

Gesangbildungslehre

nach Pestalozzischen Grundsätzen

pädagogisch begründet

von

Michael Traugott Pfeiffer,

methodisch bearbeitet

von

Hans Georg Nägeli.

Erste Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule mit drey Beilagen
ein-, zwey- und dreystimmiger Gesänge.

Nettopreis des Lehrbuchs 3 Reichsthaler (8 Schweizerfranken), der einstimmigen Gesänge 4 Groschen, der zweyst. Ges. 8 gr. der dreyst. Ges. 16 gr. jeder besonders abgedruckten Stimme der zwey- und dreyst. Ges. 4 gr. auf fein Pap. und geheftet 6 gr. — Das Ganze oder Einzelnes mit Rabatt für Schulen und Singanstalten.

Zürich, bey H. G. Nägeli, und in Commission in der Schulbuchhandlung des Königl. Waisenhauses in Stuttgart,
bey Gayl und Hedler in Frankfurt, und in der J. B. G. Fleischerschen Buchhandlung in Leipzig.

I 8 I O.

bratm

Da man Hoffnung hat, zu den bereits erhaltenen Privilegien noch von mehreren Regierungen solche zu erhalten, so wird seiner Zeit ein andres Titelblatt nachgeliefert werden.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Verzeichniß der Subscribenten.

Aarau.

Der Schulrath des Cantons Aargau.
12 Exemplare.

Hr. Bär, Hauptmann, Sekretär des Kriegsraths.

- Dolder, Postdirektor.
- Evers, Rector an der Cantonschule.
- Fahrlander, Dr. Mitglied des großen Rathes.
- Feer, Prof. an der Cantonschule. 2 Ex.
- Feldmann, Professor.
- Hess, Gesanglehrer.
- Hunziker, Schullehrer. 2 Ex.
- Keller, katholischer Pfarrer.
- Märk, Perruquier.
- Meyer, Friedrich, Handelsmann.
- Meyer, J.
- Meyer, Rudolf, Sohn.
- Otto, Lehrer an der Cantonschule.
- Sauerländer, Buchhändler.
- Schlatter, Handelsmann.
- Schulthess, Handelsmann.
- Sickenmann, Gerichtsschreiber.
- Steffani, Organist.
- Vöggtlin, Postsekretair.
- Wanger, Helfer.

Altdorf. (Königr. Württemberg.)

Hr. Fischer, Matthias, Primarlehrer.
— von Koch Hofrath, Ritter des königl. Civilverdienstordens und Oberamtmann.

Altenau. (Canton Thurgau.)

Hr. Ludwig, Pfarrer.

Altstätten. (E. St. Gallen.)

Die Schule in Altstätten.

Die Rheinthal. Schullehrergesellschaft.
2 Ex.

Hr. Leising, katholischer Schullehrer.
— Sonderregger, Schullehrer.
Ein Ungenannter.

Amsterdam.

Hr. Zeffe, E. A. C., Buchhändler.
— H. E. Steup, Musikhändler. 3 Ex.

Ansbach.

Hr. Scherzer, Rudolf Philipp, Stadt- und Stifts-Cantor.

Appenzell.

Hr. Mahler, Caplan.

Aptwil. (E. Aargau.)

Hr. Strebel, P. Gregor, Pfarrer.

Arnstadt.

Hr. Vogel, Rath.

Aschaffenburg.

Baron F. von Dalberg.

Augsburg.

Hr. Beyschlag, Rector und Bibliothekar der Stadtbibliothek. 2 Ex.

Basel.

Die Gesellschaft des Guten und Gemeinnützigen. 2 Ex.

Hr. Bernoulli, Director einer Lehranstalt.
— Bernoulli: Paravicini.
— Bischoff, zum Luft.
— Fäsch, Joh. Jac. Pfarrer an der Kirche zu St. Theodor. 2 Ex.
— Flic, Samuel, Buchhändler.
— Fagenbach, Karl.
— Fopf, Lehrer.
— Kraus, Diacon.
— Keroche, Benedikt.
— Merian, Diacon.
— Mivill, Rector.
— Segisser, Criminalrichter.
— Schmeiler, Lehrer.
— Thurneisen: Burchardt.
— Walthard, Lehrer.

Baden. (E. Aargau.)

Hr. Kopp, Caplan, Chorregent und Schullehrer.

Bayreuth.

Hr. von Völberndorf, Regierungspräsib.

Berlin.

Hr. König, Organist und Cantor.

Bern.

— Deyhle, Lehrer der Mathematik und der latein. Sprache am Waisenhause.
Hr. Meißner, Professor. 2 Ex.

Bessigheim. (K. Würtemb.)

Hr. Bräunlin, Präceptor.
— Reuß, Stadtpfarrer.

Biberach.

Hr. Angele, Em. Schulgehilfe.

Bietigheim. (K. Würtemb.)

Das pium corpus der Stadt für die Schule.

Birmenstorf. (E. Zürich.)

Hr. Schweizer, Pfarrer.

Bönigheim. (K. Würtemb.)

Hr. Binder, Helfer.
— Kleinmann, Helfer.

Bollwig. (Herzogth. Mecklenburg.)

Hr. Berling, Prediger.

Bremen.

Hr. Schröter, J. A. H. Musikhändler. 6 Ex.

Brestenberg. (E. Aargau.)

Hr. May, Oberstlieutenant.

Brugg.

Hr. Fröhlich, Provisor.
— Kraft, Pfarrer.
Junker Meis, Friedrich.
Hr. Stäbli, M. D.

Brunnadern. (E. St. Gallen.)

Hr. Grob, Lehrer, für den Lesekreis der Schullehrer im Toggenburg.

Burgdorf.

Hr. Buß, Christoph, Lehrer der Zeichnungskunst und Musik.
— Imhof, Provisor.
Mad. Kupferschmidt, geb. Zimmerlin.
Hr. Laban, Heinrich.

Dägerfelden. (E. Aargau.)

Hr. Fischer, Pfarrer.

Dägerloch. (K. Würtemb.)

Hr. Georgii, Pfarrer.

Darmstadt.

Hr. Wagner, Kirchenrath.

Dezifau. (K. Würtemb.)

Hr. Zoller, Pfarrer.

Dornstetten.

Hr. Schmoeller, Pfarrer.

Dorpat.

Hr. Asmus, Martin, Stad. Philos. 2. Ex.

Dürstelen. (E. Zürich.)

Hr. Schneider, Schullehrer.

Eglisau. (E. Zürich.)

Hr. Sprenger, Oberschullehrer.

Eichberg. (E. St. Gallen.)

Hr. Zeer, Pfarrer.

Elfingen. (E. Aargau.)

Hr. Benker, Pfarrer.

Entlibuch. (E. Luzern.)

Hr. Kenggli, Joseph, Caplan.

Erlisbach. (E. Aargau.)

Hr. Siebenmann Pfarrer.

Ersenschwang. (K. Baiern.)

Hr. Chetter, Gerichtshalter.

Eschenbach. (E. Bern.)

Hr. Pferrmann, Joh., Pfarrer und Sextar.

Essen.

Hr. Bädcker, Buchhändler. 6. Cr.

Fehlbach. (K. Würtemb.)

Hr. Auberlen, Schullehrer.

Frankfurt.

Hr. Engelmann, Doktor.

Dem. Gontard.

Frau E. von Holzhausen, g. v. Siegesar.

Hr. Mieg, E.

— Ritter. 5 Cr.

Frauenfeld.Der Schulrath des Cantons Thurgau.
2 Cr.

Hr. Kiesel, Caplan und Schulrath.

— Sulzberger, Antistes.

Frenberg.

Hr. Fischer, Cantor.

Frenburg. (Schweiz.)

Hr. Vandervet, Niklaus, Stadtorganist und Mitglied des großen Rathes.

— Küenlin, Franz Niklaus Bonaventura, Sekretär des Regierungsrathes, der Schulkammer etc.

— Küster, Kaver Niklaus, Cantor.

— v. der Weid, Lorenz, Artilleriehauptm.

Frenburg. (G. Baden.)

Hr. Engelberger, Dr., Großherzogl. badenscher wirtl. Regierungsrath.

— Fendrich, Joh. Bapt. Kaufmann.

— Fischer, Großherzogl. badenscher Baudirektor der Provinz Oberrhein.

— Kagenack, Graf v., Kaiserl. Dest. Kammerherr und Major.

— Kapferer, Heinrich, Kaufmann.

— Manz, Freyherrlich von Bollschweilenscher Amtmann.

— Schmiderer, Dr., Großherzogl. badenscher Medicinalrath und Professor.

Hr. Weiland, Chorregent am hohen Münster.
— Wucherer, Dr., Großherzogl. badenscher Hofrath.**Friedland.**

Hr. Dr. Krüger, Prorector. 6 Cr.

Friedrichsfeld. (K. Würtemb.)

Hr. Zeiger, Vorsteher der Brüdergemeine.

Frommern. (K. Würtemb.)

Hr. Neuffer, Pfarrer.

Gableberg. (K. Würtemb.)

Hr. Conzelmann, Schullehrer.

Gais. (E. Appenzell.)

Hr. Frenner, Fabrikant.

— Grünholzer, Schullehrer.

— Kürsteiner, Fabrikant.

Gebwiler. (K. Frankreich.)

Hr. von Brun, Prediger.

Geislingen. (K. Würtemb.)

Hr. Kiefer, Schullehrer.

Gießübel. (F. Hildburghausen.)

Hr. Amm, Schulkandidat.

Glarus.

Hr. Freuler, Coemus, Schull. d. Gemeinde.

Göggingen. (K. Würtemb.)

Hr. Straßer, Willibald, Pfarrer.

Griesheim. (F. Schwarzburg.)

Die Schule zu Griesheim.

Hr. Fröbel, E. Pfarrer.

Grünhain. (K. Preussen.)

Hr. Zeinemann, Prediger.

Halberstadt.Das Bureau für Litteratur und Kunst.
5 Cr.

Hr. Vater Theodosius Abs, Lehrer.

Hamburg.

Hr. J. A. Böhme, Musikhändler. 12 Cr.

Hr. Perthes, Friedrich, Buchhändler. 3 Cr.

Hannover.

Hr. Zahn, Gebrüder, Buchhändler. 4 Cr.

Hausen. (K. Würtemb.)

Hr. Reiter, Schullehrer.

Heidelberg.

Die Buchhandlung Mohr u. Zimmer. 3 Cr.

Hr. Schwarz, Kirchenrath.

Heidenheim. (K. Würtemb.)

Hr. Hartmann, Comercien-Rath.

— Kreeb, Schullehrer.

Heilbronn.

Hr. Bilfinger, Vicarius.

— Denzel, Hofprediger und Schulinspektor.

— Kaufche, Buchhändler.

Hemberg. (E. St. Gallen.)

Hr. Hagemann, Pfarrer.

— Schweizer, Joh., Handelsmann.

Herisau. (E. Appenzell.)

Hr. Schäfer, H., Buchbinder. 6 Cr.

Herrenburg. (K. Würtemb.)

Hr. Ziller, Schullehrer.

Heutingsheim. (K. Würtemb.)

Hr. Christmann, Pfarrer.

Hildburghausen.

Hr. Gleichmann, Musikdirektor.

— Dr. Nonne, Schulrath und Mitglied der Landesregierung für die Schulen des Herzogthums Sachsen, Hildburghausen. 50 Cr.

Hitzkirch. (E. Luzern.)

Hr. Meyer, Pfarrer.

Hochdorf. (E. Luzern.)

Hr. Häfiker, Pfarrer und Decan.

Hochdorf. (K. Würtemb.)

Hr. Seeger, Pfarrer.

Hohenrein. (E. Luzern.)

Baron von Ligerz, Commendeur.

Hr. Trochaler, Heinrich, Pfarrer.

Hohentwiel. (K. Würtemb.)

Hr. Köster, Pfarrer. 4 Cr.

Horheim. (K. Würtemb.)

Hr. Neuffer, Pfarrer.

Hüttlingen. (E. Thurgau.)

Hr. Desialuz, Pfarrer.

Itzingen. (K. Würtemb.)

Hr. Rapp, Schullehrer.

Kantstadt.

Hr. Schullehrer Zorzer.

Karlsruhe.

Hr. von Benzels-Sternau, Großherzogl. badenscher Staatsrath und Direktor des Ministeriums des Innern.

Kempe.

Hr. Kösten, Arminius, Hauptpastor der Stadtkirche.

Kerenzen. (E. Glarus.)

Hr. Schuler, Pfarrer.

Kilchberg. (E. St. Gallen.)
Hr. Went, Musiklehrer.

Kirchberg.
Hr. Oexle, Caspar, Reichspräsident.

Kirchheim.
Hr. Beck, Organist.
— Mutschler, Oberhelfer.
— Pantel, Schullehrer.

Kloten. (E. Zürich.)
Hr. Waser, Pfarrer u. Schulinspektor. 3 Er.

Königsberg.
Hr. von Auer.
— Bindemann, Negotiant.
Baron von Buddenbrock.
Hr. Busolt, Consistorial- und Regierungsrath.
Reichs- und Burggraf zu Dohna, Königl.
Preuss. Obermarschall und Ritter sämtlicher
Preussischer Orden.
Hr. von Wescocq, Major.
— Herrmann, Dr.
Graf Alinkowskij.
Hr. von Korf, Hauptmann.
— Kaviere.
— Motherby, Dr.
— Müller, Candidat des Predigeramts und
zweiter Lehrer der Pestalozzischen Methode
bey der Linpoltischen Armenfreyschule.
— Schirmacher, Subinspektor und erster
Lehrer der Pestalozzischen Methode bey
der Linpoltischen Armenfreyschule.
— Schulz, Negotiant.
— Sommer, Candidat des Predigeramts
und dritter Lehrer der Pestalozzischen Me-
thode bey der Linpoltischen Armenfreyschule.
— von Werther, Kammerherr.
— Zacher, Negotiant.

Königsee.
Hr. Schwarz, Superintendent. 10 Er.

Konstanz.
Die Herdersche Buchhandlung. 2 Er.

Kreuzlingen. (E. Thurgau)
Das Lehrinstitut im Kloster. 2 Er.

Langenthal. (E. Bern.)
Hr. Mummenthaler, Joh. David.

Lauchheim. (K. Würtemb.)
Hr. Meßner, Philipp Joseph, Stadtpfarrer.

Lausanne.
Mr. de la Pottrie.

Leipzig.
Hr. Breitkopf und Härtel, 10 Er.
Ein Ungenannter.

Lenzburg.
Der übliche Stadtmagistrat. 6 Er.

Hr. Bär.
Dem. Bertschinger, Catharina.
Hr. Bertschinger, Daniel, Appellationsricht.
— Bertschinger, Gottlieb, Handelsmann.
Mad. Fischer geb. Zemann.
Hr. Häugler.
— Zünerwadel, Gottlieb, Regierungsrath.
— Zünerwadel, Gottl., Sohn, Handelsm.
— Zünerwadel, Hieronymus, Stadtmann. 6 Er.
— Zünerwadel, Johannes, Decan. 20 Er.
— Zünerwadel, Markus, Handelsmann.
— Zünerwadel, Rittmeister.
— Zünerwadel, Samuel, am Graben.
— Meyer, Abraham, Handelsmann.
— Meyer, Heinrich, Handelsmann.
— Molitor, Musiklehrer.
Mad. Rohr, geb. Koller.
Hr. Rohr, Lukas, Präsid. der Musikgesellschaft.
— Seiler, Staatsassessor des E. Aargau.
Dem. Urech, Elise.
Mad. Zweifel.

Limbach. (E. Bern.)
Hr. Müller, Pfarrer.

Lorch.
Hr. Ries, Helfer.

Lübeck.
Hr. Berens, F.
Mad. Croll.
Hr. Flor.
— Forrer, L. Handelsmann.
— Ganslandt, Handelsmann.
— Gribel, Pastor.
— Hase, Simon, Handelsmann.
— Herrmann, Professor.
— Kipp, F. H. Actuar.
— Kuhnhardt, Professor.
— Löwe, Schauspieldirektor.
— Madel, F. Musiklehrer. 6 Er.
— Marty, Handelsmann.
— Molwo, Handelsmann.
— Mosche, Professor.
— Müller, N. H. Handelsmann.
— Plagmann, K. Handelsmann.
— Plagmann, F. W.
— Souchay, F. D. Handelsmann.
— Souchay, M. A. Handelsmann.
— Suabedissen. 2 Er.
— Tederau, Professor.
— Trendlenburg, Professor.
— von Villers.
— Wrede, Erzieher.

Luska. (K. Sachsen.)
Hr. Geißler, Magister.

Luzern.
Hr. Amrhyn, Joseph Karl, Staatschreiber.
— Seyerabend, Niklaus, Professor.
— Sugliothaler, Leon, Professor.

Hr. Guggenbühler, Amtsrichter, Präsident
der musikalischen Gesellschaft.
— Gögler, Alois, Professor der Erregese
und Hofprediger.
— Zeggli, Peter, Musiklehrer.
— Kaufmann, Fridolin, Professor.
— Kopp, Karl, M. D.
— Luthiger, Joseph, Negotiant.
— Meyer, Joseph, Salasschreiber.
— Meyer, Faver, Buchdrucker.
— Müller, Pfarrer, Chorherr und bischöf.
Commissarius.
— Rusconi, Faver, Professor.
— Schweizer, Unterschreiber.
— Weber, Georg, Rathschreiber.

Malsheim. (K. Würtemb.)
Hr. Herrmann, Pfarrer.

Männedorf. (E. Zürich.)
Hr. Billeter, Gerichtspräsident.

Mannheim.
Die Buchhandlung Schwann und Bög. 2 Er.

Meiningen.
Fräulein von Mutschefahl. 2 Er.

Marbach. (K. Würtemb.)
Hr. Bahnmeyer, Pfarrer. 12 Er.

Marggröningen.
Hr. Reuchlin, Helfer.

Mengen.
Hr. Laiber, Cooperator.

Menzingen. (E. Zug)
Hr. Baumbacher, Severin, Pfarrhelfer.

Meerenschwand. (E. Luzern.)
Hr. Stalder, Anton, Chorherr.

Mößkirch.
Hr. Oerj, General-Adjutant.

Montmirail. (Fürst. Neuchâtel.)
Hr. Mortimer, Joseph. 2 Er.

Mühlhausen. (K. Frankreich.)
Hr. Zanhart, Lehrer.

Dem. Krüsi, Elisabeth, Vorsteherin in der
Töchtertschule.

Hr. Meyer-Zürcher, Kaufmann. 3 Er.
— Tobler, Joh. Georg, Erzieher.
— Waser, Jacob.

Mühlhausen. (K. Würtemb.)
Hr. Le Brét, Vicarius.

Münchingen. (K. Würtemb.)
Hr. Fritz, Vicarius.

Münster. (E. Luzern.)
Hr. Herzog, Cornel. Cantor und Caplan
am Stift.

Münsterlingen. (E. Thurgau.)

Das Stift M.

Murrhard.

Hr. Belz, Schullehrer.

— Schmolzer, Stadtpfarrer. 2 Er.

Muttenz. (E. Basel.)

Hr. Herzog, Pfarrer.

Netstal. (E. Glarus.)

Hr. Kubli, Mathias, Pfarrer.

Neuchâtel.

Hr. Kilgenstein, Organist.

Niefen. (E. Glarus.)

Hr. Schäfer, Pfarrer.

Nordhausen. (K. Würtemb.)

Hr. Wagner, Pfarrer.

Nürtingen.

Hr. Jobst, Schullehrer.

— Weber, Special-*Superintendent*.**Ober-Emsingen. (K. Würtemb.)**Das *pium corpus*.**Oberilen. (F. Schwarzburg.)**

Die Schule.

Oberstrass. (E. Zürich.)Hr. Noz, Lehrer an der Kunstschule und an der
Töchter Schule in Zürich.

Dem. Kinderknecht.

Oshenhausen.

Hr. Kiene, Ph., Astronom der Sternwarte.

— Zörle, Anselm, Caplan.

Offenbach.

Hr. Andre, Capellmeister. 2 Er.

Olisberg. (E. Aargau.)

Dem. Wagner, Nannette.

Oschach.

Hr. Zering, Magister.

Paris.

Mr. Choron, Alexandre Etienne,

Peterlingen.

Hr. Bodmer, Organist.

Petersdorf. (K. Preussen.)

Hr. Scheller, Prediger.

Pfaffnau. (E. Luzern.)

Hr. Zecht, Pfarrer.

Pforzheim.

Hr. Bartholmes.

Hr. Bechtler, Handelsmann.

— Beck, J. M.

— Becker, Johann.

Dem. Benkysern.

Hr. Bergmann, Chirurgus.

— Böhringer, Hofkammerrath.

— Braunslein, Forstverwalter.

— Crucelius, Amtskämmerer.

— Denny, G. Handelsmann.

— Dittler, E. F. Gastwirth.

— Dreher, Bürgermeister.

— Fink, Stadtschreiber.

— Forstmayr, Zinkenist.

— Frey, Actuar.

— von Freyberg.

— Freysiedt, Oberst.

— Geiger, Gastwirth.

— Gemp, Präceptor.

— Gerbel, Präceptor.

— Gottschalk, Diacon.

— Grob, Handelsmann.

— Heinz, Handelsmann.

— Heller.

— Herrer, Candidat.

— Idler, Schullehrer.

— Kircheln, Entrepreneur.

— Kleinschmid, Pfarrer.

— Krinkle, Hauptmann.

— Lump, A. Einnehmer.

— Mayer, J. E. Handelsmann.

— Mez, Faktor.

— Preutel, Prorektor.

— Richter, Jakob, Confiseur.

— Romann, Pfarrer.

— Schrafft, Mechaniker.

— Sievert, F. W. Handelsmann.

— Sonntag, Christian, Handelsmann.

— Roth, Obervogt.

— Trauz, Knopfmacher.

— Ulrizi. 2 Er.

— Zaininger, J. E. Organist.

Pfullendorf.

Hr. Walter, Kaver, Beneficiat.

Pleitelshaus. (K. Würtemb.)

Hr. Denzel, Pfarrer.

Postnicken. (K. Preussen.)

Hr. Rieckert, Prediger.

Radolphzell.

Hr. Kämpf, Hofrath.

Rahmsheim. (K. Würtemb.)

Hr. Herrmann, Pfarrer.

Rapperschwil.

Hr. Karpf, Organist und Schullehrer.

Regensburg.

Hr. Braig, Anton.

Regenstorf. (E. Zürich.)

Hr. Oeri, Pfarrer und Decan.

Rheinfelden.

Hr. Dur, Canonikus.

Riga.

Hr. Dittler.

Rostock.

Hr. Cruß, F. Candidat der Theologie.

Rothweil.Hr. Burkhardt, Joseph, Schulinspektor und
Cooperator an der Stadtpfarrkirche.— Mayer, Franz Joseph, Schulinspektor
und Cooperator an der Stadtpfarrkirche.**Rudolstadt.**Ein Ungenannter, für die Schulen in
Schwarzburg-Rudolstadt. 20 Er.

Hr. Fröbel, A. 2 Er.

Ruith. (K. Würtemb.)

Hr. Becker, Pfarrer.

Rüti. (E. Zürich.)Hr. Reutlinger, Cammerer und Schulins-
pektor. 2 Er.**Säckingen.**

Hr. Gerspach, Anton.

— Gerspach, Joseph.

Salzburg.

Hr. Zacker, Benedikt. Kunsthandler. 6 Er.

St. Gallen.Die Curatel des Gymnasiums katholis-
cher Fundation.Hr. Zogh, Pfarrer und Custos an der katho-
lischen Hauptkirche.

— Zuber und Comp. Buchhändler. 5 Er.

— Zahn, Musiklehrer. 6 Er.

— Zuhn, Antonius Leonius, Musiklehrer
am katholischen Gymnasium.

— Scherer, Kammerer. 10 Er.

— Uner.

St. Urban. (E. Luzern.)

Hr. Frenner, Capitular.

Sarmenstorf. (E. Aargau.)

Hr. Köchli, Schullehrer.

Schaffhausen.Hr. Beck, Alexander, im Namen der Ges-
ellschaft der Freunde des Gesangs.

— Wagner, Friedrich.

— Widmer, Lehrer.

Schorndorf.

Hr. Kösch, M. Präceptor.

Schwäbisch-Hall.

Hr. Gräter, Pfarrer.

Schwanden. (E. Glarus.)

Hr. Leonhardt, Pfarrer.

Seengen. (E. Aargau.)

Hr. Schinz, Pfarrer.

— Trösch, Lehrer.

Siglingen. (K. Würtemb.)

Hr. Siegel, Pfarrer.

Sigmaringen.

Hr. Mezler, Geheimrath. 2 Er.

Sins. (E. Aargau.)

Hr. Villiger, P. Berchtold, Pfarrer und Statthalter. 6 Er.

Solothurn.

Hr. Amieth, Kaver, Advokat.

— Brath, Franz, Musiklehrer.

— Brotschi, Caplan am St. Ursenstift.

— Eder, Leonz, Advokat.

— Ofiler, Caplan am St. Ursenstift. 2 Er.

— Pfuger, Anton, Apotheker.

— Voitel, Hauptmann in königl. Spanischen Diensten.

Sondershausen.

Hr. Gerber, Hofsekretär. 2 Er.

Speicher. (E. Appenzell.)

Hr. Jüer, Schullehrer.

— Zuberbühler, Pfarrer.

Stanz.

Hr. Obersteg, Georg.

— Odermatt, Alois, Pfarrhelfer.

Stettin.

Hr. Zaak, Concertmeister. 4 Er.

Stokach.

Hr. Flatt, Oberzoloverwaltungs-Controllleur.

— Weigel, königl. Württembergischer Oberzolverwalter.

Straßburg.

Hr. Notter, Joh. Jacob, Handelsmann.

Stuttgart.

Das königliche Waisenhaus. 3 Er.

Die Schullehrer-Bibliothek.

Die Hrn. Schulgehülfen Auberlen, Bärli, Bezner, Bognner, Büxenstein, Brandauer, Gasser, Ganter, Großmann, Leopold, Nadelbauer, Reichmaneg, Reiber, Rommeln, Ruosi, Schmid, Schnaidt, Spieß, Schwegler, Weidlich. 20 Er.

Hr. v. Cammerer, Regierungs-rath u. Ritter des königl. Civilverdienstordens.

— Dann, Diacon an der Hospitalkirche.

— Elsässer, Klaviermeister.

— Frank, Lehrer an der Garnisonsschule.

— Freiling, Lehrer an der Armenschule.

— Hänle, Schauspieler.

— Ketterlinus, Schullehrer.

— Kiefer, Hofcantor.

— Kiefer. 2 Er.

— Kling, Schullehrer.

— Kepple, Mitarbeiter am Tasingerischen Mädcheninstitut.

— Lotter, Heinrich, Kaufmann.

— Riecke, M. R. H. Pfarrer des Waisenhauses und Inspektor des deutschen Schulwesens.

— Schmidt.

— Schweizerbarth, Schullehrer.

— Wagner, Medailleur.

Baron von Wangenheim, königl. Würtemb. geheimer Rath und Regierungs-Präsident. 10 Er.

Hr. Weber, Special-Superintendent.

Sulgau. (K. Würtemb.)

Hr. Steuer, Kaver, Mädchenlehrer und Chordirektor.

Sulgen. (K. Würtemb.)

Hr. Weinmann, Joh. Georg, Schulinspektor und Pfarrer.

Teufen. (E. Appenzell.)

Hr. Rohner, Schullehrer.

Trogen.

Hr. Tobler, Landeschreiber.

Tübingen.

Hr. Vollmar, Schullehrer. 2 Er.

Unterstrass. (E. Zürich.)

Hr. Nög, Caspar, Schullehrer.

Waiblingen.

Das pium corpus in die lateinische Schule.

Willingen.

Hr. Dürr, Fidelis, Musikdirektor.

Wädenschweil. (E. Zürich.)

Hr. Schneider, Lehrer an der Elementarschule.

Wald. (E. Appenzell.)

Hr. Schieß, Pfarrer.

Walzenhausen. (E. Appenzell.)

Hr. Lanter, Pfarrer.

Wangen. (K. Würtemb.)

Das pium corpus.

Weilheim. (K. Würtemb.)

Hr. Neuffer, Præceptor.

Winterthur.

Hr. Sanhart, Johannes, Lehrer.

— Hildebrand, Musikdirektor.

— Theßung, zum Wasserfels. 2 Er.

Mad. Ziegler, Sus. geb. Tross.

Wyl. (E. St. Gallen.)

Hr. Märk, Gemeindsammann.

Yverdün.

Das Pestalozzische Institut. 120 Er.

Hr. Braun.

— von Dappern.

— Ganter.

— Haag, P. C. Musiklehrer.

— Haag.

— Henning.

— Hofmann, Lehrer am Institut.

— Klein.

— Kepple.

— Meyer.

— Gehlschlager.

— Spieß.

— Spreuß.

— Stuter.

— Weidlich.

— Wollbald.

Zürich.

Die Hülfs-Gesellschaft. 2 Er.

Das Waisenhaus.

Hr. von Birch, Pfarrer.

— Dolmetsch, Musiklehrer.

— Säsy, Direktor.

— Germann, Pfarrer.

Die Geßnersche Buchhandlung. 2 Er.

Hr. Hirzel, Schinz, im Garten.

— Hofmeister, Oberlehrer.

Die Buchhandl. Orell, Füssli u. Comp. 4 Er.

Hr. Pestaluz, Salomon, Banquier.

— Schultheß, Professor. 20 Er.

— Schweizer, V. D. M.

— Suter, Jacob Christoph.

— Ulrich, im Gerichtshaus.

— Usteri, Rathsherr.

Zug.

Hr. Uttinger, Fr.

— Zürcher, Professor. 2 Er.

A n z e i g e.

Nach dem festgesetzten Plane besteht die Gesangschule aus vier Hauptabtheilungen. Die drey rückständigen werden enthalten:

Die zweite — die Bildung zur Ausführung des vierstimmigen Gesanges, nebst einer Reihenfolge von Chören.

Die dritte — die Vortragslehre für Solosänger, nebst einer Beispielsammlung, und einer Reihenfolge melodischer und declamatorischer Gesänge.

Die vierte — eine Singfugenschule oder Anleitung zum contrapunktischen Gesang, nebst einer Reihenfolge von Fuggen und Fugen.

Die zweite Hauptabtheilung wird im Jahr 1811, die dritte 1812, die vierte 1813. erscheinen. Die Subscription auf das vollständige Werk, oder für jetzt nur auf die zweite Hauptabtheilung, wird hiermit eröffnet. Der Subscriptionspreis jeder Hauptabtheilung ist auf 2 Reichsthaler 6 Groschen (6 Schweizerfranken), der nachherige Nettopreis auf 3 Reichsthal. (8 Schw. Fr.) festgesetzt. Die Namen der ferner eintretenden Subscribern werden der zweiten Hauptabtheilung beige druckt. Die Subscribern aufs Ganze erhalten zu jedem Bande einen gestochenen Generaltitel. — Für solche Lehrer und Volksschulen, die beschränkte Mittel und Zwecke haben, wird ein wohlfeiler Auszug aus dem Elementarwerk veranstaltet.

V o r r e d e.

Indem wir hier dem Musiker, dem Schullehrer, dem musikalischen Erzieher jeder Art unser Lehrbuch darbieten, ist unser angelegenster Wunsch, daß er es mit eben der Gesinnung zur Hand nehme, womit wir es entworfen und ausgearbeitet haben.

Musik ist uns für Sinn und Seele, für Leben und Liebe, für Tugend und Gottseligkeit ein so kräftiges, so heilbringendes Bildungsmittel, daß wir es auf die Jugend nicht anders, als mit Gewissenhaftigkeit und Würde, mit Eifer und Beharrlichkeit angewandt wissen möchten. Der Musiklehrer erkenne diesen seinen Beruf von der edelsten Seite. Er suche diese auf vieljährige Studien und Erfahrungen gegründete Tonkunstlehre sich ganz zu eigen zu machen, sie in allen ihren Theilen nicht nur zu verstehen, sondern zu übersehen, zu prüfen, zu beurtheilen — wenn er andre Unterrichtszweige auszuüben hat, sie, den Erziehungsgrundsätzen nach, damit in Uebereinstimmung zu bringen, um sie als Lehrer mit solcher Fertigkeit und Sicherheit auszuüben, wie wenn alles seine eigne Erfindung wäre. Erst dann kann er für einen vollkommenen Lehrer seines Faches gelten, wenn selbst eine prüfende Behörde keine Spur mehr an ihm findet, daß er einst auch — vielleicht vor kurzem — Lehrling gewesen.

Er mache sich die Tonkunst in ihrem Wesen und ihren Wirkungen oft zum Gegenstand seiner Beobachtungen und seines Nachdenkens. Er bilde sich nicht ein, diesen Gegenstand so leicht erschöpft zu haben, oder erschöpfen zu können; derselbe ist in der That unerschöpflich. Am leichtesten sieht dies der Lehrer ein, der daneben noch andre Bildungsfächer zu behandeln hat. Durch kein andres menschliches Wissen und Können wird wohl das Kind von seiner sinnlichen und seiner geistigen Seite so tief und lebhaft ergriffen, und so mannigfaltig beschäftigt; sein Gemüth erhält hier eine mit dem körperlichen Wachsthum fortlaufende, immer neue Nahrung und Stärkung. Durch keine andre Kunst wird ihm sein geselliges Verhältniß zu seinen Mitschülern auf eine so wohlthätige Art zum Bewußtseyn gebracht. Früh lernt es auf diesem Bildungswege als Individuum seine sinnlich-geistige Thatkraft, seine Kunstkraft, lernt durch harmonisches Zusammenwirken mit andern Kindern seine Menschenkraft kennen, lernt frühzeitig so seine hohe Be-

stimmung ahnden. Bald wird ihm unter zweckmäßiger Leitung die Singstunde unter allen Lehrstunden die liebste. Es gewinnt auch den Lehrer lieb, der es einer so köstlichen Gabe theilhaft macht. Und so leitet an der Hand der Liebe der Lehrer es zu höherer Bildung hinan, er giebt ihm bey reisender Jugend die höhere Weihe der Tonkunst, er führt es durch den moralischen Gesang zur allgemeinen Menschenliebe, und endlich durch den religiösen Gesang zur wahren Gottesverehrung.

Aber eben weil uns die Musik eine so edle, heilige Sache ist, können wir unmöglich schon die ersten Gesangübungen aus geistlichen Texten bestehen lassen. Ja wir würden dadurch die Heiligkeit des geistlichen Gesanges zu entweihen glauben. Noch vielweniger können wir uns erlauben, in den Mund der jungen Kinder Festlieder und Gedichte zu legen, die zum Cultus, überhaupt zu den kirchlichen Cereemonien gehören. Diese höchste Gattung des geistlichen Gesanges bleibe für die gereifere Jugend aufgespart, die nebst hinlänglich erworbener Kunstbildung auch Geistes- und Herzensbildung mitbringt, um die religiösen Feyerlichkeiten zu fassen und singend zu erhöhen.

Dennoch wünschen wir nichts so sehr, als daß Religion in den Musikanstalten, wo unser Buch zu Rath gezogen wird, den Vorsitz führe. Sie wohne als Beschützerin und Gefährtin jeder Schule in dem Herzen des Lehrers. Seine fromme Stimmung und Gesinnung wird bewirken, was keine Lehre enthält; sie allein kann den Geist der Harmonie in jedem Sinn in die Schule bringen, den der Buchstaben des Lehrbuchs nicht zu geben vermag. Heil der Schule, deren Lehrer, durch keine falsche Aufklärung irre geleitet, nicht bloß mit Verstandesarbeit seinen Schuldienst versieht, um sich so mit seiner Pflicht abzufinden, sondern in lebendigem Glauben an den Beystand der Gottheit sich durch Gebet vor der Schule, oder durch ein innres Gebet in der Schule für seine Verrichtung Gedeihen und für seine Kinder Segen erfleht! Wir können nicht anders, als die besten Folgen davon erwarten, und scheuen uns vor Niemandem, uns auch mit dieser Erklärung zu der Religion zu bekennen, welcher wir zugethan sind. Die Anwendung unsrer Lehre bringe uns unmittelbar den allgemeinen Beyfall der Zeitgenossen lieber nicht ein; sie sey in dieser Hinsicht eben nicht modern; sie sey vor allen Dingen altdeutsch und altchristlich.

I n h a l t

Allgemeine Regeln für den Lehrer.

Seite 1 — 7.

Die Kinder müssen in guter Schulzucht, doch heiterer Stimmung erhalten werden. Die Lehrstunden sind genau einzutheilen. Rastmomente sind nothwendig. Lehrstunden werden anfangs abgekürzt. Recapitulationen werden vorgenommen, im Einzelnen wöchentlich, im Ganzen monatlich. Neues darf in einer Stunde nicht zu viel vorgeführt werden. Kunstwörter sind dem Gedächtniß einzuprägen; so wie eins vorkommt, läßt man die Kinder es aussprechen. Bestimmter Sprachgebrauch wird dem L. empfohlen. Unarten sind den Kindern abzugewöhnen, besonders schädlich ist Schwerfälligkeit, nicht so schädlich Voreiligkeit. Zum Wagen sind die K. zu ermuntern. Vor Unarten hat auch der L. sich zu hüten. Dressiren ist verwerflich. Das Instrument darf nicht mißbraucht werden. Sekundenuhr, ein Regulierungsmittel für den Lehrer selbst. Den K. ist nichts von Aesthetik vorzuschwären. Die Kinder sind mitunter einzeln vorzunehmen. Sie dürfen zu Hause nicht singen; nur Uebungen vereinzelter Töne werden zugegeben. — Von der Privatbildung durch einen Lehrer. Sie gewährt Vortheile; die Schulbildung ist dennoch vorzuziehen. — Vom Familien-Unterricht. Er gewährt besondre Vortheile. Von den musikalischen Umgebungen. Das K. darf nur reine Musik hören, der künstlichen bedarf es nicht, die volltönende ist ihm schädlich; was fein und von fern her klingt, ist das beste für die Vorbildung. — Psychologische Behandlungsregel der K. in Hinsicht der Zeit.

Vorerinnerung.

S. 7.

Von der Form des Lehrbuchs. Der L. wird redend eingeführt; dennoch bleibt ihm hinlängliche Freyheit des Sprachgebrauchs. Nur der Gebrauch der Kunstwörter darf nicht verlegt werden. — Der L. wird im voraus auf den Anhang verwiesen.

Voreinrichtung der Schule.

S. 8.

Mit den Kindern wird der mus. Schulunterricht am zweckmäßigsten im 10ten Jahr begonnen. Naturfehler werden angeführt, die vom Schulcurus ausschließen. Localisation.

Allgemeine Tonlehre.

Erste Hauptabtheilung.

Elementarlehre der Rhythmik.

S. 9 — 40.

Vorübung. Körperstellung. Einfache Hervorbringung des Tons. Mundstellung. Der Ton muß frisch ausgestoßen werden. Kap. I. Gleichförmiges Aushalten des Tons. Einfache Zeitabtheilung durch abwechselndes gleichlanges Singen und Schweigen. Vom Athemholen; es muß als Kunst betrieben werden. Ungleiche Töne; einfache Entgegensetzung von langsam und Geschwind. Kap. II. Dreierley Tongrößen. Vorführung ihrer drey Zeichen. Benennung: Langsame, mittelzeitige, geschwinde Note. Vorführung der Pausen, die diesen drey Notengattungen entsprechen. Uebung der Noten (Töne) und Pausen in einförmiger Mischung, so daß auf jede Note immer eine gleichlange Pause folgt. Kap. III. Zwey Noten nacheinander. Einführung der Sylbe la zur Unterscheidung der Töne. Uebungen von zweyerley und von dreierley Notengattungen, jede mit einer langsamen Pause am Ende. Successives Geschwindernehmen des Tempo. Kap. IV. Uebungen mit einer mittelzeitigen Pause am Ende. Uebungen ohne Pause. Unterscheidung des vollen und des schnellen Athems. Uebung mit einer geschwinden Pause zu noch mehrerer Befähigung in der Schnelligkeit des Athemzugs. Kap. V. Vorführung einer vierten Notengattung (Tongröße). Einführung der Beilen. Einführung des Taktschlagens. Bekanntmachung mit dem Takt. Der zweyzeitige Takt. Uebung von viererley Notengattungen. Verschiedene Versetzungen werden damit vorgenommen. Uebung, die von mehreren Pausen durchschnitten ist. Versetzung derselben. Kap. VI. Die dreyzeitige Note. Der dreyzeitige Takt. Uebungen in demselben. Kap. VII. Die gemischte Taktart. Uebung in derselben. Abwechselnde Uebung im zweyzeitigen, im dreyzeitigen und im gemischten Takt. Kap. VIII. Vorführung einer fünften Notengattung. Vertauschung der bis hieher gebrauchten Benennung der Noten mit der gewöhnlichen: Ganze, Halbe, Viertel, Achtel, Sechszehntel. Vorführung der ganzen und halben Takt-pausen. Notentabelle. Vorführung der doppelt punktirten Note. Bemerkbarmachung der Viertelnote als Mittelgröße: Uebungen, die alle fünf Notengattungen enthalten. Uebung, worin die Viertel (als Mittelgröße)

vorherrschend. Uebung, wo die R. zu ungleichen Zeiträumen Athem zu holen haben. Kap. IX. Einführung der gewöhnlichen Benennung der Takte: Der Zweypierteltakt, der Dreypierteltakt, der Sechspierteltakt, der Vierpierteltakt. Ihre übliche Bezeichnung in Zahlen. Verdoppelung der ungeraden Taktgattung. Der Dreypierteltakt. Vielfache Uebungen in dieser Taktart. Grund der Verdoppelung dieser Uebungen wird angeführt. Kap. X. Verlangsamung der gemischten Taktgattung: Der Sechspierteltakt. Uebungen darin. Uebungen, wo drey Pausen nach einander vorkommen. — Verdoppelung der gemischten Taktgattung: Der Zwölfpierteltakt. Uebungen darin. Kap. XI. Vorführung des doppelten Vierpierteltakts und der doppelten Taktnote. Vorführung des Neunpierteltakts als Verdreifachung der ungeraden Taktgattung. Vorführung des Neunachteltakts. Uebungen darin. Kap. XII. Vorführung der verkürzten Taktgattungen. Verkürzung der geraden Taktgattung: Der Zweypierteltakt. Verkürzung der ungeraden Taktgattung: Der Dreypierteltakt. Verkürzung der gemischten Taktgattung: Der Sechspierteltakt. Bekanntmachung mit den ungewöhnlichen Taktarten. Kap. XIII. Vorführung der Bindungen. Uebungen in gebundenen und in punktierten Tonreihen. Kap. XIV. Uebungen, die im Aufschlag anfangen. Uebungen, wo auf den Anfang des Takts eine Pause fällt. Kap. XV. Vorführung der Triole; Uebungen darin. Vorführung der Sertole; Uebungen darin. Kap. XVI. Vorführung der Zweypunddreißigstel- und der Vierundsechzigstel-Note und Pause. Recapitulation aller Notengattungen. Kap. XVII. Tabellarisirung der Taktarten. Anweisung für den L. zur Tabellarisirung des möglichen Inhalts einer jeden Taktart.

Zweite Abtheilung.

Elementarlehre der Melodik.

S. 41 — 70.

Die Stimmprüfung. Klassifikation der Stimmen nach folgenden Rubriken: Kopfstimme, Bruststimme, Höhe, Tiefe, Großer Umfang, Stärke, Schwache, Falsch, Zweifelhafte. Merkmale der Kopfstimme. Merkmale der Bruststimme. Starke Stimmen sollten von kräftigen unterschieden werden. Physische Ursachen des Falschsingens. Eintheilung der falschen Stimmen in groß-falsche und schwach-falsche. Unlautere Stimmen sind nicht eben falsch. Anführung zweifelhafter Fälle, die bey der Stimmprüfung vorkommen. Prüfungsregeln für gut organisierte Kinder. Untersuchung des Tonumfangs. Untersuchung der Tonstärke. Prüfungsregeln der übel organisierten Kinder. Merkmale schlechter Organisation. Kunstgriffe bey der Prüfung. Fälle, die vom Schulkurs ausschließen. — Neue Lokalisation der Kinder nach ihrem Tonvermögen. Kap. I. Einfache Entgegensetzung zweyer Töne von verschiedener Höhe. Begriffsmäßige Unterscheidung der Rhythmik von der Melodik. Drey aufsteigende — drey absteigende Töne nacheinander. Entgegensetzung einer aufsteigenden und einer absteigenden Tonreihe. Vorführung des Tetrachords. Uebung der Töne des Tetrachords in aufsteigender Ordnung — in abst. Ordn. Kap. II. Bezifferung des Tetrachords. Uebung in allerley stufenweisen Fortschreitungen. Kap. III. Uebungen in sprungweisen Fortschreitungen des Tetrachords: Terzen, Quartan. Kap. IV. Zwey verbundene Tetrachorde. Bezifferung der sieben Töne. Uebungen in stufenweisen Fortschreitungen. Kap. V. Uebungen in vermissten stufen- und sprungweisen Fortschreitungen. Kap. VI. Weiter führende Uebungen in sprungweisen Fortschreitungen: Quinten, Sexten, Septimen. Kap. VII. Uebungen in noch schwerern sprungweisen Fortschreitungen. Kap. VIII. Zwey unverbundene Tetrachorde. Das Linien-system. Der Schlüssel. Einführung der Buchstabenbenennung der Töne c. d. e. f. g. a. h. Erweiterung des Tonreichs; das eingestrichene Tonfach; das zweygest. Tonf. Verfertigung des Tetrachords durch den Quartencirkel. und Einführung der Benennung der halben Töne. Verfertigung des Tetrachords durch den Quintencirkel. Vorführung

des diatonisch-chromatischen Tonleiters. Kap. IX. Uebungen in chromatischen Fortschreitungen. Sprungübungen in dissonirende Intervalle: Der schwierigste Theil der Intonationekunst. Nothwendigkeit der Einführung des Instruments. Vergleichung der diatonischen und der chromatischen Tonleiter. Auch in der diatonischen kommen schon Fortschreitungen von halben Tönen vor. Bemerkbarmachung, auf welchen Stufen sie ihren Sitz haben. Uebung der diatonisch-chromatischen Tonleiter. — Schlussanmerkungen zur Melodik. Hinweisung an individuelle Uebung: Purifikation, Refrifikation, Amplifikation.

Dritte Abtheilung.

Elementarlehre der Dynamik.

S. 71 — 82.

Kap. I. Neue Lokalisation nach der Stärke der Stimmen. Die Dynamik als ein von Rhythmik und Melodik verschiedenes Tonelement den K. zum Bewußtseyn gebracht. Einfache Hervorbringung des Mezzotons. Hervorb. des Fortetons. Hervorb. des Pianotons. Uebungsreihe in diesen drey Graden. Aufführung noch mehrerer Grade: Fortissimo: Pianissimo. Uebung in fünf Graden. Das Crescendo. Das Diminuendo. Uebungen in allerley Abstufungen der verschiedenen Grade. Kap. II. Das Anschwellen, dem Graduirten der Töne entgegengesetzt. Der Anschwellton. Der Abgeschwellton. Angewöhnung der Umabfligkeit des An- und Abgeschwellens. Kap. III. Uebung im Sparen des Athems. Der Orgelton. Uebung in Orgeltönen. Der Sforzato. Vermischte Uebungen in Orgel- und Schwelltönen. Der geschlossene Schwellton. — Schlussanmerkungen zur Dynamik. Hinweisung an individuelle Purifikation, Refrifikation und Amplifikation.

Vierte Abtheilung.

Methodische Verbindung der Tonelemente.

S. 83 — 119.

Vorübung. Das natürliche Tongewicht. Es ist das Princip des Takts. Es wird den K. zum Bewußtseyn gebracht. Unterscheidung zwischen Druckton und Hallton — zwischen guter und schlechter Zeit — zwischen starkem und gelindem Druckton. Bildung der Tonfüße. Kap. I. Rhythmische Tonreihe, die keine Melodie enthält. Melodische Tonreihe, die keinen Rhythmus enthält. Rhythmisch-melodische Tonreihe. Unterscheidung zwischen Vermengung und Vermischung der Tonverhältnisse — zwischen einförmigen und vielförmigen; zwischen flachen und geschärften Tonreihen. Kap. II. 30. Uebungen aus dem rhythmischen Kurs, mannigfaltig melodisirt. Kap. III. 30. Uebungen aus dem melodischen Kurs, mannigfaltig rhythmisirt. Wichtigkeit des Zemponehmens in Hinsicht auf Rehlübung und mus. Gymnastik überhaupt. Kap. IV. 30. Dynamische Uebungen verbunden mit rhythmisch-melodischen Sätzen. Gradationsübungen, Schwellübungen. Syncopirte Schwellübungen. Uebungen im Crescendo und Diminuendo. Uebung im Sforzato. Kap. V. 30. Melodische Variationen über ein rhythmisches Thema. 30. Rhythmische Variationen über ein melodisches Thema. Kap. VI. Tabelle einer geschärften, einer flachen und einer gedängten Tonreihe. Vorübung im Unterscheiden des großen und kleinen halben Tons. Beispiel einer Tonreihe, wo die geschärften, flachen und gedängten Tonfolgen stellenweise vermischt sind. Beispiel, wo die Verhältnisse Ton für Ton vermischt sind. Das Wiederherstellungszeichen. Die zweyfachen Intervalle: Die Oktave, None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime. Uebungen in chromatischen Fortschreitungen in großen Sprüngen — in Sprüngen dissonirender Intervalle. — Schlussanmerkungen. Hinweisung an individuelle Behandlung. Das Portamento. Was dabei zu unterscheiden ist: Das Schwellen; das Ueberbiegen, das Durchziehen. Warnung vor Mißbrauch dieser

Kunstmittel, besonders des Durchziehens. Uebungen im Ueberbiegen. Das Ueberbiegungszeichen. Verbindung des Ueberbiegens mit dem Schwellen. Besondere Bemerkungen über das Durchziehen. Das Zeichen des Durchziehens.

Fünfte Abtheilung.

Die Notirungskunst.

S. 120 — 160.

Einleitung. Umgekehrtes Verhältniß des L. zu den R. Wichtigkeit der Notirungskunst für die innere Bildung. Sie ist das wahre Culturemittel der Kunstanschauung. — Abänderung der Voreinrichtung der Schule. — Regeln für den Lehrer. Regeln des mechanischen Notenschreibens. Kap. I. Uebung im Notiren rhythmischer Tonreihen. Uebung im fastgemäßen Notiren. Beispiele in allen Taktgattungen. Kap. II. Uebung im Notiren melodischer Tonreihen. Uebung im Unterscheiden der Terzen- und Quartenvverhältnisse durchs Gehör. Bemerkbarmachung, wie sie notirt dem Aug erscheinen. Kap. III. Uebung im Unterscheiden der Quinten- Sexten- und Septimenverhältnisse durchs Gehör. Bemerkbarmachung, wie sie notirt dem Aug erscheinen. Intervallentabelle. Notirübungen aus dem melodischen Curs. Kap. IV. Kleine leichte Sage für das Notiren stufenweiser Fortschreitungen, von drei Tönen — von vier Tönen, Notirübungen vom Umfange von zwei Takten. Kap. V. Notirübungen von drei Takten. Kap. VI. Notirübungen von vier Takten. Kap. VII. Weiter führende Notiraufgaben. Sage, die oft mit Pausen durchmischt sind — die dynamische Gradationen enthalten — die im Aufschlag anfangen — die syncopirt sind — die Triolen enthalten. Kap. VIII. Uebung im Versetzen der natürlichen Tonleiter. Uebung im Placiren (Richtstellen) der Kreuze und Beenen. Benennung der Tonordnungen: Tonordnung von C, Tonordnung von C. u. f. f. Bekanntmachung mit der Vorzeichnung. Vorzeichnungstabelle. Schema der Tonordnungen nach dem Quintenkreis. Kap. IX. Notirübungen chromatischer Tonreihen. Das doppelte Erhöhungszeichen. Das doppelte Erniedrigungszeichen. Uebung im Versetzen chromatischer Tonreihen. Kap. X. Vorführung der Molltöne oder der künstlichen Tonordnung. Sie entspringt aus der natürlichen. Merkmale der künstlichen Tonordnung. Notirübungen in Mollstücken. — Schlussbemerkung über die Notirübung. Unterscheidung (für den Lehrer) dessen, was zur Notirungskunst und was zur Notirungslehre gehört. Unterscheidung dessen, was den R. nicht cursorisch vorgeführt werden soll. Kap. XI. Vollständige Intervallentabelle. Vorführung auch der verminderten und übermäßigen Intervalle. Intervallentabelle: Primen: Die reine, die übermäßige; Sekunden: Die große, die kleine, die übermäßige; Terzen: Die große, die kleine, die verminderte; Quartan: Die reine, die übermäßige, die verminderte; Quinten: Die reine, die übermäßige, die falsche; Sexten: Die große, die kleine, die übermäßige; Septimen: Die große, die kleine, die verminderte; Oktaven: Die reine, die verminderte, die übermäßige. Unterscheidung des großen und des kleinen halben Tons. Die diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter. Kap. XII. Vom Umfange des melodischen Tonreichs. Von der verschiedenen Höhe der Menschenstimmen. Der Discantschlüssel, als Mittel, für die hohen Stimmen — der Basschlüssel, als Mittel, für die tiefen bequem zu notiren. Vorläufige Vorführung auch des Violinschlüssels. Vorläufige auch der Alt- und Tenorstimmen, und des Alt- und Tenorschlüssels. Vollständige Notentabelle durch den ganzen Umfang des Tonreichs nebst Bekanntmachung mit der Benennung der verschiedenen Tonfächer. Kap. XIII. Die Lehre vom Tempo. Fünferley Zeitmaasse. Feinere Unterscheidungen des Zeitmaßes. Das Allabrevezeichen. Das Accelerando- und Rallentando. Der Ruhepunkt. Vom Aufheben des Zeitmaßes. Recitativ. Choral. Kap. XIV. Von den Manieren. Das Abstoßen. Das Schleichen. Die Vorschläge. Verschiedene Arten

sie auszuführen. Der Triller. Der Triller mit Nachschlag. Der Draller. Der Mordent. Der Doppelschlag, von oben — von unten. Uebung der Doppelschläge. Kap. XV. Ergänzungen der Notirungslehre. Pausenstellung von mehreren Takten. Das Wiederholungszeichen. Das Schlusszeichen. Der Rückweiser. Erklärung der sogenannten Empfindungswörter, die als Ueberschriften gebraucht werden. Warnung vor deren Mißbrauch. Wesentliche Ueberschriften, oder Vortragswörter: Cantabile — Arioso — A piacere — poco — piu — meno — u. a. deren Bedeutung erklärt wird. — Schlussanmerkung über den Gebrauch der Kunstwörter.

Besondere Tonlehre.

Erste Abtheilung.

Methodische Verbindung des Gesangtons mit dem Wortlaut.

S. 161 — 183.

Einleitung. Rückblick auf die allgemeine Tonlehre. Sie ist die absolute Vorbildung zum eigentlichen Gesange. Unterscheidung der Elementarlehre (und dessen, was dahin gehört) von der Vortragslehre. Nothwendigkeit der Elementarbildung zur Aussprache. Kap. I. Die Vocalisirungskunst. Vier Hauptvocale. Vier Mundstellungen: weit, rund, spitz, breit. Mögliche Fehler und Unarten. Uebungstabelle der vier Hauptvocale u. o. a. e. nach dem Tetrachord. Kap. II. Vier Nebenvocale. Ihre Hervorbringung mit Erhebung der Zunge. Uebungstabelle der vier Nebenvocale ü. ö. ä. i. nach dem Tetrachord. Uebungstabelle der Haupt- und Nebenvocale nach der Tonleiter. Uebung in sprungweiser vermischter Hervorbringung der Haupt- und Nebenvocale. Kap. III. Vorführung der Diphthonge. Sie werden in ihre Elemente zerlegt. Sie werden beim Singen anders behandelt als beim Sprechen. Verwandtschaft zwischen au und eu, zwischen ai und ei. Bildung einer Uebungstabelle nach dem Tetrachord (mit Hülfe des Grundvocals a) a. au. äu. (eu) ai. (ei). Uebung der Hauptvocale, Nebenvocale und Diphthonge in vermischter Ordnung. Schlussbemerkungen zur Vocalisirungslehre. Die musikalische Betonung hebt den Unterschied gewisser Sprachlaute auf. Berücksichtigung der Provinzialaus Sprachen. Das wesentliche Toncolorit soll erhalten, die jeder Provinz eigenen Nuancen aber dennoch nicht aufgehoben werden. Kap. IV. Lautlehre. Einleitung. Benennung der Consonanten für das Tonausstoßen und die Tonumgrenzung. Eintheilung der Consonanten in Compressions- und Suspensionslaute. Vorführung der Compressionslaute. Uebung im Tonausstoßen mittelst derselben. Bekämpfung des Fehlers des Kehrlings mittelst der Uebung des f. Bemerkbarmachung der Compressionsmittel im Organ: Zungenbruch, Kehldruck, Zungenbruch, Lippenbruch. Uebungstabelle der Compressionslaute h. k. t. p. nach dem Tetrachord. Vorführung der gelinden Compressionslaute g. d. b. Uebung im Unterscheiden derselben von den scharfen. Kap. V. Die Suspensionslaute. Hauptregel für das Lautiren. Vorführung der gelinden: j. w. f. s. und Uebungstabelle nach dem Tetrachord. Vorführung der scharfen l. r. m. n. und Uebungstabelle nach dem Tetrachord. Dritte Reihe der Suspensionslaute, die Mittelstänge sind zwischen einfachen und Doppel-Consonanten: ch. sh. g. q. und Uebungstabelle nach dem Tetrachord. Kap. VI. Einleitung. Zusammenfügung der Laute. Classification der Doppelconsonanten: Compressionslaut und Suspensionslaut. — Suspensionslaut und Compressionslaut — zwey Suspensionslaute. Bemerkbarmachung der schwierigen Vorfügungen. Uebung im Vorfügen der Consonanten vor den Vocal. Successive Vorführung der Doppelconsonanten der ersten, zweiten und dritten Art. Vorführung der Trippelconsonanten. Kap. VII. Uebungen im Nachfügen (Anfügen) der Consonanten an den Vocal. Vorübung im Nachfügen der Conson. im Gegensatz des Vorfügens. Anführung der beim Nachfügen vorkommenden Fehler. Tabellarisirung und

Uebung der einfachen Consonanten. Tabellarisirung und Uebung der zusammengesetzten Consonanten. — Vermischte Doppelconsonanten — Tripelconsonanten, wober der nämliche Consonant zweymal vorkommt. — Vermischte Tripelconsonanten. — Vierfache Consonanten. Fünffacher Consonant. Kap. VIII. Syllabirung. Viererley Syllbenfügungen: Vocal und Vocal. — Vocal und Consonant. — Consonant und Vocal. — Consonant und Consonant. Eintheilung des Lehrstoffs in vier Hauptaufgaben. Bemerkbarmachung der möglichen Fehler der ersten Hauptaufgabe; Uebung in Vermeidung derselben. Gleiches Verfahren bey der zweyten Hauptaufgabe — gleiches bey der dritten, die die schwierigste ist — gleiches bey der vierten, die die weislauffigste ist, und daher in mehrere Reihenfolgen zerlegt werden muß. — Schlußanmerkungen. Hinweisung an individuelle Purifikation u. s. f. Wichtigkeit der Verbindung der Syllabirung mit der Uebung im Sparen (Verlängern) des Athems.

Zweite Abtheilung.

Methodische Verbindung des Tongewichts mit dem Wortgewicht.

S. 184 — 198.

Einleitung. Uebereinstimmung der Ton- und Wortdynamik. Ursprung der Metrik aus der Dynamik. Lange und kurze Sylben heißen in der Tonlehre schwer und leicht. Poetisch-rhythmische Lange und Kürze der Sylben kann in der Ausübung des Gesanges nicht in Betracht kommen. Druckton und Drucklaut, Halston und Halllaut treffen in der Ausübung zusammen. Sie sind das elementarische Band zwischen Tonkunst und Wortkunst. Faßlichkeit dieser Lehre für Kinder. Schwierig ist bloß die Lehre von der Mittelzeitigkeit (Mittelgewichtigkeit). Unterscheidung zwischen Accentuationslehre und Declamationslehre. Orthometrische Sylbenclassification. Warnung für den L. vor irriger Anwendung der Regeln der Metrik auf die Singkunst. Nicht die Sylben, sondern ihr Inhalt bestimmt das Gewicht. Kap. I. Vorführung der Versfüße. Regel ihrer Betonung. Die zweysylbigen Füße: Der Trochäus, der Jambus, der Spondaus, jeder mit seiner dynamisch-angemessenen (taftgemäßen) Betonung. Beyläufige Bemerkbarmachung des Pyrrichius. Die dreysylbigen Füße: Der Amphibrachys, der Daktylus, der Anapaß; der Ererichus, der Antibrachys, der Bacchus, jeder mit der ihm angemessenen Betonung. Beyläufige Bemerkbarmachung des Trybrachys. Der Moloßus. Kap. II. Betonungsart der Füße, welche die richtige Ausübung erleichtert; Betonung, welche sie erschwert. Regel der Ausübung. Kap. III. Vorführung der Doppelfüße mit der angemessenen Betonung. Kap. IV. Zusammenfügung eines zweysylbigen Fußes mit einem dreysylbigen. Fünfsylbige Uebungssphrasen mit der angemessenen Betonung. Vervielfachter Text zur Uebung der K. in Wortfügung und Wortwechsel. Kap. V. Wörter die zu verschiedenen Malen in verschiedenem Sinne gebraucht werden können. Ihre verschiedentliche Betonung; relative Sylben. Kap. VI. Halbschwere Sylben mit angemessener Betonung. Beispiele von Wörtern und Wortfügungen, worin immer eine halbschwere Sylbe enthalten ist. Uebungssphrasen. Schlußanmerkung. Limitative Regel für den L. betreffend die halbschweren Sylbenarten.

Dritte Abtheilung.

Elementarische Verbindung der Tonkunst und Dichtkunst.

S. 199 — 208.

Einleitung. Ueber das Kinderlied. Seine Wichtigkeit. Seine pädagogische Beschaffenheit. Es darf nur ganz kurz seyn. In seiner Kleinheit und Einfachheit besteht sein Werth. Es muß sich dem Gemüth

leicht einprägen. Kap. I. Unterscheidung zwischen syllabischem und melismatischem Gesang. Anführung der schwierigen Fälle. Uebungssphrasen. Kap. II. Norm für den L. zur Prüfung eines Singstücks als Vebraufgabe. Untersuchung des Uebungsstoffes: Erste Ansicht; der rhythmische Gehalt — zweyte Ansicht, das Melodische — dritte Ansicht, das Dynamische — vierte Ansicht, Vergleichung des rhythmischen Gehalts mit dem melodischen — fünfte Ansicht, Beziehung des dynamischen Gehalts auf den rhythmischen und melodischen — sechste Ansicht, der Text — siebente Ansicht, der Text in Verbindung mit der Musik. Untersuchung des Bildungsstoffes nach ähnlichen Gesichtspunkten. Kap. III. Normalanweisung für die Einübung eines Singstücks. Erstes Geschäft: Vorführung der isolirten rhythmischen Bestandtheile; Einübung. Zweytes Geschäft: Vorführung der isolirten melodischen Bestandtheile; Einübung. Drittes Geschäft: Rhythmus und Melodie verbunden vorgeführt und eingeübt. Viertes Geschäft: Hinzufügung der dynamischen Zeichen und Einübung nach denselben. Fünftes Geschäft: Der Lehrer setzt den Text unter die Noten; er läßt ihn ablesen; er fragt nach dem Metrum; er läßt es absingen und berichtigt nöthigen Falls die Vocalisirung und Lautirung. Sechstes Geschäft: Vollständige Ausführung des Gesanges; Berichtigung in allen wesentlichen Rücksichten. Kap. IV. Die Regeln des Athembolens in Beziehung auf den Text. Textbeispiele, an denen gezeigt wird, wo, und wo nicht Athem geholt werden darf. — Schlußanmerkung. Hinweisung des Lehrers an die Ausübung der dreysylbig einstimmigen Singstücke (Beplage A.) Bestimmung des Tempo einer jeden Nummer nach Sekunden.

Vierte Abtheilung.

Elementaranleitung zur Ausführung musikalischer Kunstwerke.

S. 209 — 224.

Einleitung. Es ist Bestimmung der Kunstbildungsschule, daß sie nicht bloß Schule bleibe. Unterscheidung zwischen einer geschmackigen Lernschule und einer freien Kunstschule. Ihr Endzweck als Culturmittel. Wichtigkeit der Verbeibaltung des geselligen Verhältnisses der Kinder. Kap. I. Anweisung zum Gebrauch des Instruments: zur vollständigen Begleitung der Stimmen — zur theilweisen Leitung — zu pädagogischen Kunstgriffen. Unvermeidliche Nachteile für den Schullehrer, der kein Instrument haben kann. Auch ein mittelmäßiges reicht hin. Auch geringe Klavierpietkunst gewährt schon große Vortheile. In Ermangelung eines Pianoforte kann auch ein gemeines Orgelwerk (Positiv) dienen. — Regel für die Stimmung. Regel der Tonangebung beim Anfangen, melodisch, harmonisch. Kap. II. Voreinrichtung der Schule zur Kunstschule. Aushebung einzelner Individuen zu Corpshaen — zu besondern künstlerischen Leistungen: Ein geschicktes Kind mit starker Discantstimme — eins mit starker Altstimme — eins mit seiner Stimme fürs Piano — eins mit gelauffiger Kehle fürs Melismatische — mehrere Discantisten und Altisten für Wechselgesänge. Gebrauch des Vorsängers zum Schulzweck. Wink für die psychologische Behandlung der Solosänger. Kap. III. Nothwendigkeit der Abwechselung zwischen Solo und Chor in jeder Singstunde. Vorläufige Auscheidung von dreierley Kunstgattungen für die Schule: Solo, Wechselgesang, Chorgeang. Vermengung aller drei Kunstgattungen in jeder Stunde. Piano- (und Pianissimo-) Stücke sind vorzüglich mit Solostimmen oder Halbchor auszuführen. Vom Gebrauch der zweysimmigen Lieder zu Wechselgesängen. (Beplage B.) Vom Gebrauch der dreysimmigen Gesänge. (Beplage C.) Schwierige Aufgaben gehören mitunter in eine pädagogische Sammlung, auch ein glückliches Personal muß dadurch weiter geführt werden können. Bemerkbarmachung der schwierigsten Stücke: Declamatorisches Stück in punktirtem Gesang — rasches Allegrostück — Uebungsstück für die Künste des Portamento. — Melismatisches Neunachrestastück. — Schwieriges Stück wegen der Modulation. — Schwieriges Stück wegen Geschwindigkeit der Melismaten.

Bemerkung in Hinsicht auf den Inhalt der Gedichte: Weltliche Gesänge dürfen mit geistlichen nicht Stück für Stück vermischt werden. Kap. IV. Weitere Organisation der Schule. Vorführung der Harmonie. Neue Localisation. Neue Stimmprüfung, besonders der Knabensimmen. Merkmale des Stimmbruchs. Ausscheidung der K. in Discantisten und Altisten. Vom Verhältniß der Tonmasse des Discant zu derjenigen des Alt. Anleitung zur Ausführung der zweystimrigen Gesänge. Unterscheidung der leichten und der schwierigen Fälle in Hinsicht auf rhythmischen — auf melodischen — auf harmonischen Gehalt, hauptsächlich auf die Stimmführung (den Gang der Stimmen). Wirkliche Vorführung des harmonischen Gesanges, angeknüpft an ein schon bekanntes einstimmiges Singstück. Wichtigkeit des genauen (zusammentreffenden) Einfallens beim Anfangen des Chors. Verwerflichkeit des Taktschlagens der Sänger beim Ausführen der Kunstwerke. Kap. V. Anleitung zur Ausführung der dreystimrigen Gesänge. Unterscheidung der leichten und der schwierigen Fälle. Die zerstreute Harmonie. Unterscheidung des Verhältnisses des Discant zum Alt bey den zweystimrigen Gesängen im Gegensatz zu den dreystimrigen. Ueber das Vorherrschen der Sextenreihen. Die zerstreute Harmonie. Bemerkung über die pädagogische Zusammenordnung der dreystimrigen Gesänge. Schwierigkeit bey besonders melismatisirtem Discant oder Alt. Bemerkung über die natürliche allmähliche Verlängerung des Athems während des Heranwachsens der K. Im Singkurs muß darauf Rücksicht genommen werden. Auch die Sammlungen der Gesänge sind darauf berechnet. — Schlußanmerkungen. Was der Lehrer nach Durchführung des Elementarurses zunächst zu beobachten und zu treiben habe. Hinweisung auf die Kunstgattung des Rundgesanges. Ihre Unentbehrlichkeit für jede Singanstalt. Die Teutonia. Anführung der Nummern, die nach Durchführung des Elementarurses zu gebrauchen sind. Bemerkung über das Anbilden von Tenoristen für die Schule zur Vervollständigung des vierstimmigen Gesanges.

Anhang.

Allgemeine Reflexionen.

S. 225 — 234.

Einfaches Kriterium der Gesangsmethode. Ueber das Wesen und die Nothwendigkeit der Formbildung. Jede einzelne Berrichtung muß dem Kinde zum Bewußtseyn gebracht werden. Formbildung macht Gemüthsbildung erst möglich. Gemüthsbildung kann durch Formbildung nur indirekt befördert werden. Keine Kunstwerke können nur beyläufig Mittel der Formbildung enthalten. Das Kunstschöne ist dem K. vorzuenthalten, bis der Weg der Formbildung zurückgelegt ist. Es darf nicht zum Lieberlingen dressirt werden. Fehler der bisherigen Kunstbildung. Anführung der Gründe. Bewährtes Verdienst der Pestalozzischen Methode. Sie führt nothwendig auf neue Lehrformen. Was unter Erfindung einer neuen Methode eigentlich zu verstehen sey. Ueber den Zeitaufwand bey Einführung der neuen Methode. Längeres Verweilen bey den Elementen: es ist im Ganzen Zeitgewinn — es bringt die K. früher zum Bewußtseyn — zur Ausführung großer Kunstwerke — zum Singen vom Blatt. Indirekte Vortheile der Methode. Berücksichtigung der civilen Lehranstalten. Ihre Beschränktheit. Anweisung für den beschränkten Schullehrer zur Abkürzung des Lehrgeschäftes — was er zusammenzufassen — was er wegzulassen habe. Accommodation des Elementarwerkes für verschiedene Fälle und Personen (Personale.) A. Für Schulen die schon nach bisheriger Lehrart singen gelernt. Rettung der Hauptsache: Die Elemente müssen den K. gesondert zum Bewußtseyn gebracht werden. Unvermeidliche Schwierigkeit der Accommodation. B. Für Schulen, in denen man bloß den Choralgesang getrieben hat. Seine Nachteile für die Gesangsbildung, besonders der Kinder. Sein bleibender Werth als gottesdienstlicher Gesang — als Volksgesang — als integrierender Theil großer Kunstwerke. C. Für erwachsene Personen, die erst noch singen

lernen wollen. Nachteile und Vortheile der neuen Methode für Erwachsene. Ueber Rehlbildung für die, welche zu spät dazu kommen. Ueber den Gebrauch der Gesänge für Erwachsene. D. Für Erwachsene, die schon singen können. Berichtigung, Vervollständigung und Erweiterung ihres Wissens und Könnens. E. Für den einzelnen Gesangsfreund. Empfehlung zum Selbstunterricht. Unmöglichkeit gänzlicher Selbstbildung in der Musik. F. Für den Kunstfänger. Theoretische Aufschlüsse über das Portamento — seine hohe Wichtigkeit als Individualisierungsmittel der Singkunst — seine Unentbehrlichkeit für den Kunstausdruck. Vorläufige Exposition der Theorie der Vortragskunst. Undulation und Declamation. Beides zusammen macht erst den Gesangkünstler. G. Für Schulbehörden und Institutsvorsteher. Ueber die Anstellung eines Lehrers. Vorsicht in dessen Wahl. Freyheit in Behandlung der K. sollte ihm zugesichert werden. — Besondere Empfehlung eines Mittels, die Methode schneller in Gang zu bringen; es wird allen Schullehrern empfohlen. — Warnung vor Mißbräuchen der Methode. Pädagogische Spiele: ein Hülfsmittel, dessen sich schlechte Lehrer zu bedienen pflegen. Es ist ein Hinderniß ächter Kunstbildung.

Besondere Reflexionen.

S. 234 — 250.

A. Reflexionen zu den allgemeinen Regeln. Wesentliche Unterscheidung der Übungsarten: Regulierungsmittel — Entwicklungsmittel der Kunstkraft. Schädlichkeit des langen Verweilens bey den Regulierungsmitteln. B. Refl. zur Rhythmik. Unvollständigkeit der bisherigen Taktlehre. Unzulänglichkeit der Vorzeichnung zur Charakterisirung einer jeden wesentlichen Taktgattung. Der Neunachteltakt als Maximum für das dynamische Gefühl. Blicke auf einzelne Phänomene der Kunstgeschichte. C. Refl. zur Melodik. Dem Lehrer wird Übung im Unterscheiden des Materials der Stimmen empfohlen. Wichtigkeit der Bezeichnung durch Worte. Wichtigkeit der Gefühlsbildung des Lehrers von dieser Seite. Ueber die Eintheilung der Stimmen. Kunstgriffe zur Erweiterung des Tonumfangs. Ueber das Ausgleichen (Ausebnen) der Stimme. Limitative Regel dafür. Reinigung der Stimme durch harmonische Mittel (Gebrauch der Harmonie zur Begleitung). Bemerkung über die große Terz. Sie ist das Band der Harmonie. Läuterung des Terzengefühls ist zugleich Bildung des harmonischen Sinnes. Übung darin. D. Refl. zur Dynamik. Das Tonschwellen, zur Grundlage des Singens gemacht, ist verderblich. Seine Einführung und sein Mißbrauch werden aus den Culturbedürfnissen erklärt. Vergleichung der ältern Gesangsmethoden mit den neuern. Durch das Tonschwellen, als Grundlage des Singens, räumt man dem italienischen Gesang zu große Herrschaft ein — es ist verderblich für die declamatorische Kunst. Diese hat höhere Vorzüge zu behaupten seit dem Aufblühen der deutschen Poesie und Metrik (Rhythmik.) Weitere Rückblicke auf die Culturgeschichte der Singkunst: Die Melismatik — die Bravourkunst — die Singmanieren — künstliche Modification des einzelnen Tones — künstliches Uebergehen von einem Ton zum andern. Vernachlässigung der Bravourkunst; Ueberhandnehmen des Portamento. Wichtigkeit der ebenmäßigen Cultivirung beyder. Sie bilden die vollständige Gegenseite zur Declamationskunst. E. Refl. zur Verbindung der Tonelemente. Weitere Aufschlüsse über das Wesen der Dynamik mit Hinsicht auf die Verbindung der Tonelemente. Hinblick auf die Kunstgeschichte. Die Einführung des Crescendo und Diminuendo wird aus einem besondern Kunstbedürfniß erklärt. Ungeheimtheit, für das Crescendo und Diminuendo eine allgemeine Regel zu etabliren. Beyläufige Bemerkung über die Benennung: Pianoforte. Hinweisung der Sänger zur Beobachtung des Violin- und Harfenspiels. Tauglichkeit dieser Instrumente für dynamischen Kunstausdruck. Folgerung, woraus die besondere Wichtigkeit des dynamischen Elements für die Kunstausübung hervorgeht. F. Refl. zur Notirungskunst. Es ist zweckwidrig, das Kind zum Componiren anleiten zu wollen. Beispiele

aus der Kunstgeschichte. Vortragskunst, als wichtiges Vorbildungsmittel zur Kunstfindung dargestellt. C. Refl. zur „Verbindung des Gesangstons mit dem Wortlaut.“ Wichtigkeit der Lautirmethode als Vorbildung auf den declamatorischen Gesang. Wichtigkeit der Lautirkunst für den Sänger. Tauglichkeit der deutschen Sprache für die Musik: Ihr Toncolorit — die Diphthonge verschönern es — sie ist reich genug an a für die Melismatik; auch die au und ai gehören hieher — auch im Consonantenwesen hat sie Vorzüge vor der italienischen. Ein Wort vom Nationalcharakter der beiden Sprachen. Warnung für deutsche Vocalcomponisten. H. Refl. zur „Verbindung des TONGEWICHTES mit dem Wortgewicht.“ Priorität der Dynamik vor der Metrik. Steigerung des Sylbenverhältnisses. Steigende Füße. Resultat für den Sänger — für den Componisten. Prüfung der Theorie der Dynamik in Anwendung auf den Hexameter. Daraus resultirende Wichtigkeit der zusammengesetzten Taktarten für die dynamische Tonstellung. I. Refl. zur Elementarischen Verbindung der Tonkunst und Dichtkunst. Nachtrag zur Norm für das Einüben der Singstücke. Das Temponehmen. K. Refl. zur Elementaranleitung zur Ausführung musikalischer Kunstwerke. Pädagogische Behandlungsart der Harmonie. Vergleichungspunkt der bisherigen Tonlehre mit der Pestalozzischen Methode. Ueber das Mollwesen. Warum Mollstücke den K. so sparsam vorgeführt werden. Erklärung des Mollbedürfnisses aus dem Wesen der Melodik. Betrachtung der Molltonleiter aus diesem Gesichtspunkt. Ueber die Behandlungsart der Harmonie in den zwey- und dreyst. Gesängen (für Musiker). Die Vocalcomposition hat ihre eignen Gesetze. Das Wort muß gehörig vorherrschen. Reichthum und Fülle der Harmonie kann ihm nachtheilig seyn. Was den Wortausdruck begünstigt, ist erlaubt, wenn auch die Satzlehre es verbietet. — Ueber die Auswahl der Gedichte. Gründe der vorgenommenen Abänderungen, besonders von Seite der Metrik. — Ueber den Styl. Es giebt eine Wahrheit (Objektivität) des Stylls. Sie wird an den Gesängen nachgewiesen. — Anhang zum Anhang. Ueber das Wesen und die Wichtigkeit der Didaktik.

Beilage A.

Dreßig einstimmige Singstücke oder Elementarliederchen, bestehend in kleinen Phrasen oder Versen.

Beilage B.

Dreßig zweystimmige Gesänge moralischen Inhalts. I. Die aufgehende Sonne. II. Die untergehende Sonne. III. Menschenliebe. IV. Natur. V. Das Gärtchen. VI. Das Thälchen. VII. Apsied. VIII. Die Quelle. IX. Fied zur Wasserfahrt. X. Im Kahn. XI. Vaterlandslieb. XII. Friedenslieb. XIII. Aufruf am Morgen. XIV. Das Blümchen. XV. Die Tage der Kindheit. XVI. Frühlingslieb. XVII. Die Grille. XVIII. Sommerlieb. XIX. Die Laube. XX. Herbstlieb. XXI. Obßlieb. XXII. Winterlieb. XXIII. Eislieb. XXIV. Die Spaziergänger. XXV. Nachtgesang. XXVI. Die Gessirne. XXVII. Der Mond. XXVIII. An der Schwester Grabe. XXIX. An des Vaters Geburtstog. XXX. Die Schulfeyer. Die Gedichte sind von Agricola — Binde- mann — Blumauer — Fridrike Brung. Münter — Demme — Hering — Jacobi — Köbler — Krummacher — Lenardo — Mahlmann — Mähler — Neumann — Psenninger — Salis — Schwabe — Starke — Stollberg. — a. d. Hannöverschen Gesangbuch — Jahrbuch der Freude — Niemeyer's Gesangb.

Beilage C.

Dreßig dreystimmige Gesänge religiösen Inhalts. I. Das Vater- unser. II — XIX. Sechs Erbauungslieber, sechs Lobgesänge, sechs Gebetlieder. XX Morgenlieb. XXI. Abendlieb. XXII. Frühlingslieb. — XXIII. Sommerlieb. XXIV. Herbstlieb. XXV. Winterlieb. XXVI. Neu- jahrslieb. XXVII. Sonntagslieb. XXVIII. Pilgerlieb. XXIX. Andenken an den Tod. XXX. Adventslieb. Die Gedichte sind von: Bürde — Cramer — Demme — Freylinghausen — Funk — Gellert — Hage — Lavater — Matthißen — Münter — Neander — Noßig — Schubart — Sturm. — a. Bauer's Gesangb. u. d. Mildheimischen Liederbuch.

Allgemeine Regeln für den Lehrer.

§. 1.

Der Lehrer selbst äußere bey Eröffnung der ersten Lehrstunde Freude an der Musik. Er trachte sich und seine Kinder bey allen Uebungen immer in heiterer Stimmung zu erhalten.

§. 2.

Genaue Ordnung und eine gewisse Schulzucht, die nur Unarten verhüten, aber ja nicht die jugendliche Heiterkeit trüben soll, sind bey dem Unterricht im Gesange besonders nothwendig; sie erleichtern wesentlich die genaue Erlernung und Ausübung der Kunst selbst.

§. 3.

Nicht minder nothwendig ist genaue Einteilung der Lernstunden. Eine solche muß, wenn die vorgenommene Uebung nicht sehr mühsam ist, durch eine Ruhezeit von etwa fünf Minuten in zwey Hälften getheilt werden; diese Ruhezeit fällt am schicklichsten auf die 31ste bis 35te Minute.

§. 4.

Mühsame Stunden, z. B. solche, die schon mit ausführlichen künstlichen Gesängen zugebracht werden, sind durch zwey Ruhezeiten, jede von wenigstens vier Minuten, in drey Perioden abzutheilen.

§. 5.

Während dieser Ruhezeiten, so wie bey den kürzern Rastmomenten, welche entstehen, indem der Lehrer seine Beispiele an die Tafel schreibt, soll er durchaus kein Geschwätz oder Geräusch dulden, sondern gänzliche Stille und Ruhe verlangen. Diese dient nicht nur den Organen und dem Gehörsinne zur Erholung, sondern erhöht die belebende Wirkung des Gesanges selbst.

§. 6.

Die Singstunde darf nie zu früh am Morgen, nie vor 9 Uhr, nie zu spät am Abend, nie nach 7 Uhr, nie gleich vor dem Mittagessen, nie gleich nach demselben gehalten werden; nie, wenn die Schüler in einer vorhergegangenen Stunde durch Sprechen ermüdet, nie, wenn sie durch Bewegung erhitzt sind.

§. 7.

Wenn es dem Lehrer frey steht, die Singstunde vor ihrem gänzlichen Ablaufe aufzuheben, so thue er es im Anfange wenigstens einige Male, bis er zu denjenigen Uebungsreihen kommt, die mehr Beschäftigung darbieten, oder Wiederholungen aus frühern Stunden zweckmäßig zulassen.

§. 8.

Steht es ihm frey, die Anzahl der Singstunden zu bestimmen, so setze er sie wenigstens auf drey in der Woche, und wohl am schicklichsten auf den Montag, Mitwochen und Samstag. (Auf dem Lande wird, sobald die Kinder dahin gekommen sind, geistliche Gesänge auszuführen, auch der Sonntagsabend zu einer Singstunde bestimmt. Hiebey versteht es sich, daß diese mehr Unterhaltungs- als Unterrichtsstunde seyn soll.)

§. 9.

Wöchentlich ein Mal, am schicklichsten in der letzten Viertelstunde der Samstagslektion nehme er eine Recapitulation vor, lasse die Kinder hersagen, oder sage nöthigen Falls selbst her, was als Gedächtnißsache behalten werden muß: Regeln, Kunstwörter u. s. f.

§. 10.

Monatlich ein Mal nehme er eine Recapitulation im Ganzen vor. Er bestimme dazu eine ganze Stunde, am schicklichsten die letzte des Monats. Er trachte dabei, sich zu überzeugen, daß die Kinder den Sinn aller Kunstwörter verstehen, keines mit dem andern verwechseln u. s. f. Er suche zugleich, ihre Fertigkeit in Anwendung der Singeregeln zu vermehren und zu befestigen.

§. 11.

Der Lehrer lasse sich unsre Eintheilung der Uebungsreihen ungefähr zum Leitfaden dienen, nach welchem er die Stunden einzutheilen hat. Bisweilen wäre es zwar unschädlich, mehreres über eine ganze Uebungsreihe hinaus, oder zwei ganze Uebungsreihen zusammenzunehmen; bisweilen wäre es ganz unpädagogisch. Indem wir dem Lehrer hierin einigen Spielraum lassen müssen, bemerken wir nur, daß er sich zu hüten hat, den Kindern in der Stunde zu viel zu geben, in welcher er ihnen etwas Neues von Wichtigkeit vorzuführen hat, sey es Begriffs- und Gedächtniß- oder Ausübungs- und Fertigkeitssache.

§. 12.

Wenn ein Kunstwort zum ersten Mal vorkommt, so lasse er die Kinder dasselbe immer besonders aussprechen. Er muß also, nachdem er die Phrase mit dem Kunstwort das erste Mal vorgetragen hat, sagen: Sprecht mir nach, z. B. „Takt“. — „Takt““. —

§. 13.

Es versteht sich, daß der Lehrer in seinem Vortrage nie ein Kunstwort brauchen darf, ehe die Kinder den Kunstgegenstand kennen gelernt, oder die Kunstausübung erlernt haben, welche durch dieses Wort bezeichnet wird. So darf er z. B. das Kunstwort Rhythmus im Laufe der rhythmischen Uebungen nie brauchen, da es erst am Ende derselben vorkommt.

§. 14.

Er sey in der Wahl seiner Ausdrücke, besonders der Wörter, die er zum Befehlen, zum Tadeln, zum Berichtigen, zum Loben braucht, äußerst behutsam und genau. Unser Gebrauch der Beywörter ist z. B. folgender:

Richtig, und unrichtig, beziehen wir auf das Rhythmische;

Rein, und unrein auf das Melodische;

Falsch, brauchen wir nie, wenn bloß unrein intonirt, oder wenn distonirt wird, sondern wenn (bey Sprüngen) ein andrer Ton getroffen wird, als jener, der eben gilt;

Fehlerhaft, wenn mehrerley Fehler zugleich vorgehen, wenn z. B. die Einen zu hoch, die Andern zu tief singen;

Ungereimt, wenn das ganze Personal zusammen mehrere auffallende Fehler in einer Uebung begeht;

Unbestimmt, wenn es an Genauigkeit gebricht, ohne daß auffallende Fehler vorgehen;

Schlecht, brauchen wir immer mit einer entfernten Beziehung aufs Moralische, wenn z. B. die Kinder träg, ohne Aufmerksamkeit, ohne alle Anstrengung, oder wenn sie muthwillig, wild, schreyend singen;

Gut, ist unser gewöhnliches Beyfallswort für das Richtig- und Reinsingen zugleich, das also bey den rhythmisch-melodischen Uebungen erst in Gebrauch kommt;

Vollkommen, brauchen wir, wenn eine schwere, verwickelte Uebung fehlerfrei abgesungen wird;

Schön, versparen wir bis dahin, wo ganze Gesänge zu unsrer Zufriedenheit ausgeführt werden;

Getroffen, und gefehlt, oder auch recht so, nicht so, beziehen wir auf die Antworten der Kinder.

§. 15.

Zu Commando-Wörtern sind immer die kürzesten die besten, z. B. Schaut auf! — Merkt auf! — Frisch! — Fallt ein! — Noch einmal! Hingegen wird zum Tadel oder zum Lobe öfters zweckmäßiger eine ganze Phrase

gebraucht, woben man nöthigen Falls auch den Vortheil hat, den Tadel durch eine Vermischung von Lob zu mildern, und umgekehrt.

§. 16.

Unter den möglichen Unarten der Kinder sind Trägheit, Schläfrigkeit, schleppendes Wesen, die nachtheiligsten von allen. Solche Kinder werden immer den ersten Ton ein wenig zu spät anfangen, und den letzten, wenn es nicht ein langer ist, immer auch zu spät aufheben. Hier ist gleich vom Anfang an Strenge vonnöthen. Hingegen ist Voreiligkeit und selbst ungestümes Wesen beim Singen nicht so schädlich und auch nicht so tadelnswerth; ja dem Lehrer müssen solche Schüler willkommen seyn, die bisweilen, z. B. wo es ums Treffen schwerer Intervalle zu thun ist, etwas wagen. Er soll sie sogar zu diesem Wagn oft ermuntern, und solche gar nicht tadelnswerthe Fehler als das unvermeidliche Mittel erklären, um im Treffen allmählig Sicherheit und Festigkeit zu gewinnen.

§. 17.

Zur Vollständigkeit unsrer Regeln gehört auch die Warnung für den Lehrer, daß er sich vor allen möglichen Unarten hüte. Wir übergehen die vielen gedenkbaren Unarten, und berühren nur die Verderblichste, die eigentlich ein pädagogisches Vergehen zu nennen wäre. Es besteht darin, daß der Lehrer, um sich seine Geschäfte abzukürzen, entweder aus Trägheit, oder aus Ungeduld, die vorgeschriebene Uebung, wenn sie nicht gleich gehen will, alsobald mit Worten erklärt oder wohl gar vorsingt. Diese Verfahrensweise, das leidige Dressiren, (Abrichten) ist allen schlechten Lehrern eigen. Wer nicht zu dieser Classe gehören will, nehme daher von uns folgendes Gesetz an: Er halte die Kinder vorerst an, dasjenige was bei einer Uebung das erste Mal nicht gehen will, durch Wiederholung zu suchen; kommen sie bey öfterer Wiederholung nicht darauf, so fange er an, die Uebung zu zergliedern (theilweise vorzunehmen); er sage z. B. „im dritten Takt ist gefehlt worden“; können die Kinder bey noch mehrerer Wiederholung noch immer nicht zurecht kommen, so nehme er seine Zuflucht zur Worterklärung, suche ihnen nöthigen Falls durch diese oder jene rednerische Wendung die Sache begreiflich zu machen, und erst dann, wenn bey neuen Wiederholungen die Uebung noch nicht gehörig zu Stande kömmt, sey sein letztes Hülfsmittel das wirkliche Vorsingen der Uebung, (das Absingen derselben von ihm selbst.)

§. 18.

Eben so darf er von dem Zeitpunkt an, wo wir den Gebrauch eines Instrumentes einführen oder zugeben, dasselbe, außer den Fällen, wo wir dessen Gebrauch ausdrücklich vorschreiben, nicht anders als im Nothfalle gebrauchen. Auch darf er vor der Hand die Kinder durchaus weder durch künstliches Accompagnement, noch sonst durch Präludiren u. dgl. mit den Schätzen der Harmonie, und der höhern Kunst überhaupt, bekannt machen.

§. 19.

Bei den vorkommenden Fehlern trachte er immer zu unterscheiden, ob sie aus Irrthum, oder aus Unvermögen herrühren. Im erstern Falle muß er sie durch Worterklärung, im letztern durch Vorsingen oder den Gebrauch des Instrumentes berichtigen.

§. 20.

Bisweilen dient auch das nochmalige Rückgreifen auf die vorherige Uebung dazu, um die neue zu Stande zu bringen, je nachdem die neue Uebung mit der vorhergegangenen größere oder geringere Aehnlichkeit hat. Auf diese Aehnlichkeit hat also der Lehrer bey jeder neuen Uebung zu sehen, und wenn er sie groß genug findet, so sey die nochmalige Wiederholung der vorherigen Uebung sein erstes Hülfsmittel zur Erlernung der neuen. Diese Regel wird er sich bey den melodischen Uebungen, und zwar bey den Intervallenübungen, leicht merken.

§. 21.

Ein Lehrer, der sich im Tempohalten nicht durchaus fest weiß, der z. B. aus Nervenschwäche leicht erhitzt oder abgemattet wird, und im erstern Falle zu eilen, im letztern zu schleppen geneigt ist, bediene sich einer Sekun-

denuhr, und zwar am bequemsten einer Taschenuhr, die er vorne am Instrument gerade in der Mitte über der Tastatur festmacht.

§. 22.

Der Lehrer hüte sich, den Kindern von Empfindungsausdruck, von geschmackvollem Vortrage, von Kunstschönheit in höherm Sinne u. dgl. zu sprechen, wie es viele bey Anlaß der den Character eines Singstücks bezeichnenden Ueberschriften thun zu müssen glauben. Alle unbestimmten musikalisch:ästhetischen Ideen dieser Art sollen den Kindern bey dieser unsrer Tonkunstlehre ganz fremd bleiben. Unsern Gesängen sind auch keine andern Ueberschriften beygefügt, als solche, die sich auf das Tempo (Zeitmaaß) beziehen. Die als Ueberschriften üblichen sogenannten Empfindungswörter, wie sie in vielen andern Gesangwerken vorkommen, erkläre er ihnen zu seiner Zeit ganz einfach als Audeutung der im Gedichte vorherrschenden Hauptempfindung.

§. 23.

Unter den Singfehlern sind die geringen rhytmischen Fehler (die Fehler gegen Takt, Eintheilung oder Tempo) weit mehr zu tadeln und nothwendiger gleich anfangs zu berichtigen, als geringe melodische Fehler (einigermaßen unreine Intonation oder Distonation während des Tonhaltens.)

§. 24.

Bey den rhytmischen Uebungen lasse der Lehrer die Kinder nicht immer in der zufälligen sich immer gleichen Tonhöhe singen. Er mache sie indeß nicht begriffsmäßig auf Höhe und Tiefe aufmerksam, sondern gebe ihnen ohne Worterklärung bloß singend den höhern oder tiefern Ton an, den er verlangt, und heisse sie diesen Ton ihm nachmachen. Er gehe nie über $\bar{e}$ hinaus, nie unter $\bar{c}$ hinab; gewöhnlich bleibe er im Umfange von $\bar{e}$ bis $\bar{c}$. Bey einem Personale, das meistens oder ganz aus Knaben besteht, wird der Ton der Maße anfangs sehr tief, etwa $\bar{a}$ seyn. In diesem Falle hüte sich der Lehrer, gleich anfangs in den erstern Singstunden einen beträchtlich höhern Ton anzugeben, oder zu fordern; sondern er suche im Fortgange der rhytmischen Uebungen allmählig, etwa von 3 zu 3 Stunden (wöchentlich) um einen Ton höher zu steigen.

§. 25.

Der Lehrer muß darauf Acht haben, daß Jedes seiner Kinder immer alle Uebungen mitmache. Kann er bey starkem Personale sie nicht leicht übersehen, so muß er sie reihenweise abwechselnd üben.

§. 26.

Kann er die Fehler nicht genau herausfinden, nämlich nicht genau wahrnehmen, von welchen Kindern sie begangen werden, so muß er die Kinder in mehreren kleinern Abtheilungen, und sodann bloß diejenigen üben, welche die Fehler begehen. Dieses Verfahren wird bey den melodischen Uebungen hin und wieder nothwendig seyn.

§. 27.

Bisweilen kann es sich zutragen, daß ein einzelnes Kind eine melodische (weit seltener eine rhytmische) Aufgabe nicht zu leisten vermag. In solchen Fällen darf der Lehrer sich nie zu lange einzig mit ihm abgeben, um nicht alle andern zu versäumen, sondern er muß es außer der Singstunde einzeln vornehmen.

§. 28.

Ein solches einzelnes Vornehmen der Kinder gehört mit zu den nothwendigen Einrichtungen einer Singschule, und zu den Pflichten des Lehrers. Es ist besonders vonnöthen in den ersten Wochen oder Monaten der melodischen Uebungen. Wir müssen vom Lehrer verlangen, daß er in dieser Periode bey beträchtlichem Personale nebst den 3 wöchentlichen Singstunden wenigstens drey Viertelstunden den vereinzelt Prüftungen und Uebungen widme. Natürlich ist dies aber nicht etwa so zu verstehen, als ob er oft jedes Kind einzeln vorzunehmen hätte. Die fähigern Kinder werden selten der vereinzelt Nachhilfe bedürfen; die minder Fähigen aber sind immer in der Zwischenzeit von einer Singstunde zur andern einzeln nachzuholen, damit der Schulkurs nicht durch sie gehemmt oder in Unordnung gebracht werde.

§. 29.

Der Lehrer hat, so weit seine Befugniß oder Autorität reicht, zu verhüten, daß die Kinder nicht, ehe sie tonfest sind, außer der Schule durch Singen ihre Stimme verderben. Rhythmische Privatübungen wären zwar unschädlich. Hingegen macht das frühzeitige Melodieensingen (das musikalische Fallen jeder Art) die Stimme des Kindes schwankend und unrein. Der Lehrer hat daher bestimmt auch dies zu verhüten, daß die Kinder vor der Hand, ehe sie hinlänglich tonfest sind, um ein Lied von mehreren Zeilen oder Strophen ohne Instrument durchaus rein und ohne merkliches Sinken zu singen, nicht zu Hause singend zeigen sollen, was sie in der Schule gelernt haben.

§. 30.

Wir geben unbedenklich Folgendes frey, das die Kinder zu Hause allein mit Vortheil üben können, welches Alles sich aber immer auf das Singen einzelner (vereinzelter) Töne beschränkt:

- a.) Das Tonausstossen, Tonhalten, Tonschwellen, wie jedes an seiner Stelle gelehrt wird;
- b.) Das Tonaushalten zur Verlängerung des Athems;
- c.) Das öftere Ueben derjenigen Töne des Registers, wo sich der Stimmbruch befindet;
- d.) Uebung in der Pianissimo: Intonation, dem feinen, zarten Anstimmen und Aushalten des Tones;
- e.) Uebung in der schnellen Aussprache schwerer mit Consonanten beladenen einzelnen Wörter; woben zu beobachten ist, daß alle Sylben des gleichen Wortes immer in gleicher Tonhöhe gesungen werden müssen.

* * *

Für den Privatlehrer gelten zwar, im Allgemeinen gesprochen, alle obigen Regeln, die sich nicht auf Behandlung einer Mehrheit oder Menge, als solche, beziehen. Jedoch hat der Lehrer, der nur ein einziges Kind vor sich hat, einen mannigfaltig freyern Spielraum als der Schullehrer. Er kann die natürliche Fähigkeit des Kindes genauer beobachten. Das eine Kind erlernt leichter durch den Verstand, das andre leichter durch die Ausübung (den öftern Gebrauch der Organe) ein drittes hat ein großes Nachahmungstalent, ein viertes ein großes Conceptionsvermögen, um eine Aufgabe als Ganzes zusammenzufassen. Manches Kind besitzt nur eine solcher Eigenschaften in vorzüglich hohem, mehrere oder alle übrigen in geringem Grade. Gleiche Bewandniß hat es mit den einzelnen physischen Anlagen unter sich. Ein Kind erlernt die rhythmischen Uebungen mit der größten Leichtigkeit, hingegen fallen die melodischen ihm schwer; dem Einen machen die Sprünge mehr Mühe, dem Andern die halben Töne; das Eine kann leichter den Ton schwellen, das Andre ihn kräftig austossen; dem Einen fällt das Colorit der Vocale schwer, dem Andern die Deutlichkeit der Aussprache. So wie nun der Lehrer die individuellen Eigenschaften des Kindes kennen gelernt hat, so paßt er seinen Cours diesem Individuum an. Was es mit Leichtigkeit erlernt, wird er auch mit Leichtigkeit behandeln. Hier wird er mit Wort- und Zeitaufwand sparsam seyn. Desto mehr Mühe wird er sich geben, um demselben auch das Mühsame geläufig zu machen. Er wird diese oder jene vorherrschende Eigenschaft zu benutzen trachten, ohne die schwache Seite des Individuums zu vernachlässigen; er wird z. B. hier das Nachahmungstalent, das von Natur schwach ist, dort den Verstand, wenn er zurücksteht, wecken und fördern. Er wird das Kind während der Singstunde auch durch psychologische Hilfsmittel in einer hinlänglich lebhaften und immer wohlgeordneten Thätigkeit zu erhalten suchen; er wird dasselbe, wenn es ermattet, durch seine Aeusserungen ermuntern; wenn es exaltirt wird, besänftigen; er wird durch Unterbrechung, durch Nachhülfe, durch Tadel, durch Lob auf dasselbe abwechselnd einwirken u. s. f. Alles Mittel, die der Schullehrer, der eine Menge lehrt, nicht genau jedem Kinde anpassen kann, wie das Bedürfniß des Augenblicks es bey jedem gerade erheischen würde. Uebrigens verstehe man uns hier durchaus nicht so, als wollten wir den individuellen Unterricht im Gesange, da wo er nach den äußern Umständen, und zwar von einem guten Meister zu erhalten ist, vorgezogen wissen. Keineswegs! Im Chorgesange befördert die Macht der Sympathie, selbst das physische Mitgefühl, die Bildung des Individuums unbeschreiblich. Diese Macht

der Sympathie wiegt alle Vortheile des individuellen Unterrichts weit auf. Sie geht so weit, daß z. B. eine gewisse Gattung falscher Stimmen, die in unserm Zeitalter häufig vorkommen, sich im Chorgesange von selbst rektifizirt, worüber das Nähere bey den Regeln der Stimmprüfung nachzulesen ist.

Aus dem eben angeführten höchst wichtigen Grunde ist es bey dem individualisirten Musikunterricht immer noch besser, zwey Kinder in eine Stunde zusammenzunehmen, als eins allein zu lehren. Auch hier wirkt der Nachahmungstrieb und das Mitgefühl immerhin wohlthätig auf die Entwicklung ihrer Kunstkraft, und je mehr sie sich einander lieben, je mehr wird auch ihre Kunstkraft gemeinsam erhöht. Bey der Zusammenordnung zweyer Kinder sind folgende Regeln zu beobachten:

1. Sie müssen im Alter nicht zu weit, nicht mehr als höchstens drey Jahre von einander abstehen; woben in Anschlag zu bringen ist, daß das physisch stärkere immer um so viel jünger seyn darf, als man ungefähr abmessen kann, um wie viel ein wachsendes Kind mit einem Jahre an Stärke zunimmt.
2. Sie müssen sich an Tonvermögen (Tonumfang und Tonstärke) nicht zu ungleich seyn. Hier also muß die melodische Stimmprüfung, so weit sie bey unentwickelten Anlagen möglich ist, nicht erst, wie bey dem Schulunterricht, nach Durchführung des rhythmischen Curses, sondern zuerst vorgenommen werden.
3. Auch an Lebenskraft und Temperaments-Eigenschaften, müssen sie sich nicht allzu unähnlich seyn. Einem sehr lebhaften schnellbegreifenden Kinde ein mattes, langsam auffassendes bezugeseilen, wäre Mißhandlung des erstern, und würde oft auch das letztere nur niederschlagen.
4. Es müssen zwey Kinder seyn, die ungefähr das gleiche Tonregister haben, so entschieden als möglich zwey natürliche Discant oder zwey natürliche Alte. Sind zwey Kinder zusammen bis zum zweystimrigen Gesange durchgeführt, so hat der Lehrer da, wo es die Umstände zulassen, zwey Pärchen solcher Kinder zu vermischen, so daß er jedem Discant einen Alt beugesellt, um den Curs in den zweystimrigen Uebungen so durchzumachen. Bey Kindern von großem Tonumfang ist diese Maasregel unnütz. Denn sobald ein Kind hinlänglichen Tonumfang (ziemlich volle Töne von $\bar{c}$ bis $\bar{g}$) hat, um beydes, sowohl Discant als Alt, mit hinlänglicher Kraft singen zu können, so muß es auch beydes lernen, in welchem Falle man bey den zweystimrigen Gesängen in jeder Stunde die Hälfte der Zeit die Kinder ihre Rollen vertauschen läßt, was indeß nicht immer bey jedem nämlichen Singstück geschehen darf.
5. Wird ein Knabe einem Mädchen (z. B. unter Geschwistern) beugesellt, so ist es besser, wenn der Knabe das jüngere Kind ist.

* * *

Gleichwie der Privatlehrer in mancher Beziehung weitem und freyern Spielraum hat, als der Schullehrer, so bietet hinwieder der Familienunterricht (der väterliche oder mütterliche) größern Spielraum dar, als der Privatunterricht durch einen Musiklehrer. Es ist schon ein wesentlicher Vortheil, daß man nicht genöthigt ist, den Unterricht mit dem förmlichen Stundengeben anzufangen. Damit fällt auch die für den Schulunterricht gegebene Regel, daß das Kind mit dem zehnten Jahre zum Gesange angeführt werden soll, weg. Sobald ein Kind, das sonst nicht zu den schwächlichen gehört, gut sprechen kann, auch die schweren Consonanten in ziemlich langen Wortreihen deutlich und kräftig auszusprechen vermag, so ist es auch zum Gesange tüchtig; und eine mäßige Uebung ist nicht nur den Organen unschädlich, vielweniger der Gesundheit nachtheilig, sondern zuverlässig beyden zuträglich. Es ist hier hauptsächlich nur die negative Regel zu beobachten, daß man das Kind nie zu lange nach einander, und nie an einem Tag zu viel singen lasse, daß man überhaupt starke Anstrengung verhüte.

Auch ehe man den Privatunterricht beginnt, kann man schon durch die musikalischen Umgebungen auf das Kind wohlthätig wirken. Unter solchen heilsamen Umgebungen verstehen wir nicht etwa den Einfluß vorzüglich schöner Instrumente und künstlicher Sänger und Spieler, unter welchen man das Kind zum Behuf seiner Vorbildung auf den künftigen Musikunterricht zu bringen hätte. Eben so wenig verlangen wir, daß die Mutter, welche ihr Kind von früher Jugend an für die musikalische Bildung empfänglich machen soll, indem sie dasselbe

singend ihre Stimme hören läßt, eine Kunstfängerin sey im höhern Sinne des Worts. Keine Stimmen, reinen Gesang, reines Spiel auf reingestimmten Instrumenten lasse man die Kinder von Jugend auf hören; das ist die Hauptsache. Jede Mutter, die sich vornimmt, ihr Kind in dieser Kunst selbst zu erziehen, hat daher vor allen Dingen einen Musiker zu fragen, und gewissenhafte Antwort zu fordern, ob sie das, was sie singen gelernt hat, rein singe. (Diese allgemeine Regel müssen wir geben, da bekanntlich viele von den Personen, welche falsch singen, es aus Stumpfsinn nicht an sich selbst merken, sondern wähnen, sie singen rein.) Nur wenn die Antwort befriedigend ausfällt, darf sie das Kind zur Erweckung seines musikalischen Sinnes ihre Stimme hören lassen; im entgegengesetzten Falle muß sie es vermeiden, und auf den Selbstunterricht des Kindes im Gesange gänzlich Verzicht thun. Von gleicher Wichtigkeit ist es, daß man die Kinder immer ganz rein oder doch erträglich rein gestimmte Instrumente, besonders Klaviere, hören lasse. Das Klavier ist überhaupt, nebst der Harfe, wenn sie gut besaitet und rein gestimmt ist, zur Vorbildung des Kindes am zuträglichsten. Da nämlich der Ton dieser Saiteninstrumente nicht gleichförmig ausgehalten, wie man zu sagen pflegt, gezogen werden kann, so wird das Kind gewöhnt, dem allmählig verfliegenden Tone gleichsam nachzuhorchen. Dieses Horchen und Lauschen auf die Feinheiten des Klangs kann für das Kind nicht anders als bildend seyn. Man mache es darauf, so wie überhaupt auf alles Feinklingende aufmerksam, z. B. auch auf den fernher tönenden Gesang der Vögel im Freyen, oder auf fernes Glockengeläut. Dagegen schone man die Ohren und das Gefühl der Kinder mit aller volltönenden, rauschenden, lärmenden Musik, selbst wenn es die beste Concert-Musik wäre.

Leicht wäre es uns, eine Menge psychologischer Behandlungsregeln der Kinder noch beizufügen. Allein, da wir eigentlich hier bloß als Gesanglehrer zu sprechen haben, so erlauben wir uns nicht, auch jenes hier noch zu thun. Nur ein Gegenstand der allgemeinen Psychologie ist von der Art, daß eine besondre Anwendung hier Statt findet, und darf daher nicht übergangen werden. Alles wird nämlich in diesem Lehrfache den Kindern unter den Gesetzen (Bedingungen) der Zeit, unter Zeitordnung und Zeitfolge beigebracht. Die Kinder nun darauf im Allgemeinen (Periodischen) und Besondern (Momentanen) aufmerksam zu machen, ist ein höchstwirksames Bildungs- und Belebungsmittel. Am schicklichsten geschieht es bey den wöchentlichen und monatlichen Recapitulationen. Aber auch im Laufe einer Stunde werfe der Lehrer bisweilen eine kurze Bemerkung hin, wie die Zeit verstreiche, wie viel — wie wenig sie gelernt haben, was sie in den letzten fünf Minuten noch lernen können, u. s. f. Sind sie einmal dahin gekommen, wirkliche Gesänge auszuführen, so knüpft man musikalische Erfreungen, z. B. Wiederholung solcher Lieder, die bey den Kindern schon beliebt geworden sind, Aufführung von Gesängen vor Zuhörern, späterhin wirkliche musikalische Feste an Zeitereignisse und Zeitperioden.

V o r e r i n n e r u n g ,

betreffend die Form dieses Lehrbuchs.

Nach der Form der Pestalozzischen Lehrbücher wird der Lehrer redend, und zwar so viel als möglich fragend eingeführt. Diese bewährte Lehrart befolgen wir auch hier, und es ist uns wichtig, daß der Lehrer besonders von Anfang an zweckmäßig spreche und seine Fragen richtig stelle. Indes fordern wir nicht geradezu, daß er uns dasjenige, was wir ihm nach der angenommenen Form dieses Buches in den Mund legen, überall wörtlich nachspreche. Vielmehr müssen wir wünschen, daß Jeder nach dem Sprachgebrauche und der Provinzialsprache seines Orts, dieses und jenes an den Ausdrücken ändere, um es allenfalls noch populärer zu sagen. Dabey fordern wir aber bestimmt, daß Niemand den von uns vorgeschriebenen Gebrauch der Kunstwörter verlege.

Ferner bringt die angenommene Form dieses Lehrbuches es so mit sich, daß wir mancherley nothwendige Bemerkungen nicht in den Lehrtext aufnehmen, sondern dem Werke als Anhang beifügen. Jeder wird das Unentbehrliche, das ins eigentliche Lehrfach einschlägt, leicht verstehen, und das Uebrige nach Maaßgabe seiner Kenntnisse, seiner Einsicht in die Harmonie (die Regeln der Sefkunst,) und seiner Bekanntschaft mit der Kunstphilosophie zu benutzen trachten.

Vereinrichtung der Schule.

§. 1.

Das Alter von zehn Jahren ist für den Schulunterricht im Gesange ungefähr das angemessenste. Der Schullehrer, welcher rücksichtlich des Alters der Kinder freye Wahl hat, wähle kein Kind unter 8 Jahren, keines über 12 Jahre. Werden Knaben und Mädchen in eine Schule zusammengeordnet, so dürfen die Knaben im Durchschnitt ein Jahr jünger seyn.

§. 2.

Ausgeschlossen werden gleich anfangs vom gewöhnlichen Schulkurs:

- a.) Schwächliche Kinder mit Brustbeschwerden, oder sonst auffallend kurzem Athem;
- b.) Kinder, die einen unmöglich zu berichtenden Fehler in der Aussprache haben; (Das öfters vorkommende Anstoßen am r leidet einzig eine Ausnahme.)
- c.) Kinder, die in solchem Grade gichterisch sind, daß das zusammenhängende Aussprechen ihnen unmöglich ist.

§. 3.

Die Kinder müssen gewöhnlich stehend singen.

§. 4.

Sie müssen in der Schule, die kein Viereck bildet, so localisirt (gestellt) werden, daß sie durch die Länge des Zimmers hin singen. Demnach kommen sie — oder, wo die große Anzahl der Kinder mehrere Reihen zu bilden erfordert; die hintersten — ganz an die Wand zu stehen. Die Lokalisation bleibt von Anfang an so lange die nämliche, als die Kinder einstimmig zu singen haben.

§. 5.

Ihnen gegenüber, an der andern schmalen Seite des Zimmers wird die Wandtafel angebracht, bey welcher der Lehrer steht.

§. 6.

Er heißt die Kinder sich an die Wand hin in eine Reihe stellen. Sind sie zu zahlreich um in einer Reihe Platz zu finden, so heißt er sie sich in zwey Reihen theilen, und so hinter einander stehen, daß jedes Kind der hintern Reihe zwischen den Schultern der ihm vorstehenden durchsieht und durchsingt.

§. 7.

Findet sich das Personal so groß oder das Zimmer so schmal, daß auch für zwey Reihen nicht Raum genug ist, so muß für eine dritte und allenfalls vierte Reihe, eine Abstufung von circa 8 Zoll gemacht werden, so daß die Sänger der dritten Reihe über die Köpfe der erstern hin singen. Und so ist bey einem noch größern Personale je für zwey Reihen eine Abstufung nöthig.

§. 8.

Können an der Stelle des Schulzimmers, wohin die Kinder zu stehen kommen, Bänke angebracht werden, so ist es gut, obwohl nicht eben nothwendig. In diesem Fall erlaubt der Lehrer den Kindern in den Ruhezeiten, und während er ein Beispiel an die Tafel schreibt, zu sitzen.

§. 9.

Die jüngern und kleinern Kinder werden immer in die vordern Reihen gestellt, wohin auch die Kinder gehören, die ein kurzes Gesicht haben.

Allgemeine Tonlehre.

Erste Abtheilung.

Elementarlehre der Rhythmik

oder

Unterricht und Uebung in den Verhältnissen der Töne nach Länge und Kürze.

Vorübung.

§. 1.

Der Lehrer, an der Wandtafel den Kindern gegenüberstehend, spricht: „Kinder! ihr sollt singen lernen. Nehmt dazu die gehörige Stellung an, wie ich es verlange: Steht aufrecht! die Brust heraus; den Kopf nicht zurückgeworfen!“

§. 2.

„Steht fest! die Füße nicht zu nah an einander!“ Weil sie nöthig haben, die Stellung des Körpers von Zeit zu Zeit ein wenig zu verändern, so heißt er sie abwechselnd, bald den rechten, bald den linken Fuß ein wenig vorwärts stellen.

§. 3.

„Ihr sollt nie schräg stehen. Die, gegen beiden Seiten zu, müssen nur die Augen und allenfalls den Kopf ein wenig gegen mich wenden, den Körper nicht.“

§. 4.

„Zum Singen braucht ihr die gleichen Organe (Theile des Körpers,) wie zum Sprechen. Ich hebe nun die Hand auf; wie ich sie niederschlage, spricht den Selbstlauter a aus. — „a.“ — (Das Aufheben der Hand, zur Bezeichnung des Anfangs einer Uebung, muß etwas langsam geschehen, zum Unterschied des später einzuführenden taktmässigen Aufschlags. Die Hand muß immer ein Weilchen, zur Bedenkzeit der Kinder, gehoben stehen bleiben, immer aber schnell, gleichsam zuckend, niedergeschlagen werden.)

§. 5.

„Ich hebe wieder die Hand auf; wie ich sie niederschlage, sagt zweymal a.“ — „a. a.“ —

§. 6.

„Noch einmal! Wie ich sie niederschlage, sagt etliche Male, fünf; sechsmal a.“ — „a. a. a. a. a.“ —

§. 7.

„Und noch einmal! Verbindet mir viele solche a, ohne daß es einen Absatz giebt; vermeidet dabei das Stottern!“ Die Kinder versuchen es, ohne es zu können. Endlich sagt er: „Merkt auf! ich will euch so ein fortgesetztes a hervorbringen.“ Nun singt er in der ungefähren Tonhöhe, in welcher das a von der Masse (der Gesammtheit der Stimmen) ausgesprochen ward, wirklich einen reingehaltenen Ton. Er spricht: „Macht mir's nach“ und singt den Ton auf gleiche Weise. Die Kinder singen „a.“

§. 8.

„Nun, Kinder! habt ihr einen Ton hervorgebracht. Wenn man einen Selbstlauter ein ziemliches Weilschen so fortsetzt, ebenmäßig, und ohne die mindeste Unterbrechung, so entsteht das, was man einen Ton nennt; und eben so fängt man an zu singen.“

§. 9.

„Es ist wichtig, daß man beim Singen den Mund gehörig öffne. Deffnet von neuem den Mund auf gleiche Weise, wie wenn ihr würdet singen wollen a, bleibt aber stumm dabei.“ Indem sie den Mund offen halten, sagt er ihnen: „Jedes messe mit dem kleinen Finger die Deffnung des Mundes, indem es die Zähne sanft darauf anschließt; — jetzt zieht den Finger weg, ohne den Mund zu verändern.“ Nicht alle werden den Mund gleich offen behalten; manchem wird er um die Hälfte zufallen. Daher ist öftere Wiederholung dieser Übung nothwendig. Er gehe durchaus nicht weiter, bis alle Kinder ihm Genüge leisten. Bei einzelnen Kindern sind hier folgende hinderliche Umstände möglich:

- a.) Kindern mit sogenanntem verbißnem Mund, einem meistens flach und breit stehenden Gebiß hinter schmalen, dünnen Lippen, wird die hinlängliche Deffnung des Mundes sehr schwer fallen. Kann der Lehrer nicht mit ihnen zufrieden seyn, so soll er sie nicht weiter mitmachen lassen, sondern vor der neuen Singstunde jedes einzeln vornehmen und einüben.
- b.) Es giebt Kinder, denen die Lippen schwanken (zittern) indem sie den Mund singend offen halten. Die Regel, die er ihnen geben kann, daß die Lippen während des Offenhaltens unbeweglich seyn müssen, wird auf der Stelle kaum befolgt werden können. Er befiehlt daher einem solchen Kinde, sich zu Hause vor dem Spiegel diesen Fehler abzugewöhnen.

§. 10.

„Ich gebe euch noch mehrere Anfangsregeln der Singkunst. Ihr sollt den Ton frisch und kräftig ausstossen. Damit ihr das könnet, müßt ihr kurz vorher einen Athemzug thun. Wir versuchen es. In dem Augenblick, wo ich die Hand aufhebe, schöpft Athem; stark und kräftig gesungen!“ — „a.“ — „Noch einmal a gesungen und vorher Athem geholt!“ — „Noch mehrere Male!“ — Er wiederholt das gleiche Geschäft öfters, und ermuntert mitunter die Kinder, frisch und kräftig, aber ohne starke Anstrengung zu singen. Auf Kinder mit schmalen Schultern, eingefallener Brust, vorhängendem Kopf, überhaupt solche, die Merkmale der Engbrüstigkeit oder des kurzen Athems haben, sey er besonders aufmerksam. Er frage sie, ob sie sich beklemmt fühlen. Beantworten sie die Frage mit Ja, so heiße er sie sich weniger anstrengen, bei Wiederholung der gleichen Übung bisweilen schweigen, und wenn die Beklemmung sich nicht in den Momenten der Ruhe leicht wieder verliert, so lasse er sie austreten, und überzeuge sich nachher durch individuelle Prüfung, ob sie ohne Gefahr für ihre Gesundheit, und ohne Hemmung der Mitschüler den Cours mitmachen können, oder nicht.

§. 11.

„Der Mund muß bei der Eröffnung gleich im ersten Augenblick in die gehörige Weite kommen, nicht nachher während der Dauer des Tones weiter ausgedehnt, eben so wenig näher zusammen gezogen werden.“

§. 12.

„Im gleichen Augenblick, wie ihr den Ton aufhebet (endet, schließet, fahren lasset), müßt ihr den Mund zuschließen; die Lippen müssen ungezwungen zusammenfallen, nicht gepreßt, vielweniger verbissen werden.“

§. 13.

„Während ihr einen Ton aushaltet, muß die Zunge flach und still liegen, und vorne sanft an die Zähne angestoßen werden.“

§. 14.

„Während der Zeit, wo ihr nicht zu singen habt, sollt ihr den Mund verschlossen halten.“ Das hat der Lehrer durchgehends von allen Kindern zu fordern. Die kurz vorher angestregten Athemwerkzeuge werden dadurch

leichter wieder besänftigt, und werden überhaupt mehr geschont, wenn der Athem natürlich durch die Nase gezogen wird.

Erstes Kapitel.

§. 15.

„Ihr habet bis jetzt einen Ton hervorbringen gelernt; einige hielten ihn länger, andre kürzer aus. Ich foderte, daß ihr ihn alle mit einander in dem gleichen Augenblicke, nämlich beim Niederschlage meiner Hand, anstimmet; nun fodre ich noch, daß ihr ihn alle, eines wie das andere, gleich lange Zeit aushaltet, nämlich so lange, als ich nach geschehenem Niederschlage meine Hand ruhen lasse; endlich fodre ich auch, daß ihr ihn alle zugleich in dem gleichen Augenblicke aufhebet, nämlich schnell und genau dann, wenn meine Hand aufzuckend den Aufschlag thut.“ — Das übt nun der Lehrer, bis sie alle mit einander einen Ton schnell und genau anstimmen, gleichlang anhalten, und zusammen im gleichen Momente schliessen; wir bemerken, daß der Nieder- und Aufschlag noch nicht im geregelten Takte geschehen soll; die Andauer des Niederschlags sey ungefähr von zwey Sekunden, der Aufschlag absichtlich bald länger, bald kürzer.

§. 16.

„Ihr habt zusammen den Ton gleichlange Zeit ausgehalten, und ihn wieder Alle im nämlichen Augenblicke fahren lassen. Dabey könnt ihr bemerkt haben, daß ein unregelmässiger Wechsel von Singen und Schweigen entstand. Jetzt fodre ich euch auf, eben so lange zu schweigen als zu singen. Singt auf dem Niederschlage, und schweigt während des Aufschlags!“ — Hieben nehme der Lehrer das Zeitmaaß eines Vierteltakts in Tempo moderato (dem Mitteltempo zwischen Langsam und Geschwind); er schlage aber hier diesen Takt nicht nach der üblichen Weise in vier Schlägen, sondern in zwey, und lasse die Kinder die eine Hälfte des Takts, mithin zwey Sekunden, den Ton halten, und die andre Hälfte schweigen. — Ist das einige Male genau im Takte geschehen, so bemerke er den Kindern: „Durch das gleichlange Singen und das gleichlange Schweigen habt ihr die Zeit eingetheilt; der erste Anfang der Singkunst besteht in der Zeiteintheilung.“

§. 17.

„Die Zeit des Schweigens zwischen dem Singen müßt ihr immer zum Athemholen benutzen. Beim Sprechen holt man, ohne besonders darauf zu merken, nur so oft Athem, als man es nöthig hat, wie die Natur es mit sich bringt; beim Singen nicht also; hier muß man weit öfter einen frischen Athemzug thun, als man frischen Athem nöthig hat.“ (In der That darf das Athemholen des Sängers gleich von Anfang an nie dem blossen Naturtriebe überlassen bleiben; schon deswegen nicht, weil er sonst zu selten Athem holt und bald müde wird. Die Kunst den Athem zu regieren ist ein wichtiger Theil der Singkunst, wenn es auch der stumme Theil derselben genannt werden kann. Der Lehrer trachte dies in allerley Wendungen den Kindern begreiflich zu machen; er mache sie darauf aufmerksam, daß das Athemholen das Singen immer begleite, daß das öftere Athemholen das Kräftigsingen befördere, daß jeder Sänger während des Singens, indem er sich selbst beobachtet, auch auf sein Athemholen achten müsse u. s. f.) Nun lasse er sie einige Takte so singen, und achte darauf, daß sie nach jedem Tone wirklich frischen Athem schöpfen, wie §. 10. Hierauf nimmt er das Tempo plötzlich um ein Mal geschwinder, so daß die Kinder, statt halber Takttheile, Viertheile zu singen und zu pausiren bekommen. Er treibt dies wiederholt etliche Takte lang. Dann ergreift er wieder das erste Tempo (um ein Mal langsamer.) Darauf sagt er: „Ihr habt jetzt mehrere Reihen von Tönen singen müssen; waren alle gleich langsam, oder waren die einen langsamer, die andern geschwinder?“ — „Sie waren ungleich, die einen waren langsamer, die andern geschwinder.“ — „Getroffen. So habt ihr durch ungleiche Töne auch die Zeit ungleich eingetheilt. Schon könnt ihr eine Unterscheidung machen zwischen langen und kurzen Tönen und zwischen langsamer und geschwinder Eintheilung der Zeit. Merkt euch vorläufig die Regel, daß man beim Singen immer auf Länge und Kürze der Töne wohl Achtung geben muß.“

§. 18.

Der Lehrer wiederholt noch einmal die Uebung im geschwindern Tempo. Er befiehlt den Kindern ausdrücklich, zwischen jedem Ton einen frischen Athemzug zu thun. Er übt sie so wiederholt im schnellen Einziehen der Luft, bis er merkt, daß diese Uebung die Kinder anstrengen würde.

§. 19.

„Versucht nun einmal zur Probe das Gegentheil, bringt so manchen Ton hervor, als es jedem möglich ist, ohne einen frischen Athemzug zu thun.“ Er nimmt diese Uebung so vor, daß er durch Niederschlag das Singen, durch Aufschlag das Schweigen bezeichnet. Dann spricht er: „Ihr werdet gemerkt haben, daß gegen das Ende zu, als ihr allmählig erschöpft waret, die Töne immer schwächer klangen. Wer also das Athemholen versäumen würde, beginge zugleich einen Fehler gegen eine andre Regel des Singens, nach welcher man die Töne frisch und kräftig ausstoßen muß.“

§. 20.

„Wir suchen jetzt einen Mittelweg für die Uebung im Athemholen. Ihr müßt zwar nicht zwischen jedem Ton Athem holen, aber auch nicht so lange warten, bis ihr erschöpft seyd. Wir machen eine lang fortgesetzte Uebung ohne Unterbrechung. Je nach dem vierten Ton hole jedes einen frischen Athem; wer sich dabei nicht angestrengt fühlt, versuche erst nach dem 5^{ten} oder 6^{ten} Ton Athem zu holen; wer sich bey vierten angestrengt fühlt, hole Athem nach dem dritten.“ Er übt dies und wiederholt die Uebung so lange, bis er jedem Kind das ungefähre Maas (die Länge) seines Athems fühlbar gemacht hat. Dann sagt er: „Es ist ganz recht, daß man mehrere Töne in einen Athem zusammennimmt, und je geschwinder es geht, je mehrere kann man zusammennehmen; aber nie muß man so lange warten, bis die Töne merklich schwächer werden, vielweniger bis man fast ganz erschöpft ist.“

Z w e y t e s K a p i t e l.

§. 21.

Da es darum zu thun ist, die Kinder mit einer dritten Notengattung bekannt zu machen, so lasse der Lehrer sie zuerst einige Male z. B. viermal nacheinander a aushalten, jedes a von der Dauer einer halben Note im Tempo moderato, und jedes unterbrochen von einer gleichlangen Pause; dann eben so viele Male a um die Hälfte geschwinder, also jedes a von der Dauer einer Viertelnote, und wieder eins vom andern durch eine gleichlange Pause getrennt. Nun kommt es zu dem, um was es hier eigentlich zu thun ist. Er spricht: „Wir wollen es versuchen, eine noch geschwindere Tonreihe hervorzubringen, und zwar soll diese hinwieder um ein Mal geschwinder seyn, als diejenige, welche ihr so eben als die geschwindere ausgeübt habet.“ Er läßt sie demnach viermal a singen, jedes von der Dauer einer Achtelnote im besagten Tempo, ebenfalls mit gleichgeltenden Pausen gesondert.

§. 22.

„Wie vielerley Töne habt ihr bisher kennen gelernt? — „Dreyerley.“ — „Diese dreyerley Töne nennen wir langsame, mittelzeitige, geschwinde Töne. Wir wollen nun diese Töne mit Zeichen für das Gedächtniß festhalten. Wie vielerley Zeichen werden wir wohl brauchen? — „Dreyerley.““

§. 23.

Er zeichnet eine Viertelnote an die Tafel.



„Was seht ihr hier.“ — „Ein Zeichen.“ — „Was bedeutet das Zeichen? — „Einen Ton.“ — „Solche Tonzeichen nennt man Noten. Diese Note soll den langsamsten Ton bedeuten, den ihr bisher kennen gelernt; betrachtet sie!“ — Er wischt sie aus.

§. 24.

Er zeichnet eine Achtelnote hin.



„Diese soll den mittelzeitigen Ton bedeuten.“ — Er wischt sie aus.

§. 25.

Er zeichnet die Sechszehntelnote hin.



„Diese soll den geschwindesten Ton bedeuten.“ — Er wischt sie aus.

§. 26.

Er zeichnet die drey Noten neben einander hin.



„Wir nennen nun die Noten kurzweg: langsame Note, mittelzeitige Note, geschwinde Note.“ Er zeigt mit einem Stab auf die langsame Note hin. „Welche Note ist dies?“ — „die langsame.“ Er fragt weiter. — Er wischt die Noten aus und schreibt sie in versetzter Ordnung hin. Er wischt sie abermals aus und versetzt sie wieder anders u. s. f. bis den Kindern die Unterscheidung geläufig ist.

§. 27.

„Man stellt die Noten auch umgekehrt so:



„und sie haben das nämliche zu bedeuten.“

§. 28.

„Bisweilen zieht man auch mehrere mittelzeitige oder geschwinde Noten zusammen,



„und sie haben das nämliche zu bedeuten, wie wenn jede vereinzelt steht.“

§. 29.

„Ich stelle euch die dreyerley Noten unter einander.“

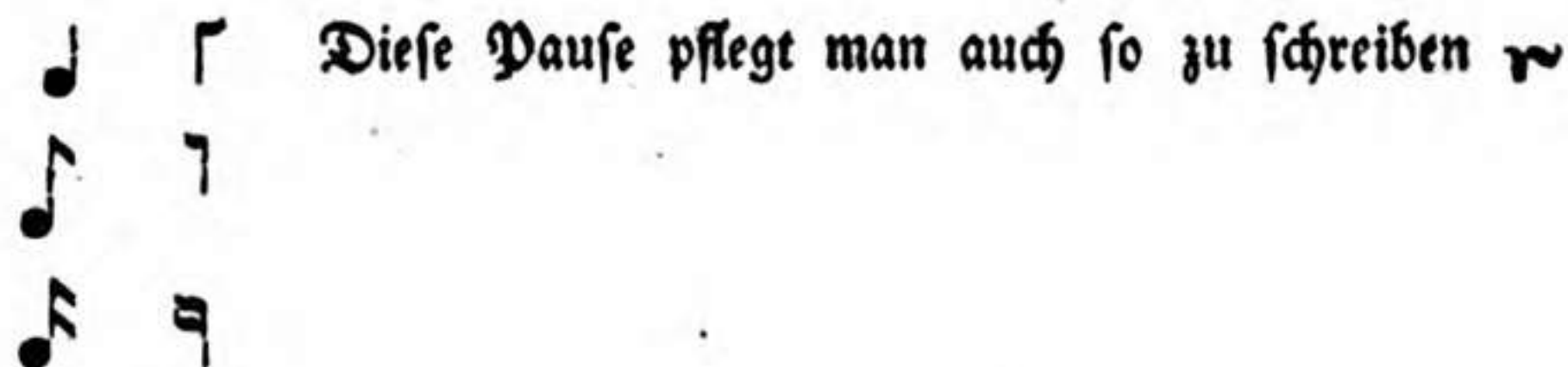


Er zeigt mit dem Stabe auf die Viertelnote. „Was seht ihr hier?“ — „Eine langsame Note.“ — Er zeigt auf die Achtelnote. „Und hier?“ — „Zwey mittelzeitige Noten.“ — Er zeigt auf die Sechszehntelnote. „Und hier?“ — „Vier geschwinde Noten.“ — „Ich habe von der mittelzeitigen Notengattung zwey, von der geschwinden vier hingestellt, um euch anzudeuten, daß zwey mittelzeitige Noten so lange dauern als eine langsame, und zwey geschwinde hinwieder so lange als eine mittelzeitige, oder vier geschwinde so lange als eine langsame. Zu diesem merkt euch noch, daß eine mittelzeitige und zwey geschwinde ebenfalls so lange dauern als eine langsame; auch sind zwey geschwinde und eine mittelzeitige einer langsamen gleich. Ich schreibe also unter das, was ihr schon auf der Tafel geschrieben seht, noch dieses“:



§. 30.

„So wie man Zeichen hat zum Singen, so hat man auch Zeichen zum Schweigen zwischen dem Singen; diese Zeichen nennt man Pausen. Und so wie man verschiedene Noten hat, welche bedeuten, wie lange Zeit man den Ton halten soll, so hat man auch verschiedene Zeichen, welche bedeuten, wie lange man schweigen, oder, wie es in der Musik heißt, pausiren soll. Eine jede Note hat für die gleiche Zeitbezeichnung ihre entsprechende Pause, nach welcher so lange pausirt, als nach der Note gesungen werden muß. Wir stellen jetzt einer jeden Note ihre Pause gegenüber.“



Er heißt die Kinder die Pausen genau betrachten, wischt sodann die Noten und Pausen aus, schreibt hierauf die Pausen von Neuem hin, und fragt auf gleiche Weise, wie §. 29. bey den Noten. „Welches ist die langsame Pause? — die mittelzeitige? — die geschwinde?“ — Er wischt die Pausen wieder aus, und stellt sie in neuer Ordnung neben oder über einander, bis die Kinder sie leicht unterscheiden.

§. 31.

„Bisher waren unsre Singübungen so beschaffen, daß mehrere langsame Töne nacheinander auf mehrere geschwinde nacheinander folgten. Seht hier ein neues Beispiel!“



Er übt es langsam (die Viertelnote als Halbe betrachtet, wie §. 16.) und begleitet jede Note beim Absingen mit einem Niederschlag und jede Pause mit einem Aufschlag. Um es ihm zu verdeutlichen, setzen wir das Beispiel für ihn so her:



Niederschlag, Aufschlag, Niederschlag, Aufschlag, Niederschlag, Aufschlag.

Er heißt sie auf der langsamen Pause Athem holen; auf der ersten mittelzeitigen verbietet er es ihnen, auf der zweiten mittelzeitigen stellt er es ihnen frey. Er laße sich dadurch nicht irre machen, daß er hier auf Achtel- und späterhin auf Sechszehntelnoten und Pausen Niederschläge oder Aufschläge zu machen hat. Denn es ist hier nicht um das gewöhnliche Takt schlagen zu thun, sondern um genaues, haarscharfes Abmessen der Töne und Pausen. Für seine Person soll er zwar einen bestimmten Takt, hier den Viervierteltakt im Kopfe haben, wenn er schon sechs Schläge, worunter nur zwey Schläge auf Viertelzeit, die übrigen vier aber auf Achtelzeit fallen, zu thun hat; aber er soll den Viervierteltakt nicht als Taktschläger ausüben wollen.

§. 32.

Er setzt folgende Uebung hin:



Er übt dies wieder so, wie §. 31. in langsamem Tempo; (die Achtel als Viertel, die Sechszehntel als Achtel behandelt) auch hier bezeichne er wieder jede Note mit einem Niederschlag und jede Pause mit einem Aufschlag.

§. 33.

Gleiches Verfahren findet bey folgender Uebung statt:



Bey dieser und bey der vorhergehenden Uebung haben wir den Lehrer nicht mehr redend eingeführt; auch haben wir keine Fragen hingestellt. Wir werden dies in solchen Fällen unterlassen, wo durch eine ähnliche kurz vorhergegangene Uebung schon gezeigt worden, wie gesprochen und gefragt werden soll. Wir empfehlen dem Lehrer das fleißige Fragen in den frühern Singstunden auch als Belebungsmittel; in den spätern Singstunden, wo die Kinder schon anhaltend zu singen, ja die meiste Zeit hindurch wirklichen Gesang auszuüben haben, darf es schon sparsamer geschehen.

D r i t t e s K a p i t e l.

§. 34.

„Bisher ließen wir immer auf eine Note eine Pause folgen.“ Er zeichnet folgende Uebung hin:



„Was seht ihr nun hier?“ — „Zwey Noten nach einander.“ — „Was mehr?“ — „Eine Pause.“ — „Welche Notengattung seht ihr?“ — „Die langsame.“ — „Welche Pausengattung?“ — „Auch die langsame.“ — „Wir versuchen diese Uebung.“ Hier werden die Kinder diese beyden Noten entweder durch eine kleine Pause trennen, oder so an einander fortsingen, daß der Absatz nicht fühlbar genug ist. Nun sagt er ihnen: „Bis hieher hattet ihr immer auf den Selbstlauter a gesungen; von nun an soll aber diesem Selbstlauter a der Mitlauter l vorgesetzt werden. Ihr habt also anstatt a zu singen la. Hier, weil zwey Noten nach einander stehen, müßt ihr also singen la la, ohne daß von dem ersten la zum zweyten ein Absatz oder eine kleine Pause entsteht.“ Er übt es; sich selbst sey er dabey einer strengen Beobachtung des Tripeltakts bewußt; zu jeder der beyden Noten thut er einen Schlag auf die Tafel, zur Pause hebt er den Stab in die Höhe, ja nicht länger als die Dauer einer Viertelpause beträgt. Diese und die folgenden Uebungen nimmt er, so lange bis wir ihm eine andre Anweisung geben, immer im langsamen Tempo. Dabey heißt er während jeder Pause immer Athem holen. Endlich giebt er ihnen, ehe er zur folgenden Uebung schreitet, noch diese Regel: „Indem ihr la singt, müßt ihr die Zunge so schnell als möglich bewegen; beym zweyten la muß die Zunge nicht früher in Bewegung gesetzt werden, als in dem Augenblick, wo die Dauer des ersten Tones vorüber ist.“

§. 35.

Wir setzen hier eine Reihenfolge stufenweiser Uebungen hin. Jede ist als ein kleines für sich bestehendes Ganzes zu betrachten, obschon wir zur Ersparung des Raums mehrere neben einander stellen. Jede muß einzeln an die Tafel hingeschrieben und wieder ausgewischt werden, ehe die folgende hingeschrieben wird. Jede wird immer mehrere Takte nach einander geübt. Zu jeder Note schlägt der Lehrer taktmäßig, und zwar zu den drey ersten Uebungsexemplen streng im Tripeltakt, und zu den übrigen streng in der geraden Taktart, mit dem Stab auf die Tafel; zu jeder Pause hebt er ihn empor. Er verlangt genaues Zusammentreffen, genaues Eintheilen, (genaue Beobachtung der Länge, Mittelzeitigkeit und Kürze) genaue Beobachtung der Pause, mithin genaues, nicht zu

langes, nicht zu kurzes Aushalten der letzten Note, und bey der Wiederholung genaues Wiederanfangen, nachdem die Zeit der Pause verstrichen ist. Er dringt wiederholt auf schnelles Aussprechen des la. Seine rhytmischen Schläge seyen bey'm Anfange jeder Uebung ziemlich stark, bey der Wiederholung allmählig schwächer, und endlich, so wie er wahrnimmt, daß den Kindern die Eintheilung geläufig ist, kaum mehr hörbar.



§. 36.

Nachdem der Lehrer jede der vorstehenden Uebungen langsam so lange durchgemacht hat, bis die Kinder in der Eintheilung u. a. befestigt sind, benützt er den Rest der Singstunde, um den Kindern mehrere Geschwindigkeit beizubringen. Er macht also jede dieser Uebungen nochmals etwas geschwinder durch, aber immer nur um so viel geschwinder, als er dabey mit der Aussprache des la befriedigt wird.

V i e r t e s K a p i t e l.

§. 37.

Der Lehrer übt anfangs, allenfalls eine Viertelstunde lang, die im §. 35. gegebenen Beispiele. Dann werden die nachstehenden auf gleiche Weise (d. h. im Viervierteltakt, mit Anzeigung des Werthes jeder Note durch einen abgemessenen Schlag an die Tafel, und jeder Pause durch abgemessene Emporhaltung des Stabes) von ihm vorgenommen, nur etwas geschwinder, als er im Anfange der vorigen Singstunde verfuhr; denn sie sollen hauptsächlich zur Uebung der Kinder in der Schnelligkeit des Athemzuges dienen.



Er setzt das erste Beispiel an die Tafel und fragt: „Was für eine Pause seht ihr hier?“ — „Eine mittelzeitige.“ — „Erinnert ihr euch, welche Pause bey der vorigen Uebung vorkam?“ — „Die langsame.“ — „Je kürzer die Pause ist, je schneller müßt ihr Athem holen.“ — Hier sind dreyerley Fehler (Abweichungen von der Richtigkeit) möglich:

- a.) Die Kinder singen die letzte Note zu kurz, oder lassen dieselbe zu geschwind auf die vorletzte folgen, so daß sie der vorletzten von ihrem Werth etwas abbrehen;
- b.) Oder sie fangen die erste Note bey der Wiederholung zu spät an;
- c.) Oder sie verrücken bey der Wiederholung die ganze Tonreihe, indem sie mit allen Tönen zu spät kommen.

§. 38.

„Bisher war bey jeder Uebung eine Pause befindlich, die ihr jedes Mal mit Weile (ziemlich bequem) zum Athemholen benütztet. Nun schreibe ich ein Uebungs exempel ohne eine Pause.“



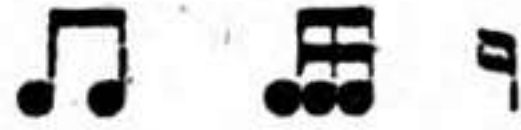
„Singt es mehrmal (z. B. viermal) hinter einander fort, schöpft aber jedes Mal nach der letzten Note so blickschnell Athem, als es euch möglich ist.“ — Es geschieht. — „Dadurch, Kinder, daß ihr jedes Mal nach der Note, obgleich möglichst geschwind, Athem holtet, ist jedes Mal eine Pause, zwar eine möglichst kurze und kaum bemerkbare, entstanden. Hier merkt euch nun folgende Regel! Die Verrichtung, wo man zum Athemholen genug Zeit hat, heißt der volle Athem, und diejenige, wo man sich beeilen muß, der schnelle; der volle soll da, wo Pausen stehen, und der schnelle bey Uebungen ohne Pausen Statt haben.“

Nun macht er auch folgende Uebungen durch:



§. 39.

Folgende Uebungssphrasen, schnell im Zwenvierteltakt ergriffen, und mehrmals hintereinander wiederholt, dient zu noch mehrerer Uebung in der Geschwindigkeit des Athemzugs.



Der Lehrer macht die Kinder aufmerksam, daß sie hier in der Zeit einer kurzen Pause Athem holen müssen. Ist die Singstunde noch nicht verstrichen, so kann der Lehrer abwechselnd Beispiele aus dem §. 35. zur Uebung im vollen Athem, dann wieder Beispiele aus dem §. 37. zur Uebung im schnellen Athem vornehmen.

Fünftes Kapitel.

§. 40.

Der Lehrer schreibt folgende Uebung hin:



„Was seht ihr hier?“ — „Zwei langsame Noten.“ — „Was seht ihr unter der ersten Note?“ — „Die Sylbe la.“ — „Unter der zweiten?“ — „Den Selbstlauter a.“ — Er übt dieses Beispiel so, daß diese Noten zusammen vier Sekunden dauern. „Uebt es noch einmal, und verbindet die zweite Note, worauf ihr a zu singen habt, ohne einen Absatz mit der ersten. — Wenn ein Ton so lange dauern soll, wie die zwei, die ihr jetzt verbunden gesungen, so hat man dafür ein besonderes Zeichen, welches so aussieht:

(Er schreibt hin)



„Dieses Zeichen bedeutet einen Ton, der noch einmal so lange dauert, als derjenige, den ihr bisher als den langsamsten kennen gelernt habt. Wir wollen nun dieses Zeichen die zweifache Note nennen.“

§. 41.

„Wie vielerley Noten habt ihr bisher kennen gelernt?“ — „Vierereley.“ — „Wie heißen sie?“ — „Die zweifache Note, die langsame, die mittelzeitige, die geschwinde.“

§. 42.

„Wir wollen von nun an die Dauer einer langsamen Note eine Zeit nennen. Demnach sagen wir: (Er schreibt die Noten auf die Tafel hin und spricht dazu)

„Eine zweifache Note  dauert zwei Zeiten,

— langsame —  — eine Zeit,

— mittelzeitige —  — eine halbe Zeit, oder zwei solcher mittelzeitigen Noten dauern eine Zeit,

— geschwinde —  — eine Viertelzeit, oder vier solcher geschwinden Noten dauern eine Zeit.“

§. 43.

„Beim Lernen pflegt man eine Zeit mit einer bestimmten Bewegung der Hand zu bezeichnen.“ Auch der Lehrer soll es von nun an thun, und folglich das rhythmische Schlagen auf die Tafel mit dem gewöhnlichen Taktschlagen in die Luft vertauschen. Zum Anfange jeder neuen Uebung soll er, um zugleich das Tempo zu bezeichnen, immer einen Takt in die Luft schlagen, und die Kinder erst auf den zweiten Niederschlag einfallen heißen. „Seht hier ein Beispiel:“



„Was seht ihr nebst den Noten?“ — „„Striche.““ — „Wie viele Zeiten sind durch die Striche eingeschlossen?“ — „„Zwen.““ — „Indem wir dies üben, müßt ihr immer die erste Zeit mit Niederschlagen, die zweite mit Aufheben der Hand bezeichnen; jene Bewegung heißt Niederschlag, diese Aufschlag.“ Er schreibt diese Worte unter die Noten so hin:



„Ihr bedient euch zu dieser Uebung der rechten Hand; ihr hebt dazu den vordern Theil des Arms so auf, daß derselbe von der Ellebogen bis zur Hand horizontal (eben) liegt; ihr führt den Arm ziemlich nah an den Leib; ihr dürft ihn mitunter am Leib ruhen lassen; das Aufheben der Hand soll eigentlich bloß darin bestehen, daß ihr die Finger gerade ausstreckt. Der Niederschlag besteht darin, daß ihr die vier Finger, außer dem Daum, ungefähr senkrecht (gerad abwärts) stellt; woben das mittlere Gelenk ein wenig gebogen bleiben darf. Das allererste Aufheben der Hand, als Vorbereitung zu dieser Uebung, darf etwas langsam geschehen; sonst aber muß jeder Niederschlag und jeder Aufschlag schnell, so schnell als möglich, so zu sagen, zuckend geschehen.“ Er heißt die Kinder in der Mitte des Uebungsstücks, nach dem zweiten Aufschlag, schnellen Athem, am Ende auf die langsame Pause vollen Athem ziehen. Er macht sie aufmerksam, daß sie hier ein Uebungsstück haben, woben sie abwechselnd den schnellen und den vollen Athemzug üben können.

Nach Uebung dieses Beispiels bildet der Lehrer daraus noch fünf andre Uebungen, indem er die drey ersten Takte unter einander versetzt. Zur Verdeutlichung sehen wir ihm hier das erste Mal diese Uebung mit ihren möglichen Versetzungen so hin:



Hierüber bemerken wir ihm, daß er bey den Beispielen b und c den schnellen Athem schon nach dem zweiten Niederschlag soll schöpfen lassen. Auch soll er immer ein Beispiel ganz auswischen, bevor er ein neues hinschreibt. Nur die letzte Uebung läßt er stehen.

§. 44.

„Betrachtet noch einmal diese Uebung! Man pflegt die Noten, oder auch Pausen, die durch zwey Striche eingeschlossen sind, einen Takt zu nennen. Alle künstliche Musik wird gewöhnlich in solche Takte eingetheilt. „In wie viele Takte ist dieses Beispiel eingetheilt?“ — „In vier.“ — „Wie viele Zeiten sind in jedem dieser vier Takte enthalten?“ — „Zwey.“ „Recht so. Daher nennt man diesen Takt auch den zweyzeitigen Takt; die Striche nennt man Taktstriche.“

§. 45.

Hier folgt eine Uebung von viererley Notengattungen. Der Lehrer hat daraus, gleichwie aus dem §. 43. gegebenen Beispiel durch Versetzung der drey ersten Takte noch fünf andre Uebungen zusammenzusetzen.



Auch hier gilt übrigens die nämliche Vorschrift, wie §. 43. Hier hat der Lehrer noch besonders darauf zu achten, daß die beyden Sechszehntel und die darauf folgende Achtel schnell gesungen werden, und daß die Sylbe la schnell genug dazu ausgesprochen werde.

Da es zu weitläufig wäre, immer für jede Versetzung die Stelle des Athemzugs wörtlich zu bestimmen, so müssen wir diese Bestimmung nach Beschaffenheit jeder Versetzung dem Lehrer überlassen. Dies wird ihm aber nie schwer fallen, wenn er nur die Regel beobachtet, nie in einem Takt Athem zu fodern, der mit einer geschwindern Notengattung (Achtel oder Sechszehntel) endet.

§. 46.

„Bisher hattet ihr immer nur am Ende jeder Uebung eine Pause. Bey derjenigen, die ich euch hier gebe, findet ihr die Noten mit Pausen vermischt:“



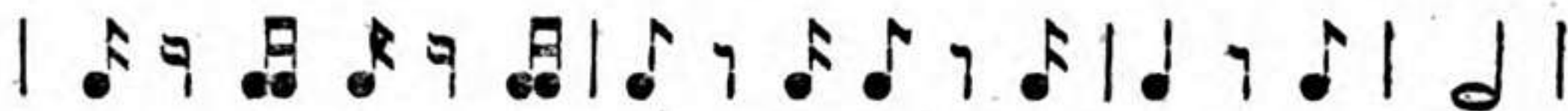
Nachdem er es einmal mit den Kindern geübt oder zu üben versucht hat, sagt er: „An diesem Beispiel müßt ihr den Ton oft schnell abbrechen (aufheben) lernen. Auch könnt ihr hier nicht schicklich am Ende der Uebung Athem holen, weil zu viele Pausen da sind. Am schicklichsten holt ihr Athem bey der Pause des zweyten Takts.“ Der Lehrer hat darauf zu sehen, daß die Pausen haarscharf beobachtet werden, daß mithin nie eine Note, nach welcher eine Pause steht, zu lange gehalten werde; welches bey kurzen Pausen, hier bey den Achtelpausen, anfangs unter Lernenden oft der Fall ist. Der Lehrer läßt diese schwierige Uebung häufig wiederholen, er nimmt sie anfangs ziemlich langsam, dann allmählig in einem etwas geschwindern Tempo. Nachher bildet er aus dieser Uebung, wie §. 45. durch die Versetzung der drey ersten Takte fünf andere.

§. 47.

Bey folgender Uebung ist das Nämliche zu beobachten, wie bey der vorhergehenden. Nur erfordert die genaue Beobachtung der Sechszehntelpausen, wie natürlich, noch mehr Schnelligkeit des Athemzugs, als die der Achtelpausen.



Mit dieser Uebung nehme der Lehrer nicht alle möglichen Versetzungen vor, sondern nur die folgenden zwey:



Sechstes Kapitel.

§. 48.

Der Lehrer schreibt an die Tafel:



Er fodert von den Kindern, daß sie die langsame Note ohne Absatz mit der zweyfachen verbinden. Hierauf sagt er: „Wenn man will, daß eine Note drey Zeiten lang dauern soll, so setzt man nach der zweyfachen Note, „statt der langsamen, einen Punkt hinzu.“



„Dieser Punkt verlängert die Note um die Hälfte ihres bestimmten Werths. Die Note nennt man sonach „eine punktirte Note. Wie manche Zeit muß nun eine solche punktirte zweyfache Note dauern?“ — „Drey „Zeiten.““

§. 49.

„So wie in der Musik Noten vorkommen, die drey Zeiten dauern, so giebt es auch einen Takt, der drey „Zeiten dauert. Um diesen Takt zu bezeichnen, werden immer drey Zeiten durch die Taktstriche eingeschlossen. „Wir nennen ihn den dreyzeitigen Takt. Die drey Zeiten dieses Taktes werden mit drey Handbewegungen „oder Schlägen bezeichnet. Bey dem zweyzeitigen Takt hattet ihr mit der Hand nur einen Niederschlag und „einen Aufschlag zu machen. Hier fällt zwischen den Niederschlag und Aufschlag jedes Mal ein Seiten: „schlag, woben die Hand schnell vom Leibe weggewendet wird; diese Wegwendung der Hand vom Leibe wol: „len wir von nun an Hinschlag nennen. Der Aufschlag, welcher auf den Hinschlag folgt, geschieht schräg „aufwärts, in schiefer links steigender Linie, so daß die Hand bey dem zweyten Niederschlag wieder von dem nämli: „chen Punkt aus bewegt wird, wie bey dem ersten.“

§. 50.

Hier folgt die erste Uebungsreihe im dreyzeitigen Takt, welche mit ihren fünf Versetzungen so eingeübt wird, wie oben die zweyzeitigen:



Es werden ferner nachstehende mit Pausen untermischte zwey einzelnen Uebungen vorgenommen, aber nicht versetzt.



Bey dieser letztern Uebung macht der Lehrer die Kinder aufmerksam, daß hier zum ersten Mal zwey Pausen nacheinander vorkommen.

§. 51.

Aus Gründen, die dem Lehrer später einleuchten werden, geben wir hier weiter keine andern dreyzeitigen Uebungen. Da aber die mit dieser Uebungsreihe begonnene Singstunde noch bey weitem nicht verstrichen seyn wird, so wiederhole er einige zweyzeitige Uebungen; dann nehme er wieder diese dreyzeitigen vor, und so wechsle er ungefähr von fünf Minuten zu fünf Minuten ab. Ueberhaupt benutze er auch künftig die Vermischung der zweyzeitigen Uebungen mit der dreyzeitigen als ein natürliches Belebungsmittel der Kinder.

S i e b e n t e s K a p i t e l .

§. 52.

Der Lehrer schreibt an die Tafel eine langsame Note:



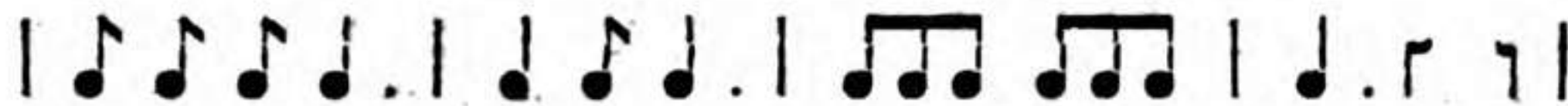
„Was seht ihr hier?“ — „Eine langsame Note.“ — „Wie vielen mittelzeitigen Noten ist sie gleich?“ — „Zwey mittelzeitigen.“ — „Ich setze zur Rechten dieser Note einen Punkt.“



„Was seht ihr nun?“ — „Eine langsame Note mit einem Punkt zu ihrer Rechten.“ — „Wir wollen sie eine punktirte Langsame nennen, und sie ist uns nun drey Mittelzeitigen gleich (sie gilt drey mittelzeitige Noten.) Jetzt setze ich drey Mittelzeitige und eine punktirte Langsame her.“



„Jede der drey Mittelzeitigen haltet so lange aus, als ein Schlag mit meinem Stabe an die Tafel dauert; die punktirte Langsame aber sollt ihr während drey solcher Schläge aushalten.“ — Ist es ohne Unterbrechung (mehrmals hintereinander) und streng nach dem Grundmaasse des Sechachteltaktes geschehen, so spricht er wieder: „Ich schreibe euch jetzt vier Takte her, in denen mittelzeitige, punktirte langsame und nicht punktirte langsame Noten vorkommen.“



„Und nun sollt ihr, wie zur Bemerkbarmachung des Zweenvierteltaktes zwey Schläge (den Nieder- und den Aufschlag) thun. — Wie viele Schläge?“ — „Zwey Schläge.“ — „Recht so! Zwey; also eine gerade Anzahl von Schlägen. Auf jeden der zwey Schläge aber (so wohl auf den Nieder- als auf den Aufschlag) sollt ihr die Notengeltung von drey Mittelzeitigen singen; also entweder wirklich drey vereinzelt stehende Mittelzeitige, wie ihr hier im ersten Takt für den Niederschlag sehet, oder den Werth (die Geltung) von drey Mittelzeitigen, welches, wie ihr da im zweiten Takt für den Niederschlag sehet, eine Langsame mit einer Mittelzeitigen, oder geradezu eine punktirte Langsame seyn kann, wie im ersten und zweiten Takt für den Aufschlag, und im vierten für den Niederschlag. — Was sollt ihr auf jeden der zwey Schläge singen?“ — „Drey mittelzeitige Noten oder ihren Werth.“ — „Recht so! Drey; also eine ungerade Zahl. — Bemerket, daß die Zahl unsrer Schläge gerade, nämlich Zwey, und die Zahl der Notengeltung für jeden Schlag ungerade, nämlich Drey ist. Die Taktart, in welcher Dreytheiliges (Ungerades) in ein zweytheiliges (gerades) Zeitmaass aufgenommen wird, heißt eine gemischte Taktart. Versucht nun in dieser gemischten Taktart die hier stehenden vier Takte!“

§. 53.

Hier folgt eine Uebung in diesem Takt mit einigen Versetzungen und Veränderungen. Der Lehrer heißt die Kinder am Ende des zweiten, und am Ende des vierten Taktes Athem holen.





§. 54.

Nachdem der Lehrer die Beispiele in dieser gemischten Taktgattung öfters mit den Kindern durchgeübt hat, übt er zum Contrast einige der zweizeitigen, dann wieder einige der dreizeitigen Taktart, und kommt ungefähr von fünf Minuten zu fünf Minuten wieder auf diese zurück.

A c h t e s K a p i t e l.

§. 55.

„Wie viele Taktarten habt ihr bisher kennen gelernt?“ — „Dreierley.“ — „Wie nannten wir den ersten Takt?“ — „Den zweizeitigen.“ — „Wie den zweiten?“ — „Den dreizeitigen.“ — „Wie den dritten?“ — „Den gemischten.“ — „Da es unmöglich ist, einen Takt zu erfinden, der nicht entweder aus einer geraden, oder aus einer ungeraden Zahl von Zeiten besteht, oder aber verschiedene Notengattungen so gemischt enthält, daß Gerades und Ungerades abwechselnd darin anzutreffen ist, so giebt es eigentlich nur diese dreierley Takte.“

„Da es aber möglich ist, eine noch größere Anzahl von Noten, als den Betrag von drei ganzen Zeiten, oder eine geringere Anzahl als den Betrag von zwei ganzen Zeiten in einen Takt einzuschließen, so können auf diese Weise zwar noch mehr neue Takte zu Stande gebracht werden, jedoch so, daß jeder einem der drei schon bekannten Haupttakte ähnlich seyn wird.“

„Wenn wir nun eine neue gerade (geradzeitige) Taktart würden auffinden wollen, wie viele Zeiten müßte diese Taktart wenigstens enthalten?“ — „Vier.“ — „Kennt ihr ein solches Zeichen, welches vier Zeiten lang dauert?“ — „Nein.“ — „Kennt ihr hingegen eines, das drei Zeiten lang dauert?“ — „Ja.“ — „Wie heißt es?“ — „Die punktirte Zweisache.“ — Er schreibt:



„Was seht ihr hier?“ — „Zwei zweiseche Noten.“ — „Was mehr?“ — „Unter der ersten die Sylbe la, unter der zweiten den Selbstlauter a.“ — „Singet diese beiden Noten so, daß sie ohne Absatz verbunden werden.“ Nachdem es zu seiner Befriedigung geschehen, spricht er: „Wenn eine Note so lange dauern soll, als zwei zweiseche, so hat man dafür folgendes Zeichen:



„Man könnte dieses Zeichen die vierfache Note nennen, weil sie vier Zeiten lang dauert. Wir wollen nun aber eine neue Benennung einführen. Vorher sagt mir noch einmal die bisherige Benennung der Noten her:“ — „Die vierfache Note, die zweiseche, die langsame, die mittelzeitige, die geschwinde.“

§. 56.

„Ich setze euch nun die Noten mit ihren bisherigen und neuen Benennungen her:

Die vierfache, vierzeitige	Note 	heisse von nun an Ganze Note.
— zweifache, zweizeitige	— 	— Halbe Note.
— langsame, einzeitige	— 	— Viertelnote.
— mittelzeitige, eigentlich halbzeitige	— 	— Achtelnote.
— geschwinde, viertelzeitige	— 	— Sechszehntelnote.

„Diese Benennung ist die gewöhnlichste, daher werden wir uns ihrer immer bedienen. Der Kürze wegen lassen wir aber das Wort Note weg, und sagen nur: Die Ganze, die Halbe, die Viertel, die Achtel, die Sechszehntel.“

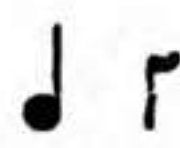
§. 57.

„Wie vielerley Noten habt ihr nun bisher kennen gelernt?“ — „„Fünferley.““ — „Wie vielerley Pausen habt ihr kennen gelernt?“ — „„Dreierley.““ — „Da man für jede Notengattung eine gleichzeitige Pause hat, so lernt nun hier auch die neuen Pausen kennen.“

Der halben Note  entspricht folgende Pause. —
 — ganzen —  — — — —

§. 58.

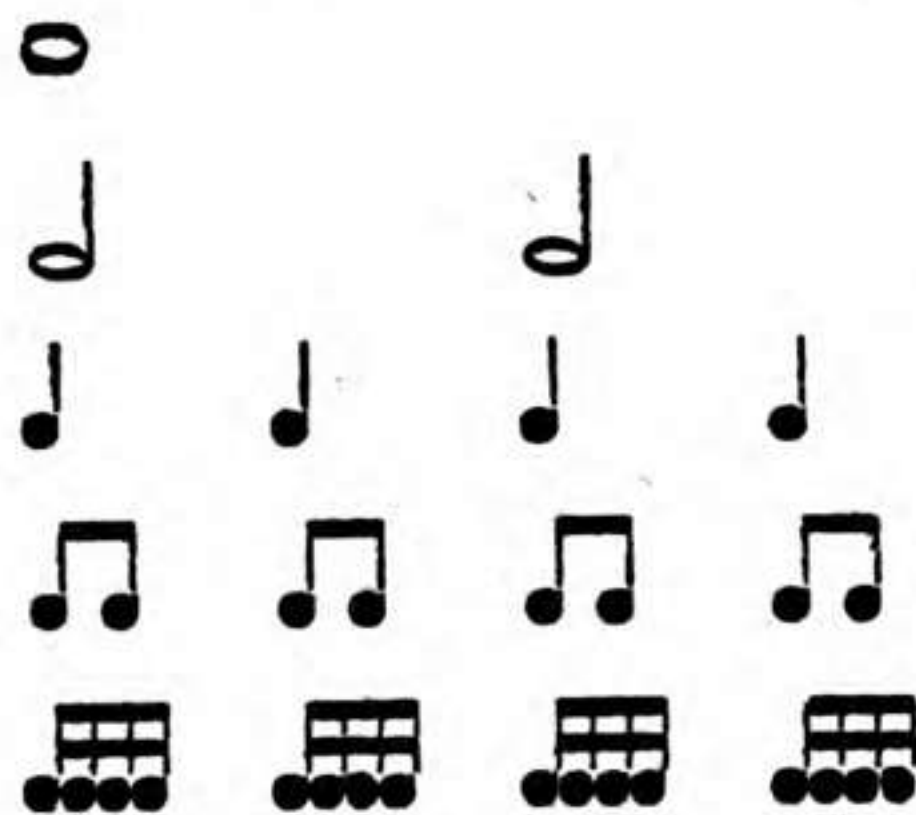
„Wir stellen nun die Noten alle mit den ihnen entsprechenden Pausen und ihrer Benennung zusammen.“

 —  —  —  — 
 Ganze, Halbe, Viertel, Achtel, Sechszehntel.

„Die Benennung Ganze Pause, Halbe Pause, Viertelpause, Achtelpause, Sechszehntelpause, behalten wir indeß bey, um es nie im Zweifel zu lassen, ob wir von den Noten oder von den Pausen sprechen.“

§. 59.

Er schreibt folgende Notentabelle an die Tafel hin:



Er zeigt von oben an in absteigender Ordnung, spricht dazu, und heisst die Kinder ihm nachsprechen: „Eine Ganze dauert so lange als zwey Halbe — eine Halbe dauert so lange als zwey Viertel — eine Viertel dauert so lange als zwey Achtel — eine Achtel dauert so lange als zwey Sechszehntel.“

Nach einem kurzen Stillschweigen zeigt er in aufsteigender Ordnung, spricht dazu, und heißt die Kinder ihm nachsprechen: „Sechszehn Sechszehntel dauern so lange als acht Achtel — acht Achtel dauern so lange als vier Viertel — vier Viertel dauern so lange als zwei Halbe — zwei Halbe dauern so lange als eine Ganze.“

Nach kurzem Stillschweigen fragt er: „Wie viele Halbe gehen auf eine Ganze?“ — „Zwei.“ — „Wie viele Viertel gehen auf eine Ganze?“ — „Vier.“ — „Wie viele Achtel gehen auf eine Ganze?“ — „Acht.“ — „Wie viele Sechszehntel gehen auf eine Ganze?“ — „Sechzehn.“

Hierauf frage er beliebig in vermischter Ordnung; z. B. „Wie viele Sechszehntel gehen auf eine Viertel? — Wie viele Achtel gehen auf eine Ganze? u. s. f.“

§. 60.

Ihr werdet euch zu erinnern wissen, daß wir schon früher einer Halben, und auch einer Viertel, einen Punkt beigesetzt haben, wodurch ihr Werth um die Hälfte verlängert werden sollte. Nun merkt euch die Regel, daß man auch jeder andern Note einen Punkt beisetzen kann, um ihren Werth auf gleiche Weise zu verlängern. Auch den Pausen pflegt man bisweilen in der gleichen Absicht Punkte beizusetzen, jedoch nur den geschwindern, nämlich der Viertel; Achtel; und Sechszehntelpause, nicht aber der ganzen und halben Pause.

§. 61.

Man pflegt sogar bisweilen einer Note (nie einer Pause) zwei Punkte beizusetzen. Der zweite Punkt soll dazu dienen, die Note noch um einen Vierteltheil ihres Werths zu verlängern. Er schreibt folgendes Beispiel im vierzeitigen Takt an die Tafel:



ohne die Kinder darin zu üben. Denn nur die Kenntniß der punktirten Noten gehört schon hieher, aber nicht die Uebung im punktirten Gesange.

§. 62.

„Als ihr bloß dreierley Notengattungen kennen gelernt hattet, welche war die mittelzeitige?“ — „Die Achtel.“ — „Welche ist nun eigentlich von den fünferley Notengattungen, die ihr jetzt kennet, die mittelzeitige?“ — „Die Viertel.“ — „Recht so. Die Viertelnote ist wirklich die Mittelgröße der üblichsten Notengattungen, und daher mag es auch gekommen seyn, daß man die Dauer einer Viertelnote eine Zeit zu nennen pflegt. Demnach sagt man:

Eine Ganze dauert vier Zeiten;

— Halbe — zwei —

Zwei Achtel dauern eine Zeit;

Vier Sechszehntel dauern eine Zeit

Hierauf fragt er: „Wie verhält sich die Viertel, der Zeit nach, zur Ganzen?“ — „Wie eins zu vier.“ — „Wie verhält sie sich zur Halben?“ — „Wie eins zu zwei.“ — „Wie zur Achtel?“ — „Wie zwei zu eins.“ — „Recht so. Man kann auch sagen: wie ein Ganzes zu seiner Hälfte. Wie verhält sich die Viertel zur Sechszehntel?“ — „Wie vier zu eins.“ — „Recht so. Man kann auch sagen: Wie ein Ganzes zu seinem vierten Theil.“

§. 63.

„Die vier Zeiten dieses Takts werden mit vier Schlägen bezeichnet:

1.) Niederschlag.

2.) Seitenschlag, einwärts (gegen den Leib); er soll uns Herschlag (oder Brustschlag) heißen.

3.) Hinschlag.

4.) Aufschlag, aufwärts wieder in die gehörige Lage um den zweiten Niederschlag so zu machen wie den ersten.“

§. 64.

Es folgen hier Uebungen im vierzeitigen Takt, deren jede alle fünf Tongrößen (Notengattungen) enthält. Die Uebungen werden in so geschwindem Tempo genommen, als die Kinder das la bey den Sechszehntelreihen immer noch vollkommen deutlich auszusprechen vermögen. Der Lehrer heißt die Kinder am Ende eines jeden Takts Athem holen. Keine dieser Uebungen darf versetzt werden. Ueberhaupt können wir es nicht der Willkühr des Lehrers überlassen, rhythmische Versetzungen zu machen. Denn es sind Rhythmen möglich, und es können durch Versetzungen solche entstehen, die die Fassungskraft des Kindes übersteigen, auch solche, die in keinem Sinne schön, und endlich solche, die wenigstens in der Gesangsmusik nicht üblich sind.



Bei der zweyten obiger Uebungen macht der Lehrer die Kinder aufmerksam, daß sie am Ende des dritten Takts nicht mehr Athem zu holen brauchen, weil im folgenden Takt nur noch eine Achtel folgt.

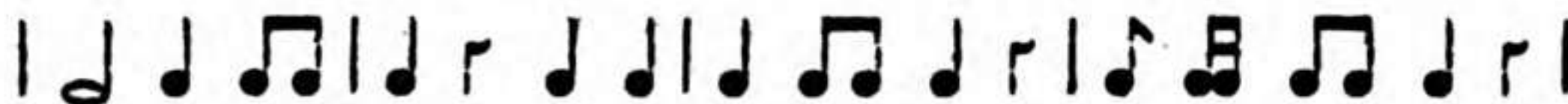
§. 65.

Folgende Uebung, worin die Viertelnote als Mittelgröße vorherrscht (am häufigsten vorkommt), soll in allen Versetzungen aller vier Takts, deren 23 möglich sind, vorgenommen werden; und es ist zweckmässig, daß der Lehrer sich lange dabei verweile.



§. 66.

Bei folgender Uebung heißt der Lehrer die Kinder nur da Athem holen, wo Pausen stehen. Er macht sie aufmerksam, daß sie zu ungleichen Zeiträumen Athem zu holen haben, weil die durch Pausen begrenzten Notensreihen von ungleicher Länge sind; er macht sie ferner aufmerksam, daß sie während des Absingens von vier Takts nur dreymal Athem zu holen haben, daß also die Regel des Athemholens sich nach Beschaffenheit der verschiedenen Uebungen verschiedentlich verändert.



Nachdem der Lehrer diese Uebung häufig wiederholt hat, schreite er zu folgenden zwey Versetzungen, deren jede er ebenfalls häufig zu wiederholen hat:



Bei dieser zweyten Versetzung heißt er die Kinder nur zweymal, nämlich bei der zweyten und bei der dritten Pause Athem holen.

Neuntes Kapitel.

§. 67.

„In der letzten Stunde haben wir die gewöhnliche Benennung der Noten eingeführt; nun wollen wir auch die gewöhnliche Benennung der Takts einführen.“

„Der gerade Takt, den ihr zuerst kennen gelernt habt, heißt *Zweyvierteltakt*, weil zwey Viertelnoten, oder bey geschwindern Notengattungen so viel als der Werth von zwey Vierteln betragen mag, in einen Takt eingeschlossen werden. Bey einem Musikstück das aus solchen Takten besteht, pflegt man vornehin die Ziffern (Er schreibt):

$$\frac{2}{4}$$

zu setzen; und dabey pflegt man zu sagen, das Stück geht aus dem *Zweyvierteltakt*.

Der ungerade Takt heißt *Dreyvierteltakt* und wird bezeichnet:

$$\frac{3}{4}$$

Der gemischte heißt *Sechsahteltakt* und wird bezeichnet:

$$\frac{6}{8}$$

§. 68.

„Ihr habt in der vorigen Stunde vernommen, daß es nur drey Hauptgattungen von Takten gebe, den geraden, den ungeraden und den gemischten, daß es aber möglich sey, jede dieser Taktgattungen durch Vermehrung der Zeiten zu vervielfachen. Als eine solche Vervielfachung des geraden (zweyzeitigen) Takts habt ihr den vierzeitigen Takt kennen gelernt. Dieser wird der *Viervierteltakt* genannt. Er sollte eigentlich bezeichnet werden:

$$\frac{4}{4}$$

„es ist aber üblich anstatt dieser Zahlen sich des großen lateinischen C zu bedienen.“

§. 69.

„Wir suchen nun auch die ungerade Taktgattung zu vervielfachen. Was seht ihr hier?“ (Er schreibt:)



„Drey halbe Noten.“ Wenn wir nun einen solchen Takt einführen wollten, aus wie vielen Zeiten würde er eigentlich bestehen?“ — „Aus sechs.“ — „Recht so. Man pflegt aber diesen Takt nicht etwa den *Sechsviertelakt*, sondern den *Dreyzweyakt* zu nennen, weil ein solcher Takt drey halbe Noten lang dauert, die man ehemals auch *Zweytelnoten* nannte. Seine Bezeichnung ist:

$$\frac{3}{2}$$

„Er wird mit drey Schlägen bezeichnet, gleichwie der *Dreyvierteltakt*, nur mit dem Unterschied, daß hier auf jede Halbe ein Schlag fällt.“

§. 70.

Bevor wir nun Uebungen im *Dreyzweyakt* niederschreiben, haben wir eine wichtige Bemerkung vorauszuschieken, die wir der Aufmerksamkeit des Lehrers besonders empfehlen.

Wir haben im einfachen *Tripletakt*, dem *Dreyvierteltakt*, nur wenige leichte Beispiele gegeben, und auch bey diesen die Aufnahme von Achtelnoten vermieden. Dieses Verfahren war pädagogisch nothwendig. Denn hätten wir jene ersten Beispiele des *Tripletakts* schon mit Achtelnoten untermischt, so würden wir, bey dem dort festgesetzten langsamen Tempo, schon antizipirend (zu voreilig) in den Kindern das Gefühl eines erweiterten Taktes, hier des *Dreyzweyakt*s, erweckt haben; auch wären hier plötzlich die Uebungen weit verwickelter, künstlicher

und schwieriger ausgefallen, als die vorherigen des Zwenvierteltakts, ja verwickelter als die nachherigen des Vier- vierteltakts. Erst jetzt sind wir an der Stelle, wo wir den Uebungen in der ungeraden Taktart die nöthige Aus- führlichkeit zu geben haben. Und an eben dieser Stelle ist von nun an auch die Regel der Verlangsamung des Tempo als aufgehoben zu betrachten. Jede Uebung wird im Tempo moderato so angefangen, daß auf eine Sekunde eine Viertel (eine Zeit) fällt. Nachher wird sie etwas geschwinder genommen, und, wenn keine Achtel und Sechszehntel darin vorkommen, endlich, ehe man weiter geht, einige Male wirklich in verdoppelter Geschwin- digkeit (die Halbe als Viertel behandelt). Kommen hingegen in einer Uebungssphrase Achtel oder Sechszehntel vor, so wird jedes Beispiel, nachdem es einmal eingeübt ist, nur um so viel geschwinder genommen, als die Kinder bey der geschwindesten Notengattung das la immer noch zur Befriedigung des Lehrers auszusprechen ver- mögen. Demnach wird bey den vier ersten der unten stehenden Beispiele, wo die Viertel als die geschwindeste Notengattung vorkommt, wirklich das Tempo am Ende bis zur doppelten Geschwindigkeit gesteigert, bey den fol- genden aber, die mit Achteln und Sechszehnteln untermischt sind, nur um so viel, als die Möglichkeit der Ausführung es gestattet.

Da bey diesen und mehrern spätern Uebungen das Athemholen nicht immer schicklicher Weise auf das Ende eines Takts oder auf eine Pause fällt, so führen wir, weil die Worterklärung zu weitläufig wäre, von nun an ein besondres Zeichen (ein Kreuzchen) ein, das wir an die Stelle hin setzen, wo der Lehrer Athem zu fordern hat. Er kann entweder das Athemzeichen auch zu den Beispielen an die Tafel hin setzen, oder er kann wäh- rend des Absingens zu Anfang einer Uebung bey jeder Stelle, wo Athem geschöpft werden soll, kurz vorher das Wort Athem ausrufen. Da, wo zwey Viertelpausen nacheinander vorkommen, oder wo am Ende des Takts eine Pause steht, setzen wir kein Athemzeichen hin, weil dabey das Athemholen sich von selbst versteht. Er kann allenfalls den Kindern die Regel, die sie aber hier auch sonst nach ihrem Natur- und Kunsttriebe befolgen wür- den, aussprechen: „Wenn am Ende eines so großen (langen) sechszeitigen Takts eine Pause vorkommt, so wird „jedes Mal Athem geschöpft.“ Hingegen ist es wichtig, die Kinder aufmerksam zu machen, daß bey mannigfal- tig vermischten Notengattungen, wie sie öfters in den erweiterten Taktarten vorkommen, zu ungleichen, bald kür- zern, bald längern Zeitabtheilungen Athem geschöpft werden muß. Er mache sie ferner auf die Tonreihen auf- merksam, wo in einem Athemzug zehn Sekunden lang gesungen werden soll; er mache ihnen begreiflich, daß dies nur möglich sey, wenn man nicht versäume, kurz vorher einen frischen vollen Athemzug zu thun, was aber nie mit hastigem Wesen, sondern immer ganz ruhig geschehen müsse.



Zehntes Kapitel.

§. 71.

„Wir suchen nun eine Erweiterung der gemischten Taktgattung.“ Er schreibt folgendes Beispiel.



„Auch hier seht ihr in einem Takt sechs Viertel. Es sind aber die Noten nach ihrer verschiedenen Geltung so zusammengestellt, daß man den Takt nicht füglich in drei, aber leicht in sechs Zeiten einteilen kann. Deswegen heißt er der Sechsvierteltakt. Er wird mit

$$\frac{6}{4}$$

bezeichnet, und ist zu betrachten, als ein verlangsamter Sechsahteltakt. Da nun der Sechsahteltakt in der Ausübung mit zwei Schlägen (nämlich Niederschlag und Aufschlag) ausgeübt wird, so gehören auch für seine Verlangsamung nur zwei Schläge. Weil aber durch diese Verlangsamung drei ganze Zeiten auf einen Schlag kommen, so wollen wir zu unsrer Erleichterung in der Dauer jedes Schlags drei Handbewegungen machen. Auf die Dauer des Niederschlags fällt also der eigentliche Niederschlag, ein Hinschlag und ein Herschlag; eben so auf die Dauer des Aufschlags der eigentliche Aufschlag, und, mit schief aufwärts gehaltenem Vorderarm, ein Hinschlag und ein Herschlag.“ Er übt es so.

§. 72.

Den hier zu liefernden Beispielen im Sechsvierteltakt lassen wir eine ähnliche Bemerkung vorhergehen, wie wir bey den Beispielen des Dreizweiteltakts gethan haben. Wir bringen nämlich dem Lehrer in Erinnerung, daß wir uns bey Vorführung der einfachen gemischten Taktart, des Sechsahteltakts, ebenfalls, gleichwie bey denjenigen des Dreivierteltakts auf einige einfache Beispiele beschränkten, und daß wir dabey aus dem nämlichen Grunde, um uns nirgends eine Antizipation zu erlauben, die Aufnahme von Sechszehntelnoten, wie dort die Aufnahme von Achtelnoten, vermieden hatten. Erst jetzt werden die Kinder zweckmäßig in den mannigfaltigen Taktverhältnissen der gemischten Taktart geübt. — Bey dem vierten Beispiel macht er die Kinder aufmerksam, daß hier zum ersten Mal zwischen den Noten drei Pausen nacheinander vorkommen.



§. 73.

„Es ist noch eine andre Erweiterung des Sechsstelstakts möglich.“ Er zeichnet folgendes Beispiel hin:



„Wie viele Achtel müßte ein solcher Takt enthalten, wenn er aus lauter Achtelnoten bestehen sollte?“ — „Zwölf.“ — „Recht so. Daher wird ein solcher Takt der Zwölfstelakt genannt. Er wird mit vier Schlägen, gleichwie der Vierteltakt, ausgeübt. Seine Bezeichnung ist:

$$\frac{12}{8}$$

„Er ist zu betrachten, als ein verdoppelter Sechsstelakt.“

§. 74.

Folgende Beispiele mögen hinreichen um die Kinder in den Tonverhältnissen dieser Taktart zu befähigen. Wir stellen dem Lehrer frey, statt der Achtelpausen, denen Viertelpausen vorhergehen, Punkte hinzusetzen.



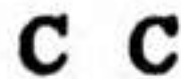
Elftes Kapitel.

§. 75.

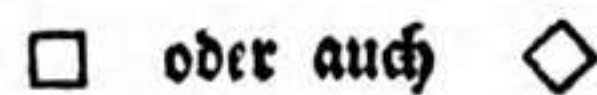
„Die Vervielfachung der Taktarten kann noch weiter getrieben werden.“ Er schreibt:



„Was seht ihr hier?“ „Zwei Ganze.“ Auch ein solcher Takt ist möglich. Er wird der doppelte Vierteltakt genannt. Er wird aber nicht mit acht, sondern nur mit vier Schlägen ausgeübt. Seine Bezeichnung ist:



„Soll ein Ton einen solchen doppelten Takt lang dauern, mithin so lang als zwei ganze Noten, so hat man dafür folgendes Zeichen:



„Eine solche Note heißt eine doppelte Taktnote. Sie kommt aber in der Gesangsmusik nicht häufig vor.

§. 76.

„Es ist sogar ein noch längerer (größerer) Takt möglich.“ Er schreibt:



„Was seht ihr hier?“ — „Drei punktirte Halbe.“ — „Wie viele Viertel hätten in einem solchen Takte Platz?“ — „Neun.“ — „Recht so. Daher wird ein solcher Takt der Neunvierteltakt genannt.“

„Er ist zu betrachten, als die verdreifachte ungerade Taktart.“

„Soll ein Ton einen solchen Takt lang dauern, so hat man dafür kein einzelnes Zeichen, sondern man pflegt es so zu machen: (Er schreibt:)



„Mit dem Bogen, welchen ihr von der ersten zur zweiten Note gezogen seht, pflegt man anzuzeigen, daß die zweite Note mit der ersten ohne Absatz verbunden, also der Ton an Einem fort ausgehalten werden soll. Einen solchen Bogen nennt man eine Bindung.“

§. 77.

„Wir sprachen so eben vom Neunvierteltakt, als der Verdreifachung der ungeraden Taktart. In der üblichen Musik kommt aber eine solche Art von Verdreifachung häufiger in verkürzter Notengeltung vor: als Neunachteltakt. Seine Bezeichnung ist:

$$\frac{9}{8}$$

„Er wird mit drei Schlägen, gleichwie der Dreivierteltakt ausgeübt. Will man einen Ton während eines ganzen solchen Taktes dauern lassen, so hat man dafür eben so wenig ein besonderes Zeichen, wie beim Neunvierteltakt. Es wird daher eine Bindung nothwendig.“ Dies stellt der Lehrer so dar:



Hierauf werden folgende Beispiele im Neunachteltakt eingeübt und öfters wiederholt.



Z w ö l f t e s K a p i t e l.

§. 78.

„So wie es möglich ist, die Taktgattungen zu erweitern, so ist es auch möglich, sie zu verengern (zu verkürzen.) Solche Takte bestehen eigentlich aus lauter halben Zeiten.“

„Wenn man z. B. den geraden Takt aus halben Zeiten bestehen lassen will, so theilt man anstatt zwey Vierteln zwey Achtel in einen Takt ein. Daraus entsteht der Zwenachteltakt.“ Dieser Takt wird bezeichnet:

$$\frac{2}{8}$$

„In der Ausübung fällt auf jede halbe Zeit ein Schlag.“

§. 79.

„Will man den ungeraden Takt aus halben Zeiten bestehen lassen, so theilt man anstatt drey Vierteln drey Achtel in einen Takt ein. Daraus entsteht der Drenachteltakt.“ Seine Bezeichnung ist:

$$\frac{3}{8}$$

„In der Ausübung fällt auf jede halbe Zeit ein Schlag; folglich wird die Bewegung der Hand so gemacht, wie bey dem Drenvierteltakt.“

§. 80.

„Auch den gemischten Takt kann man halbiren, indem man anstatt sechs Achteln sechs Sechszehntel in einen Takt eintheilt. So entsteht der Sechsechszehnteltakt.“ Seine Bezeichnung ist:

$$\frac{6}{16}$$

„In der Ausübung wird er, gleichwie der Sechsaachteltakt, mit zwey Schlägen bezeichnet, so daß auf die erste Sechszehntel der Niederschlag und auf die vierte der Aufschlag fällt.“

§. 81.

Jede dieser drey Taktarten kann der Lehrer den Kindern auf der Tafel durch folgende Tonreihen versinnlichen:

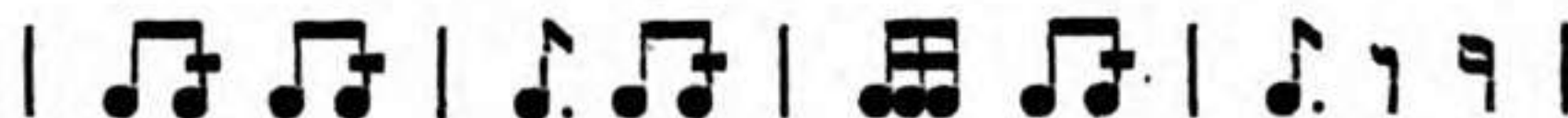
a. Beispiel im Zwenachteltakt:



b. Beispiel im Drenachteltakt:



c. Beispiel im Sechsechszehnteltakt:



Es ist aber ganz überflüssig, daß er diese Beispiele mit den Kindern besonders einübe, da sie durch die vorherigen Uebungen in ganzen Zeiten schon befähigt sind, diese Tonreihen zu fassen.

§. 82.

Die sehr seltenen Taktarten:

a.)	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{1}$	$\frac{12}{4}$
b.)	$\frac{9}{16}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{24}{16}$

führe der Lehrer bloß an, ohne die Kinder darin zu üben. Er erkläre ihnen ganz kurz, daß diese Takte so entstehen, wenn man einerseits viele Noten von der langsamsten Gattung oder der den beiden langsamsten Gattungen, anderseits von der geschwindesten, oder den beiden geschwindesten Notengattungen in einem Takte beisammen haben wolle.

Da dieses Kapitel beynahe durchaus Begriffssache enthält, die der Lehrer den Kindern in kurzer Zeit wird beigebracht haben, so benutze er den Rest der Singstunde, um in jedem Takt, der Reihe nach vom Zweiviertel: bis zum Neunachteltakt, ein Beispiel, dessen Auswahl wir ihm überlassen, zu üben.

D r e y z e h n t e s K a p i t e l.

§. 83.

„So wie es möglich ist, die Takte in besondern Fällen zu verlängern und zu verkürzen, so ist es auch „möglich, die Noten (Töne), auf besondere Weise zu verlängern und zu verkürzen. Will man, daß ein Ton „mehrere Takte hindurch dauern soll, so hat man die gleiche Art der Bezeichnung, wie beim Neunachteltakt; „man bedient sich nämlich der Bindungen.“ Der Lehrer übt folgendes Beispiel in so geschwindem Tempo, als der Athem der Kinder zum Aushalten ausreichen mag.



§. 84.

Nachstehende Uebungen im Vierteltel: Dreiviertel: und Sechachteltakt, welche wir absichtlich so zusammengestellt haben, werden, nachdem jede einzeln ein wenig eingeübt ist, zweckmäßig in vermischter Ordnung wiederholt, um die Kinder an die genaue Beobachtung ungleicher Längen und Kürzen, wie sie in verschiedenen Takten durch Bindungen entstehen, zu gewöhnen.

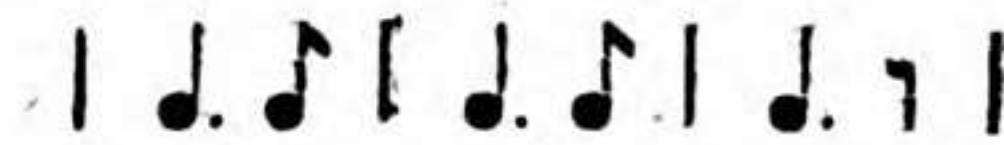


§. 85.

Nachstehende Beispiele dienen dazu, die Kinder zugleich im gebundenen und im punktirten Gesange vorzuüben. Diese rhythmisch bedeutungslosen Sätze dürfen mit keinen andern künstlichen, die der Lehrer könnte erfinden wollen, vertauscht werden, damit die Aufmerksamkeit der Kinder nicht auf einmal auf zu vieles ausgedehnt werde.

„Wir lassen eine Reihe von Uebungen auf einander folgen, die alle darin einander ähnlich sind, daß auf „eine lange Note eine zweite kürzere folgt, die aber so geordnet sind, daß von einer Uebung zur andern die „lange Note immer etwas länger seyn soll, die kürzere aber gleich kurz bleibt; wenn es auch der Fall ist, daß „bistweilen, um den Takt zu füllen, mehrere solcher kurzen Noten nacheinander vorkommen.“

a.) Beispiel, wo die kurze Note einen Dritttheil des Werths der langen enthält:



b.) Beispiel, wo die kurze einen Viertheil enthält:



c.) Beispiel, wo sie einen Fünftheil enthält:



d.) Beispiel, wo sie einen Sechstheil enthält:



e.) Beispiel, wo sie einen Siebentheil enthält:



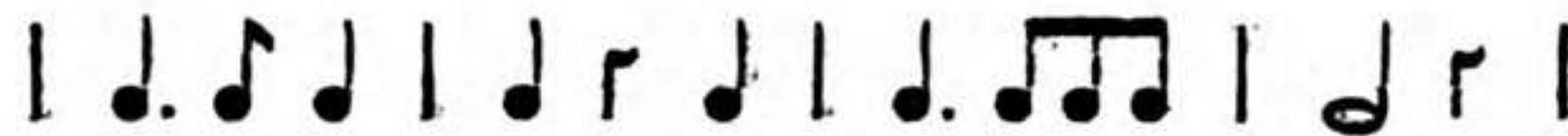
f.) Beispiel, wo sie einen Achttheil enthält:



Bei jeder obigen Übung, oder bei ein' und anderer, kann der Lehrer auch die Frage thun, aus welchem Takt sie gehe.

§. 86.

Nachstehende rhythmische Phrase im Tripeltakt soll, obgleich sie leicht auszuführen ist, dem Gefühl der Kinder durch öftere Übung in langsamerem und geschwinderem Tempo eingeprägt werden, weil sowohl der erste als der zweite Absatz dieser Phrase in der Musik häufig vorkommt.



§. 87.

Folgende Phrase dient dazu, die Kinder in der Unterscheidung einfach und doppelt punktirter Noten zu üben:



Vierzehntes Kapitel

§. 88.

Der Lehrer schreibt folgendes Beispiel an die Tafel:



„Welchen Takt seht ihr hier?“ — „Den Viervierteltakt.“ — „Was seht ihr vor dem ersten Taktstrich?“ — „Eine Viertel.“ — „Richt so. Ihr seht also nicht einen ganzen Takt. Bei einem solchen

„Stück pflegt man zu sagen: Es fängt im Aufschlag an. Wir üben es nun: Ich schlage die drei ersten Zeiten des Takts, und wie ich den vierten Schlag, also den Aufschlag thue, fangt ihr an.“ — Nachdem er es geübt hat, macht er sie noch auf den letzten Takt aufmerksam, bey welchem so viel abgebrochen sey, als im Anfang ungerade vorausstehe: Eine Viertel.

Auf gleiche Weise werden auch nachstehende Beispiele geübt; dem Beispiel im Dreyvierteltakt hat der Lehrer nur zwey Schläge voranzuthun, und die Kinder haben auf den dritten einzufallen.



§. 89.

Bei folgender Übung macht er die Kinder aufmerksam, daß sie nicht auf den Aufschlag, der eine Viertel bezeichnet, sondern erst nach dem Aufschlag, also zwischen der Zeit des Aufschlags und des Niederschlags, anzufangen haben. Bringt er die Ausführung nicht genau zu Stande, so kann er den Kindern zur Erleichterung halbe Zeiten zählen, indem er zugleich ganze Zeiten schlägt. Er zählt mithin 1. 2. 3. 4. und verlangt daß sie auf 4 einfallen.



§. 90.

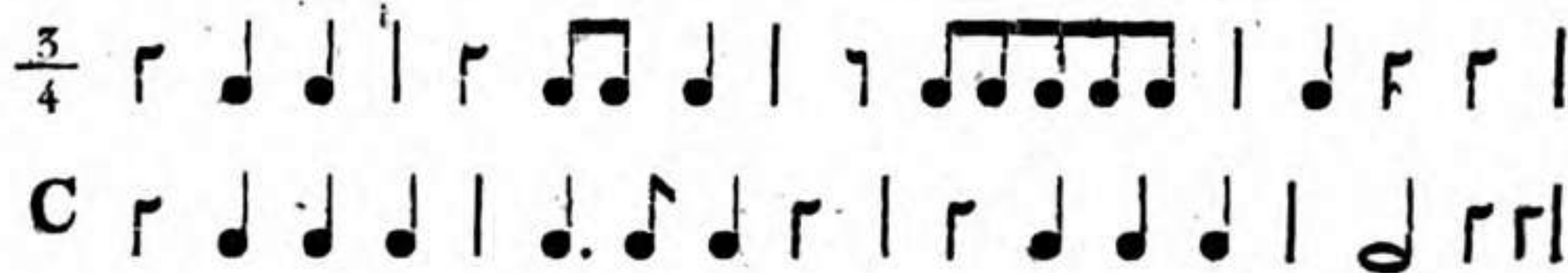
Noch mehr Schwierigkeit hat folgendes Beispiel, wo die Kinder erst um zwey Achtel Zeit nach dem Aufschlag anzufangen haben:



Der Lehrer zähle dabei den Kindern die Achtel 1. 2. 3. 4. 5. 6. vor, und verlange, daß sie auf 6 einfallen. Indem er diese Vorübung macht, bezeichne er nichts desto weniger den Takt mit zwey Schlägen, so daß der Niederschlag auf 1, der Aufschlag auf 4 fällt. Nachher thue er die Schläge ohne zu zählen, bis die Kinder richtig einfallen.

§. 91.

„Es sind auch solche Übungen möglich, die eigentlich weder im Niederschlag noch im Aufschlag anfangen, wo nämlich auf den Anfang des Takts eine Pause fällt.“ Er übt nachstehende Beispiele, wobei er sie aufmerksam macht, daß sie auf den Hinschlag anzufangen haben.



F ü n f z e h n t e s K a p i t e l.

§. 92.

Hier ist es darum zu thun, die Kinder mit einer ihnen neuen Notengeltung (einer neuen Zerfällung einer musikalischen Zeit), nämlich der Triole und der Sextole, bekannt zu machen. Zur Erreichung dieses Zwecks verfahren wir so: „Als wir eine Zeit (eine Viertel) in zwey gleiche Theile theilten, wie nannten wir einen jeden

„von diesen zwey gleichen Theilen?“ — „Eine Achtel.“ — „Und als wir eine Zeit (eine Viertel) in vier gleiche Theile abtheilten, wie nannten wir einen jeden von diesen vier gleichen Theilen?“ — „Eine Sechszehntel.“ — „Eine Zeit kann auch in drey gleiche Theile, und in sechs gleiche Theile abgetheilt werden. Wir wollen zuerst eine Abtheilung einer Zeit in drey gleiche Theile versuchen.“

Er schlägt den Zweyvierteltakt in die Luft, und fodert, daß sie auf den Niederschlag drey gleichlange Töne hervorbringen, und auf den Aufschlag schweigen. Er übt es so, bis es zu seiner Befriedigung geschehen ist.

§. 93.

Er fragt: „Wie heißt wohl einer von den drey gleichen Theilen einer Zeit, einer Viertel, eines Viertheils?“ — „Eine Zwölftel.“ — „Getroffen! Man hat aber in der musikalischen Schrift kein besondres Zeichen für eine Zwölftel, weil eine allein niemals vorkommt. Es kommen zusammen nie weniger als drey Zwölftel vor. Drey solcher Zwölftel nennt man eine Triole.

„Da man nun aber, um eine Triole zu notiren, keine Zwölftelnoten hat, so schreibt man dieselbe mit drey Achtelnoten, verbindet diese drey Achtel und setzt die Ziffer 3 über oder unter die mittlere Note.“ Er schreibt die Noten so hin:



und macht die Kinder aufmerksam auf die verschiedene Art der Bezeichnung.

§. 94.

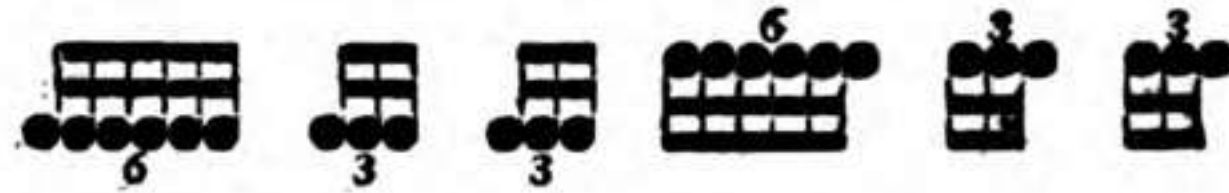
Nun hat der Lehrer nachstehende Beispiele zu üben. Daß er dabei auf Egalität, auf haarscharfe Beobachtung der Zeittheile, dringe, ist besonders nothwendig. Denn die Kinder sind geneigt, die drey Theile (Töne) einer Triole ungleich vorzutragen, beynähe so, als wären es zuerst zwey Sechszehntel, dann eine Achtel. Kommen Triolen mit punktirten Noten vermischt vor, wie im zweyten und dritten Beispiel, so sind die Kinder geneigt, die punktirte Achtel zu kurz, und die darauf folgende Sechszehntel zu lange auszuhalten.



§. 95.

„Wir wollen nun die Abtheilung einer Zeit in sechs gleiche Theile versuchen.“ Er schlägt den Zweyvierteltakt in die Luft, und fodert, daß sie auf den Niederschlag sechs gleiche Töne hervorbringen, und auf den Aufschlag pausiren. Nachdem er es bis zu seiner Befriedigung geübt hat, fragt er: „Wie heißt wohl einer von den sechs gleichen Theilen eines Viertel, eines Viertheils?“ — „Ein Vierundzwanzigstel.“ — „Getroffen! Auch für diese Notengeltung hat man in der musikalischen Schrift kein besondres Zeichen. Eine Vierundzwanzigstel kommt auch eben so wenig einzeln vor, als eine Zwölftel. Sechs Vierundzwanzigstel zusammen nennt man eine Sextole. Um eine solche zu notiren, bedient man sich der Sechszehntelnoten. Man schreibt dergleichen sechs, verbindet sie, und setzt unter oder oberhalb zwischen der dritten und vierten Note die Ziffer 6; oder man verbindet nur je drey und drey dieser Sechszehntelnoten, und setzt unter oder über die

zweite und fünfte die Ziffer 3." Er schreibt die Noten so hin, und richtet die Aufmerksamkeit der Kinder auf die verschiedene Art der Bezeichnung.



§. 96.

Bei nachstehenden Übungen hat der Lehrer ebenfalls auf egale Ausführung zu bringen, besonders bei denjenigen Stellen, wo einer Sextole Sechszehntelnoten vorhergehen oder nachfolgen.



§. 97.

Beyläufig gebe der Lehrer den Kindern noch die Erklärung, daß etwa folgende Notenfigur



vorkommen könne, wo man die Figur von drei Sechszehnteln zu betrachten habe als eine halbirte Sextole. Ferner bemerke er, daß im Dreynachteltakt auch folgende Notenreihen vorkommen können,



die man sich nur als verschnellerte Triolen zu denken habe, um sich leicht in die Ausführung zu finden.

S e c h s z e h n t e s K a p i t e l .

§. 98.

„Aus allem bisherigen habt ihr einsehen gelernt, es könne eine musikalische Zeit (eine Viertel) nicht nur in zwey gleiche Theile (in zwey Achtel), sondern auch in dreyn (welche zusammen eine Triole bilden), und fernerhin nicht nur in vier gleiche Theile (in vier Sechszehntel), sondern auch in sechs (welche zusammen eine Sextole ausmachen), zerfallet werden. Merkt euch nun, daß man eine Zeit auch in acht gleiche Theile, welche Zweenunddrenssigstel heißen, abtheilen kann. Das Zeichen einer Zweenunddrenssigstel ist:“ (Er schreibt es hin.)



§. 99.

„Eine Zeit läßt sich sogar in sechszehn gleiche Theile zerfallen. Das Zeichen ist:



und heißt Vierundsechzigstel.

§. 100.

Die Kinder in diesen beyden Notengattungen besonders zu üben, wäre ganz überflüssig, da bey Übungen,

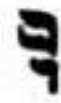
wo Sechszehntelreihen vorkommen, in geschwindem Tempo das Gleiche bewirkt wird. Indessen setzen wir zur Versinnlichung folgende Übung her:



„Sie wird aber natürlich nur so schnell geübt, als die Kinder die Töne, genau eingetheilt, hervorzubringen vermögen.“

§. 101.

„Da man, wie ihr wißt, für die Dauer jeder Note eine gleich lange Pause hat, so sollt ihr nun auch die Zweihunddreißigstelpause kennen lernen.“ (Er schreibt sie hin:)



„Endlich seht hier auch die Vierundsechzigstelpause:“



Der Lehrer macht hiebei die Bemerkung, daß in der Gesangsmusik die Zweihunddreißigstelnote nicht oft, die Vierundsechzigstelnote selten vorkommt, und daß die Pausen von dieser Gattung noch seltener vorkommen, als die Noten.

§. 102.

„Da ihr nun alle Notengattungen (alle Tonzeichen) kennet, so will ich euch eine Erklärung geben, woher ihre Benennung mag gekommen seyn. Vorerst sagt mir noch einmal die Noten der Reihe nach, von der langsamsten bis zur geschwindesten, her:“ — „Doppelte Taktnote, ganze Note, Halbe, Viertel, Achtel, Sechszehntel, Zweihunddreißigstel, Vierundsechzigstel.“ — „Als man diese Benennung einführte, war derjenige Takt, der in der Musik am häufigsten vorkam, der Vierteltakt, und so kam man darauf, diejenige Note, welche ganz allein einen solchen Takt ausfüllte, eine ganze Note zu nennen. Daraus entsprang ferner die Benennung: Halbe, Viertel u. s. f. Dieses vom Vierteltakt hergenommene Notenmaaß ward auf alle andern Takte übertragen, obschon z. B. im Dreivierteltakt eine Viertel nur den dritten Theil des Takts beträgt, oder im Zwölfachtakt eine Achtel nicht den achten, sondern den zwölften Theil des Takts ausmacht.“

Da dieses Kapitel nur Begriffsache enthält, so ist es nicht unzweckmäßig, daß der Lehrer in der nämlichen Singstunde noch zum folgenden Kapitel schreite.

Sechszehntes Kapitel.

§. 103.

Da in den frühern Übungsreihen die Taktarten den Kindern der Ordnung nach vorgeführt worden sind, so ist es jetzt darum zu thun, ihnen eine Uebersicht der üblichen Taktarten zu geben. Für den Lehrer tabellarisiren wir das Taktwesen auf die einfachste Weise so:

Gerade Taktgattung.	Ungerade Taktgattung.	Gemischte Taktgattung.
Mittelmaaß des Taktes: $\frac{2}{4}$	Mittelmaaß: $\frac{3}{4}$	Mittelmaaß: $\frac{6}{8}$
Verlängerung des Taktmaaßes: $\frac{4}{4}$ od. C.	Verlängerung: $\frac{3}{2}$	Verlängerung: $\frac{6}{4}$ oder $\frac{12}{8}$
Verkürzung des Taktmaaßes: $\frac{2}{8}$	Verkürzung: $\frac{3}{8}$	Verkürzung: $\frac{6}{16}$

Um es den Kindern in seiner Einfachheit zu versinnlichen, schreibt der Lehrer irgend ein bey Vorführung des Zweenvierteltakts gegebenes Beispiel an die Tafel, läßt dasselbe erst im gewöhnlichen Tempo, dann einmal langsamer absingen, und erklärt ihnen so, daß der Biervierteltakt auch bloß als ein verlangsamter (noch einmal so langsamer) Zweenvierteltakt betrachtet werden könne. Hierauf schreibt er das gleiche Beispiel im Biervierteltakt mit den langsamern Notengattungen auch noch hin, läßt es nun im umgekehrten Fall erst nach dem diesen Notengattungen entsprechenden Tempo, dann um ein Mal geschwinder absingen; hierauf erklärt er, daß der Zweenvierteltakt hier wieder zu betrachten sey, als ein verschnellter (noch ein Mal so geschwinder) Biervierteltakt. Endlich schreibt er das gleiche, vorerst im Zweenvierteltakt vorgesehrtte Beispiel in geschwinderer Notengattung, mithin im Zweenachteltakt an die Tafel, und erklärt, daß dieser Zweenachteltakt zu betrachten sey als der verschnellerte Zweenvierteltakt. Demnach käme das Beispiel zuerst so an die Tafel zu stehen:



§. 104.

Das gleiche Geschäft nimmt er mit den ungeraden Taktarten vor. Er wählt ein bey Vorführung des Dreyvierteltakts gegebenes Beispiel, schreibt es vorerst so, dann in verlangsamter Notengattung, als Dreyzweiteltaktstück, und endlich in verschnellter Notengattung, als Dreyachteltaktstück, vor. Da es in dieser Stunde nicht eigentlich um Uebung, sondern hauptsächlich um Unterscheidung (um regelmäßige Erkenntniß der Taktarten) zu thun ist, so ist es genug, wenn das Beispiel in jedem Tempo ein Mal abgesungen wird.

§. 105.

Auch mit den gemischten Taktarten verfährt er auf gleiche Weise. Zuerst führt er ein Beispiel im Sechsahteltakt, wie wir an der gehörigen Stelle gegeben haben, als Mittelmaaß vor, sodann verwandelt er es erst in ein Sechsviertel: und in ein Sechsechszehnteltaktstück. Daben bleibt ihm übrig, den Zwölfahteltakt, zur Unterscheidung vom Sechsviertelakt, nicht als Verlangsamung, sondern als Verdoppelung des Taktmaasses vorzuführen und zu erklären, indem er bey dem Sechsahteltakt: Beispiel die Hälfte der Taktstriche (den 2ten 4ten u. s. f.) austreicht.

§. 106.

Unter den ungewöhnlichen Taktarten verdient der Neunahteltakt besonders vorgesehrt zu werden, theils wegen seines besondern Charakters, theils weil er in der vorhandenen Musik nicht selten vorkömmt, ja sogar häufiger als die Verkürzung der gemischten Taktart, (der Sechsechszehnteltakt). Als Eigenthümlichkeit des Charakters dieser Taktart führe der Lehrer an, daß in diesem Takt drey mal drey gezählt werden könne.

Hierauf spricht der Lehrer noch kurz von den übrigen seltenen Takterweiterungen und Benennungen, wie sie §. 82. angeführt sind, ohne darüber Beispiele oder Uebungen zu geben, oder sich sonst dabey aufzuhalten.

§. 107.

Um die Kinder in der Betrachtung der Taktverhältnisse noch mehr zu üben, gebe ihnen der Lehrer auch folgende Uebersicht. Ein Takt kann bestehen:

- a.) Aus ganzen Zeiten,
- b.) aus verdoppelten Zeiten,
- c.) aus halbirten Zeiten, und zwar
 - a. aus halben,
 - b. aus anderthalben Zeiten.

Aus ganzen Zeiten besteht:

Der Zweyviertel, der Drenviertel, der Bierviertel, der Sechsviertel und der Neunvierteltakt;
aus verdoppelten Zeiten:

Der Drenzwentel und der Bierzwenteltakt;
aus halben Zeiten:

Der Zwenachtel und der Drenachteltakt;
aus anderthalben Zeiten:

Der Sechssachtel, der Neunachtel und der Zwölfsachteltakt.

(Hier muß noch die Bemerkung beygefügt werden, daß der Sechsechszehnteltakt eigentlich zu betrachten sey, als aus noch einmal halbirten halben, oder geviertelten Zeiten bestehend.)

§. 108.

Hierauf läßt der Lehrer die specielle Versinnlichung dessen Folgen, was jeder Takt seiner Möglichkeit nach enthalten kann. Er schreibt folgendes an die Tafel hin und spricht, indem er zugleich mit dem Stab auf die Tafel zeigt:



„Der Zweyvierteltakt kann, wenn er aus einerley Notengattung besteht, enthalten: eine Halbe, zwey Viertel, vier Achtel oder acht Sechszehntel.“ Er kann hinzusetzen: „Dieser Takt kann, wie jeder andre, auch Zwenunddrenßigstel und Bierundsechszigstel enthalten, diese können wir aber übergehen, und wenn sie uns künftig in der Musik etwa vorkommen, uns nur die Regel merken, daß zwey Zwenunddrenßigstel immer auf eine Sechszehntel gehen u. s. f.“

§. 109.

Er schreibt ferner unten an das angeführte Beispiel, spricht und zeigt mit dem Stab: „Wenn der Zweyvierteltakt aus ungleichen Notengattungen besteht, so kann er enthalten:

- „Eine punktirte Viertel und eine Achtel
- „ — — — — — zwey Sechszehntel
- „Eine Viertel, eine punktirte Achtel und eine Sechszehntel
- „ — — — und zwey Achtel
- „ — — — eine Achtel und zwey Sechszehntel
- „ — — — und vier Sechszehntel.“

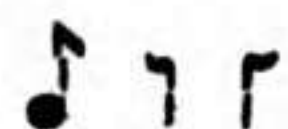
Nach kurzem Stillschweigen spricht er weiter, und zeigt mit dem Stab zuerst auf die zweite Hälfte des Takts, dann auf die erste: „Oder dieser Takt kann auch enthalten: Zuerst eine Achtel und dann eine punktirte

„Viertel, oder zwei Sechszehntel und eine punktirte Viertel“ u. s. f. — Nach kurzem Stillschweigen schreibt er, zeigt und spricht er weiter: Oder es kann ein jeder Takt auch Noten und Pausen gleich oder ungleich vermischt enthalten:

So kann der Zweivierteltakt enthalten:

Eine Viertelnote und eine Viertelpause 

— — — eine Achtelnote und eine Achtelpause . . . 

Eine Achtelnote, eine Achtelpause und eine Viertelpause, 

oder die Pausen können zu erst vorkommen und die Noten zuletzt; oder es kann eine Pause zwischen den Noten vorkommen, worüber er auch ein Beispiel hinschreibt:



Nach diesem allem bemerkt er den Kindern, daß übrigens noch mehrerley andre Zusammenstellungen von Noten und Pausen in einem Takt vorkommen können. Diese alle hinzuschreiben wäre überflüssig und würde auch den Umfang dieses Buches zu sehr erweitern.

§. 110.

Indessen ist es nützlich, daß der Lehrer die Kinder einigermaßen auch in ähnlichen Betrachtungen übe, was der Dreiviertel- der Vierviertel- der Sechsaachteltakt u. s. f. enthalten könne. Dabei ist die Regel zu beobachten, daß er immer zuerst an die Tafel hinschreibt, was jeder Takt enthalten kann, wenn er aus gleicher Notengattung besteht. Wir führen z. B. den Dreivierteltakt an:



Wie viele Beispiele der Lehrer bei diesem und andern Takten anführen wolle, die bei vermischten Notengattungen vorkommen können, müssen wir ihm überlassen, und ihm nur als wesentlich empfehlen, daß er keine Stimmübung mit den selbst zusammengesetzten Beispielen vornehme.

Bis hieher sollen nun die Kinder in der Rhythmik (der Auffassung und Ausübung der rhythmischen Verhältnisse) hinlänglich befähigt seyn. Noch mehr aber werden sie darin befestigt werden, vermittelt unsrer Notirungskunst (Notirungslehre), welche so beschaffen ist, daß sie das Gefühl, den Verstand und das Gedächtniß der Kinder auch in Beziehung auf Rhythmik schärft. Zugleich hat dabei der Lehrer auch Gelegenheit, sich der Tüchtigkeit eines jeden Individuums in jeder wesentlichen Beziehung zu versichern, und allenfalls dem eine und andern in dieser und jener Hinsicht noch nachzuhelfen. Er gehe also ohne Bedenken, und ohne sich in vereinzelte Übungen oder Prüfungen einzulassen, zur Elementarlehre der Melodik über.

Zweite Abtheilung.

Elementarlehre der Melodik

oder

Unterricht und Uebung in den Verhältnissen der Töne nach Höhe und Tiefe.

Die Stimmprüfung.

Wir ließen den rhythmischen Uebungen keine Prüfung vorhergehen, weil jedes Kind, das gehen und sprechen kann, hinlängliche Anlage hat, um die rhythmischen Uebungen mitmachen zu können. Hingegen hat nicht durchaus jedes Kind hinlängliche Anlage für die Ausübung des melodischen Theils der Musik. Es sind nämlich ausser den allgemeinen Organisationsfehlern, die wir gleich Anfangs angeführt haben, und wonach wir die Kinder überhaupt vom Schulcurs ausgeschlossen wissen wollen, noch besondere Fehler und Mängel in Beziehung auf die Melodik möglich, die ihren Hauptgrund entweder in der Kehle oder im Gehör haben. Kinder, bei denen solche besondere Organisationsfehler angetroffen werden, darf man unmöglich zum melodischen Curs hinzulassen, weil sie die übrigen stören und verwirren würden. Schon deswegen ist schon vor Eröffnung des melodischen Curses eine individuelle (vereinzelte) Prüfung der Kinder nothwendig. Sie ist aber auch sonst zweckmäßig, weil der Lehrer einer Klassifikation der Kinder bedarf, um einem jeden, oder einer jeden gleichartig organisirten oder befähigten Klasse von Kindern, nach Bedürfniß zur Ausbildung zu verhelfen. Indem wir also vom Lehrer verlangen, daß er jedes Kind einzeln vornehme, geben wir ihm folgende Verhaltensregeln.

Er verfertige eine Tabelle nach folgenden Rubriken:

Name.	Kopfstimme.	Bruststimme.	Höhe.	Tiefe.	Großer Umfang.	Stärke.	Schwäche.	Falsch.
							(Zweifelhaft.)	

Diese Wörter werden in Colonnen (Streifen) eingetheilt. Vorne kommt der Name des Kindes zu stehen, und so wie man bei der Prüfung eine dieser Eigenschaften am Kinde findet, wird vom Namen an in gerade fortlaufender Linie unter das bezeichnende Wort ein Strich gemacht. Ein Kind kann mehrere von denjenigen Eigenschaften, die sich einander nicht gegenseitig aufheben, zugleich haben. Es kann sich z. B. Höhe und Schwäche beisammen finden. In diesem Falle wird in jeder der beiden Rubriken ein Strich gemacht. Wird eine Eigenschaft in geringem Grade wahrgenommen, so wird zwar ein Strich gemacht, aber noch ein Fragezeichen dazu.

Ueber jede besondere Rubrik geben wir folgende besondere Bemerkungen, um dem Lehrer deutlich zu machen, was wir eigentlich bei den Kindern gesucht und geprüft wissen wollen.

Kopfstimme und Bruststimme. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die tiefen Töne der Menschenstimme hauptsächlich durch Anstrengung der Brust (Operation der Lunge) erzeugt werden, und daß ein solcher tieferer Ton während seiner Dauer (indem er ausgehalten wird), in der Brust resonirt (so zu sagen von der Brust aus wiederhallt). Eben so bekannt ist es, daß hingegen die höhern Töne der Menschenstimme hauptsächlich

durch eine künstliche Zusammenziehung der Kehle erzeugt werden, und nur im Rachen, hauptsächlich in der Wölbung des Mundes, resoniren. Jene Töne nennt man Brusttöne, diese Kopftöne. Nun findet es sich häufig, daß dem einen Menschen — was sich öfters auch schon am Kinde offenbart, — die Brusttöne, ohne Absicht oder Anstrengung, weit voller (klingender, metallreicher) erschallen, als die Kopftöne; daß hingegen bei einem andern der umgekehrte Fall Statt findet. Auch ist der Eine im Stande bei Hervorbringung der Töne in aufsteigender Ordnung manchen Ton noch mit einem Anstoß der Brust (als Brustton) anzugeben, wo es dem Andern unmöglich fällt, — mit andern Worten, wo schon des Andern Kopftöne angehen. Von jenem pflegt man zu sagen, er habe eine Bruststimme, von diesem, er habe eine Kopfstimme. Aber nicht bei allen Menschen ist ein entschiedenes Uebergewicht der Brusttöne, oder der Kopftöne anzutreffen; und wo es nicht von Natur sehr auffallend ist, da ist es an der unentwickelten Kinderstimme noch weit schwerer wahrzunehmen. Doch sind bei dem Kinde, das bei der ersten Prüfung gleich volle Brust- und Kopftöne hat oder zu haben scheint, noch verschiedene Merkmale möglich, die eine überwiegende Anlage zum einen oder zum andern errathen lassen — zunächst am Material (der Art, der hörbaren physischen Beschaffenheit des Tones): Ein zarter, feiner (nicht nothwendig schwacher) Ton läßt eher auf Anlage zur Kopfstimme, hingegen ein voluminöser (fetter, gedrängter) Ton mehr auf Anlage zur Bruststimme schließen; jener klingt mehr flötenartig, dieser gleicht mehr dem Orgelton. Ferner läßt sich auch aus dem Körperbau mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf das Eine oder das Andre schließen. Bei kurzer, stämmiger Statur, vorzüglich bei breiten Schultern, findet sich eher eine Bruststimme; bei schlankem Wuchs, hauptsächlich bei dünnem Hals, eher eine Kopfstimme. Auch zeugt der Umstand, wenn beim Aufwärtsingen der Töne (der Scala) die höchsten Brusttöne, etwa $\bar{g}$. $\bar{a}$. $\bar{h}$. noch eben so voll klingen, wie die tiefern, für eine Bruststimme; hingegen, wenn beim Abwärtsingen die tiefsten Kopftöne etwa $\bar{c}$ und $\bar{d}$ noch so voll klingen wie $\bar{g}$ und $\bar{f}$, für eine Kopfstimme. — Durchaus genau kann aber diese Beobachtungen nur der feinhörende, feinfühlende, und eben an solcherley Prüfungen gewohnte Musiker machen.

Höhe und Tiefe. Wir nennen eine Stimme hoch, wenn sie vor ihrer eigentlichen Entwicklung, die durch künstliche Stimm- und Singübungen bezweckt wird, gleich bei der ersten Prüfung des Kindes aufsteigend wenigstens bis $\bar{f}$ geht; tief nennen wir eine Stimme, wenn sie absteigend wenigstens bis $\bar{h}$ geht, wobei sich versteht, daß dort der höchste, hier der tiefste Ton rein und frei, nicht gezwungen, oder, so zu sagen, herausgewürgt erscheint, wenn er auch schwach ist.

Großen Umfang, Höhe und Tiefe zugleich, hat eine Stimme, wenn sie ungezwungen bis $\bar{a}$ aufwärts und bis $\bar{a}$ abwärts geht, oder allenfalls einen Ton höher aber einen Ton minder tief, oder auch einen Ton tiefer aber einen Ton minder hoch geht, wenn sie überhaupt ungefähr zwei Octaven im Umfange hat. Eine solche Stimme kann übrigens entschieden Bruststimme oder entschieden Kopfstimme seyn, kann die höhern Töne weit stärker haben, als die tiefern, und umgekehrt.

Stärke und Schwäche. Da die Grade der Stärke und Schwäche relativ sind, so kann der Lehrer eigentlich nicht anders als durch Vergleichung der Stimmen seiner Kinder inne werden, welche zu den starken und welche zu den schwachen gehören. Unter den Kindern, die starke Stimmen haben, sind wesentlich zu unterscheiden, die, welche überhaupt einen starken Körperbau haben, und vermöge einer großen, jedoch nicht übertriebenen, ihnen nicht unnatürlichen Anstrengung starke Töne herausbringen, und diejenigen, denen die Stimme auch ohne merkliche Anstrengung stark klingt; welches von der Form und Wölbung der Brust und des Rachens u. s. f. herrührt, auch von einem hohen Grad des animalischen (thierischen) Lebens herrühren mag. Genau zu sprechen, sollte man jene Gattung von Stimmen die starken, diese die kräftigen nennen. In solchen kräftigen Stimmen, die ohne Anstrengung kräftig erschallen, wohnt das wahre Tonvermögen, (welches man eigentlich nie mit bloßem Kehlen vermögen, Tonumfang, verwechseln sollte); das höchste Tonvermögen findet sich aber nur bei einer Stimme, die nach unserm Sinne stark und kräftig zugleich ist.

Falsch. Der Grund einer falschen Stimme sitzt entweder im Gehör, oder in der Kehle. Sitzt er im Gehör, so ist es Stumpfsinn; sitzt er in der Kehle, so ist es entweder Sprödigkeit der muskulösen Theile derselben, Mangel an geschmeidigem, zartbeweglichem Wesen; oder es ist Schlaffheit, woraus eine schwankende, zitternde Bewegung des Tones entsteht. Unter Stumpfsinn verstehen wir übrigens nicht das eigentliche üble Hören (schwer Hören); denn wir nehmen an, daß man einen von Natur und von Jugend auf übel hörenden Menschen nicht wird zum Sänger bilden wollen. Sondern wir verstehen darunter denjenigen Mangel an Unterscheidungsvermögen, der in einem fehlerhaften Bau des äußern Ohres, oder in einer nachtheiligen Construction der übrigen innern Hörorgane liegt. Es ist Merkmal des Stumpfsinnes, wenn die Fehler gegen die Reinheit, die das Kind bey wiederholter Hervorbringung eines geforderten Tones, oder mehrerer Töne, begeht, Fehler von sehr ungleicher Art sind; wenn es z. B. ebendenselben geforderten Ton bey öfterer Wiederholung bald ein wenig zu tief, bald viel zu tief, bald ein wenig zu hoch, bald viel zu hoch angiebt. Hingegen ist es Merkmal einer schlechten Kehle, wenn der unrein hervorgebrachte Ton vorzüglich in der Tiefe das Knarrende, in der Höhe das Gellende eines Thiertons hat, und sich bey der Wiederholung ungefähr gleich bleibt; oder wenn er während des Aushaltens hin und her schwankt. Demnach giebt es zweyerley falsche Stimmen, die aus Fehlerhaftigkeit der Kehle herrühren. Jene erstern nennen wir die grell-falschen, diese die schwankend-falschen. Nicht unter die falschen Stimmen sind diejenigen zu zählen, welche einige der höchsten Töne zu tief, die tiefern aber rein angeben; auch nicht diejenigen, welche, bloß unsauber, besonders in der Tiefe, anfangs etwas vom Sprechton beybehalten, das aber leicht durch Uebung weggesungen werden kann.

Zweifelhaft. Der zweifelhaften Fälle giebt es viele. Wir führen diejenige an, welche am häufigsten vorkommen und am auffallendsten sind:

- a) Ein Kind kann durch Schüchternheit gehemmt werden;
- b) es kann einigermassen engbrüstig seyn, und dabey kann die Schüchternheit bewirken, daß es noch engbrüstiger scheint, als es sonst nicht ist;
- c) es kann zufälliger Weise heiser seyn;
- d) es kann einigermassen durch die Nase singen;
- e) es kann falsche Töne haben, aber in geringem Grade;
- f) es kann zwar reine Töne haben, aber nur wenige, etwa im Umfang eines Tetrachords; hingegen die übrigen darüber und darunter vermag es nur sehr unrein, und dennoch mit Mühe anzugeben.
- g) es kann in der Gegend des Stimmbruchs ein Paar zitternde, immer unbestimmte Töne haben, darüber und darunter aber leicht und gut intoniren.

Findet einer oder mehrere dieser zweifelhaften Fälle bey einem Kinde Statt, so versteht es sich, daß der Lehrer mit Gewissenhaftigkeit verfährt, daß er es nicht geradezu als untüchtig verwirft, sondern dasselbe allenfalls bloß einstweilen, als unreif, vom ersten melodischen Singkurs ausschließt. Am besten ist es, wenn er mit solchen Kindern einige Tage nacheinander die Prüfung wiederholen kann, um sich vollends von der Tüchtigkeit oder einstweiligen Untüchtigkeit eines jeden zu überzeugen.

Wirklich Untüchtige haben wir nicht zu rubriziren, die Merkmale positiver Untüchtigkeit werden wir unten anführen.

Bey der Stimmprüfung verfährt der Lehrer nach unten stehenden Vorschriften. Wir geben zuerst die Regel für gut organisirte Kinder, und lassen diejenigen für die übel organisirten, als Ausnahmen, nachfolgen.

§. 1.

Er nimmt jedes Kind einzeln vor.

§. 2.

Da die Kinder oft schüchtern sind, sich vor andern hören zu lassen, so nimmt er, so fern er als Schullehrer

die Befugniß hat, zu diesem Endzweck eines nach dem andern in ein besondres Zimmer. Findet er, die Kinder seyen auch vor ihm schüchtern, so nimmt er je zwey und zwey zu gleicher Zeit aufs Zimmer, zwar nicht um sie zu gleicher Zeit, mit einander singend, zu prüfen.

§. 3.

Er heißt das Kind so vor oder neben sich hin stehen, daß er ihm auf den Mund sieht.

§. 4.

Kann er ein Clavier haben, so schlägt er lieber die Töne, die das Kind ihm angeben soll, am Clavier an, als daß er sie vorsingt. In Ermangelung eines Claviers kann er sich auch eines Positivs (kleinen Orgelwerks), und in dessen Ermangelung einer Violine bedienen. Bey einem dieser beyden letztern Instrumente gebe er aber den Ton nur kurz an, und erst nachdem er ihn wieder aufgehoben, lasse er das Kind den seinigen ausstimmen.

§. 5.

In gänzlicher Ermangelung eines Instrumentes bediene er sich seiner Stimme zum Tonangeben so, daß er gegen die Tiefe zu immer so viel als möglich Kopfstöne hervorbringt. Bey den in der Tiefe unvermeidlichen Brusttönen trachte er die Rauigkeit oder Schärfe der Männerstimme so viel als möglich zu vermeiden, damit der Ton, indem er um eine Oktave tiefer klingt, als derjenige der ungebrochenen Kinderstimme, das Kind nicht irre mache, und es nicht verleite um eine Oktave höher oder tiefer zu singen, als es eben verlangt wird; was zwar nicht möglich ist, wenn man anfangs die Stimme ungefähr in der Mitte des natürlichen Tonumfangs, mit $\bar{g}$ oder $\bar{a}$ prüft, wohl aber, wenn man sie sehr gegen die Höhe oder Tiefe zu, etwa mit $\bar{c}$ oder $\bar{d}$ prüfen würde.

§. 6.

Der Lehrer läßt nun das Kind in nachstehender Ordnung Töne angeben, immer auf den Selbstlauter $\bar{a}$. Auch die Töne die er zu singen hat, sollen immer auf den Selbstlauter $\bar{a}$ gesungen werden. Jeder Ton wird so lange ausgehalten, als der natürliche Athem des Kindes ungezwungen hinreicht, allenfalls sechs bis acht Sekunden. Nach jedem Ton wird eine Pause von einigen Sekunden, nach jeder Reihe von drey Tönen eine ziemlich lange Pause gemacht. Wir zeigen dies durch zwey Punkte an; und wo wir eine noch längere Pause haben wollen, setzen wir drey Punkte hin. Zur Ersparung des Raumes setzen wir die gewöhnlichen Benennungen der Töne, statt der Noten, für den Lehrer hin.

$\bar{g} . \bar{a} . \bar{h} . . \bar{h} . \bar{a} . \bar{g} . . . \bar{c} . \bar{d} . \bar{e} . . \bar{e} . \bar{d} . \bar{c} . . . \bar{g} . \bar{a} . \bar{h} . . \bar{h} . \bar{a} . \bar{g} . . . \bar{d} . \bar{e} . \bar{f}is . . \bar{f}is . \bar{e} . \bar{d} .$

§. 7.

Nach einer Pause von einer halben Minute läßt er folgenden Tonreihen angeben:

$\bar{g} . \bar{a} . \bar{h} . . \bar{c} . \bar{d} . \bar{e} . . . \bar{e} . \bar{d} . \bar{c} . . \bar{h} . \bar{a} . \bar{g} . . . \bar{h} . \bar{a} . \bar{g} . . \bar{f}is . \bar{e} . \bar{d} . . . \bar{d} . \bar{e} . \bar{f}is . . \bar{g} . \bar{a} . \bar{h} .$

§. 8.

Hinwieder nach einer Pause von einer halben Minute lasse der Lehrer nachstehende Tonreihe folgen:

$\bar{d} . \bar{e} . \bar{f}is . . \bar{g} . \bar{a} . \bar{h} . . \bar{c} . \bar{d} . \bar{e} . . . \bar{e} . \bar{d} . \bar{c} . . \bar{h} . \bar{a} . \bar{g} . . \bar{f}is . \bar{e} . \bar{d} .$

§. 9.

Hierauf versucht er noch weiter in die Höhe zu gehen:

$\bar{c} . \bar{d} . \bar{e} . . \bar{f} . \bar{g} . \bar{a} .$

Sodann weiter in die Tiefe:

$\bar{f}is . \bar{e} . \bar{d} . . \bar{c}is . \bar{h} . \bar{a} .$

Findet er den Tonumfang des Kindes noch nicht erschöpft, so versucht er es, so zu steigen:

$\bar{d} . \bar{e} . \bar{f}is . . \bar{g} . \bar{a} . \bar{h} .$

Findet er ihn noch nicht erschöpft, so läßt er, nach einer ziemlich langen Pause, singen:

$\bar{\bar{e}}\bar{s} \dots \bar{f} \dots \bar{g} \dots \bar{a}\bar{s} \dots \bar{b} \dots \bar{c}$

Den gleichen Versuch wiederholt er bey einer außerordentlichen Stimme so lange durch Versetzung dieser Tonreihe um einen halben Ton höher, bis die Stimme nicht mehr anspricht.

Bei einer außerordentlich tiefgehenden Stimme verfährt er abwärts auf gleiche Weise:

$\bar{f} \dots \bar{e}\bar{s} \dots \bar{d}\bar{e}\bar{s} \dots \bar{c} \dots \bar{b} \dots \bar{a}\bar{s} \dots$ sodann $\bar{e} \dots \bar{d} \dots \bar{c} \dots \bar{h} \dots \bar{a} \dots \bar{g}$ und so fort, bis die Stimme auch abwärts endlich den Ton nicht mehr leistet.

§. 10.

Nachdem der Lehrer das Kind nach eben vorgeschriebener Weise geprüft, und so die Stimme nach ihrem Tonumfang, ihrer Höhe und Tiefe, kennen gelernt hat, durchläuft er nun mit dem Kinde die Töne von Neuem, um das Tonvermögen, den Grad der Stärke, zu erproben. Er heißt das Kind nachstehende Tonreihen stark singen, ja er dringt wiederholt auf möglichste Stärke; und wenn auch das Kind dabei distonirt, so hat das hier nichts zu sagen. Natürlich muß er aber hier von einem Ton zum andern eine längere Pause einstreuen als oben, um das Kind nicht zu ermüden; auch heiße er es frey und ruhig Athem holen. Wir setzen die Töne der aufsteigenden Reihe bis $\bar{d}$ her, wenn auch selten eine ungebildete Kinderstimme so weit reicht. Bei der absteigenden Reihe kann der Lehrer von einer noch tiefer gehenden Stimme allenfalls $\bar{g}$ is. $\bar{f}$ is. $\bar{e}$ verlangen.

$\bar{g} \dots \bar{a} \dots \bar{h} \dots \bar{c} \dots \bar{d} \dots \bar{e} \dots \bar{f} \dots \bar{g} \dots \bar{a} \dots \bar{b} \dots \bar{c} \dots \bar{d} \dots \bar{h} \dots \bar{a} \dots \bar{g} \dots \bar{f}$ is. $\bar{e} \dots \bar{d} \dots \bar{c}$ is. $\bar{h} \dots \bar{a}$

Nachdem der Lehrer diese Tonreihe durchgemacht hat, verlange er noch einzelne Töne mit möglichster Stärke, ohne eine stufenweise Fortschreitung zu beobachten; mithin verlangt er bald einen Ton in der Mitte, bald einen in der Höhe, bald einen in der Tiefe; wobei wohl zu bemerken ist, daß er das Kind hier noch nicht begriffsmäßig auf Höhe und Tiefe aufmerksam zu machen, sondern blos den Ton vorher anzugeben (selbst zu singen oder zu spielen) hat.

§. 11.

Wir kommen nun auf die übel organisirten Kinder zu sprechen, bey denen natürlich die Stimmprüfung nicht auf oben beschriebene Weise durchgeführt werden kann.

Das erste Merkmal einer schlechten Organisation ist dieses, wenn das Kind den Ton, den man auf dem Klaviere anschlägt, nicht abnehmen (mit seiner Kehle nicht leisten) kann. In diesem Fall singt der Lehrer den Ton vor, und zwar $\bar{g}$ (hat er keine Tenorstimme, so muß er freylich das tiefere $\bar{g}$ singen). Kann das Kind auch von der vorsingenden Stimme den Ton nicht abnehmen, welches immerhin leichter ist, als ihn vom Instrummente abzunehmen, so verlangt der Lehrer einen um eine Terz oder Quarte tiefern Ton, und wenn es auch diesen nicht treffen kann, einen um einen Terz oder Quarte höhern Ton. Trifft es diesen wieder nicht, so bediene er sich des folgenden Kunstgriffs: Er sage zum Kind: „Da du mir den Ton nicht abnehmen kannst, so will ich nun dir ihn abnehmen. Singe mir einen Ton, ganz frey, wie es dir kommt.“ Diesen Ton also intonirt der Lehrer, so wie er ihn vom Kinde hört, mit demselben. Den gleichen Ton wiederholt er mit dem Kinde mehrere Male. Sodann sucht er mit ihm melodisch aufsteigend einen zweiten (die Fortschreitung eines ganzen Tones) zu erzeugen; hierauf einen dritten. Weiterhin steigt er je mit drey Tönen, und mit Beobachtung hinlänglicher Pausen, aufwärts und abwärts, nach der oben gegebenen Anweisung, bis er den Tonumfang des Kindes prüfend erschöpft hat.

Kann der Lehrer, ungeachtet aller Bemühung, nicht wenigstens sieben, wenn auch nicht vollklingende, doch bestimmte Töne herausbringen, so soll er das Kind vom Schulcurs ausschließen.

§. 12.

Ein zweites Merkmal einer schlechten Organisation ist dies, wenn ein Kind einen auffallend zu geringen Tonumfang hat, wenn es zwar einige Töne, etwa im Umfang eines Tetrachords, in der Ordnung angeben kann, aber auch nur diese. Auch hier läßt sich ein Kunstgriff anwenden. Nachdem nämlich das Kind den höchstmöglichen Ton auf dem Selbstlauter a, wie immer, hervorgebracht hat, so heißt der Lehrer es zur Hervorbringung eines noch höhern Tones den Selbstlauter i singen. Ueberhaupt kann man bey vielen Stimmen noch einen oder zwey Töne weiter in der Höhe herausbringen, wenn man i statt a singen läßt. Auf solche Weise bekommt man dann freylich oft gezwungene, gepresste, gewürzte, oder auch spitzige, winzige Töne zu hören. Allein wenn anfangs nur die gehörige Tonhöhe, in noch so schlechtem Material, da ist, so darf der Lehrer hoffen, daß durch Übung das Material besser werde. Mit manchem Kinde gelingt dies zum Theil schon bey der ersten Prüfung. Man läßt es nämlich den hohen Ton, den es anfangs mit Mühe nur auf i hervorgebracht hat, nach mehrmaliger Wiederholung auf e, dann auf d, endlich auf a singen; woben denn natürlich der Ton, wenn er auch nur geleistet wird, voller und besser klingt.

Bei einem solchen Kinde, das zwar geringen Tonumfang, aber einige gute, wenigstens reine Töne hat, lasse der Lehrer sich wiederholte Bemühung, um noch einige Töne mehr zu gewinnen, nicht reuen, bevor er es wirklich vom Schulcurs ausschließt.

§. 13.

Ein drittes Merkmal einer schlechten Organisation ist dies, wenn ein Kind diesen und jenen Ton, den man verlangt, zwar so ungefähr trifft, aber nicht genau, oder wenn es den Ton zwar anfangs trifft, aber während des Aushaltens hin und her schwankt (disonirt), so daß sich also dasjenige zeigt, was man eine von Natur falsche Stimme nennt. Hier verweisen wir den Lehrer auf die oben gegebenen Bemerkungen.

In wie fern ein solches Kind ausgeschlossen werden müsse, oder aufgenommen werden dürfe, können wir nicht eigentlich bestimmen, da es verschiedene Grade des Falschsingens giebt. Immerhin können wir aber dem Lehrer folgende regulative Anweisung geben: Berräth das falschsingende Kind Stumpfsinn, so schliesse er es aus. Läßt hingegen die Art des Falschsingens nur auf eine schlechte Kehle schließen, so untersuche er näher, ob es, nach der oben gemachten Unterscheidung, eine grellfalsche oder eine schwankendfalsche Stimme sey. Jene Art der Fehlerhaftigkeit ist oft schwer zu bezwingen, daher tragen wir Bedenken, ein solches Kind zum Curs hinzuzulassen. Hingegen werden die blos schwankenden Stimmen, im Chorgesange mit reinen und starken vermengt, oft in kurzer Zeit gereinigt, bis sie allmählig vollkommen tonfest sind. Dahet geben wir die Aufnahme solcher Kinder unbedenklich zu.

§. 14.

Seltmere Fälle sind folgende:

a. Das durch die Nase singen kann in einem solchen Grade häßlich seyn, daß man ein Kind allein deswegen, wenn es auch dabey nicht falsch singt, vom Schulcurs auszuschließen hat, um nicht das Schönheitsgefühl (den Sinn für Lauterkeit und Helle des Klanges) bey den übrigen Kindern fortdauernd zu beleidigen und selbst zu schwächen. Da, wo es wirklich so häßlich ist, rührt es von einem unverbesserlichen Organisationsfehler her, und ist, auch äußerlich sichtbar, gewöhnlich bey einer gegen die Nasewurzel zu sehr eingedrückten, oder in der Gegend der Nasewurzel auffallend sehr breitbeinernen, selten bey einer hochbeinernen Nase anzutreffen.

b. Auch Heiserkeit, beständige Heiserkeit, die sich schon im Sprechton unangenehm zeigt, kann in einem hohen Grade widrig seyn. Solch eine heisere Stimme kann man bey einem großen Personale wohl mitsingen lassen; hingegen bey einem geringen würde sie die Tonmasse immer trüben, und sollte daher ausgeschlossen werden.

Vor der wirklichen Eröffnung des melodischen Curses haben wir dem Lehrer noch eine Anweisung zu geben. Sie bezieht sich auf die Voreinrichtung der Schule, die hier eine neue Modification erhält. Es ist nämlich nicht unwichtig, die Stellung (Localisation) der Kinder, ihre örtliche Nähe oder Entfernung von einander, nach der Beschaffenheit der Organe einzurichten, wie solche der Lehrer vermittlest der Stimmprüfung kennen gelernt hat. Jedes schwache Kind (jedes Kind mit einer schwachen Stimme) soll eine starke, jedes, das eine schwankende Stimme hat, soll eine feste (eine solche, die auch beim Starksingen nicht distonirt) in seiner Nähe hören. Die starken und festen Stimmen müssen daher örtlich vertheilt werden; und, weil die Kinder der vordern Reihen die der hintern leicht hören, umgekehrt aber es sich nicht so verhält, so gehören die starken, wenigstens mehrere der vorzüglich starken, in die hinterste Reihe. Gesezt: es finden sich bey einem Personale von dreßzig Kindern, die in drey Reihen abzutheilen sind, fünf starke Stimmen, so kommt die allerstärkste in die Mitte der hintersten Reihe als die fünfte oder sechste zu stehen; gegen die beyden Seiten dieser hintersten Reihe kommen zwey andre starke als die zweyte und neunte; die zwey übrigen werden in die mittlere Reihe als die vierte und siebente gestellt. Eben so kommen die Stimmen von großem Umfang in Betracht, die in der gleichen Rücksicht von einander zu entfernen sind. Endlich sollen auch die entschiedenen Kopfstimmen und die entschiedenen Bruststimmen örtlich unter einander vermengt seyn.

E r s t e s K a p i t e l .

§. 15.

Bei Eröffnung dieses neuen Curses kommt der Lehrer in den Fall, gleich in der ersten Viertelstunde ziemlich viel zu sprechen. Wir müssen seiner Beurtheilung überlassen, wie viel er von dem, was wir ihm nacheinander in ununterbrochener Ordnung hier vorschreiben, auch wirklich auf Einmal und an einem fort, sagen wolle; oder, ob er, der Fassungskraft seiner Kinder, oder sonst seiner Lehrart gemäß, öfters inne halten, manchmal einen Satz wiederholen wolle, u. s. f.

„Bisher habt ihr vielerley Töne und Tonreihen von ungleicher Länge und Kürze hervorbringen gelernt. Jetzt ist es darum zu thun, die Töne auf eine neue Weise, auch wieder in mannigfaltiger Verschiedenheit, hervorzubringen. Man unterscheidet nämlich an den Tönen nicht nur Länge und Kürze, sondern auch Höhe und Tiefe. Von mehreren Tönen kann also nicht nur der eine länger seyn, und der andre kürzer, sondern der eine kann auch höher seyn, und der andre tiefer. Ich singe nun zwey Töne (Er singt die Fortschreitung eines ganzen Tons aufwärts, z. B. g. a.). Welcher von den beyden Tönen, die ich so eben gesungen habe, war der tiefere, war es der erste oder der letzte?“ — „Der erste war der tiefere.“ (Sollten die Kinder, welches möglich ist, verkehrt rathen, so singe er die Fortschreitung eines entlegnern Intervalls, z. B. der Quinte d. a. oder gar der None d. e., nur nicht der Oktave). „Es giebt demnach zweyerley Hauptarten, die Töne zu verbinden (in künstlicher Verbindung hervorzubringen). Die erstere Hauptart, oder die Kunst, die ihr bereits kennen gelernt habt, die Töne nach Länge und Kürze zu verbinden, heißt Rhythmik, und solche Tonverbindungen heißen rhythmische Tonverbindungen; die zweyte Hauptart, worüber ich euch so eben ein Beispiel gegeben habe, und deren Ausübung ihr nun erlernen werdet, die Töne nach Höhe und Tiefe zu verbinden, heißt Melodik, und solche Tonverbindungen heißen melodische Tonverbindungen.“

„Bei diesen melodischen Uebungen (Uebungen melodischer Tonverbindungen) ist es uns nie um Länge und Kürze, nicht um genaues Maas zu thun; so wenig als es uns bey den rhythmischen Uebungen um Höhe und Tiefe zu thun war. Ihr habt dabey nur die Regel zu beobachten, daß Alle miteinander gleich anfangen, so bald sie den Ton hören, den ich angebe; diesen Ton hält dann jedes Kind so lange aus, als sein Athem dauert, also, weil nicht alle von Natur gleich langen Athem haben, das Eine länger, das Andre kürzer.“ Wirklich ist es pädagogisch wichtig, daß der Lehrer genaue Takteintheilung vermeide, um nicht die Aufmerksam-

keit der Lehrlinge zum Theil vom Ton ab und auf den Takt (oder Rhythmus) zu leiten. Auch ist es gut, obwohl nicht eben nothwendig, wenn schon zu dieser ersten melodischen Übung ein brauchbares Instrument im Schulzimmer vorhanden ist, welches jedoch nicht anders gebraucht werden darf, als zum Anschlagen des Tones (um den Kindern den Ton, den sie singen sollen, voraus zu hören zu geben).

§. 16.

„Ihr sollt nun einige Töne zusammen so hervorbringen, wie bey der Stimmprüfung jedes einzeln hervorgebracht hat. Es versteht sich also, daß es Töne von ungleicher Höhe seyn müssen. Ich gebe immer jeden Ton zuerst an, bevor ihr ihn zu singen habt; dann aber, wie ihr ihn höret, müßt ihr schnell einfallen.“ Er producirt (singt oder spielt) die Töne $\bar{g}$. $\bar{a}$. $\bar{h}$. und beobachtet zwischen jedem eine kurze Pause, dabey heißt er die Kinder ein für alle Male, bis er ihnen etwa eine andre Regel gebe, auf den Selbstlauter a singen. „Wir haben nun drey Töne nacheinander hervorgebracht. War der zweyte höher oder tiefer als der erste?“ — „Er war höher.“ — „Recht so. War der dritte höher als der zweyte?“ — „Höher.“ — „Recht so; er war wieder höher. Wenn mehrere Töne, wenigstens drey, nacheinander so hervorgebracht werden, daß immer der eine wieder höher ist als der andre vorhergegangene, so heißt eine solche Tonreihe eine aufsteigende Tonreihe.“

§. 17.

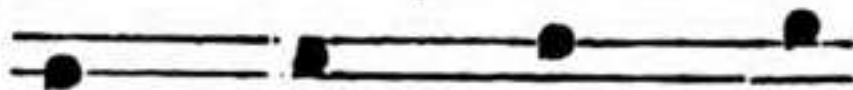
Hierauf producirt er mit den Kindern die gleichen Töne auf gleiche Weise, absteigend, also $\bar{h}$. $\bar{a}$. $\bar{g}$. — „Wir haben wieder drey Töne nacheinander hervorgebracht. War der zweyte höher oder tiefer als der erste?“ — „Er war tiefer.“ — „Recht so. War der dritte höher oder tiefer als der zweyte?“ — „Tiefer.“ — „Recht so. Eine solche Tonreihe ist das Entgegengesetzte der vorherigen, und wird eine absteigende Tonreihe genannt.“

§. 18.

Hierauf producirt er mit den Kindern auf obige Weise die Töne $\bar{g}$. $\bar{a}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$. „Wie viele Töne haben wir nacheinander hervorgebracht?“ — „Vier.“ — „In aufsteigender oder in absteigender Ordnung?“ — „In aufsteigender.“ — „Recht so. Es war also eine aufsteigende Tonreihe. Eine solche Reihe von vier Tönen, sie mögen übrigens in aufsteigender oder absteigender Ordnung gesungen werden, hat in der Musik eine eigene Benennung; man nennt sie Tetrachord.“

§. 19.

„So wie man für Töne von ungleicher Länge ungleiche Zeichen hat, so hat man auch für Töne von ungleicher Höhe eine ungleiche, jedem Tone angemessene Bezeichnung; diese melodischen Tonzeichen nennt man ebenfalls Noten. Merkt euch aber folgenden Unterschied: Die rhythmische Notengeltung wird durch die Form oder Figur der Note bezeichnet; hingegen die melodische durch ihre Stellung auf der Tafel oder auf dem Papier, worauf die Noten, je nach ihrer melodischen Geltung, höher oder tiefer gestellt werden. Um diese melodische Geltung, die eigentliche Bedeutung des Tones, und den Abstand der verschiedenen Töne von einander, genau bemerkbar zu machen, pflegt man auf der Tafel, oder auf dem Papier quer hinüber Linien zu ziehen. Die Noten werden theils mitten auf die Linien, theils unter oder über die Linien gestellt. Auf diese Weise schreibe ich nun die Töne, die wir so eben gesungen haben, in Noten hin:“



„Ihr seht hieraus, daß man vermittelst zwey Linien den Abstand von vier Noten deutlich bezeichnen kann. Die tiefste Linie heißt immer die erste Linie. Wo seht ihr die erste Note?“ — „Auf der ersten Linie.“ — „Wo die zweyte?“ — „Ueber der ersten Linie.“ — „Die dritte?“ — „Auf der zweyten Linie.“ — „Die vierte?“ — „Ueber der zweyten Linie.“ —

Nun übt er das Tetrachord in dieser aufsteigenden Ordnung nach folgenden Regeln: Er giebt nur den allerersten Ton an (um die Höhe anzuzeigen, in welcher angefangen werden muß; sonst zeigt er mit dem Stab

durch eine schnelle Bewegung auf der Tafel, wenn ein Ton, auf den er jederzeit mit dem Stab zeigt, weiter gesungen werden soll. So lange der Ton gehalten werden soll, läßt er den Stab auf der Tafel ruhen; wie er ihn aufhebt, soll der Ton aufgehoben werden. Anfangs übt er das Beispiel langsam, so daß die Kinder zum Athemholen nach jedem Tone gezwungen werden; er lasse ungefähr 6. Sekunden lang singen und 2. schweigen. Bei langsamen Uebungen giebt er zu, daß die Kinder, welche kurzen Athem haben, den Ton nicht immer so lange aushalten, als der Stab auf der Tafel bei der Note ruht. Bei den Wiederholungen mache er die Pausenzeit zwischen den Tönen kürzer, — nur eine Sekunde — nur eine halbe Sekunde u. s. f. so daß die Kinder sich auch bei diesen melodischen Uebungen allmählig gewöhnen, den Athem schneller zu ziehen. Nach noch mehreren Wiederholungen lasse er auch die Töne geschwinder singen — nur 5 — nur 4 — nur 3 — nur 2 Sekunden, ohne jedoch die Sekunden taktmäßig genau abzumessen. Endlich lasse er die Noten so geschwind absingen, wie wenn es Viertelnoten wären im Tempo moderato; geschwinder aber nicht. Auf das Athemholen mache er sie hier nie aufmerksam, sondern er lasse es darauf ankommen, wie sie, und eben nicht immer alle auf die gleiche Weise, bei successiv geschwinder absingend zwei, und endlich vier Töne in einem Athem zusammennehmen. Es wird hier absichtlich zugegeben, daß nicht immer alle Kinder zugleich Athem holen; und muß zugegeben werden, weil nicht alle von Natur gleich langen Athem haben, und es auch unmöglich wäre, durch Kunst bei allen gleiche, auch nur annähernd gleiche Länge des Athems zu erzwingen.

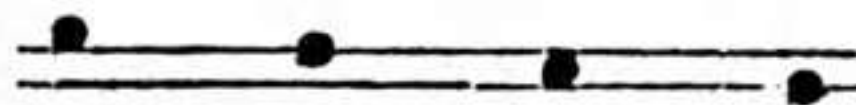
Anfangs wird die Fortschreitung des halben Tones ($\bar{h}$. $\bar{c}$.) nicht ganz rein getroffen werden; es begegnet am häufigsten, daß einige Stimmen die Fortschreitung zu eng machen, also das $\bar{c}$. etwas zu tief singen. Hier ist das Vorsingen des reinen Verhältnisses besser als das Vorspielen.

Nachdem die Uebung häufig wiederholt worden, wird es sich zeigen, daß man im Ganzen allmählig, vielleicht um einen ganzen Ton, oder noch mehr gesunken ist, wenn auch der Lehrer das Abwärtsziehen der Stimmen nie auf einmal auffallend wahrgenommen hat. Von Zeit zu Zeit hat also der Lehrer den Ton, nach welchem man vorher angefangen hatte, ($\bar{g}$.) wieder auf dem Instrumente anzugeben (oder wenn keines vorhanden ist, zu singen). Doch muß er vorher immer eine Pause von einer halben Minute gemacht haben.

Bisweilen lasse der Lehrer das Tetrachord auch auf $\bar{a}$. anfangen, so daß die Kinder, zwar ihnen unbewußt, zu singen haben: $\bar{a}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$ is. $\bar{d}$.

§. 120.

Er wischt das Beispiel aus und schreibt die Töne in umgekehrter Ordnung so hin:



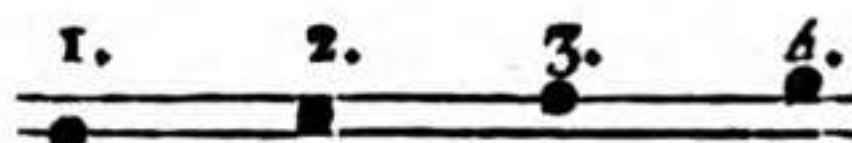
„Seht ihr hier eine aufsteigende, oder eine absteigende Tonreihe?“ — „Eine absteigende.“ — „Recht so; es sind wieder die gleichen Noten, die ihr vorher abgesungen habt, in umgekehrter Ordnung, so daß diejenige, welche vorher die letzte war, nun die erste ist.“

Diese Töne (das Tetrachord absteigend) werden wieder auf die nämliche Weise eingeübt, wie sie oben aufsteigend geübt wurden, nur der erste Ton $\bar{c}$. wird vom Lehrer vorher angegeben. Hier sind die Kinder geneigt, die Fortschreitung des halben Tones absteigend $\bar{c}$. $\bar{h}$. ein wenig zu weit zu nehmen, so daß $\bar{h}$. zu tief tönt; auch $\bar{a}$. und $\bar{g}$. wird dann gewöhnlich um so viel zu tief, obwohl im Verhältniß zum $\bar{h}$. rein, gesungen. Aus diesem Grunde sind die Kinder mehr geneigt, abwärts zu ziehen (zu sinken), wenn sie das Tetrachord absteigend zu üben haben, als wenn sie es aufsteigend üben; welches der Lehrer bei öfterer Wiederholung leicht wahrnimmt. Er hat daher hier öfter eine Pause zu machen, und wieder von neuem den Ton in gehöriger Höhe ($\bar{c}$.) anzugeben.

Zweytes Kapitel.

§. 21.

„In letzter Singstunde haben wir anfangs vier Töne nacheinander in aufsteigender Ordnung, und nachher vier nacheinander in absteigender Ordnung hervorgebracht. Jetzt nehmen wir neue Uebungen vor, wo wir bald aufwärts, bald abwärts steigen, ohne die Reihe von vier Tönen auf einmal singend zu durchlaufen.“ Er schreibt die Noten von neuem hin und beziffert sie.



„Ihr seht, daß ich auf die tiefste Note die Ziffer 1, auf die zweite 2, auf die dritte 3, auf die vierte 4 geschrieben habe. Wie ich nun mit dem Stab auf eine der vier Ziffern zeige, singt ihr den gehörigen Ton.“

„Zur mannigfaltigen, doch immer Stufenweisen, nie sprungweisen, Uebung der vier Töne des Tetrachords setzen wir unten einige Uebungsreihen hin. Wir bedienen uns dabei zur Ersparung des Raums der Ziffern. Diese soll er aber nie als Zahlreihen vor die Anschauung der Kinder bringen, sondern er soll die durch diese Ziffern beschriebenen Tonreihen von der Tafel, worauf das Tetrachord beziffert geschrieben steht, absingen lassen, indem er auf jede Note mit dem Stab zeigt. Wir geben ihm ferner folgende Behandlungsregeln:

Da die Töne des Tetrachords in voriger Singstunde schon eingeübt worden, so lasse er nicht mehr so langsam singen wie dort; es ist langsam genug, wenn er beim ersten Absingen einer jeden Uebungsreihe den Ton zwei Sekunden halten läßt. So wie er aber die Uebungsreihe wiederholt, kann er sie alsobald beynahe um ein Mal geschwinder absingen, mithin jeden Ton nur eine Sekunde halten lassen. Da bei solcher Geschwindigkeit mehrere Töne in einem Athem zusammengekommen, und ohne Einstreuung von Pausen gesungen werden müssen, so ist von hier an die Einführung der Sylbe la nothwendig, weil die Kinder sonst die Töne melodisch unsauber in einander ziehen (wie man zu sagen pflegt, verwischen) würden. Es versteht sich, daß auch hier immer zum Anfang einer jeden Uebungsreihe, auf 1 g. auf 4 c. angegeben werden soll. Da, wo zwischen den Ziffern zwei Punkte stehen, streue der Lehrer eine Pause ein; eine längere Pause da, wo die Ziffern durch eine Linie getrennt sind. Denn von der Linie an wiederholt sich die nämliche Uebungsreihe in umgekehrter Ordnung, zwar nicht von hinten her, sondern so, daß 1 mit 4, und 2 mit 3 vertauscht wird.

Bisweilen lasse der Lehrer die Kinder die Zahlwörter Eins, Zwei, Drei, Vier singen, aber nicht zu oft, weil das in allen diesen Wörtern vorkommende i die nöthige Erlangung und Angewöhnung eines vollen Tones erschweren würde. Gewöhnlich also bleibt er bei der Sylbe la.

Mitunter spreche er die Zahlen einer Uebungsreihe nacheinander aus, und lasse sie die gehörigen Töne dazu singen.

Da es für den Lehrer zu unbequem wäre, das Buch immer vor sich offen zu halten, so schreibe er die Zahlreihen auf ein kleines Blättchen, und halte dasselbe in seiner linken Hand, während er, mit der rechten den Stab führend, auf die Tafel zeigt. Sollte ihm das schnell abwechselnde Hin- und Herblicken auf die Tafel und auf das Blättchen auch zu beschwerlich seyn, so schreibe er die Zahlreihen unten auf die Tafel hin, aber ganz klein, damit die Aufmerksamkeit der Kinder nicht darauf gerichtet werde.

I. 1. 2. 1.. 2. 3. 2.. 3. 4. 3.. 4. | 4. 3. 4.. 3. 2. 3.. 2. 1. 2.. 1.

II. 1. 2. 3. 2. 1.. 2. 3. 4. 3. 2. | 4. 3. 2. 3. 4.. 3. 2. 1. 2. 3.

III. 1. 2. 1. 2. 3.. 2. 3. 2. 3. 4. | 4. 3. 4. 3. 2.. 3. 2. 3. 2. 1.

IV. 2. 1. 2. 3. 2. 3. 4.. | 3. 4. 3. 2. 3. 2. 1.

V. 3. 4. 3. 2.. 2. 3. 2. 1.. 2. | 2. 1. 2. 3.. 3. 2. 3. 4.. 3. |

VI. 4. 3. 2.. 2. 3. 4.. 3.. 3. 2. 1.. 1. 2. 3.. 2. | 1. 2. 3.. 3. 2. 1.. 2.. 2. 3. 4.. 4. 3. 2.. 3.

D r i t t e s K a p i t e l .

§. 22.

„Bei den Uebungen der letzten Singstunde sind wir immer von einem Tone zu seinem benachbarten, bald aufwärts, bald abwärts, fortgeschritten; solche Fortschreitungen nennt man stufenweise Fortschreitungen, so wie man die Stelle, worauf eine Note steht, eine Stufe nennt. Demnach pflegt man auch zu sagen, die tiefste, mit 1 bezifferte Note (die ihr gesungen habt,) stehe auf der ersten Stufe, die mit 2 bezeichnete steht auf der zweiten Stufe u. s. f.“

„Bei den Uebungen der gegenwärtigen Stunde werden wir bisweilen eine Stufe oder zwei Stufen überspringen, wir werden z. B. von der ersten Note auf die dritte, oder gar auf die vierte springen. Solche Fortschreitungen heißen sprunghweise Fortschreitungen, oder kurzweg Sprünge.“

Zu diesem Endzweck sollen nachstehende Uebungsreihen dienen, die auf die nämliche Weise und nach den nämlichen Regeln eingeübt werden, wie diejenigen der letzten Singstunde. Nur hat der Lehrer hier noch folgendes zu beobachten. Unter den Sprüngen die, so wohl aufwärts als abwärts, vorkommen, ist 2. 4. und 4. 2. am schwersten rein zu intoniren. Kann er mit der Reinheit der Tonmasse nicht zufrieden seyn, so übe er die Kinder abwechselnd reihenweise, und singe ihnen die Fortschreitung rein vor; nachher nehme er mehrere, und zuletzt alle zusammen.

I. 1. 2. 3. 1. 3. . 2. 3. 4. 2. 4. | 4. 3. 2. 4. 2. . 3. 2. 1. 3. 1.

II. 1. 3. 2. 4. | 4. 2. 3. 1.

III. 3. 1. 2. 4. | 2. 4. 3. 1.

IV. 1. 2. 1. 3. 1. 4. . | 4. 3. 4. 2. 4. 1.

V. 4. 1. 4. 2. 4. 3. 4. | 1. 4. 1. 3. 1. 2. 1.

VI. 2. 1. 3. 1. 4. 1. | 3. 4. 2. 4. 1. 4.

VII. 4. 1. 3. 2. 4. | 1. 4. 2. 3. 1.

VIII. 4. 2. 4. 3. 1. 3. 2. | 1. 3. 1. 2. 4. 2. 3.

IX. 1. 2. 1. 3. 4. 3. 2. 3. 2. 4. | 4. 3. 4. 2. 1. 2. 3. 2. 3. 1.

§. 23.

„Wir haben in voriger Singstunde angefangen, die Noten mit Ziffern 1. 2. 3. 4. zu bezeichnen; auch haben wir die Töne mit den Zahlwörtern Eins, Zwey, Drey, Vier gesungen: Wir thaten es, um die bestimmte Höhe eines jeden Tones genau zu unterscheiden. Nun wollen wir auch, um den Abstand einer Note von der andern, oder, wenn gesungen wird, die Fortschreitung von einem Tone zum andern genau zu erkennen, passende Benennungen einführen. Die stufenweise Fortschreitung aufwärts oder abwärts soll heißen: Fortschreitung einer Sekunde; die Fortschreitung, vermittelt welcher eine Stufe übersprungen wird, z. B. 1. 3. soll heißen: Fortschreitung einer Terz; diejenige, vermittelt welcher zwei Stufen übersprungen werden, wie 1. 4. soll heißen: Fortschreitung einer Quarte. Der Kürze wegen sagen wir aber nur: Sekunde, Terz, Quarte; und zwar, wenn aufwärts fortgeschritten wird: aufsteigende Sekunde, Terz, Quarte; oder, eine S. T. Q. aufwärts; wird abwärts fortgeschritten: absteigende S. T. Q. oder eine S. T. Q. abwärts.“

§. 24.

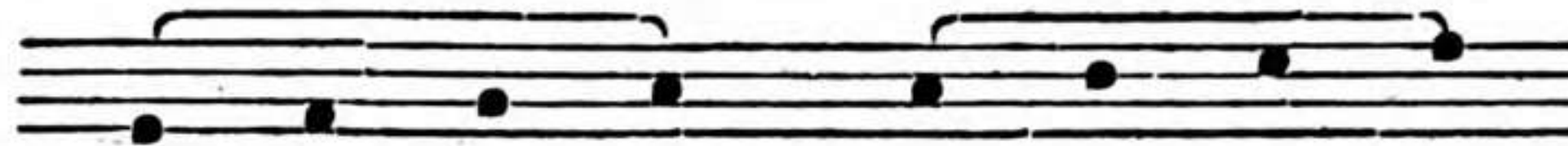
Zum Beschlusse der Singstunde nehme der Lehrer noch folgende Uebung mit den Kindern vor: Er singe oder spiele selbst Fortschreitungen von Sekunden, Terzen, Quartan, in vermischter Ordnung, bald aufwärts, bald abwärts, aber immer auf ein Mal nur eine Fortschreitung, d. h. zwei Töne nacheinander, und frage dann die Kinder nach jeder Fortschreitung: „Was habe ich gesungen?“ — z. B. „eine Terz aufwärts, eine

„Quarte abwärts“ u. s. f. Er übe dies so lange, bis die Kinder die Terzen und Quartan leicht unterscheiden. Die Unterscheidung der Sekunden leidet keinen Anstand.

Viertes Kapitel.

§. 25.

Der Lehrer schreibt das Tetrachord in aufsteigender Ordnung unbeziffert auf die Tafel, und verlangt, daß die Kinder es absingen, wozu er den Ton $\bar{g}$ angiebt. Hierauf spricht er: „Man kann das Tetrachord beliebig bald auf einem höhern, bald auf einem tiefern Ton anfangen. Wir wollen es jetzt auf demjenigen Ton anfangen, der so eben beim Absingen des Tetrachords der letzte und höchste war.“ Er läßt also die Töne $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$. singen. (Hätte er bei der Stimmprüfung solche, nun aufgenommene Stimmen gefunden, die durchaus nicht so weit in die Höhe gehen, so müßte er freylich bei Eröffnung dieser Singstunde gleich anfangs das Tetrachord um einen oder zwey Töne tiefer, auf $\bar{f}$ oder $\bar{e}$ anheben lassen.) Hierauf läßt er nach einer langen Pause das Tetrachord wieder tief, wie zuerst, auf $\bar{g}$ anfangen, dann nach einer kurzen Pause auf $\bar{c}$. Sodann spricht er: „Wenn man das Tetrachord bald auf einem tiefern, bald auf einem höhern Ton anfängt, so bekommt man natürlich auch Töne von ungleicher Höhe zu singen, ja man lernt auf diese Weise neue Töne hervorbringen. Durch das zweymalige Absingen des Tetrachords haben wir Tonreihen hervorgebracht, die auf der Tafel so bezeichnet werden.“ (Er schreibt.)



„Ihr seht also zwey Tetrachorde, deren Tonhöhe so beschaffen ist, daß die erste Note des zweiten Tetrachords auf der gleichen Stufe anhebt, worauf die letzte Note des ersten Tetrachords endet. Die übrigen drey Töne des zweiten Tetrachords sind neue Töne; wir haben also, indem wir dieses Beispiel absingen, sieben ungleiche Töne zu singen, wenn schon acht Noten da stehen; denn es stehen zwey Noten auf der gleichen Stufe, und bezeichnen also auch den gleichen Ton.“ Er läßt es einige Male absingen, und beobachtet immer vom ersten Tetrachord zum zweiten eine kleine Pause. Hierauf wischt er das Beispiel durch, schreibt die sieben Töne in aufsteigender Ordnung von neuem hin, und beziffert sie:



Nun läßt er sie diese sieben Töne ohne Absatz in aufsteigender Ordnung singen.

Obige Tabelle von sieben bezifferten Noten soll immer auf der Tafel stehen bleiben, so lange die Uebungen in sieben Tönen fortgesetzt werden.

§. 26.

Nachstehende Uebungsreihen werden nach dem Kap. II. gegebenen Regeln durchgeübt, nur mit mehrerer Geschwindigkeit, allenfalls wenn eine Uebung das erste Mal vorgenommen wird, auf die Zeit einer Sekunde einen Ton, und, so bald sie durch Wiederholung geläufig geworden, auf die Zeit einer Sekunde zwey Töne; auch lasse der Lehrer den letzten Ton der Uebungsreihe immer etwas länger (allenfalls eine halbe oder ganze Sekunde länger) aushalten, als die übrigen. Wenn die Stimmen zum Theil nicht gut in die Höhe gehen, und daher 6. und 7. ($\bar{e}$ und $\bar{f}$), besonders 7, zu tief singen; so hat der Lehrer zu 4. als der Anfangsstufe dieser Uebungen einen tiefern Ton als $\bar{c}$, allenfalls $\bar{a}$ anzugeben.

- I. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. | 4. 5. 6. 7. 6. 5. 4.
 II. 4. 3. 4. 5. 4. | 4. 5. 4. 3. 4.
 III. 4. 3. 2. 3. 4. | 4. 5. 6. 5. 4.
 IV. 4. 3. 2. 3. 4. 5. 6. 5. 4. | 4. 5. 6. 5. 4. 3. 2. 3. 4.
 V. 4. 3. 4. 5. 6. 7. 6. 5. 4. | 4. 5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4.
 VI. 4. 5. 6. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. | 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 5. 3. 4.
 VII. 4. 5. 6. 5. 4. 3. 4. 5. 4. 3. 2. 3. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 3. 2. 3. 4. 5. 4. 3. 4. |
 4. 3. 2. 3. 4. 5. 4. 3. 4. 5. 6. 5. 4. 5. 6. 7. 6. 5. 6. 7. 6. 5. 4. 5. 6. 5. 4. 3. 4. 5. 4.

Fünftes Kapitel.

§. 27.

In dieser Singstunde werden zum ersten Mal im Umfange von 7. Tönen (zwei verbundenen Tetrachorden) Sprünge geübt, jedoch keine andern als Terzen; und Quartensprünge. Dabei wird 4 ($\bar{c}$) noch immer als melodischer Mittelpunkt beibehalten. Es gelten dabei überhaupt die gleichen Behandlungsregeln, wie im vorherigen Kap. Da, wo je drei und drei Ziffern durch zwei Punkte getrennt sind, wird immer nur eine ganz kurze Pause eingestreut. Die neunte Übungsreihe erfordert die besondere Aufmerksamkeit des Lehrers. Er nehme sie Anfangs beträchtlich langsamer als die übrigen. Die alternirenden Quartens- und Terzens-Fortschreitungen werden zwar gleich Anfangs getroffen werden, aber sie kommen nicht gleich rein heraus; am schwersten ist 6. 3. und 3. 6. zu intoniren. Für Anfänger ist auch die Tonfolge 4. 6. 4. 2. und 4. 2. 4. 6. die in der letzten Übungsreihe vorkommt, nicht leicht zu intoniren. Am schwersten ist die Fortschreitung zweier Quartens 7. 4. 1. und 1. 4. 7. wie sie ebenfalls in der letzten Übungsreihe vorkommt. Wenn der Lehrer zur Abwechslung die Zahlwörter singen läßt, so schneide er am Zahlwort sieben die Endung en ab, und lasse also, wegen der Conformität mit den übrigen Zahlwörtern, nur singen: Sieb'.

- I. 4. 3. 4. 2. 4. 1. 4. 2. 4. 3. 4. | 4. 5. 4. 6. 4. 7. 4. 6. 4. 5. 4.
 II. 4. 2. 3. 1. 2. 4. 3. 5. 4. | 4. 6. 5. 7. 6. 4. 5. 3. 4.
 III. 4. 6. 5. 4. 3. 5. 4. 3. 4. | 4. 2. 3. 4. 5. 3. 4. 5. 4.
 IV. 4. 1. 2. 3. 4. 5. 3. 5. 4. | 4. 7. 6. 5. 4. 3. 5. 3. 4.
 V. 4. 6. 4. 3. 5. 3. 2. 4. 2. 1. 3. 1. 2. 4. 2. 3. 5. 3. 4. | 4. 2. 4. 5. 3. 5. 6. 4. 6. 7. 5. 7. 6. 4. 6. 5. 3. 5. 4.
 VI. 4. 3. 2. 5. 4. 3. 6. 5. 4. 7. 6. 5. 6. 5. 4. 5. 4. 3. 4. | 4. 5. 6. 3. 4. 5. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 2. 3. 4. 3. 4. 5. 4.
 VII. 4. 3. 5. 3. 5. 4. 6. 4. 6. 5. 7. 5. 5. 4. 6. 4. 4. 3. 5. 3. 4. | 4. 5. 3. 5. 3. 4. 2. 4. 2. 3. 1. 3. 3. 4. 2. 4. 4. 5. 3. 5. 4.
 VIII. 4. 5. 6. 7. 5. 3. 1. 1. 3. 5. 7. 5. 3. 4. | 4. 3. 2. 1. 3. 5. 7. 7. 5. 3. 1. 3. 5. 4.
 IX. 4. 1. 4. 2. 5. 2. 5. 3. 6. 3. 6. 4. 7. 4. 7. 5. 6. 4. 5. 3. 4. | 4. 7. 4. 6. 3. 6. 3. 5. 2. 5. 2. 4. 1. 4. 1. 3. 2. 4. 3. 5. 4.
 X. 4. 5. 4. 3. 4. 6. 4. 2. 4. 7. 4. 1. 4. 6. 4. 2. 4. 5. 4. 3. 4. | 4. 3. 4. 5. 4. 2. 4. 6. 4. 1. 4. 7. 4. 2. 4. 6. 4. 3. 4. 5. 4.

Sechstes Kapitel.

§. 28.

Bisher, seitdem die Kinder im Umfange von sieben Tönen geübt wurden, ward immer 4 ($\bar{c}$) zum melodischen Mittelpunkte, zum Anfangs und Endpunkte jeder Übung, angenommen; wir begannen jede Übungsreihe

mit 4. und schlossen sie mit 4., so daß jedes Mal ein melodisch gerundeter, in sich geschlossener Satz entstand. Auch kamen bisher keine andern Sprünge, als Terzen und Quartensprünge vor. Nachstehende Uebungsreihen aber haben keinen bestimmten Anfangs- oder Endpunkt, keinen melodischen Mittelpunkt; es wird nicht mehr von 4 (c) ausgegangen, auch nicht mehr darin geschlossen. Sie dienen auch nicht unmittelbar dazu, wozu die meisten des Kap. 4. und 5. dienten, zur Vorbildung des melodischen Sinnes (des Sinnes für melodisch schöne Verhältnisse), sondern es sind theils bloße Kehläbungen, theils Verstandesübungen, Uebungen in der Unterscheidung grösserer Sprünge, entlegenerer Intervalle: der Quinten, Sexten und Septimen. Unter diesen neuen Fortschreitungen sind nicht leicht zu treffen, oder vielmehr schwer in Reinheit herauszubringen: 1. 6. und 6. 1. (die große Sexte), 2. 7. und 7. 2. (die kleine Sexte), 1. 7. und 7. 1. (die kleine Septime), am schwersten 3. 7. und 7. 3. (die falsche Quinte); doch kommt es auf die Beschaffenheit einer Uebungsreihe an, und es war die Hauptaufgabe bei Verfertigung der melodischen Uebungen, die Töne so zusammen zu ordnen, daß durch ihre Aufeinanderfolge, das Treffen der schweren Fortschreitungen erleichtert werden muß, und so jeder schwer zu treffende Ton der Kehle gleichsam entlockt wird.

§. 29.

Schon anfangs, indem wir die Kinder das erste Mal Quinten: Sexten: und Septimen: Fortschreitungen machen lassen, bedienen wir uns eines Kunstgriffs, den der Lehrer hiermit zu befolgen hat. Er läßt die Kinder die Töne 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. nacheinander singen, und jeden 2 Sekunden lang halten. Hierauf spricht er: „Singt nun die Töne um ein Mal kürzer, pausirt aber jedes Mal so lange als ihr gesungen habt; während ihr dann pausirt, singe ich einen Ton dazwischen, worauf ihr zu merken habt, ohne euch in dem, was ihr singet, irre machen zu lassen.“ Indem nun die Kinder wieder ihre sieben Töne, mit Pausen untermischt, singen, singt der Lehrer siebenmal 1 (g). Zur Verdeutlichung setzen wir ihm die Aufgabe in Noten hin; die Kinder singen die aufwärts bestielten Noten, er die abwärts bestielten.



Hierauf spricht er: „Nun sollt ihr beides singen, was ihr gesungen habt und was ich dazwischen gesungen habe.“ Er läßt sie also singen, indem er mit dem Stab auf die Tafel, worauf die sieben Noten beziffert stehen sollen, zu jedem Tone zeigt, in der Zeit einer Sekunde von einem Tone zum andern fortschreitend:

1. 2. 1. 3. 1. 4. 1. 5. 1. 6. 1. 7.

Hierauf läßt er sie singen:

1. 7. 1. 6. 1. 5. 1. 4. 1. 3. 1. 2. 1.

ferner: 7. 6. 7. 5. 7. 4. 7. 3. 7. 2. 7. 1.

ferner: 7. 1. 7. 2. 7. 3. 7. 4. 7. 5. 7. 6. 7.

§. 30.

„Wißt ihr euch noch der Benennung zu erinnern, die wir in derjenigen Stunde, wo ihr zum ersten Mal sprunghafte Fortschreitungen zu singen hattet, diesen Fortschreitungen beigelegt haben? Wie nannten wir eigentlich diese Fortschreitungen?“ — „Terzen und Quarten.“ — „Ihr werdet wahrgenommen haben, daß in den so eben abgesungenen Tonreihen neue Fortschreitungen, größere, weitere Sprünge, vorkamen: Z. B. der Sprung 1. 5. oder 5. 1. Einen solchen Sprung, überhaupt den Abstand von fünf Stufen, nennt man eine Quinte. Was für neue, noch größere (weitere) Sprünge haben wir wohl ferner gesungen?“ — „Wir haben gesungen 1. 6. oder 6. 1. und 1. 7. oder 7. 1.“ — „Gerathen. Den Sprung 1. 6. oder den Abstand von der sechsten Stufe nennt man eine Sexte; den Sprung 1. 7. eine Septime.“

§. 31.

Es folgen noch mehrere ähnliche Sprungübungen, denen wir folgende Bemerkungen vorausschicken: Die Erste, woben 5 als fixer melodischer Punkt, wovon ausgegangen und wohin immer wieder zurückgesprungen wird, angenommen wurde, ist ganz leicht zu intoniren. Der Lehrer hat sich dabei nicht aufzuhalten. Die Zweyte, wo 6 als fixer Punkt angenommen wird, ist etwas schwerer; noch schwerer die Dritte, wo von 2, und am schwersten die Vierte, wo von 3 ausgegangen wird. Hier, wo die Uebungsreihe nicht mehr mit 4 ($\bar{c}$) geschlossen wird, soll auch der letzte Ton nicht länger ausgehalten werden, als die übrigen.

- I. 5. 4. 5. 3. 5. 2. 5. 1. 5. 2. 5. 3. 5. 4. 5. | 5. 1. 5. 2. 5. 3. 5. 4. 5. 3. 5. 2. 5. 1. 5.
- II. 6. 5. 6. 4. 6. 3. 6. 2. 6. 1. 6. 2. 6. 3. 6. 4. 6. 5. 6. | 6. 1. 6. 2. 6. 3. 6. 4. 6. 5. 6. 4. 6. 3. 6. 2. 6. 1. 6.
- III. 2. 3. 2. 4. 2. 5. 2. 6. 2. 7. 2. 6. 2. 5. 2. 4. 2. 3. 2. | 2. 7. 2. 6. 2. 5. 2. 4. 2. 3. 2. 4. 2. 5. 2. 6. 2. 7. 2.
- IV. 3. 4. 3. 5. 3. 6. 3. 7. 3. 6. 3. 5. 3. 4. 3. | 3. 7. 3. 6. 3. 5. 3. 4. 3. 5. 3. 6. 3. 7. 3.

Siebentes Kapitel.

§. 32.

Bei nachstehenden Uebungen, worin 4 ($\bar{c}$) zum Theil wieder vorherrscht, und auch die Uebungsreihe beschließt, lasse der Lehrer die Kinder immer den letzten Ton lange, allenfalls 4. Sekunden lang, halten. Dieses lange Aushalten der letzten Note einer langen, größtentheils aus Sprüngen bestehenden Uebungsreihe, dient gewiss fermaassen zur Befriedigung des melodischen Sinnes der Kinder. Diese Uebungen werden Anfangs ziemlich langsam genommen, die Fortschreitung eines Tones zum andern zwischen $1\frac{1}{2}$ und 2. Sekunden, aber nicht langsamer, damit die Kinder immer noch 3 oder 4 Töne in einem Athem zusammen nehmen können.

Bei nicht vorzüglich organisirten, nicht fähigen Kindern wird die Einübung der Beispiele V. VI. VII. VIII. dem Lehrer allerdings Mühe verursachen, und bei aller Mühe nicht zu seiner Zufriedenheit gelingen.

In diesem Fall soll der Lehrer mitsingen, oder vielmehr da, wo die Kinder den Sprung nicht wagen, vorsingen; nachher singt er nur noch die schwerern Fortschreitungen mit; später fällt er nur noch mit seiner Stimme ein, wo der Ton nicht getroffen wird; fällt mit starker Stimme da ein, wo er unrein intonirt wird; und endlich läßt er die Kinder die Uebung ganz allein durchmachen.

- I. 4. 6. 4. 1.. 4. 6. 1. 6.. 3. 5. 3. 1.. 3. 1. 3. 5... 4. 6. 4. 1.. 4. 6. 1. 6... 5. 7. 5. 1.. 5. 7. 1. 7... 4. 6. 4. 1.. 4. 6. 1. 6... 3. 5. 3. 1.. 3. 5. 1. 5... 4.
- II. 4. 1. 4. 6.. 4. 1. 6. 1... 3. 1. 3. 5.. 3. 5. 1. 5... 4. 1. 4. 6.. 4. 1. 6. 1... 5. 1. 5. 7.. 5. 1. 7. 1... 4. 1. 4. 6.. 4. 1. 6. 1... 3. 1. 3. 5.. 3. 1. 5. 1... 4.
- III. 1. 4. 6.. 1. 6. 4... 1. 3. 5.. 1. 5. 3... 1. 4. 6.. 1. 6. 4... 1. 5. 7.. 1. 7. 5... 1. 4. 6.. 1. 6. 4... 1. 3. 5.. 1. 5. 3... 4.
- IV. 6. 4. 1.. 6. 1. 4... 5. 3. 1.. 5. 1. 3... 6. 4. 1.. 6. 1. 4... 7. 5. 1.. 7. 1. 5... 6. 4. 1.. 6. 1. 4... 5. 3. 1.. 5. 1. 3... 4.
- V. 4. 5. 2. 1.. 5. 6. 2. 1.. 6. 7. 2. 1.. 7. 6. 2. 1.. 6. 5. 2. 1.. 5. 4.
- VI. 6. 7. 4. 3.. 6. 7. 3. 2.. 6. 7. 2. 1.. 6. 7. 3. 2.. 6. 7. 4. 3.. 4.
- VII. 1. 6. 7.. 1. 2. 7. 6. 2. 3. 6. 5. 3. 4.
- VIII. 7. 2. 1.. 7. 6. 1. 2. 6. 5. 2. 3. 5. 4.

§. 33.

Wenn übrigens die Beispiele des vorherigen §. auch wirklich hinlänglich eingeübt und gelungen sind, so bilde der Lehrer sich nicht ein, daß die Kinder ihm alle Quinten- und Sextensprünge, und den Septimensprung

aufwärts und abwärts, auch isolirt (vereinzelt) treffen werden. Denn jene Beispiele sind durchgehends so beschaffen, daß jeder schwere Sprung durch die vorherige Tonfolge, oder durch die vorhergegangene Uebungsreihe hat erleichtert (veranlaßt, hervorgeleitet) werden müssen. Er fodre z. B. 2. 7. und sie werden ihm vielleicht singen 2. 6. In diesem Falle, wenn die Kinder den Sprung zu weit oder zu eng nehmen, wenn sie die Fortschreitung um einen Ton zu tief oder zu hoch machen, so verfare er auf folgende Weise: Er singe den Ton, den er als den ersten gefodert, halte ihn eine Weile an, singe dann die zwischen dem gefoderten Sprunge liegenden Töne geschwinder, in regelmäßig aufsteigender oder absteigender Ordnung, und endlich halte er dann den zweiten gefoderten Ton auch wieder eine Weile an. Wir machen es ihm durch ein Beispiel deutlich. Der Lehrer spricht: „Singe mit die Fortschreitung 2. 7. — (die Kinder singen 2. 6.) — Falsch! ihr habt ja einen Quintensprung gesungen statt eines Sextensprungs; denn hört nun, wie viele Töne ich zwischen die beiden Töne singen kann, die ihr habt singen sollen.“ Er singt hierauf a. h. c. d. e. f. nach folgender Notengeltung auf dem Selbstlauter a.



„Wie manchen Ton habe ich nun zwischen die beiden Töne hinein gesungen, die eigentlich gelten?“ — „Vier.“ „Getroffen. Wenn man also vom ersten bis zum letzten zählt, so ist der letzte der sechste, mithin der zu leistende Sprung ein Sextensprung.“

Wenn die Kinder bloß unrein intoniren, aber eigentlich den Ton begriffsmäßig treffen, welches bei isolirter Aufgabe der falschen Quinte der Fall seyn wird, so hat der Lehrer diese Fortschreitung selbst vorzusingen. Er beschließe die Singstunde mit solchen isolirten Uebungen der Quinten; Sexten; und Septimensprünge.

Achtes Kapitel.

S. 34.

Zum Anfange dieser Uebung schreibt der Lehrer die zwei Tetrachorde wieder so an die Tafel, wie sie bei der ersten Vorführung geschrieben waren.



Er läßt sie dies in gewohnter Tonhöhe absingen; die Kinder singen also auf die Sylbe la die Töne: $\bar{g}$. $\bar{a}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$. . . $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$. Hierauf sagt er: „Hört auf mich! ich will auch ein Tetrachord, aber in tiefern Tönen, hervorbringen.“ Er singt in der kleinen (ungestrichnen) Octave: c. d. e. f. und sagt ferner: „Wir wollen einige Male hinter einander abwechselnd so singen: Ihr singt erst euer höheres Tetrachord, dann ich mein tieferes.“ Nachdem es geschehen, spricht er weiter: „Versucht, ob ihr auch so in tiefen Tönen ein Tetrachord hervorbringen könnet.“ Dazu giebt er ihnen sein ungestrichnes c an, und die Kinder werden, der Tonhöhe nachsingen: $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$. „Nun habt ihr ein drittes Tetrachord, vier neue Töne nacheinander, in der Tiefe hervorgebracht.“ Ich schreibe alle drei Tetrachorde, die ihr hervorbringen könnet, in aufsteigender Ordnung auf die Tafel:



„Wie viele Tetrachorde seht ihr hier?“ — „Drei.“ — „Aus wie vielen Noten bestehen sie zusammen?“ — „Aus zwölf.“ — „Steht jede dieser zwölf Noten auf einer besondern Stufe, oder stehen irgendwo mehrere

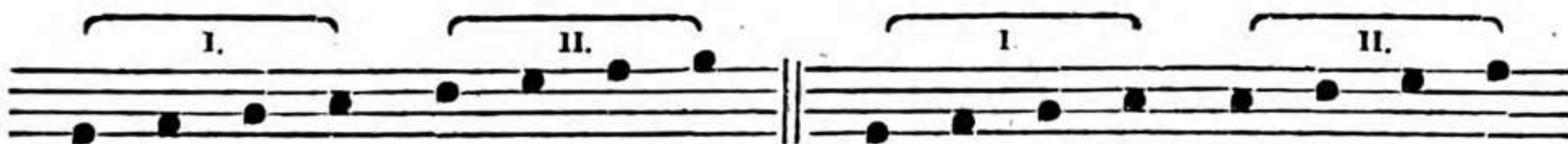
„auf der gleichen?“ — „Es stehen ein Mal zwei auf der gleichen Stufe.“ — „Recht so! Es ist nämlich die letzte Note des zweiten Tetrachords und die erste Note des dritten, die beide zusammen auf der nämlichen Stufe stehen. Daher nennen wir diese zwei Tetrachorde verbundene (an einander gereichte) Tetrachorde. Sind zwei Tetrachorde verbunden (an einander gereicht) so hat man statt acht ungleichen Tönen nur sieben zu singen. Und so waren auch unsere bisherigen Singübungen beschaffen. Sind hingegen zwei Tetrachorde so zusammengestellt, daß die erste Note des zweiten Tetrachords um eine Stufe höher steht, als die letzte Note des ersten, so heißen die Tetrachorde unverbundene (auf einander gebaute) Tetrachorde. Sind die Tetrachorde unverbunden (auf einander gebaut), so hat man acht ungleiche Töne zu singen. Solche Übungen werden wir nun bald vornehmen.“

Er läßt diese drei Tetrachorde, jedes vom andern durch eine Pause von ein Paar Sekunden getrennt, einige Male absingen.

§. 35.

„Wir haben in der so eben gemachten Übung das erste und zweite Tetrachord unverbunden gesungen. Da man aber in jeder Tonhöhe, auf jeder Stufe, ein Tetrachord anfangen kann, so kann man das erste und zweite Tetrachord auch verbinden (auch aneinander reihen), welches geschieht, wenn man das zweite Tetrachord auf der vierten Stufe anfängt, anstatt es auf der fünften anzufangen.“

„Wir lassen nun das dritte (höchste) Tetrachord weg, und nehmen eine Übung mit dem ersten und zweiten vor.“ Er schreibt auf die Tafel:



„Hier seht ihr die Tetrachorde I. und II. zweimal hingeschrieben, das erste Mal unverbunden, das zweite Mal verbunden.“ Dies wird auf der Sylbe la geübt, der Lehrer trennt immer das erste Tetrachord vom zweiten durch eine kleine Pause. Er giebt zum Anfange c an. Es sollen demnach beim Absingen der ersten Notenreihe (der unverbundenen Tetrachorde) die Töne $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$. . $\bar{g}$. $\bar{a}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$., beim Absingen der zweiten (der verbundenen Tetrachorde) die Töne $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$. . $\bar{f}$. $\bar{g}$. $\bar{a}$. $\bar{b}$. gesungen werden. Vielleicht aber singen die Kinder das erste Mal $\bar{b}$. statt $\bar{h}$, oder sie singen $\bar{h}$ zu tief; und vielleicht singen sie das zweite Mal $\bar{h}$, oder singen $\bar{b}$ zu hoch. Ueberhaupt kommen hier in der Masse vielleicht unreine Töne heraus. In jedem Falle spricht der Lehrer: „Wenn zwei Tetrachorde verbunden gesungen werden, so bekommt der Ton der siebenten Stufe nicht genau die gleiche Höhe, wie wenn sie unverbunden gesungen werden. Werden sie unverbunden gesungen, so bekommt dieser Ton (der siebenten Stufe) etwas höher zu stehen, als wenn sie verbunden gesungen werden. Um es euch deutlich zu machen, singe ich euch das Beispiel selbst vor.“ Er singt nun, ziemlich geschwind, diese zweimal zwei Tetrachorde nacheinander ab, und hebt in der ersten Reihe h, in der zweiten b durch Verstärkung der Stimme heraus; alle übrigen Töne singt er dagegen ziemlich schwach. Damit er unsere Absicht unmöglich verfehlen könne, setzen wir ihm dies Beispiel nach gewöhnlicher Notenschrift her. (Daß er hier, als Mann, mit seiner gebrochenen Stimme natürlich um eine Oktave tiefer singt, hat nichts zu bedeuten, weil das nämliche Tonverhältniß bleibt, und es hier eben nur um die Bemerkbarmachung dieses Verhältnisses zu thun ist.)



Nachdem er es einige Male so gesungen, sagt er: „Um es euch noch deutlicher zu machen, singe ich euch „nur das zweite Tetrachord abwechselnd auf die eine und andre Weise.“ Er singt mithin:



„Macht mir es nun so nach, ohne jedoch die Töne, die ich euch zur Bemerkbarmachung stärker als die „übrigen gesungen habe, auch stärker zu singen; denn nur die Verschiedenheit des Tones der siebenten Stufe im „ersten und zweiten Falle sollt ihr der Höhe nach singend genau beobachten.“

§. 36.

„So wie man das erste und zweite Tetrachord verbunden oder unverbunden singen, an einander reihen, „oder auf einander bauen kann, so kann man auch mit dem zweiten und dritten Tetrachord zusammen auf „beiderley Weise verfahren. Wir lassen nun das erste Tetrachord weg, und nehmen mit dem zweiten und „dritten eine ähnliche Übung vor, wie wir so eben mit dem ersten und zweiten vorgenommen haben.“ Er schreibt:



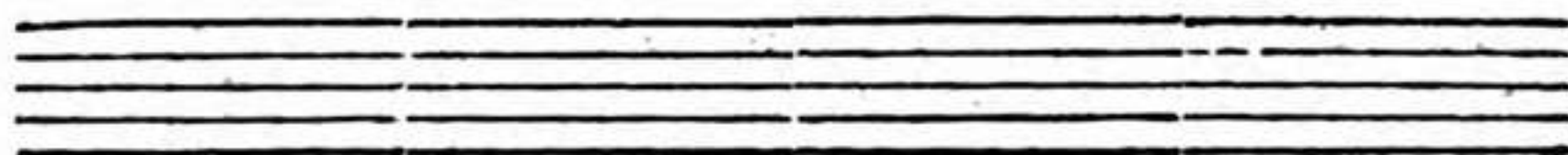
„Die beiden tiefsten Linien, die ihr hier leer, nicht mit Noten überschrieben sehet, sind eigentlich die „Stellen, worauf das erste Tetrachord, das wir bei dieser Übung nun aber weglassen, zu stehen käme, und „sollen euch aufmerksam machen, daß ihr das zweite Tetrachord in gehöriger Tonhöhe, nicht etwa zu tief, als „ob es das erste wäre, anfanget.“

Diese Tetrachorde werden wieder ganz auf die gleiche Weise geübt, wie die im vorhergehenden §. Die Kinder werden dabei wieder auf die Verschiedenheit des Tones der siebenten Stufe aufmerksam gemacht. Der Lehrer heißt diejenigen Kinder, die nicht im Stande sind bis $\underline{g}$ zu singen, pausiren.

§. 37.

„Aus den Übungen, die wir so eben vorgenommen haben, ergiebt sich folgende Regel: Wenn zwei Tetra- „chorde erst unverbunden, dann verbunden gesungen werden, wie wir mit dem ersten und zweiten Tetrachord „gethan haben, so wird das zweite Mal der Ton der siebenten Stufe etwas tiefer gesungen (erniedrigt); werden „hingegen zwei Tetrachorde erst verbunden dann unverbunden gesungen, wie wir mit dem zweiten und dritten „Tetrachord gethan haben, so wird der Ton der siebenten Stufe, (wenn man nämlich vom ersten Ton des „zweiten Tetrachords zu zählen anfängt), etwas höher gesungen (erhöht). Einen solchen kleinern, feinern „Unterschied zweier Töne von ungleicher Höhe sollt ihr euch genau merken. Auf diese Weise lernt ihr wirklich „auch eine größere Anzahl von Tönen (von verschiedener Höhe), ihr lernt neue Töne kennen. Ein jeder „dieser Töne muß in der Notenschrift, um genau unterschieden zu werden, seine besondre Bezeichnung haben. „Mit dieser Notenschrift, wie sie allgemein üblich ist, mache ich euch nunmehr bekannt.

„Man pflegt gewöhnlich fünf Linien zu ziehen, auf welche und zwischen welche man die Noten setzt; wie „ihr zum Theil vorläufig gesehen habt.“ Er zeichnet sie hin:



„Diese fünf Linien nennen wir das Linien-system. Hat man da, wo die Noten (Töne) weiter in die Höhe oder in die Tiefe gehen, noch eine Linie oder mehrere nöthig, so setzt man solche Linien, die nur etwas länger sind, als die Note die darauf, darüber oder darunter zu stehen kommt, über oder unter das Linien-system; solche Linien heißen *Ansatzlinien*." Er setzt solche kleine Linien über und unter die Leiter.

„Die Töne werden gewöhnlich nicht mit Zahlen benannt, wie wir bisher zu eurer Erleichterung gethan haben; daher sollen die bisherigen Benennungen, *Ein* bis *Sieb'*, von nun an auch wegfallen, um eben den allgemein üblichen Platz zu machen. Es sind folgende Buchstaben, womit man die sieben Noten (Töne), in deren Hervorbringung und Unterscheidung ihr euch vermittlest der sieben Zahlen geübt habt, zu bezeichnen pflegt." Er schreibt:

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

„In dieser Ordnung bezeichnet c. den tiefsten, h. den höchsten Ton. Hat man mehr als sieben Töne (Töne die weiter in die Höhe, und in die Tiefe gehen,) zu notiren nöthig, so bedient man sich keiner andern Buchstaben, sondern man braucht wieder die gleichen, aufwärts c. d. e. u. f. f., abwärts h. a. g. u. f. f. Willkürlich kann man die Note auf der tiefsten Linie c. nennen, oder eine andre; die Ordnung der sieben Buchstaben darf aber nicht verlegt werden, weder aufwärts noch abwärts. Damit man sich indeß verstehe, welche Note man mit c. genannt wissen wolle, so pflegt man dieses mit einem Zeichen vorne auf dem Linien-system zu bestimmen. Dieses Zeichen heißt *Schlüssel*, und zwar, weil es hier c. bedeuten soll, Cschlüssel; ich setze es also hin, sammt den Noten mit ihren neuen Benennungen, deren wir uns fortan bedienen werden:"



„Betrachtet genau diese Noten und Buchstaben, besonders ihre Aufeinanderfolge. Jeder Musikverständige soll sie auswendig wissen, soll nie eine Note mit einem falschen Buchstaben benennen."

Er fragt nun; „Wie heißt die Note auf der ersten Linie — wie heißt die Note über der ersten, oder zwischen der ersten und zweiten Linie u. s. f." Er bemerkt beiläufig, daß man den durch zwey Linien eingeschlossenen Raum auch *Spatium* nenne. Er läßt die Noten auch in absteigender Ordnung hersagen. Er wischt später die Tabelle aus, und fragt in vermischter Ordnung z. B. „Wie heißt die Note auf der zweiten Linie — wie heißt diejenige im dritten *Spatium* u. s. f."

S. 38.

„Ich sagte euch kürzlich, daß man sich für Noten (Töne), die über den Umfang von sieben hinaus weiter in die Höhe oder in die Tiefe gehen, hinwieder der gleichen Buchstabenbenennung bediene. Auf diese Weise kommen dann mehrere c, mehrere d. u. s. f. zum Vorschein, die, weil sie Töne von verschiedener Höhe darstellen sollen, durch eine besondere Bezeichnung und Benennung unterscheidbar gemacht werden müssen. Die sieben aneinander liegenden Töne c. d. e. f. g. a. h. heißen zusammen ein *Tonfach*. Zu Anfang der Singstunde ließ ich euch bey Vorführung dreier Tetrachorde eilf melodisch verschiedene Töne singen. Es waren also Töne aus zwey Tonfächern. Ich setze euch die Bezeichnung dieser eilf Töne auf die Tafel hin:"



„Ueber jedem der ersten sieben Buchstaben steht ihr einen Strich, daher heißt dieses Tonfach das *eingestrichene Tonfach*, und jede einzelne Note dieses Tonfachs heißt demnach das *eingestrichene c*, das eingestrichene

„d. u. f. f. Von da an, wo die Buchstaben sich wiederholen, setzt ihr über jedem **zwey** Striche; daher heißt
 „dieses Tonsach, das aber, wie ihr seht, nicht vollständig, sondern nur bis zu seinem vierten Tone dasteht, das
 „**zweygestrichene** Tonsach, und die einzelnen Noten dieses Tonsachs heißen wieder, das **zweygestrichene c**,
 „das **zweygestrichene d. u. f. f.**“

§. 39.

„Wenn man vom eingestrichenen Tonsach abwärts steigt, z. B. auf folgende Weise: (Er schreibt.)

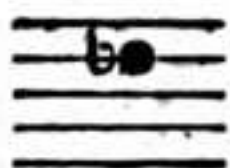


„so läßt man von h. an, wo das neue Tonsach angeht, die Striche über den Buchstaben weg; daher heißt
 „dieses Tonsach das **ungestrichene**, oder auch das **kleine** Tonsach, und jede einzelne Note dieses Tonsachs heißt
 „demnach das **ungestrichene h**, das **ungestrichene a. u. f. f.**, oder auch das **kleine h. u. f. f.**“

§. 40.

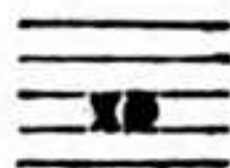
„Innerhalb des Umfangs eines Tonsachs ist es aber möglich, noch feinere Unterscheidungen, noch kleinere
 „Abstufungen zu machen, wie wir bereits durch Veränderung (Erniedrigung oder Erhöhung) des Tones der sieben-
 „ten Stufe gethan haben. Wir werden nun mehrere solche Abstufungen zu erzeugen suchen. Zu dem Ende sollt
 „ihr vorerst die Bezeichnungsweise solcher Töne kennen lernen.“

„Wenn man einen Ton etwas tiefer gesungen haben will, als er nach dem Sitz der Note sonst gesungen
 „werden sollte, so pflegt man vor die Note hin ein **b** zu setzen: (Er schreibt:)



„Dieses **b** nennt man **Erniedrigungszeichen**.“

„Will man hingegen einen Ton etwas höher gesungen haben, als er nach dem Sitz der Note sonst gesungen
 „werden sollte, so setzt man vor die Note hin ein Kreuz das so aussieht:



„Dieses Zeichen heißt **Erhöhungszeichen**.“

§. 41.

„Bisher haben wir nie mehr als **zwey** Tetrachorde nacheinander verbunden oder unverbunden gesungen. Man
 „kann aber auch **drey** und noch mehrere Tetrachorde an einander reihen, oder auf einander bauen. Wir versuchen es.“

„Zuerst reihen wir die Tetrachorde an einander: Erinnert euch dabei, daß beim Aneinanderreihen des ersten
 „und zweyten Tetrachords der Ton der siebenten Stufe, **h**, erniedrigt wurde. Dieser erniedrigte Ton heißt sonach
 „nicht mehr **h**, sondern **b**.“

„Er zieht eine lange Tonleiter und schreibt auf die Tafel hin:“



Er läßt es absingen und schreibt als drittes Tetrachord zuerst weiter unten auf die Tafel hin:



Er zeigt auf die Note es und fragt: „Was seht ihr hier?“ — „Das zwengestrichene e.“ — „Und vor demselben?“ — „Ein Erniedrigungszeichen.“ — „Recht so! Nun aber heißt diese Note nicht mehr e, sondern sie heißt es.“ Er läßt dieses Tetrachord vereinzelt so absingen. Nachdem es geschehen, wischt er dasselbe aus und setzt es auf die Leiter zu den zwei ersten hin. Sodann läßt er alle drey nacheinander absingen.

Er schreibt wieder einzeln auf die Tafel:



„Hier seht ihr das vierte Tetrachord doppelt hingeschrieben, zuerst mit den zwengestrichenen Noten (den Noten des zwengestrichenen Tonfachs), dann mit den eingestrichenen. Weil bey Aufeinanderfolge mehrere Tetrachorde in aufsteigender Ordnung die Noten (Töne) endlich höher gehen würden, als die Menschenstimme reicht, so habe ich euch dieses vierte Tetrachord in den eingestrichenen Noten hingesezt, oder — wie man zu sagen pflegt, in das tiefere Tonfach versetzt. Wir üben es so in der Tiefe. Die vierte Note auch dieses Tetrachords ist, wie ihr seht, hinwieder erniedrigt, und heißt as. statt a.“

Er verfährt damit gleichwie mit dem dritten Tetrachord: Nachdem er es einzeln hat absingen lassen, wischt er es aus, setzt es in den eingestrichenen Noten auf die Leiter, um sodann alle vier der Reihe nach durchzusingen. Mit dem fünften



verfährt er auf gleiche Weise. Auch so mit dem sechsten. Dieses setzt er zuerst im zwengestrichenen und eingestrichenen Tonfach auf die Tafel:



Nachher setzt er es in den eingestrichenen Noten, so wie er mit dem Tetr. IV. gethan hat, an die Reihe hin.

§. 42.

Er wischt auf der Tafel, wo, wenn er uns richtig verstanden hat, die sechs Tetrachorde stehen müssen, die neuen Benennungen der erniedrigten Töne, b. es. as. des. ges, da, wo jede zum ersten Mal steht, aus; setzt die Buchstabenbenennung der natürlichen Töne (der Töne der natürlichen Tonleiter) an ihre Stelle hin, und schreibt jene wieder darunter. Demnach bekommt die Tabelle dieses Aussehen:



Er spricht: „Wir haben durch das Aneinanderreihen von sechs Tetrachorden fünf neue Töne gefunden. „Wie heißt der erste, den wir da im zweiten Tetrachord (er zeigt mit dem Stab) gefunden haben? — „b.“ — „Wie hieß der Ton, oder vielmehr die Note, die auf dieser Stufe steht, ehe ein b. davor stand, also vor der Erniedrigung.“ — „h.“ — „Recht so. Demnach sagen wir: Das erniedrigte h. heißt b.“ Er zeigt auf das dritte Tetrachord. „Wie heißt hier der neugefundene Ton?“ — „es.“ — „Recht so. Wie hieß der Ton dieser Stufe vorher?“ — „e.“ — „Recht so. Das erniedrigte e. heißt also?“ — „es.“ — Auf gleiche Weise erklärt er den Kindern, das erniedrigte d. heiße des, und das erniedrigte g. heiße ges. Er prägt durch hinlängliche Uebung diese Benennungen dem Gedächtniß der Kinder ein, indem er in vermischter Ordnung fragt: „Wie heißt das erniedrigte b? — wie das erniedrigte g. u. f. f.“ —

§. 43.

„Wir wollen nun eine Reihe von Tetrachorden aufeinander bauen. Erinnert euch an die Uebung, die wir mit dem zweiten und dritten Tetrachord vorgenommen, wobei die siebente Stufe (eigentlich die eilfte vom ersten Tone des ersten Tetrachords an gerechnet) durch Aufeinanderbauen erhöht wurde. Dieser erhöhte Ton heißt sonach nicht mehr f. sondern fis.“ Er zieht eine lange Leiter auf der Tafel und schreibt darauf die drei ersten Tetrachorde:

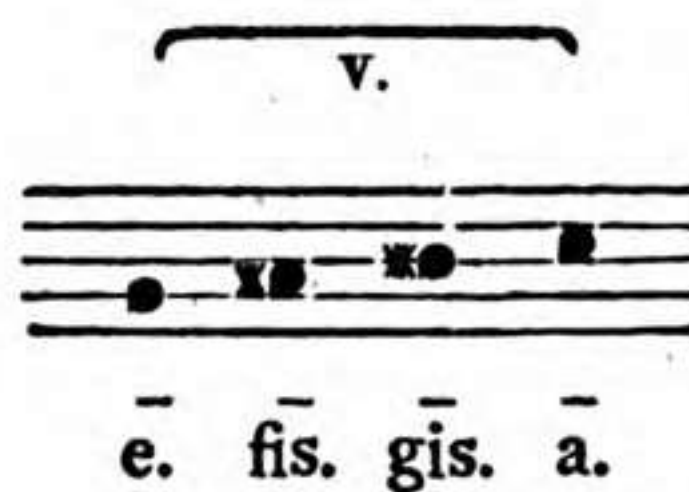


„Ihr seht, daß beim Aufeinanderbauen der Tetrachorde erst im dritten Tetrachord eine Note mit einem Erhöhungszeichen, also ein erhöhter Ton, zum Vorschein kommt, und zwar nicht, wie beim Aneinanderreihen, der vierte Ton des Tetrachords, sondern der dritte.“ Er läßt es absingen. Hierauf setzt er das Aufeinanderbauen so fort, wie vorher das Aneinanderreihen, bei jedem Tetrachord macht er sie mit der neuen Benennung des erhöhten Tones bekannt. Zunächst schreibt er abgesondert auf die Tafel hin:



Er macht die Kinder aufmerksam, daß dieses vierte Tetrachord in der Höhe nicht von allen würde abgesungen werden können, weil dasselbe zu weit hinauf gehe; dabei bemerkt er ihnen zugleich, daß die zwei höchsten Töne desselben, sogar in ein neues Tonfach hinauf reichen, welches das dreygestrichene heiße. Nachdem er es hat absingen lassen, setzt er es auf die Leiter zu den übrigen hin, läßt alle vier nacheinander absingen, und fährt dann weiter fort.

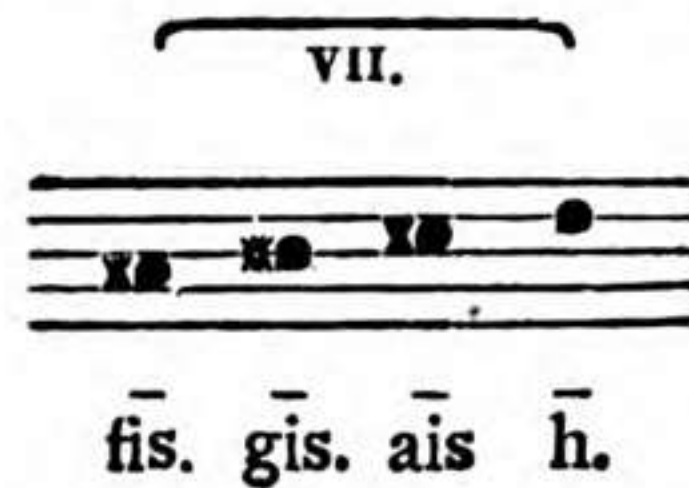
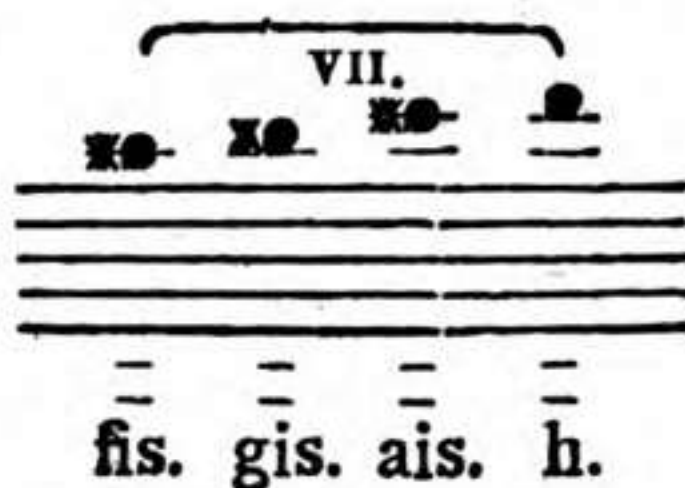
Er setzt das fünfte Tetrachord auch wieder doppelt hin,



läßt es in der Tiefe absingen, setzt es auf die Leiter, und läßt es in Verbindung mit den übrigen absingen. Auf gleiche Weise verfährt er mit dem sechsten Tetrachord:



und endlich mit dem siebenten, das er doppelt hinzusetzen hat:



§. 44.

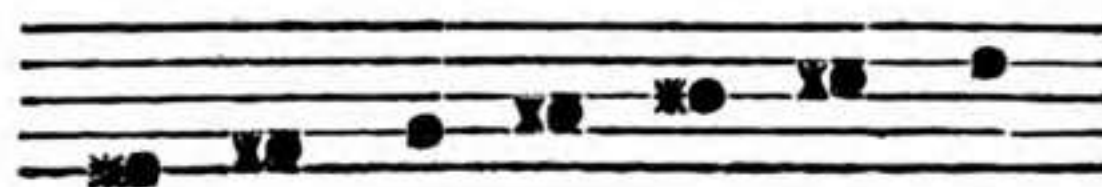
Hier werden nun die Benennungen der erhöhten Töne eben so anschaulich gemacht, und auf gleiche Weise erklärt, wie §. 42. die Benennungen der erniedrigten. Demnach sieht die Tabelle so aus:



Diese Benennungen dem Gedächtniß einzuprägen, ist leicht, da regelmäßig jeder Buchstabe durch die Erhöhung den Zusatz von is erhält.

§. 45.

„Wir üben uns noch mehr in der Betrachtung der gefundenen Töne.“ Er schreibt auf die Tafel:



„Seht hier die sieben Töne des eingestrichenen Tonfachs. Vor wie vielen dieser Töne seht ihr ein Erniedrigungszeichen stehen?“ — „Vor fünf.“ — „Vor wie vielen seht ihr ein Erhöhungszeichen stehen?“ — „Auch vor fünf.“ — „Wenn wir jeden der fünf Töne des eingestrichenen Tonfachs, die hier eine Vorzeichnung (in der einen Reihe ein Erniedrigungs-; in der andern ein Erhöhungszeichen) haben, erst natürlich, dann verändert (erniedrigt oder erhöht) würden singen wollen, wie viele Töne hätten wir im Umfange des eingestrichenen Tonfachs?“ — „Zwölf.“ — „Ich setze sie euch so her:“



„Hier seht ihr also die zwölf Töne im Umfang des eingestrichenen Tonfachs zweymal geschrieben; zuerst in aufsteigender Ordnung, mit den Erhöhungszeichen, dann in absteigender Ordnung, mit den Erniedrigungszeichen. Wie vielerley Tonbenennungen findet ihr, wenn ihr sie alle zusammenzählt?“ — „Siebzehn.“ — „Getroffen. Nun habt ihr euch aber wohl zu merken, daß diese siebzehn Tonbezeichnungen nicht eigentlich siebzehn ungleiche Töne bedeuten. Denn der erhöhte Ton einer Stufe hat die nämliche Höhe, den der erniedrigte Ton der nächsten höhern Stufe hat. Wenn ich z. B. aufsteigend singe: (Er singt wirklich) g. gis. a., und wieder absteigend (er singt) a. as. g. so werdet ihr leicht merken, daß gis und as die nämliche Tonhöhe haben. Und so wie gis und as die nämliche Tonhöhe haben, oder vielmehr bezeichnen, so bezeichnen auch cis und des, dis und es, fis und ges, ais und b. die nämliche Tonhöhe. Demnach bezeichnen diese zehn neuen (fünf erniedrigenden und fünf erhöhenden) Tonzeichen wirklich nur fünf ungleiche Töne, so daß im Umfang eines Tonfachs zwar siebzehn verschiedene Tonzeichen, aber wirklich nur zwölf verschiedene (verschiedentlich zu singende) Töne sich befinden.“ Dieses Beispiel soll der Lehrer nicht absingen lassen.

Neuntes Kapitel.

§. 46.

Nachdem die halben Töne, die Bestandtheile der diatonisch:chromatischen Tonleiter, nun mit den Schülern durch die Uebungen der letzten Singstunde aufgefunden sind, so ist es jetzt darum zu thun, sie in den Fortschreitungen von mehreren halben (mehr als zwei halben) Tönen nacheinander zu üben. Dazu dienen nachstehende Beispiele. Zur Ersparung des Raumes setzen wir die Buchstaben- und Sylbenbenennung hin. Der Lehrer schreibt die Noten an die Tafel, läßt aber die Kinder die Töne auf die Benennung (Buchstaben und Sylben) absingen. Bei dem ersten Beispiele singe der Lehrer die Töne erst allein vor, und zwar anfangs den erhöhten oder erniedrigten Ton schwächer, als die beiden Töne der natürlichen Tonleiter, zwischen denen er steht.

Wir geben hier folgende Beobachtungsregeln: Die Fortschreitung in halben Tönen fällt abwärts, rein herauszubringen, schwerer als aufwärts; sie fällt in der Tiefe schwerer als in der Höhe; sie fällt den Altstimmen schwerer, als den Discantstimmen; sie fällt auch den starken (derben) Stimmen schwerer, als den schwachen (zarten). Ueberhaupt ist hier der Ort, die Geschmeidigkeit oder Unbändigkeit der Kehlen näher kennen zu lernen. Daher ist es gut, wenn der Lehrer, ohne die Singstunden auszusetzen, in der Zwischenzeit, diese Tonübungen mit jedem Kinde einzeln, oder mit wenigen zusammen, durchmacht.

I. g. gis. a. a. as. g. c. cis. d. d. dis. c. g. gis. a. a. as. g. c. cis. d. d. des. c. f. fis. g. ges. f.

II. g. gis. a. a. ais. h. h. b. a. as. g. c. cis. d. d. dis. e. es. d. des. c.

$\bar{g}$. $\bar{g}is$. $\bar{a}.. \bar{a}$. $\bar{a}is$. $\bar{h}.. \bar{h}$. $\bar{b}$. $\bar{a}.. \bar{a}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}... \bar{c}$. $\bar{c}is$. $\bar{d}.. \bar{d}$. $\bar{d}is$. $\bar{e}.. \bar{e}$. $\bar{e}s$. $\bar{d}.. \bar{d}$. $\bar{d}is$.
 $\bar{c}... \bar{f}$. $\bar{f}is$. $\bar{g}.. \bar{g}$. $\bar{g}is$. $\bar{a}.. \bar{a}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}.. \bar{g}$. $\bar{g}es$. $\bar{f}$.

III. $\bar{g}$. $\bar{g}is$. $\bar{a}$. $\bar{a}is$. $\bar{h}.. \bar{h}$. $\bar{b}$. $\bar{a}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}... \bar{c}$. $\bar{c}is$. $\bar{d}$. $\bar{d}is$. $\bar{e}.. \bar{e}$. $\bar{e}s$. $\bar{d}$. $\bar{d}es$. $\bar{c}$. $\bar{g}$. $\bar{g}is$. $\bar{a}$.
 $\bar{a}is$. $\bar{h}.. \bar{h}$. $\bar{b}$. $\bar{a}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}... \bar{c}$. $\bar{c}is$. $\bar{d}$. $\bar{d}is$. $\bar{e}.. \bar{e}$. $\bar{e}s$. $\bar{d}$. $\bar{d}es$. $\bar{c}... \bar{f}$. $\bar{f}is$. $\bar{g}$. $\bar{g}is$. $\bar{a}.. \bar{a}$.
 $\bar{a}s$. $\bar{g}$. $\bar{g}es$. $\bar{f}$.

Mehr als fünf halbe Töne, wie sie in dieser dritten Übungsreihe vorkommen, lassen wir absichtlich nicht auf einander folgen; ja wir verbieten dem Lehrer ausdrücklich, die ganze diatonisch: chromatische Tonleiter hier absingen zu lassen.

§. 47.

Bisher wurden die halben Töne nur stufenweise — eigentlich zu sagen, in der engsten Fortschreitung hervorgebracht. Nun aber sollen sie sprungweise hervorgebracht werden. So werden vermittlest dieser Übungen zugleich die Fortschreitungen dissonirender Intervalle erzeugt. Diese sind bekanntlich bey Weitem der wichtigste und schwierigste Theil der Intonationskunst. Es ist daher die Aufgabe, solche Sprünge in dissonirende Intervalle durch die Zusammenordnung vorhergehender Töne zu erleichtern. Dies wird nun durch die unten stehenden Übungsreihen geleistet, so weit die Natur der Sache es zuläßt. Unmöglich aber können solche Fortschreitungen dem Gefühle der Kinder angenehm, und der Kehle leicht gemacht werden. Auch ist gar nicht zu erwarten, daß die Intonation bald rein ausfalle. Hier also sind wir an der Stelle, wo das Instrument förmlich zum Gebrauch eingeführt werden soll, wo der Lehrer die Übungssphrasen zuerst vorzuspielen, dann mitzuspielen hat. Zu solchen Übungen, wo die Erhaltung der reinen Intonation besonders schwierig ist, taugt die Orgel (auch ein Positiv von der gemeinsten Art) besser als das Clavier; auch die Violine ist dem Clavier vorzuziehen. Ohne das Hülfsmittel eines Instrumentes würde der Lehrer die Kinder sehr mühsam herumplagen. Derjenige, der nach seiner Lage durchaus kein Instrument haben kann, lasse die Kinder jede der unten stehenden Übungen, deren jede er ihnen zum ersten Male vorzusingen hat, nur wenige Male singen.

Uebrigens ist es nicht unsre Meinung, daß diejenigen, welche ein Instrument, als Erleichterungsmittel, wirklich haben, lange nacheinander die Kinder mit solchen Intonationen anstrengen. Es ist hier allerdings am zweckmäßigsten, die Singstunde abzukürzen. Wir möchten rathen sie auf eine halbe zu reduciren; ja wir möchten wirklich empfehlen die Übungen dieses Kapitels wenigstens in zwey Singlektionen abzutheilen, deren jede nur eine halbe Stunde dauern würde.

Im Umfange der diatonischen Tonleiter liegen zwar auch schon dissonirende Intervalle. So haben wir bey den vermischten Übungen der sieben Töne (der zwey verbundenen Tetrachorde) schon die Fortschreitung der falschen Quinte und der kleinen Septime eingeübt. Nur die übermäßige Quarte, als im Umfange der unverbundenen Tetrachorde (in der ganzen diatonischen Tonleiter) liegend, konnte noch nicht vorkommen. Aber eben die sogenannten übermäßigen (und die verminderten) Intervalle sind weit schwerer zu intoniren, als jene. Diese werden nun der Reihe nach eingeübt. Das erste der unten stehenden Beispiele dient zur Übung im Treffen der übermäßigen Secunde, sowohl aufwärts als abwärts; im zweyten wird die übermäßige Quarte, im dritten die übermäßige Quinte auf gleiche Weise eingeübt. Das vierte enthält die Übung der verminderten Quarte, das fünfte die Übung der verminderten Septime. Das sechste enthält die Übung der verminderten Terz abwärts. (Aufwärts kommt sie im Gesange kaum jemals vor.)

Bev der Übung verfare der Lehrer so: Er spiele zuerst die vier ersten Töne, also, beym ersten Beispiele, $\bar{g}$. $\bar{h}$. $\bar{a}is$. $\bar{h}$. auf dem Instrumente vor; jeden Ton halte er anfangs ungefähr zwey Sekunden lang; darauf lasse er die Kinder nach einer Pause von wieder zwey Sekunden sie absingen; er spiele die Töne wieder, und

heisse sie einfallen, so wie sie den ersten Ton hören. Hinzunehmen nach einer Pause von zwey Sekunden spiele er die zweyte Reihe von vier Tönen, also bey dem ersten Beispiel: $\bar{g}$. $\bar{a}is$. $\bar{h}$. $\bar{g}$. Hierauf nach einer Pause von abermals zwey Sekunden lasse er die Kinder, auch mitspielend, diese zweyte Reihe von vier Tönen eben so singen, wie die erste. Er wiederhole die Uebung öfters, und allmählig etwas geschwinder, spiele sie aber nicht mehr vor, sondern nur mit; endlich gebe er nur noch den ersten Ton spielend an, und greife allenfalls nur bey dem dissonirenden Intervall (bey dem ersten Beispiel bey $\bar{h}$. $\bar{a}is$.), um dessen Richtigkeit und Reinheit es eigentlich hier zu thun ist, schnell zu, wenn es unrein intonirt oder nicht leicht getroffen wird. Eigentlich wäre es gut, jede dieser Uebungen, um eine Quarte höher, ins $\bar{c}$. versetzt, nachher im $\bar{g}$. wiederholt, dann ins $\bar{c}$. und endlich ins $\bar{f}$. versetzt, zu üben, so wie wir oben mit den Uebungen der halben Töne gethan haben. Indessen, weil es hier noch nicht darum zu thun ist, der Kehle besondere Fertigkeit in solchen Intonationen beizubringen, sondern hauptsächlich, das Gefühl der Abstufung (der bestimmten melodischen Entfernung) solcher Tonverhältnisse im Kinde zu erwecken, so mag es auch genug seyn, daß der Lehrer den Kindern die erwähnten Versetzungen bloß vorspielt, oder, wenn er selbst tonfest ist, vorsingt; woben er den Kindern zu sagen hat: „Man kann diese „Tonreihen auf gleiche Weise auch höher und tiefer hervorbringen, wie wir mit den vorigen Uebungsreihen „gethan haben, zum Beispiel:“ (Er spielt oder singt:—

- I. $\bar{g}$. $\bar{h}$. $\bar{a}is$. $\bar{h}$.. $\bar{g}$. $\bar{a}is$. $\bar{h}$. $\bar{g}$. | $\bar{h}$. $\bar{g}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}$.. $\bar{h}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}$. $\bar{h}$.
 II. $\bar{g}$. $\bar{d}$. $\bar{c}is$. $\bar{d}$.. $\bar{g}$. $\bar{c}is$. $\bar{d}$. $\bar{g}$. | $\bar{d}$. $\bar{g}$. $\bar{a}s$. $\bar{d}$.. $\bar{d}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}$. $\bar{d}$.
 III. $\bar{g}$. $\bar{e}$. $\bar{d}is$. $\bar{e}$.. $\bar{g}$. $\bar{d}is$. $\bar{e}$. $\bar{g}$. | $\bar{e}$. $\bar{g}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}$.. $\bar{e}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}$. $\bar{e}$.
 IV. $\bar{g}$. $\bar{f}is$. $\bar{g}$. $\bar{b}$.. $\bar{g}$. $\bar{f}is$. $\bar{b}$. $\bar{g}$. | $\bar{g}$. $\bar{b}$. $\bar{g}$. $\bar{f}is$.. $\bar{g}$. $\bar{b}$. $\bar{f}is$. $\bar{g}$.
 V. $\bar{g}$. $\bar{f}is$. $\bar{d}$. $\bar{e}s$.. $\bar{g}$. $\bar{f}is$. $\bar{e}s$. $\bar{d}$. | $\bar{d}$. $\bar{e}s$. $\bar{g}$. $\bar{f}is$.. $\bar{d}$. $\bar{e}s$. $\bar{f}is$. $\bar{g}$.
 VI. $\bar{c}$. $\bar{a}s$. $\bar{g}$. $\bar{f}is$.. $\bar{c}$. $\bar{a}s$. $\bar{f}is$. $\bar{g}$.

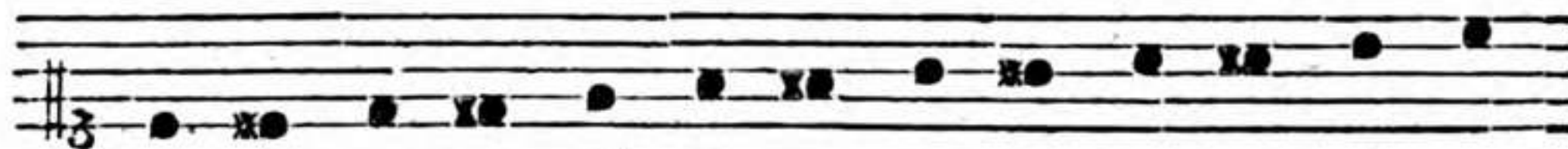
§. 48.

Nachstehende große Sprungübungen, enthaltend die Fortschreitungen der übermäßigen Sexte, der großen Septime, der übermäßigen Oktave, der kleinen und der großen None, werden auf gleiche Weise behandelt, wie die vorhergehenden.

- I. $\bar{c}$. $\bar{c}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$. $\bar{d}es$.. $\bar{c}$. $\bar{c}$. $\bar{h}$. $\bar{d}es$. $\bar{c}$. | $\bar{c}$. $\bar{c}$. $\bar{d}es$. $\bar{c}$. $\bar{h}$.. $\bar{c}$. $\bar{c}$. $\bar{d}es$. $\bar{h}$. $\bar{c}$.
 II. $\bar{c}$. $\bar{c}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$.. $\bar{c}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$. $\bar{c}$. | $\bar{c}$. $\bar{c}$. $\bar{d}es$. $\bar{c}$.. $\bar{c}$. $\bar{d}es$. $\bar{c}$. $\bar{c}$.
 III. $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{c}is$. $\bar{d}$.. $\bar{c}$. $\bar{c}is$. $\bar{d}$. $\bar{c}$. | $\bar{d}$. $\bar{c}$. $\bar{d}es$. $\bar{c}$.. $\bar{d}$. $\bar{d}es$. $\bar{c}$. $\bar{c}$.

§. 49.

„Wir wollen nun über das Verhältniß der in vermischter Ordnung gesungenen Töne eine Untersuchung „anstellen.“ Er schreibt:



„Hier seht ihr eine Reihe von Noten auf acht verschiedene Stufen gestellt. Wie viele seht ihr auf der „ersten?“ — „Zwey.“ — „Wie viele auf der zweyten?“ — „Auch zwey.“ — „Auf der dritten?“ — „Nur „eine.“ — „Wir wollen nun singend untersuchen, was wohl der Grund seyn möge, warum von der dritten zur „vierten Stufe nur eine Note steht. Wir singen auf die Sylbe la die fünf ersten Töne, die ihr da notirt

„seht, in aufsteigender Ordnung, und lassen auf diese fünf noch einen sechsten folgen, der wieder ein wenig höher seyn soll, als der fünfte, so wie der fünfte dann höher war als der vierte.“ Die Kinder singen, wie natürlich, vom fünften zum sechsten Ton die Fortschreitung e. f. Hierauf spricht der Lehrer: „Ihr seht mit den Tönen richtig fortgeschritten; der sechste Ton klang aber nicht anders, als wie der sechste hier. (Er zeigt mit dem Stab auf f.) Hieraus muß folgen, daß der Abstand von e. zu f. der Höhe nach nicht so groß seyn kann, wie der Abstand von c. zu d. oder von d. zu e.; sonst wäre es auch eben so leicht möglich zwischen e. und f. einen Ton von eigener Höhe zu singen, zwar höher als e. doch tiefer als es. In der That ist es aber unmöglich; und eben so unmöglich ist es zwischen h. und c. einen besondern Ton zu singen. Daraus ergibt es sich, daß die sieben ungleichen Töne, deren jeden man auf einer besondern Stufe zu notiren pflegt, der Höhe nach nicht gleich weit von einander entfernt sind.“ Er schreibt unter die chromatische Tonleiter die diatonische hin, so daß also die Tabelle dieses Aussehen bekommt:



Er spricht: „Betrachtet nun diese beyden über einander gestellten Notenreihen und vergleicht sie mit einander. Aus wie vielen Noten besteht die untere Reihe?“ — „Aus acht.“ — „Steht jede dieser Noten auf einer besondern Stufe?“ — „Ja.“ — „Wie nannten wir eine solche Notenreihe?“ — „Zwey aufeinander gebaute Tetrachorde.“ — „Die Fortschreitung von c. zu cis. (er zeigt auf die obere Reihe) nennt man die Fortschreitung (oder den Abstand, oder die Entfernung) eines halben Tones; die Fortschreitung von c. zu d. (er zeigt auf die untere Reihe) nennt man die Fortschreitung eines ganzen Tones, weil nämlich zwischen diese Töne c. und d. ein besondrer Ton (ein Ton von besondrer Höhe), cis, gesungen werden kann. Eben so ist es von d. zu dis. eine Fortschreitung von einem halben, hingegen von d. zu e. eine Fortschreitung von einem ganzen Ton. Hingegen ist es von e. zu f. eine Fortschreitung von einem halben Ton, weil zwischen diese zwey Töne kein besondrer gesungen werden kann.“ Auf gleiche Weise fährt er fort zu sagen und zu zeigen, daß es von f. zu g. von g. zu a. von a. zu h. eine Fortschreitung von einem ganzen, hingegen von h. zu c. wieder nur von einem halben Ton sey.

§. 50.

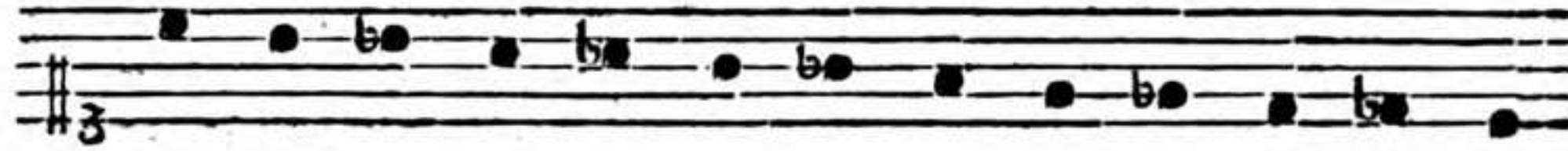
„Diese Töne befinden sich alle im Umfange des eingestrichenen Tonfachs. Nur der höchste Ton ist der erste des zweygestrichenen Tonfachs. Einen solchen Umfang von Tönen, wo der letzte Ton wieder die gleiche Benennung des erstern trägt (hier wieder c.), pflegt man eine Tonleiter zu nennen. Ihr seht also hier zweyerley Tonleitern. Hier (er zeigt auf die untere Tonreihe) eine Tonleiter von sieben, und wenn man das zweyte c. (das c. des zweygestrichenen Tonfachs) auch zählt, von acht verschiedenen Tönen. Diese Tonleiter heißt die diatonische Tonleiter. Die Abstufungen (melodischen Entfernungen) dieser Töne sind sich einander, wie ihr bereits vernommen habt, nicht gleich.“ Er recapitulirt, und heißt die Kinder ihm nachsprechen: „c—d. bildet einen ganzen Ton (die Fortschreitung eines ganzen Tons), d—e. einen ganzen, e—f. einen halben, f—g. einen ganzen, g—a. einen ganzen, a—h. einen ganzen, h—c. einen halben. Betrachtet man diese Tonleiter, als bestehend aus zwey aufeinander gebauten Tetrachorden, so zeigt sich die Fortschreitung des halben Tones in beyden Tetrachorden von der dritten zur vierten Stufe.“

§. 51.

„Hingegen die obere, aus zwölf, oder, wenn man das zweyte c. besonders zählt, aus dreizehn Tönen bestehende

„Tonleiter enthält lauter gleiche Fortschreitungen von halben Tönen; denn es ist, wie ihr aus der Vergleichung der beyden Tonleitern ersehet, zwischen jede Fortschreitung eines ganzen Tones ein Mittelton gestellt. Diese Tonleiter heißt die diatonisch: chromatische Tonleiter.“

„Wenn man diese Tonleiter in absteigender Ordnung notirt, so kommen Erniedrigungszeichen statt Erhöhungszeichen zum Vorschein; die Tonverhältnisse bleiben aber die nämlichen: Es ist die absteigende diatonisch: chromatische Tonleiter, die ebenfalls aus lauter gleichen Fortschreitungen von halben Tönen besteht, wie die aufsteigende.“ Er schreibt sie hin.



§. 52.

Zum Beschlusse läßt der Lehrer die Kinder die diatonisch: chromatische Tonleiter einige wenige Male aufsteigend und absteigend singen; woben er genau darauf zu sehen hat, daß sie die Fortschreitung weder zu eng, noch zu weit (weder zu klein, noch zu groß) machen. Jedes Mal läßt er den Ton *g.* länger halten, als die übrigen.

* * *

Bis hieher führen wir die isolirten melodischen Uebungen, und nicht weiter. Genug, wenn die Kehle vorläufig zur Hervorbringung der melodischen Verhältnisse befähigt ist, und das Kind diese Verhältnisse begriffsmäßig erkennt. So ist der Grund zur weitem (höhern) Gefühlsbildung gelegt, die es durch die rhythmisch-melodischen Uebungen erhalten wird, so wie auch vermittelt der Notirungskunst (Notirungslehre) seine theoretische Bildung fester begründet wird.

Hingegen haben wir zu fordern, daß er nach Vollendung des melodischen Curses eine besondere Uebung und Prüfung mit jedem einzelnen Kinde, ausser der Singstunde, und, wo möglich, ausser der Schule, beim Clavier, gleichwie bey der Stimmprüfung, vornehme. Vermittelt dieser neuen Prüfung hat er die individuellen Sängereigenschaften eines jeden Kindes, so weit sie durch den melodischen Curs einstweilen entwickelt wurden, sich, und zum Theil auch dem Kinde selbst, zum Bewußtseyn zu bringen. Vermittelt der Uebung hat er an jedem Individuum wesentlich dreyerley zu bezwecken: Purifikation, Rektifikation und Amplifikation seines Tonvermögens. Wir erklären uns näher.

a. Unter Purifikation verstehen wir: Läuterung, Reinigung, Verschönerung der Intonation. Auch die geringen, im Schulgesange (bey vervielfachten Stimmen) nicht wahrnehmbaren Grade des Fehlerhaften (des Unreinen, Unsaubern, Heisern, des Singens durch die Nase) müssen weggearbeitet werden. Der Lehrer soll dem Kinde zum Bewußtseyn bringen, in welcher Gegend (Höhe) seines Tonumfangs es die schönsten (hellsten, klarsten) Töne hat, und es ermahnen, daß es die übrigen künftig bey öftern Uebungen auch so schön herauszubringen trachte.

Hieher gehört nun auch die Untersuchung, wo sich der Stimmbruch befinde, d. h. wo, beim Aufwärtsingen (der Scala), der erste Kopftön angehe, zu dessen Hervorbringung kein Anstoß mehr von der Brust aus gegeben wird. Bey mancher Stimme ist dies leicht wahrzunehmen, weil dabey (von dieser Tonhöhe an) ein andres Material (eine andre Art des Klanges) zum Vorschein kommt. Auch hat man auf folgende Merkmale zu achten: Der erste (tiefste) Kopftön einer natürlichen Kopfstimme wird voller, lebendiger klingen, als der letzte (höchste) Brustton; hingegen wird er bey einer Bruststimme trüber, matter klingen. Da, in dieser Tonhöhe, befindet sich also der Stimmbruch, wo beim Durchsingen der Scala zwey benachbarte (melodisch die Fortschreitung einer Secunde bildende) Töne sehr verschiedenartig klingen. Es ist ferner zu bemerken, daß bey den meisten Kindern irgend ein Ton, eben da, wo sich der Stimmbruch befindet, etwas zitterndes, unebnes, wo nicht auffallend unreines

hat; öfters sind zwei benachbarte (halbe, oder auch ganze) Töne so beschaffen; ja es ist Merkmal einer guten Kehle, wenn sich nur ein solcher Ton vorfindet. Sollte man diesen Einen Ton beim ersten Aufwärtsingen der diatonischen Tonleiter nicht wahrnehmen, so lasse man nur die diatonisch:chromatische singen, und man wird ihn alsobald entdecken. Uebrigens, je besser (biegsamer, elastischer) die Kehle ist, je weniger auffallend ist der Stimmbruch; und wenn der Lehrer, der sich solcher Prüfungen nicht eigentlich gewohnt ist, ihn bei einem Kinde nicht leicht zu entdecken vermag, so ist es nicht eben nothwendig, daß er ihn mit Mühe suche, so wenig als es für einmal nöthig ist, einem solchen Kinde den Unterschied zwischen Kopftön und Brustton zum Bewußtseyn zu bringen. Bei allen übrigen soll es aber der Lehrer thun. Er gebe sodann einem jeden die Regel, die Töne in der Gegend des Stimmbruchs (etwa vier oder fünf halbe Töne, z. B. wenn der Stimmbruch sich am auffallendsten bei $\bar{c}$. befindet, $\bar{b}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$. $\bar{cis}$. $\bar{d}$.) öfters abwechselnd, bald als Brusttöne (mit einem Anstoß von der Brust her), bald als Kopftöne (ohne frischen Zusatz von Luft von der Brust her) zu singen; er heiße es denjenigen Ton am meisten abwechselnd so singen, der am unebensten klingt; er gebe ihm überhaupt diese Regel für das künftige Singen mit, ja er ertheile jedem die Lehre, daß dieses Ausebnen der Stimme (Ausgleichen der Töne, der Kopf- und Brusttöne) einen wesentlichen Theil der Stimmbildung ausmache. (Von Ausgleichung der Töne rücksichtlich der Stärke soll hier noch nicht die Rede seyn.)

b. Rektifikation. Darunter verstehen wir die Kunst, oder wenigstens die pädagogisch:künstlerische Bemühung, das Kind in den Fortschreitungen fest zu machen.

Es giebt ein gewisses schleichendes Wesen, das bisweilen die Kinder bei den stufenweisen Fortschreitungen, besonders der halben Töne, annehmen, welches der Lehrer ihnen mit Ernst abzugewöhnen hat. Die Töne werden zwar nicht ganz verwischt (die Tonhöhe wird nie eigentlich zweifelhaft gemacht), doch aber werden sie nicht so aneinandergereiht, wie sie sollten, sondern ein wenig unrein und unsauber ineinander gezogen. Da dies im Schulgesange nicht genau wahrgenommen werden kann, so fällt nothwendig hier die Berichtigung der individuellen Behandlung anheim. Zu diesem Behuf geben wir dem Lehrer nachstehende Übungstabelle. Je nach zwei Noten streue er eine kurze Pause ein. Anfangs lasse er zu jeder Note la singen, nachher je zu zwei mit einem Bogen verbundenen Noten la a.



Auch die sprungweisen Fortschreitungen soll das Kind mit vollkommener Sicherheit ausüben lernen; es soll jeden Sprung auch allein, nicht nur in der Schulübung (beim Zusammensingen) zu treffen vermögen; es soll sich vor den Dissonanzen (Fortschreitungen dissonirender Intervalle, besonders der übermäßigen und verminderten) nicht, so zu sagen, scheuen — mit einem Wort: Es soll selbstständig werden. Nützlich ist hinzu nachstehende Tabelle, die wir im Schulkurs nicht vorgeführt haben, weil sie, mit vervielfachten Stimmen gesungen, bei einer starken Tonmasse zu grell, und beynahe betäubend klingen würde.

$\bar{c}$. $\bar{cis}$. $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{c}$. $\bar{dis}$. $\bar{c}$. $\bar{e}$. $\bar{c}$. $\bar{f}$. $\bar{c}$. $\bar{fis}$. $\bar{c}$. $\bar{g}$. $\bar{c}$. $\bar{gis}$. $\bar{c}$. $\bar{a}$. $\bar{c}$. $\bar{ais}$. $\bar{c}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$. $\bar{c}...$ $\bar{c}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$. $\bar{b}$. $\bar{c}$. $\bar{a}$. $\bar{c}$. $\bar{as}$. $\bar{c}$. $\bar{g}$.
 $\bar{c}$. $\bar{ges}$. $\bar{c}$. $\bar{f}$. $\bar{c}$. $\bar{e}$. $\bar{c}$. $\bar{es}$. $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{c}$. $\bar{des}$. $\bar{c}$. $\bar{e}$.

Diese Übung kann auch in erweiterten Sprüngen aufwärts $\bar{c}$. $\bar{cis}$. $\bar{c}$. $\bar{d}$. u. s. f., abwärts $\bar{c}$. $\bar{h}$. $\bar{c}$. $\bar{b}$. u. s. f. fortgesetzt werden, bis die Stimme nicht mehr anspricht.

c. Amplifikation. Bei der Schulbildung (Behandlung einer Menge) pflegt man zwar immer einen mehr als mittelmäßigen Grad von Kraft (von Anlage und Vermögen) vorauszusetzen, aber nie einen außer-

ordentlichen. Dies auf den vorliegenden Fall angewandt, ergibt es sich also, daß ein Kind mit einem außerordentlichen Tonumfang im Schulcurs nie den Anlaß gehabt hat, seine höchsten (oder auch seine tiefsten) Töne zu üben, vielweniger sein Tonvermögen während des Curses durch Hervorbringung neuer (noch höherer oder noch tieferer) Töne mehr noch zu erweitern. Hier versteht es sich, daß der Lehrer dem außerordentlichen Talent (oder Organ) auch vorzügliche Aufmerksamkeit zu widmen, und besondern Vorschub zu leisten hat. Dazu soll nachstehendes Muster einer Übungsreihe dienen, die der Lehrer so lange zu wiederholen und mit Benützung eines halben Tones zu erweitern hat, bis die Stimme nicht mehr anspricht. Er unterlasse ja nicht, bei jeder Wiederholung wieder so auf den melodischen Anfangspunkt zurück zu kommen, wie wir es nach diesem Muster verlangen; denn einerseits ist es pädagogisch zweckmäßig, daß die Stimme sich jedesmal wieder in einigen Tönen (leichten Fortschreitungen) frei bewege, ehe die neue vermehrte Anstrengung erfolgt, anderseits bringt ein solches Ausmessen der Stimme dem Kinde die Größe seines Tonvermögens auf eine wohlthätige Art zum Bewußtseyn.

g̣. ḥ. ḍ. ẹ. f̣. fiṣ. g̣.. g̣. ḥ. ḍ. ẹ. f̣. fiṣ. g̣. giṣ.. g̣. ḥ. ḍ. ẹ. f̣. fiṣ. g̣. giṣ. ạ.. g̣. u. f. f.
 ḍ. ḥ. g̣. f̣. ẹ. eṣ. ḍ.. ḍ. ḥ. g̣. f̣. ẹ. eṣ. ḍ. deṣ.. ḍ. ḥ. g̣. f̣. ẹ. eṣ. ḍ. deṣ. c̣.. ḍ. u. f. f.

Wir erlauben uns nicht, hier noch mehrere oder umständlichere Vorschriften für die individuelle Behandlung der Kinder zu geben; wir müssen es ohnehin auf die Lage des Lehrers ankommen lassen, wie weit er sich damit befassen, wie lange er sich mit jedem einzeln abgeben könne, u. s. f. Er thue wenigstens etwas; er widme jedem Individuum wenigstens eine Viertelstunde; er gebe jedem wenigstens eine Ermahnung für sein künftiges Singen mit, worauf es vorzüglich zu achten, worin es sich zu bessern, zu vervollkommen habe u. s. f. Ist er so glücklich, unter seinen Kindern außerordentliche Talente (Organe) zu entdecken, so suche er wenigstens Zeit zu gewinnen, um sich bisweilen mit solchen allein zu beschäftigen, damit er die Stimme in ihren beiden Extremen, die in der Schulübung nicht berücksichtigt werden können, durch Versetzung der melodischen Übungen in die Höhe und in die Tiefe, üben könne.

Dritte Abtheilung.

Elementarlehre der Dynamik

oder

Unterricht und Uebung in den Verhältnissen der Töne nach Stärke und Schwäche.

Erstes Kapitel.

Bekanntlich ist dieser Theil der Tonlehre nach bisheriger Lehrart nur beiläufig, und vermischt mit andern Materien, behandelt worden. Hier erhält er Selbstständigkeit, Bestimmtheit und Erweiterung, und bietet dem Lehrer Stoff dar, das Gefühl und das Tonvermögen der Kinder wesentlich zu bilden und zu stärken.

Bei diesen dynamischen Uebungen (Uebungen in den dynamischen Tonverhältnissen) kann die Lokalisation der Kinder nicht die nämliche bleiben, wie sie während des melodischen Curses war. Dort wurden absichtlich starke und schwache Stimmen (Kinder mit starken und schwachen Stimmen) örtlich vermengt. Es war darauf abgesehen, daß die schwachen Kinder die starken würden hören können. Hier wird eine ganz andre Ordnung eingeführt. Die Schwachen sollen die Starken so wenig als möglich hören, denn sonst kommen dem schwachen Kinde die geringern (feinern) Abstufungen von Stark und Schwach, die ihm bei seinem geringern Tonvermögen möglich sind, nicht leicht und nicht deutlich genug zum Bewußtseyn; auch würde es durch das Mezzo (das natürliche Mittelmaaß) einer starken Stimme, die es in seiner Nähe hörte, verleitet, mit seiner schwachen Stimme schon sein Forte zu singen, um es jener gleich zu thun. Daraus ergiebt sich die Nothwendigkeit, die stärksten Stimmen in die vorderste Reihe, die schwächsten in die hinterste, die mittelmäßigen in die mittlere Reihe zu stellen, und überhaupt bei einem starken Personale, das mehr als drei Reihen erfordert, nach dieser Regel zu verfahren.

§. I.

„Ihr habt bisher zweyerley Hauptgattungen von Tonverbindungen ausüben gelernt, rhythmische und melodische. Es ist noch eine dritte möglich. Man kann nämlich die Töne nicht bloß nach Länge und Kürze (rhythmisch,) und nach Höhe und Tiefe (melodisch,) verbinden, sondern man kann sie auch nach Stärke und Schwäche, in verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche, nacheinander hervorbringen. Diesen Theil der Tonkunst nennen wir Dynamik, und sonach heißen die Tonverbindungen nach Stärke und Schwäche dynamische Tonverbindungen.“

„Solche Uebungen nehmen wir nun vor. Dabei ist es uns weder um eine bestimmte Länge noch um eine besondre Höhe der Töne zu thun; so wenig als es uns bei den rhythmischen oder bei den melodischen Tonübungen um irgend einen bestimmten Grad von Stärke zu thun war.“

„Daß man nach Willkühr stärker oder schwächer singen (einen Ton stärker oder schwächer angeben) kann, wißt ihr schon; und daß man, wenn man beim Singen nicht auf sich selbst Achtung giebt, nicht immer gleich stark singt, könnt ihr daraus abnehmen, weil ich euch, sowohl in den rhythmischen als in den melodischen Uebungen bisweilen aufgefodert habe, stärker zu singen; auch werdet ihr euch erinnern, daß ich in den melodischen Uebungen, um euch einen halben Ton bemerkbar zu machen, diesen Ton durch Stärke oder Schwäche

„vor den andern Tönen der gleichen Reihe ausgehoben habe; daraus könnt ihr schliessen, daß auch die dynamischen Tonverbindungen künstlich und manigfaltig hervorzubringen seyen, gleichwie die rhythmischen und die melodischen.“

„Singt nun zusammen einen Ton, fällt ein, so wie ihr mich diesen Ton anstimmen höret. Ihr nehmt dabei mit mir die gleiche Tonhöhe nur deswegen an, damit er angenehmer klinge. Keines singe den Ton absichtlich weder stark noch schwach, sondern natürlich so, wie es gewöhnlich zu singen pflegt. Jedes halte den Ton so lange aus, als sein Athem ohne Anstrengung hinreicht.“ Er wählt ungefähr die Tonhöhe von $\bar{g}$. Nachdem es geschehen, spricht er weiter: „Wir singen zusammen einen starken Ton.“ — Ferner: „Nun soll ein schwacher Ton gesungen, aber auch so lange ausgehalten werden, als der Athem hinreichen mag.“

„Ihr habt nun drei Grade von Tonstärke kennen gelernt, erst einen mittelmäßigen, wie er nach dem natürlichen Stärkemaß einer jeden Stimme hervorgebracht wurde, zweitens einen künstlich erhöhten, und drittens einen künstlich verringerten Grad. Für diese drei Grade führen wir folgende Benennungen ein: Der mittlere Grad soll heißen *Mezzo*, der erhöhte *Forte*, der geringe *Piano*.“

„Ihr sollt nun abwechselnd, in vermischter Ordnung, *Mezzo*, *Forte*, *Piano* singen; so wie ihr mich das Wort ausrufen hört, fällt ihr ein, und haltet den Ton so lange bis ich, zum Zeichen des Aufhörens, die Hand aufhebe.“ Er läßt den Ton ungefähr zwei Sekunden lang halten. Er übt diese drei Grade nach allen sechs möglichen Zusammenstellungen:

m . f . p . . m . p . f . . f . m . p . . f . p . m . . p . m . f . . p . f . m .

Da, wo wir zwei Punkte hingestellt haben, je von drei zu drei Tönen, macht er eine etwas längere Pause.

§. 2.

„Wir suchen noch mehrere Grade der Stärke und Schwäche. Singt noch einmal *Forte*!“ — „Ihr habt zwar stark gesungen, aber es muß euch möglich seyn, einen noch höhern Grad von Stärke zu erreichen, einen noch stärkern Ton hervorzubringen. Singt also aus vollen Kräften, so stark als immer möglich. (Er singt selbst einen solchen Ton, und die Kinder fallen ein). Diesen höchsten Grad von Stärke nennt man *Fortissimo*.“

§. 3.

„Singt nun auf eine ganz entgegengesetzte Weise einen Ton, der so schwach als nur immer möglich ist, noch schwächer als ihr sonst den Pianoton gesungen habt. Genug, wenn dabei jedes Kind nur sich selbst hört, und sich bewußt ist, einen Ton hervorzubringen, der klingt, wie ein Ton klingen soll, und nicht so wie beim Sprechen, oder wie ein Seufzer. Ich will euch einen solchen Ton anstimmen, und ihr sollt ihn erst ein Weilchen klingen hören, ehe ihr einfallet.“ — „Diesen äußersten Grad der Schwäche nennt man *Pianissimo*.“

§. 4.

„Wie vielerley dynamisch verschiedene Töne habt ihr nun im Ganzen kennen gelernt?“ — „„Fünferley.““
„Wie hießen diejenigen drei, womit ich euch zuerst bekannt machte?“ — „„*Mezzo*, *Forte*, *Piano*.““ —
„Wie nannten wir den allerstärksten?“ — „„*Fortissimo*.““ — „Und wie den allerschwächsten?“ — „„*Pianissimo*.““

„Wir wollen nun diese fünferley Töne, in aufsteigender Ordnung, vom schwächsten bis zum stärksten, singen. Wie ich die Hand niederschlage, stimmt ihr den Ton an, und wie ich die Hand wieder aufhebe, schließt ihr den Ton.“ Er läßt den Ton ungefähr zwei Sekunden lang halten, und eine Sekunde pausiren. Gewöhnlich übereilen die Kinder sich anfangs in der Kraftäusserung; beim *Mezzo* singen sie schon *Forte*, beim *Forte* *Fortissimo*, und können also dann vom vierten zum fünften Tone nicht mehr zunehmen. Der Lehrer hat sie darauf aufmerksam zu machen, und vermittelst öfterer Wiederholungen an genaues Abmessen der Kraft zu gewöhnen. Am schwersten fällt es natürlich den Kindern mit schwachen Stimmen, den Ton viermal nach einander, vom ersten bis zum fünften, verstärkt zu wiederholen. Es ist daher zweckmäßig, daß der Lehrer die Reihe der Schwachen einige Male besonders übe.

§. 5.

„Wir nehmen nun die entgegengesetzte Übung in rückschreitender Ordnung vor, vom Fortissimo an bis zum „Pianissimo.“ Es geschieht. Hier lassen die Kinder gewöhnlich zu bald mit der Kraft nach; den zweiten Ton singen sie vielleicht schon Mezzo, den dritten Piano. Auch hier hat er sie durch Wiederholung an das rechte Maas, an gehörige Vertheilung der Kraft, zu gewöhnen. Den Schwachen will vielleicht anfangs der fünfte Ton gar nicht mehr klingen; er hat daher diese Übung auch wieder besonders mit ihnen vorzunehmen.

§. 6.

„Man hat in der Musik eine sehr einfache Bezeichnungsart, womit man die dynamischen Tonverhältnisse zu bestimmen pflegt. Ich schreibe sie euch hin:“ (Er schreibt.)

pp. p. m. f. ff.

„Was seht ihr hier?“ (Er zeigt von vorne her mit dem Stab.) „Zwei p.“ — „Diese bedeuten „Pianissimo. Was seht ihr ferner?“ (Er zeigt weiter.) „Ein p.“ — „Dies bedeutet Piano. Was weiter?“ — „Ein m.“ — „Dies bedeutet Mezzo. Weiter?“ — „Ein f.“ — „Dies bedeutet Forte. Und endlich?“ „Zwei f.“ — „Sie bedeuten Fortissimo. Diese Buchstaben werden über oder unter die Noten gestellt, die dadurch ihre dynamische Bedeutung erhalten.“ Er setzt Noten zu den Buchstaben hin, so daß die Tabelle dieses Aussehen bekommt:

■ ■ ■ ■ ■
pp. p. m. f. ff.

§. 7.

„Wir wollen nun versuchen, ob wir noch mehr als fünferley dynamische Töne hervorzubringen im Stande sind. Wir fangen beim Pianissimo an, und verstärken jeden folgenden Ton immer nur ein klein wenig.“ Hier ist folgendes zu bemerken: Je größer das Personal ist, je mehr Töne (je mehr Grade) sind auch möglich (leichter möglich), bis man zum äußersten Fortissimo gelangt. Denn, wenn auch etwa einzelne starke Stimmen mit der Kraftäusserung voreilen, oder schwache zwei Töne nacheinander gleich schwach hervorbringen, so wird doch durch die Menge der richtig zunehmenden (in der Stärke von Ton zu Ton ein wenig zunehmenden) Stimmen die Gradation unterhalten. Bei einem starken Personal kann der Lehrer es bis auf zehn — zwölf, und noch mehr Grade bringen. Aber auch bei einem geringen soll er es wenigstens bis auf sieben bringen. Einzelne sollen auch die schwächsten Stimmen wenigstens die gewöhnlichen fünf Grade leisten. Diese Übung wird auf die Sylbe la gesungen; die Kraft wird so durch die Bewegung der Zunge eher zurückgehalten, als wenn der Ton auf a ungehindert ausströmen kann. So oft die Gradation von einem Tone zum andern zu groß ausfällt, unterbricht er die Kinder und fängt wieder von vorne an; eben so fängt er auch im entgegengesetzten Falle wieder von vorne an, wenn nämlich die Gradation zu unmerklich ausfällt (kaum bemerkbar ist).

Nachdem der Lehrer diese Übung hinlänglich wiederholt hat, um die Kinder an eine feine Gradation (Gradation in kleinen Abstufungen) zu gewöhnen, läßt er eine solche Tonreihe ohne Einstreuung von Pausen, also mit Hülfe des schnellen Athems absingen, und jeden Ton nur eine Sekunde halten. Hier, wo keine Pausen statt finden sollen, bedient er sich am schicklichsten des Händeklatschens, nämlich je nur eines klatschenden Schlags für jeden Ton. Er spricht sodann: „Wenn eine ganze Notenreihe so mit allmählig zunehmender Stärke abgesungen werden soll, so setzt man das Wort crescendo so unter die Noten hin:“ (Er schreibt.)

● ● ● ● ● ● ● ●
crescendo

„Oft schreibt man auch nur abgekürzt cresc.“

§. 8.

„Wir nehmen jetzt die entgegengesetzte Übung vor. Wir singen den ersten Ton Fortissimo, und nehmen auf die gleiche Weise in feinen (kleinen) Gradationen allmählig bis zum äußersten Pianissimo ab, wie wir vorher

„umgekehrt vom Pianissimo bis zum höchsten Fortissimo zugenommen haben.“ Diese Uebung geschieht nach gleichen Regeln wie jene, erst langsamer, mit Einstreuung von Pausen, am Ende geschwinder und ohne Pausen. Bei dieser Uebung erhält man immer ein Paar Töne (Grade) weniger, als bei jener; denn es fällt den Kindern schwerer, vom Fortissimo an in feinen Gradationen abzunehmen, als umgekehrt. Nachdem er dies geübt hat, sagt er: „Wenn eine Tonreihe so mit abnehmender Stärke gesungen werden soll, so setzt man zu den Noten das Wort *decrescendo*, oder öfter das gleichbedeutende Wort *diminuendo* hin.“ (Er schreibt:)

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
diminuendo

Oft schreibt man auch abgekürzt nur *decresc.* oder *dim.*

§. 9.

„Wir üben uns nun in größern Gradationen:“ Er läßt ausrufend singen:

pp. m. ff. m. pp.

§. 10.

Folgende Uebung, wo die Abstufung, bald aufwärts bald abwärts, bald größer bald kleiner ist, erfordert besondere Aufmerksamkeit:

pp. m. p. f. m. ff. m. f. p. m. pp.

§. 11.

„Bisher waren unsre Uebungen in den dynamischen Tonverhältnissen so beschaffen, daß nie zwei Töne nacheinander gleich gesungen wurden. Es versteht sich aber, daß man auch mehrere Töne nacheinander gleich stark singen kann.“ Er benützt den Rest der Singstunde, um die Kinder so nach unten stehenden Beispielen zu üben. Zur Erspareung des Raumes setzen wir ihm nur Buchstaben hin, so vielfach wiederholt, als wir Töne gesungen haben wollen. Er aber hat Noten an die Tafel hinzuschreiben, und die Buchstaben darunter zu setzen. Demnach kommt das erste Beispiel so auf die Tafel zu stehen:

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
pp. p. m. f. ff. f. m. p. pp.

Daß er alle diese Beispiele auf die Tafel hinsetze, ist nicht einmal nöthig. Er kann nur ausrufend die Töne verlangen. So hat er, z. B. bei II. auszurufen: „Mezzo — Mezzo — Forte — Forte u. s. f.“ Alle diese Beispiele werden ziemlich geschwind geübt; ungefähr zwei Töne auf eine Sekunde; Pausen werden nur da eingestreut, wo wir zwei Punkte nacheinander hingesezt haben.

- I. pp. pp. p. p. m. m. f. f. ff. ff. f. f. m. m. p. p. pp. pp.
- II. m. m. f. f. ff. ff. . m. m. p. p. pp. pp.
- III. m. m. m. f. ff. . m. m. m. p. pp.
- IV. pp. pp. pp. pp. ff. . ff. pp. pp. pp. pp.

Bei diesem letzten Beispiele lasse der Lehrer den Ton auf ff. beträchtlich länger aushalten.

Zweites Kapitel.

§. 12.

In dieser Singstunde werden die Kinder mit dem Tonschwellen bekannt gemacht. Zugleich werden sie hier zweckmäßig in der Deconomie (im künstlichen Sparen) des Athems unterrichtet und geübt, da die Kunst des Tonschwellens zum Theil durch diese Deconomie bedingt ist. So wenig sich auch hierüber docirend darthun (zeigen) läßt, so wichtig ist dieser Punkt für die Tonlehre und für die Stimmbildung, ja er macht selbst einen wesentlichen Theil der Singkunst aus. Wir sind daher hier mit unsern Worterklärungen so umständlich als mög-

lich, der Lehrer benutze unsre Phrasen, so gut er kann und mag, und lasse sich nur gesagt seyn, daß hier zu den Kindern ausführlich gesprochen werden muß.

In der letzten Singstunde haben wir eine Menge von Tonreihen in ungleichen Graden der Stärke und Schwäche (von verschiedenem dynamischem Werth) hervorgebracht.

„Man kann aber auch schon dem einzelnen Tone während seiner Dauer einen verschiedenen, bald höhern, bald geringern Grad von Stärke oder Schwäche singend zumessen. So erhält schon der einzelne Ton eine dynamische Bedeutung. Wir wollen es versuchen. Vorerst singt mir noch einmal die fünf Töne, die ich da hinschreibe:

| | | | | |
|-----|----|----|----|-----|
| pp. | p. | m. | f. | ff. |
| ● | ● | ● | ● | ● |
| la | la | la | la | la |

„haltet jeden Ton so lange, bis ich mit dem Stab auf der Tafel weiter zeige, ohne Pausen dazwischen einzustreuen.“ Er läßt jeden Ton eine Sekunde lang halten. Nachdem es geschehen, spricht er: „Nun habt ihr während fünf Schlägen, die ich in bestimmter Zeitabtheilung auf die Tafel that, vom Pianissimo bis zum Fortissimo eine bestimmte Zeit lang gesungen. Ihr sollt abermals eben so lange Zeit, die ich mit einem abgemessenen Fortrücken meines Stabs auf der Tafel wieder bezeichnen werde, singen; auch sollt ihr wieder so mit der Stärke allmählig zunehmen; dabei soll nicht mehr die Sylbe la, sondern der Selbstlauter a gesungen werden.“ Er wischt also auf der Tafel die fünf l aus, läßt aber die dynamischen Zeichen stehen, so daß die Tabelle so aussieht:

| | | | | |
|-----|----|----|----|-----|
| pp. | p. | m. | f. | ff. |
| ● | ● | ● | ● | ● |
| a. | a. | a. | a. | a. |

Die Kinder werden im Ganzen zwar zunehmend singen, aber doch, wenn sie auch keine Pausen einstreuen, in den Graden der Stärke kleinere oder grössere Absätze (Abstufungen) machen. Hierauf spricht er: „Ihr versteht noch nicht recht, wie das gemeint ist. Diese a müssen nicht so hervorstechend gesungen werden, nicht so ineinanderfließen; man soll nicht hören, wo ein neues a angeht, soll also auch nicht wahrnehmen, wo das vorherige geendet hat. Hört nun, wie ich singe, und macht es dann nachher auch so!“ Natürlich thut er es nur in dem Falle, wenn er bei einer ohnehin nicht schwachen Stimme im Stande ist, einen Ton langsam anzuschwellen; (was wir nicht bei jedem, auch sonst tüchtigen und geschickten Lehrer voraussetzen dürfen) und, wo möglich, thue er es noch langsamer, noch verlängernder, als während fünf Secunden. Findet er sich selbst zu einem solchen Vorsingen unfähig, so spiele er einen solchen Ton auf der Violine. (Dieses Tonschwellen, das auf der Violine durch ein Ziehen des Bogens bewirkt wird, ist auf diesem Instrumente so leicht, daß, wer auch sonst es nicht spielt, dennoch mit leichter Mühe dieses Kunststück darauf erlernen kann.) In Ermangelung einer Violine bleibt freilich dem Lehrer, nachdem er darüber gesagt, was zu sagen ihm möglich ist, nichts anders übrig, als die Kinder diese Kunst des Schwellens durch wiederholte Übung suchen und finden zu lassen. Das ist zwar im Chorgesange (mit vervielfachten Stimmen) dem Totaleffekte nach augenblicklich zu erreichen. Hingegen werden die Kinder in jedem Fall dieses Schwellens (selbst wenn der Lehrer es gut vorzuspielen oder vorzusingen vermag,) zu rasch (zu voreilig) machen; sie werden etwa bei der zweiten Note (in der zweiten Sekunde) schon beim Mezzo, und bei der dritten (in der dritten Sekunde) vielleicht schon beim Fortissimo seyn; hier wird ihnen bald die Kraft ausgehen, und sie werden den Ton während der vierten und fünften Sekunde, wo nicht ganz aufheben, doch wieder schwächer singen. Sobald sie aber durch die Probe auch nur gezeigt haben, daß sie die Aufgabe begriffsmäßig fassen, wenn sie dieselbe auch praktisch nicht genügend zu leisten vermögen, so sage er: „Das, was ihr jetzt gethan habt, nennt man Schwellen, Anschwellen. Dieses Anschwellen ist nichts anders, als ein beim einzelnen Tone angebrachtes Crescendo. Es wird bewirkt, indem man während des Singens (Aushaltens)

„eines Tones die Luft allmählig stärker ausströmen läßt. Dieses allmähliche Anschwellen des Tones ist eine wahre Kunst, und kann nur mit einiger Mühe gut erlernt werden. Es wird dabei vorausgesetzt, daß man erstens die Luft mit Geschicklichkeit einziehe, daß man, so zu sagen, die Brust (die Lunge) damit anfülle; zweitens, daß man das allzuschnelle (geschwinde, rasche) Ausströmen der Luft verhüte, welches nur durch ein Ansiethalten der Kraft, eine wirkliche Selbstbeherrschung möglich ist. Weil ihr nun das noch nicht könnet, so ist euch die Luft, gegen euren eignen Willen, zu schnell ausgeströmt, und ihr waret zu bald (zu früh) mit dem Anschwellen ans Ziel der euch möglichen Tonstärke gekommen.“

„Wenn ein Ton so geschwellt werden soll, so hat man dafür ein besondres Zeichen, das man über oder unter die Note setzt, bey welcher das Schwellen angebracht werden soll. Meistens geschieht dies nur bey langsamen (ganzen oder halben) Noten, seltner bey Vierteln, ausgenommen, wenn eine solche am Ende eines Taktes steht, und an die erste Note des folgenden Taktes gebunden wird.“ Er setzt diese Bezeichnung unter die obige Tabelle so hin

$\overset{>}{\underset{0}{\text{O}}}$ oder $\overset{0}{\underset{>}{\text{O}}}$

und spricht: „Diese einfache Bezeichnung hat das nämliche zu bedeuten, wie die da oben, welche ich euch vorher zu eurer Verdeutlichung so ausführlich hingeschrieben habe.“

§. 13.

„Wir versuchen nun eine Übung, die der vorherigen entgegengesetzt ist. Ihr sollt nämlich zuerst, sogleich bey dem Anfange des Tones, Fortissimo singen, und dann den Ton allmählig schwächer werden lassen; dabei bemerkt wohl, daß der Ton auch wieder allmählig abnehmen soll, so daß man keine schnelle Verminderung der Stärke, keine Abstufung hört.“ Er schreibt das vorherige Beispiel in umgekehrter Ordnung auf die Tafel hin:

| | | | | |
|-----|----|----|----|-----|
| ff. | f. | m. | p. | pp. |
| ● | ● | ● | ● | ● |
| a. | a. | a. | a. | a. |

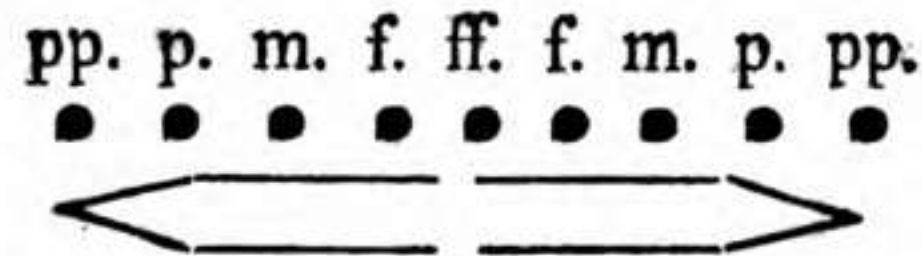
Diese Übung fällt den Kindern noch weit schwerer, als die vorhergehende. Es wird ihnen auch nicht gelingen, den Ton lange genug, während der ersten und zweiten Sekunde, im Fortissimo und Forte, immer nur etwas wenig abnehmend, zu erhalten. Wirklich hat diese Übung so, isolirt, außer aller Tonverbindung, etwas Gefühlswidriges; der Lehrer lasse sie daher nicht oft wiederholen, sondern schreite bald zur nachstehenden, wo diese gleiche Übung, mit der vorhergehenden in Verbindung gebracht, weit leichter, und auch für das Gefühl befriedigend ist. Vorher hat er den Kindern noch zu zeigen, daß man diese Art der Tonausübung, als die Umkehrung der vorhergehenden, auch mit dem gleichen, aber umgekehrt notirten Zeichen anzudeuten pflege:

$\overset{0}{\underset{>}{\text{O}}}$ oder $\overset{>}{\underset{0}{\text{O}}}$

Er sage ferner: „Diese Art der Hervorbringung des Tones wollen wir, als das Gegentheil des Anschwellens, oder das bey dem einzelnen Ton angebrachte diminuendo, Abschwellen nennen.“

§. 14.

„Man kann diese beyden Tonübungen, das Anschwellen und das Abschwellen, verbinden; und diese Verbindung ist sogar bey dem einzelnen Tone möglich. Die Aufgabe besteht demnach darin, daß man den Ton während des Aushaltens allmählig bis zur höchsten Stärke anwachsen, und dann wieder so allmählig bis zu seiner äußersten Schwäche aushallen läßt. Betrachtet diese Tonbezeichnung:“ (Er schreibt.)

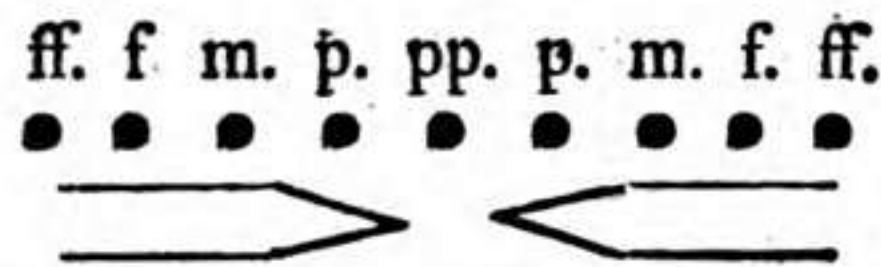


„Das Alles, was ihr hier sehet, soll zwar nur die Ausübung (das Aushalten) eines Tones bedeuten. Der Ton soll während der ersten Hälfte der Zeit, vom Pianissimo allmählig, durch die Grade des Piano, Mezzo und Forte hindurch, bis zum Fortissimo angeschwollen, und dann wieder während der letzten Hälfte der Zeit vom Fortissimo allmählig, durch die Grade des Forte, Mezzo und Piano hindurch, bis zum Pianissimo abgeschwollen werden. Ich werde mit dem Stab in derjenigen Geschwindigkeit vorrücken, nach welcher ich verlange, daß ihr den Ton allmählig anschwellen und abschwollen sollt.“ Er lasse diese ganze Übung (dieses Tonaushalten) nicht länger als fünf Sekunden lang dauern. Nithin rückt er mit dem Stabe von einer halben Sekunde zur andern weiter. Er wird hier wieder die Wahrnehmung bestätigt finden, daß das Abschwollen weit schwerer fällt, als das Anschwellen. Besonders hat er den Kindern zu sagen: „Nehmt euch in Acht, daß ihr den Ton, nachdem er gegen das Ende zu pianissimo geworden, nicht zu früh aufhebet (fahren lasset).“

Es ist wichtig, sich lange mit dieser Übung zu befassen. Daß die Kinder dabei öfterer Rastmomente bedürfen, werden wir dem Lehrer, der gewohnt ist, auf ihre Verrichtungen, und auf die grössere oder geringere Consumption ihrer Kräfte (hier des Athemvermögens,) während der Stunde aufzumerken, kaum zu bemerken brauchen. Klingen diese Schwelltöne einmal schön, langsam schön, so äussere der Lehrer selbst Wohlgefallen daran, um auch bey jedem Individuum dieses Wohlgefallen an seiner so geregelten Kraftäusserung zu erwecken.

§. 15.

„Man kann das Anschwellen und Abschwollen auch in umgekehrter Ordnung bey dem einzelnen Tone ausüben.“ Er schreibt:



Dieses Beispiel übe er mit den Kindern nur wenige Male.

D r i t t e s K a p i t e l .

§. 16.

„In der letzten Singstunde habt ihr die Kunst der Dynamik auf den einzelnen Ton anwenden gelernt. Daben habt ihr erfahren, wie nothwendig es ist, daß man bey solchem Singen den Athem regiere. Ihr habt auch, indem ihr euch bestrebtet, das schnelle Ausströmen der Luft zu verhüten, den Athem sparen gelernt. Wer den Athem gehörig zu sparen weiß, vermag in der Singkunst viel Schönes hervorzubringen. Ich gebe euch nun besondere Beispiele, wobey es um Sparen des Athems zu thun ist. Besonders wichtig ist es, daß man mit der Stimme an der äussersten Gränze des Piano singend verweilen könne, ohne den Ton ganz zu verlieren, noch ohne ihn ein wenig anzuschwellen. Es ist also darum zu thun, einen Ton lange und immer ebenmäßig pianissimo auszuhalten. Jedes Kind soll daben sich selbst zwar immer hören, der Ton soll aber immer so fein und zart, als möglich, klingen.“ Er nimmt nun diese Übung vor, daben wählt er, je nach mehreren Wiederholungen, von Zeit zu Zeit bald einen höhern, bald einen tiefern Ton. Er giebt ihn auf dem Klaviere, oder, wenn keines da ist, singend, nur kurz an. (Daß der Lehrer einen Pianissimoton selbst zum Muster singend aushalte, können wir im Allgemeinen nicht vorschreiben; denn der Mann muß, nebst mehreren guten Sängereigenschaften, ein vorzüglich schönes Material haben, wenn er sich bey dem Pianissimo mit dem zarten, feinen Klang der Kinderstimme soll messen können.) Er läßt den Ton anfangs wenigstens zehn Sekunden lang halten; bey spätern Wiederholungen verlängert er dieses Tonhalten bis auf fünfzehn Sekunden. Sobald indeß

mehrere oder die meisten Stimmen auffallend sinken, hebt er den Ton auch vor Ablauf der vorgeschriebnen Zeit auf. Es sind hier folgende Fehler möglich:

- a. Der Ton wird bisweilen ein wenig geschwellt;
- b. er fängt bald an zu sinken;
- c. er zittert, besonders in der Tonhöhe des Stimmbruchs;
- d. er tönt heiser, dumpf, trüb, matt;
- e. Kinder mit starken Stimmen können nicht fein genug Pianissimo singen; sie werden instinktmäßig, um den Ton zu mildern, die Lippen zusammen ziehen, und beynähe, oder gänzlich, o singen statt a.

Der Lehrer äußere bey den Wiederholungen nicht so bald Zufriedenheit mit dem Pianissimo; er stelle sich vielmehr, als ob es ihm immer noch nicht fein genug sey. Er dulde es aber nicht, wenn die Kinder, um schwächer zu singen, den Mund minder öffnen, oder den Vocal a mit einem von Natur schwächeren (schwächer klingenden) vertauschen möchten, oder auch nur instinktmäßig ihn einigermaßen entfärben, und so gegen ä oder (bey einem tiefen Tone) gar gegen u hinüber ziehen.

§. 17.

„Ihr habt in der vorhergehenden Übung gelernt, daß man den Athem muß sparen können, um einen Ton lange ebenmäßig auszuhalten. Dies ist nicht bloß bey dem Pianissimo der Fall, sondern bey jedem Grad von Stärke, den man gerade zum Aushalten wählen mag. Wir wollen nun versuchen, einen Mezzoton zu singen. Dieses Mezzo soll sich während des Aushaltens gleich bleiben.“ Er versucht es, den Ton auch zehn Sekunden, wie Anfangs den Pianissimoton, aushalten zu lassen. Der Ton wird aber schon früher, vielleicht schon in der fünften Sekunde, schwächer werden. So wie der Ton merklich schwächer wird, unterbricht der Lehrer die Kinder, und läßt ihn von neuem anfangen. Natürlich verlangt er, daß sie den Ton so lang als möglich in gleicher Stärke erhalten. Er macht die Kinder aufmerksam, daß das ganz egale Aushalten eines Mezzotons eins der ersten Erfordernisse sey, weil häufig lange Noten (ganze Taktnoten) so ausgehalten werden müssen. — Es versteht sich, daß hier nach einigen Wiederholungen die äußerste Genauigkeit gefodert werden kann und soll. Hat der Lehrer ein Orgelwerk im Zimmer, so halte er einen solchen Ton an, und sage den Kindern, ihr Mezzoton müsse so gleichförmig, so zu sagen, stillestehend fortklingen, wie dieser Orgelton.

§. 18.

„Wir wollen nun versuchen, einen Forteton so egal auszuhalten. Dies wird euch etwas mehr anstrengen, als die vorherige Übung. Merkt euch aber folgende Regel: Je stärker der egal auszuhaltende Ton seyn soll, je mehr muß man während des Aushaltens Kraft anwenden und Lust zusetzen. So wird aber auch die auf einmal in der Brust vorrätliche Luft schneller (in kürzerer Zeit) aufgebraucht. Demnach versteht es sich, daß man einen Forteton nicht so lange auszuhalten vermag, als einen Mezzoton; man würde sich alsobald müde machen. Versucht es indeß, ohne übertriebne Anstrengung, den Ton so manche Sekunde auszuhalten, als es euch möglich ist.“ Hier gilt die gleiche Behandlungsregel, wie bey dem Mezzo: So bald der Ton anfängt schwächer zu werden, hebe er ihn auf. Er wiederhole diese Übung nicht zu oft, um die Kinder nicht zu ermüden.

§. 19.

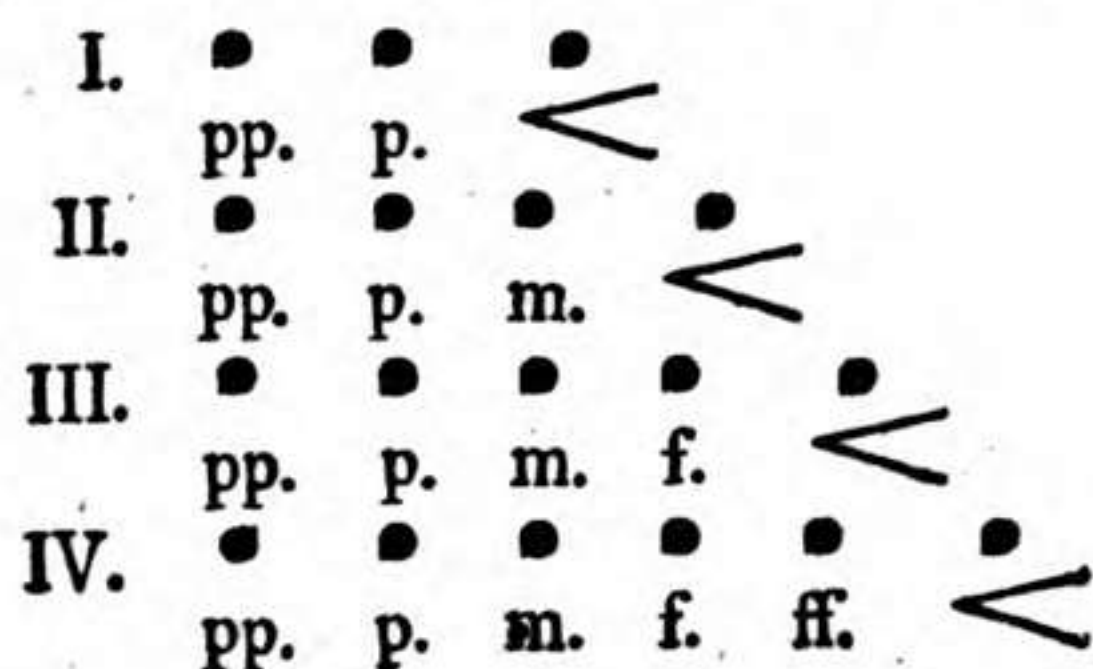
„Würden wir einen Fortissimoton aushalten wollen, so wäre es uns unmöglich, ihn mehrere Sekunden lang auszuhalten. Wir wollen es auch nicht versuchen. Dagegen machen wir einen andern Versuch. Ihr sollt einen Fortissimoton singen, aber nur ganz kurz, und ihn dann plötzlich aufheben, ohne ihn vorher schwächer werden zu lassen.“ Er läßt einen solchen Ton bloß etwa eine halbe Sekunde halten. Nachdem er dies einige Male schnell nacheinander, mit Einstreuung kurzer Pausen, geübt hat, gebe er den Kindern die Erklä-

rung, daß man dieses Singen *Sforzato* nenne, und in der Notirungskunst mit *sf.* über oder unter der Note, die so gesungen werden müsse, zu bezeichnen pflege.

§. 20.

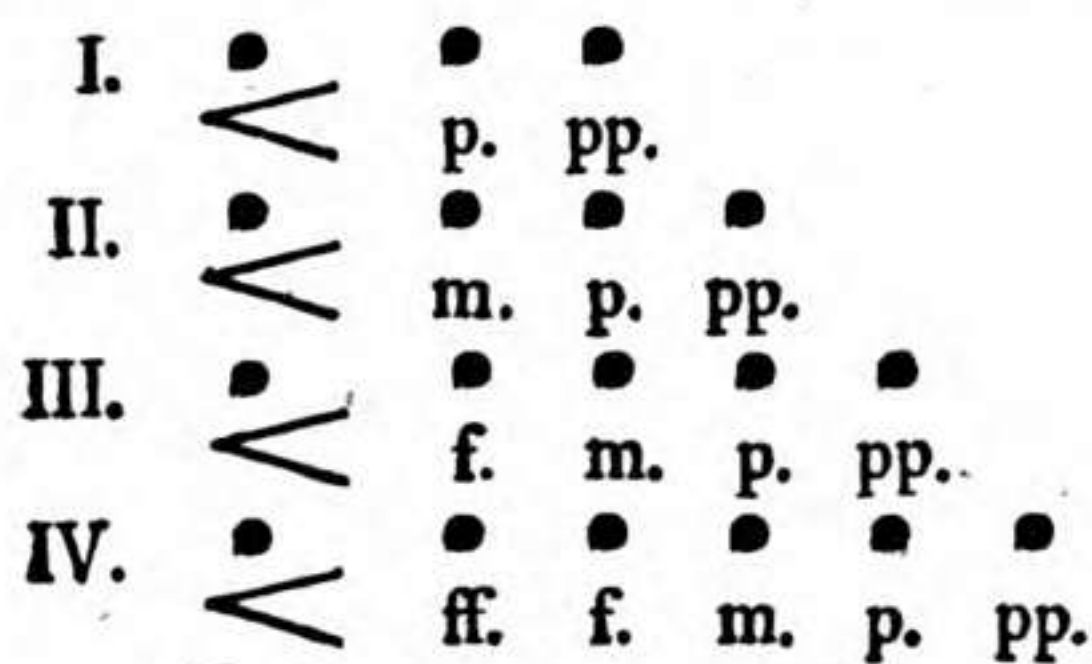
„Ihr habt aus den bisherigen dynamischen Uebungen erlernt, daß man einen einzelnen Ton von einiger Länge auf zweyerley Hauptarten aushalten kann, einerseits, indem man ihn schwellt (an: oder abschwellt,) anderseits, indem man ihn egal aushält, gleichsam stillestehen läßt. Jene Art von Tönen wollen wir *Schwelltöne*, diese *Orgeltöne* (orgelartige Töne) nennen. Ein einzelner Schwellton hat schon an sich eine besondre dynamische Form oder Bedeutung; ein einzelner Orgelton aber nur, wenn er einem Schwelltone beugefellt (beugeordnet) wird. In der Singkunst werden daher Schwelltöne und Orgeltöne unter einander vermengt. Solche Tonreihen, die aus Schwell- und Orgeltönen zusammengesetzt sind, werden wir nun üben.“

Zu nachstehenden Uebungen geben wir folgende Behandlungsregeln: Der Lehrer lasse jeden Orgelton eine Sekunde, jeden Schwellton aber so manche Sekunde lang halten, als Orgeltöne vorhergegangen sind; mithin wird beim ersten Beispiel der Schwellton zwei Sekunden lang gehalten, beim zweiten drei u. s. f. Vor jedem Schwellton lasse er die Kinder einen schnellen Athem ziehen. Er setze alle vier Beispiele mit einander auf die Tafel, so wie wir sie unten hinstellen. Er lasse den Schwellton des ersten Beispiels nur ein wenig, den zweiten nur bis zum *Mezzo*, den dritten bis zum *Forte*, den vierten bis zum *Fortissimo* anschwellen, und mache dabei die Bemerkung, daß kürzere Schwelltöne, je nach ihrer Kürze, nicht bis zu einem hohen Grad von Stärke angeschwellt werden müssen.



§. 21.

Nachstehende Uebungen enthalten die dynamischen Verhältnisse des vorhergehenden §. gewissermaßen in umgekehrter Ordnung, nämlich so, daß der Schwellton vorgeht, und die Orgeltöne folgen. Der Schwellton des ersten Beispiels soll zwei Sekunden lang, der des zweiten drei S. u. s. f. gehalten werden. Der erste Schwellton soll genau nur bis zum Grade des *Piano*, der zweite bis zum *Mezzo*, der dritte bis zum *Forte* und erst der vierte bis zum *Fortissimo* geschwellt werden. Bei jedem Beispiel heißt er die Kinder nach dem Schwellton einen möglichst schnellen Athem ziehen.



§. 22.

Nachstehende doppelte Uebungsreihe enthält wieder in gewissem Sinne die Umkehrung der vorhergehenden, nämlich so, daß der Schwellton anfangs stärker ist, und die Orgeltöne vom *Fortissimo* an bis zum *Pianissimo* fort-

schreiten. Beim ersten Beispiel soll der Schwellton vom Fortissimo an, beim zweiten vom Forte, beim dritten vom Mezzo, beim vierten vom Piano an geschwellt werden. Diese Uebung soll nicht so oft gemacht werden als die vorhergehende, weil sie mehr ermüdet.

I. ● ● ● ● ● >

II. ● ● ● ● ● >

III. ● ● ● ● >

IV. ● ● ● >

 ff. f. m. p. pp.

 f. m. p. pp.

 m. p. pp.

 p. pp.

| | | | | | | |
|------|--|-----|-----|-----|-----|-----|
| I. | | | | | | |
| | | ff. | f. | m. | p. | pp. |
| II. | | | | | | |
| | | f. | m. | p. | pp. | |
| III. | | | | | | |
| | | m. | p. | pp. | | |
| IV. | | | | | | |
| | | p. | pp. | | | |

§. 23.

Nachstehende Tabelle enthält die vorher vereinzeltten Uebungen in eine Reihe zusammengestellt. Jeder Orgelton soll nur eine halbe Sekunde dauern, und jeder Schwellton einmal kürzer seyn, als vorher.

I. ♀ ♀ ♂ ♀ ♀ ♂ ♀ ♀ ♂ ♀ ♀ ♂ ♀ ♀ ♂ ♀ ♀ ♂

pp. p. < pp. p. m. < pp. p. m. f. < pp. p. m. f. ff. <

II. ♀ ♀ ♀ ♀ ♀ ♂ ♀ ♀ ♀ ♀ ♂ ♀ ♀ ♀ ♀ ♀ ♀ ♀

ff. f. m. p. pp. > f. m. p. pp. > m. p. pp. > p. pp. >

§. 24.

„Da wir für die verschiedenen Arten des Tonschwellens verschiedener Benennungen bedürfen, so wollen wir den anzuschwellenden Ton Anschwellton (oder auslaufenden Schwellton), den abzuschwellenden aber Abschwellton (oder einlaufenden Schwellton) nennen. Soll ein Anschwellton und Abschwellton bey einer Note statt finden, so nennen wir diesen einen ganzen (oder geschlossenen) Schwellton. Wir wollen uns jetzt in Hervorbringung solcher geschlossenen Schwelltöne, vermengt mit Orgeltönen, üben.“ Beym ersten der nachstehenden Beispiele wird der Ton nur bis zum Piano, beym zweyten wird er bis zum Mezzo, beym dritten bis zum Forte, beym vierten bis zum Fortissimo angeschwellt; es versteht sich aber, daß er bey jedem muß bis zum Pianissimo abgeschwellt werden. Jeder Orgelton wird eine Sekunde lang gehalten, jeder Schwellton so lange als die Reihe der ihm bengeordneten Orgeltöne zusammengenommen. Er wiederhole das erste und zweyte Beispiel öfters, um den Kindern auch das feinere Schwellen anzugewöhnen.

I. ● ● ● 

pp. p.

II. ● ● ● ● 

pp. p. m.

III. ● ● ● ● ● 

pp. p. m. f.

IV. ● ● ● ● ● ● 

pp. p. m. f. ff.

Nachdem der Lehrer jede dieser Uebungen einzeln hinlänglich durchgemacht hat, lasse er sie alle vier nacheinander um ein Mal geschwinder singen.

§. 25.

Wir könnten den An- und Abschwelton auch bei einer Note nach diesem Zeichen verbinden: (Er schreibt:)



„Einen solchen Ton könnten wir füglich einen offenen Schwellton nennen. Da aber ein solcher offener Schwellton in der Gesangsmusik nicht üblich ist, so haben wir ihn auch nicht besonders zu üben. Es bleiben uns demnach dreierley Schwelltöne (Arten, den Ton zu schwellen) übrig: Der Anschwellton, der Abschwellton und der ganze Schwellton.“

* * *

Bis hierher führen wir die Uebungen der Dynamik. Auch hier fordern wir, gleichwie am Schlusse des melodischen Curses, daß der Lehrer die Kinder ausser der Singstunde einzeln vornehme. Auch hier ist eine Purifikation, Rektifikation und Amplifikation zu bezwecken.

a. Purifikation. In dieser Beziehung hält der Lehrer das Kind an, den Klang beim Pianissimo immer noch hell und klar zu erhalten, hingegen beim Fortissimo nie in Geschrey ausarten zu lassen.

b. Rektifikation. Eine vollkommene Egalität der Orgeltöne kann erst hier erhalten werden, weil bey der Schulübung eine geringe Ungleichheit im Grad der Stärke während des Tonhaltens unmöglich am einzelnen Individuum wahrgenommen werden kann. Der Lehrer übe das Kind besonders so im Mezzoton. Jedes Kind soll einen solchen Ton einige Sekunden lang vollkommen egal auszuhalten vermögen.

Eben so wenig, als die vollkommene Egalität des Orgeltons, ist die abgemessene Allmähligkeit des Schwelltons in der Schulübung am Individuum wahrzunehmen. Hier ist eine Rektifikation von besondrer Wichtigkeit zu erzielen. Wir halten daher für nothwendig, darüber eine umständliche Erklärung zu geben.

Wenn ein Ton (mit Ausnahme der tiefften Brusttöne, etwa von a. bis e,) pianissimo intonirt wird, so giebt das Kind gewöhnlich nicht gleich Anfangs einen Anstoß von der Brust her; es läßt den Ton zuerst ein Weilchen nur so im Munde halten; so wie dann aber die Verrichtung des Schwellens beginnt, und der Anstoß von der Brust her kommt, wird der Ton bald auffallend stärker. Bey der Schulübung hießen wir blos diese Schnelligkeit (Vordringlichkeit) der Verstärkung als einen Fehler vermeiden, ohne jedoch den Kindern zum Bewußtseyn zu bringen, wie er am besten vermieden werden könne. Nun aber soll es jedem nach Möglichkeit zum Bewußtseyn gebracht werden. Der Lehrer fodre daher beim Anschwellton vom Kinde, daß es den Ton gleich Anfangs, und nur so allmählig, von der Brust her ausströmen lasse, oder daß es bey höhern Tönen, wo dies nicht möglich ist, den später, während des Schwellens, hinzukommenden Anstoß von der Brust allmählig zu mildern trachte. (Daß bey den höchsten Tönen kein eigentlicher Anstoß von der Brust her gegeben werden kann, versteht sich von selbst.)

Wenn ferner ein Ton (der Abschwellton) beim Aushalten allmählig abnehmen soll bis zum Pianissimo, mithin auch das Ausströmen der Luft vom Fortissimo; Anstoß an immer abnimmt, so tritt irgendwo der Moment ein, wo das Zusehen frischer Luft von der Brust her ganz aufhört, und der Ton nur noch im Munde forthat. In eben diesem Momente wird er beim Kinde plötzlich piano oder pianissimo, wenn er auch vorher noch mezzo war, und oft verlöscht er schnell darauf ganz. Dies suche der Lehrer dem Kinde zum Bewußtseyn zu bringen; er trachte es zu unterrichten, daß es (beim Abschwellen) eine Portion Luft im Munde gleichsam spare, bis auf den Augenblick, wo der Anstoß von der Brust her nicht mehr fortwirke, und dann durch eine gewisse Anstrengung oben im Munde (im Halse) die vorräthige Luft zusehe.

Hat der Lehrer durch wiederholte Uebungen, allenfalls auch durch Fragen, sich überzeugt, daß das Kind seine Aufgaben und Erklärungen versteht, so muß nun auch folgende zu realisiren möglich seyn. Er fodre, daß es einen Orgelton erst als Kopftone intonire, und einige Zeit lang, allenfalls ein Paar Sekunden aushalte; daß es sodann während des Aushaltens, ohne zu schwellen, den Brustanstoß gebe, folglich in den Brustton übergehe; daß es den Brustton wieder einige Zeit lang so halte, und endlich hinwieder in den Kopftone übergehe, den es auch noch ein Weilchen zu halten habe — und das alles ohne dynamische Veränderung, mit Beobachtung des genauesten Mezzo. Diese Uebung, das Alterniren (Verwechseln oder Vertauschen)

der Bruststimme mit der Kopfstimme auf einem Mezzoton ist übrigens jedem Kinde gewöhnlich nur bey einigen Tönen in der Gegend (Tonhöhe) des Stimmbruchs möglich. Sie ist, als eins der besten Ausübungsmittel der Stimme (Ausgleichungsmittel der Töne) vorzüglich zu empfehlen.

c. Amplifikation. In der Schulübung kann zwar auch der stärksten Stimme ihr Fortissimo, da, wo überhaupt Fortissimo gefodert wird, unbeschränkt bleiben (ungehindert geübt werden). Hingegen kann die Amplifikation (Uebung in Verlängerung) des Athems in der Schule nur nach einem allgemeinen Schulmaaß bis auf einen gewissen Grad getrieben werden (wenigstens so lange, bis man zu wirklichen Gesängen, oder wenigstens zu Stimmübungen von einiger Länge fortgeschritten ist). Was über das gewöhnliche Maaß hinausgeht, oder dasselbe nicht erreicht, soll in der individuellen Uebung berücksichtigt werden. Nicht nur Kinder von ungewöhnlich langem Athem bedürfen des besondern Vorschubs — denn einem außerordentlichen Organ wohnt auch diese Eigenschaft bey, und erheischt, um nicht vernachlässigt zu werden, einer besondern Pflege — sondern auch Kinder von ungewöhnlich kurzem Athem haben Nachhülfe nöthig. Jene lasse der Lehrer bald auf einem höhern, bald auf einem tiefern Tone aushalten, doch treibe er dies auch bey einem außerordentlichen Organ selten weiter als etwa auf zwanzig Sekunden; von diesen muß einige Anstrengung gefodert werden: Er lasse ohne Bedenken, doch nie in kurzem Zeitraum zweymal nach einander, ein solches Kind aushalten, bis es ein wenig erröthet, oder bis sonst die Gesichtsmuskeln sichtbar angestrengt werden.

Uebrigens müssen wir die Aeussierung wiederholen, die wir am Schlusse des melodischen Curses thaten: Der Lehrer, der sich nicht tief auf individuelle Uebungen einlassen kann, thue an jedem Kinde wenigstens etwas. Auch nur eine unmittelbare Aufregung der individuellen Kraft wirkt immerhin bildend wohlthätig.

V i e r t e A b t h e i l u n g .

Methodische Verbindung der Tonelemente

oder

Unterricht und Uebung in den Tonverhältnissen vermittelt der Vereinigung
der Rhythmik, Melodik und Dynamik.

Vorübung.

Was in einigen Lehrbüchern der Tonkunst beiläufig von guter und schlechter Zeit, oder vom markiren der Takttheile gesagt wird, in vielen aber ganz mangelt, erscheint hier als das Band, das die Tonelemente auf der untersten Stufe verbindet. Wir nennen es das natürliche Tongewicht. Wenn wir nämlich einige Töne nacheinander, ohne Rücksicht auf Rhythmus oder Melodie, und ohne die Absicht, eine dynamische Verschiedenheit hineinzubringen, produciren, so haben wir das Bedürfnis, mitunter einen Ton durch einen Druck (einige Verstärkung) heraus zu heben, und zwar, wenn die Töne hinlänglich geschwind auf einander folgen, so daß mehrere in einen Athem zusammen genommen werden können, je den zweiten oder dritten; gehen sie aber geschwinde, je den vierten, und selten, bei grosser Geschwindigkeit, blos den sechsten. Dieses Bedürfnis ist allgemein. Es beruht auf dem ursprünglichen physischen Kunstinstinkt. Um die Naturkraft regieren zu können, müssen wir sie reguliren (unter eine Regel, unter irgend eine Art von Maas bringen); und wo dies nicht mit Bewußtseyn geschieht, da wird es wenigstens instinktmäßig befolgt. Ohne dieses Reguliren (diese regelmässige Vertheilung des Tongewichts unter die Töne), wäre es dem Individuum schwer, und einer Menge (beim Schulgesange) vollends unmöglich, die höhere Tonkunst auszuüben, ein Tonstück von einiger Länge zusammen egal und deutlich auszuführen. Daher haben die Kinder schon bei den rhythmischen Tonübungen von einigen Tacten auch bewußtlos das Tongewicht nach sogenannter guter und schlechter Zeit vertheilt. Hier ist nun der Ort, ihnen dieses unbewußte Verfahren zum Bewußtseyn zu bringen.

§. I.

Der Lehrer spricht: „Ihr habt bisher dreierley Hauptverbindungen (Verbindungsarten) von Tönen, jede einzeln kennen, und abgesondert ausüben gelernt — wie nannten wir sie?“ — „Rhythmische, melodische, dynamische Tonverbindungen.“ — „Recht so. Es ist nunmehr darum zu thun, diese Verbindungsarten zu vereinigen. Wir wollen also versuchen, wie wir eine solche Vereinigung zu Stande bringen. Vielleicht kommen wir selbst singend auf die Spur, wie das am leichtesten und natürlichsten zugeht. Nur müßt ihr euch wesentlich folgendes merken: Je weiter man in der Musik (Gesangsbildung) fortschreitet, je nothwendiger ist es, daß man feine Unterscheidungen machen lerne; denn es giebt mitunter in der Ausübung Dinge durch das Gefühl zu unterscheiden, die in der Notirungskunst nicht einmal angedeutet werden können.“

„Ihr sollt zusammen, ganz einförmig, ohne Beabsichtigung einer besondern, rhythmischen, melodischen, oder dynamischen Bedeutung eine Tonreihe hervorbringen; dabei wollen wir nur auch, damit es zusammen gehe, einen Ton von bestimmter Höhe und eine regelmässige Zeiteintheilung annehmen. Ich gebe euch dazu das

„eingestrichene g an, und bezeichne die Zeit mit vier Schlägen, wenn es uns schon nicht um eine Uebung im vierzeitigen Takt zu thun ist.“ Er singt so mit den Kindern einige Takte lang in egalen Viertelnoten im Tempo moderato, und spricht dann: „Ihr habt ohne Absicht je den ersten von vier Tönen etwas stärker gesungen, als die übrigen; wenigstens haben die meisten von euch es gethan, und so habt ihr dadurch etwas von dynamischer Bedeutung in die Tonreihe hineingebracht. Ihr folgtet dabei einem blossen Naturtriebe; denn schon nach dem blossen Naturtriebe hebt man immer von vier Zeiten wenigstens eine durch einen etwas stärkeren Druck (Nachdruck) vor den andern aus. Dies nennen wir das natürliche Tongewicht. Ihr habt dieses natürliche Tongewicht, ohne es zu wissen, schon vom Anfange her, so bald Uebungen von einiger Länge (von der Länge mehrere Takte) vorkamen, ausgeübt; ihr habt es singend auf die Töne vertheilt. Es ergibt sich, bei einer leichten, nicht sehr künstlichen Uebung (Tonreihe) von selbst; ihr sollt es aber auch bei verwickelten, künstlichen Tonreihen, wo der blosse Naturtrieb nicht hindurch dringen mag, beobachten und ausüben lernen.“

§. 2.

„Wir nehmen nun die gleiche Uebung noch einmal vor, ihr sollt alle das Tongewicht auf dem ersten von vier Tönen genau beobachten?“ Auf diese positive Regel hin werden die Kinder den ersten Ton zu auffallend ausheben; sie werden ihn vielleicht ganz forte, und die drei übrigen mezzo, oder beynahe piano singen. Hierauf spricht er: „Es ist nicht so gemeint, daß ihr den ersten Ton so sehr durch Stärke heraushebet. Wenn ich das gewollt hätte, so hätte ich ja nur den ersten Ton forte und die übrigen mezzo fordern können; und wenn man eine so grosse Verstärkung verlangt, so wißt ihr ja, daß man in der Musik ein Fortezeichen hat. Es ist hier eben um eine feine Unterscheidung zu thun, wie ich euch schon vorläufig gesagt habe. Ihr habt also, um das Tongewicht auszuüben, den ersten Ton nur ein wenig, nicht um einen der gewöhnlichen angenommenen fünf Grade der Stärke, vor den andern auszuheben.“ Er wiederholt die Uebung, bis die Kinder ihn befriedigen.

§. 3.

„Durch das Tongewicht, den Druck, den man beim Absingen einer Tonreihe mitunter einem Tone vorzugsweise vor den andern giebt, kommt immer schon eine dynamische Bedeutung hinein. Man bekommt auch auf diese Weise schon das Vorgefühl des Taktes. So ward durch die Uebung, die wir so eben gemacht haben, das Vorgefühl des Vierteltaktes (des vierzeitigen Taktes) erweckt.“

„Würden wir hingegen von drei Zeiten je die erste durch einen Druck ausheben, so entstünde das Gefühl des Dreivierteltaktes (des dreizeitigen Taktes).“ Wir versuchen es. Der Lehrer dringt wieder auf seine Unterscheidung des Tongewichts, so wie er überhaupt bei solchen Uebungen das plumpe Ausdrücken des Tongewichts zu verhüten hat.

„Würden wir von zwei Zeiten je die erste durch einen Druck ausheben, so entstünde das Gefühl des Zweivierteltaktes (des zweizeitigen Taktes).“ Es wird geübt.

„Aus diesem allem ergibt es sich, daß das Tongewicht, beim Absingen von Noten ab der Tafel oder vom Blatt, immer auf die Anfangsnote eines jeden Taktes fällt; ja die Taktstriche haben für die Ausübung eben das zu bedeuten.“

§. 4.

„Ihr habt bei diesen Uebungen eigentlich lauter Orgeltöne gesungen. Es ist aber nunmehr eine Unterscheidung auch bei den Orgeltönen zu machen. Wir wollen die Töne, auf welche das Tongewicht fällt, Drucktöne, die andern aber Halltöne nennen. Dadurch soll euch angedeutet werden, daß ihr dem Anfangston eines jeden Taktes entweder von der Brust her (mit einem frischen Athemzug), oder doch von der Kehle her (durch einige Anstrengung im Halse) einen Nachdruck zu geben habt, hingegen den darauf folgenden Ton ohne neue Anstrengung im Munde hallen lassen sollt.“

„Beim Zweenvierteltakt, so wie wir ihn gesungen haben, wechseln also Drucktöne mit Halltöne regelmäßig ab; auf die erste Zeit fällt ein Druckton, auf die zweite ein Hallton.“

„Beim Drenvierteltakt, so wie wir ihn gesungen haben, fällt auf die erste Zeit ein Druckton, auf die beyden andern ein Hallton.“

„Beim Biervierteltakt, so wie wir ihn gesungen haben, fällt auf die erste Zeit ein Druckton, auf die drey übrigen ein Hallton. Hierüber gebe ich euch aber folgende nähere Erläuterung: Es kann auf die dritte Zeit des Biervierteltakts auch ein Druckton fallen; er darf aber nur auf eine kaum fühlbare Art zwischen den beyden Halltönen hervorragen, und nicht so stark seyn, wie der Druckton zu Anfang des Takts. Dabey ist eine noch feinere Verschiedenheit zu beobachten. Je langsamer nämlich ein Tonstück (eine Tonreihe) geht, je bemerkbarer soll dieses dritte Viertel als Druckton ausgehoben werden; je geschwinder es geht, je mehr soll es bloß als Hallton erscheinen. Auf diese Weise erhält das dritte Viertel, dem Tongewichte nach, wirklich eine künstliche Zweydeutigkeit: Es verhält sich der Kraft nach zum ersten wie Hallton zum Druckton, hingegen zum zweiten oder vierten wie Druckton zum Hallton.“

§. 5.

„Man pflegt die Zeit, auf welche in der Ausübung ein Druckton fällt, die gute Zeit, diejenige aber, worauf ein Hallton fällt, die schlechte Zeit zu nennen. Mithin heißt beim Zweenvierteltakt das erste Viertel die gute, das zweite die schlechte Zeit; beim Drenvierteltakt heißt nur das erste Viertel die gute Zeit, das zweite und dritte aber heißen beyde die schlechte Zeit; im Biervierteltakt heißt das erste Viertel die gute, das zweite und vierte die schlechte Zeit; das dritte Viertel soll eigentlich, nach der erwähnten Zweydeutigkeit, im Verhältniß zum ersten Viertel schlecht (die schlechte Zeit), hingegen im Verhältniß zum zweiten und vierten Viertel gut (die gute Zeit) genannt werden. Wenn in einer Tonreihe des Biervierteltakts nur halbe Noten vorkommen so versteht es sich von selbst, daß dieses dritte Viertel in der Ausübung als schlecht erscheint; kommen hingegen Achtelnoten vor, so erscheint es um so auffallender als gut. Die erste Achtel dieses dritten Viertels erscheint nämlich in diesem Fall ganz bestimmt als Druckton.“

§. 6.

„Wenn eine Tonreihe aus geschwinden Notengattungen zusammengesetzt ist, so erhält die erste auch von denjenigen dreyen oder vierten, die auf die schlechte Zeit fallen, einen gelinden Druckton; immer aber muß die Anfangsnote (der erste Ton) des Takts nachdrücklich hervorragen.“ Zur Verdeutlichung setze der Lehrer nachstehende Beispiele auf die Tafel, und lasse sie einige Male absingen.

Starker Druckton. Hallton. H. gelinder D. H. H.
 Starker D. H. H. H. gelinder D. H. H. H. mäßiger D. H. H. H. gel. D. H. H. H.

§. 7.

„So leicht es ist, das Tongewicht beim Absingen einförmiger Notenreihen zu beobachten, so sehr hat man sich bey gewissen Reihen von verschiedener Notengattung in Acht zu nehmen, daß man die Regel des Tongewichts nicht verlege.“ Er setzt folgende zwey Beispiele neben einander auf die Tafel:

„Betrachtet diese beyden Beispiele! Beyde stehen im Viervierteltakt. Wer nun von der Regel des Tons-
 gewichts nichts wüßte, würde bey dem ersten Beispiel einen Druckton und zwey Halbtöne singen; da doch auf die
 dritte Viertel ein gelinder Druckton, und nur auf die vierte ein Halbtone fallen soll. Vollends bey dem zweyten
 Beispiele würden Ununterrichtete einen noch größern Fehler begehen; sie würden diese Notenreihe bey mehrmaliger
 Wiederholung so vortragen, daß es wieder klingen würde, wie das erste Beispiel; sie würden mithin selbst das
 Gefühl des Taktes verwirren, welches nur dadurch gehörig unterhalten wird, daß die erste Viertel als her-
 vorragender Druckton, die letzte aber gänzlich als Halbtone erscheint.“

§. 8.

„Unsre bisherigen Uebungen in Vertheilung des Tonsgewichts waren so beschaffen, daß wir immer mit
 einem Druckton anfiengen, und die Uebung ohne Pausen eine Weile fortsetzten. Nun wollen wir Uebungen
 vornehmen, die mit einem Halbtone anfangen und mit Pausen untermischt seyn sollen.“ Durch die Einstreuung
 von Pausen wird den Kindern das Tonsgewicht noch fühlbarer gemacht; und eben, weil sie das Tonsgewicht nun
 auch begriffsmäßig kennen, erhält das Gefühl des Metrums die gehörige Bestimmtheit, Deutlichkeit und Lebens-
 digkeit; in so fern nämlich das Metrum nicht bloß nach Länge und Kürze, sondern auch nach Stärke und Schwäche
 (dynamisch) gefühlt wird. So enthält das erste der unten stehenden Beispiele den Anklang des Jambus, das
 zweyte des Trochäus, das dritte des Amphibrachis, das vierte des Daktylus, das fünfte des Anapäst. Wir
 setzen nur zwey Takte hin. Es versteht sich aber, daß der Lehrer bey der Uebung jede Reihe wenigstens ein-
 mal ununterbrochen zu wiederholen, mithin aus jedem Beispiel eine Uebung von wenigstens vier Takten zu
 bilden hat. Der Lehrer gebe mit dem Stab auf die Tafel schlagend das Tempo an; er thue zu jeder Pause
 gleichwie zu jeder Note einen Schlag, und zwar immer auf die gute Zeit einen etwas stärkern, als auf die
 schlechte; es versteht sich, daß er bey den in den Sechsvierteltakt gestellten Beispielen nur die erste und vierte
 Zeit mit einem stärkern Schlag zu markiren hat.

I. C

II. C

III. $\frac{6}{4}$

IV. $\frac{6}{4}$

V. $\frac{6}{4}$

§. 9.

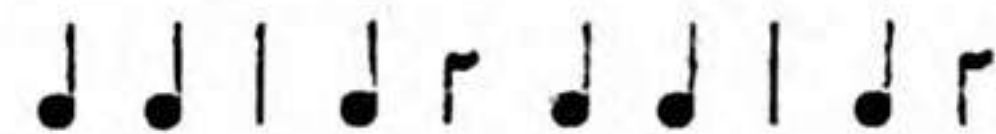
Nachstehende Beispiele enthalten wieder die gleichen Notenreihen, wie oben. Aus jedem Takte der beyden
 ersten Beispiele ist aber eine Pause, und aus jedem Takte der drey letztern Beispiele sind zwey Pausen hin-
 ausgeworfen. So kommen die zweygliedrigen Tonsfüße (der Jambus und Trochäus) in den Tripeltakt, hinger-
 gen die dreigliedrigen (der Amphibrachis, Daktylus und Anapäst) in den geraden Takt zu stehen. Durch dieses
 Mittel wird auf der untersten Stufe, selbst bey einförmiger Bewegung (einerley Notengestaltung, Tonlänge) schon
 das Gefühl der Rhythmus angesprochen und belebt.

I. $\frac{3}{4}$

II. $\frac{3}{4}$

III. C 

IV. C 

V. C 

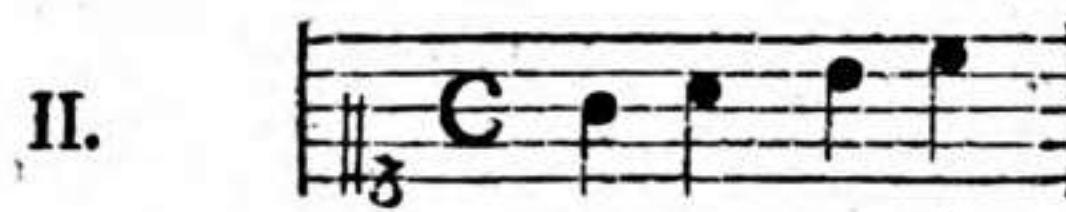
— Nun ist der Lehrer mit den Kindern an der Stelle, wo er ihnen folgenden theoretischen Satz gehörig einzuschärfen hat: „Aller Musik wohnt ein natürliches Tongewicht bei, das man in der „Ausübung zu beobachten hat. Bei einfachen (einförmigen) Tonreihen ergiebt es sich zwar, weil es „natürlich (der Natur angemessen) ist, von selbst; aber auch bei künstlichen Tonreihen soll man es immer „noch singend beobachten — oder, wie man zu sagen pflegt, ausdrücken.“

Erstes Kapitel.

§. 10.

„Ihr habt in der letzten Singstunde gelernt, daß vermittelt des Tongewichts in alle Musik dynamische „Bedeutung gebracht wird. Fangen wir nun an, Rhythmisches und Melodisches in einer Übungsreihe zu ver- „binden, so haben wir gleich alle drei Verbindungsarten von Tönen beisammen, wenn wir auch noch keine „dynamisch: künstliche Gradationen, wie sie durch die dynamischen Zeichen vorgeschrieben werden, aufnehmen.“

Er schreibt folgende Notenreihen an die Tafel:



Er läßt sie, durch eine ziemlich lange Pause von einander getrennt, absingen und spricht: (auf I. zeigend) „Hier habt ihr eine rhythmische Tonreihe gesungen, die keine Melodie enthält, und hier (auf II. zeigend) eine „Melodie, die keinen Rhythmus enthält.“

„Nun ist es aber darum zu thun, Rhythmus und Melodie in einer zusammenhängenden Tonfolge zu ver- „binden. Wir machen den Versuch zunächst mit den eben abgesungenen Tonreihen.“ Er wischt obige Noten- reihen aus und schreibt sie von neuem so hin:



„Hier habt ihr wieder die nämliche Anzahl von Tönen abzusingen, wie vorher; die ersten vier, die vorher „blos eine rhythmische Tonreihe bildeten, und deren Geltung auch jetzt noch beibehalten ist, sind jetzt melodisirt (durch „Verschiedenheit der Tonhöhe zu einer Melodie gebildet); hingegen die zweiten vier, die vorher blos eine melodische „Tonreihe bildeten, und deren Höhe (melodisches Verhältniß) auch jetzt noch beibehalten ist, sind jetzt rhythmisirt „(durch Verschiedenheit der Tonlänge zu einem Rhythmus gebildet.)

§. 11.

„Betrachtet dieses neue Beispiel:“ (Er schreibt.)



„Ihr seht hier ein Beispiel von zwei Takten. Enthält der erste Takt, für sich betrachtet, eine rhythmische oder eine melodische Tonfolge?“ — „Eine melodische.“ — „Enthält hingegen der zweite Takt, auch wieder

„für sich allein betrachtet, eine rhythmische oder eine melodische Tonfolge? — „Eine rhythmische.“ — „Recht so; die ganze Tonfolge zusammen heißt aber nichts desto weniger eine rhythmisch-melodische Tonreihe, wenn schon die vier ersten Noten zusammengenommen bloß eine Melodie, die vier letzten aber zusammengenommen bloß einen Rhythmus bilden.“ Er läßt sie absingen.

§. 12.

„Wir wollen nun die so eben abgesungene Notenreihe so verändern, daß die vier ersten bloß melodisch verbundenen Töne rhythmisiert, und die drei letzten bloß rhythmisch verbundenen Töne melodisiert erscheinen.“ Er setzt die folgende Notenreihe unter die obige hin, so daß die Tabelle dieses Aussehen bekommt:



Er läßt die untere Notenreihe absingen, dann wieder die obere, und spricht hierauf: „Aus der Vergleichung dieser beiden Notenreihen könnt ihr ers sehen, daß auf zweyerley Weise eine rhythmisch-melodische Tonreihe gebildet werden kann. In der obern Reihe enthält nämlich, wie wir schon bemerkt haben, der erste Takt bloß Melodisches, der zweite bloß Rhythmisches; hingegen in der untern enthält sowohl der erste als der zweite Takt Rhythmisches und Melodisches zugleich. Wir nennen daher die erste Verbindungsart Vermengung, die zweite Vermischung der rhythmisch-melodischen Verhältnisse; demnach heißt die obere Reihe, worin Rhythmus und Melodie sich einander bloß hingesellt sind, eine vermengte, die untere eine vermischte rhythmisch-melodische Tonreihe, weil hier Rhythmus und Melodie sich gegenseitig durchdringen.“

§. 13.

„Er setzt folgende Beispiele auf die Tafel hin:



läßt es absingen, und fragt dann: „Wie vielerley Notengestaltung enthält diese Tonreihe?“ — „Zweyerley.“ — „Wie vielerley melodisch-versehiedene Töne enthält sie?“ — „Viererley.“ — „Recht so. Es ist also eine Tonreihe, worin die Melodie vorherrscht; wir nennen eine solche Tonreihe rhythmisch einförmig und melodisch mehrförmig (oder vielförmig); einförmiger könnte sie nicht seyn, sonst wäre es keine rhythmische Reihe mehr, sondern nur ein Einerley von irgend einer zufällig angenommenen Tonlänge.“

§. 14.

„Auch der umgekehrte Fall muß Statt finden können; es muß möglich seyn, eine Tonreihe zu bilden, die melodisch-einförmig, aber rhythmisch vielförmig ist. Wir versuchen es:“ (Er schreibt.)



Er läßt das Beispiel absingen, und spricht: „Wie vielerley melodische Töne seht ihr hier?“ — „Zweyersley.“ — „Wie vielerley rhythmische?“ — Hier sagen die Kinder vielleicht dreyerley. In diesem Fall macht er sie aufmerksam, daß die punktirte Note ihre eigne Länge habe, mithin diese Reihe viererley Notengeltung enthalte. Sodann läßt er sie hieraus abnehmen, daß diese Tonreihe die umgekehrte Bedeutung der vorigen habe, daß darin der Rhythmus vorherrsche, daß es also eine rhythmisch: mehrförmige, aber melodisch einförmige Tonreihe sey. Er kann vollends hinzusetzen: „Melodisch: einförmiger könnte diese Tonreihe nicht seyn, als sie ist, sonst wäre es keine melodische Reihe mehr, sondern nur ein Einerley von irgend einer zufällig angenommenen Tonhöhe.“

§. 15.

„Aber auch unter den rhythmisch : oder melodisch : einförmigsten Tonreihen ist noch eine Unterscheidung zu machen; die Einförmigkeit (einfache Form) kann flacher oder geschärfter seyn. Die rhythmische Einförmigkeit ist flach (so flach als sie seyn kann), wenn die kurze Note gerade nur um ein Mal kürzer ist als die lange; hingegen geschärft, wenn die kurze Note mehr als um ein Mal kürzer ist.“ Er macht dies den Kindern durch ein Beispiel deutlich:



» Betrachtet nun diese beyden Notenreihen. Die obere werdet ihr erkennen als diejenige, die ich euch vorhin
» eben als Beispiel einer rhythmisch; einförmigen Reihe hingeschrieben habe. Vergleichen wir sie nun mit der un-
» tern, so ergiebt sich daraus, daß die obere eine rhythmisch; flache, hingegen die untere, vermöge des zu jeder
» langen Note hinzugekommenen Punktes, eine rhythmisch; geschärzte Reihe ist; weil nämlich die kurze Note nicht
» mehr bloß die Hälfte, sondern nur ein Drittel vom Werthe der langen enthält.

§. 16.

„Gleiche Bewandniß hat es mit den melodisch: einförmigen Tonreihen; sie können ebenfalls flach oder „geschärft seyn. Flach sind sie, wenn die zwey melodisch ungleichen Noten auf zwey benachbarten Stufen der „diatonischen Tonleiter bey einander liegen; geschärft, wenn sie sprungweise von einander entfernt sind:“ Er macht es durch dieses Beispiel deutlich:



„Betrachtet nunmehr auch diese beiden Notenzweihen. Ihr werdet die obere als diejenige wieder erkennen, die ich als Beispiel einer melodisch : einförmigen Reihe hingeschrieben habe. Vergleichen wir sie mit der untern, so erhellt daraus, daß durch Vertauschung des einen Tones mit einem andern sprungweise entlegnen, nämlich des c. mit dem g. die melodisch : flache Reihe in eine melodisch : geschärfte umgeändert worden ist.“

§. 17.

Zum Beschlusse dieser Singstunde recapitulirt der Lehrer das bisher Gesagte, und heisst die Kinder von nun an die rhythmisch-melodischen Tonreihen, so wie sie ihnen vorkommen, genau betrachten, immer untersuchen, ob

und wie fern sie vermengt oder vermischt, ob und wie fern sie flach oder geschärft seien; dabey giebt er ihnen die allgemeine Regel, bey jedem neu vorkommenden Tonstück immer den ersten Blick auf den Rhythmus, den zweyten auf die Melodie zu werfen.

Zweytes Kapitel.

§. 18.

In diesem Kapitel erscheinen nun solche rhythmische Tonreihen, die schon in den rhythmischen Uebungen vorkamen. Jene Uebungen kommen also hier melodisirt wieder zum Vorschein. Wir geben darüber dem Lehrer folgenden nähern Aufschluß, nebst den nöthigen Behandlungsregeln. Es liegen jenen Uebungen, die überhaupt im rhythmischen Cours enthalten sind, unter anderm wesentlich folgende Bildungszwecke zum Grunde:

- a.) Befähigung der Kinder im Athemholen;
- b.) Einprägung des rhythmischen Maasses überhaupt;
- c.) Bildung des Schönheitsinnes.

Die beyden ersten Zwecke sind durch die isolirten rhythmischen Uebungen ohnehin erreicht worden. Daher tragen wir jetzt zum Melodisiren (zur Ueberkleidung mit Melodie) aus jenen Rhythmen nur solche zusammen, die dazu geeignet sind, den höhern Kunstsin (der Schönheitsinn) zu bilden. Wir wählen aus jedem Kapitel, jeder Taktart, oder aus jeder Uebungsreihe (aus jeder Reihe von zusammengestellten Uebungen), worin eine Aufgabe von Wichtigkeit mehrfach enthalten ist, zwey solcher Beispiele, die zusammen von ähnlicher, oder verwandter Bedeutung sind. Nur vom Anfange her setzen wir vier Beispiele im Zweyvierteltakt hin; in den zwey ersten machen wir aber bloß das Tetrachord auf verschiedene Weise rhythmisch fühlbar.

§. 19.

Bei den zehn ersten Beispielen findet folgendes Verfahren Statt: Der Lehrer schreibe vorerst den bloßen Rhythmus auf die Tafel hin, und lasse ihn einmal absingen, sodann setze er die Zahlen zum Absingen darüber, so daß z. B. die erste Uebung so auf die Tafel zu stehen kommt:



(Die Kinder singen: Vier, drey, zwey, eins, zwey, drey, vier.)

und hierauf, erst als drittes Geschäft, setze er das Beispiel in der gewöhnlichen Notenschrift (auf die Leiter gestellt) hin, wie es unten steht, und lasse es auf die Sylbe la absingen.

§. 20.

Vom elften Beispiel an, wo die Uebungen angehen, die sich im Umfange von acht Tönen bewegen, kann die Ueberschreibung und Uebung mit Zahlen nicht mehr Statt finden, da wir dieselben nur bey verbundenen Tetrachorden gebraucht wissen wollen. Auch nehme der Lehrer allenfalls nur noch zum Ausscheiden des Rhythmus seine Zuflucht, wenn den Kindern eine Uebung so schwer fällt, daß sie verschiedene rhythmische und melodische Fehler zugleich machen. Daß er den Rhythmus in solchen Fällen immer in Noten über das Beispiel hinsetze, ist nicht eben nothwendig; ja es wäre zweckwidrig; denn die Kinder sollen gewöhnt werden, bey Anschauung einer rhythmisch-melodischen Tonreihe, sich den Rhythmus erst isolirt vorzustellen, wenn schon die Melodie an den Noten sichtbar haftet. Er hat also zu fordern: „Rhythmisirt mir bloß diese Tonreihe; denkt euch also die Linien weg.“ (Umgekehrt wäre das bloße Melodisiren einer rhythmisch-melodischen Reihe selten zweckmäßig; denn eine schwere (verwickelte, künstliche) Melodie erhält gewöhnlich ihre Faßlichkeit (Anschaulichkeit) vom Rhythmus; hingegen von demselben entblößt würde sie eben das Einleuchtende (Gefühlsausprechende) verlieren, und so hätte

man die Aufgabe, in der Absicht sie durch bloßes Melodisiren zu vereinfachen, in der That erschwert. Hingegen kann man in einem schwierigen Falle, um die melodischen Verhältnisse bequemer zu finden und leichter zu treffen, das Tempo der Uebung beträchtlich verlangsamen.)

§. 21.

Der Lehrer nehme alle diese Uebungen im Tempo moderato, so daß auf die Zeit einer Sekunde eine Viertel fällt.

§. 22.

Er halte die Kinder zum Takt schlagen an. Er selbst schlage den Takt nicht mehr mit, wie während des rhythmischen Curses. Denn da die Kinder jetzt ihre Aufmerksamkeit auf die zweyerley mannigfaltigen Bestandtheile des Rhythmus und der Melodie zu richten haben, so müssen auch ihre Blicke auf die Tafel geheftet bleiben; und das Hin- und Herblicken von der Tafel auf die Hand des Lehrers, wenn er auch ganz nahe an der Tafel steht, würde sie einigermaßen verwirren. Er hat also bei jeder neuen Uebung immer nur einen Vortakt als Anfangszeichen in die Luft zu schlagen, und noch den ersten Niederschlag zu machen. Jede Uebung wird, wenn die Kinder sie einmal ausführen können, immer noch einige Male ununterbrochen im gleichen Tempo wiederholt.

§. 23.

Es wird von da an, wo die Zahlen nicht mehr gebraucht werden, immer auf die Sylbe la gesungen, selbst bei Sechszehntelnoten.

§. 24.

Bei diesen kurzen rhythmisch-melodischen Uebungen wird das Instrument gewöhnlich nicht gebraucht. Nur von Zeit zu Zeit, am schicklichsten, nachdem man eine Uebung ins Reine gebracht hat, wird ein Ton, der Anfangston ($\bar{c}$, oder bei den Beispielen, die wir, um die Stimmen ungefähr in der Mitte des Tonumfangs zu üben ins $\bar{g}$. gestellt haben, dieses $\bar{g}$.) bloß angegeben, um zu untersuchen, ob man gesunken sey, und sodann die neue Uebung in gehöriger Tonhöhe anzufangen. Vorzuspielen hat der Lehrer eine Uebung allein in dem Fall, wenn sie nach öfterer Wiederholung durchaus nicht, auch nicht nach und nach ans Rechte annähernd gelingt. Ist melodisch gefehlt worden, so singe er sie lieber vor; denn die melodischen Fehler können so beschaffen seyn, daß sie durch das Richtigspielen nicht bemerkbar gemacht werden.

§. 25.

Wenn die Kinder das Tongewicht nicht ausdrücken, oder, eigentlich zu sagen, verkehrt ausdrücken, was vorzüglich bei den Beispielen im Drenzwentel; Sechsviertel; und Neunachteltakt geschehen kann, so hat er sie darauf aufmerksam zu machen, und nöthigen Falls das Beispiel selbst mit gehörigem Tongewicht vorzusingen, oder auf der Violine vorzuspielen. (Auf dem Klaviere ist es schwerer, und nur möglich, wenn das Instrument, rücksichtlich der Tonstärke, egal ist, und zugleich, rücksichtlich des Tasten- und Hammerwerks, egal anspricht; auf der Orgel ist es unmöglich.)

§. 26.

Wir stellen dem Lehrer frey, einige der hochstehenden Uebungen z. B. VI. und XXIII. ins $\bar{g}$. (eine Quarte tiefer) zu versetzen. Eben so kann er auch die tiefer stehenden Uebungen, wie XXVII. oder solche, die sich in einem engen melodischen Umfange bewegen, wie XIV. oder XX. ins $\bar{c}$. (um eine Quarte höher) versetzen. Wir sprechen nur von der Versetzung um eine Quarte; denn es muß, als unpädagogisch, vermieden werden, daß man nicht schon jetzt bei den Kindern das Gefühl vieler verschiedenen (verschiedentlich temperirten) Töne (Tonarten) erwecke.

— Der Lehrer widme der Einübung dieser XXX. Beispiele zwei Stunden.

I. II. III.

IV. V. VI.

VII. VIII.

IX. X.

XI.

XII. XIII.

XIV.

XV.

XVI.

XVII. XVIII.

XIX.

XX. XXI.

XXII.

XXIII.

XXIV.

XXV.

XXVI.

XXVII.

XXVIII.

XXIX.

XXX.

Drittes Kapitel.

§. 27.

So wie wir aus dem rhythmischen Cours eine Reihenfolge rhythmischer Übungssphrasen gewählt, und im vorhergehenden Kap. melodisirt vorgeführt haben, so wählen wir jetzt umgekehrt auch aus dem melodischen Cours eine Reihenfolge von Übungen, die wir nunmehr rhythmisirt vorführen. Auch hier haben wir verschiedene Erklärungen und Bemerkungen voranzuschicken. Jenen melodischen Übungen liegen unter anderm wesentlich diese zwei Bildungszwecke zum Grunde:

- a.) Einprägung des melodischen Tonmaasses (Höhemaaßes) vermittelt engerer und weiterer Ausbreitungen durch das (melodische) Tonreich.
- b.) Erweckung des höhern Kunstsinnes (Schönheitssinnes), so weit dies im beschränkten Umfange von sieben Tönen (zwei verbundenen Terrachorden) möglich ist.

Hier aber, beim Rhythmisiren der Melodien, findet ein andres Verfahren Statt, als wir dort, beim Melodisiren der Rhythmen, zu beobachten hatten. Diejenigen Tonreihen, die vorzüglich zur Einprägung des (rhythmischen) Maasses dienen, konnten wir füglich weglassen, weil diese Einprägung schon vermittelt der rhythmischen Übungen genügend erzielt worden war. Hier hingegen haben wir auch solche Tonreihen zu rhythmisiren, die im melodischen Cours bloß zur Einprägung des (melodischen) Tonmaasses dienen, weil diese Tonreihen, sobald sie zweckmäßig rhythmisirt sind, die Kehlbildung befördern. Nachdem nämlich die Kehle im melodischen Cours die gehörige Vorbildung erhalten hat, so ist es nun um Fortbildung zu thun. Die Fähigkeit soll zur Fertigkeit werden; und fertig wird die Kehle eben durch solche Übungen gemacht, wo im Allgemeinen gesprochen, das Längemaß dem Höhemaaß auf die mannigfaltigste Weise angepaßt wird, wo, die melodischen Abstufungen durch die rhythmischen Fortschreitungen vielförmig gegliedert und begränzt werden. Es ist möglich, jede, auch die flachste melo-

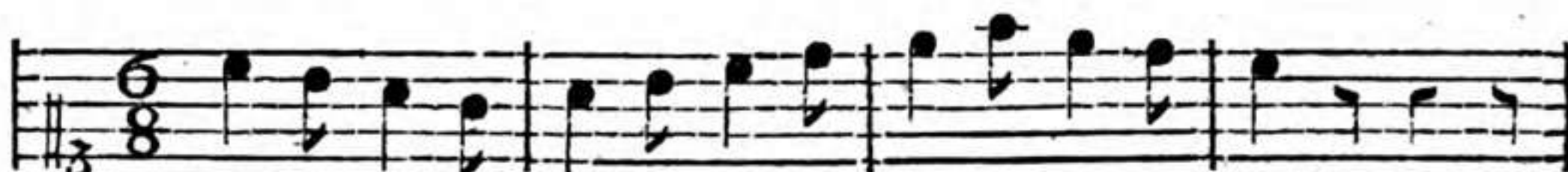
dische Tonreihe für die Kehlbildung vorthailhaft zu rhythmisiren. Wenn z. B. in einer Tonreihe geschwindere Noten (Töne) auf langsamere folgen, so nimmt die Kehle gleichsam einen neuen Anlauf. Bey der zweyten, fünften und achten Note der nachstehenden Reihe ist dies der Fall;



oder die Kehle lernt bey Notenfiguren wie die folgenden, so zu sagen, bald leichter hüpfen, bald gemächlicher weilen:



So gewinnt sie Geläufigkeit und Geschmeidigkeit zugleich. Dies hat bildenden Einfluß auf den Klang (den Ton überhaupt), und die Stimme wird auf solche Weise ferm (fey und frisch). Hieraus ergiebt sich denn auch die Hauptregel, wie die Kehlbübungen, die sogenannten Solfeggien, eingerichtet seyn müssen, wenn sie wahrhaft bildend seyn sollen. Jede einzelne Übungssphrasen soll, für sich betrachtet, schon allein der Kehle wegen, ein kleines in sich geschlossenes rhythmisches melodisches Kunststück seyn. Mithin darf die Scala nie bloß in einer förmiger Bewegung (einerley Notengestaltung) durchlossen werden; dies, als bloßer Kehlmeehanismus, bildet die Kehle bey weitem nicht hinlänglich. Zwar dürfen solche Übungen großen Theils aus Läufen, bald aufwärts, bald abwärts durch die Scala, bestehen, müssen aber, auch unvermengt mit sprungweisen Fortschreitungen, immer rhythmisirt erscheinen. Soll nun ferner die Gefühlsbildung nicht vernachlässigt werden, obwohl die Kehlbildung hier die Hauptabsicht bleibt, so dürfen die Reihen nicht bloß aus zweyerley Notengestaltungen zusammengesetzt seyn, wenn sie nicht so beschaffen sind, daß sie in kleinern oder größern Einschnitten oder Absätzen zusammen eine gewisse Eurythmie bilden. Ohne diese Eurythmie ist das bloß metrische Lang und Kurz (Hin und Her) nicht gefühlaußregend genug. Nicht genügend wäre daher eine solche Reihe:



hingegen in zwey Absätze getheilt, etwa so:



oder auch, ohne Pausen, durch längeres Aushalten einer Note, hier des $\bar{a}$ im zweyten Takt, wäre sie es.

Nach solchen Regeln (eigentlich theoretischen Grundsätzen) sind die nachstehenden Übungen eingerichtet. Die Nummern I—X. sind nichts anders als rhythmisirte Melodien aus dem melodischen Curs. Die Nummern XI—XV. enthalten zwar nicht mehr, Ton für Ton, solche Reihen, die schon im melodischen Curs vorkamen. Doch ist aber die Vorbildung dazu dort hinreichend in den Übungsreihen des §. 29. 31. und 32. enthalten. Diese XV. Beispiele (die Töne dieser Beispiele) bewegen sich alle im Umfange von zwey verbundenen Tetrachorden um $\bar{c}$, als ihren melodischen Mittelpunkt herum. Sie können daher so, wie die Beispiele I—X. des vorhergehenden Kap. den Kindern vorgeführt und geübt werden. Die Beispiele XVI—XXX. beruhen alle auf $\bar{c}$ als Grundton. Hierzu sind die Tonreihen nicht mehr aus dem melodischen Curs genommen. Es sind rhythmisirte Übungen im mannigfaltigen Durchlaufen der Scala, erst in engern Zergliederungen (Gliederungen), dann

allmählig in grössern Ausbreitungen durch das (melodische) Tonreich; so weit man sich nämlich die Ausbreitung für Schulübungen (bei Behandlung einer Menge) erlauben darf. Für das Gefühl haben sie in so fern einigen Reiz und Werth, als die Anwendung des Kunstmittels der Progression (der Versetzung einer melodischen Figur in verschiedene Tonhöhe) es zuläßt.

§. 28.

So wie die Beschaffenheit dieser rhythmisirten melodischen Uebungen in einer wesentlichen Beziehung der Beschaffenheit der melodisirten rhythmischen Uebungen des vorherigen Kap. entgegengesetzt ist, so soll auch die Behandlung (Einübung) wesentlich verschieden seyn. Dort wollten wir bei allen Uebungen durchaus das Tempo moderato beobachtet wissen, und gaben nur auf den Nothfall eine Verlangsamung zur Erleichterung der Einübung zu. Hier aber, wo es darum zu thun ist, die Kehle geläufig und geschmeidig zu machen, um so der Stimme überhaupt Gefügigkeit und Gewandtheit beizubringen, verhält es sich ganz anders. Jede Uebung werde zwar anfangs auch im Tempo moderato genommen; dabei soll es aber nie sein Verbleiben haben. Wir geben vielmehr die bestimmte Vorschrift, das Tempo bei jeder Uebung, je nach mehreren Wiederholungen, nach und nach so geschwind zu nehmen, als es, unbeschadet der Deutlichkeit, nur immer möglich ist. Hier sind wir an der Stelle, wo wir dem Lehrer eine Bemerkung von höchster Wichtigkeit zu machen haben. Die Organisation, die menschliche Kraft überhaupt, ist unendlich perfektibel, äußerst bildsam, wenn die Bildung, die Fortbildung, in abgemessenen kleinen Graden periodisch gesteigert wird. Und so ist es ein Grundgesetz der musikalischen Gymnastik (Organenübungs-kunst), daß man, um Geschwindigkeit zu gewinnen, beim Ergreifen eines geschwindern Tempo, jedes Mal nur um einen kleinen auch nur bemerkbaren Grad an Geschwindigkeit zunehme. So gewinnt die Kehle nicht nur unvermerkt mehrere Leichtigkeit, sondern die Kinder erlangen überhaupt mit dem erhöhten Kehilvermögen mehr Behendigkeit für das Procediren (für das Regieren des Tonausflusses während des Singens). Hingegen ist, wie leicht zu erachten, das sogenannte Uebernehmen (Ubergreifen) des Tempo offenbar schädlich. Wir können dem Lehrer hierin Aufmerksamkeit auf sich selbst kaum genug empfehlen. Auch hat er zu verhüten, daß die Kinder da, wo er etwa das Tempo um einen sehr geringen Grad geschwinder genommen als vorher, nicht acceleriren (voreilen); wozu sie oft instinktmäßig geneigt sind, um seiner Intention (der Verschnellerung) zu entsprechen.

§. 29.

Bei den Nummern XI—XV., die nicht mehr, wie die vorhergehenden, in der Mitte durch Pausen in zwey rhythmische Glieder getheilt sind, hat der Lehrer darauf zu achten, daß die Kinder das Athemholen nicht versäumen. Uebrigens lasse er die Stelle des Athemholens unbestimmt, damit jedes Individuum nach seinem Athemvermögen verfare.

§. 30.

Die Nummern XXI—XXX. sind dazu geeignet, die Kinder in Beobachtung des Tongewichts zu üben, und darin fest zu machen. Sie enden nämlich alle in der schlechten — der zweiten, oder der dritten, sogar der vierten Zeit. Hier sind die Kinder geneigt, den letzten Ton auffallend als Druckton zu produciren, den Fall ausgenommen, wo sie sich augenblicklich im Athem erschöpft haben. Er mache sie aufmerksam, daß diese Uebungen nicht auf der guten Zeit enden; er fodre auf dieser guten Zeit immer einen proportionirten Druckton, dann werden die Kinder auch selten verfehlen, mit einem gelinden Druckton, so wie es seyn soll, zu enden.

§. 31.

Der Lehrer steige mit der Einübung während der Singstunde höchstens bis auf N°. XX. und verspare die übrigen Nummern auf die folgende Stunde. In dieser zweiten Stunde mag er sie bis auf XXX. durchmachen. Natürlich verlangen wir aber dabei keineswegs, daß er es schon jetzt mit allen Nummern auf einen hohen Grad von Geschwindigkeit treibe. Vielmehr geht unsre Anweisung dahin, daß er in künftigen Singstunden oft darauf zurückkomme, und meistens zum Beschlusse einige Minuten dem Solfeggiren, besonders der Nummern XXI—XXX. widme, bis er zu Gesängen vorgeschritten ist, die Melismata oder sonst geschwinde Notengattungen enthalten.

— Uebrigens gelten hier die nämlichen Behandlungsregeln des vorherigen Kap. sofern sie nicht durch die in diesem vorgeschriebnen widerrufen sind.

I. II.

III. IV.

V. VI.

VII.

VIII.

IX.

X.

XI.

XII.

XIII.

XIV.

XV.



XVI.



XVII.



XVIII.



XIX.



XX.



XXI.



XXII.



XXIII.



XXIV.



XXV.



B



Viertes Kapitel.

§. 32.

In den beiden vorigen Kapiteln, sowohl in demjenigen, wo wir melodisirte Rhythmen, als in dem, wo wir rhythmisirte Melodien und Solseggien vorführten, vermieden wir die künstlichen Gradationen der Dynamik; wir wollten nur das natürliche Tongewicht beobachtet wissen. Nun ist es darum zu thun, den Kindern, nachdem sie im dynamischen Curs, auch ganz isolirt, in der bloßen Gradationskunst geübt worden, nunmehr wirklich dynamisch: graduirte Rhythmen und Melodien vorzuführen. Von den beiden Hauptaufgaben:

- a.) Einprägung des dynamischen Maasses (Stärkemaasses) überhaupt, und
- b.) Erweckung des Schönheitssinnes,

erfordert die erste eine besondere Berücksichtigung. In der Dynamik kann nämlich der Sänger in vorzüglichem Sinne, und auf eine positivere Weise, als in der Rhythmik oder Melodik, zur Selbstbeherrschung geführt, darin geübt, und befestigt werden, weil es hier auf das Concentriren, das Ansiethalten der Kraft, und auf das Ausdauern in der Kraftäusserung wesentlich ankommt. Für das Concentriren sind vorzüglich die Beispiele I—X. eingerichtet; sie sind daher durchgehends so klein gegliedert, und mit Ausnahme von VII. und X. so häufig von Pausen durchschnitten; für das Ausdauern sind XI—XX. für beides in gleichem Grad, und, wo möglich, in gleicher Mannigfaltigkeit, XX—XXIX. geeignet. Hiermit verbinden wir aber, damit der Schönheitssinn auch hier seine eigne Nahrung erhalte, noch eine andre Aufgabe. Wir führen nämlich von III. an häufig solche rhythmisch: melodischen Reihen vor, wo die Bestandtheile der Melodie mitunter vermengt, nicht durchgehends vermischt sind (wo oft zwei und mehrere Noten nacheinander die gleiche Höhe haben). Alle Beispiele von III. bis X. sind so beschaffen. Es war ohnehin zweckmäßig diese Aufgabe bis hieher zu versparen, weil die Gradationen daran fühlbarer und leichter zu leisten sind, als an durchgehends vermischten rhythmischen

melodischen Reihen. Die Nummern XI—XX. sind Uebungen in Schwelltönen; sie enthalten mithin die Kunst der Dynamik auf den einzelnen Ton angewandt. (XIX. und XX. sind sogenannte Syncopationen.) Die Nummern XXI.—XXV. enthalten Uebungen in feinen Gradationsreihen, im Crescendo und Diminuendo. Darauf folgen von XXVI. bis XXIX. solche Phrasen, worin graduirte Reihen mit Schwelltönen vermengt sind. XXX. ist eine Uebung im Sforzato.

§. 33.

Bei der Einübung der Beispiele I—X. verfare der Lehrer so: Er setze jedes Beispiel vorerst ohne die dynamischen Zeichen auf die Tafel, und erst nachdem die Kinder es sowohl rhythmisch als melodisch richtig absingen setze er die dynamischen Zeichen unter die Noten, und lasse, denselben gemäß, die Uebung von neuem absingen. Er mache sie aufmerksam, wie jede Uebung durch Hinzukommen des dynamischen Ausdrucks neues Interesse erhalte, weil die einzelnen Theile unter sich mannigfaltig contrastiren u. s. f.

§. 34.

Bei den zehn ersten Beispielen kommen öfters kleine Fortestellen, oder einzelne Fortetöne vor, bei denen der Lehrer auf das Concentriren der Kraft, auf derbes Tonausstößen zu dringen hat. Bei solchen Uebungen werden dann aber die Kinder leicht hastig, und beobachten das Mezzo nicht da, wo es hingehört. Der Lehrer hat auch darauf zu sehen, daß sie sich nach augenblicklicher Anstrengung augenblicklich wieder mäßigen. Daß Piano und Pianissimo eben so genau beobachtet werden muß, dürfen wir ihm kaum bemerken.

§. 35.

Mit Uebungen in Schwelltönen XI—XX. darf man sich nicht lange nacheinander, höchstens zehn Minuten, beschäftigen, weil sie ermüden. Der Lehrer gebe nicht zu, daß ein Kind mehr als zwei Schwelltöne in einen Athem zusammennehme.

§. 36.

Bei den Uebungen im Crescendo und Diminuendo dringe der Lehrer besonders auf Genauigkeit und feine Unterscheidung, auf geringes, doch deutliches Zunehmen oder Abnehmen von Ton zu Ton. Er lobe die Kinder wenn sie ein langes Crescendo (eine lange Reihe cresc.) oder ein langes Diminuendo singen, ohne ans äußerste Extrem der Stärke oder Schwäche zu kommen.

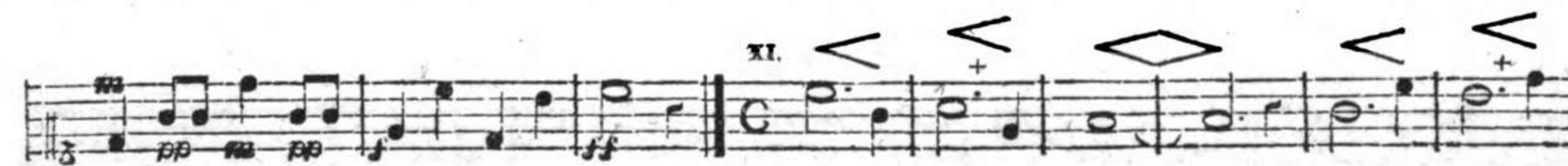
— Der Lehrer vertheile die Uebung dieser dreissig Beispiele auf drei Stunden; und da die Uebungen im Schwellen, wie gesagt, ermüden, so verwende er einen Theil der Zeit auf Recapitulationen. — Uebrigens gelten die gleichen Behandlungsregeln des Kap. II.

I. II.

III.

IV.

V.



Handwritten musical score on ten staves, numbered XIV to XXIII. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Staves XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, and XXI are in 3/4 time. Staves XXII and XXIII are in 3/8 time.

Key markings and dynamics include:

- Stave XIV:** 3/4 time signature.
- Stave XVI:** 3/2 time signature.
- Stave XVII:** 6/4 time signature.
- Stave XVIII:** 12/8 time signature.
- Stave XIX:** Common time (C).
- Stave XX:** 6/8 time signature.
- Stave XXI:** Common time (C), with *cresc.* and *p* markings.
- Stave XXII:** 3/4 time signature, with *cresc.*, *ff*, *f*, *dim*, *pp*, and *p* markings.
- Stave XXIII:** 3/8 time signature, with *cresc.*, *f*, *dim*, *p*, *ff*, and *dim* markings.

XXIV.

XXV.

The second system of the musical score for 'The Swan Song' is shown. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings including *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). A large 'V' mark is placed above the first measure. The system concludes with a double bar line and a common time signature 'C'. The tempo marking 'XXVII.' is positioned above the second measure of the common time section. The music continues with eighth and sixteenth notes, marked with *cresc.*, *ff* (fortissimo), and *dim.*. A large 'V' mark is also present above the final measure.

A musical score for a song titled "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/8. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *cres.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *dim.* (diminuendo). There are also slurs and accents (marked with a wedge symbol) over certain notes. The score is divided into two systems by a double bar line.

XXVIII.

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Song of the Lark' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is '3/4'. The score consists of eight measures. The first measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'V' above it. The second measure contains a half note (F#4) and a quarter note (A4) with a 'V' above it. The third measure contains a half note (F#4) and a quarter note (A4) with a 'V' above it. The fourth measure contains a half note (F#4) and a quarter note (A4) with a 'V' above it. The fifth measure contains a half note (F#4) and a quarter note (A4) with a 'V' above it. The sixth measure contains a half note (F#4) and a quarter note (A4) with a 'V' above it. The seventh measure contains a half note (F#4) and a quarter note (A4) with a 'V' above it. The eighth measure contains a half note (F#4) and a quarter note (A4) with a 'V' above it. The score ends with a double bar line.

XXX.

Fünftes Kapitel.

§. 37.

Im ersten Kapitel wurden die Kinder angeleitet, auf Einförmigkeit oder Vielförmigkeit des rhythmischen oder melodischen Gehalts einer jeden Tonreihe zu achten. In gegenwärtiger Singstunde soll ihre Betrachtung — oder vielmehr ihre Kenntniß rhythmischer und melodischer Vielförmigkeit durch ein besonderes Kunstmittel erweitert werden. Wir wählen nämlich ein melodisches, zwar an sich nicht einförmiges Thema, und variiren dasselbe rhythmisch dreißig Male; sodann wählen wir ein rhythmisches Thema, das wir umgekehrt melodisch dreißig Male variiren. Diese Themata sind zwar, an sich betrachtet, nicht eben einförmig; sie werden aber bald nach dem Absingen einiger Beispiele zu einer bekannten Form, woran (beim melodischen Thema) unbekannte Rhythmen, und (beim rhythmischen Thema) unbekannte Melodien geknüpft werden. Solche Uebungen sind nicht nur gefühlaufregend und lehrbildend, sondern eigentlich befruchtend und bereichernd; sie erweitern schon im Kleinen die Idee von der Größe des (rhythmischen und melodischen) Tonreichs.

In den rhythmischen Variationen I — X. kommen keine Pausen vor; die Nummern XI — XX. sind in der Mitte von einer Pause durchschnitten, und so in zwei Absätze getheilt; XXI — XXX. sind jede (mit Ausnahme von XX — XXII.) durch mehr als eine Pause in noch kleinere Theile getrennt. Dies befördert den Sinn für die Mannigfaltigkeit rhythmischer Konstruktionen.

Bei den Nummern XI — XX. der melodischen Variationen ist eine besondere Bemerkung zu machen. Es sind nämlich zwei und zwei so zusammengestellt, daß je die zweite bloß die Wiederholung der ersten in der höhern Oktave ausmacht. Sie können abwechselnd so geübt werden, daß man die hohe forte, die tiefe piano, dann wieder die tiefe piano, die hohe forte singen läßt.

§. 38.

Wir geben für diese Uebungen folgende Behandlungsregeln: Der Lehrer setze die den rhythmischen Variationen zum Grunde liegende Melodie erst allein auf die Tafel, und sage den Kindern: „Ihr sollt jetzt auf diese Melodie vielerley Rhythmen singen lernen; bemerkt also wohl, daß bei dieser ganzen Reihenfolge von Uebungen die Melodie (die melodische Aufeinanderfolge der Töne) sich immer gleich bleibt, hingegen der Rhythmus (die rhythmische Aufeinanderfolge der Töne) sich immer verändert.“ Er lasse sie hierauf die Töne taktilos absingen. Sodann setze er eine ganze Reihe von Beispielen, allenfalls je zehn zusammen auf die Tafel. Er nehme vorerst die vereinzeltete Einübung eines jeden Beispiels vor. Nachher lasse er aber alle zehn schnell nacheinander absingen; jedoch schlage er bei jedem Beispiel, wo eine veränderte Taktart vorkommt, einen Anfangstakt in die Luft.

§. 39.

Die Einübung der melodischen Variationen wird eben so begonnen, wie die der rhythmischen. Der Lehrer hat also ebenfalls den Rhythmus vorerst isolirt auf die Tafel zu setzen, und den Kindern zu sagen: „Ihr sollt jetzt eine ganze Reihenfolge verschiedener Melodien auf diesen Rhythmus absingen.“ Nachher lasse er eine ganze Reihe von Variationen, so viele als er zusammen deutlich genug auf die Tafel hinschreiben kann, in ununterbrochenem Takt und immer gleichem Tempo (Tempo moderato) an Einem fort absingen.

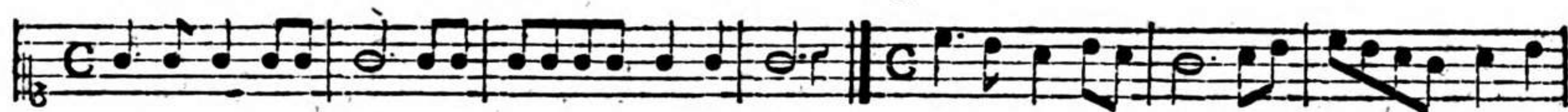
— Diese Variationen sollen in einer Stunde durchgemacht werden.



This page contains 30 numbered musical exercises for guitar, arranged in five rows of six. Each exercise is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature. The exercises are numbered I through XXX.

- Exercise I:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise II:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise III:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise IV:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise V:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise VI:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise VII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise VIII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise IX:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise X:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XI:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XIII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XIV:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XV:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XVI:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XVII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XVIII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XIX:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XX:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXI:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXIII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXIV:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXV:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXVI:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXVII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXVIII:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXIX:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Exercise XXX:** 3/4 time, marked *Allegretto*. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp.

I.



II.



III.



IV.

V.



VI.

VII.



VIII.



IX.

X.



XI.

XII.



XIII.

XIV.



XV.

XVI.



XVII.

XVIII.



XIX.

XX.



XXI.

XXII.



Sechstes Kapitel.

§. 40.

Zum Anfange dieser Singstunde setzt der Lehrer folgende Tabelle auf die Tafel hin:



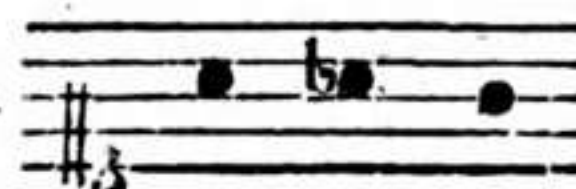
Er zeigt auf I. und fragt: „Seht ihr hier eine geschärfte oder flache Tonreihe? — „Eine geschärfte.“ — Er fragt weiter, auf II. zeigend: „Und hier?“ — „Eine flache.“ — Hierauf spricht er, auf III. zeigend: „Diese Notenreihe müßtet ihr eigentlich nach der euch gegebenen Unterscheidungsregel auch wieder eine flache nennen, allein es befindet sich zwischen dieser und der zweiten eine wesentliche Verschiedenheit, indem jene in ihren Fortschreitungen nur Bestandtheile der diatonischen Tonleiter, diese aber lauter Fortschreitungen von halben Tönen, Bestandtheile der diatonisch-chromatischen Tonleiter, enthält. Diese wesentliche Verschiedenheit macht auch eine neue Benennung nothwendig. Wir wollen daher eine solche Reihe von halben Tönen eine gedrängte Tonreihe nennen, weil bey einer solchen die Töne in der engsten Fortschreitung, so zu sagen, an einander gedrängt werden. Es dürfen auch nicht eben fünf Noten, wie in dem hier stehenden Beispiele, nach einander zum Vorschein kommen, um eine gedrängte Tonreihe zu bilden. Auch nur drey so verbundener Töne kann man schon eine Reihe nennen; nur nicht bloß zwey, denn zwey halbe, wie wir hier sagen, gedrängte Töne, kommen auch schon in der diatonischen Tonleiter zum Vorschein, und zwar, wie ihr wißt, von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe.“

§. 41.

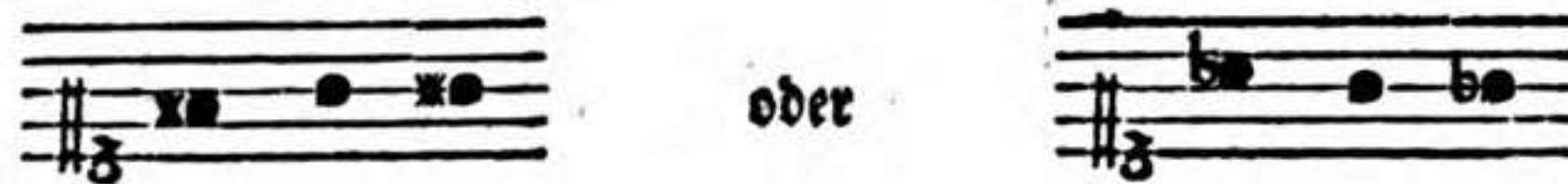
„Ihr habt von nun an die Fälle, die Stellen einer musikalischen Phrase, wohl zu unterscheiden, wo wenigstens drey benachbarte Töne zusammen eine gedrängte Reihe bilden. Leicht ist dies zu erkennen, wo in der Folge von drey Noten zwey auf der gleichen Stufe stehen“, z. B. (Er schreibt während des Sprechens alle auf die Tafel.)



oder



„Eben so leicht ist diese Erkenntniß, wo zwei gleiche Versetzungszeichen (zwei Erhöhungs- oder zwei Erniedrigungszeichen) vorkommen“, z. B.



„Wenn hingegen zwei ungleiche Versetzungszeichen, ein x und ein b, vorkommen, oder drei Noten auf drei ungleichen Stufen stehen, so hängt es von der Stellung der Versetzungszeichen ab, ob daraus eine gedrängte Reihe gebildet werde oder nicht. Ihr habt also solche Stellen (Stellungen) genau zu betrachten. Hier setze ich euch ein Paar Beispiele solcher gedrängter Reihen hin:



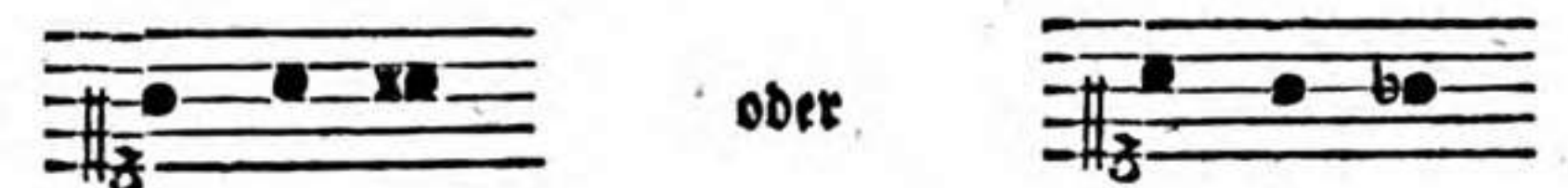
„und hier solche, wo es sich bei genauer Betrachtung leicht ergibt, daß es keine gedrängten Reihen seyn können:



„Endlich sind aber Notenstellungen möglich, wo die Gedrängtheit der Reihe nicht so von selbst dem Auge einleuchtet, weil es lediglich darauf ankommt, auf welche Stufe der diatonischen Tonleiter die Noten gestellt werden. Hier hätten wir eine gedrängte Tonreihe:



„weil nach der diatonischen Tonleiter von der dritten zur vierten Stufe die Fortschreitung eines halben Tones ist; stellen wir aber das Beispiel auf andre Stufen:



„so haben wir keine gedrängte Tonreihe mehr, weil nach der diatonischen Tonleiter g. a. die Fortschreitung eines ganzen Tons bildet. Eigentlich zu sagen, bildet g. a. oder a. g. das Verhältniß einer flachen, hingegen a. ais. und g. ges. das Verhältniß einer gedrängten Reihe.“

„Ihr habt euch überhaupt als eine wesentliche Regel zu merken, daß man sich bei jeder vorkommenden Notenreihe, worin Fortschreitungen von halben Tönen enthalten sind, wohl in Acht nehmen muß, ob nur zwei, oder ob drei solcher halben Töne auf einander folgen; denn wenn drei auf einander folgen, so ist die Reihe schwerer in gänzlicher Reinheit und Genauigkeit herauszubringen; hingegen die Aufeinanderfolge von zweien ist oft ganz leicht, weil sie überall häufig vorkommt, und schon vom Anfang an bei den vereinzelt Tetrachorden eingeübt worden ist.“

§. 42.

„Wir haben vorhin von dreierley Hauptarten von Tonreihen gesprochen; wie nannten wir sie?“ — „Ges: scharfe, flache, gedrängte Tonreihen.“ — „Recht so. Wenn nun eine Tonreihe von einiger Länge vorkommt, so versteht es sich, daß sie nicht durchgehends aus einerley Bestandtheilen zusammengesetzt ist, sondern die Aufeinanderfolge der Töne wird bald scharf, bald flach, bald gedrängt seyn. Ihr habt also immer jede Tonreihe in dieser dreifachen Beziehung genau zu betrachten.“

„Ich gebe euch hier ein Beispiel:



„Betrachten wir von diesen neun Noten je drey und drey für sich, so bildet das erste Drey eine geschärfte, das zweyte eine flache, das dritte eine gedrängte Reihe. Man kann aber diese Reihenfolge noch näher, noch umständlicher betrachten. Die vierte Note bildet zur vorhergehenden dritten eine sprungweise Fortschreitung; so betrachtet bilden die vier ersten Noten zusammen eine geschärfte Reihe. Ferner bildet die siebente Note zur vorhergehenden auch eine stufenweise Fortschreitung; so betrachtet bildet auch diese siebente Note mit den drey vorhergehenden zusammen eine flache Reihe, und zwar wirklich ein Tetrachord. Endlich kann die sechste Note auch betrachtet werden als Anfangsnote einer gedrängten Reihe, weil sie zur folgenden (e. f.) die Fortschreitung eines halben Tons bildet; so betrachtet bilden die vier letzten Noten zusammen eine gedrängte Reihe. Durch solche verschiedenartige Betrachtungen lernt man die Beschaffenheit einer Reihenfolge von Tönen nicht nur aufs Genaueste erkennen, sondern man lernt sie eben dadurch auch leicht und sicher (mit Bewußtseyn) ausführen.“

§. 43.

„Es können nicht nur ganze Reihen geschärfter, flacher oder gedrängter Töne in einer musikalischen Phrase vermischt seyn, sondern die Töne können vereinzelt so abwechseln; es kann auf eine sprungweise Fortschreitung eine stufenweise, und auf die stufenweise Fortschreitung eines ganzen Tones die Fortschreitung eines halben folgen. Ich gebe euch ein Beispiel einer solchen Reihe:“ (Um sie anschaulicher zu machen, durchziehen wir sie mit Taktstrichen.)



„Ihr sollt diese Tonreihe, mit dem TONGEWICHT der ungeraden Taktart absingen, wenn es uns schon nicht um den Takt zu thun ist, nur damit es ordentlich zusammen gehe.“ Nachdem es geschehen, zeigt er mit dem Stab, spricht, und läßt die Kinder ihm nachsprechen: „c—g. Sprung, g—f. ganzer Ton, f—e. halber Ton, e—g. Sprung; g—a. ganzer Ton, a—b. halber Ton, u. s. f.“ Nachdem er dies mit den Kindern so durchgesprochen hat, sagt er ferner: „Ihr seht, daß in dieser langen Reihe Sprünge, ganze Töne und halbe Töne immer vereinzelt auf einander folgten. Uebrigens wäre eine solche Reihe im Gesang eine Seltenheit; denn, im Allgemeinen gesprochen, kommen die stufenweisen Fortschreitungen des ganzen Tones am häufigsten vor, und mithin sind auch die flachen Tonreihen, (die Bestandtheile flacher Tonreihen) die üblichsten, diejenigen, die im Gesange vorherrschen. Und weil sie zum Singen (für die Kehle) die leichtesten sind, so thut man wohl, wenn man sich bey jedem vorkommenden Singstück die Stellen (Notenstellungen) merkt, wo halbe Töne und Sprünge vorkommen, um auch diese gut zu erlernen und auszuüben.“

§. 44.

„Solche Tonreihen, wo Sprünge, ganze Töne und halbe Töne vorkommen, können übrigens nicht blos (nach der Kap. I. gemachten Unterscheidung) vermischt, sondern auch vermengt seyn; es können mitunter Töne von gleicher Höhe wiederholt vorkommen, wie etwa der Rhythmus oder die Taktart eines Stückes es füglich mit sich bringt. Ich gebe euch ein Beispiel:“



„Bei solchen Vermengungen (Wiederholungen eines Tons in gleicher Höhe) hat man natürlich nur auf die rhythmischen Verhältnisse zu achten, weil die melodiöse Wiederholung eines Tons keine Schwierigkeit haben kann.“ Er läßt es absingen.

§. 45.

Auf diese begriffsmäßige (theoretische) Vorbereitung hin, lassen wir nun Uebungen in halben Tönen, in chromatischen Sätzen, in Sprüngen dissonirender Intervalle folgen; und so werden hier nach dem Gang unsrer Methode schwierige und verwickelte Aufgaben der Singkunst überhaupt, und der Intonationskunst insbesondere, zusammengereicht. Indes ist es möglich, auch schwere, nicht eigentlich cantable (nicht leicht sangbare, klangemäßige) Fortschreitungen durch die rhythmische und melodische Einkleidung einer Reihe so zu motiviren, daß sie auch der Fassungskraft des Kindes angemessen sind, und sein Kunstvermögen nicht übersteigen. Für die Kehle sind sie mannigfaltig bildend, sind es aber nur in dem Falle vorzüglich, wenn der Lehrer sie sorgsam und langsam (mit Sorgfalt bei jeder lange verweilend,) einübt. Doch wollen wir dies nicht aufs Tempo angewandt wissen. Von den Nummern I—XX. können die meisten im Tempo moderato genommen werden; nur diejenigen, welche chromatisirte Sechszehntelreihen oder Figuren enthalten, nehme der Lehrer anfangs etwas langsamer. Die Nummern XXI—XXX. enthalten auf ähnliche Weise, wie die Nummern XXI—XXX. des Kap. III. Solfeggien, die wesentlich darauf berechnet sind, der Kehle allmählig mehr Schnellkraft, der Stimme überhaupt mehr Schwungkraft beizubringen. Wir bestimmen dafür kein Tempo, sondern wir geben die Regel, diese Uebungen, gleichwie jene, je nach mehreren Wiederholungen allmählig um einen kleinen Grad geschwinder zu nehmen.

§. 46.

Der Lehrer gebe bei Vorführung der Nummer III. den Kindern folgende neue Regel: „Bisher habt ihr die Sylbe la immer zu jedem Tone gesungen. Nun machen wir den Anfang mit einem Versuch, zwei Töne auf eine Sylbe zusammen zu nehmen, so daß ihr eigentlich zu singen habt la a. Ich zeige dies mit einem Bogen an, den ich je über zwei so zusammen zu hängende Noten setze.“ Demnach kommt die in jenem Beispiel enthaltene Sechszehntelfigur so, mit Bogen überschrieben, auf die Tafel zu stehen:



Bei den triolirten Sechszehntelfiguren, wie sie in den Nummern V. VI. XXV. und XXVI. vorkommen, lasse er zu den zwei ersten Noten zusammen, zur dritten aber isolirt, la singen; um dies anzuzeigen, setze er über die zwei ersten einen Bogen, z. B. bei V.



§. 47.

Er hat den Kindern nun auch das Wiederherstellungszeichen vorzuführen. Er sage: „Bei den Uebungen, die wir nun vornehmen, kommen öfters Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen vor. Wenn in einer musikalischen Phrase, sogar im nämlichen Takt, der nämliche Ton öfters erhöht, oder öfters erniedrigt werden soll, so daß man also eben so oft das nämliche Versetzungszeichen wieder auf die gleiche Stufe hinzusetzen hätte, so pflegt man es nicht immer zu wiederholen, sondern man nimmt an, daß das Zeichen noch in Gültigkeit bleibe, mithin dieser Ton wieder auf gleiche Weise verändert (erhöht oder erniedrigt) gesungen werden müsse. Dadurch wird aber die Einführung eines neuen Zeichens nothwendig, welches beim Wiedervorkommen der nämlichen

„Note gebraucht wird, die nicht mehr verändert (erhöht oder erniedrigt) gesungen werden soll. Dieses Zeichen sieht so aus:

h

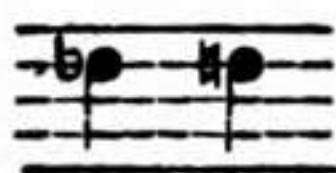
„und heißt Wiederherstellungszeichen. Bei dem Beispiel, das ich da hinschreibe, seht ihr dessen Gebrauch:



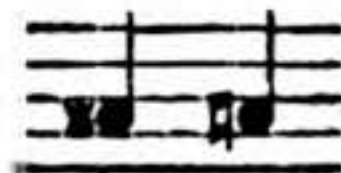
oder



„zugleich habt ihr euch zu merken, daß bei den mit einem Sternchen bezeichneten Noten das Versetzungszeichen in Gültigkeit bleibt, mithin bei der ersten Stelle als statt a, bei der letzten b statt h gesungen wird. Merkt euch ferner auch diesen Gebrauch des Wiederherstellungszeichens:“



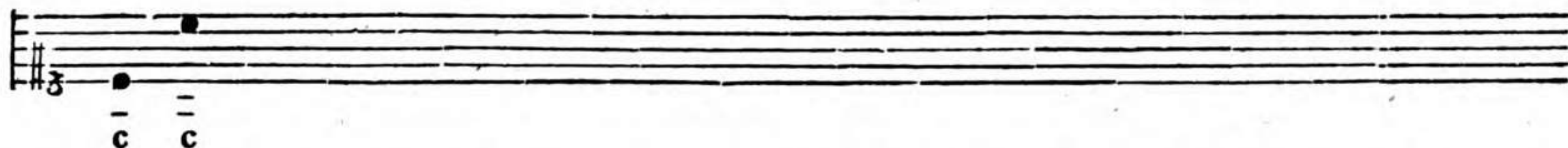
oder



§. 48.

Bevor er die Nummer XIX. auf die Tafel setzt, mache er die Kinder mit der Benennung der sogenannten zweifachen Intervalle vorläufig bekannt. Er spreche so: „Ich mache euch mit grossen, weiten Fortschreitungen und ihren Benennungen bekannt“: z. B.

Er zieht eine lange Leiter und setzt vorne darauf:



und spricht: „Wenn man, von einem Ton zum andern fortschreitend, sechs Stufen überspringt, so daß man von diesem ersten Ton an bis zum zweiten acht Stufen zählen kann, so heißt ein solches Verhältniß eine Oktave (die Fortschreitung einer Oktave). Ein solches Verhältniß seht ihr hier.“ Er schreibt und spricht weiter: „Wieder um einen Ton weiter heißt das Verhältniß eine None; weiter eine Decime — Undecime — Duodecime — Terzdecime.“ Während er so gesprochen hat, muß er die Notirung dieser Intervalle so auf der Tafel ausgeführt haben:



„Auf der Tafel betrachtet, heißt ein solches Verhältniß schicklich ein Abstand, beim Absingen eine Fortschreitung; für beides zusammen hat man die Benennung Intervall, die wir nun auch für die euch längst bekannten engern Tonverhältnisse einführen. Sagt mir nun die Intervalle alle, vom engsten Intervall der diatonischen Tonleiter (der Secunde) an, bis zum weitesten, der Reihe nach her:“ — „Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave, None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime.“ — „Merkt euch nun folgenden Unterschied für die Benennung: Die Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave heißen einfache Intervalle; hingegen die weiter in einem zweiten Tonfach entlegnen, die None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime heißen zweifache Intervalle.“

§. 49.

„Wir üben uns nun in der Betrachtung dieser zweifachen Intervalle. Jedes zweifache Intervall steht mit einem einfachen in einer Art von Verwandtschaft, nämlich:

- Die None mit der Secunde,
- Decime mit der Terz,
- Undecime mit der Quarte,
- Duodecime mit der Quinte,
- Terzdecime mit der Septe;

„sie haben auch die gleiche Buchstabenbenennung mit einander gemein; wenn die Secunde, wie in dem hier stehenden Beispiel, d. heißt oder heißen würde, so heißt die None auch d; heißt die Terz e, so heißt die Decime auch e. u. s. f. Die None ist auch nichts anders als die Secunde der Oktave, die Decime ist die Terz der Oktave, u. s. f. Beim Singen erleichtert man sich das Treffen so grosser (weiter) Intervalle, wenn man sich zwischen den Ton, von dem man ausgeht, und den folgenden, die Oktave hineindenkt. Ich mache euch dies durch ein Beispiel deutlich:“ (Er schreibt.)



Er läßt es langsam absingen, wischt es dann aus, und schreibt die gleiche Aufgabe so hin:



und spricht: „Hier seht ihr die gleichen Töne, die ich euch vorhin pianissimo singen ließ, in kleinen Nötchen angezeigt. Diese kleinen Nötchen sollt ihr euch aber, indem wir diese Uebung durchmachen, nur denken (innerlich vorstellen), um eben die grossen Sprünge, um deren Einübung es uns hier zu thun ist, leichter zu treffen.“ Er übt es so einige Male.

Uebrigens wäre es unsrer Absicht entgegen, wenn der Lehrer die Kinder lange in solchen Sprüngen würde üben wollen. Sie sind für die Kinderlehre zu gewalthätig, und darum haben wir ihnen auch kein besondres Kapitel gewidmet; ja wir halten es für hinreichend, daß in den Stimmübungen (Solfeggien) jedes zweifache Intervall nur einmal vorkomme, damit es wenigstens auch begriffsmäßig gefaßt werde. Vollends ungereimt wäre es, solche Sprungübungen in zweifachen Intervallen, die Dissonanzen bilden, lange nach einander zu üben. Wir fordern nicht einmal, daß die Sprünge letzterer Art vom ganzen Personal haarscharf und haarrein gesungen werden, welches ohnehin nicht füglich vom ganzen Personal gefodert werden könnte, da nicht alle Kinder hinlänglichen Tonumfang haben. Wir geben sogar zu, daß der Lehrer nur einige Kinder solche Tonreihen, wie z. B. die Nummer XIX. singen lasse, und sich begnüge, die darin vorkommenden Tonverhältnisse den Uebrigen blos begriffsmäßig beizubringen. Der Lehrer theile daher diese Uebungen in mehrere Singstunden ab; in jeder beschäftige er sich damit höchstens zwanzig Minuten lang; die übrige Zeit verwende er auf Uebungen in den Solfeggien des Kap. III., auf Wiederholungen der Variationen des Kap. V., bisweilen auf die dynamischen Uebungen des Kap. IV., und auf begriffsmäßige Rekapitulationen verschiedener Gegenstände und einzelner Punkte. Bei den Solfeggien, die er in spätern Singstunden nun allmählig immer etwas geschwinder zu nehmen hat, lasse er zwei Sechszehntelnoten auf eine Sylbe zusammen nehmen; dabey dringe er auf sauberes Zusammenreihen, auf Nettigkeit und Feinheit der Fortschreitung.

I.



II.



III.



IV.



V.



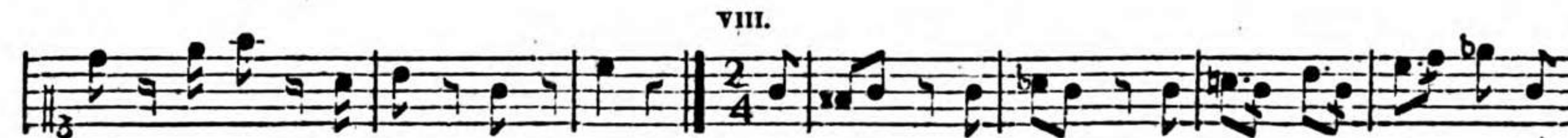
VI.



VII.



VIII.



IX.



X.



XI.



This page contains 19 numbered measures of musical notation, likely for a piano solo. The notation is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The measures are numbered XII through XIX. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *cresc.*, *dim.*, *sf*, *ff*, *pp*), and articulation marks (e.g., accents, slurs, diamond-shaped marks). The measures are arranged in a single column, with some measures containing multiple staves of notation. The overall style is that of a classical piano score.





Zum Beschlusse dieser Abtheilung sprechen wir noch von den besondern Kunstmitteln, die bey der Fortschreibung von einem Tone zum andern möglich sind, wofür man aber in der Notirungskunst bisher noch keine Zeichen eingeführt hat. Man pflegt die Anwendung dieser Kunstmittel, dieses künstliche (künstlich gesteigerte, verkünstlichte) Fortschreiten häufig mit der allgemeinen Benennung *Portamento* zu bezeichnen, ohne ihre Verschiedenheit (Mehrheit), ihren isolirten oder vereinigten Gebrauch, gehörig zu unterscheiden.

Es sind bey der Fortschreibung folgende künstliche Modificationen möglich:

- a.) Das Schwellen, das wir an seiner Stelle schon besonders gelehrt haben, das aber, mit den folgenden Kunstmitteln verbunden, noch auf eine besondre Art, wie wir es dort absichtlich nicht gelehrt haben, modificirt werden kann;
- b.) die Inflexionskunst, oder das Biegen, Ueberbiegen in den folgenden Ton 'vermittelt einer Anticipation (Vorausnahme) dieses Tones, die aber nur so kurz und fein gemacht wird, daß kein bestimmter Ton von rhythmischer GröÙe oder Bedeutung zum Vorschein kömmt.
- c.) Das sogenannte *messa voce*, das Ziehen, Durchziehen der Stimme von einem Tone zum folgenden durch alle mögliche Zwischenhöhe hindurch, woben die Artikulation augenblicklich aufgehoben wird, indem die Kehle allmählig (beym Absteigen) verengert oder (beym Aufsteigen) erweitert wird, wie wenn man beym Violinpiel auf einer Saite rutscht.

Auf dem Gebrauche dieser drey Kunstmittel, bald isolirt, bald verbunden angewandt, beruht wesentlich die Behandlungskunst (Regierungskunst) der Stimme. Dies gehört nach seinem ganzen Umfang eigentlich in die Vortragslehre, vermittelt welcher der Kunstfänger im höhern Sinne (für den Sologesang) gebildet werden soll. Schon hier müssen wir aber davon sprechen:

- a.) weil, sobald die von Natur biegsame Kehle durch Kunstübungen einige Fertigkeit erlangt hat, der Kunstinstinkt von selbst dazu antreibt, das Ueberbiegen bisweilen anzubringen, und bisweilen mit dem Schwellen zu verbinden;
- b.) weil im modernen Gesange das künstliche Modificiren des einzelnen Tones so sehr Mode geworden ist, das wir ohnehin befürchten mußten, diejenigen Kinder (besonders Städter), die häufig singen hören, würden das Durchziehen der Töne als eine Unart in die Schule bringen, und auch das Ueberbiegen zu oft, und oft da anwenden, wo es nicht hingehört.

Wir ziehen zwar vor, daß die Kinder in diesen Kunstübungen vorerst ausser der Schule einzeln unterrichtet werden. Da aber dies beträchtlichen Zeitaufwand erfordert, den wir nicht jedem Lehrer zumuthen können, so geben wir hiermit die Anweisung, wenigstens das Ueberbiegen, und dessen Verbindung mit dem Schwellen, schulmäßig zu lehren.

\$ 50.

Der Lehrer schreibt folgende Übungssphrase auf die Tafel:

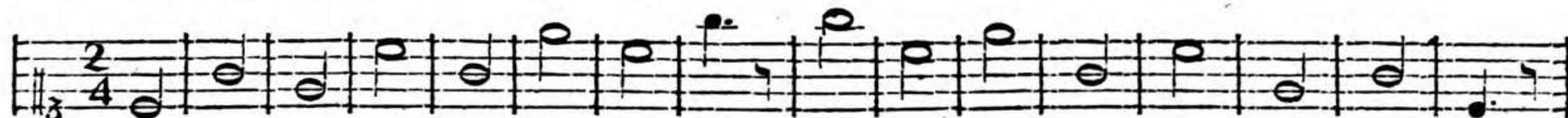


Er läßt das Beispiel so absingen, setzt hierauf zu jeder punktirten Note einen zweiten Punkt hinzu, und verwandelt jede Achtel in eine Sechszehntel, so daß obige Notenfigur dieses Aussehen bekommt:



er läßt es so wieder absingen, und spricht dann:

„Ihr werdet euch zu erinnern wissen, daß ich euch gesagt habe, es seien beim Gesange, je weiter man
 „fortschreite, immer feinere Unterscheidungen zu machen, und mitunter solche, die in der Notirungskunst nicht ange-
 „zeigt werden. Etwas von der Art sollt ihr nun wieder lernen. Die Uebung, die wir so eben durchgemacht
 „haben, ist eine Vorübung dazu. Man kann nämlich von einem Tone zum andern, am schicklichsten bey sprungs-
 „weisen Fortschreitungen, auf eine so feine (zarte) Art überbiegen, daß es den Gesang noch bedeutender macht
 „(verschönert). Auf diese Weise kommt dann der folgende Ton der Zeit nach etwas früher zum Vorschein, jedoch
 „nicht um so viel, als die Geltung einer Note, auch nicht einmal einer Sechszehntelnote, beträgt. Gesetzt ihr
 „hättet diese Noten zu singen: (Er schreibt:)



„so müßt ihr nicht so singen, wie wir das Beispiel mit den doppelt punktirten Noten vorhin gesungen haben;
„ihr müßt nicht so in den folgenden Ton überschreiten, daß man die bestimmte Geltung eines eingetretenen Tons
„und damit einen hinzugekommenen Rhythmus hört; sondern ihr müßt auf eine so feine Art überbiegen, daß die
„Töne dadurch wie durch ein Band in einander geschlungen werden.“ Ist er im Stande, ihnen die Uebung,
wie sie seyn soll, selbst vorzusingen, so thut er es; wo nicht, so wählt er sich ein Kind, dessen Kehle ihm als
vorzüglich biegsam bekannt ist, und läßt dasselbe dieses Kunststück vorerst allein so vorsingen.

§. 51.

Wir setzen hier einige Uebungen in solchen Intervallen, (Quarten, Quinten, Sexten, Septimen) hin, woben das Ueberbiegen, sowohl an sich, als mit dem Schwellen verbunden, auch von der Kinderkehle zwanglos ausgeübt werden kann und von guter Wirkung ist. Damit indeß diese Uebungen weniger ermüden, verbinden wir die Ueberbiegungs: Fortschreitungen, mit sprungweisen; nur bey dem Nummern VII. und VIII. lassen wir gegen das Ende zu mehrere Ueberbiegungs: Fortschreitungen auf einander folgen. Die Nummer IX. dient zu einem besondern Zweck. Das Ueberbiegen soll dabey durch die Verhältnisse des verminderten Septimenakkords hindurch geübt werden, woben die Fortschreitung der übermäßigen Secunde (aufwärts es — fis, abwärts h — as) eben auch für die Inflexionskunst eine nothwendige Aufgabe ist. Als Ueberbiegungszeichen führen wir zwey über einander gestellte Bogen ein. An jedem Beyspiel wird anfangs das Ueberbiegen allein geübt, und dann bey der Wiederholung mit dem Schwellen verbunden. Erst bey der Wiederholung hat also der Lehrer das Schwellzeichen noch zu jedem Ueberbiegungszeichen hinzusetzen; und zwar verlangen wir, daß immer geschlossene Schwelltöne gesungen werden sollen, so daß das Ueberbiegungstönen pianissimo zum Vorschein kommt. Bey den Uebungen in

Schwelltönen soll auch der letzte Ton einer jeden Übung geschwellt werden; mithin hat der Lehrer dann auch ein Schwellzeichen über die Schlußnoten hinzusetzen. Das Athemholen kann natürlich beim Ueberbiegen nie Statt finden; mithin läßt der Lehrer die Kinder bey nachstehenden Beyspielen nie anders als nach der kurzen Note Athem schöpfen. Bey den Beyspielen VII. VIII. und IX. müssen so viele Noten in einen Athem zusammen genommen werden, als durch Ueberbiegungszeichen verbunden sind.

The image shows nine musical exercises, labeled I through IX, arranged in six staves. Each exercise is a short melodic phrase in G major (one sharp), 3/4 time (except for VII-IX which are 2/4). The exercises are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Exercises I through VI are in 3/4 time, while VII through IX are in 2/4 time. Each exercise consists of a series of notes, some with slurs, and some with accidentals (sharps and flats). Exercise IX ends with a double bar line.

§. 52.

Wenn bey der Verbindung des Ueberbiegens mit dem Schwellen ein Anschwellton gesungen werden soll, auf den ein Forteton folgt, z. B.



so wird auch das Ueberbiegungstönchen (der Ton im Moment des Ueberbiegens) forte gesungen. Soll hingegen ein einlaufender Schwellton einem Pianoton vorhergehen, so versteht es sich, daß das Ueberbiegungstönchen auch piano gesungen wird, z. B.



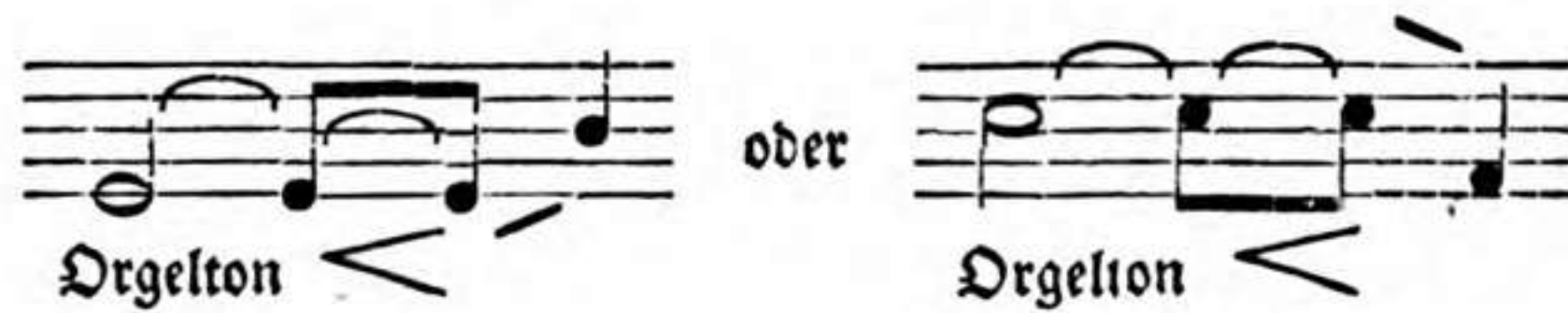
Beides läßt sich auch verbinden:



In solchen Fällen ergibt es sich von selbst, daß das Ueberbiegungstönchen vom ersten zum zweiten Tone forte, hingegen vom zweiten zum dritten piano gesungen werden soll.

§. 53.

Das Durchziehen kann eben auch an obigen Beispielen des §. 51. geübt werden. Wir fordern aber bestimmt, daß der Lehrer die Kinder ausser der Singstunde individuell damit bekannt mache. Er singe selbst eine Fortschreitung so vor, oder spiele sie auf der Violine. Dann lasse er das Kind den Versuch mit seiner Stimme selbst machen. Dieses Durchziehen muß immer ziemlich schnell geschehen. Nithin muß ein lang auszuhaltender Ton wirklich in seiner bestimmten Höhe rein erhalten werden, bis von seiner Dauer im Tempo moderato ungefähr noch die Zeit einer Achtel übrig bleibt. Langsam schön können nur vorzügliche Kunstfänger dieses Kunststück ausüben. Bei gewöhnlichen Sängern klingt es schon als Uebertreibung abgeschmackt, und oft häßlich. Der Lehrer fodre daher eben vom Kinde, daß dieses Durchziehen schnell geschehe, weil es sonst einem Laut ähnlich sey, den man etwa beim Gähnen, oder gar von Thieren höre. Nachdem er dieses Durchziehen so an einigen verschiedenen, besonders auch an dissonirenden Intervallen geübt hat, verbinde er es mit dem Schwellen. Diese Uebung fällt nur allzuleicht in Geheul aus; und dies ist besonders beim Durchziehen durch die Gegend des Stimmbruchs fühlbar. Es kommt hier nicht so fast auf die Geschicklichkeit des Sängers oder die Disposition der Kehle, als auf das natürliche Material der Stimme an. Ist das Material vorzüglich schön, so klingt freylich auch dieses Kunststück schön; ist hingegen das Material mittelmäßig, so klingt das Kunststück oft schon häßlich. Der Lehrer wähle sich daher hiezu dasjenige Kind, welches das schönste Material hat, und auch im Tonschwellen nicht ungeschickt ist; er mache ihm diese Kunstübung durch öftere Wiederholungen geläufig. Nachher, nachdem jedes Kind einzeln hierin eine Vorübung erhalten hat, lasse er in der Schule jenes erst allein vorsingen, und zwar zuerst eine Uebung (einige Fortschreitungen) mit dem Schwellen unverbunden, dann verbunden; jedoch immer nur mit dem Anschwellton. Um dabey die grelle Wirkung, die dies beim Chorgesange thut, zu mildern, fodre er, daß beim auszuhaltenden Tone das Schwellen etwas (ungefähr um eine Achtel) früher beginne, als das Durchziehen. Wir machen es durch ein Beispiel deutlich. Als Zeichen des Durchziehens führen wir einen schrägen Strich ein.



Weiter wollen wir die Bekanntmachung mit solcherley Kunstübungen nicht getrieben wissen. Die umständliche Auseinandersetzung und allseitige Anwendung versparen wir auf die Lehre für den Sologesang (die Vortragslehre). Erst dann werden wir Beispiele dieser Art für die Bildung des höhern Kunstsinnes in hinlänglicher Menge und Mannigfaltigkeit geben. Hier aber, bei oben ausgesetzten Uebungen, wollten wir absichtlich nicht mehr rhythmische Bedeutung, und keinen höhern melodischen Gehalt hineinlegen, um nicht die Aufmerksamkeit der Kinder von der eigentlichen Kunstaufgabe (Ausübungsaufgabe) abzuleiten, um ihrer Kraft überhaupt nicht zu viel aufzubürden. Und so fordern wir auch Selbstbeschränkung vom Lehrer. Er hüte sich, wenn er etwa selbst Kunstfänger (Solosänger) ist, den Gesang nicht vor der Hand bei den Kindern auf solche Weise unzeitig zu

individualisiren. Er hat dies nicht nur, als eine Klippe für die Kunstbildung überhaupt, zu vermeiden, sondern auch in specieller Beziehung auf diesen Lehrkurs. Er würde nämlich, so vorgreifend, die Empfänglichkeit und Tüchtigkeit der Zöglinge für unsre spätern, höhern Kunstlehren und Uebungen schwächen, und also sich selbst die Kunsterziehung nach unserm System erschweren. Es ist daher nothwendig, daß er hierin die Kinder durch bestimmte Vorschriften beschränke. Er verbiete Ihnen ausdrücklich, nie das Ueberbiegen, viel weniger das Durchziehen, so wie auch das Schwellen nicht, anzubringen, wenn es nicht vorgeschrieben sey, und nicht von ihm gefodert werde. Er mache ihnen begreiflich, daß solche Kunststücke, oft und willkührlich angebracht, den Gesang verunstalten, besonders den Chorgesang, wo das eine Kind das Durchziehen, ein andres das Ueberbiegen, ein drittes das Schwellen noch dazu, ein viertes nichts von allem anbringt. Er warne sie besonders vor der Unart des Durchziehens, welches die Sänger sich am leichtesten da angewöhnen, wo auf einen Anschwellton eine sprungweise Fortschreitung abwärts in ein dissonirendes Intervall (z. B. die falsche Quinte) folgt.

Fünfte Abtheilung.

Die Notirungskunst

oder

Unterricht und Uebung im Auffassen, Zusammenfassen und Niederschreiben der Töne und Tonverhältnisse.

Bei Vorführung der Elemente (Elementarverhältnisse) der Töne schrieb der Lehrer, die Kinder sangen. Nun tritt das umgekehrte Verhältniß ein; der Lehrer übernimmt dieses Geschäft, überträgt den Kindern jenes: er singt, sie schreiben.

Dieser Cours ist daher nicht nur in vorzüglichem Grade, sondern auf besondere Weise bildend. Der musikalische Sinn, vorerst durch den rhythmischen, den melodischen, den dynamischen Cours allseitig aufgeregt, dann durch die Verbindung der Tonelemente mannigfaltig erweitert, soll nun hier zum ächten Kunstsinne gesteigert und geläutert werden; das Vermögen, den Kunstgegenstand (die jedesmalige Tonreihe oder Uebungsphrase) sich innerlich auf das Genaueste als Begriffs- und Gefühlsache zu vergegenwärtigen, soll hier — in specieller Anwendung betrachtet — seine Vollendung erhalten. Die Tonreihe, die das Kind hört, soll ihm so deutlich vorschweben, daß es einen Moment später, allenfalls eine halbe Minute nachher, die Töne nach ihren Verhältnissen noch geistig um sein Ohr klingen hört, und die ihnen entsprechenden Noten vor seinem Auge dastehen sieht, gleich als wenn es sie äußerlich an die Tafel geheftet sähe. In geringem Grade besitzt dieses Vermögen jeder, der im Stande ist, eine musikalische Phrase auswendig zu singen; denn um sie auswendig singen zu können, muß man sie inwendig sich vergegenwärtigen, hören, und wenn man sie nach den Noten erlernt hat, in der That auch sehen. Ja jedermann hat, als Mensch, diesen geistigen Sinn, ein Seelenohr und Seelenauge — mit einem Wort: das Vermögen der Kunstanschauung. So soll hier die Kunstanschauung eben durch die Notirungskunst cultivirt werden. Und hier ist das Sehen der Noten nicht minder wichtig als das Hören der Töne; denn die Noten, als räumliche Zeichen, erleichtern das Festhalten der Töne, deren Wesen im Schweben besteht (in der Zeit dahin schwebt); ja sie verdeutlichen es ungemein.

Pädagogisch betrachtet ist daher die Notirungslehre von höchster Wichtigkeit. Auf diesem Wege kann und soll der Lehrer der Kunstanschauung des Zöglings geradezu ihre Vollendung geben, und er kann und soll sich überzeugen, daß sie diese Vollendung erhalten hat. In dieser Hinsicht war die bisherige Bildung wirklich blos Vorbildung, und konnte auch zum Theil nicht mehr seyn. Denn so sehr auch der Gang unsrer Methode auf evolutive (von Stufe zu Stufe naturgemäß weiter führende) Bildung der Kunstanschauung berechnet ist, und besonders auch die Stimmübungen zu diesem Behuff eingerichtet und zusammengeordnet sind, so hat dennoch der Lehrer nach der Natur der Sache sich unmöglich überzeugen können, ob nicht manches Kind manche Uebung hauptsächlich nur vermittelt der Wiederholung, und zum Theil vermöge seines Nachahmungstalents, indem es auf die andern horchte, und erst nachdem sie ihm durch öftere Wiederholung geläufig geworden, auszuführen vermochte. Und vollends unmöglich kann der Lehrer wissen, ob jedes Kind jede Uebung mit gänzlicher Klarheit (mit deutlicher

Vorstellung und lebhafter Empfindung ihrer Bestandtheile, der Tonverhältnisse) in sein Inneres aufgenommen (innerlich angeschaut) hat. Er muß vielmehr vernünftiger Weise das Gegentheil annehmen. Bei mancher Übung kann Manches dem Kinde auch nur gelungen seyn. Ja dieses Gelingen geht bei fehlengemäßen Stimmübungen häufig gleich bei der ersten Wiederholung dem Begreifen vorher; und wo beim Kinde das Gefühl ausreicht, da bemüht sich dann im Einzelnen der Verstand nicht weiter.

Sollen aber die Kinder eine Phrase, die sie singen hören, richtig niederschreiben, so ist dies nur möglich, wenn sie die Tonverhältnisse dieser Phrase klar anschauen. Selten würde der Zufall es so mit sich bringen, daß ein Kind eine dunkel angeschaute (undeutlich vorgestellte und matt oder verworren empfundene) Fortschreitung, viel weniger eine lange Reihe von Fortschreitungen, rhythmisch und melodisch richtig notirte; und auch die dynamische Bezeichnung kann ohne die Klarheit der Kunstanschauung nicht genau, also auch nicht durchgehend richtig seyn, wenn auch im Allgemeinen der Gegensatz von Stark und Schwach mehr Gefühlsache und minder Begriffsache ist, als der Gegensatz von Lang und Kurz, oder von Hoch und Tief.

Die Notirungskunst ist also das wahre Culturmittel der Kunstanschauung. Nicht allein die nöthige Fertigkeit im Notenlesen und Notentreffen, so unentbehrlich und wichtig auch dies schon ist, wird dadurch bezweckt und erreicht, sondern die eigentliche musikalische Aufklärung, und zwar diese im wörtlichen Sinne, wird dadurch begründet. Denn wer in unserm Gebiete die Aufklärung nicht so vom Grund aus, durch die Elemente hindurch, erhält oder erhalten hat, der wird sie auch nicht, nie wahrhaft und vollkommen, in höherer Beziehung (von Seite der Urtheilskraft und des Geschmacks) erhalten; sondern er läuft Gefahr eben durch die Verworrenheit seiner Kunstanschauung in Geschmacklosigkeit, wo nicht in positive Abgeschmacktheit zu verfallen.

Wir breiten uns nicht ohne vollgültigen Grund so umständlich hierüber aus. In der That gehört der nicht zu den Aufgeklärten, den wahrhaft Gebildeten, der nicht im Stand ist, die Musik, die er hört, richtig und fertig niederzuschreiben — versteht sich, so weit seine Fassungskraft und sein Gedächtniß von Tonreihe zu Tonreihe, von Phrase zu Phrase, reicht. Und wie die Musik früher gelehrt, und bisher betrieben worden, können wir im Allgemeinen nicht annehmen, daß die Lehrer, die sich mit unsrer Methode befassen werden, diese Kunstbildung, und mit derselben hinlängliche Fertigkeit im notiren besitzen. Daher möchten wir vorzüglich hier den in Städten oder benachbarten Ortschaften beisammenwohnenden Lehrern den Rath geben, sich einander — je zwey und zwey — darin zu üben und zu prüfen. Ein solcher Verein der Lehrer unter einander hat ja auch seinen anderweitigen Nutzen für die Bearbeitung und Bemeisterung des Lehrfachs. In jedem Falle bedarf der schwächere Lehrer hierin eines Hülfsmittels von der Art; sonst kommt er späterhin in Verlegenheit, und läuft Gefahr etwas von seinem Ansehen einzubüßen; denn die fähigern Kinder können bald mehr als er, und den minder fähigen vermag er nicht gehörig nachzuhelfen. —

Wie viele Stunden diesem Curs zu widmen seyen, läßt sich nicht genau bestimmen. Es kommt hier vorzüglich viel auf die Gedächtnißkraft an, deren Grade bei dem Individuum bekanntlich sehr ungleich sind. Je größer das Personal ist, je mehr Zeit geht auch immer dem Lehrer ob dem Revisions- (Besichtigungs-) Geschäft verloren. Nothwendig ist es hier eben nicht, daß er die Stunden nach den Kapiteln eintheile, da den Kindern in diesem Curs überhaupt nichts Neues bekannt gemacht, sondern Bekanntes nur auf eine neue Weise zum Gegenstand ihrer Thätigkeit gemacht wird. — Die letzte Viertelstunde widme er immer den Stimmübungen.

§. 1.

Die Voreinrichtung der Schule leidet hier die Abänderung, daß die Kinder zum Schreiben sitzen müssen.

§. 2.

Es wird jedem Kinde ein Schiefertäfelchen gegeben, worauf es seine ersten Übungen zu notiren hat. Vom Anfange her ziehen wir dies dem Gebrauch des Papiers vor, weil das noch ungeübte Kind die häufigen Fehler, die es bei den ersten Versuchen macht, gleich wieder anstilgen kann; und noch mehr deswegen, weil es dem Kind erlaubt seyn muß, eine Phrase, die ihm nicht ganz einleuchtet, zur Probe vor sein äußeres Auge hinzustellen, um sich desto leichter zu überzeugen, ob es sie richtig aufgefaßt habe, oder nicht.

§. 3.

Der Lehrer beobachtet beim Vorsingen immer das Tempo moderato, so daß auf die Sekunde eine Viertel, mithin bei gewöhnlichen Taktarten ein Schlag fällt.

§. 4.

Den Takt schlägt er immer dazu, wo wir diese Regel nicht ausdrücklich aufheben.

§. 5.

Er erlaubt jedem Kinde, sich ein Weilchen zu besinnen, bevor es die vorgesungene Phrase niederschreibt. Nimmt er aber wahr, daß ein Kind sich zu lange besinnt, wo ihm die Phrase endlich als Gedächtnissache entzischen müßte, so heißt er es die Notirung versuchen.

§. 6.

Nimmt er wahr, daß auch die fähigern (fertigeren) Kinder anstehen, und nur wenige sich getrauen die Phrase niederzuschreiben, so daß ihnen also im Allgemeinen die Phrase schwierig vorkommt, so singt er sie noch einmal vor.

§. 7.

Nachdem das Niederschreiben vor sich gegangen ist, fragt er: „Haben's alle?“ — Erfolgt kein allgemeines Ja, so singt er die Phrase für diejenigen Kinder, die sie noch nicht niedergeschrieben haben, noch einmal vor.

§. 8.

Bei längern Tonreihen, von mehreren Takten, von langen (vielseitigen) Takten, oder von vielerley Notensgattung, ist es bisweilen der Fall, daß die Kinder die Reihe wegen ihrer Länge, oder wegen ihres reichen Inhalts nicht zusammenzufassen vermögen; in diesem Falle singt er die Phrase zergliedert, z. B. von vier Takten nachher allein die zwei ersten, und erst nachdem sie niedergeschrieben sind, die zwei letztern, oder er singt Takt für Takt vor.

§. 9.

Nachdem die Phrase von Allen niedergeschrieben ist, schreibt er selbst sie auf die Tafel hin und sagt: „Seht nun, ob ihr richtig notirt habet.“ Diejenigen, welche Fehler gemacht haben, heißt er ihre Fehler berichtigen. Im Anfange geht er selbst zu den Reihen hin und läßt sich von jedem Kinde sein Täfelchen vorweisen. Immer ist es nicht nöthig, daß er jedes Beispiel als Berichtigungsmittel nachher noch selbst an die Tafel hinschreibe. Jeder Lehrer wird während der Fortführung dieses Curses selbst beobachten, wie lange, und wann er etwa nachher bei schwierigen Aufgaben, besonders bei Reihen von beträchtlicher Länge, dazu seine Zuflucht zu nehmen habe.

§. 10.

Er verhüte, daß kein Kind in das Täfelchen seines Nachbarn zur Rechten oder zur Linken hineingucke, um dessen Notirung zu copiren, oder wenigstens seine eigne darnach zu berichtigen.

§. 11.

Wir halten es für sehr bildend, daß jedes Kind die Notenbeispiele, die es während der Notirübungsstunde auf seine Tafel zu setzen hatte, nachher zu Hause aufs Papier übertrage, und sich so die Aufgaben dieses Curses in ein Heft zusammenschreibe. Hat aber der Lehrer nicht die Befugniß, dies zu fordern, so muß er freylich diesem Uebertragen der Noten von der Tafel aufs Papier einen Theil der Notirübungszeit widmen. Er halte dabei die Kinder so viel als möglich zum Geschwindschreiben an. Ueberhaupt wäre es, schon des Zeitverlustes wegen, zu tadeln, wenn der Lehrer aus dem Notenschreiben ein kalligraphisches Geschäft würde machen wollen. Genug, wenn sie hinlänglich deutlich und so proportionirt sind, daß sie nicht nachher beim Ueberblick die Gesichtsanschauung verwirren. Unsere Regeln für das Notenschreiben sind diese:

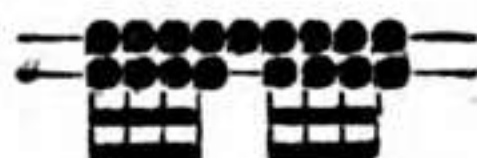
a.) Die Noten sollen so genau als möglich, und als es ohne mühsames Kritzeln geschehen kann, die Form von Drucknoten erhalten.

b.) Die Noten ohne Striche (Schwänze), Ganze, Halbe und Viertel, müssen immer — wie es in der

Sprache der Notensetzer heißt — um *zwei* ganze Notenweiten von einander entfernt seyn; Notenweite heißt nämlich der Raum, den ein schwarzer Notenkopf einnimmt. Die Viertelnoten dürfen allenfalls um eine halbe Notenweite enger stehen. Die Achtelnoten müssen immer um eine Notenweite von einander abstehen; die Sechszehntel und noch geschwindern Notengattungen müssen so nahe an einander stehen, als es möglich ist, ohne daß sie sich berühren. Folgende Tabelle macht die Sache deutlich:



c.) Wenn mehrere Sechszehntelnoten auf einander folgen, so müssen so viele, als zusammen eine Zeit ausmachen, und zusammengeschwänzt (durch Striche zusammengezogen) werden, um eine Notenweite von einander abstehen, z. B.



d.) Der Taktstrich muß um eine Notenweite von der vorstehenden und nachstehenden Note entfernt seyn; bei geschwinden (beschwänzten) Noten darf er allenfalls nur eine halbe Notenweite abstehen, bei langsamen (unbeschwänzten) anderthalbe.

e.) Fallen mehrere Noten auf eine Schlagzeit, so müssen sie, wenn es geschwänzte Noten, Achtel oder geschwindere sind, immer zusammengezogen werden. Bei den geraden Taktarten ist dies immer der Fall; bei den ungeraden leidet der Drenzwenteltakt, den wir nur mit *drei* Schlägen bezeichnet wissen wollen, bei den gemischten der Sechsahtel und Zwölfachteltakt, woben ein Schlag, aus anderthalb Zeiten bestehend, eine Viertel und eine Ahtel enthalten kann, eine Ausnahme; eben so verhält es sich mit dem Neunachteltakt.

f.) Die Noten, die auf und über der dritten Linie stehen, müssen abwärts, die welche unter der dritten Linie stehen aufwärts bestielt seyn; werden mehrere Noten, die theils unter theils über der dritten Linie stehen, zusammen geschwänzt, so ist die Regel zu befolgen, daß sie, je nachdem sie weniger weit über das Liniensystem herausragen, aufwärts, oder abwärts bestielt werden müssen.

Wie die Pausen in verschiedenen Fällen verschiedentlich gestellt werden müssen, daß z. B. im Biervierteltakt, wenn das zweite und dritte Viertel pausirt werden soll, nicht eine halbe Taktpause, sondern *zwei* Viertelpausen hingehören, wird der Lehrer den Kindern leicht beizubringen wissen. Beispiele von allerley Pausenstellung, die nicht in den Notirübungs-Beispielen selbst vorkommen, würde er aus den Stimmübungen und Gesängen herausnehmen können.

Für die Verrichtung des wirklichen Schreibens mit der Feder geben wir folgende Regel:

a.) Da die Notensiele und Taktstriche senkrecht stehen müssen, so ist es hinderlich, wenn Hand und Feder auf gleiche Weise schräg gehalten wird, wie bei der Buchstabenschrift. Dieses Schrägstellen der Striche wird leichter vermieden, wenn man den Arm vom Leibe weg, den Vorderarm beträchtlich auswärts biegt, und die Hand etwas herumdreht; dabei kann denn die Feder auch eher so gehalten werden, daß die Striche nicht zu viel Leib bekommen.

b.) Da der Notenkopf seine runde Form erhalten soll, so muß zuerst der Stiel gemacht werden, und nachher der Kopf; sonst fließt immer zu viel Dinte in den Stiel hin, wodurch eben der Kopf seine runde Form verliert. Bei Noten, die aufwärts bestielt werden sollen, geht dies in einer Handverrichtung zu, man zieht den Stiel von oben herab und fügt den Kopf an. Hingegen ist das Aufwärtsziehen eines geraden Stiels etwas unbequem, und daher ist es besser, wenn man *zwei* Verrichtungen daraus macht, nämlich zuerst den Stiel von der Stelle aus abwärts zieht, wo der Notenkopf stehen soll, und dann den Kopf erst schreibt.

c.) Da, wo mehrere Noten (Achtel oder noch geschwindere) auf eine Schlagzeit fallen, werden die Noten zuerst wie Viertelnoten geschrieben, und dann wird der Stiel an Einem fort durch alle Striche durchgezogen.

Erstes Kapitel.

§. 12.

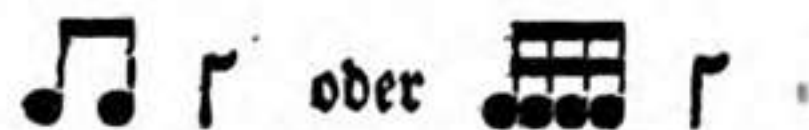
„Wenn man sich die Musik, die man anhört, recht deutlich vorstellt, so muß man sie auch niederschreiben können; man muß im Stande seyn, die Töne, die man hört, mit den ihnen entsprechenden Noten zu bezeichnen. Das sollt ihr nun alle lernen, und dazu hat jedes von euch ein Täfelchen erhalten. Was ich euch vorsinge, das sollt ihr niederschreiben, dieses niederschreiben heißt notiren, und, weil es auch auf Uebung der Kunstkraft beruht, Notirungskunst. Wer recht aufmerksam ist, dem wird dieses Geschäft leicht fallen. Nur dem Trägen wäre es beschwerlich.“

So wie wir die Gesangübungen beim Rhythmus angefangen haben, so fangen wir nun auch die Notirungsübungen beim Rhythmus an.

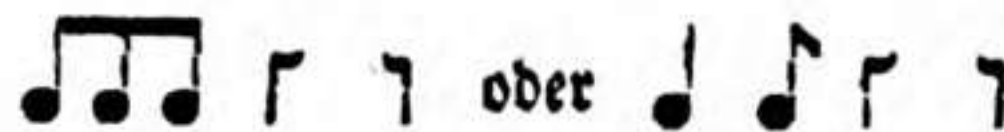
§. 13.

„Bei jeder Tonreihe, die ich euch vorsinge, habt ihr vor allen Dingen darauf zu achten, ob sie aus einer geraden, oder einer ungeraden, oder einer gemischten Taktgattung gehe.“

„Seht ihr mich die Zeit mit einer geraden Anzahl von Taktschlägen eintheilen, welches ihr sofort mit dem zweiten Niederschlag beobachtet haben müßt, so wißt ihr wenigstens, daß die Reihe nicht aus der ungeraden Taktgattung gehen kann, oder daß ich sie, wenn dies sonst auch möglich wäre, nicht in die ungerade Taktgattung notirt haben will. Es bleibt dann nur noch zu beobachten übrig, ob die Reihe aus der geraden, oder der gemischten Taktgattung gehen möge. Um diese Unterscheidung leicht und sicher zu machen, habt ihr voraus auf diejenigen Tonfolgen der Reihe zu achten, wo ich während der Geltung eines Schlags (von einer Schlagzeit zur andern) mehr als einen Ton singe. Wenn ich auf eine Schlagzeit zwei, oder auch vier Töne von gleicher Geschwindigkeit singe,“ z. B. (Er singt zwei Takte lang und schlägt dazu Niederschlag und Aufschlag.)



„so ist entschieden, daß dabei ein gerader Takt zum Grunde liegt. Singe ich hingegen auf eine Schlagzeit drei Töne von gleicher Geschwindigkeit, oder zwei von ungleicher Geltung, so daß der zweite nur die Hälfte der Zeit des erstern dauert,“ z. B. (er singt und schlägt dazu Niederschlag und Aufschlag.)



„so ergiebt sich daraus, daß die gemischte Taktgattung zum Grunde liegt.“

„Zunächst ist es also um die Erkenntniß der Taktgattung, des Grundmaasses, zu thun. Dabei würdet ihr aber immer noch nicht bestimmt wissen, aus welcher Taktart die Tonreihe gieng. Ihr wäret zwar im Stande, die Töne allenfalls nach ihrer Länge und Kürze — oder bei dreierley Notengeltung nach dem Verhältniß von Länge, Mittelzeitigkeit und Kürze — gehörig zu notiren; aber zufällig wäre es, ob ihr die rechten Notengattungen wählen würdet; vielleicht würdet ihr z. B. Halbe und Viertel, statt Vierteln und Achteln, oder Viertel und Achtel, statt Achteln und Sechszehnteln, schreiben. Um hierin nicht zu irren, habt ihr auf den Grad der Geschwindigkeit zu achten, in welchem ich singend die Töne auf einander folgen lasse. Und um euch diese Beobachtung zu erleichtern, werde ich immer den gleichen Grad der Geschwindigkeit annehmen, den wir bisher gewöhnlich beim Anfang einer jeden neuen Uebung für die Zeit eines Schlags (den Zeitabstand von einem Schlag zum andern) angenommen haben.“

§. 14.

„Zur Erkenntniß der Taktarten sind folgende Beobachtungen zu machen.“

a.) „Bei der geraden Taktgattung habt ihr darauf zu sehen, ob ich bloß zwei Schläge (Niederschlag und Aufschlag), oder vier Schläge (zwischen den Niederschlag und den Aufschlag zwei Seitenschläge, Hin- und

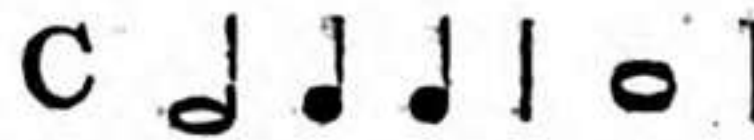
„Herschlag) thue. Wenn ich vier Schläge thue, so gilt der Viervierteltakt, thue ich hingegen zwei Schläge, so gilt gewöhnlich der Zweivierteltakt, und es ist nur zu beobachten, ob nicht etwa die Schläge ungewöhnlich geschwind gemacht werden; in welchem Falle der Zwenachteltakt gelten würde.“

„Ich singe euch nun einige Töne in der geraden Taktgattung.“ (Er singt und schlägt den Takt dazu:)



„In welcher der geraden Taktarten habe ich nun gesungen?“ — „Im Zweivierteltakt.“ — „Wie manchen Takt habe ich gesungen?“ — „Zwei.“ — „Welcherley Noten — eigentlich gesprochen, für euch zu notirende Töne — habe ich auf den ersten Takt gesungen?“ — „Eine Viertel und zwei Achtel.“ — „Getroffen; eigentlich müßte man sagen: Auf den ersten Schlag eine Viertel, und auf den zweiten Schlag und seine Zeitdauer zwei Achtel. Was habe ich auf den zweiten Takt gesungen?“ — „Eine Halbe.“ — „Notirt es so. Merkt euch für jetzt und künftig die allgemeine Regel, daß zu Anfang vor die erste Note das Taktzeichen — hier das Zeichen des Zweivierteltakts — und vor jede Note, die auf einen Niederschlag fällt (gesungen wird) ein Taktstrich hingeschrieben werden muß.“

„Ich singe wieder.“ (Er singt und schlägt den Takt dazu:)



„In welcher Taktart habe ich jetzt gesungen?“ — „Im Biervierteltakt.“ — „Wie viele Takte habe ich gesungen?“ — „Zwei.“ — „Welcherley Notengattungen im ersten Takt?“ — „Eine Halbe und zwei Viertel.“ — „Was sang ich auf den zweiten Takt?“ — „Eine Ganze.“ — „Notirt es so; vergesst nicht das Taktzeichen vorzusetzen, und die Taktstriche beizufügen.“

„Hört wieder, wie ich singe:“



„Und jetzt, in welcher Taktart sang ich?“ — „Im Zwenachteltakt.“ — „Wie viele Takte.“ — „Zwei.“ — „Im ersten Takt welcherley Notengattungen?“ — „Eine Achtel und zwei Sechszehntel.“ — „Im zweiten?“ — „Eine Viertel.“ — „Notirt es so.“ Nachdem es geschehen, spricht er: „Ihr habt nun drei Notenbenspiele auf euern Täfelchen. Betrachtet und vergleicht sie; ihr werdet finden, daß es eigentlich die nemliche Tonfolge ist, die ihr in verschiedenen Notengattungen notirt habt, weil ich sie zu verschiedenen Malen in verschiedener Geschwindigkeit gesungen habe.“

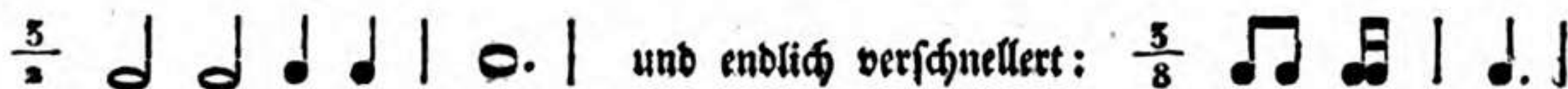
§. 15.

b.) „Bei der ungeraden Taktgattung ist der Drenvierteltakt der üblichste. Es ist also zu beobachten, ob nicht etwa die Schläge ungewöhnlich langsam oder ungewöhnlich geschwind gethan werden; im ersten Falle wäre es der Drenzwenteltakt, im letztern der Drenachteltakt.“

„Ich singe einige Töne in der ungeraden Taktgattung:“



„In welcher der ungeraden Taktgattungen habe ich gesungen?“ — „Im Drenvierteltakt.“ — „Wie manchen Takt?“ — „Zwei.“ — „Welcherley Töne oder Noten kommen im ersten Takt vor?“ — „Zwei Viertel und zwei Achtel.“ — „Im zweiten Takt?“ — „Eine punktirte Halbe.“ Er singt nachher die gleiche Tonfolge verlangsamt:



Dazu spricht und fragt er auf gleiche Weise, heißt die Kinder die Noten, nachdem sie geschrieben sind, wieder so betrachten, vergleichen, und als die nämliche nur in ungleicher Geschwindigkeit vorgetragene Tonfolge erkennen, gleichwie er oben mit dem Beispiel der geraden Taktgattung versuhr.

§. 16.

c.) „Das wesentliche Merkmal der gemischten Taktgattung ist dies, daß die Schläge im Durchschnitt um ein Drittel langsamer auf einander folgen, als bey der geraden oder der ungeraden Taktgattung. Daben habe ihr darauf zu sehen, ob ich mit zwey, vier, oder sechs Schlägen den Takt eintheile. Theile ich ihn mit zwey Schlägen ein, so ist es gewöhnlich der Sechsstelakt, der überhaupt unter den gemischten Taktarten am häufigsten vorkommt; gehen aber die Schläge etwa einmal auffallend geschwinder als sonst, so ist es der Sechszehnstelakt. Thue ich vier Schläge, so ist es der Zwölfstelakt; thue ich sechs Schläge, so ist es der Sechsviertelakt, den ihr auch daran erkennet, daß ich je den vierten, fünften und sechsten Schlag immer mit gehobnem Arm thue.“

„Ich singe einige Töne in der gemischten Taktgattung:“



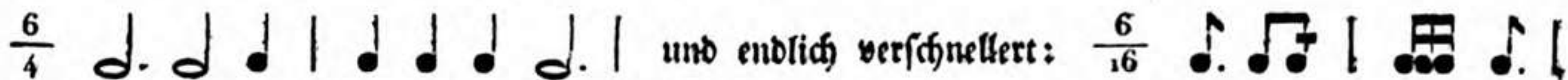
„In welcher der ungeraden Taktarten habe ich gesungen?“ — „Im Sechsstelakt.“ — „Wie manchen Takt?“ — „Zwey.“ — „Welcherley Töne oder Noten kommen im ersten Takt vor?“ — „Eine punktirte Viertel, eine nicht punktirte Viertel und eine Achtel.“ — „Was kommt im zweyten Takt vor?“ — „Drey Achtel und eine punktirte Viertel.“ — „Notirt es so!“

„Ich singe wieder:“



Er singt vorerst ohne den Takt zu schlagen, und spricht dann wieder fragend zu den Kinder: Betrachtet nun die niedergeschriebne Tonreihe! habe ich etwa wieder gesungen wie vorher?“ — „Ja.“ — „Ich wiederhole meinen Gesangsphrase noch einmal und schlage den Takt dazu.“ Er thut nun die diesen Takt bezeichnenden vier Schläge und fragt: „In welcher der ungeraden Taktarten habe ich jetzt gesungen?“ — „Im Zwölfstelakt.“ — „Wie viele Takte habe ich gesungen?“ — „Nur einen.“ — „Recht so; ihr werdet euch dabey wieder erinnern, daß ich euch den Zwölfstelakt als einen verdoppelten Sechsstelakt ansehen lehrte. Sagt mir nun alle Noten der Reihe nach her, die in diesem verdoppelten Takt enthalten seyn müssen. Was fällt auf den ersten Schlag?“ — „Eine punktirte Viertel.“ — „Was auf den zweyten?“ — „Eine Viertel und eine Achtel.“ — „Auf den dritten?“ — „Drey Achtel.“ — „Auf den vierten?“ — „Eine punktirte Viertel.“ — „Notirt es so.“

Er singt nachher die gleiche Tonfolge verlangsamt:



Sprechend und fragend verfährt er dabey, wie oben.

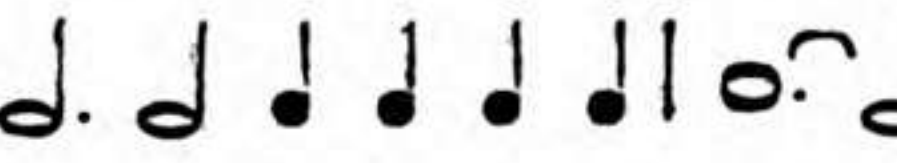
§. 17.

d.) „Der Neunstelakt hat sein eigenthümliches Merkmal darin, daß die Schläge so langsam auf einander folgen wie beym Sechsstelakt, daß aber der Schläge für den Takt drey sind, wie bey der ungeraden Taktgattung. In der Aufeinanderfolge der Notengattungen ist er nicht dem Dreyviertel, sondern dem Sechsstelakt ähnlich; es füllen z. B. je drey Achtel oder eine Viertel und eine Achtel zusammen eine Zeit aus.“

„Ich singe in diesem Takt einige Töne:“



„Wie viele Takte habe ich gesungen?“ — „Zwey.“ — „Was kam im ersten Takt vor?“ — „Eine punktirte Viertel.“ — „Was im zweyten?“ — „Eine Viertel und eine Achtel.“ — „Im dritten?“ — „Eine punktirte Halbe und eine daran gebundene punktirte Viertel.“ — „Getroffen! Es muß nämlich eine Bindung vorkommen, weil man, wie ihr wißt, für einen während der Zeit von neun Achteln auszuhaltenden Ton kein Zeichen hat. Notirt es so.“ Nachdem es geschehen, heißt er sie dieses Beispiel auch in der Verlangsamung als Neunvierteltakt notiren. Hierauf fragt er: „Wenn man dieses Beispiel auch in der Verschnellerung würde notiren wollen, wie müßte wohl der Takt heißen, der auf diese Weise entstühnde?“ — „Der Neunsechszehnteltakt.“ — Er heißt sie auch dies notiren. Die Kinder werden demnach auf ihren Täfeln folgende Arbeit liefern:

Als Verlangsamung $\frac{9}{4}$  als Verschnellerung $\frac{9}{16}$ 

Er macht ihnen dabey die Bemerkung, daß diese beyden Taktarten zwar sehr selten seyen, aber doch etwa künftig vorkommen können.

Zweytes Kapitel.

§. 18.

„In der letzten Singstunde hattet ihr blos rhythmische Tonreihen (Tonfolgen) zu notiren; nun sollt ihr melodische Tonreihen notiren. Ihr habt dabey zunächst zweyerley zu beobachten: Erstens, ob die Fortschreibung je von einem Tone zum andern aufwärts oder abwärts gehe; zweitens, ob es eine stufenweise, oder eine sprungweise Fortschreibung sey.“

„Ich singe. (Er singt die Fortschreibung der großen Secunde, z. B. g. a.) Habe ich eine Fortschreibung aufwärts oder abwärts gesungen?“ — „Eine Fortschreibung aufwärts.“ — „War es eine stufenweise oder eine sprungweise Fortschreibung?“ — „Eine stufenweise.“ —

§. 19.

„Ich singe wieder. (Er singt a. g.) Habe ich eine Fortschreibung aufwärts oder abwärts gesungen?“ — „Abwärts.“ — „Stufenweise oder sprungweise?“ — „Stufenweise.“ —

§. 20.

„Ich singe. (Er singt die Fortschreibung einer großen Terz aufwärts, z. B. g. h.) Was habe ich gesungen?“ — Die Kinder müssen nun beydes zugleich beantworten, oder beantworten lernen, und also sagen: „Eine sprungweise Fortschreibung aufwärts.“ —

§. 21.

„Ich singe. (Er singt die beyden vorigen Töne in umgekehrter Ordnung.) Was habe ich gesungen?“ — „Einen Sprung abwärts.“ — „Recht so; ihr wißt aber, daß es verschiedene Sprünge giebt, und daß wir sie, je nach dem kleinern oder größern (engern oder weitem) Abstand der Töne von einander, verschiedentlich benannt haben. Wie mag wohl der Sprung heißen, den ich euch zuerst aufwärts, dann abwärts gesungen habe?“ — „Terz.“ —

§. 22.

„Ich singe wieder. (Er singt die Fortschreibung einer reinen Quarte; wenn er vorher g. h. gesungen hat, so singt er nun g. c. mithin singt er den tiefern Ton des Intervalls wieder wie vorher.) „Was für ein Sprung ist dies?“ — „Eine Quarte aufwärts.“ — Er singt sie hierauf abwärts und fragt auf gleiche Weise.

§. 23.

„Wie vielerley Sprünge habt ihr in dieser Vorübung nun gesungen?“ — „Zweyerley.“ — „Wie heißen sie?“ — „Terzen und Quarten.“ — „Recht so. Wir wollen nun untersuchen, wie solche Fortschreitungen nach der Notirungskunst dem Aug erscheinen. Ein jedes ziehe auf seinem Täfelchen zwei gleichlaufende Horizontallinien (zwei wagrechte, überall gleich weit von einander entfernte Linien), wie man sie als Bestandtheile des Notensystems zu schreiben pflegt. (Bis es geschehen ist, hält er mit Sprechen inne.) Ein jedes schreibe darauf von vorne her die vier Noten des Tetrachords in aufsteigender Ordnung und ganz nahe an einander; die erste Note werde auf, nicht unter die erste Linie gestellt, so daß die letzte und höchste über, nicht auf die zweite Linie zu stehen kommt. (Bis es geschehen ist, hält er mit Sprechen inne.) Wie nun die Secunden dem Aug erscheinen, ist ganz einleuchtend; wenn nämlich die erste (vorhergehende) Note auf einer Linie steht, so kommt die darauf folgende auf das angränzende Spatium zu stehen, und umgekehrt. — Es fragt sich: Wie Terzen dem Aug erscheinen? Jedes betrachte auf seinem Täfelchen das Verhältniß der ersten Note zur dritten, oder das Verhältniß der zweiten zur vierten. Ihr werdet sehen, daß zwei Noten, die zusammen das Intervall einen Terz bilden, immer, entweder durch ein Spatium getrennt, auf zwei benachbarten Linien, oder, durch eine Linie getrennt, auf zwei benachbarte Spatien zu stehen kommen. — Wie Quarten dem Aug erscheinen, seht ihr, wenn ihr die erste Note mit der vierten vergleicht. Die erste steht auf einer Linie, die zweite auf einem Spatium, daraus ergiebt sich folgende Regel für die Quartensstellung: Wenn die erste Note auf einer Linie steht, so kommt die zweite, durch ein Spatium und eine Linie getrennt, auf ein Spatium zu stehen; und umgekehrt.“

„Daß es mit diesen Notenverhältnissen im Absteigen die gleiche Bewandniß habe, wie im Aufsteigen, versteht sich von selbst.“

§. 24.

„Ich werde euch nun in diesem Umfange von vier Tönen, mithin im Umfang des Tetrachords, die Töne in vermischter Ordnung singen, und ihr sollt sie gehörig notiren. Es sollen dabei je vier und vier Töne durch einen Strich von einander abgesondert werden.“ Er singe ihnen die dreyn und zwanzig möglichen Verbindungen des Tetrachords nacheinander vor; woben er natürlich je nach dem Absingen von vier Tönen so lang innezuhalten hat, bis alle Kinder die Verrichtung des Notirens vollzogen haben. Die Kinder werden demnach auf ihren Täfelchen folgende Arbeit liefern:



D r i t t e s K a p i t e l.

§. 25.

„Bisher hattet ihr Töne im Umfang eines Tetrachords aufzufassen, und zu notiren. Wir gehen weiter. Ich singe. (Er singt zwei verbundene Tetrachorde z. B. g a. h. c. . c. d. e. f.) Wie nennt man diese Tonfolgen?“ — „Zwei verbundene Tetrachorde.“ — Ihr werdet nun in diesem größern Umfange Tonverbindungen zu hören und zu notiren bekommen. Jedes ziehe auf seinem Täfelchen vier Linien. Den ersten Ton, den ich singen werde, habt ihr auf die erste Linie zu setzen; es soll der tiefste seyn, den ihr gegenwärtiger Übungsreihe zu hören bekommt.“ Er singt erst, zwar immer auf die Sylbe la, 1. 4. und heißt die Kinder die ihnen wohlbekannte Quarte notiren.

§. 26.

„Ich singe weiter. (Er singt 1. 5.) Was für einen Sprung habe ich gesungen?“ — „Einen Quintensprung.“ — „Notirt es so, und laßt sehen, wie Quintensprünge dem Aug erscheinen; eure erste Note muß auf der ersten Linie stehen; wo steht die zweite?“ — „Auf der dritten.“ — „Recht so; beyde Noten dieses Intervalls stehen demnach auf Linien. Würde die erste auf einem Spatium stehen, so versteht es sich, daß die zweite auch auf ein Spatium zu stehen käme. Betrachtet ferner, was für Stufen zwischen diesem Quinten: Intervall liegen, und sagt mir sie in aufsteigender Ordnung her.“ — „Ein Spatium, eine Linie, und wieder ein Spatium.“ — „Getroffen; also zwey Spatien und eine Linie; würden hingegen die Noten dieses Quinten: Intervalls auf Spatien stehen, so hättet ihr umgekehrt zwey Linien und ein Spatium dazwischen.“

§. 27.

„Ich singe. (Er singt 1. 6.) Was habe ich gesungen?“ — „Einen Sextensprung.“ — „Notirt ihn! es muß untersucht werden, wie Sextensprünge dem Aug erscheinen. Die erste Note dieses Intervalls habt ihr auf der ersten Linie; wo habt ihr die zweite?“ — „Auf dem dritten Spatium.“ — „Recht so; die erste Note steht also auf einer Linie, die zweite auf einem Spatium.“ Würde umgekehrt die erste Note auf einem Spatium stehen, so müßte die zweite auf eine Linie zu stehen kommen. Sagt mir nun auch die Stufen, die zwischen diesem Sexten: Intervall liegen in aufsteigender Ordnung her.“ — „Spatium, Linie, Spatium, Linie.“ — „Getroffen; also zwey Spatien und zwey Linien.“

§. 28.

„Ich singe. (Er singt 1. 7.) Was habe ich gesungen?“ — „Einen Septimensprung.“ — „Seht nach, wie dieser Sprung dem Aug erscheine. Die erste Note habt ihr auf der ersten Linie; wo habt ihr die zweite?“ — „Auf der vierten.“ — „Recht so; daraus ergiebt es sich, daß die beyden Noten des Septimen: Intervalls entweder auf zwey Linien oder auf zwey Spatien zu stehen kommen. Was für Stufen liegen zwischen dem Septimen: Intervall?“ — „Spatium, Linie, Spatium, Linie, Spatium.“ — „Recht so; im Ganzen drey Spatien und zwey Linien. Würde die erste Note auf einem Spatium, und demnach die zweite auf einer Linie stehen, so befänden sich umgekehrt dazwischen drey Linien und zwey Spatien.“

§. 29.

Um den Kindern die Anschauung der Intervalle noch mehr zu verdeutlichen, schreibe er folgende Tabelle an die Tafel und heiße die Kinder sie copiren. Er erkläre ihnen, daß sie sich die kleinen Nötchen nur als Ausmessungspunkte der Intervalle vorzustellen haben.



§. 30.

Der Lehrer hat den Kindern im Umfang der sieben Töne solche Tonreihen vorzusingen, die im melodischen Cours enthalten sind. Zunächst wähle er sich die im Kap. VI. §. 31. enthaltenen. Ist vorher durch Sprechen oder durch Schreiben eine Pause entstanden, so muß er immer, bevor er anfängt zu singen, sagen: „Mein erster

„Ton, den ich singe, ist — z. B. — vier.“ Diese Uebungen haben übrigens für die Notirung keine Schwierigkeit, da die Fortschreitungen sich regelmäßig von Stufe zu Stufe bis an die hier festgesetzte Gränze des Tonumfangs sich erweitern und verengern. Hingegen kann das Notiren der Beispiele des §. 32, die der Lehrer hierauf vorzusingen hat, den Kindern zu notiren schwerer fallen; besonders die Beispiele V—VIII. Hierbei hat er von Zeit zu Zeit auf den Täfelchen nachzusehen, ob die Kinder wirklich richtig notiren, ob sie z. B. nicht etwa einen Quintensprung mit einem Sextensprung verwechseln u. dgl. Sollten die Kinder zu viele Fehler machen, so greife er auf die Uebungen des Kap. V. zurück. Ueberhaupt sind die Uebungen dieses fünften Kapitels schwächeren Kindern nützlich, um ihre Kunstanschauung im Kreise, im möglichen Kreislauf der sieben Töne zu orientiren, und sie in diesem bald so bald anders geregelten Kreislauf umsichtig zu machen.

Viertes Kapitel.

§. 31.

Dieses Kapitel enthält nun die Vorführung rhythmisch-melodischer Tonreihen zum Behuff der Notirungskunst. Hier werden den Kindern die Schreibmaterialien noch zu den Täfelchen gegeben. Der Lehrer läßt alle Kinder gleich vom Anfang an die Feder brauchen. Kommt aber eine Aufgabe vor, die sie sich — wenigstens die schwächeren unter ihnen — nicht zu notiren getrauen, so überläßt er ihnen, sie zuerst auf das Täfelchen hinzusetzen, um an der Notenstellung (am Aussehen der Notenfiguren) leichter wahrzunehmen, ob die Notirung recht sey, oder wie sie gemacht werden müsse.

Es ist hier der Ort, den Kindern mit einiger Umständlichkeit zu sagen, daß man, um in der Notirungskunst gute Fortschritte zu machen, immer die Aufmerksamkeit auf mehreres zu vertheilen habe, daß man überhaupt, je weiter man in der Musikbildung komme, immer auf mehreres und noch mehreres die Aufmerksamkeit auszubreiten habe, daß man keine Sekunde, ja keinen Augenblick lang nur auf Eines (einerley), etwa nur auf das Rhythmische, oder nur auf das Melodische allein zu achten habe, daß man am allerwenigsten ob dem Sehen auf die Taktschläge das Hören auf die Tonfolge versäumen dürfe u. s. f.

Abichtlich setzen wir einige so gar kleine, leichte Sätze, deren richtiges Notiren dem Kind ohne Anstrengung gelingen muß, zuerst hin, damit das Kind hierin erst Zutrauen zu sich selbst bekomme, und seine innere Selbstthätigkeit leise aufgeregt fühle.

The image displays twelve musical exercises, labeled I through XII, arranged in four rows. Each exercise is written on a five-line staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Exercises I, II, III, and IV are in 6/8 time. Exercises V and VI are in 3/4 time. Exercises VII, VIII, IX, X, and XI are in 3/4 time. Exercise XII is in 3/4 time. The exercises consist of short melodic and rhythmic phrases, some ending with a double bar line and a repeat sign, and others with a final note. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests.

§. 32.

Es folgt hier eine Reihe von Notirungsübungen in sprungweisen Fortschreitungen. Die ersten sechs Nummern enthalten Terzensprünge, die folgenden sechs Quartensprünge u. s. f. bis zu den Septimen. Wir lassen immer ein Paar Uebungen in der gemischten Taktgattung, dann ein Paar in der ungeraden, endlich ein Paar in der geraden folgen. So, wie wir diese Aufgaben eingerichtet haben, sind diejenigen im Sechachteltakt immer für die Notirung die leichtesten. Finden die Kinder sich einmal ins Notiren dieser dreier Taktarten, so ist schon viel gewonnen, das rhythmische Tonmaaß (die Fähigkeit verschiedene Längen und Kürzen innerlich gegen einander zu halten) ist ihrer Kunstanschauung schon wesentlich eingeprägt. Ohne große Schwierigkeit werden sie sich dann auch in die Verkürzungen und Verlängerungen finden. Indes ist dabei folgendes wohl zu unterscheiden: Ist eine Aufgabe ziemlich einförmig und leicht, besonders nach ihren rhythmischen Bestandtheilen, so fassen die Kinder sie gänzlich in gleicher Leichtigkeit auf, man mag sie ihnen nach dem Mittelmaaß, oder in der Verlangsamung, oder der Verschnellerung vorsingen; sie notiren demnach eben so leicht, als in dem Sechachteltakt, im Sechsechzehntel- oder Sechsvierteltakt. Ist hingegen eine Aufgabe schwierig, so wäre es ihnen weit schwerer, dieselbe statt des Mittelmaaßes, in der Verschnellerung oder Verlangsamung aufzufassen und zu notiren. Hier zeigt sich auch nach der Verschiedenheit der Individualitäten eine verschiedenartige Tüchtigkeit: Die Kinder mit grosser Geisteschnelligkeit aber geringer Gedächtniskraft — wie es sich oft beisammen findet — fassen und notiren leichter nach der Verschnellerung, hingegen die mit stärkerem Gedächtniß bey langsamerer (mühsamerer) Geistesoperation besser nach der Verlangsamung.

The image displays 20 musical exercises, numbered I to XX, arranged in five rows. Each exercise is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature. The exercises are as follows:

- I.** 6/8 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- II.** 6/8 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- III.** 3/4 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- IV.** 3/4 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- V.** Common time (C), starting with a treble clef and a sharp sign.
- VI.** Common time (C), starting with a treble clef and a sharp sign.
- VII.** 6/8 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- VIII.** 6/8 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- IX.** 3/4 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- X.** 3/4 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- XI.** Common time (C), starting with a treble clef and a sharp sign.
- XII.** Common time (C), starting with a treble clef and a sharp sign.
- XIII.** 6/8 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- XIV.** 6/8 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- XV.** 3/4 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- XVI.** 3/4 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- XVII.** Common time (C), starting with a treble clef and a sharp sign.
- XVIII.** Common time (C), starting with a treble clef and a sharp sign.
- XIX.** 6/8 time, starting with a treble clef and a sharp sign.
- XX.** 6/8 time, starting with a treble clef and a sharp sign.



Fünftes Kapitel.

§ 33.

Die bisherigen Notirungsaufgaben hatten durchgehends nur die Länge von zwey Takten. Die Kinder sollen nun weiter geführt werden und Aufgaben von drey Takten notiren lernen. Hier ist aber die Verlängerung (Erweiterung) um einen Takt schon ein sehr großer Schritt. Um diesen Schritt zu erleichtern, und so zu vermeiden, daß daraus kein pädagogischer Sprung, — im nachtheiligen Sinne des Worts — entstehe, verbinden wir damit eine andre Aufgabe; wir richten die Uebungen so ein, daß hier öfters melodisch-einförmige Tonreihen (mehrere Töne von gleicher Höhe) aufeinander folgen, damit die Kunstanschauung minder beim Melodischen zu verweilen bedürfe.

Der Lehrer heiße die Kinder immer genau beobachten, wie viele Töne von gleicher Höhe, ob nur zwey, ob drey, oder mehrere auf einander folgen. Denn in der That wird hier das arithmetische Geschäft des Zählens nothwendiger, als bey rhythmisch-einförmigen Melodien.



Sechstes Kapitel.

§. 34.

Es soll nun zu den Aufgaben von vier Takten geschritten werden. Diese Aufgabe setzen wir als das Ziel der Schulübung im Notiren, rücksichtlich des Umfangs (der Größe, Länge) der Aufgaben, fest; und das nicht nach Willkür. Denn auch in größern Tonstücken sind die rhythmischen Glieder (Theile, Absätze, Einschnitte) von vier Takten das Gewöhnlichste; kommt ein Rhythmus von fünf Takten vor, so befindet sich meistens im vierten Takt eine Dehnung (Verlangsamung der Bewegung, Fortschreitung.) Rhythmen von sechs Takten gehören zu den Seltenheiten. In der Instrumentalmusik können zwar Rhythmen von acht oder noch mehr Takten vorkommen; alsdann aber befindet sich für die Kunstanschauung meistens zwischen dem vierten und fünften Takt eine Art Ruhepunkt (Verweilungs-, Begrenzungspunkt), eine Ausründung; oder die Bewegung ist einförmig (oder beynähe einförmig), wie z. B. bey solchen Sonatensätzen, die großen Theils aus Läuffen bestehen. Wenn wir also oben von „Vollendung der Kunstanschauung in specieller Beziehung“ sprachen, so erhält dies nun hier seine nähere Bestimmung: Ist die Kunstanschauung des Zöglings wirklich in so weit vollendet, daß er eine Tonreihe von der Länge von vier Takten mit Leichtigkeit zu notiren im Stand ist, so kann man sicher seyn, daß er ein größeres Kunstwerk, das er hört, eben weil die Eurhythmie eines Tonstücks sich am Allgemeinsten von vier zu vier Takten bildet, auch ohne Anstrengung oder Beschwerde zu verfolgen und in der Reihenfolge seiner Theile rhythmisch anzuschauen im Stand ist. Natürlich fallen unter diesen Gesichtspunkt nicht diejenigen Tonstücke, woben absichtlich durch die gesuchten Künstlichkeiten (Inegalitäten) des Rhythmus Täuschung erzeugt werden soll, auch nicht solche, die rhythmisch regellos (fehlerhaft) gesetzt sind.

Eine gedoppelte Aufgabe bietet sich uns hier auf die natürlichste Weise von selbst dar. Um auch hier keinen pädagogischen Sprung zu machen, und zu dem Ende die ersten Notirungsaufgaben sehr leicht einzurichten, trennen wir eine jede Aufgabe durch Pausen in zwei gleiche Theile, so daß also jede solcher Aufgaben aus zwei rhythmischen Gliedern, von zwei Takten besteht. Auf diese Weise werden die Kinder zugleich in der Pausennotirung geübt.

Aber auch noch mehrere andre Aufgaben verbinden wir hier. Dies ist unvermeidlich. Denn wollten wir jede wesentliche Kunstaufgabe (Constructions-Aufgabe) zu einer Notirungsaufgabe machen, so würde die Notirungslehre allein zu einem Buche ausgedehnt. Wir führen von diesen hier in Verbindung gebrachten Aufgaben folgende an:

a.) Von der siebenten Nummer an bleiben die Aufgaben als melodische Aufgaben nicht mehr im Umfange von sieben Tönen (zwei verbundenen Tetrachorden), sondern sie werden durch die ganze Tonleiter und darüber hinaus ausgebreitet, und haben daher nach ihrer melodischen Form c. nicht mehr zum Mittelpunkt, sondern zum Grundton.

b.) Die Nummern XII — XV. enthalten Sprungaufgaben: Sexten, und Oktaven. Septimen werden zweckmäßig erst später vorgeführt.



VII.

VIII.

IX.

X.

XI.

XII.

XIII.

XIV.

XV.

Siebentes Kapitel.

§. 35.

In diesem Kap. verbinden wir zwei Hauptaufgaben:

- a. Wir führen Sätze vor, die aus mehreren ganz kleinen rhythmischen Gliedern bestehen, die daher, da sie öfters durch Pausen getrennt sind, auch als Notirungsübungen der Pausen weiter führen.
- b. Absichtlich knüpfen wir nun hieraus die dynamischen Uebungen (Uebungen in dynamischen Gradationen) an, denn diese sind für Anfänger am leichtesten in solchen Fällen zu unterscheiden, wo die graduirten Tonreihen zugleich rhythmisch von einander absteigen (durch Pausen getrennt sind.)

Mit diesen Hauptaufgaben sind noch mehrere Nebenaufgaben verbunden:

- a. Die Nummern VII. VIII. IX. fangen im Aufschlag an;
- b. Die Nummern XXII — XXVII. enthalten Bindungen im engeren Sinne. (Synkopationen.)
- c. Die drei letzten Nummern enthalten Triolen. — In den dynamischen Aufgaben haben wir die Extreme, Pianissimo und Fortissimo, nicht angebracht. Wir wollen den Lehrer, der keine hinlänglich starke Stimme hat, um den Kindern die fünferley Grade unterscheidbar vorzusingen, nicht in Verlegenheit setzen. Wir stellen

aber jedem frey, sich aus dem dynamischen Curs einige Uebungen zu diesem Endzweck zu wählen. Dies ist übrigens hier von geringer Erheblichkeit; denn die dynamischen Verhältnisse sind für die Notirungskunst — aber nur für diese — das minder Wesentliche.

The musical score consists of 21 numbered exercises, each on a single staff with a key signature of one sharp (F#). The exercises are arranged in five rows:

- Row 1:** I. (6/8), II. (3/4), III. (C)
- Row 2:** IV. (6/8), V. (3/4)
- Row 3:** VI. (C), VII. (6/8)
- Row 4:** VIII. (3/4), IX. (C), X. (6/8)
- Row 5:** XI. (3/4), XII. (C)
- Row 6:** XIII. (6/8), XIV. (3/4), XV. (C)
- Row 7:** XVI. (6/8), XVII. (3/4)
- Row 8:** XVIII. (C)
- Row 9:** XIX. (6/8), XX. (3/4), XXI. (C)

Dynamics and markings include: *p*, *m*, *f*, *sf*, *cresc.*, and *dim*.

Achtes Kapitel.

§. 36.

Dieses Kap. dient zur Vorbereitung auf die chromatischen Uebungen. Dabei empfehlen wir dem Lehrer vorzüglich ein behutsames, nicht voreiliges Verfahren. Er suche es mit Allem, das er den Kindern theoretisch bekannt zu machen hat, bis zur möglichsten Verdeutlichung zu bringen.

„Ihr werdet euch zu erinnern wissen, daß wir im melodischen Cours durch vielfache Versetzung des Tetrachords neue Töne gefunden haben, die wir nachher halbe Töne nannten. Dem Auge haben wir sie durch besondre Zeichen, Beeren und Kreuze, die wir Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen nannten, dargestellt. So wie man nun das Tetrachord in jede Tonhöhe versetzen kann, so kann man auch jede andre Tonreihe, überhaupt jedes kleinere oder größere Tonstück in jede mögliche Tonhöhe, so weit nämlich das Tonreich, oder beim Gesange das Tonvermögen der Menschenstimme reicht, versetzen. In dieser Versetzungskunst sollt ihr euch nun üben. Am schicklichsten machen wir mit der Versetzung der diatonischen Tonleiter den Anfang. Dieses Geschäft hat also Aehnlichkeit mit der Versetzung des Tetrachords, ja es ist nur eine Erweiterung dessen; wir versetzen nämlich immer zwei auf einander gebaute Tetrachorde auf einmal.

„Jedes schreibe die diatonische Tonleiter so, wie ich euch damit bekannt gemacht habe, auf sein Täfelchen, und setze die Buchstabenbenennung unter die Noten; damit nachher noch mehr hinzugesetzt werden könne, so soll ein langes Liniensystem gezogen werden; die Noten werden vorne darauf gesetzt. Hinten daran soll ein Strich stehen zur Absönderung dessen, was weiter hinschreiben ist.“ Die Kinder schreiben:

„Nun verlange ich, daß ihr die Tonleiter in verschiedene Tonhöhe versetzt. Die Benennung des Tones, auf dem ihr die Tonleiter anzufangen, den ihr mithin als den tiefsten Ton hinzusetzen habt, werde ich euch immer aussprechen; ich werde ihn Grundton nennen.“ Dieses erste Niederschreiben soll bloß ein mechanisches seyn, damit die Kinder die Tonleitern zum Behuff der unmittelbar darauf folgenden Uebungen vor Augen haben. Er fodre daher zuerst das Niederschreiben der Kreuz-Tonleitern, von C. ausgehend nach dem Quintenzirkel bis zu fis. Er sage: „Ich werde das Versetzen der Tonleiter in zwei Abtheilungen von euch fodern. Zuerst fodre ich diejenigen, welche vermittlest den Erhöhungszeichen richtig notirt werden, und zwar in einer solchen Ordnung, daß, je von einer Tonleiter zur andern, ein Kreuz mehr zu notiren ist, das, wie ihr wißt, immer auf die siebente Stufe (zur siebenten Note) zu stehen kommt.“ Er ruft aus: „Grundton G.“ — nachdem die Kinder alle die Tonleiter notirt haben: „Grundton D. — Grundton A. — Grundton E. — Grundton H.“ — Endlich auch: „Grundton Fis. Dabei macht er sie vorläufig aufmerksam, daß in der Notirungskunst auch e. erhöht zum Vorschein kommen könne, und dann eis heiße, welches mit f. gleiche Tonhöhe habe.

Die Kinder müssen nach dieser Anweisung folgende Arbeit geliefert haben:

The first staff shows an ascending scale: c. d. e. f. g. a. h. c. g. a. h. c. d. e. fis g. d. e. fis. g. a. h. cis. d a. h. cis. d. e fis. gis. a. The second staff shows a descending scale: e. fis. gis. a. h. cis. dis. e. h. cis. dis. e. fis. gis ais. h. fis. gis. ais. h. cis. dis. eis. fis.

§. 37.

„Nun sollt ihr die übrigen Tonordnungen niederschreiben, die mit Been richtig bezeichnet werden. Diese werde ich euch wieder in einer so bestimmten Ordnung aufgeben, daß je von einer Tonleiter zur andern ein Be mehr zu notiren ist, das, wie ihr wißt, immer auf die vierte Stufe zu stehen kommt.“ Er ruft also, nach dem Quartenzirkel fortschreitend, aus: „Grundton F. — Grundton B. — Grundton Es. — Grundton As — Grundton Des.“ — Endlich läßt er sie die Tonleiter auch auf Ges. bauen, und bemerkt ihnen, daß nach dieser Tonleiter auch c. erniedrigt notirt werde; daß man es ces. zu nennen pflege, daß es aber nach seiner Tonhöhe nichts anders sey als h.

Die Kinder müssen so notirt haben:

The first staff shows an ascending scale: f. g. a. b. c. d. e. f. b. c. d. es. f. g. a. b. es. f. g. as. b. c. d. es. as. b. c. des. es. f. g. as. The second staff shows a descending scale: des. es. f. ges. as. b. c. des. ges. as. b. ces. des. es. f. ges.

§. 38.

„Wie viele Tonleitern habt ihr nun auf euern Tafelchen, die mit Erhöhungszeichen notirt sind?“ — „Sechs.“ — „Wie viele mit Erniedrigungszeichen?“ — „Auch sechs.“ — „Recht so. Würde man

„die ursprüngliche Tonleiter, die weder Erhöhungs- noch Erniedrigungszeichen hat, auch dazu zählen, so kämen
 „dreizehn Tonleitern heraus, das kann aber nicht seyn; denn es kann, wie ihr wißt, nur so viele Tonleitern
 „geben, als es Töne giebt. Eine dreizehnte Tonleiter muß also wohl nur durch unsre Art zu notiren ent-
 „standen seyn. So ist es in der That. Vergleichen die Tonleiter von Fis. mit derjenigen von Ges; ihr werdet
 „finden, daß durch verschiedene Bezeichnung die nämlichen Töne bezeichnet sind; denn fis, das erhöhte f, ist
 „nichts anders als ges, das erniedrigte g; gis, das erhöhte g, nichts anders als as, das erniedrigte a, u. s. f.“

§. 39.

„Was wir bisher Tonleiter nannten, wollen wir jetzt Tonordnung nennen. Denn durch die Tonleiter
 „wird eben die Ordnung bestimmt, nach welcher die Töne notirt werden sollen. Es giebt also eine Tonordnung
 „von C. die wir die ursprüngliche Tonordnung nennen wollen, eine Tonordnung von g, eine Tonordnung von
 „f. u. s. f. Ein jedes kleinere oder größere Tonstück wird nach einer solchen Tonordnung notirt, und die
 „Erhöhung oder Erniedrigung, die in der Tonleiter durch Kreuz oder Be angezeigt wird, ist auf der gleichen
 „Stufe durch das ganze Tonstück hindurch gültig. Daher pflegt man auch die Kreuze und Been, die bey
 „der Bildung einer Tonleiter vorkommen, vorne auf dem Linien-system an der gehörigen Stelle (Stufe) zum
 „Schlüssel hinzuzusetzen, und nennt dies die Vorzeichnung. Seht nun auf euern Täfelchen nach, und sagt
 „mir: Durch was für eine Vorzeichnung wird die Tonordnung von G. bestimmt?“ — „Durch ein Kreuz.“ —
 „Auf welcher Stufe des Linien-systems steht dieses Kreuz?“ — „Auf der sechsten Linie.“ — (Die Kinder
 „können auch sagen, auf der ersten Ansaklinie von oben.) „Recht so; man pflegt aber bey dieser Tonordnung
 „nicht eine Ansaklinie vorne hinzusetzen, um das Kreuz hinstellen zu können, sondern man stellt es auf das
 „zweite Spatium, wo, wie ihr wißt, auch f. und mithin durch das Kreuz fis. angezeigt wird, nur das fis.
 „eines tiefern Tonfachs; daß aber nichts desto weniger, wenn nach dieser Tonordnung ein höheres oder tieferes f.
 „vorkommt, auch fis. gilt, versteht sich von selbst. Sollte in einem in diese Tonordnung gesetzten Tonstück mit:
 „unter f. statt fis. gesungen werden, so müßte jedes Mal, vor einer solchen Note auf der nämlichen Stufe
 „ein Wiederherstellungszeichen stehen.“

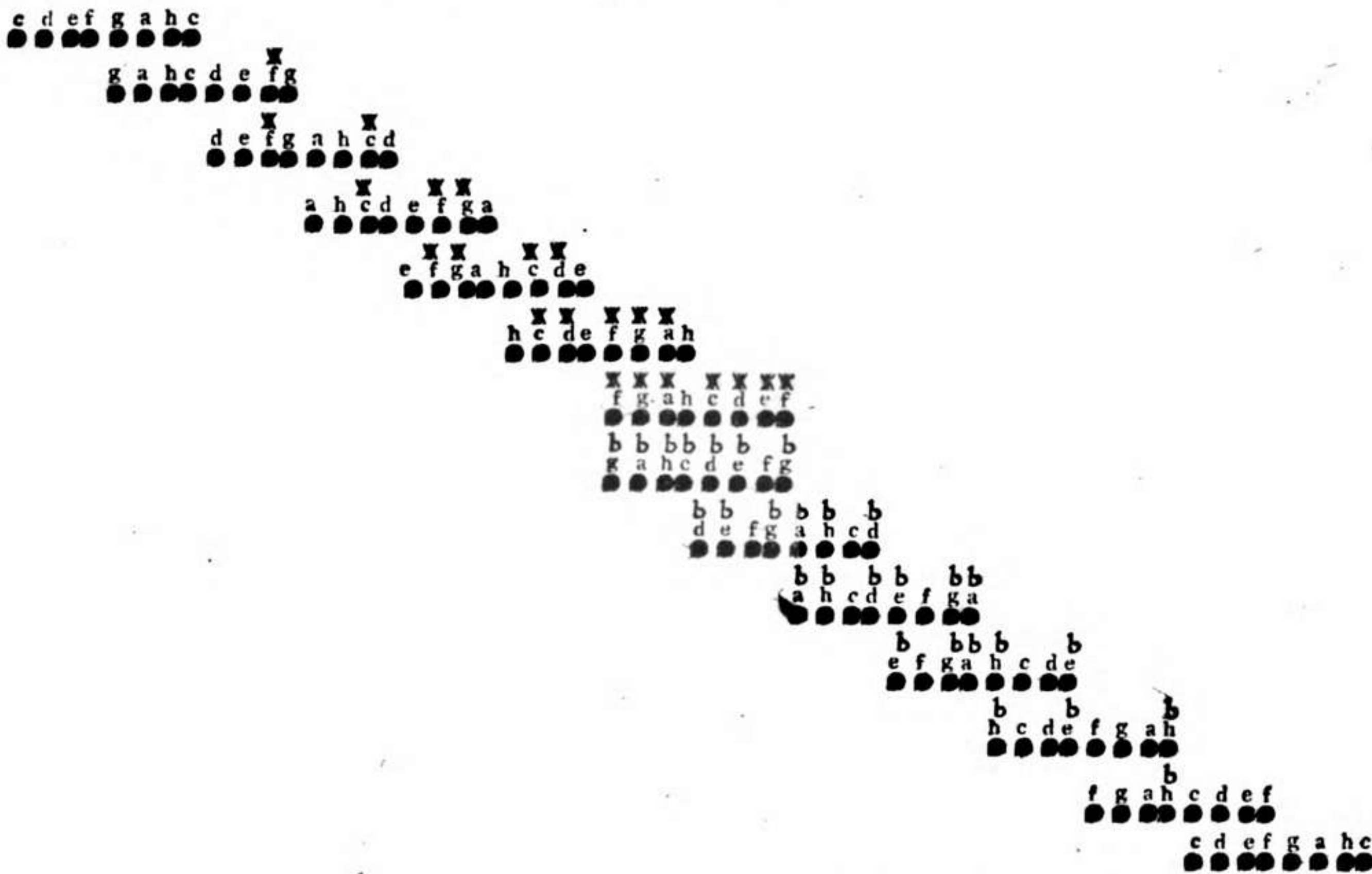
„Jedes ziehe nun auf seinem Täfelchen eine lange Notenleiter, schreibe darauf ein Kreuz ins zweyte
 „Spatium, oben drüber den Buchstaben G, und hinter diesem G. einen Strich.“ — Nachdem es geschehen,
 „spricht er weiter: „Durch welche Vorzeichnung wird die Tonordnung von D. bestimmt?“ — „Durch zwey
 „Kreuze.“ — „Wo stehen sie?“ — „Auf dem zweyten und vierten Spatium.“ — „Recht so. Seht
 „diese zwey Kreuze auf die gehörigen Stufen zu jenem ersten hin, und dahinter wieder einen Strich.“ — Auf
 „gleiche Weise macht er, durch den Quintenzirkel bis zu fis. fortlaufend, die Vorzeichnung der übrigen Kreuz-
 „tonleitern den Kindern kenntlich, und läßt sie notiren. Nachher verfährt er auf gleiche Weise mit den Beton-
 „leitern, von f. durch den Quartenzirkel bis ges. fortschreitend. Die Kinder müssen demnach folgende Tabelle
 „zu Stande gebracht haben:

| | | | | | | | | | | | |
|----|----|-----|-----|------|------|--|--|--|--|--|--|
| G. | D. | A. | E. | H. | Fis. | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | |
| F. | B. | Es. | As. | Des. | Ges. | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | |

§. 40.

„Wenn die Vorzeichnung, die ihr auf euern Täfelchen habt, richtig seyn soll, so muß das Verhältniß
 „(die Entfernung) der Töne jeder Tonordnung unter einander das nämliche seyn. Wir wollen nun die

„Richtigkeit der Vorzeichnung erproben. Ihr wißt, daß in der ursprünglichen Tonordnung zwei Fortschreitungen von halben Tönen vorkommen, nämlich von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe; der Grund hiervon ist euch ebenfalls bekannt: Die Tonleiter — oder Tonordnung, wie wir sie jetzt nennen — besteht aus zwei auf einander gebauten Tetrachorden, und bei jedem Tetrachord muß die Fortschreitung des halben Tones von der dritten zur vierten Stufe Statt finden.“ Er schreibt nun untenstehendes Schema der Tonleitern nach dem Quintenzirkel auf die Tafel hin, und spricht dazu während des Schreibens: „Seht, ich setze die ursprüngliche Tonordnung hin. — Und nun die Tonordnung von G. Vor f. muß ein Kreuz stehen; habt ihr es so auf euern Täfelchen?“ — „Ja.“ — „Sprecht mir die Tonordnung von G. her:“ — „g. a. h. c. d. e. fis. g.“ — „Nun die Tonordnung von D. In dieser Tonordnung kommen zwei Kreuze vor; habt ihr es so?“ — „Ja.“ — „Sagt mir diese Tonordnung her!“ — „d. e. fis. g. a. h. cis. d.“ — So fährt er fort bis zur Tonordnung von fis.. Nachdem er diese Tonordnung hat hersagen lassen, spricht er: „Ich setze nun die Bezeichnung der gleichen Töne (Tonhöhe) mit Erniedrigungszeichen hin“ — und so führt er das Geschäft vollends durch.



Achtes Kapitel.

§. 41.

Der Lehrer singt den Kindern die Scala, auf irgend eine Art rhythmisirt, allenfalls so



vor, und heißt sie diesen Satz wirklich in der ursprünglichen Tonordnung notiren. Sodann heißt er sie (in vermischter Ordnung) denselben versetzen, in die Tonordnungen von Es. — A. — B. — D. — F. — G. Er macht sie aufmerksam, daß, bei Versetzungen um eine Secunde, Quarte, Sexte, die Noten, welche vorher auf Linien standen, auf Spatien, die hingegen, welche vorher auf Spatien standen, auf Linien zu stehen kommen;

daß hingegen bey Versetzungen um eine Terz, Quinte oder Septime die Noten, welche auf Linien standen, auch wieder auf Linien, und die, welche auf Spatien standen, auch wieder auf Spatien zu stehen kommen.

Dieses Versetzungsgeschäft hat übrigens gar keine Schwierigkeit, sondern es dient nur dazu, die Aufgaben des gegenwärtigen Kap. vorzubereiten.

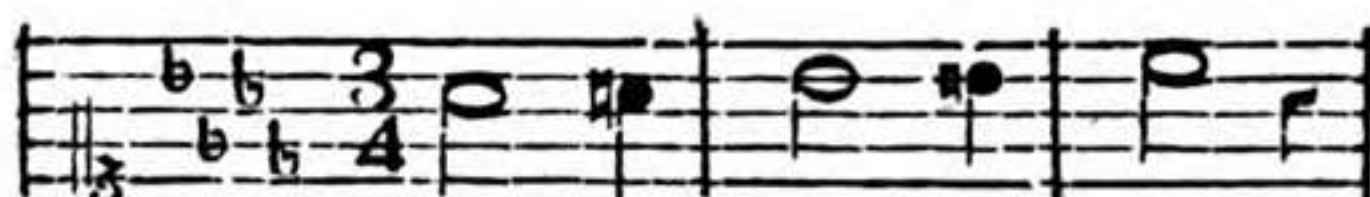
§. 42.

„Da ihr die Vorzeichnung jeder Tonordnung kennet, so muß es auch leicht seyn, Tonreihen zu versetzen, wenn nämlich darin keine andre Fortschreitungen von halben Tönen vorkommen, als die, welche in der diatonischen Tonleiter liegen. Kommen hingegen solche vor, so begreift ihr leicht, daß, um sie richtig zu notiren, Versetzungszeichen (Erhöhungs-, Erniedrigungs- und Wiederherstellungszeichen) erforderlich sind. Dabey ist Verschiedenes zu beobachten, das ihr nun kennen lernen sollt.

„Ihr sollt die Tonreihe die ich euch jetzt singe, in die Tonordnung von G. notiren.“ Er singt:



Nachdem es geschehen, spricht er: „Versetzt sie nun in die Tonordnung von As!“ (Wir sehen diese und die nachfolgenden Versetzungen dem Lehrer zu seiner Verdeutlichung immer her.)



— „Vergleichen diese beyden Notirungen! ihr werdet sehen, daß bey den Stellen (bey der zweiten und vierten Note), wo vorher Kreuze standen, nun Wiederherstellungszeichen, die wir von nun an der Kürze wegen Quadrate nennen wollen, zum Vorschein kommen.

„Versetzt die Tonreihe in die Tonordnung von B! —



— „Ben dieser Versetzung kommen die Versetzungszeichen wieder auf eine andre Art zum Vorschein: Im ersten Takt seht ihr ein Quadrat, im zweyten ein Kreuz.“

„Versetzt sie in die Tonordnung von E!“ —



Hier werden die Kinder natürlich, da sie fisfis notiren sollen, anstehen. Die, welche fortzuschreiben, werden g. hinschreiben. Hier hat er ihnen also folgende Erläuterung zu geben: „Wenn man von fis. zu gis. durch den dazwischen liegenden halben Ton aufwärts schreitet, so hat man die Note, die diesen halben Ton bezeichnen soll, auch auf die Stufe das f. zu stellen, und dann statt eines Kreuzes zwey hinzusetzen, welches bedeutet, daß noch um einen halben Ton höher gesungen werden soll, als bey der einfachen Vorzeichnung. Eigentlich hätte man also die Reihe so zu notiren:“ (Er schreibt:)

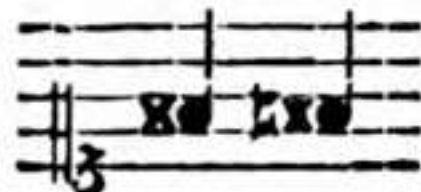


„Um aber den Raum zu sparen, pflegt man dennoch nur ein Erhöhungszeichen hinzusetzen, dem man aber zur Unterscheidung von dem gewöhnlichen diese Form giebt:“

(Er schreibt abgesondert auf die Tafel:)

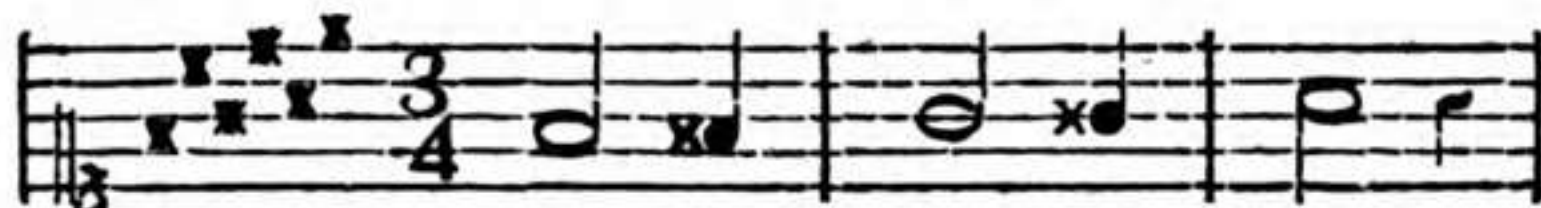
x

Hierauf wischt er die zwei neben einander stehenden Kreuze in dem Beispiel selbst aus, und setzt dieses an die gleiche Stelle vor die f-Note hin. „Ein solches Erhöhungszeichen heißt, weil es doppelt erhöht, Doppel: fis oder fisfis. Soll in einer Tonreihe nach diesem Doppel: fis das einfache fis wieder vorkommen, so pflegen einige Componisten (Verfertiger musikalischer Stücke) dies so anzuzeigen:“



„Sie wollen nämlich mit dem Quadrat die Verdoppelung der Erhöhung wieder aufheben, so daß nach der bloß einfachen Erhöhung wieder fis zu singen bleibt. Andre bedienen sich dieser Vorzeichnungsweise nie, sondern sie nehmen an, weil das doppelte Erhöhungszeichen überhaupt selten vorkomme, so müsse es jedes Mal wieder notirt werden, wenn es in einer Tonreihe mehr als einmal vorkommen sollte; überhaupt aber sey es nur für die einzige Note, vor welcher es stehe, als gültig zu betrachten.“

Er heißt sie die Reihe ferner in die Tonordnung von fis versetzen. —



— Er bemerkt ihnen wieder, daß man, von gis zu ais aufwärts fortschreitend nicht a sondern gisgis vermittels des einfachen Kreuzes zu notiren pflege.

Hierauf bemerkt er ferner, daß man in dieser Tonordnung, durch die halben Töne abwärtschreitend, sich nicht einer solchen Notirungsweise, sondern der gewöhnlichen bediene. Er singt ihnen also die umgekehrte Fortschreitung von fünf halben Tönen abwärts vor, und läßt sie dieselbe gehörig notiren. —



§. 43.

„Ihr sollt nun auch diese Fortschreitung von fünf halben Tönen abwärts verschiedentlich versetzen; zuerst in die Tonordnung von F.“ —



— „Hier seht ihr, daß an denjenigen Stellen, wo vorher Quadrate standen, nun Beeren zu stehen gekommen sind.“ „Versetzt sie in die Tonordnung von Ges!“ —



Hier werden die Kinder anstehen, oder sie werden a mit u, statt Doppelbe, oder g mit u statt Doppelas setzen wollen. Er hat ihnen also folgendes zu bemerken: „Gleichwie man doppelte Erhöhungszeichen hat, so

„zur dritten, oder von der ersten zur zweiten Stufe vorkommt. Wenn ich nun nach der Tonfolge der ursprünglichen Tonordnung ein Tetrachord z. B. auf der sechsten Stufe würde anfangen wollen, (Er schreibt:)



„so befände sich, wie ihr seht, die Fortschreitung des halben Tones von der zweiten zur dritten Stufe; denn h — c. bildet, wie ihr wißt, die Fortschreitung eines halben Tones. Würde ich auf dieses Tetrachord ein zweytes fortbauen wollen, (Er setzt es zum ersten hin, so daß die Tabelle dieses Aussehen bekommt:)



„so befände sich die Fortschreitung des halben Tones beim zweiten Tetrachord von der ersten zur zweiten Stufe. Auf diese Weise kommt eine Tonordnung von ganz besondrer Art zu Stande, wir wollen sie künstliche Tonordnung nennen. Künstlich ist sie auch deswegen zu nennen, weil die Tonverhältnisse der beyden Tetrachorde, aus denen sie besteht, sich einander nicht gleich sind; denn beim ersten Tetrachord kommt, wie schon bemerkt, die Fortschreitung des halben Tones von der zweiten zur dritten, hingegen beim zweiten von der ersten zur zweiten Stufe vor; e — f. bildet nämlich, wie ihr wißt, die Fortschreitung eines halben Tones.“

§. 46.

„Da es wirklich in der Musik üblich ist, öfters ganze Tonstücke nach dieser künstlichen Tonordnung zusammenzusetzen, und man sie, wie sich versteht, in jeder Tonhöhe anheben, und so notiren kann, so giebt es zwölf künstliche Tonordnungen, gleichwie es zwölf natürliche Tonordnungen giebt. Jede künstliche Tonordnung besteht aber mit jeder natürlichen in einer besonders nahen Beziehung (Verwandschaft). Man darf nur die sechste Stufe einer natürlichen Tonordnung zur ersten machen, und von dieser aus zwey Tetrachorde aufbauen, so hat man diejenige einzelne natürliche und diejenige einzelne künstliche Tonordnung beisammen, die mit einander in dieser Verwandschaft stehen; ja, man kann sagen, diese künstliche Tonordnung sey aus dieser natürlichen Tonordnung entsprungen.“ Er versinnlicht dies den Kindern auf der Tafel so:



Natürl. Tonordn.
Künstl. Tonordn.

Er erklärt hierauf den Kindern daß man die künstliche Tonordnung auch um eine Oktave tiefer, oder vom Grundton der natürlichen Tonordnung aus um eine Terz tiefer anheben könne. Er schreibt sie nieder und heißt die Kinder die Tonverhältnisse der beyden Tonordnungen auch so betrachten:



Künstl. Tonordn.
Natürl. Tonordn.

§. 47.

„Es ist wichtig, daß man bey Anhöhrung einer Tonreihe oder eines Tonstücks bald wahrnehme, ob sie auf der natürlichen, oder der künstlichen Tonordnung beruhe; denn, wenn schon für das Notiren kein Unterschied Statt findet, weil für die natürliche und die mit ihr in Verwandtschaft stehende künstliche Tonordnung die gleiche Vorzeichnung gilt, so faßt man doch die Tonverhältnisse leichter und genauer auf.“

„Ein vorzügliches Merkmal, daß die künstliche Tonordnung zum Grunde liege, ist dies, wenn häufig die fünfte Stufe der natürlichen Tonordnung, welches die siebente der künstlichen ist, erhöht gesungen wird, so daß also in der C-Tonordnung gis. statt g. erscheint. Desters wird auch die vierte Stufe, in der künstlichen Tonordnung die sechste, also, wenn c. zum Grunde liegt, f. erhöht, mithin fis. gesungen. Besonders ist die in den Tonreihen oder Tonstücken, wo die künstliche Tonordnung zum Grunde liegt, beim stufenweisen Aufsteigen üblich; beim Absteigen aber nicht. Man pflegt daher, um für das Absingen von Tonstücken der künstlichen Tonordnung Fertigkeit zu erhalten, eine besondre Tonleiter zu bilden und öfters so zu üben:“ (Er schreibt:)



„Hier seht ihr nun, daß die sechste und siebente Stufe für das Aufsteigen erhöht, für das Absteigen hingegen wieder erniedrigt ist.“ Er läßt die Tonleiter einige Male so absingen, allenfalls um eine Quarte tiefer, damit die Ausführung dem ganzen Personal leichter sey.

§. 48.

Wir geben nun eine Reihenfolge von Mollübungen. Die Sprünge dissonirender Intervalle geben wir nur sparsam. Es ist nicht schon hier zu fordern, daß die Auffassung solcher Intervalle durchgehends bey allen Kindern so deutlich sey, als es zum notiren nöthig ist. Ihre Kunstanschauung wird in dieser Beziehung erst dann vollkommen cultivirt, wenn die harmonische Begründung hinzukommt, wenn sie mehrstimmige Mollstücke, oder oft genug in Durstücken einzelne Mollsätze auszuführen bekommen.

I. II. III.

IV. V.

VI.

VII. VIII.

IX.



Bis hieher führen wir die Notirübungen. Aufgaben in den zusammengesetzten Taktarten, dem Drenzwentel, Sechsviertel, Zwölfachtel und Neunachteltakt, würden, in gehöriger Mannigfaltigkeit, den Cours zu sehr erweitern; zwar allerdings auf eine für die Kinder wahrhaft bildende Weise. Es ist aber frühe genug, sie später, wo sie wirklich Gesänge in diesen Taktarten zu singen bekommen, darin zu üben. Besonders wichtig sind Uebungen im Neunachteltakt, wegen der eigenthümlichen Rhythmen, die in diesem Takt möglich sind.

Was wir in dieser Hauptabtheilung ferner vorzuführen haben, gehört nicht mehr wesentlich, ja es gehört grossen Theils gar nicht zur eigentlichen Notirungskunst, vermittelt welcher das Kind zu dieser Kunstübung um des Notirens willen, und durch dieses Mittel zur Uebung der innern Kunstanschauung angehalten würde, sondern es ist hauptsächlich blos Notirungslehre, Bervollständigung der conventionellen (üblichen) Notenzeichenlehre, und in so weit bloße Begriffssache.

Aber nicht alle Tonzeichen, die in der heutigen Musik vorkommen, bezeichnen oder bedeuten solche specielle Kunstgegenstände oder einzelne Punkte, die wesentlich in die Elementarlehre gehören. Einige dürfen darin, obschon unwesentlich, enthalten seyn; andre sollten eigentlich ausgeschlossen seyn, weil sie entweder in die Vortragslehre gehören, oder auch, weil sie nach unsrer Ansicht auf Irrthum beruhen. Wir müssen aber auch diese wenigstens anführen, damit die Kinder, wenn ihnen solche Zeichen, die wir zwar in unsrer Musik nie aufnehmen, in andrer Musik vorkommen, wissen, was sie bedeuten oder bedeuten sollen.

Wir führen nun zuerst (in den drei nächstfolgenden Kapiteln) dasjenige vor, was zwar nicht mehr zur Notirungskunst in obigem Sinne, (zum Notiren von Tonreihen) aber doch wesentlich zur Elementarlehre gehört, nämlich: Die vollständige Intervallenlehre, die Lehre vom Umfang des melodischen Tonreichs, und die Lehre vom Tempo. Schon von diesem muß einiges nicht eben jetzt schon den Kindern vorgeführt werden, wie, z. B. die vollständige Lehre von den Schlüsseln. Alles, was weiter folgt, soll er den Kindern durchaus nicht schon jetzt bekannt machen, sondern nur nachher Stück für Stück so, wie es ihnen, wenn sie schon zur Ausübung von allerlei Musikstücken fortgeschritten sind, vorkommt, oder endlich, ehe er sie seines Unterrichts entläßt.

Zehntes Kapitel.

§. 49.

Nachdem die Kinder mit dem Unterschiede der Dur- und Molltonarten vorläufig bekannt gemacht worden sind, führen wir ihnen nun die Intervallenlehre in ihrer Vollständigkeit vor.

Der Lehrer singt die Fortschreitung der großen Terz z. B. c. e. und fragt: „Was für eine Fortschreitung habe ich gesungen?“ — „Eine Terz.“ — Er singt nun die Fortschreitung der kleinen Terz, c. es. und fragt wieder: „Was habe ich jetzt gesungen?“ — Hier werden einige Kinder antworten: „Eine Secunde,“ andre: „Auch wieder eine Terz.“ — Er bestätigt, daß er wieder eine Terz gesungen habe, und bemerkt, daß es, da die eine nicht so klinge, wie die andre, mehrerley Terzen geben müsse.

§. 50.

„So wie es mehrerley Terzen giebt, so giebt es auch mehrerley Secunden, Quartan u. s. f. Diese ungleichen Secunden, ungleichen Terzen u. s. f. können nur vermittelst der Vorzeichnung richtig notirt werden. Mit der vollständigen Notirung und Benennung aller dieser Intervalle mache ich euch nunmehr bekannt.“ Er zieht eine lange Tonleiter, um ein Intervall nach dem andern in der Ordnung, in welcher wir sie unten tabellarisiren, (nämlich so, daß in der Reihe der Secunden, Terzen u. s. f. immer diejenige zuerst steht, die in der diatonischen Tonleiter liegt,) darauf hinzusetzen. Indem er das Intervall (die Fortschreitung) niederschreibt, singt er es auch.

„Vorerst muß ich euch sagen, daß man die Wiederholung des gleichen Tones auch eine Fortschreitung nennen kann, und wenn man dies will, so nennt man sie eine Prime. — c. c. wäre also eine Prime, und zwar nennt man dies eine reine Prime; denn man kann auch noch eine andre Prime hervorbringen, wie ich euch jetzt zeige: — c. cis. Dieses Intervall heißt immer noch Prime, weil die zweite Note wieder auf die gleiche Stufe der ersten gestellt wird; man nennt es aber eine übermäßige Prime. Es giebt demnach zweyerley Primen; wie heißen sie?“ — „Die reine Prime und die übermäßige Prime.“

§. 51.

Er fährt fort: „c. d. Die gewöhnliche Secunde der diatonischen Tonleiter; sie heißt die große S. — c. des, die verengerte S. h. d. kleine S. — c. dis, die erweiterte S. h. d. übermäßige S. Wie vielerley Secunden habt ihr nun kennen gelernt?“ — „Dreierley.“ — „Wie heißen sie?“ — Die große, die kleine, die übermäßige Secunde.“

§. 52.

Er fährt fort: „c. e. Die gewöhnliche Terz; h. d. große T. — c. es, verengert, h. d. kleine T. — cis. es, doppelt verengert, h. d. verminderte T. Wie heißen die dreierley Terzen, die ihr kennen gelernt habt?“ — „Die große, die kleine, die verminderte Terz.“

§. 53.

Er fährt fort: „c. f. gewöhnliche Quarte, h. d. reine Q. — c. fis, erweitert, h. d. übermäßige Q. — cis. f, verengert, h. d. verminderte Q.“ — Er läßt auch die drey Quartan hersagen.

§. 54.

Er fährt fort: „c. g. gewöhnliche Quinte, h. reine Q. — c. gis, erweitert h. übermäßige Q. — cis. g. verengert, h. falsche Q.“ Er läßt sie hersagen.

§. 55.

„c. a. gewöhnliche Sexte, h. große S. — c. as, verengert, h. kleine S. — c. ais, erweitert, h. übermäßige S.“ — Er läßt sie hersagen.

§. 56.

„c. h. gewöhnliche Septime, h. große S. — c. b. verengert, h. kleine S. — cis. b, doppelt verengert, h. verminderte S.“ Er läßt sie hersagen.

§. 57.

„c. c. nämlich das eingestrichne und das zweigestrichne, bilden die gewöhnliche Oktave; sie heißt die reine Okt. — cis. c, verengert, h. verminderte Okt. Dazu kann man noch zählen c. cis, welches die übermäßige Okt. heißt, und eigentlich schon zu den zweifachen Intervallen gehört.“

§. 58.

„Die zweifachen Intervalle, Nonen, Decimen u. s. f. werden nach den einfachen benannt. So giebt es z. B. eine große, eine kleine, eine übermäßige None, gleichwie es eine große, eine kleine, eine übermäßige Secunde giebt; und diese dreierley Nonen sind demnach nichts anders als die Secunden der Oktave.“

§. 59.

Der Lehrer fragt nun nach der unten stehenden Tabelle, die er während seines Vortrags zu Stande gebracht haben muß, in vermischter Ordnung, wie die Intervalle heißen. Von denjenigen Kindern, die ein schlechtes oder wenig geübtes Gedächtniß haben, ist indeß nicht zu fordern, daß sie die Benennung bald auswendig wissen. Er lasse sie dieselbe, wenn er die Befugniß hat, auswendig lernen, wo nicht, so vertheile er die Erlernung (Einübung) etwa in drey Stunden.



§. 60.

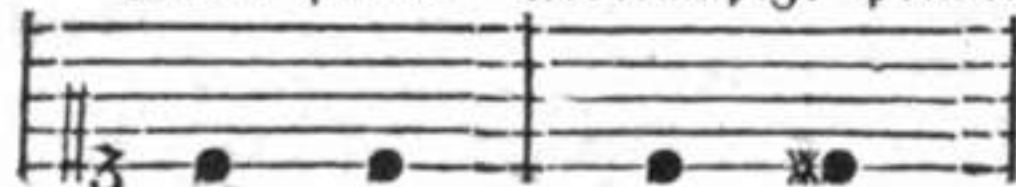
„Von diesen Intervallen bezeichnen mitunter zwey den gleichen Abstand; die Töne werden nur ungleich notirt, je nachdem sie in einer Tonordnung und Tonfolge vorkommen. Die gleiche Tonhöhe bezeichnen nämlich: Die übermäßige Prime und die kleine Sekunde, c cis und c des; die große Sekunde und die verminderte Terz, c d und cis es; die übermäßige Sekunde und die kleine Terz c, dis und c es; die große Terz und die verminderte Quarte, c e und cis f; die übermäßige Quarte und die falsche Quinte, c fis und cis g; die übermäßige Quinte und die kleine Sexte, c gis und c as; die große Sexte und die verminderte Septime, c a und cis b; die übermäßige Sexte und die kleine Septime, c ais und cis b; die große Septime und die verminderte Oktave, c h und cis c.“

Wir halten es übrigens nicht für nothwendig, daß die Kinder dies auswendig lernen, und für zweckwidrig, weil es zu vielen Zeitaufwand kosten würde. Hingegen geben wir eine Intervallentabelle, worin die Größe eines Intervalls durch dazwischen gestellte Nötchen von halbem Ton zu halbem Ton angezeichnet ist. Diese Tabelle lasse der Lehrer die Kinder gleich in der Schule copiren; dies ist nothwendig, da sie die kleinen Nötchen nicht von der Tafel würden lesen können.

Intervallen: Tabelle.

Reine Prime. Uebermäßige Prime.

I. Primen.

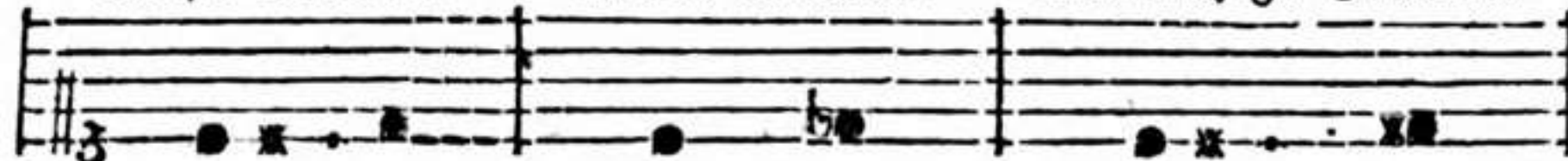


Große Secunde.

Kleine Secunde.

Uebermäßige Secunde.

II. Secunden.



III. Terzen.

Große Terz. Kleine Terz. Verminderte Terz.

IV. Quarten.

Reine Quarte. Uebermäßige Quarte. Verminderte Quarte.

V. Quinten.

Reine Quinte. Uebermäßige Quinte. Falsche Quinte.

VI. Sexten.

Große Sexte. Kleine Sexte. Uebermäßige Sexte.

VII. Septimen.

Große Septime. Kleine Septime. Verminderte Septime.

VIII. Oktaven.

Reine Oktave. Verminderte Oktave. Uebermäßige Oktave.

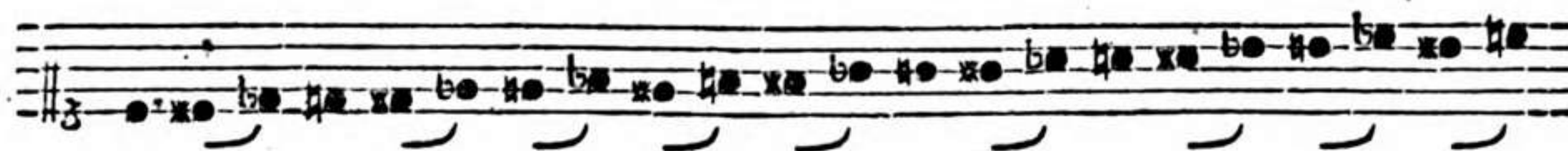
Nachdem jedes Kind seine Intervallen-Tabelle auf dem Papier hat, frage der Lehrer in vermischter Ordnung, wie viele halben Töne zwischen diesem und jenem Intervall liegen; was als Geschäft des bloßen Zählens keine Schwierigkeit haben kann.

§. 61.

„Man pflegt in der Notirungslehre unter den halben Tönen eine wesentliche Unterscheidung zu machen: „Wenn die zwei Noten, die zusammen die Fortschreitung eines halben Tones bilden, auf zwei gleiche Stufen gestellt, also nur vermittelt der Vorzeichnung unterscheidbar gemacht werden, so nennt man dies einen kleinen halben Ton (die Fortschreitung eines kleinen halben Tons); werden hingegen die zwei Noten auf zwei ungleiche (benachbarte) Stufen gestellt, so nennt man es einen großen halben Ton (die Fortschreitung eines großen halben Tons). Was für ein halber Ton wäre nach dieser Bestimmung c. cis?“ — „Ein kleiner halber Ton.“ — „Recht so; was wäre hingegen c. des?“ — „Ein großer halber Ton.““

§. 62.

„Man läßt in der Notirung etwa auch, zwar selten, auf cis des, oder umgekehrt, folgen, eine solche Fortschreitung heißt eine enharmonische Fortschreitung; beide Töne werden, obschon auf ungleichen Stufen bezeichnet, in gleicher Tonhöhe gesungen. Würde man eine ganze Tonleiter nach solchen Tönen bilden wollen, so bekäme sie dieses Aussehen:“ (Er schreibt sie, verbindet je die zwei Töne, die zusammen die gleiche Tonhöhe bezeichnen mit einem Bogen, und erklärt den Kindern die Bedeutung dieses Bogens, daß er nämlich hier ein enharmonisches Verhältniß zweier Töne andeute.)



Elftes Kapitel.

§. 63.

In diesem Kap. verbinden wir die Lehre vom Umfange des (melodischen) Tonreichs, und vom charakteristischen Unterschied der Menschenstimmen. Hieher gehört denn auch die Lehre von den Schlüsseln.

„Wir wollen wieder einmal versuchen, wie weit wir in die Höhe und in die Tiefe singen können; vielleicht entdecken wir noch neue Töne außer dem Umfang, in welchem ihr bisher gesungen habt. Ihr sollt vom zwengestrichnen c an eine durch die diatonische Tonleiter absteigende Tonreihe singen; jedes singt so lange fort, als seine Stimme ungezwungen anspricht.“ Er leitet sie, nicht selbst singend, sondern auf dem Instrumente spielend, vom c abwärts bis g oder f. Nachdem es geschehen, spricht er: „Nicht alle von euch haben gleich weit hinabsingen können, einige schwiegen schon bey h, mehrere bey a, und noch mehrere bey g. Es kann andre Menschen geben, die im Stande sind, noch tiefer hinab zu singen, als dasjenige von euch, dessen Stimme am weitesten in die Tiefe reicht. Singt die Tonreihe noch einmal und hört dann, ob ich sie etwa weiter in die Tiefe fortsetzen könne.“ Er läßt sie wieder auf gleiche Weise abwärts steigen, und singt dann, von g oder f. an, weiter hinab. Er singt indeß nur bis c, wenn er auch eine Bassstimme hat, die beträchtlich tiefer geht. Nachdem es geschehen, spricht er: „Ihr habt nun gehört, daß ich noch manchen Ton tiefer gesungen habe, als diejenigen von euch, die am tiefsten sangen. Wir wollen nun versuchen, diese tiefgehenden Töne durch das ungestrichne Tonsach hinab zu notiren. Singt vom eingestrichnen c an so weit ihr könnt, und dann singe ich noch weiter.“ Während des Singens schreibt er folgende Tabelle:



§ 64.

„Die Töne, die ihr hier notirt seht, sind für meine Stimme, und überhaupt für eine Männerstimme, ungefähre die gewöhnlichsten; denn die Männer bringen von Natur durch ihre Stimme tiefere Töne hervor, als die Kinder, und auch als die erwachsenen weiblichen Personen. Man müßte also, um Gesänge für Männerstimmen zu notiren, meistens Ansaglinien von unten, und oft mehrere machen. Dies wäre zu unbequem und würde auch das Auffassen fürs Aug erschweren. Um es zu vermeiden, hilft man sich so: Man setzt einen andern Schlüssel vorne hin, der eine andre Tonhöhe bedeuten soll, und zwar richtet man es so ein, daß dadurch die Ansaglinien so viel als möglich entbehrlich gemacht werden.“ Er schreibt



und spricht: „Hier seht ihr nach dem gewöhnlichen Schlüssel das ungestrichne f notirt; — hier aber seht ihr einen neuen Schlüssel. Nach diesem neuen Schlüssel bedeutet die dastehende Note, die nach dem alten das eingestrichne h bedeuten würde, nun eben auch wieder das ungestrichne f. Der euch bekannte Notenstand wird also vermittelst dieses Schlüssels um sechs Linien hinaufgerückt. Jener Schlüssel heißt Discantschlüssel (oder Sopranschlüssel, oder auch C: Schlüssel, weil dessen Figur eigentlich die Linie umklammern sollte, auf der das eingestrichne c notirt wird), dieser Bassschlüssel, oder auch F: Schlüssel, weil dessen Figur

„eigentlich die Linie umfassen sollte, auf der das ungestrichne f notirt wird; jener wird gebraucht für die höhern Stimmen (höher zu notirenden Töne), dieser für die tiefern Stimmen (tiefer zu notirenden Töne). Seht hier die gleiche Tonleiter des ungestrichnen Tonsachs, nach beyden Schlüsseln notirt, neben einander.“



§. 65.

„Es giebt Männerstimmen, die noch manchen Ton weiter in die Tiefe hinabgehen, als ich so eben gesungen habe. Diese Töne werden, wie natürlich, nach dem Bassschlüssel notirt. Sie reichen in ein euch noch unbekanntes Tonsach. hinab; man nennt es das große Tonsach. Will man diese Noten nach der Buchstabenbenennung bezeichnen oder anführen, so nennt man sie das große B., das große A. u. s. f. Man braucht dazu auch wirklich die Buchstaben des großen Alphabets (die Initialbuchstaben). Seht hier die Tonleiter des großen Tonsachs in absteigender Ordnung.“



Er kann allenfalls beim Schreiben die Töne, so weit seine Stimme reicht, noch angeben (intoniren); dann aber muß er da, wo seine Stimme nicht mehr anspricht, sagen: „Weiter reicht meine Stimme nicht.“

§. 66.

„Wenn man weit in die Höhe zu singen hat, so wißt ihr, daß man auch mehrerer Ansaklinien von oben bedarf. Auch hiezu bedient man sich eines Schlüssels, vermittelt dessen man für die hochgehenden Tonstücke eine Ansaklinie entbehrlich macht. Dieser Schlüssel erniedrigt den euch bekannten Notenstand auf der Leiter um eine Terz.“ (Er schreibt:)



„Seht hier die Figur dieses Schlüssels, und eine Note, die nach dem Discantschlüssel c heißen würde, nun aber g heißt. Der Schlüssel heißt Violinschlüssel (oder auch G: Schlüssel, weil dessen Figur eigentlich die Linie umklammern sollte, auf der das eingestrichne g notirt wird.) Er heißt deswegen so, weil er zum notiren der Violinmusik (die oft sehr in die Höhe geht,) gebraucht wird.“

§. 67.

„Es sind außer den euch bereits bekannten Schlüsseln noch mehrere gebräuchlich, zu deren Gebrauch die verschiedene Beschaffenheit der Menschenstimmen veranlaßt hat. Da diese Ueberhaupt einen sehr ungleichen Tonumfang haben, so unterscheidet man nicht nur die weiblichen und die männlichen Stimmen so von einander, daß man diese hoch, jene aber tief nennt; sondern man macht schon bey den weiblichen Stimmen allein (zu denen man in dieser Beziehung die Kinderstimmen immer auch zählt) eine Unterabtheilung von zwey Gattungen, von hohen und tiefen; auch so bey den männlichen. Nur diejenigen weiblichen Stimmen, die vorzüglich hoch gehen, nennt man Discantstimmen, oder kurzweg Discant; hingegen die tiefgehenden heißen Altstimmen oder Alt. Bey den männlichen Stimmen heißen nur die vorzüglich tiefgehenden Baß

„(Bassstimmen), die vorzüglich hochgehenden aber Tenor (Tenorstimmen). Für den Alt hat man einen
 „besondern Schlüssel; auch so für den Tenor. Diesen beyden Schlüsseln giebt man die gleiche Form oder
 „Figur, wie dem Discantschlüssel; man stellt aber jeden auf eine andre Stufe (in verschiedene Höhe des
 „Linienystems). Seht hier diese beyden Schlüssel:“ Er schreibt.)



„Beide Noten, sowohl die bey dem Alt auf der dritten als die bey dem Tenor auf der vierten Linie,
 „bedeuten das eingestrichne c, das nach dem Discantschlüssel auf die erste zu stehen kommt. Durch jeden
 „dieser Schlüssel wird das eingestrichne c umklammert, das bey dem Alt auf die dritte, bey dem Tenor auf die
 „vierte Linie zu stehen kommt (daher heißen sie ebenfalls C: Schlüssel).

„Uebrigens ist es bey der neuern Musik üblich, für die Altstimme (für Singstücke die man von der Alt:
 „stimme gesungen haben will) den Discantschlüssel beizubehalten; auch geschieht es häufig, daß man so wohl
 „für die Discantstimme als für die Altstimme den Violinschlüssel braucht. Hingegen für die Tenorstimme
 „bedient man sich meistens wirklich des Tenorschlüssels; und wenn man sich dafür etwa des Violinschlüssels
 „bedient, so wird angenommen, der Tenorsänger singe immer um eine Oktave (ein Tonfach) tiefer, als die
 „Notenstellung eigentlich mit sich bringt.“

§. 68.

„Man kann mit musikalischen Instrumenten noch höhere und noch tiefere Töne hervorbringen, als auf der
 „einen Seite die höchste und auf der andern die tiefste Menschenstimme hervorzubringen im Stand ist. Die
 „so hoch gehenden Töne reichen ins dreigestrichne und sogar ins viergestrichne Tonfach hinauf; die Töne hin:
 „gegen, die vom großen C weiter abwärts gehen, heißen zusammen Contratöne, oder einzeln, das Contra:
 „H, das Contra, A. u. s. f.“

Er giebt den Kindern die Basstöne des Klaviers, die tiefer gehen als seine Stimme, in absteigender
 Ordnung, mit Weglassung der Semitonien, zu hören; hierauf auch die Discantöne, die höher gehen als Kin:
 derstimmen; diese spiele er auf der Violine, und steige damit, so weit er sie rein herausbringt, allenfalls bis
 ins viergestrichne c.

Hierauf verständlicht er ihnen den Umfang des Tonreichs durch folgende Tabelle, die er die Kinder copiren
 läßt. Er macht dabey die Bemerkung, daß er, um Weitläufigkeit zu vermeiden, die halben Töne nicht zwis:
 schen hinein setze.

| | | | |
|-----------------------------|-----------------------------|----------------------------------|----------------------------|
| Contratöne. | Das große Tonfach. | Das kleine od. ungestr. Tonfach. | Das eingestrichne Tonfach. |
| | | | |
| 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. |
| Das zweigestrichne Tonfach. | Das dreigestrichne Tonfach. | Viergestrichnes c. | |
| | | | |
| c. d. e. f. g. a. h. | c. d. e. f. g. a. h. | c. | |

Zwölftes Kapitel.

§. 69.

Um den Kindern den Begriff vom Zeitmaaß, von demjenigen, was man in der Kunstlehre *Tempo* nennt, beizubringen, spreche der Lehrer im Wesentlichen so:

„Ihr wißt, daß man in der Musik zwar verschiedene Notengattungen hat, um damit verschiedene Grade von Geschwindigkeit zu bezeichnen, nach welchen man singen, oder gesungen haben will. Allein die fünferley gewöhnlichen Grade von Geschwindigkeit, die man durch Ganze, Halbe, Viertel, Achtel und Sechszehntel anzuzeichnen pflegt, genügen nicht; auch das genügt nicht, daß man auf der einen Seite, um den Gesang zu verlangsamten, zu Bindungen ganzer Noten, und auf der andern Seite zu Zwenhundertsteln und Vier- undsechzigsteln seine Zuflucht nimmt. Man hat das Bedürfniß, wenn man viele Tonstücke verfertigt, oder wenn man oft singt, in jedem möglichen Grade der Geschwindigkeit zu singen. Es sind aber dieser Grade unbestimmbar viele möglich. Angenommen, eine Viertel müsse gewöhnlich eine Sekunde lang dauern, eine Achtel also eine halbe Sekunde, man würde aber die Fortschreitung (Aufeinanderfolge) der Töne während zwey Dritttheilen, oder vier Fünftheilen u. s. f. einer Sekunde haben wollen, so kann das durch die bloße Notengestaltung nicht angezeigt werden. Man ist also darauf gekommen, ein Geschwindigkeitsmaaß, das man in der Musik überhaupt Zeitmaaß oder *Tempo* nennt, fast bey jedem Tonstück anzuwenden, und in irgend einem einzelnen Wort, das man zu Anfang über das Tonstück setzt, zu bestimmen.“

„Wir wollen für einmal fünf Hauptgrade der Geschwindigkeit annehmen: Langsam, ein wenig langsam (etwas langsam), mäßig, ein wenig geschwind (etwas geschwind), geschwind. Für diese fünf Hauptgrade hat man folgende italiänische Wörter eingeführt.“ (Er setzt sie auf die Tafel mit ziemlich grossen Buchstaben in eine Reihe, beträchtlich von einander abstehend, damit er noch mehrere zwischen hinein schreiben könne.)

Adagio.

Andante.

Moderato.

Allegro.

Presto.

„Zwischen diese fünf Hauptbestimmungen kann man noch feinere Zeitmaaßbestimmungen einfügen; man bezeichnet sie mit den Wörtern: (Er schreibt sie mit kleinerer Schrift, während des Sprechens zwischen hinein.) *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Allegro di molto*. Für die äußersten Extreme der Langsamkeit und Geschwindigkeit hat man die Wörter *Largo* und *Prestissimo*.“ Er setzt sie, ebenfalls mit kleinerer Schrift, an die beyden Enden der Reihe. Die Tabelle der *Tempo*-Wörter bekommt demnach folgendes Aussehen:

Largo. Adagio. Larghetto. Andante. Andantino. Moderato. Allegretto. Allegro. Allegro di molto. Presto. Prestissimo.

Er läßt die Kinder diese Wörter der Reihe nach aussprechen, und bemerkt beiläufig, daß man das im Wort *Adagio* vorkommende *gi* gewöhnlich in Deutschland sanft ausspreche wie *sch*; ferner, daß sie das *gh* im Wort *Larghetto* nur auszusprechen haben, wie *g* in dem deutschen Wort *geh*.

§. 70.

„In gewissen Tonstücken findet es sich bisweilen, daß das Zeichen des Viervierteltakts in der Mitte mit einem senkrechten Strich durchzogen ist, und so aussieht: (Er schreibt.)



„Dieses bedeutet, daß das Stück um ein Mal geschwinder ausgeführt werden soll, als die Notengestaltung sonst mit sich brächte. (Aus diesem Grunde wird auch dieser Takt nur mit zwey Schlägen bezeichnet, so daß auf jeden Schlag eine halbe Note, oder ihre Geltung fällt.) Es heißt *Allabreve*-Zeichen, und ein solcher Takt heißt *Allabreve*-Takt, ist aber in der Ausübung nichts anders, als ein Zweenvierteltakt.“ Wir haben

diesen Takt nicht in der rhythmischen Elementarlehre vorgeführt, weil er keine eigenthümliche Taktart ausmacht, viel weniger einen eigenthümlichen rhythmischen Charakter hat, sondern auf einer Componisten: Distinktion beruht (woben die Kenntniß gewisser Regeln des Sazes voraus gesetzt wird.)

§. 71.

„Die Componisten wollen etwa auch, daß ein Tonstück während seiner Ausführung etwa bey einer einzelnen „Stelle allmählig etwas langsamer oder allmählig etwas geschwinder genommen werde. Jenes nennt man *rallentando*, dieses *accelerando*. Man schreibt das Wort ganz oder abgekürzt (*rall. od. accel.*) an die Stelle „hin, wo das Tempo verlangsamt werden soll, wo mithin diejenigen Noten, über oder unter welchen das Wort „steht, langsamer oder geschwinder gesungen werden sollen, als ihre eigentliche Geltung mit sich brächte; von da „an gilt die Regel der Verlangsamung oder Verschneiderung dann bis zu Ende, oder sie gilt so lange, bis sie „späterhin durch ein neues Wort oder eine neue Vorschrift entkräftet wird. Wen man nämlich im gleichen „Tonstück später wieder das nämliche Zeitmaaß beobachtet wissen will, so setzt man die Worte *a tempo*, „oder *tempo primo* hin.“

§. 72.

„Die Componisten wollen bisweilen bey einer einzelnen Note, oder bey einer einzelnen Pause den Ton „oder den Takt verlängert wissen und setzen dieses Zeichen darüber oder darunter: (Er schreibt.)

„ oder „

„Ein solches Zeichen heißt *Ruhpunkt*; steht es auf einer Note, so läßt der Sänger die Stimme bey „dem dadurch bezeichneten Tone gleichsam ausruhen (ruhig aushalten). Dies ist besonders der Fall, wenn „der *Ruhpunkt* auf der letzten Note (der *Schlussnote* eines Tonstücks) steht, wo man — wer nicht ganz besonders „langen *Athem*] hat — die Note so lange aushalten darf, als der *Athem* reicht.

§. 73.

„Das Zeitmaaß kann etwa auch ganz aufgehoben werden. Zu einer solchen Stelle schreibt man die „Worte *senza tempo*. Damit ist aber dann zugleich auch der Takt aufgehoben. Dies kann indeß nur in „solchen Tonstücken eingeführt werden, die eine Person allein zu singen hat. Bisweilen nennt man einen solchen „Gesang auch *Recitativ*, oder *recitativischen* Gesang; damit verbindet man aber noch den Sinn, daß „ein solcher *taktloser* Gesang stellenweise geschwind vorgetragen werden soll, mitunter beynahe so geschwind, „wie wenn man spricht. Sollten mehrere oder viele Personen zusammen *taktlos* singen, so kann das immer „nur langsam geschehen, weil sie nie genau zusammentreffen und in der Geschwindigkeit zu sehr von einander „abweichen würden. Ein solcher Gesang heißt ein *psalmodischer* oder *choralmäßiger* Gesang, oder „kurz: *Choral*. Auch wenn er langsam geht, so ist zur leidlich genauen Ausführung ein *Vorsänger* nöthig, „auf den alle andern achten, um immer, so wie sie seinen *Worton* hören, so schnell als möglich einzufallen.“

D r e y z e h n t e s K a p i t e l .

§. 74.

In dieses Kapitel nehmen wir die Lehre von den verschiedenen *Vortrags- oder Ausdruckszeichen*, *Manieren*, *Verzierungen* u. s. f. auf, die in der *Gesangsmusik* etwa vorkommen können. Wir lassen diejenigen weg, die nur in der *Instrumentalmusik* vorkommen.

Besonders hier lasse sich der Lehrer gesagt seyn, daß es zweckwidrig wäre, die Kinder vor der Hand mit allen diesen Dingen bekannt zu machen, die großen Theils in der *Notirungskunst*, und zum Theil in der *Kunst selbst* entbehrlich sind.

In besondrer Verlegenheit befindet sich der Lehrer, wenn er das Schleifen (den Tonausdruck, oder die Art zu singen, die durch das Schleifungszeichen bedeutet werden soll,) zu erklären hat. Dies ist von der Instrumentalmusik hergenommen, und hat z. B. beim Violinspiel seine reele Bedeutung; auch beim Klavierspiel kann es sie haben; man kann nämlich einen Ton (indem man den Finger einen Moment zu lange auf dem Tasten liegen läßt) aushalten, bis man den darauf folgenden zu produciren angefangen hat, wodurch die Töne gewissermaßen verschmolzen, wie man zu sagen pflegt, geschleift werden. Im Gesange ist dies aber unmöglich. Die gewöhnliche Erklärung, daß beim Schleifen die Töne wohl aneinander gereiht, oder unabgesetzt vorgetragen werden müssen, sagt hier nichts, denn die Töne müssen ja überhaupt so vorgetragen werden.

Es bleibt demnach dem Lehrer nur folgendes zu sagen übrig:

„Das Bindungszeichen hat außer der Bedeutung, unter welcher ihr es kennet, noch andre Bedeutungen: Bisweilen setzt man es unter oder über mehrere Noten, um dadurch anzudeuten, daß die zu singenden Töne, so weit das Bindungszeichen reicht, sanft aneinander gereiht werden sollen; mithin dürfen bei solchen Stellen die Drucktöne nicht stark ausgehoben werden; auch ist es unerlaubt, zwischen den so verbundenen Noten (Tönen) Athem zu ziehen, weil sie nicht im Mindesten (nicht einmal durch den schnellen Athem) getrennt werden dürfen.“ Er schreibt einige kürzere und längere Bindungsbogen auf die Tafel hin, und sagt: „Wenn ein solches Zeichen das bedeuten soll, was ich so eben gesagt habe, so nennt man es Schleifer, so wie man das Singen auf diese Weise Schleifen nennt; soll eine lange Reihe von Tönen geschleift werden, so setzt man das Wort *legato* an die Stelle, unter oder über die Noten hin, bei denen das Schleifen beginnen soll.“

„Mitunter bedient man sich beim Gesange dieses Zeichens auch blos, um dadurch zwei oder mehrere Noten (Töne) zusammenzufassen, die zu einer Sylbe abgesungen werden sollen.“

§. 75.

„Es giebt eine Art die Töne vorzutragen, die dem Schleifen entgegengesetzt ist. Nach dieser Ausübungsart wird immer ein Ton von dem andern abgesondert, wie wenn zwischen jeder Note eine Pause stünde. Man pflegt dies mit kleinen senkrechten Strichen anzudeuten, die man über die Noten setzt. Seht hier die Bezeichnung:“ (Er schreibt:)



und hier die Ausführung:



„Diese Art zu singen nennt man Abstoßen. Soll eine lange Tonreihe so abgestoßen werden, so setzt man das Wort *staccato* zu den Noten hin, bei denen das Abstoßen beginnen soll. Solche abzustößenden Noten sollen übrigens nicht nur sehr kurz seyn, sondern auch stark und scharf gesungen, gleichsam ausgestoßen werden, wenn nicht etwa, in einzelnen seltenen Fällen, ausdrücklich *piano* dabei steht. Will man die Töne minder kurz, und auch minder scharf und stark gesungen haben, so setzt man statt Strichen Punkte über die Noten.“

Einige Tonlehrer machen hier eine Unterscheidung, sie wollen nicht, daß alle abzustößenden Töne ohne Unterschied gleich kurz (absolut kurz, so kurz als möglich) abgestoßen werden; sondern sie wollen, daß eine langsame Note etwas länger gehalten werde, als eine geschwinde; demnach müßte z. B. eine Halbe, die das Abstoßungszeichen trägt, ungefähr den Zeitwerth einer Achtel, hingegen eine Achtel ungefähr (so fern dies letztere der Sänger zu leisten vermag,) den Zeitwerth einer Zweihundertfingstel erhalten. Wir verweisen dies aber, als eine feinere Distinktion, in die Vortragslehre. In unsrer Musik bedienen wir uns des Abstoßungszeichens gar nicht, sondern wir behelfen uns der Pausen, und setzen allenfalls, wenn die Töne geschärft werden sollen, das Wort *sforzato* darunter.

§. 76.

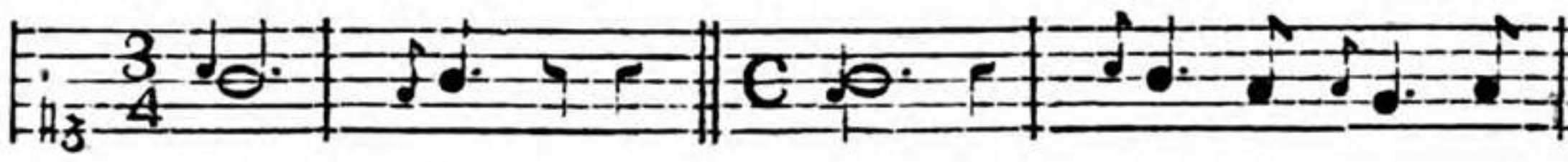
Die Lehre von den Vorschlägen kann den Kindern unmöglich befriedigend ertheilt werden, da in der Art und Weise sich ihrer zu bedienen unter den Componisten schlechterdings keine Uebereinstimmung herrscht. Wir geben sie auch nicht vollständig, weil sie viel zu weitläufig wäre, und auch sonst der Hauptsache nach in die Vortragslehre gehört.

„Es kommen bisweilen in der Musik kleine Nötchen vor, die man Vorschläge nennt. Diese kleinen Nötchen würden mit ihrer Geltung den Takt übersfüllen; es verhält sich aber bey der Ausübung so: Man bricht der auf den Vorschlag (das Vorschlagsnötchen) folgenden Hauptnote so viel am Zeitwerth ab, als man dem Vorschlag selbst beylegt. Vermittelt folgender Tabelle macht er sie mit der Notirung und der Ausführung bekannt.“

Notirung. 

Ausführung. 

„Einige Componisten sind aber gewohnt, das Vorschlagsnötchen nicht jedes Mal genau in derjenigen Notengeltung hinzusetzen, in welcher es notirt werden soll; sondern sie setzen etwa zur Bezeichnung eines langsamen Vorschlags immer nur eine Viertelnote, oder zur Bezeichnung eines geschwinden immer nur eine Achtelnote hin. Für solche Fälle ist folgende Regel zu beobachten: Bey allen nicht punktirten Noten, und bey punktirten Noten der gemischten Taktgattung wird der Hauptnote gewöhnlich die Hälfte ihres Zeitwerths entzogen und dem Vorschlag beygelegt; hingegen bey punktirten Noten der geraden und der ungeraden Taktgattung werden der Hauptnote gewöhnlich zwey Dritttheile des Zeitwerths entzogen und dem Vorschlag beygelegt.“ Er versinnlicht dies durch folgende Tabelle:

Notirung. 

Ausführung. 

„Bisweilen kommen auch zwey oder mehrere solcher Vorschlagsnötchen nach einander vor. Diese werden aber immer in derjenigen Notengeltung geschrieben, in welcher man sie ausgeübt haben will. Es wird also der Hauptnote so viel an ihrem Zeitwerth abgezogen, als diese Nötchen zusammen betragen.“

§. 77.

„Auffer den eigentlichen Noten giebt es auch noch andre Tonzeichen, die als Abkürzungen oder Zusammenziehungen von Notenzeichen zu betrachten sind. Dieser Zeichen bedient man sich für gewisse geschwinde Tonreihen, die schwer oder unbequem zu notiren wären, weil sie, in ihrer Ausführlichkeit notirt, zu viel Raum einnehmen würden.“

„Mit der Notirungsweise solcher Tonreihen, die man in der Musik Manieren nennt, mache ich euch nun bekannt.“

„Es ist üblich, eine lange Reihe von aufwärts und abwärts alternirenden Secunden schnell auf einander folgen zu lassen. Seht hier die Bezeichnung: (Er schreibt):

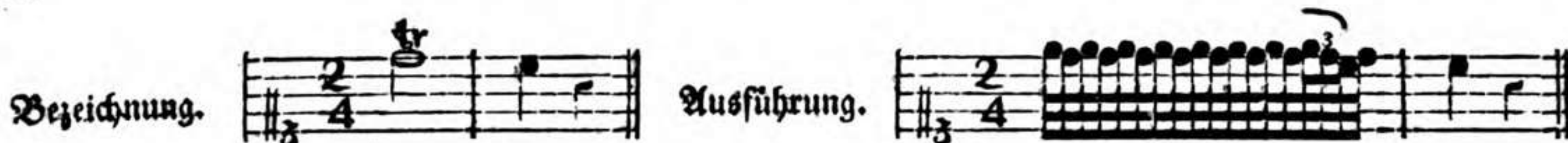


und hier die Ausführung

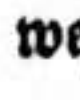


„Diese Manier nennt man Triller. Wenn also das Zeichen  z. B. auf der Note d steht, so wird mit der Secunde von oben, also mit e getrillert (der Triller ausgeübt).“

„Deshalb pflegt man eine solche Manier auf der vorletzten Note eines Tonstücks, oder eines Hauptsatzes (Haupttheils) bey einem größern Tonstück anzubringen, und dann ist es üblich, daß man gegen das Ende zu als vorletzte Note des Trillens den tiefern Ton schnell hören läßt, in welchen nachher das Stück geschlossen wird.“

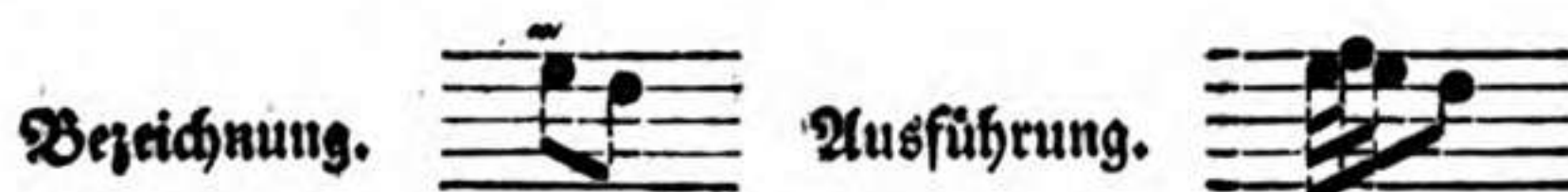


„Das c, das ihr hier als vorletzte Note des Trillers seht, heißt Nachschlag (die Nachschlagsnote des Trillers).“

Er kann den Kindern allenfalls auf dem Klavier einen Triller zu hören geben. Er kann ihnen bemerken, daß man sich die Kunst zu trillern (einen Triller zu schlagen) nur durch lange, sehr oft wiederholte Übung aneigne; daß der Triller nur schön sey, wenn man ihn geschwind und egal (die Aufeinanderfolge der Töne immer gleich geschwind) ausführe; daß daher diejenigen, die ihn nicht geschwind auszuführen vermögen, besser thun, wenn sie ihn da, wo er vorkommt, ganz weglassen, und also die Note über welcher das  steht, blos einfach aushalten.

§. 78.

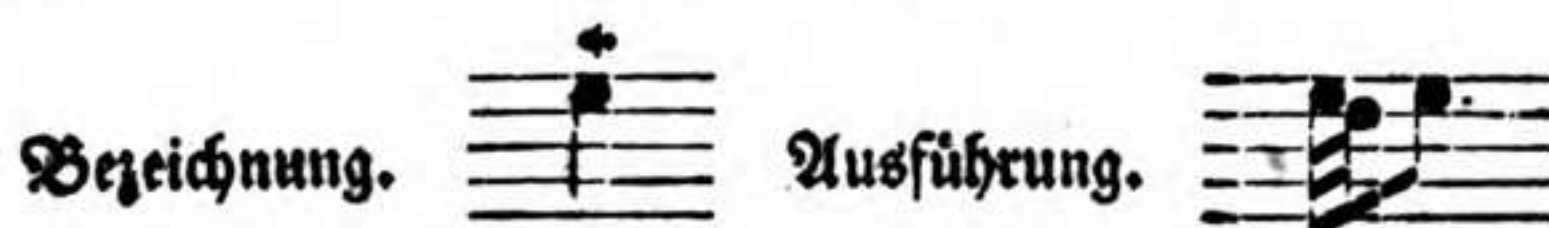
„Dieses schnelle Secundensingen, woraus der Triller besteht, pflegt man auch vereinzelt anzubringen.“



„Diese Manier heißt Praller. Da wo sie vorkommt, wird gewöhnlich nachher um eine Secunde abwärts fortgeschritten, wie in diesem Beispiel.“

§. 79.

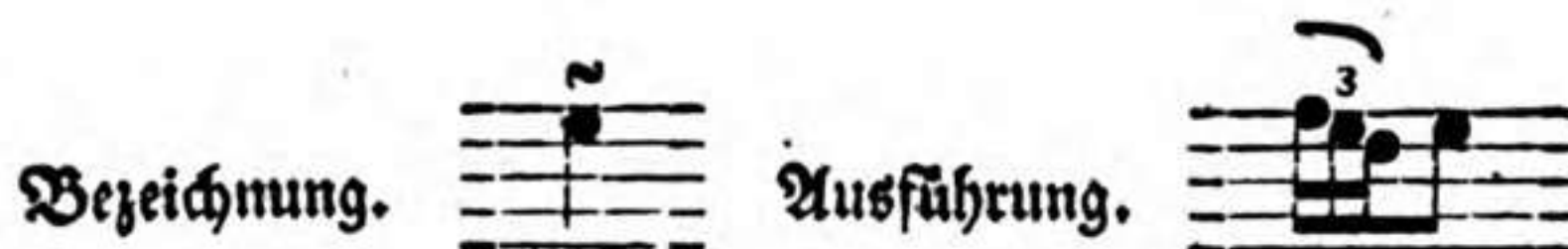
„Es giebt eine Manier, die dem Praller entgegengesetzt ist, wo man nämlich eine Secunde schnell nach unten berührt (singend hervorbringt), statt sie nach oben zu berühren.“



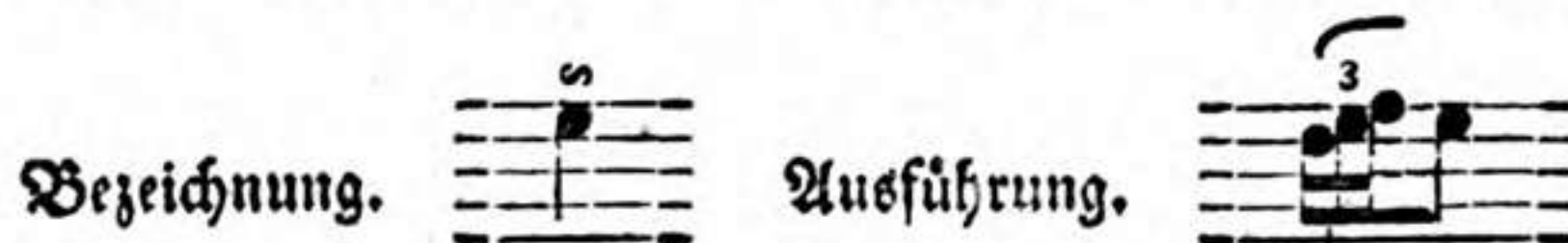
„Diese Manier heißt Mordent. Sie kommt übrigens im Gesange selten vor.“

§. 80.

„Es giebt eine Manier, die gewissermaßen zu betrachten ist, als die Verbindung des Prallers und Mordenten.“



„Diese Manier heißt Doppelschlag. Man pflegt sie auch umgekehrt zu notiren und auszuführen:“

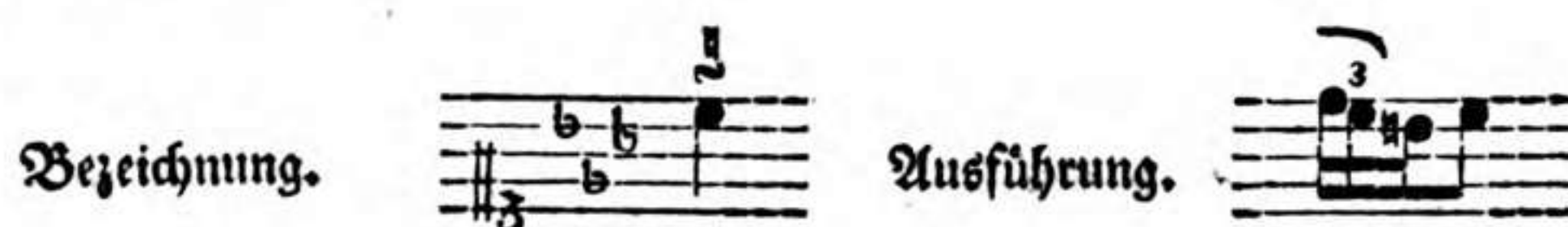


„Jener Doppelschlag heißt Doppelschlag von oben, dieser Doppelschlag von unten. Dieser kommt übrigens im Gesange weit seltener vor, als jener.

„Der Doppelschlag, sowohl der von oben, als der von unten, wird auch noch auf eine andre Weise ausgeführt.“



„Wenn beim Doppelschlag nicht die in der Vorzeichnung (in der natürlichen Tonordnung) liegenden Töne gesungen werden sollen, so pflegt man dies durch das Versetzungszeichen, das man über den Doppelschlag setzt, anzuzeigen.“



— Ueber die Manieren haben wir dem Lehrer pädagogisch folgendes zu bemerken. Obschon sie eigentlich zur Kunst des Vortrags gehören, so ist es dennoch nicht zweckwidrig, die Kinder frühzeitig, so bald sie nämlich in den Kehrlübungen einige Fertigkeit (Geschwindigkeit) erlangt haben, darin zu üben, und zwar aus folgendem Grunde: Es ist eine Hauptaufgabe der melodischen Beschulung den Kindern für die Hervorbringung von Secunden (für die stufenweisen Fortschreitungen) Leichtigkeit und Schnelligkeit beizubringen; denn diese sind bekanntlich nicht nur beim Gesange das Vorherrschende, sondern sie kommen bei geschwinden Tonfolgen am häufigsten vor, weil die Kehle sie am leichtesten producirt. Nur die Uebertreibung dieser Uebungen wäre zweckwidrig; es wäre ungereimt, einen beträchtlichen Theil der für Kehrlübungen bestimmten Zeit diesen wenigen Tonfiguren (Tonformen) zu widmen.

Für die Uebung des Trillers giebt es kein besseres Mittel, als das bekannte, wo man die zwei Töne eines Secunden-Intervalls erst langsam, dann accelerando bis zu derjenigen Geschwindigkeit, die dem Uebenden möglich ist, alterniren läßt:



Für die Uebung des Doppelschlags geben wir folgende Aufgabe:



Sie ist deswegen zur Kehlbildung vorzüglich dienlich, weil darin die dreierley beim Doppelschlag möglichen Tonverhältnisse abwechselnd vorkommen; bei c bildet der Schlag (die Fortschreitung) nach unten einen halben, hingegen der nach oben einen ganzen Ton, bei d bildet jeder der beiden Schläge (nach oben und nach unten) einen ganzen Ton, bei e bildet der Schlag nach oben einen halben, hingegen der Schlag nach unten einen ganzen Ton.

Diese Uebungen können übrigens mit den Kindern nicht wohl anders als vereinzelt vorgenommen werden; denn der Triller klingt in der chormäßigen Uebung schon deswegen häßlich, weil die Kinder beim *Accelerando* nicht zusammentreffen, und beim Doppelschlag wäre die Genauigkeit und Feinheit der Fortschreitung für den Lehrer am einzelnen Kinde nicht wahrnehmbar.

Vierzehntes Kapitel.

§. 81.

Wir nehmen nun in diesem letzten Kap. die noch rückständige Erklärung über einige verschiedenartige Bezeichnungen und Vorschriften zusammen.

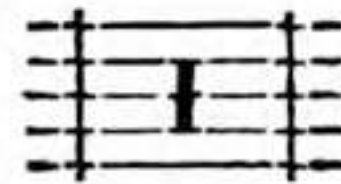
„Es giebt Tonstücke, wo nicht immer Alle zugleich zu singen haben. Ein Sänger bekommt bisweilen ein Blatt zum Absingen, auf dem angezeigt ist, daß er mehrere Takte nach einander pausiren soll. Bisher ist das Pausirzeichen eines ganzen Taktes das längste, das ihr kennet. Wenn statt eines Taktes zwey Takte nacheinander Pausirt werden sollen, so pflegt man statt dieser Bezeichnung (Er schreibt):



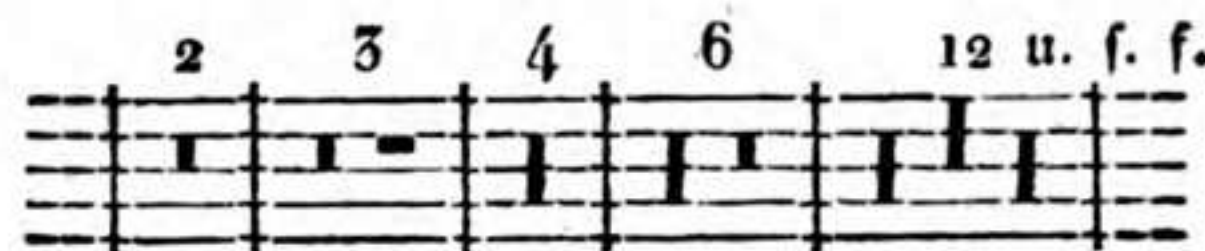
sich folgender zu bedienen:



„Eben so bezeichnet man mit einem einzigen Zeichen die Pausirzeit von vier Taktten:“ (Er schreibt):



„Bermittelt dieser drey Pausen oder Pausirzeichen für einen Takt, für zwey und für vier Takte, kann man jede mögliche Anzahl von nach einander zu pausirenden Taktten notiren: Und damit die Bezeichnung auf den ersten Augenblick deutlich sey, setzt man die Zahl der Takte über die Pausen.“ Er stellt dies auf der Tafel so dar:



§. 82.

Folgende Zeichen, deren Worterklärung den Lehrer unmöglich verlegen machen kann, setzen wir ohne weiters hin:



§. 83.

Auf die Wörter, die als Vorschriften für die Ausübung gebraucht werden, müssen wir, obschon wir diesen Punkt schon in Vorrede berührt haben, noch näher eintreten. Diejenigen Vorschriften, die sich aufs Zeitmaaß beziehen, haben wir bereits angeführt; es bleiben also noch diejenigen anzuführen und zu erklären übrig, die sich auf den Charakter, den ein Tonstück haben soll (die Hauptempfindung die es ausdrücken soll), beziehen sollen. Solche Charakter-Bestimmungen, die man der Musik, auch abstrahirt vom Text, beylegen will, beruhen aber

nach unsrer Kunsttheorie — deren Auseinandersetzung auch nur in dieser Beziehung hier zu weitläufig wäre, — auf Irrthum; und der Lehrer kann nur dadurch vermeiden, den Kindern Unsinn zu sagen, wenn er solche Ueberschriften als den Hauptinhalt des Gedichtes bezeichnend, erklärt. Eine einzige Ausflucht ist ihm bey gewissen Wörtern möglich, die eine Beziehung auf das Accentuiren wenigstens zulassen, wie *leggieramente*, *tranquillamente*; *grave*, *agitato*. Der Lehrer kann nämlich den Kindern dabey sagen, daß nach den Vorschriften der erstern Art ein gelindes, hingegen nach der Vorschrift der letztern ein scharfes Ausheben der Drucktöne bey der Ausführung Statt finden müsse. Hingegen alle pathologischen Erklärungen und die daraus hervorgehenden Forderungen, daß das Kind diese oder jene Gemüthsbewegung in den Gesang hineinlegen, oder im Gesang offenbaren müsse, verwirren es unvermeidlich. Niemand kann ihm erklären, durch welche besondre Kunstmittel (Stimmregierungskünste) es dazu gelange, *grazioso*, oder durch welche andre Kunstmittel es dazu komme, *pathetisch* zu singen; und je specieller die Vorschrift ist, je ungereimter erscheint sie, z. B. die Zumuthung, daß es *dolce*, süß, *scherzando*, scherzend, *mesto*, traurig singen soll. Ja man kann es durch solche unmöglich zu erfüllenden Forderungen zur Affektation verleiten, die sogar in Stellung, Mienen und Gebärden sichtbar wird; und so sind die Folgen für seine Bildung nachtheiliger, als man bey einer Sache von so geringer Erheblichkeit Anfangs glauben sollte.

Wir setzen indeß, um keine Lücke zu lassen, diejenigen Wörter, die in der Vocalmusik als Ueberschriften die üblichsten sind, her.

Affettuoso, oder *con affetto*: mit Affekt, gerührt. — *Agitato*: unruhig, ungestüm. — *Amoroso*: zärtlich. — *Dolce*: süß, lieblich. — *Espressivo*: nachdrücklich. — *Con fuoco*: feurig, rasch. — *Grave*: mit Würde. — *Grazioso*: anmuthig. — *Lamentabile*, wehlagend. — *Leggieramente*: mit Leichtigkeit. — *Maestoso*: majestätisch, erhaben. — *Mesto*: traurig. — *Patetico*: patetisch. — *Scherzando*: scherzend. — *Spiritoso*, *con spirito*, feurig, begeistert. — *Con tenerezza*, zärtlich. — *Tranquillamente*, ruhig. — *Vivace*: lebhaft.

Folgende Wörter sind besonders zu erklären:

Cantabile: cantabel, dem Recitativischen, oder Declamatorischen entgegengesetzt.

Arioso: Eine Gesangsstelle, die meistens den Uebergang bildet vom recitativischen zum taktmäßigen Gesang, (hat übrigens Nebenbestimmungen, die zur Vortragskunst gehören).

A piacere bedeutet, oder sollte eigentlich bedeuten, daß die Bestimmung des Tempo dem Sänger überlassen bleibt, daß er dasselbe zwar von Stelle zu Stelle verändern, aber nicht *senza tempo* singen darf.

Die Wörter: *poco*: ein wenig — *piu*: mehr — *meno*: minder, die in Verbindung mit andern sowohl zu genauern Bestimmungen des Dynamischen, als des Zeitmaaßes dienen sollen, erkläre er den Kindern als feinere Unterscheidungen, auf die man genau Acht haben müsse.

Folgende verschiedenartige Wörter bedürfen wegen ihres einfachen Sinnes einer bloßen Uebersetzung: *Solo*: eine einzelne Stimme. *Duo*, *Duetto*, *a due*: zwey einzelne Stimmen. *Terzetto*, *a tre*: drey einzelne Stimmen u. s. f. *Tutti*: Alle zusammen. *Sempre*: immer, durchaus. — *Tempo di marcia*: im Zeitmaaß des Marsches. *Tempo di minuetto*: im Zeitmaaß einer Menuette u. s. f. — *Da capo*: vom Anfange, wieder angefangen. *Dal segno*: Vom Zeichen (von der Stelle des Rückweisers) an. *Fine*: Schluß.

Entsteht dem Lehrer das Bedürfniß, mehrere seltene ital. Wörter zu erklären, so verweisen wir ihn auf das musikalische Wörterbuch.

* * *

In Rücksicht auf den Gebrauch der Kunstwörter zum Beschlusse noch folgendes: Es kommen nach ihrem bisherigen Gebrauch, von dem wir nun aber in diesem Buche abgewichen sind, einige da, wo man von

Musik zu sprechen hat, z. B. bei Musikaufführungen, häufig vor, wie z. B. Oktave für Tonfach; Durton oder Durtonart für natürliche Tonordnung, Mollton, Molltonart für künstliche Tonordnung u. a. m. Ein Kind kann also den Anlaß haben, den Lehrer zu fragen, was dies zu bedeuten habe. In solchen Fällen sage er nur ganz kurz: „Oktave bedeutet in dieser Beziehung das, was wir Tonfach nennen.“— Oder: „Durton bedeutet das, was wir natürliche Tonordnung nennen“; er vermeide aber, den Kindern eine umständliche Erläuterung über die Entstehung oder Ungereimtheit eines solchen Sprachgebrauchs (Wortgebrauchs) zu geben.
