

B. Samml. 563

Auszug
aus der
Gesangbildungslehre
nach Pestalozzischen Grundsätzen,
herausgegeben

von

PFEIFFER UND NÄGELI.

Mit Anhang ein- zwei- und dreistimmiger
Gesänge.

Leipzig, bei Friedr. Hofmeister.

Pr. 1 B. 4 9/10

D. 18.

24 B

0271164

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Allgemeine Regeln für den Lehrer.

Der Lehrer trachte, sich und seine Kinder, beym musikalischen Unterricht, immer in heiterer Stimmung zu erhalten. Er halte genaue Ordnung und eine gewisse Schulzucht, die nur Unarten verhütet, aber ja nicht die jugendliche Heiterkeit trübt. 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 Mittagsessen, nie gleich nach demselben gehalten werden; nie, wenn die Schüler durch Sprechen ermüdet, oder durch Bewegung erhitzt sind.

Steht es ihm frey, die Anzahl der Singstunden zu bestimmen, so setze er sie wenigstens auf drey in der Woche. Wöchentlich einmal nehme er eine Rekapitulation vor, lasse die Kinder hersagen, was als Gedächtnissache behalten werden muß: Regeln, Kunstwörter u. s. f. Eben so des Monats einmal im Ganzen.

Unter den möglichen Unarten der Kinder sind Trägheit, Schläfrigkeit, schleppendes Wesen, die nachtheiligsten unter allen. Hier ist, gleich vom Anfang an, Strenge vonnöthen. Hingegen ist Voreiligkeit, und selbst ungestümes Wesen, beym Singen 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 zu diesem Wagen oft ermuntern. Dasjenige, was bey einer Uebung das erste Mal nicht gehen will, suche er durch Wiederholung zu erhalten, gelingt es ihm durch öftere Wiederholung dennoch nicht, dann sey das Vorsingen sein letztes Hülfsmittel. Eben so darf er sich eines Instruments nur im Nothfalle bedienen.

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. Gewöhnlich bleibe er im Umfange von \bar{e} bis \bar{c} .

Die Kinder müssen gewöhnlich stehend singen.

A l l g e m e i n e T o n l e h r e .

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

E l e m e n t a r l e h r e d e r R h y t m i k

oder

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

- §. 1. „Kinder! ihr sollt singen lernen. Steht fest, und aufrecht!“
- §. 2. „Ich hebe die Hand auf; wie ich sie niederschlage, sprecht a aus. Noch einmal! Wie ich sie niederschlage, sagt sechsmal a .“

§. 3. Nun singt er einen reingehaltenen Ton, in der Tonhöhe, in welcher das *a* von den Kindern ausgesprochen ward, und läßt sich von ihnen eben so nachsingen.

§. 4. Wenn man einen Selbstlauter ohne die mindeste Unterbrechung ein Weilchen so fortsetzt, so entsteht das, was man einen Ton nennt.

§. 5. Es ist wichtig, daß man beym Singen den Mund ohngefähr einen halben Zoll öffne, und dann den Ton frisch und kräftig, doch ohne starke Anstrengung, ausstose.

§. 6. „Während ihr einen Ton aushaltet, muß die Zunge unten fest anliegen.“

Erstes Kapitel.

§. 7. Nun übt der Lehrer sie alle mit einander einen Ton schnell und genau anstimmen, gleichlang anhalten, und zusammen im gleichen Momente schliessen zu lassen.

§. 8. Gleich anfangs muß die Kunst, den Athem zu regieren, den Kindern begreiflich gemacht werden.

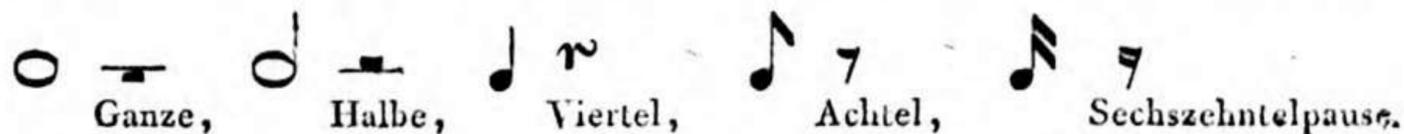
§. 9. Wir haben fünferley Notengattung:

Die vierfache Note		Ganze Note.
— zweyfache —		Halbe Note.
— langsame —		Viertelnote.
— mittelzeitige —		Achtelnote.
— geschwinde —		Sechszehntelnote.

Eine Ganze dauert so lange als zwey Halbe — eine Halbe als zwey Viertel — ein Viertel als zwey Achtel — ein Achtel als zwey Sechszehntel, wie hier diese Tabelle zeigt:



§. 10. So wie man Zeichen hat zum Singen, (nemlich Noten) so hat man auch Zeichen zum Schweigen, die man Pausen nennt. Wir haben eben so viel solcher Pausengattung als wir Notengattung besitzen, deren Benennung von den erstern genommen ist:



§. 11. Nun folgen hier Uebungen zum Singen.

la la u. s. w.

§. 12. „Beym Lernen pflegt man eine Zeit mit einer bestimmten Bewegung der Hand zu bezeichnen. Auch der Lehrer soll es von nun an thun, und zwar so:“

Niederschlag.	Aufschlag.	N.	A.	N.	A.	N.	A.

Die Striche zwischen den Noten nennt man Taktstriche.

§. 13. „Bisher hattet ihr immer nur am Ende jeder Uebung eine Pause. Hier findet ihr Noten mit Pausen vermischt:“

§. 14. Der Lehrer lasse diese schwierige Uebung häufig wiederholen, er nehme sie anfangs ziemlich langsam, dann allmählig in einem etwas geschwindern Tempo.

§. 15. Nun folgen hier Uebungen im vierzeitigen Takt:



Zweytes Kapitel.

§. 16. „Nun wollen wir die gewöhnliche Benennung der Taktarten kennen lernen.“

„Der gerade Takt, den ihr zuerst kennen gelernt habt, heist Zweyvierteltakt. $\frac{2}{4}$

Der ungerade Takt heist Dreyvierteltakt. $\frac{3}{4}$

Der gemischte heist Sechachteltakt. $\frac{6}{8}$

§. 17. Jede dieser Taktgattungen kann man durch Vermehrung der Zeiten vervielfachen. Als eine solche Vervielfachung des geraden (zweyzeitigen) Takts habt ihr den vierzeitigen Takt kennen gelernt. Dieser wird der Viervierteltakt genannt, und sollte eigentlich bezeichnet werden: $\frac{4}{4}$ es ist aber üblich anstatt dieser Zahlen sich des großen lateinischen C zu bedienen.

§. 18. „So wie es möglich ist, die Taktgattungen zu erweitern, so ist es auch möglich, sie zu verengen.“

„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 Zweyachteltakt.“ $\frac{2}{8}$

§. 19. 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 Dreyachteltakt. $\frac{3}{8}$

§. 20. Die übrigen Taktarten wie z. B. $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{4}$ kommen sehr selten vor.

§. 21. Nachstehende Beispiele dienen dazu, die Kinder zugleich in gebundenen und im punktirten Noten vorzuüben.

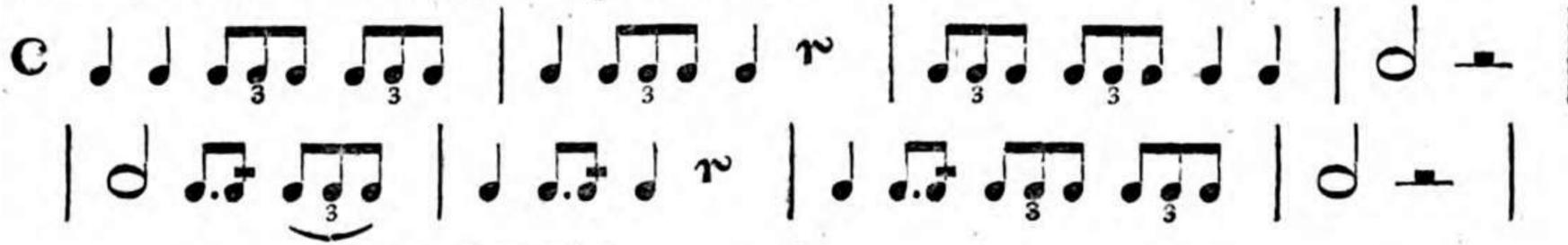


D r i t t e s K a p i t e l .

§. 22. „Eine Zeit läßt sich in vier gleiche Theile theilen, wie ihr wißt, sie läßt sich aber auch in drey und in sechs gleiche Theile abtheilen. Durch Abtheilung einer Zeit in drey gleiche Theile entsteht die Triole. So wird sie bezeichnet:“



§. 23. Nun hat der Lehrer nachstehende Beyspiele zu üben.



§. 24. Hier folgt eine Sextole.



Z w e y t e A b t h e i l u n g .

E l e m e n t a r l e h r e d e r M e l o d i k .

oder

U n t e r r i c h t u n d U e b u n g i n d e n V e r h ä l t n i s s e n d e r T ö n e n a c h H ö h e u n d T i e f e .

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

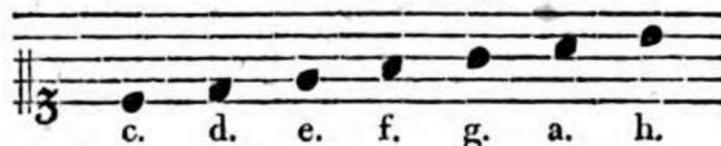
§. 1. „Bisher habt ihr vielerley Töne und Tonreihen von ungleicher Länge und Kürze hervorbringen gelernt. Man unterscheidet aber an den Tönen nicht nur Länge und Kürze, sondern auch Höhe und Tiefe. Die Töne nach Höhe und Tiefe zu verbinden, heißt Melodik.“

§. 2. Der Lehrer singe nun zwey Töne, z. B. *g. a.* Sollten die Kinder nicht errathen, welcher von diesen beyden Tönen der höhere oder tiefere ist, so singe er die Fortschreitung eines entlegnern Intervalls z. B. der Quinte *d. a.*

§. 3. „Um nun den Abstand der verschiedenen Töne von einander genau bemerkbar zu machen, werden fünf Linien gezogen, die das Liniensystem heißen. Hat man da, wo die Noten (Töne) weiter in die Höhe oder Tiefe gehen, noch mehrere nöthig, so nennt man sie Ansatzlinien. Es sind folgende Buchstaben, womit man die sieben Noten (Töne) zu bezeichnen pflegt:“

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 braucht man wieder die nämlichen, aufwärts *c. d. e. u. s. f.*, abwärts *h. a. g. u. s. f.* Damit man sich indess verstehe, welche Note man mit *c.* genannt wissen wolle, so pflegt man dieses mit einem Zeichen vorne auf dem Liniensystem zu bestimmen. Dieses Zeichen heist Schlüssel, und zwar, weil es hier *c.* bedeuten soll, C Schlüssel. Hier folgt es, sammt den Noten mit ihren Benennungen:



Den durch zwey Linien eingeschlossenen Raum nennt man *Spatium*.

§. 4. Die sieben aneinander liegende Töne *c. d. e. f. g. a. h.* heissen zusammen ein *Tonfach*.

Hier folgt die Bezeichnung von elf Tönen:



„Ueber jedem der ersten sieben Buchstaben seht ihr einen Strich, daher heist dieses *Tonfach* das *eingestrichene Tonfach*, und jede einzelne Note dieses *Tonfachs* heist demnach das *eingestrichene c. d. e. u. s. f.* Von da, wo zwey Striche über den Buchstaben stehen, heist es das *zweygestrichene Tonfach*.

§. 5. Steigt man vom eingestrichenen *Tonfach* abwärts



so läßt man von *h.* an, wo das neue *Tonfach* angeht, die Striche über den Buchstaben weg; daher heist dieses *Tonfach* das *ungestrichene*, oder auch das *kleine Tonfach*.

§. 6. Wenn man einen Ton etwas tiefer (eine Stufe) gesungen haben will, als er nach dem Sitz der Note sonst gesungen werden sollte, so pflegt man vor der Note hin ein *b* zu setzen:



„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:



„Dieses Zeichen heist *Erhöhungszeichen*.“

§. 7. Hier folgen die sieben Töne des eingestrichenen Tonfachs mit ihren Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen.

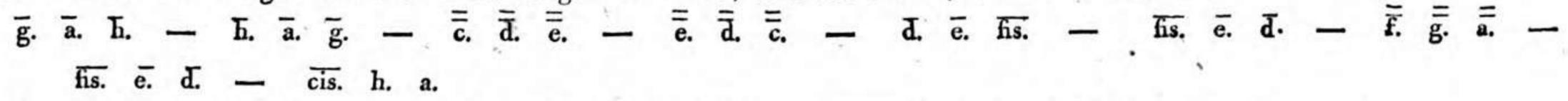


Zweytes Kapitel.

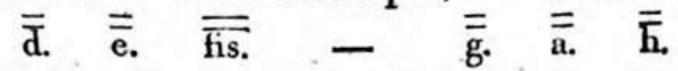
§. 8. „Ihr sollt nun einige Töne zusammen hervorbringen.“ Er singt die Töne \bar{g} . \bar{a} . \bar{h} . auf den Selbstlauter *a*. und läßt sich nachsingen. Dann läßt er sich sagen welches der tiefste, der höchste u. s. f. war. „Wenn mehrere Töne, wenigstens drey, nacheinander so hervorgebracht werden, daß immer der eine höher ist als der vorhergegangene, so heißt eine solche Tonreihe eine aufsteigende Tonreihe.“

§. 9. „Die absteigenden Töne \bar{h} . \bar{a} . \bar{g} . wird eine absteigende Tonreihe genannt.“

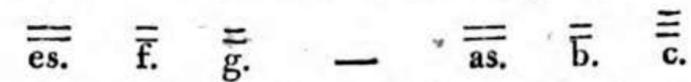
§. 10. Der Lehrer läßt nun die Kinder in nachstehender Ordnung Töne auf den Selbstlauter *a*. angeben. Jeder Ton wird so lange ausgehalten, als der natürliche Athem des Kindes hinreicht. Nach jedem Ton wird eine Pause gemacht. Zur Ersparung des Raumes setzen wir die gewöhnlichen Benennungen der Töne, statt der Noten, für den Lehrer hin.



§. 11. Findet er den Umfang des Kindes noch nicht erschöpft, so versucht er es, so zu steigen:

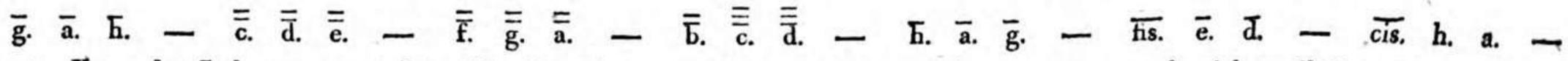


Findet er ihn noch nicht erschöpft, so läßt er nach einer Pause singen:



Bey einer tiefgehenden Stimme verfährt er abwärts auf folgende Weise: \bar{f} . \bar{es} . \bar{des} . — \bar{c} . \bar{b} . \bar{as} . sodann \bar{e} . \bar{d} . \bar{c} . — \bar{h} . \bar{a} . \bar{g} . und sofort, bis die Stimme endlich den Ton nicht mehr leistet.

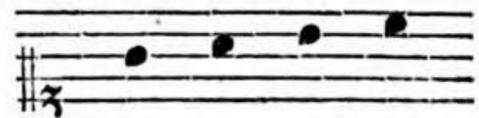
§. 12. Nachdem dieses oft geübt worden, heißt er den Kindern nachstehende Tonreihen stark singen, Wir setzen diese Töne der aufsteigenden Reihe bis \bar{d} , wenn auch selten eine ungebildete Kinderstimme so weit reicht.



§. 13. 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.

Drittes Kapitel.

§. 14. „Nun singt er mit den Kindern auf obige Weise: \bar{g} . \bar{a} . \bar{h} . \bar{c} . Eine solche Reihe von vier Tönen, sie mögen übrigens in aufsteigender oder absteigender Ordnung gesungen werden, heißt Tetrachord.“



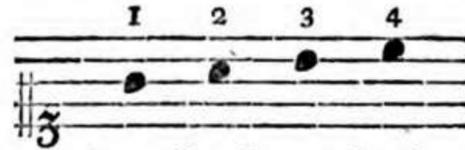
Blos den ersten Ton giebt er ihnen an, und läßt sie dann langsam fortsingen.

§. 15. Hier kommen die nemlichen Töne in umgekehrter Ordnung:



Diese Töne werden auf die nämliche Weise eingeübt, nur der erste Ton \bar{c} . wird vom Lehrer vorher angegeben.

§. 16. Wir wollen diese vier Töne, die wir mit Zahlen beziffern, bald aufwärts, bald abwärts steigen, ohne die Reihe von vier Tönen auf einmal singend zu durchlaufen.



„Wie ich nun auf eine der vier Ziffern zeige, singt ihr den gehörigen Ton.“

„Zur mannichfaltigen, doch immer stufenweisen, nie sprungweisen, Uebung der vier Töne des Tetrachords setzen wir einige Uebungsreihen her. Wir bedienen uns zur Ersparung des Raumes der Ziffern.

- 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.

Viertes Kapitel.

§. 17. „Bey den Uebungen im vorigen Paragraph 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.“

„Bey folgenden Uebungen werden wir eine oder zwey Stufen überspringen. Solche Fortschreitungen heissen sprungweise Fortschreitungen, oder Sprünge.“

§. 18. Zu diesem Endzweck sollen nachstehende Uebungsreihen dienen, die auf die nämliche Weise wie die vorigen eingeübt werden. Kann er mit 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.

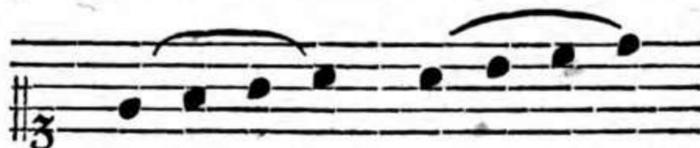
IX. 1. 2. 1. 3. 4. 3. 2. 3. 2. 4. | 4. 3. 4. 2. 1. 2. 3. 2. 3. 1.

§. 19. Wir haben oben die Noten mit Ziffern 1. 2. 3. 4. bezeichnet. 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 genau zu erkennen, passende Benennungen einführen. Die stufenweise Fortschreitung aufwärts oder abwärts soll heissen: Sekunde. 1. 3. soll heissen Terz. 1. 4. Quarte. Wenn aufwärts fortgeschritten wird: aufsteigende Sekunde, Terz, Quarte; wird abwärts fortgeschritten: absteigende Sekunde, Terz, Quarte.

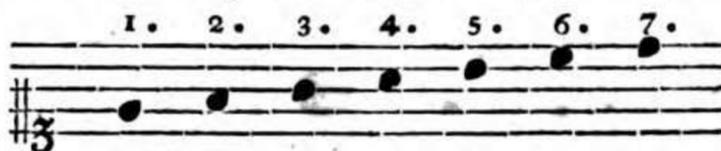
§. 20. Der Lehrer singe oder spiele Fortschreitungen von Sekunden, Terzen, Quarten, in vermischter Ordnung, bald aufwärts, bald abwärts, aber immer auf einmal nur eine Fortschreitung, und übe dies so lange, bis die Kinder die Terzen und Quarten leicht unterscheiden.

Fünftes Kapitel.

§. 21. 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.



Er läßt es einigemal absingen, und macht vom ersten Tetrachord zum zweyten eine kleine Pause. Hierauf wischt er das Beyspiel 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.

§. 22. Nachstehende Uebungsreihen werden nach dem Kapitel III. gegebenen Regeln durchgeübt.

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.

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

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

X. 4. 6. 5. 4. 3. 5. 4. 3. 4. | 4. 2. 3. 4. 5. 3. 4. 5. 4.

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

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

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

§. 23. „Ihr erinnert euch noch der sprungweisen Fortschreitungen als Sekunden, Terzen, Quarten. Sprünge wie 1. 5. nennt man Quinten, 1. 6. heißen Sexten, und 1. 7. Septimen.“

Sechstes Kapitel.

§. 24. Hier folgen noch mehrere Sprungübungen:

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.

§. 25. Im Fall, wo Kinder die schwerern Sprünge nicht wagen, soll der Lehrer entweder mitsingen, oder vorsingen; intoniren sie unrein, so fällt er mit starker Stimme ein, und übt die Exempel so lange, bis sie die Kinder zu seiner Zufriedenheit singen.

I. 4. 6. 4. 1. — 4. 6. 1. 6. — 3. 5. 3. 1. — 3. 1. 3. 5. — 5. 7. 5. 1. — 5. 7. 1. 7. —
3. 5. 1. 5. — 4.

II. 4. 1. 4. 6. — 4. 1. 6. 1. — 3. 1. 3. 5. — 3. 5. 1. 5. — 5. 1. 5. 7. — 5. 1. 7. 1. —
4. 1. 4. 6. — 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.

IV. 6. 1. 1. — 6. 1. 4. — 5. 3. 1. — 5. 1. 3. — 7. 5. 1. — 7. 1. 5.

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.

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.

Siebentes Kapitel.

§. 26. Hier folgen nun die sechs Tetrachorde, mit den neuen Benennungen der erniedrigten Töne, *b. es. as. des. ges.*

1. c. d. e. f. 2. f. g. a. b. 3. b. c. d. es. 4. es. f. g. as. 5. as. b. c. des. 6. des. es. f. 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. s. f.

§. 27. Hier werden nun die Benennungen der erhöhten Töne eben so anschaulich gemacht, wie die Benennungen der erniedrigten.



Diese Benennungen dem Gedächtnifs einzuprägen, ist leicht, da regelmäfsig jeder Buchstabe durch die Erhöhung den Zusatz von *is* erhält.

§. 28. „Nun werdet ihr leicht merken dafs *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.“

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

§. 29. Nachdem die halben Töne, die Bestandtheile der diatonisch-chromatischen Tonleiter, nun mit den Schülern durch die vorigen Uebungen aufgefunden sind, so ist es jetzt darum zu thun, sie in den Fortschreitungen von mehrern halben Tönen nacheinander zu üben. Dazu dienen nachstehende Beyspiele. Zur Ersparung des Raumes setzen wir die Buchstaben- und Sylbenbenennung hin.

- I. \bar{g} . \bar{gis} . \bar{a} . — \bar{a} . \bar{as} . \bar{g} . | \bar{c} . \bar{cis} . \bar{d} . — \bar{d} . \bar{des} . \bar{c} . | \bar{f} . \bar{fis} . \bar{g} . — \bar{g} . \bar{ges} . \bar{f} .
- II. \bar{g} . \bar{gis} . \bar{a} . — \bar{a} . \bar{ais} . \bar{h} . | \bar{h} . \bar{b} . \bar{a} . — \bar{a} . \bar{as} . \bar{g} . | \bar{c} . \bar{cis} . \bar{d} . — \bar{d} . \bar{dis} . \bar{e} . — \bar{e} . \bar{es} . \bar{d} . — \bar{d} . \bar{des} . \bar{c} . | \bar{f} . \bar{fis} . \bar{g} . — \bar{g} . \bar{gis} . \bar{a} . — \bar{a} . \bar{as} . \bar{g} . — \bar{g} . \bar{ges} . \bar{f} .

§. 30. Bisher wurden die halben Töne nur stufenweise hervorgebracht. Nun aber sollen sie sprungweise hervorgebracht werden. So werden vermittelst dieser Uebungen zugleich die Fortschreitungen dissonirender Intervalle erzeugt. Diese sind bekanntlich bey weitem der schwierigste Theil der Intonationskunst. Es ist daher die Aufgabe, solche Sprünge in dissonirende Intervalle durch die Zusammenordnung vorhergehender Töne zu erleichtern. Hier also sind wir an der Stelle, wo das Instrument förmlich zum Gebrauch eingeführt werden soll, wo der Lehrer die Uebung zuerst vorzuspielen, dann mitzuspielen hat.

§. 31. Das erste der unten stehenden Beyspiele dient zur Uebung im Treffen der übermäfsigen Sekunde, sowohl aufwärts als abwärts; im zweyten wird die übermäfsige Quarte, im dritten die übermäfsige Quinte eingeübt. Das vierte enthält die Uebung der verminderten Quarte, das fünfte die Uebung der verminderten Septime. Das sechste enthält die Uebung der verminderten Terz abwärts. (Aufwärts kommt sie im Gesange kaum jemals vor.)

- I. \bar{g} . \bar{h} . \bar{ais} . \bar{h} . — \bar{g} . \bar{ais} . \bar{h} . \bar{g} . | \bar{h} . \bar{g} . \bar{as} . \bar{g} . — \bar{h} . \bar{as} . \bar{g} . \bar{h} .
- II. \bar{g} . \bar{d} . \bar{cis} . \bar{d} . — \bar{g} . \bar{cis} . \bar{d} . \bar{g} . | \bar{d} . \bar{g} . \bar{as} . \bar{d} . — \bar{d} . \bar{as} . \bar{g} . \bar{d} .
- III. \bar{g} . \bar{e} . \bar{dis} . \bar{e} . — \bar{g} . \bar{dis} . \bar{e} . \bar{g} . | \bar{e} . \bar{g} . \bar{as} . \bar{g} . — \bar{e} . \bar{as} . \bar{g} . \bar{e} .
- IV. \bar{g} . \bar{fis} . \bar{g} . \bar{b} . — \bar{g} . \bar{fis} . \bar{b} . \bar{g} . | \bar{g} . \bar{b} . \bar{g} . \bar{fis} . — \bar{g} . \bar{b} . \bar{fis} . \bar{g} .
- V. \bar{g} . \bar{fis} . \bar{d} . \bar{es} . — \bar{g} . \bar{fis} . \bar{es} . \bar{d} . | \bar{d} . \bar{es} . \bar{g} . \bar{fis} . — \bar{d} . \bar{es} . \bar{fis} . \bar{g} .
- VI. \bar{c} . \bar{as} . \bar{g} . \bar{fis} . — \bar{c} . \bar{as} . \bar{fis} . \bar{g} .

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

I. $\bar{c}.$ $\bar{c}.$ $\bar{h}.$ $\bar{c}.$ $\bar{des.}$ — $\bar{c}.$ $\bar{c}.$ $\bar{h}.$ $\bar{des.}$ $\bar{c}.$ | $\bar{c}.$ $\bar{c}.$ $\bar{des.}$ $\bar{c}.$ $\bar{h}.$ — $\bar{c}.$ $\bar{c}.$ $\bar{des.}$ $\bar{h}.$ $\bar{c}.$

II. $\bar{c}.$ $\bar{c}.$ $\bar{h}.$ $\bar{c}.$ — $\bar{c}.$ $\bar{h}.$ $\bar{c}.$ $\bar{c}.$ | $\bar{c}.$ $\bar{c}.$ $\bar{des.}$ $\bar{c}.$ — $\bar{c}.$ $\bar{des.}$ $\bar{c}.$ $\bar{c}.$

III. $\bar{c}.$ $\bar{d}.$ $\bar{cis.}$ $\bar{d}.$ — $\bar{c}.$ $\bar{cis.}$ $\bar{d}.$ $\bar{c}.$ | $\bar{d}.$ $\bar{c}.$ $\bar{des.}$ $\bar{c}.$ — $\bar{d}.$ $\bar{des.}$ $\bar{c}.$ $\bar{c}.$

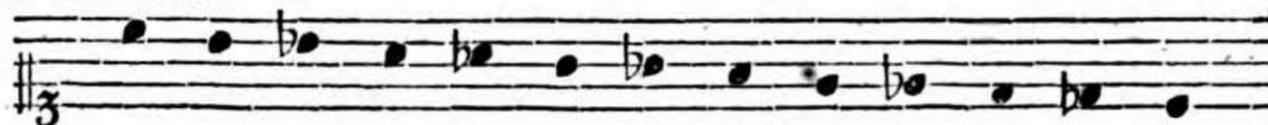
Neuntes Kapitel.

§. 33. „Betrachtet nun diese beyden über einander gestellten Notenreihen und vergleicht sie mit einander. Die obere Notenreihe nennt man die diatonisch-chromatische, die untere diatonische Tonleiter.



Die Fortschreitung von $c.$ zu $cis.$, nennt man die Fortschreitung eines halben Tones; von $c.$ zu $d.$ eines ganzen Tones, weil nämlich zwischen den Tönen $c.$ und $d.$ ein besondrer Ton, $cis.$, gesungen werden kann. Eben so von $d.$ zu $dis.$ eine Fortschreitung von einem halben, hingegen von $d.$ zu $e.$ eine Fortschreitung von einem ganzen Ton. Hingegen ist von $e.$ zu $f.$ eine Fortschreitung von einem halben Ton, weil zwischen diesen kein besondrer gesungen werden kann. Auf gleiche Weise fährt der Lehrer fort zu zeigen, daß es von $f.$ zu $f\sharp$, von $g.$ zu $a.$, von $a.$ zu $h.$ Fortschreitungen von ganzen, hingegen von $h.$ zu $c.$ wieder nur von einem halben Ton sey.

§. 34. Zum Beschlusse läßt der Lehrer die diatonisch-chromatische Tonleiter einigemal aufsteigend und absteigend singen. Wenn man sie in absteigender Ordnung notirt, so kommen Erniedrigungszeichen statt Erhöhungszeichen zum Vorschein; die Tonverhältnisse bleiben aber die nämlichen:



Nun haben wir noch zu fordern, daß der Lehrer nach Vollendung des melodischen Cursus eine besondere Uebung und Prüfung mit jedem einzelnen Kinde, bey dem Clavier vornehme. Er soll die Kinder zum Bewußtseyn bringen, in welcher Höhe seines Tonumfangs es die schönsten Töne hat, und es ermahnen, daß es die übrigen künftig bey öftern Uebungen auch so schön herauszubringen trachte.

Hierher gehört nun auch die Untersuchung, wo sich der Stimmbruch befinde, d. h. wo bey dem Aufwärtssingen der erste Kopftöne angehe. Bey mancher Stimme ist dies leicht wahrzunehmen, weil dabey ein andres Material zum Vorschein kommt. In dieser Tonhöhe befindet sich der Stimmbruch, wo bey dem Durchsingen der Scala zwey benachbarte Töne sehr verschiedenartig klingen. Sollte man diesen Einen Ton bey dem ersten Aufwärtssingen der diatonischen Tonleiter nicht wahrnehmen, so lasse man nur die diatonisch-chromatische singen, und man wird ihn bald entdecken. Dann gebe er einem jeden die Regel, die Töne in der Gegend des Stimmbruchs, öfters abwechselnd, bald als Brusttöne, bald als Kopftöne zu singen. Er ertheile jedem die Lehre, daß dieses Ausebnen der Stimme einen wesentlichen Theil der Stimmbildung ausmache.

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

Elementarlehre der Dynamik.

oder

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

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

§. 1. „Ihr habt bisher zweyerley Hauptgattungen von Tonverbindungen ausüben gelernt, rhytmische und melodische. Es ist noch eine dritte möglich. Man kann nämlich, die Töne nicht blos nach Länge und Kürze, und nach Höhe und Tiefe verbinden, sondern man kann sie auch 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.“

„Singt zusammen einen Ton, so wie ihr mich diesen Ton anstimmen höret. 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 *g*. Nachdem es geschehen, läßt er einen starken Ton singen, dann einen schwachen. „Für diese drey Grade führen wir folgende Benennungen ein: Der mittlere Grad soll heissen Mezzo, der starke Forte, und der schwache Piano.“

„Ihr sollt nun abwechselnd, in vermischter Ordnung, Mezzo, Forte, Piano singen.“

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

§. 2. „Wir suchen noch mehrere Grade der Stärke und Schwäche. Singt aus vollen Kräften, so stark als immer möglich. 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. — Diesen äussersten Grad der Schwäche nennt man Pianissimo.“

§. 4. „Ihr habt nun fünferley dynamisch- verschiedene Töne kennen gelernt. Wir wollen sie nun, in aufsteigender Ordnung, vom schwächsten bis zum stärksten, singen.“ Gewöhnlich übereilen die Kinder sich anfangs in der Kraftäusserung; bey dem Mezzo singen sie schon Forte, bey dem Forte Fortissimo, und können also dann vom vierten zum fünften Tone nicht mehr zunehmen. Der Lehrer hat sie darauf aufmerksam zu machen, und mittelst öfterer Wiederholungen an genaues Abmessen der Kraft zu gewöhnen.

pp. p. m. f. ff.

§. 5. „Wir nehmen nun die entgegengesetzte Uebung in rückschreitender Ordnung vor, vom Fortissimo an bis zum Pianissimo.“ Auch hier hat er sie durch Wiederholung an das rechte Maass, an gehörige Vertheilung der Kraft, zu gewöhnen.

ff. f. m. p. pp.

§. 6. „Man hat in der Musik eine sehr einfache Bezeichnungsart, womit man die dynamische Tonverhältnisse zu bestimmen pflegt. Ich schreibe sie euch hin:“

pp. Pianissimo. *p.* Piano. *m.* Mezzo. *f.* Forte. *ff.* Fortissimo.

§. 7. „Wir wollen nun versuchen, ob wir noch mehr als fünferley dynamische Töne hervorzubringen im Stande sind. Wir fangen bey dem Pianissimo an, und verstärken jeden folgenden Ton immer nur ein klein wenig.“ Diese Uebung wird auf die Sylbe *la* gesungen; die Kraft wird so durch die Bewegung der Zunge eher zurückgehalten, als wenn der Ton *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 Uebung hinlänglich wiederholt hat, um die Kinder an eine feine Gradation zu gewöhnen, läßt er eine solche Tonreihe absingen.

„Wenn eine ganze Notenreihe so mit allmählig zunehmender Stärke abgesungen werden soll, so setzt man das Wort *crescendo* unter die Noten hin:“

• • • • •
crescendo.

„Oft schreibt man auch nur abgekürzt *cresc.*“

§. 8. „Wir nehmen jetzt die entgegengesetzte Uebung vor. Wir singen den ersten Ton Fortissimo, und nehmen auf die gleiche Weise in feinen 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. 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.“

• • • • •
diminuendo.

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

§. 9. „Wir üben uns nun in größern Gradationen:“

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

§. 11. „Bisher waren unsre Uebungen in den dynamischen Tonverhältnissen so beschaffen, daß nie zwey Töne nacheinander gleich gesungen wurden. Es versteht sich aber, daß man auch mehrere Töne nacheinander gleich stark singen kann.

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

Alle diese Beyspiele werden ziemlich geschwind geübt:

- 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.*

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

§. 12. Im vorigen Kapitel haben wir eine Menge von Tonreihen in ungleichen Graden der Stärke und Schwäche hervorgebracht. Man kann aber auch schon dem einzeln Ton 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. Man nennt es Schwellen, Anschwellen. Dieses Anschwellen ist nichts anders, als ein beym einzelnen Tone angebrachtes Crescendo. Es wird bewirkt, indem man während des Singens eines Tones die Luft allmählig stärker ausströmen läßt. Es wird dabey vorausgesetzt, daß man die Luft mit Geschicklichkeit einziehe, und das allzuschnelle Ausströmen der Luft verhüte, welches nur durch ein Ansiehalten der Kraft, eine wirkliche Selbstbeherrschung möglich ist.

Wenn ein Ton so geschwellt werden soll, so hat man dafür ein besondres Zeichen, das man über oder unter die Noten setzt. Meistens geschieht dies nur bey langsamen Noten.

\hat{O} oder \hat{O}

§. 13. „Wir versuchen nun eine Uebung, die der vorherigen entgegengesetzt ist. Ihr sollt nämlich zuerst, bey dem Anfange des Tones, Fortissimo singen, und dann den Ton allmählig schwächer werden lassen. Diese Art der Tonausübung wird so angedeutet:“

$\underset{\vee}{O}$ oder $\underset{\vee}{O}$

„Diese Art der Hervorbringung des Tones wollen wir Abschwellen nennen.“

§. 14. „Man kann diese beyden Tonübungen, das Anschwellen und Abschwellen verbinden; und diese Verbindung ist sogar bey dem einzelnen Tone möglich.“

\hat{O}
 $\underset{\vee}{O}$

§. 15. „Man kann das Anschwellen und Abschwellen auch in umgekehrter Ordnung bey dem einzelnen Tone ausüben“

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

§. 16. „Ihr habt 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 Beyspiele, wobey es um Sparen des Athems zu thun ist. Besonders wichtig ist es, daß man mit der Stimme an der äußersten Grenze 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.“ Er wählt nach mehreren Wiederholungen, bald einen höhern, bald einen tiefern Ton. Er dulde aber nicht, wenn die Kinder, um schwächer zu singen, den Mund minder öffnen, oder den Vokal *a* mit einem von Natur schwächern vertauschen möchten, und von *a* gegen *u* hinüber ziehen.

§. 17. „Eben so muß man den Athem sparen können bey jedem Grad von Stärke. Wir wollen nun versuchen, einen Mezzoton zu singen.“ Natürlich verlangt er, daß sie den Ton so lang als möglich in gleicher Stärke erhalten.

§. 18. „Wir wollen nun versuchen, einen Forteton so egal auszuhalten.“

§. 19. „Würden wir einen Fortissimoton auszuhalten wollen, so wäre es unmöglich ihn 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.“ Nachdem er dies einigemal schnell nacheinander geübt hat, gebe er den Kindern die Erklärung, daß man dieses Singen *Sforzato* nenne, und in der Notirungskunst mit *sf.* zu bezeichnen pflege. „Wir wollen nun die Grade der Stärke und Schwäche üben:“

I.	●	●	●	
	<i>pp.</i>	<i>p.</i>	\wedge	
II.	●	●	●	●
	<i>pp.</i>	<i>p.</i>	<i>m.</i>	\wedge

III.	● <i>pp.</i>	● <i>p.</i>	● <i>m.</i>	● <i>f.</i>	● ∨	
IV.	● <i>pp.</i>	● <i>p.</i>	● <i>m.</i>	● <i>f.</i>	● <i>ff.</i>	● ∨

§. 20. Nachstehende Uebungen enthalten die dynamischen Verhältnisse in umgekehrter Ordnung:

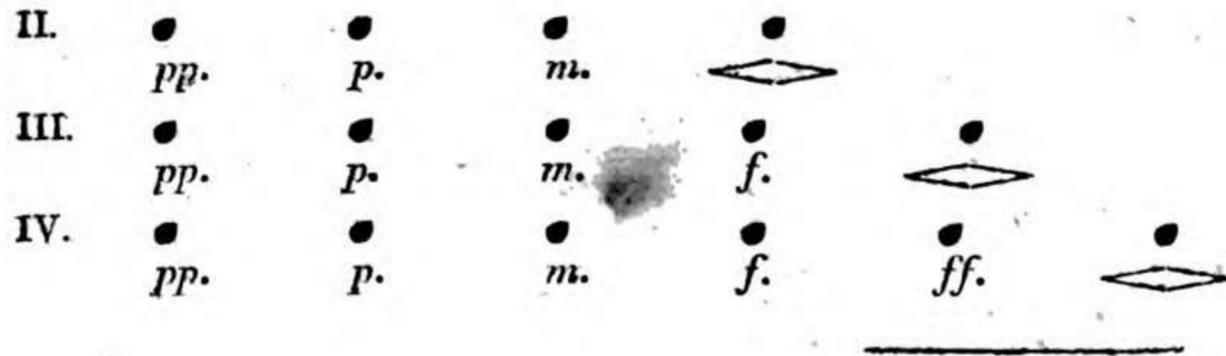
I.	● ∨	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>			
II.	● ∨	● <i>m.</i>	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>		
III.	● ∨	● <i>f.</i>	● <i>m.</i>	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>	
IV.	● ∨	● <i>ff.</i>	● <i>f.</i>	● <i>m.</i>	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>

§. 21. Nachstehende doppelte Uebungsreihen enthalten wieder in gewissem Sinne die Umkehrung der vorhergehenden. Diese Uebungen sollen nicht so oft wiederholt werden als die vorhergehenden, weil sie mehr ermüden.

I.	● <i>ff.</i>	● <i>f.</i>	● <i>m.</i>	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>	● ∨
II.	● <i>f.</i>	● <i>m.</i>	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>	● ∨	
III.	● <i>m.</i>	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>	● ∨		
IV.	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>	● ∨			
V.	● ∨	● <i>ff.</i>	● <i>f.</i>	● <i>m.</i>	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>
VI.	● ∨	● <i>f.</i>	● <i>m.</i>	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>	
VII.	● ∨	● <i>m.</i>	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>		
VIII.	● ∨	● <i>p.</i>	● <i>pp.</i>			

§. 22. Er wiederhole nachstehende Beyspiele I. und II. öfters, um den Kindern auch das feinere Schwellen anzugewöhnen.

I.	● <i>pp.</i>	● <i>p.</i>	● ◇
----	-----------------	----------------	--------



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

M e t h o d i s c h e V e r b i n d u n g d e r T o n e l e m e n t e

oder

U n t e r r i c h t u n d U e b u n g i n d e n T o n v e r h ä l t n i s s e n v e r m i t t e l s t d e r V e r e i n i g u n g d e r R h y t m i k , M e l o d i k u n d D y n a m i k .

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

§. 1. Was in einigen Lehrbüchern der Tonkunst beyläufig von guter und schlechter Zeit, oder vom Markiren der Takttheile gesagt wird, erscheint hier als das Band, das die Tonelemente auf der untersten Stufe verbindet. Wir nennen es das natürliche Tongewicht.

§. 2. „Ihr habt bisher dreyerley Hauptverbindungen von Tönen, jede einzeln kennen gelernt. Es ist nunmehr darum zu thun, diese Verbindungsarten zu vereinigen. Je weiter man in der Musik (Gesangbildung) fortschreitet, je nothwendiger ist es, das 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; dabey 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 dabey einem bloßen Naturtriebe; denn schon nach dem bloßen Naturtriebe hebt man immer von vier Zeiten wenigstens eine durch einen etwas stärkern Druck vor den andern aus.“

§. 3. „Es ist nicht so gemeint, das ihr den ersten Ton so sehr durch Stärke heraushebet. Ihr habt 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.

§. 4. „Wir wollen die Töne, auf welche das Tongewicht fällt, Drucktöne, die andern aber Halltöne nennen. Dadurch soll angedeutet werden, das ihr dem Anfangston eines jeden Takts einen Nachdruck zu geben habt, hingegen den darauf folgenden Ton ohne neue Anstrengung im Munde hallen lassen sollt.“

„Beym Zweyvierteltakt, fällt auf die erste Zeit ein Druckton, auf die zweyte ein Hallton.“

„Beym Dreyvierteltakt, fällt auf die erste Zeit ein Druckton, auf die beyden andern ein Hallton.“

„Beym Viervierteltakt, fällt auf die erste Zeit ein Druckton, auf die drey übrigen ein Hallton. Es kann auf die dritte Zeit des Viervierteltakts auch ein Druckton fallen; er darf aber nur auf eine kaum fühlbare Art zwischen den beyden Halltönen her-

vorragen, 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 geht, je bemerkbarer soll dieses dritte Viertel als Druckton ausgehoben werden; je geschwinder es geht, je mehr soll es blos als Hallton erscheinen.“

§. 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 heist bey dem Zweyvierteltakt das erste Viertel die gute, das zweyte die schlechte Zeit; bey dem Dreyvierteltakt heist nur das erste Viertel die gute Zeit, das zweyte und dritte aber heissen beyde die schlechte Zeit; im Vierteltakt heist das erste Viertel die gute, das zweyte und vierte die schlechte Zeit.“

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

Starker Druckton. Hallton. Hallton.			gelinder Druckton. Hallton. Hallton.		
Starker Dr. H. H. H.			gelinder Dr. H. H. H.		
mäfsiger Dr. H. H. H.			gelinder Dr. H. H. H.		

§. 7. „Nun wollen wir Uebungen vornehmen, die mit einem Hallton anfangen und mit Pausen untermischt seyn sollen.“ Durch die Einstreuung von Pausen wird den Kindern das Tongewicht noch fühlbarer gemacht; und eben, weil sie das Tongewicht nun auch begriffsmäßig kennen, erhält das Gefühl des Metrums die gehörige Bestimmtheit. So enthält das erste der unten stehenden Beispiele den Anklang des Jambus, das zweyte des Trochäus, das dritte des Amphybrachis, das vierte des Daktylus, das fünfte des Anapäst.

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 Beyspielen nur die erste und vierte Zeit mit einem stärkern Schlag zu markiren hat.

I.	C	
II.	C	
III.	C	
IV.	C	
V.	C	
VI.	C	
VII.	C	
VIII.	C	

Zweytes Kapitel.

§. 8. In diesem Kapitel erscheinen nun solche rhythmische Tonreihen, die schon in den rhythmischen Uebungen vorkamen. Jene Uebungen kommen also hier melodisirt wieder zum Vorschein.

§. 9. Der Lehrer nehme alle diese Uebungen im Tempo moderato.

§. 10. Er halte die Kinder zum Taktschlagen an.

§. 11. Es wird immer auf die Sylbe *la* gesungen, selbst bey Sechszehntelnoten.

§. 12. Bey diesen kurzen rhythmisch-melodischen Uebungen wird das Instrument nur von Zeit zu Zeit gebraucht, um zu untersuchen, ob man gesunken sey, und sodann die neue Uebung in gehöriger Tonhöhe anzufangen.

The musical score consists of 13 numbered exercises, each on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The time signatures vary: 1-3 (2/4), 4-6 (3/4), 7-8 (6/8), 9-10 (C), 11-13 (C). Exercises 1-6 are in 2/4, 3/4, and 6/8. Exercises 7-10 are in 6/8 and C. Exercises 11-13 are in C. Exercise 13 features triplet markings.

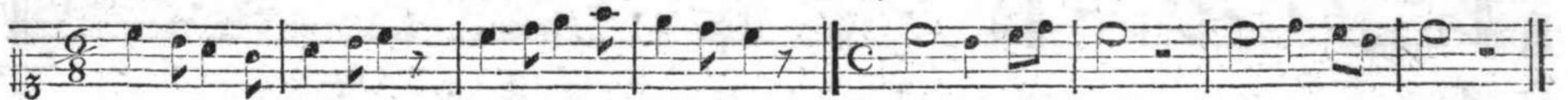
14.



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

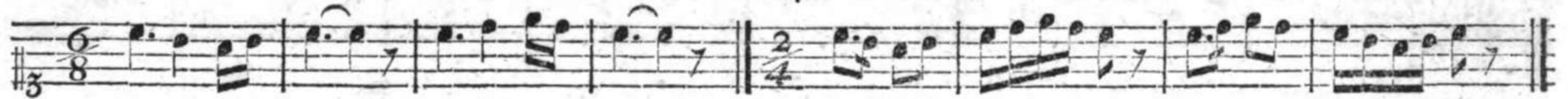
§. 13. Nachdem die Kehle im melodischen Curs die gehörige Vorbildung erhalten hat, so ist es nun um Fortbildung zu thun. Die Fähigkeit soll zur Fertigkeit werden; und fertig wird die Kehle eben durch solche Uebungen, wo die melodischen Abstufungen durch die rhythmischen Fortschreitungen vielförmig gegliedert und begränzt werden.

1.



2.

3.



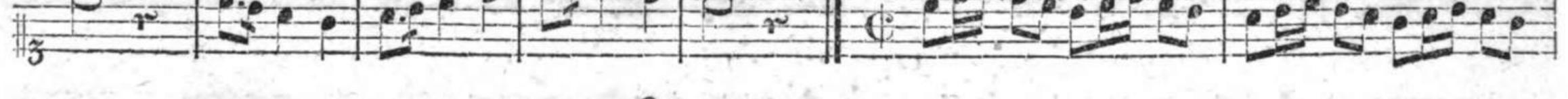
4.

5.



6.

7.



7.

9.



8.



10.



Viertes Kapitel.

§. 14. „In den beyden vorigen Kapiteln vermieden wir die künstlichen Gradationen der Dynamik; wir wollen 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.

§. 15. Bey der Einübung der Beyspiele 1—7. verfare der Lehrer so: Er setze jedes Beyspiel 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 dann 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.

1.



2.



3.



4.



5.

6.

f *m* *f* *m* *ff* *f* *ff* *f*

7.

ff *pp* *p* *pp* *p* *pp* *m* *pp* *m* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

8.

f *pp* *f* *pp* *m* *pp* *m* *pp* *f* *ff*

9.

m *ff*

10.

m *ff*

11.

m *ff*

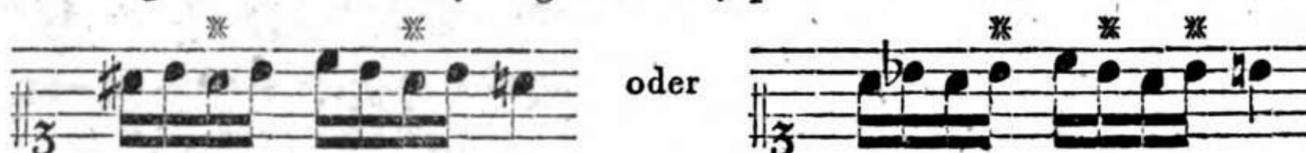
12.

p *cres.* *f* *cresc.* *ff* *f* *dim.* *m* *p* *dimi.* *pp*

Fünftes Kapitel.

§. 16. Wir lassen nun Uebungen in halben Tönen, in chromatischen Sätzen, in Sprüngen dissonirender Intervalle folgen. Indefs ist es möglich, auch schwere, nicht eigentlich cantable (nicht leicht sangbare) 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 mannichfaltig bildend, sind es aber nur in dem Falle vorzüglich, wenn der Lehrer sie sorgsam und langsam einübt. Wir bestimmen dafür kein Tempo, sondern wir geben die Regel, diese Uebungen, gleichwie jene, nach mehreren Wiederholungen allmählig um einen kleinen Grad geschwinder zu nehmen.

§. 17. „Bey 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 gesungen werden müsse. Dadurch wird aber die Einführung eines neuen Zeichens nothwendig, welches beym Wiedervorkommen der nämlichen Note gebraucht wird, die nicht mehr verändert gesungen werden soll. Dieses Zeichen sieht so aus: ♯ und heißt Wiederherstellungszeichen. Bey folgenden Beyspiel seht ihr dessen Gebrauch:



zugleich habt ihr euch zu merken, daß bey den mit einem Sternchen bezeichneten Noten das Versetzungszeichen in Gültigkeit bleibe.“

§. 18. „Ehe wir noch zu den Uebungen kommen, will ich euch mit großen, weiten Fortschreitungen bekannt machen. Wenn man, von einem Ton zum andern fortschreitend, sechs Stufen überspringt, so daß man von diesem ersten Ton an bis zum zweyten acht Stufen zählen kann, so heißt ein solches Verhältniß eine Oktave. Wieder um einen Ton weiter eine None; weiter eine Decime — Undecime — Duodecime — Terzdecime.



Auf der Tafel betrachtet, heißt ein solches Verhältniß schicklich ein Abstand, beym Absingen eine Fortschreitung; für beydes zusammen hat man die Benennung Intervall, die wir nun auch für die euch längst bekannten engern Tonverhältnisse einführen. Sagt mir nun die Intervalle alle: — „„Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave, None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime.““ —

„Die Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave heißen einfache Intervalle; hingegen die weiter in einem zweyten Tonfach entlegnen, die None, Decime etc. heißen zweyfache Intervalle.“

§. 19. „Wir üben uns nun in der Betrachtung dieser zweyfachen Intervalle. Jedes zweyfache Intervall steht mit einem einfachen in einer Art von Verwandtschaft, nämlich:

- Die None mit der Sekunde,
- Decime mit der Terz,
- Undecime mit der Quarte,
- Duodecime mit der Quinte,
- Terzdecime mit der Sexte.“

„Beym Singen erleichtert man sich das Treffen so großer Intervalle, wenn man sich zwischen den Ton, von dem man ausgeht, und den folgenden, die Oktave hineindenkt. Ich mache euch dies durch ein Beyspiel deutlich:“



Der Lehrer läßt es langsam absingen, wischt es dann aus, und schreibt die gleiche Aufgabe so hin:



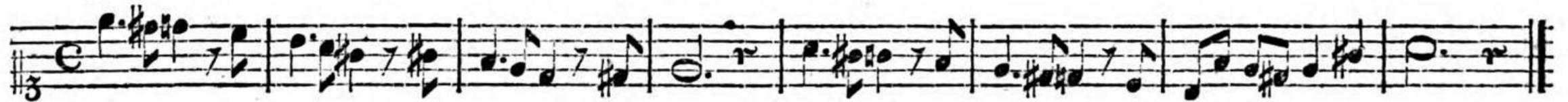
„Hier seht ihr die gleichen Töne, die ich euch pianissimo singen liefs, in kleinen Nötchen angezeigt. Diese kleinen Nötchen sollt ihr euch aber, - indem wir diese Uebung durchmachen, nur denken, um eben die großen Sprünge leichter zu treffen.“ Er übt es so einigemale.

Uebrigens wäre es unsrer Absicht entgegen, wenn der Lehrer die Kinder lange in solchen Sprüngen würde üben wollen.

1.



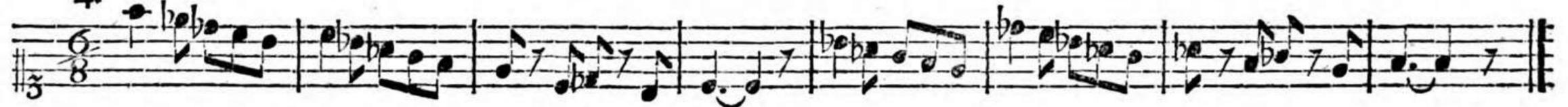
2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



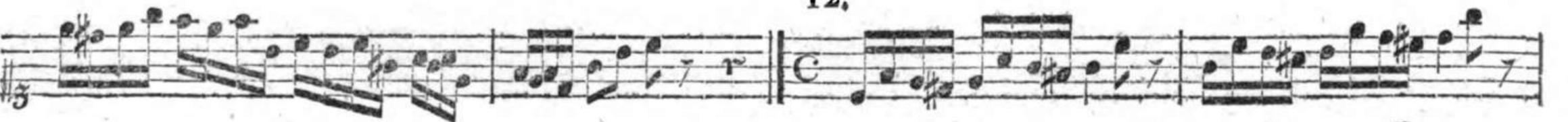
10.



11.

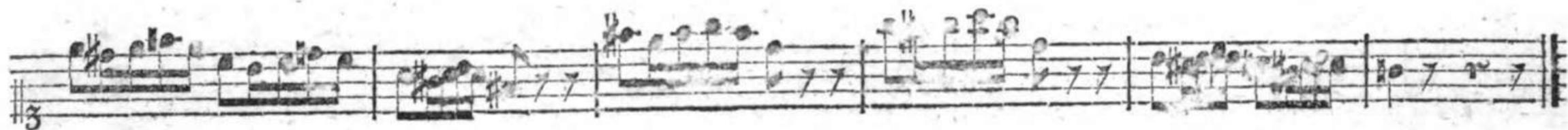


12.



D

13.



14.



15.



16.



F ü n f t e A b t h e i l u n g.

Die Notirungskunst

oder

Unterricht und Uebung im Auffassen, Zusammenfassen und Niederschreiben der Töne und Tonverhältnisse.

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

§. 1. Bey Vorführung der Elemente 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.

Die Tonreihe, die das Kind hört, soll ihm so deutlich vorschweben, daß einen Moment später, 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.

§. 2. Es wird jedem Kinde ein Schiefertäfelchen gegeben, worauf es seine ersten Uebungen zu notiren hat.

§. 3. Der Lehrer beobachtet beym Vorsingen immer das Tempo moderato.

§. 4. Den Takt schlägt er immer dazu, wo wir diese Regel nicht ausdrücklich aufheben.

§. 5. Nimmt er wahr, daß den Kindern im Allgemeinen die Phrase schwierig vorkömmt, so singt er sie noch einmal vor.

§. 6. Nachdem die Phrase von Allen niedergeschrieben ist, schreibt er selbst sie auf die Tafel; diejenigen welche Fehler gemacht haben, heisst er ihre Fehler berichtigen.

§. 7. Er verhüte, daß kein Kind in das Täfelchen seines Nachbars sehe, um dessen Notirung zu copiren. Auch halte er die Kinder so viel als möglich zum Geschwindschreiben an.

§. 8. „Wenn man sich die Musik, die man hört, 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. Was ich euch vorsinge, sollt ihr niederschreiben, dieses Niederschreiben heisst notiren, und, weil es auch auf Uebung der Kunstkraft beruht, Notirungskunst.“

§. 9. „Bey jeder Tonreihe, die ich euch vorsinge, habt ihr vor allen Dingen darauf zu achten, ob sie aus einer geraden, oder ungeraden, oder einer gemischten Taktgattung gehe. Bey der geraden Taktgattung habt ihr darauf zu sehen, ob ich blos zwey Schläge, oder vier Schläge thue. Wenn ich vier Schläge thue, so gilt der Viervierteltakt, thue ich hingegen zwey Schläge, so gilt gewöhnlich der Zweyvierteltakt, und es ist nur zu beobachten, ob nicht etwa die Schläge ungewöhnlich geschwind gemacht werden; in welchem Falle der Zweyachteltakt gelten würde.“

Er singt und schlägt den Takt dazu:



Haben die Kinder sich dieses zu eigen gemacht, so verfährt er bey folgenden eben so:



§. 10. „Bey der ungeraden Taktgattung ist der Dreyvierteltakt der üblichste. Es ist also zu beobachten, ob nicht etwa die Schläge ungewöhnlich langsam, oder geschwind gethan werden; im ersten Falle wäre es der Dreyzweyteltakt, im letztern der Dreyachteltakt.“ Er singt einige Töne in der ungeraden Taktgattung:

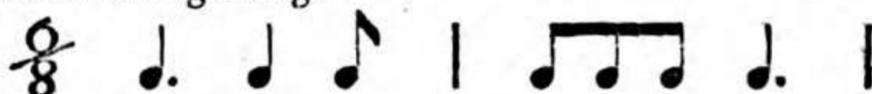


Er singt nachher die gleiche Tonfolge verschnellert:



§. 11. „Das wesentliche Merkmal der gemischten Taktgattung ist, dafs die Schläge im Durchschnitt um ein Drittel langsamer auf einander folgen, als bey der geraden oder ungeraden Taktgattung. Theile ich ihn mit zwey Schlägen ein, so ist es gewöhnlich der Sechachteltakt, der überhaupt unter den gemischten Taktarten am häufigsten vorkommt.“

Er singt einige Töne in der gemischten Taktgattung:



Zweytes Kapitel.

§. 12. „Ihr hattet im vorigen Kapitel blos rhythmische Tonreihen zu notiren; nun sollt ihr melodische Tonreihen notiren. Ihr habt dabey zunächst zweyerley zu beobachten: Erstens, ob die Fortschreitung je von einem Tone zum andern aufwärts oder abwärts gehe; zweytens, ob es eine stufenweise, oder sprungweise Fortschreitung sey.“

Er singt die Fortschreitung der grossen Sekunde, z. B. *g. a.* und fragt dann, ob er aufwärts oder abwärts gesungen habe, dann singt er wieder: *a. g.* und läßt sich beantworten; und so verfährt er bey der Terz, und Quarte.

§. 13. Er singt nun im Umfange von vier Tönen, mithin im Umfang des Tetrachords, die Töne in vermischter Ordnung, die sie sodann notiren.



Drittes Kapitel.

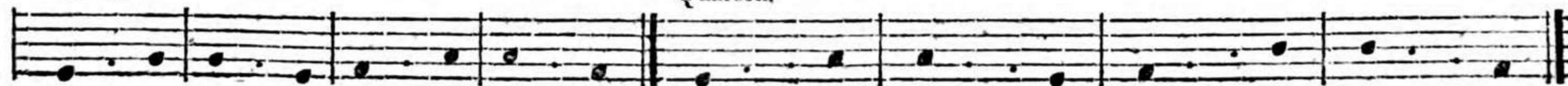
§. 14. Er geht nun weiter, und singt zwey verbundene Tetrachorde z. B. *g. a. h. c. — c. d. e. f.*

§. 15. Er singt ihnen einen Quintenarung, erst aufwärts dann abwärts. Dann singt er 1—6. — 1—7. und verfährt auf die nämliche Art wie im zweyten Kapitel §. 12.

§. 16. Um den Kindern die Anschauung der Intervalle noch mehr zu verdeutlichen, gebe er ihnen die folgende Tabelle zu kopiren, und erkläre ihnen, dafs sie sich die kleinen Nötchen nur als Ausmessungspunkte der Intervalle vorzustellen haben.

Terzen.

Quarten.



Quinten. Sexten.

Septimen.

§. 17. 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.“

Viertes Kapitel.

§. 18. Dieses Kapitel enthält nun die Vorführung rhythmisch-melodischer Tonreihen zum Behuf der Notirungskunst.

Absichtlich 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.

I. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

§. 19. Hier folgen Notirungsübungen in sprungweisen Fortschreitungen. So wie wir diese Aufgaben eingerichtet haben, sind diejenigen im Sechachteltakt immer für die Notirung die leichtesten.

I. 2. 3. 4.

5. 6. 7.

8. 9. 10.

11. 12. 13.

14. 15. 16.

17. 18. 19.

20. 21. 22.

Exercises 8 through 22 are arranged in five rows. Each row contains three exercises. The exercises are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signatures vary: 6/8, 3/4, and C. Exercises 8, 11, 14, 17, and 20 are in 6/8 time. Exercises 9, 12, 15, 18, and 21 are in 3/4 time. Exercises 10, 13, 16, 19, and 22 are in 3/4 time. Each exercise consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and rests.

Fünftes Kapitel.

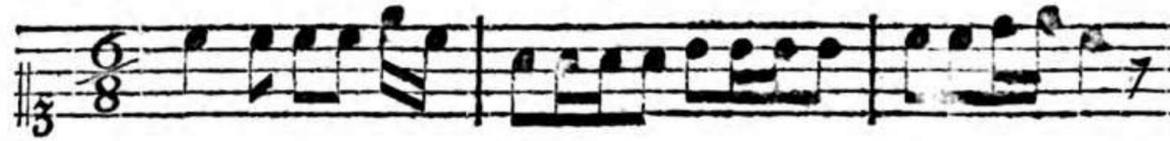
§. 20. Die bisherigen Notirungsaufgaben hatten durchgehends nur die Länge von zwey Takten. Die Kinder sollen nun weiter geführt werden und Aufgaben von drey Takten notiren lernen. Um dieses zu erleichtern, richten wir die Uebungen so ein, das hier öfters melodisch-einförmige Tonreihen (mehrere Töne von gleicher Höhe) aufeinander folgen.

1. 2.

3. 4.

Exercises 1 through 4 are arranged in two rows. Each row contains two exercises. The exercises are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 1 is in 6/8 time, exercise 2 is in 3/4 time, exercise 3 is in C time, and exercise 4 is in 6/8 time. Each exercise consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and rests.

5.  6. 

7.  8. 

9. 

Sechstes Kapitel.

§. 21. Es soll nun zu den Aufgaben von vier Takten geschritten werden. In größern Tonstücken sind die rhythmischen Glieder von vier Takten das Gewöhnlichste; kommt ein Rhythmus von fünf Takten vor, so befindet sich meistens im vierten Takt eine Dehnung. Um diese Aufgaben sehr leicht einzurichten, trennen wir eine jede Aufgabe durch Pausen in zwey gleiche Theile; auf diese Weise werden die Kinder zugleich in der Pausennotirung geübt.

1.  2. 

3.  4. 

5.  6. 

7.  8. 

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

Siebentes Kapitel.

§. 22. Wir führen Sätze vor, die aus mehreren kleinen rhythmischen Gliedern bestehen, da sie öfters durch Pausen getrennt sind, auch als Notirungsübungen der Pausen weiter führen. Absichtlich knüpfen wir nun hieraus die dynamischen Uebungen an, denn diese sind für Anfänger am leichtesten in solchen Fällen zu unterscheiden, wo die graduirten Tonreihen zugleich rhythmisch von einander abstehen.

1.

2.

3.

4.

5.

6. 7.

8. 9. 10.

11. 12.

13. 14.

15. 16.

17.

18. 19.

sf. *p* *sf.* *p* *cresc.* *dim.* *p*

20. *cresc.* *f* *cresc.* *dim.* *p* *cresc.* *f*

21. *cresc.* *dim.* *p*

22. *V*

23. *V*

24. *V*

25. *V*

26. *V*

27. *V*

28. *3*

29. *3*

30. *3*

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

§. 23. Dieses Kapitel dient zur Vorbereitung auf die chromatischen Uebungen. Dabey empfehlen wir dem Lehrer vorzüglich ein behutsames, nicht voreiliges Verfahren.

„Ihr werdet euch zu erinnern wissen, daß wir im melodischen Curs durch vielfache Versetzung des Tetrachords neue Töne gefunden haben, die wir nachher halbe Töne nannten. Dem Auge haben wir sie durch Been und Kreuze 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 beym Gesange das Tonvermögen der Menschenstimme reicht, versetzen. Am schicklichsten machen wir mit der Versetzung der diatonischen Tonleiter den Anfang.“

„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.“

Er folte daher zuerst das Niederschreiben der Kreuz-Tonleitern, von c. ausgehend nach dem Quintenzirkel bis zu *fis*; und zwar in einer solchen Ordnung, daß von einer Tonleiter zur andern, ein Kreuz mehr zu notiren ist, was immer auf die siebente Stufe zu stehen kommt. Er rüft aus: Grundton *g.* — u. s. w. Dabey 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 folgendes geliefert haben:

3 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.
 3 e. fis. gis. a. h. cis. dis. e. h. cis. dis. e. fis. gis. ais. h. fis. gis. ais. h. cis. dis. eis. fis.

§. 24. Nun lasse er die übrigen Tonordnungen, die mit Been bezeichnet werden, niederschreiben, und zwar nach dem Quartenzirkel fortschreitend.

3 f. g. a. b. c. d. e. f. b. c. d. es. f. g. a. b. es. f. g. as. b. c. d. es.
 3 as. b. c. des. es. f. g. as. des. es. f. ges. as. b. c. des. ges. as. b. ces. des. es. f. ges.

Neuntes Kapitel.

§. 25. Es ist nun darum zu thun, den Kindern die Moll-Töne vorzuführen.

3

„Ihr seht nun, dass die sechste und siebende Stufe für das Aufsteigen erhöht, für das Absteigen hingegen wieder erniedrigt ist.“

§. 26. Wir geben nun eine Reihenfolge von Mollübungen.

I.

1. 2. 3.

4. 5.

6. 7.

8. 9.

10.

II.

12.

13.

14.

15.



Zehntes Kapitel.

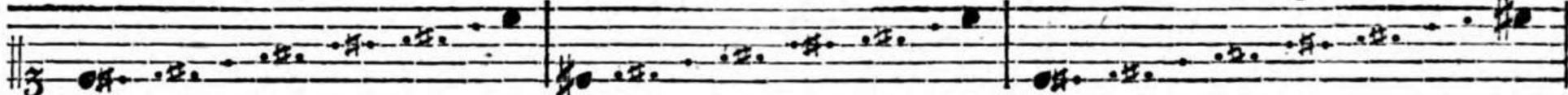
§. 27. Nachdem die Kinder mit dem Unterschiede der Dur- und Molltonarten vorläufig bekannt gemacht worden sind, führen wir ihnen nun die Intervallenlehre in ihrer Vollständigkeit vor.

Intervallen-Tabelle.

	Reine Prime.	übermäßige.	
I. Primen.			
	grofse.	kleine.	übermäßige.
II. Sekunden.			
	grofse.	kleine.	verminderte.
III. Terzen.			
	reine.	übermäßige.	verminderte.
IV. Quarten.			
	reine.	übermäßige.	falsche.
V. Quinten.			
	grofse.	kleine.	übermäßige.
VI. Sexten.			
	grofse.	kleine.	verminderte.
VII. Septimen.			

VIII. Oktaven.

reine. verminderte. übermäßige.



§. 28. Man pflegt in der Notirungslehre unter den halben Tönen einen wesentlichen Unterschied zu machen: Wenn zwey Noten, die zusammen die Fortschreitung eines halben Tones bilden, auf einer Stufe wie  u. s. w. gestellt, also nur mittelst der Vorzeichnung unterscheidbar gemacht werden, so nennt man dies einen kleinen halben Ton; werden hingegen zwey Noten, auf zwey Stufen gestellt wie z. B.

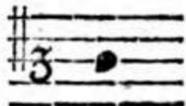
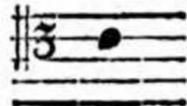


so nennt man es einen grossen halben Ton.

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

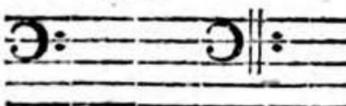
§. 29. In diesem Kapitel verbinden wir die Lehre vom Umfange des Tonreichs, und vom charakteristischen Unterschied der Menschenstimmen. Hieher gehört auch die Lehre von den Schlüsseln.

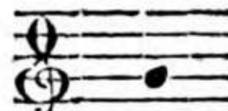
Man unterscheidet nicht nur die weiblichen und die männlichen Stimmen so von einander, das man erstere hoch, letztere aber tief nennt; sondern man macht schon bey den weiblichen Stimmen allein eine Unterabtheilung von zwey Gattungen, von hohen und tiefen; auch so bey den männlichen. Nur diejenigen weiblichen Stimmen, die vorzüglich hoch gehen, nennt man Discantstimmen, oder Discant; hingegen die tiefgehenden heissen Altstimmen, oder Alt. Bey den männlichen Stimmen heissen nur die vorzüglich tiefgehenden Bass, die vorzüglich hochgehenden aber Tenor. Für den Alt und Tenor hat man den Discantschlüssel; aber man stellt jeden auf eine andre Stufe.

Altschlüssel.  Tenorschlüssel. 

Beyde Noten bedeuten das eingestrichene c.

oder

Dies ist der Bassschlüssel: 

Hier folgt der G- oder Violinschlüssel. 

§. 30. „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 Stande ist. Die Töne reichen ins dreygestrichene, und ins viergestrichene Tonfach hinauf.“

Contratöne. Das große Tonfach. Das kleine oder ungestrichene Tonfach.

Das eingestrichene Tonfach. Das zweygestrichene Tonfach. Das dreygestrichene Tonfach. Das viergestrich. T.

Z w ö l f t e s K a p i t e l .

§. 31. „Ihr wißt, daß man in der Musik zwar verschiedene Notengattungen hat, um damit verschiedene Grade von Geschwindigkeit zu bezeichnen, nach welchen man singen will. Allein die gewöhnlichen Grade von Geschwindigkeit, die man durch Ganze, Halbe, Viertel, Achtel und Sechzehntel auszuzeichnen pflegt, genügen nicht. Man ist also darauf gekommen, ein Geschwindigkeitsmaafs, daß man in der Musik Zeitmaafs oder Tempo nennt, fast bey jedem Tonstück anzuwenden, und in irgend einem einzelnen Wort zu bestimmen.“

„Wir wollen fünf Hauptgrade der Geschwindigkeit annehmen: Langsam, ein wenig langsam, mäßig, etwas geschwind, geschwind. Für diese fünf Hauptgrade hat man folgende italiänische Wörter eingeführt: *Adagio*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto*. Zwischen diese kann man noch feinere Zeitmaafsbestimmungen einfügen; man bezeichnet sie mit den Wörtern: *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Allegro di molto*. Für die äussersten Extreme der Langsamkeit und Geschwindigkeit hat man die Wörter: *Largo* und *Prestissimo*. Die Tabelle der Tempo-Wörter bekommt demnach folgendes Ansehen:

Largo. *Adagio*. *Larghetto*. *Andante*. *Andantino*. *Moderato*. *Allegretto*. *Allegro*. *Allegro di molto*. *Presto*. *Prestissimo*.

§. 32. In gewissen Tonstücken findet sich bisweilen, daß das Zeichen des Viervierteltakts in der Mitte mit einem senkrechten Strich durchzogen ist: C . Dies bedeutet, daß das Stück um einmal geschwinder ausgeführt werden soll, als die Notengattung sonst mit sich brächte. Es heißt Allabreve-Zeichen, und ein solcher Takt heißt Allabreve-Takt, ist aber in der Ausübung nichts anders, als ein Zweyvierteltakt.

§. 33. Die Componisten wollen zuweilen, daß ein Tonstück bey einzelnen Stellen etwas langsamer genommen werde, und schreiben *rallentando* unter die Stellen, soll aber das vorige Zeitmaafs wieder eintreten, so setzen sie die Worte: *a tempo*, oder *tempo primo* hin.

§. 34. Soll man bey einer einzelnen Note, oder Pause, den Ton oder Takt verlängern, so setzt man dieses Zeichen darüber oder darunter: ~ oder ~ . Man nennt es ein Ruhepunkt.

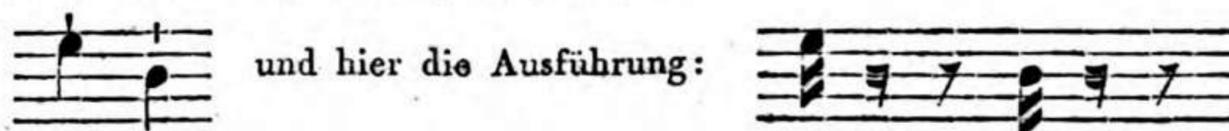
§. 35. Zu einer Stelle wo das Zeitmaafs ganz aufgehoben werden soll, wie zuweilen in Recitativen, schreibt man: *senza tempo*.

Dreyzehntes Kapitel.

§. 36. In dieses Kapitel nehmen wir die Lehre von Ausdruckszeichen, Manieren, Verzierungen u. s. f. auf, die in der Gesangsmusik etwa vorkommen können.

„Das Bindungszeichen \frown hat ausser der Bedeutung, unter welcher ihr es kennt, noch andere Bedeutung. Bisweilen setzt man es unter oder über mehrere Noten, das die zu singenden Töne, so weit das Bindungszeichen reicht, sanft an einander gereiht werden sollen; mithin dürfen bey solchen Stellen die Drucktöne nicht stark ausgehoben werden; auch ist es unerlaubt, zwischen den so verbundenen Noten Athem zu ziehen. Soll eine lange Reihe von Tönen geschleift werden, so setzt man das Wort *legato* an die Stelle. Mitunter bedient man sich bey dem Gesange dieses Zeichens, um dadurch zwey oder mehrere Noten zusammenzufassen, die zu einer Sylbe abgesungen werden sollen.

§. 37. 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 sich befände. Man pflegt dies mit kleinen Punkten oder Strichen, die man über die Noten setzt, anzudeuten.

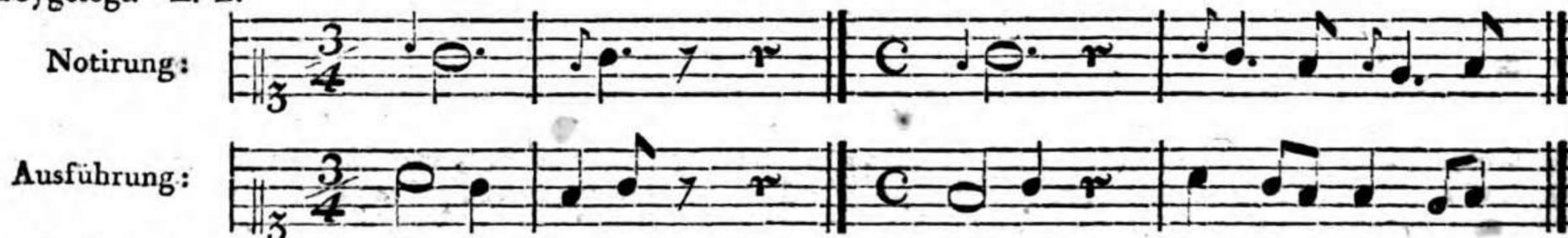


Diese Art zu singen nennt man Abstossen oder *staccato*.

§. 38. Es kommen bisweilen in der Musik kleine Nötchen vor, die man Vorschläge nennt. Diese Vorschläge würden mit ihrer Geltung den Takt überfüllen; man bricht aber der auf den Vorschlag folgenden Hauptnote so viel an Zeitwerth ab, als man den Vorschlag selbst beylegt, auf folgende Art:



Noch ist zu merken: Bey allen nicht punktirten Noten, und punktirten Noten der gemischten Taktgattung wird der Hauptnote gewöhnlich die Hälfte ihres Zeitwerths entzogen, und den Vorschlag beygelegt; hingegen bey punktirten Noten der geraden und ungeraden Taktgattung werden der Hauptnote gewöhnlich zwey Drittheile des Zeitwerths entzogen und dem Vorschlag beygelegt. Z. B.



§. 39. Ausser den eigentlichen Noten giebt es auch noch andre Tonzeichen, die als Abkürzungen von Notenzeichen zu betrachten sind. Es sind die Manieren.



oder auch so:

Bezeichnung:  Ausführung: 

§. 40. Dieses schnelle Sekundesingen, woraus der Triller besteht, pflegt man auch vereinzelt anzubringen.

Bezeichnung:  Ausführung: 

Diese Manier heist Praller.

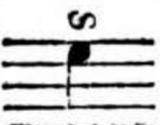
§. 41. Die Manier, die dem Praller entgegengesetzt ist, heist Mordent.

Bezeichnung:  Ausführung: 

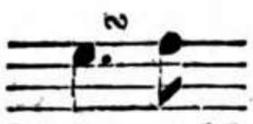
§. 42. Der Doppelschlag, der als Verbindung des Prallers und Mordenten zu betrachten ist.

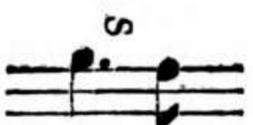
Bezeichnung:  Ausführung: 

Man pflegt ihn auch umgekehrt zu notiren und auszuführen:

Bezeichnung:  Ausführung: 

Jener Doppelschlag heist Doppelschlag von oben, dieser Doppelschlag von unten. Sie werden beyde noch auf andre Weise ausgeführt:

Bezeichnung:  Ausführung: 

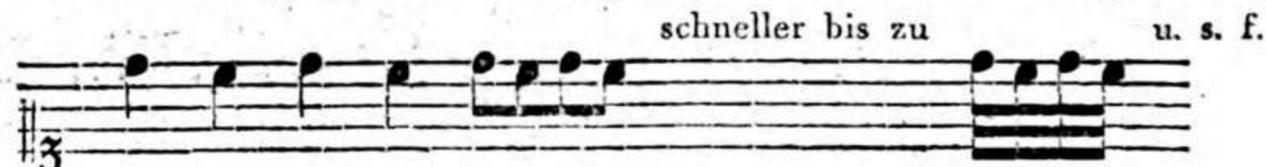
oder:  — — 

Wenn beym Doppelschlag nicht die in der Vorzeichnung liegenden Töne gesungen werden sollen, so pflegt man dies durch das Versetzungszeichen, das man über den Doppelschlag setzt, anzuzeigen:

Bezeichnung:  Ausführung: 

Ob schon die Manieren eigentlich zur Kunst des Vortrags gehören, so ist es dennoch nicht zweckwidrig, die Kinder frühzeitig, sobald sie nämlich in den Kehlübungen einige Fertigkeit erlangt haben, darin zu üben.

Für die Uebung des Trillers giebt es kein besseres Mittel, als das bekannte, wo man zwey Töne eines Sekunden-Intervalls erst langsam, dann schneller bis zu derjenigen Geschwindigkeit, die den Uebenden möglich ist, alterniren läßt:



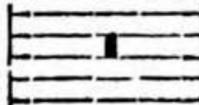
Für die Uebung des Doppelschlags geben wir folgende Aufgabe:

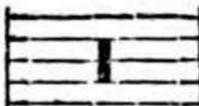


Diese Uebungen können übrigens mit den Kindern nicht wohl anders als vereinzelt vorgenommen werden.

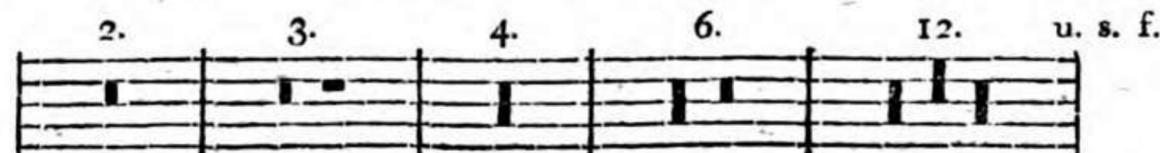
Vierzehntes Kapitel.

§. 43. Wir nehmen nun die noch rückständige Erklärung über einige verschiedenartige Bezeichnungen und Ueberschriften zusammen.

Soll länger als ein Takt nacheinander pausirt werden, so pflegt man, z. B. bey zwey Takten zu pausiren, diese Bezeichnung zu geben: 

Eben so bezeichnet man mit einem einzigen Zeichen die Pausirzeit von vier Takten: 

Damit die Bezeichnung auf den ersten Augenblick deutlich sey, setzt man die Zahl der Takte über die Pausen.



§. 44. Folgende Zeichen sind noch zu merken:



§. 45. Hier kommen noch diejenigen Wörter, die in der Vocalmusik als Ueberschriften die üblichsten sind, als:

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. — *Lamen-*

abile: wehklagend. — *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 Gesangstelle, die meistens den Uebergang vom recitativischen zum taktmäßigen Gesang bildet.

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.

poco: ein wenig. — *piu*: mehr. — *meno*: minder. — *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 Zeitmaafs des Marsches. — *Tempo di minuetto*: im Zeitmaafs einer Menuett u. s. f. — *Da capo*: vom Anfange. — *Dal Segno*: vom Zeichen an. — *Fine*: Schluß.

B e s o n d e r e T o n l e h r e .

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

Methodische Verbindung des Gesangtons mit dem Wortlaut.

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

§. 1. Bey den bloßen Stimmübungen ließen wir die Kinder immer auf *a* singen, weil auf diesem Grundvocal bekanntlich der Ton ungehindert ausströmen kann. Nun tritt er hier in die Reihe der übrigen Laute ein.

Wir nehmen nach der neuern Sprachlehre vier Hauptvocale an, die durch vier auffallend verschiedene Mundstellungen gebildet werden. Die Stellung des Mundes, wie sie sich äusserlich dem Auge darstellt, kann nämlich seyn: weit, rund, spitz, breit.

Um gut zu singen, muß man zunächst alle Vocale singend wohl unterscheiden lernen. Dieses Singen ohne Consonanten nennt man überhaupt vocalisiren. Zunächst ist es um genaue Beobachtung der wesentlich verschiedenen Mundstellungen zu thun.

Diese Mundstellung, nach welcher *a* hervorgebracht wird, nennen wir die weite Mundstellung.

§. 2. Die Mundstellung, womit *o* hervorgebracht wird, nennen wir die runde Mundstellung.

§. 3. Die Mundstellung, womit *u* hervorgebracht wird, nennen wir die spitze, und diejenige, womit man *e* hervorbringt, die breite Mundstellung.

§. 4. Ihr habt euch dabey folgendes zu merken; Aus der weiten Mundstellung, geht der volltönende Gesang hervor; minder volltönend ist er bey der runden und breiten, am mindesten bey der spitzen. Der Sänger muß sich daher bestreben, auch die minder volltönenden Vocale so stark und hell anzugeben, als es möglich ist, ohne von der bestimmten Mundstellung abzuweichen, weil sonst der Laut verändert werden müßte.

§. 5. Wir stellen hier eine Uebungstabelle für die vier Hauptvocale hin.



Zweytes Kapitel.

§. 6. Nach Uebung der vier Hauptvocale wird die Uebung der vier Nebenvocale vorgenommen. Diese sind: *ü. ö. ä. i.* Auch diese übe er.



§. 7. Nun übe er die Haupt- und Nebenvocale zusammen auf folgende Art:



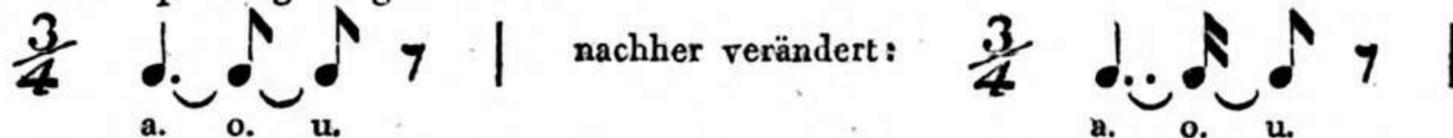
Nachdem der Lehrer die Kinder stufenweise, aufwärts und abwärts geübt hat, übe er sie auch in allerley Sprüngen, vermeide aber, den Sprung der großen Septime öfters intoniren zu lassen.

Drittes Kapitel.

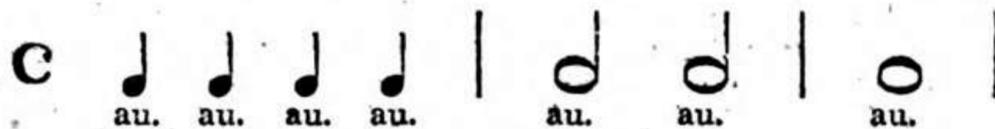
§. 8. Es ist nun um die Einübung der Diphthonge zu thun. Da diese bey dem Gesänge in einer wesentlichen Beziehung anders behandelt werden, als bey dem Sprechen, so ist es schon deswegen wichtig, daß man sich bey dem Schulunterricht umständlich damit befasse.

au. äu. eu. ai. ei.

Ihr sollt nun auch die Diphthonge singen lernen.



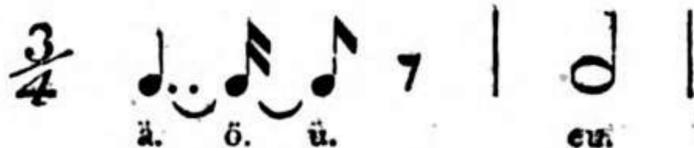
Die eben gesungenen Uebungen sollen dazu dienen, euch zum Absingen des Diphthongs *au* vorzubereiten. Uebt euch nun auf diese Weise.



§. 9. Auf gleiche Weise nehme er die Uebung des Diphthongs *äu* vor.

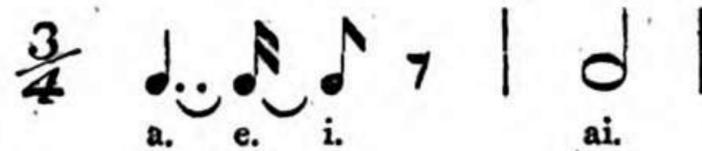


§. 10. Er übt den Diphthong *eu* ein.

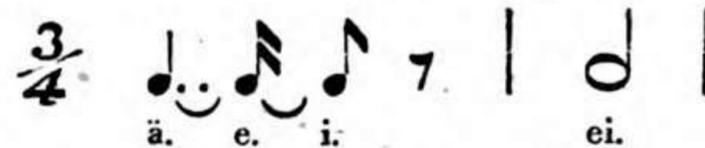


Der vorherige (*äu*) beginnt mit weiter Mundstellung ohne erhobne Zunge, hingegen dieser (*eu*) beginnt mit weiter Mundstellung und erhobner Zunge. Daraus könnt ihr abnehmen, wie nahe diese beyden Diphthonge einander verwandt sind.

§. 11. Es folgt der Diphthong *ai*.



§. 12. Endlich folgt der Diphthong *ei*:



Die vier Diphthongen *äu. eu. ai ei.* können nach dem Notenbeyspiel §. 8. geübt werden.

§. 13. Man übe nun folgendes:



§. 14. Nachher kann auch aus allen Hauptvocalen, Nebenvocalen und Hauptdiphthongen eine Tonleiter gebildet werden



Der Lehrer übe die Kinder auf- und abwärts, nachher auch in den leichtern Sprüngen.

Viertes Kapitel.

§. 15. Ihr sollt nun Vocale mit Consonanten singend verbinden lernen.



§. 16. Er nehme nun *ka.* auf die nämliche Weise vor wie voriges, verweile aber länger dabey. Er fodere, dafs das *k.* geradezu mit einer Compression der Kehle producirt werde.

§. 17. Er läßt sie nun auf gleiche Weise *a.* mit einem Zungendrucke ausstossen, und also *ta.* singen. Nachher bildet er damit eine gleiche Uebungsreihe, wie mit *h.* und *k.* durch alle Vocale hindurch.

§. 18. Endlich läßt er *a.* mit einem Lippendruck ausstossen und also *pa.* singen. Dies wird eben wie *h.*, *k.* und *t.* durchgeübt.

§. 19. Hier ist nun von Wichtigkeit, den Kindern zum Bewußtseyn zu bringen, dafs es im Sprachorgan vier Hauptstellen gebe, wo die Compression zur Bildung des Lauts und zum Ausstossen des Tones statt finde: Lunge, Kehle, Zunge, Lippen.

Lungendruck — Kehldruck — Zungendruck — Lippendruck.

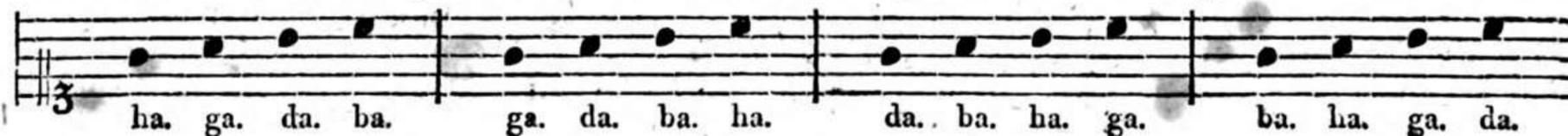
ha.

ka.

ta.

pa.

§. 20. Nachdem der Lehrer dies geübt hat, lasse er sie nun die gelinden Ansatzlaute *g. d. b.* üben.



Fünftes Kapitel.

§. 21. Es folgt nun die Uebung der Suspensionslaute: *j.* und *w.*

Singt nun:

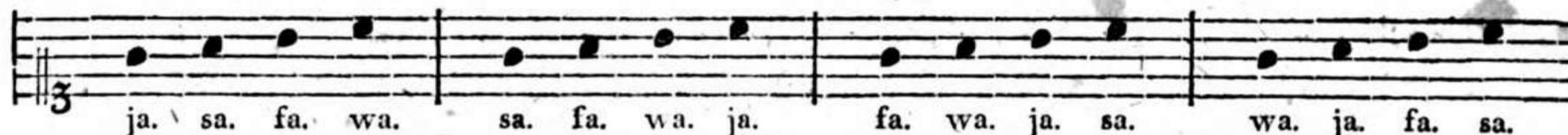


Ihr habt, indem ihr hier sanget, den kleinstmöglichen Zeitwerth dem Consonant, den größtmöglichen aber dem Vocal beylegt. Ihr sollt immer ohne Ausnahme so singen, daß die Consonanten nur einen unbestimmbar kleinen Zeitraum dauern, damit dem Vocal und dem damit verbundenen Ton nichts oder nur etwas unmerkliches von seiner Fülle und Dauer entzogen werde.

§. 22. Ihr sollt nun mit Anwendung der euch so eben gegebenen Regel *w.* dem *a.* singend vorfügen.

§. 23. Nun folgen die Zischlaute *f.* und *s.*, *v.* wird wie *f.* lautirt.

§. 24. Aus diesen vier gelinden Suspensionslauten wird wieder eine Reihe gebildet und geübt.



§. 25. Als zweyte Reihe der Suspensionslaute führen wir die sehr hemmenden vor. Diese sind: *l. r. m. n.* Hier folgt nun wieder eine Uebungsreihe.



§. 26. Als dritte Reihe der Suspensionslaute führen wir diejenigen vor, die Mitteldinge zwischen den einfachen und zusammengesetzten Consonanten sind, als: *ch. sch. z. q.*



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

§. 27. Es folgt nun die Vorführung und Einübung der zusammengesetzten Consonanten. Hier ist doppelt wichtig, daß ihr die Consonanten immer so schnell als möglich aussprecht.

Er läßt singen: *kla. kra. und kna.*

§. 28. Hierauf wird geübt: *gla. gra. gna.* im Gegensatz mit *kla. kra. und kna.*

§. 29. Es folgt die Uebung von: *tra. und dra.*

§. 30. Es folgt: *pla. und bla., pra. und bra.*

§. 31. Wir nehmen nun diejenige Consonantenübung vor, wo umgekehrt ein Hemmungslaut vorgeht und ein Drucklaut folgt. Er übt: *sta. und spa.*

§. 32. Nun folgt die Uebung zweyer auf einander folgender Dehnungslaute: *fla. und fra.*

§. 33. Nun sollt ihr euch in der Verbindung von drey Consonanten üben, wie z. B. *zwa.,* dann folgen: *schwa. schla. schra. schma. schna.*

§. 34. Alle Aufmerksamkeit erfordern die eigentlichen schweren Tripelconsonanten: *pfla. und pfra.* Dann *stra. und spra.*

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

§. 35. Bey den bisherigen Lautirübungen hattet ihr die Töne immer mit einem oder mehrern Consonanten zu eröffnen; nun sollt ihr sie umgekehrt mit Consonanten beschließen lernen. Es gilt dabey die gleiche Hauptregel, daß den Consonanten, die hinten am Vocal stehen, gleichwie denjenigen, die vorne stehen, der kleinstmögliche Zeitwerth beygelegt werden soll:



§. 36. Der Lehrer übt die Consonanten nach der gleichen Reihenfolge:

I. Compressionslaute: *ah. ak. at. ap.; ag. ad. ab.; ach.*

II. Suspensionslaute: *af. as.; al. ar. am. an.; asch. atz.*

§. 37. In der deutschen Sprache werden die Consonanten hinten an den Vocalen bekanntlich mehr gehäuft als vorne. Dieses bietet Stoff zu besondern Uebungen. Zu bemerken ist folgendes.

a) Bey der Verdoppelung des nämlichen Consonanten ist es um die möglichste Schärfung der Operation zu thun.

b) Bey den Tripelconsonanten muß der Compressionslaut *t.* sehr rasch gebildet werden. Ist *r.* das letzte Glied eines Tripelconsonanten, so muß es scharf und kurz abgefertiget werden, und nicht zu lange nach Beschließung des Tones hinten drein zischen. Eben so muß

c) Bey den vierfachen Consonanten das auffallende Zischen des *st.* vermieden werden.

I. Verdoppelung des nämlichen Consonanten: *att. app. afs. aff. all. arr. amm. ann. atz. (azz.)*

II. Vermischte Doppelconsonanten: *akt. ats. aps. apf. agt. adt. abt. abs. absch. afs. ast. ascht. ald. alf. alch. ark. art. arp. arg. ardt. ards. arst. arfs. arft. arms. armt. arnt. arnd. arns. ampf. amst. ankt. ants. andt. angt. anst. anft. achts. ascht.*

III. Tripelconsonanten, wobey ein Consonant zweymal vorkommt: *appt. afst. afft. allt. arrt. ammt. annt.*

IV. Vermischte Tripelconsonanten: *ackst, aths. apft. apsch. apt. agst. adst. abst. afst. afst. albt. alft. arkt. arts. arpt. arps. argt. ardt. ards. arst. arfs. arft. arms. armt. arnt. arnd. arns. ampf. amst. ankt. ants. andt. angt. anst. anft. achts. ascht.*

V. Vervierfachte Consonanten: *affst. allst. arrst. ammst. annst.; apfst. arkst. argst. archst. arfst. armst. arnst. ampft. ampfs. ankst. angst. anscht.*

VI. Fünffacher Consonant: *ampfst.*

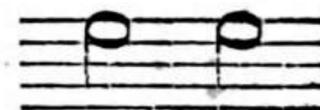
A c h t e s K a p i t e l.

§. 38. Auf die Lautirübungen folgen nun die Syllabirübungen. Z. B. schauen — Trauer — freuen — Treue. Hier ist folgende Uebung zweckmäfsig:



scha - u - e.

nach mehreren Wiederholungen setze der Lehrer sie so hin:

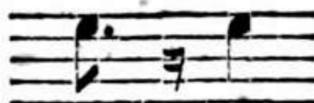


schau - e.

So übe er auch: freuen etc.

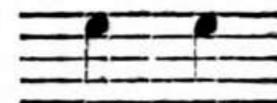
Es kann ferner in den beyden Sylben der gleiche Vocal vorkommen, z. B. da auch — du und — Haben in solchen Fällen beyde Sylben ungleiche Tonhöhe, so fällt alle Schwierigkeit weg, haben sie aber gleiche, so können sie leicht in eine' Sylbe zusammenfliessen.

Um diesen Fehler zu verhüten, übe er erst so:



da auch.

dann:



da auch.

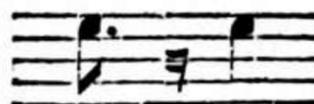
Nachher nehme er gleiche Uebung auf andere Vocale vor, z. B. du und — so oft — geehrt — sie ist. — Mit dieser ersten Hauptaufgabe der Sylbenfügung — so wie mit jeder folgenden — beschäftige der Lehrer die Kinder so lange, bis sie ihn vollkommen befriedigen.

§. 39. Bey der zweyten Hauptaufgabe, wo Consonant auf Vocal folgt, haben wir den Lehrer besonders auf eine Schwierigkeit aufmerksam zu machen. Wir haben nämlich viele Wörter, wo das *h*. allein als Consonant zu Anfang der zweyten Sylbe steht, wie Höhe — Weihe — sehen. — Ferner übe er: bezwang — du sprichst — o Knab' — die Pflicht.

§. 40. Die allergrösste Schwierigkeit bietet sich bey der dritten Hauptaufgabe der Sylbenfügung dar, wo Vocal auf Consonant folgt: Macht und Ehre.

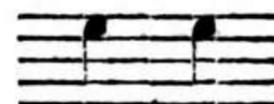
Die Kinder üben nun folgende Ausrufungsformeln: Preisst ihn — lafs ab — sag' an — wach' auf.

Der Lehrer stelle auch diese Uebung wieder so:



sag' an.

nachher so:

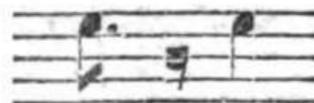


sag' an.

§. 41. Bey der vierten Hauptaufgabe, wo Consonant an Consonant angränzt, sind der Schwierigkeiten mehrere zu heben. Sie singen gewöhnlich:

statt: Gut - that. — Gu - that.
— in Nacht — in acht.

Auch hier stelle er wieder die Uebung zuerst so:



Gut - that.

nachher so:



Gut - that.

Dahin gehören die Wörter: Wetter — und doch — schaffen — Blöfse — Lippe — wollen — irren — kommen — Wonne. —

Endlich ist es uns um die letzte und höchste Aufgabe der Sylbenfügung zu thun. Die Kinder müssen nämlich im Zusammenfügen solcher Sylben geübt werden, wo die erste hinten, die zweyte vorne mit Consonanten schwer beladen ist, wie z. B. pflanzte — menschlich — kommst her — schmerzhaft — erstreckt — er sprang. —

Die

Die allerschwierigste Consonantenhäufung ist diese, wenn in jeder der beyden Sylben ein *s* verbunden mit *h*, *t* oder *p* vor-
kommt z. B.

Angstschweifs — Ausspruch — Volksstamm — fest steht. —

Um diese Schwierigkeiten, die aus der Anhäufung von Consonanten entstehen, zu bezwingen, bilde der Lehrer die Auf-
gabe so:



Eben so kann er folgendes üben:

Kraftwort — Waldnacht — Sorgfalt — machtvoll — wirksam — Volkslied — Menschheit — Kampfroß — fällt hin —
werft weg — stürzt nach.

Eben so die Wörter:

Ein Thron — am Strauch — verdrängt — vertraut — verspricht — zerschlägt — Andrang — Baumfrucht — Oelzweig —
Aufschwung.

Auch noch folgende Sylbenübungen:

Palmzweig — Nordsturm — Lichtglanz — Machtspruch — Kampfperd — Glücksspiel — entsprang — durchdringt —
wild schwärmt — bald pflückt — stürzt schwer — kämpft treu. —

§. 42. Am Ziele dieser Syllabirübungen übe dann der Lehrer die Kinder in Verschnellerung des Aussprechens gehäufte Con-
sonanten, die an den Sylben zusammenstoßen. Er treibe es wenigstens bis zur Achtelbewegung im Tempo moderato.

Zweyte Abtheilung.

Methodische Verbindung des Tongewichtes mit dem Wortgewicht.

Erstes Kapitel.

§. 1. Ihr wißt, daß in der Sprache überhaupt, und in den Bestandtheilen jeder einzelnen Phrase, nicht alle Wörter und
Sylben gleich wichtig sind. Die Textphrasen werden nämlich meistens so mit den Tonreihen verbunden, daß die wichtigen Syl-
ben auf die gute, die unwichtigen auf die schlechte Zeit fallen. Demnach erhalten die Worte durch die Musik eine beson-
dere, erhöhte dynamische Bedeutung.

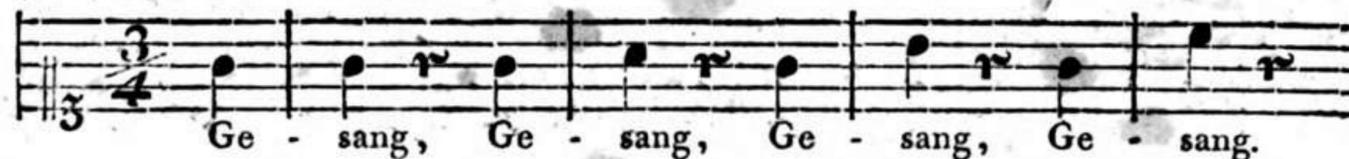
Ihr sollt euch nun in der dynamisch-richtigen Betonung der Worte üben. Z. B. bey dem zweysylbigen Worte — singen —
ist die erste Sylbe die wichtigere. Ihr sollt nun dieses Wort mit zwey Tönen betonen; um aber die wichtige Sylbe von der
minder wichtigen zu unterscheiden, sollt ihr der ersten einen Druckton, der letzten einen Hallton beylegen. Er schreibt:



Er läßt es so absingen und spricht dann: Wenn zwey Sylben zusammen eine dynamische Bedeutung haben, so nennt man sie
zusammen einen Fuß. Ist die erste Sylbe des Fußes die wichtige, und die zweyte die unwichtige, so nennt man den
Fuß Trochäus. Das Wort singen ist also ein Trochäus.

§. 2. Beym Wort: Gesang — ist die zweyte Sylbe die schwere. Es fällt mithin in der Ausübung auf die erste ein Hall-
ton, auf die zweyte ein Druckton.

Singt nun dies:



Ein solcher Fuß, wo die erste Sylbe leicht, die zweyte schwer ist, heist Jambus.

§. 3. Werden zwey schwere Wörter zusammengestellt, wie z. B. — singt stark — Festlied — so heist ein solcher Fuß: Spondäus. Auf jeden dieser beyden Sylben muß ein Druckton fallen.

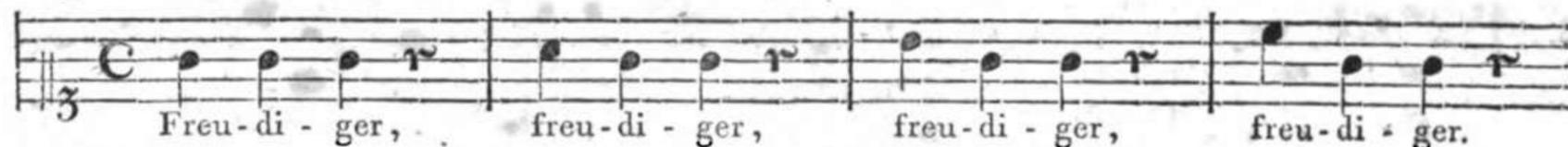
§. 4. Wir gehen nun zu den dreysylbigen Füßen. In diesen sind, wie natürlich, zwey Sylben leicht, und eine schwer, oder umgekehrt. Das Wort

erfreulich
hat vorne und hinten die leichte Sylbe, in der Mitte die schwere.



Ein solcher Fuß heist Amphibrachys.

§. 5. Freudiger — die erste Sylbe ist schwer, die zweyte und dritte sind leicht.



Er läßt es absingen, und sagt ihnen dann: daß ein solcher Fuß Daktylus heist.

§. 6. Bey der Wortverbindung:

es erfreut
sind die zwey ersten Sylben leicht, die dritte schwer.



Ein solcher Fuß heist Anapäst.

§. 7. Ihr sollt nun diejenigen kennen lernen, die aus zwey schweren Sylben und einer leichten bestehen:

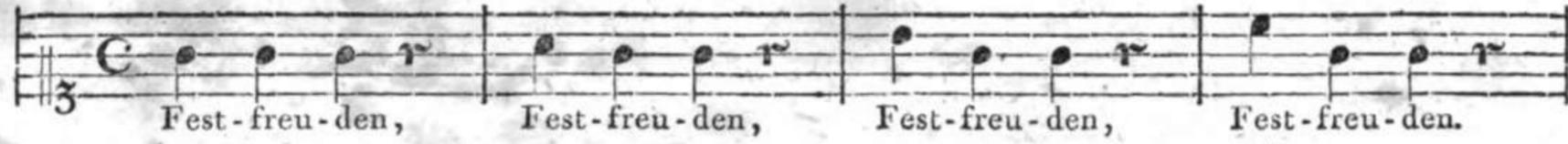
Freudenfest
Die erste Sylbe ist schwer, die zweyte leicht, die dritte schwer.



Dieser Fuß heist Creticus.

§. 8. Hört einen neuen Fuß:

Festfreuden.
Die zwey ersten Sylben sind schwer, die dritte leicht. —



Antibachius heist dieser Fuß.

§. 9. Nun kommt noch eine neue Wortverbindung:

der Festtag.

Die erste Sylbe ist leicht, die zweyte und dritte schwer.



Dieser Fuß heist Bachius.

Zweytes Kapitel.

§. 10. Die musikalische Betonung der Worte kann ihren dynamischrichtigen Ausdruck erleichtern oder erschweren. Da, wo er erleichtert wird, fällt die Schwierigkeit für den Sänger weg, wie folgt.

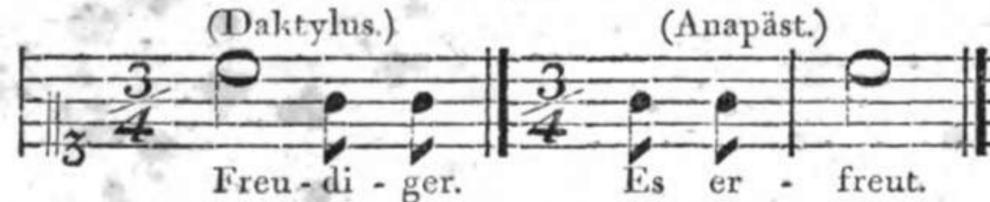


Bey solchen Füßen, wo eine leichte Sylbe auf eine schwere folgt, oder umgekehrt, wird der Wortausdruck erleichtert, wenn die schwere Sylbe, die auf die gute Zeit folgt, noch dazu einen höhern und längern Ton bekommt, als die ihr voroder nachstehende leichte.

§. 11. Wie der Wortausdruck bey denjenigen Füßen erleichtert wird, wo zwey schwere Sylben auf einander folgen, wist ihr schon; es muß nämlich jede derselben auf die gute Zeit fallen, und mithin muß wenigstens die erste den ganzen Takt ausfüllen. Z. B.



§. 12. Eben so wo zwey leichte Sylben auf einander folgen, wie z. B.



§. 13. Ihr habt nun die erleichternde Betonungsart der Füße kennen gelernt, wo die schwere Sylbe mit einer längern und höhern Note betont wird, als die leichte.

Nun gebe ich euch entgegengesetzte Beyspiele, wo der dynamisch-richtige Wortausdruck durch die Betonung geschwächt wird. Dies ist der Fall, wenn die leichte Sylbe einen längern oder höhern Ton bekommt, als die schwere.

Ich gebe euch bloß folgende Beyspiele:



In solchen Fällen müßt ihr immer den Druckton etwas mehr verstärken und den Halton etwas mehr schwächen, als das Tongewicht mit sich bringt.

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

§. 14. Von der dynamisch-geregelten Sylbenverbindung schreiten wir nun zur Verbindung der Füße. So wie man mehrere Sylben verbinden, und daraus Füße erzeugen kann, so kann man weiter mehrere Füße verbinden. Beym Gesang ist zunächst darauf zu achten, ob nach der Sylbenstellung der gleiche Fuß bloß wiederholt wird, oder ob zwey verschiedene Füße zusammengestellt werden.

Der Lehrer schreibt folgende zwey Beyspiele an die Tafel, läßt sie absingen, und dann hier, und bey allen folgenden Beyspielen dieses Kapitels läßt er sie das Sylbenverhältniß, durch das Aussprechen der Worte leicht schwer bestimmen. Dann bemerkt er: Es folgen also nach dem ersten Beyspiel zwey Trochäen, nach dem zweyten zwey Jamben auf einander.



§. 15. Man kann einen Trochäus mit einem Jambus verbinden, und zwar auf zweyerley Weise, indem man entweder diesen, oder jenen vorgehn läßt.



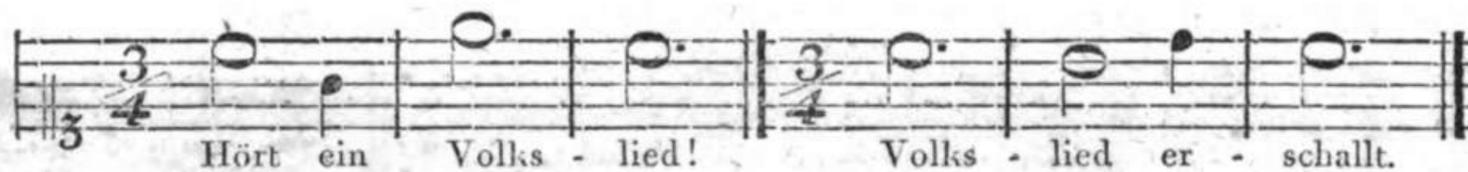
Er macht hier die Kinder aufmerksam, daß durch Zusammenfügung verschiedener Füße neue dynamische Sylbenverhältnisse erzeugt werden.

§. 16. Bey Zusammenfügung von vier Sylben können natürlich auch zwey kurze Sylben auf einander folgen, da dies schon bey den dreysylbigen Füßen der Fall war.



Die hier nacheinander vorkommenden zwey leichten Sylben nennt man auch einen Fuß, er heißt Pyrrichius.

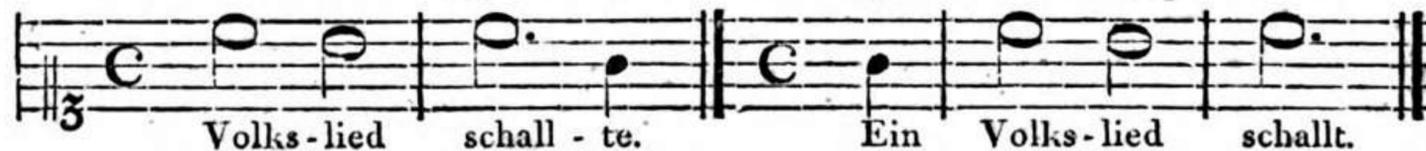
§. 17. In den bisherigen Verbindungen von vier Sylben waren immer zwey schwere und zwey leichte zusammengefügt. Es können aber von vier Sylben auch drey schwer und eine leicht, oder drey leicht und eine schwer seyn. Z. B.



§. 18. Nun folgt das umgekehrte Sylbenverhältniß, wo drey leichte Sylben und eine schwere vorkommen.



§. 19. Hier führe ich euch die seltenen Doppelfüße vor, wo drey schwere Sylben auf einander folgen.



Viertes Kapitel.

§. 20. Nun folgt die Zusammenfügung von fünf Sylben, mithin die Zusammenfügung eines zweysylbigen Fusses mit einem dreysylbigen.

Den Tonfüßen ist ein vielfacher Text untergelegt, damit die Kinder zugleich eine Vorübung im Mundiren der Worte erhalten.

1.	2.	3.
Hoch im Ge - san - ge. Schwebet die Freu - de. Ha - schet die Freu - de! Pflü - cket euch Ro - sen! Krän - zet die Haa - re! Hüp - fet im Tan - ze!	Lieb - li - ches Ge - tön Tö - net in dem Hain; Wür - zi - ges Ge - düft' Wal - let in der Luft. Wei - het der Na - tur Prei - sen - den Ge - sang!	Seht! der Herbst be - ginnt, Ne - bel walt am Berg, Trü - ber strömt der Bach, Laub ent - weht dem Baum. Fer - ne zeucht der Storch. Hain - ge - sang ver - stummt.
4.	5.	6.
Freun - de! singt al - le! Lacht und scherzt trau - lich! Ei - lig pflückt Blu - men! Kränzt das Haar fest - lich! Singt im Chor fröh - lich! E - cho halt's wie - der!	Sin - get im Volks - ton! Sin - get im Ein - klang! Pflan - zet den Froh - sinn! Mei - det den Trüb - sinn! Lie - bet den Wohl - laut! Wan - delt in Ein - tracht!	Die Ne - bel wal - len, Der Herbst er - schei - net, Die Win - zer jauch - zen, Sie sam - meln Trau - ben, Die Chö - re schal - len Ins Thal vom Hü - gel.

7. 8. 9.

Der Mor - gen er - wacht,
Die Schat - ten ent - fliehn,
Wie glän - zet der Thau!
Wie wal - let der See!
Wie tönt es im Hain!
Wie dam - pfet die Flur!

Ge - sang schal - le laut!
Ent - weich, Sor - gen - schwarm!
Der Blick klärt sich auf,
Die Brust hebt sich frey,
Das Blut wal - let leicht,
Das Herz po - chet laut.

Der Mond glänzt wie - der,
Der Quell schwätzt lei - se,
Die Nacht webt Schat - ten,
Der Wald steht dü - ster,
Die Luft weht schau - rig,
Die Ruh' schwebt nie - der.

10. 11. 12.

Wie hell der Tag glänzt!
Wie Gras und Laub grünt!
Wie schön der Baum blüht!
Wie sanft der West kühlt!
Wie Thal und Berg prangt!
Wie froh Ge - sang schallt!

Wald - strö - me rau - schen,
Sturm - wol - ken zie - hen,
Wind - wir - bel sau - sen,
Meer - stür - me to - ben,
Seht! Bli - tze leuch - ten,
Hört! Don - ner rol - len!

Bald neigt sich der Tag,
Kühl ath - met die Luft,
Fern rau - schet der Bach,
Stumm ste - het der Wald,
Nacht wal - tet so hehr,
Dort wan - delt der Mond.

13. 14.

Es er - scheint der Lenz
Und ver - schön't die Welt;
Es ent - wölkt die Luft
Und ent - eist den Bach,
Er be - lebt den Wald
Und be - blümt die Au.

Das Ge - büsch schat - tet,
Und der Bach küh - let;
Die Na - tur spen - det
Dem Ge - schöpf La - bung.
O ge - nießt freu - dig
Der Na - tur Ga - ben!

Fünftes Kapitel.

§. 21. Ihr habt nun unterscheiden gelernt, was in der Aussprache und im Gesange leicht oder schwer ist. Nun sollt ihr aber auch wissen, daß es Sylben giebt, die, weil sie eine verschiedene Bedeutung haben, und also auf verschiedene Weise gebraucht werden können, entweder schwer oder leicht sind.

Wir setzen nun einige Beyspiele über die Wörter da, so, noch, für, wir, sie einander so entgegen. Solche Sylben nennen wir relative Sylben, weil sie, beziehungsweise, bald leicht bald schwer erscheinen.

1. Nun ist er da — da ent-schwand er. 2. Brü-der! so stehts! Hört ihrs, so folgt.

3. Es klingt noch schö-ner. 4. Wir le-ben noch. Für uns al-lein. — Für und für.

5. Wir sehn sie fliehn. Sie ei-len, wir wei-len.

§. 22. Noch wollen wir mehrere solcher relativen Sylben zusammenstellen:

Er hat uns er-freut. Er hat uns er-freut. Er hat uns er-freut.

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

§. 23. Endlich führen wir auch eine Reihenfolge von sechs Sylben vor, worunter immer eine halbschwere Sylbe als zweyte, dann als dritte u. s. f. enthalten ist.

1. Hoff-nung hei-tert den Blick. Die Hoff-nung hellt den Blick. Hei-tre, Hoff-nung, den Blick!
 Frei-heit he-bet den Muth. Die Frei-heit hebt den Muth. He-be, Frei-heit, den Muth!
 Freundschaft stärket das Herz. Die Freundschaft stärkt das Herz. Stär-ke, Freundschaft, das Herz!

4. Mild ist der Hoff-nung Strahl. Uns trö-stet die Hoff-nung,
 Mu-thig! die Frei-heit winkt. Be-gei-stert die Frei-heit,
 Stark ist der Freund-schaft Band. Ver-ei-net die Freund-schaft.

5.

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

Elementarische Verbindung der Tonkunst und Dichtkunst.

Unser Stufengang führt uns jetzt von Sylbenfügungen weiter zu Wortfügungen. Diesen Worten müssen wir einen bestimmten Inhalt geben; die Wahl müssen wir nach einem pädagogischen Gesetz vornehmen. Wir können aber nicht fehlen, wenn wir dieses Gesetz aus der Kindernatur selbst herholen. Wirklich besingt das Kind am liebsten, was es um und an sich hat, sein Daseyn, seine Umgebungen, und zwar dies mit einer kindlichen, gemüthlichen Beschränkung. Je einfacher, je specieller ein Gesang ist, desto willkommener ist er ihm. Daraus ergibt sich von selbst die wahre Theorie des Kinderliedes. Es kann und darf also nicht anders als kurz seyn. Dem Texte nach muß es auf einen Satz von möglichster Kürze reducirt werden, der durch die musikalische Betonung gewöhnlich nicht, und nie so erweitert werden darf, daß es der Kunstanschauung des angehenden Sängers unmöglich fallen müßte, das Ganze als eine Einheit zu umfassen.

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

§. 1. Es kann eine Sylbe entweder bloß mit einem Ton oder mehreren verbunden werden, jene Verbindungsart heißt syllabisch, diese melismatisch. Syllabischer und melismatischer Gesang kann in eben demselben Tonstück in mannigfaltiger Vermengung vorkommen. Nun aber ist es darum zu thun, daß nach einem Melisma das Wiedereintreten, so zu sagen, das Einschleichen des Lauts den Kindern beygebracht, und zur äussersten Geläufigkeit erhoben werde. Eine Vorübung ist indess nothwendig, ehe der Lehrer zur Ausführung der Gesänge schreitet, damit den Kindern das Wesen der Melismatik zum Bewußtseyn gebracht werde.

§. 2. Der Lehrer setzt folgendes Beyspiel an die Tafel:



Hier sind also mehr Noten als Sylben. Versucht es, die Noten so abzusingen, wie sie über den Sylben stehen.

§. 3. Wir machen dem Lehrer den schwierigsten Punkt der Melismatik mit folgendem deutlich: Wenn die melismatisirte Sylbe mit Consonanten endet, so lassen die Sänger entweder den Consonanten — zu früh eintreten, so daß der letzte Ton des Melisma entstellt, wenigstens verkürzt oder geschwächt wird, oder sie lautiren ihn zu nachlässig, verschlucken ihn auch wohl ganz. Daher ist äusserst wichtig, daß man anfangs häufig kleine Melismata von wenigen und kurzen Tönen einübe. Uebungen, wie nachstehende, sind hiezu dienlich.



Mehrere Beyspiele setzen wir nicht her, weil solche melismatische Figuren und Sätze in den Gesängen selbst häufig und in mannigfaltiger Stellung und Verbindung vorkommen.

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

§. 4. Nun geben wir dem Lehrer eine detaillirte Anweisung, wie er sich bey jeder Lehraufgabe eines Singstücks gehörig orientiren soll, bevor er die Einübung wirklich vornimmt. Eine solche vorherige Betrachtungsweise muß er sich zur Norm machen, und bey jedem neu vorzunehmenden Singstück wiederholen, bis sie ihm endlich zur Fertigkeit wird. Er singe oder spiele sich

sich das Stück nicht gleich vor, sondern er sehe es zuerst auf dem Papier an, um sich somit an ein innres Hören zu gewöhnen, und dadurch, so weit es ihm Bedürfnis ist, sich zum theoretischen Beurtheiler zu qualificiren.

Er hat das Tonstück nach zwey Hauptgesichtspunkten zu durchschauen, wornach er sich selbst fragen muß:

a) Was bietet das Stück als Uebungsstoff für die Beschulung (Unterricht) wesentlich dar?

b) Was enthält es als Bildungsstoff für die Entwicklung des Kunstsinnes?

Er hat vorerst jene Hauptansicht durchzuführen, dann aber seine Untersuchung nach der letztern zu vervollständigen.

§. 5. Erste Ansicht, betreffend den rhythmischen 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 betrachtet.

§. 6. Nachdem der Lehrer so auf vorbeschriebene Weise sich mit dem speciellen Inhalt des Stücks bekannt gemacht hat, suche er sich nach dem zweyten Gesichtspunkt ein Resultat zu ziehen, ob es einen mehr oder minder bedeutenden Bildungsstoff für den Kunstsinne enthalte. Er werfe also in jeder dieser Rücksichten noch einmal einen Blick darauf.

Erster Ueberblick. Ist das Stück rhythmisch reichhaltig? steht es in einer zusammengesetzten Taktart, und kommen darin mitunter geschwinde Notengattungen vor?

Zweyter Ueberblick. Enthält es mannigfaltige Mischungen von vereinzelt stufenweisen, sprungweisen oder chromatischen Fortschreitungen, oder von flachen, geschärften oder gedrängten Tonreihen? Steht es etwa in der künstlichen Tonordnung?

Dritter Ueberblick. Werden durch die dynamischen Bestimmungen verschiedene Nüancen und Contraste gebildet?

Vierter Ueberblick. Bietet das Rhythmische, Melodische, Dynamische zusammengenommen ein Ganzes von einer sehr combinirten Form dar?

Fünfter Ueberblick. Besteht der Text aus mehreren interpunctirten Sätzen, oder aus langen Wortreihen ohne Interpunction? Kommen mannigfaltige Füße darin vor?

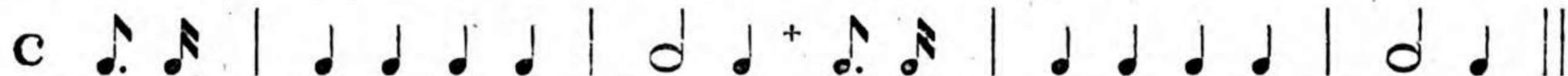
Sechster Ueberblick. Ist die Melismatik weit getrieben? — Sind mitunter, oder meistens zwey Füße in einen Takt gestellt?

Hat also der Lehrer einmal sich einige Fertigkeit und Sicherheit erworben, so darf er sich eine solche Abkürzung des Prüfungsgeschäfts nach dem zweyten Gesichtspunkt wohl erlauben, indem er so sein Augenmerk auf die Verbindung des Textes mit der Musik richtet, um alsobald ein Resultat heraus zu haben, was für ein wesentlicherer oder geringerer Bildungsstoff sich ihm darbiete.

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

§. 7. Wir geben nun jetzt dem Lehrer eine Normal-Anweisung, wie er die Einübung eines Singestücks bewerkstelligen soll. Sie wird nämlich auf folgende Weise elementarisirte. Wir nehmen als Beyspiel die erste Nummer.

Erstes Geschäft. Der Lehrer setzt den Rhythmus des Stücks auf die Tafel:



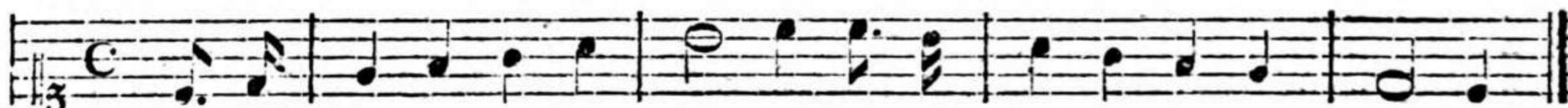
Er läßt es so lange auf die Sylbe *la* rhythmisiren, bis die Kinder ihn befriedigen. Ist das Stück nicht mit Pausen durchschnitten, so setze er Zeichen (+) hin, wo sie Athem zu schöpfen haben.

§. 8. Zwoytes Geschäft. Er setzt die Melodie auf die Tafel:



Er läßt es wieder auf *la* absingen.

§. 9. Drittes Geschäft. Er setzt Rhythmus und Melodie verbunden auf die Tafel:



Er läßt nun dieses eben auf *la* solfeggiren, bis es geht.

§. 10. Viertes Geschäft. Kommen dynamische Zeichen vor, so werden sie jetzt hinzugesetzt.

§. 11. Fünftes Geschäft. Er schreibt den Text unter die Noten, so daß nun das Singstück nach Ton- und Schriftzeichen vollständig erscheint.



Er läßt den Text Sylbe für Sylbe ablesen, dann fragt er nach der Beschaffenheit des Metrums. Sodann folgt das wirkliche Absingen.

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

§. 12. Wir theilen hier die Regeln des Athemholens in Beziehung auf den Text mit, die der Lehrer den Kindern von Zeit zu Zeit in Erinnerung zu bringen hat. Im Allgemeinen soll der Zusammenhang der Worte durch das Athemholen so wenig als möglich getrennt werden. Im Speciellen geben wir den Regeln des Athemholens folgende Rangordnung:

1. Man soll bey einer eintretenden Pause frisch Athem schöpfen, wenn man auch dessen noch nicht bedarf.
2. Man soll — und dies, so wie alles folgende, betrifft lauter Fälle, wo keine Pausen stehen — einen schnellen Athemzug thun nach jeder Interpunction, die mehr trennt als das Comma.
3. Kommt in einer langen Wortreihe keine andre Interpunction vor als das Comma, so fällt der schnelle Athemzug auch auf dasselbe.
4. Bedarf man bey dem Absingen einer Phrase eines frischen Athemzugs, ehe selbst ein Comma eintritt, so soll man wenigstens so viele Worte zusammenfassen, als zusammen einen Sinn bilden; daraus folgt:
5. Ein einzelnes Adjektivum darf nur im äussersten Nothfalle von seinem Substantivum getrennt werden.
6. Der Artikel darf nie vom Substantivum, noch dem einem solchen vorhergehenden Adjektivum getrennt werden, eben so wenig die Präposition von dem ihr nachfolgenden Wort, auch nicht das Pronom vom Verbum, und nicht das Hilfsverbum vom Participium und Infinitiv.
7. Entsteht bey langsamen Tempo und langsamen Notengattungen sogar das Bedürfnis, ein mehrsylbiges Wort zu trennen, so muß dieses dann durch den Athemzug in die einzelnen Wörter zertrennt werden, aus denen es eigentlich besteht. Z. B.

Bey der stillen (4) Mondeshelle (3) treiben wir (2) mit frohem Sinn (1)
auf dem Bächlein (4) ohne Welle (3) hin und her (2) und her und hin.

Reicht der Athemzug zur Umfassung des Ganzen nicht hin, so wird Athem geholt nach 1, reicht er auch nicht so weit hin,
nach 2 — dann nach 3 — endlich nach 4.

By folgender Phrase läßt sich der Athem an allen denjenigen Stellen anbringen, wo wir einen Strich hinsetzen:

Es kehret | der Frühling | mit lächelndem Blick |
verjüngend | und schaffend | zur Erde | zurück.

§. 13. Die allgemeine Hauptregel, die für alle Fälle gilt, ist diese, daß der Zeitmoment, dessen man zum Athemzug bedarf,
dem Tone, hinter welchem, nicht demjenigen, vor welchem er geschieht, soll abgebrochen werden; denn in letzterm Falle
würde das Markiren der Zeit verrückt, mithin die Dynamik verletzt.

Folgende Compositionen aus meinem Verlage sind den Liebhabern des guten Gesanges, noch besonders zu empfehlen:

L. Cherubini, Messe, à 3 Voix et Choeurs, im Klavierauszuge mit lateinischem Texte.	4 Rthlr.	—
Ebers, 6 deutsche Lieder von Tiedge, Miller, Matthison, Fernow, Bürde, mit Begleitung des Pianoforts, Op. 34. der Lieder 8s Werk.	—	12 Gr.
Fink, 6 verschiedene komische Volkslieder. Jedes	—	3 Gr.
Methfessel, (Albert), 6 Gedichte vom Freyherrn von Schele, mit Begleitung des Pianoforte. 12s Werk.	—	14 Gr.
— 6 dreystimmige Gesänge, mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. 11s Werk.	—	12 Gr.
— 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre. 24stes Werk.	—	14 Gr.
Gärtner, Bildungsgesänge für die deutsche Jugend, zum häuslichen oder Schulgebrauch, mit Begleitung des Klaviers, mit einer Vorrede vom Director Plato, 2 Hefte, jedes	—	16 Gr.
Richter, (Friedrich), Thalia. Zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 3 Sammlungen, jede	—	16 Gr.
Schneider, (Friedrich), Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Zweyte Sammlung. 16s Werk.	—	12 Gr.

Ausserdem ist bey mir zu finden:

Ein vollständiges Lager aller neuen und vieler ältern Musikalien für alle Instrumente, welche in Deutschland und in den vorzüglichsten ausländischen Musikhandlungen erschienen sind. Davon werden besondere Verzeichnisse ausgegeben. Wer eine Partie zusammen kauft, erhält verhältnismässigen Rabbat.

Ein Lager von Instrumenten eigener Fabrik: Fortepianos, welche mit den besten Wiener Instrumenten wetteifern, Klavieren, Gitarren; ferner romanische Violinsaiten, Violinbögen, Notenpapier, Rostrale u. s. w.

Friedrich Hofmeister.
