AGV. 11, 81
No-869
87

CHORÜBUNGEN

DER

MÜNCHENER MUSIKSCHULE

ZUSAMMENGESTELLT VON

FRANZ WÜLLNER.

ERSTE STUFE.

DRITTE UNVERÄNDERTE AUFLAGE.

VOM KÖNIGLICH BAYERISCHEN STAATSMINISTERIUM DES INNERN FÜR KIRCHEN- UND SCHULANGELEGENHEITEN ALLEN UNTERRICHTS- UND ERZIEHUNGSANSTALTEN EMPFOHLEN.

MÜNCHEN.
THEODOR ACKERMANN.
1879.

CHORÜBUNGEN

DER

MÜNCHENER MUSIKSCHULE

ZUSAMMENGESTELLT VON

FRANZ WÜLLNER.

ERSTE STUFE.

DRITTE UNVERÄNDERTE AUFLAGE.

No-869

Bibliotheca universitatis Dorpatensis.

MÜNCHEN.
THEODOR ACKERMANN.

1879.

Unter Vorbehalt aller Rechte.

i 31148372

KGL. HOF-BUCHDRUCKEREI VON E. MÜHLTHALER IN MÜNCHEN.

VORWORT.

Von vielen Seiten wurde ich aufgefordert, nachſtehende »Chorübungen der Münchener Muſikſchule« der Oeffentlichkeit zu übergeben. Indem ich dieſem Wunſche nachkomme, fühle ich mich veranlaſſt, über Entſtehung und Zweck dieſer zunächſt für den Hausgebrauch der Muſikſchule beſtimmt geweſenen Uebungen einige Worte zu ſagen.

Im Herbſt 1867 bei Neugeſtaltung der Muſikſchule wurde mir die Leitung des Chorgeſanges an derſelben übertragen. Ich erwog alsbald die Frage, welche Einrichtung des Chorgeſanges für unſere Schüler die förderlichſte ſein würde; und leicht ergab ſich die Antwort. Für unſere Zwecke erſchien es nicht genügend, nur die ſämmtlichen vorhandenen beſſeren und geringeren Kräfte zuſammenzufaſſen und mit ihnen wie in einem Geſangverein Chorwerke einzuüben, vielleicht auch aufzuführen. Der Chorgeſang ſollte vielmehr als eines der obligatoriſchen Fächer gleich der Harmonielehre zur allſeitigen muſikaliſchen Ausbildung des Schülers beitragen. Man weiss, wie häufig und bis zu welchem Grade der Privatunterricht die allgemeine Muſiklehre vernachläſſigt; dieſe aber in unſerer Schule gründlich durchzuarbeiten, dazu ſollte der Unterricht im Chorgeſange Gelegenheit geben; er ſollte ſpäter neben dem theoretiſchen Unterrichte, den die Schüler in den Harmoniestunden erhalten, auch eine Art praktiſchen Harmonieunterrichtes bieten; er ſollte die Schüler befähigen, muſikaliſch zu denken, d. h. ſich melodiſche Fortſchreitungen, Rhythmen, Intervalle, Akkorde u. ſ. w. ohne Beihülfe eines Inſtrumentes vorzuſtellen. Wer dahin geführt war, las ſelbſtverſtändlich jede Chorſtimme vom Blatt. Daneben ſollte natürlich — und zwar in erſter Linie — auch die Art des Chorſingens möglichſt ausgebildet, es ſollte ein ſchöner Chorklang, deutliche und korrekte Textausſprache, künſtlerische Schattirung erzielt werden, ſo daſs die beſten Kräfte während und namentlich am Schluſſe des Schuljahres einen möglichſt muſtergiltigen Chor bildeten, befähigt, jede Schwierigkeit zu überwinden. Dieſer Muſterchor ſollte für die angehenden Dirigenten und Lehrer ein Vorbild ſein, das ihnen zeigte, wie ein Chor geführt werden müſſe und was ſich mit einem gut geſchulten Chor erreichen laſſe; er ſollte möglichſt

viele gute Chorwerke ſtudiren, um die Betheiligten mit dem Hervorragendſten aus dieſem Zweig der muſikaliſchen Literatur bekannt zu machen; er ſollte ſchlieſslich den angehenden Componiſten Gelegenheit verſchaffen, ihre eigenen Verſuche auf dieſem Gebiete möglichſt gut ausgeführt zu hören.

Dieſes Ziel zu erreichen, wurden für den Chorgeſang drei Stufen feſtgeſetzt mit nachſtehendem Programme:

I. Stufe: a. Muſikaliſche Elementarlehre und damit verbundene Treff- und rhythmiſche Uebungen jeder Art;
b. kleinere Uebungsſtücke mit Beachtung reiner Intonation und ſchönen Klanges.

II. Stufe: a. Rekapitulation der allgemeinen Muſiklehre verbunden mit den erſten Anfängen der Harmonielehre;
b. mehrſtimmige Chorſolfeggien ſtrengen wie freien Styls mit Berückſichtigung einer kunſtgerechten Schattirung;
c. Studium mehrſtimmiger Geſänge mit Text unter beſonderer Durchbildung einer guten Ausſprache und richtigen Betonung.

III. Stufe: a. Chorſolfeggien von gröſserer Schwierigkeit;
b. Studium gröſserer Chorwerke mit und ohne Begleitung unter beſonderer Rückſichtnahme auf durchdachten und empfundenen Vortrag.

Es wurde beſtimmt, daſs ſämmtliche Schüler der Anſtalt am Unterricht Theil zu nehmen haben. Diejenigen, welche durch Geſundheitsrückſichten oder aus anderen Gründen zu ſingen verhindert ſind, müſſen wenigſtens zuhören, wenn nicht ihre ſchon erlangte muſikaliſche Ausbildung eine ſolche Theilnahme unnöthig erſcheinen läſſt.

Der Zutritt zu den Chorklaſſen ſteht auſser den dazu verpflichteten Schülern der Muſikſchule auch Hoſpitanten offen — ſolchen Muſikbefliſſenen, die nur zur Ausbildung im Chorgeſang eintreten, ſich damit jedoch den Anforderungen der Schule in Bezug auf Regelmäſsigkeit des Besuches und häuslichen Fleiſs vollſtändig unterwerfen.

In den beiden unteren Klaſſen ſind die Soprane und Alte von den Tenoren und Bäſſen getrennt, in der oberſten Klaſſe ſind alle Stimmen vereinigt. Die beiden unteren Klaſſen erhalten wöchentlich vier, die oberſte Klaſſe wöchentlich zwei Unterrichtsſtunden. Vorbedingung zum Eintritt in die unterſte Klaſſe iſt nur: etwas Stimme, etwas Gehör, etwas Notenkenntniſs. Ich ſage ausdrücklich »etwas«; denn die Erfahrung hat uns gelehrt, unſere Anforderungen nicht allzu hoch zu ſpannen. Wie viele würden wir ſonſt abweiſen müſſen! Und dann ſollen ja Stimme und Gehör ſich erſt entwickeln; und in der That entwickeln ſie ſich oft überraſchend ſchnell in Folge unſerer Uebungen.

Der unterſten Klaſſe werden ſomit alle diejenigen zugewieſen, die noch wenig oder gar nicht geſungen oder die Muſik bis dahin ſo dilettantiſch getrieben haben,

dafs ſie in der allgemeinen Muſiklehre beinahe noch Fremdlinge ſind. Dies gilt von einem groſsen Theil der eintretenden Muſikſchüler und von faſt allen eintretenden Hoſpitanten. Die ſchon Geübteren jedoch, namentlich diejenigen, die ſchon rein zu intoniren und etwas vom Blatt zu ſingen vermögen, können ſofort in die zweite Klaſſe eintreten; erweiſen ſich ihre Elementarkenntniſſe als mangelhaft, ſo wird ihnen, zur Ergänzung ſolcher Lücken, der gleichzeitige Beſuch der unterſten Klaſſe zur Pflicht gemacht. In die oberſte Klaſſe wird Niemand aufgenommen, der nicht vollkommen gut vom Blatt lieſt, zugleich ſeine Stimme wenigſtens einigermafsen beherrſchen gelernt und einen Begriff von guter Textausſprache, richtiger Dynamik und Phraſirung ſich angeeignet hat.

Es ſtellte ſich bald heraus, dafs — ſo Gutes und Werthvolles in manchen der vorhandenen Lehrbücher, z. B. in denen von Stark und Lebert oder von Schletterer geboten iſt — doch für unſere Chorſchule mit Rückſicht auf den neu einzuſchlagenden Weg auch neues Lehrmaterial zuſammen getragen werden muſſte.

So entſtanden unſere Chorübungen, von welchen in Nachſtehendem der »erſte Jahrgang« der Oeffentlichkeit übergeben wird.

Wie aus dieſer Bezeichnung hervorgeht, ſoll der darin enthaltene Lehrſtoff von der unterſten Klaſſe im Laufe eines Schuljahres durchgearbeitet werden, wird auch von den meiſten Muſikſchülern und einem groſsen Theil der Hoſpitanten in dieſem Zeitraum bewältigt. Andere, die nicht so raſch vorwärts kommen, wiederholen die unterſte Klaſſe und gelangen dann im zweiten Jahre deſto ſicherer an's Ziel. Wieder Andere dürfen aus der unterſten in die zweite Klaſſe übertreten unter der Bedingung, dafs ſie gleichzeitig die unterſte Klaſſe etwa noch einmal wöchentlich mit beſuchen, um das dort Erlernte mehr zu befeſtigen. In gleicher Weiſe wird bei dem Uebertritt aus der zweiten in die oberſte Klaſſe verfahren. Es kommt vor, dafs manche gar nicht bis zur oberſten Klaſſe gelangen; unter den Hoſpitanten begnügen ſich viele mit demjenigen, was ſie in den unteren beiden Klaſſen gelernt haben, andere treten aus, weil ſich mit der Zeit ergiebt, dafs ihre muſikaliſche Anlage ihnen nicht verſtatten würde, den für die höheren Klaſſen beſtimmten Lehrſtoff zu bewältigen.

Was wir auf dieſem Wege erreichen, iſt eine vorzügliche oberſte Chorklaſſe. Nicht alle Jahrgänge ſind natürlich von gleicher Trefflichkeit; das Material wie das Stimmenverhältnifs wechſelt; aber jedes Jahr gelangen wir dahin, dafs leichtere Sachen mit ſchönem Vortrage ſofort vom Blatt geſungen, ſchwerere binnen kurzer Zeit zu korrekter Ausführung gebracht werden, ſo dafs wir unſere gröſste Sorgfalt ungehindert auf ſtrenge Feile des Vortrags richten können.

Im verfloſſenen Schuljahre beſtand meine oberſte Chorklaſſe aus 20 Sopranen, 14 Alten, 12 Tenoren, 24 Bässen — ein wie man ſieht nicht ſehr zahlreicher Chor, der aber, da alle Mitglieder desſelben ihre Stelle ausfüllen, jedes a capella-Stück zu

vollſtändiger Geltung bringt und ſelbſt nicht allzu maſſenhaft inſtrumentirte Chorwerke mit Orcheſter zu ſchönſter Befriedigung ausführt.

Zu gröſseren oratoriſchen Aufführungen, welche die Muſikſchule von Zeit zu Zeit veranſtaltet, liefert die zweite Chorklaſſe, deren Schüler in muſikaliſcher Durchbildung weit über den meiſten chorſingenden Dilettanten ſtehen, ein ſchon ganz treffliches Material. Und ſelbſt die unterſte Chorklaſſe iſt am Schluſſe des Schuljahres ſo weit, daſs ſie in den Prüfungskonzerten beſchäftigt werden kann.

Was wir mit unſerm Chor erreichen, möge man daraus erſehen, daſs wir in einem der letzten Prüfungskonzerte des Jahres 1873/74 lediglich mit eigenen Kräften der Muſikſchule unter Betheiligung ſämmtlicher Chorklaſſen Bach's H-moll-Meſſe zur Aufführung brachten, der ſich im Jahre 1874/75 unter anderen Chorwerken Brahm's deutſches Requiem angeſchloſſen hat. Der Chor beſtand aus etwa 150 Singenden, 80 Schülern und 70 Hoſpitanten, wirkte aber mehr als mancher Dilettantenchor von doppelt ſo groſser Anzahl. — Durch dieſe Reſultate, ſowie durch die nun ſeit acht Jahren bei unſern Schluſsprüfungen gemachten Erfahrungen dürfte einem Einwurf begegnet werden, der mir ſchon vor der Veröffentlichung dieſer Uebungen von Fernſtehenden gemacht worden iſt, und der jetzt vielleicht wieder auftauchen könnte. Man hegte nämlich das Bedenken, daſs in unſeren Chorklaſſen zuviel von den Schülern verlangt werde. Wie ich ſchon oben ſagte, genügt für unſere meiſten Muſikſchüler und begabteren Hoſpitanten je ein Schuljahr zur Abſolvirung der beiden unteren Klaſſen. Es gilt eben auch hier der Grundſatz: »man erreicht nur viel, wenn man viel verlangt«; natürlich muſs man bei Anwendung desſelben ganz folgerichtig und ruhig vorgehen.

Ich bin ſogar der Ueberzeugung, daſs unſer Weg der richtige iſt, um den Schul- und damit den Volksgeſang auf eine höhere Stufe zu bringen.

Die Geſangſtunden, wie ſie jetzt in den Volksſchulen gegeben werden, beſchränken ihre Aufgabe meiſt auf ein mechaniſches Erlernen der Notenzeichen, dem ſich vielleicht in beſonders günſtigen Fällen ein ebenſo mechaniſches Erlernen der nothdürftigſten Anfänge der allgemeinen Muſiklehre anſchlieſst, um dann zu gipfeln in dem Auswendiglernen einer Anzahl wirklicher oder ſogenannter Volksmelodien.

Ich habe häufig genug Hoſpitanten aufnehmen müſſen, die in hieſigen oder auswärtigen Schulen jahrelangen Geſangunterricht genoſſen hatten, die jedoch kaum die Tonleiter kannten und nicht im Stande waren, eine Terz vom Blatt zu treffen. Warum ſollte nicht in dieſen Anſtalten bei gleichem Zeitaufwande etwas Beſſeres zu leiſten ſein? Freilich gehören dazu vor Allem verſtändige und für ihre Aufgabe begeiſterte Lehrer, die das Syſtem, nach welchem ſie zu unterrichten haben, genau kennen und hinlängliche muſikaliſche Pädagogik beſitzen, um ihre Schüler darin einzuführen. Aber es müſſte doch ſeltſam zugehen, wenn das, was wir in unſerer unterſten Klaſſe zum Theil mit völligen Anfängern, worunter Knaben und Mädchen von 11 bis 13 Jahren, in einem höchſtens zwei Jahren erreichen, nicht in der Volksſchule

während ihrer ganzen Dauer zu erreichen wäre! Rechnet man auch ſtatt der vier Stunden, die wir unſern Schülern wöchentlich ertheilen, dort nur zwei, — die Zeit würde ſogar vollſtändig ausreichen, neben den nothwendigen Uebungen theoretiſcher Art auch praktiſch zu muſiziren, d. h. Volkslieder, ein- und mehrſtimmige Geſänge u. ſ. w. ſingen zu laſſen. Und zwar würde das Letztere mit mehr Verſtändniſs und mehr Nutzen und deſshalb quantitativ reichlicher und qualitativ beſſer mit geringerem Zeitaufwande geſchehen können, als auf dem bisherigen rein mechaniſchen Wege. Solche, welche nur die Volksſchule beſuchen, hätten damit ſchon eine muſikaliſche Ausbildung erlangt, welche diejenige weit übertrifft, die jetzt auf vielen weitergehenden Lehranſtalten erreicht wird. Für jene aber, die aus der Volksſchule in Präparandenſchulen, Lateinſchulen (Gymnaſien) oder andere höhere Schulen eintreten, wäre eine Grundlage gelegt, auf welcher weiter gebaut werden könnte. Die Zeit würde dann auch in dieſen Anſtalten hinreichen, um ſowohl das, was wir mit unſerer zweiten Klaſſe durchnehmen, zu bewältigen, als auch aus den beſten Kräften ſchlieſslich eine Chorklaſſe zu bilden, die im Stande wäre, höhere künſtleriſche Aufgaben zu löſen.

Ganz beſonders erwünſcht wäre eine ſolche Vorbildung für angehende Lehrer. Wenn der Geſangunterricht in der von mir angedeuteten Weiſe von der Volksſchule an durch die Präparandenſchule bis in das Lehrerſeminar in einander griffe, ſo könnte man auf Lehrer zählen, die, ſelbſt gründlich durchgebildet, auch guten methodiſchen Chorgeſangunterricht zu geben im Stande wären. —

Daſs dieſer Wunſch in Erfüllung gehe, daſs unſerer Jugend ſtatt eines unnützen, ungründlichen, zeitraubenden ein gründlicher, ſyſtematiſcher, wirklich nützlicher und bildender Unterricht geboten werde, dazu möchte ich das Meinige beitragen. Und das iſt neben der Abſicht, unſerer Muſikschule und ähnlichen Anſtalten ein durch langjährige Erfahrung feſtgeſtelltes und erprobtes Material für ihre Chorſtudien zu bieten, der Hauptzweck, den ich mit der Veröffentlichung nachſtehender »Chorübungen« verbinde. Freilich iſt jedes Material nur eine todte Maſſe, wenn es der Lehrer nicht lebendig macht. Ein guter Lehrer wird mit mangelhaftem Material gute Früchte erzielen, ein ſchlechter Lehrer mit dem beſten Material nichts leiſten. Vor Allem aber muſs der Lehrer das ihm zur Verfügung geſtellte Material genau kennen; — ſei es mir daher geſtattet, über die Uebungen ſelbſt und deren Verwendung noch Einiges zu ſagen.

Es bedarf wohl keiner Erwähnung, daſs ich für die Uebungsbeiſpiele irgend einen Compoſitionswerth oder eine Art von ſelbſtſtändiger muſikaliſcher Erfindung nicht in Anſpruch nehme. Jedes derſelben hat einen ausſchlieſslich pädagogiſchen Zweck, füllt aber nach dieſer Richtung hin ſeine Stelle aus. Es war nicht zu vermeiden, daſs manche Stücke den entſprechenden Beiſpielen in anderen Chorſchulen ähnlich ſind. Originalität war das Letzte, wonach ich bei Zuſammenſtellung unſerer Uebungen ſtrebte.

Was denſelben vielleicht eigen ſein dürfte, iſt die gleichzeitige Entwickelung des rhythmiſchen und tonlichen Elements. Gerade die Ausbildung des erſteren iſt

faſt noch wichtiger, als die des letzteren. Gar viele Menſchen lernen ſchneller und leichter eine Terz von einer Quart zu unterſcheiden, als einen energiſchen Rhythmus energiſch wieder zu geben. Auf einen guten rhythmiſchen Sinn mit mangelhaftem Gehör ſetze ich immer noch mehr Hoffnungen als auf ein beſſeres Gehör mit mangelhaftem rhythmiſchem Gefühl. Der Lehrer wird daher auf eine gründliche Durchbildung des Rhythmus beſonders Acht haben. Es empfehlen ſich für dieſen Zweck namentlich die rhythmiſchen »Leſeübungen«. Ich habe dieſelben zwar nur bis No. 22 fortgeſetzt, zugleich in der Nebenabſicht, die Schüler in der Ausſprache der italieniſchen Silben und der Ziffern ſchlagfertig zu machen — daher die groſsen Sprünge —; doch ſetze ich voraus, daſs ſpäter auch die »Singübungen« rhythmiſch geleſen werden, ehe man ſie ſingen läſſt. Fangen die Schüler dann zu ſingen an, ſo ſind ſie rhythmiſch bereits feſt und können mit ganzer Sorgfalt auf die Richtigkeit der zu treffenden Intervalle bedacht ſein.

Auf die Benützung der Ziffern namentlich in ihrer Anwendung durch alle Tonarten mache ich beſonders aufmerkſam. Die Schwächſten unter unſern Hoſpitanten wiſſen in der Regel am Schluſſe des erſten Schuljahres alle Intervalle und Akkorde der Durtonleiter in Ziffern anzugeben und dieſelben auf alle Tonarten anzuwenden.

Zu den wichtigſten Abſchnitten unſerer Chorübungen gehören die ſogenannten »Akkordübungen«, die in der von mir gegebenen Form ſich anderswo kaum finden dürften. Ich kenne kein Mittel, welches den Schüler ſo ſchnell zu einiger Treffſicherheit bringt, als dieſe Uebungen, die daher in ausgiebigſter Weiſe durch alle Tonarten angeſtellt werden müſſen. Eine Scheidung in »leichte« und »ſchwere« Tonarten iſt ſelbſtverſtändlich ein Unſinn, der leider ſogar in den Lehrplänen mancher höherer Lehranſtalten kultivirt wird. Für den Clavierſpieler iſt Ges-dur leichter als C-dur. Für den Sänger ſind alle Tonleitern von gleicher Schwierigkeit. Der Lehrer wird gut thun, die ſogenannten »ſchweren« Tonarten (es gehören dazu beſonders die Tonarten mit mehr als zwei *b*) in Intervallen und Akkorden beſonders fleiſsig durchüben zu laſſen, weil ſie früher in der Regel vernachläſſigt worden ſind. Die Akkordübungen können in der mannigfaltigſten Weiſe vorgenommen und dadurch den Schülern nach und nach höchſt intereſſant gemacht werden. Unſere Schüler ſingen dieſelben ſchon am Ende des erſten Jahres mit ganz beſonderem Eifer und mit unfehlbarer Sicherheit.

Bei Entwickelung der Molltonleiter lege ich beſonderes Gewicht darauf, daſs die Molltonleiter aus der gleichnamigen Durtonleiter gebildet und von dem Verhältniſs der Paralleltonarten ganz abgeſehen wird. Letzteres macht den Schüler verwirrt und läſſt ihn niemals zu der nöthigen Sicherheit gelangen.

Ferner laſſe ich im Anſchluſſe an Hauptmann, deſſen Harmonieſyſtem wir an unſerer Schule auch für den Unterricht in der Harmonielehre eingeführt haben, zunächſt die ſogenannte harmoniſche Molltonleiter als die weſentliche, auf welcher

alle Intervall- und Akkordbildung des Mollſyſtems beruht, erlernen, der ſich erſt ſpäter die melodiſche Molltonleiter als zufällige Bildung anſchlieſst. Das verhindert nicht, daſs die letztere für den Geſang mehr Berechtigung hat als die erſtere und deſshalb fleiſsig geübt werden muſs. Aber ſicher und feſt im Mollſyſtem — das natürlich geradeſo durch alle »leichten« und »ſchweren« Tonarten durchgeführt wird, wie das Durſyſtem — kann der Schüler nur auf unſerem Wege werden.

Meine urſprüngliche Abſicht war, die nachſtehenden Uebungsbeiſpiele ohne Text herauszugeben und alle nöthigen Erklärungen dem lebendigen Worte des Lehrers zu überlaſſen. Doch wünſchte man von vielen Seiten die Beigabe einiger Erläuterungen; und ich ſelbſt muſſte es bei ſpäterer Erwägung für zweckmäſsig halten, manches, was wir anders erklären, als es bisher üblich war, zur Verhütung etwaiger Miſsverſtändniſſe näher zu erörtern und zugleich dem Schüler zu deſſen Erleichterung das Weſentlichſte aus der allgemeinen Muſiklehre gleich mit in die Hand zu geben. So entſchloſs ich mich, den Text, ſo wie er jetzt iſt, beizufügen. Derſelbe enthält nur das Nöthigſte; — dem Lehrer bleibt zu ſeinen Erklärungen immer noch ein groſses Feld übrig. Er ſehe beſonders darauf, daſs die Schüler die gegebenen Erläuterungen niemals mechaniſch auswendig lernen, ſondern gewöhne ſie, zu denken, verlange z. B., daſs ſie denſelben Sinn auch durch andere als die gedruckten Worte wiedergeben, oder daſs ſie die theoretiſchen Erklärungen an den Notenbeiſpielen praktiſch erläutern.

Man wird es begreiflich finden, daſs ich die Rhythmik möglichſt vereinfacht habe. Ueber die Zwei- und Dreitheilung gehe ich nicht hinaus. Ich weiſs wohl, daſs man neben der Doppelzweitheilung noch eine ſelbſtſtändige Viertheilung annehmen, daſs man ferner in der Dreitheilung neben dem erſten Schwerſten noch einen kleinen Unterſchied in der Werthabſchätzung des Zweiten und Dritten machen kann; aber dieſe feinen Unterſcheidungen haben für die Praxis zu wenig Bedeutung, erſchweren andererſeits die Sache in ſolchem Maſse, daſs ich für Schüler, wie ich ſie hier im Auge habe, davon abſehen zu können glaubte.

Dagegen kann ich aus Erfahrung verſichern, daſs von dem Gegebenen Alles ſelbſt von den Geringſtgbegabten unſerer Schüler bewältigt wird — auch die erſten etwas ſchwierig ausſehenden Erklärungen über Melodie, Tonfolge, Rhythmus, Takt u. ſ. w., die doch höchſt wichtig und nothwendig ſind. Es kommt nur darauf an, dieſelben immer wieder praktiſch an den gegebenen Beiſpielen klar zu machen — zu durchleben, wie ich das ſchon oben andeutete.

Irgend welche Erklärungen über das rein Techniſche des Geſanges, über Mundſtellung, Tonbildung, Körperhaltung u. ſ. w. wird man nicht finden. Erſtens bin ich der Anſicht, daſs in dieſer Hinſicht alles Gedruckte demjenigen, der nicht ohnehin ſchon etwas vom Geſang verſteht, ſehr wenig nützt. Singen lernt man nur durch die lebendige Mittheilung des Lehrers. Zweitens ſind die Chorklaſſen überhaupt nicht der Ort, um Einzelbildung des Geſanges zu treiben. Mit 40 oder 50 Schülern

gleichzeitig kann man nicht Studien über Tonbildung im engeren Sinne machen. Das ſchlieſst nicht aus, daſs der Lehrer beſtrebt ſein muſs, einen ſchönen Chorklang zu erzielen; daſs er deſshalb ſelbſt geſangskundig und im Stande ſein ſoll, den Schülern vorzumachen, wie ſie den Mund zu öffnen, zu athmen, die Zunge zu ſtellen, ſpäter, wie ſie zu ſprechen, zu phraſiren haben u. ſ. w. Aber im Ganzen wird beſonders für den Anfang ſein Wirken in dieſer Richtung ſich darauf beſchränken, grobe Fehler (Gaumen-, Kehl-, Naſenklänge), die den Geſammtklang ſchädigen, fort zu ſchaffen, jedem rohen Geſchrei entgegen zu arbeiten, kurz auf eine möglichſt edle Tongabe hinzuſtreben. Ueber das zu einer guten Textausſprache Erforderliche werde ich Gelegenheit haben, im zweiten Jahrgang dieſer Uebungen mich näher auszuſprechen. Als Vorübung dafür von beſonderem Nutzen iſt die Verwendung der italieniſchen Silben do re mi fa ſol la ſi, worüber man Ausführlicheres in dem den Uebungen beigegebenen Text findet.

Es iſt ſchlieſslich über die Begleitung der Uebungsſtücke noch Einiges zu ſagen. So viel als möglich laſſe man die Schüler ohne alle Begleitung ſingen und benütze das Inſtrument nur zur Korrektur bei Fehlern und Unreinheiten. Alle Treff-, alle Akkordübungen werden ohne Unterſtützung ausgeführt. Bei letzteren wird nur auf der Schluſsnote der entſprechende Akkord zur Controle angeſchlagen. Die Solfeggien kann man zunächſt ohne Begleitung ſtudiren und erſt zuletzt eine ſolche beifügen; doch ſpiele man auf dem Klavier nicht die Singſtimme mit — wie man ja überhaupt nicht nach der gleich ſchwebenden Temperatur des Klaviers rein ſingen lernt. Sämmtliche Uebungsſtücke ſind harmoniſch ſo einfach, daſs jeder Muſiker ohne groſse Mühe eine Begleitung dazu improviſiren wird. Und es iſt ja höchſt nützlich, dasſelbe Stück mit den verſchiedenartigſten Harmonien begleitet rein ſingen zu lernen. Ich habe deſshalb den Uebungen keine Bäſſe beigefügt. Sollte man ſie ſpäter wünſchen, ſo kann das nachträglich noch immer geſchehen.

München, den 15. September 1875.

Franz Wüllner.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Schneller, als ich hoffen durfte, ist eine zweite Auflage der »Chorübungen der Münchener Musikschule« nothwendig geworden. Dieselbe erscheint im Wesentlichen unverändert, kleine Zusätze und Verbesserungen abgerechnet. — Die Zeit, um Erfahrungen auswärtiger Schulen zu sammeln, die mich zu wesentlichen Umgestaltungen hätten bewegen können, war zu kurz. Ich konnte mich auch zu solchen um so weniger veranlasst sehen, da ja die Uebungen an unserer hiesigen Musikschule schon acht Jahre lang vor ihrem Erscheinen praktisch erprobt waren. Dagegen habe ich die Freude gehabt, von den verschiedensten Seiten herzliche Zustimmung und Anerkennung zu erfahren.

Einzelne Fachgenossen haben mir den Wunsch ausgedrückt, es möchten gewisse Theile der Uebungen etwas breiter ausgeführt sein. Ich habe mich aus mehreren Gründen nicht dazu entschliessen können. Zunächst würde eine breitere Ausführung den Preis erhöht und damit der Verbreitung sicherlich Abbruch gethan haben. Dann aber beabsichtigte ich mit diesen »Chorübungen« durchaus nicht Alles zu erschöpfen, was jedem Chor an Uebungen zu bieten ist. Es soll vielmehr dem Lehrer nur der Weg gezeigt werden, auf welchem er am schnellsten und sichersten zum Ziele gelangt. Sache des Lehrers ist es, die Uebungen vor ihrer Benutzung genau zu studiren, und sich mit dem vorgeschriebenen Wege vertraut zu machen. Hat er das gethan und ist er überhaupt für sein Fach genügend begabt und vorgebildet, so wird es ihm leicht sein, das gegebene Material, wo es nöthig ist, selbst zu erweitern.

Für Musikschulen sowie für Chorvereine, in welche nur musikalisch begabte Mitglieder nach strenger Prüfung aufgenommen werden, dürften die vorliegenden Uebungen ausreichen, wenn sie in der richtigen Weise benutzt werden. Eine Erweiterung hingegen wird nothwendig sein, wenn man den von mir angegebenen Weg auch in der Volksschule und in den an dieselbe sich anschliessenden höheren Lehranstalten gehen will. Bei jedem Paragraphen wird der Lehrer verweilen, bis er völlig begriffen ist, und nach dem Muster jedes Uebungsbeispiels eine Anzahl anderer, die den gleichen Zweck verfolgen, hinzu erfinden müssen. Dass in der Volksschule, abgesehen von der dort nöthigen Erweiterung dieser Uebungen, neben denselben auch praktisch musizirt, d. h. Volkslieder, ein- und mehrstimmige Gesänge geübt werden sollen, darüber habe ich mich in dem Vorwort zur ersten Auflage Seite 4 bereits ausgesprochen.

Ich kann nicht oft genug betonen, dass schliesslich Alles in der Hand des Lehrers liegt. Für diesen hebe ich nachstehend noch einige Punkte besonders hervor, die ich in dem Vorwort zur ersten Auflage schon flüchtig berührt habe. Denn zu meiner Ueberraschung habe ich erfahren, dass an einzelnen Orten der Lehrer die »Chorübungen« selbst erst während des Gebrauchs kennen gelernt, wahrscheinlich also auch das gerade für den Lehrer bestimmte Vorwort zur ersten Auflage nicht gelesen, und durch diese Unterlassung sich wie den Schülern den Unterricht erschwert hat. Wie mit dem Vorwort, so verhält es sich auch mit den vielen für den Lehrer bestimmten unter dem Text befindlichen Anmerkungen.

Ich habe es für nothwendig gehalten, zunächst die Lehre von den Intervallen verbunden mit den entsprechenden Intonationsübungen sowie die Lehre vom Rhythmus vollständig zu entwickeln, ehe ich die Lehre vom Verhältniss der Tonarten folgen

liefs. Die Klarheit der Darftellung fchien mir das zu verlangen. Somit bewegen fich alle Uebungen bis § XXXIII No. 45 in C-dur. Auf Seite 60 findet sich jedoch eine Anmerkung, welche den Lehrer auf die Nothwendigkeit hinweift, mit der in § XXXIV entwickelten Lehre von den Tonarten theoretifch fchon früher (etwa bei No 18) zu beginnen, damit die Schüler, die gerade in diefer Richtung gewöhnlich fehr mangelhaft vorgebildet find, wenn fie an die mit No. 47 beginnende praktifche Uebung der neuen Tonarten kommen, mit keinen allzugrofsen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Diefe fehr wichtige Anmerkung ift von einzelnen Lehrern gar nicht gelefen worden und in Folge deffen haben deren Schüler bis Seite 59 gar nicht erfahren, dafs es aufser C-dur noch andere Tonarten gibt. Ich würde es im Gegentheil dem Lehrer je nach dem Stande feiner Klaffe fogar anheim ftellen, die nächftliegenden Tonarten fchon früher auch praktifch zu üben, mithin die No. 46 und ähnliche, diefer Nummer nachzubildende Uebungen fchon mit den früheren Intervallübungen zu verbinden. Die letzteren könnten, nachdem fie in C-dur feftgeftellt find, auf die in No. 46 e und f angegebene Weife mit der Vorzeichnung der nächftliegenden Tonarten (G-dur, D-dur u. f. w.) geübt werden.

Im Vorwort zur erften Auflage Seite 5, in § II Anmerkung 3, ferner Seite 60 Anmerkung, fowie bei jeder neuen Tonart (No. 47, 49, 50, Seite 64 Anmerkung) ift auf die Wichtigkeit der Zifferübungen fattfam hingewiefen worden. Dennoch wurde deren Nothwendigkeit nicht überall erkannt. Ich betone daher wiederholt, dafs Zifferübungen in der auf Seite 10 für C-dur vorgefchriebenen Weife in allen Tonarten vorzunehmen find und empfehle dem Lehrer dringend, aufserdem Uebungen nach Art von No. 47, 49 u. f. w. für jede Tonart neu zu bilden.

Nicht anders verhält es fich mit den Akkordübungen, deren Wichtigkeit in dem Vorwort zur erften Auflage, Seite 5 dritter Abfatz, auf's entfchiedenfte hervorgehoben wurde. Ich habe erfahren, dafs fie trotz der dort gegebenen Vorfchrift nicht überall in allen Tonarten geübt worden find; ich weife daher wiederholt auf die §§ XXXIII und XXXVI hin. Es wäre unnütz, fogar fchädlich gewefen, die Akkordübungen für alle Tonarten auszufchreiben, denn die Schüler follen fie nicht von den Noten, fondern aus eigenem Nachdenken fingen. Jeder Lehrer mufs fie nach den gegebenen Anweifungen felbft erfinden können.

Die auf Seite 79 in No. 73 c aufgeftellte Regel, dafs bei der Uebertragung aus Dur nach Moll die Aufeinanderfolge der Stufen 6—7 und 7—6 auf Grund der melodifchen, jede einzelne 6. oder 7. Stufe aber auf Grund der harmonifchen Molltonleiter gefungen werden foll, ift nicht überall richtig aufgefafst worden. Näheres darüber findet fich in der zweiten Stufe bei § V, welcher zugleich einige ausgefchriebene Beifpiele bringt, die hoffentlich die Anwendung der gegebenen Regel völlig klar ftellen.

Es ift nützlich, bei den erften Uebungen in Moll ähnliche Vergleiche zwifchen Dur und Moll, wie fie in No. 73 c anempfohlen find, auch mit einzelnen früheren Beifpielen vorzunehmen. Es fei in diefer Hinficht auf die Nummern 13 a, 13 c, 13 d, 17 b, 17 c, 19 c, 19 f, 23 a, 23 b, 23 e, 23 f hingewiefen. Nur diejenigen Beifpiele find zu folchem Vergleich geeignet, welche keine Wendung in die Dominante enthalten

München, im September 1877.

Dr. Franz Wüllner.

§ I.

Melodie. Tonfolge. Rhythmus.

Aufgabe des erſten Jahrganges der Chorſchule iſt:

Der Schüler ſoll eine Melodie richtig vom Blatt ſingen — »treffen« — lernen.

Was iſt Melodie?

Melodie iſt eine Reihe von Tönen, die in Bezug auf Höhe und Dauer geſetzlich geordnet ſind.

Um eine Melodie richtig zu treffen, iſt alſo zweierlei zu erlernen: die richtige Höhe und die richtige Dauer der die Melodie bildenden Töne zu treffen.

Löſt man von der Melodie die geſetzliche Tondauer ab und behält nur die geſetzliche Tonhöhe, ſo hört ſie auf, Melodie zu ſein. Was übrig bleibt, iſt höchſtens eine »vernünftige Tonfolge«, iſt jedoch für muſikaliſche Zwecke im höheren Sinne nicht mehr brauchbar. *)

Löſt man von der Melodie die geſetzliche Tonhöhe und damit überhaupt den Ton ab (denn der Ton im muſikaliſchen Sinne iſt eben ein Klang von geſetzlich beſtimmter Höhe), ſo bleibt der Rhythmus übrig.

Was iſt demnach Rhythmus?

Rhythmus iſt eine Reihe geſetzlicher Zeitlängen.

Der Rhythmus ohne geſetzliche Tonhöhe iſt indeſs nicht unbrauchbar wie die vernünftige Tonfolge ohne geſetzliche Tondauer, d. i. ohne Rhythmus. Im Gegentheil: es können die geſetzlichen Längen des Rhythmus auf die verſchiedenſte Weiſe ausgefüllt werden: durch Töne in der Muſik, durch Silben in der Dichtkunſt, durch Schritte in der Tanzkunſt; auch unhörbar, nur für das Auge wahrnehmbar, durch Pendelbewegung der Uhr, durch das Taktiren des Dirigenten, durch jede in gewiſſen Zeiträumen wiederkehrende regelmäſsige Bewegung.

Man kann alſo das Wort Melodie auch folgendermaſsen erklären:

Melodie iſt die Zuſammenfaſſung der vernünftigen Tonfolge mit dem Rhythmus;

oder:

Melodie iſt ein durch eine vernünftige Tonfolge ausgefüllter Rhythmus.

---

*) Die wenigen Ausnahmen, die ſich etwa rückſichtlich einer frei auszuführenden Cadenz oder eines Recitatives anführen laſſen, ſind entweder nur ſcheinbar, indem man ſelbſt hier eine wenn auch nicht taktmäſsig beſtimmte ſo doch geſetzliche Tondauer nachweiſen kann; oder ſie ſind ſo raſch vorübergehend, daſs ſie nicht in's Gewicht fallen.

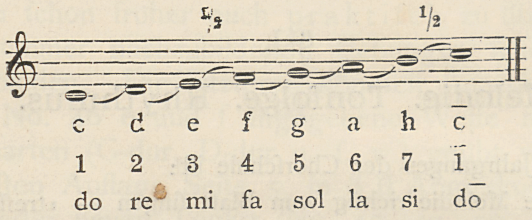
§ II.

Tonleiter.

Wann ist eine Tonfolge vernünftig, d. h. wann ist eine Reihe von Tönen in Bezug auf ihre Höhe gesetzlich geordnet?

Sie ist es dann, wenn sie auf der uns gegebenen Tonleiter beruht.

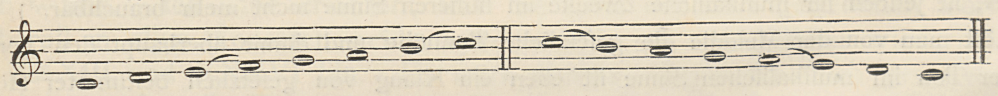
Die uns gegebene Tonleiter*) besteht aus sieben Tönen — c, d, e, f, g, a, h — die mit der Wiederholung des ersten Tones in der höheren Lage von einem zum anderen sieben Entfernungen bilden, welche unter einander nicht gleich sind, sondern fünfmal einen Ganzton, zweimal einen Halbton betragen.



Der Halbton ist die kleinste brauchbare Entfernung zwischen zwei Tönen, der Ganzton die doppelte Entfernung des Halbtons.

Die Halbtöne der Tonleiter liegen 3—4 und 7—$\bar{1}$; **), die übrigen Entfernungen — 1—2, 2—3, 4—5, 5—6, 6—7 — sind Ganztöne.***) Die Singübungen beginnen mit dem Bemühen, die Tonleiter auf- und abwärts ohne Begleitung rein singen zu lernen.

No. 1.



Man achte besonders darauf, dafs die Stufen 3 und 7 nicht zu tief genommen werden. Im Aufwärtsgehen werden die Ganztöne 2—3 und besonders 6—7 gern zu klein, im Abwärtsgehen bie beiden Halbtöne gern zu grofs genommen.

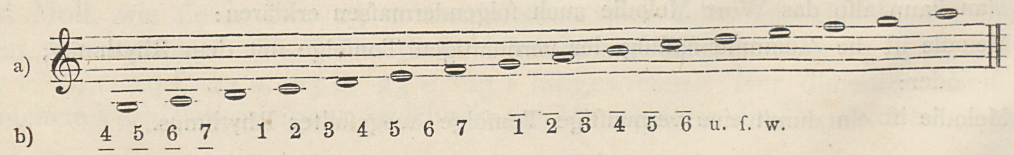
Die Übung No. 1 ist mit der deutschen Benennung c, d, e u. s. w. zu singen.

---

*) und zwar vorläufig nur die Durtonleiter, aus der sich später die Molltonleiter entwickelt, und die wir auf Treu und Glauben als gegeben annehmen, da die akustische Begründung derselben hier zu weit führen würde.

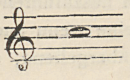
**) Die Ziffer 8 wird nicht angewendet.

***) Hier sind sofort Übungen an der Tafel einzureihen, darin bestehend, dafs der Lehrer zwei Reihen aufschreibt:



und bei der Reihe a in beliebiger Auswahl stufen- und sprungweise auf die Noten deutend dieselben in Ziffern sowie durch die italienischen Silben, bei der Reihe b auf die Ziffern deutend dieselben durch die Namen der entsprechenden Töne der C-dur-Tonleiter aussprechen lässt. Die unter- und überstrichenen Ziffern sind die Töne der


unter


oder über liegenden Octaven.

§ III.

Intervalle.

Aus der Erklärung der Tonleiter § II ergibt ſich, daſs jeder Ton derſelben eine unveränderliche Höhe hat, mithin in einem feſtbeſtimmten Verhältniſſe zu allen übrigen Tönen der Tonleiter ſteht. Dieſes Verhältniſs heiſſt Intervall (Zwiſchenraum).

Intervall iſt demnach das Verhältniſs zweier Töne zu einander — oder, was dasſelbe iſt, die Entfernung zweier Töne von einander.

Jede Stufe der Tonleiter wird mit der entſprechenden Zahl bezeichnet. Die lateiniſchen Namen dieſer Stufenzahlen: Sekund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septim ſind zugleich die Namen der Intervalle, d. i. der Entfernungen, welche zwiſchen dieſen Stufen und dem Grundton, der Prim, liegen. Dieſe Namen haben alſo eine doppelte Bedeutung. Wörtlich überſetzt heiſſt Sekund die zweite, Sext die ſechste Stufe der Tonleiter, demnächſt bezeichnet Sekund auch die Entfernung von der erſten bis zweiten, Sext die Entfernung von der erſten bis ſechſten Stufe der Tonleiter. Die Namen der Intervalle bezeichnen ſomit zugleich die Tonſtufen ſelbſt und die Entfernungen dieſer Tonſtufen vom Grundton.

Ferner: Urſprünglich werden durch die Worte Sekund, Terz, Quart u. ſ. w. die zweite, dritte, vierte Stufe der Tonleiter, alſo vom Grundton C aus die Töne d, e, f oder deren Verhältniſs zum Grundton bezeichnet. In gleicher Weiſe jedoch bildet man von jedem andern Ton der Tonleiter, indem man ihn als 1, als Prim ſetzt, ſeine Intervalle. Sonach ergeben ſich für die Tonleiter ſieben Sekunden, ſieben Terzen u. ſ. w.

§ IV.

Das Intervall der Sekund.

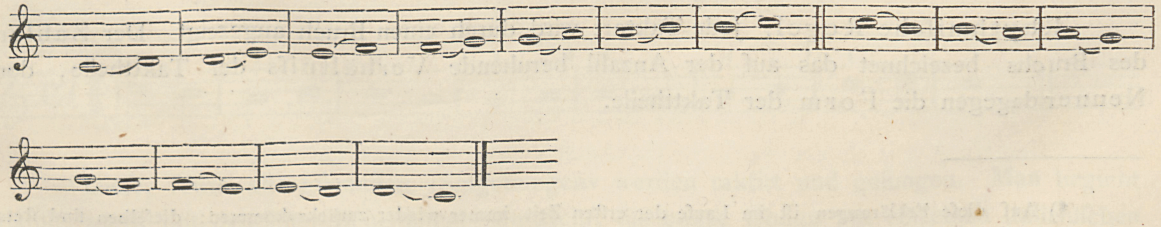
Das Intervall der Sekund hat ſich bei Übung der Tonleiter ſchon von ſelbſt ergeben. — Jede Entfernung des nächſten Tones der Tonleiter vom vorausgehenden iſt eine Sekund.

Dieſe Entfernungen ſind, wie ſich gezeigt hat, ungleiche (Ganztöne und Halbtöne). Die Ganztöne heiſſen groſse Sekunden, die Halbtöne kleine.

Trotz der vorausgegangenen Tonleiterübung wird die nachſtehende Sekundenübung den Schülern Nutzen bringen, wenn ſie dabei auf eine reine Intonation und den Unterſchied der groſsen und kleinen Sekund beſonders Acht haben.

No. 2.

Sekunden.



Dieſe Übung iſt wie No. 1 mit deutſcher Benennung zu ſingen.

§ V.
Takt.

Wie wir für die gesetzlichen Tonhöhen einer vernünftigen Tonfolge den Massstab haben an der uns gegebenen Tonleiter, in ähnlicher Weise besitzen wir für die gesetzlichen Zeitlängen des Rhythmus einen Massstab im Takt.

Der Takt ist eine kleine Anzahl gleicher Zeitlängen zusammengefasst zu einem Ganzen.

Der Rhythmus kann ebenfalls aus gleichen Zeitlängen bestehen und fällt dann mit dem Takt zusammen. Das ist aber nur eine Art der unendlich verschiedenartigen Rhythmen. In den meisten Fällen enthält ein musikalischer Rhythmus sehr verschiedene Zeitlängen; — all diese verschiedenen Längen werden durch die gleichen Zeitlängen des Taktes gemessen, auf dieselben zurückgeführt *).

Die kleine Anzahl gleicher Zeitlängen, aus welchen der Takt besteht, beschränkt sich auf die Zahlen 2 und 3 und auf Vielfache von 2 und 3, und zwar nur bis zu 4, 6, 9, 12. Was darüber hinausgeht, ist Ausnahme.

Man kann sich den Takt auch denken als ein Zeitganzes, das durch einmalige oder mehrmalige Zwei- oder Dreitheilung in gleiche Theile (Zeitlängen) getheilt ist. Ist die Theilung eine einmalige, so ergeben sich die einfachen Taktarten, diejenigen, die nur zwei oder drei Takttheile enthalten. Ist die Theilung eine mehrmalige, so dass vier, sechs oder mehr Taktheile entstehen, so erhält man die zusammengesetzten Taktarten.

§ VI.
Rhythmische Accente.

Jede Taktbildung beruht nach dem Obigen auf der Zwei- oder Dreitheilung.

Rhythmisches Gesetz: Bei jeder Zweitheilung ist eins schwer und zwei leicht Bei jeder Dreitheilung ist eins schwer und die beiden andern sind leicht.

Diesem Gesetz gemäss ist bei jeder Zweitheilung das erste zu accentuiren, das zweite tonlos, (analog dem Trochäus in der Metrik) bei jeder Dreitheilung das erste zu accentuiren und das zweite und dritte sind tonlos (analog dem Daktylus in der Metrik). Diese Accente heissen rhythmische. Ohne dieselben würde für den Hörer bei einer Reihe aufeinanderfolgender gleicher Längen die Zweitheilung von der Dreitheilung nicht zu unterscheiden sein.

§ VII.
Einfache zweitheilige Taktarten.

Rhythmische Regel: Jede Taktart wird durch einen Bruch angezeigt. Der Zähler des Bruchs bezeichnet das auf der Anzahl beruhende Verhältniss der Takttheile, der Nenner dagegen die Form der Takttheile.

---

*) Auf diese Erklärungen ist im Laufe der ersten Zeit immer wieder zurückzukommen; dieselben sind stets von Neuem praktisch zu durchleben in den von den Schülern zu singenden und namentlich in den zu lesenden rhythmischen Übungen.

Verſchiedenheit des Zählers zeigt mithin ein verſchiedenes rhythmiſches Verhältniſs an, Verſchiedenheit des Nenners nur eine andere Schreibweiſe.

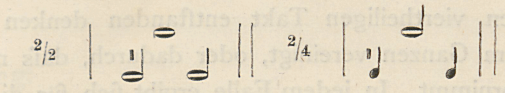
$^2/_1$, $^2/_2$, $^2/_4$, $^2/_8$ — $^3/_1$, $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$ u. ſ. w. ſind rhythmiſch gleichbedeutend. Dagegen ſind $^2/_2$, $^3/_2$, $^4/_2$, oder auch $^2/_2$, $^4/_4$ rhythmiſch verſchieden.

Die rhythmiſchen Übungen beginnen mit dem einfachſten Rhythmus: einer ununterbrochenen Reihe gleicher Zeitlängen im zweitheiligen Takt. Die Übungen bewegen ſich im Zweizweitel- (Alla breve) oder Zweiviertel-Takt:

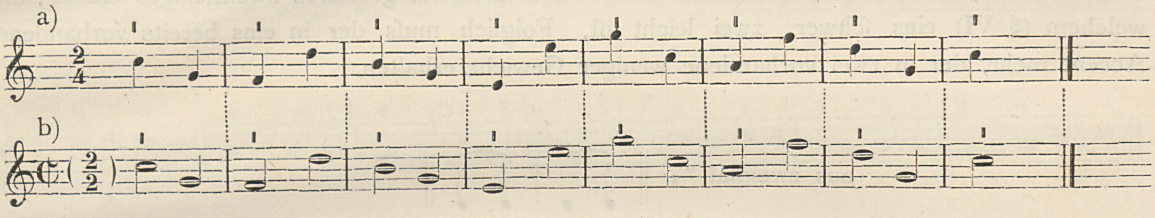
$\mathbf{C}$ ($^2/_2$) oder $^2/_4$.

Beide unterſcheiden ſich nach obiger Regel nur durch die Form der Noten.

Das rhythmiſche Verhältniſs des Zweizweitel- und Zweiviertel-Taktes ſtellt ſich nach § VI folgendermaſsen dar:

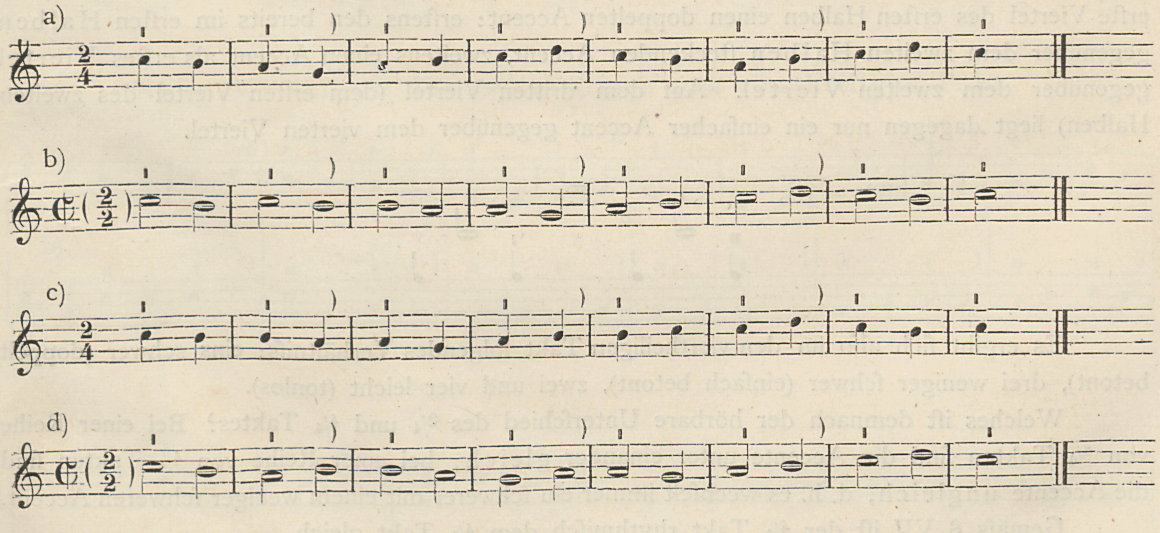


No. 3. Rhythmiſche Leſeübung.



Bei dieſer Übung wie bei allen »rhythmiſchen Leſeübungen« haben die Schüler zu taktiren, die Noten aber nicht zu ſingen, ſondern taktmäſſig zu ſprechen und zwar mit der deutſchen, mit der italieniſchen Benennung, und in Ziffern, ſowie mit ſteter Hervorhebung des ſchweren Takttheils.

No. 4. Singübung.



Dieſe, ſowie alle folgenden »Singübungen« werden taktirt und geſungen. Man beginnt damit, zuerſt mit deutſcher Benennung, demnächſt die ganze Übung mit einzelnen italieniſchen Silben z. B. auf la, fa oder do üben, und erſt dann, wenn die Ausſprache der Vokale einiger-

maſsen feſtgeſtellt iſt, jede Note mit der ihr entſprechenden Silbe ausſprechen zu laſſen. Die Accente ſind ſtets gut hervorzuheben, die Zeichen zum Athemholen hier wie in allen späteren Übungen mit gröſster Gewiſſenhaftigkeit zu beobachten*).

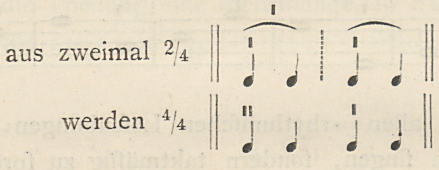
§ VIII.

Doppelte Zweitheilung.

Viervierteltel- oder Vierzweitel-Takt.

Man kann ſich den viertheiligen Takt entſtanden denken dadurch, daſs man zwei zweitheilige Takte zu einem Ganzen vereinigt, oder dadurch, daſs man mit einem Ganzen eine zweimalige Zweitheilung vornimmt. In jedem Falle ergibt ſich für die Accentuation das Gleiche.

Denkt man ſich den Viervierteltel-Takt entſtanden durch Verſchmelzung von zwei Zweiviertel-Takten, ſo bilden dieſe beiden Takte zuſammen ein gröſseres zweitheiliges Ganze, in welchem (§ VI) eins ſchwer, zwei leicht iſt. Folglich muſs der in eins bereits vorhandene Accent mehr, der in zwei vorhandene weniger Gewicht erhalten.



Denkt man ſich den Viervierteltel-Takt entſtanden durch zweimalige Zweitheilung, ſo zerfällt zunächſt eine ganze Note in zwei Halbe, von welchen eins ſchwer und zwei leicht iſt. (§ VI und VII). Theilt man jedes Halbe wieder in zwei Viertel, ſo iſt von je zwei Vierteln abermals eins ſchwer und zwei leicht. Da aber das erſte Halbe ſchwerer als das zweite, ſo erhält das erſte Viertel des erſten Halben einen doppelten Accent: erſtens den bereits im erſten Halben gegenüber dem zweiten Halben ſteckenden Accent, zweitens einen Accent als erſtes Viertel gegenüber dem zweiten Viertel. Auf dem dritten Viertel (dem erſten Viertel des zweiten Halben) liegt dagegen nur ein einfacher Accent gegenüber dem vierten Viertel.



Es ergibt ſich alſo für den viertheiligen Takt folgendes Verhältniſs: eins schwer (doppelt betont), drei weniger ſchwer (einfach betont), zwei und vier leicht (tonlos).

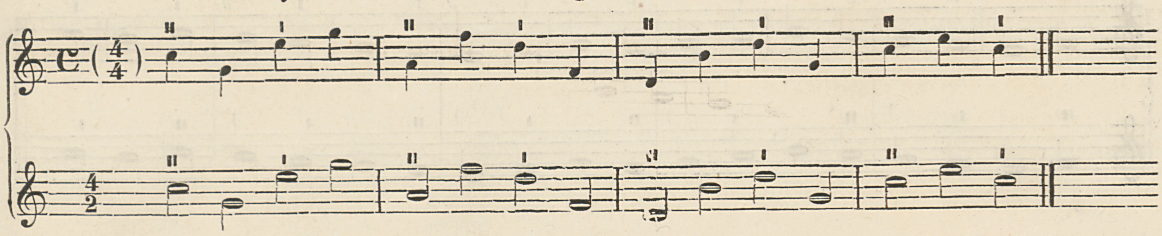
Welches iſt demnach der hörbare Unterſchied des 2/4 und 4/4 Taktes? Bei einer Reihe von 2/4 Takten ſind die Accente unter einander gleich; bei einer Reihe von 4/4 Takten ſind die Accente ungleich, d. h. es wechſelt immer ein ſchwerer mit einem weniger ſchweren Accent.

Gemäſs § VII iſt der 4/4 Takt rhythmiſch dem 4/2 Takt gleich.

---

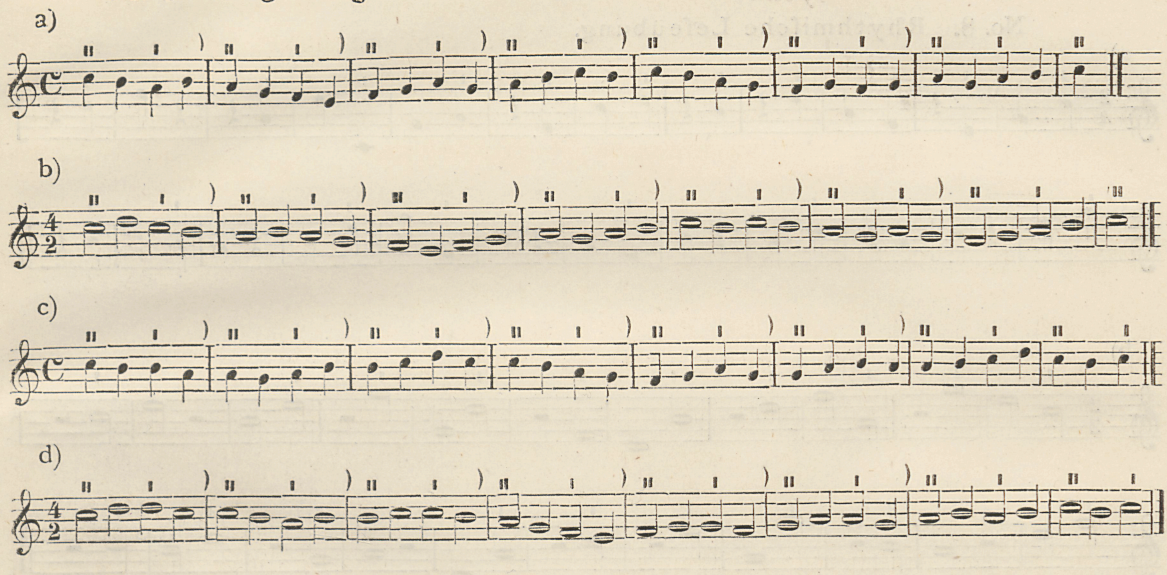
*) Der Lehrer ſpielt dieſe wie alle folgenden Übungen in möglichſt bequemer Stimmlage; No. 4 alſo etwa in as oder a-dur.

No, 5. Rhythmiſche Leſeübung.

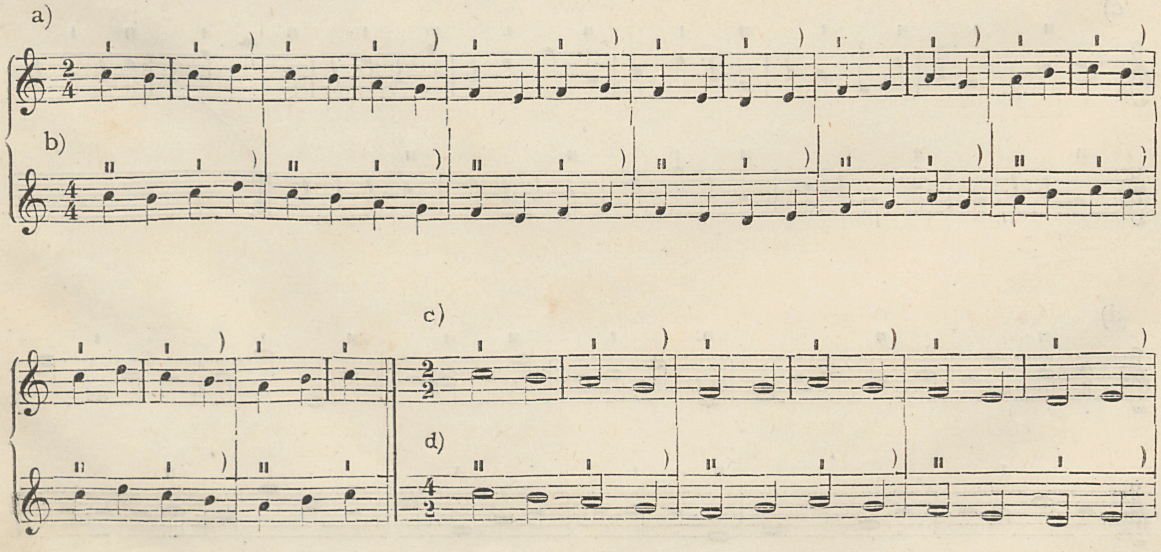


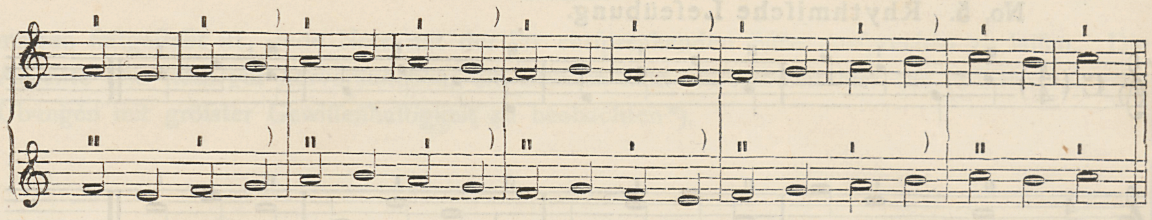
Beim Taktiren und Leſen dieſer, ſowie beim Singen der Uebungen No. 6 und 7 iſt der Doppelaccent auf eins und der einfache auf drei gegenüber den beiden tonloſen Vierteln zwei und vier deutlich zu markiren.

No. 6. Singübung.



No.7. Verhältniſs des zweitheiligen zum viertheiligen Takt.



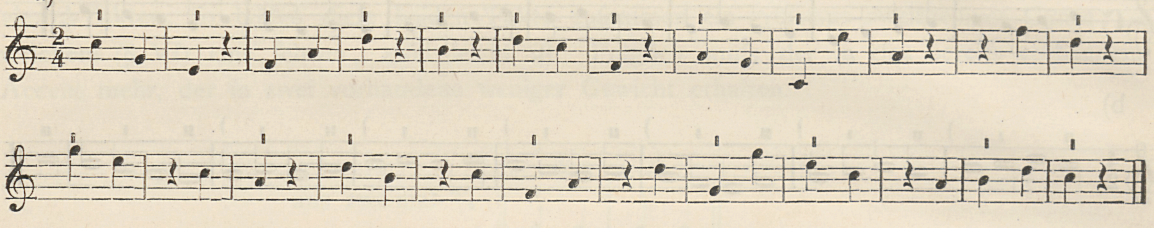


§ IX.

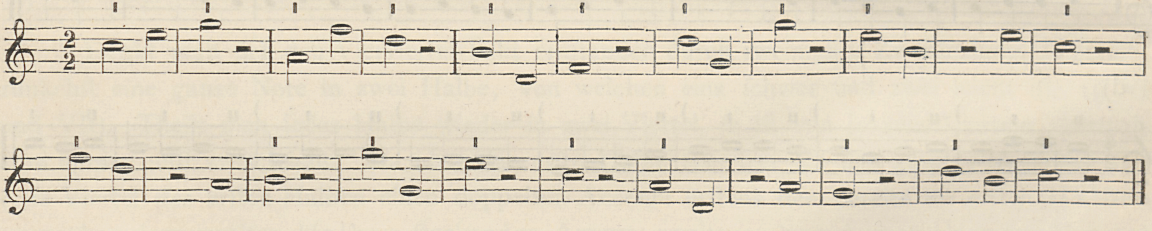
Auf die ununterbrochenen Reihen gleich langer Noten folgen jetzt Rhythmen, die aus durch Pauſen unterbrochenen Reihen gleich langer Noten beſtehen — Reihen gleich langer Zeitabſchnitte, die theils durch Töne, theils durch Pauſen ausgefüllt ſind.

No. 8. Rhythmiſche Leſeübung.

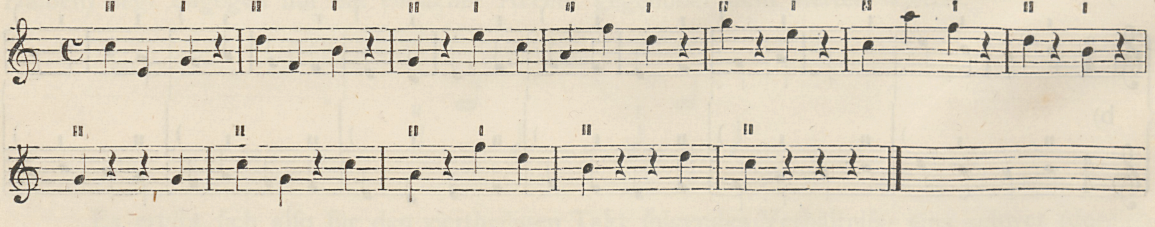
a)



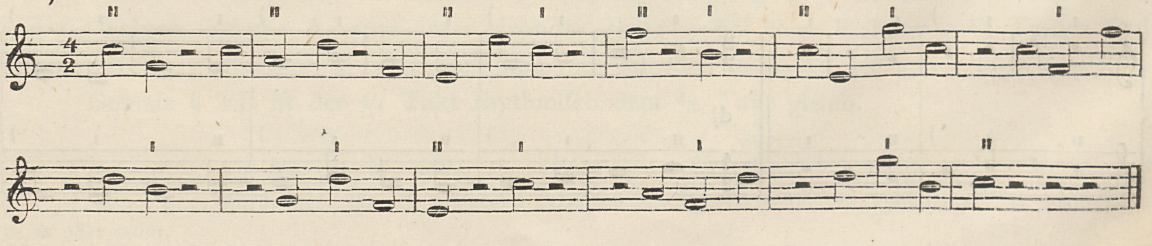
b)



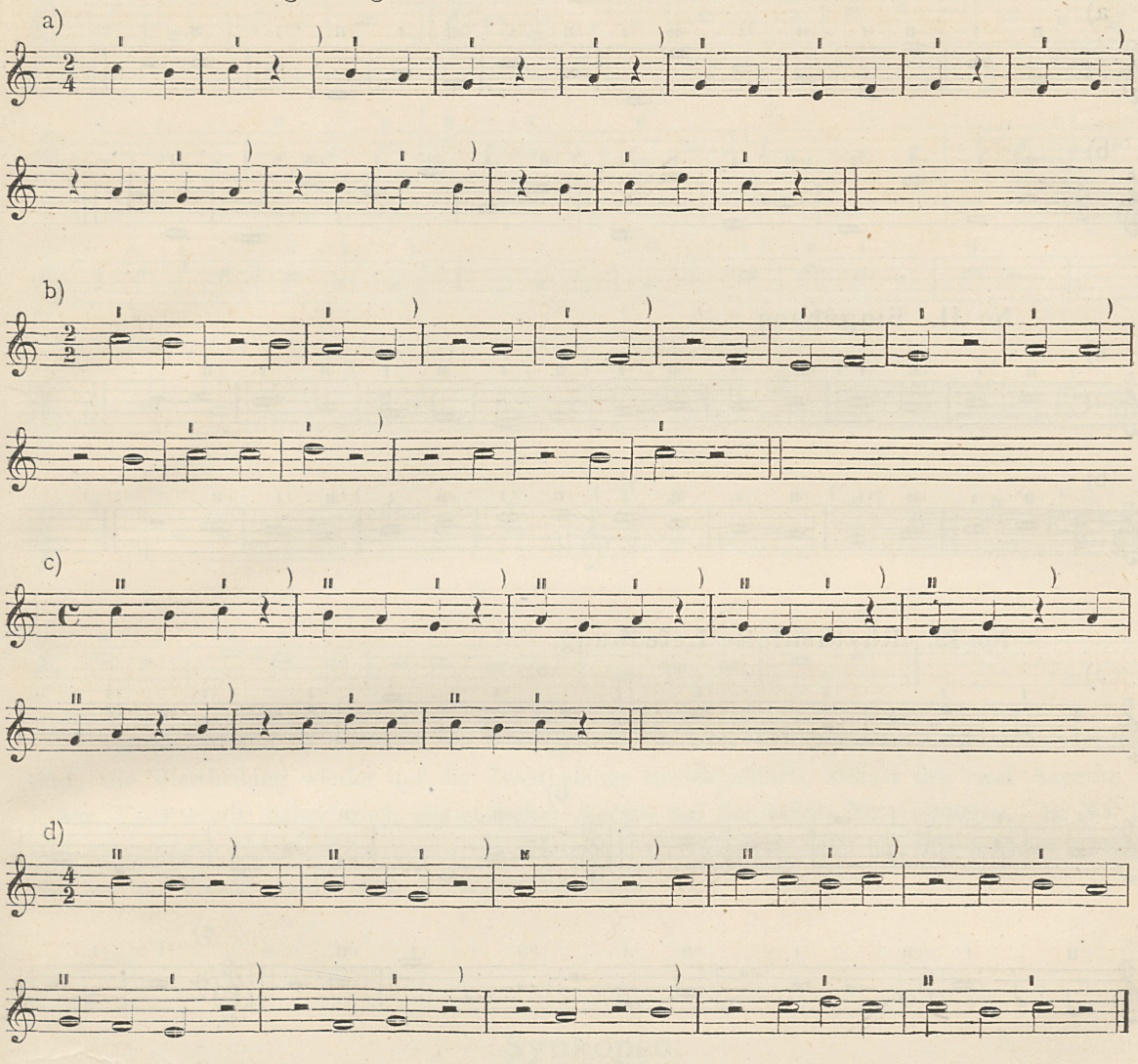
c)



d)



No. 9. Singübung.



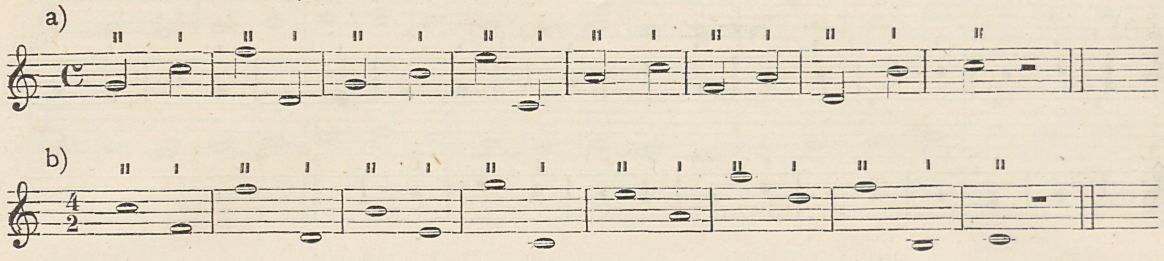
§ X.

Zwei Takttheile zu einer Note vereinigt.

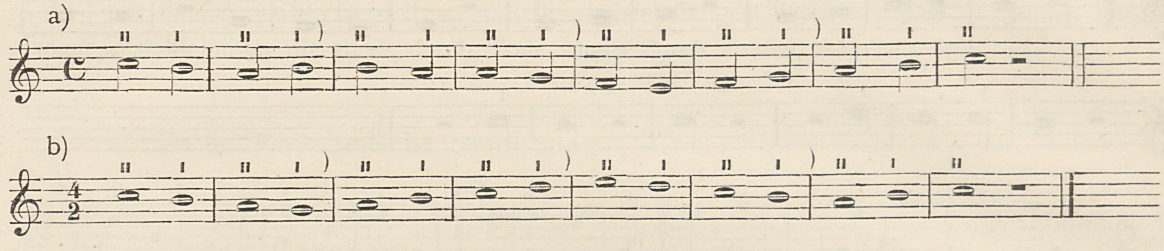
Nachdem die bisherigen Rhythmen nur gleich lange Noten enthielten, die mit den gleichen Zeitlängen des Takts zuſammen fielen, ſo daſs auf jeden Takttheil eine neue Note kam, treten von nun an Rhythmen auf, in welchen verſchiedenwerthige Noten — zunächſt neben den bisherigen auch doppelt ſo lange, aus der Vereinigung zweier Takttheile gebildete Noten — vorkommen. Und zwar werden zuerſt ſolche Takttheile mit einander vereinigt, welche zu einander gehören.

Welche ſind das? Es ſind immer der ſchwere und der darauf folgende leichte Takttheil. Denn da bei jeder Zweitheilung eins ſchwer und zwei leicht iſt, ſo iſt klar, daſs auf das Schwere immer ein Leichtes folgen muſs, dem Schweren aber nie ein zu derſelben rhythmiſchen Einheit gehörendes Leichtes vorausgehen kann. Im $^2/_4$ Takt gehören zuſammen — bilden ein Ganzes — eins und zwei; im $^4/_4$ Takt eins und zwei, drei und vier.

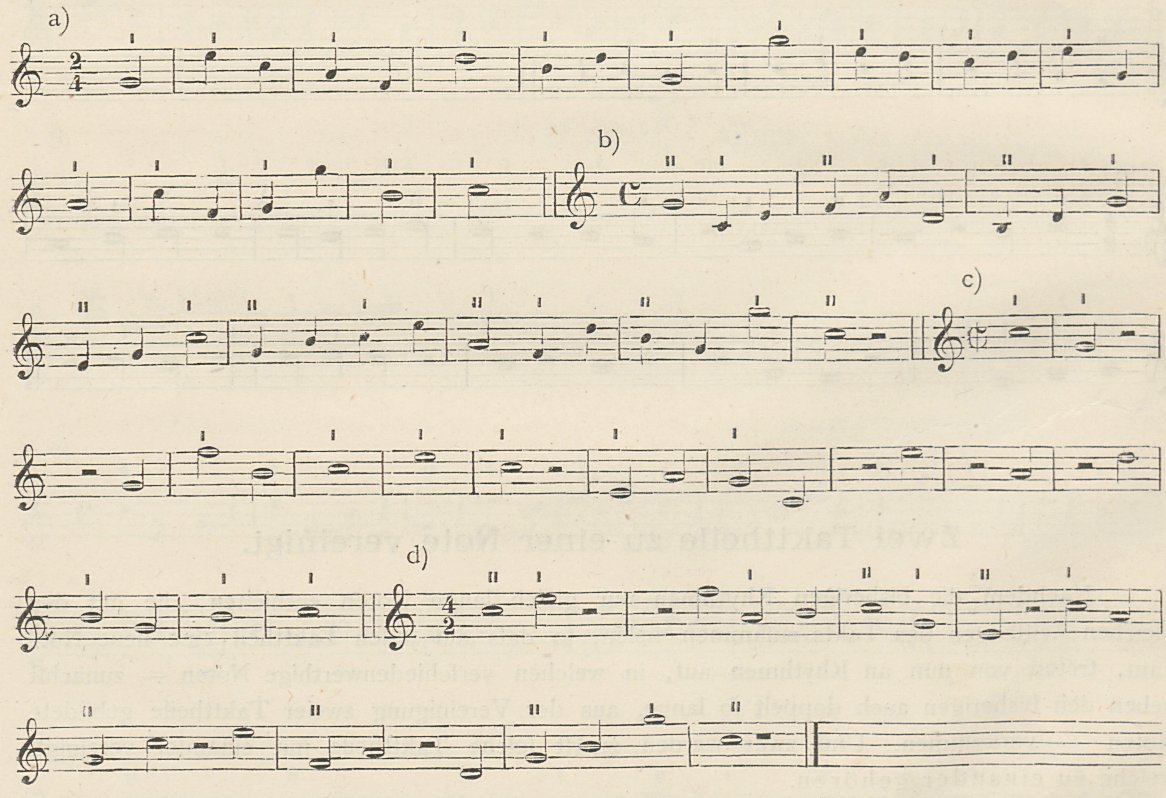
No. 10. Rhythmiſche Leſeübung.



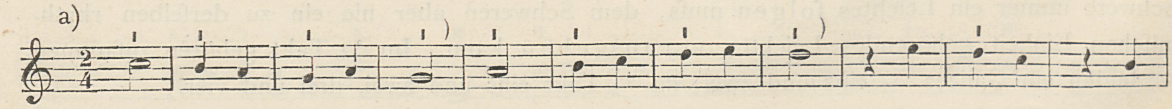
No. 11. Singübung.

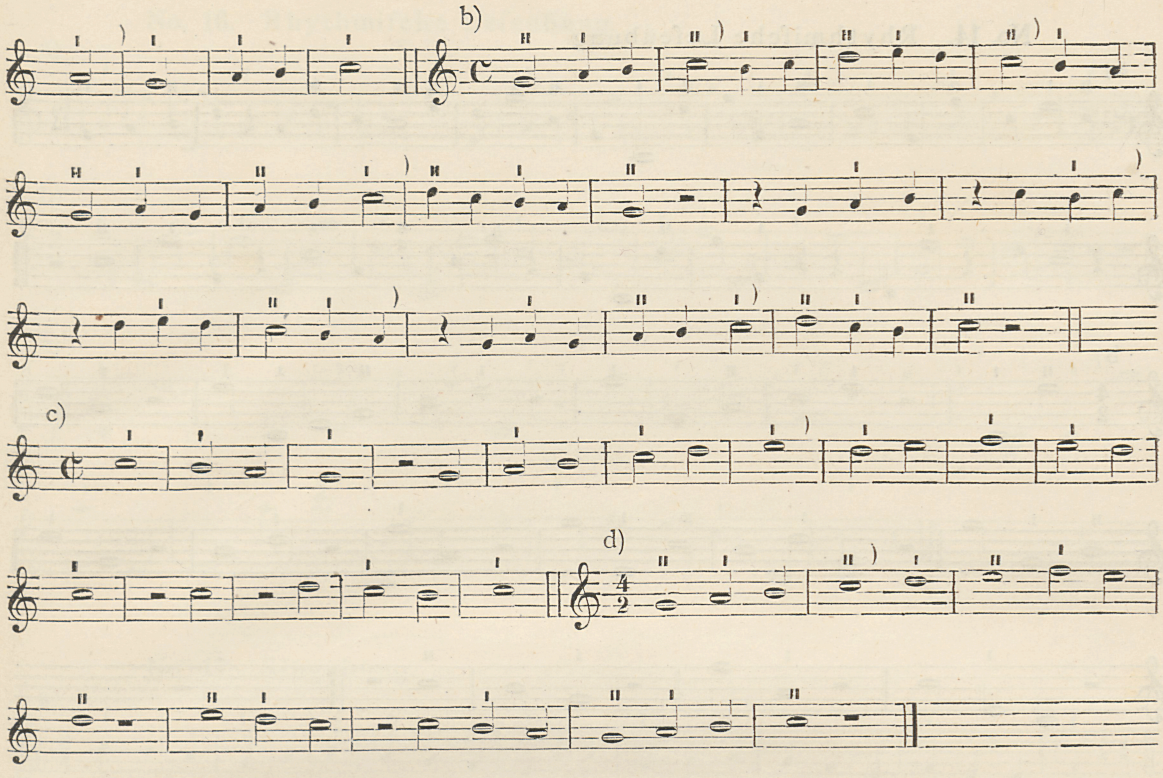


No. 12. Rhythmiſche Leſeübung.



No. 13. Singübung.





In No. 10 und 11 erſcheint, da durchgehends je zwei Takttheile zu einer Note vereinigt ſind, die Viertheilung wieder auf die Zweitheilung zurückgeführt; anſtatt der zwei Accente in jedem Takt würde daher auch ein einfacher Accent auf der erſten Note genügen. In No. 12 und 13 dagegen behalten die doppelten Accente ihre Gültigkeit, da hier die leichten zweiten und vierten Viertel wieder zum Vorſchein kommen.

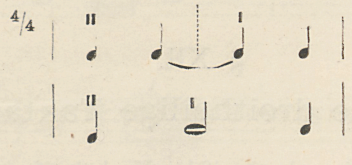
§ XI.

Synkopen.

Die Synkope iſt die Vereinigung eines Leichten mit dem darauffolgenden Schweren zu einer Note.

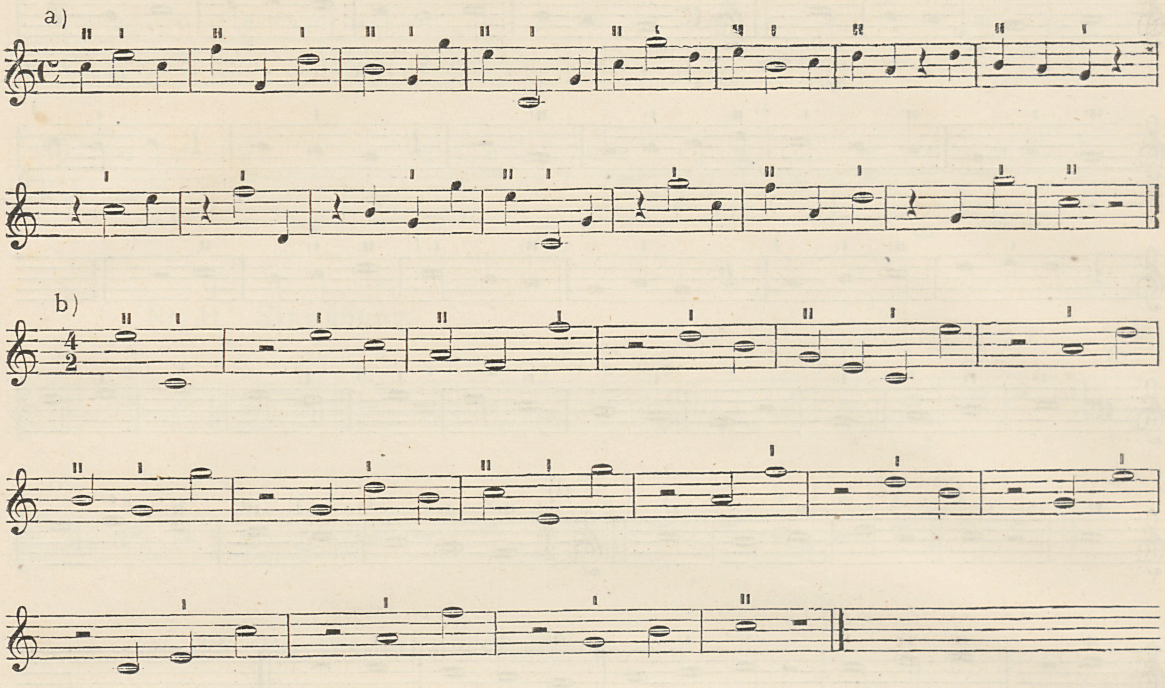
Die Synkope entſteht ſomit durch die Verbindung von Takttheilen, die nicht zu einander gehören.

Das nächſtliegende Beiſpiel iſt die Vereinigung von zwei und drei im $^4/_4$ Takt. Zwei gehört zur erſten, drei zur zweiten Hälfte des Taktes.

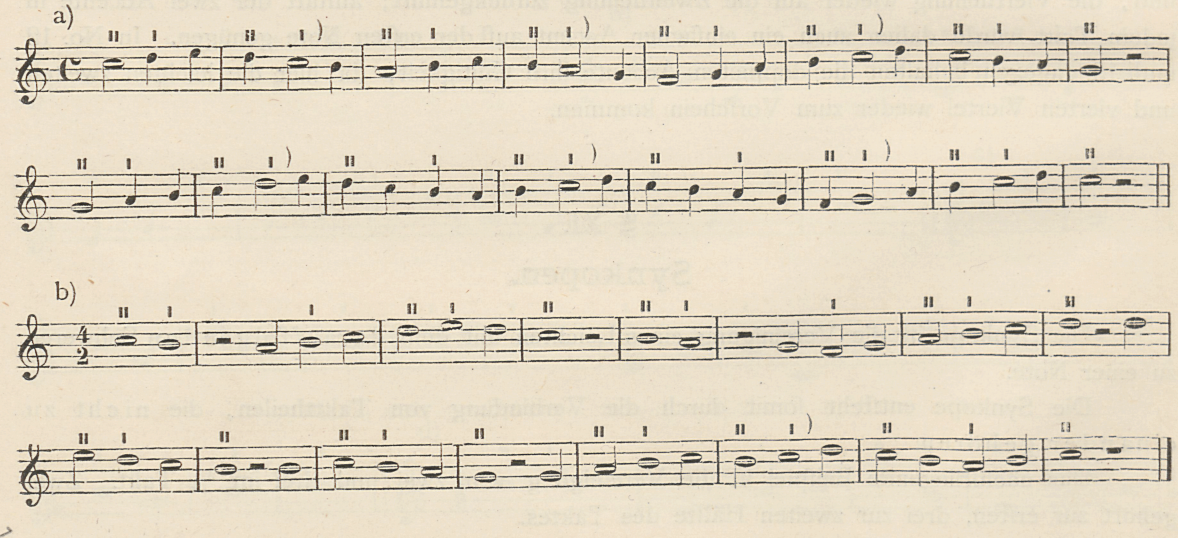


Die Synkope erhält die Betonung des darin enthaltenen ſchweren Takttheils, die alſo vorgeſchoben wird auf den leichten Takttheil, mit welchem die Synkope beginnt. Die Mitte der Synkope darf nicht betont werden.

No. 14. Rhythmiſche Leſeübung.



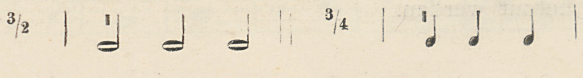
No. **15.** Singübung.



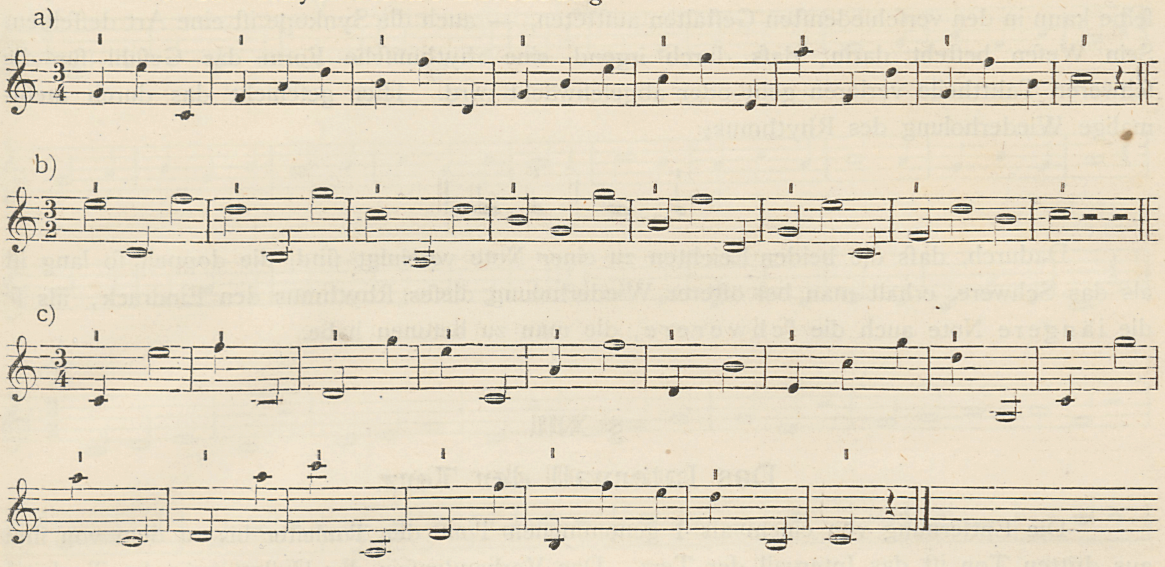
§ XII.

Einfache dreitheilige Taktarten.

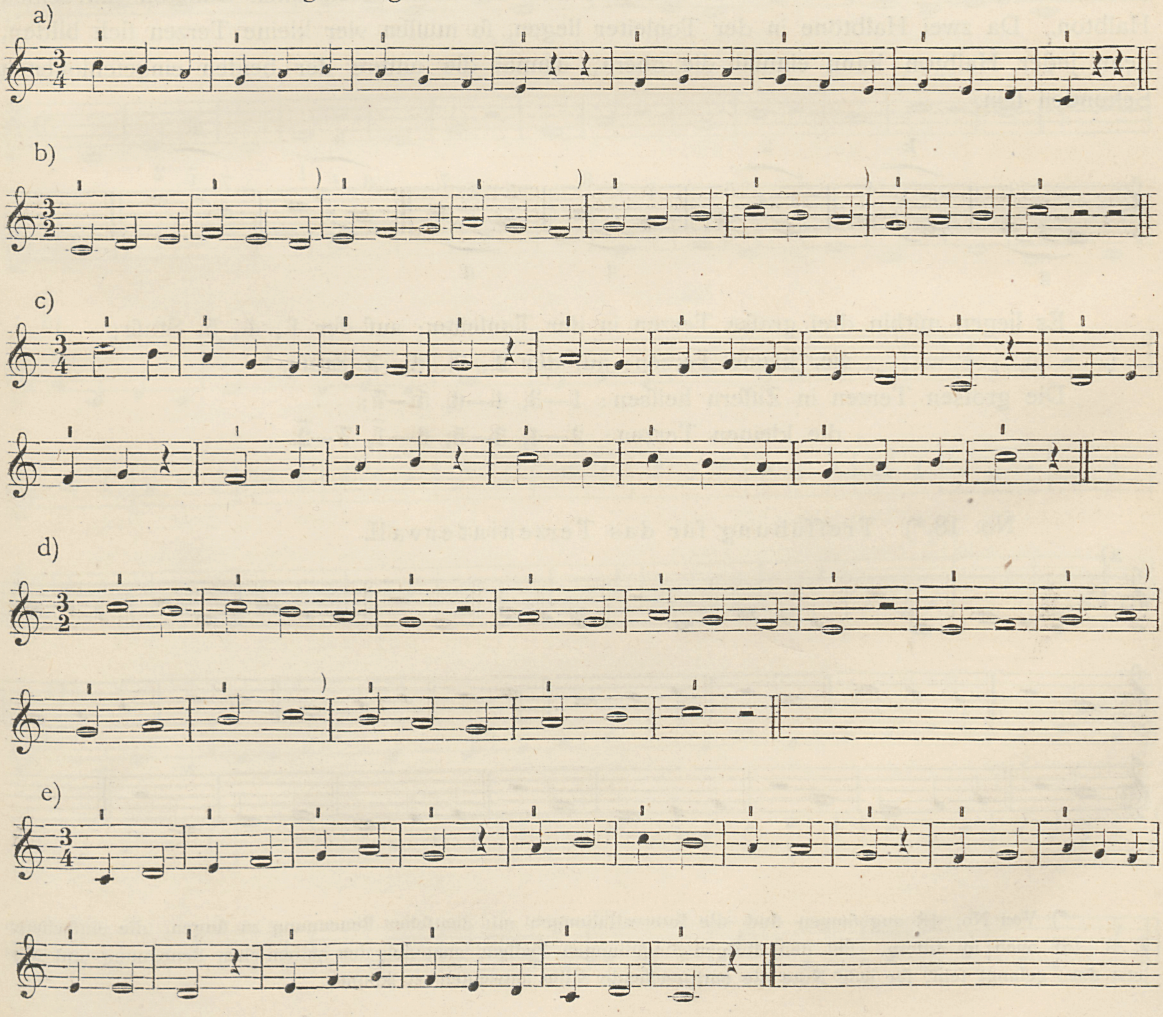
Gemäſs § VI geſtaltet ſich das rhythmiſche Verhältniſs im $^3/_2$ oder $^3/_4$ Takt folgendermaſsen:



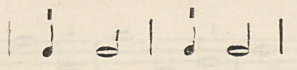
No. 16. Rhythmiſche Leſeübung.



No. 17. Singübung.



In No. 16c und 17e zeigt ſich mehrfach der ſogenannte »verſchobene Rhythmus«. Derſelbe kann in den verſchiedenſten Geſtalten auftreten, — auch die Synkope iſt eine Art deſſelben. Sein Weſen beſteht darin, daſs durch irgend eine rhythmiſche Form das Gefühl für die ſchweren Takttheile verloren geht oder abgeſchwächt wird. Hier geſchieht das durch mehrmalige Wiederholung des Rhythmus:



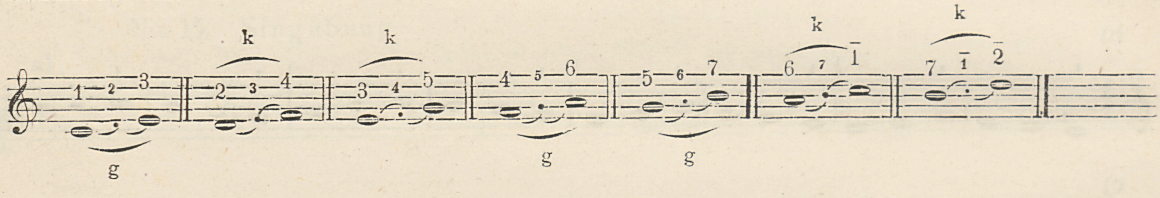
Dadurch, daſs die beiden Leichten zu einer Note vereinigt ſind, die doppelt ſo lang iſt als das Schwere, erhält man bei öfterer Wiederholung dieſes Rhythmus den Eindruck, als ſe die längere Note auch die ſchwerere, die man zu betonen habe.

§ XIII.

Das Intervall der Terz.

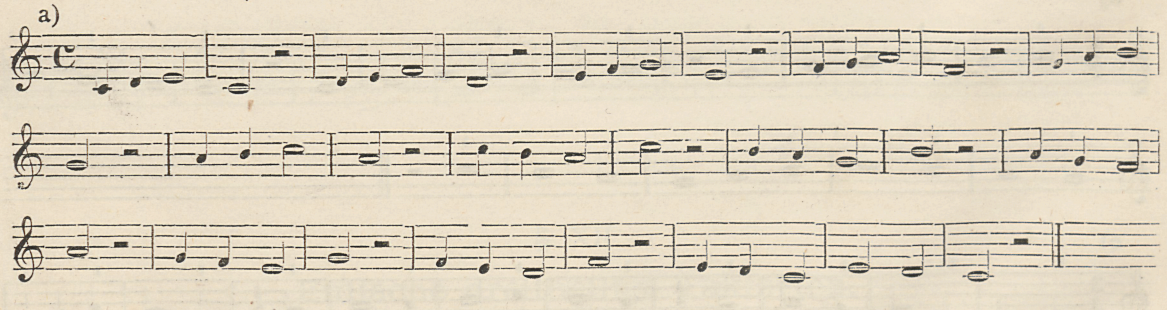
Die Entfernung von einem als 1 genommenen Tone der Tonleiter bis zu dem von ihm aus dritten Ton iſt das Intervall der Terz. Das Vorhandenſein der Halbtöne in der Tonleiter bedingt auch die Verſchiedenheit der Terzen, ſowie aller übrigen Intervalle.

Die groſse Terz ſchlieſſt zwei Ganztöne ein, die kleine Terz einen Ganzton und einen Halbton. Da zwei Halbtöne in der Tonleiter liegen, ſo müſſen vier kleine Terzen ſich bilden, denn jeder Halbton kann einmal die obere, einmal die untere der beiden eingeſchloſſenen Sekunden ſein.

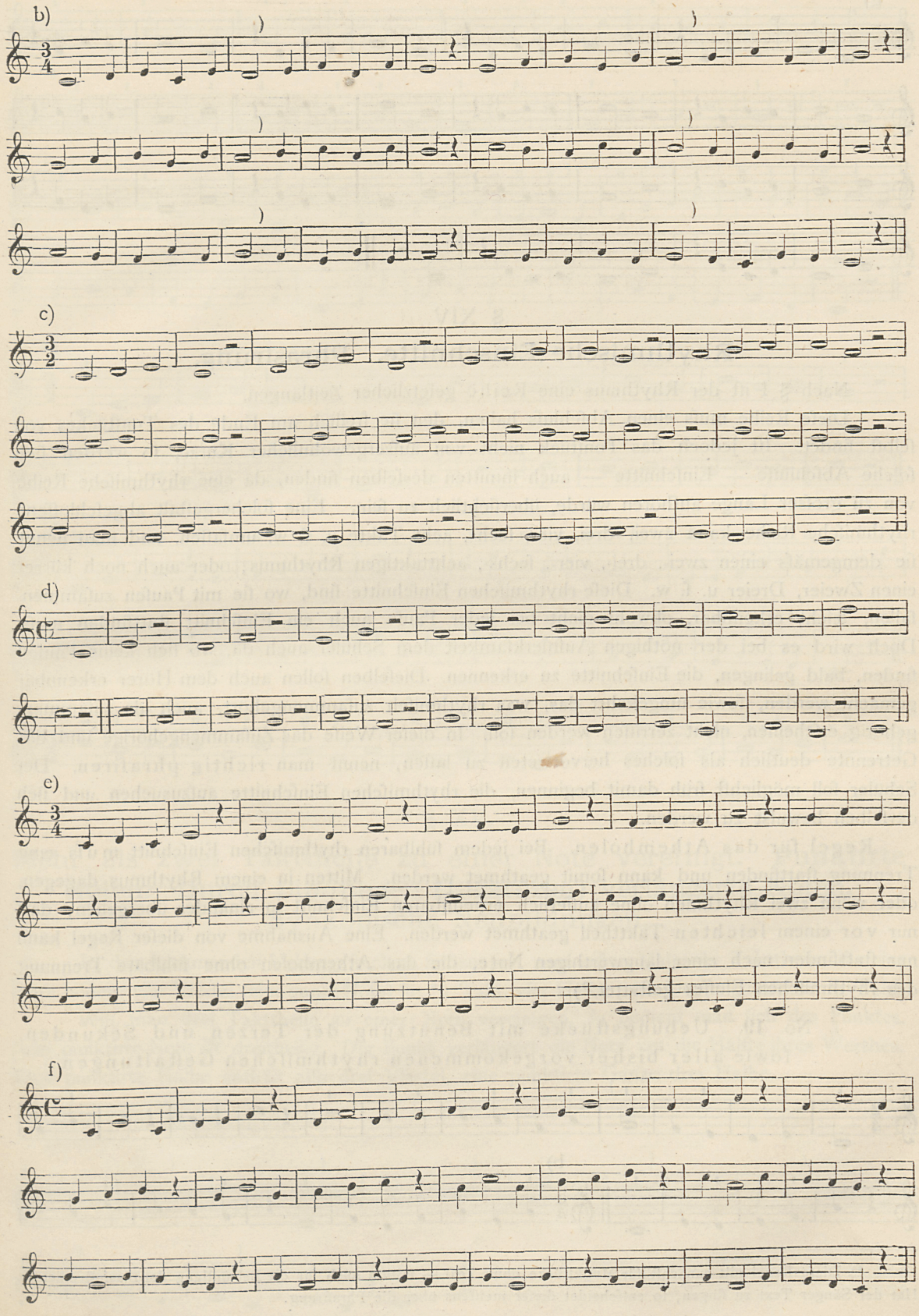


Es liegen mithin drei groſse Terzen in der Tonleiter: auf der 1., 4., 5. Stufe;
vier kleine Terzen: auf der 2., 3., 6., 7. Stufe.
Die groſsen Terzen in Ziffern heiſsen: 1—3, 4—6, 5—7;
die kleinen Terzen: 2—4, 3—5, 6—$\bar{1}$, 7—$\bar{2}$.

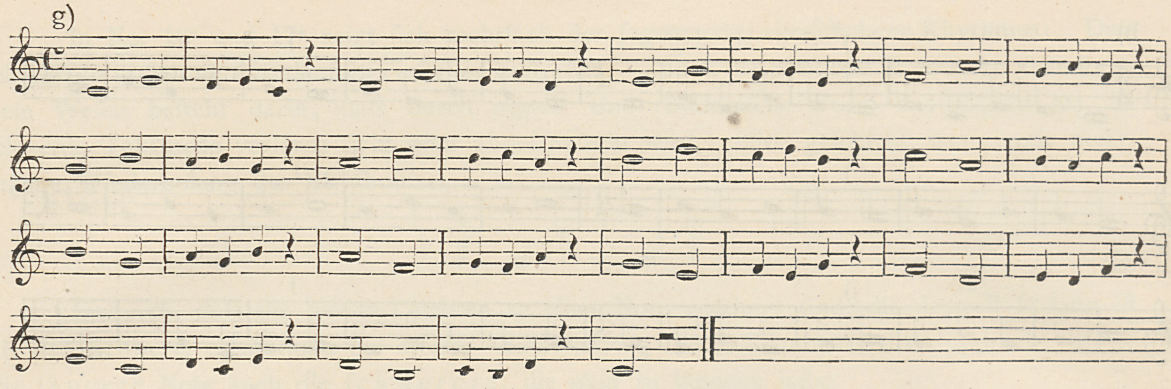
No. 18.*) Treffübung für das Terzenintervall.



*) Von No. 18 angefangen ſind alle Intervallübungen mit deutſcher Benennung zu ſingen, die einfacheren z. B. 18d auch in Ziffern. Bei den übrigen Singübungen bedient man ſich der italieniſchen Benennung und wird jetzt dazu gelangt ſein, für jede Note die entſprechende Silbe anwenden zu können.


b)
c)
d)
e)
f)

g)



§ XIV.

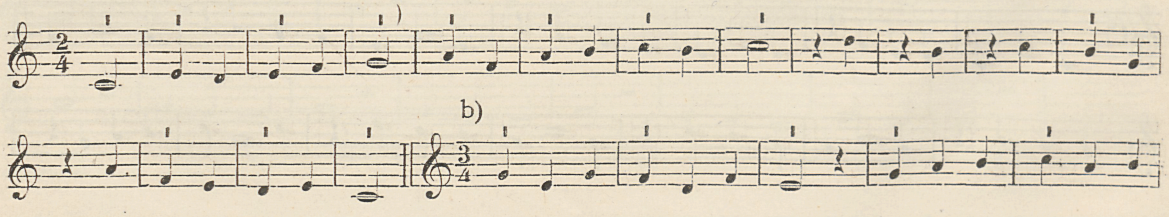
Rhythmische Einschnitte. Phrasirung.

Nach § I ist der Rhythmus eine Reihe gesetzlicher Zeitlängen.

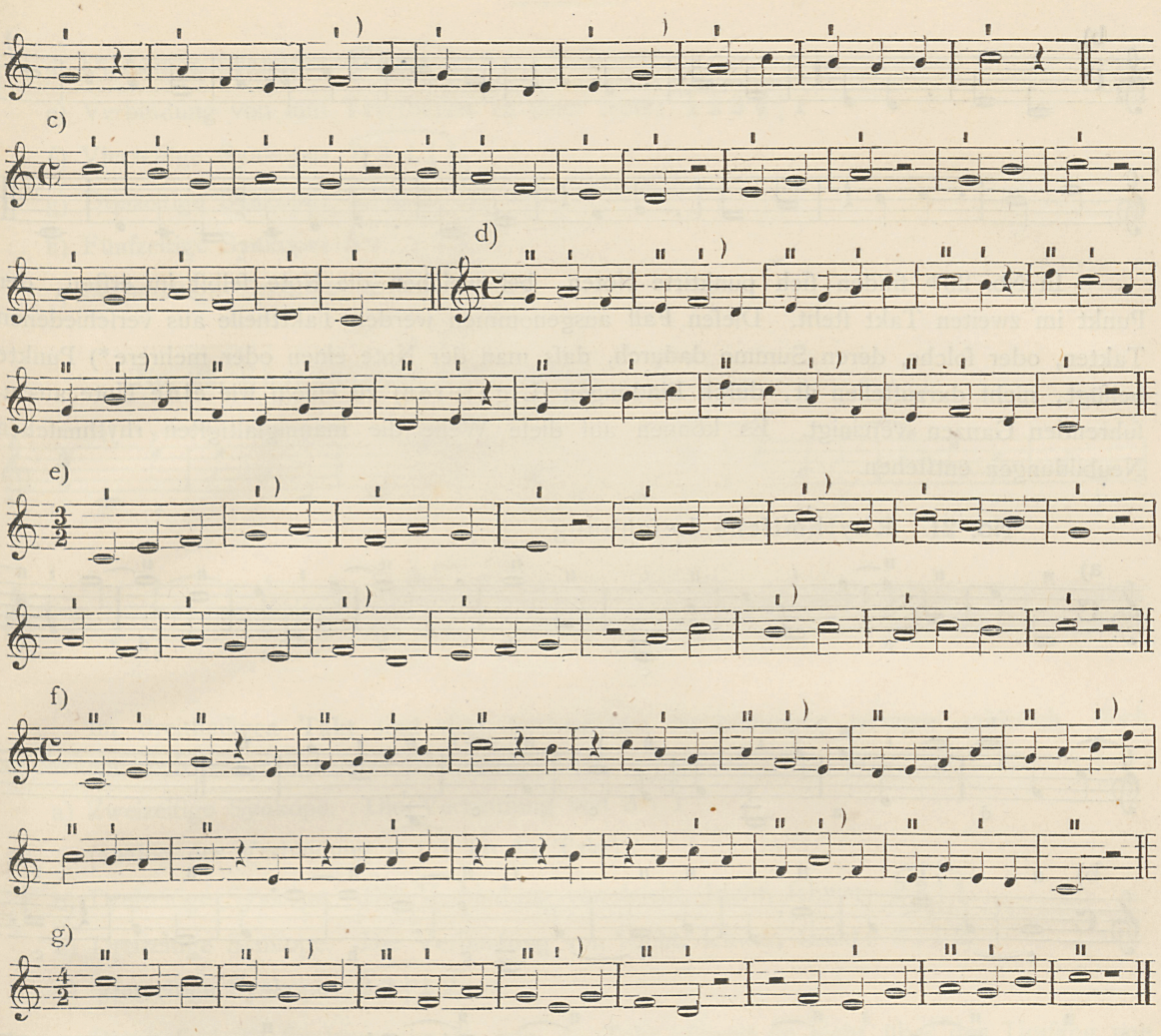
Diese Reihe muss einen Abschluss haben, den sie freilich am Ende des Tonstückes von selbst findet. Ist jedoch das Tonstück nicht von aussergewöhnlicher Kürze, so werden sich solche Abschlüsse — Einschnitte — auch inmitten desselben finden, da eine rhythmische Reihe von zu grosser Länge aufhören würde, übersichtlich zu sein. Eine solchergestalt abgeschlossene rhythmische Reihe kann zwei, drei, vier, sechs, acht Takte u. s. w. umfassen, nnd man nennt sie demgemäss einen zwei-, drei-, vier-, sechs-, achttaktigen Rhythmus; oder auch noch kürzer einen Zweier, Dreier u. s. w. Diese rhythmischen Einschnitte sind, wo sie mit Pausen zusammenfallen, leicht erkennbar, obwohl nicht bei jeder Pause auch ein Einschnitt stattfinden muss. Doch wird es bei der nöthigen Aufmerksamkeit dem Schüler auch da, wo sich keine Pausen finden, bald gelingen, die Einschnitte zu erkennen. Dieselben sollen auch dem Hörer erkennbar gemacht werden, sowie umgekehrt das, was rhythmisch zusammengehört, auch als zusammengehörig erscheinen, nicht zerrissen werden soll. In dieser Weise das Zusammengehörige und das Getrennte deutlich als solches hervortreten zu lassen, nennt man richtig phrasiren. Der Schüler soll möglichst früh damit beginnen, die rhythmischen Einschnitte aufzusuchen und sich derselben bewusst zu werden.

Regel für das Athemholen. Bei jedem fühlbaren rhythmischen Einschnitt muss eine Trennung stattfinden und kann somit geathmet werden. Mitten in einem Rhythmus dagegen, oder wenn zwei Rhythmen ohne äusserlich erkennbaren Einschnitt in einander übergehen, darf nur vor einem leichten Takttheil geathmet werden. Eine Ausnahme von dieser Regel kann nur stattfinden nach einer langwerthigen Note, die das Athemholen ohne fühlbare Trennung des rhythmischen Flusses gestattet.*)

No. 19. Uebungsstücke mit Benützung der Terzen und Sekunden, sowie aller bisher vorgekommenen rhythmischen Gestaltungen.



*) Diese Regel gilt zunächst für Musikstücke ohne Text — mithin auch für die Behandlung der Blasinstrumente. Hat der Sänger Text zu singen, so entscheidet dieser meistens über die Phrasirung.



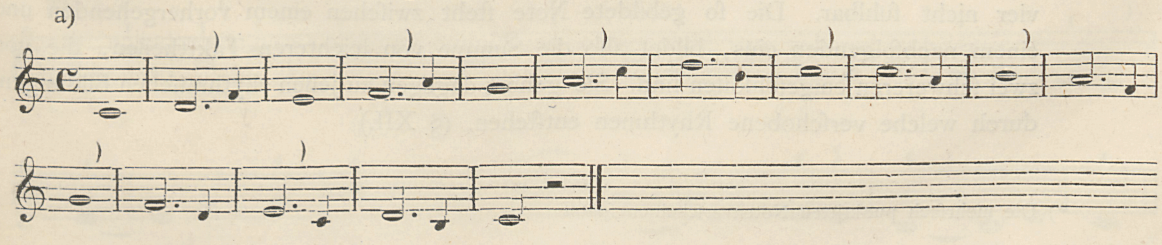
§ XV.

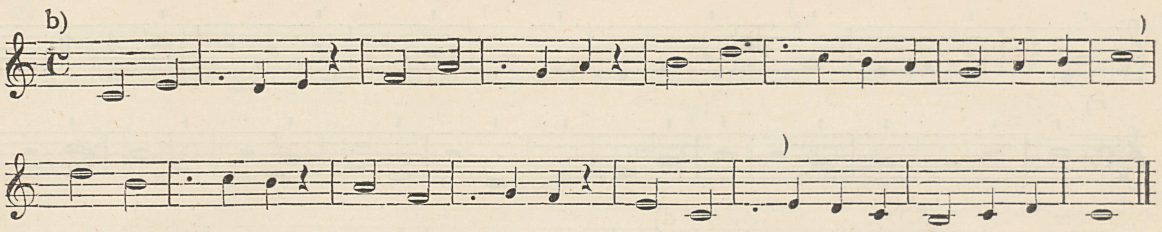
Mehr als zwei Takttheile zu einer Note vereinigt. Punktirte Noten. Durch Bindungen (Ligaturen) verlängerte Noten. Synkopische Neubildungen.

In den kommenden Uebungsſtücken finden ſich zum erſten Male vier Takttheile, die eine Note bilden: vier Viertel (eine ganze Note) im $^4/_4$ Takt, vier Halbe (eine Doppelganze) im $^4/_2$ Takt.

Will man drei Takttheile zu einer Note vereinigen, ſo bedient man ſich des Punktes. Jede punktirte Note iſt dreitheilig. Der Punkt verlängert die Note um die Hälfte ihres Werthes. Eine punktirte Halbe enthält alſo drei Viertel, eine punktirte Ganze drei Halbe.

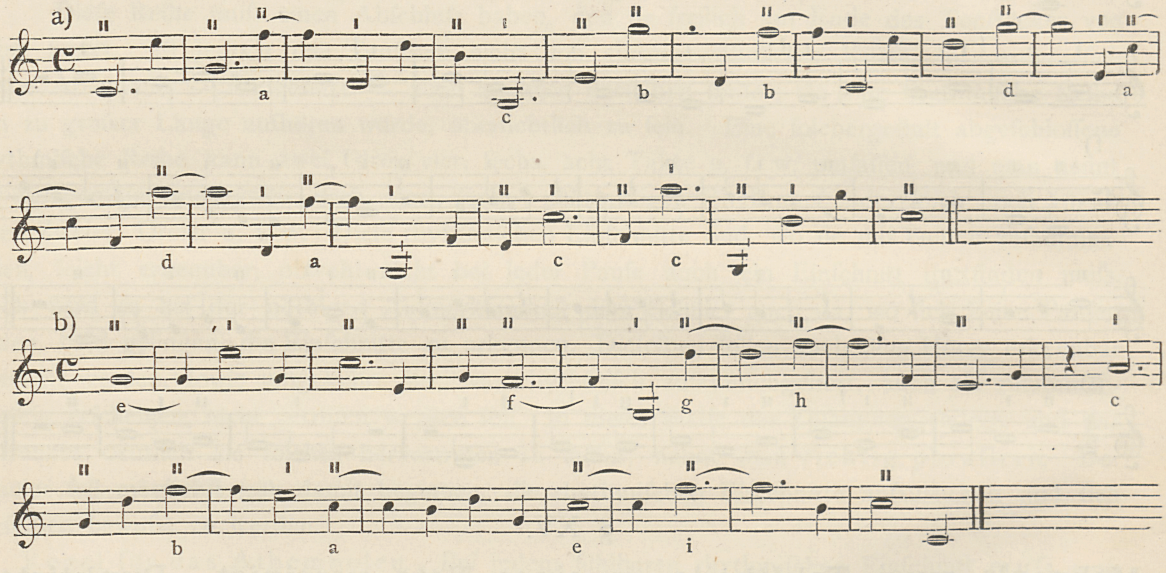
No. **20.** Singübung.





In No. 20 b finden ſich punktirte Noten, bei welchen die Note ſelbſt im erſten, der Punkt im zweiten Takt ſteht. Dieſen Fall ausgenommen werden Takttheile aus verſchiedenen Takten, oder ſolche, deren Summe dadurch, daſs man der Note einen oder mehrere*) Punkte beifügt, nicht darzuſtellen iſt, durch Bindungen (Ligaturen) zu einem wie eine Note auszuführenden Ganzen vereinigt. Es können auf dieſe Weiſe die mannigfaltigſten rhythmiſchen Neubildungen entſtehen.

No. 21. Rhythmiſche Leſeübung.



a) Zweizeitige Synkope, deren Beſtandtheile in verſchiedenen Takten liegen: $\overset{\frown}{4\,|\,1}$.

b) Dreizeitige Synkope, die bereits in No. 20 b vorgekommen iſt: $\overset{\frown}{3\,4\,|\,1}$. Entſpricht dieſelbe der früher gegebenen Erklärung, daſs die Synkope die Verbindung des Leichten mit dem darauf folgenden Schweren zu einer Note? Ja, weil drei weniger ſchwer iſt als eins, folglich dem darauf folgenden eins gegenüber als leicht zu betrachten iſt.

c) Iſt die Verbindung von $\overset{\frown}{2\,3\,4}$, da ſie doch ſcheinbar die Verbindung des Leichten mit dem darauf folgenden Schweren iſt, auch eine Synkope? Nein; denn drei wird nur durch das darauf folgende fühlbare vier ſchwer; iſt aber $\overset{\frown}{2\,3\,4}$ zuſammengezogen, ſo iſt vier nicht fühlbar. Die ſo gebildete Note ſteht zwiſchen einem vorhergehenden und einem nachfolgenden eins, bildet alſo die Summe von leichteren Takttheilen, die von zwei ſchwereren eingeſchloſſen ſind. Sie gehört dagegen zu jenen rhythmiſchen Bildungen, durch welche verſchobene Rhythmen entſtehen. (§ XII.)

*) Die mehrfach punktirten Noten erſcheinen ſpäter

d) Vierzeitige Synkope: 3 4 | 1 2.

e) Verbindung von fünf Takttheilen zu einer Note: 1 2 3 4 | 1

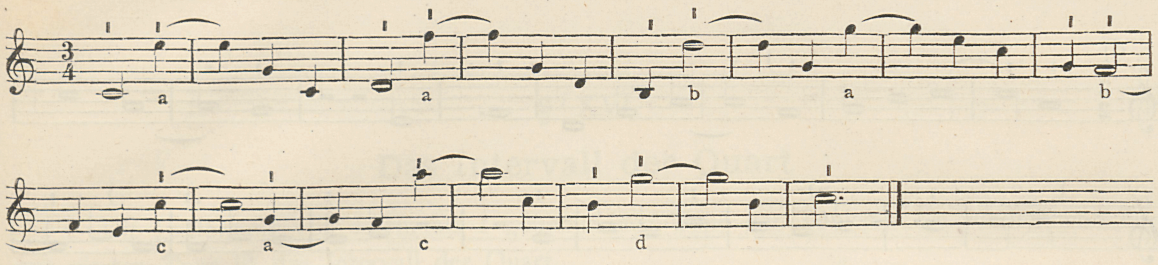
f) Vierzeitige Synkope: 2 3 4 | 1.

g) Dreizeitige Synkope: 4 | 1 2.

h) Fünfzeitige Synkope: 3 4 | 1 2 3.

i) Sechszeitige Synkope: 2 3 4 | 1 2 3.

No. 22. Rhythmiſche Leſeübung.



Im dreitheiligen Takt ſind die rhythmiſchen Neubildungen weniger zahlreich, doch erſcheinen auch hier einige neue Synkopen.

a) Zweizeitige Synkope. Die Verbindung von 3 | 1
(analog der Verbindung 4 | 1 im 4/4 Takt).

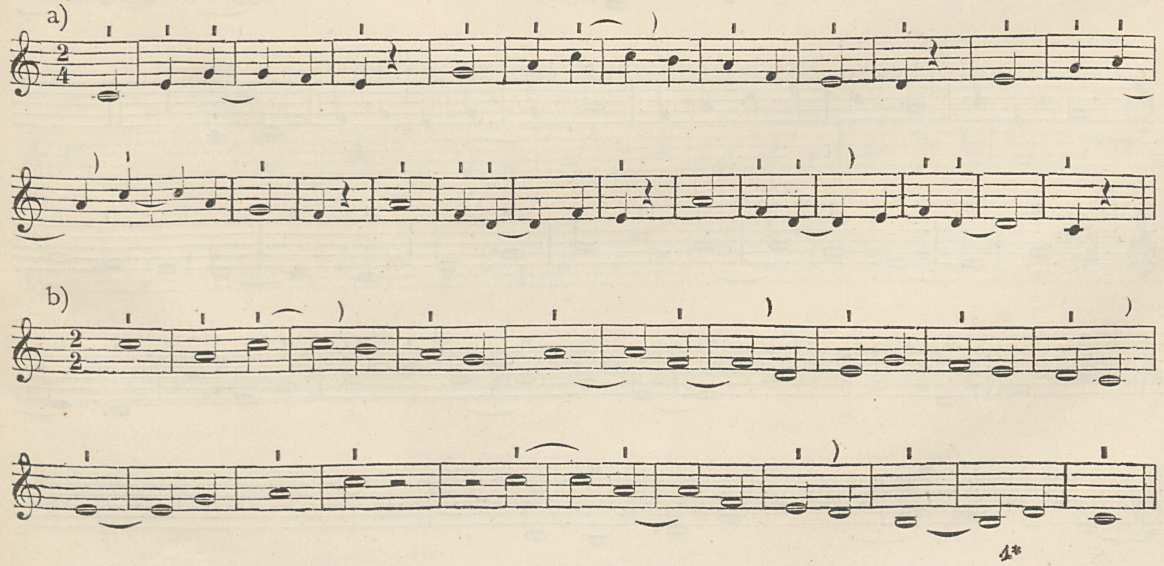
b) Dreizeitige Synkope. Die Verbindung von leicht, leicht, ſchwer: 2 3 | 1.

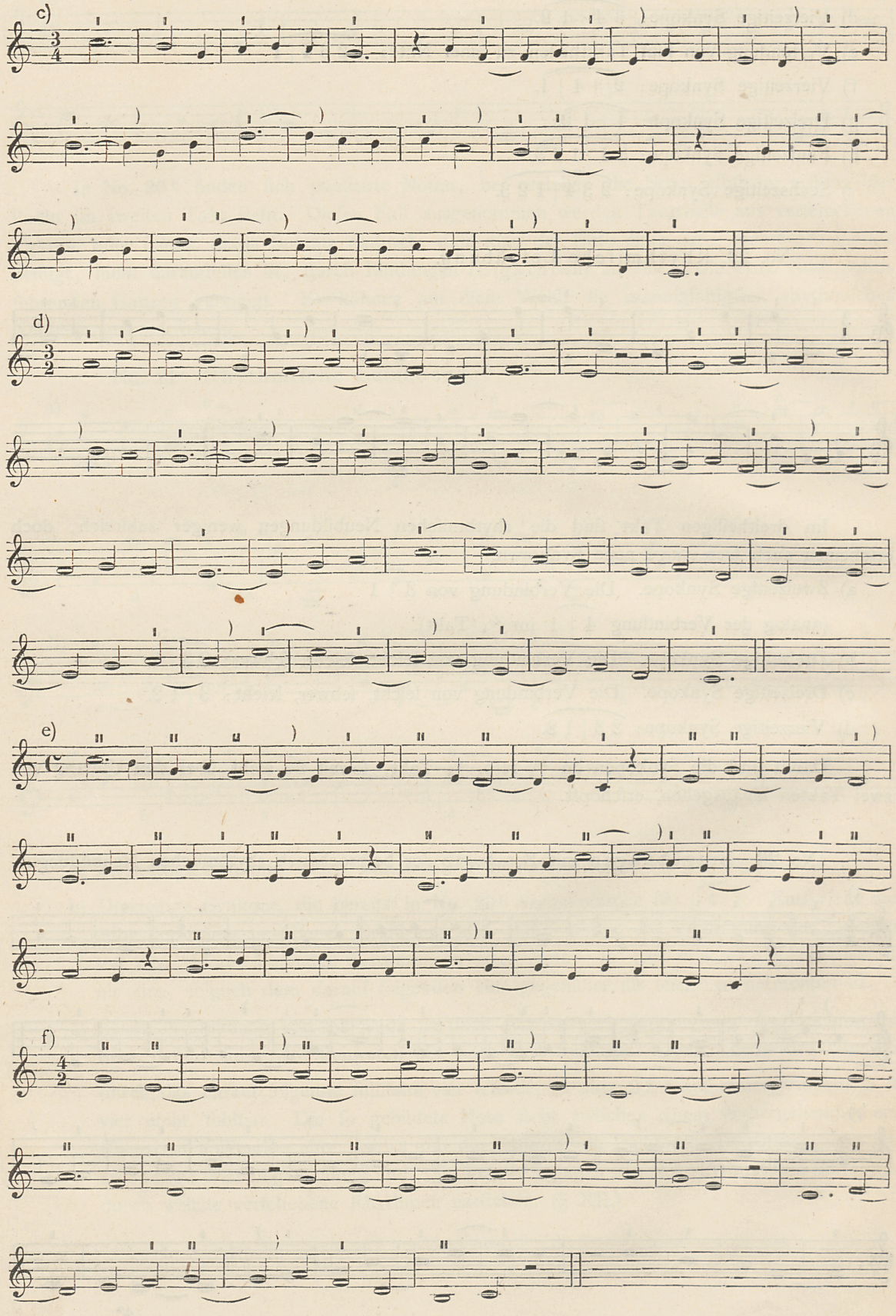
c) Dreizeitige Synkope. Die Verbindung von leicht, ſchwer, leicht: 3 | 1 2.

d) Vierzeitige Synkope: 2 3 | 1 2.

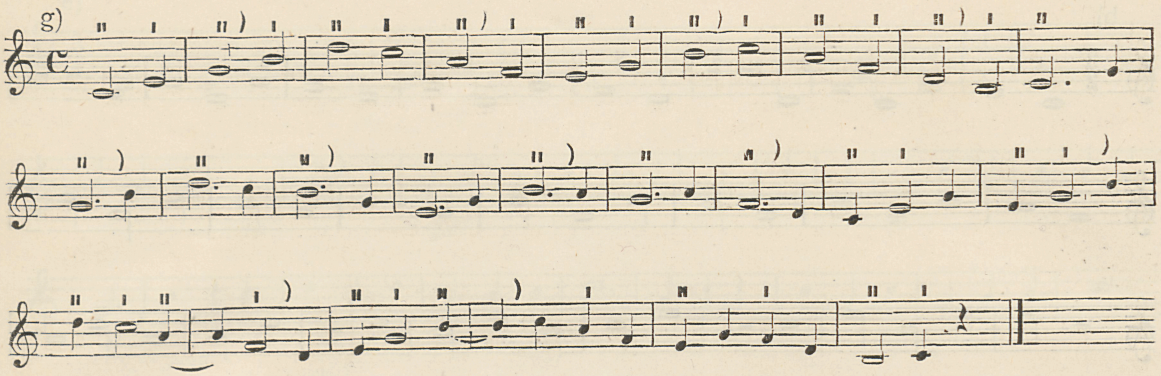
Damit ſind die Synkopen im 3/4 reſp. 3/2 Takt, ſoweit ſie nicht über den Umfang von zwei Takten hinausgehen, erſchöpft.

No. 23. Singübungen mit Benutzung der beſprochenen rhythmiſchen Neubildungen.




c)
d)
e)
f)

g)

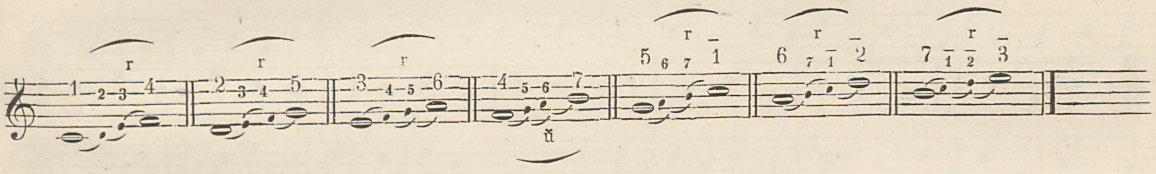


§ XVI.

Das Intervall der Quart

Die Entfernung von einem als 1 genommenen Tone der Tonleiter bis zu dem von ihm aus vierten Tone ist das Intervall der Quart.

Die Tonleiter enthält in Folge der in ihr befindlichen Halbtöne zweierlei Quarten, reine und übermässige. Die reine Quart umschliesst zwei Ganztöne und einen Halbton, die übermässige drei Ganztöne.



Es finden sich demgemäss sechs reine Quarten in der Tonleiter:

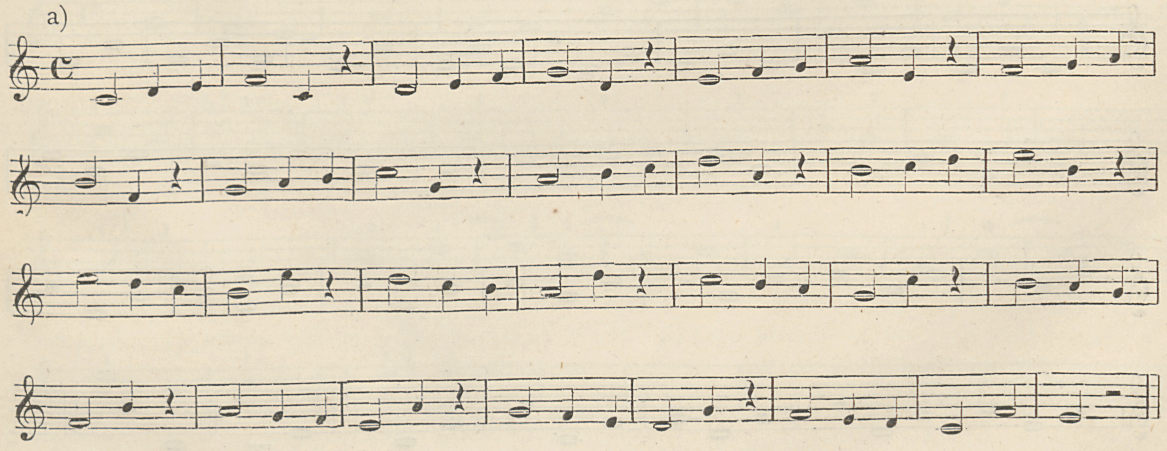
auf der 1., 2., 3., 5., 6., 7. Stufe;

eine übermässige: auf der 4. Stufe.

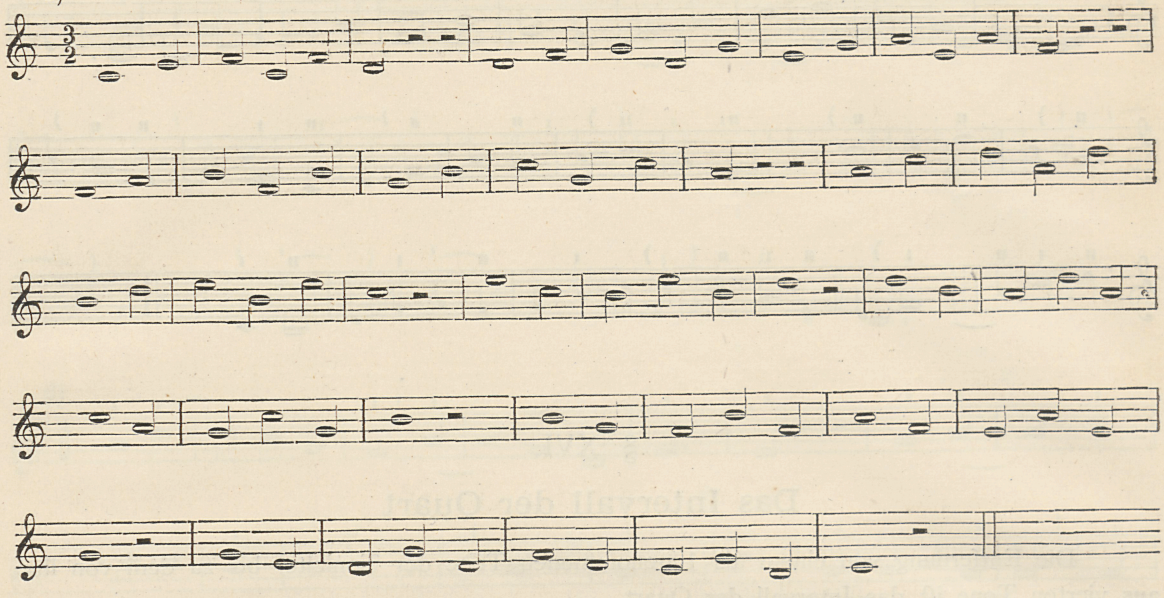
Die reinen Quarten in Ziffern heissen: 1—4, 2—5, 3—6, 5—$\bar{1}$, 6—$\bar{2}$, 7—$\bar{3}$; die übermässige: 4—7.

No. **24.** Treffübung für das Quartenintervall.

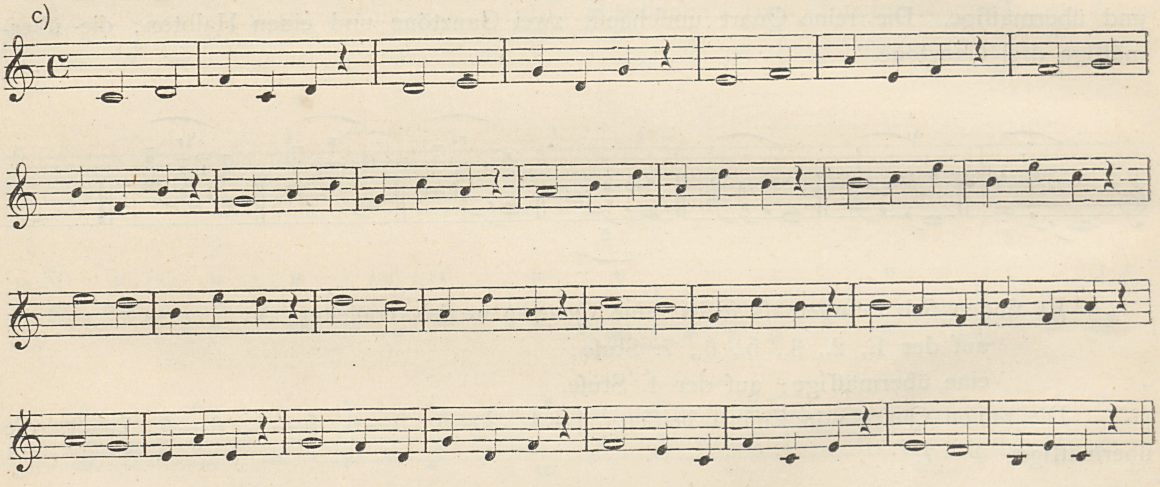
a)



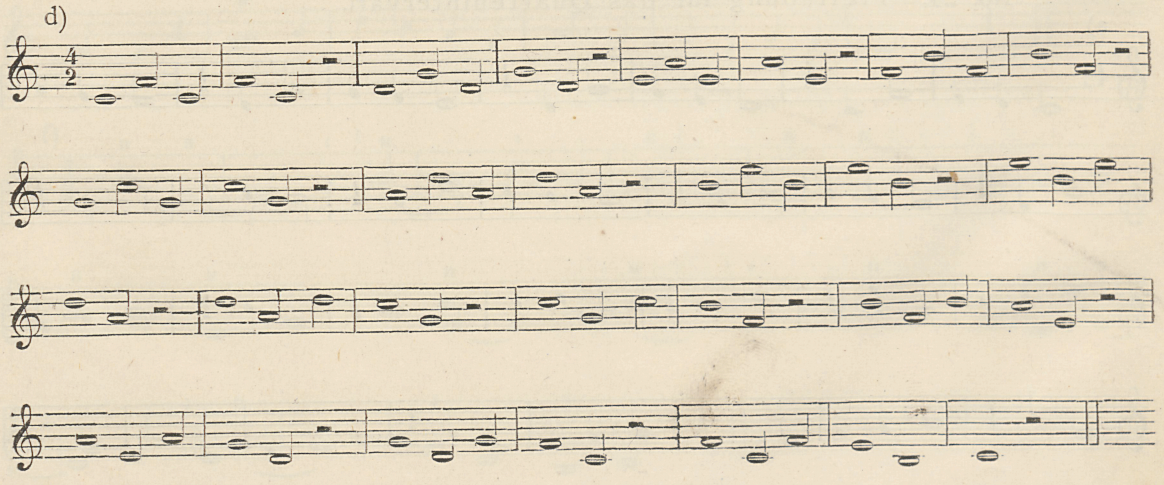
b)



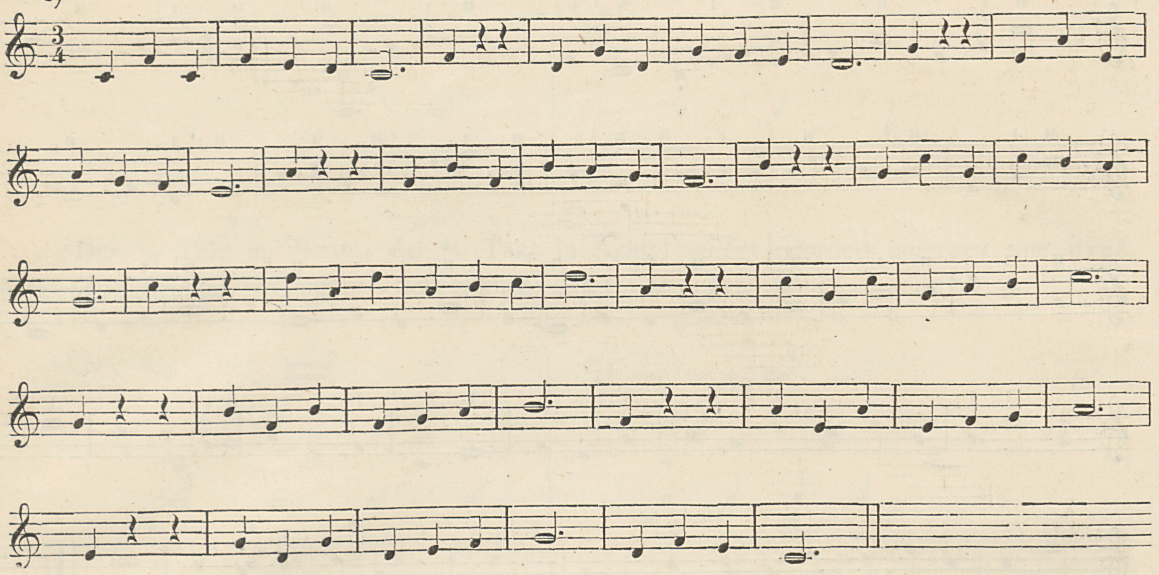
c)



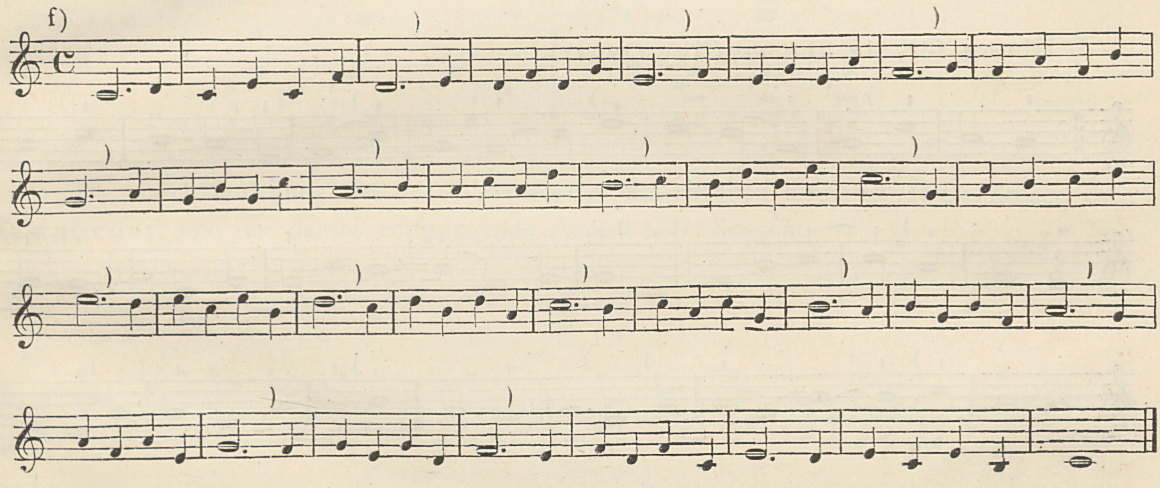
d)



e)

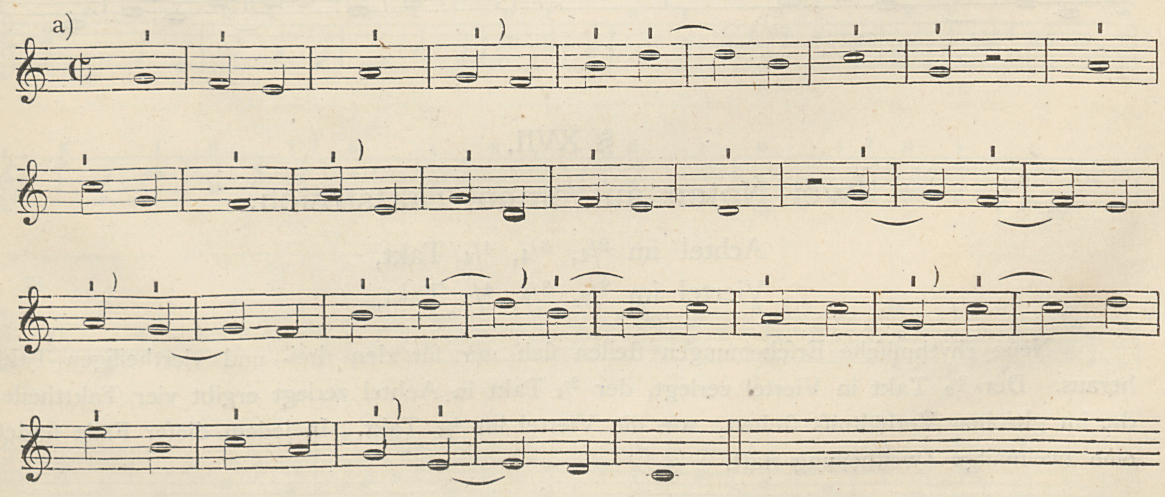


f)

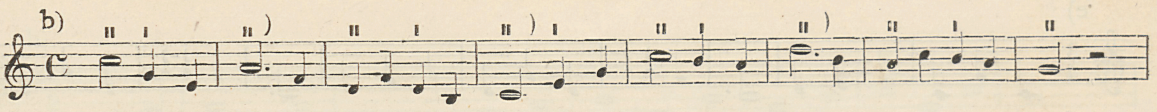


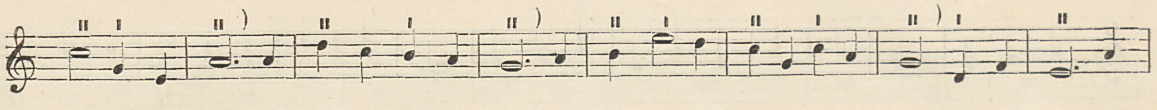
No. 25.

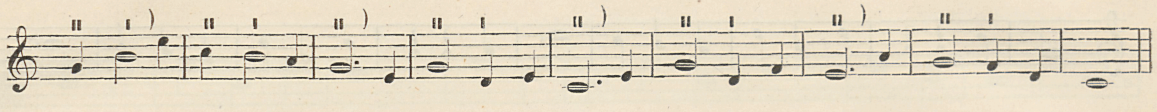
a)



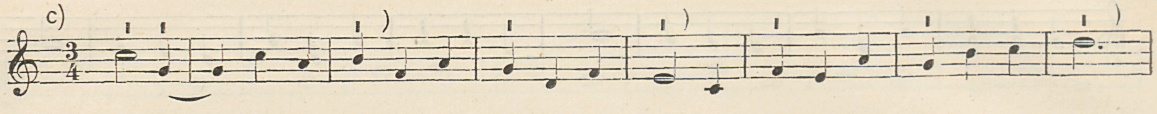
b)

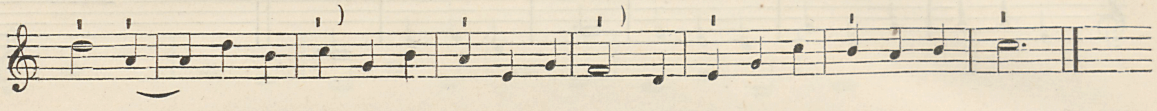




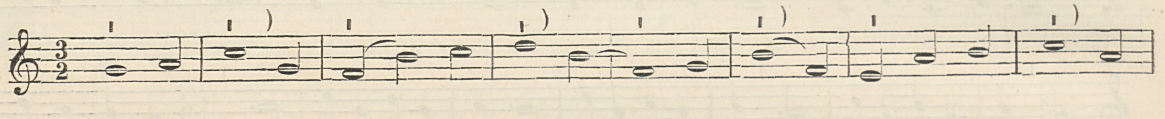


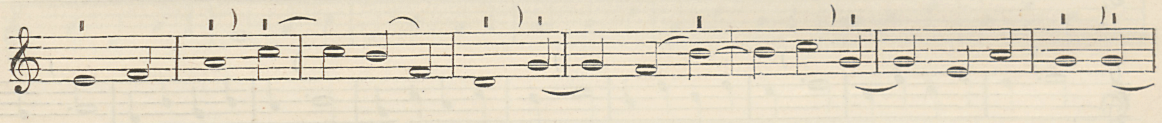
c)

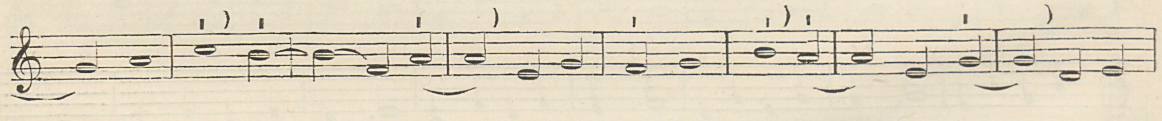


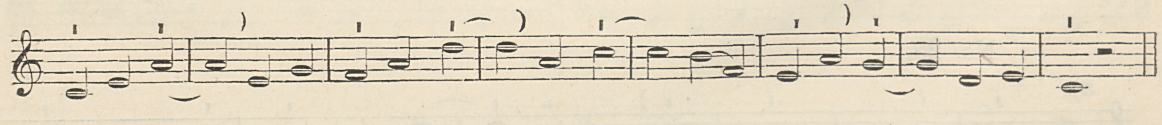


d) Übung für die übermäſſige Quart.







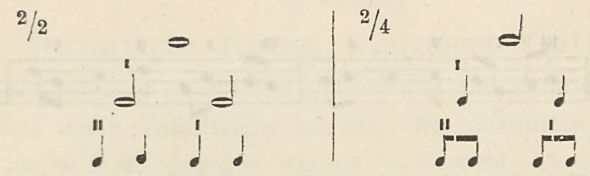


§ XVII.

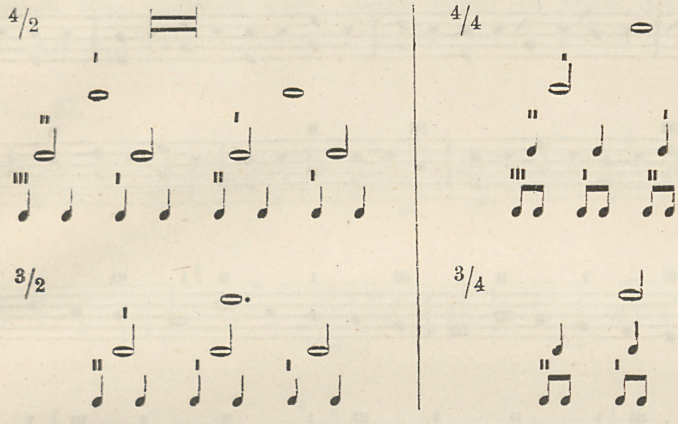
Zwei Noten auf einen Taktstreich.

Achtel im $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$ Takt,
Viertel im $^2/_2$, $^3/_2$, $^4/_2$ Takt.

Neue rhythmiſche Erſcheinungen ſtellen ſich nur für den drei- und viertheiligen Takt heraus. Der $^2/_2$ Takt in Viertel zerlegt, der $^2/_4$ Takt in Achtel zerlegt ergibt vier Takttheile, die im gleichen Verhältniſs ſtehen, wie die Viertel im $^4/_4$ Takt. In jedem dieſer Fälle findet eine zweimalige Zweitheilung ſtatt.

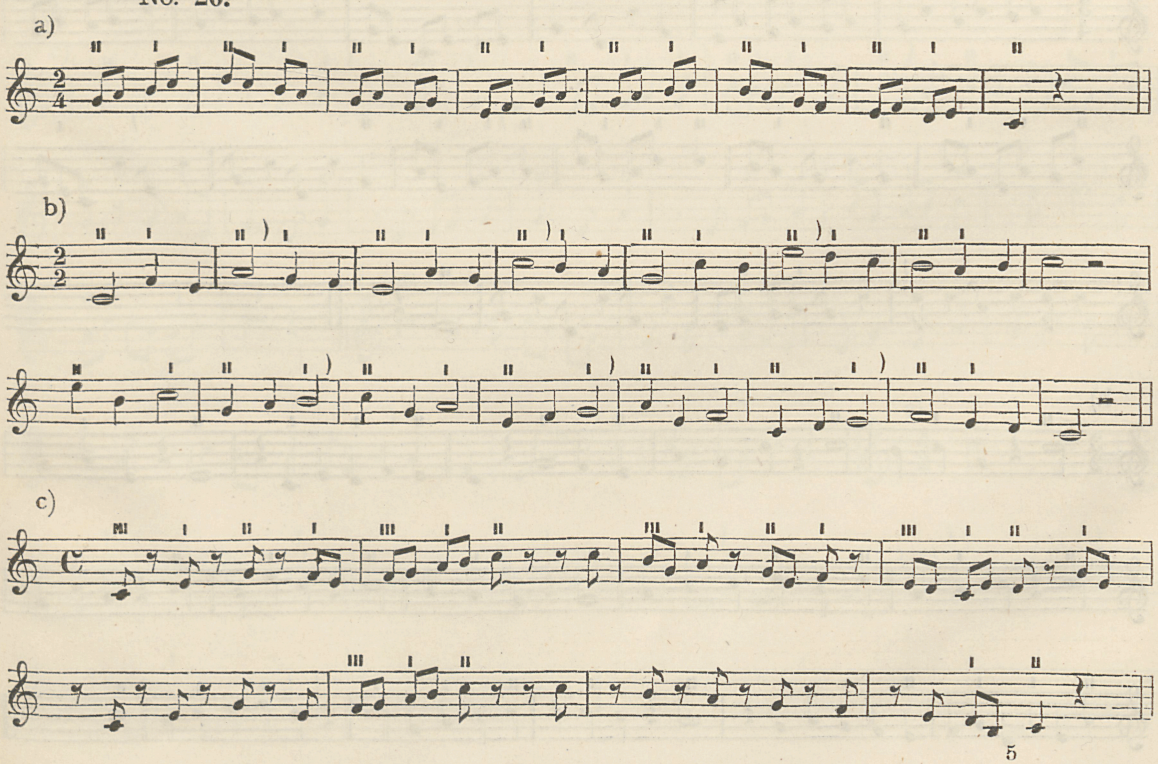


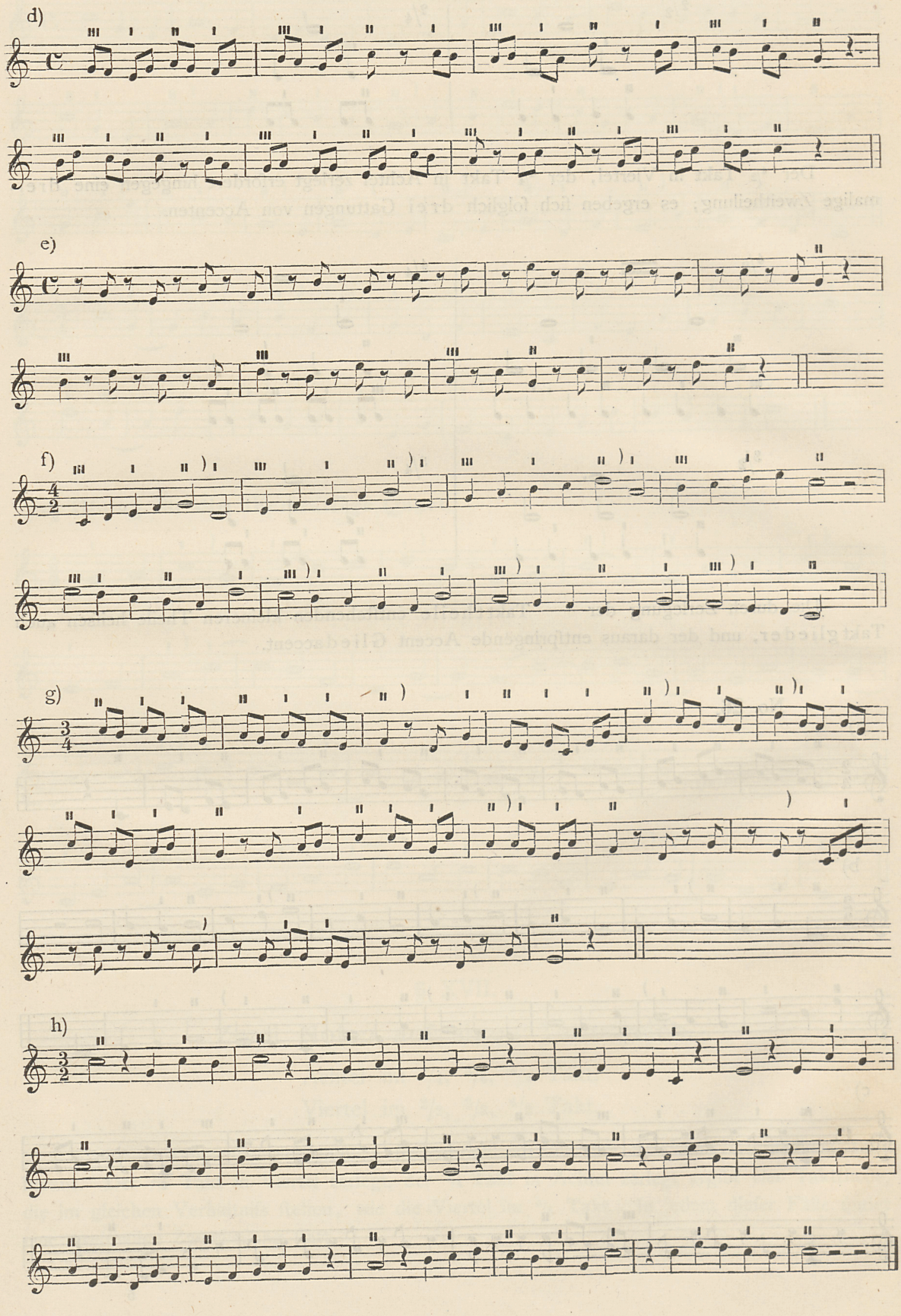
Der $^4/_2$ Takt in Viertel, der $^4/_4$ Takt in Achtel zerlegt erfordert hingegen eine dreimalige Zweitheilung; es ergeben ſich folglich drei Gattungen von Accenten.



Die durch Zerlegung der Takttheile entſtehenden kleineren Theile heiſsen auch Taktglieder, und der daraus entſpringende Accent Gliedaccent.

No. 26.




d)
e)
f)
g)
h)

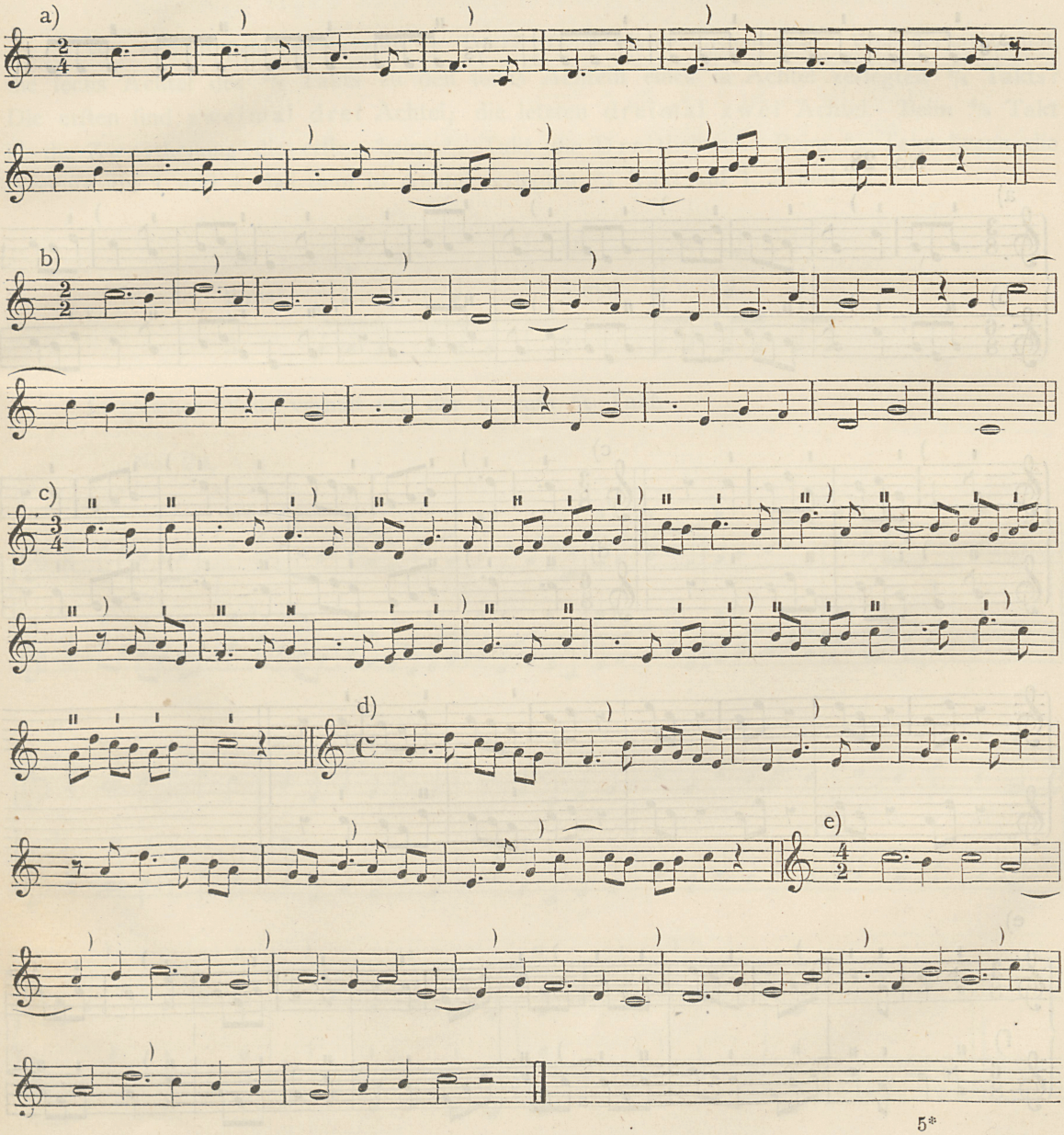
§ XVIII.

Punktirte Noten kleinerer Gattung.

Bei den bisherigen punktirten Noten wurden alle drei darin enthaltenen Takttheile ſowie die nachfolgende Note durch Taktſtreiche markirt. Bei punktirten Vierteln im $^4/_4$ Takt oder punktirten Halben im $^4/_2$ Takt dagegen werden nicht mehr die drei Werthe der punktirten Note, ſondern nur der Beginn der Note und der Punkt durch den Taktſtreich markirt; die nachfolgenden Achtel reſp. Viertel fallen zwiſchen die Taktſtreiche. Es gilt alſo hier, die nachſchlagenden Noten genau zur richtigen Zeit, nicht zu früh und nicht zu ſpät zu bringen.

Es mag hier noch einmal an den § XV No. 21 Bemerkung b beſprochenen Fall erinnert werden, wonach eine punktirte Note, deren Punkt an Stelle des ſchweren Takttheils ſteht, zugleich Synkope iſt.

No. **27.**



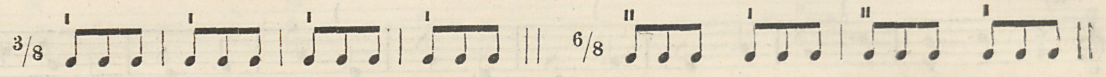
§ XIX.

Der $^3/_8$ und $^6/_8$ Takt.

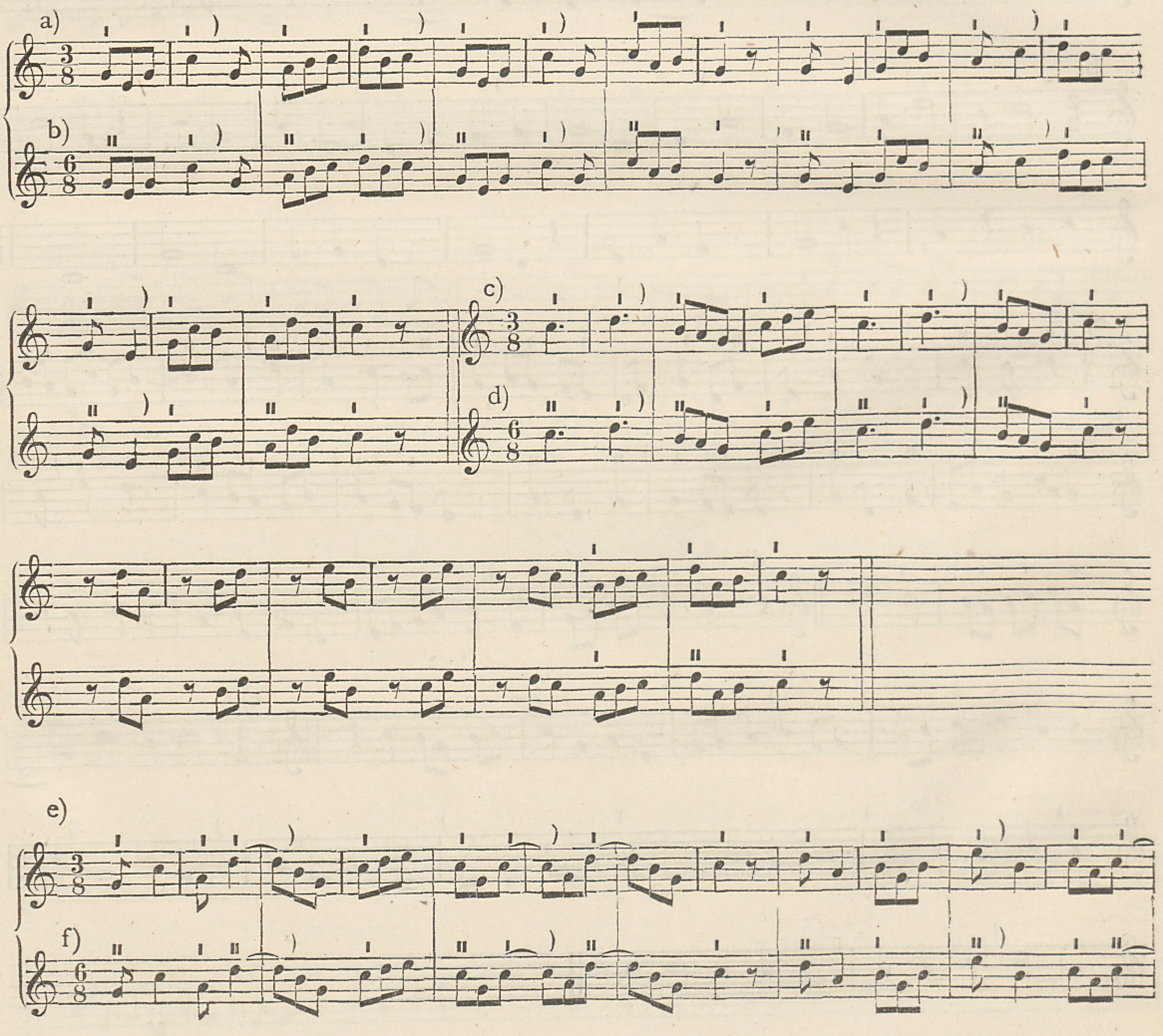
Der $^3/_8$ Takt iſt rhythmiſch gleich dem $^3/_4$ und $^3/_2$ Takt.

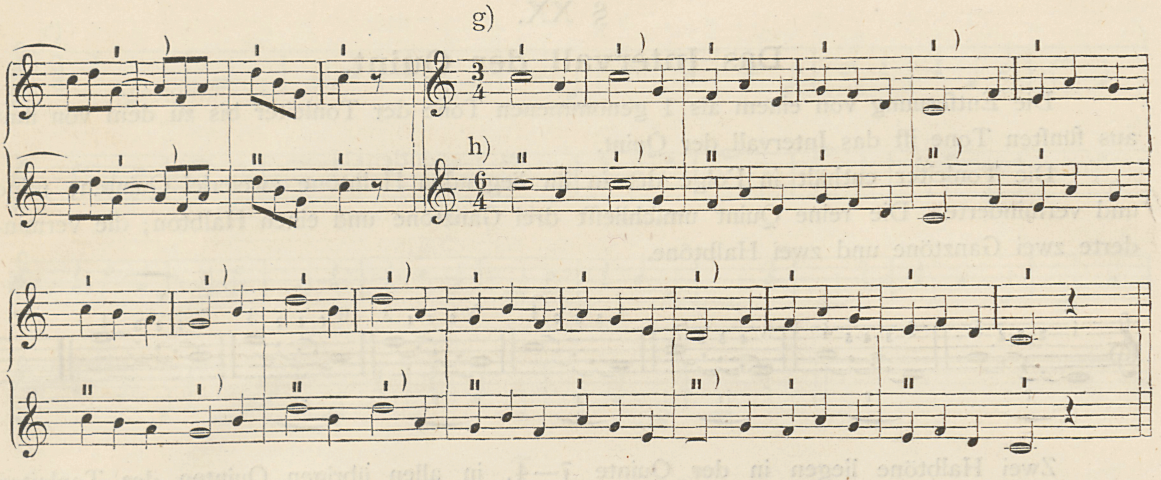
Alle ſechstheiligen Takte beruhen auf der zweimaligen Dreitheilung, niemals aber auf der dreimaligen Zweitheilung.

Der $^6/_8$ Takt iſt mithin gleich zweimal $^3/_8$, der $^6/_4$ Takt gleich zweimal $^3/_4$. Das Verhältniſs des $^3/_8$ zum $^6/_8$, des $^3/_4$ zum $^6/_4$ Takt entſpricht dem Verhältniſs vom $^2/_4$ zum $^4/_4$ Takt. Bei einer Reihe von $^3/_8$ Takten ſind die Accente unter einander gleich, bei einer Reihe von $^6/_8$ Takten ungleich.

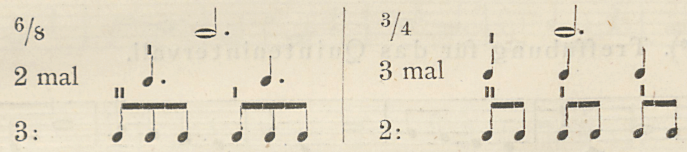


No. 28.



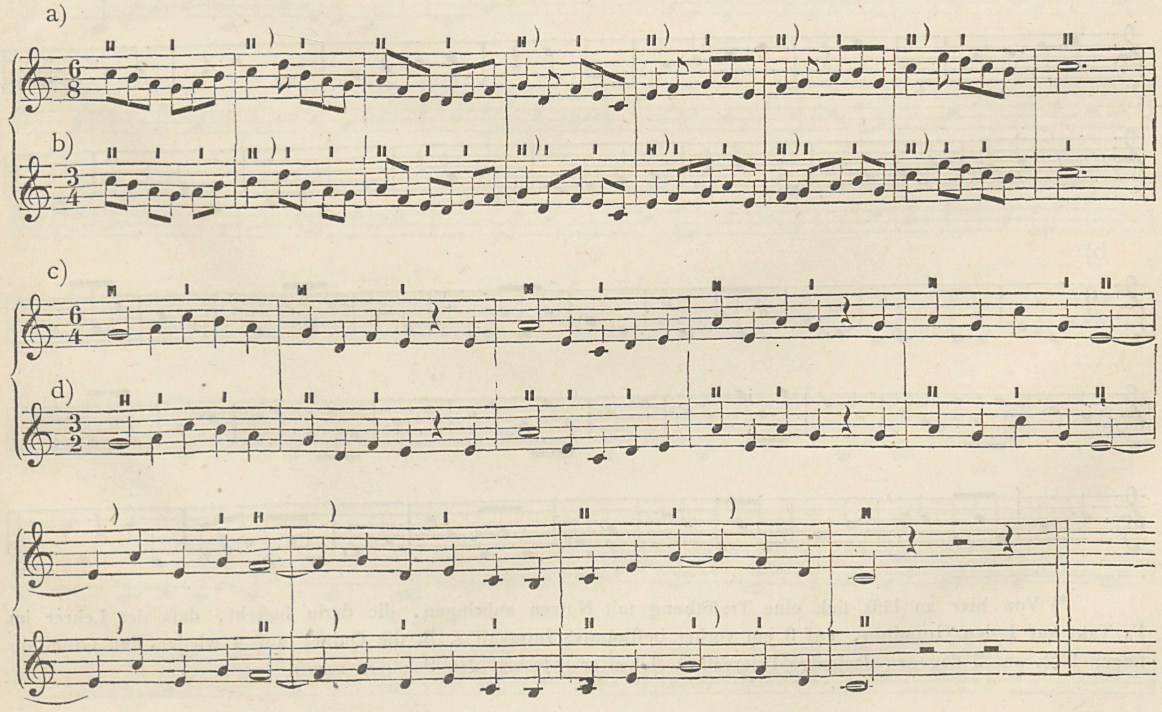


Wie verhält ſich der $^6/_8$ zum $^3/_4$ Takt? Oder klarer ausgedrückt: Wie verhalten ſich die ſechs Achtel des $^6/_8$ Takts zu den ſechs Achteln eines in Achtel zerlegten $^3/_4$ Takts? Die erſten ſind zweimal drei Achtel; die letzten dreimal zwei Achtel. Beim $^6/_8$ Takt iſt die Zweitheilung die erſte; beim $^3/_4$ Takt die Dreitheilung. Beim $^6/_8$ Takt liegen die Accente auf 1 und 4; bei dem in Achtel zerlegten $^3/_4$ Takt auf 1, 3 und 5.



In gleicher Weiſe verhält ſich der $^6/_4$ zum $^3/_2$ Takt.

No. 29.

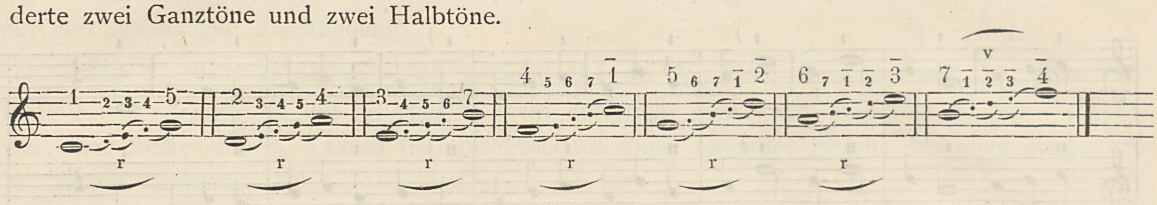


§ XX.

Das Intervall der Quint.

Die Entfernung von einem als 1 genommenen Tone der Tonleiter bis zu dem von ihm aus fünften Tone ist das Intervall der Quint.

Die Tonleiter enthält in Folge der in ihr liegenden Halbtöne zweierlei Quinten, reine und verminderte. Die reine Quint umschliefst drei Ganztöne und einen Halbton; die verminderte zwei Ganztöne und zwei Halbtöne.



Zwei Halbtöne liegen in der Quinte $7-\bar{4}$, in allen übrigen Quinten der Tonleiter liegt nur ein Halbton.

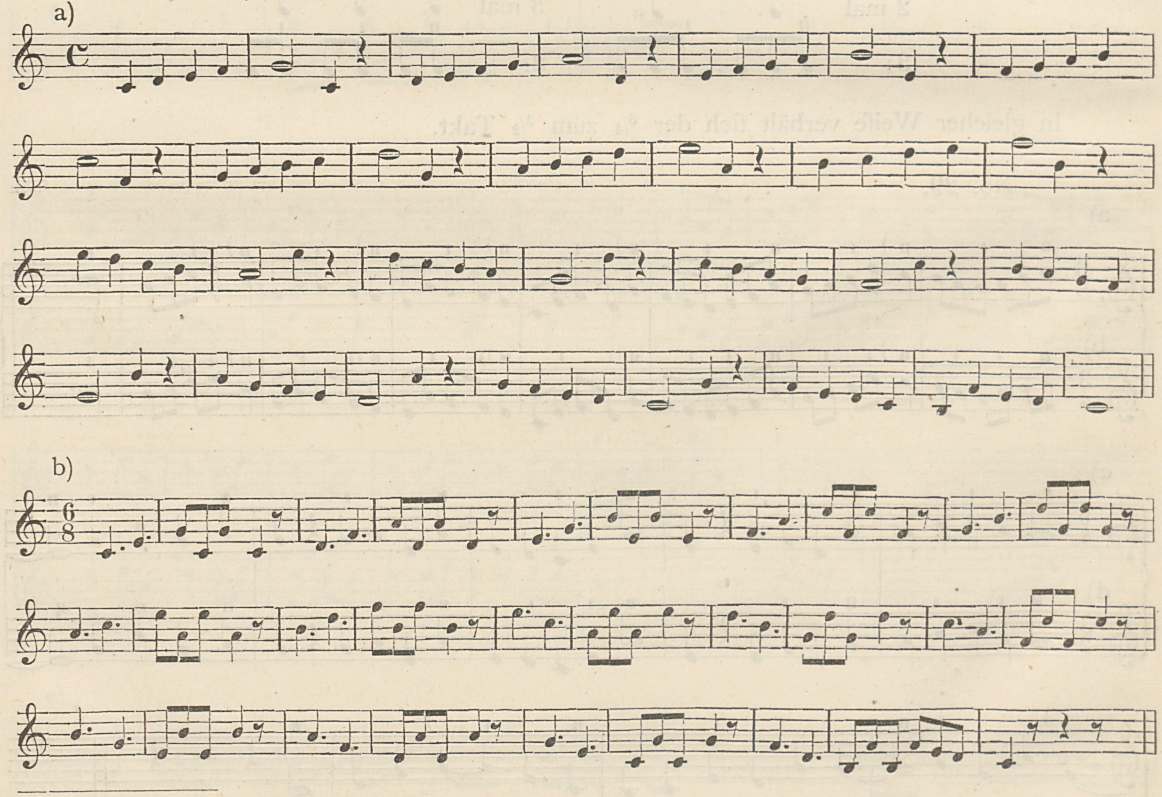
Die Tonleiter enthält demnach sechs reine Quinten:

auf der 1., 2., 3., 4., 5., 6. Stufe;

eine verminderte Quint: auf der 7. Stufe.

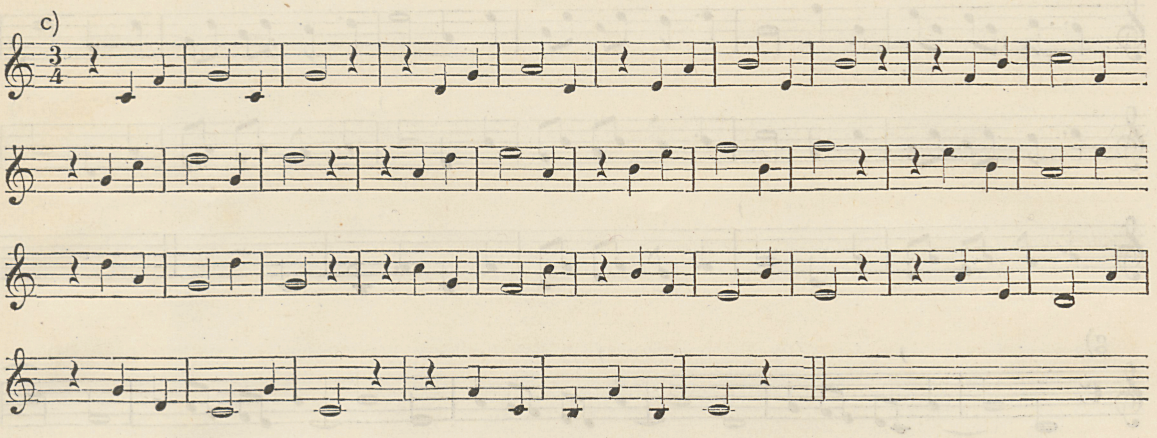
Die reinen Quinten in Ziffern heifsen: $1-5$, $2-6$, $3-7$, $4-\bar{1}$, $5-\bar{2}$, $6-\bar{3}$; die verminderte Quint: $7-\bar{4}$.

No. 30*). Treffübung für das Quintenintervall.

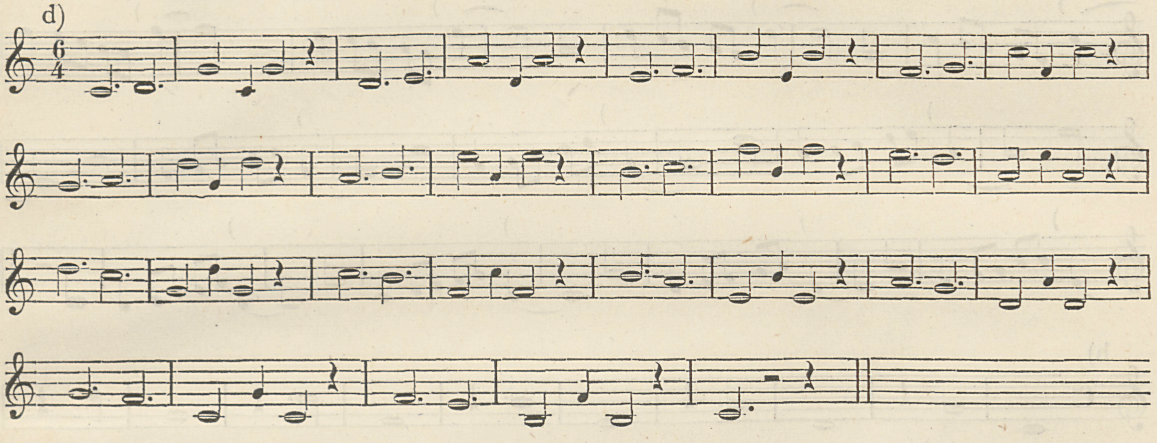


*) Von hier an läfst sich eine Treffübung mit Nutzen anbringen, die darin besteht, dafs der Lehrer im 4/4 Takt auf 1 den Grundton, auf 3 ein vorher bestimmtes Intervall z. B. die Quint, auf 4 wieder den Grundton singen läfst, auf 2 dagegen dasjenige Intervall, welches er jedesmal den Schülern zuruft.

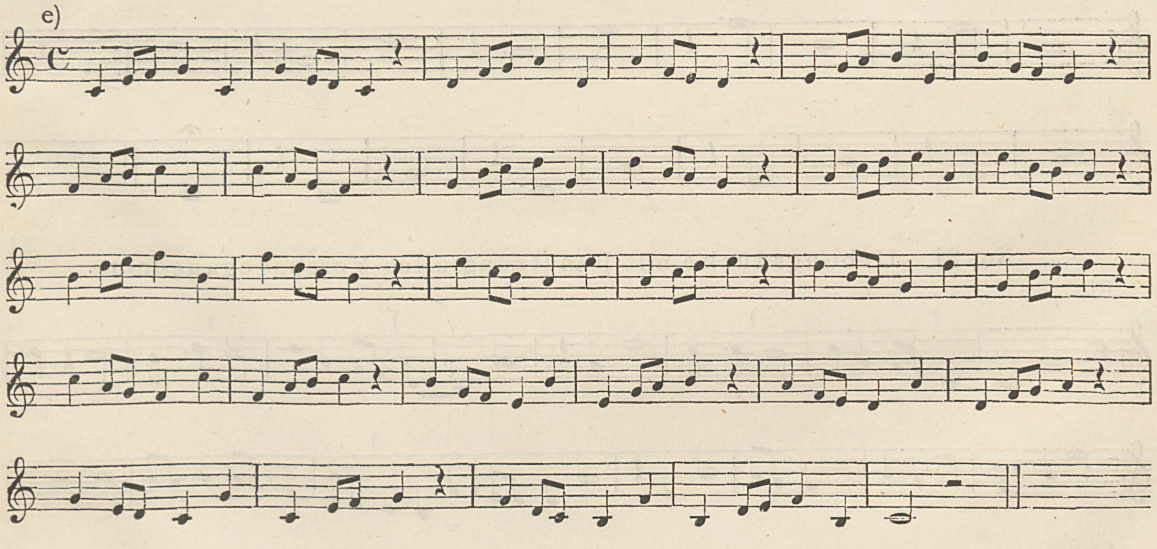
c)



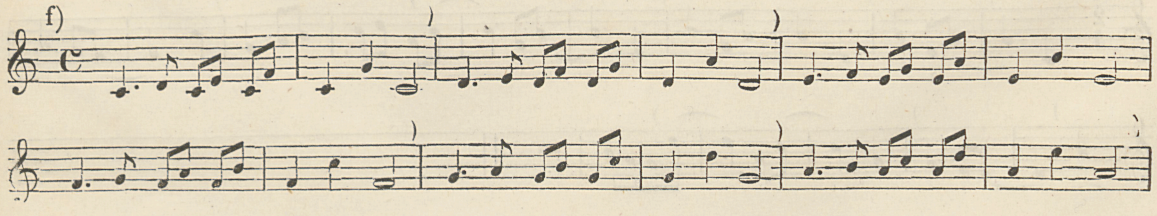
d)

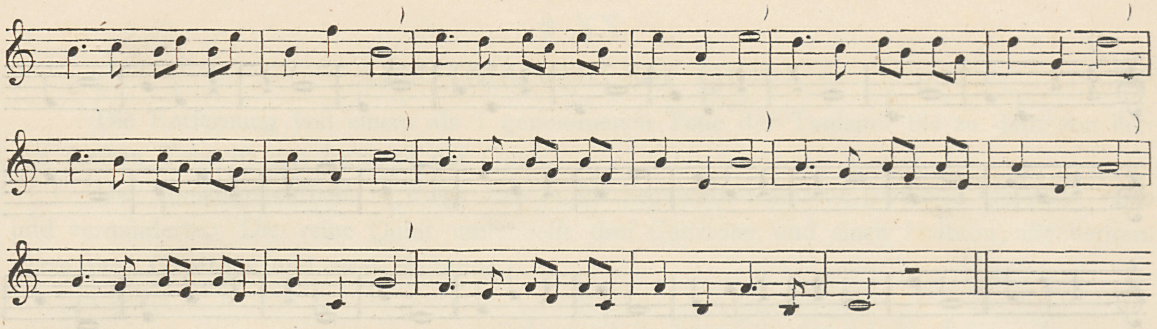


e)

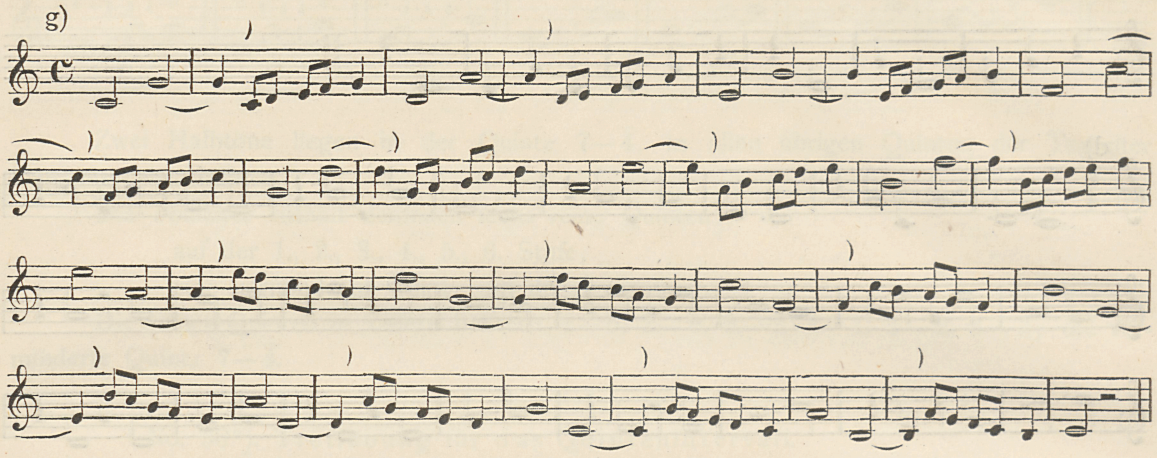


f)

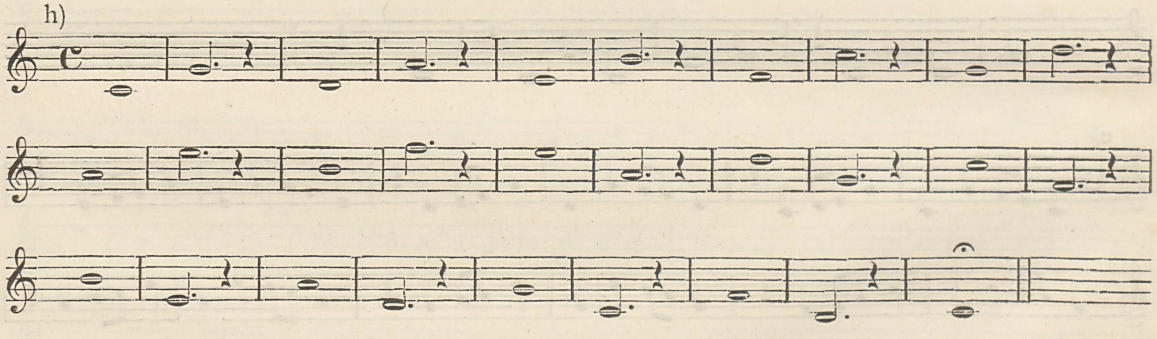




g)

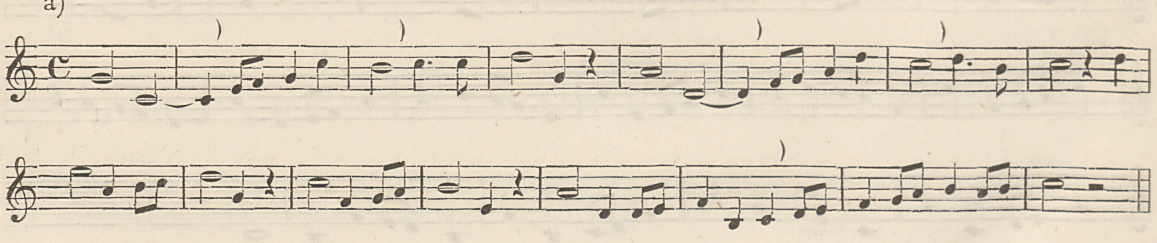


h)

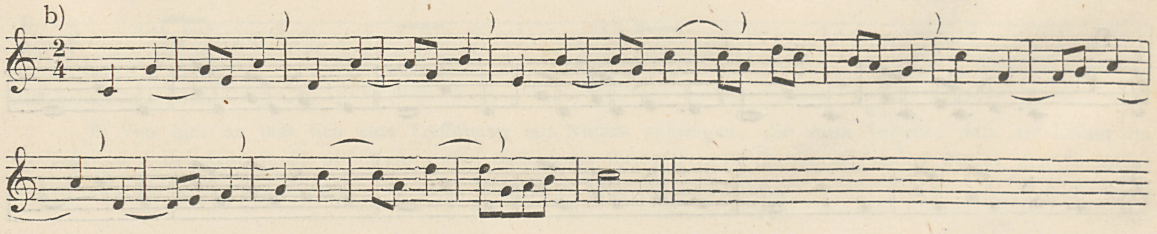


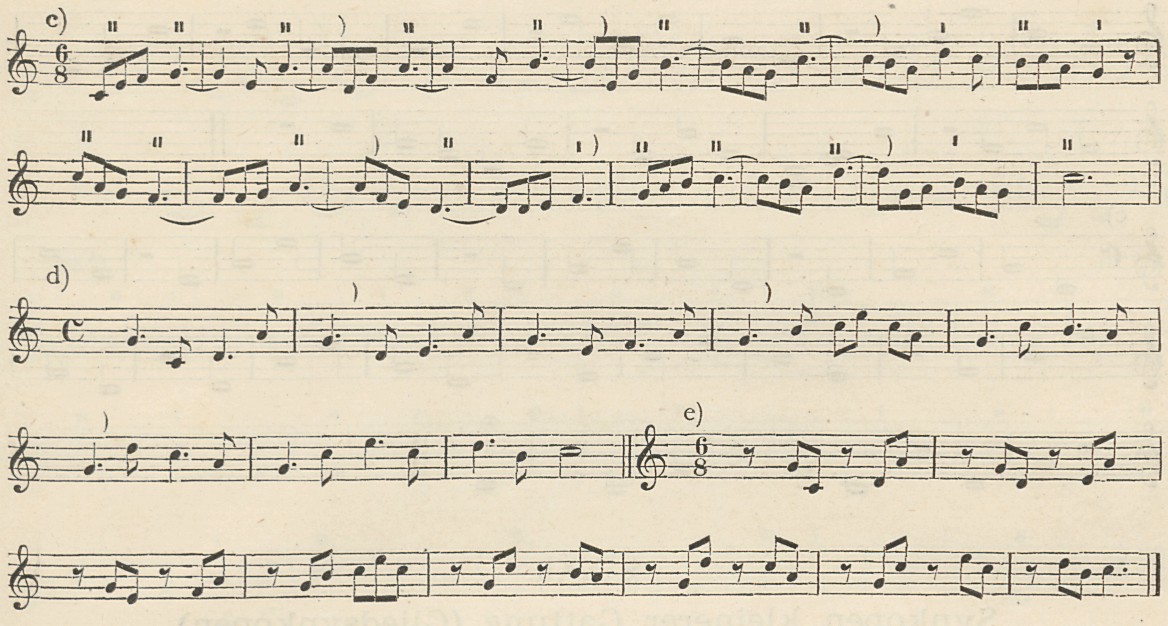
No. 31. Uebungsstücke mit Benützung alles Vorausgegangenen.

a)



b)

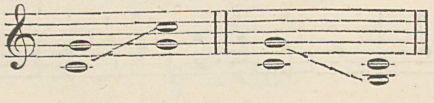




§ XXI.

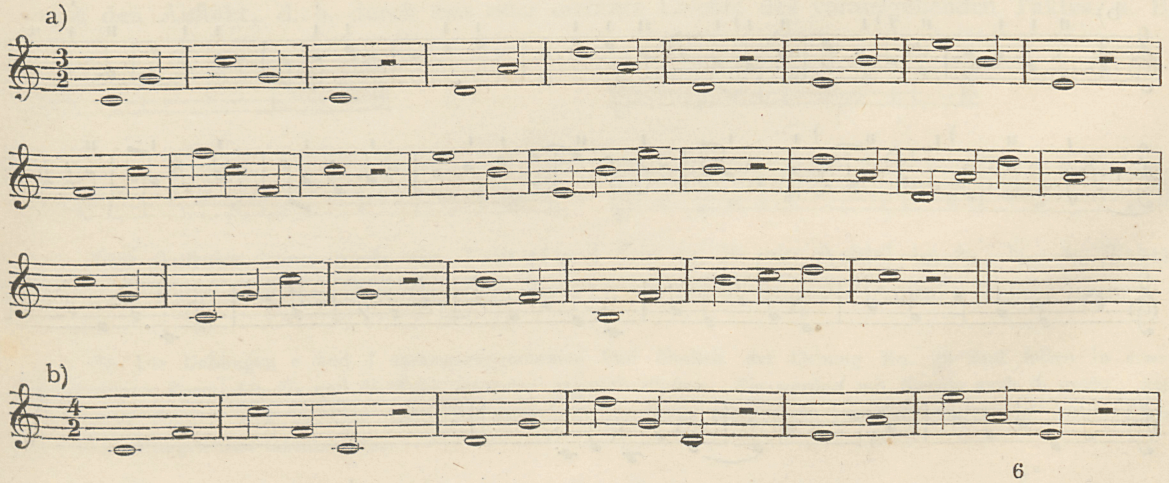
Umkehrung der Intervalle.

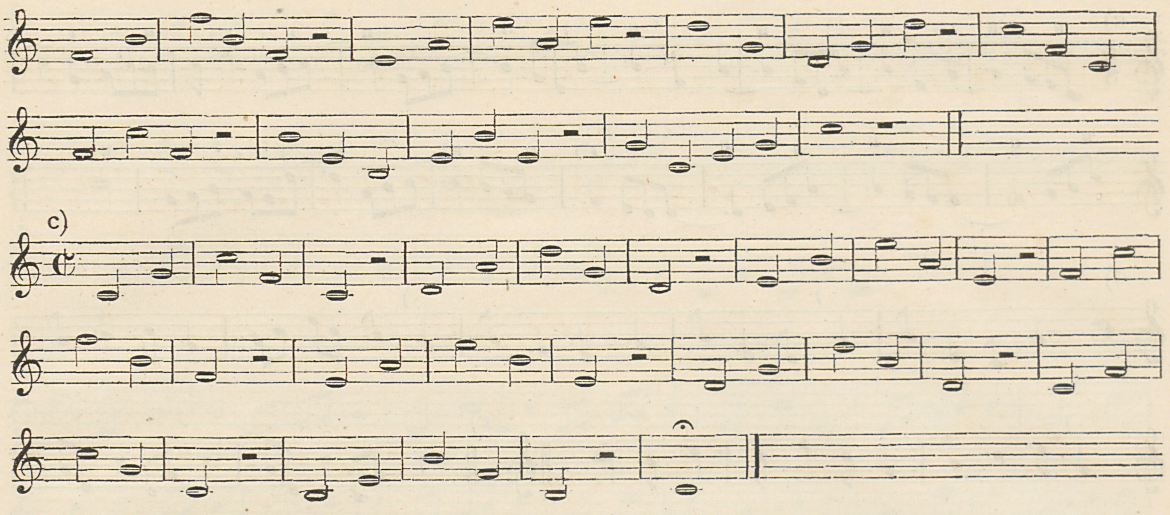
Ein Intervall wird dadurch umgekehrt, dafs die dasfelbe bildenden beiden Töne in das entgegengefetzte Verhältnifs gebracht werden, d. h. dafs der früher untere Ton zum oberen gemacht wird. Das gefchieht, indem entweder der untere Ton um eine Oktav hinauf oder der obere Ton um eine Oktav hinunter gefetzt wird.



Die Umkehrung der Quint ergibt die Quart. Reine Quinten werden reine Quarten. Aus der verminderten Quint wird eine übermäffige Quart.

No. **32.**





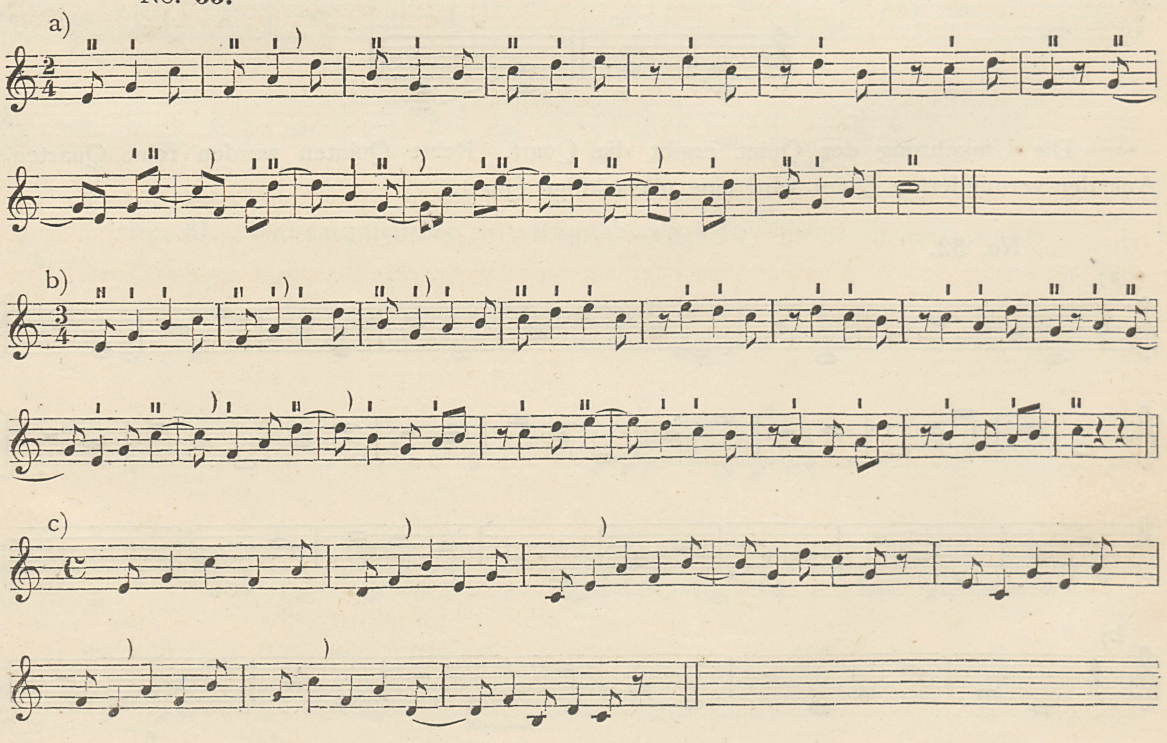
§ XXII.

Synkopen kleinerer Gattung (Gliedsynkopen).

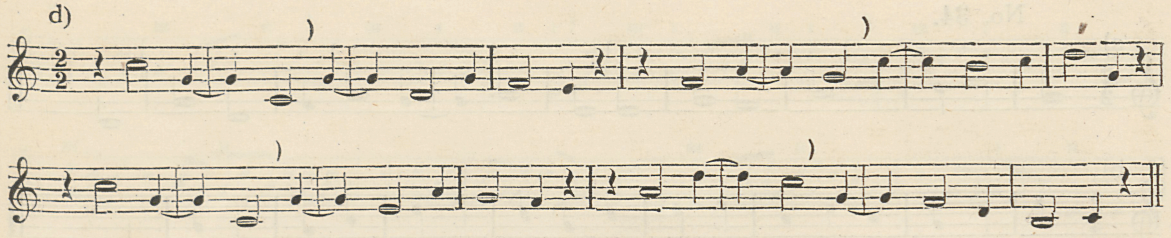
Die bisherigen Synkopen (Viertelsynkopen im $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$ Takt, Zweitelsynkopen im $^2/_2$, $^3/_2$, $^4/_2$ Takt) waren aus Takttheilen gebildet, oder begannen wenigstens mit einem vollen Takttheil (No. 27), so dafs beide darin enthaltene Theile durch Taktstreiche markirt waren.

Es erscheinen jetzt aus Taktgliedern gebildete Synkopen (Achtelsynkopen im $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$ Takt, Viertelsynkopen im $^2/_2$, $^3/_2$, $^4/_2$ Takt), bei welchen nur das darin enthaltene Schwere taktirt wird und die mithin dadurch, dafs es gilt, die Synkope genau zwischen die Taktstreiche zu bringen, manche Schwierigkeit bereiten.

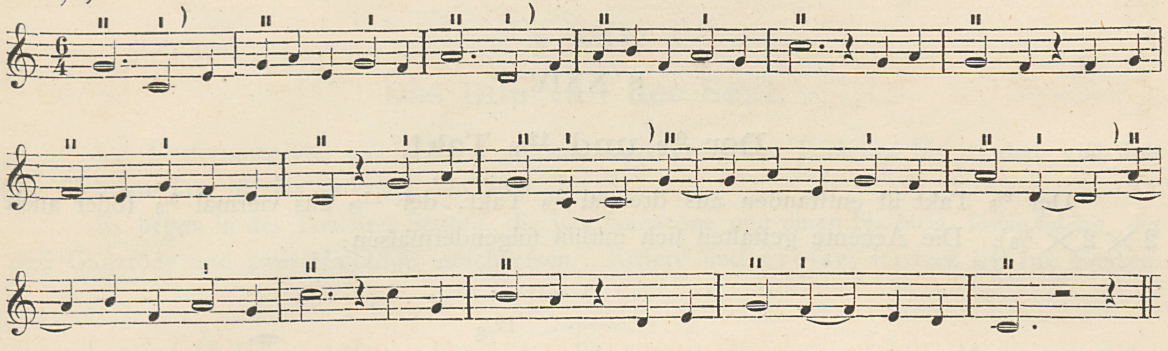
No. **33.**



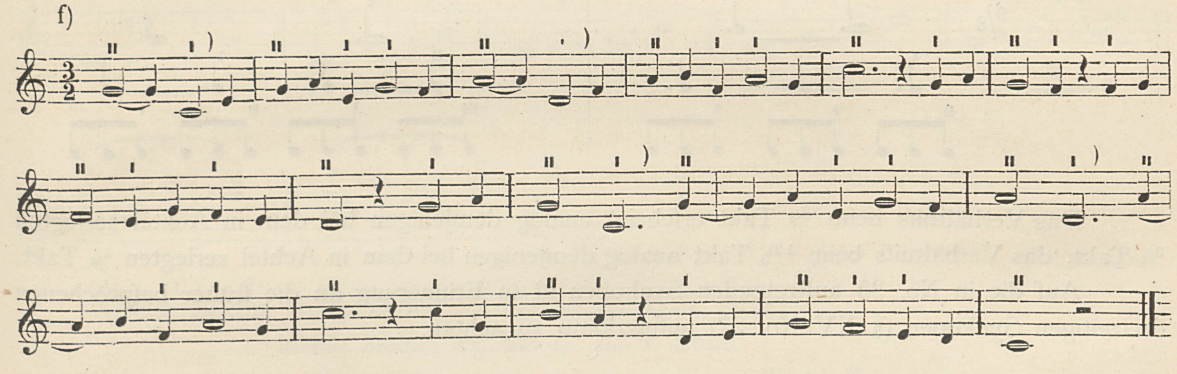
d)



e) *)



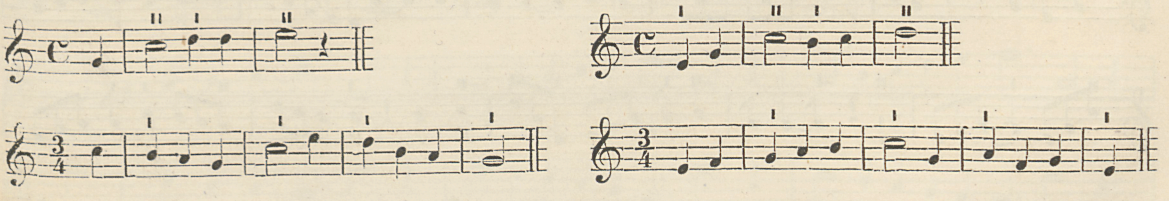
f)



§ XXIII.

Auftakt.

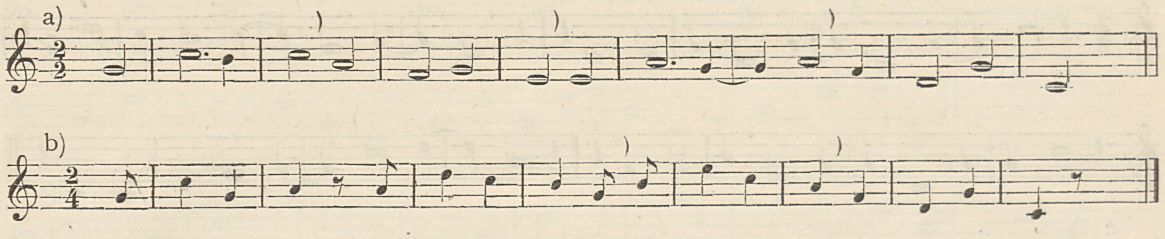
Nach dem früher ausgeſprochenen rhythmiſchen Geſetz (§ VI) iſt jedes Erſte im Takt ſchwer. Soll jedoch die Melodie mit einem oder mehreren Leichten beginnen, ſo geſchieht das durch den Auftakt, d. h. durch eins oder mehrere Leichte des vorausgehenden Taktes, z. B.



Der Auftakt kann auch ein Taktglied ſein (z. B. ein Achtel im 2/4, 3/4, 4/4 Takt). In dieſem Falle wird der vorausgehende Takttheil taktirt und der Auftakt ſchlägt nach.

*) Die Uebungen e und f zuſammengenommen ſind ähnlich der Uebung No. 29 und ſollen in etwas complicirterer Form den 6/4 und 3/2 Takt einander gegenüberſtellen. Sie werden mit Nutzen auch ſo geübt, daſs der Lehrer den 6/4 und 3/2 Takt nach Belieben Takt um Takt oder auch ganz unerwartet auf ſeinen Zuruf abwechſelnd ſingen und taktiren läſst.

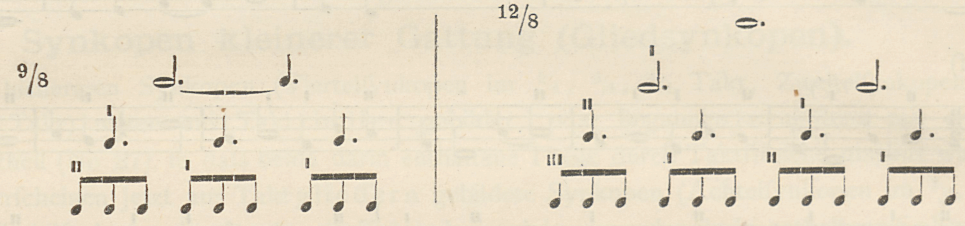
No. 34.



§ XXIV.

Der $^{9}/_{8}$ und $^{12}/_{8}$ Takt.

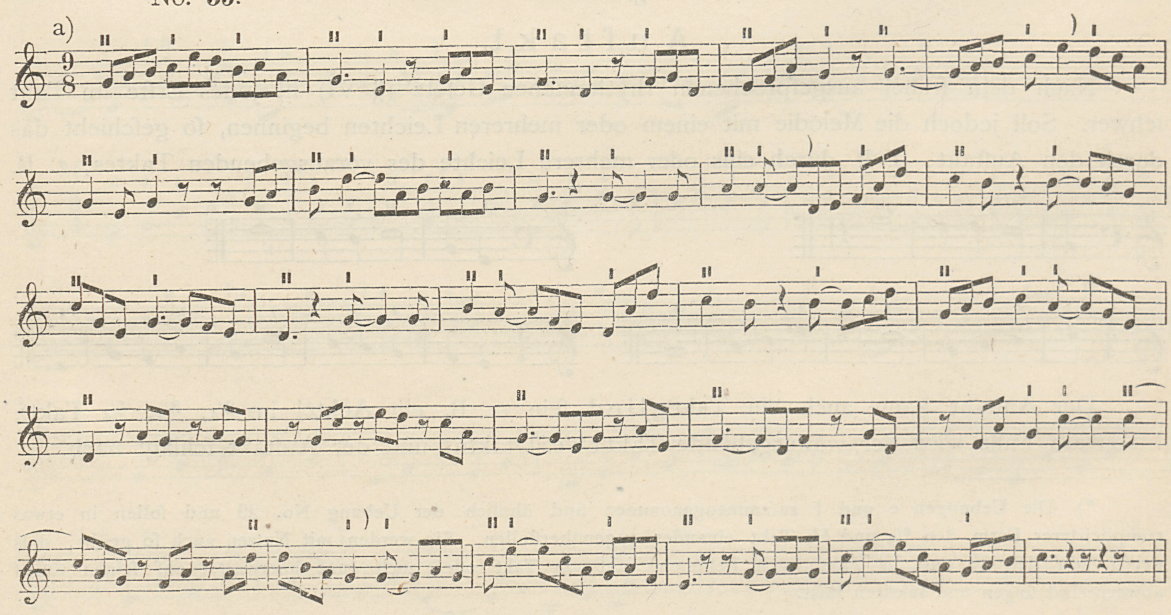
Der $^{9}/_{8}$ Takt ist entstanden aus dreimal $^{3}/_{8}$ Takt, der $^{12}/_{8}$ aus viermal $^{3}/_{8}$ (oder auch $2 \times 2 \times {}^{3}/_{8}$). Die Accente gestalten sich mithin folgendermafsen:



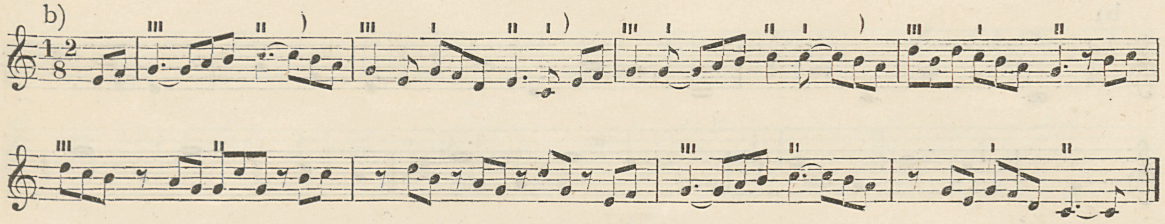
Das Verhältnifs beim $^{9}/_{8}$ Takt erscheint analog demjenigen bei dem in Achtel zerlegten $^{3}/_{4}$ Takt, das Verhältnifs beim $^{12}/_{8}$ Takt analog demjenigen bei dem in Achtel zerlegten $^{4}/_{4}$ Takt.

Auf die in No. 35 auftretenden Synkopen ist in Erinnerung an die früher besprochenen dreizeitigen Synkopen (§ XV No. 22) aufmerksam zu achten.

No. 35.



b)

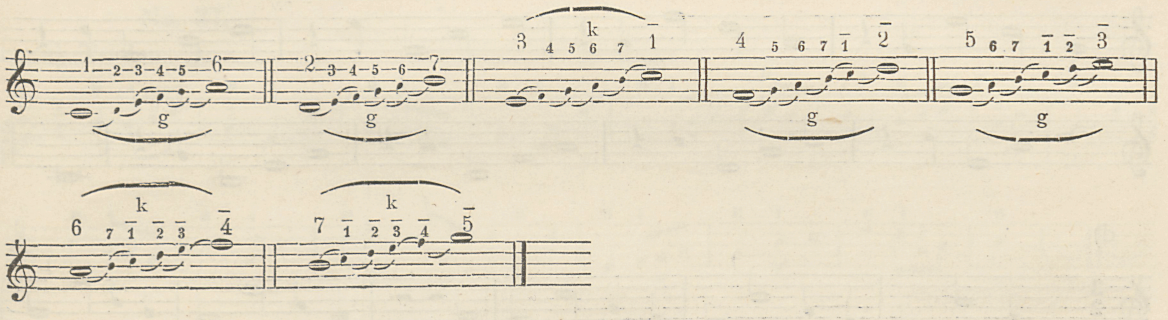


§ XXV.

Das Intervall der Sext.

Die Entfernung von einem als 1 genommenen Tone der Tonleiter bis zu dem von ihm aus fechſten Ton iſt das Intervall der Sext.

Es liegen in der Tonleiter Sexten, die vier Ganztöne und einen Halbton, ſowie ſolche, die drei Ganztöne und zwei Halbtöne umſchlieſsen. Erſtere ſind grofse, letztere kleine Sexten.

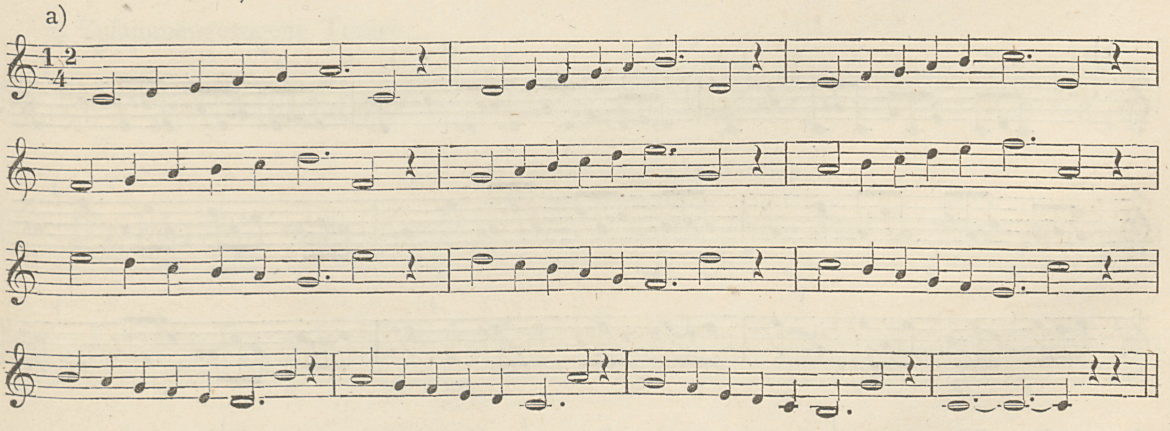


Groſse Sexten liegen mithin auf der 1., 2., 4., 5. Stufe;
kleine Sexten auf der 3., 6., 7. Stufe.

Die groſsen Sexten in Ziffern heiſſen 1—6, 2—7, 4—$\bar{2}$, 5—$\bar{3}$;
die kleinen Sexten: 3—$\bar{1}$, 6—$\bar{4}$, 7—$\bar{5}$.

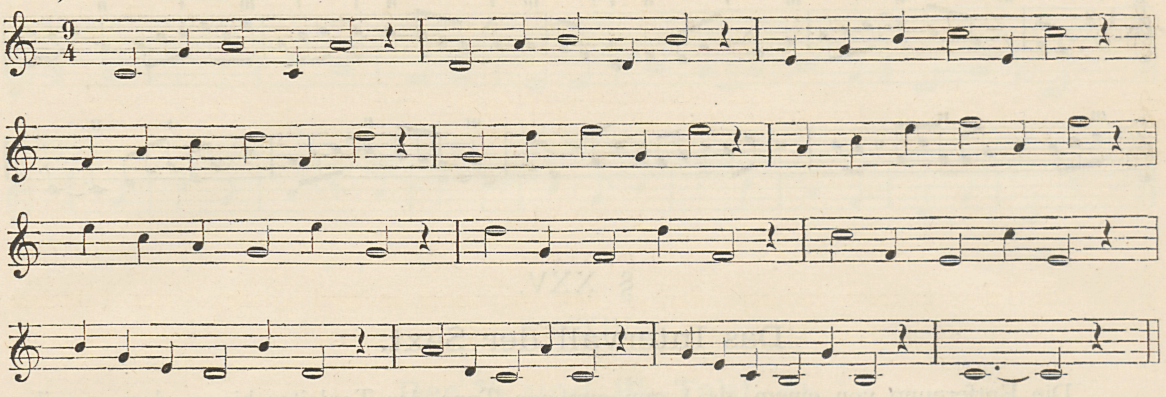
No. 36*). Treffübung für das Sextenintervall.

a)

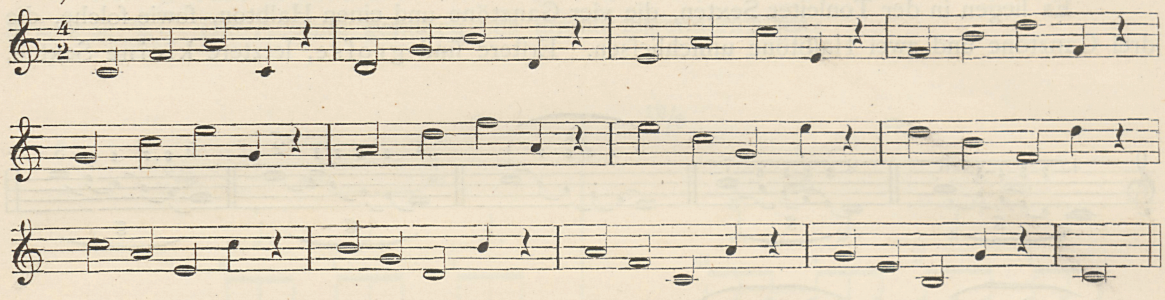


*) Auch hier wird eine Übung, wie diejenige, die § XX beſprochen wurde, empfohlen.

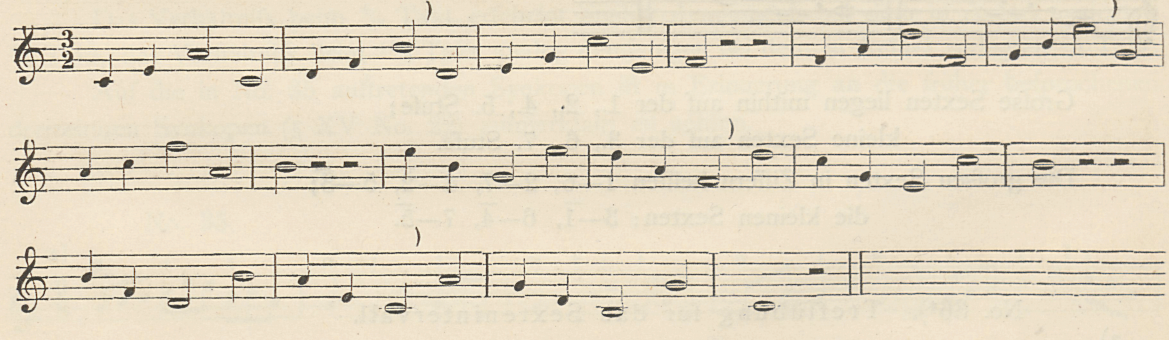
b)



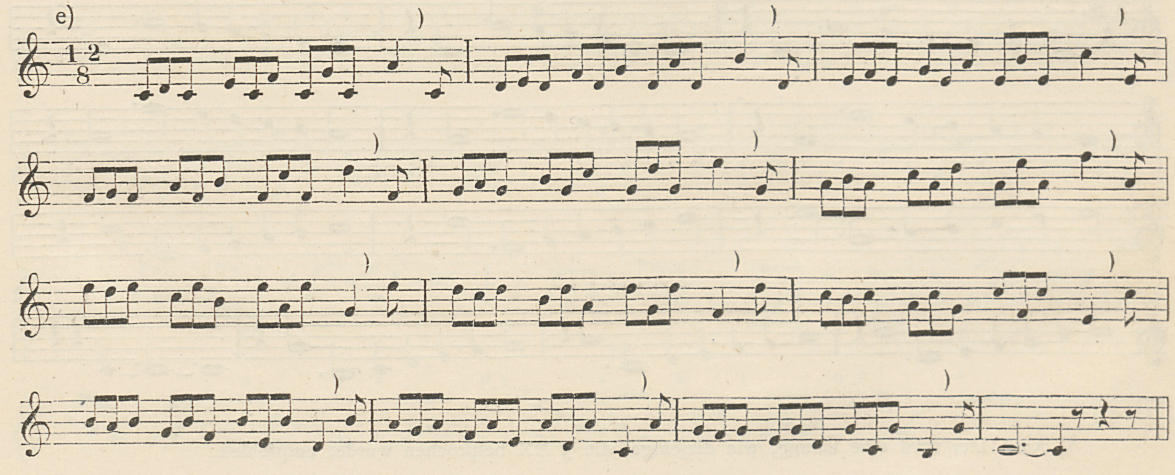
c)



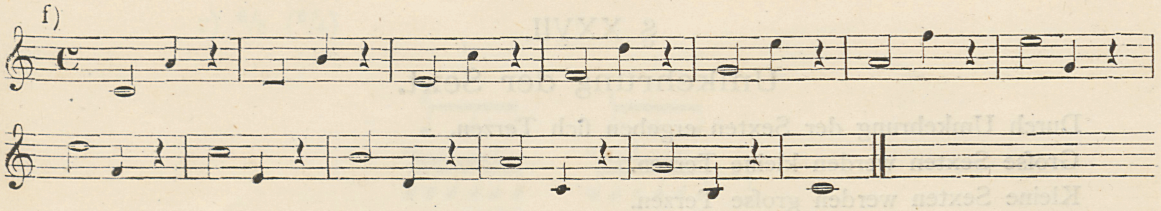
d)



e)



f)



§ XXVI.

Triolen.

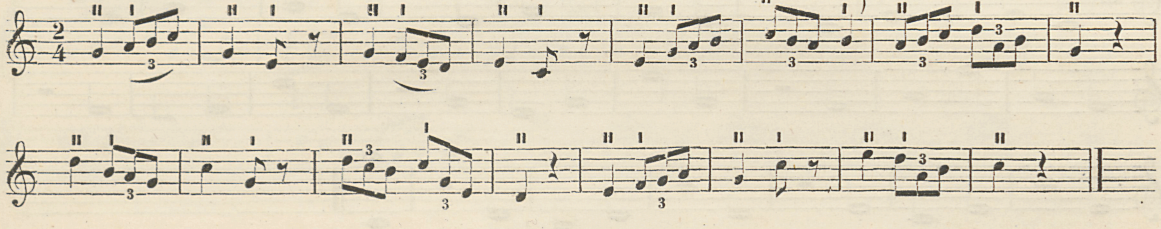
Die Triole entſteht dadurch, daſs — ſtatt wie bisher in zwei Theile — der Takttheil oder das Taktglied in drei Theile zerlegt wird. Die Halbe in drei Theile zerlegt gibt Viertel-triolen, das Viertel in drei Theile zerlegt Achteltriolen.

Ein in Triolen zerlegter $^{2}/_{4}$ Takt ist rhythmiſch dem $^{6}/_{8}$ Takt gleich; ein in Triolen zerlegter $^{3}/_{4}$ Takt ist gleich dem $^{9}/_{8}$ Takt, ein in Triolen zerlegter $^{4}/_{4}$ Takt gleich dem $^{12}/_{8}$ Takt.

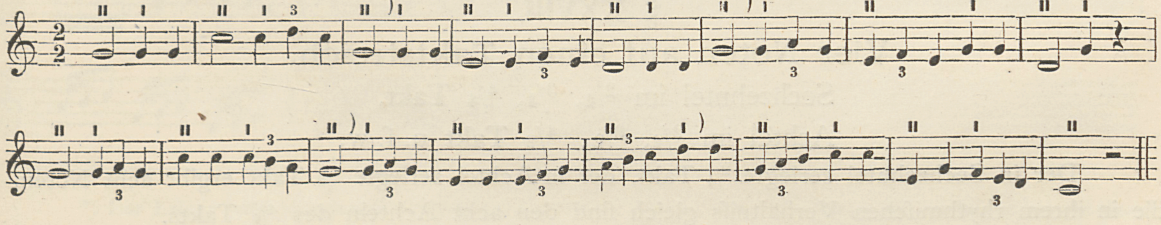
Eine rhythmische Schwierigkeit entſteht nur da, wo Triolen und Achtel (Dreitheilung und Zweitheilung) nebeneinander geſtellt werden (37ᵇ).

No. **37.**

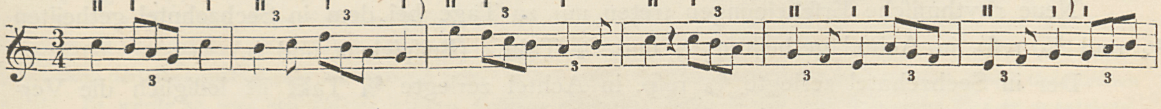
a) Triolen.



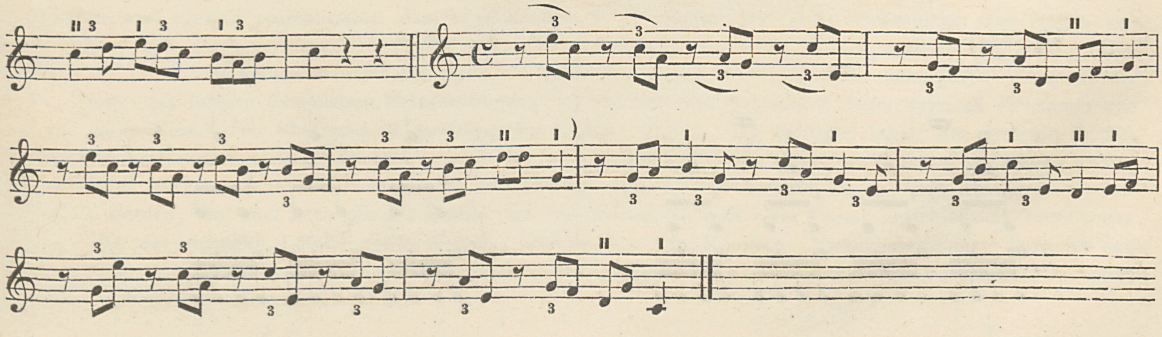
b) Drei- und Zweitheilung nebeneinander geſtellt.



c) Zuſammengezogene Triolen.



d) Nachschlagende Triolen.



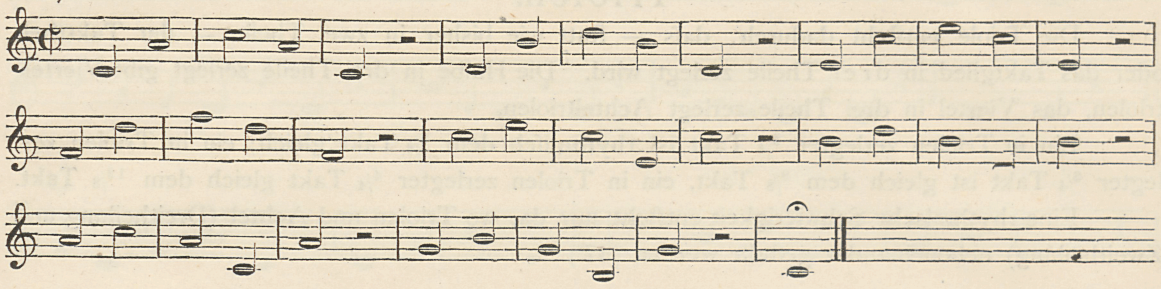
§ XXVII.

Umkehrung der Sext.

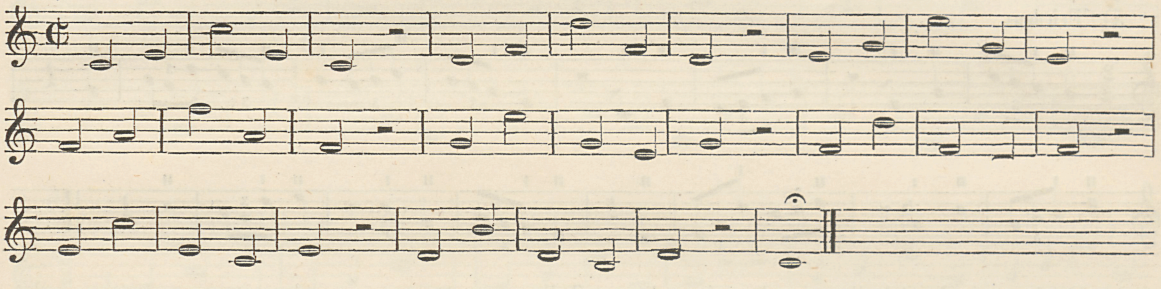
Durch Umkehrung der Sexten ergeben ſich Terzen.
Groſse Sexten werden kleine Terzen.
Kleine Sexten werden groſse Terzen.

No. 38.

a)



b)



§ XXVIII.

Vier Noten auf einen Taktstreich.

Sechzehntel im $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$ Takt,
Achtel im $^{2}/_{2}$, $^{3}/_{2}$, $^{4}/_{2}$ Takt u. ſ. w.

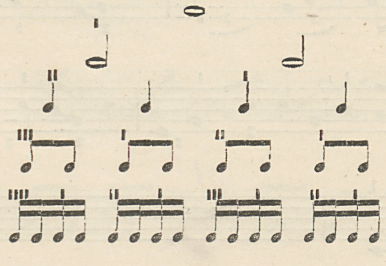
Der in Sechzehntel zerlegte $^{2}/_{4}$ Takt, der in Achtel zerlegte $^{2}/_{2}$ Takt ergibt acht Noten, die in ihrem rhythmiſchen Verhältniſs gleich ſind den acht Achteln des $^{4}/_{4}$ Takts.

Der in Sechzehntel zerlegte $^{3}/_{8}$ Takt iſt gleich dem in Achtel zerlegten $^{3}/_{4}$ Takt.

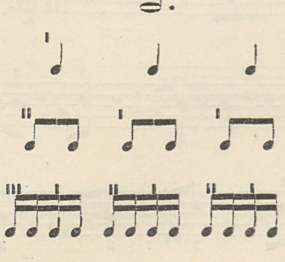
Neue rhythmiſche Erſcheinungen treten nur zu Tage bei dem in Sechzehntel getheilten $^{4}/_{4}$ und $^{3}/_{4}$ reſp. in Achtel getheilten $^{4}/_{2}$ und $^{3}/_{2}$ Takt. (Beiſpiele a und b.)

Der in Sechzehntel zerlegte $^{6}/_{8}$ reſp. in Achtel zerlegte $^{6}/_{4}$ Takt iſt lediglich die Verdoppelung des $^{3}/_{8}$ reſp. $^{3}/_{4}$ Takts. (Beiſpiel c.)

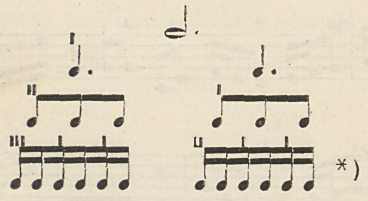
a) $^{4}/_{4}$ ($^{4}/_{2}$)



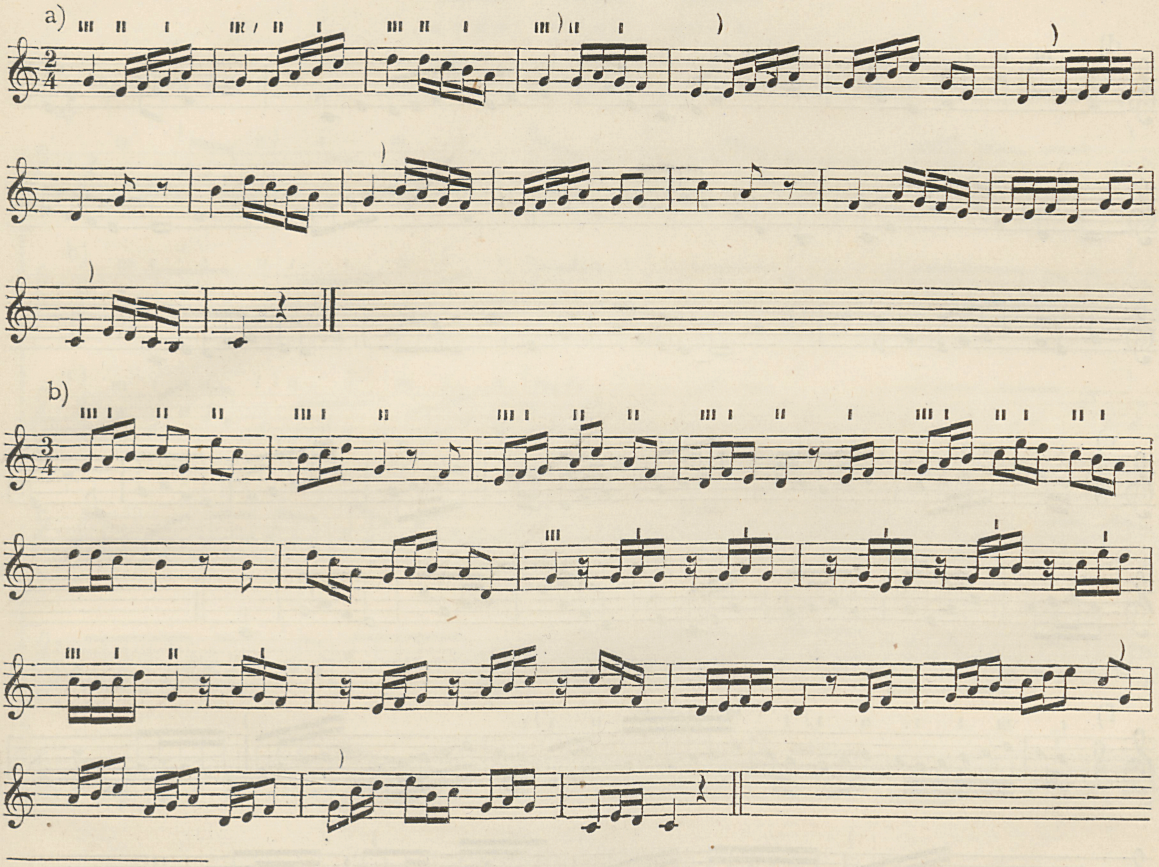
b) $^{3}/_{4}$ ($^{3}/_{2}$)



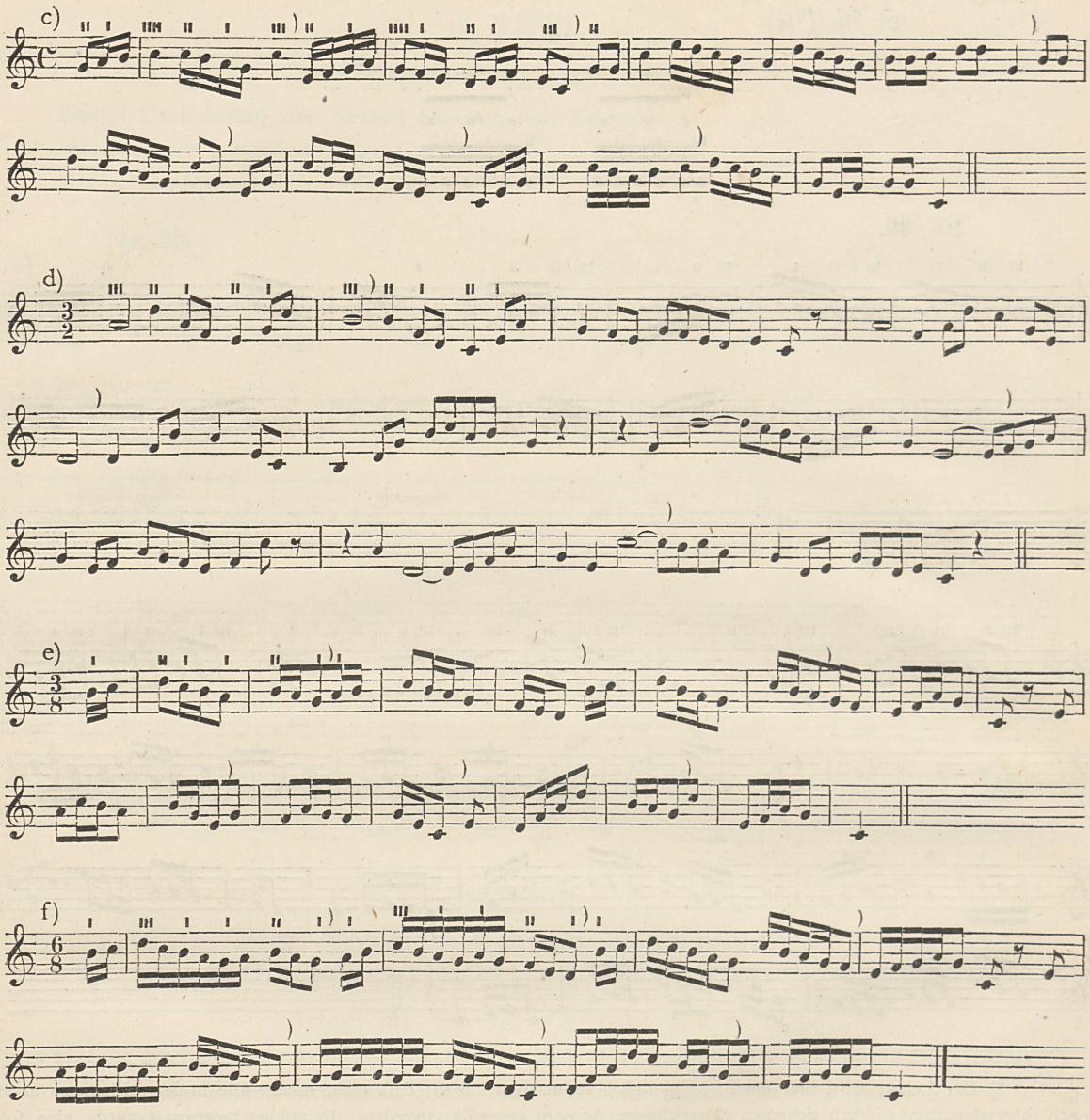
c) $^6/_8$ ($^6/_4$)



No. 39.

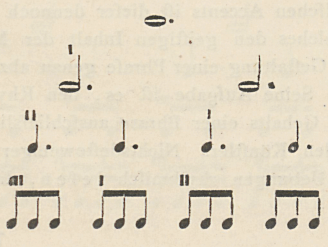


*) Der Lehrer wird hier darauf aufmerkſam zu machen haben, daſs nicht immer alle in den bisherigen und noch folgenden rhythmiſchen Schemen angegebenen Accente ausgeführt werden. In raſcher Bewegung würde eine ſo vielfältig abgeſtufte Accentuirung ſchon an ſich unmöglich ſein. Aber auch in langſamer Bewegung wird man nicht jeden Accent nach einem dieſer Schemen pedantiſch berechnen dürfen, wenn es ſich darum handelt, eine Melodie ausdrucksvoll vorzutragen. Die Melodie iſt ja nicht blos Rhythmus; es können alſo die rhythmiſchen Geſetze für den Vortrag derſelben nicht einzig maſsgebend ſein. Neben dem rhythmiſchen Accent gibt es noch einen melodiſchen Accent. Es würde zu weit von unſerer jetzigen Aufgabe abführen, deſſen Weſen und Bedeutung hier zu entwickeln. Nur ſei bemerkt, daſs in der Dichtkunſt ein gleiches Verhältniſs zwiſchen rhythmiſchem und geiſtigem Accent obwaltet. Der Vorleſer wird niemals ausſchlieſslich dem rhythmiſchen Accent folgen und unter Beobachtung aller langen und kurzen Sylben ſeine Verſe vortragen — wie die Kinder in der Schule —; neben dieſem rhythmiſchen Accent ſteht hier noch der durch den geiſtigen Inhalt des Gedichtes gebotene Accent — analog dem melodiſchen Accent in der Muſik. Trotz einer ſolchen ſcheinbaren Vernachläſſigung des rhythmiſchen Accents iſt dieſer dennoch vorhanden und wirkt mit voller Kraft. Der Rhythmus iſt gleichſam das Gefäſs, welches den geiſtigen Inhalt der Melodie in ſich aufgenommen hat. — Der Vortragende wird je nach der melodiſchen Geſtaltung einer Phraſe genau abzuwägen haben, ob er alle oder nur einige rhythmiſche Accente hervorheben muſs. Seine Aufgabe iſt es, den Rhythmus niemals unkenntlich werden, ihn aber auch nie auf Kosten des melodiſchen Gehalts einer Phrase ausſchlieſslich hervortreten zu laſſen. An der richtigen Löſung dieſer Aufgabe erkennt man den Künſtler. Nichtsdeſtoweniger iſt es für den Anfang höchſt nützlich, daſs die Schüler, namentlich wenn ſie die Uebungen rhythmiſch leſen, die rhythmiſchen Accente mit pedantiſcher Strenge ausführen.

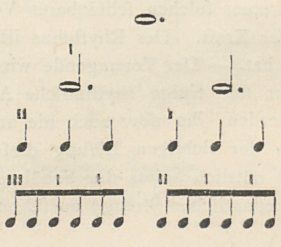


Aus den obigen Schemen b und c, fowie aus der früheren Erklärung des $^{12}/_{8}$ Takts § XXIV ergibt fich, dafs eine Reihe von zwölf gleichen Zeitlängen z. B. Achteln je nach der Accentuation drei verfchiedenen Taktarten angehören kann.

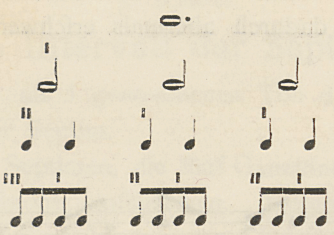
a) $^{12}/_{8}$ Takt = 2 mal 2 mal 3 Achtel.



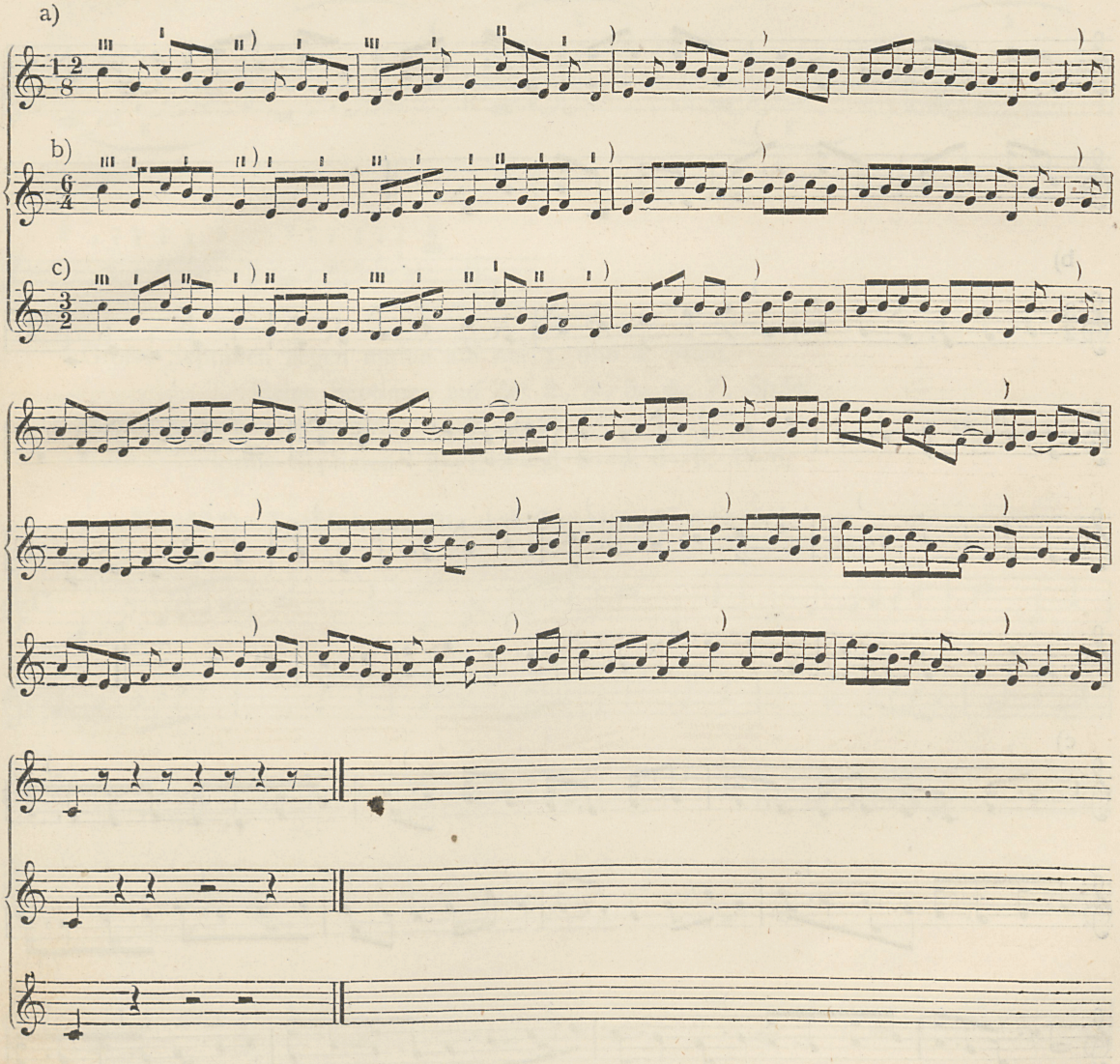
b) $^{6}/_{4}$ Takt in Achtel zerlegt = 2 mal 3 mal 2 Achtel.



c) $^3/_2$ Takt in Viertel, die Viertel wieder in Achtel zerlegt = 3 mal 2 mal 2 Achtel.



No. 40.



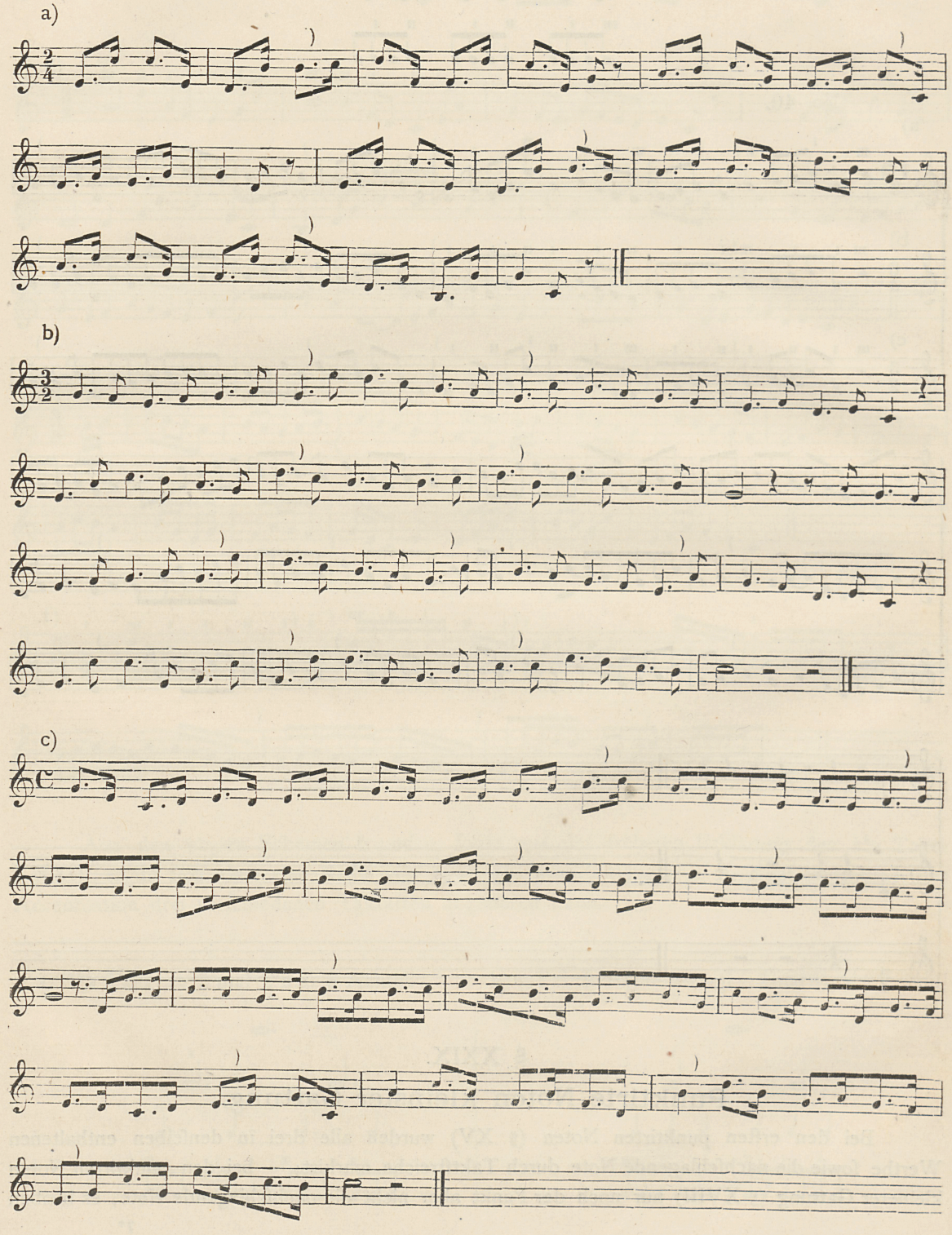
§ XXIX.

Punktirte Noten kleinster Gattung.

Bei den erſten punktirten Noten (§ XV) wurden alle drei in denſelben enthaltenen Werthe ſowie die nachſchlagende Note durch Taktſtreiche markirt; — bei den punktirten Noten kleinerer Gattung (§ XVIII) nur noch der Punkt aber nicht die nachſchlagende Note; es bleiben

noch die punktirten Noten, bei welchen auch der Punkt nicht mehr durch einen Taktſtreich markirt wird, und bei denen es dadurch abermals erſchwert iſt, die Nachſchlagsnote genau rechtzeitig zu bringen.

No. 41.

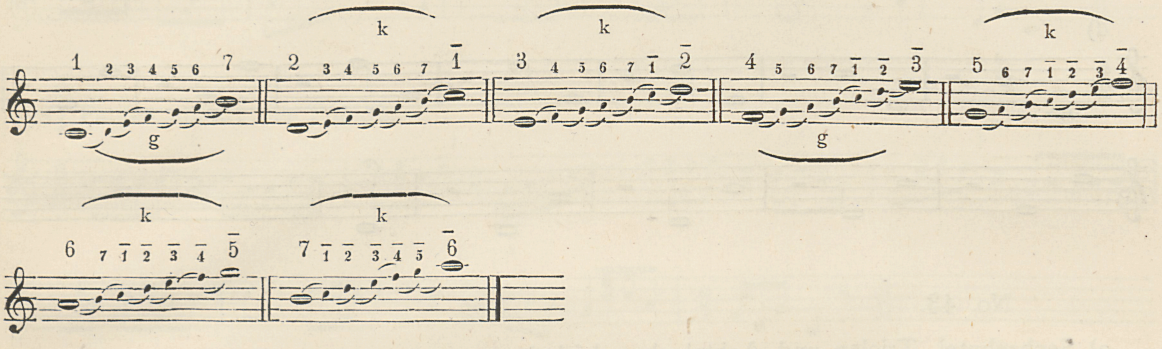


§ XXX.

Das Intervall der Septim.

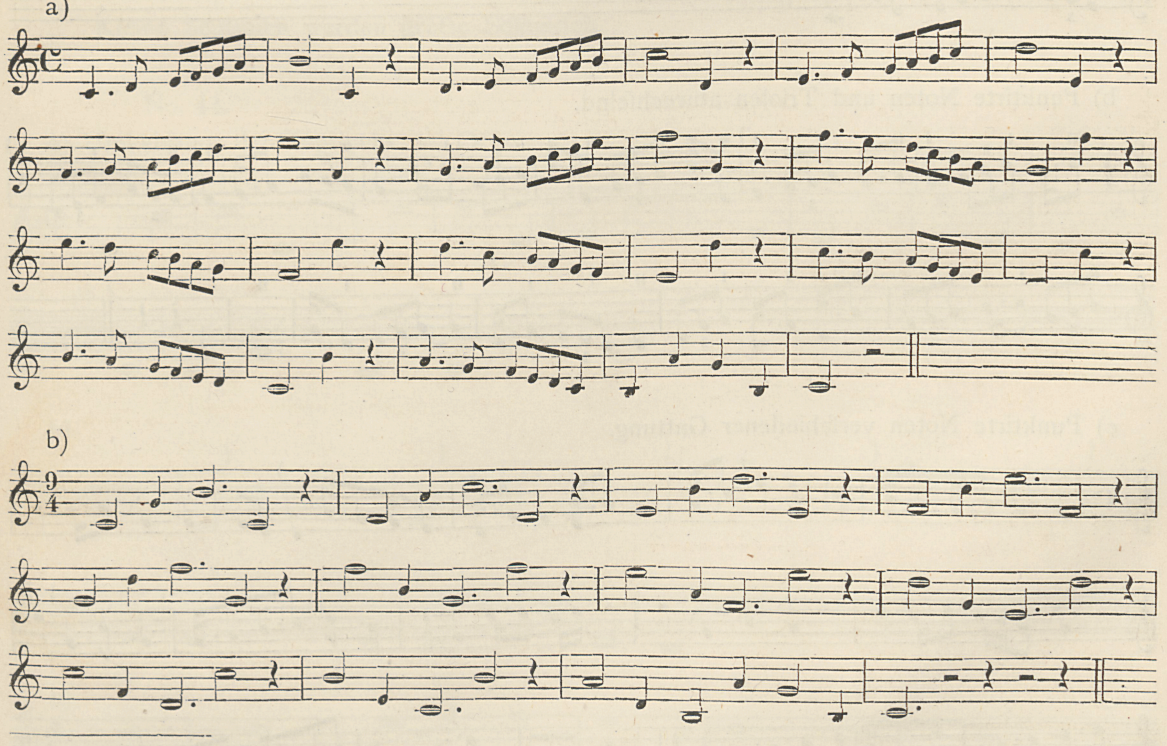
Die Entfernung von einem als 1 genommenen Ton der Tonleiter zu dem von ihm aus ſiebenten Ton iſt das Intervall der Septim.

Es liegen in der Tonleiter Septimen, die fünf Ganztöne und einen Halbton, ſowie ſolche, die vier Ganztöne und zwei Halbtöne umſchlieſsen. Erſtere ſind die grofsen, letztere die kleinen Septimen.



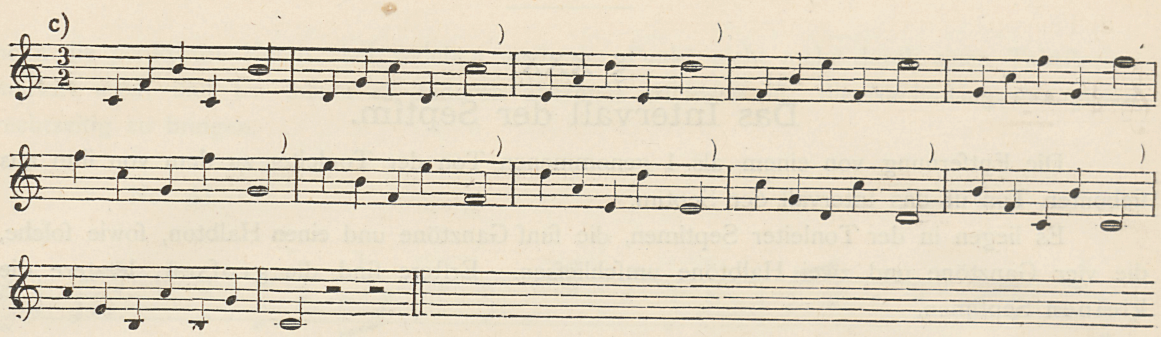
Grofse Septimen liegen mithin auf der 1. und 4. Stufe,
kleine Septimen auf der 2., 3., 5., 6., 7., Stufe.
Grofse Septimen in Ziffern: 1—7, 4—$\bar{3}$,
kleine Septimen: 2—$\bar{1}$, 3—$\bar{2}$, 5—$\bar{4}$, 6—$\bar{5}$, 7—$\bar{6}$,

No. 42.*) Treffübung für das Septimenintervall.

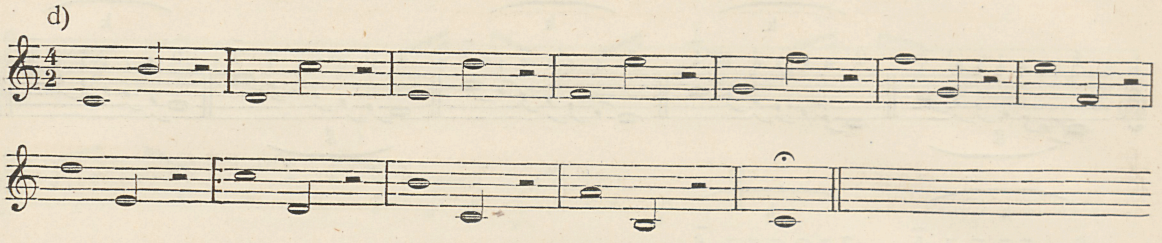


*) Auf die § XX empfohlene Uebung wird auch hier beſonders aufmerkſam gemacht.

c)

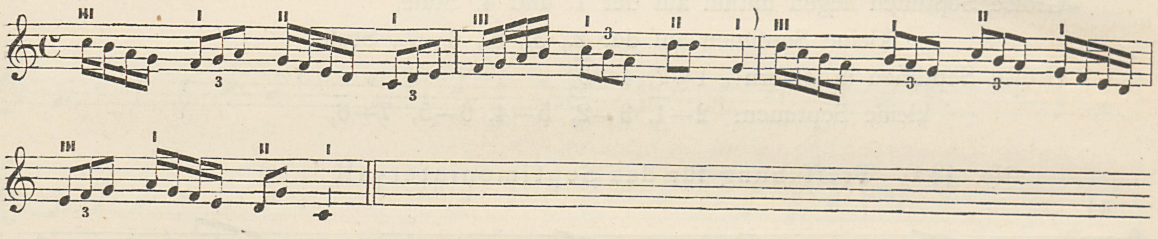


d)

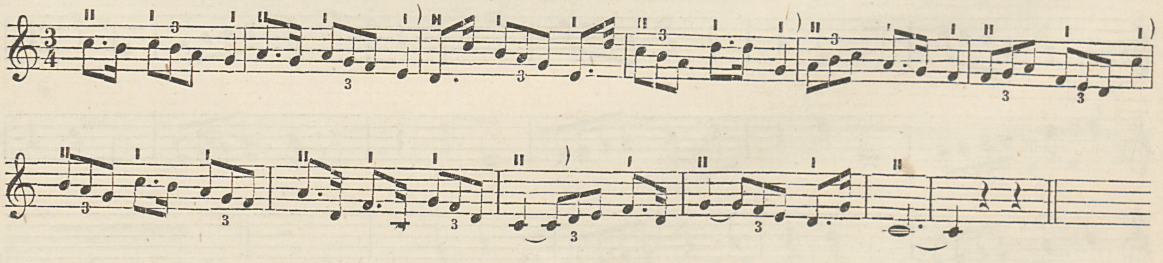


No. **43.**

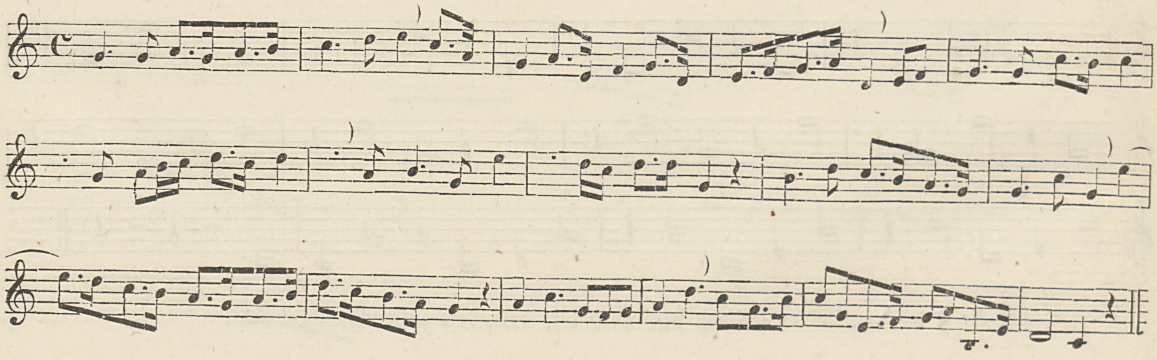
a) Sechzehntel, Triolen und Achtel abwechſelnd.



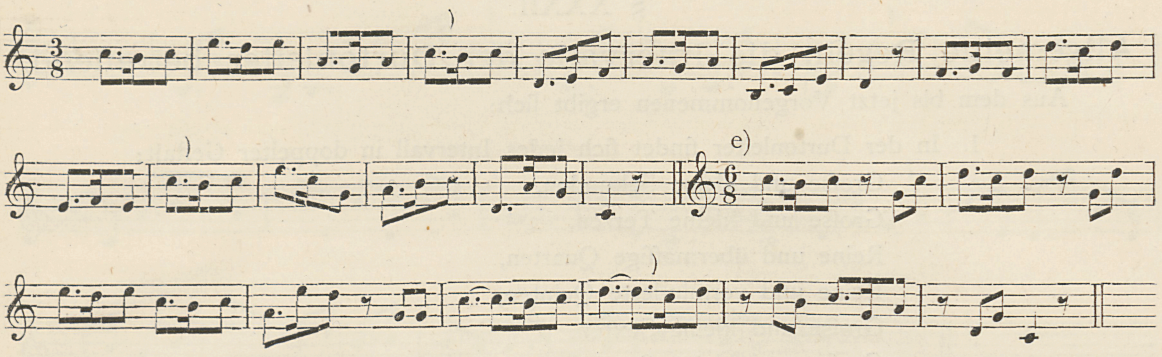
b) Punktirte Noten und Triolen abwechſelnd.



c) Punktirte Noten verſchiedener Gattung.

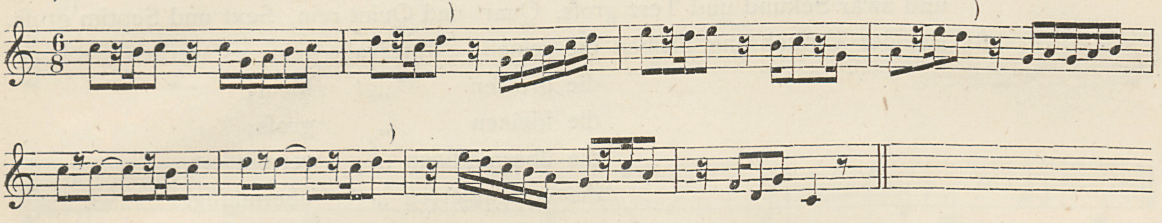


d) Punktirte Noten im dreizeitigen Takt.



e)

f) Pauſen anſtatt der Punkte.



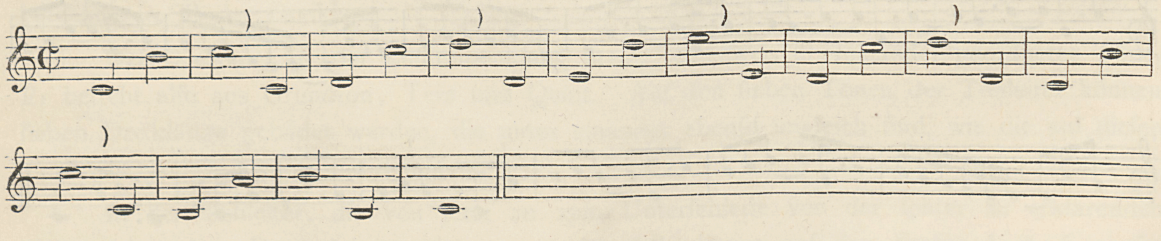
§ XXXI.

Umkehrung der Septim.

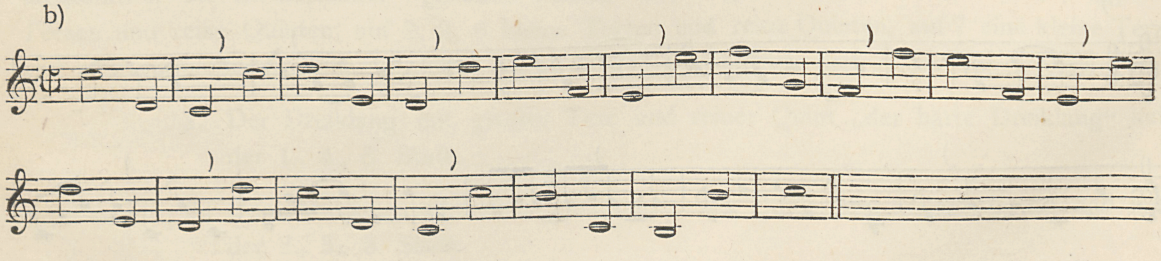
Durch Umkehrung der Septimen ergeben ſich Sekunden.
Groſse Septimen werden kleine Sekunden.
Kleine Septimen werden groſse Sekunden.

No. 44.

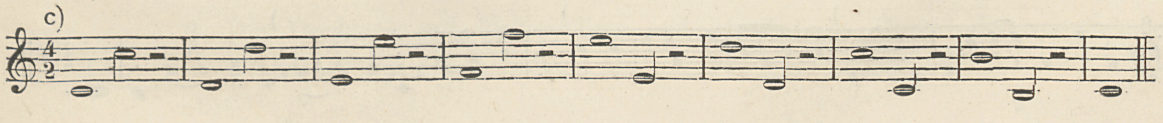
a) Umkehrung der Septimen. — Octaven.



b)



c)



§ XXXII.

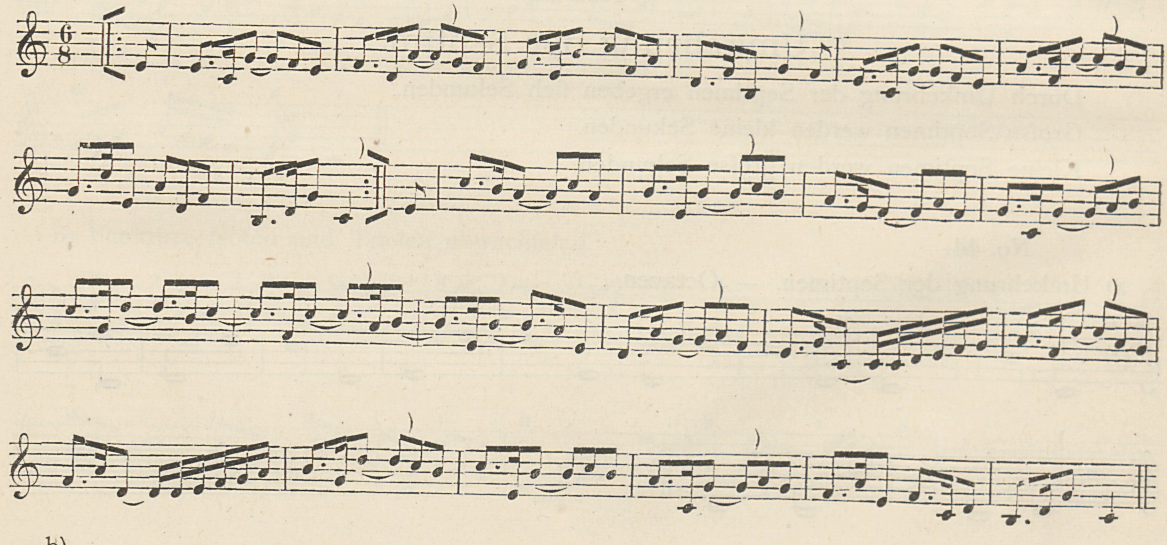
Allgemeine Regeln die Intervalle der Durtonleiter betreffend.

Aus dem bis jetzt Vorgenommenen ergibt sich:

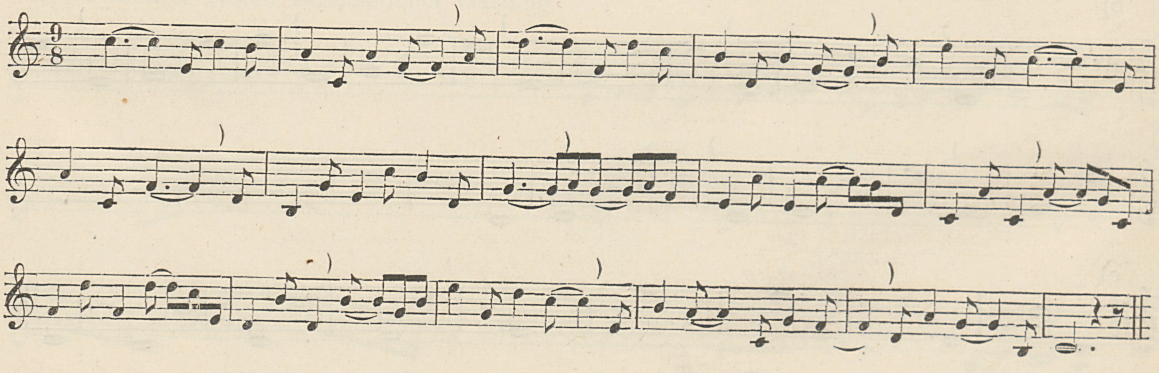
1. In der Durtonleiter findet sich jedes Intervall in doppelter Gestalt:
   Grosse und kleine Sekunden,
   Grosse und kleine Terzen,
   Reine und übermässige Quarten,
   Reine und verminderte Quinten,
   Grosse und kleine Sexten,
   Grosse und kleine Septimen.
2. Vom Grundton der Durtonleiter aus sind alle Intervalle grosse oder reine: und zwar Sekund uud Terz gross, Quart und Quint rein, Sext und Septim gross.
3. Bei der Umkehrung bleiben die reinen Intervalle rein; es werden
   die grosen „ klein;
   die kleinen „ gross;
   die übermässigen „ vermindert;
   die verminderten „ übermässig.

No. **45**. Quinten-, Sexten-, Septimen- und Oktavenübungen.

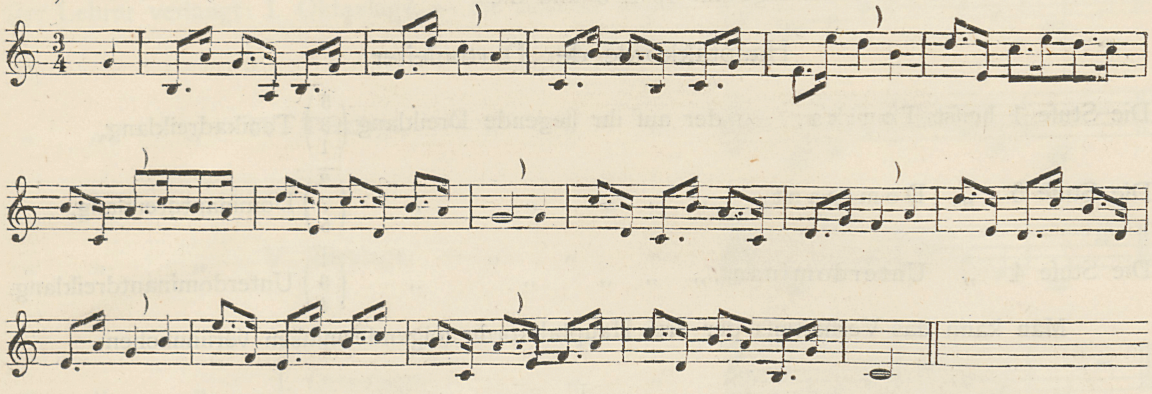
a)



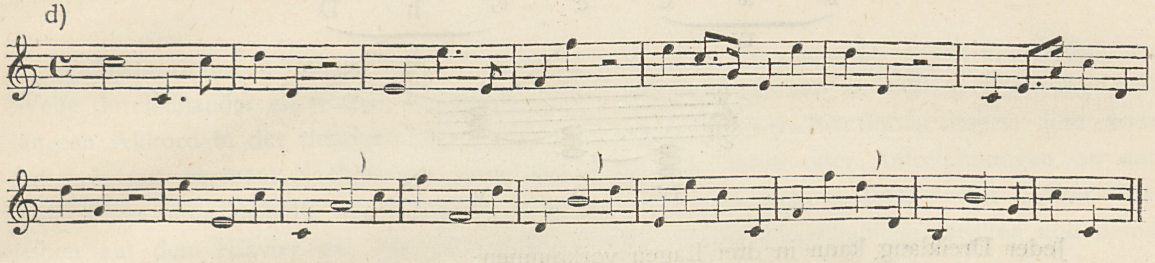
b)



c)



d)



§ XXXIII.

Harmonie. Akkord. Die drei Hauptakkorde (Hauptdreiklänge) der Tonleiter. Dursystem.

Harmonie iſt der geſetzlich geordnete Zuſammenklang verſchiedener Tonreihen oder Töne. Im letzteren engeren Sinn — als geſetzlich geordneter Zuſammenklang verſchiedener Töne — iſt Harmonie gleichbedeutend mit Akkord. Derjenige Akkord, mit welchem wir uns zunächſt beſchäftigen, iſt der Dreiklang.

Der Dreiklang iſt der Zuſammenklang dreier terzenweis übereinander geordneter Töne. Er beſteht alſo aus Grundton, Terz und Quint. Auf den ſieben Tönen der Tonleiter können ſieben Dreiklänge gebildet werden, die unter einander ebenſo ungleich ſind, wie die auf dieſen Tönen liegenden Terzen und Quinten.

In der Tonleiter, die von jetzt an zum Unterſchiede von der ſpäter zu erklärenden Molltonleiter die „Durtonleiter“ genannt werden ſoll, liegen auf den Stufen 1, 4, 5 groſse Terzen und reine Quinten, auf 2, 3, 6 kleine Terzen und reine Quinten, auf 7 eine kleine Terz und eine verminderte Quint. Folglich liegen in der Durtonleiter drei Arten von Dreiklängen:

1. Der Dreiklang mit groſser Terz und reiner Quint „der harte Dreiklang“ auf der 1., 4, 5. Stufe.
2. Der Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quint „der weiche Dreiklang“ auf der 2., 3., 6. Stufe.
3. Der Dreiklang mit kleiner Terz und verminderter Quint „der verminderte Dreiklang“ auf der 7. Stufe.

Die drei harten Dreiklänge auf 1, 4, 5 ſind die

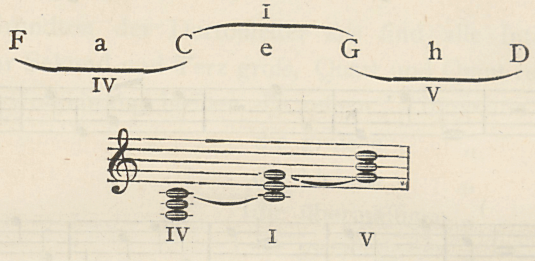
Hauptakkorde der Durtonleiter.

Die Stufe 1 heiſst Tonika, der auf ihr liegende Dreiklang $\left(\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}\right)$ Tonikadreiklang.

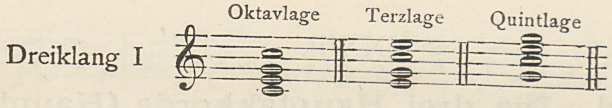
Die Stufe 5 „ Dominant, „ „ „ „ „ $\left(\begin{smallmatrix}\overline{2}\\7\\5\end{smallmatrix}\right)$ Dominantdreiklang.

Die Stufe 4 „ Unterdominant, „ „ „ „ „ $\left(\begin{smallmatrix}\overline{1}\\6\\4\end{smallmatrix}\right)$ Unterdominantdreiklang.

Man kann das Verhältniſs der drei Hauptakkorde folgendermaſsen verſinnlichen:



Jeder Dreiklang kann in drei Lagen vorkommen:



Die drei Hauptakkorde enthalten ſämmtliche Töne der Durtonleiter. Man kann ſie daher anſehen als die harmoniſche Darſtellung des Durſyſtems, in ähnlicher Weiſe wie die Durtonleiter die melodiſche Darſtellung des Durſyſtems iſt.

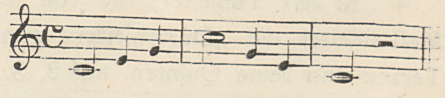
An dieſe Erklärungen reihen ſich ſofort

Akkordübungen,

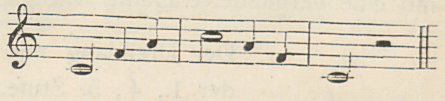
die in nachſtehender Weiſe anzuſtellen ſind.

Der Lehrer bezeichnet die von den Schülern zu ſingenden Akkorde, indem er zuerſt die Ziffer des Grundtons, dann die verlangte Lage ausſpricht. Die Schüler ſingen mit deutſcher Benennung in vorgeſchriebenem Rhythmus, z. B.:

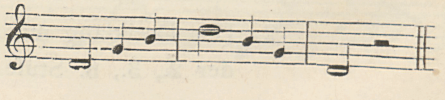
Der Lehrer verlangt: I. Oktavlage, — die Schüler ſingen:



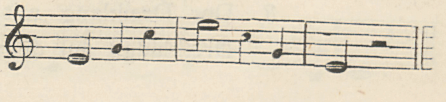
„ „ „ IV. Quintlage, — „ „ „



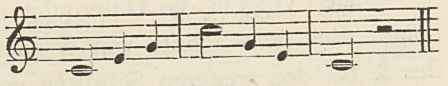
„ „ „ V. Quintlage, — „ „ „



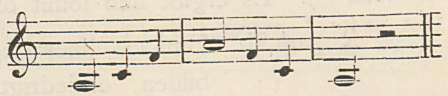
„ „ „ I. Terzlage, — „ „ „



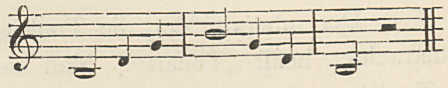
Der Lehrer verlangt: I. Oktavlage, — die Schüler ſingen:



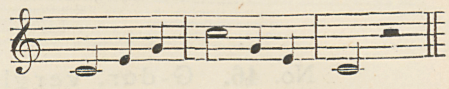
„ „ „ IV. Terzlage, — „ „ „



„ „ „ V. Terzlage, — „ „ „



„ „ „ I. Octavlage, — „ „ „



Dieſe Übungen ſind ſo lange fortzusetzen und dabei die Akkorde in der mannigfachſten Weiſe durcheinander zu werfen, bis die Schüler, ohne ſich beſinnen zu müſſen, ſofort den verlangten Akkord in der richtigen Lage und im vorgeſchriebenen Rhythmus ſingen, und zwar lediglich aus eigenem Nachdenken ohne Benutzung von Noten oder Aufzeichnungen an der Tafel ſowie ohne Beihülfe des Klaviers. Erſt nach jedem Akkord ſchlägt der Lehrer denſelben auf dem Klavier an. Es gibt keine Übung, die das muſikaliſche Denken und damit das Treffen ſo ſehr befördert.

§ XXXIV.

Verhältniss der Tonarten.

Lägen alle Töne der Durtonleiter gleich weit von einander entfernt, ſo fiele damit auch die Verſchiedenheit der Intervalle weg. Man könnte jeden Ton als 1 ſetzen und würde immer dieſelbe Reihe erhalten.

Die Lage der Halbtöne 3—4, 7—$\bar{1}$ jedoch bewirkt, daſs eine Reihe mit einem anderen Tone als C begonnen nicht Durtonleiter ſein kann. Nähme man z. B. D als 1, ſo würden die Halbtöne von 2 zu 3 und von 6 zu 7 liegen u. ſ. w. Bei einer von G oder F aus gebildeten Reihe findet ſich nur je ein Halbton in der unrichtigen Stellung, bei der G-Reihe lägen die Halbtöne 3—4 und 6—7, bei der F-Reihe 4—5 und 7—$\bar{1}$. Um von G aus die der uns gegebenen Tonleiter gleiche Reihe zu bilden, d. i. um aus der C-dur-Tonleiter die G-dur-Tonleiter zu machen, muſs man daher den Ton F (in der G-Reihe 7) von E entfernen und dem G näher bringen. Das geſchieht durch das Erhöhungszeichen (♯). Im gleichen Verhältniſs wie G zu C ſteht wieder D zu G, A zu D, kurz jede nächſte Oberquint zur vorhergehenden. Allgemein gefaſſt ergibt ſich daher die

Regel I: Um aus einer gegebenen Tonleiter die Tonleiter der Quint zu bilden, erhöht man die vierte Stufe und dieſe wird dadurch in der neuen Tonleiter die ſiebente.

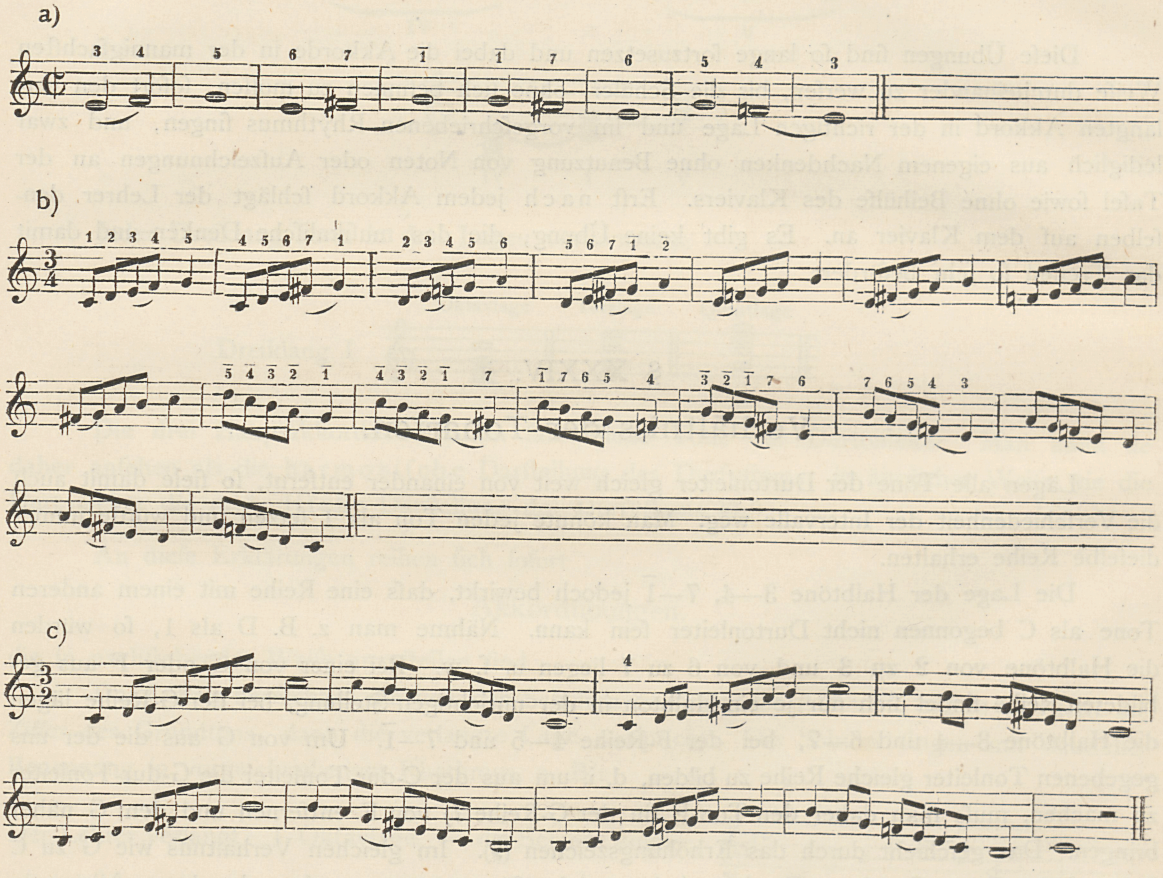
Damit man von G-dur nach C-dur zurückkehre, wird man das Entgegengeſetzte thun, man wird die Erhöhung aufheben reſp. eine Erniedrigung vornehmen müſſen. Im gleichen Verhältniſſe wie C zu G ſteht wieder F zu C — kurz jede nächſte Unterquint (Quart) zur vorhergehenden.

Der Weg in die Unterquint ist der Rückweg, das Gegentheil vom Wege in die Oberquint. Bei dem Schritt von G nach C zurück geschieht die Erniedrigung durch Wegnahme des ♯, bei den weiteren Schritten von C nach F u. s. w. durch Vorsetzung des Erniedrigungszeichens (♭). Es ergibt sich somit die der obigen entsprechende

Regel II: Um aus einer gegebenen Tonleiter die Tonleiter der Unterquint (Quart) zu bilden, erniedrigt man die siebente Stufe und diese wird dadurch in der neuen Tonleiter die vierte.

Der Inbegriff der die Tonleiter bildenden Töne in ihren Beziehungen zum Grundton betrachtet heisst „Tonart". Man kann also in den obigen beiden Regeln an Stelle des Worts „Tonleiter" auch das Wort „Tonart" setzen.*)

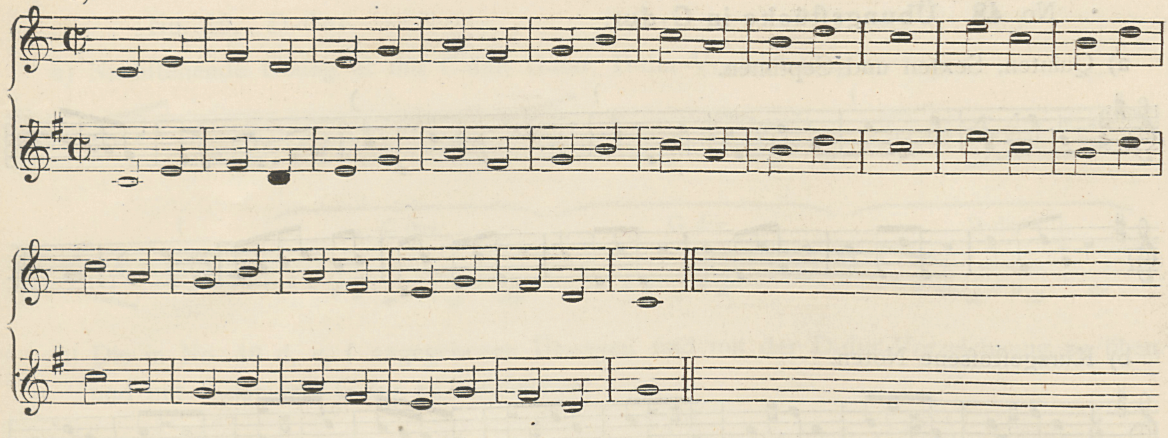
No. 46. G-dur, verglichen mit C-dur.



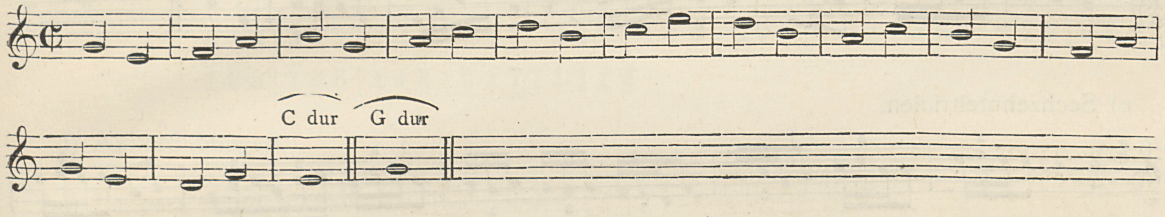
*) Die Lehre vom Verhältnis der Tonarten zu einander wird am besten schon sehr frühzeitig (etwa bei No. 18 begonnen; von da an ist es nützlich, nicht singend aber lesend an der Tafel Zifferübungen nach und nach durch alle Tonarten anzustellen, ebenso die Lage der Halbtöne resp. der grossen und kleinen Sekunden, der grossen und kleinen Terzen, kurz aller Intervalle, wie sie nach und nach vorgenommen werden, durch alle Tonarten schriftlich und mündlich durchzuüben, so dass, wenn man an die praktische Anwendung der neuen Tonarten gelangt, dieselben theoretisch schon völlig festgestellt sind.

Diese Uebungen sind in mannigfachster Weise vorzunehmen. Der Lehrer frage z. B.: „Wie heissen die kleinen Terzen die in D-dur liegen?" Er frage aber auch umgekehrt: „In welchen Tonarten liegt die kleine Terz E—G?" In dieser Weise lasse er nach und nach für jede Tonart die ihr zugehörigen Intervalle und umgekehrt für jedes Intervall die Tonarten, in welchen dasselbe vorkommen kann, aufschreiben und auswendig lernen.

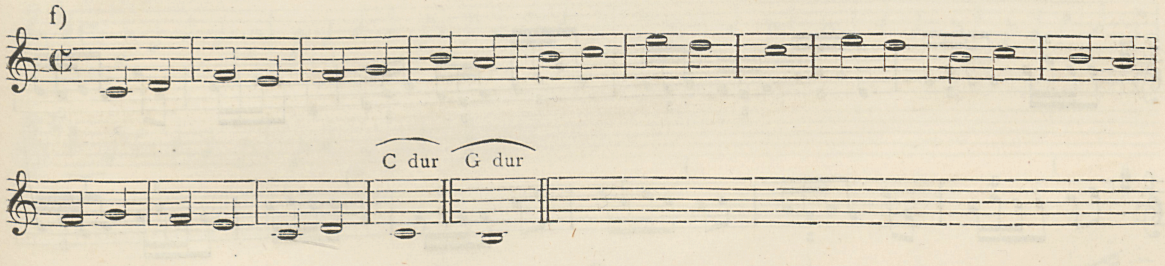
d)



e) In gleicher Weiſe wie die Übung d die beiden nachſtehenden Übungen e und f mit C-dur- und G-dur-Vorzeichnung und je nach der Tonart verſchiedenem Schluſs.

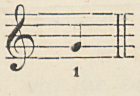


f)



No. **47.**

Nach gründlichen Zifferübungen an der Tafel ſind nachſtehende Zifferbeiſpiele in G-dur mit Benennung der Ziffern durch die entſprechenden Noten in gleicher Bewegung abzuſingen. Die unterſtrichenen Ziffern ſind die Noten der Oktave unter:



a) $^{2}/_{4}$ 1 3 | 2 7 | 2 4 | 3 1 | 6 5 | 4 3 | 2 1 | 2 5 | 1 3 | 2 7 | 2 4 | 6 5 | 3 4 | 5 3 | 2 7 | 1 ‖

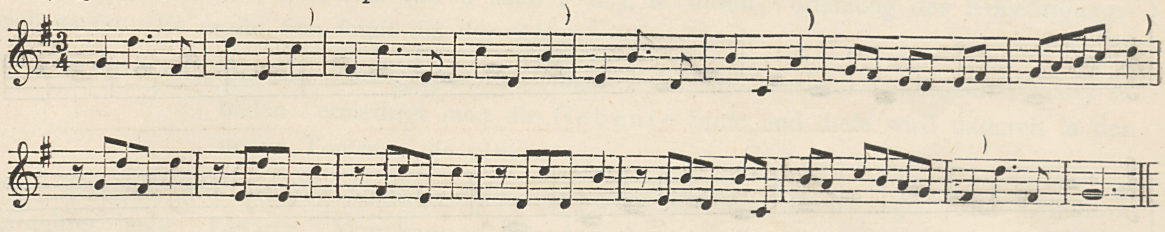
b) $^{3}/_{4}$ 1 4 3 | 2 7 5 | 2 5 4 | 3 1 5 | 6 1 7 | 1 4 3 | 5 3 1 | 3 2 | 2 3 2 | 5 3 1 | 3 4 3 | 6 4 2 | 4 2 3 | 6 7 1 | 6 2 7 | 1 ‖

c) $^{4}/_{4}$ 3 2 4 3 | 5 1 3 2 | 1 7 6 4 | 2 3 1 | 5 1 5 4 | 3 6 3 2 | 6 5 4 6 | 1 7 1 ‖

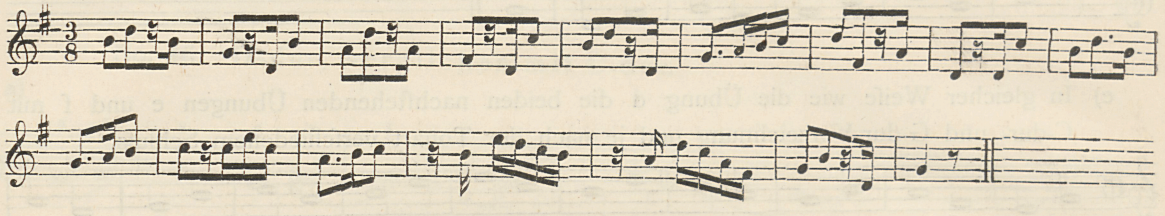
d) Akkordübungen analog denjenigen in C-dur ſind in G-dur und ſo in jeder neuen Tonart ſo lange gründlich zu üben, bis ſie nicht die geringſte Schwierigkeit mehr machen.

No. 48. Übungsstücke in G-dur.

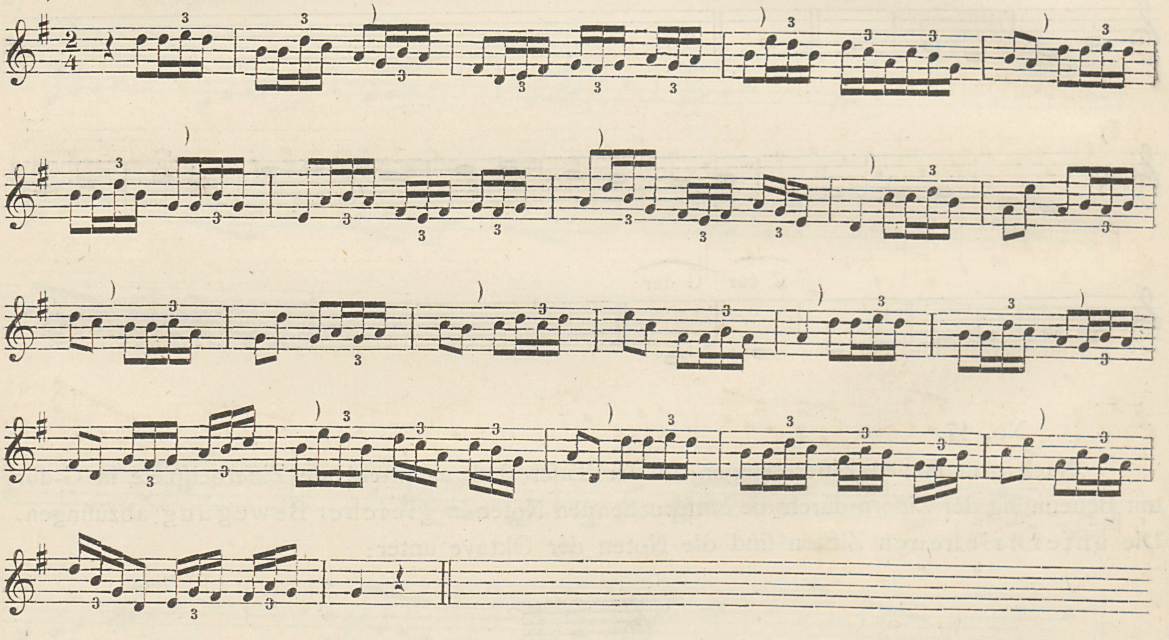
a) Quinten, Sexten und Septimen.



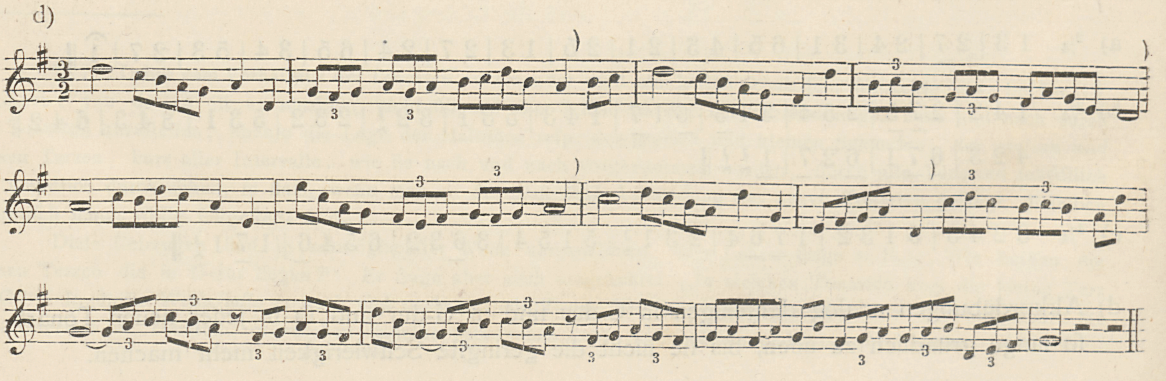
b) Kurzgestossene Noten.



c) Sechzehnteltriolen.

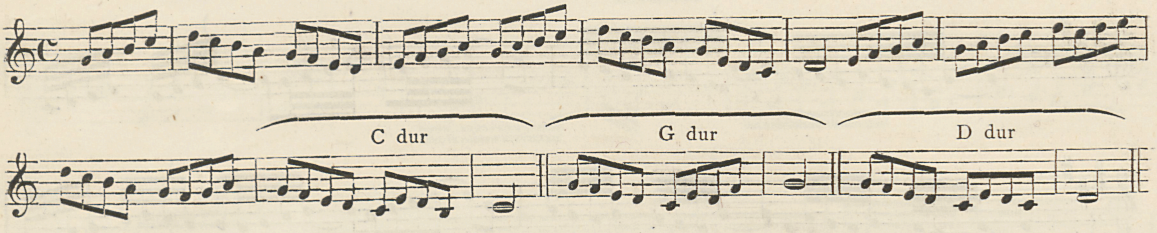


d)



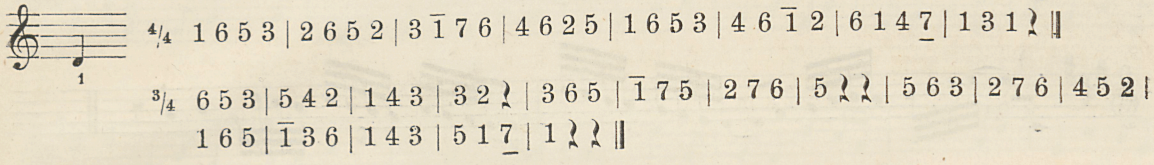
No. 49. D-dur.

a) Nachſtehende Übung iſt mit C-dur, G-dur, D-dur-Vorzeichnung zu ſingen.



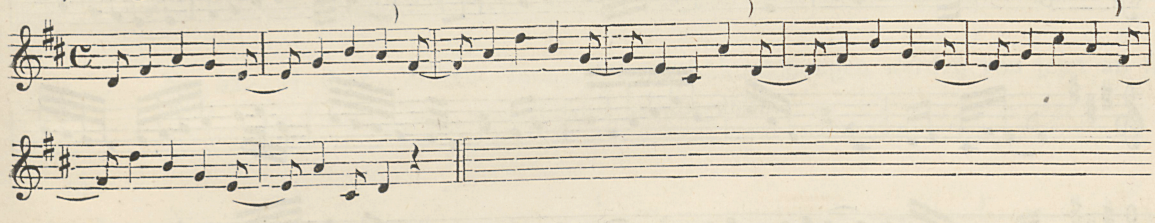
b) Die in No. 46 d, e, f angegebenen Übungen ſind mit der D-dur-Vorzeichnung zu üben und mit C-dur und G-dur zu vergleichen.

c) Nach gründlichen Zifferübungen an der Tafel nachſtehende Zifferbeiſpiele:

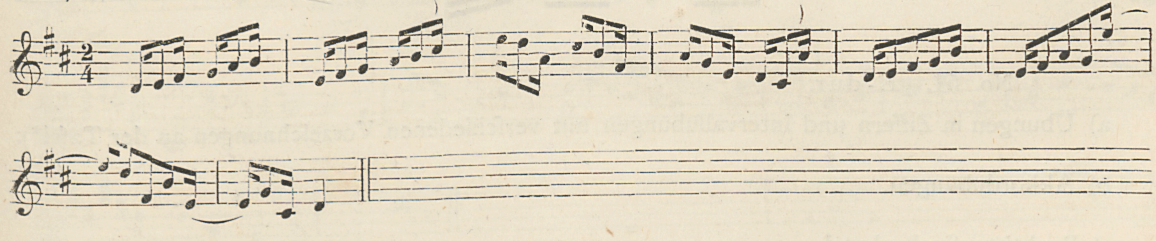


d) Akkordübungen.

e) Längere Synkopenreihe.



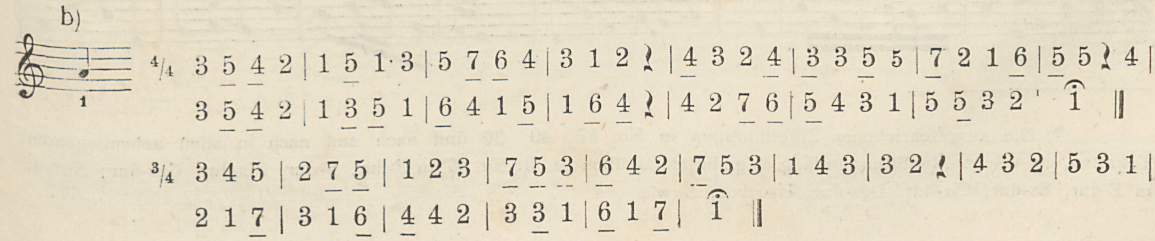
f) Sechzehntelſynkopen.



No. 50. A-Dur.

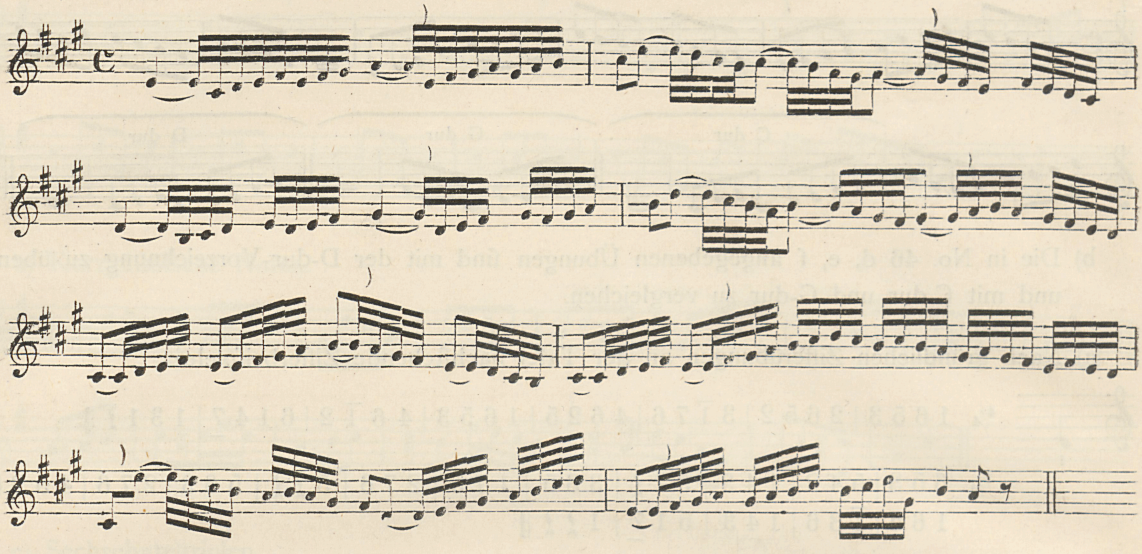
a) Übungen, ähnlich denen in No. 46, um die bis jetzt vorgekommenen Tonarten mit einander zu vergleichen.
Intervallübungen mit verſchiedenen Vorzeichnungen.

b)

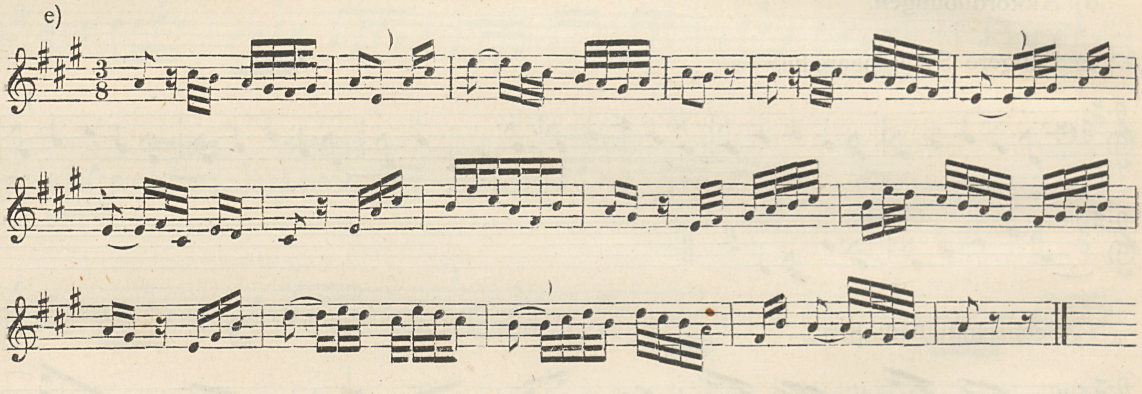


c) Akkordübungen.

d) Zweiunddreissigstel.



e)

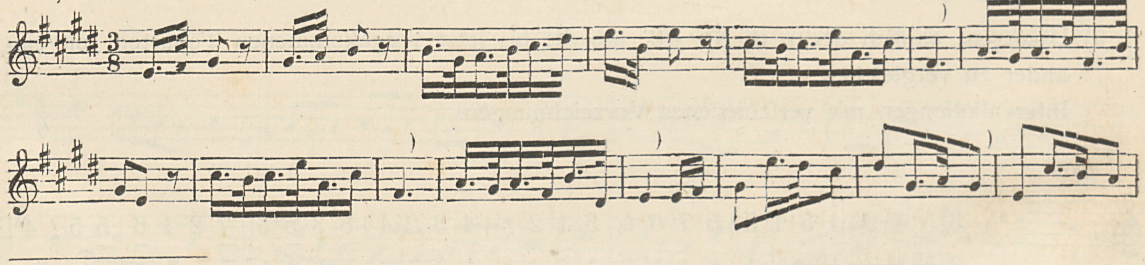


No. 51. E-dur.

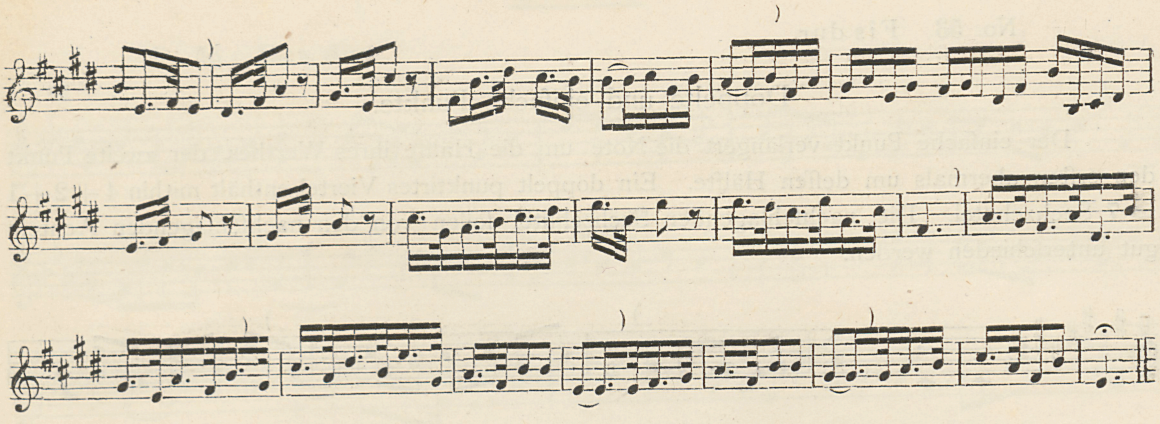
a) Übungen in Ziffern und Intervallübungen mit verschiedenen Vorzeichnungen an der Tafel*).

b) Akkordübungen.

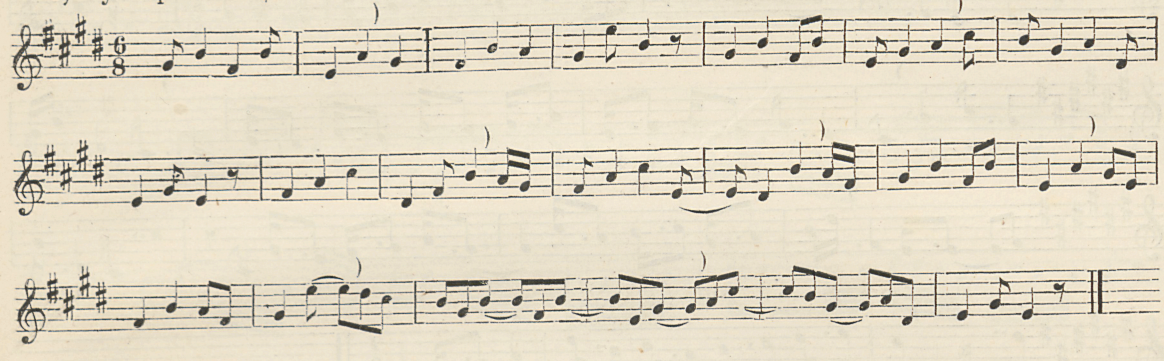
c) Punktirte Sechzehntel.



*) Die ausgeschriebenen Zifferübungen in No. 47, 49, 50 sind nach und nach in allen nebenliegenden Tonarten, in welchen der Stimmumfang es gestattet, zu üben; z. B. No. 47 in E-dur, F-dur, Fis-dur, Ges-dur; No. 49 in E-dur, Es-dur, Cis-dur, Des-dur, H-dur u. s. w.

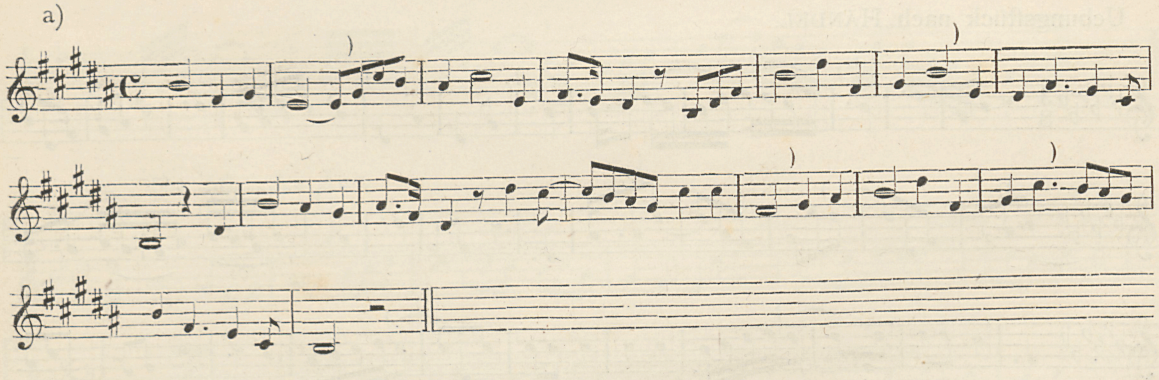


d) Synkopen im $^6/_8$ Takt.

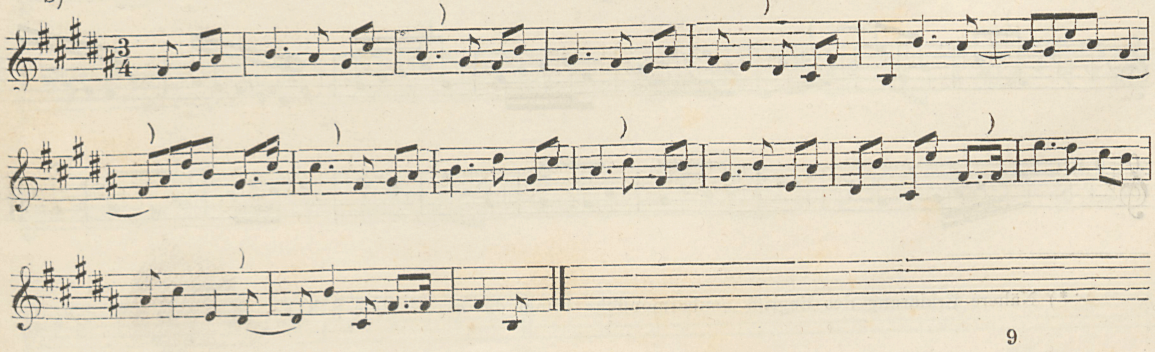


No. 52. H-dur. Ziffern-, Intervall- und Akkordübungen werden von jetzt an für jede neue Tonart vorausgesetzt.

a)



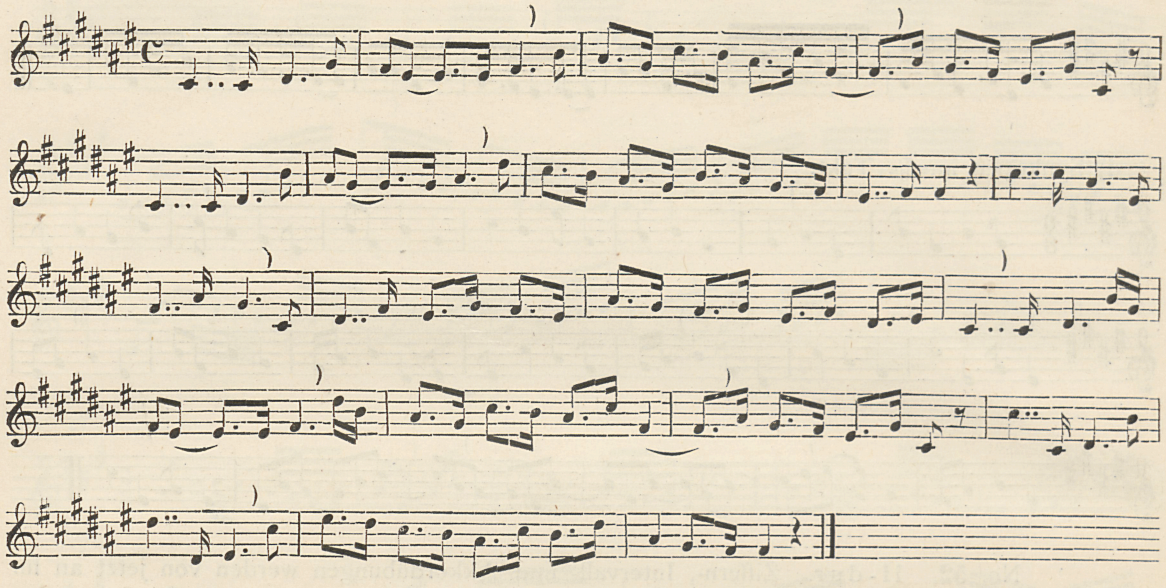
b)



No. 53. Fis dur.

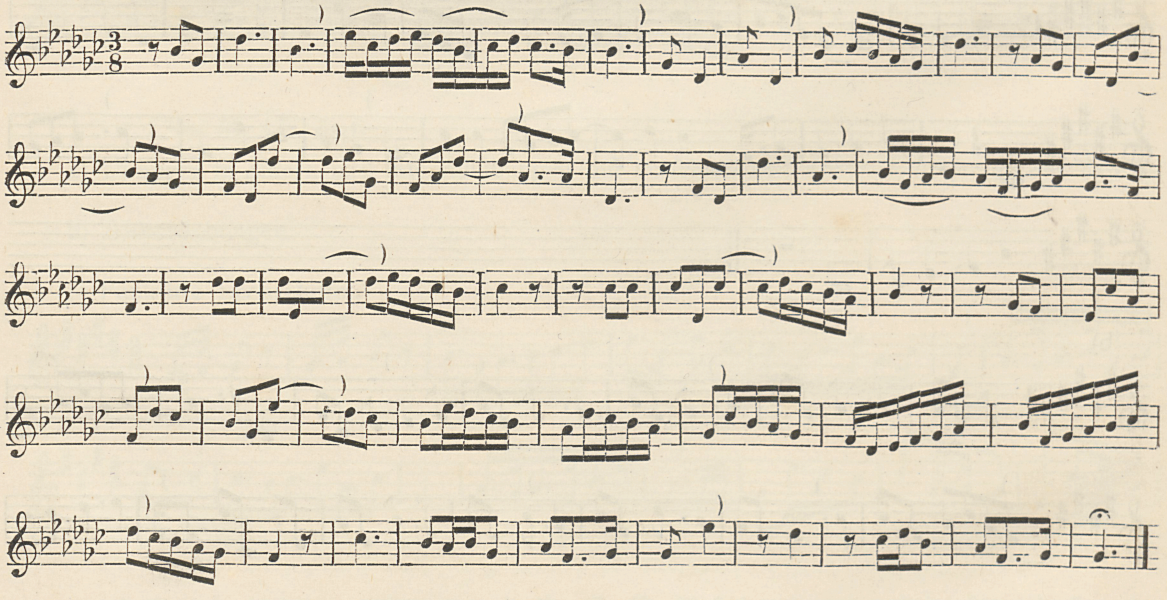
Doppelte und einfache Punkte.

Der einfache Punkt verlängert die Note um die Hälfte ihres Werthes, der zweite Punkt den erſten abermals um deſſen Hälfte. Ein doppelt punktirtes Viertel enthält mithin 4 + 2 + 1 = 7 Sechzehntel. Die nachſchlagenden Sechzehntel ſollen von den nachſchlagenden Achteln gut unterſchieden werden.



No. 54. Ges dur (enharmoniſch*) zu verwechſeln mit Fis dur).

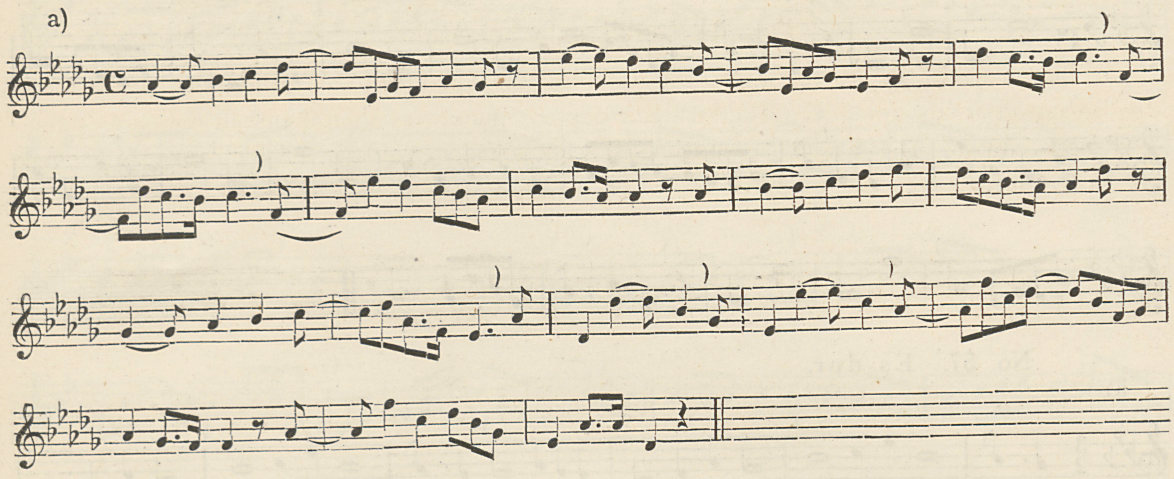
Uebungsſtück nach HÄNDEL.



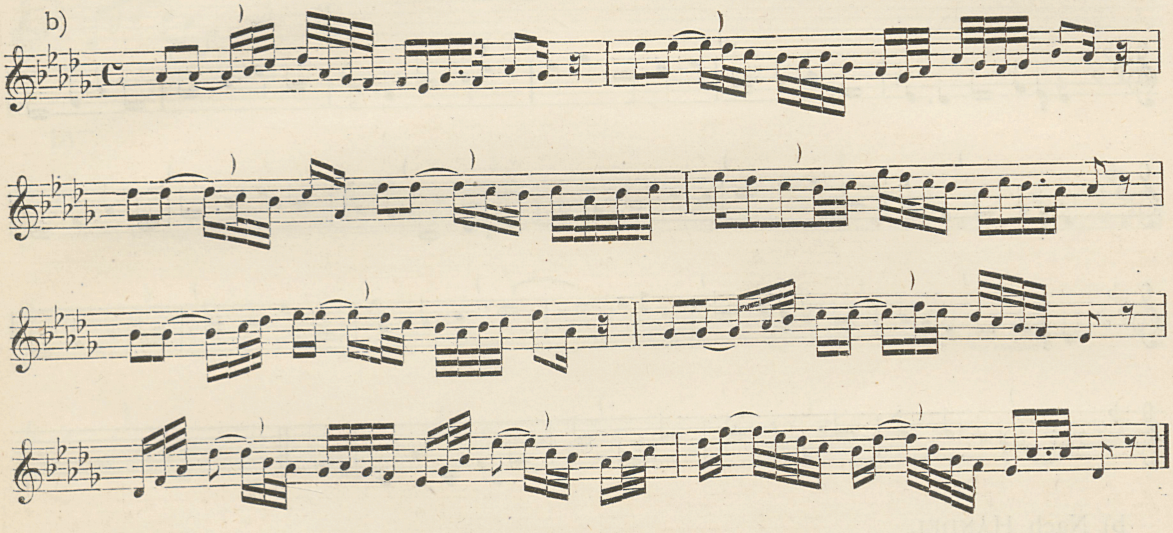
*) Nähere Erklärung des Begriffs »enharmoniſch« bringt die zweite Stufe § XIV

No. 55. Des dur.

a)

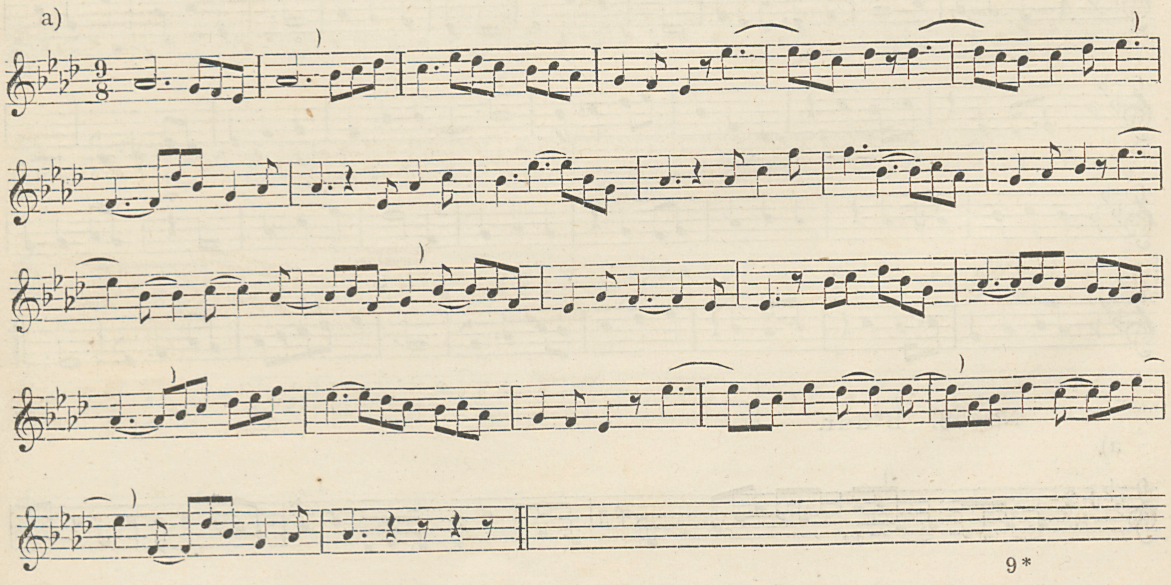


b)

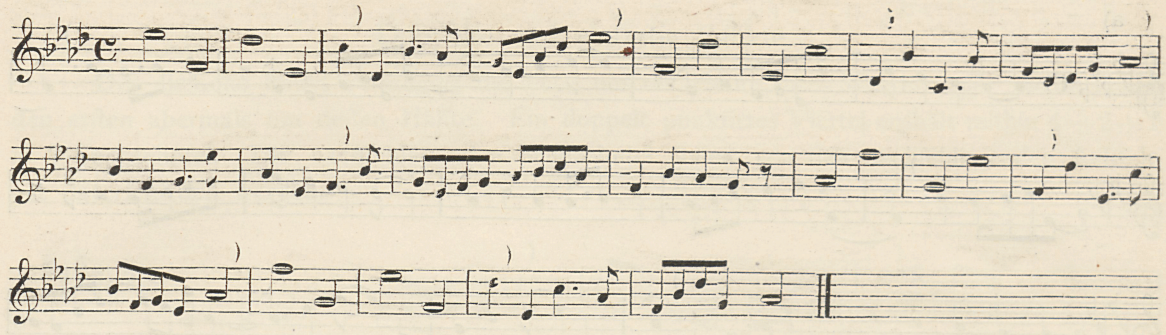


No. 56. As dur.

a)

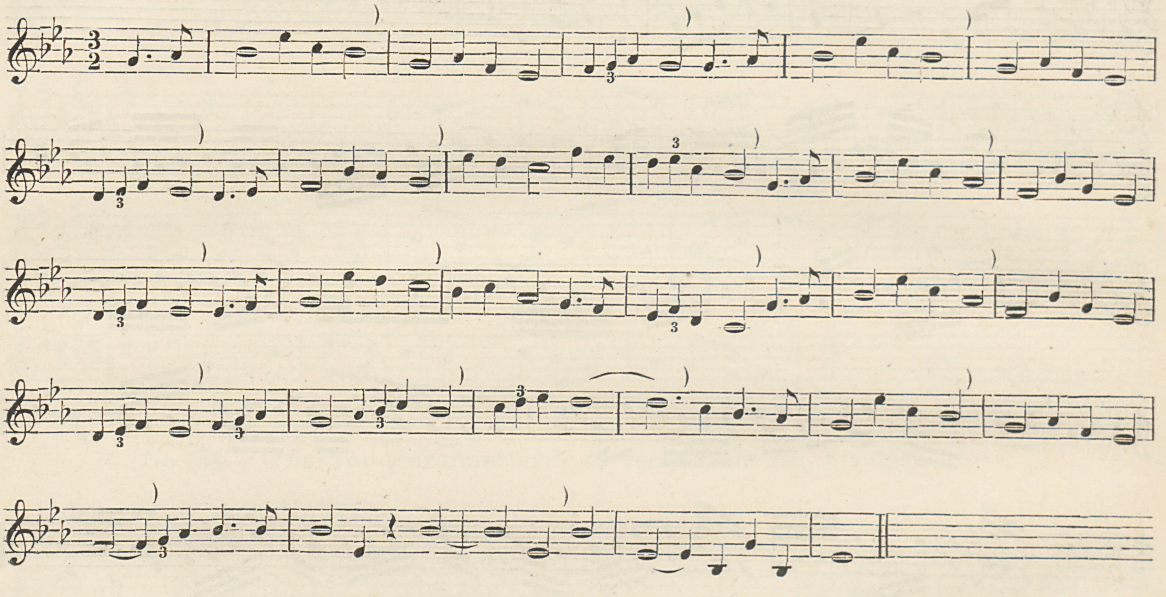


b)

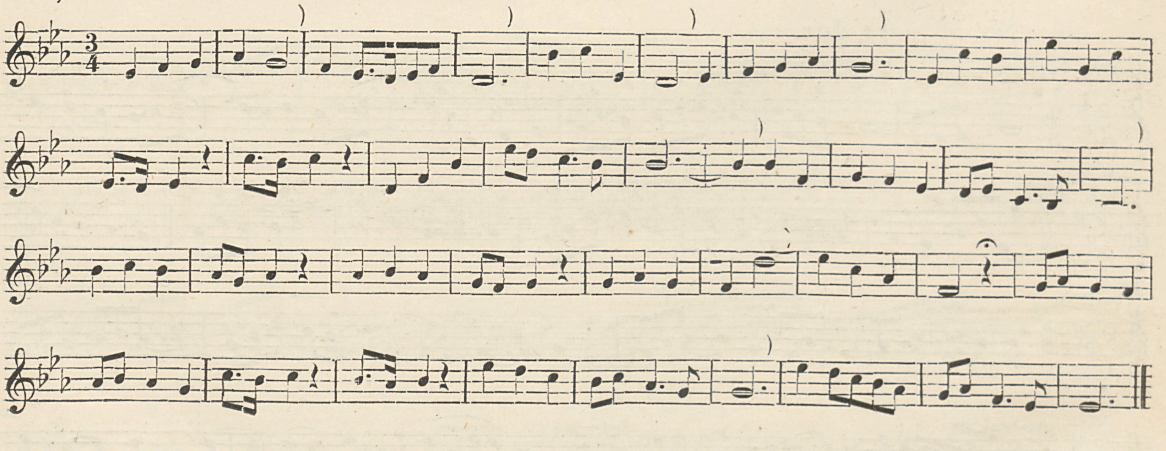


No. 57. Es-dur.

a)

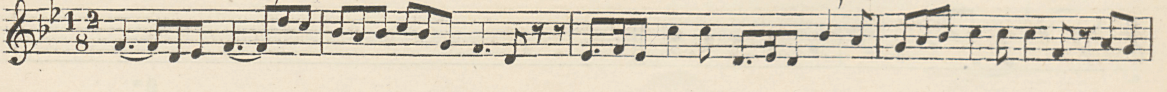


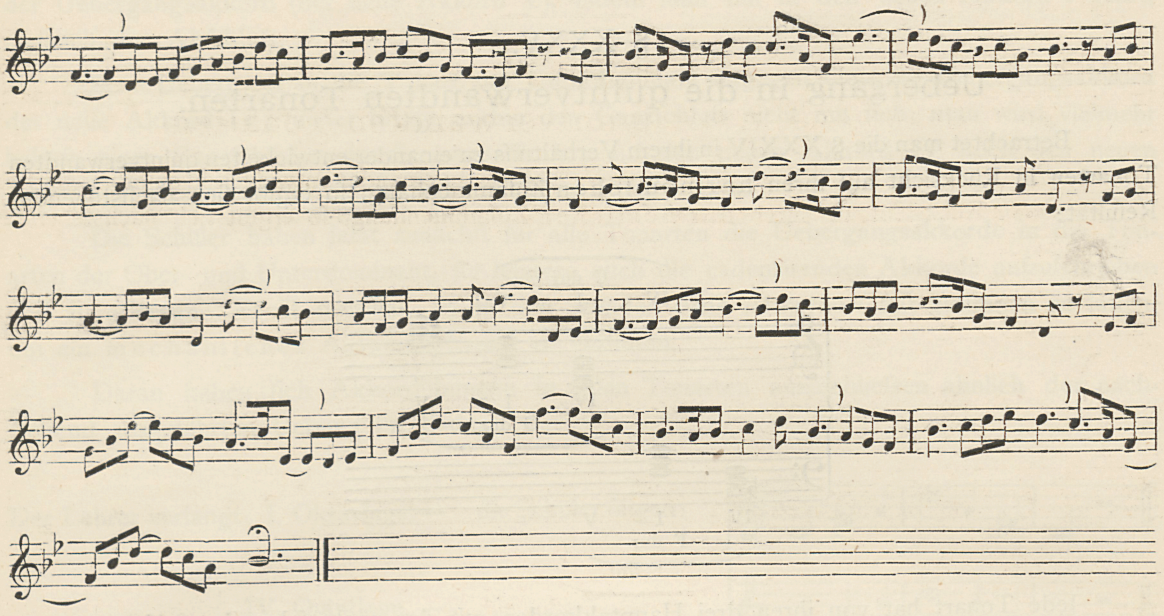
b) Nach HÄNDEL.



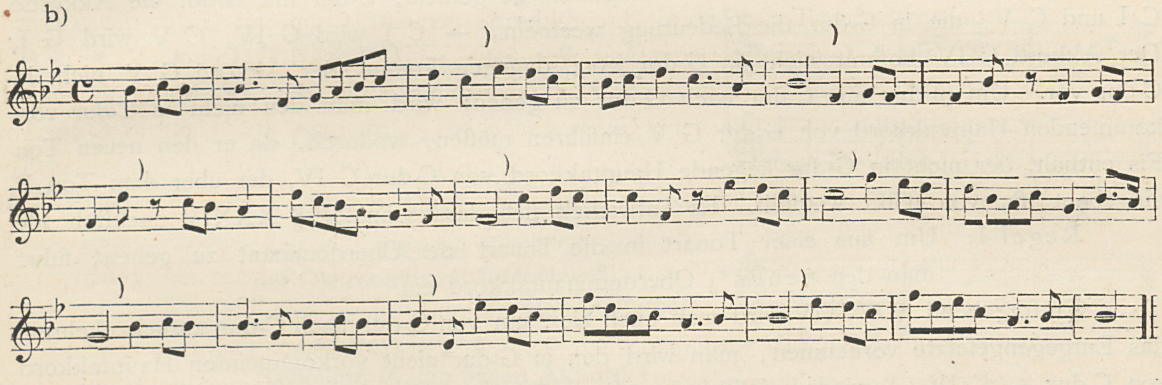
No. 58. B-dur.

a).

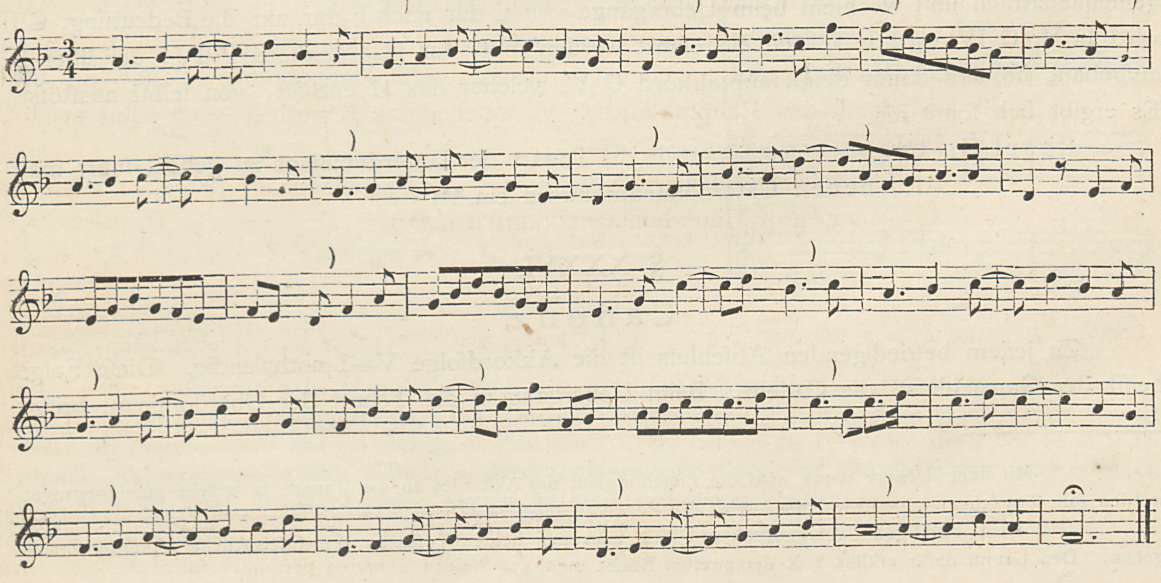




b)



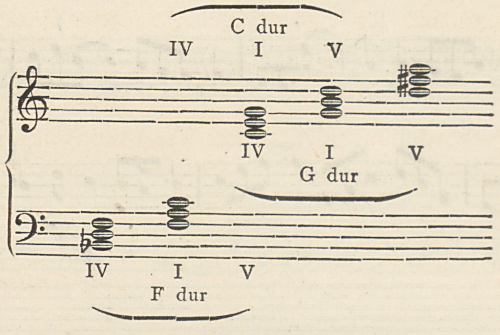
No. 59. F-dur.



§ XXXV.

Uebergang in die quintverwandten Tonarten.

Betrachtet man die § XXXIV in ihrem Verhältnifs zu einander entwickelten quintverwandten Tonarten in Rücksicht auf ihren harmonifchen Zufammenhang, fo ergibt fich nachftehendes Refultat:



Jede Tonart hat von ihren drei Hauptakkorden mit der nächstfolgenden, alfo auch mit der nächftvorausgehenden Tonart zwei Hauptakkorde gemein, C-dur mit G-dur die Akkorde C I und C V, die in G-dur die Bedeutung wechfeln; — C I wird G IV, C V wird G I. Der Akkord C IV kommt nicht in G-dur vor; dagegen kommt der Akkord G V nicht in C-dur vor. Um mithin aus C-dur nach G-dur zu gehen, wird man den nicht in C-dur vorkommenden Hauptakkord von G-dur G V einführen müffen, wodurch, da er den neuen Ton Fis enthält, der nicht in G-dur liegende Hauptakkord von C-dur C IV, der über dem Ton F aufgebaut ift, von felbft wegfällt. Es entwickelt fich daraus analog § XXXIV nachftehende

Regel I: Um aus einer Tonart in die Tonart der Oberdominant zu gehen, führt man den neuen*) Oberdominantakkord ein.

Entfprechend § XXXIV wird man auch hier, um von G-dur nach C-dur zurückzukehren, das Entgegengefetzte vornehmen, man wird den in G-dur nicht vorkommenden Hauptakkord von C-dur — C IV — wieder einführen müffen. Derfelbe Weg, der von G-dur nach C-dur, führt auch von C-dur nach F-dur. Die beiden Hauptakkorde C I, C IV find beiden Tonarten gemeinfchaftlich und wechfeln beim Uebergange von C-dur nach F-dur nur die Bedeutung, C I wird F V, C IV wird F I; neu eingeführt werden mufs der Hauptakkord F IV, der über B aufgebaut ift und damit den Hauptakkord C V, welcher das H enthält, von felbft ausftöfst. Es ergibt fich fomit als

Regel II: Um aus einer Tonart in die Tonart der Unterdominant zu gehen, führt man den neuen Unterdominantakkord ein.**)

§ XXXVI.

Cadenz.

Zu jedem befriedigenden Abfchlufs ift die Akkordfolge V—I nothwendig. Diefe Folge heifft der Ganzfchlufs, die Cadenz. Beim Uebergang in die Tonart der Oberdominant bringt

*) Mit dem Beiwort »neu« wird die Zugehörigkeit des Akkordes zu der Tonart, in welche hineingegangen werden foll, bezeichnet.

**) Dem jeweiligen Uebergangsakkord läfst man nur beiden Tonarten gemeinfchaftliche Akkorde vorausgehen. Den Grund dafür erklärt § X der zweiten Stufe

der Uebergangsakkord (der neue Akkord V), indem man ihn in den neuen Akkord I führt, zugleich den Abſchluſs.

Beim Uebergang in die Tonart der Unterdominant dagegen dient als Uebergangsakkord der neue Akkord IV; dieſer bringt mithin den Ganzſchluſs nicht mit ſich; man wird vielmehr behufs eines Ganzſchluſses in die neue Tonart auf den neuen Akkord IV noch den neuen Akkord V als cadenzirenden Akkord folgen laſſen müſſen.

Die Schüler haben jetzt zunächſt für alle Tonarten die Uebergangsakkorde in die Tonarten der Ober- und Unterdominant, für letztere auch die cadenzirenden Akkorde aufzuſchreiben und zu erlernen. Es iſt nützlich, ſie in den Stunden dieſe Akkorde ſelbſt auffinden zu laſſen, um ein mechaniſches Auswendiglernen zu verhüten.

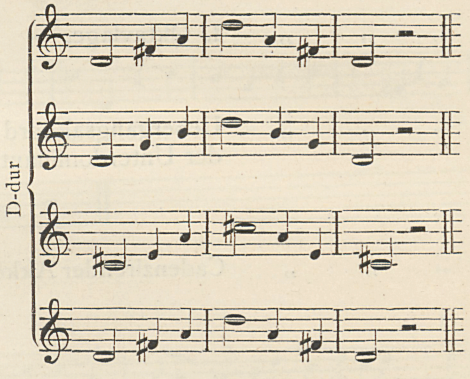
Daran haben ſich Akkordübungen in allen Tonarten anzuſchlieſsen ähnlich der nachſtehend ausgeführten Uebung für D-dur.

Der Lehrer verlangt: I. Oktavlage, — die Schüler ſingen:

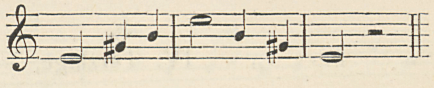
„ „ „ IV. Quintlage, — „ „ „

„ „ „ V. Terzlage, — „ „ „

„ „ „ I. Oktavlage, — „ „ „



„ „ „ Uebergangsakkord in die Tonart der Oberdominant, Oktavlage*) — die Schüler ſingen:

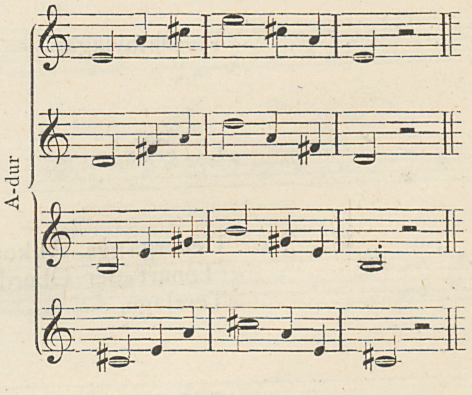


„ „ „ Auflöſung in den neuen Akkord I (die Lage ſollen die Schüler ſelbſt finden) — die Schüler ſingen:

„ „ „ IV. Oktavlage, — „ „ „

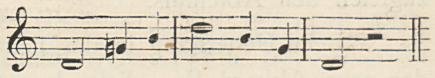
„ „ „ V. Quintlage, — „ „ „

„ „ „ I. Terzlage, — „ „ „



*) Die bei den Uebergangsakkorden vorkommenden Bezeichnungen »in die Tonart der Oberdominant«, »in die Tonart der Unterdominant« ſind nur anfangs zu verwenden. Später verlangt der Lehrer bei einem Beiſpiel in D-dur einfach: »Uebergangsakkord nach A-Dur«, »Uebergangsakkord nach G-dur« und läſst die Schüler ſelbſt auffinden, wann ſie in die Tonart der Oberdominant, wann in die der Unterdominant ſchreiten.

Der Lehrer verlangt: Uebergangsakkord nach D-Dur (Tonart der Unterdominant) zurück, Quintlage, — die Schüler ſingen:



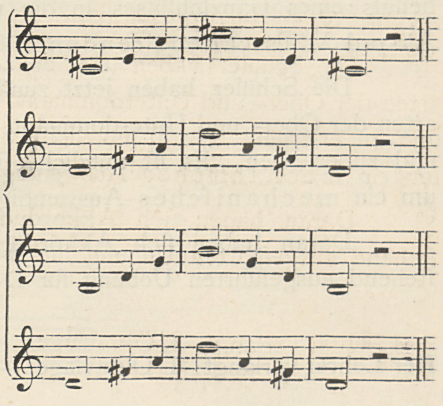
„ „ „ Cadenzirender Accord, Terzlage, — die Schüler ſingen:

„ „ „ Auflöſung. — „ „ „

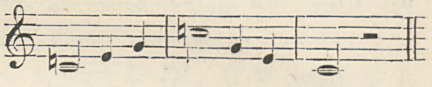
„ „ „ IV. Terzlage, — „ „ „

„ „ „ I. Oktavlage, — „ „ „

D-dur



„ „ „ Uebergangsakkord in die Tonart der Unterdominant, Oktavlage, — die Schüler ſingen:



„ „ „ Cadenzirender Akkord, Oktavlage, — die Schüler ſingen:

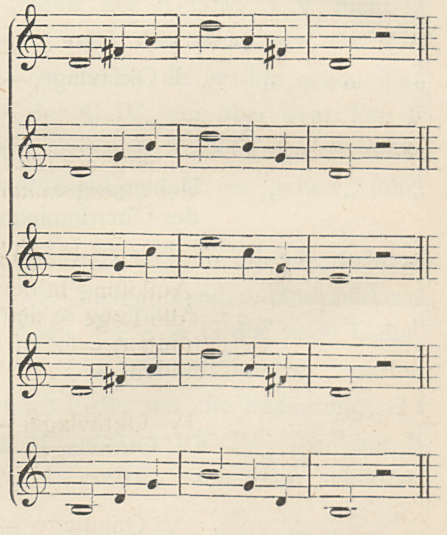
„ „ „ Auflöſung, — „ „ „

„ „ „ IV. Terzlage, — „ „ „

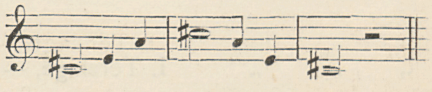
„ „ „ V. Oktavlage, — „ „ „

„ „ „ I. Terzlage, — „ „ „

G-dur

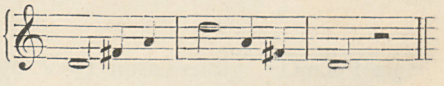


„ „ „ Uebergangs-Akkord nach D-dur (Tonart der Oberdominant) zurück, Terzlage, — die Schüler ſingen:



„ „ „ Auflöſung, —

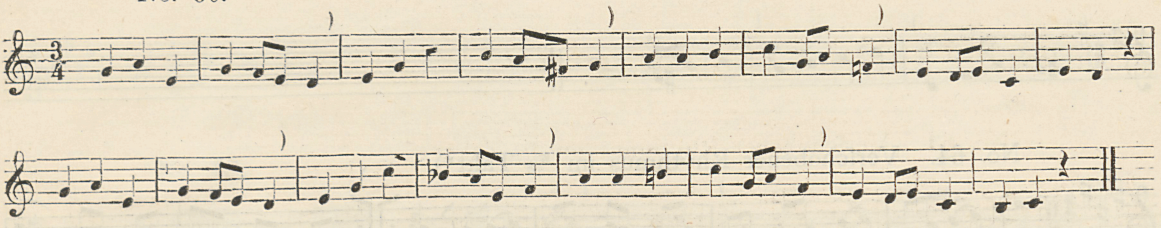
D-dur



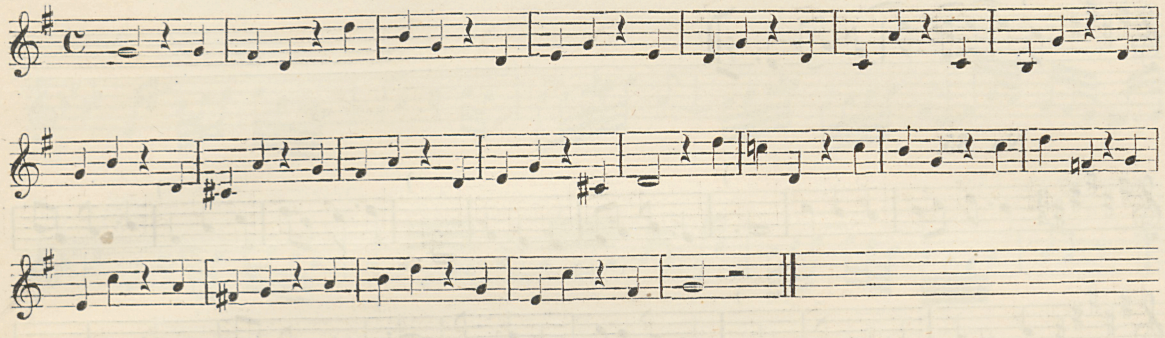
Aehnliche Akkordübungen ſind vor jedem der nun kommenden Uebungsſtücke in der demſelben entſprechenden Tonart gründlichſt durchzuüben. Ebenſo ſollen die Schüler bei den nun folgenden Modulationsbeiſpielen genau aufſuchen und angeben, an welcher Stelle der jeweilige Uebergang oder Rückgang ſtattfindet.

Beiſpiele über die Modulationen in die Tonarten der Ober- und Unterdominant.

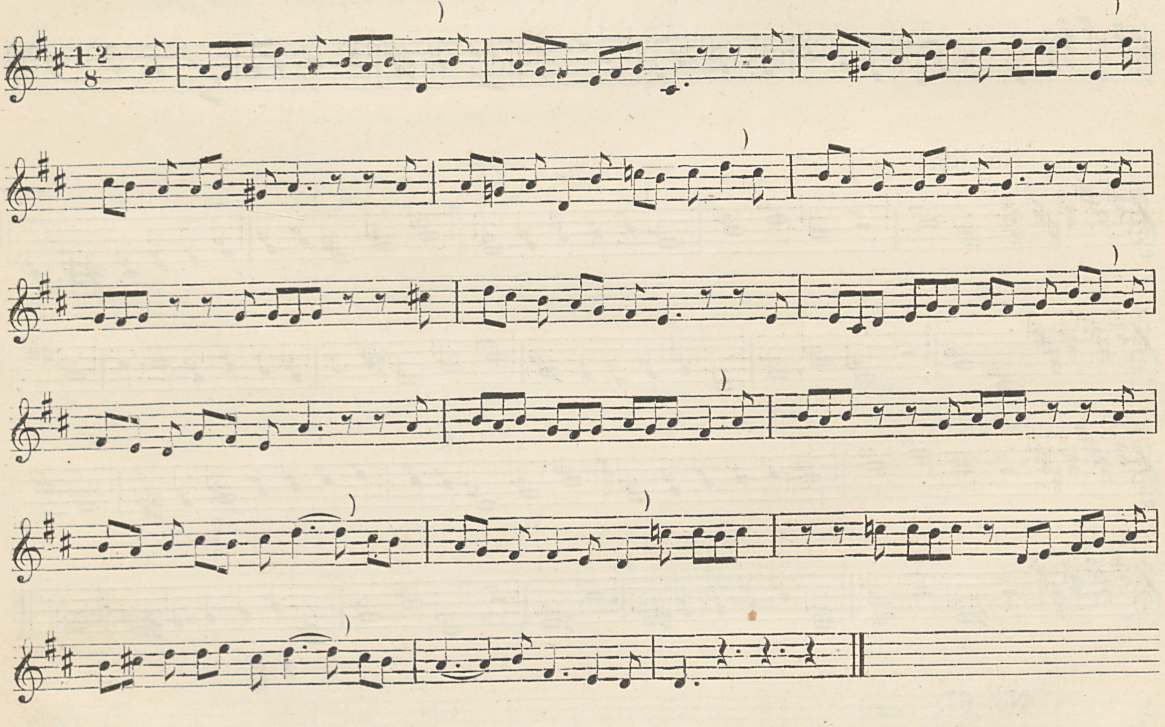
No. 60.



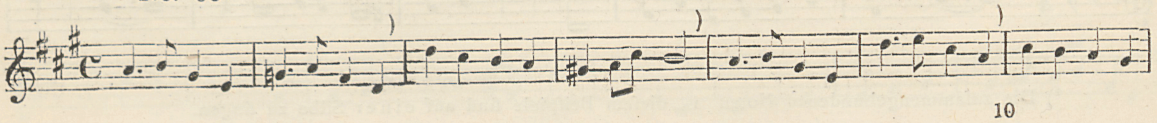
No. 61 (nach LEONARDO LEO).

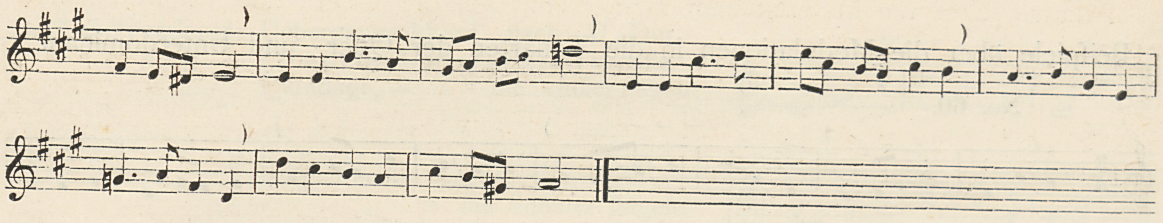


No. 62 (nach HÄNDEL).

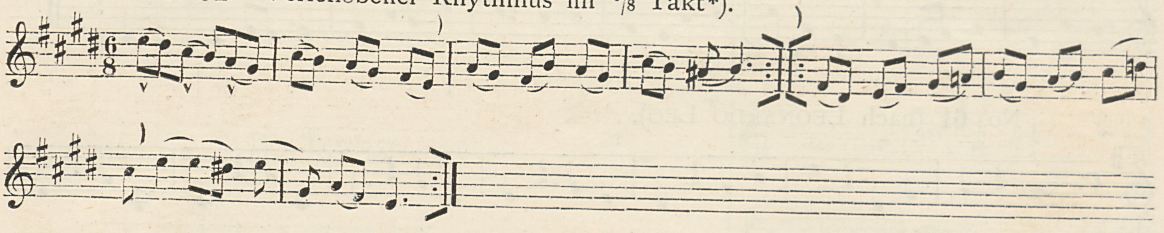


No. 63.

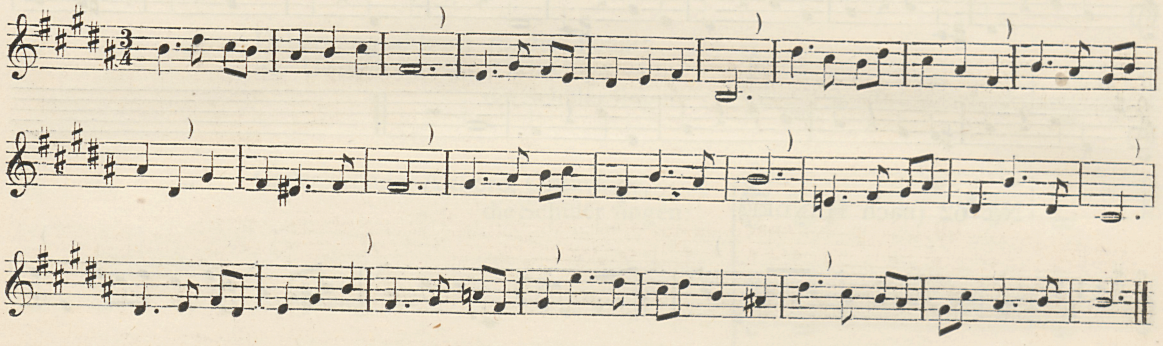




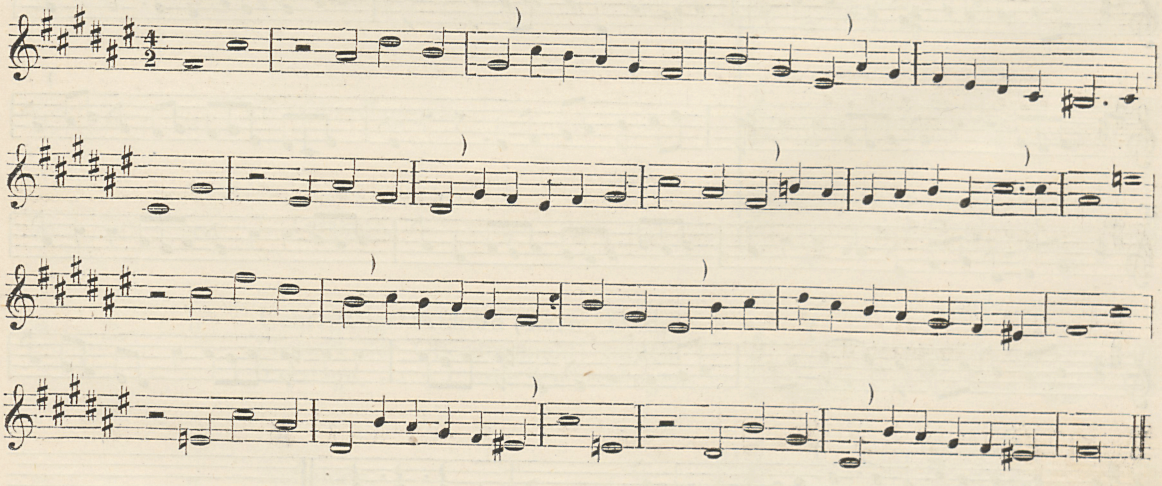
No. 64. Verſchobener Rhythmus im $^6/_8$ Takt*).



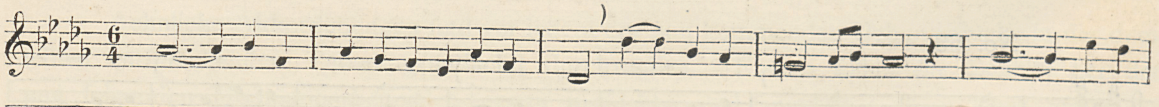
No. 65.



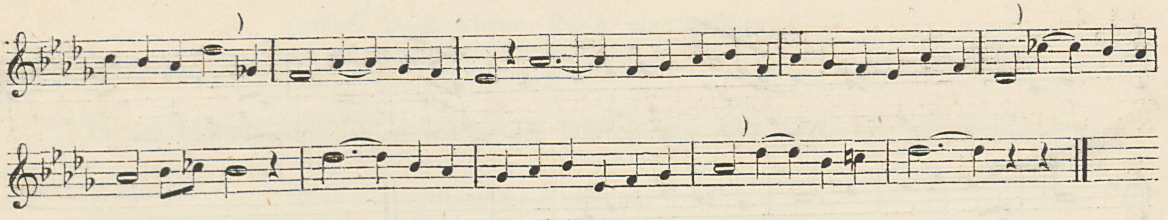
No. 66.



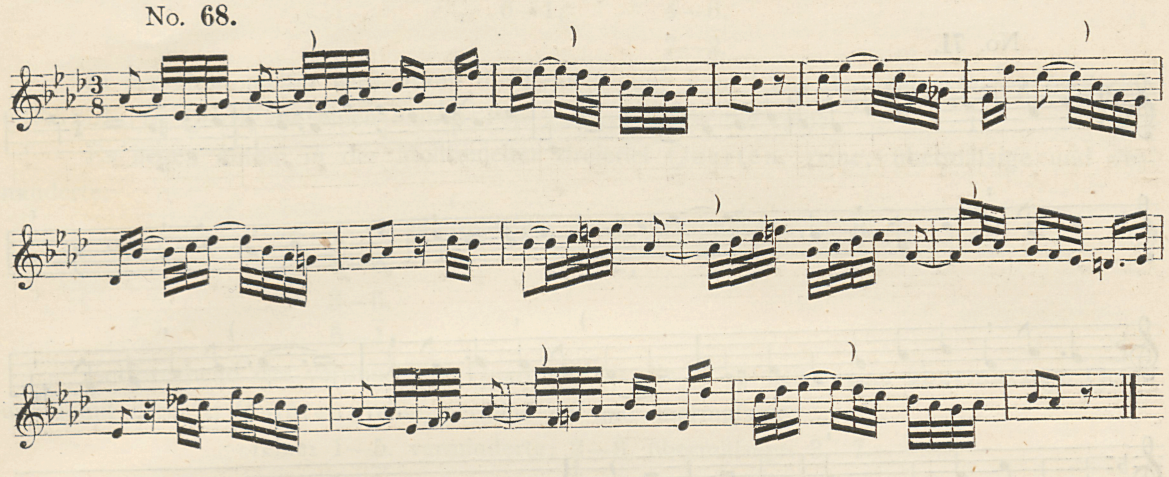
No. 67.



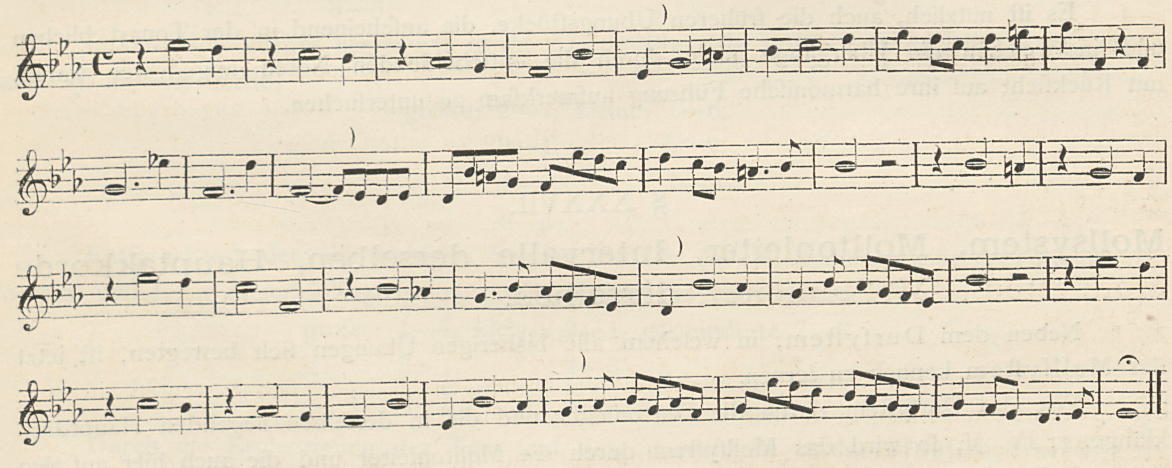
*) Die zuſammengebundenen Noten in dieſem Beiſpiele ſind auf einer Silbe zu ſingen.



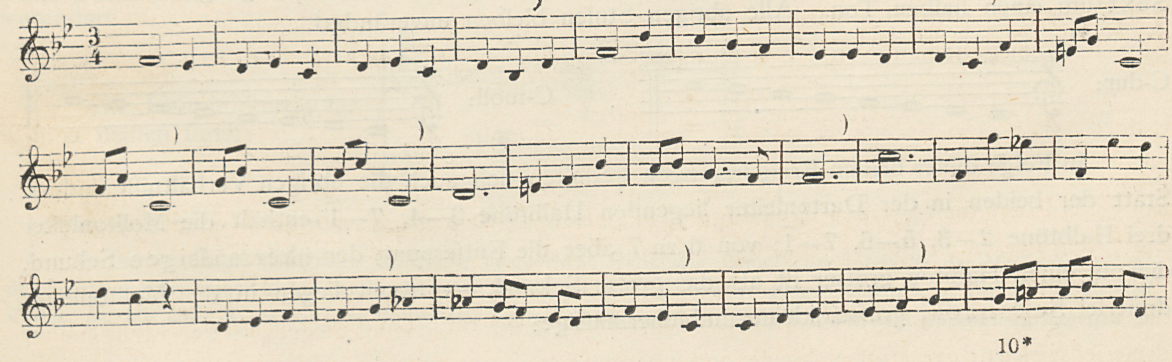
No. 68.

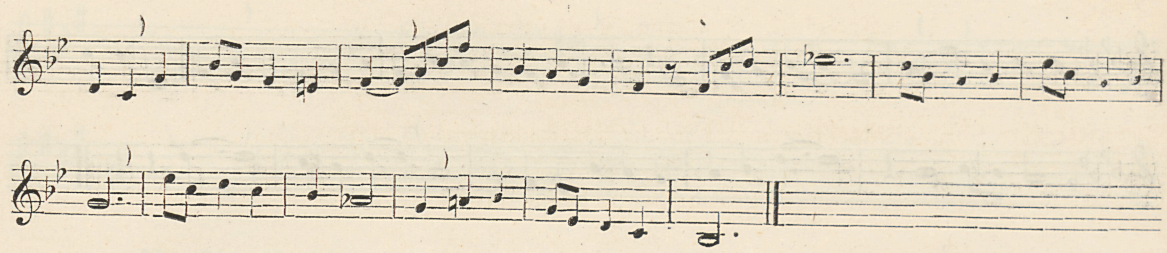


No. 69. Von Es- nach B-dur und F-dur (nach LEONARDO LEO).

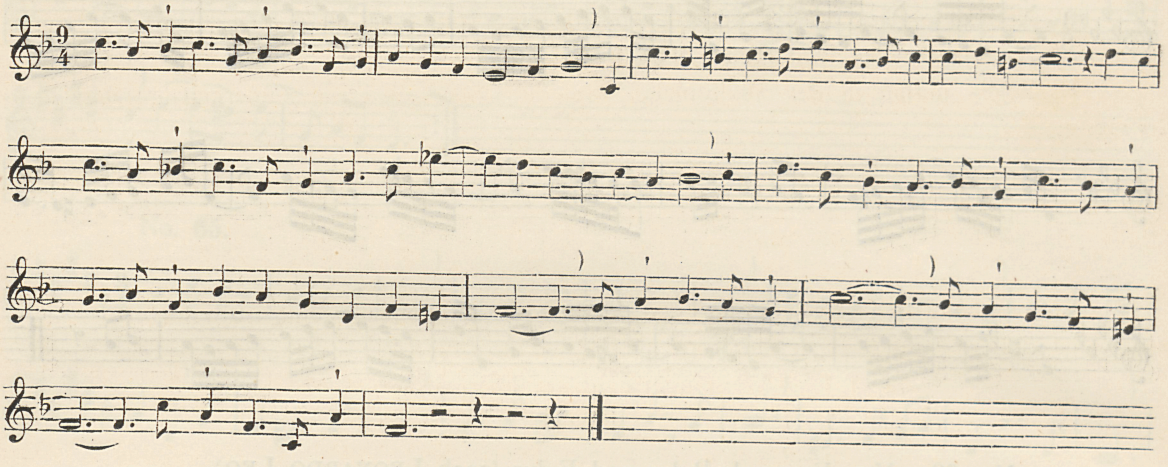


No. 70 (nach LEONARDO LEO).





No. 71.



Es ist nützlich, auch die früheren Übungsstücke, die anscheinend in der Tonart blieben und in welchen die Übergänge nicht durch die entscheidenden Noten angedeutet waren, mit Rücksicht auf ihre harmonische Führung aufmerksam zu untersuchen.

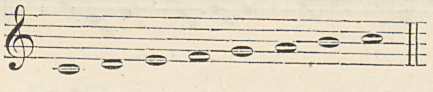
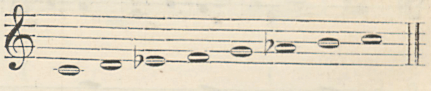
§ XXXVII.

Mollsystem, Molltonleiter, Intervalle derselben, Hauptakkorde derselben.

Neben dem Dursystem, in welchem alle bisherigen Übungen sich bewegten, ist jetzt das Mollsystem kennen zu lernen.

Wie das Dursystem durch die Durtonleiter und die in derselben liegenden Hauptdreiklänge, I, IV, V, so wird das Mollsystem durch die Molltonleiter und die auch hier auf den Stufen I, IV, V liegenden aus den Tönen der Tonleiter gebildeten Hauptdreiklänge dargestellt.

Die Molltonleiter wird aus der Durtonleiter gebildet durch Erniedrigung der Terz und Sext um einen halben Ton. Alle übrigen Stufen bleiben unverändert.

C-dur:  C-moll: 

In Folge dieser beiden Erniedrigungen gestalten sich auch die übrigen Verhältnisse anders. Statt der beiden in der Durtonleiter liegenden Halbtöne 3—4, 7—$\bar{1}$ enthält die Molltonleiter drei Halbtöne 2—3, 5—6, 7—$\bar{1}$; von 6 zu 7 aber die Entfernung der übermäfsigen Sekund, die um einen Halbton gröfser ist als die grofse Sekund. — Somit liegen in der Molltonleiter dreierlei Sekunden, grofse, kleine und übermäfsige:

grofse: 1—2, kleine: 2—3, übermäfsige: 6—7.
3—4, 5—6,
4—5; 7—$\bar{1}$;

In der Molltonleiter liegen wie in der Durtonleiter drei grofse und vier kleine Terzen, aber an anderer Stelle:

grofse: 3—5, kleine: 1—3,
5—7, 2—4,
6—$\bar{1}$; 4—6,
7—$\bar{2}$.

In der Molltonleiter wird durch die Erniedrigung von 3 aus der reinen Quart 7—$\bar{3}$ eine verminderte Quart, die einen halben Ton kleiner ift, als die reine.

Es liegen mithin in der Molltonleiter dreierlei Quarten, reine, übermäfsige und verminderte:

reine: 1—4, übermäfsige: 4—7, verminderte: 7—$\bar{3}$.
2—5, 6—$\bar{2}$;
3—6,
5—$\bar{1}$;

Entfprechend der verminderten Quart enthält die Molltonleiter eine übermäfsige Quint und fomit dreierlei Quinten, reine, verminderte und übermäfsige:

reine: 1—5, verminderte: 2—6, übermäfsige: 3—7.
4—$\bar{1}$, 7—$\bar{4}$;
5—$\bar{2}$,
6—$\bar{3}$;

In der Molltonleiter liegen wie in der Durtonleiter vier grofse und drei kleine Sexten, aber an anderer Stelle:

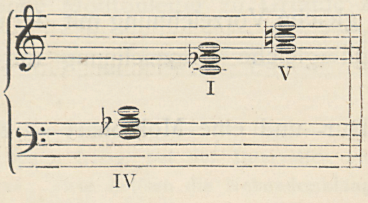
grofse: 2—7, kleine: 1—6,
3—$\bar{1}$, 5—$\bar{3}$,
4—$\bar{2}$, 7—$\bar{5}$.
6—$\bar{4}$;

Entfprechend der übermäfsigen Sekund enthält die Molltonleiter eine verminderte Septim und fomit dreierlei Septimen, grofse, kleine und verminderte:

grofse: 1—7, kleine: 2—$\bar{1}$, verminderte 7—$\bar{6}$.
3—$\bar{1}$, 4—$\bar{3}$,
6—$\bar{5}$; 5—$\bar{4}$;

Durch die Erniedrigung der Terz und Sext werden die beiden Hauptdreiklänge $\overset{5}{3}\ \overset{\bar{1}}{1}$ und $\overset{\bar{1}}{6}\ \overset{}{4}$, die in Dur harte waren, in Moll weiche Dreiklänge; der Hauptdreiklang $\overset{\bar{2}}{7}\ \overset{}{5}$ bleibt unverändert.

Die Hauptakkorde für C-moll heifsen fomit:



*)

*) Die in diefem Paragrafen enthaltene ausführliche Darlegung fämmtlicher Intervalle der Molltonart gehört der Vollftändigkeit halber hieher, kann aber vom Lehrer im erften Curs überfchlagen und erft zu Beginn des zweiten Curfes, der mit einer Repetition des Mollfyftems beginnt, vorgenommen werden. Unbedingt nothwendig dagegen ift

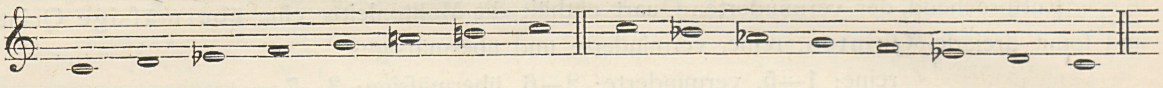
§ XXXVIII.

Harmonische, melodische Molltonleiter. Mollvorzeichnung. Paralleltonarten.

Die im vorigen Paragrafen entwickelte Molltonleiter ist diejenige, welche die wesentlichen Töne des Mollsystemes enthält. Sie heisst die harmonische Molltonleiter, weil auf Grund derselben sämmtliche Intervalle und Akkorde des Mollsystems gebildet werden.

Soll aber die Molltonleiter als solche, d. i. als Leiter, als stufenweise Fortschreitung gebraucht werden, so liegt in der übermässigen Sekund 6—7 etwas Widerstrebendes, Störriges, Unsangbares. Dieses wird dadurch umgangen, dass man im Aufwärtsgehen, wo man zum Abschluss auf $\overline{1}$ die grosse Septim als Leiteton nothwendig hat, die Erniedrigung der Sext wegläßt, im Abwärtsgehen dagegen, wo dieser Grund wegfällt, man aber anderseits die kleine Sext nicht entbehren kann, die Septim gleichfalls erniedrigt.

Die auf diese Weise modificirte Molltonleiter heisst die melodische und stellt sich folgendermassen dar:



Das Verhältniss der melodischen und harmonischen Molltonleiter läßt sich kurz folgendermassen aussprechen:

Die melodische Molltonleiter ist die Tonleiter des Mollsystems als melodische Fortschreitung genommen;

Die harmonische Molltonleiter ist die stufenweise Zusammenstellung der wesentlichen Töne des Mollsystems — was nicht ausschliesst, dass auch sie, wenn schon seltner, als melodische Fortschreitung angewandt wird.

Das Verhältniss beider Molltonleitern zur Durtonleiter läßt sich kurz dahin zusammenfassen:

a) Die harmonische Molltonleiter erhält gegenüber der Durtonleiter zwei Erniedrigungen; kleine Terz und kleine Sext.

b) Die melodische Molltonleiter erhält gegenüber der Durtonleiter im Aufwärtsgehen eine Erniedrigung, die kleine Terz; — im Abwärtsgehen drei Erniedrigungen, kleine Terz, kleine Sext, kleine Septim.

Die drei Erniedrigungen der abwärtsgehenden melodischen Molltonleiter stehen in der Mollvorzeichnung.

Jede Molltonart hat somit gegenüber ihrer gleichnamigen Durtonart drei Erniedrigungen in der Vorzeichnung. C dur ist ohne Vorzeichnung, C moll hat drei b; E dur hat vier, E moll ein ♯ u. s. w.

Dagegen hat die Molltonart gleiche Vorzeichnung mit derjenigen Durtonart, die eine kleine Terz höher liegt; — also A moll gleiche Vorzeichnung mit C dur, Fis moll mit A dur, C moll mit Es dur.

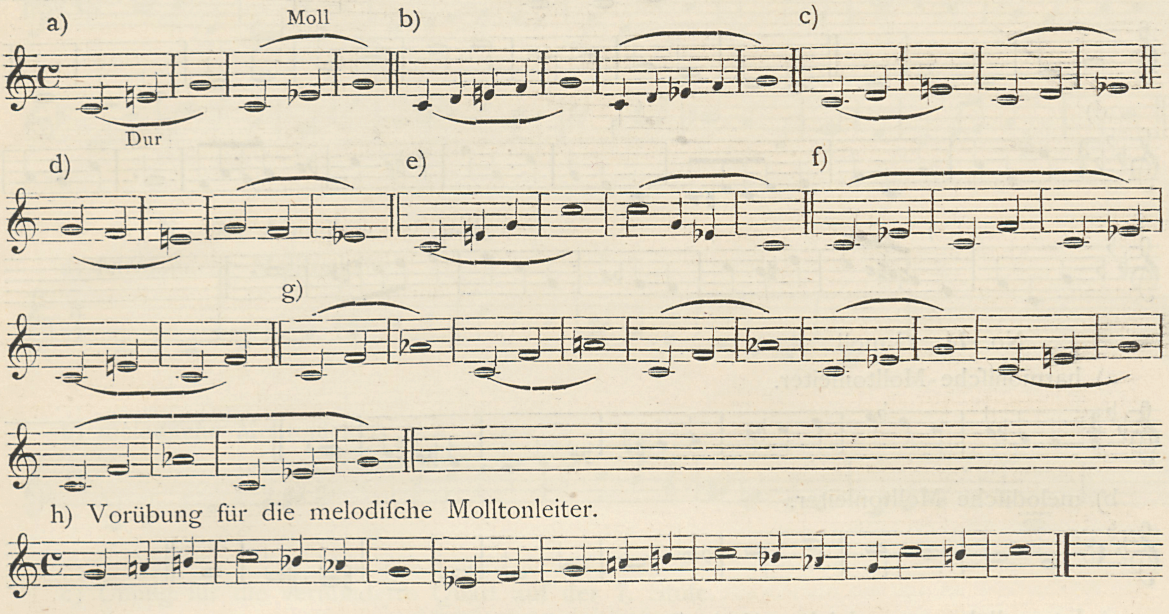
Zwei Tonarten, — je eine Dur- und eine Molltonart — die gleiche Vorzeichnung haben, heissen Paralleltonarten.

---

es, dass die Schüler hier die genaueste Kenntniss sämmtlicher harmonischer Molltonleitern und der darin liegenden Hauptakkorde sich aneignen. Zu diesem Behufe lasse der Lehrer die Tonleitern und Akkorde aufschreiben und auswendig lernen.

No. 72. Vorübungen für die Molltonleiter.

Vergleich der Intonationen in Dur und Moll.



h) Vorübung für die melodiſche Molltonleiter.

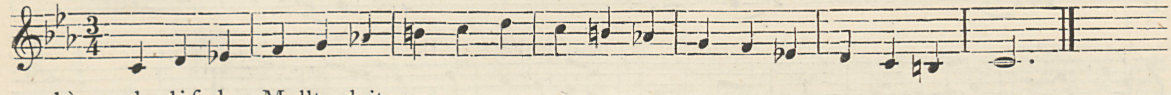
§ XXXIX.

Akkordübungen in den Molltonarten. Erweiterte Akkordübungen in den Durtonarten.

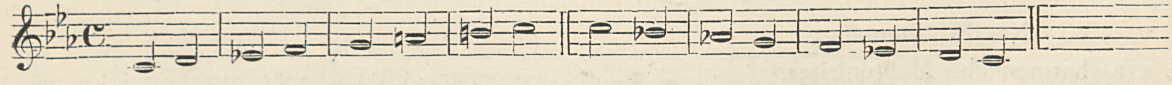
1. Jeder der nun folgenden Übungen für die einzelnen Molltonarten ſoll eine Akkordübung unter ausſchliefslicher Anwendung der drei Hauptakkorde vergleichsweiſe in Dur und Moll vorausgehen.
2. Bei den Akkordübungen in den Durtonarten, die unausgeſetzt fortgeübt werden, ſind jetzt auch die Nebendreiklänge auf der zweiten, dritten, ſechſten und ſiebenten Stufe (§ XXXIII) anzuwenden*).

No. 73. C-moll.

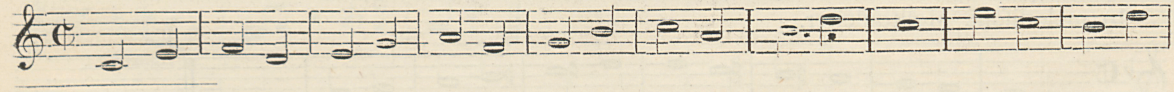
a) harmoniſche Molltonleiter.

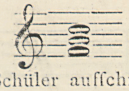


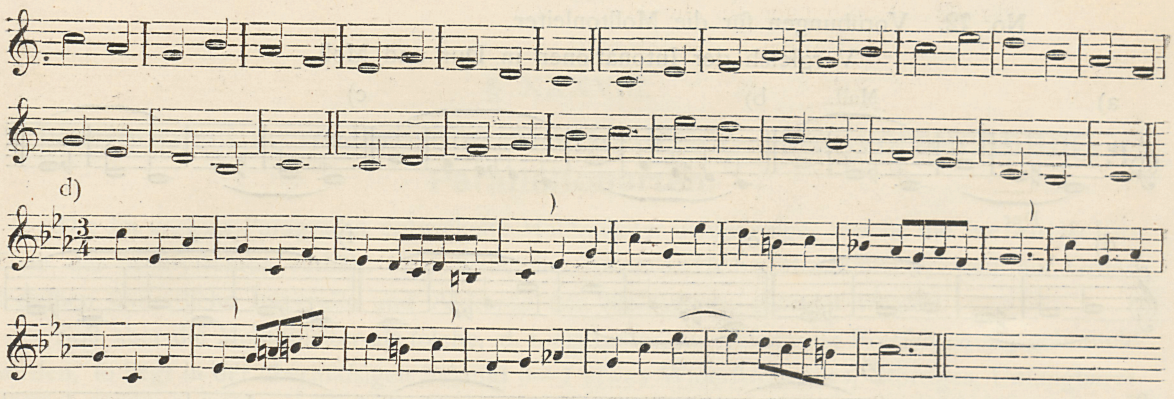
b) melodiſche Molltonleiter.



c) Nachſtehende Intervallübung vergleichsweiſe in Dur und Moll. Bei der Aufeinanderfolge der Stufen 6—7 oder 7—6 iſt die melodiſche, bei jeder einzeln vorkommenden Stufe 6 oder 7 die harmoniſche Molltonleiter zu Grunde zu legen.



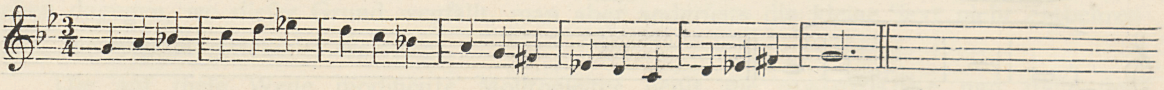
*) Der Lehrer laſſe hier die Nebendreiklänge für die Durtonarten aufſchreiben und auswendig lernen, und ſetze Übungen darüber auch in der ſchon früher bei den Intervallen empfohlenen Form fort. Er frage alſo z. B. 1. »Wie heifsen die Hauptdreiklänge«, »wie heifsen die Nebendreiklänge in F-dur?« Er frage aber auch 2. »In welchen Durtonarten liegt der Dreiklang  «, in welchen Durtonarten der Dreiklang  ?« Er laſſe auch nach dieſer Richtung hin die Schüler aufſchreiben und auswendig lernen.



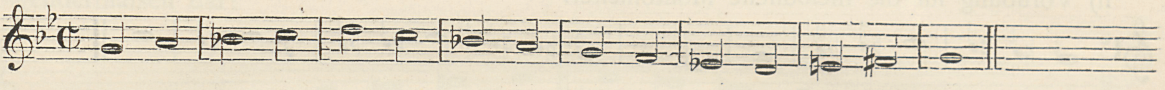
d)

No. 74. G-moll.

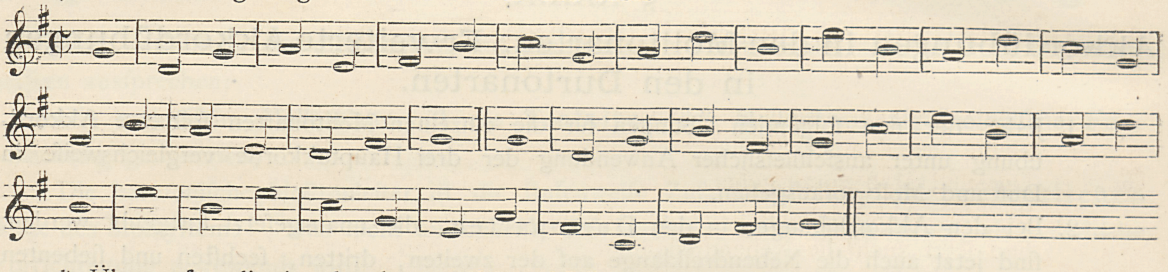
a) harmonische Molltonleiter.



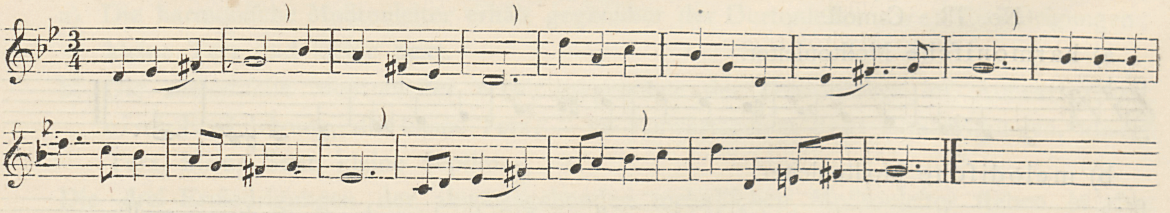
b) melodische Molltonleiter.



c) Intervallübung vergleichsweise in Dur und Moll.

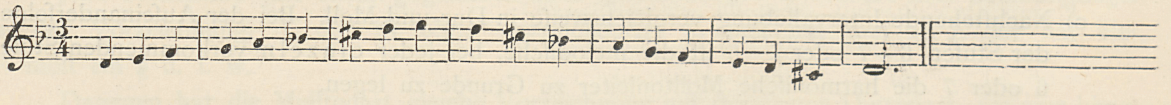


d) Übung für die in der harmonischen Molltonleiter entstehende übermäßige Sekund auf der 6. Stufe.

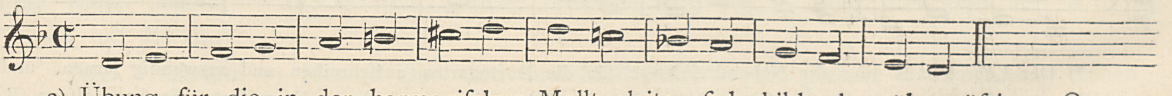


No. 75. D-moll.

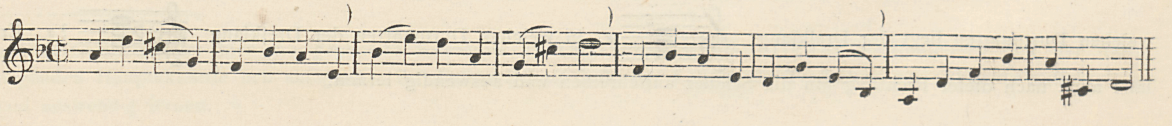
a) harmonische Molltonleiter.



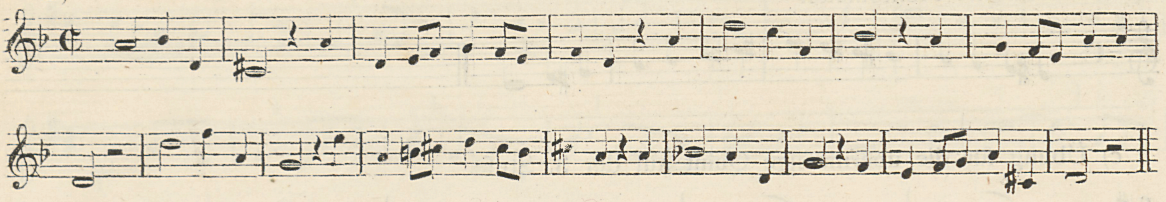
b) melodische Molltonleiter.



c) Übung für die in der harmonischen Molltonleiter sich bildenden übermäßigen Quarten auf der 4. und 6. Stufe.

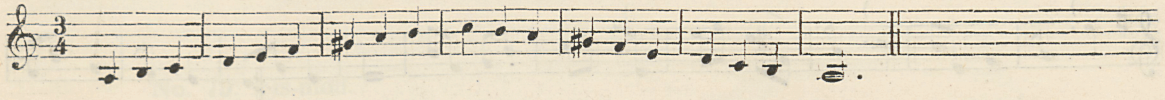


d)

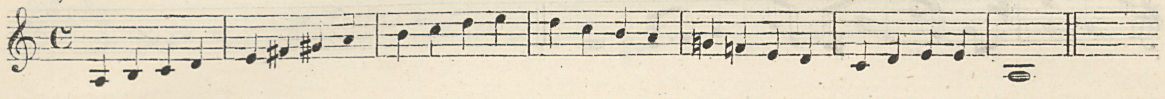


No. 76. A-moll.

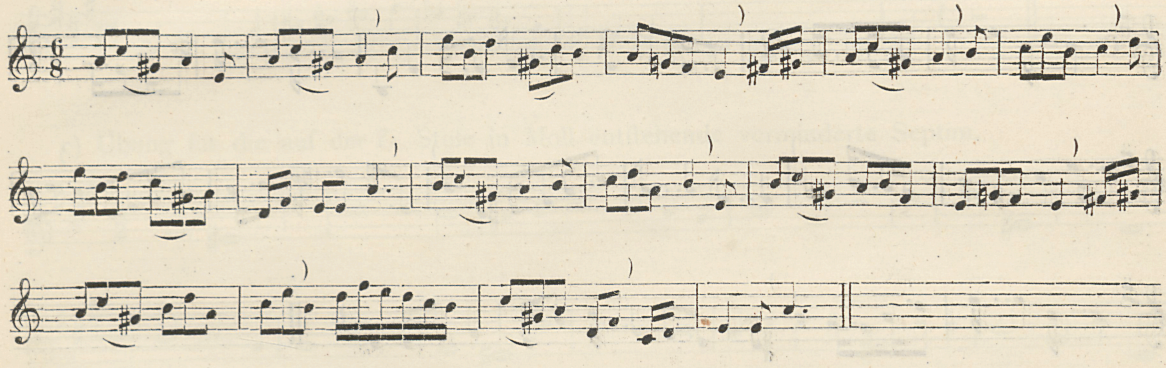
a) harmonische Molltonleiter.



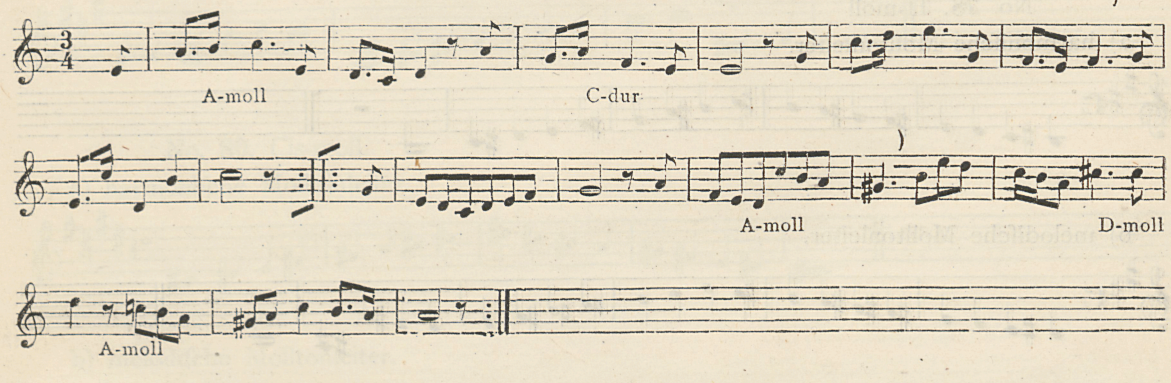
b) melodische Molltonleiter.



c) Übung für die verminderte Quart auf der 7. Stufe.

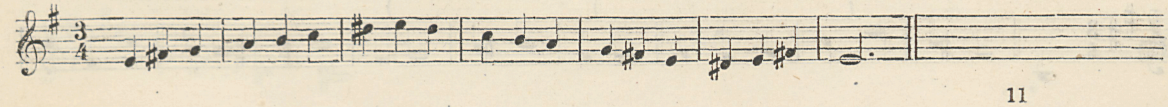


d) Modulation in die Paralleltonart und in die Tonart der Unterdominant (HÄNDEL).

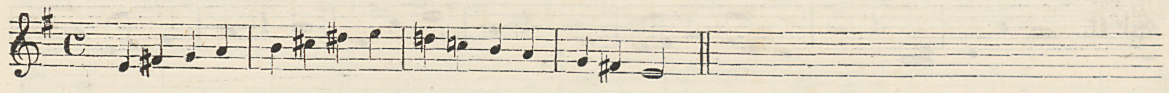


No. 77. E-moll.

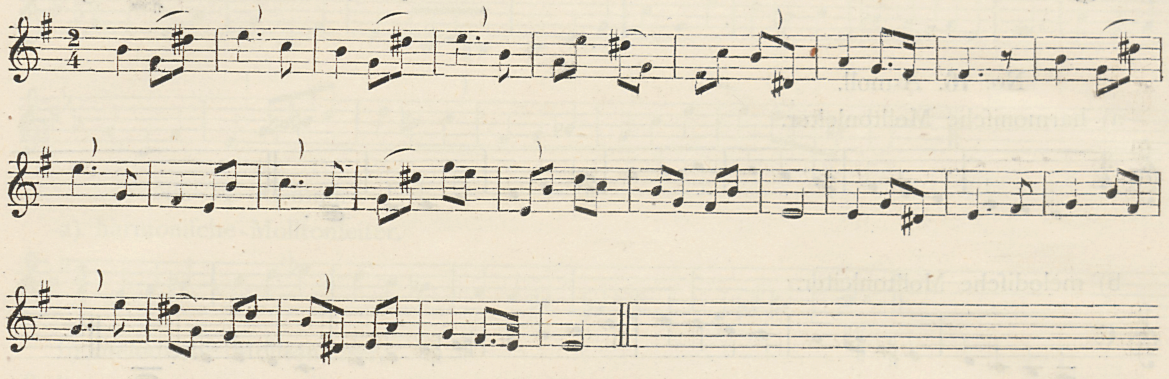
a) harmonische Molltonleiter.



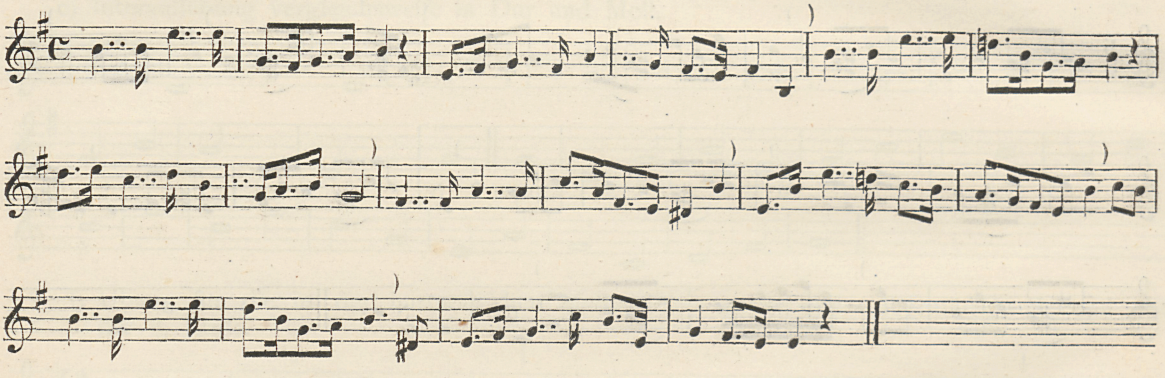
b) melodische Molltonleiter



c) Übung für die übermäßige Quint auf der 3. Stufe.

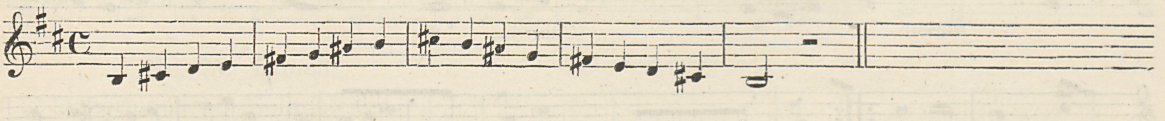


d) Modulation in die Paralleltonart.

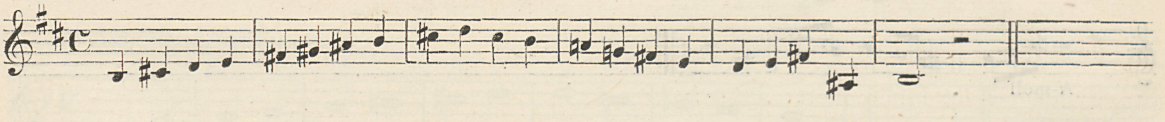


No. 78. H-moll

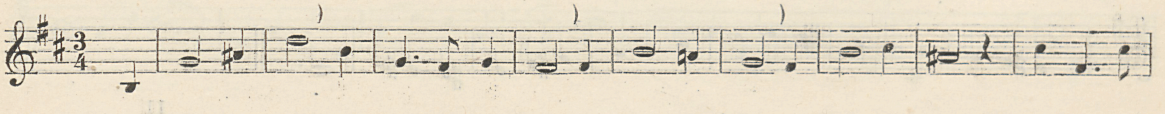
a) harmonische Molltonleiter.

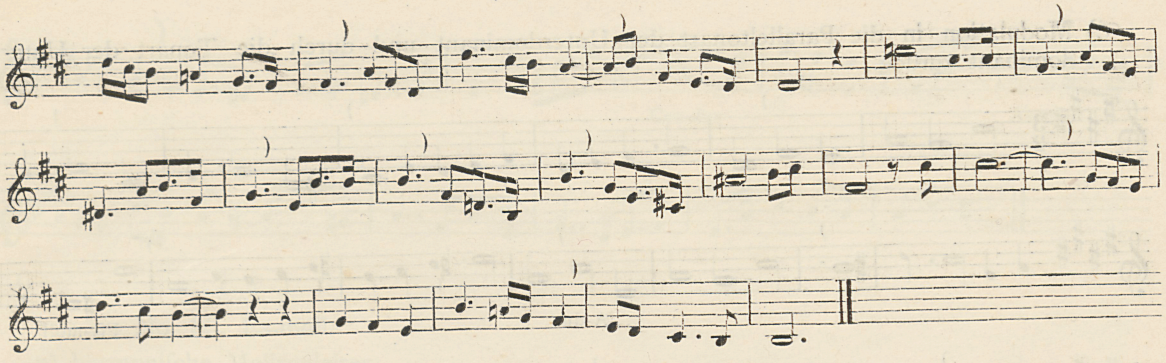


b) melodische Molltonleiter.



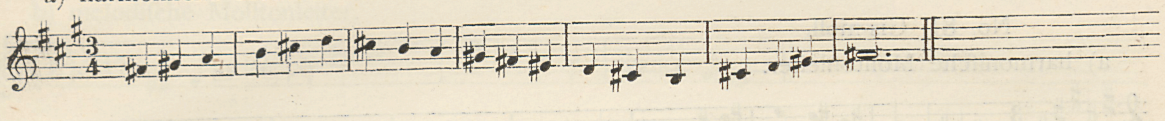
c) Modulation in die Paralleltonart und zurück durch die Tonart der Unterdominant (nach HÄNDEL).



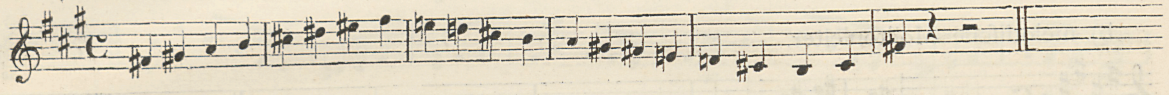


No. 79. Fis-moll.

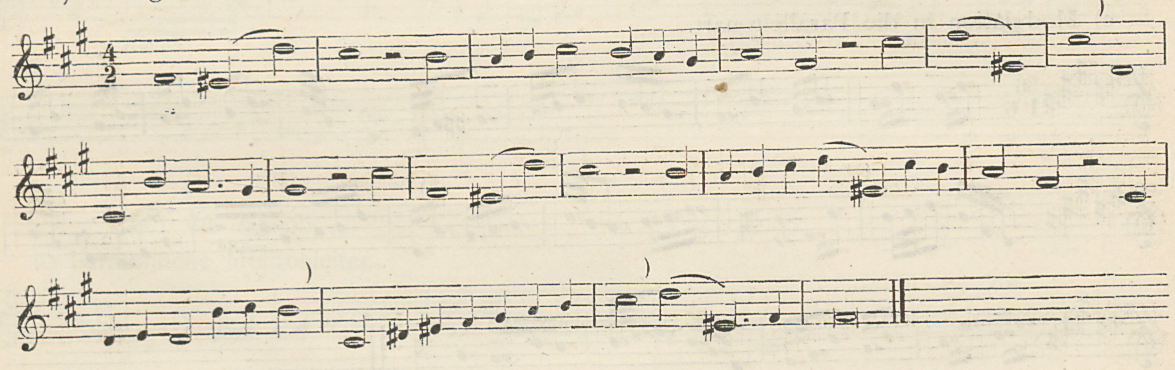
a) harmonifche Molltonleiter.



b) melodifche Molltonleiter.

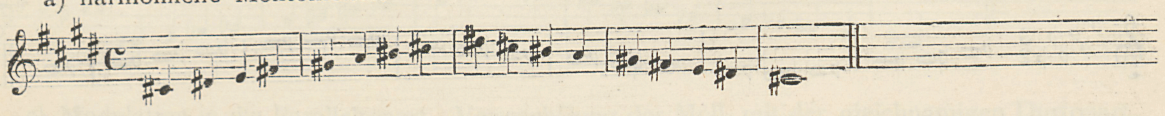


c) Übung für die auf der 7. Stufe in Moll entftehende verminderte Septim.

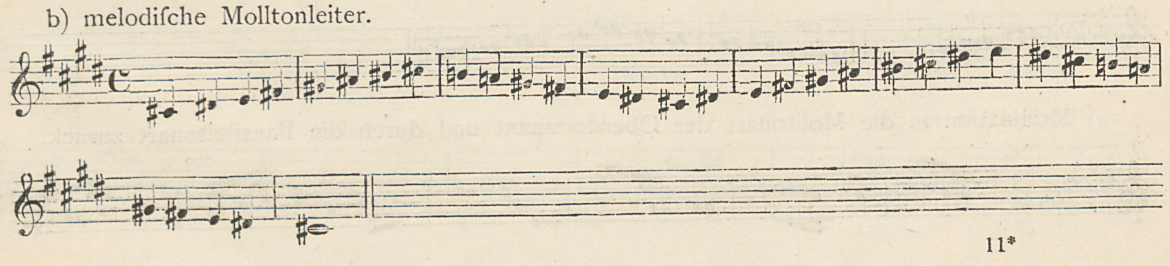


No. 80. Cis-moll.

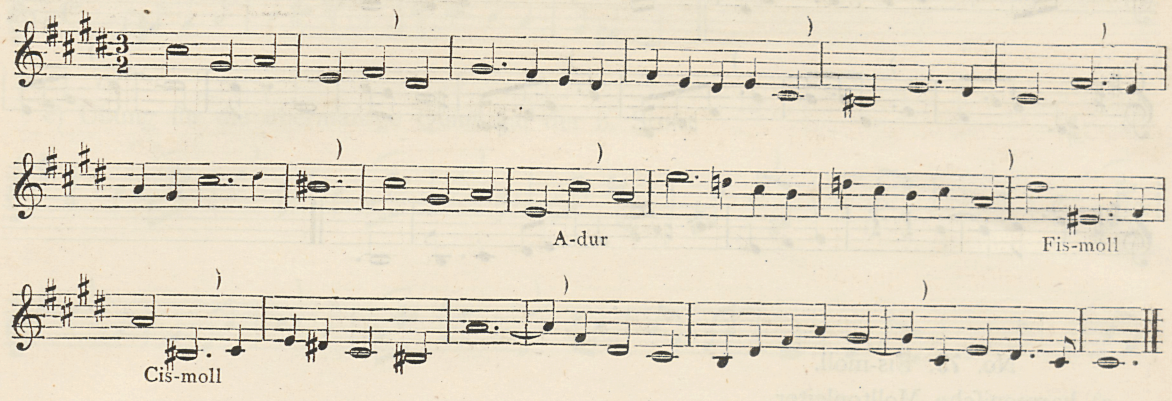
a) harmonifche Molltonleiter.



b) melodifche Molltonleiter.

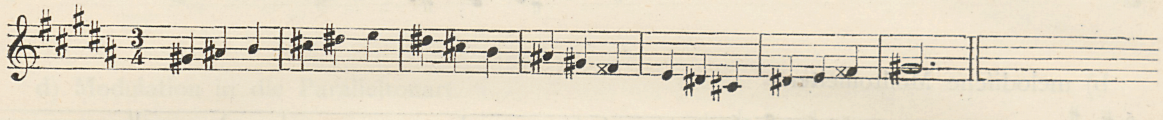


c) **Modulation in** die Paralleltonart der Unterdominant und durch die Tonart der Unterdominant zurück.

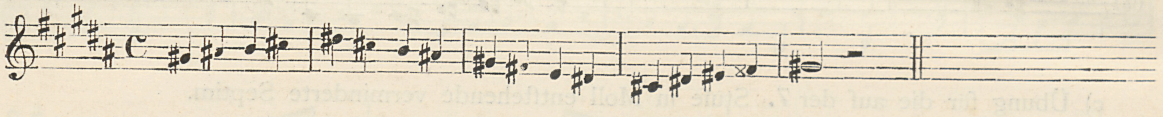


No. **81.** Gis-moll.

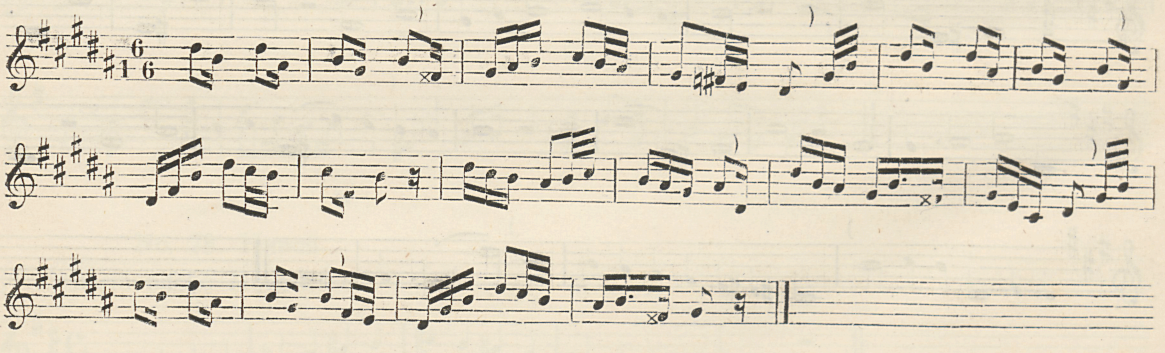
a) harmonische Molltonleiter.



b) melodische Molltonleiter.

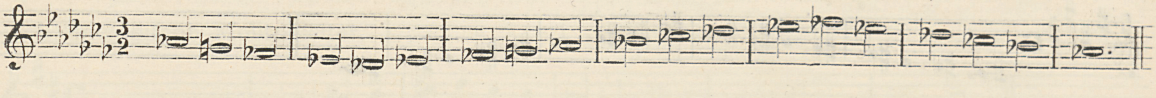


c) Modulation in die Paralleltonart.

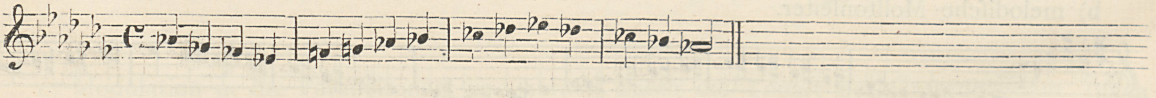


No. **82.** As-moll.

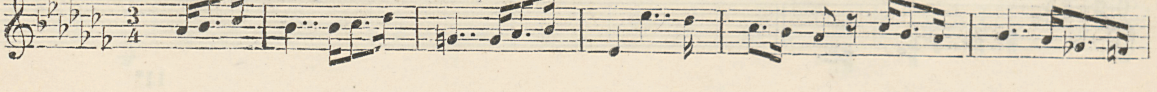
c) harmonische Molltonleiter.

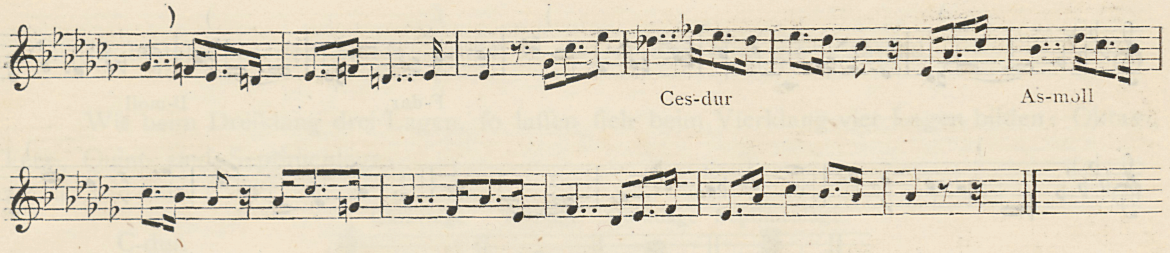


b) melodische Molltonleiter.



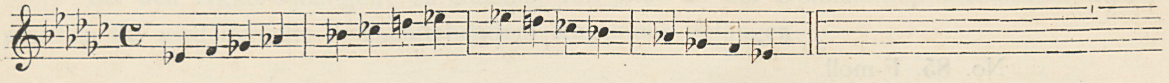
a) Modulation in die Molltonart der Oberdominant und durch die Paralleltonart zurück.



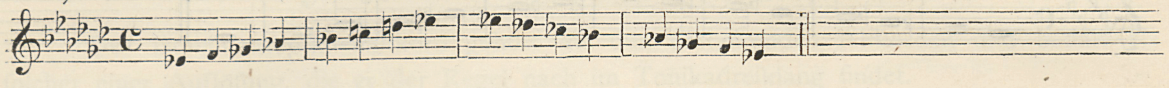


No. 83. Es-moll.

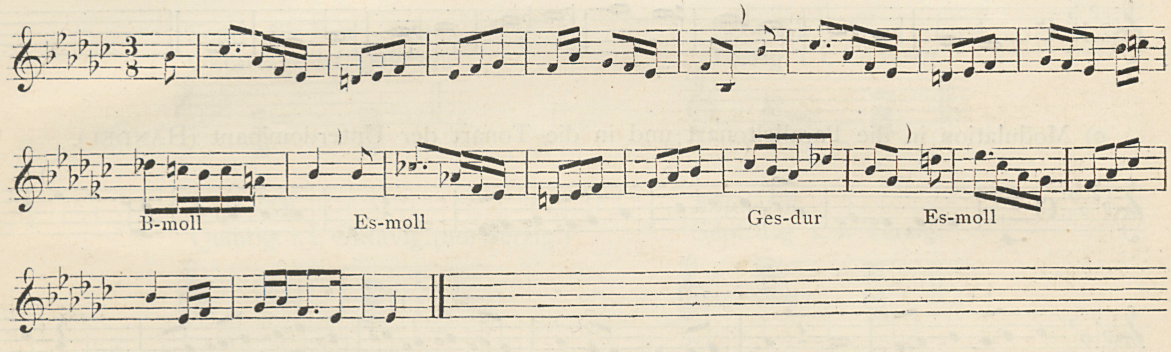
a) harmoniſche Molltonleiter.



b) melodiſche Molltonleiter.

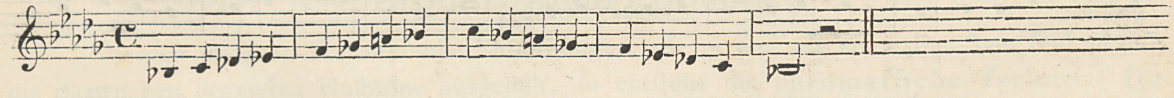


c) Modulation in die Molltonart der Oberdominant.

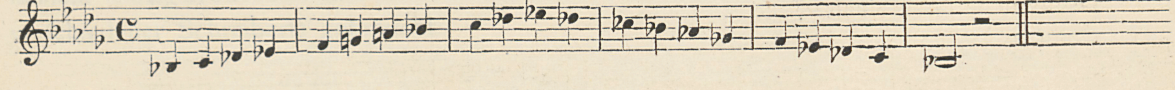


No. 84. B-moll.

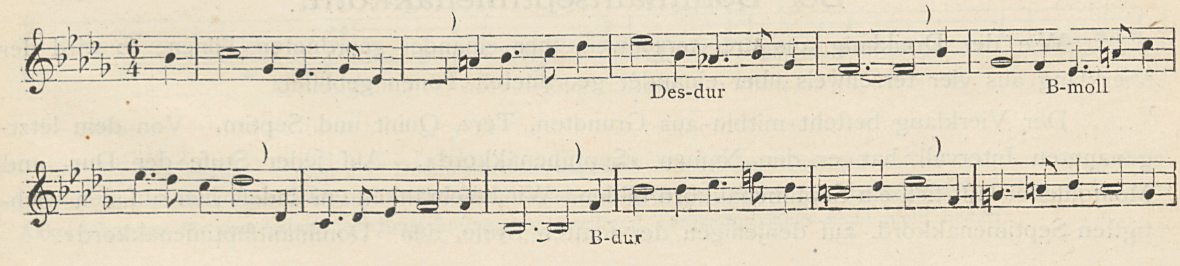
a) harmoniſche Molltonleiter.

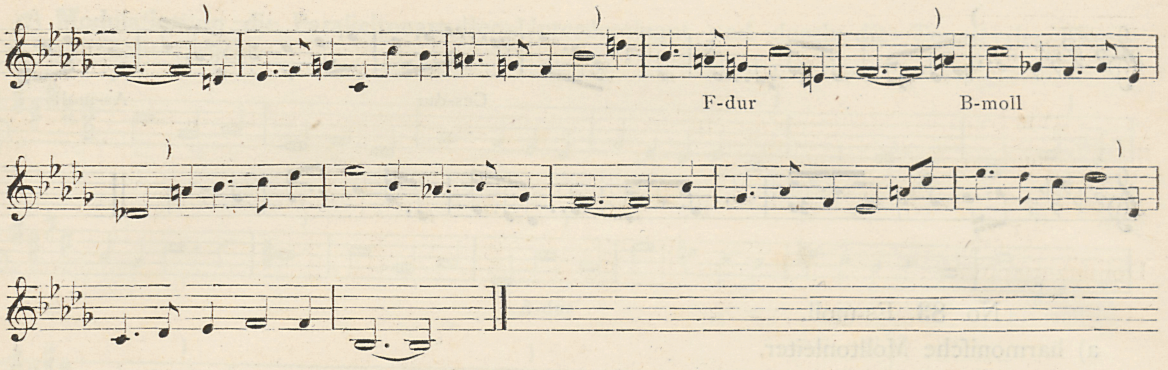


b) melodiſche Molltonleiter.



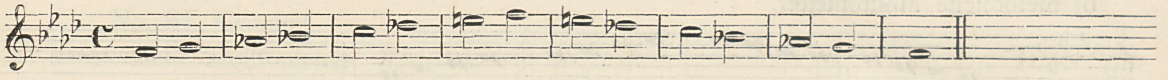
c) Modulation in die Paralleltonart. Verwechſlung der Moll- mit der gleichnamigen Durtonart.



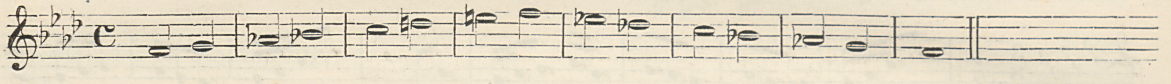


No. 85. F-moll.

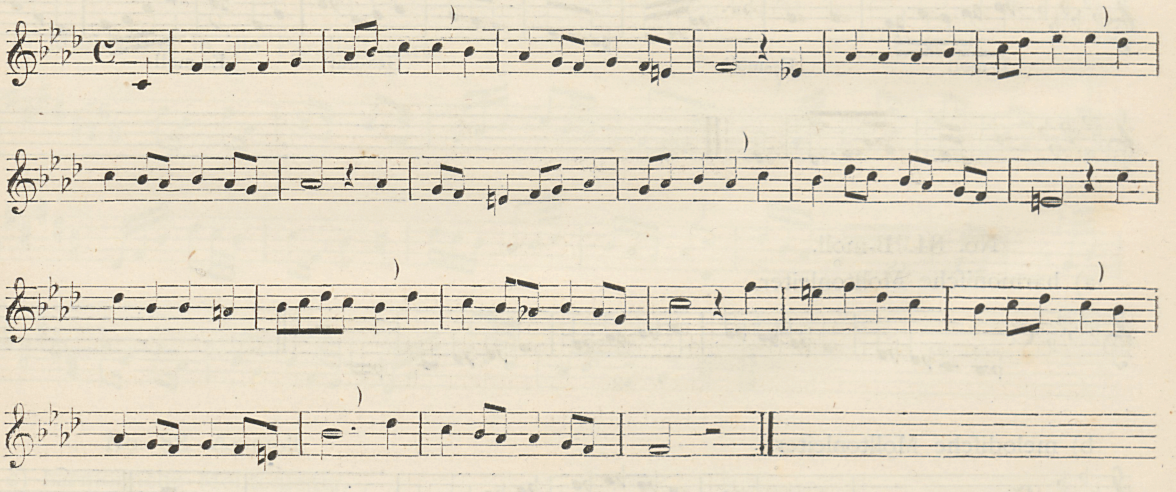
a) harmonifche Molltonleiter.



b) melodifche Molltonleiter.



c) Modulation in die Paralleltonart und in die Tonart der Unterdominant (HÄNDEL).



§ XXXX.

Der Dominantseptimenakkord.

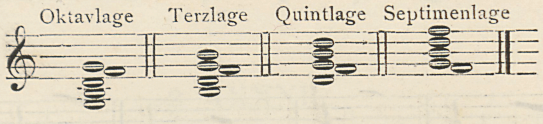
Wie der Dreiklang aus drei terzenweis über einander geordneten Tönen, fo wird der Vierklang aus vier terzenweis über einander geordneten Tönen gebildet.

Der Vierklang befteht mithin aus Grundton, Terz, Quint und Septim. Von dem letztgenannten Intervall hat er den Namen »Septimenakkord«. Auf jeder Stufe der Dur- und Molltonleiter läfft fich ein Septimenakkord bilden. Wir befchränken uns indefs hier auf den wichtigften Septimenakkord, auf denjenigen der fünften Stufe, den »Dominantfeptimenakkord«.

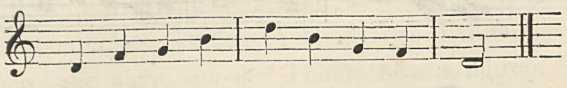
Er beſteht aus den Stufen: $\frac{4}{2}$ und iſt in Dur und Moll gleichlautend.

Wie beim Dreiklang drei Lagen, ſo laſſen ſich beim Vierklang vier Lagen bilden: Oktav-, Terz-, Quint- und Septimenlage:

C-dur, Dominantſeptimenakkord.



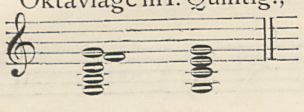
Bei den Akkordübungen, zu welchen von jetzt an der Dominantſeptimenakkord heranzuziehen iſt, wird derſelbe in nachſtehendem Rhythmus geſungen:



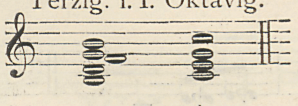
Der Dominantſeptimenakkord gehört zu den diſſonirenden Akkorden und bedarf als ſolcher einer Auflöſung, die er der Regel nach im Tonikadreiklang findet.

Somit ſchreitet fort:

Sept.-Ak. Oktavlage in I. Quintlg.,



Sept-Ak. Terzlg. i. I. Oktavlg.



Sept.-Ak. Quintlg. i. I. Oktavlg. (od. Terzlg.)



Sept.-Ak. Sept.-Lg. i. I. Terzlg.



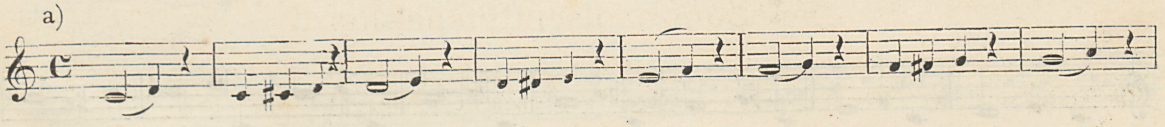
§ XXXXI.

Chromatiſche Tonleiter.

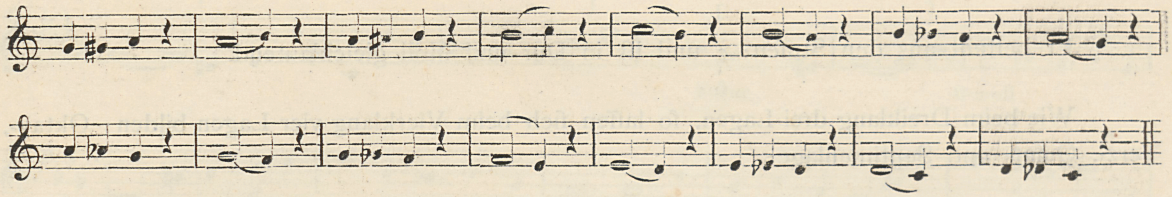
Werden in einer Tonleiter alle Entfernungen, die gröſser als ein halber Ton ſind, durch die dazwiſchen liegenden Halbtöne ausgefüllt, ſo entſteht die chromatiſche Tonleiter. Die chromatiſche Tonleiter iſt alſo die Theilung der Oktave in zwölf Halbtöne. Sie gehört keinem Tongeſchlecht und keiner Tonart an, und wird überall in gleicher Weiſe (nur mit verſchiedener Schreibart) gebraucht.

No. 86. Übung für die chromatiſche Tonleiter.

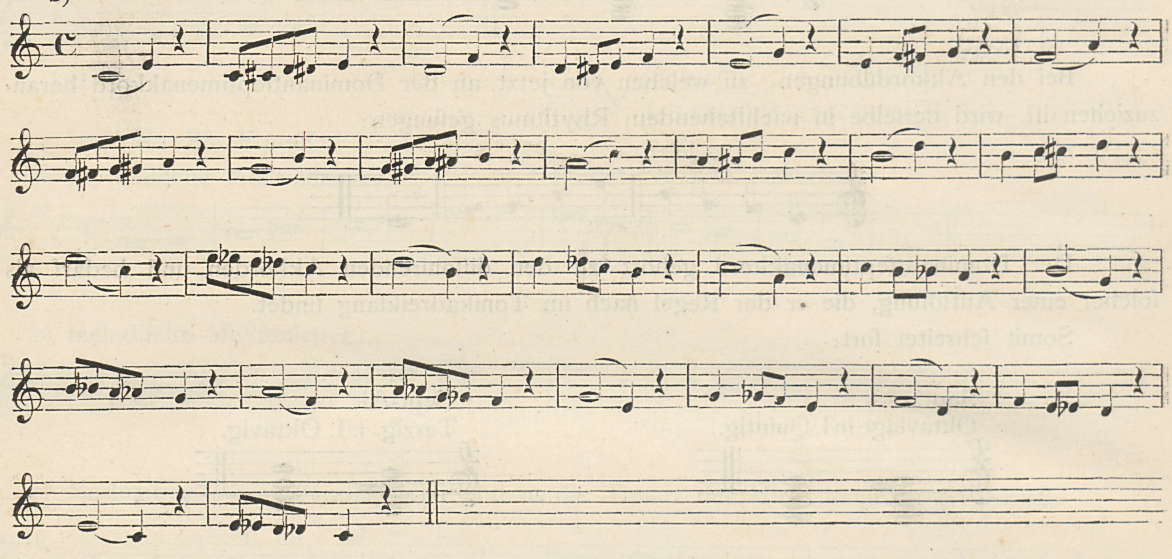
a)



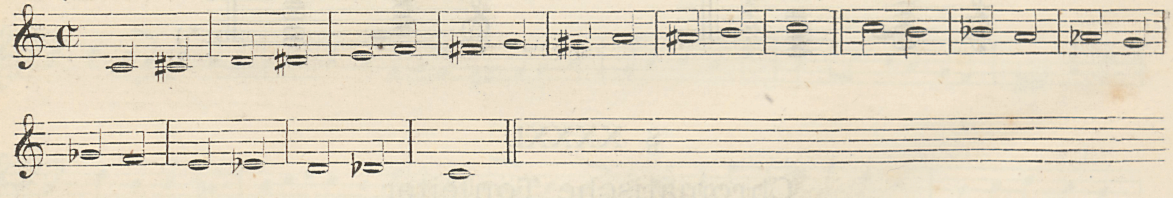
*) Die Schüler werden die Dominantſeptimenakkorde ſämmtlicher Tonarten aufſchreiben und auswendig lernen. Die regelmäſsige Auflöſung des Dominantſeptimenakkords ſoll ihnen ſo geläufig werden, daſs es bei den Akkordübungen für den Lehrer der Bezeichnung des jeweiligen Tonikadreiklangs nicht mehr bedarf.



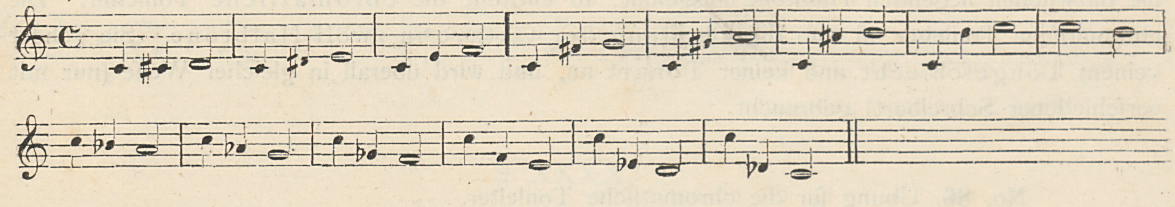
b)



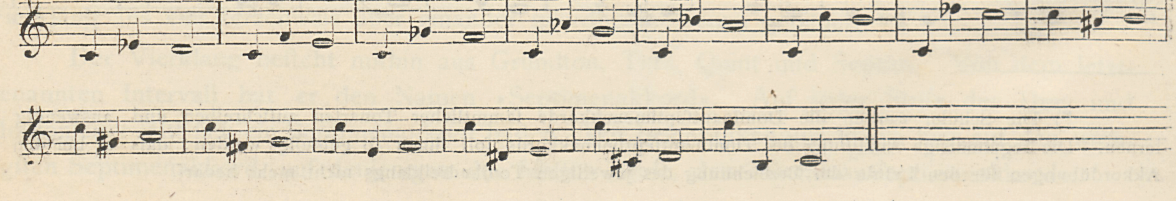
c)



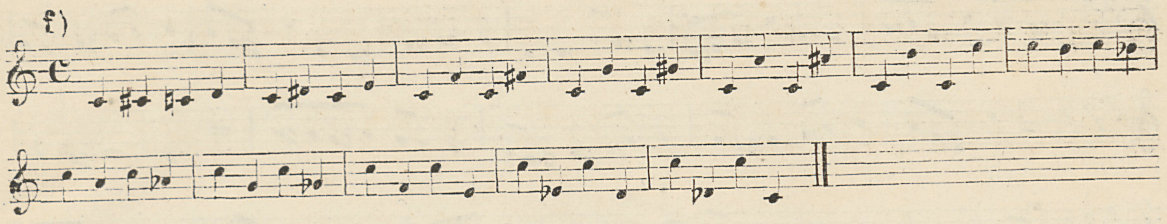
d)



e)



f)



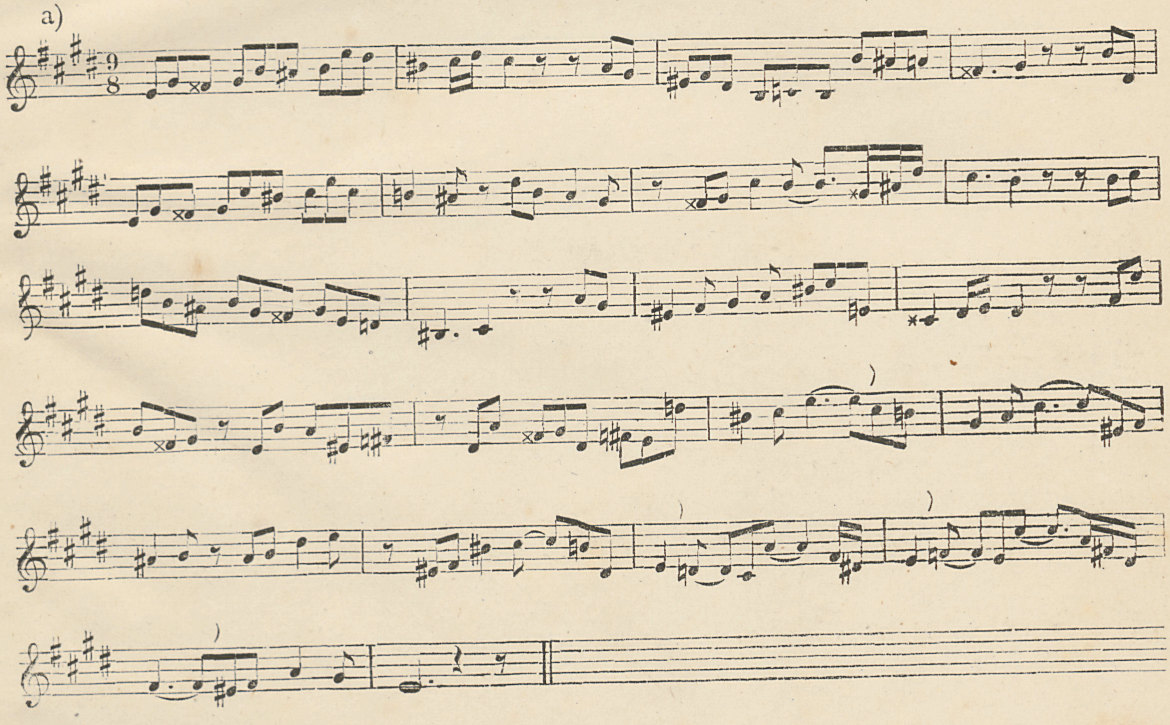
§ XXXXII.

Zufällige Versetzungszeichen.

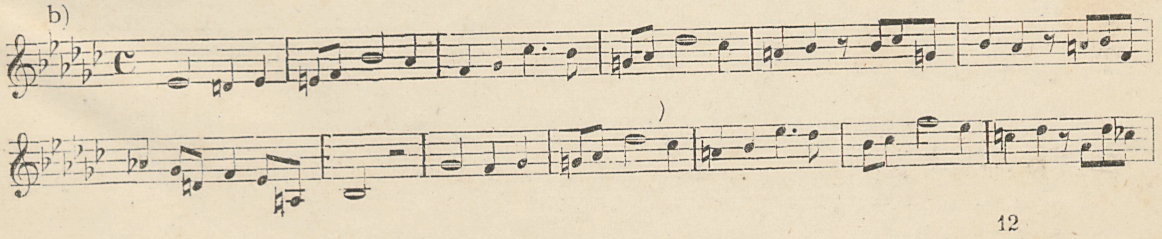
Alle bis jetzt vorgekommenen Erhöhungen oder Erniedrigungen führten in eine andere Tonart hinüber, waren Beſtandtheile eines Übergangsakkordes. Aufserdem können (auf Grundlage und analog der chromatiſchen Tonleiter) zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen in einer Melodie vorkommen, die nicht aus der Tonart hinaus führen, ſondern nur zur reicheren Ausſchmückung der Melodie dienen. Nach allem Vorausgegangenen wird der Schüler Noten mit dieſen zufälligen Verſetzungszeichen nicht allein eicht treffen, ſondern auch als ſolche leicht erkennen und von den harmoniſch wesentlichen Erhöhungen und Erniedrigungen unterſcheiden.

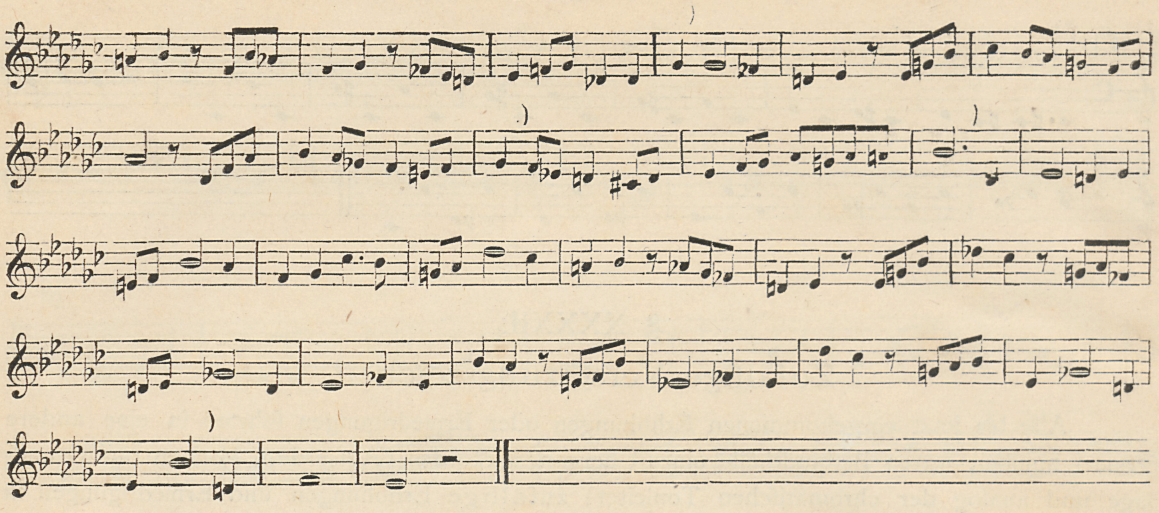
No. 87.

a)



b)





No 869 1879

Bei Theodor Ackermann in München sind ferner erschienen:

Wüllner, Franz, Chorübungen der Münchener Musikschule. II. Stufe. 4°.

Mozart's Don Juan. Vollständiger Clavier-Auszug mit den Secco-Recitativ
legung der Original-Partitur herausgegeben von Franz Wüllner. T
Franz Grandaur. 4°. Preis 3 Mark, elegant gebunden 4 Mark 8

— — — Nach dem italienischen Text des Lorenzo da Ponte für die deutsche Bühne neu bearbeitet und scenirt von Franz Grandaur. 8°. Preis 1 Mark 20 Pf.

— — — Textbuch ohne Scenarium. 12°. Preis 50 Pf.

Albrecht, Engelbert, In sieben Farben. Ein Bündel Gedichte. 16°. 1875. Preis 2 Mark.

Biedermann, Georg, Lateinisches Elementarbuch für die erste Klasse der Lateinschule. 2. Auflage. gr. 8°. 1877. Preis 1 Mark 60 Pf.

— — Lateinisches Uebungsbuch für die zweite Klasse der Lateinschule. gr. 8°. 1876. Preis 1 Mark 60 Pf.

Björnson, Björnstjerne, Ein Fallissement. Schauspiel in vier Akten. Vom Verfasser veranstaltete allein rechtmäßige deutsche Ausgabe. 8°. 1875. Preis 2 Mark.

Böhm, Gottfr., Chinesische Lieder aus dem **Livre de Jade** von **Judith Mendès**, in das Deutsche übertragen. 16°. 1873. Elegant cart. mit Goldschnitt. Preis 1 Mark 80 Pf.

Decher, Ad., *Chromographische Darstellung der Tondichtungen.* Imp. 4°. mit 5 lithogr. Tafeln. 1875. Preis 4 Mark.

Decher, G., *Rationelles Lehrgebäude der Tonkunst.* I. Theil: Theorie der Tonkunst. Erste Hälfte. gr. 4°. Mit 1 Figurentafel und 10 Notenblättern. Preis 3 Mark.

Erdmann, Ferdinand, Frida. Märchen in drei Gesängen. 16°. 1870. eleg. cart. m. Goldschn. Preis 1 Mark.

Gompertz, Gertrude, *Methodisch-praktische Anleitung zur [illegible] und sichern Erzielung einer gleichmässigen Ausbildung der Finger und des Handgelenkes für das Pianoforte-Spiel.* Preis 60 Pf.

Grandaur, Franz, *Chronik des königlichen Hof- und National-Theaters in München.* Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens. gr. 8°. 1878. Preis 6 Mark.

Ibsen, Henrik, Nordische Heerfahrt. Trauerspiel in vier Akten. Unter Mitwirkung von Emma Klingenfeld veranstaltete deutsche Originalausgabe der Haermaendene paa Helgeland. 8°. 1876. Preis 2 M.

— — Die Herrin von Oestrot. Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Unter Mitwirkung von Emma Klingenfeld veranstaltete deutsche Originalausgabe der Fru Ingerd til Oestrot. 8°. 1877. Preis 2 Mark.

— — Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in 4 Aufzügen. Unter Mitwirkung von Emma Klingenfeld veranstaltete deutsche Originalausgabe. 8°. 1878. Preis 2 Mark.

Jürgens, Karl, *Neues etymologisches Fremdwörterbuch* mit Bezeichnung der Betonung und Aussprache. gr. 8°. Preis 10 Mark.

Méry, Eugen, Durch das Telephon. [illegible]spiel in einem Aufzug. 1878. Preis 80 Pf.

Pocci, F. G., Odoardo. Romantisches Schattenspiel in fünf Aufzügen. 32°. 1869. Eleg. broch. Preis 75 Pf.

Recknagel, Georg, Ebene Geometrie für Schulen. 2. verbesserte Auflage. gr. 8°. 1876. Preis 2 Mark.

Ruprecht, Hans, Unter dem Tannenbaum. Weihnachtsmärchen. 16°. 1870. eleg. cart. mit Goldschnitt. Preis 1 Mark.

Sengler, J., Goethe's Faust erster und zweiter Theil. gr. 8°. 1873. Preis 4 Mark.

Sickenberger, Adolf, Leitfaden der Arithmetik nebst Uebungsbeispielen. 2. verbesserte Auflage. 1877. gr. 8°. Preis 1 Mark 60 Pf.

Walberer, Joh. Chr., Anfangsgründe der Mechanik fester Körper mit vielen Uebungsaufgaben zum Schulgebrauche an Gymnasien und verwandten Lehranstalten. 3. vermehrte und verbesserte Auflage. gr. 8. 1877. Preis 2 Mark 40 Pf.

— — Leitfaden zum Unterrichte in der Arithmetik und Algebra an Gymnasien und verwandten Anstalten. gr. 8°. 1876. Preis 1 Mark 20 Pf.

(Whitney-Jolly,) *Die Sprachwissenschaft W. D. Whitney's.* Vorlesungen über die Principien der vergleichenden Sprachforschung für das deutsche Publikum bearbeitet und erweitert von Julius Jolly. gr. 8°. 1874. Preis 10 Mark.

Wörmann, Karl, *Anathema sit!* Zwölf Zeit- und Streit-Sonette. 16°. 1871. Preis 30 Pf.

— — *Neapel.* Oden und Elegien. 8°. 1877. Preis 1 Mark 50 Pf.

Zenner, M., *A mes petits amis Guido, Marie et Mina de Belli di Pino. Une épreuve.* Comédie en deux actes. 8°. 1876. Preis 60 Pf.

Kgl. Hof-Buchdruckerei von E. Müller'sche in München.