



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

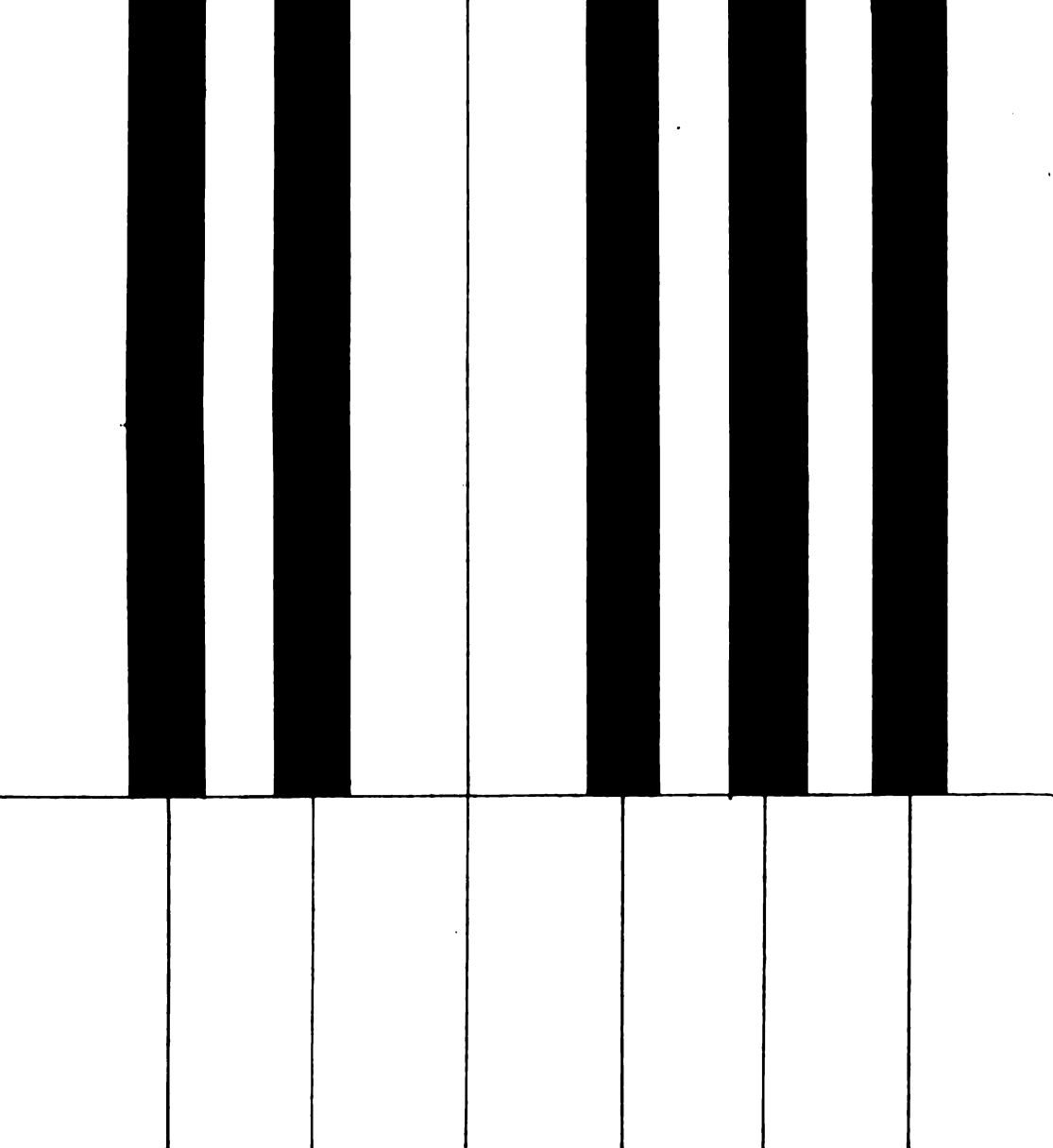
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

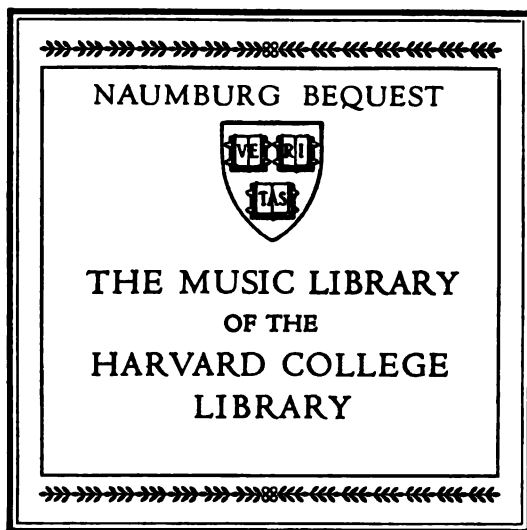


Allgemeine Musiklehre

M. J. Winkler

Digitized by Google

Mus 295.195



Joseph Meyer
Präparator des I. Rhythmus
1871



DATE DUE

GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.

Allgemeine Musiklehre.

Ein Hand- und Uebungsbuch

für

Jeden, welcher sich in den musikalischen Gegenständen unterrichten will.

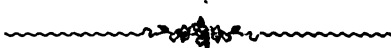
Für jeden Musiker,

ganz besonders aber für Lehrer, Seminaristen, Präparanden etc.

verfasst von

M. J. Winkler,

k. Seminarlehrer.



Nördlingen.

Druck und Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.

1870.

Mus 295.195-

✓

HARVARD UNIVERSITY

MAY 1963

EDA KUTNY LOEB MUSIC LIBRARY

V o r r e d e.

Was in der Regel nicht gelesen wird, ist die Vorrede, Vorerinnerung etc. eines Buches. Gleichwohl und auf diese Gefahr hin will der Verfasser nicht unterlassen, ein paar Worte über Zweck und Inhalt des vorliegenden Werkes zu sagen.

Der Zweck der „allgemeinen Musiklehre“ ist, einen Begriff von dem zu geben, was jedem Musiker zu wissen nothwendig ist.

Die allgemeine Musiklehre ist also kein Buch gleich einer Schule für Gesang oder für irgend ein einzelnes Instrument, sondern es ist der Inhalt dessen, was Jeder als allgemeines Wissen sowohl zur Erlernung des Gesanges als auch jedes Instrumentes braucht und wohl auch überhaupt jeder Musiker wissen soll.

Gleichwohl ist der Verfasser über diesen Zweck hinausgegangen, indem er da und dort das Buch, hoffentlich zum Besten der Sache, zu einem Uebungsbuche gebrauchte.

Diess ist der Fall in Beziehung auf Skalen, Intervallenlehre, Accorde, Klavier, Orgel, Gegenstände, die hauptsächlich auch in das Leben und Treiben angehender Lehrer eingreifen.

Es wird wohl kaum eines Beweises bedürfen, von welcher ausserordentlichen Wichtigkeit für jeden Musiker die genaueste Kenntniss und durchgreifendste Uebung der Skalen ist, und wer vollends ohne Störung und Aufenthalt die Harmonielehre gründlich verfolgen will, der kann, so zu sagen, nicht athmen ohne diese ganz unerlässlich genaueste Kenntniss und Uebung der Skalen, denn auf sie stützt sich die eben so wichtige Intervallenlehre, deren ausgezeichnetes Studium ebenso unerlässlich ist, da diese den Inhalt der Accorde bildet. So führt also Alles immer wieder auf die Skalen zurück, als zum Urgrund aller Harmonie.

Aber auch für Stimmbildung, für Festigung des Gehöres, als ganz vortreffliches Mittel für jedes Instrument müssen die Skalen gelten.

Daher werden Lehrer und Schüler in vorliegendem Werke Uebungsmaterial genug finden, und es möge diess als Beweis gelten, wie hochwichtig dem Verfasser diese Zweige musikalischer Kunst durch eine langjährige Erfahrung geworden sind.

Es soll das Buch hierin ein treuer, aufrichtiger Freund sein, und wer ihm vertrauensvoll folgt, und an seiner sorglichen Hand festhält, der wird auf dem besten Wege zum richtigen Ziele gelangen, was von ganzem Herzen wünscht

Eichstädt im August 1869.

der Verfasser.

I n h a l t.

	Seite		Seite
Einleitung:		Der Doppelvorschlag . . .	66
Schall. — Laut. — Klang. —		„ Doppelschlag . . .	66
Ton	1	„ Triller	67
I. Tonlehre.		„ Pralltriller (Mordent). . .	68
§ 1. Tongrenzen. — Ton- oder		„ Doppeltriller	69
Notensystem. — Ton- oder		Trillerkette	69
Notenschrift. — Schreibweise	5	Fernere Zeichen	69
§ 2. Schlüssel, Stimmen	9	III. Harmonie	71
§ 3. Tonlagen	10	§ 21. Der Dreiklang	73
§ 4. Erhöhung und Vertiefung der		Tonikadreiklang	73
Töne	14	Ober- u. Unter-Dominanten-	
§ 5. Doppelte Erhöhungen und		Dreiklang	73
Vertiefungen	15	Moll-Dreiklänge	73
§ 6. Das Wiederherstellungs- od.		Der verminderte Dreiklang	73
Auflösungszeichen	16	„ übermässige Dreiklang	74
§ 7. Intervallenlehre. — Bezeich-		Reiner Satz	75
nung der Intervalle	18	1. Bezeichnung der Drei-	
§ 8. Die Tonarten.		klänge (Bezifferung) . . .	77
A. Durtonarten	28	2. Dreiklängenacheinander	
§ 9. Ergänzung d. Intervallenlehre	28	zu nehmen, wie sie am	
§ 10. Vorzeichnungen der Dur-		Nächsten liegen	78
tonarten	80	gemeinschaftlicher Ton . .	78
B. Die Molltonarten.	86	Oberdominantenverbindungen	79
§ 11. Vorzeichnungen der Moll-		Unterdominantenverbindungen	80
tonarten	87	Aeusserer Zusammenhang .	80
§ 12. Verwandtschaft der Tonarten	88	innerer Zusammenhang oder	
II. Rhythmik	40	Dominantenverhältniss . .	80
§ 13. Zwei- und Dreitheiligkeit .	47	Uebungsbeispiele	81
§ 14. Die Pausen	49	§ 22. Mehrdeutigkeit der Töne .	83
§ 15. Die Taktarten	50	§ 23. Enge und weite (getheilte)	
§ 16. Auftakt, Aufstreich	55	Harmonie	84
§ 17. Schreibweise in Beziehung		§ 24. Dominantenvierklang . . .	85
auf Takteintheilung.	56	§ 25. Gesets der Auflösung . .	86
§ 18. Abkürzungen in der Schreib-		Auflösung des Dominanten-	
weise	57	Vierklanges	87
§ 19. Zusammengesetzte Taktarten.		Trugschluss	88
— Accent	60	§ 26. Der Nonaccord	88
§ 20. Verzierungen. — Vortrags-		Der verminderte Sextaccord	88
zeichen. — Melismatische		§ 27. Versetzungen oder Umkeh-	
Figuren und Zeichen	65	rungen der Accorde	89
Der lange Vorschlag	65	Sext-Accord	90
„ kurze Vorschlag	66		

	Seite		Seite
Formen der Sextaccorde	90	Führer, dux	126
Verbindungen vermittelst der Sextaccorde	91	Gegensatz	126
Verbindungen der Stufen vermittelst der Sextaccorde	92	Zwischensatz	126
Uebungsbeispiele	94	Das Thema vergrößert oder verkleinert	127
Der Quart-Sext-Accord	95	Engführung	128
§ 28. Kadenz	96	Durchführung	128
§ 29. Versetzungen (Umkehrungen) des Dominantenvierklangs	97	Orgelpunkt	128
a) der Quintsextaccord	97	Beispiele	128
Uebungsbeispiele	99	Doppelfuge	130
b) Terz-Quart-Accord	100	Dreifache Fuge	130
Uebungsbeispiele	102	Fuge über einen Choral	130
c) Sekundaccord	103	Fugato, Fughette	130
Uebungsbeispiele	104	Stimmordnung	130
§ 30. Andere Vierklänge od. Septaccorde	105	Strenge oder freie Fuge fugirt	131
§ 31. Verzögerungen oder Vorhalte Bindungen	106	IV. Die Form	131
Uebungsbeispiele	109	§ 41. Thematisch	131
§ 32. Vorausnahmen oder Anticipationen	110	Mannigfaltigkeit	131
§ 33. Die Modulation	111	Einheit	132
§ 34. Durchgangstöne	113	Motive	133
„ diatonische	113	Satz	134
„ chromatische	114	Abchnitt	134
§ 35. Durchgangs- u. Mischaccorde	114	Motivglieder	134
§ 36. Figuration	115	Die Periode	134
„ der Harmonietöne	115	Vordersatz und Gegensatz oder Nachsatz	134
Harmoniefreie Hilfstöne	115	Der Gang	135
Figuration durch alle Stimmen	116	§ 42. Benützung der Motive durch Umbildung in der thematischen Arbeit	136
„ im Basse	116	Liedform	140
„ in den Mittelstimmen	116	Trio	140
Die Melodie in jeder Stimme	117	Thema mit Variationen	140
cantus firmus	117	Rondoform	143
§ 37. Kontrapunkt	117	Sonate	143
Homophonie	118	Hauptsatz, Haupt- oder Themagruppe	143
Polyphonie	118	Uebergangsgruppe, Einleitungssatz	144
Consonanzen, Dissonanzen	118	Gesangsgruppe	144
Der doppelte Kontrapunkt	118	Zweiter Theil	144
Kontrapunkt in der Oktave	119	Dritter Theil	144
Subjekt, Hauptthema	119	Grundform	144
Konrathema	119	Das Adagio oder Largo	145
Dreifacher Kontrapunkt	119	Scherzo	145
Vierfacher Kontrapunkt	120	Menuett	145
§ 38. Die Nachahmung (Imitation)	120	Finale	145
Engführung	121	Sinfonie	145
§ 39. Der Kanon	121	Ouverture	145
geschlossen und offen	122	Entr' acte	146
Kanon über einen Choral	122	Das Concert	146
Doppel-Kanon	123	Prinzipalstimme	146
Räthsel-Kanon	125	Die Fantasie	146
§ 40. Die Fuge	125	Das Notturmo	146
Thema	126	Serenade	146
Durchführung	126	Die Variation	146
Thema und Antwort	126	die Toccata	147

	Seite
Die Caprice	147
Die Etude	147
Sologesang	147
Chor	147
Gesangsquartett	147
Das Ballet	147
§ 43. Das Orchester	147
Streichquartett	147
Harmonie	148
Saiten- oder Bogeninstrumente	148
Rohrinstrumente	148
Blechinstrumente	148
Die Violine	148
Haltung	149
Applikatur	151
Lagen, Positionen	151
Die Viola	154
Das Violoncello	154
Flageolettöne	154
Schwingungsknoten	154
Der Kontrabass, Violon	155
Die Flöte	155
Kopfstück, Mittelstück, Fuss- stück	155
Terzflöte	155
D-Flöte	155
Das Piccolo	156
Die Klarinette	156
Die C-Klarinette	157
Die A-Klarinette	157
Die B-Klarinette	159
Das Bassethorn	160
Die Oboe	160
Das englische Horn	160
Das Fagott	160
Waldhorn	162
Das Stopfen	162
Hoch B-Horn	162
Hoch A-Horn	163
Das F-Horn	163
Das E-, Es-Horn	163
Das D-Horn	163
Das C-Horn	163
tief B-Horn	163
Die Trompete	164
Die Posaune	164
Zugposaune	164
Bass-Posaune	165
Alt-Posaune	165
Tenor-Posaune	165
Die Pauken	165
Der Satz für zwei Hörner	167
Der Satz für zwei Trompeten	168
Chromatische oder Ventil- Instrumente	168
Die Ventiltrompete	168
Alt-Trompete	169
Tenor-Trompete	169

	Seite
Das Ventilhorn	169
Die Ventilposaune	169
Ophicleide, Serpent	169
Partitur	169
Instrumental-Muster	170—200
Satz für Hörner und Fagotte	201
Satz für Klarinetten u. Fagotte	201
Harmoni Musik	201
Blechmusik	201
§ 44. Das Klavier	202
Die Stellung der Hände	202
Der Anschlag	203
Legato-Anschlag	203
Regeln beim Studium der Fingerübungen	203
Haltung der Hand	203
Fingerübungen	204—218
Übungen mit festliegender Hand	209
Übungen mit fortrückender Hand	210
Übungen für 4 Finger	212
Die Durtonleitern	213—216
Die Mollskalen	216—219
Chromatische Skala	219
Klavierstimmen	220
§ 45. Die Orgel	221
Gehäuse	221
Pfeifenwerk	221
Mechanik	221
Gebälge	221
Regierwerk	221
Koppelung	221
Stumme und klingende Pfeifen	221
Prospekt	221
Labial- und Zungenpfeifen	221
Zungen- und Rohrwerke	224
Manual und Pedal	225
Haupt-, Ober-, Unterwerk	225
Windsystem	226
Disposition	228
Übungen für beide Hände	230—241
Das Pedalspiel	241
Übungen im Abwechseln der beiden Fussspitzen	241
Anwendung des Absatzes	242—246
§ 46. Die Singstimmen	246
Weibliche	246
Männliche	246
Stimmregister	247
Athemholen	247
Melodrama	248
Rezitativ	248
Arie	248
Ariette	248
Cavatine	248
Arioso	248
Scene	248

— VIII —

	Seite		Seite
Chor	248	Der Direktor	252
Die Kantate	249	§ 48. Der Choral	253
Die Motette	249	Die Neumen	254
Die Hymne	249	Choralschlüssel	255
Das Oratorium	249	Transposition derselben	256
Die Oper, Opera seria, buffa	249	authentisch	256
Die Spieloper	249	plagal	256
§ 47. Vom Vortrag	250	Kirchentönenarten	257

Einleitung.

Schall. — Laut. — Klang. — Ton.

Das Organ, durch welches die Musik auf uns den nächsten Eindruck übt, ist das Ohr.

Im Allgemeinen wird alles Hörbare, Alles, was wir vernehmen, mit dem Namen „Schall“ bezeichnet.

Ein Schall entsteht durch das Erzittern (Oscillation) eines Körpers, welches durch die Luft oder durch einen andern Körper veranlasst, sich bis zu unserm Ohre fortsetzt und von diesem durch die Gehörwerkzeuge empfunden wird. Diese Empfindung nennt man „Hören“.

Gewöhnlich gebraucht man die Benennung Laut als gleichbedeutend mit Schall.

Die neuere Ansicht geht dahin, dass es besser gethan sei, in Ansehung der Anwendung auf Musik unter Laut die einzelnen Schalle, aus welchen die Worte beim Gesangstexte bestehen, Laute zu nennen.

Ausser der menschlichen Stimme werden für Musik auch Instrumente verwendet. — Jedes derselben unterscheidet sich durch die Art und Weise des Schalles. Die Klarinette, Flöte, Trompete, das Horn etc., jedes dieser Instrumente hat seinen eigenthümlichen Klang, wodurch es sich von den andern abhebt. — Man nennt das Eigenthümliche, die Beschaffenheit des Klanges eines Instrumentes — Klangfarbe, im Französischen timbre (spr. timbr).

Kann man im Klange eine bestimmte Höhe oder Tiefe wahrnehmen, so erhebt er sich zum Ton.

Es ist gesagt worden, dass der Schall — also auch jeder Laut, Klang und Ton durch das Erzittern oder durch die Schwingungen eines Körpers veranlasst werden, wozu dieser schwingende Körper durch die Luft oder durch einen andern Körper gebracht wird.

Es ist diess am Sichtbarsten, wenn z. B. eine längere Darmsaiten etwas angespannt wird. Eine solche Saite wird leicht durch die Luft *) oder ausser-

*) Diess ist am Erkennlichsten z. B. bei der Aeolsharfe.

dem durch Schnellen mit dem Finger zum Schwingen gebracht. In beiden Fällen sieht das Auge leicht das Erzittern der Saite.

So lange nun die Schwingungen dauern, so lange währt auch der Ton, und dieser nimmt in dem Grade ab, als die Schwingungen schwach werden.

Elastische Körper sind die geeignetsten, einen Schall zu erzeugen. Blei ist nicht elastisch, und ist daher ein schlechter Gegenstand zur Hervorbringung eines Schalles; dagegen ist die Glockenspeise um so tauglicher, weil dieselbe sehr elastisch ist, also auch leicht zu Schwingungen veranlasst wird. Daher wird der Klang einer Glocke sehr leicht gedämpft, wenn sie etwa nicht frei hängt, wohl gar auf einem anderen Gegenstande aufsteht, was Alles nichts Anderes heisst als: wenn sie in ihren Schwingungen gehemmt wird.

Die Schwingungen der Glocke werden durch einen andern Körper veranlasst, etwa durch den Schwengel, durch einen Schlag mit der Faust, während es in einer Orgelpfeife, in einem Blasinstrumente, die in denselben enthaltene Luftsäule selbst ist, welche durch das Einblasen eines Luftstrahles in Erschütterung kommt, und so durch Reibung zum Klingen oder Tönen Veranlassung gibt.

Je länger der erzitternde Gegenstand, desto tiefer der Ton und umgekehrt, je kürzer der erzitternde Körper, desto höher der Ton. Daher geben die längsten Pfeifen einer Orgel die tiefsten, die kürzesten die höchsten Töne, oder, je höher auf der Violine gegen den Steg hinaufgegriffen wird, desto höher wird der Ton, weil der Raum zwischen Steg und Finger, also die Saite immer mehr verkürzt wird.

Der Grund, dass lange Körper tiefe, kurze Körper hohe Töne geben, liegt darin, dass lange Körper langsame, kurze Körper schnelle Schwingungen machen. Darum sind erstere auch sichtbarer, was leicht an einer tiefgestimmten Darmseite bemerkt werden kann, deren Schwingungen leicht zu verfolgen sind, was bei kürzeren Saiten kaum oder gar nicht der Fall ist.

Also je länger der schwingende Körper, desto langsamer die Schwingungen und tiefer der Ton, und je kürzer der schwingende Körper, desto schneller die Schwingungen und höher der Ton.

Der Ton entsteht, wenn die Schwingungen gleichförmig erfolgen, wenn sie aus einerlei Geschwindigkeit bestehen.

Hierauf übt die Dicke und Schwere eines Körpers Einfluss. Ein dicker, schwerer Körper schwingt langsamer als ein dünner, daher für tiefere Töne einer Geige auch dickere Saiten.

Die Zahl der gleichförmigen Schwingungen in einer Sekunde bestimmt die Höhe oder Tiefe unserer musikalischen Töne.

Verschiedene Akustiker*) setzen auch die äussersten Grenzen der Schwingungszahlen verschieden. — Chladny nimmt für den tiefsten Ton in der Sekunde 30—32, andere 8 Schwingungen, für den höchsten Ton 48,000 an.

Ist nun ein Körper so beschaffen, dass er zum Theil aus dickerem, zum Theil aus dünnerem Stoffe besteht, so können natürlich auch die Schwingungen desselben nicht gleichförmig sein. Z. B. die Glocke, welche da, wo

*) Akustik — die Lehre vom Schall.

der Schwengel anschlägt, dicker geformt ist als an ihrem obern Theile, schwingt von letzterem aus schneller, als von der dickeren Stelle, daher sind an jeder Glocke vorzugsweise zweierlei Klänge zu vernehmen. Ihre Schwingungen sind also nicht gleichförmig, sondern gemischt.

Sind die Schwingungen eines Körpers von solcher Ungleichartigkeit, dass eine bestimmte Tonhöhe gar nicht zu vernehmen ist, sondern der Schall verworren erscheint, so hat man hiefür den Namen Geräusch — z. B. beim Wasserfall, und da auch das Geräusch in seiner Art verschieden sein kann, die weitem Ausdrücke: Gerassel, bei fahrendem Wagen, Rollen — des Donners, Prasseln — des Feuers u. dgl.

Die gleichförmigen Schwingungen sind es, welche die musikalischen Instrumente zur Erzeugung eines reinen Tones befähigen. Hierzu können die Orchester-Pauken noch gerechnet werden, wenn die Felle möglichst gleich dick und nach allen Richtungen gleichmässig gespannt sind; denn nur unter diesen Voraussetzungen haben sie richtigen, bestimmbaren Ton. Andere Instrumente, z. B. die der Janitscharenmusik, wie Triangel, türkische Becken etc. verdienen den Namen musikalischer Instrumente nicht; sie tönen nicht, sie machen blos Lärm, sind Schallwerkzeuge.

Hier ist nun noch eine interessante Erscheinung zu erwähnen, und diess sind die Beittöne (Aliquotöne).

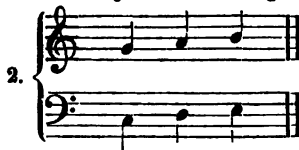
Jeder Hauptton hat noch Bei- oder Nebentöne, oder, neben den Schwingungen, welche den Hauptton erzeugen, gibt es noch Nebenschwingungen, welche während einer Schwingung des Haupttones noch 3, 4 und viel mehr Schwingungen vollbringen.

Jede dieser Nebenschwingungen bildet zum Hauptton einen Bei- oder Nebenton (Partial-, Theil-, Aliquotton).

So kann man bei einem Flügel oder Querpiano leicht die Bemerkung machen, dass, wenn man etwa folgende Basstöne



anschlägt, die darüberstehende Quinte oder eigentlich Duodez



ganz vernehmlich mitklingt. Diese Beittöne sind aber nicht nur beim Klavier, sondern auch bei achtfüssigen Registern einer Orgel, besonders bei Zinnpfeifen zu bemerken.

Diese Erscheinung beim Klavier kann nicht etwa dahin ausgelegt werden, dass eben dieser Ton mitklinge, weil er im Instrumente enthalten, und durch die Erschütterung der Luft beim Anspielen des Haupttones mitklinge. Nein; denn wenn man den Dämpfer fest auf die Duodez drückt, so hört man sie dennoch mitklingen, ein Beweis, dass der Aliquotton durch die Nebenschwingung der Hauptsaiten selbst entsteht. — Es haben die Akustiker viel dafür und dagegen gesprochen, ob die Aliquotöne nothwendig, ob sie

zur Qualität des Tones beitragen oder nicht. Die neuesten Forschungen und Aufstellungen werden hierüber wenig Zweifel übrig lassen. .

Das obenanstehende Material der Tonkunst sind die Töne*), deren Masse aber, akustisch angesehen, sowohl nach ihrer Höhe als Tiefe so weit gehen, dass das Ohr sie nicht mehr fassen kann.

Für die praktische Musik müssen also nothwendig Grenzen — Tongrenzen — gesetzt werden. Wir werden am geeigneten Platze darauf zurückkommen.

Für jetzt nur so viel, dass bekanntlich die Töne theils durch die menschliche Stimme, theils durch musikalische Instrumente hervorgebracht werden. Im ersten Falle heisst dann die Musik Vocalmusik, im zweiten Falle Instrumentalmusik.

Die Töne müssen eine Zeit haben, in welcher sie hervorgebracht werden, und zwar kann diese Zeitdauer länger oder kürzer, gleich oder ungleich abgemessen sein. Diese Zeitdauer nennt man Geltung.

Töne können als eine Reihe, als Tonreihe auftreten, dann gestalten sie sich zur Melodie. Die Lehre von der Melodie heisst Melodik.

Die Melodie muss aber einen Sinn haben, muss nach Gesetzen in Abschnitte und Theile gegen einander abgemessen werden. Dieses Abmessen, oder diese Taktmässigkeit, mit gleicher Berücksichtigung des innern Gewichtes nennt man Rhythmus; die Lehre desselben heisst Rhythmik.

Ist eine solche Taktmässigkeit und sich wiederholende Ordnung bei einer Folge von Tönen nicht vorhanden, so ist diese Tonfolge unrhythmisch, wie z. B. beim Choralgesange, in welchem sich die kürzere oder längere Dauer der Töne nach der Kürze oder Länge der Textsilben richtet.

Rhythmus kann auch bestehen ohne Töne, also für sich allein, z. B. bei Märschen, welche durch Trommeln erschallen.

Eine Melodie, ein Tonstück, von einer einzigen Stimme ausgeführt, heisst einstimmig.

Gehen mit der Melodie zwei, drei, vier und noch mehrere Stimmen in eigener Tonreihe, so heisst diess zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig.

Dieses Zugleicherklingen mehrerer verschiedener Stimmen in von der Melodie sich unterscheidenden Tonreihen, welche in passendem Verhältnisse zu einander stehen müssen, nennt man Harmonie.

Jede Stimme, welche sich an mehrstimmigen Tonstücken theilnimmt, wird für sich Stimme genannt. So ist die in einem vierstimmigen Liede oberste oder höchste Stimme die erste, die nächst tiefere die zweite Stimme u. s. f.

Harmonie nennt man aber auch in einem vollständig besetzten Orchester den ganzen Körper, oder die ganze Gruppe der Blasinstrumente, sowie, wenn diese allein Tonstücke ausführen, man derartige Musik Harmoniemusik und die mit lauter Blechinstrumenten ausgeführte Blechmusik nennt.

*) Man sagt oft von einem Instrumente, es habe einen guten, vollen, runden oder spitzigen, starken, schwachen etc. Ton. — Auch von Künstlern sagt man in der musikalischen Umgangssprache, er habe z. B. einen schönen, breiten, vollen oder schwachen Ton. Der Ton, welcher hier gemeint ist, ist die Art des Tones überhaupt und ist das Ergebniss einer tüchtigen Technik, bei Blasinstrumenten eines richtigen und guten Ansatzes (Embouchure, spr. Ambuschür). Ein gutes Instrument ist jedenfalls zur Hervorbringung eines guten Tones wesentliche Bedingung.

Melodie und Harmonie sind die Bestandtheile eines Kunstwerkes.

Ein Tonstück kann als reine Gesang- oder Vokalmusik, oder als reine Instrumentalmusik auftreten, oder es kann die Vokalmusik von der Instrumentalmusik begleitet werden, z. B. bei Chören etc.

Reine Vokalmusik, oder dieselbe mit Begleitung der Instrumentalmusik zu kirchlichen Zwecken, zum Gottesdienste angewendet, heisst Kirchenmusik.

Instrumentalmusik kann selbstständig auftreten z. B. in Sinfonien, Ouverturen, im Drama, als dramatische Musik (Oper) als Ballet-, Tanzmusik.

Jede Art von Tonstücken bewegt sich in gewissen Einrichtungen und Formen, worin sie sich unterscheiden. Diese Lehre nennt man Formenlehre.

Die Musik theilt sich in schaffende oder erfindende und in vortragende Kunst. Die schaffende Kunst verbindet die Töne nach den Gesetzen der Schönheit — Aesthetik — in musikalischen Sätzen zu einem künstlerischen Ganzen und die Lehre hiezu heisst Compositionslehre.

Die vortragende Kunst gibt die geschaffenen Werke im Gesange oder durch Instrumente.

Jedes dieser beiden Fächer hat Theorie und Praxis. Die erfindende oder schaffende Kunst nennt ihre theoretische Lehre Tonsatzlehre. Die praktische Ausübung des Schaffens ist die Composition.

Der theoretische Theil der vortragenden Kunst besteht sowohl für Gesang als auch für jedes einzelne Instrument in der betreffenden eigenen Schule, in den Regeln und Uebungen, welche zur technischen und künstlerischen Ausbildung führen.

Diess zusammengekommen nennt man gewöhnlich Schule. Ist diese Schule zur künstlerischen Reife gelangt, so tritt sie als ausübende, vortragende Kunst auf.

I.

Tonlehre.

§. 1.

Tongrenzen. — Ton- oder Notensystem. — Ton- oder Notenschrift. Schreibweise.

Wir haben schon gehört, dass die Menge der Töne in's Unzählbare geht. Diese Menge, welche sowohl in Hinsicht auf Höhe als Tiefe dem Ohre nicht mehr fasslich sind, können also auch für die Musik nicht mehr von praktischem Werthe sein. Im Interesse des praktischen Werthes bestehen für den Umfang sowohl der menschlichen Stimme als auch für die einzelnen Instrumente allgemeine Tongrenzen, allgemein insoferne, als sie den meisten betreffenden Stimmen zusagen, als man gemäss der Erfahrung annehmen kann, dass bei weitem der grössere Theil ungefähr bis zu dieser oder jener Höhe oder Tiefe hinreicht.

Diese allgemeine Begrenzung kann selbstverständlich umfangreicher begabte Stimmorgane nicht ausschliessen.

Die Instrumente haben viel grössern, aber auch viel fester begrenzten Umfang; diess ist besonders bei Holzinstrumenten der Fall.

Alle diejenigen Töne nun, welche in der Musik zur Anwendung kommen, zusammengenommen, nennt man das Tonsystem.

Um unser Tonsystem anschaulich zu machen, gibt es kein besseres Mittel, als wenn wir die Zeichnung der Klaviertasten zu Hilfe nehmen (siehe Beilage).

Wir sehen hier bei den untern Ziffern die sogenannten Untertasten, und oben die mit Bruchzahlen $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ u. s. f. die Obertasten bezeichnet.

Die Untertasten zeigen uns nun die sieben Tonstufen, welche man unter den Namen c, d, e, f, g, a, h als Grund- oder Hauptstufen, als Normaltöne angenommen hat. Alle in der Musik vorkommenden Töne und Namen sind aus diesen genommen, oder sie sind von diesen abgeleitet.

Nach diesen sieben Tönen folgt in der Fortsetzung nach oben wieder c, und so wiederholen sich dieselben mit ihren Namen so weit hinauf, als ein Instrument oder eine Singstimme reicht.

Den Umfang von einem c bis zum nächst höher liegenden c nennt man eine Octave, sowie diess überhaupt bei jedem andern Tone bis zum nemlichen achten Tone der Fall ist. *)

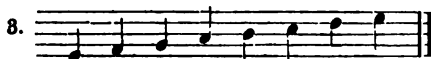
Das wirkliche Klavier zeigt dergleichen Wiederholungen in verschiedener Anzahl, je nach seinem Umfange, vier-, fünf-, sechs-, siebenmal, d. h. ein Klavier kann 5, 6, 7, $7\frac{1}{2}$ Octaven umfassen.

Die Tonreihe einer Octave in der oben angegebenen Ordnung und ohne dass irgend eine Stufe ausgelassen werden darf, nennt man Tonleiter oder Scala. Diese Fortsetzungen sind also nichts als Wiederholungen in höheren Octaven.

Wer Musik lernt, hat vor allem diese Tonreihe c, d, e, f, g, a, h, c auf- und abwärts recht sicher nennen zu lernen.

Die Zeichen für die musikalischen Töne nennt man Noten und es kommen dieselben in der Gestalt eines Punktes • oder einer Ovale = vor.

Die Noten stehen auf Linien oder in deren Zwischenräumen:



Es sei vorerst gesagt, dass man zur Notirung der Töne sich vor Allem

*) Unter Pabst Gregor dem Grossen nannte man die Töne a, b, c, d, e, f, g. Dieses b war aber so viel als unser heutiges h, denn die Töne unserer Obertasten kannte man noch nicht. Später wurde unser heutiges b eingeführt und ebenfalls b genannt. Man hatte also zwei verschiedene Töne unter Einem Namen, unser b und h. Letzteres nannte man zum Unterschied b quadratum, das erstere b rotundum. Später wurde unsere Tonreihe von c anfangend gebraucht.

Die Franzosen nennen diese Tonreihe nach dem Erfinder Guido d'Arezzo, einem Benediktinermönch zu Pomposa, und zwar ut, re, mi, fa, sol, la, si, so dass c als ut, d als re, e als mi u. s. w. benannt wird. Diess nennt man die Solmisation, und sie hat auch bei uns den alten Gesangschülern manche heisse Stunde gemacht. Es sind diese Silben einem Hymnus auf das Fest des heil. Johannes des Täufers entnommen: Ut queant laxis resonare fibris etc. und die Silbe si bilden die Anfangsbuchstaben von Sante Joannes.

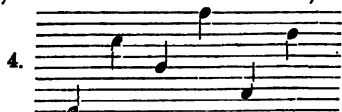
fünf Linien gewählt hat. Diese fünf Linien nennt man das Linien- oder Notensystem, den Notenplan.

Die unterste Linie ist die erste, dann folgt aufwärts die zweite u. s. f. Zwischen der ersten und zweiten Linie ist der erste, zwischen der zweiten und dritten Linie der zweite Zwischenraum u. s. f.

Sowie in der Namenfolge der acht Töne einer Octave keiner der Buchstaben ausgelassen werden darf, wenn dieselben als Tonleiter oder Scala auftreten, so muss auch, wenn dieselbe in Noten dargestellt wird, auf eine Linie ein Zwischenraum, dann wieder nächste Linie, nächster Zwischenraum u. s. w. folgen, so dass also, wenn z. B. der Ton c auf der ersten Linie steht, der nächste Ton d in den ersten Zwischenraum, das nächste e auf die 2. Linie, f in den 2. Zwischenraum u. s. f. trifft.

Es ist schon gesagt worden, dass es mehr Octaven gibt, als diejenige, welche wir vorstehend unter Nr. 3 sehen. Daraus folgt, dass diese fünf Linien zur Bezeichnung höherer oder tieferer Töne nicht hinreichen können; wir müssten als viel mehr Linien haben als diese fünf, um etwa noch zwei oder drei Octaven weiter auf oder ab zu schreiben.

Man denke nun aber ein Liniensystem mit etwa 9, 10 und noch mehr Linien, und auf diesen und in ihren Zwischenräumen die Noten! Das Auge wäre nicht im Stande, dieselben zu unterscheiden, z. B.



Um nun hier abzuhefen, um dem Auge zu Hilfe zu kommen, gibt es Nebenlinien, und zwar ober und unter dem Liniensystem:



Im Grunde sind diese Ober- und Unterlinien auch nichts Anderes, als eine Fortsetzung des Liniensystems nach oben oder unten; allein sie stellen sich dem Auge viel anschaulicher dar, weil die Linien getrennt und kurz durch die Noten oder unter derselben durchgehen.

Auch diese Ober- und Unterlinien haben ihre Zählung und Ordnung. So steht z. B. vorstehend bei Nr. 5 a. die erste Note ober der fünften Linie, die nächste Note auf der ersten Oberlinie, die dritte ober der ersten Oberlinie, die vierte auf der zweiten Oberlinie u. s. f.

Bei b. steht die erste Note unter der ersten Linie, die zweite auf der ersten Unterlinie, die dritte unter der ersten Unterlinie, die vierte auf der zweiten Unterlinie u. s. w.

Die Ober- und Unterlinien sind also die Mittel zur Bezeichnung oder Schreibung der hohen und tiefen Töne.

Höhe und Tiefe kann auch noch in einem andern Sinn genommen werden, nämlich in Beziehung auf herrschende Stimmung.

Es ist schon gesagt worden, dass verschiedene Akustiker für den tiefsten Ton auch verschiedene Zahlen von Schwingungen annehmen.

Unsere so ziemlich allgemein angenommene Stimmung ist diejenige, welche für das sogenannte grosse C 128 Schwingungen, für das um eine Octave tiefer liegende 64, für das sogenannte kleine c 512, für das sog. eingestrichene c 2048 in der Sekunde beansprucht.

Was man unter grossem, kleinem, eingestrichenem c etc. versteht, werden wir bald sehen.

Die Temperatur, d. h. die Stimmung, deren wir uns jetzt bedienen, war nicht von jeher und nicht überall dieselbe, denn wir wissen von einem Kornet-, Chor-, Kammer- und hohem Chorton.

Kornet- und Chorton waren einen Ton höher als der Kammerton, der hohe Chorton gar um zwei Töne höher, die Temperatur war also in diesen Stimmungen eine höhere.

Wir kennen nun den beiläufigen Umfang unseres Tonsystems in der Annahme nach Schwingungen, sowie die Notation der hohen und tiefen Töne durch Neben- oder Ober- und Unterlinien.

Die Schreibart der höchsten und tiefsten Töne aber kann sich für ein Instrument, wie z. B. das Klavier, die Violine, in ihrem ausgedehntesten Umfange in Beziehung auf Uebersichtlichkeit sehr unbequem darstellen, da ein längerer Satz in der höchsten Höhe, wie etwa folgender



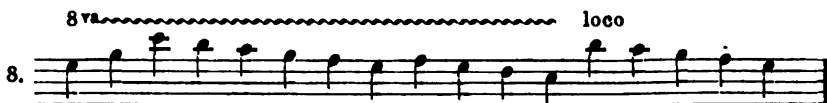
viel zu viele Oberlinien braucht, als das Auge schnell zu zählen im Stande ist. Man schreibt daher die Bezeichnung so hoher Töne wie folgende bei a und b, lieber so wie bei c und d.



Man schreibt also die Töne um eine Octave tiefer wie bei c, oder höher wie bei d, schreibt 8^{va} (Octava) darüber oder darunter, welches verlangt, dass die Töne um eine Octave höher oder tiefer gespielt werden sollen.

Hingegen muss es aber angezeigt werden, wenn in derjenigen Lage, welche die Stellung der Noten angibt, wieder fortgefahren werden soll, und diess geschieht dadurch, dass man das Wort loco (am Orte) setzt.

Das längere Verbleiben in einer höheren oder tieferen Octave wird durch kleine unterbrochene Strichchen bezeichnet:



§. 2.

Schlüssel. — Stimmen.

Wie schon gesagt, stehen die Noten theils auf den Linien, theils zwischen denselben, oder, was das nämliche ist, in den Zwischenräumen.

Bei unserer Tonreihe von c angefangen, kam c auf der ersten, dritten, vierten Linie, unter der ersten, auf der ersten Unterlinie, auf der ersten Oberlinie, im zweiten Zwischenraume zu stehen kommen, je nachdem diess für gewisse Stimmen am angemessensten befunden wird.

Man hat dreierlei Schlüssel angenommen, und zwar den C- oder Sopran-, Diskantschlüssel; den G- oder Violinschlüssel und den F- oder Bassschlüssel, d. h. jeder dieser Schlüssel ruht auf einer Linie, und zwar der Sopranschlüssel auf der ersten, der Violinschlüssel auf der zweiten, der Bassschlüssel auf der vierten Linie.

Sopranschlüssel. Violinschlüssel. Bassschlüssel.



Der Sopranschlüssel heisst darum C-Schlüssel, weil auf der ersten Linie, auf welcher er steht, der Ton c steht. Von hier aus geht also die Tonreihe c, d, e, f etc. im Sopranschlüssel:



Der Violinschlüssel ruht mit seinem Bogen auf der zweiten Linie, d. h. auf der zweiten Linie steht im Violinschlüssel g, daher heisst er G-Schlüssel*).

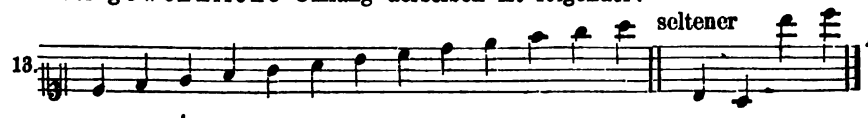
Es setzt sich also von der zweiten Linie aus die Tonreihe auf- und abwärts fort:



Der Bassschlüssel steht auf der vierten Linie und heisst deshalb F-Schlüssel, weil auf der vierten Linie f steht; in diesem Schlüssel setzt sich also die Tonreihe von der vierten Linie aus auf- und abwärts:



Der Sopranschlüssel gilt für hohe Frauen- und Knabenstimmen, und der gewöhnliche Umfang derselben ist folgender:



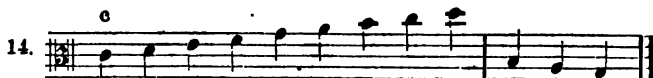
*) Der frühere französische Violinschlüssel stand auf der ersten Linie und war also auf dieser g.

Der C-Schlüssel, als solcher, wird aber nicht bloss für die Sopran-, sondern auch für die Alt- und Tenorstimme gebraucht.

Die Altstimme ist die der tieferen Frauen- und Knabenstimme.

Für die Altstimme steht der Schlüssel auf der dritten Linie, und auf dieser steht die Note c.

Der gewöhnliche Umfang der Altstimme ist:



Ebenso wird der C-Schlüssel auch für die höhere männliche Stimme, für den Tenor gebraucht.

Der Tenorschlüssel steht auf der vierten Linie, auf dieser also auch c. Gewöhnlicher Umfang:



Der Bassschlüssel steht auf der vierten Linie, und auf dieser F.

Die Bassstimme ist die tiefere männliche Stimme und deren gewöhnlicher Umfang.



Ausser diesen Schlüsseln hat auch der Choral zwei Schlüsseln, worüber später Ausführlicheres.

In den alten, besonders italienischen Gesangswerken steht der Bassschlüssel oft auf der dritten Linie, in welchem Falle er Baritonschlüssel heisst, welche Stimme Bariton heisst, und in der Mitte von tiefem Bass und hohem Tenor steht.

Die Verschiedenheit der Schlüssel ist vielen ein Anstoss; sie machen es sich bequem und schreiben deshalb, was nur immer möglich ist, in den Violinschlüssel. Wollten sie recht consequent sein, so sollten sie auch die Bassstimmen im Violinschlüssel schreiben.

Es ist ungereimt und höchst unrichtig, eine Tenorstimme im Violinschlüssel darzustellen, weil letztere um eine Octave tiefer klingt, als es die Note anzeigt. Diess Verfahren ist entweder ein sicherer Beweis von Mangel an ernstlichen Studien, da demjenigen, welcher Tüchtiges lernen will, diese Schlüssel beständig unter die Hände kommen, oder es will damit einer nicht zu unterstützenden Bequemlichkeit der Sänger und Sängerinnen entgegen gekommen werden. — Wer singen will, der soll auch lernen, was er zum Singen nicht entbehren kann.

§. 3.

Tonlagen.

Wir wissen bereits, dass unser Tonsystem aus mehreren Octaven besteht, dass sich die Tonreihe unserer sieben Hauptnamen wiederholt. Dadurch kommt nun jede Octave in eine andere, höhere oder tiefere Lage.

Um sich nun hierin leichter verständigen und zurecht finden zu können, sind gewisse Eintheilungen getroffen.

Sehen wir ein Klavier an, oder die Tastatur einer Orgel, und suchen das unterste c, welches, wie alle übrigen c, vor den zwei Obertasten steht.

Dieses c wird im Bassschlüssel so geschrieben:



Nun lassen wir die Octave in ihrer Reihe folgen:



Diese Lage nennt man die grosse Octave, und jeden dieser Töne nennt man gross, also den Ton e auf der ersten Unterlinie gross e, den Ton auf der ersten Linie gross g u. s. f.

Die Töne von dieser Octave abwärts:



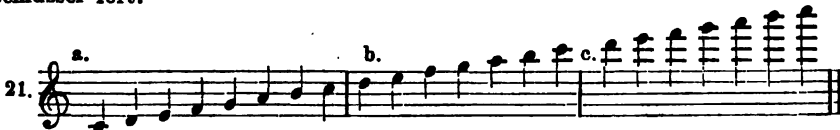
nennt man Kontratöne.

Setzen wir die Octavenreihe von Nr. 18 fort:



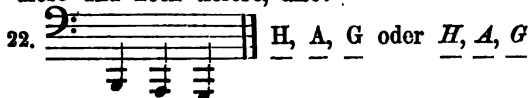
In dieser Lage sehen wir die kleine Oktave.

Das letzte c in dieser Octave ist gleich mit dem c im Violinschlüssel auf der ersten Unterlinie und wir setzen nun die Octavenreihe im Violinschlüssel fort:



Die Octave vorstehend a nennt man eingestrichene, bei b zwei, bei c dreigestrichene Octave, und was noch etwa weiter hinauf bezeichnet werden will, viergestrichene.

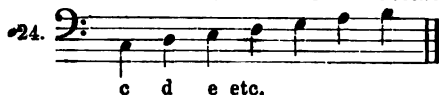
Bei der schriftlichen Verständigung für diese Octaven bedient man sich für die Kontratöne grosser lateinischer oder römischer unterstrichener Buchstaben für diese und noch tiefere, also:



für die grosse Octave grosser, für die Töne



für die kleine Octave kleiner lateinischer Buchstaben

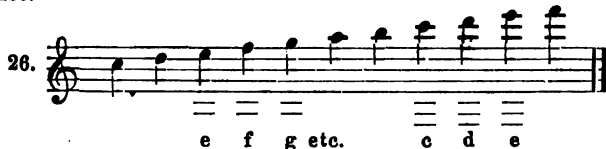


Die eingestrichene Octave



wird mit kleinen lateinischen Buchstaben und darüber ein Querstrichchen
c̄, d̄, ē, f̄, ḡ, ā etc.

die zwei- und dreigestrichene Octave mit zwei und drei Querstrichchen bezeichnet:



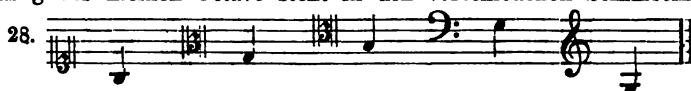
Man nennt auch im Allgemeinen die hohen Töne bis beiläufig herab zum eingestrichenen c Diskant und von da abwärts die Mittellage, vom kleinen c abwärts den Bass, so dass man auch von einem Instrumente sagt, es habe einen Diskant, Bass, eine Mittellage, welche stark, voll, markig, dünn, schwach etc. seien.

Was nun die Lage der verschiedenen Stimmen anlangt, so mögen dieselben hier eine Zusammenstellung finden, wonach die Lagen der andern Töne zu ermesen sind.

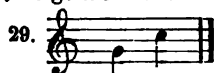
Das eingestrichene c steht in den verschiedenen Schlüsseln wie folgt:



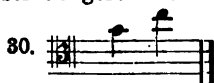
oder das g der kleinen Octave steht in den verschiedenen Schlüsseln



Die vorstehenden Töne c und g müssen also, wenn sie in gleicher Tonhöhe erklingen sollen, auf vorstehende Weise notirt werden, und es geht daraus das Unrichtige und Widersinnige hervor, für die Tenorstimme Violinnoten anzuwenden, da z. B. folgende Töne



wenn sie durch eine Tenorstimme in der richtigen Lage gesungen werden sollen, für den Tenorschlüssel so geschrieben werden müssten



Für diejenigen, welche sich die Kenntniss mehrerer Schlüssel anzu-eignen, also die Noten zu lernen haben, hat man häufig Anhaltspunkte bereit,

vor denen nicht genug gewarnt werden kann. Man sagt den Schülern oft, dass z. B. der Bassschlüssel um drei Töne höher steht als der Violinschlüssel, dass also auf der ersten Linie im Violin e, im Bass g steht, und so wird es vergleichungsweise mit den andern Schlüsseln getrieben.

Ein solches Verfahren verwirrt nur, da diese Anhaltspunkte vom Schüler ganz und gar vergessen werden, dann hat er von seinem ganzen mechanischen Lernen nichts, und Lehrer und Schüler plagen sich gegenseitig bis zum Ueberdruß.

Es ist zu rathen, nachdem die Reihe der Haupttöne c d e f g a h c gut und unfehlbar geübt ist, den ersten, dritten und fünften Ton recht ins Auge zu fassen, und schon durch Hersagen dieser Töne, von jedem beliebigen Ton aus, diese Stufen zu finden. Hiebei ist also immer eine Stufe auszulassen.

Wenn z. B. c die erste Stufe ist, so ist die dritte e, d bleibt aus, die fünfte ist g, die vierte f bleibt aus; wenn die erste Stufe (denn jede Stufe oder jeder Ton kann als der erste angenommen werden) d ist, so ist die dritte f, e bleibt aus, die fünfte a, g bleibt aus; und auf diese Weise soll von jeder Stufe aus verfahren werden, bis Alles sicher und schnell geht.

Nun ist leicht zu merken: wenn diejenige Stufe, welche als erste angenommen wird, auf der Linie steht, so stehen die dritte und fünfte ebenfalls auf, und zwar auf den nächsten Linien.

Wir nehmen z. B. an, der erste Ton c stehe auf der ersten Linie, so stehen also der dritte und fünfte Ton auf der zweiten und dritten Linie c, e, g.



oder es wird als erster Ton d angenommen, und dieser stehe im ersten Zwischenraum; dann stehen der dritte und fünfte in den nächsten Zwischenräumen, f, a



und so kann nun die Uebung fortgesetzt werden, immer um drei oder fünf Töne auf- und abwärts.

Bei den Ober- und Unterlinien ist dasselbe Verhältniss wie im Notensystem.



Hier kann nun, als Uebung, die erste Note ganz nach Belieben geheissen werden, bis man sich für einen bestimmten Schlüssel entscheidet.

Auf diese Weise aber soll jede neue Schlüssel gelernt werden, und derjenige Schüler, welcher gleich anfangs hierin gehörig solchergestalt angewiesen und geübt worden ist, wird sich am liebsten auch so zurecht finden wollen. Man braucht ihm dann nur die Note auf der ersten Linie zu sagen. — Wer den dritten und fünften Ton schnell weiss, der findet eben den vierten und sechsten ebenfalls schnell.

Es ist beim Notenlesen eine Hauptsache, und es soll durch diese Art und Weise darauf hingearbeitet werden, dass das Augenmass geübt wird, so dass das Verhältniss einer dritten, fünften, vierten, sechsten Stufe durch das Auge plötzlich erkannt wird.

§. 4.

Erhöhung und Vertiefung der Töne.

Jeder Ton unseres Tonsystems kann erhöht und vertieft werden. Beides wird durch ein Zeichen verlangt.

Wird ein Ton erhöht, so geschieht diess durch ein Kreuz, \sharp , wird ein Ton vertieft oder erniedrigt, so geschieht es durch ein Be, \flat . In beiden Fällen wird das Zeichen vor den zu erhöhenden oder zu vertiefenden Ton gesetzt.



Hiedurch verändert sich aber auch der Name des Tones oder der Note, und zwar wird dem Namen desjenigen Tones, vor welchem ein Kreuz steht, die Silbe is angehängt. Es heissen demnach folgende erhöhte und mit einem Strichelchen bemerkte Töne



Steht vor einer Note ein \flat , so wird deren Ton vertieft, und es verändert sich der Name desselben der Art, dass demselben die Silbe es, bei e und a der Buchstabe s angehängt wird.



Anstatt hes sagt man gewöhnlich be.

Diess die Wirkung der Vorsetzungen des \sharp oder \flat in Beziehung auf die Veränderung der Noten-Namen.

Die wesentlichste Veränderung aber ist die des Tones selbst, denn durch das Kreuz wird der Ton erhöht, durch das Be vertieft, und man nennt diese beiden Zeichen Versetzungszeichen und es stellt sich unsere Tonreihe durch ihre Anwendung so dar, wie wir vorstehend unter Nr. 35 und 36 gesehen haben.

Die Erhöhung durch ein \sharp oder Vertiefung durch ein \flat beträgt einen halben Ton.

Diese erhöhten und vertieften Töne finden wir auf dem Klaviere, sowie in unserer Tastenzeichnung als die mit Bruchzahlen bezeichneten Obertasten.

Zwischen c und d steht eine solche Obertaste mit $\frac{1}{2}$ bezeichnet. Der Ton, welchen diese Obertaste angibt, ist derjenige, welcher durch die Erhöhung des c entsteht; diess ist also cis.

Wenn nun aber die zweite Untertaste, d, durch b vertieft wird, und zwar um einen halben Ton, so kann dieser vertiefte Ton, des, nirgends

anderswo einen Platz finden, als da, wo auch cis steht. Die Taste oder der Ton, welcher zwischen c und d durch die Obertaste gegeben ist, kann also das erhöhte c sein und heisst dann cis, oder er kann das vertiefte d sein, dann heisst er des.

Ebenso sehen wir Obertasten zwischen d-e, f-g, g-a, a-h, und ebenso können die dazwischenliegenden Obertasten jede zweierlei Namen haben, indem sie die erhöhten Töne der nächst tiefer liegenden, oder die vertieften Töne der nächst höher liegenden Haupttöne oder Untertasten sind.

Die Töne dieser Obertasten sind also die von den Haupttönen versetzten oder abgeleiteten halben Töne.

Demnach heisst der halbe Ton

zwischen c und d — cis, wenn c erhöht, des, wenn d vertieft

"	d	"	e	—	dis,	"	d	"	es,	"	e	"
"	f	"	g	—	gis,	"	f	"	ges,	"	g	"
"	g	"	a	—	gis,	"	g	"	as,	"	a	"
"	a	"	h	—	ais,	"	a	"	be,	"	h	"

worden ist.

Nur zwischen e und f, h und c sehen wir keine Obertaste, d. i. von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe, und dennoch müssen diese dritte und siebente Stufe erhöht, und die vierte und achte vertieft werden können*).

Wenn nun e und h mit \sharp bezeichnet, also um einen halben Ton erhöht werden, so gehen sie eben, wie die anderen Hauptstufen, in die ihnen zu allernächst gelegene Stufe aufwärts. Wird also e durch \sharp erhöht, so geht es dahin, wo f steht, es heisst aber dann dieses nicht f, sondern eis; ebenso geht das durch \sharp erhöhte h unter dem Namen his dahin, wo c ist. Demnach kann f auch eis, und c auch his heissen.

Dasselbe geschieht umgekehrt bei den Vertiefungen des f und c durch ein \flat . Das durch \flat vertiefte f mit dem Namen fes kann nur auf die ihm zunächstliegende Untertaste e, und das vertiefte c kann nur dahin, wo h liegt, es kann also e auch fes, und h ces heissen.

§. 5.

Doppelte Erhöhungen und Vertiefungen.

Manchmal sind die Erhöhungen oder Vertiefungen in doppelter Weise nothwendig.

In solchen Fällen wird also ein Hauptton unserer Tonreihe um zwei nächst höher liegende Stufen erhöht, oder um zwei nächst tiefer liegende vertieft.

Eine solche doppelte Erhöhung wird durch ein Doppelkreuz, \times , $\sharp\sharp$, und eine doppelte Vertiefung durch Doppelbe, $\flat\flat$, wohl auch B, angezeigt.

Der Name eines doppelt erhöhten Tones verändert sich durch zwei-

*) Es sei ausdrücklich bemerkt, dass diese ganze Lehre unter beständigem Anschauen und Gebrauche des Klaviers oder der Tastenzeichnung gegeben werden soll, dann ist sie sehr wichtig.

maliges Anhängen der Silbe is, also cisis, disis, eisis, fisis etc., bei Doppeler-niedrigungen durch Wiederholung der Silbe es, also: ceses, deses, eses, feses, geses, ases (oder asas), bebe (heses).

Am Klavier oder auf unserer Tastenzeichnung ist also cisis auf der zweithöheren Taste, auf d, disis, auf e, eisis auf fis u. s. w. zu suchen, so wie das doppelt vertiefte c ceses auf be, deses auf c, geses auf f, eses auf d u. s. f.

Als Uebung für die Schüler ist bei Anwendung des Klaviers oder der Tastenzeichnung hiezu das Aufsuchen von jeder beliebigen Stufe aus, auf- und abwärts ganz besonders zu empfehlen, z. B. einen halben Ton aufwärts von a? wie heisst dieser, wie kann er noch heissen? in welchem Falle heisst er so oder so? Antwort: er heisst ais, kann auch be heissen; ais heisst er, wenn a durch \sharp erhöht, be, wenn h durch \flat vertieft worden ist.

Einen halben Ton höher als g? Einen halben Ton tiefer als c?

"	"	"	"	"	e?	"	"	"	"	"	g?
"	"	"	"	"	f?	"	"	"	"	"	d?
"	"	"	"	"	d?	"	"	"	"	"	a?
"	"	"	"	"	h?	"	"	"	"	"	e?
"	"	"	"	"	a?	"	"	"	"	"	f?
"	"	"	"	"	c?	"	"	"	"	"	h?

Wir haben noch ein Zeichen, welches gewissermassen bald als ein Erhöhungs-, bald als Erniedrigungszeichen auftritt, obwohl wir es hier nicht in diesem Sinn nehmen wollen; es ist diess

§. 6.

das Wiederherstellungs- oder Auflösungszeichen.

Ist irgend ein Ton durch ein Kreuz erhöht oder durch ein Be vertieft erschienen, und man will, dass diese Erhöhung oder Vertiefung nun nicht mehr gelten soll, dass also der Ton wiederhergestellt werden will, wie er vor der Erhöhung oder Erniedrigung war, so wird zu diesem Zwecke das Wiederherstellungs- oder Auflösungszeichen vor die Note, welche wieder hergestellt werden soll, gebraucht. Seine Gestalt ist diese: \natural .

Wenn also z. B. f (oder jeder andere Ton) erhöht worden ist, fis, und man will, dass dieses fis wieder f werde, so wird das Wiederherstellungs-, Wiederrufungszeichen gesetzt:



Wenn dieses Zeichen also ein Kreuz auflöst, so vertieft es, und wenn es ein Be auflöst, so erhöht es.

Bei Doppelerhöhungen und Doppelvertiefungen, wo also zwei Kreuze oder zwei Be stehen, wird, wenn das zweite Kreuz oder Be aufgelöst werden soll, ein Auflösungszeichen und zu grösserer Genauigkeit, das bleibende Kreuz oder Be beigesetzt:



Soll die ganze Doppelerhöhung oder Vertiefung mit Einemmale aufgehoben werden, so sind zwei Auflösungszeichen nöthig:



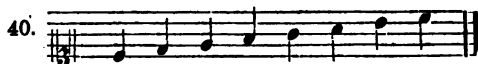
Wir wollen nun zusammenfassen, was aus unseren Haupt-Tonstufen durch Erhöhungen und Vertiefungen alles geworden ist. Wir haben jede derselben einfach und doppelt erhöht und erniedrigt, also ist durch Erniedrigungen ceses, ces aus c und cis, cisis durch Erhöhungen

"	"	deses, des	"	d	"	dis, disis	"	"
"	"	eses, es	"	e	"	eis, eisis	"	"
"	"	feses, fes	"	f	"	fis, fisis	"	"
"	"	geses, ges	"	g	"	gis, gisis	"	"
"	"	ases, as	"	a	"	ais, aisis	"	"
"	"	bebe, be	"	h	"	his, hisis	"	" geworden.

Es ist uns also jede Stufe unserer Tonleiter in fünferlei Gestalt erschienen. Jede Stufe erhielt durch einfache und doppelte Erhöhung oder Vertiefung vier Namen.

Da aber eis = f, his = c, fes = e, ces = h, cisis = d, deses = c etc. ist, so bleiben uns eigentlich nur die Tonstufen mit ihren einfachen Erhöhungen oder Vertiefungen als wesentlich unterschiedene Töne und wir haben also innerhalb einer Oktave nur zwölf Töne, da auch die achte Stufe nur eine Wiederholung der ersten Stufe, sowie jede einfache Erhöhung zugleich auch eine Vertiefung der nächst höher gelegenen Stufe ist.

Zuerst erschien uns die Tonreihe oder Scala unverändert, in ununterbrochener Anfeinanderfolge:



und diess nennt man die diatonische Tonleiter, die Stufen dieser Tonleiter heissen Normalstufen, weil diese Tonreihe unverändert bleibt.

Dann ist uns diese Normaltonleiter mit einfachen Erhöhungen und Vertiefungen erschienen



und so nennt man sie, gleichviel, ob auf- oder abwärts, die chromatische Scala*).

*) Das Wort Chroma stammt aus dem Griechischen und heisst Farbe. — Die alten Griechen bezeichneten mit dem Worte chromatisch ein gewisses System, in welchem sie die Töne, welche in dieses System gehörten, mit andern Farben schrieben. So sind ja auch unsere Obertasten in anderer Farbe als die Untertasten, und lag demnach nahe, dass man die erhöhten sowohl, als die vertieften Töne auch bei uns chromatische Töne nannte.

Daher kommt es auch, dass man die Versetzungszeichen \sharp , \flat , chromatische Zeichen, und die Silben is, es, chromatische Anhangsilben heisst.

Ebenso ging das Wort chromatisch auf diejenigen musikalischen Instrumente

Wir haben aber auch gesehen, dass ein und derselbe Ton noch zwei andere Namen haben kann, z. B. fis noch ges und eisis, dis noch es und feses etc. Diesen Namenstausch eines und desselben Tones nennt man Enharmonik.

Die Gründe, einen und denselben Ton verschieden zu nennen, sind sehr berechtigt, können aber erst später erläutert werden.

§. 7.

Intervallenlehre. — Bezeichnung der Intervalle.

Wir wissen, dass unsere Tonreihe aus den sieben Tönen c, d, e etc. besteht. Der achte Ton ist wieder c, und von diesem fortgefahren ist der neunte d, der zehnte e, der elfte f, der zwölfte g u. s. f. Dieser neunte, zehnte, elfte, zwölfte etc. Ton ist aber nichts anderes, als ebenfalls nur Wiederholung des zweiten, dritten, vierten, fünften Tones der Scala in einer höheren Oktave.

Man benennt diese Stufen mit Namen aus dem Lateinischen, und es heisst	
die erste Stufe Prime,	die achte Stufe Oktave,
„ zweite „ Sekunde,	„ neunte „ Non,
„ dritte „ Terz,	„ zehnte „ Decime, X
„ vierte „ Quarte,	„ elfte „ Undecime,
„ fünfte „ Quinte,	„ zwölfte „ Duodecime,
„ sechste „ Sext,	„ dreizehnte „ Terzdecime,
„ siebente „ Sept,	„ vierzehnte „ Quardecime u. s. w.

Man kann jeden Ton oder jede Stufe als die erste annehmen und dann heisst diese Prime. So kann also so gut wie c auch f die Prime sein; dann ist g die Sekunde, a die Terz u. s. w.

Wir haben bisher unsere Tonreihe ohne Lücke, ohne Sprung, also in ununterbrochener Reihe gesehen.

Betrachten wir aber nun einzelne Töne, oder einen einzelnen Ton zum andern, so finden wir schon gleich von der ersten zur zweiten Stufe einen Unterschied in Beziehung auf Entfernung, der zweite Ton steht um eine Stufe höher als der erste, und man sagt daher: zu c ist d eine Sekunde, oder: die Sekunde zu c ist d. Man zählt also alle andern Stufen zur Prime. So ist demnach die Sekunde zu g — a, zu a — h, zu e — f u. s. w.

C zu d stehen also zu einander im Verhältnisse einer Sekunde, wie a zu h, d zu e, e zu f, g zu a etc.; und das Verhältniss eines Tones zu einem andern in Ansehung der Entfernung nennt man Intervall.

Die Entfernung eines Tones zum andern kann aber in verschiedener Ausdehnung vorkommen. Wir können, wenn wir c als erste Stufe annehmen, alle andern Stufen der Scala zu diesem c abzählen, und es ist dann

über, welche ursprünglich nur die sog. Naturtöne gaben, durch neue Erfindungen, durch Klappen, Ventile, in den Stand gesetzt wurden, die erhöhten und vertieften Töne zu geben. Daher chromatische Trompete, chromatisches Horn, im Gegensatz zu den einfachen.

zu c der dritte Ton e, oder die Terze,
 " " " vierte " f, " " Quarte,
 " " " fünfte " g " " Quinte,
 " " " sechste " a " " Sexte,

und wie setzt sich diess nun fort?

Da jeder Ton als Prime angenommen werden kann, zu welcher die folgenden Töne oder Stufen gezählt werden, oder von welcher aus zu zählen ist, so ist es eine gute Uebung, diess schon jetzt zu thun, also von jedem Tone aus zu zählen und zu fragen:

was ist die Quarte zu e, a, d, g, c, h, f?

" " " Sexte " " " " " " "

" " " Septe " " " " " " "

Wenn der frühere Rath bezüglich der dritten und fünften Stufe beim Notenlernen befolgt wurde, so kommt diess hier gut zu Statten. Wir wissen, dass jeder Normalton erhöht und vertieft werden kann. Bildet nun ein Normalton zu irgend einem andern Normaltone ein Intervall, gleichviel welches, so sind die von diesem Intervalle abgeleiteten erhöhten oder vertieften Töne dasselbe Intervall. Z. B.

Wenn zu c die Quinte g ist, so sind auch gis und ges Quinten zu c

" " " " Quarte f " " " " fis " fes Quarten " "

" " " " Sext a " " " " ais " as Sexten " "

" " f " Sexte d " " " " dis " des " " f

" " g " Quinte d " " " " dis " des Quinten " g

" " a " Sexte f " " " " fis " fes Sexten " a

" " h " Septe a " " " " ais " as Septen " h u. s. f.

Diess soll, wie gesagt, von jedem Tone ausgehend, jedes Intervall suchend, wohl geübt werden.

Nun bedürfen wir aber zur Bestimmung der Intervallen einer viel genaueren Bezeichnung und es ist am Platze, wieder zurückzugreifen, um zu ergänzen, was früher unberührt bleiben musste.

An der Tastenzeichnung haben wir schon bemerkt, dass sich zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe, also zwischen e und f, h und c keine Obertasten befinden, während zwischen allen anderen Untertasten solche vorhanden sind.

Wenn nun, diess gilt immer und überall, zwischen zwei neben einander liegenden Stufen sich kein anderer Ton, also keine andere Taste befindet, so ist die Entfernung ein halber Ton*) oder Halbton, wie e — f, h — c.

*) Man hat früher oft gehört und hört es wohl noch, dass es kleine und grosse halbe Töne gibt. Unter kleinem halben Ton versteht man denjenigen, welcher bei der Erhöhung oder Vertiefung auf der nemlichen Stufe, am nemlichen Platze bleibt, wie z. B. c — cis, d — dis, e — es, f — fis, a — as; und einen grossen halben Ton nennt man denjenigen, dessen Erhöhung oder Vertiefung auf die nächst höhere oder tiefere Stufe führt, z. B. c — des, f — ges, g — fis, a — b etc. Es ist diess hieher unwesentlich, und es sei theils der Vollständigkeit zu lieb erwähnt, theils auch des Umstandes wegen, weil die Akustik, als Wissenschaft, ihre Unterschiede dahin macht, dass sie den kleinen halben Ton in 4, den grossen halben Ton in 5, den Ganzton in 9 Theile oder Kommata theilt.

Aber auch von c zu cis, oder c zu des, von cis zu d, von des zu d etc., kurz, so wie wir die chromatische Scala gesehen haben, sehen wir die Töne halbtönlweise auf- und abwärts sich bewegen.

Liegt zwischen zwei neben einanderliegenden Tönen oder Tasten ein anderer, sei diess Ober- oder Untertaste, so ist die Entfernung ein ganzer Ton.

Ganztöne erscheinen also nicht bloss von einer Untertaste zur nächsten Untertaste, wenn eine Obertaste dazwischen liegt, sondern es können auch die Obertasten einen ganzen Ton bilden, wenn eine Untertaste dazwischen liegt, oder es kann von einer Obertaste auf eine Obertaste und umgekehrt treffen, z. B.

von e — fis, h — eis, es — f, cis — dis, des — es
dazwischen: f, c, e, d, d.

Handelt es sich um das Auffinden eines Ganztones, so muss der Grundsatz unverbrüchlich im Auge behalten werden, dass entweder die Normaltöne selbst nebeneinander liegen, oder dass die abgeleiteten Töne nur solche sein dürfen, welche von der nächstliegenden Normalstufe herkommen.

Demnach ist ein Ganzton von cis zu dis und ja nicht von cis zu es; cis kommt von c, nach c folgt d; ist nun c erhöht, so muss, als nächstfolgender Ton, auch d erhöht werden; es aber kommt von e, und es bliebe demnach der Ton d oder sein erhöhter, dis, aus. Ebenso kann des und dis kein Ganzton sein, weil beide von d herkommen.

Jeder Ton unserer Normaltöne muss, wenn es sich um Intervalle handelt, vertreten sein, ist er es selbst nicht, so muss es ein von ihm abgeleiteter Ton sein.

Diess ist sehr wichtig und muss namentlich von Solchen, welche in der Folge der Sache mehr auf den Grund kommen wollen, wohl verstanden sein, und darf auch Denen, welche sich dem Studium eines Instrumentes widmen, nicht unklar bleiben.

Das Sicherste hiebei ist, stets an die folgende Grundstufe zu denken, z. B. ein ganzer Ton höher als e? nach e kommt f, diess wäre aber nur ein halber Ton, also muss f erhöht werden, fis. Ein ganzer Ton von fis? fis kommt von f, nach f folgt g, also g ebenfalls erhöht, gis, inzwischen liegt g; ein ganzer Ton höher als ges? ges kommt von g, nach g folgt a, dieses ebenfalls vertieft, as. Ein ganzer Ton tiefer als be? be kommt von h, von h abwärts kommt a, also dieses vertieft, as.

Es ist leicht ersichtlich, dass hier die Benennungen gleichartige sind, dass die Silben is und es sich nicht unter einander mengen.

Ein solcher Ganzton nun wird grosse Sekunde genannt. Es ist also

grosse Sekunde zu c — d			zu h — ?
"	"	" d — e	" cis — ?
"	"	" e — fis	" des — ?
"	"	" f — g	" be — ?
"	"	" fis — gis	" gis — ?

Das Ohr kann im Allgemeinen kaum Notiz von so kleinen Unterschieden nehmen, obgleich es in gewissen Fällen jedenfalls zu Schwebungen auf- oder abwärts sich hingezogen fühlt.

grosse Sekunde zu ges	— as	zu dis	— ?
" "	" es	— ?	" ais
" "	" as	— ?	

Wir haben vorläufig bei unsern Normalstufen, bei unserer Normaltonleiter zu bleiben, und wollen nun die Intervallen an ihrer Hand besprechen.

Wir zählen alle die Stufen dieser Normaltonleiter zur ersten Stufe, zum c, und wissen bereits, dass zu c die grosse Sekunde d ist. Nun fahren wir so fort, und zählen alle folgenden Töne, der Reihe nach, alle zum c, zum ersten Tone. Dabei wollen wir merken, dass man alle sich ergebenden Intervalle gross nennt.

Zu c ist der zweite Ton d,	also die grosse Sekunde zu c ist d.
" " " " dritte	" e, " " " Terz " " " e.
" " " " vierte	" f, " " " Quarte " " " f.
" " " " fünfte	" g, " " " Quinte " " " g.
" " " " sechste	" a, " " " Sexte " " " a.
" " " " siebente	" h, " " " Septe " " " h.

Diese Intervalle, also diese grossen Intervalle, wie sie in der Scala liegen, sind die Hauptintervalle. Sie sind es desshalb, weil von ihnen, durch Erhöhung oder Vertiefung andere abgeleitet werden.

Wird nun eines dieser Hauptintervalle erhöht, so heisst es übermässig; wird es vertieft, so heisst es klein, und wenn doppelt vertieft, nennt man es vermindert.

Die grosse Sekunde zu c ist d; d kann nun aber erhöht und vertieft werden, also dis und des; da nun d zu c die grosse oder Hauptsekunde ist, so sind auch die von d abgeleiteten Töne dis und des zu c Sekunden, und zwar ist dis zu c die übermässige, des zu c die kleine Sekunde*)

Der dritte Ton zu c ist e, also c grosse Terz zu c; von c wird eis abgeleitet und es. Eis wäre also übermässig Terz zu c, und es ist die kleine Terz. Es nochmal vertieft, eses, verminderte Terz zu c.

Wir setzen nun die ganze Reihe der Intervallen zu c sammt ihren Ableitungen, und verweisen nochmal auf die unpraktischen mit * bezeichneten. Zu c grosse Sekunde d, übermässige dis, kleine des, verminderte deses*

" " " Terz	e,	" eis*,	" es,	" eses
" " " Quart	f,	" fis,	" fcs,	" fescs
" " " Quint	g,	" gis,	" gcs,	" geses*
" " " Sext	a,	" ais,	" as,	" ases*
" " " Sept	h,	" his*,	" bc,	" bebo

*) des könnte nochmal vertieft, dis nochmal erhöht werden, also deses und disis, deses würde auf c, disis auf e zu stehen kommen, und würde sich also von c gar nicht unterscheiden, daher kein Intervall bilden. — Diese Intervallen oder vielmehr diese und dergleichen Fortsetzungen kommen nicht vor, haben keinen praktischen Werth, und sie sind mit * bezeichnet. Harmonische Grundsätze lassen derartige Sachen nur erschwerend und überflüssig erscheinen, was wir in der Folge einsehen lernen werden.

Wir sehen, dass nur verminderte Terz, Quart und Septe (letztere ist sogar sehr wichtig) praktischen Werth haben.

Der ausgedehnten Uebung der Intervalle müssen wir am rechten Platze noch eine andere Lehre vorausgehen lassen, welche erleichternd zur Seite gehen wird, und befassen uns, so weit diess für jetzt möglich ist, mit der Schreibung der Intervalle durch Zeichen und Ziffern.

Die den Intervallen entsprechenden Zahlen sind:

für die Prime	1	für die Quinte	5	für die Non	9
" "	Sekunde 2	" "	Sexte 6	" "	Dezime 10
" "	Terz 3	" "	Septe 7	" "	Undezime 11
" "	Quarte 4	" "	Oktave 8	" "	Duodezime 12 etc.

In der Anwendung kommt es zwar selten vor, dass bloss ein einzelnes Intervall, als solches, zur Bezeichnung kommt; wir wollen aber hier, als Vorübung sowohl die Haupt- als auch die von denselben abgeleiteten Intervalle zu c bezeichnen lernen.

Gewöhnlich sind es Basstöne, welche als Grundveste dastehen, zu welchen also auch die Intervalle zu zählen oder zu nehmen sind. Für jetzt ist es also der Ton c, zu welchem wir die Intervalle nehmen.



Diess heisst nichts Anderes, als: zu diesen Basstönen dasjenige Intervall genommen, welches durch die Ziffer bezeichnet ist, und heisst in Noten dargestellt so:



Die grossen oder Hauptintervalle, welche der Tonleiter eigen sind, werden also kurzweg mit der entsprechenden Ziffer bezeichnet. Dagegen muss aber bei einem abgeleiteten Intervalle die Ziffer genau dasjenige Zeichen ebenfalls bekommen, welches der Note zukommt.

Die übermässige Sekunde zu c heisst dis; es muss also dem d ein # vorgesetzt werden, ebenso aber auch zur Ziffer 2, und zwar setzt man die Versetzungszeichen gewöhnlich hinter die Ziffer



Die kleine Sekunde zu c heisst des, also



und wir wollen hier gleich die ganze Reihe der Hauptintervalle sowohl, als auch ihrer praktischen Intervalle hersetzen und bezeichnen:



Strenge genommen müsste die Prim auf der nemlichen Stufe, auf welcher der Bass steht, die Sekunde auf der nächststehenden genommen werden. Man bezeichnet aber die Prime, Sekunde, Terz etc. mit 1, 2, 3, wenn sie auch um eine und sogar mehrere Octaven höher liegen; dasselbe gilt auch von der Octave. Das Beispiel Nr. 43 müsste, strenge genommen, also so, wie dort die Noten stehen, mit 8, 9, 10, 11 etc. beziffert werden, anstatt mit 1, 2, 3 etc., was nichts als einen Schwulst von Ziffern zur Folge hätte.

§. 8.

Die Tonarten.

A. Durtonarten.

Wir haben bisher ausschliesslich mit der Normaltonleiter zu thun gehabt, haben alle Stufen zu c abgezählt, und alle diese Stufen zu c als grosse Intervalle bezeichnet.

Schon früher wurde bei der Anschauung der Tastenzeichnung, welche wir wieder fleissig zur Hand nehmen müssen, darauf hingewiesen, dass sich zwischen jeder Untertaste ein Halbton befinde, nur von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe nicht.

Wir haben schon zu allen beliebigen Tönen grosse Sekunden, also ganze Töne, sowie auch kleine Sekunden, also halbe Töne gesucht; daher können wir, wenn wir irgend eine andere Stufe als c, zur ersten erwählt haben, die zweite oder grosse Sekunde leicht finden und so fortfahren, eine andere Tonreihe zu bilden, als die uns bekannte Normaltonleiter.

Wir können jeden Normalton als Prime oder erste Stufe annehmen,

ebenso aber auch jeden abgeleiteten Ton, nur haben wir dabei vorsichtig darauf zu achten, dass die Verhältnisse der neu zu suchenden Scala von Stufe zu Stufe genau denen der Normaltonleiter gleich seien.

Die Normaltonleiter hat

von der 1. zur 2. Stufe einen Ganzton,

" " 2. " 3. " " "

" " 3. " 4. " " Halbton,

" " 4. " 5. " " Ganzton,

" " 5. " 6. " " "

" " 6. " 7. " " "

" " 7. " 8. " " Ganzton; *Halbton*

also lauter Ganztöne, nur von der 3. zur 4. und 7. zur 8. Halbtöne. An diese Zahlen muss sich der Lernende beständig halten.

Eine Tonleiter, welche in ihrer Reihe aus obigen Verhältnissen der Stufen zusammengesetzt ist, und deren Stufen also zur Prime lauter grosse Intervalle auswirft, nennt man Durtonleiter, Dur-Scala, auch harte Tonart, Durgeschlecht.

Wir wollen nun zur Erläuterung die Töne d und f als erste Stufen annehmen, also, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, die D-dur und F-dur Scala bilden, und den früher aufgestellten Grundsatz nicht vergessen, dass jede Normalstufe vertreten sein muss, dass keine fehlen darf.

Wollen wir also die D-dur Scala bilden, so müssen in ihr die Haupttöne

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

vorkommen, und zwar diese selbst, oder, wenn und wo es nothwendig ist, von diesen abgeleitete Töne.

Grundsatz: von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe sind halbe Töne, alle übrigen sind ganze.

von der ersten zur zweiten ist ein ganzer Ton d—e, dazwischen liegt dis.

" " zweiten " dritten " " " e—fis, " " f.

" " dritten " vierten " " halber " fis—g, " " nichts.

" " vierten " fünften " " ganzer " g—a, " " gis.

" " fünften " sechsten " " " a—h, " " ais.

" " sechsten " siebenten " " " h—cis, " " c.

" " siebenten " achten " " halber " cis—d, " " nichts.

Die D-dur Scala heisst also

d, e, fis, g, a, h, cis, d,

es kommen in ihr zwei Kreuze vor, fis und cis. Warum fis? weil von der 2. zur 3. Stufe ein ganzer Ton sein muss, e—f wäre ein halber, daher muss f erhöht werden. Warum cis? weil von der 6. zur 7. Stufe ein ganzer Ton sein muss, von h nach c wäre aber ein halber, daher muss c erhöht werden.

Nehmen wir F als Prime, und bilden wir von diesem aus die Durscala:

Normaltöne: f, g, a, h, c, d, e, f.

Wir sehen hier von 3 zu 4 den Ganzton a—h, der vierte Ton h ist also zu hoch und muss vertieft werden, be, also

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

In der F-dur Scala kommt also ein Be vor, diese beiden Scalen stellen sich also in Noten so dar:



Wir bemerken in der Reihenfolge der Scala eine Wiederholung der Stufenverhältnisse nemlich:

2 Ganztöne, dann einen halben Ton, dann nochmal

2 " " " " " "

Da man, wie wir schon wissen, sowohl von jedem Normal-, als auch von jedem abgeleiteten Tone aus eine Scala bilden kann, so haben wir also 7 Dur-Scalen der Normaltöne und 5 von den von ihnen abgeleiteten Tönen. — Warum nur 5 und nicht 7 abgeleitete? weil die Erhöhungen des e und h, also eis und his nach f und c führen würden, also mit diesen Normaltönen zusammen trafen.

Jedes Tonstück bewegt sich in hervortretender Weise in einer Tonart, d. h., es herrscht in demselben diese oder jene Scala vor, sei es nun die Normalscala oder irgend eine, von einem Tone derselben abgeleitete.

Wenn z. B. in der Tonart eines Tonstückes kein Versetzungszeichen, also weder \sharp noch \flat vorkommt, so gilt die Normalscala, und man sagt: es geht aus C-dur, oder das Tonstück steht in C-dur. Ebenso sagt man, es geht aus D-dur, wenn zwei Kreuze, aus F-dur, wenn ein Be vorkommen *).

Steht nun ein Tonstück in welcher immer für einer Tonart, so ist der erste Ton, die Prime, Grundton, und diesen Grundton nennt man Tonica.

Geht es also aus C-, D-, F-dur, so sind C, D, F Tonica.

Es kann also jeder Normal- und jeder von diesem abgeleitete Ton Tonica sein, also c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h. Da aber jeder erhöhte Ton auch ein vertiefter sein kann, so kann diese Folge auch mit vertieften Tönen angenommen werden, also: c, des, d, es, e, f, ges, g, as, a, be, h, und wir werden in der Folge sehen, welche von den beiderlei Ableitungen die einfachere und bequemere ist.

Vor Allem thut noth, dass der Lernende die sämtlichen Dur-Scalen bilden und kennen lerne, und dass diese Uebung so ausgedehnt betrieben werde, dass alle Tonarten sein vollständiges Eigenthum werden. Hiezu mag die Art und Weise, wie wir das Finden der D- und F-Scala behandelt haben, die sicherste und gründlichste sein.

Ohne Scala gibt es keine Musik, ohne die vollständigste und gründlichste Kenntniss derselben keinen tüchtigen Musiker.

Nicht genug kann es Lehrern ans Herz gelegt werden, mit ihren Schülern auch nicht einen Schritt weiter zu gehen, bis sie hierin Alles erfasst, verstanden und tüchtig geübt haben. Ganz dasselbe gilt auch von der Intervallenlehre.

Lücken und Nachlässigkeiten hierin hängen sich wie Kletten an die Ferse, jeder weitere Unterricht ist gehemmt, ärgerliche Verstöße gegen die Tonart sind die beständigen Zeugen einer unverzeihlich und unnütz ver-

*) Wie die Tonarten sonst noch angesehen werden können, erfahren wir später.

schwendeten Zeit, sowie der Flachheit und Untüchtigkeit eines Lehrers, welchem man diesen Unterricht gar nicht anvertrauen sollte.

Da wir innerhalb der Octave mit Normal- und abgeleiteten Tönen 12 Töne haben, bilden wir auch 12 Scalen, und weil unter diesen 12 Tönen nur 7 Normaltöne sind, können wir auch nur für sieben Tonarten mit einfacher Erhöhung ausreichen und würden also unsere Zuflucht zu doppelter Erhöhung nehmen müssen.

Zur Vereinfachung dieser Bezeichnungen werden wir die Enharmonik sehr geeignet finden.

Es sind nun die Scalen auf dem Klavier oder auf der Tastenzeichnung auszuzählen und zu üben, mit jedoesmaliger Angabe des Grundes, warum ein Kreuz oder Be angewendet werden muss, und diess in folgenden Tonarten: D, E, F, G, A, H dur.

In welcher Tonart kommt ein Kreuz vor? welches? warum?

"	"	"	kommen zwei Kreuze	"	welche?	"
"	"	"	" drei	"	"	"
"	"	"	" vier	"	"	"
"	"	"	" fünf	"	"	"

Die Tonarten der durch Kreuze erhöhten Normaltöne sind:

cis, dis, fis, gis, ais.

Jede Stufe der Normaltonleiter muss vertreten sein.

1. cis, dis, eis, fis, gis, ais, his, cis, also sieben Kreuze.
2. dis, eis, fisis, gis, ais, his, oisis, dis, neun Kreuze, darunter 2 Doppelkreuze.
3. fis, gis, ais, h, cis, dis, eis, fis, sechs Kreuze,
4. gis, ais, his, ois, dis, eis, fisis, gis, acht Kreuze, darunter 1 Doppelkreuz.
5. ais, his, cisis, dis, eis, fisis, gisis, ais, zehn Kreuze, darunter 3 Doppelkreuze.

Bei denjenigen Tonarten nun, in welchen Doppelerhöhungen nothwendig werden, ist es viel einfacher, den ersten Ton gleich als einen vertieften zu nehmen, also anstatt dis — es, statt gis — as, und statt ais — b zu bilden.

Der Schüler soll diess nun thun, fleissig die Stufen zählen, wo ein Ton zu hoch ist, denselben vertiefen und sagen,

in welcher Tonart 1 Be, welches, warum?

"	"	"	2	"	welche,	"
"	"	"	3	"	"	"
"	"	"	4	"	"	"
"	"	"	5	"	"	vorkommen.

Nun bleibt uns noch übrig, auch cis, h und fis enharmonisch zu verwechseln, und also die Scalen aus des und ces und ges zu bilden.

1. Welche Be kommen in des, warum,
2. " " " " ces " "
3. " " " " ges " vor?

Es bleibt also in der Wahl der Tonarten eine bedeutende Vereinfachung übrig, indem man statt dis mit neun Kreuzen es mit 3 Be

"	gis	"	acht	"	as	"	4	"
"	ais	"	zehn	"	be	"	2	"
"	cis	"	sieben	"	des	"	5	"
"	ces	"	sieben	Be	h	"	5	Kreuzen bezeichnet.

Nur bei fis dur und ges dur ist die Zahl der Zeichen, 6 Kreuze bei fis und 6 Be bei ges gleich, — hier kreuzen sich gleichsam die Tonarten.

Wir wollen nun in die Zusammenstellung und Folge der Tonarten Ordnung bringen, und sehen auf das Anwachsen der \sharp und \flat , d. h. wir suchen die Tonarten, welche nach und nach 1, 2, 3 u. s. w. Kreuze und Be bedürfen.

Dieses Anwachsen oder Vermehren der Kreuze geht immer quintenweise aufwärts, und das der Be quintenweise abwärts.

Das will heissen: von c aus nehmen wir die grosse Oberquinte 'g; von diesem die grosse Oberquinte a und so fort bis zu cis, also in folgender Ordnung: c, g, d, a, e, h, fis, cis, — und in dieser Ordnung mehren sich die Kreuze, so dass also

c	dur	kein	Kreuz,	
g	"	ein	"	fis,
d	"	zwei	Kreuze,	fis, cis,
a	"	drei	"	fis, cis, gis,
e	"	vier	"	fis, cis, gis, dis,
h	"	fünf	"	fis, cis, gis, dis, ais,
fis	"	sechs	"	fis, cis, gis, dis, ais, eis,
cis	"	sieben	"	fis, cis, gis, dis, ais, eis, his enthält.

Ebenso geht es quintenweise abwärts bei den Be-Vorzeichnungen, welche also immer eine grosse Unterquinte nehmen, so dass

c	dur	kein	Be,	
f	"	ein	"	be,
be	"	zwei	"	be, es,
es	"	drei	"	be, es, as,
as	"	vier	"	be, es, as, des,
des	"	fünf	"	be, es, as, des, ges,
ges	"	sechs	"	be, es, as, des, ges, ces,
ces	"	sieben	"	be, es, as, des, ges, ces, fes enthält.

Das erste Kreuz ist also fis, das zweite cis, das dritte gis u. s. f. Das erste Be ist be, das zweite es, das dritte as u. s. f. während die \sharp und \flat der vorhergehenden Tonart immer bleiben.

Weil die Vermehrung der Kreuze in Quinten aufwärts, die der Be in Quinten abwärts geht, so hat man die mit \sharp bezeichneten Tonarten, die aufsteigende, die mit \flat bezeichneten absteigende Klasse genannt.

Unter Quintenzirkel versteht man das Fortschreiten der Ober- oder Unterquinten so lange fort, bis man bei c, oder statt dessen bei seinem enharmonischen Tone anlangt, also

Oberquinten: c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, eis, his.
(des) (as) (es) (b) (f) (c)

Unterquinten: c, f, b, es, as, des, ges, ces, fes, bebe, eses, ases, deses.
(fis) (h) (e) (a) (d) (g) (c)

Die grosse Oberquinte nennt man Ober-Dominante, die grosse Unterquinte Unter-Dominante.

Auch diese Bezeichnungen muss der Schüler sich wohl merken, und zu jeder Tonica Ober- und Unterdominante schnell und sicher zu nennen wissen. Zur Tonica c ist Ober-Dominante g, Unter-Dominante f,

Unterdominante.	Tonica.	Oberdominante.
f	c	g
as	es	be
e	h	fis
?	as	?
?	fis	?
?	be	?
?	d	?
?	des	? u. s. f.

Es ist hiebei also beständig an die Tonart zu denken.

Es sei auch hier bemerkt, dass es sich ja doch weder Lehrer noch Schüler beikommen lassen, die Scalen etwa alle aufzuschreiben und dann auswendig zu lernen. Diess wäre die sicherste Art, sie nicht zu lernen, oder, sie oben so bald wieder zu vergessen. Diese ganze Lehre muss an der Hand des Klaviers oder der Tastenzeichnung gepflegt, die Anschauung der Tasten so sehr geübt werden, dass sich dem innern Auge, der Vorstellung, eine jede verlangte Scala als Bild, mit den zu ihr gehörenden Ober- und Untertasten darstellt; nur dann ist man berechtigt zu sagen: „nun verstehe und kann ich die Scalen.“ Ausserdem nicht. Wie man am Sichersten zu diesem Verständniss gelangen kann, ist am betreffenden Orte schon gesagt worden, und wer sich daran hält, wird zu dieser wichtigen und unerlässlichen Kenntniss auch sicher gelangen.

§. 9.

Ergänzung der Intervallenlehre.

Vorausgesetzt, dass die Scalen so geübt sind, wie diess unbedingt notwendig ist, kann das Auffinden und Ueben sowohl der grossen als auch der abgeleiteten Intervalle nun gar keiner Schwierigkeit mehr unterliegen.

Wie in der C-dur Scala jede Stufe, zur Tonika c gezählt, ein grosses Intervall bildet, so ist diess in jeder andern Dur-Scala derselbe Fall.

Brauchen wir also irgend ein grosses Intervall, zu irgend einem Ton, so denken wir nur an die Dur-Scala desjenigen Tones, zu welchem das grosse Intervall gesucht werden soll.

Wollen wir also z. B.

die grosse Terz zu e?	Der 3. Ton in der e dur Scala ist	gis.
„ „ Sext „ a?	„ 6. „ „ „ a „ „ „	fis.
„ „ Quart „ es?	„ 4. „ „ „ es „ „ „	as.
„ „ Quint „ cis?	„ 5. „ „ „ cis „ „ „	gis.
„ „ Sext „ des?	„ 6. „ „ „ des „ „ „	be.
„ „ Sept „ h?	„ 7. „ „ „ h „ „ „	ais.
„ „ Sekunde „ ges?	„ 2. „ „ „ ges „ „ „	as.
„ „ Sext „ be?	„ 6. „ „ „ be „ „ „	g.

Von den grossen Intervallen werden abgeleitet:

- 1) durch Erhöhung die übermässigen,
- 2) durch einfache Vertiefung die kleinen,
- 3) durch doppelte Vertiefung die verminderten.

Zu be ist grosse Sekunde c, die übermässige also cis

"	c	"	"	"	d,	"	"	"	dis
"	as	"	"	"	be,	"	"	"	h
"	e	"	"	"	fis,	"	"	"	fisis
"	ges	"	"	"	as,	"	"	"	h u. s. w.

Diess muss strenge bis zu vollkommener Sicherheit und Fertigkeit zu allen Tönen geübt werden.

Zu c ist grosse Quart f, also übermässige fis.

"	as	"	"	"	des,	"	"	"	d.
"	h	"	"	"	c,	"	"	"	cis.
"	f	"	"	"	be,	"	"	"	h.
"	a	"	"	"	d,	"	"	"	dis u. s. w.

Zu c ist grosse Quinte g, also übermässige gis.

"	es	"	"	"	?	"	"	"	?
"	d	"	"	"	?	"	"	"	?
"	as	"	"	"	?	"	"	"	?
"	e	"	"	"	?	"	"	"	?
"	g	"	"	"	?	"	"	"	? u. s. w.

Zu as ist grosse Sexte ? also übermässige ?

"	es	"	"	"	?	"	"	"	?
"	c	"	"	"	?	"	"	"	?
"	e	"	"	"	?	"	"	"	?
"	be	"	"	"	?	"	"	"	?
"	des	"	"	"	?	"	"	"	?
"	ges	"	"	"	?	"	"	"	?
"	d	"	"	"	?	"	"	"	?
"	g	"	"	"	?	"	"	"	? u. s. f.

Zu e ist grosse Sekunde fis, also kleine f.

"	a	"	"	"	?	"	"	"	?
"	d	"	"	"	?	"	"	"	?
"	h	"	"	"	?	"	"	"	?
"	c	"	"	"	?	"	"	"	?
"	fis	"	"	"	?	"	"	"	?
"	be	"	"	"	?	"	"	"	?
"	gis	"	"	"	?	"	"	"	?
"	es	"	"	"	?	"	"	"	?
"	ges	"	"	"	?	"	"	"	? u. s. f.

Zu d ist grosse Terz fis, also kleine f.

"	g	"	"	"	?	"	"	"	?
"	a	"	"	"	?	"	"	"	?
"	h	"	"	"	?	"	"	"	?
"	e	"	"	"	?	"	"	"	?
"	c	"	"	"	?	"	"	"	?
"	f	"	"	"	?	"	"	"	?
"	be	"	"	"	?	"	"	"	?
"	es	"	"	"	?	"	"	"	?
"	as	"	"	"	?	"	"	"	?

Zu des ist grosse Terz ? also kleine ?

"	fis	"	"	"	?	"	"	?
"	cis	"	"	"	?	"	"	?
"	gis	"	"	"	?	"	"	?
"	dis	"	"	"	?	"	"	?
"	ges	"	"	"	?	"	"	?

Zu c ist kleine Terz es, also verminderte eses.

"	fis	"	"	"	a,	"	as
"	dis	"	"	"	?	"	?
"	gis	"	"	"	?	"	?
"	e	"	"	"	?	"	?
"	cis	"	"	"	?	"	?
"	ais	"	"	"	?	"	?

Zu c ist grosse Quart f, kleine fes, verminderte fesfes.

"	g	"	"	"	?	"	?
"	a	"	"	"	?	"	?

Zu d ist grosse Quint ? also kleine ? Zu c grosse Sexte ? kleine ?

"	g	"	"	"	?	"	"	?	"	g	"	"	?	"	?
"	c	"	"	"	?	"	"	?	"	d	"	"	?	"	?
"	f	"	"	"	?	"	"	?	"	f	"	"	?	"	?
"	h	"	"	"	?	"	"	?	"	h	"	"	?	"	?
"	e	"	"	"	?	"	"	?	"	e	"	"	?	"	?
"	a	"	"	"	?	"	"	?	"	a	"	"	?	"	?
"	dis	"	"	"	?	"	"	?	"	es	"	"	?	"	?
"	gis	"	"	"	?	"	"	?	"	as	"	"	?	"	?
"	cis	"	"	"	?	"	"	?	"	des	"	"	?	"	?
"	fis	"	"	"	?	"	"	?	"	fis	"	"	?	"	?
"	his	"	"	"	?	"	"	?	"	be	"	"	?	"	?
"	ais	"	"	"	?	"	"	?	"	ges	"	"	?	"	?
"	eis	"	"	"	?	"	"	?	"	dis	"	"	?	"	?

Zu c ist grosse Septe h, kleine be, verminderte bebe.

"	g	"	"	"	?	"	?	"	?
"	d	"	"	"	?	"	?	"	?
"	a	"	"	"	?	"	?	"	?
"	e	"	"	"	?	"	?	"	?
"	h	"	"	"	?	"	?	"	?
"	fis	"	"	"	?	"	?	"	?
"	cis	"	"	"	?	"	?	"	?
"	gis	"	"	"	?	"	?	"	?
"	dis	"	"	"	?	"	?	"	?
"	eis	"	"	"	?	"	?	"	?
"	ais	"	"	"	?	"	?	"	?
"	his	"	"	"	?	"	?	"	?
"	f	"	"	"	?	"	?	"	?

§. 10.

Vorzeichnungen der Dur-Tonarten.

Wir haben weiter oben die Folge der Tonarten nach dem Quinten-

zirkel festgestellt, und gesehen, wie viele und welche Krenze oder Be irgend einer Tonart entsprechend sind.

Steht nun ein Tonstück in einer dieser Tonarten, so werden auch die Zeichen \sharp oder \flat , welche in dieser Tonart vorkommen, gleich nach dem Schlüssel, am Anfange des Stückes ausgesetzt.

Steht also ein Tonstück in D-dur, so werden zwei \sharp , in As-dur vier \flat etc. ausgesetzt und zwar folgen diese Zeichen in derjenigen Ordnung, welche wir als durch die Mehrung nach dem Quintenzirkel geordnet gefunden haben.

Die Vorzeichnungen der Durtonarten sind also folgende:

48. G-dur. D-dur. A-dur. E-dur. H-dur. Fis-dur. Cis-dur.
F-dur. B-dur. Es-dur. As-dur. Des-dur. Ges-dur. Ces-dur.

Diejenigen, welche Noten schreiben, sollten es sich angewöhnen, die treffenden Vorzeichnungen auf jede Zeile des ganzen Tonstückes zu setzen; denn diess trägt sehr viel zur Sicherheit und Deutlichkeit bei.

Manchmal wird in einem Tonstücke die Haupttonart verlassen, und auf längere Zeit vertauscht. In solchen Fällen bezeichnet man diesen Wechsel, besonders wenn die neue Tonart sehr verschieden von der vorigen ist, ebenfalls durch Aussetzen der treffenden \sharp oder \flat .

Z. B. wenn in einem Tonstücke aus A-dur längere Zeit hindurch etwa die F-dur Tonart erscheint:

oder auch:

49.

Um mit den Uebungen der Intervallen zum Abschlusse zu kommen, mussten wir mit der Dur-Tonart zuerst im Reinen sein.

Wir gehen nun schliesslich an die ausgedehntere Uebung im Bezeichnen der Intervallen durch Ziffern, und wiederholen nur, dass jede Ziffer dasjenige Zeichen bekommen muss, welches der Note zur Erhöhung oder Vertiefung dient. — Diejenigen Intervalle, welche in der Tonart liegen oder diejenigen Töne, welche der herrschenden Tonart eigen sind, bedürfen also nur ganz einfach der bezeichnenden Ziffern z. B. die kleine Sexte zu c ist as; also über der Bassnote die Ziffer 6. Nun kommt es aber sehr darauf an, ob die Tonart z. B. c-dur oder es-dur ist. Ist die Tonart c-dur, so muss die Ziffer 6 ein \flat bekommen, weil in c-dur kein as vorkommt, während diess in der Tonart es-dur nicht nothwendig ist, da in in ihr as enthalten ist:

50.

Hierauf ist also zu sehen, d. h. es ist beständig an die Tonart zu denken, und es ist nun der Zeitpunkt gekommen, in welchem es sich lohnen oder rächen wird, wie die Scalen geübt worden sind.

Zur Bezeichnung der Terze wollen wir uns jetzt schon angewöhnen, die Ziffer 3 wegzulassen und statt ihrer dasjenige Zeichen zu setzen, welches der grossen oder kleinen Terze zukommt. Z. B. es sollen bezeichnet werden: die grosse und kleine Terze zu g; die grosse heisst h, die kleine b; so genügt es, ober der Bassnote zur Bezeichnung der kleinen Terz bloss b, der grossen bloss h, weil b durch \sharp erhöht wird. Die grosse Terz zu d ist fis, also \sharp , die kleine f, also b, weil die grosse fis durch \flat vertieft wird. Hier einige Beispiele:



Zur Selbstübung und zum Ausfragen mögen folgende Uebungen dienen. *)

Als Erläuterung derselben diene:

Was ist f — \flat , d. h. was ist zu f kleine Terz?
 Was ist f — \sharp , d. h. was ist zu f grosse Terz?
 Was ist a — \sharp , d. h. was ist zu a übermässige Quart?
 Was ist a — \flat , d. h. was ist zu a kleine Quint?
 Was ist g — \flat , d. h. was ist zu g kleine Sext?
 Was ist cis — \flat , d. h. was ist zu cis verminderte Sept?

- | | | |
|------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| 1. Was ist zu c — \sharp ? | Was ist zu d — \flat | Was ist zu e — \sharp |
| „ „ „ „ — \flat | „ „ „ „ — 4 | „ „ „ „ — \sharp |
| „ „ „ „ — \flat | „ „ „ „ — \flat | „ „ „ „ — \flat |
| „ „ „ „ — \sharp | „ „ „ „ — \sharp | „ „ „ „ — 2x |
| „ „ „ „ — \flat | „ „ „ „ — \flat | 4. Was ist zu cis — \flat ? |
| „ „ „ „ — 1 \sharp | „ „ „ „ — 2 \sharp | „ „ „ „ — \flat |
| „ „ „ „ — \flat | „ „ „ „ — \sharp | „ „ „ „ — \flat |
| „ „ „ „ — 4 \sharp | „ „ „ „ — 2 \flat | „ „ „ „ — \sharp |
| „ „ „ „ — 2 \sharp | 3. Was ist zu e — \flat ? | „ „ „ „ — \sharp |
| „ „ „ „ — \flat | „ „ „ „ — \flat | „ „ „ „ — \flat |
| „ „ „ „ — 2 \flat | „ „ „ „ — \flat | „ „ „ „ — 4 \sharp |
| „ „ „ „ — 6 \sharp | „ „ „ „ — 4 \sharp | „ „ „ „ — 7 \sharp |
| 2. Was ist zu d — \sharp ? | „ „ „ „ — 7 \sharp | „ „ „ „ — 2 \flat |
| „ „ „ „ — 4 \sharp | „ „ „ „ — 6 \sharp | „ „ „ „ — 2x |
| „ „ „ „ — \flat | „ „ „ „ — 7 \flat | 5. Was ist zu es — \flat ? |
| „ „ „ „ — 6 \flat | „ „ „ „ — 2 \flat | „ „ „ „ — \flat |

*) Immer an die Dur-Scala und die grossen Intervallen denken!

Was ist zu es — 7b?

" " " " — 2b
" " " " — 4q
" " " " — 4
" " " " — 6b
" " " " — 2#
" " " " — 6#

6. Was ist zu f — 2#?

" " " " — b
" " " " — 7b
" " " " — 6#
" " " " — 5#
" " " " — 5b
" " " " — 4q
" " " " — 2b
" " " " — 6b

7. Was ist zu g — 7q?

" " " " — 6#
" " " " — 2#
" " " " — b
" " " " — 6b
" " " " — 5#
" " " " — 4#
" " " " — 5b
" " " " — 7b
" " " " — 6
" " " " — 6

8. Was ist zu a — #?

" " " " — 4b
" " " " — 4
" " " " — 5#
" " " " — 2#
" " " " — 5b
" " " " — 4#

Was ist zu a — 2b?

" " " " — 6#
" " " " — 7b
" " " " — 6q
" " " " — 6x

9. Was ist zu des — 2q?

" " " " — b
" " " " — 6q
" " " " — 7b
" " " " — 5q
" " " " — 4q
" " " " — 6

10. Was ist zu fis — q?

" " " " — 4#
" " " " — 5q
" " " " — 6
" " " " — 7b
" " " " — #
" " " " — 4b
" " " " — 6q

11. Was ist zu ges — 8?

" " " " — 2q
" " " " — 7b
" " " " — 4q
" " " " — 6q
" " " " — 7b
" " " " — 5q
" " " " — 6
" " " " — 7

12. Was ist zu as — 2q?

" " " " — b
" " " " — 5q
" " " " — 6b

Was ist zu as — 7b?

" " " " — 6#
" " " " — 4q

13. Was ist zu be — b?

" " " " — 2#
" " " " — 4q
" " " " — 5b
" " " " — 7b
" " " " — 6#
" " " " — q
" " " " — 2b
" " " " — 5#
" " " " — 6b

14. Was ist zu h — #?

" " " " — 2x
" " " " — 5q
" " " " — 4#
" " " " — 6
" " " " — 7b
" " " " — q
" " " " — 3b
" " " " — 4b
" " " " — 5x
" " " " — 6q

15. Was ist zu gis — q?

" " " " — 5q
" " " " — 4q
" " " " — 6q
" " " " — 2q
" " " " — 7q
" " " " — #
" " " " — 7x

Zum Selbstüben und Abfragen:

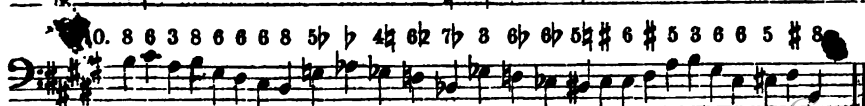
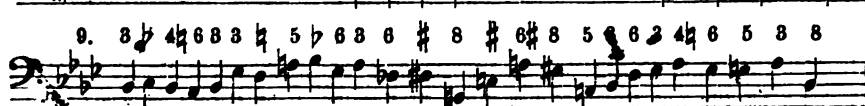
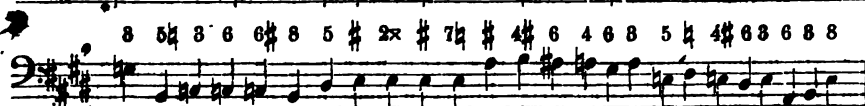
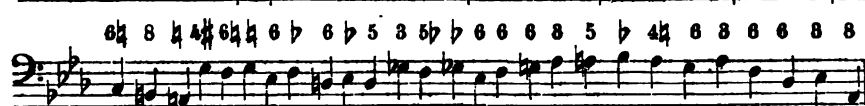
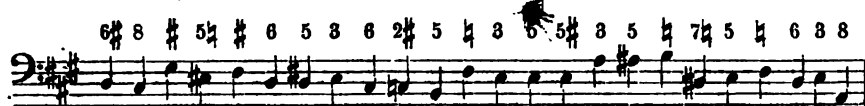
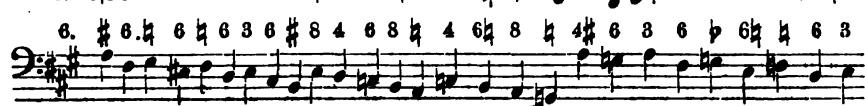
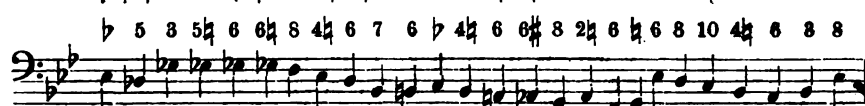
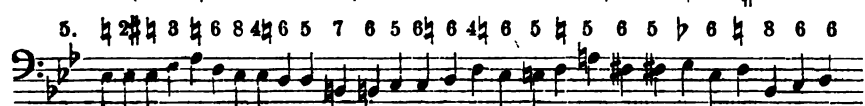
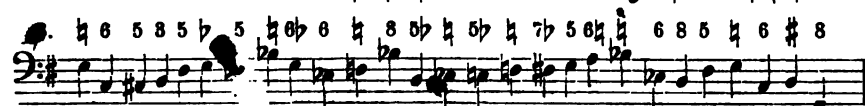
1. b. 2# 4 2b q 4# 2q b 4 q 4q 2 2 q 2q 4 2x 4# q 2b 4 # 2# 4# 2

51. 

4 4# 3 4 2 4 2x 4# 3 3 4 2 4 2 2# 2 4x 2x 2. 5# 6 5 6 5 6#
 6 5 6 6 6# 5 5 6# 5 6 5 6 6 5 6 5 6# 6 5 6 5 6 5
 5 6 5# 6x 5 6 6 5# 6 5 6# 5 5 6# 5 6 5 6 6 5 6 5 6 5 6 5
 6 5 6 6 5 6 5 6 6 6x 6 5x 5 6 5 6 5x 6x 6 5 6 5 4 5#
 5 6 5 5x 5 6 5 6 3. 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7
 7
 4. 1. 7 5# 6 7 5 2# 4 2 6 4 2. 6 5 4 7 5# 4# 6 5 7 2 4 2# 2
 3. 6 5 2 4# 4 7 6 2 7 4# 5 4. 4 6# 5# 7 4 5 7 5 2# 6 2 5. 4 7 5 4 6 5 6 2 7
 6. # 5 7 2 4 5 6 7. 5 2 7 6 4 6 4 8. 4 7 2 4 6 5 6 7 4 2 2#
 9. # 5 2 7 2 4 2 6 5 4 5# 2# 2 10. # 4 6 2 4 7 6 7 4 5 11. 4 7 2 5 4 2 5 7 2 4 6 2 6
 12. 2# 4 6 4 5 6# 2 7 2 4 5 2 7 13. 4 6 2 4 2 5 6 4 2 2 25 14. 4 5 7 4 2 6 4 6 7 5
 15. 4 7 2 5 4 2 2 6 4 6# 5 7 16. 7 4 2# 4 6 2 5 6# 4 7 6 2 17. 5 7 4 2 4 2# 4 4

Folgende Beispiele sollen gespielt und nach Bedürfniss auch in Noten ausgesetzt werden:

1. 8 8 6 4 4# 6 5 4 6 6 7 4 6 4 6 # 4# 6 4 6 7 6 4 6 6
 52.



Zum Schlusse dieser Lehre sei es nochmal gesagt, dass diese Uebungen durchgreifend gehandhabt werden müssen, dass so lange nicht davon abzugehen ist, bis die Intervallen mit aller Leichtigkeit und Sicherheit vom Schüler benannt und bezeichnet werden können. Denn diess ist die Probe, ob die Scalen tüchtig geübt sind.

B. Die Moll-Tonarten.

Sowie es zwölf Tonarten in Dur gibt, gibt es auch zwölf in Moll, welche man im Gegensatze zu den Durtonarten das Mollgeschlecht, Moll-Tonarten nennt.

Wer die Dur-Scalen und die Intervallen wohl kennt und sich dieselben recht eigen gemacht hat, der kann es nur leicht finden, die Moll-Scalen zu bilden, denn diese unterscheiden sich von jenen nur in zwei Tönen.

Während in Dur die Terze und Sexte, zur Tonika gezählt, gross sind, sind dieselben in Moll klein, also z. B.

c dur: c, d, e, f, g, a, h, c,

c moll: c, d, es, f, g, as, h, c.

Man braucht also, um aus jeder beliebigen Dur-Scala eine Moll-Scala zu machen, nur die grosse Terz und grosse Sext durch das betreffende Zeichen \flat oder \natural zu vertiefen.

So erhalten also in der c moll Scala die Terze und Sexte ein \flat , weil e und a durch dieses Zeichen vertieft werden, während in e moll Auflösungszeichen nothwendig sind, in d moll die Terze \natural , die Sexte \flat u. s. w.

Die Kenntnissnahme und vollständige Uebung der Mollscalen ist so wichtig und nothwendig, als die der Durscalen; daher müssen auch sie durch alle Tonarten sorgfältig studirt werden.

Durch die Vertiefung der dritten und sechsten Stufe verändern sich auch ganz natürlich diese Stufen als Intervalle zur Tonika gezählt, und die in der Durscala vorkommenden Halbtöne gestalten sich in Moll der Art anders, dass sie hier von der zweiten zur dritten und von der fünften zur sechsten und von der siebenten zur achten zu stehen kommen:

c, d, es, f, g, as, h, c.

Ausserdem sehen wir von der sechsten zur siebenten einen übermässigen Sekundenschritt, as — h, und wir haben hier Gelegenheit, einer andern Bildung der Mollscala zu gedenken.

Um nemlich den übermässigen Sekundenschritt zu vermeiden, und das allerdings Herbe desselben zu umgehen, wird die Mollscala häufig der Art gelehrt, dass sie aufwärts sich nur durch die kleine Terz von Dur unterscheidet, abwärts hingegen mit kleiner Septe, kleiner Sext und kleiner Terz erscheint, also:

c moll aufwärts: c, d, es, f, g, a, h, c,

c moll abwärts: c, be, as, g, f, es, d, c.

Es ist für die Bildung derartiger Mollscalen kein Grund einzusehen*),

*) Man gibt häufig als Grund an, die übermässige Sekunde sei schwer zu singen. Dieser Grund wäre leicht, denn wer es nicht kann, müsste es eben lernen, wie diess bei andern schwierigen Intervallen auch sein muss.

als eben die Vermeidung des schon erwähnten übermässigen Sekundenschrittes von der sechsten zur siebenten Stufe.

Wenn aber aufwärts a, h, c, warum nicht auch abwärts? und wenn abwärts c, be, as, warum nicht auch aufwärts? warum zweierlei Gebilde, und, wenn es sich um ein System handelt, kann man beide Gestalten brauchen oder nur eine, und welche? und warum? Gleichwohl soll auch diese Art, da sie die verbreitetste und unbestritten die mildere ist, zu technischen Uebungen dienen. Der tiefere Grund zu der andern Annahme findet sich in der Harmonielehre.

Als System sind sie beide für die Composition untauglich (was wir erst später völlig einsehen lernen werden), da sie in ihrem Inhalte der wesentlichen und charakteristischen Bezeichnung des Mollgeschlechtes entbehren.

§. 11.

Vorzeichnungen der Molltonarten.

Vor Allem muss bemerkt werden, dass die Vorzeichnungen der Molltonarten ungenau sind, denn man setzt bei denselben dasjenige oder diejenigen Zeichen aus, welche der um eine kleine Terz höher liegenden Dur-Tonart zukommen.

Demnach wird z. B. bei e moll ein \sharp ausgesetzt, wie bei dem um eine kleine Terz höher liegenden g dur; bei c moll drei \flat , wie bei es dur, bei d moll ein \flat wie bei f dur u. s. f.

Die von einer Tonika höher liegende grosse oder kleine Terz, (diess muss die herrschende Tonart bestimmen) nennt man Obermediante, und die von einer Tonika tieferliegende grosse oder kleine Terz Untermediante. Demnach ist

in e moll die Obermediante g, in e dur gis.

" c " " " es, " c " e.

" d " " " f, " d " fis.

In e moll ist Untermediante c, in e dur cis

" c " " " as, " c " a

" d " " " be, " d " h u. s. w.

Die Vorzeichnung einer Molltonart ist gleich der Vorzeichnung ihrer Obermediante, also ihrer kleinen Terz; es hat demnach

c moll gleiche Vorzeichnung mit es dur, drei \flat

fis " " " a " " \sharp

g " " " b " " zwei \flat

f " " " ? " ?

h " " " ? " ?

as " " " ? " ?

a " " " ? " ?

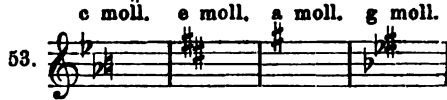
es " " " ? " ?

cis " " " ? " ?

be " " " ? " ?

Wir haben die Vorzeichnung der Molltonart eine ungenaue genannt, und so ist es auch.

Wenn wir z. B. die c moll Tonart gleich es dur bezeichnen, also mit be, es as, so ist diess für c moll desshalb ungenau, weil wir in dieser Tonart als siebente Stufe h und nicht b festgestellt haben. Bei genauer Bezeichnung müssten wir es und as und dazu ein Auflösungszeichen für h setzen; wir müssten für e moll zwei \sharp fis und dis, bei a moll ein \sharp , bei g moll zwei \flat , be und es und ein \sharp aussetzen, also so:



Dieses Gemisch von \flat und \sharp , \sharp und \flat , dann \flat und \sharp hätte für den praktisch ausübenden Musiker nicht nur keinen Werth, es würde im Gegentheile nur verwirren, und eine Irrung würde beim flüchtigen Blick auf die Vorzeichnung sehr nahe liegen, da man bei einem ausgesetzten \sharp doch zunächst an g dur, bei zwei \sharp an d dur etc. denkt.

Zudem wird der ausübende Musiker sich wenig zum Voraus kümmern, ob ein Tonstück in Dur oder Moll steht; denn ist Letzteres der Fall, so muss ja ohnediess im Verlaufe die siebente Stufe der Molltonart durch \sharp oder \flat erhöht erscheinen.

Mehreres hierüber erfahren wir durch die

§. 12.

Verwandschaft der Tonarten.

Die Durtonarten stehen unter sich zu einander in Verwandschaft, und ebenso auch die Molltonarten.

Aber auch beide Tongeschlechter theilen gegen einander verwandschaftliche Grade.

Sehen wir diese Verwandschaft zuerst im Durgeschlechte.

Zwei Tonarten, welche sich nur in einem Ton unterscheiden, sind im ersten Grade mit einander verwandt.

Demnach stehen mit der Tonart c dur die Tonarten g dur und f dur im ersten Verwandschaftsgrade, da g dur sich durch den einen Ton fis, und f dur durch den einen Ton b von c dur unterscheiden.

Wir erkennen in g dur wieder die Oberdominante, und in f dur die Unterdominante zu c, also stehen zu jeder Tonika ihre Ober- und Unterdominante im ersten Verwandschaftsgrade.

Jede Durtonart hat aber auch ihre verwandte Molltonart, und zwar finden wir dieselbe auf der Untermediante, also um eine kleine Terz tiefer als die Dur-Tonika.

Es ist demnach zu C dur die verwandte Molltonart a moll.

"	G	"	"	"	"	c	"
"	D	"	"	"	"	h	"
"	A	"	"	"	"	?	"
"	E	"	"	"	"	?	"
"	H	"	"	"	"	?	"
"	Fis	"	"	"	"	?	"
"	Cis	"	"	"	"	?	"

Die verwandte Molltonart nennt man auch Paralleltonart.

Es ist also zu F dur die verwandte Moll- oder Paralleltonart d moll.

" B	" "	" "	" "	" "	" "	?
" Es	" "	" "	" "	" "	" "	?
" As	" "	" "	" "	" "	" "	?
" Des	" "	" "	" "	" "	" "	?
" Ges	" "	" "	" "	" "	" "	?
" Ccs	" "	" "	" "	" "	" "	?

Umgekehrt liegt selbstverständlich zu einer Molltonart die verwandte Durtonart um eine kleine Terze höher.

Demnach ist zu Es dur die Paralleltonart c moll, zu c moll die Paralleltonart Es dur.

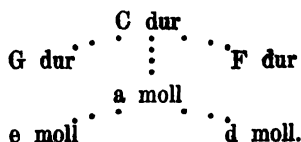
Die Paralleltonarten sind also im ersten Grade mit einander verwandt, denn sie unterscheiden sich nur in einem Tone.

c, d, e, f, g, a, h, c, zu c ist die

Paralleltonart a, h, c, d, e, f, gis, a.

Aber auch die Molltonarten können unter sich im ersten Verwandtschaftsgrade stehen, wenn sie nemlich im Dominanten-Verhältnisse erscheinen, selbst wenn sie sich in mehr als einem Tone unterscheiden.

Sowie also in Dur die Ober- und Unterdominante zur Tonika im ersten Grade verwandt sind und dominantisch zusammenhängen, so ist diess bei den Paralleltonarten unter sich der Fall; es sind also mit a moll nächstverwandt dessen Oberdominante e moll und die Unterdominante d moll



Auf eben demselben dominantischen Zusammenhange ruht auch der Verwandtschaftsgrad der Moll- und Durtonarten auf derselben Stufe, dass also demnach e dur und c moll im ersten Grade verwandt sind, weil sie dieselbe Ober- und Unterdominante gemeinschaftlich haben.

Fassen wir nun die Verwandtschaften ersten Grades zusammen, so sehen wir in Dur und Moll diejenigen Tonarten nächstverwandt, welche sich entweder nur in einem Tone von einander unterscheiden und dominantisch zusammenhängen, oder, wenn sie sich, wie bei Paralleltonarten, in mehr als einem Tone unterscheiden, dagegen ober- oder unterdominantisch an einander ketten.

Als Verwandte zweiten Grades *) kann man die Paralleltonart ansehen, so dass also

zu C dur G dur und F dur Verwandte ersten Grades,
e moll und d moll " zweiten " sind.

Wir haben oben gehört, dass die Vorzeichnung der Molltonarten dieselbe ist, wie sie die um eine kleine Terz höher liegende Durtonart hat.

*) Dieses weiter zu führen hat wenig Werth.

Wir können uns also jetzt anders ausdrücken und sagen: die Durtonart hat mit ihrer Paralleltonart gleiche Vorzeichnung.

Es gibt demnach für zwei Tonarten nur eine Bezeichnung. Ein Tonstück mit der Vorzeichnung von zwei \flat kann aus B dur, aber auch aus g moll gehen. An was soll man nun erkennen, ob B dur oder g moll?

Ein Tonstück, zumal ein ausgedehnteres, bleibt nicht fort und fort in derselben Tonart, es vertauscht die ursprüngliche, herrschende oder Haupttonart auf kürzere oder längere Zeit. — Jedenfalls aber wird die Haupttonart in der Regel durch längeres Verbleiben in ihr vom Anfange des Tonstückes an festgesetzt und schliesst in der Regel in derselben.

Man sagt nun gewöhnlich, es sei auf den ersten und letzten Ton zu sehen. Diess müsste aber vor **Allem** in der Bassstimme geschehen, ob nemlich dieselbe z. B. bei der Vorzeichnung von zwei \flat den Ton be oder g hat, ob also am Anfange und am Ende die Harmonie, der Tonika-Dreiklang, auf b oder g ruht.

Nun entsteht aber diese Frage nach Dur oder Moll zum Oeftern von Solchen, welche eben mit einer andern als mit der Bassstimme beschäftigt sind, und sie möchten überhaupt wissen, wie zu dieser Kenntniss an jeder Hauptstimme zu gelangen sei.

Ein Anhaltspunkt ist da, und dieser ist die siebente Stufe der Molltonart. Um bei unserer einmal gewählten Tonart B dur oder g moll zu bleiben, so wird sich, ist die Tonart g moll, bei Zeiten ein fis vorfinden müssen, bei c moll ein h, bei a moll ein gis etc. Allein diese Töne können eben so gut in Dur vorkommen, als sogenannte vorübergehende oder Durchgangstöne, und somit in einem Sinne wirken, der die Tonart durchaus nicht ausprägen will und kann.

Der gewandte Harmoniker wird freilich mit ziemlicher Bestimmtheit sogar im Fortschreiten irgend einer Stimme durch seine harmonischen Uebungen und Erfahrungen das Vorhandensein von Dur oder Moll erkennen.

Das Erscheinen einer siebenten Stufe ist also nicht immer oder unfehlbar das Zeichen vorhandener Molltonart, aber — es ist es oft.

Es wäre hier noch der Kirchentonarten zu erwähnen. Wir versparen diess jedoch auf die Lehre vom Choral.

II.

Rhythmik.

Ein wichtiges Element der Tonkunst ist der Rhythmus, Takt, die Taktmässigkeit

Man versteht unter Rhythmus das genaue Maass, nach welchem bei einer Tonfolge die Töne in gleiches Verhältniss der Geltung zu einander treten.








Demnach theilen sich die Töne nach ihrer Geltung oder Zeitdauer in verschiedene Verhältnisse zu einander, wie früher in Beziehung auf Entfernung.

Diese Geltung oder Zeitdauer ist relativ oder absolut.

Unter relativer Zeitdauer versteht man, dass überhaupt ein Ton etwa gerade so kurz oder lang, oder den halben, vierten, achten etc. Theil so kurz als ein anderer Ton gehalten wird.

Die absolute Zeitdauer hingegen bestimmt, wie lange ein Ganzes dauern darf, und nach dieser Dauer des Ganzen richten sich die Geltungen der Theile dieses Ganzen.

Die Zeitdauer oder Geltung der Töne wird in der Tonkunst durch verschiedene Gestaltungen der Noten bezeichnet, und wir haben für unsere heutige moderne Darstellungsweise derselben folgende Gestalten:

- 1)  ganze Note, ein leeres Oval
- 2)  halbe Note, ein leeres Oval mit Hals
- 3)  Viertelnote, ein Punkt mit Hals
- 4)  Achtelnote, ein Punkt mit Hals und Fahne
- 5)  Sechzehntelnote, ein Punkt mit Hals und zwei Fahnen
- 6)  Zweiunddreissigstelnote, ein Punkt mit Hals und drei Fahnen
- 7)  Vierundsechzigstel, ein Punkt mit Hals und vier Fahnen.

Wenn wir nun als ein Ganzes die ganze Note annehmen, so können wir, wie bei jedem andern Gegenstande, dieses Ganze in zwei Halbe, vier Viertel, acht Achtel, sechzehn Sechzehntel, 32 Zweiunddreissigstel, 64 Vierundsechzigstel theilen.

Es kommen also auf eine ganze Note

zwei halbe	
vier Viertel	
acht Achtel	
16 Sechzehntel	
So kommen auf eine Halbe zwei Viertel,	
" " "	4 Achtel,
" " "	8 Sechzehntel,
" " "	16 Zweiunddreissigstel,
" " "	32 Vierundsechzigstel,
auf eine Viertel	2 Achtel,
" " "	4 Sechzehntel,
" " "	8 Zweiunddreissigstel,
" " "	16 Vierundsechzigstel,
auf eine Achtel	2 Sechzehntel,
" " "	4 Zweiunddreissigstel,
" " "	8 Vierundsechzigstel,
auf eine Sechzehntel	2 Zweiunddreissigstel,
" " "	4 Vierundsechzigstel,
auf eine Zweiunddreissigstel	2 Vierundsechzigstel.

In derselben Zeit, als eine ganze Note braucht, müssen also zwei

halbe, vier Viertel etc. fertig werden, gleichviel, ob hiezu längere oder kürzere Zeit gegeben ist; und diess nennt man Eintheilung.

Die absolute Zeitdauer wird bestimmt durch das Tempo, Zeitmaass. Dieses sagt, wie lange ein Ganzes dauern darf, wie lange man eine ganze Note etc. halten darf, und hiernach müssen die kleineren Theile abgemessen werden.

Bekanntlich gibt es aber Tonstücke von gar verschiedenem Zeitmaass, nemlich von sehr langsamem, weniger langsamem, schnellem und sehr schnellem Tempo.

Diese verschiedenen Zeitmaasse (tempi) werden am Anfange eines Tonstückes aber der Notenzeile vorgeschrieben, und sind, als hauptsächlich im Gebrauche, folgende:

- a) für langsames Tempo:
 - 1) Largo, breit, gedehnt.
 - 2) Largo assai (assai, sehr), larghissimo, sehr, höchst langsam.
 - 3) Adagio*), langsam.
 - 4) Grave*), schwer, gewöhnlich langsamer als adagio.
 - 5) Lento, langsam, wie adagio.
 - b) Für weniger langsames Tempo:
 - 1) Andante, gehend, nicht schnell.
 - 2) Andantino, weniger schnell als Andante.
 - c) Für schnelles Tempo:
 - 1) Allegro, munter, lustig, freudig, schnell, lebhaft.
 - 2) Allegro con brio, mit Lebhaftigkeit, brioso, voll Feuer.
 - 3) Allegro con fuoco, wie con brio.
 - d) Für ganz schnelles Tempo:
 - 1) Allegro, assai, sehr schnell, allegrissimo.
 - 2) Allegro vivace*), lebhaft, schnell.
 - 3) Vivace, lebhaft.
 - 4) Vivacissimo*), sehr lebhaft.
 - 5) Presto, geschwind.
 - 6) Presto assai, sehr geschwind.
 - 7) Prestissimo, ganz schnell.
 - e) Für weniger schnelles Tempo:
 - 1) Allegro moderato, gemässigt schnell.
 - 2) Allegretto, ein wenig schnell.
 - 3) Allegro, ma non troppo, schnell, aber nicht zu sehr.
- Moderato, mässig.

Den Hauptbezeichnungen werden, zu genauerer Bestimmung des Zeitmaasses, oft noch beigesetzt:

- piú, mehr (piú adagio, piú lento, piú allegro).
- meno, weniger.
- piú moto, mehr bewegt.
- piú mosso, mehr bewegt.

*) Sprich: Adaschio, Grawe, Wiwatsche, Wiwatschissimo.

Das Haupttempo wird manchmal insoferne geändert, dass eine Stelle langsamer als das Bisherige genommen werden soll.

Hiefür gelten die Ausdrücke:

ritardando, rit. ritard.	} zögernd.
rallentando, rall. rallent.	
lento	
allentando	
ritenuto	

Oder es soll irgend eine Stelle beschleunigter, schneller vorgetragen werden:

accelerando*)	} beschleunigend, eilend.
stringendo	
precipitando*)	

Soll eine Stelle nach und nach schneller oder langsamer werden, so drücken diess die Beisatzworte poco a poco (eigentlich a poco a poco nach und nach aus:

poco a poco rallentando, nach und nach verzögernd,
poco a poco più mosso, nach und nach mit mehr Bewegung.

Soll nach einer derartigen Stelle das Haupttempo wieder zur Geltung kommen, so wird diess mit

a tempo, im vorigen Zeitmaass,
tempo primo, im ersten Zeitmaass,

angezeigt.

Soll ein längerer Satz immer schneller werden, so wird diess mit
più stretto, mehr getrieben,

ausgedrückt.

Oft liest man auch: tempo giusto, im richtigen, genauen, passenden Zeitmaasse. Diese Bezeichnung überlässt also Jedem die Wahl des Tempo, sagt also eigentlich nichts, und ist so recht dazu angethan, dem Verfehlen des richtigen, geeigneten Tempos Vorschub zu leisten.

Sind schon unsere Tempobezeichnungen überhaupt der Art, dass sie dem individuellen Auffassen eines Tonstückes sehr viel Spielraum lassen, so drängt sich noch die vielseitige Erfahrung auf, dass eine Menge von Dirigenten häufig beim Allegro eine Bewegung nehmen, die sich mehr dem Andante nähert, und umgekehrt das Andante mehr dem Allegretto nahe rücken.

Andererseits ist nicht zu übersehen und nicht zu vergessen, dass der Geist eines Werkes die eigentliche, wahre Wahl des Tempo bestimmt, und dass ein Dirigent, ausser der Befähigung, in den Geist eindringen zu können, es sich angelegen sein lassen darf, denselben vor Allem zu erfassen.

In ältern Werken findet sich häufig ein Allegro angezeigt, wie z. B. in den Messen von Mich. Haydn etc., welche Werke vollständig zu Grunde gerichtet würden, wollte man dieses Tempo nach der Mode unserer heutigen Allegro's nehmen.

Man nimmt in unserer Zeit, ganz besonders in Instrumentalwerken, bei Ouverturen, Sinfonien etc. die Tempi sehr rasch. Ob gerade immer zum

*) Sprich: attschellerando, predschipitando.

Vortheile, bleibe dahingestellt. Jedenfalls aber setzt dies sehr gute, wo nicht vorzügliche Kräfte voraus, wenn nicht die oft sehr schwierige Feinheit verloren gehen, und die technischen Schwierigkeiten rein, deutlich und mit schönem Ton vorgetragen werden sollen.

Um nun bei der Bestimmung des Zeitmaasses nicht dem Ungentügen unserer eben angeführten Bezeichnungen zu verfallen, sondern im Gegentheile dieselbe so genau als nur möglich und im Sinne des Componisten zu geben, hat der Mechaniker Mälzel in Wien ein Instrument erfunden, welches die absolute Dauer einer beliebigen Note angibt.

Dieses Instrument nennt man Metronom und besteht aus einem Kästchen mit Räderwerk. Ein Perpendikel oder Pendel, durch eine sich dahinter befindliche Tabelle in 160 Grade getheilt, an welchem eine verschiebbare Scheibe angebracht ist, vermöge welcher das Pendel verlängert oder verkürzt werden kann, gibt nach Belieben durch gut vernehmbare Laute die Dauer einer gewählten Note an. Bei jedem Schläge des Pendels also ist, je nach Vorschrift, eine Halbe, Viertel, Achtel etc. anzufangen.

Bekanntlich schwingt ein Pendel um so schneller je kürzer, und um so langsamer, je länger er wird.

Die am Pendel befindliche Scheibe dient also dazu, das Pendel dadurch zu verkürzen, dass man dieselbe aufwärts gegen den Stützpunkt schiebt oder verlängert durch Verschieben gegen das untere Ende.

Wird diese Scheibe z. B. auf Ziffer 80 gerichtet, so macht das Pendel in einer Minute 80 Schläge, und so schnell müssen also auch diejenigen Töne auf einander folgen, deren Zeitmaass verlangt wird.

Wir können die Zeit eben nur nach Sekunden, Minuten etc. messen, und erlangen also auf diese Weise das absolute Zeitmaass.

Die Bezeichnung nach dem Mälzelschen Metronom ist folgende:

M. M. $\text{♩} = 80$.

Das heisst: nach Mälzels Metronom müssen die Viertel so schnell genommen werden, als es der Pendel angibt, wenn dessen Scheibe auf 80 gestellt ist, oder

M. M. $\text{♩} = 80$.

Das Zeitmaass für eine halbe Note ist gleich der Bewegung des auf 80 gerichteten Pendels. Auch Bezeichnungen wie folgende:

M. M. $\text{♩} = 100$, oder $\text{♩} = 100$

kommen vor. D. h. eine punktirte Halbe gilt drei Viertel, eine punktirte Viertel gilt drei Achtel, also gilt dann jeder Schlag der Metronoms eine solche punktirte Halbe oder Viertel.

Nun sind die Preise der Mälzelschen Metronome, wenn auch an sich nicht gerade zu hoch stehend, doch jedenfalls vielleicht Manchem für seine Verhältnisse hindernd. Gleichwohl aber ist ein derartiges Instrument Jedem zu empfehlen.

Diese Erwägungen haben Gottfried Weber auf den Gedanken gebracht, die Bewegungen des Mälzelschen Metronoms auf rheinische Zolle zu reduzieren.

Es ist nichts einfacher und wohlfeiler, als sich einen Taktmesser oder Chronometer, Metrometer, nach Webers Angabe selbst zu fertigen.

Man nehme etwa ein einfaches, weisses, leinenes Band von der Breite eines halben Zolles und $1\frac{1}{4}$ Ellen lang.

Am untern Ende desselben wird etwa eine Bleikugel eingenäht; ist diess geschehen, so wird ober der Einwicklung angefangen, die Länge des Bandes in 55 rheinische Zolle einzutheilen. Die Länge eines solchen Zolles geben folgende Punkte an:

So werden also vom Schwerpunkte aus fünfzig Zolle eingetheilt, jeder Zoll mit einem Querstriche bezeichnet, über denselben die Ziffer 5 geschrieben, unter den Querstrich aber mit etwas kleineren Ziffern die Bezeichnung nach Mälzel, also 160, und so fort nach einander das ganze Band hinauf, wie diess folgende Tabelle zeigt, und wie diess die der Tastenzeichnung beigefügte Figur darstellt.

Mälzel	Metronom.	Rheinische Zolle.	Mälzel	Metronom.	Rheinische Zolle.
50	=	55	92	=	16
52	=	50	96	=	15
54	=	47	100	=	14
56	=	44	104	=	13
58	=	41	108	=	12
60	=	38	112	=	11
63	=	34	116	=	10
66	=	31	120	=	9
69	=	29	126	=	8
72	=	26	132	=	7 $\frac{1}{2}$
76	=	24	138	=	7
80	=	21	144	=	6 $\frac{1}{2}$
84	=	19	152	=	6
88	=	18	160	=	5

Gibt also z. B. die Mälzelsche Bezeichnung $\text{♩} = 112$ an, so greift man die Ziffer 11 des Pendels, schwingt ihn nicht zu stark, und das absolute Zeitmaass für die Viertelnoten gibt sich durch die Bewegungen des Bandes.

Wir kommen nun zurück auf das Nähere der Takteintheilung.

Zu der schon besprochenen Kenntniss unserer Halben und Ganzen ist nachzutragen, dass man sich in älterer Zeit noch folgender Notengestalten bedient hat:

- — maxima, duplex longa, grösste, doppelt lange.
- ■ longa, lange.
- ■ brevis, kurze.
- ◆ semibrevis, halbe kurze.
- † minima, kleinste*).

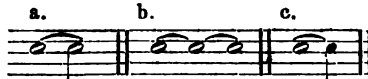
Die Brevis, jetzt noch im Gebrauche stehende alte Bezeichnung hat die Geltung von zwei Ganzen.

*) ♩ Semiminima, ♩ fusa oder unca, gestrichene, gekrümmte, ♩ semifusa, bis unca, zweimalgestrichene, ♩ subsemifusa, ter unca, dreimalgestrichene. Aus der semibrevis ist unsere Ganze, aus der minima unsere Halbe entstanden.

Wir bedürfen in der Tonkunst der Mittel, Töne zu bezeichnen, welche eine längere Geltung als die einer ganzen Note zu bekommen haben.

Zur Bezeichnung solch längerer Geltung haben wir ausser der schon erwähnten Brevis das Bindezeichen .

Soll ein Ton noch länger fortdauern, als eine ganze Note beträgt, so wird eben die Note so oft hingeschrieben, als das Bedürfniss der Geltung erheischt, und dann von einer Note zur andern das Bindezeichen gezogen:



Auf diese Weise würde ein Ton bei a sechs, bei b zwölf, bei c fünf Viertel lang zu halten sein, was man noch viel weiter ausdehnen kann.

Aber nicht nur bei der ganzen Note ist diess der Fall, sondern bei jeder andern auch, und es ist dabei zu merken, dass eine zweite Note, welche durch den Bindungsbogen an eine vorhergehende also gebunden ist, nicht dadurch getrennt werden darf, dass man sie besonders wieder angibt, sei diess beim Singen durch Athemholen, oder bei Instrumenten durch frisches Ansetzen.

Demnach können also auch Halbe, Viertel, Achtel etc. durch Bindungen verlängert werden, z. B.



Hier ist jede Note durch eine daran gebundene um die Hälfte verlängert.

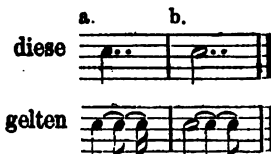
Es sei nochmal auf die Wichtigkeit aufmerksam gemacht, mit welcher diese Bindungen zu behandeln sind. Das Wesen derselben kann erst später besprochen werden und wir werden also darauf zurückkommen müssen.

Ein andres Mittel zur Verlängerung der Notendauer ist der Punkt. Dieser wird hinter die Note gesetzt, und verlängert die vor ihm stehende um die Hälfte.

Steht also hinter einer Ganzen ein Punkt, so gilt dieser Punkt eine Halbe, bei der Halben gilt er ein Viertel, bei der Viertel eine Achtel, bei der Achtel? bei der Sechzehntel? bei der Zweilundreissigstel?



Es können aber auch zwei Punkte hinter eine Note gesetzt werden, dann gilt der zweite Punkt wieder die Hälfte des ersten Punktes; z. B.



Bei a gilt also die Note sammt den zwei Punkten sieben Sechzehntel, bei b sieben Achtel.

§. 13.

Zwei- und Dreitheiligkeit.

Wir haben als ein Ganzes die ganze Note angenommen. Diese theilten wir in zwei Theile, und lernten die Halbe kennen; diese wurde wieder in zwei Theile getheilt, und es erschien die Viertel, und so zerlegten wir jede folgende kleinere Note wieder in zwei Theile. Diese Theilung nennt man daher die zweitheilige.

Neben dieser Zweitheilung gibt es aber noch eine Dreitheilung, so dass jede Note statt in zwei, in drei Theile getheilt wird.

Für derartige Notirung gibt es nicht etwa besondere Gestaltungen der Noten, sondern dieselben sind die gleichen wie die der Zweitheilung.

Es kann eine ganze Note in drei Theile getheilt werden; dann wird zur Bezeichnung die Gestalt der Halben angewendet. Ebenso kann eine Halbe, Viertel, Achtel etc. in drei Theile zerfallen, und es gelten dann diese drei Theile zusammen so viel, als zwei der nämlichen Gattung.

Eine solche dreigetheilte Gruppe nennt man dann Triole.

Hier sehen wir

Triolen von Halben



Triolen von Vierteln



Triolen von Achteln



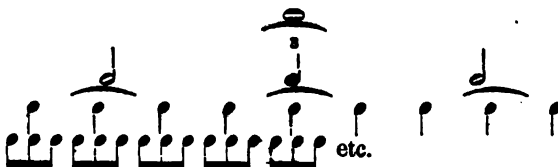
Eine Triole von Halben gilt also so viel wie zwei halbe Noten, eine Triole von Vierteln oder Achteln so viel wie zwei Viertel oder Achtel u. s. f.

Man zieht gewöhnlich einen Bogen darüber oder darunter, und setzt die Ziffer 3 bei, wie vorstehend geschehen ist, und man sagt: Halbe-, Viertel-, Achtel-, Sechzehnteltriolen etc.

Von einer Triole können die beiden ersten oder letzten Noten zusammengezogen werden; s. B.



Die Zergliederung einer ganzen Note nach Trioleneintheilungen stellt sich so dar:



Häufig werden zwei Achtel-, Sechzehntel u. s. f. Triolengruppen zusammengestrichen:



und dann nennt man eine solche Gruppe Sextole, statt richtiger Doppeltriole. Wir werden in der Folge sehen, dass man hierin einen wesentlichen Unterschied machen sollte.

Es kommt oft vor, dass eine Note in noch kleinere Theile als Triolen getheilt wird, so dass oft 5, 7, 10 und noch mehrere Theile erscheinen. Eine solche Gruppe von fünf Theilen



nennt man Quintolen, von sieben Theilen



Septimole, von neun Theilen

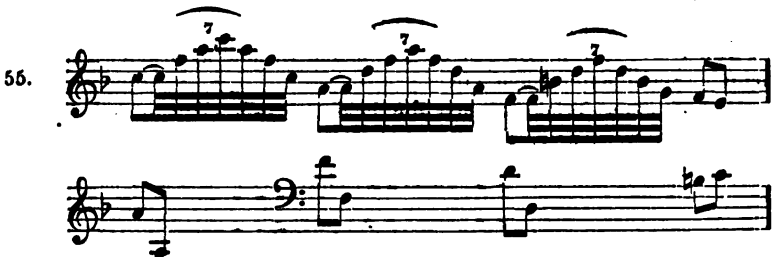


Novemole, von zehn Theilen



Dezimole.

Es mögen hier ein paar praktische Beispiele aus einer Sonate von Jos. Haydn Platz finden:





Die Schreibung dieser grösseren Summe kleiner Theile wird ziemlich frei gehandhabt. Das letzte Beispiel könnte ebenso gut doppelt oder dreifach gestrichen sein. Häufig werden aber die Septimolen so geschrieben, wie es die Sextolen im strengen Takte, die Novemolen wie acht Noten auf den treffenden Takttheil erheischen.

§. 14.

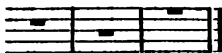
Die Pausen.

Eine Tonreihe wird häufig unterbrochen, es wird theilweise geschwiegen. Dieses Schweigen nennt man pausiren, und wie die Noten verschiedene Geltungen haben, so gibt es auch Zeichen für die Pausen, welche sagen, wie lange geschwiegen oder pausirt werden soll.

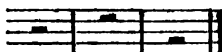
Für jede Notengattung, oder jeder Notengattung entsprechend gibt es Taktpausen, demnach Pausen, welche einen ganzen, halben Takt, Viertel, Achtel etc. gelten, auch wohl Pausen für mehrere und viele Takte.

Die Pause für einen ganzen Takt hängt an einer der fünf Linien:

oder



die halbe Taktpause steht auf einer Linie auf



Die Form der Viertelpause	ist		= der Viertelnote
" " " Achtelpause	"		= der Achtelnote
" " " Sechzehntelpause	"		= der Sechzehntelnote
" " " Zweiunddreissigstelpause	"		= der Zweiunddreissigsteln.
" " " Vierundsechzigstelpause	"		= der Vierundsechzigstelnote.

Die Pausen können durch beigefügte Punkte verlängert werden, so dass also eine ganze Pause mit Punkt 3 halbe

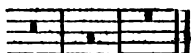
" halbe Pause mit Punkt 3 Viertel

" Viertelpause mit Punkt 3 Achtel

" Achtelpause mit Punkt 3 Sechzehntel u. s. f. gilt.


Für grössere Pausen gibt es folgende Zeichen:

für zwei Takte:

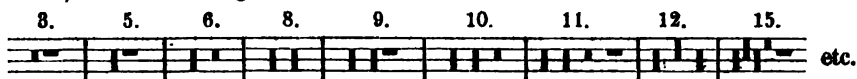


für vier Takte 

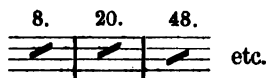
für sechs Takte seltener im Gebrauche 

ebenso selten für acht Takte: 

Durch die Zeichen für zwei und vier Takte lassen sich verschiedene Summen von Taktpausen zusammensetzen, und um Missverständniß zu verhüten, schreibt man gewöhnlich die Summe der Pausen in Ziffern darüber:

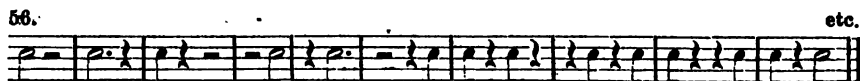


Eine grössere Summe von Pausen bezeichnet man häufig mit einem schrägen Querstriche, über welchen man die Zahl der nöthigen Pausen setzt:



Die Generalpause verlangt das Schweigen für alle mitwirkenden Stimmen, und sie wird also in jeder Stimme zu finden sein am gleichen Orte und in gleicher Geltung.

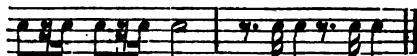
Ein ganzer Takt kann also, um es nur theilweise darzustellen, auf folgende Art seine Ausfüllung finden:



oder eine Viertel in ihren kleineren Theilen, in Achteln, erscheinen:



Eine Achtel in kleineren Theilen:



Ebenso kann auch die Triole durch eine Pause ihrer Gattung unterbrochen werden:



§. 15.

Die Taktarten.

Die Tonstücke sind in der Regel in einer Taktart geschrieben, welche auch meistens eingehalten wird, d. h. es herrscht in denselben gleiche Taktordnung, die Theile der Takte bleiben sich durchgehends gleich.

Wir wenden uns nun an diejenigen Taktarten, welche wir zur zwei-

theiligen Art rechnen können, und als solche erscheint in ihren kleinsten zwei Theilen der Zweivierteltakt.

In jeder Taktart heissen die Theile, nach welchen die Taktart benannt ist, Takttheile, und jede Taktart hat am Anfange des Tonstückes im Liniensystem, nach dem Schlüsseln und nach etwaiger Vorzeichnung auch die rhythmische Vorzeichnung, welche Taktvorzeichnung heisst.

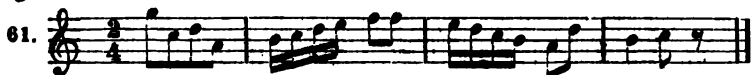
Der Zweivierteltakt wird nach der üblichen Schreibweise bezeichnet:



Ein Takt des $\frac{2}{4}$ Taktes ist voll, wenn er zwei Viertel enthält, und dieses Vollmaass wird dem Auge dargestellt durch einen senkrechten Strich, welchen man Taktstrich nennt. Jeden Theil, welcher durch den eintheilenden und scheidenden Taktstrich dargestellt wird, nennt man einen Takt, und es enthält also folgendes Beispiel vier Takte:



Stellt sich ein Takt oder einige Takttheile desselben in Noten kleinerer Gattung dar, so nennt man diese kleineren Theile Taktglieder, z. B. in Folgendem die Achtel- und Sechzehntelnoten.



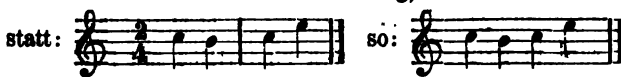
Zur zweitheiligen Ordnung gehört ferner der kleine Allabreve-^{*)}, auch Zweizweitel- oder Zweihalbetakt genannt.

Derselbe besteht in seinen Takttheilen aus zwei halben Noten und wird gewöhnlich auf folgende Weise vorgezeichnet



Manchmal, aber selten sieht man mit $\frac{2}{2}$, auch mit 2 bezeichnet.

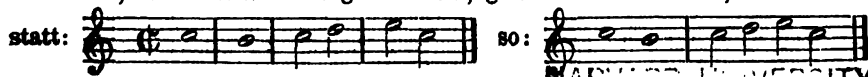
Ziehen wir zwei Takte des Zweivierteltaktes zusammen, lassen also bei zwei Zweivierteltakten den Taktstrich weg, also



so dass also aus zwei Takten Einer wird, so erhalten wir den viertheiligen Vierviertel- oder den ganzen Takt, dessen Vorzeichnung ein grosses C ist:



Ziehen wir ebenfalls zwei Takte des kleinen Allabrevetaktes in Einen zusammen, so entsteht der eigentliche, grosse Allabrevetakt, also



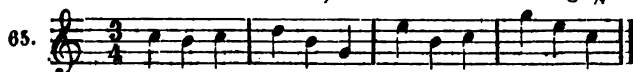
*) Spr. Allabreve.

Er ist der eigentliche Allabreve, weil in ihm die Brevis als Takttheil erscheint, und zwar kommen deren zwei (ganze Noten) auf den vollen Takt. Seine Vorzeichnung ist $\frac{2}{1}$, auch $\frac{1}{1}$:



Wie wir schon gehört haben, gibt es auch eine Dreitheilung, und zwar dreitheilige Taktarten.

Der volle Takt derselben muss drei Takttheile haben. Eine derartige Taktart ist der Dreivierteltakt, mit der Vorzeichnung $\frac{3}{4}$.



Um diesen Takt durch eine Note als voll darzustellen, bedarf es einer Halben mit Punkt:



Die in ihm enthaltenen Taktglieder sind 6 Achtel, 12 Sechzehntel, 24 Zweiunddreissigstel, 48 Vierundsechzigstel.

Dreitheilig ist ferner der Dreiachteltakt. — Er stellt sich in seinem Vollwerthe durch eine Viertel mit Punkt dar; seine Takttheile sind Achtel:



Der Dreihalbe- oder Dreizeweiteltakt mit der Vorzeichnung $\frac{3}{2}$:



Er enthält eine Ganze mit Punkt; seine Takttheile sind Halbe, und erscheint ausser der alten Kirchenmusik selten.

Zwei zusammengezogene Dreiachteltakte geben den sechsheiligen Sechsaachteltakt. Seine Takttheile sind sechs Achtel:



Der Vollwerth wird in einer Note durch eine Halbe mit Punkt geschrieben:

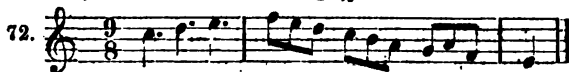


Zwei zusammengezogene Dreivierteltakte geben den sechsheiligen Sechsvierteltakt:



Die volle Taktnote ist eine Ganze mit Punkt. Er gehört ebenfalls zu den seltener vorkommenden, und seine Bewegung ist die des Sechsaachtelaktes, aber in Noten von nochmal so langer Geltung dargestellt.

Drei zusammengezogene Dreifachtakte geben den neuntheiligen Neunachteltakt, mit der Bezeichnung $\frac{9}{8}$:

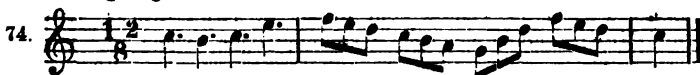


Die volle Taktnote ist eine Halbe mit Punkt und einer gebundenen Viertelnote:



Seine Bewegung ist die des Dreifachtaktes.

Als zwölftheilige Taktart erscheint der aus zwei Sechschachtel-takten zusammengezogene Zwölfachteltakt:



Sein Vollwerth in Einem ausgedrückt bedarf zweier Halben punktirten, ge-bundenen Noten:



Stellen wir diese Taktarten zusammen, so haben wir zu denjenigen, welche in ihren Takttheilen gerade Zahlen zählen, und daher gerade Takt-arten genannt werden, zu rechnen:

den Zweivierteltakt, $\frac{2}{4}$,

den $\frac{2}{4}$ oder Allabreve,

den $\frac{3}{4}$ oder ganzen Takt,

den kleinen Allabreve, $\frac{3}{2}$

und zu denen, welche in ihren Takttheilen ungerade Zahlen haben, und daher ungerade Taktarten genannt werden,

den $\frac{3}{8}$ Takt,

den $\frac{3}{8}$ Takt,

den $\frac{3}{8}$ Takt,

den $\frac{3}{8}$ Takt,

den $\frac{3}{8}$ Takt,

den $\frac{12}{8}$ Takt.

den $\frac{3}{8}$ Takt,

Es ist Hauptsache und Wesen des Taktes, dass alle Theile genau gegen einander abgemessen werden, dass also z. B. zwei Achtel, vier Sechzehntel ganz präcis in derselben Zeit fertig werden, in welcher seine Viertel oder Halbe gehalten wird etc.

Es bedarf also einer durchgreifenden Uebung, sich die Takteintheilung nicht nur nach der Theorie, sondern hauptsächlich auch praktisch vollständig eigen zu machen.

Der Name des Taktes bestimmt meistens am Besten die zur Takteintheilung bequemsten Takttheile, und es ist das Beste, das Tempo der Takttheile durch festes und kurzes Zählen vor Allem festzusetzen, und dieselben durch Geben des Taktes mit der Hand bemerklich zu machen, was auf folgende Weise geschehen kann:

Der Zweivierteltakt wird beim Taktgeben auch mit zwei Schlägen bezeichnet. Der erste Schlag von Oben nach Unten, der zweite von Unten nach Oben zurück. Auf jeden Streich kommt eine Viertel. Die beiden Viertel oder Schläge müssen also aufs Genaueste in gleicher Dauer gegeben werden und zur Uebung mehrere Takte lang. Hierauf kurz, fest und laut

zu zählen: eins, zwei, mitunter auch die Achtel, also auf jeden Streich zwei: eins, zwei, drei, vier ist sehr vorthailhaft.

Im ganzen Takte sind die Takttheile vier Viertel. Diese werden also mit vier Schlägen bezeichnet, und zwar der erste Schlag wie beim $\frac{2}{4}$ Takte, der zweite von der Rechten zur Linken, der dritte ebenso zurück wieder zur Rechten, der vierte aufwärts.

Auch hier sind die vier Takttheile und die kleineren Taktglieder nach Maasgabe der Viertel genau einzutheilen und zu zählen.

Beim $\frac{2}{4}$ Takt ist dieselbe Art zu taktiren, nur mit dem Unterschiede, dass die Takttheile halbe Noten sind, also auf jeden Schlag eine Halbe kommt.

Es ist Mode geworden, den ganzen Takt, wie den kleinen Allabreve, welcher wie der $\frac{2}{4}$ Takt, mit zwei Schlägen gegeben wird, zu taktiren. Bei schnellem Tempo geht diess; in langsamer Bewegung aber werden die Mitwirkenden sicherer zusammentreffen, wenn die vier Takttheile markirt werden.

Der $\frac{2}{4}$ Takt wird mit drei Schlägen gegeben, und zwar der erste und zweite von Oben nach Unten, der dritte aufwärts. Es trifft also auf jeden Schlag ein Viertel*).

Ebenso wird der $\frac{3}{4}$ Takt gegeben, nur trifft in ihm auf jeden Schlag ein Achtel.

Der $\frac{4}{4}$ Takt wird gegeben wie der ganze, in vier Schlägen, mit dem Unterschiede, dass auf den ersten und dritten Schlag zwei Achtel, auf den zweiten und vierten hingegen ein Achtel kommt.

Der $\frac{2}{2}$ Takt wird gegeben wie der $\frac{4}{4}$; in ihm kommt aber auf jeden Schlag eine Halbe.

Der $\frac{6}{4}$ Takt wird wie der $\frac{4}{4}$ Takt gegeben. Seine Takttheile sind 6 Viertel.

Der $\frac{3}{8}$ wird mit drei Schlägen gegeben; seine Takttheile sind drei punktirte Viertel.

Der $\frac{1}{2}$ wird wie der ganze Takt gegeben. Seine Takttheile sind vier punktirte Viertel.

Es ist, wie schon gesagt wurde, bei den Takteintheilungen im Allgemeinen das Beste, die Takttheile als Maass anzunehmen. Wenn jedoch das Tempo zu schnell ist, so ist es rätlich, auch das Maass zu vergrößern und z. B. im ganzen Takte statt der Viertel Halbe anzunehmen, und diess wird geradezu nothwendig, wenn etwa Triolen vorkommen, welche in derselben Notengattung stehen, wie die Takttheile selbst:



Dass ganze Takte, sowie Takttheile, die kleinsten Taktglieder durch Pausen ausgefüllt werden, haben wir schon gesehen.

Es bleibt hierüber nur noch zu bemerken, dass die Pausen ein für allemal in jeder Taktart gelten.

*) Manche geben das zweite Viertel des $\frac{2}{4}$ Taktes von Rechts nach Links, wie das des ganzen Taktes. Allein die eben angegebene Art ist für die Mitwirkenden die viel empfehlendere, weil sie mehr ins Auge fällt.

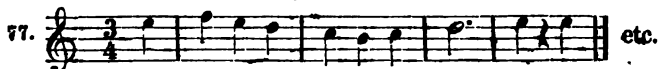
Die ganze Pause füllt also nicht bloss den ganzen Viervierteltakt aus, sondern sie wird auch gebraucht um $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{12}{8}$ einen Takt als einen vollen zu bezeichnen, und so ist diess mit allen andern Pausen in allen Taktarten der Fall.

Wenn demnach von einer ganzen, viertel, achtel Pause ausser dem ganzen Takte die Sprache ist, so ist dieser Sprachgebrauch uneigentlich; denn nachdem z. B. der $\frac{3}{4}$ Takt nur drei Viertel hat, müsste eigentlich die Viertelpause eine Drittelpause, die Achtel eine Sechstelpause etc. heissen. Diess verschlägt aber der allgemeinen Annahme nichts, und vereinfacht die Sache. Man hat es darum nie für nothwendig erachtet, für den vollen $\frac{3}{4}$ Takt oder für irgend eine andere Taktart eigene Pausen festzusetzen, da diess nur verwirren und überladen würde. Zudem würde es dann nothwendig sein, dieselben Aenderungen auch bei den Noten zu treffen, denn bei diesen trifft dasselbe Verhältniss ein, wie bei den Pausen.

§. 16.

Auftakt, Aufstreich.

Es kommt häufig vor, dass ein Tonstück im sogenannten Auftakte beginnt, d. h. dass dem Anfange oder dem ersten Takte mehr oder minder Takttheile oder Taktglieder fehlen; z. B. dieses Stück



beginnt im Auftakt oder Aufschlag, mit dem dritten Viertel des Taktes; es fehlen ihm also die beiden ersten Viertel des vollen Taktes.

Der Aufschlag kann kürzer oder länger sein.



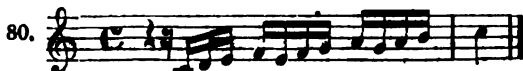
Auch ein Wechsel der Taktart kann vorkommen:

Allegro vivace.

Alla breve.



Bei Auftakten, wie in Nr. 77, c, ist es gut, die fehlenden Takttheile und Glieder durch Pausen zu ersetzen:



§. 17.

Schreibweise in Beziehung auf Takteintheilung.

Die Schreibweise kann die Uebersichtlichkeit der Takteintheilung erleichtern oder erschweren.

Für Singstimmen*) wird dieselbe gewöhnlich so eingerichtet, dass auf eine Textsilbe die treffende Note getrennt geschrieben wird; hingegen mehrere Noten auf eine Silbe zusammen gestrichen werden:

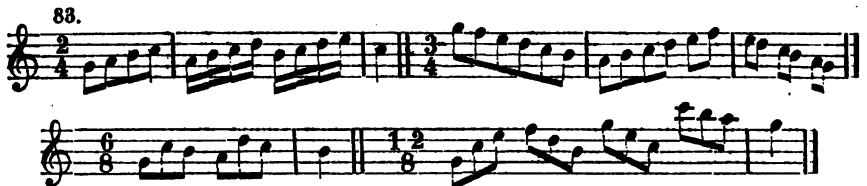


Im folgenden Beispiele



ist die Schreibweise bei a übersichtlicher als bei b, weil die Taktglieder mehr getrennt erscheinen.

Es werden gewöhnlich vier Achtel, vier Sechzehntel etc. in geraden Taktarten, im $\frac{3}{4}$ Takt sechs Achtel, oder je zwei, auch vier und zwei, im $\frac{3}{8}$ je drei Achtel, im $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ ebenfalls je drei Achtel zusammengestrichen:



Manchmal will durch die Schreibweise bezeichnet werden, dass die Taktglieder zerrissen, und ein Theil derselben zum nächsten hinüber gezogen werden soll:



Eine seltenere und ältere Schreibweise zieht einen Takttheil in den andern nächsten Takt hinüber, indem sie die Note durch den Taktstrich theilen lässt:



*) Viele gewöhnen sich an, zuerst den Text und dann erst die Noten zu schreiben. Das ist gerade das Verkehrte.

eine Schreibweise, die wenig zu empfehlen ist, uns aber an eine, für Anfänger etwas schwierige Eintheilung bringt. Es ist die Synkope, oder synkopirte Note. Dieses Wort kommt aus dem Griechischen und heisst zerschneiden.

Die Takttheile oder Taktglieder werden in ihrer zweiten Hälfte getrennt, und zum nächsten Takttheile gezogen:



§. 18.

Abkürzungen in der Schreibweise.

Man schreibt z. B. eine in Achtel, Sechzehntel etc. getheilte ganze Note nicht in so viele Achtel etc. aus, sondern man versteht sie blos mit den Achtel-, Sechzehntel- etc. Strichen, und dasselbe geschieht auch bei halben Noten, Vierteln, Achteln etc.



Soll eine derartige Bewegung, wohl auch überhaupt ein und derselbe Takt, mehrere Takte sich wiederholen, so wird dies durch schiefe Querstriche bezeichnet:



es soll also der erste Takt viermal wiederholt werden, und man setzt wohl auch das Wort simile, ähnlich, dazu, dass es so fort gehen soll.

In solchen Fällen ist es eine Erleichterung für den Spielenden, wenn die Takte mit Ziffern bezeichnet werden.

Ein Querstrich sagt auch oft, dass die zweite Hälfte eines Taktes so, wie die erste gespielt werden soll:



Manchmal, von bequemen Schreibern, wird die Wiederholung zweier Takte so angezeigt:



Es sollen also die beiden vorhergehenden Takte wiederholt werden.

Eine Abkürzungsart wie folgende,



ist nicht zu bevorzugen; sie ist zu wenig allgemein geworden, und müsste jedenfalls durch Beisetzung des Wortes „simile“ (gleiche Fortsetzung) bezeichnet werden.

Bei Abkürzungen folgender Art



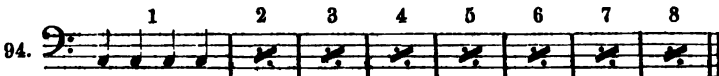
ist meistens nicht das strenge Einhalten dieser Notengattungen gemeint, sondern das Tremolo, abgekürzt trem., bebend, und der Ton wird in möglichst schneller Wiederholung in Bewegung gesetzt.

Soll eine Stelle wiederholt werden, so wird diess häufig auf folgende Arten angezeigt:



bis heisst zwei-, ter drei-, quater viermal; es soll also die Stelle, ober welcher bis, ter etc. steht, zwei-, dreimal wiederholt werden.

Man bezeichnet solche und ähnliche Wiederholungen, besonders in geschriebenen Musikalien auf folgende Weise, und setzt, bei völliger Einförmigkeit des Tones die treffende Zifferreihe bei:



Diess wäre also eine Wiederholung von acht Takten, in welchem Falle es für den als wesentlich übersichtliche Erleichterung erscheint, wenn oben oder unten Ziffern beigesetzt werden.

Bei längeren Wiederholungen setzt man das Wiederholungszeichen am Anfange und zu Ende der zu wiederholenden Stelle



Vorstehendes Zeichen kann aber auch als Wiederholungszeichen eines ganzen Theiles eines Tonstückes gelten, und erscheint in diesem Falle gewöhnlich so:



Die beiden Punkte zeigen nach vorwärts, also ist der vorhergehende ganze Theil zu repetiren. Stehen die Punkte auch auf der andern Seite des Theilzeichens, so sagen sie, dass auch der folgende Theil zu wiederholen ist:



Beim Wiederholen eines ganzen Theiles kommt es oft vor, dass der letzte Takt, wohl auch mehrere Takte eine Aenderung erleiden, wenn sie das zweite Mal gespielt werden, oder, dass der Anfang des folgenden Theiles schon in das Ende des ersten reicht. In diesem Falle wird nothwendig, diese Aenderung zu bezeichnen, und dennoch das Wiederholungszeichen beizubehalten.

Ein Beispiel möge diess erläutern:



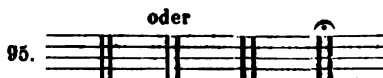
Beim ersten Spielen des Theiles wird fortgefahren bis zum Repetitionszeichen, ganz wie es steht, und diess bezeichnet man auf vorstehende Weise mit 1^{ma}; diess ist die Abkürzung von prima volta, und heisst: das erste Mal; bei der Wiederholung wird diese mit 1^{ma} bezeichnete Stelle ausgelassen und es springt dagegen auf 2^{da}, d. h. secunda volta (das zweite Mal).*)

Als Aufforderung zur Wiederholung gebraucht man auch den Ausdruck da capo, abgekürzt d. c., von Anfang, seltener auch ancora.

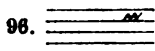
Soll ein Satz oder Theil wiederholt und während desselben geschlossen werden, so schreibt man an die Stelle, wo der Schluss erfolgen soll: fine, d. h. Ende, und bezeichnet die letzte Note mit ^.

Soll auf ein Tonstück oder vielmehr auf einen Satz eines Tonstückes sogleich und unverweilt der nächste Satz folgen, so wird diess mit s'attacca, s'attacca subito verlangt.

Volti subito, voltisi, abgekürzt v. s., heisst: man wende schnell um, was selbstverständlich Jeder thun wird, wenn er sieht, dass eine Notenseite zu Ende und kein Schlusszeichen vorhanden ist. — Dieses besteht aus zwei Taktstrichen nebeneinander und wird gesetzt, wenn ein ganzes Tonstück zu Ende ist.



Hier sei noch eines Zeichens gedacht, dessen man in früherer Zeit fleissig gedachte, nemlich des sogenannten custos:



*) Man hört oft sagen: primo und secundo, wohl gar ergötlicher Weise Einmo und Zweido, statt prima volta und secunda volta.

Man setzt dieses Zeichen am Ende einer Notenzeile, und zeigt damit an, welche Note auf der nächsten Zeile die erste ist. Das Zeichen kann also auf jeder Linie und in jedem Zwischenraume zu stehen kommen; je nachdem die nächste Note da oder dort steht.

Nachdem wir nun Ton- und Taktarten besprochen haben, ist noch eine Lehre nachzuholen, welche ihren Platz vor diesen Unterweisungen noch nicht finden konnte, und diess ist die Dauer der Versetzungszeichen.

Die einer Tonart eigenen \sharp , \flat gelten durch das ganze Tonstück, wenn nicht etwa ein Wechsel der Tonart überhaupt stattfindet.

Hingegen kommt es häufig vor, dass diese, der Tonart eigenen \sharp und \flat aufgelöst werden, oder dass neue, nicht in der Tonart liegende Erhöhungen oder Vertiefungen dazu treten.

Solche neu hinzukommenden Erhöhungen, Vertiefungen oder Auflösungen nennt man zufällige, und sie ändern an der Haupttonart nichts, da sie nur so lange dauern als der einzige Takt, in welchem sie vorkommen. Soll also dieselbe Erhöhung, Vertiefung oder Auflösung im nächsten Takte, oder noch mehrere Takte hindurch zur Geltung kommen, so muss das betreffende Zeichen in jedem Takte vor die zu erhöhende, vertiefende oder aufzulösende Note gesetzt werden. Soll z. B. in einem Tonstücke aus F dur mehrere Takte hindurch es vorkommen, so muss e in jedem Takte durch \flat vertieft werden.

97.



Hingegen ist es im fünften Takte nicht nothwendig, die im zweiten und dritten Takte erschienenen zufälligen \flat aufzulösen, da e ohnediess in der Tonart liegt. Es ist nicht nothwendig, aber wohlgethan für die Sicherheit, um so mehr, da im vorhergehenden Takte die Notenfigur von B skalarmässig abwärts geführt erscheint, und also den Spielenden leicht verlocken könnte, das Ganze als der Tonart B gehörig anzunehmen.

Ueberhaupt ist es der Deutlichkeit zu lieb rathsam, lieber ein Zeichen öfter zu setzen, besonders in Takten, die aus vielen Noten bestehen, und ein derartiges Versetzungszeichen etwa am Anfange des Taktes vorkam, und vielleicht am Ende desselben wiederholt gehalten werden soll, in welchem Falle ein Vergessen der zufälligen Voraussetzungen sehr nahe liegt.

In Klavierwerken gelten die in einem Notensysteme vorkommenden Zeichen auch für das andere System. Jedoch ist es richtiger, die Zeichen unbedingt für beide Systeme hinzusetzen.

§. 19.

Zusammengesetzte Taktarten. — Accent.

Jeden ersten Takttheil nennt man einen Haupttheil. Früher nannte man einen solchen Haupttheil den guten, schweren, starken Takttheil.

Das innere Gefühl verlangt nemlich für diesen ersten Takttheil einen Nachdruck, eine stärkere Kraft, welche denselben hervorhebt, und diess nennt man Accent.

Da beim Taktiren auf einen solchen Takttheil immer der erste Schlag von Oben nach Unten trifft, nannte man ihn auch Niederschlag.

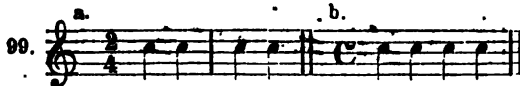
Nehmen wir als Beispiel den $\frac{3}{4}$ Takt, so ist das erste Viertel dasjenige, welches den Accent bekommt, also stärker betont wird (es ist der Niederschlag), während das zweite Viertel leichter betont wird, und daher der früher als schwächer, leichter, schlechter genannte Takttheil, als Aufschlag und nicht accentuirt erscheint.

Im $\frac{3}{4}$ Takt ist das erste Viertel der Haupttheil, die beiden anderen Viertel sind die Nebentheile, oder das erste ist der schwere Takttheil, die beiden andern sind die leichten Takttheile.

Dieses Accentuiren des Haupttheiles ist jedoch nicht so zu verstehen, als müsste ein Haupttheil so recht stark angespielt oder gesungen werden. Es hängt diess mehr mit dem Gefühle zusammen, welches sich bei jedem Musikstücke geltend macht, um vor Allem auch die Taktart zu empfinden. Der Spielende selbst will diess ausdrücken, und gibt fast unbewusst dem Haupttheile einen, wenn auch nur gelinden Nachdruck.

Dieses Accentuiren der Haupttheile überträgt sich durch Zusammenziehen kleinerer Taktarten in grössere auch auf die letzteren.

Wenn man z. B. zwei Takte des $\frac{3}{4}$ Taktes in Einen Takt zusammenzieht, also den Taktstrich auslässt, so entsteht ein ganzer Takt:

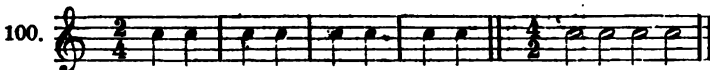


Nun sind aber bei a die ersten Viertel jedes Taktes Haupttheile, und bekommen den Accent, oder, im ersten und zweiten Takte ist das erste Viertel ein schwerer Takttheil.

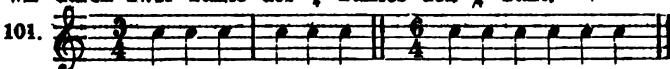
Beim zusammengezogenen Takt, b, bleibt nun der Accent auf dem ersten und dritten Viertel und die neuere Bezeichnungsweise nennt diess dritte Viertel im ganzen Takte den gewesenen Haupttheil, weil dieses dritte Viertel im $\frac{3}{4}$ Takte ein Haupttheil war.

Dennoch hat der ganze Takt zwei Haupttheile, und zwar das erste und dritte Viertel, und zwei Nebentheile, das zweite und vierte.

Dasselbe gilt, wenn vier Takte des $\frac{3}{4}$ Taktes zusammengezogen werden, in welchem Falle der $\frac{3}{4}$ oder auch $\frac{6}{4}$ erscheint, und dieser hat dann zu seinen Takttheilen vier halbe Noten, die Haupttheile treffen, wie im ganzen Takte, auf die erste und dritte, die Nebentheile auf die zweite und vierte Note:

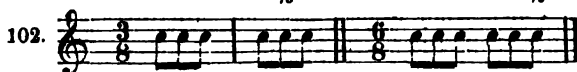


Ziehen wir von der dreitheiligen Taktart zwei Takte zusammen; so erhalten wir durch zwei Takte des $\frac{3}{4}$ Taktes den $\frac{6}{4}$ Takt.



und da im $\frac{6}{4}$ Takt der Haupttheil auf jedem ersten Viertel liegt, so werden diese ersten Viertel im $\frac{6}{4}$ Takte die gewesenen Haupttheile, und der Accent kommt also auf das erste und vierte Viertel.

Durch Zusammenziehen zweier $\frac{3}{8}$ Takte sehen wir den $\frac{6}{8}$ Takt entstehen:



Im $\frac{3}{8}$ Takt kommt der Accent auf die erste Achtel des Taktes, im $\frac{6}{8}$ Takt also fällt der gewesene Haupttheil auf die vierte Achtel.

Jetzt sind wir auf dem Punkte angekommen, den Unterschied zwischen Triolen und Sextolen, und den Grund dieses Unterschiedes einzusehen.

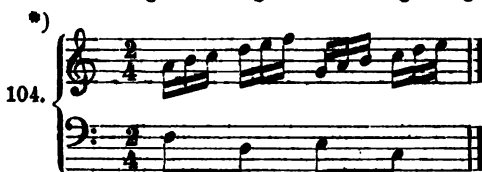
Sehr verschieden nach dem Accente sind Triolen und Sextolen und dennoch werden die ersteren nach dem herrschenden Schreibgebrauche häufig so geschrieben und bezeichnet sogar, dass man sie für Sextolen betrachten könnte.

Die allgemein angenommene Schreibweise stellt Doppeltriolen, d. h. zwei Gruppen von Triolen zusammengestrichen dar:



und schreibt darüber sogar wie bei a die Ziffer 6, bezeichnet also Sextolen, während sie also wie bei b gespielt, und richtig geschrieben werden sollten,

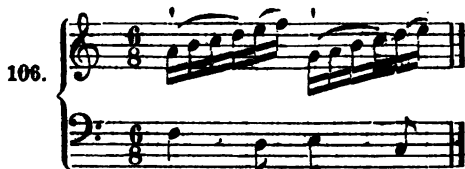
Ebenso dieselbe Figur in folgender Notengattung:



Hier theilen sich die Triolen auf vier Taktglieder des $\frac{3}{4}$ Taktes und es könnte jedes dieser Taktglieder zu Anfang jeder Triolengruppe betont werden:



während die eigentliche Sextole sich auf drei Theile, und die vorstehend gewählte Figur auf zwei zusammengezogene $\frac{3}{4}$ Takte, also auf den $\frac{6}{4}$ Takt vertheilt, und der Accent auf die erste und vierte Achtel fällt:

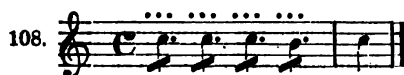


Es wäre zu wünschen, dass hierin der gehörige Unterschied sowohl in der Spiel- als auch in der Schreibweise gemacht würde, denn folgende Stelle hat, je nachdem sie als Doppeltriolen oder als Sextolen betont wird, verschiedenen Sinn:

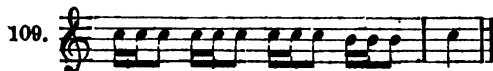
*) Wir bedienen uns hier einer Klammer, um zwei Notenzeilen oder zwei Systeme zusammen zu ziehen, was auch, wie wir in der Folge sehen werden, noch mehrere Systeme umfassen kann. Man nennt eine solche Klammer auch Alkolade.



Bei dieser Gelegenheit weist die Erfahrung auf die Bemerkung eines oft vorkommenden Fehlers hin, den sich hauptsächlich Violinspieler zu Schulden kommen lassen, welche z. B. Stellen wie diese



auf folgende Weise :



also die Triolen ungleich spielen, ein Fehler, über welchen jeder Spieler wachen sollte.

In Klavier-Compositionen kommt oft der schwierige Fall, dass mit einer Hand Triolenfiguren, in der andern hingegen Noten gleicher Geltung in gerader Eintheilung zusammengespield werden sollen, z. B.



Um ein Zusammenspielen solcher und ähnlicher Stellen richtig zu treffen, wird viel Selbstständigkeit und Unabhängigkeit derjenigen Hand vorausgesetzt, welche die Triolenfiguren auszuführen hat; und diese technische Gewandtheit wird erst durch viele Uebung erworben.

Wer diese also noch nicht hat, hilft sich am Besten dadurch, dass er sich nach den Triolen richtet, und solche Stellen, wie die vorstehenden, auf nachfolgend durch Strichchen bezeichnete Weise zusammenspielt:

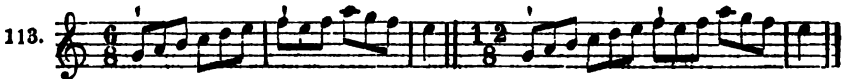


Es muss bemerkt werden, dass dieses Zusammenspielen immerhin unrichtig ist, und es so lange bleibt, bis der erlangte Grad von Uebung in beiden Händen über diese Unebenheiten hinüber hilft.

Der $\frac{3}{8}$ Takt ist zusammengesetzt von drei $\frac{1}{8}$ Takten:



der $\frac{12}{8}$ zusammgezogen von zwei $\frac{6}{8}$, oder vier $\frac{3}{4}$ Takten:



Was nun die zusammengesetzten Taktarten anlangt, so ist leicht zu erschen, dass z. B. im $\frac{3}{4}$ Takt die Halben das vorstellen, was im ganzen Takt die Viertel etc. Was im $\frac{3}{4}$ Takt die Viertel, das sind im $\frac{3}{8}$ Takt die Achtel, dass also die Takttheile dort Halbe, hier Viertel oder Achtel sind, dass im $\frac{3}{4}$ Takt jedes Viertel so schnell geht, wie im $\frac{3}{8}$ die Achtel und man könnte zu der Annahme versucht werden, dass es wohl einerlei sei, in welcher Taktart ein Tonstück geschrieben sei.

Im Grunde möchte das so sein; aber dennoch drängen sich dem Tonsetzer bei der Wahl der Taktarten, ausser dem mächtigen Herkommen und Brauch noch Rücksichten auf den Charakter der Tonstücke an.

Man schreibt Sätze von leicht dahinfließendem Inhalte lieber in kleinere Taktarten, und man wird selten hochpathetische Werke im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte finden, ausser wenn eben durch diese Takte vielleicht auch schon ein schnelles Tempo angezeigt werden will, wie z. B. im ersten Satze der Beethoven'schen C moll Sinfonie, deren reizendes und mitunter ins Grossartige sich schwingendes Andante gleichwohl im $\frac{3}{4}$ Takte geschrieben ist.

Ebenso könnte man annehmen, es wäre der $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{2}$ Takt etwa dadurch zu umgehen, dass man statt ihrer den $\frac{3}{8}$ und $\frac{1}{4}$ Takt mit Triolen anwende.

Aber auch hier misst das allgemeine Anschauen diesen Taktarten in der Regel einen breiteren und gewichtigeren Vortrag zu.

Auch die Uebersichtlichkeit der Takteintheilung gewinnt, wenn ein Tonstück, welches reich an Notenfiguren ist, bei langsamem Tempo in kürzerer Taktart geschrieben ist.

Der deutsche Walzer würde z. B. in einer langen Taktart für das Auge sich ganz besonders befremdlich ausnehmen.



§. 20.

Verzierungen. — Vortragszeichen. — Melismatische Figuren und Zeichen.

Es gibt verschiedene Manieren, eine Melodie zu verzieren, von denen von vorneherein bemerkt sei, dass sie mit der grössten Sorgfalt, mit Reinheit und Eleganz behandelt werden müssen, wenn sie nicht das gerade Gegenheil, also Verunzierung als Wirkung zurücklassen sollen.

Es gibt nichts, in was sich das Fade, Geschmacklose und Schülnerhafte so ausgeprägt zeigt, als eine schlecht und nachlässig ausgeführte Verzierung, während sie, sorgfältig und geschmackvoll vorgetragen, von reizender Wirkung ist.

Die einfachste Verzierung ist

der Vorschlag.

Er besteht in den meisten Fällen in der, einem Melodietone um eine Stufe höher stehenden Ton, und kann lang oder kurz sein. In jedem Falle wird der Vorschlagston durch eine kleinere Note bezeichnet.

Der lange Vorschlag ist in neuer Musik wenig mehr üblich, er wird gewöhnlich in der Notengattung ausgeschrieben.

Er nimmt den halben Werth der Note, vor welcher er steht, in Anspruch:



im vorstehenden Beispiele a also eine Viertel, bei b eine Achtel, und wird also so ausgeführt:

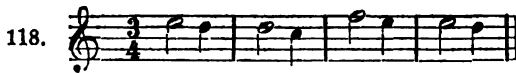


Vor einer punktirten Note nimmt der lange Vorschlag den ganzen Werth der Note, und dieser bleibt also nur der Werth des Punktes:



Er wird im halben Werthe der Hauptnote, und aufwärts gestrichen geschrieben.

Wie schon bemerkt, gehört die Schreibweise dieses Vorschlages der älteren Zeit; man schreibt jetzt, was gewiss vorzuziehen ist, vorstehend Nr. 116 auf folgende Weise aus:



denn es ist kein Grund vorhanden, gerade denjenigen Ton, welcher den Accent beansprucht, und die oft längere Geltung wegnimmt, mit einer kleinen Note so nebenher zu bezeichnen.

Der kurze Vorschlag wird kürzer vorgetragen und geschrieben, letzteres immer mit doppelt so schneller Geltung, also bei einer halben als Achtel, bei der Viertel als Sechzehntel:



Kürzer und gewöhnlicher wird aber bei diesem Vorschlage von obiger genauer Bezeichnung Umgang genommen, und derselbe einfach als Achtelnötchen, mit einem Strichchen durch den Geltungsstrich geschrieben:



Der Vorschlag, insbesondere der lange, kann aber auch ein der Hauptnote tiefer stehender Ton sein, sowie er auch derselben entfernter stehen kann:



Der Doppelvorschlag hat statt Einer Vorschlagsnote deren zwei, und kann sich von Oben oder Unten bewegen, wird aber in beiden Fällen kurz gespielt:



Der Doppelschlag besteht aus zwei einfachen Vorschlägen, und zwar aus der obern und untern Note zur Hauptnote, welche beiden der Hauptton in der Mitte steht:



Er wird auch so ∞ bezeichnet, und kommt in zweierlei Fällen vor. Einmal, wenn der Hauptton sich wiederholt, wenn der Doppelschlag also zwischen zwei gleichen Noten angebracht wird:



In diesem Falle wird die Zeitdauer des Doppelschlages von der ersten Hauptnote genommen, so dass die zweite zu ihrem vollen Werthe kommt und die Ausführung beiläufig folgende ist:



Er kann auch aufwärts gehend gespielt werden:



und es wird besser sein, ihn dann in Noten auszuschreiben, da die Wahl sonst dem Spielenden überlassen bleibt.

Der Doppelschlag kann zweitens zwischen verschiedenen Tönen stehen, und wird dann ebenfalls so ∞ bezeichnet:

Ausführung.



Steht das Zeichen über oder unter der Hauptnote, so beginnt der Doppelschlag mit dieser Hauptnote:



Die Bezeichnung mit ∞ ist nur so lange genau, als der Doppelschlag keine Note in sich fasst, welche der Tonart fremd ist. Soll nun aber ein Ton desselben erhöht oder vertieft werden, so wird diess durch das betreffende Zeichen \sharp \flat oder \natural über den Zeichen bemerkt:



Sollen beide Töne des Doppelschlages verändert werden, so kommen die Zeichen über und unter das Vorschlagszeichen:



Stehen mehrere Noten über einander, so gilt das Zeichen für die obere oder untere Note, je nachdem es oben oder unten steht:



Der Triller

ist eine gleichmässig schnelle Wiederholung eines um einen halben oder ganzen Ton höher liegenden Tones abwechselnd mit dem Haupttone, oder was dasselbe ist, ein sich schnell und gleichmässig wiederholender Vorschlag.

Der Triller wird bezeichnet mit tr , bei längerer Dauer $\text{tr}~~~~~$

Der Triller nimmt die ganze Dauer derjenigen Note in Anspruch, ober welcher er bezeichnet ist:



Die Mode hat sich dieser Verzierung eine Zeit lang dahin bemächtigt, dass sie den Triller ganz langsam anfing und denselben nach und nach schneller werden liess, also beiläufig so:



Diess macht den Eindruck müder Finger, die gleichsam aus ihrer Steifheit erst wieder eingerichtet werden müssen. Man ist auch von dieser Mode wieder abgekommen.

Ebenso ist es die Art Mancher, den Triller nicht mit der Haupt-, sondern mit der Trillernote zu beginnen:



Soll der Triller mit einem, der Tonart fremden Tone gemacht werden, so wird letzterer bezeichnet:



Der Triller kann auch mit einem Doppelschlag auf- oder abwärts beginnen:



Ebenso wird er auch geschlossen:



oder von unten:



und dasselbe auch meistens angezeigt:



Der Pralltriller (Mordent)

besteht nur aus Hauptton, Vorschlag und wieder Hauptton, wird sehr schnell ausgeführt und so bezeichnet:



Ausführung:

Der Doppeltriller

wird in zwei Tönen gleichzeitig ausgeführt und für beide bezeichnet:



Trillerkette

nennt man eine Reihe von Tönen, welche alle durch einen Triller verziert werden:



Im Allgemeinen ist rathsam, dem Schüler aber unbedingt abzuwehren, sich des willkürlichen Gebrauches der Verzierungen zu bedienen, denn bei noch unfertigen Leuten fallen sie gewöhnlich schlecht aus. Es gibt junge Leute genug, welche z. B. auf der Orgel oder dem Klaviere das A nicht anders, als mit dem Vorschlage *gis* anzugeben vermögen etc.

Ein ausgebildeter Künstler, getragen von feinem Sinn und Geschmack, wird wissen, wo der Platz für sie ist, und hiemit selbstverständlich ihre schöne Wirkung erzielen.

Fernere Zeichen, welche beim Vortrage zur Anwendung kommen, sind noch



Diese Zeichen verlangen, dass der Ton, über oder unter welchem sie stehen, stärker hervorgehoben werden soll.

Um diess auszudrücken, bedient man sich ausserdem noch der Worte: *sforzando* (*sf.*), *rinforzando* (*rf.*)

d. h. noch stärker, oder sehr verstärkt soll der Ton angegeben werden durch *sf.*

Auch ganze Stellen können so bezeichnet werden, dass sie nach und nach immer stärker im Tone anschwellen:

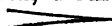


Hier wird durch das verlängerte Zeichen angedeutet, dass die Stelle immer stärker im Tone werden soll, was auch oft noch durch die Worte

*poco a poco crescendo**) (*cresc.*)

d. h. nach und nach wachsend, oder durch *cresc.* allein ausgedrückt wird.

Ebenso kann eine Stelle oder eine Note bezeichnet werden, die im Tone immer schwächer werden soll, durch das Zeichen



oder durch die Worte

*decrescendo**) (*decresc.*) *diminuendo* (*dim.*)

d. h. abnehmend.

*) Spr. *crescendo*, *decrescendo*.

Eine Stelle, welche im Tone stärker wird, steigert sich bis zum *forte*, stark, oder *fortissimo*, sehr stark, welche Bezeichnung auch für einen einzelnen Ton bestimmt sein kann. Ein derartige Stelle bezeichnet man auch mit den Worten:

con tutta la forza,

d. h. mit aller Stärke.

Dasselbe gilt beim Abnehmen der Stärke bis zum

piano (*p*) leise, oder

pianissimo (*pp*) sehr leise,

auch *ppp* kommt vor, was eigentlich unaussprechlich ist.

Fernere Bezeichnungen durch Wörter sind:

poco, ein wenig, *poco forte*, *poco piano*, ein wenig stark, leise, *piu forte*, mehr stark,

meno forte, weniger stark. —

Um, namentlich beim Schlusse, das Abnehmen des Tones zu bezeichnen, bedient man sich der Ausdrücke:

perdendosi, sich verlierend,

diminuendo, abnehmend,

smorzando, verlöschend,

morendo, ersterbend,

mancando, abnehmend,

diluendo, erlöschend.

Fernere Zeichen, wie diese oder jene Stelle gespielt werden soll, sind: der Bogen über zwei oder mehrere Noten,



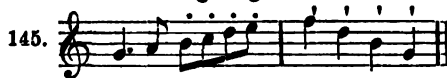
welcher verlangt, dass die Töne innerhalb dieser Bogen zusammengezogen werden sollen, was auch mit

legato

bezeichnet wird, im Gegensatze zu den mit

staccato

verlangten Stellen, welche Note für Note abgestossen gespielt und was mit kleinen Punkten oder Strichen angezeigt wird:



Die neuere Annahme dieser Bezeichnungen verlangt durch Strichchen ein noch kürzeres Abspielen.

Oft wird die Ausführung einer Stelle dem Vortragenden überlassen, was dann die Ueberschrift trägt:

ad libitum (*ad lib.*) nach Gefallen, auch

a piacere *).

Hat eine Stimme allein ein solches *ad libitum* auszuführen, so müssen sich die allenfalls begleitenden Stimmen nach ihr richten, und dieses wird ihnen durch

colla parte (*c. p.*) mit der Hauptstimme

bedeutet.

*) *Spr. piatschere.*

Soll darauf wieder im strengen Tempo fortgefahren werden, so wird diess mit

a tempo,

al rigore del tempo, in der Strenge des Zeitmaasses bezeichnet. Die

Fermate, das Ruhezeichen, wird mit einem Punkte und darüber einen Bogen bezeichnet, und verlangt das Aushalten eines Tones über seinen Notenwerth hinaus:



III.

Harmonie.

§. 21.

Der Dreiklang.

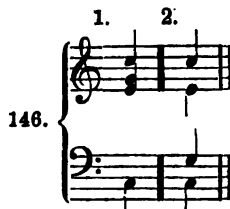
Das gleichzeitige Erklingen mehrerer Töne nach den Gesetzen der Vernunft und Kunst nennt man Harmonie.

Die Harmonie wird also erzeugt durch das Neben- und Miteinandergehen mehrerer Stimmen, welche zu einander in vernünftigen und künstlerischen Verhältnisse stehen.

Die Zahl der Stimmen, welche eine Harmonie bilden, kann zwei, drei, vier, fünf und noch mehr sein, so dass also die Harmonie zwei-, drei-, vier-, fünf- und noch mehrstimmig erscheinen kann.

Gewöhnlich wird die vierstimmige Harmonie als genügend und voll angesehen und verwendet, und man nennt das gleichzeitige Erklingen und die in künstlerischen Verhältnisse zu einander stehenden Töne einen

Accord.



In vorstehender Harmonie, oder in dem Akkorde bei 1 und 2 theilen sich also vier Stimmen in die Bestandtheile desselben.

Die oberste Stimme nennt man Oberstimme oder auch

Sopran, Discant,

und dieser ist also die höchste Stimme, vorstehend bei 1 und 2 der Ton c.

Die Stimme, welche zunächst unter dem Sopran steht, nennt man

Alt,

bei 1 der Ton g, bei 2 e.

Die nächste Stimme unter dem Alt heisst
 Tenor,
 bei 1 der Ton c, bei 2 g auf der Basslinie.
 Die unterste und tiefste Stimme ist der
 Bass
 oder der Grundton, die Unterstimme.
 Alt und Tenor werden auch
 Mittelstimmen,
 der Sopran und Bass
 äussere Stimmen
 genannt.

Der Bass oder der Grundton ist es, auf welchem eine Harmonie, ein Akkord ruht, auf welchen dieser sich gründet.

Zum Basston werden also auch die Intervalle, aus welchen ein Accord besteht, gezählt.

Ausser der Wissenschaft weist schon die Natur*) auf ein terzenweises Uebereinanderstehen der Töne beim Aufbaue der Accorde.

Demnach ist zum Grundtone der erste Accordton die Terz, und zu dieser wieder die höher liegende Terz der nächste Harmonieton, welcher letzterer aber zum Grundton die Quinte bildet, und wir erhalten sonach folgenden Accord:



und wenn wir fortfahren, terzenweise aufzubauen, folgende:



bei a eine zugefügte Septe, also einen Septaccord, bei b eine beigefügte Non, also einen Nonaccord.

Bei b ist die Gränze zu ziehen, wenn es sich darum handelt, den Accord vollständig, so wie er dasteht, zu gebrauchen. Allerdings kann etwa der Accord bei c und vielleicht noch grössere Ausdehnung zur Anwendung kommen, allein es wird dann ein Auslassen anderer Töne geboten sein, z. B. so:



Ausserdem sind diese Accorde durch ihre Ausdehnung ganz anderer Natur, erheischen auch rücksichtlich ihrer Folge und Auflösung eine ganz andere Behandlung.

*) Das einfache Horn, die Trompete etc. geben als sog. Naturtöne c, e, g, c, e, g, und sehr gern auch c, e, g, b, letzteres sehr leicht bei Lernenden, welche eines sichern Ansatzes noch nicht mächtig sind.

Ferner sieht man diess an den sog. Aliquotönen, z. B. bei einer Acolsharfe.

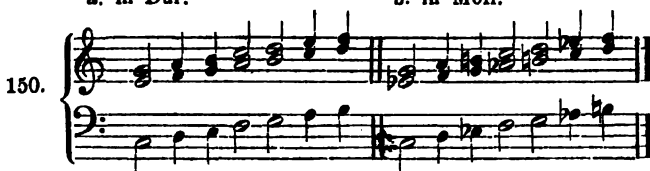
Das erste Gebilde, welches uns durch Beifügung der Terz und Quinte zum Grundtone entgegen tritt, ist der

Dreiklang.

Jede Stufe in der Dur- und Mollscala kann uns als Grundton erscheinen, und jedem dieser Grundtöne können wir die nächst höher liegende Terz und Quinte beifügen, und zwar in Dur und Moll:

a. in Dur.

b. in Moll.



Wenn wir nun die Dreiklänge bei a, also in der Durscala untersuchen, so finden wir eine Verschiedenheit in deren Bestandtheilen.

Der Dreiklang auf c, welches die Tonika ist, und wesshalb dieser Dreiklang

Tonikadreiklang

genannt wird, besteht aus Grundton, grosser Terz und grosser Quint.

Aus eben solchen Intervallen bestehen auch die Dreiklänge auf f und g.

Wie wir schon wissen, ist in der C Tonart F die Unter- und G die Oberdominante, und daher werden auch die Dreiklänge, welche auf diesen Dominanten ruhen,

Ober- und Unter-Dominanten-Dreiklang

genannt.

Diess gilt natürlich nicht nur in der C dur und C moll Tonart, sondern in jeder andern auch.

Die Dreiklänge auf der Tonika, Ober- und Unterdominante in Dur sind, weil sie aus grosser Terz und grosser Quint bestehen, Dur-Dreiklänge oder grosse Dreiklänge.

Den Tonikadreiklang in Dur und Moll nennt man auch den tonischen Dreiklang.

Die Dreiklänge auf der zweiten Stufe d, auf der dritten e und auf der sechsten a bestehen aus Grundton mit kleiner Terz und grosser Quinte, sind

Moll-Dreiklänge (kleine Dreiklänge).

Auf der siebenten Stufe h finden wir eine Gestalt, welche von den beiden vorhergehenden abweicht, indem dieselbe ausser der kleinen Terz auch noch die kleine Quinte enthält. Er wird der

verminderte Dreiklang*)

genannt, und steht auf der siebenten Stufe der Tonart.

Diese drei uns nun bekannten Dreiklänge finden wir auch auf den Stufen der Mollscala, und zwar, um die drei hauptsächlichsten vor Allen her-

*) Man hat den Durdreiklang den vollkommenen, den verminderten den falschen genannt. Dass der Molldreiklang so vollkommen ist wie der Durdreiklang, dass der verminderte ebensowenig falsch sein darf als die andern, ist natürlich.

viele Schwierigkeiten nicht mehr machen, vorausgesetzt, dass er sich die Intervallenlehre so zu Nutzen gemacht hat, wie er es nothwendig hätte thun sollen. Ist hierin die Uebung mangelhaft geblieben, so rächt sich diess jetzt, da wir für nothwendig erachten müssen, dieses Buch hier nun wieder als Uebungsbuch zu verwenden.

Es ist Wesen und Sache der Harmonie, dass sie fortschreite und sich auflöse. Von harmonischer Fortschreitung wollen wir nur so viel kennen lernen, als wir hier zu unserm Bedürfnisse nothwendig haben, und diess ist im Grunde nur sehr wenig.

Vor Allem aber ist darauf Bedacht zu nehmen, dass die Fortschreitungen in unseren Dreiklängen (denn einen andern Accord kennen wir noch nicht) richtig seien, dass wir keine Verstösse gegen den sogenannten reinen Satz machen.

Unter die Fehler gegen den reinen Satz rechnet man hauptsächlich das gleiche Fortschreiten zweier Stimmen in Quinten- oder Octaven-Intervallen.

Diese Fehler sind besonders dann sehr leicht zu machen, wenn zwei oder mehrere Dreiklänge genommen werden sollen, welche stufenweise, auf- oder abwärts zunächst aneinanderliegen, oder, was dasselbe ist, wenn der Bass um eine Stufe auf- oder abwärts geht, z. B.

152.

Dadurch also, dass der Bass bei a von c nach d und mit ihm gleichzeitig der Sopran ebenfalls von c nach d geht, entstehen Octavenfortschreitungen, d. h. der Sopran macht mit dem Basse Octaven. — Der Fehler liegt also im Sopran, denn der Bass muss von c nach d, der Sopran kann aber anderswohin, wie wir später sehen werden.

Bei b geht der Bass von f nach g, der Sopran gleichzeitig von c nach d; beide Stimmen bilden Quinten, $\begin{smallmatrix} c \\ f \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} d \\ g \end{smallmatrix}$, oder der Sopran macht mit dem Basse Quinten. Auch hier ist es wieder der Bass, welcher von f nach g muss, während der Sopran eine andere Bewegung machen kann. In beiden Fällen also muss in derjenigen Stimme abgeholfen werden, welche zum Basse eine Octave oder Quinte bildet.

In obigen Beispielen ist es zufällig der Sopran, welcher bei a eine Octaven-, bei b und c eine Quintenfortschreitung mit dem Basse macht. Wir wissen aber, dass die Quinte und Octave in jeder Stimme liegen können, dass also jede Stimme eine derartige fehlerhafte Fortschreitung machen kann.

An unserm Beispiele sehen wir bei a, dass der Alt zum Basse die Quinten $\begin{smallmatrix} e \\ c \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} a \\ d \end{smallmatrix}$, und bei b der Tenor zum Basse die Octaven $\begin{smallmatrix} f \\ c \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} g \\ d \end{smallmatrix}$ bilden. Bei b und c ergibt sich aber auch noch der Fehler, dass die oberen Stimmen unter sich, Sopran und Tenor Quintenfortschreitungen machen.

Diese fehlerhaften Fortschreitungen entstehen also dadurch, dass zwei Stimmen gleichzeitig miteinander in Octaven- und Quintenintervallen stufenweise auf- oder abwärts gehen, wie bei a, b und Letzteres bei c zu ersehen ist.

Um nun derartige Fehler zu vermeiden, wendet man die Gegenbewegung an, d. h. wenn der Bass um eine Stufe aufwärts geht, gehen diejenigen Stimmen, welche zu ihm die Quinte oder Octave bilden, abwärts, wie folgend,



geht hingegen der Bass um eine Stufe abwärts, so gehen Quinte und Octave aufwärts,



Es ist aber noch eines Falles zu gedenken. Es kann der Bass auch um nur einen halben Ton aufwärts gehen. In diesem Falle muss noch, ausser den Quinten- und Octavenfortschreitungen, ein anderer Fehler vermieden werden. Soll z. B. nach A dur B dur genommen werden, in welchem Falle also der Bass um einen halben Ton aufwärts geht; so muss ausser der Quinte und Octave auch auf die Terze Rücksicht genommen werden; diese darf nicht abwärts, sondern sie muss aufwärts sich bewegen, weil sie sonst einen übermässigen Sekundenfortschritt macht. Z. B.



Hier bei a darf der Sopran nicht von cis nach be, weil dieses ein übermässiger Sekundenschritt wäre; der Sopran geht also nach d, wie vorstehend bei b, und der B-dur-Dreiklang erscheint dadurch mit doppelter Terz; die Terz liegt nemlich im Sopran und Tenor. Aber diese Terzen liegen eine Octave weit auseinander, und man sagt in diesem Falle gewöhnlich: doppelte Terz in der Octavenweite, also B dur mit doppelter Terz in der Oktavenweite.

Bei c liegt die Terz von A dur im Alt, cis; dieses muss ins d, und es liegen dann Sopran und Alt bei B dur im d; wir haben also ebenfalls

doppelte Terz; diese doppelte Terz liegt aber hier in Einem und demselben Klange, nicht wie bei b eine Octave weit auseinander, daher nennt man diess: doppelte Terz im Einklange, und dasselbe ist der Fall bei d, wo der Tenor die Terze cis hat, welche nach d gehen muss, und somit doppelte Terz im Einklange mit dem Alt bildet, welcher, als Quinte, ebenfalls von e nach d gehen muss.

Diess muss dem Schüler recht klar werden, und nicht minder darf er unterlassen, Alles praktisch zu üben, zu welchem Zwecke Beispiele folgen werden. Ehe wir aber mit Uebungen weiter gehen, wird es frommen, erst den Tonikadreiklang in Dur und Moll, und in allen drei Lagen sich vollständig geläufig zu machen. Hiezu mag folgendes Muster dienen, nach welchem dieselben ausgezeichnet sicher und schnell durch alle Tonarten zu üben sind:

Dur. Moll.

156.

Sind diese Uebungen so vollständig fleissig durchgemacht, dass an kein Fehlen mehr zu denken ist, so kommt noch zweierlei zur Achtnahme, das ist:

- 1) Bezeichnung der Dreiklänge, und
- 2) dieselben so nacheinander zu nehmen, wie sie am Nächsten liegen.

1. Bezeichnung der Dreiklänge (Bezifferung).

Die beiden Hauptdreiklänge, Dur und Moll unterscheiden sich nur durch die Terz, diese ist in Dur gross, in Moll klein.

Wie die grosse und kleine Terz zu jedem Grundtone bezeichnet wird, ob mit Kreuz oder Auflösungszeichen die grosse, ob mit Be oder Auflösungszeichen die kleine gemeint ist, wissen wir bereits von der Intervallenlehre her. Sollte hierin etwas vergessen worden sein, so ist jetzt die Zeit, dasselbe vor Allem zu wiederholen.

Da nun der Unterschied der Dur- und Molldreiklänge einzig nur in der Terz liegt, so ist uns nur die Bezeichnung der Terz nothwendig.

Da der Dreiklang aus Terz und Quinte (vierstimmig mit Octave) besteht, so kann er im Allgemeinen mit 3 oder 5 oder 8 bezeichnet werden, besonders dann, wenn man ausdrücklich diese oder jene Lage bestimmen will, z. B.

157.

Bezifferg.

Ausser der Bestimmung der Lage genügt es, vorstehende Dreiklänge, sowie überhaupt alle bloss durch die Terz zu bezeichnen:

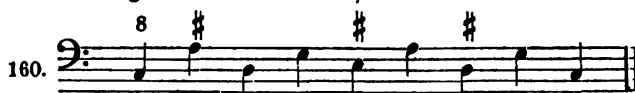


Wenn in einem Tonstücke Dreiklänge gespielt werden sollen, so werden diejenigen, welche in der Tonart liegen, häufig gar nicht, oder nur der Lage wegen, bezeichnet. Es versteht sich also von selbst, dass z. B. hier



a moll, F dur, d moll, G dur genommen wird, weil diese Dreiklänge in der C dur Tonart liegen.

Anders aber verhält es sich, wenn Dreiklänge vorkommen, welche der Haupttonart fremd sind, derselben also nicht angehören. In solchen Fällen muss die Terze fleissig bezeichnet werden; z. B.



Hier sind die grossen Terzen, also die Dur-Dreiklänge zu A, E, D bezeichnet.

2. Dreiklänge nacheinander zu nehmen, wie sie am Nächsten liegen.

Der nächstfolgende Accord liegt am Nächsten, wenn vom vorhergehenden ein Ton in der nemlichen Stimme liegen bleibt. So z. B. liegt in den nächsten Beispielen in der beistehenden Lage G dur dem C dur deshalb so am Nächsten, weil der Ton g immer in derselben Stimme vom vorhergehenden C dur liegen bleiben kann, und zwar bei a im Alt, bei b im Tenor, bei c im Sopran:



Der Ton g ist es also, welcher sowohl dem Dreiklange auf C, als auch dem auf G angehört. Diese beiden Dreiklänge haben also den Ton g gemeinschaftlich, darum nennt man einen Ton, welcher in zwei oder mehreren Accorden enthalten ist, einen gemeinschaftlichen Ton.

Im folgenden Beispielen ist zu sämtlichen Accorden der Ton C der gemeinschaftliche Ton:



Durch diese gemeinschaftlichen Töne entsteht dann ein inniger Zusammenhang der Accorde, wenn sie (die gemeinschaftlichen Töne) in derselben Stimme beibehalten werden, worauf der Schüler allerdings halten soll.

Es wäre falsch, zu lehren und, gegen alle Praxis, zu behaupten, diess müsse immer so gehalten werden. Aber es darf die Erfahrung in ihre Rechte eintreten, und diese lehrt, dass der Schüler, wenn man ihn gewähren lässt, Alles durcheinander wirft, und stets nach dem greift, was am Entferntesten liegt, und auf diese Weise allen Zusammenhang zerstört.

Darum ist es gut, schon hier mit Entschiedenheit darauf zu dringen, dass die Dreiklänge mit Beobachtung dieser gemeinschaftlichen Töne, also im Beibehalten derselben in der gleichen Stimme streng geübt werden.

Eine gute Vortübung hiezu ist die Verbindung einer jeden Stufe mit ihrem Ober- und Unterdominantendreiklänge.

Wenn wir uns die Reihe der Töne denken, und zu jedem derselben die Oberdominante, so entsteht folgende Bassreihe:

Oberdom. O.D. O.D. O.D. O.D.

163. 

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

Die Oberdominantenverbindungen sind so zu üben, dass von jeder Lage aus begonnen wird.

Von der Octavlage aus (gemeinschaftlicher Ton im Alt):

164a. 

7. St. vermindert 7. St. verm.

Von der Terzlage aus (gemeinschaftlicher Ton im Tenor):

b. 

7. St. u. s. f.

Von der Quintlage aus (gemeinschaftlicher Ton im Sopran):

c. 

u. s. f.

Unterdominantenverbindungen mit jeder Stufe der Tonart:

165 a. u. s. f.

7. St.

b. u. s. f.

c. u. s. f.

Diese Uebungen, durch alle Durtonarten strenge und sorgfältig vollbracht, werden eine sehr ergiebige Grundlage gewähren.

Wir bemerken bei vorstehenden Dominantenverbindungen überall den Zusammenhang, und zwar einmal durch die gemeinschaftlichen Töne und diess nennt man

den äussern Zusammenhang;

dann ist leicht zu bemerken, dass mit dem Tonika-Dreiklange am nächsten zusammenhängt der Ober- und Unterdominanten-Dreiklang, oder, dass der Oberdominanten-Dreiklang seine Auflösung, das Streben, sich in den Tonika-Dreiklang zu hewegen, als die einfachste und nächste Fortbewegung kundgibt, und dass der Tonika-Dreiklang, weil er zugleich die Oberdominante zu seiner Unterdominante bildet, sehr naheliegend sich mit dieser verbindet. Dieses sich Hinneigen der Dominanten zur Tonika nennt man

den innern Zusammenhang oder das Dominantenverhältniss.

Beim Ueben der nun folgenden bezifferten Beispiele ist also darauf zu achten, dass

- 1) alle Dreiklänge so genommen werden, wie sie am Nächsten liegen, dass also diejenigen Töne, welche vom vorhergehenden Dreiklange schon vorhanden sind, in der nämlichen Stimme beibehalten werden;
- 2) geht der Bass um eine ganze Stufe auf- oder abwärts, so müssen diejenigen Stimmen, welche die Octave und Quinte bilden, Gegenbewegung machen (Nr. 153, 154);
- 4) geht der Bass um einen halben Ton aufwärts, so muss auch die Terze aufwärts, um einen übermässigen Sekundenschritt zu vermeiden (Nr. 155);
- 4) es wird in diesen Beispielen öfters verlangt werden, dass nicht ge-

rade die nächste Lage genommen werde, sondern diejenige, welche die Ziffer verlangt; diess wird dann mit dem Zeichen \wedge über der Ziffer angezeigt werden;

- 5) ist nicht zu vergessen, dass ausserdem die Bezeichnung der Dreiklänge für Dur und Moll durch die Zeichen \sharp , \flat , \natural genügt, welche Bezeichnung von der Intervallenlehre her geläufig sein muss.

The image displays eight musical staves, numbered 1 through 8, each illustrating a different triad or interval. The notation includes accidentals (\sharp , \flat , \natural) and figured bass symbols (\wedge , \flat , \sharp , \natural , $\flat\sharp$, $\sharp\flat$, $\flat\flat$, $\sharp\sharp$). The staves are arranged vertically, with each staff showing a sequence of notes and their corresponding figured bass notation. The notation is in a style typical of 18th or 19th-century music theory textbooks.

*) Das Zeichen \wedge verlangt, dass die Dreiklänge in dieser Lage genommen werden sollen.

[illegible]

Während zwei auf einander folgende Dreiklänge nicht in der Octaven- oder Quintenlage genommen werden, macht die Terzlage eine Ausnahme, da das Fortschreiten zweier Stimmen in Terzen nicht gegen den musikalischen Wohlklang verstößt. Indem nun in einem solchen Falle diejenigen Stimmen, welche Octave und Quinte bilden, ihre Gegenbewegung vollführen, kann die Terz unbeirrt auf- oder abwärts gehen:



Die mit † bezeichneten Dreiklänge auf d und a erscheinen mit doppelter Terz Octavenweite. Die Oberstimme bildet zum Basse eine Dezime, darum wird der Dreiklang in dieser Form auch Dezimen-Accord genannt und mit 10 beziffert:



Eine Bassstimme oder überhaupt eine Stimme, über oder unter deren Noten Ziffern oder Zeichen, welche man auch Signaturen nennt, stehen, und die Harmonie anzeigen, welche zu der Note gespielt werden soll, nennt man eine bezifferte Stimme, der Inhalt und das Wesen dieser Harmonie ist der sog. Generalbass.

Derselbe kann nur insoferne Werth haben, als man unter ihm die Kenntniss der harmonischen Elemente, der Accorde versteht, also ein Ausfluss der Harmonielehre ist.

In früherer Zeit wurde zur Figuralmusik (Instrumentalmusik auch mit Gesang) in Messen etc. fleissig der bezifferte Bass auf der Orgel mitgespielt. Allein die Bezifferung ist hauptsächlich auch desshalb mangelhaft, weil sie die Stimmenführung nicht geben kann, ohne sich als Bild eines verworrenen Zifferhaufens darzustellen. Ein ganz ausgezeichnete Generalbassspieler und durchgebildeter Harmoniker, dessen viel umfassende Studien ihm erlauben, sein Ohr beständig dem Gange der Singstimmen zuzuwenden und ihm auch im Spiele zu folgen, könnte allenfalls grossen Theiles, aber auch nicht immer, zurecht kommen.

Diess hat man endlich eingesehen und angefangen, die Orgelstimmen lieber in Stimmen auszuschreiben, welche man „die angesetzte Orgelstimme“ nennt. Dagegen ist aber der bezifferte Bass zur Begleitung des Chorals etc. und besonders der Lehre der Accorde, welche sich daran knüpfen kann, ein sehr gutes Lehrmittel und in häufigen Fällen zu schneller Verständigung der kürzeste Weg.

§. 22.

Mehrdeutigkeit der Töne.

Die Harmonie gewährt die Möglichkeit, einem und demselben Tone verschiedene Accorde als Begleitung zu unterbreiten, ihn auf verschiedene Weise zu deuten und diess nennt man Mehrdeutigkeit.

Die Mehrdeutigkeit hat ein ziemlich grosses Feld; wir wollen aber hier

nur in Beziehung auf die Harmonie der Dreiklänge eingehen, weil uns bis jetzt weitere Accorde noch unbekannt sind.

Der Ton c z. B., welchen man sich in der Oberstimme liegend denken muss, kann als Octave zum Basse erscheinen, und also mit dem C der Dreiklänge begleitet werden:



Dasselbe c kann auch als Terze benützt werden, also a zum Bass haben:



Ebenso kann dieses c als Quinte erscheinen und demnach f der Bass sein:



Die Lehre und ausgedehntere Benützung dieses Stoffes gehört in die Harmonielehre.

§. 23.

Enge und weite (getheilte) Harmonie.

Die enge Harmonie hält die Accordtöne so nahe als möglich an einander, z. B.



während die getheilte Harmonie die Accordtöne weiter auseinander stellt, und zwar so, dass meistens die Töne der Altstimme in der engen Harmonie dem Tenore zugetheilt werden.

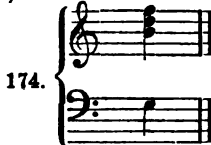


§. 24.

Dominantenvierklang.

Wir haben den uns bekannten Dreiklang terzenweise übereinander gebaut, kennen gelernt.

Fügen wir etwa dem Ober-Dominanten-Dreiklange eine weitere Oberterz bei, folgend den Ton f,



so gewinnen wir ein neues Gebilde, aus vier verschiedenen Klängen bestehend. Daher nennt man diesen Accord Vierklang, und da er auf der Oberdominante der Tonart steht, den Dominanten-Vierklang, wohl auch Dominantenaccord, Hauptseptimenaccord.

Derselbe besteht aus grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septe und ist desshalb ein Septaccord.

Der Dominanten-Vierklang gehört sowohl der Dur- als Molltonart an, d. h. seine Bestandtheile sind in Dur und Moll dieselben.

Wir werden noch mehrere andere Septaccorde kennen lernen; aber alle unterscheiden sie sich eben in ihren Intervallen vom Dominanten-Vierklang.

Während andere Accorde zugleich mehreren Tonarten angehören können, ist er nur Einer Tonart eigen, und er bestimmt diese auch. Z. B. der Dominanten-Vierklang auf G kann nur der Tonart C dur oder moll gehören, weil in keiner andern Tonart die Töne h und f zugleich vorkommen, der Dominantenvierklang auf A gehört D dur oder moll, weil cis und g nur in diesen Tonarten liegen.

Er bestimmt also die Tonart, aber nicht das Tongeschlecht, die Tonart desshalb, weil er auf der Oberdominante steht; ist diese z. B. \flat , so muss die Tonika Es sein, — er bestimmt aber das Tongeschlecht nicht, weil er gemeinsam Dur und Moll gehört.

Ausser dem Dominanten-Vierklang kann auf jeder Stufe der Tonleiter ein Septaccord Platz finden:



Wir sehen den Septaccord

auf der ersten Stufe C, bestehend aus gr. Terz, gr. Quint, gr. Sept,

"	"	zweiten	"	D,	"	"	kl.	"	gr.	"	kl.	"
"	"	dritten	"	E,	"	"	kl.	"	gr.	"	kl.	"
"	"	vierten	"	F,	"	"	gr.	"	gr.	"	gr.	"
"	"	fünften	"	G,	"	"	gr.	"	gr.	"	kl.	"
"	"	sechsten	"	A,	"	"	kl.	"	gr.	"	kl.	"
"	"	siebenten	"	H,	"	"	kl.	"	kl.	"	kl.	"

So wie alle diese Septaccorde*) in ihren Intervallen vom Dominanten-Vierklange abweichen, so sind sie auch anderer Natur und bedürfen anderer Behandlung.

Wie der Dreiklang, vierstimmig angenommen, drei verschiedene Lagen hat, so ist diess auch beim Dominantenvierklang und den übrigen Septaccorden der Fall; es kann also jedes Intervall derselben in der Oberstimme liegen.

Septlage. Quintlage. Terzlage.

176.

Durch die Generalbassschrift wird sowohl der Dominantenvierklang als auch jeder andere Septaccord mit der Ziffer 7 bezeichnet.

§. 25.

Gesetz der Auflösung.

Sowie die Harmonie der Fortschreitung bedarf, so muss sie auch zur Ruhe gelangen, d. h. sie muss sich auflösen.

Das Gesetz der Auflösung oder die naturgemässe Bewegung, welche die einzelnen Töne eines Accordes zu machen haben, findet man in der Theilung der Tonleiter in zwei Hälften.

Die erste Hälfte besteht demnach aus den Tönen

177.

Wollte nun bei dem Tone F geschlossen werden, so würde diess keine Beruhigung gewähren, Jeder fühlte, dass mit diesem Schlusse im F die Tonart C dur verwischt wäre. Ganz anders, und dem Gefühle zusagend hingegen ist es, wenn diese Tonreihe entweder ganz zurückgehend wieder nach c, oder wenigstens bis e geführt wird:

178.

Daraus geht der Grundsatz hervor, dass die Töne der ersten Hälfte sich abwärts zu lösen streben.

Die zweite Hälfte heisst:

179.

*) Manche geben diesen verschiedenen Septaccorden auch verschiedene Namen, z. B. kleinen, gemischten etc. Septaccord. Diess erscheint gänzlich überflüssig und verwirrend, denn es muss doch wohl genügen, statt der vielen unnöthigen Benennungen ganz einfach zu sagen: Septaccord auf der 2. 3. etc. Stufe; die Tonart bestimmt ja ihre Intervalle, und es kann höchst gleichgiltig sein, ob man einen derselben klein oder vermischt oder wie immer heisse.

und diese streben aufwärts, sie finden ihre Ruhe ebenfalls in dem über ihnen stehenden c, und hauptsächlich ist es die siebente Stufe h, welche in ihrer Auflösung nach der Tonika c hinauf verlangt, während der Ton g, die Quinte, sowohl der ersten als zweiten Hälfte, in deren Mitte er steht, geneigt ist.

Die Töne der zweiten Hälfte streben aufwärts.

Wenden wir nun diesen Grundsatz der Auflösung auf die Auflösung des Dominanten-Vierklanges an, und wählen hiezu den, welcher der Tonart Es dur gehört und also auf B steht:



Dieser Dominanten-Vierklang gehört der Tonart Es, daher ist also die Scala aus Es dur in zwei Hälften zu theilen, und es lösen sich also die Töne f und as, welche in diesem Dominanten-Vierklange enthalten sind, als zur ersten Hälfte gehörend, abwärts, wie bei b vorstehend und der Ton d, welcher als siebente Stufe der Es dur Tonart in der zweiten Hälfte liegt, geht aufwärts nach es, und die Auflösung des ganzen Accordes erscheint so:



oder: der Dominanten-Vierklang löst sich zunächst in den Tonika-Dreiklang auf, as, die Septe des Vierklanges geht abwärts, weil sie zur ersten Hälfte, d, die Terze, geht aufwärts, weil sie zur zweiten Hälfte, f, die Quinte, geht abwärts, weil sie zur ersten Hälfte gehört.

Es ist schon erwähnt worden, dass der Dominanten-Vierklang im Ganzen sich zunächst in den Tonika-Dreiklang aufzulösen strebe, daher lösen sich seine Töne in die nächstgelegenen desselben.

Die Quinte des Dominanten-Vierklanges steht zwischen der Tonika und ihrer Terz; ob sie nun auf- oder abwärts sich löse, in jedem Falle geht sie in einen Ton des Tonikadreiklanges, in die Tonika selbst oder in die Terze des Dreiklanges, daher hat die Quinte des Dominanten-Vierklanges eine doppelte Bewegung, sie kann auf- oder abwärts gehen. — Vollständig aber ist die Auflösung, wenn sie sich abwärts bewegt.

Die Quinte des Dominanten-Vierklanges kann auch weggelassen, dagegen die Octave dazu genommen werden:



Das Gefühl erwartet, dass der Dominanten-Vierklang in die Tonika schliesse; diese Erwartung wird aber oft getäuscht, denn, wenn auch die Intervallen desselben ihre richtige Lösung vollführen, so kann sich der Bass anders als in die Tonika bewegen:



Einen solch unerwarteten Schluss nennt man
Trugschluss (inganno).

Durch die Beigabe einer Oberterz zum Dominanten-Vierklange entsteht ein weiterer Accord. Diese beigegebene Terze bildet dann zum Bass die Non, und dieser Accord wird

§. 26.

der Nonaccord

genannt.



Der Nonaccord kann in Dur und Moll erscheinen; im ersten Falle ist er der grosse, a, im zweiten der kleine Nonaccord, b, und wird mit 9 beziffert.

Seine Auflösung ist, da er den Dominanten-Vierklang in sich begreift, auch diesem gleich, d. h. also, er strebt ebenfalls dem Tonikadreiklange zunächst zu.

Da er fünfstimmig erscheint, so lässt man im vierstimmigen Satze die Quinte weg:



Wenn von diesen Nonaccorden der Grundton weggelassen, und dagegen die Terz zum Grundtone gemacht wird, so entsteht aus dem grossen Nonaccorde der Septaccord auf der siebenten Stufe, aus dem kleinen Nonaccorde der verminderte Septaccord, welcher auf der siebenten Stufe der Molltonart seinen Sitz hat:



Da in diesen Septaccorden der Sopran und Tenor Quinten bilden, so hat sich bei ihrer Auflösung der Tenor aufwärts zu bewegen:



Der verminderte Septaccord ist eine viel verwendete Harmonie und derselbe erscheint, wie der Dominanten-Vierklang in seinen drei verschiedenen Lagen:



und löst sich ebenfalls zunächst in den Tonikadreiklang auf.

§. 27.

Versetzungen oder Umkehrungen der Accorde.

Den Tonika-Dreiklang und Dominanten-Vierklang nennt man Grundaccorde, weil von ihnen andere Accorde hergeleitet werden. Wir wollen zuerst die Versetzungen des Dreiklanges ins Auge fassen.

Unter diesen Versetzungen versteht man die Verrückung des Basses, von seinem ursprünglichen Grundtone weg in die Töne des Accordes, so dass also bei den Versetzungen des Dreiklanges die Bassstimme vom Grundtone weg in die Terz und Quinte verlegt werden.

Da der Dreiklang nur aus drei Klängen besteht, so kann also der Grundton nur in die Terz und Quinte versetzt werden, d. h. der Dreiklang kann nur zwei Versetzungen haben. Wir bleiben übrigens hiebei bei der Vierstimmigkeit, und während der Bass sich in die Terze und Quinte des Dreiklanges versetzt, behalten wir in den andern Stimmen unverrückt die schon vorhandenen Accordtöne:



Wir sehen hier bei a, dass der Bass von c nach e gegangen ist, und bei b nach g, und zwar, dass diess in jeder Lage des Dreiklanges geschah.

Dadurch aber, dass der Bass seine Stelle verrückt, müssen die vorherigen Töne des Dreiklanges nun natürlich andere Intervalle zum Basse c-e bilden. Hier



ist nun der Sopran zur Sext, der Alt zur Terz, der Tenor zur Octave geworden, und man nennt nun diesen Accord den

Sext-Accord.

Durch die erste Versetzung des Dreiklanges entsteht der Sextaccord.

Dieselben Bestandtheile haben auch die versetzten Accorde unter a Nr. 189 im zweiten und dritten Takte, nur erscheinen sie dort in einer andern Lage.

Wir bemerken, dass der ursprüngliche Grundton c es ist, welcher bei dieser Versetzung zur Sext wird, und diess ist der Grund, warum er Sextaccord genannt wird. Die Generalbassschrift bezeichnet ihn einfach mit 6.

Dieser ursprüngliche Grundton muss, wenn er in den Versetzungen vom Basse verlassen wird, immer von einer andern Stimme übernommen werden.

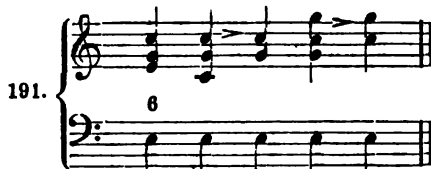
Wir sehen bei 190 den Sextaccord mit 6, 3 und 8, und sagen, Sext-Accord mit Octave,

denn, während zum Sextaccord jederzeit die Terze genommen werden muss, kann die Octave wegbleiben, dagegen aber ein anderes Intervall, Terz oder Sexte verdoppelt werden, und zwar können diese beiden Intervalle in der Octavenweite oder im Einklange verdoppelt werden.

Es kann demnach der Sextaccord in fünffacher Weise, was man die Form nennt, erscheinen:

- 1) Sextaccord mit Oktave.
- 2) Sextaccord mit doppelter Sext Octavenweite (dann ohne Octave).
- 3) Sextaccord mit doppelter Sext im Einklange (dann ohne Octave).
- 4) Sextaccord mit doppelter Terz Octavenweite (dann ohne Octave).
- 5) Sextaccord mit doppelter Terz im Einklange (dann ohne Octave).

Wir sehen sie hier in vorstehender Reihe:



In welchem Falle nun ist diese oder jene Form des Sextaccordes zu wählen? Diese Frage beantwortet sich zunächst dahin, dass wir wieder auf die nächste Lage verweisen.

Es sei gestattet, hier praktische Anhaltspunkte zu geben. Möge nicht der Vorwurf eines mechanischen Vorgehens dieses Verfahren verdammen. Die Erfahrung lehrt vielfach, dass sich Schüler hierin schwer thun, und zwar solche, welche diese Sache lernen sollen und müssen, und gleichwohl das erwünschte Geschick und die nöthige Denkkraft nicht mitbringen.

Voraus nun sei erwähnt, dass diese Formen und Versetzungen durch alle Tonarten gründlich zu üben sind, ferner, dass diese Versetzungen von jedem Moll-, verminderten und übermässigen Dreiklange aus gemacht werden können.

Wir werden nun auf diejenigen Anwendungen des Sextaccordes kommen, welche am Häufigsten vorkommen.

Hieher gehören wieder die Dominantenverbindungen.

Verbinden wir z. B. mit der Tonika die Oberdominante:

a. b. c.

192.

und verwenden aber statt des Oberdominanten-Dreiklanges den Sextaccord, welcher von ihm herkommt, diess ist der Sextaccord auf h, so würden uns die Sextaccorde auf h am Nächsten in folgenden Formen liegen, je nachdem wir den Tonika-Dreiklang wie vorstehend a, b, c in dieser oder jener Lage nehmen:

a. b. oder c.

193.

Diess ist aber nicht nur bei der Verbindung des Tonika-Dreiklanges mit seiner Oberdominante der Fall; sondern jederzeit, wenn ein Dreiklang in der Octavlage folgt, und geht ein um eine Stufe tieferliegender Sextaccord voraus, so wird derselbe mit doppelter Terz Octavenweite am Nächsten liegen (193 a).

Anders ist es, wenn der Dreiklang in der Terz- oder Quintlage vorausgeht oder nachfolgt, wie Nr. 193 b und c zeigen.

Nach dem Muster 193 soll nun die ganze Reihe aller Tonarten tüchtig geübt werden, also von jeder Tonika in jeder Lage ausgehend.

Verbinden wir mit dem Tonika-Dreiklange seine Unterdominante, nehmen aber statt des Dreiklanges auf F den von ihm abgeleiteten Sextaccord auf a, so wird dieser, von den verschiedenen Lagen des Tonika-Dreiklanges aus so am Nächsten liegen:

oder mit Octave. oder mit Octave.

194.

Auch diese Uebung soll bis zur vollständigen Fertigkeit durch alle Tonarten geübt werden,

Da wir hier wieder die Gelegenheit ergreifen wollen, Uebungen an die Hand zu geben; so benützen wir die Veranlassung, und fahren in obigen Verbindungen fort, indem wir wieder, wie bei den Dreiklängen, jede Stufe der Scala vermittelt der Sextaccorde mit den Ober- und Unterdominanten verbinden.

Da aber die Verbindungen mit den Unterdominanten noch inniger zusammenhängen, als diejenigen mit der Oberdominante, daher auch für das Ohr, als Reihe betrachtet, erquicklicher sind, und der Zweck dennoch erreicht wird, so beschränken wir uns auf die Verbindungen der Unterdominanten, oder vielmehr ihrer Sextaccorde.

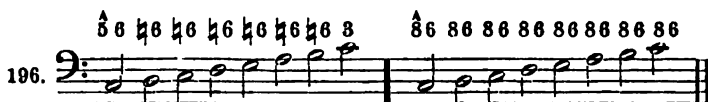
195. 

Mit der Terzlage beginnen; die Sextaccorde mit dopp. 6 Octavweite. Quintlage beginnen; Sextaccorde mit doppelter Sext im Einklange.

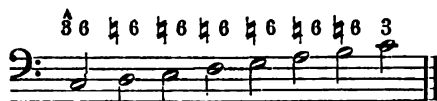


Sextaccord mit doppelter Terz Octavweite.

Verbindungen der Stufen, vermittelt der Sextaccorde, welche von ihren Oberdominanten herkommen:

196. 

Doppelte 6 Octavweite; Dreiklänge Terzlage. Sextacc. doppelte 3 Octavweite; Dreikl. Octavlage:



Sextaccord mit dopp. 3 im Einklang. Dreiklänge. Terzlage.

Noch ist bei der Anwendung des Sextaccordes eines Falles zu gedenken, wenn nemlich auf denselben ein Dreiklang folgt, welcher nun eine ganze oder halbe Stufe abwärts liegt:

197. 

In diesen Fällen richtet sich also die Form der Sextaccorde nach der Lage der darauffolgenden Dreiklänge ganz in der Weise, wie wir die Sext-

accorde am Nächsten gelegen nehmen würden, wenn der Dreiklang schon voraus gegangen wäre:



Es kann auch eine kleinere oder grössere Reihe von Sextaccorden vorkommen:



In solchen Fällen und überhaupt wenn mehrere Sextaccorde auf einander folgen, ist vor Allem zu merken, dass sie nicht in gleicher Form genommen werden, also nicht immer mit Octave oder doppelter Sexte, sondern dass die Form wechselt, und dass sie, wenn sie stufenweise wie vorstehende geführt erscheinen, alle in der Sextlage genommen werden. Wollte man etwa mehrere Sextaccorde mit doppelter Sext oder Terz Octavenweite einander folgen lassen, so würden Octaven- und Quintenfortschreitungen in den Stimmen unter sich entstehen:



Wer hierin die nöthige Uebung sich verschaffen muss, hat die Hauptübungen unter 198, 194, 195, 196 durch alle Tonarten bis zur völligen Geläufigkeit und Sicherheit zu üben.

Folgende bezifferte Beispiele dienen zum Aussetzen sowohl, als besonders auch zur Übung im Spielen.

201. 

Es ist stets auf die nächste Lage zu achten.

1. *) 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

*) Die Lagen der Dreiklänge sind auch hier durch das Zeichen Δ verlangt.

**) Auf die Tonart merken!!



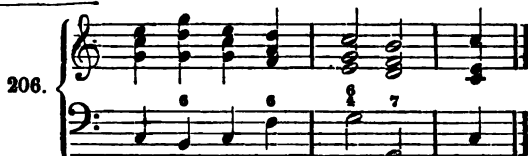
Es ist gesagt worden, dass der Quartsextaccord ganz besonders auf der Oberdominante seine Anwendung finde, und zwar ist diess hauptsächlich der Fall bei der

§. 28.

Cadenz.

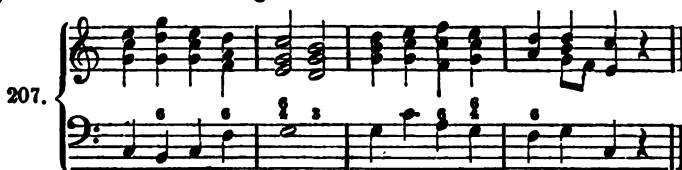
Cadenz heisst Tonschluss. Ein Tonschluss kann ein ganzer oder halber, ein vollkommener oder unvollkommener sein. Es gibt daher Ganz- und Halbcadenzen, vollkommene und unvollkommene.

1. Die Ganzcadenz schliesst bestimmt in die Tonika ab:



Man verwendet zu ihr auch häufig den Dominantenvierklang, weil er vermöge seiner Tonbestandtheile hauptsächlich in die Tonika zu bewegen sich bestrebt.

2. Die Halbcadenz hingegen bleibt auf der Oberdominante, und es kann von ihr aus weiter fortgefahren werden, darum wird in diesem Falle der Dominanten-Dreiklang angewendet, weil dieser in seiner Auflösung nicht so bedingt in die Tonika verlangt:



3. Vollkommen ist die Cadenz, wenn die Oberstimme in die Tonika, 4. und unvollkommen, wenn sie in die Terze oder Quinte des Tonikadreiklanges schliesst:



Als Grundform einer bündigen Ganzcadenz kann angenommen werden: der Sextaccord auf der Unterdominante, Quartsextaccord auf der Oberdominante und Dominanten-Vierklang:



§. 29.

Versetzungen (Umkehrungen) des Dominantenvierklanges.

Ehe der Schüler zu diesen schreiten kann, ist es unerlässlich notwendig, dass er die Dominantenvierklänge selbst in jeder Tonart und Lage ganz sicher und schnell zu nehmen im Stande sei. — Es sei noch bemerkt, dass der Dominantenvierklang für Dur und Moll gleich ist.

Da der Dominantenvierklang ausser dem Grundton aus grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septe besteht, so kann der Bass sich auch in diese Intervalle versetzen; es hat also der Dominantenvierklang drei Versetzungen.

Der Grundton und die Septe sind die wesentlichsten Intervalle des Dominantenvierklanges, welche auch in den versetzten Accorden hauptsächlich vorhanden sein müssen, und von welchen diese den Namen erhalten.

Die Versetzungen des Basses gestalten sich also so:



Bei der ersten Versetzung geht der Grundton des Dominantenvierklanges in die Terz, dagegen geht aber die Terz in den Grundton, um diesen zu ersetzen:



Durch die Versetzung des Basses an eine andere Stelle verändern sich, wie beim Dreiklange, auch hier die Intervalle. Die ursprüngliche Septe des Dominantenvierklanges wird bei der Versetzung des Basses zur Quinte, der Grundton g wird zur Sexte und man sagt: durch die erste Versetzung oder Umkehrung des Dominantenvierklanges entsteht

a. der Quintsextaccord.

Wie der Dominantenvierklang, als Stammaccord, so ist auch der Quintsextaccord in Dur und Moll gleich; er steht auf der siebenten Stufe der Tonart, und löst sich zunächst in den Tonikadreiklang, Dur oder Moll, auf, und wird mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet, und hat ausser Quint und Sext noch die Terze:



Da die Töne des Quintsextaccordes dieselben sind, wie die des Dominantenvierklanges, also ebenso der ersten oder zweiten Hälfte der Scala gehören, so sind auch die Gründe der Auflösung dieselben, und weil im Dominantenvierklange die Quinte eine doppelte Bewegung, also auf- oder abwärts machen kann, so kann auch im Quintsextaccord die Terze, welche eben diese ursprüngliche Quinte des Dominantenvierklanges ist, auch aufwärts gehen:



Der Schüler hat nun die erste Versetzung des Dominantenvierklanges von jeder Lage desselben aus in jeder Tonart vollständig gut zu üben und die Auflösung dazu zu nehmen auf folgende Art:

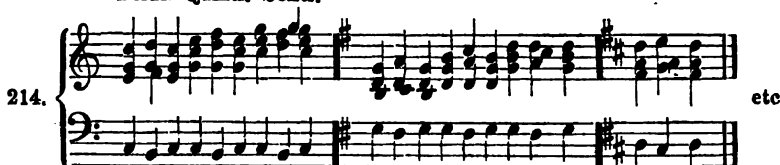


Der Dominantenvierklang aus F steht auf C,

" " " B " " F u. s. w.

Ist diess fleissig geschehen, dann sind, durch alle Tonarten durch, folgende Uebungen gut:

Terzl. Quintl. Sextl.



Es soll aus diesen Uebungen heraus sich ergeben, wie, in welcher Lage ein Quintsextaccord zu nehmen, je nachdem er sich in die Octav-, Terz- oder Quintlage des darauffolgenden Dreiklanges aufzulösen hat.

Folgende bezifferte Beispiele mögen im Spielen und Aussetzen Uebung verschaffen, wobei noch in Beziehung auf reinen Satz für folgenden und ähnliche Fälle aufmerksam gemacht sei.

Der Quintsextaccord in der Quintlage bildet zwischen Alt und Tenor eine Quinte, daher ist in folgendem Falle bei vorhergehendem Sextaccord dieser mit Octave zu nehmen:

7. $\overset{6}{3} \quad \overset{6}{5} \quad 6 \quad 6 \overset{\flat}{3} \quad 6 \overset{\flat}{3} 6 \overset{\flat}{5} 6 \overset{\flat}{6} 6 \overset{\flat}{6} 6 \overset{\flat}{6} 6 \overset{\flat}{6} \overset{\sharp}{\#} \quad 5 \overset{\flat}{5} 5 \overset{\flat}{5} 6 \overset{\flat}{5} \overset{\flat}{4} \overset{\flat}{4} 6$

8. $\overset{6}{4} \overset{\flat}{4} 5 \overset{\flat}{4} 5 \overset{\flat}{4} \quad 5 \overset{\flat}{3} \quad 5 \overset{\flat}{3} 5 \overset{\flat}{4} \overset{\flat}{3} \quad 5 \overset{\flat}{3} 6 \quad 6 \quad 4 \quad 7 \quad 8. \overset{\flat}{3} 6 6 \quad \overset{\flat}{3} 6$

9. $\overset{6}{5} \quad 6 \quad 6 \overset{\flat}{3} 6 6 6 6 6 6 6 6 \overset{\flat}{3} 5 \quad \overset{\flat}{4} 6 \overset{\flat}{5} 5 \overset{\flat}{3} 6 \overset{\flat}{8} 6 \overset{\flat}{8} \overset{\flat}{4} 5 \quad 6 \quad 4 \quad 7 \quad 8$

10. $\overset{\flat}{3} 6 \overset{\flat}{\#} \quad 5 \quad 5 \quad 5 \quad 6 \overset{\flat}{3} 5 \overset{\flat}{6} \quad 6 \quad 4 \quad 3 \quad 6 \quad 4 \quad 3 \quad 5 \quad 6 \overset{\flat}{\#} 5 \quad 5 \overset{\flat}{4} 6 \quad 4 \quad 7 \quad 8$

11. $\overset{\flat}{3} 6 \overset{\flat}{4} \overset{\flat}{4} 3 \overset{\flat}{6} \overset{\flat}{4} 5 \quad 5 \quad 6 \overset{\flat}{4} 6 \quad 5 \quad 5 \overset{\flat}{3} 6 \overset{\flat}{8} 6 \overset{\flat}{8} 6 \overset{\flat}{8} 6 \overset{\flat}{8} 6 \overset{\flat}{4} \quad 8 \quad 6 \quad 6 \quad 6 \quad 6 \quad 6$

12. $\overset{6}{5} \quad 6 \quad 6 \quad 6 \overset{\flat}{4} 8 \overset{\flat}{4} \overset{\flat}{4} \overset{\flat}{4} \quad 6 \quad 5 \quad 6 \quad 4 \quad 7 \quad 11. \overset{\flat}{3} 6 \overset{\flat}{3} 6 \overset{\flat}{3} 6 \overset{\flat}{3} 6 \overset{\flat}{8} 5$

13. $\overset{6}{3} 8 \times \quad 5 \overset{\flat}{3} 6 6 6 6 \overset{\flat}{\#} 5 \quad 6 \overset{\flat}{\#} \quad 6 \quad 4 \quad 8 \overset{\flat}{5} \overset{\flat}{4} \overset{\flat}{3} \overset{\flat}{\#} 8 \overset{\flat}{\#} 8 \quad 5 \overset{\flat}{3} 6 \quad 4 \quad 7$

b. Zweite Versetzung des Dominantenvierklanges.

Wie beim Quintsextaccord der Bass in die Terze des Dominanten-
vierklanges gegangen ist, so versetzt er sich bei der zweiten Versetzung
in die Quinte desselben:

217.



Musical score for exercise 217. The treble staff contains a series of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a dyad of G4, B4. The bass staff contains a series of notes: a triad of G3, B3, D4, followed by a dyad of G3, B3, then a triad of G3, B3, D4, and finally a dyad of G3, B3. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Durch diese weitere Versetzung des Basses wird der Grundton des Dominantenvierklanges, vorstehend der Ton C, zur Quarte, die Septe des Dominantenvierklanges, be, wird zur Terze, daher nennt man diese zweite Versetzung den

Terz-Quart-Accord:


***) Doppelte Sext-Octavenweite.**

die Terze des Dominantenvierklangs wird zur Sexte, daher kommt zum Terzquartaccord noch die Sexte, obgleich er nur mit 4 beziffert wird.

Hinsichtlich der Auflösung gilt ebenfalls der Grundsatz, welcher bei der Auflösung seines Stamm- und des Quintsextaccordes massgebend ist, d. h. er löst sich gleichfalls zunächst in den Tonikadreiklang auf, vorst. b.

Auch dieser Accord gehört sowohl Dur als Moll an, und hat seine drei verschiedenen Lagen:

Terzlage. Quartlage. Sextlage.

218. 

Die beste Uebung für den Schüler wird, durch alle Tonarten fortgesetzt, sein:

219.

The musical score for exercise 219 consists of two staves. The treble staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some intervals of a fourth. The bass staff contains a single melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingering numbers (1-5) are indicated below the bass staff notes. The exercise is marked with a 'C' time signature and a key signature of one flat (B-flat).

Der Terzquartaccord steht auf der zweiten Stufe der Tonart; hart an der Tonika also stehen: auf der siebenten Stufe der Tonart der $\frac{6}{4}$, auf der zweiten der Terzquartaccord; es liegt also eine fernere, folgende Uebung sehr nahe und muss durch alle Tonarten gehen:

Aus B.

aus G.

oder in Moll.

220.

Im letzten Beispiele g moll war beim Terzquartaccord die Sexte f_{is} nothwendig zu bezeichnen, ebenso gut als beim Quintsextaccord der Bass f_{is}; auf diese genauesten Bezeichnungen von Seite des Schülers hat ein Lehrer strengstens zu sehen; denn dadurch wird der Beweis geliefert, ob er sowohl den Accord als auch die Tonarten kenne oder nicht.

Da im Terzquartaccorde der Bass die Quinte des Dominanten-
vierklanges hat und diese auch aufwärts schreiten kann, so kann der
Terzquartaccord sich, anstatt in den Tonikadreiklang, in dessen erste Ver-
setzung auflösen:

[illegible]

c. Dritte Versetzung des Dominantenvierklanges.

Wenn die Septe des Dominantenvierklanges zum Basstone gemacht wird, so gestalten sich die übrigen Töne des Stammaccordes der Art, dass der ursprüngliche Grundton des Dominantenvierklanges zur Sekunde wird, und der durch die dritte Versetzung entstehende Accord heisst

Sekundaccord,

begreift in sich noch die Intervalle Quart und Sext, steht auf der vierten Stufe der Tonart, und wird mit 2, $\frac{4}{2}$, beziffert.

Da der Bass die Septe des Dominantenvierklanges hat, und diese sich abwärts auflöst, so geht der Bass des Secundaccordes bei seiner nächsten Auflösung ebenfalls abwärts, die Quarte als ursprüngliche Terze aufwärts, die Septe als ursprüngliche Quinte ab- oder auch aufwärts:

Quinte g aufw. ebenso ebenso ebenso

223.

Der Secundaccord löst sich also nicht, wie die beiden ersten Versetzungen, in den Tonikadreiklang, sondern in denjenigen Sextaccord, welcher von ihm herkommt.

Die Quinte kann, wie schon gesagt, auch aufwärts, und zwar, wie bei a, noch weiter als eine Stufe.

Vor Allem ist diese Versetzung in allen Lagen und Tonarten, und mit ihren

verschiedenen Auflösungen nach vorstehendem Muster aufs Fleissigste zu üben, und sind folgende Bezifferungen als Fortsetzung der Uebungen zu benützen.

224. * doppelt 3 Octavw.
3 6⁴

224. *doppelt 3* *Schw.*

 6 \sharp 6 \sharp 8
1. 8 2 6 8 6 4 4 \sharp 4 4 \sharp 4 4 \flat 6- 4 \sharp 6 4 \flat 6 6 4 6 6 6
 3 8 2 3 2 3 2 5 3 3 8 5 2 8 5 2 6 5 6 4 7

Bass staff notation showing notes corresponding to the numbers above.

2. 3 6 2 6 4 3 2 6 4# 4# 4# 4# 4# 2 6 3 2 6 3 2 6 4# 2 6 6 6 5 6 4 7

[illegible][illegible]

5. 

(Musical notation continues)

7. ♭ 3 2 6 8 6 6 4[#] 2 6 2 6 3 8 4[#] 4[#] 2 6 2 6 2[#] 6 8 4[#] 4[#] 2 6 2 4 8 2 6 4 7

[illegible]

9. 5 3 2 6 3 2 6 2 6 2 6 5 3 2 6 2 3 2 6 2 6 3 8 2 6 2 6 6 4 7

10. 8 6 6 3 2 6 3 6 6 6 2 6 3 8 2 6 2 6 3 2 6 2 6 6 4 7

11. 8 2 6 2 6 3 2 6 2 6 4 5 2 6 8 3 8 2 6 5 2 5 2 6 2 5 6 4 7

§. 30.

Ausser dem Dominantenvierklange gibt es noch

andere Vierklänge oder Septaccorde,

welche sich sowohl dadurch von ersterem unterscheiden, dass sie andere Intervalle in sich begreifen, als auch dadurch, dass sie auf anderen Stufen vorkommen.

Wenn man z. B. die Unterdominanten im Basse verbindet, und hiezu immer denjenigen Septaccord nimmt, welcher in der Tonart liegt (und wie er am Nächsten liegt) so entstehen Septaccorde auf jeder Stufe der Tonart:

225.

The musical score for exercise 225 consists of two staves. The treble staff contains a series of chords, each represented by a vertical line with a horizontal bar across it, indicating a sustained chord. The bass staff contains a series of notes, each marked with a '7' above it, indicating a seventh chord. The notes in the bass staff are: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F-1

Bei einer solchen Reihe von Septaccorden sowohl, als auch beim einzelnen Erscheinen eines derartigen Septaccordes soll die Septe als Bindung behandelt werden (worüber später das Nähere erörtert werden wird) und es wäre also die Schreibweise vorstehender Beispiele folgende:

226.

3 7 7 7 7 7

Wir sehen hier die Septaccorde abwechselnd vollständig und mit Octav ohne Quinte. Dieses Auslassen der Quinte geschieht deshalb, damit die Septe des folgenden Accordes schon im vorhergehenden Accorde vorbereitet werden kann; hier geschieht diess immer in der Altstimme.

Es stellen sich nun vorstehend die Septaccorde auf jeder Stufe der Tonleiter dar. Sie sind aber alle in ihren Bestandtheilen dadurch vom Dominantenvierklange verschieden, dass keiner derselben die grosse Terze, grosse Quinte und kleine Septe hat, ausser derjenige auf G, wobei er eben Dominantenvierklang ist.

Sie enthalten allerdings die Grundintervalle des Dominantenvierklanges, da sich diese aber nach der herrschenden Tonart richten, so müssen sich natürlich auch die Intervalle nach Massgabe derselben gestalten, und so erscheint der Septaccord auf C mit grosser Septe, grosser Terze und Quinte, derjenige auf D mit kleiner Septe, kleiner Terze und grosser Quinte u. s. f.

Es haben diese Septaccorde ebenso, wie der Dominantenvierklang, ihre Versetzungen, jedoch sind diese nur bei einigen praktisch, z. B.

227.

- 1) $\frac{6}{5}$ herkommend vom Septaccord auf D
- 2) $\frac{4}{3}$ " " " " D
- 3) $\frac{4}{3}$ " " " " H
- 4) $\frac{6}{5}$ " " " " H

und nach a moll leitend, oder auch herkommend von der zweiten Stufe auf a moll, da diese Septaccorde auch auf den Stufen der Molltonart fussen.

Ebenso kann auch der verminderte Septaccord, den wir in §. 26 kennen lernten, in seinen drei Versetzungen erscheinen:

228.

§. 81.

Verzögerungen oder Vorhalte.

Verbindet man z. B. mit dem Tonikadreiklange den Oberdominantendreiklang auf diese Weise:

229.

so bewegen sich Stimmen gleichzeitig mit einander in diejenigen Töne, welche zu G dur gehören. Diese gleiche Bewegung kann sich aber dadurch anders gestalten, dass ein oder der andere Ton oder mehrere Töne später in den nächstfolgenden Accord treten, dass sie also noch in den Tönen des vorhergehenden Accordes bleiben, dass sie also mit ihrer Fortschreitung zögern, dem darauffolgenden Accorde vorenthalten werden; daher nennt man dieses verspätete Eintreten in den nächstfolgenden Accord **Verzögerung** oder **Vorhalt**. Hier:



sehen wir dieselbe harmonische Grundverbindung, G dur mit C dur, wie im vorhergehenden Beispiele 229; aber der Sopran bewegt sich erst später in den Ton h, welcher zu G dur gehört, er verzögert sein Fortschreiten, indem er noch in dem zum vorhergehenden C dur gehörigen Tone c bleibt.

Zu solchen Verzögerungen eignen sich jene Stimmen, deren Accordtöne sich um eine Stufe abwärts bewegen, und es können diesen Vorhalten verschiedene Accorde in verschiedenen Lagen vorausgehen, z. B.



Bei a und c sehen wir die Verzögerung im Sopran, bei b im Tenor, bei d im Sopran und Tenor, bei e in allen drei oberen Stimmen, bei f im Alt und bei g im Basse.

Durch diese Vorhalte verändern sich aber die verzögernden Stimmen in ihren Intervallen zum Basse.

Wir bemerken, dass die endliche Auflösung in sämtlichen vorstehenden Beispielen nach dem Dreiklange geht, nur bei g in dessen erste Versetzung, den Sextaccord.

Es ist bei a und b die Terze zum Dreiklange, bei c die Octave desselben, bei d die Terze und Octave, bei e ebenfalls, bei f und g auch, welche sich später in die zum folgenden Dreiklange gehörigen Töne auflösen.

Dadurch bilden also diejenigen Stimmen, welche erst später in die Terze treten, zum Basse eine Quarte, diejenigen, welche später in die Octave gehen, eine Non, und bei g eine Sekunde und Quinte.

Die Generalbasschrift bezeichnet die Accorde, welche durch derartige Vorhalte entstehen, und nennt die Verzögerung der Terze den Quartquint-, die Verzögerung der Octave den Non- und die Verzögerung beider den Quart-Nonaccord, und diejenige bei g den Secundquintaccord.

Es sind also diese Accorde weiter nichts als später eintretende Dreiklänge, in welchen sich die Terze oder Octave verzögert.

Wenn ihnen, nach der älteren Lehre, auch hier eigene Namen zuge-theilt werden, so mag sich diess dadurch rechtfertigen, dass sie für den Organisten Wichtigkeit haben, dass hier diejenigen dargestellt sind, welche am Häufigsten erscheinen, und dass durch diese geringe Vermehrung der Namen der Accorde zwischen Lehrer und Schüler ein Verstehen in verkürztem Ausdrucke ermöglicht ist.

Verzögert also die Terz des Dreiklanges, so heisst der verzögernde Accord Quartquintaccord, nachfolgend a, verzögert die Octave, so heisst er Nonaccord, b, verzögern beide, Quartnonaccord, c, verzögert der Bass wie Nr. 231, g, Secundquintaccord.

Es hat sich also die Quarte in die Terz, die Non in die Octave aufzulösen und die Generalbassschrift setzt diese Auflösung auch bei, während sie gewöhnlich den Quartquintaccord bloss mit 4, den Nonaccord bloss mit 9 bezeichnet:

232.



Es sei hier besonders gedacht der Verzögerung vorstehend unter c. Wir sehen den Dominantenvierklang. Dieser bleibt liegen, während der Bass sich in die Tonika bewegt. Dadurch entsteht der sogenannte grosse Septimenaccord. Er kommt häufig beim Schlusse von Präludien vor.

Man nennt diese Verzögerungen auch Retardationen.

Es ist schon bemerkt worden, dass die Verzögerungen für den Organisten von Wichtigkeit seien und so ist es auch. Durch sie wird das sogenannte gebundene Spiel erzielt, welches, ausser dem Naheliegen der Harmonieen, welches schon bei den Bezifferungen angestrebt wurde, dadurch, dass die Verzögerungen

- 1) im vorhergehenden Accorde vorbereitet, und
- 2) als Bindungen behandelt werden sollen, erreicht wird.

Hierauf hat also der Schüler mit aller Genauigkeit zu sehen, und es ist ein sehr förderndes Hand in Hand Gehen mit dem Präludien-spiel, wenn hierauf gehörig geachtet wird.

Demnach sind auch vorstehende Beispiele unbedingt auf folgende Weise zu schreiben:




Die Verzögerungen sollen also vorbereitet sein, aber auch dann in der nämlichen Stimme liegen bleiben. Es wäre demnach gefast, obiges erstes Beispiel so zu spielen:

234 a.



C, die Quarte der nun folgenden Verzögerung liegt im Sopran vorbereitet, und da soll sie auch bleiben; hier würde sie aber der Alt übernehmen. Diess könnte dadurch geschehen, dass man das vorhergehende C dur ohne Quinte nähme, d. h. den Alt als Vorbereitung zum Sopran verlegte:

234 b.



Folgende bezifferte Beispiele mögen hieran im Spielen und Aussetzen Uebung verschaffen, wobei für Letzteres nochmal eingeschärft sei, dass die Verzögerungen fleissig durch Bogen zu bezeichnen sind.

285.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one sharp (F#). The melody is written on a single staff with a bass clef. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C

[illegible][illegible]

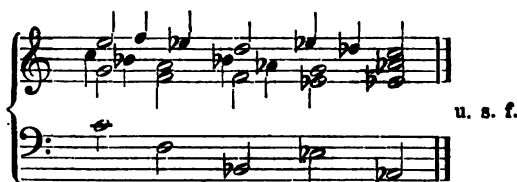
4 3 3 4 3 6 4 7 4 5 3 4 3 5 9 8 3 4 3 8 4 3 5 9 8 3 5 3 5 9 8 3 4 3 5

§. 32.

So wie Töne verzögern, können sie auch vorausgenommen werden, und zwar können diese

Vorausnahmen oder Anticipationen

mit einem einzelnen Tone oder mit mehreren und ganzen Accorden vorkommen. In jedem Falle gehören sie dem nächstfolgenden Accorde an und erläutern sich erst durch diesen.



Vorstehende Dominanten-Vierklänge können auch unmittelbar auf einander folgen:



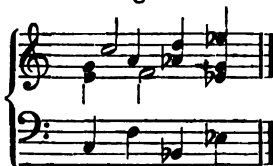
Diese Unterdominantenverbindung kann sich aber auch vollziehen in den leitereigenen Unterdominanten und Vierklängen:



Dadurch kommen ausser dem Dominantenvierklänge noch andere Septaccorde zum Vorscheine, nemlich diejenigen, welche auf jeder Stufe der Tonart liegen, und als Bindungen behandelt werden.

Bei allen bisherigen Modulationen waren gemeinschaftliche Töne vorhanden. Es kommen auch Modulationen vor, in welchem diese gemeinschaftlichen Töne fehlen. In diesem Falle kann man sich der Vermittlungsaccorde bedienen, d. h. solcher Dreiklänge, welche sowohl der bisherigen Tonart, als auch dem Dominantenvierklänge der neuen Tonart nahe stehen.

Zu Vermittlungsaccorden können taugen: die Paralleltönart oder die Unterdominante. Z. B. von C dur nach Es dur wird der Unterdominanten-dreiklang passen, weil dadurch der gemeinschaftliche Ton F geschaffen wird:



Von C dur nach E dur wird als Vermittlungsaccord die Paralleltönart a moll passen, weil a der gemeinschaftliche Ton wird:



Ein gewandtes und elegantes Modulationsmittel ist noch der verminderte Septimenaccord, so geschickt zur Modulation wegen seiner nahe-
liegenden Enharmonik, z. B. von C dur nach Es dur:



oder von C dur nach Fis dur



§. 34.

Durchgangstöne.

Wir haben bereits Töne gesehen, welche derjenigen Harmonie, mit welcher sie erklangen, nicht eigen waren, sie gehörten der nächstfolgenden. Diess war bei den Verzögerungen und Vorausnahmen der Fall.

Zu solchen, der Harmonie nicht eigenen Tönen gehören die Durchgangstöne, d. h. diejenigen, welche zwischen den Harmonietönen liegen, z. B. im folgenden Beispiele sehen wir die Harmonie von C dur bei a; bei b sind die Räume, welche zwischen c-e und e-g sind, durch Durchgangstöne ausgefüllt:



Diese Durchgangstöne sind der Harmonie fremd, nicht aber der Tonart; dieser gehören sie an, darum nennt man sie

diatonische Durchgangstöne,
auch leitereigene, weil sie der herrschenden Tonart eigen sind.

Solche Durchgangstöne können in jeder Stimme vorkommen.



etc.

*) Zweite Versetzung des verm. Septaccordes auf h.

Grundharmonie:



Durchgangstöne, welche der Tonart fremd sind, nennt man chromatische Durchgangstöne:

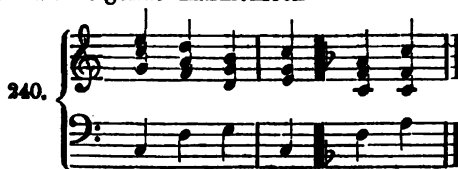


§. 35.

Durch die diatonischen und chromatischen Durchgangstöne entstehen

Durchgangs- und Mischaccorde.

Versehen wir folgende Harmonieen



mit Durchgangstönen,



so sehen wir bei a Septaccorde entstehen, welche wir zwar schon von früher her kennen (es sind diejenigen auf der ersten und vierten Stufe der Tonart), hier aber weder Charakter noch Selbstständigkeit eines Septaccordes haben, sondern eben nur ganz flüchtige Erscheinungen sind.

Bei b erscheint der sog. Durchgangs-Septaccord, welcher mit ♯ oder 7 bezeichnet wird.

Eben so flüchtige und unselbstständige Gestalten sind die Mischaccorde, entstehend durch die chromatischen Durchgangstöne:



§. 36.

Figuration.

Wenn die Töne eines Accordes nacheinander folgen, also nicht gleichzeitig erklingen, so ist diess eine Figuration vermittelst der Harmonietöne,

z. B.



Ein älterer Ausdruck nennt diess gebrochene Accorde.

Die Folge der Töne bei dergleichen Figurationen kann natürlich sehr verschieden gewählt werden, nur soll sie dann gleichmässig fortgeführt werden, z. B.



nicht:

es sei denn, dass eine einmal gewählte Abweichung gleichmässig fortgeführt wird:



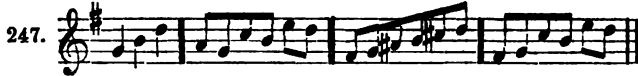
u. s. f.

Die Figuration kann für jede Stimme angewendet werden.

Ausser der Figuration mit Harmonietönen gibt es deren mit harmoniefreien Tönen, nemlich mit solchen Tönen, welche nicht zum Accorde gehören, und welche man harmoniefreie Hilfstöne nennt, im folgenden Beispiele alle Töne ausser g, h, d:



Harmoniefreie Hilfstöne können von oben und von unten einem Haupttone beigegeben werden:



Wie vorstehende Beispiele zeigen, können die Hilfstöne diatonische und chromatische sein, sie können dem Accordtone vorausgehen oder ihm folgen, auch sich wiederholen:



Ebenso kann ein Accordton von Hilfstönen von oben und unten umgeben sein:



Vorstehend bei a und b sehen wir beide Hilfstöne sogar vor dem Haupttone. Es kann

die Figuration durch alle Stimmen gehen, oder, es kann jede Stimme figurirt werden.

Wie diess in der Oberstimme geschieht, haben wir hier bereits gezeigt. Es kann dieselbe

Figuration im Basse

stattfinden:



Die Figuration in den Mittelstimmen.

Im Alt:



Im Tenor:



In beiden Mittelstimmen:



Sowie die Figuration in jeder Stimme erscheinen kann, so kann auch die Melodie in jeder Stimme auftreten. Hiebei ist die Rede von einer Melodie, welche bedeutungsvoller auftritt und unverändert in irgend einer Stimme sich hören lässt; daher heisst diese Melodie

cantus firmus (ital. *canto fermo*).

Cantus firmus im Alt:



Cantus firmus im Tenor:



Cantus firmus im Bass:



Diese Art von Arbeiten gehört schon zu den schwierigen, da die Grundbedingung eine schöne Stimmführung, und was noch mehr heissen will, eine künstlerische Idee auszudrücken verlangt, ferner sind sie die Vorbereitung zum

§. 37.

Kontrapunkt.

Im Allgemeinen nennt man Kontrapunkt jedes mehrstimmige Tonstück

für Singstimmen, besonders im Kirchenstyle; die Art und Weise aber, wie mehrere Stimmen sich zum Ganzen verhalten, ist verschieden.

Es kann die Melodie in der Oberstimme liegen, und mehrere Stimmen sind nur da, um sie zu begleiten, ihr die Harmonie zu geben. Diess ist einfacher Kontrapunkt, und diese Schreibweise nennt man

Homophonie,

ein solches Tonstück homophon.

Hier sind die begleitenden Stimmen Nebenstimmen, sie begleiten nur die Hauptstimme.

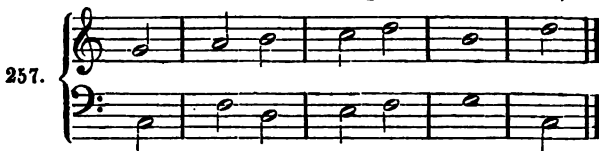
Wir haben aber in den früheren Beispielen Nr. 251 u. f. gesehen, dass die Mittelstimmen, der Bass sich auf eine angelegentlichere Weise beschäftigen, mehr Antheil nehmen, dass sie nicht nebenher gehen, sondern mehr Anspruch auf ihr Dabeisein machen, dass sie also reale Stimmen sind.

Wenn nun in einer Komposition die Stimmen nicht bloss die Haupt- oder Oberstimme einfach begleiten, sondern sich in eigenem Gange und inhaltvollerem Gesange betheiligen, so nennt man diess

Polyphonie.

Beide Arten, Homophonie und Polyphonie sind einfacher Kontrapunkt.

Die Lehre des einfachen Kontrapunktes behandelt mehrere Gattungen desselben in stufenweiser Fortschreitung. Sie übt z. B. zuerst darin, zu jeder Note einer Melodie eine Note des Kontrapunktes zu setzen, z. B.



Die zweite Gattung gibt im Kontrapunkte zwei Noten zu einer der Melodie etc.

Im Kontrapunkte unterscheidet man auch strengen und freien Styl. Die Lehre des strengen Styls, in welchem z. B. die alten ital. Meister schrieben, spricht auch von vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen und Dissonanzen.

Unter vollkommene Consonanz rechnet man die Quinte und Octave, unter unvollkommene die Sext und die grosse und kleine Terz. Als Dissonanzen werden die Sekunde, Quarte, Septe und Non bezeichnet.

Der doppelte Kontrapunkt.

Im doppelten Kontrapunkte müssen sich zwei Stimmen umkehren lassen, d. h. die Oberstimme muss auch als Bassstimme, und die Bassstimme als Oberstimme tangen; z. B.



Wird nun dieser Satz umgekehrt, so findet man den vorigen Bass in der Oberstimme, die Oberstimme als Bass.



Die beiden Motive eines doppelten Kontrapunktes nennt man auch Subjekte, so dass also in Nr. 258 der Bass das erste, die Oberstimme das zweite Subject bildet; besser aber nennt man das erste Hauptthema, das zweite Kontrathema.

Dem Kontrapunkte kann auch eine bloss begleitende Ausfüllungsstimme beigegeben werden, so dass sich der vorstehende Satz auf diese Weise gestaltete:

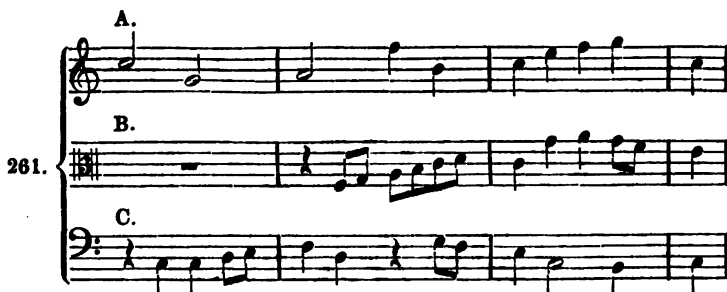


Dadurch wird aber der Kontrapunkt nicht dreifach, denn bei dieser Bestimmung werden nur diejenigen Stimmen gezählt, welche sich gegen einander umkehren.

Obiges Motiv Nr. 258 sehen wir in Nr. 259 um zwei Octaven höher in die Oberstimme versetzt. Dennoch wird diess in der Praxis nur als Octave genommen, und man sagt also, es sei diess der Kontrapunkt in der Octave.

Wie in der Octave, so kann das Hauptthema mit jedem andern Intervalle beginnen, muss aber dabei sich genau in der Melodie an das Hauptthema halten, sowie das Kontrathema sich gleich bleiben.

Der dreifache Kontrapunkt hat drei umkehrbare Melodien, von denen also jedes Ober-, Mittel- und Unterstimme werden kann, z. B.



The image contains two musical examples of three-part counterpoint. The first example consists of three staves: the top staff is labeled 'B.', the middle staff is labeled 'C.', and the bottom staff is labeled 'A.'. The second example also consists of three staves: the top staff is labeled 'C.', the middle staff is labeled 'A.', and the bottom staff is labeled 'B.'. Both examples are in G major (one sharp) and show the first eight measures of a three-part setting.

Dem dreifachen Kontrapunkte kann ebenfalls eine Ausfüllungsstimme beigegeben werden.

Der vierfache Kontrapunkt

besteht aus vier umkehrbaren Melodien. Es entsteht durch eine solche harmonische Zusammensetzung schon eine minder praktische Seite, da das Ohr nur schwer gleichzeitig die verschiedenen Motive zu fassen vermag. Gleichwohl aber ist die Uebung hierin für Studirende des Kontrapunktes von entschiedenem Vortheil.

§. 38.

Die Nachahmung (Imitation).

Wenn eine Stimme einen Gedanken, ein Motiv hören liess, und eine andere Stimme wiederholt diesen Gedanken oder dieses Motiv, so ist diess eine Nachahmung, die zweite Stimme hat die erste nachgeahmt.

Eine solche Nachahmung kann strenge oder frei sein. Ist sie strenge, so bleibt die nachahmende Stimme genau bei den Noten des zuerst gehörten Motives; ist sie frei, so hält sie sich nicht so ganz genau an dasselbe, sie verändert manchmal insoferne, als sie irgend einem Tone einen andern Intervallenschritt erlaubt; z. B.

streng:

262.

The image shows a musical example of strict imitation. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (F major or D minor). The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music shows a motif in the top staff being repeated in the bottom staff with a one-measure delay. The number '262.' is written to the left of the staves.

frei:



Die nachahmende Stimme kann die Nachahmung, wenn das Motiv hiezu taugt, auf jedem Intervalle beginnen, oder, wie man sich ausdrückt, auf jedem Intervalle beantworten, und hienach benennt man denn auch die Nachahmung. Beginnt also dieselbe auf der Sekunde, Terze, so ist es die Nachahmung in der Sekunde, Terze u. s. w. in der Obersekunde, Untersekunde etc.

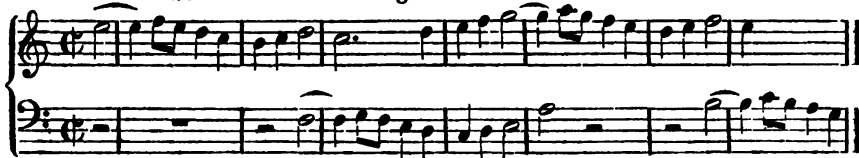
An der Nachahmung können sich mehrere Stimmen theilnehmen, und sie ist ein sehr schönes und dankbares Kunstmittel.

Bei Nachahmungen kann auch die sogenannte Engführung angewendet werden, und diese verleiht ganz besonders viel Reiz. Unter

Engführung

versteht man das Eintreten der nachahmenden Stimme, ehe die vorhergehende Stimme den Gedanken ganz ausgesprochen hat.

263. Gewöhnliche Nachahmung.



mit Engführung.



Nachahmungen können auch in der Gegenbewegung angewendet werden, d. h. die nachahmende Stimme lässt die Töne des Motives, welche abwärts gehen, aufwärts schreiten oder umgekehrt, z. B. vorstehende Nachahmung verkehrt:



§. 39.

Der Kanon.

Der Kanon ist eine strenge Nachahmung, und man wählt hiezu weniger ein kurzes Motiv, als vielmehr einen längeren musikalischen Satz.

Wie die Nachahmung, kann der Canon ebenfalls auf jedem beliebigen Intervalle eintreten.

Man kann einen Canon geschlossen oder offen schreiben.

Der geschlossene Canon wird auf eine Zeile geschrieben, und wo die zweite Stimme einzutreten hat, macht man ein Zeichen, etwa 2.

Auch die Engführung hat im Canon ihr Feld, und es kann der Canon für gleiche und ungleiche Stimmen geschrieben werden.

Der Canon kann zwei-, drei-, vierstimmig gearbeitet werden, und eben so kann der Canon über einen Choral erscheinen, z. B.

265.

Aus einem Canon von Schnyder von Wartensee.

Geh zu dem Wunderstamme,

me, gib stiller

Sehn sucht Raum,

aus ihr geht

ei - ne Flam-

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a half note 'ei', followed by a quarter rest, then a half note 'ne', and finally a half note 'Flam-' with a long horizontal line indicating it continues. The piano accompaniment features a busy, rhythmic pattern in both the right and left hands, primarily using eighth and sixteenth notes.

me und seht den

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a half note 'me', followed by a quarter rest, then a half note 'und', and finally a half note 'seht den'. The piano accompaniment maintains its rhythmic intensity with continuous eighth and sixteenth note patterns.

bö - sen Traum.

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a half note 'bö', followed by a quarter rest, then a half note 'sen', and finally a half note 'Traum.' with a long horizontal line indicating it continues. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

Ein En - gel

The fourth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a half note 'Ein', followed by a quarter rest, then a half note 'En', and finally a half note 'gel' with a long horizontal line indicating it continues. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

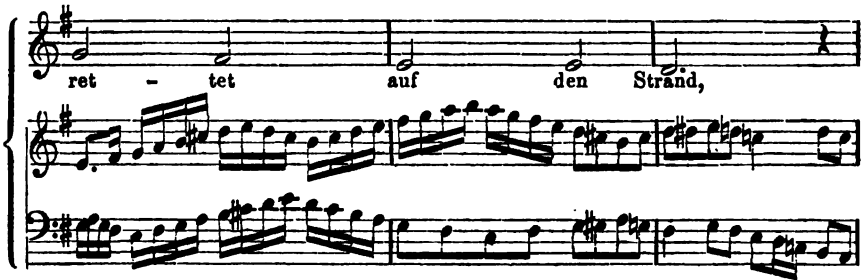
zieht dich wie-

The fifth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a half note 'zieht', followed by a quarter rest, then a half note 'dich', and finally a half note 'wie-' with a long horizontal line indicating it continues. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

der ge-



ret - tet auf den Stränd,



du schaut voll Freu - de



nie - der in



das ge - lob - te Land,





Der Doppel-Kanon

besteht aus zwei Melodien, welche in vier Stimmen strenge nachgeahmt werden. Hiezu ein vortreffliches Muster s. Harmonielehre Nr. 205.

Der Räthsel-Kanon.

Es stehe hier die Aufgabe zu einem Räthselkanon. Wie bei jedem Räthsel, das sagt das Wort schon, muss auch hier gerathen und gesucht werden, wo und wie die zweite Stimme eintritt. Die Aufgabe ist diese:



und die Auflösung:

267.



Dieser Räthselkanon ist ein flohgängiger. Die zweite Stimme wiederholt die erste, aber verkehrt, in jedem Takte beginnt die zweite Stimme mit der letzten Note des vorhergehenden Taktes der Oberstimme.

Dergleichen Dinge sind für die Kunst kein Gewinn; gleichwohl schärft eine solche Aufgabe. In guten alten Zeiten ist damit viel Scherz getrieben worden und noch mehr Unwesen. Schnyder von Wartensee zählt über Kontrapunkt und Kanon aus einem alten Lehrbuche 65 Arten auf, die grossentheils als Kuriositäten gelten mögen.

§. 40.

Die Fuge.

Schon bei der Besprechung des doppelten Kontrapunktes haben wir

gesehen, dass ein Hauptgedanke nothwendig war, an welchen sich ein anderer, als Gegensatz, anschliessen konnte. Diesen Hauptsatz nennt man das

Thema,

und gerade in der Fuge ist das Thema der Hauptinhalt des Tonstückes. Da hier nun alle Stimmen sich an diesem betheiligen, alle Stimmen dasselbe hören lassen, da es also sehr oft wiederkehrt, ist nothwendig, dass es in sich so viel Gehalt und Kern trage, dass es werth ist, zu einem grossen Ganzen gewählt, und der

Durchführung

würdig zu werden.

Die einfache Fuge besteht in ihren nächsten Bestandtheilen in

Thema und Antwort oder Gefährten.

Wenn eine Stimme das Thema vorgetragen hat, so übernimmt dasselbe eine zweite Stimme. Diese zweite Stimme nennt man den Gefährten, die Antwort, comes, während das Thema auch

Führer, dux

genannt wird.

Während eine zweite Stimme das Thema hören lässt, schweigt die zuerst begonnene Stimme nicht etwa, sondern sie lässt eine andere, das Thema nun begleitende Melodie hören. Diese zweite Melodie nennt man den

Gegensatz.

Ist das Thema durch alle Stimmen vorgetragen oder beantwortet worden, so folgt ein

Zwischensatz,

dessen Bestandtheile neue sein, oder auch als ein Motiv aus dem Thema oder dem Gegensatze genommen werden kann. Jedenfalls muss es dem Thema angemessen gewählt werden.

Ein Beispiel möge das Gesagte erläutern.

268. Phrygisch. *) Antw. comes. V. Lachner.

Thema, dux Gegensatz

*) Ist für die Orgel geschrieben.

Gegensatz

Thema

comes

dux

Zwischensatz aus

Thema

dem Thema

Thema

Das Thema kann vergrössert oder verkleinert werden. Hier ein Beispiel der Vergrösserung, in welchem der Notenwerth verdoppelt wird:



Ganz besonders ist in der Fuge die
Engführung
am Platze, deren Wesen schon bei der Nachahmung besprochen wurde.
Den ganzen Verlauf der Fuge, die Benützung des Themas, die Arbeit,
nennt man

Durchführung.

Eine bedeutende Zierde der Fuge ist
der Orgelpunkt.

Derselbe wird am Schlusse der Fuge angewendet, und während der
Bass mehrere Takte, meistens auf der Oberdominante ruhend, aushält, bringen
die übrigen Stimmen Motive aus dem Thema oder aus dem Gegensatze, aus
den Zwischensätzen, welche in kunstvoller Verbindung zum Schlusse drängen,
z. B.

270. J. Haydn.



271.

Fr. Lachner.

Violini

Viola

Cello

C.-Basso

This musical score is for measures 271, 272, and 273 of a piece by Franz Lachner. It is arranged for a string quartet consisting of two Violins (Violini), a Viola, a Cello, and a Double Bass (C.-Basso). The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system (measures 271-272) shows the Violini playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measure 273) continues this pattern, with the Violini leading the melodic phrase. The notation is clear, with standard musical symbols for notes, rests, and bar lines.

Die einfache Fuge kann zwei-, drei- und mehrstimmig sein, hat es aber nur mit Einem Thema zu thun.

Aus der einfachen Fuge wird eine

Doppelfuge,

wenn der Gegensatz beibehalten wird, während die andern Stimmen das Thema aufnehmen, so, dass also dieser Gegensatz als zweites oder Kontrathema erscheint.

In einer Doppelfuge kann das Kontrathema sogleich bei der ersten Beantwortung des Thema's oder auch erst später eintreten.

Dasselbe gilt von der

dreifachen Fuge,

welche aus drei umkehrbaren Melodien oder aus drei Subjecten besteht. Hier kann jede der drei Melodien Ober-, Mittel- und Unterstimme werden.

Es liegt in der Natur der Sache, dass, je zusammengesetzter und reicher durch mehrere Themate eine kontrapunktische Arbeit erscheint, desto schwerer zu verfolgen sie auch sein muss.

Noch ist zu gedenken der

Fuge über einen Choral.

Am Wirksamsten tritt der Choral ein, nachdem das Thema, welches hiezu als passend gewählt wurde, die erste Durchführung vollbracht hat. Diese Gattung von Fugen ist sehr schön und erhaben.

Wenn ein Thema nur in erster Durchführung erscheint, so dass also nur jede Stimme dasselbe hören liess, und dann der Schluss erfolgt, so ist diess ein

Fugato, eine Fughette.

In der Fuge und im Fugato kann der Anfang oder erste Vortrag des Themas durch jede der vier Singstimmen (sofern von einer Singfuge die Sprache ist) begonnen werden, einmal, je nachdem dasselbe für den Umfang einer Stimme taugt (wozu auch die Tonart in Anschlag zu bringen ist), oder je nachdem es der Charakter des Textes und des Themas für angemessen erscheinen lässt. Die Stimmen theilen sich in dieser Beziehung in zwei höhere und zwei tiefere. Zu den ersteren gehören Sopran und Tenor, zu den letzteren Alt und Bass. Wie der Tenor die höhere der Männerstimmen ist, so ist der Sopran die höhere der Frauenstimmen, wie der Bass die tiefere der Männerstimmen, so der Alt die tiefere der Frauenstimmen. Ist nun das Thema zuerst in einer tiefern Stimme, Bass oder Alt aufgetreten, so folgt die Antwort in einer höheren und so umgekehrt. Diese Anfeinanderfolge der Stimmen nennt man

Stimmordnung

und sie kann folgende sein:

1. Sopran, 2. Alt, 3. Tenor, 4. Bass,

1. Bass, 2. Tenor, 3. Alt, 4. Sopran,

1. Bass, 2. Sopran, 3. Alt, 4. Tenor,

1. Sopran, 2. Bass, 3. Tenor, 4. Alt etc.

Eine Fuge kann streng oder frei sein. Sie ist streng, wenn sie sich nur mit dem Hauptthema und der Gegenharmonie beschäftigt, und frei, wenn mehrere, allerdings analoge Nebengedanken benützt sind. Die meisten Fugen von Jos. Haydn sind freie, vielleicht gerade desshalb so unendlich geistvoll und schwunghaft.

Fugirt

ist ein Satz oder ein Tonstück, wenn das Thema durch die vier Stimmen beantwortet ist, aber nicht viel weiter durchgeführt, mit mehr Nebengedanken noch, als die freie Fuge, verwoben ist, wie z. B. die Ouverture zur Zauberflöte.

Nicht nur für Singstimmen werden Fugen geschrieben, sondern es gibt auch Instrumentalfugen, z. B. in Sinfonien, Quartetten etc.

Bei Instrumentalfugen fällt so manche Rücksicht, auf welche man bei Gesangfugen Bedacht zu nehmen hat — Umfang der Stimmen und der Themas, Text und dessen Inhalt, technische Anforderung bei der Wahl des Themas etc. — weg, und sie kann sich darum in Beziehung auf Figurenreichtum, Klangfarbe und Umfang noch reicher entfalten als die Gesangfuge.

IV.

Die Form.

§. 41.

Unter Form der Tonstücke versteht man deren Bau, die Einrichtung, Ordnung, den Rahmen, in welchem sich das Ganze hält.

Die Form vermittelt das Verständniss der Tonschöpfung; sie bringt Uebersichtlichkeit in die Composition, und macht es möglich, dieselbe zu verfolgen und in sich aufzunehmen.

Ein grösseres Tonstück ist vergleichbar mit einem schriftlichen Aufsätze. In beiden Arbeiten spricht der Verfasser seine Gedanken aus, und wenn im schriftlichen Aufsätze, unter der ersten Anforderung der Gediegenheit, ein Gedanke, ein Thema zu Grunde liegen muss, über welchen gesprochen wird, oder welcher ausgeführt werden soll: so ist nicht minder an die musikalische Composition in musikalischen ernsteren Tonstücken, z. B. in der Sonate, Sinfonie, im Streichquartette, die Anforderung gestellt, dass ein Gedanke sich, durch die Composition, wenigstens in einem Satze ausspreche, dass ein solcher durchgeführt werde.

Eine solche Arbeit nennt man

thematisch,

und es ist für einen Componisten die thematische Arbeit, das Benützen solcher Gedanken, die sich einer Durchführung werth darstellen, von der grössten Wichtigkeit. Wenn ein gutes, gediegenes Quartett, eine klassische Sinfonie in ihren Bestandtheilen angeschaut wird, so kommt man zu der Ueberzeugung, dass der Meister oft mit einigen Gedanken, ja nur mit kleinen Motiven so haushälterisch war, dass er ganze lange Sätze auf eine höchst geistvolle und anziehende Weise zu Stande brachte.

Es ist selbstverständlich, dass sogar bei der thematischen Arbeit ein unausgesetztes Verfolgen eines Gedankens ermüden würde; daher verflochten sich mehrere, gleichwie in der Rede nicht immer dieselben Ausdrücke sich wiederholen dürfen. Daraus folgt, dass die Mannigfaltigkeit als ein Haupterforderniss erscheint.

Zwei Beispiele mögen dies erläutern; zuerst hier ein einförmiges:





und dass dieser ganze Satz sich in vier derartige kleinere Gedankengruppen theilt, von welchen die 3 letzten Achtel des 4. Taktes nur eine Einleitung zum 5. Takte bilden, welche eine Repetition des 1. Taktes ist, sowie im 6. Takte das 4. und 5. Achtel aus rythmischer Erwägung dasteht.

Dem ganzen Satze aber sieht man die Absicht an, etwas musikalisches ausdrücken zu wollen, einen Plan, eine Fortsetzung des Begonnenen, wie sie dem vorhergehenden und folgenden entspricht und endlich, was bei einem Gedanken wohl sein muss, zum Abschluss kommt und sich abgrenzt.

Den ganzen Satz könnte man auf mancherlei Weise noch einheitlicher gestalten und dabei doch mannigfaltig bleiben.



oder



In Nr. 276 sehen wir den 1. Takt als 2., 5. und 6. wieder erscheinen; in 277 sehen wir die ersten zwei Viertel fortgesetzt bis zum 4. Takte, ebenso im 7. und 8. Takte, im 9. und 10. Takte wieder den 1. Takt auf andern Stufen, oder, wie man sich in der Kunstsprache ausdrückt: es sind verschiedene Motive benutzt, wiederholt. — Unter

Motiv

versteht man oft nur zwei, drei und mehrere Töne, welche als kleinere Tonbilder für einen Abschnitt oder einen Gedanken gelten, die, wenn auch nicht einen Abschluss bildend, doch eine gewisse Abrundung haben.

So sahen wir in 276, 277, 278 folgende Motive:



und sie sind zur Fortsetzung der Melodie, als einheitlich tonisches Element in der Wiederholung benützt.

Haben wir in Nr. 278 in tonischer Beziehung als übermässige Mannigfaltigkeit zu klagen gehabt, so ist diess nicht minder in rythmischer Hinsicht der Fall. Die rythmische Folge einer Melodie ist ebenfalls einer sinnvollen Ordnung unterworfen, indem sie entweder ähnliche oder gleichmässige, abwechselnd wiederholende Fortführung bedingt. — Man vergleiche hiezu die Beispiele 276 und ff.

Die Grundformen einer Melodie sind: Satz, Periode und Gang.

Der Satz

ist eine Melodie, in welcher ein musikalischer Gedanke als Ganzes befriedigend abschliesst. Z. B.:



Wie wir schon oben von dieser Melodie erwähnt haben, bildet sich mit dem 2. Viertel im 2. Takte einigermassen ein Abschluss, bei welchem wir oben gleichwohl unzweideutig fühlen, dass noch Etwas zur Ergänzung folgen muss. Diesen kleinen Abschluss nennt man

Abschnitt,

und dieser Abschnitt zerfällt wieder in zwei Motive:



Die Abschnitte können wieder zerlegt werden in

Motivglieder;

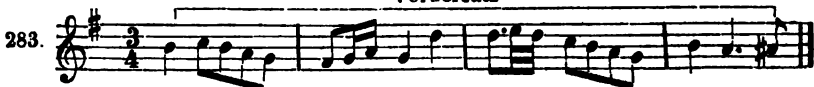
z. B. vom vorigen Beispiele



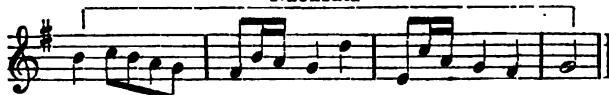
Die Periode

besteht zunächst aus zwei Sätzen, aus Vordersatz und Gegensatz oder Nachsatz.

Vordersatz



Nachsatz

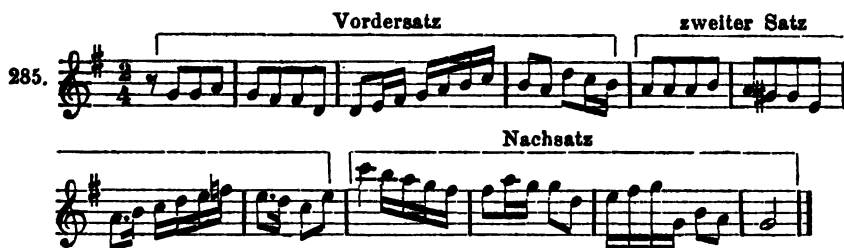


Hier eine achttaktige Periode.

Eine Periode kann auch aus mehreren Takten bestehen, wie folgendes Beispiel von 12 Takten zeigt, deren beide Sätze durch Weiterbenützung des 3. Motivgliedes erweitert sind:



Es kann eine Periode aber auch aus mehreren Sätzen bestehen. In diesem Falle werden aber die dem ersten folgenden Sätze mit diesem entweder volle Ähnlichkeit haben, oder doch wenigstens eine Ableitung vom ersten nicht verbergen können:



Eine Erweiterung der Periode kann stattfinden, wenn dem ersten Satze eine Art Einleitung vorangeschickt, oder dem Nachsatze eine Wiederholung etc. angehängt wird, z. B. vorstehende Periode:

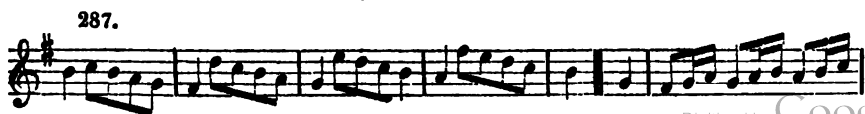


Durch derlei Anhängsel sind 22 Takte entstanden.

Ebenso können Motive oder Motivglieder an einander gekettet werden, und dann entsteht

der Gang,

in welchem ein förmlicher Abschluss nicht bemerklich ist, der aber gleichwohl auch gegliedert erscheinen kann, z. B. mit vorstehenden Motiven:





Besteht ein Gang aus schnell zu spielenden oder singenden, gleichen oder hauptsächlich gleichen Noten, so nennt man ihn eine *Passage* (sprich Passasche), und geht diese in *scalamässiger* Fortschreitung, so heist er *Läufer*.

§. 42.

Benützung der Motive durch Umbildung in der thematischen Arbeit.

Was man unter thematischer Arbeit im Allgemeinen versteht, ist anfänglich des § 40 gesagt worden. Ein Gedanke erscheint hiebei in oftmaliger Wiederholung, oft so, dass er verändert, aber stets als derselbe erkenntlich sich darstellt.

Hiebei ist die Umbildung der Motive von wesentlichem Nutzen.

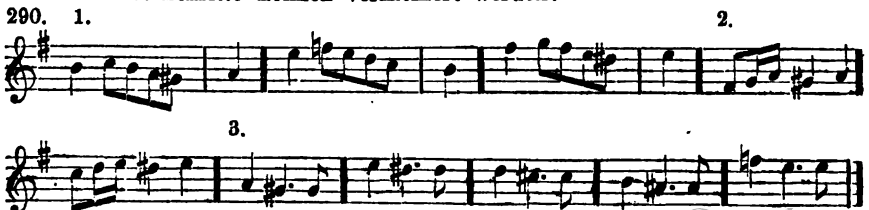
Wir wollen diese Umbildungen an, uns aus den vorgehenden Beispielen bekannten Motiven versuchen, und es sei zuerst bemerkt, dass diese Umbildungen tonisch und rythmisch bewerkstelligt werden können, z. B. folgende Motive:



Die Motive, wie bei den Nachahmungen, auf verschiedenen Stufen benützt:



Die Tonschritte können verkleinert werden:



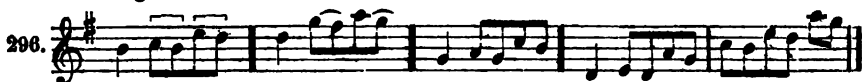
Die Tonschritte vergrößert:

291. 1.





Motivglieder versetzt:



In Verbindung gesetzt mit andern vorhandenen Motivgliedern:



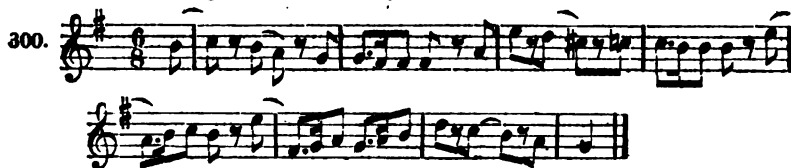
Hier sehen wir im letzten Takte das Motivglied, was auch mit den andern geschehen kann:



Rythmisch verändert, durch Versetzung in andere Taktarten:



Durch Veränderung des inneren Rhythmus:



Mit Verzierungen.



Man sieht, welch ein unendlicher Reichthum zum Gewinne der Melodien in dergleichen Umbildungen liegt. Wo immer man eine Melodie von einigerem Umfange, z. B. im Raume einer achttaktigen Periode ansieht, da findet man ausser Wiederholungen als hauptsächliches Element der Einheit und Mannigfaltigkeit die Benützung und Umbildung der Motive und Motivglieder. Daher ist diese Uebung für Schüler in der Composition von unberechenbarem Nutzen, und kann nicht weit genug getrieben werden, und wer sich diese Umbildungen so recht angeeignet hat, der benützt sie, sie drängen sich in die Arbeit fast unbewusst.

Für den strebsamen Kunstjünger sei noch besonders bemerkt, dass er eine Melodie, die ihm etwa nicht recht behagt, ja nicht sogleich und ohne Weiteres beseitige. Es gibt kaum eine so schlechte Melodie, dass sie nicht durch Umbildungen gut zu machen wäre.

Von den Sätzen und Perioden sei noch bemerkt, dass, obgleich die hier besprochenen und vorgeführten aus vier und acht Taktten bestehen, dieselben aus sechs, zehn, zwölf und mehreren Taktten bestehen können, und ebenso aus ungeraden Taktzahlen. Eine Periode, welche aus zwei dreitaktigen Sätzen besteht, gleicht sich zu sechs Taktten aus.

Dass und wie ein Satz oder eine Periode erweitert werden kann, haben wir oben schon gesehen.

Ein grösseres Tonstück besteht aus mehreren Perioden, die an einander gereiht werden, und wenn nicht ein ganzes solches Tonstück als locker zusammenhängendes, wohl gar zerrissenes Ganzes erscheinen soll, so wird man leicht einsehen, dass hier Einheit das einzige Hilfsmittel ist, den inneren Zusammenhalt zu fördern, dass also die Perioden gleichsam aus innerer Nothwendigkeit aus einander herauswachsen. Dazu hilft, wie schon angedeutet, das Wiederholen der Gedanken, Motive, Motivglieder, oder selbst das Fortsetzen eines fremden Gedankens in gleichem Rythmus.

Damit aber in diese Einheit Mannigfaltigkeit komme, reihen sich neue Tonbilder, neue Gedanken an, die ihrem Wesen und Inhalte nach, in ihrem Charakter und Ausdrücke dem Bisherigen entsprechen.

Die einfachste Form eines Tonstückes ist

die Liedform.

Was man unter Liedform versteht, wird Jedem klar, der z. B. einen Walzer, Ländler, Marsch etc. gehört hat. Die älteren Walzer bestanden, wie heute noch die Ländler, meistens aus acht Takten, und diese acht Takte bildeten einen Theil; dann folgte der zweite Theil von ebenso acht Takten, und diesem reihte sich dann eine Wiederholung des ersten Theiles an. Die neueren und neuesten Walzer dehnen sich meistens auf 16 Takte für jeden Theil aus, und bei Märschen nimmt diese Ausdehnung einen noch grösseren Raum ein. Nun fügt man einem Walzer noch ein

Trio*)

an, ebenfalls in derselben Formeinrichtung, wie die beiden ersten Theile, und wiederholt dann diese beiden letzteren.

Unter Liedform versteht man also den Umfang eines Tonstückes, innerhalb welchem sich ein Hauptgedanke als längerer Satz oder als Periode ausdrückt, welcher letztere auch erweitert sein kann. Es ist nicht nothwendig, dass, wie bei Walzern, die Theile wiederholt werden, sondern es kann ein erster und zweiter Theil unmittelbar und ohne Repetition erfolgen, und als dritter Satz der erste wiederholt werden, wie dies z. B. auch bei einem Thema zu Variationen oft der Fall ist, und wie wir an folgendem, herzigem, böhmischen Volksliede zeigen:



Oder wie in ausgedehnterem Maasse Thalberg ein Motiv**) von Rossini benützt:

*) Das Wort Trio werden wir später in einem andern Sinne kennen lernen.

**) Das Wort Motiv wird auch angewendet für grössere Melodien, die man benützt und sie variirt etc. daher Tonstücke wie: Fantasie über Motive aus dieser oder jener Oper, d. h. es liegen Melodien aus diesen Opern zum Grunde.

Cantabile con espress.

308.



1. Theil. 2. Theil.



Wiederholung des zweiten Theils.





Ein flüchtiger Blick belehrt auch hier, welche bedeutende, die Einheit befördernde Rolle die Wiederholungen in der Melodie spielen.

Bei grössern Tonsätzen ist eine verständige und berechnete modulatorische Einrichtung von grosser Wichtigkeit.

In vorstehendem Nr. 302 sehen wir gar nichts von Modulation, dieses Volkslied bewegt sich strenge innerhalb der Tonart.

Hingegen modulirt Nr. 303 am Schlusse des ersten Theiles in die Oberdominante, und leitet im zweiten Theile, als Gegensatz wieder in die Haupttonart.

Oft tritt der zweite Theil erst in die Oberdominante und besteht dann der dritte Theil wieder in der Haupttonart.

Ist der erste Theil in Moll geschrieben, so kann zum Schlusse desselben in die verwandte Dur-Tonart modulirt werden, oder aber es kann diess mit dem Beginne des zweiten Theiles geschehen, und der dritte wendet sich dann wieder nach Moll.

Das Trio steht gewöhnlich in der Unter-Dominante, obgleich auch eine andere Tonart gewählt werden kann, z. B. die verwandte Molltonart oder die vertiefte Unter-Mediante, in einem Stücke aus C-dur — As-dur etc.

In älteren Zeiten hat man den ganzen Satz, welcher in das Mollgeschlecht trat, Minor, oder wenn er im Gegentheile sich nach Dur wendete, Major auch Maggiore (spr. Matschiore) genannt.

Eine fernere Grundform ist
die Rondoform,

deren man fünf annimmt.

Es würde hier zu weit führen, eingehend hierüber jede derselben zu besprechen. Das Anschauen eines Tonwerkes nach dieser Richtung wird erleichtert werden, wenn wir die Form der

Sonate

uns näher betrachten.

Die Sonate besteht aus mehreren Sätzen, und zwar meistens aus

erstem Satze in einem Allegro oder Allegretto,

der zweite Satz aus einem Adagio, Andante, Largo, Larghetto, wohl auch aus einem Thema, welches variirt wird,

der dritte Satz aus einer Menuetto, oder, wie nach Beethovens Erfindung und Ausdehnung, aus einem Scherzo (spr. Skerzo),

der vierte Satz aus dem Finale, meistens in raschem Tempo.

Die Sonate beschäftigt sich mit thematischer Arbeit, d. h. die Gedanken werden dort verwerthet, sie kehren häufig wieder, werden durchgeführt, kommen in etwas veränderter Gestalt, mischen sich mit fremden, neuen Sätzen, verbinden sich unter Anwendung von Gängen. In der Sonate, so fein gegliedert sie auch sei, hängt nichts lose an einander, sondern es muss alles unter sich wohl verbunden sein, muss Alles einheitlich aus sich heraus entwickeln, und so viel Neues auch erscheinen mag — Alles muss sich in seiner Mannigfaltigkeit im innern Gehalte einigen.

Für den Vortragenden ist es da nun sehr nothwendig, dass er wenigstens so viel Einsicht in die Form und Arbeit der Tonstücke gewinne, dass er erkennt, wo er bei eintretenden Wiederholungen den Haupt- wie auch Nebengedanken das Seinige zur Hervorhebung derselben in die Wage zu legen hat.

Hieraus möge es sich rechtfertigen, wenn die allgemeine Musiklehre sich in dieser Materie etwas mehr ausbreitet. Jeder Mitwirkende, z. B. in ernsteren gehaltvolleren Instrumentalwerken soll doch davon einen Begriff haben, wozu er seine Kraft einzusetzen hat, soll vor Allem wissen, dass hier nach einer gewissen Richtung, ausser seiner technischen Leistung — Anforderungen an ihn treten, die er vor Allem zuerst erkennen muss, um ihnen auch die gehörige Rücksicht widmen zu können.

Besehen wir uns den ersten Satz einer Sonate, so zerfällt dieser in der Regel äusserlich in zwei Theile, von denen der erste, dessen Ende mit einem Wiederholungszeichen versehen ist, wiederholt wird.

Dieser erste Theil nun kann in Dur oder Moll stehen.

Hier wird in der Regel am Anfange der Hauptgedanke hingestellt und ausgesprochen als

Hauptsatz, oder als

Haupt- oder Themagruppe.

Dieser Hauptgedanke kann ein Satz oder eine Periode sein, letzteres jedenfalls vorzugsweise, wenn der ganze Satz ausgedehnter erscheinen soll.

Hierauf handelt es sich um Steigerung in der Fortsetzung. Diese kann gangartig, vielleicht durch ein Motiv aus dem Hauptgedanken bewerkstelligt

und dazu benützt werden, in die Oberdominante zu modalisiren, wenn das Tonstück in Dur steht, und in die verwandte Dur-Tonart, wenn es in Moll begonnen hat. Diese Gruppe nennt man dann

Uebergangsgruppe, Einleitungssatz.

Dann beginnt ein neuer Satz, nämlich

die Gesangsgruppe,

ein neuer Gedanke, der durch seine Wichtigkeit hervorragende Bedeutung hat. Sie schliesst, wie schon gesagt, in Dur in Oberdominante, in Moll in der verwandten Dur-Tonart ab, und es wird natürlich von der kleinern oder grösseren Ausdehnung des Ganzen abhängen, ob auch dieser Abschluss gedehnter oder kürzer zu erscheinen hat, um dem Ebenmasse nicht zu schaden. Der erste Theil ist nun fertig, und der aufmerksame Beobachter wird schon in diesem ersten Theile Fäden genug finden, um dem Componisten nun zum zweiten Theile mit Theilnahme folgen zu können. In diesem ersten Theile ist in der Regel so ziemlich Alles schon niedergelegt, um den zweiten Theil zu formen; in ihm liegen schon all die Keime, aus welchen ein einheitliches, gediegenes, zusammenhängendes Ganze entstehen kann, und hier kommen nun all die Kunstmittel in Anwendung, welche wir bereits kennen gelernt haben und die wir ganz besonders in den Begriff von thematischer Arbeit zusammenfassen können, und womit ein gediegener Künstler so Prachtvolles zu leisten im Stande ist. — Der

Zweite Theil

ist also der Durchführung gewidmet, und diese richtet sich in der Ausdehnung nach dem Werthe der vorhandenen Motive, denn es würde kaum rathsam sein, Gedanken länger zu verfolgen, als gerade nothwendig ist.

Der zweite Theil kann mit dem ersten Hauptgedanken, mit einem Motive aus dem Schlusse genommen oder mit ganz neuem Gedanken, in mehr oder minder entfernter Tonart beginnen. Alles Uebrige gewinnt sich, wenn überhaupt Empfänglichkeit vorhanden ist, durch fleissiges Anschauen und Studiren der Meisterwerke.

Diese Durchführung schliesst selbstverständlich für sich ab, und zwar in Dur in der Oberdominante, in Moll in der verwandten Dur-Tonart, wenn nicht etwa anders beliebt wird und leitet so ein in den

Dritten Theil.

Hier wird der erste Theil wiederholt, und statt dass die Gesangsgruppe, oder wie man sie auch nennt, der Seitensatz, in der Oberdominante oder in Moll in der verwandten Dur-Tonart erscheint, steht sie hier in der Haupttonart und dann erfolgt der Schluss.

Diess ist nun der Hauptrahmen, die Grundform. Was und wie daran erweitert oder sonst geändert werden kann, findet der aufmerksame Beobachter an den Meisterwerken leicht selbst, besonders den Beethoven'schen, welcher überhaupt an die Erweiterungen der Formen gegangen ist.

In jedem Tonstücke ist eine Form eingehalten; sie ist eine nothwendige Folge des Denkens; sie gewährt die Möglichkeit, ein Tonstück geordnet in sich aufnehmen, es verfolgen und verstehen zu können, — darum muss auch die erweiterte Form eines ganzen Satzes so eingerichtet und angeordnet sein, dass kein Theil den andern beeinträchtigt, nicht durch loses Aneinander-

fügen fremder Elemente die Einheit zerstört wird, nicht Eines dem Andern schadet.

Sehen wir in der Natur uns um, überall Form, überall Einheit, überall Mannigfaltigkeit, nirgends matte Wiederholung. Jeder Baum in seiner Gattung an der Form im Ganzen kenntlich, und doch einer vom andern unterschieden. Der Apfelbaum besteht so gut aus Stamm, Aesten und Blättern, wie der Kirschen- und Birnbaum, wie die zierliche Birke und die mächtige Eiche, und doch, welcher Unterschied in der Form. Derselbe Unterschied, dieselbe Nothwendigkeit, aber auch denselben Reichthum der Mittel bietet die Kunst in ihren Formen, und wie die Natur so recht eine thematische Arbeit ist, wie sich in ihr die einfachsten Motive, Aeste und Blätter in tausend- und tausendfacher Veränderung und Umbildung wiederholen und in einheitlicher Mannigfaltigkeit zum Ganzen gestalten: so muss auch die Kunst innerhalb ihrer Formen sich ihre Freiheit sichern.

Wir haben aber den Rahmen des ersten Satzes einer Sonate, welcher auch derjenige der Sinfonie etc. ist, dargelegt. — Es liegt in der Natur der Sache, dass diese ausgebreitete Form z. B. für

das Adagio oder Largo

eines Satzes zu gross wäre, sie würde ermüden. Daher zieht sich hier die Form zusammen, erscheint meistens in Liedform, und richtet sich in seiner Ausdehnung und Anlage allerdings nach dem Wesen des ganzen Werkes. Auch hier kann es dem Aufmerksamen nicht schwer werden, die Tonstücke der Meister in dieser Gattung in Beziehung auf Form verstehen zu lernen, sowie auch die Formen des

Scherzo oder der Menuette und des Finale,

aus welchen Sätzen Sonate und Sinfonie gewöhnlich bestehen.

Sonate, Sinfonie, das Streichquartett*) sind diejenigen Instrumentalwerke, in welchen sich ganz besonders die thematische Arbeit, d. h. die polyphone Form geltend macht. — Ganz besonders ist die

Sinfonie

geeignet, sich in grossartigen Formen und Durchführungen geltend zu machen und hiesu angethan. Denn bei dem Reichthume der Instrumente, die alle sich an der Durchführung betheiligen können, bei den vielen Mitteln einer Instrumentation, die den Reiz und die Mannigfaltigkeit der wiederkehrenden Motive so geschickt sind, ist es ganz am Platze, grosse Ideen so zu verfolgen und sättigend zu erschöpfen.

Kleiner in der Form als der erste Satz einer Sinfonie ist die

Ouverture (spr. Uwertür).

Diese ist ein Orchesterwerk, welches eine Oper, ein Oratorium, ein Schauspiel, ein Concert etc. einleitet. — Sie bewegt sich meistens in der Sonatenform. Auch in freier fugirter Form hat sie z. B. Mozart in der Zauberflöte, C. M. v. Weber mit fugirten Zwischensätzen z. B. im Oberon eingeführt. — Meistens geht ihr eine Einleitung in langsamerem Tempo voraus.

Die Opern-Ouverturen befassen sich häufig damit, die Gesangsgruppe aus Motiven der folgenden Oper zu bilden, überhaupt mehrerer solcher Mo-

*) Bestehend aus 2 Violinen, Viola, Violoncello.

tive sich zu bedienen und sie aneinander zu reihen. Je mehr diess der Fall ist, desto potpourriartiger wird die Overture, desto mehr entfernt sie sich aber auch von der gediegeneren Art ihrer Gattung, wenn nicht der wohlüberlegte und geistige Schwung die Anordnung belebt.

Die Concert-Overture ist in der Regel ernsterer Anlage und Durchführung. In der Oper, im Schauspiele etc. werden oft einleitende Musikstücke angeordnet, man nennt sie

Entr'acte (spr. Atr-acte).

Das Concert

ist da, um dem Virtuosen irgend eines Instrumentes Gelegenheit zu geben, seine Kunstfertigkeit sowohl in technischer Beziehung als auch nach innerer Gediegenheit, in Beziehung auf Vortrag darlegen zu können.

Auch mehrere Instrumente können mit gleichem künstlerischen Ansprüche sich concertmässig vereinen.

Die concertirende Stimme ist die Principalstimme, während die blos begleitenden Stimmen Ripienstimmen heissen. Daher auch Ripienspieler. Die Begleitung einer Concertstimme kann das Clavier oder auch das kleinere oder grösser zusammengesetzte Orchester sein. In letzterem Falle können die Zwischensätze auch mit grösserem Ansprüche an das Ganze erscheinen.

Die Fantasie.

Diese kann ganz improvisirt sein, d. h. ohne alle Vorbereitung. Es kann z. B. ein Clavierspieler (es mag dieses Instrument hier als das hierzu tauglichste gelten, weil es Melodie und Harmonie zugleich gewährt) sich an's Instrument setzen, und sich ganz und gar seiner Stimmung überlassen. — Ob es wohl gethan ist, sich hiebei aller Formbeobachtung zu entschlagen, mag der Erfolg seiner Leistung entscheiden. Gleichwohl steht in dieser Gattung, weil die Behandlung die freieste ist, jede Form frei.

Anders wird jedenfalls diejenige Fantasie sich darstellen, welche sich als Tonstück geschrieben findet.

Das Notturmo

ist meistens berechnet als eine Nachtmusik für verschiedene Instrumente, und leitet sich vom italienischen Notturmo — des Nachts — her, in der Anwendung ziemlich gleichbedeutend mit

Serenade (Ständchen).

Die Variation.

Diese hat als Grundlage ein Thema meistens in Liedform, welches, wie man sagt, variirt wird, d. h. dieses Variiren geschieht vermittelt der verschiedensten Figurationen, rythmischen und harmonischen Mannigfaltigkeiten.

Thema mit Variationen sind besonders in früherer Zeit hauptsächlich diejenigen Tonstücke gewesen, in welchen die Virtuosen zu glänzen suchten, und sind dieselben auch heute noch nichts weniger als verpönt. Auch hierin ist sich an das Edlere und Schwunghafte zu halten, an Figurationen, Behandlungen des Themas, wie guter Geschmack sie dictirt, und darum sind die Muster gediegener Meister als Vorbilder zu nehmen.

Das Thema kann selbst erfunden oder aus irgend einem Werke entnommen sein. Jos. Haydn hat das österreichische Volkslied: „Gott erhalte

unsern Kaiser“, von ihm selbst componirt, zu ausgezeichnet schönen Variationen in einem Streichquartett benützt; Beethoven nimmt auch in seinen Sinfonien häufig Veranlassung zum Variiren.

Die Toccata

im Sinne des älteren Charakters eines solchen Tonstückes besteht aus verschiedenen sehr bewegten Figuren,

die Caprice*),

bezeichnet schon durch ihren Namen den Inhalt. Die Form dieses Tonstückes ist Rondoform, meistens die dreitheilige; ebenso bei

der Etüde,

soviel wie Studie, welche sich zur Aufgabe macht, die Ausbildung der technischen Fertigkeiten nach verschiedenen Richtungen zu fördern, z. B. im Clavierspiele die Finger für besondere Figuren zum Theile zu kräftigen, zum Theil gelenk zu machen, wohl auch den Fingersatz zu üben etc. Im Violinspiele die verschiedenen Streicharten, Applikaturen etc. geläufig zu machen.

Was bisher von Tonstücken gesagt wurde, ging nur die Instrumentalmusik an. Allein es gibt auch Vocalmusik, d. h. Gesangsmusik, und zwar reine Vocalmusik, d. h. solche, bei welchen nur allein der Gesang erscheint. Die Vocalmusik kann aber auch von Instrumentalmusik begleitet sein.

In der Vocalmusik wie der Instrumentalmusik erscheinen Einzel- und Zusammenvorträge**). Was im Instrumentalen das Instrumentalsolo ist, das ist im Gesange der Sologesang; was im Instrumentalen das Orchester, das ist im Gesange der Chor, bei welchem jede Stimme mehrfach besetzt ist.

Der Chor kann bestehen aus gemischten Stimmen, d. h. aus Sopran, Alt (den sog. weiblichen Stimmen), und aus Tenor und Bass (aus den männlichen Stimmen). Auch Chöre für weibliche Stimmen allein gibt es, sowie sog. Männerchöre, also Chöre für Männerstimmen allein, welche gewöhnlich für zwei Tenore und zwei Bässe geschrieben sind, oft aber auch dreistimmig erscheinen.

Den Begriff Chöre bildet jederzeit die mehrfache Besetzung der Stimmen. Ist diese Besetzung der Stimme einfach, so ist es ein Gesangsquartett.

Das

Ballet

besteht aus verschiedenen Tänzen, womit Pantomimen verbunden sind. Auch im Ballet gibt es Solotanz, sowie Ballet-Chor, d. h. alle Mitglieder des Ballets.

§. 48.

Das Orchester.

Unter Orchester versteht man die Vereinigung sämtlicher oder wenigstens mehrerer musikalischer Instrumente zur Aufführung musikalischer Werke.

Als Hauptstock eines Orchesters gilt das Streichquartett***), bestehend aus

*) (Caprice), Grille, Eigensinn, wunderlicher Einfall.

**) Ensemble-(Asahl)stücke.

***) Ein Tonstück für drei Instrumente heisst Trio.

erster Violine (Violino primo, Viol. 1^{mo}),
 zweiter Violine (Violino secundo, Viol. 2^{do}),
 Viola,
 Violoncello (Cello, VCello),
 Contrabasso, Violone,

meistens jede Stimme in mehrfacher Besetzung.

Zu diesem Streichorchester tritt im grossen Orchester die Harmonie-
 musik, oder auch, wenn diessbezüglich gesprochen wird, blos Harmonie.
 Diese besteht in den verschiedenen Blasinstrumenten, und zwar gewöhnlich in

2 Flöten	(Flauto, Mehrzahl Flauti),	
2 Oboen	(Oboe, " Oboi),	
2 Clarinetten	(Clarinetto, " Clarinetti),	
2 Fagotte	(Fagotto, " Fagotti),	
2 Hörner	(Corno, " Corni),	
2—3 Posaunen	(Trombone, " Tromboni),	
2 Trompeten	(Tromba, " Trombe),	
2 Pauken	(Tympani).	

Manchmal sind auch im grossen Orchester ausser den gewöhnlichen
 Pauken grosse Trommel, sowie auch die kleine Militärtrommel, welche Schlag-
 instrumente heissen, verwendet. Die grosse und kleine Trommel heissen aus
 dem Französischen grand und petit Casse (spr. peti Kass).

Die Instrumente des Streichorchesters nennt man auch Saiten- und
 Bogeninstrumente.

Die Blasinstrumente sind zum Theil aus Holz, und diese werden Rohr-
 instrumente genannt, zum Theil aus Metall, und heissen dann Blech-
 instrumente.

Das vorzüglichste Instrument des Orchesters ist
 die Violine,

und es möge nicht versäumt werden, hier, dem theilweisen Zweck dieses
 Buches entsprechend, ein Mehreres über deren Behandlung wenigstens anzu-
 deuten.

Es würde zu weit über den Umfang dieses Werkes hinausführen, wenn
 sich eine Violinschule in dasselbe zwingen wollte. Allein hässliche Fehler,
 die, einmal angewöhnt, kaum mehr zu beseitigen sind und gleichwohl doch so
 häufig vorkommen, sollen berührt und vor denselben gewarnt werden, da die
 Mühe der ersten Unterweisung, wenn sie mit Eifer und gutem Willen ge-
 schieht, nicht mehr Zeit beansprucht, als der Schlendrian.

Hierher gehören vor Allem die Haltung der linken Hand und des In-
 strumentes, die Bogenführung.

Sehr gewöhnliche Fehler, freilich nur gewöhnlicher Spieler sind die
 schlechte Haltung des Instrumentes und die Stellung der Finger.

Der Hals der Violine darf nie auf dem Ballen der Hand aufliegen.
 Die linke Hand muss hohl gehalten werden, so dass der Daumen nicht vor-
 wärts gegen die Schnecke sich streckt, sondern eher etwas rückwärts sieht.
 Auch darf der Hals der Geige nicht zwischen Daumen und Zeigefinger auf-
 liegen, sondern er darf nur mit dem Gliede des Daumens und am Hand-
 knochen des Zeigefingers gehalten werden.

Dadurch allein wird es möglich, die Finger so zu halten, dass sie, wie ein Hammer, auf die Saiten auffallen, d. h. dass nur die Fingerspitzen auf die Saiten zu liegen kommen und das vordere Glied fast senkrecht auf die Saiten drücken. Dadurch wird es erreicht, dass der Ton rein und hell wird und der Finger nur eine Saite berührt. — Liegen bei schlechter Haltung der linken Hand, und wenn der Hals auf dem Ballen der Hand ruht, die Finger der Länge nach über den Saiten, wird der Ton unklar und unbestimmt und die schnellere Bewegung ist gehemmt.

Eine gute Uebung zur Angewöhnung einer richtigen Haltung ist folgende, wobei die mit halben Noten bezeichneten Töne gegriffen, die Finger unbeweglich und gebogen liegen bleiben, während die Viertelnoten gespielt werden.



Jede dieser Studien soll so gewöhnt werden, nicht durch fortwährende, aber oftmalige Uebung, bis sie nicht mehr ermüden.

Was die Haltung der Violine anlangt, sieht man sogar nicht selten noch, dass der Saitenhalter am linken Theile des Kinns ruht. Diess ist eine ganz schlechte Haltung. Der Saitenhalter muss an die rechte Seite des Kinns kommen und das Kinn sich an den Saitenhalter etwas drücken, damit das Instrument Halt bekomme. — Den vierten Finger aber gar ausser dem Griffbrett einzuziehen oder überhaupt herunter zu hängen ist ein grober Fehler.

Die Violine soll nicht links auswärts, sondern etwas einwärts nach rechts gebogen und der Hals etwas gesenkt, ja nicht gerade hinaus gehalten werden. Der Bogen soll nicht zu stark gespannt sein, mit dem Daumen, dem ersten und zweiten Finger beim Frosch, da wo der Bogen in der Regel umwickelt ist, gehalten werden, während die beiden letzten Finger auf dem Bogen ruhen, nicht aber von demselben herunter hängen, wie es manchmal vorkommt. Die rechte Hand soll etwas hohl, gebogen, die beiden Ellbogen nicht auswärts gehalten werden, und überhaupt die ganze Haltung natürlich und ungezwungen erscheinen. Bei manchen Geigern brauchte der Bogen eigentlich nicht länger als drei bis vier Zoll zu sein, d. h. sie benutzen nicht mehr Länge desselben. Diess heisst aber nicht Violinspielen. Der Bogen ist desshalb lang, damit man seine Länge auch so viel möglich in Anspruch nehme, ausser wo es vernünftiger Weise nicht thunlich ist. Der Bogen soll nicht zu nahe am Stege und nicht zu nahe am Griffbrette geführt werden und parallel mit dem Stege. Zu nahe am Stege wird der Ton gerne rauh, zu nahe am Griffbrett aber pelzig und schwach.

Die linke Schulter soll beim Spielen nicht aufwärts gezogen noch vorwärts gebogen, alle Grimassen vermeidend geführt werden, beim Stehen wird der rechte Fuss etwas zurückgestellt.

Der rechte Ellbogen und Hinterarm sollen nicht arbeiten, sondern ruhig bleiben. Nur die Hand allein darf thätig sein und muss im Gelenke wirken.

Für den allerersten Anfang möchten sich folgende Uebungen empfehlen.

Benützung der ganzen Bogenlänge.



Diese Uebungen sollen so lange fortgesetzt werden, bis die Führung des Bogens eine gewisse richtige Sicherheit erlangt hat. Dann mag Nr. 304 vorgenommen werden. Alles Uebrigc muss einer guten Violinschule überlassen bleiben, wobei wieder bemerkt sei, dass ein tüchtiges Scalaspielen von ganz wesentlichem Nutzen ist.

Um eine kräftige Führung des Bogens sich anzugewöhnen, sind Scalatübungen in Terzen und Sexten äusserst zu empfehlen.

Ausserdem sind für den Violinspieler die verschiedenen Stricharten unerlässlich und leisten hiezu eigens berechnete Uebungsstücke (Etuden) den entschiedensten Nutzen.

Gewisse Arten von Figuren werden meistens, so oft sie vorkommen, in derselben Strichart gespielt, z. B. folgende und ähnliche:



Bei a kommen immer zwei Noten auf einen Strich. Bei schnellerem Tempo kann natürlich die Länge des Bogens weniger in Anspruch genommen werden als in langsamerem.

Die Strichart bei b macht dem Anfänger mehr zu schaffen; da sie sehr häufig vorkommt, ist gleichwohl deren vollständige Uebung sehr zu empfehlen und, wie bei allen Uebungen, anfangs langsam zu spielen.

Die beiden ersten Noten kommen auf den Herabstrich, die dritte aufwärts, die vierte abwärts. Bei der nächsten Gruppe umgekehrt, also:



Man findet für Hinauf- und Herabstrich in Etuden die französischen Ausdrücke und Zeichen

— Tirez l'archet, den Bogen,

✓ Poussez l'archet,*) den „

oder bloß tiré, herunter, poussé, hinauf.

*) Tirez (spr. tiré), herunter, poussez (spr. pousse l'arsche), hinauf.

Andere Stricharten sind noch:



Das Staccato ist zweierlei und heist gestossen. Einmal kann jede Note mit eigenem Strich kurz, mit dem untern Bogen abgespielt werden, dann kann dieses kurze Abspielen auch so geschehen, dass mehrere, ja viele Noten in einem Striche abgestossen werden, so dass also der Bogen in vielen Abtheilungen, jede Note eigens stossend auf- oder abwärts gleichsam in ganz kleinen Absätzen vorwärts gestossen wird.

Ersteres Staccato wird blos mit Punkten über den Noten, letzteres ebenfalls mit Punkten, aber einem Bogen darüber bezeichnet.



Ein zusammengezogenes Spielen, sonst durch Bogen bezeichnet, nennt man auch legato. Von nicht minderer Wichtigkeit ist die Applikatur, der Aufsatz.

Diese kommt zur Anwendung, wenn so hohe Töne gegriffen werden sollen, dass die linke Hand aus ihrer natürlichen Lage heraus muss, um diese hohen Töne erreichen zu können.

Die Lehre und Uebung in der Applikatur nimmt verschiedene Lagen, die man auch Positionen nennt, an, und bestimmt folgende, bei welchen immer der erste Finger*) frisch einsetzt.



*) Beim Violinspielen wird der Zeigefinger als erster Finger bezeichnet, so dass der kleine der vierte wird. Die leere Saite wird mit e bezeichnet.

Dritte Lage.

Vierte Lage.

Fünfte Lage.

Sechste Lage.

Siebente Lage.

Bei der 6. Lage ist die angezeigte Applikatur so zu verstehen, dass das untere f, g, a, h und bei der 7. Lage auch noch c auf der G Saite zu nehmen ist.

Die chromatische Scala wird mit folgendem Fingersatze gespielt:

Was schon früher in Beziehung auf Verzierungen gesagt wurde, gilt ganz besonders für dieses Instrument. Sie müssen in hohem Grade elegant und nett gespielt werden, sollen sie nicht mehr anwidern als gefallen.

Unter Arpeggio**) versteht man das harfenmässige Abspielen von Accordtönen, und es geschieht diess mit springendem Bogen, z. B.

311.

Tonwiederholungen kommen für dieses Instrument sehr häufig vor, und es sei hier an die schon früher berührte Schreibweise erinnert, z. B.

*) Spr. Arpetschio. Von Arpeggiare (arpetschiare), italienisch, auf der Harfe spielen.



Oft kommt eine Tonwiederholung ohne bestimmten Takt, d. h. es soll eine Note in möglichst schneller Aufeinanderfolge angespielt werden. Diess nennt man tremolo:



Sordini *), Dämpfer, werden manchmal auf den Saitensteg aufgesetzt. Der Ton wird dadurch wesentlich anders. Es wird diess angezeigt mit: *con Sordino*. Sollen die Dämpfer wieder weggenommen werden, so schreibt man: *senza Sordino* oder *sordino levato* — *sordini levati*.

Das Pizzicato ist das Schnellen der Saiten vermittelt des Fingers. Soll der Bogen wieder gebraucht werden, so wird darüber geschrieben: *coll' arco* (mit dem Bogen).

Jeder Spieler thut gut, fleissig darauf zu sehen und vor jedem Spielen zu untersuchen, ob der Steg nicht vorwärts hängt, damit derselbe durch langes Unterlassen einer solchen Untersuchung nicht umschlägt. Durch Aufziehen neuer Saiten neigt sich derselbe gerne vorwärts.

Viele meinen, wenn sie zu spielen aufhören, sollen sie die E Saite herunterstimmen, damit sie nicht reisst. Diess ist verkehrt; denn sie reisst viel eher, wenn sie täglich oder noch öfter die ungewohnte Spannung wieder durchmachen muss.

Oft kommen sog. falsche Saiten, besonders E unter die Hand. Es ist leicht, diese zu erkennen. Man braucht nur die Saite, etwa in der Länge einer Elle auseinander zu ziehen, sie an beiden Enden einmal um die Zeigefinger festzuwickeln und sie dann mit dem Daumen zu schnellen. Die reine Saite wird man dann doppelt sich schwingen sehen, die falsche hingegen dreifach.

Die vorzüglichsten Saiten werden in Italien fabricirt, und als Material hiezu dienen die Därme von Lämmern im Alter von 7—8 Monaten.

Die ausgezeichnetsten Violinen nennen ebenfalls Italien als ihr Vaterland. Unter die berühmtesten Namen der Instrumentenmacher zählen die Cremoneser: die Familie Amati, des Nic. Amati Schüler And. Guarnerius, Ant. Stradivari, letzterer ganz besonders berühmt.

Ausser den Italienern finden sich berühmte Meister: Jac. Stainer aus Absam, geb. 1627, dessen Schüler Klotz aus Mittenwald: Withalm aus Nürnberg, Stadelmann in Wien, Buchstädter in Regensburg, Stoss in Wien.

*) Sordino, Mehrzahl Sordini, italienisch, Dämpfer.

Die Viola (Bratsche).

Die Stimmung der untersten Saite in C, eine Quinte tiefer als das G der Violine, die nächsten drei Saiten stimmen G, D, A.

Ein sehr schönes, weiches Instrument, dessen oberste Lage sich weniger empfiehlt. Jedenfalls sind die Töne markiger und voller in der Mittellage und Tiefe des Instrumentes. — Die Noten sind im Alt-Schlüssel geschrieben.

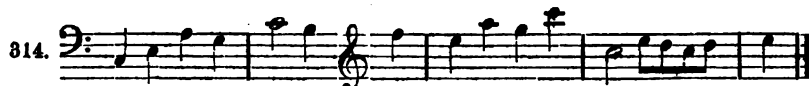
Das Violoncello.

Die Stimmung dieses Instrumentes ist die der Viola, nur um eine Octave tiefer. Der Bassschlüssel bezeichnet die Töne.

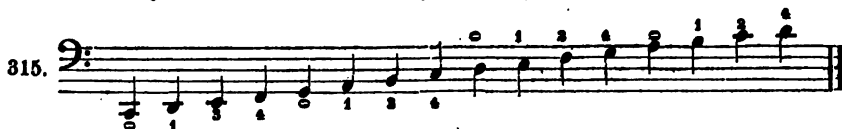
Jedoch kommen sowohl in Orchestersätzen, ganz besonders aber in Solostücken der Tenor- und Violinschlüssel vor. Z. B.



Viele gebrauchen in dergleichen Stellen den Violinschlüssel und stellen Obiges so dar:



Diess ist in Beziehung auf Tonlage jedenfalls unrichtig; denn die Lage dieser Violinschlüsseltöne wäre um eine Octave höher als jene in Nr. 313. Der Fingersatz für die erste Lage ist folgender:



Bei hohen Lagen verwendet man zum Aufsetzen auch den Daumen; diess hauptsächlich nur bei Concert- oder Solostücken. Gewöhnlich schreibt man nur bis G oder höchstens A.

Für Violine, Viola oder Violoncell macht man auch die Flageolettöne geltend. Diese Töne werden dadurch erzeugt, dass man die Saite nicht ganz niederdrückt, sondern sie mit dem Finger nur ganz leise berührt. Es werden dadurch die Schwingungen für die ganze Saite zwar nicht unterbrochen, wohl aber gehindert.

Legt man den Finger ganz leise, z. B. genau auf die Mitte der Saite, so gibt sie die Octave. Theilt man die Saite in drei Drittheile und drückt leise auf das zweite Drittheil, so gibt diess die Quinte der Octave, drei Viertel gibt die doppelte Octave.

Auf allen diesen Punkten befinden sich die sog. Schwingungsknoten der Saiten. Für das Orchester haben diese Flageolettöne keinen Werth. Sie kommen nur in Solostücken vor. — Es gibt junge Leute, die keinen höheren Genuss kennen und keinen bessern Begriff von dem Wesen eines gediegenen Violinspiels haben, als das Flageolett. Vom Standpunkte des Geschmackes und des soliden Studiums aus ist hierin vor jeder Spielerei zu warnen.

Der Contrabass, Violon, Violone.

Meistens ist dieses grösste Streichinstrument viersaitig und die Stimmung derselben



Selten findet man die Besaitung dreistimmig mehr und die Stimmung in Quinten G, D, A.

Sein Umfang ist gewöhnlich der vorstehend b bezeichnete.

Die Applikatur ist:



Es gehört freilich dazu, dass ein so unbequemes Instrument ganz gut in Stand gesetzt sei, wenn die Saiten bei jedem Griffe mit Einem Finger fest gedrückt genügen soll.

Es versteht sich, dass für den Contrabass nicht Sprünge und Figuren vorkommen dürfen, wie für die kleineren Streichinstrumente. Denn sie wären ja bei diesem Umfange nicht zu bewältigen.

Im Orchester ist es immer sehr wünschenswerth, dass dem Contrabasse ein Violoncell beigegeben ist. Der Ton wird dadurch viel heller, bestimmter und markiger.

Der Sordinen bedient man sich für den Contrabass nicht.

Die Flöte.

Die Flöte ist ein Rohrinstrument, besteht aus dem Kopfstücke, an welchem das Mundloch angebracht ist, dann aus Mittelstück und Fussstück.

Die alten Flöten hatten folgenden Umfang, a



Die neueren reichen, durch lange Klappen befähigt bis zum h herunter und gehen bis in's c, vorstehend b. Der Ton dieser Lagen schon von a angefangen ist hart. Manche Flötisten bemühen sich, den Flötenton in der Tiefe recht schneidend hervorzubringen, was aber dem Charakter des Instrumentes nicht recht zuzusagen scheint.

Die Flöte ist geschickt zu reicher, technischer Leistung. — Die bequemen Tonarten für dies Instrument sind G, D, A dur. Es versteht sich, dass der Künstler auf diesem Instrumente sich alle Tonarten geläufig macht.

Um bequemer in schwierigeren (Be)-Tonarten spielen zu können, wohl auch um höhere Lage zu gewinnen, bedient man sich der

Terzflöte.

Sie ist kleiner, kürzer als die gewöhnliche D-Flöte und stimmt daher anders, als die Noten sagen, und zwar um eine Terz höher.

Wenn auf diesem Instrumente der Ton a angegeben wird, so stimmt er in Wirklichkeit c; wird also für die Terzflöte ein Tonstück aus D dur geschrieben, so stimmt es F.

Daher ist es viel leichter in einem Tonstücke aus Es dur die Terzflöte zu benutzen, indem die Noten dann in C dur geschrieben sind, und ebenso ist der Umfang ein leichter zu erreichender; denn mit dem obern g und a sind die Töne be und c gewonnen. Z. B. diese Stelle für die Terzflöte



klingt in Wirklichkeit so:



Ihre Anwendung indessen findet in Orchestern, wo ohnedieß gute Spieler wirken, als Auskunftsmittel nie statt, da sie mit ihrem viel weniger schönen Tone die gewöhnliche Flöte nicht zu ersetzen im Stande ist, sondern ist nur hie und da angewendet worden, da, wo etwa ihr grellerer Ton als Verstärkung beansprucht wurde, — sowie bei Militärmusiken etc.

Das Piccolo, Flauto piccolo.

Das Piccolo gibt die hiefür geschriebenen Töne um eine Octave höher, so dass also die Töne folgend bei a klingen wie die bei b:



Je kleiner das Instrument, desto schwieriger sind die höchsten Töne hervorzubringen, sowie auch die untersten Töne schwach und verkommen klingen.

Das Piccolo wird im Orchester wie zu Harmoniemusiken verwendet.

Die Clarinette.

Die Clarinette ist ebenfalls ein Rohrinstrument. Sie besteht aus dem Schnabel als Mundstück mit Blatt, zwei Mittelstücken und läuft in einen Becher aus, hat Tonlöcher und Klappen und folgenden Tonumfang



und stehen ihr alle chromatischen Töne zu Diensten.

Die Clarinette ist ein schwieriges Instrument und hat Lagen, welche einer ganz besondern Uebung bedürfen. Folgende und ähnliche Stellen



oder Triller, wie folgende:



und noch eine Menge ähnlicher sind äusserst schwierig auszuführen, wo nicht gar unausführbar.

Die tiefsten Töne der Clarinette sind stark, in ganz eigenthümlicher Färbung; die Mittellage wird schwächer, dagegen klingen die höhern Tonlagen wieder kräftiger. Der Clarinettist soll diese Ungleichheiten so viel möglich ebnen.

Was aber von jedem Instrumente gilt, das muss auch von diesem geachtet werden, nämlich die Eigenthümlichkeit des Tones.

Gleichwohl gibt es Clarinettisten (es ist hier nicht die Sprache von Meistern, die ihre Aufgabe und ihr Instrument kennen), die sich so recht bemühen, der Clarinette einen Ton abzurufen, welcher dem Instrumente und seinem Charakter durchaus fremd ist, und meistens geht denn dieses Ringen darauf hin, den Ton recht sanft und still zu erhalten. Der Unverstand urtheilt dann: „Ach, der bläset Clarinett, dass man meint es sei eine Flöte“, und diess ist das schlechteste Zeugniß für einen Spieler. Die Clarinette ist nicht da, um es der Flöte oder einem andern Instrumente gleich zu thun, irgend ein anderes zu ersetzen. Jedem Instrumente muss seine Eigenthümlichkeit bleiben, denn nur dadurch kann ja das Orchester seines Reizes, nämlich der schönen Farbenmischung gesichert bleiben.

Der Ton oder die Schallkraft ist aber an und für sich verschieden, denn es gibt Clarinetten von verschiedener Stimmung, z. B. C-, B-, A-, F-, Es-, Des-Clarineten.

Die C-Clarinette

ist diejenige, welche die Töne gibt, wie sie geschrieben sind.

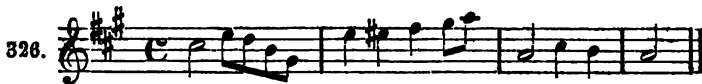
Das Instrument selbst ist bei den Spielern nicht sehr beliebt, denn sein Ton ist etwas spröde, hart. Gleichwohl scheint es, wenigstens nicht immer wohl gethan, dasselbe durch die Stimmung eines andern ersetzen zu wollen, da der Componist vielleicht gerade einen diesem Instrumente eigenen Ton-ausdruck will.

Die A-Clarinette

lässt andere Töne hören, als die Noten sagen, d. h. das Instrument stimmt anders als die C-Clarinette, es trägt in sich die Vorzeichnung von A dur. — Diess muss man sich nun deutlich machen und heisst nichts anderes, als: wenn auf der A-Clarinette aus C dur gespielt wird, so klingt es, als ob aus A dur gespielt würde. Das C dieses Instrumentes also stimmt A, und folgende Stelle für A-Clarinett



klingt aus A dur wie folgt:



Da sich die Schwierigkeiten mehren, je mehr sich in den Tonarten die Kreuz- und Be-Vorzeichnungen häufen; so erleichtert sich die Aufgabe, wenn man für mehrere Kreuz-Vorzeichnungen gleich eine Clarinette nimmt, in welcher selbst schon Kreuze liegen, das heisst also: da es schwierig ist, die Clarinette in A-, E-, H-, Fis-dur etc. zu spielen, so schreibt man die Stimme für A-Clarinett, in welchem selbst schon drei Kreuze liegen oder welches seiner Grösse und Natur nach schon A stimmt. In einem Stücke aus E dur muss demnach die A-Clarinettstimme in G dur geschrieben werden. Die Tonart E dur hat vier Kreuze; drei liegen schon im Instrumente; also kommt noch ein Kreuz dazu; dieses eine Kreuz ist das vierte zur E dur Tonart und das erste für die Clarinettstimme. Demnach klingt Folgendes für A-Clarinett:



in Wirklichkeit so:



Wollten vorstehende Beispiele für die C-Clarinette geschrieben werden, so hätte der Spieler in Nr. 1 mit 4, in Nr. 2 mit 5, in Nr. 3 mit 6, in Nr. 4 mit 7 Kreuzen zu thun, mit Tonarten, deren Beherrschung viele Schwierigkeiten hat.

Aber nicht nur bei den mit Kreuz vermehrten Tonarten wählt man die A-Clarinette, sondern auch bei denen, welche unter drei Kreuzen haben, z. B. bei D- und G dur.

Hier müssen dann diejenigen Kreuze, welche im Instrumente liegen, vertieft werden. Will also in einem Tonstücke aus D dur die A-Clarinette verwendet werden, so muss, da D dur nur zwei Kreuze hat, ein Kreuz vertieft werden, man muss also die Bezeichnung in die nächst tiefere Vorzeichnung setzen. Da die A-Clarinette, aus C dur gespielt, A dur klingt, hat man, wenn es D dur klingen soll, die Tonart F vorzuzeichnen, und für die Tonart G dur noch ein weiteres Be zu setzen: z. B.

für A-Clarinett geschrieben



klingt:



Wer nun für A-Clarinett schreiben will, der frage zuerst: wie viel Kreuze hat das Tonstück? 3 Kreuze liegen im Instrumente zum Voraus schon, also braucht er nur die noch übrigen für die Tonart auszusetzen, z. B. E dur hat 4 Kreuze, im Instrument liegen 3, bleibt also zur Vorzeichnung 1 Kreuz,

H 5 " " " " " " " " " " 2Kreuze,

[illegible][illegible]

D " 2 " " " " muss also eines vertieft werden,

Vorzeichnung 1 Be

G „ 1 Kreuz, müssen also 2 vertieft werden, Vorzeichnung 2 Bee,

C „ kein Kreuz und kein Be, also müssen alle drei im Instrumente
liegenden Kreuze vertieft werden, also die Vorzeichnung Es dur gewählt
werden.

Die B-Clarinette

stimmt B, d. h. wenn aus C dur gespielt wird, so ist die wirkliche Tonart B dur, und folgende Stelle für B-Clarinett



klingt so :



In der B-Clarinette liegen also zwei B.

Soll also für B-Clarinett in einer Tonart geschrieben werden, welche mehr als zwei Be hat, so werden zwei Be als schon vorhanden angenommen und die noch übrigen als Vorzeichnung gezählt.

Es dur hat drei Be, im Instrumente liegen zwei, also bleibt zur Vorzeichnung ein Be. Wenn also mit der B-Clarinete aus F geblasen wird, wird diess Es dur stimmen.

Demnach bekommt As dur für B-Clarinett 2 Be.

Des dur " " 3 Be.

Ges dur " " 4 Be.

Ces dur " " 5 Be.

B nur " " kein Kreuz oder Be.

Für „ ein Kreuz.

C dur " " zwei Kreuze.

Die beiden Instrumente A- und B-Clarinett sind länger und haben weitere Rohre als die C-Clarinette, daher stimmen sie auch tiefer als dieselbe.

Der Ton dieser tieferen Instrumente ist sanfter und voller, daher sind sie den Bläsern meistens lieber.

Ausser diesen kommen, besonders für Militärmusiken noch in Anwendung: Es-, F-, As-Clarinetten.

Das Verhältniss bei diesen ist dasselbe, wie bei der A- und B-Clarinette;

bei der Es-Clarinette stimmt c — es,

„ „ F- „ „ c — f,

„ „ As- „ „ c — as.

Wenn also auf der Es-Clarinette aus C dur gespielt wird, so stimmt diess Es dur u. s. f.

Ausser einem guten und richtigen Ansätze trägt zum guten Ton der Clarinette das Blättchen bei. Ist dieses stark, so wird der Ton voller; ist es leicht, so spricht er leichter an, aber der Ton wird meistens dünner und die Gefahr des Umschlagens liegt näher.

Dasselbe Mundstück, aber viel längeres, unten gekrümmtes Rohr hat das

Bassethorn, corno di Bassetto,

dessen Töne eine Quinte tiefer erklingen, als die Noten sagen. Mozart hat es in seinem Requiem angewendet.

Die Oboe

ist ein Rohrinstrument, kürzer und enger als die Clarinette; das Mundstück besteht aus zwei schmalen, aneinandergefügten Blättchen, der Becher viel enger als der der Clarinette. — Der Umfang ist gewöhnlich



Jedoch auch hier sind die äussersten Grenzen die am wenigsten schönen. Wohl sind die tiefsten Töne der Oboe die kräftigsten; die lieblichsten und zartesten aber sind



in diesem Umfange, und es eignet sich dieses Instrument hauptsächlich zum Ausdrücke gesangreicher Gedanken.

Die Behandlung der Oboe unterliegt deshalb Schwierigkeiten, weil der Bläser sehr viel Luft sparen muss, und eine lange Fortsetzung ist daher unzweckmässig, da der Spieler genöthigt ist, oft zu athmen.

Das englische Horn (corno inglese), eine Art Oboe, viel grösser, wird im Violinschlüssel notirt, allein die Töne stimmen um eine Quinte tiefer, als die Noten sagen.

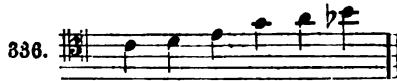
Das Fagott (Fagotto, Mehrzahl Fagotti), ein Rohrinstrument mit zwei Röhren, welche unten in einem Stocke verbunden sind. Die Schallöffnung sieht nach oben. Das Mundstück, breiter als das der Oboe, besteht aber diesem ähnlich aus zwei Blättern und steckt an einem metallenen Rohr, welches in der Form des Buchstaben S zum Hauptrohre führt und Es genannt wird.

Der Umfang dieses Instrumentes ist praktisch:



und werden die Töne im Bassschlüssel notirt.

Jedoch wendet man für die höheren Töne auch den Tenorschlüssel an:



Die alten Fagotte haben kein Contra-H und kein grosses Cis, was bei den neueren Instrumenten durch Klappen ergänzt wird. Es ist aber rätlicher, diese Töne lieber nicht für das Instrument zu gebrauchen, d. h. sie nur Virtuosen zu überlassen, und für Orchesterstücke zu vermeiden, sowie diess auch der Fall bei den hohen und höchsten Tönen ist.

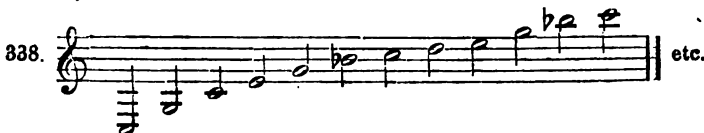
Das Contrafagott gibt die Töne um eine Octave tiefer, als sie notirt sind, also folgende Stelle:



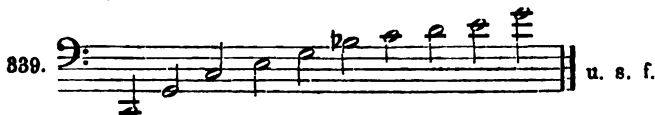
Für schnelle Bewegungen ist dieses Instrument nicht geschickt, da die Töne nicht leicht ansprechen. Das Contrafagott steht eine Octave tiefer, d. h. die Töne klingen um eine Octave tiefer, als die Noten stehen. Sein Umfang ist vom grossen D bis eingestrichenen d.

Das Horn (Corno, Mehrzahl Corni), ganz aus Messing gefertigt, ist darum ein Blechinstrument. Dasselbe besteht aus einem von Messingblech gefertigten Rohr, welches, kreisförmig gewunden, in einen Schalltrichter endigt, und vermittelt eines kegelförmigen Mundstückes geblasen wird.

Die Töne, welche naturgemäss im Instrumente liegen und daher Naturtöne heissen, sind:



Aber das Horn klingt eine Octave tiefer als die Noten sagen, und vorstehende Reihe sollte eigentlich nach der richtigen Tonlage des Instrumentes so notirt werden:



Diese Art zu notiren wäre, obgleich sie die richtige ist, unbequem, und

man behält in der Regel hiezu den Violinschlüssel, und bezeichnet in vor-
kommenden Fällen nur das Contra-C mit Bassschlüssel.

Für das einfache Horn, auch Waldhorn genannt, und von welchem
hier zunächst die Rede ist, werden alle Tonstücke in der Tonart C geschrie-
ben. Dagegen wird das Instrument in die erforderliche Tonart gestimmt.

Um diess bowerkstelligen zn können, bedient man sich hiezu eigener,
gewundener Bögen, zum Theil auch Stecker, die einen halben, ganzen, ja
Viertelston erzielen, und also die Windungen der ursprünglichen Naturstimmung
des Instrumentes verlängern, also tiefer machen oder noch weiter versetzen.

Es stimmt z. B. ein Horn von Natur aus Be, und soll dasselbe nun
in die Tonart Es gestimmt werden, so wird hiezu ein, dieser Stimmung ent-
sprechender Bogen da eingesetzt, wo das Instrument angeblasen wird, und das
Mundstück kommt dann in diesen Bogen zu stecken.

Auf diese Weise hat jede Tonart ihren eigenen treffenden Bogen, und
es wird dadurch jede beliebige Tonart in das Instrument verlegt. Es ist
darum nothwendig, dass die ursprüngliche oder Naturstimmung des einfachen
Horns die höchste ist, um durch Bögen vertiefen zu können; denn zu er-
höhen ist nichts, weil das Instrument wohl durch die gewundenen Bögen ver-
längert, nicht aber verkürzt werden kann.

Virtuosen, wohl auch gute Orchesterbläser haben die Naturstimmung
F am liebsten.

Wie bei allen Instrumenten, so sind auch hier die äussersten Töne des
Umfanges diejenigen, welche im Allgemeinen von den meisten Bläsern nicht
wohl gefordert werden können. Das Contra-C des Horns ist leichter zu er-
reichen als die hohen Töne, und auch hier wird bei der Anwendung darauf
büllig Bedacht zu nehmen sein, ob die Stimmung nicht zu tief ist.

Da im einfachen Horn die Naturtöne eine Lücke lassen, eine vollstän-
dige diatonische und noch weniger die chromatische Tonleiter horgegeben
werden, so bedient man sich des Stopfens.

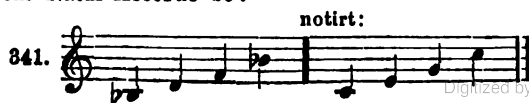
Das Stopfen besteht darin, dass man die Hand, während die Finger
zusammengespißt sind, mehr oder weniger, nach Bedürfniss also, in die Schall-
öffnung drückt. Am liebsten entstehen dadurch diejenigen halben Töne, welche
von einem Naturton am nächsten abwärts liegen, z. B.



Hier reicht das Halbstopfen.

Einzelne haben es in der Behandlung und in ihren Leistungen auf die-
sem Instrumente sehr weit gebracht. Wer sich diese Mühe aber nehmen
will, der übersehe ja nicht, dass die Naturtöne hell, die gestopften dagegen
dumpf klingen, und dass es unbedingt die Aufgabe des Bläfers ist, die Töne
in gleicher Tonfarbe hervorzubringen, auf dass die Naturtöne nicht gleich
a, und die gestopften gleich u, also ua erscheinen.

Das Hoch-B-Horn (B alto)
klingt in seinem Natur-Accorde so:



notirt:

Die Trompete (tromba, Mehrz. trombe)

auch clarino (Mehrz. clarini) genannt.

Dieses Instrument hat, wie das Horn ebenfalls eine Natur- oder Normalstimmung und wird durch Tonbogen oder Stecker tiefer gestimmt.

Auf diese Weise steht dann jede Stimmung zu Gebote.

Auch für dieses Instrument wird Alles in C geschrieben. Die Tonlage des Instrumentes aber entspricht der Notirung.

Sein Orchester-Umfang ist gewöhnlich:



Der Ton *be* kommt sehr leicht zum Vorschein, dagegen ist die Anwendung des tiefen *c*, vorstehend *b*, nicht zu empfehlen, da diess nur schwer mit Bestimmtheit des Tones festzuhalten ist.

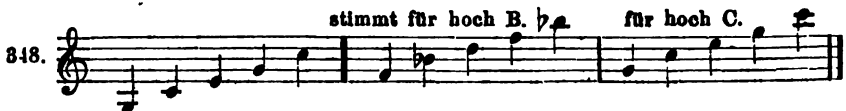
Die Normalstimmung der Trompete kann z. B. hoch *G* sein, dann kann von da aus abwärts gestimmt werden: *F*, *E*, *Es*, *D*, *C*, tief *B* (Basso) und was etwa dazwischen liegt.

Es versteht sich, dass die Grenzen des Tongebietes nach Oben erweitert und erleichtert werden bei tieferer und nach Unten bei höherer Stimmung.

Die obige Tonreihe für *D*-, *Es*-Trompete etc. hat also nachstehende Lage und Stimmung:



Bei Militärmusiken wird vielfach die hoch *Be*, hoch *C* Trompete angewendet und auf folgende Weise dafür notirt, wogegen aber die Tonlage des Instrumentes um eine Octave höher steht:



und sind diess dann Ventil-Instrumente, wovon weiter unten.

Mit Stecktönen ist bei der Trompete nicht viel zu gewinnen, weil das Instrument zu häufig eine Länge hat, welche diess zu unbequem macht, mehr noch aus dem Grunde, weil in jetziger Zeit die chromatischen Töne ihre Anwendung durch Ventile finden.

Die Posaune (Trombone, Mehrz. Tromboni) ist eine verlängerte Trompete. Der Schallbecher ist rückwärts, die Windungen der Röhren sind länger und ineinandergesteckt, so dass sie auseinander gezogen werden können, daher der Ausdruck: Zugposaune.

Vermöge dieser Fähigkeit können alle chromatischen Töne hervorgebracht werden. Wenn der Zug nach auswärts geht, so verlängert sich derselbe und man erzielt also einen tieferen Ton.

Es gibt dreierlei Posaunen, nemlich

Bass-Posaune, Trombone di Basso
 Tenor-Posaune, Trombone di Tenore
 Alt-Posaune, Trombone d'Alto

für welche der betreffende Schlüssel zum Notiren angewendet wird.

Jedoch wird für die Tenorposaune auch der Bassschlüssel gewählt, da es nicht eines jeden Bläusers Sache ist, sich den Tenorschlüssel anzueignen. Ebenso findet man in Partituren die Altposaune in einer Zeile mit der Tenorposaune im Tenorschlüssel vereinigt. — Es wird dann nothwendig, je nach Bedürfniss die Stimmen so auszuschreiben, wie sie den örtlichen Verhältnissen passend erscheinen.

Die Posaune hat, wie die Trompete, Naturtöne, welche in jedem Zuge vorhanden sind.

In der Tenorposaune finden sich, wenn der Zug geschlossen ist, folgende:
 oder im Bassschl.

349.

Im ersten Zug: i. B.

Im zweiten Zug: i. B.

Im dritten Zug: i. B.

Im vierten Zug: i. B.

Im fünften Zug:

Im letzten Zuge hält der unterste Ton, als äusserste Grenze, nicht recht, und man thut gut, ihn zu vermeiden, da auch schon der Arm sich zu sehr strecken muss, und diess bei einigermaßen schnellerem Tempo Umstände macht.

Der Tonumfang ist für die Bassposaune

350.

und die dazwischen liegenden chromatischen Töne. Für Tenorposaune:

Man bemerkt die Stimmung den Pauken am Anfange eines Tonstückes mit Tympani in D (Es, B, C)

Den Wirbel bezeichnet man *tr*, bei längerer Dauer *tr~~~~* und längerer Note:



wohl auch so



Tympani coperti sind bedeckte Pauken, um den Ton zu dämmen, was die Sordinen für andere Instrumente sind.

Der Satz für zwei Hörner.

Dieser richtet sich in seiner praktischen Seite nach der tiefern oder höhern Stimmung der Instrumente, und beschäftigt sich für das einfache Horn mit den Tönen des Tonika- und Oberdominanten-Accordes zunächst.

Für tief B und C, dann D, Es, E, schon schwerer für F-Horn sind etwa folgende Sätze:



Sehr gellend und gern unrein erscheinen für G, besonders für hoch A und B:



und für viele Bläser sogar, besonders in den letztgenannten Tonarten, kaum zu überwinden.

Es ist daher rathsam, in diesen Tonarten statt wie folgend a, lieber wie bei b zu schreiben:



Von sehr schöner Wirkung ist, das Horn, dessen Stimmung Dur ist, für die verwandte Molltonart zu verwenden, z. B.



und zwar für getragene Stellen, die überhaupt dem Charakter dieses schönen sanften Instrumentes mehr zusagen.

Der Satz für zwei Trompeten

unterscheidet sich nur wenig von dem für zwei Hörner, und auch hier gilt, was über den Unterschied der Stimmung gesagt wurde.

Zu warnen ist in ernsterer Musik vor dem stürmischen Schmettern, vor Sätzen, wie die folgenden, die eigentlich nichts sagen, sondern nur lärmen:



Da diese Instrumente auch für Kirchenmusik im Gebrauche stehen, so empfiehlt sich ein mässiger Gebrauch derselben als mehr würdig, denn sie haben nicht zu herrschen, sondern nur zu verstärken. — Sätze aber wie der obige schlagen Alles nieder, wenn nicht vernünftige Bläser dieselben exekutiren.

Chromatische oder Ventil-Instrumente.

Man hat Bedacht genommen, dass die Blechinstrumente dazu geschikt gemacht werden, ausser ihren Naturtönen die bisher fehlenden Töne herzugeben, und diess durch Anbringen von Ventilen erreicht, deren ein Instrument mehr oder weniger haben kann.

Diese Erfindung oder Vervollständigung trifft die Trompete, das Horn und die Posaune, und es ist dadurch die Möglichkeit gegeben, alle ausser den Naturtönen liegenden, auch die chromatischen Töne hervorzubringen, daher der Name chromatische Instrumente.

Es ist über diese Ventileinrichtung von manchen Seiten viel geklagt und gestritten worden, und es stellen sich künstlerische Bedenken dagegen, die gewiss ihre volle Berechtigung haben.

Einmal behaupten gewichtige Stimmen, dass der Ton der Naturinstrumente durch die Ventile verändert werde und sich nothwendig verändern müsse, weil ein Ventil nicht luftdicht hergestellt werden kann.

In künstlerischer Beziehung kommt dazu die Gefahr des Reizes, nun über Alles Herr zu sein, und dieser verleitet so leicht zu Ausschreitungen, welche dem Charakter eines Instrumentes geradezu entgegen sind. Wie oft hört man doch das Heldeninstrument, die Trompete, zu den schmelzendsten Liebesgesängen herbeigezogen; wie ganz anders ist dagegen eine Händelsche Anwendung, wie herausfordernd und keck in seiner Cäcilien-Cantate zum Kampfe:



Welche Verwendungen muss sich die Posaune nicht gefallen lassen?

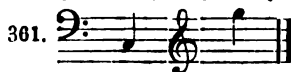
Zu alledem kommt, dass durch das ewige Anwenden dieser bereicherten Mittel kein Effekt mehr zum wahren Genusse wird, weil diese Effekte Alltagskost sind.

Das mögen Erwägungen sein, welche solche Erfindungen abschwächen. Allein sie sind einmal da, sind mit den besten innern Gründen kaum zu umgehen und ihre Kenntniss kann vollends nicht bei Seite liegen bleiben.

Die Ventiltrompete

kann in jede Tonart gestimmt werden, und sind die gewöhnlicheren Stimmungen Es, D, F, hoch B und C, letztere besonders für Militär-Blechmusikern.

Der Umfang der chromatischen oder Ventiltrompete mit 3 Ventilen ist



Hoch C Trompeten können natürlich nicht so hoch notirt werden, wie tiefere Stimmungen.

Ausserdem ist noch zu gedenken der Alt-Trompete, Stimmung in B, dann der Tenor-Trompete, deren Töne um eine Octave tiefer klingen als die der Alt-Trompete.

Das Ventilhorn

kann ebenfalls in jeden Ton gestimmt werden vermöge der Tonbogen. Wie schon früher erwähnt, ist die F-Stimmung die beliebteste.

Soll also z. B. für ein Ventilhorn in F die Tonart D in einem Tonstücke verlangt werden, so muss die Hornstimme in A geschrieben sein, für Es in B u. s. f.

Die Ventilposaune

hat den Umfang der Zugposaune.

Zu den Bassinstrumenten gehört noch die Ophicleide*) aus Messing. Umfang von Contra H bis zweigestrichen c, und der Serpent*). Umfang vom Contra B bis eingestrichen g.

Uebrigens gibt es noch eine Menge von Ventilinstrumenten, die alle mehr oder weniger den eben berührten in Ton und Umfang nahe stehen, und hat hierin jedes Land seine Eigenthümlichkeiten, wie man diess besonders an böhmischen Blechinstrumenten bemerken kann.

Diess sind nun die instrumentalen Mittel zur Zusammensetzung eines vollen Orchesters. Den Verein der Rohrinstrumente nennt man auch Chor, sowie den der Blechinstrumente, und so kann man sagen, dass das volle Orchester aus drei Chören bestehe, und zwar aus dem Streichquartett, den Rohrinstrumenten und den Blechinstrumenten.

Es können im Orchester diese drei Massen zusammen wirken, oder jede allein, oder sie können sich mischen.

Für die höchste und hohe Tonlage sind die Violinen, Flöten, Oboen, Clarinetten.

Für die mittlere Tonlage die tiefere Lage der Violinen, Clarinetten, Hörner, Trompeten, die Alt- und Tenorposaune, dann die Viola oder Bratsche und das Fagott.

Für die tiefe Tonlage das Violoncell, der Contrabass, die tiefere Lage des Fagott, des Horns, der Tenorposaune und die Bassposaune, die Pauken.

Es würde zu weit von dem Zwecke dieses Buches ablenken, wenn auf die Instrumentation näher eingegangen werden wollte. Gleichwohl aber möge über Einrichtung einer Partitur, und dann über Wirkung schöner Zusammenstellung von Instrumenten aus Meisterwerken einiges Wenige Platz finden.


Wenn zu einem Tonstücke für Orchester oder mehrstimmigen Gesang oder Beides zusammen die Stimmen so geschrieben werden, dass diese sämtlichen Stimmen, Takt für Takt, über einander und jede Stimme auf einem eigenen Notensysteme stehen, so nennt man diess Partitur.

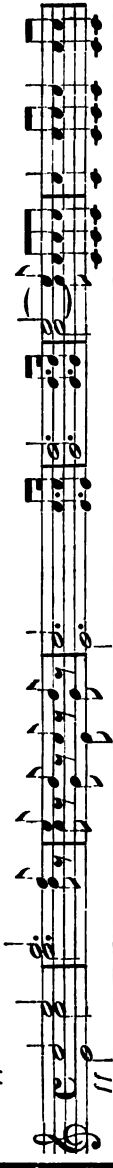
*) Spr. Ophicleid und Serpa, das a durch die Nase gesprochen.


Es möge hier ein Beispiel von massenhaftem Zusammenklang des ganzen Orchesters Platz finden, wobei bemerkt sei, dass man gewöhnlich die Einrichtung oder Anordnung nach dem Grundsatz trifft, dass die tiefen Instrumente unten, die höheren aber über diese zu stehen kommen. Jedoch findet man Partituren auch so eingerichtet, wie Folgendes zeigt, so dass ein Theil des Blechchores zu oberst steht.


Aus dem F'nale der C-moll Sinfonie Nr. 5 von Beethoven.


362. *Allegro.*

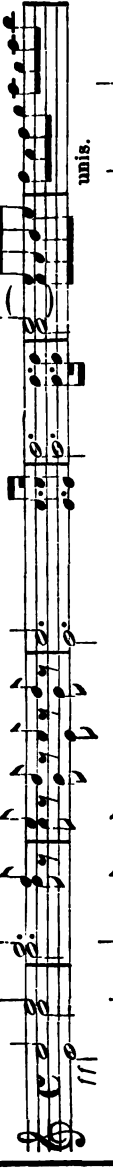
Tympani in C, G. 

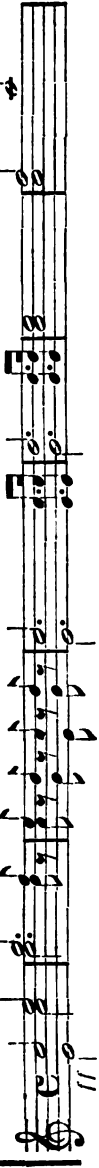
Clarini in C. 

Corni in C. 

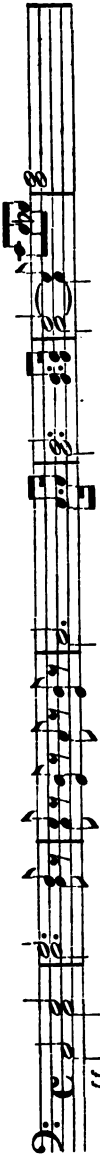
Flauti. 

Flauto piccolo. 

Oboi. 

Clarineti in C. 

Fagotti.



Trombone d'Alto.



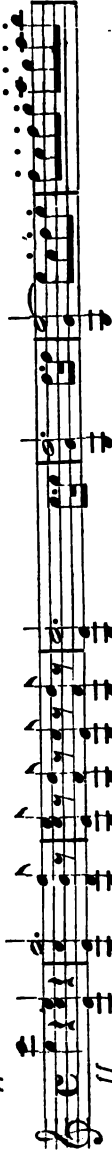
Tromb. di Tenore



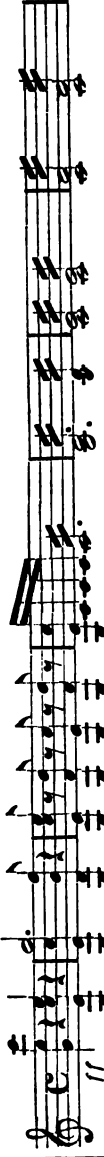
Tromb. di Basso.



Violino 1^{mo}.



Violino 2^{do}.



Viola.



Violoncelli.



Basso.



This page contains eight staves of musical notation. The first staff is in bass clef, while the remaining seven are in treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A wavy line labeled '8va' is present on the fourth staff, indicating an octave shift. The notation is arranged in a single column, with each staff containing a sequence of musical notes and rests.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a single system, likely for a piano or organ. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The staves are numbered 1 through 10. The music appears to be a single melodic line with some accompaniment. The notation is somewhat irregular, with some notes and rests written in a shorthand manner. The staves are connected by a single line, and the music is written in a single system. The notation is in a single system, likely for a piano or organ. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The staves are numbered 1 through 10. The music appears to be a single melodic line with some accompaniment. The notation is somewhat irregular, with some notes and rests written in a shorthand manner. The staves are connected by a single line, and the music is written in a single system.

Folgendes Nr. 363 und fortsetzend 364 aus dem Andante derselben Sinfonie mögen Anhaltspunkte geben für die Zusammenstellung des Chores der Rohrinstrumente, deren letzte 14 Takte von ganz besonderem Reize sind.

363. *Andante con moto.* ♩ = 92. Aus dem Andante derselben Sinfonie.

Tympani C. G.

Clarin in C.

Corni in C.

Flauti

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Violino 1^{mo}.

Violino 2^{do}.

Viola. *p dolce*

Violoncelli. *p dolce*

Bassi. *pizz.*

This musical score page, numbered 176, contains ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The dynamics *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. Crescendo markings (*cresc.*) indicate increasing volume. Accents (*>*) are placed over certain notes. Slurs and triplets are used to group notes. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first staff is a bass clef, and the subsequent staves are treble clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

This musical score page, numbered 177, contains 12 staves of music. The notation is as follows:

- Staff 1: Bass clef, whole rests for the entire duration.
- Staff 2: Treble clef, whole rests for the entire duration.
- Staff 3: Treble clef, whole rests for the entire duration.
- Staff 4: Treble clef, begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). It contains eighth and sixteenth notes with dynamic markings *p* and *f*.
- Staff 5: Treble clef, continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including dynamic markings *p* and *f*.
- Staff 6: Treble clef, continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including dynamic markings *p* and *f*.
- Staff 7: Bass clef, contains eighth and sixteenth notes with dynamic markings *p* and *f*.
- Staff 8: Treble clef, contains eighth and sixteenth notes with dynamic markings *p* and *f*.
- Staff 9: Treble clef, contains eighth and sixteenth notes with dynamic markings *p* and *f*.
- Staff 10: Treble clef, contains eighth and sixteenth notes with dynamic markings *p* and *f*.
- Staff 11: Bass clef, contains eighth and sixteenth notes with dynamic markings *p* and *f*.
- Staff 12: Bass clef, contains eighth and sixteenth notes with dynamic markings *p* and *f*.

364. 1mo Solo.

Flauto.



Oboi.



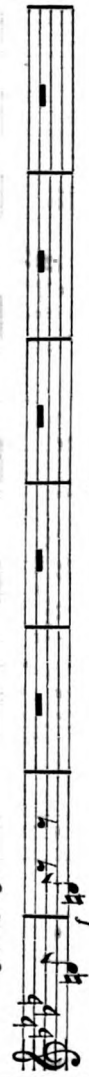
Clarineti.



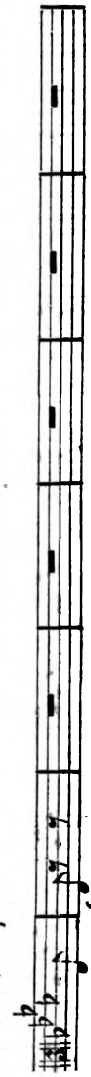
Violino 1mo.



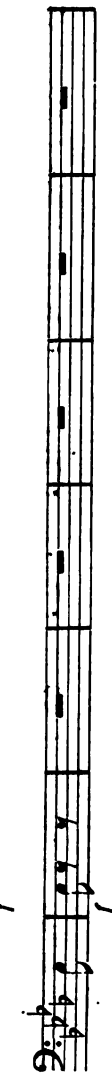
Violino 2do.



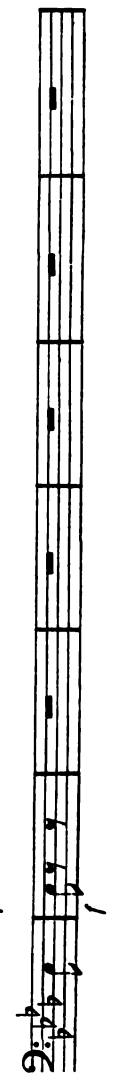
Viola.



Violoncelli.



Bassi.



This musical score page, numbered 179, contains seven staves of music. The first two staves begin with a *cresc.* (crescendo) marking. The third staff features a key signature change to one sharp (F#). The fourth, fifth, sixth, and seventh staves each begin with a *p* (piano) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The bottom of the page shows the beginning of a new section with a treble clef and a 6/8 time signature.

Folgendes Beispiel zeigt, wie Blechinstrumente in schönster Wirkung durch gehaltene Töne als harmonische Unterlage benützt werden. Es ist entnommen aus dem „Confutatis“ in Mozarts Requiem.

865. Andante.

Violino 1^{mo}.

Violino 2do.

Viola.

Corni di Bassetto.

Fagotti.

Tromboni.

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Basso.

[illegible]

The musical score on page 181 consists of several staves. The top five staves are instrumental, featuring complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom section of the page contains vocal staves with lyrics. The lyrics are:
p O - ro sup - plex et ac-
p O - ro sup - plex et ac-
p O - ro sup - plex et ac-
p O - ro sup - plex et ac-
The vocal parts are written in various clefs (soprano, alto, tenor, and bass) and include a piano (p) marking. The bottom-most staff is a bass line with a steady eighth-note rhythm.

eli - nis

eli - nis

eli - nis

eli - nis

This musical score is for a piece titled "cor con - tri - tum". It consists of 11 staves. The first four staves are instrumental: the first two are in treble clef, and the last two are in bass clef. The fifth and sixth staves are a grand staff (treble and bass clef) with a brace on the left. The seventh, eighth, and ninth staves are vocal parts in treble clef, each with the lyrics "cor con - tri - tum" written below. The tenth staff is a vocal part in bass clef with the same lyrics. The eleventh staff is a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Nr. 366, ein Theil des Marches in der D-moll „Suite“ v. Fr. Lachner bietet Gelegenheit zur Anschauung der Behandlung eines jeden Chores, darunter zwei Paar Hörner, in F und B, besonders auch der Fagotte, wofür ebenso auch Nr. 361, aus dem Presto der A-dur Sinfonie v. Beethoven.

366. *Marcia* ♩ = 116.

Flauto piccolo.

Flauti.

Obol.

Clarineti in B.

Corni in F.

Corni in Es.

Fagotti.

Trombe in B.

The musical score is arranged in eight staves. The first staff is for Flauto piccolo, followed by Flauti, Obol., Clarineti in B, Corni in F, Corni in Es, Fagotti, and Trombe in B. The Flauti part features a triplet of eighth notes marked with a forte (f) dynamic, followed by a piano-piano (pp) marking and a fermata. The other staves show various rests and musical notations for their respective instruments.

Tympani B. F.

Tromboni.

Violino 1^{mo}

Violino 2^{do}.

Viola.

Violoncello.

C-Basso.

The musical score consists of seven staves. The first staff, Tympani B. F., is in C major and features a series of eighth notes. The second staff, Tromboni., is in B-flat major and contains mostly rests. The third staff, Violino 1^{mo}, is in B-flat major and begins with a *pp* marking. The fourth staff, Violino 2^{do}., is in B-flat major and also begins with a *pp* marking. The fifth staff, Viola., is in B-flat major and includes a *pp* marking and a *V* (Vibrato) marking. The sixth staff, Violoncello., is in B-flat major and includes a *pp* marking. The seventh staff, C-Basso., is in B-flat major and includes a *pp pizz.* marking.

Nr. 366, ein Theil des Marsches in der D-moll „Suite“ v. Fr. Lachner bietet Gelegenheit zur Anschauung der Behandlung eines jeden Chores, darunter zwei Paar Hörner, in F und B, besonders auch der Fagotte, wofür ebenso auch Nr. 361, aus dem Presto der A-dur Sinfonie v. Beethoven.

366. *Marcia* $\text{♩} = 116$.

Flauto piccolo.

Flauti.

Obol.

Clarineti in B.

Corni in F.

Corni in Es.

Fagotti.

Trombe in B.

Tympani B. F.

Tromboni.

Violino 1^{mo}

Violino 2^{do}.

Viola.

Violoncello.

C-Basso.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top staff of each system contains the melody, while the bottom staff contains the accompaniment. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The accompaniment is written in a bass clef. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The accompaniment consists of a simple bass line with eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'ff' (fortissimo). The handwriting is in black ink on aged, slightly stained paper. The title 'The Rose Tree' is written in a decorative, cursive font at the top center of the page. The lyrics are written in a simple, handwritten font below the melody. The score is a complete piece, starting with a key signature change from C major to B-flat major and ending with a double bar line and repeat dots.

A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation is in a single system, with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the seventh at the bottom. The notation includes a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *ff* and *ff*. The staves are connected by a large brace on the left side. The notation is written in a cursive, handwritten style.

This image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are arranged in two columns of five. The first staff in the left column begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense, with many notes and rests. Dynamic markings include 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'cresc.' (crescendo). The paper shows signs of age, with some staining and discoloration. The handwriting is in black ink.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. It consists of eight staves arranged vertically. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." (crescendo). The staves are arranged in a single column. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a grand staff (treble and bass clefs). The third staff is a grand staff. The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." (crescendo). The staves are arranged in a single column.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is written in black ink on aged, slightly stained paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation. The score includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are several measures with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Some measures contain chords or arpeggiated figures. The notation is somewhat dense, with many notes beamed together. The staves are numbered 1 through 10 at the bottom of each staff. The overall appearance is that of a personal or working manuscript.

A handwritten musical score on six staves. The notation is in a historical style, possibly 18th or 19th century. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. It contains several measures of music, including a half note, a quarter note, and a half note, followed by a double bar line and a repeat sign. The second staff is mostly empty, with a few notes and a double bar line. The third staff is also mostly empty, with a few notes and a double bar line. The fourth staff contains a series of notes, some with slurs and accents, and a double bar line. The fifth staff contains a series of notes, some with slurs and accents, and a double bar line. The sixth staff contains a series of notes, some with slurs and accents, and a double bar line. The notation is dense and includes many slurs and accents, suggesting a complex melodic line. The paper is aged and shows some staining.

This page contains ten staves of musical notation, arranged in a single system. The notation is written in a single system across the page. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of various notes, rests, and dynamic markings. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The music is written in a single system across the page.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a single system, with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings. The staves are arranged vertically. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The notation includes many beamed notes, suggesting a fast or rhythmic passage. There are several slurs and accents throughout the piece. The bottom of the page shows a large brace grouping the last three staves, and a key signature change to one sharp (F#) is indicated at the very end.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano or organ. The notation is written in a standard musical staff format with a treble clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including '8va' (octave up) and 'ff' (fortissimo). The notation is arranged in a single system across ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and complex, with many notes and rests. The page is numbered 192 at the top.

387. *Presto.* ♩ = 116.

Tympani F. A.



Trombe D.



Corni D.



Flauti.



Oboi.



Clarineti in A.



Fagotti.



Violino 1^{mo}.



Violino 2^{do}.



Viole.



Violoncello.



Contra-Basso.



The musical score on page 195 consists of ten staves. The first two staves (bass and treble clef) contain only rests. The third staff (treble clef) begins with a wavy line labeled '8va' and contains a series of chords, ending with a dynamic marking 'sf'. The fourth staff (treble clef) contains rests. The fifth staff (treble clef) contains rests. The sixth staff (bass clef) contains a series of chords. The seventh staff (treble clef) contains a series of chords, with a 'cresc.' marking and an 'sf' marking at the end. The eighth staff (treble clef) contains a series of chords, with a 'cresc.' marking and an 'sf' marking at the end. The ninth staff (bass clef) contains a series of chords, with a 'cresc.' marking and an 'sf' marking at the end. The tenth staff (bass clef) contains a series of chords, with a 'cresc.' marking and an 'sf' marking at the end.

sf f

8va

8va

sf f

tr

sf f

sf f

sf f

sf f

sf f

sf f

sf f

The musical score consists of 12 staves, organized into six pairs. The notation is as follows:

- Staff 1 (Bass):** Starts with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 2 (Treble):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 3 (Treble):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 4 (Treble):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic. The final measure of the staff is marked with a *1mo* (first movement) marking.
- Staff 5 (Treble):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 6 (Bass):** Starts with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 7 (Treble):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic. The final measure of the staff is marked with a *p* (piano) dynamic.
- Staff 8 (Treble):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic. The final measure of the staff is marked with a *sf* (sforzando) dynamic.
- Staff 9 (Treble):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic. The final measure of the staff is marked with a *sf* (sforzando) dynamic.
- Staff 10 (Bass):** Starts with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic. The final measure of the staff is marked with a *sf* (sforzando) dynamic.
- Staff 11 (Bass):** Starts with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 12 (Bass):** Starts with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The first measure after the repeat is marked with a forte (*f*) dynamic.

pp

pp

pp

pp

This musical score page, numbered 199, contains ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo) are used throughout, often in pairs on the same staff. A wavy line above a staff indicates a vibrato or tremolo effect. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation is arranged in a standard musical format with staves grouped together.

This musical score page, numbered 200, contains ten staves of music. The notation is as follows:

- Staff 1:** Bass clef, containing seven measures of whole rests.
- Staff 2:** Treble clef, containing seven measures of whole rests.
- Staff 3:** Treble clef, containing seven measures of whole rests.
- Staff 4:** Treble clef, containing seven measures of eighth notes. A wavy line above the staff is labeled "8va". The dynamic marking "pp" is centered below the staff.
- Staff 5:** Treble clef, containing seven measures of eighth notes with beamed sixteenth notes. The dynamic marking "pp" is centered below the staff.
- Staff 6:** Treble clef, containing seven measures of whole rests.
- Staff 7:** Bass clef, containing seven measures of whole rests.
- Staff 8:** Treble clef, containing seven measures of whole rests.
- Staff 9:** Treble clef, containing seven measures of whole rests.
- Staff 10:** Bass clef, containing seven measures of whole rests.
- Staff 11:** Bass clef, containing seven measures of whole rests.

Hörner und Fagotte werden so gestellt, dass die Hörner höher, oder als die obere Stimmen erscheinen, und folgendes Sätzchen:



wäre für Hörner und Fagotte also so zu behandeln:



Ebenso ist die Zusammenstellung der Clarinetten und Fagotte z. B. folgende:



für



Unter Harmoniemusik versteht man den Verein sämtlicher Blasinstrumente. Auch nennt man die in einer Orchester-Composition verwendeten Blasinstrumente die Harmonie, während man eine Zusammensetzung von ausschliesslich Blechinstrumenten Blechmusik nennt.

Man bezeichnet in Partituren häufig für einzelne Instrumente mit dem Ausdrucke *col* — *colla*, *coi* (mit), d. h. das betreffende hat dasselbe zu spielen, wie diess oder jenes Instrument. Wenn z. B. ober der Linie für die Clari-

nette steht: col Flauto, so heisst diess, die Clarinette hat mit der Flöte dasselbe zu spielen. Häufig steht noch dabei all' 8^{va}; z. B. bei der Flötenstimme: col Clarinetto all' 8^{va}, d. h. mit der Clarinette in der Octave, also um eine Octave höher als die Clarinette.

Der Ausdruck: come sopra sagt, dass die hierher gehörige Stelle so heisst, wie eine schon früher vorgekommene.

§. 44.

Das Klavier.

Eine Beschreibung des Klavieres kann füglich nmgangen werden. Allein wir sind hier bei einem Gegenstande angelangt, dessen Wichtigkeit eine eingehendere Besprechung um so mehr verdient, als die Erfahrung lehrt, dass in Beziehung auf Schule und Unterricht im Klavierspiele nicht Alles so steht, wie es stehen sollte. Es sei darum erlaubt, dass hier das Buch bis zu einem gewissen Grade wieder Lehrbuch werden, da gar manchem Lehrer zwar nicht der gute Wille, wohl aber häufig die rechten Lehrmittel fehlen.

Zum Unterrichte im Klavierspielen wird jedenfalls eine Klavierschule nothwendig, und diess ist ein sehr schwieriger Punkt für den Lehrer. Denn eine Klavierschule, welche angelegt ist, bis zum Virtuositenthum zu führen, wie z. B. von Hummel, Lepert etc. ist für den nächsten Zweck und für die gegebene Zeit eines angehenden Lehrers zu ausgedehnt, obgleich sie in den ersten Uebungen besonders vorzüglich sind. Es bedarf also solcher Werke, welche kürzer zusammengefasst sind, und einem selbst weniger virtuoson Lehrer die Mühe ersparen, da zu überspringen oder dort zu ergänzen. Es möchten sich die Bücher von Hüuten, Lemoine*) dann die unvermeidlichen hundert Uebungsstücke von Czerni*) und dessen „Schule der Geläufigkeit“, sowie die Uebungen von Bertini*), und zu all diesen die „technischen Studien“ von Plaïdy (sprich Plädy), von welchen, ihrer vorzüglichen Nützlichkeit wegen, die nothwendigsten hier stehen mögen, da sie ganz dazu eingerichtet und angethan sind, die Hand in Ordnung zu bringen und die Finger unabhängig zu machen. — Auch in Beziehung auf Haltung der Hand, sowie auf Studium der Fingerübungen möge Plaïdy selbst sprechen:

Die Stellung der Hände.

Um die Hand in schulgerechte Stellung zu bringen, lege der Spieler dieselbe auf fünf neben einander liegende Untertasten der mittleren Claviatur und beobachte dabei folgende Regeln:

- 1) Das Handgelenk muss weder gewaltsam emporgehoben, noch gesenkt werden, sondern Hand und Arme ganz ungezwungen vermitteln.
- 2) Das erste Glied der Finger, von der Handwurzel aus gerechnet, soll mit dem Handrücken in gleicher Richtung fortlaufen. Die Gelenke zwischen Hand und Finger dürfen weder emporstehen, so dass die innere Hand eine Höhlung bildet, noch eingezogen werden.
- 3) Die beiden vordern Fingerglieder seien sanft gerundet, jedoch nicht so sehr, dass die Fingernägel die Tasten berühren.

*) Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

- 4) Der Daumen wird gestreckt, und zwar so, dass das vordere Glied mit der Richtung der Taste parallel läuft und die Taste selbst mit der äussern Seitenfläche dieses Gliedes berührt. — Man muss diesen Finger immer über die Claviatur halten und ihn durchaus nicht herunter hängen lassen, noch viel weniger an die Claviatur anlehnen. *)
- 5) Die Stellung der Hand sei, wie diess schon von der Haltung der Hand gefordert wurde, ganz zwanglos und natürlich, eine Eigenschaft, die überhaupt für die erste Bedingung eines guten Spieles zu halten ist.

Der Anschlag.

Der Spieler hat den Anschlag zunächst in Bezug auf die Bindung der aufeinander folgenden Töne zu betrachten.

Um hier nur bei dem Nothwendigsten zu bleiben, sei erwähnt
der Legato-Anschlag.

Bei diesem, dem wichtigsten Anschlage, ist zu beobachten:

- 1) Der Spieler halte die Hand, wie oben angegeben worden ist.
- 2) Die Finger werden nur im hintern Fingergelenke bewegt, die beiden Vordergelenke bleiben fest und dürfen weder überbogen, noch eingezogen oder ausgestreckt werden, mögen sie nun die Tasten anschlagen oder dieselben verlassen. Sie müssen also ihre sanftgerundete Gestalt beim Spiel fortwährend beibehalten.
- 3) Der Anschlag des Daumens wird ebenfalls in dem Gelenk bewirkt, durch welches er mit der Hand zusammenhängt, und darf durchaus nicht mit einer Bewegung der Hand selbst verbunden sein.
- 4) Die unbeschäftigten Finger müssen in gleicher Entfernung über der Taste stehen und dürfen nicht vor dem Anschlage auf die Taste niedersinken.
- 5) Die Finger müssen beim Anschlage genau die Mitte der Taste berühren.
- 6) Sie müssen sich im Anschlage ablösen, d. h. in dem Augenblick, wo der kommende Finger eine Taste anschlägt, muss der Finger, welcher den vorhergehenden Ton erzeugt hat, schnell und präcis gehoben werden, so dass die Töne weder in einander klingen, noch durch die geringste Lücke getrennt werden.

Regeln beim Studium der Fingerübungen.

- 1) Die Fingerübungen sind mit jeder Hand einzeln, langsam und genau zu studiren.
- 2) Der Spieler muss sie sämmtlich auswendig spielen, um seine ganze Aufmerksamkeit auf die Haltung der Hand und der Finger verwenden zu können.
- 3) Die Haltung der Hand ist die schon beschriebene. Der Anschlag sei ja nicht schwach, sondern ganz bestimmt.
- 4) Der Daumen hat bei Anfängern grosse Neigung, stark aufzuschlagen, der 4. und 5. Finger hingegen zeigen sich matt oder steif. Man mässige den Anschlag des Daumens und suche dem 4. und 5. Finger dieselbe Kraft zu erwerben, wie den andern.

*) Die Erfahrung lehrt, dass unter zwanzig Präparanden wenigstens fünfzehn sich angewöhnt haben, den Daumen auf dem Claviaturbrett aufzulegen, ein Fehler, welchem der Lehrer mit aller Kraft und Ausdauer begegnen sollte.

- 5) Die einzelnen Uebungen müssen oft hinter einander gespielt werden, jedoch nicht bis zur Ueberspannung der Muskeln; hiedurch würde man seine Kraft nur schwächen.
- 6) Vermag der Spieler diese Uebungen langsam und schulgerecht auszuführen, so versuche er sie mit leichtgehaltenen Fingern so schnell zu spielen, als ihm, unbeschadet der Deutlichkeit der Ausführung möglich ist.

Man kann nicht absprechen, dass die Fingerübungen etwas Trockenes haben; allein, wie Alles, so gewöhnt sich auch diess, und Alles überwiegend ist der vortheilhafte Erfolg, von welchem ein sorgsames und nachhaltiges Studium derselben begleitet ist. Nicht genug können sie daher jedem Lehrer und Schüler empfohlen werden.

372. Fingerübungen.

1. 1 5 4 5 4 4 3 3 2 2 1

5 4 4 3 3 2 4 5

2. 1 2 2 3 3 4 4 5

5 4 4 3 3 4 4 5

3. 5 3 4 2 3 1 4. 1 3

5 3 4 2 3 5 1 3

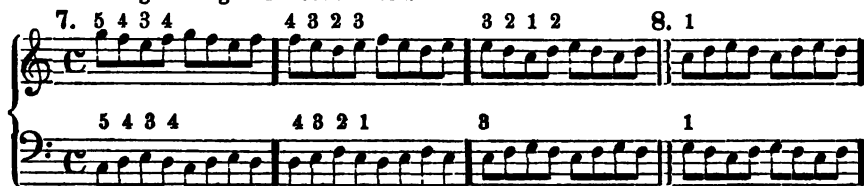
2 4 3 5 5. 5 2 4 1

2 4 3 5 5 2 4 1

6. 1 4 2 5

1 4 2 5

b. Uebungen für 3 Finger. — Ruhige Haltung der Hand, richtige Haltung der unbeschäftigten Finger sind ausser den oben angegebenen allgemeinen Regeln über die Fingerübungen zu beobachten.



c. Uebungen für 4 Finger.

15. 1 4 16.

5 4

17. 18.

19.

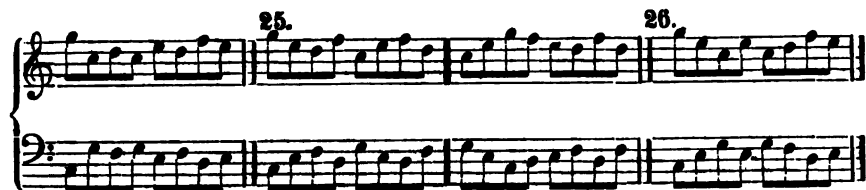
Detailed description: This block contains the musical notation for exercises 15 through 19. Exercise 15 consists of two measures, with the first measure labeled '1' and the second '4'. Exercise 16 is a single measure. Exercise 17 consists of two measures, with the first labeled '17.' and the second '18.'. Exercise 18 is a single measure. Exercise 19 consists of two measures, with the first labeled '19.'. The notation is in treble and bass clefs, with fingerings indicated by numbers 1, 4, and 5.

d. Uebungen für 5 Finger.

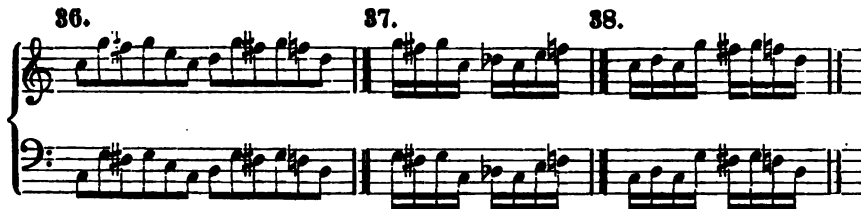
20. 21.

22.

Detailed description: This block contains the musical notation for exercises 20 through 22. Exercise 20 consists of two measures, with the first labeled '20.' and the second '21.'. Exercise 21 is a single measure. Exercise 22 consists of two measures, with the first labeled '22.'. The notation is in treble and bass clefs, with fingerings indicated by numbers 1, 4, and 5.







Uebungen mit festliegender Hand.

Diese Uebungen dienen besonders dazu, die Kraft und Selbstständigkeit der einzelnen Finger zu entwickeln. Die durch ganze Noten bezeichneten vier Finger müssen fortwährend liegen bleiben und besonders wichtig sind diese Uebungen:



The image displays a musical score for 18 exercises, arranged in five systems. Each system contains two staves (treble and bass clef) and is numbered 1 through 18. The exercises are written in a single key signature (one sharp, F#) and 2/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The exercises progress from simple eighth-note patterns to more complex sixteenth-note runs.

Exercise 4: Treble clef, notes G4-A4-B4-C5, fingerings 2, 1, 5. Bass clef, notes G3-A3-B3-C4, fingerings 2, 1, 5 4.

Exercise 5: Treble clef, notes A4-B4-C5-D5, fingerings 1, 5, 4. Bass clef, notes A3-B3-C4-D4, fingerings 1, 5, 4.

Exercise 6: Treble clef, notes B4-C5-D5-E5, fingerings 5, 4, 1. Bass clef, notes B3-C4-D4-E4, fingerings 5, 4, 1.

Exercise 7: Treble clef, notes C5-B4-A4-G4, fingerings 4, 3, 2. Bass clef, notes C4-B3-A3-G3, fingerings 4, 3, 2.

Exercise 8: Treble clef, notes D5-C5-B4-A4, fingerings 3, 2, 1. Bass clef, notes D4-C4-B3-A3, fingerings 3, 2, 1.

Exercise 9: Treble clef, notes E5-D5-C5-B4, fingerings 2, 1, 5. Bass clef, notes E4-D4-C4-B3, fingerings 2, 1, 5.

Exercise 10: Treble clef, notes F#5-E5-D5-C5, fingerings 5, 3, 2. Bass clef, notes F#4-E4-D4-C4, fingerings 5, 3, 2.

Exercise 11: Treble clef, notes G5-F#5-E5-D5, fingerings 4, 2, 1. Bass clef, notes G4-F#4-E4-D4, fingerings 4, 2, 1.

Exercise 12: Treble clef, notes A5-G5-F#5-E5, fingerings 3, 1, 5. Bass clef, notes A4-G4-F#4-E4, fingerings 3, 1, 5.

Exercise 13: Treble clef, notes B5-A5-G5-F#5, fingerings 5, 2, 1. Bass clef, notes B4-A4-G4-F#4, fingerings 1, 4, 5.

Exercise 14: Treble clef, notes C6-B5-A5-G5, fingerings 4, 1, 5. Bass clef, notes C5-B4-A4-G4, fingerings 4, 1, 5.

Exercise 15: Treble clef, notes D6-C6-B5-A5, fingerings 5, 1, 4. Bass clef, notes D5-C4-B3-A3, fingerings 5, 1, 4.

Exercise 16: Treble clef, notes E6-D6-C6-B5, fingerings 1, 2, 3, 4, 5. Bass clef, notes E5-D4-C3-B2, fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Exercise 17: Treble clef, notes F#6-E6-D6-C6, fingerings 1, 2, 3, 4, 5. Bass clef, notes F#5-E4-D3-C2, fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Exercise 18: Treble clef, notes G6-F#6-E6-D6, fingerings 1, 2, 3, 4, 5. Bass clef, notes G5-F#4-E3-D2, fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Uebungen mit fortrückender Hand.

1. Bei diesen Uebungen muss sich die Hand auf der Tastatur ruhig fortbewegen, darf also durch das Nachziehen der Finger keine Stockung erleiden.
2. Auch hier ist auf schnelgerechte Haltung der unbeschäftigten Finger zu achten.

1. 2 3 4 2 3 4 2 2 . 2 2 2 2 4 4 4
1. 1 2 3 1 2 3 1 1 1 1 1 1 3 3 3

4 3 2 4 4 4 4 4 4 2 3 4 2 2
3 2 1 3 3 3 3 3 3 1 2 3 1 1

4 4 4 4 4 2. 2 1 2 3 1 2 3 1 1 1 1
3 3 3 3 3

2 2 2 2 2 2 3 2 1 3 2 1 3 3 3 3
1 1 1 1 1

1 1 1 3 4 3 2 4 3 2 4 4 4 4 4 4 4
3 3 8 8 3 2 3 4 2 3 4 1 2 2 2 2 2 2
2 1 2 3 1 2 3 1 1 1 1 1 1 1

3. 2 3 1 2 3 1 1 1 1 1 1 1 3 2 4 3 2 4 4
3 2 4 3 2 4 4 4 4 4 4 4 2 3 1 2 3 1 4

4 4 4 4 4 4. 2 4 1 2 4 1 1 1 1 1
1 1 1 1 1 3 1 4 3 1 4 4 4 4 4

1 3 1 4 3 1 4 4 4 4 4 4 5 4 1 3

4 2 4 1 2 4 1 1 1 1 1 1 1 4 2

4 1 3 4 1 1 1 1 1 4 2 1 4 2 4 4 4 8 4

1 4 2 1 4 4 4 4 1 3 4 1 3 1 1 1 1 1

Uebungen für 4 Finger.

6. 1 2 3 4 1 1 1 1 u. s. f. 4 3 2 1 4 4

4 3 2 1 4 4 4 4 1 2 3 4 1 1

4 4 u. s. f. 7. 1 3 2 4 1 1 1 4 2 3 1

1 1 4 2 3 1 4 4 4 1 3 2 4

4 4 4 8. 2 1 3 1 4 1 3 2 4 1 3 4 2 3

1 1 1 3 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 1 3 2



Uebungen für 5 Finger.

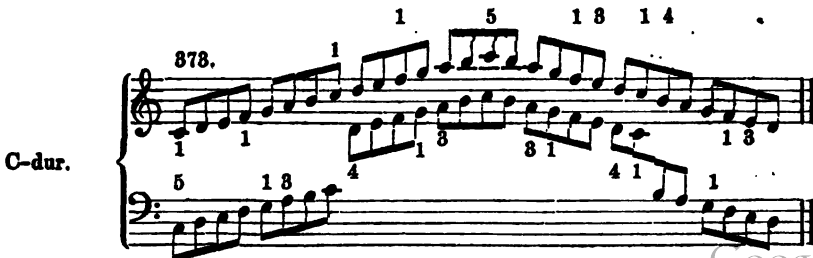


Eine weitere Uebung von grösstem Nutzen und einer Nothwendigkeit, die nicht umgangen werden kann und darf, ist das fleissige Spielen der Skalen aus allen Tonarten.

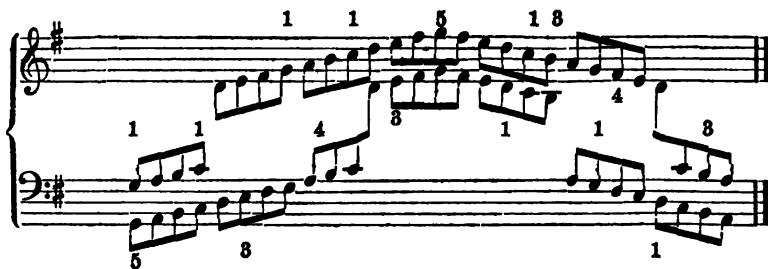
Hiebei ist zu beobachten:

- 1) Jede Skala soll zuerst mit einer Hand allein, langsam, die Töne gleichmässig gespielt werden.
- 2) Der Arm soll nur ein wenig vom Körper gehalten und die Hände etwas einwärts gebogen werden.
- 3) Alles darf nur mit den Fingern geschehen, also dürfen sich die Hände nicht verdrehen und die Arme keine Rückungen erleiden.
- 4) Hiebei spielt der Daumen hauptsächlich eine Rolle. Derselbe soll sich, sobald er seinen Ton angespielt hat, unter die Hand hereinbiegen, und das Uebersetzen des 3. und 4. Fingers wird nur unter dieser Bedingung ruhig und ohne Verdrehung der Hand vor sich gehen. Man sehe also im Anfange beständig auf die Daumen beider Hände.

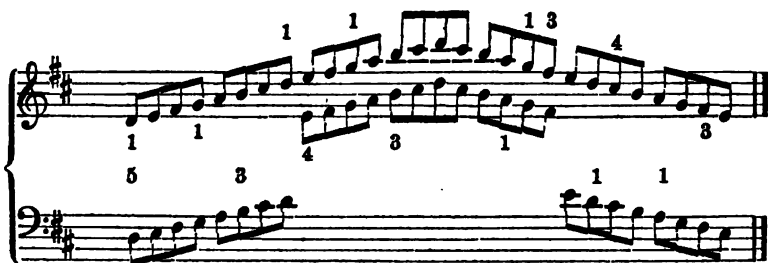
A. Die Durtonleiter.



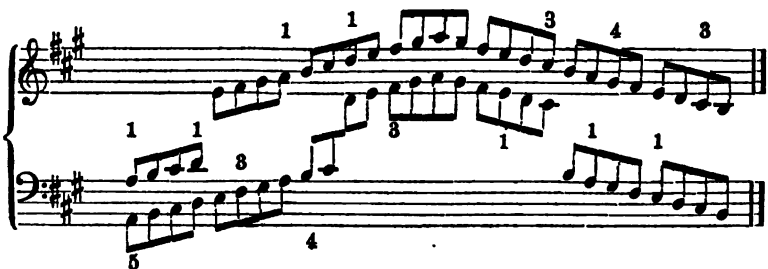
G-dur.



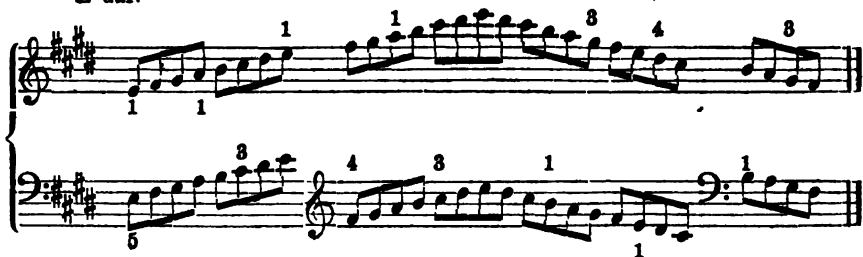
D-dur.



A-dur.



E-dur.



H-dur.

1 1 3 4 1 1 3 4

4 4 3 4 1 1 3 4

Fis-dur.

1 1 2 3 4 4 8 4

2 1 1 4 8 2 1 8 4 1 1 1

Ebenso in Ges-dur.

Cis-dur.

1 1 2 1 4 8 4 3

2 3 1 1 4 2 1 1 1 3

Ebenso in Des-dur.

F-dur.

1 1 1 4 3

1 4 8 1 1 4

B-dur.

Handwritten musical notation for the B major scale. The treble clef staff shows the ascending scale with fingerings: 2, 1, 1, 1, 1, 3, 4, 3. The bass clef staff shows the descending scale with fingerings: 3, 4, 3, 2, 1, 3, 1, 1.

Es-dur.

Handwritten musical notation for the E major scale. The treble clef staff shows the ascending scale with fingerings: 1, 1, 4, 3, 4, 1, 1. The bass clef staff shows the descending scale with fingerings: 3, 4, 3, 2, 1, 1, 1.

As-dur.

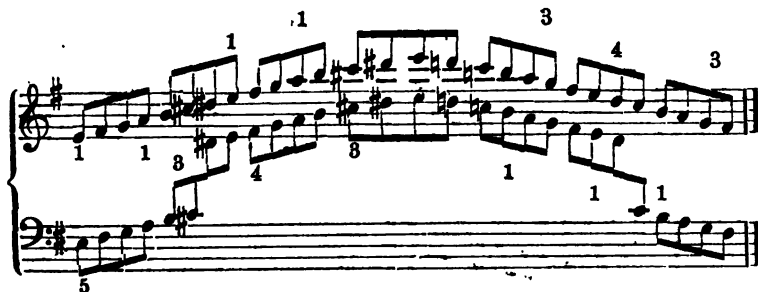
Handwritten musical notation for the A major scale. The treble clef staff shows the ascending scale with fingerings: 1, 3, 4, 3, 1, 1, 1. The bass clef staff shows the descending scale with fingerings: 2, 3, 1, 4, 3, 2, 1, 1.

B. Die Mollscalén.

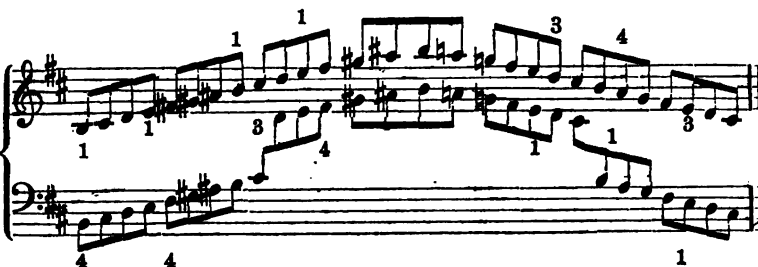
A-moll.

Handwritten musical notation for the A minor scale. The treble clef staff shows the ascending scale with fingerings: 1, 1, 3, 4, 3, 1, 1. The bass clef staff shows the descending scale with fingerings: 1, 1, 4, 3, 2, 1, 1.

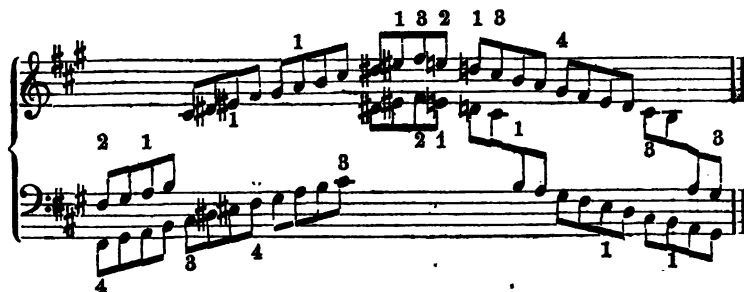
E-moll.



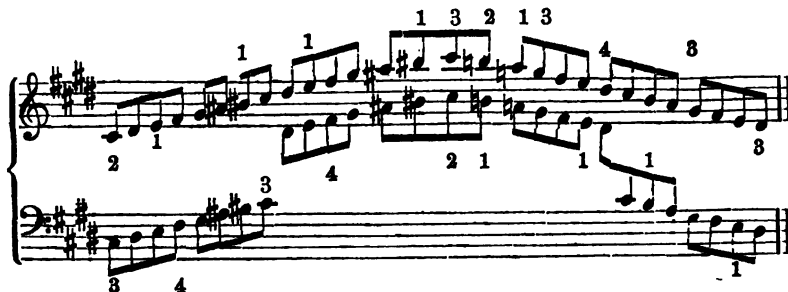
H-moll.



Fis-moll.



Cis-moll.



Gis-moll.

Handwritten musical score for Gis-moll. (G minor). The piece is in 2/4 time. The treble staff begins with a G4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a G3 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 8) and articulation marks (accents, slurs).

Es-moll wie Dis-moll. 1

Handwritten musical score for Es-moll wie Dis-moll. 1. The piece is in 2/4 time. The treble staff begins with an E4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with an E3 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 8) and articulation marks (accents, slurs).

B-moll.

Handwritten musical score for B-moll. (B minor). The piece is in 2/4 time. The treble staff begins with a B4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a B3 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats (Bb, Eb). The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 8) and articulation marks (accents, slurs).

F-moll.

Handwritten musical score for F-moll. (F minor). The piece is in 2/4 time. The treble staff begins with an F4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with an F3 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (Bb). The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8) and articulation marks (accents, slurs).

C-moll.

The musical score is written on two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1, 3, 4, 8, and 1. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 5, 3, 1, and 1. The piece concludes with a double bar line.

G-moll.

The image shows a musical score for G minor, labeled 'G-moll.'. It consists of two staves, treble and bass, with a brace on the left. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music is written in a simple, rhythmic style. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piece ends with a double bar line.

D-moll.

[illegible]



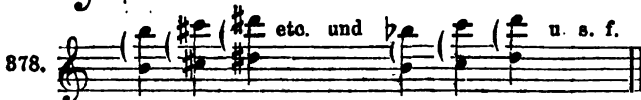
Wenn in einem Klaviere jeder Ton mit zwei Saiten bezogen ist, so nennt man diese Besaitung zweichörig, mit drei Saiten, wie bei Flügeln, dreichörig.

Bezüglich der Stimmung eines Instrumentes soll strenge darauf gehalten werden, dass dieselbe gleich bleibe. Es gibt Leute, welche Klaviere stimmen und es sich dabei bequem machen, d. h. sie nehmen das A, welches durch das allgemeine Nachlassen der Stimmung zu tief steht, und stimmen das Instrument darnach. Wenn diess nun längere Zeit so fortgetrieben wird, wird die Stimmung nach und nach um einen ganzen Ton und noch mehr zu tief. Dadurch verliert das Instrument an Klang und Kraft. Das A muss bei jedem Stimmen nach der Stimmgabel genommen werden, und wer in der Lage ist, oft so und so lange warten zu müssen, bis Jemand zum Stimmen kommt, sollte sich möglichst selbst daran machen, es zu lernen, und von den verschiedenen Arten hiebei möge hier eine Platz finden. (Die mit (bezeichneten Töne werden zusammen gestimmt, und die Stimmung geht nach der Stimmgabel von a aus.



Hiebei ist zu beobachten, dass die Quinten rein, aber nicht zu scharf genommen werden dürfen und nach dieser Art stimmt nun das Instrument von

bis Von hier aus stimmt man ganze Tonweise fort:



und ebenso abwärts. Bei den tiefsten Basstönen thut sich manches Ohr leichter, wenn die Töne piano angeschlagen werden. Die Wirbel dürfen während des Stimmens mit dem Stimmschlüssel ja nicht aufwärts gezogen werden, und es ist gut, die Saite zuerst lieber etwas höher zu stimmen und dann bis zum richtigen Ton nachzulassen.

Die neuern Instrumente haben meistens als Pedal nur einen Fortezug, die Flügel noch eine Verschiebung der Tastatur, damit die Hämmer nur auf einer Saite anschlagen, was mit una corda bezeichnet wird.

Dem Schüler ist zu rathen, dass er sich enthalte, den Fortezug zu nehmen, bis er die gehörige Sicherheit hat, denn er hört sonst nicht, ob die schnelleren Passagen rein und deutlich ausgeführt werden.

Zum Schlusse sei eines Namens für ein Klavier-Instrument gedacht, nemlich des Ausdruckes: Spinnet. Es ist diess ein kleines, leicht tragbares Klavier, in welchem die Saiten durch Messingblättchen angeschlagen werden.

§. 45.

Die Orgel.

Dieses grossartigste und prächtigste aller Instrumente besteht aus

Gehäuse,	Gebläse,
Pfeifenwerk,	Regierwerk und
Mechanik,	Koppelung.

Das Gehäuse ist eigentlich der Kasten, welcher das ganze Orgelwerk in sich birgt. Dasselbe wird regelmässig in dem der Kirche entsprechenden Baustyle gearbeitet, und seine vordere Seite heisst Prospekt.

Im Prospekte sind, in Gruppen oder Felder abgetheilt, Metallpfeifen. Diese Pfeifen sind entweder stumme oder blinde, d. h. sie sind blos des Prospektes wegen da, geben also keinen Ton, oder aber sie sind zum Werke benützt, sind mit demselben in Verbindung, daher klingende Pfeifen.

Darüber, ob die Prospektpfeifen klingend oder stumm den Vorzug haben, bestehen Meinungsverschiedenheiten. — Sind sie klingend, so verstimmen sie sich bei raschem Temperaturwechsel schneller und mehr, als die Pfeifen innerhalb des Werkes.

Blinde Pfeifen im Prospekt gewähren den Vortheil grösserer Billigkeit, da sie aus wohlfeilerem Metall gearbeitet werden können, sowie auch mehr Freiheit beim Entwurfe zur Zeichnung des Prospektes gegeben ist, da man auf die Verbindung nach Innen nicht zu merken hat.

Sind diese Pfeifen aber klingend, so darf das ganze Jahr hindurch strenge darauf gesehen werden, dass der Chor fleissig gesperrt bleibt, weil gewisse müssige Finger nichts lieber thun, als an den Pfeifen herumzudrücken.

Wenn etwa eine Kirche abgestaubt wird, so darf ja nicht übersehen werden, dass das Gehäuse der Orgel sowohl im Prospekt als auch oben mit Tüchern wohl verdeckt wird, damit der Staub sich den Pfeifen nicht mittheilt.

Das Pfeifenwerk

besteht aus Labial- und Zungenpfeifen.

In den ersteren wird der Ton erzeugt durch eine in Strömung gebrachte Luftsäule. Die Zungenpfeifen erhalten ihren Klang durch eine im Innern angebrachte und durch die Luftströmung in Bewegung gesetzte Zunge, d. i. eine elastische Platte.

Die Labialpfeifen werden zum Theil aus Holz, zum Theil aus Metall gefertigt. Die grossen Holzpfeifen werden aus Kiefern- oder Fichtenholz, die kleineren aus Buchen-, Birnbaumholz etc. gemacht.

Die Metallpfeifen bestehen aus einer Legirung oder Mischung von Zinn und Blei. Reines Zinn wird in der Regel nur zu Prospektpfeifen genommen.

Das Verhältniss der Mischung von Zinn und Blei ist: zu 10 Loth Zinn 6 Loth Blei, und man nennt dann ein so gemischtes Metall zehnlöthig.

Zu viel Blei würde der Metallpfeife durch Oxyd mit der Zeit schaden. Ebenso kann zu vielen Metallpfeifen nicht reines Zinn genommen werden, weil der Toncharakter z. B. bei sanfteren Stimmen auch weiches Metall verlangt.

Es ist ein grosser Fehler, wenn die Metallplatten zu den Pfeifen zu schwach genommen werden, denn in diesem Falle wird der Ton schwach und tremolirend, weil die Pfeife die Schwingungen der Luftsäule nicht aushält, und zu leicht eingedrückt wird.

Zu tiefen Tönen müssen natürlich auch die Metallplatten dicker genommen werden, daher werden sie auch theurer als die Holzpfeifen. Diese letzteren aber haben nebst der grössern Wohlfeilheit noch den bedeutenden Vorzug, dass sie einen besseren und festeren Ton geben. Daher arbeitet man sie lieber aus Holz, und die Fortsetzung geschieht dann mit Metall. Hiebei ist es dann freilich Hauptaufgabe des Orgelbauers, den Uebergang von der letzten Holzpfeife zur ersten Metallpfeife auf eine Weise zu vermitteln, dass derselbe nicht zu bemerken ist.

Jede Labialpfeife hat einen Fuss. Diess ist der unterste Theil, welcher in den Pfeifenstock gesteckt wird. Hier drängt durch die untere Oeffnung der Wind in die Pfeife. Am obern Ende des Fusses, welcher sich oben erweitert, befindet sich ein Brettchen, der Vorschlag, welches sich im Feuchten manchmal ablöst. Eine solche Reparatur kann jeder Organist oder Tischler leicht selbst besorgen.

An jeder Labialpfeife ist am Fusse, ein Viertel des Pfeifenkreises breit, und in gerader Linie gepresst, das Unterlabium. Auf den Fuss gelöthet, befindet sich mit dem Unterlabium parallel laufend, eine ebene Metallplatte, welche man Kern nennt, und die zwischen sich und dem Unterlabium eine Lücke lässt, so dass die Luft nach der Breite dieser rechteckigen Lücke ausströmt. Diese Lücke heisst Stimmritze, Ritze, Oeffnung, Mündung.

Der übrige, aufwärts stehende Theil der Pfeife ist der Körper. Aus diesem ist ein Stück, mit dem Unterlabium parallel laufend, geschnitten, und diese Oeffnung nennt man Aufschnitt. Dieser Aufschnitt ist sehr wichtig und sehr verschieden, weil von ihm der Ton der Pfeife hauptsächlich abhängt. Ist der Aufschnitt nieder, so wird der Ton scharf, ist er hoch, so wird er stumpf.

Der obere Theil des Aufschnittes heisst Oberlabium.

Wenn das Oberlabium zu tief steht, so versagt der Ton, und es muss, aber sehr vorsichtig und gleichmässig das Oberlabium answärts gestrichen werden, bis der Ton kommt. Steht das Oberlabium zu hoch, so schlägt der Ton um, und das Oberlabium muss ebenso vorsichtig nach innen gestrichen werden, wozu oft ein einziger Strich anreicht.

Diese Arbeit nennt man intoniren.

Die Pfeifen können offen oder gedeckt sein.

Bei den offenen Pfeifen strömt die Luftsäule oben aus. Die gedeckte Pfeife ist da, wo die Luftsäule einen Schwingungsknoten bildet, ab-

geschnitten und oben zugedeckt. Dadurch wird die Luftsäule gezwungen, wieder zurückzuströmen, und den Ausgang beim Aufschnitt zu suchen.

Bei Metallpfeifen nennt man die Deckung Hut, bei Holzpfeifen Stöpsel oder Deckel, welche aus Hirnholz, d. h. die Jahrgänge senkrecht, gefertigt sein sollen.

Die gedeckte Pfeife, in welcher der Luftstrom auf- und wieder abwärts geht, gibt den Ton einer ebenso langen offenen Pfeife nochmal so tief. — Eine gedeckte Pfeife braucht also nur halb so lang zu sein, als eine offene, um denselben Ton hervorzubringen. Eine gedeckte Pfeife von 4' Länge gibt also denselben Ton, wie eine offene von 8'. — Auch gibt es halbgedeckte Pfeifen, welche zum Ausströmen der Luft ein Röhrchen haben. Wie die gedeckten Pfeifen, geben aber auch sie den Ton bei halber Länge um eine Octave tiefer.

Als Maass zur Bestimmung der Pfeifen-Tonhöhe nimmt man Fusse an.

Ist eine Pfeife, vom Aufschnitt aufwärts gerechnet, ungefähr 8' lang, so heisst der Ton achtfüssig und der tiefste Ton einer offenen achtfüssigen Pfeife gibt das grosse C, gleich dem tiefsten Tone des Violoncello. — Dieselbe Tiefe gibt also eine gedeckte Pfeife von 4' Länge.

Sechzehnfüssige Stimmen geben den Ton um eine Octave, zweiunddreissigfüssige um zwei Octaven tiefer als die achtfüssige.

Ausser den 8-, 16-, 32füssigen Stimmen gibt es noch 4- und 2füssige. Alle diese geradzüssigen Stimmen geben, wenn z. B. die Taste c niedergedrückt wird, den Ton c an, wenn auch, je nachdem dieses c von einem 2-, 4-, 8-, 16- oder 32füssigen in verschiedener Fusston-Höhe oder Tiefe erklingt; der Ton c ist es jedenfalls. Daher nennt man diese die Grundstimmen.

Zum Unterschiede von diesen gibt es Nebenstimmen, welche, wenn man z. B. die Taste c niederdückt, nicht den Ton c, sondern den Ton g geben, was dann bei jeder andern Taste der Fall ist. Sie heissen Quintenstimmen, weil sie immer die Oberquinte zu demjenigen Tone, welche niedergedrückt wird, angeben.

Ebenso gibt es Terzen-Stimmen. Sie geben statt des niedergedrückten Tones dessen Terza.

Diese Stimmen geben dem Orgelwerke Leben und Schärfe, sowie auch die 4- und 2füssigen. Ferners gibt es gemischte Stimmen. Von diesen hat jeder Ton oft 2, 3, 4 und mehr verschiedene Pfeifen, welche die Octave, Quinte, Terze geben.

Eine solche gemischte Stimme nennt man Mixtur.

Klingen nun, durch eine Quintenstimme veranlasst, z. B. zum Dreiklänge c, e, g, dessen Quinten g, h, d; und vermöge einer Terzenstimme noch die Töne e, gis, h, mit, so sollte man meinen, dass diess eine unausstehliche Disharmonie gäbe. Dem ist aber nicht so. Denn einmal müssen die Grundstimmen so vertreten sein, dass sie vorherrschend bleiben; ferner weist die Natur selbst, wie diess schon früher berührt wurde, auf die Aliquotöne hin. Es ist also nur der Natur selbst abgelauscht, wenn man der Orgel eigene derartige Stimmen beigibt, welche zur Fülle und Kraft des Werkes beitragen.

Gedeckte Pfeifen verstimmen sich sehr leicht, sind aber auch sehr leicht wieder ins Reine zu bringen, indem, wenn sie zu tief geworden sind, die

Deckung tiefer in die Pfeife gedrückt oder geklopft wird, und umgekehrt, wenn sie zu hoch stimmt.

Gut construirte gemischte Stimmen, wie Mixtur, Cornett sollen ihre Töne nicht nahe beisammenliegend bekommen, weil sie sonst grell und schreiend auftreten. Die empfehlendste Zusammenstellung wäre

$$\begin{array}{cccc} \overline{\text{c}} & \overline{\text{c}} & \overline{\text{g}} & \overline{\text{e}} \\ \text{c} & \text{c} & \text{g} & \text{e} \end{array}$$

Eine so gemischte Stimme nennt man nun vierfach, und jede einzelne Reihe Chor; demach ist $\overline{\text{c}}$ der erste, c der zweite, $\overline{\text{g}}$ der dritte, $\overline{\text{e}}$ der vierte Chor. Man könnte also ebensogut vierchörig sagen.

Als Anhaltspunkt für eine gut construirte Mixtur diene Folgendes:

Die Mixtur soll weite Principal-Mensur haben, der grösste Chor auf C 2' sein, das Pfeifenwerk gutes Metall enthalten, die Intonation fest und sicher sein, stets mit einem Octaven-Chor anfangen und schliessen.

Die beste Zusammenstellung ist für dreifache Mixtur auf C $\overline{\text{o}}$, $\overline{\text{g}}$, $\overline{\text{e}}$, und repetirt auf dem $\overline{\text{c}}$ einmal. Repetiren heisst hier; wenn der erste Chor vom C bei $\overline{\text{c}}$ angekommen ist, so wird dieselbe Zusammenstellung gerade so wiederholt.

Unter Mensur versteht man den Umfang der Pfeife im Verhältniss zur Länge derselben. Je grösser oder kleiner also der Umfang, desto weiter oder enger ist die Mensur.

Der Toncharakter, die Verschiedenheit der Klangfarbe einer Pfeife hängen davon ab, in welchem Verhältnisse Querschnitt, Aufschnitt und Menge der Luft, welche der Pfeife zugeführt wird, stehen. Z. B. niederer Aufschnitt kleiner Querschnitt und wenig Luft geben nur dünnen, scharfen Ton. Viel Luft, höherer Aufschnitt, kleiner Querschnitt erzeugen weichen und vollen Ton.

Die Principalstimme sollte immer, d. h. auch in kleinen Orgeln 8füssig genommen werden. Sie steht gewöhnlich, als Hauptgrundstimme, im Prospekt.

Zungen- oder Rohrwerke verdanken ihren Ton einer elastischen Zunge von Messing oder Neusilber.

Die Zunge, welche eigentlich den Ton erzeugt, ist auf ein Mundstück gelöthet, und wer sich eine ungefähre Vorstellung machen will, der denke an das Mundstück einer Clarinette. Das Blättchen stellt die Zunge vor, nur ist diese zu Zungenpfeifen länger und breiter. Je kürzer die Zunge, desto höher der Ton. Je breiter die Zunge, desto voller und stärker der Ton, aber auch desto mehr Luft ist nothwendig. Die Zunge darf, um einen guten Ton zu geben, nicht schwach sein.

Die Pfeife selbst, in welcher die Zungeneinrichtung angebracht ist, bestimmt die Tonhöhe selbst nicht; die durch sie strömende Luft gibt dem Ton nur Rundung und Kraft.

Die Zungen können vermöge ihrer Schwingungen auf dem Mundstücke (der Kelle) aufschlagen, dann heisst man sie aufschlagend, oder in die Kelle einwärts schwingen, dann ist sie einschlagend oder freischwingend. Auf letztere Art sprechen sie leichter an.

An der Zunge befindet sich die sogenannte Krücke, vermittelst welcher man die Zunge verlängern oder verkürzen, also tiefer oder höher stimmen kann, wenn, was leicht geschieht, sich eine Verstimmung ergeben hat.

Es ist gesagt worden, dass die Pfeife, oder vielmehr der Aufsatz die Tonhöhe nicht bestimme. Gleichwohl soll die Fusshöhe des Aufsatzes dem Zungentonfuss entsprechen, so dass also, wenn letzterer z. B. C 16füssig gibt, der Aufsatz ebenfalls 16füssig sein soll, da hiedurch gleiche Schwingungen in der Luftsäule, also auch harmonische Verstärkung und Veredlung des Tones entsteht.

Die gewöhnlichen Rohrwerke mit weiter Mensur sind Posadne mit 32' oder 16'; Trompete mit 16' und 8', mit enger Mensur Fagott 32' und 16', vox humana etc., Bombardon 32', 16', 8'.

Wenn eine Rohrpfefe nicht ansprechen sollte, so ist daran meistens schuld, dass irgend ein Gegenstand in den Aufsatz gefallen ist, der durch Abnehmen des Aufsatzes leicht beseitigt werden kann, oder es ist zwischen Mundstück (Kelle) und Zunge etwas, was letztere am Schwingen hindert. Manchmal steht auch die Zunge zu weit weg; dann wird sie abgenommen und gerade gestrichen.

Jede Orgel, wenn sie nicht ein sog. Positiv ist, hat Manual und Pedal, oder Manual- und Pedal-Claviatur.

Die Einrichtung eines Manuale für die Orgel ist dieselbe, wie die Tastatur des Klaviers, nur ist der Umfang nach Höhe und Tiefe nicht so ausgedehnt, da man für die Orgelpfeifen durch Kürze oder Länge der Pfeifen in den Stand gesetzt ist, mit denselben Tasten höhere oder tiefere Töne zu erzielen.

Das Pedal ist ebenfalls ein Klavier, das mit dem Fusse getreten wird, und hat also dieselbe Einrichtung oder Tastenfolge wie das Manual, nur stehen die Klavis weiter auseinander.

In älteren Orgeln findet man häufig die sog. kurze Octave sowohl im Manual als Pedal. Die untere Octave sieht aus, als beginne die Tonreihe mit E, F, fis, G, gis, A, ais, H, C.

In Wirklichkeit ist diess aber nicht so, denn die vermeintliche Taste E gibt den Ton C, und so geht es quartenweise fort bis zum verm. gis, welches den Ton E gibt. Von hier aus kommt in der Ordnung A, ais, H, C.

Die vermeintliche Taste fis gibt D, die verm. Taste gis E.

Grössere Werke haben zwei und mehr Manuale übereinander.

Bei Orgeln von zwei Klaviaturen soll das Manual für das Hauptwerk, in welcher also die grössten und stärksten Stimmen liegen, unten sein. Man findet in älteren Werken aber auch das Gegentheil.

Der Inhalt für das obere Manual heisst das Oberwerk. Ein drittes Klavier heisst Unterwerk, dessen Klaviatur unter der des Hauptwerkes liegt.

Der Umfang sollte im Manuale von C bis \overline{f} , und im Pedale von C bis \overline{d} , und die Pedal-Klaviatur soll in ihrer richtigen Lage ihr c senkrecht unter dem c des Manuale haben.

Die Klaviatur gehört zur Mechanik der Orgel, sowie diese Mechanik noch die Abstraktur, Wellatur, die Pulpeten und Spielventile, das Regierwerk und die Koppeln in sich begreift.

Die Abstrakten stehen mit der Klaviatur zunächst in Verbindung und sind schmale Holzstreifen, welche eine Stellschraube haben, die von Leder ist,

und vermittelst welcher durch Schrauben die Taste höher oder tiefer gestellt werden kann.

Die Tasten stellen sich oft höher oder tiefer, was durch den Wechsel der Temperatur herbeigeführt wird. Es ist sehr einfach, diess zu verbessern, wenn man durch vorerwähnte Lederschraube nachhilft.

Unter Wellatur versteht man mehrkantige Holzstangen, mit welchen die Abstrakten in Verbindung stehen. Jede Welle hat zwei Arme, von denen der eine mit dem Klavis, der andere sich mit dem Pulpetendrahte verbindet.

Häufig findet man Bretter, an welchen diese Wellen befestigt sind. Da aber diese Bretter sich werfen, so zieht man statt dieser grossen Holzfläche Rahmen vor. — Noch besser, weil unmittelbarer und dem Witterungseinflüsse weniger unterworfen, ist eine Winkelconstruction, eine Winkelreihe in Verbindung mit den Tasten, und eine zweite solche in Verbindung mit den Pulpeten.

Die Pulpeten sind verbunden mit der Abstraktur und dann luftdicht mit den Ventilen. — Diese Pulpeten werden nun durch Metallplatten ersetzt. Die Erfahrung will lehren, dass die alten mit ihren Ledersäckchen luftdichter und daher vorzuziehen sind.

Die Spielventile, welche dazu dienen, die Luft in die Pfeifen durch Oeffnen der Canzellen zu lassen, sind mit Leder nach Innen zu überzogen, und müssen sich ganz luftdicht in die Canzelle fügen, daher ist die Beledering oft zwei- und dreifach.

Canzelle heisst man den länglicht viereckigen Einschnitt am obern Theile der Windlade, in welchem die Pfeife eingesteckt ist.

Jedes Ventil hat eine Feder, deren oberer Theil am Ventile, der untere am untern Theile der Windlade befestigt ist, die jedoch herausgenommen werden kann.

Manchmal pfeift eine Pfeife fort, und der Fehler kann hier seinen Sitz haben. Es muss dann die Windlade geöffnet werden.

Das Ventil kann anschwellen, und streift dann vielleicht an einen der Stiften, welche zwischen den Ventilen angebracht sind.

Es können aber auch die Spielventile geschwellt werden und dadurch auf einen Stift zu stehen kommen. In beiden Fällen gibt sich die Abhilfe von selbst.

Es kann aber auch ein Fortpfeifen entstehen durch eine zu schwache Feder, oder durch Ausspringen derselben. Im ersten Falle nimmt man die Feder heraus und macht sie dadurch kräftiger, dass man sie weiter auseinander spannt. Im zweiten Falle muss natürlich die Feder wieder befestigt werden.

Die Beledering der Ventile muss unendlich rein gehalten sein, denn der unbedeutendste Gegenstand, ein Sandkorn etc. hindert den luftdichten Anschluss an die Canzelle.

Wenn sich ein Ventil wirft, so muss es herausgenommen und wieder ganz gleich und eben gehobelt werden. Dabei ist grosse Genauigkeit beim Ueberziehen mit Leder zu empfehlen.

Unter Gebläse versteht man das Windsystem, dazu gehören die Bälge, Kröpfe, Kanäle, Windkasten, Windladen.

Es gibt Spannbälge und Kastenbälge.

An der untern Platte des Balges, gegen die andere Seite zu, sind die Saugventile angebracht, durch welche dem Balge Luft zugeführt wird.

Da, wo die Platten des Balges zusammen gehen, ist ebenfalls eine Oeffnung, durch welche der Wind nach dem Hauptkanale geführt wird, welche Verbindung Kropf heisst. Wenn diese Oeffnung im Balge zu klein ist, so dass der Windlade nicht Luft genug zugeführt wird, so geht dieser Mangel an Luft an den Pfeifen aus. Der Ton wird für das volle Werk, welches dadurch nicht Luft genug hat, heiser und ächzend und man nennt diess Schwindsucht.

Sollten zwei Bälge zugleich gehen, so liegt der Fehler in dem Kropf, in welchem ebenfalls ein Ventil angebracht ist. Geht immer der nämliche Balg, so fehlt es an gleichmässiger Vertheilung oder Abwägung des Windes.

Der Balken, vermittelt welchen ein Balg in die Höhe gespannt wird, heisst Balgklavis. Lässt sich beim Anziehen eines Balges ein Knarren hören, so rührt diess meistens von daher, wo er mit dem sog. Stecher verbunden ist, und es braucht nur eine Hilfe durch Einschmieren mit Seife.

Die Bälge sind auf der Oberplatte mit Gewichten von Stein versehen. Diese Gewichte dürfen nicht entfernt oder verändert werden. Mancher, der mit der Sache nicht vertraut ist, glaubt, wenn am Winde etwas nicht in Ordnung ist, der Fehler liege hier und macht dann das Uebel schlimmer.

Der Balg soll rasch und gleichmässig, und ohne auf dem Boden aufzustossen, niedergetreten werden, und ganz besonders nicht schnell vom niedertretenden Fusse ausgelassen werden.

Die Bälge müssen stets ganz luftdicht erhalten werden. Geht an irgend einer Stelle Luft aus, so muss das abgelöste Leder wieder aufgeleimt, oder eine entstandene Ritze mit frischem Leder verbessert werden. Es ist hiebei das Angemessenste, mit einem in heisses Wasser getauchten Leinwandfleck über den hingeleiteten Rand zu drücken, bis sich Leim und Leder tüchtig verbunden haben.

Der Hauptkanal ist derjenige, welcher den Wind unmittelbar vom Balg durch den Kropf aufnimmt.

In grossen Werken finden sich für das Manual und für das Pedal Hauptkanäle. Aus diesen vertheilt sich der Wind in kleinere Windkästen.

Auf den Windladen sind Schienen aus festem Holze geleimt, Dämme. Auf den Dämmen liegen die Pfeifenstöcke und das Pfeifenbrett.

Zwischen den Dämmen und den Pfeifenstöcken befindet sich eine Schleife, d. i. eine Schiene, die, mit dem Registerwerke verbunden, sich leicht hin- und her bewegen muss. — Im Pfeifenstock sind Bohrungen, d. h. Löcher, in welche die Pfeifen gesteckt werden. Ganz gleiche, senkrecht aufeinander passende Bohrungen sind auch in der Schleife, die, wenn sie durch das herausgezogene Register untereinander zu stehen kommen, der Pfeife die Luft aus der Windlade zulassen, und also die Pfeife zum Tönen bringen, und im Gegentheil, wenn der Registerzug eingezogen wird, der inzwischen liegende Holzraum die Bohrung verschliesst, also das Tönen der Pfeifenreihe unmöglich macht.

Es ist gut, die Pfeifenstöcke in mehrere Theile zu theilen und dieselben anzuschrauben.

Wie schon bemerkt, stehen die Schleifen mit den Registern in Verbindung und diese Einrichtung nennt man das Regierwerk.

Die Registerzüge sind an beiden Seiten der Klaviatur angebracht. Was man zum Ausziehen der Register links und rechts sieht, das sind die Registerknöpfe, welche mit der Regierstange innerhalb zusammenhängen.

An der Vorderseite des Registerknopfes soll der Name des Registers sammt der Fusszahl der Stimme stehen.

Koppeln heisst verbinden. Dieser auf die Orgel angewendete Ausdruck heisst durch eine Mechanik mehrere Trakturen verbinden, so dass hiedurch z. B. an das Hauptwerk das Ober- und Unterklavier gekoppelt werden kann. Diess ist eine Manualkoppelung.

Eine Koppelung kann auch im Pedal stattfinden, wenn nämlich die Mechanik das Hauptwerk mit dem Pedal verbindet.

Unter Disposition versteht man die Zusammenstellung der Stimmen. Eine Disposition, wie sie die Orgelbauer beim Bau einer neuen Orgel vorlegen, soll enthalten:

- 1) die Namen der Stimmen nebst Angabe des Materials,
- 2) den Fusston einer jeden Stimme,
- 3) die Mensur nebst dem Toncharakter,
- 4) den Umfang und die Windstärke.

Demnach müsste die Disposition z. B. einer einklavierigen Orgel mit Pedal so heissen:

Manual:

1. Principal 8', tiefe Octave, hartes Holz mit harten Labien, Fortsetzung 10löthig Metall, Platten stark, Intonation prompt und kräftig streichend.

Mensur C 5" 6₈''' tief, 4" 4₄''' breit
 c 10" 4₈''' c 6" 2₂''' c 3" 3₈'''
 c 2" 2''' Peripherie.

2. Hohlflöte 8', tiefe Octave gedeckt, Fortsetzung offen, aus Tannenholz mit harten Labien und metallnen Stimmplatten. Ton voll und dunkel.

Mensur C 4" 3₃₂''' tief, 3" 4₅''' breit
 c 2" 6₈''' — 2" 0₈''' —
 c 1" 6₂₂''' — 1" 2₃₂''' —
 c 10₈₄''' — 8₈''' —
 c 6₄₄''' — 5₀₆''' —

3. Octave 4' aus 10löthigem Metall, Mensur, Pfeifenstöcke und Intonation wie Principal.

4. Mixtur 1-, 2-, 3fach.

C 2füssig, c, 2₃'' und 2', c 4' 2₃'' und 2', 10löthig Metall. Mensur, Pfeifenstärke und Intonation wie Principal.

Pedal.

1. Subbass 16' aus Kiefernholz, gedeckt. Intonation voll und im Grundtone.

Mensur C 6'' $7\frac{1}{2}$ ''' tief, 5'' $2\frac{1}{2}$ ''' breit

c 8'' $11\frac{1}{2}$ ''' — 3'' 1''' —

c 2'' $4\frac{1}{2}$ ''' — 1'' $10\frac{1}{2}$ ''' —

2. Pedalkoppel mit besonderem Windkasten und Ventilen. Windstärke 32°. Umfang des Manuals von C— \bar{f} , des Pedals von C— \bar{a} .

Im Allgemeinen kann als Norm dienen, dass eine Principalstimme mit weiter Mensur, starken Platten und kräftigem Winde stark wirkt, wozu noch die Octave, Mixtur mit gleicher Mensur und Intonation harmonisch verstärken.

Flötenstimmen und gedeckte machen nicht stark, wohl aber geben sie dem Tone Fülle.

Eine Orgel besteht aus Principalchor, Flötenchor und Gedeck-(gedeckt) chor. Rohrwerke sind nur in grösseren Werken.

Zu einem Principal 8' gehört eine Octave 4' und 2' und eine Quinte $2\frac{2}{3}$ ', welche gleiche Mensur etc. haben.

Quinte $2\frac{2}{3}$ ' und Octave 2' kommen auch als sog. Rauschquinte, auf eine Schleife.

Zu kleinen Orgeln sind die letztgenannten Register nicht nothwendig, da sie in der 3fachen Mixtur vertreten sind.

Das Orgelspiel bietet einem Anfänger Schwierigkeiten gar mancher Art. Der Anschlag unterscheidet sich von dem auf dem Klaviere wesentlich. Während der Klavieranschlag die Aufgabe hat, dem Spiel Leben und Vortrag zu geben, wird bei der Orgel eigentlich nicht angeschlagen, sondern niedergedrückt.

Das Aneinanderreihen der Töne muss beim Orgelspiele von der grössten Sorgfalt begleitet sein. Jede Note muss nach ihrem Werthe aufs Genaueste bekommen, was ihr gehört; es dürfen sich also die Töne nur nach dem strengsten Zeitmaasse ablösen, kein Finger darf um einen Gedanken früher oder später gehoben werden, sowie auch die Taste vollständig niedergedrückt, aber nicht gestossen werden darf. Ist dieser Niederdruck nicht vollständig oder zu allmählig, so kann der Wind nicht in das Spielventil und der Ton wird schlecht.

Es muss vorausgesetzt werden, dass Schüler über die ersten Uebungen in richtiger Weise hinaus sind. Möge diese Voraussetzung nicht zu kühn sein.

Hier aber sind vielleicht Uebungen am Platze, die einen wichtigen Theil des Orgelspieles bilden. Diess sind: der Fingersatz und die Bindungen.

Ohne diese beiden Bedingungen gibt es ein gebundenes Spiel nicht. Wer schlechten Fingersatz hat, der hat immer zu wenig und zu viel Finger, weil er nie den richtigen auf den rechten Platz bringt, und wer auf die Bindungen nicht achtet, greift ein gediegenes Orgelspiel in seinem innersten Herzen an. Es kann also hierauf nicht oft und ernstlich genug hingewiesen werden.

Die linke Hand ist meistens schon von der frühesten Jugend an durch Erziehung diejenige, welche so recht systematisch vernachlässigt und ungetübt wird, denn die rechte Hand ist ja das „schöne Handerl“ und man kann wahrlich nicht enträthseln, was denn eigentlich die Linke verschuldet hat. Diess äussert sich auch namentlich im Orgel- und Klavierspiel. — Daher mögen hier in verschiedenen Tonarten Uebungen für die linke Hand folgen, welche Vorschub leisten sollen in Beziehung auf Fingersatz und Bindungen. Die

Finger müssen oft auf einer Note gewechselt werden. Diess kann geschehen, indem ein und derselbe Ton ein- oder mehrmal angespielt wird; diess nennt man dann lauten Wechsel. Wichtiger und schwieriger ist der stille Wechsel. Hier muss der Ton strenge ausgehalten werden, die Taste darf also nicht aufwärts kommen, und der Wechsel der Finger muss so vor sich gehen, dass die Taste immer niedergedrückt bleibt. Auch ist beim gebundenen Spiele oft nothwendig, die Finger zu überschlagen, so dass z. B. der dritte Finger über den vierten, der vierte über den fünften und so umgekehrt greift.

379.

The musical score for exercise 379 consists of ten staves of music in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a continuous, flowing style with various fingerings indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The staves are connected by a single line, indicating a continuous piece of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, but the rest of the exercise is in bass clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fingerings are carefully placed to guide the performer through the exercise, which includes many slurs and ties to indicate phrasing and sustained notes.



1 1 2 1 3 5 2 1 3 1 1 4 4 3 4

3 2 3 4 1 1 1 1 1 1

1 1 1 4 1 4 1 1 1 2 3 1 2 3

2 3 1 2 3 2 4 3 5 3 3 2 4 2 1 5 2

4 1 2 4 3 2 1 4 2 1 3 1 3 4

1 2 3 1 3 1 3 3 1 1 3 2 3 5 1

6. 1 2 1 2 2 1 1 1 2 1

1 1 1 3 1 2 1 1 1 1 3

1 2 3 4 1 3 1 3 2 1 1 1 3 5

1 4 1 2 4 2 3 3 2 1 1 3 3 4



8 2 5 2 1 8 1 2 3 1 1 4 9. 8 2 3 1

2 1 2 4 2 5 2 5

2 1 3 4 2 4 2 1 1

8 1 4 3 2 1 2 2 1 2

2 1 1 3 4 2 1 3 1 5 4 3 2 1 2 3 1 4 1

5 3 1 3 1 3 1 2 1 2 1 10. 3 4

4 2 1 2 1 4 1 3 1 3 1 5 2 1 4 5 1

3 4 4 2 1 3 4 2 1 4 2 4 2 3 2

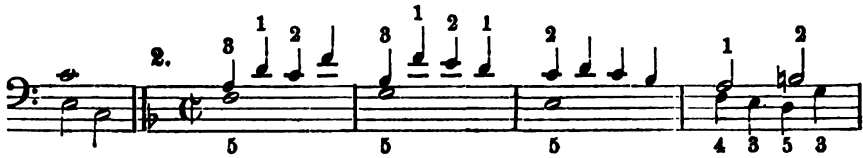
1 2 3 5 1 3 5 1 3 1 3 3 1 2 3 4 5 1 2 1 3 5 2

Bei den nächsten zweistimmigen Übungen ist auf das strengste und richtigste Halten der Noten zu achten. Der Notenwerth darf ebensowenig verlängert als verkürzt werden.

380.

1. 2 8 1 2 2 3 2 1 2 1

4 5 5 4 4 5 5



This page contains eight staves of musical notation for a bass line, likely for a cello or double bass, in the key of G major (one sharp). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings (indicated by numbers 1-5). The staves are arranged vertically, with some measures containing multiple notes beamed together. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent staves continue the melodic and harmonic development. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

1 2 1 4 8 4

8 1 2 1 8 5 4 5 4 5 4

4. 5 5 5 8 4 3 4 3 2

1 1

4

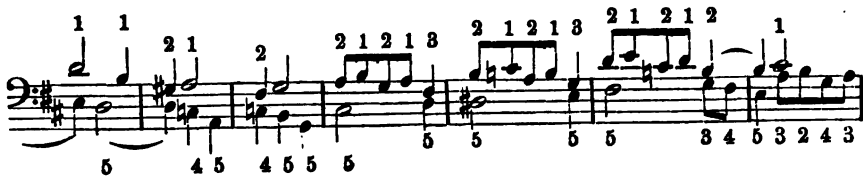
5. 1 2 4 5 2 5 4

1 2 1 2 5 4 8 3 4

1 2



6.



[illegible]





Uebungen für die rechte Hand.

381. 1. 4 5 5 4 5 5

2 2 1 2 1 6 1 2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 1 3 1 3 2

2. 5 4 5 4



Das Pedalspiel.

Wie das Manualspiel seinen Fingersatz hat, so besteht auch eine angenommene Ordnung im Pedalspiele.

Diese Ordnung besteht theils im Abwechseln der beiden Fussspitzen, theils im Gebrauche der Fussspitze und des Absatzes. Beim Niederdrücken der Tasten muss das Stossen vermieden werden. Ein Orgelstück, in welchem ausser den beiden Händen das Pedal obligat gespielt wird, also das Ganze auf drei Notensystemen steht, nennt man Trio.

Beispiele zur Uebung im Abwechseln der beiden Fussspitzen.



Auf gleichen Tasten werden die Füsse gewechselt, wie schon voriges Beispiel im vierten Takte zeigt.





Sehr wichtig sind die Uebungen im Pedale zum Gebrauche der Spitze und des Absatzes. Zu diesem Behuf, wie auch für den Fussatz überhaupt mögen folgende Beispiele dienen, indem nothwendig vorausgehende erste Uebungen einer guten Orgelschule, als welche besonders diejenige von Herzog bezeichnet sein möge, vorbehalten bleiben.

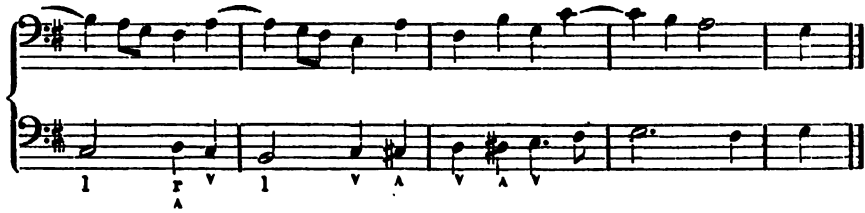
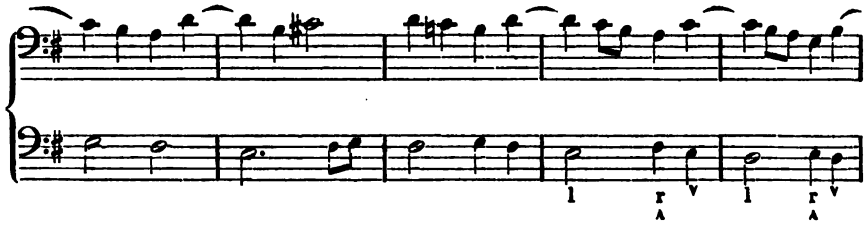
Für Anwendung der Fussspitze gilt das Zeichen \wedge .

Für Anwendung des Absatzes gilt das Zeichen \vee .

383. Linke Hand.

1.





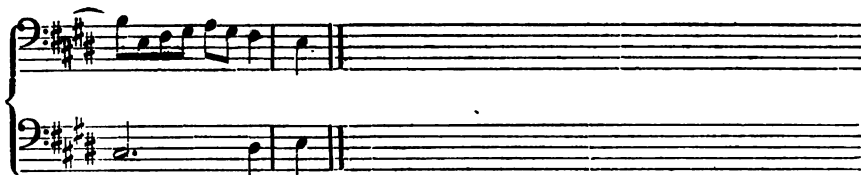


6.

Exercise 6 consists of ten measures. The first five measures are in 3/4 time, and the last five are in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and slurs. Fingerings are indicated by 'l' and 'r' above the notes in measures 6, 7, and 8.

7.

Exercise 7 consists of ten measures. The first five measures are in 3/4 time, and the last five are in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and slurs. Fingerings are indicated by 'l' and 'r' above the notes in measures 1, 2, and 3. Articulation marks 'v', 'a', and 'r' are placed below the notes in measures 4, 5, 6, 7, 8, and 9.

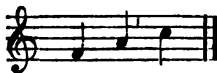


§ 46.

Die Singstimmen.

Die menschliche Singstimme theilt sich in zwei Hauptklassen, in weibliche oder Knabenstimme*) und in männliche.

Die weiblichen und Knabenstimmen sind die hoch gelegenen, die männlichen oder Männerstimmen die tiefen, so zwar, dass sie um eine Octave auseinander sind, d. h. wenn z. B. das Folgende für die weibliche Stimme geschrieben



von Männerstimmen gesungen wird, so klingt es um eine Octave tiefer, wie:



Die männliche Stimme sowohl als auch die weibliche theilen sich jede wieder in zwei Arten, und zwar in eine hohe und tiefe, die sich denn auch in ihrer Klangfarbe, oder in ihrem Klangcharakter von einander unterscheiden.

Die hohe weibliche Stimme heisst **Soprano** — **Canto** — **Discant** — die tiefe heisst **Alto**, **Altus**.

Die hohe Männerstimme heisst **Tenore**, die tiefe **Basso**, **Bassus**.

Soprano heisst im Italienischen obere, erste, höchste.

Alto, hoch.

Tenore, Inhalt, Hauptinhalt, Melodie.

Basso — Grund, Tiefe, Fundament.

Dass **Tenore** Hauptinhalt, Melodie heisst, kommt daher, weil in der alten Kirchenmusik häufig dieser Stimme der Hauptinhalt, die Hauptmelodie, der feste Gesang oder *cantus firmus* (*canto fermo*) gegeben wurde.

Der gewöhnliche Umfang jeder Singstimme wurde schon früher besprochen.

*) Die Knabenstimme verändert sich mit der körperlichen Ausbildung: der Kehlkopf vergrössert, die Stimmritze erweitert sich und diess wirkt natürlich auf die Singstimme so verändernd, dass allmählig, oft auch sehr plötzlich aus der Knaben- eine Männerstimme wird. Diess nennt man *Mutation*, *mutiren*. — Während der *Mutation*, und bis sich die Stimme nicht für Tenor, Bariton oder Bass entschieden hat, soll nicht anstrengend gesungen werden, d. h. nur diejenigen Töne etwa geübt werden, welche sich ohne Zwang geben.

Ein Sopran, welcher weniger Höhe hat, heisst
Mezzo-Sopran (mezzo — halb)
eine Bassstimme von grösserem Umfange nach oben heisst
Baryton.

Die menschliche Stimme hat zweierlei Klangarten, welche man
Stimmregister
nennt. Diese beiden Stimmregister sind
die Brusttöne und
das Falsett.

Unter Brusttönen versteht man diejenigen, welche man ohne Anstrengung, frei, wie sie die Brust am leichtesten und natürlichsten hergibt, wie in der Sprache, hervorbringen kann.

Falsettöne (oder Fistel) werden durch Verengerung der Stimmritze hervorgebracht, und gehen also über die natürliche Grenze der Brusttöne hinaus.

Es bedarf für Tenoristen, welche als solche hervorragen, eines besonders sorgfältigen Studiums, diese beiden Register so verbinden zu lernen, dass der Uebergang so wenig als möglich auffällt.

Mit dem Gesange ist auch die Sprache verbunden, und es hat seine Schwierigkeiten, hier beiden, dem gesanglichen Elemente und einer nicht nur richtigen, sondern auch schönen Aussprache gerecht zu werden.

Von grosser Wichtigkeit ist das

Athemholen.

Nicht nur für Solosänger und Sängerinnen muss das Athemholen eine Sache beständiger Aufmerksamkeit sein. Ueberhaupt liegt in der Art der Verwendung des Athems ein grosser Vorthail für die Stimme sowohl in Beziehung auf ihre Stärke als auch auf ihre Erhaltung.

Zu tiefes Athemholen ist nicht gut, und mit dem Wiederausströmen soll haushälterisch umgegangen werden, damit es des Athemholens nicht jeden Augenblick bedarf.

Man benützt hiezu wo möglich die Pausen. Am ganz unrecchten Platze aber ist das Einathmen in Mitte eines Wortes, und da durch das Athemholen der Gesang unterbrochen wird, so geht aus der Natur der Sache hervor, dass diese Unterbrechung nur von kürzester Dauer, also das Einathmen sehr schnell sein muss und auf den Gesang nicht sinnstörend wirken darf. Letzteres tritt aber ein, wenn man nicht die Absätze einer Melodie oder die kleinern Glieder derselben hiezu benützt.

Hinsichtlich des Textes ist eine deutliche und schöne Aussprache Hauptbedingung. Aber eine übertriebene, affectirte Deutlichkeit auf Kosten eines schönen Tones ist verwerflich, und wer überhaupt richtig und schön zu lesen im Stande ist, der wird sich, wenn er natürlich bleibt, hierin nicht schwer zurecht finden.

Ganz geschmacklos und widerlich aber singen diejenigen, welche fortwährend alle zwischen einem Ganzton liegenden Abstufungen hören lassen, das Hinüberziehen von einem Tone zum andern. Es ist diess ein Kunst- oder Vortragsmittel, welches am rechten Platze seine rechte Wirkung hat, aber es darf nicht Gewohnheit werden. Als Stimm-**bildung**, also als Schule

im Gesange dienen die ohne Text componirten, bloss mit Vocalen zu singenden Solfeggien*).

Im Gesange verbinden sich also Musik und Sprache. — Diess geschieht aber in einer einestheils untergeordneteren musikalischen Form, im

Melodrama.

Im Melodrama wird das Gedicht gesprochen, und die Musik verstärkt nur in kurzen Zwischensätzen oder sonst begleitend die Stimmung der betreffenden Stellen des Gedichtes.

Weitere Formen für den Gesang sind:

Das Recitativ,

d. h. ein Gesang, der im Vortrage ohne eigentlichen Rhythmus sich ganz dem Texte anpasst, und ebenso nicht etwa wie eine Melodie in bestimmter Satzes- oder Periodenform bestehen kann.

Als Inhalt eines Recitatives eignet sich daher auch das Erzählende, Aufrufende etc. Das Recitativ wird begleitet, und zwar mit Orchester oder irgend einem Instrumente, das harmonischer Natur ist.

Manchmal tritt das Recitativ auf kurze Zeit in festen Takt, dann wird diess mit *a tempo* bezeichnet.

Die Arie.

Die Arie ist der Gesang einer einzelnen Person, welche ihre Empfindung, ihren Gemüthszustand, ihre Situation ausspricht.

Die Arie erscheint mit Begleitung.

Früher nannte man grosse Arien, für bedeutende Gesangsvirtuosen berechnet, daher mit technischer Schwierigkeit versehen, *Bravourarie* (*brawur*).

Ariette

ist das Verkleinerungswort (*diminutivum*) von Arie und ist also eine kleine Arie, in welcher sanftere Regungen, leichter und kürzer ausgeführt, behandelt werden, ebenso

die Cavatine,

welche indess manchmal auch weiter ausgedehnt wird.

Das Arioso,

in kurzer Form, melodischen Inhalts und bestimmtem Takt, kann am Schlusse und während des Recitativs vorkommen.

Recitativ und Arie in Verbindung, in grosser Aus- und Durchführung nennt man

Scene (Scena et Aria).

Die Ballade, Cantate für eine Stimme sind, erstere durchcomponirt, als nicht mit Wiederholung einer Strophe, in grösserer Form der Scene ähnlich.

Der Chor

ist der Verein mehrerer Stimmgattungen.

Der Chor kann ein gemischter sein, d. h. aus weiblichen und männlichen Stimmen, aus lauter weiblichen oder aus Männerstimmen bestehen.

Ein Chor kann rein für Singstimmen auftreten, oder mit verschiedener

*) Spr. Solfetschien.

Begleitung. In den Chor können auch abwechselnd Sologesänge eingeflochten werden.

Die Cantate.

Der Inhalt des Gedichtes zu einer Cantate ist meistens lyrisch*), und es besteht die Cantate aus Recitativ, Arie, Duett, Terzett etc. und Chören.

Sie kann aber auch dramatischen**) Inhaltes sein, wenn verschiedene Stimmen ihre persönlichen Empfindungen zur Geltung bringen.

Ausserdem kann eine Cantate geistlichen oder weltlichen Inhaltes sein.

Eine Cantate für eine Singstimme in kleinem Maassstabe heisst Cantilene.

Die Motette,

eine Gesangcomposition, meist ohne Begleitung und geistlichen Inhaltes, besteht aus mehreren Sätzen, die weniger im Zusammenhange stehen als in der Cantate, ebenfalls aber auch 2, 3stimmige Solopartieen, Choral und Chor enthält.

Die Hymne

kann geistlichen oder weltlichen Inhaltes sein, und ist zunächst ein Chor, der aber auch mit Solopartieen untermischt erscheinen kann.

Das Oratorium,

wie es bisher von unsern Meistern behandelt worden ist, hat sowohl weltlichen als geistlichen Inhalt zum Stoffe, welcher gewöhnlich der Bibel entlehnte Erzählungen und Handlungen vorführt, das Erzählende in Recitativen auf dramatische Weise, aber ohne Scenerie, Personen in Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten etc. sich aussprechen, wie z. B. in Haydns Schöpfung Adam, Eva, Uriel etc.

Im Oratorium macht sich die Kunst sowohl in gesanglicher als instrumentaler Beziehung, namentlich auch in Chören, in ihrer ganzen Grösse und Erhabenheit geltend.

Die Oper, Opera,

ist das musikalische Drama, d. h. statt der Rede tritt der Gesang ein. Die Oper kann ernsten Inhaltes sein, dann heisst sie Opera seria, oder heiteren, komischen Inhaltes, dann ist sie Opera buffa, sowie man eine derartige Partie kurz Buffo nennt; wenn sie z. B. für eine Bassstimme geschrieben ist, Bass buffo.

Die grosse Oper ist durchcomponirt, d. h. es wird in ihr nichts gesprochen. Ob eine Oper romantisch sei, wird der Stoff derselben entscheiden, z. B. in den vielberühmten Opern von C. M. v. Weber, Freischütz und Oberon.

Das Buch, welches den Text einer Oper enthält, nennt man Libretto, den Stoff, den Inhalt der Handlung Sujet (spr. Süsche).

Unter Spieloper

versteht der Sprachgebrauch des Einflechens von Dialogen***) und sonstigen zu sprechenden Stellen.

*) gesang-, empfindungsreich.

**) Dramatischer Inhalt, der eine Handlung zum Gegenstand hat, in welcher die vorkommenden Individuen, hier singend, ihre Empfindungen etc. selbst vertreten.

***) Dialog — Zweigespräch.

Das Vaudeville (spr. Wodwill)

meist heitern Inhaltes, ist mit beliebigen musikalischen Nummern, Liedern etc. als Einlagen versehen, wie sie zu irgend einer Situation taugen.

Zur Kirchenmusik

rechnet man alle diejenigen Gattungen von Tonstücken, welche zum Ritus eines Gottesdienstes erforderlich sind. So ist es hauptsächlich die Messe, welche als Kirchenmusik bei dem kath. Gottesdienste figurirt.

Kammernmusik

sind Tonstücke, bestimmt für kleinere Zirkel im häuslichen Kreise, Solostücke für einzelne Instrumente, Duetten, Quartetten etc. Hieher rechnen sich auch die sog. Salonstücke.

Potpourri — Divertissement

sind Tonstücke, welche in gegenwärtiger Zeit und Geschmacksrichtung meistens aus Opern bekannte, willkürlich aneinander gereichte, häufig wieder auseinandergerissene Nummern zu Gehör bringen.

§. 47.

Vom Vortrag.

Wenn vom Vortrage einer Composition die Sprache ist, so kann natürlich nur ein Einzelner, welcher ein Tonstück singt oder auf einem Instrumente hören läßt, oder mehrere im Vereine gemeint sein.

Unter musikalischem Vortrag versteht man die Art und Weise, wie ein Tonstück, sei es nun für Gesang oder für Instrumente ausgeführt wird.

Jedermann hat wohl schon vorlesen gehört und in der Art der Vorlesenden merkliche Unterschiede machen können. — Ein Vorleser kann z. B. jeden Vokal, jede Silbe recht deutlich und rein aussprechen, sehr verständlich lesen, aber schön hat er darum noch nicht gelesen. Er kann deutlich und wohlverständlich lesen, und dennoch merkt man ihm an, er kümmert sich um den Sinn des Inhalts wenig und solcher Abstufungen gibt es mehrere.

Ebenso verhält es sich mit dem musikalischen Vortrage. Man hört oft sagen: Auffassung ist die Hauptsache. Wohl wahr, dass diese eine Hauptsache ist, aber dieser einen Hauptsache steht noch eine zweite, ebenso wichtige zur Seite; diess ist die Technik, die Fähigkeit, die in einem Tonstücke vorkommenden Anforderungen an eine tüchtige Schule zu bekunden. Ohne diese Fähigkeit ist der besten Auffassung nicht zu Hilfe zu kommen, weil technisches Unvermögen im Wege steht, sowie dagegen die bedeutendste Technik kaltes Handwerk bleibt, wenn sie nicht durch Auffassung des dem Tonstücke inwohnenden Sinnes und Geistes Leben und Schwung gibt.

Eine gute tüchtige Technik bürgt für einen richtigen, correcten Vortrag, d. h. eine vollständige Kenntniss und Gewandtheit der verschiedenen Tonarten, Takteintheilungen, kurz alles dessen, was man in Tonschrift darstellen, und was durch eine gute Schule für das einzelne Instrument oder für den Gesang angeeignet werden kann.

Ein solch correcter Vortrag, oder vielmehr eine solche Correctheit ist eigentlich selbstverständlich und beim Zusammenspielen oder mehrstimmigen

Gesange, sowie bei Begleitungen unerlässlich, wenn sich das Tonstück zu etwas Gerundetem gestalten soll.

Wer neben correctem Vortrage seine subjective Empfindung, die er durch die vorzutragende Composition gewonnen hat, zur Geltung bringt, wird, wie man oft hört, gefühlvoll vortragen, er hat erkannt, dass der Inhalt des Tonstückes mehr werth ist, als bloß fehlerfrei gespielt zu werden und stellt jedenfalls das Tonwerk schon höher.

Allein es genügt diess nicht nur nicht, sondern es kann auf gewaltige Irrwege führen. Einmal — es sei bemerkt, dass hier von Tonwerken die Sprache ist, die künstlerischen Werth in sich tragen und von Solchen, die befähigt sind, technisch an dieselben treten zu können.

Die subjective Auffassung kann aus einem Tonstücke etwas ganz Anderes machen, als der Componist gemeint hat, und wenn z. B. ein grosser oder bedeutender Tragöde meint, er wolle aus der Hauptfigur eines Dramas nach seiner individuellen Anschauung und Auffassung von den bisherigen Darstellern mehr oder weniger abweichen, so fragt es sich doch erst, ob diese seine neu geschaffene Figur nun auch zum ganzen Bilde, zu seiner übrigen, sich gleichbleibenden Umgebung noch passe.

Ein werthvolles Tonstück will in seiner Ganzheit angesehen und aufgefasst sein, und diese Auffassung gibt den Maassstab für das Einzelne, diese Auffassung ist dann die eigentliche, die künstlerische. Sie gibt, was der Componist gewollt hat, und was das Kunstwerk wirklich enthält.

Um einem Tonwerke so recht in die Seele zu schauen, dazu gehört, dass man sich selbst schon recht viel mit Musik beschäftigt habe, dass man viel Gutes gut gehört, dann viel gelernt und studirt habe, so dass man sein Urtheil begründen kann. Diess wird nicht wohl anders möglich sein, als wenn man sich der Sache so bemächtigt hat, dass man ihr auf den Grund zu schauen im Stande ist, das heisst, ein gebildeter Musiker ist. Gar viele sind freilich bald fertig mit ihrem Urtheile, was ihnen gefällt, ist schön, was nicht, ist verworfen. Derlei Urtheile, erzeugt durch die Mode oder durch Flachheit, wohl gar von der Ansicht, dass überhaupt die Musik weiter keine höhere Aufgabe habe, als zu unterhalten und das Ohr zu kitzeln, haben weder Werth, noch dürfen sie überhaupt als Urtheile gelten.

Wer mit Ernst und Liebe sich der Kunst hingeben, also auch ihre Werke in sich aufnehmen, wer sie auffassen und begreifen will, der muss auch im Stande sein, das, was in ihnen liegt, herausfinden zu können. Dazu gehört musikalisches Studium, aus diesem fliesst der wahre, künstlerische Vortrag.

Wir haben allerdings Vortragszeichen, wie sf., p., f., <, >, Wörter etc. Allein, wer sich bloß an diese hält, wer nicht den rechten Gehalt selbst herausfühlt, der wird im hohen Grade ungeschickt selbst mit diesen Zeichen umgehen.

Ausserdem ist z. B. das Piano für Begleitungsstimmen*) ein ganz anderes, viel strengeres, als für eine vortragende Stimme.

Die Bezeichnung der tempi ist ebenfalls sehr verschieden. Namentlich ist das Allegro in älteren Werken, auch in neueren, in welchen die Stimmen-

*) Begleitung — Accompagnement.

bewegung etwa an und für sich eine belebte ist, sehr abweichend und absolut unbestimmt.

Das Schrecklichste im Vortrage ist eine krankhafte Sentimentalität, durch welche man von dem Gefühle befallen wird, als müsste nun alle Augenblicke das vortragende Individuum zerfliessen im Uebermasse seiner unausstehlichen Süsslichkeiten. Hiezu noch allenfalls recht übel angebrachte, geschmacklos und schülerhaft ausgeführte Verzierungen u. dgl. — und der Hörer kann von einem Vortrage sprechen, wie er ja nicht sein sollte.

Eine gute gediegene Schule, also eine tüchtige Technik leistet ohnediess schon an sich allen Vorschub zu einem guten Vortrag, dem man anmerken muss, dass Alles so recht von Innen herauskommt, und in diesem Falle sind die Hinnehmenden auf eine Weise angeregt und mit fortgerissen, wie es der Composition und dem Vortragenden zur Ehre gereicht.

Mitwirkende im Chore oder Orchester sollen nothwendig soviel musikalische Bildung oder wenigstens Uebung haben, dass sie neben ihrer Stimme auch hören, was um sie herum vorgeht. Wer nur frischweg auf seine Stimme lossteuert, unbekümmert um das Ganze, der wird oft Anstoss erregen, ganz besonders bei Begleitungen, in welchem Falle man sich an die Hauptstimme anzuschliessen und im Allgemeinen derselben nachzugeben hat. Hiezu gehört aber, wie schon gesagt, viel Uebung und technische Ausbildung.

Der Direktor

steht, getragen durch seine Autorität, an der Spitze einer Aufführung. Diese Autorität aber muss er sich, wenigstens musikalisch, unbedingt zu verschaffen im Stande sein. Es gehört nicht viel dazu, die verschiedenen Taktarten durch die allbekannten Bewegungen anzuschlagen. Taktgeben heisst noch lange nicht dirigiren.

Der Direktor, welchem regelmässig die Auswahl der Tonstücke zu bestimmen anvertraut ist, muss guten Geschmack haben, und steht er, was ja auch häufig vorkommt, an der Spitze eines Chores oder Orchesters, welchem nicht Alles zugemuthet werden kann, so darf er keine Wahl solcher Tonstücke treffen, die dem Gelingen einer guten Aufführung als eine Waghalsigkeit entgegensteht. Die kleinste Veranlassung ist oft geeignet, grosse Störung oder gar gänzlichen Umsturz herbeizuführen.

Jedenfalls aber muss der Dirigirende das, was aufgeführt wird, durch und durch kennen, muss jeden Fehler hören, und stets bereit sein, einen solchen richtig zu bezeichnen und zu beseitigen. — In der Regel kommt ihm das Vertrauen der Mitwirkenden entgegen und diess Vertrauen ist Alles werth, denn es bedingt hauptsächlich die Ausdauer für sorgfältige Proben: daher muss er es auch als hohes Geschenk ans Herz legen und es rechtfertigen auf alle Weise.

Hiezu gehören auch die mehr äusserlichen Angelegenheiten, das Arrangement in Bezug auf Lokal, Aufstellung etc., und hier thut die Erfahrung Alles.

Ganz besonders aber empfiehlt sich die grösste Genauigkeit in der Wahl des Tempo. Ist dieses verfehlt, ist es zu langsam oder zu schnell, so ist das Tonstück schon von vorneherein zu Grunde gerichtet.

Kommt ein Schwanken im Takte vor, muss er im rechten Augenblick zusammenhalten und auszugleichen suchen.

Ein ganzer Körper, Chor oder Orchester, ist schwerer in ein schnelleres Tempo zu bringen als zurückzuhalten, und meistens wird eher geeilt als gezögert. Ist ersteres überhaupt der Fall, so muss sich der Direktor schon bei den Proben sein Personal unverbrüchlich dahin hergerichtet haben, dass es ihm folge. Ein Zurückhalten mit Einemmale ist störend und unschön, er Sorge, dass es nicht mehr ärger werde, aber zur rechten Zeit. Hier darf dann wohl Bewegung und Auge dahin gerichtet, woher das Eilen kommt, in lebhaftere Kundgebung kommen. Affektirt und unausstehlich ist ein Direktor, der sich abmüht und Gesten in der unruhigsten Weise bloslegt, wo es nicht nothwendig ist. Aber lebendig und theilnahmsvoll muss der Direktor stets sein, wachsam auf Alles und sein Orchester muss das wissen und schon oft genug erfahren haben.

§. 48.

Der Choral.

Unter Choral versteht man jene Melodien, welche ruhig und einfach, bloss durch Haupttöne, ohne Verzierung sich bewegen, während sie sich nicht an eine strenge Eintheilung der Noten auf einen gewissen Zeitraum binden, sondern ihre schnellere oder langsamere Bewegung nach dem Sinne des Textes und nach der Quantität und nach dem Accente der Silben richten.

Man nennt zwar auch einen mehrstimmigen rythmischen Gesang Choral, wenn er Ruhe und Ernst in seiner Melodie behauptet; aber hier ist derjenige Gesang zu verstehen, dessen Melodien unisono vorgetragen werden.

Der Choralgesang hat mehrere Namen, einmal Choralgesang, weil er in den Chören der Klöster ausschliessend gebraucht wurde, dann
gregorianischer Gesang,
von seinem Wiederhersteller, Gregor dem Grossen, ferner
römischer,
weil er in der römischen Kirche vorzüglich gepflegt und von da in andere Länder verbreitet wurde, und

cantus firmus,
seines festen Melodienganges und gleichförmigen Fortschreitens wegen.

Die Musik war anfänglich eben das, was wir jetzt Choral nennen, und hat sich allmählig dahin entwickelt, wo sie jetzt steht.

Von Jubal im ersten Jahrtausend lesen wir in der hl. Schrift, Gen. IV, dass er der Vater der Cither- und Orgelspieler gewesen sei. Es wird nicht zu bezweifeln sein, dass der Gesang der Israeliten sowie Davids vor Saul nur eine einfache, nicht viele Töne umfangende Bewegung hatte.

Für diese Einfachheit sprechen die Facta, dass die Lyra der Alten nur vier Saiten, also auch nur vier Töne umfasste und Timotheus von Milet soll aus Lacedonien desshalb verbannt worden sein, weil er den bisherigen Tönen neue hinzufügen wollte.

Wie denn nun alles fortschreitet, so konnte auch der Choral, als Element der Musik, nicht auf dem nemlichen Flecke stehen bleiben. Timotheus behielt Recht, der Umfang des Gesanges erweiterte sich, und aus dem bis-

herigen Tetrachord wurde ein Hexa-, Octa-, Dodecachord*), wurden noch drei Töne hinzugefügt, und so entstanden fünfundzwanzig Töne, welche das Diapason, d. h. eine Doppelloctave ausmachten.

Wie alle Künste ging auch der Gesang von den Griechen aus auf die Römer über, diess beweist die Horaz'sche Ode „jam satis terris nivis“ etc.

Das Christenthum nahm den Gesang bei seinen religiösen Versammlungen besonders in Pflege, bildete ihn nach seinem Geiste aus, und zwar in der orientalischen Kirche im Jahre 260. Bischof Nepos setzte Melodien zu den Psalmen, die griechischen und römischen Melodien wurden gesammelt, durch neue vermehrt.

So wurde auch der alte, entartete heidnische Gesang durch die christliche Religion wieder gereinigt und zurückgeführt, wurde Choral, wie er bisher genannt wurde.

Ambrosius, Bischof von Mailand (374—397) machte sich sehr verdient um den Choral. Von ihm soll das „Te Deum“ verfasst und componirt sein.

Er vermehrte und verbesserte das Graduale und Antiphonale, und brachte genannte Bücher in Ordnung, bildete Sänger, welche diese Gesänge würdig vorzutragen im Stande waren.

Karl der Grosse beseitigte den eingetretenen Verfall des Choralen dadurch wieder, dass er sich vom Pabste Hadrian, ungefähr 774, Sänger erbat, welches ihm auch gewährt wurde.

Im Laufe der Zeit wurde es wieder schlechter mit dem Choralgesange, bis im elften Jahrhundert Guido von Arezzo, Benediktiner zu Pomposa, durch seine Solmisation und seine musikalische Hand, wodurch die Lage der Halbtöne bestimmt, in die Melodien mehr Festigkeit gebracht und die Erlernung erleichtert wurde.

Er nahm die Namen der Töne von den Anfangsilben der Verse in dem Hymnus am St. Johannistage:

Ut queant laxis,

Resonare fibris,

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve poluti

Labii reatum

Sancte Johannes,

Also statt c, d, e, f etc. ut, re, mi, fa**) etc.

Auch Guido zog sich dadurch, gleichwie vor ihm Timotheus, den Neid seiner Mitbrüder zu, und behielt, gleich diesem, schliesslich Recht.

Guido stellte die Solmisation nur für 6 Töne auf, da die Gesänge seiner Zeit einen grösseren Tonumfang nicht hatten. Später erweiterte man die Solmisation auf eine Octave und setzte, besonders in Frankreich noch die Silbe si dazu, welche aus den Anfangsbuchstaben der Worte: sancte Johannes besteht.




Im Verlaufe der Zeit wurden die Chormelodien durch eine Menge eingeschalteter und überflüssiger Noten, Neumen***) so entstellt, dass im 14. Jahrhunderte wieder eine Verbesserung nothwendig wurde.

*) Instrumente mit 4, 6, 8, 12 Tönen.

**) Die Franzosen benennen die Tonarten noch heute so, und sagen z. B. statt C-dur: ut majeur, statt D-dur: re majeur, statt C-moll: ut mineur.

***) Neumen sind das Mittel der Notation vor Einführung der Notenschrift

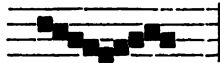
Zur Zeit des Conciliums von Trident hatte Gregor XIII. dem damaligen Vorstände der päpstlichen Kapelle, Pierluigi Palestrina die Ausscheidung der eingeschlichenen Willkürlichkeiten übertragen. Dieser übernahm es mit J. Guidetti, und stellte das Directorium chori, den Passion, die Präfationen her, wie wir sie jetzt haben und wahrscheinlich theilweise auch das Graduale.

In den älteren Choralbüchern findet man für das Liniensystem blos vier Linien. Allein diese reichen für den Umfang der Gesänge nicht hin, daher gibt es auch hier Ober- und Unterlinien. In neuerer Zeit bedient man sich der jetzt gewöhnlichen fünf Linien und auch der heutigen Notenschrift, in welcher die longa  etwa gleich ist unserer ganzen Note mit Fermate  oder sechs Vierteln. Wird die longa dahin benützt, um auf gleichem Tone mehrere Worte, ja ganze Sätze zu singen, so hat sie diese Gestalt: 

Die brevis  kommt gleich unserer ganzen Note: 

Die Semibrevis  gleich unserer halben Note mit Punkt .

Mehrere verbundene Noten oder eine Notenreihe heissen notae ligatae, z. B.



Intervalle kommen auch folgender abgekürzter Schreibweise vor:



und heissen notae obliquae, auch plica.

Der Choral hat zwei Schlüssel, den C- und F-Schlüssel, von welchen der C-Schlüssel auf jeder, der F-Schlüssel meistens auf der zweiten oder dritten Linie stehen kann:

C-Schlüssel.

F-Schlüssel.



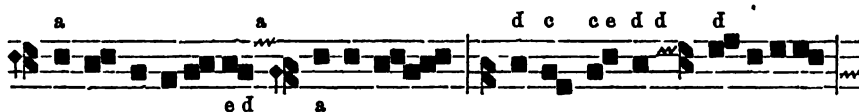
Im C-Schlüssel steht dann der Ton C, im F-Schlüssel der Ton F da, wo der Schlüssel steht, und hienach setzt sich die Reihe der Töne und Intervalle fort:



Manchmal verlangt der Umfang der Melodie eine Versetzung (Transposition) des Schlüssels, und zwar um eine oder mehrere Linien, und man

gewesen. Ueber einer wagerechten Linie standen eine Menge Schnörkel, Strichen, Punkte, Linien, die durch ihre höhere oder tiefere Stellung auch die Höhe und Tiefe der Töne anzeigen sollten. Eine schwierige Sache. Heutzutage haben im Choral die Neumen die Bedeutung eine Anhäufung vieler Noten auf eine Silbe, z. B. über Alleluja, und wie man diess auch beim festtäglichen Ite missa est findet.

setzt dann vor den neuen Schlüssel den custos, welcher sagt, wie die erste Note im neuen Schlüssel heisst. Auch am Ende der Zeilen kommt der custos in Anwendung, wie wir in der Musiklehre gehört haben:



Was in unserer Tonschrift der Taktstrich ist, das ist im Choral ein Ruhezeichen, und es dient, entweder die melodischen Einschnitte zu scheiden, oder Zeit zum Athemholen zu verschaffen. Der doppelte Taktstrich ist Schlusszeichen.

Im Choral werden die Intervalle: übermässige Quarte und kleine Quinte vermieden. Die erste heisst tritonus, z. B. f—h.

Auch die Erhöhung durch Kreuz, diesis, kommt nicht vor, dagegen die Vertiefung des h durch b.

Der h. Ambrosius*) bildete viererlei Scalen, die auf d, e, f, g, und zwar so wie sie in unserer heutigen C-dur Tonart liegen, so dass sie also

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

Diese Tonarten nennt man die authentischen**), auch ambrosianischen.

Papst Gregor vermehrte diese Tonleitern dadurch, dass er jede derselben nach abwärts um eine Quart verlängerte, sie bis in die Unterquart führte, so dass also in jeder zweierlei Tonarten lagen, wenn man die von Papst Gregor verlängerte, von der Unterquart beginnende bis zur Quinte der Ambrosianischen führt, z. B.

ambrosianisch: d, e, f, g, a, h, c, d.
gregorianisch: a, h, c, d, e, f, g, a.

Es entstand also zu jeder Tonleiter noch eine Nebentonart, welche man plagalische**) nennt.

Diese sämtlichen Tonleitern sind diatonisch und stehen sich so dar:

Ambrosianisch-authentisch.



Gregorianisch-plagal.



*) Bischof von Mailand starb zu Ostern 397.

**) authentisch — ursprünglich; plagal — hergeleitet.

***) Diese Tonleiter wird als Tonart nicht genommen, weil in ihr der tritonus f-h, die überm. Quarte und deren Umkehrung, die kleine Quinte f-h enthalten sind.

The image displays twelve musical staves, each representing a different tone. The staves are arranged in four rows of three. The first row contains T. V. and T. VII. The second row contains T. VI. and T. VIII. The third row contains T. IX. and T. XI. The fourth row contains T. X. and T. XII. Each staff shows a sequence of notes with intervals of 4 and 5 indicated above or below the notes. The notation is in a historical style, likely from a 19th-century music theory text.

Die authentische und plagale Tonleiter besteht aus einer Quarte und Quinte. Die authentische hat die Quinte unten und die Quarte oben, umgekehrt die plagale die Quinte oben und die Quarte unten, z. B.

	5	4
auth. Ton. I.	D e f g A h c d	
plag. Ton. II.	A h c D e f g a	
	4	5

oder was dasselbe ist, ihre Bestandtheile an Quarten und Quinten sind dieselben, nur verkehrt, was bei der einen oben liegt, liegt bei der andern unten und so umgekehrt.

Der Umfang einer authentischen sammt der plagalen mit den unten angefügten Tönen beträgt eilf Töne und heisst ambitus.

Die vorstehenden 12 Kirchentonarten, welche auch toni, modi (einf. Zahl tonus, modus) genannt werden, haben von Glareanus folgende Namen erhalten:

- der erste: Dorius, dorisch.
- der zweite: Hypodorius, hypodorisch*).
- der dritte: Phrygius, phrygisch.
- der vierte: Hypophrygius, hypophrygisch.
- der fünfte: Lydius, lydisch.
- der sechste: Hypolydius, hypolydisch.
- der siebente: Mixolydius, mixolydisch.
- der achte: Hypomixolydius, hypomixolydisch.
- der neunte: Aeolius, äolisch.
- der zehnte: Hypoäolius, hypoäolisch.
- der eilfte: Jonicus, jonisch.
- der zwölfte: Hypojonicus, hypojonisch.

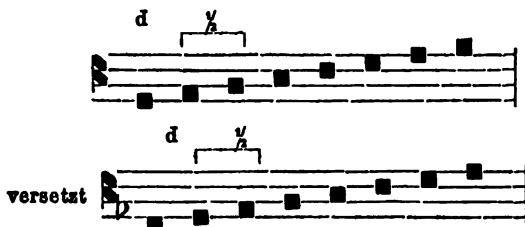
Wie in der modernen Musik heisst auch im Choral der erste Ton Tonica. Diese Tonica heisst aber auch Finale, End- oder Schlussnote, weil in der Regel auf ihr der Schluss erfolgt. Demnach ist die Finale

*) hypo — unten.

im 1. u. 2. Ton d	im 7. u. 8. Ton g
im 3. u. 4. Ton e	im 9. u. 10. Ton a
im 5. u. 6. Ton f	im 11. u. 12. Ton c.

Die Tonleitern, und eben dadurch auch die Tonarten, können versetzt werden, d. h. man kann für eine Tonleiter einen andern Grundton annehmen.

Weil aber dadurch das ganze Tonverhältniss der Tonleiter verändert, und diese in eine ganz andere übergehen würde, da die halben Töne verlegt würden, so muss durch das Versetzungszeichen \flat das Tonverhältniss wieder hergestellt werden. Z. B. die dorische



Wären mehrere \flat oder gar Kreuze etc. zur Transposition nothwendig, so ist eine solche Transposition in der Choralchrift gar nicht zulässig, da die Versetzbarkeit der Schlüssel selbe unnöthig macht. In moderner Notenschrift kann diess allerdings geschehen.

Da, wie schon bemerkt wurde, jeder regelmässige Choralatz in dem Grundtone seiner Scala schliessen muss, so hat man beim Auffinden der Tonart einer Choralmelodie vor Allem auf die Schlussnote des Stückes zu sehen. Weil aber die Plagaltouarten nicht in dem Grundtone ihrer eigenen Scala, sondern in dem ihrer authentischen schliessen, so hat man auch auf ihren Umfang zu sehen, ob sie sich nemlich in dem Umfange der authentischen oder plagalen Tonleiter bewegen.

Schliesst also ein Choralstück in D, so gehört es der dorischen oder hypodorischen Tonart, und zwar, wenn es sich im Umfange von D—d bewegt, der dorischen, wenn von A—a, der hypodorischen Tonart an.

Oder, da die authentischen Tonleitern die Quart oben, die plagalen dieselbe Quart unten an die Quint setzen, so kann auch folgende Regel zur Unterscheidung der authentischen von den plagalen dienen:

wenn nemlich eine Melodie aus der gemeinschaftlichen Quart tritt, so gehört es der plagalen Tonart.

Nachstehendes Schema zeigt diess:

Schluss-ton:	Umfang:	Quart:	Tonart:
D	D—d,	obere Qu. a, d.	I. Ton dorisch.
	A—a,	untere „ A, D.	II. „ hypodorisch.
E	E—e,	obere „ h, e.	III. „ phrygisch.
	H—h,	untere „ H, E.	IV. „ hypophrygisch.
F	F—f,	obere „ c, f.	V. „ lydisch.
	C—c,	untere „ C, F.	VI. „ hypolydisch.
G	G—g,	obere „ d, g.	VII. „ mixolydisch.
	D—d,	untere „ D, G.	VIII. „ hypomixolydisch.

Schlussston: Umfang:

Quart:

Tonart:

A	{	A—a,	obere Qu. e, a,	IX. Ton äolisch.
		E—e,	untere „ E, A.	X. „ hypoäolisch.
C	{	C—c,	obere „ g, c,	XI. „ jonisch.
		G—g,	untere „ G, C.	XII. „ hypojonisch.

Wenn ein Choralsatz seine Tonleiter nicht ausfüllt oder weder in die obere noch in die untere Quarte geht, so lässt sich die Tonart aus den angegebenen Regeln nicht bestimmen, und man hat da auf die sog. Repercussionsnote zu sehen.

Darunter versteht man die Dominante, den in der Tonart herrschenden Ton. Jede Tonart liebt nämlich einen Ton vorzüglich, den sie daher oft wiederholt oder in den sie nach kurzen Abbeugungen gerne wieder zurückkehrt, und sich so recht zum Charakterton macht. Die Note für diesen Ton heisst Repercussionsnote. Sie ist

für den	I.	Ton a.	für den	VII.	Ton d,
„	II.	„ f.	„	VIII.	„ c,
„	III.	„ c.	„	IX.	„ e,
„	IV.	„ a.	„	X.	„ c,
„	V.	„ c.	„	XI.	„ g,
„	VI.	„ a.	„	XII.	„ e.

Alles Uebrige gehört in die eigentliche Chorallehre, zu deren Studium das Buch „Magister choralis“ von F. X. Haberl unter vielen andern sich besonders empfiehlt.

Wortregister.

A, 6, 9, 11, 18 ff. 220.
 Abkürzungen 57.
 Abmessen 4, 42.
 Absatz 242.
 Abschnitt 184.
 Absolutes Zeitmaass 41.
 Absteigende Klasse 27.
 Abstraktur 225.
 Accent 60.
 accelerando 43.
 Accompagnement 251.
 Achtelnote 49.
 Achtelpause 49.
 Achtfüssig 228.
 adagio 42, 145.
 Aesthetik 5.
 ais 14, 15, 17, 21 etc.
 aisis 15.
 Akkolade 62 Anm.
 Akkord 71.
 A-Klarinette 157, 159.
 Akustik 2 Anm.
 Allabreve 51.
 Aliquotöne 8, 228.
 Allegretto 42.
 allegro 42.
 allegro con brio 42.
 allegro con fuoco 42.
 allegro assai 42.
 allegro vivace 42.
 Alt 71, 246.
 Altposaune 72, 165.
 Altstimme 10.
 Alttrompete 169.
 Amati 153.
 ambitus 257.
 Ambrosius 254, 256.
 andante 42.
 andantino 42.
 andere Septaccorde 105.
 Anschlag 203.

Anticipation 110.
 Antwort 126.
 Applikatur 151, 155.
 Arie 248.
 Ariette 248.
 arioso 248.
 arpeggio 152.
 as 14, 16, 21, 33.
 ases 15.
 Athemholen 247.
 a tempo 43.
 äussere Stimmen 72.
 äusserer Zusammenhang 80.
 Auffassung 250.
 aufschlagend 224.
 Aufschnitt 222.
 Auflösung des Dominanten-
 Vierklangs 87.
 Auflösungszeichen 16.
 Aufsatz 151.
 aufsteigende Klasse 27.
 Aufstreich 55.
 Auftakt 55.
 Ausfüllungstimmen 119.
 ausübende Kunst 5.
 Ausweichung 111.
 authentisch 256.

B 14, 17, 23.
 B-basso 163.
 B-Horn 163.
 B-Klarinette 159.
 Ballade 248.
 Bälge 226.
 Balgklavis 227.
 Ballet 147.
 Balletchor 147.
 Ballettmusik 5.
 Bariton 246, 247.
 Baritonschlüssel 10.
 Bassethorn 160.

Bass 72. 246.
 Bassposaune 165.
 Baasschlüssel 9.
 be 14.
 bebe 16, 23.
 Beispiele 81, 94, 99, 102,
 104, 109, 122, 126, 216,
 222, 224, 235, 302, 363,
 379—385.
 Beißtöne 3.
 Beledung 226.
 Be-quadratum 6 Anm.
 Be-rotundum 6 Anm.
 Bertini 202.
 Bezeichnung der Dreikl. 77.
 Bezeichnung der Intervalle
 18, 31, 37.
 Bindungen 105, 108, 112, 229.
 Bindezeichen 46.
 Birnbaumholz 221.
 Blasinstrumente 148.
 Blättchen 224.
 Blechinstrumente 148, 161.
 Blechmusik 4, 201.
 Blei 222.
 bleibende Modulation 111.
 blinde Pfeifen 221.
 Bombardon 225.
 Bohrungen 227.
 Bratsche 153.
 Bravour 248.
 Brettchen 222.
 Bretter 226.
 brevis 45. 255.
 Brusttöne 247.
 Buchenholz 222.
 Buchstädter 153.

C eingestrichenes 8.
C grosses 8.
C-Horn 163.

C-Klarinett 157.
C kleines 8.
C-Schlüssel 9, 255.
Cadenz 96.
Canon 121.
Cantate 248, 249.
Cantilene 249.
Canto 246.
Cantus firmus 117, 253.
Caprice 147.
Cavatine 248.
Chladni 2.
Chor 147, 224, 248.
Choral 10, 253.
Choralgesang 4, 253.
Choralschlüssel 255.
Chorton 8.
Christenthum 254.
Chroma 17 Anm.
Chromatische Durchgangstöne 114.
chromat. Instrumente 168.
chromat. Scala 17, 219.
chromat. Zeichen 17 Anm.
coll' arco 153.
Concert 146.
Concilium v. Trident 255.
Contrabass 148, 155.
Contrafagott 161.
Kontrapunkt 47.
Cornet 224.
Corno 161.
Corno di bassetto 160.
Corno inglese 160.
Cremoneser 153.
Custos 59, 256.
Czerny 202.

D 9, 11.
d. c. 59.
Dämme 227.
Dämpfer 153.
Darmsaite 1.
decreasing 69.
Deckel 223.
des 14.
deses 16.
Dezime 18.
Desimole 48.
Dialog 249.
diatonische Durchgangstöne 113.
diatonische Tonleiter 17.
diesis 256.
diminuendo 69.
dis 14.
Dissonanzen 118.
disis 16.
Diskant 12, 71, 246.

Diskantschlüssel 9.
Disposition 228.
Divertissement 250.
Dodecachord 254.
Dominante 27, 259.
Dominanten-Vierklang 85.
Doppel-Be 15.
Doppelfuge 180.
doppelter Kontrapunkt 118.
Doppelkanon 122.
Doppelkreuz 15.
Doppelschlag 66.
Doppeltriller 69.
dorisch 257.
Drama 5.
Dreieckeltakt 52.
Dreischörig 220.
dreifache Fuge 180.
dreifacher Kontrapunkt 119.
dreigestrichene Oktave 12.
Dreiklang 71, 73.
Dreitheiligkeit 47.
Dreitheilung 52.
Dreizeweiteltakt 52.
Dritter Theil 144.
Duett 249.
Duodez 3, 18.
duplex 45.
duplex longa 45.
Durchgangs-Akkorde 114.
Durchgangs-Töne 113.
Dur-Geschlecht 23.
Dur-Skalen 213—216.
Durtonarten 23.
Dux 126.

E 9, 11.
E-Horn 163.
Eigenthümlichkeit 157.
eingestrichene Oktave 12.
Einheit 132.
Einleitungssatz 144.
einstimmig 4.
eis 14.
eisis 16.
einschlagend 224.
Eintheilung 42.
Einzelnvortrag 147.
elastisch 2.
elastische Platte 221.
Embouchüre 4.
Endnote 257.
enge Harmonie 84.
enge Mensur 224.
Engführung 121, 128.
englisches Horn 160.
Enharmonik 18.
Ensemble 147.
Entr' acte 146.

erfindende Kunst 5.
Erbhöhung 14, 256.
Erbhöhung, doppelte 15.
Ersittern 1.
es 14.
eses 16.
Es-Horn 163.
Es-Klarinett 160.
Etude 147.
F 9, 11.
F-Horn 163.
F-Klarinett 160.
F-Schlüssel 9, 255.
fa 6 Anm.
Fagott 148, 160, 201, 225.
falsche Saiten 153.
Falset 247.
Fantasie 146.
Feder 226.
Felder 221.
Fermate 71.
fes 14.
fesces 16.
Fichtenholz 221.
Figuration 115.
Figuration der harmonischen freien Töne 115.
Finale 145, 257.
fine 59.
Fingersatz 229.
Fingerübungen 204—213.
fis 14.
fisis 16.
Fistel 246.
Flageolettöne 154.
Flauto piccolo 156.
Flöte 148, 155.
Flötenchor 229.
Flügel 221.
Form 131.
Formenlehre 131.
Fortezug 221.
Fortpfeifen 226.
französischer Violinschlüssel 9 Anm.
Frauenstimmen 9.
freie Fuge 130.
freie Nachahmung 120.
freischwingend 224.
Frosch 149.
Führer 126.
Fuge 125.
Fuge über einen Choral 130.
fugato 180.
Fughette 130.
fugirt 131.
Fundament 246.
fusa 45 Anm.

Fuss 222.
 Fusshöhe 225.
 Fussspitzen 241.
 Fusston 228.
 Fusszahl 228.

 G 9, 11.
 G-Schlüssel 9.
 Gang 134, 135.
 ganzer Ton 20.
 Gebläse 221, 226.
 Gedaktchor 229.
 gedeckt 222.
 gedeckte Pfeifen 222.
 Gefährte 126.
 Gegenbewegung 76.
 Gegensatz 126, 134.
 Gehäuse 221.
 Geltung 50.
 gemeinschaftliche Töne 78.
 gemischte Stimmen 223.
 Generalbass 83.
 Generalpause 50.
 Gerassel 8.
 Gesangsmusik 5.
 Gesangsgruppe 144.
 Gesangsquartett 147.
 Gesetz der Auflösung 86.
 geschlossener Kanon 151.
 gestossen 151.
 getheilte Harmonie 84.
 gewesener Haupttheil 61.
 Glareus 257.
 Gottfr. Weber 44.
 grand casse 148.
 grave 43.
 Gregor d. G. 6 Anm. 255.
 gregorianischer Gesang 253.
 Griechen 254.
 grosse Dreiklänge 73.
 grosser halber Ton 19 A.
 grosse Intervalle 21.
 grosse Oktave 11.
 grosse Oper 249.
 Grundaccorde 89.
 Grundform 144.
 Grundintervalle 106.
 Grundstimmen 223.
 Grundstufen 6.
 Grundton 25.
 Gruppen 221.
 Guarnerio 153.
 Guido d'Arezzo 6 Anm. 254.

 H 9, 11.
 Haberl, Fr. X. 259.
 Hadrian 254.
 Hämmer 221.
 halbgedeckte Pfeifen 223.

Haltung der Hand 148, 203.
 Haltung der Violine 149.
 Harmonie 4, 5, 71, 201.
 harmoniefreie Hilfstöne 115, 148.
 Harmoniemusik 4, 148, 201.
 Hauptintervalle 21.
 Hauptkanal 227.
 Hauptstufen 6.
 Haupttheil 60.
 Hauptthema 119.
 Hauptwerk 225.
 harte Tonart 24.
 Haydn, Jos. 128, 180, 146.
 Haydn, Mich. 43.
 Herzog 242.
 hes 14.
 hebes 16.
 Hexachord 254.
 Hinüberziehen 247.
 Hirnholz 223.
 his 14.
 hisis 16.
 hoch A-Horn 163.
 hoch B-Horn 162.
 hören 1.
 Hörner 148, 201.
 Hohlföte 228.
 Holzpfeifen 221.
 Homophonie 118.
 Hüten 202.
 Hummel 202.
 Hut 223.
 Hymne 249.
 Hymnus 6 Anm. 254.
 hypo 257 Anm.
 hypoakolisch 257.
 hypodorisch 257.
 hypojonisch 257.
 hypolidisch 257.
 hypomixolidisch 257.
 hypophrygisch 257.

 Jahrgänge 223.
 Janitscharenmusik 8.
 Innerer Zusammenhang 80.
 Inganno 88.
 Instrumentalfugen 131.
 Instrumentalmusik 4.
 Intervallenlehre 18, 28.
 Intonation 224, 228.
 intoniren 222.
 jonisch 257.
 is 14.
 isis 16.
 Jubal 253.
 Kammermusik 250.

Kammerton 8.
 Kanäle 226.
 Kanon 121.
 Kanzelle 226.
 Karl d. G. 254.
 Kastenbälge 227.
 Kelle 224, 225.
 Kern 222.
 Kiefernholz 221.
 Kirchenmusik 5, 250.
 Kirchentonarten 257.
 Klammer 62 Anm.
 Klang 1.
 Klangfarbe 1, 224.
 Klappen 155.
 Klarinett 1, 148, 156, 201.
 Klaviatur 225.
 Klavier 11, 48, 202.
 Klavierschule 202.
 Klavierstimmen 220.
 Klavis 226.
 kleine Dreiklänge 73.
 kleiner halber Ton 19.
 kleine Oktave 11.
 klingende Pfeifen 221.
 Klotz 153.
 Knabenstimmen 9, 246.
 Komma 19 Anm.
 Körper 222.
 Komposition 4.
 Kompositionslehre 4.
 Konsonanzen 118.
 Kontratöne 11.
 Kontrathema 119.
 Kontrapunkt 117.
 Konzert 146.
 Kopfstück 155.
 Koppelung 221, 228.
 Koppeln 225.
 Kornet 224.
 Kornetton 8.
 Kreuz 14.
 Kröpfe 226.
 Krücke 224.
 kurze Oktave 225.

 La 6 Anm.
 Labialpfeifen 221.
 Lachner, Franz 129, 184.
 Lachner, Vinz. 126.
 Lagen 151, 152.
 Lager 10, 74, 81.
 largo 42, 145.
 largo assai 42.
 lauter Wechsel 280.
 Ledersäckchen 226.
 legato Anschlag 203.
 Legirung 222.
 lento 42.

lento 43.
Lemoine 202.
Lepert 202.
Liedform 140.
Linien-system 7.
loco 8.
longa 45, 255.
Luftsäule 2, 221.
lydisch 257.
lyrisch 249.

Mi 6 Anm.
männliche Stimme 10.
majeur 254.
Mannigfaltigkeit 181.
Manual 225.
Material 4, 228.
maxima 45.
Mechanik 221.
Mehrdeutigkeit 88.
melismatische Figuren 65.
melismatische Zeichen 65.
Melodie 4, 5.
Melodie in jeder Stimme 117.
Melodik 4.
Melodrama 248.
meno 43.
Menuette 145.
Mensur 224, 225, 228.
Messing 224.
Metallpfeifen 221.
Metallplatten 222.
Metronom 44.
Mezzo-Sopran 247.
Militärtrommel 148.
mineur 254.
minima 45.
Mischaccorde 114.
Mischung 222.
Mittellage 12.
Mittelstimme 72.
Mittelstück 155.
mixolydisch 257.
Mixtur 228, 228.
Moderato 42.
Modulation 111.
Modulationsmittel 111.
modus, modi 257.
Molldreiklänge 78.
Molltonarten 86.
Moll-Skalen 216.
Motette 249.
Motiv 183.
Motivglieder 184, 188.
Mozart 145, 180.
Mundstück 224, 225.
Mündung 222.
Mutation 246 Anm.
Nachahmung 120.

Nachsatz 184.
nächste Lage 78.
Naturtöne 161, 165.
Nebenlinien 8.
Nebensstimmen 228.
Nebenschwingungen 3.
Nebentheile 61.
Nebenton 3.
Nebentonart 256.
Neumen 254.
Neunachteltakt 53.
Neusilber 224.
Niederschlag 61.
Nonaccord 88.
Non 18.
Nonemole 48.
Normalstufen 17.
Normalton 6.
Normaltonleiter 17.
notae ligatae 255.
notae obliquae 255.
Notenplan 7.
Notenschrift 5.
Notensystem 5. 7.
Notturmo 146.

Ober-Dominante 27.
Oberdominantendreiklg. 78.
Oberdominantenverbdg. 79.
Oberlabium 222.
Oberlinien 7.
Obertasten 6. 14.
Oberwerk 225.
Oboe 148, 160.
Octachord 254.
Octave 18, 228.
Octave grosse 11.
Octave kleine 11.
Oeffnung 222.
offen 222.
offener Kanon 122.
offene Pfeifen 222.
Octaven-Chor 224.
Oper 249.
Opera buffa 249.
Opera seria 249.
Ophikleide 169.
Oratorium 249.
Orchester 147.
Organ 1.
Organist 222.
Orgel 221.
Orgelbauer 222.
Orgelpunkt 128.
Orgelpiel 229.
Oscillation 1.
Ouverture 5. 145.
Oxyd 222.
Palestrina 254.

Partialtöne 3.
Partitur 169, 201.
Passagen 221.
Pauken 148, 166.
Paukenschlängel 166.
Pausen 49.
Pedal 221, 225, 228.
Pedalkoppel 229.
Pedalspiel 241.
Pendel 44.
Periode 184.
petit casse 148.
Pfeifenbrett 227.
Pfeifenkreis 222.
Pfeifenstock 222. 227.
Pfeifen-Tonhöhe 228.
Pfeifenwerk 221.
phrygisch 257.
Piccolo 156.
più 43.
più moto, mosso 42.
pizzicato 158.
plagal 256.
Plaidy 202.
poco a poco 48.
Polyphonie 48.
Potpourri 250.
Pralltriller 69.
Posaune 148, 164, 225.
Positionen 151, 152.
poussez 150.
Prasseln 3.
Praxis 5.
precipitando 43.
presto 42.
presto assai 42.
prestissimo 42.
prima volta 59.
primo 18.
Prinzipal 228.
Prinzipalchor 229.
Prinzipal-Mensur 224.
Prinzipalstimme 146, 224.
Prospekt 221.
Prospektpfeifen 221.
Pulpeten 225.
Pulpetendrähte 226.
Punkt 46.

Qualität des Tones 4.
quartenweise 225.
Quartsextaccord 95.
Querschnitt 224.
Quint 18.
Quintlage 14, 86.
Quintenfortschreitungen 97.
Quintenstimmen 223.
Quintenzirkel 27.
Quintolen 48.

Rahmen 226.
Räthselkanon 122.
Rallentando 48.
re 6 Anm.
Regierwerk 221, 225.
Registerknöpfe 228.
Reihe von Sextaccorden 96.
reiner Satz 75.
relatives Zeitmaas 41.
Reparatur 222.
Repetiren 224.
Rezitativ 248.
Rhythmik 4. 80.
Rhythmus 4.
richtige Lage 12.
Ripienspieler 146.
Ripienstimme 146.
ritardando 48.
Ritze 222.
Römer 254.
römischer Gesang 258.
Rohrinstrument 155, 156,
160.
Rohrpfeife 225.
Rohrwerke 224, 225.
rollen 8.
romantisch 249.
Rondoform 148.

Saiteninstrumente 158.
Satz 184.
Satz für zwei Hörner 167.
Satz f. zwei Trompeten 168.
Saugventile 226.
Scala 17.
Scene 248.
secunda volta 59.
semibrevis 45.
schaffende Kunst 5.
Schallkraft 157.
Schallwerkzeuge 8.
Scherzo 145.
Schlaginstrumente 148, 166.
Schlüssel 8, 255.
Schnyder v. Wartensee 122.
Schreibweise 5, 56.
Schwingungen 1, 224.
Schwingungsknoten 154,
222.
Sechachteltakt 52.
Sechsvierteltakt 52.
Sechzehnfüßig 228.
Sechzehntelnote 49.
Sechzehntelpause 49.
Sekundaccord 108.
semibrevis 45, 255.
semiminima 45.
semiminia 45.
Sentimentalität 252.

senza sordino 153.
Septimole 48.
Serenade 146.
Serpent 169.
Sextaccord 90.
Sextole 48.
si 6 Anm.
Sinfonie 5, 105.
Singstimmen 242.
Singstimmen, männliche 242.
Singstimmen, weibliche 242.
Solfeggien 248.
Sologesang 147.
Solmisation 6 Anm.
Sonate 148.
Sopran 71. 246.
Sopranschlüssel 9.
Sordino 158.
Sordino levato 153.
Spannbälge 227.
Spieloper 249.
Spinet 221.
staccato 151.
Ständchen 146.
Stainer 158.
Stecker 227.
Stellung der Hände 202.
Stellschraube 225.
stillter Wechsel 280.
Stimme 4.
Stimmen 9.
Stimmgabel 220.
Stimmritze 222.
Stimmordnung 130.
Stimmregister 247.
Stimmschlüssel 220.
Stimmung 8, 220.
Stöpsel 228.
Stopfen 162.
Stoss 158.
Spielventile 225.
Stradivari 158.
Streichinstrumente 148.
Streichorchester 148.
Streichquartett 145, 147,
169.
strenge Fuge 130.
strenge Nachahmung 120.
stretto 48.
Stricharten 151.
stringendo 48.
Strömung 221.
stumme Pfeifen 221.
Subbass 228.
subsemifusa 45 Anm.
Subjekt 119.
System 62 Anm.

Takt 40.

Taktarten 50.
Taktglieder 51.
Taktmässigkeit 40.
Taktmesser 44.
Taktstrich 51.
Takttheile 51.
Taktvorzeichnung 51.
Tangend 11.
Tastatur 11, 221, 225.
Technik 250.
technische Studien 202.
Temperatur 226.
Terzett 249.
Theilton 3.
Thema 126, 140.
thematisch 181.
Themagruppe 148.
Thema vergrößert 127.
Thema verkleinert 127.
Theorie 5.
Temperatur 8.
Temperaturwechsel 221.
tempo primo 48.
Tenor 10, 72, 246.
Tenorposaune 165.
Tenorschlüssel 10.
terunco 45 Anm.
Terzenstimmen 228.
Terzflöte 155.
Terzlage 74, 86.
Terzquartaccord 100.
Tetrachord 254.
Tiefe 246.
timbre 1.
Timotheus 253.
tirez l'archet 150.
Tischler 222.
Toccata 147.
Ton 1, 222.
Tonarten 28.
Toncharakter 222, 228.
Tongrenzen 4, 5.
Tonika 25, 257.
Tonikadreiklang 78.
Tonlagen 10.
Tonlehre 5.
Tonreihe 4. 6.
Tonsatzlehre 5.
Tonschrift 5.
Tonstufen 6.
Tonsystem 5, 10.
tonus, toni 257.
Tonwiederholung 158.
Transposition 255.
tremolo 153.
Triangel 8.
Triller 67.
Triole 47.
Triolengruppe 62.

tritonus 256.
Trombe 164.
Trombone d'Alto 165.
Trombone di Basso 165.
Trombone di Tenore 165.
Trompete 1, 148, 164, 235.
Trugschluss 88.
Tympani 166, 167.

Uebergang 111, 222.
Uebergangsgruppe 144.
übermässiger Dreiklang 74.
Umbildung 186.
Umfang 224, 228.
una corda 221.
unca 45 Anm.
unrhythmisch 4.
Unter-Dominante 27.
Unterdominantendreikl. 78.
Unterdominantenverbd. 79.
Unterlinien 7.
Untertasten 6, 14.
Unterwerk 225.
unvollk. Kadenz 96.
Unterlabium 222.
ut 6 Anm.

Variation 146.
Vaudeville 250.
Verbindungen 92.
Ventil 168, 226.
Ventilhorn 169.
Ventil-Instrumente 168.
Ventil-Trompete 168.
Ventil-Posaune 169.
Verschiebung 222.

Versetzungen 89.
Versetzungen d. Dreikl. 89.
Versetzungen des Dominantenvierklangs 97.
Versetzungszeichen 14.
Vertiefungen 15, 256.
Verwandtschaft 38.
Versierungen 68.
Verzögerungen 106.
Violinschlüssel 9.
vivace 42.
vivacissimo 42.
vielfach 224.
vielfacher Kontrapunkt 120.
Vierklang 85.
Viertelnote 49.
Viertelpause 49.
Vierundsechzigstelnote 49.
Vierundsechzigstelpause 49.
Viola 148, 154.
Violine 148.
Violon 148, 155.
Violoncello 148.
Vokalmusik 4, 5, 147.
vollkommene Kadenz 96.
Vorausnahmen 110.
Vordersatz 134.
Vorhalte 106.
Vorschlag 65, 222.
Vortrag 250.
vortragende Kunst 5.
Vortragszeichen 62.
vorüberg. Modulation 111.
Waldhorn 162.
Weber, C. M. v., 145, 249.

Weber, Gottfr. 44.
Wellatur 225.
weite Harmonie 84.
weite Mensur 224.
Wiederherstellungszeichen 16.
Wind 222.
Windlade 226.
Windkasten 226.
Windstärke 228.
Windsystem 226.
Winkelkonstruktion 226.
Wirbel 220.
Withalm 158.

Zehnlothig 222.
Zeichen 6.
Zeitdauer 40.
Zinn 222.
Zugposaune 164.
Zunge 221.
Zungenpfeifen 221.
Zungenonfuss 225.
Zungenwerke 224.
zusammengesetzte Taktarten 60.
Zusammenhang 80.
Zusammenhang äusserer 80.
Zusammenhang innerer 80.
Zusammenvorträge 147.
zweiohörig 220.
zweiter Theil 144.
zweiunddreissigfüssig 228.
Zweiunddreissigstelnote 49.
Zweiunddreissigstelpause 49.
Zwischenraum 6, 7.
Zwischensatz 52.

Ergänzendes Verzeichniss

der

in der Musik vorkommenden fremden Kunstwörter.

Es möchte für Viele nicht überflüssig sein, hier das Nothwendigste über italienische und französische Aussprache zu finden.

Im Italienischen wird

der Buchstabe **c** vor **a**, **o**, **u** ausgesprochen wie **k**: caro — karo, cuffio — kuffio, costa — kosta.

c vor **e** und **i** scharf wie **tsch**: cera — tschera, cibo — tschibo, aceto — atscheto. Soll **a**, **e** und **u** ebenfalls lauten wie **tscha**, **tscho**, **tschu**, so muss nach **c** ein **i** eingeschaltet werden, welches aber nicht besonders ausgesprochen wird: ciascuno — tschaskuno, cielo — tschelo, cieco — tscheko.

Soll dagegen **e** und **i** lauten wie **ka**, **ki**, so kommt ein **h** nach **c**: che — ka, chi — ki.

Steht vor **ca**, **co**, **cu** ein **s**, so lautet **c** wie **k**: scarico — akarico, scepo — skepo. Vor **ce**, **ci** ein **s** lautet wie **sch**: scelta — schelta, sciagura — schiagura.

Vor **cia**, **cio**, **ciu** ein **s** lautet ebenfalls wie **sch**: sciarpa — scharpa, sciocco — schocco, sciugamano — schugamano.

Wenn vor den Silben **ce**, **ci** ein anderer Selbstlaut steht, so klingt das **sch** sanfter: pace — padsche, dice — didsche.

Von dem doppelten **ce** gilt dasselbe wie vom einfachen: acceso — attscheso.

Der Buchstabe

g wird vor **a**, **o**, **u** weich und mild wie im Deutschen ausgesprochen: godäre = godäre, vor **e** und **i** ganz weich **dsche**, **dschi**: gento — dschento, giro — dschiro.

Soll aber **g** vor **a**, **o**, **u** lauten wie **dsch**, so muss vor **a**, **o**, **u** ein **i** kommen: giallo-dschallo, giorno — dschorno, giusto — dschusto.

Soll **g** vor **e** und **i** wie **g** lauten, so muss ein **h** dazwischen kommen: Gherardo — Gerardo, alberghi — albergi.

gli, **egli**, **eglino** und **gli** in der Mitte eines Wortes, **glia**, **glie** am Ende, werden gesprochen wie **lji**: figlio — filjo, meglio — meljo, eglino — eljino, moglie — molje, orgoglio — orgoljo.

Dasselbe ist der Fall bei **gn**: Spagnuolo — Spannuolo, cigno — tschinajo, ignudo — innjudo.

v wird wie **w** ausgesprochen: vivace — wiwatscha.

z wird wie im Deutschen gesprochen.

Im Französischen wird

u gesprochen wie **üh**: flûte — flüt (Flöte),

ai, **aie**, **ait**, **aix** wie **äh**,

au, **aud**, **aude**, **aux**, **aut**, **eau**, **eaux** wie **oh**,

ei wie **äh**,

eu, eux, eur, leur wie ö,
 ie am Ende wie ih,
 ieu, ieux wie iö,
 oi, ois wie oa,
 ou, ous, eux wie u,
 ui wie üi,
 c vor a, o, u wie k,
 c vor e, i wie ç.
 g vor a, o, u wie g,
 g vor e, i wie gelindes sch,
 ch wie sch,
 ch wie k in **Orchester**, also **Orkester**, nicht Orschester.
 en und em wie a als Nasenlaut, ungefähr wie das a in **Mangel, Angst: en-**
semble asabl, die a durch die Nase.

A.

Adirato, con ira, erzürnt.
Aeolsharfe, ein Kasten von schwachem Tannenholze, ungefähr 3' hoch, 6" breit, 4" dick, mit Schallöffnung, wie die Ghitarre, mit etwa 6—8 nicht zu starken Darmsaiten bezogen, welche nicht zu hoch und gleich gestimmt werden. Das Instrument dann in eine Zugluft, z. B. ans halb offene Fenster bei offener Thüre gestellt, gibt wunderbar schöne, anschwellende und wieder abnehmende Töne.
Affabile, freundlich.
Affizione, Wehmuth (con).
Agilità (con), mit Leichtigkeit.
Allemande, ursprünglicher deutscher Nationaltanz.
Amarezza (con), mit Bitterkeit.
Ancora, nochmal.
Arbitrio — a suo, nach seinem Gutdünken.
Arco, Bogen, punta dell'arco, Bogenspitze.
Ardito, kühn.
Arsis, Aufstreich, Auftakt.

B.

Barcarole, **Barcaruola**, Nationallieder der Gondel-Schiffer in Venedig.
Basso continuo, unausgesetzt fortlaufender Bass.
Battere, nel battere, im Niederschlagen des Taktes.
Battuta, a, nach dem Taktschlag, wenn vorher ein strenges Taktmaass nicht eingehalten wurde.
Bolero, spanische Nationaltanz-Melodie im $\frac{3}{4}$ Takte, welche gesungen, dabei getanzt und mit Castagnettenspiel begleitet wird.
Bravo, brav, Ausdruck des Beifalls. Superlativ: bravissimo. Bei einer Virtuosin: brava, bravissima. Bei meh-

rerer Virtuosen: bravi, bravissimi. Bei mehreren Virtuosinnen: brave, bravissime.

Briosio, lebhaft, con brio mit Lebhaftigkeit.

C.

Canzone, **Cansonetta**, heutiger Sprachgebrauch für kurze, leichte, im ital. Geschmacke geschriebene Gesänge.
Capo tasto (nicht d'astro) eine Einrichtung zur Bequemlichkeit der Ghitarrspieler, um das Instrument höher zu stimmen.
Cappella 1) Tempobezeichnung, alla Cappella, s. w. alla breve. 2) Stille alla cappella, Kirchenstyl. 3) Die Gesamtheit der Musiker bei einer angestellten Kapelle. (Cappella mit einem p heisst eine kleine Ziege.)
Castagnette, Klapperhölzchen zu Tanzen im spanischen Geschmacke.
Cembalo, **Clavicembalo**, der generische Name aller Klaviere.
Cinelle, auch Piatti, türkische Becken.
Cinque (franz.) fünf, a Cinque, zu fünf Stimmen, auch Quintett.
Coda, Schweif; Anhang eines Tonstücks.
Comma, Einschnitt. In der mathematischen Musik der neunte Theil eines ganzen Tones. — Man theilt nemlich gew. den ganzen Ton in neun Theile, wobei auf den grossen halben Ton ö, auf den kleinen 4 kommen.
Concert spirituel (franz.) geistliches Concert.
Corda, Saite, sopra una corda, auf einer Saite.
Corno da caccia (ital.), Waldhorn.

D.

Destra, s. mano.
Diritto, s. mano.

divisi, getheilt, z. B. wenn mehrere Geiger sich so theilen sollen, dass die Einen die höheren, die Andern die tieferen Töne spielen.

Dolente, doloroso, con dolore, con duolo, wehmüthig, schmerzhaft.

Doppio, doppelt.

Dritta, s. mano.

E.

Elegante, elegantemente, con eleganza, mit Zierlichkeit, Artigkeit.

Elevamento mit Erhabenheit.

Eroico, heldenmässig, heroisch; Sinfonia eroica, Symphonie im heroischen Style.

Etto, weibl. etta, ital. Verkleinerungs-Endung, z. B. Cornetto, kleines Horn, adagietto, ein wenig Adagio.

F.

Feroce, ferocemente, wild.

Floritura, Verzierung, Ausschmückung.

Forza, Stärke, Kraft; con tutta la forza, mit der ganzen Kraft.

Funebre, zur Beerdigung gehörig; marcia funebre, Leichenmarsch.

Furioso, con furia, mit dem Ausdrücke der Wuth.

G.

Gagliardo, rasch, keck.

Gajo, lustig.

Garbo, con, gleichbed. mit con gusto, mit wohlgefälligen Ausdrücke.

Giocoso, spielend, belustigend.

Giusto, tempo, im passenden Tempo.

Grando, grosso, gross. Tamburo grande, grosse Trommel.

grandioso, stille grandioso, grossartige Schreibart.

Guida, Custos, Führer, Welser am Ende einer Zeile, um die nächstfolgende Note voraus zu deuten.

J.

Inno, Inni, Hymnus, Hymnen.

Innocente, unschuldig, naiv, anspruchelos.

Ino, weibl. ina, ital. Verkleinerungs-Endung. Concertino, kl. Konzert, Flautino, kl. Flöte.

K.

Komma s. Comma.

L.

Lagrimando, lagrimoso, weinend, mit dem Ausdrücke der Trauer.

Languendo, languido, schmachkend, mit dem Ausdruck der Sehnsucht.

Leggeranza, leggeramente, Leichtigkeit, leicht.

Legno, Holz, col legno, mit dem Holz, geschmacklose Spielerei, vermöge welcher die Saiten der Bogeninstrumente mit der Bogenstange geklopft werden.

Lugubre, trauernd, marcia lugubre, Trauermarsch.

Luogo, am Platz, so viel wie das minder richtige loco.

Lusingando, schmeichelnd.

M.

Maggiore, grösser, Durtonart.

Mancando, ersterbend, gleichbedeutend mit calando, decrescendo, smorzando.

Mano, Hand; destra, dritta, diritta, rechte Hand, — sinistra oder manca, linke Hand.

Marcato, benachdruckt, ben — wohl herausgehoben.

Medesimo, das nämliche wie stesso; nel medesimo tempo, im näm. Tempo.

Mezzosoprano, Halbsopran.

Minore, klein; Molltonart.

Movimento, Bewegung, Zeitmaass.

O.

O, Od, Osia, oder; z. B. Flauto o Violino, Flöte oder Violine; Oboe osia Clarinetto, auch gebräuchlich, wenn eine schwierige Stelle vereinfachter vorgetragen werden kann.

One, ital. Vergrösserungssilbe, Violone, Grossgeige.

Opera, Werk; opera buffa, komische Oper, opera seria, ernste Oper.

P.

Parlante, sprechend.

Parodia, Parodie.

Pastorale, schäfermässig, Hirtengesang.

Pedalliera, Fussklavier an der Orgel.

Pesante, gewichtig, schwer.

Piacevole, wohlgefällig.

Platti s. Cinelle.

pleno, voll; pleno Organo, mit voller Orgel, poi, hernach; z. B. poi siegue Rondo, hernach folgt das Rondo.

Pollacca, polnische Melodie.

possibile, möglich.

Precisione (con), mit Genauigkeit.

Pregliera, Gebet.

Preludio, Vorspiel.

Punto, Punkt; punto d'Organo, Orgelpunkt.

Q.

Quarto, Vierte.

quattro, vier, a quattro, zu vier Stimmen, a quattro mani, zu vier Händen.

Quatuor, lat., vier, oft gleichbedeutend mit Quartett.

Quintuor, Quintett.

Quodlibet, s. v. w. Pot pourri, ein aus verschiedenen Stücken verschiedener Meister zusammengesetztes Tonstück.

R.

rapide, rapidamente, rasch.

religioso, mit dem Ausdrücke religiöser Empfindung.

Rolle, Wirbel, wie tremolo, trillo, vibrato. rubato, geraubt, tempo —, meist kurz vorübergehende Nichtachtung des Zeitmaasses.

S.

scordato, verstimmt; Tympani scordati, verstimmte Pauken.

sdegnoso (con), zornig, trotzig, wie irato.

Sestetto, Sextett.

siegue, es folgt.

sino, bis.

solenne, feierlich.

solito, wie ordinario, gewöhnlich.

stretto, stretta, stringende, zusammenziehend.

T.

Tamburo, Trommel, — grosso oder tamburone, grosse Trommel.

Tasto, Taste, Griff.

Tedesco, tudesco, Deutscher.

Tempesta, Gewitter.

tenero, teneramente, zart, zärtlich.

Terremoto, Erdbeben, s. B. in Haydn's sieben Worten.

Thesis, Niederstrich.

Trillo, Triller.

V.

Voltare, herumwenden; si volti, voltisi, man wende um.

Druckfehler:

Seite 1, Zeile 2 v. u.: Darmsaite.

„ 62, Anm., letztes Wort: Akkolade.

„ 154, Zeile 6 v. u.: Schwingungsknoten.

„ 202, „ 13 v. o.: fünftes Wort: werde.

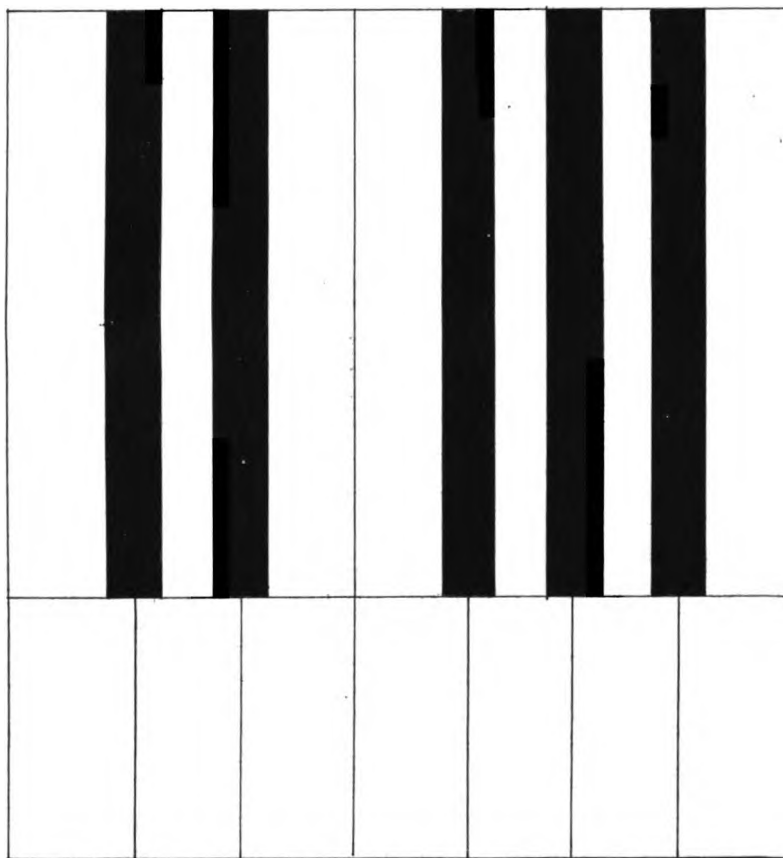
$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$



1.

2.

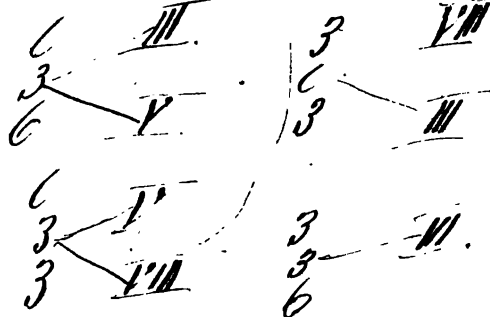
3.

4.

5.

6.

7.



Mus 295.195
 Allgemeine Musiklehre, ein Hand- und
 Loeb Music Library BD 4859
 3 2044 041 201 336

Ex. acc. I. Prof.
 Quarta acc. I. A.

X

