Rostocker Dokumentenserver
Dieses Werk wurde Ihnen durch die Universitätsbibliothek Rostock zum Download bereitgestellt.
Für Fragen und Hinweise wenden Sie sich bitte an: digibib.ub@uni-rostock.de

Rudolf Reinecke

Vorbereitender Unterricht in der Musik überhaupt, und im Fortepiano-Spiel insbesondere : bestehend in Vorübungen zur Bildung des Gehörs, Taktgefühls, so wie der Hand und Finger

Altona: Aue, 1834

http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758

Druck Freier Zugang



Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0001

1 ℔ 2

Dd-307.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0002

Bibliotheca Academiae Rostochiensis

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0003

Vorbereitender Unterricht

in der

Musik überhaupt, und im Fortepiano-Spiel

insbesondere.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0005

Vorbereitender Unterricht

in der

Musik

überhaupt,

und im

Fortepiano-Spiel

insbesondere;

bestehend in

Vorübungen zur Bildung des Gehörs, Taktgefühls,
so wie der Hand und Finger,

von

J. P. K. Reinecke.

Altona, bei Karl Aue.

1834.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0007

Ex Bibliotheca Academiae Rostochiensis

Gedruckt bei Hammerich & Lesser.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0008

Vorwort.

Meines Wissens sind für den Unterricht in der Musik überhaupt, so wie im Fortepianospiel insbesondre, bis jetzt, weder von musikalischen Schriftstellern, noch von Litteratoren der Pädagogik und Didaktik überhaupt, planmäßige Vorübungen oder ein vorbereitender Unterricht direkt anempfohlen; noch weniger findet sich eine Anleitung zu demselben.

In unsrer Zeit ist das Erlernen der Musik und namentlich des Fortepianospiels, als zur allgemeinen Bildung der Jugend nothwendig, anerkannt; daher wir auch diesen Zweig der Jugendbildung in allen kultivirten Staaten ausgebreitet finden. Soll aber der Unterricht der Jugend überhaupt seinen Zweck erreichen, so muß er mit der Erziehung Hand in Hand gehen, weil er sich (wie der ehrwürdige Dr. A. H. Niemeyer sagt), von dieser weniger in seinem Zweck, als

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0009

in der Art und Weise, so wie in den Mitteln, durch welche er jenen Zweck erreicht, unterscheidet *).

Da nun die Erziehung keinen andern Zweck kennt, als: Alle vorhandenen Anlagen des Bildlings zu wecken, zu üben und auszubilden, und ihn dadurch seiner Bestimmung (dem Ideal des vollkommensten Menschen) möglichst nahe zu bringen: so muß ja auch nothwendig jeder einzelne Unterrichtszweig, wenn er wirklich diesen Zweck erreichen helfen soll, durchaus alle Anlagen — mit Berücksichtigung der Individualität des Bildlings — erfassen, d. h. gründlich seyn.

Daß der Unterricht in irgend einem Zweige der Wissenschaften und Künste, ohne Vorübungen (durch welche der Lehrer ja nur einzig und allein zu einer klaren Uebersicht der Anlagen des ihm anvertrauten Bildlings zu gelangen vermag), gründlich seyn kann, wird wohl Niemand zugestehen; am wenigsten möchte dieses aber wohl bei dem Unterrichte in der Musik der Fall seyn. Hier sollen vorzüglich Gehör und Taktgefühl in Anspruch genommen werden, um nur die nothwendigsten Regeln dieser Kunst verständlich und eingänglich zu machen; wie könnte hier wohl der Unterricht nur einigermaßen fruchtbringend seyn, wenn Gehör und Taktgefühl nicht schon bis zu irgend einem Grade durch Vorübungen gebildet sind? Beim Fortepianospielen sollen insbesondere Hände und Finger fähig gemacht werden, sich leicht auf der Klaviatur des Instruments

*) S. Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts ꝛc. von Dr. A. H. Niemeyer. Zweiter Theil. Siebente Ausgabe. Vorerinnerungen §. 1.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0010

zu bewegen: wie kann hier ein gründlicher Unterricht ertheilt werden, ohne durch planmäßige Vorübungen vorbereitet zu haben?

Ich meines Theils halte daher einen sogenannten Vorbereitungsunterricht für unumgänglich nothwendig, und glaube durch vorliegende Arbeit (die ich als einen Versuch anzusehen bitte) eine Lücke im Unterrichte auf dem Fortepiano, wo nicht auszufüllen, doch einigermaßen zu ergänzen.

Hier kann ich es mir nicht versagen, Niemeyer's Meinung, hinsichtlich des Unterrichts im Schreiben, Zeichnen und dem Gesange, mit dessen eigenen Worten anzuführen, da ich gar zu gern glaube, er würde dasselbe auch in Beziehung auf die Musik überhaupt, und namentlich von dem Unterrichte im Fortepianospiel gesagt haben, um somit wenigstens indirekt eine authentische Stimme für mich zu haben:

„Zeichnen, Schreiben und Singen sind zum Theil „bloß mechanische Fertigkeiten, denen jedoch etwas Hö„heres im Ursprung und Zweck zum Grunde liegt, „daher sie nur von Vernunftwesen erlernt und zu einer „höhern Vollkommenheit ausgebildet und zu Künsten „erhoben werden können." — Ferner: „Mag die Fer„tigkeit in dem Einen und dem Andern" (hier ist vom Zeichnen und Schreiben die Rede) „denen, welche die „niedrigen Geschäfte des Lebens allein zu besorgen ha„ben, entbehrlich seyn; die Vorübungen sollten wenig„stens in keiner elementarischen Bildungsanstalt fehlen. „Eben dieses gilt vom Gesang. Ist er entbehrlich für „das bürgerliche Leben, so hängt er desto mehr mit

„der Erhöhung des Gefühls und einem veredelten Le„bensgenuß zusammen.“

(S. Grundsätze der Erziehung ꝛc. von Niemeyer. zweiter Theil, siebente Ausg., drittes Kapitel §. 59.)

Ueber den Plan und Gebrauch dieses Werkchens bliebe mir jetzt noch Folgendes zu erinnern übrig:

Durch praktische Vorübungen wollte ich die zur Musik nothwendigen Anlagen bei dem Schüler theils wecken, theils so weit ausbilden, daß der einmal begonnene eigentliche Unterricht, ohne Unterbrechung, vom Lehrer fortgesetzt, und vom Schüler aufs Vortheilhafteste aufgefaßt werden kann; daß ich hier nichts voraussetzen durfte, und also mit der Auffassung des Schalles im Allgemeinen anfangen mußte, ist wohl sehr natürlich, und erwähne ich dieses nur deswegen, weil es vielleicht manchem Lehrer auffallen dürfte, hier Sachen vorzufinden, die doch nicht zur eigentlichen Musik gehören. So leicht und überflüssig diese ersten Uebungen bei manchem, mit bedeutenden Anlagen begabten Schüler auch scheinen mögen, so bin ich doch sehr der Meinung, daß dieselben auch hier von vielem Nutzen sind, weil sie zur Aufmerksamkeit des Gehörs wecken, die Fähigkeiten desselben zum deutlichen Bewußtseyn bringen und planmäßig anzuwenden lehren; bei Minderbegabten möchte ich sie für unentbehrlich erklären.

Die, den Uebungen zur Verdeutlichung beigefügten Beispiele dürfen keinesweges als Vorschriften für den Lehrer angesehen werden; dieser wird selbst nach Umständen zu wählen wissen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0012

Die von mir geordnete Reihenfolge der Vorübungen schien mir die natürlichste zu seyn, indem ich glaubte, diejenigen, die sich auf Gegenstände der Musik überhaupt erstrecken, voranstellen zu müssen, darnach erst die Uebungen der speciellern Zweige des Fortepianospiels folgen zu lassen; dessenungeachtet möchte ich unmaßgeblich rathen, bei einem Schüler im Fortepianospiel die Hand- und Fingerübungen zuerst vorzunehmen, theils weil diese am meisten Zeit und Aufmerksamkeit erfordern und theils — besonders im Anfange — sehr ermüdend sind, also zur Abwechselung von den erstern Uebungen zweckmäßig unterbrochen werden können.

Wie sehr es auf eine richtige Stellung und Bewegung der Hände und Finger bei der Erlernung des Fortepianospiels ankommt, ist schon lange und vielfältig nicht nur besprochen, sondern auch unwiderlegbar bewiesen; dieser Punkt bedarf daher hier keiner weitern Anpreisung, sondern es handelt sich bloß um die Mittel, durch welche eine gute Hand- und Fingerbewegung am schnellsten und sichersten zu erreichen ist. An Methoden, Vorschriften, Regeln u. s. w., welche dem Schüler Anleitung geben, wie er sich diese erste Bedingung eines guten Spiels anzueignen habe, fehlt es uns nicht, auch dürfen wir wohl annehmen, daß die meisten Anweisungen hierin in dem, was sie lehren, gut und richtig zu nennen sind, da wir sie meistens sehr tüchtigen und geschmackvollen Pianofortespielern verdanken, als: C. P. E. Bach, A. E. Müller, B. Cramer, J. N. Hummel, Heinroth und mehren andern *); und

*) Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, meine Leser auf ein kleines Werk aufmerksam zu machen, welches wenig

doch — das läßt sich wohl nicht leugnen — sehen wir, nach Maaßgabe jener guten Anweisungen, im Allgemeinen fast bei allen Lernenden zu wenig gute Früchte. Die Ursachen dieser auffallenden Erscheinung glaube ich darin zu finden, daß die wenigsten Lehrer in dieser Hinsicht zweckmäßige Vorübungen anstellen.

Ich möchte behaupten, daß ohne eine strenge, umfassende Vorübung die besten Lehren über die Stellung der Hand, Anschlag u. s. w. unmöglich zu befolgen sind; denn die Aufmerksamkeit des Lehrers sowohl als des Schülers ist schon zu sehr getheilt, wenn dieser höchst wichtige Punkt noch während des Einübens irgend eines — auch noch so kleinen und leichten — Tonstückchens einer besondern Berücksichtigung bedarf.

Aber hier, könnte man sagen, kömmt uns ja die Logier'sche Methode mit ihrer Anwendung des Handbildners (Chiroplasten) als höchst willkommene Hülfe entgegen: denn dieser Handbildner macht ja eine fehlerhafte Haltung der Hand und Finger durchaus unmöglich *), und somit sind Vorübungen als rein überflüssig zu betrachten. Hierauf läßt sich erwidern: daß es doch noch nicht ausgemacht ist, ob die Stellung der Hand

---

bekannt zu seyn scheint, und gleichwohl verdiente, in den Händen jedes Musiklehrers zu seyn; es führt den Titel: „Ueber guten Tonanschlag. Ein Wort zur Beherzigung für das Pianoforte-Spiel Lehrende und Lernende, von E. Fischer. Rendsburg 1833, gedruckt in J. G. F. Wendell's königl. privilegirter Buchdruckerei.

*) S. J. B. Logier's System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts. Anleitung zum Pianofortespiel ꝛc. Erstes Buch: Beschreibung des Handbildners, Seite 2 bis 8.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0014

und Finger auch dann noch gut sey, wenn sie aus ihrem Nothstalle, dem Handbildner, befreit sind. Denn ich habe Gelegenheit gehabt, viele, nach dieser so ausserordentlich mechanischen Methode gebildete Spieler zu beobachten, und bei den Meisten eine viel schlechtere Handstellung, Fingersetzung und schlechtern Anschlag gefunden, als bei Andern, die nach einer freiern Methode unterrichtet waren. (Es versteht sich von selbst, daß die Zeit des Erlernens der Musik und angebornes Talent in Anschlag gebracht werden müssen *).

Jeder Zwang lähmt die Willenskraft und das Nichtsündigen ist doch in dem Falle gewiß keine Tugend, wo das Sündigen durch äußern Zwang unmöglich gemacht ist. Das Kind soll in allen Verhältnissen das Gute und Rechte thun lernen, aus Liebe zum Guten und Rechten; es muß das Entgegengesetzte thun können, aber nicht wollen. Um nun das, was als recht und gut erkannt ist, nicht nur zu wollen, sondern diesen Willen auch That werden zu lassen, ist Kraft erforderlich; diese Kraft soll aber erst durch vielfache Uebung erworben und dann durch unabläßiges Nachüben erhalten und vermehrt werden. Dies ist der Endzweck aller und jeder Erziehung, und nur der schwerfällige, unwissende Lehrer oder Erzieher kann zum

---

*) Eine nicht unbedeutende Stimme hat wohl der, als vortrefflicher Orgelspieler nnd gründlich gebildeter Musiker der musikalischen Welt rühmlichst bekannte E. H. Zöllner. Wie ungünstig er sich über die Logier'sche Methode überhaupt ausspricht, lies't man in seiner Beleuchtung „über die musikalische Prüfung der Schüler des Herrn Jülich." (S. vaterstädtische Blätter, Hamburg 1833. Nr. 98.)

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0015

Guten und Schönen bilden wollen durch Vorkehrungen, die den Bildling zwingen, nur so, und nicht anders handeln zu können.

Man wende doch ja nicht ein: Hier sey ja von keiner Erziehung, sondern nur vom Erlernen einer schönen Kunst die Rede! Kann denn anders als durch Wissenschaften und Künste überall erzogen und gebildet werden? Können des Kindes moralische, intellektuelle und ästhetische Anlagen und Kräfte anders als an Künsten und Wissenschaften geweckt, entwickelt, genährt, erweitert und gereift werden?

Die Musik ist schon längst als nothwendiges Bildungsmittel für die nicht ganz untere Stufe der Menschheit anerkannt und als solches betrieben; warum denn hier aller Pädagogik Hohn sprechen? Oder will man hier deswegen eine Ausnahme gelten lassen, weil die Musik meistens (wie es so oft heißt) nur zum Vergnügen erlernt wird?

Ohne hier zu beleuchten, was es eigentlich heiße, eine Sache bloß zum Vergnügen erlernen; noch weniger, hier untersuchen zu wollen, ob es wohl einen Zweig im Reiche des Schönen und Guten gebe, der es verdiene, ausschließlich zu so untergeordnetem Zwecke (denn zum Vergnügen erlernen heißt meistens nur: zum Zeitvertreibe) profanirt zu werden: so dürfte man doch wohl behaupten, daß die Musik wohl alsdann am wenigsten hierzu geeignet wäre, sobald bei der Erlernung derselben irgend ein physischer Zwang obwaltet, und wehe dem Zöglinge, bei dessen Bildung an irgend einem Bildungsmateriale eine Ausnahme oder

Abweichung von den Regeln einer guten Pädagogik gemacht wird! Wo soll die Grenze seyn?

Ferner glaubt man häufig, daß viel Zeit erspart werde, wenn gleich Anfangs durch die in Rede stehende Zwangvorkehrung für eine richtige Stellung der Hand gesorgt werde. Dies angenommen (durchaus nicht zugestanden), ist es denn von der andern Seite nicht auch ein großer Gewinn, wenn der junge Musikzögling mit freiem Willen und mit selbstständiger Anstrengung sich eine richtige Haltung und Bewegung seiner Hände und Finger angeeignet hat, weil er einsehen lernte, nur dadurch seinen Zweck erreichen zu können? Und warum ein Kind des Vergnügens und belohnenden Gefühls berauben, eine kleine Schwierigkeit selbstthätig überwunden zu haben? Ich sage absichtlich eine kleine Schwierigkeit, denn einer wohlgebauten Hand werden diese — doch eigentlich sehr natürlichen — Stellungen und Bewegungen nie sehr schwer, sobald dem eigentlichen Spielen nur zweckmäßige Vorübungen vorangeschickt werden; wo aber die Natur Schwierigkeiten solcher Art in den Weg gelegt hat, die nicht durch einige — aus Liebe zur Kunst entspringende Beharrlichkeit überwunden werden können, da wähle man doch ja so bald als möglich eine andere Kunstbeschäftigung für den Zögling.

Doch genug, vielleicht schon zu viel über diesen Gegenstand. Ich habe zu viel Vertrauen zu den Einsichten der Aeltern, und hoffe zu viel von dem Eifer und der Gewandtheit der Lehrer und der Erzieher, die sich auch dieses Zweigs der Jugendbildung — wenigstens leitend — annehmen, als daß ich es für nöthig halte, noch specielle Gründe gegen diesen methodisch

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0017

angewandten, physischen Zwang anzuführen, und bemerke nur noch, daß es nöthig sey, vor dem Beginnen der Hand- und Fingerübung dem Schüler die allgemeinen Regeln von der Haltung des Körpers überhaupt und der Hand und Finger insbesondere einzuprägen. (s. S. 22. C. Hand- und Fingerübung.)

Die Uebung im „Auffassen der Noten, als Zeichen für Tonhöhen“ halte ich bei der gewöhnlichen Unterrichtsmethode, wo man mit dem Erlernen der Notennamen und den Benennungen der Untertasten den Anfang zu machen pflegt, zwar nicht für durchaus nothwendig, aber doch für sehr zweckdienlich, dem Schüler leichter zu einem schnellen Ueberblick der Notengruppen, welcher das vom Blattespielen so sehr erleichtert, zu verhelfen; dagegen ich diese Uebung bei meiner Unterrichtsweise durchaus nicht entbehren kann, weil ich das Erlernen der Notennamen und der Tastenbenennungen bei dem ersten Unterrichte in der Musik für eben so unzweckmäßig und zeitraubend, ja verwerflich halte, als das Erlernen der Buchstabennamen und das Buchstabiren bei dem Unterrichte im Lesen.

Mich über diesen letztern Punkt ausführlich auszusprechen, ist hier nicht der Ort; sollte indessen diese kleine Arbeit eine günstige Aufnahme finden, so werde ich — wenn Zeit und Kräfte da sind — außer einem Vorbereitungsunterricht im Gesange, noch eine kurze Abhandlung über meine Unterrichtsmethode in der Musik überhaupt (bei welcher ich das Lernen der Notennamen durchaus entbehren kann), bearbeiten, und dem musikliebenden Publikum zur nachsichtsvollen Beurtheilung vorlegen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0018

Vorliegender Vorbereitungsunterricht ist in zwei Abschnitte getheilt; der erste enthält Definitionen der Gegenstände, über welche sich die im zweiten Abschnitte enthaltenen Vorübungen erstrecken. In den Uebungen selbst sind die Paragraphen des ersten Abschnittes nachgewiesen, in denen die Definitionen zu finden; diese mögen dem Schüler vorher — so weit er sie zu fassen vermag — mitgetheilt werden.

Daß ich bei meinen Definitionen andere Werke benutzt habe, wird Niemanden auffallen; indessen halte ich es für Pflicht, hier anzuzeigen, daß ich in dieser Hinsicht besonders aus dem vortrefflichen Werke: „Die Kunst des Gesanges von A. B. Marx“ geschöpft habe. Mir ist kein musikalisches Lehrbuch vorgekommen, in welchem die nöthigen Begriffserklärungen so klar, umfassend, geistreich und kurz ausgesprochen sind, als in diesem Werke. In den Definitionen über Ton und Klang weicht der Verfasser dieses Werks von allen frühern ab, und da dieses Werk bis jetzt nicht sehr bekannt zu seyn scheint, so dürfte es meinen Lesern wohl interessant seyn, hier einige Bemerkungen über die Begriffe: Ton, Klang und Laut von ihm selbst zu lesen.

„Die Worte: Schall, Laut, Klang und Ton *) sind öfters in anderm Sinne gebraucht worden,

---

*) Laut nennt Marx die Gestaltungen des Schalles menschlicher Stimme durch verschiedene Stellung oder Bewegung der Sprachorgane. S. dessen Kunst des Gesanges §. 13 und Anmerkung hierzu.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0019

als in den Paragraphen 1, 6, 7 und 13 angegeben." (s. hier: Erster Abschnitt §. 1, 7 und 8.)

„Schall und Laut wurde (z. B. neuerdings von Gottfried Weber in seinem eben so inhaltreichen und verdienstvollen, als bescheiden genannten Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte, zweite Auflage bei B. Schott's Söhnen in Mainz) als gleichbedeutend zur Bezeichnung alles Hörbaren angewendet. Der Ausdruck Klang sollte einen Schall von bestimmbarer und Ton einen Schall von bestimmter Höhe und Tiefe bezeichnen. Für die Eigenschaft der tönenden Körper, die wir §. 7 (hier §. 8) als Klang bezeichnet haben, blieb kein feststehender Ausdruck. Der genannte, hochgeehrte Verfasser stellt, um jene anzudeuten, die Ausdrücke: des Tones eigenthümliches Gepräge — timbre — Tonfarbe — Klangfarbe — Qualität des Klanges — nebeneinander (Anmerkung S. 4) und beweiset schon dadurch, daß ihm keiner dieser Ausdrücke genügend gewesen; in der That hätten auch Gepräge, Tonfarbe, Klangfarbe, die Natur des Gleichnisses statt unmittelbarer Bestimmung, timbre ist kein deutsches Wort, Qualität des Klanges, ist keine Benennung, sondern eine nicht einmal unbestreitbar richtige Eigenschafts-Bestimmung."

„Der Mangel eines Namens für das, was wir Klang nennen, ist daraus entstanden, daß man die Benennungen Ton und Klang aufwendete, um den Unterschied eines Schalles von bestimmbarer und bestimmter Höhe anzueignen. Uns schien dieser Unterschied zwar gedenkbar, aber in der Theorie der Ton-

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0020

kunst vollkommen unwirksam, also entbehrlich, denn die Tonlehre hat es nur mit Schallen von bestimmter Höhe zu thun. Auch die Tonwissenschaft wird einer besondern Bezeichnung des Unterschiedes so wenig bedürfen, als z. B. die Mathematik besonderer Namen für gefundene und unbekannte — noch zu suchende Größen.“

Folgende scharfsinnige und geistreiche Bemerkungen über das Wesen des Klanges möchten jedem Lehrer der Tonkunst wohl nicht bloß interessant, sondern auch deshalb schon höchst willkommen seyn, weil aus ihnen sehr viel Stoff zu Uebungen für die Bildung des Klanggefühls beim Schüler herzunehmen ist. (S. A. B. Marx „Kunst des Gesanges“ Seite 55 u. f.)

„Eine vollständige Klanglehre kann noch nicht gegeben werden, da das Wesen des Klanges noch zu wenig erkannt ist. Auch genügen hier folgende Wahrnehmungen.

§. 206.

„Zuvörderst ist an jedem Schalle Stärke und Schwäche in ihren verschiedenen Abstufungen bemerkbar.

§. 207.

„Bezeichnungen der verschiedenen Grade der Stärke, als: pp, pianissimo, sehr leise ꝛc.

§. 208.

„Nächst der Stärke und Schwäche nehmen wir an dem Klange die, mit jenen nicht durchaus identischen Eigenschaften der Fülle und Schärfe, und die ihnen entgegengesetzten, den Mangel an Fülle und Schärfe, wahr. Ein voller Klang giebt das Gefühl, eines, in einer gewissen Ausdehnung — mit Masse auf uns einwirkenden Gegenstandes. Ein scharfer (spitzer) Klang durchdringt uns mit dem Gefühl eines, auf einen Punkt zusammen gedrängt wirkenden Gegenstandes.

„Vollen Klang messen wir z. B. der Klarinette und dem Horne, scharfen oder spitzen Klang der Trompete und der Oboe bei.

§. 209.

„Unterschieden ist davon die Klarheit und Bedecktheit des Klanges, obwohl jene sich oft mit der Schärfe, diese mit der Fülle zu vergesellschaften pflegt.

„Bedeckt nennen wir den Klang, bei dem wir empfinden, daß irgend etwas die freie Bewegung des klingenden Körpers hemmt und motivirt, klar oder hell heißen die Klänge, bei denen dies nicht der Fall ist.

„Hellen Klang z. B. haben im Allgemeinen die Flöte, besonders in höheren Tönen, und die Trompete, auch die gut organisirte Knabenstimme; bedeckt nenne ich dagegen die Töne der Klarinette (außer in

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0022

den hohen Tönen), der Oboe, des Fagotts und Hornes, auch meist die Frauenstimmen *).

§. 210.

Oft, aber nicht immer, sind die Eigenschaften der Schärfe und Helligkeit mit der Höhe der Töne, die der Fülle und Bedecktheit mit der Tiefe der Töne vergesellschaftet. Es giebt Glocken, die mit tiefem Tone einen hellen Klang verbinden; derselbe Ton wird auf der Klarinette als voll, auf der Oboe als scharf, und auf der Flöte als hell empfunden werden.

§. 211.

„Eine besondere Eigenschaft manches Klanges ist die des Wiederhalls, vermöge welcher das Enden desselben gleich wie ein Wiederhall (Echo) oder Nachhall **), also wie ein zweiter aus dem ersten in der

---

*) Mir scheint dieses nur bei der weiblichen Altstimme im Allgemeinen der Fall zu seyn.

**) Unter Nachhall, welches hier mit Wiederhall gleichbedeutend gebraucht wird, versteht man wohl allgemeiner das allmählige Enden des Schalles, das Verhallen. Von Gebäuden, in welchen dieses Nachhallen des Schalles statt findet, pflegt man wohl zu sagen: sie haben einen Abhall, es hallt gut in ihnen.

Der Wiederhall (Echo) ist der Tonwirkung in einem Conzertsaale hinderlich, der Nachhall (das Verhallen) dagegen förderlich.

Doch versteht der geehrte Verfasser in seinem Sinne hier weder das eine noch das andere, sondern eine ganz beson-

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0023

Luft erzeugter Klang empfunden wird. Glas- und Metall-Glocken zeigen diese Eigenschaft am stärksten, und daher nennt man die Klangeigenschaft Metall, die Klangart Metallklang; Töne, die mit dieser Eigenschaft, durch menschliche Stimme, auf einem Blase- oder Saiteninstrument hervorgebracht werden, Glockentöne.

§. 212.

„Wenn die Wirkungen zweier klingenden Körper zusammentreffen, und die des einen vorherrschend von uns bemerkt wird, so bezeichnen wir den Klang desselben als Hauptklang, den des andern als Beiklang. Ein Beispiel giebt die Sprache, in der sich der Laut als Beiklang zu dem Hauptklange der Stimme gesellt. Daß hier der Laut Beiklang und der Stimmenklang Hauptklang genannt wird, rechtfertigt sich wenigstens aus musikalischem Gesichtspunkte.

„Oefters, aber wohl nicht immer, rührt die Bedecktheit des Klanges von der Zumischung von Beiklängen her; dies scheint bei der Oboe und dem Fagott der Fall zu seyn, in deren Erklingen das Blättchen (im Mundstücke) einen Beiklang bewirken mag.“

---

dere Art des Wiederhalles, welche man deutlich bei einem Glockengeläute wahrnehmen kann, vom Schwunge der Glocken herrührt und musikalisch so:  bezeichnet werden könnte.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0024

Indem ich so die Quelle angegeben, aus der ich geschöpft, hoffe ich, mich nicht nur vor dem Vorwurfe gesichert zu sehen, mir Andrer Eigenthum zugeeignet zu haben, sondern glaube vielmehr einen Beweis zu liefern, wie gern ich dazu beitrage, daß das, noch nicht allgemein bekannte Gute und Vortreffliche bekannter und dadurch gemeinnützliger werde; zumal da ich glauben darf, auch manches mir Eigenthümliche geliefert zu haben.

Sollten vielleicht Sachkenner meine — am Schlusse dieses Werkchens — gegebenen Erklärungen über Tonart zu weitläuftig finden, so bitte ich, zu bedenken: daß die Begriffe hierin dem Dilettanten selten so klar seyn können, als dem eigentlichen Künstler, der — vermöge seiner besondern artistischen Erziehung — schon dasjenige ganz natürlich findet, was bei jenem einer wiederholten, durch Beispiele erläuterten Erklärung bedarf; doch darf man wohl auch annehmen, daß grade der Begriff Tonart bei sehr vielen Musikern selbst, ein dunkler sey.

Strenge genommen, gehört die Lehre über die Tonarten in der Musik, wohl nicht in einen Vorbereitungsunterricht; doch glaube ich, wird ein Schüler späterhin alle anderen Definitionen über diesen Punkt besser fassen, wenn ihm vorher auf die hier versuchte Weise ein Begriff von unsern Tonarten beigebracht ist. Weit entfernt zu glauben, daß ich hierin das Beste getroffen habe, hoffe ich doch, etwas nicht ganz Unnützes geliefert zu haben, da ich in vielen guten und mit Recht berühmten musikalischen

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0025

Lehrbüchern nach genügenden, dem Anfänger verständlichen Erklärungen über Tonart mich vergeblich umgesehen habe. Wegen der vielen abstrakten Dinge, mit denen man es bei den Erklärungen musikalischer Begriffe zu thun hat, habe ich versucht, durch Nebeneinanderstellung der Musik und Sprache, mehr Licht in das Wesen der Tonarten zu bringen.

Mein größter Wunsch ist, daß Sachkenner durch belehrende Bemerkungen über diese meine Methode insbesondere, als auch über dieses Werkchen überhaupt, mich in den Stand setzten, theils meine etwanigen irrigen Ansichten zu ändern, theils aber auch das noch unvollkommene Gute und Richtige noch mehr zu vervollkommnen.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0026

Inhalt.

Erster Abschnitt. Aus der Musiktheorie.

Erstes Kapitel. Erklärung derjenigen Begriffe, die den Uebungen zur Bildung des Gehörs zum Grunde liegen 1

Zweites Kapitel. Erklärung derjenigen Begriffe, die den Uebungen für die Bildung des Taktgefühls zum Grunde liegen 4

I. Bewegung gleichgeltender Töne..... 5

II. Bewegung nicht gleichgeltender Töne..... 7

Drittes Kapitel. Erklärung der Begriffe, welche der Uebung im „Auffassen der Noten, als Zeichen der Tonhöhe“ zum Grunde liegen..... 8

Viertes Kapitel. Erklärung der Begriffe, die den Uebungen im Abmessen der Tonhöhen zum Grunde liegen 10

Zweiter Abschnitt. Vorübungen zum Unterrichte im Fortepianospiel.

A. Bildung des Gehörs.

1. Auffassung verschiedener Arten Schalle..... 11
2. Nähere Bestimmung der Schallarten..... 12
3. Unterscheidung solcher Schalle, die aus regelmäßigen elastischen Bewegungen, von denen, die aus unregelmäßigen entstanden sind..... 12
4. Uebungen im Auffassen der Tonhöhe eines Schalles 13
5. Uebungen im Auffassen des verschiedenen Klanges der Schalle..... 15

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0027

B. Bildung des Taktgefühls 18
C. Hand- und Fingerübung.
Von der Haltung des Körpers überhaupt 22
Von der Haltung der Hände und Finger 23
Von der Bewegung der Finger 24
D. Uebungen im Auffassen der Noten, als Zeichen für Tonhöhen 28
E. Uebungen im Abmessen der Tonhöhen 32
Anhang. Erklärungen des Begriffs Tonart 33

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0028

Erster Abschnitt.

Aus der Musiktheorie.

Erstes Kapitel.

Erklärung derjenigen Begriffe, die den Uebungen zur Bildung des Gehörs zum Grunde liegen.

§. 1.

Alles, was unser Gehör wahrnimmt, oder: Alles, was wir hören, nennt man Schall *).

Das Rollen eines Wagens ist ein Schall, das Klopfen auf den Tisch, das Niedertreten mit dem Fuße verursacht einen Schall.

§. 2.

Als Ursache des Schalles hat man die elastischen Bewegungen (auch Schwingungen, Vibrazionen genannt) eines Körpers, entstanden durch Schlagen oder Streichen desselben, anzusehen. Da wir keinen Körper kennen, der nicht wenigstens eine geringe Elastizität besitzt, so ist auch jeder Körper des Schalles fähig. Je elastischer ein Körper ist, desto besser schallt er. Silber, Stahl, eine gespannte Darm- oder Metall-Saite schallt daher besser, als Blei, Wasser, Thon u. dgl.

*) S. A. B. Marx Kunst des Gesanges, Einleitung §. 1 bis 8.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0029

Erstrecken sich die Bewegungen eines elastischen Körpers bis zu unsern Gehörnerven, so hören wir den Schall. Die Luft ist zwar ganz vorzüglich ein Fortpflanzungsmittel des Schalles, es kann aber auch in ihr ein Schall ursprünglich erregt werden, davon geben uns viele Erscheinungen auffallende Beweise; z. E. das Pfeifen mit dem Munde, das Sausen des Windes, das Krachen des Donners, u. s. w. *).

§. 3.

Erfolgen die Bewegungen des schallenden Körpers in Hinsicht auf Zeit, unter sich gleichmäßig, so nennt man sie regelmäßig; im entgegengesetzten Falle: unregelmäßig.

§. 4.

Ein, aus regelmäßigen Bewegungen entstandener Schall zeichnet sich ganz besonders vor andern — aus unregelmäßigen Bewegungen entstandenen — Schallen aus, wirkt angenehmer auf unser Gehör, und wird daher von diesem auch ganz besonders — von andern Schallen unterschieden — aufgefaßt.

So wird sich z. B. der Schall irgend eines musikalischen Instrumentes, vor dem Schalle eines niederfallenden Steines oder dem Geklapper einer Windmühle auf besondere Weise auszeichnen und die Aufmerksamkeit unsers Gehörs vorzüglich auf sich ziehen, weil er das Produkt sehr regelmäßiger elastischer Bewegungen ist, letztere Schalle dagegen aus sehr unregelmäßigen Bewegungen entstanden sind.

§. 5.

Der Eindruck, den ein, aus regelmäßigen Bewegungen entstandener Schall auf unser Gehör macht, ist wiederum verschieden, je nachdem diese Bewegungen schneller oder langsamer erfolgen.

§. 6.

Der Eindruck, den ein Schall auf unser Gehör macht, welcher — im Vergleich zu einem andern — aus schnellern

*) S. Poppe's Volksnaturlehre, 7tes Kap., vom Schalle.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0030

regelmäßigen elastischen Bewegungen entstanden ist, wird Höhe genannt.

Den Eindruck, den ein Schall auf unser Gehör macht, welcher — im Vergleich zu einem andern — aus langsamern regelmäßigen elastischen Bewegungen entstanden, nennt man Tiefe. Z. B.

Hören wir die Schalle zweier gespannten Saiten, von denen die eine 50 Schwingungen macht, während die andere deren 100 vollbringt, so würde man den Eindruck, welchen die erste, sich langsamer schwingende Saite auf unser Gehör macht, wenn man ihn vergleicht mit dem Eindrucke, den die, sich schneller schwingende Saite auf unser Gehör macht, Tiefe nennen; und umgekehrt.

Höhe und Tiefe sind also durchaus relative Begriffe; das Eine läßt sich nicht ohne das Andere — ihm Entgegengesetzte — denken; so ist z. E. der Ton, welchen wir das eingestrichene oder einmal gestrichene c ($\bar{c}$) nennen, hoch, wenn wir ihn etwa mit dem kleinen c, tief, wenn wir ihn mit $\bar{g}$ vergleichen.

Je schneller die Bewegungen des elastischen Körpers auf einander folgen, desto höher, je langsamer — desto tiefer ist sein Schall.

§. 7.

Die Eigenschaft der Höhe und Tiefe am Schalle nennt man Ton.

Gewöhnlich wird, der Kürze wegen, jeder Schall, an dem wir Höhe oder Tiefe wahrnehmen, sobald man ihn in dieser Eigenschaft betrachtet, Ton genannt.

§. 8.

Eine andere Eigenschaft des Schalles, welche mehr oder weniger, theils von dem Stoffe des schallenden Körpers, theils auch von der Art und Weise, wie dieser in elastische Bewegung gesetzt wird, abhängig ist, ist nicht minder bemerkenswerth, als die in §. 6 u. 7. erläuterte Eigenschaft der Tonhöhe; vermöge dieser Eigenschaft, welche man Klang nennt, können zwei Schalle, die sich in Hinsicht ihrer Tonhöhe ganz gleich sind, dennoch einen sehr verschiedenartigen

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0031

Eindruck machen, je nachdem sie in ihrer Klangeigenschaft von einander verschieden sind.

So macht z. B. dieselbe Tonhöhe einen ganz andern Eindruck auf unser Gehör, wenn sie auf einer Violine, oder aber auf einer Flöte hervorgebracht wird, weil die Violine einen andern Klang hat als die Flöte.

Anmerk. Obgleich Ton und Klang zwei ganz verschiedene, von einander durchaus unabhängige Eigenschaften am Schalle sind, so werden doch sehr häufig diese beiden Kunstausdrücke mit einander verwechselt. Wie oft hört man z. B. „Das Instrument hat einen guten, vollen Ton," wo Klang gemeint ist; oder umgekehrt: „Das Instrument klingt falsch," wenn man sagen will, es hat nicht die richtige Tonhöhe.

Zweites Kapitel.

Erklärung derjenigen Begriffe, die den Uebungen für die Bildung des Taktgefühls zum Grunde liegen.

§. 9.

Wenn mehre Schalle oder Töne im Zusammenhange nach einander folgen, so heißt die Art und Weise ihrer Nacheinanderfolge Bewegung.

§. 10.

Die Bewegung der Töne kann, in Hinsicht der Zeitfolge seyn: gleichmäßig oder ungleichmäßig, schneller oder langsamer.

§. 11.

Die nach irgend einer bestimmten Ordnung geregelte Bewegung heißt Rythmus; auch Takt im weitern Sinne.

Anmerk. Daß in einem besondern Sinne auch eine gewisse, stets wiederkehrende Anzahl Noten von bestimmter Zeitdauer, Takt genannt wird, gehört nicht hieher.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0032

§. 12.

Die Lehre vom Rythmus oder Takt heißt: Rythmik (Taktlehre).

§. 13.

Wir können zwei Hauptarten der Taktbewegung annehmen:

a) die Bewegung gleichgeltender Töne, in welcher ein Ton so lange währt als der andere;
b) die Bewegung ungleichgeltender Töne.

I. Bewegung gleichgeltender Töne.

1. Einfache Ordnungen.

§. 14.

Um die Bewegung der Töne für's Ohr faßlich zu machen, theilt man sie in Gruppen ein, deren jede eine gleiche Anzahl enthält.

§. 15.

Die einfachste und ursprüngliche Eintheilung geschieht in Gruppen, welche aus zwei oder drei Tönen bestehen; und so entsteht eine zwei- oder dreitheilige Taktordnung, welche beide als die Grundtaktordnungen betrachtet werden können, weil die übrigen Taktordnungen aus ihnen zusammengefügt werden; deshalb nennt man sie auch einfache Taktordnungen, im Gegensatze der aus ihnen entstehenden zusammengesetzten Taktordnungen.

§. 16.

Die zur Faßlichkeit nöthige Absonderung der Gruppen geschieht durch Betonung (Accentuation) des ersten Tones einer jeden Gruppe.

Anmerk. Die also betonten Töne werden in der Musiklehre schwere, auch gute (innerlich gute) Takttheile genannt.

Diese Betonung in der Musik ist ganz gleichbedeutend mit dem Wort-Accent in der Sprache, und für die Deut-

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0033

lichkeit des Vortrags eines Tonstücks von gleicher Wichtigkeit; weshalb man denn auch gleich Anfangs bei den ersten kleinen Uebungsstücken viel strenger auf die Beobachtung dieser Betonung halten sollte, als wohl meistens geschieht. Fast alles Undeutliche, Holprichte, Taktlose im Vortrage ist Folge der ersten Versäumniß hierin, und späterhin ist eine Verbesserung der verfehlten Elementarbildung oft mit so vielen Unbequemlichkeiten, sowohl für Lehrer als für Schüler, verbunden, daß diese schon darum in den meisten Fällen unterbleibt.

§. 17.

Jede Taktordnung kann mit einer unvollständigen sowohl, als mit einer vollständigen Gruppe anfangen. Im ersten Fall sagt man: sie beginnt im Auftakt, im andern: im Niedertakt.

Zweitheilige Taktordnungen:

a) . . | . . | . . | . . |
   1. 2 | 1. 2 | 1. 2 | 1. 2 |

b) . | . . | . . | . . | . |
   2 | 1. 2. | 1. 2 | 1. 2 | 1.

Dreitheilige Taktordnungen:

a) 1. 2. 3 | 1. 2. 3 | 1. 2. 3 |
b) 2. 3 | 1. 2. 3 | 1. 2. 3 | 1
c) 3 | 1. 2. 3 | 1. 2. 3 | 1. 2.

2) Zusammengesetzte Taktordnungen.

§. 18.

Durch das Aneinanderfügen zweier oder mehrer einfachen Ordnungen entstehen zusammengesetzte Ordnungen.

Z. B. a) 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | ist entstanden
aus 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 |
b) 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | ist entstanden
aus 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 |

§. 19.

In diesen zusammengesetzten Ordnungen sind so viele gute Takttheile, als Zusammensetzungen statt finden, also

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0034

deren zwei in den Beispielen §. 18, nämlich in a) der erste und dritte, in b) der erste und vierte Takttheil; folgende zusammengesetzte Ordnung enthält also drei gute Takttheile, nämlich: den ersten, vierten und siebenten Takttheil, weil sie aus drei einfachen Ordnungen besteht.

1. 2. 3 4. 5. 6 7. 8. 9	1. 2. 3 4. 5. 6 7. 8. 9
1. 2. 3 | 1. 2. 3 | 1. 2. 3	1. 2. 3 | 1. 2. 3 | 1. 2. 3

Jedoch ist zu bemerken, daß der erste gute Takttheil einer zusammengesetzten Taktordnung immer der wichtigste ist, und deshalb die stärkste Betonung erhalten muß *); auch auf diese mehr oder minder starke Betonung der guten Takttheile ist schon in den Vorübungen strenge zu halten.

§. 20.

Auch diese zusammengesetzten Ordnungen können mit unvollständigen Gruppen beginnen. (S. §. 17.)

II. Bewegung nicht gleichgeltender Töne.

§. 21.

Jeder Ton kann, der Zeitdauer nach, in mehre Theile zerlegt werden; die einfachste Zerlegung geschieht in zwei und in drei Theile.

§. 22.

Bei zweitheiliger Zerlegung wird jeder Ton, der Zeitdauer nach, in zwei gleiche Theile zerlegt; deren jeder also halb so lange währt, als der unzertheilte Ton.

§. 23.

Bei dreitheiliger Zerlegung zerfällt jeder Ton in drei gleiche Theile.

Anmerk. Für den vorbereitenden Unterricht ist das hier Ausgegene aus der Rythmik hinreichend.

*) Soll eine Ausnahme statt finden, so ist diese vom Componisten durch sforzando (sf oder rfz) für einen andern Takttheil angedeutet.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0035

Drittes Kapitel.

Erklärung der Begriffe, welche der Uebung im „Auffassen der Noten, als Zeichen der Tonhöhe“ zum Grunde liegen.

---

§. 24.

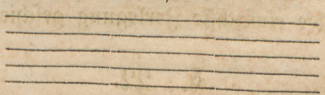
An jedem Tone ist zuvörderst dessen Höhe oder Tiefe und dessen Zeitdauer zu bemerken.

§. 25.

Beides — sowohl die Tonhöhe als die Zeitdauer — wird durch Zeichen angedeutet, die wir Noten nennen.

§. 26.

Die Tonhöhe anzuzeigen, hat man einen Notenplan (auch Notensystem genannt) erfunden, welcher aus fünf parallellaufenden Horizontallinien besteht: als:

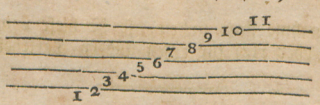


§. 27.

Jede Linie und jeder Zwischenraum zwischen zwei Linien dieses Notenplans dient als Stufe für irgend eine — durch eine Note zu bezeichnende — Tonhöhe.

§. 28.

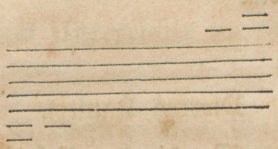
Durch Benutzung des nächst tiefern Platzes der untern, so wie des nächst höhern Platzes der obern Linie erhalten wir auf diesem Notenplane elf Tonstufen; als:



Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0036

§. 29.

Sind diese eilf Stufen, welche der Notenplan darbietet, nicht hinreichend, die vorkommenden Tonhöhen zu bezeichnen, so fügt man — bald über, bald unter demselben — Nebenlinien hinzu, je nachdem noch höhere oder tiefere Töne vorkommen; als:

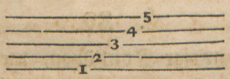


Die fünf längern Linien werden Hauptlinien genannt, im Gegensatze der, diesen hinzugefügten kürzern Linien, Nebenlinien.

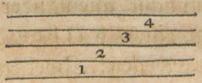
§. 30.

Die Hauptlinien und deren Zwischenräume werden von unten auf gezählt: 1, 2, 3 u. s. w.; so auch die über dem Notenplan hinzugefügten Nebenlinien; dagegen werden die unter dem Notenplane hinzugefügten Linien von oben nach unten gezählt; als:

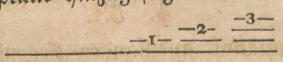
Hauptlinien:



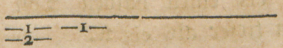
Zwischenräume:



Ueber dem Notenplane hinzugefügte Nebenlinien:



Unter dem Notenplane hinzugefügte Nebenlinien:



Anmerk. Die Nebenlinien sind also nur eine Erweiterung des Notenplans, und man muß sich höchlich wundern, noch fast täglich von Musiklehrern, beim Lehren der Notennamen zu hören: „eine Note mit einem Strich durch den Kopf heißt“ u. s. w. statt: eine Note auf der ersten Nebenlinie ꝛc. Daß

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0037

durch solche höchst erbärmliche Lehrart dem Schüler ganz falsche Begriffe beigebracht werden, ist sehr natürlich, und es darf nicht auffallen, wenn ein — auf diese Weise irregeleiteter — Schüler, z. B. die, durch Baßnoten bezeichneten Tonhöhen des $\overline{c}$ und $\overline{e}$, (wenn diese zu gleicher Zeit gespielt werden sollen), nicht zu entziffern vermag, weil in diesem Falle beide übereinandergeschriebene Noten einen Strich durch den Kopf haben.

Viertes Kapitel.

Erklärung der Begriffe, die den Uebungen im Abmessen der Tonhöhen zum Grunde liegen.

§. 31.

In einem besondern engern Sinne wird durch das Wort Ton ein Maaß bezeichnet, nach welchem die Entfernung zweier Tonhöhen von einander abgemessen wird. In dieser Beziehung spricht man auch von ganzen und halben Tönen.

§. 32.

Die Entfernung zweier Tonhöhen, welche auf dem Pianoforte durch zwei, zunächst aneinander liegende Tasten angegeben werden, beträgt einen halben Ton; man sagt daher auch wohl der Kürze wegen: Zwei zunächst aneinander liegende Tasten sind einen halben Ton von einander entfernt.

§. 33.

Von zwei zunächst aneinander liegenden Tasten ist die rechts liegende einen halben Ton höher, als die links liegende; also ist cis einen halben Ton höher als c, h einen ganzen Ton tiefer als $\overline{\text{cis}}$ ꝛc.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0038

Zweiter Abschnitt.

Vorübungen zum Unterrichte im Fortepianospielen.

A. Bildung des Gehörs.

1. Auffassung verschiedener Arten Schalle.

(Siehe §. 1 und 2.)

Nachdem der Schüler einen Begriff vom Schall und von dessen Entstehung erlangt hat, mache man ihn auf verschiedene Schallarten aufmerksam; z. B. rollen, sausen, zischen, krachen, knallen, klappern, kratzen, rasseln, brummen, heulen, scheuern u. s. w.; darauf nenne man, und lasse sich von ihm nennen: Gegenstände, an denen sich diese oder jene Schallart wahrnehmen läßt. Z. B.

a. Der Wagen rollt; die Ketten rasseln, klirren; der Wind saus't, heult; das Wasserspritzen auf einen heißen Ofen verursacht ein Zischen; der Fuhrmann knallt mit der Peitsche; die Kuh brüllt; das Schaf blökt; das Kind schreit; der Kranke stöhnt; u. s. w.

b. An welchen Körpern kann man ein Geklapper, ein Dröhnen, Pfeiffen u. s. w. wahrnehmen?

c. Welche Art des Schalls kann man wahrnehmem (empfindet unser Gehör) beim Abfeuern einer Flinte? beim Herumrühren im Wasser? beim Gewitter? u. s. w.

Welche Art des Schalles finden wir in der Stimme des Ochsen? des Hundes? des Frosches? der Katze? der Maus? u. s. w.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0039

2. Nähere Bestimmung der Schallarten.

Z. B. das dumpfe Geprassel; der heftige und erschütternde Knall; das hohle Geheul; das gellende Gelächter u. s. w.

3. Unterscheidung solcher Schalle, die aus regelmäßigen elastischen Bewegungen, von denen, die aus unregelmäßigen entstanden sind.

(§. 3. u. 4.)

Man lasse den Schüler mehre, theils aus regelmäßigen, theils aus unregelmäßigen elastischen Bewegungen entstehende Schalle hören, und ihn — nach dem Eindrucke derselben auf sein Gehör — urtheilen, aus welcher Art Bewegung (ob regelmäßig oder unregelmäßig) sie entstanden; welcher von ihnen den angenehmsten Eindruck auf sein Gehör mache. Zur Verdeutlichung mögen folgende Beispiele dienen:

a. Zwei Schalle;

z. B. Der Schlag auf den Tisch und ein Ton auf dem Fortepiano.

Wie viele Schalle hören wir?

Welcher von beiden Schallen macht den angenehmsten Eindruck auf unser Gehör?

Was ist die Ursache beider Schalle?

Woher kommt es, daß der eine Schall einen angenehmern Eindruck auf unser Gehör macht, als der andere?

b. Drei Schalle;

z. B. Der Schlag auf den Tisch, ein Singeton und das Scheuern auf irgend einem Gegenstande.

(Fragen wie bei a.)

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0040

Anmerk. Je weniger das Ohr des Schülers den angenehmern Eindruck eines, aus regelmäßigen elastischen Bewegungen entstandenen Schalles aufzufassen im Stande ist, desto länger setze man diese Uebung fort, und lasse ihn oft Schalle hören, welche kraß von einander abstechen.

4. Uebungen im Auffassen der Tonhöhe eines Schalles.

(S. §. 5 bis 7.)

Da von Höhe oder Tiefe eines Schalles nur dann die Rede seyn kann, wenn deren wenigstens zwei vorhanden sind und in dieser Hinsicht mit einander verglichen werden, so können diese Uebungen auch nur im Vergleichen und Unterscheiden mehrer gegebenen Tonhöhen bestehen.

Erste Uebung.

Mit zwei gegebenen Tonhöhen.

Der Lehrer lasse den Schüler zuerst zwei, nach einander angegebene, an Höhe sehr verschiedene Töne aufmerksam anhören, und sage ihm dann, daß man von dem einen sage: er sey hoch, von dem andern: er sey tief. Dann lasse er den Schüler selbst über zwei angegebene Töne urtheilen, und setze diese Uebung mit zweien Tönen so lange fort, bis völlige Sicherheit hierin erlangt ist; doch muß mit den Tonhöhen selbst beständig gewechselt, und der Zwischenraum derselben nur nach und nach verengert werden.

Zweite Uebung.

Mit drei verschiedenen Tonhöhen.

Z. B. C, g, $\overline{e}$.

Der erste Ton ist tief gegen den zweiten sowohl als den dritten; der zweite ist tiefer als der dritte, also ist der erste Ton der tiefste von allen dreien.

Der zweite Ton ist tiefer als der dritte, aber höher als der erste.

Der dritte Ton ist der höchste von den dreien.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0041

Dritte Uebung.

Mit vier (auch mehr) Tönen.

Z. B. C, g, $\bar{e}$, $\bar{\bar{c}}$.

Der erste Ton ist der tiefste von allen; der zweite ist höher als der erste, aber tiefer als der dritte und vierte, also der tiefste von den Tönen: 2, 3 und 4;

der dritte Ton ist tiefer als der vierte, der höchste von den drei erstern, höher als der zweite, viel höher als der erste;

der vierte ist der höchste von Allen u. s. w.

Vierte Uebung.

Auffassen der Anzahl verschiedener, aber zu gleicher Zeit erschallender Tonhöhen.

a. Uebung mit zwei Tönen.
b. mit drei Tönen.
c. mit vier Tönen.

Anmerk. Hier möchte es besonders rathsam seyn, mit recht weiten Tonentfernungen anzufangen und nur sehr allmählig die Entfernungen zu verengern, denn die Schwierigkeit, die Anzahl zugleich erschallender Töne aufzufassen, wächst schon bedeutend, wenn man von zwei Tönen zu dreien übergeht; auch wird die Auffassung schwieriger, wenn mehr consonirende als dissonirende Intervalle vorkommen, weil jene (vorzüglich die reine Octave) sich mehr in einander verschmelzen.

Fünfte Uebung.

Uebung im Auffassen, sowohl der Anzahl mehrer zugleich erschallender Töne, als auch des Unterschiedes der Tonhöhen.

(a, b und c wie in der vierten Uebung.)

Zur Verdeutlichung möge folgendes Beispiel dienen: C, c, g, $\bar{c}$.

Wie viel Töne hört man?

Der wie vielste Ton ist der höchste?

(NB. von unten auf.)

Welcher ist der niedrigste?

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0042

Wie verhält sich der erste Ton gegen den zweiten, dritten und vierten?

Was läßt sich vom dritten Tone im Verhältnisse zu dem vierten sagen? u. s. w.

Anmerkung. Dieses Beispiel gehört schon zu den schwierigern wegen der Octave C — c; die tiefe Lage derselben verursacht leicht ein Verschmelzen dieser beiden Töne zu einem Tone; leichter schon wären diese Intervalle in folgender Lage aufzufassen: c, e, g, $\overline{c}$: noch leichter c, g, $\overline{e}$, $\overline{\overline{c}}$.

5. Uebungen im Auffassen des verschiedenen Klanges der Schalle.

(S. §. 8.)

Der Klang eines Schalles kann sein: stark, schwach, dumpf, hell, voll, leer, hohl, bedeckt, frei, spitz, dünne, scharf, metallen, hölzern.

Z. B. Der Schall einer großen Thurmglocke klingt dumpf, voll, metallen; der Schall einer kleinen Hausglocke dagegen klingt hell, dünne, leer, scharf.

Schlägt man mit einem weichbelederten Klöppel an eine Glasscheibe, so vernehmen wir einen vollen, runden, weichen Schall; hingegen klingt der Schall dünner, härter und spitzer, je kleiner und härter der Klöppel ist, wodurch die Scheibe zum Schallen gebracht wird.

Je geübter das Ohr in der Auffassung verschiedener Klangarten ist, desto mehr Genuß gewährt unstreitig die Tonkunst; deswegen müssen Uebungen hierin möglichst erweitert und vervielfältigt werden. An Gelegenheit und Stoff dazu kann es demjenigen nicht leicht fehlen, der auf alle Arten der Schalle und deren Klang aufmerksam zu seyn gewohnt ist, mit einem Worte: ein offenes Ohr hat; man stelle zu dem Ende recht oft mehre Schalle, sowohl gleicher als ungleicher Art zusammen, und lasse den Schüler unter-

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0043

suchen a) worin die Klänge derselben einander ähnlich sind, und b) wodurch sie sich von einander unterscheiden.

Z. B. Zwei Hausglocken; beide haben Metallklang, die eine klingt voll, die andre spitz.

Das $\bar{a}$ der leeren Saite der Violine und dieses $\bar{a}$ auf der D-Saite gegriffen; beide Schalle haben Saitenklang, Streichklang, Violinklang; ersterer klingt frei, der letztere bedeckt, weich.

Das $\bar{\bar{g}}$ auf der Violine und der Oboe: Beide Schalle klingen spitz; der eine hat Holzrohrklang, der andre Streich-Saitenklang u. s. w.

Anmerk. 1. An dem letzten Beispiele und an andern ähnlicher Art läßt sich die auffallende Verschiedenheit zwischen der Eigenschaft des Klangs und der des Tons (s. §. 7 der Erklärungen) sehr leicht, etwa auf folgende Weise, verdeutlichen: Wenn das $\bar{\bar{g}}$ auf zwei Violinen von zwei Violinisten auf einerlei Art angegeben wird, so nimmt das Gehör beide Schalle sehr leicht für einen, wegen der Gleichheit des Tons und des Klanges; so auch, wenn dieses auf andern gleichartigen Instrumenten geschähe: hören wir dagegen dieses $\bar{\bar{g}}$ auf zwei verschiedenartigen Instrumenten, z. B. auf einer Violine, und auf einer Oboe, so hört das Ohr sogleich zwei Schalle, weil sich beide gar leicht durch ihren verschiedenartigen Klang von einander unterscheiden lassen.

Anmerk. 2. Höchst nützlich, nicht nur für den künftigen Musiker, sondern auch für den Dilettanten ist die Uebung in der Auffassung des verschiedenartigen Klanges musikalischer Instrumente. Diese Uebung könnte etwa in folgende Abtheilungen gebracht werden:

1) Auffassung des eigenthümlichen (charakteristischen) Klanges jedes Instrumentes an sich; als: Violinklang, Flötenklang, Trompetenklang, Harfenklang u. s. w.

2) In Hinsicht der verschiedenartigen Tonwerkzeuge, als:

I. Saiteninstrumente.

a. Streichinstrumente:

Violine, Bratsche, Violoncell, Kontrabaß.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0044

Der Klang dieser Instrumentengattung unterscheidet sich ganz im Allgemeinen von dem Klange der

b. Schlaginstrumente:
Klavier, Fortepiano, Flügel;
so wie sich von diesen beiden Gattungen sehr deutlich wiederum der Klang derjenigen Instrumente unterscheiden läßt, deren Saiten

c. durch Zupfen mit den Fingern
schallend gemacht werden; dahin gehören Harfe, Guitarre.

II. Blasinstrumente.

a. Rohrinstrumente:
Flöte, Pikkolflöte, Oboe, Klarinette, Bassethorn, Fagott, Kontrafagott, Serpent.

b. Blechinstrumente:
Trompete, Horn, Posaune.

III. Schlaginstrumente *):
Pauke, Trommel.

Nach dieser allgemeinen Eintheilung der gebräuchlichsten musikalischen Instrumente dürften auch im Allgemeinen folgende Klangarten anzunehmen seyn:

I. Saitenklang.
   a. Streichklang.
   b. Schlagklang.
   c. Zupfklang.
II. Blaseklang:
   a. Holzklang.
   b. Metallklang.
III. Schlagklang.

3) Modifizirung jeder dieser Klangart.

I. Des Saitenklanges, und zwar
   a. des Streichklanges.

Der Violinklang unterscheidet sich wiederum vom Bratschen-, Violoncelle- und Kontrabaß-Klange, so wie der Bratschenklang von dem Klange der übrigen Streichinstrumente. Die Violine klingt: scharf, spitz, hell, frei. Die Bratsche klingt:

*) Man unterscheide hier die Gattung Schlaginstrumente von der Art Saiteninstrumente, die durch Anschlagen einer Taste schallend gemacht werden. S. oben I. b. Schlaginstrumente zum Unterschiede der Streichinstrumente.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0045

weich, dumpf, bedeckt. Das Violoncello klingt: weich, voll, bedeckt. Der Kontrabaß klingt: voll, brausend, dumpf.

b. Schlagklang.

Das Klavier klingt scharf, bedeckt. Das Fortepiano klingt voll, rund, weich u. s. w.

Noch mehr hierüber sagen zu wollen, möchte nur eine fruchtlose Weitläuftigkeit zur Folge haben; überdieß läßt sich ja nicht einmal der Klang einer jeden Instrumentengattung genau angeben, da alle Instrumente einer Art mehr oder weniger von einander abweichen; so kann ein Fortepiano einen vollen, vielleicht auch einen spitzen Klang haben, jenachdem wir es mit einem andern, — dessen Klang noch voller oder noch spitzer ist — in Vergleich stellen; der verständige, umsichtige Lehrer wird von selbst der Materialien und Qualitäten genug auffinden, seinem Schüler hinlängliche Uebung für sein Klanggefühl an die Hand zu geben; ich verweise in dieser Beziehung auf die in der Vorrede mitgetheilten, eben so geistreichen als interessanten Bemerkungen über Klang von A. B. Marx (S. Vorwort.)

B. Bildung des Taktgefühls.

Erste Uebung.

Taktmäßiges Angeben zweier Hauptzeiten, durch wiederholtes, lautes Aussprechen der Zahlwörter: Ein, Zwei.

Anmerk. Bei diesen und überhaupt allen Taktübungen halte man doch gleich von vorn herein auf genaue Betonung der guten Taktglieder.

Beim Zählen der Takttheile lasse man die Zahlwörter, durch welche die guten Taktglieder bezeichnet werden, lauter aussprechen, als die andern; beim Angeben der Takttheile durch Niedertreten mit der Spitze des Fußes, oder durch Schlagen mit der Hand werde dasselbe beobachtet. Indessen bemerke man, daß in den zusammengesetzten Taktarten das zweite gute Takttheil (z. B. in dem — aus der Zusammensetzung zweier Zweiviertel-Takte entstandenen — Viertel-

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0046

Takte das dritte Viertel) nicht völlig so stark betont werde, als das erste. Hier sind die Betonungen durch das Zeichen: > angedeutet. Z. B.

a. Ein, Zwei; Ein, Zwei; u. s. w.

b. Zwei; Ein, Zwei; Ein, Zwei; Ein, u. s. w.

Diese und die folgenden Taktübungen könnten etwa in folgenden Formen vorgenommen werden:

1. Die Takttheile mit Hülfe des Lehrers zu zählen.
2. Ohne Mitzählen des Lehrers.
3. Der Lehrer markire die ganzen Takte, während der Schüler die Takttheile markirt;
4. Der Schüler markire die ganzen Takte, während der Lehrer die Takttheile markirt.
5. Endlich: markire der Schüler mit einer Hand die Takttheile und mit der andern die ganzen Takte.

Anmerk. Hiernach wird man leicht, wenn es nöthig ist, noch mehre Formen auffinden können.

Zweite Uebung.

Angabe dreier Hauptzeiten.

Z. B.

a. Ein, Zwei, Drei; Ein, Zwei, Drei; u. s. w.

b. Zwei, Drei; Ein, Zwei, Drei; Ein u. s. w.

c. Drei; Ein, Zwei, Drei; Ein, Zwei u. s. w.

Anmerk. Ist der Anschlag des Schülers schon ein wenig geübt, so können diese Taktübungen auch auf die Klaviatur, jedoch mit steter Abwechselung der Finger auf derselben Taste zur Aufmunterung des Schülers vorgenommen werden. Z. B.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0047

> c c | > c c | u. s. w.
(Finger) 1 2 1 2

c | > c c | > c c | > c u. s. w.
2 3 2 3 2 3

> c c c | > c c c | u. s. w.
1 2 3 1 2 3

c | c c c | c c c | c c u. s. w.
1 2 3 4 5 4 3 2 1

Auch ist zu merken, daß — da die Taktzeiten desto schwieriger in gleichen Zeiträumen abzutheilen sind, je länger die Zeiträume währen — man zuerst schnellere Taktbewegungen, und nach und nach langsamere üben lasse.

Dritte Uebung.

Zusammengesetzte Taktarten.

Beispiele:

Nr. 1.

a. > 1. 2 | > 3. 4 | > 1. 2 | > 3. 4 | u. s. w.

b. 2 | > 3. 4 | > 1. 2 | > 3. 4 | > 1 u. s. w.

c. > 3. 4 | > 1. 2 | > 3. 4 | > 1. 2 | u. s. w.

d. 4 | > 1. 2 | > 3. 4 | > 1. 2 | > 3 u. s. w.

Nr. 2.

Uebungen mit: > 1. 2. 3 | > 4. 5. 6 | > 1. 2. 3 | > 4. 5. 6 | u. s. w.

Nr. 3.

Uebungen mit: > 1. 2 | > 3. 4 | > 5. 6 | > 1. 2 | > 3. 4 | > 5. 6 | u. s. w.

Nr. 4.

Uebungen mit: > 1. 2. 3 | > 4. 5. 6 | > 7. 8. 9 |

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0048

Nr. 5.

Uebungen mit: 1. 2. 3 | 4. 5. 6 | 7. 8. 9 | 10. 11. 12 | *).

Vierte Uebung.

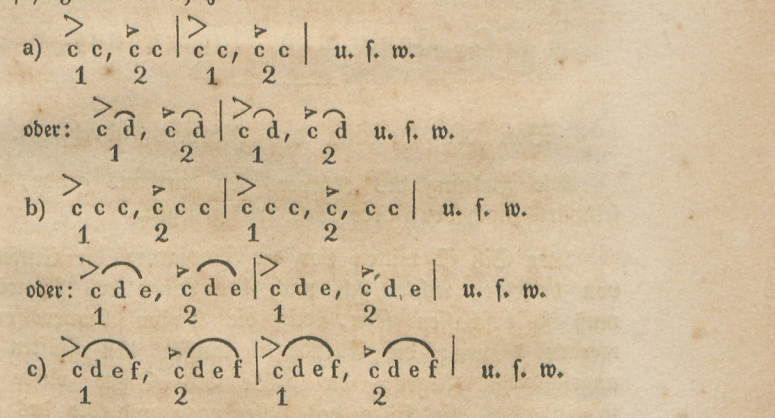
Abmessung oder Eintheilung der Taktglieder gegen die Hauptzeiten.
(S. §. 21 bis 23.)

Der Lehrer lasse z. B. 1. 2. 3 und 4 in gleichen Zeiträumen markiren, während welcher Zeit er selbst 1 und 2 in gleichen Zeiträumen markirt; und zwar in allen möglichen Formen.

(S. die Anmerkung zur ersten Uebung.)

Diese Uebung könnte auf dem Fortepiano wohl am zweckmäßigsten in folgenden Formen vorgenommen werden.

1. Zählen der Takttheile, während die Taktglieder angeschlagen werden; z. B.



Mit jeder Hand einzeln und mit beiden zusammen, sowohl in drei- und vier- als in zweitheiligen Takten.

*) Die dreifache Unterstreichung der Ziffer 1 soll anzeigen, daß hier die stärkste Betonung seyn muß; die Betonung auf 7 ist etwas weniger stark, auf 4 und 10 sind die Betonungen am unbedeutendsten.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0049

2. Mit der rechten Hand die Takttheile und mit der linken die Glieder dieser Theile anzugeben; z. B.

r. H. $\overline{c}$ $\overline{c}$ |
l. H. cc cc | u. s. w.
1 2

3. Umgekehrt.

Endlich gehört hieher auch noch, daß der Lehrer vom Schüler den Takt angeben lasse, während er ihm Tonstücke mit deutlicher Betonung vorspielt. Nur fange man mit einfachen, leicht zu fassenden Rythmen an, und bringe nur nach und nach zusammengesetztere und schwerere vor das Gehör des Schülers. Als letzte Uebung könnte das Taktzählen zu synkopirten Rythmen dienen.

C. Hand- und Fingerübung.

Von der Haltung des Körpers überhaupt.

Die Haltung des Körpers sey durchaus grade, weder seitwärts noch vor- oder rückwärts gebogen.

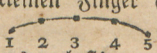
Der Sitz ist mitten vor der Klaviatur; die Entfernung von derselben richtet sich nach der Länge des Armes; sie muß so beschaffen seyn, daß die Tasten bequem erreicht werden können; die Ellenbogen müssen den Hüften sanft angeschmiegt, liegen; die Höhe des Sitzes richte man so ein, daß die Höhe des Ellenbogen und die des ersten Fingergelenkes eine horizontale Linie bilden; indessen kommt es hier auf eine oder ein paar Linien höher oder tiefer nicht an.

Die Füße müssen durchaus unterstützt seyn, weil sonst die nöthige Festigkeit in der ganzen Körperhaltung fehlt.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0050

Von der Haltung der Hände und Finger.

Die Stellung der Hand sey sanft abgerundet, etwa so, wie wenn man eine Papierrolle (etwa ½ bis 1 Zoll im Durchmesser) ohne sie zu drücken, in der vollen Hand halten würde; die längern Finger (der zweite, dritte und vierte) werden ein wenig mehr eingebogen, als der Daumen und der kleine Finger. (Der erste und fünfte.) Die gegenseitige Entfernung der Finger von einander richtet sich im Anfange strenge nach der Entfernung der Untertasten, so daß die fünf Finger alle in gleicher Höhe gerade über fünf Tasten schweben; der Daumen bedarf einer besondern Berücksichtigung; er muß — sich mit der Spitze dem zweiten Finger nähernd, ohne ihn zu berühren — ein wenig gebogen seyn, und in dieser Haltung die Taste mit der Seite des untern Gelenkes anschnellen.

Anmerk. In A. E. Müllers Klavierschule (sechste Aufl. 1804) heißt es in der Einleitung S. 5 f.: „Die längern Finger „biege man so weit ein, daß sie, besonders auf den Unter„tasten mit dem Daumen eine horizontale Linie bilden — „doch ohne die Tasten mit dem Nagel zu berühren.“ Auf diese Weise ist aber das Berühren der Tasten mit den Nägeln der längeren Finger fast ganz unvermeidlich! Sollen die Tasten nur mit dem Ballen der Finger angeschnellt werden (wie es durchaus seyn muß), so müssen die längern Finger nur so weit eingebogen werden, daß alle Fingerspitzen vom Daumen bis zum kleinen Finger auf der Klaviatur einen Bogen bilden, wie: 

; dies scheint auch aus J. N. Hummel's etwas unbestimmter Beschreibung der Haltung der Hände hervorzugehen, wenn er sagt: „Die „Lage der Hand darf weder höher noch niedriger seyn, als „nöthig ist, die Vorderglieder der Finger zu beugen, um „die Taste mittelst des Ballens vom Finger anzuschlagen, „so daß der Daumen mit dem fünften Finger eine hori„zontale Linie auf der Klaviatur bildet.“ (S. Hummels ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel ꝛc. Erster Theil. Erster Abschnitt. Zweites Kapitel §. 3.) Hier ist also nur von der horizontalen Lage des Daumens und fünften Fingers die Rede.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0051

Von der Bewegung der Finger.

Alle Bewegungen der Finger müssen von ihren obern Gelenken (den sogenannten Handknöcheln) ausgehen, und dürfen sich nie bis zur Hand selbst, noch weniger bis zum Arme erstrecken.

Anmerk. Kein Theil des Pianoforte-Unterrichts bedarf so sehr eines guten Vorbildes und einer so ungetheilten Aufmerksamkeit von Seiten des Lehrers, als dieser, weil sich zwar Vieles, aber lange nicht alles Nöthige sagen läßt, und Fehler hierin späterhin fast gar nicht zu verbessern sind.

Auch mache man den Schüler noch besonders darauf aufmerksam, daß, wenn bald nach den Fingerbewegungen Spannungen und Schmerzen im Handgelenke entstehen, dieses die Folgen einer fehlerhaften Bewegung sind; längeres oder gänzliches Ausbleiben dieser Folgen also als Zeichen der Verbesserung hierin anzusehen ist.

Erste Uebung.

a. Die Haltung und Stellung des Körpers überhaupt.
b. Die Haltung der Arme, in Verbindung mit a.
c. Die Haltung der Hände und Finger, in Verdung mit a und b.

In jeder dieser Stellungen lasse man den Schüler einige Zeit verweilen.

Zweite Vorübung.

Fingerbewegung bei freier Schwebung der Hand.

a. Bewegung jedes einzelnen Fingers nach der Reihe.
   1. Rechte Hand: vom 1sten bis zum 5ten Finger.
   2. Linke Hand: vom 5ten bis zum 1sten Finger.
   3. Beide Hände: nach derselben Ordnung.
   4. bis 6. Wie 1 bis 3: in umgekehrter Ordnung.
b. Wiederholte Bewegungen eines einzelnen Fingers für sich, mit besonderer Berücksichtigung der Schwächen des Daumens, des 4ten und 5ten Fingers.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0052

Diese Uebungen sollen dazu dienen, die Finger an die — zum Anschnellen der Tasten — nothwendige Bewegung zu gewöhnen; in der Regel geht es hier dem vierten Finger am schlimmsten, und dieser bedarf der sorgfältigsten Uebung.

Dritte Vorübung.

Aufheben und Niederschnellen eines einzelnen Fingers, während die übrigen fest stehen.

Diese Vorübung soll besonders jeden einzelnen Finger fähig machen, das Anschnellen — von den übrigen Fingern unabhängig — zu bewerkstelligen; bei diesen Uebungen müssen die Fingerspitzen auf einer festen Oberfläche ruhen, daher sie (um die Klaviatur nicht unnöthig abzunutzen) anfänglich etwa auf der Decke des Instruments, oder auf einem Tische vorgenommen werden könnten.

a. Mit einem Finger anzuschlagen, während die übrigen feststehen.
   1. Anschlag mit dem Daumen, während der 2te, 3te, 4te und 5te Finger feststehen.
   2. Anschlag mit dem zweiten Finger, während der 1ste, 3te, 4te und 5te Finger feststehen u. s. w.

   (Mit jeder Hand einzeln und mit beiden zusammen.)

b. Mit zwei Fingern anzuschlagen, während die übrigen feststehen.
   1. Anschlag mit dem 1sten und 3ten Finger, während der 2te, 4te und 5te Finger feststehen.
   2. Anschlag mit dem 2ten und 4ten Finger, während der 1ste, 3te und 5te Finger feststehen u. s. w.

Vierte Vorübung.

Anschnellen der Tasten.

a. Mit einem Finger mehremale nacheinander; z. B.

1. rechte Hand:	cccc	dddd	eeee		u. s. w.
Fingersetzung:	1111	2	3		
2. linke Hand:	cccc	dddd	eeee		u. s. w.
	5	4	3		

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0053

3. Beide Hände: c c c c | d d d d | e e e e
1 2 3
c c c c | d d d d | e e e e
5 4 3
u. s. w.

b. Uebung mit zwei Fingern abwechselnd:

1. rechter Hand: c d | c d || d e | d e || u. s. w.
2. Mit der linken Hand.
3. Mit beiden Händen.

Anmerk. 1. Diese beiden Töne müssen zuerst aneinander gebunden (geschleift) geübt werden und zwar mit beständiger Betonung auf dem ersten Tone. Um die noch ungeübten Finger zu dieser Vortragsart sobald als möglich fähig zu machen, zeige man dem Schüler, daß die beiden Finger sich abwechselnd so auf und nieder bewegen müssen, daß der eine sich hebt, während der andere die Taste anschnellt, ihre Bewegungen also ganz den Bewegungen der beiden Enden eines Schaukelbrettes ähnlich seyn müssen; damit weder eine Lücke zwischen beiden zu schleifenden Tönen entsteht, noch diese aneinander kleben.

Ist dieses Schleifen bis zu einem gewissen Grade geübt, so lasse man diese Uebung in abgestoßener Vortragsart (staccato) machen, und zuletzt Beides (Schleifen und Abstoßen) mit einander verbinden.

Anmerk. 2. In diesen und den folgenden Uebungen findet sich am meisten Gelegenheit, die besonderen Schwächen der Finger nicht nur kennen zu lernen, sondern ihnen auch durch eine passende und nicht schwer zu treffende Auswahl der Uebungen abzuhelfen; ich beschränke mich daher auch, hier nur einige Beispiele vorzuführen, nach denen es leicht seyn wird, deren für den jedesmaligen Bedarf hinreichend aufzufinden.

c. Abwechselndes Anschlagen dreier Töne, z. B.

1. c d e | c d e | u. s. w.
2. c d e | c d e | u. s. w.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0054

3. c d e | c d e | u. s. w.

4. c d e | c d e | u. s. w.

5. c d e | d e f | e f g | u. s. w.

6. c d e | d e f | u. s. w.

7, c d e | e f g | c d e | e f g | u. s. w.

in verschiedenen Vortragsarten.

d. Uebungen mit vier Tönen.

1. c d e f | d e f g | c d e f | u. s. w.

2. c d e f | g f e d | c d e f | g f e d | u. s. w.

e. Uebungen im Wechseln des Fingers auf gleichen Tönen. Z. B.

c c c | d d d | u. s. w.
1 2 3 | 4 3 2 |

f. Uebungen im Anschlagen zweier Tasten zugleich. Z. B.

1. e e e | e e e |
c c c | c c c |

2. e f | e f |
c d | c d |

3. f g | f g |
d e | d e |

4. g f | g f | f e | f e |
e d | e d | d c | d c |

5. e f g | e f g | g f e | g f e |
c d e | c d e | e d c | e d c | u. s. w.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0055

g. Uebungen im Anschlagen dreier Tasten zugleich. Z. B.

1. g g | g g |
   e f | e f |
   c d | c d |

2. g g | g g |
   f e | f e |
   d c | d c | u. s. w.

Anmerk. Daß die linke Hand am meisten der Uebung bedarf, braucht wohl kaum erinnert zu werden; dagegen dürfte wohl nicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden: daß die linke Hand fast jede etwas schwierigere Uebung leichter ausführt, wenn die rechte Hand dieselbe zu gleicher Zeit mitmacht, als wenn sie von ihr allein ausgeführt werden soll; im ersten Falle wird die linke Hand von der rechten gleichsam mit fortgezogen; man lasse sich in solchen Fällen ja nicht täuschen, und halte die linke Hand nicht immer fähig, dasjenige auch allein auszuführen, wozu sie mit der rechten Hand vergesellschaftet, fähig war.

D. Uebung im Auffassen der Noten, als Zeichen für Tonhöhen.

(S. §. 24 bis 30.)

Uebungen.

Eine Note auf dem ersten Zwischenraume ist um eine Stufe höher, als eine auf der ersten Linie.

Die zweite Linie ist eine Stufe höher, als der erste Zwischenraum.

Der zweite Zwischenraum ist zwei Stufen höher, als der erste u. s. w.

Der zweite Zwischenraum ist eine Stufen tiefer, als die dritte Linie.

Die zweite Linie ist drei Stufen tiefer, als der dritte Zwischenraum u. s. w.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0056

Aehnliche Uebungen sind hierauf mit den Untertasten der Klaviatur vorzunehmen, wenn dem Schüler vorher erklärt worden, daß

1) durch zwei aneinander grenzende Untertasten zwei aneinander grenzende Tonstufen angegeben werden;
2. daß von zwei nebeneinander liegenden Untertasten, die rechts liegende eine Stufe höher ist, als die links liegende.

Uebungen.

Diejenige Untertaste, welche zunächst links von den zwei nebeneinander liegenden Obertasten sich befindet (c) ist eine Stufe niedriger als die, welche zwischen diesen beiden Obertasten liegt (d).

e ist zwei Stufen höher als c.

$\overline{g}$ ist drei Stufen tiefer, als $\overline{\overline{c}}$ u. s. w.

Anmerk. Bei diesen Uebungen wäre es sehr rathsam, die Namen der Tasten durchaus zu vermeiden, statt dessen aber mit dem Finger auf dieselben hinzudeuten.

Ist der Schüler in diesen beiden Uebungen schon so gewandt, daß er sowohl das Verhältniß der Entfernung der Noten von einander, als auch der Untertasten ziemlich geläufig anzugeben im Stande ist, so schreite man zu einer dritten Uebung, in welcher man ihn aufgeschriebene Tonhöhen (etwa dieselben, welche zur ersten dieser Uebungen benutzt worden) bloß nach seiner Beurtheilung über deren Verhältniß ihres höhern oder tiefern Standpunktes auf dem Notenplane, auch auf dem Instrumente angeben läßt, und ihm nur die erste Stufe andeute.

Hier können schon sehr bald kleine zusammenhängende melodische Tonsätze benutzt werden, welche der Schüler erst mit jeder Hand einzeln, darnach mit beiden Händen zugleich, nämlich die rechte Hand eine Oktave höher, die linke die eigentliche Tonhöhe vorzutragen hat.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0057

Ist der Vortrag eines solchen Stückchens zu einiger Sicherheit gediehen, so spiele der Lehrer eine leichte harmonische Begleitung im Basse dazu. Wie diese Uebungen den jungen Schüler anspornen und ihn mit Eifer und Lust zum Fortstreben beleben, ist zwar außerordentlich, aber gewiß nicht zu verwundern, wenn man bedenkt, wie naturgemäß seine Anlagen durch die vorhergegangenen Uebungen jetzt bereits geweckt und gekräftigt sind, und er die erste besonnene Anwendung seiner Anlagen mit, ihm Genuß gewährendem Erfolg belohnt findet; ferner: wie viel einfacher und natürlicher werden nicht seine Combinationskräfte hier in Anspruch genommen, wo er nur — nachdem ihm die, durch die erste Note bezeichnete Tonstufe auf der Klaviatur gezeigt worden — so viele Stufen rechts oder links davon entfernt anzuschlagen hat, als die Noten durch ihren höhern oder niedern Standpunkt auf dem Notenplane anzeigen; wogegen er, nach der bisher üblichern Methode, sich erst den Namen der Note erinnern muß, und hiernach die entsprechende Taste zu suchen hat. Jedenfalls darf ich versichern, daß ohne Ausnahme alle, nach der erstern Methode von mir Unterrichteten, nicht nur die zuerst vorgegebenen Notenreihen viel schneller abspielen konnten, sondern auch in der Folge viel unbefangener und sicherer vortrugen, als es mir früher je vorgekommen.

Auch zur weitern Ausbildung des Taktgefühls können solche kleine Tonstücke sehr vortheilhaft auf folgende Weise angewandt werden:

Die ersten Uebungsstücke dürfen nur Viertel-Noten enthalten, zu denen der Schüler während des Spielens zugleich zählt; sie können theils im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Takt geschrieben seyn; darnach nehme man Uebungsstücke vor, welche nur halbe Noten enthalten, und lehre: daß eine so gestaltete Note noch einmal so lange Zeit währet, als die frühere, also ein, durch solche Note angedeuteter Ton so lange angehalten werde, bis man ein und zwei dazu zählt; ist einer solchen Note ein Punkt beigesetzt, so ist ihre Zeitdauer

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0058

um die Hälfte verlängert, und werden folglich ein, zwei und drei dazu gezählt; auf ähnliche Weise erkläre man die ganzen Noten, nur enthalte man sich Anfangs der Benennungen: ganze, halbe, Viertelnoten ꝛc., da diese doch im Anfange nur irre machen können; ist der Schüler mit den gegenseitigen Zeitverhältnissen dieser Notengestalten bekannt, so kann er sich späterhin um so leichter in diese (eigentlich doch sehr wunderlichen) Benennungen hineindenken. Vorläufig lerne der Schüler also: Wenn zu einer Note, bestehend aus einem gefüllten Kopfe mit einem Striche daran ein Schlag geschieht, so geschehen deren zwei zu einer Note, die aus einem leeren, unausgefüllten Kopfe mit einem Strich daran besteht, und vier, wenn die Note bloß aus einem leeren Kopfe besteht; sind zwei gefüllte Noten (Viertelnoten) durch einen starken Strich miteinander verbunden (also Achtelnoten), so währen beide zusammen nur so viel Zeit, als eine Note ohne solchen starken Strich; kurz, ein gewandter Lehrer wird Mittel und Wege genug finden, die Zeitverhältnisse der Noten gegen einander (Noteneintheilung genannt), ohne die Bruchnamen durch bloßes Auffassen der verschiedenen Gestalten der Noten zu erklären und durch zahlreiche Beispiele praktisch zu üben; das Wenige, was hier über diesen Punkt gesagt ist, wird hinreichend seyn, meine Ansicht hierüber zu verdeutlichen.

Anmerk. Zu diesen Uebungen ist ganz besonders zu empfehlen: „Erster Lehrmeister im Clavier- oder Fortepianospiel ꝛc. von Wilhelm Adolph Müller, Cantor in Borna ꝛc. 1s Bdchen. 2te Auflage. Preis ¾ Thlr. Meißen bei F. W. Gödsche.“ Ferner: „Diabelli's vierhändige Uebungsstücke im Umfang einer Quinte.“

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0059

E. Uebungen im Abmessen der Tonhöhen.

(S. §. 31 und 32.)

Man zeige dem Schüler zwei Tasten, und lasse ihn die Entfernung der höhern von der tiefern angeben. Z. B.

h ist zwei ganze Töne höher als g.

$\overline{c}$ ist zwei ganze Töne und einen halben Ton höher als g.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0060

Anhang.

Erklärungen des Begriffs Tonart.

§. 1.

In der Sprache ist das Wort ein Zeichen für einen Begriff; was in der Sprache dem Verstande das Wort ist, das ist in der Musik der Ton dem Ohre.

Z. B. Das Wort: „Thier" erweckt in uns Vorstellungen von den wesentlichen Merkmalen desjenigen Wesens, welches durch dieses Wort bezeichnet wird; so auch wird, wenn wir einen Ton hören, in unserm Gehöre eine Vorstellung seiner wesentlichen Merkmale erweckt, als: seine bestimmte Höhe, sein eigenthümlicher Klang. Gleichwie wir also nur dann einen klaren Begriff des Wortes Thier haben, wenn wir uns sogleich dessen wesentliche Merkmale deutlich vorstellen können, so haben wir auch erst dann einen klaren Begriff von einem Tone, den wir hören, wenn wir alle seine wesentlichen Merkmale sogleich aufzufassen im Stande sind; als: die Tonhöhe, ob z. B. c oder d ꝛc. den Klang, ob Fortepiano-, Violin-, Flötenklang, ob dieser Klang stark oder schwach, voll oder dünne, bedeckt oder frei, u. s. w.

§. 2.

So wie in der Sprache erst dann ein Gedanke ausgedrückt wird, oder (da jeder Ausdruck der Gedanken ein Satz genannt wird) ein Satz — Sprachsatz entsteht, wenn wir

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0061

mehre Begriffe in ein gegenseitiges Verhältniß bringen: so entsteht auch in der Musik erst dann ein musikalischer Gedanke — Tonsatz, wenn wir mehre Töne in ein gegenseitiges Verhältniß bringen.

Z. B. „Kind, lächeln." Diese beiden Wörter können, ohne eine Beziehung zu einander, keinen Gedanken ausdrücken, also keinen Satz bilden; eben so wenig können folgende beiden Töne: c, d ohne gegenseitige Beziehung einen musikalischen Gedanken — Tonsatz — ausdrücken; sobald aber jene Worte in Verhältniß zu einander gebracht werden, als: „das Kind lächelt," so entsteht ein Sprachsatz; bringen wir auf ähnliche Weise die beiden Töne c und d in ein gegenseitiges Verhältniß etwa so: $\overset{>}{\frown}$ c d | c $\overset{>}{}$, so haben wir einen Tonsatz gebildet.

§. 3.

Wie in einem Sprachsatze der Begriff ein Grundbegriff (Subjekt) ist, zu dem die übrigen Begriffe in Beziehung stehen, so ist in einem Tonsatze auch der Ton, zu welchem die übrigen im Verhältnisse stehen, der Grundton.

Z. B. In dem Satze: „das Kind lächelt" ist das Wort: Kind der Grundbegriff; in dem Tonsatz: $\overset{>}{\frown}$ c d | c $\overset{>}{}$, ist der Ton c der Grundton.

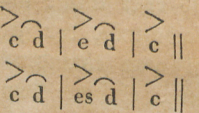
§. 4.

So wie in der Sprache durch die besondere Art und Weise, nach welcher die Begriffe zu einander in Verhältniß gebracht werden, eine besondere Satzart entsteht, so entsteht auch in der Musik durch die besondere Beziehung, worin mehre Töne zum Grundtone stehen können, eine besondere Tonart.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0062

Z. B. „Das Kind lächelt."
„Lächelt das Kind?"
„Lächelte doch das Kind!"

sind verschiedene Satzarten, weil der Nebenbegriff lächeln jedesmal zu dem Grundbegriffe Kind in einem andern Verhältnisse steht; eben so stehen folgende beiden Tonsätze in verschiedenen Tonsatzarten — Tonarten genannt:



weil die Beziehungen der übrigen Töne zum Grundtone in beiden Sätzen verschieden ist.

§. 5.

Unter Tonart versteht man also in der Musik die besondere Beziehung aller, in einem Tonstücke vorkommenden Töne, zu irgend einem Grundtone.

§. 6.

Die Beziehung mehrer Töne zu irgend einem Grundtone ist in der Musik nur zweierlei, daher giebt es auch nur zwei Tonarten; man nennt die eine: die harte (dur) Tonart, die andere: die weiche (moll) Tonart.

§. 7.

So wie in der Sprache jedes Wort als Grundbegriff dienen kann; so kann auch in der Musik ein jeder Ton als Grundton angenommen werden, und zu ihm die übrigen Töne in beide §. 6 genannte Verhältnisse gebracht werden.

§. 8.

So wie in der Sprache dieselbe Satzart bleibt, wenn das Verhältniß der Nebenbegriffe zum Grundbegriffe dasselbe bleibt, es mag übrigens das Wort, welches als Grundbegriff

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0063

genommen wird, sein von welcher Art es wolle: so bleibt auch in der Musik die Tonart dieselbe, so lange das Verhältniß der übrigen Töne zum Grundtone dasselbe bleibt, man nehme als Grundton welchen Ton man wolle.

§. 9.

Wird in einer Reihe stufenweise nach einander folgender Töne der Grundton als erste Stufe angenommen, so ergiebt sich schon aus dem Verhältnisse der gegenseitigen Entfernung der ersten drei Stufen von einander, in welcher Tonart der Tonsatz steht, oder: ob die Tonart die harte oder weiche ist.

§. 10.

Wird der Grundton als erste Stufe angenommen, so muß die zweite Stufe aufwärts in jeder Tonart einen ganzen Ton von der ersten entfernt seyn, die dritte Stufe ist in der harten (dur) Tonart einen ganzen Ton, in der weichen (moll) Tonart aber nur einen halben Ton von der zweiten Stufe entfernt.

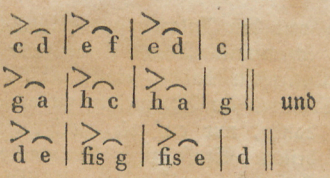
§. 11.

Jede dieser beiden Tonarten bekommt ihren besondern Namen, jenachdem der eine oder andere Ton als Grundton angenommen wird. Findet also das §. 10 beschriebene Verhältniß der harten Tonleiter vom Grundton c aus statt, so nennt man die Tonart C dur. Jede der beiden Tonarten kann daher in so vielen Gestalten vorkommen, als Grundtöne angenommen werden können. (S. §. 7.)

Anmerk. 1. Beispiele zur Erläuterung der Paragraphen 8 bis 11.

So wie folgende Sprachsätze: „Der Knabe weint," „das Kind lächelt," „das Wenn ist sehr zweifelhaft," „das Ach klingt kläglich" u. s. w. durchaus Sätze einer Art, nämlich erzählende sind, eben so sind auch folgende Tonsätze:

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0064



in einer und derselben Tonart, nämlich: der harten (dur), weil sich in allen das im 10ten Paragraphen erklärte Verhältniß der Töne zum Grundtone findet, welches die harte Tonart bedingt, so wie in jedem der obigen Sprachsätze, das Verhältniß der Nebenbegriffe zum Hauptbegriffe ist, wie es die erzählende Satzart erfordert. Die Tonart des ersten der drei kleinen Tonsätze ist C dur, weil der Grundton C ist, aus demselben Grunde ist die Tonart des zweiten Satzes G, die des dritten D dur.

So wie aber in der Sprache eine andere Satzart entsteht, sobald das Verhältniß der Nebenbegriffe zum Grundbegriffe ein anderes wird, so entsteht auch in der Musik eine andere Tonart, sobald das Verhältniß der dritten Stufe zum Grundtone verändert wird (s. §. 9 und 10). Von den in §. 4 angeführten Sprachsätzen ist daher, nach den verschiedenen Verhältnissen, in denen der Nebenbegriff zum Grundbegriff steht, der erste ein erzählender, der zweite ein fragender, der dritte ein wünschender Satz; von den in demselben § angeführten beiden Tonsätzen ist der erste in der C dur-, der andere in der C moll-Tonart, wegen des verschiedenen Verhältnisses der dritten Stufe zu dem Grundtone b.

Anmerk. 2. Daß ich nicht das Verhältniß aller Töne einer vollständigen diatonischen Tonleiter weder in der dur- noch moll-Tonart angegeben, hatte zwei Ursachen; erstens: weil ich hier bloß zum eigentlichen Musikunterrichte vorbereiten, einen Schüler erst fähig machen möchte, jeden guten Unterricht in der Musik, sey es nach welcher Methode es wolle, fassen zu können; zweitens: weil man sich bis jetzt über die Verhältnisse der Töne in der Moll-Tonleiter noch nicht hat vereinigen und verständigen können, also eine vollständige Lehre über die diatonischen Tonleitern besser jedem verständigen Lehrer selbst überlassen bleibt, zumal da für jede abweichende Meinung sich Gründe angeben lassen. Ob und wie weit alle dur- und moll-Tonarten, so wie die Tonverhältnisse in den diatonischen Tonleitern zu erklären

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0065

sind, mag von den Anlagen und Fähigkeiten des Schülers abhangen; ich meines Theils strebe zwar schon im vorbereitenden Unterrichte dahin, einen möglichst klaren Begriff von den Tonarten im Allgemeinen zu verschaffen, beschränke mich aber dahin, nur auf die zwei verschiedenen Verhältnisse der dritten Stufe zum Grundtone aufmerksam zu machen, und in den erläuternden Beispielen den Umfang einer Quinte nicht zu überschreiten.

Anmerk. 3. Das Gehör des Schülers in der Auffassung des Unterschiedes zwischen der dur- und moll-Tonart zu üben, würde ich ihm oft kleine melodische Sätze — mit Beibehaltung desselben Grundtones — bald in der einen, bald in der andern Tonart vorspielen, und ihn selbst seine ersten kleinen in Noten ausgeschriebenen Fingerübungen von dur in moll übertragen lassen, dadurch daß er die dritte Stufe einen halben Ton erniedrigt; ihn auch praktisch zu überzeugen, daß (nach §. 8) die Tonart nicht geändert wird, so lange dasselbe Verhältniß sämmtlicher Töne zum Grundtone statt findet, man nehme zum Grundtone welchen Ton man wolle, so spiele ich ihm ein und dasselbe Tonstück, z. B. ein kleines bekanntes Lied, einen kleinen Tanz u. s. w. in mehren dur-Tonarten vor, und lasse ihn selbst seine Fingerübungen in alle dur-Tonarten transponiren; hierzu sind z. E. die erstern Uebungen aus A. E. Müllers und J. N. Hummels Klavierschule im Umfange einer Quinte, sehr passend; auch wird solches Transponiren einem Schüler — wenn auch nur mit mäßigen Talenten begabt — nicht schwer, sobald er nur das Verhältniß der gegenseitigen Entfernung der ersten drei Stufen aufgefaßt hat.

Anmerk. 4. Endlich möchte ich es noch als zweckmäßig empfehlen, das Ohr des Schülers recht früh für die Wirkung folgender charakteristischen Töne empfänglich zu machen:

1) Der Grundton, er weckt das Gefühl der Ruhe;

2) Die dritte Stufe (die Terze) bestimmt die Tonart, und entspricht — sowohl melodisch als harmonisch angewandt — in der dur-Tonart im Allgemeinen dem Charakter der edlen Freimüthigkeit, der Würde, der Freude ꝛc., in der moll-Tonart dagegen entspricht sie mehr dem Charakter der Niedergeschlagenheit, der Verschlossenheit, der Betrübniß, der Demuth ꝛc.

3) Die siebente Stufe, sowohl der dur- als moll-Tonart erweckt das Verlangen nach Beruhigung, den Grundton zu hören.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0066

Durch langsames, oft wiederholtes Vorspielen folgender harmonischer Sätze dürfte der Anfänger wohl am ehesten auf die Wirkung obiger erwähnten charakteristischen Töne aufmerksam werden, und die verschiedenartigen Eindrücke derselben auffassen lernen:

Nr. 1.

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

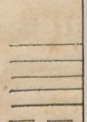
Nr. 2.

c	c	c	h	c
g	as	g	f	es
es	f	es	d	c
c	f	g	g	c

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0067

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn884887758/phys_0070

Sind diese eilf Stufe … Notenplan darbietet, nicht hinreichend, die vor… …nhöhen zu bezeichnen, so fügt man — bald üb… …demselben — Neben= linien hinzu, je nachdem … …der tiefere Töne vor= kommen; als:



Die fünf längern Linien … …tlinien genannt, im Gegensatze der, diesen hi… …zern Linien, Neben= linien.

Die Hauptlinien uni… …henräume werden von unten auf gezählt: 1, 2… …auch die über dem Notenplan hinzugefügten … dagegen werden die unter dem Notenplane … …inien von oben nach unten gezählt; als:

Hauptlinien:



Zwischenräume:



Ueber dem Notenplane … …Nebenlinien:



Unter dem Notenplane … …Nebenlinien:



Anmerk. Die Nebenlin… …ur eine Erweiterung des Notenplans, und … …chlich wundern, noch fast täglich von Musik… …hren der Notennamen zu hören: „eine Note … …ich durch den Kopf heißt“ u. s. w. statt: eine … …rsten Nebenlinie ꝛc. Daß

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de /rosdok/ppn884887758/phys_0071