

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Naturgemässe Ausbildung in Gesang und Clavierspiel**

**Gervinus, Viktoria**

**Leipzig, 1892**

XVI. Gemeinsamer Unterricht für Gesang, Clavier und Akkordenlehre

[urn:nbn:de:bsz:31-140633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-140633)

werkzeug zur Tonmalerei in richtigen Stand setzen, so wie die sorgfältigste Überwachung alles dessen, was zu dem musikalischen Haushalt gehört, mit unerbittlicher Strenge handhaben. Der Inhalt dieser Blätter vertritt grundeinfache Prinzipien, die sich bei ihrer praktischen Ausführung noch einleuchtender darlegen und die Eltern und Lehrer auch darauf aufmerksam machen werden, dass es sich bei solcher Behandlung des Gesang- und Clavierunterrichts nicht nur um die musikalische Bildung, sondern auch um die Entwicklung der Charaktereigenschaften handelt.

In steigender Mannichfaltigkeit von den Liedern mit Worten zu charaktervollen, d. h. rhythmisch und melodiös scharf prononcirten Melodien ohne Worte, und in steigender Schwierigkeit von einfachen zu schwierigen instrumentalen Tonstücken, wird das Kind fast mühelos zu den allerschwierigsten, künstlerischen Leistungen befähigt werden, wenn Einsicht, Umsicht und Ausdauer den Lehrer leiten!

## Gemeinsamer Unterricht für Gesang, Clavier und Akkordenlehre.

### XVI.

Es ist darüber in den vorstehenden Blättern im Allgemeinen gesprochen worden; hier ist es erforderlich, den Lehrern oder Lehrerinnen die bewährten praktischen Erfahrungen der Herausgeberin mitzuthemen.

Der gemeinsame Unterricht für Gesang und Clavier muss wöchentlich zweimal stattfinden und jedem Unterricht müssen zwei auf einander folgende Stunden gewidmet werden, welche sich bei dem ersteren auf die Übungen der Vocale, auf den Vortrag des Liedes und auf die Akkordenlehre, bei dem Clavier auf den Vortrag der Clavierstücke, der Akkorden- und Gehörübungen erstrecken.

Für die Clavierstunde soll die normale Zahl der Schüler auf 8 beschränkt werden; zum Gesang sind 12—18 derselben erwünscht, und sind solche — mit gut begabtem Gehör — aus den befreundeten Familien der am gemeinsamen Musikunterricht theilnehmenden Kinder sehr leicht heranzuziehen.

Das Unterrichtslokal muss bei den Lehrern oder abwechselnd bei den Familien der Kinder hergestellt werden. Es ist in den grösseren Städten, wie Hamburg und Berlin, Gebrauch, dass gegenseitig befreundete Familien ihre Kinder auch in anderen Lehrgegenständen in dieser Weise unterrichten lassen; dort wenigstens wird man keine Schwierigkeit in jenem gemeinsamen Musikunterricht erkennen.

Der Unterrichtspreis für den Schüler wird sich dahin feststellen lassen, dass der Lehrer für jede Stunde 1 Mark, für 4 Stunden per Woche also 4 Mark von dem Kinde, und für den wöchentlichen Stundencyklus von 8 Kindern folglich 32 Mark erhält. Es wird ihm nicht zu ermüdend werden, 5 solcher wöchentlichen Stundencyklusse zu errichten, wobei er seine Einnahme auf 5 mal 32 Mark — 160 Mark, steigern wird bei nur 20 Lehrstunden per Woche. Unter solchen Umständen ist es möglich, dass der Lehrer seine Freude am Unterricht frisch erhalten und zugleich die eigne musikalische Fortbildung fortpflegen kann; ein solcher Lehrer bleibt auch den Ansprüchen älterer Schüler gewachsen. Es ist eine irrige Voraussetzung, dass namhafte Sänger und Clavierspieler zugleich vorzügliche

Lehrer sein müssen. Wohl mag der echte Künstler durch sein Beispiel auf junge Sänger und Clavierspieler fördernd einwirken; wer aber diese Blätter studirt hat, wird zur Einsicht gelangt sein, dass der sichere Weg zum gewissen Ziele nur durch Geduld und Ausdauer erreicht werden kann, welchen der praktische Lehrer bereits geübt und bewährt hat.

#### a) Erste Singstunde.

Der Lehrer hat das Gehör des Kindes zu prüfen. Gelingt es demselben nicht, irgend einen Ton aus der eingestrichenen Octave nachzusingen, so wird es mit andern mangelhaft Begabten in die vordere Reihe vor den Lehrer gesetzt. Derselbe sei vorsichtig, solche Kinder nicht muthlos zu machen; es ist von dem gemeinsamen Musikunterricht für die allmähliche Entwicklung des Gehörs viel zu hoffen. Der Lehrer hat ferner das musikalisch-feinere Gehör der Kinder zu prüfen, ob sie Dur- und Moll-Akkorde und Modulationen zu unterscheiden verstehen; solche Schüler, deren musikalische Intelligenz dann zugleich von einem klugen Geiste und lebhaften Gefühle begleitet ist, wirken ermutigend und aneifernd auf Lehrer und Schüler.

Die Kinder, in zwei Reihen vor dem Instrumente\* sitzend, nehmen ihre Lieder zur Hand; der Lehrer fordert sie auf, sich eines der Ersten davon auszuwählen und lässt dasselbe von einem Kinde laut vorlesen. Die hierbei auftretenden Fehler der Aussprache, der mangelhafte Vortrag, müssen sofort zum Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit gemacht werden, indem er das eigne Urtheilen der Kinder durch Fragen herausfordert: »Hat sie recht gelesen? heisst es Frühling, Blüthen, Beime, Vogel, pflicht, grint? Wie sollen diese Laute gesprochen werden? Sprecht sie alle zusammen deutlich und schön aus; — wiederholt sie noch mehreremale.«

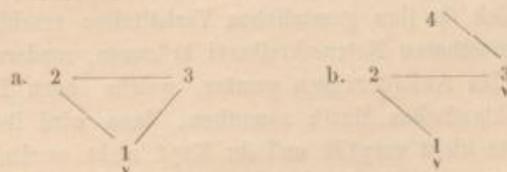
Der Lehrer lässt sodann das Lied von einem andern Kinde laut lesen und es ergeben sich hierbei weitere, das Selbstprüfen der Kinder anregende Fragen: »Scheint es Euch nun besser gelesen? — Wie, seid Ihr noch nicht ganz zufrieden; es geht Euch vielleicht wie mir; ich nenne das Plappern, und wenn in ähnlicher Weise gesungen wird, so nenne ich das Ableiern; ich erlaube Euch Beides nicht. Wenn Ihr vom Frühling sprecht oder singt, so muss man das Eurer Stimme anhören, dass Ihr etwas Frohes berichtet, wie man auch bei schwermüthigen oder ernsten Liedern deren Inhalt daraus erkennen muss. Denkt hieran nun, wann und wo Ihr lest oder singt, dass dies nie mit zerstreutem Geiste geschehen darf. Lest nun nochmals folgende Lieder: Die Freude; an die Freude; Abendandacht; Erinnerung, und denkt daran, dass Ihr nicht wieder die beiden ersten muntern Tonbilder mit ernster Miene, herabhängenden Mundwinkeln und somit — wie vorhin — schläfrig vortragt, sondern dass dieselben einen frischen, herzhaften Ausdruck haben müssen, gerade wie der Eures Gesichts; das gehört allemal zusammen beim Sprechen oder beim Singen des Liedes; und andererseits werdet Ihr die 2 letzteren Lieder mit ernster Miene vortragen. Beides ist an sich selbst schon natürlich, allein es ist vor Allem nothwendig! Die Saiten Eures Singinstrumentes werden in munterer Stimmung vom Athemstrom kräftiger angeschlagen und der voller geöffnete, vergnügte Mund gibt den Tönen einen weitem und fester gespannten Raum zum Erklingen, d. h. einen stärkeren Wiederhall, während ein kleiner Mundraum, bei schwächer geöffnetem Munde und schlaffen Kiefern, Mund und Lippenbewegungen, einen schwächeren, gedämpfteren Ton dort erzeugt. Ich brauchte Euch das kaum zu sagen, denn wenn Ihr aufpasst, so werdet Ihr an Euch selbst die Verschiedenheit im Tone und in den Gesichtszügen bei Fröhlichkeit und Trauer wahrnehmen. Übrigens ist auch damit noch wenig gethan; das Hauptaugenmerk habt Ihr

\* Dazu passt nur ein tafelförmiges, welches dem Lehrer den vollen Blick über die Schüler gestattet.

auf den Kern oder die Seele des Wortes — den Laut eines jeden Wortes zu richten, um ihn deutlich und schön und seiner Bedeutung gemäss, die er in dem Gedichte oder im Liede einnimmt, mehr und weniger hervorzuheben, d. h. zu malen.« — »So; das lässt sich hören, und ich hoffe, das wird nun in jeder Stunde noch besser werden, wenn Ihr so eifrig fortfahrt: an mir soll es gewiss nicht fehlen, denn ich habe die Überzeugung, dass Ihr erst gut reden müsst, ehe Ihr gut singen lernen könnt, und dass ein unrichtiger, unschöner Gesang nicht nur Zeitverlust, sondern ein Verderben für Eure Gesundheit und für Euren Geschmack ist.«

»Wir wollen indessen schon heute das Lied vom Frühling zu singen versuchen und zwar gleich, in dem vom Tondichter vorgeschriebenen Taktmaasse, das er vorne an den fünf Notenslinien vorgezeichnet hat; denn das gesungene Lied erfordert eine noch viel aufmerksamere Sprache, bei welcher jede lange und kurze Silbe von Euch Allen auf's Genaueste zusammen gesprochen werden muss; wir wollen dies durch die Eintheilung des Taktes sogleich zu bewerkstelligen suchen. Die Sache ist sehr einfach! Versucht nur wie es lautet, wenn Ihr die Silben Eures Liedes gleich lang sprecht und die Töne desselben gleich lang singt; dann hört Ihr genau, dass ohne Abwechslung von langen und kurzen Silben und langen und kurzen Takttheilen Sprache und Gesang wie jenes Plappern und Leiern unerträglich anzuhören ist. Was nun die Worte des Liedes darin vorschreiben, dem hat der Takt und die Melodie zu gehorchen und der Gesang hat das durch den ernsten oder heitern Ausdruck seiner Stimme und die Feinheit seiner Aussprache darzustellen. Um dies der musikalischen Kunst würdig zu thun, müsst Ihr die strengste Ordnung für die feinsten Taktunterschiede handhaben lernen, indem Ihr — hier — nicht, wie beim Üben des Claviers, laut und bestimmt zählt (S. 76), sondern sichtbar und bestimmt durch Taktschlagen den Silben und Tönen ihre verschiedenen Taktwerthe zuzutheilen lernt. Man kann daher den Takt, der in dieser Weise Alles erst an den festen Platz stellt, so recht das Fundament aller Musik nennen.«

Der Lehrer zähle zuerst laut und bestimmt mit allen Kindern:  $\hat{1}-2$ ,  $\hat{1}-2$ , u. s. f. wobei er sie das Eins etwas mehr betonen lässt; dann lehre er sie den Takt dabei zu schlagen. Sie müssen den rechten Arm vom Ellenbogen an in grader Linie der Körpermitte zuwenden, die Hand mit dem Zeigefinger sehr wenig hier erheben und mit diesem die Bewegung nach Unten (für 1) und nach Links (für 2) sehr ruhig ausführen, indem sie dazu, wie vorhin, laut und bestimmt zählen; der Ernst und die Ruhe dürfen durch das Ungeschick Einzelner nicht dabei unterbrochen werden, welche es für die nächste Stunde zu Haus zu üben haben. Sobald die andern Kinder in dieser Zwei-Takttheilung etwas sicher geworden sind, nimmt der Lehrer die Drei- und Vier-Takttheilung mit ihnen durch; zuerst wie vorhin, nur laut zählend, und dann mit dem Taktschlag: die Erstere: a, nach Unten, nach Links und nach Rechts, wiederum das Eins etwas



mehr betonend; die Letztere: b, nach Unten, nach Links, nach Rechts und nach Oben, die Eins und Drei mehr betonend. Sobald sie damit etwas befreundet sind, spielt er ihnen die Melodie des Frühling zuerst vor und lässt sie dann bei rhythmisch-fester Führung der einfachen Clavier-Begleitung, die Verse aus dem Liederbuche mitsingen.

Erst wenn sie diese auswendig können, beginnt das Taktschlagen zum Gesang und zur Begleitung des Lehrers, welcher sie nun allein gewähren lässt, indem er die Ordnung des Schlags, die Haltung der Kinder, ihre Mundbewegungen, die Reinheit der Laute und die Deutlichkeit der Aussprache überwacht. Bei einer grossen Anzahl von Kindern in den öffentlichen Schulen greife er abwechselnd 12—14 heraus, um sich nachdrücklicher

ihres Fortschritts versichert zu halten. Der Lehrer, welcher einer eigenartigen Mundart unterworfen ist, befeissige sich namentlich einer verdoppelten Aufmerksamkeit auf seine eigne Sprache.

Die Verschiedenheit des Alters bietet bei diesem Unterrichtsplan kein Hinderniss, sondern bedeutende Vortheile; denn nach wenigen Monaten werden die neu eingetretenen durch das Beispiel der dort schon geschulten Kinder jedes Alters, welche ihnen durch ihren Vortrag im Gesang und Spiel eine Vorstellung von der Schönheit der Gesangkunst geben können, sehr rasch gefördert werden. Diese bedürfen bereits des Taktschlagens nicht mehr, ihre Vocale sind durchgebildet, ihr Verständniss für den Rhythmus und ihre feine Lippenbildung befähigen sie, dem Ausdruck ihrer Stimme natürlichen und herzlichen Lauf zu lassen; die ganze Mannigfaltigkeit der in den Liedern enthaltenen Gemüthsstimmungen dem Hörer zum Verständniss zu bringen, wird ihnen daher möglich werden. Immerhin schaden noch kleine Flecken der vollen Reinheit dieser lieblichen Tonbilder; noch ist das Zusammensprechen aller Kinder nicht flüssig, nicht delikate, nicht deutlich genug; den rhythmischen Accenten der Freude in ihren Abstufungen zur fröhlichen Lust wie zum sinnigen Ernst, den zahllosen Farbenmischungen, welche der reine Laut, der Umlaut, der Doppellaut in den malerischen Worten dieser Lieder von ihnen verlangt, fehlt hier und da noch der letzte Nachdruck und Schmelz. Diese Mängel durch die älteren und jüngeren Kinder selbst auffinden und abstellen zu lassen, bereitet ihm das schönste Feld, seine eigne Regsamkeit für diese Fragen anzuspornen, sein Gehör und sein Empfinden zu verschärfen und zu verfeinern. Dem unberechenbaren Fehler der Kindheit und Jugend: der Zerstreuung und Vergesslichkeit, sobald sie der Anlass eines schleppenden Vortrages sind, begegne der Lehrer dagegen am besten stets mit der strengen Frage: Was singt Ihr? Der Erfolg wird ihn von der Wirksamkeit derselben überzeugen.

#### b) Akkordenlehre. (1)

Der kleinere Abschnitt dieser beiden Lehrstunden wird mit dem theoretischen Theile der Musik ausgefüllt. Seite 60 ist die Wichtigkeit einer praktischen Anleitung der Harmonielehre besprochen; die Grundsätze für deren Lehrgang sind folgende: der Schüler darf nie gelangweilt werden durch Namen und Begriffe, die ihm nicht durch Anschauung und Fasslichkeit einleuchtend gemacht werden können. Der Lehrer muss verstehen, das Kind für die Anfangsgründe zu fesseln, was ihm bei einer grösseren Schülerzahl ungleich leichter wird, als dem Einzelnen gegenüber. Die Schüler sollen ihre Studien auf dem Clavier ausführen, damit auch das Verständniss der minder Begabten, getränkt mit den einfachen und gesunden Harmonien der Töne, sich für ihre gesetzlichen Verhältnisse erschliesse; ihre Finger sollen sich nicht über der unfruchtbaren Notenschreiberei krümmen, sondern sie sollen sich dehnen, strecken und kräftigen, den Anforderungen gemäss, welche ihnen Tonleiter, Akkorde, hier wie in aller einfachen, klassischen Musik zumuthen, dann wird ihnen die Freude und der Erfolg auf diesem Gebiete nicht vergällt und ihr Kopf nicht verdreht werden; denn leider hat diese schwierige Wissenschaft in ihrer Verwerthung für den einfachen Menschenverstand noch keine vermittelnde Brücke gefunden.

Der gemeinsame Unterricht bietet auch bei diesem Lehrzweig, durch den gegenseitigen Wettstreit, den grossen Vortheil frischerer Geistesthätigkeit. Ausser dem Verstande werden das Gedächtniss und die Vorstellungskräfte durch die stets wechselnden Fragen des Lehrers in reger Spannung erhalten und manche Schüler werden auf diesem Wege intellektuelleren Interesses allmählig der wahren Musik zugeführt. Die Abwechslung, welche hier durch den Gesang und durch die Thätigkeit des Geistes, das Gefühl und den Verstand zugleich anregt, übt auf die verschiedenen Anlagen der Kinder einen ergänzenden, allseitig entwickelnden Einfluss aus.

t  
e  
n  
n  
t  
s  
n  
-  
.  
;  
h  
t  
r  
n  
e  
n  
:  
s  
t  
  
le  
-  
ie  
-  
ie  
l,  
i,  
en  
en  
l,  
er  
er  
er  
ad  
  
en  
en  
rs  
en  
en  
t,  
en

Nr. 1.

Linke Hand. Rechte Hand.

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

Contra Octave. Grosse Octave. Kleine Octave. Eingestrichene Octave. Zweigestrichene Octave. Dreigestrichene Octave. Viergestrichene Octave.

1

Nr. 2.

3/8

2. Octave. 3. Octave. 4. Octave. 5. Octave.

Nr. 3.

Rechte Hand. Linke Hand.

Heute widmet sich das gemeinsame Interesse ausnahmsweise den jungen Anfängern für die ersten Anfangsgründe des Clavier-Unterrichts, wobei der Lehrer sie am Clavier um sich her versammelt, so dass sie die Tastatur bequem überblicken können. Er lehrt sie die Namen der sieben weissen Tasten: (Nr. 1.) *C, D, E, F, G, A, H*, und spornt ihre Aufmerksamkeit und ihren Wetteifer damit an, alle 7 Tasten im Umfange der ganzen Tastatur, also in ihren siebenfachen\* Wiederholungen, aufzusuchen. Das Interesse wird sich noch steigern, wenn ihnen eine der geübten Schülerinnen die neue Errungenschaft für das Auge durch einen trefflichen Vortrag ebenfalls zu Gehör bringt.

»Nun, das wird Euch schon Lust machen, Eure Finger auf diesem Tummelplatz ebenso sicher bewegen zu lernen; glaubt man doch hier nicht, dass sie alle verschiedene Grösse und Stärke haben? Wir dürfen daher unsere kleine Freundin loben, dass ihre Töne so glatt und leicht wie Perlen und doch kräftig und klangvoll dahin rollen und dass dabei die Steigung und Senkung des ganzen Laufes so fein zur Geltung gebracht wurden. Das müsst auch Ihr schon gleich mit dem Beginn des Clavier-Unterrichts sowohl in der Tonleiter wie im Liede und wie in allen Musikstücken beobachten. Denn es ist ein Gesetz in aller Musik, dass sie im Wechsel von hellen und dunkeln Tönen hier, oder, von Steigung und Senkung in der Stimme, ihren Ausdruck findet für Freud' und Leid, für Scherz und Ernst, wie wir das schon vorhin bei den Liedern besprochen haben; die Verletzung dieses Gesetzes wird das Ohr eines echten Musikverständigen stets auf das Peinlichste berühren.

Es wird Euch nun doppelt interessiren, da Ihr die Namen jener sieben Tasten kennt und alle weissen Tasten und deren Töne gehört habt, auch ihre schriftlichen Zeichen, die man Noten nennt, zu studiren. Auf dieser Tafel (Nr. 2.\*\*\*) seht Ihr in Wirklichkeit eine Stufenleiter veranschaulicht, auf welcher jene Noten auf und ab zu wandern scheinen und in diesen Zeichen:  $\leftarrow \rightarrow$  findet Ihr für den leichtsinnigen kleinen Schüler sogar die Mahnung verbildlicht, dass jenes Steigen und Fallen nicht grell und plötzlich, sondern sanft und allmählig geschehen soll. Ihr findet auf dieser Stufenleiter aber nicht alle jene Tasten und Töne vertreten, die Ihr eben auf dem Claviere aufgesucht und nachher auch gehört habt; sie würde zu hoch werden und man hilft sich nöthigenfalls durch Hinzufügung kürzerer Stufenstriche und durch jenes Zeichen:  $S^{\text{va}} \cdots$  unter und über der letzten Note, welches andeutet, dass die folgenden 8 Töne höher oder tiefer gespielt werden sollen. Man sagt auch: eine Octave tiefer oder höher, wie man jene 7 Töne zusammengefasst auch eine Octave zu nennen pflegt, weil der achte Ton wiederum das *C* bringt. Hier findet Ihr nur 4 solcher Octaven, in deren Mitte die dick-durchstrichene Note Euch die Stelle der Tastatur bezeichnet, welche der rechten und linken Hand getrennte Stufenleitern oder sogenannte Liniensysteme anweist. Ihr werdet den Vortheil davon sofort erkennen, wenn wir die grosse Stufenleiter an jener Stelle in 2 Theile (Nr. 3.) theilen, wonach die vielen Stufen nicht mehr belästigen, wie vorhin, und es Euch möglich sein wird, Eure dritte und vierte Octave, für die linke und rechte Hand, dort aufzufinden. Eure Mitschülerinnen haben Euch dies kleine Notenbeispiel auf Eure Tafeln aufgezeichnet, und es wird nun Eure Aufgabe sein, Euch die Lage der Noten auf diesen 10 Linien genau einzuprägen, so dass Ihr sie für die nächste Clavierstunde in und ausser der Reihe auswendig wisst, und ferner müsst Ihr Euch mit der ganzen Tastatur so vertraut machen, dass Ihr jede beliebige Taste in irgend einer Octave sofort benennen und greifen könnt.«

\* Erst etwas später lernen sie die gewohnten Octavenbezeichnungen.

\*\* Für die Anfänger sei stets eine schwarze, hölzerne Tafel mit rothen, breiten Notenlinien durchzogen, auf dem Notenpulte in Bereitschaft gehalten.

c) Theoretisch-anatomischer Überblick über die Hand und deren praktische wie künstlerische Bedürfnisse für das Clavierspiel.

Es ist nothwendig, die Bewegungen der Finger auf bestimmte Zwecke zu lenken, wie es im täglichen Leben bei einfachen und schwierigen Arbeiten geschieht. Nur solche Zwecke wirken auf das Denkvermögen, auf die Vorstellung des Anfängers, in welcher Weise seine Arbeiten am zweckentsprechendsten zu bewältigen seien, und nur solche Vorstellungen wirken auf seinen Willen und spornen die Nerventhätigkeit in den dazu erforderlichen, willkürlichen Muskeln an, dass sie sich, je nach den Erfolgen, die er nunmehr prüfen lernt, mehr oder minder zusammenziehen.

Die bisher verfolgten Methoden zur Erlernung des Clavierspiels zählen auf die Mitwirkung dieser intellektuellen Vermögen nicht, und doch lässt sich ohne deren Berücksichtigung ebenso wenig, wie bei dem Gesang ohne Vocalbildung, eine lückenlose Tonverbindung herstellen. Wie könnten auch die Schwingungen zweier Töne, das schwierigste technische Ergebniss bei allen Saiteninstrumenten, einschliesslich der menschlichen Stimmsaiten, auf dem Claviere so verschwistert werden, dass sie ihre Klänge weder ineinander noch voneinander getrennt, ertönen liessen, wenn die dazu erforderlichen Fingerbewegungen dem Zufall unterworfen wären und nicht vollkommen zweckentsprechend allen jenen natürlichen Gesetzen für ein gebundenes Clavierspiel Gehorsam zu leisten vermöchten? Denn schlaffe Finger können das nicht, weder Löffel, noch Gabel, noch Becher können sie festhalten. Schlaffe Finger können keine Taste bis zu ihrem Verbindungsmoment festhalten, aus welchem der neue Tonanschlag selbstständig hervorgehen soll. Eine Verbindung, welche nicht ganz getrennte, selbstständige Tonschwingungen an den Claviersaiten erzeugt, ist keine reine Verbindung, da treten alte Tonschwingungen zu neuen Tonschwingungen und das fortlaufende Spiel ist wie ein unbestimmtes Gemurmel von Tönen, oder aber, wenn die Schwingungen wirklich abgebrochen sind, ist es eine lückenhafte Linie.

Durch Anschauung beifolgender Abbildungen, sowie durch das Beispiel seiner Mitschüler wird es möglich, den angehenden Spieler in diese Unterrichtsweise rasch einzuführen und dem Lehrer, dem es um die Entwicklung aller selbstthätigen Kräfte seines Schülers zu thun ist, werden dort alle Mittel dazu in die Hand gegeben.

Die Fingerhaltung der beiden Abbildungen *a* (Tafel II) erfordert die gemeinsame Thätigkeit aller Unterarm-, Mittelhand- und Fingermuskeln heraus. Die Letzteren, für die Beuge- und Strecksehnen der Finger, liegen auf der Vorder- und Rückseite des Unterarms, welcher an Ausdehnung und Strammheit des Muskelfleisches in dem Maasse zunimmt, als jede dieser Kräfte sich anstrengt, die Herrschaft über die andere zu gewinnen. Dieser Akt ist in der Abbildung deutlich erkennbar: Der Strecker thut sein Möglichstes bis zur Grenze des ersten Fingergliedes, woselbst ihm der Beuger den Einfluss streitig macht. Nur wenn die Kraft auf beiden Seiten, wie hier, gleich gemessen, der Kampf beseitigt und Ruhe eingetreten ist, gelangt der persönliche Wille zur Herrschaft über den Anschlag seiner Finger, sei es bei ruhiger oder lebhafter Bewegung derselben, oder sei es zum Zwecke eines angehaltenen Akkords, bei dessen Festhalten jeder Ton die gleiche Kraft erfordert, andernfalls schwingen die Saiten nicht gleichmässig für alle Töne und die beabsichtigte Wirkung des Zusammenklangs bleibt unvollkommen.

Damit der Anfänger jeglichen Alters die Bedeutung jener Abbildungen verstehe, lasse ihn der Lehrer zuerst diejenige von *b* nachbilden, bei welcher keine starke Zusammenziehung der Muskeln stattfindet: der Schüler soll den Unterarm mit der Hand und allen 5 Fingern

II.

*a*



*a*



*b*





ruhig und grade, wie sie gewachsen sind, ausstrecken und die Finger alsdann eben so ruhig und leicht gerundet einziehen; es soll dies 15—20 Mal mit jeder Hand gemacht werden; dann soll der Schüler diejenige von *a* herzustellen suchen, indem er, die Finger ruhig und grade gestreckt, die Bewegung des Spreizens so lange machen lässt, bis alle 5 Finger in einer möglichst weiten Spreizung (Absonderung) von einander abstehen, wonach er sie mit den zwei vordern Fingergliedern bis zur möglichsten Rundung langsam und ruhig einbiegen und ebenso ruhig und gerundet die grade Spreizstellung wieder einnehmen lasse; es soll auch dieses 15—20 Mal mit jeder Hand gemacht werden. Es kann dann nicht ausbleiben, dass dem Schüler, sobald er diese beiden Arten der schlaffen und kräftigen Fingerbewegung je 8—10 Mal hintereinander mit jeder Hand ausführt, — wobei der Lehrer, vom Strecken bis zum Einbiegen der Finger, langsam 4 zählt, — bei der Einbiegung der gespreizten Finger seine eigene Willensbethätigung zum Bewusstsein kommt. Dieses Muskelgefühl schliesst jenen höchsten Akt aller Kontraktionen der Mittelhand unter dem Einfluss der sich messenden Streck- und Beugemuskeln des Unterarmes ein.

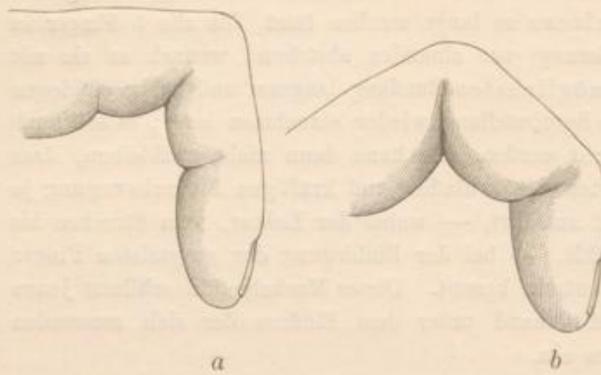
Ein solcher Grad vollendeter Beugung, gleichsam hammerartiger Haltung des vordersten Fingergliedes auf den Tasten, erzielt den noch viel weittragenderen Einfluss auf die Entwicklung der Tastnerven in den weichen, elastischen Polstern\* der Fingerspitzen (Fingerbeere), welche nunmehr dem Gehirne, in Verbindung mit dem Muskelsinn\*\*, die für die Verbindung der Tasten wahrgenommenen Eindrücke mittheilen. Der ganze Muskelorganismus gelangt nun erst zu seiner ungestörten Herrschaft, wenn die vom Gehirn ausstrahlenden Bewegungsnerven, welche den Fingern ihre Aufträge zu ertheilen haben, von den Druckbedürfnissen der Tasten vollkommen unterrichtet sind. Die Entwicklung des Muskelsinns und des Tastsinns sind daher unerlässliche Rücksichten für das gebundene Clavierspiel, denn ohne das Bewusstsein von dem Grade der beim Tasten angewandten Kraft könnte durch den eigentlichen Tastsinn allein so gut wie Nichts erfahren werden. Der jüngste Anfänger bedarf dieser Handhaben zum selbstständigen Bilden seiner Töne; er wird vermittelt des Muskelsinns an den Stufengraden der Muskelzusammenziehungen und vermöge des Tastsinns an den rhythmischen und melodischen Betonungen der Musik ein natürliches und klares Verständniss für dieselbe heranzubilden im Stande sein.

Wie sehr die auf den Tasten rundgebeugte Haltung der 2 letzten Fingerglieder auch von der Natur schon hiezu bestimmt sind, beweist vor Allem die eigenartige Beschaffenheit der beiden Sehnenstränge der Beugemuskel. Während die Sehnen der Streckmuskel über dem Rücken der Finger in einem sehnigen Gewebe auslaufen und sie damit gleichsam wie einen Handschuh überziehen, sind die 2 Beugeschienen über die innere Fläche der Finger fortgeführt. Die obere von ihnen, *sublimis*, heftet sich je seitlich an den Phalanx-Knochen

\* Sir Charles Bell, Die menschliche Hand, S. 118—119: »Die Oberhaut ist das Organ des Tastsinns. An den Fingern finden sich alle Vorkehrungen zur Ausübung dieses Sinnes. Den feinen, spiralförmigen Erhöhungen an den elastischen Kissen der Fingerspitzen, entsprechen an der inneren Fläche derselben vertiefte Rinnen, die zur Aufnahme eines feinen, breiartigen Stoffes dienen, in welchem die Enden der Gefühlsnerven liegen. Darin sind die Nerven geschützt und dabei doch durch die elastische Oberhaut den äusseren Eindrücken ausgesetzt.«

\*\* Sir Charles Bell, Die menschliche Hand, S. 127—134: »Ohne Muskelsinn wären wir nicht Herren über unsern eignen Körper. Wir könnten unsern Muskeln nicht beim Stehen gebieten, viel weniger beim Gehen, Springen oder Laufen, hätten wir nicht vor der Äusserung des Willens ein Gefühl vom Zustand der Muskeln; und was die Hand betrifft, so haben an ihrer Vollkommenheit als Werkzeug, die Freiheit ihrer Bewegungen und unser Bewusstsein dieser Bewegungen, in dessen Folge wir sie mit der höchsten Genauigkeit leiten, wohl gleichen Antheil.

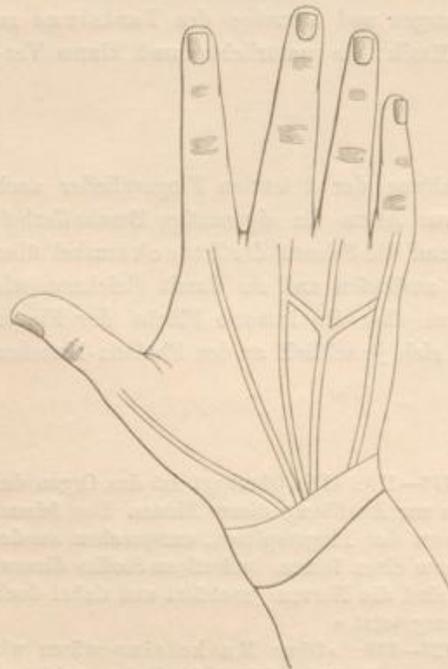
des mittleren Gliedes — in zwei Enden getheilt — fest und zieht es zugleich mit dem letzten Fingergliede gerade gestreckt herab (a), die darunter — nach den Knochen zu —



liegende, profundus, drängt sich durch den entstandenen Spalt, geht bis zum dritten Fingergliede, an dessen Phalanx-Knochen sie sich festsetzt und damit das vorderste Fingerglied zur Beugung, sowie den ganzen Finger zu seiner gerundeten Haltung zwingt (b). Dass eine ungenügende Beugung und Rundung der Finger hier der Erfolg schlaffer Kontraktion der Beugemuskeln sowie eines schwachen Willens des Spielers sind, ist ebenso

entgegensteht, abgestellt werden muss. einleuchtend, wie der dadurch hervorgerufene Mangel aller Sicherheit der Fingerbewegungen und aller Disziplin des Anschlages; ferner ist zu betonen, dass jedes Hinderniss, welches der Beugung durch zu lange Fingernägel entgegensteht, abgestellt werden muss.

Die Feinheit und Genauigkeit dieser Fingerbeugungen wird noch unterstützt durch die in der Handfläche und zwischen den Mittelhandknochen liegenden kleineren Muskeln, von welchen die Ersteren — die inneren und äusseren Interossei — das Absondern und Annähern der Finger bewerkstelligen und die Andern — Lumbricales — durch Verbindung mit den grossen Streck- und Beugeschnen der Finger es ermöglichen, bei noch direkteren Impulsen auf deren vorderste Glieder, die feinsten Unterschiede von Kraft und Zartheit im Tone, von Schnelligkeit und Gemessenheit im Tempo, dem Spieler zu Gebote zu stellen. Die für den Daumen und kleinen Finger erforderliche Spreizung und Annäherung von und zu den andern Fingern, findet ebenfalls in reichlichen Muskeln an den fleischigen Rändern der Rück- und Vorderfläche der Mittelhand statt, während die Fingerbeugungen auch für diese Finger nur von den Unterarmmuskeln ausgeführt werden.



Wenn die Naturgemässheit der musikalischen Lehrgegenstände, auf der Basis der Harmonie beruhend, mit derjenigen der Finger- und Handbildung gleichen Schritt hält, wie es diese Unterrichtsweise vorschreibt, so finden sich selbst für ungünstige Finger- und Handbildungen, wie sie z. B. die Natur selbst durch grössere Unfreiheit des vierten Fingers dem Spieler verleiht, die erforderlichen Heilmittel. Die Betrachtung dieses Umstandes stellt demjenigen, der von der Überzeugung durchdrungen ist, dass Alles in der Schöpfung vorbedacht und daher zweckentsprechend eingerichtet sei, die ernste Frage nach der Ursache desselben. Die Anatomie belehrt uns dahin, dass die Strecksehne des vierten Fingers, durch kleine Verbindungssehnen mit ihren Nachbarn rechts und links beengt, demselben nicht die gleiche freie Bewegung wie den andern Fingern

gestattet; dass aber aus dieser grösseren Gebundenheit der Hand gegenüber der Unruhe und Beweglichkeit der Hand und der Finger, welche mit der Ungebundenheit des Zeigefingers verbunden sein würde, der Vortheil einer ruhigeren Handhaltung für Greifen, An-

fassen und Festhalten der Gegenstände, selbst für das Clavierspiel erwachse, ist dem denkenden Verstande des Menschen ebenso einleuchtend, wie es ihm von doppelter Bedeutung sein wird, zu hören, dass zur Abstellung des betreffenden Hindernisses keine Fingerexercitien, sondern die natürlichste aller Regulative: die stets auf den Zweck gerichtete Anwendung der Beugungs- und Spreizungskräfte, genügend sei.

Die für das Clavierspiel so hochwichtigen Muskelkräfte der Mittelhand werden noch durch eine weitere Gunst der Natur vervollständigt, nämlich durch die sich allseitig bewegenden Kugelgelenke der Mittelhandknochen, sowie durch die grössere Geschmeidigkeit von deren Seitenbändern, welche sie mit den ersten Fingergliedern verbindet. Wären sie ebenso straff wie diejenigen der übrigen Fingergelenke\*, die nur deren Streckung und Beugung zulassen, so würden sie den Mittelhandknochen gar keine Seiten- (Spreizer-)Bewegungen gestatten, welche doch dem Spieler die wesentlichen Dienste für die unmittelbarste Bethätigung bei der Tonverbindung leisten. Denn jenen Muskeln wird durch diese Raumerweiterung die Möglichkeit gegeben, bei richtigem Gebrauche fleischig und kräftig zu werden, wie es die Verbreiterung der Hand auf Tafel II a und Seite 76 deutlich erkennen lässt; ohne die ausdehnende Mitwirkung jener elastischen Seitenbänder könnten sie in einem unerweiterten, begrenzten Raume, wie auf Tafel II, Abbild. b, jener sich stets bekämpfenden Kräfte der Strecker und Beuger, der Anzieher und Abzieher, weil nicht widerstandsfähig genug, nicht Meister werden. Für diese Muskulatur der Mittelhand müssen daher zu deren kraftvoller Entwicklung zweckmässige Übungen mit solchen abwechselnd studirt werden, welche den Schüler mit klarer Erkenntniss zu einem Willen für die Ausführung seiner Bewegungen anfeuern und in den jungen wie in den erwachsenen Anfängern dadurch spielend die Muskelempfindungen wie deren Bewegungen zu instinktiver Sicherheit heranreifen lassen. Es ist deshalb nöthig, ihnen nach der ersten Notenkenntniss alsbald das Lied vorzulegen, wobei ihnen der Takt, die Taktgliederung, die Verschiedenheit der Takttheile, sowie die Steigung und Senkung der Töne, in verständnissvoller Verbindung mit dem Texte des Liedes, fasslich, eindringlich und daher unvergesslich zu machen sind. Diese Basis aller Musik wird damit zugleich diejenige aller ihrer Studien für den Muskel- und Tastsinn wie für die feine Messung der Fingerbeugung durch das prüfende Vergleichen mit dem Wortsinn und der melodischen Rhythmik des Textes, was den Schüler sehr bald befähigt, das Lied auf dem Claviere zu sprechen und es dem Lehrer ermöglicht, wie in der Singstunde bei zerstreutem Vortrage der Kinder, die ernste Frage an diese zu richten: »Was spielt Ihr?« Der Einfluss dieses natürlichen Erfassens der Musik auf musikalisch unbegabte Schüler ist unausbleiblich und macht sich dadurch erkennbar, dass der von allem Gehör Vernachlässigte sehr bald für jene Grundelemente und für den einfach-melodischen Gehalt edler Musik empfänglich gemacht wird.

Die Kräftigung aller dieser Muskeln übt ebenso wie auf die von ihnen beherrschten Gelenke auch auf die Geschmeidigkeit und Dehnbarkeit aller Hauptsehnen-Stränge sowie sämtlicher mit ihnen kommunizirenden kleinen Sehnen, welche, wegen der beschränkten Räumlichkeiten im Unterarm und in der Mittelhand, die Thätigkeit der Muskeln aufzunehmen und ihre Aufträge mit Blitzesschnelle auf die Fingerspitzen zu übertragen haben, einen wesentlichen Vortheil aus. Die Zubereitung dieses reichen, elastischen Materiales für die Disziplin des Clavierspiels, wie z. B. beim Loslassen der Taste, darf nicht ausser Acht gelassen werden; denn wenn dasselbe gleich nur die Vermittlerrolle zwischen Willen und Ausführung spielt, so würde diese, bei ungeschmeidigen Sehnen, sehr erschwert werden.

Der Einfluss eines geschmeidigen, elastischen Materials nicht nur für die Sehnen, sondern auch für deren Auf- und Abbewegen in den schmalen Sehnenscheiden (Synovialscheiden), von welchen sie innerhalb der Finger stellenweise umschlossen sind, tritt am einleuchtendsten

\* Roser, Vademecum.

in seiner Beziehung zum Handgelenke hervor, dessen Knochen, durch zahlreiche Bänder unter sich verbunden, von Streck- und Beugeschnen überzogen und durch ein festes Band — Ligamentum carpi — zusammengehalten sind. Dieses Handgelenk sowohl wie die Gelenke der Finger bedürfen beide der ungehemmten Beweglichkeit, wesshalb sie ebenfalls durch zweckmässige Übungen von allen zwingenden Verhältnissen befreit werden müssen. Allein es ist nicht erlaubt, dem Handgelenk oder den Fingern Übungen zu gestatten, welche rein mechanischen und nicht musikalischen Zwecken dienen, wie es vielfach durch das mechanische Hämmern der Strecker und Beuger auf ein und demselben Tone geschieht; ein fruchtloser Boden für Gehör und Tastsinn und nebenbei ernste Gefahr für Überanstrengung, Schwächung und Lähmung der betreffenden Muskeln. Dagegen spricht alles dafür, dass die eben so sichere wie freie Hand- und Fingerführung der gebundenen Spielweise jedes andern nur mechanisch wirkenden Einflusses spottet; sie geschieht durch die unausgesetzte Verbindung der Strecker und Beuger mit den Mittelhandmuskeln, und dieses allein bringt den persönlichen Willen zur Geltung.

Für die leichte Haltung des Oberarmes haben Lehrer und Schüler stets Sorge zu tragen und ihn durch geeignete Übungen auf dem Instrumente frei und sicher bewegen zu lehren und zu lernen; es gibt nichts Unschöneres als einen steifen, am Körper haftenden Oberarm.

Diesen, für die Kunst des Clavierspiels wunderbar beschaffenen Organismus der Finger in Bewegung zu setzen, gelingt der schlaffen Hand, Tafel II. b. nicht. Nur die volle Ausspannung der Hand und die bis zur Claviatur rund-gebeugten Fingerglieder vermögen schon dem jüngsten Anfänger das Gefühl der Sicherheit zum Bewusstsein zu bringen, welches die Willensrichtung auf einen bestimmten Zweck erzeugt und damit für das beginnende Spiel sofort die Muskelkräfte des Unterarms, der Mittelhand und der Finger in Thätigkeit versetzt. Eine schlaffe Hand, die nichts Bestimmtes will, erzielt diesen Erfolg nicht; erst wenn ihre Telegraphendrähte, die, wie weisse Fäden die Finger auf und ab durchziehenden Nerven, dem Gehirn klare Aufträge geben und bestimmte Rückantworten erhalten, d. h. wenn ihre Finger beginnen zu wollen, spannen sich alle ihre einzelnen Theile bis zum Ellenbogen wie zu einem sichern Stab und Führer für dieselben; ein wohlthätiges Gefühl für den kleinsten Anfänger, welchem damit die natürliche Bedingung zur Selbstbethätigung, statt einer »Handleiter«,\* in die kleinen Arme und Hände gegeben ist.

Die Zwecke, welche nunmehr das Clavierspiel zur Anwendung aller dieser natürlichen Hilfsmittel dem Schüler entgegen bringt, sind dem Anfänger jedes Alters schon ebenso sichtbar wie fühlbar und hörbar zu machen.

An der Tonleiter soll er dieselben zuerst prüfen lernen; sie ist das einfachste Mittel, ihn mit den Elementen der Fingerthätigkeit sowie mit denen des Instrumentes bekannt zu machen und ihm die musikalischen Forderungen an beide zu veranschaulichen; diese 8 Töne genügen vorerst, um dem Anfänger das Fallen und Steigen der Musik, sowie alle rhythmischen Taktgliederungen zu Gehör zu bringen; ihm die Haltung der Hand, die Beugung der Finger, das Untersetzen des Daumens, die Naturgemässheit des Fingersatzes einleuchtend zu machen; ihn schon bald durch das Zusammenspiel beider Hände, bei gleicher Aufgabe, die verschiedenen Kräfte der Finger mittelst des Muskel- und Tastgefühls erkennen zu lehren und ihm die natürlichsten Wege zu den Begriffen der Harmonie der Töne anzubahnen.

In der Mitte der Claviatur sitzt der Schüler mit gerader, ruhiger Haltung; die Unterarme sind waagrecht bis zur Beugung der Fingerglieder nach derselben ausgestreckt; nach diesem Maassstab muss der Sitz des Schülers erhöht oder erniedrigt werden. Er legt die 5

\* Piano-Schule, Lebert und Stark: § 18 über die »Handleiter«.

Finger beider Hände, nach Tafel II a, auf die ersten 5 Tasten der Cdur-Tonleiter der dritten und vierten Octave, ohne sie einzusenken, sanft auf; tadellose Reinlichkeit der Hände und der kurz und rund geschnittenen Nägel, sei erstes Schulgesetz.

Von diesen vollkommen gerundeten, leicht auf dem vordersten Theile der Tasten schwebenden, niemals auf denselben festliegenden Fingern, erhebt sich zuerst der kleine Finger der linken Hand mit der ihm schon vertrauten Spreizerbewegung und indem er mit der Fingerspitze desselben genau den vordersten Theil der Taste c anschlägt, drückt er dieselbe sanft und fest, während der Lehrer langsam 8 zählt, nieder. Der Schüler wird sich nun zugleich mit dem fühl- und sichtbaren Festhalten der Taste des hörbaren Erfolgs, nämlich des dauernden Fortklingens des Tones erfreuen.

Sobald nun der kleine Finger diesem Drucke in gerundeter Haltung und ohne Störung der andern Finger zu widerstehen vermag, hat der Schüler den Anschlag des vierten Fingers ebenso vorzubereiten, und bei dem immer wachsenden Drucke des kleinen Fingers, von einer leichten Hebung und Spreizung des vierten Fingers zugleich unterstützt, dessen Anschlag zu vollziehen, während der kleine Finger die Taste c ruhig loslässt. Je stärker der Druck war, je elastischer ist das Loslassen der Fingerbeere (Spitze) und je weicher und bestimmter der folgende Tastenanschlag des Fingers.

Unter der Controlle des Taktes spielt der Schüler nunmehr die so begonnene Tonleiter bis zum Daumen und wieder zurück, sowie die rechte Hand bis zum fünften Finger die ihrige und zurück, wobei stets alle andern Finger ihre gerundete Haltung beibehalten müssen. Es währt selbst bei dem Kinde nur kurze Zeit, dass der also aufliegende Finger während des Druckes zuweilen einknickt; sehr bald wird ihm diese feste Aufstellung der Finger, die ihn seine kleinen Gelenke zu beherrschen lehrt, angenehm. Die strenge Disziplin des Zählens, die Aufmerksamkeit und das Beispiel der andern Mitschüler, richten seinen Willen auf diese Muskelthätigkeit; das Interesse, wie jeder seiner Finger sich mehr und weniger dabei gelehrt erweist, spornt seinen Eifer, und was heute nicht gelingt, wird bis zur nächsten Stunde durch Übung schon überwunden sein; denn das Kind sowohl wie jeder ältere Anfänger weiss bereits, was er will, soll und braucht für die Bildung des Claviertones.

Diese Bildung des Claviertones erfordert, mit der vollen Auflagerung des weichen Fingerpolsters auf die Claviertaste, einen ruhigen, anhaltenden, gleichmässigen, starken Druck, welcher jedes Zittern oder Hin- und Herschwancken ausschliesst, um die Saiten dieses Instrumentes kräftig, gleichmässig und so lange schwingen und tönen zu machen, als der betreffende Ton Zeitdauer beansprucht; das hörbare Schwingen der Saiten ist nach Qualität und Alter des Instrumentes sehr verschieden; die Durchschnittszahl mag 15—20 Secunden betragen; in der Mitte und Tiefe mehr wie in der Höhe.

Die Kürze dieses Claviertones schliesst die Gefahr ein, durch Hilfe des Pedals denselben verlängern zu wollen, und macht es daher doppelt nothwendig, dem Anfänger die Erkenntniss des Zweckes für die Fingerbeugung, für den ruhigen und festen Druck der Taste anzubahnen; es muss ihm das Festhalten derselben und das damit verbundene Hören der Tonschwingungen, sowie das Gegentheil von beiden sichtbar und hörbar gemacht werden und ihm dadurch die Trennung und Verbindung der Töne zu einer von seiner Aufmerksamkeit und seinem Willen abhängigen zum Verständniss gebracht werden.

Indessen überwindet die sicherste Technik jenes Druckes nicht leicht die Schwierigkeit, welche bei dem Clavier, bei der Violine wie bei dem Gesang, durch jene Tonlücke, welche das Abbrechen und Einsetzen der Töne so leicht erzeugt, entsteht. Die zuverlässigsten Führer durch diese bedenklichen Klippen bilden bei der Stimme, wie dort für den Anfänger des Clavierspiels, die Genauigkeit des Taktes und die naheliegenden Intervalle der Tonleiter, welche dem ungebübten Gehör und dem ungebübten Finger die Intonation und die

Fingerführung erleichtern.\* Bei dem Clavier geschieht dies hauptsächlich vermöge der bei dem Spiel der Tonleiter nebeneinander liegenden Finger; sie enthalten das sicherste Mittel, in dem günstigen Zeitpunkt der instinktiven Kräfte des Kindes, die schon in der Mittelhand beginnende Thätigkeit der Spreizermuskeln zum Zwecke der melodischen Tonverbindung (S. 69), von dem Gehör, von dem Muskel- und Tastgefühl geleitet, sich entfalten, prüfen und methodisch discipliniren zu lassen.

Der Schüler beginnt nun, anstatt des Lehrers, selbst zu zählen und nach jenen Anweisungen das Notenbeispiel Nr. 3 auszuführen. Wenn er zunächst mit der linken Hand aufwärts bis zum *g* gekommen ist, muss er den Daumen mit der schmalen Seite des gebogenen Nagelgliedes auf die Mitte der Taste einsenken. Während dem Drucke desselben wird ihm das ruhige Übersetzen des Mittelfingers auf *a* keine Schwierigkeit machen, so wenig wie das Untersetzen des Daumens, wenn er die Tonleiter abwärts spielt und ebenso bei dem Spiele mit der rechten Hand; beides auf Grund der ihm bekannten Gesetze: der Beugung, des Druckes, der Spreizung, sowie des Anschlags auf dem vordersten Theile der Taste.

Sobald der Schüler die Sicherheit des Druckes für das Abbrechen des Tones, sowie die Schärfe des Taktes für das Einsetzen des Tones unter dem Einfluss des Gehörs in feinste Verbindung zu bringen weiss, kann ihn der Lehrer sich selbst überlassen, denn er ist dann Herr seiner Finger und hat die volle Gewalt über die Stärke oder die Weichheit des zu bildenden nächsten Tones. Dieser Druck, dessen Beschaffenheit stets von den Tastnerven zu bemessen und abzuschätzen ist, wird sehr bald ein berechneter sein, der mit den Absichten des Tonkünstlers Hand in Hand geht und dessen melodische Schöpfung mit allen Hebungen und Senkungen der Musik zu lebensvollem Ausdruck zu bringen befähigt sein wird. Dass dieses geschehe, darf nicht dem Zufall einer allmählichen Entwicklung überlassen bleiben, denn das Kind hört Niemand mehr als sich selbst, seine Geschwister und Mitschülerinnen spielen, und ein zerstreutes, unrichtiges Spiel ist Gift für den zarten Gehörsinn des Kindes. Für die natürliche Auffassung des jüngsten Anfängers gibt es daher nichts Einflussreicheres als das Spiel der Lieder mit Texten, die er in der gleichen Periode singen lernt.\*\* Das sind bestimmte Aufgaben, welche seine Vorstellungskraft wecken, sein Gehör wach halten und dadurch das Spiel seiner Finger unausgesetzt seiner eigenen selbstständigen Prüfung unterziehen. Instrumentale Melodien machen es nicht nur dem Anfänger, sondern jedem Spieler unmöglich, genau zu wissen, wie sie der Componist beabsichtigte. Jeder spielt sie verschieden, nach seinem Temperament, nach seiner Herzens- und Geschmacksbildung, — und ein Anfänger sollte einer solchen Aufgabe gewachsen sein? Nein, in dieser Unklarheit liegt die Gefahr für ihn; sie gibt ihm kein Bild, wonach er arbeiten kann; in Folge dessen keine lebhaftere Vorstellung, kein aufmerksames Ohr, keine tonbildnerische Thätigkeit für seine Finger; die Frage: »was spielst Du« (S. 64) müsste einem solchen Schüler völlig unverständlich erscheinen.

Der übliche Clavierunterricht schliesst solche Aufgaben für die Intelligenz und die Entfaltung des Gehörs bei dem Kinde aus; denn nichtssagende, melodie- und rhythmlose Übungen machen das Gehör stumpf, legen den Tast- und Muskelsinn brach, durchschneiden jene Telegraphendrähte zwischen dem Gehirn und den spielenden Fingern, vernichten die hoff-

\* Carl Czerny. »Wenn die guten Sänger so selten sind, so ist die Ursache, dass die Wenigsten die Geduld und Hingebung haben, die Scalen eifrig und anhaltend zu üben; mit dem Clavier-spiel ist dieses derselbe Fall.«

\*\* Marx. Allgemeine Musiklehre. I. 7. Auflage. S. 268: »Die eigentliche Aufgabe vom Musik-lehrer ist: Das Bewusstsein vom geistigen Inhalte der Kunst und des Kunstwerkes zu wecken und zu fördern.«

nungsvolle Blüthe für den jungen, weniger begabten Anfänger: die herzliche Lust, die freudige Ausdauer am Spiele schöner und klarer Melodien und einfacher Harmonien.

Es ist eine beneidenswerthe Aufgabe für den strebsamen Clavierlehrer, diesen von der Natur so unbestritten angezeigten Entwicklungsgang in so müheloser Weise verfolgen zu dürfen, denn das Gelingen kann ihm nicht fehlen, wenn er nur in 2 Hauptpunkten unerbittliche Strenge gegen sich und seine Schüler handhabt; gegen sich, indem er auf der Durchführung jener musikalischen Grundgesetze standhaft beharrt; gegen seine Schüler, insofern er ein Dawiderhandeln als völlig unzulässig erachtet, weil jeder derselben gegen sein Gewissen handeln würde, wenn er die ihm wohlbekannten Pflichten vernachlässigte. Insofern nun Zerstreutheit und Leichtsin in dieser kleinen musikalischen Gemeinde ausgeschlossen sind, genießt diese Lehrweise den Vortheil eines versittlichenden Einflusses, der sowohl ihrer musikalischen wie ihrer menschlichen Entfaltung zum Nutzen frommt.

Auch die Behandlung des theoretischen Theiles dieses Clavierunterrichts wird in ihrer Einfachheit den Unterricht für Lehrer wie Schüler erleichtern. Dem wachsamen Gehör und Auge des Ersteren darf, zumal bei der grösseren Anzahl von Schülern, nicht zuviel zugemuthet werden, und aus dem Grunde müssen die Aufgaben der Letzteren mässig, dagegen ihre Leistungen vollkommen sein. Sie sollen ihre Aufmerksamkeit nicht auf Viel und Vielerlei richten, damit sie von der ersten Stunde an, das, was ihnen gelehrt ist, verstehen und behalten können und auf keinerlei Mithilfe, selbst nicht die des Lehrers, rechnen. Aus diesem Gesichtspunkte sollen in diesem Anfangsstadium noch keine Noten geschrieben und noch wenig von Noten gespielt werden. Die Begrenzung der Interessen auf die Kenntniss der ganzen Tastatur durch den Einblick in deren theoretische Verhältnisse und die Belebung derselben durch das Spiel der Tonleiter und Akkorde macht den Schüler sehr bald heimisch und geistig selbstthätig auf diesem Boden. Das frühzeitige Notenlesen und Notenschreiben kommt dem Vortheil nicht gleich, das einheitliche Interesse des Gehörs bei dem Kinde auf den Anschlag und das Spiel, d. h. auf die Tonverbindung zu richten; ihm die Haltung der Arme und die Bewegung der Hände, ohne andere Rücksicht, ganz zur Verfügung zu stellen; denn Augen und Hände können hier ohne Nachtheil noch nicht zugleich thätig sein.

Der Lehrer und der Schüler, welcher sich nach diesen Anweisungen selbst zu unterrichten wünscht, wird überrascht sein von der Einfachheit und Kürze der im Anhang mitgetheilten musikalischen Beilagen, denn es ist auch hier Rücksicht auf die eigene Thatkraft und das eigene Nachdenken des Schülers genommen, welchem ein einzelnes Beispiel für das Verständniss genügen muss, dessen Übertragung in sämtliche Harmonien ihm selbstständig überlassen bleibt.\* Dem auf diesem Gebiete wenig begabten Schüler ist das Verständniss und das Gehör für die Harmonie nur auf diesem einfachen Wege zu erschliessen, der ihm zugleich für die Stärkung aller jener Muskelkräfte einen genügenden Tummelplatz gewährt und andererseits mit dem Spiele jener reizvollen Lieder jede kleine Mühe belohnt.

Nach Kenntniss der Noten darf er an diesen recht eigentlich seine Anfangsstudien machen, denn er muss an ihnen den Ton bilden und die Töne binden lernen, und er muss sich auf sie beschränken, bis er Beides in seiner persönlichsten Gewalt hat, denn an dem richtigen Ausdruck des Liedes ist es allein für ihn möglich, sein erwachendes Verständniss zu beweisen, sowie für den Lehrer, dasselbe zu controlliren. Sehr mit Vorsicht ist darin zu den weiteren musikalischen Beilagen ohne Texte fortzuschreiten; das musikalische Gehör

\* Marx. Allgemeine Musiklehre. I. 7. Auflage. S. 40: »Alle Gänge werden in C-dur gesetzt und gespielt, dann aber ohne Niederschreibung allmählig in den anderen Tonarten am Instrumente ausgeführt; diese Transpositionen bilden die Vorstellungskraft und machen in allen Tonarten einheimisch; sie müssen durch mehrere Octaven fortgeführt werden.«

und Gefühl für die melodische Sprache in der Musik auch ohne Textinhalt muss sich erst als gereift erweisen, keiner Schwankung mehr unterliegend, die jedes kleine Maass von Fortschritt wieder vernichten könnte.

Es ist für den beginnenden Clavierspieler sehr förderlich, ihm sofort das Verständniss für die Theile und Glieder, welche ein künstlerisches Ganze schaffen sollen, zugänglich zu machen und den Jüngsten mit der Vorstellung zu beleben, »dass Kunst nie unschön sein dürfe«. (S. 13). Zu diesem Zwecke sollen die älteren Schüler oder Schülerinnen den Anfängern einige Blätter vorlesen, welche die Herausgeberin gelegentlich einer langen Unterbrechung des Unterrichts ihren musikalischen Jüngern als schützenden Begleiter zurückgelassen hatte.

#### Liebe Kinder!

Ihr wisst es, dass Ihr jedes neue Musikstück mit Anwendung des strengsten Taktzählens so lange zu üben habt, als Ihr nicht vollständig überzeugt seid, dass Alles, was zu seiner Ordnung, Sauberkeit und Schönheit nothwendig, Euch darin klar geworden sei?

Ihr wisst es, die Ordnung bedingt die genaue Kenntniss der Tonart, der Takteintheilung; die Beachtung des zweckmässigsten Fingersatzes; das genaue Aushalten aller Noten bei mehrstimmigem Spiele! Die Sauberkeit bedingt das präcise Spiel, wo weder die eine noch die andere Hand nachschleppen, sondern beide Hände auf's feinste, auf dem Kopf der Noten zusammentreffen; ein natürliches Ergebniss schon des mit Einsicht gehandhabten Zählens — sie bedingt die gänzliche Beherrschung so mancher schlechten Gewohnheiten.

Die Schönheit bedingt die Aufmerksamkeit des Ohres auf jegliche und jede Tonverbindung; das Lauschen auf die Melodie, auf die harmonischen Verbindungen in den Akkorden, auf die Wechselwirkung in Kraft und Zartheit zwischen Bass und Diskant (rechter und linker Hand); auf die Beachtung der feineren Taktgliederungen (Rhythmik).

Wer diese Anforderungen an sein Spiel nicht macht, kann freilich rascher in die Tasten greifen und es dem Talent und gutem Glück überlassen, wie der Erfolg werde. Ich sage Euch aber, dass Talent und gutes Glück in Allem, vor Allem aber in der Musik, Freunde, aber nicht ausreichende Führer sind!

Dem talentvollen Kinde werden die Freunde zur Erreichung einer soliden Ausbildung nur dann erleichternd zur Seite bleiben, wenn feste Führer: der Ernst zur Arbeit und die Einsicht, wie sie auszuüben sei, gleichen Schritt mit ihnen halten.

Dem unbegabteren Schüler vermögen diese beiden Letzteren aber eine nicht zu berechnende Stütze zu werden.

Habt Ihr daher Euer kleines Werk richtig aufgebaut, so wird der Meister, Euer Ohr, die Arbeit loben und mit verdoppelter Lust sie mit allen erdenklichen Feinheiten auszieren, denn sie ist geordnet, sauber und schön und entwickelt sich so festen Schrittes zur letzten Vollkommenheit.

Ein Weiteres, was ich Euch von jeher anempfahl bei dieser gewissenhaften Arbeit, war, dass Ihr mit einem frischen, lebhaften Geiste und zäher Ausdauer darin thätig sein sollt. Ihr wisst, wir haben gewissenhafte Naturen unter uns, die immer Alles gern recht machen möchten, die aber mit einer gewissen geistigen Trägheit viel unnöthige Minuten am Clavier verträumen! Das gehört nicht zu meinen Rathschlägen.

Nein! Wenn das Rechte nicht mit frischer Aufmerksamkeit gehandhabt wird, so vergisst sich eine Pflicht über der andern. So geht es Euch sehr häufig; die Einen aus Flüchtigkeit, die Andern aus Trägheit des Geistes, ziehen nicht den vollen Nutzen aus ihren Übungsstunden. — Hab ich Recht?

Lasst mich Euch aber bei der Gelegenheit sagen, dass ich keinen Lehrgegenstand für so unnützlich und zwecklos halte, als die Erlernung des Clavierspiels, wenn dessen Ausbildung keine höhere Reife erhält; wenn es nicht dem späteren Leben, in der Verschönerung des ganzen Daseins die süssen Früchte darzureichen im Stande ist.

In Eurem jetzigen Alter ist dazu aber nur gewisse Aussicht, wenn ein Fortschritt ohne wiederkehrende Schwankungen Euern mangelnden Talenten gründlich nachhelfen soll. Nur ein strenges, fortgesetztes Arbeiten in Fleiss und Ausdauer wird das von mir so sehr Ersehnte zu zeitigen im Stande sein.

Durchlest diese Zeilen öfters vor Euren Unterrichtsstunden und handelt vor Allem immer darnach, besonders wenn längere Unterbrechungen des Unterrichts stattfinden.

#### d) Clavierstunde.

Es ist auch hier ein grosser Vortheil für Lehrer und Schüler gleichsam ohne grosse Mühe zu lehren und zu lernen, denn was der Schüler von seinen Altersgenossen ausgeführt sieht, gibt ihm Muth, weckt seinen Ehrgeiz und stählt seine Ausdauer für manche unerlässliche Pflächterfüllungen, die ihm zuerst ermüdend dünken und im Einzelunterricht ermüdend bleiben.

Vor dem Richterstuhl der Mitschüler soll der Anfänger wie der gereifere Spieler Rechenschaft ablegen über strenge Befolgung aller den Schülern wohlbekanntes Gesetze des Spieles, sowie der vom Lehrer ihm ertheilten persönlichen Ermahnungen; das ist doch wohl eine wirksame Aufforderung nicht nur für ein fleissiges Üben, sondern auch für ein aufmerksames Hören und Prüfen seines eigenen, wie des Spieles der Andern? Auf diesem Wege wird jeder Schüler eine mithelfende Kraft für den Lehrer.

Die reiferen Schüler und Schülerinnen werden heute den Anfängern für ihre ersten Clavierproben die nöthige Anleitung geben; und sie über die schlaffen und willenskräftigen Fingerbengungen (S. 67) wie über die richtige Körper-, Arm- und Handhaltung (S. 70) belehren. Die Namen der Tasten der C-dur-Tonleiter sind den Kindern von der letzten Unterrichtsstunde (S. 65) her bekannt. Sie wissen die verschiedenen Octaven auf der Tastatur zu finden und werden auch die Noten der dritten und vierten, welche sie heute spielen sollen, auf den betreffenden Linien (Nr. 3) zu nennen wissen. Auf folgendem Beispiele (Nr. 4)

(Nr. 4.)

Rechte Hand.  
Vierte Octave.  
c d e f g a h c

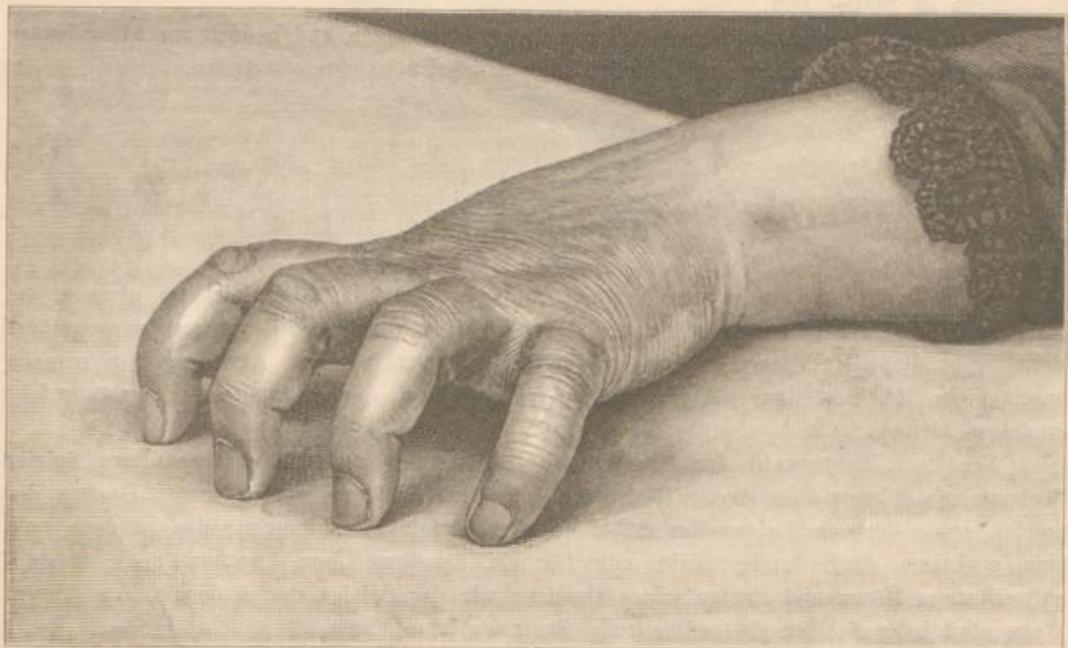
Linke Hand.  
Dritte Octave.  
c d e f g a h c

5 4 3 2 1 3 2 1

1 2 3 1 2 3 4 5

sollen sie zum richtigen Fingersatze der linken und rechten Hand angeleitet und mit dem  $\frac{4}{4}$ -Takt-Zeichen bekannt gemacht werden, nach welchem sie auf jeder dieser ganzen Noten laut 4 zu zählen haben. Den jüngsten Anfängern muss dieses als unmaassgebliche Nothwendigkeit von dem Lehrer anschaulich und dadurch einleuchtend gemacht werden. Er erinnert sie an den Taktschlag der ersten Singstunde (S. 63), wo er ihnen den Takt als das Fundament aller Musik zum Verständniss gebracht hatte, wo sie in ihm den Meister erkannten, dessen Commando-Wort ihre kleinen Tonbilder (Lieder) erst zur künstlerischen Schönheit zu gestalten vermochte. Dieselbe Strenge erfordert es, um das einheitliche Wollen der Gelenke, Muskeln, Nerven, Tastgefühle von zehn Fingern, verschiedener Länge, Kürze, Dicke, Schlankheit, Kraft und Schwäche, zu einer gemeinsamen Thätigkeit auf dem Claviere anzuspornen. Damit nun keine jener Naturkräfte, Gelenke und Glieder, sich über ihrer eignen Arbeit versäumen und die Zusammenwirkung des Ganzen vergessend, schleppen

oder eilen, muss der Schüler sich angewöhnen, laut zu zählen und dadurch seinem Gehör von der gewissenhaften oder leichtsinnigen Ausführung seiner Aufgaben unausgesetztes Zeugnis ablegen.



Die Anfänger, welchen Alters sie seien, erkennen nun bald auf dem Claviere die Herrschaft über ihre Finger; da, wo die Mittelhand in die Finger übergeht, wo deren Trennung und Verbindung besteht, da ist ihr Arbeitsgebiet; nicht das Heben sondern das Spreizen der gebeugten Finger kräftigt und bildet Mittelhand und Finger. Übt doch die Beugung der vordersten Fingerglieder erst in Verbindung mit der Spreizung jenen Druck auf die Taste aus, welcher die lebhafteste Wechselwirkung der Hand und des Armes mit den Fingern hervorbringt; ja so sehr, dass, wenn der Schüler die Tonleiter beginnend, mit dem kleinen Finger der linken Hand die Taste *c* stark niederdrückt, sich während seines Zählens die 4 andern in gleicher Linie schwebenden Finger unwillkürlich und wohlgeordnet zur Seite schieben; in der Weise wird der Anschlag der Taste, auf- oder abwärts, stets vom ruhenden Finger vorbereitet.

Ebenso entspricht der Beugung und Spreizung die Bedeutung des Tast- und Muskelgefühls der Finger, welches allein im Stande ist, das Zusammenspiel von Bass und Diskant zu einer einheitlichen Wirkung herzustellen. Nicht der gewandteste Techniker vermag ohne jene, durch Beugung und Spreizung, durch Tast- und Muskelgefühl der Finger entwickelte Abwägung der feinsten Taktunterschiede, d. h. die melodische und rhythmische Accentuirung des Spieles beider Hände zu einem ebenso natürlichen wie kunstvollen Wechselgespräch auszubilden, wie es der wohlgebildete Anfänger dieser Lehrweise beim Zusammenspielen der Tonleiter und beim Vortrag der Lieder schon bald auszuführen vermag. Denn schon im Kindesalter müssen diesem wunderbaren Kommunikations-Vermögen der Finger durch zweckentsprechende Vorlagen die Bildungswege angebahnt werden, durch welche nicht nur die Finger einer Hand, sondern die Finger beider Hände zugleich sich gemeinsam verständigen lernen. Durch das Spiel solcher Mitschüler erhalten nun Augen und Ohren der Anfänger den lebhaften Eindruck von der Bedeutung jener Lehren; denn wie sollte bei den so verschieden gestalteten Fingern ein gleichmässiger Anschlag auf den vorderen Enden der Claviertasten ohne die Beugung der vorderen Fingerglieder und wie sollte die ruhige Fingerführung ohne den ruhigen Druck und das damit verbundene sichere Aufheben der Tasten zu ermöglichen sein?

Um das Spiel beider Hände sofort in gemeinsame Beziehung zu setzen, soll die Tonleiter (No. 4.) mit der linken Hand beginnend, der rechten entgegen und von dieser zum Basse wieder zurückgeführt werden; dann folgt sogleich das Spiel der Tonleiter mit beiden Händen (No. 5.)

(Nr. 5.) 4. Octave hin und zurück.

1 2 3 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 3 2 1

3. Octave hin und zurück.

5 4 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 4 5

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is for the 4th octave, with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is for the 3rd octave, with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first part of each staff is labeled 'hin' (ascending) and the second part 'und zurück' (descending). The exercise is numbered '(Nr. 5.)'.

zusammen hin und zurück. In dieser Weise werden sämtliche Tonleitern schon sehr bald, nach Kenntniss der Quintenbildung (S. 83) von den Schülern vorgenommen; das Studium der Bassnoten kommt dabei noch nicht in Frage, sondern vorerst nur der frühe Gebrauch der linken Hand und die Bildung des Gehörs für die Bassnoten.

Ebenso einflussreich für die Anfänger ist es, durch die Tonleiter sogleich zur rhythmischen Betonung des Taktes angeleitet zu werden, welches ihnen den Hauptzweck des Tastendrucks deutlich macht: die Herrschaft über die Messung der Fingerkräfte, — den musikalischen Gesetzen, — den grossen und kleinen Takttheilen, gegenüber. Seite 67 ist gesagt, dass dieses in dem ersten Bildungsprozess des Gehörs und des Spiels verwebt werden müsse, denn die Kraft des Festhaltens und die Sicherheit des Aufhebens der Tasten bilden den Anfang und das Ende der künstlerischen Technik des Clavierspiels, ganz wie das Festhalten des Vocales und das Abbrechen des Vocales bei dem Gesange es ist.

Nicht weniger wie das gute Beispiel fördernd auf die Anfänger wirkt, übt das schlechte Spiel anregend auf deren Beobachtungsgabe, denn sie werden überall zur Controlle gezogen, z. B. gelegentlich des Fingersatzes werden die natürlichen von den verdrehten Fingerbewegungen ihrem Auge sehr bald unterscheidbar; bleiben die letzteren doch ihren Tonleitern, dem vertrauten Spielplatz ihrer kleinen Hände und Gelenke, völlig fremd. Wenn sie nun auch unter der Leitung eines strengen Lehrers schlechter Angewöhnung und Zerstreuung nicht häufig begegnen, so wird sich schon durch ihr darauf gerichtetes Interesse ihre Aufmerksamkeit steigern. Für den zweifellosen Erfolg dieses natürlichen Verfahrens garantieren die Erfahrungen der Herausgeberin, welche dieses dem Lehrer meist sehr schwierige Gebiet dem selbstthätigen Nachdenken der Kinder überlassen durfte, denn die genaue Fingerführung aller Tonleitern und Lieder, die Übereinstimmung der Fingergriffe bei allen Dreiklängen, Septimenakkorden und deren Auflösungen geben ihnen eine grosse Sicherheit und natürliche Freiheit in der Behandlung des Fingersatzes und ermöglichen ihnen dadurch, ihre Aufgaben ohne Nachhülfe des Lehrers selbstständig einzuüben.

Auch die Verbindung der Töne ist bei dem gemeinsamen Unterrichte durch gutes und schlechtes Beispiel den Anfängern hör- und sichtbar zu machen; während sie dort dem Wohlklange eines ununterbrochenen melodischen Spieles lauschen und mit Vergnügen den ruhigen, geordneten Fingerbewegungen zusehen, lernen sie bald das Gegentheil von beidem unterscheiden: dort die Zerrissenheit des melodischen Fadens, hier die Unruhe und Unsicherheit der Hand und der Fingerbewegungen. Wird dem Kinde in so einleuchtender Weise die Wahl gestellt, so ist es, bei dessen noch unverdorbenem Geschmack, leicht, dasselbe für das Bessere empfänglich zu machen. Ja, es ist von dem Lehrer, welchem es eine heilige Aufgabe erscheint, die Finger des Kindes vermittelt der Bildung des Gehörs zu erziehen und nicht umgekehrt dessen Gehör durch die Zerrissenheit des Spieles zu verschlechtern, noch mehr zu verlangen, nämlich: die unausgesetzte Hinweisung auf jene Feinheiten des Vortrags, auf die Verschmelzung von Bass und Diskant, auf die Steigerung

und Senkung der Melodie, welche das Clavier zum Saitenspiel erhebt und ihm die delikatesten Nüancen verleiht. Sind es doch bei der kleinsten Vernachlässigung dieser Anforderungen immer nur thatsächliche Mängel der Technik, welche jene feinen Gesetze übertreten; dieses den Anfängern schon empfinden zu lehren, darin liegt der Keim zur Schärfung des Gehörs und zur schärferen Zucht der Finger.

Nach ihrem Alter und ihren Fähigkeiten, ihrem Charakter und ihren Gemüthsanlagen, sind die Aufgaben der geübteren Schüler verschieden; nur das Eine bleibt sich gleich bei Allen, dass sie die Tonleitern und die Akkordengänge unausgesetzt in der Übung behalten und stets gewärtig sein sollen, sie vorzutragen. Durch die Sicherheit und gesangliche Verbindung ihres Spiels entwickeln sie bei diesen einfachen Harmonien so viel Wohlklang, dass sich trotz der Verschiedenheit der Klänge dem kindlichen Gehör des Anfängers das Verständniss für die verwandtschaftliche Zusammengehörigkeit der Töne schärft und ihm den Einblick in eine Tonfamilie darbietet, deren Glieder in der schönsten Harmonie zusammen leben.

Im Übrigen enthalten die beiden Sammlungen der Lieder und der Clavierstücke eine reiche Auswahl für das Spiel der jüngeren oder älteren Schüler, von welchen Letzteren nunmehr der Lehrer die ihnen zugetheilten Aufgaben vortragen lässt. Er fördert dabei zugleich die Theilnahme der Anfänger, indem er durch den gegensätzlichen Gefühlsausdruck der Texte und Melodien deren Aufmerksamkeit nachdrücklich herausfordert.

Dieser Abschluss der Clavierstunde bietet allen Schülern das lebhafteste Vergnügen und nicht weniger den Stoff zu einer stets reifenden Überzeugung: »Die Musik vertrage keinen träumerischen, sondern sie verlange einen geweckten und prüfenden Geist.« Es wird dabei des Lehrers eigene Bildung gefördert, indem er zu gleichem Zwecke noch andere Vorlagen hinzuzufügen und sie mit dem sprechendsten Ausdruck ihres Inhaltes den Kindern vorzutragen wünschen wird; er wird bald einsehen, dass er nur dabei gewinnen kann, wenn er dieser Lehrweise, noch zum eigenen Vortheile, nachzustreben lernt.

#### e) Zweite Singstunde.

Die Bedeutung des gemeinsamen Musikunterrichts wird dem Musiklehrer bei der Singstunde vorzugsweise einleuchten. Ihre geistig bildenden Elemente bringen wahrlich keiner Volksklasse Schaden; es ist ein Lehrgegenstand, der den Verstand, das Nachdenken, die Aufmerksamkeit, den Schönheitssinn fast mühelos fördert und durch gute Stimmung und herzliche Freudigkeit einen Boden bereitet, auf welchem jedes Kindergemüth auch ein ernstes Wort verständnissvoll aufnimmt.

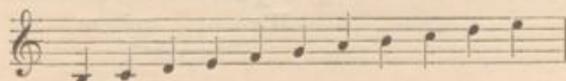
Die regelmässige Singstunde beginnt mit den Vocalübungen aus den vorliegenden Blättern (S. 44), und aus dem »Singemeister« (S. 52), wobei den sich gegenüber gestellten Kindern sowohl durch die gegenseitige Beobachtung der verschiedenen Mundbewegungen: *a—a*; *a—e*; *a—i*; *a—o*; *a—u*; und ebenso durch die körperlichen Empfindungen der Kinnbacken-, Zungen- und Lippenhätigkeit, welche zur Hervorbringung jener Laute erforderlich sind, Aufgaben gestellt werden, deren Wechselwirkung sie begreifen und in Folge dessen ihren Willen darauf richten können. Selbst das angeborene schlechte Gehör vermag nach solchen Objecten zu arbeiten und dieselben sprechend mitzumachen; auch sollen diese Kinder darin nach der Angabe: (S. 45) vom Lehrer geübt werden und nur abwechselnd, sowohl Vocale wie Lieder, mit den Anderen zusammen singen. Die Ausbildung der Mundhöhle vermittelt des Sprechens der Vocale ermuntert allmählig auch den Gehörlosen zu deren Intonirung.

Ohne Disziplin der Vocalgebung können weder Kinder noch Erwachsene die Reinheit, die Fülle, die Ruhe des Tones ausbilden. Vor allen Vocalen ist es das volle *a* (S. 32), welches die Öffnung des Mundes, die Flachlegung der Zunge, die Ausdehnung der Mundhöhle, die Ausspannung des Gaumensegels erzwingt und dadurch jene Ordnung im Mundraume erzielt, wodurch das Zungenbein und der Kehlkopf, der daran hängt, fixirt und damit deren Schwankungen aufgehoben werden. Bei der vortrefflichen Instandsetzung eines solchen Stimmkastens hat die Athemthätigkeit alsdann leichtes Spiel, die Intonation der Vocale auf's Delikateste zu bewerkstelligen. Henle sagt in einem Aufsätze über den »Willen«: »Willkürliche Bewegungen gehen ursprünglich aus der Vorstellung ihres Zweckes oder Erfolges hervor. So verhalten sich die Muskeln, deren unmittelbare Thätigkeit sich der Beobachtung entziehen: die Muskeln des Hintergrundes der Mundhöhle, des Gaumensegels und Schlundes und die Muskeln des Kehlkopfs.« Dieser Ausspruch möge der Führer des Singlehrers werden! Er wird ihn dazu drängen, in den neu Eintretenden durch den Gesang seiner geübten Schüler eine lebhaftere Vorstellung von der Schönheit reiner Vocalgebung zu erwecken, bei welcher es nicht ausbleiben kann, dass sie mit der Hoffnung auf einen solchen Erfolg die dazu erforderlichen vorhin besprochenen Sprech-Übungen ihres Zweckes halber mit eifrigem Interesse ausführen werden. Indessen hängt der Fortschritt einer harmonischen Zusammenwirkung aller jener Muskelthätigkeiten für die Bildung der Vocale vor Allem von der geistigen Regsamkeit und dem gebildeten Gehör des Lehrers ab.

Die unabweisliche Forderung an die Schönheit der Vocalgebung, an die Schärfe des Taktes und an dessen rhythmische Gliederung, an die Delikatesse der Aussprache (S. 62), an den Vortrag der Lieder, an die Durchbildung aller einzelnen Theile des Liedes: die kurzen und langen Silben, die kurzen und langen Takttheile, das Steigen und Sinken der Melodie und der Stimme, kann der Lehrer von der ersten Singstunde an keinen Augenblick ausser Acht lassen. Er muss mehrere Wochen mit unermüdlicher Geduld und Freudigkeit sich und den Kindern den Boden bereiten helfen, auf dem allein die Keime zur Gesangkunst emporspriessen können. Jeder Singlehrer muss daher in öffentlichen oder privaten Schulen ein Fachlehrer sein; nur ein Solcher pflegt das Wachsthum des Gesanges, behütet ihn vor schlechten Einflüssen, befördert das Aufblühn; das Gelingen ist seine Freude und sein Ruhm.

Ein solcher Singunterricht hat selbst in den Jahren des Stimmwechsels nicht aufzuhören; nein, die Vernunft selbst fordert es, dass die Muskulatur aller Laut- und Sprechwerkzeuge gewandt und geschmeidig erhalten werde, damit die Früchte eines so gediegenen Jugendunterrichtes nicht verloren gehen.

Die Gefahren, welche sorgliche Eltern veranlassen, ihre Kinder während jenes Zeitraumes den Gesangunterricht unterbrechen zu lassen, werden bei der Behandlung eines erfahrenen Singlehrers vollständig umgangen, insofern Anstrengung erfordernde und mehrstimmige Gesänge grundsätzlich davon ausgeschlossen sind und selbst die bis dahin studirten Kinderlieder und aus dem »Singemeister« entnommenen Singübungen (S. 52) seiner steten Controlle zu unterliegen haben; denn die dort jenem Alter angepasste Grenze von



könnte dem einen oder andern, hoch oder tief gelegenen Organe seiner Schüler in dieser Zeit seines raschen Wachsthums schon nicht mehr gerecht sein. Den Schlüssel, sich hiervon zu überzeugen, führt ein solcher Lehrer in jeder Singstunde mit sich: er besteht in der genauen Probe jener Tonskala auf dem Vocale *a* (S. 38), mit dem Einzelnen oder mit einer Anzahl Kinder, wobei er Aug' und Ohr für die Reihtheit ihrer Intonationen offen erhalten muss; das erstere für die Beobachtung der ruhigen Öffnung des Mundes sowie der ruhigen Zungenlage; das Ohr für den tadellosen Klang des Vocale *a*.

Bei mehrstimmigem Gesang zahlreicher Schulklassen beider Geschlechter, kann von einer solchen Überwachung nicht mehr die Rede sein und hier geschehen während des heranwachsenden Alters die grössten Verstösse gegen dessen Stimmorgan, gegen dessen Schönheitssinn, sowie gegen die Diskretion geduldiger Zuhörer, welche genöthigt werden, während der meisten Examen-Prüfungen dergleichen zu bewundern. Was sie hören, kann nur Geschrei genannt werden, d. h. ein Gewirr unreiner Intonation, hauptsächlich wegen Mangels aller Vocal-Disziplin, sodann aber auch wegen kenntniss- und gewissenloser Fixirung der Stimmgrenzen, wobei die Tonschwingungen nur zum kleinen Theil, wie bei dem Natur-sänger (S. 12) in der Mundhöhle, dagegen in weit grösserer Anzahl (S. 28) im Schlundkopf, in den Nasen- und Wangenhöhlen, sowie in der Luftröhre ihre Resonanz finden.

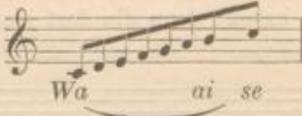
Nachdem der Lehrer nun etwa 20 Minuten den verschiedenen Vocal-Übungen gewidmet hat, sollen die Lieder der ersten Singstunde wieder gesungen und, rücksichtlich einer Verbesserung der Aussprache, des Ausdrucks und des Taktes, besprochen werden. Für die Erstere ist es erforderlich, die Schüler auf die Schwierigkeit der von ihnen noch ungeübten Laute: der Doppellaute und der Umlaute, sowie auf die Bildung der Geräuschlaute oder Mitlauter aufmerksam zu machen: »Ausser den 5 Lauten *a, e, i, o, u*, den sogenannten reinen Vocalen Eurer Sprache, ist es auch für den Gesang erforderlich, die Doppellaute richtig behandeln zu können: *au, eu, ei, äu, ai*. Einsilbig wie in Haus, Hauch, Bau; neu, treu, schen; Stein, Keim, fein, mein; Änglein, Fräulein, Träublein, Kräutlein; Mai, Bai, Saite, Weide, Waise, sind sie leicht für den Sänger, dagegen wo sie durch eine Modulation oder Coloratur getrennt werden, wie in bau-en, freu-en, Lei-den, läu-tern, Wai-se, erfordern sie die genaue Kenntniss der Intonation des ersten Lautes:

derselbe besteht in *a* bei *au*: bauen 

in *a* bei *eu*: freuen 

in *a* bei *ei*: Leiden 

in *a* bei *äu*: läutern: 

in *a* bei *ai*: Waise 

Bei *eu* und *äu* ist die Intonation des *a* mehr eine Mischung von *a* und *o*; also bei läutern und freuen muss der Sänger dieselbe dem Doppellaut etwas entsprechend heraus zu studiren suchen; er darf also nicht *La-äutern* und nicht *fra-euen* singen, sondern eben jene Mischung von *a* und *o*, wobei die Zunge nicht wie bei *a* ganz flach liegen darf.

»Sucht nun selbst in Eurer Liederhefte nach solchen Worten, in welchen die Doppellaute zugleich und wo sie getrennt gebraucht werden!

Ausser jenen Doppellauten habt Ihr noch andere Laute: die von den reinen Vocalen *a, o, u* abgeleiteten sogenannten Umlaute *ä, ö, ü*, welche wie bei Vater, Väter; Ofen,

Öfen; Bruder, Brüder, und bei Verkleinerungen: Bank, Bänkehen; Korb, Körbchen; Stuhl, Stühlchen; sowie in den Zeitwörtern: haben und sein: war, wäre; hatte, hätte; wurde, würde; den Wortreichthum Eurer Sprache unendlich vermehren. Lasst Ihr jene 3 reinen Vocale *a, o, u* mit dem Umlaute *ä, ö, ü* sich rasch in der Mundhöhle von einander ablösen, also *a—ä, o—ö, u—ü*, so wird Euch deren nahe Beziehung schon durch die körperliche Empfindung einleuchten und Ihr werdet es bewundern, dass die Zungen- und Lippenbewegungen in jenem kleinen Reiche den menschlichen Begriffen und Thatsachen so innig die Hand gereicht haben. Die Übung dieser Laute ist für die Bildung der Stimme nicht von der Bedeutung wie die der reinen Laute; immerhin darf sie nicht versäumt werden, damit ihre Intonation auch bei Coloraturen dem Sänger geläufig wird;\* denn der Dichter und Musiker wird sie nie ganz vermeiden können, da sie wesentliche Bestandtheile des deutschen Wortschatzes bilden. In wiefern die reinen Vocale Mittel sind, Eure Athem-, Eure Kehlkopf-, Eure Mundhöhlen-Muskulatur disciplinär auszubilden, dass werdet Ihr bei etwas reiferem Alter durch Anweisung dieser Blätter verstehen lernen. (S. 20.)

Die letzte Gattung Laute, die Geräuschlaute (Consonanten) (S. 34), können sich erst zu singbaren Lauten erheben, wenn die Lippenbewegungen (labiales) bei *b, p, pf, f, m, v*; — die Zungenbewegungen (linguales) bei *d, t, th, l, r, n; s, g*, — die Kinnbackenbewegungen (gutturales) bei *g, k, ch, h, j, c*, sich mit Lauten verbinden und ihnen aus dem Grunde den deutschen Namen Mitlauter beilegen.

Um alle diese Sprachelemente Eurem Gedächtniss einzuprägen, wird es gut sein, in dieser Stunde recht oft die reinen Vocale, die Doppellauter, die Umlaute, die Mitlaute aus Euren Textesworten herauszusuchen.«

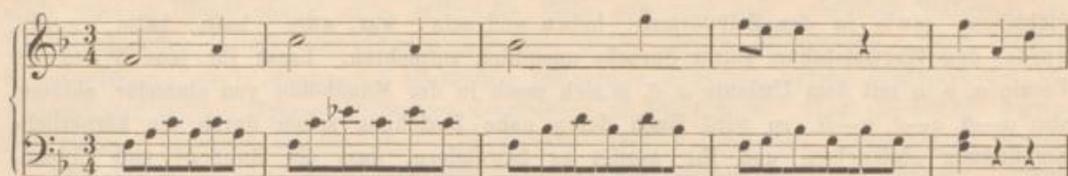
Von eben so grosser Bedeutung ist es bei dem Singunterricht, den Einfluss des Liedertextes auf das rhythmische Gefühl der Kinder zu benutzen (S. 56), welchem bei dem Clavierunterricht sehr wenig Rechnung getragen wird; ein praktischer Versuch wird dies am besten beleuchten. Man lasse von anderen Kindern Lieder-Melodien ohne Worte spielen; nur bei grosser rhythmischer Anlage werden sie dieselben zum Ausdruck bringen, denn die feine Ordnung im Takte: die Berücksichtigung der grossen und kleinen Takttheile, sind der Erfolg eines sehr sorgfältigen nach Anweisung dieser Blätter geleiteten Unterrichtes. Während nun jene kleinen Clavierspieler ihre Liedermelodien sozusagen herplappern, werden die am Gesang gebildeten Schüler deren Inhalt mit Verständniss vorzutragen wissen.

Das beste Mittel, jenes schlechte Spiel den Kindern recht hörbar zu machen, ist: sie den Text laut vorlesen zu lassen, wonach sie begreifen lernen, dass die Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks Hand in Hand geht mit dem feinsten Verständniss für den Ausdruck des Textes, welcher allein die feine Zeichnung der grossen und kleinen Takttheile im Liede zur Geltung zu bringen vermag. Auch das begabte Kind hat seine Anlagen erst an jenen sichern Text-Zeichnungen zu bilden und vermöge der rhythmischen Gliederungen und dem Steigen und Fallen der Melodie, Schatten und Licht herauszuarbeiten.

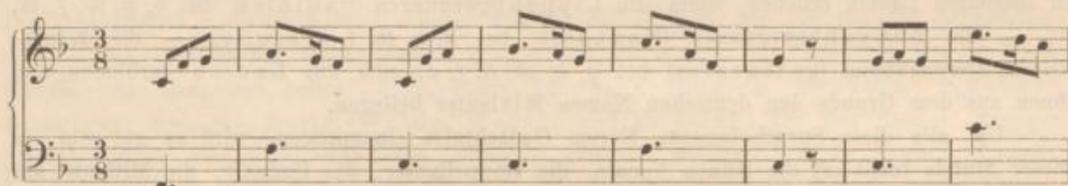
Diese folgenden 3 Abstufungen, I. eine instrumentale Melodie, II. ein Lied ohne Text, III. ein Lied mit Text, werden darüber belehren, dass die Klarheit des Textes sie zur Einhaltung jener musikalischen Gesetze gleichsam nöthigt.

\* Sie sollen, wie (S. 45) gedehnt gesprochen werden, z. B.: *â—ä; ô—ö; û—ü*; u. s. f.

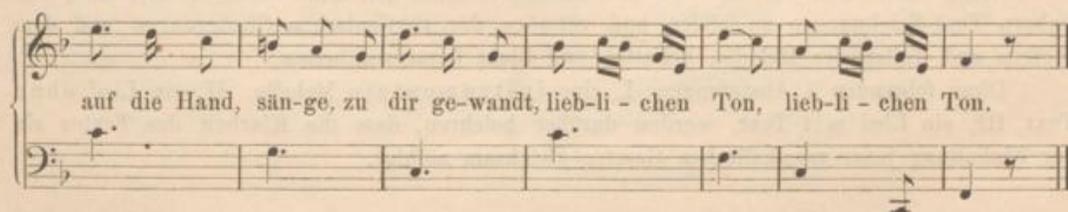
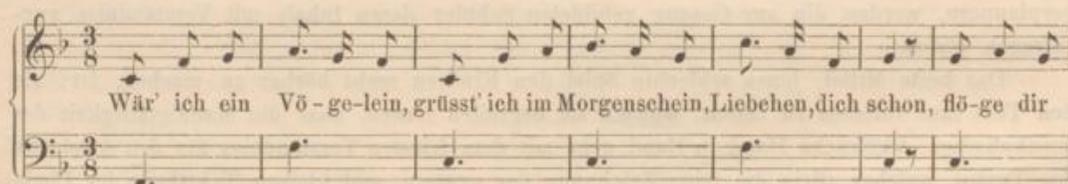
## I.



## II.



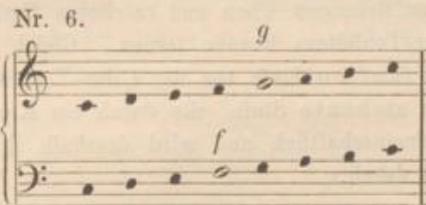
## III.



## f) Zweite Akkordenlehre. (2)

Der Lehrer prüft das Gedächtniss der Anfänger über die Namen der weissen Tasten und deren 7 verschiedene Lagen auf dem Claviere; über die Lage der Noten von der dritten und vierten Octave, die ihnen in der ersten Stunde aufgezeichnet wurden und welche sie nun auf den breiten Linien der grossen Tafel, ohne Namen, in und ausser der Reihe wissen — und eben so rasch auf dem Claviere zeigen — müssen. Diese Tafel eifert die Kinder an, alle jene nunmehr ausgelöschten Noten selbständig auf beiden Notensystemen anzubringen.

Noch kennen die Kinder nicht das übliche Zeichen für die Noten der linken und rechten Hand; der Name Schlüssel dafür wird ihnen sehr einleuchten, wenn sie hören, dass weder sie noch ein Anderer ohne die darüber geschriebenen Namen dieselben mit Sicherheit würden entziffern können, jetzt aber wüssten sie es, dass der Schlüssel für den Bass oder die linke Hand auf der vierten Linie grade wie die Note darauf *F*-Schlüssel, und der für den Diskant oder die rechte Hand auf der zweiten Linie grade wie die Note darauf *G*-Schlüssel heisse und man dadurch nun den Weg zu den Namen der Noten aufschliessen könne.



Die Theilnahme der Schüler wird dadurch lebhaft angeregt und sie werden sich bemühen, noch die weiteren Octaven nach Unten und Oben auf beiden Liniensystemen auszufüllen, wie sie Nr. 1 und 3 vorgezeichnet sind und sich durch das Notiren der Noten auf den Linien und zwischen den Linien (Nr. 7) die Lage der Noten ihrem Gedächtniss einzuprägen.

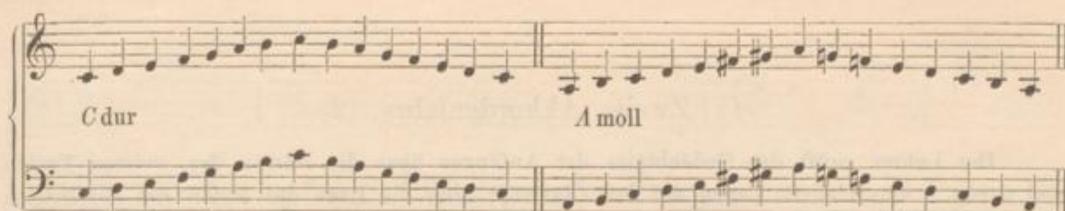
Nr. 7. 2. und 3. Octave. 4. und 5. Octave.

2. und 3. Octave. 4. und 5. Octave.

Es hat keine Schwierigkeit, die Kinder nunmehr für die Weiterbildung der Tonleiter zu interessiren, wobei sie zuerst erfahren, dass nicht nur auf jeder der 7 weissen Tasten, sondern auch auf jeder der 5 schwarzen, also auf allen 12 Tasten zwei Tonreihen, wie die Eine auf *C* aufgebaut werden können, von denen die Eine die der Dur-Tonarten, die Andere die der Moll-Tonarten genannt werden.

Durch das wohlklingende Spiel ihrer Mitschülerinnen, welche dieselben nach allen Gesetzen eines schönen Vortrags durchführen sollen, werden sie sofort in die Einfachheit sowohl wie Mannigfaltigkeit dieses kunstlosen Tonlebens eingeführt.

Nr. 8. Alle Dur- und Moll-Tonleitern in absteigender Dur- und Moll-Terz durch zwei Octaven hindurch mit beiden Händen zu spielen, nach folgendem Beispiele:



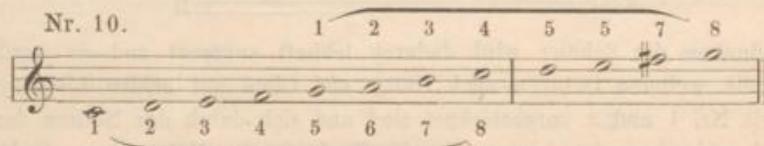
Um den Eindruck des härteren Dur- und weicheren Moll-Charakters und der gegenseitigen Verwandtschaftlichkeit derselben bei den kleinen Zuhörern zu befestigen, lässt ihnen der Lehrer ebenfalls die Dur- und Moll-Dreiklänge (Nr. 9) in allen ihren Lagen vortragen

Nr. 9.

Enharm.

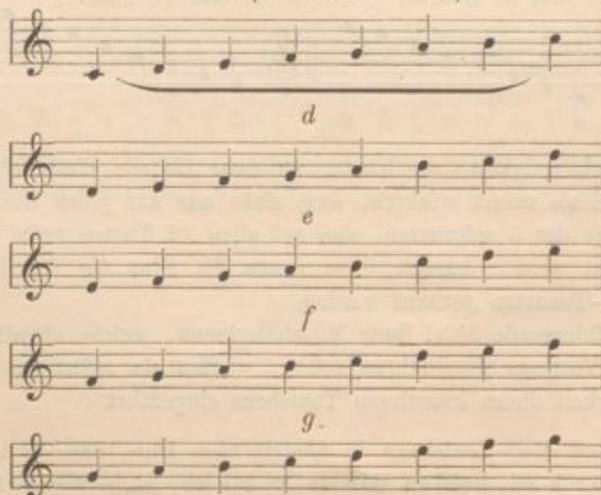


und ermuntert sie dadurch zu fleissigem Üben und rascheren Fortschritten. »Ihr sollt schon heute sechs von diesen Dur-Tonleitern kennen lernen. Gleich die folgende — G dur — welche nach Nr. 10 auf der fünften Stufe von der C dur-Tonleiter aufgebaut wird, hat fast alle Töne, ausgenommen die siebente Stufe, die durch ein Kreuz ( $\sharp$ ) erhöht und jetzt *fis* genannt wird, mit C dur gemeinschaftlich und wird deshalb ihre verwandte Tonart genannt; spielt sie alle einmal durch.«

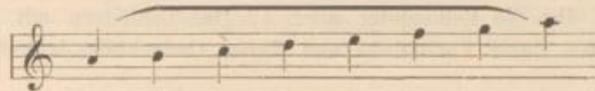


»Wie unser Gehör hier nach einem anderen Tone verlangt, so geschah es schon in alten Zeiten, als man nur 6 Tonarten, Nr. 11, C D E F G A mit C dur übereinstimmend ohne Erhöhungs- ( $\sharp$ ) oder Erniedrigungs- ( $\flat$ ) Zeichen zu gebrauchen pflegte. Die Tonart von C—C hiess die Jonische (Nr. 11 a), die von A—A die Aeolische (Nr. 11 b). Beide zog man ihres Wohlklangs wegen den 4 Andern vor und setzte ihre Tonfolge für alle Folgezeit fest, so wie sie Euch eben vorgespielt worden sind.

Nr. 11 a. C dur (Jonische Tonart).

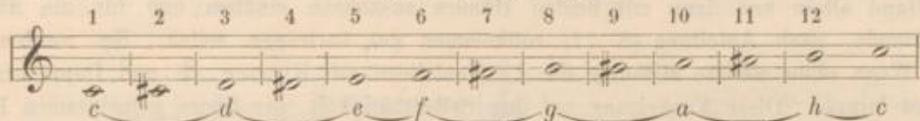


## Nr. 11b. Amoll (Aeolische Tonart).

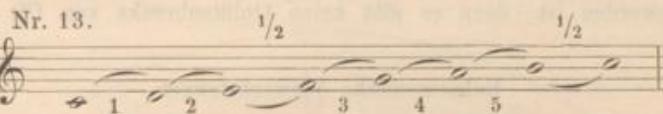


Damit Ihr diese nun Alle selbst finden lernt, müsst Ihr Euch Folgendes merken: Ihr seht auf No. 12 Eure 12 Claviertasten vertreten, von denen Ihr bisher nur die 7 weissen, unteren Tasten als Eure Cdur-Tonleiter kennen gelernt habt, während Euch die 5 oberen schwarzen Tasten noch fremd geblieben sind. Man nennt diese Tonfolge die chromatische, die aus einer Reihenfolge von halben Tönen besteht und Eurem Ohr höchst regellos

## Nr. 12. Chromatische Tonleiter.



erscheinen wird, denn keine Melodie bekundet ihren inneren harmonischen Zusammenhang, wie Ihr ihn bei jenen andern Tonleitern und Akkorden soeben gehört habt? In der nächsten Reihenfolge von Tönen (Nr. 13) erkennt Ihr dann jene Jonische Tonart, von welcher eben die Rede war und nach welcher alle Dur-Tonarten gebildet sind; hier findet Ihr nur 2 halbe und 5 ganze Töne. Aus beiden Beispielen (Nr. 12 und 13) könnt Ihr lernen, was den



Unterschied von ganzen, und von grossen und von kleinen halben Tönen ausmacht; 1) die kleinen halben seht Ihr bei den Ersteren auf einer Stufe mit dem vorhergegangenen Töne, *c-cis*, *d-dis*; 2) die grossen halben auf der folgenden und der letzten Stufe, *e-f*, *h-c*; 3) die ganzen Töne bestehen aus 2 nebeneinanderliegenden Tönen mit einem Zwischentone: *c-d*; *d-e*; *f-g*; *g-a*; *a-h*.

Damit Ihr Euch aber recht mit dem Stufenverhältniss der Töne bekannt macht, müsst Ihr dasselbe in Zahlen ausdrücken lernen, wie Ihr sie auf Nr. 10 findet, wo Euch schon vorhin die Zahl 5 und 7 bezeichnet wurden. So wie dort werdet Ihr nun auch auf der 5. Stufe von Gdur Eure neue Tonleiter — Nr. 10 a — Ddur, und auf der 7. Stufe Euer

Nr. 10 a.

Ddur.

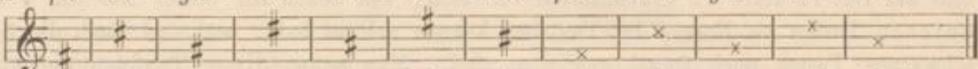
Gdur.

Cdur.

zweites  $\sharp$ , das nun *cis* genannt wird, suchen müssen und auf diesem Wege die ersten 6 Dur-Tonleitern, bis Hdur mit 5  $\sharp$ , ohne Anleitung selbst spielen lernen; jedoch müsst Ihr zu vollerer Sicherheit auch nach Eurem Beispiel Nr. 13 deren Eintheilung mit den ganzen und halben Tönen auf Euern Tafeln durchüben, damit Ihr auch bei allen schwierigeren

Tonleitern nicht fehl gehen könnt. Die kleine Tabelle Nr. 14 wird Euch dabei eine grosse Erleichterung, indem Ihr die Reihenfolge aller 12 Dur-Tonleitern mit ihren einfachen (#) und Doppel-(x) Kreuzen Eurer Vorstellung und Eurem Gedächtniss lebhaft einprägen könnt.»

1.- 2.- 3.- 4.- 5.- 6.- 7.- 8.- 9.- 10.- 11.- 12. Kreuz.  
Aufwärts *fis-cis — gis — dis — ais — eis — his — fis-cis-cis — gis-cis — dis-cis — ais-cis*

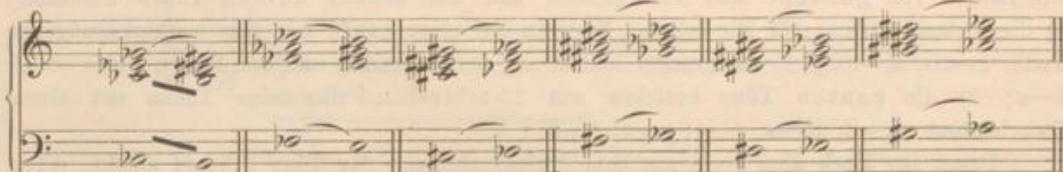
Nr. 14. 

*C- g- d- a- e- h- fis- cis- gis- dis- ais- eis- his dur.*

Die Kinder erhalten nie mehr als eine Tonleiter zur Aufgabe, welche sie zuerst mit jeder Hand allein und dann mit beiden Händen zusammen einüben und für die nächste Clavierstunde, nach Anleitung (S. 77) vollkommen gut vortragen sollen. Sie werden auf diesem Wege ohne weitere Mithilfe die 12 Tonleitern mit Kreuzen (#) und Doppelkreuzen (x) selbst lernen. Diese Verweisung auf ihre Selbstthätigkeit, der Sporn gemeinsamen Interesses, führt sie über scheinbare Schwierigkeiten spielend hinweg. Es ist sehr irreführend, wenn man ihnen zur angeblichen Erleichterung die Brücke zu den Quinten aufwärts von *Cis, Gis, Dis, Ais, Eis* und *Hisdur* abbrechen und ihnen eine neue abwärts — mit  $\flat$  — von *C* nach *F, B, Es, As* und *Desdur* bauen will. Man bedenkt dabei nicht, in welche Verwicklung sie später gerathen, wenn ihnen das Verständniss der Stufenentfernungen nicht geläufig, wenn ihnen die »enharmonische Verwechslung der Töne« — Nr. 9a — nicht zur andern Natur geworden ist; denn es gibt keine Quintenbrücke von *Cis* nach *Asdur* oder

Nr. 9a. Enharmonische Verwechslungen.

*ces — h fes — e cis — des fis — ges dis — es gis — as.*



von *Des* nach *Gisdur*, und hier wird jeder Schüler straukeln, der nicht mit Beiden, sowohl mit # wie mit x, als mit  $\flat$  und mit  $\flat\flat$ , umzugehen gelernt hat. Erst wenn die Schüler ihre Kenntniss der 12 Erhöhungen bis zur vollkommensten Sicherheit ausgebildet haben, so dass sie jede Frage des Lehrers: über *Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His* ebenso rasch zu beantworten im Stande sind, wie es dort von *G—Hdur* der Fall war, lehrt man sie durch Anschauung, Nr. 13a und 13b, die 12  $\flat$  und  $\flat\flat$ , deren Zweck ihnen dann vom praktischen

Nr. 13a.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  Nr. 13b.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$



*Fis dur 6 #* *Ges dur 6 b*  
*Cis dur 7 #* *Des dur 5 b*  
*Gis dur 8 #* *As dur 4 b*

1/2 1 2 1 2 3 Dis dur 9 # 1/2 1 2 1 2 3 Es dur 3 b

1/2 1 2 1 2 3 Ais dur 10 # 1/2 1 2 1 2 3 B dur 2 b

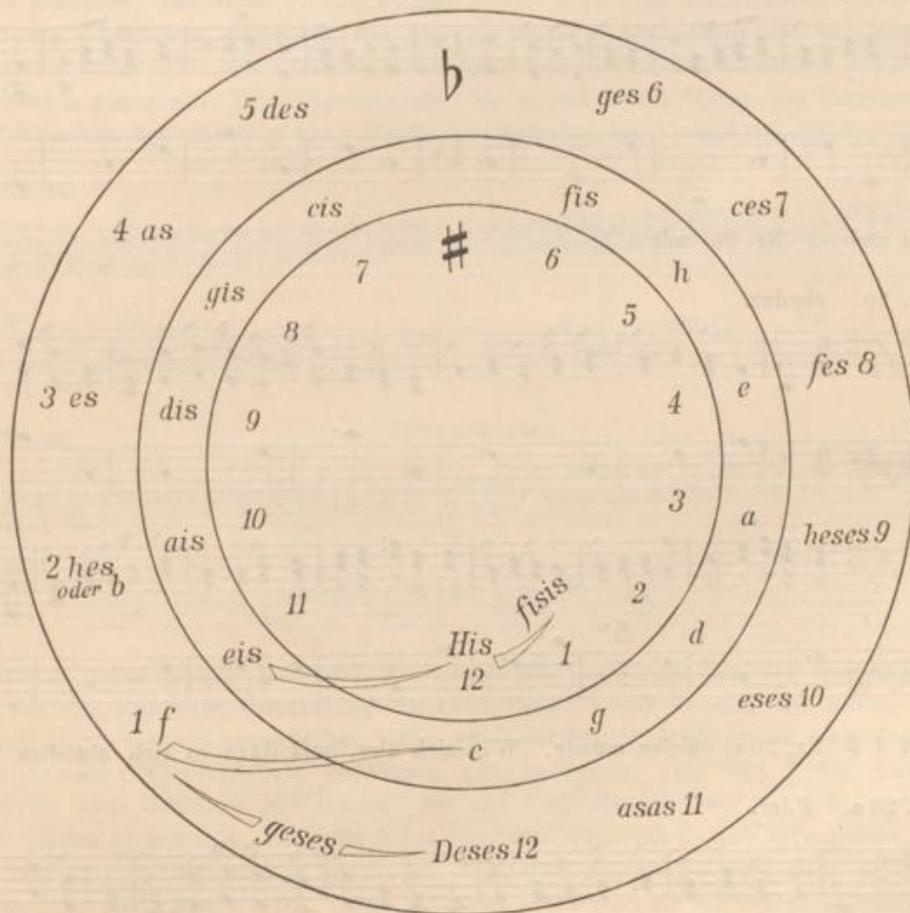
1/2 1 2 1 2 3 Eis dur 11 # 1/2 1 2 1 2 3 F dur 1 b

1/2 1 2 1 2 3 His dur 12 # 1/2 1 2 1 2 3 C dur

Gesichtspunkte aus, wegen der Häufung von Kreuzen oder Been, einleuchtet, ohne ihre natürliche Logik zu verwirren.

Das Bild eines Kreises, Nr. 16, verdeutlicht dem Begriff des Kindes am unwider-

Nr. 16.



sprechlichsten, auf Grund des Quintenfortschrittes, den gesetzlichen Zusammenhang der Tonleiterverwandtschaften, der ebensowenig wie der Kreis einen Anfang oder ein Ende hat.

Denn der Schüler kann jede Tonleiter herausgreifen und deren Harmonieen mit denen ihrer 2 Nachbarn in Verbindung setzen, sobald dieselbe eine gesetzliche ist; aber er könnte nicht von *His* nach *G* — (6 Stufen) weiterschreiten, sondern er müsste von *His* nach *Fisis*, was dasselbe wie *G* ist; ebensowenig könnte er von *Deses* abwärts nach *F* (6 Stufen) schreiten, sondern er müsste nach *Geses*, welches doch dasselbe wie *F* ist. Der geringste Fehlgriff hier, in der Notirung der Noten, würde den Stümper kennzeichnen.

Den reiferen Schüler lehrt nun die Musikwissenschaft einen zweiten Kreislauf innerhalb derselben Gesetzlichkeit und schafft durch ein Ineinandergreifen beider, durch die Enharmonie oder Umnennung der Töne, eine erhebliche Vereinfachung; denn nicht nur bei complicirten Musikstücken, sondern schon beim einfachen Liede, gewährt die grosse Zahl von Erhöhungen eine zwecklose Beschwerde, wenn er z. B. ein solches (Nr. 19) mit 11  $\sharp$ ,

Nr. 19. *Eis* dur.

statt mit 1  $\flat$  (Nr. 19 a),

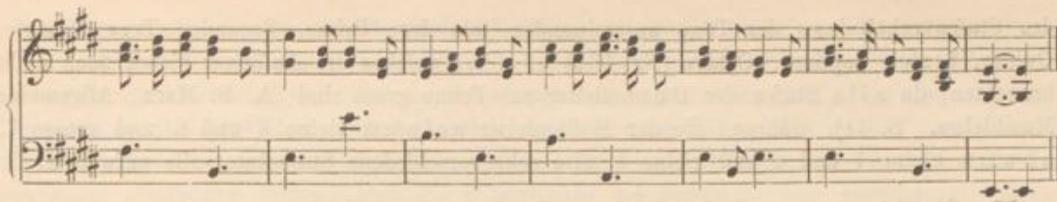
Nr. 19 a. *F* dur.

oder ein anderes (Nr. 20) mit 8  $\flat$ ,

Nr. 20. *Fes* dur.

statt mit 4  $\sharp$  (Nr. 20 a) spielen müsste. Wie sich dies, und dass es sich abstellen lässt,

Nr. 20 a. *E* dur.



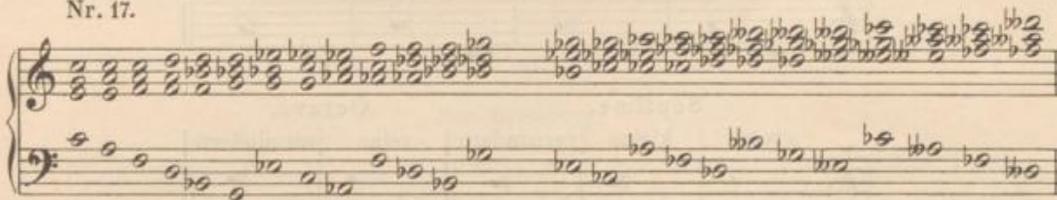
wird er bald begreifen, wenn er sich die beiden Tonleitern (Nr. 13 a und 13 b) *Fis-* und *Ges-*dur mit der, durch jene Umnennung der Noten bewerkstelligten Verminderung der Vorzeichnungen auf je nur 6  $\sharp$  und 6  $\flat$ , so wie die beiden Ringe des Kreisbildes, vollständig klargemacht hat. Damit er indessen das Studium der 12 Erhöhungen nicht vernachlässige, muss er dieselben mit dem der 12 Erniedrigungen aufs engste zu verschwistern suchen, wobei ihm Nr. 15 sehr förderlich ist.

B. 12.- 11.- 10.- 9.- 8.- 7.- 6.- 5.- 4.- 3.- 2.- 1.-  
*geses — deses — asas — eses — heses — fes — ces — ges — des — as — es — hes* Abwärts

Nr. 15.  
 Dur *deses- asas- eses- heses- fes- ces- ges- des- as- es- hes- f- C*

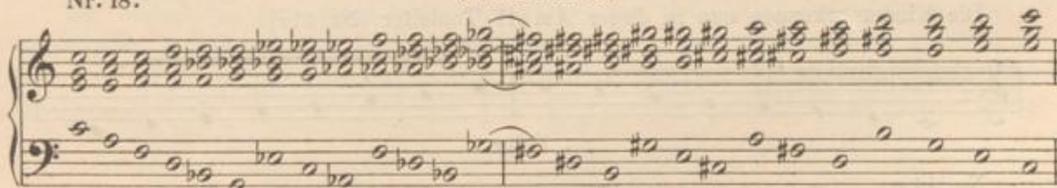
Der Lehrer lässt den Schüler nun ebenso wie früher *G*dur, 5 Stufen aufwärts mit 1  $\sharp$ , Nr. 10, jetzt *F*dur, 5 Stufen abwärts mit 1  $\flat$ , und zwar auf dieselbe Weise wie in Nr. 13, suchen. Wenn derselbe dann die Tasten betrachtet, wird er seine *Eis*-Tonleiter wieder erkennen, von deren 11 Erhöhungen er nur noch Eine Vorzeichnung: *ais* — aber durch die Umnennung umgetauft und von der Stufe *h* erniedrigt als *hes* wiederfinden wird. So weiter schreitend, tauscht er bei jeder neuen Tonleiter allmählich seine früheren Erhöhungen gegen neue Erniedrigungen ein, bis er mit *Deses* (*C*dur) die Umnennung aller 12 Erhöhungen bewerkstelligt hat. Die beiden Aufgaben Nr. 17 und 18 ebensowohl wie die

Nr. 17.



Nr. 18.

(Enharmonie.)



Versetzung jener kleinen Melodien, Nr. 19 und 20, verbürgen ihm den wesentlichen Vortheil für die praktische Handhabung des Clavierspiels, wenn er sich mit beiden Vorzeichnungen gleich vertraut gemacht hat. Dies geschieht hauptsächlich in der Akkordenlehre als unterhaltende Gedächtnisübung in Fragen und Antworten: »wie viel  $\sharp$  hat *Ais*dur; wie heisst die letzte Erhöhung von *His*dur, wie viel  $\flat$  hat *Hes*dur; wie viel  $\sharp$  hat *Cis*dur; wie kann *Cis*dur noch heissen; wie viel  $\flat$  hat *Des*dur?« Dass die  $\sharp$ - und  $\flat$ -Tonleitern immer in der Zahl 12 sich begegnen, z. B. *Cis* mit 7  $\sharp$ , *Des* mit 5  $\flat$  — und dadurch rascher zu finden sind, bleibe den Kindern zuerst möglichst verborgen; sie würden es benutzen und die Übung der unmittelbaren Vorstellung der Tastatur und des Nachdenkens ginge dabei verloren.

Die ältern Schüler, bereits schon mit den 12 Molltonleitern, Nr. 8, vertraut, erfreuen sich daher auch schon der Zahlen- und Namenkenntnis der Intervalle und der Bedeutung



vollständig mit ihr überein und wird deshalb ebenso wie *G*- und *F*dur zu ihren nächsten Verwandten gezählt. Es ist ihnen nunmehr leicht begreiflich zu machen, warum jenes Verbinden der durch die Gleichheit der Töne so nahe verwandten Tonleitern Nr. 8—9 und Akkorde dem Ohre so viel Wohlklang geboten hatten und man kann sie, sobald sie mit den Durtonleitern bekannt sind, jene in Terzen absteigenden Dur- und Moll-Tonarten (Nr. 8) wiederum sich selbst einstudiren lassen; denn die Befriedigung des Ohres ist hier zugleich die beste Führerin der Finger und Förderin des Fleisses und Verständnisses für die Harmonie des Tonlebens.

Das Studium der Intervalle (Nr. 16a) kann den Anfängern von jetzt an nicht erlassen werden, und thut der gemeinsame Eifer, welchen die Fragen des Lehrers herausfordern müssen, zur Bezwingung dieses trockenen Gegenstandes zur Übung des Gedächtnisses, das Beste. Die Gewandtheit, mit welcher sie alle 12  $\sharp$ - und 12  $\flat$ -Tonleitern bereits jetzt beherrschen, lässt sie unglaublich rasch die Intervallenverhältnisse sämtlicher Tonleitern übersehen. Während erwachsene Personen bei solchem Examen peinlich berührt werden, ist es eine Lust, Kinder von 8—10 Jahren mit ihrem Eifer und ihrer Gedächtnissfrische, den Kreuz- und Querfragen des Lehrers munter Stand halten zu sehen. Dieser Erfolg ist aber auch nur auf dem Wege zu erwarten, dass der Schüler weder die Tonleiter von Noten lernt, noch sie niederschreibt, sondern dass er sich ihre Kenntniss nur allein praktisch auf dem Claviere erwirbt.

Es ist damit nicht gesagt, dass die Anfänger sich nicht allmählig an's Notenschreiben gewöhnen und kleine Aufgaben zu dem Zweck erhalten sollen; z. B. die schwereren Dur- und Molltonleitern Nr. 13a und 13b; die Eintheilung in ganze und halbe Töne; die verminderten und übermässigen Intervalle; die Umnennungen von  $\sharp$  und  $\flat$ ; die Dreiklänge mit ihren Versetzungen und Umkehrungen; alle Tonleitern eigene Dreiklänge; die Septimenakkorde in ihrer Mannigfaltigkeit; — allein es genügt dazu ihre kleine Tafel, um dem Lehrer damit ihr Verständniss zu beweisen, sowie der sichere und schöne Vortrag ihrer Akkordenübungen in der Clavierstunde.

### Der Dreiklang.

Die Anfänger haben bis jetzt die Töne und die Noten nur in Tonleitern und Melodien, d. h. die Tonintervalle nur nebeneinander kennen gelernt; sie sollen diese nun auch stufenweise unter- und übereinander gesetzt spielen und deren Zusammenklang hören lernen.

Die einfachsten Harmonien bilden jene Dur- und Moll-Dreiklänge auf jeder der 12 Claviertasten, welche sie von ihren Mitschülerinnen schon gehört haben. Die Ersteren bestehen aus der Prime, der Terz und der Quinte ihrer Tonleiter; die Moll-Dreiklänge unterscheiden sich durch eine kleine Terz. In Nr. 17a sind sechs auf der *C*dur-Tonleiter

Nr. 17 a.

Alle  
C dur  
verwandten  
Dreiklänge.

e d. dm. em. fd. gd. am. verm.

gebauete und mit ihr verwandte Moll- und Dur-Dreiklänge veranschaulicht; *C*dur mit *A*moll; *G*dur mit *E*moll; *F*dur mit *D*moll; der siebente und letzte Akkord wird wegen seiner kleinen Terz und verminderten Quinte, *h*, *d*, *f*, der verminderte Dreiklang genannt.

Die Cdur verwandten Dreiklänge mit ihren Fortschreitungen in die Oberdominante.

Nr. 18.

C—G    D—A    E—H    F—C    G—D    A—E    a.    b.

I. Lage.

dur    moll    moll    dur    dur    moll    vermindert

II. Lage.

dur    moll    moll    dur    dur    moll    vermindert

III. Lage.

dur    moll    moll    dur    dur    moll    vermindert

Während nun diese sechs Akkorde am natürlichsten in ihre nächsten verwandten Dreiklänge, in die sogenannten Oberdominanten-Akkorde fortschreiten, löst sich der verminderte Dreiklang\*, der einzige dissonirende, in den Dreiklang der Tonika auf (Nr. 18 a, b). Er ist in dieser unvollständigen Gestalt vorerst ohne jede Bedeutung, allein durch Anschluss an die Oberdominante von C, durch G —, kann er sich zum beherrschenden Akkord der Tonleiter, zum Oberdominant-Septimenakkord *g, h, d, f* (Nr. 18 c) umgestalten. Die Bedeutung dieses mächtigen Akkords wird dem Schüler in Nr. 24 veranschaulicht werden.

Es ist einstweilen förderlich, den Anfängern vermittelt der Aufgaben der vorgeschritteneren Schüler eine Vorstellung von der Verwandtschaft der Akkorde, wie sie schon Nr. 10 und 11 gezeigt wurde, zu geben und ihr Gehör für deren Fortschreitungen und Auflösungen zu interessiren; es müssen daher die leichten wie die schweren Beispiele zum dauernden Übungsgegenstand des Clavierspiels gemacht werden. Bei der genauen Kenntniss sämtlicher Tonleitern bietet sich nun schon bald dem Schüler ein weites Feld, jene 6 Akkorde mit ihren Fortschreitungen auf jeder ihrer Tonleitern in allen Lagen selbst herauszufinden.

Sobald die Anfänger der Tonbildung innerhalb ihrer Tonleitern gewachsen sind, kann ihnen die erste Lage des Cdur-Dreiklangs gelehrt werden (Nr. 21), den sie mit rundgebogenen Fingern ergreifen und bis zum nächsten Anschlag mit ruhigem Drucke liegen lassen sollen, wie es ihnen bei den einzelnen Tönen (S. 71) gelehrt wurde. Es bildet dies ihre erste Übung für das Handgelenk, welches nach ruhigem Loslassen der Tasten mit sanfter Hebung

\* Auflösung heisst in der Musikwissenschaft: Der Fortschritt von verminderten Dreiklängen, Septimen- und Nonenakkorden in Dur- und Moll-Dreiklänge und deren Umkehrungen: Sexten- und Quartsexten-Akkorde.

Fortschritt geschieht von einem Dreiklang in einen anderen Dreiklang.

der Hand, mit unveränderter Haltung der Finger, die Akkorde nach oben steigernd, abwärts fallend, taktgemäss auf der Zahl Eins anschlägt. Die rechte Hand übt dies zuerst allein, wonach es der linken erlaubt ist, sie mit der 8 Töne tiefer liegenden Octave durchs ganze Clavier auf- wie abwärts zu begleiten. Bei dieser scheinbar so mühelosen Aufgabe ist vor

## Nr. 21.



Allem das Gehör theiligt, welches für das volle und gleichmässige Ausklingen der Akkorde und deren melodisches Zusammengreifen von Bass und Diskant zu sorgen hat. Diese Zucht des Gehörs ist der Segen für das musikalische Gewissen des Schülers, der sich sonst durch mangelhafte Verbindung der Töne vor Lehrer und Schüler beschämt fühlen müsste.

Es handelt sich bei dem Spiel dieser Akkorde für den Anfänger oder reiferen Schüler auch hauptsächlich um den Einfluss auf den Fingersatz. Die einfache Bassbegleitung lehrt die linke Hand das Liegenlassen des Fingers bis zum nächsten Anschlag und das stumme Wechseln des kleinen Fingers für die Octave; sollte diese Spannung für kleine Hände unthunlich sein, so ist die Übung jedenfalls von Vortheil, die Taste lange halten zu müssen, um die Verbindung (mit der Octave) möglichst vollkommen herstellen zu können, wie es das Spiel der Dreiklänge und aller Akkorde mit der rechten Hand seinerseits erforderlich macht; denn von dem Gebrauche des Pedals kann bei dieser Lehrweise nicht die Rede sein.

Auf diese Art lernen die Anfänger spielend die Versetzung (Nr. 22) aller Dur- und Moll-Dreiklänge und es entwickelt sich dadurch eine überraschende Sicherheit für die Gesetze

## Nr. 22. Fingersatz in allen Tonleitern übereinstimmend.

Lagen des Dur- und Moll-Dreiklangs.



des Fingersatzes beider Hände. Sie sollen aber nie mehr wie eine Aufgabe erhalten, die ihnen leicht wird und ihren Eifer erhöht. So geschieht es mit der ersten Lage von Cdur (Nr. 21), wonach die zweite und dritte Lage (Nr. 21 a) in derselben Weise geübt wird, —

## Nr. 21 a.



III.

und erst, wenn alle 3 Lagen in Cdur mit sicherer, gewandter Hand und in absteigenden Moll- und Dur-Dreiklängen (Nr. 22 a) gegriffen, ebenfalls durchs ganze Clavier auf- und abgespielt werden, übt dies eine überraschende Wirkung auf den Schüler aus und ist als grosser Fortschritt zu bezeichnen.

Nr. 22 a. Cdur.

Amoll.

Fdur. D moll.

u. s. f.

Es ist selbstverständlich, dass bei diesem gemeinschaftlichen Unterrichte, je nach der Begabung und dem Alter der Kinder ihre Aufgaben verschieden sind, woraus der Vortheil erwächst, dass die jüngeren von den älteren schon bald hören, was und wie sie zu spielen haben und dass ihnen Nichts allzuschwierig oder unüberwindlich erscheinen wird, zumal ihr Wissen nie überladen werden darf und sie in der Kenntniss der Tonleitern und Tonintervalle ein ebenso sicheres Fundament, wie in der Klarheit und Sicherheit des Wollens eine unausgesetzte Schule des Nachdenkens besitzen, welche ihnen für alle Zukunft einen soliden Fortschritt auf diesem Gebiete verbürgt.



zu nennen, welchem durch natürliche Begabung und durch Kenntniss der harmonischen Gesetze schon in der früheren Jugend ein freier Spielraum darin gegeben wurde, den er im reiferen Alter durch ein wissenschaftliches Studium der Harmonielehre zu erweitern und auszubilden im Stande sein wird.

In Nr. 24 erkennt der Schüler nunmehr die harmonischen Elemente zu dem bedeutendsten, dem Oberdominant-Septimenakkord. Sie bestehen aus dem Dreiklang auf der Oberdominante der betreffenden Tonleiter, wie in I: aus *g, h, d*, und vervollständigen diese einfache Harmonie durch einen vierten Ton, mit der kleinen Septime, wie in II: mit *f*; wesshalb dieser Akkord auch oft, im Gegensatz zum grossen Septimenakkord, der kleine Septimenakkord genannt wird.

Der Name Oberdominantakkord zeigt dem Schüler die ganze Bedeutung dieses fünften Tones seiner Tonleiter, auf welchem er schon nach Anweisung von Nr. 18 die am nächsten mit seiner Tonika verwandten Dreiklänge so wie früher (Nr. 10) sämtliche Tonleitern kennen gelernt hatte. Er erkennt daher sofort auch hier den unmittelbaren Fortschritt von der Oberdominante *G* zur Oberdominante *D* (d. h. — von *a—b*), was er durch alle Lagen gründlich durchüben kann, also: wie von *g* nach *d* — von *d* nach *a* und so weiter nach *c* zurück diese Dreiklänge greifen lernen soll.

Sodann lernt er in II: (von *c—d*) die Auflösung des Oberdominant-Septimenakkords: *g, h, d, f*, in die Tonika *c* kennen, die er dann in Nr. 25, in allen Umkehrungen, Lagen und deren Auflösungen zu üben hat.

In III: findet er durch Wegnahme der Dominante *g* seinen verminderten Dreiklang wieder hergestellt *h, d, f* (Nr. 18), welcher sich wiederum durch Anschluss an den grossen und kleinen Nonenakkord IV: und V: zum verminderten Septimenakkord *h, d, f, as*, VI: ausbilden lässt. Dieser Akkord ist von der vielseitigsten Wirksamkeit, indem er der Kette der Modulation die feinsten und reichsten Glieder entgegenbringt, wie VII: beweist.

Die praktische Benutzung der zwei Nonenakkorde IV: und V: kann den Schülern für später erspart bleiben; dagegen die Kenntniss der andern werden sie sich auf dem Wege von Akkorden-Beispielen leicht aneignen und für ihre kleinen Modulationsversuche alsbald selbständig zu verwerthen wissen, wobei ihnen ganz besonders der verminderte Septimenakkord zu statten kommt. Ehe sie sich indessen mit diesem reichen Materiale befassen dürfen, muss ihnen der Septimenakkord, Nr. 25, auf der Oberdominante ihrer Tonika vollkommen vertraut sein.

## Nr. 24.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
Dreiklang auf der Oberdominante von C.	Septimenakkord auf der Oberdominante von C.	Verminderter Dreiklang.	Grosser Nonenakkord.	Kleiner Nonenakkord.	Verminderter Septimenakkord.
<i>a</i> <i>b</i>	<i>c</i> <i>d</i>				
3 3	7 3				



durch Fragen und Antworten stets anzuregen und deren Eifer stets anzuspornen weiss; der kleine Septimenakkord in allen Tonarten muss einen Hauptübungsstoff für die Akkordenlehrstunden abgeben. Jede Umkehrung mit ihren Lagen (durch's ganze Clavier) und in ihren Auflösungen zu spielen, ist ein unersetzlicher Übungsstoff für die Gelenke und Muskeln der Kinder, für das Gehör und den Fingersatz.

## Nr. 25.

## a. Umkehrungen des kleinen Septimenakkordes und deren Auflösungen.

1. 2. 3. 4.

7 3 3 2 7 3 3 3 3 3 2 3  
5 4 6 5 6 4 6 4 6 4 6

## b. Die Lagen des kleinen Septimenakkordes und seiner drei Umkehrungen.

1. 2. 3. 4.

7 7 7 3 3 3 3 3 3 2 2 2  
5 5 5 4 4 4 4 4 6

## c. Auflösung aller Lagen derselben.

7 3 7 3 7 3 3 3 3 3 3 3  
4 4 4 4 4 6 5 6 5 6 5 6

Durch die Umkehrungen, d. h. die Verlegungen der verschiedenen Intervalle des Septimenakkordes in den Bass, entsteht für die Harmonie eine noch viel grössere Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welcher dem Clavierspiel mehr zu Gute kommt wie dem Gesang, dessen einfachen Melodien die Intervalle des Dreiklangs zur Begleitung meistens genügen, wie der Schüler bald schon nicht nur zu beurtheilen im Stande sein sondern auch bei der genauen Kenntniss der Tonverwandtschaften in Moll und Dur fähig sein wird, die kleinen Gesänge und Modulationen in alle Tonarten zu übertragen.

Die verschiedenen Übungen der Akkorde von Nr. 25, ebenso diejenigen im »Anhange«, aber vor Allem die Erkenntniss der freien Bewegung in der Verbindung aller Akkorde, welche ihm mit der kleinen Septime gleichsam den Schlüssel zum freien Spielen in die Hand gibt, hat für das unbegabte Kind etwas sehr Beglückendes. Dasselbe muss nur immer mit der Frage »welchen Dreiklang möchte ich jetzt greifen« — sei es für Moll oder Dur — durch den Oberdominant-Septimenakkord oder dessen Umkehrungen den melodischen Faden anzuknüpfen und zu erhalten versuchen. Wo der talentvolle Schüler mit gutem Gehöre schon sicher in die Tasten greifen wird, ist es bei jenem erst das Ergebniss des fleissigen Spielens der Akkorde, welches mit dem Gesetz der Ordnung bei deren Auflösung, Ohr und Finger durchdrungen hat.

### Der grosse Septimenakkord (Nr. 26)

bietet dem Schüler die beste Gelegenheit, sich in den Grenzen des Gesetzes und doch sehr frei bewegen zu können. I. [1.] Er besteht auch aus einem Durdreiklang, aber mit einer grossen Septime, die nicht, wie die kleine dort, scheinbar mit Naturnothwendigkeit ihre Auflösung findet, sondern erst durch Vermittelung eines andern kleinen Septimenakkords ([2.] durch *D, fis, a, c*), sich in seiner Dominante [3.] *G, h, d, g* auflöst. Wenn der Schüler sich das fest eingepägt hat, so können ihm alle die andern grossen Septimenakkorde, sowie deren Umkehrungen, Lagen und Auflösungen, der förderlichste Übungsgegenstand, — der Schlüssel zu mannigfaltigen Harmonien werden. Er wird dies zunächst an der kleinen Aufgabe II. kennen lernen, indem er die verschiedenen Lagen, sowohl spielend als schreibend, selbst auflöst.

Der grosse Septimenakkord mit seinen Umkehrungen und Auflösungen.

I.

1. 2. 3.

7 7 3 3 3 3 3 3 3 2 3 3

5 5 4 5 5 4 5 4 3 4 4 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Aufgaben für den Schüler, die 12 Lagen selbst aufzulösen, hier wie bei allen andern grossen Septimenakkorden.

II.

7 7 7 3 3 3 3 3 3 2 2 2

5 5 5 4 4 4 3 4 4 4 4 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

### Der Moll-Septimenakkord (Nr. 27)

III. [1.] mit einer kleinen Terz und d kleinen Septime bietet dem Schüler ebenfalls wie dort überraschende Missklänge, die sich aber durch eine ähnlich-versöhnende Auflösung belohnen. Er geht einen Ton abwärts nach [3.] *Hes, d, f, hes*, woselbst er sich gleichfalls durch Vermittelung des kleinen Septimenakkordes von *F, es, f, a* auflöst. Auch hier wird er in derselben kleinen Aufgabe IV. den Akkord mit allen Umkehrungen mühelos studiren lernen.

## Der Moll-Septimenakkord.

III.

IV.

Der Schüler wird alsbald, trotz der überraschenden Disharmonie beider Akkorde, durch den Wohlklang ihrer Auflösungen mit denselben versöhnt werden; er gewahrt ein reiches Feld, das er kreuz und quer, durch Blumen und Dornen, mit Vorliebe durchstreifen wird, denn er fühlt sich zwangloser; die Nothwendigkeit und die Freiheit scheinen hier verbunden; natürlich und gutwillig und doch gesetzlich genöthigt, werden sein Gehör und seine Finger fast unfreiwillig geleitet. Dass dieses so wird, muss er durch fleissiges, ausdauerndes Spielen, Hören und Aufnotiren zu erreichen versuchen; er wird dadurch der eigne Schöpfer seiner Freuden, die ihm von der Natur versagt wurden. (S. 99.)

## Der verminderte Septimenakkord (Nr. 28)

ist dem Schüler schon durch Nr. 24 in seiner grossen Eigenartigkeit bekannt geworden. Wie der verminderte Dreiklang Nr. 18 auf zwei kleinen Terzen, so ist der verminderte Septimenakkord Nr. 28 auf drei kleinen Terzen aufgebaut. Es fehlt ihm damit der ruhige Ausdruck des Dreiklangs, der bei Dur oder Moll stets eine grosse und eine kleine Terz enthält. Wenn nun auch der kleine Septimenakkord Nr. 25 auf einer grossen und zwei kleinen Terzen beruht, so trägt er doch auf der Basis des Dreiklangs den bestimmten Ausdruck der Ruhe und lässt dem Ohre den vorübergehenden Zweifel bis zur Auflösung nur als Wohlthat erscheinen. Das ist auch bei jenen zwei Akkorden von musikalischer Bedeutung, um das Gehör des Kindes durch den Eindruck der Disharmonie für den der Harmonie desto empfänglicher zu machen.

Indess von Nr. 28 ist nichts derartiges zu rühmen, was dem Ohre wohlthäte oder dasselbe eine erquickende Auflösung wünschen liesse, dagegen wird der Schüler staunen über die Brauchbarkeit des Akkords zum Zwecke der Modulation, sobald er sich darin einige Gewandtheit angeeignet hat. Nr. 28 ist dabei die fruchtbarste Übung für die »Umnennung« der Töne Nr. 16 und für die Anwendung aller Tonarten und Dreiklänge in Dur und Moll, während die Durchführung dessen, was in Nr. 24 VII vom verminderten Septimenakkord gesagt wurde, beziehentlich seiner Auflösung einen halben Ton aufwärts nach Moll (a), sowie dessen viermaliger Umwandlung je eines seiner Töne einen halben Ton abwärts (b) vom grössten Nutzen für ihn sein wird. Es ist ihm deshalb eine Tabelle dieses Akkords zur Aufgabe gestellt, deren 48 Auflösungen nach Moll (a) und 48 Auflösungen nach Dur (b) zu üben, seinen Fleiss und seinen Ehrgeiz herausfordern werden, — der Anfänger kann sich die Namen der abwärts gehenden Septimenakkorde zuerst mit Bleifeder darunter notiren, deren Auflösungen frei zu greifen ihm dagegen schon bald möglich sein wird.

## Tabelle des verminderten Septimenakkords (Nr. 28).

(Der verminderte Septimenakkord nach Nr. 24, VII, a. b. zu studiren.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music shows a sequence of diminished seventh chords and their resolutions. The first four measures show the chord in various inversions, with the bass line moving stepwise. The last four measures show the chord resolving to a series of triads.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The music continues the sequence of diminished seventh chords and resolutions from the first system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The music continues the sequence of diminished seventh chords and resolutions.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The music continues the sequence of diminished seventh chords and resolutions.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The music continues the sequence of diminished seventh chords and resolutions.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The music continues the sequence of diminished seventh chords and resolutions.