

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

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

**Gervinus, Viktoria**

**Leipzig, 1892**

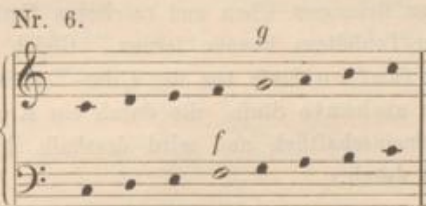
f) Zweite Akkordenlehre

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

## 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.

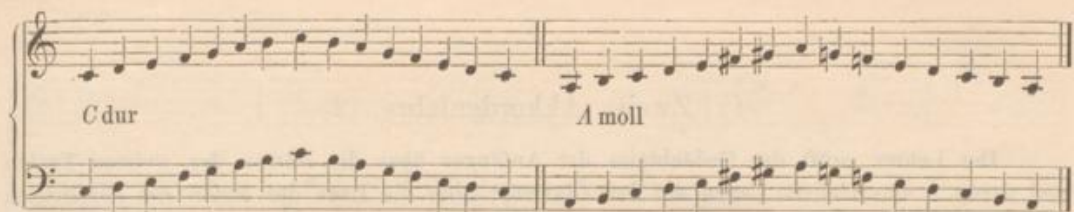
Nr. 7. 2. und 3. Octave. 4. und 5. Octave.

The image shows two musical exercises labeled 'Nr. 7'. Each exercise consists of two staves: a bass clef staff on the left and a treble clef staff on the right. The first exercise is for the 2nd and 3rd octaves. The bass staff contains notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, C4 with labels 'c e g h d f a c' below. The treble staff contains notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, C5 with labels 'c e g h d f a c' below. The second exercise is for the 4th and 5th octaves. The bass staff contains notes D4, E4, F4, G4, A4, C5 with labels 'd f a c e g h d' below. The treble staff contains notes D5, E5, F5, G5, A5, C6 with labels 'd f a c e g h d' below. Both exercises conclude with a double bar line.

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.«

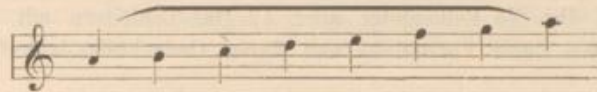


»Wie unser Gehör hier nach einem anderen Tone verlangt, so geschah es schon in alten Zeiten, als man nur 6 Tonarten, Nr. 11, C D E F G A mit C dur übereinstimmend ohne Erhöhungs- ( $\sharp$ ) oder Erniedrigungs- ( $\flat$ ) Zeichen zu gebrauchen pflegte. Die Tonart von C—C hiess die Jonische (Nr. 11 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).

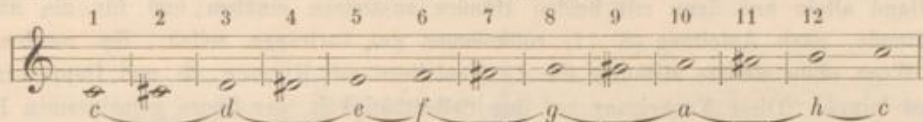


## Nr. 11b. Amoll (Aeolische Tonart).



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.

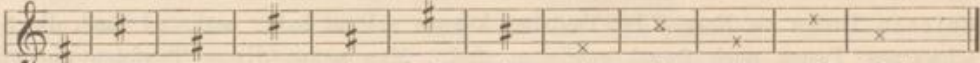
Gdur.

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. 9 a. Enharmonische Verwechslungen.

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



von *Des* nach *Gisdur*, und hier wird jeder Schüler straucheln, 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. 13 a und 13 b, die 12  $\flat$  und  $\flat\flat$ , deren Zweck ihnen dann vom praktischen

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



*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

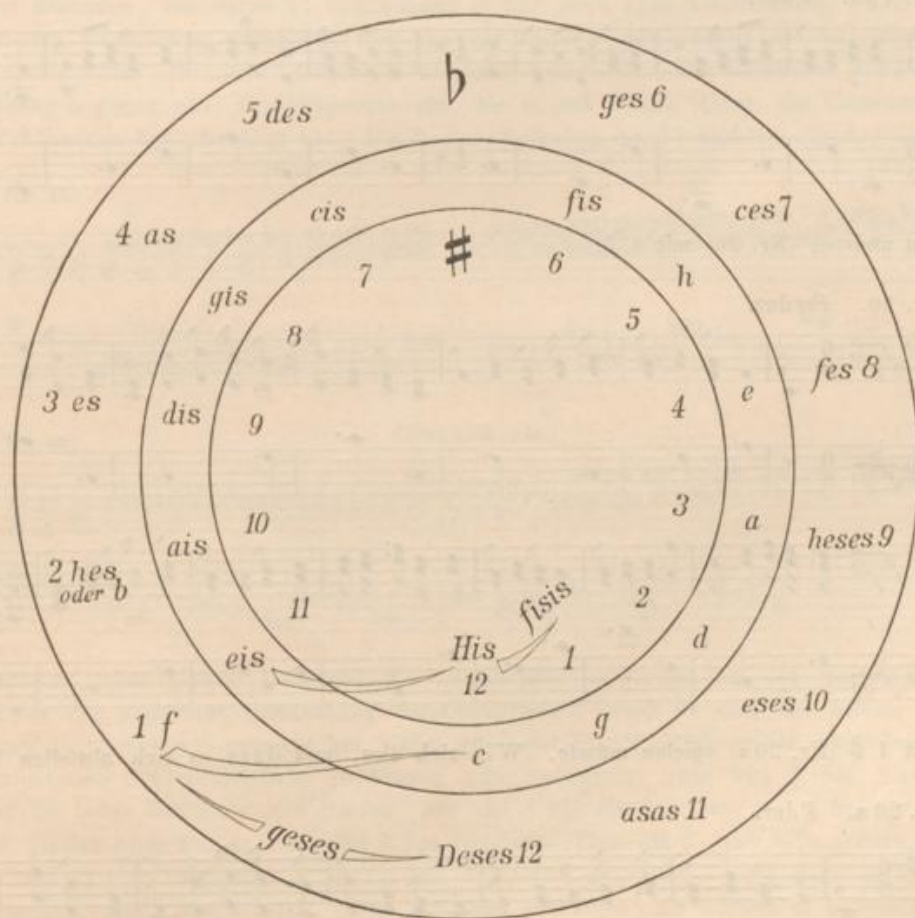
1/2 1 2 1 2 3 Eis dur 11 # 1/2 1 2 1 2 3 F dur 1 b

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.



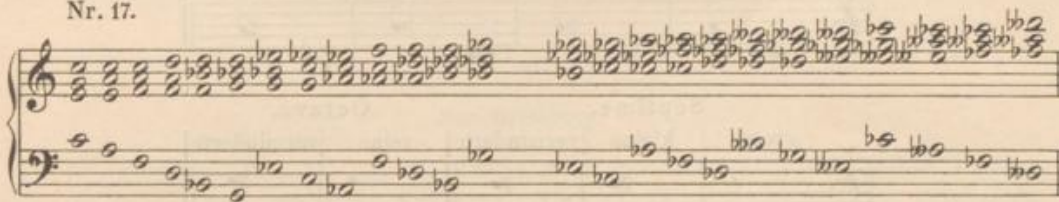
wird er bald begreifen, wenn er sich die beiden Tonleitern (Nr. 13 a und 13 b) *Fis-* und *Ges-*dur mit der, durch jene Umnennung der Noten bewerkstelligten Verminderung der Vorzeichnungen auf je nur 6  $\sharp$  und 6  $\flat$ , so wie die beiden Ringe des Kreisbildes, vollständig klargemacht hat. Damit 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*

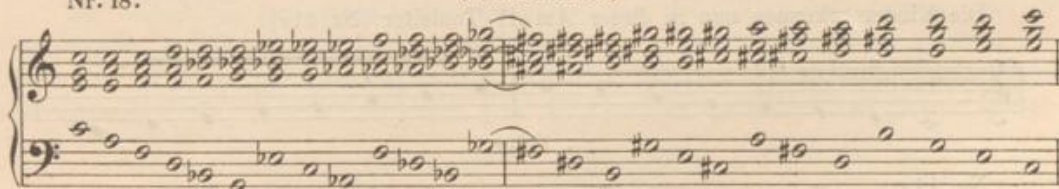
Der Lehrer lässt den Schüler nun ebenso wie früher *G*dur, 5 Stufen aufwärts mit 1  $\sharp$ , Nr. 10, jetzt *F*dur, 5 Stufen abwärts mit 1  $\flat$ , und zwar auf dieselbe Weise wie in Nr. 13, suchen. Wenn derselbe dann die Tasten betrachtet, wird er seine *Eis*-Tonleiter wieder erkennen, von deren 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



des Stufenverhältnisses der Töne untereinander, als der: Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave (Nr. 16 a) u. s. f., welches die Anfänger bisher noch nicht brauchten, da alle Stufen der Durtonleiter zur Prime gross sind (A. B. Marx, Allgemeine Musiklehre. S. 41), während die der Molltonleiter aufwärts kleine 3 und 6 und grosse 7, abwärts kleine 7 und 6 und kleine 3, also sehr verschiedene Stufenintervalle aufweisen.

Nr. 16 a.

Prime. Secunde.

reine | übermässige | grosse | kleine | übermässige |

Terz.

grosse | kleine | verminderte | übermässige |

Quarte.

grosse | übermässige | verminderte |

Quinte.

grosse | verminderte | übermässige |

Sexte.

grosse | kleine | verminderte | übermässige |

Septime. Octave.

grosse | kleine | verminderte | reine | verminderte |

Die Kinder erkennen nun in dieser Amoll-Tonleiter (Nr. 11 c):

Cdur.

Nr. 11 c.

A moll.

jene mit Cdur so übereinstimmende Aeolische Tonart (Nr. 11 b), welche sie daher rasch finden werden; sie liegt eine kleine Terz tiefer als ihre Durtonart C und während sie sich aufwärts durch kleine Terz und kleine Sexte\* von ihr unterscheidet, stimmt sie abwärts

\* Des besseren Wohlklangs wegen bedient man sich aber beim Spiel (Nr. 8) nur der kleinen Terz; folglich aufwärts wie die Durtonleiter ihres Namens Adur, abwärts wie die, mit der sie verwandt ist — ihrer Parallel-Tonart — Cdur.

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.

c d. d m. e m. f d. g d. a m. 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. 1    2    3    4    5    6    7

Lage. dur    moll    moll    dur    dur    moll    vermindert

c.

II. a.    b.

Lage. dur    moll    moll    dur    dur    moll    vermindert

c.

III. a.    b.

Lage. dur    moll    moll    dur    dur    moll    vermindert

c.

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.

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.

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.

### Die Umkehrungen des Dreiklangles. (Nr. 23.)

Sobald der Schüler mit den Intervallen des Dur- und Moll-Dreiklangles so vertraut ist, dass er jede Frage über die kleine und grosse Terz, sowie über die Quinten desselben, im Fluge zu beantworten vermag, soll er die »Umkehrungen des Dreiklangles« studiren. Er erhält dadurch erst die bestimmte Vorstellung von dem Einfluss und der Bedeutung des Basses, als des Grundtones für die Harmonie, den er sich bisher nur als ein Intervall, als die Prime seines Dreiklangles dachte und sich eigenmächtig für die linke Hand schaffen durfte (Nr. 21). Bei der Abwechslung von Prime, Terz und Quinte zur Benutzung von Grundtönen, ist er zunächst überrascht von dem dadurch entstandenen Klangwechsel der Akkorde. Bisher wusste er nur von einem Dur- und Molldreiklang, dessen Grundton stets der gleiche, d. h. die betreffende Tonika, auf welche der Akkord gegründet ist, blieb, wie er dies in seinen letzten Akkordübungen erprobt hatte. Aller Wechsel der Harmonie beschränkte sich hier nur auf die 3 verschiedenen Lagen derselben (Nr. 22), welche durch keine besondere Bezifferung im Basse gekennzeichnet werden, mithin die Zahl 3\* überall genügen wird, wo es sich nicht um eine Umkehrung des Dreiklangles handelt. Bei der Darlegung (von Nr. 23) ist es für Auge und Ohr des Schülers leicht zu begreifen, dass und warum die beiden Umkehrungen I und II Sexten- und Quartsexten-Akkord genannt werden; dort zählen sie 6 Intervalle vom neuen Grundton *e* bis zur Tonika *c*; hier zählen sie 4 Intervalle vom neuen Grundton *g* bis zur Tonika *c* und würde daher der Ausdruck: Quartakkord dafür genügen, weil es das maassgebende ist; allein der Gebrauch nennt ihn nun einmal Quartsexten-Akkord.

Nr. 23.

Umkehrungen des Cdur- und Amoll-Dreiklangles.

Fingersatz ebenfalls in allen Tonleitern übereinstimmend.

I.                      II.

Dreiklang.    Sextenakkord.    Quartsextenakkord.

Mit diesen Umkehrungen des Dreiklangles und dem damit verbundenen Wechseln des Grundtones mit dessen Terz und Quinte, beginnt nun recht eigentlich die Mannigfaltigkeit der Harmonie und Modulation, welcher der Schüler ein stets wachsendes Interesse und die nöthige Vorbereitung zum Verständniss des Septimenakkordes entgegenzubringen hat.

### Der Septimenakkord.

In allen Septimenakkorden ist ausser dem Grundtone die Septime, mag sie nun ein grosses, kleines, übermässiges oder vermindertes Intervall bilden, der wichtigste Ton; ebenso sind alle die mannigfaltigen kleinen, grossen, übermässigen, verminderten Moll- und Dur-Septimenakkorde mit ihren verschiedenen Lagen und Umkehrungen, welche auf allen 12 Tasten aufgebaut werden können, »der wesentlichste Bestandtheil der musikalischen Harmonie, der Wendepunkt aller Akkorde und bilden zugleich das Mittel, sie zu einer unzertrennlichen Kette von harmonischen Zusammenklängen wieder zu vereinigen«. Der ist ein Glücklicher

\* In den Beispielen des Anhangs ist auch diese unterblieben, um den Schüler sofort selbstständiger zu machen.

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				

VII. Der verminderte Septimenakkord und seine Umwandlung in die vier Dominant-Septimenakkorde.

a. b.

Der Schüler erkennt in a. den verminderten Septimenakkord *h, d, f, as*, der sich mit seinen drei Umkehrungen einen halben Ton aufwärts nach *Cmoll* auflöst; in b. sieht er, durch die viermalige Umwandlung eines seiner Töne, nämlich von *h* in *Hes*; *d* in *Des*; *f* in *E*; *as* in *G*, vier neue Septimenakkorde entstehen, die sich nun in ihre Dominant-Dreiklänge von *Es*-, *Ges*-, *A*- und *C*dur auflösen.

Der Oberdominant-Septimenakkord. (Nr. 25.)

Derselbe besteht also aus einem Dur-Dreiklang mit der kleinen Septime. In Nr. 25 ist derjenige auf dem Grundton *C* gebildete:

*c, e, g, hes* mit seinen Umkehrungen a,  
mit den Lagen derselben b,  
und allen Auflösungen der Lagen c

verzeichnet.

a. Der Schüler hat sich zuerst über die Bezifferung von 1—2—3—4 klar zu machen. Die Zahl 7 unter dem Grundton *C* (1) bezeichnet ihm schlechtweg in seiner ersten Lage den Septimenakkord: *C, E, G, Hes*. Dessen erste Umkehrung (2) erhält die Terz *E* in den Bass und wird mit den ihr folgenden Intervallen des Akkords: *G, Hes, C* als Terz-Quint-Sexten-Akkord mit den Zahlen  $\frac{3}{6}$  beziffert. Die zweite Umkehrung (3) bekommt die Quinte *G* in den Bass und wird mit den ihr folgenden Intervallen des Akkords: *Hes, C, E* als Terz-Quart-Sexten-Akkord mit den Zahlen  $\frac{3}{6}$  beziffert. Die letzte Umkehrung (4) erhält die Septime *Hes* in den Bass, der nunmehr die Intervalle des Dreiklangs *C, E, G* folgen und mit der Bezifferung die nahe Beziehung der Septime *Hes* zur Prime *C* als Secunden-Akkord bezeichnen, was dem Schüler sofort anschaulich sein wird.

Die nächste praktische Aufgabe für den Schüler ist nun, diesen Septimenakkord in b. 1 auf dem Grundton *C* in allen seinen Lagen aufzusuchen, durch das ganze Clavier hindurch zu üben und ebenso wie den *C*dur-Dreiklang in Nr. 21 in der nächsten Clavierstunde vorzutragen; ganz dasselbe führt er sodann mit den 3 Umkehrungen und ihren Lagen 2, 3 4 aus.

Wenn der Schüler sich über die Bezifferung dieses Septimenakkords und seiner Umkehrungen klar geworden ist und sie ebenso gewandt in allen ihren Lagen und deren Auflösungen — c — greifen gelernt hat, so werden ihm alle anderen bereits angedeuteten Septimenakkorde in ihren Umkehrungen, Lagen und Auflösungen ebenso leicht werden. Es ist eine Hauptsache, dass diese praktischen Übungen gleichfalls in der Vorstellungskraft des Schülers Platz greifen, wodurch bei dieser ganzen Lehrweise das Notenschreiben, wenn auch nicht ersetzt, wohl aber beschränkt wird (S. 64); es soll von ihrem Beginne an nichts geben, was sich der kleine Schüler nicht schon auf der Claviatur ebenso gut denken wie spielen könnte.\* Das zu erreichen hat bei dem gemeinsamen Musikunterricht der Lehrer ein leichtes Spiel, wenn er den Verstand der jüngeren und älteren, der begabten und unbegabten Schüler

\* Marx, Allgemeine Musiklehre. Die Ausbildung des Vorstellungsvermögens, die hier beginnt, ist unerlässliche Grundlage für jedes tiefere Eindringen in die Musik; alles früher Versäumte kann von hier aus nachgeholt werden.



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 4 4 4 4 6 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 4 6 6 6

## c. Auflösung aller Lagen derselben.

7 3 7 3 7 3 3 3 3 3 3 3  
4 4 4 4 4 4 2 3 2 3 2 3  
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 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.

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

II.

### 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.