

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht

nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung; vollständig in vier Theilen

Lebert, Sigmund

Stuttgart, 1872

Elementarlehre

[urn:nbn:de:bsz:31-325778](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-325778)

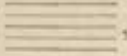

einen guten Lehrer viel Zeit und Mühe, wieder einigermaßen gut zu machen, was ein schlechter Lehrer verdorben hatte. Angehenden Lehrern möchten wir schliesslich rathen, dem Schüler stets liebevoll, aber ernst entgegenzukommen, ihn mit aller Geduld zu unterrichten, durch keine Ungeschicklichkeit sich ausser Fassung bringen und zu Heftigkeit oder gar zu rohen Worten hinreissen zu lassen. Durch solche wird der Schüler eingeschüchtert und für Auffassung der



Musik unempfänglich gemacht. Der Lehrer unterrichte nur nach seiner Ueberzeugung und lasse sich durch keinen unzeitigen Wunsch der Eltern irre machen; stösst er auf Hindernisse, die sein Wirken wesentlich und wahrhaft hemmen, so gebe er lieber den Schüler auf, als dass er zum Verräther der Sache wird. Der materielle Verlust kommt ihm bald auf andern Wegen herein, denn die Wahrheit siegt zuletzt immer und überall.

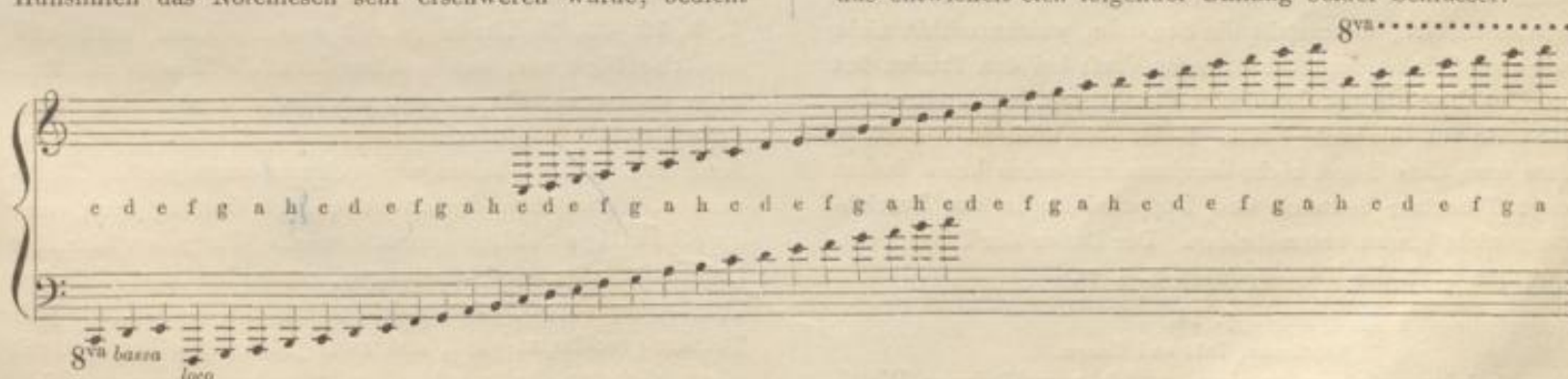
Elementarlehre.

§. 10.

Von den Noten.

Zur Benennung der Töne bedient man sich der sieben Buchstaben *c, d, e, f, g, a, h*, zur schriftlichen Veranschaulichung derselben der Noten, welche aus Ovalen (○) und Punkten (●) bestehen; die Reihenfolge dieser Buchstaben wiederholt sich durch das ganze Gebiet der Töne. Diese Noten stehen auf und zwischen fünf übereinander gezogenen Linien , welche das Notensystem heissen. Für die Noten, für welche das Notensystem nicht ausreicht, hat man ober- und unterhalb desselben die sogenannten Hülfslinien, , auf, über und unter welchen diese Noten wieder angebracht werden. Weil eine zu grosse Anhäufung von Hülfslinien das Notenlesen sehr erschweren würde, bedient







man sich für eine höhere Oktave oft einer niedern, und setzt das Zeichen 8^{va} darüber, wodurch angedeutet wird, dass alle Töne, auf welche sich dieses Zeichen erstreckt, eine Oktave höher zu spielen seyen. Dasselbe geschieht umgekehrt für eine tiefere Oktave des Basses, zu welchem Behufe die Bezeichnung 8^{va} *bassa* gebraucht wird. Sobald wir den Namen einer einzigen Note wissen, lassen sich alle übrigen darnach bestimmen. Die Benennung der ersten Note hängt von dem sogenannten Schlüssel ab. Für den Umfang des Klaviers bedarf man heutzutage nur noch zweier Schlüssel: 1) des Violin- oder *G*-Schlüssels () für die obere Hälfte der Tastatur. Er steht auf der zweiten Linie von unten und gibt der darauf stehenden Note den Namen *g*. 2) Der Bass- oder *F*-Schlüssel (), welcher für die untere Hälfte gehört, steht auf der vierten Linie, deren Note daher *f* heisst. Hieraus entwickelt sich folgender Umfang beider Schlüssel:



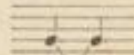
Da der kleinste Abstand zwischen zwei Tönen der sogenannte Halbton ist, deren in jeder Oktave zwölf vorhanden sind, so scheinen die sieben Buchstaben hierfür noch nicht zu genügen. Wir können aber jede dieser sieben Noten durch Vorsetzung eines Kreuzes (♯) um einen halben Ton, eines Doppelkreuzes (×) um zwei halbe Töne erhöhen, sowie durch Vorsetzung eines *b* um einen halben Ton, durch Vorsetzung eines Doppel-*b* um zwei halbe Töne erniedrigen. Wir erhalten hiemit durch die einfache Erhöhung (♯) die Töne *cis, dis, eis, fis, gis, ais, his*, ebenso durch doppelte Erhöhung (×) *cisis, disis, fisis* u. s. w.; ferner durch einfache Erniedrigung (*b*) die Töne *ces, des, es, fes, ges, as, hb* oder kurzweg *b*, und ebenso durch doppelte Erniedrigung (*bb*) *ceses, deses, eses, fesfes, geses, asas, bebe (bes)*. Auf Tabelle I. ist die Uebertragung aller dieser Töne auf das Klavier zu ersehen.

§. 11.

Dauer und Werth der Noten.

Nachdem wir nun wissen, wie jede Note klingt, fragen wir nach ihrer Dauer. So wie wir aber den Klang jeder Note nur durch das Verhältniss zu andern Noten fanden, so ist auch ihre Dauer nur eine relative, d. h. sie bestimmt sich durch das zeitliche Verhältniss der Noten unter einander. Eine ganze Note (○) zerfällt in 2 halbe () , 4 Viertel () , 8 Achtel () , 16 Sechzehntel () , 32 Zweiunddreissigstel () , 64 Vierundsechzigstel () . Ein klares Verständniss der Werthverhältnisse und der Noten untereinander giebt Tabelle II.

Wir haben nun wohl ein Mass für die Dauer von der ganzen, halben, Viertel- u. s. w. Note, aber nicht von $1\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ u. s. w. Um diese darzustellen, bedienen wir uns 1) der Ligatur und 2) des Punktes. Die Ligatur oder der

Bindebogen \frown verbindet zwei gleiche Noten  so, dass die zweite nicht mehr neu angeschlagen, aber nach ihrem vollen Werthe ausgehalten wird. Durch dieses Mittel können wir jeder Note eine beliebige Dauer geben. Der Punkt verlängert jede Note, nach welcher er steht ($\overset{\cdot}{\text{f}}$), um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes. Steht ein zweiter Punkt hinter dem ersten, so wird die Note noch um den halben Werth des ersten Punktes verlängert ($\overset{\cdot\cdot}{\text{f}}$), und gleiche Wirkung hat jeder weitere Punkt auf den vorhergehenden.

$$(\overset{\cdot\cdot}{\text{f}} = \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}})$$

§. 12.

Die Pausen

sind längere oder kürzere statt der Töne eintretende Ruhepunkte, und haben eine den betreffenden Noten entsprechende verschiedene Dauer. Tabelle II. gibt die statt jeder Note gebräuchlichen Pausen. Der Punkt wird zuweilen auch bei Pausen in gleicher Weise, wie bei den Noten, zur Verlängerung angewandt.

Die Fermate \frown gibt jeder Note oder Pause, worüber sie steht, eine dem Ermessen des guten Geschmacks zu überlassende längere Dauer.

§. 13.

Triolen und Sextolen.

Es kann eine Note ihrer Zeitdauer nach, statt in zwei, auch in drei Noten getheilt werden. Diese haben zwar dieselbe Bezeichnung, wie diejenigen, welche die Hälfte der getheilten Noten ausmachen, werden aber, um ihre kürzere Dauer anzuzeigen, mit der Ziffer 3 versehen. Eine Gruppe von drei Noten dieser Art nennt man eine Triole. Wird jede dieser drei Noten wieder halbirt, so entsteht die Sextole, welche mithin nicht wie zwei Triolen accentuirt werden darf: bei den Triolen hat nämlich die erste von den dreien den Accent, bei den Sextolen die erste von den sechs Noten. Es ist aber noch zu bemerken, dass man diese Regel nicht durchaus anwenden kann, indem viele Tonsetzer Sextolen und Doppeltriolen in der Bezeichnung nicht genau unterscheiden. Der Dauer der Triolen entsprechen auch die Triolenpausen u. s. w.

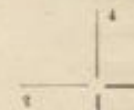
§. 14.

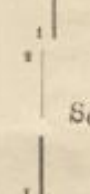
Rhythmus, Takt und Tempo.

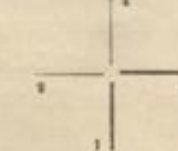
Nachdem wir nun gesehen, welch verschiedenen Werth

die einzelnen Noten haben können, so fragt es sich jetzt, wie derselbe rhythmisch benützt wird. Rhythmus ist aber die regelmässige Wiederkehr gleichartiger Betonungen in gleichmässigen Zeitabschnitten. Schon der leere Schall kann durch regelmässig wiederkehrende Betonung rhythmisch werden, wie wir z. B. beim Hämmern und Trommeln etc. sehen; um so mehr ist nun diese Ordnung bei Tönen erforderlich, und so wohlthuend manchmal jenes unmusikalische Geräusch durch seinen Rhythmus dem Ohre wird, so widerlich und unverständlich klingt die meiste Musik ohne denselben. Um nun den Rhythmus auch dem Auge sichtbar und dem Ohre desto hörbarer zu machen, bedient man sich des Taktes, d. h. der Abtheilung einer Tonreihe in bestimmte Abschnitte, welche an Notenwerth einander gleich sind; wenn man nämlich die Notenwerthe jedes einzelnen Abschnittes zusammenzählt, so ist die Summe bei jedem Abschnitte ein und dieselbe. Jeden dieser Abschnitte nun nennen wir im engeren Sinne einen Takt, wovon der Begriff einer rhythmischen Tongruppe oder Periode weit verschieden ist, indem eine solche bald nur Theil eines Taktes seyn, bald über mehrere Takte sich erstrecken kann. Wie alles Leben und alle Bewegung auf der Zweitheit beruht, ebenso besteht auch der Takt aus Hebung (Arsis) und Senkung (Thesis), Aufstreich und Niederstreich, oder wie man sich in der Musik ausdrückt, aus schlechten (leichten) und guten (schweren) Takttheilen. Jeden Aufstreich nennt man eine schlechte, jeden Niederstreich eine gute Zeit, und je nach der durch den Rhythmus geforderten Anzahl von Auf- und Niederstreichen haben wir auch verschiedene Taktarten. Wie wir oben bemerkten, kommt neben der gewöhnlichen zweitheiligen Gliederung, gemäss welcher jede Note in 2, 4, 8, 16, 32, 64 Theile getheilt werden kann, auch eine dreitheilige vor, aus welcher dann die Triolen und Sextolen entstehen. Hievon unterscheidet sich aber die eigentliche dreitheilige oder ungerade Gliederung mit drei Streichen. Endlich haben wir noch zusammengesetzte Gliederungen, in welchen die dreitheilige Gattung noch unter zweitheilige Schläge gebracht wird. Wir geben hier eine Uebersicht aller drei Gattungen, stets bei der einfachen Taktart beginnend, und bezeichnen zugleich die Art, wie jede Taktart geschlagen wird, und zwar jeden guten Takttheil mit einem dickeren, jeden schlechten mit einem dünneren Strich.

A. Zweitheilige.

1) Der $\frac{1}{2}$ Takt (C) ($\text{C} = \text{O} \text{O} = \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}}$)  Selten.

2) Der grosse Allabreve-Takt (C) ($\text{C} \left(\frac{2}{1} \right) = \text{O} \text{O}$)  Selten.

3) Der gewöhnliche $\frac{1}{4}$ oder ganze Takt (C) ($\text{C} = \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}}$) 

- 4) Der gewöhnliche Allabreve-Takt $\text{C} \left(\frac{2}{2}\right)$ (♩ = ♩ ♩)
- 5) Der $\frac{3}{4}$ Takt $\left(\frac{3}{4}\right)$ (♩ = ♩ ♩) oder $\frac{4}{8}$ Takt $\left(\frac{4}{8}\right)$ (♩ = ♪ ♪ ♪ ♪)
- 6) Der $\frac{3}{8}$ Takt $\left(\frac{3}{8}\right)$ (♩ = ♪ ♪) Selten.

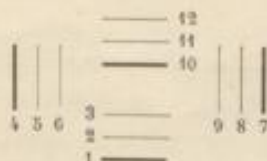
B. Dreitheilige.

- 1) Der $\frac{3}{4}$ Takt $\left(\frac{3}{4}\right)$ (♩ = ♩ ♩ ♩) Selten.
- 2) Der $\frac{3}{2}$ Takt $\left(\frac{3}{2}\right)$ (♩ = ♩ ♩ ♩)
- 3) Der $\frac{3}{4}$ Takt $\left(\frac{3}{4}\right)$ (♩ = ♩ ♩ ♩) seltener
- 4) Der $\frac{3}{8}$ Takt $\left(\frac{3}{8}\right)$ (♩ = ♪ ♪ ♪) Ebenso.
- 5) Der $\frac{3}{16}$ Takt $\left(\frac{3}{16}\right)$ (♩ = ♪ ♪ ♪) Ebenso.

C. Zusammengesetzte.

- 1) Der $\frac{6}{4}$ Takt $\left(\frac{6}{4}\right)$ (♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩) besser
- 2) Der $\frac{9}{4}$ Takt $\left(\frac{9}{4}\right)$ (♩ ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩)
- 3) Der $\frac{6}{8}$ Takt $\left(\frac{6}{8}\right)$ (♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪) besser
- 4) Der $\frac{9}{8}$ Takt $\left(\frac{9}{8}\right)$ (♩ ♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪)
- 5) Der $\frac{6}{16}$ Takt $\left(\frac{6}{16}\right)$ (♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪) Selten; Schlagart wie beim $\frac{6}{8}$ Takt.
- 6) Der $\frac{9}{16}$ Takt $\left(\frac{9}{16}\right)$ (♩ ♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪) Schlagart wie beim $\frac{9}{8}$ Takt.

7) Der $\frac{12}{8}$ Takt ($\frac{12}{8}$) (♩ ♩ ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩)



8) Der $\frac{12}{16}$ Takt ($\frac{12}{16}$) (♩ ♩ ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩) Schlagart wie beim $\frac{12}{8}$ Takt.

Der $\frac{3}{4}$ Takt, welcher höchst selten vorkommt, ist nichts als eine Verbindung des $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Taktes in je einem Taktabschnitte, und werden auch beide Taktarten in jedem Abschnitt geschlagen.

Neben Rhythmus und Takt steht nun als Drittes das Tempo, nämlich das Zeitmass, in welchem eine Reihe zusammengehöriger Takte vorgetragen werden soll. Das Tempo hängt mit dem Charakter des Tonstückes am innigsten zusammen, und ist hier also die strengste Gewissenhaftigkeit nothwendig. Im Allgemeinen waren die Tempi in früheren Zeiten langsamer; man markirte dafür schärfer und wechselte seltener im Zeitmass. Heutzutage ist auch hier grössere Freiheit, ja sogar oft Zügellosigkeit eingetreten, und viele sogenannte Virtuosen glauben durch massloses Dahinstürmen den höchsten Triumph der Kunst zu erreichen.

Unsere verschiedenen Tempi lassen sich in drei natürliche Klassen theilen:

1) Langsam, ausgedrückt durch *Largo*, *Adagio*, *Grave*, *Larghetto*, *Sostenuto*.

2) Mässig; dahin gehören also *Moderato*, *Andante*, *Andantino*, *Allegretto*.

3) Schnell: *Allegro*, *Vivace*, *Presto*.

Durch gewisse Verbindungen dieser italienischen Ausdrücke unter einander oder mit näher bestimmenden, besonders die Vortragsweise bezeichnenden Beisätzen entstehen noch mannigfache Nuancen; durch manche, z. B. *grave*, *sostenuto*, *allegretto*, ist auch zugleich der Charakter angedeutet. Jedoch sind alle diese Ausdrücke nur allgemeine Winke; Rhythmus, Takt und besonders richtiger Geschmack thun hier das Meiste. Im Ganzen soll kein *Adagio* u. dergl. langsamer genommen werden, als dass die einfachste Figur des Stückes noch ihren vollen Sinn behält, und kein *Allegro* schneller, als dass die geschwindeste, somit meistens schwierigste Figur noch deutlich ausgeführt werden kann. Wird das Zeitmass stellenweise langsamer, so steht über dem Anfange der Verzögerung: *ritardando*, *rallentando*, *calando*, *smorzando*, *morendo*; wird es schneller: *stringendo*, *accelerando*, und beim Wiedereintritt des regelmässigen Zeitmasses: *a tempo* oder *tempo primo*. In einigen dieser Ausdrücke liegt auch zugleich eine Bestimmung der anzuwendenden Tonstärke, wovon später.

Zu genauester Bestimmung jedes Tempo erfand Mälzel einen Taktmesser (Metronom), auf dessen gleichmässige Schläge die Zahl der treffenden Viertel, Achtel u. s. w. streng eingetheilt wird. Steht also z. B. über einem Stück Metr. de Mälzel $\text{♩} = 50$, so rückt man den Zeiger auf diese Zahl, und nun geben uns die Schläge des Instruments das verlangte Tempo auf Viertelnoten. Eine andere Verfahrungsweise mittelst Benützung des Fadenpendikels zeigt Gottfr. Weber in seiner Theorie der Tonsetzkunst.

§. 15.

Vortragszeichen, Tonstärke.

Auch für die beim Anschlag zu verwendende Kraft hat man, gleichwie für das Tempo, gewisse allgemeine Bezeichnungen, nämlich

- 1) *fortissimo* (*ff*, manchmal sogar *fff*): sehr stark.
- 2) *forte* (*f*): stark.
- 3) *mezzo forte* (*mf*): mittelstark.
- 4) *piano* (*p*): leise.
- 5) *pianissimo* (*pp*, manchmal sogar *ppp*): sehr leise.
- 6) *crescendo* (<): allmählig stärker werdend.
- 7) *decrescendo* oder *diminuendo* (>): schwächer werdend.
- 8) *tenuto*: gehalten.
- 9) *staccato* (♩ oder ♩): abgestossen.
- 10) *sforzando*: starker Anschlag einer einzelnen Note (*sfz*, ♩ oder ♩). *

§. 16.

Intervall, Tonart und Tonleiter.

1) Auch hier müssen wir auf den Grundsatz der Zweifelt zurückgehen. Der einzelne Ton wird nämlich auch hinsichtlich seiner Höhe oder Tiefe erst durch Vergleichung mit einem andern Tone bestimmbar, und den Abstand zwischen beiden nennen wir nun Intervall. Die kleinste Entfernung zwischen zwei Tönen beträgt aber in unserer modernen Musik einen halben Ton. Daher werden also alle Intervalle nach halben und ganzen Tönen gemessen, und aus der nach gewissen Regeln zu ordnenden Verbindung derselben entsteht unser sogenanntes diatonisches Klanggeschlecht. Unter den alten Tonarten zeigte sich nämlich die sogenannte jonische als die den Gesetzen des Wohlklanges entsprechendste, und wurde demnach die Tonreihe *c, d, e, f, g, a, h* als *Cdur* Tonleiter die Musterscala für die übrigen. Gemäss dieser sieben Haupttöne in jeder Tonart haben wir auch sieben Haupt-Intervalle, und werden dieselben von dem Grundton aus aufwärts abgezählt, wie folgende Uebersicht zeigt:

- | | |
|-----|--------------------------|
| c—c | 1. Ton, Einklang, Prime. |
| c—d | 2. „ Sekunde. |
| c—e | 3. „ Terz. |
| c—f | 4. „ Quarte. |
| c—g | 5. „ Quinte. |
| c—a | 6. „ Sexte. |
| c—h | 7. „ Septime. |

* Ausser diesen wesentlichen Bezeichnungen existiren noch viele französische und italienische Ausdrücke für die feinere Nuancirung; dieselben erklären sich durch die Kenntniss der betreffenden Sprachen, und sind ohnedem in jedem musikalischen Lexikon zu finden.

Hiezu noch:

- c—c 8. „ Oktave.
 c—d 9. „ None, der Sekunde entsprechend.
 c—e 10. „ Decime, der Terz entsprechend u. s. f.

2) Weil nun alle diese Intervalle von jedem Tone an, aufwärts und abwärts, möglich sind, so können wir auch von jedem unserer zwölf Töne an eine harte Leiter bilden, indem wir obige Cdur als Muster nehmen und stets die gleichen Abstandsverhältnisse genau beibehalten. Das Kennzeichen für jede Dur-Scala ist aber die grosse Terz, d. h. zwischen der ersten und dritten Stufe müssen vier halbe Töne liegen.

3) Nimmt man aber die kleine Terz, d. h. lässt man zwischen der ersten und dritten Stufe nur drei halbe Töne Abstand, so erhält man die weiche Leiter oder Moll-Scala, welche auf viererlei Art gespielt wird, entweder:

a) auf- und abwärts gleich, die harmonische genannt, weil nur diese Art bei der Accordbildung zu Grunde gelegt wird. Hier ist von der siebenten, dem sogenannten Leitton oder der charakteristischen Note, zur achten Stufe stets ein halber Ton; von der sechsten zur siebenten Stufe sind drei halbe Töne, nämlich eine sogenannte Sekunde;

b) auf- und abwärts verschieden, wenn sie melodisch gebraucht wird. Dann ist aufwärts vom siebenten zum achten ein halber, vom sechsten zum siebenten aber ein ganzer Ton, und abwärts vom achten zum siebenten ein ganzer, vom siebenten zum sechsten ebenfalls ein ganzer Ton;

c) aufwärts wie bei b), abwärts wie bei a);

d) steigend wie bei b) und ebenso fallend, besonders bei älteren Meistern, wie Bach u. A. sehr häufig.

Will man nun von einem beliebigen Tone aus eine weiche Leiter bilden, so suche man zuerst dessen kleine Terz, zu deren harter Leiter die gesuchte Moll-Scala als Parallel-Tonart gehört, d. h. mit welcher sie die gleiche Vorzeichnung hat. Will man sie harmonisch bilden, so erhält nur die siebente Stufe auf- und abwärts eine (sogenannte zufällige) Erhöhung; will man sie aber melodisch, so bekommen aufwärts die sechste und siebente Stufe zufällige Erhöhungen; abwärts wird jedoch die sechste Stufe immer und meistens auch die siebente Stufe wieder erniedrigt. Wir können ebenfalls von jedem unserer zwölf Töne aus eine Moll-Scala bilden, und erhalten daher auch zwölf weiche Tonleitern.

4) Um alle 24 Dur- und Moll-Scalen selbst zu finden, bedient man sich des sogenannten Quintenzirkels. Man beginnt nämlich mit Cdur und deren Seitentonart Amoll, und errichtet nach denselben Principien auf deren Quinten (G und E) ein neues solches Scalenpaar (Gdur und Emoll). Von diesen sucht man wieder die Quinten und fährt so fort, bis man nach dem zwölften Paare wieder nach Cdur kommt. In der Mitte wird man mittelst enharmonischer Verwechslung aus den Kreuz- in die B-Tonarten gerathen und die Entdeckung machen, dass gleiche Tonarten sich verschieden schreiben lassen, z. B. Gis moll = As moll, Fis dur = Ges dur u. s. f.

5) Unter der chromatischen Scala versteht man die Fortschreitung nach lauter halben Tönen, welche keiner besondern Tonart angehört.

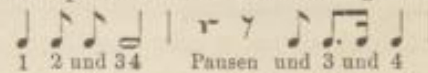
6) Im praktischen Theile folgt eine Uebersicht sämtlicher Dur- und Moll-Scalen mit ihrem Fingersatze.

§. 17.

Elementar-Methode.

Gleichwie wir hier Winke geben, den Schüler alle Tonarten nach einem gegebenen Muster selbst finden zu lassen, so empfehlen wir auch schon bei Erlernung des Taktes und der Intervalle ein gleiches Verfahren. Was nämlich:

1) den Takt betrifft, so lasse man den Schüler zuerst, nach Erklärung des $\frac{1}{4}$ Taktes, alle andern Takte selbst bilden und lege demselben dann Notenbeispiele in allen Taktarten vor, welche er im strengsten Zeitmasse, wie er sie spielen müsste, laut zu sprechen und auszuschlagen hat. Z. B.:



2) Ebenso verfähre man mit den Intervallen, indem man mit Cdur beginnt, und den Schüler statt der Note die Ziffer der Stufe, und zwar wieder im strengsten Tempo, laut sprechen oder noch besser, wo möglich singen lässt. Die guten Takttheile lasse man im Anfange schärfer betonen, als eigentlich verlangt ist, um das Taktgefühl des Schülers sicher auszubilden. Aendert sich die Tonart, so gelten die Ziffern der neuen Tonart; z. B. in Cdur heisst Fis bereits 7, wenn Gdur, — 2, wenn Emoll, — 6, wenn Amoll eintritt.* Durch die Umzifferung, d. h. den Wechsel der Ziffern beim Uebergang in eine neue und beim Rückgang in die ursprüngliche Tonart prägt sich dem Schüler das Wesen der Modulation ein; er wird auf diesem Wege bald alle die gebräuchlichsten Ausweichungen erkennen lernen.

Mit dieser Methode kann nun der Elementar-Unterricht allerdings längere Zeit als gewöhnlich in Anspruch nehmen; doch halte man dieselbe ja nicht für verloren; denn

1) nur so wird man am schnellsten erkennen, ob wirklich Talent vorhanden ist, während bei zu frühem Spielen oft ein leerer Mechanismus entsteht, der die bittersten Täuschungen veranlasst;

2) der Schüler wird dadurch im Notenlesen, in der Rhythmik, im Erkennen der Tonarten, im Treffen vom Blatte fest, und braucht später zur Aneignung seiner musikalischen Aufgaben nur halb so viel Zeit, als er dazu ohne solche Vorbildung nöthig hätte. Er kann sich dann ungetheilt der Technik des Instrumentes widmen, und bereits mit ganz anderer Auffassung an die Literatur desselben herantreten. Diesen Weg haben wir in reichlicher Erfahrung so bewährt gefunden, dass wir ihn nicht warm genug empfehlen können;

3) die Musik wird dadurch nicht von aussen hinein, sondern von innen heraus gebildet, und bleibt dadurch selbsterworbenes geistiges Eigenthum des Schülers;

4) auch zum Studium der Harmonielehre wie des Gesanges wird dadurch bereits eine solide Grundlage geschaffen.

* Die genaue Auseinandersetzung dieser Methode findet man in unserer in der Cotta'schen Buchhandlung erschienenen Elementar-Singschule.