

Die
Musikalische Composition
in
Unterrichts - Briefen

von
Nicolai Allunan.

1. - 10. Brief.

1906.

Litho - Typographie Socm. Assleber, Riga,
gr. Brauerstr. 8.

Дозволено цензурою. Рига, 29-го Марта 1906 г.

Meinen Lehrern der musikalischen Compo-
sition, den Herren Professoren des St. Petersbur-
ger Conservatoriums

A. Bernhard,

J. Johansen und

N. Rimsky-Korsakoff

in aufrichtiger Dankbarkeit

zugeweiht.

Die Kunst der Buchdruckerei

von Johann Heinrich Schönbauer

in Wien

1784

Verlag

der Buchdruckerei

in Wien

Verlag

(Als Manuscript vervielfältigt.)

Es wird vorausgesetzt, dass der Schüler, der seine Studien nach den vorliegenden Unterrichts-Briefen beginnt, eine gewisse Technik im Clavierspiel besitzt. Das Beherrschen eines Instruments, das nur ein einstimmiges Spiel gestattet, genügt nicht für ein theoretisches Studium, da man auf einem solchen Instrumente das Vorstellen harmonischer Zusammenhänge nicht üben kann. Nur die durch Übung zu erlangende Fertigkeit, sich den Klang eines jeden harmonischen Gebildes im Geiste vorzustellen, kann zum Componieren befähigen, nicht aber das blosse Auswendiglernen theoretischer Gesetze.

Riga, im März 1906.

Nicolai Allunan.

Einleitendes.

Wenn ich trotz der vielfachen Bearbeitungen, die der vorliegende Stoff bereits erfahren, mich ebenfalls dem gleichen Thema zuwende, so geschieht es, weil ich mich mit der herrschenden Unterrichts-Methode, die nur durch ihr Alter sanctioniert ist, nicht einverstanden erklären kann. Ich vermisse nämlich in derselben vor allen Dingen jede Erklärung des äusserst wichtiger Antheils, der unsere Psyche am Componieren nimmt, wogegen in manchen Lehrbüchern neueren Datums der Schüler mit akustischen Gesetzen förmlich überfüttert wird, als hinge die tonale Wiedergabe einer Gemüthsstimmung von der Kenntniss akustischer Gesetze ab.

Nur verstehe man mich nicht falsch. Es liegt mir fern, gegen wissenschaftliche Begründungen in musicalischen Lehrbüchern zu Felde zu ziehen. Ich freue mich im Gegentheil über jede neue Einzelheit, mit welcher die Wissenschaft unseren Gesichtskreis erweitert. Dass aber mit der grössten Consequenz ein einziges Wissensgebiet erschöpfend gepflegt wird, das noch obendrein mit dem Componieren in reinem Zusammenhange steht, während die äusserst wichtigen psychologischen Bedingungen mit Schweigen übergangen werden, ist eine sträfliche Einseitigkeit, die sich durch nichtssagendes Tongerlingel der Schüler rächt und

auf die angustrebende Entfaltung eines musicalischen Fortschrittes hemmend wirkt.

Schon das übliche ängstliche Ausweichen einer Definition des Wortes „Musik“ muss dem denkenden Fachmann beim Lesen eines Lehrbuches unangenehm auffallen. Wird doch der Schüler auf diese Weise von Anfang an zum Glauben veranlasst, die Composition habe keine höhere Aufgabe, als die handwerksmässige Anknüpfung eines Accordes an den anderen zu üben. Und wenn dann noch als Folge-Erscheinung solcher Anschauungen Publicationen wie Hanslick's, 'Vom Musicalisch-Schönen' auf dem Büchermarkt erscheinen und im Laufe von Jahrzehnten eine stattliche Zahl von Auflagen in verschiedenen Sprachen erleben können, so sieht man erst recht, wie bitter sich jede Unterlassungssünde in unseren Lehrbüchern rächt und auf welche Irrwege die Kunst namentlich während der Herrschaft einer materialistischen Leitrichtung vom Fortschritte abgeleitet wird.

Die Deutschen haben doch ein treffliches Wort für unsere Kunst, das auf die einfachste und deutlichste Weise das Wesen der Musik kennzeichnet. Sie nennen die Musik eine, Tonsprache und überlassen es dem Lehrenden, noch wenige erläuternde Bemerkungen an dieses treffliche Wort zu fügen, um dem Schüler den gewünschten Einblick in seine Kunst zu erschliessen.

Wenden wir uns nun diesen erforderlichen Bemerkungen zu und setzen der Tonsprache die Wortsprache gegenüber, oder wir drücken uns noch exacter aus und ver-

gleichem, da die Musik sich stets in einem bestimmten Me-
trum bewegt, die Ton-Poesie mit der Wort-Poesie. Wir be-
merken sodann, dass der Vers der Wort-Poesie seine Ge-
danken in Worte kleidet. Er haucht die seelische Stimmung,
die durch die Worte illustriert wird, in den gesprochenen
Ton, begrenzt aber diesen Ton nicht genau, sondern gleicht
die Höhen-Unterschiede, die durch die Gemüthsaffecte in
der Declamation hervorgerufen werden, durch ein primiti-
ves Hinüberschleifen von der Tiefe zur Höhe oder umgekehrt
aus. Wird dagegen der beseelt gesprochene Ton derartig wei-
ter ausgebildet, dass er sich nur in genau abgegrenzten
Intervallen bewegt, so haben wir bereits die einfache Decla-
mation der Wort-Poesie verlassen und das musicali-
sche Gebiet im Gesang betreten. Und wenn wir noch einen
Schritt weiter gehen und die musicalische Phrase des soeben
erhaltenen Gesanges der Worte entkleiden, die vorher gesun-
genen Töne nunmehr mit der gleichen seelischen Stimmung
auf ein Instrument übertragen, so haben wir uns von der
Vocal-Musik zur Instrumental-Musik hinüberbegeben.

Somit drücken sich beide Sprachgattungen ge-
meinsam in beseelten Tönen aus, in Tönen, die von ei-
nem der Gemüthsstimmung entsprechenden Hauch des
Lebens durchtränkt, durchdrungen sind. Es muss diese
seelische Imprägnierung der Töne auch bei der Wiederga-
be eines musicalischen Gedankens so deutlich sein, dass
sie im Gefühlsleben des Zuhörers einen Wiederhall hervor-
ruft und in Folge dessen auch vom Hörer ebenso mit-

empfunden wird, wie wir auf dem Gebiete der Wortsprache allein aus der Stimme des Sprechenden uns darüber klar werden, ob er bittet oder droht etc., auch wenn wir ihn in einer uns fremden Mundart sich bewegen hören.

Wenn nun der Schüler weiss, dass die musikalische Phrase in der Hauptsache nichts weiter als ein der Worte entkleideter ausgesprochener Gedanke ist, so erleichtert ihm diese Erkenntniss seine Arbeiten um ein Bedeutendes. Sie weist ihm eben darauf hin, seinen ersten Compositionen der Uebung halber einen Text unterzulegen, in den er sich vor Beginn der Arbeit hineinleben, hinein fühlen soll, um auf solche Weise die richtige Stimmung und Declamation zu finden. Denn dass der denkende Mensch, wenn er sprechen will, auch etwas zu sagen haben muss, darf vom Schüler keinen Augenblick vergessen werden, weshalb er sich nicht mit dem Handwerksmässigen der Kunst begnügen darf, sondern von Beginn der Studien an auch gleich die psychologische Seite der Musik stufenweise zu entwickeln trachten soll.

Er werde sich ferner dessen bewusst, dass den verschiedenen Gemüthstimmungen ein ganz bestimmter Zustand unseres Organismus entspricht. Es fliesst das Blut nur träge durch die Adern, wenn eine trübe, gedrückte Stimmung sich unser bemächtigt, während es eine grössere Schnelligkeit annimmt und schliesslich mit der grössten Vehemenz durch die Adern rast, wenn harmlose Freude sich zu freudiger Aufregung steigert. Wenn wir nun wissen, dass die Schnelligkeit der Blutcirculation durch die Pulsfrequenz gemessen wird; wenn wir ferner für jeden

Pulsschlag eine Achtel-Note setzen: so werden sich beim Ausdruck einer trüben Stimmung die Achtel nur langsam aneinander reihen, beim Ausdruck eines hellen Jubels aber schnell auf einander folgen. Wir werden also, um musikalisch zu sprechen, beim Ausdruck jeder Gemüthsstimmung genau auf das Tempo achten müssen, weil wir bei Nichtbeachtung dieser Forderung keinen wahren Ausdruck zu Stande bringen.

Auf gleiche Weise werden das *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando*, *ritenuto*, *calando* etc. von ihrer psychologischen Seite kennen gelernt, allgemach werden die seelischen Stimmungen vom *elegiaco* bis zum *appassionato* geübt; es wird das Walten der Natur belauscht und über der Wellenbewegung des Wassers in den Begleitungsstimmen erklingt in der *Barcarolle* das Lied des Schiffers, über der Schaukelbewegung der Wiege ertönt in der *Berceuse* der einlullende Sang der Mutter etc. So geht es weiter, bis alle Gemüths- und Charakter-Aeusserungen durchgeübt worden sind, worauf zu einer contrastierenden Mehrstimmigkeit übergegangen wird und zuerst im Duett 2 verschiedene Charaktere gezeichnet werden, wie z. B. im 2. Act der „Freischnitz“ Nemmenen ihrer Kalkhaftigkeit die Zügel schiessen lässt, während Agathe in der Oberstimme ihrer elegischen Stimmung Ausdruck verleiht. Vom Duett geht man auf's contrastierende Terzett und Quartett über und beschließt in einer Opernscene mit Solo, Chor und Orchester seine theoretischen Studien.

Um aber dieses Ziel auf natürlichste Weise zu errei-

chen, wende ich mich vom eingetretenen Wege der herrschenden Unterrichts-Methode ab und führe meine Schüler den Pfad, der uns von der Natur vorgeschrieben ist. Denn wenn die Musik die Schwester der Wortsprache ist, so ist es auch das Natürlichste, sie auf gleiche Weise wie alle übrigen Sprachen erlernen zu lassen. Da fragt es sich denn, ob Kinder, die noch über einen ärmlichen Wortschatz verfügen, so lange zum Schweigen verdammt sind, bis sie in ihrem Gedächtniss ein ganzes Wörterbuch untergebracht haben? Und wenn wir diese Frage verneinen müssen, weil die Kinder es verstehen, bereits mit wenigen Worten ihre kindlichen Gedanken Anderen mitzutheilen, so ist uns durch diese Erfahrung auch der Weg vorgeschrieben, den wir beim Erlernen der Tonsprache zu betreten haben. Deshalb beginne ich auch die Compositions-Übungen bereits nach Verbindung der beiden ersten Accorde, nachdem ich den Schüler mit der Accord-Berechnung in die harmonische Figuration und die Anfänge des Claviersatzes eingeführt habe. Und ich muss sagen, dass ich durch dieses Verfahren, den die herrschende Schule ein sinnloses Vorgehen nennen würde, stets die erfreulichsten Resultate erzielt habe.

Da jedoch nicht eher an's Componieren geschritten werden kann, als bis der Schüler in der Anwendung der Harmonieen eine solche Technik erworben hat, dass er sich beim Schreiben die Regeln und Gesetze der Harmonielehre nicht mehr ins Gedächtniss zu rufen braucht, gleichwie der Schriftsteller auf dem Gebiete der Wortsprache den Faden seiner Erzählung verfolgt, ohne an

grammatische und syntaktische Regeln zu denken, so muss auch dieser Standpunkt sofort bei Beginn der Studien zu erreichen gesucht werden. Und er lässt sich erreichen, wenn wir uns von der alten Schablone abwenden und uns nicht mit der die Phantasie keineswegs belebenden alleinigen Harmonisation des Chorals begnügen. Die langsam und einförmig sich bewegende Choral-Melodie eignet sich ja allerdings für das harmonische Calculieren, weshalb ich sie aus meinem Unterrichtsplane auch nicht ausgeschieden habe. Ich gehe jedoch weiter und biete dem Schüler ausserdem in jedem Unterrichts-Briefe¹⁾ auch motivisch ausgearbeitete Muster-Beispiele, die, auf dem derzeitigen Unterrichts-Material aufgebaut sind, auswendig gelernt und schriftlich so wie auf dem Instrumente in sämtliche Tonarten transponiert werden müssen. Und diese Transposition der auswendig gelernten Muster-Beispiele ist es, die den Schüler auf diejenige Stufe des musicalischen Denkens erhebt, da er die harmonischen Verbindungsregeln mechanisch ohne besonderes Calculieren befolgt, das Handwerksmässige der Kunst somit abstreift und das musicalische Denken mit seinem Empfinden in Uebereinstimmung zu bringen sucht. Denn wenn man einen auswendig gelernten musicalischen Gedanken nach dem Gehör in eine andere Tonart überträgt, so erfüllen die Finger auf dem Instrumente gefügig, aber dabei völlig mechanisch alle vom Gehör ertheilten

¹⁾ Mit dem 4. Brief beginnend.

Befehle. Dabei beschäftigt sich das Denken des Spielers in solchen Augenblicken nicht mit theoretischen Gesetzen, sondern ausschliesslich mit dem Klang der auf einander folgenden Harmonieen, — ein Zustand, welcher beim eigenen geistigen Schaffen unumgänglich nothwendig ist.

Sich übergehe hier die weiteren Abweichungen meines Lehrganges vom stereotypen Schul-Programm, weil ihre Nothwendigkeit vorläufig vom Schüler noch nicht verstanden werden könnte. Nur will ich betheuern, dass es nicht Neuerungssucht war, die mich in müssigen Stunden am Schreibtische einen vom Schul-Programm abweichenden Lehrgang aushecken liess, sondern dass dieser Lehrplan das Ergebniss jahrelanger reiflicher Ueberlegung, eines jahrelangen mühevollen Suchens nach der Wahrheit ist. Der Schüler soll eben wissen, was er will; er soll nicht so lange vor dem Instrumente stumpfen, bis er mühsam etwas theoretisch Richtiges, aber zugleich auch ein seltenloses Schemen zu Stande gebracht hat. Er soll auf Alles hingewiesen, in Allem unterwiesen werden, denn das Unterweisen ist doch wohl die Aufgabe des Lehrers.

1. Unterrichts-Brief.

Vor allen Dingen haben wir uns zu merken, dass die Töne in Stammtöne und abgeleitete Töne eingetheilt werden. Zu den Stammtönen gehören sämtliche Untertasten der Claviatur, also alle c, d, e, f, g, a und h. Unter abgeleiteten Tönen dagegen versteht man alle durch ein Vorzeichen erhöhten oder erniedrigten Töne. Demnach ist cis ein abgeleiteter Ton vom Stammtone c, es wiederum ein abgeleiteter Ton vom Stammtone e, his ein abgeleiteter Ton vom Stammtone h u. s. w.

Ferner merken wir uns, dass Töne, deren Tasten auf der Claviatur nicht durch Zwischentasten getrennt werden, einen Halbton-Schritt bilden. Wird ein solcher Halbtonschritt von Tönen ein und derselben Stammtonestufe gebildet (wie z. B. c-cis, d-dis, a-as, fis-fisis etc.), so nennt man ihn einen chromatischen Halbton; besteht dagegen der Halbtontschritt aus Tönen verschiedener Stammtonestufen (z. B. c-des, e-f, fis-g, gis-a, a-b, h-c u. s. w.), so nennt man ihn einen diatonischen Halbton.

Der ganze Ton endlich ist ein solcher, dessen Tasten durch eine Zwischentaste von einander getrennt werden. Demnach ist die C-Taste von der D-Taste um einen ganzen Ton entfernt, da ja zwischen diesen Tasten sich noch die Cis-Taste trennend einschleibt. Ebenso sind Ganztonschritte D-E (Zwischentaste Dis), Es-F (Zwischen-

taste E), Cis-Dis (Zwischentaste D), E-Fis (Zwischentaste F), Fis-Gis (Zwischentaste G), As-Bb (Zwischentaste A) u.s.w.

Wenn wir, von einem beliebigen Untertasten-Tone ausgehend, die weissen Untertasten der Claviatur der Reihe nach anschlagen, so erhalten wir nur dann einen befriedigenden Schluss, wenn wir auf einer C-Faste angelangt sind. Es bleibt sich gleich, ob wir die Tasten der Reihe nach aufwärts oder abwärts verfolgen, denn in beiden Fällen können wir die angeschlagene Tonreihe nur auf einer C-Faste beschliessen. Wir haben also in der Folge

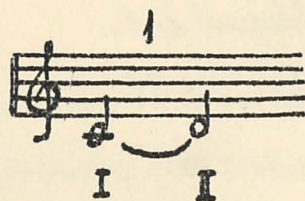
C, D, E, F, G, A, H, C

eine von der Natur uns gegebene Tonreihe zu sehen, die nach beiden Seiten hin einen befriedigenden Schluss empfinden lässt.

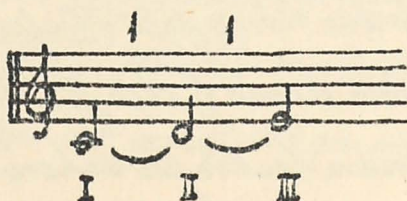
Sehen wir uns nun das erhaltene Ton-Material



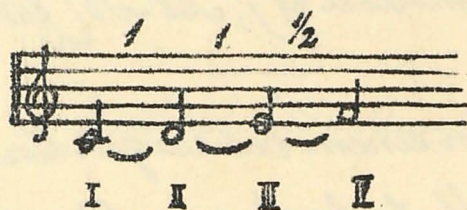
genauer an, so finden wir, dass in demselben die erste Note von der zweiten



um einen ganzen Ton entfernt ist; ebenso die zweite Note von der dritten:



Die Entfernung der dritten Note von der vierten dage-
gen

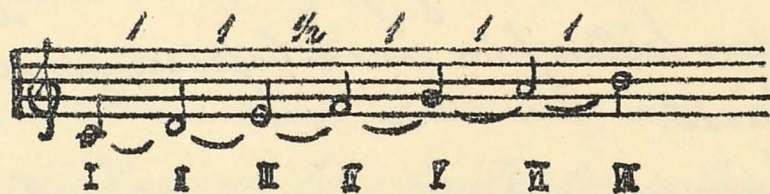


beträgt einem diatonischen Halbton, während die vierte von
der fünften



aberomals um einen ganzen Ton entfernt ist.

Auch die Entfernung der fünften Note von der sechsten, so
wie der sechsten von der siebenten



beträgt einen ganzen Ton, wogegen endlich die siebente Note
von der achten



um einen Halbton entfernt ist.

Man nennt eine solche Tonreihe, in der die ganzen
und halben Töne in der soeben gefundenen Ordnung

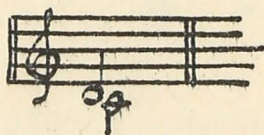
1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2

auf einander folgen, eine Dur-Tonleiter oder Dur-Leiter und
betrachtet die einzelnen Töne als Stufen der Leiter (Treppe). Dem-
nach haben wir also im Tone f die IV. Stufe, oder im Tone h die
III. Stufe der gefundenen Leiter zu sehen.

Mit dem Worte Intervall (Zwischenraum) bezeichnet man den Abstand eines Tones von einem anderen, und zwar nennt man die Entfernung von der ersten bis zur ersten Stufe der Leiter¹⁾



eine Prime oder Unisono (Einklang), die Entfernung von der ersten bis zur zweiten Stufe



eine Secunde, die Entfernung von der ersten bis zur dritten Stufe



eine Terz, die Entfernung von der ersten bis zur vierten Stufe



eine Quarte, die Entfernung von der ersten bis zur fünften Stufe



eine Quinte, die Entfernung von der ersten bis zur sechsten Stufe



¹⁾ Obgleich beim Unisono von einer Entfernung der Töne nicht die Rede sein kann, so muss die Prime als zweitöniges Gebilde demnach ebenfalls als Intervall angesehen werden.

eine Sexte, die Entfernung von der ersten bis zur siebenten Stufe



eine Septime und endlich die Entfernung von der ersten bis zur achten Stufe



eine Octave.

Von diesen Intervallen werden Prime, Quarte, Quinte und Octave in der Grösse, wie wir sie in der Dur-Leiter ange-
troffen, rein genannt, Secunde, Terz, Sexte und Septime dage-
gen gross. Hier eine übersichtliche Zusammenstellung der rei-
nen und grossen Intervalle vom Tone c, wobei bemerkt sei, dass
die Intervalle mit arabischen Ziffern wie folgt bezeichnet wer-
den:



Reine 1. Grosse 2. Grosse 3. Reine 4. Reine 5. Grosse 6. Grosse 7. Reine 8.

Wohl kann man in der Intervall-Bestimmung noch
über die Octave hinausgehen,



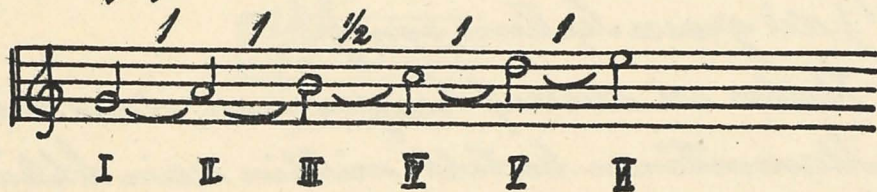
Grosse Nonne (9.) Grosse Dezime (10.) Reine Undezime (11.) Reine Duodezime (12.)
doch werden diese Intervalle (besonders von der 11 beginnend)
meist auf kleinere Benennungen zurückgeführt. So bezeichnet
man also die Undezime c-f meist als Quarte, die Duodezime
c-g als Quinte u. s. w.

Jede Taste der Claviatur kann als Ausgangspunkt einer Dur-Leiter angenommen werden, nur muss beim Aufbau der Leitern darauf geachtet werden, dass die vorhin gefundene Reihenfolge von ganzen und halben Tönen

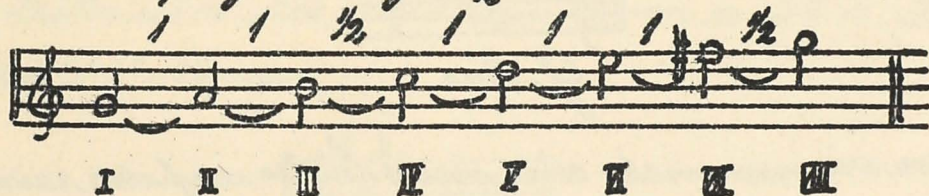
1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$

nicht verletzt werde. Auch sei bemerkt, dass die halben Töne in unseren Leitern stets diatonische Schritte bilden müssen, dass also jeder chromatische Gang bei der Bildung von Dur-Leitern fehlerhaft wäre.

Wählen wir nun den Ton *g* zum Ausgangspunkt einer neuen Dur-Leiter, so begegnen wir bis zur VI. Stufe

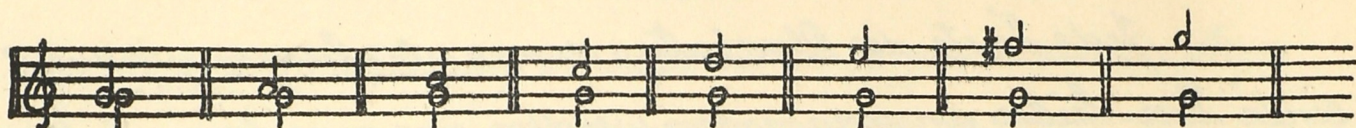


nicht den geringsten Schwierigkeiten. Hier aber fragt es sich, was wir mit der VII. Stufe beginnen sollen, denn die Nachbarastate *f* ist von dem Tone *e* der VI. Stufe nur um einen halben Ton entfernt. Da wir aber einen Ganztoneschritt nöthig haben, so erhöhen wir das *f* zu *fis* und erhalten auf diese Weise die gewünschte Reihenfolge von ganzen und halben Tönen:



Noch sei bemerkt, dass jede Tonleiter nach ihrem ersten Tone (dem sogenannten Grundtone) benannt wird, weshalb die von uns zuerst gefundene Leiter mit ihrem vollen Namen (diatonische) C-Dur-Leiter, die soeben aufgebaute aber (diatonische) G-Dur-Leiter heisst.

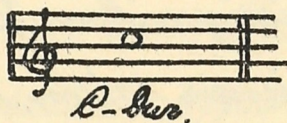
Und nun zu den Intervallen vom Tone *g*:



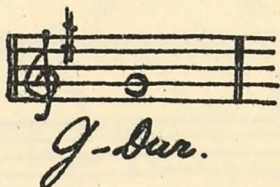
Reine 1. Grosse 2. Grosse 3. Reine 4. Reine 5. Grosse 6. Grosse 7. Reine 8.

Nach den vorher gegebenen Erklärungen kann es nicht schwer fallen, die Intervalle einer Dur-Leiter richtig zu bestimmen. Doch will ich den Schüler auf einen wichtigen Punkt aufmerksam machen, den er vielleicht vorher nicht völlig verstanden hat. Ich sagte nämlich, dass Prime, Quarte, Quinte und Oktave in der Grosse, wie wir sie in der Dur-Leiter antreffen, rein genannt werden, Sekunde, Terz, Sexte und Septime dagegen gross. Nun treffen wir auf der VII. Stufe der G-Dur-Leiter ein fis an; es ist also fis (nicht f!) die grosse Septime von g.

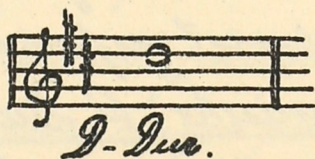
Weiter sei darauf hingewiesen, dass die C-Dur-Leiter nur aus Stammtonen besteht, mithin kein Schlüssel-Vorzeichen



besitzt. Die zweite Leiter dagegen, die wir auf der reinen Quinte von c, d. i. auf g aufbauen, enthält ein Vorzeichen (fis):



Und wenn wir nunmehr eine neue Leiter auf der reinen Quinte von g, d. h. auf d aufbauen, so erhalten wir eine Leiter mit 2 Vorzeichen:



Es wächst nämlich, wenn wir auf solche Weise in reinen Quinten

vorwärts gehen, die Zahl der Vorzeichen mit jeder neuen Quinte.

Hier die D-Dur-Leiter nebst den Intervallen vom Tone d :

1 1 1/2 1 1 1 1/2

I II III

Reine 1. Grosse 2. Grosse 3. Reine 4. Reine 5. Grosse 6. Grosse 7. Reine 8.

Die reine Quinte von d ist a. Erbauen wir auf dem Tone a eine Leiter, so wird die A-Dur-Leiter 3 Kreuze

A-Dur.

als Vorzeichen haben:

1 1 1/2 1 1 1 1/2

I II III

Wir überlassen es von nun ab dem Schüler, die Intervalle der weiteren Tonleitern selbst zu bilden und gehen zur nächsten Leiter über. Die reine Quinte von a ist e. Die E-Dur-Leiter enthält 4 Kreuze:

E-Dur.

1 1 1/2 1 1 1 1/2

I II III

Die reine Quinte von e ist h. Die H-Dur-Leiter enthält 5 Kreuze:



H-Dur.



I II III IV V VI VII VIII

Die reine Quinte von h ist fis. Die Fis-Dur-Leiter ent-
hält 6 Kreuze:

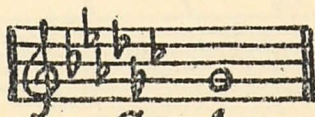


Fis-Dur.



I II III IV V VI VII VIII

Wollten wir auf gleiche Weise vorwärts gehen, so müs-
sen wir zu Tonleitern gelangen, deren übergrösser Zahl von Kru-
zen das Schreiben und Spielen erschweren würde. Man geht die-
sem Uebel aus dem Wege, indem man zur enharmonischen
Verwechslung greift. Dieselbe besteht in der verschiedenen
Notierung gleich klingender Töne. Demnach sind fis und ges
enharmonisch gleich, ebenso as und gis, h und ces, fers und
e u. s. w. Durch diese enharmonische Verwechslung entsteht
nun aus der Fis-Dur-Leiter eine Ges-Dur-Leiter, welche letz-
tere 6 Re



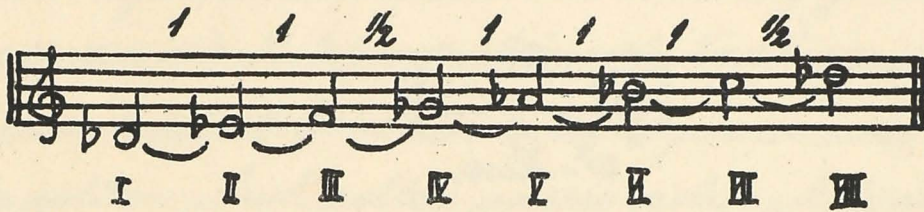
Ges-Dur

als Vorzeichen hat.

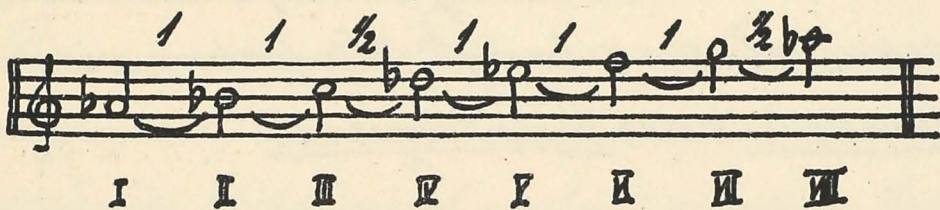
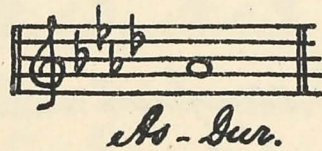


I II III IV V VI VII VIII

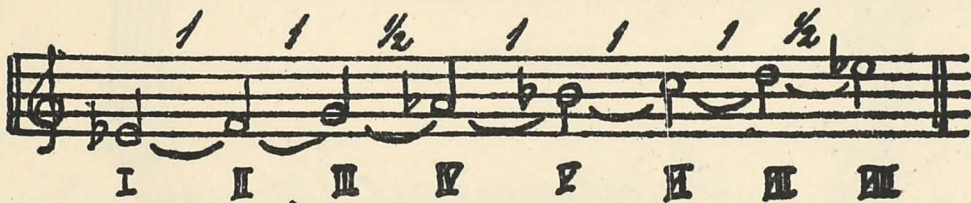
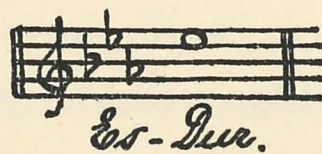
Die reine Quinte von ges ist des. Die Des-Dur-Leiter enthält 5 Re:



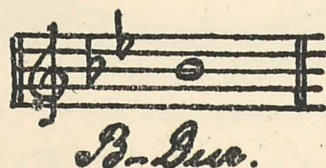
Die reine Quinte von des ist as. Die As-Dur-Leiter enthält 4 Re:

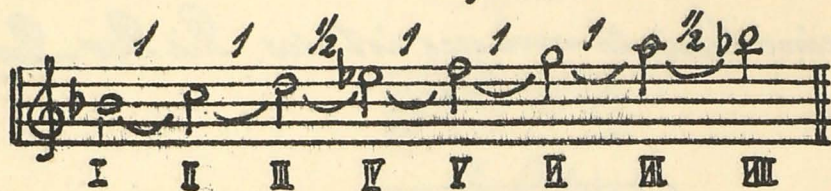


Die reine Quinte von as ist es. Die Es-Dur-Leiter enthält 3 Re:

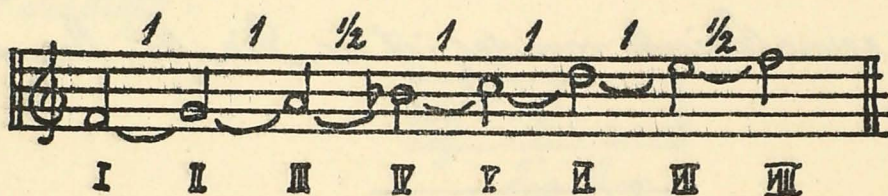


Die reine Quinte von es ist b. Die B-Dur-Leiter enthält 2 Re:

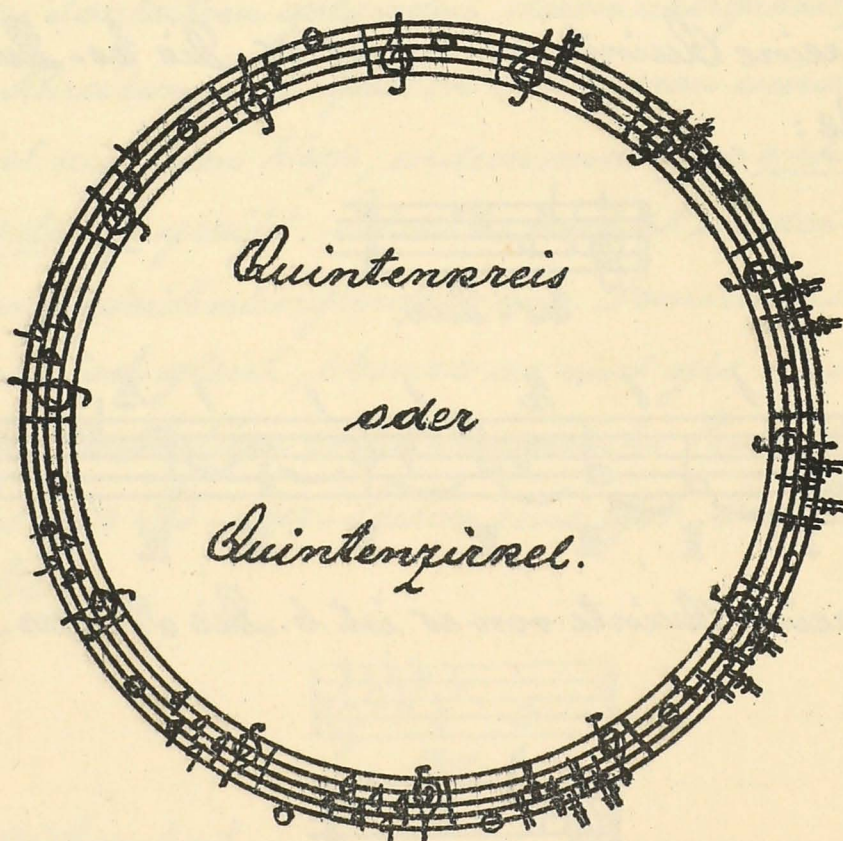




Die reine Quinte von b ist f. Die F. Dur-Leiter ent-
hält 1 Be:



Die reine Quinte von f ist c. Und so sind wir denn,
in reinen Quinten vorwärts gehend, wieder bei unserem
Ausgangspunkte angelangt. Wir haben, wie man sagt,
den Quintenzirkel oder Quintenzirkel



durchschritten und dabei auf jeder Taste eine neue Dur-Leiter

errichtet.

Nachdem der Schüler sämtliche Dur-Leitern und deren Intervalle seinem Gedächtnisse eingeprägt und auch die Leitern in steigender und fallender Richtung zu singen geübt hat, gehe er zur Bildung kleiner 8-taktiger Melodien, die mit dem 1. oder 8. Tone der Leiter beginnen und ebenso schliessen sollen. Auch sollen unsere ersten Melodien keinerlei Sprünge enthalten, sondern sich streng stufenweise innerhalb der erwählten Dur-Leiter bewegen. Doch vergesse man nicht, sich in sämtlichen Leitern zu üben, weil der Schüler nur auf diese Weise dazu gelangen kann, in sämtlichen Leitern flüssend musicalisch zu denken.

Dieses musikalische Denken, das ich eingehender in einer Monographie¹⁾ besprochen habe, ist für den Musik-Schüler von der grössten Wichtigkeit, weshalb an dieser Stelle einige Worte dem wichtigen Gegenstande gewidmet seien.

Wenn wir ein uns bekanntes Gedicht in Gedanken wiederholen, so reihen wir ein Wort des Gedichts an das andere, bis wir mit dem letzten Worte unsere Gedanken-Operation bechiessen. Und wenn wir diesen Vorgang des Denkens genauer prüfen, so muss uns auffallen, dass alles bewusste Denken von einem leisen Hören des Gedachten begleitet wird. Es ist dieses Hören, das man in der Musik das innere Gehör nennt, eine unbestreitbare Thatsache, denn wenn wir den Wortlaut des in Gedanken hergesagten Gedichts nicht

¹⁾ Nicolai Allunan: Das äussere und innere Gehör. Riga, A. v. Grothuss, — Leipzig, P. Neeller.

durch dieses schwache Hören kontrollieren könnten, so wüßten wir nicht, ob wir uns das Gedicht richtig oder falsch aufgesagt

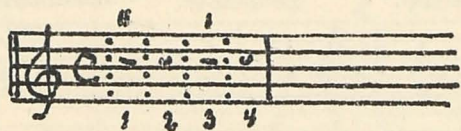
Auf die gleiche Weise, wie wir in Gedanken das Gedicht der Wortsprache wiederholt, müssen wir uns nun im Denken der Tonleitern und unserer reinen Melodien üben. Wir müssen uns also in Gedanken die Tonleitern wiederholen und sollen uns bei diesem musikalischen Denken nicht allein den Klang der aufeinander folgenden Töne, sondern gleichzeitig auch diejenigen Taster vorstellen, durch welche die einzelnen Töne hervorgebracht werden. Wenn wir uns demnach z. B. die A-Dur Leiter in Gedanken wiederholen, so sollen wir uns nicht allein den Klang der Töne a, h, cis, d, e, fis, gis, a vergegenwärtigen, sondern uns auch gleichzeitig die Lage dieser Taster auf der Claviatur vorstellen.

Diese Übungen sind von enormer Wichtigkeit, weshalb sie der Schüler so oft wie möglich anzustellen hat. In freien Augenblicken, auf Spaziergängen, vor dem Einschlafen etc. übe er sich im musikalischen Denken und er wird sehen, zu welcher erfreulichen Resultaten er in verhältnismässig kurzer Frist gelangen wird.

Wenn wir nun zur Bildung unserer Melodien übergehen, so sei zuerst darauf hingewiesen, dass unser Gehör zur Erfassung der metrischen¹⁾ Gliederung eines musikalischen

¹⁾ Mit dem Worte Metrum (Maas) bezeichnet man in der Musik ein Zeitmaas, das in soviel kleinere aber gleich lange Abtheilungen oder Zeitabkürzungen (Zählzeiten) eingetheilt ist, wie viel die betreffende Tasterart für einen Tact vorschreibt. So ist z. B. das Metrum des $\frac{4}{4}$ -Tactes das folgende

Gedankens mehr als einen Takt nöthig hat. Erst wenn wir im zweiten Takte die Wiederkehr der einzelnen Fühlzeiten constatieren, erkennt unser Gehör die beabsichtigte Gliederung. Man nennt den musikalischen Inhalt eines solchen 2-Taktigen



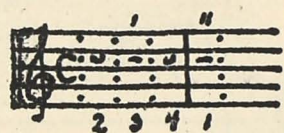
das aus 4 gleich langen Fühlzeiten oder Zeitabschnitten (1. stark accentuirt, 2. accentlos, 3. schwach accentuirt, 4. accentlos) besteht und nur dadurch verschiedenartig wird, dass es nicht immer mit der ersten Fühlzeit zu beginnen braucht, sondern auch in seinen Auftaktformen



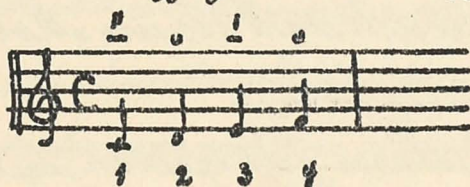
oder



oder



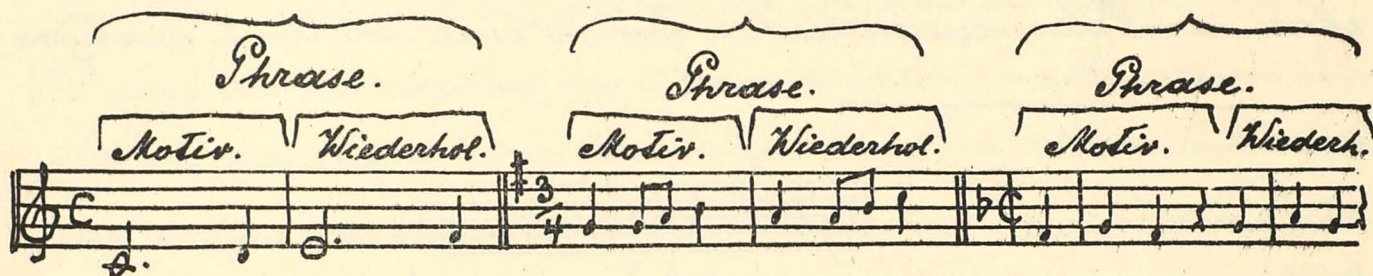
seine sämtlichen 4 gleich langen Zeitabschnitte, also den zeitlichen Inhalt eines ganzen 4/4 - Taktes enthält. Der Rhythmus wiederum ergießt in die zeitlichen Eron-Abtheilungen des tonlosen Metrums das klingende musikalische Leben und begnügt sich dabei nicht damit, immer in jede einzelne Fühlzeit auch nur eine einzige Note einzustreuen,



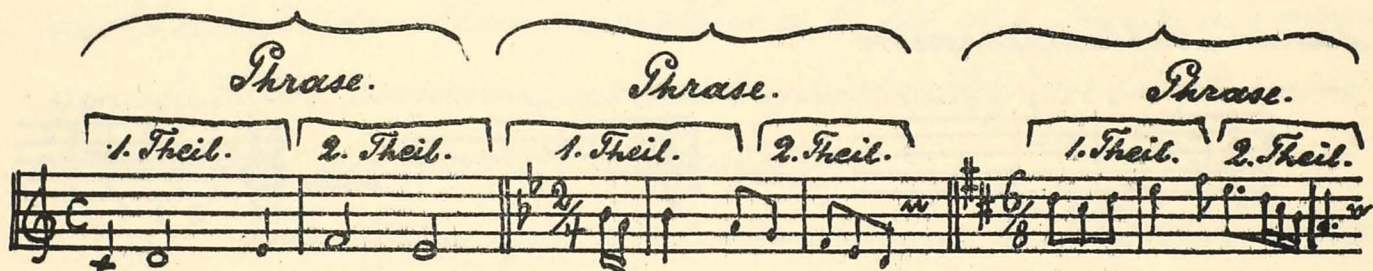
sondern theilt auch einzelne Fühlzeiten je nach Belieben in kleinere Abtheilungen



Abschnittes eine Phrase oder Zweitakter und kann diese Phrasen dermassen bilden, dass sich das Motiv des ersten Taktes im zweiten Takte wiederholt,



oder dass der 2. Theil der Phrase eine andere rhythmische Gliederung enthält, als wir sie im 1. Takte angetroffen, so dass sich das Motiv über 2 Takte erstreckt:



Wollen wir nun an diese unsere ersten Zweitakter wieder einen neuen anfügen, so sind wir durchaus nicht gezwungen, bei der rhythmischen Gliederung unseres ersten Zweitakters zu verharren, d. h. die Fortsetzung motivisch nach dem Muster unserer Anfangs-Takte zu bewerkstelligen, sondern können unsere Arbeit auch mit neuen Motiven fortsetzen, bis

oder füllt sogar mehrere Takte mit ein und derselben Note, so dass beim Intonieren nur ein einziger langer Ton in den gleichmäßig ausgefüllten Abschnitten erklingt:



wir im 8. Takte auf einem relativ starken Tacttheile unsere Melodie beschliessen. Hier eine Fortsetzung der letzten 3 Anfangs-Phrasen,

die uns erotens zeigen, dass die Motive der Anfangs-Phrase auch in der Fortsetzung der Melodie eine gewisse Correspondenz mit dem Anfange aufweisen, damit die Einheitlichkeit des Ganzen nicht getrübt werde und nicht durch Ersinnen lauter neuer Motive ein buntes Flickwerk entstehe. Zweitens empfinden wir beim aufmerksamen Durchsingen der obigen Melodien nach jeder einzelnen Phrase ein merkwürdiges Einschnitten in die Melodie, das beim Schluss der halben Melodie besonders bemerkbar hervortritt. Man nennt einen solchen Einschnitt eine Päsur und theilt dieselbe in Haupt- und Neben-Päsuren ein. In den obigen Melodien sind

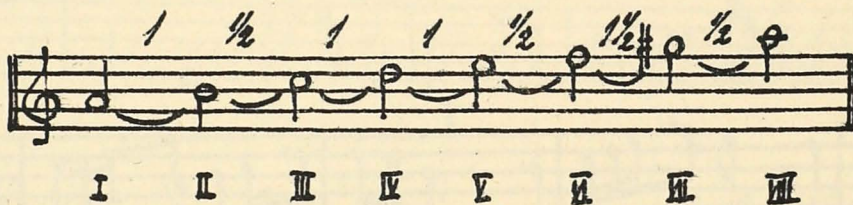
die Neben-Päsuren durch einen einzigen vertikalen Strich, dagegen die Haupt-Päsuren durch 2 vertikale Striche gekennzeichnet worden.

2. Unterrichts-Brief.

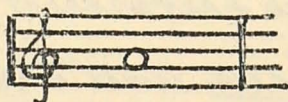
Unsere heutige Aufgabe sei, die sogenannten Moll-Leitern kennen zu lernen, deren wissenschaftliche Erklärung späterhin erfolgt. Dieselben bestehen aus ganzen, halben und anderthalb Tönen in folgender Anordnung

1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$.

Demnach lautet also die a-Moll-Leiter:

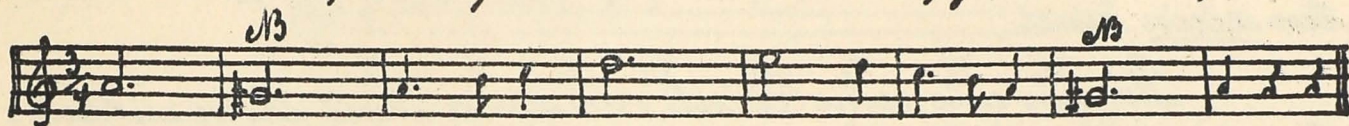


Zu bemerken ist, dass die Moll-Leitern mit kleinen Buchstaben bezeichnet werden, während wir die Dur-Leitern mit grossen Buchstaben bezeichnen. Man schreibt also, A-Dur, E-Dur, H-Dur, dagegen a-Moll, e-Moll, h-Moll u. s. w. Ferner ist zu bemerken, dass die chromatische Erhöhung der VII. Stufe in allen Moll-Leitern als eine sogenannte zufällige Erhöhung angesehen wird und dass aus diesem Grunde das Versetzungszeichen der VII. Stufe nicht unter die Zahl der Schlüssel-Vorzeichen aufgenommen wird. Demnach besitzt die a-Moll-Leiter



a-Moll.

ebenso wie die *Q*-Dur-Leiter kein Schlüssel-Vorzeichen, und muss in einer Melodie, die auf der *a*-Moll-Leiter aufgebaut wird,



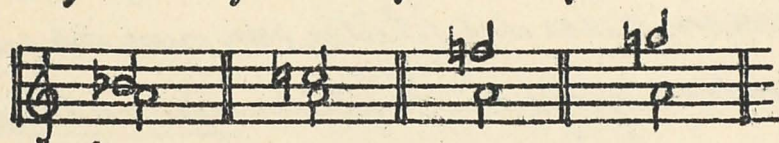
die Erhöhung der *III*. Stufe beim jedesmaligen Gebrauch dieser Stufe stets auf's Neue durch das Versetzungszeichen angegeben werden.

Was ferner die Intervalle der Moll-Leitern anlangt, so begegnen wir auf den letzteren einigen Intervallen, die uns bis jetzt noch unbekannt sind. Es muss sich der Schüler daher merken, dass durch die chromatische Erniedrigung des oberen Theiles der grossen Intervalle sogenannte kleine Intervalle entstehen. (Ueber diese Erklärung machen wir noch im heutigen Briefe die nöthigen Bemerkungen). Da wir nun im ersten Briefe erfahren, dass zu den grossen Intervallen nur die Secunde, Tercz, Sexte und Septime gehören, so können auch nur diese genannten 4 grossen Intervalle zu kleinen umgewandelt werden.

Hier die grossen und kleinen Intervalle vom Tone *a*:

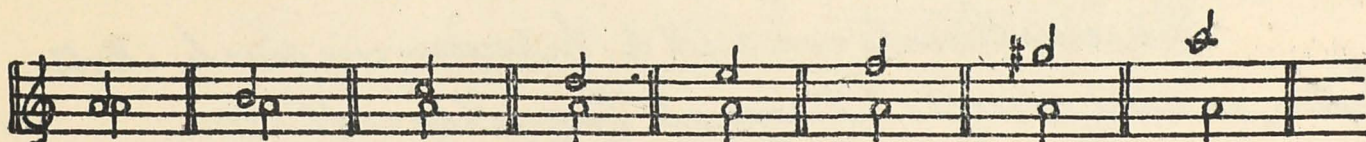


Grosse 2. Grosse 3. Grosse 6. Grosse 7.



Kleine 2. Kleine 3. Kleine 6. Kleine 7.

Und wenn wir sämtliche Intervalle der *a*-Moll-Leiter

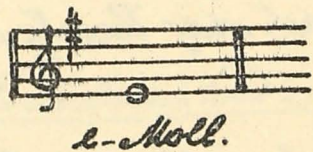


Reine 1. Grosse 2. Kleine 3. Reine 4. Reine 5. Kleine 6. Grosse 7. Reine 8.

einer Prüfung unterziehen, so gelangen wir zu dem Resultat,

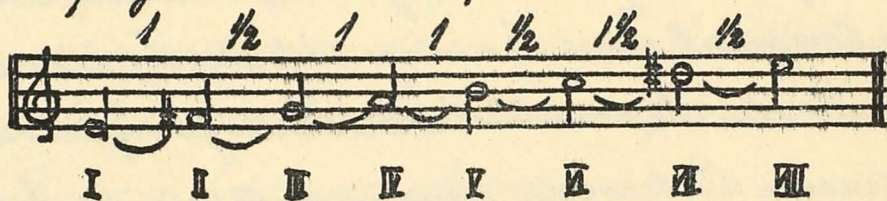
dass in Moll-Leitern die Primern, Quartern, Quinten und Octaven rein, die Secunden und Septimen grass und die Terzen und Sexten klein sind.

Die um eine reine Quinte von der c-Moll-Leiter entfernte e-Moll-Leiter hat 1 Kreuz als Schlüssel Vorzeichnung



e-Moll.

und lautet folgendermassen:



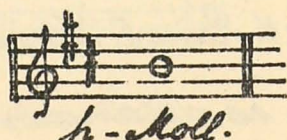
Wie bereits bemerkt, wird das zufällige Versetzungszeichen der VIII. Stufe nicht in die Zahl der Schlüssel-Vorzeichen aufgenommen, so dass in einer Melodie, die auf der e-Moll-Leiter aufgebaut ist, das Kreuz vor jeder dis-Note stets auf's Neue angegeben werden muss.

Hier die Intervalle der e-Moll-Leiter

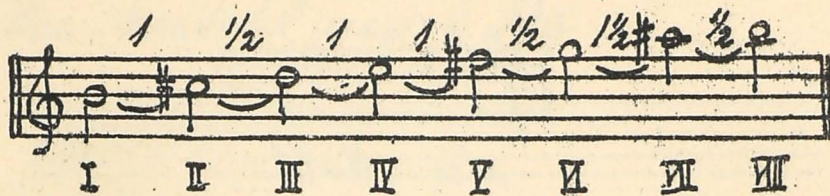


Reine 1. Grosse 2. Kleine 3. Reine 4. Reine 5. Kleine 6. Grosse 7. Reine 8. mit dem Bemerkern, dass der Schüler von nun ab sämtliche kleinen Intervalle eines jeden Tonleiter-Grundtones (d. h. des Anfangs-Tones der Leiter) nach der oben gegebenen Weisung selbst zu bilden hat.

Die reine Quinte von e ist h. Erbauern wir eine h-Moll-Leiter, so wird dieselbe 2 Kreuze als Vorzeichen enthalten:



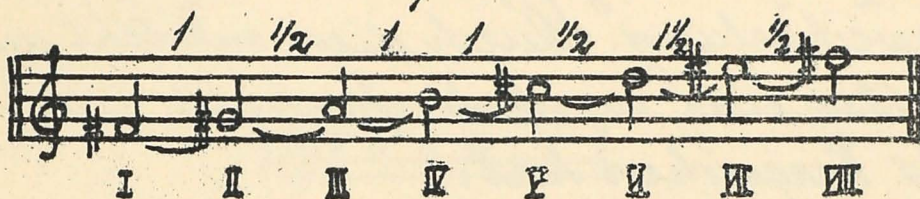
h-Moll.



Die reine Quinte von *b* ist *fis*. Die *fis*-Moll-Leiter besitzt 3 Kreuze als Kennzeichen:



fis-Moll.



Die *cis*-Moll-Leiter hat eine Kennzeichnung von 4 Kreuzen:



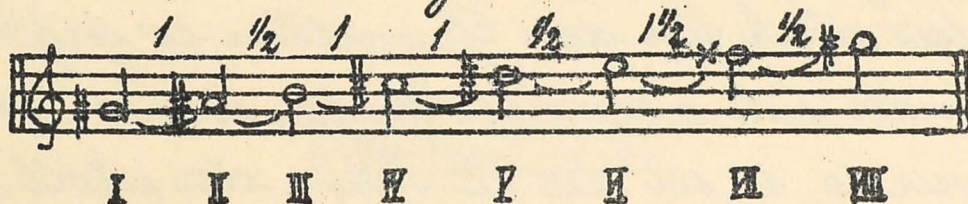
cis-Moll.



Die *gis*-Moll-Leiter enthält 5 Kreuze als Kennzeichen:



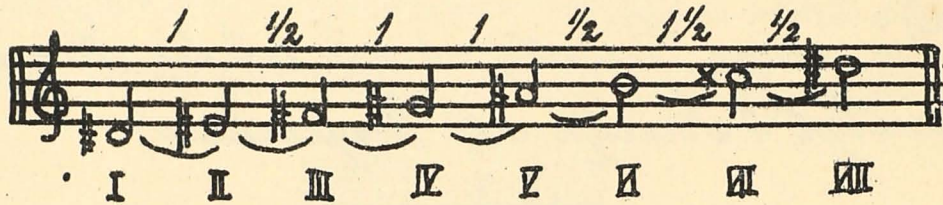
gis-Moll.



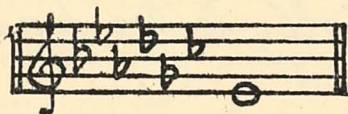
Die *dis*-Moll-Leiter hat eine Kennzeichnung von 6 Kreuzen:



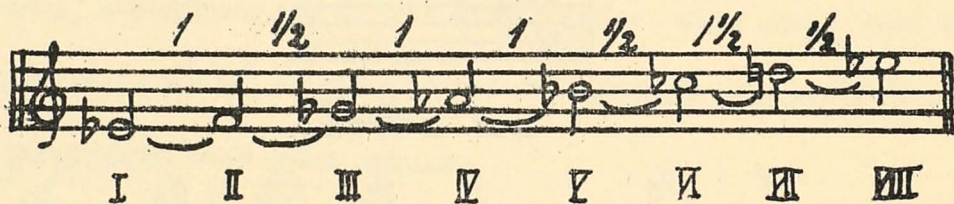
dis-Moll.



Um einer übergrossen Zahl von Vorzeichen aus dem Wege zu gehen, greifen wir nun zur enharmonischen Verwechslung. Durch diese entsteht aus der dis-Moll-Leiter eine es-Moll-Tonleiter, welche letztere 6 Be als Vorzeichen hat:

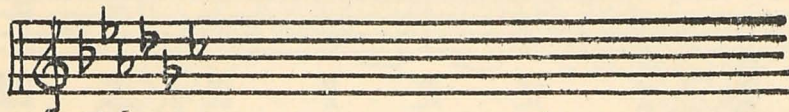


es-Moll.



Es wird vielleicht dem Schüler befremdend, dass soeben gesagt wurde, es habe die es-Moll-Leiter 6 Be als Schlüssel-Vorzeichnung, während wir doch in der Notation der genannten Leiter nur 5 Be und 1 Wiederholungszeichen antreffen. (Die Wiederholung des es in der Oktave wird selbstverständlich nicht mitgezählt, da ja für diese dasselbe Schlüssel-Vorzeichen gilt, das auch für den Grundton es gegolten hat.) Es erinnere sich aber der Schüler, dass er vorhin gelehrt wurde, es sei die VII. Stufe der Moll-Leiter durch ein zufälliges Zeichen um einen halben Ton zu erhöhen. Die Schlüssel-Vorzeichnung der es-

Moll-Leiter besteht aus 6 Be

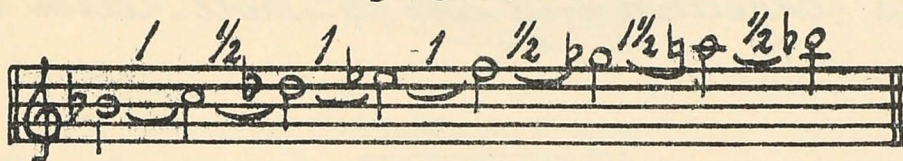


und ist das Wiederungszeichen in die Notation der betreffenden Leiter nur deshalb einzuführen nöthig gewesen, weil wir die VII. Stufe um einen halben Ton zu erhöhen gezwungen waren.

Die b-Moll-Leiter hat eine Vorzeichnung von 5 Be:



b-Moll.

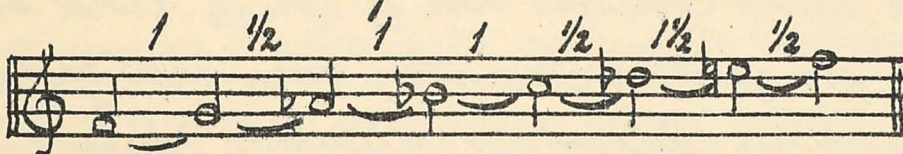


I II III IV V VI VII VIII

Die f-Moll-Leiter besitzt 4 Be als Vorzeichnung:

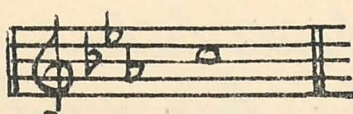


f-Moll.

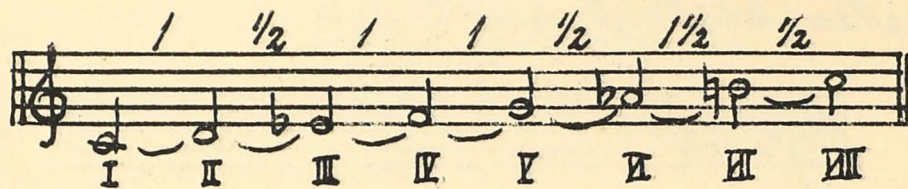


I II III IV V VI VII VIII

Die Vorzeichnung der c-Moll-Leiter besteht aus 3 Be:



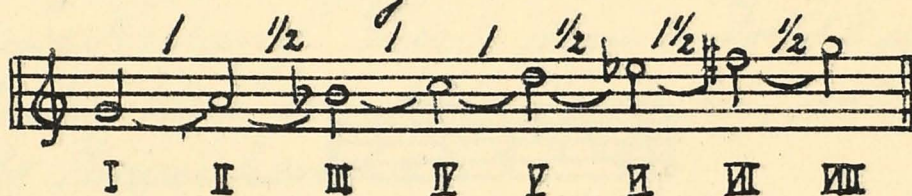
c-Moll.



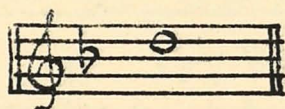
Die g-Moll-Leiter hat eine Vorzeichnung von 2 Be.



g-Moll.



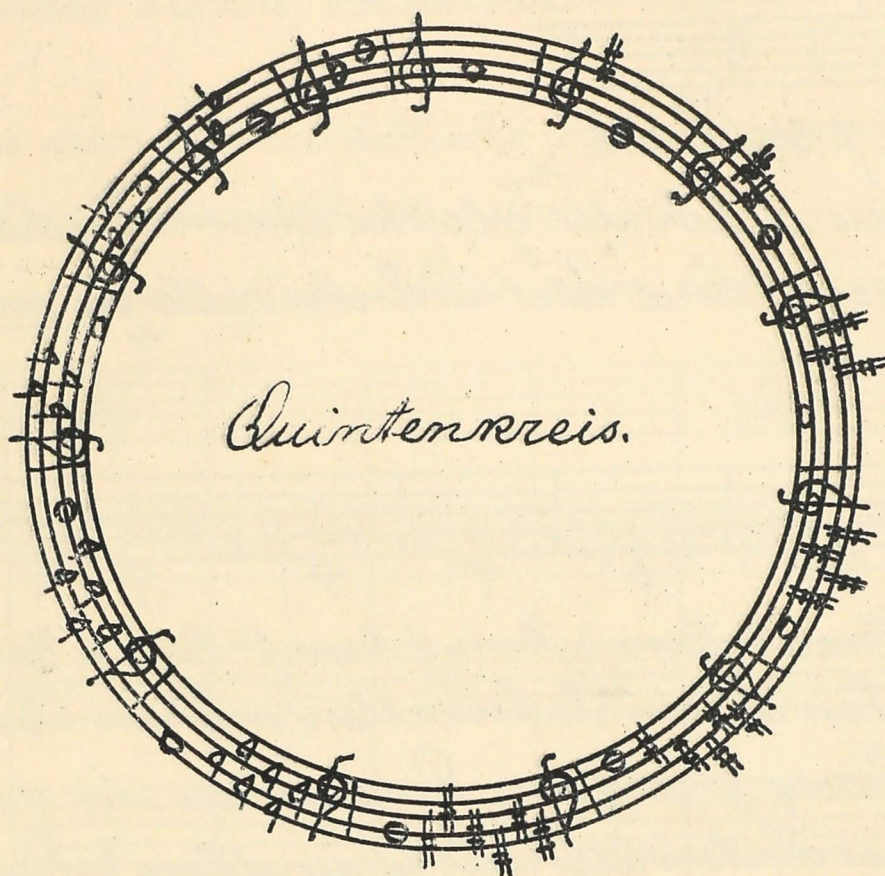
Die Vorzeichnung der d-Moll-Leiter besteht aus 1 Be:



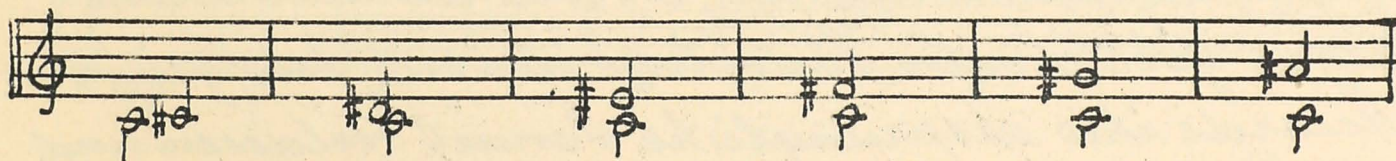
d-Moll.



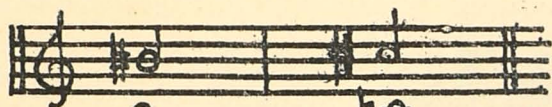
Die reine Quinte von d ist a. Und so sind wir denn, in reinen Quinten vorwärts gehend, wieder bei unserem Ausgangspunkte angelangt. Bemerket sei noch, dass Tonleitern mit gleichen Vorzeichnungen Parallel-Tonleitern genannt werden. Mithin ist A-Dur die Parallel-Leiter von fis-Moll (denn beide Leitern haben 3 Kreuze als Vorzeichnung), Es-Dur die Parallel-Leiter von c-Moll, Des-Dur von b-Moll, C-Dur von a-Moll u. s. w.



Beschliessen wir die Intervallenlehre. — Dass Prime, Quarte, Quinte und Octave in der Grösse, wie wir sie in der Dur-Leiter antreffen, rein, Secunde, Tertz, Sexte und Septime aber gross genannt werden, haben wir bereits erfahren. Ebenso wissen wir, dass durch die chromatische Erniedrigung des oberen Tones eines grossen Intervalls kleine Intervalle entstehen. Merken wir uns nun, dass durch die chromatische Erhöhung des oberen Tones bei reinen und grossen Intervallen übermässige Intervalle entstehen



Ue berm. 1. Ue berm. 2. Ue berm. 3. Ue berm. 4. Ue berm. 5. Ue berm. 6.



Uebersm. 7. Uebersm. 8.

und dass durch die gleiche chromatische Erniedrigung reine und kleine Intervalle zu verminderten werden:

B.



Verm. 1. Verm. 2. Verm. 3. Verm. 4. Verm. 5. Verm. 6. Verm. 7. Verm. 8.

Von diesen Intervallen müssen wir die verminderte Prime streichen. Denn wenn wir den tieferen Ton eines Intervalls als Grundton einer Leiter annehmen und nach dieser Leiter das betreffende Intervall bestimmen, so ist in unserem Falle nicht c, sondern ces der tiefere Ton. Ces - c aber ist eine übermässige und nicht, wie oben angegeben, eine verminderte Prime. Auch sei darauf hingewiesen, dass einige der angeführten Intervalle höchst selten in der Praxis Verwendung finden. So müssen uns z. B. solche Intervalle wie c - des oder c - his präpieren, die ja von einer und derselben Taste auf der Claviatur vertreten werden. Trotzdem aber treffen wir auch diese Intervalle in dem später kennen zu lernenden Orgelpunkte an, das ist in einer Harmoniefolge, in welcher über einem liegen gebliebenen Basstone die sich bewegenden Accorde ihre ursprüngliche Tonart verlassen und, nachdem sie sich in anderen Tonarten ergangen,

wieder zu ihrer ersten, verlassenen Tonart zurück-
kehren.

Hier eine übersichtliche Zusammenstellung
sämmlicher Intervalle vom Tone g:

Rein. Gross. Klein. Verm. Ueberm.

Prime.	
Secunde.	
Tertze.	
Quarte.	
Quinte.	
Sexte.	
Septime	
Octave.	

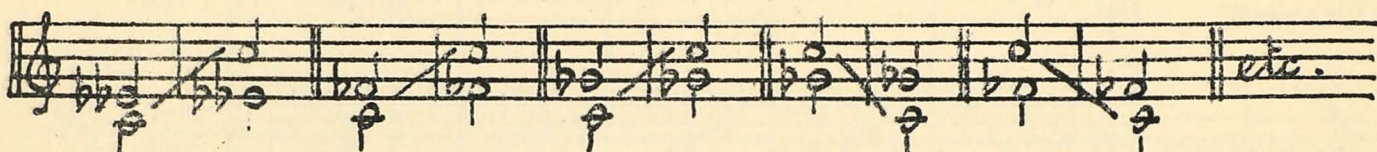
Bei der Umkehrung der Intervalle (d. h. bei Ver-
setzung des oberen Tones nach unten oder des unteren
Tones nach oben) bleiben reine Intervalle rein:

grosse Intervalle werden klein und kleine Intervalle

werden gross:



verminderte Intervalle werden übermässig und übermässige Intervalle werden vermindert:



Dabei werden Primern zu Octaven, Secundern zu Septimen, Terzen zu Sexten, Quartern zu Quinten, Quinten zu Quartern, Sexten zu Terzen, Septimen zu Secundern und Octaven zu Primern, wie die folgenden Zahlenreihen angegeben:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.


Nachdem der Schüler sämtliche Moll-Leitern seinem Gedächtnisse eingepägt hat und sich auch in der Intervall-Bestimmung genügend geübt hat, beginne er seine gesanglichen Studien und singe die Leitern zuerst in steigender und fallender Richtung. Hierauf singe man, vom Tone C anfangend und mit demselben Tone schliessend, sämtliche Leitern, in denen der Ton C vorkommt, also die C-, G-, Des-, As-, Es-, B- und F-Dur-Leiter sowie die a-, e-, b-, f-, c- und g-Moll-Leiter, wie uns die nachstehenden Beispiele zeigen:

! Der nöthigen Kontrolle halber unterstütze uns bei den ersten Versuchen das Clavier.

c-Dur.



G-Dur.



Des-Dur.



a-Moll.



f-Moll.



U. s. w.

Hat man diese Übung absolviert, so wiederhole man sie einen halben Ton höher, also mit cis oder des beginnend, und fahre so fort, bis man jede Taste der Claviatur als Ausgangspunkt für seine Übung benutzt hat. Und ist man in diesen Übungen Meister geworden, so bilde man aus den Moll-Leitern kleine 8-tartige Melodien, wie wir es vorher mit den Dur-Leitern gethan, wo wir einen Zweitakter an den anderen fügten, bis wir im 8. Takte auf einem relativ starken Taktgliede unsere Melodie beschloßen.

Da uns aber die besten musikalischen Gedanken nicht immer am Schreibtische einfallen, sondern auch mitunter auf Spaziergängen, beim Warten auf den Abgang des Eisenbahnzuges und in anderen freien Augenblicken, da wir vom Hause abwesend sind, so ist es rathsam, dass der Theoretiker stets ein Blatt Notenpapier oder ein sogenanntes musikalisches Skizzenbuch bei sich trägt, damit er die ihm ein-

fallenden Gedanken sofort zu Papier bringen kann. Die guten Gedanken sind ja bisweilen sehr eifertig und entschwinden gar bald, wenn man sie nicht sofort auf dem Papier gefangen nimmt.

Auch muss ich darauf aufmerksam machen, dass die theoretischen Übungen an reinem einzigen Tage unterlassen werden dürfen, will man eine höhere Stufe erklimmen. Denn über diejenige Fertigkeit, die wir bis zu einem bestimmten Tage erworben, verfügen wir nicht mehr, wenn wir uns nach einer wochenlangen Pause wieder an die Arbeit setzen und vom verlassenen Standpunkte aus weiter gehen möchten. Nein, wir müssen dann zu unserem Bedauern einsehen, dass uns jetzt jedes Ueberwinden erst mit bedeutender Schwierigkeit gelingt, dass eine Unbeholfenheit unsere geistige Thätigkeit hemmend stört, wo wir früher unsere Gedanken ungehemmt entwickeln konnten. Darum sollen wir auch an starker vernommenen Tagen wenigstens 2 Stunden unseren theoretischen Übungen widmen und, wenn es nicht anders zu ermöglichen ist, 2 Stunden später schlafen gehen oder um 2 Stunden früher aufstehen, als es sonst unsere Gewohnheit ist. Auch glaube der Schüler nicht, es genüge, wenn er diese Forderung erst bei Beginn schwierigerer Aufgaben zu beherzigen beginnt, da ja das einfache melodische Bearbeiten der Tonleitern ein Kinderspiel ist. Ein solcher Gedanke wäre falsch, denn das Bilden unserer kleinen Melodien nach den Tonleitern ist für den Anfänger von grosser Wirk-

tigkeit, weil diese Übung bereits das Vorstudium zur freien selbständigen Composition bildet. Man muss dabei ebenso motivisch arbeiten, ebenso das innere Gehör anstrengen, beim Anfügen eines Zweitakters an den anderen dem Gedächtniss ebenso eine Arbeit aufbürden, wie wir es bei der Composition grösserer Werke thun.

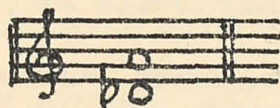
Noch haben wir die versprochene Bemerkung über eine Intervallen-Frage zu liefern, die dahin lautet, dass die Grösse eines Intervalles dieselbe bleibt, wenn wir den unteren Ton unverändert lassen und den oberen Ton erhöhen, oder wenn wir den unteren Ton erniedrigen und den oberen unverändert lassen. Nehmen wir z. B. der Verdeutlichung halber die reine Quinte



so erhalten wir durch chromatische Erhöhung der Obertones



ebenso eine übermässige Quinte, wie wenn wir den Oberton unverändert lassen und den unteren Ton erniedrigen:

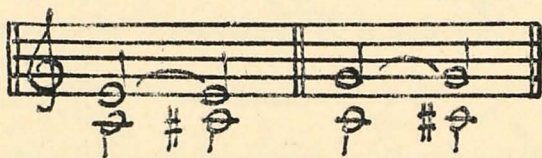


Auch die kleinen und verminderten Intervalle können durch ein Doppel-Verfahren gebildet werden und zwar durch Erniedrigung der Obertones bei unver-

ändert bleibendem Untertone



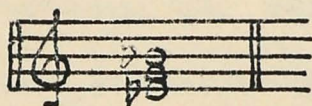
oder durch Erhöhung des Untertones bei unverändert bleibendem Obertone:



Wir schwiegen bei unseren früheren Intervall-Erklärungen über dieses Doppel-Verfahren, kleine, verminderte und übermässige Intervalle zu bilden, weil dasselbe für uns gänzlich belanglos ist. Wir haben uns bei jeder Intervall-Bestimmung nur den unteren Ton des zu bestimmenden Intervalls als Grundton der gleichnamigen Dur-Leiter vorzustellen und den oberen Ton sodann nach den früher gegebenen Erklärungen aufzusuchen. Und wenn wir bei dieser Manipulation auf Töne gerathen, deren Dur-Leiter wir nicht kennen, so brauchen wir nur zur enharmonischen Verwechslung zu greifen, die uns über die Schwierigkeit sofort hinweghilft. Sollen wir z. B. die übermässige Secunde von ces auffinden, also von einem Tone, dessen Dur-Leiter uns unbekannt ist, so verwechseln wir zuerst das ces mit h, bilden die übermässige Secunde h-cisis und verwandeln sodann dieses h-cisis enharmonisch zu ces-d, also zur gesuchten übermässigen Secunde.

3. Unterrichts-Brief.

Ein Accord ist ein harmonisches Gebilde, das aus wenigstens 2 Terzen besteht. Hat der Accord nur 2 Terzen,



so wird er dieser seiner 3 Töne wegen, die zusammen den Klang bilden, Dreiklang genannt. Besteht dagegen der Accord aus 3 Terzen, also aus 4 Tönen,



so wird er Vierklang genannt.

Wir werden uns heute ausschließlich mit dem tonischen Dreiklange beschäftigen, d. h. mit demjenigen Dreiklange, der auf der I. Stufe jeder Tonleiter errichtet wird. Derselbe besteht aus dem Grundton der Leiter, leitereigener²⁾ Terz und leitereigener Quinte. Es besteht also der tonische Dreiklang von C-Dur

¹⁾ Die I. Stufe jeder Leiter wird Tonica genannt.

²⁾ Leitereigene Töne nennt man solche, die der diatonischen Leiter eigen sind, d. h. zu der Bestandtheilen der Leiter gehören. Demnach ist f die leitereigene Quarte von c, gis die leitereigene Quinte von h
u. s. w.

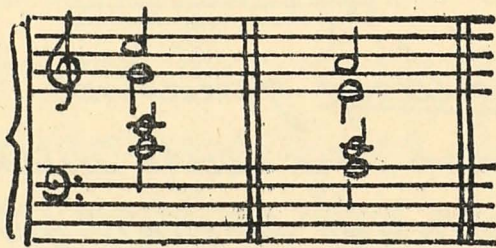


aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte, während der tonische Dreiklang von a-Moll



aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quinte besteht¹⁾. Wie wir sehen, so unterscheiden sich Dur-Accorde von Moll-Accorden nur durch die Grösse ihrer Terzen.

Mit solchen 3-tönigen Accorden beschäftigt sich die Harmonielehre nur ausnahmsweise. Sie markiert vielmehr jeden 3-tönigen Accord durch Verdoppelung des Grundtones zu einem 4-tönigen



und übt ihre Regeln hauptsächlich an Klängen der letzteren Art. Dabei nennt sie aber ihre Harmonieen nicht 4-tönig, sondern 4-stimmig, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil schon seit den frühesten Zeiten die ersten harmonischen Uebungen für einen 4-stimmigen Gesangs-Chor geschrieben wurden. Es wurden dann die höchsten Töne der Accorde dem

¹⁾ Die wissenschaftliche Erklärung der Accord-Entstehung erfolgt in weiteren Unterrichts-Priepen.

Sopran quertheilt,

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.

die darauf folgenden tieferen dem Alt, worauf der Tenor die unter dem Alt liegenden Noten zu singen hatte und endlich der Bass die tiefste Stimme sang. Es hat also in unserem Beispiele der Sopran in beiden Taxten die Grundton-*Oktave* des Dreiklangs zu singen,

Sopran:

und wird dabei, wie das Beispiel ebenfalls zeigt, stets im Violin-Schlüssel mit aufwärts gerichteten Stielen notiert. Der Alt dagegen wird (ebenfalls im Violin-Schlüssel) abwärts gestielt und singt in beiden obigen Taxten die *Quinte* des Dreiklangs:

Alt:

Vom Tenor und Bass, die beide im Bass-Schlüssel zu notieren sind, wird der erstere aufwärts gestielt,

Tenor:

der andere aber abwärts:

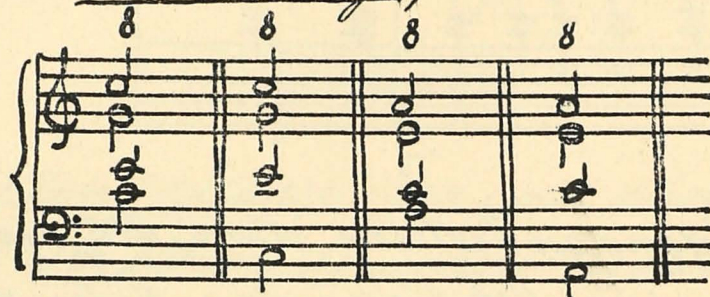
Bass:

Gehen wir weiter.

Jedes Intervall des Dreiklangs kann in die

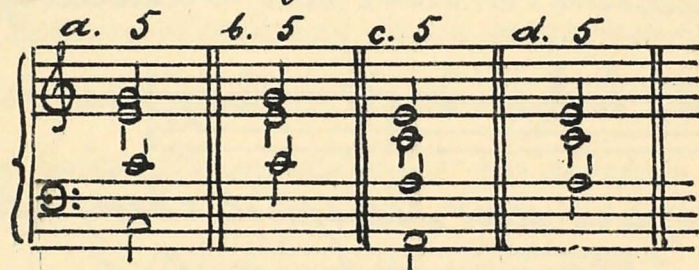
Melodie gesetzt werden, wodurch jeder Dreiklang in 3 verschiedenen sogenannten melodischen Lagen auftreten kann und zwar

1., in der Octav-Lage,



die mit einer arabischen 8 bezeichnet wird, weil hier die Octave des Grundtones in der Melodie liegt;

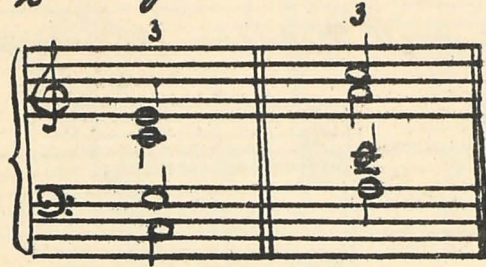
2., in der Quintlage'),



die, weil sie die Quinte des Dreiklangs im Sopran führt, mit einer arabischen 5 bezeichnet wird;

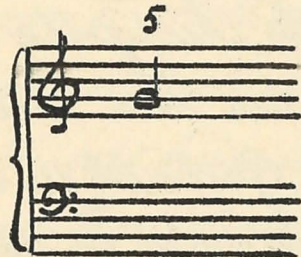
1) Die Dreiklänge in den Beispielen b und d bestehen nur aus 3 Noten und scheinen daher dem flüchtigen Beschauer nur 3-stimmig gesetzt zu sein. Betrachtet man aber die erwähnten Accorde genauer, so entdeckt man, dass der Grundton derselben doppelt gestielt ist, dass also der Grundton sowohl vom Tenor als auch vom Bass gesungen werden soll. Da nun aber diese eine Note von 2 verschiedenen Stimmgattungen gesungen wird, für den Alt sowie für den Sopran je eine andere Note vorhanden ist, so sehen wir, dass diese scheinbar 3-stimmigen Bildungen ebenfalls 4-stimmig sind.

3, in der Terz-Lage,



bei welcher die Terz des Accordes in der obersten Stimme liegt und die mit einer arabischen 3 bezeichnet wird.

Diese Noten-Beispiele der verschiedenen melodischen Lagen zeigen uns, dass die 3 Oberstimmen eines Accordes so nahe als möglich an einander zu rücken sind, während die Entfernung des Basses vom Tenor eine beliebig weite sein kann. Wir müssen also, falls wir z. B. den tonischen Dreiklang von C-Dur in der Quintlage hinschreiben sollen, vor allen Dingen die Quinte des Accordes in den Sopran setzen:



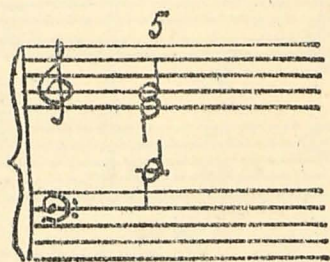
Hierauf wird in dem Alt der nächste tiefere Bestandteil des Dreiklangs, also e notiert



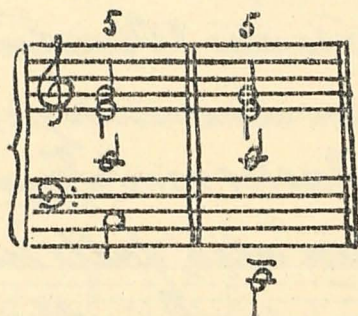
und in dem Tenor das dem e folgende c geschrieben:



Was endlich den Bass anlangt, so kann derselbe das c des Tenors mit diesem *all'unisono* singen,

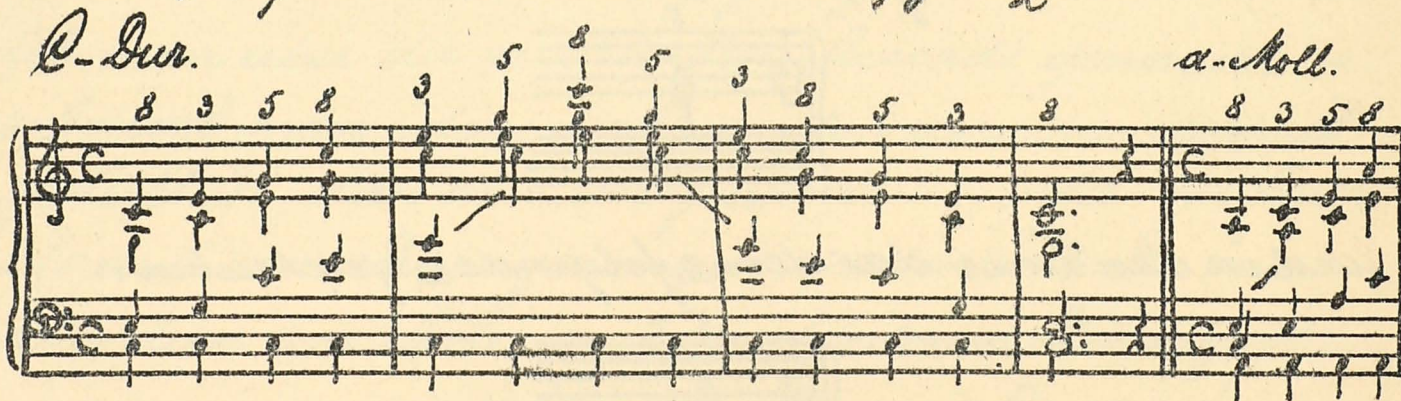


ausserdem aber auch eine Oktave oder mehrere Oktaven tiefer geschrieben werden,



weil, wie bereits erwähnt, die Entfernung des Basses vom Tenor eine beliebig weite sein kann.

Unsere nächste Aufgabe sei nun, den konischen Dreiklang sämtlicher Dur- und Moll-Tonleitern in seiner 4-stimmigen Gestalt zu bilden und ihn sodann schriftlich und am Clavier in seinen melodischen Lagen zu üben. Hier einige Beispiele, die dem Schüler zeigen sollen, auf welche Weise er seine Aufgabe zu lösen hat:



Unisono, all'unisono = im Einklang.

In diesen Beispielen ist mitunter der Tenor, um gar zu vielen Hilfslinien aus dem Wege zu gehen, vom Pass-Schlüssel in das System des Violin-Schlüssels übergeführt und dann abwärts gestrichelt worden, während der Alt im tonischen Dreinlange von a-Moll und G-Dur dadurch die vielen Hilfslinien vermeidet, dass er stellenweise in das System des Pass-Schlüssels hinuntergeht.

Es soll also der tonische Dreinlang sämtlicher Tonleiter in seiner 4-stimmigen Gestalt gebildet werden. Es bedenke aber der Schüler, dass die Lösung dieser Aufgabe nur dann den gewünschten Nutzen erzielen kann, wenn gleichzeitig das innere Gehör in genügender Weise geübt wird. Daher vernachlässige man das innere Gehör nicht und stelle die Übungen auf folgende Weise an.

Zuerst bedenke man, aus welchen Tönen der zu notierende Accord besteht. Dann schreibe man den Accord in seinen verschiedenen melodischen Lagen nieder

und spiele ihn auf dem Instrumente. Und wenn der Schüler diese Aufgabe gelöst; wenn er im Stande ist, fließend die einander folgenden melodischen Lagen eines jeden beliebigen Dreiklangs auf dem Instrumente anzugeben: so suche er hierauf dieselbe Reihe der Dreiklänge vermittelst des inneren Gehörs zu wiederholen und nehme nur dann das Instrument zu Hilfe, wenn er sich ohne dasselbe den Klang irgend einer Lage nicht vergegenwärtigen kann. Hierbei stelle er sich aber auch gleichzeitig die Lage derjenigen Taster vor, aus denen sich der gedachte Accord zusammensetzt, und höre mit diesen Übungen nicht früher auf, als bis ihm die pünktliche Erfüllung der hier gestellten Forderungen mühelos gelingt.

Für die erforderliche Gehörs-Entwickelung ist es von eminentem Vortheil, dass 2 Genossen gemeinsam ihre Studien betreiben. Der Eine setzt sich an's Instrument und schlägt z. B. dem C-Dur-Accord in der Quintlage



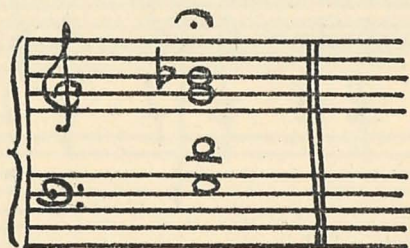
an, während der Andere den angeschlagenen Accord mit dem Gehöre prüft und vor allen Dingen antwortet, dass der angeschlagene Accord ein Dur-Accord ist. Darauf singt er mit lauter Stimme¹⁾ den Melodie Ton, ohne sich

¹⁾ Nach erlangter Fertigkeit wird das laute Singen eingestellt, die Reihenfolge der Accord-Intervalle nur mit musicalischem Denken verfolgt, bis man schließlich irr

daran zu kehren, ob dieser ein g oder ein anderer Ton ist, und intoniert mit der Stimme die übrigen abwärts liegenden Accord-Bestandtheile, bis er zum ersten Erscheinen des Grundtones, also hier bis zum c des Tenors gelangt. Das richtige Empfinden, welcher der gesungenen Töne der Grundton ist, muss unermüdtlich geübt werden, weil nur dieses es ermöglicht, die Lage des Accordes mit dem Gehör zu beurtheilen.

Haben wir den Grundton gefunden, so wiederholen wir mit der Stimme den Melodie-Ton und setzen diesem den Grundton gegenüber. Wir singen also abwärts $g-c$ und constatieren, da die gesungenen Töne eine Quinte bilden, dass der angeschlagene Dur-Accord sich in der Quintlage befindet.

Nehmen wir an, der Studien-Genosse habe den g -Moll-Accord in der Terz-Lage



angeschlagen. Urtheil: Ein Moll-Accord. Hierauf wird der Melodie-Ton und das nächste abwärts liegende Accord-Intervall gesungen. Es wird empfunden, dass dieses nächste Intervall den Grundton-Charakter enthält. Darauf werden Melodie-Ton und

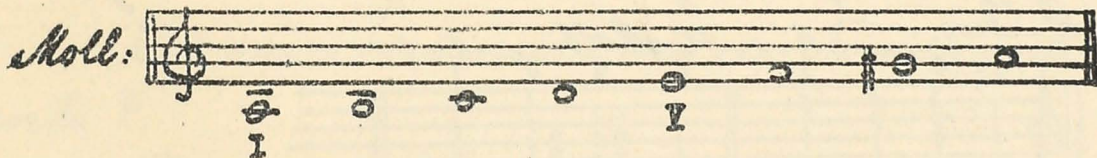
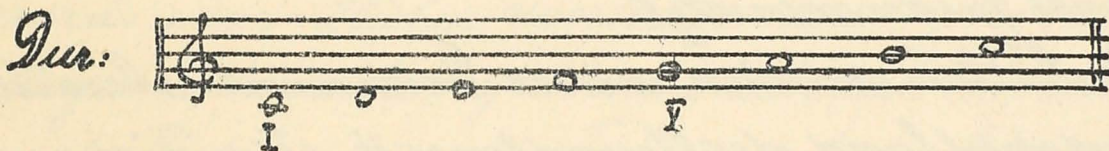
Stand ist, sofort beim Erklängen eines Accordes dessen Lage ohne weiteres Calculieren richtig zu empfinden und zu bestimmen.

ren stets die Fasten-Lage der gedachten Töne vorzu-
stellen hat.

4. Unterrichts-Brief.

Mit dem auf der I. Stufe der Leiter aufgebauten
tonischen Accorde allein können wir nichts Besonderes
ausdrücken, auch wenn wir denselben nach Belieben
wiederholen und seine melodische Lage beständig wech-
seln. Wir müssen uns daher nach anderen Accorden
umsehen und versuchen, ob sich nicht bereits durch Ver-
bindung der tonischen Accordes mit dem neu zu erwerben-
den Klange etwas Bestimmtes in der Tonsprache sagen
lässt.

Wir wenden uns der Dominante¹⁾ zu



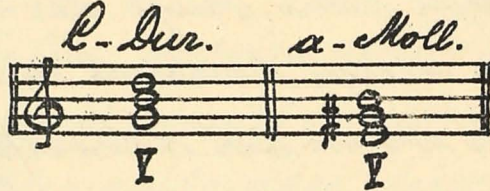
und errichten auf derselben sowohl in Dur als auch in Moll
einen aus leitereigenen Tönen bestehenden Dreiklang. Da
nun ein jeder Dreiklang aus Grundton Terz und Quinte
besteht, so schreiben wir zuerst den Grundton unserer

¹⁾ Die V. Stufe der Leiter wird sowohl in Dur als auch in Moll
„Dominante“ genannt.

Dominant-Accorde 1) auf

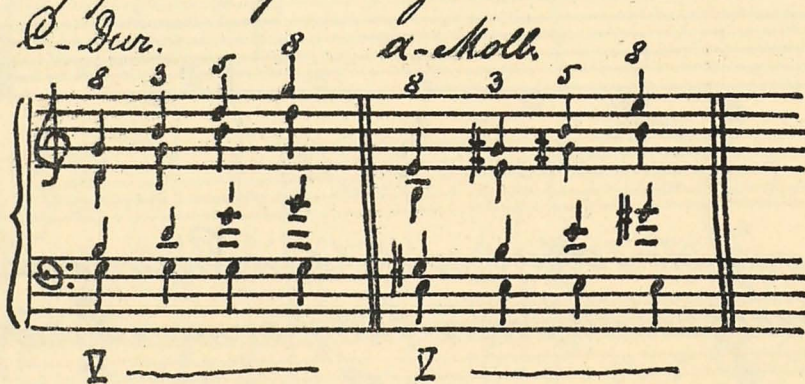


und suchen sodann aus der entsprechenden Leiter die leitereigenen Terzen und Quinten für jeden Grundton auf:



Der Accord der 5. Stufe (der Dominant-Accord) besteht also in C-Dur aus den Tönen g-h-d und in a-Moll aus e-gis-h, woraus wir erfahren, dass der Dominant-Accord sowohl in Dur als auch in Moll ein Dur-Dreiklang ist, indem dieser Accord in beiden Ton-Geschlechtern sich aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte zusammensetzt.

Gestalten wir nun unsere Dominant-Accorde durch Verdopplung des Grundtones 4-stimmig,



so begegnen wir alten Bekannten und brauchen uns

1) Ein auf der Dominante der Leiter aufgebaute Accord wird Dominant-Accord genannt.

eigentlich mit denselben nicht weiter zu beschäftigen, denn wir fanden ja dieselben Accorde bereits in G- und E-Dur als tonische Dreiklänge vor. Trotzdem aber müssen wir uns auch mit diesen Dominant-Accorden eingehend beschäftigen, denn 1, müssen wir der erforderlichen Technik halber uns dermassen üben, dass wir ohne besonderes Nachdenken sofort für jede Tonica den entsprechenden Dominant-Accord nennen können und 2, finden wir beim Bestimmen der Dominante noch einige Accorde, denen wir bisher noch nicht begegnet sind. So heisst z. B. der Dominant-Dreiklang von gis-Moll: dis-fisis-aïs-dis. Ein solcher Dreiklang ist uns neu, obwohl er durch Benutzung der enharmonischen Verwechslung sich zum bekannten Es-Dur-Accorde (es-g-b-es) umwandelt.

Also merke sich der Schüler die Dominant-Accorde sämtlicher Tonleitern und gehe erst nach völliger Beherrschung dieses Materials an die nun folgende Verbindung der Tonica mit der Dominante.

Wie nun verbinden wir die Tonica mit der Dominante?

Vor allen Dingen rufen wir uns beide Klänge

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'Dur:' and shows two triads: the first is a tonic triad (I) with notes C, E, G, and the second is a dominant triad (V) with notes G, B, D. The right staff is labeled 'Moll:' and shows two triads: the first is a tonic triad (I) with notes C, E-flat, G, and the second is a dominant triad (V) with notes G, B-flat, D. Both staves are in treble clef with a key signature of one flat.

in's Gedächtniss, damit wir wissen, mit welchen Dreiklängen wir zu operieren haben. Sodann schreiben wir die To-

nixa in einer beliebigen Lage hin

Dur:

Moll:

und merken uns hierauf die nachstehenden Verbindungs-Regeln:

- 1, Der Bass geht vom Grundton des ersten Accordes zum Grundton des zweiten Accordes;
- 2, der beiden Accorden gemeinsame Ton bleibt in derselben Stimme liegen;
- 3, die beiden übrig bleibenden Stimmen gehen stufenweise und in gleicher Richtung (beide aufwärts oder beide abwärts) zu den noch fehlenden Bestandtheilen des zweiten Accordes.

Wir haben also nach der 1. obigen Regel zuerst dem Bass des tonischen Dreiklanges zum Grundton der Dominante zu führen

Dur:

Moll:

und hierauf nachzuforschen, welcher Ton in beiden Accordem gemeinsam vorhanden ist. Sowohl im Accorde c-e-g als auch in dessen Dominante g-h-d finden wir den Ton g als gemeinsamen Bestandtheil, weshalb wir dieses g in derselben Stimme, in der es im

ersten Accorde auftritt (also hier im Alt), auch noch im zweiten Accorde liegen lassen:

Dur:

I V

In a-Moll wiederum ist der dem tonischen u. Dominant-Dreiklänge gemeinsame Ton ein e, welches nach unserer 2. Regel im Alt zu notieren ist:

Moll:

I V

So haben wir die beiden ersten Regeln befolgt und müssen nun nachsehen, welche Bestandtheile der Dominante uns noch fehlen. Dieses ist keine schwierige Aufgabe, denn da unsere Dur-Dominante aus den Tönen g-g-h-d besteht, wir zur Zeit aber nur die beiden g notiert haben, so fehlen uns noch die Töne h und d, welche vom tonischen Accorde aus stufenweise und in gleicher Richtung erreicht werden sollen:

Dur:

I V

In unserem Moll-Beispiele fehlen der Dominante noch die beiden Töne g is und h , die ebenfalls stufenweise und in gleicher Richtung sich an die Tonica zu schliessen haben:

Moll:

I V

Wollen wir nun von der Dominante wieder zur Tonica zurück, so brauchen wir nur abermals die obigen 3 Verbindungs-Regeln zu befolgen

I V I I V I I V I I V I I V I

I V I I V I I V I

und dürfen dann, wie uns dieses Beispiel zeigt, den Bass nach Belieben bald aufwärts, bald abwärts zum nächsten Grundton führen.

Doch sind wir mit unserer Arbeit noch nicht fertig, denn wir haben ja nur die Oktav-Lage der Tonica mit der Dominante verbunden. Es bleibt uns somit noch die Ko-

nische Terz- und Quint-Lage übrig, die ebenfalls nach den obigen Regeln mit der Dominante zu verbinden sind.
Tonische Terz-Lage.

The first system of musical notation for 'Tonische Terz-Lage' consists of two staves. The upper staff contains three chords in each of the first four measures, with fingerings 3 5 3, 3 5 3, 3 5 3, and 3 5 3. The fifth measure contains two chords with fingerings 3 5 3. The lower staff contains a sequence of notes: I, V, I, I, V, I, I, V, I, I, V, I. The notes are connected by slurs.

The second system of musical notation for 'Tonische Terz-Lage' consists of two staves. The upper staff contains three chords in each of the first three measures, with fingerings 3 5 3, 3 5 3, and 3 5 3. The lower staff contains a sequence of notes: I, V, I, I, V, I, I, V, I. The notes are connected by slurs.

Tonische Quint-Lage.

The first system of musical notation for 'Tonische Quint-Lage' consists of two staves. The upper staff contains three chords in each of the first four measures, with fingerings 5 8 5, 5 8 5, 5 8 5, and 5 8 5. The fifth measure contains two chords with fingerings 5 8 5. The lower staff contains a sequence of notes: I, V, I, I, V, I, I, V, I, I, V, I. The notes are connected by slurs.

The second system of musical notation for 'Tonische Quint-Lage' consists of two staves. The upper staff contains three chords in each of the first three measures, with fingerings 5 8 5, 5 8 5, and 5 8 5. The lower staff contains a sequence of notes: I, V, I, I, V, I, I, V, I. The notes are connected by slurs.

Aufgabe. Jetzt setze sich der Schüler ans Instrument und verbinde auf demselben, um für die rom-

menden Arbeiten genügend vorbereitet zu sein, alle 3 Lagen der Tonica mit dem Dominant-Dreiklänge in sämtlichen Tonarten. Sodann schreibe er die gespielten Verbindungen nach dem inneren Gehör auf und vergegenwärtige sich dabei stets die Façon-Lage der gedachten Accorde. Und wenn er diese Aufgabe gewissenhaft gelöst, so gehe er getrost an die hier folgenden Auseinandersetzungen; er wird denselben nunmehr ein genügendes Verständniss entgegen bringen.

Wir gehen nun zur praktischen Verwerthung unseres neuen Materials über und wollen erfahren, was wir zu thun haben, wenn wir gegebene Choral-Melodien wie die folgenden



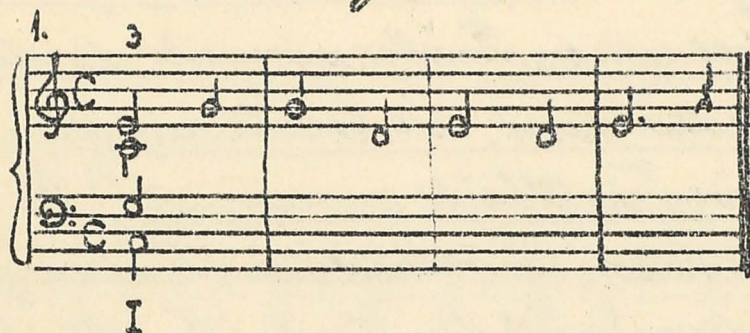
harmonisieren sollen.

Vor allen Dingen überzeugen wir uns, in welcher Tonart die gegebene Melodie geschrieben ist, wozu uns bereits die Schlüssel-Vorzeichnungen einen nicht geringen Anhaltspunkt bieten. So hat weder die 1. noch die 2. der obigen Melodien eine Vorzeichnung hinter dem Schlüssel, weshalb wir in beiden Fällen nur zwischen C-Dur und a-Moll wählen dürfen. Da ferner jeder musikalische Gedanke mit dem tonischen Dreiklänge schliesst und unsere 2. Melodie als letzte Note ein a hat, so unterliegt es keinem Zweifel, dass diese 2. Melodie in a-Moll geschrieben ist, zumal auch die vorletzte Note gis in C-Dur gar nicht vorkommt, in a-Moll dagegen die Terz des Dominant-Accordes

bildet.

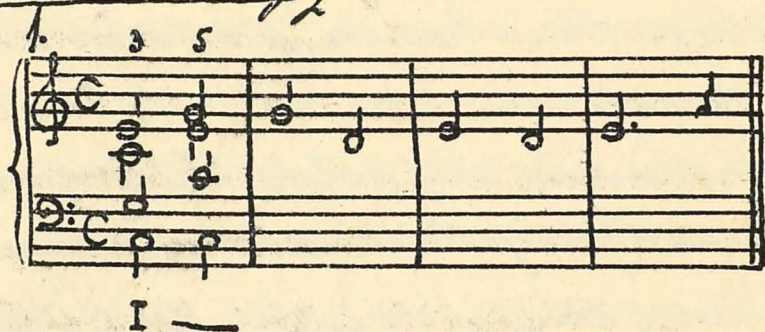
Was aber die 1. der obigen Melodien anlangt, so giebt uns hier die letzte Note keinen genügenden Aufschluss, da ja dieses e sowohl im D— als auch im a—Accorde vorkommt. Sehen wir uns jedoch auch die übrigen Noten dieses Chorales an, so sagt uns bereits das g des 1. Tactes, dass wir es hier entschieden mit einem D—Dur-Beispiele zu thun haben, da ja in a—Moll nicht g, sondern gis vorkommt.

Nachdem wir auf solche Weise die Tonart der beiden Melodien festgestellt, machen wir uns an's Harmonisiren und schreiben unter die 1. Melodie-Note, die zweifelsohne als Terz der Tonika anzusehen ist, den tonischen Dreiklang:

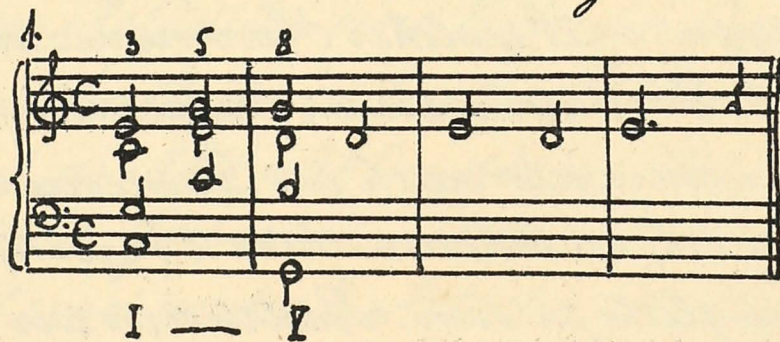


Darauf wenden wir uns der folgenden Note zu und überlegen, mit welcher Harmonie dieselbe zu begleiten ist. Denn da dieses in Frage kommende g sowohl im tonischen als auch im Dominant-Dreiklange enthalten ist, so scheinen hier 2 verschiedene Harmonieen möglich zu sein. Bedenken wir aber, dass bei Verbindung der Tonika mit der Dominante der gemeinsame Ton (wenigstens jetzt) liegen bleibt, die anderen beiden Oberstimmen aber stufenweise fortschreiten sollen, so sehen wir sofort ein, dass dieses g als Do-

minante nicht aufgefasst werden kann, da es ja nicht stufenweise, sondern sprungweise (Terz-Sprung) an die vorhergehende Melodie-Note gereicht ist. Es bleibt uns also nur eine einzige Möglichkeit übrig, nämlich, dieses *g* als Bestandtheil der Tonika aufzufassen und uns anstatt einer Accord-Verbindung nur einer einfachen Accord-Wiederholung zu bedienen:



Das nun folgende *g* müssen wir mit der Dominant-Harmonie begleiten, weil in Chorälen auf dem starken Takttheile eines neuen Tactes niemals dieselbe Harmonie gebraucht werden darf, die bereits auf dem vorhergehenden schwachen Takttheile gewesen ist. Da wir nun soeben auf dem schwachen Takttheile die Tonika gehabt haben, so müssen wir diesen nächsten starken Takttheil mit einer anderen als der tonischen Harmonie begleiten:



1) Eine Ausnahme von dieser Regel bildet der aufstärkige Anfang mancher Choräle, in denen man den Auftakt und das diesem folgende starke Tactglied mit der glei-

Die Verbindungsgesetze sind hier genau befolgt worden, der Bass geht von Grundton zu Grundton, der gemeinsame Ton ist in derselben Stimme liegen geblieben und die beiden übrigen Stimmen gehen stufenweise und in gleicher Richtung in die Bestandtheile der neuen Harmonie über.

Das dem *g* folgende *d* der Melodie gehört ebenfalls der Dominante an, so dass wir, ohne besonders Verbindungsgesetze zu befolgen, die vorhergehende Harmonie in der geforderten melodischen Lage sofort wiederholen

A musical score for two staves (treble and bass clef) in C major. The first staff contains a melody with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff contains a harmonic accompaniment with chords I (C major) and V (G major). The progression is labeled 'I — V' below the staff.

und ausserdem unser Beispiel, das das Folgende nichts Neues bietet, zu Ende führen können:

A musical score for two staves (treble and bass clef) in C major. The first staff contains a melody with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff contains a harmonic accompaniment with chords I (C major), V (G major), I (C major), V (G major), and I (C major). The progression is labeled 'I — V — I V I' below the staff.

Wie aber sollen wir die 2. Melodie

A single staff of music in C major, labeled '2.' at the beginning. It contains a melody with notes G, A, B, C, D, E, F, G.

begleiten?

Der Anfang lässt verschiedene Harmonisationen zu, und zwar können wir zuerst von der vorher erwähnten, Ausnahme

chen Harmonie begleiten darf.

Gebrauch machen und den Auftakt so wie den nächsten
starken Tacttheil mit derselben Harmonie versehen:

I — V I

Ferner können wir auf dem ersten starken Tacttheile eine
andere Harmonie bringen, als wir sie im Auftakte haben,

I V — I

oder gar mit der Dominante beginnen:

V I V I

Immer aber müssen wir darauf bedacht sein, das das vier-
te e der Melodie mit der Tonica zu begleiten ist. Denn wenn
wir dieses vierte e mit der Dominant - Harmonie versehen
wollten, so könnten wir nicht weiter, indem der Sexten - Sprung
e - c') in der Melodie sich unseren Verbindungs - Regeln sodann

) In diesem Sprunge von der Quintlage zur höheren Terz-
lage der tonischen Dreiklangs (e - e') ist die dazwischen lie-
gende Quarlage übersprungen worden.

nicht fügt. Wir sind in diesem Falle zu einer einfachen Accord-
Wiederholung, nicht aber zu einer Accord-Verbindung gekom-
men.

Hier die zu Ende geführte Harmonisation, an deren Schluss
wir noch einige Bemerkungen knüpfen müssen:

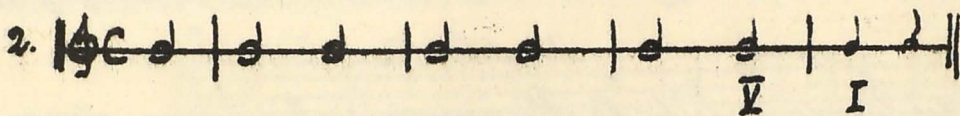
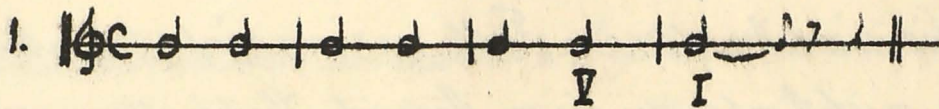
2. 3 5 2 5 3 5 2 1

V I V I — V V I

Wollten wir uns in unseren Arbeiten ausschließlich auf
den tonischen Dreiklang beschränken, wie in dem nachstehen-
den Beispiele,

I

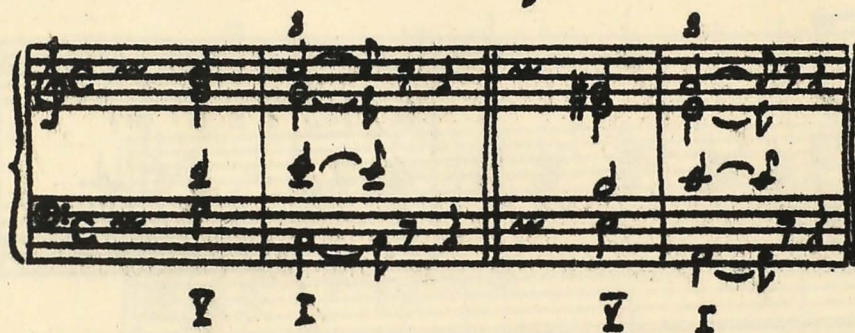
so würden uns diese Arbeiten nicht befriedigen, und zwar schon
deshalb nicht, weil unser Empfinden nach einem stärker ausge-
prägten Abschluss verlangt, als ihm der alleinige tonische Ac-
cord zu geben vermag. Mengt sich jedoch auch der Dominant-
Accord in die Reihen des tonischen Dreiklanges hinein, so ist die-
sem Uebel mit einem Schlage abgeholfen, denn in beiden soeben
beendigten Harmonisationen haben wir jede Melodie derma-
ßen abgeschlossen, dass unser Empfinden vollständig zuprie-
den gestellt ist. Und wenn wir nun nachsehen, wie sich der
Schluss der beiden letzten Melodien gestaltet,



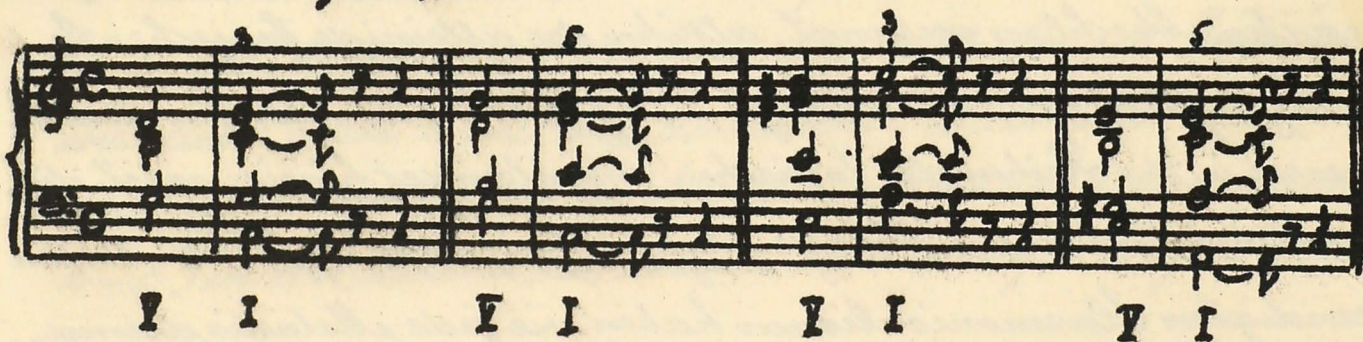
so finden wir, dass in beiden Fällen der letzte Ton zur tonischen Harmonie gehört, dass diese Tonica auf dem schliessenden starken Tacttheile ihren Platz hat und dass diesem letzten tonischen Dreiklänge die Dominante auf einem relativ schwachen Tacttheile vorausgeht. Man nennt einen solchen Schluss



eine authentische Cadenz oder einen authentischen Ganzschluss und theilt die Cadenzen noch obendrein in vollkommene und unvollkommene ein. Vollkommen wird die Cadenz genannt, wenn der schliessende tonische Dreiklang in der Octav-Lage erscheint,



dagegen unvollkommen, wenn dieser tonische Klang sich in der Terz- oder Quint-Lage befindet:



Nach diesen Auseinandersetzungen kann es dem Schüler nicht mehr schwer fallen, die folgenden Melodien selbständig zu harmonisiren.

Harmonisations-Aufgaben.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

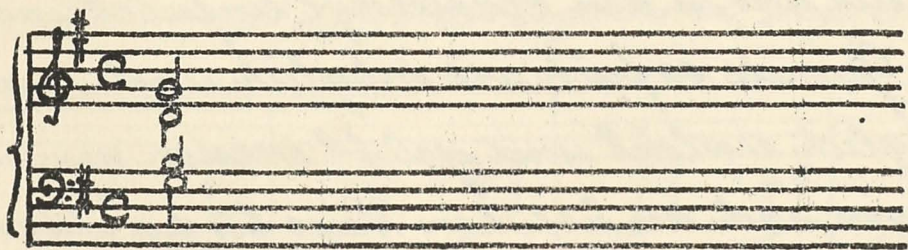
14.

The image displays 26 numbered staves of handwritten musical notation, arranged vertically from top to bottom. Each staff begins with a number (15 through 26) in the left margin. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests and accidentals. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

Nur glaube der Schüler nicht, er habe seine Schuldigkeit bereits gethan, wenn er ein paar Melodien aus der ganzen Menge herausgreift und nur diese ausgewählten haemonisirt. Nein, alle 26 Melodien sollen bearbeitet werden. Es darf

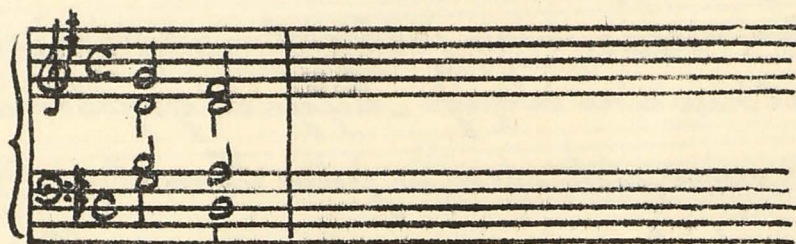
nicht eine einzige ausgelassen werden, weil wir uns mit sämtlichen Tonarten vollkommen vertraut machen müssen und hier für jede Tonart nur eine einzige Aufgabe gegeben ist. Wer componieren will, muss sich eben in jeder Tonart zu Hause fühlen und täglich arbeiten, um die erforderliche Technik zu erwerben. Diese erwirbt man sich aber nicht durch fleißiger Auswendiglernen theoretischer Gesetze, sondern nur durch tägliche praktische Anwendung der Gesetze in sämtlichen Tonarten.

Ein weiteres Förderungsmittel von eminenter Bedeutung ist das *Musik-Dictat*, das täglich geübt werden soll. Ein Studien Genosse setzt sich an's Instrument und wählt für das Dictat-Spiel eine beliebige Nummer aus den harmonisierten Melodien aus. Nehmen wir an, er habe *St. 3* gewählt, dem ersten Accord angeschlagen und erklärt, die zu dictierende Nummer sei in *G-Dur* geschrieben. Der Schreibende prüft den angeschlagenen Accord und constatirt, dass sich derselbe in der *Octav-Lage* befindet und schreibt den *G-Dur-Accord* in der *Octav-Lage* nieder:



Nun wird das Spiel von Anfang begonnen, nochmals der 1. Accord angeschlagen und sodann der 2. Dreiklang intonirt. Der Schreibende wiederum merkt sich, dass die Melodie stufenweise nach *fis* geht, und findet nach genauer Prüfung, dass sich der 2. Accord in der *Fertlage* befindet. Diese Erkenntnis genügt, um den vollen Ac-

cord niederschreiben zu können:

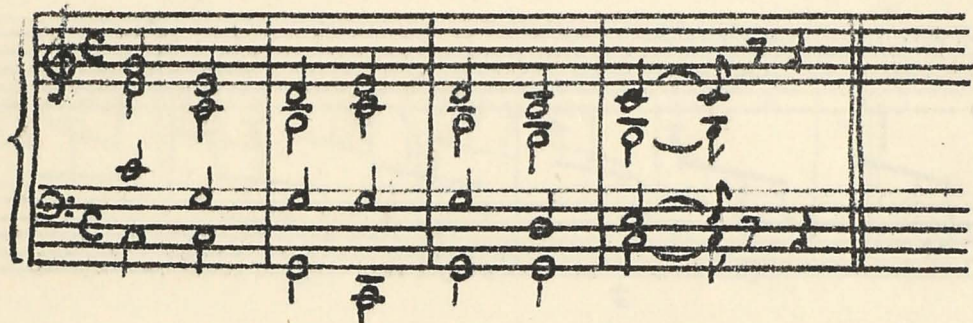


Wiederum wird das Spiel von Anfang begonnen, an die beiden ersten Accorde der dritte gefügt, dann der 1., 2., 3. und 4. Dreiklang gespielt und so fortgefahren, bis das Ende der Aufgabe erreicht ist. Später, wenn die Gehörs-Entwickelung vorgeschritten ist, theilt man das Stück in kleine Abschnitte von 2 Tacten und spielt dem Schreibenden stets einen ganzen Abschnitt vor, bis man endlich dahin gelangt, einen ganzen Acht-Tacten sich ungetheilt mehrmals vorspielen zu lassen und sodann denselben nach dem Gedächtniss niederzuschreiben.

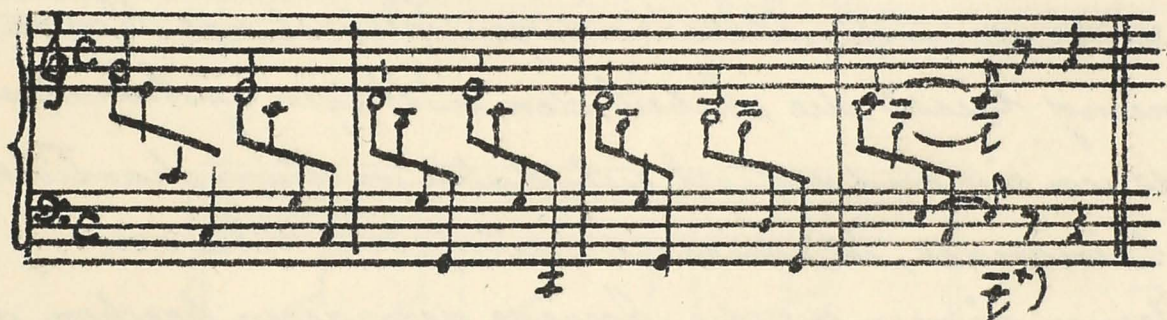
Wenden wir uns nach beendigtem Harmonisieren der gegebenen Aufgaben einem Gegenstande zu, der in den Lehrbüchern sonderbarer Weise als Stiefkind angesehen und behandelt wird. Ich meine die harmonische Figuration, die uns in den Clavierstyl einführt und schon aus diesem Grunde so früh wie möglich und so ausführlich wie möglich erklärt und geübt werden muss. Lässt man dagegen nach der üblichen Weise bis zur Absolvierung der Harmonie-Lehre alle Gesetze nur an der Harmonisation gegebenen Choral-Melodien üben, so tödtet man vor allen Dingen die Phantasie des Schülers und vermindert dessen Schreibweise in hohem Grade. Er kann sich dann bei seinen späteren Versuchen in der praktischen Composition garnicht mehr vom stereotypen Choral-Cha-

raute frei machen, geschweige denn sich sofort in einem gefälligen Clavierstyl frei bewegen.

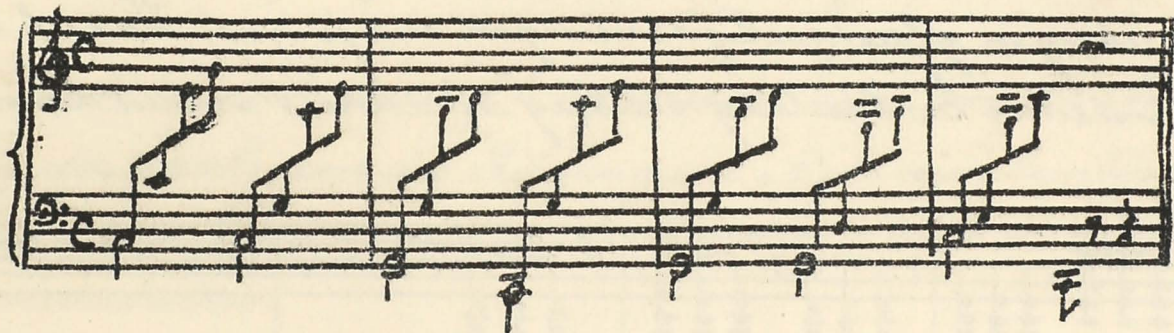
Die harmonische Figuration, die auf Accord-Brechung beruht und auch ebenso genannt wird, lässt die Accord- Bestandtheile nicht gleichzeitig, sondern nach einander erklingen. Wir können also die nachstehende Harmonisation



dermassen figurativ zergliedern, dass wir mit dem Sopran beginnen und hierauf die anderen Stimmen der Reihe nach folgen lassen,

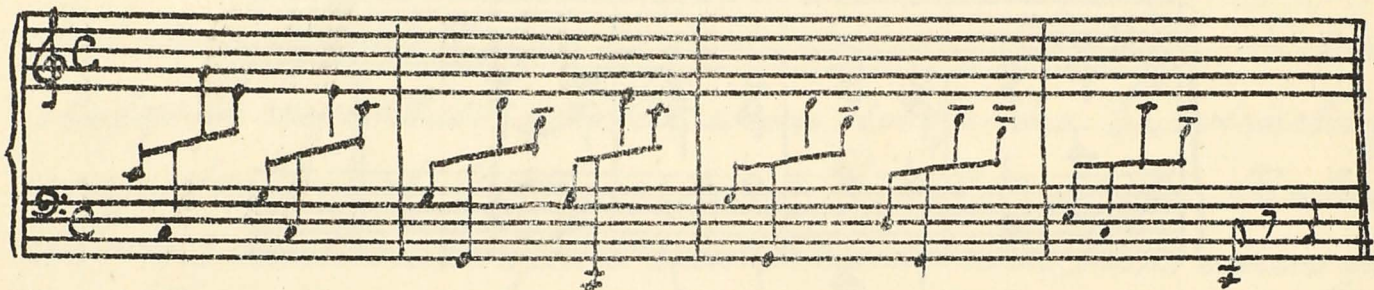
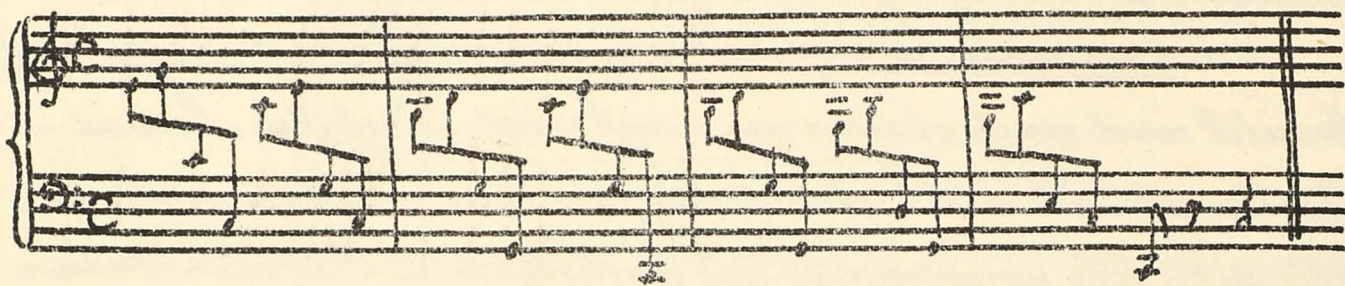


oder wir können, mit dem Bass beginnend, aufwärts gehen:



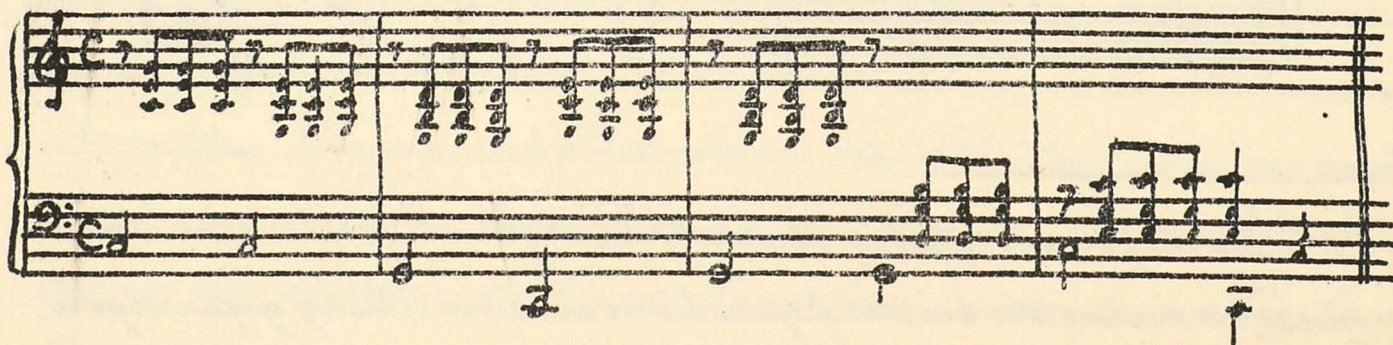
*) Da auf einem relativ starken Tactgliede geschlossen werden muss, so waren wir bei der figurativen Ausarbeitung gezwungen, auf dem 3. Viertel noch eine Note anzugeben.

Auch dürfen wir mit dem Alt oder Tenor anfangen

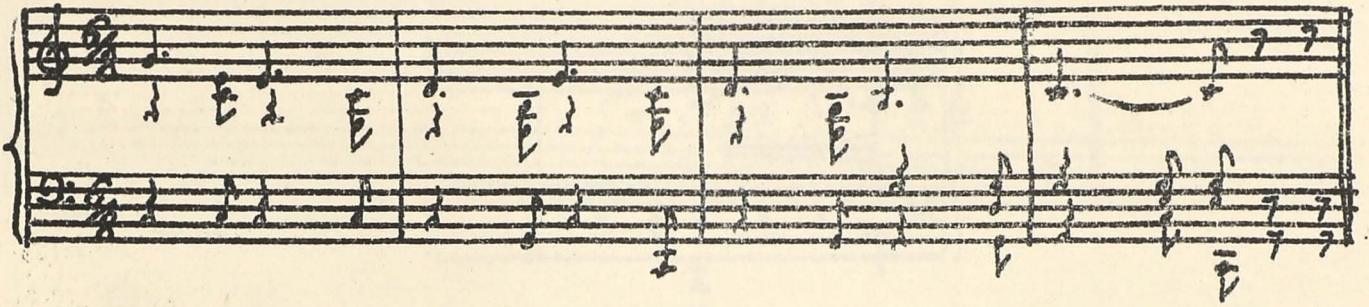


und die anderen Stimmen nach Belieben ordnen. Nur achte man darauf, dass die im ersten Accorde angenommene Stimmen-Folge auch bei den weiteren Accorden beibehalten werde, denn durch beständigen Wechsel der Stimmen-Ordnung büsst die Arbeit den nöthigen systematischen Eindruck ein und verliert sich dabei in einem chaotischen Durcheinander, in einem einheitslosen Wirrwarr.

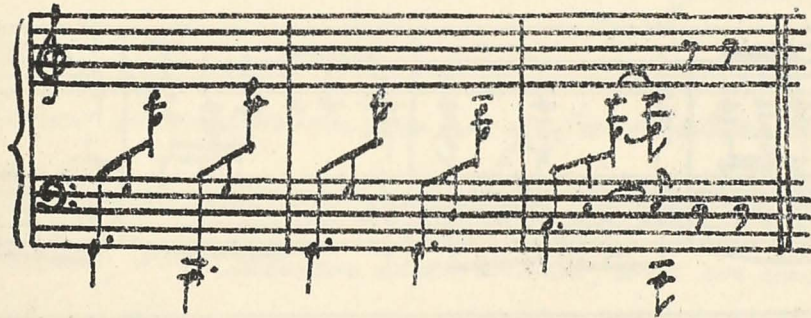
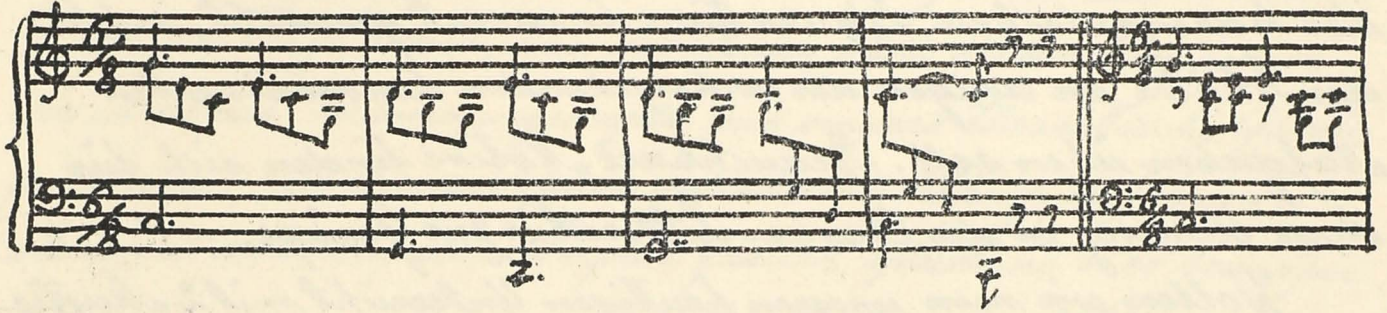
Ferner können wir die Accorde dergestalt brechen, dass von den 4 Stimmen nur eine einzige losgelöst wird, während die 3 übrigen gleichzeitig erklingen und je nach Wunsch und rhythmischer Eintheilung beliebig wiederholt werden können,



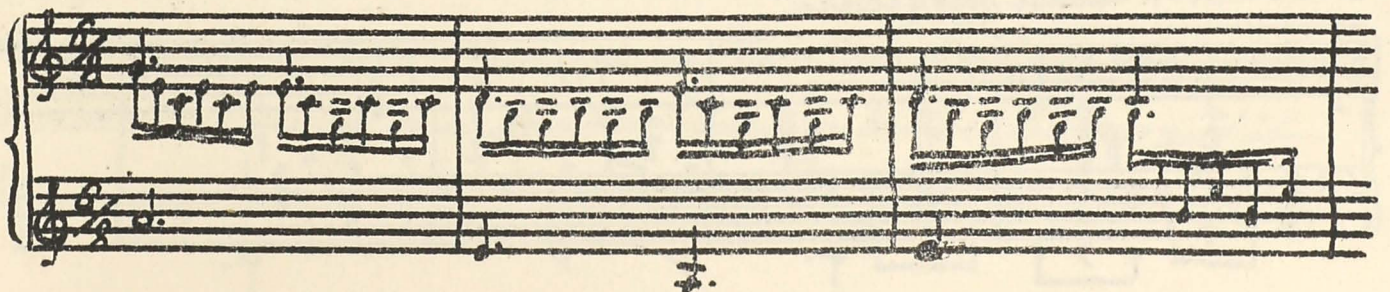
dabei beliebig die Fartart wählen,

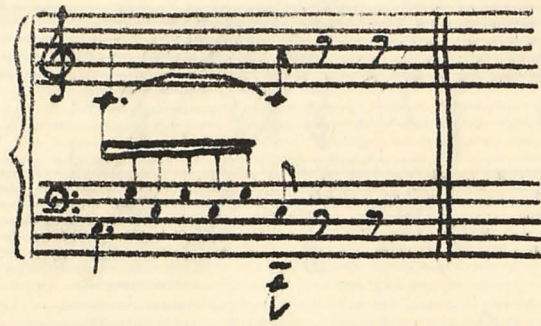


oder wir trennen 2 Stimmen von den anderen ab:



Auch sei noch darauf hingewiesen, dass uns die Ausfüllung der Takte und die Bildung der Motive mitunter dazu zwingt, eine Stimme oder einige Stimmen je nach Bedürfnis zu wiederholen:





Und so haben wir uns denn auch mit dem Nötigsten der harmonischen Figuration bekannt gemacht, welche der Schüler an einigen der vorhergehenden harmonisierten Aufgaben üben soll. Brauchbare Motive finden sich für diese Uebung in der Clavier-Litteratur zur Genüge.

Wollen wir nun unseren heutigen Unterricht mit 2 Muster-Beispielen beschliessen, die zuerst auswendig gelernt und hernach schriftlich und am Instrument in sämtliche Tonarten transponiert werden sollen.

Muster - Beispiele.

I. Frohsinn.

M. M. ♩ = 126.



II. Gitarren-Begleitung.

M. M. ♩ = 144. Quasi pizzicato.





Dieses Transponieren der auswendig gelernten Muster. Beispiel soll im Schüler das musicalische Denken möglichst hoch entwickeln. Es soll zur Folge haben, dass der Schüler, ohne an die Schreibweise der Accorde, Verbindungsregeln und andere theoretische Gesetze zu denken, nur die vom Gehör geforderten Klänge auf dem Instrument oder auf dem Papier fixiert, gleichwie er es beim Spielen anderer auswendig gelernter Sachen thut. Denn, so heisst es in meiner Monographie über „das äussere und innere Gehör:“ — „Wenn Sie componieren wollen, so müssen Sie sich zuvor in der Anwendung der Harmonieen eine solche Technik erworben haben, dass Sie sich beim Schreiben die Regeln und Gesetze der Harmonielehre nicht mehr in's Gedächtnis zu rufen brauchen.“

Gelingt das Transponieren in geforderter Weise, so versuche sich der Schüler in der selbständigen Composition zweier kleiner Beispiele, von denen das erste, wie in unseren Muster-Beispielen, den Frohsein zu schildern hat, während das andere eine Quittarren-Begleitung zu einem Ständchen sein soll. Um aber dieser Aufgabe gerecht zu werden, lese der Schüler nochmals die Einleitung zu diesen Unterrichts-Briefen durch, erwähle für seine Compositions-Versuche der Uebung halber einen gemüthvollen Text, versuche, sich in die Stimmung dieser Fauter hineinzuleben, hineinzu fühlen und dann in seinen musicalischen Phrasen die richtige

ausdrucksvolle Declamation des untergelegten gedachten Textes in Tönen zu verkörpern. Es ist dies eine Übung, die den Schüler vor Jahre langem Herumtappen im Dunkeln bewahrt und sein Können zielbewusst weiter leitet und erstarken lässt. So könnte z. B. auch angenommen werden, dass sich der Autor dieser Briefe zuerst in die folgenden Verse hineingedacht

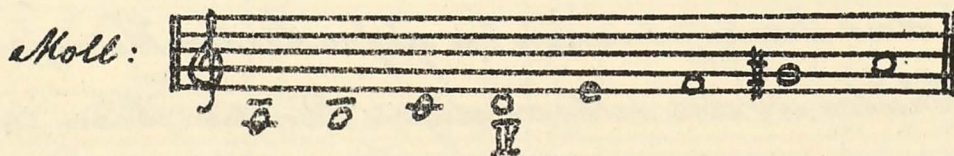
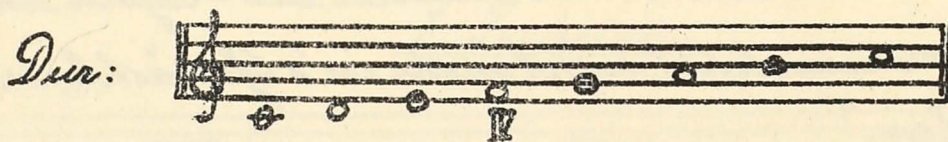
„Der Frühling, er lacht durch die Scheiben

Und treibt mich hinaus auf die Flur etc. etc.

und nach Erlangung einer entsprechenden Gemüthverfassung das I. Muster - Beispiel (Frohsinn) niedergeschrieben hat.

5. Unbeachtets - Brief.

Die IV. Stufe der Dur- und Moll-Leiter



heißt Subdominante, und der aus leitereigenen Tönen auf der Subdominante aufgebaute Accord



wird Subdominanz - Dreiklang oder Subdominanz - Accord genannt. Derselbe ist in Dur ein Dur - Accord (mit grosser Terz), in Moll dagegen ein Moll - Accord

(mit kleiner Terz) und erhält durch Verdoppelung des Grundtones folgende 4-stimmige Gestalt:

C-Dur. *a-Moll.*

IV ————— IV

Nach denselben Regeln, die uns die Tonica mit der Dominante zu verbinden lehrten, werden wir jetzt die Tonica mit der Subdominante verbinden, die Verbindung der IV. Stufe mit der I. jedoch noch unterlassen.

Tonische Octav-Lage.

I IV I I IV I I IV I I IV I

I IV I I IV I I IV I I IV I

Tonische Terz-Lage.

I IV I I IV I I IV I I IV I

I V I I V I I V I I V I

Ionische Quint-Lage.

I V I I V I I V I I V I

I V I I V I I V I I V I

Hier sind die verschiedenen Möglichkeiten der Bassführung angegeben, wobei die Verbindung der 3 Oberstimmen in jeder melodischen Lage die gleiche bleibt.

Aufgabe: Der Schüler spiele auf dem Instrument die Verbindung I - V - I in allen Lagen und Tonarten, bis sie ihm völlig geläufig geworden. Sodann schreibe er diese Verbindungen auf, sich stets den Klang und die Faden-Lage der gedachten Klänge vergegenwärtigend.

Wenn wir nun dieses neue Material in gegebenen Choral-Melodien verwerthen, so muss bemerkt werden, dass die Bewegung des Basses jetzt nicht mehr völlig unserer Willkür überlassen ist. Wie dieser nämlich nach Eintritt des neuen Materials nicht mehr den Grundton

eines Accordes nach Belieben auf- oder abwärts führen, sondern müssen uns nunmehr streng an die Regel halten, dass der Bass niemals in gleicher Richtung 2 Quart- oder 2 Quinten-Schritte bilden soll. Hätten wir z. B. zu Anfang des ersten der folgenden Beispiele

Pragal
Cadenz.

1. 2.

I IV I V — I IV I I IV I V I IV — I

den Bass folgendermassen geführt,

I IV I V etc.

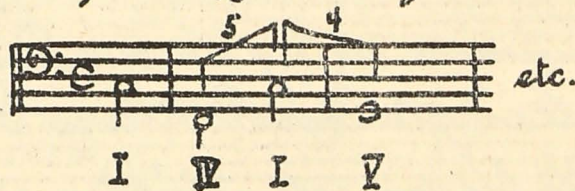
so hätten wir gegen die obige Regel verstossen und den ungesanglichen Schritt von 2 in gleicher Richtung fortschreitenden Quart- erhalten. Ebenso falsch, weil ungesanglich, wäre die nachstehende Bassführung,

I IV I V etc.

in welcher 2 reine Quinten in gleicher Richtung auf einander folgen. Dagegen ist der in der obigen Harmonisation gewählte Bass

I IV I V etc.

so wie der ebenfalls zulässige nachstehende



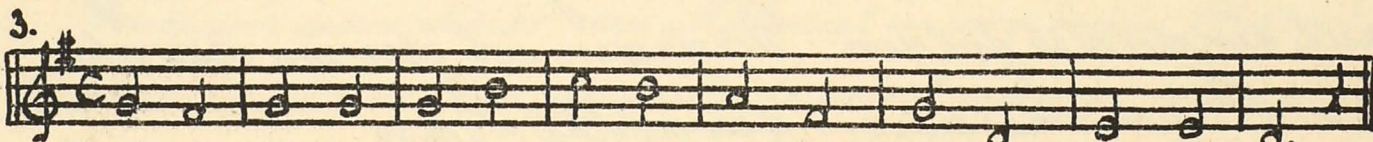
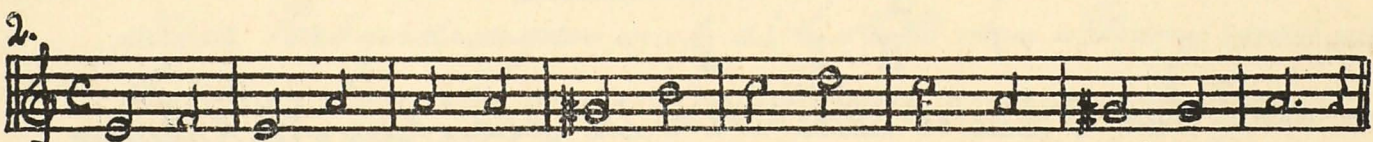
durchaus gesänglich, und zwar deshalb, weil in diesen beiden letzteren Fällen nicht 2 gleichnamige Intervalle in gleicher Richtung auf einander folgen.

Ausser dieser Bassführung bietet uns das 1. Harmonisations-Beispiel nichts Neues. Im 2. Beispiele dagegen macht uns die Cadenz stützen, weil dieselbe hier nicht auf die uns bekannte Weise gebildet ist, sondern aus der Folge



besteht. Man nennt einen solchen Schluss Plagal-
Schluss oder Plagal-Cadenz und schliesst mit dieser Formel hauptsächlich Moll-Compositionen, womit aber durchaus nicht gesagt sein soll, dass der Plagal-Schluss für Dur-Compositionen unzulässig sei.

Harmonisations-Aufgaben.




5. 

6. 

7. 

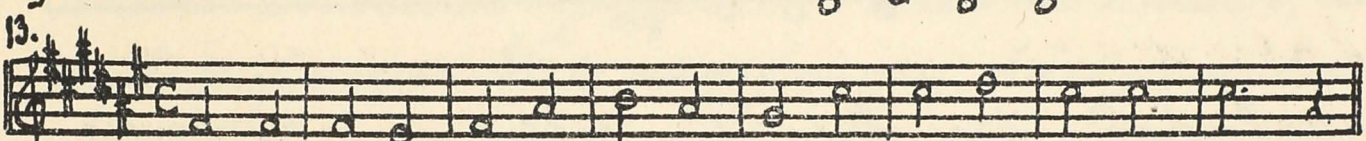
8. 

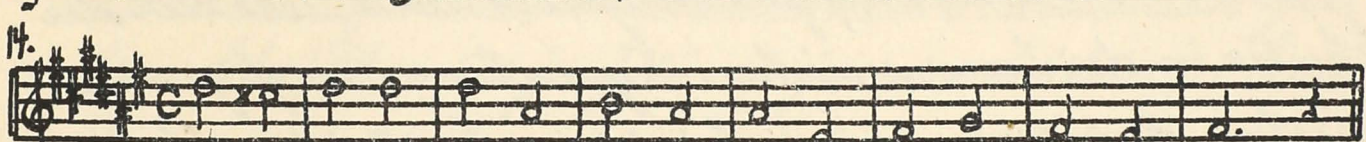
9. 

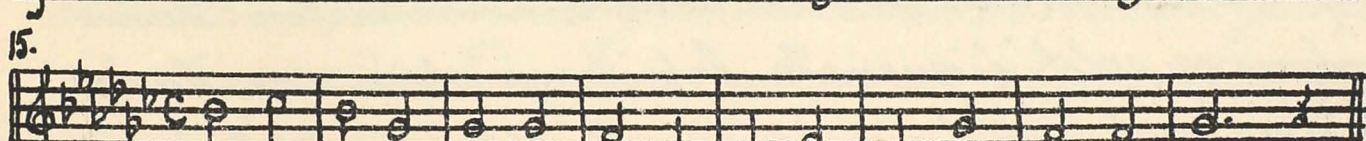
10. 


11. 

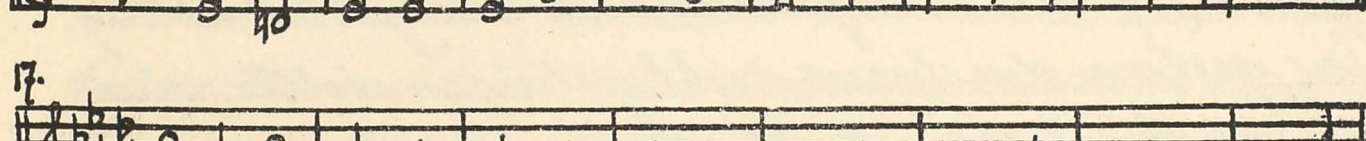
12. 

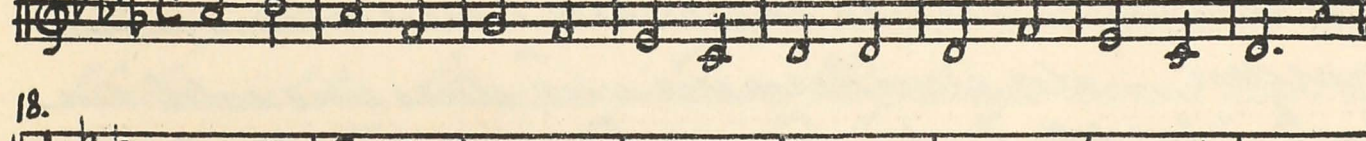
13. 

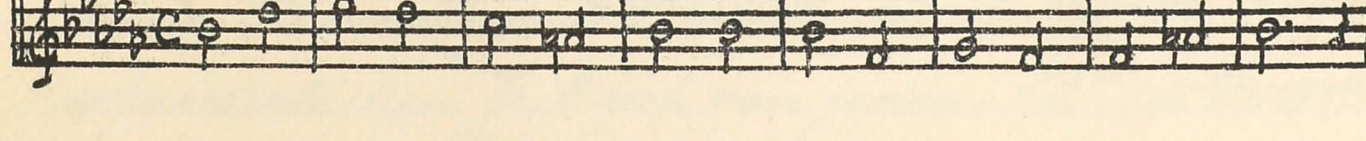
14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

18. 

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

Nachdem diese Aufgaben gelöst sind, übe sich der Schüler in der harmonischen Figuration und figurire einzelne Nummern in verschiedenen Tonarten. Dann nehme er solch' figurirte Arbeiten auch in das Musik-Dictat auf und lasse seinen Muth nur nicht sinken, wenn er sich anfangs der zu lösenden Aufgabe nicht gewachsen fühlt. Nur Geduld und Energie ist nöthig. Was gestern durchaus nicht gelingen wollte, wird von uns heute bereits theilweise überwunden, und morgen, — da wundern wir uns, dass uns solch' einfache, leichte Sachen zuvor Schwierigkeiten bereiten konnten.

Stehen dem Schüler 2 Farten-Instrumente zur Verfügung, etwa ein Harmonium nebst Clavier, so kann das Dictat ausser auf die gewöhnliche schriftliche Art noch auf folgende Weise geübt werden. Jeder der Studientgenossen setzt sich vor sein Instrument; der Eine spielt langsam accordweise die zu dictierende Nummer, während der Andere jedem gehörten Accord sofort auf seinem Instrumente nachschlägt. Ich selbst habe während meiner Studienzeit diese Übungen mit einem Kollegen in einem petersburger Clavier-Magazin fast täglich vorgenommen und kann in Folge eigener Erfahrungen diese Art des Dictat-Studiums dem Schüler nicht warm genug empfehlen.

Auch muss ich auf den schnellen Fortschritt aufmerksam machen, den wir durch fleissiges Lesen unserer Arbeiten erzielen. Das Lesen des Schülers, bereits auf dieser Stufe angefangen, hält ja mit der Erweiterung seiner theoretischen Kenntnisse gleichen Schritt; und je geläufiger der Schüler zu lesen im Stande ist, d. h. die geschriebenen Noten im Geiste in klingende Töne und Accorde umzusetzen, desto gewandter wird er im Fixieren der eigenen musikalischen Gedanken werden.

Im Klassen-Unterricht kann man die Lesefähigkeit der Schüler sehr bequem dadurch kontrollieren, dass man zu Beginn oder am Schluss der Unterrichts-Stunde jedem Zöglinge einen geschriebenen 8-Farter austheilt und nach Ablauf der erforderlichen Zeit sich von jedem Schüler dessen

inzwischen ohne Hilfe des Instruments auswendig ge-
lernten 8-Takter auf dem Instrumente vorspielen
lässt.

Muster-Beispiele.

I. Ein behäbiges Menuett.

M. M. d = 152.

II. In der Kirche.

M. M. d = 76.

Um unnützen Wiederholungen aus dem Wege zu
gehen, so sei hier ein für alle Mal erklärt, dass der Schüler
die Muster-Beispiele eines jeden Unterrichts-Briefes aus-
wendig zu lernen hat und dieselben dann schriftlich und
am Instrument in sämtliche Tonarten transponieren
soll. Und wenn er diese Aufgabe gelöst, so soll er schließ-
lich noch in 2 selbständigen Beispielen denselben Ge-
danken, dieselbe Stimmung, dieselbe Empfindung etc.
zum Ausdruck bringen, wie er sie in den betreffenden
Muster-Beispielen angetroffen. Dieses Anlehnen an
die Muster-Beispiele wird übrigens nur anfangs
gestattet werden und es beflissige sich daher der
Schüler, möglichst schnell dermassen selbständig

zu werden, dass ihm ein Anlehnen an die Muster-Beispiele nicht mehr nöthig ist und er zu jedem Unterrichts-Briefe eine frei erdachte Composition, seinen derzeitigen theoretischen Kenntnissen entsprechend, liefern kann.

6. Unterrichts-Brief.

Die bisher geübte Verbindungsart zweier Accorde, die man die harmonische Verbindungsweise nennt, genügt nicht, sämmtliche Melodien mit den erforderlichen Accorden correct zu versehen. So wird es uns z. B. bereits unmöglich, die Accorde der folgenden stufenweisen Melodie



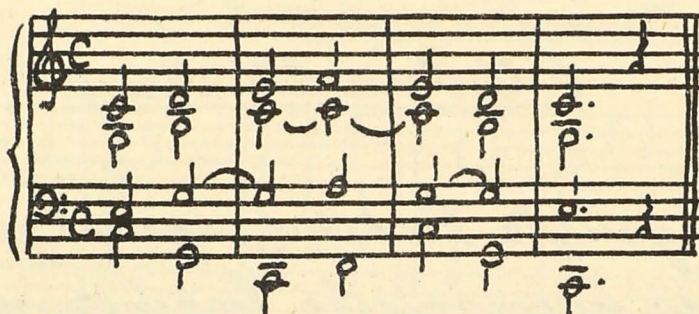
nach der bisherigen harmonischen Verbindungsweise an einander zu reihen, weshalb wir uns nach neuen Mitteln umsehen müssen.

Ein solch' neues Mittel ist die melodische Verbindungsweise, die nach folgenden Regeln vollzogen wird:

- 1., Der Bass wird vom Grundton der 1. Accordes zum Grundton der 2. Accordes geführt (wie bei der harmonischen Verbindungsart);
- 2., der beiden Accorden gemeinsame Ton bleibt nicht in derselben Stimme liegen;
- 3., die 3 Oberstimmen bewegen sich in gleicher Richtung, und zwar geht eine derselben stufenweise vorwärts, während sich die beiden anderen in

Terzsprüngen fortbewegen.

Uns wird diese Verbindungsweise sofort klar, wenn wir die obige Melodie mit der nöthigen Harmonie versehen:



Hier konnten die beiden ersten Accorde auf harmonische Weise nicht verbunden werden; denn hätten wir den Bass regelrecht in den Grundton des 2. Accordes geführt und den beiden Accorden gemeinsamen Ton in derselben Stimme liegen gelassen,



so wären wir in eine unangenehme Lage gerathen. Wir hätten nämlich zwischen Sopran und Alt einen solch' weiten Abstand erhalten, dass zwischen beiden Stimmen noch ein leerer Raum für ein ausgelassenes Accord-Intervall (h) nachbliebe. Wir hätten also gegen die Forderung gefehlt, dass die 3 Oberstimmen eines jeden Accordes so nahe als möglich an einander gerückt werden sollen.

Ueber dieses Dilemma hilft uns die melodische Verbindungsweise hinweg, die, wie uns das har-

monisierte Beispiel zeigt, dort angewandt wird, wo uns die harmonische Art der Verbindung in Stich lässt.

Versuchen wir nun die einzelnen Stufen der steigenden und fallenden Leiter mit einander zu verbinden, um uns vom Gebrauch der beiden Verbindungsarten zu überzeugen:

The image contains two systems of musical notation, each with eight numbered examples. The first system (1-8) illustrates ascending voice leading. Example 1 shows a melodic connection between two notes. Examples 2 and 3 show harmonic connections using chords. Example 4 shows a melodic connection with a chromatic alteration. Example 5 shows a harmonic connection. Example 6 shows a chord connection labeled with Roman numerals IV and V. Examples 7 and 8 show harmonic connections between the final notes of an ascending scale. The second system (9-14) illustrates descending voice leading. Example 9 shows a chord connection labeled with Roman numerals V and IV. Examples 10-14 show various harmonic and melodic connections between notes of a descending scale.

Die unter 1 vollzogene Verbindung des ersten Leiter-tones mit dem zweiten ist eine melodische, wogegen die weiteren unter 2 und 3 verzeichneten Verbindungen harmonischer Art sind. Unter 4 begegnen wir abermals einer melodischen Verbindungsweise, während unter 5 wiederum die harmonische Verbindung auftritt. Unter 6 ist die Accord-Verbindung unausgefüllt gelassen, weil uns zur Zeit die Verbindung IV-V noch unbekannt ist. Die unter 7 verzeichneten Accorde verbinden die beiden letzten Töne der steigenden Leiter auf harmonische Weise. Von 8-14 erhalten wir auf dem Rückwege genau Dasselbe, was wir soeben auf dem Hinwege

erfahren, so dass hierüber nichts weiter zu erklären ist. Und da in Moll die beiden Verbindungsweisen ebenso wie in Dur angewandt werden, so haben wir über die stufenweise Fortschreitung in der Melodie bereits Alles gesagt.

Nun dürfen wir aber nicht vergessen, dass sich bei der melodischen Verbindungsweise 2 Oberstimmen in Terzensprüngen bewegen und dass diese Terzensprünge demnach auch in der Melodie vorkommen können. Wir dürfen uns also mit der stufenweisen Fortschreitung in der Melodie nicht begnügen, sondern müssen auch alle leitereigenen melodischen Terzensprünge einer Prüfung unterziehen.

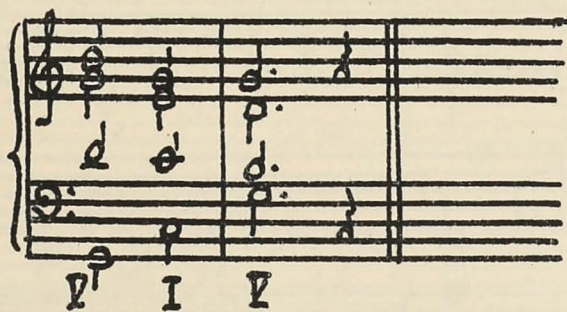
Musical notation for measures 15 through 18. Measure 15 shows a melodic line with a quarter note G4 and a half note A4. Measure 16 shows a melodic line with a quarter note B4 and a half note C5. Measure 17 shows a melodic line with a quarter note D5 and a half note E5. Measure 17a shows a melodic line with a quarter note F5 and a half note G5. Measure 18 shows a melodic line with a quarter note A5 and a half note B5. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 19 through 21. Measure 19 shows a melodic line with a quarter note C6 and a half note D6. Measure 19a shows a melodic line with a quarter note E6 and a half note F6. Measure 20 shows a melodic line with a quarter note G6 and a half note A6. Measure 20a shows a melodic line with a quarter note B6 and a half note C7. Measure 21 shows a melodic line with a quarter note D7 and a half note E7. The bass line continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 22 through 25. Measure 22 shows a melodic line with a quarter note F7 and a half note G7. Measure 23 shows a melodic line with a quarter note A7 and a half note B7. Measure 23a shows a melodic line with a quarter note C8 and a half note D8. Measure 24 shows a melodic line with a quarter note E8 and a half note F8. Measure 25 shows a melodic line with a quarter note G8 and a half note A8. The bass line continues with the eighth-note accompaniment.

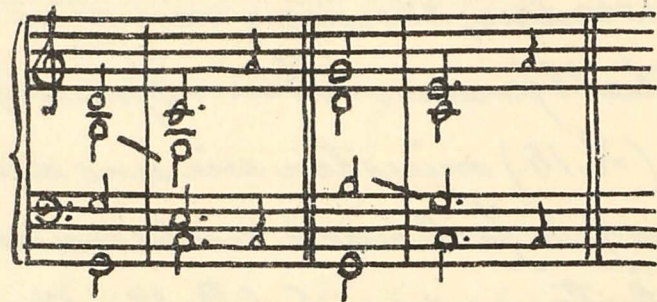
Da sowohl der 1. als auch der 3. Leiterton im Beispiel.

le 15 zur tonischen Harmonie gehören, so kann bei deren Aufeinanderfolge eine Accord-Verbindung nicht vollzogen werden, sondern nur eine Accord-Wiederholung stattfinden. Beim Sprung des 2. Leitertones zum 4. (B. 16.) müssten wir uns der Folge V-IV bedienen, die uns zur Zeit noch unbekannt ist. Der Sprung des 3. Leitertones zum 5. (B. 17 u 17a) lässt eine zweifache Harmonisation zu und zwar sowohl mit Benutzung der melodischen Verbindungsweise (B. 17) als auch durch einfache Accord-Wiederholung (B. 17a). Im Beispiel 18 sind die unteren Stimmen nicht angegeben, weil hier nur die Wiederholung des 1. Accor. der möglich ist. Das Beispiel 19 und 19a so wie 20 und 20a zeigen uns eine doppelte Harmonisations-Möglichkeit, während B. 21 ohne Angabe der Begleitung gelassen ist. Dieser letztere Melodie-Sprung (h-g) kann mit wiederholtem Dominant-Accorde harmonisirt werden und könnte auch der melodischen Verbindungsweise



unterzogen werden, wenn uns nicht ein besonderes Hinderniss in diesem Falle in den Weg treten würde. Die Terz des Dominant-Accordes ist nämlich die 7. Stufe der Leiter, also der sogenannte Leitton, der mit zwingender Gewalt direct zur Tonica leitet. Wohl

darf der Leitton bei melodischer Verbindungsweise in der Mittelsstimme eine Terz



fallen; befindet er sich jedoch in der Melodie, so muss er unbedingt in die Tonika geführt werden:



Die Beispiele 22 - 25 bedürfen meiner besonderen Erklärung, weshalb wir uns der Lösung unserer Aufgaben zuwenden können.

Harmonisations-Aufgaben.

1.

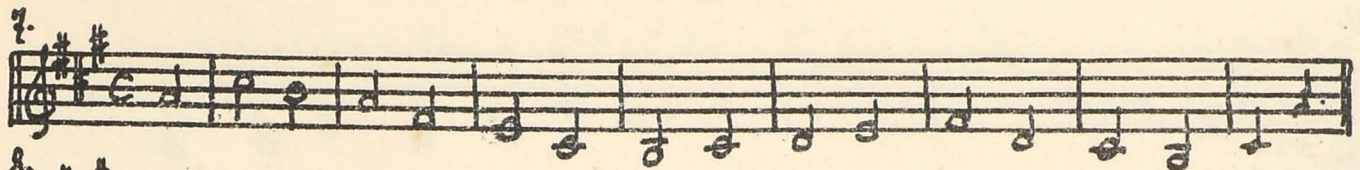
2.

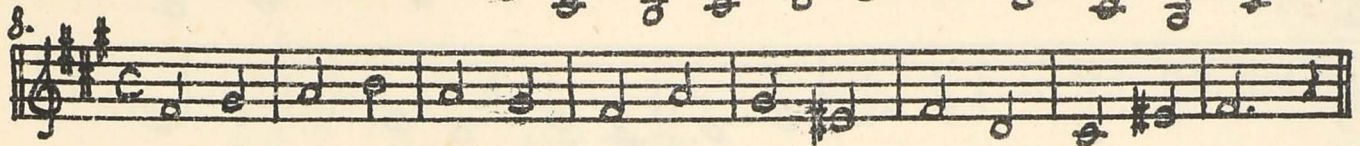
3.


4.


5.

6.

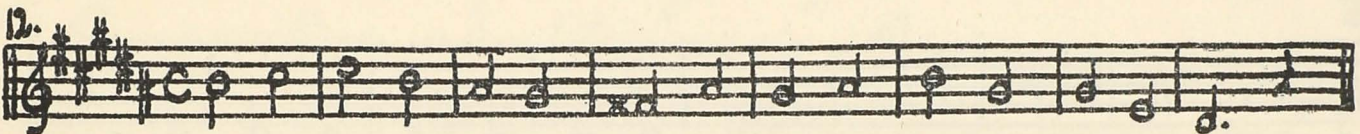
7. 

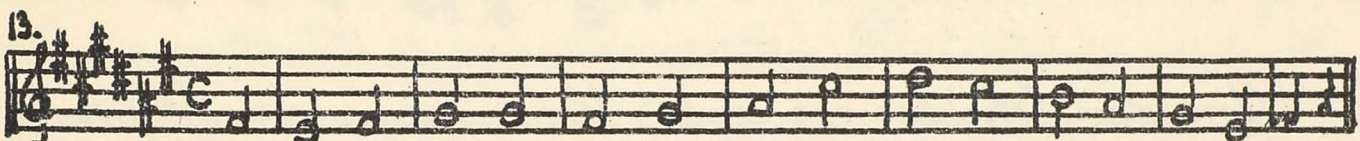
8. 

9. 

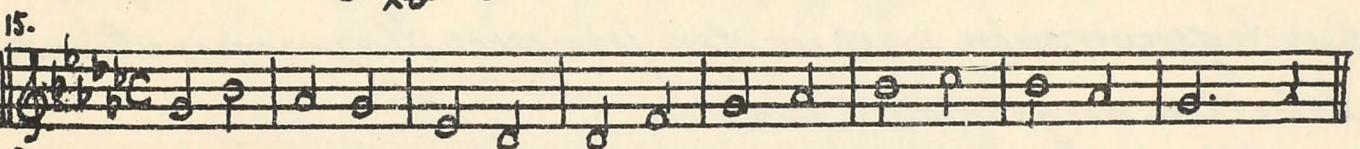
10. 

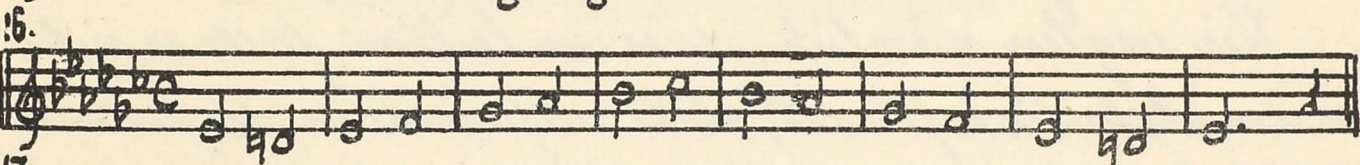
11. 

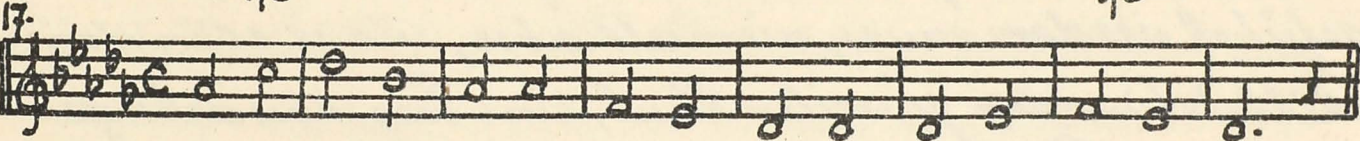
12. 

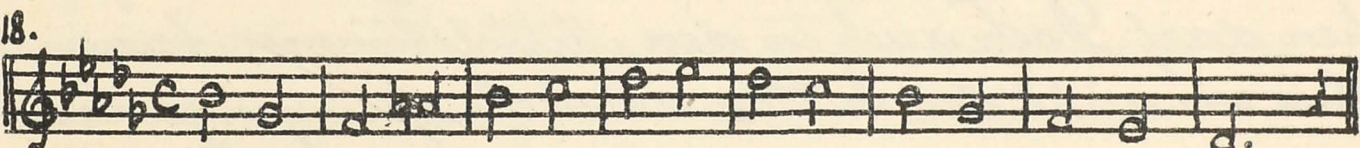
13. 

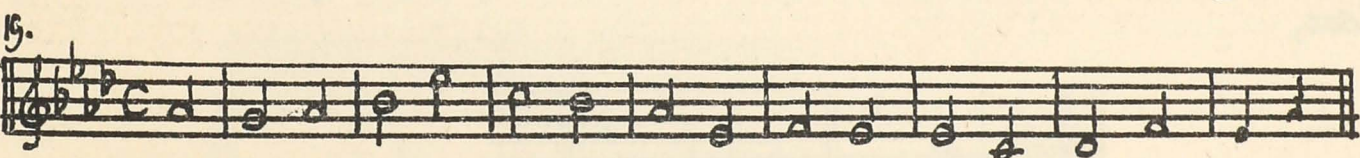
14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

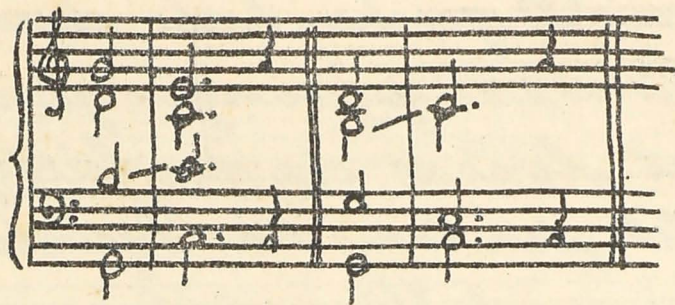
20. 

21.
22.
23.
24.
25.
26.

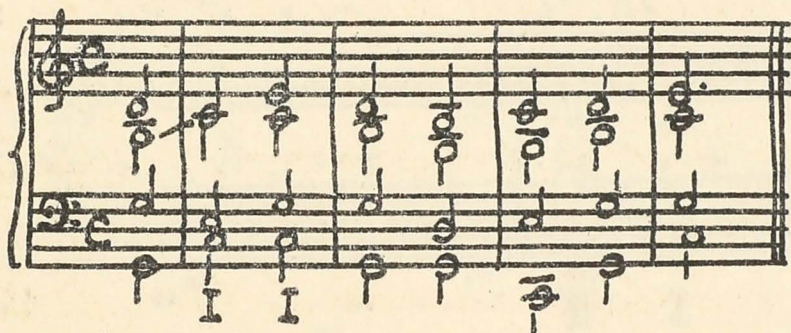
Um den Schüler vor einem Uebermaass von Regeln zu schonen, ist Einiges über die Fortschreitungen der Leittoner bisher verschwiegen worden. Dasselbe soll jetzt durchgenommen und in den ferneren Harmonisations-Arbeiten angewandt werden.

Wir sagten nämlich, dass der Leitton, falls er sich in der Melodie befindet, stets aufwärts in die Tonica geführt werden muss, niemals aber, wie er es in den Mittelstimmen zuweilen thut, eine Terz abwärts gehen darf. Doch auch in den Mittelstimmen brauchen wir nicht den Leitton abwärts springen zu lassen,

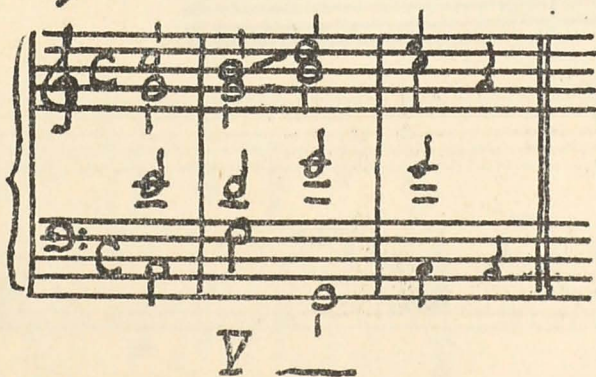
sondern können ihn auch hier stufenweise aufwärts führen,



wodurch wir einen Accord ohne Quinte mit verdreifachtem Grundtone erhalten. Man bedient sich einer solchen Stimmführung hauptsächlich in der die Composition abschliessenden Cadenz und ausserdem auch in denjenigen Fällen, in denen auf den unvollständigen tonischen Dreielang sofort derselbe Accord in vollständiger Gestalt folgt:

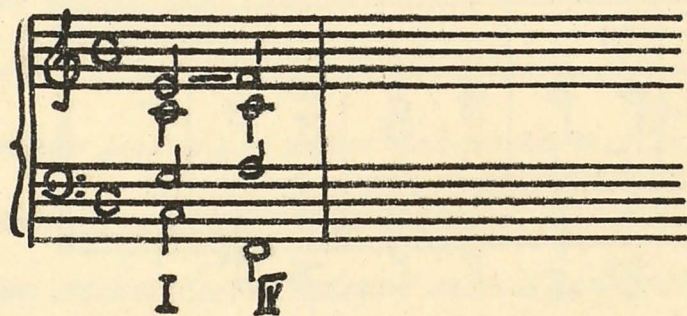


Nur verstehe man mich recht: der in der Melodie befindliche Leitton der VII. Stufe zwingt nur dann zum Uebergang in die Tonika, wenn auf den Dominant-Accord die tonische Harmonie folgt, nicht aber bei Wiederholung desselben Dominant-Harmonie:

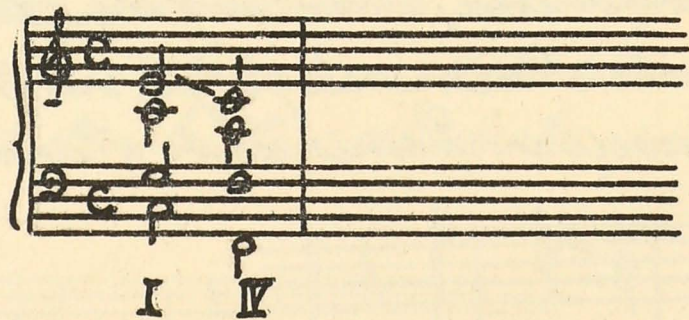


Es ist dies eine selbstverständliche Sache, doch fühlte ich mich zu dieser Bemerkung veranlasst, weil ich im Unterrichte gesehen habe, dass ein grosser Theil der Schüler sich gezwungen glaubt, nach jedem Dominant-Accorde, der den Leitton in der Melodie hat, stets den tonischen Dreiklang zu setzen, fürchtend, durch Wiederholung der Dominantharmonie einen Fehler zu begehen.

Auch sei noch darauf hingewiesen, dass die tonische Terz, sobald sie in der Melodie liegt und sich vor dem Subdominant-Accorde befindet, einen Leitton-Charakter hat und daher stets aufwärts in die Octave der Subdominante zu führen ist,



nicht aber eine melodische Verbindung gestattet, wie es das fehlerhafte folgende Beispiel zeigt:



Muster-Beispiele.

I. Etude.

M. M. $\text{♩} = 92.$

The first system of musical notation for Etude I consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like passage. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system of musical notation for Etude I continues the piece. The upper staff shows a melodic line with a trill-like passage marked with a dashed line and 'tr'. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The third system of musical notation for Etude I is a shorter system, likely a continuation or a specific section. It features a melodic line in the upper staff with a trill-like passage marked with a dashed line and 'tr', and a harmonic accompaniment in the lower staff.

II. Trauermarsch.

M. M. $\text{♩} = 72.$

The first system of musical notation for Trauermarsch consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with a dynamic marking of 'p' (piano) and a 'cresc.' (crescendo) marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system of musical notation for Trauermarsch continues the piece. The upper staff shows a melodic line with a dynamic marking of 'p' (piano). The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Um den Schüler so früh wie möglich in dem Clavierstyl einzuführen, ist das I. Muster-Beispiel des heutigen Unterrichts-Priesters bereits nach den Grundzügen der genannten Stylart aufgebaut worden. Diese Grundzüge bestehen in einfachen Umrissen darin, dass der ganze 4-stimmige Satz in gebrochener Form zur Begleitung verwandt wird, über welcher sich eine weitere Melodie-Stimme nach bestimmten Gesetzen fortbewegt.

Sehen wir uns nun zuerst die gebrochene 4-stimmige Harmonie der Begleitung an, so besteht dieselbe aus den uns bekannten Accorden der I., II. und V. Stufe,

The image shows a musical score for a broken 4-part harmony exercise. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is written in a broken style, with notes beamed together in groups of four. The first staff contains the upper voices and the second staff contains the lower voices. The exercise is divided into three measures, each representing a different chord: G major (I), C major (II), and F major (V). The notes are: G4, A4, B4, C5 for G major; C4, E4, G4, A4 for C major; and C3, E3, G3, A3 for F major. The notes are beamed in groups of four, and there are some rests and accidentals throughout.

und zwar sind diese Accorde auf die einfachste harmonische Weise mit einander verbunden worden, um dem Schüler bei der Analyse nicht zu viel Neues mit einem Male aufzubürden.

Was die Melodie dieses Clavierstückes anlangt, so ist über dieselbe zu bemerken, dass sie mit einem beliebigen Accord-Intervall beginnen kann. Auch kann sie, so lange sie sich über ein und denselben Begleitungs-Accorde fortbewegt, in gebrochener Accord-Form¹⁾ beliebig weit auf- oder abwärtsgehen.

¹⁾ Eine längere stufenweise Fortbewegung der Melodie.

Tritt jedoch in der Begleitung ein Accord-Wechsel ein, d. h. werden in der Begleitung 2 verschiedene Accorde mit einander verbunden, so müssen auch in der Melodie der letzte Ton des alten Accordes mit dem ersten Tone des neuen Accordes auf harmonische oder melodische Weise mit einander verbunden werden. So bewegt sich die Melodie im 1. Takte unseres Spiels von der Quinte der Tonica aufwärts bis zu deren Octave, geht dann abwärts und verbindet, weil mit dem neuen Takte Accord-Wechsel stattfindet, den letzten Ton des 1. Taktes auf harmonische Weise mit dem ersten Tone des 2. Taktes.

Auch die weitere Bewegung unserer Melodie richtet sich bei eintretendem Accord-Wechsel nach der erwähnten Verbindungsweise der Melodie-Stimme, so dass hierüber nichts weiter zu erklären ist. Nur sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass der 4. Takt mit dem hohen *d* geschlossen wird und der 5. Takt, obwohl hier in der Begleitung Accord-Wechsel stattfindet, mit einem 2 Octaven tiefer liegenden *d* beginnt. Solche Sprünge auf einen gleichnamigen Ton stören die Accord-Verbindung nicht, weshalb sie jeder Zeit zulässig sind.

Auch sei darauf hingewiesen, dass beim Aufbau eines musikalischen Gedankens eine gewisse

über ein und demselben Accorde der Begleitung ist uns vorläufig noch nicht zugänglich, weswegen wir uns derzeitig auch in der Melodie der Accord-Brechung bedienen.

harmonische Symmetrie eingehalten werden muss, so dass es uns durchaus nicht gestattet ist, die Wahl und Dauer der Accorde willkürlich zusammenzustellen. Die meisten musicalisch beanlagten Menschen erfüllen instinktiv die Forderungen der harmonischen Symmetrie, doch giebt es auch eine grosse Schülerzahl, in denen dieses Symmetrie-Gefühl schlummert und erst durch Übung geweckt werden kann und muss. Daher richte sich der Schüler bei seinen selbständigen Arbeiten anfangs nach der harmonischen Anordnung der betreffenden Muster - Beispiele, bis sein eigenes schlummerndes Symmetrie - Gefühl erweckt und er sich in diesem Punkte nicht mehr nach fremden Schablonen am Gängelbände leiten lassen muss.

Es analysiere der Schüler die harmonische Symmetrie nach Phrasen - Abschnitten, also nach Zweitaktern, die von einer Cäsar bis zur nächsten reichen. Auf diese Weise bietet sich ihm in dem in Rede stehenden Muster - Beispiele folgendes harmonisch-symmetrische Bild:

1. Abschnitt: || I - I | V - I |
2. Abschnitt: | I - I | V - I |
3. Abschnitt: | V - I | V - I |
4. Abschnitt: | V - I | V - I ||

Das hier Gesagte soll vom Schüler der besseren Verständnisses halber nach Bewältigung des nächsten Briefes nochmals durchgelesen und durchdacht werden.

Ueberhaupt ist es rathsam, nach Bewältigung von c. 5. Unterrichts - Briefen sich an die Recapitulation des bereits durchgenommenen Textes zu machen. Man wird sich dann mit Verwunderung überzeugen, dass beim ersten Lesen so mancher bedeutungsvolle Hinweis unbeachtet geblieben ist, obgleich man auch das erste Mal geglaubt, die nöthige Aufmerksamkeit dem Studium gewidmet zu haben. Also recapitulieren und immer wieder recapitulieren! Das ist das beste Mittel, unser bisheriges Kennen und Können zu befestigen und uns für das weitere Studium genügend auszurüsten.

7. Unterrichts - Brief.

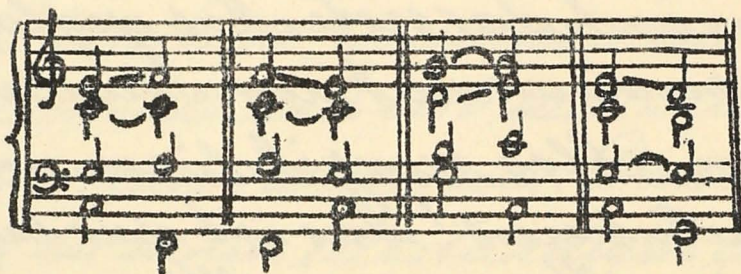
Bevor wir an die direkte Verbindung der Subdominante mit der Dominante gehen, müssen wir uns mit den verschiedenen Bewegungsarten der harmonischen Stimmen bekannt machen. Und so beginnen wir denn mit der geraden Bewegung, die 2 Stimmen in gleicher Richtung entweder steigen oder fallen lässt:

The image shows four measures of music, labeled a, b, c, and d, illustrating parallel motion between two voices. Each measure contains two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. In measure a, both voices move up. In measure b, both voices move down. In measure c, the upper voice moves up while the lower voice moves down. In measure d, the upper voice moves down while the lower voice moves up.

Demnach finden wir die gerade Bewegung in den Fortschreitungen des Soprans und Alts in sämtlichen obigen Beispielen, wobei noch zu bemerken ist, dass eine

gerade Bewegung, die von gleichen Intervallen gebildet wird (Beisp. c und d), Parallel-Bewegung genannt wird.

Die Seitenbewegung ferner findet dort statt, wo sich über oder unter einer liegen bleibenden Stimme eine andere auf- oder abwärts fortbewegt,



und die Gegenbewegung endlich dort, wo 2 Stimmen in entgegengesetzter Richtung fortbeweilen:



Unsere bisherigen Verbindungs-Regeln bezogen sich ausnahmslos auf Accorde, die zu einander im Quint-Verhältniss stehen, d. h. auf solche Accorde, deren Grundtöne von einander um eine Quinte (V - I, I - V) entfernt sind. Solche Accorde haben einen gemeinsamen Ton und werden, wie wir erfahren haben, sowohl auf harmonische als auch auf melodische Weise mit einander verbunden. Anders ist es mit Accorden bestellt, deren Grundtöne das Intervall einer Secunde (V - V) bilden, die also zu einander im Secund-Verhältniss stehen. Diese haben keinen gemeinsamen Ton, und müssen wie bei Verbindung zweier Accorde der letzteren Art

streng darauf sehen, dass die 3 Oberstimmen stets in Gegenbewegung gegen den Bass geführt werden, weil wir uns bei Nichtbeachtung dieser Forderung die größten Fehler zu Schulden kommen lassen. Wir werden also bei der Folge IV - V den Bass stets aufwärts, die 3 Oberstimmen dagegen abwärts zu den nächsten Intervallen der zweiten Accorde führen müssen, wobei 2 der Oberstimmen stufenweise fallen, die dritte aber in derselben Richtung einen Terzsprung macht:

IV V I IV V I IV V I IV V I

IV V I IV V I

Hätten wir bei Verbindung der Subdominante mit der Dominante die 3 Oberstimmen nicht in Gegenbewegung gegen den Bass geführt, so hätten wir sogenannte Quinten- und Octaven - Parallelen erhalten, die ihres unschönen Klanges halber streng verboten sind. Im folgenden Beispiel 1 finden wir,

weil das Gebot der Gegenbewegung nicht erfüllt ist, pa-

parallele reine Quinten zwischen Bass und Tenor $\{f-g\}$ und parallele Octaven zwischen Bass und Alt $\{g-g\}$. Im Beispiele 2 bildet der Bass mit dem Sopran parallele Octaven, während Bass und Alt in parallelen Quinten fortschreiten. Im Beispiel 3 begegnen wir parallelen Octaven zwischen Bass und Tenor und parallelen Quinten zwischen Tenor und Sopran, so wie zwischen Bass und Sopran. Im Beispiel 4 bewegt sich der Bass im Unisono mit dem Tenor, eine Bewegung, die parallelen Octaven gleichwerthig ist. Ausserdem finden wir hier parallele reine Quinten zwischen Bass und Sopran, so wie zwischen Tenor und Sopran. Im Beispiel 5 geht der Bass vom Unisono in die Octave, eine Bewegung, die ebenfalls gleichwerthig mit parallelen Octaven ist. Auch die Quinten, die wir dort in Gegenbewegung zwischen Bass und Sopran antreffen, sind ebenso verpönt, wie solche, die durch Parallel-Bewegung entstehen. All' dies Verpönt zusammengefasst ergiebt die


Regel: Die Bewegung zweier Stimmen in reinen Quinten, gleichviel, ob diese Quinten durch Parallel- oder Gegenbewegung entstehen, ist verboten. Ebenfalls verpönt ist die Bewegung zweier Stimmen in parallelen Octaven oder Unisonos. Zu dieser letzteren unerlaubten Stimmführung gehört der Uebergang eines Unisono in die Octave oder umgekehrt, der Uebergang einer Octave in ein Unisono.

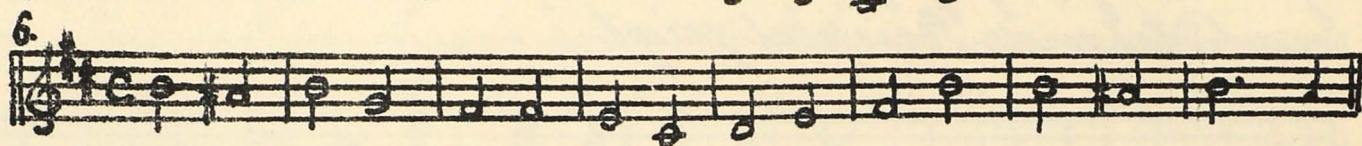
Und diesen vielen verbotenen Fortschreitungen gehen wir auf die einfache Weise aus dem Wege, dass wir bei Verbindung zweier Accorde, die zu einander im

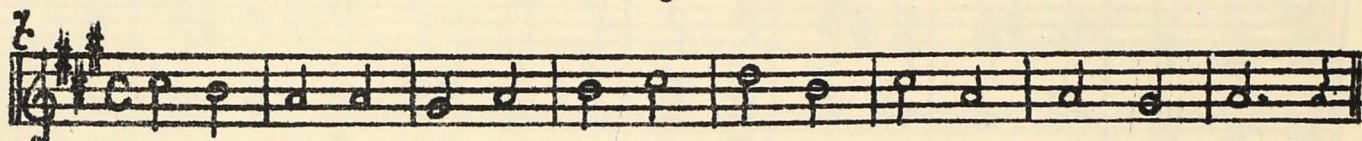
Secund-Verhältniss stehen, die 3 Oberstimmen in Gegenbewegung gegen den Bass führen, wie es uns das nachstehende Beispiel zeigt:


Wenn wir nun an die Lösung der folgenden Aufgaben gehen, so merken wir uns zuvor, dass wir bei Bearbeitung gegebener Präse (Aufgabe 4, 9, 15, 21) eine wohlklingende, fließende Melodie zu finden bestrebt sein müssen; dass wir ferner darauf zu achten haben, dass der in der Melodie befindliche Leitton stets in die Tonica zu führen ist, falls auf dem Dominantb.-Accord die tonische Harmonie folgt, und dass wir endlich wohl die Folge $\text{IV} - \text{V}$ nach Belieben anwenden dürfen, vorläufig aber auf die umgekehrte Folge $\text{V} - \text{IV}$ verzichten müssen.

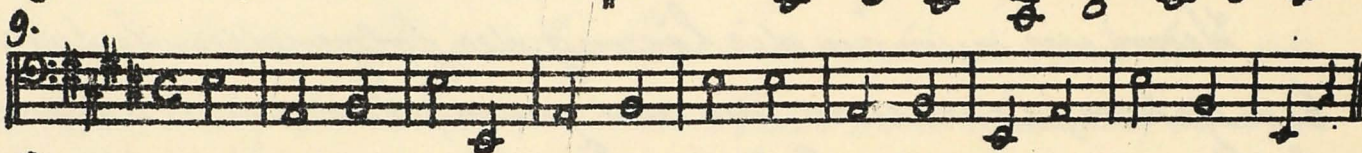
Harmonisations-Aufgaben.

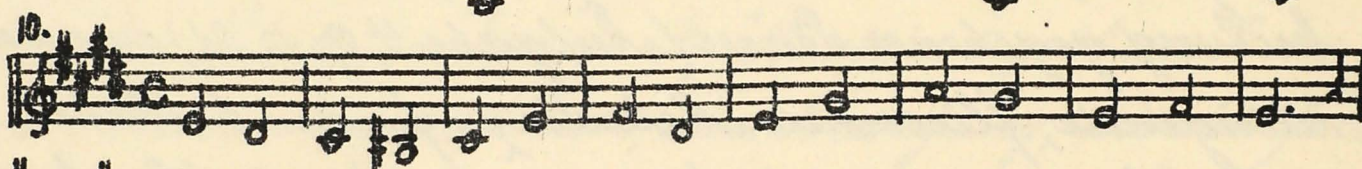
5. 

6. 

7. 

8. 

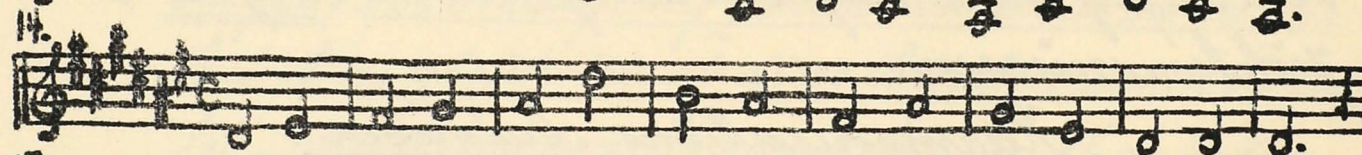
9. 

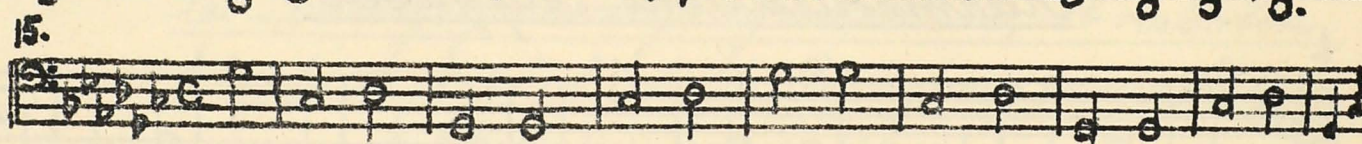
10. 

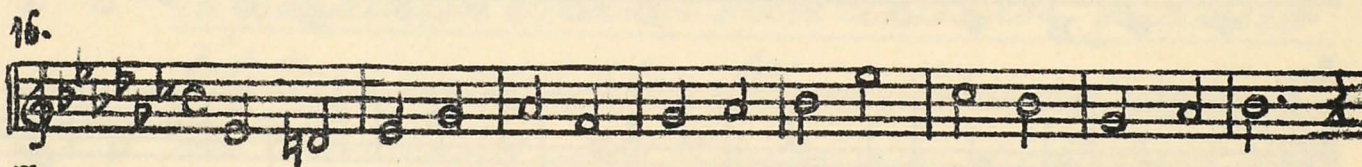
11. 

12. 

13. 

14. 


15. 

16. 

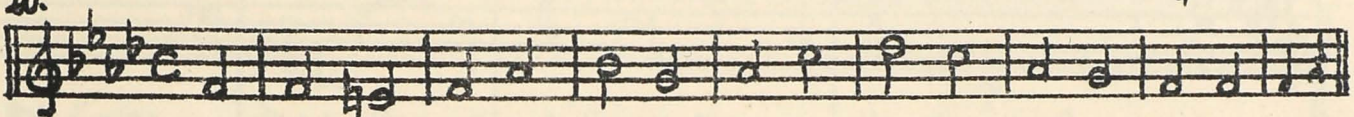
17. 

18. 


19.




20.



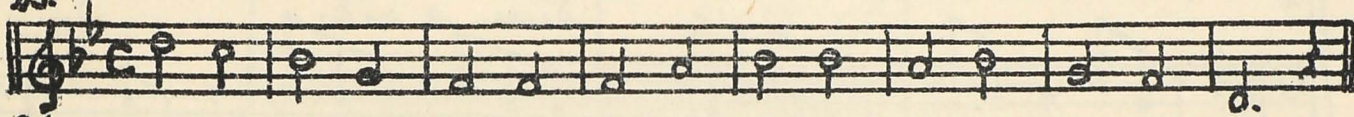
21.




22.



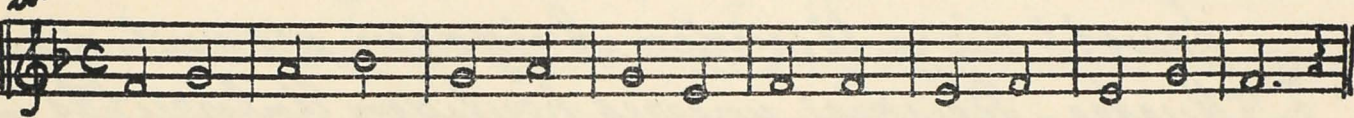
23.



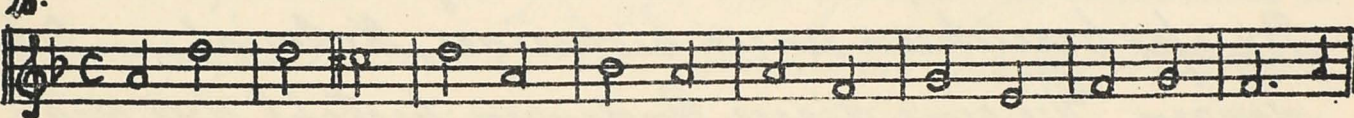
24.



25.



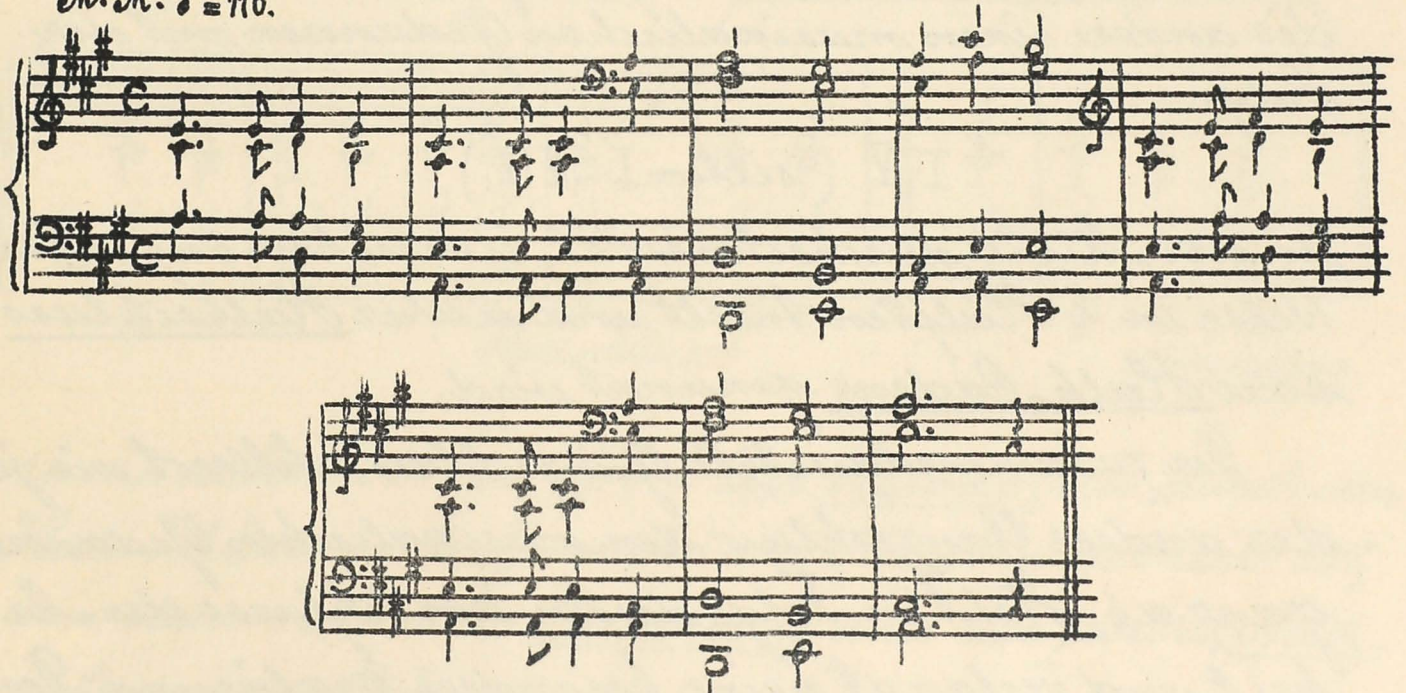
26.



Handwritten musical exercises numbered 19 through 26. Each exercise is on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The key signature is one flat (B-flat). The exercises consist of various rhythmic patterns and melodic lines.

Muster-Beispiele.
I. Bläser-Quartett.

M. M. $\text{♩} = 116.$



Handwritten musical score for woodwind quartet. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature (C). It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system contains four measures of music, and the second system contains four measures. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

II. Barcarolle.

M. M. ♩. = 50.

Sowohl die zu lösenden Aufgaben als auch das I. Muster - Beispiel unseres heutigen Unterrichts — dieses bereichern unser bisheriges Material um 2 Cadenzen. Die eine dieser Cadenzen besteht aus der Folge

$IV - V | I$

und heisst zusammengesetzter Ganzschluss, während die andere einen musikalischen Gedanken mit der Folge

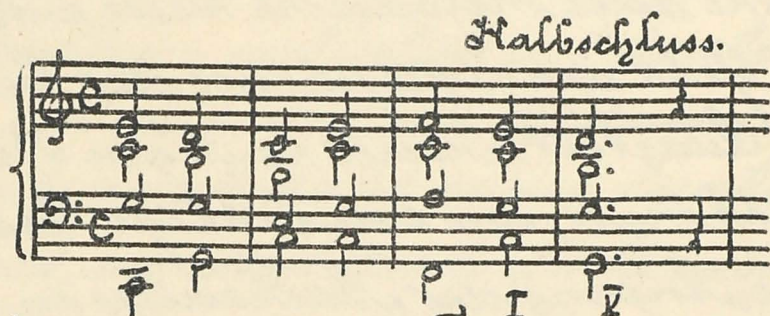
$I | V$ (selten $I - IV | V$)

in der Mitte durchschneidet, denselben auf diese Weise in 2 Hälften theilt und daher Halbschluss oder Halb-Cadenz genannt wird.

Der zusammengesetzte Ganzschluss schliesst wie jeder andere Ganzschluss den musikalischen Gedanken ganz ab, steht in Folge dessen am Schluss der Arbeit und verlangt keine besondere Erklärung. Der

Halbschluss dagegen erweitert unseren Gesichtskreis, indem er uns gestattet, in die musikalische Form einzudringen, d. h. die Formen kennen zu lernen, in welche unsere Compositionen eingekleidet werden, weshalb wir ihn noch weiter beleuchten wollen.

Schreiben wir nun in einfacher choral-mässiger Weise 4 Takte nieder, die auf den Halbschluss auslaufen,



so erhalten wir nur einen Theil eines musikalischen Gedankens, da wir mit zwingender Gewalt zu einer Fortsetzung getrieben werden. Und wenn wir als verlangte Fortsetzung dieselben 4 Takte wiederholen, diese jedoch nunmehr mit einem Ganzschlusse abschliessen, Periode.

so erhalten wir die Form der Periode, die durch den Halbschluss in 2 symmetrische Hälften getheilt ist, von denen die erste Vordersatz und die zweite Nachsatz genannt wird.

Wie aus dem obigen Beispiele ersichtlich, wird der Vordersatz vom Nachsatz nur durch die Cadenz unterschieden, während der übrige melodische Inhalt in beiden Theilen der gleiche bleibt. Daher müssen wir beim Bilden unserer Perioden stets darauf bedacht sein, den Vordersatz dermassen abzuschliessen, dass er, zum Nachsatz hinüberleitend, sich mit diesem auf harmonische oder melodische Weise richtig verbinden lasse. Geht der Halbschluss des Vordersatzes wie im Bläser-Quartett unseres heutigen Briefes zu Tief hinunter, so muss, um eine richtige Verbindung zu erzielen, der Anfang des Nachsatzes in melodischer Hinsicht verändert werden. Geht der Halbschluss zu hoch hinauf, so leidet der Anfang des Nachsatzes in melodischer Hinsicht auf gleiche Weise.

Wohl zeigt uns die musikalische Litteratur, dass der Nachsatz sehr oft nicht allein in der Cadenz von der Melodie des Vordersatzes abweicht, sondern auch sonst noch durch kleine Varianten seine Melodie-Hälfte ausschmückt. Immer aber sind diese Ausschmückungen nur bis zu einem solchen Grade gestattet, dass die Melodie des Nachsatzes nur als eine variierte Wiederholung des Vordersatzes erkennbar bleibt.

Doch nicht immer finden wir die Dominante des Halbschlusses auf dem 1. Viertel des letzten Vordersatz-Taktes, wie wir sie in unserem letzten choralmässigen Beispiele angetroffen. Mitunter, namentlich bei lebhaften Rhythmen, wird der Do-

minant - Accord der Halbschlusses auch auf dem 3. Viertel notiert, also ebenfalls auf einem accentuirten Takttheile, wie wir dies beim heutigen Pläuser-Quartett sehen. Auch sei noch darauf hingewiesen, dass wir durchaus nicht gezwungen sind, unsere Perioden stets auf 8 Takte zu beschränken, sondern dass wir vielmehr auch 16-taktige Perioden bilden dürfen, deren Vordersatz und Nachsatz dann natürlich je 8 Takte enthalten müssen. Der musicalische Gedanke wird ja nicht durch die Anzahl seiner Takte zur Periode gestempelt, sondern durch die Correspondenz der beiden Hälften, von denen Vordersatz und Nachsatz den gleichen melodischen Inhalt besitzen.

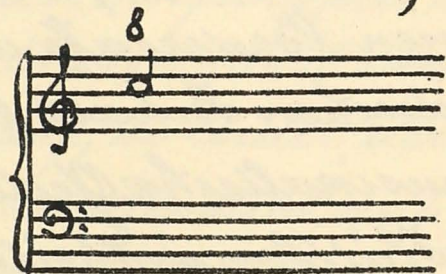
Wird dagegen der musicalische Gedanke nicht in 2 correspondierende Hälften getheilt, so haben wir es mit der Form des musicalischen Satzes zu thun, der von seinem ersten bis zum letzten Takte ein ungetheiltes Ganze bildet. (Vergl. die Beispiele „Frohsinn“, „Etude“, „Parcarolle“ etc.)

8. Unterrichts-Brief.

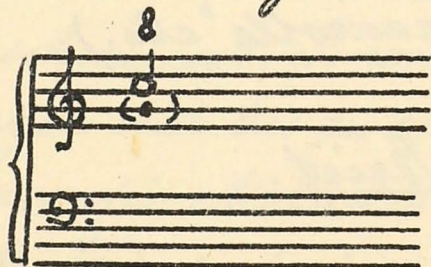
In unseren bisherigen Arbeiten drängten wir die 3 Oberstimmen der Accorde möglichst nahe an einander und gestatteten nur dem Bass eine beliebige Entfernung von diesen Stimmen. Wir schrieben, wie sich die Harmonielehre ausdrückt, ausschließlich in der engen harmonischen Lage und wollen nun

Zur sogenannten weiten harmonischen Lage übergehen. Diese letztere erhalten wir, wenn wir die 3 Oberstimmen des Accordes dermassen entfernt von einander setzen, dass sich zwischen je 2 dieser Stimmen stets ein dazwischen liegendes Accord-Intervall einschließen lässt. Die Entfernung des Basses vom Tenor bleibt wie in der engen Lage so auch in der weiten Lage belanglos.

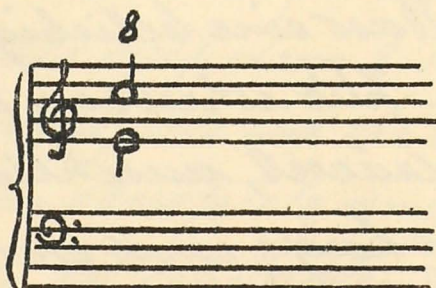
Zur Verdeutlichung des Gesagten wollen wir nun die melodische Octavlage des C-Dur-Accordes in weiter harmonischer Lage setzen und schreiben zuerst den Melodie-Ton c hin,



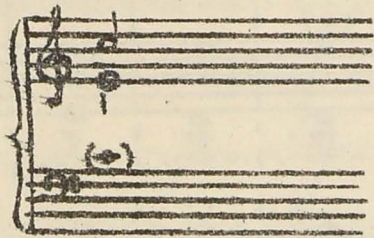
der ja sowohl in enger als auch in weiter Lage der gleiche bleibt, überspringen sodann das nächste Accord-Intervall g



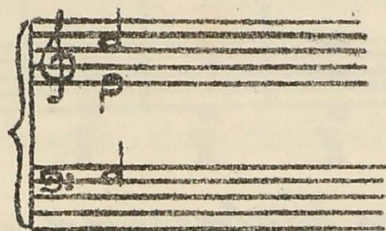
und schreiben in den Alt das dem ausgelassenen g folgende e:



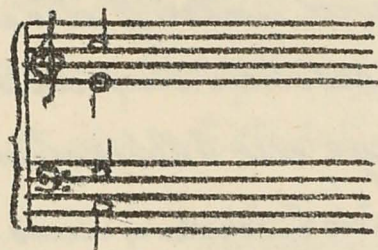
Hierauf wird das dem letzten e folgende e übersprun-
gen,



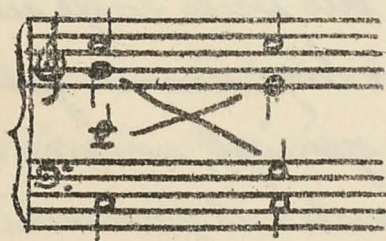
in den Tenor das nächste g geschrieben,



und schliesslich der noch fehlende Bass hinzugefügt:



Schreiben wir nun des Vergleiches halber denselben Accord
in enger und weiter harmonischer Lage neben einander,



so sehen wir, dass die Umwandlung der enger Lage zur wei-
ten durch Vertauschen der Mittelstimmen entstanden ist,
denn das g des Alt der enger Lage steigt in der weiter La-
ge in den Tenor hinauf, während das Tenor-e der enger La-
ge zum Alt der weiter Lage wird.

Das hier folgende Schema soll dem Schüler nochmals
die Bildung der weiter Lage verdeutlichen,

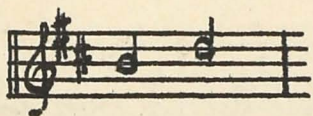
Staff I: Notes 5, 8, 3, 4, 5, 3, 4, 3, 5. Roman numerals: I, I, I, IV, IV, II, V, V, V. Notes 8, 3, 4, 5, 3, 4, 3, 5 are in parentheses.

Staff II: Notes 5, 8, 3, 4, 5, 3, 4, 3, 5. Roman numerals: I, I, I, IV, IV, II, V, V, V.

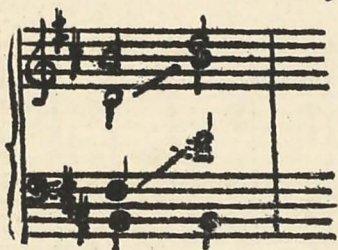
und zwar sind unter I die der Weglassung unterworfenen Intervalle durch einen eingeklammerten schwarzen Notenkopf angedeutet, während unter II die Andeutungsnoten weggelassen sind. Wie ersieht aus diesem Schema deutlich, dass in der weiten Lage die 3 Oberstimmen dermassen von einander weggerückt werden, dass sich zwischen je 2 dieser Stimmen stets ein dazwischen liegender Accord-Intervall einschoben lässt, was bereits eingangs erklärt wurde.

Die Verbindungsgesetze für die weite Lage sind dieselben, die wir bei Anwendung der engen Lage kennen gelernt, so dass ein harmonisches Beispiel völlig genügt, um den Schüler mit der Anwendung der weiten Lage vertraut zu machen. Nur sei noch darauf hingewiesen, dass wir vorläufig von der engen Lage zur weiten und umgekehrt, von der weiten Lage zur engen nur dann übergehen werden, wenn wir in unseren zu harmonisierenden

Melodien auf Wiederholung eines Accordes stossen, wie es uns das vorstehende Beispiel zeigt. Dieses Beispiel beginnt in weiter harmonischer Lage und stösst bereits im 2. Takte auf Accord-Wiederholung, weshalb wir die Gelegenheit benutzen und zur engen Lage übergehen. Wir vollziehen diesen Lagenwechsel nach der Regel, dass man von der weiten Lage zur engen übergehen kann, wenn bei Accord-Wiederholung die Melodie fällt, dagegen von der engen Lage zur weiten, wenn bei Accord-Wiederholung die Melodie steigt. Ginge hier im 2. Takte die Melodie aufwärts, etwa von *b* nach *c*,



so hätten wir die weite Lage fortsetzen müssen, weil wir sonst bei einem Uebergang zur engen Lage zu übergrossen Sprüngen in den Mittelstimmen gezwungen wären:

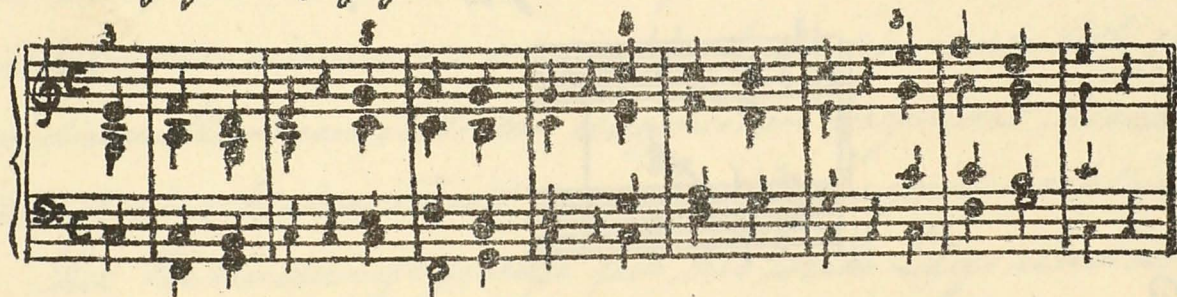


Da nun aber hier im 2. Takte die Melodie bei Accord-Wiederholung fällt, so gehen wir zur engen Lage über, setzen dieselbe fort und bleiben in derselben auch im 4. Takte, obwohl dasselbe abermals Accord-Wiederholung stattfindet. Da wir aber soeben erfahren, dass man beim Fallen der Melodie zur engen Lage übergehen kann, wir uns aber bereits in derselben befinden, so setzen wir sie fort, und zwar bis zum 6. Takte, in welchem wir wieder eine Accord-Wiederholung antreffen. Hier im 6. Takte steigt die Melodie, weshalb wir zur weiten Lage übergehen und im 7. Takte beim Fallen

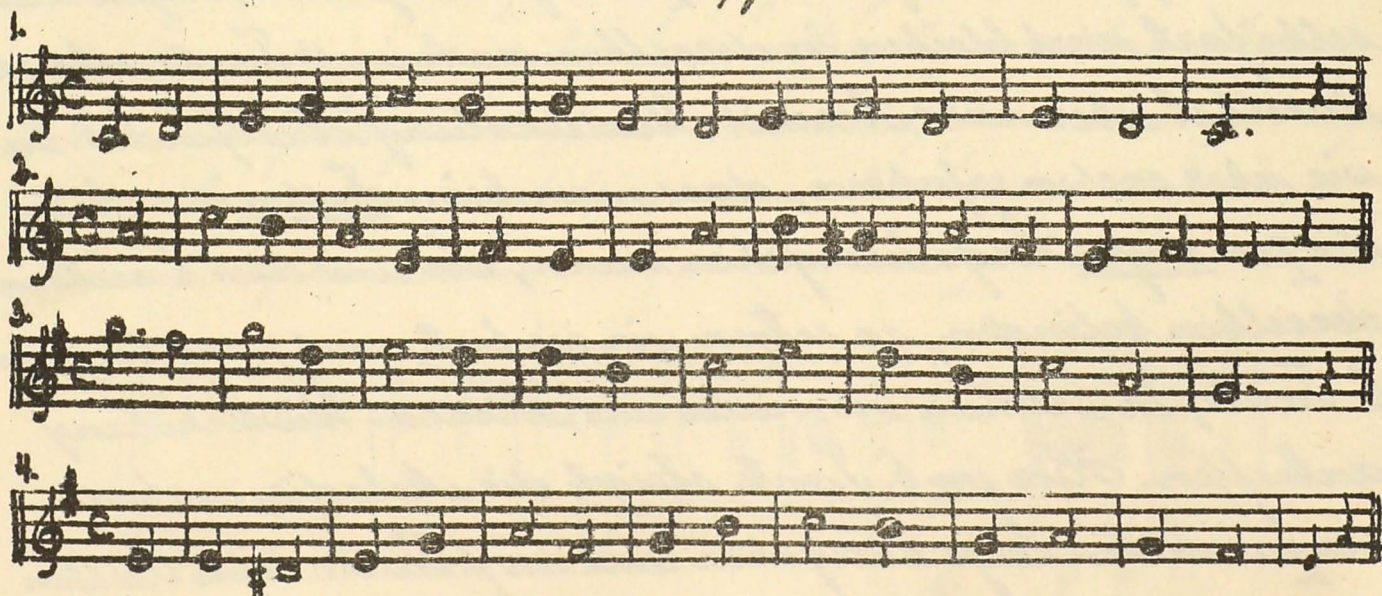
der Melodie abermals die enge Lage verwenden.

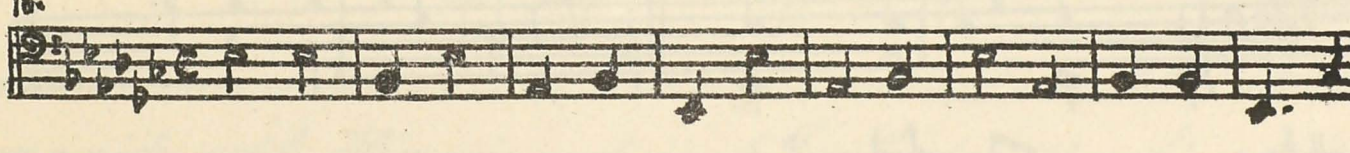
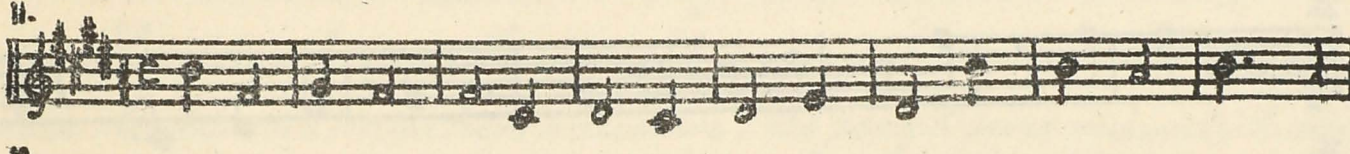
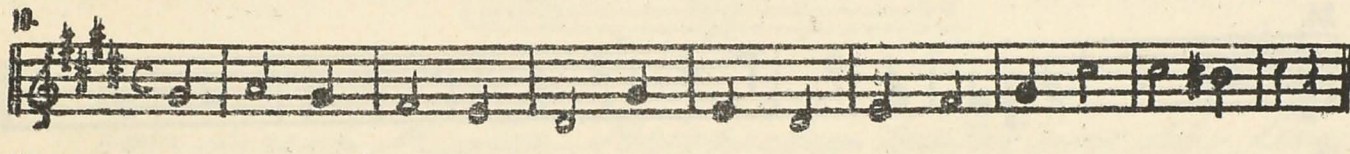
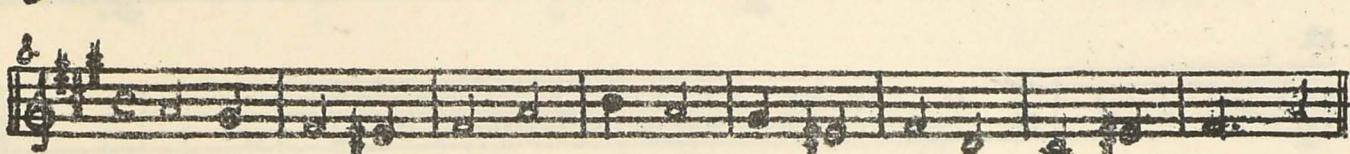
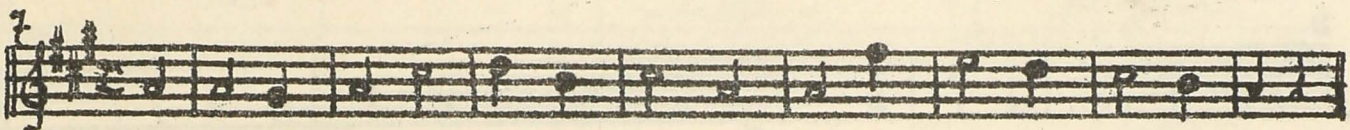
Noch sei bemerkt, dass man in Fällen wie im 6. Takte, wo die Melodie in die nächste melodische Lage übergeht, durchaus nicht gezwungen ist, auch die harmonische Lage zu wechseln. Anders dagegen verhält es sich in solchen Fällen wie im 7. Takte unseres Beispiels, wo die Melodie eine melodische Lage überspringt. In solchen Fällen wechselt man stets die weite Harmonie mit der engen, oder umgekehrt, die enge mit der weiten, je nachdem das Überspringen der melodischen Lage auf- oder abwärts gerichtet ist.

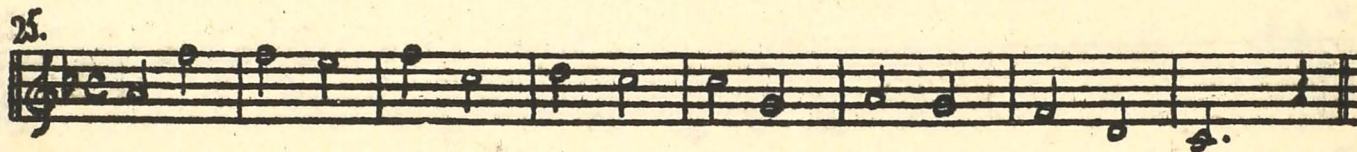
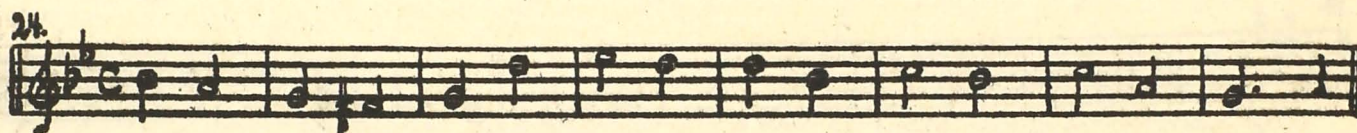
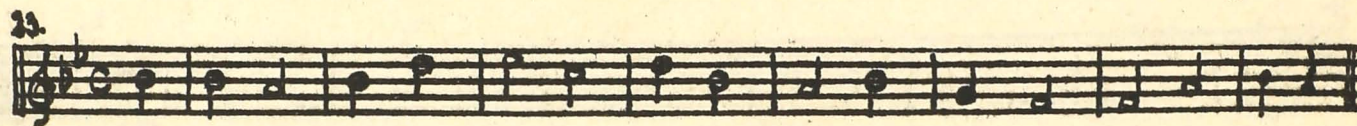
Bevor der Schüler die Lösung der folgenden Harmonisations-Aufgaben beginnt, übe er fleissig die nachstehende Cadenz in den verschiedenen Tonarten am Clavier, bis ihm dieselbe völlig geläufig geworden ist.



Harmonisations-Aufgaben.

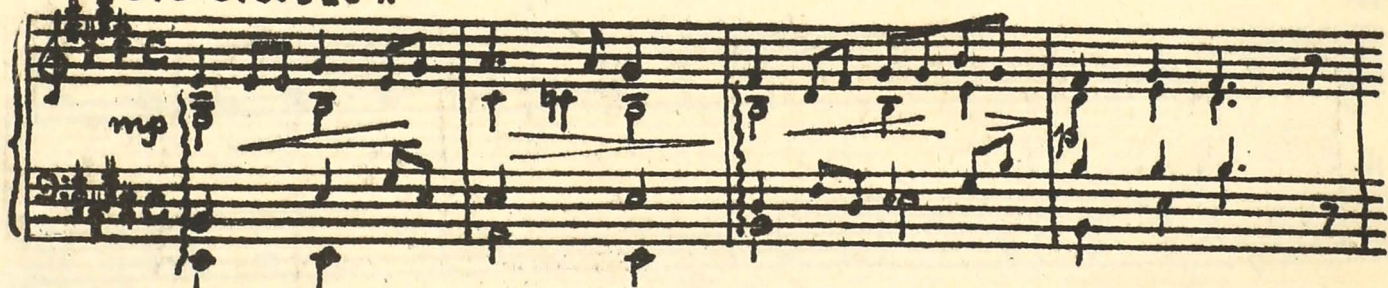






Muster-Beispiele.
I. Lied des Harpfers.

Op. 10. No. 54.



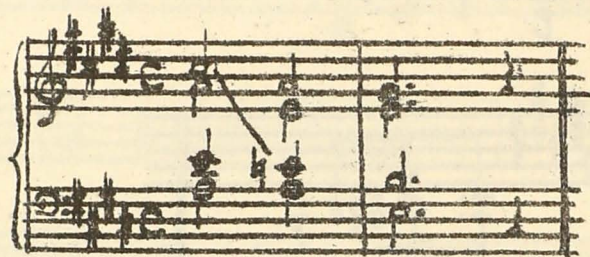
II. Romanze.

Op. 216. 216. ♩ = 66.

Von diesen Muster-Beispielen bietet uns das „Lied des Harpfers“ eine Neuigkeit, mit der wir uns noch näher bekannt machen müssen. Es zeigt uns nämlich dieses Lied zu Anfang des 2. Tactes, dass in Dur-Compositionen die grosse Dur-Terz der Subdominante sofort zur kleineren Moll-Terz desselben Accordes übergehen kann,

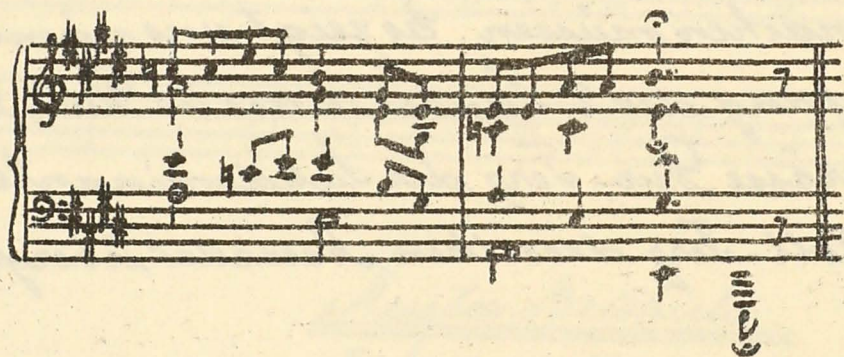
wenn dieser chromatische Wechsel in ein und derselben Stimme vor sich geht. Hier wie auch im 6. Tacte desselben Liedes

findet der chromatische Terz-Wechsel der Subdominante im Alt statt, also in ein und derselben Stimme, weshalb diese Folge regelrecht ist und befriedigend klingt. Findet dagegen der chromatische Wechsel in verschiedenen Stimmen statt,



so entsteht eine übel klingende Folge, die man Querstand nennt und des schlechten Klanges halber meiden muss.

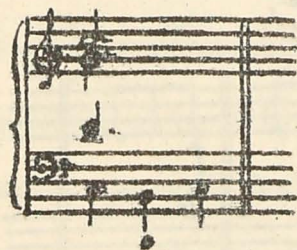
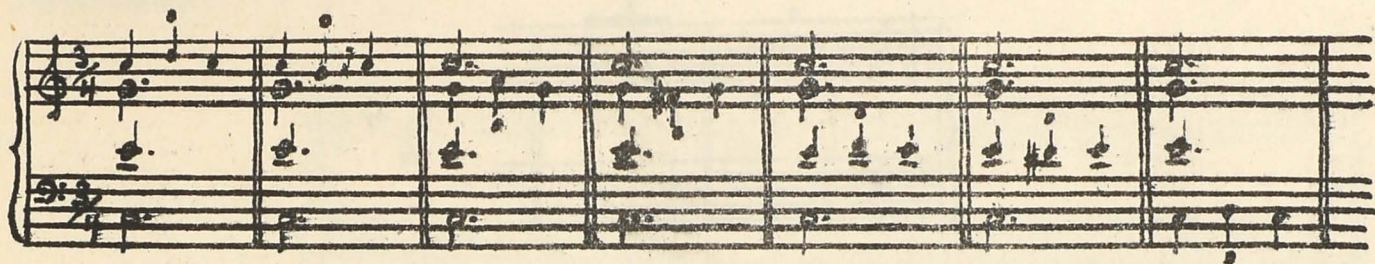
Buch zeigt uns dieses Muster-Beispiel in seinen beiden letzten Tacten,



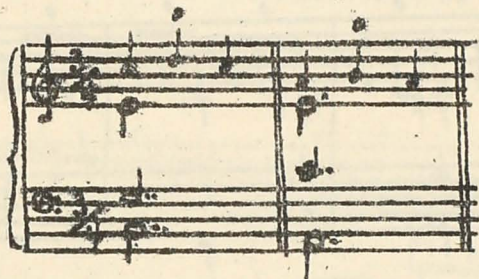
dass die Moll-Subdominante in Dur-Compositionen auch direct verwendet werden kann und durchaus nicht zuver von einer Dur-Subdominante vorbereitet zu werden braucht.

9. Unterrichts-Brief.

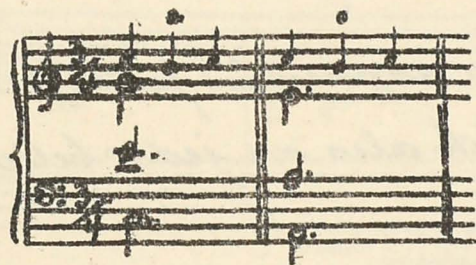
Ein jeder Accord-Intervall kann zu seiner nächsthöheren oder tieferen Nachbarstufe übergehen und sodann zu seinem Ausgangspunkte zurückkehren, während die übrigen Stimmen die Harmonie aushalten:



Man nennt eine solche harmoniefernende (d. h. zur betreffenden Harmonie nicht gehörende) Note Wechselnote, auch Hilfs- oder Verzierungsnote und bezeichnet sie in seinen harmonischen Übungen der genaueren Kontrolle halber mit einer kleinen Null (o). Entfernt sich die Wechselnote aufwärts von ihrem Haupttone,



so wird sie obere Wechselnote genannt, während die abwärts gerichteten Verzierungsnoten

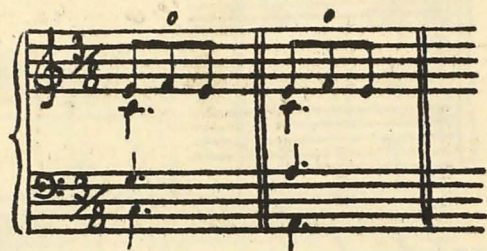


als untere Wechselnoten bezeichnet werden.

Die oberen Wechselnoten richten sich nach der diatonischen Tonleiter, auf welcher die Arbeit aufgebaut wird. Es entfernen sich also die oberen Wechselnoten von ihrem Accordtone (der auch Hauptton genannt wird) bald um einen ganzen Ton,

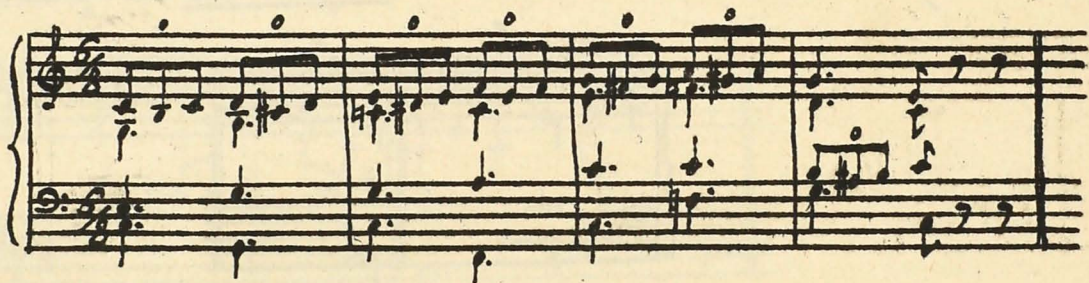


bald um einen halben Ton,



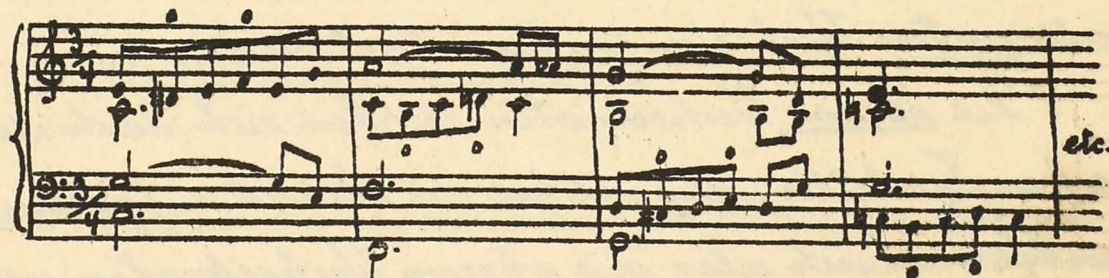
je nachdem der nächsthöhere Leiterston um einen ganzen oder halben Ton vom Accord-Intervall entfernt ist.

Die unteren Wechselnoten dagegen bilden stets einen Halbtonschritt,



und ist es nur in einzelnen Fällen, die wir nach heute erwähnen werden, gestattet, nach Belieben einen ganzen oder halben Ton abwärts zu gehen.

Die Wechselnoten können in jeder beliebigen Stimme Verwendung finden, sich also an jedes beliebige Accord-Intervall schliessen:



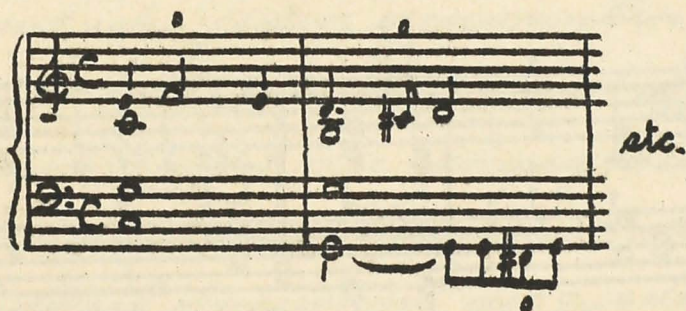
Auch bleibt es unserem Willen überlassen, ob wir die Wechselnoten auf accentuirten oder accentlosen Satzgliedern an-

wenden:

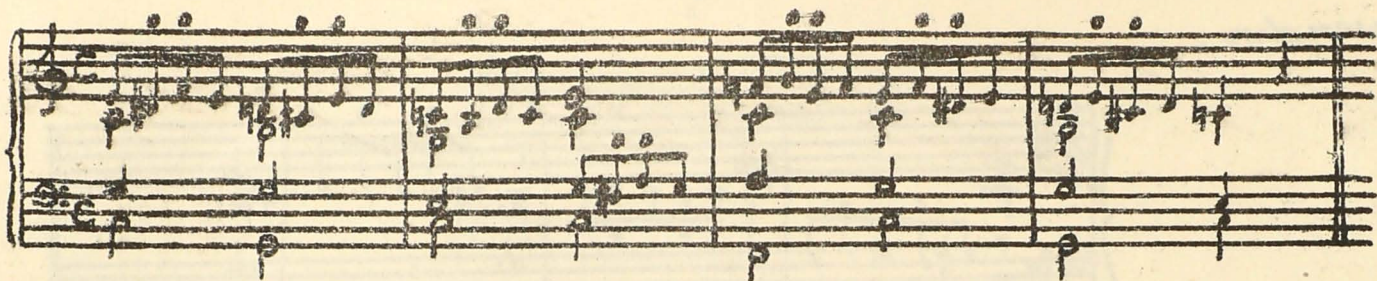


Die unbegründete gegenheilige Behauptung der meisten Lehrbücher, dass nämlich die Wechselnoten nur auf relativ schwachen Taktgliedern geschrieben werden dürfen, beruht auf einem Irrthum, was bereits aus dem obigen Beispiele ersichtlich ist.

Was die Dauer der Wechselnoten anlangt, so hängt dieselbe vom Belieben des Komponisten ab, denn wir können die Wechselnoten in die verschiedensten Rhythmen einflechten und ihnen bald eine längere, bald kürzere Dauer geben:

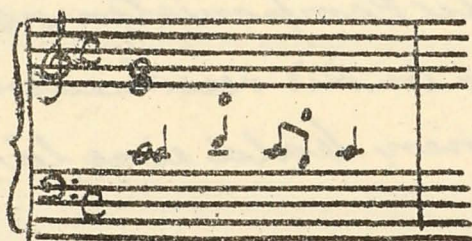


Auch ist es uns gestattet, die obere und untere Wechselnote direct auf einander folgen zu lassen, ohne diese Hilfsnoten durch das entsprechende Accord-Intervall von einander zu scheiden,



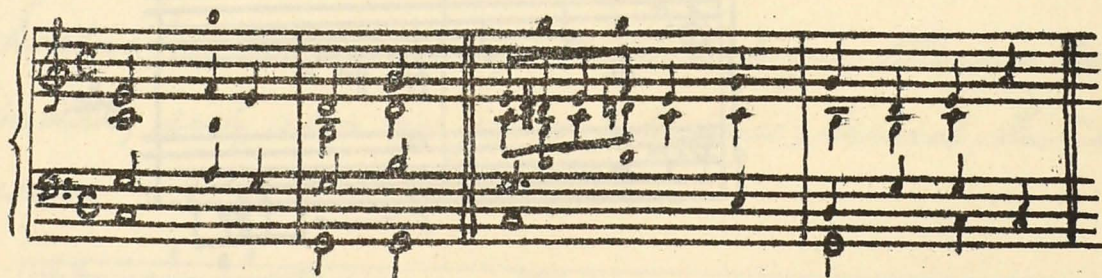
und bleibt es uns völlig überlassen, ob wir auf die obere Wechselnote die untere folgen lassen oder umgekehrt, nach der unteren Wechselnote die obere schreiben.

Beim Unisono dagegen dürfen wir überhaupt nicht eine Wechselnote anbringen, weil die liegen bleibende Stimme zu scharf mit der Wechselnote dissonieren würde. Es ist daher eine Wendung wie die nachstehende



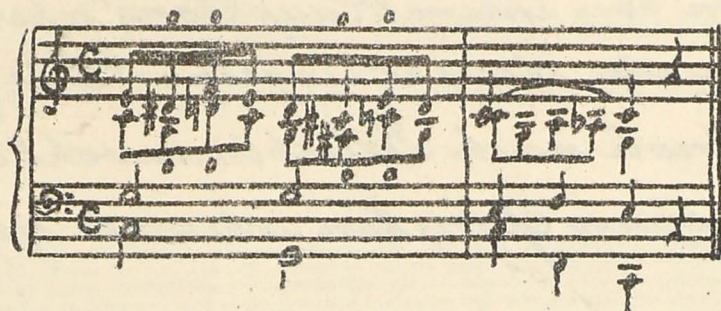
unbedingt als fehlerhaft zu meiden.

Sollen 2 Stimmen gleichzeitig von Wechselnoten umspielt werden, so kann das nur dann geschehen, wenn diese Stimmen um eine Terz oder Sexte von einander entfernt sind:



Entsteht dann durch Wechselnoten ein Querstand, wie im folgenden Beispiele zwischen Sopran und Alt (dis und d, sowie eis und e), so ist es nicht nöthig, demselben auszuweichen. Ein solcher durch dop-

pelte Wechselnoten entstandener Querstände



beleidigt das Gehör nicht, wegen Querstände, die durch Bestandtheile der Harmonie entstehen, als fehlerhaft zu vermeiden sind.

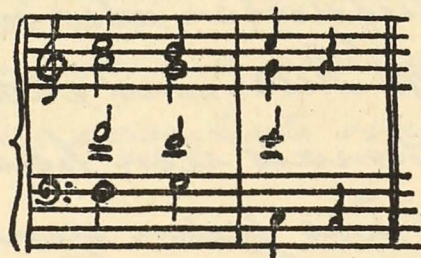
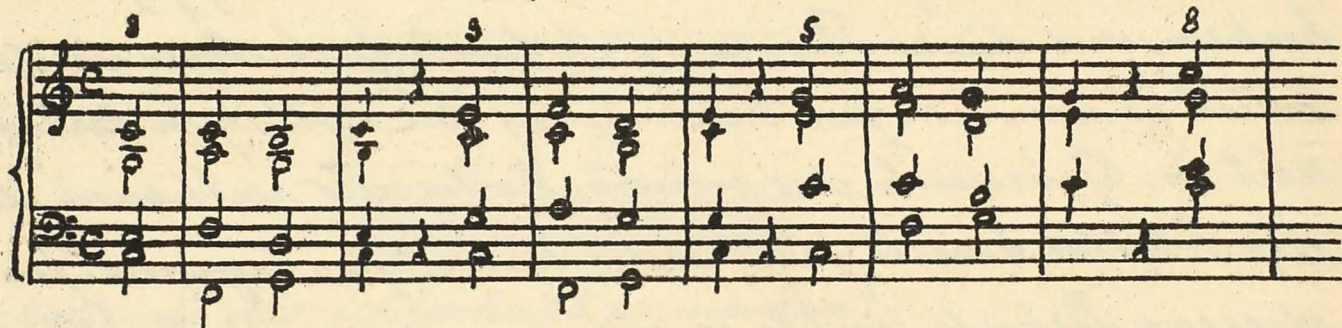
Obwohl wir vorläufig nur einen geringen Theil der möglichen Anwendungsarten von Wechselnoten aufgezählt haben und dieses Thema noch heute fortsetzen werden, so ist es dennoch zur Erlangung der nöthigen Fertigkeit im Gebrauch des neuen Materials rathsam, dass der Schüler bereits jetzt seine Übungen beginne. Zu diesem Behufe wähle er sich aus den gelösten Harmonisations-Aufgaben des vorh. gehenden Briefes einzelne fertige Dur- und Moll-Beispiele heraus, lese sodann nochmals den heutigen Unterrichts-Brief durch und übe jeden genannten Fall einzeln, indem er die ausgewählten Dur- und Moll-Beispiele mit Wechselnoten auf die angegebene Weise ausschmückt. Nur auf diese Weise wird er sich die genügende Fertigkeit aneignen, die zur Lösung der Harmonisations-Aufgaben des vorliegenden Briefes erforderlich ist.

Und nun an die Fortsetzung unseres Themas!

Wir erfahren, dass die oberen Wechselnoten aus der steigenden diatonischen Leiter gebildet werden, dass

die unteren dagegen stets gut klingen, wenn sie einen halben Ton von ihrem Haupttone abwärts gehen. Auch erfahren wir, dass es einzelne Fälle gebe, da die untere Wechselnote nach Belieben sowohl einen Halbton als auch einen Ganzton abwärts geführt werden kann.

Um nun diese letzteren Fälle kennen zu lernen, wollen wir zuerst die Accorde des Dur-Geschlechts genauer besichtigen und dieserhalb die zusammengesetzte Cadenz von C-Dur in ihren sämtlichen melodischen Lagen niederschreiben:



Diese Cadenz enthält alle 3 uns benannten Accorde (I, V, I), die, beiläufig gesagt, Haupt-Accorde genannt werden, und zwar treffen wir hier jeden dieser Hauptaccorde in all' seinen 3 verschiedenen melodischen Lagen an, so dass uns nicht eine einzige Möglichkeit, Wechselnoten anzubringen, verloren gehen kann.

Wenn wir nun die Oberstimme dieser Cadenz mit

unteren Wechselnoten ausschmücken, so müssen wir uns dabei an die Regel halten, dass auch die unteren Wechselnoten aus der diatonischen Leiter gebildet werden,



dass aber all diejenigen Schritte, die in der fallenden diatonischen Leiter einen Gannton bilden, bei den unteren Wechselnoten durch einen Halbton ersetzt werden können,



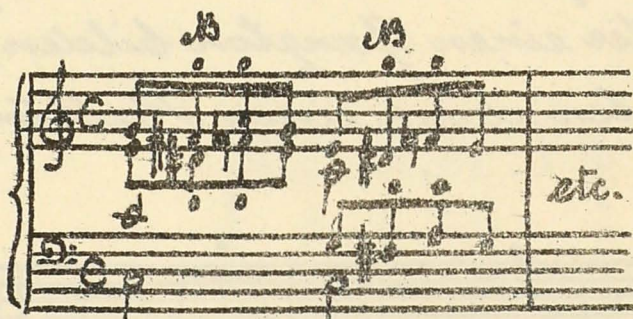
dass also in solchen Fällen zweierlei untere Wech-

selnoten möglich sind: sowohl um einen Ganzton als auch um einen Halbton vom Accord-Intervall entfernte.

Was den Gebrauch der doppelten unteren Wechselnoten anlangt, so gilt die Regel, dass in Fällen, da beiden Wechselnoten von der diatonischen Leiter ein Ganzton geboten wird, entweder beide Stimmen den Ganztonschritt einhalten,



oder aber wieder beide Stimmen zugleich einen Halbtonschritt bilden:



Unschön dagegen klingt es, wenn wir in der einen Stimme den gebotenen Ganzton beibehalten, in der anderen aber zu einem Halbton verändern:



In Fällen, da die diatonische Leiter der einen

Stimme einen Ganzton, der anderen wiederum einen Halbton bietet, können wir nach Belieben den Ganzton entweder beibehalten oder zu einem Halbton verändern:



So weit das Dur-Geschlecht.

In Moll gelten dieselben Regeln, die wir in Dur kennen gelernt. Da wir aber in Moll zweierlei diatonische Leitern besitzen und zwar ausser der uns bekannten harmonischen Moll-Tonleiter noch eine sogenannte melodische Moll-Leiter, und diese letztere ebenfalls auf die Bildung der Wechselnoten von Einfluss ist, so müssen wir uns zuvor mit dieser melodischen Leiter bekannt machen.

Wie wir wissen, enthält die harmonische Moll-Leiter zwischen ihrer VI. und VII. Stufe eine übermässige Secunde,



die sowohl in steigender als auch fallender Form sich gleich bleibt. Die melodische Moll-Leiter geht diesem übermässigen Schritt auf zweifache Weise aus dem Wege und zwar, indem sie in steigender Form nicht allein die VII., sondern auch die VI. Stufe durch ein zufälliges Zeichen erhöht,



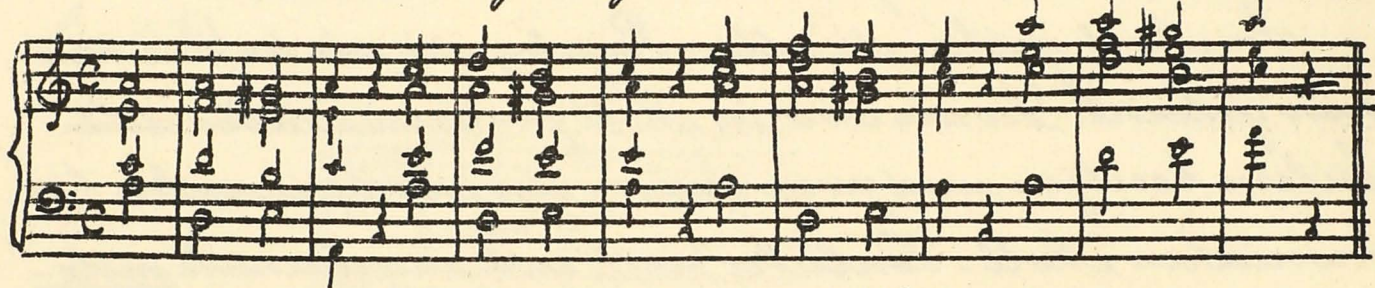
bei fallender Form wiederum sich streng an die Schlüssel-

Vorzeichen hält

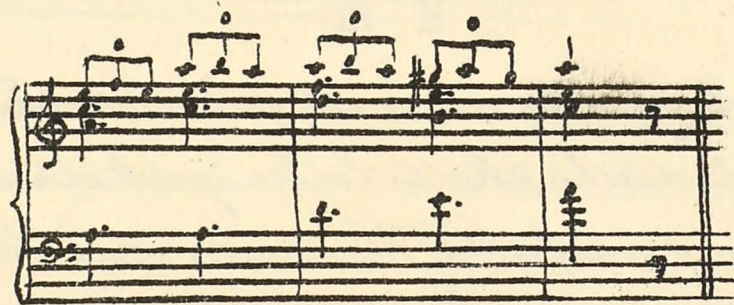
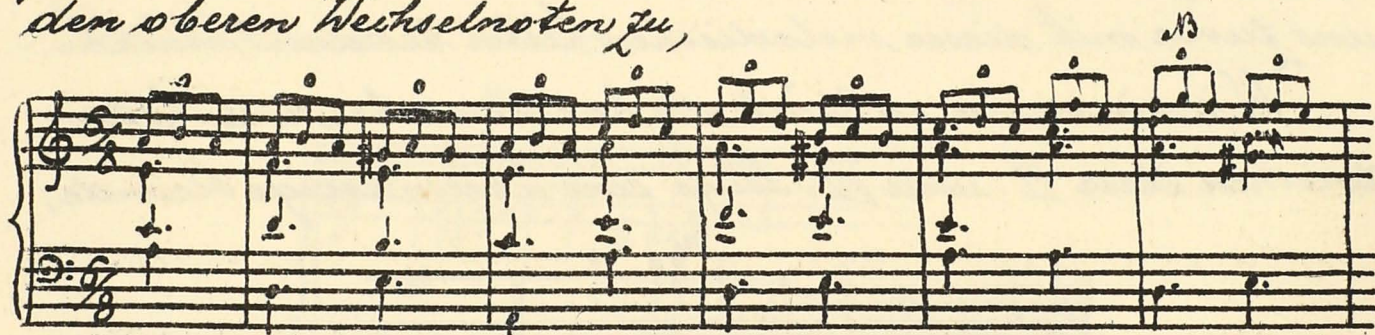


und mithin ihr Fallen mit 2 ganzen und 1 halben Ton einleitet, worauf die übrigen Stufen wie bei der harmonischen Moll-Leiter einander folgen.

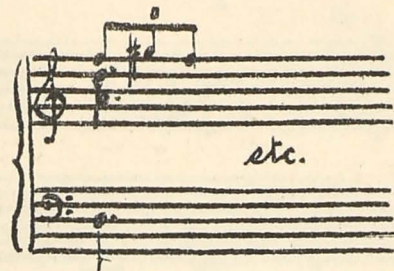
Dieser Hinweis genügt, um an unserer Moll-Cadenz



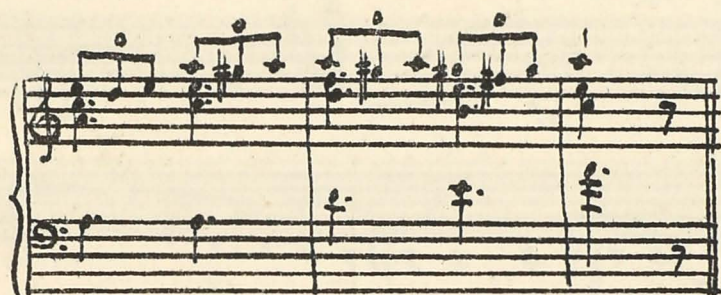
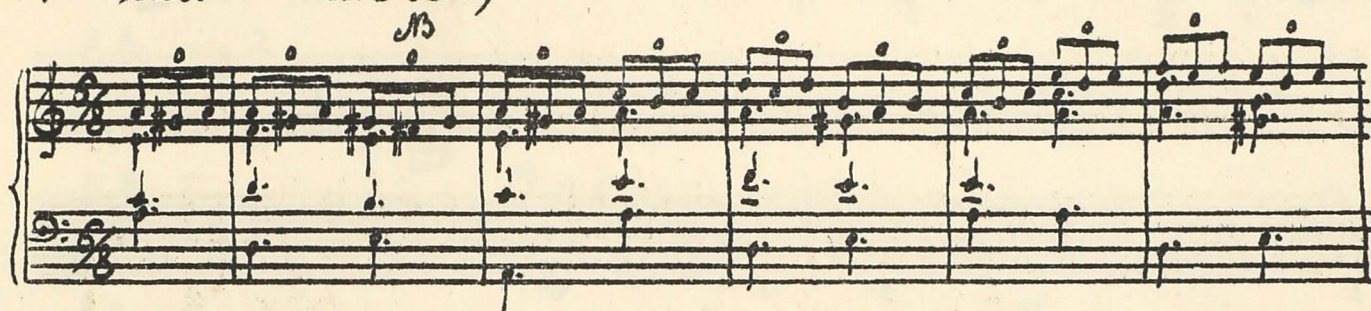
sowohl die oberen als auch unteren Wechselnoten im Moll-Geschlecht zu demonstrieren. Wenden wir uns nun zuerst den oberen Wechselnoten zu,



so finden wir im 6. Takte, dass die obere Wechselnote für die Terz der Subdominante aus der fallenden melodischen Moll-Leiter entnommen wird, weil die harmonische Moll-Leiter in diesem Falle dem übermässigen Secundschrift nicht entgehen möchte:



Und wenn wir unsere Cadenz mit unterem Wechselnoten ausschmücken,



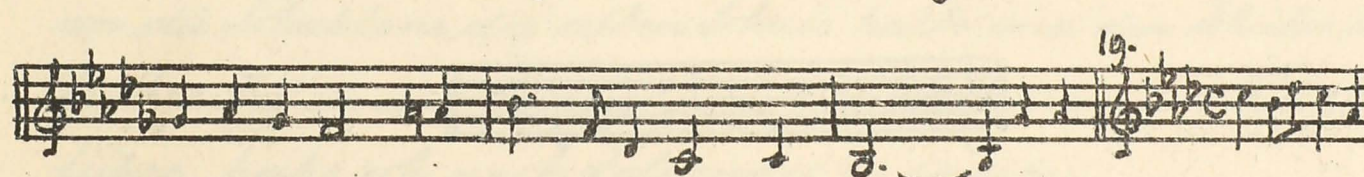
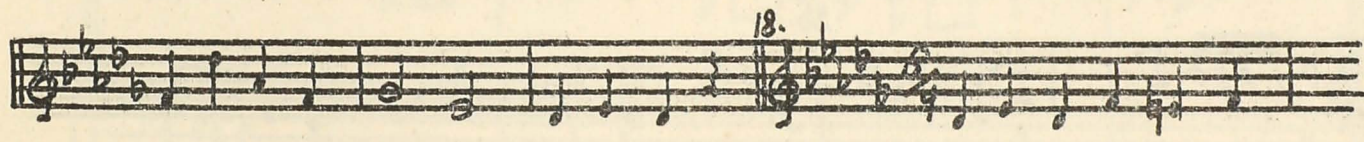
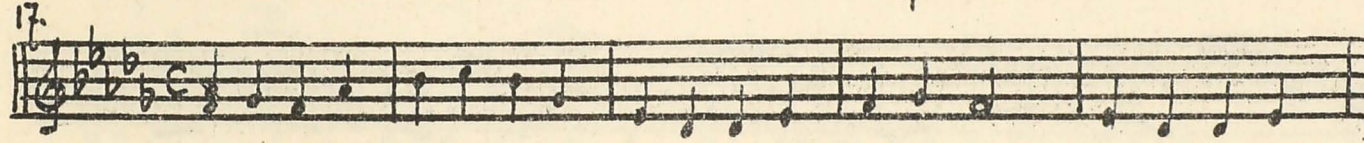
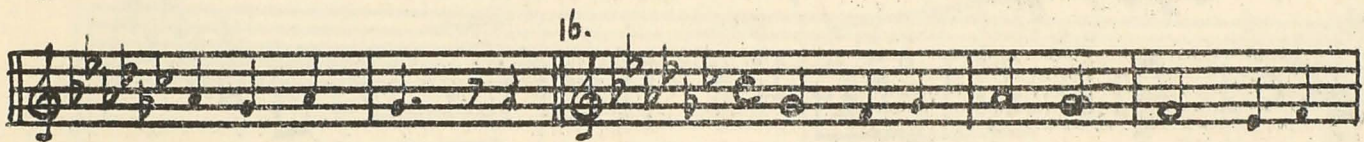
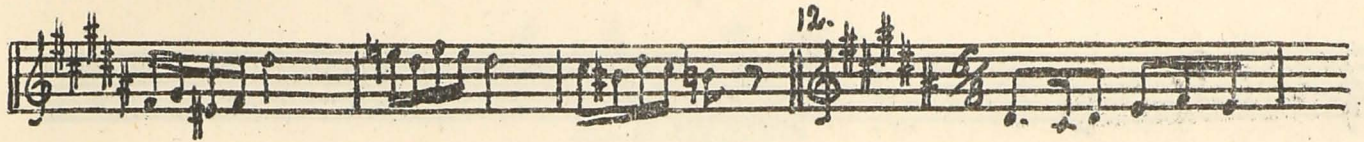
so zeigt uns bereits der 2. Satz, dass auch die untere Wechselnote, welche die Dominant-Terz abwärts umspielt, der melodischen Leiter entnommen wird, weil die harmonische Leiter auch in diesem Falle dem übermässigen Secundschrift nicht aus dem Wege gehen kann.

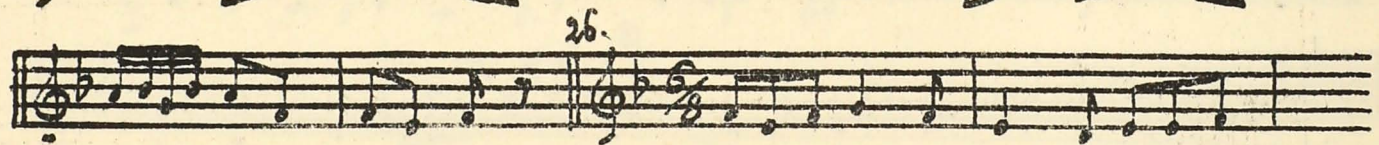
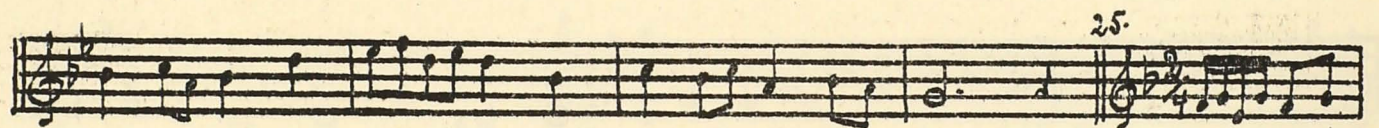
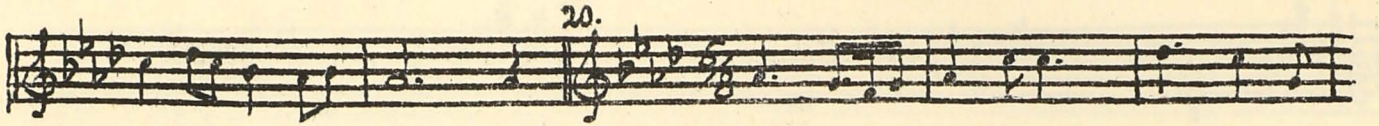
Die übrigen in Dur kennen gelernten Regeln gelten auch für das moll-Geschlecht.

Harmonisations-Aufgaben.



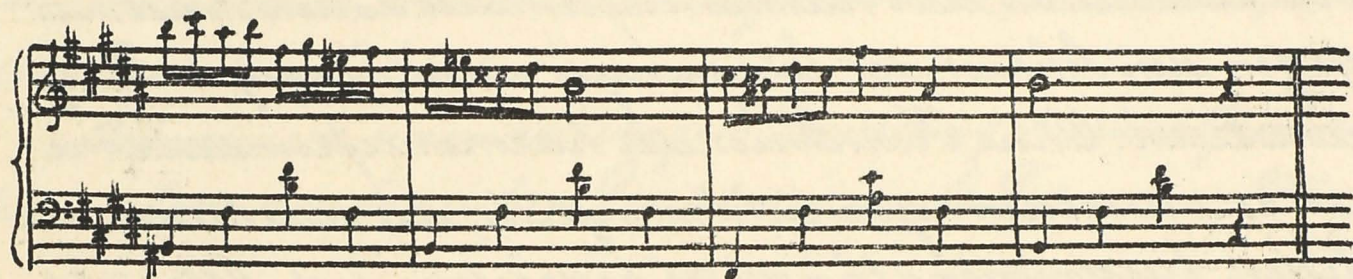
A handwritten musical score consisting of 13 staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is numbered 3 through 11, with each number marking the beginning of a new section. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain triplets, indicated by a '3' in a circle. The notation includes stems, beams, and various accidentals (sharps and naturals). The paper shows signs of age, with some staining and fading.



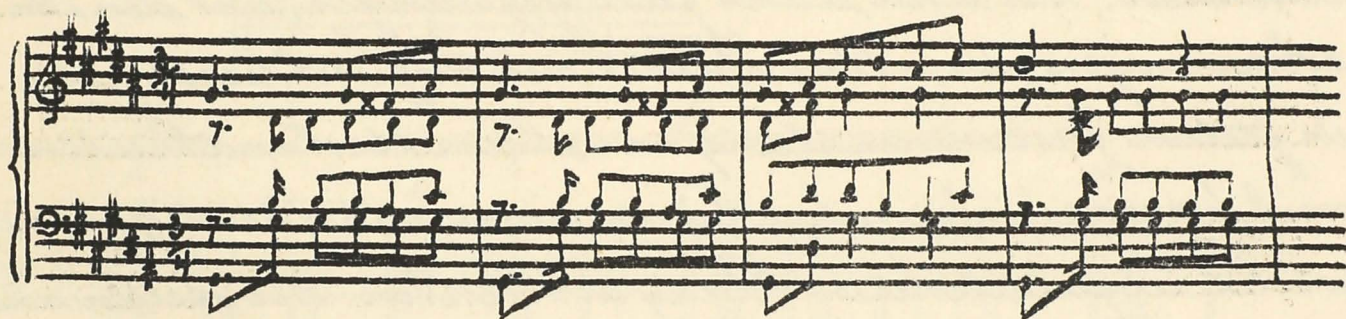


Muster-Beispiele.

I. Etude.



II. Bolero.



Da ich mich bei meiner Anordnung der Lehrstoffe nicht an die Schablone der alten Schule halte und den Schüler schon frühzeitig in den Gebrauch der harmonie fremden Töne einführe, habe ich noch Folgendes zu sagen:

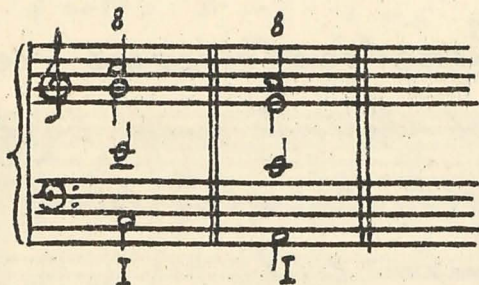
Der Lehrer muss sich in die Zeit zurück versetzen, da er selbst noch Schüler war, und er wird sich dann erinnern,

dass auch er nicht im Handumdrehen dahin gelangte, aus einer gegebenen Melodie sofort zu erkennen, welche Töne Accord-Bestandtheile repräsentieren und welche dagegen harmoniefremd sind. Da aber dieses Erkennen eine absolute Nothwendigkeit ist und schwierigere Sachen mehr Übung als leichtere Sachen erfordern, so sehe ich es für einen groben pädagogischen Fehler an, wenn unsere Lehrbücher den harmoniefremden Tönen meist nur gegen den Schluss des Lehrganges einen winzigen Platz anweisen. Ohne Kenntniss der harmoniefremden Töne ist es ausserdem gar nicht möglich, die verschiedenartigen Zusammenklänge zu begreifen und Alles als blosse Ableitung von unseren 3 Haupt-Accorden zu erkennen. Wir sind dann fast gezwungen, uns den Anschauungen der alten Theoretiker anzuschliessen, die in jedem Zusammenklang von Accordbestandtheilen mit harmoniefremden Tönen einen selbständigen, nicht weiter abzuleitenden Klang erblickten. Wir stellen uns dann auf die gleiche Stufe mit Justin Heinrich Knecht, der nicht weniger als 3600 Accorde aufzählt, deren Namen allein unserem Erinnerungsvermögen Schwierigkeiten bereiten: „Dreifach kleine angenehme Terzdecimennonseptimenaccorde,“ — „grosskleingrosse angenehme Terzdecimenundecimennonseptimenaccorde,“ — „kleinvermindert kleine traurig klingende Terzdecimenundecimennonseptimenaccorde“ — alle Namen, die uns jetzt ein Lächeln abnöthigen, weil sie einem überwundenen Standpunkte angehören.

10. Unterrichts-Brief.

Ebenso wie wir ein jedes Accord-Intervall in die Oberstimme des Dreiklangs setzen können und auf diese Weise die verschiedenen melodischen Lagen der Accorde erhalten, können wir auch jedes einzelne Accord-Intervall in die Bassstimme nehmen, wodurch die sogenannten Umkehrungen der Accorde entstehen.

Nehmen wir einen beliebigen Dreiklang in seiner Grundform, etwa den tonischen Dreiklang von C-Dur und a-Moll



und setzen nun die Terz des Accordes in die Unterstimme,



so erhalten wir die 1. Umkehrung des Accordes, die Sextaccord genannt und mit einer arabischen 6 neben der römischen Stufenzahl (I_6) bezeichnet wird.

Wie wir wissen, wird in Accorden, die sich in der Grundform befinden, stets der Grundton verdoppelt. In Sextaccorden dagegen verdoppelt man denjenigen Ton, der sich in der Melodie befindet, wodurch eine neue harmonische Lage, die sogenannte zerstreute Lage entsteht. Die

se zerstreute Lage setzt sich aus der engen und weiten Lage zusammen, denn sie enthält Intervall-Entfernungen, die der engen Lage angehören, so wie auch solche, aus der sich die weite Lage aufbaut. Ja, sie gestattet es sogar dem Alt, sich vom Sopran um eine ganze Octave zu entfernen und lässt es einer fließenden Stimmführung auch mitunter zu, dass die übrigen Mittelstimmen ausnahmsweise bis zu einer Octave auseinander gehen.

Die 2. Umkehrung des Dreiklangs erhalten wir, wenn wir die Quinte des Accordes in den Bass setzen. Man nennt diese Umkehrung Quartsextaccord, verdoppelt die im Bass liegende Accord-Quinte und bezeichnet den Quartsextaccord mit dem arabischen Bruch $\frac{6}{4}$ neben der römischen Stufenzahl ($I\frac{6}{4}$):

Im Quartsextaccorde gruppieren sich die Stimmen nach den Regeln der engen und weiten Lage.

Die melodischen Lagen der Umkehrungen werden ebenso benannt und beziffert, wie es bei den Accorden in der Grundform geschieht.

Vorläufig werden wir uns nur mit dem tonischen Sextaccord in Dur und Moll beschäftigen, und raten dem Schüler, den tonischen Sextaccord sämtlicher

Tonarten und in allen melodischen Lagen schriftlich und am Clavier zu üben. Nach erlangter Fertigkeit merke er sich dann weiter, dass der tonische Sextaccord den Grundformen sämtlicher Hauptaccorde folgen kann, dass ihm also

1., der tonische Dreiklang in der Grundform vorausgehen darf:

I - 6 I - 6 I - 6 I - 6 I - 6 I - 6 I - 6 I - 6

I - 6 I - 6 I - 6 I - 6 I - 6 I - 6 I - 6 I - 6

In diesem Falle kann der Bass sowohl eine Terz aufwärts als auch eine Sexte abwärts geführt werden.

2., folgt der tonische Sextaccord auf die Grundform der Subdominante:

IV I, IV I, IV I, IV I, IV I, IV - 6, IV I, IV I,

Der Bass geht dann stufenweise abwärts, während die Accord-Verbindung eine harmonische ist, indem der gemeinschaftliche Ton in derselben Stimme liegen

bleibt.

3, folgt der tonische Sextaccord auf die Grundform
der Dominante:

V I₆ V I₆ V I₆ V I₆ V I₆ V I₆

Der Bass fällt dann eine Terz, während bei der Accord-
Verbindung der gemeinsame Ton in derselben Stimme
liegen bleibt.

Auf den tonischen Sextaccord folgen wiederum:
1., der tonische Dreiklang in der Grundform:

I₆-I I₆ I I₆-I I₆ I

Der Bass fällt eine Terz und darf in diesem Falle nie-
mals eine Sexte aufwärts geführt werden.

2., die Subdominante in der Grundform:

I₆ IV I₆ IV I₆

Der Bass geht stets eine Stufe aufwärts.

3, die Dominante in der Grundform:

The first system of musical notation shows a bass line (left hand) and a treble line (right hand). The bass line starts on a low C and moves up stepwise through C, D, E, F, G, A, B, C. The treble line contains chords corresponding to these notes. Roman numerals I_6 and I are written below the first two bass notes.

The second system of musical notation continues the pattern from the first system. The bass line moves up stepwise through C, D, E, F, G, A, B, C. Roman numerals I_6 and I are written below the first two bass notes.

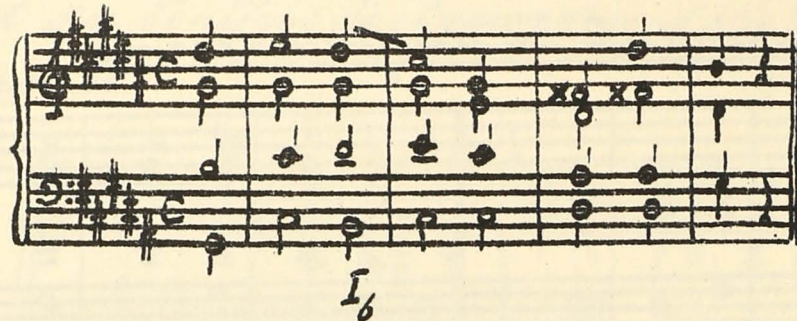
Der Bass steigt eine Terz aufwärts.

Bisher haben wir die enge Lage mit der weiten nur bei Wiederholung desselben Accordes gewechselt. Jetzt dagegen wird uns durch den Sextaccorde die Möglichkeit geboten, auch bei der Folge verschiedener Accorde die harmonische Lage zu wechseln. Denn steigt die Melodie nach einem Sextaccorde in die Höhe, so geht man von der engen Lage zur weiten über,

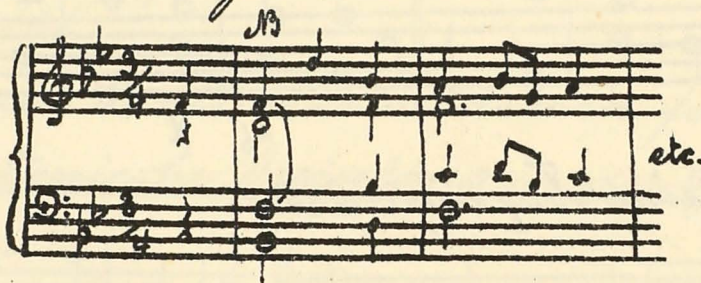
The third system of musical notation shows a bass line and a treble line. The bass line moves up stepwise through C, D, E, F, G, A, B, C. The treble line contains chords. Roman numeral I_6 is written below the first bass note. The word "etc." is written to the right of the treble line.

fällt dagegen die Melodie nach einem Sextaccorde, so kann man aus einer vorausgegangenen weiten Lage

zur engem übergehen:



Auch sei erwähnt, dass wir uns nun mitunter einige Freiheiten in der Intervall-Verdoppelung erlauben dürfen. So dürfen wir beim Dreiklang in der Grundform zuweilen anstatt des Grundtones die Quinte verdoppeln:



Die Terz wird nur in der Terzlage der Grundform verdoppelt, und zwar erscheinen sodann die beiden Terzen entweder im Sopran und Alt

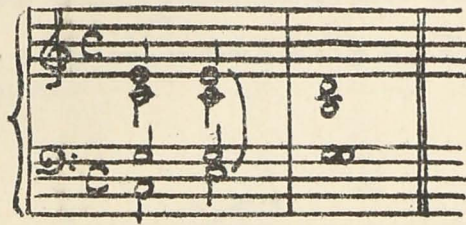


oder im Sopran und Tenor:



Was die übrigen möglichen Terz-Verdoppelungen anlangt, so treffen wir sie entweder in den beiden Aussen-

Stimmen



oder in den beiden Unterstimmen an:



In diesen beiden letzteren Fällen entsteht die Terz-Verdoppelung durch Hinzutritt eines Sextaccordes zu einer in allen Stimmen sich wiederholenden Harmonie.

Ferner muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass in unseren früheren Arbeiten niemals 2 gleiche melodische Lagen auf einander folgen durften. Der tonische Sextaccord dagegen ermöglicht es uns, 2 melodische Quintlagen direct auf einander folgen zu lassen:



Als letzte heutige licenz sei dem Schuler auch noch mitge-

theilt, dass es durchaus nicht auffällt und nicht übel klingt, wenn in der Schlusscadenz die beiden letzten Accorde sonst verbotene Octaven in der Gegenbewegung bilden:



Harmonisations-Aufgaben.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

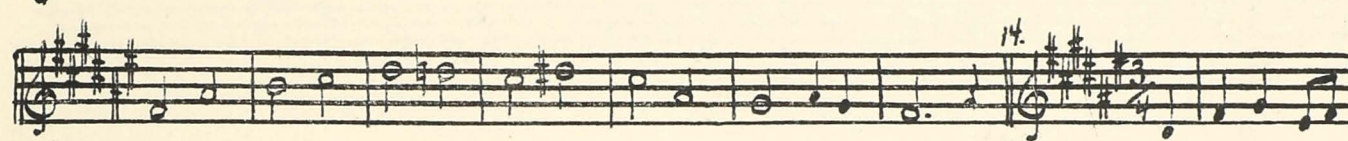
9.

10. 

11. 

12. 

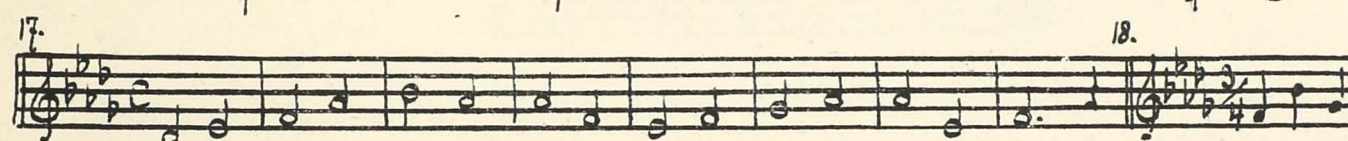
13. 

14. 

15. 

16. 

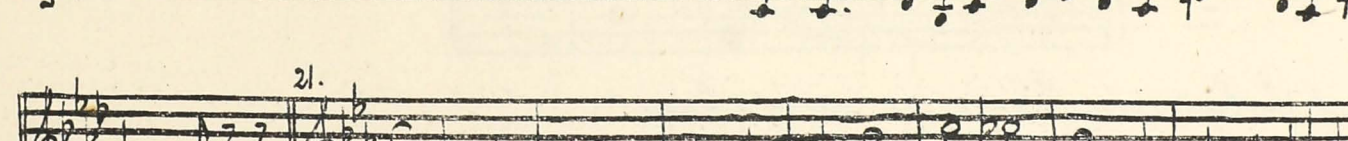
17. 

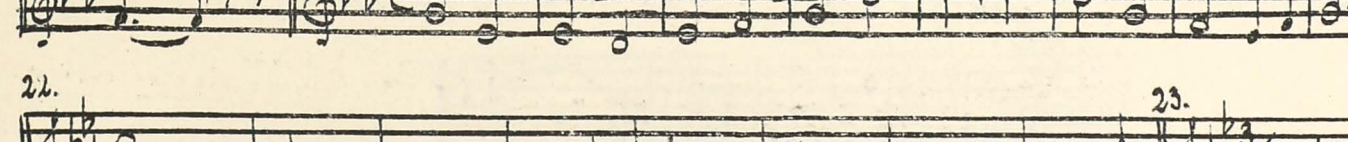
18. 

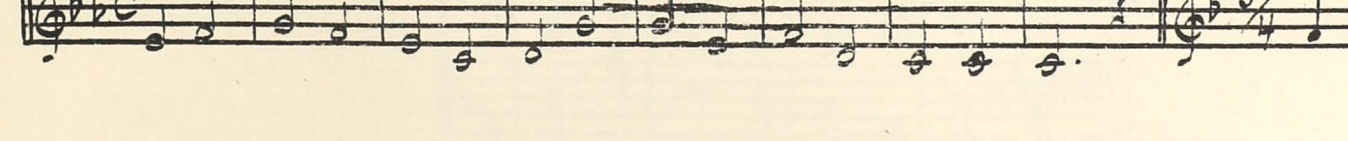
19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

Bei Bearbeitung der vorliegenden Harmonisations-Aufgaben weiche der Schüler den sogenannten verdeckten Quinten und Octaven aus. Dieselben entstehen, wenn 2 Stimmen von einem beliebigen Intervall ausgehend in gleicher Richtung zu einer Quinte oder Octave übergehen

und wenn hierbei die tieferen von diesen beiden Stimmen einen Secundschritt macht, während die höhere Stimme in die Quinte oder Octave springt. Demnach haben wir die hier bezeichnete verdeckte Octave

N^o.

auf folgende Weise zu umgehen:

N^o.

Muster-Beispiele.

I. Zwiegespräch.

The first system of musical notation for 'Zwiegespräch' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a continuation of the melodic line with some slurs and dynamic markings. The lower staff continues the accompaniment with various chordal textures and rhythmic patterns.

II. Spieluhr.

The first system of 'Spieluhr' begins with a dynamic marking of *gr* (pizzicato) above the first measure. The upper staff features a melodic line with eighth notes and some grace notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

The second system continues the 'Spieluhr' piece. The upper staff shows the melodic line with some slurs and dynamic markings. The lower staff continues the accompaniment with various chordal textures and rhythmic patterns.