

Universitätsbibliothek Wuppertal

Die Elemente des Klavierspiels

Taylor, Franklin

Leipzig, 1893

II. Theoretisches

Nutzungsrichtlinien Das dem PDF-Dokument zugrunde liegende Digitalisat kann unter Beachtung des Lizenz-/Rechtehinweises genutzt werden. Informationen zum Lizenz-/Rechtehinweis finden Sie in der Titelaufnahme unter dem untenstehenden URN.

Bei Nutzung des Digitalisats bitten wir um eine vollständige Quellenangabe, inklusive Nennung der Universitätsbibliothek Wuppertal als Quelle sowie einer Angabe des URN.

[urn:nbn:de:hbz:468-1-4513](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-1-4513)

II.

Theoretisches.

31. Ich werde mich demnach auf die Erklärung desjenigen beschränken, was mir zum Verständnisse des Baues der Tonleiter und der Akkorde dienlich scheint.

32. Unsere jetzige Dur- und Moll-Tonleiter haben sich, nach mannigfachen Wandlungen, aus einer Reihenfolge von Tönen entwickelt, deren Zahl zur Zeit Gregors des Großen (590—604) fünfzehn betrug, und die damals durch die sieben ersten Buchstaben des Alphabetes*) in folgender Weise bezeichnet wurden:

A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g,
woher auch noch die Benennungen „große“ und „kleine“ Oktave stammen.

33. Jene Stamtöne sind auf der Klaviatur durch die weißen Tasten vertreten. Wie es aber kam, daß die deutschen Musiker den Ton B später als B \natural (quadratum oder durum) und unser jetziges B als B \flat (rotundum oder molle) bezeichneten, und schließlich ersteren nach dem auf G folgenden achten Buchstaben des Alphabetes „H“ benannten, braucht hier nicht näher erklärt zu werden.

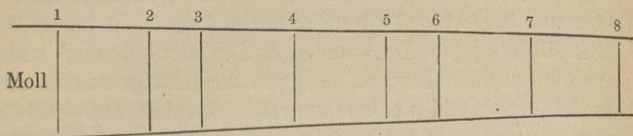
34. Wenn man, von C ausgehend, 7 Töne dieser Reihenfolge durchschreitet, so ergibt sich diejenige Form der diatonischen**) Tonleiter, welche Dur genannt wird. Zu besserer Übersicht ihrer Tonverhältnisse diene folgendes Diagramm, das mit der Oktave abschließt. Die darüber stehenden Zahlen bezeichnen die Stufen der Tonleiter.

	1	2	3	4	5	6	7	8
Dur								

*) Nach denen die Stamtöne im konservativen England noch heute benannt werden.

**) Vom griechischen dia, durch, und tonos, Erheben der Stimme.

35. Durchschreitet man jene Tonreihe aber von A ausgehend, so ergibt sich die natürliche Form der Moll-Tonleiter, deren Tonverhältnisse das hier folgende Diagramm veranschaulicht:



Die Änderung, die diese Form erleidet, wird später besprochen werden.

36. Diese Töne liegen jedoch offenbar nicht gleich weit von einander entfernt; mit anderen Worten: Die Größe der Intervalle ist, von einer Stufe zur anderen, nicht die gleiche. — Ich ziehe nun vor, hier eine größere Unterbrechung eintreten zu lassen, und zur Besprechung der Intervalle überzugehen, um bei den folgenden Erklärungen nicht zu öfteren Unterbrechungen genötigt zu werden, wodurch selbstverständlich die Übersichtlichkeit beeinträchtigt würde.

37. Ein Intervall *) nennt man das Verhältnis zweier Tonstufen in Anbetracht ihrer Entfernung von einander; d. h. des Unterschiedes in der Anzahl ihrer Schwingungen = ihrer Höhe oder Tiefe. Die Intervalle werden nach der Anzahl der Stufen der diatonischen Tonleiter, welche sie in sich begreifen, benannt: Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave u. s. w. — So nennt man das C und D umfassende Intervall eine Sekunde, das E und F umfassende ebenfalls eine Sekunde, die Tonentfernung von G nach H eine Terz, weil sie drei Stufen in sich begreift, die Tonentfernung von H nach D ebenfalls eine Terz u. s. w. Daß aber nicht alle gleichbenannten Intervalle gleich groß sind, kann man aus den

*) Vom lateinischen inter, zwischen, und vallis, Pfahl; wovon intervallum, ein Zwischenraum überhaupt. Fast alle, sich auf die Harmonielehre beziehenden, technischen Ausdrücke stammen aus dem Lateinischen.

hier angeführten leicht erkennen; und um ihre Größe messen zu können, muß man die Halbtöne (Semitöne) resp. Ganztöne zählen, die sie enthalten.

38. Einen Halbton nennt man dasjenige Intervall, welches — in Bezug auf Tonhöhe — die Entfernung darstellt, die zwischen einem Tone, und dem zunächst über oder unter ihm liegenden, besteht. Die vorher angeführte Sekunde von C nach D z. B. enthält zwei Halbtöne (von C nach Cis und von Cis nach D) und ist folglich eine große; die Sekunde von E nach F enthält nur einen Halbton, und ist folglich eine kleine.

39. Natürliche Intervalle nennt man solche, deren höherer Ton in der Dur-Tonleiter vorkommt, die man sich, als auf dem tieferen Tone anfangend, denkt.

40. Rein nennt man alle diejenigen konsonierenden Intervalle, die man weder um einen Halbton vermehren noch vermindern kann, ohne daß sie dissonierend würden. Geschieht dies jedoch, so bezeichnet man sie als übermäßige und verminderte. Zu dieser Gattung gehören: die Prime und die Quinte und deren Umkehrungen die Oktave und die Quarte.

41. Groß nennt man diejenigen Intervalle, die um einen Halbton vermindert, und dadurch in kleine verwandelt werden können; und kleine diejenigen, die um einen Halbton erweitert, und dadurch in große verwandelt werden können: unter den Konsonanzen also die Terz und die Sexte, und unter den Dissonanzen die Sekunde und die Septime. — Die Terz kann groß, klein und vermindert vorkommen — deren Umkehrung, die Sexte, groß, klein und übermäßig. Die Sekunde kann groß, klein und übermäßig — deren Umkehrung, die Septime, groß, klein und vermindert auftreten.

42. Die Oktave enthält 12 Halbtöne. — Die reine Quinte 7, folglich deren Umkehrung, die reine Quarte, 5. Die große Terz enthält 4 Semitöne, folglich die kleine Sexte deren 8. — Die kleine Terz enthält 3 Halbtöne, folglich die große Sexte deren 9. — Die kleine Sekunde enthält 1 und die große 2 Halbtöne, folglich die große Septime deren 11, und die kleine deren 10.

43. Nun können wir zur Betrachtung der Tonleitern zurückkehren. — Sobald wir, zur Bildung der Dur-Form der Tonleiter, von irgend einem andern Tone als C, und zur Bildung der Moll-Form, von einem andern Tone als A, ausgehen, müssen wir Stammtöne erhöhen oder erniedrigen, um die Tonverhältnisse herzustellen, die durch die früher angegebenen Diagramme veranschaulicht sind. — Fangen wir z. B. die Dur-Tonleiter mit Ges an, so sind wir genötigt, die Töne A. H. C. D und E zu erniedrigen und bekommen dadurch sechs \flat ; fangen wir dieselben jedoch mit Fis (der enharmonischen Verwechslung von Ges) an, so sind wir genötigt, die Töne G. A. C. D und E zu erhöhen, und bekommen dadurch sechs \sharp .

44. Bei der Dur-Tonleiter liegt der Ton der siebenten Stufe nur um einen Halbton von dem der ersten (d. h. von dessen Wiederholung in der Oktave) entfernt. Er wird (in harmonischer Beziehung) Leitton genannt, da er, in den meisten Fällen, den Tongang zu dem Tone dieser ersten Stufe hinleitet, weil das Ohr diesen Ton erwartet — so zu sagen antizipiert (vorausnimmt). Letzteres würde nicht der Fall sein, wenn die Töne dieser beiden Stufen — wie dies bei der natürlichen Form der Moll-Tonleiter der Fall ist — durch einen dazwischenliegenden Klang getrennt wären. Die siebente Stufe der natürlichen Form der Moll-Tonleiter muß deshalb, zur Gewinnung eines Leittones, erhöht werden; und die so veränderte Form wird die harmonische Form der Moll-Tonleiter genannt. Die harmonische Form von A moll besteht demnach aus den Tönen A. H. C. D. E. F. Gis. A, die von C moll (der Paralleltonleiter [§ 45] von Es dur) aus den Tönen C. D. Es. F. G. As. H — der durch das Auflösungszeichen \natural bewerkstelligten Erhöhung des aus Es dur überkommenen Tones B — und C. Man ersieht hieraus, daß Dur und Moll gleichen Namens natürlich einen gemeinschaftlichen Leitton haben. — Diese Form der Moll-Tonleiter heißt deshalb die harmonische, weil alle leitereigenen Akkorde (Harmonien) aus ihren Tönen gebildet werden. Es giebt jedoch noch eine andere, sehr allgemein verbreitete Form der

Moll-Tonleiter, bei der aufwärts auch noch die sechste Stufe erhöht wird, und die dann abwärts in der natürlichen, manchmal auch in der harmonischen Form gespielt wird. Man nennt jene Form die melodische. — Die Versetzungszeichen, die zur Abänderung der natürlichen Form von Moll vorkommen, werden nicht mit zur Vorzeichnung gerechnet, und zufällige genannt.

45. Parallel-Tonleitern*) (resp. Tonarten) nennt man die, welche — mit Ausnahme der erhöhten siebenten Stufe von Moll — alle Töne mit einander gemeinschaftlich haben; mit anderen Worten: die, welche gleiche Vorzeichnung haben. Jede Parallel-Moll-Tonleiter beginnt auf der sechsten Stufe der mit ihr verwandten Dur-Tonleiter.

46. In Beziehung auf ihre Vorzeichnung findet man die \sharp -Tonleitern, wenn man von C (resp. A) aus in reinen Quinten [§ 42] aufwärts schreitet; und die b -Tonleitern, wenn man von C (resp. A) aus in reinen Quinten abwärts schreitet, in regelmäßiger Reihenfolge vor. B. B. eine Quinte oberhalb C liegt G—G dur hat 1 \sharp ; eine Quinte oberhalb A liegt E, und E moll ist die Paralleltonleiter von G dur. Eine Quinte unterhalb C liegt F—F dur, hat 1 b ; eine Quinte unterhalb A liegt D, und D moll ist die Paralleltonleiter von F dur; u. s. w. Man nennt dieses System den Quintenzirkel, weil es, wenn man es verfolgt, auf C (d. h. Cis oder Deses) zurückführt.

47. Eine chromatische**) Tonleiter ist eine solche, die nur in Semitönen fortschreitet.

48. Die Stufen der diatonischen Tonleiter werden benannt: I. Stufe = Tonika (weil nach dem auf sie gegründeten Dreiklange die Tonleiter resp. Tonart benannt wird***). II. Stufe = Supertonika. III. Stufe = Mediant, weil sie mitten zwischen der

*) Von dem griechischen para, neben, und allelôn, einander.

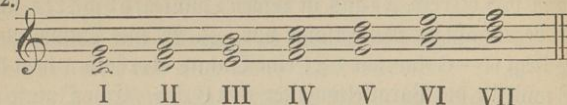
**) Vom griechischen chroma, Farbe, so genannt. Warum die Erhöhungen und Erniedrigungen der wesentlichen oder Stamm-Töne von den Griechen „gefärbte Töne“ genannt wurden, weiß man nicht.

***) Unter der im vorigen Jahrhundert gedruckten Kirchenmusik findet man sehr häufig Kompositionen mit ähnlichen Aufschriften wie die folgenden „Te Deum in F mit der großen Terz“, „in D mit der kleinen Terz“, statt „in F dur“, „in D moll“, bezeichnet.

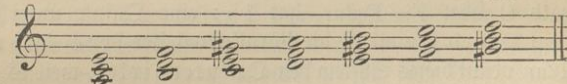
Tonika und Dominante liegt, und deren Verbindung vermittelt. IV. Stufe = Subdominante. V. Stufe = Dominante, weil sowohl der Ton selber, als auch ein auf ihn gegründeter Akkord, von besonderer Bedeutung in der betreffenden Tonart sind (in ihr dominieren). VI. Stufe = Submediante. VII. Stufe = Subtonika oder Leitton.

49. Alle Akkorde bestehen, in ihrer Grundgestalt, aus übereinanderliegenden Terzen. Es giebt keinen Akkord, den man sich nicht, als aus den terzenweise übereinanderliegenden Tönen einer Dur- oder Moll-Tonleiter gebildet, vorstellen, und dadurch erklären kann. — Um dies zu veranschaulichen, wird hier eine übersichtliche Darstellung der leitereigenen Akkorde von Dur und Moll gegeben. Sie wird ebensowohl die Erklärung, als auch das Verstehen des folgenden erleichtern.

(12.)

Dur: 

I II III IV V VI VII

Moll: 

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Dur:' and contains seven chords labeled I through VII. The bottom staff is labeled 'Moll:' and also contains seven chords labeled I through VII. Each chord is represented by a vertical line with three dots indicating the notes. The Moll chords have a sharp sign (#) on the second and seventh lines of the staff, indicating the lowered third and seventh notes.

Fügt man jedem dieser Dreiklänge eine weitere Terz hinzu, so hat man die leitereigenen Septimakkorde.

50. Die Bezeichnung Dreiklang bedarf keiner Erklärung. Bei der Grundgestalt eines Dreiklangles liegt der oberste Ton stets eine Quinte vom Grundtone entfernt. Ein Septimakkord ist ein Vierklang, bei dem, in der Grundgestalt, der oberste Ton eine Septime vom Grundtone entfernt liegt.

51. Man unterscheide wohl zwischen Grundton und Baßton. Der Grundton eines Akkordes ist der Ton auf welchen er gegründet ist; der Baßton eines Akkordes ist der tiefste Ton desselben. — Bei der Grundgestalt des Dreiklangles ist der Grundton zugleich Baßton. Die erste Umkehrung des Dreiklangles, bei der die Terz desselben Baßton wird, nennt

man den Sext=Afford; die zweite Umkehrung, bei der die Quinte Bassnote wird, den Quartsext=Afford (vergleiche § 56). Beim Septimafford ist natürlich, außer jenen Umkehrungen, noch eine dritte möglich, bei der die Septime Bassnote wird. Die erste Umkehrung des Septimaffordes wird Quintsext=Afford, seine zweite Terzquart=Afford und seine dritte Sekund=Afford genannt.

52. Wir wollen nun die leitereigenen Dreiklänge von Dur und Moll näher betrachten, und dabei die vorhergehende Tabelle zu Hilfe nehmen. Diejenigen Leser aber, denen die Begriffe „reine“, „verminderte“ und „übermäßige“ Quinte, und „große“ und „kleine“ Terz nicht völlig geläufig sind, verweise ich — zur Vermeidung von Weitschweifigkeiten — auf § 40, 41 und 42. Es wird sich bald ergeben, daß diese Dreiklänge sehr verschiedenartig gebaut sind.

53. Nur solche Dreiklänge, die den Umfang einer reinen Quinte haben, können eine Tonart darstellen, d. h. als leitereigene Dreiklänge der ersten Stufe von Dur oder Moll gedacht werden. — Da die große Terz aus vier Halbtönen und die kleine aus drei Halbtönen besteht, so ergibt sich aus der Vereinigung von beiden die reine Quinte, die aus sieben Halbtönen besteht. Bei den Dur-Dreiklängen liegt die große Terz unten und die kleine oben; bei den Moll-Dreiklängen liegt die kleine Terz unten und die große oben.

54. Der Leser wird nun auf den ersten Blick erkennen, daß auf der I. Stufe von Dur ein Dur-Dreiklang, und auf der I. Stufe von Moll ein Moll-Dreiklang liegt. Auf der II. Stufe von Dur finden wir einen Moll-Dreiklang; auf der II. Stufe von Moll aber einen Dreiklang mit verminderter Quinte (der folglich aus zwei kleinen Terzen besteht und keine Tonart darstellt, § 53); es ist derselbe, der in der Paralleltonart [§ 45] auf der siebenten Stufe liegt. Auf der III. Stufe von Dur finden wir einen Moll-Dreiklang, auf der III. Stufe von Moll aber einen Dreiklang mit übermäßiger Quinte [§ 53]. Auf der IV. Stufe (Unterdominante) finden wir in Dur einen Dur-Dreiklang, und in Moll einen Moll-Dreiklang. Auf der V. Stufe (Dominante)

finden wir — sowohl in Dur wie in Moll — einen Dur-Dreiklang. Die Terz dieser Dominant-Dreiklänge wird durch den Leitton gebildet, der in diesem Falle so recht eigentlich Leitton ist. Auf der VI. Stufe von Dur finden wir den Moll-Dreiklang der ersten Stufe von Moll (da die Paralleltonleiter ja auf jener Stufe beginnt); auf der VI. Stufe von Moll hingegen finden wir den Dur-Dreiklang der vierten Stufe (Unterdominante) von Dur. Auf der VII. Stufe endlich finden wir — sowohl in Dur wie in Moll — einen verminderten Dreiklang.

55. Die wichtigsten Septimakkorde sind: der Dominantseptimakkord und der verminderte Septimakkord. Der Dominantseptimakkord entsteht aus dem Dominantdreiklang, durch Hinzufügung einer weiteren Terz [§ 49]. Man kann ihn auch als eine Vereinigung der Dreiklänge der fünften und siebenten Stufe auffassen. Natürlich besteht er in Dur und Moll aus gleichen Intervallen: großer Terz (dem Leitton), reiner Quinte und kleiner Septime. Der verminderte Septimakkord der siebenten Stufe von Moll entsteht aus dem verminderten Dreiklang dieser Stufe, durch Hinzufügung einer weiteren Terz, und kann auch als eine Verbindung dieses Dreiklanges mit dem verminderten Dreiklange der zweiten Stufe aufgefaßt werden. Er besteht aus einer Reihenfolge von lauter kleinen Terzen, d. h. aus kleiner Terz, vermindertes Quinte und vermindertes Septime. Seiner wahrhaft chameleonartigen Natur wegen, ist er bei Modulationen (Übergängen in eine andere Tonart) sehr gebräuchlich. So bilden z. B. die Töne des verminderten Septimakkordes dieser Stufe von A moll: gis. h. d. f, wenn man H als Grundton annimmt und Gis enharmonisch mit As verwechselt, den verminderten Septimakkord der siebenten Stufe von C moll: h. d. f. as, und wenn man D als Grundton annimmt, den verminderten Septimakkord dieser Stufe von Es moll: d. f. as. ces; ja er kann in der Form: f. as. ces. eses auftreten.

56. Aber alle jene Akkorde können nicht nur in verschiedenen Umkehrungen, sondern auch in den mannigfaltigsten Lagen vorkommen; liegen aber ihre Töne noch so weit aus einander,

so bleibt doch der Baßton (vergleiche § 51) für ihre Bedeutung immer der entscheidende. — Daß man, um die Grundgestalt eines Akkordes zu finden, dessen Töne wieder zu einer Terzenfolge ordnen müsse, versteht sich ja wohl von selbst. Der Schüler wird darin bald so viel Übung erlangen, daß er sich auch dann zurechtfinden wird, wenn einzelne Töne der Akkorde fehlen sollten.

57. Bei jeder Tonleiter die man spielt, bei jedem Musikstücke das man einübt, sollte man sich die leitereigenen Akkorde der betreffenden Tonart — oder doch mindestens den der Tonika, die der Dominante (Dreiklang und Septimakkord) und den verminderten Septimakkord (bei Dur den der Moll-Tonart gleichen Namens) — vergegenwärtigen. Die Musik ist eine Sprache; und wer ihre Grammatik ignoriert, der kann wohl lernen in ihr zu wältschen, nicht aber sie zu reden.

III.

Fingerübungen und deren richtige Verwendung.

58. In genauem Anschlusse an Kapitel I werde ich nun die zur Erlangung eines guten Anschlages wesentlichsten Fingerübungen und die beste Art ihrer Bewertung hier besprechen. Sie sind nach dem Grade ihrer Schwierigkeit geordnet, und in der Reihenfolge angeführt, in der man sich, meiner Ansicht nach, den besten Erfolg von ihnen versprechen kann.

59. Die erste Übung ist der langsame Triller oder die Übung für zwei Finger. Sie ist nicht nur für den Anfänger, sondern auch für den vorgeschrittenen Spieler, höchst nützlich und enthält alle zur Förderung des guten Anschlages dienlichen Elemente. Sie sollte deshalb täglich mit allen Fingern geübt werden, bevor irgend eine andere Übung vorgenommen wird; um so mehr, da hierdurch schlechte Angewöhnungen verhütet und die Hand am besten vorbereitet wird, größere Schwierigkeiten in Angriff zu nehmen. Die für die richtige