Ge 1010. 8°
Kom.
1972

102586
X 164

Freundschaftliche Briefe

über die

Theorie der Tonkunst

und

Composition.



Von

F. G. Drewis.
(Hinrichs)

Zum Freyheitstempel führt der Schönheit Weg.

Schiller.

Halle,
im Verlage J. C. Hendels.
1797.

Inhalt.

Erster Brief.

als Einleitung über den Zweck dieser Schrift, nebst einigem aus der Geschichte der Harmonie und Litteratur. Seite 3

Zweyter Brief.

Von der Wahl der Tonart, und dem Charakter der Töne. S. 11

Dritter Brief.

Von dem Unterschied der Taktarten und vom Rythmus. S. 21

Vierter Brief.

Ueber Melodie, musikalische Declamation, Interpunktion und Figuren. S. 28

Fünfter Brief.

Etwas über Harmonie und die zu vermeidenden Hauptverstöße gegen ihre Regel. Seite 44

Sechster Brief.

Ueber die Rücksicht, die der Komponist auf die Art und den besondern Charakter des Gedichts oder des zu schaffenden Musikstückes nehmen muß, nebst einigen Bemerkungen über das Eigenthümliche gewisser Tonstücke. S. 55

Siebenter Brief.

als Anhang: Grundriß und Uebersicht des Systems der Harmonie. S. 69

Achter Brief.

Ueber die Künsteleyen des strengern Styls. S. 79

Briefe über die Theorie der Tonkunst.

Erster Brief

als Einleitung:
über den Zweck dieser Schrift und die Geschichte und Litteratur der Harmonie.

Was ich einst mündlich so gut von mir ablehnen konnte, liebe Freundin, haben Sie mir schriftlich so nahe gelegt, daß ich es nicht gut abschlagen kann. Ich will Ihren Wunsch erfüllen, oder vielmehr, ihn zu erfüllen mich bestreben; denn um ihn ganz befriedigt zu sehen, hätten Sie Sich an alte und höhere Freunde der Tonkunst wenden müssen, als an mich; etwa an einen Reichardt, dessen anmuthiger Vortrag auch bei den trockensten Materien zu Ihrem Herzen gesprochen hätte; an einen Türk, der auch die grösten Schwierigkeiten Ihrem Verstande in ein helles Licht gesetzt, und sie unparteyisch auf die Prinzipien geführt hätte, damit Sie nicht glauben, noch nachbeten, sondern selbst entscheiden könnten; an den würdigen alten Fasch, der bey jedem Gespräch über Musik sich um Jahrzehende zu verjüngen scheint; an den anspruchslosen, aber einsichtsvollen Zelter – alles Epopten der Kunst und anerkannte Meister! Es ist wahr, auch ich habe die Theorie der Musik studirt, aber nur als Nebenwissenschaft,

zu meinem Vergnügen und Erholung; die Tiefen der Kunst hab ich nicht erschöpft, trotz meinem Studio bin ich nichts als ein Dilettant und Laye.

„Gut! sagen Sie, das haben Sie mir lange schon eingewandt: aber verlange ich denn mehr zu wissen, als Sie mir sagen können? Ich will mich ja mit allem begnügen, was Sie mir geben wollen und können. Ich will ja auch nur so ein Dilettant werden, wie Sie." – Muß man sich einer so schmeichelhaften Widerlegung nicht ergeben? – Erwarten Sie aber auch von mir nichts mehr, als was ich versprechen kann, und geben Sie mir etwa nachher, wenn Ihnen dies nicht genügt, keinen neidischen Unterschleif Schuld.

Sie wünschen nähere Kenntniß von der Harmonie und den Regeln der Setzkunst, um in Ihren Urtheilen über Musik etwas mehr zur Richtschnur zu haben, als das bloße Gefühl. Wenn Ihnen zu rathen wäre, l. Fr., so überliessen Sie Sich einzig diesem treuen Führer. Das Gefühl irrt nie; wenn es zu fehlen scheint, so ist es nur die Urtheilskraft, die aus Vorurtheil seine Sprache misversteht, oder unrichtig anwendet. Erinnern Sie Sich an Lessings Ausspruch: „Des Forschers Auge fand nicht selten mehr, als er zu finden wünschte." Vielleicht wird es Ihnen einst mit Ihren bisherigen Lieblingsstücken so gehen, wie dem Naturforscher mit den schönen weiblichen Wangen, dem höhern Menschenkenner mit den edelsten Handlungen. Das bewaffnete Auge wendet sich oft mit Abscheu von Gegenständen hinweg, die die natürlichen Menschen mit bewunderndem Beyfall anstaunen, und wobey sie in ihrer Täuschung so glücklich sind.

Doch – man soll ja auch gegen den Eigenwillen der Damen galant seyn! Sie wollen es so, und da ich von Ihrem aufgeklärten Geiste überzeugt bin, daß er nicht über das Haschen nach kleinlichen Fehlern und Flecken die Schönheit des Ganzen übersehen und verachten, oder zweyer Quinten wegen vielleicht ein Meisterwerk zum Feuer verdammen wird: so wage ich es immerhin und suche Ihren Wünschen gerecht zu werden.

Ich werde Ihnen also so viel aus der Theorie des Generalbasses*) und der Setzkunst deutlich zu machen suchen, als Sie brauchen, um Ihr Gefühl

*) Da ich späterhin diese Privatbriefe zum Druck bestimmte, vorzüglich aus dem Grunde, weil wir über die Lehre von der Composition noch so wenig, wenigstens wenige solche Werke haben, die auch ein Dilettant zu lesen sich überwinden möchte: so habe ich das mehreste von dem, was blos den Generalbaß betraf und worüber wir schon musterhafte Belehrungen haben, wieder fortgestrichen. Uebrigens habe ich vorausgesetzt, daß der Leser dieser Blätter das Klavier oder doch sonst ein Instrument spiele, und einige, wenn auch nur geringe Kenntnisse vom Generalbasse besitze. Sollte Letzteres nicht der Fall seyn, so muß der siebente Brief zuerst gelesen werden. Vieles von dem hier Ausgeführten wird übrigens derjenige, der einen ordentlichen Klavierunterricht genossen hat, schon gehört haben, doch aber vielleicht nicht so ausführlich, nicht mit dieser Anwendung, und mit den gehörigen Gründen unterstützt. Da aber auch ich von meiner Fehlbarkeit überzeugt bin, so wird mir jede gesittete Belehrung willkommen seyn.

zu regeln und Ihren Urtheilen Gründe hinzuzufügen, auch die feinern Kunstschönheiten mitzufühlen, und Ihren erwanigen eigenen Versuchen Form und Regelmäßigkeit zu geben. Logische Definitionen und Beweise, und ein strenges System erwarten Sie aber nicht; denn das wäre ja im Grunde weiter nichts, als eine höfliche versteckte Abweisung Ihrer Bitte. Troz Ihrem zum Denken gewöhnten Geiste würden Sie doch über das Geschwäze dafür und dawider bey Gegenständen, die Ihnen anfangs so unbedeutend vorkommen müssen, meinen ersten Brief ins Feuer werfen, und die folgenden unerbrochen zurückschicken. Statt dessen werde ich das Nöthige für Sie von dem Entbehrlichen sichten, es Ihnen in einer faßlichen Sprache vorzutragen und aus der Natur der Sache und der Entwickelung Ihres Gefühls meine Meinung Ihrem Verstande annehmlich zu machen suchen, so wie mich eine natürliche Ideenfolge nach und nach auf die verschiedenen Materien führen wird. Um aber das Fach gründlich zu durchschauen, wirklicher Generalbaßspieler oder Komponist zu werden, müssen Sie doch eigentliche Lehrbücher darüber studieren, und nur dieses Studium will ich Ihnen durch meine Briefe erleichtern. Zum Nebengebrauch über Stellen, die Ihnen zu kurz übergangen oder nicht deutlich genug gefaßt zu seyn scheinen, rathe ich Ihnen, Sich Türks äusserst verständlich und gründlich abgefaßte Anweisung zum Generalbaßspielen, so wie seine musterhafte größere Klavierschule für Lehrer und Lernende anzuschaffen; Sie werden sie fast nie ohne

ohne befriedigende Belehrung aus der Hand legen. Jezt ohne weiteren Aufenthalt zur Sache!

Sie werden mir zugeben, daß das schönste Liedchen, was Sie blos von Einer Stimme singen hören, lange nicht den Eindruck auf Sie macht, als wenn Sie einen auch ganz einfachen Gesang von mehrerern Stimmen zugleich vortragen und immer eine die andere zweckmäßig begleiten hören. Die Art und Regel, wie eine solche mehrstimmige Musik geschaffen werden muß, ist es eben, die ich jezt im Begrif bin, Ihnen darzustellen. Den bloßen Gesang nemlich, oder die Folge wohlgeordneter Töne Einer und derselben Stimme, die also nie zusammen, sondern immer nach einander eintreten, nennt man eine Melodie, im Gegensatz der Harmonie, die nicht aus einer Reihe einzelner Töne, sondern aus einer Folge von Ackorden besteht. Solche Ackorde entstehen aber, wenn wir mehrere Töne dadurch in Verbindung seßen, daß wir sie zugleich (nicht blos nach und neben, sondern auch mit einander) tönen lassen; wenn wir zu jedem Tone, den die Haupt- oder Oberstimme (die die Melodie führt) angiebt, noch mehrere Töne hinzusetzen, und so der Melodie die Harmonie hinzufügen.

Im gewöhnlichen Sprachgebrauch verbinden wir jedoch mit diesen Wörtern, und besonders mit den davon abgeleiteten Adjectivis: melodisch, harmonisch, zugleich den Nebenbegrif des Wohlklingenden und Angenehmen, und schliessen das Widrigklingende, Unsangbare und Dissonirende davon aus.

Die

Die Dissonanzen gehören aber demohngeachtet noch wesentlicher zur Harmonie, als die bittern Gewürze zu einer schmackhaften Kraftbrühe.

Was man Generalbaß nennt, ist eigentlich nichts als das Skelett dieser harmonischen Begleitung, welche letztere vielleicht in der Menge von Stimmen sehr zerstreut liegt, oder wegen zu weniger oder zu vieler Stimmen nicht alle Töne enthält, die zu dem Ackorde gehören, oder zuviel, mehrere doppelt und dreyfach. Diejenige Stimme nun, die zur bessern Uebersicht des Ganzen diese Ackorden blos nach ihren wesentlich nothwendigen Tönen angiebt, wo nichts zu viel, nichts zu wenig vorkommt, ist die Generalbaßstimme; gleichsam eine verjüngte Landschaft und zugleich die ganze Grundlage (Fundament) des übrigen. –

Wenn diese Kunst der Harmonie erfunden worden, läßt sich mit Gewißheit nicht angeben. Was von der Musik der alten Griechen und Römer gefabelt wird, wollen wir auf sich beruhen lassen. Die ältesten Spuren, die wir von wirklich harmonischer Komposition, und insbesondere von unsrer Musiksprache, und allen unsern Zeichen, die Töne auch fürs Auge darzustellen, haben, sind aus dem eilften Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung. Ein italiänischer Mönch in Arezzo, Namens Quido soll zuerst, statt der bisher üblichen Bezeichnung mit Buchstaben, die kürzere und bequemere Methode gewählt haben, für jeden Ton eine simple Linie übers Papier zu ziehen, und an der Stelle, wo die-

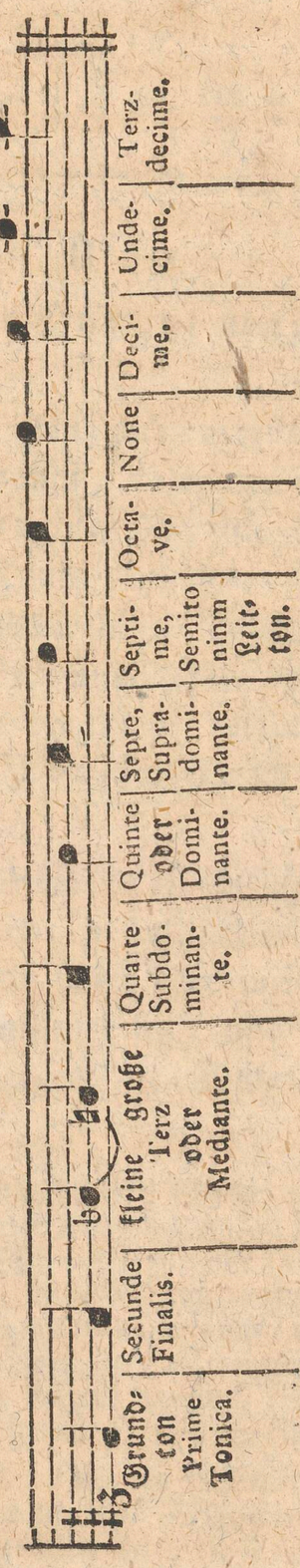
dieser Ton angegeben werden sollte, auf diese Linie einen Punkt zu setzen. Seinen Schülern schien aber diese verbesserte Methode doch noch zu weitläuftig und schwierig, indem man für jeden einzelnen Ton eine besondre Linie ziehen mußte, und also die Menge Linien schwer übersehen konnte. Jean de Meur kam daher auf den Einfall, auch die Zwischenräume zwischen jeden zwei Linien zu benutzen und für einen besondern Ton gelten zu lassen, der denn ebenfalls mit einem Punkt an der Stelle markirt wurde, wo er angegeben werden sollte. – Die dem Generalbaß eigenthümliche und jetzt gewöhnliche Bezeichnung durch Ziffern ist noch viel jünger, und erst im Anfange des 17ten Jahrhunderts durch einen italiänischen Komponisten, Ludovico Viadara erfunden. Sie gewährt zwar die schnellste Uebersicht der Harmonie, hat aber auch oft großen Mangel an der nöthigen Bestimmtheit; doch haben die neuern Verbesserungsvorschläge deshalb von Sulzer, Marpurg, Bach und Kirnberger noch keine allgemeine Beystimmung und Aufnahme gefunden. – Als theoretische Wissenschaft trat die musikalische Theorie in der litteratur noch später auf und das erste vollständige System, was wir haben, ist von dem scharfsinnigen Franzosen Jean Baptista Rameau (gebohren zu Dijon 1683, starb 1764 zu Paris,) im Jahr 1740 herausgegeben. Dieses trug vorzüglich Friederich Willhelm Marpurg (gebohren zu Seehausen in der Altmark 1718, starb 1795 zu Berlin) mit ansehnlichen Verbesserungen nach Deutschland über, fand aber an seinem ehemaligen Lehrer; Joh. Philipp Kirnberger (geb. in Thüringen 1721,

starb

starb 1783 in Berlin) einen heftigen Gegner. Die Schriften dieser beyden Männer sind bis jetzt noch die wichtigsten Quellen für unsere musikalische Theorie; und man hat in neuern Zeiten ihre oft sehr abweichende Meinungen zu vereinigen, oder doch einen schicklichen Mittelweg einzuschlagen versucht, worin mir aber bis jetzt noch Daniel Gottlob Türk (Musikdirektor in Halle) am glücklichsten gewesen zu seyn scheint. Vorzüglich belehrend und gut sind auch die musikalischen Artickel in Sulzers Theorie der schönen Wiss. und Künste, die sich größtentheils von unserm würdigen J. A. P. Schulz herschreiben, und die zugleich das Empfehlende einer schönen deutlichen Sprache für sich haben. – – –

Zu Seite 11

Tabula 1 a.



Zweyter Brief.

über die Wahl der Tonart und Tonleiter.

Eins der ersten und vorzüglichsten Stücke, worauf der Komponist, besonders bey Singsachen, sein Augenmerk zu richten hat, ist, daß er eine schickliche Tonart und Tonleiter wähle. Sie wissen, daß man die Frage: aus welchem Tone geht das Stück? gewöhnlich nach der Schlußnote des Basses beantwortet, und nach der darin vorkommenden großen oder kleinen Terz *) entscheidet, ob es aus dur oder moll gehe.

Einem unverdorbenen Gefühl kann es wohl nicht schwer werden, zu bestimmen: ob dem Geiste eines Gedichtes die harte oder weiche Tonart (dur oder moll) angemessener sey, und doch fehlt mancher Komponist dagegen **). Wahrscheinlich aus dem sehr

*) Zur Erinnerung an ihre Stelle, und die Bedeutung dieser und andrer Kunstnamen soll Fig. 1. dienen, bey der aber der Ton c zum Grunde liegt; ändert sich dieser Grundton, so ändert sich natürlich auch alles folgende. Uebrigens ist es bekannt, daß in der Durtonart die große Terz, in der weichen oder Molltonart aber die kleine Terz vorkommt, z. B. in c dur muß e, in c moll es vorkommen; in d dur fis, in d moll f u. s. w.

**) Selbst in Zelters neusten treflichen Liedern muß nach meinen Gefühl in dem Göthischen: Wer nie sein Brodt mit Thränen aß ꝛc. auch nicht das Vor- und Nachspiel und noch weniger der Schluß des Gesanges dur, sondern moll seyn.

sehr natürlichen Vorurtheil, daß moll nur traurige, dur nur fröhliche Stimmungen ausdrücken könne. Wenn man jedoch bedenkt, wie unsre mehrsten Empfindungen gar nicht rein und einfach, sondern sehr gemischter Natur und aus mannigfaltig abstehenden kleinern Regungen und Empfindungen zusammengesetzt sind, wovon bald diese, bald jene die Oberhand hat; daß man auch vor Freuden weinen, vor Verzweiflung lachen kann: so wird man mit der Entscheidung hierüber nicht so voreilig seyn. Zur Probe will ich Ihnen die Schillersche Ode an die Freude vorlegen, und es soll Ihnen warlich nicht ganz leicht werden, die darin herrschende unstreitig sehr gemischte Empfindung in ihre Hauptbestandtheile zu zerlegen. – So wenig sich aber den Empfindungen selbst ein bestimmtes Gesetz oder System unterschieben läßt, eben so wenig kann man dem Komponisten eine sichere Regel geben, welche Tonart (ob dur oder moll?) er in jedem einzelnen Falle zu wählen habe. Dies muß man einzig seinem unverdorbenen geläuterten Geschmack und Gefühl überlassen.

Noch schwieriger ist die Wahl der Tonleiter, oder, wie man gewöhnlich zu sagen pflegt, des Tones, aus dem ein Stück gehen soll – ob aus d oder f oder g, sey auch übrigens die Dur oder Molltonart schon bestimmt. Hier giebt es nun einen großen Streit unter den Meistern der Kunst. Ein Theil – vorzüglich Sulzer – behauptet, jede Tonleiter habe ihren eigenen, vor allen andern gar sehr verschiedenen Charakter; die andre Partey sagt: Nein,

Nein, sie sind alle gleich, was ihr da zu hören glaubt, ist nichts als Trug und Täuschung. Ich will darauf wetten, l. Fr., Sie schlagen sich auf die erste Seite und ich muß Ihnen nur gestehen, es gieng mir anfangs nichts besser. Ueberhaupt glaub ich, daß die Frage, so unbestimmt gestellt, nicht gut entschieden werden kann, und daß die Streiter sich bald würden vereiniget haben, wenn sie sich nur vorher gehörig mit einander verständigt hätten.

An und für sich betrachtet müssen alle Tonleitern bey uns Neuern den nemlichen Charakter haben, da jede derselben die nemliche Temperatur hat und in Tönen von gleicher Weite fortschreitet. In jeder Tonleiter, vorausgesetzt, daß die Tonart dur ist, fallen die halben Intervalle zwischen der 3ten und vierten, 7ten und achten Stufe, und der Abstand von der Terz zur Quarte, von der Quinte zur Sexte ist in c dur so groß wie in e dur. Nur die beyden Tonarten: dur und moll haben einen ganz verschiedenen Charakter, eben weil die Stufenfolge ihrer Töne so verschiedenartig ist *). Die leichteste Widerlegung Sulzers ist, wenn man ihn frägt: wie denn in Einer und derselben Tonleiter, die nach seiner Behauptung doch einen ganz bestimmten eigenthümlichen Charakter haben soll, so verschiedenartige Empfindungen und Gesänge gleich passend und schön

habe

*) Denn in moll fällt der erste sogenannte halbe Ton auf die 2te und 3te Stufe, statt daß er in dur, wie schon gesagt, auf die 3te und 4te fällt; d. h. in *c moll* z. B. ist der Abstand von d zu es viel kleiner als der von es zu f; in *c dur* aber ist der Abstand von d zu e größer als der von e zu f.

habe komponirt werden können? Warum z. B. der Kunstverständige Graun das, wegen seiner Fürchterlichkeit berüchtigte Chor in der Iphigenie, eben so gut in es dur gesetzt hat, als seine schmelzende Arie: Ihr weichgeschafnen Seelen ꝛc. im Tod Jesu? — Aus den Ihnen mehr bekannten Göthisch-Reichardtschen Liedern fällt mir nur gleich das Wechsellied zum Tanze ein, was in seinen beyden Theilen trotz der gleichen Tonart und Tonleiter (beydes ist c dur) doch seinen verschiedenen Charakter sehr treffend ausdrükt. Dergleichen Beyspiele werden Sie selbst noch mehrere wissen und finden; also von der Tonleiter allein kann wol der Charakter des Stücks nicht abhängen.

„Nun — werden Sie sagen — wenn Ton Ton ist für uns, warum soll der Komponist sich denn erst lange quälen, welche Tonleiter er zu dem vorliegenden Stück ergreife?" — Liebe Freundin! was für sich allein betrachtet unbedeutend ist, wird unter Umständen, und in Verhältniß und Gesellschaft mit andern Dingen oft sehr wichtig. Denken Sie nur an die unbedeutenden Stecknadeln; können Sie sie wohl bey einem einzigen Anzuge ganz entbehren, oder ist es gleichgültig, wo sie hingesteckt werden? — So auch hier. Hängt von der höher oder tieferliegenden Tonleiter nicht der größere oder kleinere Umfang und damit auch die Anmuth der Singstimme ab? von der vielfachem Vorzeichnung nicht die leichtere oder schwerere Ausführung der Passagen? Wird es Ihnen angenehm seyn, wenn Sie im Augenblick, wo die Musik Freude, Schnelligkeit, Hüpfen

pfen und Springen athmen soll, alle Spieler sich krüppeln und quälen sehen, hier einen falschen, dort einen knarrenden oder kreischenden, oder von manchem gar keinen Ton hören? Und doch hängt diese Execution eines Musikstückes größtentheils von der Wahl der Tonleiter ab. — Viele Instrumente sind auch in mancher Tonleiter gar nicht, oder doch nur wenig brauchbar. Die Pauken und Trompeten verlieren nicht allein viel von ihrer Kraft und Wirkung, wenn sie zu hoch oder niedrig gestimmt werden, sondern riskiren auch wol zu zerspringen. Die Fagots sind vorzüglich nur bey den Tönen, die b Vorzeichnung, so wie Flöten und Hoboen bey denen zu gebrauchen, die ♯ Vorzeichnung haben; die Clarinetts spielen nie anders als aus b c und es dur; fast eben so eingeschränkt ist auch der Gebrauch der Hörner. Selbst diejenigen Instrumente, die aus und in allen Tönen gespielt werden können, (wie z. B. alle Saiteninstrumente, Geigen, Bratsche, Violoncell) bringen nach Verschiedenheit der Tonleiter eine ganz andere Wirkung hervor. Sie spielen zwar diese Instrumente nicht, und kennen sie also auch nicht, aber Sie werden doch wissen, daß die blos angestrichenen Saiten einen viel grellern durchschneidenden Ton angeben, als wenn man denselben durch das Aufdrücken eines Fingers auf die Saite hervorbringt. Die Tonleiter also, wo letzteres immer oder doch öfterer als gewöhnlich der Fall ist, (z. B in b und es und as dur oder moll) muß gedämpfter, weniger rauschend klingen, und einen ganz andern Anstrich haben als diejenige, (z. B. e oder a dur), wo viele bloße Saiten angestrichen werden,

die

die man überdies noch verstärken, und erforderlichenfalls doppelt ( ) tönen lassen kann.

Der Komponist also, der ein mehrstimmiges Werk für verschiedene Instrumente bearbeitet, muß sehr sorgfältig in der Wahl der Tonleiter seyn; er muß sogar auf die Menschen Rücksicht nehmen, die seine Arbeit aufführen sollen, und wissen, wie viel oder wenig Schwierigkeiten sie zu überwinden im Stande sind; denn daß es auf dem Blatte richtig und schön dasteht, kann dem Zuhörer nichts helfen. – Aber auch auf Ihrem Klaviere allein, ohne weiteres Accompagnement und ohne Rücksicht, ob eine Tonleiter schwerer oder leichter zu executiren ist, findet sich eine gewisse natürliche Verschiedenheit unter den Tonleitern, und eine klingt sanfter, die andere heitrer und rauschender. Wahrscheinlich rührt das davon her, daß die Obertasten kürzer sind und also weniger Schwungkraft haben, und daß man bey dem Saitenaufziehen immer von fünf zu fünf Tönen eine etwas dünnere Saite nimmt, wodurch denn eine Tonleiter – gewöhnlich ist dies es dur – wenigstens zwey hervorstechende Haupttöne bekommt, und die andern an Kraft zu übertreffen scheint.

Jetzt, glaub ich, werden Sie mit beyden Parteyen ausgesöhnt seyn, l. Fr.! werden mir zugeben, daß unsre Tonleitern an sich keinen verschiedenen Charakter haben, daß aber dennoch der Komponist bey der Wahl derselben andrer wichtiger Nebenumstände wegen sehr sorgfältig seyn muß.

Aber

Aber warum unsere Tonleitern? Weil die Alten andere hatten. Damit Sie Sich gelegentlich auch von der gelehrten Seite zeigen können, will ich Ihnen, soviel ich weiß und zu frommen scheint, davon mittheilen.

Erstlich merken Sie Sich, daß die Alten eine ganz verschiedene Temperatur und Stimmungsart von der unsrigen hatten, und daß insbesondere diejenigen Töne, die wir jetzt halbe nennen, bey ihnen lange nicht alle im Gebrauch waren. Die Alten kannten deshalb auch unsern Unterschied zwischen dur und moll nicht, sondern Tonart und Tonleiter war ihnen eins und gleich bedeutend.

Eigentlich hatten sie deren nur sechs, die sich durch die Stelle unterschieden, wo die halben Töne zu stehen kamen, indem man immer von einem ganz andern Schluß- oder Grundton ausgieng: 1) die jonische Tonart oder unser c dur c d e^{v} f g a h^{v} c. 2) die dorische d e^{v} f g a h^{v} c d, worin ursprünglich der sogenannte große Glauben gesetzt ist, den wir alle Sonntage so schön falsch spielen hören. 3) Die phrygische e^{v} f g a h^{v} c d e. 4) Die lydische f g a h^{v} c d e^{v} f. Sonderbar ist es, daß man gewöhnlich und schon bey den alten klassischen Dichtern die lydische Tonart sanft, und die phrygische rauh und hart genannt findet; nach der Natur sollte man sie gerade umgekehrt charakterisiren; oder, wenn man aus kindlichen Respekt gegen die Alten nicht widersprechen will, so muß man annehmen, daß durch die Länge der Zeit die Namen verwechselt sind. 5) Die mixolydische, die aus einem jonischen und ei-

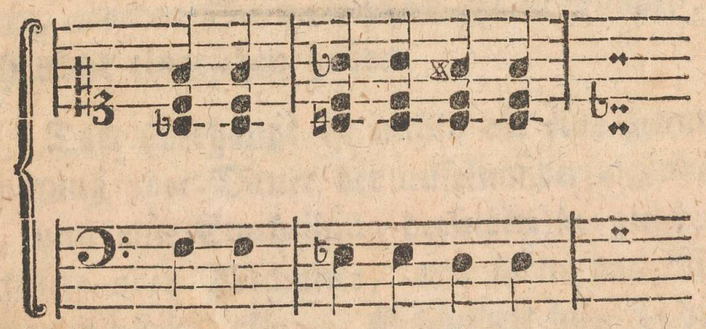
 nem

nem dorischen Tetrakkord zusammengesetzt ist: g a h˅c – d e˅f g und 6) die äolische Tonart, die wieder aus einem dorischen und einem phrygischen Tetrakkord besteht: a h˅c d – e˅f g a. Für den Ton h konnte es keine eigne Tonart geben, weil in dieser nicht allein die Terze klein und also nach den Grundsätzen der Alten dissonirend, sondern auch die Quinte falsch und unrein, und also keine richtige Schlußkadenz möglich gewesen seyn würde. –
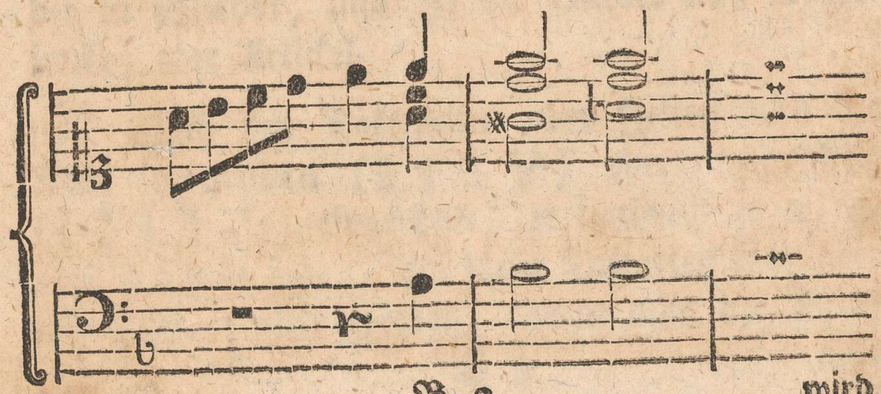
Aus diesen sechs ursprünglichen Tonarten machte man nun noch sechs Nebentonarten, die den Namen der plagalischen (oder speciell der hypojonischen, hypodorischen u. s. w.) Tonarten führten, indem man den Grundton eine Quarte heruntersetzt; also da die jonische von c anfing, die hypojonische von g anfangen ließ. Es wird Ihnen zwar scheinen, als würde dadurch die hypojonische Tonart mit der mixolydischen gleich, das war aber nicht. Eine eigenthümliche Schlußart und Modulation, die sich nach den Regeln der jonischen und nicht der mixolydischen richten mußte, unterschied sie genau. Eine weitre Ausführung dieser Antiquitäten würde hier nicht an der rechten Stelle stehen; ehe ich jedoch diesen meinen langen Brief schließe, will ich ihn noch um einige Zeilen verlängern und Sie mit einer Eintheilung bekannt machen, die wichtiger für uns ist, und von der häufig gesprochen wird.

Man unterscheidet nemlich bey jeder unsrer Tonleitern die diatonische, d. i. wo die Octave in ihrer gewöhnlichen Ordnung und Regel (c d e f g a h c

h c oder e fis gis a h cis dis e) fortschreitet, von der chromatischen Tonleiter, worinn Töne vorkommen, die eigentlich nicht zu der Tonleiter gehören, sondern wodurch schon in eine andre modulirt wird, z. B. in c dur: c d e *fis* g; in e dur e f fis g gis a u. s. w. Außerdem giebt es noch eine enharmonische Verwechselung der Tonleitern, wenn nemlich derselbe Ton, welcher der zum Grunde liegenden Tonleiter gemäß, mit 𝄪 oder b bezeichnet worden, sogleich darauf wieder mit dem entgegengesetzten fremdartigen Versetzungszeichen beschrieben, und so die ganze Tonleiter plötzlich in eine andere verwandelt wird. Das erste Beyspiel



ist aus der Reichardt-Göthischen Rapsodie: „Ach, wer heilet die ꝛc., wo durch die Verwandlung der Note gis in fis die Ausweichung aus f moll in g moll bewirkt wird. In dem zweyten Beyspiele



wird durch die Umänderung des gis in as aus a in c moll ausgewichen.

Das sey nun für heute genug. Wenn Ihnen dadurch das Gelüste nach Kunstgeheimnissen noch nicht verleidet ist, so sollen Sie künftig noch schönere Sachen über die Natur des Taktes zu lesen bekommen. Mit u. s. w.

Dritter Brief.

Ueber den Unterschied der Taktarten und vom Rythmus.

Die Nothwendigkeit und Wichtigkeit des Taktes werden Sie auf den Bällen leider wol zu oft gefühlt haben; daß er aber auch ausser den Tänzen dem Komponisten sehr wichtig seyn muß, und daß die Unbekanntschaft mit seinem Wesen oft die schönsten Melodien und Gedanken entstellt und widrig macht, werden Sie auch schon oft empfunden, wenn auch nicht eingesehen haben.

Takt überhaupt ist nichts als eine genaue Bestimmung oder Dauer der aufeinanderfolgenden Töne, und eine Eintheilung derselben in gleichmäßige Schritte oder Abschnitte, um so in das Mannigfaltige Einheit, also — Schönheit hineinzubringen.

Jeder Takt, der ein kleines Ganzes für sich bildet, zerfällt nun wieder 1) in Theile oder Zeiten als seine Hauptabschnitte; diese Theile 2) wieder in Glieder, und 3) die Glieder nun in Gelenke, oder Artickel.

Nach den Takttheilen oder Zeiten wird der Takt in graden ($\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{12}{8}$) oder ungraden ($\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{16}$) eingetheilt, je nachdem er 2, 4, oder 3 Theile hat. Jede dieser Taktarten kann aber wiederum triplirt werden, indem man die Theile

aufs neue, nicht wie gewöhnlich in 2 oder 4, sondern in 3 Glieder zerfällt; und so entsteht dann aus dem ungraden Takte der $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$, aus dem graden der $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{12}$ $\frac{6}{16}$ Takt.

Dies wird auch durch die Taktvorzeichnung gewissermaßen angedeutet. Nemlich in der Regel zeigt die obere Zahl die Anzahl oder Menge der Takttheile, die untere den Werth und die Größe dieser Theile an; $\frac{4}{4}$ z. B. heißt, der hier vorkommende Takt besteht aus zwey Theilen, und zwar ist jedes Takttheil eine Viertelnote. $\frac{3}{8}$ heißt: hier sind drey Takttheile, wovon jedes den Werth eines Achtels hat. – Nur bey den triplirten Taktarten ist dies etwas anders. Da zeigt die obere Zahl nicht die Menge der Takttheile, sondern der Taktglieder, so wie die untere den Werth dieser Glieder an. Es ist aber schon bekannt, daß bey diesen Taktarten je und je drey Glieder einen Takttheil ausmachen; z. B. $\frac{6}{8}$ heißt, hier giebt es sechs Taktglieder, wovon jedes ein Achtel ist, folglich nur 2 Takttheile; 

„Wozu aber die Menge Taktarten? werden Sie fragen. Ist es nicht einerley, ob ich Einen $\frac{4}{4}$ oder zwey $\frac{2}{4}$ Takte mache? Hätte z. B. Reichardt in dem Liede: Die ihr Felsen und Bäume bewohnt, ihr heilsamen Nymphen ꝛc. statt des schwerzuübersetzenden $\frac{6}{8}$ Takts nicht lieber $\frac{3}{8}$ wählen und jeden seiner langen Takte in drey kleinere zerfällen können?“

Nein,

Nein, liebe Freundin! ganz und gar nicht, da jede dieser Taktarten einen ganz verschiedenen Charakter hat und auf ganz andere Art vorgetragen werden muß, was leider nur viele Komponisten und Schüler nicht zu wissen scheinen.

Im graden Takte ist wechselsweise immer ein Takttheil lang, der andere kurz; und zwar muß da, wo mehrere lange Takttheile in Einem Takte vorkommen (z. B. $\frac{4}{4}$) der erste mit vorzüglichem Nachdruck; der dritte zwar auch lang, aber doch weniger wichtig vorgetragen werden. (= – ∪ – ∪). Will ich also ein Stück setzen, wo jeder lange Takttheil gleich wichtig und kraftvoll vorgetragen werden soll, so muß ich eine Taktart wählen, wo in jedem Takt nur Ein langer Takttheil vorkommt; etwa $\frac{2}{4}$, wo es immer gleichmäßig fortgeht: – ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ |.

Im ungraden Takte ist immer der dritte Takttheil lang und eben so auch im triplirten Takte immer das erste, und dann wiederum das 4te, dann das 7te Taktglied lang, die zwischen einliegenden aber kurz; das erste lange Taktglied in jedem Takte erhält auch hier vorzüglichen Nachdruck, so daß das Schema des $\frac{6}{8}$ Takts dieses ist | = ∪∪ – ∪∪ | = ∪∪ – ∪∪ |. Im $\frac{3}{8}$ Takt aber geht es gleichförmig fort – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪

Ein ganz grober Irrthum ist es, wenn gar einige glauben, aus dem Sechsachteltakt Zweyvierteltakt machen zu können, indem sie jede drey Achtel wie ein Triol vortragen. Sie verrathen dadurch ihre Unwissenheit mit der eigenthümlichen Natur

die-
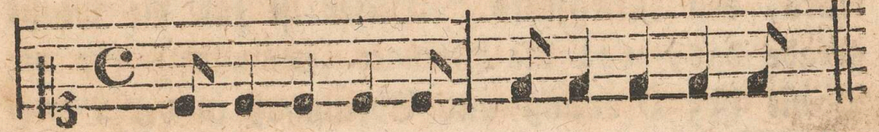
dieser musikalischen Figuren. Denn 1) sollen die Triolen einen leichten hüpfenden Charakter haben, drey einzelne Achtel aber müssen schwer und kräftig vorgetragen werden; 2) soll sich kein wirkliches Triol auf mehr als Einen Akkord gründen, bey den einzelnen Achteln erhält aber jede, oder doch die erste und dritte Note eine besondere Harmonie. – Hieraus werden Sie schon von selbst sehen, daß $\frac{2}{4}$ oder gar $\frac{2}{8}$ Takt weit leichter vorgetragen werden muß, und mehr zu leichten und angenehmen Gemüthsbewegungen paßt, als $\frac{4}{4}$ Noch lebhafter an Bewegung und Ausdruck ist $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ der hüpfenden Fortschreitung wegen.

Nach den Regeln der Kunst soll die eigentliche Schlußnote (Verzierungen und Vorhalte kümmern uns hier nicht) als der wichtigste Ton auf das stärkste lange Taktglied = fallen, und hiernach läßt sich denn auch am öftersten und leichtesten die gute oder schlechte Wahl der Taktart beurtheilen. Freilich enden sich die Gedichte oft so, daß man ohne gegen die Deklamation zu verstoßen, die Regel nicht befolgen kann; denn welches geübte Ohr könnte auf einer kurzen Endsylbe einen nachdrücklichen langanhaltenden Ton vertragen, oder die unverhältnißmäßige Dehnung der vorletzten Sylbe über einen ganzen Takt hinaus (z. B. in Reichardts Liedern, den Schluß von: „Den einzig Psyche ꝛc.) schön finden? Aber man muß sich bey diesen weiblichen Füßen am Schlusse des Gedichts so helfen, oder es so machen, wie es bey unsern deutschen Liedern zuerst und mit vielem Glück unser Schulz versucht hat, und

und à la recitativ schließen. In den Reichardtschen Liedern finden Sie dieses Hülfsmittel auch gebraucht in der Rhapsodie: Ach wer heilet ꝛc. und im Ganymed; so auch in Zelters neuesten Liedern, in dem: „Heiß mich nicht reden ꝛc.
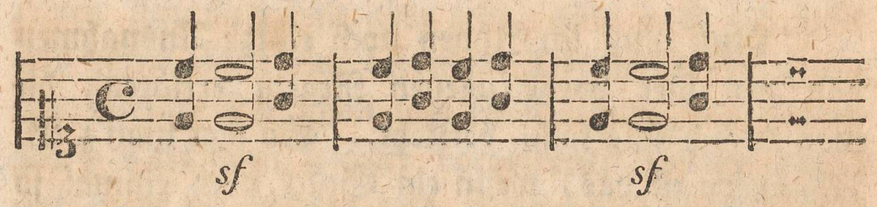
Nun muß ich Ihnen noch einige Ausnahmen von den hier vorgetragenen Regeln erklären, die man auch häufig falsch versteht. So sagt man z. B. *Allabreve* ist das, wenn ein Stück noch einmal so geschwind gespielt wird, als das Taktmaaß vorgezeichnet steht. Freilich ist dies ein äusseres Merkmal davon, aber das hätte man auch durch andre Ueberschriften z. B. Prestissimo, con brio, con fucco u. s. w. erzwingen können. Das innere wesentliche Kennzeichen des Allabreve oder Alla Capella ist, daß es nur zwey Takttheile hat – ∪ | – ∪ | und dadurch die Viertel im $\frac{4}{4}$ Takte zu Taktgliedern macht. Deshalb kann es auch vernünftigerweise in keiner kleinern Taktart gesezt werden, erfordert einen sehr kräftigen markirenden Vortrag, und ist nur bey ernsten feurigen Empfindungen anwendbar.

Häufig hat dem Komponisten auch beliebt, das Taktmaaß zu verrücken, und stellenweise gegen den Strom zu schwimmen. Zweckmäßig kann man dieses Kunststück nur anbringen, wenn man Schrekken, Verwirrung oder Unentschlossenheit ausdrücken will; und man bewirkt es dadurch, daß man die Noten synkopirt,
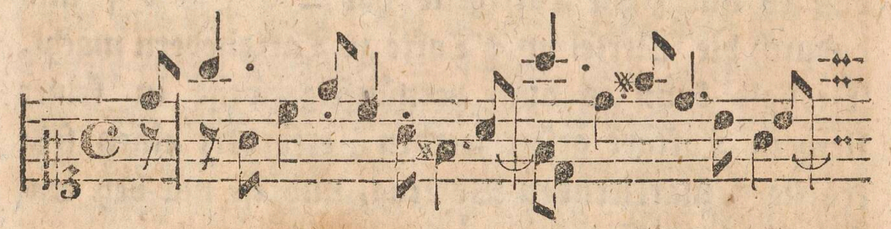


oder

oder auf die schlechten Takttheile ein forte oder eine dissonanz legt und sie so zu guten Takttheilen erhebt. Diese musikalische Figur nennt man *Tempo rubato*, und ein Beyspiel davon finden Sie in Mozarts Ouverture zu Cosi fan tutti.



Als Unterakt dieser Taktverrückung können Sie Sich noch das sogenannte *Obstinato* merken, wo man nemlich immer eine Stimme gegen die andre arbeiten läßt, wo alles gegen einander widerspenstig und aufsätzig zu seyn scheint, und der Zuhörer am Ende nicht recht weiß, wie er daran ist. Das Beyspiel



ist aus Zumstegs Composition der Bürgerschen Ballade: die Entführung.

Lassen Sie uns bey dieser Gelegenheit auch noch in der Kürze eine Materie berühren, die ziemlich trocken ist, und die ich ihrer Wichtigkeit wegen doch nicht ganz übergehen kann. Ich meyne die furchtbare Klippe aller jungen Compositeurs, den Rythmus. Dieser ist für die Musik gerade das, was die Versart (metrum) für die Poesie ist; Ordnung und Ebenmaaß in der Bewegung.

gung. So wie aus mehreren Takttheilen ein Takt entsteht, so entsteht aus mehreren Takten, die einen Abschnitt, ein kleineres Ganzes bilden, der Rythmus; mehrere solche rythmische Abschnitte bilden eine musikalische Periode, und diese endlich ein ganzes Stück. Daß unsre Sprache einen ähnlichen Gang geht, brauch ich Ihnen Beyspielsweise wol nicht erst auseinanderzusetzen; aber das muß ich doch bemerken, daß die Verletzung dieses rythmischen Ebenmaaßes eine Sünde wider den heiligen Geist, (versteht sich, Geist der Musik) ist, und nur aus dem nemlichen Grunde, den ich oben für die Verrückung des Taktes anführte, entschuldigt werden kann. Doch erlaubt man auch wol in Singstücken, während dessen, daß die Singstimme pausirt, einen unrythmischen Takt einzuschieben. Gewöhnlich besteht der Rythmus aus 4, auch wol aus 2 Takten; eine ungrade Anzahl ist fehlerhaft.

Heute fürchte ich Sie fast zu lange gequält zu haben mit meinen trocknen Demonstrationen, dafür hoffe ich Sie aber auch das nächstemal leichter und angenehmer zu unterhalten.

Vierter Brief.

Ueber Melodie, musikalische Declamation, Interpunction und Figuren.

Ueber die Fassung der Melodie läßt sich im Allgemeinen wenig sagen; sie richtet und modificirt sich nach dem Charakter und Geiste des Gedichts, und der Situation, worinn sich die sprechende Person befindet. Vorzüglich muß man sich hüten, daß man nicht den Umfang der Singstimme überschreitet, weder in der Höhe, noch in der Tiefe zu sehr ausschweift, noch weniger aber große oder doch schwer zu treffende Sprünge vorschreibt, weil sonst die Arbeit nur von einem sehr kleinen Theil des musikalischen Publikums benutzt und genossen werden kann.

Alle überflüßigen und nicht zur Ergänzung des Rythmus etwa nöthigen Dehnungen und Schnörkel in der Singstimme müssen eben so sorgfältig vermieden werden, als diejenige Mahlerey im Accompagnement, die mit der Hauptempfindung und Gemüthsbewegung des Recitirenden nichts gemein hat, sondern nur unbedeutende Nebenumstände, einzelne dichterische Ausdrücke und Bilder, oder gar längst vergangne Naturereignisse und Zustände ausdrücken soll; dies giebt dem Ganzen ein buntschäckigtes Colorit und stöhrt die natürliche Empfindung. Nur in zärtlichen

lichen und geschwätzigen Leidenschaften, möchte ich sagen, in denen sich der Sänger selbst befindet und von denen er nicht blos erzählt, kann man sich auf Einem Tone und Einem Worte etwas länger verweilen, und den Ausdruck durch mitismatische Verzierungen angenehmer zu machen suchen. In allen ruhigen Stimmungen aber, so wie in sehr heftigen Leidenschaften, wo das Herz eilt, seiner Empfindung Luft zu machen, ist Zurückhalten durch Passagen und Colleraturen unnatürlich und schwächt die Heftigkeit des Ausdrucks. In der Regel muß man wie der meisterhafte Gluk zu jeder Sylbe auch nur Einen Ton setzen; das giebt den natürlichsten Gesang und den treffendsten Ausdruck, wenn zugleich alles übrige gehörig beobachtet ist.

Zu den wichtigsten Erfordernissen einer guten Melodie gehört aber ausser ihrer Singbarkeit und Anmuth auch eine richtige Declamation und Interpunction, die bey dem musikalischen Vortrag eben so wesentlich nothwendig ist, als bey dem oratorischen, und fast auch die nemlichen Regeln hat.

Auch bey der musikalischen Declamation muß man die beyden Accente, den grammatischen, (den jedes einzelne Wort seiner Natur nach, ohne auf seine Verbindung mit andern Worten zu sehen, hat), und den rhetorischen Accent, den ein Wort nur durch die Verbindung mit andern in einem zusammenhängenden Satz, dem Sinne nach, erhält, sorgfältig unterscheiden und beobachten. Ueber den erstern belehrt die Etymologie und der Sprachgebrauch

fast

fast unwidersprechlich, und man wird nicht leicht einen vorurtheilsfreyen Menschen finden, der z. B. in dem Worte: das Gebet den Ton auf die erste Sylbe legen, die letzte kurz aussprechen, und so aus: Gebet ein: Gebet mir etwas machen sollte. Der letztre (rhetorische) Accent ist oft zweifelhafter und erfordert nicht selten die sorgfältigste Ueberlegung des Zusammenhangs und Contextes, und die genaueste Erforschung des Sinnes und der Absicht des Dichters. Denn so läßt sich z. B. die Frage: ist er da gewesen? auf vierfache Art declamiren und nach Verschiedenheit des Falles immer richtig, indem bald dieses, bald jenes Wort den Hauptgedanken enthält und darnach auch den stärksten Nachdruck und Ton erhalten muß. Frage ich blos, ob der Vorgang wirklich schon geschehen und vorbey ist, so heißt es: ist er da gewesen? Wundre ich mich zugleich, daß es geschehen ist, so klingt es: Ist er da gewesen? – War ich vorher in Ansehung der Person oder des Orts zweifelhaft, so frage ich ebenso mit Verwunderung: Ist er da gewesen? oder: Ist er da gewesen?

Der Hülfsmittel, um diese Accente in der Musik auszudrücken, giebt es vorzüglich viere:

1) wenn ich die wichtige Sylbe auf den guten (langen) Takttheil lege,

2) wenn ich die auszudrückende Sylbe durch eine Note bezeichne, die im Vergleich mit den vorhergehenden und folgenden eine vorzügliche Länge, oder
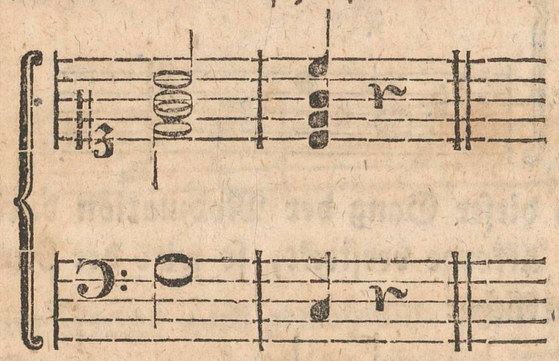
3) eine

3) eine auszeichnende Höhe oder Tiefe hat; also auch durch einen Sprung, der zwar nicht unter der Terz, aber auch nicht über die natürliche Höhe der Singstimme hinausgehen muß, wenn's von Wirkung seyn soll;

4) den stärksten Ausdruck giebt eine neueintretende dissonirende, oder höchst unerwartete Wendung und Verwechselung der Harmonie.

Oft fallen mehrere von den Accenten auf Ein Wort, oft also auch mehrere dieser Hülfsmittel auf eine Note, je nachdem ein stärkrer oder schwächrer Ausdruck erforderlich und zweckmäßig ist. –
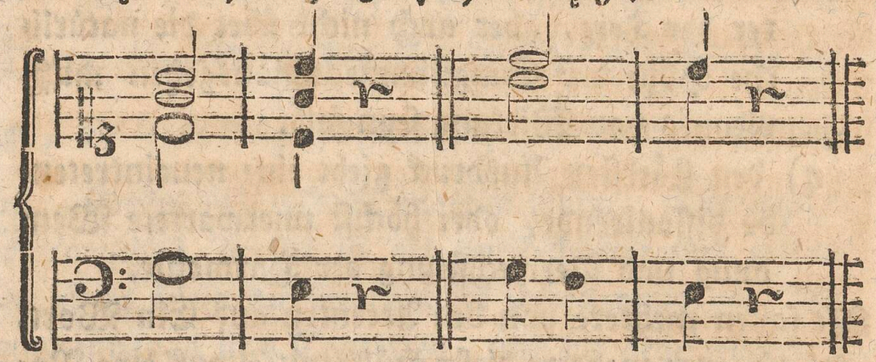
In Ansehung der Interpunction wird jeder Hauptabschnitt des Gedichtes, wo Sinn und Zusammenhang vollständig geendet ist, durch einen vollkommenen ganzen Tonschluß bezeichnet, d. h. wo nach voraufgegangenen Dominante mit dem Septimenakkorde die Tonika schließt.
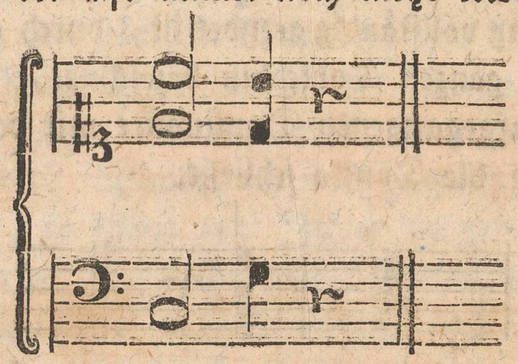


Die kleinern Untertheile, oder Perioden eines Hauptabschnitts, die zwar immer ein Ganzes für sich ausmachen, doch aber auch mit den folgenden zusammenhängen, diese Punkte werden durch einen unvollkommnen ganzen Tonschluß markirt, indem man nemlich durch Umkehrung und Versetzung der genann-

ten
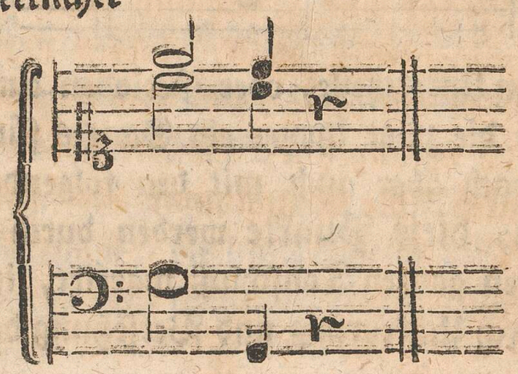
ten beiden Akkorde ihre natürliche Folge vorstellt und das Ohr noch nicht gänzlich beruhigt.



Da, wo in der Rede ein Colon (:) steht, wo also unausbleiblich noch ein Nachsatz folgen muß, setzt der Komponist einen halben Tonschluß, der mit der Dominante schließt, und die Tonika vorangehen läßt, und der also immer noch mehr erwarten läßt.
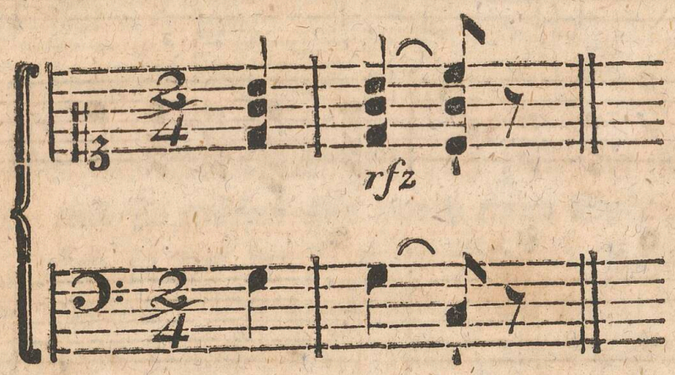


Wird auch dieser Gang der Modulation durch Versetzung der Akkorde versteckt, so wird der Ruhepunkt noch unmerklicher
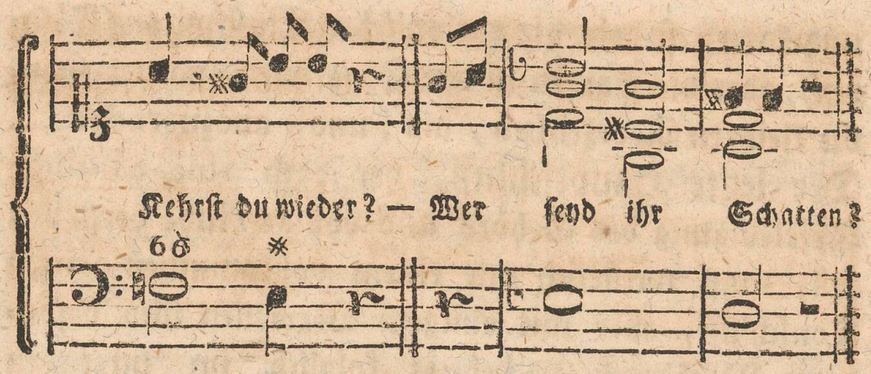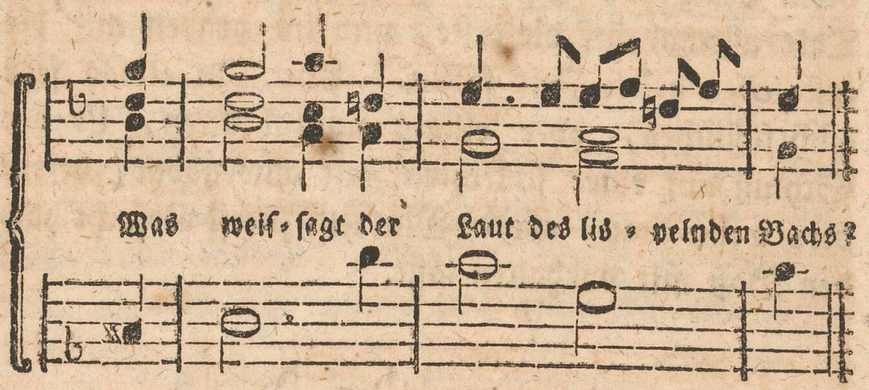


und
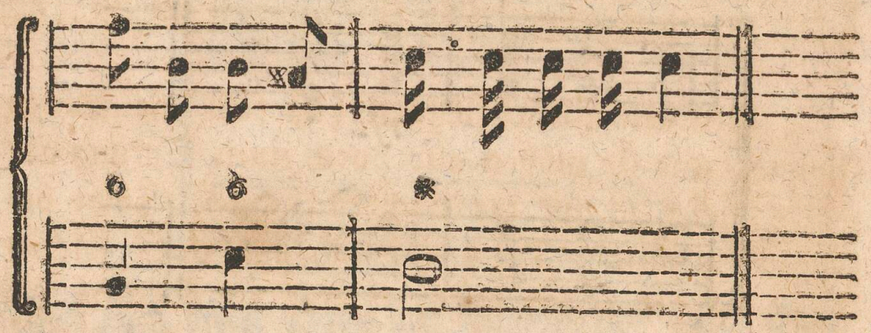
und kann, so wie die rythmischen Einschnitte (Cäsuren), oder die Pausen in der Singstimme dazu dienen, die kleinern Redezeichen, als ; und , auszudrücken. – Der letzte Hauptschluß, der doch eine gänzliche Befriedigung des Gehörs und völlige Ruhe herstellen soll, muß natürlich mit einem vollkommnen ganzen Tonschluß, aber mit einigem Verweilen und besonderm Nachdruck geschehen; folglich im ungraden Takt allemal auf die erste, und im graden auf die erste oder dritte Zeit fallen. Nur um etwas sehr leichtfaßliches, oder eiliges auszudrücken, ist der Schluß auf einer schlechten Zeit anwendbar, besonders wenn man, wie es Martini zuerst versucht hat, den Baß mit vorhalten läßt.



Eine Frage wird gewöhnlich durch die Cadence in die Dominante eingeleitet, indem man die Secunde derselben mit den großen oder kleinen Quintensextenaccorde vorangehen, also die harmonische Begleitung sinken, die Singstimme aber steigen läßt;
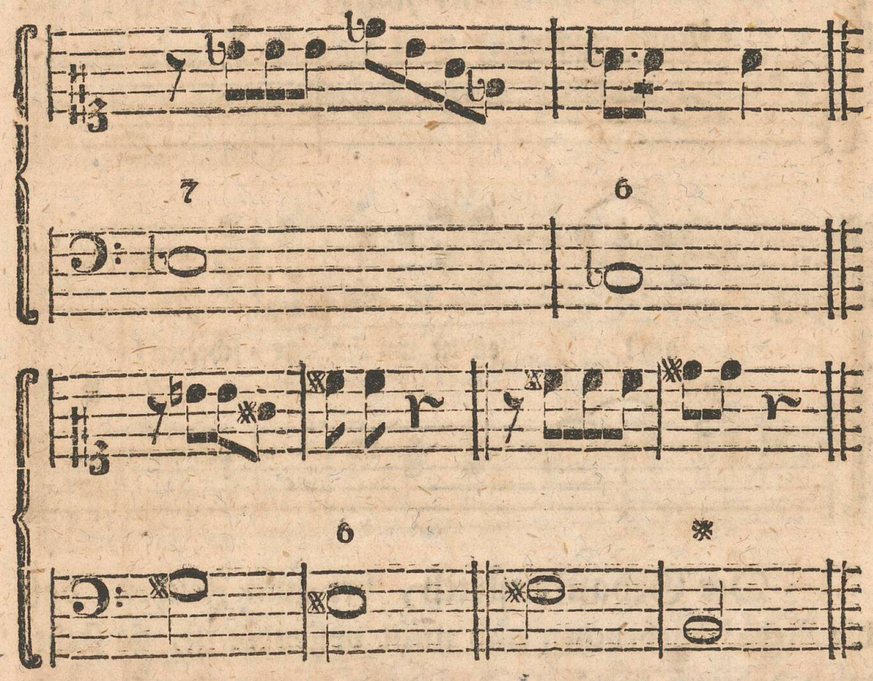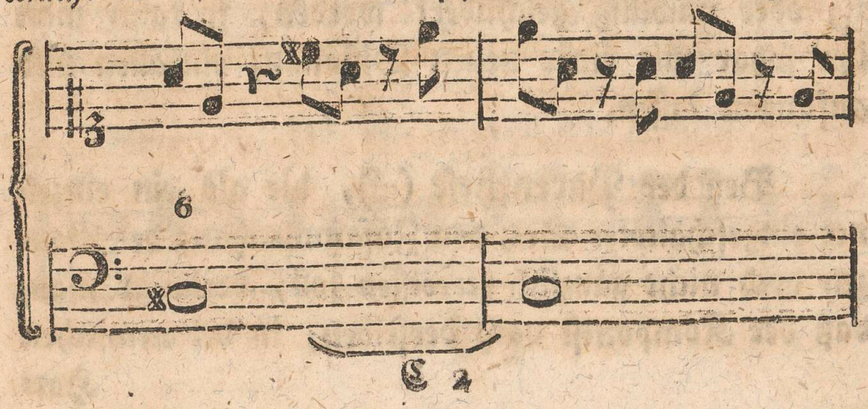






doch muß der höchste Ton der Singstimme nicht immer auf die letzte Sylbe, sondern auf dasjenige Wort fallen, was den rhetorischen Accent hat, und also das vorzüglichste ist. Nach diesem kann unbeschadet des fragenden Ausdrucks die Stimme wieder sinken. Auch ist diese Formel nur bey wirklichen, eine Antwort erwartenden, und nicht bey solchen Fragen anwendbar, die mit dem völligen Ton der Gewißheit ausgesprochen werden, oder die zugleich
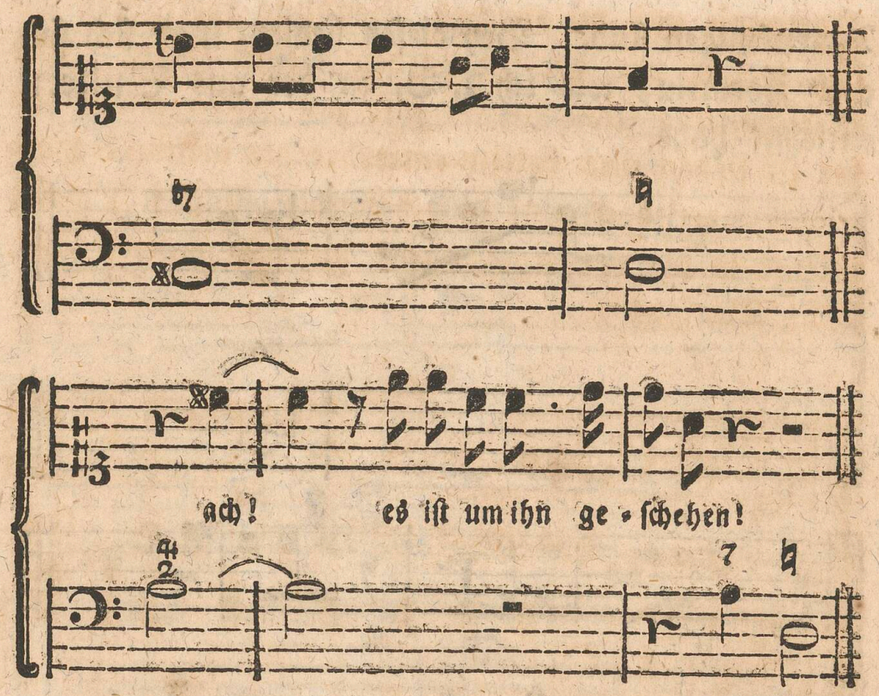
Aus-

Ausrufungen sind. Bey diesen bedient man sich solcher Formeln, wie ich z. B. in der aus Sulzern entlehnt habe.



Bey den Ausrufungen (!) fällt die Singstimme, und sie müssen also durch einen Sprung abwärts, aber ja auf der nachdrücklichsten Sylbe bezeichnet werden. Da gewöhnlich auf einen solchen Ausruf nichts weiter folgt, so muß der Sprung zugleich einen Tonschluß enthalten; eine Ausnahme macht der öfters nur eingeschaltete Ausruf: ach!
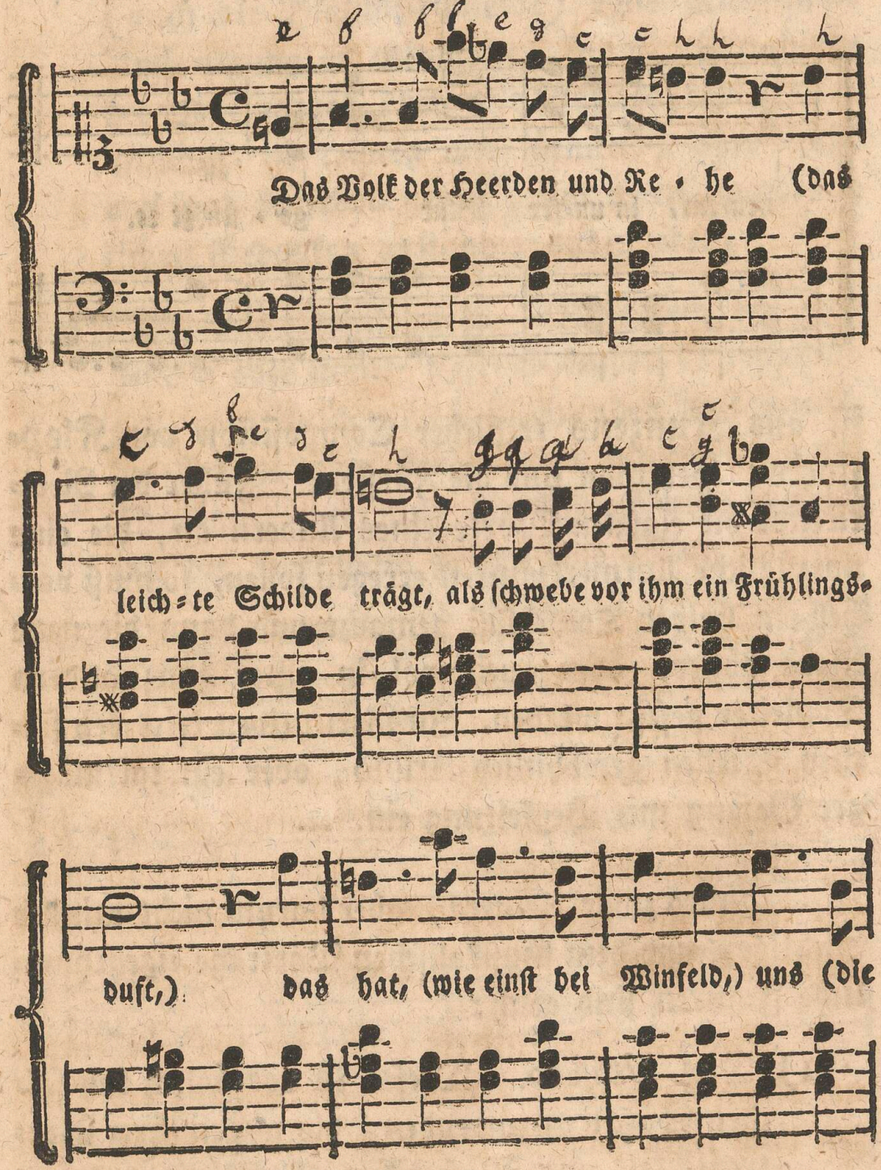




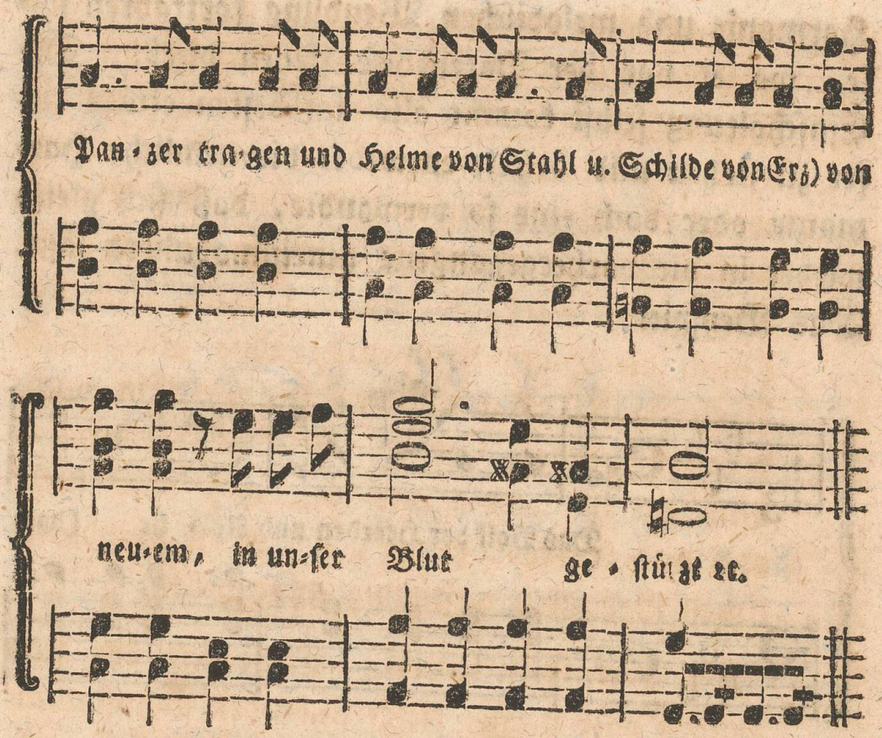
Der Gedankenstrich, der zum Zeichen, daß die Rede abgebrochen und nicht vollendet ist, da steht, wird dadurch markirt, daß man mitten in einer unaufgelösten Dissonanz innehält und pausiren läßt.

Eben so muß, wenn in einem Dialog Einer dem Andern in die Rede fällt, und ihn nicht aussprechen lassen will, dies noch geschehen, ehe der dissonirende Accord, in welchem der erste spricht, völlig aufgelöset ist. Soll der Unterbrechende als sehr heftig oder unwillig geschildert werden, so kann man ihn sogar mit einer neuen Dissonanz einfallen und anfangen lassen.

Bey der Parenthese ( ), die als ein einzelner eingeschalteter Satz den Zusammenhang des Ganzen doch nicht gänzlich zerreissen soll, verlangt man, daß der Komponist nach derselben, in der nemlichen Har-

Harmonie und melodischen Wendung fortfahren solle, wo er vor der Parenthese stehen blieb. Die Einschaltung selbst kommt also am besten etwas tiefer zu stehen und behält entweder die nemliche Harmonie oder doch eine so verwandte, daß sich gleich wieder in die vorhergegangene hineinmoduliren läßt. Das Beyspiel





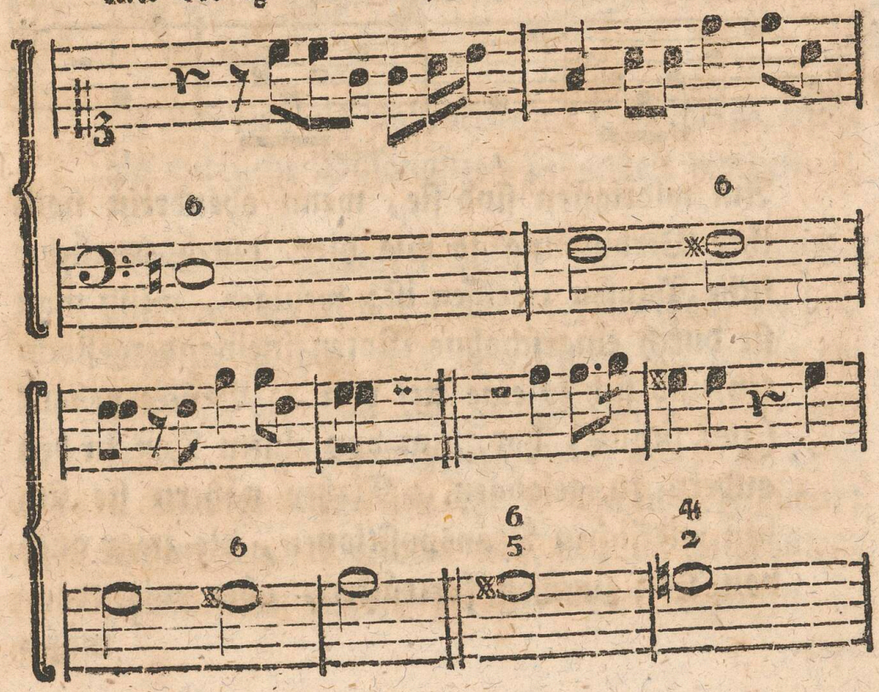
ist aus Kunzens treflicher Composition von Klopstocks: Herrman und die Fürsten. Führt der Recitirende die eigenen Worte eines Andern an, die eine vorzügliche Aufmerksamkeit erregen sollen, so muß vorher ein halber Tonschluß gemacht und dann die neue Rede höher, oder auch wol in einer ganz andern Tonleiter gesetzt werden. In Recitativen tritt bey solchen Stellen gewöhnlich Arioso, oder ein taktmäßiger Gesang mit Begleitung ein. —
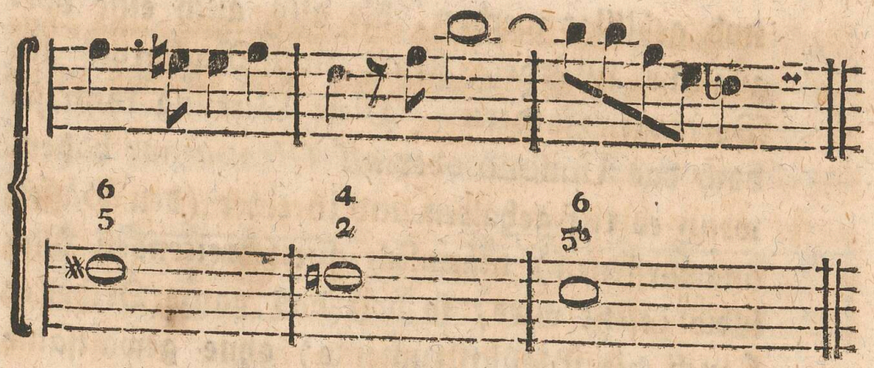
Andre zwar kleinere, aber darum nicht minder wichtige, und dem musikalischen Vortrage eigenthümliche Figuren sind auch:

1) Das *Unisono*. Dieses ist vorzüglich bey solchen Sätzen anzuwenden, die wegen ihrer Vortreflichkeit und Wichtigkeit allgemein anerkannt und

und gebilligt werden, die also auch eine vorzügliche Würde, Kraft und Nachdruck im Vortrage erfordern. Diese Wirkung kann jedoch das Unisono oder *all' Ottava* nur haben, wenn es tief gehalten und in einer (den Bässen angemessenen) männlich-fortschreitenden Melodie gesetzt wird, so daß das ganze Orchester (auch die Blaßinstrumente) ohne gewaltsame Anstrengung es mitmachen kann. Ein hochheraufsteigendes oder mit Passage verbrämtes Unisono ist widrig und lärmend, aber nicht edel und kraftvoll genug, um einen nachdrücklichen Gedanken anständig auszuheben.
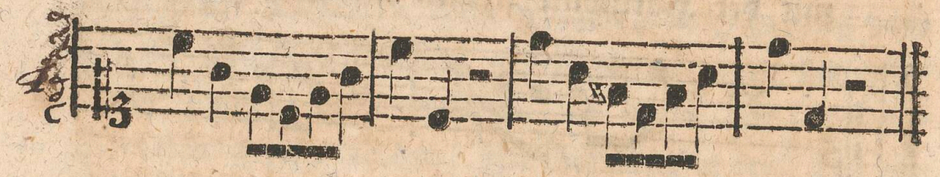
2) Die Transpositionen. Diese sind bey steigenden oder immer tiefer sinkenden Empfindungen, zum Ausdruck des wachsenden Erstaunens, der Freude oder Klage, von ungemein guter Wirkung, nur muß die Singstimme zugleich mit der Harmonie steigen und fallen.





Aehnlich in Ansehen, aber sehr verschieden in ihrer Wirkung sind mit diesen die jetzt so verrufenen
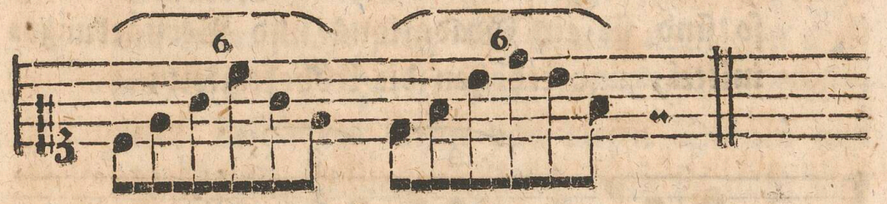
3) Rosalien, die in Sachsen den Schimpfnamen des Schusterflecks, oder: er hat gevettermichelt (von einem solchen Volksliede: Vetter Michel ꝛc.) führen und die häufig Dittersdorfs Fehler sind. Es sind nichts als bloße Wiederholungen eines und des nemlichen musikalischen Gedankens, nur immer einen Ton höher oder tiefer.
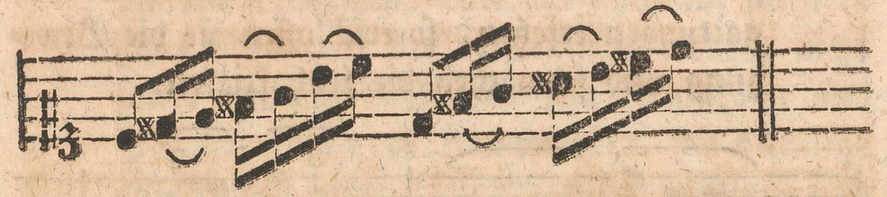


Am widrigsten sind sie, wenn obendrein noch ihre Verbindung so wie hier, durch beträchtliche Pausen zerrissen ist; weniger, wenn man sie durch eingeschobne Noten ineinandergeflochten und sich so eine Art von _ Brücke gebaut (per ponte) hat, um von einem Ton in den andern zu gelangen. Daher nähern sie sich den wirklichen Transpositionen, die zwar auch von Ton zu Ton fortrücken, aber mit regelmäßi-

mäßiger Vorbereitung und Auflösung, und ohne einen förmlichen Einschnitt oder Schluß in jedem Tone zu machen.

4) Arpeggio und Acciatur bezeichnet zwar beydes gebrochne (zergliederte, nach und nach angeschlagene) Akkorde, jedoch mit dem Unterschiede, daß in dem erstern nichts als die gewöhnlich zu dem Akkorde gehörigen Töne vorkommen;
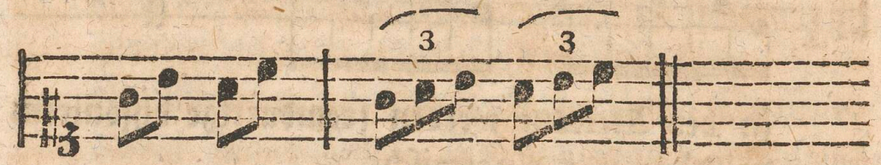


in der Acciatur werden fremdartige dissonirende Töne mit eingemischt,
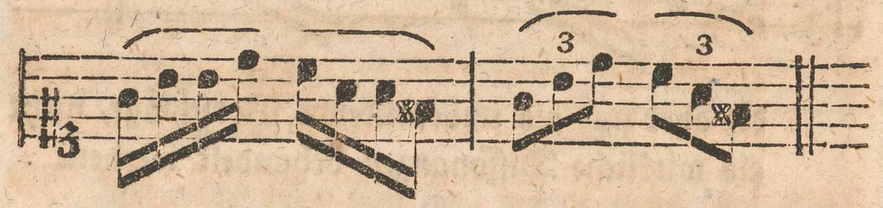


die aber nur als unbedeutende Vorschläge, nicht als wirkliche Dissonanzen behandelt werden.

5) Von den Triolen haben wir schon einmal (im vorhergehenden Briefe) gesprochen, sie sind aber zu wichtig und ihre Natur zu wenig gekannt, als daß ich sie hier ganz übergehen sollte. Wie schon gesagt, muß sich jedes Triol _ und so auch alle ihnen ähnliche Figuren: Quintolen, Sextolen u. s. w., da sie größtentheils aus durchgehenden Noten bestehen — nur

nur auf Einen Akkord gründen, und leichter, schneller vorgetragen werden, als einzelne Achtel. Ebendeshalb soll aber auch jedes Triol nur Einen Taktheil einnehmen; eine Regel, gegen die der berühmte Eman. Bach leider nur zu oft verstoßen und dadurch die Schwierigkeiten seiner Kompositionen noch vermehrt hat. — Die Wirkung der Triolen ist sehr verschieden nach der Stelle, wo sie angebracht werden. Folgen sie auf langsamere Noten, so sind sie ein Gradations- und Verstärkungsmittel, und erhöhen die Lebhaftigkeit;



sollen sie aber die Stelle von kleinern Notengattungen ersetzen, so erschlaffen sie die Bewegung und schwächen die Lebhaftigkeit.



6) Auch von der musikalischen Mahlerey überhaupt habe ich zu Anfang dieses Briefs schon gesprochen, hierüber kann man aber die jungen Komponisten, deren Feuer und Genie sich so leicht nicht an die strengen und doch nothwendigen Regeln und Einschränkungen gewöhnt, nicht genug belehren. Engels treflicher Brief scheint längst schon wieder vergessen zu seyn! —

Der

Der Komponist kann nur fürs Ohr mahlen, und soll dabei zum Herzen sprechen, soll Theilnahme und Mitgefühl beym Zuhörer erregen; er darf also auch nur Empfindungen schildern. Jede andre Mahlerey, die die Hauptempfindung stöhrt, ist unschicklich und fehlerhaft; vorzüglich, wenn sie in der Singstimme angebracht wird. Einzelne bildliche Ausdrücke des Dichters, die nur zur Beschreibung und Schilderung dienen und nicht selbst Sprache der Leidenschaft sind, der Natur nachäffen wollen, verräth Charletanerie und Geschmacklosigkeit; besonders wenn von diesen Dingen nur als längstvergangen erzählt, und sie nicht einmal als gegenwärtig dargestellt werden. — Eben so ist der Versuch, eine und dieselbe Empfindung zwiefach, oder gar noch auf mehrere ganz verschiedne Art darstellen zu wollen, nicht sowol ein gutes Zeichen von Reichthum und Gedankenfüllen des Komponisten, als vielmehr ein Beweiß seiner unrichtigen Beurtheilung und seines schlechten Kunststudiums. Ich mag die sonst großen Männer nicht nennen, die auch in diesen Fehler nur zu oft verfallen sind, aber man kann auch des guten zu viel thun, und jede vernachläßigte Regel rächt sich selbst an dem zügellosen unbändigen Genie, was sie verachtet. Keine Kunst, wie kein Stand, ist ohne Convenienz und vollkommne Freyheit, blüht nur in der Ideenwelt.

Fünfter

Fünfter Brief.
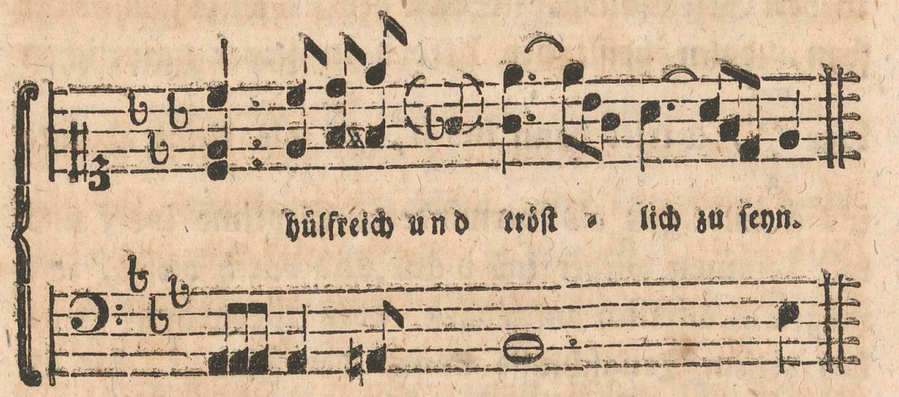
Etwas über Harmonie und die zu vermeidenden Hauptverstöße gegen ihre Regeln.
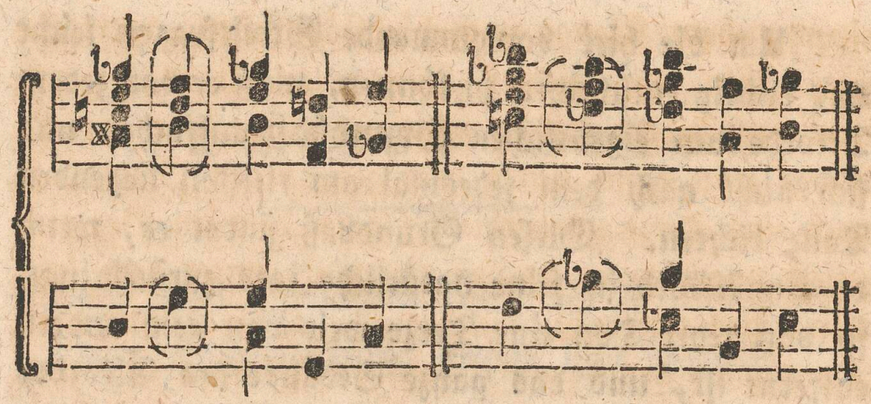
Heute kommen wir zu den sogenannten trocknen Materien von der Harmonie und Richtigkeit des Satzes, und untersuchen, gleichsam mit Weghebung der äußern Hülle, die jeder, der Ohren hat, zu beurtheilen wagt, zu den innern Bestandtheilen, die die eigentliche Grundlage des Ganzen, den Faden, an dem alles übrige aufgereihet ist, ausmachen, und die man gemeinhin gern der Beurtheilung des finstern Kritikers und sogenannten Kenners überläßt. Es ist sozusagen die Osteologie der Musik, womit ich Sie jetzt unterhalten will; das Knochensystem, woran die täuschenden Muskeln, die bezaubernden Liniamente befestigt sind.

Bey der Harmonie hat der Komponist vorzüglich darauf zu sehen, daß er richtig und gesetzmäßig fortschreitet, mit den ganzen Akkorden sowol als mit den einzelnen Bestandtheilen und Tönen derselben; daß er alles Ausweichende und Dissonirende gehörig vorbereitet und regelmäßig auflöset, keinen Ton wegläßt, der wesentlich nothwendig ist, oder verdoppelt, was einfach schon dem Ohre widerlich ist.

Um

Um die hier vorkommende Streitfragen leicht und richtig entscheiden zu können, muß er von jedem Akkorde den eigentlichen Grundbaß aufsuchen und sich nicht nach dem jedesmal am tiefsten liegenden Tone richten. Diesen Grundbaß findet er, wenn er den Akkord in seine natürliche Lage zurückbringt, so daß jeder Ton eine Terze weit von dem andern entfernt ist, und das ganze Gebäude des Akkordes also aus lauter aufeinandergesetzten Terzen besteht. Der alsdann zu unterst liegende Ton ist der eigentlich wahre Grundbaß, und nach dieser und der natürlichen Lage der Töne muß bestimmt werden, welcher Ton con- oder dissonirt, wesentlich oder entbehrlich, wegzulassen oder zu verdoppeln ist, und wie jeder fortschreiten muß. Aus Vergessenheit dieser Regel fehlt sogar mancher große Mann; sonst würde unser Reichardt wahrlich in dem göthischen Liede: „Die ihr Felsen ꝛc. den Akkord über der Sylbe: und im vorletzten Takte nicht falsch bezeichnet haben.





Ueberhaupt scheint dieser häufig vorkommende Trugschluß eine gefährliche Klippe zu seyn, und doch ist seine richtige Anwendung nach den Regeln des Grundbasses leicht. Dieser Akkord besteht aus den Tönen a fis c es; in seine natürliche Lage gebracht, heißt er aber: $\overset{es}{\overset{c}{\overset{a}{fis}}}$ ist also ein verminderter Septimenakkord, der sichtbar ins g resolviren muß, nemlich fis als Leitton aufwärts in g und es als verminderte Septime in d. Ins g will aber hier der Komponist nicht, sondern wieder ins es, also liegt der Fehler in der Bezeichnung. Statt des fis sollte ges gesetzt seyn, dann heißt der Akkord in seiner natürlichen Lage $\overset{ges}{\overset{es}{\overset{c}{a}}}$, a tritt dann ins b, es als kleine Quinte ins d und ges als verminderte Septime ins f und wir kommen wieder ins b dur und durch dieses, wir mögen es wirklich anschlagen, oder übergehen (was bey diesem Trugschlusse immer der Fall ist) ins es dur zurück. Sie sehen also hieraus, worauf es ankommt: der schwierige Akkord muß immer in die Dominante des Akkordes resolviren, wo wir eigentlich hinwollen, sonst ist er falsch bezeichnet und mit einem,

einem, dem Klange nach höchstähnlichen, verwechselt. Ein sehr leichtes Hülfsmittel ist es, wenn man den Akkord erst in seine natürliche Lage zurückbringt und dann unter dem gefundenen Grundbaß noch eine Terze unterschiebt (unter dem im Beyspiel zuerst angeführten fis das tiefere d, unter dem letztern a das tiefere f), welches allemal die Quinte oder Dominante des darauf folgenden Akkordes ist, und also dem Ohr und Auge zeigt, wohin der Akkord eigentlich resolviren muß. Diese wichtige Lehre vom Grundbaß ist erst in dem fünften Jahrzehend dieses Saeculi durch den Franzosen Rameau erfunden, und vom d'Alembort nach Deutschland gebracht. Ein merkwürdiges Beyspiel, wo der Grundbaß zugleich zum wirklichen Baß gemacht worden, ist das schöne Chor: „Stürmt ihn wieder auf ꝛc. in Händels Alexanders Fest.
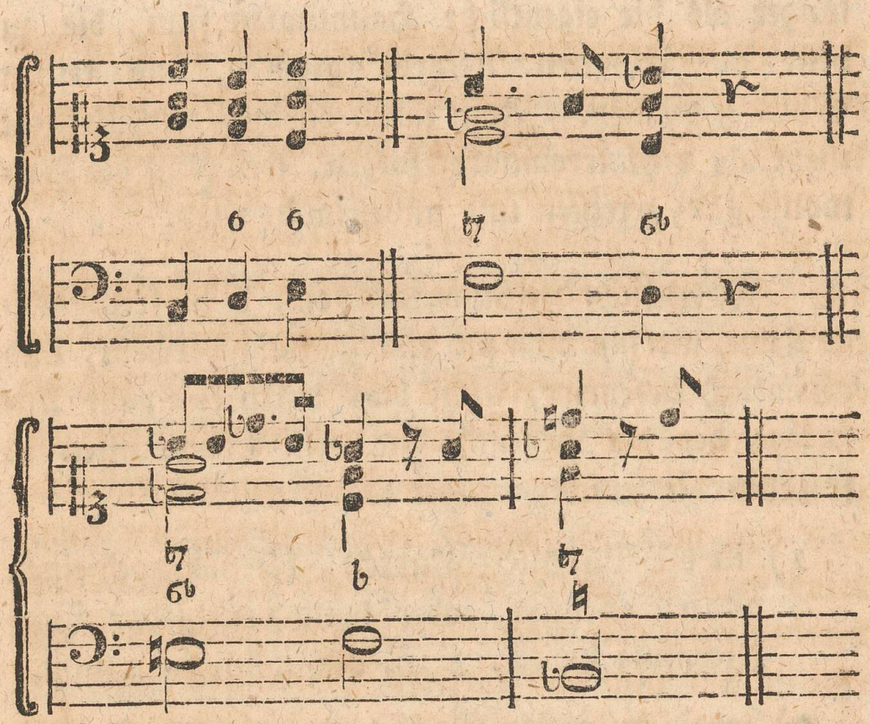
Nach dem Grundbasse und dem Verhältniß der übrigen Töne zu ihm muß also bestimmt werden, was wegbleiben oder verdoppelt werden kann. In der Regel darf die Terze eines Dreyklanges nie fehlen, weil diese erst bestimmt, ob die Tonart hart oder weich ist; auch darf der Härte wegen die große Terz nie, die kleine nur selten, und überhaupt keine Dissonanz und kein Leitton, so wie alles, was eine bestimmte Folge nothwendig macht, verdoppelt werden.

Vorbereiten heißt, durch einen allmähligen Uebergang und geschickte Zusammenstellung einen unangenehmen Ton dem Ohre erträglich und angenehm machen, und geschieht dadurch, daß der dissonirende

Ton
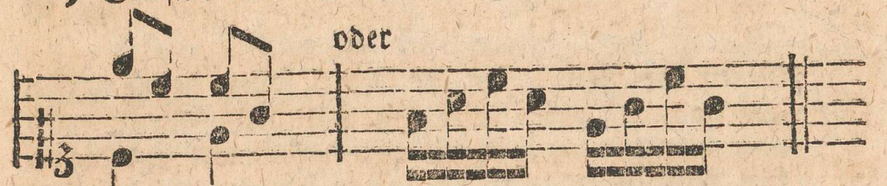
Ton im vorhergehenden Akkorde, und zwar in der nemlichen Stimme, als ein consonirendes Intervall vorkam. Nur die Septime hat das Vorrecht, daß sie unvorbereitet eintreten darf, weil unser Ohr schon zu sehr an sie gewöhnt ist. Das nemliche gilt auch von allen Dissonanzen, die auf einer ruhenden Baßnote eintreten, weil diese gewöhnlich schnell vorübereilen. Dabey merken Sie Sich, l. Fr., daß die Dissonanzen um desto härter und widriger werden, je näher die unverträglichen Töne zusammenliegen, und daß man sie folglich auch sehr mildern kann, wenn man sie weiter auseinanderlegt. Jede Vorbereitung soll aber eigentlich auf einen schlechten Taktheil fallen und von kürzerer Dauer seyn, als die vorbereitete Dissonanz selbst, da diese letztere doch der wichtigere Theil ist, und das Hülfsmittel dem Zwecke nachstehen soll.

Auflösen heißt, den dissonirenden Ton in der Folge fortschreiten oder in denjenigen Ton übergehen lassen, den das Ohr zu seiner Befriedigung erwartet. Dies geschieht aber absichtlich nicht immer, sondern man nimmt oft eine Verwechselung der Harmonie vor, und läßt einen andern als den erwarteten Akkord eintreten, doch muß dabey eigentlich – wenn es nicht eine wirkliche Ausweichung seyn soll – der nemliche Grundbaß zum Grunde liegen, den derjenige Akkord hat, der sonst gewöhnlich zu folgen pflegt.
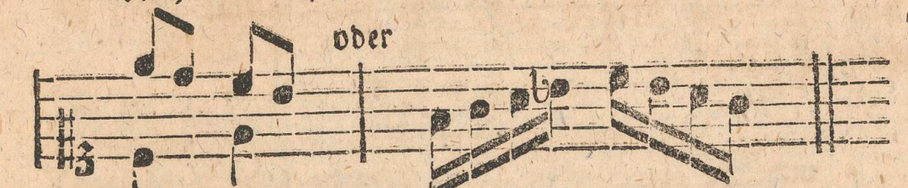


Oft läßt man auch Noten blos durchgehen, ohne ihnen einen eignen Akkord zu geben, indem man sie als bloße Nebenläufer oder Verzierungen betrachtet. Diese durchgehende Noten *) müssen aber nicht länger

*) Sie sind aber mit den harmonischen Nebennoten



nicht zu verwechseln; diese gehören wirklich zu dem angeschlagnen Akkorde und sind consonirend mit demselben; beides ist aber nicht bey den durchgehenden



D Not

länger als die eigentliche Hauptnoten seyn, die zu dem angeschlagnen Akkorde gehören und keinen Sprung machen. Auch sollen davon eigentlich nicht mehr als 2 hintereinander folgen, weil sonst die Harmonie ganz zerrissen und unbestimmt wird.

Förmliche Ausweichungen, d. h. fremdartige Töne, worinn man sich eine Zeitlang verweilt, und ordentlich cadencirt, nicht blos durch ein paar Anschläge darüber wegeilt, sind dem Componisten in folgender Abstufung immer weniger erlaubt:
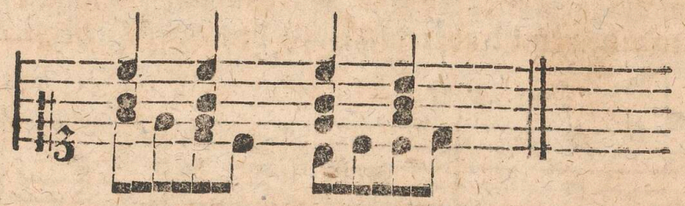
1) in die Paralleltonarten, die nur noch einen andern Beyton, aber keine verschiedne Vorzeichnung haben, z. B. aus c dur in a moll,

2) in die im ersten Grade verwandten Tonleitern, die nur Ein ♯ oder b mehr vorgezeichnet haben, z. B. aus c dur in f oder g dur,

3) in die Paralleltonarten dieser im ersten Grade verwandten Töne, z. B. aus c dur in d oder e moll,

4) in

Noten der Fall. In der Regel sollen beyde Arten auf das 2te oder schlechtem Taktglied fallen; wird aber hievon eine Ausnahme gemacht, und sind die ersten Taktglieder durchgehend, so nennt man das einen unregelmäßigen Durchgang



und die eigentlichen (zum Akkorde selbst gehörigen) nachschlagenden Haupttöne Wechselnoten.

4) in die im zweyten Grade verwandten Tonleitern, aber schon mit Vorsicht, und so daß die Cadenz nur versteckt gemacht wird, z. B. aus c in d dur.
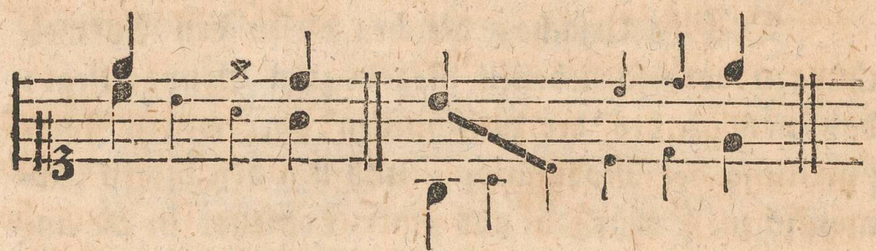
Doch macht natürlich das Rezitativ und überhaupt alle Singsachen, wenn sie Veranlassung zu grössern Ausweichungen geben, von dieser strengen Regel eine Ausnahme.

Dieselbe Ursache, die bey diesen den Ausweichungen vorgeschriebenen Regeln zum Grunde liegt: daß nemlich bey der zu schnellen oder weiten Fortschreitung der Modulation, und bey den öftern harmonischen Sprüngen aus einer Tonleiter in die andere, das Ohr endlich in Rücksicht der Harmonie ungewiß und beleidigt wird, hat auch wol das Verbot der berüchtigten Quinten- und Octavengänge veranlaßt; wenigstens scheint mir diese Erklärung treffender, als daß das Ueble derselben in einer zu großen und zu sehr gehäuften Vollkommenheit liegen soll. *)

Dieser Fehler besteht darinn: daß in den nemlichen zwey Stimmen 2 Quinten oder Octaven unmittelbar aufeinander vorkommen. Selten geschieht dies offenbar, gemeinhin nur versteckt und aus Uebereilung. Am leichtesten entdeckt man die letztern, wenn man den ersten der beyden verdächtigen

*) Ein sonderbares Phänomen ist es, daß man über diesen Fehler so sehr und ängstlich schreit, und doch in der Orgel das Quinten- und Mixturenregister recht gern verträgt. Hierüber möchte ich wohl eine befriedigende Erklärung hören.

Akkorde anschlägt und liegen läßt, und dann diejenige Stimme ausfüllt, die den größten Sprung macht. Denn in einem solchen Falle muß immer der letzte von den beyden verdächtigen Akkorden eine offenbare Quinte enthalten; es sind mithin 3 Töne gegeben, die fehlerhaft seyn können, und ich habe nun noch zum ersten Akkorde den 2ten oder überhaupt den 4ten fehlerhaften Ton bey dieser Ausfüllung zu suchen.



Entschuldigt und nicht als Fehler angerechnet, werden jedoch solche verbotene Quinten und Octavengänge,

1) wenn die beyden Tonarten noch im ersten Grade verwandt sind, z. B. c und g dur,

2) wenn die Octaven absichtlich als Verstärkung und all' unisone angebracht werden,

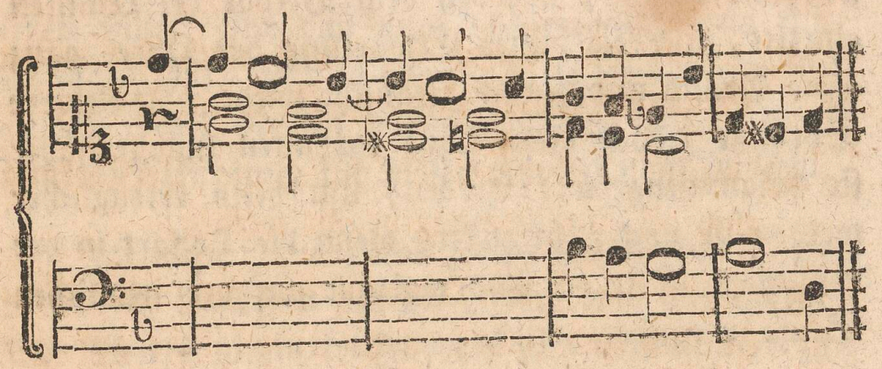
3) wenn die beyden Quinten von ungleicher Größe sind und zwar, wenn eine falsche auf eine reine Quinte folgt, nicht aber umgekehrt,

4) wenn sie beyde auf durchgehende Noten fallen, und zwar auf das schlechte Taktglied und einen geschwinden Zeitmaaß.

Die blos entgegengesetzte Bewegung der beyden Stimmen (daß eine steigt und die andere fällt) kann
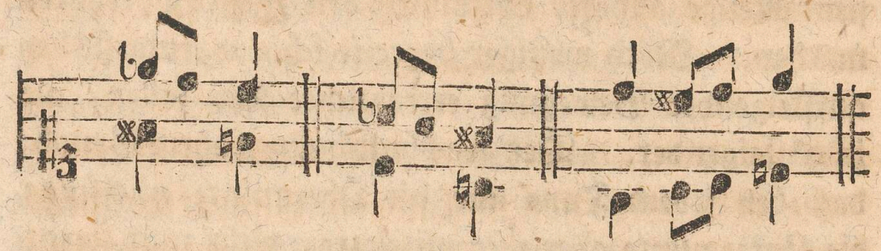
kann nach meinem angenommenen Erklärungsgrunde dieses Verbots nichts gut, wohl aber bey einer großen Menge anderer Stimmen den Fehler überhören machen. Noch weniger begreife ich, warum sie bey aufsteigender Bewegung erträglicher seyn sollen, als in absteigender. Der gewöhnlich angeführte Grund: daß bey jedem Tone nur die Oberquinte mitklinge, die Unterquinte aber nur mitzittre, nicht zum eigentlichen Tönen komme, ist zwar faktisch richtig; die Verbindung und den Einfluß desselben aber auf diese Lehre ist mir nicht deutlich.

Eigentlich müßten auch die Quartengänge wie umgekehrte Quinten behandelt und gerichtet werden; man ist aber nachsichtiger gegen sie, und sie machen auch in der That einen sehr guten Effekt, wenn die Terz und zwar so nahe als möglich hinzugefügt wird.
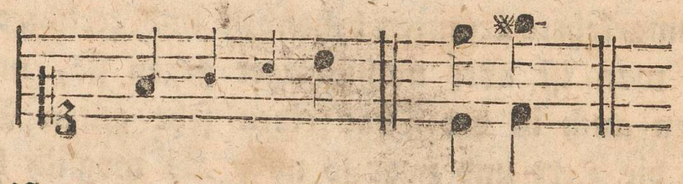


Ein ehemals eben so verhaßter Fehler, wie die Quinten, war auch der sogenannte Querstand oder die Fortschreitung zweyer Stimmen, welche zwar jede für sich genommen nicht widrig ist, aber im Zusammenklange einen unangenehmen Eindruck machen, weil eigentlich in jeder Stimme eine andere Tonart

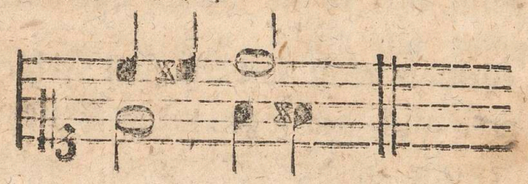
zum Grunde liegt. Gewöhnlich kommt dabey ein und derselbe Ton mit x und mit b oder ♮ bezeichnet vor



Hieher gehört auch der Triton, oder die aus drey ganzen Tönen bestehende übermäßige Quarte, und die auf einen solchen Triton beruhende Folge zweyer großen Terzen aufeinander.



Jetzt ist man toleranter geworden, obgleich hier der nemliche Grund, wie bey dem Verbot der Quinten eintritt, und die billige Erwartung des Ohres ganz ohne Grund und Zweck getäuscht wird. Je kleinere Sprünge jedoch diese Töne enthalten und je näher sie zusammengerückt werden, um desto erträglicher werden sie noch, besonders wenn die Tonart in der nemlichen Stimme und wol gar auf der nemlichen Stufe verändert wird.



Sechster

Sechster Brief.

Ueber die Rücksicht, die der Componist auf die Art und den besondern Charakter des Gedichts oder des zu schaffenden Musikstükkes nehmen muß, nebst einigen Bemerkungen über das Eigenthümliche gewisser Tonstücke.

Bey dem vorläufigen Entwurf meines Planes glaubt ich Ihnen über diesen Abschnitt noch viel unterhaltendes und nützliches sagen zu können; jetzt aber, da es zur Ausarbeitung kommt, fühle ich wohl, daß ich nur einen kleinen Tropfen ins Weltmeer gießen kann; und daß auch das wenige, was sich hier sagen läßt, noch so allgemein, so schwankend ist, daß sich wenig Nutzen davon erwarten läßt. Auch ist meine Erfahrung für dieses Kapitel noch zu klein.

Ich weiß Ihnen, und jedem angehenden Komponisten in Rücksicht auf die Anlage und das Ganze seines Werks nichts treffenderes und lehrreicheres zu sagen, als was Wieland — dem gewiß doch Niemand Geschmack, feines richtiges Gefühl und Kenntnisse absprechen wird — gelegentlich in seinen Abderiten darüber äußert:

„Die Worte sind in der Musik oft nur zu sehr ausgedruckt, aber im Ganzen ist der Ton des Dich-

Dichters verfehlt; das Ganze taugt nichts. Der Charakter der Personen, die Wahrheit der Affekten und Empfindungen, das Schickliche der Situationen – das, was die Musik seyn kann und seyn muß, um Sprache der Natur und der Leidenschaft zu seyn – was sie seyn muß, damit der Dichter auf ihr, wie in seinem Elemente schwimme, und emporgetragen, nicht ersäuft werde – das alles ist gemeinhin verfehlt.“

Die Begierde, Alles ausdrucken zu wollen, die Schönheit bis auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit zu bringen, ist ein sehr gewöhnlicher und höchst schädlicher Fehler der jungen Komponisten. Entweder ihre Arbeit wird steif und kalt, oder sie vergessen über die einzelnen Theile das Ganze und werden unverständlich. Jeder überladene Putz ist widrig, und, wenn das Wesen der Schönheit auf dem deutlichen Begriffe der Zweckmäßigkeit beruht, so kann nur das allgemein gefallen, was einfach und hinreichend ist zu dem, was es soll. Der größte Ruhm und die größte Freude des Tonkünstlers muß es seyn, wenn er sieht, daß das Publikum ihn versteht; denn dies ist der bündigste Beweiß, daß er seine Absicht vollkommen erreicht hat. Und sein Werk soll ja kein Räthsel seyn, dessen Deutung eben so mühsam als schwankend ist. „Sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter und allgemeiner diese, desto verdienter und größer jenes.“

Dieser Ausspruch Lessings *), unsres größten Kunstrichters, kann zugleich zur Belehrung für einen gro-

*) Hamburg. Dramaturgie. Bd. 1. St. 27. S. 216.

großen Theil unsrer kritisirenden Musikfreunde dienen, die, weiß Gott! aus welchem Stolz? immer etwas Besonderes, Ausgezeichnetes für sich haben wollen; denen nie gefällt, was allen gefällt. Die ein Lied im Volkston, was Jeder nachsingen kann, eben weil es Jeder mit Lust und Leichtigkeit zu genießen im Stande ist – die unsers großen Mozarts Zauberflöte (versteht sich, ich spreche nur von der Musik) *) für fade und ein Kinderleichtes Werk erklären. Möchten sie doch diese Kinderspiele versuchen, und uns mehr dergleichen verschaffen! Möchten sie uns nur erklären, warum wir denn so wenige (J. A. P.) Schulze und Mozart haben, wenn ihre Arbeiten so leicht sind!

Popularität ist in der Musik, wie in der Sprache und Philosophie das schwerste und zeigt von der genauesten Bekanntschaft, von dem größten Studio seiner Kunst und der Menschheit.

Wer mit unserm Herzen sprechen, und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß dieses

*) Schade daß mancher gute Komponist einen elenden Text bearbeiten muß, weil es so von ihm verlangt wird, oder er keinen bessern hat. Der Vernünftige wird freilich die Schuld des Dichters nicht dem Komponisten zur Last legen, aber dem Anfänger ist es wohl zu rathen, nur Gedichte zu bearbeiten, die auch als solche schon auf Beyfall und Kunstruhm Anspruch machen können. Ganz ungegründet ist auch der Verdacht nicht, daß ein Mann, der sich so lange und so angelegentlich mit einem abgeschmackten Texte beschäftigen kann, als es zur Komposition erforderlich ist, eben nicht den feinsten Geschmack haben müsse; aber ihm deshalb auch alles Talent und Genie absprechen zu wollen, ist ungerecht.

ses Herz und seine Regungen kennen, muß eben sowol Zusammenhang und Gesetze beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und belehren gedenkt. Darum ist auch ein musikalisches Stück (ohne Gesang), was in seinen verschiednen Abschnitten und Perioden sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, nichts als ein ästhetisches Ungeheuer. Nur Eine Leidenschaft darf darinn herrschen, und jeder besondre Satz muß ebendieselbe Leidenschaft, blos mit verschiedenen Abänderungen und Nüanzen, es sey nun nach dem Grade der Stärke oder Lebhaftigkeit, oder nach den mancherley Mischungen mit verwandten Leidenschaften ertönen lassen und in dem Zuhörer zu erwekken suchen. Dann erhält das Ganze Sinn und Zweckmäßigkeit, und muß das verdiente Lob seiner Schönheit erndten und immer und ewig behalten.

Leider ist es aber den mehresten Komponisten nicht um ein langes, sondern nur um ein recht glänzendes Leben ihrer Kinder zu thun, und sie suchen die kurze Dauer durch den höhern Grad des Genusses zu ersetzen. Sie fröhnen der Mode mit knechtischem Schritt und legen selbst mit ängstlichem Fleiße den Keim der schnellsten Vergänglichkeit in ihre eignen Werke. Doch —

Immer einerley, wird endlich ausgenossen!
Die Spitze der Begier erstumpft sich im Genuß;
Dies bringt Ersättigung und dann folgt Ueberdruß,

sagt Wielands *Pervonte*, und mit Recht; warum veränderte sich denn sonst auch die Mode so oft? —

Aber

Aber nicht allein einen kurzdauernden, sondern auch einen schlechten Ruhm erndten diese Moden- und Fabrikenarbeiter. Was noch gerühmt wird, ist ja nicht ihr, ist ihres Vorgängers Verdienst; sie selbst sind nichts als ein unbedeutendes Zubehör der großen nachäffenden Heerde, und der Stachel ihrer Schmeicheley kehrt sich wieder sie selbst Auch der Tonkünstler kann beherzigen, was Schiller in s. ästhetisch. Briefen, 1stes Stück der Horen, wahr und schön sagt: „Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sey nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben, und denke sie dir, wie sie seyn sollten (nicht, wie sie sind), wenn du auf sie zu wirken hast!„ –

So viel im Allgemeinen. Jetzt will ich Ihnen über einige besondre Musikstücke, die einen abweichenden eigenthümlichen Charakter haben, noch etwas mittheilen, wobey ich aber wenig mehr als Sulzers Theorie und meine eigne geringe Erfahrung benutzen kann.

Eins der vorzüglichsten Stücke, wo der Komponist seine ganze Kunstkenntniß zeigen kann, was aber dem gewöhnlichen Publiko so wenig gefällt, vielleicht eben darum, weil wir so wenig kunstreiche Compositeurs und noch weniger kunstverständige Sänger haben, ist das Recitativ. Der im Sulzer befindliche und wo ich nicht irre, von unserm großen Schulz abgefaßte Artikel hierüber ist so meisterhaft, daß ich fast nicht weiß, wie ich ihn in einem Auszug bringen soll, und was ich weglassen oder zusetzen könnte.

Das

Das Recitativ ist eine Art des leidenschaftlichen Vortrags der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesange und der gemeinen Declamation in der Mitte liegt. Er geschieht wie der Gesang in bestimmten zu Einer Tonleiter gehörigen Tönen, die nach den harmonischen Regeln, aber mit größerer Lizenz moduliren, und ohne genaue Beobachtung des Metrischen und Rythmischen des förmlichen Gesanges. Das Recitativ hat also 1) keinen gleichförmigen melodischen Rythmus, sondern beobachtet blos die Einschnitte des Textes. In Deutschland und Italien wird es, nach der Natur unsres Versbaues und der gewöhnlich darinn vorkommenden Einschnitte, im $\frac{4}{4}$, von den Franzosen aber fast in allen Taktarten gesetzt. 2) Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonstücke; auch 3) keine melismatische Verzierungen, sondern in der Regel erhält jede Silbe nur Einen Ton. 4) Alle grammatischen Accente müssen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accent auf die schlechten Takttheile kommen. 5) Die Bewegung, die Länge, das Steigen und Fallen der Noten richtet sich nach dem Sinne und dem Hauptworte des Gedankens (nach dem rhetorischen Accente). 6) Pausen können nur bey wirklichen Abschnitten des Textes gesetzt werden, und kein Leitton, keine Dissonanz soll eigentlich eher resolviren, als bis der Sinn vollständig zu Ende ist. Müßte man aber, der Länge des Satzes, oder sonstigen Ausdrucks wegen, die Harmonie abändern, so müßte bey jeder neuen Resolution auch ein neuer Leitton eintreten, so daß das Ohr gleich fühlt, es ist hiermit noch nicht zu

zu Ende. Auch dürfen diese neuen Harmonien nur über Hauptworte eintreten. 7) Ein Accompagnement (Begleitung und Zwischenspiel von andern Instrumenten auser dem Fundament) kann schicklich nur an solchen Stellen angebracht werden, wo die Rede voll Affekt, und zwar sehr abgebrochen und in einzelnen Worten fortrückt. 8) Das Arioso kann man bey besonders zärtlichen, klagenden oder sehr pathetischen Sätzen – also bey allen sich vorzüglich auszeichnenden Gedanken, wenn diese in einem gleichen Tone der Deklamation fortgehen, eintreten lassen. In solchem Falle, wo die Empfindung des Recitirenden schon zu einem gewissen Grad gestiegen ist und in demselben eine Zeitlang verweilt, kann man zur Abwechselung dem Sänger auch blos die genauere Beobachtung des Taktes (à tempo) vorschreiben, oder eine einzige lange Note aushalten lassen, und den Baß dazu figuriren. Das Arioso jedesmal bey den angeführten Worten eines Andern anzubringen, ist widerlich und unnatürlich; worinn selbst Graun gefehlt hat, dessen Rezitative (in seinem Tod Jesu) doch sonst noch zu unsern vorzüglichsten Mustern gehören.

Bey dieser Gelegenheit muß ich Sie auch noch auf den Unterschied zwischen Arioso, Ariette und Aria aufmerksam machen. Ersteres kommt der recitativischen Deklamation am nächsten, und unterscheidet sich blos durch die genauere Beobachtung des Rythmus und Taktes. Ariette gränzt schon eine Stufe näher an dem Lyrischen Gesang, und weicht blos darinn von der Arie ab, daß keine oder doch wenige

nige Wiederholungen, Versetzungen und Zerstückelung der Worte des Textes vorkommen. Aber auch bey der Arie, als dem höchsten Ausbruch der Empfindung und Begeisterung, werden zu häufige und zu lange Wiederholung eines und des nemlichen Gedankes widrig und unnatürlich, da die Stärke der Empfindung um desto schneller wieder sinken und nachlassen muß, je höher sie gestiegen war. Auch sind der Natur nach nur wenige Leidenschaften geschwätzig.

Chöre sollen, meiner Einsicht nach, der Ausdruck der allgemeinen Einstimmung und Billigung oder Misbilligung eines wichtigen vorzüglichen Gedankens seyn, den eine versammelte Volksmenge zu erkennen giebt. Sie müssen also, selbst im Ausdruck der größten Freude und Lebhaftigkeit, eine gewisse Anständigkeit und Würde beobachten, und in Melodie und Harmonie sich immer durch eine gewisse Kraft und Fülle auszeichnen. Alle Schnörkeleyen sind also hier nicht passend, am wenigsten in den Singstimmen, und daß auch ohne diese Chöre von Gewicht und gefälligem Eindruck gesetzt werden können, hat uns Schulz in seiner Athalie hinreichend bewiesen.

Weniger glänzend und vielversprechend im Aeussern, aber nicht weniger schwierig und wichtig für den Komponisten ist das Lied, das, so wie das Gedicht selbst, entweder zu den höhern Gattungen der lyrischen Poesie oder zum Volksgesange gehören kann. Da hier mehrere Verse des Textes auf eine und die nemliche Melodie gesungen werden sollen, so müssen auch

auch um so weniger einzelne Gedanken, oder gar Wörter des ersten Verses, sondern nur die Hauptempfindung im Ganzen durch die Musik ausgedruckt werden. „Das Lied (sagt Reichardt in seinem musikal. Allmanach von 1797) soll der einfache und faßliche musikalische Ausdruck einer bestimmten Empfindung seyn, damit es auch die Theilnahme einer jeden zum natürlichen Gesange fähigen Stimme gestatte. Als ein leicht übersehbares kleines Kunstwerk muß es um so nothwendiger ein korrektes vollendetes Ganze seyn, dessen eigentlicher Werth in der Einheit des Gesanges besteht und dessen Instrumentalbegleitung, wo nicht entbehrlich, doch nur zur Unterstützung des Gesanges da seyn soll.“

Mit dem Urtheil dieses competenten Richters *) stimmt auch Sulzers Theorie im Wesentlichen überein. Aus beyden folgt: daß das Lied 1) keine schwere Künsteleyen des Gesanges und der Modulation erfordre, destomehr aber eine gehörige gewählte passende Takt- und Tonart. Die genaue Beobachtung des rythmischen Ebenmaaßes wird freilich nicht selten durch die sonderbar gewählten Versmasse erschwert, man muß sich aber dennoch darinn nichts vergeben, und lieber zu Dehnungen oder Wiederholungen des Textes seine Zuflucht nehmen, oder ein solches Gedicht ganz unkomponirt lassen. 2) Einen einfachen Gesang, ohne melismatische Verzierungen, oder die doch nur Schattirungen der Hauptnoten seyn,

*) Denn von allen unsern unzähligen Liederkomponisten bleiben dennoch immer J. A. P. Schulz, Reichardt und Zelter unsre Meister und Muster.
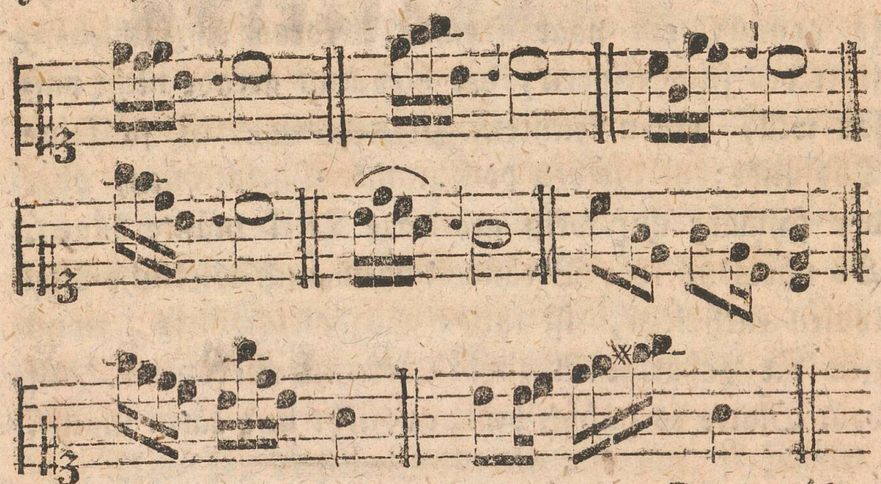
seyn, und auf keiner kurzen Sylbe angebracht werden, auch die Aussprache nicht erschweren dürfen. Ueberhaupt muß der Umfang der Singstimme nicht zu groß angenommen, oder der Gesang dem Zweck eines Liedes zuwider durch schwere Sprünge und Fortschreitungen erschwert werden. 3) Genaue Declamation, da das Geräusch der Instrumente hier keinen Fehler zudeckt. Eben deshalb und weil das Lied als ein Selbstgespräch nur von Einer Stimme gesungen wird, folglich auch ohne Baß vollkommen seyn muß, müssen auch 4) die Füße des Gedichtes (metrum) auf das genaueste beobachtet, und alle Einschnitte des Textes schon in der Melodie markirt, nicht aber die zusammenhängenden Stellen durch völlig befriedigende Consonanzen und Schlußfälle getrennt, oder sich etwa darauf verlassen werden, daß die Harmonie die Fehler der Melodie gutmachen könne.

Von der bloßen Instrumentalmusik ist Ihnen die Sonate wohl das wichtigste. Diese kann zwar alle Charaktere und jeden Ausdruck annehmen, soll aber doch eine geregelte Fantasie seyn, und muß also in dieser Absicht einen bestimmten Zweck und Einheit haben. Genauere Vorschriften lassen sich hierüber nicht füglich geben, und ich verweise Sie deshalb auf das, was ich im Anfange dieses Briefes im Allgemeinen darüber sagte. Weniger gebunden an diese Regeln sind die Concerte, die doch eigentlich nur die Absicht haben, dem Virtuosen Gelegenheit zu geben, seine Fertigkeit und Kunst zu zeigen und durch einen Vortrag von schwierigen Passagen, dem man die Mühe und Anstrengung, diese Schwierigkeiten zu über-

überwinden, nicht einmal abmerkt, zu glänzen. Zum Theil gehören auch dahin, oder wenigstens doch zum heurigen Modegeschmack, die Variationen, eine Arbeit, die warlich nicht zu den leichtesten gehört, wenn sie ist, wie sie seyn soll. Ein Thema (Hauptsatz) verändern (variiren) kann doch nichts anders heißen, als mehrere neue Melodien zu einer und der nemlichen Folge von Akkorden (Harmonie) erfinden. Unsere Herren Komponisten nehmen das nicht so genau; ein paar fremde Akkorde einzuschieben, statt des schwierigern, der hier nun gerade nicht passen will, einen leichtern zu nehmen, ist ja keine Todsünde; es bleiben doch immer Variationen, oder der schwarz auf weiß gedruckte Titel müßte lügen. Ob übrigens ihre Veränderungen auch wirkliche Melodien enthalten, ist ihnen ganz gleichgültig, wenn nur die gehörige Anzahl Takte herauskommt, auf dem Blatte es hübsch bunt aussieht und Lärm macht.

Unter den Tänzen, die Ihnen doch auch wohl ein wenig am Herzen liegen, werde ich hier nur der Polonaise und Menuet, ihrer abweichenden Eigenthümlichkeiten wegen, erwähnen. Die erste ist ein eigenthümlicher Nationaltanz der Pohlen, und muß also auch ihre Regeln von dasiger Sitte nehmen. Ihre Bewegung ist zwar ziemlich schnell, der Charakter aber doch eine gewisse der Nation selbst bey ihren Vergnügungen eigene feyerliche Gravität, weshalb auch die Blasinstrumente zur Begleitung am passendsten sind; das Hauptinstrument muß aber doch immer die Geige seyn. Die Polonaise wird im $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt und besteht aus zwey Theilen, die

aber eigentlich beyde in der nemlichen harten Tonart schließen müssen. Sie fängt mit dem vollen Takte an, und macht den Schluß jeden Theils auf der 2ten Viertelnote, mit vorhergehendem Vorhalt des Semitonii. Eben so fallen die kleinern Einschnitte, die immer von 2 zu 2 Takten vorkommen, auch auf den letzten oder höchstens mittleren Taktheil, nie auf den ersten. Zum bessern Verständniß habe ich Ihnen



einige Beyspiele davon aufgezeichnet. Die gewöhnlich angehängten Trios sind deutscher Erfindung, und werden piano oder solo blos von einigen Stimmen gespielt.

Die Menuet soll nach ihrer ursprünglichen Einrichtung die edelste Einfalt athmen, nur im zweystimmigen reinen Satze ohne Schwierigkeiten gesetzt seyn, und förmlich allein in die Dominante ausweichen, andere Tonarten aber nur berühren. Das Trio dagegen war dreystimmig, von vorzüglich anmuthiger Melodie, aber doch dem Rythmus der Menuet selbst ähnlich gemodelt und in einer naheverwandten Tonart gesetzt. Dieses Tanzstück steht

steht auch im $\frac{3}{4}$ Takt und hat 2 Hauptheile, jeden von 8 Takten. Es fängt ebenfalls mit dem Niederschlage an, und hat seine Einschritte von 2 zu zwey Takten, die aber nicht auf das vorletzte, sondern gerade aufs letzte Viertel fallen. Auf der Hälfte jedes Theils müssen diese Cäsuren merklicher gemacht, doch so geschickt verbunden werden, daß die völlige Ruhe erst mit dem Niederschlage des letzten Taktes empfunden wird. Sitte ist es, daß man in der Melodie keine geschwindere Notengattung als Achtel wählt, und den Baß zur Bequemlichkeit für den Tänzer, um ihm den Takt fühlbarer zu machen, in Vierteln fortschreiten läßt.

Noch etwas, was Sie an ihrem Orte häufig, also auch nicht selten fehlerhaft hören mögen, ist der Marsch, der auch seine musikalische Eigenheiten hat. Die Hauptsache ist, daß man den Zweck dieses Musikstückes nicht aus den Augen verliert. Es soll zur Erleichterung der militairischen Strapazen und Anfeurungen des Muthes dienen, oder bey andern festlichen Aufzügen die Gemüther zu einer gewissen höhern, edlern Freude stimmen. Die Bewegung muß also munter, muthig und mehr kühn, als wild und ungestüm, vielmehr einförmig, wohlabgemessen und leichtfühlbar seyn. Deshalb wählt man auch gewöhnlich nur Blasinstrumente, die Tonleitern h, c, d oder es, und punktirte Noten dazu. Da auf jeden Takt zwey Schritte fallen sollen, so ist, wo nicht der Allabreve, so doch der $\frac{4}{4}$ Takt der passendste dazu. Mit einem Auftakte anzufangen, ist wenigstens bey wirklichen Märschen nicht rathsam, da die un-

musikalischen Soldaten dadurch verleitet werden, gleich bey der ersten Note den Fuß aufzuheben und so den ganzen Takt zu verrücken. Aus diesem Grunde muß man auch nur einen geraden Rythmus wählen und die Einschnitte von 4 zu 4 Takten vorzüglich fühlbar machen. Der erste Theil besteht gewöhnlich aus 8, der andere aus 16 Takten.

Dieser letzte Abschnitt meines langen Briefes erinnert mich, daß auch ich endlich wieder an meinen Abmarsch zu denken habe und ich u. s. w.

Siebenter Brief.

Etwas zur Uebersicht des Systems der Musik, der Abstammung und Natur der einzelnen Akkorde.

Schon glaubt' ich, die mir übertragene Arbeit geendigt, und Ihren Wunsch doch so etwas befriedigt zu haben; sieh da! da kommen Sie mit neuen Bitten.

Ich glaub es Ihnen gern, l. Fr., daß Ihnen das Studium des Generalbasses trocken und verworren vorkommt, daß Sie vor der Menge von Akkorden und Regeln bey jedem derselben erschrecken. Sie haben Recht, daß sich da ein Ausweg treffen durch eine vorläufige, kurze systematische Uebersicht und Reduzirung auf gewisse Hauptprinzipe viel erleichtern, und Zeit und Mühe ersparen lassen muß. Ich fand diese Arbeit bey meinem Studio einst selbst nöthig, und will sie Ihnen jetzt, so gut ichs habe und vermag, mittheilen.

Schon in meinem 5ten Briefe sprach ich von dem Nutzen und den Aufsuchen der Grundakkorde *), und mit diesen wollen wir hier wieder anfangen. Solcher Grundakkorde giebts nun in der Musik zwey:
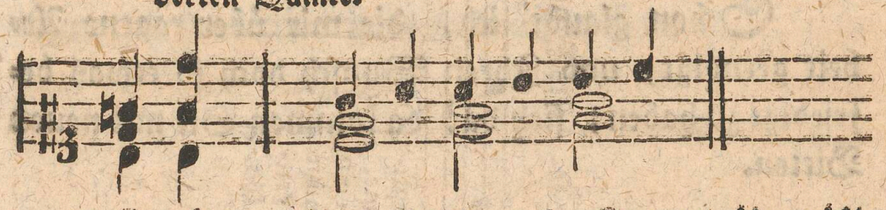
*) D. h. deren Töne aus lauter übereinandergesetzten Terzen bestehen, und alle in dem Bezirk Einer Octave liegen.

den Dreyklang und den Septimenakkord und aus diesen entstehen fast alle übrigen Akkorde.
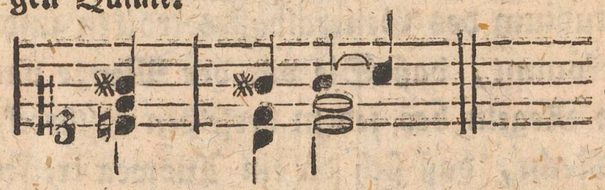
Zum harmonischen *) Dreyklang gehört ausser dem Grundton, noch die Terz – entweder die große

*) Außer diesem giebt es auch noch uneigentliche oder dissonirende Nebendreyklänge, wovon die merkwürdigsten folgende sind:
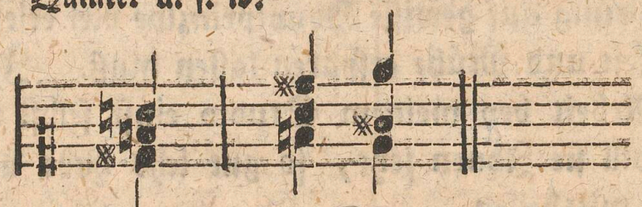
1) Der verminderte mit der kleinen Terz und verminderten Quinte.
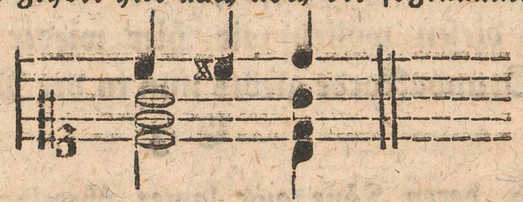


2) Der übermäßige mit der großen Terz und übermäßigen Quinte.



3) Der doppeltverminderte mit verminderter Terz und Quinte. u. s. w.
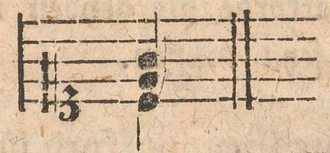


Wenn diese Akkorde auch selbst nicht alle gebräuchlich sind, so kommen doch einige Versetzungen derselben vor, und deshalb muß man sie sich merken. Außer diesen gehört hier auch noch der sogenannte Vierklang
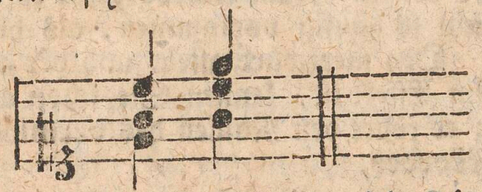


oder der Dreyklang mit der übermäßigen Prime oder Octave her, der aber nur im Durchgange vorkommt.

große oder kleine, jenachdem die Tonart hart oder weich ist – und die Quinte.



Von diesen ist der Grund- oder Baßton der wichtigste und kann nie wegbleiben; nächst ihm ist die Terz vorzüglicher als die Quinte, da durch die Terz erst bestimmt wird, ob die Tonart dur oder moll ist. Die Quinte kann also am füglichsten weggelassen, aber auch nächst dem Grundton am ersten verdoppelt werden, indem die Terz schon an sich sehr hart klingt und oft Leitton ist. Bey der kleinen Terz kann dies jedoch nicht der Fall seyn, und da sie auch weniger rauh klingt, so läßt man auch ihre Verdoppelung wohl geschehen.
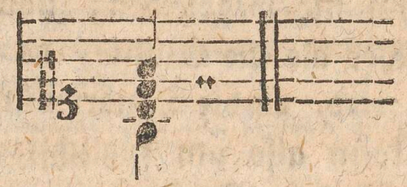
Aus dem Dreyklang entsteht nun durch die Versetzung seiner Töne in eine andere Lage (jenachdem dieser oder ein anderer Ton nach unten, oben oder in die Mitte zu stehen kommt) der Sexten- und der Quartsextenakkord.



Da aber durch diese Umfallung nicht die wesentliche Natur und das ursprüngliche Verhältniß der Töne gegeneinander, sondern nur ihre zufällige Stelle (ob sie eine Octave höher oder tiefer stehen) verändert wird, so können Sie auch schon aus dem bey Dreyklange Gesagten folgern, daß es auch in diesen 2 Ak-
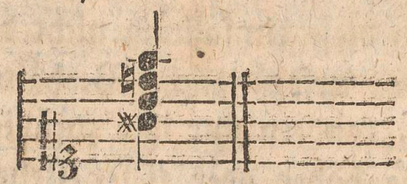
Akkorden keine Dissonanzen geben kann, und daß im Sextenakkord die Sexte nebst dem Basse, so wie im Quartsextenakkorde die beyden obern Intervalle die Haupttöne seyn müssen.

Der zweyte Grundakkord ist der Septimenakkord *).
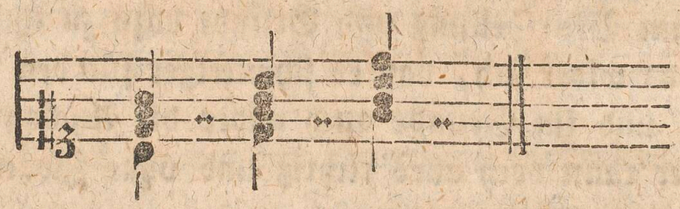


Dieser besteht aus vier Tönen und enthält Eine Dissonanz, nemlich die Septime (den obersten Ton) welche in der Regel abwärts (einen halben Ton tiefer, oder zuruck) treten muß Diese als der wesentlichste Ton kann nie wegbleiben, aber auch als Dissonanz nie verdoppelt werden. Wegen der übrigen drey Töne gilt fast das nemliche, was ich vom Dreyklang gesagt habe, und es entstehen auch aus diesem Septimenakkord auf die nemliche Art, wie beym

*) Auch von diesem Grundakkorde giebt es Abarten, die aber nicht so häufig vorkommen, als die des Dreyklangs. Den merkwürdigsten, und der auch von vorzüglichem Effekt ist, kennen Sie schon aus dem 5ten Briefe; er führt den Namen des verminderten Septimenakkordes,



und leidet fast gar keine Verdoppelung, da seine Töne meistentheils in unreinen Verhältnissen zu einander stehen.

beym Dreyklange, drey neue Akkorde: der Quintsepten- Terzquarten- und Secundenakkord,



wo also natürlich im erstern die Quinte, im zweyten die Terz und im letztern der tiefste oder Baßton das dissonirende Intervall seyn muß. Ein merkwürdiges Beyspiel, wo Sie fast alle diese 7 Akkorde in derselben Tonleiter angebracht finden, ist das schöne Göthisch-Reichardtsche Jägerlied: „Im Walde schleich ich ꝛc.

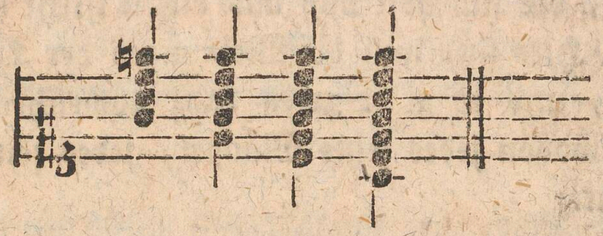
Außer diesen beyden Hauptgrundakkorden, nebst ihren Versetzungen, giebt es nun noch einige andere Akkorde, die sich von und aus diesen nicht herleiten lassen. Hier sind nun die Meinungen der Tonlehrer getheilt, und es giebt zwey ganz abweichende Systeme, wovon jedes seine Mängel, jedes seine Vorzüge hat.

Kirnberger und mit ihm Sulzer erklären alle übrigen Akkorde für Vorhalte oder Verzögerungen; also nicht so recht für eigentliche besondere Akkorde. Seine Theorie ist zwar für den praktischen Generalbaßspieler bequemer und leichter, aber ohne Sophistereien kann er auch nicht alles erklären und gehörig deduciren.
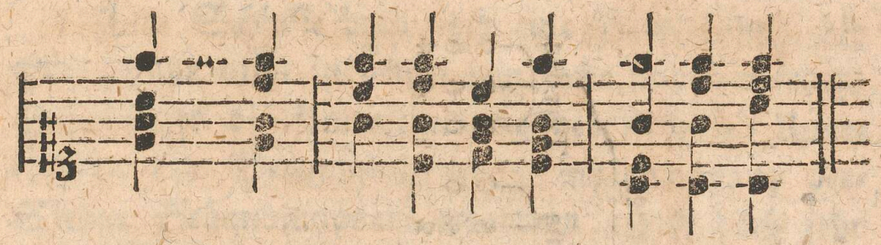
Mar-

Marpurgs System, was ich Ihnen hier vortragen will, weil es uns nicht ums Spiel, sondern nur um Beurtheilung und Gründe dazu zu thun ist, hat das wider sich, daß es schwieriger für den Praktiker, und im Grunde auch wider die Analogie ist; aber er kann doch alles richtig und ohne Zwang ableiten und demonstriren.

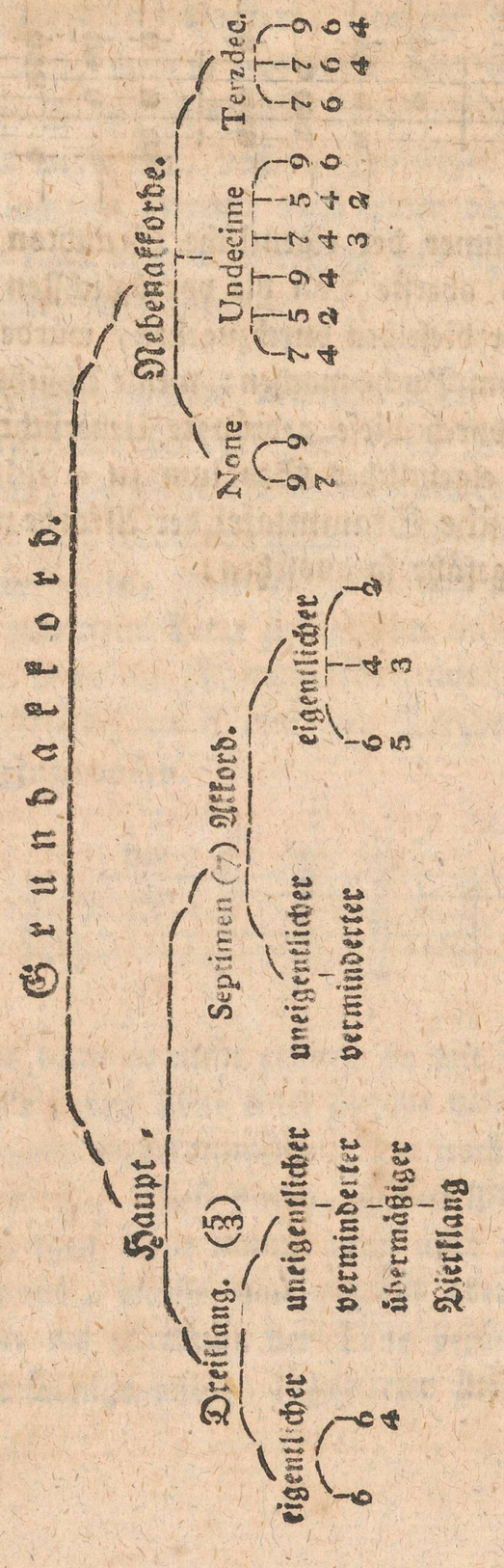
Dieser nimmt nemlich außer jenen beyden Hauptgrundakkorden noch drey Nebengrundakkorde an, indem er den Septimenakkord zum Grunde legt, und nun unterwärts (nicht mehr, wie vorhin, aufwärts; dies ist eben das unanalogische) immer eine neue Terze zufügt oder unterschiebt. So entsteht denn der Nonenakkord aus 5, der Undecimenakkord aus 6 und der Terzdecimenakkord aus 7 Intervallen.



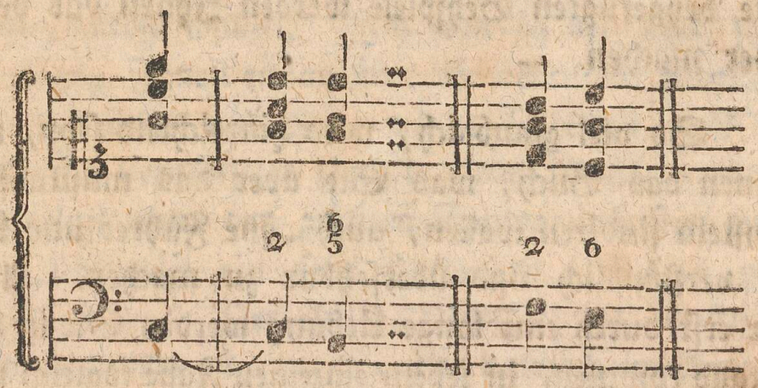
Mehrere kann es nicht geben, da wir in dem letzten schon alle sieben Töne einer Octave haben, und sonst einen schon vorgekommenen Ton noch einmal nehmen müßten. Diese vielen, zu den Akkorden eigentlich gehörigen Töne nimmt man aber nie alle, und eben daraus, welche man wegläßt oder nimmt und wie man die Stellung der Töne verändert, entstehen eine Menge andrer abgeleiteter Akkorde;
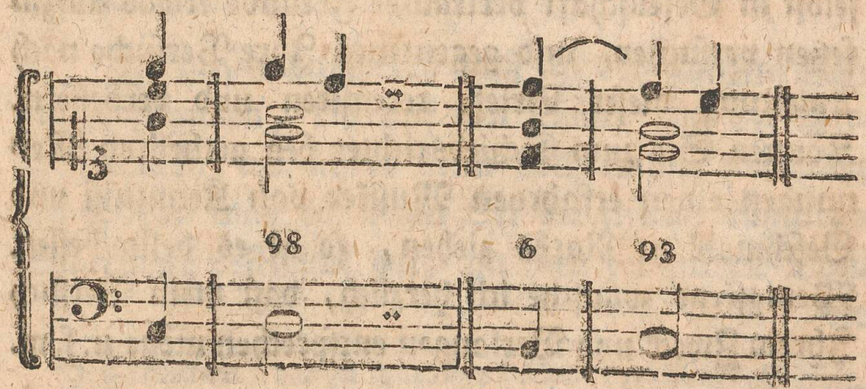


wo aber doch immer der eigentliche Grundton und der ursprünglich oberste Ton die vorzüglichsten bleiben. Specieller dieselben durchzugehen, würde diesen Brief zu einem Buche machen; meine Absicht war ja aber nur, durch diese gedrängte Uebersicht und Fingerzeige ihr eigentliches Studium zu erleichtern. Eine genealogische Stammtafel der Akkorde würde diesemnach ohngefähr so aussehen:



Zum Schlusse doch noch eine Bemerkung, die Sie gerade nicht in jedem Lehrbuche finden werden. Sie betrift die Unterscheidung des Nonen- Undecimen- und Secundenakkords, die eine ganz verschiedne Behandlungsart erfordern, und doch sehr ähnlich aussehen, so daß durch ihre Verwechselung mancher harmonische Fehler entstehen kann und entstanden ist. Merken Sie Sich deshalb, daß beym Secundenakkorde der unterste Ton (oder Baß) als ursprüngliche Septime abwärts resolvirt, zugleich mit Veränderung der Oberstimmen;
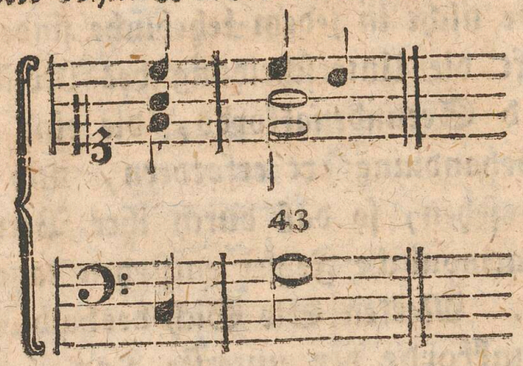


beym Nonenakkorde aber immer der obere Ton (die None) in die Octave des Basses tritt und zwar noch über derselben Baßnote, die sich nicht zugleich mitverändern darf.



Eben

Eben so tritt beym Undecimenakkord



die Quarte, als dissonirend gegen die Terz, noch über derselben Baßnote in diese (aufgehaltene) Terz. Die beygefügten Beyspiele werden Ihnen das deutlicher machen. —

So viel glaub ich, wird hinreichend seyn, um Ihnen das Buch, was Sie über das musikalische System studiren wollen, auch ohne Führer und Lehrer verständlich und übersehbar zu machen. Aber nur erst durch eine lange Uebung werden Sie in den Stand kommen, in jedem einzelnen Falle sogleich mit Sicherheit entscheiden zu können. Das beste Mittel, was ich Ihnen zu Ihrer Belehrung anrathen kann, (versteht sich, außer dem Studio von musterhaften Kompositionen in Partitur) ist, daß Sie selbst in Gesellschaft vertrauter Freunde etwas aufzusetzen versuchen, und gegenseitig Ihre Versuche nach Anleitung dieser Briefe recensiren und verbessern. Können Sie zum Schiedsrichter bey getheilten Meinungen einen erfahrnen Musiker von Kenntniß und Geschmack zu Rathe ziehen, so ist es desto besser. Wenigstens wünsche ich herzlich, daß mein Versuch Ihrem Zweck und Verlangen entsprechen möge u. s. w.

Achter Brief.

Etwas über den Contrapunkt, die Fuge und andere musikalische Kunststücke.

Sie thun mir Unrecht, l. Fr., wenn Sie glauben, daß ich Ihnen auch nur das Geringste habe vorenthalten wollen. Ich war in der That schon Willens, Ihnen etwas über die verrufene Kunst des Contrapunkts und Fugirens zu schreiben, als mir das sehr vernünftige Urtheil eines Musikers einfiel, der selbst einer der größten Contrapunktisten seiner Zeit und also ein sehr kompetenter Richter war. Er *) sagt: „Der einzige Vortheil des künstlichen Contrapunkts ist, die Schüler dadurch im Anfange an einen strengen, richtigen Satz zu gewöhnen, und ihn mit Geschmack in Kirchensachen zu gebrauchen. Sonst aber ist er Pedanterey, lehrt nur papierne Künste fürs Auge, und nichts fürs Ohr und Herz u. s. w.

In diesen Ausspruch muß ich von ganzem Herzen einstimmen, bis auf den Punkt von der Kirchenmusik, wo ich es denn doch immer sonderbar finde, daß man für einen Ort die strenge künstliche Schreibart bestimmt hat, an dem der größte Theil der

*) Heinichen, der zu Anfange dieses Jahrhunderts lebte, in seiner Generalbaßschule, Seite 6 und 25 ff.

der versammelten Zuhörer aus wenig gebildeten Menschen besteht, die nur Nahrung für Ohr und Empfindung suchen, und von den Schönheiten des Contrapunkts nichts verstehen können. Wie albern klingt es nicht auch, wenn bey unsern gewöhnlichen Kirchenorchestern 3 oder 4 Geigen in einem ungeheuren Gewölbe ein Fugenthema anstimmen? — Freylich gehört der Opernzuschnitt auch nicht für die Kirche, aber sollte es denn so gar schwer seyn, hier eine schickliche Mittelstraße zu finden? —

Dies beyläufig; ich komme zu Ihrer Bitte zurück, und bin bereit, Ihnen wenigstens eine historische Uebersicht des Merkwürdigsten aus diesem Raritätencabinet mitzutheilen. Den Namen Contrapunkt verdankt diese Kunst ihrer Entstehung. Die Alten bedienten sich nemlich statt unsrer Notengattungen bloßer Punkte, oder nannten sie wenigstens so, in ihrer lateinischen Kunstsprache. Contrapunktiren hieß ihnen darnach; zu oder unter einen Punkt mehrere Punkte setzen; also: einer Melodie die Harmonie hinzufügen; mehrstimmig componiren, würden wir sagen. Das war der einfache Contrapunkt, der Stimmen mochten übrigens noch soviele seyn. Was man aber gewöhnlich unter dieser Kunst versteht, und was Sie auch eigentlich zu wissen verlangen, ist der doppelte oder künstliche Contrapunkt, wo nemlich jede Stimme ihre eigne, besondre, von der andern verschiedne Melodie hat, (nicht blos Begleitung der andern oder Oberstimme ausmacht) die so eingerichtet ist, daß die oberste

oberste auch die unterste, und die höchste wieder die tiefste werden und seyn kann.
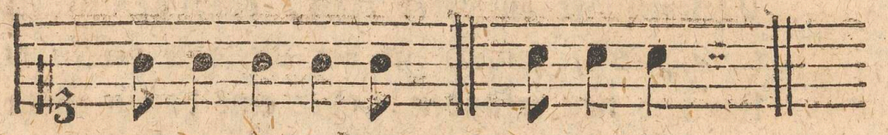
Der Eintheilungen und Unterarten dieses Contrapunkts giebt's nun unzählige, hier nur die hauptsächlichsten davon:

1) in Ansehung der gewählten Melodien ist der Contrapunkt entweder frey, oder gebunden (obligato), jenachdem die Melodie willkührlich und neu erfunden, oder eine davon schon alt und bekannt ist. Diese letztre, sie sey nun ein geistliches oder Volkslied, heißt das Subjekt oder die *Vox firma*, und ihr wird der Gegensatz oder Contrasubjekt (die zweyte neuerfundne Melodie) angepaßt. Neue Kunstnamen entstehen daraus, daß diese alte zum Grund liegende Melodie entweder in der Ober- oder Unter- oder in einer Mittelstimme liegen kann *). Beyspiele davon sind Händels Chor: „Alle Schaaren stimmt ein" in Alexanders Fest, und (wo Sie es nicht suchen sollten) das Chor der Geharnischten in Mozarts Zauberflöte, wobey die Melodie des geistlichen Liedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. zum Grunde liegt.
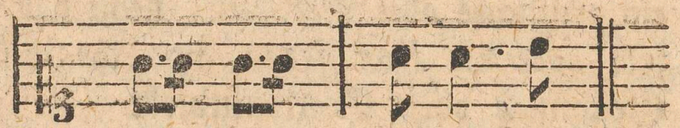
2) Nach den Notengattungen, die in dem verschiednen Stimmen gebraucht sind, theilt sich der Contrapunkt in den gleichen oder festen, und

*) Contrapuncto obligato sopra — sotto il sochetto — falsoportore —

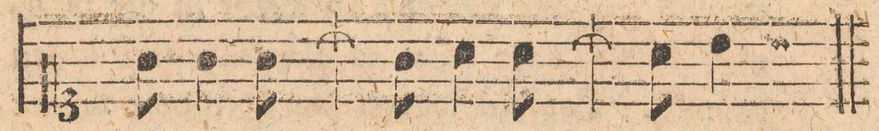
und gemischten oder bunten (floridus), jenachdem durchweg nur einerley Notengattung vorkommt, oder der Komponist sich diese Qual nicht auferlegt hat, sondern willkührlich wechselt; ferner in den syncopirten, gebundenen und punktirten Contrapunkt, wenn die Noten abgebrochen und zerstückelt



oder punktirt sind,
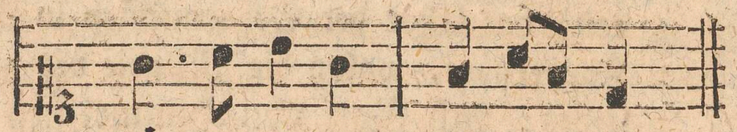


oder die Takte durch Bindungen in einander geschlungen sind.



Werden die Noten des Themas verlängert,

aus
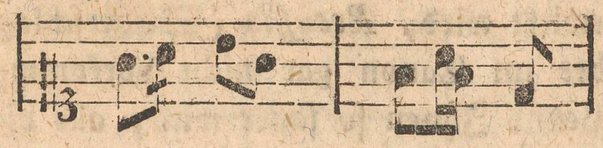


wird
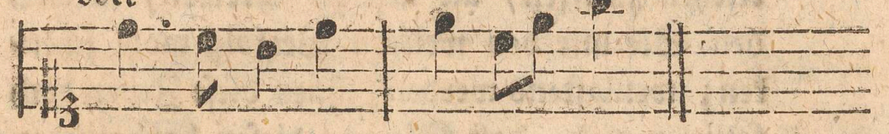


so ist das eine Augmentation, werden sie umgekehrt in kürzere Notengattungen verwandelt, eine Diminutio; wird der Gesang des Subjects oder Themas von hinten angefangen und rückwärts durchgespielt, oder auch das Fallen und

und Steigen der verschiednen Töne gerade umgekehrt vorgeschrieben,

oder



oder



so ist das ein Kunststück, was *all Rovercio* heißt. Alles dies in ein paar Takte zusammengedrängt und in jede Stimme davon etwas zu gleicher Zeit gelegt, ist das berüchtigte *alla stretta*. Wenn Sie Lust haben, solche Kunststücke näher zu beschauen, so lassen Sie sich nur Sebastian Bachs oder Kirnbergers Fugen geben.

3) Sind mehrere Taktarten, versteckt oder offenbar, in den verschiedenen Stimmen Eines Stücks vereinigt, wie z. B. in Mozarts Don Juan, wo zu gleicher Zeit drey Parteyen tanzen, Menuett, Walzer und Masurisch – so entsteht daraus ein Contrapunkt im gedritten Takt. Endlich

4) kann der Contrapunkt auch fugirt seyn, wenn die eine Stimme die andere immer nachahmt, oder gar Canonisch, wo dieselben Noten in der andern Stimme wiederkommen. In der Fuge heißt die erste Stimme, die da anfängt, der *Dux* (Anführer); die zweyte, die das angegebene Thema in der Quinte wie-

der

derholt, der *Comes* (Begleiter); und der Uebergang von einem zum andern, der durch kleine Abänderungen oder Einschaltungen im Thema bewirkt wird, *Recussio* (Wiederschlag), was aber im Canon gar nicht vorkommen darf. Wenns Ihnen so sauer wird, alle diese Kritteleyen zu lesen, als mir zu schreiben, so werden Sie mir den weitern Verfolg wohl schenken; wenigstens werden Ihnen diese Zeilen doch soviel nutzen, daß Sie vor diesen barbarischen Kunstnamen nicht mehr erschrecken, und in heiliger Einfalt nicht grössern Werth darauf legen werden, als sie enthalten und verdienen.

Doch zum Beschluß noch eine kritische Frage, die hier nicht so ganz am unrechten Orte steht: läßt sich denn wohl jede Melodie contrapunktiren? oder, verständlicher gesprochen: läßt sich wohl zu jeder Melodie eine (ich meine, richtige und regelmäßige) Harmonie, ein Baß setzen? — So sehr Sie auch anfangs sich wundern mögen, ich verneine die Frage; den Grund werden Sie bald selbst auffinden. Eigentlich sollten alle Volksmelodien in dieser Art seyn, da sie ja gerade bestimmt sind, ohne weitere Begleitung gesungen zu werden. Andere Musikstücke, die für eine bestimmte Anzahl von Instrumenten geschrieben, und so vollkommen eingerichtet sind, daß keine weitere Stimme dazu denk- und setzbar ist, heißen nach Anzahl der Stimmen: Duetten, Trios, Quartets ꝛc. Der Name kommt noch oft vor, die Sache selten; warum?

Das will ich Ihnen zu errathen überlassen und nur jetzt noch ꝛc.

Register.

Register.

A

Abgebrochene Rede — Seite 36
Accent — 28
Acciatur — 41
Akkord — 7
Allabreve — 25
Aria, Ariette, Arioso — 61
Arpeggio — 41
Ausrufung — 35
Ausweichung — 50

C

Charakter — 6
Chor — 62
Chromatisch — 19
Colon — 32
Comma — 33
Concerte — 64
Contrapunkt — 79

D

Declamation — 29
Dehnungen — 63
Diatonisch — 18

Dur — Seite 11
Dreyklang — 70

E

Einfallen in die Rede — 36
Enharmonisch — 19

F

Fragformel — 33
Fige — 6

G

Gedankenstrich — 36
Generalbaß — 8
Grundakkord — 69
Grundbaß — 45

H

Harmonie — 44

I

Interpunktion — 31

L

Lied — 62

M

Mahlerey — 42
Manieren — 4
Marsch — 66
Melodie — 28
Menuett — 66
Moll — 2

N

Noten durchgehende — 49
Harmonische Nebennoten — 49

Syn-

Synkopirte, — Seite 34
Punktirte — 82

O

Obstinato — 26
Octaven — 51

P

Parenthese — 36
Passagen — 30
Polonoise — 65
Punkt — 31

Q

Quartengänge — 53
Quintengänge — 51
Querstand — 53

R

Recitativ — 59
Rosalie — 40
Rovercio — 83
Rubato — 26
Rythmus — 26

S

Semicolon — 31
Septime — 46
Sextolen — 41
Schlußfall — 35
Schusterfleck — 40
Sonate — 64
Sprung — 35 — 64
Stretta — 83

T.

C

Takt — Seite 20
Terz — 45
Tonart — 11
Tonart, Jonische — 17
Dorische — 17
Phrygische — 17
Lydische — 17
Aeolische — 18
Royalische Nebentonart — 18
Tonleiter — 12
Transpositio — 39
Triol — 23 — 41
Triton — 54

U

Unisono — 38

V

Variationen — 65
Verdoppelung — 5
Verwechselung der Harmonie — 48
Enharmonische — 19

W

Weglassen — 47

Z

Zank — 32

Musikalien,
in J. C. Hendels Verlag.

Altenburg, Joh. Ernst, Versuch einer Anleitung zur heroischen musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Beyspielen erläutert. 2 Theile. 4to. 20 Gr.

Bartsch, C. F. Arien und Lieder, in Musik gesetzt. 10 Gr.

Bekuhr, G. F. W. über die Kirchenmelodien. gr. 8v. 10 Gr.

Cyrus und Cassandane, ein Singspiel vom Hrn. Prof. Ramler; in Musik gesetzt von M J. C. Hensel. gr. Querfolio. 3 Thlr.

Hoffmann, Joh. Leonh. Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt, und der Farbenharmonie insbesondere; mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen. 8v. 10 Gr.

Kellner, J. C. Unterhaltung beym Clavier in Liedern mit Gesang, einem Janitschaarenmarsch und englischen Tänzen. 790. 4to. 12 Gr.

Musicalische Monatsschrift: oder Unterhaltung für Liebhaber der Musik, insonderheit des Claviers und der Harfe. 4 Quartale. 24 Bogen in Querquart. 790. 2 Thlr.

Nagel, J. F. kurze Anweisung zum Klavierspielen, für Lehrer und Lernende. Queerquart. 10 Gr.

— leichte u. gefällige Aufsätze zum Klavier-Unterricht, als Uebungs-Beyspiele für Lehrer und Lernende; solche bestehen in einer Auswahl von Arien, Menuetten, Quadrillen, Rondos, Märsche, Walzer ꝛc. 20 Gr.

— Angloisen-Sammlung für Klavierspieler, 32 Stücke. 8 Gr.

Neue musikalische Zeitschrift aufs Jahr 1791. zur Beförderung einsamer und geselliger Unterhaltung beym Klavier für Geübte und Ungeübte; von verschiedenen Tonsetzern bearbeitet. 1stes u. 2tes Vierteljahr. Querfolio. 1 Thlr.

Wolf, Geo. Fr. Unterricht im Klavierspielen, 3te ganz umgearbeitete Ausgabe. gr. 8v. 6 Gr.

—— Unterricht im Clavierspielen, 2ter Theil, welcher die Grundregeln des Generalbasses enthält. gr. 8v. 6 Gr.

—— Unterricht in der Singekunst. gr. 8v. 8 Gr.

—— Lieder mit Melodieen aus Millers Freuden und Leiden, in Musik gesetzt. kl. Folio. 20 Gr.

—— Kurzgefaßtes musikalisches Lexicon. 2te Aufl. gr. 8. 12 Gr.

—— Zwey Sonaten fürs Clavier. Querfolio. 12 Gr.

—— Trauer-Motetten und Arien. 1ste Samml. 12 Gr.

—— Vermischte Klavier- u. Singestücke von verschiedener Art. Erste Sammlung. 10 Gr.

Ee 1010. 8°
Köln.
1972

102586

X 164

Freundschaftliche Briefe

über die

Theorie der Tonkunst

und

Composition.

BIBLIOTHEK ZUR BAYER

F. G. D

Zum Freyheitstempel f

H
im Verlag

