ELEMENTARBUCH

DER

HARMONIE UND TONSETZKUNST.

VON

FRIEDRICH SCHNEIDER.

LEIPZIG, bei C. F. PETERS.

(*Bureau de Musique.*)

ELEMENTARBUCH
der
Harmonie
und
TONSETZKUNST

Ein Leitfaden beim Unterricht und Hülfsbuch
zum Selbststudium der musicalischen Composition

VON

FRIEDRICH SCHNEIDER

MUSIKDIRECTOR UND ORGANIST IN LEIPZIG.

Eigenthum des Verlegers.

Leipzig,

im Bureau de Musique von C. F. Peters.

Pr. 2 Rthlr. 12 gr.

Clementine Grabowska

HERRN von MOSEL K.K. wirkl. Hofsecretair in WIEN

HERRN Hofrath F. ROCHLITZ in LEIPZIG

HERRN Tribunalrath G. WEBER in DARMSTADT

HERRN Professor AWENDT in LEIPZIG

widmet diesen Versuch als ein Zeichen

inniger Hochachtung und Freundschaft

DER VERFASSER.

M. SKARBEK

Vorwort.

Der gänzliche Mangel an einem Lehrbuche, welches die Anfangsgründe der Tonsetzkunst nach dem Standpunkte der heutigen Musik in möglichster Kürze, Fasslichkeit und Vollständigkeit enthalte, und so als Vorschule der musikalischen Composition beym Unterricht und Selbst-Studium mit Nutzen gebraucht werden könne, hat zum Erscheinen dieses Werkchens Veranlassung gegeben. Der Verfasser desselben, obschon hinlänglich davon überzeugt, dass seine Arbeit von der Vollkommenheit noch weit entfernt sey, glaubt doch behaupten zu dürfen: dass er alles für diesen Zweck dienliche berührt, nichts unbedingt nothwendiges übergangen, und hingegen manches angeführt habe, was in frühern sogenannten Generalbass-Schulen vergeblich gesucht wurde: die Gegenstände aber ganz zu erschöpfen, konnte demnach nicht des Verfassers Zweck seyn, selbst wenn er sich der Kräfte dazu bewusst gewesen wäre. Wer über einzelne Gegenstände weitere ausführlichere Belehrung wünscht, wird solche in den vorhandenen guten grössern Werken von Albrechtsberger, Kirnberger,

Marpurg, Sulzer u. a. m. finden können, am umfassendsten und für den jetzigen Musikzustand angemessensten aber vorzüglich in Gottfried Webers Theorie der Tonsetzkunst, welches Werk bis jetzt aber leider noch nicht beendigt ist. — Dass auch der Verfasser des gegenwärtigen Versuchs, überzeugt von der Trefflichkeit des Weberschen Werkes, der darin angenommenen Ordnung, und den darin ausgesprochenen Grundsätzen meistentheils folgen zu müssen geglaubt hat, möge hier noch Erwähnung, so wie bey Unbefangenen Entschuldigung finden.

Somit sey das Werkchen, so wie der Verfasser selbst, der Gunst und schonenden Nachsicht des Publikums empfohlen.

Leipzig im August 1820.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Erster Theil. Vorkenntnisse.	1 — 6
Erstes Kapitel. Tonentfernung (Intervalle).	1
Zweytes Kapitel. Tonfolge.	5
Zweyter Theil. Harmonie-Lehre.	6 — 32
Erster Abschnitt. Grundharmonien. . . .	7 — 19
Erstes Kapitel. Dreyklangsharmonie. . .	7
Zweytes Kapitel. Eigenthümliche Dreyklangsharmonien der harten Tonart. . .	8
Drittes Kapitel. Haupt-Septimenaccord auf der Dominante.	13
Viertes Kapitel. Die übrigen Septimenaccorde der harten Tonart. (Neben-Septimenaccorde.)	14
Fünftes Kapitel. Eigenthümliche Dreyklangsharmonien der Moll-Tonart. . . .	16
Sechstes Kapitel. Septimenaccorde der Moll-Tonart.	18
Zweyter Abschnitt. Umgestaltung der Grundharmonien.	20 — 29
A) Durch Hinzufügung einer leitereigenen None.	
Siebentes Kapitel. Umgestaltung des Haupt-Septimenaccords durch Beyfügung einer None.	20
Achtes Kapitel. Umgestaltung der Neben-Septimen-Harmonien durch Hinzusetzung einer leitereigenen None.	22
B) Durch harmoniefremde und leiterfremde Töne.	
Neuntes Kapitel. Umgestaltung durch harmoniefremde Töne.	23
Zehntes Kapitel. Umgestaltung durch leiterfremde Töne.	26
Anhang.	
Eilftes Kapitel. Harmonische Mehrdeutigkeit.	29
Zwölftes Kapitel. Verwandtschaft der Tonarten.	30
Dritter Theil. Von der Modulation.	32 — 42
Erstes Kapitel. Leitereigene Modulation.	32
Zweytes Kapitel. Ausweichende Modulation.	36
Drittes Kapitel. Einrichtung der Modulation der Tonstücke überhaupt.	40
Vierter Theil. Vom musikalischen Rhythmus. .	43 — 47
Fünfter Theil. Von der Stimmenführung. . . .	48 — 72
Erstes Kapitel. Von der melodischen Bewegung.	48
Zweytes Kapitel. Von der harmonischen Bewegung.	50
Drittes Kapitel. Regeln, die Fortschreitung einiger Intervalle betreffend. . . .	51

Seite

Viertes Kapitel. Bestimmte Fortschreitung einiger Intervalle. 54
Fünftes Kapitel. Von der Hauptmelodie (Hauptstimme) insbesondere. . . . 56
Sechstes Kapitel. Von der Einrichtung der harmonischen Begleitung überhaupt. 58
Siebentes Kapitel. Begleitung der Tonleiter mit leitereigenen Grundharmonien. 60
Achtes Kapitel. Von der Führung der begleitenden Stimmen überhaupt. . . . 67
Neuntes Kapitel. Von der Lage der Stimmen. 70
Zehntes Kapitel. Von der Verdoppelung. 71
Eilftes Kapitel. Auslassung der Intervalle. 72

Sechster Theil. Ueber den Gebrauch der Tonwerkzeuge. . . . . 75 — 98

Erster Abschnitt. Von den natürlichen Tonwerkzeugen (der menschlichen Stimme). . . 75

Zweyter Abschnitt. Ueber den Gebrauch der künstlichen Tonwerkzeuge (musikalischen Instrumente). 79

Erstes Kapitel. Von den musik. Instrumenten überhaupt. 79

Seite

Zweytes Kapitel. Ueber den Gebrauch der Geigeninstrumente. 82
Drittes Kapitel. Ueber den Gebrauch der Blasinstrumente. 86
Viertes Kapitel. Ueber den Gebrauch der Schlaginstrumente. 97

Dritter Abschnitt. Verbindung des Gesangs mit dem Orchester. 99

Siebenter Theil. Ueber die Verschiedenheit der musik. Schreibart. (Verschiedenheit des Styls). 100 — 112

Erster Abschnitt. Ueber die Verschiedenheit des Styls in Absicht auf materielle Behandlung. . . . . 100 — 103
A. Strenger (gebundener) Styl.
B. Freier (ungebundener) Styl.

Zweyter Abschnitt. Von der Verschiedenheit des Styls in Absicht auf den verschiedenen Zweck der Tonwerke. . . . . 104 — 112
Erstes Kapitel. Kirchenmusik. . . . 104
Zweytes Kapitel. Opernmusik. . . . 106
Drittes Kapitel. Concertmusik. . . . 108
Viertes Kapitel. Kammermusik. . . 109
Fünftes Kapitel. Militair - u. Tanzmusik. 112

Erster Theil.

Vorkenntnisse.

Einleitung.

§. 1. Ton.

Einen Klang, der eine bestimmte Höhe oder Tiefe hat, nennt man: Ton.

§. 2. Tonkunst.

Die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken, nennt man: Tonkunst.

§. 3. Tonsystem.

Die Reihe abgemessener Töne, deren sich die Tonkunst bedient, und wie sie namentlich unsere Clavierinstrumente im grössten Umfange aufstellen, heisst das Tonsystem. Ihm entspricht das Notensystem, als der Inbegriff schriftlicher Zeichen für dasselbe.

Erstes Kapitel.

Tonentfernung (Intervalle.)

§. 4.

Die Entfernung eines Tons von dem andern (den Zwischenraum) heisst man Intervall.

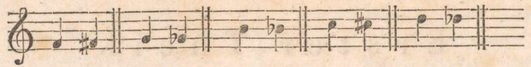
§. 5.

Die Grösse des Intervalls (Tonstufe) wird nach der Zahl und Grösse der Stufen, um welche eine Note höher steht, bezeichnet.

§. 6. Notenstufen.

a) Eine halbe Tonstufe nennt man die Entfernung von zwey zunächst liegenden Tönen, welche Entfernung im No-

tensystem auf einer Notenstufe angezeigt ist, wovon aber die eine Note durch ein chromatisches Zeichen erhöht oder erniedrigt wird. Z. B.



Auch nennt man diese Tonentfernung einen kleinen halben Ton.

b) Eine kleine Tonstufe nennt man dieselbe Entfernung von einem Ton bis zum nächsten, welche auf dem Notensystem aber durch Noten auf zwey verschiedenen Notenstufen bezeichnet wird. Z. B.



Man nennt diese Tonentfernung auch einen grossen halben Ton.

c) Eine grosse Tonstufe beträgt den Raum von einem Tone bis zum zweytfolgenden; auf dem Notensystem wird diese Tonstufe durch zwey Noten, wo die eine von der andern um eine Stufe entfernt ist, angedeutet. Z. B.



Diese Tonentfernung nennt man auch einen ganzen Ton.

§. 7.

Bey Bestimmung der Intervalle sieht man erstens: auf die Zahl der Stufen, und zweytens: auf die Grösse der Stufen.

§. 8.

Die Stufe, von der man zu zählen anfängt, wird die erste (*Prime*) genannt; die zunächst folgende Stufe heisst: die zweyte (*Secunde*); dann folgt die dritte (*Terz*), die vierte (*Quarte*), die fünfte (*Quinte*), die sechste (*Sexte*), die siebente (*Septime*), die achte (*Octave*), die neunte (*None*), die zehnte (*Decime*), die eilfte (*Undecime*).

Anmerk. Man zählt die Intervalle in der Regel aufwärts; will man aber eine bestimmte Tonentfernung eines tiefern Tones von einem höhern bezeichnen, so sagt man: dies Intervall ist die *Unter-Secunde*, *Unter-Terz* etc.

§. 9.

So wie die Benennungen der Töne sich bey dem achten Ton wiederholen, so werden auch (ausgenommen in einigen Fällen) von der *Octave* an, die Intervallen-Benennungen wiederholt, die *None* wird zur *Secunde*, die *Decime* zur *Terz* etc.

§. 10.

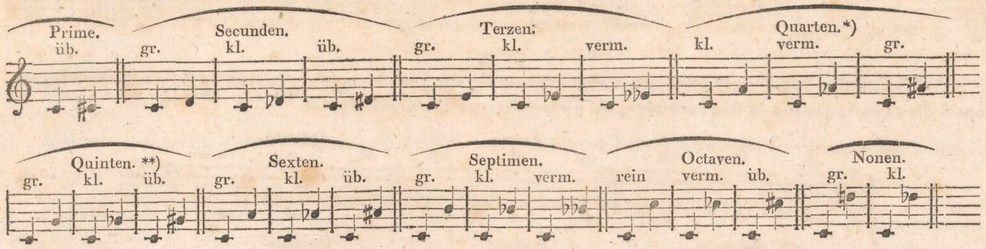
Im musikalischen Sprachgebrauch pflegt man sehr oft von zwey Tönen, die ein Intervall bilden, die eine Note nach der

Zahl der Stufen zu benennen, um welche sie von der andern entfernt ist. Z. B. *e* ist die *Terz* von *c*, anstatt dass man sagen sollte, *e* ist um eine *Terz* höher als *c*.

§. 11.

Im Vorhergehenden wurde bloss auf die Zahl der Stufen Rücksicht genommen, nicht auf die Grösse. Jetzt wollen wir die verschiedenen Arten der Intervalle nun auch nach der Grösse dieser Stufen abmessen und näher bezeichnen.

Man unterscheidet demnach die Intervalle in kleine, grosse, verminderte und übermässige.



Es liessen sich durch chromatische Zeichen wohl noch mehr verminderte und übermässige (meist nur papierene) Intervalle hervorbringen, die aber hier für uns von keinem Gebrauch sind.

*) Anmerk. Die kleine Quarte wird oft reine Quarte genannt, die grosse heisst bey vielen die übermässige, auch Tritonus, weil es ein Intervall von 3 ganzen Tönen ist.

**) Man nennt auch wohl die hier als grosse Quinte angeführte: die reine Quinte, und die hier als kleine angegebene, die verminderte.

§. 12.

Man sieht hieraus, dass bey der Intervallen-Benennung durchaus nur die Stufen, worauf die Noten stehen, berücksichtigt werden; dass z. B. zwey Töne, welche auf den Notenplan um eine Stufe entfernt sind, stets das Intervall einer Secunde bilden; zwey Töne, die um drey Notenstufen entfernt sind, stets eine Terz heissen, mögen sie auch durch chromatische Zeichen dem Klange nach noch so sehr verschieden seyn.

§. 13.

Mehrdeutigkeit der Intervalle.

Deswegen ist fast jedes Intervall dem Gehör nach einem andern gleich; z. B. es klingt die übermässige Secunde *c, dis*, ganz so: wie die kleine Terz *c, es*. — Die grosse Quarte *c, fis*, ganz so: wie die kleine Quinte *c, ges*, u. s. w. Man nennt dies: Mehrdeutigkeit der Intervalle.

§. 14.

Umkehrung der Intervalle

nennt man das Verfahren: wenn man von zwey Tönen, die ein Intervall bilden, den tiefern um eine Octave erhöht, oder den höhern um eine Octave erniedrigt. Es wird dadurch aus der 2 eine 7, aus der 3 eine 6, aus der 4 eine 5, aus der 5 eine 4, aus der 6 eine 3, aus der 7 eine 2, aus der 8 eine 1.



§. 15.

Hinsichtlich der Grösse der Intervallen, verwandeln sich bey der Umkehrung die grossen in kleine, die kleinen in grosse, die verminderten in übermässige, die übermässigen in verminderte.



§. 16.

Bezifferung.

Bey der Intervallen-Bezeichnung durch Zahlen (Bezifferung) richtet man sich in Absicht auf die nähere Bestimmung der Intervallen-Grösse genau nach der Vorzeichnung, und es erhält die Zahl (Signatur) das chromatische Zeichen der Note beygefügt, wenn solche eines bekommen müsste. Bey Intervallen, die durch ein chromatisches Zeichen erhöht worden sind, wird auch wohl die Zahl durchstrichen; z. B. 6̸, 5̸, 3̸, 4̸. Ein ♮, ♯, oder ♭, ganz allein, ohne Zahl, bedeutet allemal die Art der Terz.

§. 17.

Dieser Art der Intervallen-Bezeichnung bediente man sich bis jetzt vorzüglich im sogenannten Generalbass-Spiel, indem man durch die über die Noten einer Bass-Stimme gesetzten Zahlen, die Intervalle, welche man, um ein Musikstück zu begleiten, zu dem gegebenen Bass noch hinzuzufügen habe, andeuten wollte. Weil nun, um aus einer solchen Stimme richtig zu begleiten, vollkommene Einsicht in das ganze Wesen der Harmonie gehört, so verband man mit dem Worte General-Bass einen ausgedehnteren Begriff, und verstand oft die ganze Wissenschaft des musikalischen Satzes darunter.

Dass zu diesem Zweck bey der heutigen combinirten Musik jene Bezeichnungsart ganz und gar nicht hinreicht, und es zweckmässiger wäre, anstatt jener Bezifferung lieber die Noten hinzuschreiben, welche der Accompagnirende zu spielen hat, sey hier nur beyläufig erwähnt. In der Harmonie-Lehre gewährt jedoch diese Zahlenbezeichnung einige Vortheile, und erleichtert die Uebersicht.

Zweytes Kapitel.

Tonfolge.

§. 18.

Tonfolge heisst: das Fortschreiten der Töne nach einander, und es geschieht dies entweder von einem tiefen zu einem höhern Ton, oder umgekehrt, und stufen- oder sprungweise.

§. 19.

Jede aus solchen Fortschritten einzelner Töne gebildete kleine oder grössere Tonreihe, heisst im weitern Sinne: Melodie.

§. 20.

Tonleiter.

Diejenige durch stufenweise Fortschreitung von einem willkührlich angenommenen Ton, bis zu seiner Octave, entstehende Melodie, die das Gehör am leichtesten fasst und am meisten befriedigt, ist die aus fünf grossen und zwey kleinen Tonstufen gebildete Tonreihe, die unter dem Namen der diatonischen Tonleiter bekannt ist.

Anmerk. Diatonisch heisst jede Tonreihe, die aus grossen und kleinen Tonstufen besteht.

§. 21.

Dur und Moll.

Sie kommt in zweyerley Gestalten vor, die durch die Lage der kleinen Tonstufen bestimmt werden. Folgen nach dem ersten Ton, (den man den Grundton, Tonica, nennt,) zwey grosse Tonstufen, und dann eine kleine; so heisst die Tonleiter: eine harte (*dur*); folgt nach der ersten grossen Tonstufe eine kleine, so heisst diese Tonleiter: weich (*moll*).

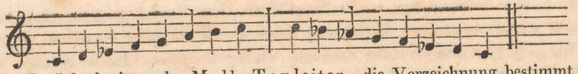


§. 22.

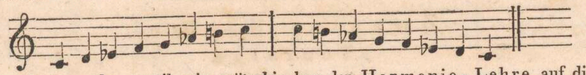
Das Unterscheidungs-Merkmal beyder Tonleitern ist also die dritte Stufe, die vom Grundton aus gerechnet, das Intervall einer grossen oder kleinen Terz bildet.

§. 23.

Auf eben die Weise, wie man in der Dur-Tonleiter aufwärts steigt, geht man auch zurück; in der Moll-Tonleiter verändert man aber die zwey der Octave nächsten Stufen, und erniedrigt sie um einen halben Ton:



Dass nach dieser Art des Zurückschreitens der Moll-Tonleiter, die Vorzeichnung bestimmt wird, ist eine hier als bekannt angenommene Sache; dass aber die Moll-Tonleiter auch oftmals so



vorkommt, muss hier noch erwähnt werden, weil wir späterhin bey der Harmonie-Lehre auf diese Form besonders Rücksicht zu nehmen haben.

§. 24.

Man kann von jedem, zwischen einer Octave in unserm Tonsystem enthaltenen Ton, ähnliche Tonleitern bilden. Auf diese Art erhalten wir zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonleitern (Tonarten).

§. 25.

Den siebenten Ton der Tonleiter nennt man den Leitton (*Subsemitonium modi*), weil er, um im Heraufsteigen den vollkommenen Schluss einer Tonleiter zu bilden, der Octave allezeit vorangehen muss, und zu ihr gleichsam hinleitet. Wollte man diesen Leitton durch ein chromatisches Zeichen verändern, so würde der Charakter einer bestimmten Tonleiter durchaus verloren gehn.

§. 26.

Ausser der stufenweissen Fortschreitung ist die Fortschreitung folgender Intervalle dem Gehör am fasslichsten, und in der Ausübung am leichtesten: Die grosse und kleine 3, die reine 5, und die durch Umkehrung hieraus entstehenden Intervalle, grossen und kleinen 6ten und 4ten, wie auch die Octave.

§. 27.

Eine von jenen beyden Tonarten (Tongeschlechtern) muss jedem Musikstück zum Grunde liegen; jede von dem Componisten erfundene Melodie und beygegebene harmonische Begleitung muss sich auf irgend eine bestimmte Tonleiter beziehen.

Zweyter Theil.

Harmonie-Lehre.

Einleitung.

Harmonische Verbindung. Harmonie.

§. 28.

Eine gleichzeitige Vereinigung mehrerer Töne, heisst eine harmonische Verbindung; diese kann aus zwey, drey, vier, fünf und mehreren Tönen bestehen.

§. 29.

Zwey oder mehrere Töne, die zusammen erklingen, sind dem Ohr entweder angenehm, beruhigend, wohlthuend, oder sie sind das Gegentheil; im ersten Fall sagt man: die Töne consoniren, sind Consonanzen; im zweyten Fall sagt man: sie dissoniren, sind Dissonanzen.

§. 30.

Wohlklänge (Consonanzen) sind, in Verbindung mit einem angenommenen Grundton: der Einklang (*unisono*), kleine und grosse Terz, grosse Quinte, und die aus diesen durch die Umkehrung entstehenden Intervalle: kleine und grosse Sexte, kleine oder reine Quarte und Octave; alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen. (§. 26.)

§. 31.

Einen aus mehreren verbindungsfähigen Intervallen zusammengesetzten Klang nennt man einen Accord.

§. 32.

Besteht ein Accord aus Tönen, die alle gegen einander consoniren, so heisst er: ein consonirender Accord; befindet sich aber in demselben ein Intervall, welches mit einem andern dissonirt, so heisst dies: ein dissonirender Accord.

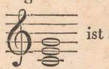
Erster Abschnitt.

Grundharmonien.

Erstes Kapitel.

Dreyklangs-Harmonie.

§. 33.

Der vollkommenste consonirende Accord ist derjenige, der aus dem Grundton und dessen grosser oder kleiner Terz und grosser Quinte besteht. Man nennt ihn den Haupt-Accord, die Dreyklangs-Grundharmonie, oder gewöhnlich den harmonischen Dreyklang. Ist die Terz gross, so heisst er der harte (*Dur*) Dreyklang,  ist sie klein, der weiche (*Moll*) Dreyklang 

Anmerk. 1. Man sagt: dies ist der harte Dreyklang (Dur-Dreyklang), der weiche Dreyklang (Moll-Dreyklang) von *C*; oder — dies ist der Dreyklang von *C* dur oder *C* moll.

Anmerk. 2. Die im Dreyklang befindliche Quinte nennt man auch die Dominante, und die Terz die Mediante.

§. 34.

Verwechselt man diese drey verschiedenen Töne so, dass man entweder die Terz des ursprünglichen Grundtons, oder die Quinte zum neuen Grundton annimmt; so entstehen noch zwey verschiedene Arten des Dreyklangs:



a) Bey der ersten Verwechselung erscheint der ursprüngliche Grundton *C* als Sexte im abgeleiteten Accorde; deswegen nennt man diesen Accord den Sexten-Accord. Die Quinte des Stamm-Accords erscheint hier als Terz, und die Terz des Stamm-Accords als Grundton im abgeleiteten Accorde.

b) In der zweyten Verwechselung wird der ursprüngliche Grundton *C*, zur Quarte des abgeleiteten Accords; man nennt ihn deswegen den Quart-Accord, oder gebräuchlicher, um ihn noch genauer zu bezeichnen, den Quart-Sextaccord, indem die Terz des Stamm-Accords (*e*) hier als Sexte erscheint. — Die Quinte im Stamm-Accord wird in dieser Form zum Grundton.

Anmerk. 1. Der Sexten-Accord wird im Generalbass mit 6 bezeichnet; der Quart-Sextaccord mit $\frac{6}{4}$.

Anmerk. 2. Man nennt den Grundton des Stamm-Accords, um ihn von den Grundtönen der abgeleiteten Accorde zu unterscheiden, den Grundbass.

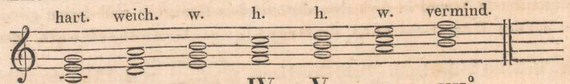
Dass man diese Verwechselungen immer hinaufwärts (so wie bey der Intervallen-Bestimmung) berechnet, sey hier beiläufig erwähnt.

Zweytes Kapitel.

Eigenthümliche (Leitereigene, das heisst, aus Tönen der Tonleiter bestehende) Dreyklangs-Harmonien der harten Tonart.

§. 35.

Geht man die Stufen der Tonleiter durch, und fügt zu jedem Ton eine Terz und Quinte, in leitereigenen Intervallen, so erhalten wir auf der 1sten, 4ten und fünften Stufe, harte Dreyklänge; und auf der 2ten, 3ten und 6ten, weiche Dreyklänge. Die dissonirende Dreyklangs-Harmonie auf der 7ten Stufe mit kleiner Terz und Quinte, heisst: der verminderte Dreyklang. *)



*) Anmerk. Von dieser Harmonie, die sehr oft auf einer andern Grundharmonie beruhet, in der Folge mehr.

§. 36.

Bezeichnungsart des Grundbasses.

Die unter obigen Grund-Harmonien befindlichen römischen Zahlen bezeichnen die Stufen der Tonleiter. Eine grosse Zahl bedeutet, dass auf derjenigen Stufe, die sie zeigt, ein harter Dreyklang seinen Sitz hat; eine kleine Zahl zeigt den Sitz eines weichen Dreyklangs auf der durch sie bezeichneten Stufe an; der verminderte Dreyklang wird durch eine der Stufenzahl beygefügte o

bezeichnet. Diese höchst bequeme Bezeichnungsart wird in der Folge dieses Werkchens immer beybehalten werden, und es ist nothwendig, sich genau mit ihr bekannt zu machen.

Anmerk. Ein diesen Zahlen vorgesetzter grosser Buchstabe bedeutet, dass die Accorde zur harten Tonart gehören; ein kleiner Buchstabe bedeutet die weiche Tonart. Z. B. *C:* I bedeutet den Dreyklang der Tonica von *C* dur; *c:* I bedeutet den Dreyklang der Tonica in *C* moll.

§. 37.

Es wird dem Lernenden von grossem Nutzen seyn, beyfolgendes Verzeichniss aller leitereigenen Dreyklänge mit denen durch die Verwechselung entstehenden Sexten- und Quartsexten-Accorden in allen Dur-Tonarten aufzuschreiben.



§. 38.

Dieser Accord ist dreystimmig, das heisst, er besteht aus drey verschiedenen Tönen. Will man ihn vierstimmig gebrauchen, so muss ein Intervall im Einklange oder in der Octave doppelt genommen werden.

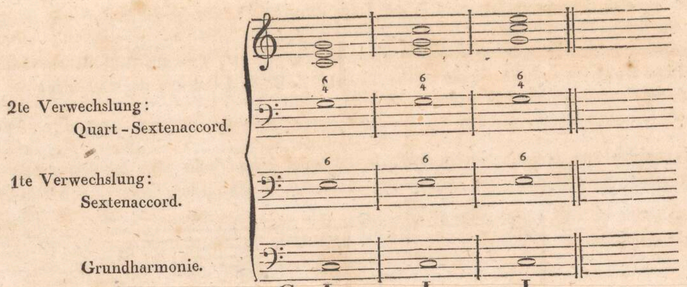


Hiervon mehr in der Folge.

§. 39.

Veränderte Lage.

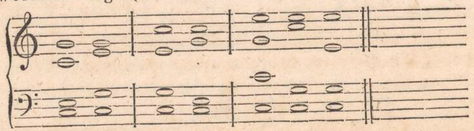
Der Dreyklang kann in drey verschiedenen Lagen vorkommen; es kann nehmlich in der Oberstimme die 5, 3 oder 8 des Grundtons liegen. Z. B.



Die veränderte Lage der Oberstimme verändert den Accord nicht; tritt aber der Bass auf ein anderes Intervall der Grundharmonie, so verändert dies den Accord.

§. 40.

Es ist auch nicht nothwendig, dass die Intervalle in den Oberstimmen so nahe beysammen liegen; denn da ein Intervall dadurch, dass es um eine Octave tiefer oder höher versetzt wird, seine Natur nicht verändert (*vide* §. 9.), so bringt auch diese Versetzung der Intervalle in harmonischen Verbindungen keine Veränderung der Harmonie hervor. Die nahe Lage der Intervalle in den Oberstimmen, wie sie bisher vorkam, nennt man enge Lage (enge Harmonie); diejenige, wo ein Intervall um eine Octave versetzt worden ist, zerstreute, erweiterte Lage (zerstreute Harmonie). Z. B.



§. 41.

Beyspiele, wo lauter leitereigene Dreyklangs-Harmonien vorkommen.

A. 1ste Lage. In enger Harmonie.



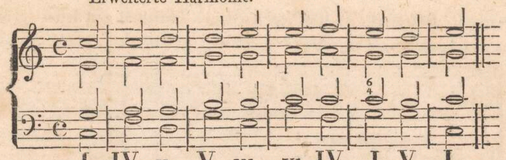
Erweiterte Harmonie.



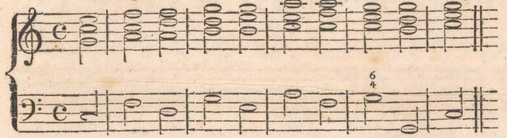
2te Lage. In enger Harmonie.



Erweiterte Harmonie.



3te Lage.





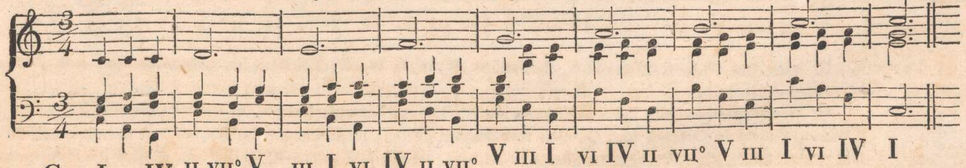
Nachfolgendes Beyspiel *B.*, worin alle leitereigenen Dreyklänge enthalten sind, ist auf eben die Weise zu behandeln.

B.



§. 42.

Jeder Ton der Tonleiter kann in drey verschiedenen leitereigenen Dreyklangs-Harmonien vorkommen.



§. 43.

Beyspiele, in welchen die Dur-Tonleiter mit leitereigenen Dreyklängen begleitet wird.

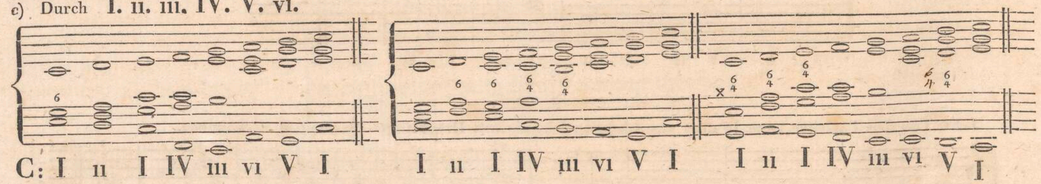
a) Durch **I. IV. V.** In verwechselten Accorden.



b) Durch **I. II. VI. V.**



c) Durch **I. II. III. IV. V. VI.**



Anmerk. Es wird von Nutzen seyn, diese und andere Beyspiele in alle Tonarten zu übersetzen und aufs Papier zu bringen. —

Da hier über fehlerhafte Fortschreitungen noch nichts vorkommen konnte, so sey hier nur so viel gesagt: dass 2 Stimmen nicht in Octaven und Quinten fortschreiten dürfen; mehr hiervon im Kapitel von der Stimmenführung. Um solchen fehlerhaften Fortschreitungen auszuweichen, werden Intervalle verdoppelt, oder es wird die Harmonie auseinander gelegt. — Die Fälle, wo hier solche Fortschreitungen vermieden worden sind, hat man mit × bezeichnet.

§. 44.

Man wird aus obigen Beyspielen sehen, dass die harmonische Folge **I. V.** und **I. IV** am natürlichsten ist, und am häufigsten vorkommt, und dass vorzüglich **V. I.** den vollkommensten Schluss der Tonleiter bildet, weil diese Harmonie auch den Leitton der Tonleiter enthält.

Anmerk. Man nennt den Dreyklang der ersten Stufe den tonischen Dreyklang, und dessen Grundton: die Tonica oder tonische Note; den Accord auf der 5ten Stufe: den Dominanten-Accord, und dessen Grundton: die Dominante; die Dreyklangs-Harmonie der 4ten Stufe: den Unterdominanten-Accord, dessen Grundton: die Unterdominante.

§. 45.

Da aber der Dreyklang auf der Dominante **(V.)** auch zu gleicher Zeit ein Dreyklang der Tonica **(I.)** von einer andern Tonleiter (z. B. hier von *G*,) ist, so kann man, um das Gehör über die Tonart ganz in Gewissheit zu setzen, noch ein Intervall beyfügen, welches die Tonleiter, in der man den Schluss machen will, von der andern wesentlich unterscheidet. Dies Intervall ist nun die kleine Septime.

Z. B.



Bey *a*) ist die Tonart nicht vollkommen genug bestimmt, weil bey *b*) eben sowohl der Dreyklang der Dominante als ein Schluss in *G* dur darauf folgen kann. Fügt man dem Dreyklang auf der Dominante aber noch die Septime *f* hinzu, wie bey *c*), so ist nun der Schluss in die Tonart *C* dur unzweifelhaft, denn die kleine Septime *f* ist gerade der Ton, welcher *C* dur von *G* dur unterscheidet. Dieser Accord nun besteht aus dem harten Dreyklang der 5ten Stufe mit hinzugefügter kleiner Septime.

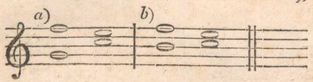
Dieser Accord und der ihm folgende Dreyklang der Tonica enthält alle Intervalle der harten Tonleiter, ausgenommen die 6.

Drittes Kapitel.

Haupt-Septimen-Accord auf der Dominante.

§. 46.

Der auf der Dominante seinen Sitz habende und aus der grossen 3, 5, und kleinen 7 bestehende Accord heisst: der wesentliche Septimen-Accord oder Haupt-Septimen-Accord. Die kl. 7 dissonirt mit dem Grundton *a*) und der Terz *b*), folglich ist dieser Accord nach §. 32. ein dissonirender. Wir bezeichnen ihn mit V_7.



Aus obigem Beyspiel kann man vorläufig sehen, dass am natürlichsten die kl. 7 eine Stufe abwärts, und die 3 der Dominante eine Stufe aufwärts geht. Im Kapitel von der Stimmenführung wird hierüber mehreres gesagt werden.

Anmerk. Der wesentliche oder Haupt-Septimen-Accord heisst er deswegen: weil er unter allen übrigen Septimen-Accorden, die wir in der Folge werden kennen lernen, am häufigsten gebraucht wird.

§. 47.

Durch Umkehrung (Verwechselung) entstehen folgende abgeleitete Accorde:



a) ist der Grundaccord C: V$_7$.

b) die erste Verwechselung besteht aus der kl. 3, kl. 5, und grossen 6. — Weil die Septime und der Grundton des Stamm-Accords (bei *a*) als dessen wesentlichste Bestandtheile in dieser Verwechselung zur Quinte und Sexte werden, so nennt man diesen Accord den Quintsextaccord. — ($^6_5$)

c) die zweyte Verwechselung besteht aus der kl. 3, kl. 4, u. gr. 6. — Dieser Accord heisst Terz-Quarten-Accord, — ($^4_3$) weil die Septime und der Grundton des Stammaccords bei *a*) hier als Terz und Quarte erscheinen.

d) die dritte Verwechselung besteht aus der gr. 2, gr. 4, und gr. 6. — Secunden-Accord (^{2}) heisst diese Umgestaltung des Haupt-Septimen-Accords deswegen, weil die ursprüngliche Septime und der Grundton hier das Intervall einer Secunde bilden.

Beyfolgendes Beyspiel ist in alle Tonarten zu übersetzen, und auch in andere Lagen zu bringen.

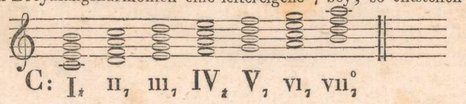


Viertes Kapitel.

Die übrigen Septimen-Accorde der harten Tonart (Neben-Septimen-Accorde).

§. 48.

Fügen wir allen leitereigenen Dreyklangsharmonien eine leitereigene 7 bey, so entstehen folgende Septimen-Accorde:



Die Septimen-Accorde der 1sten und 4ten Stufe bestehen aus harten Dreyklängen und gr. 7.

Die Septimen-Accorde der 2ten, 3ten und 6ten Stufe bestehen aus weichen Dreyklängen mit kl. 7.

Der Septimen-Accord auf der 7ten Stufe besteht aus dem verminderten Dreyklange und kl. 7.

Anmerk. In unserer Bezeichnungsart der Grundharmonien heisst 7 eine kleine Septime; $\sharp$ eine grosse Septime.

Anmerk. Diese Septimen-Accorde nennen wir zum Unterschiede von dem Haupt-Septimen-Accorde, wegen ihres seltenern Gebrauchs: Neben-Septimen-Accorde.

§. 49.

Durch Verwechselung dieser Neben-Septimen-Harmonien entstehen eben so, wie bey dem Haupt-Septimen-Accorde: Quintsexten-, Terzquarten- und Secunden-Accorde, wie in untenstehendem Beyspiel zu sehen ist, welches alle leitereigenen Dreyklangs- und Septimen-Harmonien enthält, und von dem Schüler in alle Tonarten zu übersetzen ist.

a) Alle Septimen-Accorde in der Grundharmonie.



b) In der ersten Verwechselung. (Quintsexten-Accorde.)



c) In der zweyten Verwechselung. (Terzquarten-Accorde.)



d) In der dritten Verwechselung. (Secunden-Accorde.)



Anmerk. In diesem Beyspiele kann man auch vorläufig die natürliche Auflösung jedes Septimen-Accords, der eine Grundharmonie bildet, sehen, und man wird finden, dass der Grundbass jedesmal eine 4 in die Höhe oder eine 5 in die Tiefe schreitet.

§. 50.

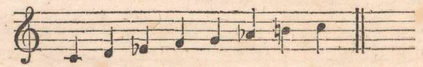
Von allen diesen angeführten der harten Tonart eigenthümlichen 14 Grundharmonien nennen wir diejenigen, die am häufigsten vorkommen, Hauptaccorde; diese sind: 1stens der Dreyklang der Tonica (tonische Dreyklang); 2tens der Dreyklang der Unterdominante; 3tens der Dreyklang der Dominante, und 4tens der Haupt-Septimen-Accord auf der Dominante. Oder nach obiger Bezeichnung: I. IV. V. V7. Die übrigen Accorde heissen Nebenaccorde.

Fünftes Kapitel.

Eigenthümliche Dreyklangs-Harmonien der Moll-Tonart.

§. 51.

Obschon in §. 23 eine dreifache Form, in welcher die Moll-Tonleiter erscheint, angegeben worden ist, so nehmen wir hier blos auf die Form Rücksicht, welche die Töne enthält, aus welchen alle der Moll-Tonart eigenthümlichen Harmonien zusammengesetzt werden können, und betrachten die andern Formen blos als zufällige melodische Abweichungen. — (Man sehe hierüber ausführliche Beweise in G. Webers Theorie der Tonsetzkunst 1ter Theil §. 231.)



§. 52.

Wenn wir nun jedem Ton der hier aufgestellten Moll-Tonleiter eine leitereigene Terz und Quinte hinzufügen, so erhalten wir folgende Dreyklänge.



Nemlich: 1stens zwey weiche Dreyklänge auf der Tonica und Unterdominante.
2tens zwey harte Dreyklänge auf der 5ten und 6ten Stufe.
3tens zwey verminderte Dreyklänge auf der 2ten und 7ten Stufe, wovon der letztere keine Grundharmonie ist, wie in der Folge gezeigt werden wird.

Der übermässige Dreyklang auf der 3ten Stufe ist eben so wenig Grundharmonie.

§. 53.

Beyspiele, worin alle leitereigenen Dreyklänge der Moll-Tonart enthalten sind.



Die Moll-Tonleiter mit leitereigenen Dreyklängen.



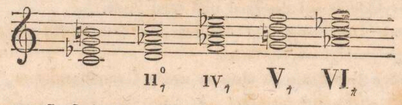


Sechstes Kapitel.

Septimen-Accorde der Moll-Tonart.

§. 54.

Fügen wir jedem leitereigenen Dreyklange, der eine Grundharmonie bildet, eine leitereigene Septime hinzu, so entstehen folgende Septimen-Accorde:



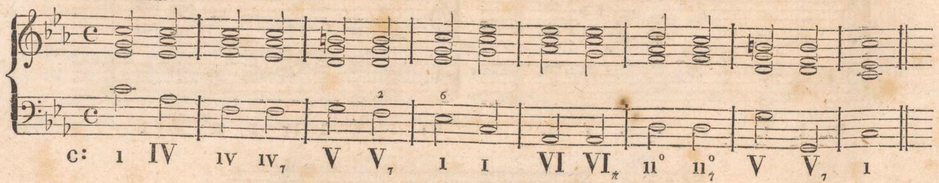
Der Septimen-Accord auf der ersten Stufe ist keine Grundharmonie und unter den Vorhalten zu suchen. (§. 68); es bleiben also nur vier Septimen-Accorde, als wahre Grundharmonien in der Moll-Tonart, übrig, nemlich:

1stens. Der Septimen-Accord auf der 2ten Stufe, bestehend aus dem verminderten Dreyklang und kl. 7.
2tens. Der Septimen-Accord auf der 4ten Stufe, bestehend aus einem weichen Dreyklang und kl. 7.
3tens. Der Septimen-Accord auf der Dominante, bestehend aus einem harten Dreyklang mit kl. 7.
4tens. Der Septimen-Accord auf der 6ten Stufe, bestehend aus einem harten Dreyklang und grosser Septime.

Anmerk. Von diesen 4 Septimen-Accorden ist der, welcher auf der Dominante seinen Sitz hat, und mit dem Septimen-Accorde der Dur-Tonart von gleichem Grundton ganz übereinstimmt, auch in der Moll-Tonart der Haupt-Septimen-Accord; die übrigen Septimen-Accorde sind Neben-Septimen-Harmonien.

§. 55.

In folgendem Beyspiele, welches alle eigenthümlichen Grundharmonien der Moll-Tonart vereinigt, kann sich der Schüler durch alle Tonarten üben.



§. 56.

Unter den neun eigenthümlichen Grundharmonien der Moll-Tonart heissen folgende viere: Haupt-Accorde:

1stens. Der weiche Dreyklang der Tonica;
2tens. Der weiche Dreyklang der Unterdominante;

3tens. Der harte Dreyklang, und
4tens. Der Haupt-Septimen-Accord der Dominante.

Nach unserer Art zu bezeichnen: I. IV. V. V7. Folglich haben die Haupt-Accorde der Moll-Tonart auf denselben Stufen ihren Sitz, wie in der Dur-Tonart. Die Dreyklänge auf der 1sten und 4ten Stufe, die in der Moll-Tonart weich sind, sind jedoch in der Dur-Tonart hart. Der Dreyklang und Septimen-Accord auf der Dominante sind ganz gleich.

§. 57.

Vergleichung der eigenthümlichen Grundharmonien in beyden Tonarten.

Dur		*Moll*	
Dreyklänge.	Septimen-Accorde.	Dreyklänge.	Septimen-Accorde.
I	I♯	I	
II	II7	II°	II°7
III	III7		
IV	IV♯	IV	IV7
V	V7	V	V7
VI	VI7	VI	VI♯
VII	VII°7		

Anmerk. Man sieht also hieraus, dass die Moll-Tonart an eigenthümlichen Accorden bey weitem ärmer ist, als die Dur-Tonart.

Zweyter Abschnitt.

Umgestaltung der Grundharmonien.

A) Durch Hinzufügung einer leitereigenen None.

Siebentes Kapitel.

Umgestaltung des Haupt-Septimen-Accords durch Beyfügung einer None.

§. 58.

Wenn man der Haupt-Septimen-Harmonie in der harten und weichen Tonart eine leitereigene None hinzufügt, so entsteht im ersten Falle ein Nonen-Accord mit grosser None, *a*); im letzten Fall ein Nonen-Accord mit kleiner None *b*).



§. 59.

Durch Verwechselung, wobey meistentheils der Grundton weggelassen wird, — (der Grund davon ist: weil die so nah gelegenen Töne *a*, *g*, *f*, wovon jeder von dem andern blos um das Intervall einer Secunde entfernt ist, gar zu rauh klingen würden) — entstehen folgende Accorde:



Anmerk. In erweiterter Harmonie kann jedoch der Grundton eher beygefügt werden, wenn er von der None um eine Octave entfernt wird.

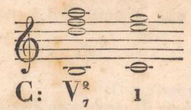


§. 60.

Die erste Verwechselung des grossen Nonen-Accords ist ein Septimen-Accord, der aus dem verminderten Dreyklang und der kl. 7 besteht. Er ist dem Grund-Septimen-Accord auf der 7ten Stufe der Tonleiter ähnlich, unterscheidet sich aber in der Ausübung; denn der Septimen-Accord als Grundharmonie hat folgende Auflösung:



und beruht auf dem quintenweis fortschreitenden Grundbass (*H*, *E*), welches allemal das Kennzeichen eines wahren Grund-Septimen-Accords ist. In dem durch die erste Verwechselung des Nonen-Accords entstandenen Septimen-Accord aber findet diese Folge statt:



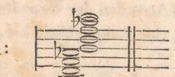
Die Harmonie beruht nämlich hier auf den Grundbässen *G*, *C*.

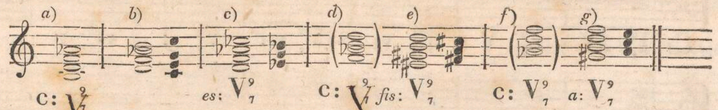
§. 61.

Verminderter Septimen-Accord.

Der durch die erste Verwechselung des kleinen Nonen-Accords entstehende Septimen-Accord, der aus dem verminderten Dreyklange und der verminderten Septime besteht, heisst: der verminderte Septimen-Accord. Von diesem in unserer Musik eine so wichtige Rolle spielenden Accorde muss noch mehr erwähnt werden.

§. 62.

Wenn die Töne des verminderten Septimen-Accords terzenweise übereinander stehen, so ist jeder Ton um den Zwischenraum einer kleinen Terz von einander entfernt  und fährt man mit dieser Zusammensetzung weiter fort, so findet man lauter Zwischenräume von kleinen Terzen und übermässigen Secunden:  Da aber nach §. 13. dem Klange nach eine kleine 3 und übermässige 2 ganz gleich sind, so wird, man mag auch von einem Ton ausgehen, von welchem man wolle, wenn man die übermässige 2 sich als eine kl. 3 denkt, wieder ein verminderter Septimen-Accord entstehen, der aber auf einer andern Grundharmonie beruht.



Anmerk. 1) Nehmen wir die erste Verwechselung des verminderten Septimen-Accords bey *b*) und verwandeln die übermässige 2 *as*, *h*, in die kl. 3 *as*, *ces*, so entsteht ein verminderter Septimen-Accord, dessen Grundharmonie der Haupt-Septimen-Accord der Tonart *Es* ist, siehe bey *c*).

2) Gehen wir weiter und machen die Intervalle des Accords aus der zweyten Verwechselung des verminderten Septimen-Accords bey *d*) zu lauter kleinen Terzen, so entsteht der verminderte Septimen-Accord, welcher der Tonart *Fis* angehört, bey *e*).

3) Nehmen wir die dritte Verwechselung bey *f*), und verfahren auf obige Weise, so erhalten wir den verminderten Septimen-Accord der Tonart *A*, siehe bey *g*).

§. 63.

Die Töne eines verminderten Septimen-Accords, und seine Umkehrungen, können also vier verschiedenen Tonarten angehören, und die Grundtöne dieser vier Tonarten sind selbst um die Intervalle einer kleinen 3 oder übermässigen 2 entfernt. Z. B. im vorhergehenden Fall *C, Es, Ges* oder (*Fis*) *A*.

Achtes Kapitel.

Umgestaltungen der Neben-Septimen-Harmonien durch Hinzusetzung einer leitereigenen None.

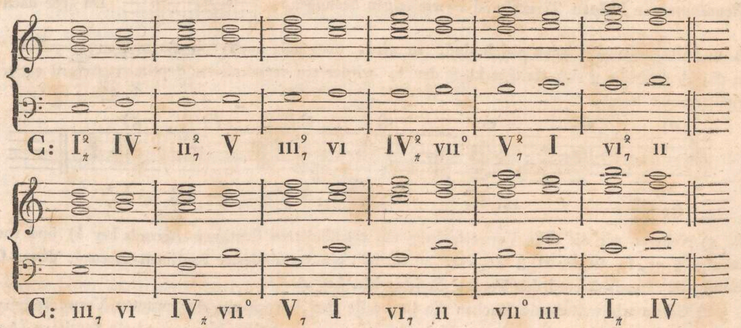
§. 64.

In der harten Tonart kann man ausser dem Haupt-Septimen-Accord auch den Neben-Septimen-Harmonien Nonen beyfügen



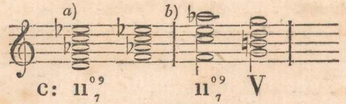
§. 65.

Wird bey diesen Nonen-Accorden der Grundton weggelassen, so bleibt ein Septimen-Accord übrig, der mit den um eine 3 höher liegenden Grund-Accord eine Aehnlichkeit hat, sich aber in der Ausübung unterscheidet.



§. 66.

In der Moll-Tonart kann man ausser dem Haupt-Septimen-Accorde nur dem Septimen-Accord auf der zweyten Stufe eine leitereigene None beyfügen.



Die Folge bey *b*) kommt bisweilen vor.

B) Umgestaltung der Grund-Harmonien durch harmoniefremde und leiterfremde Töne.

Neuntes Kapitel.

Umgestaltung durch harmoniefremde Töne.

§. 67.

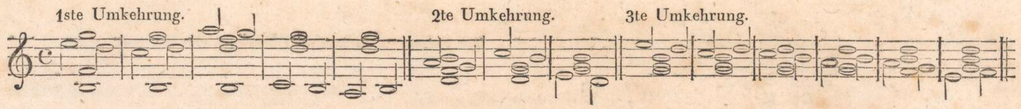
Harmoniefremde Töne sind solche, die nicht in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten sind, und die entweder den zur Harmonie gehörigen Tönen vorhergehen, und ihren Eintritt aufhalten (Vorhalte), oder ihnen nachfolgen (durchgehende Noten).

§. 68.

Vorhalte.

Der vorgehaltene Ton ist eine Stufe von dem harmoniegemässen, welcher ihm sodann folgen muss, entfernt. Es mögen hier einige Beyspiele folgen.





§. 69.

Auch mehrere Intervalle und sogar ganze Accorde können als Vorhalte vorkommen.

Dreyklangs-Vorhalte.



Haupt-Septimen-Vorhalte.



§. 70.

Ueberhaupt können auf dem Grundton und der Dominante fast jede nur auf irgend eine Weise mit der Tonart in Verbindung stehende, selbst sehr fremdartig aussehende Accorde vorkommen.



§. 71.

Durchgehende Noten, Wechselnoten.

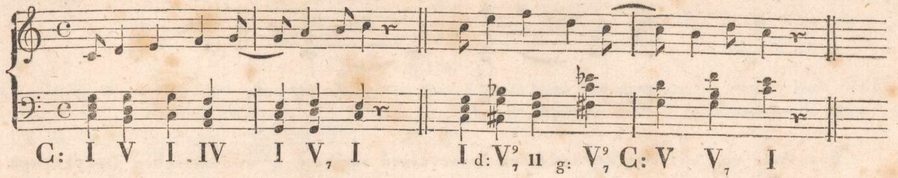
Durchgehende Noten nennt man solche Töne, die den Tönen, welche die wesentlichen Bestandtheile des Accordes ausmachen (den harmonischen), im Nachschlag (in der schlechten Zeit) folgen. Wechselnoten nennt man solche harmoniefremde Töne, die auf den guten Zeittheil kommen, und worauf die harmonischen auf den schlechten Zeittheil folgen. In folgendem Beyspiele sind die mit × bezeichneten Noten durchgehende, die mit ° bezeichneten, Wechselnoten:



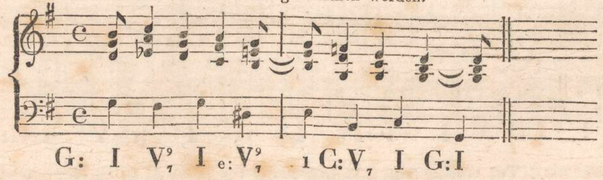
§. 72.

Vorausnahme, Anticipation.

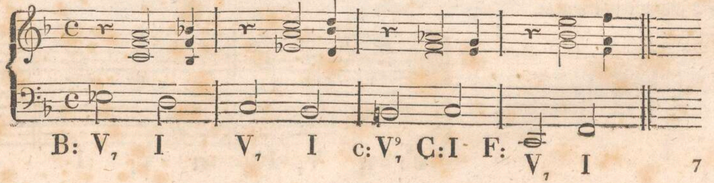
Wenn Töne, die zur folgenden Harmonie gehören, einer vorhergehenden angehängt werden, so nennt man dies: Anticipation. Z. B.



Auch ganze Accorde können dem Bass vorausgenommen werden.



Auch bey dem Bass kann die Anticipation Statt finden.



Zehntes Kapitel.

Umgestaltung der Harmonien durch leiterfremde Töne.

§. 73.

Solche Umgestaltung bringt man hervor, wenn man durch ein chromatisches Zeichen das Intervall in einem Accorde um einen halben Ton höher oder tiefer macht.

§. 74.

Die auf diese Art entstandenen leiterfremden Töne sind eigentlich als durchgehende Noten zu betrachten, und schreiten jeder Zeit auf die nächste Stufe. Ist das Intervall erhöht worden, so folgt die nächste höhere Stufe; ist es erniedrigt worden, so folgt die nächste tiefere:



§. 75.

Beyspiele von zufällig veränderten Intervallen im harten und weichen Dreyklange.



Anmerk. Durch die um $\frac{1}{2}$ Ton erhöhte 5 in dem Dreyklange bey *a*, *b*, *h*, ist ein dissonirender Accord entstanden, den man den übermässigen Dreyklang nennt. Bey *c*, *d*, *e*, *f*, ist er in seinen Verwechselungen zu sehen. Bey *g* und *i* ist die Octave des Grundtons, bey *k* dieser selbst erhöht.



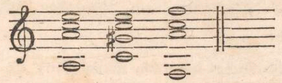
Beyspiele vom übermässigen Dreyklang aus Mozarts: *Cosi fan tutte.*





§. 76.

Man wird aus diesen Beyspielen genugsam sehen, dass diese Accorde keine Grundharmonien, sondern bloss durchgehende Noten oder Vorhalte sind. Sie können aber auch ganz frei eintreten, d. h. ohne dass das Intervall, durch welches sie entstanden sind, vorhergeht. Z. B.



§. 77.

Beyspiele von der Umgestaltung der Haupt-Septimen-Harmonie durch zufällige Veränderung eines Intervalls.



Auch solche Zusammenstellungen sind denkbar:



Anmerk. In den Verwechselungen vermeidet man, den Grundton mit dem erhöhten Ton in das Intervall einer kleinen Secunde zu bringen, weil dies zu rauh klingen würde, und auch die Auflösung des erhöhten Intervalls in den Grundton nicht genug hervortreten liesse. Z. B.



Man verlegt deswegen einen dieser beyden Töne in eine andere Octave, oder lässt wohl lieber gar den Grundton hinweg. Z. B.



oder:



Auch das Zusammenklingen einer verminderten Terz lautet in solchen Fällen sehr hart, und es ist auf gleiche Weise damit zu verfahren. Z. B.

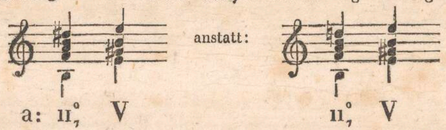


anstatt:

Ausführlichere Beyspiele findet man zu diesem und vorigen §§. dieses Kapitels in Schichts Grundregeln der Harmonie, wo fast alle nur mögliche Umgestaltungen, die man auf diese Weise erhalten kann, angegeben sind.

§. 78.

Es lassen sich solche Veränderungen wohl auch mit den übrigen Septimen-Accorden vornehmen; da die Ausführung aber nur den Raum ohne grossen Nutzen anfüllen würde, so wollen wir blos noch erwähnen die Umgestaltung des Septimen-Accords mit der kleinen 5; nämlich den Sept. Accord auf der 2ten Stufe der Moll-Tonart II°_{7} durch Erhöhung der Terz. Erhöht man nämlich in diesem Accorde die kleine 3 um einen halben Ton, so entsteht folgende umgestaltete Harmonie:



a: II°_{7} V

anstatt:

II°_{7} V

Anmerk. Um die Härte dieses Accords zu mindern, lässt man, wie in obigen Fällen, meistens den Grundton weg, und behandelt ihn auf folgende Weise:

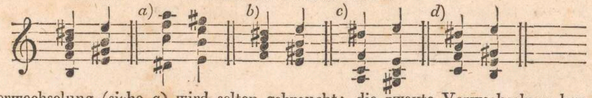


oder:

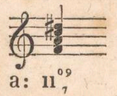
§. 79.

Auch kann man dieser Harmonie, anstatt des ausgelassenen Grundtons, die leitergemässe kleine None hinzufügen; diese Tonverbindung kommt häufig vor. Grund-Accord mit der kleinen None.

Z. B.



Anmerk. Die erste Verwechselung (siehe *a*) wird selten gebraucht; die zweyte Verwechselung bey *b*) kommt am häufigsten vor, und dieser Accord hat auch einen eignen Namen erhalten, er heisst: übermässiger Sexten-Accord. Dieser übermässige Sexten-Accord ist dem Klange nach, da eine übermässige 6 mit einer kl. 7 mehrdeutig ist, (vide §. 13.) einem Haupt-Septimen-Accorde gleich; z. B.



a: II^{09}_{7}

ist im Klange gleich



B: V_{7}

Anhang.

Eilftes Kapitel.

Harmonische Mehrdeutigkeit.

§. 80.

Wenn wir die verschiedenen Veränderungen und Umgestaltungen der Grundharmonien noch einmal überblicken, so finden wir, dass durch dieselben oft

A) ein Accord dem Klange nach einem andern ganz ähnlich wird, wenn er auch auf dem Papiere mit andern Noten geschrieben wird; und dass auch oft

B) ein Accord dem andern sogar den Noten nach ähnlich seyn, und doch auf verschiedener Grundharmonie beruhen könne.

Den ersten Fall nennen wir enharmonische Mehrdeutigkeit, den letztern einfache, harmonische Mehrdeutigkeit.

§. 81.

Enharmonisch mehrdeutig ist 1stens der verminderte Septimen-Accord; denn der verminderte Septimen-Accord



g: V^{9}_{1}

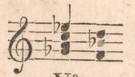
klingt wie die erste Verwechselung des zur Tonart *e* gehörigen verminderten Septimen-Accords,

nemlich: ; ferner klingt er auch wie die zweyte Verwechselung des der Tonart *cis* angehörigen verminderten

e: V°_{7} 1

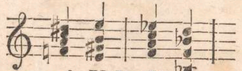
Sept. Accords, nemlich: ; oder er klingt wie die dritte Verwechselung des zur Tonart *b* gehörigen vermin-

cis: V°_{7} 1

derten Septimen-Accords, nemlich:  (vide §. 62 u. 63.)

b: V°_{7} 1

Enharmonisch mehrdeutig ist 2tens der Septimen-Accord mit kleiner 5, erhöhter 3 und hinzugenommener kleiner 9 auf der zweyten Stufe der Moll-Tonleiter in seiner ersten Verwechselung mit einer Haupt-Septimenharmonie, wie wir §. 79 gesehen haben:



a: II°_{7} V B: V_{7} I

§. 82.

Von einfacher harmonischer Mehrdeutigkeit mögen hier einige Beyspiele folgen. Z. B. der Accord  kann seyn: C: VII° a: II° C: V_{7} mit ausgelassenem Grundtone u. s. w.

Der Accord  kann seyn C: VII°; a: II°_{7} C: V°_{7} mit ausgelassenem Grundtone. (§. 65 findet man hiervon ein Beyspiel.)

Der Zusammenklang  kann auf folgenden Grundharmonien beruhen C: V; a: II°; h: I u. s. w. (Mehr hiervon in G. Webers Theorie. 1ster Theil. §. 190 bis 192, und §. 251 bis 268.)

Blos aus der Verbindung, mit der ein solcher mehrdeutiger Accord mit den übrigen steht, lässt sich sein wahrer Ursprung erkennen. Man sieht aber hieraus, welch eine reichhaltige Quelle der vielseitigsten harmonischen Wendungen dem Tonsetzer durch diese Mehrdeutigkeit der Accorde offen steht.

Zwölftes Kapitel.

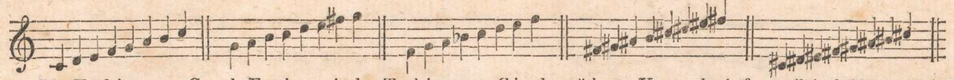
Verwandtschaft der Tonarten.

§. 83.

Man versteht darunter dasjenige Verhältniss unter den Tonarten, vermöge dessen sie mehrere Töne mit einander gemein haben.

§. 84.

Diese Verwandtschaft ist nun grösser oder geringer, je nachdem die eine Tonleiter mit einer andern mehrere oder weniger Töne gemein hat. Z. B.



Die Tonleiter von *G* und *F* stehen mit der Tonleiter von *C* in der nächsten Verwandtschaft, weil in beiden nur ein Ton befindlich ist, der der Tonleiter *C* nicht angehört; da hingegen die Tonleiter von *Fis* nur den einzigen Ton *h* mit der Tonleiter *C* gemeinschaftlich hat, und in der Tonleiter *Cis* sich gar kein zur Tonleiter von *C* gehöriger Ton befindet, folglich beide Tonarten der Tonart *C* am wenigsten verwandt sind.

§. 85.

Nächste Verwandte der Dur-Tonart sind: die harte Tonart der Dominante und Unterdominante; die weiche Tonart der Unterterz und der Tonica.



Anmerk. Die Moll-Tonleiter auf der Tonica (*c* moll), obschon sie in mehrern Tönen von der harten Tonleiter verschieden ist, muss doch als nächste Verwandte derselben betrachtet werden, denn sie hat von der andern Seite mehreres mit ihr gemein. Sie hat gleiche Tonica, gleiche Dominante, gleichen Leitton u. s. w.

§. 86.

Nächste Verwandte der Moll-Tonart sind: die weiche Tonleiter der Ober- und Unter-Dominante; die harte Tonleiter der kl. 3 und der Tonica.



§. 87.

Weitere verwandte Tonarten.

Geht man von den nächsten Anverwandten einer Tonart wieder von neuem aus und bestimmt auf vorhergegebene Weise wieder dessen nächste Anverwandte, so kann man dies Verwandte des zweyten Grades, und geht man weiter, des dritten, vierten Grades nennen.

Tabellarische Uebersicht der Verwandtschaften.

Tab. I. (von *C* dur.)

A
d — D — h
B — g — G — e — E —
es — Es — c — C — a — A — fis
As — f — F — d — D
b — B — g
Es

Tab. II. (von *a* moll.)

fis
D — h — H
g — G — e — E — cis
Es — c — C — a — A — fis — Fis
f — F — d — D — h
B — g — G
c

Erklärung. In der Mitte dieser Figur befindet sich die Haupt-Tonart, von der man ausgehen will. Tab. I. von *C* dur, Tab. II. von *a* moll. — Ueber und unter dem Buchstaben der Haupt-Tonart und zu beyden Seiten sind die nächstverwandten Tonarten angegeben. Tab. I. *G. F. c. a.* Tab. II. *e. d. C. A.* u. s. w.

Dritter Theil.

Von der Modulation.

Einleitung.

§. 88.

Die Art und Weise, mehrere Accorde zu einem musikalischen Satz an einander zu reihen — das Folgen einer Harmonie auf die andere — nennt man Modulation; den Schritt von einer Harmonie zur andern nennen wir einen Harmonie-Schritt, oder eine Harmonie-Folge.

§. 89.

Diese Harmonie-Schritte bestehen nun entweder aus solchen Harmonien, die der Tonart eigenthümlich sind, dann heisst die Modulation eine: leitereigene; oder es kommt eine der bisherigen zum Grunde gelegenen Tonart fremdartige Harmonie vor, diese Modulation nennt man: eine ausweichende.

Anmerk: Im gewöhnlichen Sprachgebrauch versteht man häufig unter Modulation blos die letzte Art.

Erstes Kapitel.

Leitereigene Modulation.

§. 90.

Die grosse Anzahl aller möglichen leitereigenen Harmonie-Folgen lässt sich in vier Klassen eintheilen.

1stens. Kann nach einer Dreyklangs-Harmonie eine andere Dreyklangs-Harmonie derselben Tonart folgen.

2te. Nach einer Dreyklangs-Harmonie kann ein Septimen-Accord folgen.

3te. Nach einem Septimen-Accord kann ein Dreyklang folgen.

4te. Und dann kann nach einem Septimen-Accord auch ein anderer Septimen-Accord derselben Tonart folgen.

§. 91.

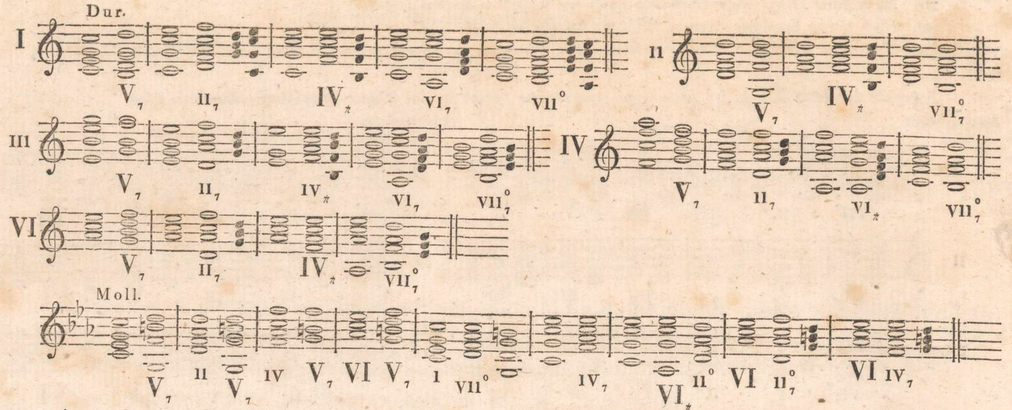
Beyspiele der 1sten Klasse, wo nach einer Dreyklangs-Harmonie eine andere Dreyklangs-Harmonie folgt.



Anmerk. Die Harmoniefolge mittelst des verminderten Dreyklangs ist oft sehr zweydeutig, indem er meistens als erste Verwechselung des Haupt-Septimen-Accords mit ausgelassenem Grundton gebraucht wird.

§. 92.

Folgende Beyspiele enthalten die brauchbarsten Fälle der 2ten Klasse: leitereigene Harmonienschritte von einem Dreyklang zu einem Septimen-Accord.



Anmerk. Wenn der Schüler diese Harmoniefolgen, die hier in der Grundgestalt aufgeführt sind, in verwechselte Accorde bringt, so wird er finden, dass bey manchen Harmonieverbindungen, die in ihrer Urgestalt rauh und ungewöhnlich klingen, in den Verwechselungen diese Rauhheit und Härte oft gemildert wird.

§. 93.

Die Harmonienschritte der 3ten Klasse, wo nach einer Septimen-Harmonie ein leitereigener Dreyklang folgt, nennen wir eine Cadenz — einen Tonschluss — Schlussfall, und unterscheiden zwey Hauptgattungen:

a) Die eigentliche Cadenz — Hauptcadenz; wenn ein Dreyklang nach dem Haupt-Septimen-Accord folgt.

b) Die uneigentliche, nachgebildete Cadenz; wo ein Dreyklang nach einem Nebenseptimen-Accorde folgt. Im folgenden Beyspiel erhält der erste und letzte Takt eine eigentliche Cadenz; alle übrigen enthalten aber uneigentliche oder nachgebildete Cadenzen.

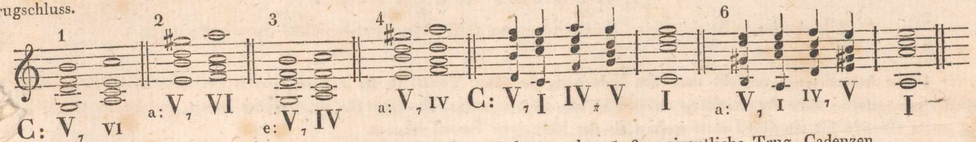


§. 94.

Beyde Gattungen der Cadenzen haben das mit einander gemein, dass auf den Septim. Accord am natürlichsten der Dreyklang folgt, welcher seinen Sitz um eine Quarte höher hat. Weil diese Art der Cadenzen der Erwartung unsers Gehörs am meisten entspricht, so nennen wir sie natürliche, vollkommene Cadenzen.

§. 95.

Folgt aber einer Septimen-Harmonie ein anderer leitereigener Dreyklang, so nennt man dieses eine Trug-Cadenz, Trugschluss.

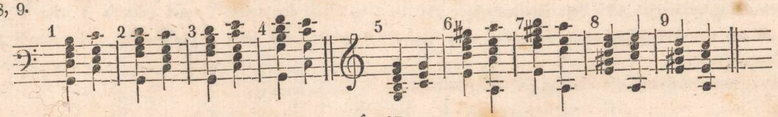


In obigem Beyspiel sind bey 1, 2, 3, 4 eigentliche Trug-Cadenzen, bey 5, 6 uneigentliche Trug-Cadenzen.

Anmerk. Einige Trugschlüsse lassen sich aber auf einen andern Grund führen. Man sehe §. 64. 65.

§. 96.

Am meisten befriedigend und am vollkommensten ist die eigentliche Cadenz: wenn beym Schluss in den tonischen Dreyklang der Grundton sich in der obersten Stimme befindet, wie bey 1, 2, 6, 7 des folgenden Beyspiels. Weniger befriedigend ist der Schluss bey 4, 8, 9.



§. 97.

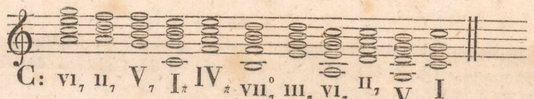
Noch mehr verlieren diese eigentlichen, natürlichen Cadenzen an ihrem Nachdruck, wenn sie in verwechselten Accorden bei *a*) oder in umgestalteten Harmonie-Verbindungen bey *b*) erscheinen. Z. B.



Diese Cadenzen kann man unvollkommene, die erstern vollkommene nennen.

§. 98.

Von der 4ten Klasse der leitereigenen Harmonienfolgen wollen wir hier blos einige Beyspiele anführen,



weil man auf diese Weise eigentlich vermeidet, eine Cadenz zu machen und den Schluss verzögert, so nennt man solche Harmoniefolgen vermiedene Cadenzen.

Zweytes Kapitel.

Ausweichende Modulation. Ausweichungen nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche.

§. 99.

Unter Ausweichung versteht man den Uebergang aus einer Tonart in die andere; — das Verlassen einer Tonart und Ergreifen einer andern. Eine Ausweichung machen ist also nichts anders, als: eine Harmonie hören lassen, welche das Gehör aus irgend einem Grunde für ein Glied einer andern als der bisherigen Tonart erkennt.

§. 100.

Aus einer harten Tonart kann ausgewichen werden: in die übrigen 11 harten und alle 12 weichen Tonarten. Aus einer Moll-Tonart kann ausgewichen werden in die übrigen 11 weichen und alle 12 harten Tonarten.

§. 101.

Der grösste Theil aller vorkommenden Ausweichungen geschieht 1) durch die Dreyklangsharmonie auf der ersten Stufe der neuen Tonart, (durch I oder 1).

2) durch die Dreyklangs- oder Septimenharmonie auf der 5ten Stufe der neuen Tonart (durch V oder V_7).

3) durch die Dreyklangsharmonie der 4ten oder 2ten Stufe (durch IV oder iv, durch II oder durch II°). Noch seltener sind

4) Ausweichungen durch die übrigen Nebenharmonien.

§. 102.

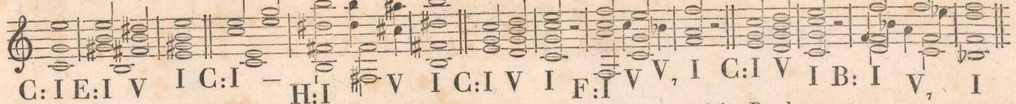
Erstens. Von Ausweichungen durch die Dreyklangsharmonie auf der ersten Stufe der neuen Tonart, wo also der tonische Dreyklang oder eine Verwechselung desselben unmittelbar eintritt, sagt man wohl auch häufig: nicht ausweichen, sondern gebraucht den Ausdruck fallen; z. B. das Stück fällt aus dem *C* ins *Es*, aus dem *F* ins *Des* u. s. w. Hiervon folgen einige Beyspiele.

A. Aus dem tonischen Dreyklang der Dur-Tonart in andere Dur-Tonarten.

1) in *G* dur. 2) in *D* dur. 3) in *A* dur.



4) in *E* dur. 5) in *H* dur. 6) in *F* dur. 7) in *B*.



8) in *Es* dur. 9) in *As* dur. 10) in *Des* dur.



B) Aus dem tonischen Dreyklang der harten Tonart in weiche tonische Dreyklänge.

1) in *D* moll. 2) in *G* moll. 3) in *E* moll. 4) in *A* moll.



C) Aus dem tonischen Dreyklang der weichen Tonart in harte tonische Dreyklänge.

1) in *As* dur. 2) in *Des* dur 3) in *Es* dur. 4) in *G* moll.

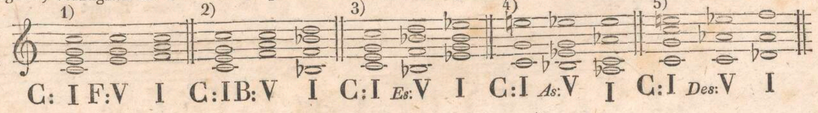


§. 103.

Zweytens. Ausweichungen durch die Dreyklangs- oder Septimen-Harmonie auf der 5ten Stufe der neuen Tonart, (durch V oder V_7).

Diese Ausweichungsart, vorzüglich die durch den Septimen-Accord, ist die gewöhnlichste und bestimmteste.

a) Durch den Dreyklang der Dominante (V) in alle Tonarten.





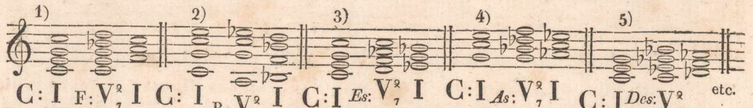
b) Durch den Haupt-Septimen-Accord.





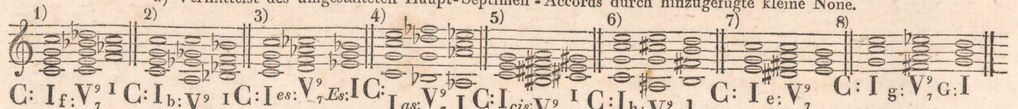
In beyden Arten kann auch der weiche Dreyklang schliessen.

c) Vermittelst des umgestalteten Septim. Accords durch hinzugefügte grosse None (s. §. 58.)



Kann nur in *Dur* führen.

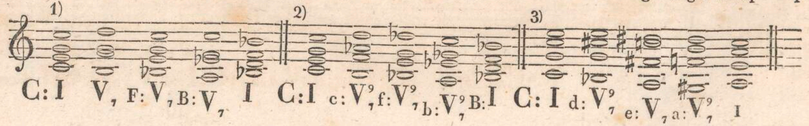
d) Vermittelst des umgestalteten Haupt-Septimen-Accords durch hinzugefügte kleine None.



(Die Schlussfolge ist in *Dur* und *Moll* brauchbar.)

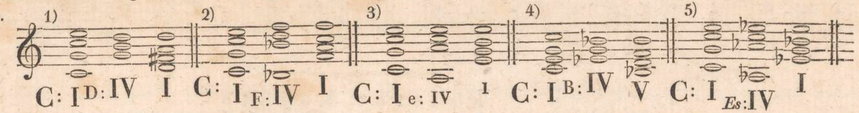
§. 104.

Ausweichungen durch den Haupt-Septimen-Accord erscheinen auch als Vermeidung eigentlicher oder nachgebildeter Cadenzen, wenn nemlich statt eines leitereigenen Dreyklangs wieder ein zu einer neuen Tonart gehöriger Haupt-Septimen-Accord folgt. Z. B.



§. 105.

Von der dritten Gattung der Ausweichungen durch die Dreyklangsharmonie der 4ten Stufe der neuen Tonart folgen hier einige Beyspiele.

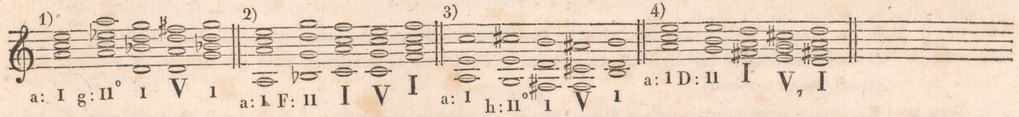


§. 106.

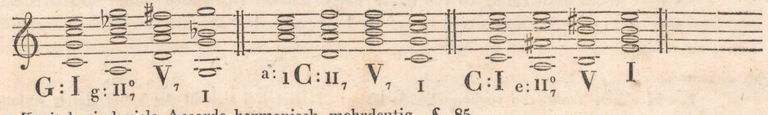
Von der Gattung der Ausweichungen, welche durch eine der übrigen Nebenharmonien geschehen, mögen hier einige der nächlichsten Fälle und Beyspiele folgen.

Durch den Dreyklang auf der 2ten Stufe II oder II°.





Durch den Septimen-Accord auf der 2ten Stufe II7 II°7

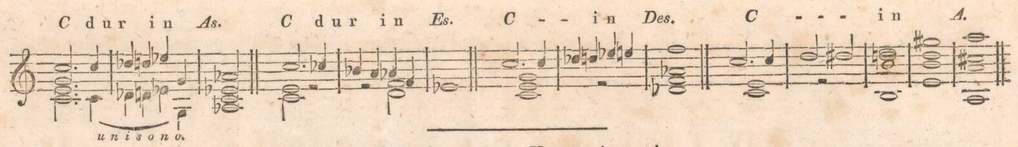


In allen Beyspielen dieses Kapitels sind viele Accorde harmonisch-mehrdeutig. §. 85.

§. 107.

Aus allem, was über die Ausweichung angeführt worden ist, wird man ersehen, dass in diejenigen Tonarten am leichtesten, natürlichsten übergegangen werden kann, welche mit der Tonart, von der man ausgeht, am nächsten verwandt sind, und dass Ausweichungen in entfernte Tonarten dem Gehör mehr auffallen.

Doch kann das Auffallende einer Ausweichung in entfernte Tonarten dadurch gemildert werden, wenn die Melodie aus der Tonart, welche bisher zum Grunde lag, in die ihr folgende stufenweis, vorzüglich durch chromatische Folgen hingeführt wird. Z. B.



Drittes Kapitel.

Einrichtung der Modulation der Tonstücke überhaupt.

§. 108.

In jedem Tonstück muss eine Tonart vorherrschend seyn; d. h. das Stück muss der Regel nach in der Haupttonart anfangen und schliessen, und zum grössten Theil in der Haupttonart und den nächstverwandten Tonarten sich bewegen.

§. 109.

Auch selbst in einem aus mehreren Sätzen bestehenden Tonstücke wird es gut seyn, wenn dem Ganzen eine Haupt-Tonart zum Grunde liegt. Z. B. in den Simphonien, Sonaten, Concerten, Messen, Opern-Finalen u. s. w.; man sagt dann, die Simphonie, Messe, das Finale geht aus *C*, *G*, u. s. w.

Anmerk. So gehen z. B. in Mozarts Zauberflöte, Don Juan, die Finalen des ersten Akts (eine Folge mehrerer Sätze), aus *C dur*, und Mozart hat sogar die Ouverturen seiner Opern in demselben Tone geschrieben, in welchem er die ganzen Opern schliesst.

§. 110.

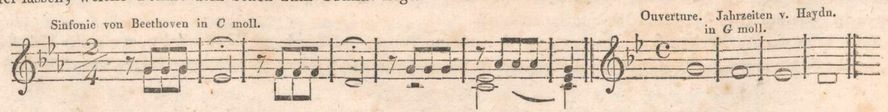
Es giebt jedoch auch Fälle, wo von dieser Tones-Einheit abgewichen wird. So endigt ein in *Moll* angefangenes Tonstück sehr häufig in *Dur*; und in einem aus mehreren Sätzen bestehenden Tonstücke schliesst manchmal ein Mittelsatz in einem andern Tone, als er angefangen hat, um als Uebergang zum folgenden Satz, bey dem vielleicht eine entferntere Tonart zum Grunde liegt, zu dienen.

§. 111.

Die in einem Tonstücke vorherrschende Haupt-Tonart soll sich in der Regel gleich Anfangs bestimmt ankündigen, und am natürlichsten ist es: jedes Tonstück mit dem tonischen Dreyklang zu beginnen. Beyspiele hiervon findet man überall.

§. 112.

Es gibt jedoch Tonstücke, die im Anfange die Tonart nicht auf diese Weise genau bestimmen, und das Gehör einige Zeit in Zweifel lassen, welche Tonart dem Stück zum Grunde liege.



Auch solche, die mit einem andern, als dem tonischen Accorde anfangen:



Auch sogar solche, obwohl höchst seltene Beyspiele, wo mit einer der Haupt-Tonart ganz fremden Harmonie angefangen wird:



§. 113.

Nachdem die Haupt-Tonart dem Gehör genau eingeprägt worden ist, weicht man in eine andere Tonart aus.

§. 114.

Die Tonarten, in denen man, ausser der Haupt-Tonart am längsten verweilt, sind im harten Tongeschlecht: die harte Tonart der Dominante (die Hauptausweichung unter allen übrigen), die harte Tonart der Unterdominante, auch die weiche Tonart der 6ten Stufe und des Grundtons. Auch sind die Ausweichungen in die übrigen Tonarten, deren tonische Dreyklänge in der Tonleiter der Haupt-Tonica liegen, nicht ungewöhnlich.

§. 115.

In dem weichen Tongeschlecht werden gewöhnlich als nächste Ausweichungen behandelt: die harten Tonarten der 3ten, 6ten und 5ten Stufe; die weichen Tonarten der 4ten und 5ten Stufe; die Ausweichung in die Dur-Tonart der Tonica ist kaum für eine wirkliche Ausweichung anzusehen.

§. 116.

Ausweichungen in entferntere Tonarten können, wenn sie mit Vorsicht angewendet werden, von grosser Wirkung seyn; verlieren aber, wenn sie zu häufig gebraucht werden, alle Wirkung.

§. 117.

Ueberhaupt lässt sich hier nichts als bestimmte und unveränderliche Norm aufstellen, und der verständige Künstler wird von selbst einsehen, dass man nur um grosse Zwecke zu erreichen zu ausserordentlichen Mitteln seine Zuflucht nehmen muss, und dass es zwecklos sey, in kleinen Stücken viel zu moduliren, so wie umgekehrt, grössere ausgeführte Stücke sehr einförmig klingen würden, wenn in ihnen weiter keine Ausweichung statt fände, als etwa die in die Dominante; — und dass es gegen ein gutes Verhältniss streitet, in entfernten Tonarten länger zu verweilen, als in der Haupt-Tonart und ihren nächsten Verwandten. Von Nutzen wird es seyn, bedeutende Werke guter Meister in dieser Hinsicht durchzugehen.

§. 118.

Da der vollkommene Schluss eines ganzen Tonstücks das Gehör wieder in völlige Ruhe bringen muss, so ist hierzu die ei-

gentliche vollkommne Cadenz durch den Dominanten-Dreyklang oder den Haupt-Septimen-Accord am besten geschickt, und ist in folgendem Beyspiel, wo die tonische Note in der obersten Stimme liegt und der Leitton vorhergeht, am allervollkommensten:



Weniger befriedigend ist der Schluss, wenn in der Oberstimme die 3, oder die 5 liegt:



§. 119.

Da aber das Gehör bey dem Schlusse eines Tonstücks wieder in die Haupt-Tonart zurückgeführt werden muss, so ist es nöthig, dass vor dem völligen Schlusse desselben eine den Theilen des ganzen Tonstücks angemessene Zeit hindurch in leitereigenen Harmonien modulirt werde. Auch wird wohl, um den Schluss ganz vollkommen zu machen, die Schlussformel mehreremal wiederholt oder auf irgend eine Weise länger ausgedehnt, und vorzüglich bey grössern Stücken der tonische Accord am Ende einigemal angegeben (siehe *a*). Auch kann die tonische Note am Ende, wenn der Schluss durch eine ordentliche Cadenz vorhergegangen ist, ein Tonstück ganz allein schliessen. (siehe *b*). (Pag. 37. Beyspiel C. 4.)

a) Ouverture aus Mozarts Zauberflöte.

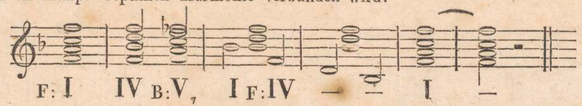


b) Ouverture aus Mozarts Titus.



§. 120.

Ein Schluss durch den Dreyklang der 4ten Stufe kommt seltener und meist in ernsthaften Tonstücken vor; am befriedigendsten ist dieser Tonschluss, wenn ihm noch vorübergehend eine Ausweichung in die Unter-Dominante vorangeht, oder wenn er mit dem Schluss durch die Haupt-Septimen-Harmonie verbunden wird:



Ein solcher Schluss durch die Unter-Dominante heisst ein plagalischer Schluss; ein Schluss durch die Ober-Dominanten-Harmonie: ein authentischer.

Vierter Theil.

Vom musikalischen Rhythmus.

§. 121.

Das Wort Rhythmus bezeichnet das Verhältniss, vermöge dessen Tonreihen als hörbar fortschreitend in der Zeit (als hörbare Bewegungen) eingetheilt und zu musikalischen Sätzen und Perioden verbunden werden.

Der Zweck des Rhythmus ist, das Mannichfaltige in der Zeit nach einander folgende so zu verbinden, dass dadurch dem Gehör die Auffasung dieses Mannichfaltigen als Zeitmaass möglich wird.

§. 122.

Die kleinen regelmässig wiederkehrenden, in der Dauer der Zeit ganz gleichen Abschnitte, in welche jedes Tonstück eingetheilt ist, und welche wir auf unserer Notenschrift zwischen zwey senkrechten Linien (Taktstrichen) von einander absondern, heissen Takte.

Anmerk. Der Verfasser spricht von Takten, nicht vom Takte. Der Takt ist vielmehr, wodurch diese Zeitabschnitte (Takte) entstehen, oder wornach sie gemessen werden, mit einem Worte: das bestimmte Maass der Tonbewegungen, vermöge dessen sie regelmässig wiederkehrende Abschnitte der Zeit erfüllen müssen.

§. 123.

Die Haupttheile, worin ein Takt zerfällt, heissen Takttheile, (z. B. in 4/4 Takt, die Viertel). Die Takttheile werden in Taktglieder (z. B. in 4/4 Takt die Achtel), diese wieder in Zeittheile eingetheilt (z. B. in 4/4 die Sechzehntheile u. s. w.)

§. 124.

Ein Takt ist entweder aus 2 oder 3 Takttheilen zusammengesetzt. Im ersten Falle nennt man ihn geraden Takt, im letztern ungeraden.

§. 125. Gerade Taktarten.

a) Mit geraden Unterabtheilungen.



4/4 Takt.

2/4 Takt.

b) mit ungeraden Unterabtheilungen.



6/4 Takt.

oder:



12/8 Takt.

Die grössern geraden Taktarten: 2/1, 4/2, und die kleinern 2/8, 2/16 erklären sich schon von selbst.

§. 126. Ungerade Taktarten.

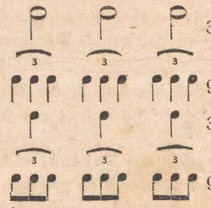
Mit geraden Unterabtheilungen.



3/2 Takt.

3/4 Takt.

Mit ungeraden Unterabtheilungen.



3/2 Takt.

9/4 Takt.

3/4 Takt.

9/8 Takt.

3/8, 3/16 und andere dergleichen Taktarten mehr sind leicht zu verstehen.

§. 127.

Gewisse Takttheile haben vor den andern einen besondern Nachdruck (Accent). Die Zeit, worauf das Gewicht fällt, heisst: eine gute Taktzeit oder der gute Takttheil (Thesis, Niederschlag); und die Zeit, worauf kein solches Gewicht kommt, heisst: schlechte Zeit, schlechter Takttheil (Arsis, Aufschlag). Die Note, welche auf den guten Takttheil fällt, wird daher auch gute Note (*nota buona*); die, welche auf den schlechten Takttheil fällt, schlechte Note (*nota cattiva*) genannt.

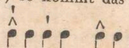
Accentuation der geraden Taktart.

§. 128.

In denen aus zwey Hauptzeiten bestehenden Taktarten, fällt der Accent auf die erste Zeit; in den aus vier Hauptzeiten bestehenden erhält, ausser der ersten Zeit, auch die dritte Zeit einen Accent; doch ist der letztere geringer als der erstere.



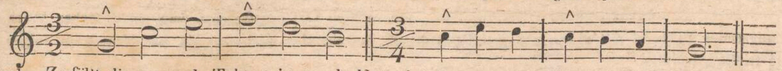
Ein ^ bezeichnet den schweren Accent, ein ' den schwächern.

Anmerk. Zerfällt der Takt noch in kleinere Zeittheile, so erhält allemal die erste Note von zweyen das Gewicht, und die zweyte kommt in den schlechten Takttheil. Z. B. Wenn der 4/4 Takt in Achtel zerfällt, so kommt das 1ste, 3te, 5te und 7te Achtel auf die gute Zeit, und die übrigen kommen auf die schlechte Zeit: . Das 1ste und 5te Achtel wird noch ganz besonders hervorgehoben; das 1ste am allermeisten. In Sechzehntheile zerfällt, heisst es: . Stellt sich die gerade Taktart in ungerader Unterabtheilung dar, so erhält allemal die erste Note von dreyen den Accent. Z. B. 4/4 . Je kleiner die Zeittheile sind, desto weniger wird die Accentuation hervorgehoben.

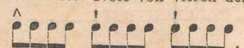
Accentuation der ungeraden Taktarten.

§. 129.

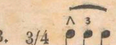
In den dreytheiligen Taktarten erhält der erste Takttheil den Accent, die übrigen beyden nicht.



Anmerk. Zerfällt die ungerade Taktart in gerade Unterabtheilungen, so erhält, wenn die Takttheile in zwey Zeittheile aufgelöst sind, allemal die erste Note von zweyen den Accent. Z. B. 3/4 . Sind die Takttheile in 4 Zeittheile aufgelöst, so erhält allemal die erste Note von vieren den Accent.

Z. B. 3/4 .

In ungeraden Unterabtheilungen fällt der Accent allemal auf die erste Note von dreyen oder von sechsen.

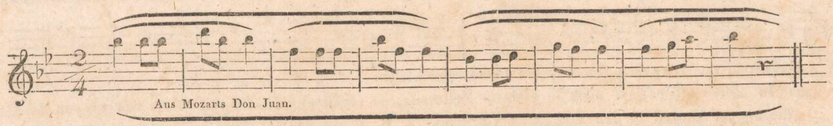
Z. B. 3/4  oder: .

Der Haupt-Accent ruht allemal auf der ersten Note des Taktes.

§. 130.

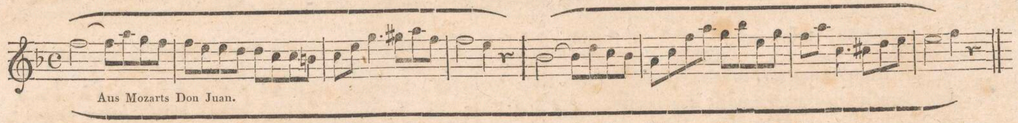
Musikalische Perioden.

Eine Melodie von mehreren Takten, die einen vollkommenen Sinn bildet, heisst eine musikalische Periode. Die kleinern Absätze, in welche diese Periode zerfällt, heissen: Einschnitte, Absätze. Z. B.



Aus Mozarts Don Juan.

Hier ist eine Periode von 8 Takten, diese zerfällt wieder in kleine Sätze zu 4 Takten, oder noch kleinere zu 2 Takten. Rhythmische Sätze (Rhythmen) von 4 und 2 Takten, fasst das Gefühl am leichtesten, und sie kommen am häufigsten vor.



Aus Mozarts Don Juan.

Vorstehendes Beyspiel ist eine Periode von 8 Takten, aus zwey 4taktigen Rhythmen bestehend.

§. 131.

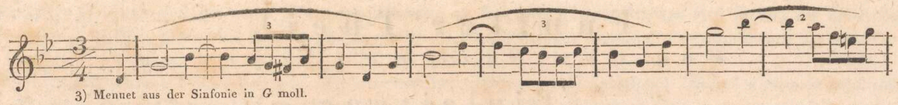
Obwohl die Rhythmen, welche aus einer geraden Taktanzahl bestehen, dem Gefühl am natürlichsten scheinen, so giebt es doch manchem Tonstücke einen ganz eigenen Reitz, und ist, am rechten Ort angebracht, von vortrefflicher Wirkung, wenn ein Rhythmus von ungerader Taktzahl mit einem aus gerader Taktzahl bestehenden wechselt. So hat Mozart in folgenden Beyspielen diese Verbindung trefflich benutzt.

1) Chor aus der Entführung.

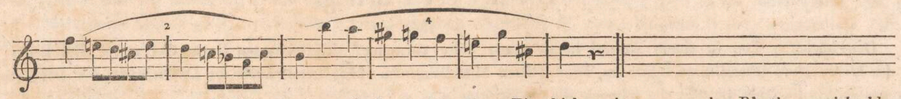


2) Arie aus derselben Oper.





3) Menuet aus der Sinfonie in *G* moll.



Anmerk. Nur scheint es die Symmetrie zu fordern, dass dieses Einschieben eines ungeraden Rhythmus nicht blos einmal statt finde, sondern mit den geraden einigemal wechsele.

§. 132.

Eine Folge mehrerer 3taktigen Rhythmen (siehe B. *a.*), die durch keine aus einer geraden Taktzahl bestehenden unterbrochen werden, kann man, wenn man die Taktart in eine zusammengesetzte umändert, in geradtaktige Rhythmen verwandeln (siehe B. *b.*). Sie würden sich auch dem Gehör auf diese Weise darstellen.



§. 133.

Man wird aus diesem Wenigen, was über Rhythmus gesagt worden ist, sehen, wie viel von einer guten rhythmischen Einrichtung der Tonstücke für die gewünschte Wirkung abhängt. Es ist der Rhythmus in der Musik dasselbe, was in der Dichtkunst das Metrum und in einer wohlgeordneten Rede der Periodenbau ist.

Fünfter Theil.

Von der Stimmenführung.

Einleitung.

§. 134.

Den höchsten Ton in einem Accord nennt man: Oberstimme; den untersten Grundstimme oder Bass; die zwischen der Unter- und Oberstimme liegenden Töne heissen Mittelstimmen. Man nennt auch die Oberstimme die 1ste, die ihr zunächst unterwärts liegende die 2te, die folgende die 3te Stimme u. s. w.

§. 135.

Eine selbstständige Stimme nennen wir eine solche, die in ihrer Tonfolge einen eigenthümlichen Gesang darstellt — ihren eigenen Gang geht und jede gleiche Fortschreitung mit einer andern Stimme im Einklange oder in der Octave vermeidet. Von einem starkbesetzten Instrumentalsatze, z. B. einem Tonstücke für 16 und noch mehrere Instrumente kann man daher nicht sagen, der Satz ist 16stimmig u. s. w., denn mehrere Instrumente dienen zur Verstärkung der Melodie und Harmonie, und haben entweder im Einklang oder in der Octave die Tonfolge mit andern Instrumenten gemein.

§. 136.

Ein Tonstück wird nach der Zahl der darin selbstständig in eigenthümlichen Tonfolgen fortschreitenden Stimmen ein 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8stimmiger Satz genannt.

§. 137.

Diejenige Stimme, in welcher der melodische Gesang am meisten ausgebildet ist und dem Gehör am deutlichsten hervortritt, heisst die Hauptstimme — melodieführende Stimme — auch wohl Melodie überhaupt. Die übrigen Stimmen begleiten die Melodie.

§. 138.

Stimmenführung ist die Art und Weise, wie die Töne der verschiedenen Stimmen eines Tonstückes (als Bestandtheile der Accorde) fortschreiten. Ist dies Fortschreiten in allen Stimmen regelmässig, d. h. in den Gesetzen der Harmonie begründet, so heisst es reiner Satz.

Anmerk. Betrachtet man blos die Fortschreitung einer einzelnen Stimme, ohne auf das Verhältniss Rücksicht zu nehmen, in denen diese Fortschreitung zu den Fortschreitungen anderer mit ihr verbundenen Stimmen stehen, so nennt man dies: die melodische Bewegung der Stimme; nimmt man aber auch auf das Verhältniss Rücksicht, in denen diese melodischen Fortschritte einer Stimme zu den melodischen Fortschritten der andern mit ihr verbundenen Stimmen stehen, so heisst man das: die harmonische Bewegung.

Erstes Kapitel.

Von der melodischen Bewegung.

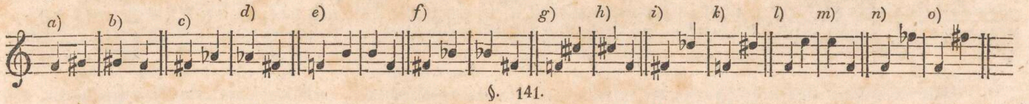
§. 139.

Die Folge der Klänge in Rücksicht auf ihre Höhe und Tiefe soll, hauptsächlich in der Stimme, welche die Hauptmelodie hat, eine dem Gehör leicht fassliche seyn. Dies ist der Fall, wenn solche Fortschreitungen gewählt werden, welche die menschliche

Stimme mit Leichtigkeit hervorbringen kann. Diese am leichtesten zu fassenden Fortschreitungen sind (§. 26.) die Intervallen gr. und kl. Terz, grosse Quinte, grosse und kleine 6 und 4, so wie die Octave und alle Secunden-Fortschreitungen der Tonleiter.

§. 140.

Zu den unmelodischen Fortschreitungen, die man namentlich in der die Hauptmelodie führenden Stimme möglichst vermeiden muss, rechnet man die Bewegung in die übermässige Secunde bey *a*) *b*), verminderte Terz *c*) *d*), verminderte und grosse Quarte *e*) *f*), übermässige Quinte *g*) *h*), verminderte und übermässige Sexte *i*) *k*), grosse Septime *l*) *m*), verminderte und übermässige Octave *n*) *o*).



§. 141.

Es wird jedoch oft von dieser Regel abgewichen, und es kommen, um der Melodie bisweilen einen, so zu sagen, pikanten Reitz zu geben, folgende Fortschreitungen vor: die übermässige Secunde, aufwärts bey *a*); die verminderte Terz, abwärts bey *b*) *c*); die grosse Quarte bey *d*); die übermässige Quinte aufwärts bey *e*).



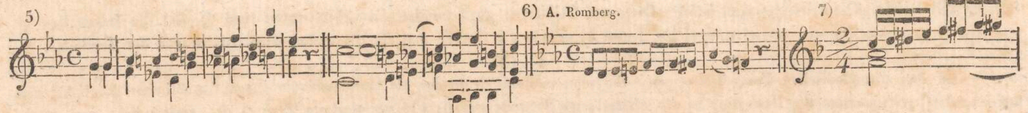
§. 142.

Zufällig veränderte Intervalle.

Obschon jeder melodischen Folge eine bestimmte Tonart zum Grunde liegen muss, und sie nur Töne dieser Tonleiter enthalten soll, so wird doch der Melodie bisweilen durch zufällige chromatische Veränderung eines Tons eine gewisse Zierlichkeit gegeben. Diese so veränderten Töne können entweder 1stens durchgehend erscheinen, indem sie die Folge eines ganzen Tons durch den dazwischen liegenden halben Ton noch näher bringen. Z. B. (Die Beyspiele von 1 — 5 sind aus Mozarts Cosi fan tutte.)



5)



6) A. Romberg.

7)

8) Die sogenannte chromatische Tonleiter.



Oder sie können auch 2tens Sprungweise eintreten. Hier hat man sich aber zu hüten, dass nicht Töne erscheinen, die zu einer Tonart gehören, welche mit der zum Grunde liegenden in weiter Verwandtschaft steht. Z. B. bey *a*) gehört der Ton *ges* einer der angenommenen Grundtonart *C* dur sehr fremden Tonart an, da hingegen bey *b*) der Ton *fis* der Tonart angehört, welcher mit der Tonart *C* dur in der nächsten Verwandtschaft steht.

a) *b*)



Zweytes Kapitel.

Von der harmonischen Bewegung.

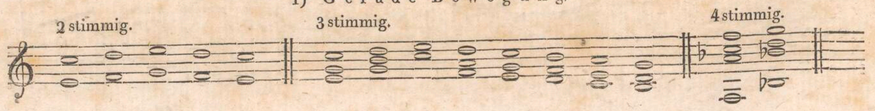
§. 143.

Harmonische Bewegung nennen wir das Verhältniss, in der die Tonfolge einer Stimme zu der Tonfolge einer andern oder mehrerer Stimmen steht. Eine Stimme kann sich mit einer andern zu gleicher Zeit 1stens in die Höhe oder Tiefe bewegen, oder es kann 2tens sich die eine Stimme in die Höhe bewegen, während die andere in die Tiefe schreitet; oder es bewegt sich 3tens eine Stimme auf- oder abwärts, während die andere auf demselben Tone liegen bleibt.

Eine harm. Bewegung der 1sten Art heisst: gerade Bewegung (*motus rectus*).
— — 2ten Art heisst: Gegenbewegung (*motus contrarius*).
— — 3ten Art heisst: Seitenbewegung (*motus obliquus*).

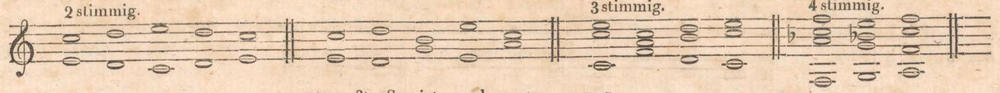
1) Gerade Bewegung.

2stimmig. 3stimmig. 4stimmig.



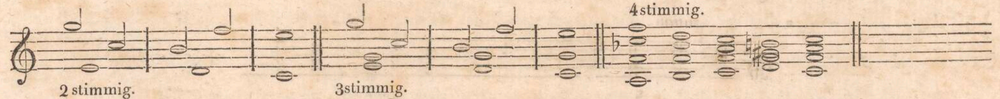
2) Gegenbewegung.

2stimmig. 3stimmig. 4stimmig.



3) Seitenbewegnng.

4stimmig.



2stimmig. 3stimmig.

Anmerk. In vierstimmigen Sätzen, auch wohl schon in dreistimmigen, hat man sich vorzüglich bey consonirenden Accorden in gerader Bewegung vor fehlerhaften Fortschreitungen sehr in Acht zu nehmen, wovon in der Folge mehr; auch erhält ein solches gleiches Fortschreiten aller Stimmen zusammen in die Höhe oder Tiefe immer etwas Steifes, Unbehülfliches, und es ist möglichst darauf zu sehen, dass wenigstens eine Stimme gegen die übrigen in der Gegenbewegung erscheint oder liegend ist.

Drittes Kapitel.

Regeln, die Fortschreitung einiger Intervalle betreffend.

§. 144. Fehlerhafte Octavenfortschreitung.

Nach dem oben im §. 135. aufgestellten Begriff von einer selbstständigen Stimme ist es ein sehr natürliches Verbot, welches die Octavenfortschreitung einer Stimme mit einer andern in gerader Bewegung als regelwidrig verwirft. Fälle, wo ein melodischer Satz hervorgehoben werden soll, sind hiervon Ausnahmen; auch ist der Einklang, vermöge dessen der Gesang durch alle Stimmen kräftig hervortritt, erlaubt.

Chor aus Haydns Jahrszeiten. Motette von Schulz.



Falsch:



u. s. w.

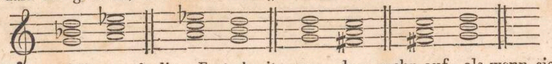
§. 145.

Fehlerhafte Quintenfolge.

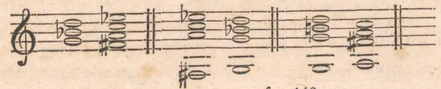
Die Fortschreitung von einer grossen Quinte zur andern in derselben Stimme ist unerlaubt, denn sie beleidigen das Ohr in den meisten Fällen.



Eine kleine Quinte darf der grossen, und so auch umgekehrt die grosse der kleinen folgen. Z. B.

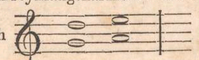
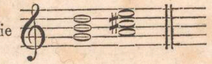


In den äussersten Stimmen fallen auch diese Fortschreitungen schon mehr auf, als wenn sie so erscheinen:



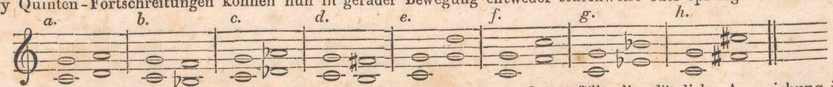
§. 146.

Selbst dem gebildeten musikalischen Gehör fallen nicht alle grossen Quinten-Fortschreitungen auf, deswegen ist es wohl nicht am unrechten Platz, wenn wir hierüber etwas Näheres zu bestimmen versuchen.

Wenn man zwey Töne, die um das Intervall einer grossen Quinte entfernt sind, vernimmt, so wird man unwillkührlich veranlasst, sich diesen Zusammenhang als eine Dreyklangsharmonie der ersten Stufe einer harten Tonart zu denken. Die fehlende grosse Terz supplirt sich unser Gehör: nehmlich  klingt uns, wie 

§. 148.

Zwey Quinten-Fortschreitungen können nun in gerader Bewegung entweder stufenweise oder sprungweise vorkommen.



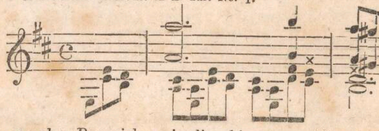
Geschieht nun ein solcher Quintenschritt stufenweis, wie bey *a. b. c. d*, so fällt die plötzliche Ausweichung in eine mit der ersten Tonart nicht nahe genug verwandte dem Ohr zu hart; deswegen ist die Quintenfolge bey *c. d.* noch härter, weil die Tonarten, deren Grundtöne man zu hören glaubt, in noch entfernterem Grade der Verwandtschaft stehen, als bey *a. b.*

Die springenden Quintenfolgen bey *e. f.* werden, da die Tonarten, von denen man die Grundtöne zu hören glaubt, im nächsten Verwandtschaftsgrade stehen, dem Gehör durchaus nicht so unangenehm klingen; aber nicht die Quinten bey *g. h.* Aber solche gleichmässige Sprünge von Accorden, (wir nehmen nämlich an, dass sich dem Gehör alle diese Quinten wie Dreyklänge darstellen,) sind auch schon nach §. 143. Anmerk. möglichst zu vermeiden; folglich ist leicht einzusehen, warum auch die Quinten bey *e. f.* zu vermeiden sind.

§. 148.

Auf die rhythmische Bewegung des Tonstücks kommt hinsichtlich der Zulässigkeit solcher Quintenfolgen sehr viel an, und in schneller Bewegung möchten solche Quinten, wovon eine als Durchgangs- oder Wechselnote erscheint, wohl zuzulassen seyn, vorzüglich bey sonst gutem melodischen Gesang der Mittelstimmen. Wer wird in folgenden Stellen wohl etwas Widriges finden, vorausgesetzt, dass er unbefangen hört.

Aus Mozarts Sinfonie in D dur. No. 1.



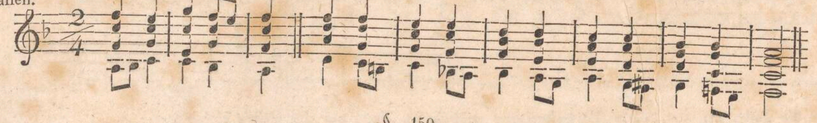
Mozarts Titus. Finale des erst. Akts.



Anmerk. Beyspiele, wie die obigen von Mozart, lassen sich wohl noch mehrere in unsern besten musikalischen Werken auffinden, und manche, die recht angelegentlich darauf ausgehen, fehlerhafte Quinten in der Musik auszuwittern, (sogenannte Quintenjäger), mögen dergleichen Stellen oft ohne Störung gehört haben, bis sie endlich auf dem Papier diese in ihren Augen unverzeihliche Sünde zu ihrem grossen Schrecken entdeckt haben, und sich nun gar darüber wundern, wie sie nur so etwas haben anhören können.

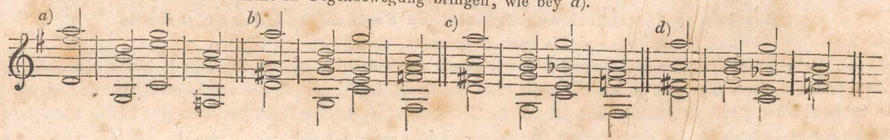
§. 149.

Auch folgende Stellen, wo sogar Quintenfolgen in äussersten Stimmen vorkommen, scheinen bey einer nicht zu langsamen Bewegung nicht aufzufallen.



§. 150.

Dass die in §. 147 angeführten Gründe wohl die einzigen seyn mögen, warum die Quintenfolgen verboten werden, mag ein jedes unbefangene Ohr im folgenden Beyspiel sehn, was, so wie es bey *a)* erscheint, am unerträglichsten klingen würde, wegen der gleichen Harmonien-Sprünge; bey *b)* aber, wo zwey Stimmen in Gegenbewegung erscheinen, nicht schlecht klingt; bey *c)* aber am besten, weil durch die Septime beyde Accorde nun ganz gewiss einer Tonart angehören. Ist man damit noch nicht zufrieden, so kann man den Bass mit der Oberstimme in Gegenbewegung bringen, wie bey *d)*.



§. 151.

Noch erwähnt sey, dass man auch verdeckte Quinten und verdeckte Octaven zu verbieten pflegt. Dass dieses Verbot aber noch unsichrer ist, wird man leicht einsehen können.

Verdeckte Quinten und Octaven nennt man solche, welche bey dem Fortschreiten zweyer Stimmen zu einer grossen Quinte oder Octave in gerader Bewegung entstehen, indem man den Raum zwischen der Quinte oder Octave und zwischen dem vorhergehenden Intervall ausfüllt.

Z. B. 

§. 152.

Es ist daher die Regel, dass jede Quinten-Fortschreitung unerlaubt sey, nicht unbedingt wahr, und es wird lediglich dem gebildeten Gehör, geläuterten Geschmacke und der geprüften Erfahrung des Componisten überlassen bleiben, zu entscheiden, wo er von der Strenge der Regel abweichen kann; denn auf die Art und Weise, wie er dies thue, kommt hier Alles an. Dem Anfänger ist jedoch auf jedem Fall anzurathen, jene Regel unbedingt zu befolgen, bis er sich durch Studium anerkannter Meisterwerke und aufmerksames Hören hierin den richtigen Takt erworben hat.

§. 153.

Es geschehe hier auch noch einer in manchen Fällen fehlerhaften Fortschreitung Erwähnung, welche man den unharmonischen Querstand nennt. So nennt man nemlich die Fortschreitung von zwey Stimmen, deren Töne sich auf zwey verschiedene Tonarten beziehen, oder in welchen eben derselbe Ton, der in der einen Stimme vorkommt, in der andern unmittelbar darauf durch ein chromatisches Zeichen verändert ist. Z. B.



Ueber die Fälle, wo eine solche Fortschreitung zulässig ist, kann nur das Gehör richten.

Viertes Kapitel.

Bestimmte Fortschreitungen einiger Intervalle.

§. 154.

Bestimmte Fortschreitung der kleinen Septime und des Leittons im Haupt-Septimen-Accorde.

Da die Haupt-Septimenharmonie eigentlich zuerst durch den Gebrauch der durchgehenden Noten entstanden ist, siehe *a. b. c.* (denn früher bediente man sich in der Harmonie bloss der Dreyklänge), so gründet sich hierauf die Regel: die kleine 7 eine halbe Stufe abwärts gehen zu lassen, und die 3 der Dominante als Leitton der Tonleiter eine kleine Stufe aufwärts. — Die Fortschreitung bleibt auch in den verwechselten Accorden dieselbe, siehe *d. e. f.*



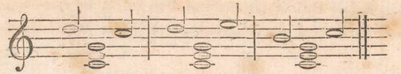
§. 155.

In der umgestalteten Septimen-Harmonie durch Hinzufügung der None geht die None eine Stufe abwärts:



§. 156.

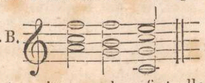
Fortschreitung der harmonie-fremden Töne.

Vorhalte lösen sich in das nächste Intervall des Accords auf. 

siehe die Beyspiele §. 68. Zufällig erhöhte Intervalle steigen einen halben Ton, zufällig erniedrigte fallen einen halben Ton.



§. 157.

Wenn eine sogenannte Dissonanz im vorhergehenden Accorde als Consonanz vorkommt, so nennt man dies Verfahren, die Dissonanz vorbereiten. Z. B.  Dass jede Dissonanz unbedingt vorbereitet werden müsse, wie die meisten frühern Lehrbücher behaupten, ist unwahr; fast alle Dissonanzen können nach den Umständen frey eintreten.

§. 158.

Jedes in einem Accorde enthaltene Intervall kann, so lange die Harmonie, zu welcher es gehört, fortdauert, die Stelle eines andern einnehmen und seinen Platz verlassen, ohne seine eigenthümliche Fortschreitung zu vollenden. Z. B.



§. 159.

Brechung der Harmonie.

Eine einzelne Stimme kann einen Accord darstellen, wenn sie die Töne, aus welchen er zusammengesetzt ist, nach einander hören lässt; dies nennt man Brechung der Harmonie, gebrochene Harmonie.



§. 160.

Die gebrochenen Harmonien erwecken, vorzüglich wenn sie in schneller Bewegung gehen, dasselbe Gefühl des Accords, als wenn die Töne gleichzeitig erklängen. Deswegen wird die Brechung in Fällen gebraucht, wo nicht genug Stimmen vorhanden sind, um eine Harmonie vollständig darzustellen (z. B. in zweystimmigen Sätzen), wo also eine Stimme auf diese Weise für mehrere gelten kann; auch wird sie gebraucht, um in die Mittelstimme mehr rhythmische Bewegung zu bringen.

Fünftes Kapitel.

Von der Hauptmelodie (Hauptstimme) insbesondere.

§. 161.

Da die Melodie in der höchsten Stimme am vernehmlichsten ist, so liegt sie auch meistens in der obersten Stimme. Doch giebt es auch Fälle, wo die Hauptmelodie in eine andere Stimme gelegt ist. Z. B. in allen für tiefere Instrumental- oder Vocal-Stimmen geschriebenen Solostücken, für Tenor, Bass, Fagott, Horn, Cello u. s. w. wo die Begleitung in höheren Tönen liegt, als die Hauptstimme.

§. 162.

Eine solche hervortretende Stimme, die man auch, im Gegensatz zu den ihr als Begleitung untergeordneten Stimmen, vorzugsweise die Melodie nennt, wird, wenn die Folge der Töne aus den leichtfasslichsten und zu einer bestimmten Tonleiter gehörigen Intervallen besteht, das Gemüth des Zuhörers am leichtesten ergreifen, und im letztern Falle nennt man sie eine angenehme, schöne Melodie. Von einer Melodie, welche diese Eigenschaften nicht hat, sagt man dagegen oft: dies Stück hat keine Melodie, dieser Gesang ist nicht melodisch — und will damit andeuten: die erfundene Melodie sey nicht natürlich, leichtfasslich; kurz sie sey keine schöne Melodie.

§. 163.

Alles was oben im 2ten Kapitel über melodische Fortschreitung überhaupt gesagt worden ist, muss in der Stimme, worin sich die Hauptmelodie befindet, ganz besonders berücksichtigt werden; und auch was über harmonische Fortschreitung im 3ten Kapitel gesagt worden ist, gilt hier; denn auch in der Hauptmelodie sollen sich die Intervalle, die eine bestimmte Fortschreitung haben, sobald sie sich bey dem Harmonie-Wechsel in ihr befinden, der regelmässigen Auflösung fügen.

§. 164.

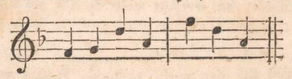
Das Gefühl empfindet daher auch in der Melodie bey einer Reihe von Quintenfolgen, obschon sie hinter einander erklingen, etwas Widerliches. Z. B.



Auch müssen Sprünge überhaupt seltener vorkommen, als Fortschreitungen in kleinern Intervallen. Z. B. Secunden, Terzen

§. 165.

Eine gute Melodie muss auch eine natürliche Harmonie zum Grunde haben. Wo diese nicht zu finden oder nicht fühlbar ist, kann die Melodie nicht fliessend seyn, wenn auch die einzelnen Fortschreitungen in der Melodie für sich richtig und singbar wären. Z. B.



Deswegen ist aber nicht jede Melodie gut, die einer guten harmonischen Begleitung fähig ist. Z. B.



Der tondichtende Künstler wird daher, wenn er die Melodie erfindet, auch zugleich an die ihr zugehörige Harmonie denken; denn beydes ist so innig verschmolzen, dass dem wahren Componisten stets beydes vereinigt erscheint.

§. 166.

Auch rhythmisch wohlgeordnet muss eine Melodie seyn; sie muss, wie die Rede, aus kleinern und grössern Abschnitten bestehen, die in guter Ordnung folgen, dem Geiste Ruhepunkte verschaffen, und in eine bestimmte Taktart eingekleidet seyn. Auch in der Bewegung ihrer einzelnen Töne muss ein schönes Ebenmaass herrschen, so dass nicht etwa, z. B. langgehaltene Noten mit schnellen ordnungslos wechseln; oder fortgesetzte Rückungen das Taktgefühl stören, ja wohl gar aufheben.

§. 167.

Wir haben zwar versucht, Merkmale einer guten Melodie anzugeben, und es ist wohl zu behaupten, dass alle hier und in den vorigen Kapiteln gegebenen Regeln zusammengenommen beobachtet werden müssen, um einen guten Gesang zu bilden; doch wird man daraus nicht erlernen, eine gute Melodie hervorzubringen; denn die eigentliche Seele, welche eine schöne Melodie ausspricht, den Ausdruck bestimmter Gefühle, die sie verkündet, den eigenthümlichen Reitz, mit dem sie auf Kunstkenner und Laien zugleich wirkt, hervorzubringen, ist das eigenthümliche Werk des in der glücklichen Stunde einer höhern Begeisterung sich selbst unbewusst schaffenden Genius.

Sechstes Kapitel.

Von der Einrichtung der harmonischen Begleitung überhaupt.

§. 168.

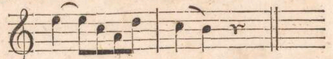
Die harmonische Begleitung unterstützt und verstärkt hauptsächlich den Ausdruck, und giebt den einzelnen Tonfolgen der Melodie grössere Bestimmtheit. Wie sehr die Harmonien zur Verstärkung des Ausdrucks und Hebung der Melodie dienen, bedarf wohl keines Beweises; denn dass oft selbst gewöhnliche Melodien, durch kräftige Harmonie gehoben, einen neuen Reitz erhalten können, dazu sind Belege in den Werken der grössten Meister zu finden.

§. 169.

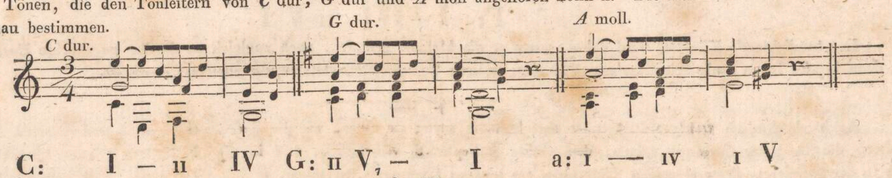
Da eine Melodie nach §. 162. einer bestimmten Tonart angehören muss, so werden auch die ihr als Begleitung dienende Accorde allemal aus der Tonart genommen seyn, in der sich die Melodie befindet.

§. 170.

Die harmonische Begleitung wird in den meisten Fällen erst das Gefühl für eine vorherrschende Tonart ganz genau bestimmen. Denn da eine melodische Tonfolge, die nicht aus allen Tönen der Tonleiter besteht, mehrerern Tonleitern angehören kann, so wird erst die Harmonie diese Zweideutigkeit aufheben; z. B. folgende Tonfolge:



besteht aus Tönen, die den Tonleitern von *C* dur, *G* dur und *A* moll angehören können. Die Harmonie wird also hier erst die Tonart genau bestimmen.



§. 171.

Auch der Rhythmus wird durch die Harmonie noch deutlicher und eindringlicher gemacht, indem die einzelnen Abschnitte und Perioden der Melodie durch Cadenzen in der Harmonie noch mehr Absonderung erhalten.

§. 172.

Da ein zu schnelles Fortschreiten mehrerer, zu Accorden verbundener Töne nicht leicht zu fassen ist, so geht die Harmonie mit der Melodie meistentheils nicht gleichen Schritt fort; auch würde, wenn hierdurch die kleinsten Zeittheile, die in einer Melodie vorkommen können, zu bedeutend hervorgehoben würden, die rhythmische Einheit des Tonstücks ganz verloren gehen. Daher wird die Harmonie, wo die Melodie sich in schnellern Takttheilen bewegt, ihr in langsamern folgen, und es werden dann auf einen Accord mehrere Töne der Melodie kommen. Diejenigen Töne in der Melodie, welche nicht dem zum Grunde liegenden Accorde angehören, sind, nach §. 63. Vorhalte, Durchgangs- und Wechselnoten. Diejenigen Töne aber, welche zum Accord gehören, heissen harmonische Noten.

§. 173.

Auch umgekehrt wird, wenn die Melodie längere Zeit auf einen Ton verweilt, um die rhythmische Bewegung immer rege zu erhalten, die Harmonie in taktgemässen Theilen wechseln. Z. B.



§. 174.

Es kommt hier auf das Zeitmaass des Tonstücks viel an; so würde folgende Melodie im Allegro natürlicher wie bey *a*), im Adagio wie bey *b*) begleitet werden können.



§. 175.

In Tonstücken, welche eine besondere Würde und Feierlichkeit ausdrücken sollen, z. B. in Chorälen, Märschen u. s. w. wird es sehr angemessen seyn, die Harmonie sich mit der Melodie meistens gleichmässig fortbewegen zu lassen.



§. 176.

Insofern die harmonische Begleitung den Rhythmus besonders hervorheben soll, wird es in der Regel gut seyn, den Har-

moniewechsel (die Fortschritte einzelner Accorde, Harmonienschritte) lieber auf gute Takttheile zu bringen, als auf schlechte, vorzüglich da, wo durch Bindungen in der Melodie das Gefühl der schlechten und guten Zeit etwas verrückt worden ist.

a) Duett aus Mozarts D. Juan.



b) Terzett ebendaraus.



Wenn die Melodie durch Pausen unterbrochen wird, die auf den guten Takttheil fallen, ist es in der Regel nothwendig, dass die Begleitung diese Lücke ausfülle. Z. B.

Duett aus Mozarts Cosi fan tutte.



Anmerk. Aus obigem Beyspiel *b*) sieht man, dass auch nur der erneuerte Anschlag derselben Harmonie zur genauern Bezeichnung der rhythmischen Bewegung hinreichend ist.

§. 177.

Man wird in der Regel lieber und öfter auf die guten Takttheile Dreyklangsharmonien, und auf die schlechten Septimenharmonien bringen, als umgekehrt. Von den Septimenharmonien wird am öftersten der Hauptseptimen-Accord auf den guten Takttheil erscheinen.

Siebentes Kapitel.

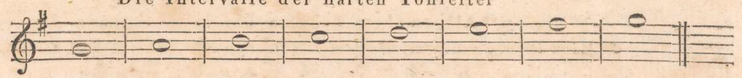
Begleitung der Tonleiter mit leitereigenen Grundharmonien.

§. 178. Harte Tonart.

Wir wollen nun die leitereigenen Grnndharmonien kennen lernen, die einer aus Tönen der harten Tonleiter bestehenden Melodie zur Begleitung dienen können. Da nun nach dieser Voraussetzung jeder Ton der Melodie auch ein wesentlicher Bestandtheil des leitereigenen ihn begleitenden Accords (eine harmonische Note) seyn muss, so sehen wir aus folgender Uebersicht aller leitereigenen Accorde, dass jeder Ton der Tonleiter in drey verschiedenen Dreyklangsharmonien und vier Septimenharmonien enthalten ist. (Ueber die leitereigenen Accorde der Dur-Tonart siehe im 2ten Theil Kap. II—IV.)

Die Intervalle der harten Tonleiter

können in einer Melodie vorkommen:

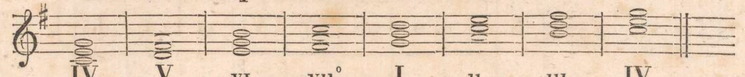


1) in leitereigenen Dreyklängen:

als Terzen.



als Quinten.

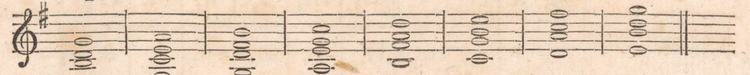


als Octaven.

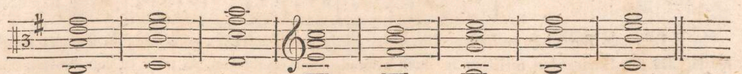


2) in leitereigenen Septimen-Accorden:

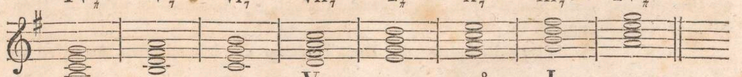
als Terzen.



als Quinten.



als Septimen.



als Octaven.



Allgemeines Schema der leitereigenen Accorde,

die jedem leitereigenen Intervall in einer Melodie aus der harten Tonart zur Begleitung dienen können:

Die Oberstimme ist die	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	
3.	VI	VII°	I	II	III	IV	V	VI	Dreyklangs-Harmonien.
5.	VI	V	VI	VII°	I	II	III	IV	
8.	I	II	III	IV	V	VI	VII°	I	
3.	VI$_7$	VII$_7$°	I$_\sharp$	II$_7$	III$_7$	IV$_\sharp$	V$_7$	VI$_7$	Septimen-Harmonien.
5.	IV$_\sharp$	V$_7$	VI$_7$	VII$_7$°	I$_\sharp$	II$_7$	III$_7$	IV$_\sharp$	
7.	II$_7$	III$_7$	IV$_\sharp$	V$_7$	VI$_7$	VII$_7$°	I$_\sharp$	II$_7$	
8.	I$_\sharp$	II$_7$	III$_7$	IV$_\sharp$	V$_7$	VI$_7$	VII$_7$°	I$_\sharp$	

Folgende Beyspiele enthalten alle, jeder Stufe der Tonleiter, nach obigem Schema möglichen, zur Begleitung dienende Accorde. Da die Harmonien meistens in ihrer Grundgestalt erscheinen, so wird es von Nutzen seyn, jedes Beyspiel durch Verwechselung der Accorde zu verändern, folglich den Bass in ein anderes Intervall der Grundharmonie eintreten zu lassen, oder auch auf die Umgestaltung der Septimen-Harmonien (Theil II. Absch. II.) Rücksicht zu nehmen. Hierbey wird man sehen, welche Mannichfaltigkeit dadurch möglich ist.

12 Beyspiele: die Dur-Tonleiter mit leitereigenen Accorden zu begleiten.





Man wird aus diesen Beyspielen ersehen, dass die Begleitung mit den Hauptharmonien der Tonart, nämlich I. V. IV. V$_7$ die natürlichste ist; und dass ohne deren Hülfe auch die übrigen Accorde, namentlich die Nebenseptimen-Harmonien gar nicht gebraucht werden können.

§. 179. Moll-Tonart.

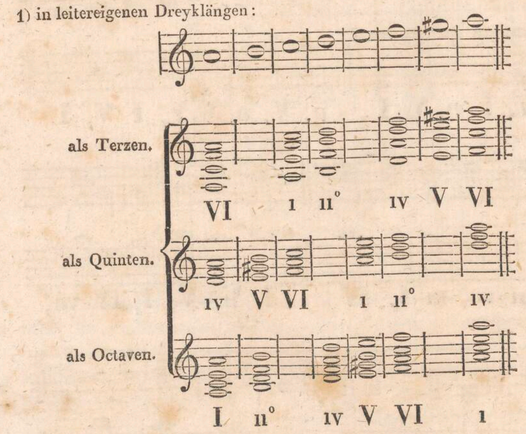
Wenn wir die leitereigenen Harmonien der Moll-Tonart durchgehen, so finden wir folgendes:

Die 1ste und 6te Stufe kann drey verschiedene Dreyklangs- und Septimen-Harmonien zum Grunde haben; die 2te, 3te und 4te Stufe kann zwey verschiedene Dreyklänge und Septimen-Accorde zum Grunde haben; die 5te hat zwey Dreyklänge und einen Septimen-Accord zum Grund; die 7te einen Dreyklang und einen Septimen-Accord. (Ueber die leitereigenen Accorde der Moll-Tonart sehe man den 2ten Theil. Kap. V. VI.)

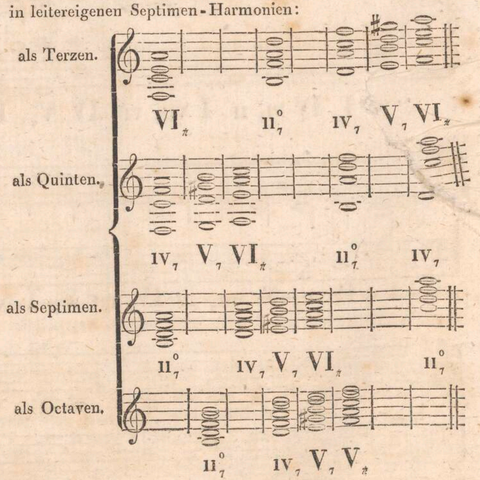
Die Intervalle der weichen Tonleiter

können in einer Melodie vorkommen:

1) in leitereigenen Dreyklängen:



2) in leitereigenen Septimen-Harmonien:



Allgemeines Schema der leitereigenen Accorde,

die jedem leitereigenen Intervall in einer Melodie aus der weichen Tonart zur Begleitung dienen können.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	
3.	VI		I	II°		IV	V	VI	Dreyklangs-Harmonien.
5.	IV	V	VI		I	II°		IV	
8.	I	II°		IV	V	VI		I	
3.	VI#			II°7		IV7	V7	VI#	Septimen-Harmonien.
5.	IV7	V7	VI#			II°7		IV7	
7.	II°7		IV7	V7	VI7			II°7	
8.		II°7		IV7	V7	VI#			

In folgenden 10 Beyspielen sind fast alle den Tönen der Moll-Tonleiter nach obigem Schema zur Begleitung möglichen leitereigenen Grundharmonien enthalten; es wird auch hier dem Schüler von Nutzen seyn, diese Beyspiele in andere Tonarten zu versetzen und nach der Anmerkung Pag. 62 zu verfahren.



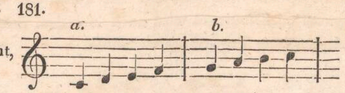


Auch in der Moll-Tonart sind die Hauptharmonien I. IV. V. V_7 die natürlichsten Begleitungsaccorde.

§. 180.

Die natürlichsten Grundharmonien, die zur Begleitung der Melodie am häufigsten gebraucht werden, sind also die Hauptaccorde. In der harten Tonart I. IV. V. V_7, in der weichen Tonart I. IV. V. V_7 (siehe §. 56.); denn die Töne, aus welchen sie bestehen, enthalten alle Töne der Tonleiter, und deswegen sind die Accorde zur genauen Bestimmung der Tonart am geschicktesten.

§. 181.

Da die Dur-Tonleiter aus zwey gleichen Hälften besteht, 

wovon die erste Hälfte *a.* wieder als das Ende der Tonleiter von der Unterdominante, und die zweyte Hälfte *b.* als Anfang der Tonleiter der Oberdominante erscheint, so kann man sogleich einen Uebergang in beide Tonarten bilden, sobald man Accorde, die jenen Tonleitern eigenthümlich sind, zur Begleitung eintreten lässt. Man kann also, ohne eben in der Melodie leiterfremde Töne anzutreffen, einen Uebergang bilden, wenn auch nur vorübergehend, indem, wenn sich die Melodie bestimmt wieder in die Haupttonart wendet, auch die Harmonie ihr dann dahin folgen muss.

§. 182.

Im folgenden Beyspiele (der bekannten Arie aus Mozarts Zauberflöte) kommen in der Melodie keine anderen als in *G* dur

leitereigene Töne vor, und doch ist in die Unter- und Oberdominante ausgewichen. Man wird auch sehen, dass hier Mozart zur Begleitung nur die Grundharmonie I und V gebraucht hat.



Die harmonischen Noten sind mit ', die harmoniefremden mit - bezeichnet.

Achtes Kapitel.

Von der Führung der begleitenden Stimmen überhaupt.

§. 183.

Die Regeln, die oben (§. 139 u. f.) über melodische Fortschreitungen angegeben worden sind, müssen auch bey Führung der begleitenden Stimmen angewendet werden; denn je fliessender und freier sich alle Stimmen bewegen, desto schöner wird die Wirkung seyn.

§. 184.

Da aber die Begleitung immer der Hauptmelodie untergeordnet seyn, und ihr nur zum Hülfsmittel dienen soll, so dass sie nur noch mehr und schöner hervortrete, so ist die Bewegung der begleitenden Stimmen dadurch allerdings beschränkter. Auch wird oft, um eine vollständige Harmonie zu erhalten, eine ungewöhnlichere Fortschreitung genommen; wie hingegen oft auch einer guten, melodischen Folge die harmonische Vollständigkeit geopfert wird.

§. 185.

Da der Bass die Grundstimme der Harmonie bildet, so ist er die, nächst der Melodie am meisten hervorstechende Stimme; es muss daher so viel als möglich darauf gesehen werden, dass er eine fliessende ungezwungene Bewegung habe, und es gilt für ihn besonders, was in dieser Hinsicht in dem Artikel über die Melodie gesagt worden ist, obschon nicht in demselben Grade. Deswegen und um überhaupt der Harmonie mehr Mannichfaltigkeit zu geben, wird es sehr zweckdienlich seyn, den Bass nicht immer in den Grundtönen der Accorde (wie Beyspiel 1.) einherschreiten, sondern in andere Intervalle des Grundaccords treten zu lassen, wo dann folglich die Harmonie in Verwechselung erscheint, siehe Beyspiel 2. 3.; — auch wird er oft durch harmoniefremde Töne (Durchgangsnoten) die Bewegung fliessender machen; siehe Beyspiel 4. 5. 6. 7.

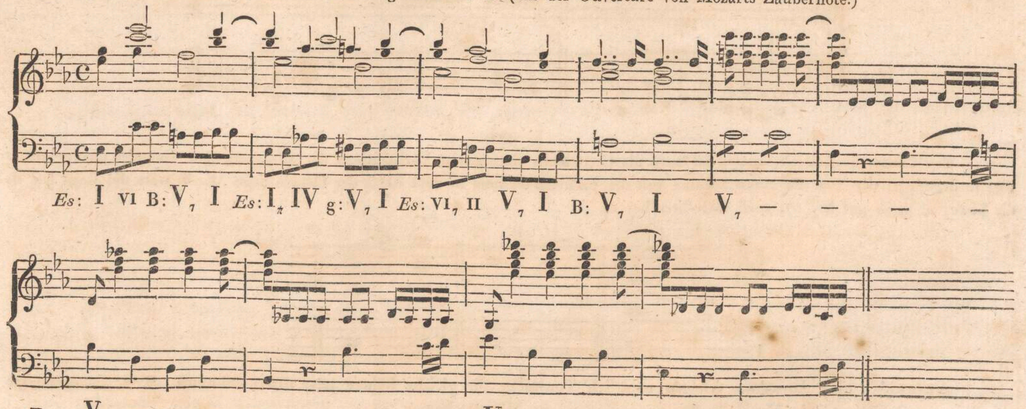




Anmerk. Man kann zur Uebung mehrere in §. 178 u. 179 befindliche Beyspiele auf diese Weise behandeln; oder auch zur Melodie eine kleinere Tonreihe, als die Tonleiter, nehmen, wie hier oben geschehen, indem man zu einer solchen, einer bestimmten Tonart angehörigen, melodischen Folge leitereigene Grundharmonien aus den oben angegebenen Schematen genommen hat.

§. 186.

Auch in Absicht auf rhythmische Bewegung ist der Bass einer grössern Ausbildung fähig, und kann hierin vor allen übrigen begleitenden Stimmen die meiste Wirkung thun. Z. B. (aus der Ouverture von Mozarts Zauberflöte.)



Man sehe, wie kräftig hier der Bass die rhythmische Bewegung bestimmt.

Neuntes Kapitel.

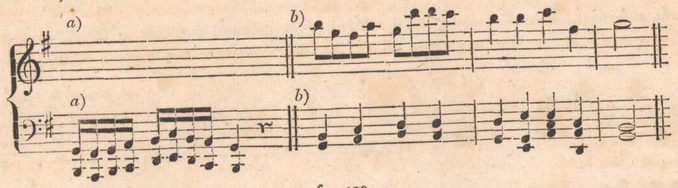
Von der Lage der Stimmen.

§. 187.

Hierbey ist zuerst zu berücksichtigen, welchen Umfang die Instrumente oder die Singstimmen haben, für welche man schreiben will, und dass die Mitteltöne der Stimme, für die man schreibt, immer am meisten in Anspruch genommen werden.

§. 188.

Ob die Harmonie in naher oder entfernter Lage erscheinen soll, hängt von dem Geschmacke des Künstlers und von dem Zwecke seiner Composition ab; nur so viel muss hier bemerkt werden: dass in zu nahe gebrachten tiefen Tönen, vorzüglich in schneller Bewegung, keine Harmonie, sondern nur ein unbestimmtes Gebrumme zu hören seyn wird; z. B. bey *a*) und dass es gegen alles gute Verhältniss streitet, zwischen einer oder mehreren Stimmen eine zu grosse Leere entstehen zu lassen; z. B. bey *b*).



§. 189.

Bey Compositionen für Gesang ist wohl als Grundbasis eines guten Verhältnisses der Stimmen gegen einander anzunehmen: dass in der Regel der Ton der einen Stimme von der nächsten Stimme in dem Kreis der Octave liege. Z. B. wäre die Lage bey *a*) die beste, nicht so gut bey *b*), noch schlechter bey *c*).



Anmerk. Eine Ausnahme erleiden natürlich Tonstücke für gleiche höhere oder tiefere Stimmen. Z. B. mehrstimmige Gesangstücke für blosse Sopran-Stimmen oder Männerstimmen. —

§. 190.

Dem Zuhörer muss die Melodie immer deutlich und fühlbar gemacht werden; deswegen ist es vorzüglich in Compositionen für Gesang nicht rathsam, die melodieführende Oberstimme überschreiten zu lassen. Auch darf der Bass nicht über eine Mittelstimme schreiten, weil dann der Harmonie die Grundstimme fehlt. Es giebt jedoch Fälle, wo wegen einer guten melodischen Folge der begleitenden Stimmen hiervon abgewichen wird; nur kann dies blos in einzelnen Harmonieschritten geschehen.

§. 191.

Um den Vortheil eines guten Gesangs auch in den begleitenden Stimmen zu erhalten, sehr oft auch, um Fehlern gegen die richtige Fortschreitung auszuweichen, opfert man ein dem Accord wohl zugehöriges Intervall auf, und verdoppelt dafür ein anderes. Ersteres nennt man: Auslassung, letzteres Verdoppelung.

§. 192.

Zur Verdoppelung muss man auch in vielstimmigen Sachen seine Zuflucht nehmen, da die am häufigsten vorkommenden Accorde (Dreyklänge und Septimen-Harmonien) nur aus drey und vier verschiedenen Tönen bestehen.

§. 193.

Hingegen muss in Tonstücken, die aus weniger Stimmen bestehen, als erforderlich sind, um die Accorde vollständig zu geben (z. B. in zwey- und dreystimmigen Sätzen) hin und wieder ein Intervall ausgelassen werden. Wir wollen kürzlich von diesen beiden Fällen sprechen.

Zehntes Kapitel.

Von der Verdoppelung.

§. 194.

Verdoppeln heisst: das Intervall einer Stimme noch einmal in einer andern Stimme, in der Octave oder im Einklange, nehmen.



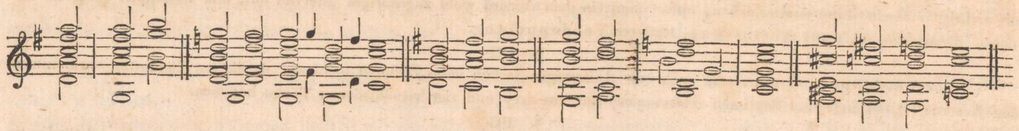
§. 195.

Es ist nicht gleichgültig, welches Intervall verdoppelt werde. — Diejenigen Intervalle werden zunächst und am natürlichsten verdoppelt, die nicht schon etwas besonders Hervorstechendes haben. Z. B. so wird man in Dreyklangsharmonien allemal den Grundton und die Quinte eher verdoppeln, als die Terz, ohne jedoch hiermit sagen zu wollen, dass die Verdoppelung der Terz falsch sey.

Anmerk. Die Terz der Dominante, wenn sie als wirklicher Leitton den Schluss in die Tonica bildet, darf nicht verdoppelt werden, weil dann der Leitton seine bestimmte natürliche Fortschreitung hat, die, wenn sie auch in der verdoppelten Stimme, (wie es die Natur des Intervalles mit sich bringt,) beobachtet wird, zu fehlerhaften Octaven-Fortschreitungen führen würde.

§. 196.

Weil nun die Dissonanzen vor den consonirenden Intervallen ganz besonders hervortreten und bestimmte natürliche Fortschreitungen haben, so gründet sich hierauf das Verbot, die Dissonanzen zu verdoppeln. Kann man aber diese fehlerhafte Octaven-Fortschreitung auf eine natürliche Weise vermeiden, so sind solche Verdoppelungen (vorzüglich in vollstimmigen Sätzen) zulässig.



§. 197.

Eine Verdoppelung geschieht auch oft einer leichten melodischen Folge wegen, um Sprüngen oder unharmonischen Fortschreitungen auszuweichen.



Eilftes Kapitel.

Auslassung der Intervalle.

§. 198.

Intervalle, die das Wesen eines Accords vorzüglich bestimmen, können natürlich nicht ausgelassen werden.

§. 199.

In der Dreyklangs-Harmonie ist die 3 nächst dem Grundton das wesentlichste Intervall, denn sie bestimmt das Geschlecht der Tonart. Sie wird also das Intervall seyn, was am wenigsten ausgelassen werden kann. In Fällen aber, wo durch vorhergehende Accorde die Tonart schon hinlänglich bestimmt ist, wird ein Accord, der ohne die Terz erscheint, nicht zweydeutig seyn. Folgender dreystimmiger Satz mag als Beyspiel dienen. (Aus Mozarts Zauberflöte.)



Die Quinte ist ausgelassen.
Die Terz — —
Der Grundton —

I — IV V I VI II V — I — — IV — II V I IV I V I

§. 200.

Im Septimen-Accord und seinen Verwechselungen ist die 7 derjenige Ton, der nicht auszulassen ist; die 5 wird am häufigsten ausgelassen, doch in manchen Fällen auch die 3, und in den verwechselten Accorden auch die Tonica.



Hier folge noch ein dreystimmiger Satz aus Mozarts Zauberflöte als Beyspiel:



A: I — — V I VII II IV I — IV II IV I V$_7$ VI V — V$_7$ I V$_7$ - I - V V — V$_7$ I V V$_7$ IV

Der Grundton ist ausgelassen bey 9. 11. 12. 14. 16.
Die Terz — — — — 6. 7.
Die Quinte — — — — 1. 2. 3. 4. 5. 8. 10. 13. 15. 17.

1. 2. 3. 4.

Aus Haydns Messe No. 1.



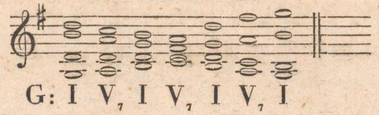
Es: I V$_7^9$ I — B: II I II I V$_7$ I

Bey 1. ist der Grundton *B* und die Quinte *F* ausgelassen.
— 3. — — — ausgelassen.
— 2. 4. die Quinte.

§. 201.

In vorigen dreystimmigen Sätzen gebot die Nothwendigkeit, in der ursprünglich vierstimmigen Septimen-Harmonie ein Intervall wegzulassen; aber auch da, wo wirklich vier oder mehrere Stimmen vorhanden wären, wird bisweilen eines guten fliessen-

den Gesanges der Mittelstimmen wegen, oder um unnatürlichen Fortschreitungen auszuweichen, ein Intervall weggelassen. Dies muss natürlich auch da geschehen, wo die Melodie die Octave des Basses erhält.



§. 202.

Auch auf die rhythmische Bewegung ist in den Mittelstimmen Rücksicht zu nehmen, und deswegen wird, wenn Melodie oder Bass, oder beide zugleich in längern Zeittheilen fortschreiten, den Mittelstimmen zusammen, oder auch nur einer Mittelstimme durch schnellere Tonfolge die fehlende Bewegung gegeben, welches theils durch Brechung der Harmonie oder mehrmaliges Angeben eines Tones, oder durchgehende Noten etc. geschehen kann.

§. 203.

Ueber alle diese und ähnliche Fälle, ob dies hier oder da geschehen oder unterbleiben müsse, lassen sich übrigens keine durchaus bestimmten Regeln angeben. Dem Geschmack des Künstlers muss dies, wie gar vieles, ganz allein anheim gestellt bleiben. Denn die Kunst ist frey und der wahre Genius steht über der Regel, und es mag leicht keinen Fall geben, wo nicht eine von den Theoretikern gegebene Regel, die sie ja auch meist aus vorhandenen Tonwerken abstrahirten, überschritten worden wäre; nur muss dies nie ohne Zweck geschehen, und das gebildete Gehör, welches doch wohl eigentlich in der Musik am meisten entscheidet, darf dabey nicht beleidigt werden.

§. 204.

Fleissiges Studiren vorhandener Compositionen grosser Meister, sorgfältiges Studium vorzüglich der Werke von Händel, Bach, Mozart, Haydn, werden dem Wissbegierigen erst das wahre Wesen der Harmonie aufschliessen und ihn erkennen lassen, dass diese Heroen oft mit den kleinsten Mitteln die grössten Wirkungen hervorgebracht, und wenn sie das Herkömmliche verschmähten, doch dies nie ohne guten Erfolg gethan haben. Er wird erkennen, dass nicht die verwickelten combinirten Harmonien es allemal sind, die jene Wirkung hervorbringen, sondern der Geist, der da lebendig macht.

Sechster Theil.

Ueber den Gebrauch der Tonwerkzeuge.

§. 205.

Die Tonwerkzeuge, welche den Componisten zu Gebote stehen, um seine Schöpfungen zur Ausführung gelangen, und so den todten Buchstaben eigentlich ins Leben treten zu lassen, sind: natürliche, d. i. die menschliche Stimme, und künstliche: nemlich die durch mechanische Kunst verfertigten Tonwerkzeuge [musikalische Instrumente.]

§. 206.

Dem Componisten ist es sehr nothwendig, diese tongebenden Mittel, durch die er wirken will, genau zu kennen, um sie vollkommen ihrem Charakter gemäss anzuwenden. Am besten ist es, wenn er im Gesang und in der Behandlung der üblichen musikalischen Instrumente selbst einige Erfahrung erlangt hat, ohne dass er deshalb gerade Virtuose zu seyn braucht. Da aber dies nicht jedem möglich ist, so wollen wir kürzlich das Nothwendigste hierüber anführen.

Erster Abschnitt.

Von den natürlichen Tonwerkzeugen (der menschlichen Stimme.)

§. 207.

Es gibt vier Hauptarten der menschlichen Stimme; Discant (Soprano, Canto) Alt, Tenor, Bass, welche in ihrem ganzen Umfange folgende Tonreihe ausmachen:



Die hier angegebenen tiefsten Töne des Basses und die höchsten des Sopranes, welche mit . . . bezeichnet sind, setzen schon einen ungewöhnlichen Umfang der Stimme voraus; in der Regel möchte die Tonreihe jeder Stimme in dem ihr eigenthümlichen Schlüssel auf folgende Weise festgesetzt werden.



§. 208.

In Compositionen, wo es nicht gerade auf Darlegung der besondern Virtuosität einer Stimme von bedeutendem Tonumfang abgesehen ist, wird es nicht gut seyn, obige Begränzung der Stimme zu überschreiten. Dabey ist noch zu bemerken, 1) dass die durch einen Bogen eingeschlossenen Töne (vorzüglich im Chorgesange) am meisten zu benutzen sind, so dass der Hauptgesang jeder Stimme in diesem Kreise liegen muss, und die höhern Töne nur selten und mit grosser Vorsicht gebraucht werden dürfen; 2) dass der Gesang sich wohl nach den höhern Tönen bewegen und so zu sagen dahin abschweifen könne, aber doch sich nicht zu lange darin aufhalte, und dabey vermieden werden muss, dass auf diesen Tönen nicht zu viel Sylben auszusprechen sind.

§. 209.

Die mittlern Töne (Brusttöne) sind die kräftigsten, und für den Sänger am wenigsten angreifend; je tiefer die Stimme geht, desto schwerer wird der Vortrag, und eine Melodie, die sich viel in der Tiefe bewegt, tritt weniger hervor; auch ist dann der Text weniger vernehmlich.

§. 210.

Beym mehrstimmigen Gesange wird allemal dies die beste Wirkung thun, wenn jede Stimme auch hierin mit der andern in gleichem Verhältniss steht, und es wird diejenige Lage der Stimmen immer die beste Wirkung hervorbringen, bey welcher sich jede Stimme in ihrer besten Region bewegen kann. Z. B. wird in folgenden Beyspielen *a)*, wo jede Stimme in der Lage ist, in welcher die Töne noch volle Kraft haben, weit besser klingen, als bey *b)*, wo die Tenorstimme gegen die übrigen sehr zurücktreten wird.



So wird in folgenden Beyspielen, wenn alle Stimmen mit gleicher Kraft vorgetragen werden, ganz gewiss der Tenor, vorzüglich bey *a)*, mehr hervortreten als der Sopran.



Anmerk. Es kann ein solches Hervortreten einer Mittelstimme bisweilen Zweck des Componisten und von guter Wirkung seyn; wo dies aber nicht ist, sollte bey Einstudirung und Ausführung solcher Werke auf dieses Verhältniss mehr Rücksicht genommen werden, als wohl gewöhnlich geschieht, und es wird nöthig seyn, nach Umständen eine einzelne Stimme sich mässigen zu lassen, die eben gegen die Hauptstimme dadurch in Vortheil gestellt ist, dass diese vielleicht in einer ihr nicht günstigen Region sich bewegen muss.

§. 211.

Der eigentliche Chorgesang, wo jede Stimme mehrfach besetzt ist, muss am einfachsten behandelt, und hier den Singstimmen, in Hinsicht auf Verzierungen, schnelle Gänge u. s. w. weniger zugemuthet werden, als im Solo-Gesange, wo selbst auch bey Verbindung mehrerer Solostimmen (Terzetten, Quartetten, Quintetten u. s. w.) eine grössere Ausbildung in Absicht auf melodische Verzierungen u. s. w. gestattet wird.

§. 212.

Bey selbstständigen (unbegleiteten) Gesangswerken von einiger Länge ist sehr darauf zu sehen, dass man nicht einförmig werde. Um dies zu vermeiden, lasse man 1) nicht immer alle Stimmen beschäftigt seyn.

Anmerk. Auch wird das Eintreten eines neuen Hauptgedankens bemerkbarer und wirksamer, wenn in der Stimme, die denselben vorzutragen hat, vorher einige Pausen statt finden.

2) Kann man oft mit Solo und Chor abwechseln, wodurch die nöthigen Gegensätze entstehen.

Anmerk. Bey mehr als vierstimmigen Werken, z. B. für 6, 8, 12 bis 16 Stimmen, kann man dadurch neue Gegensätze bilden, dass man die hohen Stimmen (Sopran und Alt), oder auch die mittlern Stimmen (Alt und Tenor) bisweilen allein beschäftigt, und mit den tieferen Stimmen (Tenor und Bass) auf eine geschickte Weise abwechseln lässt; oder man theilt sogleich die Stimmen in besondere Chöre ab, und setzt diese meistens aus gleichen Stimmen zusammen.

3) Ist es diesem Zweck sehr angemessen und von guter Wirkung, eine oder mehrere Solostimmen mit Chor schwach begleiten zu lassen. Es ist dabey jedoch darauf zu sehen, dass das Chor seine Selbstständigkeit nicht ganz aufgebe und zur instrumentartigen Begleitung werde, wie z. B. in den meisten jetzt so sehr gewöhnlichen Arien mit Chören (vorzüglich in denen von Rossini) der Fall ist. Gut ist es daher, wenn die Hauptstimme des Chors auch eine bestimmte Melodie hat.

§. 213.

Bey vielstimmigen Werken ist sehr darauf zu sehen, dem Basse als Grundstimme und harmonische Stütze des Ganzen dadurch seine Kraft nicht zu entziehen, dass man ihm mehrere tiefe Stimmen zu nahe bringt. Z. B. in folgendem 8stimmigen Satz wird sich bey *a*) der Bass weit mehr hervorheben, als bey *b*) und *c*).



Anmerk. Wenigstens müssen in solchen Fällen die der Grundstimme zunächst liegenden Stimmen ihr an Quantität des Tones nachstehen, wenn solche Stellen Wirkung thun sollen, welches geschehen wird, wenn man den tiefsten Bass entweder mehrfacher, oder mit stärkeren Stimmen besetzt.

§. 214.

Gesangs-Compositionen für Stimmen gleicher Gattung, z. B. blos für Frauen- oder Männerstimmen, bieten einen geringern Umfang von Tönen dar. Weil nun deswegen die Stimmen zu nahe an einander gedrängt werden müssen, so ist bey einem vielstimmigen Gesang dieser Gattung der freie Gang jeder Stimme nicht so genau zu bemerken, auch wird oft eine Stimme den Ton einer andern im Einklange verdoppeln müssen, und dadurch das Ebenmaass sehr gestört werden. Daher ist hier ein mehr als vierstimmiger Gesang schon eine missliche Sache. Auch können längere und grössere Werke durch solche Beschränkung kaum des Vorwurfs der Monotonie entgehen, denn es mangelt ihnen der Reitz der Gegensätze.

§. 215.

Die oberste Stimme führt in der Regel immer die Hauptmelodie, die andern Stimmen begleiten den Gesang, (man sehe, was hierüber früherhin in dem Kapitel über Melodie und Stimmenführung gesagt worden ist). Aber auch in eine Mittelstimme kann der Hauptgedanke (*canto firmo*) zuweilen mit grossem Effekt gelegt werden, und er wird dann um so mehr bemerkt werden, wenn er früher in der Oberstimme schon einmal gehört worden ist, z. B.

in J. Haydns sieben Worten des Erlösers, wo die Hauptmelodie im Alte liegt.



§. 216.

Es giebt Musikgattungen, in welchen die Hauptmelodie durch alle Stimmen durchgeführt ist, und wo mithin der melodische Theil in jeder Stimme gleiche Ausbildung erhalten hat, (Canons, Fugen). Ist eine solche Zusammensetzung und Verflechtung von Melodien nicht ein blosses künstliches Gewebe, sondern bey aller Kunst doch die Klarheit und die Begeisterung des Componisten nicht verloren gegangen, so mag ein solches Produkt wohl der Gipfel der musikalischen Composition seyn. Als Beyspiel können die Fugen in Haydns Schöpfung, Händels Messias, Mozarts Davidde penitente und seinem Requiem gelten.

§. 217.

Dieses wenige von den Singstimmen anzuführen, möchte für unsern Zweck hinreichend seyn. Dass der Componist den Geist seines Gedichts fassen muss, um ihn in Tönen wiederzugeben; dass er die Sprache, in der er componirt, genau kennen soll, um nicht gegen Prosodie und Declamation zu fehlen, dies muss vorausgesetzt werden: dass er, um so zu schreiben, wie es sich für die menschliche Stimme ziemt, selbst Sänger (wenn auch nicht Gesangs-Virtuose) seyn sollte, ist schon oben erwähnt worden.

Anmerk. Ueber die Gesangs-Composition mit Instrumental-Begleitung, wird noch in der Folge gesprochen werden, wenn wir vorher noch Einiges über die Instrumental-Musik werden angeführt haben.

Zweyter Abschnitt.

Ueber den Gebrauch der künstlichen Tonwerkzeuge (musikalischen Instrumente).

Erstes Kapitel.

Von den musikalischen Instrumenten überhaupt.

§. 218.

Die jetzt gebräuchlichen Instrumente, die dem Componisten zur Verwirklichung seiner musikalischen Ideen dienen können, theilen wir ein in *a*) Saiten-Instrumente, *b*) Blasinstrumente, *c*) Schlaginstrumente.

§. 219.

Die jetzt gebräuchlichen Saiten-Instrumente sind: 1) das Pianoforte, 2) die Harfe, 3) die Guitarre, 4) die Geigen-Instrumente: *a*) Violine, *b*) Bratsche (Viola), *c*) Violoncello und Contrabass.

Anmerk. 1. Kenntniss und Behandlung des Pianoforte wird hier vorausgesetzt, da es durchaus das einzige Instrument ist, wodurch die Harmonie am anschaulichsten gemacht werden kann, weshalb es sich zum Studium der Composition am meisten eignet.

Anmerk. 2. Der Vollständigkeit halber wollen wir die Harfe beyläufig anführen, da sie in neuerer Zeit von französischen Componisten fürs Theater als Orchester-Instrument benutzt worden, und sowohl begleitend als concertirend behandelt ist. In Deutschland wird dies Instrument nur zu sehr vernachlässigt, da es doch bey weitem mehr Genuss gewähren kann, als die Guitarre.

Anmerk. 3. Der Vollständigkeit halber wird auch die in neuerer Zeit so sehr zu Ehren gekommene Guitarre angeführt. Sie ist ihrem Charakter gemäss am geschicktesten zu Begleitung eines einfachen Gesanges, wenigstens sollte man ihren Gebrauch nicht weiter ausdehnen.

§. 220.

Die jetzt gebräuchlichen Blasinstrumente sind: Flöte, Oboe, Clarinette, Bassethorn, Fagott, Serpent, Horn, Trompete, Posaune; auch die Orgel ist als ein aus mehreren Blasinstrumenten zusammengesetztes Instrument zu betrachten.

§. 221.

Schlaginstrumente sind: Pauken und die türkische Feldmusik (Janitscharen-Musik), nämlich grosse Trommel, Triangel, Becken u. s. w.

§. 222.

Compositionen fürs volle Orchester, in welchen die Geigen- und Blasinstrumente (oder auch noch die Schlaginstrumente) mit einander in Verbindung gebracht sind, nennt man insgemein Orchester-Musik.

§. 223.

Compositionen für blose Blasinstrumente, (wobey auch die Schlaginstrumente mitwirken können,) nennt man gewöhnlich Harmonie-Musik.

§. 224.

Compositionen für blosse Geigen-Instrumente, wobey jede Stimme nur einfach besetzt ist, nennt man Quartett-Musik.

§. 225.

Bey der vollen Orchester-Musik sind den Geigen-Instrumenten die Hauptparthien zugetheilt, weil 1tens auf ihnen unter allen Orchester-Instrumenten die grösste mechanische Fertigkeit zu erlangen möglich ist; weil sie 2tens den durchdringendsten Ton, der aber auch der verschiedensten Modificationen fähig ist, besitzen; 3tens haben sie den Vortheil einer leichten Einstimmung, und es kann auf denselben aus allen Tonarten gleich rein gespielt werden; 4tens setzen die Geigen-Instrumente nur die Arme und Hände der Spielenden in Bewegung, und sind so auch darum schon einer grössern Benutzung fähig, als die Blasinstrumente, indem es den dabey Angestellten physisch unmöglich ist, den Geigen-Instrumenten an Ausdauer gleich zu kommen; 5tens können auf einem Geigen-Instrumente mehrere Töne zugleich angegeben werden. Aus allen diesen geht hervor, dass diese Instrumente dem Componisten in Absicht auf Melodienerfindung und Begleitung das freieste Feld lassen.

§. 226.

Die Geigen-Instrumente repräsentiren gleichsam in ihren Abtheilungen die vier menschlichen Stimmen.

Die 1ste Violine bildet den Sopran;
Die 2te — — — Alt;
Die Viola — — Tenor;
Der Contrabass und das Violoncello bilden den Bass.

Anmerk. Das Violoncello bildet auch bisweilen eine von dem Grundbass verschiedene Stimme, oder verstärkt ein anderes Instrument. Z. B. die Viola, den Fagott u. s. w.

§. 227.

Die Stimmenführung ist bey der Orchester-Musik nicht so selbstständig, als bey der Vocalmusik, und der zum Grunde liegende vier- oder mehrstimmige Satz ist oft durch sehr verschiedene Stimmen vertheilt; so z. B. geht oft die 2te Violine mit der

Ersten im Einklang oder in der Octave, um eine bestimmte Figur mehr hervorzuheben. Die Viola thut oft entweder dasselbe, oder verstärkt in der Octave, oder auch selbst im Einklange den Bass, während die fehlenden Töne der Accorde den Blasinstrumenten überlassen bleiben.

§. 228.

Bey der vollen Orchester-Musik wird dadurch den Geigen-Instrumenten noch mehr Gewicht gegeben, dass man jede Stimme durch mehrere Subjecte besetzt. Auf diesen Umstand hat der Componist auch Rücksicht zu nehmen, und schwierige Figuren, die nur für Solospiel gehören, sind in Orchester-Compositionen möglichst zu vermeiden.

§. 229.

Bey den Quartett-Compositionen für Geigen-Instrumente ist eine fast eben so strenge Stimmenführung wie bey mehrstimmigen Vocalcompositionen nothwendig.

Anmerk. Es werden auch öfters Blasinstrumente und Geigen-Instrumente zu Trios, Quartetts, Quintetts u. s. w. mit einander verbunden.

§. 230.

Bey Orchester-Compositionen bilden also die Geigen-Instrumente gewöhnlich die Basis; dagegen hängt die Wahl und Anzahl der Blasinstrumente von dem Willen und besondern Zwecke des Componisten ab.

Anmerk. Bey Tanz-Compositionen wird von den Geigen-Instrumenten gewöhnlich die Bratsche ausgeschlossen, weil die zweyte Violine hinreichend ist, die hier angemessene harmonische einfache Begleitung zu bilden.

§. 231.

Die Blasinstrumente sind sehr geeignet, der ganzen Composition Licht und Schatten zu geben, wenn sie theils 1) auf geschickte Weise im Vortrag der Hauptmelodie mit der Violine abwechseln, oder auch diese dadurch verstärken, dass ein oder das andere Blasinstrument mit dem die Hauptmelodie vortragenden Saiten-Instrumente im Einklange in der obern oder untern Octave einhergeht; theils 2) da, wo die Geigen-Instrumente viel Figuren haben, die einfachen Grundaccorde in langgehaltenen Tönen angeben, und so das Gefühl einer vollstimmigen Harmonie auf keine Weise verloren gehen lassen. Endlich beschäftigt man 3) auch an manchen Stellen das Chor der Blasinstrumente ganz allein, und lässt die Saiten-Instrumente schweigen.

Anmerk. Man nimmt gewöhnlich zwey von jeder Gattung von Blasinstrumenten, die man bey einem Tonstücke anwendet, und giebt dem einen die Oberstimme (*primo*), dem andern die Unterstimme (*secondo*); nach den Umständen erhalten sie auch gemeinschaftliche Töne. Es wird sehr häufig nur eine Flöte gebraucht, auch nimmt man wohl 3 oder 4 Hörner, oder auch, obwohl selten, 3 auch 4 Trompeten; von den Posaunen gebraucht man fast immer 3, seltener 4.

§. 232.

Bey Wahl und Gebrauch der Blasinstrumente muss der Componist mit Vorsicht zu Werke gehen, und er hat vorzüglich darauf zu sehen, 1) dass er seinen Hauptideen durch ein zu grosses Zusammenhäufen der Blasinstrumente nicht schade; denn eine grosse Anzahl von Instrumenten macht wohl mehr Getöse, kann aber den Mangel einer wahren innern harmonischen Kraft und einer feurigen Erfindung nicht ersetzen. Dass zu den schönsten Effecten auch wenig Blasinstrumente hinreichend sind, können übrigens mehrere Symphonien von Mozart und Haydn beweisen.

2) Ist darauf zu sehen, dass die gewählten Blasinstrumente ja nicht immer beschäftigt sind; denn dadurch verliert die Composition an Abwechselung; auch muss den Blasenden Gelegenheit gegeben werden, ihre Lungen ausruhen und neue Kräfte schöpfen zu können.

Anmerk. Es ist sehr wirksam, manchmal dies oder jenes Instrument mit den andern abwechseln und besonders hervortreten zu lassen; denn je mehr auf eine geschickte Abwechselung gesehen, und je weisere Oekonomie in den sanftern Stellen der Composition mit den Blasinstrumenten getrieben wird, desto mehr wird dagegen in Stellen, wo die grösste Kraft der Harmonie eintreten soll, durch die Thätigkeit aller Stimmen gewirkt werden.

§. 233.

Bey den Compositionen für blosse Blasinstrumente (den sogenannten Harmoniemusiken) kann man die letztern auf verschiedene Weise zusammenstellen; man kann sie für gleichartige (z. B. zwei, drei, vier Flöten; 2, 3, 4 Hörner; 2, 3, 4 Fagotte) oder verschiedenartige Instrumente setzen.

§. 234.

Da die Blasinstrumente in Absicht auf die auf denselben mögliche mechanische Fertigkeit, Intonation und Modulation den Saiten-Instrumenten nachstehen, so ist auch die Composition für blosse Blasinstrumente einer grössern Beschränkung unterworfen. Zur Hauptstimme ist bey solchen Tonstücken die Clarinette am geschicktesten. Zur Verstärkung dienen ihr in der Regel Oboe und Flöte.

§. 235.

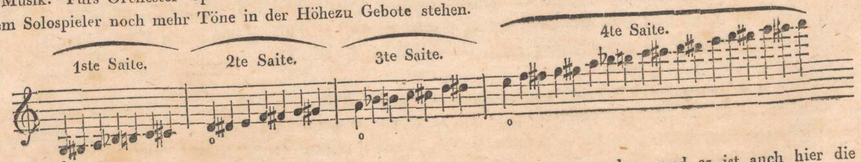
Dass die stark tönenden Instrumente, Trompeten, Posaunen, nebst den Schlaginstrumenten: Pauken und türkischer Musik, nur bey sehr stark besetzten rauschenden Musikstücken benutzt werden sollen, leuchtet wohl von selbst ein, und es ist ein grosser Missbrauch, der jetzt mit diesen Instrumenten getrieben wird, dass man kaum mehr eine Tanzmusik an öffentlichen Orten hören kann — ohne Trompeten oder Posaunengetön und den betäubenden Knall der grossen Trommel.

Zweytes Kapitel.

Ueber den Gebrauch der Geigen-Instrumente.

§. 236. Die Violine.

Die Violine ist der grössten Kraft wie der grössten Zartheit fähig; es können auf ihr alle Töne ganz rein und in den mannichfaltigsten Modificationen in Absicht auf Stärke und Schwäche vorgetragen werden; sie ist deswegen die Königin unserer Orchester-Musik. Fürs Orchester-Spiel wird der Componist mit folgendem Tonumfang der Violine sich wohl begnügen können, obschon dem Solospieler noch mehr Töne in der Höhe zu Gebote stehen.



Die höchsten hier angegebenen Töne sind im Orchester-Spiel nur selten anzuwenden, und es ist auch hier die mittlere Region des Instruments diejenige, worin man sich am meisten bewegen sollte, wie überhaupt bey den Singstimmen und allen Instrumenten. Dass man die 2te Violine (Violine Secundo) in der Regel noch weniger in eine allzu grosse Höhe sich versteigen lasse, ausser in Fällen, wo sie mit der 1sten Violine geht, versteht sich von selbst.

Anmerk. 1. Man hat bey Bestimmung der Tonreihen auf den Geigen-Instrumenten durch o allemal den Ton bezeichnet, der durch die blosse Saite erklingt, und nebenbey bemerkt, wie viel Töne auf einer Saite bey der einfachsten Applicatur erklingen können; es ist diese Kenntniss nöthig, um den Spieler nicht solche Doppelgriffe zuzumuthen, die unmöglich sind.

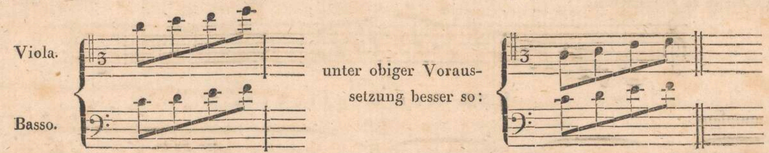
Anmerk. 2. Man sollte bey der Composition für Orchester, wie bey der Ausübung, am meisten auf diese einfache Applicatur Rücksicht nehmen; denn die Violine hat da ihren natürlichsten, stärksten Ton, und eine Veränderung der Position ist auch Veränderung des Klanges; deshalb ist die Sucht mancher Violinspieler, Stellen, die in der natürlichsten Applicatur gut vorzutragen wären, in einer andern Position (Lage) zu nehmen, für das Orchester-Spiel zu verwerfen.

§. 237. Die Viola.

Sie hat folgenden Tonumfang:



Die Noten für dieses Instrument werden im Alt-Schlüssel vorgezeichnet. Die Viola füllt die harmonischen Lücken zwischen der zweyten Violine und den Bass aus, oder geht auch öfters mit dem Bass und Cello oder Fagott. Wo die Viola mit dem Bass geht, geschieht es gewöhnlich eine 8ve höher; wenn aber die Viola das die Hauptmelodie führende Instrument dadurch überschritte, — welches leicht geschehen würde, wo der Bass sehr hoch geht, oder die Melodie tief liegt, — so würde dies sehr unschicklich seyn, und man thut dann besser, die Viola mit dem Bass im Einklang gehen zu lassen. Z. B.



Mit dem Violoncello geht die Viola meistens im Einklang mit guter Wirkung.

§. 238. Das Violoncello

hat folgenden Umfang:



Dieses umfangreiche Instrument geht meistens mit dem Violon, als dem Grundbasse des Orchesters, und es klingen die Töne des Cellos eine Octave höher, als die des Contrabasses. Wie reitzend aber die Wirkung ist, wenn das Violoncello sich in besondern Gängen hervorhebt, kann man vorzüglich aus Cherubinis und Beethovens Compositionen zur Gnüge ersehen. Da diesem Instrumente eine so grosse Tonreihe zu Gebote steht, dass es nicht nur im Bass einherschreiten, sondern sich auch zur Hauptmelodie, ja zur Höhe der Violine erheben kann; so braucht man für die hohen Töne den Tenor- und G-Schlüssel, auch kommt bisweilen der Alt-Schlüssel vor. In dem Gebrauche des G-Schlüssels sind die Componisten verschieden, denn einige wollen Stellen im G-Schlüssel geschrieben dem Klange nach eine 8ve tiefer gespielt wissen, als man sie auf der Violine hören würde; so würde auf diese Weise folgende Stelle:

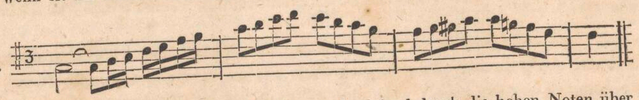
Aus der Arie der Constanze in Mozarts Entführung.

Schreibart.



so erklingen müssen, als wenn sie im Tenor-Schlüssel, wie folgt:

Wahrer Klang.



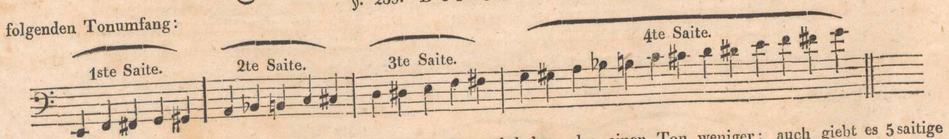
vorgezeichnet wäre.

Da man aber auf diese Weise eine Inconsequenz begeht, und auch dadurch die hohen Noten über den Linien doch nicht vermeiden kann, so ist die Art, wie Bernhard Romberg diesen G-Schlüssel behandelt, die beste und richtigste. Es würde auf diese Weise obige Stelle so geschrieben:



§. 239. Der Contrabass

hat folgenden Tonumfang:



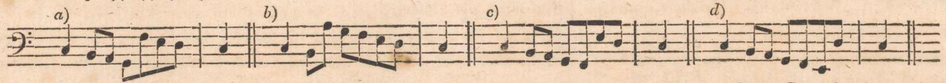
Anmerk. Manche stimmen den tiefsten Ton in *F*, und haben also einen Ton weniger; auch giebt es 5saitige und 3saitige Violons, auf die aber hier nicht weiter Rücksicht genommen wird.

Die Töne auf dem Violon klingen alle um eine 8ve tiefer, als auf dem Violoncello; schnelle Läufe werden deswegen ohne

hinlängliche Verstärkung von Cellos unverständlich. Dass der Violon seinen Umfang mit *E* begränzt, bedenken viele Componisten nicht, indem sie für denselben Stellen, wie folgende, setzen, welche blos das Cello richtig vortragen kann.



Es bleibt nun in solchen Fällen dem Spieler überlassen, wo er in die höhere Octave eintritt, und er wird obige Stellen vielleicht wie bey *a*), *b*), *c*), *d*) vortragen.



In allen Fällen wird die melodische Folge gestört; und ist es wohl vorauszusetzen, dass mehrere Contrabassisten mit derselben Stelle auf gleiche Weise verfahren dürften? Es könnte sich wohl treffen, dass der eine die Stelle wie bey *a*), der andere wie bey *b*) u. s. w. vortrüge, wo doch auf keine Weise die Deutlichkeit befördert werden würde. In solchen Fällen nun sollte der Componist seinen Willen bestimmt aussprechen.

Doppeltöne, wie auf andern Geigen-Instrumenten, sind auf dem Violon nicht zu gebrauchen, ob es schon mechanisch möglich ist, sie hervorzubringen. Denn so nahe gelegene tiefe Töne würden nur ein unverständliches Gebrumme geben. In den neuern Compositionen wird diesem Instrumente oft zu viel zugemuthet, indem man Sachen für dasselbe schreibt, wie sie kaum die Violinen vollkommen zu spielen im Stande sind; es kann dann weiter nichts herauskommen, als ein durch das Rutschen der Hand auf der Saite hervorgebrachtes unverständiges Gemurmel (vorzüglich in tiefern Tönen), ohne bestimmte Unterscheidung der einzelnen Töne; denn selbst die grösste mechanische Geschicklichkeit des Spielers vorausgesetzt, hat doch eine starke Saite nicht immer genug Zeit, um sich gehörig zu schwingen und einen vollkommenen Ton zu geben.

Wie ganz ihrem Charakter gemäss behandelt immer Mozart seine Bässe; er schenkt ihnen wahrlich auch nichts, aber Kraft und Deutlichkeit gehen dabey nicht verloren. §. 240.

Noch ist zu bemerken: dass man bisweilen die Töne auf den Geigen-Instrumenten durch Reissen der Saiten mit den Fingern, so wie bey der Harfe oder Guitarre, hervorbringen lässt. Dieses wird durch *pizzicato*, und wo der Gebrauch des Bogens wieder eintreten soll, durch die Worte: *coll' arco* bezeichnet. — Auch der Dämpfer bedient man sich oft mit guter Wirkung, und bemerkt dies durch: *con sordini*; — durch die Worte: *senza sordini* dagegen, die Hinwegnahme der Dämpfer.

Drittes Kapitel.

Ueber den Gebrauch der Blasinstrumente.

§. 241. Die Flöte

hat folgenden Umfang:



Anmerk. Das tiefe *c* und *cis* haben nicht alle Flöten.

Der Charakter der Flöte ist sanft, und nur die Töne der höhern Octave sind im Stande, bey Stellen, wo das übrige Orchester mit Kraft beschäftigt ist, durchzutönen. Die mittlern und tiefern Töne sind nur in Solostellen und sanften Sätzen mit guter Wirkung zu gebrauchen.

Aus den Tonarten *G dur*, *D dur*, *C dur* lässt sichs am leichtesten spielen; schwerer sind die Tonarten *F dur*, *B dur*, *Es dur*; am schwierigsten die Tonarten *E dur*, *H dur*.

Man hat auch noch andere Arten von Flöten, von denen bey der vollen Orchester-Musik am öftersten die Octavflöte (*Flauto piccolo*, *Flauto octavo*, *Flautino*) vorkommen. Diese ist um eine Octave höher, hat einen sehr durchdringenden, schreienden Ton, und ist daher nur bey sehr rauschenden Sätzen zu gebrauchen, bey Militair-Musik u. d. gl.

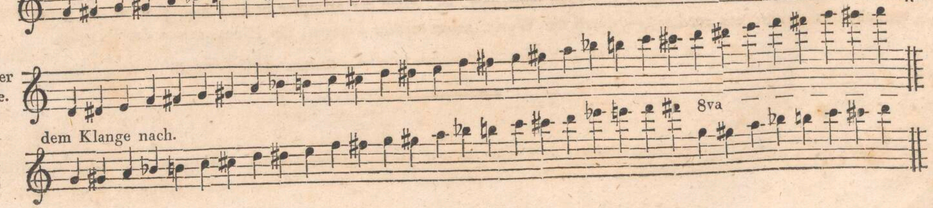
Bey Harmonie-Musik werden auch, um der Schwierigkeit der Tonarten auszuweichen, Terz- und Quartflöten gebraucht. Die Terzflöte steht nehmlich um eine kleine Terz und die Quartflöte um eine grosse Quarte höher, als die eigentliche Flöte, es heist aber doch auf beyden Flöten der tiefste Ton *D*, obschon er auf der Terzflöte wie *F*, und auf der Quartflöte wie *G* klingt.

Umfang der Terzflöte.



dem Klange nach:

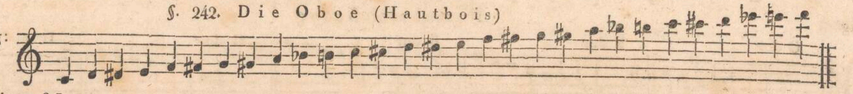
Umfang der Quartflöte.



dem Klange nach.

§. 242. Die Oboe (Hautbois)

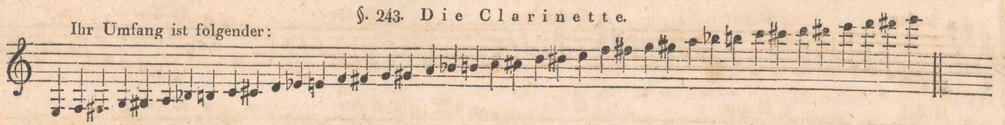
hat folgenden Umfang:



Das tiefe *cis* ist auf Instrumenten, auf welchen nicht eine besondere Klappe dafür da ist, nicht zu haben. Der Ton der Oboe ist durchdringend und sticht im vollen Orchester mit guter Wirkung hervor. Die Region der Töne, in welcher die Oboen am besten beschäftigt werden, ist meistens höher, als die der Clarinetten, wenn sie mit letztern zugleich in Tonstücken angewendet werden. Folgende Tonarten sind auf der Oboe die leichtesten: *C dur*, *F dur*, *G dur*, *D dur*.

§. 243. Die Clarinette.

Ihr Umfang ist folgender:



Bey dem grossen Umfang und dem schönen vollen Ton, durch welchen die Clarinette einer guten Sopran-Stimme unter allen Blasinstrumenten am nächsten kommt, hat sie jedoch manche Unvollkommenheiten; so z. B. sind nicht alle Töne, namentlich die tieferen, ganz rein, und nur eine grosse Geschicklichkeit in der Behandlung kann diesen Unvollkommenheiten möglichst abhelfen; sodann ist es nicht möglich, auf einer gewöhnlichen Clarinette aus allen Tonarten ganz rein zu blasen; man hat deswegen mehrere Arten von Clarinetten. Die im Orchester gebräuchlichen sind: die *C*-, *B*- und *A*-Clarinette. Bey Harmonie-Musik wird auch die *D*-, *Es*- und *F*-Clarinette gebraucht. Je nachdem nun die Tonart es erfordert, wird der Componist unter diesen Arten der Clarinetten die zweckdienlichste wählen.

Auf der *C*-Clarinette sind folgende Tonarten die bequemsten:
C dur, *G dur*, *F dur*, *A moll*, *E moll*, *D moll*.

Auf der *B*-Clarinette die Tonarten:
B dur, *Es dur*, *F dur*, *As dur*, und die verwandten Moll-Tonarten.

Auf der *A*-Clarinette die Tonarten:
A dur, *D dur*, *E dur*, *H dur* und ihre verwandten Moll-Tonarten.

Da durch dieses Wechseln der Clarinetten nur der Grundton des Instruments, nicht aber die mechanische Behandlung, die Applicatur der Tonleiter geändert wird; so ist es gebräuchlich, sich die Haupttonart jeder Clarinette als *C dur* vorzustellen, und der Tonsetzer hat bey der Notenbezeichnung auf diesen Umstand Rücksicht zu nehmen. Es mögen nun noch zu mehrerer Deutlichkeit die Tonleitern der verschiedenen Gattungen der Clarinetten nach ihrer Notenbezeichnung und nach ihrem wahren Klange folgen.



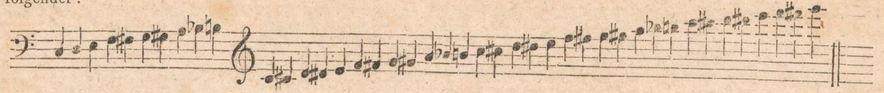
Jede dieser Gattung von Clarinetten ist auch im Tone von den andern verschieden. Je höher die Clarinetten sind, desto durchdringender, schreiender wird der Ton; je tiefer und folglich grösser die Clarinette ist, desto voller ist der Ton.

Anmerk. 1. Im allgemeinen ist noch anzumerken, dass die höchsten Töne durch das Schreiende ihres Klanges, und die tiefsten Töne durch ihre Dumpfheit sehr von den vollen Mitteltönen abweichen. Je höher nun die Clarinette ist, desto mehr tritt der erste Fall ein; je tiefer die Clarinette ist, desto mehr findet das zweyte Missverhältniss statt.

Anmerk. 2. Die Clarinetten erhalten in der Regel bey Orchester-Compositionen in Verbindung mit Oboen und Fagotten, ihre Tonlage zwischen Beiden; sie gehen aber auch häufig mit den Oboen im Einklang; auch ist es sehr häufig der Fall, dass die 1ste Clarinette mit der 2ten Oboe im Einklange, und die 2te Clarinette mit der 1sten Oboe in der tiefen 8ve geht.

§. 244. Das Bassethorn.

Das Bassethorn kommt als Orchester-Instrument wenig und auch als Solo-Instrument höchst selten vor; doch ist dieses umfangreiche Instrument von guter Wirkung und verdiente mehr cultivirt und öfter angewendet zu werden. Sein grosser Umfang ist folgender:



Es steht gewöhnlich in *F*, und obige Scala klingt also:



Dieses Instrument ist das Mittel zwischen Fagott und Clarinette, und kann seines grossen Umfangs wegen sowohl als Melodie führendes Instrument, als auch begleitend und Bass führend behandelt werden. Welchen schönen Effekt dieses Instrument macht, kann man in Mozarts Requiem, in der Zauberflöte, in der bekannten Arie zu Figaro, mit 2 obligaten Bassethörnern, und in der Arie der Vitellia im Titus, mit obligatem Bassethorn, wahrnehmen. Sehr gute Wirkung macht die Zusammenstellung von 2 Clarinetten und 2 Bassethörnern, letztere als Bass-Instrumente behandelt.

§. 245. Das Fagott

hat folgende Tonreihe:



In den Tonarten *C dur*, *F dur*, *B dur*, *G dur* ist seine Behandlung am leichtesten; sehr unbequem aber in *E dur*, *A dur*, *H dur*.

Im Orchester füllen die Fagotts entweder aus, oder gehen mit Melodie führenden Instrumenten in der 8ve, oder haben eigenthümliche Solos, auch verstärken sie Cello und Contrabässe; ihr Gebrauch ist also sehr verschiedenartig und ihr Nutzen für die heutige Musik bedeutend. Die tiefen Töne von *B* bis *D* sind zu Trillern nicht geeignet, und auch zu Passagen nicht wohl zu gebrauchen.

§. 246. Serpent.

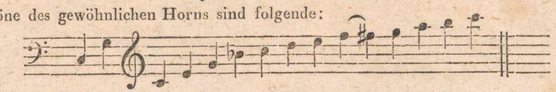
Der Serpent ist ein kraftvolles Bass-Instrument, freilich sehr unvollkommen; es ist aber wegen seiner herrlichen Wirkung, die es bey der Orchester-Musik hervorbringen würde, wenn man es zur Verstärkung der Bässe benutzte, Schade, dass es nicht mehr cultivirt wird. Sein Umfang ist:



Bey voller Harmonie-Musik tritt sein Nutzen am meisten hervor, und er ist bey weitem den andern Blasbass-Instrumenten, die es noch gibt, als Contra-Fagott, Hornbass u. s. w. vorzuziehen.

§. 247. Das Horn.

Die natürlichen Töne des gewöhnlichen Horns sind folgende:



Die diesen natürlichen Tönen zunächst liegenden halben und ganzen Töne lassen sich durch Stopfen des Schallloches mit der Hand wohl hervorbringen, klingen aber, vorzüglich in den tiefern Octaven, viel dumpfer; auch den beiden Tönen *f* und *fis* muss durch die Kunst des Bläsers nachgeholfen werden, weil das Horn zwischen *e* und *g* nur einen natürlichen Ton hat, welcher als *f* zu hoch und als *fis* zu tief ist. Es ist leicht einzusehen, dass auf diese Weise das Horn einen weit eingeschränkteren Gebrauch haben muss, als die übrigen Blasinstrumente. Um das Horn in verschiedenen Tonarten benutzen zu können, hat man verschiedene Arten des Horns angewendet. Man gebraucht nehmlich: tiefe *B*-Hörner, *C* —, *D* —, *Es* —, *E* —, *F* —, *G* —, *A*- und hohe *B*-Hörner.

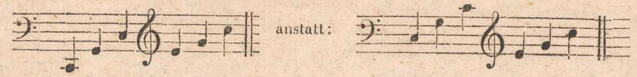
Auch in Tonarten, die zwischen diesen angegebenen liegen, lassen sich die Hörner umstimmen, z. B. in *H*, *Cis* u. s. w.

Welche Gattung des Horns nun der Componist benutzen will, muss er vorzeichnen, und bey der Notenbezeichnung darauf sehen, dass er den Grundton des gewählten Horns sich immer als *C* denke, obschon er anders klingt. Zum Ueberfluss mögen die Tonreihen des Horns nach ihrer Schreibart und wirklichem Klange folgen.



Anmerk. 1. Man sieht, dass es zwey Arten von *B*-Hörner gibt, die um eine Octave verschieden sind. Das tiefere von beiden nennt man *B* basso, und das höhere *B* alto, wie auch oben geschehen ist.

Anmerk. 2. Da man, um die tieferen Töne des Horns zu bezeichnen, mit dem G-Schlüssel nicht auskommt, so benutzt man noch dazu den Bass-Schlüssel, wie oben zu sehen ist. Hierbey ist zu bemerken, dass beynahe alle Componisten, wo von dem Bass-Schlüssel Gebrauch gemacht wird, auf eine ganz inconsequente Weise verfahren, indem sie ohne Noth und ohne Grund solche Stellen im Bass-Schlüssel um eine Octave tiefer bezeichnen, als es die natürliche Tonreihe angiebt. Z. B.



Dieser fehlerhaften Bezeichnung bedient man sich gewöhnlich auch bey dem Bassethorn.

Vollständige Tonreihe, mit denen durch Stopfen hervorgebrachten Tönen vermehrt.



Anmerk. Da die gestopften Töne, wie schon oben bemerkt, namentlich in der Tiefe den natürlichen an Kraft nicht beikommen, so hat man sich bemüht, durch Anbringung von Klappen die Hervorbringung dieser Töne zu erleichtern. Da aber bey Oeffnung der Klappe die Luft aus dem Instrumente strömt, so verliert dadurch der Ton auch die Gleichheit mit den übrigen. — Eine ungleich bessere Einrichtung hat Hr. Stöltzel in Breslau ersonnen und ausgeführt, indem er durch Ventile, die leicht mit den Fingern der linken Hand niedergedrückt werden, die Veränderung, ohne dass dabey die Luft auch nur im mindesten verloren geht, bewirkt, und so eine vollkommene Gleichheit aller Töne hergestellt hat. — Hr. Sattler in Leipzig hat diese Erfindung noch mehr vervollkommnet, und auch den glücklichen Versuch gemacht, sie bey der Trompete und Posaune anzuwenden.

Die Beschränktheit dieses Instruments nöthigt wohl von selbst, mit seinem Gebrauch sparsamer umzugehen, als mit den vorher genannten; aber auch der Wirkung, die das Horn, weise und sparsam angebracht, haben kann, würde es sehr schaden, wenn man keine Gelegenheit versäumen wollte, wo etwa die Töne des Horns zur Harmonie passen möchten, sie sogleich erklingen zu lassen. Das Horn ist in der Orchester-Musik theils Harmonie ausfüllend, theils Melodie und Bass verstärkend zu gebrauchen. Auch Solos im Charakter des Horns nehmen sich am rechten Orte vortrefflich aus; wer kennt z B. nicht die treffliche Wirkung der Hörner in der Sinfonia eroica von Beethoven im Trio des Scherzando; in der Arie der Fiordiligi in *E* aus Cosi fan tutte, in der Arie der Leonore in Beethovens Fidelio u. s. w.

§. 248. Die Trompete.

Die Trompete hat folgende natürliche Tonreihe:



Mehrere Töne, die noch durch Kunst hervorgebracht werden können, sind wenigstens im Orchester nicht gebräuchlich, und auch fast nicht zu wünschen, weil eben dadurch, dass dieses helltönende Instrument mit Beschränkung angewendet werden muss, die Wirkung da, wo es thätig ist, um so grösser wird, und das, was es eben leisten kann, hinlänglich scheint, um den Charakter seines ganzen Wesens auszusprechen.

Anmerk. Bey den Tönen $\overline{f}$ und $\overline{fis}$ gilt derselbe Fall, wie beym Horn. Da nun der Trompete die Hülfsmittel, diese Töne in völliger Reinheit anzugeben, nicht so zu Gebote stehen, wie den Hornisten, so sind diese Töne möglichst zu vermeiden. Ueberhaupt ist die Höhe nicht zu sehr zu gebrauchen, und man gehe in der ersten Trompete über das $\overline{\overline{g}}$ nicht hinaus.

Auch die Trompete wird gewechselt, und es gibt *A* —, *B* —, *C* —, *D*—, *Es* —, *E* - und *F*-Trompeten.

Notenbezeichnung und ihr wahrer Klang



Man sieht hieraus, dass die Stimmung der Trompete eine Octave höher ist, als die des Horns.

Anmerk. Bey den Trompeten werden auch bisweilen Dämpfer gebraucht, die den Ton des Instruments fast in einen der gewöhnlichen Kindertrompete ähnlichen umwandeln; gebraucht man den Dämpfer, so ist zu bemerken, dass dadurch die Trompete um einen halben Ton tiefer wird.

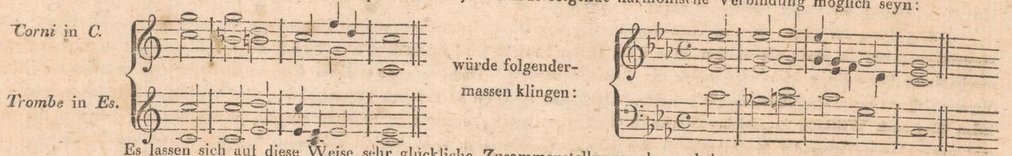
§. 249.

Es ist nicht nothwendig, dass Horn und Trompete gerade in dem Tone stehen müssen, aus welchem das Tonstück geht; denn so kann ein Tonstück z. B. aus *C dur* gehen, und es können aus besondern Gründen, wenn etwa in der Folge nach andern Tonarten modulirt wird und man die Hörner oder Trompeten in diesen ausgewichenen Tonarten in ihren natürlichen Tönen beschäftigen will, diese Instrumente gleich zu Anfange in diese Tonarten gestimmt seyn. Auch kann das eine Horn in einem andern

Ton stehen, als das Andere; eben dies kann auch bey den Trompeten statt finden. Vorzüglich wird es in Tonstücken in *Moll* gut seyn, Trompeten und Hörner in verschiedene Töne stimmen zu lassen; z. B. es ginge das Tonstück aus *C moll*, so würde man, wenn man die Trompete in *C* und die Hörner in *Es* stimmen liesse, unter andern folgende harmonische Verbindung zu Stande bringen können.



Ständen die Hörner in *C* und die Trompeten in *Es*, so würde folgende harmonische Verbindung möglich seyn:



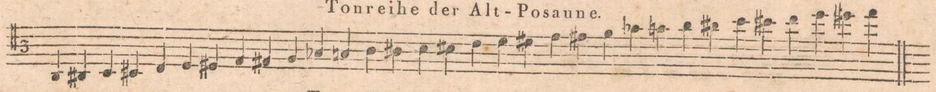
Es lassen sich auf diese Weise sehr glückliche Zusammenstellungen hervorbringen.

Anmerk. Dieses findet auch Anwendung, wo man zu einem Tonstücke mehr als zwey Hörner oder Trompeten benutzt.

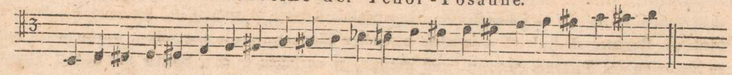
§. 250. Die Posaune.

Es gibt meistens drey Arten von Posaunen: die Alt-, Tenor- und Bass-Posaune; man braucht entweder alle drey zusammen, oder auch nur zwey, oder auch nur eine, im letztern Falle nehmlich eine Bass-Posaune. Es werden auch wohl bisweilen vier Posaunen gebraucht, und man setzt obigen dreyen noch eine Discant- oder auch Alt-Posaune hinzu.

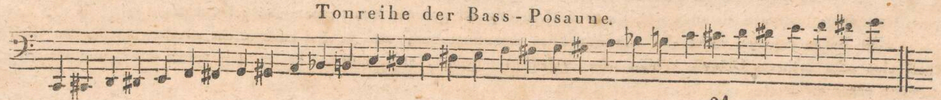
Tonreihe der Alt-Posaune.



Tonreihe der Tenor-Posaune.



Tonreihe der Bass-Posaune.



Das Imposante der Posaune würde sehr verlieren, wenn ihr Gebrauch nicht mit der grössten Beschränktheit geschehen sollte; auch ist die mechanische Behandlung der Posaune manchen Schwierigkeiten unterworfen, und nur einfache Sachen gelingen am besten, und wirken am meisten. Wie schön ist z. B. die Wirkung einer von vier Posaunen gut vorgetragenen Choral-Melodie; wie herrlich und ganz ihrem ernsten Charakter gemäss hat sie der unsterbliche Mozart in der Zauberflöte und Don Juan benutzt! Es ist sehr beklagenswerth, wie dieses wahrhaft heilige Instrument jetzt gemissbraucht wird!

§. 251. Die Orgel.

Sie ist das grösste und in Ansehung der mechanischen Einrichtung das kunstreichste unter allen musikalischen Instrumenten. Wenn wir hier über ihre zweckmässige Behandlung dem Componisten einige Fingerzeige geben wollen, so werden diese meistentheils auch den Orgelspielenden mit angehen; auch ist überhaupt, ohne Kenntniss der Harmonie und Setzkunst, es nicht wohl möglich ein guter Organist zu seyn. Um eine der Orgel naturgemässe Behandlung anzudeuten, wird es nöthig seyn, über die Struktur der Orgel überhaupt etwas zu sagen.

Die Töne der Orgel werden eben so, wie bey den Blasinstrumenten, durch Einströmen der Luft in den Tonkörper hervorgebracht; was in jenen durch den Athem der Bläser bewirkt wird, geschieht hier vermittelst der Blasebälge; die musikalisch-mechanische Behandlung aber wird durch die Tastatur bewirkt. Dadurch erhält dieses Riesenінstrument den gemeinschaftlichen Vortheil aller Clavier-Instrumente, Melodie und Harmonie vereinigt ausüben zu können, neben den Vorzügen der Blasinstrumente, jeden Ton nach Willkühr in gleicher Stärke fortdauern zu lassen, obschon in Hinsicht auf die quantitative Veränderung des einmal angegebenen Tones die Modifikationen des *piano*, *crescendo* u. s. w. nicht statt finden können, deren die Blasinstrumente fähig sind.

Der grösste Tonumfang der Orgel ist folgender für die Manual-Claviatur:



Der Umfang der Pedal-Claviatur ist folgender:

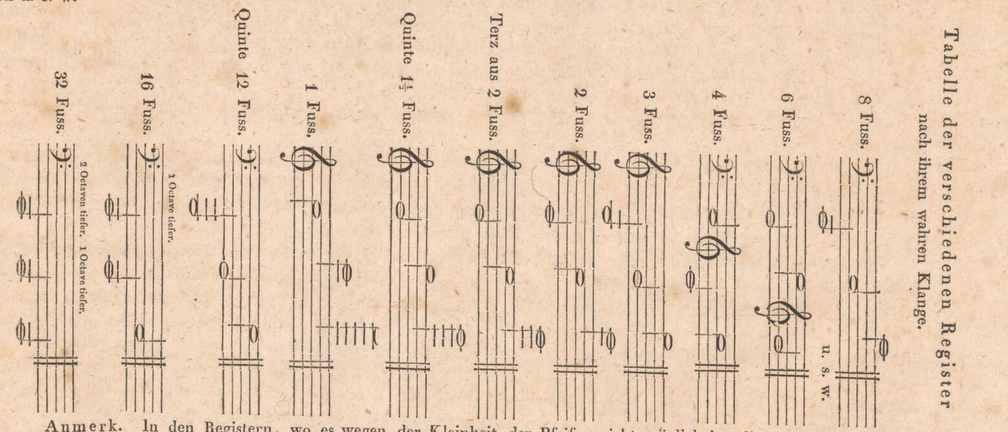


In den meisten Orgeln ist der Tonumfang nicht so gross, viele Orgeln gehen nur bis ins $\overline{\overline{c}}$; auch fehlt, vorzüglich in ältern Orgeln, das tiefe Bass-*cis*, und in Orgelwerken von sogenannter kurzer Octave ausser diesem noch das *dis*, *fis*, *gis*, ♭.

Die verschiedenen Register sind als eben so viele besondere Blasinstrumente anzusehen, wovon jedes, mit Ausnahme einiger wenigen, die ganze Tonreihe der Tastatur darstellt, und werden, je nachdem es dem Spieler gut dünkt, einzeln oder in verschiedenen Zusammenstellungen benutzt, oder auch zu Erzielung der grössten Kraft zusammen gebraucht.

Die Register gehen nicht alle von demselben Grundton aus, und es sind auch solche angebracht, die den Hauptton der Orgel eine oder mehrere Octaven erhöht oder erniedrigt angeben, auch andere, die in der Quinte des Grundtons, so wie auch in dessen erhöhter Octave, oder in der Terz stehen.

Da eine offene Orgelpfeife, welche das tiefe Bass-*c*, wie es auf unserm Pianoforte, Cello, Fagott, und von der menschlichen Stimme erklingt, angeben soll, acht Fuss Länge haben muss, so ist der Gebrauch entstanden, die Region der Töne, in welchem das Register heimisch ist, durch Bezeichnung der Länge ihrer tiefsten Pfeifen zu bezeichnen. Man nennt also ein Register, welches dieselbe Tonreihe darstellt, wie das Pianoforte, ein achtfüssiges Register; ein um eine Octave höher stehendes, ein vierfüssiges; ein um 2 Octaven erhöhtes, ein zweyfüssiges; ein Register, das um eine Quinte höher steht, ein sechsfüssiges; ein in der Octave der Quinte stehendes, ein dreyfüssiges; ein um die Octave tiefer stehendes, 16füssig; ein um zwey Octaven tieferes, ein 32füssiges. Man spricht dann wohl auch von einem 16füssigen, 8füssigen, 4füssigen Ton, und sagt z. B. der Contrabass hat 16 Fuss Ton; der Fagott, das Violoncell, die Viola, Violine, Flöte, Oboe, Clarinette u. s. w. hat 8 Fuss Ton, die Octav-Flöte 4 Fuss Ton u. s. w.



Anmerk. In den Registern, wo es wegen der Kleinheit der Pfeifen nicht möglich ist, die ganze Tonreihe auszuführen, wird gewöhnlich die letzte Octave der vorhergehenden gleich gemacht, dies nennt man repetiren; — manche Register, z. B. Mixturen (Verstärkungsregister, wo auf jeden Ton mehrere Pfeifen verschiedenartig gestimmt erklingen), repetiren auf diese Weise mehreremale.

Rücksichtlich der Verschiedenheit des Tons giebt es Register, dem sanften Ton der Flöte, dem vollern Ton der Clarinette, dem hellern der Oboe ähnlich.

Manche Register sind blos ausfüllend zu gebrauchen, und können nur zur Verstärkung benutzt werden, da hingegen andere theils einzeln, theils in Verbindung mit Andern behandelt werden können.

Wenn diese Zusammenstellungen auf eine dem Charakter jedes Registers entsprechende Weise geschehen, und der Spielende sie diesem gemäss behandelt; so wird er eben das thun, was der Componist bey einer glücklichen Instrumentation bewirkt.

In Absicht auf den Zweck und Gebrauch der Orgel kommen drey Fälle vor:

1) Wird sie als selbstständiges Instrument behandelt zur Einleitung des Gottesdienstes, zu Vorspielen bey Liedern oder Musiken, u. s. w. Hier kann der geschickte Organist nach Umständen nächst der mechanischen Fertigkeit seine harmonische Kenntniss und Erfindungsgabe auf mannichfaltige Weise zeigen; er wird aber auch allemal darauf bedacht seyn, dass seine Ideen und ihre Ausführung der jedesmaligen Veranlassung angemessen sind.

2) Dient die Orgel zur Begleitung des Choralgesanges. Da dieser von dem ganzen Volke gesungen wird, so muss die Orgel-Begleitung so beschaffen seyn, dass die Gemeinde sicher geleitet werde. Dazu ist die einfachste Weise die geschickteste, und harmonische Künsteleien gehören dahin nicht; eben so unschicklich ist es, wenn man die gewöhnlichen Zwischenspiele über ihren Zweck, (die Schlussnote der geendeten Strophe mit der Anfangsnote der folgenden auf eine in melodischer und harmonischer Beziehung natürliche Weise zu verbinden), erheben will, und hier mechanische Fertigkeit, harmonische und contrapunktische Gelehrsamkeit auszukramen bemüht ist.

3) Wird die Orgel zur Mitwirkung bey Kirchenmusiken benutzt, entweder *a*) als concertirendes Solo-Instrument, oder *b*) blos begleitend.

a) Als hervortretendes, Melodie führendes Solo-Instrument die Orgel bey Kirchenmusiken zu benutzen, kann von grosser Wirkung seyn, und es sollte darauf wohl von den jetzigen Kirchen-Componisten mehr Rücksicht genommen werden. In neuerer Zeit hat J. Haydn in einigen seiner Messen und in seinem herrlichen Salve Regina, so wie Abt Vogler in seinem Graduale aus *B* dur die Orgel auf diese Weise glücklich angewendet.

b) Die Orgel begleitet die Kirchenmusik, indem sie die Accorde, woraus die ganze Harmonienfolge des Tonstückes besteht, angiebt. Ohne eben eine bestimmte Melodie darzustellen, hat der Begleitende doch die Lage der Accorde so zu wählen, dass die obere Stimme keine Sprünge mache. Dass dies blos von dem Willen des Organisten abhängt, verursacht die sehr beschränkte Art, dem Accompagnirenden das, was er zu spielen hat, durch Zahlen anzugeben. Es wird nehmlich dem Organisten blos eine Bassstimme, worüber die Accorde, die er zu spielen hat, durch Zahlen ausgedrückt sind, und welche Generalbass-Stimme heisst, zugetheilt. Die Kunst, aus eines solchen Stimme zu begleiten, heisst Generalbass-Spiel. Der Dreyklang wird entweder gar nicht, oder durch eines seiner Intervalle angedeutet; seine Verwechselungen durch 6, $\frac{6}{4}$; der Septimen-Accord durch 7; seine Verwechselungen durch $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, 2 u. s. w.

Diese Art, das Accompagnement zu bezeichnen, ist sehr unvollständig, und vorzüglich für die neuere Musik ganz unzweckmässig; denn, da der Spielende nicht weiss, wie sich die Melodie führende Stimme bewegt, so kann er, indem er durch eine höhere Lage die Hauptstimme überschreitet, dadurch zuweilen der Wirkung des Tonstücks schaden. Durch verschiedene nähere Bezeichnungen, als 8va bassa, media u. s. w. haben Manche zwar dem Accompagnirenden dies deutlicher bezeichnen wollen; da es aber ohnedies viel Aufmerksamkeit erfordert, die bisweilen sehr verwickelte Zahlenschrift in der Geschwindigkeit zu enträthseln, so wird dadurch die Uebersicht noch mehr erschwert. Auch dadurch, dass man mit mehreren Zahlen, als eben erforderlich wären, den Accord zu bestimmen, die melodische Folge andeutet, (damit der Accompagnirende auch der Melodie treulich folgen könne), wird der Zweck

keinesweges erreicht, weil dadurch die Zahl der Zeichen noch vermehrt und das Auffassen und die schnelle Uebersicht daher noch erschwert wird, indem einmal das grössere Intervall oben, oft in der Mitte, manchmal auch unten steht. Z. B.



Dann ist bey der jetzt gewöhnlichen starken Besetzung von Blasinstrumenten die Orgel, — wenn sie, wie zeither gewöhnlich war, immer mittönen soll, wenigstens in so fern sie die Accorde angiebt, und nicht blos durch das Pedal die Bässe verstärkt werden, — als ganz überflüssig anzusehen. Denn die Harmonie ist ja schon vollständig da, und soll die Orgel sie bedeutend verstärken, so würde sie die Blasinstrumente betäuben, was der Wirkung der Blasinstrumente offenbar nachtheilig wäre; und wollte man dies durch eine schwache Begleitung vermindern, so würde die Orgelbegleitung eben so gut auch weggelassen werden können.

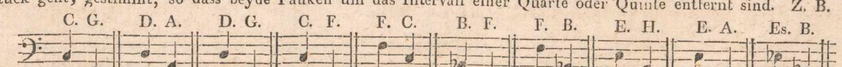
Der zweckmässigste Gebrauch der Orgel würde bey der neuern Musik wohl der seyn: dass man sie bloss die kräftigsten Stellen verstärken liesse, und zu diesem Entzwecke den Orgelspieler durch Noten ganz bestimmt anzeigte, wie dies geschehen solle. Dass die Verfertigung einer solchen Orgelstimme sogar viel leichter und schneller von Statten gehen muss, als das mühsame Herausklauben der Signaturen, und dass dadurch eine grössere Wirkung und Sicherheit erzielt werden würde, ist gewiss zu behaupten. (Mehr über diesen Gegenstand enthält der Aufsatz von G. Weber in der Leipziger musik. Zeitung. 15ter Jahrgang. No. 7.)

Viertes Kapitel.

Ueber den Gebrauch der Schlag-Instrumente.

§. 252. Die Pauken.

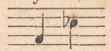
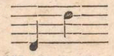
Es werden in der Regel zwey Pauken gebraucht, seltene Fälle ausgenommen. Z. B. in der Ouverture zu Winters Opferfest, wo drey Pauken benutzt sind. In welchen Ton jede Pauke gestimmt werden soll, muss von dem Componisten besonders angezeigt werden. Meistentheils wird die eine Pauke in den Grundton und die andere in die Dominante der Tonart, aus welcher das Tonstück geht, gestimmt, so dass beyde Pauken um das Intervall einer Quarte oder Quinte entfernt sind. Z. B.



Anmerk. 1. Die kleinere Pauke höher als *f* stimmen zu lassen, ist nicht gut möglich; tiefer als *B* würde dem Tone nachtheilig seyn.

Die grössere Pauke lasse man nicht höher als *c* stimmen, und nicht tiefer als *F*.

Anmerk. 2. In obigem Beyspiele sind die Töne, in welche die Pauken gestimmt werden sollen, zugleich auch durch dieselben Noten im Bassschlüssel angezeigt; doch findet man auch, dass in der Tonbezeichnung immer der Grundton als *C* angenommen wird. Obige Bezeichnung aber ist vorzuziehen.

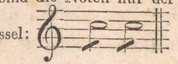
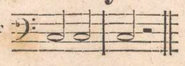
Es giebt aber auch Fälle, wo entweder der Grundton des Tonstücks den Pauken nicht gegeben wird, oder die Dominante fehlt, oder auch beyde Töne. Z. B. in der Arie des Floristan in Beethovens Fidelio, welche aus *F moll* geht, stehen die Pauken in *A* und *Es*:  In dem letzten Satze der 8ten Simfonie in *F dur* von Beethoven, sind die Pauken um eine Octave von einander entfernt: 

Anmerk. Wenn in Compositionen von verschiedenen Sätzen, oder auch selbst in einem einzigen Satze, die Pauken ihre Stimmung verändern sollen, so ist nur ja darauf Rücksicht zu nehmen, dass dem Spieler durch vorhergehende Pausen das Umstimmen möglich gemacht werde.

Diese Bemerkung gilt auch bey dem Wechseln der Clarinetten, Hörner und Trompeten.

§. 253. Die grosse Trommel

und alle zur Janitscharen-Musik gehörigen Lärminstrumente, als da sind Triangel, Tambourin, Becken u. s. w. sollten nur bey Militair-Musik und der diesem Charakter entsprechenden dramatischen Musik gebraucht werden. Dass man aber diese jetzt so häufig anwendet, ist grosser Missbrauch, wenn auch nicht zu läugnen ist, dass manche Musik einer solchen Zuthat zur Betäubung zu bedürfen scheint.

Da diese Instrumente eigentlich keinen musikalischen Ton haben, so sind die Noten nur der Takteintheilung und der Bewegung halber da. Gemeiniglich erhält der Triangel die Note *C* im G-Schlüssel:  Die Becken werden theils in G-, theils in den Bass-Schlüssel gesetzt:  oder  Die grosse Trommel erhält die Note *C* im Bass-Schlüssel. Z. B.  Die herunter gestrichene Note bedeutet den Hauptschlag, die herauf gestrichenen Noten bedeuten die schwächern Schläge mit der Ruthe.

§. 254.

Bey dem Schlusse dieses Abschnittes sey noch erwähnt, dass bey Aufstellung des Tonumfangs der Instrumente nicht auf Composition fürs Virtuosen-Spiel, sondern nur auf das Spiel im ganzen Orchester Rücksicht genommen ist. Man glaubt aber die äussersten Grenzlinien, die zu unserm Zweck dienlich scheinen, hier angegeben zu haben.

Dritter Abschnitt.

Verbindung des Gesangs mit dem Orchester.

§. 255.

Der Gesang soll bey dieser Verbindung der herrschende Theil seyn und das Orchester begleitet ihn. Deswegen ist namentlich beym Solo-Gesang mit der Orchester-Begleitung sehr ökonomisch zu verfahren, damit die Begleitung 1) nicht durch zu grosse Tonmassen die Singstimme übertäube, noch auch 2) durch zu reiche Figuren und Gegenmelodien das Interesse von der Singstimme zu sehr abziehe. Wir haben leider in neuerer Zeit viel Beyspiele erlebt, dass Gesangs-Compositionen so eingerichtet sind, dass man ohne grossen Nachtheil für die Wirkung im Ganzen, die Singstimme auf jedem beliebigen Instrumente vortragen oder auch weglassen könnte. Dies ist nun offenbar ein Abweg, so wie auch der, wenn das Orchester gar zu sehr im Schatten steht, obschon im letztern Fall der Charakter der Gesangs-Musik nicht verloren gehen wird.

§. 256.

Wo das Orchester dem Chor oder starkbesetzten Ensembles in der Oper zur Begleitung dient, kann es schon bedeutender und in grössern Massen eingreifen; und es ist die Art der Begleitung, wo die einfache harmonische Kraft, die in den Singstimmen liegt und vielleicht durch andere Instrumente noch verstärkt wird, in reichen glänzenden Figuren der Saiteninstrumente einen Gegensatz erhält, von grosser Wirkung; doch dienen auch die Instrumente dem Gesange blos zur Verstärkung und Unterstützung, indem sie bisweilen dieselben Noten erhalten, wie die Singstimmen.

§. 257.

Welches Instrument am geschicktesten mit irgend einer Singstimme gehen könne, und in welchem Falle dies geschehen möchte, kommt auf den durch Erfahrung geläuterten Geschmack des Componisten an. Am natürlichsten ist es, die 1ste Violine mit dem Sopran, die 2te Violine mit dem Alt, die Viola mit dem Tenor, den Bass mit den Bassinstrumenten zu verstärken. Werden die Blasinstrumente blos zur Verstärkung der Singstimmen benutzt, so werden natürlich für die höhern Singstimmen Flöten, Oboen, Clarinetten, und für die tiefern theils die 2ten Stimmen der Oboen und Clarinetten, theils die Fagotte und Hörner am geschicktesten seyn.

§. 258.

Wie glücklich die glänzenden Effekte des Orchesters mit dem Gesange zu verbinden sind, ohne der Hauptsache, dem Gesange, Eintrag zu thun, davon finden wir in den Mozartschen Opern in Absicht auf Solo- und Chorgesang die reichsten Belege, so wie auch in Joseph Haydns Schöpfung, Jahreszeiten und in seinen Messen.

§. 259.

Diese Bestimmungen werden hinreichend seyn, den Anfängern in der Composition eine kurze Anleitung zu geben. Es ist aber aufmerksames Hören von anerkannt guten Werken mit fleissigem Studiren der Partituren am meisten zu empfehlen, denn auch hier wird nur durch Erfahrung die Meisterschaft erlangt.

Siebenter Theil.

Ueber die Verschiedenheit der musikalischen Schreibart.

(Verschiedenheit des Styls.)

Erster Abschnitt.

Ueber die Verschiedenheit des Styls in Absicht auf technische Behandlung.

§. 260.

Man kann auf die Verschiedenheit der Behandlung des Materials der Kunst Rücksicht nehmen. In diesem Falle hat man zwey Hauptarten des Styls festgesetzt, die bald einzeln, bald aber auch mit einander vermischt gebraucht werden, und die man *a*) den strengen oder gebundenen, und *b*) den freien oder ungebundenen Styl nennt.

§. 261.

Im strengen Styl nennt man ein Werk verfasst, in welchem 1) die Melodie einen ernsthaften Gang behauptet und sich aller zufälligen Verzierungen und Ausschweifungen enthält; 2) wo das harmonische Gewebe dadurch noch enger zusammengehalten wird, dass man sich häufig des Aufhaltens einzelner Intervalle bedient, während die übrigen zum Accord gehörigen Töne weiter schreiten und Bestandtheile eines neuen Accords werden. Es ist ein solches aufgehaltenes Intervall meistentheils im ersten Accord consonirend und wird dann zur Dissonanz. Man nennt dieses Verfahren binden; daher Bindungen und gebundener Styl. Z. B.

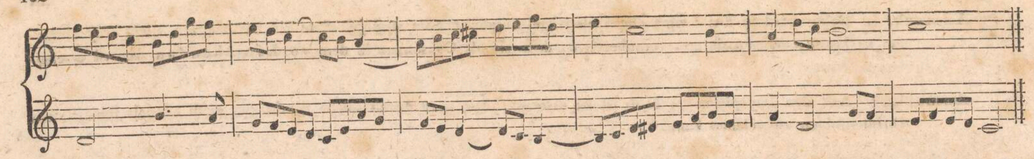


Anmerk. 1. Daher wird in den Lehrbüchern als Regel angeführt, im strengen Satz die Dissonanzen nicht frey eintreten zu lassen, sondern sie erst vorzubereiten, d. h. sie als Consonanz in dem vorhergehenden Accord erscheinen zu lassen.

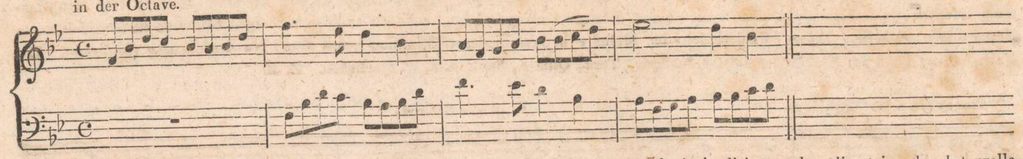
Anmerk. 2. Aus den Beyspielen 2) *b. d.* ist zu ersehen, dass man durch solche Bindungen auch oftmals fehlerhaften Quintenfolgen ausweichen kann.

3) Wird im strengen Styl verlangt, dass man mit verschiedenen Melodien nicht zu sehr wechsele, sondern eine Hauptmelodie festhalte, und diese nicht blos in der einen Stimme vortragen lasse, sondern auch den übrigen Stimmen in mannichfachen Gestaltungen zutheile. Dieses Wiederholen der Melodie in verschiedenen Stimmen nennt man: Nachahmung (*imitatio*). Die Nachahmung kann im Einklange, in der Secunde, Terz, Quinte, Sexte u. s. w. geschehen. Z. B.

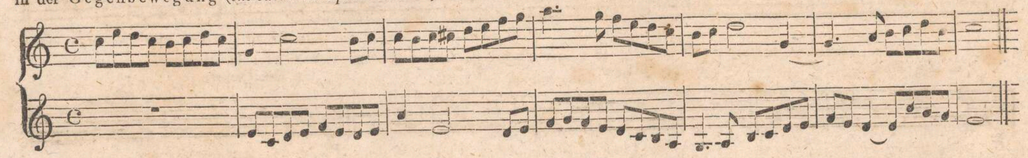




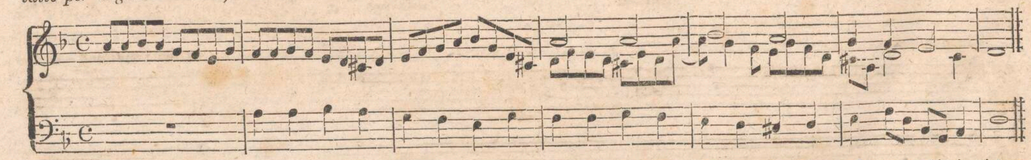
in der Octave.



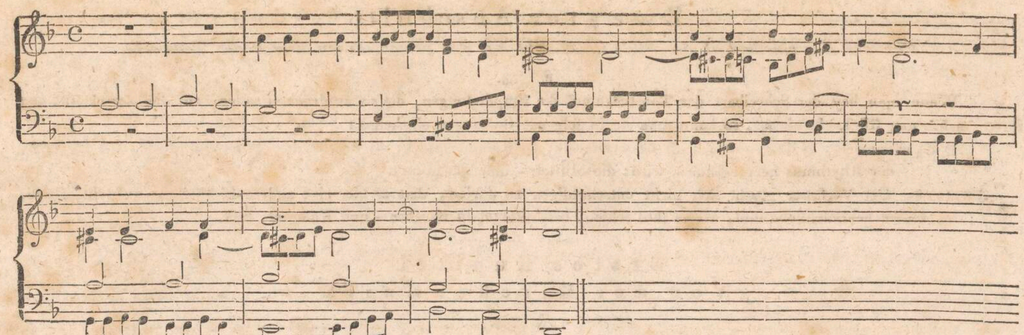
Man ahmt aber auch einen melodischen Satz in umgekehrter Ordnung nach, nehmlich so, dass die steigenden Intervalle der vorhergehenden Stimme in fallende, und die fallenden in steigende verwandelt werden. Dies nennt man eine Nachahmung in der Gegenbewegung (*imitatio inaequalis motus*). Z. B.



Wenn ein melodischer Satz in vergrösserten Noten wiederholt wird, so heisst dies vergrösserte Nachahmung (*imitatio per augmentationem*). Z. B.



Wird ein melodischer Satz in kleinern Noten wiederholt, so heisst dies **verkleinerte Nachahmung** (*imitatio per diminutionem*). **Z. B.**



Anmerk. Diese Art der musik. Setzkunst, wo eine Melodie durch verschiedene Stimmen und in den mannichfaltigen Gestaltungen, wie in diesem §. angegeben worden ist, durchgeführt wird, heisst auch: der doppelte Contrapunkt; und die gewöhnliche Art der Stimmenführung, wo es auf das Durchführen eines musikalischen Hauptgedankens nicht auf diese Weise abgesehen ist, heisst: der einfache Contrapunkt.

Hierüber und über einige andere Arten der Nachahmung sehe man: Kirnbergers Kunst des reinen Satzes; Marpurg über die Fuge u. a. m.

Die Compositionen, wobey es auf diese Art der Behandlung vorzüglich ankommt, sind die verschiedenen Arten des Canons und die Fuge. Beyspiele aller Art liefern Johann Sebastian Bachs Werke, vorzüglich sein wohl temperirtes Clavier, die Kunst der Fuge und seine Choralvorspiele.

§. 262.

Den freyen Styl nennt man diejenige Schreibart, die auf eine solche künstliche Behandlungsart der musikalischen Gedanken nicht ausgeht, obschon oft, nach Zweck und Umständen, etwas von dem Eigenthümlichen des strengen Styls benutzt wird, auch sogar benutzt werden muss, weil ohne gänzliche Anwendung des doppelten Contrapunkts ein auf Ausführung nur einigermassen Anspruch machendes Werk nicht wohl zu Stande gebracht werden möchte.

Zweyter Abschnitt.

Von der Verschiedenheit des Styls in Absicht auf den verschiedenen Zweck der Tonwerke.

§. 263.

Wenn man bey der Schreibart der Tonstücke auf die Empfindungen, die sie ausdrücken sollen, auf den Zweck und Ort ihrer Ausführung Rücksicht nimmt, so kann man sie in folgende Gattungen eintheilen:

1) Kirchenmusik; 2) Opernmusik; 3) Concertmusik; 4) Kammermusik; 5) die beyden Arten der Musik, wo besonders der Rhythmus hervorgehoben wird: die Militair- und Tanzmusik.

Anmerk. Der Verfasser glaubt sich nicht entschuldigen zu dürfen, dass er hier eine andere Eintheilung aufstellt, als die bisher gebräuchliche und, wie es ihm schien, beschränkte, in Kirchen- und Kammermusik.

Erstes Kapitel.

Von der Kirchenmusik.

§. 264.

Die Kirchenmusik soll zu der Verehrung des höchsten Wesens dienen, soll den Zuhörer in eine religiöse Stimmung versetzen, und sein Gemüth über alles Irdische erheben. Dies alles wird nur geschehen können, wenn die Melodie einfach edel ist, alle unnöthige flitterhafte Ausschmückungen verschmäht, und sich aller Dinge enthält, die blos allein dazu dienen könnten, dass Sänger oder Spieler ihre mechanische Fertigkeit zeigten. §. 265.

Die Harmonie wirke hier in ihrer grössten Kraft, aber ohne sich in gekünstelten Modulationen zu gefallen, noch durch allzu verwickelte Combinationen und ohne Zweck gehäufte Dissonanzen der Klarheit zu schaden; denn das wahrhaft Grosse muss auch klar vor unsern Sinn treten.

Anmerk. Da solche Musik für grosse Gebäude bestimmt ist, so ist es deswegen schon nöthig zu schnelle Figuren und Modulationen zu vermeiden, weil es akustisch unmöglich wird, dergleichen hier deutlich zu vernehmen.

§. 266.

Dass hier in Absicht der technischen Behandlung am meisten dasjenige Anwendung finde, was oben über strengen Styl (siehe §. 260.) gesagt worden ist, geht wohl von selbst hervor. Dass aber die blosse Beobachtung der Regeln des strengen Styls darum noch kein Werk zu diesem heiligen Zwecke bilden werde, ist eben so wahr, als es unrecht seyn würde, ein aus wahrhaft religiösem Gemüth und heiliger Begeisterung entstandenes Werk deswegen als wahre Kirchenmusik nicht anerkennen zu wollen, weil es etwa eine oder die andere, auf Autorität und Gewohnheit gegründete Regel des sogenannten strengen Styls nicht erfüllte. §. 267.

Die Kirchenmusik kommt auf zweierley Weise vor, als Choral- und als Figural-Musik.

§. 268.

Im Choralgesange bewegt sich die Melodie in den leichtesten Tonverhältnissen, ohne alle Nebennoten, die zur Verzierung dienen möchten, und in feierlich langsamen Schritten, die meistens von gleicher Zeitgrösse sind.

§. 269.

Da der Choral vom ganzen Volk gesungen werden soll, so muss auch der Umfang der Melodie nicht gross, sondern wo möglich durch den Raum einer Octave begränzt seyn. Auch ist darauf zu sehen, dass er weder zu hoch, noch zu tief gehe, damit es doch möglich sey, die Melodie von so verschiedenartigen Stimmen vortragen zu lassen. Als Grenze möchte für die Tiefe $\bar{d}$ oder $\bar{c}$, für die Höhe $\bar{\bar{e}}$, höchstens $\bar{\bar{f}}$ zu bestimmen seyn.

§. 270.

Die harmonische Begleitung sey sowohl im mehrstimmigen Gesang, als in der Orgel, einfach edel und kräftig, dem jedesmaligen Charakter der Dichtung angemessen; sie sey nicht pretiös, so dass sie die Aufmerksamkeit von der Melodie abwendet, aber auch nicht zu arm an Interesse. Man suche weder durch zu häufigen Gebrauch von Dissonanzen, ungewöhnlichen Wendungen und Uebergängen zu überraschen, noch darf man durch ausschliesslichen Gebrauch der Grundaccorde und ihrer ersten Verwechselungen die Einfachheit zur Einförmigkeit werden lassen. §. 271.

Bey der Figuralmusik, wobey das Volk nicht mitwirkt, ist das Chor die Hauptsache, und hier hat der Componist Gelegenheit, die Kraft der Harmonie in vollem Maasse zu zeigen. Hier ist der eigentliche Ort, wo die sogenannte harmonische Durchführung, welche in der Fuge ihren Gipfel erreicht, mit dem grössten Glücke angewendet werden kann; dass aber ein solches Werk nicht ein blos künstliches werde, sondern dass der Geist des Genius doch über der grössten Kunst gemessen vorherrsche, ist die grösste Aufgabe, die, glücklich gelöst, das Höchste der musikalischen Kunst ausmacht.

§. 272.

Der Sologesang, der, geschickt angewendet, mit dem kräftigen Chor einen guten Contrast bildet, gehe nicht darauf aus, die mechanische Fertigkeit des Sängers, die bloss Mittel zum Zweck seyn muss, zu zeigen, sondern sey die Sprache des ächten religiösen Gefühls, welches nicht prunken, sondern vor dem höchsten Wesen in Demuth erscheinen soll. Deswegen sind die Arien in manchen Cantaten aus einer noch nicht lang verflossenen Zeit, wo der Sänger durch geschmacklose, nichts sagende musikalische Floskeln, Läufer u. d. gl. die Worte ungeschickt auseinander dehnte, durchaus zweckwidrig. Wie wahrer Sologesang für die Kirche beschaffen seyn muss, zeigen mehrere Arien aus Händels Messias, vor allen die herrliche Sopran-Arie des 3ten Theils: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt etc.“ die Solos im Mozartschen Requiem, mehrere Solos in Haydnschen Messen und in dessen Oratorium: Die Schöpfung. §. 273.

Die Figuralmusik ist entweder blosser Gesang oder Gesang mit Instrumental-Begleitung. Da über beyde Arten in dem Kapitel: über den Gebrauch der Singstimmen und Instrumente, gesprochen worden ist, und alles, was bisher über diesen Gegenstand im allgemeinen abgehandelt wurde, hier auch seine Anwendung findet, so sey hier nur noch Einiges kürzlich erwähnt.

Anmerk. Der selbstständige, mehrstimmige Gesang ohne Begleitung wird in neuerer Zeit viel zu wenig cultivirt, und es haben die Fortschritte, die man in Hinsicht der reicheren Instrumenten-Behandlung erreicht hat, dadurch, dass man ihre glänzenden Effekte auch in der Kirchenmusik rücksichtslos anwendet, dem wahren Figural-Chorgesange, und wohl überhaupt der wahren Kirchenmusik sehr geschadet. Man hat dem Chor immer mehr und mehr die Aufmerksamkeit entzogen, und die herrlichen Kunstanstalten der früheren Zeit, wo in jedem nicht ganz unbe-

deutenden Orte ein Sängerchor für den Kirchendienst gebildet wurde, sind nach und nach an manchen Orten ganz verschwunden, oder wenigstens herabgekommen. Was in früherer Zeit in dieser Gattung des Kirchengesanges geleistet worden seyn muss, sehen wir aus den zahlreichen Mottettenwerken, die uns aus jenem Zeitalter geblieben sind, woraus sich auf eine bedeutende Ausbildung der Sänger für den Chorgesang schliessen lässt.

Die Figuralmusik mit Instrumental-Begleitung sollte man nur an den höchsten Festtagen benutzen; in gewöhnlicher Zeit nur die reine Vocalmusik in Verbindung mit der Orgel wirken lassen. Auch wäre sehr zu wünschen, dass in der protestantischen Kirche die Musik mit dem Gottesdienst in innigere Verbindung gebracht würde, und der Gesang der Gemeinden mit dem des Chores häufiger abwechselte. Dass im katholischen Cultus die Musik, wo sie gebraucht wird, als ein wirklich zum Ganzen des Gottesdienstes Gehöriges erscheint, und so weit mehr Wirkung machen muss, als bey den Protestanten, wo sie ganz isolirt steht, kann nicht geläugnet werden; eben so wenig aber auch, dass die Compositionen vieler Neuern für den katholischen Cultus sehr frivol sind, und der Würde der wahren Kirchenmusik widersprechen.

Zweytes Kapitel.

Opern-Musik.

§. 274.

Die Oper zerfällt in folgende Hauptgattungen:

1) in die grosse, ernsthafte (*opera seria*),
2) heroisch- komische, romantische,
3) komische Oper. (Siehe den Artikel über die Oper im Conversations-Lexicon).

§. 275.

Die musikalische Bearbeitung muss vor allen Dingen der Gattung, zu welcher die Dichtung gehört, wohl angemessen seyn.

§. 276.

Bey Werken der ersten Gattung muss auf bedeutende, der Empfindung des Handelnden genau entsprechende Melodie gesehen, alle nichts bedeutende kleine Ausschmückungen der Melodie durch Passagen u. s. w. gänzlich vermieden, und nur auf reinen deklamatorischen Gesang Rücksicht genommen werden. Die Harmonie bewege sich einfach und gross, nach Maassgabe der Handlung kühn und frappant, und wirke da, wo es gilt, durch die kühnsten Wendungen und durch die stärksten Massen, ohne doch an Klarheit zu verlieren.

Die Instrumentation sey glänzend und vermeide alle ins Kleinliche gehende Ausführung, z. B. durch solche concertirende Stellen, welche das Interesse von dem Sänger abziehen würden; denn auch hier muss so wie bey der Behandlung der Singstimmen das Bemühen, durch mechanische Schwierigkeiten zu imponiren, nicht hervorleuchten.

Die Chöre, welche hier an ihrem Platze sind, müssen kräftig in das Ganze einwirken, und das Werk gleichsam einschliessen. Sie sind bestimmt, in den bedeutendsten Momenten der Handlung, wo die Begeisterung der Composition den höchsten Gipfel erstiegen, durch ihre Theilnahme die Wirkung des Ganzen zu vollenden. Werke in diesem Sinn verfasst, sind die grossen Opern

von Gluck: Iphigenia in Aulis und in Tauris, Orpheus, Alceste; Catels Semiramis; Salieris Tarar; Cherubinis Medea; von Mosels Cyrus; Spontinis Vestalin. Mozarts Titus kann darum in diesem Sinne keine grosse Oper heissen, weil in derselben zu viel auf Darlegung von Fertigkeiten einzelner Individuen (und sogar von Instrumentisten) hingearbeitet und dadurch die Handlung an mehreren Orten aufgehalten worden ist, so unerreichbar gross und der ernsten Oper vollkommen würdig auch das erste Finale dieser Oper ist, und als Muster dieser Gattung immer gelten muss.

§. 277.

2) Die romantische, heroisch-komische Oper.

In dieser Gattung müssen die für die ernsthafte Oper aufgestellten Bedingnisse der Composition in allen den der ernsthaften Oper ähnlichen Situationen, die hier auch ihren Platz haben können, erfüllt werden, obschon hier eher Gelegenheit ist und es zweckmässig seyn wird, die Melodie etwas mehr auszuschmücken, und manches anzuwenden, wodurch die mechanische Fertigkeit des Künstlers sich zu zeigen Gelegenheit empfängt. Nur muss dies nicht der alleinige Zweck des Componisten und Sängers werden. Da hier erheiternde und scherzhafte Situationen mit leidenschaftlichen, sogar schrecklichen abwechseln können, und, wenn der Gattung ihr volles Recht widerfahren soll, abwechseln müssen; so ist dem Componisten ein weites Feld geöffnet, und wenn die Aufgabe von Dichter und Componisten gut gelöst ist, so kann die gute Wirkung nicht zweifelhaft seyn. Meisterwerke dieser Gattung sind: Mozarts Don Juan und die Zauberflöte, Winters Opferfest, Cherubinis Wasserträger.

§. 278.

In der komischen Oper nimmt es selbst die Leidenschaft nicht so ernsthaft, als in den vorigen Gattungen, und das Ganze erhält einen leichtern Anstrich.

Wie sehr unterscheiden sich z. B. die Finalen des ersten Akts in Mozarts Figaro und Cosi fan tutte von dem ersten Finale in Don Juan, da doch alle mit gleichem Geistesflug der Begeisterung geschaffen sind.

Es giebt noch Compositionen dieser Gattung, wo der Stoff des Gedichts den Flug der musikalischen Phantasie bey weitem nicht so sehr in Anspruch nimmt, und welche mehr auf das blos angenehm erheiternde ausgehen, auch sogar solche, die sich mehr dem nähern, was man in der dramatischen Literatur Posse nennt. Zu Werken der ersten Gattung könnte man zählen: Johann von Paris von Boieldieu, Aschenbrödel von Isouard, das Fest der Winzer von Kunzen u. s. w. Zu Werken der zweyten Art die Dorfsängerin von Fioravanti, die Schwestern von Prag von W. Müller u. s. w.

§. 279.

Da die dramatische Musik es mit dem Ausdruck der Gefühle der handelnden Personen zu thun hat, so ist eine genaue Charakterzeichnung ein wesentliches Erforderniss. Opern, welche wohl sonst in Absicht auf Melodie und sogar harmonische Behandlung, mithin als Musik überhaupt alles Lob verdienen und auch des Beyfalls nicht ermangeln, können doch keine wahren dramatischen Werke genannt werden, wenn diese musikalische Charakteristik fehlt. Die ärgsten Sünden gegen dieses Erforderniss findet man neben manchen andern in Rossini's Erzeugnissen. Bey ihm singt jede Person, sie habe einen Charakter, welchen sie wolle, und sey in noch so verschiedenen Situationen, doch ganz gleich. Hingegen hat der unsterbliche Mozart in allen seinen Opern sich auch in dieser Hinsicht so vollendet bewiesen, dass man darin unendlichen Stoff zur Belehrung finden wird und seinen grossen Genius bewundern muss; man sehe vor allen die Opern: Cosi fan tutte, Figaro, Don Juan.

§. 280.

In keiner Gattung der Opernmusik muss die mechanische Kehlfertigkeit die Oberhand gewinnen. Auch ist überall nach Maassgabe des Charakters der ganzen Oper, so wie der einzelnen Personen, nur darauf zu sehen, dass dem Texte sein Recht widerfahre und der Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften ohne unnöthige Zuthaten wahr ausgedrückt werde. Der Sänger soll am meisten durch gefühlvollen Vortrag wirken, und nicht durch ein Uebermaass musikalischer Schnörkeleien den Sinn des Zuhörers von dem Zustande abziehen, in welchem sich der Handelnde eben befindet; er soll mehr die Herzen zu rühren suchen, als die Sinne der Zuhörer mit überreitzenden Mitteln betäuben.

§. 281.

In manchen Opern, z B. in Cherubinischen, übernimmt die musikalische Bearbeitung überhaupt die ganze Darstellung der Seelenzustände der handelnden Personen, und die Singstimmen selbst sind nur als Theil des Musikganzen behandelt; da hingegen bey Mozart u. a. den Singstimmen der Hauptausdruck zugetheilt ist. Dass jene Art die Oper zu behandeln, ebenfalls grosser Wirkung fähig sey, sehen wir in Cherubini's Wasserträger, Lodoiska, Beethovens Fidelio u. s. w. Dass aber die Behandlungsweise, welche die Singstimmen als Hauptsache behandelt, der Natur der Sache angemessener ist, bedarf wohl keines Beweises.

Drittes Kapitel.

Concertmusik.

§. 282.

Hier ist das Feld, wo die Behandlung sowohl einzelner Instrumente, als aller zusammen genommen, die meiste Ausbildung findet.

§. 283.

Die Sinfonie ist der höchste Gipfel der Instrumentalmusik, ein Verein mehrerer Instrumente, wo jedes mit dem andern mehr oder weniger wetteifernd zur Mitwirkung für Melodie und Harmonie Antheil nimmt. Ein glänzender, feuriger, voller Styl, grosse und kräftige Melodien mit sanften und zarten in gehörigem Maasse abwechselnd, bedeutende Bässe, energische Modulationen, die kühnste Verschlingung und Nachahmung der Melodien und Rhythmen, der grösste Wechsel und das mannichfaltigste Zusammenwirken der Instrumente, welche bald einzeln, bald zusammen tönend, bald herrschend, bald ausfüllend und begleitend an dem Werke Antheil nehmen, ist dem Charakter der Sinfonie gemäss. Um diesen Erfordernissen zu genügen, wird eine grosse Meisterschaft der Harmonie und Kenntniss aller Instrumente nöthig seyn.

§. 284.

In der Ouvertüre wird ein geringerer Grad von dem gefordert, was bey der Sinfonie angeführt wurde; auch ist sie da, wo sie als Einleitung einem grössern Werke vorsteht, z. B. vor einer Oper, oder Oratorium u. s. w. durch den Inhalt des Werks bestimmt, weil sie, um zweckmässig zu seyn, den Inhalt des Tonstücks, vor dem sie steht, andeuten soll; hingegen ist die Sinfonie ein ganz freies, selbstständiges Orchesterwerk.

§. 285.

Das Concert ist bestimmt, den Charakter und das Vermögen eines Instruments, gehoben und begleitet von dem übrigen Orchester, (wobey es aber nicht aller Instrumente zur Mitwirkung bedarf), auszusprechen. Dieses Instrument muss also immer, sey es durch ausdrucksvollen Vortrag, oder durch Kunstfertigkeit, bedeutend hervortreten. Dass hierbey der Charakter

des Instruments sorgfältig beachtet werde, und eine genaue Kenntniss der mechanischen Behandlung nöthig sey, versteht sich von selbst. Ein Componist und Virtuose, der blos das Aufhäufen mechanischer Schwierigkeiten zum Ziele hat, und keine Gelegenheit giebt, das Gefühl durch wahren Ausdruck zu bereichern, entspricht obiger Bestimmung nicht; noch weniger, wenn darin die Virtuosität gesucht wird, Dinge, die an sich der Natur des Instrumentes nicht zusagen, doch möglich zu machen. Solche Sachen stehen eigentlich ziemlich mit der Kunst des Seiltänzers u. s. w. in Parallele.

Viertes Kapitel.

Kammermusik.

§. 286.

Die Kammermusik besteht ebenfalls in Instrumental- und Vocalmusik.

§. 287.

Zur Instrumentalmusik des Kammerstyls rechnen wir die Compositionen für einzelne Instrumente, theils ohne alle Begleitung, oder mit andern Solo-Instrumenten begleitend und concertirend verbunden.

§. 288.

Für Compositionen zum blossen Solospiel ist unstreitig das Pianoforte das geschickteste, weil auf demselben die Melodie mit allen möglichen harmonischen Formen verbunden werden, und zugleich die mechanische Geschicklichkeit des Spielenden sich vollkommen zeigen kann. Welche herrliche Kunstwerke für dieses Instrument von Mozart, Clementi, Dussek, Beethoven, Hummel, Ries u. s. w. in dieser Gattung geliefert worden sind, und wie weit man es in der mechanischen Behandlung jetzt getrieben hat, ist eben so bekannt, als dass viele neuere Werke fast nur Anhäufungen von harmonischen und mechanischen Schwierigkeiten geworden sind.

Die Compositionsarten dieser Gattung sind, ausser den als Hülfsmittel zur Ausbildung des mechanischen Theils dienenden Werken, (deren wir an Cramers, Clementi's, A. Schmidts, Steibelts Etuden und Müllers Capricen sehr vorzügliche besitzen), — die Phantasie, Sonate, Variationen.

§. 289.

Solo-Compositionen für andere Instrumente können, weil sie keine harmonische Behandlung zulassen, meist nur dazu dienen, Uebung zu befördern und mechanische Fertigkeit zu zeigen. Unter allen übrigen Instrumenten ist jedoch die Violine, weil es ihr möglich ist, mehrere Töne gleichzeitig erklingend zu machen, geeignet, durch geschickte Behandlung eine freilich nicht immer ganz vollkommene Harmonie darzustellen. Doch gehört, um in dieser Hinsicht zu genügen, eine bedeutende Ausbildung des Spielers, dazu. Man hat in dieser Hinsicht sehr gediegene Sachen, z. B. Fugen von J. S. Bach für eine Violine; Solo's von A. Romberg Kreutzer, Benda u. s. w.

§. 290.

Compositionen zu Verbindung mehrerer Solo-Instrumente finden entweder statt bey gleichartigen oder ungleichartigen Instrumenten.

§. 291.

Das Pianoforte, da es ohnedies schon einzeln einen grossen Reichthum von Tönen enthält, wird nicht leicht mehr als zweifach zusammen gestellt.

Die Geigen-Instrumente werden zu Duo's, für zwey Violinen, Violine und Bratsche, Violine (oder Bratsche) und

Cello, zwey Cellos; zu Trio's für zwey Violinen und Cello, Violine, Viola und Cello; zu Quartetten: für zwey Violinen, Viola und Cello; zu Quintetten: für zwey Violinen, zwey Bratschen und Cello, (auch wohl zwey Violinen, Bratsche und zwey Cello's); zu Sextetten: für zwey Violinen, zwey Violen und zwey Cello's vereinigt.

Anmerk. Man hat hier nur die gebräuchlichsten Zusammenstellungen angeführt, es sind deren wohl noch andere möglich.

Die Vereinigung von gleichartigen Blasinstrumenten kann sich wohl nicht füglich über das Quartett versteigen, weil dazu der Umfang, der in jedem Instrumente gleich ist, zu beschränkt wäre. Auch tragen Duetten, Trios und Quartetts für blosse Flöten, Clarinetten oder Fagotte u. s. w. den Vorwurf der Einförmigkeit.

§. 292.

Grössere Mannichfaltigkeit gewährt die Zusammenstellung ungleichartiger Instrumente, und es kann diese von 2 bis 12 und noch mehr Instrumenten gehen. Wer kennt nicht die herrlichen Compositionen von Mozart in dieser Gattung, seine Clavier-Sonaten mitVioline, Clavier-Trios und Clavier-Quartetten; die Meisterwerke dieser Gattung von Beethoven, vorzüglich dessen herrlich zusammen gestelltes Septuor, die herrlichen Werke von Dussek und Hummel, namentlich des letztern grosses Septuor.

§. 293.

In Absicht auf die technische Behandlung bey allen diesen Zusammenstellungen sey hier noch Einiges erwähnt. In mehr als vierstimmigen Sachen ist es nicht wohl möglich, dass jede Stimme ihren selbständigen Gang durch das Ganze erhalten könne, und man wird hier oft zu Verdoppelungen u. s. w. seine Zuflucht nehmen müssen. Bey dem Quartett und Trio wird aber auf eine regelmässige Stimmenführung und auf ein Antheilnehmen aller Stimmen an Durchführung der Hauptideen gesehen werden müssen. Jede Stimme erhält hier ihren selbstständigen Gang, und nur in wenigen Ausnahmen, (wo etwa die Harmonie besonders verstärkt werden, oder die Melodie sehr hervortreten soll), kann das gemeinschaftliche Fortschreiten einer Stimme mit einer andern im Einklange oder der Octave zugelassen werden.

Anmerk. Gewisse Gattungen von Quartetten oder Trios, wo eine Hauptstimme so hervortritt, dass sie blos zur Darlegung der Virtuosität dient, und von andern Stimmen nur begleitet wird, ohne dass diese an der Ausführung der dem Ganzen zum Grunde liegenden Melodien besondern Antheil zu nehmen, sollte man nicht Quartette nennen, sondern Solos mit Begleitung, Concertanten, Sonaten mit Begleitung.

§. 294.

Da in den eigentlichen Duetten bey vollkommen zweystimmiger Behandlung eine vollstimmige Harmonie unmöglich ist, und auch in den Trios die Harmonie nur unvollständig bleibt, so hilft man diesem Mangel durch Brechung der Accorde und Figuren, welche die accordmässigen Töne durchgehend erhalten, ab, und befriedigt so den Sinn für Harmonie. Als Beyspiel diene folgender zweystimmiger Satz:



§. 295.

Weil man auf Geigen-Instrumenten mehrere Töne gleichzeitig hervorbringen kann, so ist bey Duetten für dieselben, so wie auch da, wo nur ein Geigen-Instrument mitwirkt, die Darstellung einer vollen Harmonie weit eher möglich. Z. B. obige Melodie von zwey Violinen also vorgetragen:



ist in dieser Gestalt ein vollkommen vierstimmiger Satz. Solche Benutzung der Doppelgriffe wird zwar von Manchen, als dem Duettenstyl fremdartig, verworfen; allein wir mögen, obschon wir jene Sätze nicht für zweystimmig halten können, doch einen solchen Gebrauch der Doppelgriffe zur Befriedigung des Gefühls für Harmonie diesen Instrumenten gern zugestehen. Man höre nur z. B. das herrliche Duo von Spohr für Violine und Viola, und etwa ein anderes, wo streng darauf gehalten ist, immer nur rein zweystimmig zu bleiben, z. B. ein Flöten-Duett, wo es natürlich nicht möglich ist, mehr als zwey Töne auf einmal zu hören, und das richtige Gefühl wird sich unbedingt zu Gunsten des erstern erklären.

Dieselbe Behandlungsweise tritt auch dann ein, wenn das Pianoforte Theil nimmt. Dies wird deswegen seiner reichen harmonischen Behandlung nicht beraubt; denn es würde dann gerade das Eigenthümlichste des Pianofortes, und der grösste Vortheil, den eine Verbindung mit ihm hervorbringen kann, verloren gehen.

§. 296.

Zur Vocalmusik in Kammerstyl rechnen wir das Lied und alle in der Form ihm nahe stehenden Gesänge für den häuslichen Gebrauch, als da sind: Romanzen, Balladen, mehrstimmige Gesänge, Rundgesänge u. s. w. mit und ohne Begleitung.

§. 297.

Die Composition des Liedes soll sich in ihrem Charakter aufs genaueste nach dem poetischen Texte richten, und den Sinn der Poesie mit möglichster Einfachheit wieder geben. Darum vermeidet sie einen zu grossen Umfang der Töne, schwer zu treffende Intervalle, nichts sagende, dem Text nicht angemessene Läufer und Verzierungen, zweckwidrige, durch den Text nicht veranlasste Modulationen u. s. w. Die Begleitung soll hier nur wahrhaft begleiten, obschon in Fällen, wo der Inhalt des Liedes es erfordert, die Begleitung mehr, als sonst hervortreten kann; auch soll sie da, wo das Gedicht in mehreren Versen seinen Ausdruck verändert, der Componist aber dieselbe Melodie beyzubehalten für gut findet, nach Maasgabe des Textes an Bedeutsamkeit gewinnen. Das Mehr oder Weniger muss hier ganz dem geprüften Geschmacke des Componisten anheim gestellt werden. Dass aber in dieser Gattung auf eine sehr sorgfältige Deklamation Rücksicht genommen werden muss, bedarf keiner besondern Erwähnung.

In der Romanze, der Ballade, kann sich der Componist nach Umständen weiter verbreiten.

§. 298.

Liedermelodien, wenn sie fasslich sind, sind am meisten geeignet aufs Volk zu wirken, wo sie dann selbst von ihm nachgesungen die umfassendste Wirksamkeit erhalten können, wie mehrere Melodien, die in den Mund des Volks gekommen sind und sich durch ganze Nationen verbreitet haben, zeigen können. Eine solche Volksmelodie zu erfinden, ist nicht so leicht, als man wohl glauben möchte, und es gehört ein glücklicher Moment dazu, um den lebendigen Eindruck der Poesie in der leicht fasslichsten, aber doch eigenthümlichen Melodie leicht wiederzugeben.

§. 299.

Zur Begleitung für diese Musikgattung ist das Pianoforte am geschicktesten; auch ist hier die Guitarre, vorzüglich bey Romanzen und Balladen, oder die Harfe an ihrem Platze.

§. 300.

Alle Gesangsgattungen der Kammermusik kommen auch in der romantischen und komischen Oper in angemessenen Si-

tuationen vor, lassen aber da nach Umständen die Begleitung de[illegible]zu, ohne die Form des Liedes oder der Romanze zu verlieren. Man sehe z. B. die Romanzen in Mehul's [illegible]en franz. Opern; die Romanzen in Salieri's Axur, Mozarts Don Juan und Entführung u. s. w. Es giebt sogar [illegible]ebengattung von Singspielen (Vaudevilles), die meistens aus instrumentirten Liedern zusammengesetzt sind, z. B. die Hillersch[illegible]Singspiele, Himmels Fanchon, Kauers Donauweibchen, die Liederspiele von Reichardt und Himmel u. dgl. m.

Fünftes Kapitel.

Militair- und Tanzmusik.

§. 301.

Das Charakteristische beyder Gattungen liegt hauptsächlich in vorzüglicher Heraushebung des Rhythmus, indem Melodie und Begleitung darauf ausgehen, die rhythmischen Einschnitte so scharf als möglich zu bezeichnen.

§. 302.

Die Militairmusik kann einen ernsten, feierlichen, einen majestätisch-prächtigen und glänzenden, fröhlichen oder wilden Charakter annehmen.

§. 303.

Die zweckmässigsten Instrumente sind, da diese Musik immer im Freien ausgeübt wird, die Blasinstrumente, und sind hier vorzüglich die lauttönenden zur Verstärkung der Melodie, und die lärmenden Schlaginstrumente zur Verstärkung des Rhythmus an ihrem Platze.

Anmerk. Für manche Formen der Militairmusik ist eine Zusammenstellung von lauter Messinginstrumenten, z. B. von lauter Hörnern oder Trompeten, zu welchen wohl noch Posaunen gestellt werden, geeignet.

§. 304.

Auch kriegerische Gesänge, einstimmig oder mehrstimmig vorgetragen, gehören hierher, und die neuere Zeit hat gelehrt dass der Gebrauch derselben sehr zweckmässig sey. Auch hat man hier und da Sänger-Compagnien im Militair eingeführt.

§. 305.

Dass auch in der Oper, nach Befinden, die der Inhalt bestimmt, diese verschiedenen Gattungen der Militairmusik ihre Anwendung finden und grossen Effekt machen, sehen wir in Mozarts Titus und Zauberflöte, Spontinis Vestalin, Winters Opferfest, Salieri's Axur u. s. w.

§. 306.

Die Tanzmusik erscheint 1) als gesellschaftlicher Tanz, 2) als theatralischer Tanz.

§. 307.

1) Die Gesellschaft-Tänze erfordern eine Musik, deren Melodie sich in kurzen leichtfasslichen Perioden und Rhythmen bewegt, wobey die harmonische Begleitung die rhythmischen Einschnitte möglichst verstärkt, und die Melodie immer die Oberhand behält. Hier ist eine auf die einfachsten Accorde gebaute Harmonie an ihrem Platze, und alle harmonische und contrapunktische Kunstgriffe sind hier übel angewandt. Durch eine glückliche Instrumentation können Tanzmelodien noch reitzender gemacht werden.

§. 308.

Es giebt charakteristische Tänze, die den eigenthümlichen Tänzen einzelner Nationen oder Volksstämme nachgebildet, und im Charakter verschieden sind, als z. B. Polonoise, Ungarisch, Schwäbisch u. s. w.

§ 309.

Es gibt Tänze von ernstem und fröhlichem Charakter. Zur ersten Art gehört die Menuet und Polonoise, zur letztern die Ecosaise, Walzer u. s. w.

§. 310.

2) Da der theatralische Tanz schon bey weitem künstlicher ist, als der gesellschaftliche, so erlaubt auch die musikalische Composition eine weit grössere Ausführung der Ideen, und eine reichere Harmonie. Vorzüglich wird die Musik da, wo sich der theatralische Tanz als eine darstellende Handlung im Ballette zur Selbstständigkeit erhebt, (indem sie hier die Pantomime zweckmässig begleiten, und gleichsam die Sprache ersetzen soll), ein bedeutendes Feld erhalten, und indem sie verschiedene Situationen ausdrücken, und den Charakter der Tanzenden treu bezeichnen soll, sehr interessante Aufgaben zu lösen im Stande seyn.

MT/XIV/473
dk 18/2008
MUZEUM TEATRALNE
ZBIORY
J. Grubowskiego
Teatr Wielki-Opera Narod.

ELEMENTARBUCH
der
Harmonie
und
TONSETZKUNST

Ein Leitfaden beim Unterrichtund
zum Selbststudium der musicalischen C

VON

FRIEDRICH SCHNEI

MUSIKDIRECTOR UND ORGANIST IN LEIPZ

Eigenthum des Verlegers.

Leipzig,

im Bureau de Musique von C. F. Peters.

Pr. 2 Rthlr. 12 gr.

