

ALLGEMEINE
MUSIKLEHRE

FÜR
LEHRENDE UND LERNENDE

VON
LOUIS KÖHLER.



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.
1883.

Vorwort.

Man sagt mit Recht: »die mündliche Lehre wird durch kein Buch ersetzt«. Mit gleichem Recht gilt der Satz auch umgekehrt: »das Buch wird durch keine mündliche Lehre ersetzt«.

Wer nur das weiss, was ihm die mündliche Mittheilung überlieferte, wird weder im Besitze der Kenntnis des ganzen Lehrstoffs sein, noch das Gelernte so gründlich und anschaulich vor sich haben, wie es uns durch ein Lehrbuch zu vermitteln ist.

Der mündliche Unterricht hat den Reiz der Lebendigkeit; diese aber wird den momentanen Umständen gemäss verfahren, wie solche durch die Persönlichkeit des Schülers und dessen praktisches Bedürfnis geschaffen werden. Dagegen giebt das Lehrbuch den Stoff in seinem organisch zusammenhängenden Ganzen, gleichsam als eine überschauliche Welt für sich.

Darum sage ich: die mündliche Lehre und das Lehrbuch müssen zusammen gehen, um einander zu ergänzen.

Das vorliegende Lehrbuch der Musik-Theorie entstand nicht nur aus dem äusserlichen Anlasse einer Anregung der Verlags-handlung: das Zusammenstimmen derselben mit dem längstgehegten Wunsche, ein solches Werk einmal nach meinem Sinne zu schaffen, bestimmte mich dafür. Mein Sinn ging nämlich auf eine Art des Lehrvortrags hinaus, der mehr, als ich es sonst wohl fand, eine allgemeine Fasslichkeit erstrebte, dabei aber den Lehrstoff nicht nur nicht verdünnte und schmälerte, sondern ihn noch bereicherte durch die Errungenschaften der neueren Musikwissenschaft in Moritz Hauptmann's Buche: »die Natur der Harmonik und Metrik«. (Breitkopf und Härtel.) Die daraus gezogenen

8/13/63 Hauptmann's Buch

Konsequenzen für die architektonische Form und deren Organismus gestalten die bezügliche Lehre viel einfacher als sonst, indem darin die Masse einzelner Fälle im Satzbau unter ein einziges Gesetz der Entwicklung von innen nach aussen summirt wird.

Die sonst so skizzenhaft behandelte Lehre des Kontrapunkts habe ich der klaren Begrifflichkeit wegen in einer kurzen »Schule« dieses schwierigen, den Lernenden so leicht verwirrenden Musikzweiges abgehandelt.

Die Erscheinungsformen vom Volks-Liede und -Tanze bis zur Opern- und Sonatenform hinauf, dann wieder durch die untergeordneten Formen hinab, haben hier eine umfassende Berücksichtigung erfahren, nicht ohne die Nachweisung, wie speciell die Tanz-Charaktere in den verschiedenen höheren Musikformen fortleben und wie diese letztern somit im musikalischen Volksgefühl wurzeln.

Königsberg i. Pr., Ostern 1883.

L. Köhler.

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite		Seite
Vorwort	III	Wiederholungen od. Reprisen	29
Die musikal. Zeichenschrift.		Oktavenversetzung	31
Die Noten	4	Verzierungszeichen	32
Das Notensystem	3	Tonstufen-Verhältnisse.	
Noten fremder Schlüssel	5	Halbe und ganze Töne	33
Versetzungszeichen	7	Die Intervalle	33
Vielnamigkeit der Tonstufen	9	Ton	35
Vorzeichnung	9	Dynamik	37
Notengattungen	14	Harmonielehre.	
Zeittheilung d. Notenwerthes	12	Dur- und Molldreiklang	39
Zeittheilungstabellen	14	Generalbass	40
A. Gerade Eintheilung	14	Dreiklangs-Formen in der	
B. Ungerade Eintheilung	14	Technik	41
Verbindung der geraden und		Die Dur-Tonart u. -Ton-	
ungeraden Eintheilung	15	leiter	42
Die freie Eintheilung in der		Die Dur-Tonleitern in Noten	43
Mehr- und Vieltheilung	15	Dur und Moll	44
Verlängerung der Notengat-		Die Moll-Tonart u. -Ton-	
tungen durch Nebenpunkte	17	leiter	44
Einfache Verlängerung	17	Die Moll-Tonleitern in Noten	46
Zweifache Verlängerung	18	Moll-Durtonart	48
Zusammenbindung der		Kirchentonsarten	49
Noten	18	Chromatische Tonleiter	50
Unbestimmte Verlängerung	19	Tonleitermässige Formen in	
Pausen	19	der Technik	52
Zeichen u. Benennungen bei		Dur- u. Moll-Verwandt-	
den Noten	21	schaft	53
A. Für Legato und Staccato	21	Weitere Dreiklangs-Ver-	
Phrasirung	23	wandtschaft	53
Zeichen u. Benennungen bei		Die Accordfolge	54
Griffen. Arpeggio	24	Schlüsse	55
Altes Klavier-Arpeggio	25	Dissonanz	56
Abkürzende Schriftfor-		Vorhalt	56
men (Abbreviaturen)	26	Septimen-Accord	57
Zusammenziehung	26	Die dissonirenden Accorde in	
		der Technik	59

	Seite		Seite
Das Tonsystem.		Figurierter Satz	140
Natürliches. Temperirtes	59	Die Regeln im freien Satze	141
Die geschlossene Tonart	62	Anticipation	142
Die übergebende Tonart	63	Retardation	142
Nonen-, Undezimen und		Kontrapunkt	143
dergleichen Accorde	65	Allgemeines	143
Durchgänge	66	Einfacher strenger Kon-	
Modulation	67	trapunkt	144
Enharmonische Modulation	73	Doppelter strenger Kon-	
Metrum. — Takt. — Rhyth-		trapunkt	147
mus	76	Weitere kunstvolle Kombi-	
Taktgattungen. Taktarten	76	nationen	123
Metrischer Organismus und		In der entgegengesetzten Be-	
Accent	77	wegung	125
Gegensätzlicher oder negati-		Drei- und mehrfacher dop-	
ver Accent	84	pelter Kontrapunkt	126
Fünf- und siebenzeitiges Me-		Der freie Kontrapunkt	127
trum	83	Bedeutung d. Kontrapunktes	
Rhythmische Taktfüllung	83	Imitation	133
Rhythmischer Accent	84	Kanon	136
Unvollständige Taktfüllung:		Die Fuge	138
»Auftakt«	86	Das Fugen-Thema	140
Takt-Angabe.		Durchführung	141
Takt schlagen und Taktzählen	88	Engführung	142
Tempo	95	Die Doppelfuge	142
Verschiedene Tempo-Auffas-		Die Tripelfuge	143
sung	97	Die Quadrupelfuge	144
Persönl. Freiheit im Tempo	98	Begleitete Fuge	144
Der Metronom	100	Musik und musikal. Formen	145
Die Satz-Arten.		Allgemeines	145
Allgemeines	102	Formen der Gesangsmusk.	
Der harmonische (homo-		Lied	148
phone) Satz	103	Volkslied	148
Stimmenbewegung	104	Kunstlied	152
Verbotene Quinten	104	Die Arie	154
Verbotene Oktaven	105	Kavatine	155
Verbot verdeckter Quinten		Kanzonette	155
und Oktaven	105	Kabalette	155
Gebotene Fortschreitung.		Gondoliere	155
Verbotene Verdoppelung	106	Barkarole	155
Querstand	106	Ode	155
Die Bassstimme z. Harmonie		Romanze (Chanson)	156
Harmonielage	108	Ballade	156
Harmonische Deutung d. Me-		Legende	156
lodie	108	Kouplet	156
Mehr- und Minderstimmig-		Recitativ	157
keit des Satzes	109	Solfeggien und Vokalisieren	157

	Seite		Seite
Mehrstimmige Gesänge	158	Mazurka	196
Chor und Chorwerke	158	Die Polonaise	197
Choral	160	Deutsche Tänze. Walzer	199
Hymne	161	Hopser	201
Motette	161	Galopp	202
Kantate	161	Polka	202
Psalm	161	Redowa	203
Messe	162	Ländler	203
Requiem	162	Marsch	203
Oratorium	162	Cyklische Instrumental-	
Scenische Musik	163	Formen	205
Oper	163	Die Suite	205
Historisches über die Oper	168	Die Programmsuite u. d. Pro-	
Opern-Gattungen	171	grammmusik überhaupt	206
Singspiel	171	Andere suitenhafte Werke. Di-	
Liederspiel	172	vertimento. Serenade. Kas-	
Vaudeville	172	sation	208
Melodrama	172	Von der Suite zur Sonate	208
Formen der Instrumental-		Die Sonate, Symphonie	210
Musik	172	Die Sätze d. Sonate, Sym-	
Tänze	172	phonie etc.	211
Kunsttänze	172	Hauptsatz	211
Menuet	173	Der langsame zweite Satz	212
Sarabande	177	Dritter Satz	212
Gavotte	178	Schlusssatz. Rondo. Finale	213
Gigue	180	Introduktion	214
Passepied	181	Zwischenform	215
Bourrée	182	Suiten-Sonate	215
Passacaglia	182	Die Musik in d. Sonatenform	
Chaconne	183	Variation	216
Courante	184	Konzert	228
Allemande	185	Einsätzliche Formen	230
Gaillarde	185	Die Toccata	230
Quadrille. Française. Kontre-		Die Etude	234
tanz	186	Invention	234
Bolero	187	Präludie	232
Seguedilla	187	Übertragene Formen	232
Zapateado	187	Das Lied ohne Worte	232
Fandango	187	Freie Improvisation	233
Satarello	188	Freie Phantasieformen	234
Tarantella	189	Choreograph. Formen	235
Siciliano	189	Pantomime. Scenischer Tanz.	
Magyarisch	190	Ballet	235
Skandinavisch	193	Zwischenakt- u. Schauspiel-	
Brittisch	194	Musik	237
Russisch	195	Aufgelösete Formen	238
Polnisch	196	Arrangements	241

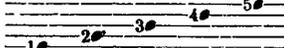
	Seite		Seite
Ornamente.	242	Die Hoboe	269
Verzierungen und Manieren.	242	Das englische Horn	270
Vorschläge. LangerVorschlag	243	Der Fagott	270
Kurzer Vorschlag	244	Kontrafagott	271
Doppelvorschlag	247	Messingblaseinstru-	
Der Doppelschlag	247	mente	271
Der Triller	249	Das Horn	272
Kettentriller	252	Die Trompete	273
Pralltriller. Schneller	252	Das Kornet à piston	274
Alte Verzierungen	254	Die Posaunen	274
Ton-Organ	255	Die Alt-Posaune	274
Die menschliche Stimme	255	Die Tenor-Posaune	275
Die Instrumente.	258	Die Bass-Posaune	275
Die Streichinstrumente.	259	Die Bass-Tuba	275
Flageolet	260	Die Ophikleide	276
Der Dämpfer oder Sordino	260	Schlaginstrumente	276
Pizzicato	260	Die Pauken	276
Ensemble von Streichinstru-		Die grosse Trommel	277
menten	260	Die Becken	278
Die Violine oder Geige	264	Der Triangel	278
Die Viola oder Bratsche	264	Die Militärtrommel	279
Das Violoncello	263	Das Tamtam	279
Der Kontrabass oder Violon	263	Das Orchester	279
Die Harfe, ital. Arpa, franz.		Die Partitur	280
Harpe	264	Die Instrumentirung	284
Die Mandoline	265	Die Militärmusik	283
Gitarre	265	Tasten-Instrumente	284
Zither	265	Die Orgel	284
Blaseinstrumente	266	Das Klavier	286
Holzblaseinstrumente	266	Anhang	288
Die Flöte	266	Das Accompagniren	288
Das Piccolo	267	Die Literatur	290
Die Klarinette	267	Ausführung, Vortrag	290
Die Bassklarinetten	268	Über das Lernen u. Lehren	294
Das Bassethorn	269		

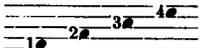
Die musikalische Zeichenschrift.

Die Noten.

Die Zeichen für die Töne heissen Noten; sie bestehen aus Kopf: , Kopf mit Hals:  und Fahnen oder Schweifen: , je nachdem ihre Gestalt die verhältnismässige Zeitdauer andeuten soll.

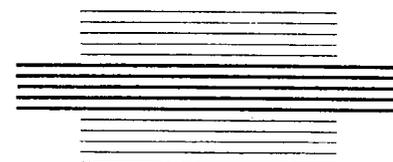
Die Tonhöhe wird durch die Stelle des Notenkopfes im Liniensystem bestimmt; dieses besteht aus den fünf Linien:

 mit ihren vier Zwischenräumen:

 so wie dem über und unter den Linien be-

findlichen freien Räume. Man spricht demnach von Noten auf den Linien (auf der ersten, zweiten etc.) und von Noten in den Zwischenräumen, (in dem ersten, zweiten etc.)

Um den Raum über und unter den Linien anschaulich abzutheilen, denke man sich das Fünfliniensystem mit sogenannten Nebenlinien darüber und darunter, z. B. so:



In der Wirklichkeit werden diese Nebenlinien in ihrer ganzen Länge niemals angewendet, sondern man deutet bei jeder über und unter den fünf Linien vorkommenden Note die zugehörigen Linien nur mit kurzen Strichen an:



Man benennt da die Noten entweder nach ihrer Stufe in den zu denkenden Nebenlinien und sagt von jener zweiten, vierten, sechsten Note,

sie stehe auf der ersten, zweiten, dritten Nebenlinie, von jener ersten, dritten, fünften Note: im ersten, zweiten, dritten Nebenraume. Oder man beschreibt sie nach ihrem Stande; diese letztere Bezeichnungsart ist die gewöhnliche. So sagt man von jenen mit 4 bezeichneten Noten: sie stehen über den Linien, unter den Linien, von den mit 2 bezeichneten: durch den Kopf gestrichen, von den mit 3: durch den Hals, mit 4: durch Kopf und Hals gestrichen, mit 5: zweimal durch den Hals, mit 6: durch den Kopf und zweimal durch den Hals gestrichen u. s. f.

Die zugleich anzugebenden Töne werden mit über einander stehenden Noten geschrieben, so dass mehrere Köpfe an einem Halse befindlich sind und sogenannte Griffe bilden:



Hieraus ergibt sich bei Griffen in den oberen

und unteren Nebenlinien die Nothwendigkeit einer eigenthümlichen Verfahrungsweise, wenn man die einzelnen Noten

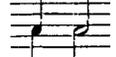


ihrem Aussehen nach beschreiben will.

Bei 4 stehen zwei Noten über einander, deren jede durch den Kopf gestrichen ist; aber dennoch stehen sie auf verschiedenen Stufen: die untere auf der ersten, die obere auf der zweiten Nebenlinie; folglich ist die obere durch Kopf und Hals gestrichen; denn der Strich von der ersten Nebenlinie muss auch für die obere, auf der zweiten stehende Note gedacht bleiben. Daraus entspringt die Regel: dass man bei jeder einzelnen derartigen Griffnote in den Nebenlinien von jedem andern Kopfe absehen, die Striche aber gelten lassen muss, um die Note ihrer Stellung und ihrem Aussehen nach zu erkennen. Ist bei jenem ersten Griff die höhere der zwei Noten auf der zweiten Nebenlinie befindlich, so ist bei dem zweiten Griff die oberste (im vierten Nebenraume stehende) Note dreimal, die mittlere (im dritten Nebenraume) zweimal durch den Hals gestrichen. Bei dem dritten Griff ist die obere Note (auf der dritten Nebenlinie) durch den Kopf und zweimal durch den Hals, die mittlere durch den Kopf und einmal durch den Hals gestrichen. Hiernach erklären sich die Griffe 4, 5, 6 von selbst.

Man hat beim Erkennen des Standpunktes der Noten auch die oft beschränkte Räumlichkeit des Liniensystems zu bedenken, in welchem sich oft mehrere zugleich erklingende melodische Tonreihen (»Stimmen«) bewegen und sogar durch einander gehen,

so, dass zuweilen deren zwei auf einem Tone in gleichem Zeitmoment zusammentreffen: es entsteht da die Nothwendigkeit, eine Doppelnote auf eine und die nämliche Stelle zu setzen. Sind es Noten mit Hälsen, so vermag ein Doppelhals an Einem

Kopfe die Doppelstimmigkeit auszudrücken:  und also,

dem sonstigen Zusammenhange gemäss, anzudeuten, dass eine derartige Note als von zwei Personen oder Stimmen zugleich angegeben zu denken sei. Um solches noch bestimmter darzustellen,

schreibt man aber auch wohl zwei Köpfe:  was bei

Noten ohne Hälsen immer erforderlich ist.

Das Notensystem.

Man theilt die ganze lange Tonreihe in Oktaven ein, das ist je eine Stufenzahl von acht (*otta* oder *octa*) Tönen, deren achte Stufe immer zugleich wieder die erste einer folgenden Oktave ist. Die Namen der Stufen heissen durch alle Oktaven *C D E F G A H C*. Dies sind die Stammnamen, von welchen die übrigen Namen (z. B. *Cis Dis Fis Gis Ais*) abgeleitet werden. (Siehe »Versetzungszahlen.«)

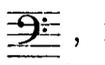
Die Oktaven heissen von der Tiefe bis zur Höhe hin: Kontra-Oktave, grosse, kleine Oktave, eingestrichene, zwei-, drei-, viergestrichene Oktave. In Buchstaben schreibt man die Stufen der Kontra-Oktave unterstrichen gross: *C D E F G A H*; die der grossen Oktave gross ohne Striche: *C D E F G A H*; die übrigen Oktaven erhalten kleine Buchstaben, und zwar die kleine Oktave solche ohne Striche: *c d e f g a h*; die Buchstaben der ein-, zwei-, drei-, viergestrichenen Oktave erhalten so viel Striche, wie ihr Name besagt: *c d e f g a h, c d e f g a h, c d e f g a h, c d e f g a h*. Man kann sich noch ein paar tiefere oder höhere Töne hinzudenken.

Der obigen Bezeichnung gemäss spricht man z. B. von einem Kontra-C, grossen D, kleinen E, eingestrichenen F, zweigestrichenen G, dreigestrichenen H, viergestrichenen A und so durch alle Töne der betreffenden Oktaven.

Am klarsten anschaulich stellt sich das Notensystem in einer siebenoktavigen Klaviatur vor Augen, wenn man in den Untertasten die sich immer wiederholenden sieben Stammnamen von C bis H, in den Obertasten die davon abgeleiteten annimmt.

In Noten stellt sich das System in folgender Art dar:

The diagram shows a system of five staves. From top to bottom, they are labeled: Kontra-Oktav, Grosse Oktav, Kleine Oktav, Eingestrichene Oktav, and Viergestrichene Okt. The notes are arranged in a continuous sequence across the staves, with some notes marked with 'c' for the starting note of each octave. The system is designed to show the relationship between different octaves and clefs.

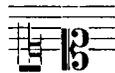
Das System besteht, wie man sieht, aus zwei Fünflinienreihen, welche links durch eine Klammer verbunden sind. Die fünf oberen Linien gelten für die höheren, die unteren fünf für die tieferen Noten. — Die höhere Tonregion heisst Diskant, die tiefere Bass. Den Diskant-Noten wird das Zeichen , dessen mittlere Schlinge sich um die zweite Linie legt, vorangestellt: es heisst der Violinschlüssel. Vor den Bass-Noten steht das Zeichen , Bassschlüssel genannt, dessen zwei Punkte die vierte Linie einschliessen.

Die Bassnoten haben nach der Höhe zu keine fest bestimmte Grenze: sie können bis in die Region der tieferen und mittleren Diskant-Noten und so bis zum zweigestrichenen C hinauf gehen. — Die unteren Diskant-Noten haben keinen bestimmten Anfang: sie können in der Region der Bass-Noten etwa beim kleinen e (und noch tiefer) beginnen. Es giebt dem zufolge eine Reihe von Diskant- und Bass-Noten, welche die nämlichen Töne und Stufen bedeuten. Man sehe die in dem Notensysteme über einander stehenden Noten.

Um die höchsten Diskant- und tiefsten Bass-Noten, die wegen ihrer vielen Striche schwer erkennbar sind, leichter fasslich zu machen, schreibt man die

höchsten Diskant-Noten eine Oktave tiefer mit dem Zeichen 8va~~~~ darüber, die tiefsten Bassnoten aber eine Oktave höher mit demselben 8va~~~~ Zeichen darunter. (Siehe unter »Abkürzende Schriftformen« das Weitere.)

Noten fremder Schlüssel.

Es sind für die verschiedenen Ton-Organen ausser dem Violin- und dem Bassschlüssel noch drei, ursprünglich für die Singstimmen bestimmte, Schlüssel in Gebrauch: der Diskant-, Alt- und Tenor-Schlüssel. Diese Schlüsselzeichen haben alle gleiche Gestalt, entweder dieser  oder dieser  und dieser  Art; sie unterscheiden sich nur durch die Linie, auf welcher sie im System stehen. Der Diskant-Schlüssel steht auf der ersten: , der Alt-Schlüssel auf der dritten: , der Tenor-Schlüssel auf der vierten Linie: . Für jeden dieser Schlüssel ist die Linie, auf welcher er steht, das eingestrichene c.

Die hier über einander stehenden Noten bedeuten alle eine und die nämliche Taste:

The diagram shows five staves, each with a different clef and a single note 'c' on the line corresponding to the clef's position. The staves are labeled: Violin-, Diskant-, Alt-, Tenor-, and Bass-Schlüssel.

Man nennt diese drei fremden Schlüssel darum auch »C-Schlüssel«, so wie man hin und wieder den Violinschlüssel den G-, den Bassschlüssel den F-Schlüssel nennt, weil ihr Standpunkt auf den so benannten Linien ist. Die Schlüssel für die Diskant-, Alt- und Tenor-Stimme waren in so fern zweckmässig, als deren in früherer Zeit beschränkter, meist auf Chöre bedachter Tonumfang bei Anwendung jener Schlüssel sich wesentlich innerhalb der fünf Linien hielt und so die vielen Kopf- und Halsstriche entbehrlich waren.

Die Notenreihe der fremden Schlüssel hat beschränkten Umfang, in so fern ein solcher für die betreffende Singstimme, Diskant, Alt und Tenor gilt; der Umfang ist aber ein grösserer, wenn er auf Instrumente angewendet wird. Früher wurden jene jetzt fremden, doch damals gebräuchlichen Schlüssel zum Theil auch auf Klavierkompositionen angewendet, was bei dem nur geringen Umfange der alten Clavecins auch wohl noch anging. Alte Original-Ausgaben, Bach-, Händel-, Haydn'scher, wie auch noch später erschienener Klavierwerke zeigen zuweilen noch jene Schlüssel, die in neuen Ausgaben längst durch Violin- und Bass-Schlüssel ersetzt sind.

Der Diskant-Schlüssel wurde auch bei der (jetzt aus den Orchestern zurückgestellten) Diskant-Posaune angewendet; die jetzt gewöhnlich als höchste Posaunenstimme gebrauchte Alt-Posaune hat den Alt-Schlüssel. Die Bratsche oder Viola (dasjenige Streichinstrument, welches zwischen der zweiten Geige und dem Violoncell steht) hat den Alt-Schlüssel und bedient sich nur in Soli für die hohen Tonreihen vorübergehend des Violin-Schlüssels. Der Tenor-Schlüssel wird für die Tenor-Posaune durchweg gebraucht; das Violoncell, welches im Bassschlüssel spielt, verwendet den Tenorschlüssel für höhere Tonlagen, wenn es nicht etwa den Violinschlüssel dazu wählt, in welchem dann aber häufig (nicht immer) die gemeinten Töne um eine Oktav höher hingeschrieben werden. Auch das Fagott (dasjenige Holzblasinstrument, welches den Bass unter den Flöten, Oboen und Klarinetten repräsentiert) bedient sich für hohe Töne des Tenorschlüssels, während es (als eine Art Violoncell unter jenen Blasinstrumenten) für gewöhnlich im Bassschlüssel steht.

Die Tenorstimme wird in neuerer Zeit fast ausschliesslich im Violinschlüssel geschrieben, doch nur, weil letzterer so allgemein bekannt ist; im Grunde ist der Violinschlüssel für den Tenor nicht passend, weil darin die Noten des Tenors um eine Oktav höher geschrieben werden müssen: Klavierspieler haben folglich bei Ausführung neuerer Partituren von Chören die im Violinschlüssel stehende Tenorstimme um eine Oktav tiefer (in der Region zwischen Alt und Bass) zu spielen. Für die Diskant- und Altstimme, wenn sie im Violinschlüssel steht, gelten die Noten für die Lage, in welcher sie geschrieben sind.

Es folgen hier über einander stehend die Noten aller Schlüssel zur Vergleichung mit dem Violin- und Bassschlüssel.

Versetzungszeichen.

Die Notennamen können durch vorgesetzte Zeichen verändert werden, womit dann auch die Tonstufe eine andere wird, indem dieselbe um ein bis zwei nebenan liegende Töne höher oder tiefer versetzt wird.

Diese Versetzungszeichen sind: das Kreuz \sharp , Bee \flat , Doppelkreuz \times (oder $\sharp\sharp$) Doppelbee $\flat\flat$. — Das Quadrat oder Widerrufungszeichen \natural (auch Bee-Quadrat oder Auflösungszeichen genannt) hebt die Wirkung eines vorhergegangenen Versetzungszeichens wieder auf, setzt also den Ton auf seine frühere Stufe zurück und gibt ihm seinen ursprünglichen Namen wieder.

NB. Das Versetzungszeichen muss gerade vor der zugehörigen Note stehen, so dass ein horizontaler Strich, der mitten durch den Notenkopf gehen würde, auch die Mitte des Versetzungszeichens durchschneidet:

Ebenso muss jede Note im Zwischenraum auch mit dem Zeichen gleich stehen: Dies Alles hat

auch für die Regionen der oberen und unteren Nebenlinien seine Gültigkeit, woselbst anzunehmen ist, die kleinen Striche durch Köpfe und Hälse seien als lange Linien ausgeführt und bilden somit auch Zwischenräume.

Wo (nach früherer Beschreibung und Begründung) zwei Notenköpfe auf Einer Stelle stehen: von denen jeder ein besonde-

res, von dem andern verschiedenes Versetzungszeichen hat, werden dieselben ebenfalls dicht neben einander davor gestellt, in der selbstverständlichen Annahme, dass man auch sie als auf Einer Stelle steh-

hend deute: es bestimmt sich dabei von selbst, dass auf jede Note je ein einzelnes Zeichen zu beziehen sei.

Sollten dabei Doppelversetzungszeichen vorkommen, so gestaltet sich die Schreibart unpraktischer, indessen ist sie dennoch zu geben und von Seiten der Spieler richtig zu deuten nothwendig, z. B. hier:

würde im ersten Griffe vor dem einen der beiden D das \sharp und vor dem andern das $\flat\flat$, im zweiten Griffe vor dem einen D das \flat und vor dem andern das $\flat\flat$ anzunehmen sein. — Eine andere Form ist noch die, dass man die beiden Köpfe etwas weiter von einander absteht und vor jeden besonders sein Zeichen setzt,

z. B. wobei es noch mehr als in dem vorigen Falle der richtigen Deutung bedarf, um nicht als nach einander stehend zu nehmen, was zusammen in einen Zeitmoment gehört.

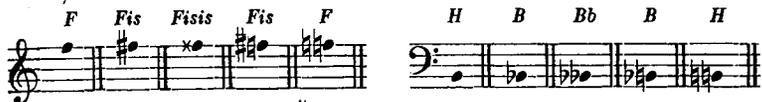
Die Versetzung wird nach halben und ganzen Tönen gemessen. Ein halber Ton wird durch zwei dicht neben einander liegende Tonstufen (auf dem Klavier nächste Tasten) gebildet, z. B. *E—F, H—C*. Ein ganzer Ton besteht aus zwei neben einander liegenden halben Tönen, z. B. *C—D, D—E, F—G*.

Durch die Versetzungszeichen wird der Name der Note verändert, indem der Stammbuchstabe bleibt und demselben noch eine Silbe, oder auch nur ein Buchstabe angefügt wird.

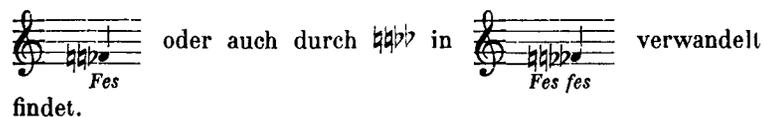
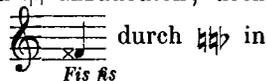
Bei einem einfachen Kreuz \sharp wird dem Stammbuchstaben immer die Silbe *is* angehängt: *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eris, His*. Bei einem Doppelkreuz \times setzt man dem Namen der einfachen Erhöhung entweder die Bezeichnung »Doppel« vor: *Doppelfis, Doppelcis*, oder man setzt an den Stammmamen die Silbe *is* doppelt: *Fis-is, Cis-is*, oder man spricht den ganzen Namen der einfachen Erhöhung doppelt aus: *Fisfis, Ciscis*. Jene erstere Benennung, *Fisfis*, welche dem Doppelkreuz selbst entspricht, ist die gebräuchlichste.

Bei einem einfachen \flat wird dem Stammbuchstaben, wenn er ein Vokal ist, nur der Buchstabe *s* hinzugefügt: *A* mit \flat davor heisst *As*, *E* wird zu *Es*. Den Stammbuchstaben *C, D, F, G* mit \flat wird die Silbe »es« angehängt: *Ces, Des, Fes, Ges*. Der Stammbuchstabe *H* aber wird besonders behandelt: das *H* verschwindet ganz aus dem Namen und wird, wenn ein \flat davor steht, nicht *Hes*, sondern (nach altem historischen Herkommen), *B* genannt. Hiernach richtet sich die Benennung bei Doppelbeenen, gemäss der bei den Kreuzen angenommenen; man sagt demnach, wenn *H* mit $\flat\flat$ steht, *Doppelbee* oder *B-b*; bei *E* *Doppelles* oder *Es-es*; bei *A* *Doppelas* oder *As-as*; bei *D* *Doppeldes*, *Des-es* oder *Des-des*; bei *G* *Doppelges*, *Ges-es* oder *Ges-ges*; bei *C* *Doppelces*, *Ces-es* oder *Ces-ces*; bei *F* *Doppelfes*, *Fes-es* oder *Fes-fes*.

Bei ganzer oder halber Widerrufung der Doppelkreuze und Doppelbee, wo das Quadrat \boxplus in bekannter Weise angewendet wird, tritt der Name in früherer Weise ein:



Soll eine vorher mit \sharp oder \times versetzt gewesene Note nachher mit \flat oder $\flat\flat$ bezeichnet werden, so bringt das neue Versetzungszeichen von selbst die Widerrufung des früheren mit sich, und ist es kaum nöthig, die letztere durch \boxplus und \boxtimes anzudeuten; doch kann es auch vorkommen, dass man z. B.



findet.

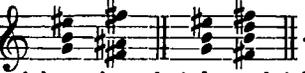
NB. Zur Erleichterung des sichern Unterschiedes der Namen in Verbindung mit den erhöhenden und erniedrigenden Versetzungszeichen ist Folgendes festzuhalten: Bei allen Kreuzen ist der in den Namen vorkommende Buchstabe *i* das Charakteristische; bei *Bee* aber im Allgemeinen das *e*, wenigstens giebt es keinen *Bee*-Namen mit *i*. Besonders zu hüten hat man sich bei den Vokalbuchstaben, um nicht (was häufig geschieht) *Ais* und *As*, *Eis* und *Es* mit einander zu verwechseln.

Vielnamigkeit der Tonstufen.

Man ersieht aus dem Vorigen, dass auf jede Tonstufe mehrere Namen bezogen werden können: *C—His—Doppeldes* kann eine und dieselbe festgestimmte Tonstufe vorstellen, dergleichen *F—Eris—Gesges, H—Ces—Aisis, E—Fes—Doppeldis* u. s. f. Dies beruht auf harmonischer Gesetzmässigkeit, in so fern z. B. Accorde

wie diese: , in welchen *F* und *Eris* zwar dieselbe Stufe (z. B. Saite oder Taste) bedeuten, doch ihrer harmonischen Herkunft und Folgebeziehung gemäss verschiedene Töne sind und daher verschiedene Namen haben müssen. Jener Accord mit *F* würde z. B. so »aufgelöst« werden:



während der andere, mit *Eris* statt *F*, in dieser Art fortschreiten müsste: . Weil sich so in scheinbar gleichen Tönen verschiedene harmonische Bedeutung und Namenbenennung einschliesst, heissen sie, wo sie im Sinne solcher Mehrdeutigkeit vorkommen, »enharmonische« Töne, und man spricht so von enharmonischen Verwechslungen, wie auch von »enharmonischer Mehrdeutigkeit«. (Siehe »Tonsysteme« und »Enharmonik«.)

Vorzeichnung.

Diejenigen Versetzungszeichen, welche den Stücken oder Sätzen voranstehen — und zwar für sich allein, nicht vor Noten — gelten für das ganze Stück, bis etwaige andere Versetzungszeichen die früheren aufheben. So vorangestellte durchweg gültige Kreuze oder *Bee* nennt man *Vorzeichnung*.

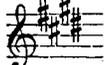
Die Kreuze in der Vorzeichnung folgen einander immer um

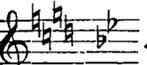
fünf Stufen nach aufwärts: Zuerst steht ein \sharp vor *F*, dann eins vor der fünften Stufe aufwärts *C*, und so fort vor *G*, *D*, *A*, *E*, *H*, also: *Fis*, *Cis*, *Gis*, *Dis*, *Ais*, *Eis*, *His*; hiernach würde *Fisfis* folgen; es wird aber niemals ein Doppelzeichen als »Vorzeichnung« gebraucht. Die Bee hingegen folgen einander in der Vorzeichnung immer um fünf Stufen nach abwärts: das erste \flat steht vor *H*, das folgende fünf Stufen tiefer, vor *E*, dann vor *A*, *D*, *G*, *C*, *F*, also: *B*, *Es*, *As*, *Des*, *Ges*, *Ces*, *Fes*; danach würde Doppelbee folgen, was aber, wie vorher bemerkt, nicht als Vorzeichnung gebraucht wird.

Auf ihren Linien und in ihren Zwischenräumen gruppirt man die Zeichen gewöhnlich so:



Ein vorgezeichnetes \sharp oder \flat wird niemals einem im Stücke vor gleichem Tone vorkommenden Zeichen hinzuaddirt; es ist also nicht etwa ein Doppelfis gemeint, wenn *Fis* vorgezeichnet und später nochmals ein \sharp vor einem *F* steht: solches soll dann immer nur ein einfaches *Fis* bedeuten. Ebenso ist's mit allen andern Versetzungszeichen. Es sind entweder nur Kreuze oder nur Bee vorgezeichnet, nie Kreuze und Bee zugleich. Nur Quadrate findet man öfter z u Kreuzen oder Been, aber nie am Anfange, sondern nur innerhalb der Musikstücke in einer neu auftretenden Vorzeichnung, da, wo es nöthig wird, gewisse frühere Vorzeichnungsstufen aufzuheben und andere bestehen zu lassen. Waren

z. B. vorher vier Kreuze vorgezeichnet , und es sollen später davon nur noch zwei gelten, so stehen zu den ersten zweien (*Fis* und *Cis*) noch zwei Quadrate auf den Stellen von *G* und *D*: .

Sollen aber z. B. nach jenen vier Kreuzen zwei Bee vorgezeichnet werden, so hebt man die Kreuze erst durch Quadrate auf und setzt dann die Bee hin: .

Zum Unterschiede nennt man die nicht vorgezeichneten, nur vorübergehend vorkommenden Versetzungszeichen »zufällige«, denen gegenüber die vorgezeichneten »wesentliche« heissen.

Was über die Versetzungszeichen innerhalb eines Taktes zu sagen ist, bedarf zum Verständnis der Lehre vom Metrum und Takt (siehe daselbst) und besteht in Folgendem. Dass die Versetzungszeichen innerhalb eines Taktes für dieselben wiederkehrenden Noten so lange gelten, bis ein anderes das erste unwirksam macht, ist eine Regel, die offenbar zu Gunsten der Zei-

chen-Ersparnis entstand; sie vereinfacht z. B. diese Schreibart:

 in diese: , falls nicht ein \sharp anders verfügt, z. B.: . Ebenso ist es mit allen übrigen Versetzungszeichen für jede Tonstufe.

Man dehnt die Regel auch noch dahin aus, dass man für die erste Note eines neuen Taktes ein etwa dazugehöriges Versetzungszeichen nicht hinschreibt, wenn dasselbe bereits vor der letzten Note der gleichen Stufe im vorigen Takte stand, wonach

z. B. hier:  im 2. Takte die erste Note nicht *H*, sondern *B* ist. Besonders wenn derartige gleiche Noten durch Bogen verbunden sind:  etc.

und also im Grunde nur Eine Note bilden, erspart man gern das nochmalige Versetzungszeichen.

Oft wird das wiederholte Versetzungszeichen durch mehrere Takte ausgelassen, wenn der nämliche Ton so lange auszuhalten

ist: .

Jedenfalls sollte ein Versetzungszeichen immer nur für dieselbe Stufe gültig bleiben; doch dehnen allzu bequeme Komponisten die Gültigkeit für den Noten-Namen auch auf alle Oktaven aus, wonach

z. B. hier:  jedes *F* zu *Fis*,

H zu *B* und *E* zu *Es* werden soll, wo doch eine Wiederholung des Zeichens zweckmässiger sein würde; denn der Schreibende hätte gewiss nicht unterlassen, ein Quadrat (\square) vor die in anderer Oktave vorkommende gleichnamige Note zu setzen, falls er das frühere Zeichen nicht mehr gelten lassen wollte.

Notengattungen.

Die verhältnismässige Zeitdauer der Töne wird durch die verschiedenartigen Gestalten der Noten sichtbar gemacht. So entstehen die Notengattungen: »Köpfe«, hohle weisse, ohne Häse wie auch mit Häsen; ferner gefüllte schwarze, diese nur mit Häsen, mit oder ohne Fahnen. (Blosse schwarze Köpfe ohne Häse werden gelegentlich nur als punktirte Andeutung von Noten ohne Beziehung auf bestimmte Geltung

gebraucht, wo es eben nur auf Namen und Stellung im Liniensystem ankommt.) Dies sind die Notengattungen:



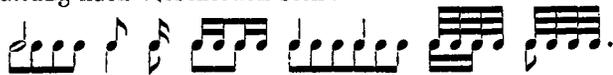
Die Doppelganze \equiv , genannt »Maxima« (die längste), kommt jetzt selten vor. —

Die Noten mit Fahnen in Gruppen zu zweien, dreien, vieren und mehr pflegen an sogenannte »Balken« (dicke Querstriche statt der Fahnen) gereiht zu werden, z. B. Achtel: , Sechzehntel:



weilen kommen auch 128stel vor: . Die Zahl der Balken gilt an Stelle der einzelnen Fahnen.

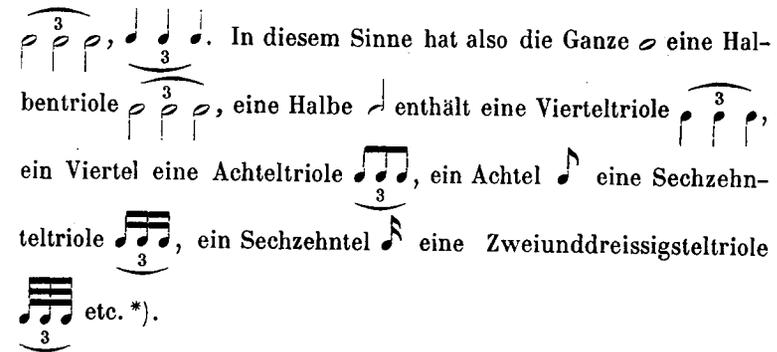
Die Notenköpfe mit zwei Hälsen nach oben und unten zugleich, welche als für zwei Köpfe geltend gedacht sind, können der Gattung nach verschieden sein:



Zeit-Theilung des Notenwerthes.

Es gibt eine gerade und ungerade Zeit-Theilung des Notenwerthes; die gerade macht sich an der Ziffer 2, die ungerade an der Ziffer 3. Die Ganze \circ hat 2 Halbe: , die Halbe 2 Viertel: , ein Viertel 2 Achtel: , ein Achtel 2 Sechzehntel: , ein Sechzehntel zwei Zweiunddreissigstel:  etc. Die Maxima \equiv hat 2 Ganze: $\circ \circ$.

Theilt man jede dieser Gattungen in drei Theile, so werden dennoch die Gestalten gleichwie bei der Zweitheilung, ja sogar auch die Benennungen (was eigentlich unrichtig ist) beibehalten; so z. B. wird die in drei gleiche Theile zerlegte Ganze in Halben ausgedrückt: \circ ist gleich ; doch pflegt man als Erkennungszeichen einen Bogen mit der Ziffer 3 darin den Noten über- oder unterzustellen und eine derartige Gruppe von Dreien, welche als Einheit zu denken ist, »Triole« zu nennen:



*) In der ersten Zeit unserer abendländischen Musik, etwa bis zum 12. Jahrhundert, nachdem die Bezeichnung der Töne durch allerlei kleine Linienformen, Neumen genannt, vorüber, waren die Tonzeichen viereckige Punkte *nota quadrata*, \blacksquare \blacklozenge u. dgl. welche nur allein die Tonstufen, nicht zugleich den Notenwerth, angaben. Der Gregorianische Kirchengesang wurde in diesen Noten, Choralnoten genannt, geschrieben. Die Musik nach solchen Noten ohne Verschiedenheit der Dauer hiess *musica plana, cantus planus*. Mit der Musik in bestimmt gemessenen Noten, der Mensuralmusik, kamen dann auch verschiedene Notengattungen auf: zunächst die Längste; *Maxima* \equiv , die Lange: *Longa* \equiv , die Kurze: *Brevis* \equiv , die Halbe: *Semibrevis* \diamond , die Kürzeste: *Minima* \blacklozenge , die Viertel:

Semiminima \blacklozenge oder \blacklozenge , die Achtel: *Fusa* \blacklozenge oder \blacklozenge , u. s. w. — Die eckige *Semibrevis* ist unsere runde ganze Note geworden \circ , und das Übrige entstand aus den folgenden Gattungen. — Noch vor den Neumen existirte eine Buchstaben-Tonschrift, die bereits bei den alten Griechen in Gebrauch war, dann verschwand und im 15. Jahrh. wieder auftauchte, um in feste Regeln, welche die Tabulatur bildeten, gebracht zu werden. — Eine musikalische Zifferschrift deutet die Tonleiterstufen durch Zahlen an: Die 1 erhält den Namen der ersten Stufe beigesezt, die aufwärts gemeinten Zahlen stehen auf, die nach abwärts unter einer einzelnen Linie. Man wendet die Zifferschrift noch jetzt, z. B. bei Chormelodien in Schulbüchern an, um die Notenschrift (die theurer ist und mehr Raum beansprucht, und deren Zeichen dem Laien unbekannt sind) zu umgehen.

Zeittheilungs-Tabellen.

A. Gerade Eintheilung.

B. Ungerade Eintheilung.

Verbindung der geraden und ungeraden Eintheilung.

Wenn jedes einzelne Glied einer Triole gezwieheitelt wird, so entsteht eine Verbindung der geraden und ungeraden Zeittheilung: Sechs Noten in drei mal zwei getheilt geben die eigentliche »Sextole«, welche sich wesentlich unterscheidet von der aus zweimal drei Noten gebildeten uneigentlich sogenannten Sextole, die im Grunde nur eine doppelte Triole ist: Es besteht dabei, wie man sieht, der Unterschied zwischen »dreimal zwei« und »zweimal drei« in der Gruppierung der Noten: Weil aber in beiden Fällen die Einheit »sechs« ist, so pflegt man beide Formen mit »Sextole« zu benennen. Die Sextolen sind natürlich in allen Notengattungen zu bilden.

Wo sich die Kombination zweier Noten zugleich mit dreien in zwei verschiedenen Stimmen findet: da macht sich die Eintheilung dem Verständnis klar mit Hilfe jener Zweitheilung der einzelnen Triolenglieder: indem sich dabei zeigt, dass die zweite Note der geraden Gruppe auf denjenigen Zeitpunkt fällt, den die vierte Note der in eine Sextole verwandelten Triole angeben würde.

Die Fünfteilung, welche die Quintole, die Siebentheilung, welche die Septimole ergiebt, etc. sind im Zusammentreffen mit gerade eingetheilten Gruppen nicht sowohl nach mathematischer Berechnung, sondern vielmehr aus freiem, richtigem Eintheilungsgefühl zu behandeln; jedenfalls muss die Tonfolge überall egal sein und nicht den Eindruck einer berechneten Eintheilung machen.

Die freie Eintheilung in der Mehr- und Vieltheilung.

Die Mehr- und Vieltheilung entsteht, wenn man eine Note in unregelmässig und unbestimmt viele gleiche Theile zerlegt, und so z. B. Gruppen aus 7, 10, 11, 13, 14, beliebig noch mehr Noten bildet. Man pflegt dabei die betreffende Ziffer unter einem Bogen der Notenmenge beizustellen, und überlässt dem Ausführenden die Eintheilung, je nachdem diese in gleichen oder ungleichen Gruppen zu machen ist, z. B.



Es kommen derartige Stellen namentlich oft in taktlosen »Kadenzen« (Schlussverzierungen in Passagenform), wie auch in melodischen, durch läuferartige Figurationen verbrämten langsamen Sätzen älterer Konzertstücke (wie z. B. von Hummel, Chopin) vor. — Man findet die Komponisten zuweilen auffallend peinlich in der taktlichen Zeitwerthvertheilung derartiger unregelmässiger Notenmassen, indem sie selbige (anstatt sie so zu schreiben, wie sie von ihnen selbst gespielt zu werden pflegen, nämlich als einerlei Notengattung) in verschiedene Gattungen zerlegen, nur, damit sie sich, gemäss der vorgeschriebenen Taktart, in Viertel, Achtel etc. zusammensummiren lassen. So notirt man Figuren, wie die letztgegebenen, aus zehn und dreizehn Tönen bestehenden, etwa in dieser Weise:



damit man sich die dabei zu Grunde liegenden vier Viertel oder acht Achtel herauszählen könne. Leider aber verfahren die Komponisten darin meist nicht einmal konsequent: an der einen Stelle schreiben sie die Notenmasse in einerlei Gattung mit darüber gestellter Ziffer, wie z. B. Hummel in seinem Op. 56:



und überlassen dem Spieler die gleiche Vertheilung, wie auch etwaiges Acceleriren (Eilen) und Retardiren (Zurückhalten); an einer andern Stelle dagegen zwingen sie eine ähnliche Masse in Gattungsgruppen ein, obwohl sie selbige ebenfalls in freier Ausführung gespielt haben wollen, und stellen z. B. diesen Lauf:

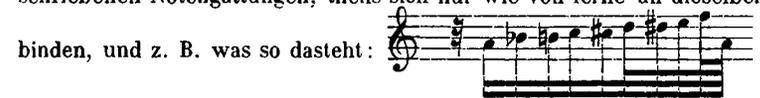


so hin:



wo doch der auffassungsfähige Spieler nur etwa die ersten drei Noten als Triole und von da ab das Ganze in freiem »Accelerando« hinaufsteigend vortragen würde. Da man im Spielen derartiger Eintheilungen

aus freiem Gefühle vollzieht, so ist auch mit der Eintheilung solcher Massennoten für nur etwas geübte Praktiker keine Schwierigkeit verbunden; ja das freie und doch gleichmässige Hinspielen derselben kann sogar leichter sein, als das peinliche Abtheilen: denn jene Freiheit liegt eben in der Natur der Idee, die Eintheilung dagegen ist unästhetischer Zwang. — Ein wichtiges Beispiel hierzu liefert die Bach'sche »Chromatische Phantasie« in ihrem recitativischen (d. h. frei hindeklamirten) letzten Theile. Um die darin liegende, gleichsam sprechend wahr ausgedrückte Empfindung nach des Meisters Intention wiederzugeben, muss man theils ganz absehen von den bunt hingeschriebenen Notengattungen, theils sich nur wie von ferne an dieselben



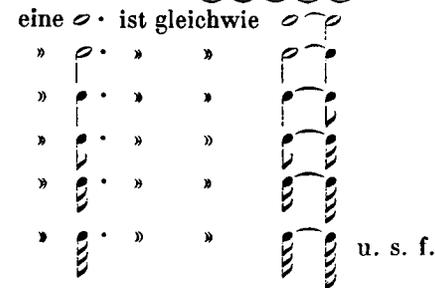
so in eilender Folge spielen: *accelerando*

genaue vorschriftgemässe Noteneintheilung würde hier nur eckig, geschmacklos klingen, so, wie es der Schaffende nicht wünschen konnte. Um dies recht zu erkennen, versuche man jenen Theil der chromatischen Phantasie durchweg genau nach den Notengattungen des Originals zu spielen.

Verlängerung der Notengattungen durch Nebenpunkte.
Einfache Verlängerung.

Die verschiedenen auf einander folgenden Notengattungen, wie Ganze, Halbe, Viertel etc. sind dem Zeitwerthe nach allemal um das Doppelte kürzer als die vorhergehenden: $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc. Um eine Note nur um die Hälfte ihres Werths zu verlängern, setzt man rechts neben ihren Kopf einen Punkt. Eine Ganze mit Punkt \circ . gilt demnach so viel wie eine Ganze und eine Halbe in Eins zusammengezogen, wie man dies mit sogenannten

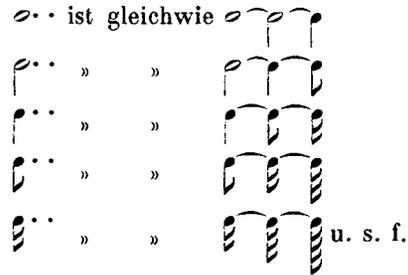
Bindebogen schriftlich ausdrückt: \circ , oder drei Halbe: \circ , oder sechs Viertel: \circ u. s. f. Also:



Die selten vorkommende »Nota maxima« mit Punkt \equiv ist also gleich \equiv \circ oder gleich drei Ganzen.

Zweifache Verlängerung.

Um einer Note Dreivierteltheile ihres Zeitwerths zuzulegen, giebt man ihr zwei Punkte rechts neben einander. Gilt dabei der erste Punkt die Hälfte der Note, so gilt der zweite die Hälfte des ersten Punktes.



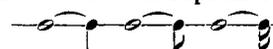
Eine eigenthümliche Form der verlängerten Note zu erklären, setzt die Lehre vom Takt voraus, speciell die Kenntnis der Taktstriche. Man findet nämlich bei einer über einen Taktstrich hinaus verlängerten Note den Nebenpunkt oft jenseits des Taktstriches, im folgenden Takte angebracht:

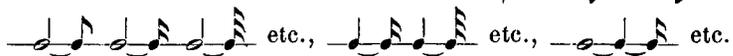


wo dann der Punkt seiner Dauer gemäss, wie selbige sich im Verhältnis zu der zugehörigen Note feststellt, auszuhalten ist:



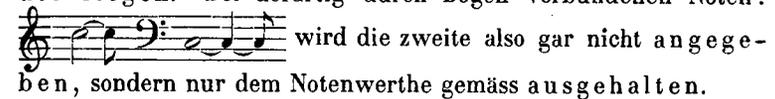
Zusammenbindung der Noten.

Es wurde bereits einer Zusammenziehung mehrerer Noten durch Bindebogen zu einem einzigen auszuhaltenden Klange gedacht. Man bewirkt auf diese Weise die schriftliche Darstellung jeder beliebigen Zeitdauer, wie sie durch Nebenpunkte nicht immer zu geben sein würde, z. B.  etc.



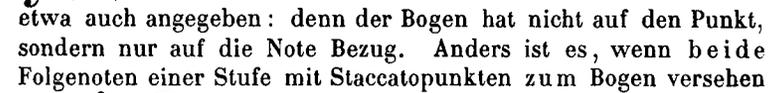
Bei einer solchen Zusammenbindung besteht die Bedingung, dass die mit Bogen zu einem Ton verbundenen Noten auf einer

und der nämlichen Stufe unmittelbar nach einander folgen. Bei derartig durch Bogen verbundenen Noten:

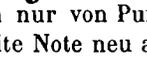


wird die zweite also gar nicht angegeben, sondern nur dem Notenwerthe gemäss ausgehalten.

Wo man die zweite Note von zwei gleichstufigen Folgetönen unter einem Bindebogen mit einem Staccatopunkt versehen findet



wird die letztere nur kurz abgelaufen und nicht etwa auch angegeben: denn der Bogen hat nicht auf den Punkt, sondern nur auf die Note Bezug. Anders ist es, wenn beide Folgenoten einer Stufe mit Staccatopunkten zum Bogen versehen

sind: , wo der Bogen also nicht von Note zu Note, sondern nur von Punkt zu Punkt zu denken, und folglich auch die zweite Note neu anzugeben ist.

Unbestimmte Verlängerung.

Wenn eine Note in beliebiger Weise verlängert und ungemessen ausgehalten werden soll, so setzt man einen über einem Punkte schwebenden Bogen, das ist eine »Fermate« (ital. *Corona*,

Krone) über oder unter selbige Note . Die Fermate ist also

ein Ruhezeichen, das den Zeitwerth unbestimmt verlängert und gewöhnlich an Schlussstellen oder am Ende vorkommt, wie dies zunächst in Chorälen zu ersehen ist. Will man ein ungefähres Mass für die Fermate, so mag man die Verlängerung etwa von der Hälfte bis zu anderthalb Theilen des Notenwerthes, je nach Gutbefinden, bemessen.

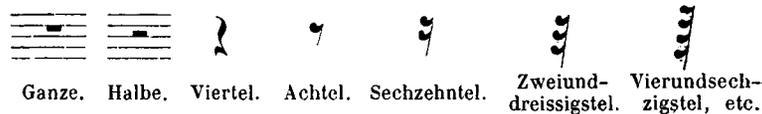
Pausen.

Der gemessene leere Zeitraum wird Pause genannt. Pausiren (aus dem Griechischen) heisst also: für metrisch bestimmte Zeitdauer aufhören.

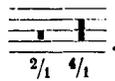
Die Pausen in der Musik sind etwa das, was in einem Bildwerke die leeren, nicht mit körperlichen Gegenständen ausgefüllten Räumlichkeiten sind: leere Luft.

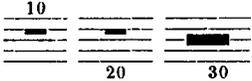
Die Wirkung der Pausen entsteht durch die vorbergehende und nachfolgende Musik, und diese wirkt wieder durch die Pausen; man darf sie deshalb nicht gering achten, denn sie sind nicht etwa ein Nichts, sondern schweigende (negative) Musik: die Pause ist das leere, die Note das klanggefüllte metrische Zeitgefäss.

So viel Noten-, so viel Pausen-Gattungen giebt es:



Die Ganze hängt unter, die Halbe liegt auf einer Linie. Unter und auf welcher Linie, ist gleich. Wenn derartige Pausen, die nicht durch ihre Form, sondern nur durch ihren Standpunkt unter oder auf einer Linie, erkennbar sind, ausserhalb des Fünfliniensystems in den freien Raum geschrieben werden, wird ihnen ein Stückchen Linie angefügt: , um so darzustellen, dass sie unter oder auf einer Linie stehen würden.

Die Doppelganze füllt den ganzen Zwischenraum. Bei einer grösseren Zahl von an einander gereihten doppelganzen Pausen wird immer ein Zwischenraum mehr genommen, z. B. .

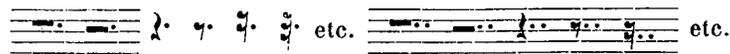
Noch übersichtlicher verfährt man, indem man einfach eine ganze Pause und darüber oder darunter in einer Ziffer die Summe der erforderlichen ganzen Pausen setzt:  Der- gleichen kommt in Ensemblewerken mit oft lange pausirenden Instrumenten häufig vor.

Unsere Viertelpause  wird von den Franzosen und Italienern auch mit einer umgekehrten Achtelpause  bezeichnet.

Die Achtel-, Sechzehntel-Pausen etc. sind, gemäss den gleichgeltenden Notengattungen, mit Fähnchen versehen: wie die Achtelnote so hat auch die Achtelpause nur ein Fähnchen:  — , die Sechzehntelpause zwei:  — , die Zweiunddreissigstelpause drei:  — , u. s. w.

Die Zeiteintheilung ist bei den Pausen gleichwie bei den Noten.

Wie die Noten, so sind auch die Pausen durch nebengesetzte Punkte zu verlängern:



Die Zeitverhältnisse sind dabei gleich wie bei den Noten. Auch auf Pausen findet die Fermate  Anwendung.

Pausen, welche gerade über oder unter einer Note stehen:

 beziehen sich auf eine oder mehrere gleichzeitig zu beachtende Stimmen, die nach der Note eintreten:



Zeichen und Benennungen bei den Noten.

A. Für Legato und Staccato.

Wo die Noten ohne besondere Bezeichnung stehen, sollte es selbstverständlich sein, dass sie ihrem Zeitwerthe nach zu spielen, dass unmittelbar nach einander folgende Noten also dem Klange nach lückenlos an einander gebunden, — *legato* oder *ligato* — auszuführen sind. Sollten die Noten dagegen dem Klange nach getrennt, kurz, — *staccato* — gespielt werden, so sollte dies einer besonderen Bezeichnung bedürfen. Indessen hat die Praxis darin mancherlei besondere Gebrauchs- und Auffassungsweisen eingeführt, nach welchen eine Bezeichnung bald unnötig dasteht, bald auch eine nöthige fehlt. Zunächst ist zu wissen, dass man das *Legato* sehr häufig da bezeichnet, wo es zwar im Grunde nicht nöthig wäre, wo man aber, wenn auch überflüssigerweise, es bekräftigen will; oder auch, um den Gegensatz zu einer etwa vorhergehenden oder nachfolgenden Bezeichnung eines *Staccato* für das Auge hervorzuheben. Die *Legato*- wie auch die *Staccato*-Bezeichnung wird aber öfters weggelassen, wo der Komponist annehmen zu dürfen glaubt, dass jeder Spieler sie als selbstverständlich annehmen werde, obwohl dazu selten ein allgemein gültiger Grund vorhanden ist. — Die Geiger geben jede einzelne Note ohne *Legato*-Bezeichnung mit einem besonderen Strich, die Bläser mit besonderem Zungen- oder Lippen-Ansatz an, und es klingt dadurch jeder Ton mehr oder weniger vereinzelt, etwa so wie die gebunden gesprochene Silbenfolge tatata oder dadada. Im Gesange pflegen die einzelnen Textsilben zu einzelnen Noten geschrieben zu werden. Nur wo *Legato*-Bezeichnung für mehrere Noten steht, spielt der Geiger dieselben in einem Strich, bläst der Bläser sie in einem Athem und singt der Sänger mehrere Töne zu einer Silbe. Klavierspieler und Organisten hingegen haben alle Notenfolgen, die weder mit *Legato* noch mit *Staccato* bezeichnet sind, an einander gebunden, *legato* zu spielen, falls sie es etwa nicht als geboten erachten, eine mangelhafte Bezeichnung zu ergänzen oder zu korrigiren. Da

die früheren tonarmen Clavecins ohnehin nur kurz klangen, der Gegensatz von *Legato* und *Staccato* folglich nicht ausgeprägt war, machten die alten Meister in ihren Klavierkompositionen wenig oder gar keinen Gebrauch von *Legato*- und *Staccato*-Bezeichnung; erst mit dem Aufkommen klangvollerer Instrumente fand dieselbe nach und nach mehr Anwendung. Die späteren Generationen hatten die Aufgabe, die alten Noten derartig zu spielen und in neuen Ausgaben zu bezeichnen, wie es, nach ihrer Vermuthung, jene Meister in heutiger Zeit selbst thun würden.

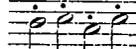
Gebunden (*legato*) oder »geschleift« zu spielende Notenfolgen werden mit einem Bogen darüber (oder darunter) bezeichnet:



Kurz abgestossen (*staccato*)

zu spielende Noten werden mit einem Punkt über (oder unter)

den Köpfen bezeichnet: . Solche Noten sol-

len also nicht etwa nur verhältnismässig kurz von Klangdauer, sondern absolut kurz, so kurz und spitz wie möglich gespielt werden. Sind verhältnismässig lange Noten, z. B. Halbe, mit Punkten bezeichnet: , so will der Komponist ein etwas länger gezogenes, gewichtigeres, vielleicht sogar etwa den dritten Theil oder gar die Hälfte der Werthgeltung haltendes *Staccato* haben; in solchen Fällen könnten sich die Komponisten zwar durch die Schrift genauer ausdrücken, z. B. statt:  lieber so:



oder



schreiben;

doch findet man in diesem Bereiche häufig Ungenauigkeiten, man muss daher zu deuten, aufzufassen verstehen.

Es werden auch Bogen und Punkte zu den Noten gegeben, so dass *Staccato* und *Legato* (in scheinbarem Widerspruch) zugleich verlangt wird: man stösst da die Töne weder ganz kurz ab, noch bindet man sie entschieden, sondern man lässt nur kleine Lücken dazwischen, indem man, nachdem etwa die reichliche Hälfte des Notenwerths ausgehalten worden ist, den Ton ablässt. Diese Spielart wird *Mezzostaccato* (Halbstaccato) zuweilen auch (ungenau) *portamento* genannt.

In früherer Zeit wurden auch kurze keilförmige Striche, gleichsam langgezogene Punkte über oder unter den Noten zur

Bezeichnung des *Mezzostaccato* verwendet: , und vielleicht will auch jetzt noch mancher Komponist die Bezeichnung des Halbstaccato damit gemeint haben; doch ist das nicht allgemein gültig, und man nimmt solche Striche als *Staccato*-Bezeichnung gleich den gewöhnlichen Punkten.

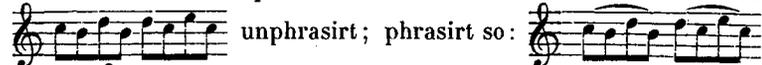
Das Wort *Legatissimo* kann nur in Klavierkompositionen vorkommen: es verlangt, dass solche harmonisch zusammengehörige Tonfolgen, welche der Fülle wegen in einander klingen sollen, etwas über ihren Notenwerth hinaus festgehalten werden sollen:



Die Bezeichnung »*non legato*« bedeutet: nicht völlig, sondern nur beinahe gebunden, etwas vereinzelt in der Tonfolge anzugeben.

Phrasirung.

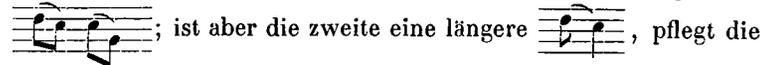
Wie die Sprache, so hat auch die Musik ihre Einschnitte; nicht nur die stark merkbaren äusseren, sondern auch die inneren feineren, die im Sinne der Notengruppen und Tonbeziehungen liegen, in welchen sich so gewisse Sinn-Abtheilungen bilden. Solche Abtheilungen werden passend durch zusammenordnende Bogen wahrnehmbar gemacht, ohne dass dabei immer die Intention bestände, die Endnoten staccatohaft abzusetzen. Diese Art abzutheilen nennt man »phrasiren«. So ist z. B. diese Stelle so:



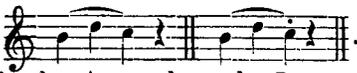
oder:  oder auch anders, so:



auch Abstossen einer letzten Note unter einem Bogen ist nur bei der zweiten von je zweien Noten als Regel vorausgesetzt:



Regel nicht zu gelten, wohl aber liegt es im Gefühl, dass eine der Gattung und dem Tempo nach kurze Endnote vor einer Pause

abgelassen wird: . Leider sind aber die Komponisten in der Anwendung der Bogen und Punkte sehr nachlässig, indem sie die Bogen oft zu lang und zu viel, unnütz oder unüberlegt, ja auch falsch, die Punkte aber zu sparsam anbringen. In Folge dessen existirt die richtige Phrasirung mehr in der Intention guter Künstler als in der Notenschrift.

Zeichen und Benennungen bei Griffen. Arpeggio.

Griffe, aus mehreren über einander stehenden Noten, so schnell in den einzelnen Tönen von unten nach oben nach einander angegeben, dass diese als zusammengehörig verstanden werden, nennt man arpeggiren, harpeggiren, d. h. sie harfenartig angeben (nach dem ital. *Arpa*, franz. *harpe*, Harfe). Die Tonfolge muss dabei von dichter, reissender Art sein. Auf dem Klavier und der Orgel sind die angeschlagenen Töne für die Dauer des Griffes liegen zu lassen und alle zugleich loszulassen; auf Harfen, Geigen und ähnlichen Saiteninstrumenten, wo dies nicht geschehen kann, verklingt sofort ein Ton nach dem andern. Die Ausführung des Arpeggio ist folgende:



Man notirt jedoch das Arpeggio nicht in der hier angedeuteten Form der Ausführung, sondern mit einer kleinen Guirlande parallel neben

dem Griff: , nach älterer Manier mit einem stehenden

Bogen: ; noch eine andere Bezeichnung war früher ein schräger Querstrich durch die Noten: 

Nicht allgemein gebräuchlich geworden ist eine unten oder oben umgehakte Guirlande:  je nachdem man anzeigen will, dass das Harpeggio von unten oder von oben beim Haken beginnen soll.

Um anzuzeigen, dass nach vorhergegangenem Harpeggio nunmehr die Griffen in allen Tönen zusammen angeschlagen

werden sollen, stellt man wohl eine Griffklammer an die

Noten: .

Weil die Griffen im Harpeggio in einzelne Töne gebrochen werden, nennt man es auch »Brechung« und spricht so von »gebrochenen Accorden«.

Man wendet die Ausdrücke »Arpeggio«, »gebrochene Accorde«, »Accordbrechung« und »Brechungen« auch auf weiter ausgeführte Passagen und Figuren aus nach einander folgenden accordschen Tönen an, z. B.:



und unterscheidet also einfach »arpeggirierte Accorde« und »Arpeggien« in weiterer Ausführung.

Altes Klavier-Arpeggio.

Ausser dem vorhin beschriebenen Arpeggio, das in einfacher Weise nur einmal den Griff entlang geht, hatte man vor und während Bach's Zeit für das Klavier noch eine andere Art, die Griffen in einzelne Töne aus einander zu legen, welche nicht nur in ihrer Ausführung einen technisch besonders geübten, sondern auch in der Anordnung formgewandten Spieler bedingte. Dieses alte Arpeggio wurde nicht mit den bekannten Zeichen, sondern durch das dem Accorde beigeetzte Wort »Arpeggio« angedeutet und ging durch die Grifföne hinauf und hinab, bei festgehaltenen Tasten. — Diese Form fand nur bei arpeggirierten Griffen für beide Hände Anwendung, und geschah die Ausführung im Allgemeinen in dieser Weise:



Es kam dabei nicht auf die Anzahl der Noten an, wenn nur die Zeitdauer des Griffes überhaupt ungefähr eingehalten wurde, wozu dann auch die Schnelligkeit der Tonfolge der Phantasie des Spielers freigegeben war. Man hat dies alte, grosse Arpeggio

nicht in dem Sinne wie das frühere kleine zu betrachten, das den Griff nur einfach hindurch reisst, um seinen Klang ergiebiger, schärfer und zugleich rollend zu machen; vielmehr ist das alte Arpeggio eine feststehende ausgeführte accordische Passagenform in handgrifflicher Lage, die in abgekürzter Schreibart durch Accordgriffe angedeutet wurde. (Man sehe solche Arpeggien in Bachs »Chromatischer Phantasie«.)

Abkürzende Schriftformen.

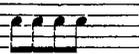
(Abbreviaturen.)

Um Raum, Mühe und Zeit zu ersparen und den Überblick zu erleichtern, sind nach und nach eine Anzahl abkürzender Schriftformen »Abbreviaturen« gebräuchlich geworden. Dieselben betreffen hauptsächlich Zusammenziehung vieler wiederkehrender gleicher Noten auf wenige, Wiederholungen gleicher Notengruppen, Oktavenversetzung, Wortkürzung u. dgl. m.

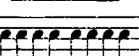
Zusammenziehung.

Wenn Noten von kleinerer als Viertel-Werthgattung, also z. B. Achtel, Sechzehntel etc. viele Male in gleicher Folge wiederkehren, so kann man eine einzelne Note grösseren Werthes schreiben und durch Achtel-, Sechzehntel- oder Zweiunddreissigstel-Striche oder Balken andeuten, die betreffende Note oder Notenfolge solle so viele Male angegeben werden, wie sie Theile von der durch die Striche oder Balken angedeuteten Gattung enthält. Will man z. B. zwei und zwei Achtel desselben Tones angeben, so kann man je eine Viertelnote mit einem Achtelbalken schreiben, wo dann, weil ein Viertel zwei Achtel hat, jede Note zweimal anzugeben ist.

Schreibart:  Ausführung: 

Vier gleiche Achtelnoten schreibt man:  und spielt sie so: 

Sechs » » » »  » » » » 

Acht » » » »  » » » » 

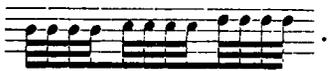
Ebenso verfährt man mit Sechzehntel- und Zweiunddreissigstel-Noten etc. z. B. diese Form:  bedeutet (weil ein Viertel vier

Sechzehntel hat) viermaliges Angeben einer Note, diese:  achtmaliges, diese:  sechzehnmaliges; und ebenso stellt diese

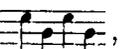
Form:  acht Zweiunddreissigstel, diese:  sechzehn Zweiunddreissigstel vor u. s. f. — Will man aus einzelnen Achteln wiederholte Sechzehntel machen, so schreibt man die Achtelnote mit Achtel-Fahne:  und dazu Sechzehntel-Balken, , was so viel bedeutet, wie: .

Solche Schreibart wendet man auch auf Gruppen mit Haupt- und Nebenbalken (welche auch hinzu gezählt werden können) an;

z. B. diese Form:  kann bedeuten, dass jedes der drei einzelnen Achtel zu vier Zweiunddreissigsteln gemacht werden soll:

. Hiernach erklären sich auch noch

folgende Schriftformen:  etc.

Will man zwei verschiedene Noten öfter wiederholt haben, z. B. , so schreibt man die zwei Noten in Halben mit

Achtel-Balken: . Diese nur scheinbar falsche Bezeichnung

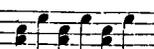
bezieht nämlich beide Noten auf einen Griff  und trennt dieselben in obiger Form. Hiernach erklären sich Schreibformen wie

diese:  oder diese: , wo die zwei Viertel als über

einander stehend  zu denken sind und in so viel einzelnen

Noten nach einander angegeben werden sollen, wie der Griff als Viertelnote an Sechzehnteln hat, nämlich vier: ; in

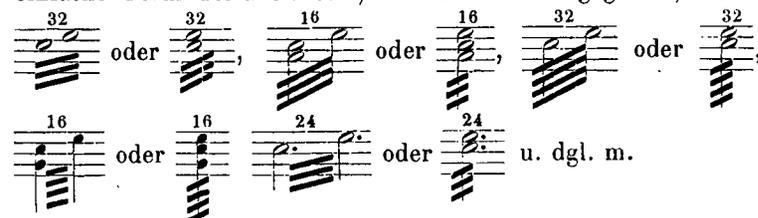
gleicher Weise deuten sich auch noch andere Formen, z. B. diese:  ist auf:  zurückzuführen; denn da das Viertel mit

Punkt drei Achtel gilt, und diese letzteren sechs Sechzehntel enthalten, so soll jene erstere Figur bedeuten: . Der

Vortheil solcher Abkürzungen zeigt sich noch deutlicher, wenn man

bedenkt, dass man z. B. mit dieser einfachen Form:  oder, was dasselbe bedeuten kann, mit dieser:  sechzehn, mit dieser:  oder dieser:  zweiunddreissig, mit dieser:  oder:  sogar vierundsechzig Noten andeutet — was, zumal wenn in einem Stücke viele solcher Notenmassen vorkommen, von Bedeutung in mehrfacher Beziehung, und um so mehr berechtigt ist, als ja die grossen Massen viele Male wiederholter gleicher Noten ohnehin von keinem Spieler gezählt werden würden und in ihrer abgekürzten Form auch darthun, dass sie überhaupt nicht näher angesehen zu werden brauchen. Wo etwa eine falsche Deutung der abkürzenden Schreibart stattfinden könnte, pflegt man die Figur bei erstem Vorkommen voll auszuschreiben.

Zuweilen findet man auch die Noten-Anzahl, in welche die einfache Form zerfallen soll, mit Ziffern angeben, z. B.



Es kommt auch vor, dass man einen Griff von drei, vier oder fünf Noten hinstellt, und es dem Spieler überlässt, denselben in beliebig viel kleinste Theile zu zerlegen, welche dann nach einander anzugeben sind. Wenn z. B. ein Griff so:  geschrieben steht, ist nicht etwa gemeint, derselbe solle genau 32mal in den vier Tönen zusammen angeschlagen werden, sondern die Meinung ist die, dass die Töne des Griffs so schnell als möglich und ungezählt durch einander angegeben werden sollen und zwar nach Zufall und Belieben, z. B. in dieser: 

dieser:  oder dieser Weise: . Es pflegt dabei dem Komponisten nicht immer auf Regelmässigkeit und Genauig-

keit Hinsichts der Anzahl und Folge der Töne anzukommen, denn in diesem Falle würde er die Form bestimmter angeben. Steht das italienische Wort *tremolo* oder *tremolando* (abgekürzt *trem.*) dabei, so ist damit vollends ausgesprochen, die Töne sollen weder gezählt noch eingetheilt, sondern möglichst schnell und, wie das Wort sagt, bebend, zitternd, gleichsam durch einander geschüttelt und gewirbelt, angegeben werden. Sehr oft haben die Komponisten solches Tremolando im Sinne, ohne es hinzuzufügen. Ein solcher Fall findet sich z. B. im 2. Theil des Trauermarsches der Sonate in *As dur* Op. 26 von Beethoven, wo die Zweiunddreissigstel zwar einzeln ausgeschrieben stehen, aber dennoch, einem dumpfen Pauken- oder Trommelwirbel ähnlich, zu tremoliren sind.

Wo sich ganze Notengruppen, Figuren etc. gleichartig wiederholen, steht zuweilen statt der Wiederholung ein schräger Querstrich:  oder , oder wenn man zugleich die bestimmte Notengattung andeuten will (was nicht eben nöthig ist):  . Die folgenden Schreibarten und deren beigegebene Ausführungsweisen machen das Verfahren anschaulich:

Schreibart. Ausführung.



Schreibart.



Ausführung.

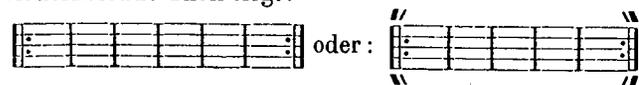


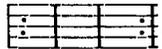
Schreibart. Ausführung.

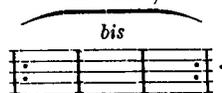


Wiederholungen oder Reprisen.

Wenn eine Anzahl von Takten, welche oft ganze Theile bilden, die kürzer und länger, ja Seiten lang sein können, wiederholt werden sollen, werden dieselben oft mit Reprisen bezeichnet, das sind doppelte (dünne und dicke) Querstriche vertikal durch die Linien, mit Punkten an denjenigen Seiten, nach denen hin der zu wiederholende Theil liegt:



Man bedient sich bei Wiederholungen einzelner und weniger Takte auch wohl nur gewöhnlicher (später zu besprechender) »Taktstriche« und setzt die Punkte daran: . Auch schreibt man wohl das lateinische Wort »bis«, »zweimal«, darüber, z. B.



Es fügt sich häufig, dass solche zu wiederholenden Theile zwei verschiedene End-Takte haben, den einen zur Umkehr, den andern zum Weitergehen; in solchen Fällen werden die beiden Takte mit I^{ma} (*Prima*, das erste) und II^{da} (*Seconda*, das zweite Mal)

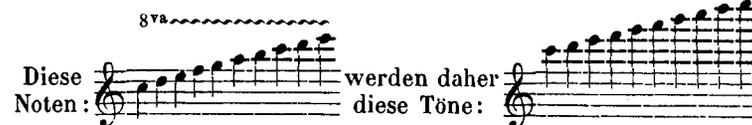
bezeichnet: . Bei der Wiederholung wird dann nur der mit II^{da} bezeichnete Takt gespielt, der mit I^{ma} bezeichnete ausgelassen.

Zuweilen sollen ganze längere Sätze, die für sich oft mehrtheilige Stücke bilden, wiederholt werden; um da Raum und Arbeit zu ersparen, setzt man an die Stelle, welcher sich die Wiederholung anschließen soll, die Worte *da capo* (abgekürzt *D. C.*) »vom Anfange«. Da, wo der wiederholte Satz zu Ende ist, pflegt man das Wort *Fine* (Ende) hinzustellen und dann in jenem ersten Falle zu schreiben: *da capo al Fine* (»vom Anfange bis zum Ende«). Soll die Wiederholung von einer bestimmten Stelle ab noch specieller angegeben werden, so pflegt man (besonders wenn die Wiederholung nicht ganz beim Anfange, sondern etwas später geschieht) ein besonderes Zeichen, *Segno* (sprich *senjo*) § oder  dahin zu stellen und dann an betreffender Stelle zu schreiben: *da capo dal Segno al Fine* (»vom Anfange beim Zeichen, bis zum Ende«). Soll man von diesem *Fine* in einen zuweilen noch vorhandenen Schluss-Anhang, *Coda* genannt, weiter gehen, so schreibt man: *da Capo dal Segno al Fine e poi la Coda* (»und dann gleich die Coda«). In dieser Weise wird meist in tanzartigen Stücken, in den Menuetts von Sonaten, Symphonien und Kammermusikstücken, verfahren, in welchen eine etwa vorhandene Menuett oder ein Scherzo nebst Trio befindlich ist. Solche Sätze pflegen zwei Theile zu haben und das zugehörige Trio eben so viel; man spielt da zuerst jeden mit Repetitionszeichen versehenen Theil des Scherzo oder der Menuetto zweimal, danach ebenso das Trio; am Schluss des letzteren findet sich dann wohl eine der obigen, auf Wiederholung jenes Scherzo oder der Menuett

bezüglichen Andeutungen mit »*D. C.*« etc., wo dann an der mit *Fine* bezeichneten Stelle (am Ende des zweiten Theiles) geschlossen wird. Gewöhnlich wird es als selbstverständlich angenommen, dass beim *Da capo*-Spielen die einzelnen Theile nicht repetirt werden, was man zuweilen auch ausdrücklich angedeutet findet mit der Bezeichnung *D. C. al Fine — senza repetitione* (ohne Wiederholung). Wo man in Sätzen, wie die beschriebenen, ein *Da capo* nicht vorfindet, da pflegt die Wiederholung in Noten wirklich vorhanden zu sein, d. h. sie ist »ausgeschrieben«, denn in Scherzos und Menuetts werden die beiden ersten Theile stets wiederholt zu Gehör gebracht.

Oktavenversetzung.

Um bei hohen und tiefen Noten die vielen Striche durch die Hälse zu vermeiden und das rasche Erkennen zu erleichtern, schreibt man (wie bereits bei der Notenlehre gesagt wurde), die Töne um eine Oktave näher dem Liniensystem zu, die hohen also eine Oktave tiefer, die tiefen eine höher, und stellt dazu die Andeutung *ottava* (die Achte) abgekürzt *8^{va}* (also um acht Stufen höher oder tiefer) nebst einer Reihe Punkte *8^{va}.....*, Strichelchen, *8^{va}---*, oder einer geschwängelten Linie *8^{va}~~~~~*, die so weit reicht, wie eine Reihe Noten versetzt werden soll.



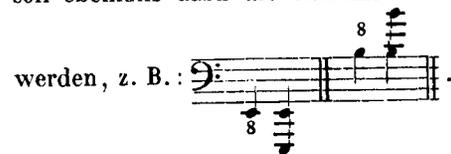
Gewöhnlich und sehr häufig geschieht solches nur bei Tönen im hohen Diskant; viel seltener im Basse; weil man daher gewohnt ist, unter der Bezeichnung *8^{va}~~~~~* ohne Weiteres die Meinung um eine Oktave höher anzunehmen, setzt man bei Bassnoten, welche um eine Oktave tiefer gespielt werden sollen, zuweilen *8^{va} bassa* (d. h. um eine Oktave tiefer) hinzu; um aber im Gegensatz hierzu ein danach eintretendes Versetzen in die höhere Oktave ausdrücklich anzudeuten, schreibt man *8^{va} alta*, d. h. um eine Oktave höher. Genügend würde es schon sein, wenn man für jeden der entgegengesetzten Fälle das Zeichen *8^{va}~~~~~* über oder unter die zu transponirenden Noten setzte.

Wenn die Oktavenversetzung aufhören soll, setzt man überflüssigerweise wohl das Wort *loco* (an gewöhnlicher Stelle zu spielen) hin. Man findet auch die Bezeichnung »*col 8^{va}~~~~~*« über und unter einfachen Noten; solches will sagen, die Noten

sollen mit ihrer Oktave zusammen gespielt werden, z. B. diese:



Steht über oder unter einer einzelnen Note die Ziffer 8, so soll ebenfalls dazu die einzelne Oktave zusammen angeschlagen



werden, z. B.:

Verzierungszeichen.

Es gibt noch Zeichen für gewisse feststehende Formen von theils charakteristischem, theils verzierendem Beiwerk. Das

Zeichen *tr* für »Triller«: ∞ für den

»Doppelschlag«, \sim für den »Prall-

triller«, \sim für den »Schneller«: \sim

* für den »Mordent« oder »Beisser«: dazu

»Vorschläge« mit ihren mancherlei Arten von Ausführungen. Bei allen diesen Zeichen ist aber die abkürzende Schreibart nur Nebensache, Hauptsache dagegen das musikalische Wesen der Form. Hierzu kamen früher die alten Doppelverzierungen, welche die nämlichen Zeichen theils verbunden enthalten, z. B. \sim theils in mehrfacher Gliederung bringen, z. B. $\sim \sim$ etc. — (Siehe »Ornamente«, wo die Verzierungen ausführlich abgehandelt werden.)

Tonstufen-Verhältnisse.

Halbe und ganze Töne.

Dass zwei nächste Tonstufen einen halben Ton bilden, wie *H—C*, *E—F*, *Fis—G*, *G—As*, zwei solcher halben Töne einen ganzen Ton machen, wie *C—D*, *E—Fis*, *As—B*, *H—Cis*, ist bereits bekannt. Die sieben Stammtöne *C D E F G A H* bilden in ihrer Stufenfolge eine Tonleiter, deren ganze und halbe Ton-

stufen so folgen: $\begin{matrix} \text{Zwei Ganze} & \text{Drei Ganze} \\ C & D & E & F & G & A & H & C. \end{matrix}$ Hiernach kann von

jedem Tone aus eine gleiche Tonleiter ausgehen. Aus den durch diese Folge von halben und ganzen Tönen nothwendig werdenden Versetzungszeichen für jede Tonart, ausser der von *C*, entsteht die Vorzeichnung, mittelst welcher die Tonleiterfolge diese ist: *C d e f g a h*. — *G a h c d e fis*. — *D e fis g a h cis*. — *A h cis d e fis gis*. — *E fis gis a h cis dis*. — *H cis dis e fis gis ais*. — *Ces des es fes ges as b*. —

Fis gis ais h cis dis eis. — *Cis dis eis fis gis ais his*. — *Ges as b ces des es f*. — *Des es f ges as b c*. — *As b c des es f g*. — *Es f g as b c d*. — *B c d es f g a*. — *F g a b c d e*. — Die hier zusammengeklammerten Tonleitern enthalten die verschiedenen Namen für diejenigen Töne, welche gleiche Stufen bedeuten.

Zur Vermeidung von Irrungen in den Namen bieten die Stammtöne in ihrer Stufenfolge den Anhalt. So bilden sich die Namen z. B. der *Fisdur*-Tonleiter an der Stammtonreihe *F G A H C D E F*, indem jene Folge von ganzen und halben Tönen entsteht, so $\overset{\#}{F} \overset{\#}{G} \overset{\#}{A} \overset{\#}{H} \overset{\#}{C} \overset{\#}{D} \overset{\#}{E}$. — Wenn man hier statt *Fis Ges* annimmt, so beginnen die Namen mit *G* und folgen gemäss der Stammtonreihe, so: *G A H C D E F*. Hier ergeben sich für die bezüglichen Stufen die Namen so: $\overset{b}{G} \overset{b}{A} \overset{b}{H} \overset{b}{C} \overset{b}{D} \overset{b}{E} F$. Wenn man statt *Ges As B* die Namen fälschlich *Ges Gis B* setzte, so würde darin der Stammton *A* übersprungen und der Stammton *G* unrichtigerweise zweimal genannt sein. — Dieses Beispiel genügt wohl, um beim Benennen der Tonleitertöne auf rechtem Wege zu bleiben.

Die Intervalle.

Man nennt die Entfernung zweier Töne Intervall. Die Stufe 1 heisst Prime, 2 Sekunde, 3 Terz, 4 Quarte, 5 Quinte, 6 Sexte, 7 Septime, 8 Oktave, 9 None, 10 Dezime etc.

Die Tonleitertöne werden mit den Ziffern der Intervalle so

bezeichnet: $\overset{1}{C} \overset{2}{D} \overset{3}{E} \overset{4}{F} \overset{5}{G} \overset{6}{A} \overset{7}{H} \overset{8}{C}$. So ist von *C* aus der Ton *D* die Sekunde, *E* die Terz, *F* die Quarte etc.

Diese Intervalle sind auf jede der angegebenen Tonleitern anzuwenden.

Die Intervalle in der Tonleiter können durch Versetzungszeichen verändert werden und sind demgemäss anders zu benennen. Der Einfachheit wegen sind die vom ersten Ton aus gemessenen Intervalle der Durtonleiter alle als gross zu bezeichnen; jedes durch Versetzungszeichen erhöhte »grosse« Intervall wird übermässig, jedes erniedrigte klein oder vermindert genannt. Die unveränderte Prime, Oktave, Quarte und Quinte wird gewöhnlich »rein« genannt, ein hergebrachter, nicht passender Ausdruck: denn jedes Intervall soll rein sein.

Prime (reine) übermäss. 2 grosse 2 kleine 2 überm. 2 grosse 3
 kleine 3 verminderte 3 reine 4 (grosse) verminderte 4 überm. 4 reine 5 (grosse)
 verm. 5 überm. 5 grosse 6 kleine 6 überm. 6 grosse 7
 kleine 7 verm. 7 Oktav (reine) verm. 8 überm. 8

Spricht man einfach von der Prime, Quarte, Quinte, Oktave, so sind diese stets so gemeint, wie sie in der Durtonleiter liegen. Die Sekunde, Terz, Sexte, Septime pflegen näher bezeichnet zu werden; geschieht dies nicht, so sind sie im Sinne einer eben in Rede stehenden Tonart und deren Tonleiter zu verstehen.

Die Bedeutung der Intervalle bleibt dieselbe, auch wenn sie vom Ausgangstone aus um eine Oktave oder um deren mehrere höher gelegt werden:

Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Septime. Oktave. etc.

Die Umkehrung der Intervalle, d. h. die Beziehung von oben nach unten macht die Prime zur Oktave, die Sekunde zur

Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Sekunde etc.

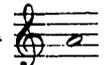
Oktave. Septime. Sexte. Quinte. Quarte. Terz. Sekunde.

Sämmtliche Intervalle sind von jedem Ton aus zu üben.

Ton.

Ton ist die Wirkung einer Summe regelmässiger Schwingungen elastischer Körper auf das Gehör. Das Wort Klang wird gleichfalls im Sinne von Ton genommen, aber es haftet ihm auch der Nebenbegriff besonderer materieller Eigenartigkeit an, wie z. B. metallenen, saiten- oder flötenhaft; auch ist Klang nicht immer ein bestimmter Ton, wie denn z. B. zusammengeschlagene Metallbecken u. dgl. nur Klang, nicht Ton haben. Man kann den Ton als einen »Klang von bestimmter Höhe oder Tiefe« bezeichnen. »Ton« ist spezifisch musikalisch.

Im Tone selbst ist bereits eine Art harmonischen Bildes enthalten, in welchem sich der Grundaccord zeigt, den der allgemeine menschliche Musiksinn als Basis seines Schaffens verwendete, längst bevor man jene Erscheinung kannte. Dieselbe ist am deutlichsten in einer grossen frei vibrierenden Saite zu erkennen, doch nur bei näherem Lauschen oder mit Anwendung von klangverstärkenden Werkzeugen der Akustik (Wissenschaft des Hörbaren); sonst vernimmt man nur den einen Ton der ganzen Saite. Die Spannung der Saite bedingt die Schnelligkeit und die Zahl ihrer Schwingungen in bestimmter Zeit, z. B. binnen einer Sekunde. Eine Saite, welche den jetzt überall als »Kammerton« (»Diapason«)

festgestellten Ton des eingestrichenen *A*  giebt, schwingt in der Sekunde über 400 mal hin und her; die tiefere Oktave bedingt halb, die höhere doppelt so viel Schwingungen u. s. f. Man hat nun die Schwingungsziffern auf die Maassverhältnisse der Saite zurückgeführt: die nämliche Saite, welche z. B. den Ton *a* angiebt, lässt, wenn man sie um ihre Hälfte verkürzt, dessen höhere, in ihrer doppelten Länge die tiefere Oktave hören.*)

*) Zur mathematischen Erforschung derartiger Tonverhältnisse gab es von frühen Zeiten her ein Instrument, bestehend aus einem hölzernen Resonanzkasten, über den seiner Länge nach eine einzelne Saite gespannt ist; es heisst daher *Monochord* (vom griech. *monos*, einzig, *chorde*, Saite). Die

Hiernach ist nun über die folgende Naturerscheinung zu berichten:

Eine Saite, welche in ihrer ganzen Länge schwingt und als den ihr eigenen Grundton z. B. das grosse C erklingen lässt:



, lässt ausser diesem Tone und in demselben noch eine

Reihe leiser Obertöne hören: zunächst die höhere Oktave c , dann deren Quinte g , ferner darüber \bar{c} , \bar{e} , \bar{g} , \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , \bar{f} , \bar{g} , \bar{a} , \bar{h} , \bar{c} —.

Zwischen dem ersten \bar{g} und \bar{c} schwebt noch etwas unbestimmter ein \bar{b} , zwischen \bar{f} und \bar{g} ein $\bar{f}is$, zwischen \bar{a} \bar{h} ein \bar{b} . Diese Töne werden also nicht etwa durch Greifen hervorgebracht, sondern sie schweben frei im Tone der ganzen vibrierenden Saite. Man nennt diese mitklingenden Obertöne auch Aliquoten oder Aliquottöne. Diese Töne, welche natürlich auf jeder anders gestimmten Saite die nämlichen Verhältnisse haben (z. B. von dem Grundton G : g d \bar{g} \bar{h} u. s. w.) rühren von den Theilungspunkten der Saite her, weshalb sie auch Partialtöne genannt werden. So ist z. B. jene nächsthöhere Oktave des tiefen Grund-C das klingende Resultat der schwingenden Hälfte der Saite; das heisst, sie giebt das höhere c an, wenn man die Saite auf dem Punkte ihrer Mitte niederdrückt und so nur deren eine Hälfte schwingt; lässt man nur ein Drittel schwingen (wobei zwei Drittel in Ruhe bleiben), so hört man die über der Oktave gelegene Quinte g ; ein klingendes Fünftheil aber, bei welchem vier Theile ruhen, giebt die höhere Terz e .

Es sind hierin die ersten und nächsten Schwingungs- und Theilungsverhältnisse zu erkennen: Hälfte, Drittel, Fünftel. Das Viertel giebt eine neue höhere Oktave und bleibt deshalb unberücksichtigt. Die Verhältnisse: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, Oktave, Quinte, Terz, sind also die nächsten Theilungspunkte. Das tonliche Resultat derselben, $C E G$ ist unser Durdreiklang.

Jene Erscheinung der Obertöne war zwar von Anfang in der Natur vorhanden, wurde aber erst um 1700 entdeckt und zuerst erklärt von Sauveur 1704; Rameau (1683—1764) baute zum ersten male, 1721, eine Theorie der Harmonie darauf. — So darf denn nicht angenommen werden, wir hätten unsere Harmonie der

Saite ruht auf einem beliebig hin und her zu schiebenden Stege, der dieselbe somit (gleich dem drückenden Finger des Geigers) für alle möglichen Intervalle stimmt, deren Maasse und Tonstufen akustisch festgestellt werden sollen.

physischen Natur entnommen: sie ist, gleich den Begriffen und der Sprache, ein Erzeugniss des Menschengestirnes.

In der Oktave einer schwingenden Hälfte sieht ein Ton (c) im andern (c) sich selbst: die Oktave ist daher der Begriff des schlechtweg Einheitlichen im Gleichen. In der Quinte (einem schwingenden Drittel) tritt die Ungleichheit als Gegensatz, danach in der Terz (dem schwingenden Fünftel) die neue reichere Einheit im Zusammenklange der Dreiklangsintervalle auf. In der Oktave war nur die Einheit des einen Tons; im Zusammenklange mit Quinte und Terz besteht die erste »Harmonie«.

In der Folge von schlichter Einheit, Zweiheit, neuer Einheit ist überhaupt der Begriff allen Werdens und Fortentwickelns enthalten, wie sich dies nicht nur in der Harmonie zeigt, sondern fernerhin auch in der Metrik zeigen wird.

Für die unbestimmbar grosse Reihe von Tönen, von den mittleren der Menschenstimme, bis zu den denk- und brauchbar allerhöchsten und allertiefsten würde man weder mit der Notenschrift noch mit der Stufenmasse eines Instruments ausreichen; man hat darum ein Tonmass für jene mittleren als Norm feststellen müssen, als es (vor der Entwicklung aller sonstigen Instrumente) galt, eine vielstimmige Orgel mit ihrer nur beschränkten Klaviatur und ihrer Menge verschiedener Pfeifen herzustellen. Eine Pfeife von acht Fuss nebst ihrer Tonreihe entsprach der Menschenstimme und den Noten, welche für deren Tonstufen galten; man hatte so den Achtfussston. Wenn diese nämlichen Noten auf derselben Klaviatur mit doppelt so langen, also sechzehnfüssigen Pfeifen angegeben wurden, klangen sie eine Oktave tiefer; mit nur vierfüssigen Pfeifen auf gleicher Klaviatur eine Oktave höher, als die Noten besagten u. s. f., daher das Wort »Fussston«.

Dynamik.

Die Notenschrift deutet die Töne und deren Zeitgeltung an; die Gradirung der Tonstärke, die Dynamik wird theils durch Worte, meist in ital. Sprache und häufig in abgekürzter Form, theils durch Zeichen angegeben.

Der mittlere Stärkegrad, welcher weder stark noch schwach ist, wird abgekürzt mit *mf* bezeichnet, d. h. *mezzoforte*: *mezzo* heisst halb, *forte* stark, also halb stark.

Der nächst höhere Kraftgrad ist *forte*, abgekürzt *f*, entschieden stark. *Più forte*, *più f*, d. h. mehr stark, steht zwischen

forte und *fortissimo*, abgekürzt *ff*, sehr stark, wovon nach *più ff*, mehr stark, die äusserste Steigerung ein dreifaches *fff*, eine Art *Doppelfortissimo* bezeichnet.

Von dem Mittelgrade des *mf*, *mezzoforte*, in der dynamischen Schwächung folgt *mezzopiano*, abgekürzt *mp*; *piano* heisst leise, *mp* also halb leise, oder etwas leiser als *mf*.

Der nächstschwächere Grad ist *piano*, *p*, d. h. entschieden leise, leiser als *mp*. *Più piano* (*più p*) mehr leise ist der Übergangsgrad vom *piano* zum *pianissimo*, abgekürzt *pp*, sehr leise, wonach dann ein *ppp*, als *Doppelpianissimo*, den äusserst leisesten Grad andeutet.

Das Hervorheben einzelner Töne wird durch *marcato*, meist aber durch die Zeichen $> < \wedge \vee$ angedeutet; sie bedeuten eine mässige Accentuirung. Eine stärkere Betonung bedeuten Worte wie *Sforzando*, *sf*, *sfz*, und *forzato*, *fz*, *Rinforzando*, *rfz*.

Das Anschwellen der Tonstärke vom Leisen nach und nach zum Starken wird mit dem Worte *crescendo* (sprich *crestschendo*), abgekürzt *cresc.*, wie auch mit dem Zeichen ===== angedeutet.

Im Gegensatz dazu bezeichnet man das Abnehmen vom Starken nach und nach zum Leisen mit *decrescendo* (*decresec.*) *diminuendo* (*dim.*), wie auch mit dem Zeichen ===== .

Worte wie *morendo*, *smorzando* deuten ein Ersterben, Erlöschen der Tonstärke an.

Da auch die Vortragskunst nach Temperament und Empfindung wesentlich auf der Dynamik, verbunden mit der Behandlung des Zeitelements in der metrischen Form, beruht, so seien hierher auch die dahin gehörenden Ausdrücke gestellt.

Brillante, glänzend.

Con brio, frisch, lebhaft, aufgeregt.

Cantabile, gesangvoll, warm.

Con espressione, mit Ausdruck; *espressivo*, ausdrucksvoll.

Con delicatezza, mit Geschmack.

Dolce, (doltsche) lieblich, süss, zart.

Dolente, schmerzvoll.

Energico, mit nachdrücklicher Kraft.

Feroce, (ferotsche) wild.

Funebre, trauervoll.

Fuocoso, feurig; *con fuoco*, mit Feuer.

Furioso, wuthvoll.

Giocoso, heiter.

Grazioso, anmuthig.

Lusingando, lieblich, säuselnd.

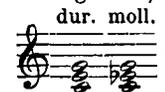
Scherzando, (*skerzando*) scherzhaft.

Harmonielehre.

Dur- und Moll-Dreiklang.

Der erste Ton einer Tonleiter, die Prime, deren Terz und Quinte bilden deren Dreiklang. Hier folgen die Dreiklänge der früher angegebenen Tonleitern (deren Grund- und Quinttöne mit grossen, deren Terztöne mit kleinen Buchstaben bezeichnet sind): *C e G*, | *G h D*, | *D fis A*, | *A cis E*, | *E gis H*, | *H dis Fis*, | *Fis ars Cis*, | *Cis ers Gis*, | *A s c Es*, | *Es g B*, | *B d F*, | *F a C*, | *C — —*.

Wird bei jedem dieser Dreiklänge die Terz um einen halben Ton erniedrigt, so entsteht aus der grossen die kleine Terz. Mit der grossen ist der Dreiklang *dur*, mit der kleinen *moll*:



Der Dreiklang befindet sich in der 1. Lage, wenn er die Prime *C*, welche der Dreiklangs-Grundton ist, als untersten Ton hat; in der 2. Lage, wenn die frühere Terz, $\begin{matrix} \text{es} \\ e \end{matrix}$, unten liegt; in der 3. Lage, wenn die frühere Quinte, *G*,

unterster Ton ist: . Der Ton

C bleibt hier überall Grundton, auch wenn er nicht unterster Basston ist; er giebt dem Accorde den Namen. Man kann beliebig die Oktaven dazu, also einen vollen viertönigen Griff geben, worin man den doppelt vorhandenen Tonnamen eine »Verdop-

pelung« nennt, z. B. . Die untersten

Töne kann man auch überall um eine Oktave tiefer stellen. Diese Accorde sind (auch in Moll) von jeder Tonleiter auszuführen.

Die einzelnen Accordtöne können auch weiter von einander ab liegen, so dass zwischen je zweien noch ein Ton des nämlichen

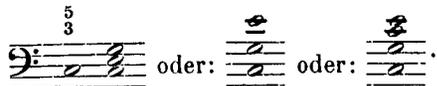
Accordes Raum haben würde, wodurch statt der früheren engen die weite oder zerstreute Lage entsteht.



Immer bleiben hier dieselben Töne *C e G*, und folglich ist es immer dieselbe Harmonie, nur in anderer accordischer Form.

Generalbass.

Man kann die über den Basston gehörenden Intervalle nach deren Ziffern ausdrücken; es entsteht so ein bezifferter Bass, den man Generalbass nennt.*) Die Ziffern sind die bekannten der Intervalle. Ob die Ziffern unter oder über den einzelnen Basston gestellt werden, ist gleich: die damit angedeuteten Töne sind aber stets über denselben zu geben. Man schreibt die höheren Ziffern über die niederen. Z. B. ein Basston *C* mit der Ziffer 3 bedeutet, es soll über und mit diesem *C* zusammen die tonartgemässe Terz angegeben werden, also *e*, und zwar ein beliebiges höheres *e*, wobei Verdoppelungen freigestellt sind. Steht zum *C* eine 5, so betrifft das in gleicher Weise die Quinte *G*:



Man kann hier statt Dreiklang auch, den Intervallen gemäss, Terz-Quintaccord sagen. Will man die zweite Lage des Dreiklangs von *C*, also *e G C*, in Generalbassbezifferung andeuten, so steht

über dem unteren *e* das *G* als Terz, *C* als Sexte:

*) In früheren Zeiten, bis weit über Bach hinaus, war das Generalbassspiel eine hoch ausgebildete Kunst; diese entstand dadurch, dass die Komponisten Manches, das nur von harmonisch begleitender Natur war, nicht in Noten, sondern nur skizzierend, in Ziffern über einen Bass schrieben, von dessen Tönen aus dieselben gezählt wurden, und dann nach freiem Belieben darüber (ob nahe oder höher hinauf, in enger oder weiter Lage) gespielt wurden. So gab es ganze ausgedehnte Partien für die ausfüllende Orgel oder das begleitende Klavier, welche bloss aus einer »Generalbassstimme« zu Melodien bestanden, nach deren Bezifferung der Spieler die Harmonien aus eigenem Sinne auszuführen hatte. Da aber die Intention des Komponisten häufig auf ein kunstvolleres Stimmgefüge gerichtet war, das eigentlich nur er selbst wirklich genau zu kennen vermochte, war dabei nicht nur bedeutende Geschicklichkeit, sondern auch höhere Kompositionsbildung und zuweilen selbst divinatorische Deutungsgabe erforderlich.

Dies ist also ein Terzsextaccord. Bei der Bezifferung der dritten Lage des *C* Durdreiklangs, mit der früheren Quinte *G* im Bass, ist über dieses *G* das obere *C* als Quarte, *e* als Sexte zu stel-

len und mit 4 und 6 zu bezeichnen:

; es entsteht so ein Quartsextaccord.

Versetzungszeichen, welche vor den Noten stehen würden, werden vor die betreffenden Ziffern gesetzt;



Ein blosses Versetzungszeichen ohne Ziffer betrifft immer die Terz

Erhöhung des Intervalles an:

Ein Dreiklang bedarf aber auch gar keine Bezifferung, oder auch nur eine 3 oder 5, das Übrige versteht sich von selbst.

Ein Verbindungsstrich zwischen zwei Ziffern deutet eine Folge derselben an:

Dreiklangs-Formen in der Technik.

Die Dreiklänge kommen nicht nur als zusammenklingende Accorde, sondern auch in einzelne Töne zerlegt vor, z. B.



Hieraus sind allerlei Passagen zu gewinnen:



etc. u. zurück.

etc.

etc.

Auch sind die einzelnen Accordtöne mit Nebenstufen abzuwechseln:

Besonders die harmonischen Begleitungen bringen darin die verschiedensten Formen.

Die Dur-Tonart und -Tonleiter.

Die sieben Töne der Tonleiter beruhen auf drei zusammenhängenden Dreiklängen. Ein Grundton, C, schafft sich seinen Dur-Dreiklang: C e G; von seiner Quinte G aus erwächst ein neuer Dur-Dreiklang: G h D; jener Grundton C hängt als Quinte mit dem darunter auf F liegenden Dur-Dreiklange F a C zusammen. So bildet sich ein Dreiklang aus Dreiklängen:

$\underbrace{F \text{ dur}}_{F a C} - \underbrace{C \text{ dur}}_{C e G} - \underbrace{G \text{ dur}}_{G h D}$. Diese drei Dreiklänge bilden den

harmonischen Verein, welchen man Tonart nennt; dieselbe giebt sich in den wohlbekannten Accordfolgen zu erkennen:

Cdur Fdur Gdur Cdur

C F C G C

Der Cdur-Accord giebt hier der Tonart den Namen, er ist der Haupt-Tonartaccord; man nennt ihn als Mittelpunkt der Tonart

Tonica; die beiden andern Accorde heissen Dominanten, speciell Ober- und Unterdominante. Sagt man einfach Dominante, pflegt die Oberdominante gemeint zu sein.

Aus der stufenweisen Aneinanderreihung der Töne dieser drei Dur-Dreiklänge entsteht die Dur-Tonleiter: $\overset{1}{C} \overset{2}{D} \overset{3}{e} \overset{4}{F} \overset{5}{G} \overset{6}{a} \overset{7}{h} \overset{8}{C}$. Die siebente, in die Oktave leitende Stufe, h, nennt man den Leitton, die Tonica-Terz, e, Medianten.

Die Durtonleitern in Noten.

C dur. G dur. D dur.

A dur. E dur. H dur.

Ces dur. Fis dur.

Ges dur. Cisdur.

Des dur. Asdur.

Es dur. B dur. F dur.

Ausser auf den drei Hauptgrundtönen der Tonart liegt auch auf jedem andern ihrer Töne wieder ein Dreiklang; auf der Tonica-Terz e: $\underbrace{e G h}_{C e G}$; auf der Oberdominant-Terz h: $\underbrace{h D F}_{G h D}$;

auf der Unterdominant-Terz a: $\underbrace{a C e}_{F a C}$; auf der Oberdominant-

Quinte D: $\underbrace{D F a}_{h D F}$. In Noten:

Dieses sind die Nebendreiklänge der Dur-Tonart.

Sämmtliche Accorde der Dur-Tonart liegen so auf den Tonleiterstufen:



Die Stufen 1, 4, 5 sind Durdreiklänge (mit grosser Terz), und zwar eben jene drei Hauptdreiklänge, Tonica, Ober- und Unterdominante; die Stufen 2, 3, 6 sind Molldreiklänge (mit kleiner Terz); der Dreiklang auf Stufe 7 aber hat den Namen verminderter Dreiklang, weil derselbe keine gewöhnliche reine Quinte hat (wie sie von *H* aus *Fis* sein würde), sondern eine kleine oder verminderte Quinte, *F*. — Jeder der Dreiklänge ist in den bekannten drei engen und weiten Lagen zu denken.

Dur und Moll.

Das Verhältniss von dur und moll beruht auf einem gegensätzlichen Zusammenhange. Der Durdreiklang ist das Ursprüngliche, Erste, der Molldreiklang das daraus Gefolgerte, Zweite. Im Durdreiklange tritt zur Prime und Quinte die grosse, im Molldreiklange die kleine Terz. Beides ist das Nämliche, wenn man es von einem und demselben Tone nach auf- und abwärts betrachtet; z. B. von *C* aus ist aufwärts *e*, abwärts *as* grosse Terz, aufwärts *G*, abwärts *F* die Quinte. So steht einerseits das aufstrebende Dur in *C e G*, andererseits das abfallende Moll in

F as C gegeneinander, anschaulich in dieser Form: $\left. \begin{array}{c} \uparrow G \\ e \\ C \\ as \\ \downarrow F \end{array} \right\} \text{Hier}$

zeigt sich der Grundton *C* in der Mitte, nach der Höhe und nach der Tiefe hin wirksam. Es ist natürlich, dass sich mit dem Aufstreben des Dur zur Höhe und den Abfallen des Moll zur Tiefe die Begriffe von Kraft und Last, Freiheit und Druck, Freude und Trauer verbinden. Damit stimmt der gegensätzliche Klangcharakter von

Dur und Moll, auch auf gleichem Grundtone:



Die Moll-Tonart und Tonleiter.

In der *A* moll-Tonart ist *A c E* Moll-Tonica; deren Quinte *E* Grundton des Oberdominant-Dur-Dreiklanges *E gis H*: $\begin{array}{|c|c|} \hline \text{moll} & \text{dur} \\ \hline \end{array}$

Der Grundton der Moll-Tonica, *A*, ist Quinte eines unter ihm

liegenden Molldreiklanges: $\begin{array}{|c|} \hline \text{moll} \\ \hline \end{array} D f A c E$. So stellt sich die Tonica $\begin{array}{|c|} \hline \text{moll} \\ \hline \end{array}$

in der Mitte ihrer beiden Dominanten als dieses Molltonartbild dar:

$\begin{array}{c} \text{Tonica.} \\ D f A c E gis H. \end{array}$ — Die drei Hauptaccorde der Durtonart
Unterdom. — Oberdom.

bestehen aus lauter Durdreiklängen; die drei Dreiklänge der Molltonart theilen sich dagegen in Moll- und Dur-Harmonie: die Durtonart ist also in sich Eins, die Molltonart innerlich entzweit. Dies ist ein Grund dazu, dass man das Schmerzliche, Zer-rissene musikalisch vorwiegend in Moll ausdrücken hört. Die Folge der Moll-Tonartaccorde hat einen dem entsprechenden Charakter:

$\begin{array}{c} \text{A moll. D moll. A moll. E dur. A moll.} \end{array}$, während hier *fis* und *cis*
(statt *f* und *c*) heiter, hell klingen würde.

Die stufenweise Folge der Molltonart-Accordtöne: $D f A c E gis H$ ergibt die Moll-Tonleitertöne: $A H c D E f gis A$.
 $\begin{array}{cccccccc} & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \end{array}$
Der wesentliche Unterschied gegen die Durtonleiter besteht hier nicht allein in der kleinen Terz *A—c*, sondern auch besonders in der Stufenfolge *f—gis*: eine übermässige Sekunde. Singt man die Moll-Tonleiter, wird man von *f* zu *gis* und zurück, das Un-sangliche des Intervalls empfinden, was auf den Zwiespalt und die innere Unverbundenheit der Moll-Unterdominante mit der Dur-Oberdominante hinweist.

Jene Schwierigkeit, welche die übermässige Sekunde der Stufen $\left\{ \begin{array}{c} 6 \\ f \end{array} \right\}$ und $\left\{ \begin{array}{c} 7 \\ gis \end{array} \right\}$ in der Molltonleiter bietet, hat den musikalischen Natursinn dazu geführt, das ungewöhnliche Intervall zu einem sangbaren umzuwandeln: im Singen von der fünften Stufe zur siebenten (von *E* nach *gis*) zu gelangen, erhöht sich die zwischenliegende sechste (*f*) so, dass man die *A* moll-Tonleiterstufen aufwärts $A H c D E \# f gis A$ singt. — Die Erhöhung der sechsten Stufe (*f*) würde beim Abwärtsgehen keinen Zweck haben, da sie nur wegen des Überganges von der fünften zur sechsten entstand; darum bleibt abwärts die 6. Stufe das eingeborene *f*, und es erniedrigt sich im Singen nun die siebente, indem *gis* zu *g* wird, um auf leicht sangbare Art von *A* nach *f* hinab zu führen. Hieraus ist dann die allgemeine Regel entstanden: »in der Molltonleiter wird die Sexte und Septime aufwärts erhöht, abwärts erniedrigt.« Da nun durch die Erniedrigung der siebenten Stufe abwärts beide Stufen, die 7. und die 6. tief sind, fasst man dies in gewöhnlicher Praxis so auf, als seien sie so der Tonart eigen, und z. B. *A* moll habe, wie *C* dur, kein Versetzungszeichen, weil die darin vorkommenden wieder verschwinden und so nicht

wesentlich, sondern nur zufällig zu sein scheinen, obgleich doch die 7. hohe Stufe (in *A* moll *gis*) der Molltonart ursprünglich eingeboren ist. (Hierin stimmt aber die gewöhnliche Praxis im Vorzeichen und die landläufige Theorie mit dem wirklichen Sachverhalt nicht überein.)

Die Molltonleitern müssen also in zweierlei Art kennen gelernt werden: harmonisch: auf und abwärts mit der kleinen sechsten und grossen siebenten Stufe, wie auch melodisch: aufwärts mit der grossen, abwärts mit der kleinen sechsten und siebenten Stufe.

Die Molltonleitern in Noten.

Harmonisch: mit kleiner Sexte und grosser Septime, auf- und abwärts gleiche Töne.

A series of 15 musical staves, each representing a different minor key. Each staff shows a scale starting on the tonic note, moving up and then down. The notes are connected by stems, and the intervals between them are consistent across all keys. The keys are labeled as follows: *A* moll., *E* moll., *H* moll., *Fis* moll., *Cis* moll., *Gis* moll., *As* moll., *Dis* moll., *Es* moll., *B* moll., *F* moll., *C* moll., *G* moll., and *D* moll.

Melodisch: aufwärts mit grosser, abwärts mit kleiner Sexte und Septime.

Two musical staves showing the melodic minor scales for *A* moll. and *E* moll. The *A* moll. scale is shown with a sharp sign above the 6th degree, and the *E* moll. scale is shown with a sharp sign above the 6th degree. The scales are written in a way that highlights the intervallic structure between the 6th and 7th degrees.

A series of 15 musical staves, each representing a different minor key. Each staff shows a scale starting on the tonic note, moving up and then down. The notes are connected by stems, and the intervals between them are consistent across all keys. The keys are labeled as follows: *H* moll., *Fis* moll., *Cis* moll., *Gis* moll., *As* moll., *Dis* moll., *Es* moll., *B* moll., *F* moll., *C* moll., *G* moll., and *D* moll.

Man darf sich das Erhöhen und Erniedrigen der 6. und 7. Stufe nicht so äusserlich denken, als ob dies willkürlich nur durch hinzuge-

schriebene Versetzungszeichen oder durch Musiker theoretisch geschehe. Es ist die eigene Natur der Tonleiter im naiv singenden, wie im musikalisch schaffenden Menschen, welche ihn nöthigt, den andern Ton zu setzen, den sie in der Melodie braucht. Es ist aber z. B. in der Amoll-Tonleiter ein *Fis* der Wirklichkeit nach kein »erhöhtes« *F*, ebenso wenig, wie das abwärts genommene *G* ein »verniedrigtes« *Gis* ist: beide Töne sind den nächst anliegenden Dominant-Tonarten, worin sie heimisch sind, entnommen, *Fis* stammt aus *Emoll*, *G* aus *Dmoll*.

Ausser auf den drei Hauptgrundtönen der Molltonart liegt auch auf jedem andern ihrer Töne ein tonartgemässer Dreiklang aus Terz und Quinte. Auf der Tonicaterz *c*: $\left. \begin{matrix} c & E & gis \\ A & c & E \end{matrix} \right\}$

Oberdominantterz *gis*: $\left. \begin{matrix} gis & H & D \\ E & gis & H \end{matrix} \right\}$

auf der Oberdominantquinte *H*: $\left. \begin{matrix} H & D & F \\ D & f & A \end{matrix} \right\}$ In Noten: $\left. \begin{matrix} H & D & F \\ E & gis & H \end{matrix} \right\}$



Dies sind die Nebendreiklänge der Molltonart.

Sämmtliche Dreiklänge der Molltonart liegen so auf den Tonleiterstufen:



Auf Stufe 1 und 4 stehen Molldreiklänge; auf Stufe 5 und 6 Durdreiklänge; Stufe 2 und 7 haben »verminderte« Dreiklänge; auf Stufe 3 aber, also auf *C*, ist ein Dreiklang mit der grossen Terz *e* und einer erhöhten Quinte, *gis*, übermässige Quinte genannt. Dieser »übermässige Dreiklang« enthält die beiden stärksten Kontraste der Molltonart, nämlich die kleine Terz *c* von der Tonica *A*, und die grosse Terz *gis* von der Oberdominante *E*; daher die Spannung im Klange des übermässigen Dreiklanges, welche besonders den Leitton *gis* zur auflösenden Fortschreitung nach *A* hinauf drängt:

Alle diese Accorde sind gleichfalls in den bekannten dreien engen und weiten Lagen zu denken.

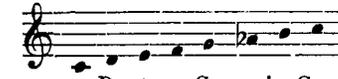
Moll-Durtonart.

Die Dur-Tonart kann auch eine Moll-Unterdominante, *C*dur die Unterdominante *F as C*, haben, während die Dur-Oberdomi-

nante bleibt: *F as C e G h D*. Es entstehen daraus Accordfolgen wie diese:



Danach ist die Molldurtonleiter diese:



Das Charakteristische darin ist die grosse Durterz *C—e* in Gemeinschaft mit der kleinen Unterdominantterz *F—as*; während in der Durtonart *C—e* und *F—a*, in der Molltonart *C—es* und *F—as* bestehen.

Kirchentonarten.

Die Dur- und Molltonleiter entstammt den alten Kirchentonleitern oder »Kirchentönen« der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung; die letzteren entstanden aus den griechischen Tonarten, deren drei hauptsächlichsten die dorische: *D E F G A H C*; die phrygische: *E F G A H C D*, und die lydische: *F G A H C D E*, waren; zu diesen kamen später noch drei: die mixolydische: *G A H C D E F*, die jonische: *C D E F G A H*, die äolische: *A H C D E F G*. Sie hiessen die authentischen, denen die plagalen entnommen wurden, welche von der Unterquarte der authentischen aus- und in deren Tönen weiter gingen: die hypodorische, hypophrygische, hypolydische, hypomixolydische, hypojonische, hypoäolische. Jene authentischen Tonreihen stellte Ambrosius (333—397) für den Kirchengesang fest, der damals noch einstimmig, ohne Harmonie war; die plagalischen führte Gregor der Grosse (591—604) ein. Die Kirchentonarten waren wohl ein Jahrtausend lang in Gebrauch; mit der Entstehung und Ausbildung der Harmonie, deren Theorie einen Hauptaccord nebst dessen Dominanten, als in der Musik bestimmend, aufstellte und damit unsere »Tonarten« zur Erkenntniss gelangen liess, trat eine Zeit des Streites über die Gültigkeit des alten und des neuen Systems ein, welcher sich bis in die Epoche Seb. Bach's hineinzog. Die Versöhnung liegt in der Thatsache, dass jene alten Kirchenskalen in unsern Dur- und Mollskalen enthalten sind und beliebig zur Anwendung gelangen können. Doch ist dabei zu erwägen, dass die alten Tonleitern auch nur den alten Meistern so natürlich waren, wie uns die neuen Dur- und Molltonarten, und dass wir uns in jene mehr hinein reflektieren als sie aus freiem Gefühl be-

nützen. Geschieht aber dies, pflegt dennoch unsere Harmonie dabei derart mitzuspielen, dass die Tonalität der alten Skala selten oder nie in ihrer Reinheit zur Wirkung gelangen kann; dies ist sogar auch in alten Chorälen nachzuweisen, deren Melodien nur einstimmig und auch ohne festes Metrum gedacht wurden, wie z. B. der Choral: »Vater unser im Himmelreich.« Der für uns empfindlichste Punkt ist der häufige Mangel eines Leittons in den Schlüssen der alten Skalen mit ihren Harmonien ohne Versetzungszeichen. In dem erwähnten Choral:



in welchem ursprünglich überhaupt keine Harmonie gedacht war, konnte man damals bei dem vorletzten einzelnen Melodietone *H* nicht, wie wir jetzt, ein *Gis* vermischen; dieses *Gis* aber ist uns neueren Menschen, die eine Tonleiter nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch hören, nöthig. Wir fügen es darum der, erst von uns hinzugethanen, Harmonie ein, vernichten jedoch damit die alte äolische oder hypodorische Tonleiter, die, von *A* ausgehend, kein *gis* enthält. Ist es nun misslich für uns, ganze Stücke*) in den alten Tonweisen zu schaffen, so ist doch mit gewissen Accordfolgen nach Art derjenigen, welche in alten Kirchenstücken vorkommen, eigenthümlich zu wirken, z. B.:



Es ist indessen kein Grund vorhanden, diese Harmoniefolgen als nicht in unserer Dur- und Molltonart liegend erkennen zu wollen.

Chromatische Tonleiter.

Eine Stufenfolge aus lauter halben Tönen, z. B. *c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h* etc. kann harmonisch nur in der Weise begründet werden, dass man ein beständiges Ineinanderwirken verschiedener Tonarten denkt. Folgt z. B. innerhalb der

*) Beethoven hat in seinem Streichquartett Op. 132 einen Satz »in modo lydico« überschrieben, in *F*, doch ohne Vorzeichnung des *D*. Bei genauer Untersuchung wird man finden, dass *H* nirgends in der *F*-Tonart, sondern innerhalb *C* dur erscheint, die Tonart also nicht lydisch ist.

C dur-Tonart auf *C* ein *cis* und *D*, so kann dieses *cis* nur das im System der Tonarten zunächst vorhandene *cis* sein, also der Leitton zu *D* moll, wo dann also *cis* die Terz des *A* dur-Dreiklanges, der

Oberdominante von *D* moll, sein würde: 

Folgt hingegen auf *C* ein *des*, so findet sich das nächstbezügliche *des* in der *F* moll-Tonart, deren Unterdominante *B* des *F* ist; ein auf den Ton *des* folgendes *D* würde dann zunächst als die Quinte in *G* h *D*, der Oberdominante in *C* moll zu nehmen sein:



Hiernach bestimmen und regeln sich auch die Namen in solcher Art von Tonfolge; dieselben können zuweilen verschieden sein, wie denn z. B. in halben Tönen von *C* dur ausgehend der neunte halbe Ton, wenn ein *A* folgt, *gis* (Terz von *E* dur innerhalb *A* moll) wie auch *as* (Terz des *F* moll-Dreiklanges) heißen kann, je nachdem die weitere Folge ist. Die elfte halbe Stufe von *C* aus wäre demnach am ehesten *B* (in *B* d *F*) und erst in weiterer Bezugnahme *a*is (in *F*is *a*is *C*is innerhalb *H* moll) zu nennen. Im Allgemeinen ist hier also jede erhöhte Stufe als eine Art von Leitton aufzufassen. Folgt z. B. auf *des* die nächst höhere Stufe *D*, so kann diese als Quinte *D* in *G* h *D*, oder auch als Terz *d* in *B* d *F* sich charakterisiren: immer leitet und drängt die Stufe, nach aufwärts gehend, zu *es* hin, dort in *G* h *D* zu *G* C *es*, hier in *B* d *F* zu *B* *Es* *g* hin. — Ist eine Stufe erniedrigt worden, so ist sie z. B. als Mollterz, oder auch als Septime, oder als vermindertes Intervall nach abwärts leitend charakterisirt: z. B. ein auf *e* folgendes *es* als in *C* *es* *G*, oder in *F* a *C* *Es* heimisch zu betrachten. Hier folge eine chromatische Tonleiter mit harmonisch begründeter Benamung, die, wie angedeutet, auch noch anders möglich wäre:



Dass diese Tonfolge aus allerlei verschiedenen Tonarten besteht, giebt ihr die Bezeichnung »chromatisch« (»gefärbt«); die chromatische Tonleiter ist demnach an sich keine »Tonart«. Dagegen wird die Tonleiter einer Tonart mit »diatonisch« bezeichnet (durch die Töne gehend), was nur im Unterschiede zu der chro-

matischen Tonfolge wörtlich, also nur äusserlich zu deuten ist, z. B. so, als ob die Tonart-Tonleiter durch die vielen Töne des Systems hindurch, um die chromatischen Töne hinweg ginge — eine Anschauung und Beziehung, die aus der jetzt unzulänglichen Theorie älterer Epochen her stammt und in die unsere nicht mehr passt, während sich doch das Wort »diatonisch« eingebürgert hat.

Tonleitermässige Formen in der Technik.

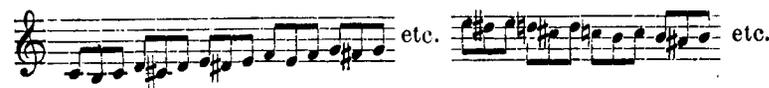
Die stufenweise Tonfolge ist in unendlich vielfältiger Form möglich, z. B.:



Mit Überschlagen einer Tonstufe;



Mit ausserhalb der Tonart herbeigeholten Nebenstufen:



Ausser solchen Figurationen entstehen aus den Tonleitern Läufe, wie z. B.:



Man verbindet auch mit dem Melodischen der Tonleiter das harmonische Element, indem man z. B. auf den Tonleiterstufen harmonische Tonfolgen baut:



Ebenso wie man auf dem Grunde accordischer Tonfolgen und zwischen denselben stufenweise Tonfolgen in Figurationen giebt:



Die Phantasie gebietet darin über ein weites Reich von Formen, welche hier nur in den untersten Grundtypen anzudeuten waren, sonst aber unerschöpflich sind.

Dur- und Moll-Verwandtschaft.

Im Durdreiklange ist der Grundton mit der grossen Terz das Haupt-Intervall, das den Accord als »Dur« charakterisirt. Die Terz *e* von *C* ist aber zugleich auch der Punkt, von welchem aus der

C e G.

A moll-Dreiklang, nach der Tiefe zu, bestimmt wird: *A c E.*

Solche zwei Accorde, welche, wie *C* dur und *A* moll, gegenseitig dieses wichtige Intervall des Grundtons und der Terz in sich schliessen, stehen darum in nächstem Verwandtschaftsverhältnisse zu einander.

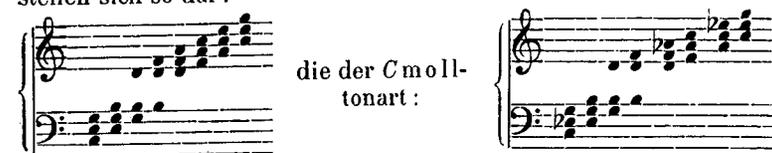
Wie jeder Durdreiklang einen nächstverwandten Molldreiklang, so hat auch jede Durtonart eine verwandte Molltonart auf der kleinen untern Terz; oder, was dasselbe ist: auf der sechsten Stufe jeder Durtonleiter liegt deren verwandte Molltonart, sowie auf der dritten Molltonleiterstufe deren verwandte Durtonart liegt. Man knüpft daran die äusserliche Regel: dass die Durtonart und ihre verwandte Molltonart gleiche Vorzeichnung mit einander gemein haben.

Es giebt folgende Dur- und Moll-Verwandtschaften:

{ <i>C</i> dur	{ <i>G</i> dur	{ <i>D</i> dur	{ <i>A</i> dur	{ <i>E</i> dur	{ <i>H</i> = <i>Ces</i> dur
{ <i>A</i> moll,	{ <i>E</i> moll,	{ <i>H</i> moll,	{ <i>Fis</i> moll,	{ <i>Cis</i> moll,	{ <i>Gis</i> = <i>As</i> moll,
{ <i>Fis</i> = <i>Ges</i> dur	{ <i>Cis</i> = <i>Des</i> dur	{ <i>As</i> dur	{ <i>Es</i> dur	{ <i>B</i> dur	{ <i>F</i> dur
{ <i>Dis</i> = <i>Es</i> moll,	{ <i>Ais</i> = <i>B</i> moll,	{ <i>F</i> moll,	{ <i>C</i> moll,	{ <i>G</i> moll,	{ <i>D</i> moll.

Weitere Dreiklangs-Verwandtschaft.

Die sämtlichen terzverwandten Dreiklänge der *C* durtonart stellen sich so dar:

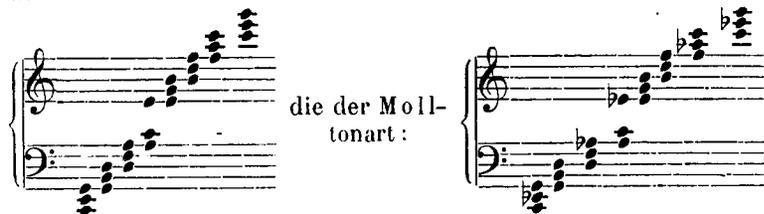


die der *C* moll-
tonart:

Ausser der Terzverwandtschaft besteht auch eine Quintverwandtschaft unter solchen Dreiklängen einer Tonart, welche nur einen Ton miteinander gemein haben, so, dass die Quinte des untern der Grundton des obern und umgekehrt der Grundton des obern die

G h D.

Quinte des untern ist: *C e G.* Die quintverwandten Dreiklänge der Durtonart sind diese:



Wo zwei Dreiklänge keinen Ton miteinander gemein haben, sind sie demnach nicht direkt verwandt; ihre gegenseitige Beziehung wird aber durch andere Dreiklänge vermittelt, welche ihrerseits mit den beiden nicht-verwandten gleiche Töne gemein haben; z. B. in der Tonart *Cdur* sind die beiden Dominanten *G h D* und *F a C* nicht direkt verwandt, weil sie keinen gemeinsamen Ton haben; aber die dazwischen liegende Tonica *C e G* ist mit jeder der Dominanten quintverwandt. Liegen zwei Dreiklänge einander noch weiter entfernt, so haben sie durch mehrere zwischenliegende unter einander verwandte Dreiklänge ihre Beziehung, z. B. *C e G* und *H dis Fis*; obschon auf den Instrumenten nahe, sind doch harmonisch weit von einander entlegen und stehen durch vier zwischenliegende Dreiklänge mit einander in Beziehung:

C E G H D Fis A Cis E Gis H Dis Fis.

Diese Dreiklangsbeziehungen gelten auch für die Tonartverwandtschaften.

Die Accordfolge

wird durch ihre nahe und ferne Verwandtschaft oder Nichtverwandtschaft in ihrem Zusammenhange vermittelt. Folgt auf *Cdur*

ein *A* oder *Emoll*-Accord , so ist die Ver-

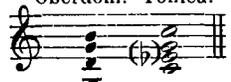
bindung eine nächste und der Unterschied am wenigsten fühlbar, denn es bleiben von einem zum andern Accorde zwei Töne. Folgt auf *Cdur* ein *Gdur*-Accord, so ist nur *G* beiden Accorden gemeinsam, und es macht sich entschiedener die Empfindung einer andern

Harmonie bemerkbar. Folgt auf *Cdur* ein nichtverwandter Accord, so wirkt er mehr oder minder fremd, je nachdem er mehr oder weniger ferne abliegt.

Schlüsse.

Ein Schluss macht sich harmonisch als halber (gleichsam Semikolon) oder als vollkommener, ganzer (gleich Punkt) bemerkbar: als Schluss einer Episode, auf welche Weiteres folgt, oder als End-Schluss. Der letztere muss immer ein vollkommener Schluss in der Tonica sein; derselbe vollzieht sich durch die Oberdominante, die in die Tonica führt, z. B.

Oberdom. Tonica.

in *Cdur* oder moll, so: . Es können zwar nach

dem End-Schlusse noch allerlei Harmonieen bis zum Ende nachfolgen, doch gilt das nur als ein Ausklingen nach dem bereits vollzogenen Schluss.

Ein Schluss mit der Unterdominante in die Tonica ist ein Unterdom. Tonica.

sogenannter Plagalschluss:



Ein Schluss auf der Oberdominante, also z. B. auf *G* in *Cdur* oder moll, ist ein Halbschluss:

Oberdom. Tonica. Oberdom.



Erscheint anstatt eines erwarteten Schlussaccordes ein fremder, der also die Erwartung trügt, so ergibt sich ein sogenannter Trugschluss, der gewöhnlich in einem Sekundschritte des Basses besteht, z. B. von *G* nach *A*, *Fis*, oder *As*:



Hier wurde jedesmal der Schlussaccord *Cdur* erwartet, doch ohne einzutreffen. Dies sind die hauptsächlichsten Schlussformen.

Dissonanz.

Im Zusammenklange accordirender Töne beruht die Harmonie; in der Folge der einzelnen Stufen die Melodie. Wenn zwei Nebenstufen, wie *F* und *G*, zugleich erklingen, so trifft darin zusammen, was nacheinander folgen will und wieder auseinander strebt: dieses wirkt als Dissonanz. Der Ton, welcher Dissonanz wird, war zuvor eine accordische Konsonanz, Grundton, Terz oder Quinte. Das war die Vorbereitung der Dissonanz, die harmonische Begründung dessen, was dissonierend zusammentrifft. Die Dissonanz will sich aber ausgleichen, indem sie wieder in Konsonanz übergeht: das ist die Auflösung. — Vorbereitung, Eintritt und Auflösung sind also die drei Stadien der Dissonanz.

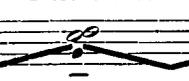
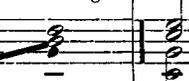
Vorhalt.

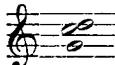
Die zwei Töne der Dissonanz gehören verschiedenen Accorden an, deren zwei Grundtöne gegeneinander streiten. Die Auflösung solcher Zweiheit in eine harmonische, auf nur einem Grundtone basirende Einheit, geschieht dadurch, dass entweder einer der beiden Grundtöne dem andern weicht, oder dass beide einem ihnen beiderseits verwandten neuen Grundtone weichen.

Die Dissonanz *C D* beruht innerhalb der *C*dur-Tonart auf den Harmonieen der Grundtöne *C* und *G*: . Wenn, wie hier,

die Folge von *C e G* nach *G h D* geschieht, *C* aber anstatt in *G*dur nach *H* zu gehen, zu *D* liegen bleibt, so wird *C* zu einer Dissonanz: . Die Dissonanz *C* strebt

nach *H*, womit in *G h D* nur der eine Grundton, *G*, herrscht und die Auflösung vollzogen ist:

Vorbereitung: <i>C</i> als Konsonanz:	Dissonanz <i>C</i> .	Auflösung.	Einfach:
			
Grundton <i>C</i> .	Grundton <i>G</i> und <i>C</i> .	Grundton <i>G</i> .	$\frac{5}{4-3}$

Eine Dissonanz wie diese ist ein Vorhalt, weil darin das dissonirende Intervall (*C*) nur als vorenthaltendes (vor *h*) erscheint, das seine Auflösung über dem Grundtone desjenigen Tones vollzieht, mit welchem es dissonirte; derselbe besteht hier 

aus den Intervallen der Quarte *C* und Quinte *D* über *G*, und ist deshalb ein Quartquintaccord: $\frac{5}{4}$.

Wie jeder Accord, so kann auch der Vorhalt-Accord durch Versetzen seiner Töne in verschiedenen Lagen erscheinen, wie z. B. hier, wo überall die Folge der Töne *C* und *H*, zuletzt im Basse, zu beachten ist:



Es ist hier die Wahrnehmung zu machen, dass die Dissonanz zunächst den Schritt a bwärts in die untere Nebenstufe zu thun hat.

Der Vorhalt der None, also der neunten Stufe, ist mehr von melodischer als harmonischer Natur, insofern im Nonenaccorde der Auflösungston (*C*) bereits im Basse liegt. Hier z. B. liegt unten *C* und oben der neunte Ton *D*, der sich in seine untere Nebenstufe *C* auflöst:



Rein melodischer Natur sind noch andere Vorhalte, wie z. B.

hier bei \times , wo das *e* das *D* aufhält, womit jedoch in der Harmonie keinerlei Zwiespalt bewirkt wird.

Der »Vorhalt« ist nur die einfache Dissonanz eines einzelnen Intervalles.

Septimen-Accord.

Wenn zwei nächstverwandte Dreiklänge sich zu einem verbinden, entsteht ein voller dissonirender Accord. Verbinden sich z. B. die in zwei Tönen verwandten Dreiklänge *C e G* und *a C e*, so entsteht der viertönige Accord *a C e G*. Aus Terz, Quinte und Septime bestehend führt er den Namen Septimen-Accord: $\frac{7}{3}$. Das dissonirende Stufenintervall ist hier *a—G*.

In diesem Accorde herrschen die zwei Dreiklangs-Grundtöne, *a* und *C*; es erhält daher das mittlere Intervall, die Terz *C e* eine

z wie fache Bedeutung: *C—e* ist, von dem Grundtone *a* aus betrachtet, Terz und Quinte, zugleich aber im *C*dur-Dreiklange Grundton und Terz; zudem steht noch die Septime *G a*: es dissonirt hier also nicht nur ein Intervall, sondern der ganze Accord.

Die Auflösung geschieht auch hier, indem die Fortschreitung des dissonirenden Intervalls die harmonische Einheit herstellt:

Die Vorbereitung der Dissonanz *G* würde hier in einer vorherigen Konsonanzlage bestehen, z. B.

Noch andere Septimen-Accorde kommen später unter »geschlossene« und »übergende« Tonart vor.

Wie die schlichten zusammenklingenden Accorde musikalisch zur Geltung gelangen, zeigt ein Choral, wie z. B. hier, wo die nicht bezifferten Basstöne Dreiklangsgrundtöne sind.

Die dissonirenden Accorde in der Technik.

Wie die Dreiklänge, so werden auch die dissonirenden Accorde zerlegt; z. B. der Vorhalt in Accorden und Figuration:

Besonders sind es die Septimen-Accorde, welche ein sehr bedeutendes technisches Material liefern:

Das Tonsystem.

Natürliches. Temperirtes.

Man darf sich die in der Musik verwendeten Töne nicht etwa als eine zerstreute Masse denken, aus welcher die Komponisten ihre Musik zusammenstellen; vielmehr ist das klingende Material als eine für sich bestehende und in sich fertige Tonwelt zu betrachten, in welcher mathematisch bestimmte Ordnung herrscht.

Die Harmonie mit aller darin beruhenden Musik ist in der Geistesnatur des Menschen begründet, der für Alles, was er denkt, fühlt und erschaut, instinktiv eine Sprache zur Darstellung schafft.

Die Ordnung und Einheit des musikalischen Tonmaterials macht sich im Tonsystem anschaulich. Dasselbe stellt sich als ein Organismus dar, in welchem Dreiklang aus Dreiklang wächst, deren drei verbunden immer eine Tonart bilden.

Das Tonsystem ist unendlich, also ohne Anfang und Abschluss, wie das Zahlensystem. Der Einfachheit der Namen und Zeichen wegen hat man sich in der Praktik gewöhnt, den Ton *C* als Ausgangspunkt zu nehmen; man muss sich aber dabei erinnern, dass die Töne an sich mit Namen, Zeichen, Griffen, Unter- und Ober-tasten nichts gemein haben und sich nur der Tonhöhe nach unterscheiden, sonst aber in jeder Region lediglich Tonverhältnisse sind; möge also die zugehörige Note ein \sharp , \flat , \times , \natural , $\flat\flat$ haben, und möge der Name *C* Doppelcis oder Doppelces sein: der gemeinte Ton ist trotzdem einfach ein Klang, wie ein *C*, *D*, *E*.

Nimmt man den Ton *C* als Ausgangspunkt und reihet daran quintenweise die weiteren Durdreiklänge nach der Höhe (der Oberdominantenseite) zu, so bildet sich folgende Dreiklangskette:

$\overbrace{C\ e\ G} \overbrace{h\ D\ fis} \overbrace{A\ cis} \overbrace{E\ gis} \overbrace{H\ dis} \overbrace{Fis\ aïs} \overbrace{Cis\ eis} \overbrace{Gis\ his} \overbrace{Dis\ fisfis} \overbrace{Aïs\ ciscis} \overbrace{Eis\ etc.}$

Es würde zuletzt weiter *gisgis Hishis disdis*, noch weiterhin *fisfisfis* etc. also zuletzt eine unaussprechliche Namenmasse folgen, von Tönen, die immer neue harmonische Verhältnisse in sich begreifen. Sollte auf einem Instrumente jeder Ton eine aparte Taste oder Saite haben, es würden deren unzählbare werden, wenn man nicht ein Mittel gefunden hätte, die unendlich fortgesetzte offene Spirale des natürlichen Systems in den geschlossenen Kreis der sogenannten »gleichschwebenden« Temperatur zu bannen, womit dann eine (wenn auch noch so geringe) Modificirung der Tonhöhe verbunden ist.

Wenn man auf einem Klavier, oder einer Orgel, jeden Ton als ein vollkommen reines Intervall stimmt, so kommt jeder achtzehnte Ton jenes Tonsystems, wie z. B. von *C* bis *his*, um ein Neuntel eines halben Tones höher heraus als der erste; dieses Neuntel — das sogenannte akustische Komma — wird nun in der Stimmung auf sämtliche Töne vertheilt, indem jede Quinte um eine »Schwebung« tiefer gestimmt wird, als die natürliche vollkommene Reinheit es verlangt, so dass es möglich wird, je zwei solcher Namen, wie *C* — *his*, *fis* — *ges*, *cis* — *des*, *gis* — *as*, *dis* — *es*, *aïs* — *b*, *eïs* — *f*, auf den nämlichen Ton zu beziehen.

Schon jeder gleiche Tonname im nichttemperirten System hat gegen denjenigen in tieferer harmonischer Generation als ein etwas höherer zu gelten. Im natürlichen Tonsystem unterscheidet sich z. B. das *e* in *C e G* und das *E* in *A cis E* nicht nur der höheren oder tie-

feren »Oktave« nach, sondern in der natürlichen harmonischen Entwicklung. All dergleichen vermag von Instrumenten, auf denen jedes Intervall, wie bei Klavieren, Orgeln etc. vom Stimmer gestimmt wird, nicht zu Gehör zu gelangen, wohl aber im Gesange und auf solchen Instrumenten, bei denen der Spieler jede Tonstufe aus dem Gehör produciren (intoniren) also denken, greifen, singen muss; die Geiger z. B. temperiren nur dann, wenn sie müssen und wollen, wo die Komposition die Nothwendigkeit mit sich bringt, oder das temperirte Klavier seinen Einfluss ausübt.

Das temperirte System stellt sich mit seinen doppelten Namen so dar:

$\overbrace{C\ e\ G\ h\ D\ fis} \overbrace{A\ cis} \overbrace{E\ gis} \overbrace{H\ dis} \overbrace{Fis\ aïs} \overbrace{Cis\ eis} \overbrace{Gis\ his} \overbrace{Dis} \dots \dots \dots$
 $\dots \dots \dots \overbrace{des} \overbrace{Fes\ as} \overbrace{Ces\ es} \overbrace{Ges\ b} \overbrace{Des\ f} \overbrace{As\ c} \overbrace{Es\ g} \overbrace{B\ d} \overbrace{F\ a} \overbrace{C.}$

Wenn die früher gegebene Dreiklangreihe des natürlichen Tonsystems den letzten Namen, *C* im 18. Gliede, nicht wiederbringt, sondern statt dessen ein *his*, so sieht man an dem zuletzt gegebenen temperirten Tonsystem, dass man, wenn

die übereinander stehenden verschiedenen Namen $\left. \begin{matrix} cis \\ des \end{matrix} \right\}$ etc. als gleiche Töne betrachtet werden, zuletzt wieder auf ein *C* zurückkommt und so den erwähnten geschlossenen harmonischen Kreis erhält, wie er nur durch die Temperatur hervorgebracht wird. Wo an beiden Seiten der Kette die Punktreihe läuft, würden bereits Doppelnamen beginnen, links unter *A* ein Doppelbee, rechts über *G* ein Doppelfis. Die Temperatur gestattet da aber einfachere Namen: statt *fisfis* ein *g*, statt *bb* ein *A* etc.

Der aufsteigenden Durdreiklangskette entgegen steht die in Moll. Wenn man sich jene erstere mit lauter erniedrigten Terzen denkt: $\overbrace{C\ es} \overbrace{G\ b} \overbrace{D\ f} \overbrace{A\ c} \overbrace{E} \text{ etc.}$, so hat man äusserlich den richtigen Anblick davon; will man aber die Sache nach ihrer inneren harmonischen Natur betrachten, so muss man dabei den be-

kannten Dur- und Moll-Gegensatz $\begin{matrix} G \\ \uparrow \\ e \\ C \\ \downarrow \\ as \\ F \end{matrix}$ zum Ausgang nehmen und

die folgende Kette bei *C* anfangend, nach links hin lesen, als von oben nach unten hinab sich bildend denken (die untere Reihe Buchstaben ist im Namen-Sinne der Temperatur):

... c E g H d Fis a Cis e Gis h Dis fis Ais cis Ets gis ...
 Des fes As ces Es ges B des F as C e G h ...

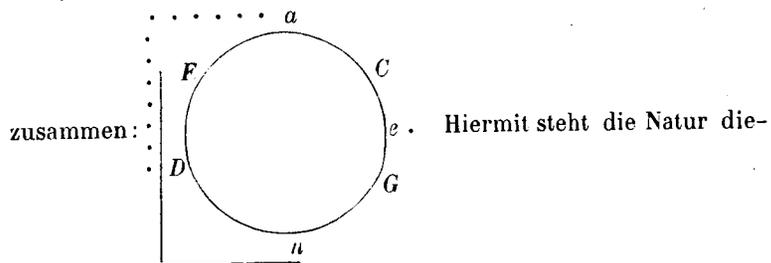
Will man sich im Tonsystem die Tonarten vorstellen, so kann man in der Durreihe bekanntlich überall drei quintweise verbundene Dur-Dreiklänge als Dur-Tonart betrachten, von denen der mittlere die Tonica, der höhere die Ober-, der tiefere die Unterdominante ist. Sobald aber die Molltonart in Betracht kommt, ist in der Durreihe eine der Molltonart gemässe Umwandlung zu denken, indem man über einer angenehmen Molltonica einen Durdreiklang, als deren Oberdominante, stellt, während die Unterdominante, gleich der Tonica, Moll sein muss.

Man hat die hier aufgestellten Dreiklangsreihen nicht als feste Stufen, etwa gleich sichtbaren Klaviertasten, zu betrachten, sondern sich die Töne oder Namen als ein in der Geistes-Sphäre schwebendes musikalisches Gedankenmaterial zu nehmen, das, wie das Wortmaterial in der Sprache, allaugenblicklich jede Verbindung einzugehen vermag, und so nach dem Willen der Phantasie beliebig in einer und derselben Tonart verweilen oder von der einen in die andere, nahe und entfernte, sich bewegen kann.

Die geschlossene Tonart.

Es wurden früher in der Cdur-Tonart der verminderte Dreiklang auf h und der Molldreiklang auf D unter den »Nebenaccorden« der Cdur-Tonart angeführt. Diese beiden Accorde, h—D | F und D | Fa, entstehen durch eine Verbindung der äussersten Töne der Tonart: $\overset{+}{F} \overset{+}{a} \overset{+}{C} \overset{+}{e} \overset{+}{G} \overset{+}{h} \overset{+}{D}$.

Hier sieht man rechts h D und links das dazu gehörende F; zu dem D sieht man links das dazu gehörige F und a. Die Accorde h D | F und D | Fa schliessen also die Tonart gleich einem Kreise



ser wie auch noch anderer Accorde von gleicher Herkunft in Beziehung. Wenn man jenen verminderten Dreiklang hört, so fühlt man, es müsse ihm noch etwas folgen; was aber folgen muss, ist

eben der Schluss in die Tonica C hinein:

oder, in andern Lagen:

Wenn man diesen verminderten Dreiklang mit dem Oberdominant-Accorde G h D verbindet, so entsteht der aus Terz, Quinte und Septime bestehende Oberdominant-Septimen-Accord G h D | F. Auch dieser Accord macht zunächst gern den Schluss in die Tonica:

Verbindet sich jener Dreiklang D | Fa mit dem verminderten Dreiklange auf h, so entsteht der Septimen-Accord h D | Fa, welcher ebenfalls den Trieb in die Tonica hat:

Ebenso ist es auch mit den Accorden, welche sich aus den äussersten Tönen der Molltonart-Dominanten verbinden, z. B. im Amoll-Systeme: D f A c E gis H, mit den verminderten Dreiklängen gis H | D und H | D f: endlich auch mit gis H | D: H | D f und D | Fa: Letzterer Septimenaccord geht gern erst in die Oberdominante (E gis H) und erst danach in die Tonica:

Die übergende Tonart.

Bei zwei an einander liegenden Tonarten, z. B. Cdur und Gdur: $\overset{C \text{ dur}}{F a C e G h D} \overset{G \text{ dur}}{f i s A}$, ist die Tonica der Cdur-Tonart die Unterdominante der Tonica von Gdur. Im Uebergen nach Gdur hat Cdur nach oben die Grenze fis zu berühren, womit F unten wegfällt, denn eine Tonart kann nie mehr als drei Dreiklänge haben. Die Grenzstellung des Tonartsystems ist dann

diese: — $\overbrace{a C e G h D f i s}$ —. Die Verbindung der äussersten Töne oben und unten ergibt die Grenz-Dreiklänge $f i s a C$ und $D f i s a$, wie auch die Grenz-Septimenaccorde $D f i s a C$ und $f i s a C e$, welche sämtlich der Natur ihrer Grenzstellung gemäss, zwischen C dur und G dur schwanken:



Überall kann hier auch noch der C dur-Accord zum Schlusse folgen, trotzdem das nicht C dur-gemässe $f i s$ im Spiele ist.

Die Molltonart zeigt auf ihrer oberen Grenze Accorde von ganz eigenartigem Klange. Geht A moll nach E dur über, $(D) \overbrace{f A c E g i s H d i s (F i s)}$, so entstehen aus den äussersten Tönen der Grenzdreiklänge $H d i s f$ und $d i s f A$. Hierin bilden $d i s - f$ eine verminderte Terz, welche im Tonsystem ihre günstigere Lage als eine in ihrer Auflösung auseinander strebende »übermässige« Sexte hat; ferner die Grenzseptimenaccorde $f A H d i s$ und $f A c d i s$:



Auf jeden E dur-Dreiklang könnte hier schliesslich noch ein A moll-Dreiklang folgen, trotz des nicht A moll gemässen $d i s$.

Tritt die C dur-Tonart nach unten auf die Grenze von F dur: $(B) \overbrace{d F a C e G h (D)}$ so ergeben sich aus den äussersten Tönen diese Accorde: $G h D$, $h d F$, $G h D f$, $h d F a$, welche an sich nichts besonders Charakteristisches haben und zwischen F dur und C dur schwanken:



Die auf die untere Grenze tretende A moll tonart $(G) \overbrace{b D f A c E g i s (H)}$ ergibt die Grenzdreiklänge $E g i s b$, $g i s b D$, und die Grenzseptimenaccorde $E g i s b D$ und $g i s b D f$. Hier ist wieder die verminderte Terz $g i s - b$ charakteristisch, deren nächste natürliche Lage sich im System als übermässige Sexte $b - g i s$, und

Accordfolgen wie diese giebt:

Sie schwanken zwischen A moll und D moll.

Der innerhalb der nach unten übertretenden Molltonart liegende tiefste Accord $b D f$, dessen b dem Dreiklange $G b D$ in der anliegenden D moll-Tonart entstammt, ist von besonderem Interesse. Ein wirklicher B dur-Dreiklang $B d F$ ist hier (nach der Natur seiner harmonischen Beziehung) zu unterscheiden von $b D f$ auf der Terz der Unterdominante von D moll ($G \overbrace{b D f} A c i s E$). Doch klingt der Accord mit b jedenfalls als ein b dur-Dreiklang, und scheint in Accordfolgen wie diese:



ein Fremdling zu sein, während er sich doch der Theorie wie dem Zusammenhange der klingenden Folge nach als ein naher Verwandter bekundet. Man hört dort gewöhnlich H statt b :

, was näher liegt, denn $H D f$ ist der A moll-Tonart eigen, aber $b D f$ entsteht erst durch die untere Grenzstellung. Doch ist das fremd scheinende b hier nichts Fremderes als jenes $f i s$ von der oberen Grenze der C dur-Tonart.

Nonen-, Undezimen und dergleichen Accorde.

Wenn sich zwei quintverwandte Septimenaccorde mit einander verbinden, $G h D F$ und $h D f A$, so erhält dadurch der Septimenaccord $G h D F$ noch die None A , woraus $G h D F a$ entsteht. Dies ist ein Septnonenaccord. Die None löset sich in die Oktave des Grundtones (G) auf; mit grosser None $G - a$ so:



Die kleine None *As* würde auf *C* moll hindeuten:



Wo *As*, als kleine None, dennoch in den Duraccord führt, da entsteht momentan Molldur:



Tritt bereits zu dem Septimenaccorde auf der Oberdominante (*G h D F*) der Basston des folgenden Auflösungsaccordes, *C*, ein, so entsteht der Vorhalt eines ganzen Accordes:



Man nennt diesen Accord nach seinem Intervalle, von *C* bis elf Töne hinauf zu *F*, den »Undecimen-Accord«, eine Harmonie, die, wie manche ähnliche, als eine zufällige, durch mehrere gleichzeitige Vorhalte entstehende zu betrachten ist, wie z. B. auch hier:



woselbst ein Terzdezimen-Accord entsteht, weil vom Basstone *A* bis zum obern *f* dreizehn Stufen sind.

Alle diese Accorde können auf jedem Ton erscheinen.

Durchgänge.

Es können über einem fortdauernden Basstone verschiedene ihm fremde, doch unter sich bezügliche Harmonieen folgen, welche zu jenem oft die herbsten zufälligen Dissonanzen bilden; solche Accordfolgen werden als harmonische Durchgänge, als durchgehende Accorde bezeichnet:



Man nennt einen derartigen zu verschiedenen Harmonieen ausgehaltenen Basston Orgelpunkt. Es ist dies harmonisch nichts Anderes, als was im einfach Melodischen die sogenannten »durchgehenden Töne« sind, welche in der Melodie einzeln von dem einen zum andern Harmonietone führen. In dem folgenden Beispiele sind alle mit *x* bezeichneten Töne nicht in die Accorde gehörende Durchgangstöne:



Auch können mehrere Durchgangstöne nach einander vorkommen:



Die Auflösung findet jedes Mal durch den späteren harmonischen Folgeton statt.

Modulation.

So lange eine Musik sich nur innerhalb der sieben Töne einer Tonleiter bewegt, ist die Tonart als in sich geschlossen zu betrachten; bewegt sie sich zu andern Tonarten hin, so modulirt die Musik. Das Tonsystem zeigte, wie die Tonarten einander verwandt oder fremd sein können.

Bei der Modulation kommt es darauf an, welche und was für Accorde zweien Tonarten gemeinsam sind: ob der eine die Tonica des andern enthält, wie z. B. *C*dur, *F*dur und *G*dur, welche die Tonica *C e G* mit einander gemeinsam haben, oder ob sie nur eine Dominante gemeinsam besitzen, wie z. B. *C* und *D*dur durch *G*dur zusammenhängen. Wo die Tonica gemeinsamer Accord ist, ist auch immer eine Dominante dabei; es sind da also beiden Tonarten zwei wichtige Accorde gemeinsam, was der Terzverwandtschaft der Dreiklänge entspricht. *C* und *G*dur, wie auch *C* und *F*dur haben je Tonica und Dominante zusammen:

$\overset{\times}{G}$ dur: $\overbrace{C e G} \quad \overbrace{h D} \quad | \quad fis A$
 $\overset{\times}{C}$ dur: $\overbrace{F a} \quad \overbrace{C e G} \quad | \quad \overbrace{h D}$
 $\overset{\times}{F}$ dur: $B d \quad \overbrace{F a} \quad \overbrace{C e G}$

Dagegen haben z. B. C und Ddur, wie auch C und Bdur keine Tonica, sondern nur je eine Dominante mit einander gemeinsam:

$\overset{\times}{D}$ dur: $\overbrace{G h D} \quad | \quad fis A cis E$
 $\overset{\times}{C}$ dur: $\overbrace{F a C} \quad | \quad e \quad \overbrace{G h D}$
 $\overset{\times}{B}$ dur: $Es g B | d \quad \overbrace{F a C}$

Wo zwei Tonarten nur untergeordnetere Accorde, oder gar nur einzelne Töne mit einander gemeinsam haben, da besteht keine Verwandtschaft, und es müssen zwischenliegende andere Tonarten die Beziehung indirekt vermitteln, wie z. B. bei den entlegenen Tonarten Cdur und Edur:

$\overbrace{F a C e G h D}^{c \text{dur}} \quad \overbrace{fis A cis E gis H dis Fis}^{e \text{dur}}$

welche nur durch die zwischenliegenden Tonarten G, D und Adur in entfernter Beziehung stehen und trotz der gemeinsamen Einzeltöne e und E, h und H, a und A, (welche in verschiedenen harmonischen Generationen liegen,) nicht verwandt sind.

Eine Modulation kann plötzlich (ohne die vermittelnden Tonarten zu berühren, vollzogen werden; da springt sie, indem z. B. eine Musikstelle in Cdur ab- und ohne Weiteres in Edur einsetzt, z. B.

oder die Modulation geschieht auf vermittelndem Wege, indem sie durch zwischenliegende Accorde zur Zieltonart geht:

Die mit Kreuzen bezeichneten Accorde bilden Übergangsschritte: der zuerst markirte Accord ist der Hdur-Dreiklang H dis Fis mit der Septime A, in seiner zweiten Lage dis Fis A H;

dieser der Tonart Cdur fremde Accord liegt in der mit Cdur verwandten Tonart Emoll (als deren Oberdominante); indem der Accord eintritt, bezieht man ihn zunächst auf Emoll, sobald ihm aber Edur folgt, deutet er sich um, d. h. er wechselt seine innere Beziehung, indem er eine solche zu Edur eingeht. — Der mit dem zweiten Kreuz bezeichnete Accord B Es g Des ist in seiner Grundlage der Septimenaccord Es g B Des (hier in dritter Lage); er ist Oberdominante zu dem erzielten Asdur, und Cdur nicht eigen; wohl aber enthält er gute Elemente aus einigen zu Cdur nahe bezüglichen Tonarten, wie z. B. aus Fmoll, welches mit Cdur dessen Tonica C e G gemeinsam hat und auch ein des enthält; ferner zu Cmoll, das mit Cdur Grundton und Quinte gemeinsam hat. Diese Elemente deuten sich als auf Asdur bezüglich um.

In vorstehenden für unzählige andere geltenden Beispielen giebt sich das innere Grundwesen aller Modulationen kund: es ist die erwähnte Umdeutung der inneren Beziehung der Tonart-Elemente.

Solche Umdeutung ist nicht nur in der Modulation der Musik, sondern in der Natur alles Wandels begründet, wie denn Jedes nach verschiedenen Seiten hin verschiedene Bedeutung haben und beliebig bei der einen oder andern erfasst werden kann. Ist der Cdur-Dreiklang die Tonica in der gleichnamigen Tonart, so kann dieser selbige Accord auch in seiner Beziehung zu Fmoll erfasst werden; ausserdem aber kann auch nur an einem einzelnen seiner Töne eine Veränderung der Beziehung vorgehen: das G in C e G kann das g in Esdur werden; das C kann sich in A c Es umdeuten, das e in das E zu Hdur (Fis als Cis E) übergehen u. s. w.

Eine Modulation von C moll nach Gesdur in Beethovens 1. Satze der kleinen Cmoll-Sonate Op. 10, Nr. 1, im 2. Theile bietet eine Probe für die innere Umdeutung der harmonischen Beziehung eines einzelnen Tones. An der bezeichneten Stelle findet der periodische Schluss auf dem Tone C, als Cmoll, statt; nach einer Generalpause tritt dann

ein fremdartiges Des auf: , von welchem

Des man zunächst annehmen möchte, es sei die None von Cdur, das etwa nach dem nahen Fmoll moduliren wolle:

statt dessen tritt zu dem Des ein von C aus noch fremder wirkendes Ces, das nach Gesdur führt:

Das erste *C* deutet sich als Terz *c* in *As c Es* um, der Oberdominante zu dem ersten *Des*, zu welchem das folgende *Ces* tritt, um den Accord *Des fes As Ces* zu vertreten, der von *Ges* die Oberdominante ist. Voll ausgeführt ist die Modulation diese:

Hier macht sich die Modulation gleichsam unterirdisch. Der Reiz liegt darin, dass sich jeder momentan fremd wirkende Ton sofort als ein organisch beziehungsweise erweist.

Die Modulation kann sich im Tonsystem entweder nach der Ober- oder Unterdominantseite hin bewegen. Nimmt man irgend einen Dreiklang als Tonica an, so schafft die harmonische Kette nach rechts hin neues Material: das ist die harmonische Zukunft. Wo aber eine Tonica ist, da muss bereits eine Unterdominantseite, auf welcher jene beruht, als vorhanden vorausgesetzt werden; so stellt die Unterdominantseite die Vergangenheit dar, und zwischen beiden Seiten liegt die ebentätige Tonica als Gegenwart.

Hiernach richtet sich der modulatorische Gang einer Musik. Bliebe diese auch innerhalb einer Tonart, so würden die Accorde doch meist ihre Herrschaft in der Weise geltend machen, dass zuerst die Tonica sich als solche festgestellt und eine Beziehung zu der Oberdominante genommen hat, wonach sich dann erst die Unterdominante hören lässt, um so die Tonica als Mittelpunkt, gleichsam als Sein zwischen Gewesenem und Werdendem, oder als das Heute zwischen dem Gestern und Morgen zu charakterisieren. Die zwei Harmonieen der Tonica und nur einer Dominante, z. B.

folgt noch ein *D* dur, so ist es die *G* dur-Tonart:

wird aber auch die Unterdominante *F* dur eingefügt:

Genau so wie hier die einzelne Tonica mit ihren beiden Dominanten, so steht auch die ganze Tonart mit ihren Nebentonarten in Wechselbeziehung. Man moduliert zunächst nach der Oberdominant-, der fortwachsenden Seite zu, worin sich der natürliche Lebenstrieb dokumentiert; danach kommt man auf die heimische Tonart zurück und berührt von da aus auch die Unterdominantseite der ursprünglichen Tonart, um erst dann zu schliessen. In einem Musikstücke, das in Wirklichkeit Seiten lang sein mag, hier aber als Beispiel harmonisch in engster Kürze zusammengedrängt ist, macht sich diese Modulation so anschaulich:

Den Schluss verlangt jedes Stück in der Anfangs-Tonica. Die Modulation läuft also durch fremde Bezirke und endlich in die Tonica zurück. — Doch kann der erste Ausgang auch, anstatt in die Oberdominante, in die verwandte Molltonart führen:

Ferner kann die erste Modulation auch in die Tonart der Oberterz, von *C* dur nach *E* moll gehen und dann zurück nach *C*:



Ein Tonstück in der Molltonart moduliert gewöhnlich zunächst in die verwandte Durtonart, berührt dann die Unterdominante und geht in die Moll-Tonica zurück:

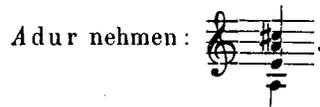


Zuweilen nimmt die Molltonart die Richtung zuerst auf ihre Oberdominante, entweder auf die in Dur, oder diese verwandelt sich in Moll (im Gange von *A* moll nach *E* dur oder moll,) geht erst dann in die verwandte Durtonart (*C*) und nach Berührung der Unterdominante wieder zurück in die Tonica (*A*). Im folgenden Beispiele ist mit den eingeklammerten Kreuzen der erste Schritt *E* dur, ohne selbige aber *E* moll.



Man könnte hier zuletzt, wenn man eine kleine Überraschung be-

wirken wollte, statt des nächstnatürlichen *A* moll-Dreiklages auch



A dur nehmen:

In diesen kleinen Modulationsbeispielen kann man gleichsam Reisebilder sehen, welche, je nachdem der Plan ist, zu grösseren, ausgeführteren werden können. Dies würde dadurch geschehen, dass jede erreichte neue Tonart wiederum als ein neuer Mittelpunkt anderer Tonarten betrachtet und zum Ausgangspunkte nach denselben genommen würde, sei dies nun für kurze beiläufige Ausflüge, oder für dauerndes Verweilen. So entstehen die grösseren Musikwerke, Sonaten, Symphonien etc. mit ihren weiten Modulationsplänen.

Ist z. B. eine *C* dur Sonate in die Oberdominante *G* dur gelangt, so bietet diese Tonart eine neue Umgebung auf der Oberdominantseite, z. B. *E* moll, *D* dur, *H* moll; jede dieser Tonarten hat wieder ihre Umgebung, welche beliebig ausgebeutet werden kann, bis der erste Theil auf die Oberdominante zurückgekommen ist und in derselben schliesst. Der zweite Theil beginnt vielleicht mit *G* moll (statt dur), wo dann ein neuer Kreis von Tonarten auf der Unterdominantseite sich erschliesst: *B* dur, *E* s dur, *C* moll u. s. w., alles Ziele, von denen jedes abermals seine besondere Perspektive bietet und einen beliebigen Weg gestattet, um wieder auf die Ausgangstonart *C* dur und nebenbei auch auf deren Unterdominante *F* zu kommen, von wo aus dann der endliche Schluss in der Haupttonart stattfindet.

Enharmonische Modulation.

Es wurden früher unter »Tonsystem« diejenigen Töne besprochen, welche vom 18. Gliede der Dreiklangskette ab verschiedene Namen tragen, aber dennoch auf die gleiche Tonstufe bezogen werden können, wie *C* = *His*, *Fis* = *Ges*, *Cis* = *Des*. Man nennt solche Namensvielfalt »Enharmonie«. Man hat eine bloss äusserliche enharmonische Schreibart von einer wirklichen enharmonischen Modulation zu unterscheiden. Wenn man ein Stück in *Cis* dur mit sieben Kreuzen Vorzeichnung, nur der Bequemlichkeit wegen, in *Des* dur schreibt, das nur fünf Bee hat, so ist solches nur eine »Schreibart« der Noten. Eine solche existirt z. B. da, wo in einem Stücke aus *As* dur ein Satz in *Fes* dur vorkommt, wo man mit *b es as des ges ces fes* und einem Doppelbee belästigt werden würde. (Es wäre dies nichts Anderes, als wenn man von der Tonica *E* dur ausgehend einen Satz in *C* dur brächte, nämlich eine Modulation

in die grosse Unterterz.) Jenes *Fes* dur mit acht Bee würde nun aber, in *Edur* mit nur vier Kreuzen umgesetzt, eine erleichternde Schreibart für den notenlesenden Spieler sein, zumal in *Fes* dur

Accorde vorkommen könnten, wie diese:



die doch nichts Anderes sind, als:



In einer Modulation nach der enharmonischen Tonart ohne Umwandlung der Namen z. B. von *Fis* dur nach *Ges* dur würde man vor Allem nach der Unterdominantseite gehen müssen, um schnell in das Tonartbereich der Bee und dann zum Ziel zu kommen:

$\overset{\times}{G}es\ b\ Des\ f\ As\ c\ Es\ g\ B\ d\ Fa\ C\ e\ G\ h\ D\ fis\ A\ cis\ E\ gis\ H\ dis\ \overset{\times}{F}is\ ais\ Cis.$

Oder das Nämliche, mit möglichst weiten Schritten, in Noten:

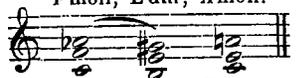
Fis dur, *H* moll, *G* dur, *C* moll, *As* dur, *Des* dur, *Ges* dur.



Was man unter enharmonischer Modulation versteht (also einer Modulation mit Umwandlung der inneren harmonischen Bedeutung) ist nicht das Gehen, sondern das Springen in die enharmonische Tonart, indem man einen Accord oder ein Intervall von seiner Stelle aus bis auf den entlegenen enharmonischen Ton umdeutet und demgemäss die allerfernste Modulation als eine aller-nächste betrachtet.

So ist z. B. die gehende Modulation von *F* moll bis *A* moll eine ziemlich weite; die *F* moll-Tonart hat aber ein *as*, die *A* moll-Tonart dagegen ein enharmonisches *gis*: $\overset{\times}{F}as\ C\ e\ G\ h\ D\ fis\ A\ c\ E\ gis\ H$; nimmt nun ein Komponist an Stelle des *as* ein enharmonisches *gis* und zu diesem *gis* dessen Harmonie *Edur*, so hat er von *F* moll aus plötzlich die Oberdominante zu dem fernen *A* moll:

F moll, *Edur*, *A* moll.



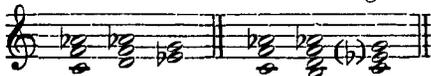
Man wird aber finden, dass hier die

Wirkung eine auffallend fremdartige ist, obgleich auf Orgel und Klavier *as* und *gis* eine und dieselbe Taste sind. Diese fremdartige Wirkung bleibt auch dann, wenn man das *F* zum *gis* beibehält und ein *D* dazu nimmt, wo dann doch den Noten nach zwei Töne vom ersten Accorde im zweiten bleiben. Der Schritt vom ersten zum zweiten Accorde auf dem Klavier klingt da sehr natürlich:

, aber völlig räthselhaft, wenn die Auflösung nach *A* moll (in welcher Tonart doch allein die Töne *gis f D* heimisch sind) erfolgt:

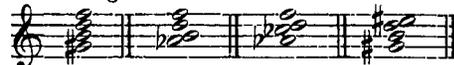


Dies kommt daher, dass man das *gis* als nochmaliges *as* auffasst, wo dann im Sinne des natürlichen Tonartgefühls eine Auflösung

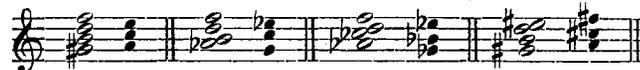
wie diese:  erwartet wurde.

Derartige macht sich praktisch auf Klaviatur-Instrumenten leicht, wo der Ausführende die anzugebenden Töne nicht vorher zu denken braucht, wie es z. B. Sänger und Geiger müssen. Die Geiger würden bereits bei dem *gis* (das hier obendrein ein »Leitton« nach *A* ist, den man gern etwas hoch intonirt) in Verlegenheit gerathen und sich das folgende *as* gar nicht denken können, oder sie müssten das *as* im Sinne von *gis* beibehalten; da könnte dann aber die Harmonie auch leicht unsicher und unrein ausfallen.

Die Wirkung enharmonischer Umdeutung ist besonders bei den sogenannten verminderten Septimenaccorden und deren Auflösung merkwürdig. Diese Accorde:



haben verschiedene Namen bei gleichen »Tasten«; da aber die Accorde, ihren verschiedenen Namen gemäss, verschiedenen Tonarten angehören, lösen sie sich auch demnach auf. Der erste Accord liegt in der *A* moll-Tonart ($A\ \overset{\times}{H}\ c\ \overset{\times}{D}\ \overset{\times}{E}\ \overset{\times}{f}\ gis$) und er geht darum zunächst nach *A c E* über; der zweite liegt in *C* moll ($C\ \overset{\times}{D}\ es\ \overset{\times}{F}\ G\ \overset{\times}{as}\ h$), der dritte in *Es* moll ($Es\ \overset{\times}{F}\ ges\ \overset{\times}{As}\ B\ ces\ \overset{\times}{d}$) und der vierte in *Fis* moll ($Fis\ \overset{\times}{Gis}\ a\ \overset{\times}{H}\ Cis\ \overset{\times}{d}\ eis$). So führen die Auflösungen des verminderten Septimenaccordes in die verschiedensten Tonart-Gebiete:



Statt des Mollaccordes könnte hier auch überall eine Durharmonie folgen, im Sinne der Mollurtonart.

Die Enharmonie sollte nie äusserlich, sondern nur im Sinne einer beabsichtigten Wirkung verwendet werden, da wo sie durch einen im Gedanken liegenden weiten Schritt hervorgebracht wird;

dann aber ist der Sprung nicht mit einem einzelnen Intervall, sondern besser mit der ganzen Harmonie zu machen.

Beethoven in seiner Symphonie Eroica modulirt im 4. Satze, Theil 2, Takt 30 in vollen Harmonien *C* moll, *As* dur, »*Cis*« moll, *A* dur nach *D* moll:



Von hier aus geht nun der Satz rein harmonisch zu Ende, und es ist folglich da, wo *As* ein wirkliches *Gis* in *Cis* moll werden soll, im Orchester zu temperiren. Wollte man diese Harmoniefolgen ohne Namenumwandlung des *As* in *Gis* etc. schreiben, würde man im letzten Takte nach *Es* = *es* moll (statt *D* moll) gelangen:



Da es nun mit den Namen in diesem Sinne weiter und dann zu Ende geht, so zeigt sich dadurch, dass es eine wirkliche enharmonische Modulation (nicht bloss Notenschreibart) ist: man würde sonst schliesslich auf die früheren Namen zurückgekommen sein und den Satz auch ohne enharmonische Namenumwandlung in *Es* dur geschlossen haben, wogegen er bei Beethoven nur den Noten nach in der *Tonica Es*, im Grunde aber in *Fes* = *fes* dur schliesst, also in einer andern, als der Tonart des Satzes, wovon der Meister wohl keine Ahnung gehabt hat.

Wie sich die Musik in neuerer Zeit fortentwickelt, spricht sich darin das Princip aus, das natürliche und das temperirte Tonsystem mit einander zu verbinden und jedes nach Gutdünken zu verwenden. Der Unterschied zwischen der älteren und späteren Kompositionspraktik ist nur der: dass jene seltener, diese häufiger enharmonisirte, und dass früher der engere diatonische Tonartkreis, jetzt aber auch das weitere Tonartensystem mit seiner Chromatik und Enharmonik als das Feld für die Phantasie der Meister zu erkennen ist.

Metrum, — Takt, — Rhythmus.

Takt-Gattungen. Takt-Arten.

Was das Nebeneinander körperlicher Gegenstände für den Sehenden, ist das Nacheinander der Tonfolge für den Hörenden. Wie das Nebeneinander im Raume, so bewegt sich das Nacheinander in der Zeit: im »Zeitraume«. Was der Massstab für Räumlichkeit, ist das Metrum für die zeitliche Folge. Das Metrum

ist das gefühlte und gedachte Mass, das den Zeitraum verhältnissgemäss abtheilt, indem der Musiker seine Musik im Sinne metrischer Ordnung schafft.

Die metrische Abtheilung des Zeitraumes für ein Musikstück ist der Takt, dessen Art der in der Musik liegende natürliche Accent bestimmt.

In dem gleichmässig abgetheilten Takte erscheint die mannigfaltige musikalische Rhythmik, wie sie sich aus der bunten Aufeinanderfolge der Töne und Pausen von verschiedenartiger Zeitgeltung ergibt.

Denkt man sich den Takt als eine Aufeinanderfolge gleicher Zeitfächer



so macht sich der Rhythmus in der Ausfüllung solcher Fächer durch Noten und Pausen von allerlei Geltung anschaulich:

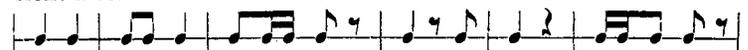


Jedes solcher Zeitfächer ist also ein Takt, die abschliessenden und begrenzenden Querstriche heissen Taktstriche.

Ist der Takt, als etwas sich Gleichbleibendes, das Beständige, so ist der Rhythmus das Wechselnde.

Je nachdem in einer Musik der Accent eine gerade oder ungerade Anzahl Taktglieder zusammenordnet, entsteht die gerade oder ungerade Taktgattung.

Die Takt-Art entsteht gemäss der Anzahl und des Zeitwerths der Taktglieder; danach hat man z. B. Vierviertel-Takt oder eben so viel Achteltakt u. s. w. als »Arten« der geraden »Gattung,« Dreiviertel oder eben so viel Achteltakt als Arten der ungeraden. — Die Gattung ist also das Allgemeine, sie sagt überhaupt nur: ob gerade oder ungerade; die Art dagegen betrifft das specielle Was und Wieviel im Geraden und Ungeraden. Hier sieht man z. B. den Zweivierteltakt veranschaulicht:



indem sich in jedem Taktfache gleichmässig die Summe von zwei Vierteln befindet.

Metrischer Organismus und Accent.

Der Takt eines Musikstückes entsteht mit der musikalischen Idee. Der Komponist fühlt ihn durch den Accent, je nachdem dieser auf das erste von je zwei, oder drei, oder vier Zeittheilen in regelmässiger Wiederkehr, fällt. Man kann sich solches leicht vorstellen, wenn man annimmt, es komme Einem im Gehen

eine Melodie, auf deren Takttheile entweder immer zwei oder immer drei Schritte fallen; singt man z. B. diese Töne, je zwei auf einen Schritt:



so formt sich's von selbst durch den natürlichen Accent, in je zweimal zwei oder viermal zwei Tönen zusammen, worin dann der

gerade, gleichzeitige Takt liegt:  Weil

aber das zweite tiefe C einen neuen Anfang bildet, und ein Anfang seinen natürlich-energischen Accent hat, so stellt sich derselbe Ton auch als erster von acht Tönen fest und lässt so eine vierzeitige Taktform erkennen, in welcher der zweitstärkste Accent auf die fünfte

Note (das erste G) fällt:  etc., während die

ersten Noten der noch übrigen zweitönigen Gruppen schwache, die Endnoten jeder Gruppe keine Accente mit sich bringen. Man sieht aus diesem Beispiele, wie sich die Taktstriche, der formalen Anschaulichkeit wegen, nothwendig machen.

Hiernach kann man sich vorstellen, wie die Taktformen sich von selber machen, z. B. zunächst bei Musikstücken, welche aus den körperlichen Bewegungen bei Märschen und Tänzen entstehen und wo die Gefühlsstimmung die Phantasie zu einer ernsten oder heiteren Melodie anregt, die sich den regelmässig wiederkehrenden Bewegungen, den Schritten, Sprüngen etc. taktmässig anschliesst. So formt sich der langsame Parade- oder Trauermarsch meist in vierzeitiger Taktmasse, weil in diesem nur ein stärkerer Accent auf vier Theile, deren jeder ein Schritt ist, kommt: der ruhige Gang der Takttheile bleibt da durch seltenere Accente vor Erregung bewahrt und spricht so mit der inneren Ruhe auch die Würde des Ernstes, die Schwere der Trauer aus. Der rasche Defilirmarsch pflegt dagegen zweizeitig zu sein, weil die aus innerem Gefühlsdrange erwachsende melodische Weise lebhafter erregt ist und schnell nach einander wiederkehrende Hauptaccente mit sich bringt, wodurch der Charakter belebter wird.

Bei der Entstehung der Tänze waltet ein wärmeres Gefühlsspiel in dem Mit- und Gegeneinander der Stimmungen. Man versinnliche sich die Pas von allerlei Tänzen, und man wird finden, dass sie nicht nur überhaupt gemessene und gezählte, sondern auch accentlich von einander unterschiedene Bewegungen haben, in

welchen von zwei oder drei Tritten ein festerer Tritt immer regelmässig wiederkehrt: so entstehen die Tänze im geraden Takte, wie z. B. Galoppade und Polka, oder im ungeraden, wie z. B. Menuet, Walzer, Mazurka etc.

Ist es nun in den Marsch- und Tanzformen zwar die körperliche Bewegung, welche auf die Taktform wirkt, so muss man doch dabei erkennen, dass es im Grunde immer ein das Herz bewegendes Gefühl ist, das solche Bewegungen und mit ihnen — durch Erregung der musikalischen Phantasie — die zugehörigen Musikstücke werden lässt. Sieht man von derartigen Stücken zu praktischen Marsch- und Tanzzwecken ab und denkt man sich das erregte Gefühl in freiem Stimmungsspiele thätig: so wird eine daraus erstehende Musik doch ebenfalls regelmässig wiederkehrende Haupt- und Nebenaccente und folglich bestimmte Taktarten mit sich bringen.

Einfache Taktarten sind die zwei-, drei- und vierzeitigen; sie enthalten Haupt- und Nebenaccente in engster Form.

Aus den einfachen machen sich die zusammengesetzten Taktarten, indem sich durch Multiplikation der Glieder die zweizeitige z. B. zur sechs-, die dreizeitige sich zur neun-, die vierzeitige sich zur zwölfzeitigen erweitert.

Man drückt die Taktart mit Ziffern in Bruchform aus: der Zähler sagt, wie viel Glieder von der Gattung, welche der Nenner angiebt, sich zusammen gruppieren. Die Taktart wird an den Anfang der Stücke gesetzt, gleich nach dem Schlüssel und nach der etwa vorhandenen Vorzeichnung, sonst aber auch innerhalb der Stücke, wo sich die Taktart vielleicht verändert, überhaupt immer

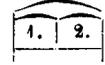
dahin, wo eine neue Taktart eintritt, z. B.  und ebenso $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$.

Der $\frac{4}{4}$ Takt wird noch immer häufig mit dem hergebrachten Zeichen C angedeutet. Wo man ein solches mit einem vertikalen Querstrich findet, C, soll es den sogenannten alla breve-Takt anzeigen, dessen Noten in doppelt so kurzen Gattungen zu nehmen sind, als sie dastehen, der daher auch doppelt so rasch genommen wird und auch mit nur zwei Taktschlägen, als halbe Noten, angegeben werden soll.

Man findet auch noch andere seltene Formen, wie z. B. $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$, das sind breitere Taktarten, in welchen auch die »Nota maxima«  als Doppelganze  Anwendung findet; der vereinzelt vorkommende $\frac{2}{1}$ Takt wird auch wohl mit CC an-

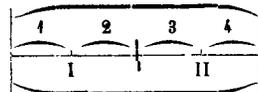
gegeben. (Eine der ersten Exercices in Clementis »Gradus ad Parnassum« hat den $3/2$ Takt.) Ferner findet man auch Taktarten mit Sechzehnteln als Nenner, z. B. $2/16$, $3/16$, $4/16$, $8/16$ u. s. w. bis $24/16$, (letztere z. B. bei einer Händelschen Gigue in *Emoll*). Doch sind derartige ausnahmsweise Bezeichnungen meist nicht motivirt und oft nicht korrekt. Jene breiten Taktformen zerfliessen dem Auge leicht in der rhythmischen Anordnung ihrer Notengruppen, wie man denn sechs  oder  schwerer erkennt, als wenn sie in kürzeren Gattungen durch Balken in Gruppen getheilt stehen:  oder . Die kurzen Nenner hingegen bringen in weiteren Verdoppelungen der

Gattungen leicht zu viele Balken  mit sich. So genügen meistens die schlichteren mittleren Taktarten mit Halben, Vierteln und Achtern als Nennern. Es wäre zu wünschen, dass, wie es bisher nur vereinzelt vorgekommen, die Bezeichnung des Nenners mit einer Note statt der Ziffer dargestellt würde, namentlich da, wo in derselben die Dreitheilung  herrscht: $3/4$, $4/4$, $2/4$.

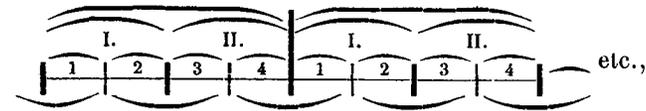
Wie in der physischen Natur der Organismus sichtbarer Gebilde entsteht, indem die schaffende Kraft aus der einen Zelle die gleichartige andere entwickelt, so treibt auch der musikalische Geist mit der tönend gedachten Idee deren metrische Form hervor. Aus dem ersten Zeittheile geht der zweite gleiche hervor und bildet mit jenem ein Paar: , mit welchem die engste, die zwei-

zeitige Form gegeben ist. Indem der erste Zeittheil sich als der anfangbildende, den Hauptaccent aneignet, fällt dem andern kein Accent zu. Es stammt daher die sprachgebräuchliche Bezeichnung »gute« und »schlechte Takttheile« für die metrischen Glieder von erster und zweiter Bedeutung.

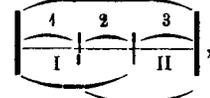
Ist die musikalische Idee der Art, dass ein folgendes Paar von Zeittheilen in seinem ersten nicht wieder einen Haupt- sondern nur einen Nebenaccent erhält, so reiht sich selbiges Paar dem ersten als untergeordnetes neues Paar in demselben Takt- raume an, und es entsteht so der vierzeitige Takt, der zwei Paar-Accente hat, den stärksten auf dem ersten, den zweitstärksten auf dem dritten Theile (als erster des zweiten Paares):



Der organische Zusammenhang der Glieder und Paare stellt sich in dieser Figur zweier vierzeitiger Takte dar:



Ist die musikalische Idee der Art, dass der nach einem dritten Zeittheil folgende vierte wiederum einen Hauptaccent erhält und sich so als Anfangsglied eines neuen Taktes kund giebt, so spricht sich darin die dreizeitige Taktform aus, deren zwei erste Glieder ein Paar bilden, deren drittes aber zum zweiten in einem unter-

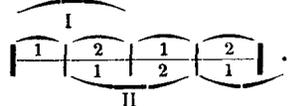
geordneten Paarverhältnisse steht , woraus dann

folgt, dass der wirkliche Accent nur auf das erste kommt.

Man darf nicht wähen, dass solche eingeborenen Accente in den Musikstücken immer bemerklich zu machen seien. Die grammatischen Accente sind von den ästhetischen, den Schönheits-Accenten, zu unterscheiden: sie können beide vielfach zusammentreffen, und der Vortragende hat dann nach eigenem Gutbefinden, im Sinne der richtigen Wirkung, zu betonen, mag dies nun angegeben sein oder nicht. Der vorhin besprochene natürliche Accent ist der grammatische, derjenige, welcher der Natur der Form zunächst eigen ist.

Gegensätzlicher oder negativer Accent.

Dem grammatischen Accent, welcher dem Takte von der Natur zuerst gegeben, also positiv ist, steht der negative Accent entgegen, wo derselbe auf die ursprünglich accentlosen Glieder fällt und diesen dadurch ausnahmsweise die Bedeutung erster Glieder verleiht. Der negative Accent begründet sich in der untergeordneten Paarform, in welcher das zweite Glied zwar gegen das erste accentlos ist, als erstes eines inliegenden

zweiten Paares aber seine Bedeutung hat: .

Indem solcher Accent zur Wirkung gelangt, entsteht dieses Verhältniss: $\overset{0}{1} \overset{A}{2} \overset{0}{3} \overset{A}{4}$ etc. Er wirkt in seiner Besonderheit, weil man

die positive Accentuirung im Sinne hat: $\overset{\wedge}{1} \overset{0}{2} \overset{\wedge}{3} \overset{0}{4}$ etc. Musikalische Beispiele zu der positiven und negativen Accentuirung sind diese:

positiver grammatischer
Accent: 

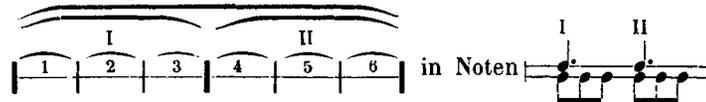
negativer entgegen-
gesetzter Accent: 

Durch solchen Accent auf dem zweiten Zeittheil entsteht die

Synkope:  , welche einen »schlechten« und fol-

genden »guten« Takttheil zusammenzieht, so, dass der letztere auf die Mitte der Note fällt und diese durchschneidet.

Es ist leicht, die bisher besprochenen einfachen Taktarten mit den früher erwähnten zusammengesetzten, die sechs-, neun- und zwölfzeitigen in Beziehung zu bringen. Wo zweimal drei Glieder in einem Takte erscheinen, ist jedes erste Glied von dreien der Anfang einer Gruppe; da erhält das erste Glied der ersten Gruppe den ersten, das erste der zweiten Gruppe den zweiten Haupt-Accent erster Ordnung, während die übrigen Glieder in der Unterordnung stehen:

 in Noten 

Wie hier die Sechszzeitigkeit im Grunde die Zweizeitigkeit enthält, so liegt in der aus dreimal drei Gliedern bestehenden Neunzeitig-

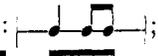
keit die Dreizeitigkeit:  in der Zwölf-

zeitigkeit die Vierzeitigkeit:  ,
gemäss den Hauptaccenten der Gruppen.

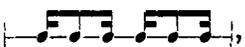
Fünf- und siebenzeitiges Metrum.

Als seltene Ausnahmen kommen auch fünf- und siebenzeitige Taktformen, wie z. B. $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{8}$, vor. Wenn man erwägt, dass in der normalen Taktbildung stets aus dem einen Glied und Paar das andere gleiche Glied und Paar sich organisch entwickelt, und wenn man dagegen bedenkt, dass in dem fünfzeitigen Takte ungleicherweise je zwei- und drei- oder je drei- und zweitheilige, im siebenzeitigen je drei- und vier- oder vier- und dreitheilige Gruppen aufeinander folgen, so giebt sich diese Taktform nicht als eine unmittelbar natürliche, vielmehr als eine mehr oder minder naturalistische, willkürlich zusammengesetzte, als eine Art Spiel der metrischen Laune zu erkennen. Das Ungebundene, das sich in solcher unorganischen Taktform ausspricht, kann in gewissen Fällen eine originelle Wirkung machen; die normale Kunstform schliesst aber jene Taktbildungen als reguläre aus und gestattet sie nur als Ausnahmen*).

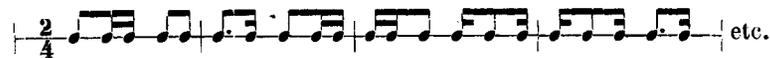
Rhythmische Taktfüllung.

Wie der Takt, so entsteht auch der Rhythmus an der Zwei- und Dreitheilung. Nimmt man einen einzelnen Zweiviertelakt an und stellt sich seinen Zeitinhalt als in lauter kleine Zeittheile zerlegt vor, so kann man sich selbige in der mannigfaltigsten Art, einzeln wie auch in zusammengezogenen Theilen denken, je nachdem man die Zwei- oder Dreitheilung dabei anwendet. In der Zweitheilung würden z. B. lauter Sechzehnteile so zusammengezogen:  diese Figur geben:  ; ferner würde diese Zusammenziehung  gleich dieser Form:  , diese »synkopirte« Form:

*) Das bekannte Volkslied »Prinz Eugen, der edle Ritter« steht im $\frac{5}{4}$ Takt. Ausserdem findet man auch noch fünfzeitige Taktbildungen in gewissen pfälzischen Bauerntänzen, abgedruckt in des Verf. zweihändigen »Volkstänzen aller Nationen« (Litolf) unter den Namen: »Gerade und Ungerade«, »Bäurisch«, »Neubäurisch«, »Zweifacher«. Siehe Heft I, No. 24; Heft II, No. 34, 35, 45; Heft III, No. 59; Heft IV, No. 65; Heft V, No. 84; Heft VI, No. 97 und 100; Heft VII, No. 108, 111, 118. Diese Tänze mit der gleichzeitigen Taktbezeichnung $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ athmen die ausgelassenste Lustigkeit und gemüthliche Laune; ihre Tanzweise, die den Pfälzer Bauern natürlich ist, soll von andern, ja selbst Kunsttäzern nicht nachzuahmen sein. — Man findet die unorganischen Taktarten ferner in »Boieldieu's Oper« die weisse Dame« (1. Arie des 2. Akts), in Hillers »Rhythmischen Studien« Op. 52 (Hofmeister), in Rubinstein's G moll-Serenade Op. 22, No. 2, und in manchen andern Werken.

würde gleich dieser:  und diese:  gleich dieser  sogenannten »punktirten« rhythmischen Form sein.

Wenn man alle diese verschiedenartigen Gruppierungen in einzelnen Takten aneinander reihet, so gewinnt man eine bunte Zusammenstellung von Rhythmen z. B. wie diese:

 etc.

In der Dreitheilung würden aus zwei Vierteln zwölf Sechzehntel entstehen, deren je drei eine sogenannte »Triole« bilden und ein Achtel gelten. Daraus würde man rhythmische Formen wie z. B. die folgenden herstellen können:

 etc.

Die Zwei- und Dreitheilung mit einander verbunden würden noch bunteren Wechsel ermöglichen, z. B.

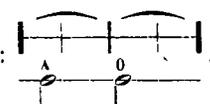
 etc.

 etc.

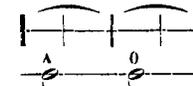
Bedenkt man ferner, dass man zwei Viertel auch ebenso gut in Zweiunddreissigstel oder Vierundsechzigstel zerlegen und an der Zwei- wie auch an der Dreitheilung rhythmisch gruppieren kann, so wird man einsehen, dass die Mannigfaltigkeit der Formen, zumal wenn man die verschiedenen Taktarten, die klingenden Töne von verschiedener Tiefe und Höhe und die Harmonien dazu in Betracht zieht, ins Unendliche geht.

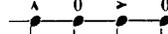
Rhythmischer Accent.

Der rhythmische Accent entspricht genau dem metrischen: hier wie dort ordnen sich die sogenannten »guten« und »schlechten« Zeittheile, d. h. die sich accentuirenden und die accentlosen, gemäss der Stelle, die jedes Glied im Takt einnimmt. Man denke sich einen Viervierteltakt in der verschiedenen Zerlegung nach Notengattungen: zu oberst stehen je zwei Halbe und bilden die erste, nämlich die Paar-Ordnung, darin das erste Paar den Accent vor dem

zweiten hat: . Darunter stehen die vier einzelnen

Viertel und bilden die Glied-Ordnung, deren erstes Glied von



zweien den Accent hat: . Der erste Anfangs-Accent

ist hier Paar- und Glied-Accent zugleich, der zweite ist nur Glied-Accent, weil er auf der ersten Stelle eines zweiten, nicht accentuirten Paares steht. — Unter den Vierteln steht die Achteltheilung, die sich ebenfalls paarweise, doch im Sinne untergeordneter Glied-

der-Paare macht,  und zwar so, dass die

mit der obersten Paar-Ordnung (den halben Noten) zusammentreffenden Accente die Haupt-, die auf die Viertelnoten fallenden die Neben-Accente sind, während die übrigen Glieder sich wesentlich nicht accentuieren. So würde es bei einer neuen Gliedreihe in Sechzehnteln fortgehen: was die oberste Ordnung der Paare für die Viertel-Glieder war, das Nämliche sind diese für die zweite Gliedreihe, diese für die dritte u. s. f.

Wie auch für die Dreitheilung sich der Gliedaccent macht, lässt sich hiernach einsehen, wenn man sich an den früher dargelegten Accent der dreizeitigen Metra erinnert: jedes erste Theilchen von dreien hat den Hauptaccent, jedes zweite und dritte ist accentlos, während doch das zweite, (als erstes für das letzte,) sich vor diesem an Bedeutung hervorhebt.

Auch in den Glied-Accenten liegt die natürliche Bestimmung, dass das Ursprüngliche (Positive) sich in sein Gegensätzliches (Negatives) umwandelt, sobald ein erstes Paarglied accentlos und dagegen ein zweites accentuirt wird. Man findet für solche Formen selbst in Musikstücken gewöhnlichster Art zahlreiche Beispiele, wie denn unter andern die bekannte Cracovienne solche aufweist:



Als Beispiel für den Unterschied der regelmässig folgenden Taktstriche und der zuweilen in einem Takte vorkommenden Doppelquerstriche diene Beethovens Sonate Op. 10, Nr. 3 in D dur. Dieselbe beginnt mit einem Viertel »Auftakt«,



dessen übrige Zeit in dem letzten

Takt des ersten Theils  enthalten ist und dessen

Reprise :|| also nicht auch ein Taktstrich sein kann, weil daselbst von den vier Vierteln des Taktes erst drei in Pausen vorhanden sind; das vierte aber ist eben jenes Viertel Auftakt, das bei der sofortigen Wiederholung des ganzen Theils am Anfange steht; wird aber nach der Wiederholung weiter gespielt, so wird der unvollständige Theil-Schlussakt durch das folgende Viertel Auftakt,

welches den zweiten Theil beginnt, ergänzt .

Hingegen ist der acht Takte weiterhin folgende Doppelquerstrich,

bei der Fermate, nur ein Taktstrich: .

denn der Takt ist durch die ganze Note ausgefüllt, und der Komponist hat den Doppelstrich nur darum gemacht, weil daselbst die frühere Vorzeichnung (zwei Kreuze) von der neu eintretenden (zwei Widerrufungszeichen und einem Bee) fürs Auge getrennt werden soll: der Doppelstrich ist also nur ein zufälliger Strich, kein Theilzeichen, denn es hätte auch ein einfacher Taktstrich sachlich genügt. An der späteren Stelle, wo das Bee widerrufen wird und die ursprüngliche Vorzeichnung der zwei Kreuze wieder ein-

treten soll: , ist der Doppelstrich

wieder kein Taktstrich, denn er steht im Takte, und der folgende Auftakt ist das vierte Viertel desselben.

Takt-Angehung.

Taktschlagen und Taktzählen.

Die metrischen Zeittheile werden für das Auge durch Hand- und Armbewegungen von bestimmter Richtung angedeutet. Dirigenten, welche als Leiter grösserer Musikaufführungen wirken,

bedienen sich dabei des Takt- oder Dirigentenstabes. Weil die Hand beim Angeben des Taktes freie und entschiedene Bewegungen auf-, ab- und seitwärts ausführt, nennt man solche Taktirung »Taktschlagen«, zunächst wohl von hörbarem Schlagen hergeleitet, wo solches zur deutlichen Wahrnehmung nöthig.

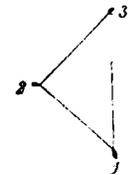
Im Wesentlichen hat man nur vier Richtungen der Taktschlag-Bewegungen, die ihrerseits mit den metrischen Zeittheilen korrespondiren: hinab, hinauf, links, rechts. Hinab bedeutet immer den ersten und Hauptzeittheil des Taktes, zu welchem die Zahl »Eins« gehört. Hinauf bedeutet immer den letzten Zeittheil, der vor einem neuen ersten (auf Hinabschlag) kommt. Dazwischen fallen die Seitenschläge. Bei zweizeitigem Takt ($\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$ etc.)

wird nur hinab und hinauf geschlagen:

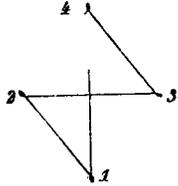


Bei dreizeitigem

zuerst hinab, dann seitwärts und dann hinauf:



Hierbei ist es einerlei, ob der zweite Schlag nach links oder rechts gethan wird; man sieht ihn jedoch meist nach links hin gerichtet. Der vierzeitige Takt wird zuerst hinab, dann (beliebig) nach der einen, sodann nach der andern Seite und schliesslich hinauf ge-

schlagen:  Weil der Seitenschlag nach auswärts,

rechts hin, energischer als der nach innen, links, zu führen ist, empfiehlt sich jener für die accentuirten, dieser für die accentlosen Takttheile: der erste Seitenschlag im vierzeitigen Takte gehe daher nach links, der zweite nach rechts.

Der Nieder- und Auftakt kommt also stets auf den ersten und letzten, der Seitentakt aber stets auf einen mittleren Takttheil. Dies zu wissen ist genügend für Jeden, der nach gegebenem Taktschlage spielt; denn ist es überhaupt weder möglich noch nothwendig, das Auge beständig auf die Taktbewegungen gerichtet zu halten, da man auch auf Noten oder Instrumente zu sehen hat, so

sagt doch dem Ausführenden schon ein gelegentlicher Blick während zweier Schläge, welche Zeittheile der Dirigent eben schlägt und wie es mit der taktmässigen Folge der Zeittheile steht.

Die zwei-, drei- und vierzeitigen Metra schliessen bekanntlich auch zugleich alle aus geraden und ungeraden Gattungen zusammengesetzten (kombinirten) Taktarten in sich: der sechszeitige

Takt ist zweitheilig: $\overbrace{1\ 2\ 3}^{\text{I.}} \overbrace{4\ 5\ 6}^{\text{II.}}$; der neunzeitige dreitheilig:

$\overbrace{1\ 2\ 3}^{\text{I.}} \overbrace{4\ 5\ 6}^{\text{II.}} \overbrace{7\ 8\ 9}^{\text{III.}}$; der zwölftheilige viertheilig:

$\overbrace{1\ 2\ 3}^{\text{I.}} \overbrace{4\ 5\ 6}^{\text{II.}} \overbrace{7\ 8\ 9}^{\text{III.}} \overbrace{10\ 11\ 12}^{\text{IV.}}$. So reichen denn auch jene

zwei, drei und vier Schläge zur sichtbaren Andeutung der sechs-, neun- und zwölfzeitigen Metra, also zu $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ u. dgl. aus. Das erste von je dreien erhält allemal einen jener Taktschläge, das zweite und dritte von dreien wird in langsamem Zeitmass an der nämlichen Seite nur mit noch einer geringen (strich- oder punktartigen) Bewegung bezeichnet, wonach dann erst wieder zu einem neuen ersten von dreien die Bewegung nach der neuen Richtung hin gemacht wird, auf welche Weise man die Sechs-, Neun- und Zwölfzeitigkeit taktirt (Fig. A. B. C.):

Fig. A.



Fig. B.

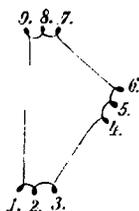
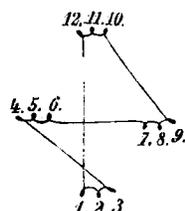


Fig. C.



Der sechszeitige Takt wird oft, weniger mit sachlichem Grunde als vielmehr der geringeren Monotonie wegen, vielfach so gegeben, wie

Fig. D.

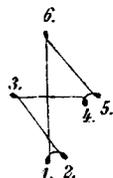


Fig. D zeigt:

Es kommt auf die verhältnismässig langsame oder schnelle Folge der Zeittheile an, ob man mehr oder weniger Schläge thut:

man folgt darin einem natürlichen Gefühle, dieselben innerhalb des rechten Tempo weder zu langsam noch zu rasch zu geben. Die zu langsamen Schläge würden den Sinn ermüden, der in den Taktschlägen gleich weit abgelegene metrische Punkte empfindet, die doch bequem zu übersehen und zu denken sein sollen. Die zu raschen Schläge hingegen würden zu wenig festen Halt für das in Gedanken mitmessende Gefühl bilden, und zudem auch die Taktbewegungen leicht verwirrend für's Auge gestalten. Darum vermittelt man sie mit dem Tempo dadurch, dass man bei sehr schnellem Gange um die Hälfte weniger und also doppelt langsamer als die vorgeschriebenen Theile schlägt, bei sehr langsamem Tempo dagegen doppelt so viel und folglich auch doppelt schneller. Man wird finden, dass die Entfernung von ein paar Zeitsekunden schon ein ziemlich weiter Zeitraum für eine Schlagfolge ist, wie auch, dass deren zwei bis drei in einer Sekunde schon recht nahe zusammenliegen. Hiernach sind die Zeittheile aus der vorgeschriebenen Taktart im Sinne des Tempo für den Fall zu wählen, dass das Zeitmass entweder so sehr langsam oder schnell geht, dass man nicht die vorgeschriebenen Takttheile schlagen und zählen kann. Sind z. B. $\frac{4}{4}$ vorgezeichnet und sollen diese in sehr langsamem Tempo (*Adagio*) auf einander folgen, so kann es leicht kommen, dass die Taktgebung der Viertel sich als zu weitläufig erweisen und darum Achtel wünschenswerth machen könnte, ein Fall, der sich natürlich auch bei jeder andern Takt-Art einstellen kann.

Der Niederschlag von oben nach unten darf immer nur ein Mal in jedem Takte, auf den ersten Takttheil, vorkommen, und dieser ist dann bei etwaiger Vervielfachung der Takttheile, z. B. Viertel in Achtel, nur durch wiederholten Druck in der

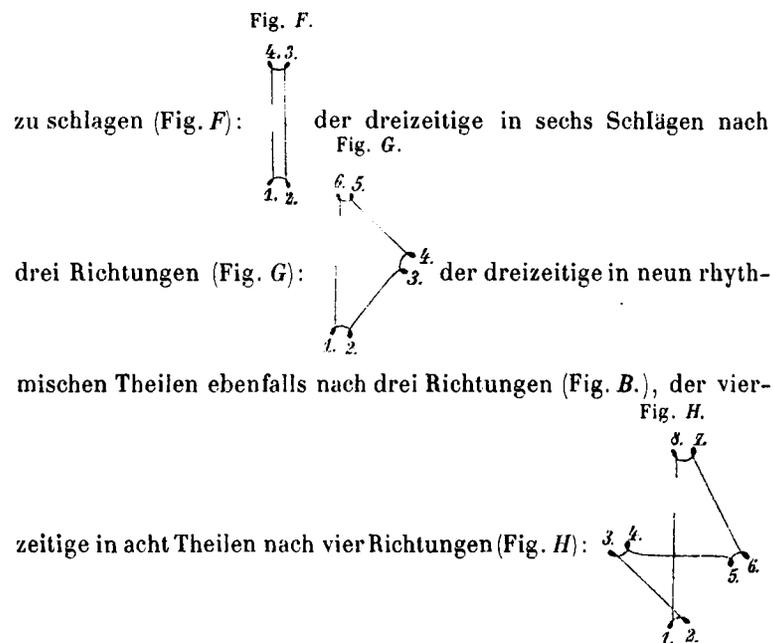
Fig. E.

nämlichen Richtung zu markiren (Fig. E):



Es geschieht

darin in der Praxis manches Freie, weil diese oder jene Bewegungsart dem Dirigenten zuweilen lästig ist oder auch nicht scharf genug in's Auge fällt. So ist's z. B. eigentlich nicht richtig, was so oft geschieht, den zweizeitigen Takt in der Vervielfachung in noch anderen als nur in zwei Richtungen, hinab und hinauf, zu schlagen, weil der Stammtakt nur zweitheilig ist. Der zweizeitige Takt in rhythmischen vier Schlägen ist also nur nach zwei Richtungen



Vorstehendes gilt für Fälle, wo man in einem langsamen Tempo vervielfachte Theile zu zählen hat, ein Verfahren, das auch beim langsamen Ueben wie auch bei schwer einzutheilenden Stellen anzuwenden ist, wo man z. B. bei Zweiuunddreisigstel- und Vierundsechzigstel-Noten sich zunächst durch Sechzehntelzählen am besten orientirt, um dann nach Ueberwindung der ersten Schwierigkeit zum Achtelzählen, jedoch bei gleichem Tempo, überzugehen.

Da es, wie gesagt, auch sehr oft vorkommt, dass die vorgezeichneten Takttheile im rechten Tempo zu schnell gehen, als dass sie deutlich zu schlagen oder zu zählen wären, so zählt man in solchen Fällen einfachere als die vorgeschriebenen Theile und zwar in geraden Taktarten von je zweien, in ungeraden von je dreien nur einen: im schnellen $\frac{4}{4}$ Takt schlägt man da nur auf 1 und 3, im $\frac{6}{8}$ auf 1 und 4, im $\frac{9}{8}$ auf 1, 4 und 7, im $\frac{12}{8}$ auf 1, 4, 7, 10.

Man findet viele Musikstücke, die statt des ihnen vorangestellten zweizeitigen Taktes den vierzeitigen, statt des drei- den sechs- oder gar neunzeitigen, statt des sechs- den zwölfzeitigen (und so umgekehrt) haben müssten.

Lautes Zählen beim Studiren der Stücke und sichtbares Taktiren dazu deckt dergleichen leicht auf. Es sollte Niemandem ein-

fallen bloß immer Eins — Eins auf lauter Taktanfänge zu zählen, und also nichts als Niederschläge zu thun, denn Eins ist immer nur ein accentuirter metrischer Theil, ein Taktglied, deren mehrere verbunden erst einen »Takt« als Ganzes ausmachen. Gleichwohl giebt es leider viele Stücke, in denen man, trotz anderer Taktvorzeichnung, nur immerfort Eins zählen kann, wie z. B. in allen dreizeitigen Scherzo-Sätzen, in welchen das Tempo so schnell geht, dass man nicht taktmäßig drei zählen und noch weniger schlagen kann. Der Grund dazu ist der, dass die Komponisten fälschlich die Drei- statt der Sechszehntigkeit (oder genauer, der Zweimaldreizeitigkeit) angeben, denn diese stellt sich eben durch das wirkliche Angeben des Taktes in Wort und Schlag als die richtige Bezeichnungsform heraus. Man spiele die Scherzo-Sätze Beethovenscher Symphonien im richtigen Tempo, und man wird finden, dass gewöhnlich je zwei Takte zu Einem zweischlägigen gemacht, der Natur des Musikstückes entsprechen würde. Z. B. in der siebenten Symphonie:

Presto.

würde das Scherzo in Achteln statt in Vierteln, und je sechs in einem Takt, der Accentuation und dem leichtbeschwingten Charakter entsprechen:

etc. Eine ähnliche Umwandlung würde auch der 1. Satz der C moll Symphonie vertragen, der statt im $\frac{2}{4}$, entsprechender im $\frac{2}{2}$ Takte stehen würde, wonach die lästig vielen Taktstriche wegfallen und sich diese Schriftform herausstellen würde:

Die im $\frac{4}{4}$ Takt stehenden Allegrosätze der Ouverturen zu Mozarts Opern »Figaros Hochzeit«, »Don Juan« u. a. sind unmöglich mit vier, sondern nur mit zwei Schlägen zu taktiren und folglich der $\frac{2}{2}$ Taktatur entsprechend.

Ebenso ist es mit den meisten Walzer-Motiven, die dreizeitig dastehen, aber doch sechszeitig ($\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{8}$) sein wollen und folglich auch so notirt sein sollten.

Bei einer Fermate \frown schlägt oder zählt man entweder in gleichem Takte fort und hält nur den letzten Theil der betreffenden Note beliebig aus; oder man schlägt und zählt überhaupt langsamer zu der Note, wo dann weniger lange am Schlusse auszuhalten ist.

Wenn ein Musikstück von Mehreren ausgeführt wird, bleibt es für die Mitwirkenden, deren Jeder nur seine separate Notensstimme sieht, die des Andern dagegen nicht sehen kann, oft zweifelhaft, in welcher Weise bei Pausen nach einer vorhergehenden Fermate der Fortgang metrisch und rhythmisch beschaffen ist. Die Mitspielenden wissen dann bei ihren Pausen nicht gewiss, ob der erste von einer andern Stimme nach einer Fermate gehörte Ton

unmittelbar dicht nach selbiger folgt, z. B.:



oder ob etwa demselben noch eine Pause voransteht, z. B.:



Hat zu einer solchen Stelle ein Mitspielender

eine Pause  , bei welcher er doch nichts von dem, was der Andere zu selbiger Taktzeit hat, wissen kann, so macht ihm ein Zeichen von kleinen Strichen vor dem Einsatze des ersten Tons, welchen der Mitspielende angiebt, das Pausiren leichter,

z. B. für den ersteren Fall in dieser Weise:

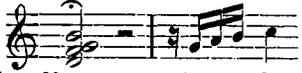


für den zweiten in dieser:



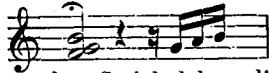
wonach er dann besser zählen und selbst bestimmter einsetzen kann.

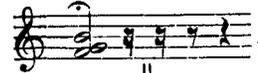
Doch giebt es noch viel schwierigere Fälle. Hat z. B. Jemand in seiner Notensstimme diese Stelle stehen:



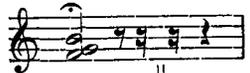
etc. und hält er die Fermate auf der halben Note aus, so ist er über das, was bei den Mitspielenden nach derselben folgt, im Unklaren, denn sie können möglicherweise auf jeden Zeitpunkt der halben Pause einen neuen Einsatz haben, z. B. so:

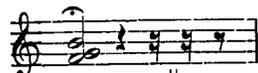
1.  oder so: 2. 

oder 3.  . Da macht dann jenes Einsatz-Zeichen in den Strichelchen die Situation sofort klar, und zwar

für den 1. Fall so:  , denn nun weiss man,

dass der erste von dem Andern gespielte Ton der Zeitpunkt des zweiten Sechzehntels nach der Fermate ist. Für den 2. Fall so:

 , womit der Eintritt als auf das vierte Sechzehntel fallend markirt wird. Für den 3. Fall so:

 , womit gesagt ist, dass der erste Ton nach der Fermate auf das drittletzte Sechzehntel des Taktes kommt.

Tempo.

Das Zeitmass in der Folge bestimmter Takttheile heisst Tempo. Das Tempo eines Musikstücks entsteht mit demselben in der Idee; es ist der Pulsschlag, der Gang einer Musik, deren Temperament und Charakter eng damit zusammenhängt.

Man hat das Tempo eines Musikstücks (wie dies bereits aus dem Vorigen hervorging) nicht allemal speciell auf die vorgeschriebenen, sondern häufig auf die mit der Hand zu taktirenden und folglich taktirbaren metrischen Theile zu beziehen; sie schwebten meistens dem Komponisten vor, als er hinschrieb, das Stück solle schnell, langsam oder mässig in irgend welchem Grade gehen. Die Takttheile können demnach verhältnissmässig rasch folgen und doch langsamen Rhythmus (langsame Noten) haben, und umgekehrt: das Tempo der Takttheile kann ein langsames sein und doch rasche Rhythmik (schnelle Noten) enthalten. Oft steht zu einem $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ Takte, ein Tempo, in welchem die damit angegebenen Theile so flüchtig schnell gehen, dass keine Hand sie zu schlagen, kein Mund sie zu zählen im Stande sein würde, und die Ausführenden sie auch nicht vereinzelt, sondern in Gruppen denken: $\frac{4}{4}$ als $2/p$, $\frac{3}{4}$ als $1/p$, $\frac{6}{8}$ als $2/p$, also im Sinne des »*alla breve*«, des gekürzten Taktes.

Man findet hierzu in Beethovens »Sonate pathétique« Proben im 1. Allegro-Satze; derselbe ist mit einem durchstrichenen C (das bedeutet *alla breve*) bezeichnet also als $2/2$ gedacht; daselbst sind vor dem Ende des 1. und 2. Theils die ganzen Noten in dem schnellen

Tempo so kurz von Zeitdauer, dass ihrer vier nur so viel Zeit wähen, wie in dem nachfolgenden Adagio etwa zwei Viertel.

Wollte man das Tempo eines Stücks immer nach seinen einzelnen rhythmischen Noten beurtheilen, so würden z. B. auf der ersten Seite selbiger Sonate die 64stel und 128stel Noten irrthümlich auf »rasches Tempo« deuten lassen; da aber ihrer 20 bis 30 auf ein Viertel kommen, so ist das Tempo trotz der raschen Noten dennoch ein sehr langsames. — Die hier erwähnten Verhältnisse muss man sich klar machen, um einzusehen, wie richtig es ist, die Tempo-Bezeichnung auf die taktirbaren metrischen Theile (abgesehen von den rhythmischen Noten) zu beziehen. Man spricht auf Grund dieser Beziehungsweise von »im Takte bleiben« und von »Takthalten«, wo vom Festhalten am Tempo die Rede ist.

Wie das Tempo aus der Empfindung des schaffenden Komponisten mit der Musik entsteht, so muss es auch mit der Empfindung und Phantasie von den Ausführenden erkannt werden. Es gehört dies wesentlich mit zur »Auffassung« und ist um so nothwendiger, als die zur Bezeichnung des Tempo für gewöhnlich gebräuchlichen Worte in ihrer Anwendung immer nur unbestimmt sein können.

Man hat für die bewegten Tempi folgende Ausdrücke in italienischer wie deutscher Sprache:

Presto: eilig, flüchtig. *Prestissimo*: äusserst eilig und flüchtig.
Veloce (spr. welootsche): fliegend schnell. *Velocissimo*: äusserst schnell dahinfliegend.

Vivace (spr. wiwaatsche): lebhaft. *Vivacissimo*: äusserst lebhaft. *Vivo*: belebt.

Allegro: schnell. *Allegro*: äusserst schnell.

Allegro molto oder *allegro assai*: sehr schnell.

Con moto: mit Bewegung.

Allegro con brio: schnell mit Aufregung.

Allegro con spirito: schnell mit Geist, durchgeistet.

Für die mittleren Tempi bestehen folgende Bezeichnungen:

Moderato: mässig.

Andante: gemächlich gehend.

Andantino (*Diminutio* von *Andante*): ein wenig gemächlich (nicht so ruhig wie *Andante*), kleines *Andante*.

Allegretto (*Diminutio* von *Allegro*): ein wenig schnell, bewegter als *Andantino* und langsamer als *Allegro*, munter; kleines *Allegro*.

Tempo giusto: Tempo nach Geschmack. (Eine etwas zweifelhafte Bezeichnungsweise, welche gewöhnlich ein gemächliches Tempo bedeutet.)

Allegro moderato: mässig schnell.

Allegro comodo: bequem schnell.

Für die langsamen:

Lento: langsam.

Largo: breit.

Larghetto: ein wenig breit.

Grave: schwer.

Adagio: sehr langsam.

Sostenuto: gehalten.

Für die relativen und übergenden Zeitmassbewegungen:

Poco a poco: nach und nach.

Più: mehr. *Più moto*: mehr bewegt.

Rallentando, *ritenuto*, *ritardando*: zurückhaltend.

Accelerando: eilend.

Calando: abschwächend in Zeit und Stärke.

Agitato: ängstlich.

Rubato: unstät. *)

Anmerkung. Solche Worte können nur allgemeine Andeutungen machen und nichts Bestimmtes für die speciellen Musiksätze sagen. Wie schnell folgen Viertel im *Allegro*? wie langsam im *Adagio*? es giebt da der Grade viele. Für zweifelhafte Fälle vermag zwar der »Metronom« (siehe daselbst) gewisse Dienste zu leisten; aber die Hauptsache bleibt doch immer die geistige Erkenntnis des Ausführenden. Ist ein Ausführender gut musikalisch und in praktischer Musikausübung bewandert, so braucht es eigentlich keiner Bezeichnung, um eine charakter- und stimmungsvolle Musik ihrem Tempogange nach zu erkennen.

Verschiedene Tempo-Auffassung.

Die Thatsache, dass auch die besten Künstler verschiedener Ansicht über das Tempo ein und desselben Musikstückes sein können, verdient besondere Beachtung.

Zunächst ist im Allgemeinen zu bemerken, dass in Gefühlsangelegenheiten, zu denen doch die Musik und deren Auffassung gehört, sich leicht persönliche Einseitigkeit geltend macht: nicht nur das Temperament einer Person, sondern auch deren momentane Stimmung kann auf die Temponahme zuweilen einwirken. Es muss natürlich Aufgabe eines Jeden sein, sich in so weit selbst zu verläugnen, dass er eine rein sachliche Erkenntnis des Wesens

*) Ein musikalisches Wörterbuch, klein oder gross, ist jedem Musiktreibenden nöthig, um die vielen noch übrigen Bezeichnungen in italienischer Sprache, die hier nicht sämmtlich zu geben sind, nachzuweisen.

einer Musik zu gewinnen im Stande sei; nur auf diesem Standpunkte werden die objektiven Forderungen und die persönliche Eigenart des Ausübenden mit einander zu innerer Harmonie gelangen; und nur, wo ein solches Verhältnis waltet, wird ein langsames Tempo nicht langweilig, ein rasches nicht gehetzt, sondern werden beide angemessen und natürlich, folglich dem Geiste zusagend sein. Wo aber ein Einzelner, bei aller sonstigen innern Durchbildung, in der Tempo-Erkenntnis irrt, ist eine Majorität guter Musiker als massgebend anzuerkennen: denn was viele Tüchtige übereinstimmend als recht befinden, kann dem Einzelnen immer beachtungswerth sein, selbst dann, wenn derselbe sonst über jeden Andern jener Majorität hinausragte. Es ist dies ein Punkt, der namentlich von Dirigenten oft unbeachtet gelassen wird, wo, wie es so häufig vorkommt, gegen das innerste Gefühl Aller taktirt wird, und so nicht nur die rechte Wirkung der Musik, sondern auch das Talent des Dirigenten in Frage kommt. Guten Solisten möge in der Temponahme immerhin eine gewisse Freiheit gewahrt bleiben, weil in ihrer obligaten Partie das persönliche Empfinden seine besondere Berechtigung hat; da aber auch Solisten oft mit Begleitung Anderer zu musiciren haben und die persönlich freie Temponahme doch auch ihre Grenzen hat, so sollten jene in dem Gefühle der Mitwirkenden solche Grenzen anerkennen, mit Willigkeit dem Zuge der Mitausführenden lauschen, um wo möglich auf dem Wege gegenseitiger Nachgiebigkeit die Neigung der Andern mit der eigenen Auffassung in Einklang zu bringen. Da in Temposachen die Übereinstimmung Vieler meist über der abweichenden Ansicht des Einzelnen steht, und nur eine besonders hochbegabte Autorität eine ganze Majorität aufwiegt, so sind auf dem angedeuteten Wege die wenigsten Tempo-Verletzungen zu befürchten.

Persönliche Freiheit im Tempo.

Wie ein Musikstück aus einem lebendig-beweglichen Geiste entspringt, der in natürlichem Zusammenhang mit der musikalischen Geistesnatur der Künstlerschaft steht, so wird sich auch dasselbe gegenüber verschiedenartigen Auffassungen fügsam erweisen. Darauf beruht die Thatsache, dass ein Solo-Musikstück oft Tempo-Abweichungen im Vortrage verschiedener Künstler-Persönlichkeiten verträgt, vorausgesetzt, deren Auffassung sei rein geistigen Ursprunges, also nicht etwa durch äussere Bedingungen diktirt, denen zufolge z. B. ein träger Phlegmatiker, oder ein Ungeschickter gern langsam spielt, weil er nicht im Stande ist, dem

richtigen Tempo zu folgen; oder wie auch ein zur Flüchtigkeit geneigter cholerischer Exekutant in schnelles Tempo verfällt, weil er sich nicht zu beherrschen vermag. Nur wo die Auffassung von derlei Umständen unbeeinflusst ist, wo also der Ausführende das Tempo auch anders nehmen könnte und würde, wenn ers nur wollte, ist sie zurechnungsfähig zu nennen: die Idee des Schaffenden muss im Geiste des Ausführenden Wurzel fassen und dort auf fruchtbarem Boden ein Bild frei nach dem Urbilde werden lassen; nur so kann eine selbstschöpferische Wiedergabe des letzteren entstehen.

Wie der Schaffende selbst in seinem einzelnen Ich eine Vielheit repräsentirt, zeigt sich im praktischen Musikleben dadurch, dass man oft eine und dieselbe Persönlichkeit ihre eigene Komposition in verschiedener Weise, namentlich auch in mehr oder minder modificirter Temponahme vortragen hört, und doch in allen Fällen mit naturgemässer Wirkung. Ebenso hört man dieselbe Person auch wohl Anderer Kompositionen in verschiedenartiger Weise vortragen, ohne dass die betreffenden Komponisten immer damit unzufrieden wären.

Anders steht es bei Ensemble-Stücken, welche der persönlichen Freiheit weniger Spielraum gewähren und eine für alle Mitwirkenden gleichmässig gültige Auffassung bedingen, weil jene Stücke in solchem Sinne geschaffen wurden. Wenn man Komponisten und Zuhörer unzufrieden mit einer von der eigenen Intention abweichenden Temponahme sieht, so beruht dies in vielen Fällen darin, dass die Ausführenden aus künstlerisch unreifer Natur verfahren.

Besondere Künstler haben für gewisse Stücke oft ihr apartes persönliches Tempo, das man ihnen in vielen Fällen (wo nicht Reflexion, Eigenthümlichkeitssucht und technische Mängel mitwirken) lassen darf, wo die ganze sonstige Auffassung und Vortragsweise derartig mit dem Tempo harmoniren, dass Eins zum Andern gehört und also mit einander bestehen oder zerfallen muss. In diesem Sinne kann auch momentane Stimmung ihr Recht haben, z. B. bei Sololeistungen, wo man dem Begeisterungszuge entweder die eingeschlagene Richtung gestatten muss, oder wo sonst im entgegengesetzten Falle nur eine trockene mechanische Ausführung entstehen würde. Das hauptsächliche Kriterium dabei ist und bleibt immer die Wirkung auf musikalisch Gebildete: gewinnt der Vortragende diese für sich, so darf man ihm Recht geben. Ja, selbst wo sich jene Gebildeten in Parteien für und wider den Exekutirenden spalten, falls sie sich nur sonst gegenseitig als nor-

male Musikmenschen achten, darf man dem Vortragenden nicht unbedingt Unrecht, sondern mindestens bedingt Recht geben, z. B. anerkennend, dass seine Auffassung zwar für ihn persönlich eine gemässe, doch nicht eine allgemein gültige sei.

Der Metronom.

Der Übelstand, dass ein wörtlich bezeichnetes Tempo immer unbestimmt ist, indem es viele Grade von langsamer oder schneller Bewegung giebt, die der nicht besonders Beanlagte selten für die Musikstücke aufzufinden weiss, war schon in früherer Zeit fühlbar, namentlich als der Dilettantismus allgemeiner, das Bereich möglicher Missverständnisse der Tempo-Auffassung grösser und die Erlangung ordentlicher Taktbildung in immer weitem Kreise empfunden wurde. Ein mit Beethoven in persönliche Beziehung tretender Mechanikus Namens Mälzl in Wien erfand ein Instrument zur genauen Tempo- und Taktbestimmung, »Metronom« (Zeitmesser) genannt. Derselbe besteht im Wesentlichen aus einem kleinen kästchenartig aussehenden Untergestell mit einem darauf stehenden hin und her zu bewegenden platten Pendelstabe von etwa 8 Zoll Höhe und $\frac{1}{3}$ Zoll Breite, der mit gradirten Querstrichen abgetheilt und von oben bis unten hinab mit den Ziffern 50, 52, 54, 56, 58, 60, 63, 66, 69, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 112, 116, 120, 126, 132, 138, 144, 152, 160 besetzt ist; eine beliebig an dem Pendel hinauf und hinab zu schiebende Beschwerung macht, dass sich derselbe, nach gegebenem Anstoss, langsamer oder schneller oder in Mittelgraden hin und her bewegt, je nachdem der Schieber entweder oben an der Spitze, oder unten, oder der Mitte zu gestellt ist. Es geschehen binnen einer Minute so viel Bewegungen, wie die betreffende Ziffer besagt. Jede Bewegung des Pendels kann nun als ein Taktschlag gelten, der als eine beliebige Notengattung zu deuten ist, z. B. als Halbe $\frac{1}{2}$, Viertel $\frac{1}{4}$, als Dreiviertel $\frac{3}{4}$, Dreiachtel $\frac{3}{8}$ u. s. w.

Will ein Komponist ein Tempo derartig bezeichnen, dass es allerwärts in gleicher Weise zu befolgen ist, so denkt er sich sein Musikstück bestimmt im Takte und schiebt so lange den Schieber von Grad zu Grad, bis dessen oberer Rand unter die Ziffer kommt, welche den Pendelschlag mit dem gedachten Taktgange übereinstimmend macht; hiernach wird die Ziffer nebst den gedachten Takttheilen als Notengattung rechts neben die wörtliche Tempo-zeichnung über das Stück gesetzt, demgemäss also die Ausführenden nur den Schieber auf die angegebene Ziffer des Metro-

noms zu bringen haben, um für die bestimmte Notengattung den Taktschlag zu erhalten. Steht z. B. über einem Stücke: M. M. $\frac{1}{4}$ = 60, so heisst das: nach Mälzl's Metronom sollen die Viertel in einem Tempo gehen, wie es vom Pendel angegeben wird, wenn man den Schieber mit seinem oberen Rande unter die Ziffer 60 stellt; die Notengattung ist also hauptsächlich zu berücksichtigen.

Der eigentliche Zweck des Metronoms war nur die Andeutung des Tempo, für dessen Erkennung wenige Pendelschläge genügen. Man hat dann das Instrument auch zur Übung im strengen Taktspielen benutzt, indem man während des Schlagens nach ihm spielte. Dies ist auf die Dauer misslich, weil der Metronom keinen musikalischgeistigen, sondern nur einen starren mechanischen Takt giebt, den kein Mensch denken und keine Musik vertragen kann, aus welchem Grunde Spieler und Metronom fortwährend aus einander gerathen. Das Spielen nach dem Metronom ist also eine Naturlosigkeit, und nur im Absehen von der musikalischen Wirkung zu treiben, beim Spielen von rein mechanischen Sachen, Etüden, Passagen, höchstens auch Tänzen und Märschen, als eine etwas orthopädische Taktkur, die möglichst bald zu beenden ist.

Es giebt verschiedene Metronome: theurere bis zu 10 Thaler mit Uhrwerk, welche laut knackend und längere Zeit anhaltend schlagen, wie auch wohlfeilere bis zu etwa 3 Thaler ohne Uhrwerk, welche unhörbar und beschränktere Zeit gehen. Man bezieht sie durch jeden Optikus und jede Musikalienhandlung, wie auch direkt von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Der Besitz eines Metronom, wenn auch nur eines stummen, ist für jeden Musiktreibenden wünschenswerth.

Man hat in einzelnen Fällen klagen gehört, dass verschiedene Metronome nicht genau mit einander übereinstimmen, und dass dem zu Folge das vom Komponisten notirte Tempo um etwas zu schnell oder zu langsam sei. So hat z. B. Robert Schumann zufällig erst später entdeckt, dass er einen etwas langsamer gehenden Metronom besass, und dass daher seine Metronomisirung für Besitzer anderer Metronome etwas zu schnell sei. — Es ist aber zu erwägen, dass es überhaupt niemals zwei ganz gleichgehende Uhrwerke gab noch geben wird; ferner, dass der Schumann'sche Metronom doch auch nicht mit allen übrigen, und dass diese auch nicht unter sich mit einander verglichen worden sind; endlich auch ist zu bedenken, dass man das Metronom-Tempo überhaupt nicht sklavisch genau zu nehmen braucht, sondern nach berechtigtem eigenen Sinne ein wenig modificiren darf, nachdem man des Komponisten Bezeichnung kennen gelernt hat.

Die Bezeichnungen des Komponisten können nämlich ohnehin — selbst für den Fall einer Gleichheit aller Metronome — nicht in allen Fällen absolute Geltung haben, nicht nur aus Gründen, wie sie unter

»Tempo« bereits aus einander gelegt worden sind, sondern auch darum: weil die Komponisten ihre Bezeichnung oft etwas voreilig hinschreiben. Die Metronomisierung ist häufig nur für den (vielleicht zufällig etwas schneller oder langsamer gehenden) Anfang und nicht in gleichem Masse auch für die weitere Folge eines Stückes passend. Zuweilen befindet sich auch ein Komponist in einer zur festen Tempobezeichnung weniger geeigneten Stimmung und selten mag es geschehen, dass der Komponist (wie es wünschenswerth wäre), verschiedene Theile seines Stückes — wo möglich einige Mal und zu verschiedenen Zeitpunkten — wirklich klingend nach dem Metronom spielt (anstatt es nur innerlich zu denken) und so die Ziffer für die Takttheile wählt.

Die Satz-Arten.

Allgemeines.

Die musikalische Anwendung des accordischen Materials schafft den harmonischen Satz, der ein korrekter ist, wenn er in der Folge der Harmonieen, in dem Gange der Stimmen und in der metrischen Form den Gesetzen der Logik entspricht. In Hinsicht auf die korrekte Harmonie und Stimmenführung nennt man den Satz »rein«, den reinen Satz.

Vom »reinen Satz« verlangt man, wie in der Sprache, so auch in der Harmonie, dass er von grammatischen Fehlern frei sei.

Wo Bestimmung und Stil gebieten, dass die Satzweise sich innerhalb des engsten gesetzlichen Bereichs hält, wie dies z. B. im ältern Kirehenstil geboten war, da besteht der strenge Satz. Ihm entgegen steht der freie Satz, in welchem das Regelwesen in mehr gelockerter Form lebt. In den Satz-Arten kann das accordische Princip herrschen, wie z. B. im einfachen Choral, wo dann der homophone oder der harmonische Satz besteht; oder das Princip der mehr selbstständig bewegten kontrapunktischen Stimmenführung, welche den polyphonen Satz schafft. Diese früh entstandenen, jetzt nicht mehr völlig passenden, aber doch noch gebräuchlichen Bezeichnungen deuten sich dahin, dass der homophone Satz wesentlich aus solchen Accorden besteht, in welchen das Zusammenklingen der Töne auf der Übereinstimmung ihrer Beziehung zu einer gleichen Harmonie beruht. Im polyphonen Satze dagegen löset sich die accordische Form auf, indem der Stufengehalt der Tonart in melodischen Stimmen mit und gegen einander geht, kontrapunktirt, wozu die Fugen Beispiele geben. — Zwischen dem homophonen und polyphonen Satze steht der figurirte Satz,

welcher aus einem accordischen Stamme mit einzelnen bald hier bald dort selbständig bewegten Stimmen besteht. Beispiele dazu sind Bachs Choräle.

Der harmonische (homophone) Satz.

Je nach der festgehaltenen Anzahl der Stimmen kann der harmonische Satz zwei-, drei-, vier-, fünf- und mehrstimmig sein, z. B.



Hier ist die Harmonie überall unvollständig, weil ein Accord mindestens drei Töne enthält. Man beobachte die zwei zusammengehenden Tonreihen, deren jede »eine Stimme« ist, wie sich hier zeigt, wo jeder Stimme ein besonderes System zuertheilt ist:



Die obere Tonreihe *c d e f g* etc. ist die erste oder Oberstimme; darunter zunächst in *g h c c* etc. sieht man die zweite oder Mittelstimme, sodann in *e g c a* etc. die dritte oder Unterstimme:



Hier verfolge man die einzelnen Tonreihen in gleicher Weise: man wird ausser der Oberstimme zwei Mittelstimmen und eine vierte tiefe, Unter- oder Bassstimme, erkennen.

Der musikalische Satz beruht also in dem geordneten Fortschreiten von Harmonieen und Stimmen nach den ihnen innewohnenden Gesetzen. Diese Gesetze wurden von auserwählten Meistern erkannt, für die Praxis in Regeln gebracht, so wie dieselben ihrer Zeit gemäs waren. Während dann die folgenden Epochen zunehmende Erkenntnis und neue Gesetze brachten, wurde auch manche alte Regel überflüssig und als sinnlose Beschränkung erachtet.

Stimmenbewegung.

Man unterscheidet in der Stimmenfortschreitung dreierlei Bewegungsart: die *Seitenbewegung*, wenn die eine Stimme auf ihrer Stufe verbleibt, während sich eine andere auf- oder abwärts bewegt:



die *gleiche oder Parallel-Bewegung*, wenn zwei Stimmen in einer Richtung zusammenehen:



die *Gegenbewegung*, wenn die eine Stimme auf- und zugleich die andere abwärts fortschreitet:



Verbotene Quinten.

Die gleiche Bewegung zweier Stimmen in Quintenfolgen verbietet sich in reinem Satze durch die sich dem musikalischen Gehöre kundthuende Folgewidrigkeit:



Derartige verbotene Quinten sind z. B. hier vorhanden und zwar

vom 2. zum 3. Accorde:  in der 4. und 3.

Stimme $\left\{ \begin{array}{l} d \ c \\ g \ f \end{array} \right.$.

Verbotene Oktaven.

Wo es im Satze gilt, jeder Stimme ihre eigene und alleinige Art des Fortschreitens zu lassen, dürfen nicht zwei verschiedene Stimmen denselben Schritt thun; folglich dürfen im reinen Satze zwei Stimmen nicht in Einklängen und Oktaven gehen:

 Verbotene Oktaven sind z. B. hierin enthalten, nämlich vom 2. zum 3. Accorde in den Stimmen 2 und 4. $\left\{ \begin{array}{l} a \ g \\ a \ g \end{array} \right.$ . Hier sind zugleich Quinten

und Oktaven: . Dieses Oktaven-Verbot hat keine

Beziehung zu den verstärkenden Oktaven, Oktavengriffen etc., worin nicht eine »Stimme« unter mehreren andern im »stimmigen Satze« verstanden wird, sondern nur äusserliche Vermehrung des Tonmaterials im freien Satze.

Verbot verdeckter Quinten und Oktaven.

Auch verdeckte Quinten und Oktaven verbieten sich ihres unlogischen Klangwesens wegen; verdeckte Quinten hört man

z. B. hier heraus: , wo sich das zwischen *c*—*a* liegende *h* geltend macht, das dann eine Quinte zu *e* sein würde:

. Verdeckte Oktaven hört man hier: 

wo unten zwischen *c*—*e* ein *d* liegt, das zu dem oberen Achtel *d*

eine Oktave bilden würde: , womit dann Oktaven gemacht wären.

Lassen sich Quinten unter gewissen Umständen vertheidigen und als erlaubt begründen, so sind Oktaven, im wirklichen »Stimmen«-Satz, immer Verstösse, wo sie nicht als Übereinstimmung, »Unisono«, beabsichtigt sind.

Gebotene Fortschreitung. Verbotene Verdoppelung.

Gewisse Intervalle haben eine Verpflichtung ihrer Fortschreitung: der siebente Tonleiterton, als Leitton, soll in die nächsthöhere halbtönige Stufe gehen, wie z. B. hier die 7. Stufe *h* in *c*.

, wo der Klang des *h* nach *g* hinab übel zu hören

sein würde: . Die Leitöne im Stimmensatz sind

nicht zu verdoppeln, weil beide Leitöne den nämlichen Schritt aufwärts und damit verbotene Oktaven machen würden.

Aus gleichem Grunde sollen auch Dissonanzen nicht verdoppelt werden, weil die Dissonanz die Pflicht hat, eine Stufe ab-

wärts zu gehen, wie hier die Septime *f*:  und in der

Verdoppelung verbotene Oktaven entstehen würden.

Querstand.

Wenn zwei Stimmen durch ein Versetzungszeichen zu derselben Stammstufe mit einander in chromatischem Widerspruch stehen, wie z. B. hier *e* und *es* , so entsteht

ein Querstand, der zu vermeiden ist, z. B. 

falls er nicht in der Intention des Komponisten liegt und harmo-

nisch gerechtfertigt ist, z. B. als Durchgangs- oder Vorhaltston:

. Logische Folgebeziehung in den Har-

monieen und Stimmen, natürlicher Gang und innere Verbindung sind selbstverständliche Gebote des reinen Satzes. Derselbe ist vierstimmig der normale, weil damit den 3 bis 4 Tönen der meisten Accorde genügt wird; der dreistimmige Satz lässt darin häufige Lücken; der zweistimmige ist vollends harmonisch schwach.

Die Bassstimme zur Harmonie.

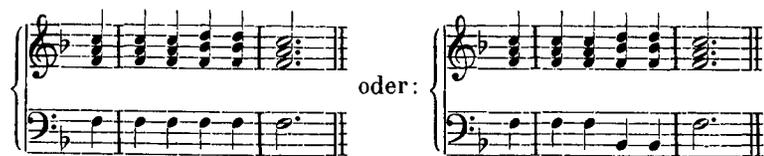
Im Stimmensatze pflegen die Ober- und Unterstimme von besonderer Bedeutung zu sein: die Oberstimme repräsentirt im Allgemeinen die leitenden melodischen Gedanken, die Bassstimme die Harmonie. Die Bassstimme soll daher, weil sie als Einzelstimme nächst der oberen am meisten gilt, nicht nur an sich guten gesanglichen Fluss, sondern auch zugleich bezeichnende Bestandtheile der Harmonie haben. Die Bassstimme wurde denn auch jederzeit als eine besonders vornehme betrachtet und von den grossen Tonmeistern mit besonderem Fleiss, ja Auszeichnung, gearbeitet: »gute Bässe« machen zu können, war ihr Stolz. Gar oft liegen im Basse sogar Hauptbestandtheile des Musikstücks. Ein »*Basso continuo*« (mitgehender Bass) stand bei den Alten oft ganz allein unter der Melodie eines ganzen Stücks, zur Erkundung der zugehörigen Harmonie: solcher *Continuo* musste dann in seiner fließenden Fortschreitung wie in seiner harmonischen Vertretung selbstverständlich eine respektable Haltung zeigen. — Man legte auch wohl ein selbständiges melodisches Motiv in den Bass, das sich immerfort hartnäckig (*obstinat*) wiederholte, während darüber beständig neue kontrapunktische Gebilde entstanden. Einen solchen thematischen Bass nannte man ital. »*basso ostinato*«. Derselbe fand namentlich in der *Passacaglia* für Orgel und in der *Giaccone* Anwendung.

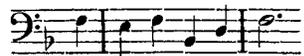
Auch in der harmonisch schlichten Choralweise werden an den Bass, den der Organist auf der Pedalklavatur tritt, sehr bestimmte Anforderungen bezüglich seiner melodischen Würde und harmonischen Kräftigkeit gestellt, wie das im Folgenden gewählte Beispiel (»Nun danket Alle Gott«) darzuthun vermag. Zu den Choral-

tönen:  etc. würde diese Bassstimme:

 oder auch diese bessere:

 lahm, arm und steif sein, und darüber die Harmonie matt wirken lassen:



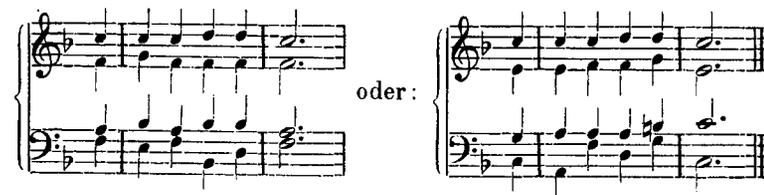
Dagegen würde diese:  oder diese Bassstimme:  von mehr melodischer Würde sein, und im zweiten Beispiel die Harmonie noch mehr entwickelt geben:



Hieran ist der Unterschied eines schlechten und guten Basses deutlich zu ersehen.

Harmonielage.

Die vorhin angewendete enge Stimmlage verwandelt sich bekanntlich in eine weite oder zerstreute, indem man die beiden Mittelstimmen mit einander vertauscht, d. h. die zweite Stimme eine Oktave tiefer hinabsetzt und sie so zur dritten macht, wodurch die frühere dritte zur zweiten wird:



In Folge dessen hat im 2. Beispiel der früher höher gelegene Bass eine Verlegung in die tiefere Oktave zu erleiden.

Harmonische Deutung der Melodie.

Weil jede Melodie auf dem (wenn auch nicht gehörten und gedachten) Grunde der Harmonie entsteht, so ist auch aus ihrer

Einstimmigkeit eine Harmonie zu entnehmen und unterzulegen. Es gilt da zunächst, die der Melodie natürlichste, ursprünglich eigene Harmonie mit innerem Ohre oder praktisch probierend abzulauschen; eine andere findet erst danach ein Ankommen. Jenes letzte und vorletzte Choral-Beispiel zeigte zuerst die natürlichste, im »oder« eine erst nach dieser ankömmlische Harmonie. Eine dritte

könnte diese sein:  etc. Weitere Harmonieen würden immer fremdartiger wirken.

Mehr- und Minderstimmigkeit des Satzes.

In den letzteren Beispielen steht der Satz für vierstimmigen »gemischten Chor« für zwei Frauen- und zwei Männerstimmen, den man gewöhnlich mit dem Worte »Chor« zu meinen pflegt; wollte man dieselben Beispiele in einen fünfstimmigen Satz bringen, so könnte

es z. B. so geschehen:  sechsstim-

mig so: . Für vierstimmigen Männer-

chor gesetzt würde die Melodiestimme eine Oktave tiefer in den

4. Tenor hinab versetzt werden müssen: 

Für dreistimmigen Satz wären die Arten der Stimmen so zu wählen, dass keine zu weit von der andern abstände. Drei

Frauenstimmen: . Dies würde, um

eine Oktave tiefer gesetzt, drei Männerstimmen entsprechen:



Figurirter Satz.

In vorstehenden Sätzen ist nur das für die Harmonie und die Natur der Melodie Nöthige gegeben; dadurch charakterisirt sich der einfache harmonische Satz. Derselbe gestaltet sich als ein durchgearbeiteter, wenn man den Stimmen mehr Bewegung giebt. Dies geschieht theils durch »Wechseltöne«, indem man wiederholte Töne

mit Nebentönen abwechselt:

theils auch durch ausfüllende Zwischentöne, indem man die zwischen zwei Tönen liegenden Zwischenstufen als Durchgangstöne benützt;

dann auch durch nachschlagende Töne, indem man von einem harmonischen Ton aus einen andern erspringt:

was Alles in den verschiedenen Stimmen abwechselnd, wie auch in mehreren zugleich geschehen kann. Es entsteht so gegenüber dem einfach-harmonischen der figurirte Satz:



Der figurirte Satz spielt überall, nicht nur in der geistlichen Musik, eine bedeutende Rolle, denn wie im Leben, so genügt es auch im Kunstwerke nicht, nur allein das materiell Nothwendige zu haben: auch die Schönheit der Wirkung verlangt das ihre. Die Figuration zugleich im Sinne des Charakters der Musik zu geben, bleibt dabei immer die Aufgabe. Die schöne Wirkung figurirter Stimmen besteht in dem Lebendigmachen sonst starrer stimmlicher Elemente: die Figuration nimmt den Stimmen das abstrakte

Allgemeine und individualisirt sie, indem sie etwas Eigenes erhalten. Bedeutende Beispiele sind S. Bach's figurirte Choräle; seine Matthäus-Passion bietet für die figurirte Musik reichsten Stoff.

Die Regeln im freien Satze.

Auch der sogenannte freie Satz ist an die harmonischen Grundgesetze gebunden, wie denn »frei« mit »wild« nicht zu verwechseln ist: frei ist man erst nach dem Gange durch die Bildung, die man als höhere Natur in sich aufgenommen haben muss. — Der freie Satz bindet sich nur der äussern Form nach nicht so enge, nicht so sichtbar an die Regel; wo er diese scheinbar verletzt, hält er, wenn er rein ist, im Grunde doch daran fest. Hier

z. B. sind »verbotene Quinten« im Satz, was

sich noch anschaulicher in dieser Fassung zeigt:

Dieselben befinden sich vom 2. zum 3. Accorde in der 1. und 2. Stimme $\begin{matrix} e & d \\ a & g \end{matrix}$. Im strengen, schlichten Satze würde man sie zu vermeiden haben, zumal im ruhigen Tempo sich jedes Intervall mehr geltend macht; im freien Satze dagegen sind es zwar auch immer Quinten, doch solche, die sich nicht absolut verbieten, denn jenes e , nur von melodischer, nicht harmonischer Natur, ist ein leicht nachschlagender Wechselton und das folgende d ist nur Vorschlag vor c ,

der harmonische Kern der Accorde ist dieser:

Übrige ist nebensächliche Figuration.

Wo ein Leitton nicht vorschriftsgemäss zu seinem nächsthöheren halben Tone fortschreitet, darf dieser Ton von einer andern Stimme genommen werden, und dem Gesetze ist damit im

»freien« Satze genügt:

Hier springt der Leitton h ab, anstatt nach C zu gehen; c aber liegt schon in dem unteren Accorde und würde sogar auch abwesend darin enthalten sein, weil sich der 2. Accord als C dur charakterisirt:

 . In gleicher Weise steht's mit den pflichtmässigen Dissonanzen, deren Auflöseton im »freien« Satze auch anderswo als in derselben Stimme zu geben ist: 

hier springt oben die Dissonanz *f*, statt nach *e* hinab zu gehen, nach *c*, und die Auflösung verzögert sich obendrein; es findet sich aber ein *e* später unten.

Anticipation.

Oft scheint im freien Satze die Reinheit der Harmonie durch fremd hinzutretende Töne getrübt, z. B. 

Hier ist beide Mal bei *x* das erste *C* zu der ihm fremden *G* dur-Harmonie eine Voraussnahme oder »Anticipation«, das frühere Eintreten eines ohnehin erwarteten Tons, der als melodischer eine gewisse Selbständigkeit hat, wie ihm solche als »durch-

gehendem Tone«  bereitwillig auch im strengen

Satze zuerkannt wird.

Retardation.

Im gegentheiligen Falle verzögert sich auch der Eintritt eines Tons, und sein Aufhalten, »Retardiren«, trübt momentan

die Harmonie:  . Hier ist das *F* oben die Sep-

time im Accorde: *G h D F*, also eine Dissonanz, die sich abwärts nach *e* aufzulösen hat, weshalb eben dieses *e* vor der Auflösung nicht auftreten darf; das *F* aber, das zum zweiten Accorde nach *e* gehen sollte, verzögerte die Auflösung, es bleibt, und trotzdem tritt *e* unten schon ein. Auch hier ist die Melodie gegenüber der Harmonie ein Selbständiges, und ihre Retardation ist

ihr, als einer sich abscheidenden Singstimme über einem Begleitungsaccorde, darum zu gestatten, namentlich bei kürzerer Dauer:



Kontrapunkt.

Allgemeines.

Das Wort Kontrapunkt (von *contra*: gegen — *punctus*: Note) bedeutet Gegenstimme. Nach der Einzelstimmigkeit (in welcher die uralten Kirchenweisen gesungen wurden) stellte man in späterer Zeit auf dem *Organum* zur Zweistimmigkeit eine Note gegen die andere: »*punctus contra punctum*«, anfangs in Oktaven, dann in Quartan. Zur Zeit, als es noch keine eigentliche Harmonie, keine Accorde gab, wurden die Zusammenklänge mehr theoretisch versucht, als geistig geschaffen; so entstand der erste einfache und noch sehr schwerfällige Kontrapunkt, der längere Zeit weiterer Fortbildung bedurfte, um zur musikalischen Ausübung, auf Grund fester Regeln, zu gelangen. Diese Regeln und die nach ihnen zu arbeitenden Studien haben sich in ihrer vervollkommenen Art bis auf die neuere Zeit erhalten.*)

Zu einem Kontrapunkt gehört als Hauptstimme der »*Cantus firmus*«, »fester Gesang« (auch Choral genannt) als das Thema, zu welchem der Kontrapunkt gesetzt ist. Der *Cantus firmus* kann Oberstimme sein und die Stimme des Kontrapunkts unter dieselbe gesetzt werden, oder umgekehrt. Im Kontrapunkt und speciell in den scholastischen Studien desselben herrscht der »strenge Satz«, der den Gebrauch gewisser frei eintretender Intervalle (Quarten, Sekunden, Septimen) auf accentuirter Taktstelle, wie auch die bekannte Folge von Quinten und Oktaven in denselben Stimmen, verbietet. Der Kontrapunkt kann zweistimmig sein und also nur aus dem *Cantus firmus* und der Gegenstimme bestehen, aber auch drei-, vier- und fünfstimmig, wobei die Stimmen, ausser dem *Cantus* und Kontrapunkt, harmonische »Füllstimmen« sind.

Es giebt zwei Arten des Kontrapunkts: den einfachen und doppelten. Der einfache hat nur eine Art der Anwendung:

*) In »Beethovens Studien« sind dessen Schülerarbeiten im Kontrapunkt — nach Albrechtsbergers (1736—1809) Lehre — vorhanden.

die zu einem *Cantus firmus* gehörige kontrapunktirende Stimme wird entweder nur über, oder nur unter demselben gemacht und passt also nur an einer Seite desselben; der doppelte Kontrapunkt hingegen muss für beide Seiten, über und unter den *Cantus* passen, also der Umsetzung oder Versetzung (Inversion) von oben nach unten und umgekehrt, fähig sein, ohne dabei gegen die Regeln des einfachen Kontrapunkts zu verstossen.

Die Lehre des Kontrapunkts stellt fünf Gattungen auf, in welchen der *Cantus* aus lauter ganztaktigen Noten besteht. In der ersten Gattung hat der Kontrapunkt zu jeder Note des *Cantus* eine gleichwerthige, in der zweiten je zwei oder drei, in der dritten vier oder sechs Noten, in der vierten bindet sich jede zweite oder dritte in den folgenden Takt hinüber, die fünfte ist frei in Noten aller Gattungen gehalten. Etwaige Füllstimmen im mehr als zweistimmigen Kontrapunkt müssen mit dem *Cantus* in gleichen Noten gehen.

Man hat den strengen und freien Kontrapunkt zu unterscheiden: der strenge Kontrapunkt bindet sich an Regeln, welche nach den alten Tonsetzern und Theoretikern festgestellt und zu einer Schule des Kontrapunkts geworden sind; der freie Kontrapunkt folgt mehr der Phantasie, während er jedoch das Studium des strengen selbstverständlich voraussetzt.

Zur klaren Einsicht und leichteren Übung werden hier die fünf Gattungen des einfachen zweistimmigen Kontrapunkts ohne harmonische Füllstimmen abgehandelt, wonach dann in dem später nachfolgenden doppelten Kontrapunkt die fünfte Gattung allein ausreichend ist.

Einfacher strenger Kontrapunkt.

Die erste Gattung, »*nota contra notam*,« bringt auf jede ganze Note des *Cantus firmus* eine gleiche der Kontrapunktstimme.

Der *Cantus firmus* in der Oberstimme:

Der *Cantus firmus* in der Unterstimme:

Die zweite Gattung bringt zwei wie auch drei kontrapunktische Töne zu je einem Tone des *Cantus firmus*:

Cantus.

Kontrapunkt.

Kontrapunkt.

Cantus.

Die dritte Gattung hat vier wie auch sechs Töne zu einem Tone des *Cantus*:

Cantus firmus.

Kontrapunkt.

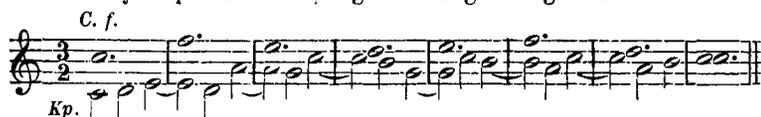
Kontrapunkt.

Cantus firmus.

Die vierte Gattung enthält gegen eine Note des *Cantus firmus* zwei oder drei Noten des Kontrapunkts, von welchen aber allemal die letzte über den Taktstrich hinaus an die folgende erste gleichstufige durch Bogen gebunden ist:



Die synkopirende Bindung wird Ligatur genannt.



Die fünfte Gattung enthält zu den einfachen Noten des *Cantus firmus* verschiedene Notenarten, Halbe, Viertel, Achtel, verlängerte Noten etc. in beliebiger Folge. Man nannte diese Gattung, solcher Buntheit wegen, den *Stylus floridus*, den blühenden Stil.



Die trockene scholastische Klangweise solcher in den engen Banden der Regel einhergehenden Beispiele weicht in dem von der Phantasie eingegebenen freien Kontrapunkte der Schönheit, indem derselbe aufhört, sich in berechneten Formen und Intervallen zu geben, und musikalische Sprache wird: es hören da die starren gleichen Noten des *Cantus firmus* auf und geben einem melodischen Hauptmotiv Raum, das schon an sich gedanklichen Reiz hat, durch einen beweglichen Kontrapunkt aber noch verschönt wird; z. B.:



In der freien Musik hört auch die Regel auf, dass die Füllstimmen in gleichen Noten mit dem rhythmisch monotonen *Cantus* gehen müssen: sie dürfen sich beliebig frei bewegen und selber gleichen Kontrapunkten zu dem *Cantus* stehen. In den vorhin gegebenen Beispielen war es lediglich um die leicht anschauliche Grundform des Kontrapunkts ohne Füllstimmen zu thun, der in lebendiger Musik so frei gehandhabt wird, dass die einzelnen Gattungen in ihrem Ineinanderfliessen nur selten oder gar nicht mehr zu erkennen sind.

Doppelter strenger Kontrapunkt.

Der einfache Kontrapunkt ist, wenn er entweder über oder unter dem *Cantus firmus* steht, jedes Mal ein anderer, neu gemachter; wenn aber ein und der nämliche Kontrapunkt in regelrechter Weise über und unter demselben *Cantus* stehen und somit doppelte Beziehung und Verwendung finden kann, wird er »doppelter Kontrapunkt« genannt.

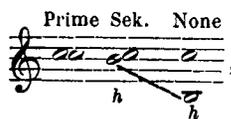
Der doppelte Kontrapunkt hat seine Schwierigkeit darin, dass die nämlichen Töne über einem *Cantus*, nach unten hin versetzt, zu andern Intervallen werden: ein *G* über *C* ist Quinte, unter *C* Quarte; ein *F* über *C* ist Quarte, unter *C* Quinte. Dem-

gemäss ist's bei allen Tönen; z. B. *efga* über *c*

gibt 3, 4, 5, 6; unter *c*:

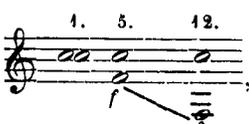
Intervalle zu 6, 5, 4, 3. In diesem Beispiel war die Versetzung, die man Umkehrung nennt, um eine Oktave tiefer.

Man versetzt den Kontrapunkt auch in die verschiedenen andern Intervalle: in die Sekunde, oder, was dem Tonnamen nach das

Nämliche ist, in die None: , in die Terz, die um

eine Oktave tiefer hinab zur Decime wird: 

in die Quarte, oder um eine Oktav tiefer in die Undecime:

 in die Quinte (Duo-
decime): 

und ebenso in die Sexte (Tredecime), Septime (Quartdecime). Da hierbei viele brauchbare, angenehm klingende Intervalle in der Versetzung zu verbotenen und missklingenden, also unbrauchbaren

werden, wie z. B. diese Terzen oder Decimen: 

aus welchen durch die Versetzung in die Sekunde oder None lauter Sekunden oder Septimen entstehen: 

so haben die doppelten Kontrapunkte, ausser dem in der Oktave, noch vermehrte Schwierigkeit, wo die erwähnten strengen Schulregeln respektirt werden sollen.

Auch der doppelte Kontrapunkt wird in die bekannten fünf Gattungen des einfachen, nicht umgekehrten, eingetheilt und zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig gesetzt. Da diese Gattungen (Note gegen Note, zwei und drei gegen eine, vier und sechs gegen eine, Ligaturen, *stylus floridus*), bereits bei dem einfachen Kontrapunkt anschaulich gemacht worden sind, ist eine Ausführung derselben nicht nochmals nöthig, und es seien deshalb nur einige Beispiele zur letzten Gattung in jeder Versetzung nebst dem Schema der

Intervallenverhältnisse mitgetheilt. 

Diese Intervalle, von der Oktave bis zur Prime, ergeben folgende

Veränderungen bei der Versetzung in die obere Oktave (*Octava*

acuta): . Das heisst also: aus der

8 (Oktave) wird in der Versetzung in die höhere Oktave eine 1 (Prime), aus der 7 (Septime) eine 2 (Sekunde) aus der 6 eine 3 etc.

Auf den Kontrapunkt praktisch angewendet ergiebt sich so eine Satzweise wie in den folgenden Beispielen:



Nun folgt dasselbe Beispiel im doppelten Kontrapunkt. Die Oberstimme in die untere Oktave versetzt und die frühere Unterstimme als obere.



Beispiel in zwiefachen Stimmen:



In der Umkehrung :

Beim doppelten Kontrapunkt in der None besteht dieses Intervallenverhältniss: $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 \\ 9 & 8 & 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$. Das heisst: zwei über einander stehende Noten, welche eine Prime bilden, werden bei der Versetzung der oberen Stimme in die neunte Stufe tiefer zur None :

Prime. None.
1 2 3 4 5 6 7 8 9, eine Sekunde wird zur

Oktave: $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 \\ 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 \end{matrix}$, die Terz zur Septime:

Terz. Septime.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 oder entgegengesetzt: die 9 wird

in der Umkehrung zur 1, die 8 zur 2, die 7 zur 3 etc. was sich zeigt, wenn man die letzten Beispiele rückwärts liest.

Die Oberstimme um eine None (9 Stufen) tiefer:

Der doppelte Kontrapunkt in der Decime giebt diese Intervalle: $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 \\ 10 & 9 & 8 & 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$.

Die Oberstimme um eine Decime (10 Stufen) tiefer:

Der doppelte Kontrapunkt in der Undecime: $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 \\ 11 & 10 & 9 & 8 & 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$.

Die Oberstimme um eine Undecime (11 Stufen) tiefer:

Der doppelte Kontrapunkt in der Duodecime:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.



Die Oberstimme um eine Duodecime (12 Stufen) tiefer:



Der doppelte Kontrapunkt in der Tredecime:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13.
13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.



Die Oberstimme um eine Tredecime (13 Stufen) tiefer:



Der doppelte Kontrapunkt in der Quatuordecime:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14.
14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.



Die Oberstimme um eine Quatuordecime (14 Stufen) tiefer:



Man darf diese Beispiele nicht als »Musik«, sondern nur als Formeln zur Darstellung der Regel betrachten; sie klingen nicht schön und sind hier nur für's Auge, für den Verstand. In Musikstücken findet man derartige strenge nach der Regel durchgeführte Beispiele nicht: die Phantasie schafft darin frei, und sie verwendet den Kontrapunkt nur als Mittel zu musikalischem Zweck, während er hier Selbstzweck war.

Auch der doppelte Kontrapunkt kann drei-, vier- und mehrstimmig sein und ist auch in der Septime, Sexte, Quinte, Quarte, Terz und Sekunde möglich; selbstverständlich kann die Versetzung nicht nur, wie vorhin geschehen, von oben nach unten, sondern auch von unten nach oben hin stattfinden.

Weitere kunstvolle Kombinationen.

Es giebt noch allerlei weitere kunstreiche Kombinationen im doppelten Kontrapunkt. So kann z. B. der erst aufgestellte thematische Satz zu der Versetzung unverändert mit beibehalten werden, wodurch dann derselbe dreistimmig wird. Der thematische Satz kann auch doppelstimmig, z. B. in Terzen, gemacht und so versetzt werden. Auch können zweierlei doppelte Kontrapunkte zu demselben Thema mit einander verbunden werden; z. B. dieser Satz:



erscheint hier zunächst in der Umkehrung in die Oktave, d. h. die Oberstimme als Unterstimme 8 Stufen tiefer:

II.

Und hier folgt der nämliche Satz in die Decime versetzt, d. h. jene frühere Oberstimme nun als Unterstimme 10 Stufen tiefer:

III.

In dem Folgenden liegt Satz I. oben und bildet Stimme 1 und 2; die 3. Stimme ist Stimme 1 aus Satz I in die untere Decime versetzt; die unterste 4. Stimme ist die 2. Stimme aus Satz I., um eine Decime tiefer:

Im Folgenden liegt in den Oberstimmen jener Satz II; die 3. Stimme ist die ursprüngliche Unterstimme aus Satz I in der Unterdecime; die 4. Stimme ist die Unterstimme aus Satz III in der Unteroktave.

Diese Sätze sind auch noch anders zu kombinieren und auch dreistimmig zu setzen.

In der entgegengesetzten Bewegung.

Man hat auch den doppelten Kontrapunkt in der entgegengesetzten Bewegung beider Stimmen, so, dass jeder Schritt, der im Themasatze aufwärts ging, in der Versetzung abwärts geht, und umgekehrt.

Thema: etc.

Die stufenweise von C bis G aufwärts gehende Oberstimme dieses Satzes beginnt im entgegengesetzten Gange bei G und geht stufenweise abwärts bis C:

Die Unterstimme jenes Satzes machte von c bis e einen Terzensprung aufwärts, von da einen Quartensprung aufwärts nach a, dann einen Stufenschritt abwärts nach g, etc. Daraus entsteht, entsprechend dem umgewendeten Thema, diese Viertelfolge:

zusammenklingend also im doppelten Kontrapunkt, dieser zweistimmige Satz:

Diese Kontrapunktik in der Gegenbewegung ist auch in die übrigen Intervalle zu versetzen, wo die Umkehrung der Stimmen in der Oktave, None u. s. w. nach früheren Beispielen entsteht.

Drei- und mehrfacher doppelter Kontrapunkt.

Es giebt auch den dreifachen doppelten Kontrapunkt, in welchem ausser der Ober- und Unterstimme noch eine kontrapunktirende Mittelstimme in Betracht kommt, und, den andern gleich, in die verschiedenen Intervalle versetzt wird. So kann jede Stimme dreierlei Stellung erhalten, denn jede kann als Ober-, Mittel- und Unterstimme zu stehen kommen.



Dieser Satz giebt einen dreifachen doppelten Kontrapunkt, indem 1. die Mittel- als Unterstimme versetzt werden kann, 2. die Ober- zur Unterstimme, 3. die Ober- zur Mittelstimme zu machen ist, wozu hier nur die Anfänge gegeben seien:



Ausserdem sind auch noch andere Kombinationen zu bewirken, indem von den erwähnten einzelnen Versetzungen deren zwei zugleich möglich sind. Auch diese dreifache Kontrapunktik ist in verschiedenen anderen Intervallen möglich.

Man hat auch noch den vierfachen doppelten Kontrapunkt, der wie der dreifache behandelt wird und an diesem wohl ohne weitere neue Beispiele zu erkennen ist. Ebenso wird der entgegengesetzte drei- und vierfache doppelte Kontrapunkt an den früheren Beispielen des zweistimmigen doppelten Kontrapunkts in der Gegenbewegung zu erkennen sein. *)

Der freie Kontrapunkt.

Wenn sich der strenge Kontrapunkt an die feste Regel hält, der freie dagegen dem Zuge der Phantasie folgt, so vermag dies in geordneter, der Schönheit entsprechender Weise nur aus einem musikalischen Sinne heraus zu geschehen, der sich zuvor nach dem Gesetze gebildet hat. In dem schulgemässen »strengen« Kontrapunkt galt die Regel buchstäblich; im freien heisst es: der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig. Ob hier die bestimmten Intervalle auf bestimmte Takttheile kommen, Konsonanzen oder Dissonanzen sind, ob die Umkehrung immer eine genaue ist, gilt da weniger, als dass die Musik gut klinge und die Umkehrung überhaupt stattfinde. Das geschulte Gehör, der wohlgezogene Verstand des Komponisten sind Gewähr, dass die »freie« Phantasie nicht etwa wild verfare. Die vorzüglichsten Beispiele dazu finden sich für den Musiklernenden zunächst in den Werken derjenigen Meister, welche in der Zeit der Blüthe des kontrapunktischen Satzes lebten, und in den Werken der Meister Haydn, Mozart und Beethoven. Ihnen ist die kontrapunktische Kunst Natur; indem sie sich frei im Gesetz fühlten, waltete zwischen der objektiven Form und der persönlichen Phantasie ein harmonisches Verhältnis, in welchem die Thätigkeit des musikalischen Verstandes mit dem Gefühl des Schönen in warmer Stimmung verbunden war.

Das Erste, was den freien Kontrapunkt von dem strengen unterscheidet, ist derjenige Theil des Satzes, welcher als *Cantus*

*) Bedeutende neuere Lehrbücher über den Kontrapunkt sind: »Die Lehre vom Kontrapunkt, dem Canon und der Fuge von S. W. Dehn. (Berlin, Schneider.) — Der Kontrapunkt von Heinr. Bellermann. (Berlin, Springer 1862.) Beide Werke sind sehr gelehrt und verwenden vielfach die fremden Schlüssel. — Eine sehr eingehende und deutlich dargelegte Lehre des doppelten Kontrapunkts erschien im Verlage von Breitkopf und Härtel von Simon Sechter. Diesem Werke wurden hier eine Anzahl Beispiele entnommen.

firmus bezeichnet wurde und nun zum leitenden thematischen Motiv wird, das nicht mehr in festgestellten einförmigen Notenfolgen, sondern nach freiem Phantasietriebe in beliebigem rhythmischen Wechsel sich ergeht, oder wo es dennoch in gleichen Notengattungen erscheint, dies nicht aus Zwang, sondern aus Neigung thut, iudem es dem zufälligen melodischen Zuge entspricht.

In einzelnen der Bachschen »kleinen Präludien« für Klavier tritt der zweistimmige freie Kontrapunkt z. B. in folgender Weise auf:

Thema.



Kontrapunkt.

Kontrapunkt.



Thema.

In einer der »zweistimmigen Inventionen«:

Thema.



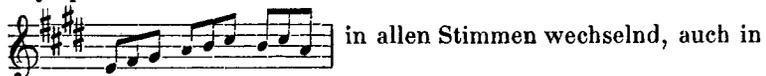
Kontrapunkt.



Thema.

Kontrapunkt.

In einer der Bachschen »dreistimmigen Inventionen« oder »Symphonieen« wird das aus neun Tönen bestehende Motiv:



in allen Stimmen wechselnd, auch in

der Gegenbewegung durchgeführt; die 2. Stimme beginnt das Motiv im 1. Takt, im 2. Takt geht es in die 1. über, im 3. erhält der Bass das Motiv und spinnt dann die letzten sechs Noten weiter, während die übrigen Stimmen harmonische Fülltöne haben:



Motiv.

Füllstimmen.

Motiv.



Füllstimmen.

Motiv.

Im 17. Takte erscheint das Achtel-Motiv in der Gegenbewegung, statt von unten hinauf, von oben herunter steigend:



Im 22. Takte ist das Motiv oben normal und zugleich im Bass in der Gegenbewegung.



etc.

Im 2. Theile einer Mozart'schen *B* dur-Sonate ist das Thema des Anfangs:



etc.

in dieser Weise kontrapunktisch durchgeführt:



Kontrapunkt.

Thema.

Thema.

In der Sonate pathétique von Beethoven, Op. 13 wird im Rondo dieses Motiv:

in folgenden kontrapunktischen Kombinationen durchgeführt:

Gegenbewegung
synkopirt.

nach oben.

Gegenbewegung.

Kontrap. synk. doppelstimmig.

Motiv synkopirt.

Motiv doppelstimmig.

u. s. w. sodann:

Motiv.

Kontrapunkt.

Kontrapunkt versetzt.

Motiv.

u. s. w.

Man sehe demnach die kontrapunktischen Durchführungen in andern Werken, wie z. B.

im 2. Theile des 1. Satzes der Beethoven'schen Symphonie Eroica; ferner diejenige der 4 Themata im Finale der Mozart'schen Symphonie Jupiter u. A. m.

Erst in der musikalischen Anwendung des Kontrapunkts ist zu erkennen, wie gewandt er den Schaffenden macht, denn erst durch ihn erhält die Phantasie die Fähigkeit, in bedeutenden kernhaften Formen zu arbeiten, welche die Fülle des idealen Gehalts zu fassen und zu tragen vermögen, um ihn vor dem Zerfließen und Verflüchtigen zu bewahren und ihm Dauer zu verleihen.

Bedeutung des Kontrapunkts.

Die Kunst des Kontrapunkts erscheint Manchen nur als eine mathematisch-musikalische Künstelei, zunächst wohl deshalb, weil sie oft schwer zu verstehen ist: denn zwei, drei, vier obligate

Stimmen sind nicht so leicht zu fassen, wie eine einzelne Melodie mit untergeordneter harmonischer Begleitung. Es kann freilich auch kontrapunktische Musik vorkommen, die wirklich nicht viel mehr ist, als nur musikalisches Rechenexempel: ein solches wird immer kalt, ungeistig wirken. Indessen ist dies nicht nur bei kontrapunktischer sondern bei aller bloss erdachter, nicht auch zugleich gefühlten, Musik, ja bei aller Art von Kunst der Fall, die nur äussere Mache und somit todte Form ist.

Auch kontrapunktische Musik kann, wie ihre Wirkung beweist, aus warmem Gefühl, aus Inspiration entstehen, das zeigt u. A. Seb. Bach's Matthäus-Passion, deren kontrapunktische Musik dem religiösen textlichen Inhalte aufs Vollkommenste entspricht und selbst ohne Worte zum Herzen dringt. Wo die kontrapunktische Musik innern Ursprungs ist, wird die schwierige Kunstarbeit, welche der Schaffende bei der Ausführung hatte, keineswegs als »Arbeit«, als »Rechenexempel« sich bemerkbar machen, denn sie wird vom lebendigen Geiste gehoben, in welchem die Form aufgeht.

Die textlose kontrapunktische Musik grosser Meister in kunstreichen Formen, wie z. B. in Bach's umspielten Chorälen, Orgel- und Klavierwerken, Fugen etc. hat, wie man oft sagt, etwas »Mysteriöses«, das den empfängnisfähigen Hörer in den wunderbaren Organismus hineinzieht. Dies ist eben so wahr wie erklärlich, in so fern derartige, aus der Wärme wahren Schaffensdranges erwachsene Musik ihre Symbolik hat, die uns als ein Gleichnis des Alls in Tönen erscheinen kann. Das In-, Neben- und Durcheinander der aus Motiven erwachsenden Stimmen versinnbildlicht das organische Naturweben, das sich auch im Innenleben des Menschen widerspiegelt. Dieses letztere, das Gefühlsleben mit seinen vielverzweigten Motiven und Fäden, mit seinen im Dunkel des Unbewussten auf- und abwogenden Vorstellungen als Niederschlag der Welteindrücke betrachtet, ist durch keine Musikform entsprechender zu innerer Anschauung zu bringen, wie durch die des Kontrapunkts. Besonders der doppelte Kontrapunkt mit der vielseitigen Beziehung seiner Motive und Stimmen symbolisirt in wunderbarer Weise das von Innen erfasste und durchgeführte Leben, wie es die Wirklichkeit bietet, oder wie es in poetischen Kunstwerken weltlicher wie religiöser Art sich darstellt. Wie man sich in die Betrachtung der all- und überall thätigen geheimnisvollen Triebkräfte des unendlich verschlungenen Ganzen bis zur Selbstvergessenheit versenken kann, so auch in die lebendig symbolisierende, in ihren kunstreichen Formen und Windungen uner-schöpfliche Kontrapunktik. Wie sie höherer Eingebung entspringt,

vermag sie uns zu dem Gedanken zu bringen: das All selbst sei in seinem wirklichen Lebensgetriebe überall kontrapunktischer Natur.

Imitation.

Die Nachahmung eines Motivs oder eines melodischen Satzes der einen Stimme von einer andern nennt man Imitation. Diese kann in gleicher wie auch in anderer Tonlage, in der nämlichen Tonfolge wie auch in entgegengesetzter, in streng genauer wie auch in freier, endlich auch in verengter und erweiterter Form stattfinden und für zwei oder mehr Stimmen, mit oder ohne Begleitung gesetzt sein. Das erstmalig auftretende Motiv wird Proposta, die Nachahmung Risposta genannt. Da die Imitation in beliebiger Tonlage stattfinden kann, so giebt es Imitationen im Einklange, in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Oktave.

Imitation im Einklange: (Aus »Beethovens Studien«.)

Hier folgen Imitationen in verschiedenen Intervallen, in einem zusammenhängenden Satze:

Imitation in der 10. frei
Risposta.
Proposta. frei.

Risposta in der 7. frei
Proposta. frei

Risposta in der 8. Risposta in der 9.
Proposta. Proposta. frei

Risposta in der 5. frei.
Proposta. frei.

Die Imitation hat in der Musik den besonderen Sinn intimer Wechsel- und Gegenseitigkeit, indem sie einen kurzweiligen Austausch und eine Fortpflanzung bestimmter Ideen darstellt, deren freie Wandelung ein Bild des immer umformenden Lebens bietet, da wo die Musik selber in ihrem kunstreichen Gewirk einer lebendigen Phantasie entsprang, wie z. B. in den folgenden Beispielen:

S. Bach. Zweistimmige Inv. No. 8.
Motiv I.
Motiv II.
Motiv II als Imit. in d. 8.

Motiv I frei.
freie Imit. des Motiv I.
Imit. in der 9.
Mozart, Ouverture zu Don Juan.
etc.

etc.

Kanon.

Das Wort Kanon bedeutet etwa gesetzliche Richtschnur. Dies passt auf die Form des Kanons, insofern dieselbe, als ein mehrstimmiges Stück, darin besteht, dass eine vorsingende Stimme die beständige Richtschnur für jede später einsetzende Stimme ist. Der Kanon ist also eine Form, in welcher zwei oder mehrere nach einander anfangende Stimmen, während des fortgeführten Gesanges der vorsingenden Stimme, durchweg das Nämliche wie jene singen. Der Kanon ist demnach eine Nachahmungsform; während aber in der Imitation die Folgestimme zuweilen auch ihren freien eigenen Gang geht, indem sie zu den andern Stimmen beliebig kontrapunktirt, fällt dies im Kanon fort, denn jede Folgestimme muss beständig ihrer Vorgängerin nachahmen.

Kanon in der Unter-Oktave.



Es giebt Kanons für 3, 4, selten für mehr Stimmen, und zwar in den verschiedenen Intervallen.

Man schreibt den Kanon gewöhnlich für nur eine Stimme und bezeichnet immer diejenige Stelle, an welcher die nachfolgende Stimme vom Anfange an zu singen hat, während die vorige weiter singt, mit %. Hier folgt ein dreistimmiger Kanon im Einklange. Die erste Stimme beginnt allein; bei dem Zeichen % beginnt die zweite den Anfang, während jene fortfährt; beim zweiten Zeichen % beginnt die dritte Stimme vom Anfange, während die beiden andern weiter singen und nach dem Schlusse, beliebig oft, wiederholen:

Beethoven.



Wie der Kanon hier als eine Stimme notirt ist, nennt man ihn »verschlossen«, weil der Zusammengesang darin nicht ersichtlich ist; stehen die Stimmen aber unter einander, wie sie zusammen klingen, so ist der Kanon »offen«.

Diese Art von Kanons ist die einfache, weil die angegebene Melodie in allen Stimmen unverändert bleibt. Man hat dagegen auch künstliche Kanons, in welchen z. B. die nämliche Melodie in doppelt so langen oder kurzen Noten, oder in der Gegenbewegung, wie auch rückwärts, nachgesungen wird (Kanon in der Vergrößerung und Verkleinerung, Kanon in der Gegenbewegung, im Krebsgang). Auch giebt es Räthsel-Kanons, welche die Schlüssel oder die Eintritte nicht notirt enthalten und zu rathen überlassen. Ferner giebt es auch Doppelkanons, in welchen zwei verschiedene Stimmen zusammen beginnen und ebenso von zwei andern Stimmen nachgeahmt werden. Endlich hat man auch Zirkelkanons, in welchen jede neu eintretende Stimme jedes Mal in einem neuen Intervall auftritt, womit sich dann eine Modulation vollzieht, welche schliesslich wieder in die Anfangstonart zurückführt.*)

Da die Stimmen im Kanon nacheinander beginnen, können sie auch nur nacheinander schliessen, und der Kanon wird so einen einstimmigen Schluss haben. Fängt jede Stimme am Ende, während die andern noch nicht fertig sind, immer wieder vom Anfange an, so entsteht ein »unendlicher Kanon«, der durch einen passend angehängten Schluss für alle Stimmen ein »endlicher« wird.

*) Unter den Werken der klassischen Meister giebt es allerlei Kanons. In Beethovens »Fidelio« ist das erste Quartett Gdur $\frac{3}{8}$, ein Kanon mit Schlussanhang. In Friedr. Klengels Klavier-Fugen und -Kanons (Breitkopf und Härtel) finden sich sehr kunstreiche Stücke der Art. Friedr. Kiel, Op. 4, Kanons im Kammerstil. S. Jadassohn, Op. 8, Serenade in kanonischer Form. Balletmusik in Kanons für Klavier à 4 mains. Grimm, Suite in Kanons für Orchester etc.

Die Fuge.

Eine Fuge ist ein zwei- oder mehrstimmiges Stück, in welchem sich die kontrapunktirenden Stimmen gemeinschaftlich mit der Durchführung eines oder mehrerer Themata beschäftigen. Hat die Fuge nur ein Thema (Subjekt), so ist sie eine einfache Fuge, hat sie zwei, so ist sie eine Doppelfuge, bei drei, vier Subjekten eine drei- und vierfache (Tripel- und Quadrupel-) Fuge.

Indem die eine Stimme die andere mit dem Thema gleichsam verfolgt, scheint diese vor jener zu fliehen, lateinisch *fugere*, wovon der Name Fuge wahrscheinlicher herkommen mag, als, wie man auch annimmt, von fügen; denn gefügt wird auch jede andere Kunstform. — Was von der thematischen Verfolgung gesagt wurde, findet auch auf den Kanon seine Anwendung, und so wurde denn dieser auch früher mit »Fuge« benannt: *fuga in consequenza*, *fuga legata*; die andere Art Fuge, welche jetzt gemeint ist, nannte man *fuga periodica*. Der Unterschied zwischen dem Kanon und der Imitation, welcher bereits besprochen wurde, ist auch ungefähr der Unterschied zwischen Kanon und Fuge: der Kanon bleibt in jeder Stimme beständig und einzig die nämliche Melodie, wogegen in der Fuge auch frei kontrapunktirt wird. Während dieses letztere in der Imitation nur kurz und beiläufig als Übergang von der einen zur andern Imitation geschieht, wird in der Fuge das freie kontrapunktische Spiel als wesentlicher Theil des Kompositionsstoffes, zum Zweck einer ausgeführten Musikform, getrieben.

Eine Art Mittelstellung zwischen der Fuge und dem Kanon nimmt die *Fuga ricercata* ein: diese verfährt auch in ihren kontrapunktischen Zwischenspielen immer thematisch, während die gewöhnliche Fuge darin Freiheit hat.

Die Fuge fängt in einer beliebigen Stimme mit dem Thema an, und dieser erste Eintritt des Thema heisst der Führer: *Dux*; die mit demselben Thema in der Quinte eintretende andere Stimme ist dann zur ersten Stimme der Begleiter oder Gefährte: *Comes*. Beide sind Satz und Gegensatz, wie Behauptung und zustimmende Erwiderung. Während des Themas der zweiten Stimme kontrapunktirt die erste. Sind mehrere Stimmen vorhanden, so tritt die dritte Stimme mit demselben Thema gleich der ersten ein, während die beiden andern dazu frei kontrapunktiren, wonach dann die vierte Stimme mit dem nämlichen Thema, wie vorher die zweite, eintritt, wozu dann jene drei kontrapunktiren. Das waren

die ersten Eintritte, mit welchen die Fuge ihre regelrechte vorschriftsgemässe Exposition gefunden hat. Von da ab geht es weniger nach einer festen Vorschrift, sondern ohne bestimmtes Schema frei aus der Phantasie, welche erst jetzt die Modulation durch näher und ferner (doch nicht eigentlich weit) gelegene Tonarten mit ins Spiel zieht und zugleich weitere kontrapunktische Kunstprobleme verfolgt. Während dessen ereignet sich dann alsbald aufs Neue ein thematischer Eintritt, nach der Exposition der erste, »Wiederschlag« (*Repercussio*) genannt. — Ein Beispiel der ersten »vier Eintritte« bis nach dem »Wiederschlag« ist der folgende Anfang einer Fuge aus Bachs »Wohltemperirtem Klavier«. Die Eintritte folgen hier so: I. Tenor, II. Alt, III. Diskant, IV. Bass. Die nicht thematischen Noten sind klein.

The musical score is written in G major and 4/4 time. It consists of four systems of staves, each representing a different voice part. The first system is labeled 'I. Tenor' and shows the first entry of the subject. The second system is labeled 'II. Alt' and shows the second entry. The third system is labeled 'III. Diskant' and shows the third entry. The fourth system is labeled 'IV. Bass' and shows the fourth entry. Below the fourth system, the text 'Wiederschlag.' is written, followed by 'etc.' indicating further entries. The score uses a variety of rhythmic values and rests to create a complex contrapuntal texture.

Es folgen nun weitere thematische Beantwortungen seitens der andern Stimmen; von hier ab werden die thematischen Theile durch öftere mit freiem kontrapunktischen Spiel gefüllte Zwischenräume (*Divertimenti della fuga*) von einander getrennt und zugleich verbindend zusammengehalten, bis gegen den Schluss hin die thematischen Eintritte noch einmal, aber dicht nach einander, als »E n g f ü h r u n g«, kommen und das Ende in der Anfangstonart erfolgt.

Das Fugen-Thema.

Das Thema der Fuge kann etliche Noten, einen, zwei, oder, wie gewöhnlich, einige Takte lang sein; es kann mehr melodisch, oder rhythmisch, passagenhaft, wie auch dieses Alles gemischt sein; hauptsächlich muss es eine prägnante Form, charakteristische Physiognomie haben. Hier einige Themen aus Bachs »Wohltemperirtem Klavier«:



Das Thema muss im ersten Eintritt sofort seine Tonart erkennen lassen und darf, der nahen Stimmenlagen wegen, nicht von zu grossem Umfange sein. Der zweite Eintritt des Thema, die »Antwort«, ist in der Oberdominante, also in der Oberquinte, oder, was dasselbe ist, Unterquarte zu halten. Diese Regel gründet sich darauf, dass die Oberdominante die nächste Modulationstonart ist, und dass die Stimmen Bass und Tenor, Alt und Diskant je eine Quinte über einander liegen.



Hier beginnt der erste Eintritt des Basses mit der Tonica *Cis*, die Antwort mit der Quinte *Gis*. Die Antwort muss stets wieder auf die Tonica zurückführen, zu welchem Zweck dieselbe oft eine kleine Intervallveränderung erhält. Wenn z. B. der erste Eintritt

einen Sprung von der Tonica hinauf in die Oberdominante macht, so muss die Antwort einen Sprung von der Oberdominante in die Tonica thun:



Durchführung.

Die »Durchführung« besteht darin, dass ein Thema durch verschiedene Modulationen geführt oder mit andern Motiven in Wechselbeziehung gebracht wird. Beides kann vereinzelt, wie auch gleichzeitig geschehen. Indem das Thema zum ersten Male auftritt, lebt es für sich allein: die Durchführung bringt es in Bewegung, und mit sich selbst wie mit fremden Motiven in Gegensatz. Vergleicht man das Thema mit einer Persönlichkeit, so ist die Durchführung deren Wandelung durchs Leben, bald im Streit, bald im Frieden. Im engern Sinne nennt man denjenigen Theil die Durchführung, wo das Thema am stärksten in die Modulation und in den Kampf mit Gegensätzen geräth; da geschieht es oft, dass sich das Thema in einzelne Stücke, Motive, zertheilt und mit ihnen operirt, um sich späterhin wieder ganz zu geben. So kann z. B. dieses Thema:



in jedem Takte ein besonderes Motivstückchen abgeben, das für sich allein seine Bahn der Durchführung geht:



Jedes nur etwas bedeutende Musikstück, besonders auch die Sonate, Symphonie und Kammermusik, hat einen Durchführungssatz, meist am Beginn des zweiten Theils des Hauptsatzes und des Schlusssatzes; die Fuge aber ist eigentlich gänzlich Durchführung,

diese giebt jener den Charakter, und so klingt denn auch in andern Stücken die Durchführungspartie oft fugenhaft, oder sie ist in der That »fugirt« oder »fugirend.«

Engführung.

Diese ist eine besonders interessante Art der Durchführung, indem darin der eine thematische Eintritt dem andern auf den Fersen folgt und so neue motivische Kombinationen hervorbringt. Die »Engführung« des Themas, welche meist am Schlusse vorkommt, aber auch innerhalb der Fuge angewendet werden kann, bringt den folgenden Einsatz noch während des ersten Themas;



führung finden auch die (früher beim Kanon erwähnten) aparten Kunstformen Anwendung, indem z. B. das Thema in der Vergrösserung und in der Verkleinerung, und so auch zugleich mit dem normalen Thema zusammen vorkommen kann, wie z. B.

dieses Bachsche Thema:  etc. im Folgenden zugleich in dieser selbigen Gestalt und auch vergrössert normal.



Auch die Umkehrung, Gegenbewegung, die Imitation und dergl. findet in der Durchführung Anwendung.

Die Doppelfuge.

Eine Fuge mit zwei durchgeführten Themen (Subjekten, Sujets) heisst Doppelfuge. Das zweite Thema heisst Kontrastsubjekt (Gegenthema).

Die thematische Behandlung beider Themen kann in zweierlei Art stattfinden:

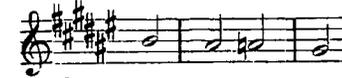
1. Das Hauptthema tritt ein und wird in gewöhnlicher Weise

beantwortet, so dass die Exposition gleichwie in der einfachen Fuge vor sich geht; dann tritt das zweite Thema auf und exponirt sich in gleicher Weise; danach treten beide Themen mit einander in Verbindung, indem eins dem andern zum Kontrapunkt dient, während die übrigen Stimmen zu beiden kontrapunktiren.

2. Die beiden Themen treten sogleich zusammen oder doch unmittelbar nach einander auf und die Antwort der andern Stimmen erfolgt in gleicher Weise. Es scheint da, als habe das Hauptthema einen beständigen Gefährten. Da auch jedes der beiden Themen einzeln zu verwenden ist, so ist ersichtlich, dass die Doppelfuge reicher an Kunstgehalt ist als die einfache. Ein Beispiel für die Doppelfuge ist die Fuge in *Fis* dur in Bachs »Wohltemperirtem Klavier«;*) das erste Thema ist dieses:



Das später auftretende zweite Thema heisst:



und stimmt dann mit dem ersten so zusammen:



Aus jenen letzten vier Vierteln des ersten Thema macht Bach einen mit Achteln kontrapunktirten wiederkehrenden Zwischensatz:



Die Doppelfuge »Kyrie« in Mozarts Requiem bringt zwei Themen zugleich:



Die Tripelfuge.

Sie operirt mit drei Themen, deren drittes theils allein, theils wechselnd mit den andern beiden zusammen geht. Die breite fünf-

*) Das im Verlage von Breitkopf und Härtel erschienene Buch von C. van Bruyck: »Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Klaviers« ist dem Studium zu empfehlen.

stimmige *Cis* moll Fuge in Bachs Wohltemp. Klavier bringt nach und nach diese drei Themen:

1. 2. 3. Zusammen: etc.

Die Quadrupelfuge

mit vier Themen bringt diese zu je zwei Paaren, oder auch nach einander.

Die 3 und 4 Themen können auch alle zusammen erklingen und müssen dies, wenn nicht anfangs oder während der Fuge, so doch am Schlusse derselben.

Die einfache Fuge hat an dem einfachen Kontrapunkt eine genügende Basis, die Doppelfugen bedürfen des doppelten Kontrapunkts, weil hier die Themen in verschiedenen Intervallen bald über- bald unter einander versetzt werden.

Begleitete Fuge.

Eine vom Chore gesungene an sich fertige Fuge kann eine Begleitung, z. B. vom Orchester haben: es entsteht so die begleitete Fuge. Weil darin der Fuge nichts Wesentliches mehr hinzuzuthun übrig bleibt, so gestaltet sich die Begleitung gleichfalls zu einem selbständigen Stück Musik. In Mozart's Requiem ist die Nummer »*Quam olim Abrahae*« eine solche »begleitete Fuge«.

Eine kleine Fuge nennt man Fughetta; einen bloß fugenhaft gemachten Abschnitt in einem Musikstücke bezeichnet man als ein *Fugato*, das meist nur aus dem ersten Expositionstheile, den ersten Einsätzen einer Fuge besteht und dann in den freieren Musiksatz überzugehen pflegt.

Eine Fuge, in welcher noch ein Choral, wenn auch nur strophewise, verarbeitet ist, heisst Choral-Fuge; werden die Choralstrophen selbst als Thema genommen, giebt es einen fugirten Choral.

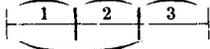
Musik und musikalische Formen.

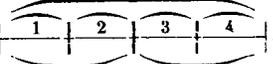
Was den Menschen an Freud und Leid, Lust und Unlust erfüllte und sein Gemüth stimmte, drängte nach Ausdruck und wurde durch die formende Phantasie zum Gebilde in Tönen. Dieser Drang nach Ausdruck erschloss die erste und tiefste Quelle der Musik. In gleichem Sinne äussert sich Friedr. Vischer, wenn er in seiner Aesthetik sagt: »Das Gefühl ist Urheber der Musik; es kann mit seiner Art von Sprache sagen, was durch kein anderes Organ hinreichend gesagt werden kann. Kein Bild, kein Wort kann dies Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen, wie die Musik; ihre Innigkeit ist unvergleichlich, ist unersetzlich.« Und ferner: »Was das Gefühl, sein innerstes Leben, sei, erfahren wir nur durch diejenige Kunstform, die es sich selbst durch die Bildungskraft der Phantasie, in der Musik giebt: nur sie belehrt uns über das Gefühl.« Hier haben wir die wesenhafte Art von Musik, die Inhaltsmusik, welche Ausdruck des Seelenlebens in ästhetisch geformter Tonsprache ist.

Aber nicht alle Musik ist lauter Gefühlsgehalt; die Phantasie kann auch ohne die Mitwirkung des Gefühls schaffen, indem sie mit dem musikalischen Material, das in der Harmonie und in den aus ihr zu gewinnenden melodischen und sonstigen Formen ein geist- und kunstreich kombiniertes oder auch nur sinnlich ergötzendes Tonspiel ausführt.

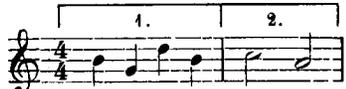
Jene erstere inhaltvolle Musik kann sich jedoch mit dem sinnlichen Tonspiel verbinden, ja innig durchdringen, indem dieses z. B. die eigentlichen wesenhaften oder »gedanklichen« Motive umspielt und so denselben eine schmückende Umgebung verleiht.

Wie sich das Werden der musikalischen Form macht, ist bereits in der Lehre vom »*Metrum*« angedeutet worden. Es zeigte sich dort, dass sich — entsprechend dem Wachsthum der Zelle in der organischen Natur — dem einen musikalisch gemessenen Zeit-

theil im Schaffen der Phantasie ein folgender gleicher anschliesst, der mit jenem ein Paar, eine metrische Einheit engster Form, bildet: ; ein dritter Zeittheil verbindet sich in gleichem Sinne mit dem zweiten: 

und ein vierter bildet dann mit dem dritten das zweite Paar, um so eine reichere Einheit zu schaffen: . Hier sieht man, wie der gleiche, zweizeitige (z. B. $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$) »Takt«, durch den ungleichen zum vierzeitigen fortschritt.

Wie aus kleinen Zeit-Theilen der Takt entsteht, so erwächst, indem die Phantasie in der metrischen Zeit weiterschafft, aus dem einen ganzen Takte ein neuer Takt, um die engste Takt-Gruppe,

den »Zweitakter« zu bilden, z. B.: ; ein dritter Takt bildet den »Dreitakter«, z. B.:



mit dem vierten Takte entsteht neben dem ersten Taktpaare das zweite, die viertaktige Gruppe; z. B.:



Diese Beispiele könnten auch im dreizeitigen Metrum gehalten sein, z. B.:



Die Gruppe giebt sich hier durch den Einschnitt (die Cäsar) zu erkennen, der etwa dem Komma entspricht.

Wie es »unorganische« Taktarten, z. B. den $\frac{5}{4}$ Takt giebt, so auch fünf- und siebentaktige Gruppen, z. B. fünftaktig:



Diese Gruppe theilt sich durch Einschnitte in zwei, einen und wieder zwei Takte. Siebentaktig:



Die Einschnitte theilen die Gruppen hier in drei und vier Takte. Deshalb charakterisiren sich diese Arten als zusammengesetzte, »unorganische«, weil nicht in einander gewachsene sondern nur an einander gesetzte Gruppen. Schon die dreitaktige Gruppe ist Ausnahme, die fünf- und siebentaktige kommt noch seltener vor; die zwei- und viertaktige Gruppe erweist sich durch die ganze Musikhiliteratur als die normale metrische Form.

Die Gruppen werden auch »Taktrhythmen« genannt.

Mehrere Gruppen bilden eine metrische Phrase, auch »Periode« genannt, welche sich dann zu einer folgenden Periode wie der Vordersatz zum Nachsatze verhält. Schliesst eine einzelne Periode ab, so kann sie einen »Theil« in engster Form, z. B. von nur 8 Takten bilden; mehrere zusammenhängende Perioden können den Theil erweitern. Ein Theil wird gewöhnlich durch die bekannten Doppeltaktstriche oder Reprisen:  äusserlich kenntlich gemacht.

Wie ein Taktglied das andere, ein ganzer Takt den folgenden ganzen, eine Gruppe von Takten eine neue Gruppe, diese die Periode, den Theil bildete, so geht, falls es etwa keinen Abschluss eines Ganzen gab, der Process des natürlichen metrischen Fortwachsens durch die Kraft der schaffenden Phantasie in gleicher Weise weiter. Der erste Theil lässt einen zweiten folgen, mit welchem er dann eine Einheit weiterer Form bildet, wie solche z. B. in den zwei Theilen eines Tanzes, eines Sonatinen-, Sonaten-, Symphonie-Satzes bekannt ist und so einen ganzen Satz darstellt. Folgt nach dem Abschlusse eines solchen fertigen und selbständigen Satzes ein neuer zweiter, so steht dieser mit dem ersten in einer inneren geistigen Beziehung, so wie z. B. dann, wenn einem ersten Symphonie-Allegro ein Schlusssatz, Finale, folgt. Aber wie früher das vereinigte Taktpaar durch die Dreiheit zu neuer Gleichheit in der Viertheilung fortging, so geht auch wohl dem Schlusssatze erst noch ein anderer voran, z. B. das Adagio, dem beliebig auch eine Menuet oder ein Scherzo folgen kann. Das Finale oder Rondo schliesst danach das ganze »Stück«. (Vergl. »Cyclische Formen«.)

Um einen Totalüberblick über das organische Werden eines vollkommen symmetrischen Musikstücks zu gewinnen, denke man

sich einen einzigen ganzen vierzeitigen Takt in sehr lang ausgedehntem Maasstabe; zwischen die Viertelpunkte füge man Achteltheilungen, zwischen diese wiederum Sechzehntel und so fort:



Man erweitere dann den Begriff der später entstehenden Vierundsechzigsteltheile wieder zu Vierteln und damit auch die daraus sich ergebende grössere Zahl der Takte; diese werden abermals in gleicher Weise getheilt, dann wieder, und so weiter, und zwar beliebig in gleicher oder ungleicher (durch 2 oder 3 zu dividirender) Theilung, bis eine Reihe von Takten vorhanden ist, welche einem langen Musikstücke entspricht. Das giebt eine Überschau der metrischen Zeitfläche, worin jedes Theilchen mit jedem andern, und das erste mit dem letzten, in einem innern Zusammenhange der Folge steht, wie die Stofftheilchen eines Baumes und dessen oberster Wipfel mit der tiefsten Wurzelfaser. Die darin fließende rhythmisch bewegte Musik ist das Lebenselement, das die Form so werden liess, wie sie ist.

Die Benennung der vielen Theile eines grösseren Ganzen kann nicht immer in neuen Worten bestehen, wo z. B. in einer längeren Periode Haupt- und Nebensatz, Vordersatz und Nachsatz etc. zu unterscheiden sind. Denn jede einzelne Partie innerhalb des Ganzen ist theilbar, die Theile sind dann wieder zu theilen, und damit werden die Bezeichnungen: Gruppe, Periode, Satz, Theil, in verschiedenem Sinne, im engeren und weiteren, und selbst für Verschiedenes gebraucht.

Formen der Gesangsmusik. Lied.

Volkslied.

Das Lied, und namentlich ein Volkslied, enthält ein Stimmungsmotiv, das in einem Gedichte kurz und prägnant ausgesprochen und von der Musik dem Gefühlsgehalte nach in Gesang umgesetzt ist. Das Lied als musikalische Gefühlssprache ist also die engste lyrische Form, im Unterschiede zu anderer (z. B. dramatischer) Musik.

Das Volkslied kann aus nur einem einzigen kurzen Abschnitt bestehen, wie solcher in einem grösseren Stücke nur eine Periode bilden würde und hier ein ganzes Stück ausmacht. Der innere Sinn und das Verhältnis des Theils zum Ganzen, wie auch der Abschluss ist dabei das Bestimmende.

Wie zu der engsten Form eines Ganzen schon die Taktperiode

genügen kann, zeigt dieses Volkslied, in welchem man zwei Gruppen, als Vorder- und Nachsatz, unterseheidet:



Die Zusammengehörigkeit beider Gruppen zeigt sich darin, dass der Nachsatz formell gleich dem Vordersatz ist: vier Viertel, zwei Halbe, vier Viertel, eine Ganze folgen einander zwei Mal, und es bethätigt sich hier das Gesetz der architektonischen Symmetrie im Rhythmus wie im Metrum, das als ein Grundzug in aller Musik wirkt.

Jenes Volkslied erhält eine veränderte Bezeichnung seiner einzelnen Theile, sobald ihm noch ein weiterer Zusatz folgt, z. B.:

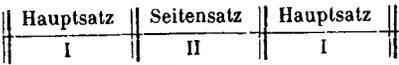


Hier sind es nun zwei »Theile«, deren erster Vorder-, deren zweiter Nachsatz ist, während jeder Theil aus zwei Taktgruppen besteht.

Wenn dagegen der zweite Theil in der Oberdominante *D* dur *G* schliessen würde, indem er nach dem sechsten Takte so weiter

ginge:  etc. um danach wieder in den

ersten Theil zurückzuführen, dann wäre die Form des Ganzen diese:

 . Von gleicher Form ist auch

dieses Volkslied:



Anstatt der Wiederkehr des Hauptsatzes kann auch noch ein neuer Nachsatz folgen, womit dann Vordersatz, Seitensatz und Nachsatz entsteht: I — II — III, oder A — B — C. Man kann da den Seitensatz auch als Neben-, Zwischen- oder Mittelsatz bezeichnen. In dieser Form ist z. B. das bekannte »Lauterbacher« Tanzlied gehalten, dessen Taktgruppen nicht, wie gewöhnlich, zu je zweien oder vieren, sondern nach Art der »Ländler« zu dreien stehen.

Hauptsatz.

Seiten- oder Mittelsatz (statt Nachsatz).

Nachsatz.

Würde hier noch der Hauptsatz wiederholt, dann wäre die Form viertheilig: I — II — III — I, oder A — B — C — A.

Auch das russische Lied »der rothe Sarafan« hat dieselbe Form zum Grundriss, doch mit erweiterter Ausführung, indem der Hauptsatz zweitheilig ist:

Hauptsatz. 1. Theil.

2. Theil.

Mittelsatz.

Nachsatz.

Das Volkslied hat, als musikalisches Naturprodukt, einen besonderen Werth, seiner reinen reflexionslosen »Natur« wegen, durch die es im Gegensatz zu dem Kunstliede steht, das ein Produkt des Willens ist, während das Volkslied ungewollt, pflanzenhaft aus der unbewusst schaffenden, nicht musikalisch gebildeten Volksseele entspringt. Es ist aber wohl zu bedenken, dass nicht Alles Volkslied ist, was das Volk singt, dem sehr häufig beliebter Singstoff aus der Kunstmusik der gebildeten Gesellschaft, aus Opern, Singspielen, Possen u. dgl. zufließt, ebenso wie diese Sphäre auch wieder aus den Naturerzeugnissen des Volks Zuwachs erhält. Je mehr durch das immer allgemeiner werdende Musiktreiben dem Volke die Kunstmusik näher kommt, um so dürftiger fließt die Quelle seiner ursprünglichen naiven Selbstproduktion.

Das wirkliche Volkslied kann ohne Begleitung existiren, weil es ohne solche entsteht; die Harmonie ist darin naturgemäss so einfach, dass sie ungehört im Sinne liegt. Wo dies nicht der Fall ist, darf das Lied nicht als Volkslied geschätzt werden.

Die Volkslieder der verschiedenen Nationen zeigen ihre besonderen Physiognomien, auf Grund der Sprachen, Schicksale, der geographischen Lage, Landesbeschaffenheit und Kultur. Man vergleiche z. B. die deutschen und nordischen Lieder beselten mit den tyroler und schweizer Weisen, die gleichsam als ein lebensvolles Ausströmen der Alpenluft erscheinen und daher im »Jodler« schwelgen, ein meist textloses tonliches Jauchzen mit häufigem Springen aus der sonoren Brust- in die hohe Kopf- oder Fallsetztimme. Man vergleiche dann diese Lieder mit den süßmelodischen und sinnlich reizenden Melodien der Italiener; dann diese mit der leicht graziösen, glatten der Franzosen, welche alle sich wieder von den scharf rhythmisierten der Magyaren unterscheiden (vergl. »Magyarisch« unter den »Tänzen«). Das echt russische Volkslied ist dagegen bald von sanfter Melancholie, bald von kindlicher Lustigkeit. Dieser melancholische

Zug findet sich oft, wo das Volk leidet, sei es im äussern Mangel oder in Knechtschaft und Sehnsucht nach Befreiung. So stechen z. B. viele tief empfundene Weisen der einst unterjochten Irländer und Schotten (welche durch die wandernden Barden manches Gemeinsame erhielten, vielleicht auch die rhythmische Figur ) von den freier klingenden der Engländer auffallend ab. *)

Die politischen Nationallieder pflegen, charakteristischer Weise, die innere Seite, die gemüthliche individuelle Empfindung, nicht hervorzukehren; ein gewisser pathetischer, fast officiell zu nennender Zug ist ihnen eigen: die Persönlichkeit wird Allgemeinheit. Die Deutschen erweisen sich auch hier als kosmopolitisch, indem sie fremde Volksweisen adoptiren. Die russische »Schöne Minka« ist fast eine deutsche geworden; das italienische fromme Lied »O sanctissima« wird von den Deutschen sogar nie mit deutschem sondern mit dem lateinischen Text gesungen; das englische Nationallied »God save the king« ist auch das deutsche officielle Nationallied, und das »Rule Britannia« lebt gleichfalls in Deutschland, etwa so, wie die französische »Marseillaise«.

Kunstlied.

Was der durch die Schule der musikalischen Bildung und folglich durch die Reflexion gegangene Geist des Musikers schafft, ist Kunst-Musik, im Gegensatz zu der aus dem naiven Geiste des singenden und spielenden Volks entspringenden Volksmusik.

Wenn ein Kind des Volks seine Muttersprache ohne Sprachlehre nur vom Hören sprechen lernen kann, so ist es doch später eine andere, höhere Sprache, die es nach dem Gange durch die bildende Grammatik und praktische Übung gewinnt. Aber diese »gebildete« Sprache wird ihm mit der Zeit eine eben so natürliche, wie früher die naiv hingespochene; die gebildete Sprache ist ihm dann wieder Natur geworden, eine zweite, weil durch den Geist wiedergeborene höhere Natursprache.

So ist es auch mit der Natur- und Kunst-Musik. Der schaffende Künstler ist ein solcher erst dann, wenn er seine Musik aus einer höheren »Natur« herauspricht, die aus einer neu gewonnenen Naivetät hervorgehen muss, welche die auf dem Wege des denkenden Arbeitens gewonnene Bildung zur Voraussetzung hat.

*) Des Verf. »Volkslieder aller Nationen der Erde«, zwei- und vierhändig für Klavier (Litolff) und andere derartige Ausgaben (Hofmeister) bieten reichen Stoff zu Vergleichen.

War's beim Volksmenschen nur das musikalisch-kindliche von Nichts wissende Gefühl, das seine Melodien unmittelbar aus der Stimmung heraus sang, so fügt sich's beim Musiker, dass er seine Musik zugleich denkt und fühlt; im Sinne der geforderten »neuen Natur« aber soll in der Wirkung seiner Musik die Gedankenarbeit nicht bemerkbar werden: die Reflexion der Form soll überwunden und das Kunstwerk als ein organisches, der geistigen Eingebung entsprossenes ideales Naturwerk erscheinen.

Des naiven Volks ideal gestimmte Vertreter waren in früheren Zeiten die durch eine besondere Naturbegabung berufenen Volks-sänger, in höheren Kreisen die Barden, Minnesänger, Troubadours, deren Eingebungen sich später die bald nur allzu einseitige scholastische Verstandesmusik der »Meistersinger« gegenüberstellte. Jene Sänger schufen in Momenten höchster dichterischer Erregung, aus einem sie begeisternden Stoffe heraus Worte und Gesang, Poesie und Musik zugleich. Mit dem Kunststudium aber hat sich die Aufgabe verändert: der rohe Stoff ist kunstmässiges Gedicht geworden, der Musiker hat des Dichters Idee in seinem Gefühl aufzufangen, als seine eigene durchzuempfinden und durch die Phantasie zu formen. So muss er denn auch die poetischen Worte und deren metrische Form erwägen; indem er dies thut und demgemäss schafft, entsteht ein Kunstgesang, welcher mit den Forderungen des kritisirenden Verstandes und der Natur des ausführenden Kunstsängers harmoniren muss.

Die erste Form des Kunstgesanges ist das Lied, als Kunstlied. Der Komponist pflegt bei einem Gedichte von mehreren Strophen sich zwar von der Idee des Ganzen begeistern zu lassen, seine Melodie aber zunächst der ersten Strophe anzupassen; ist die Melodie in ihrer Form, der Strophe gleich, in sich fertig und geschlossen, um auch auf jede folgende angewandt zu werden, so entsteht das Strophen-Lied.

Wenn das Gedicht nicht in allen Strophen der zu der ersten gefundenen Melodie entspricht und im Interesse des sinngemässen Ausdrucks die Musik (anstatt nach der ersten Strophe abzuschliessen) weiter fort komponirt werden muss, entsteht das (ganz oder zum Theil) durchkomponirte Lied.

Wo ein durchkomponirtes Lied über die Liedform selbst im weiteren Sinne hinausgeht, ohne doch eine bestimmte andere anzunehmen, da hält man den Titel »Lied« oftmals zurück und nennt es allgemein »Gesang«; völlig unbestimmt für die Form wird der Titel, wenn man nur sagt: »Gedicht in Musik gesetzt«.

Das Lied ist ein- wie auch zwei- und mehrstimmig zu setzen. Wenn der zwei- und mehrstimmige Satz zum gegenseitigen Wechselgesang wird und jede Stimme einen persönlichen Charakter erhält, so ist der Titel »Duett«, »Terzett« etc. gerechtfertigt.

Das Kunstlied bedarf der Begleitung, weil es über die Sphäre des einfachen, unmittelbar verständlichen Volkliedes hinausgeht. Seines schlichten Ursprunges wegen ist dem Liede mit der Begleitung eines einzelnen Instruments genügt, das letztere muss aber das gesammte Harmoniegebiet beherrschen, was nur bei dem Pianoforte, Harmonium, der Orgel zutrifft. Wo noch ein einzelnes anderes melodisches Instrument (oder auch deren zwei) z. B. Violoncell, Horn, Violine hinzutritt, verhilft dasselbe hauptsächlich zur klanglichen Bereicherung, zur Färbung und Verstärkung des melodischen Ausdrucks, zuweilen aber auch dazu, um der Stimme mit Text noch eine sympathisirende wortlose nebenzuordnen.

Die Begleitung kann bloss unterstützend und füllend, oder auch zur Charakterisirung mitwirkend sein, wo sie dann ihre obligaten Elemente enthalten wird, welche berechtigt sind, in untergeordnetem oder auch hervortretendem Grade in den Sinn zu fallen. (August Reissmann, »Geschichte des deutschen Liedes«.)

Die Arie.

Die Arie ist persönliche Gesangs-Rede, ausführlicher Monolog, und hat, wie eine »Rede«, auch Thema und mehrtheiligen Bau: die Arie beginnt meistens mit einem einleitenden Recitativ, welchem noch eine gesangvolle Episode folgen kann. Der dann folgende Haupttheil ist ein lebhafter Satz mit einem Vorder-, Mittel- und Nachsatze; an die Stelle der letztern tritt auch wohl die Wiederholung des ersten Satzes; auch wird der Allegrosatz wohl von einem langsamen Satze unterbrochen, welchem dann wieder ein lebhafter Schlusssatz folgt. — Der Persönlichkeitscharakter der Arie regt zur Vorstellung eines bestimmten Individuums an, also einer sichtbaren Gestalt, welche als solche ihre eigenen Empfindungen ausspricht; die gross ausgeführte Arie kann sich so als Gesangsscene charakterisiren. Daher kommt es, dass die selbständige Arie, wie die Concert-Arie, meistens nicht voll genügt: sie giebt sich dramatisch und bedarf daher zu ihrer vollen Geltung der Bühne, oder will, im Konzert vereinzelt aufgeführt, jene vorausgesetzt haben. Damit macht dann auch die in der Oper wirkende Orchesterbegleitung ihr Recht geltend.

Je nach dem Text und dessen Gehalt giebt es Lieder wie auch Arien für die Kirche — Kirchen-Lied, Kirchen-Arie. Lie-

der von mehr allgemein religiösem Charakter heissen geistliche Lieder.

Eine kleine Arie in kürzester Fassung heisst Ariette. Sie ist in ihren Satztheilen vereinfacht und ohne längere Zwischensätze, doch immerhin von einer Form, welche über die des Liedes hinausgeht.

Kavatine.

Die Kavatine ist ein meist zweitheiliger ariöser Satz sentimentaler Art im italienischen Opernstil.

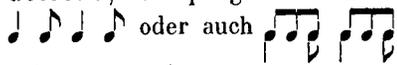
Kanzonette.

Ist ein derartiges Gesangsstück wie das vorige in kleiner niedlicher Form gehalten, so wird es Kanzonette genannt; diese ist leichteren Gefühls als die Kavatine.

Kabalette.

In mehr volkstümlicher als opernhafter Weise gehalten heisst ein derartiger Gesang Kabalette; sie pflegt munteres Temperament zu haben.

Gondoliere.

Der volksmässige Gesang der Gondelfahrer ist die Gondoliere; sie pflegt in dem wellenhaft wiegenden Rhythmus  oder auch  bei mässigem Tempo im $\frac{6}{8}$ -Takt gehalten zu sein.

Barkarole.

Die Barkarole oder Barkarolle ist der Gesang der italienischen Fischer in ihren Barken und kann sowohl heiteren als auch ruhigeren Ganges im $\frac{6}{8}$ -Takt sein; die Begleitung hat den Rhythmus der Gondoliere.

Ode.

Ein Gedicht in freierer Form, das von dem Ausdruck individueller Gemüthsstimmung absieht und sich dem Erhabenen zuwendet, giebt mit entsprechender Begleitung die Gesangs-Ode. Diese Gattung findet als einstimmige Komposition wenig Boden, da der Einzelgesang seine Anwendung besser auf den Ausdruck persönlicher, privater Herzensregung findet. Die Solo-Ode pflegt daher den Hörer etwas kühl zu lassen. In neuerer Zeit wurde die

Ode auch für Chor mit symphonisch-obligatem Orchester, als mehrsätzliche »Symphonie-Ode« komponirt. Mendelssohns »Lauda Sion«, Beethovens neunte Symphonie in ihrem Schlusssatze, Fel. Davids Ode-Symphonie »Le Désert« (die Wüste) sind Beispiele.

Romanze. *Chanson.*

Bindet sich die Empfindung an ein erzähltes handelndes Motiv von rein persönlicher Natur und bleibt dabei der Charakter des Ganzen lyrisch, so entsteht die Romanze; ursprünglich provençalischer Herkunft hat sich dieselbe jetzt in Frankreich zum *Chanson* (Gesang) verengt und verflacht und sonst wenig Verallgemeinerung gefunden. Die Romanze bewegt sich in gedrängter Liedform, findet aber so auch in der Oper ein Ankommen, wie z. B. in dem Gesange »Ich war Jüngling noch an Jahren« in Mehuls »Joseph«.

Ballade.

Liegt die Bedeutung des Gedichts vorwiegend auf der erzählten Handlung, so ist es eine Ballade: diese ist also episch-lyrischer Art, und die Musik schliesst sich, wenn das Gedicht nicht etwa strophenweise komponirt ist, frei der Dichtungsform an, von der Wiederholung eines ersten Theils absehend, und lässt die architektonische Form mehr durch die Modulation und die Festhaltung der verschiedenen Tonartbezirke markiren. Mit den im epischen Genre verbundenen gegenständlichen Elementen verliert naturgemäss die rein melodische Gesangsweise an Raum: die deklamatorische Betonung kann zeitweilig vorherrschen, und auch die Begleitung wird ihre ursprüngliche Aufgabe blosser Gesangsunterstützung mit derjenigen der charakteristischen Schilderung verbinden. (Ältere Balladen von Zumsteg, neuere bedeutende von C. Löwe.)

Legende.

Ein durchkomponirtes Gedicht, das eine überlieferte Sage aus dem Leben religiöser Helden, Dulder, Heiligen in lyrischem Tone erzählt, heisst *Legende*; sie ist eine geistlich gestimmte Ballade: es gilt darin, die Stimmung fromm, einfach, naiv-gläubig zu halten. (C. Löwe hat darin Mustergültiges geliefert.)

Couplet.

Eine Reihe von kurzen Strophen genrehafter Natur, welche alle die nämliche Melodie und auch wohl einen Refrain haben,

d. h. einen Nachsatz, in welchem von Mehreren, von einem Chor, der Schluss wiederholt wird. Die Couplets werden hauptsächlich in den französischen singspielhaften Stücken, als kleine Lieder verwendet.

Recitativ.

Wird die melodische Gesangführung zugleich mit strenger rhythmischer Messung der Notenwerthe aufgegeben und tritt dagegen die wörtliche Betonung in freiem redehaftem Vortrage ein, so entsteht das *Recitativ*. Dasselbe steht also zwischen dem Gesange und der gesprochenen Rede und ist Rede in tönendem Vortrage. Die recitativische Form mag in Urzeiten, als gesteigerte Rede, die erste naturalistische Gesangsäusserung gewesen sein, nach welcher dann bei immer mehr breit gezogener Tonweise der Übergang in die melodische Form gewonnen wurde. — Wo der Ton völlig untergeordnet und bis auf das Niveau des blossen sprachlichen Lautes hinab sinkt, entsteht das *Secco-Recitativ*, das trockene tonlose, das ziemlich gleichbedeutend ist mit dem *Parlando-*, dem Sprech-Gesange. — Die Begleitung des Recitativs ist von verschiedener Art. Das gewöhnliche Recitativ hat nur unterbrochene Accordfolgen oder auch kurze Motive zur Begleitung; der Vortrag geschieht vorwiegend über Pausen oder leise ausgehaltenen Harmonieen. Das *Secco-Recitativ* ist in der Begleitung nur so weit bedacht, dass die Phrasen durch einzelne Accorde abgetheilt und im richtigen Tone erhalten werden. Das sogenannte begleitete Recitativ ist eine mehr taktmässig gehende Form, die etwa zwischen dem zuerst erwähnten gewöhnlichen Recitativ und der zusammenhängenden melodischen Form steht; seine Benennung kommt daher, dass die Begleitung von musikalisch ausgeführter Satzart ist und als solche ordentlich in den Sinn fällt.

Solfeggien und Vokalisieren

heissen die Gesangstudien in Form von Etüden und Übungen. Dieselben können nur in elementaren Intervallenübungen zur Bildung des Tons, des Treffens und der Tonfolge, weiterhin aber auch zugleich zur geschmackvollen Ausführung melodischer wie auch läuferhafter Formen dienen. Derartige Übungen (z. B. ältere von Righini, Weinlig, neuere von Concone, Bordogni, Pixis,) werden meist nur auf dem Vokal *A* gesungen, sonst aber als Vokalisieren auf den Silben *ut, re, mi, fa, sol, la, si* (den ital. und franz. Benennungen für *c, d, e, f, g, a, h*).

Mehrstimmige Gesänge.

Der Ensemblesgesang für mehrere einzelne (nicht mehrfach oder chorisch besetzte) Stimmen, z. B. als Solo-Terzett, Quartett, Quintett, Sextett u. s. w. kann ausschliesslich für Männer- oder Frauenstimmen, wie auch für eine Mischung beider bestehen und geistlichen wie weltlichen Charakters sein.

Der mehrstimmige Sologesang blühte zuerst im 16. Jahrh. in Italien, im »Madrigal«, das drei-, fünf- und sechsstimmig, eine kunstvoll gesetzte Liedform war, weltlichen Inhalts zu sein pflegte und etwa unseren heutigen Gesangsquartetten entsprach. Diese mehrstimmigen Madrigale spielten nicht nur zu ihrer Zeit eine bedeutende Rolle, indem sie sich weit in andere Länder verbreiteten und ausserordentlich beliebt waren, sondern es entstand auch daraus das begleitete Solo im Instrumentenspiel und im Gesange, indem man die Hauptstimme des Madrigals als *Monodie* (Alleinstimme) ausführte und die übrigen Stimmen auf mehrere Instrumente übertrug (Lauten, Theorben, Violen,) sodann auch auf ein einzelnes Instrument, die Laute, das Klavier, reducirte. Da diese Art von Ausführung des Madrigals einfacher und grösserer Verbreitung fähig war, so wurde dadurch das ursprüngliche mehrstimmige Madrigal mehr verdrängt, doch nie ganz beseitigt, denn es lebte, wenn auch in vielfach umgewandelter Form, fort, wie es denn auch jetzt in dem mehrstimmigen Kunstliede, wie z. B. in den sogenannten »gemischten Quartetten«, für zwei Soprane, Tenor und Bass, lebt und ferner leben wird, als ein edler Theil der Hausmusik.

Der mehrstimmige Sologesang trat eine Zeit lang zurück, als die instrumentale Kammermusik ihre Blüthezeit feierte; er begann eine neue Phase neben dem aufkeimenden Männergesang in den »Liedertafeln« (Zelter, 1758—1832), um namentlich unter Mendelssohn, Schumann sich zu einer edeln Popularität zu entfalten, und selbst auf Konzertprogrammen Eingang zu finden.

Die mehrstimmigen Gesänge, in welchen jede Stimme nur mit einer Person besetzt ist, wurden und werden oft auch als Chöre ausgeführt, indem jede Stimme von zwei, drei und mehreren, oder auch von vielen Personen gesungen wird.

Chor und Chorwerke.

Der Chor vertritt eine *Gesamtheit*, eine gesellschaftliche Vereinigung weiterer Kreise, das Volk, die Menschheit. Die Mehr- und Vielstimmigkeit ist damit begründet, ebenso die Theilung in

verschiedene Stimmpartien, wie dieselben in einer singenden Masse vertreten sind: in Frauen- und Männerstimmen, die sich in höhere und tiefere scheiden: Sopran, Alt, Tenor, Bass, zwischen welchen es wieder Mittelstimmen giebt: Mezzosopran, Kontraalt, Bariton etc. — Der begleitungslose Chorgesang, wie er in früherer Zeit in den Kapellen ausschliesslich beim Gottesdienst angewendet wurde, wird mit Chor *a capella* oder *alla capella*, sonst aber auch als Vokal-Chor, das heisst nur für Singstimmen (*Voces*) komponirt, bezeichnet. Das Wort *Vokalmusik* pflegt man auch im Allgemeinen für alle Gesangsmusik, also auch einstimmige, wie auch für Gesangsmusik mit Begleitung anzuwenden.

Da eine beliebige unbestimmte Anzahl von vereint singenden Individuen schon äusserlich einen Chor darstellen und einstimmig eine und die nämliche Melodiestimme, wenn auch in verschiedenen Oktaven, singen können, so kommen auch einstimmige Chöre vor. Sie existirten bis ins 10. Jahrhundert. Man nennt jetzt den übereinstimmenden Zusammengesang, im Unterschied vom mehrstimmigen, *unisono*. Ebenso kommen auch zweistimmige Chöre vor, namentlich für Sopran und Alt, oder für Tenor und Bass; dergleichen auch dreistimmige. Der vierstimmige Chor kann entweder für Frauen- oder für Männerstimmen gelten. Je nach der Stimmenbesetzung giebt es Kinder-, Knaben-, Frauen-, Männer-Chöre. Aus vereinten weiblichen und männlichen Stimmen entsteht der gemischte Chor, der erst etwa seit dem 17. Jahrh. besteht. Derselbe pflegt vierstimmig zu sein, d. h. jede der vier Stimmen ist durch mehrere oder auch beliebig viele Personen besetzt, welche zusammen die eine besondere Melodiestimme singen, deren vier sind, jede von anderer Art. Solche selbständige Stimmen nennt man »reale« Stimmen, um anzudeuten, dass nicht eine Stimme wie die andere, nicht jede das Nämliche singt. So giebt es auch fünf, sechs bis acht »reale« Stimmen in einem Chor. Wo acht und mehr Stimmen verwendet werden, pflegt man sie in verschiedene Chöre abzutheilen, in Doppel-Chöre, wie auch in drei- und vierfache Chöre. Hat in solchen jede einzelne der Stimmen vom Komponisten ihren aparten Gesang erhalten, so entstehen daraus zwölf-, sechzehn-, bis zweiunddreissigstimmige Chor-Werke.

Der Chor kann selbständig, mit *Soli*, begleitet und auch unbegleitet wirken. Die Werke für Chor sind von den verschiedensten Formen, welche zum Theil auch für den Sologesang Verwendung finden.

Choral.

Das Chorlied findet seine schlichteste und kürzeste Form im Choral, als dem kirchlich-chorischen Volksliede. Der Choral ist überhaupt in vielen Fällen aus weltlichen Volksmelodien entstanden, wie denn z. B. »Nun ruhen alle Wälder« von dem Liede. »Innsbruck, ich muss dich lassen« herstammt. Der Choral wird zeilenweise durch Fermaten aufgehalten und bewegt sich in gleichmässig ruhigem Gange mit wenig Rhythmik von höchstens dreierlei Notengattungen, Ganzen, Halben und Vierteln, oder Halben, Vierteln und Achteln, deren mittlere die vorwiegend verwendete ist. Solche Schlichtheit ist durch die Bedingungen begründet, welche der Naturgesang einer musikalisch nicht geübten Gemeinde stellt: denn nur der ruhige Gesang ist taktisch zusammen zu halten möglich; grössere rhythmische Mannigfaltigkeit würde das Zusammensingen konfusiren; die Fermaten gebieten sich wegen der nöthigen physischen Ruhe von selbst, wie auch im Interesse des nothwendigen öfteren An- und Absetzens zur Sicherheit des Zusammenhaltens.

Aus der Natur- in die höhere Kunstregion wird der Choral gehoben durch einen korrekten stimmlich-harmonischen Satz, welchen im kirchlichen Unisono-Gesange der naturalistisch singenden Gemeinde die begleitende Orgel vertritt; nur ein geübter Chor führt solchen Satz singend aus. Meister der Harmonie, wie selbst S. Bach, lebten zum Theil der edeln Aufgabe, Chormelodien in phantasievollen Satz zu bringen, indem sie dieselben mit kernhaften Bass- und melodisch lebenvollen Mittelstimmen zu mannigfachen Harmonieen versahen, um damit der höheren Orgelspiel- und Chorgesangkunst Stoff zu bieten. Eine künstlerische Verherrlichung erhält die Chormelodie im figurirten Choral, der die Stimmen in kunstreicher freier kontrapunktischer Bewegung behandelt; Seb. Bachs figurirte Choräle, welche von Erk, Julius Urban u. A. erschienen sind, bieten Beispiele dazu. Die Choralfuge oder Fuge mit einem Choral lässt zu einer Fuge in gewissen Abschnitten die einzelnen Gesangzeilen eines Chorals erklingen; dies kann z. B. in einem Orgelstücke, in einem Chor-, Orchester- oder Ensemblestücke stattfinden. S. Bach und andere Meister leisteten darin Grosses, Ersterer u. A. in seiner Matthäuspasion (z. B. im Anfangssatze); Mendelssohns Overture zum »Paulus« lässt den Choral: »Wachet auf, ruft uns die Stimme« (als Symbol des bekehrten und bekehrenden Apostelhelden) erklingen.

Hymne.

Das Chorlied kann sich auf dem Grunde eines freien Textes von erhabenem Aufschwung und weiterer Ausdehnung zur Hymne gestalten, in welcher auch Solostimmen mitwirken. Die Hymne kann für Terzett, Quartett etc. nicht gut ohne Begleitung bestehen, weil ihre grosse Empfindungsweise eine gewisse Fülle bedingt, während sie vom Vokalchor allein gesungen werden kann. —

Motette.

Die Motette kann ein einzelner motivisch durchgearbeiteter Chor sein, besteht aber auch oft aus einigen, nicht immer unmittelbar zusammenhängenden, Sätzen von unterschiedlicher Form, z. B. choralartig, kontrapunktisch, melodisch für Solo oder als Duett u. dgl. Die Motette ist ein erbauliches Konzertstück neben dem Gottesdienst.

Kantate.

In weiterem Ideenkreise als die Motette, demzufolge auch in entsprechend erweiterter musikalischer Form bewegt sich die Kantate, die, stets mit Begleitung, sowohl weltlich als auch geistlich sein und sich auf bestimmte Vorgänge und Gelegenheiten (Festfeierlichkeit, Huldigung etc.) beziehen kann; ausserdem kann die Kantate auch auf dramatisch belebte Dichtungen angewendet werden, in ihrem Grundcharakter bleibt sie aber lyrisch, dem Gefühlsausdruck zugewendet. Die Kantate vermag demnach eine Art kleinen Oratoriums vorzustellen oder doch dieser Kunstgattung nahe zu kommen und kann folglich Arien, Duette, verschiedenartige Chöre und Instrumental-Schilderungen enthalten.

Psalm.

Der Psalm, eine Musik zu den biblischen Dichtungen Davids, kann entweder Chor allein (ohne, wie auch mit Begleitung) oder Solo-Gesang mit Begleitung, wie auch beides verbunden, und von engerer oder weiter ausgeführter Form sein. Je nachdem der Text durch Gegenständlichkeit und Stimmung Anlass giebt, pflegt der Komponist den Psalmtext in musikalische Einzelnummern abzutheilen, welche mehr oder weniger durch Übergänge mit einander verbunden, oder durch Ruhepausen von einander getrennt sind; die Vertheilung der Soli wird mit besonderer Rücksicht auf Abwechslung bewirkt: es pflegen dazu die im Text vorhandenen Sätze mit weichern und persönlichen Empfindungen gewählt zu werden.

Messe.

Die während des Hochamts, der Einsegnung des Brodes und Weines für das heilige Abendmahl in der römisch-katholischen Kirche ausgeführte Musik heisst Messe. Dieselbe ist für Chor, Soli und Begleitung von Orgel oder Orchesterinstrumenten gesetzt und besteht aus etwa sechs Theilen: Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, von denen mehrere noch Nebentheile haben: zum Kyrie eleison tritt das Christe eleison; zum Gloria das Laudamus, das Gratias, Domine, qui tollis, cum sancto spiritu; zu dem Sanctus das Osianna; zum Agnus Dei das Dona nobis. Die Messe kann eine kleine, kurze, »Missa brevis« sein, wo sie dann nur wenige Theile in engerer Form für wenige Ausführungskräfte enthält. (Mozarts schöne »Missa brevis« in *F*dur.) Solche abgekürzte Messen dienen für die gewöhnlicheren gottesdienstlichen Gelegenheiten. Bei hohen Festen und besonders feierlichen Gelegenheiten kommt Messenmusik von grossem Umfang und mit voller Besetzung zur Ausführung; eine in dieser Weise reich ausgestattete Messe heisst »Missa solemnis«, wie die Beethoven'sche in *D*, op. 125. Doch auch ohne diesen Titel bestehen derartige grosse Messen, wie z. B. S. Bachs *H*moll-Messe.

Requiem.

Das Requiem ist eine Messe für die Seelen der Verstorbenen; sie heisst daher auch *Missa pro defunctis*, Seelen- oder Todten-Messe. Der Anfang des Textes: »Requiem aeternam dona eis« (Ewige Ruhe gieb ihnen) hat den Namen »Requiem« veranlasst. Dieser erste Satz, sodann das *Dies irae*, d. i. die Schilderung des jüngsten Gerichts mit seinen Schrecken für die Sünder, und endlich der Schluss, weichen von der »Messe« des Abendmahls ab, welcher das Requiem sonst ziemlich gleich ist. *Io mellis*, Mozarts, Cherubinis Requiem sind bekannt.

Oratorium.

Eine nicht scenisch dargestellte, sondern nur innerlich vergegenwärtigte Handlung in episch-lyrischer Form für Chor, Soli und Orchester ist ein Oratorium. Der Name kommt von dem kirchlichen Hör- und Betsaal her, in welchem musikalische Aufführungen geschahen, die im 16. und 17. Jahrhundert auch mit persönlichen Darstellungen aus der heiligen Geschichte verbunden und somit rohe geistliche musikalische Dramen waren. Nachdem Händel (1684—1756) das Oratorium seiner Natur gemäss als bloss

gehörtes, nicht auch angeschautes Kunstwerk vollendet hatte, gewann dasselbe seinen bestimmten Charakter, der auf dem Gegensatz zum bühnlichen Musik-Drama, der Oper, beruht. Wo also das Oratorium scenisch sichtbar gegeben wird, ist's kein eigentliches Oratorium mehr, sondern eine Oper, wie solche in neuerer Zeit von A. Rubinstein als »geistliche Oper« bezeichnet wird, eine Gattung, die doch auch allerlei Weltliches enthalten musste, ohne welches eine in der profanen Wirklichkeit vorgehende Handlung nicht wohl denkbar ist.

Das Oratorium wird nicht in Scenen, sondern in nummerirte Musiksätze, einzelne Chor-, Solo- oder auch Instrumentalstücke gegliedert; diese sind dann als Ganzes in zwei bis drei Theile gebracht. Der Inhalt pflegt biblisch-geschichtlich, dem alten oder neuen Testament entnommen, wie auch sonst religiöser Natur zu sein, in welcher Weise es dann seinem geistlichen Ursprunge getreu und somit im eigentlichen Sinne »Oratorium« bleibt. Indessen ist dabei auch von der ersten Bestimmung des Oratoriums abzusehen und lediglich seine Kunstform in Betrachtung zu ziehen, wonach es denn auch jedem andern Stoff, der Historie, der Sage, der klassischen und romantischen Dichtung zur innerlich geschauten Darstellung dienen kann. (Die Passions-Oratorien von Heindr. Schütz, Bachs Passionswerke, besonders dessen »Matthäus-Passion«, Händels jüdische Oratorien, sein »Messias« und seine weltlichen Oratorien »Susanna« etc.; Grauns »Tod Jesu«, Mendelssohns »Paulus« und »Elias«, Schumanns »Paradies und Peri«, Rubinsteins »Verlorenes Paradies« u. s. w.)

Scenische Musik.

Oper.

Die Oper besteht in der engsten Verbindung des sichtbaren scenischen Dramas mit der Musik. Wie das Drama das Leben in poetischer Form widerspiegelt, das Leben aber den Stoff zu jeder Art von Musik in sich enthält, so hat die Oper Raum für jede Art Musik: nur hat sich darin alle Musik dem einheitlichen Stil des Ganzen zu fügen, der darin begründet ist, dass die dramatische Musik aus dem dargestellten Leben und somit aus bestimmt charakterisirten Menschen zu quellen scheinen muss. Dichter und Musiker müssen also, obwohl sie ihre begrenzte persönliche eigene Natur haben, beim Schaffen innerhalb der Kreise und Charaktere leben, welche durch die in Musik übergegangene Dichtung zur Darstellung gelangen sollen.

Was der Oper vor dem recitirten, bloss gesprochenen Drama einen bedeutenden Vortheil verleiht, ist der *Zusammengesang*, in welchem die gleiche, ähnliche oder entgegengesetzte Gefühlssprache als *Duett*, *Terzett*, *Quartett* bis zum *Oktett* und der *Chormasse*, als *Ensemble*, gleichzeitig zu Gehör zu bringen ist.

Die Haupttheile der Oper heissen *Akte*, nach dem Worte *actus*, *That*, *Handlung*. *Akt* bedeutet also einen Abschnitt einer dramatischen Begebenheit. Die *Akte* theilen sich in *Scenen*, *Einzelvorgänge*.

Je nach dem Reichthum an Stoff, nach Grösse und Bedeutung der Handlung in der Oper, wie auch nach deren innerer Beschaffenheit bestimmt sich ihre Ausdehnung und auch die Zahl der *Akte*. In Opern von nur einem *Akt*, in welchem sich die Handlung bis zur Mitte auf ihren Höhepunkt erhebt, um von da aus sich zu lösen, spielt sich nur eine geringfügige, meist komische Handlung ab, die einen Theaterabend nicht füllt. Dies vermögen schon zwei lange *Akte* (wie z. B. Mozarts »Don Juan« und »Zauberflöte«). Die Handlung steigt in ihrer Verwicklung bis an den Schluss des ersten Aktes, der zweite nimmt die Verwicklung auf, löset sie und führt sie zum Ende. *Dreiaktige* Opern sind vorwiegend vertreten: der erste *Akt* spannt das Interesse für die Handlung an, die im zweiten zur Verwicklung durch die Hauptthat gelangt; im dritten findet der geschürzte *Knoten* seine Lösung. Zu der vier- und fünfaktigen Oper pflegen weiter verzweigte und zuweilen äusserlich ausbreitete scenische Vorgänge Anlass zu geben: die *Exposition*, die Einfädelung der Handlung nimmt da grösseren Raum ein und bildet einen *Akt*; die weitere Entwicklung geschieht im zweiten und findet im dritten ihre *Katastrophe* in der Verwicklung; im vierten entwirrt sich diese. Oder: die *Exposition* zieht sich wegen zahlreicher scenischer Episoden durch die *Akte* 3 und 4, um erst in einem fünften *Akte* zum Ende zu gelangen. Wenn ein *Akt* nicht lyrisch, z. B. mit einer *Arie* bei ruhiger Scene, sondern mit aufgeregter Handlung schliesst, nennt man den Schluss *Finale*.

Der Oper geht eine *Ouverture* oder *Introduction* voran. Die *Ouverture* pflegt die Form eines *Sonatenhauptsatzes* zu haben: erstes *Thema* in der *Tonica*, *Nebenthema* in der *Oberdominante*, oder in der *Unter-* oder *Oberterz*; danach thematische Durchführung, Wiederholung des ersten *Thema*, das *Nebenthema* in der *Tonica* und *Abschluss*. Die *Ouverture* entnimmt ihre Haupttheile meist der Oper, wie z. B. die zu Webers »Freischütz.« Oder sie ist ohne *Motive* aus der Oper, wie z. B. die zu Mozarts »Figaros Hochzeit«; oder sie entnimmt der Oper nur einen einzelnen Theil, wie z. B. die Einleitung der *Ouverture* zu Mozarts »Don Juan«.

— Die *Introduction* pflegt der Oper nur ein besonders bedeutsames kurzes *Motiv* oder deren zwei zu entnehmen und in freier Form durchzuführen, wie z. B. das Vorspiel zu »Lohengrin« von Richard Wagner.

Die *Zwischenaktmusik* geht oft von einem in der Oper bereits gehörten *Motiv* aus und zu einem der folgenden *Akte* gehörenden über, um so einzuleiten. Die einzelnen *Motive* können auch bestimmte Personen, einzelne Momente der Handlung u. s. w. charakterisiren und diese symbolisirend in mehr oder weniger consequenter und vielseitiger Weise in der Oper durchgeführt werden (wie z. B. Meyerbeer in den »Hugenotten« den Luther'schen Choral, als das protestantische *Motiv*, durchführt); da nennt man das symbolische *Motiv* *Leitmotiv*, dessen Anwendung Richard Wagner zum ersten Male systematisch durchführte.

Indem sich in der Oper die drei Faktoren *Dichtung*, *Musik* und *bühnliche Scene* zur Zusammenwirkung verbinden, kann es auch so viel verschiedene Arten von Opern geben, als jene Faktoren einzeln oder zu zweien verbunden vorherrschen können. Jeder Art ist ihre einseitige Berechtigung zuzuerkennen, doch ist die bloss sogenannte *Ausstattungsoper*, ihrer Äusserlichkeit wegen, das am niedrigsten stehende Genre. Das Produkt der Harmonie aller drei Faktoren erfüllt am vollkommensten die an ein Kunstwerk zu stellenden Forderungen. Diese in vollendeter Form zu verwirklichen, bleibt stets das zu erzielende Ideal des schaffenden Genies.

Die Oper mit vorherrschender *Musik*, in welcher, nach Mozarts ausdrücklicher Forderung (Brief vom 13. Oktober 1784 an seinen Vater) »die Poesie der Musik gehorsame Tochter« ist, giebt sich dadurch zu erkennen, dass darin die Formen der *Instrumentalmusik* (der »absoluten«, d. h. von keinem andern Faktor abhängigen *Musik*) herrschen, wie solche vorschritts- und naturgemäss im *Tanze*, im *Rondo*, in der *Sonate* zur Erscheinung gelangen. Diesen *Instrumentalformen* muss sich in der *Musikoper* die *Dichtung* mit ihrer Handlung und ihren *Scenen* fügen, oft auch da, wo es nicht ihrer Natur gemäss ist. So müssen z. B. die *Arien*, *Duette*, kurz alle in abgeschlossener Form gehaltenen *gesanglichen Musikstücke* nach einem gewissen Verlauf eine Wiederholung des Anfangssatzes haben, wenn es auch nicht im Sinne der *Dichtung* und nicht in der logischen Folge der Schilderung des *Gefühlslebens* liegt. Auch benützt die *Musikoper* für den *Gesang* vielfach die rhythmische Konstruktion der *instrumental gedachten Melodie*; wie

z. B. eine Opermelodie von Pacini (1796—1867) die in angegebener Vortagsweise gedacht ist:

Andantino.



Sie ist in ihrer gepickten und verzwickten Rhythmik nicht sprachgemäss, folglich nicht natürlicher Menschengesang, sondern instrumental. Mit einer derartigen Melodik verbindet sich in der Musikoper häufig eine Art Kunstgesang voll Verzierungen und konzertmässiger Passagen («Coloraturen»), der in seiner Ausartung zur obligaten ganz undramatischen Virtuosität wurde und mit dem innern Menschenwesen keine Verbindung hat, also nur eine für sich bestehende instrumentale Technik ist. Ein paar Beispiele sind Mozarts »Don Juan« und »Zauberflöte« zu entnehmen, wo Don Oktavio auf einer einzigen Silbe singt:



Ferner Donna Anna:



Später ohne Textworte:



und die Königin der Nacht, ohne Textworte in Flöten- oder Geigen-Technik:



Diese Art von Oper ist als dramatisches Musikwerk zu bezeichnen, im Gegensatz zu dem musikalischen Drama, in welchem die Musik aus der Dichtung entspringt und in Nichts gegen diese streitet, vielmehr Hand in Hand mit ihr wandelt, indem sie in ihrer Form mit ihr harmonirt und die melodische Gesangsführung der Natur der Verssprache gemäss hält, womit dann die instrumentale sogenannte »absolute« Melodie zurücktritt, um eine Versmelodie erstehen zu lassen, welche ohne die Sprache, den Text und die Begleitung kein selbständiges Gebilde ist.

Die Oper von vorwiegend musikalischer Bedeutung wird stets ihre Anziehung bewahren, so lange in den Komponisten die unmittelbare rein musikalische Eingebung anhält und sie zur originalen Produktion obligater »schöner Melodien« befähigt. Ob dies jemals aufhören werde, ob es vielleicht schon gegenwärtig damit zu Ende gehe, ist nicht nach momentanen Symptomen zu entscheiden: denn der Fluss der Produktion kann in der einen Epoche abnehmen oder verschwinden, in einer andern aber auch wieder neu hervortreten.

Die vorhin erwähnten Arten von Opern liegen in der Natur der Kunstgattung, in welcher sich die drei Faktoren, Drama, Musik und äussere Scene mit einander verbinden; die »Natur« der Arten dauert aus; die Geschichte lehrt, dass die Epochen der einen und andern Art wechseln, und dass es daher voreilig sein würde, innerhalb der einen über eine spätere abzuurtheilen. Unter allen

Prophezeihungen hat vielleicht einzig diejenige reellen Sinn: dass alles Gewesene seinem Grundbegriffe nach, aber in anderer Erscheinungsform wiederkehrt und dann in dieser Form in der That als ein Neues, Nochnichtdagewesenes zu erachten ist.

Historisches über die Oper.

Die Oper (von Opera, Opus: Werk) ist bereits bei den alten Griechen im Keime vorhanden gewesen; zur Zeit des Äschylos und Sophokles war es die Tragödie, welche, in gesteigertem Sprachton recitirt, mit einstimmig singenden, vielleicht nur in verständlich festgestellten Ton-Intervallen klangvoll deklamirenden Chören bereichert wurde. Es fehlt an überlieferten Proben, welche darüber sichere und nähere Kunde geben könnten. Die Epoche schwand, und es kam Jahrhunderte später die Zeit der Renaissance, in welcher hervorragende Edle eines neuen Volkes von völlig anderer geistiger Natur jene Tragödien in etwas Ähnlichem nachzuahmen sich gedrängt fühlten. In dem Kreise des florentinischen Grafen Bardi wurden zu Ende des 16. Jahrhunderts Dramen mit eigens hinzukomponirter Musik aufgeführt, welche, statt der tönenden freien Rede der Griechen, bereits musikalische Form, z. B. die des mehrstimmigen »Madrigals«, annahm. Bald drängte sich auch die eben in ihrer Blüthe und Herrschaft stehende (hauptsächlich kirchliche) kontrapunktische Sonderkunst der alten Niederländer hinein, gegen welche dann ein Palestrina, Lassus auf ihrem geistlichen Gebiete im Interesse einer ungekünstelten Kompositionsweise Front machten. Durch die Meister Caccini, Peri, Galilei und jenen Grafen Bardi kam die Monodie, der einstimmige Gesang (einer einzelnen Person) auf, der dann auch eine instrumentale Begleitung nothwendig machte und so vorerst nur in einzelnen Szenen zur Anwendung gelangte. Die ersten Versuche auf dem neuen Kunstgebiet waren ihrer Natur nach zwar Musikdramen, aber nicht etwa einem wissentlich verfolgten Kunstprinzip gemäss; sie konnten wegen der noch unentwickelten Musik, die noch fern davon war, melodische Gefühlsmusik sein zu können, vorerst nur von vorwiegend recitirender Form sein. Eine Art von »Oper« im späteren Sinne des Worts war »Daphne«, welche Rinuccini dichtete und Caccini und Peri mit Musik versahen; sie kam 1594 privatim zur Aufführung und erregte allgemeine Freude. Im Jahre 1600 tauchten neue derartige Versuche auf und nun wurde der monodische (der Solo-) Gesang mit Begleitung auch nach und nach in die Kirchenmusik aufgenommen.

Die Instrumentalmusik machte indessen, als nun mehr unab-

hängige, nicht mehr ausschliesslich zur Begleitung des Gesanges verwendete Sonderkunst, immer grössere Fortschritte und wirkte ihrerseits auch auf die Gesangstechnik, so dass, von der Epoche des Meisters der venetianischen Schule, Monteverdo (1568—1643) ab, die gesangliche Ausdrucksform immer mehr Geschmeidigkeit erhielt. Bis zu der Zeit des Begründers der neapolitanischen Schule, Alessandro Scarlatti (1649—1725) legte die dramatische Musik eine bedeutende Strecke ihrer Entwicklung zurück: diese Schule und Epoche kennzeichnet sich dadurch, dass sie die Schönheit des Gesangs zur ersten Blüthe zeitigte und dem Musikdrama zuerst die Richtung auf das dramatische Musikwerk gab, wonach dann die Musik und der Gesang bald eine Art Herrschaft zu gewinnen begannen, welche später immer weiter um sich griff.

Nach Frankreich 1645 hinüber geführt, wo Perrin und Cambert 1674 eine nationale Oper gründeten, regte die italienische dramatische Musik die dortigen Komponisten zu grossem Nachahmungseifer an; der geborene Italiener Lully (1633—87) gab zu Paris der Musik festeren Stil im Sinne des französischen Geistes, der vorwiegend das deklamatorische und rhythmische Element begünstigte und damit der Dichtung mehr Geltung liess, gegenüber der italienischen Weise, welche die Musik und den melodischen Gesang selbständiger behandelte. Beide Theile gingen während eines längeren Zeitraumes immer grösserer Reife entgegen. Auf französischer Seite erstand unter Andern Rameau (1683—1764), auf italienischer Pergolese (1710—56). Die Italiener brachten als anziehende Neuheit die komische Oper, »Opera buffa«, hervor, und damals begannen sich zwei feindliche Parteien für die italienische und französische Oper zu bilden: die französische begann alsbald, die Opera buffa, als eine »Opéra comique« nachzuschaffen.

Die Zeit des heranbrechenden 18. Jahrhunderts war eine besonders fruchtbare für die Oper; diese bildete sich immer entschiedener heraus, und bald hatte die italienische Oper und Musik überhaupt dermassen die Oberhand gewonnen, dass die bedeutendsten Talente aller Länder nach Italien wanderten, um dort ihre Ausbildung zu suchen: Händel, Gluck, später Mozart u. A. huldigten der italienischen Musik, aus dem natürlichen Grunde, weil diese die vorgeschrittenste, in sich fertigste war und eben in der höchsten Blüthe ihrer Schönheit und Würde stand. — Mit dem zunehmenden Übergreifen der italienischen Opernmusik, welche bald eine Tyrannin der Poesie wurde, während die Sängerschaft wieder die Komponisten tyrannisirte, kam dem deutschen Meister Gluck (1714—87) die Reflexion über das Opernwesen. Er stellte der Willkür der Italiener gegenüber das Princip auf, dass der Kom-

ponist seine Musik in den Dienst der Wahrheit des Ausdrucks und der Forderung der Dichtung zu stellen habe; seine hienach entstandenen Opern »Orpheus«, »Alceste«, die »Iphigenien« in Aulis und Tauris, machten Epoche und bildeten eine Partei entgegen den Anhängern des eben besonders beliebten italienischen Meisters Piccini (1728—1800). Gluck begann sein Princip erst zu realisiren, nachdem er zahlreiche Opern im landläufigen Stil komponirt hatte, im höheren Alter: in seiner »Alceste« (1762 erschienen), spricht eine Vorrede seine damals ganz neuen, befremdender Ansichten aus; bereits 60 Jahre alt zog er nach Paris, wo 1774 seine erste Iphigenie aufgeführt wurde, welche stark erregend wirkte.

Während dieser revolutionären Bewegung auf dem Gebiete der Oper kam der junge Mozart (1756—94) nach Paris. Hier, wie auch nachher in Deutschland, wohin Glucks Opern alsbald den Weg fanden, nahm er das Wahrheitsprincip Glucks mit voller Seele auf. Während aber Gluck als spezifischer Musiker weniger, und vorwiegend nur als musikalischer Dramatiker hervorragende Bedeutung hatte, war Mozart ein universales Musikgenie und somit befähigt, den Ausdruck nicht nur wahr, sondern auch schön zu geben, und zwar harmonisch-schön sowohl nach geistiger als sinnlicher Seite hin. Die »Musik-Oper«, als das »dramatische Musikwerk« fand in Mozart ihre höchste Entwicklung: seine bedeutendsten Opern, die »Entführung«, vollends aber »Figaros Hochzeit«, »Don Juan«, »Die Zauberflöte«, sind unsterbliche Schöpfungen eines einzigen Genies. Auf dem durch Mozart errungenen, durch Beethoven noch erweiterten musikalischen Grunde entwickelte sich die Oper nach allen Seiten hin. War Mozart die Mission zugefallen, die Liebe und überhaupt das Seelenleben des Individuums in unvergleichlicher Weise zu schildern, so gelangten in Deutschland durch Weber und Marschner die Volkssagen und die Märchen-Poesie zu musikalisch-dramatischer Darstellung, und es entstand so die neue romantische Oper. Während Deutschland die Oper dem innern Gehalte nach bereicherte und [weiter führte, kultivirte darin in Italien Rossini (1792—1868) die Gesangsvirtuosität, in Frankreich aber trat unter Auber (1782—1870) das geschichtliche Effektmotiv auf die Scene, womit die »Austattungsooper« veranlasst wurde. War so der Oper ein immer weiterer Horizont gewonnen und hatten sich die nationalen Stilarten zu bedeutender Entwicklung gehoben, so verstand es Meyerbeer (1791—1864) die einzelnen nationalen Musikarten in den Dienst eines noch gesteigerten Effekts zu stellen: auf dem Grunde eines mit besonderem Raffinement gewählten hyper-romantischen oder historischen Stoffes spekulierte der Meister auf eine

Musik, in welcher wo möglich jeder Moment als pointirt auffallen musste, und der äussere Effekt mehr als die Wahrheit in Betracht gezogen wurde.

Wie einst Gluck gegen die überwuchernde Musik und anmassende Sängerschaft zu Felde zog, so trat nun Richard Wagner (1813—1883), der grösste dramatische Opern-Komponist und Opern-Dichter des 19. Jahrhunderts, gegen den auf Kosten der Natur gepflegten »Effekt« (den er als »Wirkung ohne Ursache« bezeichnete) mit grösster Energie auf. Wagner war zugleich auch von einem, ihm durch eigenes Schaffen aufgegangenen Ideal eines neuen, von Grund aus reformirten »musikalischen Dramas« beseelt, in welchem die verschiedenen Künste in harmonisch einheitlichem Zusammenwirken sich bethätigen. War die Oper »Rienzi« des Dichters und Musikers Wagner noch auf dem Boden Meyerbeers erstanden, so unternahm er es in seinen folgenden Opern, »der fliegende Holländer« (1843), »Tannhäuser« (1845), »Lohengrin« (1850), »Tristan und Isolde« (1859), »die Meistersinger« (1868), »Ring des Nibelungen« (1869), »Parsifal« (1882), seine höchsten Ideale zu verwirklichen. Es entspann sich so ein bedeutender Meinungskampf, wie einst zu Glucks Zeit. Folgte auf Gluck einst ein Mozart, so ist abzuwarten, welche einen neuen Meister eine spätere Epoche nach Wagner hervorbringen wird.

Opern-Gattungen.

Je nach ihrem Umfang und Stoff wie auch sonst nach der Natur der Dichtung ist die Oper als grosse, romantische, tragische oder komische zu bezeichnen, wonach der Musikstil allgemein ein ernster, gewichtiger oder leichter ist. Eine ernste, nicht tragisch verlaufende Oper pflegt schlichtweg »Oper« genannt zu werden. Mischungen, wie tragikomische, romantisch-komische Oper ergeben sich aus den früher angeführten Genres.

Die kleine Oper war früher der Name für die kurze Operette; diese pflegte harmlos heiterer, zuweilen auch ein wenig ernst angewelter Natur zu sein; später entstand eine Abart der Operette in der Verbindung der Posse mit der komischen Oper, die Possen-Oper, deren Benennung als Buffo-Oper nicht mit dem Wesen und dem Sinne der Opera buffa übereinstimmt.

Singspiel.

Das Singspiel, aus welchem die Oper leichteren Stils in Deutschland entstand, enthielt eine vorwiegend freundlich-be-

scheidene Handlung, in welcher zwischen kürzeren Musiknummern der Dialog ziemlich stark vertreten war.

Liederspiel.

Das Liederspiel war eine genrehafte Handlung, deren Musik zwischen den Dialogen aus der bereits vorhandenen beliebten Volkslieder-Literatur genommen wurde.

Vaudeville.

Das Vaudeville ist in Frankreich das Liederspiel, das mit dem nationalen Genre der Couplets und der Chansons ausstattet wird.

Melodrama.

Eine Deklamation mit Begleitung von Musik in scenisch dargestellter Handlung ist ein Melodrama. Dasselbe schwebt zwischen Musikdrama und bloss gesprochener Dichtung, indem die Musik den Gefühlsausdruck der Deklamation unterstützt oder auch die Wirkung der Handlung verklärt. Das Melodram »Ariadne auf Naxos« von Georg Benda (1724—95) machte einst grosses Aufsehen.

Formen der Instrumentalmusik.

Tänze.

Die einfachste Form der Instrumentalmusik bildet der Tanz, der, wie das Lied, ursprünglich im schaffenden Volke entstand, und auch mit dem, wenn auch zuerst wortlosen, Gesange als Tanzlied verbunden gewesen sein mag. Wie aus dem Volksliede im gebildeten Musiker das Kunstlied, weiterhin die Arie etc. entstand, so entstand aus dem Tanze die übrige Instrumentalmusik: diese war zuerst nur eine Erweiterung der Grundform des Tanzes durch die Kraft eines immer grössern Phantasie Reichthums, welcher die Theile vergrösserte, vervielfachte und so endlich die Sonaten- und Symphonieformen erstehen liess. Im Volksliede und im Volkstanze ist die Kindheit der Musik vertreten, welche im Kunst-Liede und -Tanze der höheren Kultur entgegen reifte, um schliesslich zu vollendeten Kunstgebilden zu werden.

Kunst-Tänze.

Die Tänze in ihrem volksthümlichen Naturzustande dienen lediglich dem praktischen Gebrauche zum Tanzen: sie enthalten

die allgemeine Stimmung zur Erregung des Tanzes und den Rhythmus der Bewegung in nationalem Charakter; sie bieten so ein ethnographisches Interesse, insofern sich in ihnen eine Seite der nationalen Natur kund giebt. Der Künstler vermag die Formen und das Naturwesen der Volkstänze zur Aufnahme seiner Kunsttänze als Ausdruck mannigfaltiger Seelenzustände, wie auch sinnlich und geistig fesselnder Tanzgebilde zu verwenden und derartig zu erweitern, dass die Tanzform schliesslich nur als ein Keim erscheint, der zu höheren beseelten Tanzgebilden fortwächst.

Den Tanz über seine ursprüngliche Natursphäre erheben, ihn als ein Neues wieder schaffen, heisst ihn idealisiren in der Kunstform. Es ist dies ein Ähnliches, wie wenn der Bildner die Gestalten der Natur in der Statue, in der Landschaft, im Porträt ästhetisch wiedergiebt. Indem die Tanzformen auch der Instrumentalmusik überhaupt die Grundlage boten, kann man sagen, dass jene unsterblich seien.

Menuet.

Die Menuet ist ein altfranzösischer Tanz im dreizeitigen, meist $\frac{3}{4}$ Takt und aus zwei achttaktigen Theilen bestehend, gewöhnlich mit einem durch eine Pause oder längere Note merklichen Einschnitt in jedem vierten Takte, als dem Abschluss einer Takt-Gruppe, welche zu einer gleichen folgenden sich wie der Vorder- zum Nachsatz verhält. Die Theilschlüsse fallen gewöhnlich auf den Anfang des Taktes, zuweilen auch auf dessen dritten Zeittheil.

Der Charakter der Menuet ist Grazie mit Würde gepaart, wobei die erstere vorherrscht und die Form des Ausdrucks gegenseitiger höflicher Gesinnung anschaulich macht. Die Pas sind nur ein ruhiges Schreiten mit öfterem momentanem Stillstehen und einer Verbeugung am Theilschlusse. Die Musik kann daher freundlich und ernst, lieblich und streng, auch beides vermischt sein; die Würde verbietet sowohl lebhaftere Figurationen als auch kleinliche Tändelei: ohne eine gewisse Einfachheit verliert die Menuet ihren Charakter.

Man spricht im Deutschen meist »die«, aber auch »das« und »der« Menuet. (Ital. il Minuetto und il Menuetto, hiermit ist also »der« Menuet gesagt.) Der Name soll von dem französischen menu, menue, klein, gering, herkommen, was sich auf die kurzen, zierlichen Schritte des Tanzes bezieht.

Die folgende Menuet stammt von Jean Baptiste Lully (1633 bis 1687): sie ist die erste, welche es überhaupt gab, und für Louis XIV. komponirt, der 1653 zu Versailles zuerst danach tanzte. (Leipzig, Allg. mus. Ztg., 1806 S. 767.)

Die erste Menuet komp. von Lully.

Im ersten Theile sind hier, entgegen der achttaktigen Form, neun Takte enthalten. Der vorhin bezeichnete Charakter dieses Tanzes spiegelt sich darin ab: Grazie, Zartheit und Würde.

Das Muster der späteren Menuet ist die bekannte aus Mozarts »Don Juan«:

Diese Grundform erweitert sich, wenn den zwei Theilen wieder zwei neue Theile als Gegensatz folgen, welche ein Ganzes für sich bilden, das in Wechselbeziehung mit jenen ersten beiden steht und schliesslich wieder (durch das bekannte Da capo al Fine) in das Anfangsstück zurückführt, um mit ihm zu schliessen. In dieser Form stehen die Menuets und Scherzos in den Sonaten,

Quartetten, Symphonien etc. Das formale Schema einer solchen Menuet in enger Form ist dieses:

Hier ist anzunehmen, dass für jede Hauptmasse, also je für die Menuet und das Trio, der erste Theil allemal Vordersatz, der zweite Nachsatz ist; nimmt man aber das viertheilige Ganze, so sind die zwei ersten Theile Haupt- und die zwei folgenden Nachsatz, und zwar im Sinne von Gegensatz.

Die nachstehende Menuet à la Haydn bringt diese Form in noch grösserer Erweiterung, insofern der zweite Theil der Menuet und das Trio noch einmal den vorangegangenen ersten Theil wiederholt und also mit der Wiederholung als dreitheilig erscheint, woraus zu erkennen, wie veränderungsfähig jene frühere einfachste Grundform ist:

Wiederholung des Theil I des Trio.

Da Capo al Fine.
(Nochmals die drei ersten Theile.)

Es kommt auch vor, dass nach dem Da Capo der ersten zweitheiligen Partie an deren Schlusse zuweilen nicht ein abschliessendes Fine steht, und noch eine Coda, ein Anhang, folgt; diese Coda befindet sich hinter dem Trio und sie bildet dann den Schluss des Ganzen. Man findet da am Schlusse des Trio die Worte: da Capo (al Fine) e poi la Coda; das bedeutet also, man soll vom Anfange wiederholen bis dahin, wo Fine steht oder stehen würde, und von da zur Coda (hinter dem Trio) springen. (Vergl. »Formen der Gesangsmusik.«)

Die Bezeichnung »Trio« stammt aus der Zeit, als man die zweitheilige Menuet nur zweistimmig spielte und um des Reizes der Abwechslung willen dem Nachsatze noch eine dritte Stimme hinzufügte.

Die Menuets in der höhern Instrumentalmusik haben alle schnelleres Tempo als die zum Tanzgebrauch bestimmte Menuet. In Mozarts Gmoll-Symphonie geht z. B. die Menuet im Allegretto:

$\text{♩} = 144.$

In Beethovens Symphonieen geht die Menuet mindestens im Allegro ($\text{♩} = 60$), ausserdem als »Scherzo« im Presto ($\text{♩} = 100$); nur in Nr. 8 Fdur ist die Menuet eine langsamere als selbst dort bei Mozart:

$\text{♩} = 126. \text{ Tempo di Minuetto.}$

etc.

Aber trotz der Tempo-Bezeichnung ist der Gang doch schneller als in der Tanz-Menuet.

Im »Scherzo« aber ist eine ganz neue, aus der Menuet hervorgegangene Musikgattung zu erkennen. In sonstigen Musikstücken ist die Menuetform oft vertreten, so z. B. auch in Beethovens Klaviersonate Op. 54, Satz 1, mit der Bezeichnung: In Tempo d'un Menuetto.

Sarabande.

Die Sarabande ist ein spanischer Nationaltanz, der auch nach andern Ländern und auch nach Deutschland kam. Wie die Menuet, so ist auch die Sarabande dreizeitig, meist im $\frac{3}{4}$ Takt und achttaktig zweitheilig gesetzt, aber niemals mit Trio, doch im zweiten Theile zuweilen verlängert. Die Sarabande bewegt sich in ruhigem, würdig-graziösem Schreiten: (etwa $\text{♩} = 69$), athmet aber dabei eine gewisse strenge Grandezza, welche sich formell nicht nur in dem oft und richtig gewählten $\frac{3}{2}$ Takt, sondern auch durch den häufigen Halt auf dem zweiten Takttheile ausspricht, wo entweder eine Notenverlängerung durch Punkt, oder eine Pause mit nachfolgender kürzerer Note stattfindet:

oder

Durch diesen Halt wird der Fluss der Pas und der Melodie unterbrochen, daher rührt der reservirtere Charakter der Sarabande, die sonst so vieles mit der fließenderen Menuet gemeinsam hat, dass man häufig die Musik der einen für die andere verwenden kann. Ist in der Menuet die Grazie vorherrschend, so fällt in der Sarabande der Accent mehr auf die Würde.

Hier folgt als Beispiel der erste Theil einer Sarabande:

Andantino. *tr* J. S. Bach.

Findet sich der Einschnitt auf dem zweiten Viertel ziemlich regelmässig in den Sarabanden zum Tanzgebrauch, so fehlt er häufig in solchen, die zum Vortrag bestimmt sind, wie in den alten Suiten, woher dann eben die Verwischung des strengen Charakters und

das Verschwimmen der Sarabande mit der Menuetform kommt. In der folgenden Sarabande fehlen jene Halte auf dem zweiten Takttheile:



Hier ist im zweiten, vierten und fünften Takte der Halt auf dem dritten Viertel, und erst im achten Takte einmal auf dem zweiten, welcher dann allein echt sarabandenhaft ist. Zwei solche Halte in einem Theile, davon einer am Schlusse des Theils, sind indessen ausreichend, um der Charakterform Genüge zu thun, wie es z. B. in der herb-hoheitsvollen *Dmoll*-Sarabande von S. Bach der Fall ist:

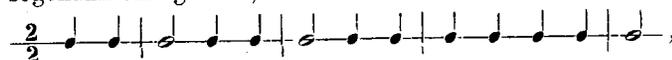


Die sarabandenhafte Form ist in Musikstücken vielfach in freier Art vorhanden, wie z. B. in Mozarts »Don Juan« in der Arie Leporellos, wo der Halt auf dem zweiten Takttheile charakteristisch ist:



Gavotte.

Die Gavotte, ein alter munterer Tanz in zwei achttaktigen Theilen mit Reprisen, bald ohne, bald mit Trio, wird zwar oft im vierzeitigen ($\frac{4}{4}$) Takt geschrieben, doch liegt ihr entschieden das zweizeitige Metrum zum Grunde, und es besteht da folglich der $\frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{2}$ Takt. Der Anfang wird gewöhnlich mit einer Takt-hälfte, als »Auftakt« gemacht, und die Schlüsse finden regelmässig auf sogenanntem »gutem«, accentuirtem Takttheil statt:



was nach unserem Sinne polkahaft, nämlich so, zu nehmen ist:



Eine der frühesten Gavotten wird dem berühmten Tänzer Vestris, unter Louis XIV., zugeschrieben; man hörte die Melodie noch hundert Jahre später als Couplet singen. Sie ist die folgende:



Diese (vielleicht erste) Gavotte beginnt noch nicht mit einer Hälfte Auftakt, wie später üblich wurde.

Wie alle alten Tänze noch von späteren Komponisten unbewusst neu geschaffen werden, so auch die Gavotte, die z. B. in Rob. Schumanns Op. 41, Nr. 3, Streichquartett in *A* dur, Finale, in moderner Weise auftritt:



Hier folgen als Beispiele die Anfänge einiger Gavotten von J. S. Bach, deren Tempo etwa $\text{♩} = 72$ ist.



Die Gavotte ist in der Rockoko-Epoche etwa das gewesen, was die Polka tremblante im 19. Jahrhundert, ein massvoll heiterer Tanz, dessen Pas sich dem Hüpfen nähert. Die Gavotte ist einer der beliebtesten, vielleicht der am meisten beliebte Vorspieltanz, da er von angenehm belebtem Temperament ist. Die neuere Zeit hat ihn daher unter allen übrigen alten Tänzen vorwiegend Pflege angedeihen lassen, nicht allein durch Konzertvorträge, sondern auch durch originale Gavotten-Kompositionen.*) Wie die Form der Gavotte, auch ohne Tanzsinn, in der Kunstmusik lebt, zeigt sich z. B. im Finale der Symphonie Nr. 8, Fdur von Beethoven, in der weiter durchgeführten Stelle:



Gigue.

Der Name stammt von der alten Fiedel, Giga benannt, und lautet auch Gigue; gewisse ähnliche Arten dieses Tanzes heissen Loure, auch Canarie.

Die Gigue ist von dreizeitigem Metrum und wird stets in Achteln, auch zu sechs und zwölfen, zusammengesetzt: im $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ Takt. Ausnahmsweise erscheint die Gigue auch im $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{16}$, ja auch im $\frac{4}{4}$ Takt bezeichnet, wo dann im letzteren Falle die Achtel als Achtel-Triolen figuriren. Der Bau besteht ursprünglich aus zwei achttaktigen Theilen. Der Tanz ist sehr alt und wurde schon Anfangs des 13. Jahrhunderts genannt.

Der Gang und Charakter der Gigue ist ein lebhafter (♩ — 104) und selbst schwungvoller. In der alten Form als Ballgigue immer von heiterer Art, ist sie nur in Kunstgiguen zuweilen einmal seriöser angehaucht, womit sich dann auch die breitere Taktform verträgt.

Gewöhnlich bringt die zum Tanz verwendete Gigue nur zweierlei Notengattungen, Viertel und Achtel: $\frac{6}{8}$. Die Loure hat das erste Achtel punktirt, vor einem Sechzehntel: $\frac{6}{8}$. In Kunstgiguen herrscht grössere Mannigfaltigkeit.

*) Man findet in der Sammlung »Alte Tänze« I, von E. Pauer (Breitkopf und Härtel) die berühmtesten Gavotten deutscher, französischer und italienischer Komponisten.

Folgende Anfänge zweier reizender Klavier-Giguen geben Beispiele dieses Tanzes:



Eine Gigueform ist z. B. in dem Streichquartett von Rob. Schumann, Op. 41, Nr. 1, Amoll, enthalten, und zwar im Scherzo:



Das erste Allegro von Beethovens A dur-Symphonie hat die Form des Loure:



Der Passepied

ist ein alter, in der Zeit Ludwigs XIV. beliebter, aus der Bretagne stammender Tanz, welcher mit der Menuet verwandt, doch von etwas bewegterem Charakter und mannigfaltigerem Rhythmus ist und daher auch weniger im $\frac{3}{4}$ als im $\frac{3}{8}$ Takt geschrieben zu werden pflegt. Der Passepied ist zweitheilig; der erste Theil achttaktig; im zweiten kann eine Wiederholung des ersten stattfinden. In weiterer Form wird dem Passepied (gleich der Menuet) ein zweitheiliges Trio in anderer Tonart hinzugefügt. Der folgende Anfang eines Passepied von S. Bach giebt eine Probe:





Hiernach ist die Musik des Passepied etwas rascher als der alte langsame Walzer, dessen Weisen man in Musikstücken oft begegnet; z. B.:



Der Bourrée

stammt aus der Auvergne und ist ein im Auftakt beginnender munterer Tanz im $\frac{1}{4}$, eigentlich $\frac{2}{2}$ Takt in zwei Theilen, von noch rascherem Gange als die Gavotte; die Rhythmik hat das Charakteristische, öfter auf dem »schlechten« zweiten Takttheil eine markirte längere Note zu haben, welche auch den dritten, den »guten« Takttheil mit in sich schliesst und also synkopirt:



Ein beliebter Bourrée von S. Bach beginnt in dieser Weise, die erwähnten Synkopen zunächst im 4. und 5. Takte bringend:



Musiksätze wie z. B. das Lied aus Haydns »Jahreszeiten« stimmen allgemein hin mit der Bourréeform überein, nur dass speciell jene Synkope nicht immer vorhanden ist:



Passacaglia.

Die Passacaglia (ital.), Passecaille (franz.), ist ein alter Tanz in mässig gehendem dreizeitigem Takt und besteht nur aus einem

*) Die bis hierher citirten Tänze von J. S. Bach findet man vereint in meiner bei Breitkopf und Härtel erschienenen »Auswahl beliebter Vortragsstücke aus Joh. Seb. Bachs Werken« für Klavierspieler, stufenweise geordnet und bezeichnet.

einigen achttaktigen Theil, den die Komponisten gern als Thema zu kunstreichen Variationen wählen. S. Bach hat eine Passacaglia als Thema eines grandiosen Orgelwerks in den Bass gelegt und so (als »Basso ostinato«) durch alle Variationen beibehalten:

Andantino. $\text{♩} = 76$.



Von Händel giebt es eine Passecaille im $\frac{1}{4}$ Takt (Gmoll Suite), welche, entgegen der meist ernsten Stimmung dieses Tanzes, mehr muntern Charakters ist:

Allegretto.



Mit jener ersten Form stimmen Musikweisen überein, wie z. B. die Zelter'sche Melodie zum »König in Thule«:



Die zweite Weise findet häufig Anwendung, so z. B. auch in dem Chore aus Marschners »Templer«:



Chaconne.

Dieser Tanz wird auch Ciaconna genannt und ist der Passecaille ähnlich; sie wird auch in der Kunstmusik häufig in der vorhin angedeuteten Form behandelt. Der Gang der Chaconne hat eine etwas seriös-graziöse Haltung, wie dieses Beispiel von Händel (aus dessen Leçons) zeigen mag:

Moderato. $\text{♩} = 112$.



Eine andere Chaconne Händels:



ist dagegen in lebhaftem Tempo gehalten und ergeht sich nicht in Variationen über das Thema, sondern leitet von demselben in die freie Ausführung eines längeren Satzes über.

S. Bachs Chaconne in *D* moll für Geige allein ist von breiter Form und pathetischem Charakter. Die *D* dur Arie »à la Händel« der Donna Anna in Mozarts »Don Juan« hat ähnliche Haltung.

Courante.

Ein in Frankreich und Italien (als »Corrente«) heimisch gewesener im Auftakt beginnender Tanz; bei den Italienern war die Courante in beweglichem $\frac{3}{8}$ Takt, meist mit fortgeführter gleicher Figuration in Sechzehnteln, bei den Franzosen auch im $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ Takt und in accentuirterem Ausdruck in Gebrauch. Die Courante pflegt als Kunsttanz, selbst bei raschem Gange, ernsteren Charakters zu sein:



In den beiden ersteren herrscht die ältere Walzerweise vor, wie sie noch in den Walzern von Fr. Schubert zu finden ist:



Auch diese Courante von Matheson erinnert an jene Weise:



Allemande.

Im $\frac{2}{4}$ Takt ist die Allemande ein deutscher Volkstanz von mässig heiterer Art in diesem Rhythmus: $\frac{2}{4}$. Die Allemande kommt noch jetzt hier und dort, z. B. im südlichen Deutschland, vor, jedoch im $\frac{3}{4}$ Takt gehalten, und es mag da wohl der Name auf den Walzer, »Deutscher« genannt, angewendet sein. Von den alten Tanznamen ist also dieser der einzige, der noch in späterem Jahrhundert fortlebt. Als Kunsttanz steht die Allemande nie im $\frac{2}{4}$, sondern meist im $\frac{4}{4}$ Takt, oft mit nicht tanzhaftem Rhythmus und von mehr ernster Haltung. Eine freundlich gestimmte Allemande ist die in der sechsten französischen Klavier-Suite von Bach:



Als Kunsttanz pflegt die Allemande von längerer Ausführung zu sein und an einen sonatenhaften Satz in gedrängter Form zu erinnern. Auch pflegt der Charakter der alten Allemanden weniger tanzhaft als allgemein musikalisch zu sein, wie z. B. auch an dieser Allemande von Lully zu erkennen ist:



Die Allemande soll aus dem Elsass stammen, daher ihr Name: deutscher Tanz; sie wurde dann in Frankreich am Hofe Ludwigs XIV. und auch als Ballettanz acceptirt.

Gaillarde,

ital. Gagliarda, Galiardo. Ein fast verschollener französischer im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ Takte stehender Tanz aus alter Zeit; derselbe ging in einem Tempo ähnlich der Menuet; eigenthümlich waren ihm drei meist 8-, auch 12- und 16taktige Theile. Die Gaillarde, oder Galiarde, wurde auch von englischen und deutschen Komponisten gepflegt.



An vorstehende Form bindet sich z. B. das »God save« der Engländer. Die folgende Gaillarde aus späterer Zeit ist von leichterem Temperament:



Die Arie der Zerline in Mozarts »Don Juan«: Wenn du fein fromm bist«, ist von ähnlicher Form; ebenso in dessen »Figaro« der Chor:



Die Gaillarde soll in Italien als »Romanesca« gebräuchlich gewesen sein; jedoch stehen alle Tänze dieses Namens im geraden Takt:



Noch einzelne andere alte Tänze sind den früher erwähnten sehr ähnlich, wie z. B. der französische Rigaudon*) und die italienische Pavone der Gavotte gleichen.

Quadrille. Française. Kontretanz.

Von französischen Tänzen der neueren Zeit ist zunächst die Quadrille oder auch Française und der Kontretanz zu nennen, cyklische Tänze, bestehend aus etwa 6 angeregten gehenden »Touren«, in verschiedenen Ton- und Taktarten ($\frac{6}{8}$ und $\frac{2}{4}$, eine Takthälfte etwa $\text{♩} = 96$), welche nur in vereinzelten Fällen Kunst-

*) Der Rigaudon ist, vereinzelt, von Joach. Raff zu einem modernen Klavierstück benützt. Es ist befremdlich, dass man nicht, wie z. B. die Gavotte, Menuet, Sarabande, auch die sonstigen älteren Formen mit in die neue Musik gezogen hat, da sie doch so willig sich der Phantasie fügen und neue Titel sich schwer finden lassen. — Sammlungen alter Tänze sind in neuen Ausgaben reichlich vorhanden, z. B. in folgenden: »Alte Meister« herausgegeben von Ernst Pauer. (Breitkopf und Härtel.) »Alte Klaviermusik«, von demselben. (B. Senff.) »Les Maitres du Clavecin« v. Verf. (H. Litolff.) »Alte Tänze« von E. Pauer. (Breitkopf und Härtel.)

form erhielten, so z. B. durch A. Rubinstein in seiner Fantasie »le Bal«. Die Ecossaise, ein zweitheiliger munterer, ursprünglich schottischer Tanz, meist im $\frac{2}{4}$ Takt, wurde zu einem dem Kontretanz verwandten Tanz. Franz Schubert gab verschiedene Ecossaisen zum Ballgebrauch heraus.

Das Finale von Schumanns erster Symphonie in B dur ist in der Form der letzten Tour des Kontretanzes gehalten.

Bolero.

In Spanien ist der »Bolero« ein neuerer in die Kunstform übergegangener Volkstanz im mässigen $\frac{3}{4}$ Takt mit Kastagnetten, das sind an den Fingern beider Hände befestigte nusschalenartige Klappern, welche, zusammengeslagen, den Rhythmus der Begleitung mitmachen: $\text{♩} = 80.$ $\frac{3}{4}$ womit der Tanz, der eine angefeuerte, etwas stolze Grazie athmet, seine nationale Eigenthümlichkeit erhält. In Aubers »Stumme von Portici« wird im 1. Akt ein Bolero getanz. Der Rhythmus desselben ist auch der Polonaise zu eigen.

Seguedilla.

Die Seguedilla ist ein dem Bolero ähnlicher Tanz im $\frac{3}{4}$ Takt, oft mit Gesang, aber meist ohne jenen Rhythmus der Begleitung.

Zapateado.

Der Zapateado, im $\frac{3}{4}$ Takt, ist gleichfalls dem Bolero im Tempo und Charakter ähnlich:



Fandango.

Der Fandango hat ungleiche Taktart. Ein Fandango wird in Mozarts »Figaro«, Akt 2, gespielt:



Der Fandango auf den spanischen Inseln, z. B. Minorca, ist dagegen von anderer Haltung und lebhafter Gangart:



Die Mandolinbegleitung der Serenade in Mozarts »Don Juan« ist eine Spielart dieses letzten Fandango.

Neuere spanische Tänze, wie die Gitana:



die Cachucha:



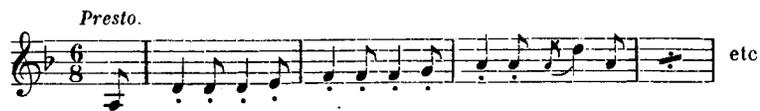
beide heiter und in mässig bewegtem $\frac{3}{8}$ Takt, sind, wie auch die Aragonese, in ihrer volksthümlichen Weise wohl ins Ballet, doch nicht in höhere Kunstform übergegangen. Eine erst noch zu erstehende spanisch-nationale Kunstmusik muss dazu ihre Meister zeitigen.

Saltarello.

Der italienische Saltarello (von saltare, springen) ist ein kurzer, sehr rascher und feuriger Tanz mit oder ohne Kastagnetten, im $\frac{6}{8}$ oder auch $\frac{12}{8}$ Takt, der sich zweitheilig giebt, oder auch als ein belebter $\frac{2}{4}$ Takt mit je zwei Triolen. Eine Probe davon hat Mendelssohn aus Italien mitgebracht und im Finale seiner kleinen Amoll-Symphonie verwendet:



Stephen Heller hat in seinem Op. 77 (Breitkopf und Härtel) den Tanz effektiv durchgeführt. In Schuberts Dmoll-Quartett ist das Finale in der Form des Saltarello gehalten:



Tarantelle.

Sie ist ein neapolitanischer Tanz und dem Saltarello nahe verwandt; ursprünglich gleichfalls von kurzer Form und meist im $\frac{6}{8}$ Takt stehend, ist die Tarantella noch feuriger, hitziger. Die Sage behauptet, der giftige Biss der Tarantel, einer Spinne, erzeuge eine fieberhafte Bewegungswuth, welche in der echauffirenden Tarantelle ihren Ausdruck und zugleich ein Heilmittel finde. Insofern andererseits die Meinung zutrifft, die Tarantelle sei aus Tarent gekommen, könnte der Name auch von dem dieser Stadt herstammen. Die bekannteste Tarantelle ist die aus Aubers Oper »die Stumme von Portici«:



Chopin, St. Heller und zahlreiche andere Meister haben aus der Tarantella edel effektuierende Konzertstücke geschaffen.

Siciliano.

Ein Tanz in der Weise der sicilianischen Hirten, von idyllischer Stimmung, fließt der Siciliano in ruhigem $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt dahin. Das Charakteristische des Siciliano liegt, ausser in der ihm durchweg eigenen Sanftmüthigkeit, in seiner Rhythmik, welche häufig eine Figur mit sich bringt, deren erstes Achtel einen Punkt hat, worauf ein Sechzehntel und wieder ein Achtel kommt: ; gewöhnlich folgt der Figur ein Viertel: .

Der Siciliano ist häufig als Grundform für einfache ländliche Musikstücke verwendet worden; so hat z. B. Seb. Bach in seinem »Weihnachtsoratorium«, wie auch Händel in seinem »Messias« die Situation der Hirten in der heiligen Nacht in einer »Symphonie pastorale« im Charakter des Siciliano geschildert. Der Anfang der letztern ist dieser:



Magyarisch.

Unter allen Musiknationen nimmt die ungarische, eigentlich magyarische, eine der absonderlichsten Stellungen ein, insofern ihre Musik sich ohne Einwirkung der musikalisch kultivirten Völker entwickelte, und, wo sie echt zigeunerisch ist, auf einem Tonsystem basirt, das sich nicht (wie die Kulturmusik) zunächst auf die Wechselbeziehung der Tonica zu ihren beiderseitigen Dominanten gründet, wie sich das in dem bekannten Tonartssystem

Unterdom. Oberdom.

as es

ausdrückt: *F a C e G h D*, sondern das auf dem oberen Grenz-

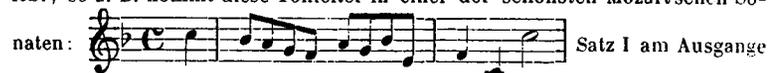
Tonica.

übergange der Molltonart basirt, eine Stellung des Systems, welche früher in der Harmonielehre (siehe »übergehende Tonart«) abgehandelt wurde: *as C es G h D | fis*.

Wie die Töne des gewöhnlichen Durtonartsystems, *F a C e G h D*, bekanntlich die Tonleiter *C D e F G a h C*, die des Molltonartsystems *C D es F G as h C* bilden, so ergiebt das magyarische Moll dur-Grenzsystem *as C es G h D | fis* diese stufenweise Folge: *C D es fis G as h C*; manche Stücke fangen im »Auftakt« bei *G* an: *G as h C D es fis G*.*) Enthält unsere Molltonleiter nur eine einzige übermässige Sekunde, in *Cmoll as h*: so bringt die von den Magyaren verwendete über die Grenze gestellte Tonart zwei übermässige Sekunden; *es fis* und *as h*, mit sich; daher stammt in der Magyarenmusik der häufige Gebrauch der übermässigen Sextaccorde *as C fis*, *as C D fis*, *as C es fis*.

Eine zweite Eigenthümlichkeit neben der Skala ist in der magyarischen Musik die synkopirende Rhythmik, welche so fremdartig ist, dass man ungarische Volkslieder in deutscher Textübersetzung nicht singen kann, ohne die ursprüngliche Rhythmik zum Theil zu

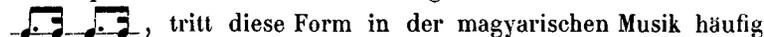
*) Dass man Unrecht hat, diese Tonleiter speciell als »ungarische« zu bezeichnen, beweist die Thatsache, dass dieselbe auch in unserer Kulturmusik lebt; so z. B. kommt diese Tonleiter in einer der schönsten Mozartschen Sonaten:



Satz I am Ausgange der Theile vor, ohne »magyarisch« zu wirken:



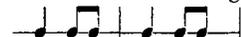
zerstören.**) Wo sonst der sogenannte »punktirte Rhythmus« in einem punktirten Achtel mit nachfolgendem Sechzehntel besteht:



, tritt diese Form in der magyarischen Musik häufig umgekehrt auf:



*) und unser



im Magyarischen: , also zusammenziehend, synkopirend.

Endlich ist auch noch der ungleichen Taktgruppierung (»Takt-rhythmus«) in der Zigeunermusik zu erwähnen. Pflegen bei uns die gleichzähligen Gruppen von 2, 4, 8 Takten die Norm zu sein und schon dreitaktige nur ausnahmsweise vorzukommen, so bringt die magyarische Musik häufige Folgen von 4 und 3, 3 und 2 Takten, also sieben- und fünftaktige Gruppen.

Es spricht sich in alle dem etwas Naturalistisches, Willkürliches aus, das seinen Reiz hat, weil es aus der freien Phantasie unwiderstehlich hervorbricht. Denn die Magyaren sind von tiefer musikalischer Natur, die, zum Excentrischen geneigt, oft zwischen herber Wehmuth und jauchzender Freude schwebt und das paradoxe nationale Wort dafür hat: »Trauernd freut sich der Magyare.« Dieser Natur scheint sowohl die in der magyarischen Musik lebende Skala des über die Grenze ragenden Tonsystems mit seinen »übermässigen« Intervallen, als auch die scharfe, eckige Rhythmik und freie Taktgruppierung psychologisch zu entsprechen. Doch ist ergänzend hinzuzufügen, dass sich jene rhythmische Form in vielen ungarischen Stücken sehr abgeschliffen giebt, und zudem in vielen Übertragungen (z. B. in den bekannten von Joh. Brahms arrangirten »ungarischen Tänzen«) beziehungsweise entnationalisirt worden ist.

*) Vergl. die vom Verf. bei B. Senff herausgegebenen »12 ungarischen Lieder« für Pianoforte solo, wie auch für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Der für das Solo-Instrument beibehaltene Rhythmus der Originale war der deutschen Sprache unter der Singstimme unmöglich anzupassen. Echt magyarische Tänze für Klavier erhält man aus dem Verlage von Rozsavölgyi u. Co. und von Taborsky und Parsch in Pest, Verlagsnummern 86, 458, 459, 460, 384, 430, 447, 455.

**) Dieser umgekehrte punktirte Rhythmus  findet sich auch noch in

der Volksmusik der Schotten und Irländer: 

hier aber wird er mehr im Sinne eines Vorschlags verwendet, 

während er im Magyarischen schärfer accentuirt wird: 

Die Zigeuner sind Naturgeiger, und daher sind auch zum grossen Theil ihre Melodien geigenhaft; ihre schwierig zu singenden übermässigen Intervalle und Rhythmen finden so ihre Erklärung: die Geige ist darin williger als die Kehle.

Eine besondere magyarische Species sind die schwermüthigen Tänze, die in langsamen, marschmässigen Schritten von oft choralhaftem Tempo und ohne gemessenen Takt getanzt werden. Einer der vornehmsten Tänze, der Csárdás, beginnt mit dem zweitheiligen langsamen Satze »Lassu« (unserm Lento entsprechend):



wonach dann ein feuriger zweitheiliger Satz, »frika«, »friss«, folgt.



Hier giebt es zwei fünftaktige Gruppen.

Die ungarischen Schlüsse haben oft einen rhythmisch verlängerten, unserm



gegenüberstehenden Schluss,

der von besonderem Reiz ist, besonders in so manchen chevaleresk-stolzen Stücken.



Die aparte Tonweise und Rhythmik der magyarischen Musik hat es bewirkt, dass sie von schaffenden Künstlern mit besonderer Vorliebe für Kunstformen verwendet wird. Franz Liszt that dies in eingeborener sympathischer Föhlung mit der Magyaren-Natur; seine Kunstform befindet sich in innerer Übereinstimmung mit der

reflexionslosen Entstehungsweise der magyarischen Musik, welche eine architektonische Form nicht kennt und in beliebigem Ab- und neuem Ansetzen eine freie Fantasie hervorbringt. Diese formlose Musikweise in die freie künstlerische Form der Rhapsodie gebracht und darin den nationalen Musikgeist in seiner Wildheit idealisirt zu haben, ist Liszts Verdienst.

Das »ungarische« und »magyarische« Idiom dürften in dem Punkte zu unterscheiden sein, dass das »ungarische« nicht immer die wilden Elemente mit sich bringt, sondern auch die durch die civilisirte Gesellschaft abgeschliffenen Weisen schafft, wogegen das »magyarische« ursprünglicher, mit der aparten Tonart und Rhythmik verwachsen und der abgeschliffenen Weise fremd ist. Mit dem Worte »ungarisch« ist das ganze Volk in seiner politischen Zusammengehörigkeit, mit »magyarisch« die ursprüngliche Stammesnatur und die Zigeunerrace bezeichnet. Die Mischung beider Idiome machte es möglich, dass selbst ungarische Opernmusik entstehen konnte, in welcher Komponisten wie Erkel, Doppler, grosse heimische Erfolge erzielten.

Skandinavisch.

Die skandinavischen Tänze, wie z. B. der Halling, Springdands, sind bis jetzt wenig in die allgemeine Kunstmusik übergegangen; wohl haben Künstler wie Hartmann, Norman, Grieg, Gade u. A. ihre nationalen Tänze reproducirt, doch mehr im Sinne von Naturporträts, und ohne damit die Kunstmusik in weiterem Sinne zu befruchten.

Die Wechselfolge der punktirten Figur und einer Halben oder eines Viertels ist vielen nordischen Tänzen eigen, wie z. B. hier:

Norwegisches Tanzlied.



Dänisches Tanzlied.





Springdands.

Allegretto. ♩ = 188.



Ein besonderes charakteristisches Tanzlied ist die schwedische Polska:

Allegretto moderato. ♩ = 100.



Das skandinavische Musik-Idiom ist aber überhaupt (abgesehen von den speciellen Weisen des Volks-Liedes und -Tanzes) vielfach in Kunstwerken vertreten. N. W. Gade (1817) begann mit solchen in seiner Ouvertüre »Nachklänge an Ossian«, Op. 4; viele spätere Talente folgten, und es entstand so ein reizvoller Zweig der Literatur für Instrumentalmusik: die nordische Musik. Die Musik des nordischen Volk's ist nicht einseitig melodisch, wie die der südlichen Völker, sondern, aus der tieferen seelischen, weniger sinnlichen germanischen Musiknatur erwachsend, voll harmonischen Lebensgeistes: erst mit ihrer Harmonie gewinnen die skandinavischen Weisen ihre ganze Schönheit.

Brittisch.

Der englische Tanz hat eine gewisse nüchterne Aufgewecktheit und bewegt sich vorwiegend im $\frac{2}{4}$ Takt, wie z. B. der Schiffsjungentanz (Saylor boy's dance):

Allegretto. ♩ = 96.



Die schottische Weise giebt sich oft in gleicher Art, aber auch nicht selten mehr singend, als Tanzlied:

Allegretto. ♩ = 92.



Der $\frac{6}{8}$ Takt findet vielfach Vertretung, z. B. in dieser Form:

Allegro. ♩ = 72.



Die Irländer haben in ihren Volksweisen häufig Ähnlichkeit mit den schottischen: die alten wandernden Barden vermittelten da die Übertragung.

Russisch.

Auch die russischen Volkstänze, wie die kosackischen u. dgl., sind mehr naturalistisch nachgeahmt und zu Themen für kunstreiche Variirung benützt worden, als dass sie idealisch wiedergeboren wären. A. Rubinstein hat indessen darin einzelnes Kunstreiche und Originelle geschaffen und dem russischen musikalischen Genius ein Denkmal in seiner Symphonie in G moll gesetzt; nach ihm sind zu nennen: Naprawnik, Rimsky-Korsakow, Tschairowsky u. A.

Die russischen im Volke entstandenen Tänze sind häufig mit Gesang verbunden und meist primitiver Art, oft nur ein paar Takte lang, dann auch thematisch und in kurzweiligen Veränderungen fortgesetzt. Der muntere, naive, trippelnde Charakter im $\frac{2}{4}$ Takt ist vorherrschend:

Allegro. ♩ = 92.



Allegretto. ♩ = 92.





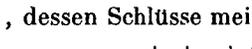
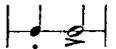
In seinen drei grossen Streichquartetten Op. 59 hat Beethoven bekanntlich in einzelnen Sätzen kurze russische Volkstanzmotive verarbeitet.

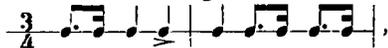
Polnisch.

Die polnische Tanzmusik hat durch das Genie Chopins eine Idealisierung besonders in der Mazurka und Polonaise erhalten, wie es — nach der Epoche der alten Tänze — in keiner andern Volkstanzmusik vorgekommen ist.

Die Mazurka,

auch Masurka oder der Masurek (vom Lande Masuren) genannt, ist ein mässig rascher, doch feurig accentuirter Tanz von zwei, zuweilen auch vier achttaktigen Theilen im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Takt, dessen dritter Takttheil, zu einem besonders festen Pas, gern accentuirt wird:

$\frac{3}{4}$ |  , dessen Schlüsse meist mit Accent auf das zweite Viertel (oder Achtel) fallen:  und dessen Rhythmik viel punktirte Elemente mit sich bringt:



In einfachster Form hat die Mazurka auch wohl nur einen Theil. In der rhythmischen Schärfe kommt der polnische Tanz vor allen andern dem ungarischen am nächsten, was sich selbst in der einfachsten eintheiligen Volks-Mazurka zeigt, deren ganzer Inhalt nur aus zwei und zwei wiederholten Takten besteht:

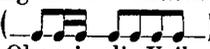


Die punktirte Rhythmik tritt in einer andern nationalen Mazurka auffallend hervor, die Spannung der Erregung im Tanzen ver sinnlichend:



Die Mazurka ist der polnischen Nation eigenste Natur, kein anderer nationaler Tanz gleicht ihr. Chopin erhob die Form der Mazurka hoch über den Boden des Volks und der Gesellschaftssphäre, und idealisirte sie in feingeistigen Kunstwerken, welche die verschiedenartigsten Seelenstimmungen widerspiegeln; in einer völlig dem Tanzgebrauche entrückten Form hielt er dennoch im Grunde stets die Tanzweise fest, er schuf daraus ein universales Musikstück und verblieb dennoch beständig das treue Kind des unglücklichen Polenvolkes, dessen Wehe-Ausdruck sich in ätzenden Dissonanzen und in empfindsamen Durchgangstönen versteckt, während die Musik doch immer begrenzte persönliche Gefühlsäusserung zu bleiben scheint. Es spricht sich darin eine seltene, auserwählte Natur aus, die es vermochte, in der äusseren Erscheinung eines modernen Salonmenschen mit allen daran haftenden konventionellen und socialen Nüancen, doch den tieffühlenden innern Charakter zum Ausdruck zu bringen. So haben seine Mazurkas ihre von innen heraus entstandene Physiognomie und auch ihren Stimmungswechsel, der vom tristen Sinnen und Singen jäh, oft bis zum Erschrecken, zu wildem Tanzimpuls überspringen kann.

Die Polonaise

trägt zwar ihren nationalen Ursprung im Namen, doch ist ihre Geburtsstätte schwerlich die naive Volksschicht, sondern die höhere Gesellschaft, deren Vornehmheit sich in dem ruhig, ohne jede Spur von einer wirklich tanzend-hüpfenden Bewegung dahin wandelnden $\frac{3}{4}$ Takt mit boleroähnlichen Rhythmus () ausspricht. Die Polonaise (ital. Polacca) ist von Oben in die Volksgesellschaft hinabgestiegen; der Vermittler war dabei der unglückliche Graf Oginski, dessen beliebte Polonaisen in gleicher Weise dem Tanzgebrauche wie dem Vorspielen gewidmet waren. — Die Polonaise in kürzester Form ist in zwei achttaktigen Theilen gehalten, welche in der Erweiterung sich auf 12 bis 16 Takte vermehren und auch wohl noch ein zweitheiliges Trio, vielleicht auch noch eine Coda (Anhang) erhalten. Ausser jenem nicht polnischen Rhythmus hat die ächte Polonaise noch andere, markantere Eigenheiten: ihr Anfang geschieht stets auf dem ersten Takttheil und ihre Schlüsse fallen stets auf den dritten: $\frac{3}{4}$ | .

Hier der Anfang der einst mit Begeisterung gehörten »Kosciusko-Polnais«:



Die Polonaise soll im Jahre 1574 zum ersten Mal auf einem Fest getanzt worden sein, als Heinrich von Anjou zu Krakau gekrönt wurde. Die französische Endung des Namens könnte daher stammen. Auf Festbällen pflegt dieser Tanz noch jetzt den Anfang zu machen, und da es mehr eine taktmässige Wandlung von Paaren in graziöser Haltung ist, als ein Tanz, so vermag sich Alles daran zu betheiligen.

Eine frei behandelte (also ein Stück nach Art der) Polonaise heisst à la oder alla Polacca. — Die Polonaise ist von sehr vielen Komponisten, in mehr oder weniger strenger Form, kultiviert worden; ausser den Oginskischen Polonaisen sind noch jetzt allgemein bekannt: die Polonaise aus der Oper »Faust« von Spohr, die Weber'sche concertante Grande Polonaise in *Es* Op. 24 und Polacca brillante in *E* Op. 72 für Pianoforte. — Nach ihnen hat Chopin die Polonaise in modernem Salonstil zu noch höherer Charakterwürde, ja bis zu königlicher Vornehmheit erhoben und dabei interessante individuelle Züge durchgeführt. In Op. 26 ist die erste Polonaise in *Cis* moll von weiblicher seriöser Individualität, gegen die zweite in *Es* moll, die männlich-kraftig und cholerisch-melancholisch gestimmt ist; die in *A* dur Op. 40, Nr. 1 ist eine stolze Prachtliebende, Nr. 2 in *C* moll ein strenger Insichgehender; Op. 56 in *As* ist heroischer Natur, ein in seinem Glanz, Kraft- und Machtgefühl schwelgender Ritter, nicht ohne zarte Empfindung.

Andere Tänze polnischer Abkunft, z. B. der Krakowiak,



sind nur vereinzelt zu höheren Kunstzwecken verwendet worden; die Rhythmik des genannten Tanzes ist aber eine in der Kunstmusik sehr verbreitete.

Deutsche Tänze. Walzer.

Die deutschen Tänze sind in ihrem ursprünglichen Wesen frei von aller einseitigen Excentricität und Sinnlichkeit des Ausdrucks: die innere und äussere Natur im Gleichgewicht, ist das Signum unserer Tänze. Man kann in denen anderer Nationen sinnlichen Lebensgenuss, Oberflächlichkeit (Italiener, Spanier), kokette Grazie (Franzosen), Stolz und Excentricität (Ungarn) finden, während man in dem nordischen Tanze den eigentlichen Tanzreiz oft vermischen könnte. Die Deutschen tanzen aus gemüthlich-gesellschaftlichem Bedürfniss, die Füsse werden vom Herzen aus bewegt. So war es zur Zeit des langsamen dreischrittigen Walzers, der vielleicht die Menuet seine Mutter nennen darf, und, im zweitheiligen mässigen $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Takt stehend, noch zu der obligaten Begleitung der Serenade Don Juans getanzt wurde,



ebenso wie zu dem bekannten Walzer des Grafen Gallenberg:



Und auch später war es noch so, als der Tanz vielleicht etwas beschwingter wurde, wie z. B. in dem »Lieblingwalzer der Königin Louise von Preussen«:



wie auch in dem »Favoritwalzer der Kaiserin Louise von Frankreich«:



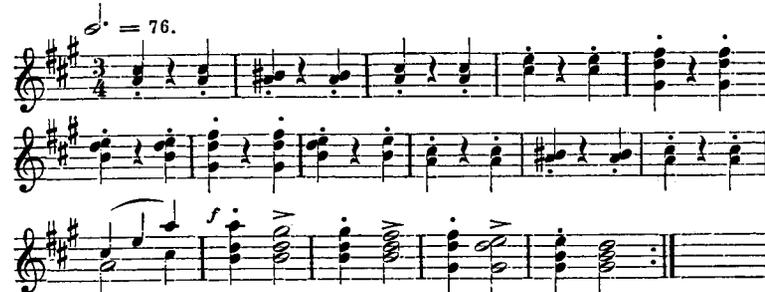


Auch Beethovens Walzer sind noch ziemlich ruhig; sein »Schmerzens«- und »Trauerwalzer« waren wohl nicht zum Tanzen bestimmt; Schuberts »Sehnsuchtswalzer« war ein liedhafter langsamer. Aber gerade die Menuets der klassischen Meister in ihrer Kammermusik haben mit zunehmend raschem Tempo, bis zu dem späteren Symphonie-Scherzo Beethovens hin, den langsamen zum raschen Walzer hingeführt, und Franz Schuberts Walzer halfen ihn zeitigen; synkopirte Schubert'sche Rhythmen wie diese:



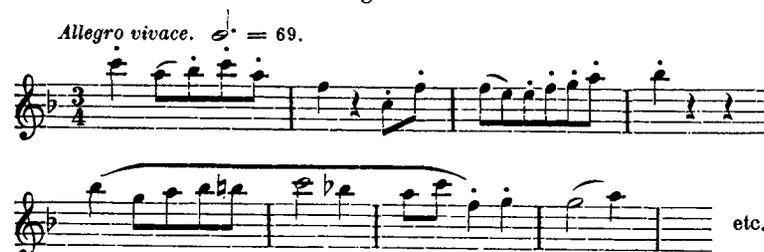
beflügelten das Tanzgefühl, indem sie den Pas auf dem ersten Takttheil illusorisch, zu Luft machten. C. M. v. Weber (1786 bis 1826) idealisirte diese historische Phase des Walzers, indem er die Seele und die beseelende Kraft desselben in ein sinnlich bezauberndes, psychologisch geistvolles Tongemälde brachte: seine »Aufforderung zum Tanz« ist ein »Rondeau brillant«, das Alles in sich begreift, was ein Paar in gegenseitiger Sympathie zum Tanz vereint und in diesem eine beseligende Verbindung empfindet.

Die drei Pas des Walzers zogen sich vollends auf zwei zusammen, indem zu Wien die neuen Walzertalente Joh. Strauss (1804—49) und Jos. Lanner (1804—43) auftraten und im Verein mit Musard in Paris das moderne Tanzwesen auf die Spitze trieben: jeder Walzertakt eine Zeitsekunde. Die frühere Gemächlichkeit des alten zweitheiligen Walzers erschien in der neuen Ära als philiströs, es kam Schwung, Leidenschaft, poetisch belebte Lust in diesen Tanz, dessen Umfang eine Reihe von Nummern nebst Finale fasste. Die neue Seele gab sich auch in den Titeln kund, wie z. B. von Strauss, »das Leben ein Tanz«:



Das war frischer Stoff, der das Herz klopfen machte! Die neuen Walzer waren epochemachend und haben sogar auf die Komponisten von Opern- und Salonmusik Einfluss ausgeübt.

Die Walzerform ist in der Kunstmusik weit verbreitet, wenn auch nicht zugleich mit dem Tanzcharakter; selbst eine Beethoven'sche Symphonie (Nr. 8 Fdur) hat einen Hauptsatz nach der Form des alten dreischrittigen Walzers:



Der Walzer soll aus Osterreich stammen, und er wird dort im Volk nicht Walzer, sondern »Deutscher« genannt. Beethoven in seiner Klaviersonate Op. 79 bezeichnet das Tempo des ersten Satzes mit »alla tedesca«, was wörtlich »wie ein Deutscher« heisst. Danach, wie auch nach dem Charakter sämtlicher Volkswalzer zum Tanzen ist der Walzer deutschen Ursprungs. Er ist aber in seiner modernsten Form und Effektnatur Welttanz geworden: im Ballsaal durch Strauss, Lanner und deren Nachfolger, im Musiksalon durch Chopin. Dieser idealisirte den Walzer nicht nur durch ein glänzendes, technisch-virtuoses Kostüm, um den modernen konzertmässigen Brillantwalzer zu inauguriren, sondern er gab ihm auch, entsprechend seinen Mazurkas und Polonaisen, eine mannigfaltige individuelle Charakteristik. Seine Walzer in As in Op. 34 und Op. 42 sind vorwiegend berausende königliche Prachtstücke, während von diesem Charakter in den Walzern Op. 48 in Es, Op. 34 Nr. 3 in F, Op. 64 Nr. 1 in Des, die sich in engerer gesellschaftlicher Sphäre bewegen, nur ein geringes Mass zu finden ist. Chopins stillere Walzer, wie Op. 34 Nr. 2 in Amoll, Op. 64 Nr. 2 in Cis moll u. A. sind dagegen mehr innerlicher Natur, zarte empfindsame Herzensblüthen, die uns gleichsam mit sprechenden Augen anblicken.

Hopsen.

Dieser einstige Lieblingstanz des Volks ist, bald nur ein-, bald zweitheilig im $\frac{2}{4}$ Takt, die alte Polka zu nennen; seine nüchterne Weise war diese:



Galopp.

Der Galopp im schnellen $\frac{2}{4}$ Takt ist ein flacher, jagender Tanz, der zuerst durch Liszt, in seinem zündenden »Galop chromatique«, zu einem harmonisch-thematischen Kunst- und Virtuosenstück gemacht wurde. Auch Ant. Rubinsteins »le Bal« enthält einen phantasiereichen temperamentvollen Galop. Der Charakter des Galopps herrscht indessen in vielen reissenden Finales moderner Opern; es sind solche Sätze sogar direkt als Galopptänze benutzt worden, wie z. B. das Duett der Lucretia Borgia (Donizetti) mit Genaro am Schluss des 2. Akts:



Die Seele des Galopps, eine an Raserei grenzende Tanzlust, drückt sich besonders stark aus in dem Finale von Beethovens A-dur-Symphonie:



und selbst der Form nach in der Episode:



Polka.

Die in Böhmen entstandene Polka könnte, als »Polka tremblante«, eine verjüngte Gavotte genannt werden. Sie ist im mässig muntern zweitheiligen $\frac{2}{4}$ Takt nebst Trio, der eigentlich hüpfende (und so auch mit dem alten Hopsier verwandte) Tanz, der sich in zierlichen Rhythmen, zarten Figuren und staccirten Tönen gefällt, um darin eine harmlose Koketterie zu äussern:



Die Polkaweise ist, wie die des Kontretanzes, der Quadrille oder Française, weit in die Musik, besonders in französische und diesen nachgeäffte deutsche Opern, eingedrungen, hat sich jedoch als Konzertstück wenig dauernd erwiesen. Ein paar musikalisch werthvolle Polkas für Pianoforte giebt es von dem böhmischen Komponisten Smetana, Op. 12; ausserdem enthält A. Rubinsteins »le Bal« für Pianoforte eine sehr effektuirende Polka.*) Das Allegretto in der F-dur-Symphonie Nr. 8 von Beethoven ist, freilich in idealem Sinne, polkahaft:



Redowa.

Die Redowa ist gleichfalls ein böhmischer Tanz, der zwischen Walzer und Mazurka steht:



Ländler.

Das Genre der Ländler, Steyrischen etc. gemüthlich wiegende Dreivierteltaktler, ist seit Schuberts dahingehörigen Kompositionen hauptsächlich in Lists »Soirées de Vienne« in die höhere Kunstsphäre gehoben worden. Des Ländlers schönste Charakteristik ist seine einfache Gemüthlichkeit, die sich im naiven Tone des Gebirgsvolkes, oft in herzlich anmuthenden Melodien ausspricht. Der Gang des Ländlers erinnert an den des langsamen Walzers.

Marsch.

Der Marsch, als taktisch geregelter Schritt zur Musik, ist der Übergang zwischen Gang und Tanz. Auch der klingende Marsch

*) Weiterer Stoff zur Kenntniss der Tänze alter und neuer Zeit ist enthalten in des Verf. Sammlungen »Volkstänze aller Nationen der Erde als bildende Übungs- und Unterhaltungsstücke« für Pianoforte zu zwei Händen; andere gleichen Titels zu vier Händen. (Litloff.)

hat die Bestimmung, die Bewegung zu beleben; er kann vom Sturm- und lustigen $\frac{2}{4}$ taktigen Geschwind- bis zum breiten $\frac{4}{4}$ taktigen Trauermarsch der Charaktere viele haben: der ruhige Parademarsch steht inmitten der verschiedenen Militärmärsche. Die militärische Marschweise war in früherer Zeit an Trompet-Instrumente gebunden und von kurzer zwei Mal achttaktiger Form, etwa wie der »Pappenheimer« oder »Wallenstein-Marsch« im zweistimmigen Trompetensatz in dieser Weise:

Maestoso. $\text{♩} = 84$.

Ebenso später auch verschiedene andere Märsche aus dem siebenjährigen Kriege. Mit der Verstärkung der Musikkorps wurde der Effekt bedeutender und die Marschform grösser: das zweitheilige Trio wurde gewöhnlich, die Opern aber lieferten vielen frischen Stoff. Die civilen Märsche für Feste aller Art, Huldigungs-Krönungs-Märsche, wurden immer pompöser; seit Beethoven hat der »Trauermarsch« Eingang in die höhere Kunstmusik, Sonate (Op. 26) und Symphonie (Eroica) gefunden und darin eine künstlerische Apotheose erlebt. Chopins Trauermarsch in *B*moll aus der Sonate Op. 35, und andere bedeutende Märsche, so auch in grossen Opern, ja auch in Oratorien (Samsons Trauermarsch von Händel) beweisen, dass die Kunst dieses Genre nicht entbehren kann.

Man sieht nach dem Vorstehenden, welch eine ungemein mannigfaltige Masse musikalischen Materials im Reiche der Tänze liegt, das, in undenkbaren Wandlungen durch die bildende Phantasie der Meister, zum Stoffe für die grossen Kunstformen wird, welche nun im Folgenden abzuhandeln sind.

Cyklische Instrumentalformen.

Die Suite.

Suite heisst Folge und bedeutet also einen Cyklus, eine geschlossene Reihe von verschiedenen Stücken, deren vereinigtes Band die gleiche Tonart und die Tanzform ist. Die alte Suite besteht aus einer kleineren oder grösseren Anzahl von Tanzstücken: Menuet, Gavotte, Bourrée, Polonaise, Rigaudon, Anglaise, Passepied, Allemande, Courante, Sarabande, Chacone, Gigue, Passecaïlle. Zuweilen kamen auch Stücke anderer, nicht tanzmässiger Art in die Suite, wie z. B. eine Arie (Air), ein Thema mit Variationen, Doubles genannt, etc. Man pflegte die Allemande vor die Courante, diese vor die Sarabande und Gigue zu stellen. Doch hatte man die Folge frei. Als Hauptstücke der Suite betrachtete man die Allemande, Courante, Sarabande und Gigue.

Als erstes, einleitendes Stück setzte man der Suite auch wohl ein Präludium (Vorspiel) voran. Zuweilen stand an der Stelle des Präludium eine »Ouverture«, welche aus einem länger ausgeführten lebhaften Satze bestand, dem auch eine langsame Einleitung, so wie ein langsamer Ausgang zugegeben werden konnte.

Die Suite heisst auch *Partie*, *Partita*. Dieser Name wurde bereits im 16. und 17. Jahrhundert von den Stadtmusikern und Pfeifern gebraucht, wenn sie eine bestellte »Partie« von verschiedenen Tänzen abspielten; diesen gaben die Meister dann immer mehr kunstvolle Form. Erst hiermit wurde die Suite dem Boden des gewöhnlichen Musikvergnügens enthoben: die Tänze der Kunst-Suite entzogen sich dem Tanzgebrauch, sie sprachen geistig an und wurden exquisite Vortragsstücke, deren Reiz um so allgemeiner wirkte, als er doch im Grunde immer an die populäre Tanzform gebunden blieb, der Urform aller Instrumentalmusik. In den Tänzen der Suite war also die musikalische Volksnatur mit der Kunst der Meister in schönem Bunde: in der Suite lebt daher eine für jede Zeit gültige, dauernde Bedeutung, die nicht an das musikalische Idiom einer besondern Epoche gebunden ist, sondern aus jeder Zeit heraus frische neue Blüten treiben, auch selbst weitere Wandlungen eingehen kann, und namentlich keineswegs alterthümlich, z. B. à la Händel und Bach zu klingen braucht. Hiervon zeugen verschiedene Suiten aus neuerer Zeit.

Die Programmsuite und die Programmmusik überhaupt.

Die Suitenform ist in neuerer Zeit frisch belebt worden durch den poetischen Geist untergelegter Ideen, deren Inhalt der textlosen Instrumentalmusik als sogenanntes »Programm« dient. — Die musikalische Phantasie nimmt den durch das poetische Programm erzeugten Stimmungsgehalt in sich auf und gestaltet denselben tonbildnerisch. Vermag die so entstandene (schon in früheren Epochen aufgekeimte) Musik an und für sich allein rein musikalischen Genuss zu gewähren, so kann dieser durch das beigegebene und im Sinne des Zuhörers lebende Programm noch erhöht, bereichert und intensiver werden, indem der Gefühlseindruck in diejenige bestimmte Richtung geleitet wird, welche auch des Komponisten Phantasie nahm. In diesem Sinne entsprechen musikalisch gestimmte cyklische Dichtungen dem Suiten-Cyklus, womit dann der specielle Tanzcharakter verflüchtigt und das charakteristische Stimmungsstück in seinen mannigfaltigen Formen zur Geltung gebracht wird. Ausser den cyklischen Gedichten ist auch eine einzelne grössere Dichtung oder Handlung zu einem Programm zu formen, das seiner Natur nach eine suitenhafte Folge von Sätzen veranlassen kann, deren jeder einen Akt oder eine Scene vertritt. — So wurde denn die früher nur äusserlich bindende Einheit der Suite, nämlich die gleiche Tonart und das gleiche Genre der sonst beziehungslos zu einander stehenden Tänze in neuerer Zeit in das Innere der Sache verlegt: die einzelnen Stücke fanden ihre Einheit in einer poetischen Idee, die auch auf die Symphonie ihre berechnete Anwendung findet.

Die Programmmusik ist seit lange, besonders seit Schumann, eine Streitfrage. Die eine Partei verneint deren Natur und Berechtigung, die andere nennt sie lebenskräftig in bereits vorhandenen Werken unserer grössten Meister.

Die Musik kann ihren Inhalt entweder aus der Tiefe des bewussten Gefühls schöpfen, in welchem die Niederschläge der im Leben erhaltenen Eindrücke untergegangen sind, oder auch aus der Gefühlsregion des tagenden Bewusstseins. Dort geniesst man die Musik in stillem Nachempfinden, hier dagegen kann sie zu der Frage anregen, was in dieser Musik sei, das nicht nur tönt, sondern sich auch sagen liesse. In dieser letzten Thatsache ist der Boden zu finden, aus welchem die Programmmusik erwächst: denn wie der musiksinnige Zuhörer aus jener Art von Musik eine ihm unbekannte Idee heraus ahnt, kann auch ein Komponist aus einer solchen Idee heraus schaffen, indem er den Gefühlsgehalt

derselben seine Musik beeinflussen und bestimmen lässt. Im wörtlichen Aussprechen solcher Idee entsteht das »Programm«. Es hat jede Epoche häufig kürzere wie längere Musiksätze hervorgebracht, in welchen eine bestimmte Idee stimmungsgemäss zum Ausdruck gelangte; in alten Oratorien gab es Vorspiele, Zwischensätze und ganze Stücke ohne Worte, welchen, den Überschriften gemäss, bestimmte Ideen zum Grunde lagen; Haydn schildert, zum Theil tonmalerisch, in der »Schöpfung« und den »Jahreszeiten« allerlei Situationen und Vorgänge; Mozarts Overture zu »Don Juan« schildert in ihrem Anfange das über den Frevler hereinbrechende Gericht; Beethovens Pastoralsymphonie, seine Sonate Op. 84 »Les Adieux« sind Programmmusik; seine Eroica-Symphonie, seine Overture »Coriolan« fussen auf bestimmten Vorstellungen und würden ohne diese nicht entstanden sein; Mendelssohn würde seine Overturen zum »Sommernachtstraum«, zu »Meeresstille und glückliche Fahrt«, zu den »Hebriden« ohne die zugehörigen vorher gefassten poetischen Ideen nicht geschaffen haben.

Aber fern bleibe der Gedanke, die Musik vermöge einen Begriff oder Gegenstand selbst zu schildern: dies vermag nur die Sprache, das Bild; jene thut ihr Werk im Programm, im Titel, und nur mit diesem im Sinne des Zuhörers vermag sich eine Programmmusik erschöpfend kund zu geben, während sie als Musik überhaupt innerhalb ihrer natürlichen Grenzen bleibt.

In der Programmmusik liegt auch die sogenannte Tonmalerei, d. i. die musikalische Nachahmung von sinnlich wahrzunehmenden äusseren Vorgängen, wie z. B. Gewitter, Wellenschlag, Getümmel, Gegensätze von Licht und Schatten etc. Die höhere Tonmalerei kopirt derartiges nicht nur, sondern giebt darin zugleich die Schilderung der damit verbundenen Wirkung auf das Gemüth, das Furchtbare und Ängstigende des Sturmes, das liebliche Gefühl des Schaukelns des kleinen, oder das Imponirende des hohen Wellenschlags, des lustigen oder aufrührerartigen Getümmels, das erhabene Strahlende des Sonnenaufgangs, das Beruhigende der dunkeln Nacht. Hiermit ragt die Tonmalerei an das Bereich der Gefühlsmusik zu bestimmten Ideen und demgemäss an die Programmmusik.

Eine natürliche Begründung der Programmmusik kann man in den Compositionen mit Texten finden, deren Inhalt der Musiker in sein Gefühl aufnimmt und von hier aus durch die Phantasie in musikalische Tonsprache umwandelt. Mit Hinweglassung des Textes und mit blosser Angabe des Titels oder Inhalts könnte solche Musik geeigneten Falls schon als eine Art von Programmmusik zu erachten sein.

So hat denn die letztere ihr natürliches, in edeln Musikwerken beglaubigtes Recht, das durch allerlei Missbrauch des Genres unmöglich verneint werden kann.

Andere suitenhafte Werke.

Divertimento. Serenade. Kassation.

Das Divertimento (Divertissement), also eine musikalische Unterhaltungsmusik meist für mehrere Instrumente, besteht aus fünf bis sechs einzelnen Stücken, theils von Menuet- und Marsch-, theils von andern Formen. Die Serenade (Ständchen) ist eine Abendmusik nach Art des vorhin beschriebenen Divertimento. Diese Musikgattungen wurden zu Haydns und Mozarts Zeit gepflegt und vielfach eigens bestellt: das Divertimento z. B. zu Tafelmusiken und Lustbarkeiten, die Serenade zu Ehren- und Liebesbezeugungen. Die Serenade wird (im Unterschiede vom Divertimento) auch als Sologesang dargeboten. — Die Kassation (Cassazione) bedeutet eine Abschiedsmusik in Form und Art des Divertimento. Nach dieser Musik pflegte man früher die cyklischen Gelegenheitsstücke überhaupt als »Kassationsmusik« zu bezeichnen.

Von der Suite zur Sonate.

War die Suite ursprünglich eine Folge von Tanzstücken, namentlich der Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, so kam mit dem »Air« und der Variation bereits ein fremdes, nicht tanzgemässes Element hinein, das die Tendenz und engere Form der Suite verändert. Das Air hat in seinem lyrischen Drange die Neigung, über die liedhafte Form hinaus in die Breite zu gehen und so einen umfangreicheren Satz zu bilden, der leicht den Raum von mehreren Suitenstücken einnehmen konnte. Auch die »Variationen« dehnen sich unversehens zu einem grösseren selbständigen Satze aus; die »Ouverture« in der Suite geht aber vollends ins Breite. Betrachtet man ferner die häufige ausführlichere Behandlung der »Allemande« in der Suite, gegenüber den meist knapp geformten andern Tanzstücken, besonders aber den mehr oder minder allgemein musikalischen Charakter der Allemande, welche da, wo es weder Präludium noch Ouverture giebt, den ersten Suitensatz zu bilden pflegt, so darf man darin wohl Symptome zu einer Ablösung einzelner Stücke aus der Suite erkennen, deren Gefüge überhaupt von zu lockerer Art war, als dass nicht ihre Sätze, Familiengliedern gleich, nach Emancipation streben sollten.

Die nächste Bethätigung dieses Zuges war ein Drang nach innerer Bereicherung des ersten Satzes, und zwar durch ein Fort-

wachsen in Motiven von kontrastirendem Charakter. Was sonst in einem zweitheiligen Hauptsatze mit dem ihm gegenüber gestellten »Trio« geschah, ereignete sich nun innerhalb eines einzigen Satzes, um so dessen organische Erweiterung zu bewirken. — Während aber früher der Hauptsatz mit seinem Trio nur eine äusserliche Gegenüberstellung von Sätzen war, welche keine innere Beziehung in gegenseitiger Durchdringung finden konnten, änderte sich dies Verhältnis in dem Zuge des innern Fortwachsens eines Satzes, in welchem das eine Motiv aus sich heraus ein anderes folgert und durch Periodenfügung und Modulation auf dasselbe hinführt. Da ist dann also eine innere Verbindung, eine organische Zugehörigkeit vorhanden und damit der Anlass gegeben, das frühere flache Bild zu plastischer Rundung zu gestalten: das Nebeneinander einzelner Sätze ist nun ein Ineinander geworden, die nur äusserlich hingestellte Kontrastirung geht nun aus einem vielseitiger befruchteten Wesen hervor, um ausführlichere psychologische Bilder zu erzeugen.

Auf diese Weise erstand schon in der Blüthezeit der Suite, durch ein freieres Gewährenlassen der Phantasie berufener Meister, nach und nach eine Satzform, welche auf das Solostück der Sonate hinführte, um vorerst eine Art von Mittelform zwischen Suite und Sonate hervorzurufen und so der nach und nach hervortretenden Tendenz einer wandelbaren Stimmung Raum zu geben.

Das Wort »Sonate« stammt her von dem lateinischen sonare, klingen, einem Ausdruck, welcher zur Zeit des ersten Erwachens einer nicht bloss begleitenden, den Gesang unterstützenden, sondern allein und selbständig auftretenden Instrumentalmusik entstand, um den Unterschied zwischen einem textlichen Sing- und textlosen Klingstück zu markiren.

Als zum ersten Male Andrea Gabrieli (1510—1586) den Titel »Sonati à 5 istromenti« gebrauchte, geschah dies nicht, um eine damals noch nicht vorhandene Kunstform anzudeuten, sondern um die seltene neue Kompositionsgattung, Musikstücke für Instrumente allein, ohne Gesang, zu bezeichnen. Als der Schüler und Neffe des eben genannten Urhebers der venetianischen Schule, Giovanni Gabrieli (1557—1612) seine »Sonaten« für Geigen und Blasinstrumente schuf, waren dies Stücke, welche, fern von der späteren Sonatenform, kirchlichen Zwecken dienten und nachher zu dem Titel »Sonata da chiesa« (Kirchen-Sonate) führten; die »Sonata da camera« (Kammersonate) war dazu das weltliche Seitenstück. Da diese Sonaten mehrere Sätze enthielten, waren sie in

ihrer Art nur ein suitenhaftes Ganzes. Corelli, der Geiger (1653—1713) wendete den Titel Sonate auf begleitete Violinstücke in suitenhafter Folge an, wie Domenico Scarlatti (1683—1757) auf nur einsätzig zweitheilige Klavierstücke. Diese letzteren zeigen bereits allgemeinhin den Grundriss eines ersten Sonatensatzes in seiner ungefähren Gliederung.

In Deutschland war es zuerst S. Bachs Vorgänger an der Leipziger Thomasschule, Johann Kuhnau (1667—1722), der den Titel »Sonate« auf mehrsätzig Klavierstücke anwendete, welche nicht den suitenhaften Charakter einer Tanzsammlung zeigten, ohne damit die Sonatenform weiter als auf die Stufe des Übergangs von der Suite gebracht zu haben.

Auch weder Händel noch S. Bach gaben ihrer Sonate den vollendeten Bau: der vorherrschende seriöse Zug aber charakterisirte sie als dem Geiste nach sonatenhaft.

Durch Ph. E. M. Bach (1714—1788) wurde die Sonate erst entschieden ihrer Entwicklung entgegen geführt, und zwar als Klavierstück. Dieser zweite hochbegabte Sohn Seb. Bachs führte die Musik aus dem plastisch strengen, die alte Epoche charakterisirenden Stil in eine jugendliche, poetisch frisch befruchtete Zeit hinüber, deren neues Empfindungsleben auf die älteren Formen theils auflösend, theils umwandelnd wirkte. Dieses neu erwachte Leben förderte den Bau des Sonatensatzes aus innerer psychologischer Nothwendigkeit, um die Gefühlsnatur zu freier Entfaltung zu bringen: eine Mission, welche durch den vorgeschrittenen Jos. Haydn (1732—1809) zu vorläufiger Vollendung gebracht wurde. Den noch höher organisirten Mozart (1756—1791) und Beethoven (1770—1827) wurde so eine neue Kunstform fertig überliefert, fähig, jedem neuen Geiste der Epochen und Genies fügsam zu sein und als bedeutendste und umfassendste Form der instrumental dichtenden Tonkunst zu dienen.

Die Sonate, Symphonie etc.

Hält man die Grundrisse der entwickelten Tanzform im Sinne fest, so hat man dieselbe nur immer mit neuen Zwischen-, Neben-, Übergangssätzen und sonstigen Episoden zu denken, um zuletzt auch die grössten Formen fasslich finden zu können. Es entspricht solche vielgliederte Form sowohl der Natur als auch den gewöhnlichen Lebensverhältnissen, insofern es darin verschiedene

Bereiche höherer und niederer Ordnung giebt, deren jedes auf seiner Stufe als ein erstes, oberes für das folgende betrachtet werden kann.

So kann z. B. ein zweites Thema einen Nebensatz erhalten, dem dann jenes ein Erstes ist; dieser Nebensatz kann wieder in Theilen bestehen, etc.

Die Sätze der Sonate, Symphonie etc.

Die Sonate besteht aus mindestens zwei selbständigen Stücken, die man Sätze nennt, deren erster der Hauptsatz, deren letzter der Schlusssatz oder das Finale genannt wird, oft auch ein Rondo ist. Beide Sätze pflegen immer ein mehr oder weniger bewegtes Tempo zu haben. Der erste Satz ist meist ein Allegro, mindestens Allegro moderato. Sind mehr Sätze vorhanden, so stehen die übrigen zwischen jenen zweien. Zunächst folgt ein langsamerer Satz, ein Andante, Adagio oder dergleichen. Ist noch ein Satz mehr vorhanden, so ist dieser immer ein belebterer, tanzmässiger, der meistens dem langsameren folgt. Was eine Sonate sonst etwa noch enthält, ist kein selbständiger Satz, sondern nur von einleitender Art. Die grosse komplette Sonate besteht also aus Hauptsatz, langsamen ersten, raschem zweiten Mittelsatz und Schlusssatz. Dies ist die allgemeine Regel, welche allerdings auch ihre Ausnahmen hat, insofern z. B. der Hauptsatz auch wohl von ruhigerer Art sein kann etc.

Weil die Form der Sonate auch die der Symphonie, des Trio, Quartett etc. ist, so wird in Folgendem das Wort Sonate für dies alles angewendet.

Hauptsatz.

Die Grundform des Hauptsatzes zeigt als weitesten Umriss zwei grössere Theile, welche durch die bekannte Reprise getrennt sind. Der erste Theil beginnt mit der thematischen Partie, welche im Hauptsatze einen Hauptsatz im engeren Sinne bildet; es folgt eine Seitenpartie mit dem zweiten, dem Seiten- oder Nebenthema, wodurch nun jener erste thematische Satz zum Vordersatz, das Nebenthema also zu dessen Nachsatz wird; dieser Satz läuft dann in den Schluss des ersten Theils vom Hauptsatze aus. Nach der Reprise beginnt der zweite Theil mit einer Durchführung bereits gehörter thematischer Motive, oder auch mit einem neuen Motiv, wonach dann eine Wiederholung des ersten Haupt- und des Nebenthema und endlich der Schluss des Hauptsatzes folgt.

Hiermit ist die innere Gliederung jenes weitesten Grundrisses

in ihren Hauptverhältnissen angedeutet. Zwischen den einzelnen Partien kann es (in ausgedehnteren Stücken) wiederum Nebenpartien, Episoden, Zwischen- und Übergangssätze geben, deren vielseitige Möglichkeit sich der Regel entzieht.

Der erste Satz, mit Recht »Hauptsatz« genannt, ist das Produkt des ersten Impulses zum Schaffen der Sonate oder Symphonie; es giebt sich daher in ihm der Charakter besonderer Lebensenergie kund: er ist das Stimmungsbild entweder eines in sich gekehrten Gemüths (wie bei Haydn, Mozart u. A.) oder das Tonbild eines dem Gefühlsausdrucke nach durchlebten oder unbewusst nachvibrirenden Dramas, dessen Gehalt der allerverschiedenste sein kann, und nur in nachempfindender Vermuthung annähernd, etwa in vergleichenden Bildern, zu definiren ist (wie hier und da bei Beethoven, z. B. in dessen *D moll* Sonate und *C moll* Symphonie).

Der langsame zweite Satz.

Der zweite selbständige Satz der Sonate oder Symphonie etc. pflegt, wie gesagt, ein *Adagio*, *Andante* oder dergleichen zu sein und im Bau mit der Liedform zu korrespondiren, die enger oder weiter sein und zur Arie erweitert werden kann. Zuweilen spinnt sich aber auch das melodische Thema des langsamen Satzes in Variationen weiter, wie z. B. in der kleinen *G dur* Sonate Op. 14, Nr. 2 von Beethoven, auch in dessen Symphonie Nr. 9.

Nach dem bewegten, thatkräftig gestimmten ersten Satz ist der langsame Satz das kontrastirende Gegenstück: die Ruhe. Dem Drama folgt so die Lyrik, der Handlung die innere Beschaulichkeit, dem charakteristischen Spiel der Gefühlsausdruck. Die Musik des zweiten Satzes ist folglich vorwiegend melodisch; die etwaigen bewegten Figuren pflegen darin nicht wie obligate erregte Passagen zu glänzen, sondern Umspielung und Füllung einer gesanglichen Idee zu sein.

Dritter Satz.

Der dritte Satz ist eine Art Tanz, der in früherer Zeit sich im Charakter der ruhigen *Menuet* näherte, bald aber das Tempo erst des langsamen, später des raschen Walzers annahm und unter Beethoven sogar auch den Charakter und das flüchtig-schnelle Tempo des *Scherzo* erhielt. So steigerte sich der Gefühlsausdruck von der gemüthlich-tanzhaften Stimmung durch die lebhaftere Anregung hindurch bis zur Leidenschaftlichkeit der Tanzgluth im humoristischen Tonspiel. — War in der älteren *Menuet* die Musik noch halb melodisch-getragen, halb rhythmisch-beschwingt, so

wurde sie mehr und mehr hüpfend und zuletzt bis zur befeuerten Lebendigkeit springend: im Trio aber pflegte dann dazu die kontrastirende Gemächlichkeit in mehr melodischer Ausdrucksform Platz zu greifen. — Dieser dritte Satz, der den Tanz vertritt, ist wieder ein kontrastirendes Gegenstück zu dem vorhergegangenen langsamen zweiten; es ist darum nicht gut, wenn dieser bewegte Satz (wie es wohl vorkommt) schon nach dem bewegten ersten als zweiter und der langsame als dritter steht, denn die *Menuet* und vollends das *Scherzo* hat zu dem ersten Satze kein gegensätzliches Verhältnis und ist nach demselben kein inneres Bedürfnis.

Es giebt Sonaten, doch nicht Symphonieen, Quartette etc., worin es keinen langsamen Satz giebt; wo aber eine *Menuet* ist, pflegt auch ein langsamer Satz vorhanden zu sein. In Sonaten fehlt der Tanzsatz häufig, oft auch in älteren Symphonieen; in neueren fehlt er selten.

Schlusssatz, Rondo, Finale.

Der Schlusssatz ist das Rondo, das Finale. Das Rondo entsteht, indem die Seiten- oder Nebensätze zu öfteren Malen mit einem Hauptthema abwechseln und dieses also umkreisen, die Runde um dasselbe machen, sowie es in einem bezüglichen Tanze von verschiedenen Personen um ein Paar auf rundem Plan geschieht. In engster Form ist das Rondo ein selbständiger, als Thema geltender Haupttheil, dem ein neuer gleichfalls selbständiger Nebensatz in gleicher Kürze folgt, nach welchem jener erstere wieder auftritt, und so wechselnd fort. Es kann beim abermaligen Weitergehen statt des bereits gehörten Nebensatzes auch ein anderer neuer folgen und auf diesen wiederum das alte erste Thema. Dieser Folgewechsel ist in solcher Art noch weiter zu treiben. — In grösserer Ausführung des Rondo sind die Themensätze zweitheilig; auf den zweiten Theil des Nebensatzes kann auch der erste des Hauptthemas wiederholt werden; auch sind in den Wiederholungen Veränderungen anzubringen; der Wechsel der Tonarten ist dabei dem freien Belieben des Komponisten anheimgestellt.

Wo man dem Schlusssatz die Bezeichnung »Finale« giebt, pflegt die Rondoform mehr in die Breite zu gehen und der Wechsel der Nebensätze mit dem Hauptthema weniger oft und regelmässig stattzufinden. Zunächst ist im Finale das Hauptthema weniger gedrängt thematisch in sich abgeschlossen: es führt übergehend in den Folgesatz. Auf diese Weise bildet sich dann eine Form nach der Art des Hauptsatzes der Sonate heraus. — Das »Finale« be-

deutet nicht nur einen Schlusssatz überhaupt, sondern es schliesst auch häufig den Nebenbegriff des unaufhaltsamen zu Ende Gehens in sich: ein dem Meere zu eilender Strom ist ein Bild zu einem derartigen charakterisirten »Finale«, das seiner Wortbedeutung nach einen dramatisch erfüllten und bewegten Inhalt voraussetzt und dabei heiter oder ernst gestimmt, klein oder grossartig sein kann.

Introduction.

Wie überhaupt jedes Stück so kann auch jeder einzelne Satz eine Introduction, Einleitung haben, deren Form und Charakter mehr oder weniger ausgeprägt ist. Zuweilen sind es nur wenige Accorde und Gänge, welche gleichsam nur den Vorhang des folgenden Tonbildes öffnen, wie es z. B. vor dem Finale der Beethoven'schen Bdur Symphonie geschieht.

Die Introduction kann aber auch dazu dienen, eine Vorbereitung der Stimmung, eine Spannung zu bewirken, oder durch den Kontrast zu reizen, den z. B. ein auf eine finstere Einleitung plötzlich folgendes Stück von entgegengesetztem Charakter hervorbringt. Die Overturen zu Mozarts »Entführung« und »Zauberflöte«, die Ddur Symphonie No. 2 von Beethoven, dessen Overture zu »Egmont« und zur Sonate pathétique, Mozarts Don Juan-Overture haben Einleitungen von verhältnismässig selbständiger Bedeutung, insofern sie sich mit dem Wesen des Hauptstückes ideell verbinden und wohl sogar innerhalb desselben wiederkehren, wie dies in den Overturen zur »Entführung« und »Zauberflöte«, in der Sonate pathétique geschieht. In den erwähnten Opernouverturen haben die Motive der Einleitung eine Beziehung zu gewissen Charakteren und Szenen in der Oper selbst, wie z. B. der Gesang Belmontes in der Overture zur »Entführung« die Gestalt des Entführers mit dem lebhaften türkisch-charakterisirten Allegro in Wechselwirkung bringt. Die Introductionen der Overturen zu »Don Juan« und »Zauberflöte« enthalten gleichsam eine Vision bedeutsamer Szenen in der Oper. Die Introduction der Overture zum »Freischütz« von Weber hat ähnlichen Zweck: sie giebt in der Melodie der Waldhörner das idyllische Waldgefühl in der Handlung wieder und deutet die später entfesselten dunkeln Mächte an. Die Introduction zu Beethovens Egmont-Overture schildert das Vorgefühl des in dem Drama herrschenden Druckes und des gebannten Aufschwungs, der in dem Allegro als leidenschaftlicher Erguss weiteren Ausdruck findet. — Ist das Allegro der Beethovenschen Sonate pathétique ein Ausbruch energischer Leidenschaft, so enthält die Introduction dazu die in massigen schweren Accordgriffen zusammengeballte

innere verhaltene Kraft, sie schildert zugleich auch die schwüle Atmosphäre, aus welcher in dem letzten Laufe der Blitz herabfährt, an dem sich dann das Allegro entzündet; die zweimalige Wiederkehr des Introductionsmotivs innerhalb des Allegrosatzes wirkt dann etwa so, als habe sich die Leidenschaft nur momentan gewitterhaft entladen und sammele sich zu einem neuen Ausbruch des noch in Fülle vorhandenen Stoffes.

Es ist eine Hauptbedingung der Sonate, wie jedes mehraktigen Musikwerks, dass die zwei, drei oder vier Sätze innere Verwandtschaft und Einheit mit einander haben: sie sollen fühlen lassen, dass sie nicht etwa nur äusserlich neben einander gestellt, ohne Beziehung auf einander komponirt worden sind, sondern dass sie zusammen gehören. Wenn z. B. der erste Satz thatkräftig angeregt, der zweite sanft gefühlvoll, der dritte heiter und der vierte freundlich-lebendig ist, soll man fühlen, diese Stimmungszustände seien Phasen aus dem Dasein der nämlichen Persönlichkeit, im Verlaufe desselben Lebensabschnittes — nicht aber verschiedener einander fremder Charaktere und wohl gar reifer und unreiferer. Aber selbst von namhaften Meistern giebt es Sonaten, Symphonieen und dergl., in welchen einzelne Sätze innerlich beziehungslos zu einander stehen. Erst der grösste Sonaten- und Symphonieen-Meister Beethoven hat konsequenter die Einheit fest gehalten; im Verlauf der Steigerung, im Werden und Wachsen, besonders seiner symphonischen Musik, hat der Inhalt eine dramatische Nuance gewonnen, so dass das Ganze seiner besten Symphonieen oder Sonaten einem einheitlichen, in Akte gegliederten Drama zu vergleichen war, in dessen Handlung die nämliche Idee fortlebt.

Zwischenform. Suiten-Sonate.

Es giebt Sonaten, welche, als Zwischenformen, Abarten des mit dem Namen verbundenen Begriffs sind, indem sie die historisch gewordene Form nicht beobachten und in der Zusammenstellung der Sätze frei verfahren, z. B. an Stelle des ersten Satzes Variationen bringen, wie Mozart in seiner Adur Sonate $\frac{6}{8}$ Takt, Beethoven in seiner Sonate in Asdur Op. 26. Beethovens Sonate in Cismoll Op. 27, Nr. 2 beginnt mit einem Adagio; seine Sonate in Es, Nr. 4 desselben Opus bringt eine suitenhafte Folge von

Sätzen: ein Adagio mit Allegro in der Mitte, ein Scherzo, Adagio und Finale; daher der Titel »Sonate quasi (beinahe) Fantasia« für derartige Werke. Das sind Ausnahmen der Regel. Es mag da zuweilen eine nur durch irgend welche Anregung bewirkte äusserliche Zusammenstellung zufällig vorhandener einzelner Musiksätze im Spiele sein, und den eben so kritik- als sorglosen Komponisten zu einem unkünstlerischen Verfahren veranlasst haben, das nicht nur durch seine sonstigen Kunstwerke, sondern auch durch den Werth der einzelnen zusammengestellten Sätze gedeckt wird. Zudem bedeutete ja auch, nach der vorhin mitgetheilten Entstehung des Wortes »Sonate«, diese ursprünglich nicht eine bestimmte Form. Will man jene Abarten rechtfertigen, so spreche man allein gegen deren Titel »Sonate«, da doch offenbar eine Übergangsform zwischen Suite und Sonate darin erkannt werden muss, die historisch und ästhetisch wohl als begründet zu erachten ist.

Im Grunde aber ist jede Sonate, Symphonie etc., deren einzelne Sätze nicht in der Stimmung und Idee innere Beziehung zu einander haben, als Suitenhaft, als Suiten-Sonate zu begreifen, weil nur eine äusserlich zusammengereihete Folge einzelner Sätze vorliegt. Von diesem streng sachgemässen Standpunkte aus betrachtet giebt es eigentlich nicht viele Sonaten, welche jene Hauptbedingung der innern Verwandtschaft aller Sätze erfüllen.

Die Musik in der Sonatenform.

Die Musik klingt im Zeitraume; ihre Töne in dem mannigfaltigen Wechsel der verschiedenen Nottengattungen, bilden die Rhythmik, welche das stetig bleibende Takt-Metrum (die Zeitfläche für das musikalische Bild), ausfüllt. Die Phantasie des Musikers denkt und schafft also in der Zeit, wie der bildende Künstler im Raume; die Idee producirt darin ihre Formen, die ihren musikalischen Sinn haben.

Wie der metrische Zeitraum, sei er in einem langen Musikstücke noch so ausgedehnt, Theile erkennen lässt, die in den bekannten Verhältnissen von Haupt- und Nebensatz, Perioden, Taktgruppen und Einzeltakten zu einander stehen, schliesslich aber auf einen ersten Ansatz, nämlich auf das anfangende Taktglied mit seiner natürlichen Tendenz des Weiterwachsens, zurückzuführen sind: so ist es auch mit der im Metrum spielenden, das Metrum schaffenden Musik. Auch das ausgedehnteste Musikstück ist schliesslich auf einen ideell-formalen Kern zurückzuführen, der den fortschaffenden Impuls zu allem Nachfolgenden enthält.

Der Kern des Musikstücks ist das Motiv, oder die Figur, oder das Thema, als eine Grundform, die in mehr oder weniger strenger Weise wechselnd und variirend durchgeführt werden, wie auch sich in freiem Wandel durch neue Theile ergehen kann.

Das Motiv pflegt nur aus wenigen Noten von vorwiegend rhythmischer Natur zu bestehen, wie z. B. das Motiv des Hauptsatzes von Beethovens Symphonie in C moll:



Die Figur ist eine bewegt gedachte Notengruppe, meist aus gleichen Noten, wie z. B. die erste Figur des Finale der Beethovens'schen Sonate in As dur Op. 26:



Da »Motiv« so viel heisst, wie ein zur weiteren Thätigkeit anregender Gedanke, der Ansatz eines Werdenden, so ist im Grunde auch die »Figur« ein Motiv.

Das Thema hat die Bedeutung, ein selbständig abgeschlossener meist vorwiegend melodischer Satz zu sein, gleich wie jedes liedartige Thema zu Variationen, oder eine melodische Periode, wie z. B. der Anfang des Andante in jener C moll Symphonie:



dessen Thema eintheilig ist und nach 14 Taktten schliesst.

Solch ein »Kern« gelangt dann meist später, oft aber auch bereits früher, zur Entfaltung und Durchführung, er wird, als das Hauptmotiv, verschiedenartig behandelt, umspielt und mit neuen Motiven oder Figuren in Beziehung gebracht (vergl. Durchführung).

Das Thema kann in einzelne Motive, Figuren zerfallen, und diese können wieder für sich zur Durchführung gelangen; aber es können im Gegentheil auch erst einzelne Motive auftreten, um sich später zu einem ausgeführteren Thema zu gestalten. Für den ersteren Fall ist der Anfang von Mozarts Sonate in C moll als Beispiel anzuführen:



Mozart führt nur die ersten fünf Noten als Motiv durch, indem er bereits im ersten Theil eine neue Figur in Passagenform damit in Verbindung bringt:



Für den erwähnten zweiten Fall ist jenes Anfangsmotiv aus Beethovens Symphonie in C moll als Beispiel zu nennen, das erst als scheinbar geringes Stückchen auftritt:



um sich alsbald zu einem Satze aufzubauen, zu welchem diese wenigen Noten den Stoff geben, um dann sogar das Seitenthema in Es dur bilden zu helfen:



Das Seitenthema, zu welchem vom Anfangssatze aus ein modulirender Übergang hinführt, steht als Kontrast zum ersten Hauptthema und daher auch in einer bezüglichen andern Tonart. Ist das Hauptthema von mehr rhythmischer oder figurirter Art, so pflegt sich das Seitenthema dagegen melodisch zu geben; ist dagegen das Hauptthema melodisch, so ist das andere vielleicht passagenhaft. Auch im Temperament der beiden Themasätze wird gern der Kontrast fest gehalten, so, dass nach einem hart und resolut auftretenden ersten Thema das zweite sanfter ist, und so umgekehrt. — Der nach dem zweiten Thema folgende auslaufende Nachsatz, welcher in der Tonart des zweiten Thema den Haupttheil schliesst, bringt meist nichts wesentlich Neues mehr, sondern spinnt das Vorige nur zu Ende.

Der zweite Theil des ersten Satzes bewirkt zunächst, wenn der Komponist die Form gründlich bearbeitet (was nicht immer geschieht), die Durchführung der gegebenen Motive in einem Neben- und Gegeneinander, worin sich die Idee des Kampfes, des dramatischen Konflikts, ausspricht; aus diesem ergibt sich dann die Abklärung zur Versöhnung, indem die Hauptelemente eine Wiederholung erfahren und (wie bekannt) zum Abschlusse des zweiten Theils und damit des ganzen ersten Sonatensatzes führen.

Diese Form des Hauptsatzes kann sich sehr ausgedehnt oder

auch im Kleinen (sonatinenhaft) geben. Dort entwickeln sich die Theile breiter und bringen reicheren Stoff an Nebensätzen, Übergangsperioden und länger ausgeführten Schlüssen, während es im andern Falle nur beim Nothwendigsten verbleibt.

Die Modulation im Sonatensatze hat ihre bestimmten Grundzüge, die für jede Art von Composition gelten, in welcher überhaupt eine Mehrtheilung — Hauptsatz, Mittelsatz, Nachsatz — stattfindet.

Um einen klaren Blick über das Modulationsfeld zu erhalten und sich vor aller labyrinthischen Verwirrung in der harmonischen Masse zu bewahren, stelle man sich das wohlbekannt hier nebenstehende Tonsystem vor und zwar zuerst in seiner Kette von Durdreiklängen, welche quintenweise von unten hinauf erwächst.

Man sieht hier die Durdreiklänge durch die oberen Klammern abgetheilt, welche immer von Grund- zu Quintton (in grossen Buchstaben) reichen und zeigen, wie jeder Quintton zugleich wieder Grundton eines neuen Dreiklangs in Dur wird: (C—e—G—h—D). Die Terztöne (in kleinen Buchstaben) bilden wieder Grund- und Quinttöne von inliegenden Molldreiklängen, welche durch die unteren Bogen abgetheilt sind (e—G—h). Diese Dreiklangskette theilt man durch Zusammenordnung von je drei Dreiklängen, deren mittlerer Hauptaccord ist, in einzelne Tonarten, deren jede bei einem der Grundtöne beginnen kann: F—a—C—e—G—h—D. Man erinnere sich dann, dass von jedem Dreiklange aus nach der Höhe (rechts) hin das immer neu werdende Material erwächst, dass aber für jeden Dreiklang die unter ihm liegende Tiefe (links) ein für ihn bereits vorhandenes Material enthält — dass folglich jeder Dreiklang, als mittelster Hauptdreiklang einer Tonart, zwischen Vergangenheit (der Unter-) und Zukunft, (der Oberdominante) als Gegenwart steht. Ferner erinnere man sich auch, dass jeder Durdreiklang die Oberdominante zweier unter ihm liegenden Molldreiklänge (Moll-Tonica und deren Moll-Unterdominante) sein kann, mit welchem Dreiklangverein sich dann allemal eine Molltonart markirt. Anstatt der Durterzen denkt man sich ein erniedrigendes Versetzungszeichen vor den betreffenden Buchstaben; z. B. der Durdreiklang E—gis—H als Oberdominante einer Mollton-

Fes-as-Ces-es-Ges-b-Des-f-As-c-Es-g-B-d-F-a-C-e-G-h-D-fis-A-cis-E-gis-H-dis-Fis-aüs-Cis-eis-Gis-his-Dis-fisis-Aüs etc.

art angenommen, welche über zwei Molldreiklängen steht, giebt

dieses bekannte tonartliche Bild: $\underbrace{D-f}_{\text{Unterd.}}-\underbrace{A-c-E}_{\text{Tonica}}-g\text{is}-H.$

Dieses Element von Accorden und Tonarten ist nun wie ein Meer in einer dem Belieben der Phantasie anheim gegebenen Art von Bewegung, Verwandlung, Mischung zu denken, oder auch in ruhigem Zustande; überall kann sich allaugenblicklich ein Umwandeln von Dur in Moll, von Moll in Dur, ein Schritt oder Sprung nach der Höhe oder Tiefe zu vollziehen.

Indem nun ein Musikstück in seinem Entstehen eine Art von Lebenswandlung innerhalb der Harmoniewelt ist, will die Haupttonart zunächst, als Lebensbethätigung, in neue Harmoniegefilde übergehen, Fremdes gewinnen und folglich nach der Oberdominantseite hin moduliren. Daher bewegt sich jeder Anfangsatz zunächst nach der Oberdominante, in deren Tonart dann der Seitensatz gehalten ist; um diese Oberdominante zu gewinnen, geht der Komponist noch über dieselbe hinaus auf deren Oberquinte und kommt so von Oben auf sie herab. So nimmt die Sonate in *Edur* Op. 14, Nr. 1 von Beethoven, um in ihre Oberdominante *Hdur* zu kommen, den Gang nach *Fisdur* (im 24. Takte.)

Anfang: *Allegro.* 

dann später nach *Fisdur*: 

Danach der Seitensatz in der Oberdominante *Hdur*:

 etc.

In dieser Tonart schliesst dann auch der erste Theil.

Zwischen dem Anfange und Seitensatze kann immerhin noch eine Episode in anderer bezüglicher Tonart folgen, wie z. B. in Beethovens kleiner *Cdur* Sonate Op. 2, Nr. 3 erst ein Satz in

Gmoll erscheint:  etc., nach welchem

dann erst der Seitensatz in der Oberdominante *Gdur* kommt:

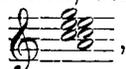


Ist dieser Modulationsgang in der Sonate der gewöhnliche, so kommt auch in nicht seltenen Fällen als nächstes Ziel die Oberterz (Mediant) der Durtonica vor, von der Tonica *Cdur* ausgehend also ein Seitensatz in *Emoll*, oder auch in *Edur*. Das Letztere eignet sich z. B. in der grossen *Gdur* Sonate von Beethoven Op. 29, Nr. 1, wo, 24 Takte nach der Fermate auf *D*, der Seitensatz in *Hdur* beginnt:



dann aber in *Hmoll* umsetzt und in dieser Tonart den Theil schliesst. Immerhin bewegte sich aber die Haupttonart zuerst nach der Oberdominantseite.

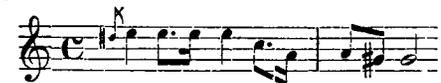
Eine dritte Modulation geht von der Durtonica aus nach deren Unterterz, der verwandten Molltonart, hin, von *Cdur* also nach *Amoll*. Dieser Gang kommt seltener vor, weil dabei die Tonart zu wenig aus sich heraus tritt; denn beide Tonicadreiklänge liegen

terzweise in einander , und es findet so keine recht contrastirende Modulation, weder nach der Ober-, noch nach der Unterdominantseite hin, statt.

Von der Molltonart aus schreitet die Modulation gleichfalls gern zunächst in die Oberdominante, von *Amoll* nach *Edur* oder auch nach *Emoll*. In Beethovens Sonate in *Dmoll*, Op. 31, Nr. 2, geht es Takt 40 nach *Edur*, als der Oberdominante von *Amoll*, um später in letzterer Tonart den 1. Theil zu schliessen:



Die Molltonart steht aber in einer Art abhängigen Verhältnisses zu ihrer verwandten Durtonart auf der Oberterz, und so modulirt sie auch gern zunächst nach dieser, um erst dort sich frei zu bewegen. Mozarts *Amoll* Sonate:



deren Thema von rhythmisch-melodischer Form ist, hat einen passagenhaften Seitensatz in ihrer verwandten Dur-Tonart *C*, vom 23. Takte ab:



Ihr erster Theil schliesst dann auch in dieser Tonart. Ebenso modulirt Beethovens kleine *F* moll Sonate Op. 2, Nr. 4:



zunächst nach der verwandten Durtonart *As*, in welcher der Seitensatz steht und der erste Theil schliesst.

Der zweite Theil des Sonatenhauptsatzes pflegt zwar mit einem der bereits aufgetretenen Motive zu beginnen, doch auf neuem harmonischem Grunde; es beginnt dann die »Durchführung« und damit eine stärkere Bewegung; die Gegensätze durchdringen einander, die Situation gestaltet sich dramatisch: der Knoten schürzt sich, der »innere Konflikt« tritt hervor, und die Stoffe gerathen in Gährung. Die Modulation spielt in dem Kampfe der Motive eine Hauptrolle. Dies ereignet sich in kleineren und grösseren Sätzen, in ruhig oder erregt gestimmter Musik mit geringerer oder bedeutenderer Mächtigkeit. In zahmen sonatinenhaften Sätzen werden in der Durchführung vielleicht nur ein Paar fremdere Harmonien berührt, in starkgeistigeren Werken dagegen kann die Modulation in hohen Wogen gehen.

Hier folgt eine Durchführung aus der Clementi'schen *D* dur Sonate (Br. u. H. Nr. 58) mit einer Introduction in *D* moll, welche so *Adagio molto*.

anfängt: , und deren Allegro-

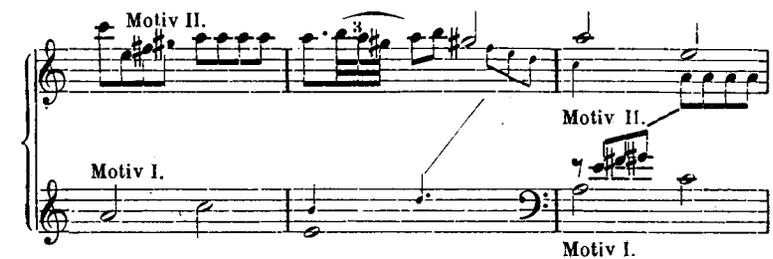
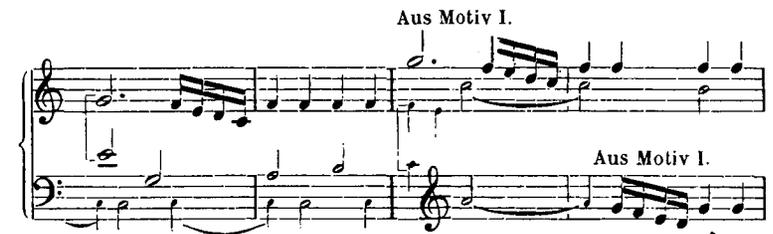
Thema in *D* dur dieses ist:



Später tritt dieses Gegenthema auf:



Jenes Motiv I. und dieses Motiv II. gelangen im zweiten Theile wie folgt, bald ganz, bald stückweise (in den grossen Noten) zur Durchführung:



Nach der Wiederkehr des Hauptthema tritt das frühere Seitenthema in der Haupttonart auf, um dann auch die Unterdominante zu berühren und endlich dem Schlusse zuzugehen.

Wie man auch im engsten Rahmen ein Abbild des Grossen fassen kann, so sei hier die bekannte winzige Sonatine Nr. 1 aus Op. 36 von Clementi als Beispiel gewählt:

Allegro.
Thema. Vordersatz.

Nachsatz. Modulation nach der Oberdominante. Seitenthema in G dur, Vordersatz. Nachsatz. Schluss in der Oberdominante. Durchführung in C moll in veränderter Form. Vordersatz. Nachsatz.

Wiederholung des Anfangsthema. Veränderung des Thema als Nachsatz. Früheres Seitenthema in der Tonica. Nachsatz. Unterdominante F, zum Schluss.

Alles, was sich hier im Kleinen darstellt, mag man sich, bei grösserer Musik, erweitert denken und in der Modulation bereichern. So sind zwischen jeder Hauptpartie, z. B. dem Vorder- und dem Nachsatze, zwischen diesen und dem Seitenthema, nach diesem vor dem Theilschlusse noch je eine oder mehr Episoden zu denken, welche eine neu gewonnene Tonart wieder zum Ausgang in eine neue harmonische Umgebung bestimmen und so für die Idee und Phantasie immer weiteren Spielraum schaffen.

Die Symmetrie des Clementi'schen Satzes ist klar zu erkennen: dem ersten Theil steht im zweiten die Durchführung als Kontrast gegenüber, die Wiederholung aber steht parallel zum ganzen ersten Theil. Das Ende schliesst also mit dem Anfange, beide greifen somit in einander, gleich der vollendeten Kreisform.

Von dem angeführten Sonatinsatz bis zu einem grossen Beethoven'schen Symphoniesatz ist ein unendlicher Abstand: jener ist eine Hütte, dieser ein weiter Königsbau: aber dennoch ist die architektonische Grundform in beiden eine im Wesentlichen gleiche.*)

*) Ueber »die Entwicklung der Sonate« erschien bei Breitkopf und Härtel eine Abhandlung von Selmar Bagge.

Man pflegt den Sonatenbau mit Grund die »Hauptform« aller musikalischen Formen zu nennen, weil sie nicht nur einzelne Motive enthält, (die man auch »musikalische Gedanken« nennt, sondern diese auch organisch weiter entwickelt. Der Sonatenbau ist auch deshalb die Hauptform, weil sie die inhaltvollste, reichste ist, in welcher alle übrigen Formen Raum und Anwendung finden: das Tanzgenre ist in Menuet, Scherzo, Rondo vertreten, Lied und Arie im langsamen Mittelsatz; die Variation findet in jeder Umwandlung eines Motivs, das Fugenhafte in der Durchführung und auch in ganzen Sätzen ein Ankommen; kurz, die Sonate ist die Spitze aller Formentwicklung und daher unsterblich.

Variation.

Ein Motiv, eine Melodie, ein Thema kann verschiedenartig verändert, »variirt« werden. Auf nur einzelne kleine Theile eines Ganzen angewendet, entsteht durch die Veränderung die Variante, auf ein abgeschlossenes Stück in engerer Form die Variation, welche dann, der Form des zu Grunde liegenden Thema entsprechend, gleichfalls ein selbständiges Stück bildet. Da die Variation also einen auf einen Hauptsatz bezüglichen Folgesatz bedeutet, so ist es selbstverständlich, dass der Hauptsatz, als das Thema, ein Maass innehält, welches man während der Variation beständig als deren Unterlage im Sinne festhalten kann. Das Thema bedingt daher eine überschauliche Form, folglich Kürze. Um der variirenden Phantasie ein Ankommen zu gestatten, muss das Thema auch einfach sein. Ein Thema zu Variationen geht daher selten über den Umfang eines Volksliedes oder Volkstanzes hinaus, worin meistens die enge zweitheilige Form den Grundriss bildet, während jeder Theil vier bis acht Takte enthält, und dem zweiten vielleicht auch noch die Wiederholung des ersten Theiles folgen kann.

Die Variation kann ihr Thema weniger oder mehr berühren, indem sie dasselbe mit nur einzelnen geringen Zuthaten wiedergiebt, oder nahe bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet. Wo dem Thema eine weitere Anzahl Variationen folgen soll, pflegt man meistens einfach zu beginnen, um dann immer mehr Neues hinzuzufügen, und so eine Steigerung des Phantasie Reichthums erkennen zu lassen; doch kommt es auch vor, dass sofort die erste Variation, um eines starken Kontrastes willen, sich in grosser Buntheit ergeht. Wie dem Thema eine kürzere oder längere Einleitung, eine Introduction, vorausgehen kann, welche gewöhnlich einige thematische Elemente gleichsam ahnungsweise hören lässt, — so kann auch der letzten Variation entweder noch ein Anhang folgen,

in welchem das Ganze ausläuft, oder eine Art Finalesatz, mit nochmaligen Anklängen an das Thema, nebst einem Abschluss.

Die Variirung kann entweder nur die Melodie, oder die Begleitungsform, oder auch die Harmonie, Tonart und Taktart, wie auch diese Elemente zu zweien und dreien betreffen. Sie kann das Thema nur verzieren, oder guirlandenhaft umspielen, wo dieses letztere dann in seinen Hauptbestandtheilen beständig vernehmbar bleibt; sie kann ferner den Typus der Form verändern, z. B. die Gesangsmelodie zum Marsch, Tanz, wie auch die Stimmung, Heiterkeit in Trauer u. s. w. umwandeln. Durch die Variirung des Thema kann dasselbe auch ganz in Passagen umgestaltet werden, so dass man es in denselben ungefähr mitdenken kann, gleichsam hindurchblicken sieht. Auch kann die Variirung vorwiegend rhythmisch, accordisch, oder auch kontrapunktisch und überhaupt in jeder der Phantasie eingegebenen Form geschehen. Immer ist es dabei das Thema, das die Einheit des Ganzen schafft.

Zu den nur äusserlich passagenhaften Variationen liefern die von Virtuosenkomponisten, wie z. B. Herz für Klavier, Beriot für Geige Beispiele: die Technik ist dort Zweck, die Variationsform nur das Mittel dazu. — In Mozarts Variationen verbindet sich das technische Tonspiel mit dem musikalischen Geiste, ebenso in den aus Beethovens jugendlicher und mittlerer Lebenszeit stammenden; seine Cdur Variationen in der kleinen Gdur Sonate Op. 14, Nr. 2, sind vorwiegend musiksinnig, wenn auch auf geringerer technischer Stufe; noch beseelter sind die grösseren Variationen in seiner Asdur Sonate Op. 26; ein virtuos gehaltenes musikalisches Charakterspiel zeigen desselben Meisters 15 Variationen in Es Op. 35 über das bekannte Bassgerippe aus der Eroica; die 32 Variationen in C moll sind verwandt damit, ohne so grossen Reichthum an Formenkunst zu enthalten. Weit spirituöser sind Beethovens 33 Variationen über einen Diabellischen Walzer Op. 120.

Alle Variationen theilen sich im Grunde nur in zwei Hauptgattungen, insofern sie nur die äussere Gestalt des Themas, oder dessen Charakter verändern. Jene Gattung ist mit der im Wachsen sich verwandelnden Vegetation zu vergleichen, die nach dem Bilde der einen Pflanze immer andere ähnliche Formen schafft; im andern Falle ist dagegen das Thema vermenschlicht: es producirt neue Individuen, beseelt und verbindet damit eine ursprüngliche geistathmende Kunstform. Jene äussere Variation ist die weniger hoch zu haltende, die andere, als psychologisch charakteristische, die höhere Gattung. Dort giebt es von fast allen Instrumental-Komponisten, auch von Mozart, Beispiele; hier dagegen sind zu nennen Bachs dahin gehörende Werke, seine Vari-

ationen über Ciaconnen, für Orgel wie auch für Geige, seine sogenannten »Goldbergerschen« Klavier-Variationen; ferner die erwähnten Beethoven'schen Klavier-Variationen, die Variationen in seiner E-dur Sonate Op. 109, der letzte Variationensatz der C-moll Sonate Op. 111 und auch das Finale der Symphonie Eroica über das erwähnte Bassgerippe.

Auch in neuerer Zeit, deren beste Meister dem hohen Fluge der alten Klassiker in frischem Geiste zu folgen unternahmen, sind Variationenwerke der erwähnten psychologischen Gattung entstanden. Mendelssohn in seinen konzertanten Variations serieuses Op. 17, Rob. Schumann in seinen Variations symphoniques Op. 13 (auch Etudes en forme de Variations betitelt) Rob. Volkmann und Joh. Brahms in Klavier-Variationen über Händel'sche Themen, und andere begabte Komponisten haben Starkes und Schönes in dem Genre geschaffen.

Die Variation ist der ursprünglichste und verbreitetste Naturzug in der Kunstform, denn wo überhaupt ein Motiv zur Durchführung gelangt und ein Fortleben im Verlauf des Stückes findet, herrscht die Variation, nur dass sie da nicht eine selbständig ausgeprägte, sondern im Flusse eines Ganzen mit unterlaufende Form ist. Schon in Bachs Präludien, Inventionen etc. ist es immer ein Motiv, das fortwährend anders gewendet und umspielt wird, und eben solche motivische Wandelung ist's, die das Stück schafft; die Form der Variation ist daher eine unvergängliche, gleich geeignet, dem blossen klingenden Tonspiel zu dienen, wie auch die ideale Kunstarbeit aufzunehmen.

Konzert.

Der Name Konzert, ital. Concerto, wurde ursprünglich nur auf das wettkämpfende Miteinanderspiel, Konzertiren mehrerer Instrumente angewendet; jetzt bedeutet das Wort auch eine Kunstform für Solospiel mit Begleitung des Orchesters, Klaviers oder dergleichen, welche wesentlich die der Sonate, doch fast immer ohne Scherzo ist und die Tendenz hat, die Spielkunst und darin besonders die technische Fertigkeit eines Virtuosen zu glänzender Wirkung zu bringen. Darin liegt für den Komponisten der Grund, die Läufer-Passage und bravourmässige Figuration floriren zu lassen, wozu sich vorzugsweise der bewegte erste und letzte Satz eignet, während im langsamen Mittelsatze, dem Adagio, Andante, mehr die Kunst des seelenvollen Vortrags in den Vordergrund tritt.

Nach dem meist etwas pathetisch gehaltenen Anfange der Solo- oder »Principalstimme« pflegt eine läuferhafte Fortführung zu dem melodischen Seitenthema zu folgen, nach welchem

dann die Hauptpassage eintritt, mit welcher der erste Theil des Satzes zu Ende geht; im zweiten folgt nach einer mehr oder weniger bravourmässigen Durchführung der früheren Motive die übliche sonatengemässe Wiederholung des Anfangs- und Seitensatzes nebst jener Hauptpassage. Vor dem Schlusse des Satzes pflegt auf der Oberdominant-Harmonie noch ein plötzlicher Halt, eine Fermate einzutreten, von welcher ab die Begleitung schweigt und dem Solisten in einer freien »Kadenz« das Feld der eigenen Phantasie, im Gestalten und Ausführen von Passagen, allein überlassen wird, um so mit einem besondern Glanzeffekt zu enden. — Der langsame Mittelsatz in verwandter Tonart pflegt die breite Melodie und guirlandenhaft damit verflochtene Passage zu kultiviren; im Rondo oder Finale wechseln heitere tanzhafte Motive mit feurigen Passagen ab, und es steht gegen den Schluss frei, abermals eine glänzende Solokadenz einzulegen. — Die Begleitung kann eine mehr untergeordnete oder auch musikalisch mehr hervortretende Rolle spielen; sie kann z. B. eine längere Einleitung mit den Anklängen der Hauptmotive haben, ebenso auch mehr oder minder gehaltvolle Zwischenspiele (welche wegen der zeitweilig nothwendigen Ruhe des Solisten geboten sind); oder die Begleitung kann eine bloss harmonisch tragende, vielleicht dabei motivisch durchwirkte sein. Die vom Orchester allein, ohne den Solisten, gespielten vollen Einleitungs-, Zwischen- und Schlusssätze heissen »Tutti« (Alle zusammen) im Gegensatz zu den Soli.

Die Konzerte können, je nachdem die Principalstimme behandelt ist und das Orchester sich dazu stellt, von verschiedener Natur sein: einseitig virtuosenhaft, wenn die ganze Aufmerksamkeit nur von der Technik des Solospielers absorbiert wird; oder von höherem musikalischen Werth, wenn damit zugleich die anziehende Kunstform und der innere Gehalt im Gleichgewichte bleibt. Jene erste Art von Konzerten ist z. B. durch die Violinkonzerte von Paganini, de Bériot, durch die Klavierkonzerte von Herz, Kalkbrenner vertreten; die idealere Art durch die Violinkonzerte von Bach, Beethoven, Mendelssohn und durch die Klavierkonzerte von Mozart, Beethoven, Schumann; eine mittlere Stellung nehmen ein die Violinkonzerte von Viotti, Rode, Spohr, und die Klavierkonzerte von Hummel, Moscheles, Mendelssohn.

S. Bachs Konzerte für zwei, drei und vier Klaviere (mit Begleitung von Streichinstrumenten) können in ihrem Titel noch in dem erwähnten älteren (aus der lateinischen Bedeutung des Worts hergeleiteten) Sinne des Wettkämpfens genommen werden, da die Principalpartien von technisch gleicher Natur sind und so in der

That eine Art musikalischen Kampfspiels vorstellen können. — Konzerte für zwei Violinen nennt man Doppelkonzerte, deren es u. A. von Spohr giebt. Ein Quadrupelkonzert für vier Violinen existirt von L. Maurer.

In neuerer Zeit zieht man die dreisätzigen Konzerte oft in der Weise zusammen, dass man nicht nur die langen Einleitungssätze des Orchesters, sondern auch die sonatenmässigen Satzwiederholungen beschränkt; ferner zieht man auch die drei Sätze derartig in einander, dass man den langsamen Mittelsatz nicht in ganzer arioser Breite, sondern nur als kürzeres Intermezzo in den dritten Satz, Rondo oder Finale, einleiten lässt.

Ein Konzert im kleinen Stil, das sich etwa wie die Sonatine zur Sonate verhält, heisst »Konzertino«.

Aus dem kompletten dreisätzigen »Konzert« wird ein blosses »Konzert-Stück«, wenn nur ein einzelner sonatenhafter Satz mit oder ohne Einleitung, wie auch mit oder ohne einen hineinverflochtenen Mittelsatz besteht, welchem die Tendenz des technisch-virtuosen Glänzens innewohnt. Diese Form führt von der »cyclischen« in die nun folgende Gattung hinüber.

Einsätzliche Formen.

Die Toccata

ist ein einsätzliches Stück, dessen Name von dem ital. toccare, dem franz. toucher (tockiren, touchiren) d. h. anrühren, stammt und sich früher auf die Tastatur, das Niederdrücken, Anschlagen der Tasten bezog. Das Wort deutete also auf ein bestimmtes Instrument hin, die Orgel, das Klavier, wurde dann aber zur Bezeichnung eines dafür gesetzten Stückes und dessen gewöhnliche Form angewendet, welche nach dem Thema den im Sonatensatze üblichen Modulationsgang zu einem Seitensatze zu nehmen pflegte und dann, nach weiterer Aus- resp. Durchführung, dem Schlusse zuzug. Ein solcher Satz stand für sich allein.

Die Toccata behandelt mit Vorliebe, auf Grund eines angelegenen kurzen Motivs, ein rasches Figurenwerk, das der kontrapunktischen und selbst fugirten Form günstig ist. Zuweilen geht dem lebhaften Tonspiel eine harmonische Einleitung voraus. — Der Form nach gab und giebt es noch jetzt viele Toccaten, obgleich ihnen der Titel nicht immer beiwohnt, welchen Bach in einigen Orgelstücken, Onslow in einem Klavierstück, Schumann in seinem Op. 7 für Klavier anwendete: überall herrscht

darin gleichmässige lebhaft Fortspinnung einer Figur. Stücke wie z. B. das Finale der Beethoven'schen Sonaten Op. 26 und 54 sind toccatenhaft, ebenso gar viele etudenartige Stücke.

Die Etude

ist, als Übung oder »Studie«, hauptsächlich auf bestimmte technische Aufgaben bezüglich, denn im allgemeinen Sinne könnte sonst jedes dem Einstudiren unterzogene Stück »Etude« heissen. Weil und wo es sich in der einzelnen Etude um die Ausbildung der Geschicklichkeit einer besonderen Art von Passagenform, Figuration oder sonstigen technischen Spielart handelt, hat die Form derselben, wie vorhin angedeutet wurde, etwas Toccatahaftes, das freilich ins Charakterstück übergeht, wo in der technischen Aufgabe zugleich eine seelische Stimmung liegt. Die Etude, welche früher in der läuferhaften Zurichtung von accordischem und tonleitermässigem Material als »Exercice« oder auch »Präludie« bezeichnet wurde, begann erst im 19. Jahrhundert mit dem Aufschwunge der luxuriösen und Bravourtechnik zu blühen; war sie früher unter Viotti, Kreutzer u. A. für Geige, Steibelt, Clementi, Cramer, Hummel u. A. für Klavier ausschliesslich auf die technische Geläufigkeit gerichtet gewesen, so gab der grosse Geiger Paganini, gaben ferner die grossen Pianisten Moschelles, Thalberg, Henselt, Chopin, Liszt der Etude in der Passage poetische Inspiration, und die frühere gedrängte, nur äusserlich zuweilen ausgedehnte Form erweiterte sich von Innen heraus zum konzertanten Vortragsstück.

Die Etude hat, sowohl in ihrer engeren als weiteren Form, ausser der Bestimmung, die technische Bewältigungskraft des Spielers zu steigern, auch noch die höhere künstlerische Mission, durch die schöpferische Kraft der Virtuosen-Komponisten das Feld des Passagen- und Figuren-Materials zu bereichern, um den Schöpfern idealer Kunstwerke immer mehr technisches Ausdrucksmaterial, wie auch fähigere Ausführende zuzuführen.

Invention

heisst Erfindung und wurde als Titel für kurze Stücke mit läuferhafter Technik in kontrapunktirender wie auch imitirender (nachahmender) Form angewandt, so namentlich von S. Bach, dessen zwei- und dreistimmige Inventionen (die dreistimmigen auch »Symphonien« genannt) gelegentlich für die Übung seiner Schüler geschrieben wurden. Gewöhnlich wird darin ein kurzes Motiv durchgeführt, indem dasselbe abwechselnd in jeder Stimme

Der Reiz des freien Phantasirens auf die Zuhörer erklärt sich nicht nur aus der Spannung des Interesses und der Neugier, auf das, was der unvorbereitete Augenblick bringen möge, sondern auch aus der gemeinsam miterlebten Situation, welche der Improvisierende gleichsam zu augenblicklicher Musik werden lässt, wobei er den Zuhörer zum Theilnehmenden macht. Die dadurch eigenthümlich erregten Seelenkräfte des Hörers bewirken dann leicht, dass er in seiner erhöhten Genussfähigkeit wirklich eines ungewöhnlichen Genusses theilhaft zu werden glaubt und in Folge dessen die improvisirte Musik objektiv werth zu schätzen, ja ausnahmsweise hoch zu würdigen geneigt ist — während dies oft, ja meist auf einer subjektiven Täuschung beruht: die nämliche gehörte Improvisation, getreu in Noten gesetzt und zu anderer Zeit vernommen, könnte leicht als wenig eindrucksvoll, ja wohl gar als nichtig beurtheilt werden. Der Glaube an die Wahrheit des vorhin Gesagten ist in der Erwägung zu gewinnen, dass eine, der gerechten Kritik stichhaltende, reife Kunstschöpfung zwar den Motiven nach in augenblicklicher Inspiration anfangen, doch in ihrer weiteren kunstgemässen Durchführung nur auf dem Wege des selbstkritisch überwachten Ausarbeitens und ruhigen wachsenden Werdens erstehen kann. Hierzu liegt der greifbare Beweis in den vorhandenen Skizzen, Entwürfen und ersten Notirungen, zu Werken, die nach ihrem Fertigwerden unvergleichbar schöner und vollkommener als vorhin erschienen und jene dem ersten Anstosse der momentanen Inspiration entsprungenen Improptus nur als unreife Keime erkennen lassen, kaum werth, als Ideen ihres Schöpfers gelten zu dürfen. *)

Die zufälligen unfertigen Formen der Improvisation können aber, geregelt, dennoch künstlerisch annehmbare werden, die man, trotz ihrer Lockerheit, im weiten Reiche der Kunst, wenn gleich auf untergeordneter Stufe, gelten lassen darf als

Freie Phantasie-Formen.

Dieselben nehmen im Satz wenigstens einen geordneten Gang, auch wenn sie willkürlich zu sein scheinen, wie dies der Fall ist, wenn sie z. B. Begonnenes nicht durchführen, plötzlich ablenken, in abgelegene Stimmungen hinüberspringen und ein absetziges Wesen zeigen, wie z. B. die Rhapsodie, das Capriccio. Die mit »Phantasie« betitelte Komposition pflegt dagegen mehr an

*) Man vergleiche und studiere z. B. das von Nottebohm bei Breitkopf und Härtel herausgegebene Skizzenbuch Beethovens, das u. A. die immer aufs Neue gebesserten Entwürfe zur »Eroica« des Meisters enthält.

einem thematischen Satze fest zu halten, doch in der Behandlung desselben frei zu verfahren, ihn bald zu variiren, bald nur schmückend zu koloriren, dann ihn wohl auch fallen zu lassen, um zu Neuem überzugehen. Hierzu hat Beethoven in seiner Phantasie Op. 77, die in Gmoll beginnt und in Hdur endet, ein treffendes Beispiel geliefert. Ist die »Phantasie« konzentriert in der Stimmung, weniger frei phantasirend und mehr als festes »Stück« gefasst, so nennt man sie häufig Phantasiestück, das bisweilen unter andern Titeln, z. B. »Pièce fantastique« bereits dem Barocken mehr Raum giebt.

Das Impromptu hat ein besonderes Vorrecht, kurz zu sein, ähnlich dem »Moment« und »Pensée fugitive«. Das Gegenstück dazu bildet das Charakterstück, »Pièce caractéristique«, worin ein logischer Stimmungsverlauf und fester Grundzug herrscht, ohne eben einen vorherbedachten Bau zu verfolgen. In dem Charakterstücke pflegt die Wahrheit vor der Schönheit bedacht zu sein; es ist gegenüber dem Phantasiestück, was die Kreidezeichnung gegen das Gemälde. Die Schroffheit, aber auch der Humor findet darin leichtes Ankommen.

Es hat sich im Verlauf der Zeit gefügt, dass man die in mehreren Sätzen komponirten Sonaten und deren Titel gern umgeht, aber dennoch einsätzig Stücke schafft, welche dem Sonatenhauptsatze gleich oder doch nahe verwandt sind; in der Verlegenheit um einen Titel benennt man derartige Kompositionen oft mit einem jener Namen, besonders auch mit »Impromptu«, *) »Charakterstück«, obwohl nichts Improvisirtes darin ist und die Zeichnung eines speciellen Charakters nicht beabsichtigt war. Man darfs da also mit den Titeln nicht immer genau nehmen, zumal ja auch die gebräuchlichen Titel häufig nur die allgemeine Form, nicht die innere Natur des Stücks andeuten: wie denn z. B. eine »Sonate« eben so gut von zartem, als auch von heroischem Wesen sein kann.

Choreographische Formen.

Pantomime. Scenischer Tanz. Ballet.

Die Pantomime ist eine stumme und nur mittels Mimik ausgeführte scenische Handlung, welche durch Musik getragen und in ihrem Empfindungsgehalt unterstützt wird. Das mimische

*) Franz Schuberts Op. 142, »Vier Impromptus« waren ursprünglich die vier Sätze einer grossen Sonate, welche erst nach des Komponisten Tode von dem Verleger unter obigem, damals neuen Titel gedruckt wurden.

Spiel des Angesichts und die bewegte Gebärde kann als von Innen kommender Ausdruck wohl eine Art von »Sprache« genannt werden, welche ihrem natürlichen Ursprunge gemäss die Wortsprache begleitet und verstärkt, oder auch wohl ersetzt, wo das Wort für den besonderen Ausdruck als zu begrifflich trocken erscheint oder einem Individuum momentan nicht zu Gebote steht. (Lieder ohne Worte und Mimik mit Musik haben eine gewisse Verwandtschaft). Aus der Darstellung innerer Zustände durch Bewegungen ist ohne Zweifel der geregelte Tanz entstanden, der, auf die theatrale Scene versetzt, Ballet genannt wird. Die Pantomime und das Ballet pflegen auf der Scene Hand in Hand zu gehen. Der Solo-Tanz spielt dabei, gleich der Arie, den erhöhten ausgeführteren Ausdruck des innern Zustandes: der Freude im heitern, oder der Erhebung im ernstesten Tanz, Pas sérieux. Der Tanz zu Zweien, Dreien, Pas de deux, Pas de trois versinnlicht das Duett und Terzett etc. in der Oper; das Zusammenwirken von Solo- und Chortanz (Chor de ballet) ist im Ballet, was das »Ensemble« in der Oper.

Wie es eine musikalische Virtuosität der Technik giebt, so auch eine solche des Tanzes; wenn aber jene in der Musik bedeutenden idealen Zwecken dienstbar gemacht werden kann und auch gemacht wird, so ist dagegen die Tanzkunst, anstatt den ganzen Körper ästhetisch zu bilden und höheren künstlerischen Aufgaben zu widmen, fast ganz im Dienste des äussern Reizes und der Fusstechnik aufgegangen. Gemäss dieser Einseitigkeit ist denn auch die Ballet-Musik wenig mehr, als nur eine rhythmisch-melodische Tanzmusik von mehr oder minder charakteristischer Natur: zu einer beseelten, geistig schönen Musik giebt selten eine Aufgabe Anlass, falls es nicht etwa vorkommt, dass innerhalb eines musikalisch-dramatischen Werkes der Tanz mit der Handlung zusammenhängt.

Die Pantomime fand in neuerer Zeit in einem melodramatischen Schauspiel, »Yelva, die russische Waise«, mit Musik von Reissiger (1798—1859), sodann in der Oper die »Stumme von Portici« mit Musik von Auber höhere obligate Aufgaben, deren Musik auf Schilderungen der Gemüthszustände angewiesen war.

Die natürliche Berechtigung der Pantomime als dramatischer Ausdruck auf der Bühne beweist sich namentlich durch das unabwendbar nothwendige sogenannte »stumme Spiel« solcher Personen, welche mit ihrer Rede pausiren und gleichzeitig ihren stummen Antheil durch Gebärdensprache darzuthun haben. Dies harmonirt mit dem wirklichen Leben. Etwas Anderes ist dagegen ein ganzes Stück voll sprachloser Personen. Will man nicht dem

peinlichen Gedanken verfallen, dass man lauter beklagenswerthe stumme Menschen vor sich habe, welche nach Sprache ringen — will man vielmehr unbefangen dem Scheine glauben können, dass diese Menschen eine sprechende Welt gar nicht kennen und in ihrer sichtbaren Sprache volles Genüge finden, so hat man dieses Genre, etwa wie so manches gestaltlose Ton-, Farben- und Formenspiel lediglich als ein »Spiel«, ein Geberdenspiel zu nehmen, worin eine specielle einseitige Form menschlicher Ausdrucksbethätigung (ausnahms-, wenn auch sonderbarerweise) zu obligater Ausübung gelangt und so eine »Idee« verwirklichen will: die hinzutretende Musik hebt aber, mit der ihr zu Gebot stehenden Gefühlssprache den Widerspruch bis zu einem Grade auf, dass auch das Genre der Pantomime als Kunstwerk gelten kann. —

Grosse Meister des Kunsttanzes und der Pantomime waren Vestris (zu Ludwigs XIV. Zeit) und Noverre. Bedeutende Virtuosen neuerer Zeit waren die Fr. Taglioni, Elsler, Cerrito und viele Andere.

Zwischenakt- und Schauspiel-Musik.

Über die Zwischenakt-Musik in der Oper wurde bereits in der Abhandlung derselben das Zugehörige gesagt; die Musik bei herabgelassenem Vorhange kann da an das bereits in der Oper Gehörte anknüpfen und ein Folgendes andeuten, also gleichsam eine Fata morgana des nächsten Akts sein; oder sie kann auch nur eines von beiden thun. So gehört die Zwischenaktmusik zur Musik der Oper selbst und ist nicht bloss äussere Zuthat. Wo diese im Schauspiel durch die Musik beabsichtigt wird, ist sie vom streng künstlerischen Standpunkt aus zu verwerfen: denn nur was der Dichter für die Aufführung erdacht hat, soll dem Publikum vorgeführt werden und darum soll nur dann und da Musik stattfinden, wo jener es im Interesse seiner Dichtung gewünscht haben könnte. Dies kann in phantastischen Stücken, wie z. B. in Shakespeares »Sommernachtstraum« und »Sturm«, wie auch bei dem Traume Egmonts in Göthes Drama, angenommen werden. Das Musiciren zur blossen Zeitfüllung ist eine Rücksichtslosigkeit gegen die Dichtung, weil sie das Interesse zersplittert, zugleich auch eine Herabsetzung des Publikums, indem dieses als auf zu niederer Stufe stehend angesehen wird, als dass es die Pause mit Gedanken oder Gesprächen über das Stück auszufüllen vermöchte. — Nur wo es ein Stück betrifft, in welchem eine Zwischenaktmusik, und sei es nur für einen Akt, aus bestimmtem Grunde zu wünschen wäre, dürfte sie ein Ankommen finden, z. B. vor Scenen, in welchen die Phan-

tasie dem realen Leben entrückt wird; da kann die Musik den Zuschauer vorbereitend stimmen, und sie muss dies in charakteristischer Weise erzielen.

Wo im Stücke selbst Musik vorzukommen hat, ein Marsch, Tanz u. dergl. wird sie vorgeschrieben sein; wo es ferner zweckmässig erscheint, sonstige Vorgänge, z. B. einen Traum, eine Geisterscene, mit Musik zu versehen, ist diese auf das knappste Maass zu beschränken; zu verhüten ist, dass man sie als »Musik« wahrnimmt oder wohl gar apart genießt: sie soll da wie ein vorübergehender harmonischer Luftzug wirken und an nichts Musikerhaftes denken lassen, überhaupt keine Rolle spielen wollen. Hiergegen wird fast immer gefehlt, indem man die Musik widerlich aufdringlich macht, und so, mit dem materiellen Zuviel, von rechter Wirkung gar nichts giebt, sondern vielmehr störend wirkt.

Aufgelösete Formen.

Man hat den erst in neuerer Zeit entstandenen Ausdruck: »aufgelösete Formen« zunächst im Gegensatz zu den bisher abgehandelten festen Formen, besonders der Instrumentalmusik, zu begreifen, insofern sich diese in dem metrischen Bau und in der rhythmischen Symmetrie kund geben, um so bestimmte Tanz-Charaktere, die Rondo- wie auch die Sonatenform u. s. w. zu bilden. Es sind dies feststehende, durch unsere Klassiker vollendete ewige Formen, deren gesetzmässig gefügte Taktgruppen, Perioden, Theile sich mit den Linien- und Massenverhältnissen eines architektonischen Aufbaus vergleichen lassen, in dessen Flächen die bildnerische Kunst ihr rhythmisches Spiel treibt. Ein zweiter Vergleich könnte in der sprachlichen Strophen- und Versform angeführt werden, deren Bau und Wortmaass dem musikalischen Metrum und Rhythmus entspricht.

Wenn jene formale Regularität nicht als von vornherein festgestellte Norm beim Komponiren aufgestellt, wenn der Phantasie die freie Gestaltung zugestanden wird, je nachdem dieselbe durch das Gefühl und den Ideengang ihre Anregung erhält, werden die feststehenden Formen, zum Theil, oder auch ganz schwinden, wie dies längst und häufig geschah und unter »freie Phantasieformen« bereits berührt wurde. Diese letzteren löseten aber vorzugsweise nur die weitesten Umrisse auf, während die rhythmische Form der darin spielenden Musik in Melodien und Figureationen immer eine gewisse Symmetrie behielt: nur der feste Strophenbau war also aufgelöset, das Versmaass war geblieben. Und so konnte dann auch dieses schwinden, um zuletzt in einer poetischen Prosa aufzugehen, welche in der Musik eine freie

Tonsprache bedeutet, die melodisirend recitirt und zwar das Taktmaass beibehält, sonst aber von der rhythmischen Symmetrie absieht. Bereits Beethoven hat in seiner dritten Periode die feste Sonatenform, z. B. in dem Streichquartett in *F* moll Op. 95, wie in seinen fünf letzten Sonaten und Quartetten aufgelöset, indem er darin den Stimmungsverlauf, als rein psychologische Musik, zum Ausdruck brachte. Wie das selbständige Wirken einer Idee die Form modificiren kann, zeigt das Finale der neunten Symphonie.

Derartige aufgelösete Formen, welche man gegenüber den architektonischen klassischen als vegetative, pflanzenhaft wachsende bezeichnen dürfte, sind seit lange, auch bei den Klassikern, nebenher in Gebrauch gewesen; das nichtmelodische Recitativ und gar viele sonstige Sätze, welche keine absolute Melodik enthalten, sondern mehr deklamatorisch sind, zeigen dies, namentlich in Opern, da wo die Lyrik zurücktritt und die dramatische Rede vorwaltet. Der Musik in objektiven Formen tritt da die subjektive psychologische gegenüber, der Musik auf vorbedachtem Grundplan die in zufälliger Form entstandene. Wie völlig naturgemäss derartige aufgelösete Formen sein können, zeigt sich in vielen wirkungsvollen Szenen ohne jede Melodie, z. B. in den langen Szenen der Wolfsschlucht in Webers »Freischütz«, deren Musik keine Spur von »Melodie« enthält.

Wurde trotzdem in früherer Zeit der Ausdruck »aufgelösete Formen« nicht angewendet, so lag das daran, dass sie innerhalb der einzelnen Werke nur vorübergehend erschienen und die festen absolut-musikalischen (d. h. auch ohne Text und Scene selbständigen) Formen bedeutend vorherrschend blieben, wie z. B. die Arien, Duetten und sonstigen »Nummern« in fester Lied- oder Sonatenform. In neuerer Zeit steht bei den bahnbrechenden Meistern, wie namentlich Rich. Wagner, das Streben nach Charakteristik vor der bloss sinnlichen Schönheit, insofern in der Oper jetzt das dramatische Princip das musikalische stärker beeinflusst, als damals, wo Mozart ausdrücklich die Poesie als »gehorsame Tochter der Musik« bezeichnete. Wenn früher die musikalische Form den Text beherrschte, so wurde es nacher dieser, welcher der Musik, und damit der neueren »Oper«, die Form gab.

So fügte sich, dass das moderne Schaffensprincip die Auflösung der einzelnen Musikformen in der Oper mit sich brachte, nicht nur für die Gesangs-, sondern auch für die Instrumentalmusik.

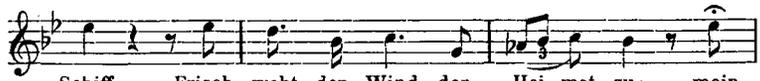
Die Instrumentalmusik hat besonders durch die »Programm-musik« ein die historische symphonische Form auflösendes, zugleich

aber auch neuformendes Element erhalten: Franz Liszts »Symphonische Dichtungen«, welche auch andere, z. B. St. Saëns zu ähnlichen Schöpfungen anregten, sind Beispiele dazu. Dieselben enthalten im Sinne des Titels oder in einem beigegebenen »Programm« bestimmte poetische Ideen zur Anregung von Stimmungen und Vorstellungen, deren Gefühlsgehalte die Phantasie des Komponisten eine freie Form giebt, welche keine absolute voraussetzt, sondern der aus dem Programm kommenden Eingebung folgt. (Vergl. »Programm-Suite«.)

Am Anfange von Wagners »Tristan und Isolde« lautet der Text des jungen Seemanns: »Westwärts schweift der Blick, ostwärts streicht das Schiff. Frisch weht der Wind der Heimath zu, mein irisch Kind, wo weilst du?« Nach hergebrachter Opernweise würde aus den Versen ein rhythmisiertes »Lied« in fester Form mit Harmonieen gemacht worden sein, z. B. in solcher Art:



Dies wäre dann absolut-musikalisch gewesen, d. h. in der Musik ein Fertiges, auch ohne Text Selbständiges. Die Bühne aber verlangt die Berücksichtigung der Situation, die hier einen gefühlsversunkenen Jüngling zeigt, der von der Heimath träumt. Daher lässt Wagner den Seemann nicht in fester musikalischer Form, sondern in tonlich gefüllter »Versmelodie« frei recitirend und ohne Begleitung singen in einer Weise, die ohne Text Nichts sein würde, weil sie ausschliesslich dramatisch ist; das ist dann »aufgelösete Form«:



Mit der Auflösung der Formen ist indessen keineswegs die Formlosigkeit proklamirt: die feststehenden Formen des Tanzes, der Arie u. dergl., welche so oft, im Widerspruche mit der Idee, die Poesie beherrschten und die unter andern Übelständen auch die häufigen Wort- und Satz-wiederholungen mit sich bringen, die dem natürlichen scenischen Verlauf oft entgegenstehen, sind nur an ihre richtige Stelle verwiesen und lediglich von dort verbannt, wohin sie nicht gehören; ebenso die einzelne symmetrisch gebaute einseitig für das Ohr ersonnene Melodie, wo sie eben kein logisches Ankommen findet und der Ausdruck in der Form des Allgemein-Melodischen naturgemässer erscheint. In solcher Weise entsteht eine Form, ähnlich den epischen und dramatischen Dichtungen in ungebundener Sprache, die ihre zwar nicht regulär vorbedachte, aber doch eine Form haben, die ihr Existenzrecht neben den vorhandenen übrigen besitzt. Jenes Wort »aufgelösete Formen« bezieht sich also nur auf die objektive schematischen Formen, nicht auf »die Form überhaupt«.

Arrangements.

Die Übertragung einer Originalmusik für andere Tonorgane nennt man Arrangement. Ein solches kann vom Grösseren in's Engere geschehen, (ein Orchesterstück für Klavier gesetzt) also zusammenziehend sein, oder umgekehrt, erweiternd. Das Erstere, das Arrangiren vom Grossen in's Kleine, ist das Naturgemässere, indem dabei die Tonmasse verringert, vielfache Verdoppelung reducirt und damit die eigentliche Erfindung bloss gelegt wird, wie dies ähnlich bei der Abzeichnung eines Gemäldes der Fall ist, wobei die Schöpfung des Meisters vor Fälschung und fremder Zuthat gesichert ist. Ein Arrangement vom Kleinen in's Grosse dagegen erfordert für die Originalidee mehr Ausdrucksmittel (Instrumente,) als gedacht worden sind; diese aber wollen beschäftigt sein, und so tritt leicht hinzu, was nicht im Sinne des Komponisten lag, und das Arrangement kann zu einem Derangement werden.

Ein Arrangement kann getreu nach dem Original, wie auch frei sein; im letztern Falle pflegt entweder die Unmöglichkeit einer getreuen Übertragung zu entschuldigen, oder der Arrangeur nahm nach eigenem berechtigtem oder unberechtigtem Belieben Veränderungen vor.

Die Arrangements mit mehr eigener Phantasiezuthat des Arrangeurs pflegt man als »Transscription« zu benennen; diese können bis an die Grenze der »Phantasie« über fremde Themen gehen, oder auch nur eine Art concertanter Begleitung bringen, als eine salonmässige Kostümirung.

Arrangements können zwar möglicherweise missverständlich wirken, indem sie über das originale Wesen eines Stückes eine falsche Anschauung erregen; dagegen können sie auch vielfach von Nutzen sein, indem sie von sonst unbekanntem bedeutenden Werken eine Vorstellung geben, welche das Feld der Erkenntnis und des Genusses erweitert. In dieser Beziehung vergleichen sich die musikalischen Arrangements den Übersetzungen in andere Sprachen.

Ornamente.

Verzierungen und Manieren.

Wie in der Architektur die Hauptformen ihr Nebenwerk haben, so binden sich in der Musik zuweilen an die harmonischen und melodischen Haupttöne allerlei Nebentöne, welche theils in kleineren, theils in gewöhnlichen Noten, wie auch in allerlei Zeichen angegeben werden: z. B. Vorschlag, Doppelschlag, Triller, Pralltriller u. dergl. Weil manche solcher Nebentöne sich so enge mit den wesentlichen Tönen verknüpfen, dass sie selber wesentliche Bedeutung erhalten, dagegen aber manche andere von so äusserlicher Nebensächlichkeit sind, dass man sie fortlassen könnte, so ist kein Name zu finden, der auf all derartiges passte: Bezeichnungen wie »Ornamente«, »Verzierungen«, »Manieren«, »Beiwerk«, franz.: »Agréments«, »Broderies«, ital. »fioriture«, engl. »Graces«, haben alle nur den Begriff des Schmuckes; das streitet aber z. B. gegen so manchen langen Vorschlag von Bedeutung, der, wo er zufällig mit kleiner Note angegeben ist!



als nichtig erscheinen kann, dagegen mit grosser ausgeschrieben:  als wesentlicher Melodieton erkannt werden würde. Auch so mancher Doppelschlag ist mehr als blosser »Verzierung«, und oft ist ein Triller von entschieden charakteristischer Bedeutung.

Das ganze Gebiet enthält viel Unbestimmtes und wird niemals derartig in Ordnung kommen, dass die Schreibart und Ausführung in feste Regeln zu bringen wären, die Theorie und Praktik mit einander harmonirten: denn die Willkür und Unbedachtsamkeit in der Anwendung der betreffenden Zeichen von Seiten der Komponisten, Kopisten und Notenstecher, welche die verschiedenartigsten Deutungen veranlassen muss, ist zu gross.

Zwei Meinungen stehen einander gegenüber: die eine will die überlieferte Regel seit Seb. Bach gelten lassen, welche uns besonders ausführlich durch seinen Sohn Ph. Em. Bach in dessen Buche: »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, dar-

gelegt ist; die andere Meinung will mehr oder weniger davon absehen, das Recht der freien Deutung gewahrt wissen und nach Geschmack verfahren.

Man kann mit gutem Grund jener ersten orthodoxen Meinung mit dem Einwande entgegen treten: dass die Alten nur ihre und nicht auch unsere Musik und Instrumente im Sinne gehabt haben konnten; dann mit dem zweiten: dass sich ein Stoff von so vielfältiger Anwendbarkeit, wie die Verzierungen, nicht für alle Fälle in eine feste Regel bringen lasse.

Der liberalen Ansicht kann man zunächst entgegenhalten, dass die Freiheit der Deutung völlig zur Willkür führen müsse, sodann auch, dass nur den gebildeten Meistern ein Recht auf die freie Deutung zuzugestehen sei.

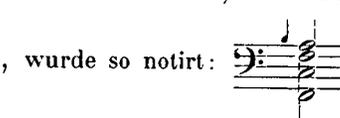
Indessen macht die Praktik ihren Gang durch das tägliche Musikleben, indem sie hier rathlos vor einer Verzierungsregel steht, dort aber alles Regelthum bei Seite lässt und nach eigenem Geschmack oder auch Ungeschmack verfährt.

Dem Theoretiker aber bleibt nichts übrig, als von allen Mängeln, welche Willkür und Unbedachtsamkeit im Schreiben und Notenstechen verschuldeten, abzusehen, die Überlieferung mit der Auffassungsfreiheit vernünftig Hand in Hand gehen zu lassen und das Verzierungswesen so zu lehren, wie es auszuführen sein würde, wenn alle Verzierungs-Zeichen der Sache gemäss angebracht wären und übereinstimmend zur Ausführung kommen dürften.

Die Verzierungen werden mit kleinen Noten geschrieben, und diesen wird kein selbständiger Taktzeitwerth zuerkannt, wie den normalen Noten.

Vorschläge. Langer Vorschlag.

Als man noch viel nach »bezahlten Bässen« spielte (siehe »Generalbass«), wurde der Einfachheit wegen bei einem bloss melodischen Vorhalt dessen accordischer Hauptton mit einer Ziffer bedacht, und deshalb beim völligen Ausschreiben die Vorhaltnote klein geschrieben. Eine Stelle, die z. B. so gemeint war:



wurde so notirt: . Dort hätte die

Bezifferung so  sein müssen, im anderen Falle konnte

sie schlichter so sein: . Denn die Ziffer 3 für das *A* verstand sich zu 5 von selbst, und sogar diese 5 konnte fehlen, weil eine nicht bezifferte Note immer den Dreiklangsgrundton bedeutete. So entstand der lange Vorschlag, der an Stelle der Hauptnote, also auf deren Takttheil, anzugeben ist und bei einer zweitheiligen Note deren Hälfte, bei einer dreitheiligen Zweidrittheile gilt:

Schreibart: 

Ausführung: 

Indessen nimmt man es mit der Dauer nicht immer gleich streng, indem man zuweilen auch so eintheilen hört: 

Hauptsache beim langen Vorschlag bleibt, dass er, wie gesagt, auf den Takttheil der Hauptnote eingetheilt wird.

Der lange Vorschlag ist melodisch und somit nicht eigentlich »Verzierung«, sondern sieht solcher nur, als kleine Note, ähnlich; denn eine melodische Note kann wohl eine Verzierung haben, aber nicht selbst eine solche sein. Die kleine Note kann nicht mit in die Zeitmasse des Taktes gerechnet werden, weil ihr Werth in der Hauptnote liegt.

Kurzer Vorschlag.

Der kurze Vorschlag ist flüchtig schnell, seine kleine zeitlose Note wird nicht eingetheilt; wären in einem Takte noch so zahlreiche kleine Noten: sie werden nicht mitgerechnet. Der kurze Vorschlag wird mit durchstrichener Fahne beliebiger Notengattung geschrieben:

. Er geht allein und vor seiner Hauptnote, so dass diese den Takttheil erhält, auf welchem sie steht; giebt man eine durchstrichene Vorschlagnote dennoch auf dem Takttheil der ihr folgenden grossen Hauptnote an, so ist da vorauszusetzen, dass man es so der Idee angemessen findet, und ihn, entgegen der Schrift, als mehr oder weniger abgekürzten »langen« zu behandeln für gut findet.*) Oft ist es zwei-

*) Manche Autoritäten sprechen sich dafür aus, dass die Verzierung und namentlich auch der »kurze« Vorschlag immer auf den Takttheil der ihm fol-

felhaft, und objektiv nicht zu entscheiden, ob ein durchstrichener, also »kurzer« Vorschlag vom Komponisten herrührt und nicht ursprünglich als langer gemeint war; im Flusse ruhiger Melodie

genden grossen Hauptnote angegeben werden und so die Zeit des Vorschlags

der Hauptnote abgezogen werden müsse. Diese Schreibart: 

wollen Jene so ausgeführt haben: . Sie fassen mit ihrer Mei-

nung auf der Theorie Ph. Em. Bachs. Der kurze Vorschlag ist zur Zeit dieses Meisters wohl mehr ein melodischer als ein Zierton gewesen, und seine Theorie war jedenfalls gemäss der Praktik seiner Zeit. Diese hatte einst ihr Recht, und jene Theorie mag noch heute für die Werke jener Epoche als gültig betrachtet werden. Aber auch die spätere Praktik hat ihr Recht. Neuere Komponisten von Bedeutung, die sich nie um eine ältere Theorie kümmern, meinen es mit ihren kurzen Vorschlägen so, wie sie selbst dieselben spielen: sie spielen sie kurz und vor der Hauptnote. Danach heisst die neuere Theorie: der kurze Vorschlag hat keinen Zeitwerth und wird vor der Hauptnote angegeben, ausser da, wo der Ausführende ihn speciell als längeren, markirten auffasst, und damit im Sinne des Komponisten zu handeln glaubt.

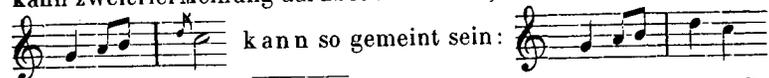
Es ist charakteristisch, dass jene alte Theorie von einem Klavieristen her stammt und heute auch nur von solchen aufrecht erhalten wird: denn Klavier- und Orgelspieler waren und sind es allein, welche auch die zu der Hauptnote des Vorschlags etwa zusammenklingenden Basstöne und Harmonieen anzugeben haben und so über die Behandlungsart reflektiren können; den Spielern einstimmiger Instrumente, Geigern, Bläsern, wie auch den Sängern, die viel allein ohne Begleitung üben, ferner auch den Orchestern, kommt derartiges nicht bei: sie geben den kurzen Vorschlag stets vor dem Zeitpunkte der Hauptnote und diese letztere auf ihrem Takttheil an — weil sie es anders nicht im Naturgefühl haben können. Es kann aber in Sachen des Vorschlags keine aparte Theorie nur für Klavierspieler geben; auch fällt es den orthodoxen Theoretikern nicht ein, Doppelvorschläge, oder gar gehäufte kleine Vortöne, z. B.

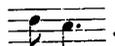


auf den Takttheil der Hauptnote zu bringen. In vielen Fällen würde bei accentuirtem kurzem Vorschlag die Intention verwischt werden; wo es z. B. eine rasche Folge staccirter Töne mit kurzen Vorschlägen giebt:



kann zweierlei Meinung darüber herrschen; z. B. eine solche Stelle:



oder auch wohl so: . In bewegten Figuren, wie z. B.

solchen:  ist die Notirung mit durchstri-

chenen Vorschlagnoten oft ungenau, indem diese Ausführung ge-

meint ist: . Die erste Note in dieser Mo-

zartschen *B* dur Klavier-Sonate:



ist als langer Vorschlag gemeint: . Die

würde diese Ausführung:



die Idee unwillkürlich ändern und sehr ähnlich wie in dieser Art erklingen:



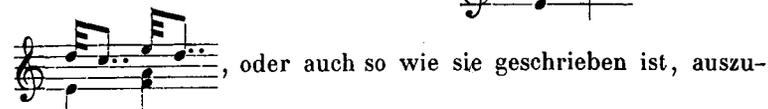
Es würde überhaupt, wenn nur allein accentuirte Vorschläge, lange und kurze, auf den Takttheil der Hauptnote existiren dürften, ein ganzes Stück Effektgebiet aufgegeben, aus dem Zweierlei ein ärmliches Einerlei werden. Die alte Theorie zur absoluten Regel für eine neue Musik machen, charakterisirt sich als Naturwidrigkeit. Zudem ist zu erwägen, dass, wenn die alte Regel allein gelten sollte, für den accentuirten Vorschlag doch immer die be-

kannte Schreibart: , dagegen für den vor dem Takttheil

der Hauptnote anzugebenden accentlosen Vorschlag — der doch von einem Komponisten gewünscht werden kann, keine Notirung zu Gebote stehen würde.

neueren revidirten Ausgaben älterer Werke pflegen die Vorschläge richtiger gestellt zu enthalten.

Vor Doppelgriffen sind die kurzen Vorschläge bald lang, bald kurz gemeint; diese Schreibart  kann so:



, oder auch so wie sie geschrieben ist, auszuführen wünschenswerth sein; gilt die Schrift als Wille des Komponisten, so ist hier der Vorschlag vor der Hauptnote zu machen, da ihm ja die andere Schreibart zur Verfügung stand.

Der Doppelvorschlag

besteht aus zwei klein geschriebenen Noten, die flüchtig, glatt, gleichsam hingleitend zur Hauptnote, ausgeführt werden:



(Derartige Vorschläge und was ihnen ähnlich ist, hört man oft italienisch mit »*Appoggiatura*« benennen.)

Man kann den Doppelvorschlägen auch drei- und mehrfache Vortöne in kleinen Noten zuzählen: .

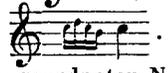
Man nennt derartige Figuren *Roller*, *Schleifer*.

Der Doppelschlag

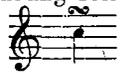
ist eine der vornehmeren Verzierungen, weil sie von mehr melodischer Natur ist und daher ideellere Bedeutung hat. Im Doppelschlag liegt, wenn er wirklich nur schmückenden Charakter hat, etwas Freundliches: ein Lächeln der Melodie. Seine Ausführung erfordert feinen Sinn.

Der Doppelschlag besteht wesentlich aus drei Tönen: einem Hauptton nebst seinen oben und unten anliegenden Nebenstufen:

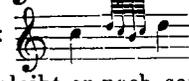
 oder auch: . Auch kann man mit dem

Haupttone beginnen: . Diese Verzierung wird leider

selten in bestimmten geordneten Noten, sondern meistens durch das unbestimmte Zeichen ∞ angedeutet, und die Ausführung soll

man selbst zu finden wissen; z. B. diese Schreibart: 

oder  kann ausgeführt werden: .

Nach der Note folgend  wird der Doppelschlag meist so gemacht: , er pflegt da rasch zu einer folgenden hinzuführen: ; folgt ihm aber die Hauptnote nochmals, dann bleibt er nach seiner letzten kleinen Note auf derselben stehen: . Hier ist der Doppelschlag also übergehend, er wird dicht vor der neuen grossen Note gemacht, auch wenn das Zeichen \sim nicht genau demgemäss placirt ist.

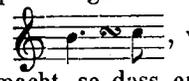
Würde einer der beiden Nebenstufen ein Versetzungszeichen hinzuzufügen sein, so setzt man dasselbe über oder unter das Doppelschlagszeichen: $\sharp \sim \flat \sim \sharp \sim \flat \sim$.

Schreibart: 

Ausführung: 

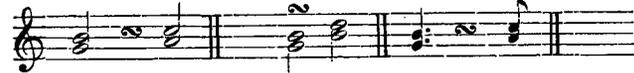
Bei einem Doppelschlage auf dem Oberdominanttone (von $C: G$, von $F: C$) ist stets die kleine Unterstufe zu nehmen:



Wenn ein Doppelschlagzeichen nach einer Note mit Verlängerungspunkt folgt: , wird er zwischen der Note und dem Punkte gemacht, so dass er auf der Taktstelle des letztern wieder feststeht: .

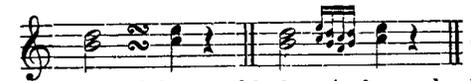
Die Stufen des Doppelschlages sind der Vorzeichnung gemäss zu nehmen; die Angabe der Versetzungszeichen am \sim ist leider häufig ungenau. Eine oft zutreffende Regel lautet: man soll dem Doppelschlag, der an der einen Seite mit Grund einen ganzen Ton hat, an der andern einen halben geben. Doch trifft diese Regel oft nicht das Richtige.

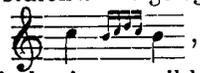
Ein Doppelschlagzeichen bei Doppelgriffen wird der Stellung desselben gemäss gemacht, z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 

Ein zweifacher Doppelschlag wird in allen Tönen zusammen ausgeführt:



Neben dem hier gelehrtten üblichen Anfange des Doppelschlages mit der oberen ist auch der mit der unteren Nebenstufe zuweilen annehmbar und rathsam. Man kann diese von oben anfangende Tonfolge:  wegen der dicht nach einander folgenden zwei gleichen Unterstufen $h-h$ gelegentlich weniger geschmackvoll finden als diese: , deren Ausführung mit der unteren Nebenstufe beginnt, weil hier jene der beiden gleichen Stufen h nicht stattfindet. Aus gleichem Grunde würde sich der nämliche Anfang mit der Unterstufe weniger empfehlen, wenn die Folge eine entgegengesetzte wäre: , weil da derselbe Übelstand mit den beiden oberen Stufen c stattfinden würde. Es ist demzufolge der Anfang des Doppelschlages von unten gelegentlich berechtigt und mindestens keinesfalls zu verbieten.

Der Triller.

Wenn man eine Hauptnote für die Zeit ihrer Dauer so schnell als möglich mit ihrer oberen Nebenstufe abwechselt, so entsteht ein Triller; derselbe wird mit *tr* bezeichnet:

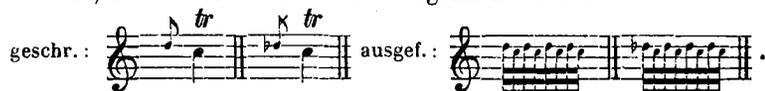


Der Triller hat oft einen Nachschlag, indem zuletzt ein Mal auch die untere Nebenstufe mit dem Haupttone abgewechselt wird

geschrieben: 

ausgeführt: 

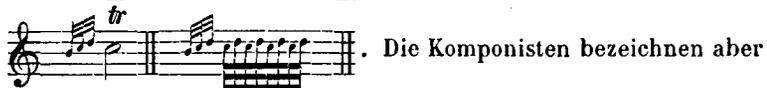
Der Nachschlag sollte immer angegeben sein, was jedoch häufig nicht geschieht. Wenn eine kleine vorschlagartige Note vor dem *tr* steht, soll dieser mit derselben begonnen werden:



Zuweilen beginnt der Triller mit zwei oder drei kleinen Vornoten,

z. B. , wo dann, wenn es zu wünschen ist,

die erste Trillernote eine andre, als die letzte kleine sein darf:



auch hier ihre Absicht nicht immer genau durch Noten, und es ist nur zu oft Zweifel und Streit darüber, ob ein Triller mit oder ohne Nachschlag sein, mit seiner Hauptnote oder mit der oberen Nebenstufe begonnen werden soll; falls für dies letztere Verfahren nicht ein fühlbarer Grund spricht, ist der Anfang mit der Hauptnote zu befürworten, zumal dann, wenn es wünschenswerth erscheint, dass diese melodisch oder rhythmisch betont werde. Wo der Triller nur eine Zier ist, sollte man seine Hauptnote so anbringen, als ob sie ohne Triller wäre.

Der Nachschlag ist aus dem Gefühl für Gleichgewicht und Symmetrie entstanden: man will bei der Bewegung nach der einen Seite auch die andere berührt haben; aus diesem Grunde wird,

wenn der Folgeton die obere Nebenstufe ist: , ein

Nachschlag nach unten Bedürfniss:  weil er die obere Nebenstufe *d* als wiederholte obere Trillernote von der neuen melodischen Stufe der grossen Note unterscheidet. Der Nachschlag ist aber

da, wo die untere Nebenstufe als Folgeton eintritt, 

weniger Bedürfniss, weil eben dieser untere Ton selbst die Nachschlagstufe ist, die man nun zweimal hören würde. Zuweilen ist nur eine einzelne Nachschlagnote ausreichend, wenn die nächste Unter-

stufe folgt: . Triller auf Noten mit Verlängerungspunkt

werden (besonders in alten Kompositionen) häufig auf der Taktstelle des Punktes ohne Nachschlag abgeschlossen:



In allen solchen Fällen muss der gebildete Sinn des Ausführenden entscheiden, weil feste Regeln nicht dafür zu geben sind. Die Trillertöne brauchen nicht eingetheilt und darum nicht abgezählt zu werden.

Doppeltriller sind des Wohlklangs wegen so zu machen, dass die konsonirenden Intervalle zusammenklingen:



Die für die Nebenstufe gehörigen Versetzungszeichen werden über das Trillerzeichen gestellt:

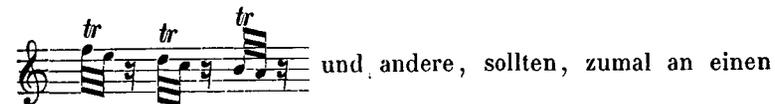


Unachtsamerweise stellt man sie, obwohl sie nur die obere Stufe betreffen können, zuweilen unter das Zeichen; häufig lässt man sie auch ganz fort, wo sie gleichwohl nothwendig sind.

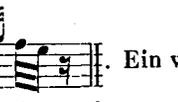
Auf der Oberdominante (von *C*: *G*, von *G*: *D*) muss ein Nachschlag immer die halbtönige Unterstufe erhalten:



Man wendet das Trillerzeichen oft da an, wo kein wirklicher »Triller« stattfinden kann, weil die Zeitdauer der Note zu kurz ist und deshalb nur einen kurzen Pralltriller verträgt; solche Figuren:



Nachschlag da nicht zu denken ist, nur Pralltriller- oder Schneller-

zeichen haben:   . Ein wirklicher kompletter Triller muss die Nebenstufe mehrere Male

mal

wechseln und einen Nachschlag haben; oder er ist ein Pralltriller, Doppelpralltriller, u. dergl. unter »alte Verzierungen« gehörendes Beiwerk.

Kettentriller

oder Trillerkette nennt man eine Reihenfolge von zusammenhängenden getrillerten Stufen, welche man durch ein guirlanden-

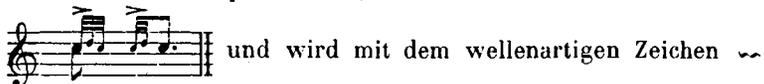
artig verlängertes Trillerzeichen bezeichnet:



Es darf darin kein Ton zweimal nach einander folgen. Nachschläge bleiben (bis zum Schlußton) fort.

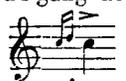
Pralltriller. Schneller.

Ein einzelner Trillersschlag ohne Nachschlag, also nur eine Haupt- und obere Nebenstufe mit dem Abschluss der wiederkehrenden ersteren, ist ein Pralltriller; dieser ist also nur der Anfang eines wirklichen Trillers. Der Pralltriller tritt auf dem Takttheile der Hauptstufe ein, also sein erster Ton accentuirt:



oder auch (zweifelhaft bestimmt) durch zwei verbundene Punkte :.. angedeutet. In rascher Folge einer andern Stufe gestaltet sich der Pralltriller triolenhaft:



Die nämliche Form mit Vorausklang der ersten zwei Töne und Accent auf dem dritten Tone  heisst Schneller und wird mit dem eckigen Zeichen ^, wie auch wohl mit jenen zwei Punkten angedeutet:

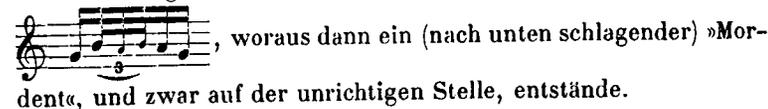


Der Pralltriller ist also mehr fließend und taugt zum schnellen Weitergange; der Schneller ist fester, stehend, er passt für mehr oder minder gehaltene Töne, ist also für schnelle Tonfolgen im

Allegro weniger geeignet, weil sein Accent aufhört. Das folgende Beispiel macht sich bei schnellem Tempo leichter in der Pralltrillermanier, als in der des Schnellers:



In der letzteren Schneller-Manier würden sich, im raschen Tempo, die Verzierungstöne fälschlich schon der zweiten Note anschließen:



Man hat in älterer Zeit alle diese Zeichen ~ ^ .. für eines genommen und dabei die Pralltriller- und Schnellerform frei gestellt; ihre verschiedenartige Charakternatur veranlasste aber später, die Bedeutung der Zeichen zu unterscheiden; als dann dieselben leider in Schrift und Druck durch einander geworfen wurden, (und vielleicht auch in manchen Offizinen die betreffenden Typen fehlten,) entstanden oft Meinungsverschiedenheiten über die Deutung, so z. B. auch über die Stelle im ersten *Allegro* der Sonate *pathétique* Op. 13 von Beethoven:



deren Viertel sehr rasch gehen, und von den Einen schnellerhaft, so:



von den Andern pralltrillerhaft, so:



gespielt wurden, denn die Regel für die Zeichen stand nicht mehr fest. In diesem Falle empfiehlt sich zu der schnell fliessenden Spielart, die hier geboten ist, die zweite, prallerhafte Ausführung in Triolen — doch bleibt die andere immerhin frei gestellt.

Alte Verzierungen.

Die alten Verzierungen entstanden zur Zeit des Clavecin, dessen Klangarmuth einer Auffrischung durch wiederholte Anschläge eines Tons im Wechsel mit den Nebentufen bedurfte. Die Phantasie verfuhr also zu jener Zeit zum Theil im Sinne eines instrumentalen Mangels, folglich nicht immer rein ideell. Daraus geht denn auch die Rechtfertigung für die spätere theilweise Beseitigung solcher alten Verzierungen hervor, welche lediglich für das jetzt nicht mehr lebende Clavecin gemünzt worden und für neuere Instrumente nicht mehr nöthig sind. Etwaigen aus Pietät hiergegen erhobenen Widersprüchen gegenüber ist die bedeutsame Thatsache zu erwähnen: dass die alten Meister, namentlich Bach, Händel, nur allein auf dem Klavier so auffallend verschwenderisch mit ihren Verzierungen waren, während sie die Singstimme und speciell auch die Geigen, die den heutigen gleich klangen, damit verschonten. Dies ist ein Beweis dafür, dass eine grosse Anzahl der alten Verzierungen nicht geistgeboren, sondern meist dasjenige waren, als was sie damals benannt wurden: »Manieren«.

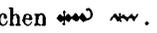
Die alten Verzierungen  und dergleichen machen beim ersten Anblick einen verwirrenden Eindruck, derselbe schwindet aber mit der Erklärung: dass eigentlich nur eine einzige Art jener Zeichen ausschliesslich alt ist, alle übrigen Verzierungen aber auch heute noch gebräuchlich sind, nur nicht unter den alten Zeichen. Wir haben jetzt nicht mehr jene durchstrichenen oder punktirten Verzierungen im Gebrauch, welche ihre einmalige Nebenstufe nach unten haben:

, und die folglich umgekehrte Pralltriller und Schneller sind: sie heissen Mordent oder Beisser.

Die übrigen alten Zeichen sind einfach damit erklärt, dass jedes weitere Glied oder Häkchen eine Stufenwechselung mehr bedeutet als sonst, und dass der Schweif vorn nach unten  eine untere

Vorschlagnote:  ein solcher Schweif von

oben eine obere Vorschlagnote verlangt: , und dass die Nachschläge ebenso bezeichnet werden:

. Solche mehrfache Anschläge charakterisiren diese Verzierungsformen aber als Doppelpraller, wenn der erste Ton accentuirt ist, oder als Doppelschneller, wenn die Verzierung vorhergeht, und als Doppelmordent, wenn die Nebenstufe nach unten geht, gemäss dem durchstrichenen Zeichen .

Man sieht, dass — mit Ausnahme der nach unten schlagenden »Mordents« — alle jene Verzierungen unsern noch jetzt gebräuchlichen verschiedenen Triller-Ausführungen entsprechen, welche leider nicht mehr durch verschiedene Zeichen kenntlich gemacht und deshalb zu häufigen Streitobjecten werden.*)

Ton-Organ.

Die menschliche Stimme.

Das erste und ursprünglichste musikalische Tonorgan ist der menschliche Stimm-Apparat, dem die natürliche Fähigkeit eingeboren ist, mittels der von den Lungen durch den Kehlkopf und den Mund getriebenen Luft beliebig Töne zu bilden, deren musikalisch geordnete Anwendung Gesang heisst.

Die menschliche Stimme ist einem lebendigen Organe eingeboren, und dieses ist also ein beseeltes; in ihm ist der Geist, als in seinem eigenen Tonmaterial musikalisch sprechend, thätig; hierdurch nimmt der menschliche Gesang eine einzige, besondere Stellung gegenüber allen übrigen Musikorganen ein. Das Stimmorgan ist menschlich unmittelbar, dagegen sind die Instrumente dem rohen Material der äusseren Natur entnommen. Die Welt in uns und die Welt ausser uns verbinden sich in der Vereinigung von Gesang- mit Instrumental-Musik.

Die Menschenstimme ist ursprünglich Ton-Sprache, und diese ist im Gesange eine bestimmte, tönende: der Gesang wird

*) Das Vorwort in der von E. F. Baumgart bei Leukart herausgegebenen Sammlung von Ph. Em. Bach'schen Sonaten etc. enthält eine ausführliche Theorie der alten Verzierungen. — Übungen dafür finden sich in den »Mechanischen und technischen Studien« des Verf. Op. 70 (Breitkopf und Härtel.)

Musik, wie die Sprache Poesie. So ist also der Menschengesang vom Instrumente nur einseitig nachzuahmen, nie aber zu ersetzen.

Im Gesange unterscheiden sich gattungswise weibliche und männliche Stimmen. Jede Gattung hat ihre höheren und tieferen Stimmarten. Die höhere weibliche Stimme heisst Sopran oder Discant, die tiefere Alt; dazwischen liegt der Mezzo-Sopran, von dem sich der hohe Sopran unterscheidet, wie der hohe Alt vom Kontraalt, als dem tiefsten.

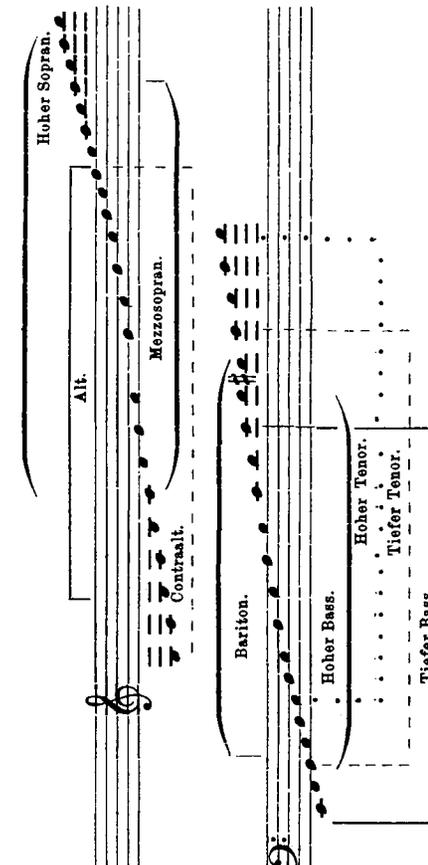
Die höhere männliche Stimme heisst Tenor, die tiefere Bass; zwischen beiden liegt der tiefere Tenor und Bariton. Man unterscheidet noch den gewöhnlichen Tenor von dem hohen, den tiefen Bass von dem hohen, den Bassbariton von dem Tenorbariton.

Diese Verschiedenheiten der Stimmen sprechen sich nicht nur in ihrem Tonumfange aus, sondern auch in dem Charakter ihrer Klangnatur oder Klangqualität, deren individuelle Nuance der Timbre genannt wird (Soprantimbre, Tenortimbre). Durch diesen Timbre unterscheiden sich die einzelnen Stimmarten z. B. dann, wenn sie die nämlichen Töne singen: die Töne von \bar{g} bis \bar{g} klingen von einem Sopran anders als von einem Alt, anders vom hohen als vom Mezzosopran und auch anders vom hohen und tiefen Alt; ferner klingen z. B. die Töne von \bar{c} bis \bar{c} von den Tenoren anders als von den Bässen. Man bemerkt da nicht nur die höhere und tiefere Anlage, die uns sagt, dass diese Stimme entweder leicht oder schwer beträchtlich höher oder tiefer zu singen vermöchte als jene, sondern das eine Klangmaterial giebt sich auch zugleich als leichter, lockerer, das andere als schwerer, fester. Indem sich die Neigung einer Stimme zum Hellen oder Dunkeln, zu einer schärferen oder weicheren Resonanz zu erkennen giebt, lässt sie ihre Klangfarbe erkennen und ihren Timbre als mehr warm oder kalt empfinden. — In Verbindung mit andern, z. B. auf besondere Ausdrucks- und dramatische Darstellungs-Natur bezügliche, Eigenschaften unterscheidet man die Stimmen noch als lyrischen und Helden-Sopran und Tenor, komischen oder Buffo- und seriösen Bass, in Helden-, Character- und lyrischen Bariton.

Je nachdem der stimmliche Tonansatz die Resonanz in den dabei aktiv und passiv beteiligten Organen vertheilt, wird er kräftiger oder zarter; man nimmt da, weniger physiologisch-korrekt, als vielmehr zur Versinnlichung des (der Wissenschaft noch immer dunkel gebliebenen) innern Vorganges, verschiedene Tonlagen der Stimme an, denen man die dem Orgelmechanismus entnommene Bezeichnung »Stimmregister« beilegt: Brustregister, Kopf-

register, Falset oder Fistel. Auch spricht man von tiefer, mittlerer und hoher Lage der Stimme; ebenso auch von den Übergängen von einem »Register« zum andern. Diese sogenannten Register auszugleichen und die Stimme in jeder Lage im Sinne der klanglich-physikalischen Schönheitsgesetze dem Dienste der Idee fügsam zu machen, ist die Aufgabe der Gesangsschule. *)

Der Umfang der verschiedenen menschlichen Stimmen stellt sich in der folgenden Tonreihe dar:



*) Franz Hauser: »Gesanglehre für Lebende und Lernende«. (Breitkopf und Härtel.) Die Gesangsschulen von Garcia, Nissen-Saloman. Gustav Scharfe: »Entwicklung der Stimme«. (Hoffahrt.) Chorschule von Wüllner.

Über die Diskant-, Alt- und Bass-Noten ist unter »fremde Schlüssel« das Zugehörige zu finden.

Die Herkunft der Namen für die Stimmen, Diskant, Sopran, Alt, Tenor, Bass, datirt aus frühen Jahrhunderten und bildete sich in der Wandelung der Geschichte des alten Kirchenchorgesanges. Der Ténor, Halter, hatte die Hauptmelodie des Gregorianischen Gesangs; dann kam die alta vox, höhere Knabenstimme (Altus) über dem Tenor; der Discantus, d. h. die darüber liegende Gegenstimme, ward später als höchste zum Supremus, Soprano; der Bass war die Basis, etc. Alle diese Bezeichnungen kamen nach und nach auf, sie sind nur aus der immer veränderten Chorbesetzung zu erklären und jetzt zu tief im Gebrauche eingewurzelt, als dass sie durch andere ersetzt werden könnten.

Die Instrumente.

Nach der Art ihrer Einrichtung und Behandlung giebt es

1. Saiteninstrumente, darunter die Streichinstrumente; das sind alle mit Bogen angestrichenen geigenartigen Instrumente, die Violinen, Violen, Violoncelle, Kontrabässe; ferner gehören zu den Saiteninstrumenten auch die Zupf- (Pizzicato-) Instrumente, deren Saiten mit den Fingern angerissen werden, wie die Harfe, Guitarre etc., und die mit einem Stab oder Dorn angerissenen, wie die Zither, Mandoline etc. (da die Klaviere nicht vom Spieler unmittelbar an den Saiten behandelt werden, benennt man sie nicht als Saiteninstrumente).

2. Blasinstrumente, deren Röhren durch den Athem in Tonbewegung gesetzt werden. Man hat Holz- und Blech- oder Messing- (d. h. überhaupt metallene) Blasinstrumente; zu den hölzernen gehören die Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte etc., zu den metallenen die Trompeten, Hörner, Posaunen. — Sowohl die Streich- als auch die Blasinstrumente sind, weil sie der Harmonie entbehren, im Solospiel der Begleitung bedürftig und finden ihre Hauptbeschäftigung im Zusammen- (Ensemble-) Spiel.

3. Schlaginstrumente, die mit Klöpfel-, Stab- oder durch Zusammenschlagen in tönende, klingende oder bloss lärmende Schwingung versetzt werden, wie Pauken, Glocken, Triangel, Trommel, Becken, Tamtam etc.

4. Tasteninstrumente, welche durch Klaves- oder Tasten-Anschlag gespielt werden, wie Klavier, Harmonium, Orgel. Diese beiden letzteren sind noch speciell als »Windinstrumente« zu charakterisiren.

Die Streichinstrumente

sind Resonanzkörper aus Holz, über deren Griffbret vier Darmsaiten von einem Steg gestützt, ausgespannt sind; sie werden mit dem durch die rechte Hand geführten Bogen, dessen Haare man mit Kolophoniumharz bestreicht, im Hin- und Her-, d. h. Auf- und Abstrich gerieben und so in tönende Vibration versetzt. Die Tonstufen werden mit der Linken durch Aufsetzen der Finger auf die Saiten bestimmt; je näher der die Saite auf das Griffbrett niederdrückende Finger dem Stege zu aufsetzt, desto mehr wird der vibrirende Theil der gestrichenen Saite verkürzt und desto höher wird die Tonstufe. Drückt der Finger z. B. auf den Mittelpunkt der Saite, so wird nur deren halbe Länge durch den Strich klingend gemacht und demzufolge deren höhere Oktave gehört. So bestimmen sich verhältnissgemäss sämtliche Stufenpunkte.

Die tiefste Saite giebt an sich, ohne Fingeraufsatz, den tiefsten Ton des Instrumentes an und ist immer mit Draht überspannen, wodurch der Klang kräftiger wird, doch auch an Glattheit etwas einbüsst; die höchste Saite ist die dünnste. Auf jeder einzelnen Saite ist in immer weiterem Hinaufgehen der Hand nach dem Stege zu eine längere Tonreihe, $1\frac{1}{2}$ —2 Oktaven zu spielen.

Die verschiedenen Saiten haben verschiedenen Klangcharakter: sie werden darin von der untern zur obern hin zunehmend leichter und freier.

Die vier Saiten sind nicht in gleicher Ebene aufgespannt, sondern die mittlern sind etwas höher über dem gerundeten Griffbrett gelegen, so dass der Bogen fähig ist, jede einzelne Saite allein zu bestreichen, ohne die andere mit zu berühren.

Die Streichinstrumente sind ihrer eigentlichen Natur nach einstimmig, also vorzugsweise für melodische und passagenhafte Tonfolgen geeignet; zwar sind eine grosse Anzahl Doppelgriffe wie auch Doppelgänge darin möglich, doch bleiben sie mehr Ausnahmen. Nur immer auf zunächst gelegenen Saiten sind zwei Töne als Doppelgriffe zugleich anzustreichen; ein Doppelgriff, zwischen dessen Tönen eine nicht zu berührende Saite liegen würde, ist nicht möglich. Drei- und viertönige Doppelgriffe sind (weil die Saiten uneben liegen) nicht zusammen, sondern nur rasch arpeggio-artig nach einander anzustreichen.

Wenn auch auf dem Kontrabasse ebenfalls allerlei Doppelgriffe möglich sind, so werden sie doch nicht angewendet, weil sie seines theils zu dumpfen, theils zu dicken Klanges wegen wirkungslos bleiben.

Flageolet.

Wenn man die vibrirende Saite auf ihren nächsten Theilungspunkten, z. B. auf der Hälfte, dem Dritttheil etc. mit dem Finger nur ganz lose berührt, wobei auch der andere Theil der Saite mit vibriert, so giebt dieselbe einen flötenhaften, ätherisch klingenden Ton, den man Flageolet nennt. Auf dem Halftenpunkte der flageoletmässig berührten Saite giebt der Ton die ätherisirte Oktave desjenigen Tones an, welchen ebenda der fest aufgesetzte Finger bewirken würde, auf dem Drittelpunkte die über die höhere Oktave hinaus klingende Quinte u. s. w. Auch durch beliebigen festen Aufsatz des Zeigefingers und gleichzeitigiges leises Berühren der nach dem Stege zuliegenden höheren vierten Stufe mit dem kleinen Finger können auf allen Saitenpunkten Flageolettöne bewirkt werden.

Der Dämpfer oder Sordino

ist ein der Fläche nach gespaltene Holzplättchen (oder derartige Nachbildung aus anderm Material); reiterartig auf die Stegkante gesetzt, wirkt er beschränkend auf die Vibrationsfreiheit des Steges und dadurch dämpfend und verdunkelnd auf den Ton. Man zeigt den Gebrauch oder das Abnehmen des Dämpfers mit den Worten »con« oder »senza sordino« (»mit« oder »ohne Dämpfer«) an.

Pizzicato

nennt man das Anzupfen der Saite ohne Bogengebrauch; das Wiedereintreten des letztern wird, nach einem vorherigen »pizzicato« durch die Worte »col arco« (mit dem Bogen) angezeigt.

Ensemble von Streichinstrumenten.

Die Vereinigung von erster und zweiter Violine, Viola und Violoncell nennt man Streichquartett, mit Zusatz des Kontrabasses Streichquintett. Heisst ein Streichmusikstück Oktett, so ist jedes Instrument des Quartetts doppelt besetzt und jedes hat seine besondere Stimme. Stehen in einem Stücke zwei selbstständige Quartette einander gegenüber, so giebt das ein Doppelquartett. Der letztere Name wird jedoch auch allgemein auf die doppelte Besetzung eines Quartetts mit nur vier selbständigen Stimmen angewendet.

Spricht man Klavier-Trio, Klavierquartett, Klavierquintett, so sind damit gewöhnlich im ersten Falle das Klavier

nebst Violine und Violoncell, im andern Klavier, Violine, Viola und Violoncell verstanden; im letzten Falle pflegen diese drei Instrumente nebst Kontrabass zum Klavier gemeint zu sein.

Im Orchester sind die Streichinstrumente immer mehrfach besetzt; zwei Spieler pflegen da aus einem Notenpart (einer »Stimme«) zu spielen. Auch Violoncell und Kontrabass spielen zusammen aus einer Stimme. Soll dann das Violoncell allein ohne Kontrabass spielen, so steht *V. C.* (*Viol.* = Cello) angezeigt; soll der Bass wieder hinzutreten, *C. B.* (*Con^{tr.} Bass*). — Wenn eine Partie an einem Pult ausnahmsweise in zwei Stimmen getheilt wird, steht *divisi*, *divise* da, wo dann z. B. zwei erste Geigen vorübergehend in eine erste und zweite Primo-Geige zerfallen; sollen von mehreren eine gleiche Partie spielenden Instrumenten momentan nur eine geringere Anzahl spielen, z. B. von sechs ersten Violinen nur deren zwei, so steht *a due* vorgeschrieben.

Die Violine oder Geige,

das kleinste und in die höhere Tonregion reichende Streichinstrument, ist in seinen vier Saiten, deren tiefste besponnen ist, quin-

tenweise in den Tönen *g ā ā ē* gestimmt: 

Man spricht demnach: *G*-saite, *D*-, *A*-saite, nennt die *E*-saite aber gewöhnlich »Quinte«. Es giebt unter der *G*-saite der Geige keinen tiefern Ton; die Höhe ist mit Leichtigkeit bis zum viergestrichenen *c*

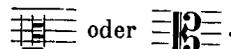
 zu spielen, während die Flageolettöne noch darüber hinausgehen.

Die Vielseitigkeit, Leichtigkeit und Ausdauer ihrer Technik ist eine Haupteigenschaft der Geige: sie wird dadurch der erfindenden Phantasie in ausgezeichneter Weise dienstbar und ist sogar ausnahmsweise im Stande, allein, ohne Accompagnement, Musikstücke zu spielen. (S. Bachs Chaconne.) Doch bleibt dabei, weil das Instrument sopranhaft ist, die harmonische Unterlage immer unvollkommen, der Bassgang skizzenhaft, und man empfindet derartige Stücke stets als eine Art Curiosität.

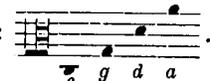
Die Viola oder Bratsche

wird auch Alto und Altviola genannt und ist grösser als die Violine; ihr Ton hat mehr Fülle und weniger lichte Färbung als die Violine, ihre technische Behandlung ist weniger leicht, schon

wegen ihrer dickeren und längeren Saiten. Diese stimmen gegen die Geigensaiten um eine Quinte tiefer: 

Für die Viola wird nur ausnahmsweise bei andauernd vorkommenden hohen Noten im Violinschlüssel geschrieben; ihr eigentlicher Schlüssel ist der Alt Schlüssel, der auf der dritten Linie steht und daselbst die Stufe des eingestrichenen *c* hat:  oder .

Dieses  ist gleich: . Die Saiten der Viola sind also

in dieser Weise zu bezeichnen: . Die Viola reicht

in der Höhe bis zum zweigestrichenen *g*:  oder  und auch weiter, vollends im Flageolet.

Der Name »Bratsche« kommt von Viola da braccio, (sprich brattscho), Armgeige, her; im Unterschied von der Kniegeige.

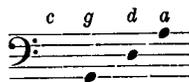
Als begleitetes Soloinstrument wurde die Viola früher öfter gebraucht als jetzt. C. M. v. Weber behandelt die Viola im letzten Akte des »Freischütz« in Ännchens Arie obligat. — Die Viola ist ein vermittelndes Instrument in ihrer Stellung zwischen den Violinen und Bässen; sie spinnt ihre Fäden von beiden Seiten, wie im Stillen, ineinander. Der etwas falb klingende Ton, verbunden mit der harmonisch webenden Technik der Viola im Ensemble der Streichinstrumente, gemahnt an die weise Bedächtigkeit, welche sich mit dem Ergrauen einfindet. So hat die Viola ihre Eigenthümlichkeit und damit etwas Interessantes, so dass sie, wenn sie einmal selbständig hervortritt, besondere Aufmerksamkeit erweckt. Die Viola wäre noch mehr zu benützen, als es bis jetzt geschieht: sie vermag dem Trübsinn, der trauernden Sehnsucht, im Solo wie in der Stimmigkeit mehrerer Violon, treffende Färbung zu verleihen, und, im Gegensatz dazu, humoristisch zu wirken, wo sie in muntere Melodien und Figurationen, an die ausnahmsweise Fidelität der Alten erinnernd, sich mit ihrer verschleierte, etwas näselnden Stimme hervorthut.

Die Viola d'amore, ein in früherer Epoche sehr beliebtes, erst in neuerer Zeit wieder aufgenommenes mehrbesaitetes Bratscheninstrument, wird im Orchester zuweilen als Soloinstrument, doch nur ausnahmsweise, angewendet, wie z. B. von

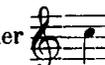
Meyerbeer in den »Hugenotten«. Die Viola da gamba, eine Kniegeige, ist nicht mehr im Gebrauch.

Das Violoncello

oder Violoncell steht in seiner Saitenstimmung eine Oktave tiefer

als die Bratsche, nämlich: . Gehen die Töne weit

in die Höhe, so wird, statt des gewöhnlich gebrauchten Bassschlüssels, der Tenorschlüssel angewendet, der auf der vierten Linie steht, wo er das eingestrichene *c* bezeichnet: 

dieses *c*  ist also gleich . Die beiden tiefsten Saiten des Violoncells sind bespannen. Wenn man auf dem Violoncell den Violinschlüssel anwendet, werden die Noten bald um eine Oktave tiefer, bald in loco zu spielen gemeint. — Nach der Höhe zu spielt man das Violoncell im Orchester etwa bis zum zweigestrichenen *c*:  oder , im Solo noch eine Oktave

weiter, im Flageolet auch noch darüber hinaus.

Das Violoncell ist von vielseitiger Natur, indem es zugleich Bass- und Melodieinstrument ist: seine sonore Tiefe und geschmeidige klangreiche Höhe in der Tenor- und Altlage befähigen es dazu, und es ist deshalb ein gern gehörtes Soloinstrument. In concertanten Solostücken wird das Violoncell viel zu wenig seiner gesanglichen Natur gemäss genommen und oft bis zur Misshandlung mit hohen violinhaften Passagenkünsteleien bedacht, womit der dem schönen Instrumente eigene natürliche Adel verkannt wird.

Man nennt das Violoncell gewöhnlich abgekürzt Cello, doch ist dies nur seine Diminutivsilbe, mit welcher der Name früher soviel wie Kontrabässchen andeutete. Im vulgären Sprachgebrauch zu Mozarts Zeit nannte man das Violoncell im Volksdialekt »Bassettel« (Bässlein).

Der Kontrabass oder Violone,

auch Bassgeige genannt, hat vier dicke Saiten, von denen die zwei untern bespannen sind; er ist quartenweise gestimmt:

, doch klingen die Töne des Kontrabasses um eine Oktave tiefer als sie geschrieben stehen, denn die tiefsten Töne

würden nicht klar zu notiren sein. (Der Kontrabass entspricht also einer Orgelpfeife von sechzehnfüssigem Tonmaas.) Weil die Töne des Kontrabasses dunkel klingen und zu weit von den oberen Stimmen ab liegen, vertritt das Violoncell, dessen Töne klingen, wie sie geschrieben sind, die verbindende Tonregion und spielt die Basspartie meist mit dem Kontrabass zusammen nach gleichen No-

ten, woraus dann sonore Oktaven entstehen :



Die Höhe des Kontrabasses reicht, der Schrift nach, etwa bis zum

eingestrichenen *g*, , das aber eine Oktave tiefer klingt:

. Als Soloinstrument in Stücken mit Begleitung hört man den Kontrabass höchst selten.

Die Harfe, ital. Arpa, franz. Harpe.

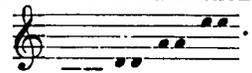
Die alte einfache Harfe stimmte nur in einer mehrere Oktaven langen Tonleiter, deren jede Stufe eine Saite hatte. Am Ende des 17. Jahrhunderts kam zu jeder Saite ein Haken, durch welchen sie verkürzt und um einen halben Ton höher gestimmt werden konnte. Sie hiess daher Hakenharfe. Im Jahre 1720 erfand man einen Pedal- (Tret-) Mechanismus, mittels dessen alle Saiten gleichen Tonnamens zugleich umzustimmen waren: so entstand die Pedalharfe. Erst 1820 wurde (durch Erard in Paris) der Mechanismus erfunden, der, mittels Pedaltritte, jede Saite um zwei halbe Töne hinauf stimmen konnte (double mouvement): so entstand die Doppelpedalharfe. Dieselbe steht in der Tonleiter *Ces* dur: *Ces Des Es Fes Ges As B*, deren chromatische Töne, wie z. B. *C, D, E (Fes), G, A, H*, durch je einen Pedaltritt hervorgebracht werden. Töne wie *Ces* und *C*, *Es* und *E* etc. sind nicht zugleich zu machen. Die Harfe hat den Umfang vom tiefsten *Ces* unter der Kontra-Oktav bis

zum viergestrichenen *Fes*: . Des sehr schwierigen

Pedalmechanismus wegen sind auf der Harfe viele, plötzliche und weite Modulationen, sowie auch chromatische Läufe, misslich, weil die zuvor zu thuenen Tritte Zeit kosten. — Die Saiten der Harfe werden gezupft (pizzikirt) und verklingen, besonders in der hart

pickenden Höhe, schnell, daher langtönige Melodien und leiterartige Läufe weniger Reiz haben, als rauschende Accorde in Arpeggien und Figurationen. Der Ton der Harfe ist wenig materiell, von Klangfarbe goldig, daher der idealische Charakter, doch auch die musikalisch wenig ausgiebige Natur der Harfe, die in neueren Opern oft eine ziemlich bedeutende Rolle spielt.

Die Mandoline

kommt nur selten (wie z. B. bei dem Ständchen im »Don Juan«) zur Anwendung. Sie ist von etwas grösserer und breiterer Guitarren-, Lautenform, mit 8 Saiten, deren je zwei den nämlichen Ton und die Namen der Geigensaiten haben: 

G ist eine überspinnene Darmsaite, *D* von Messing, *A* von Stahl und *E* bloss Darmsaite. Die Linke thut die Griffe, die Rechte zupft (pizzikirt) mit einem Federkiel oder der gleichen. Der Umfang reicht von jenem kleinen *g* bis zum dreigestrichenen *e*. Man kann ziemlich geläufig, doch nicht gut Doppelgriffe auf der Mandoline spielen.

Die Guitarre,

ital. Chitarra, wird in ihren sechs Saiten so gestimmt:

, jedoch um eine Oktave höher, im Violinschlüssel

sel notirt: . Die Guitarre hat ein breites, mit

Tonstufen markirtes Griffbret für die linke Hand; ihre Saiten werden mit der rechten Hand harfenartig pizzikirt.

Die Zither

enthält über einem Resonanzkasten bis 40 und mehr Saiten; die hohen Basssaiten sind Darm-, die übrigen Stahlsaiten; fünf Saiten stimmen so: . Die höheren Saiten gehen mehrfach in Quartan und Quinten vom grossen *Fis* bis zum eingestrichenen *f*. Das Griffbret hat chromatisch abgetheilte Stufen.

Die Zither liegt vor dem Spieler; ihre Töne werden theils gegriffen, theils in blossen Saiten gespielt; diese werden mit einem

Stäbchen, dem Plektrum, geschlagen, woher die Benennung Schlagzither. Der Ton der Zither hat etwas nervös Zartes, Empfindsames in seiner Vibration und eignet sich besonders für den Vortrag gemüthlicher lied- und tanzhafter Musik in engerem Kreise.

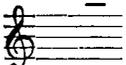
Blasinstrumente.

Die Blasinstrumente stellen eine Röhre vor, in welcher der eingeblasene Athem vibriert und vibrirend wirkt. Zur Hervorbringung der Tonstufen dienen Löcher und bewegliche Klappen, welche mit den Fingern geöffnet und geschlossen werden. Doppeltöne giebt für die Blasinstrumente nicht. Die höheren sind: die Flöte, Hoboe, das englische Horn, die Klarinette; die Trompete, das Kornet, das Horn; die tieferen: die Bassklarinetten, der Fagott, die Posaune, die Tuba etc. Ihre Tonreihe reicht bis über zwei Oktaven; die Schattirungsfähigkeit im Forte und Piano, Crescendo und Diminuendo ist gross, doch durch den endlichen Athem auch begrenzt. Es werden im Folgenden zunächst und hauptsächlich die Orchester-Blasinstrumente besprochen werden und erst danach beiläufig auch diejenigen der Militär-Musikchöre.

Holzblasinstrumente.

Die Flöte.

(ital. Flauto) ist das sanfteste unter allen Blasinstrumenten, zugleich auch das in der Technik beweglichste und glatteste. Die Flöte ist das einzige Instrument, das quer vor den Mund gehalten wird, daher früher der Name »Querflöte« (Flauto traverso), zum Unterschied von der alten, vornaus gehaltenen »Schnabelflöte«. Das Anblasen der Flöte geschieht in ein Loch nahe an einem Ende des Instruments. Der Tonumfang der Flöte, deren Noten im Violinschlüssel stehen, reicht vom kleinen *h* bis zum vier-

gestrichenen *c*:  und enthält sämtliche dazwischen

befindlichen Töne. — Die Weichheit und Süsse des Flötentons und dessen geringe Kraft lässt das Instrument einseitig und bei andauerndem Hören leicht überdrüssig werden, doch für die entsprechenden Stimmungen und Tonfarben dadurch auch als besonders charakteristisch und unersetzlich erscheinen. Wie die Flöte geistvoll benützt werden kann, zeigt Weber im »Freischütz«:

wenn die Flöte in der Arie des Max nach einer düstern Periode die Melodie des nachher von ihm gesungenen: »Jetzt ist wohl ihr Fenster offen«, vorherbläst, so kann die liebliche Vision nicht lichter und unschuldvoller versinnlicht werden. Die beiden tiefen Flöten-terzen *D-fis*, *fis-aïs* während des gesprochenen Kugelsegens in der Wolfsschlucht klingen wunderbar geisterhaft.

Das Piccolo,

Flauto piccolo, ist eine kleine Flöte, die früher auch Querpfeife genannt wurde und um eine Oktave höher klingt, als ihre Noten stehen, welche sonst nicht schreib- und lesbar sein würden. (Das Piccolo entspricht also der Orgelpfeife im Vierfussmass.) Sein Ton kann sehr grell, schrill, durchdringend pfeifend sein, und ist in der Höhe geeignet, das ganze Orchester im Fortissimo genial an, nicht nur in der Wolfsschlucht, sondern auch z. B. in dem Trinkliede des Kaspar im 1. Akt: die Triller wirken da wie frohlockendes Hohnlachen der Hölle. Zuweilen vermag das Piccolo scheinbar die grosse Flöte in der höchsten Lage weiter zu führen. Die Tonarten mit Kreuzen liegen beiden Flöten am günstigsten.

Die Klarinette

ist länger und dicker als die Flöte und läuft unten trichterartig aus; sie wird nicht quer, sondern vornaus geblasen und zwar mittels eines hölzernen schnabelförmigen Mundstücks, in welchem unten ein Rohrblatt angebracht ist, durch das der volle und weiche Ton fester im Klange wird. Die Klarinette reicht vom kleinen *e* bis

zum dreigestrichenen *a*:  und noch ein paar Töne

höher, die aber ihrer allzuschärpen Klangweise wegen nicht gern gebraucht werden. — Der Mechanismus einer Klarinette ist nicht für alle Tonarten gleich gut geeignet; es giebt daher mehrere Klarinetten verschiedener Länge, deren jede besonders einem gewissen Kreise von Tonarten entspricht; die *C*-Klarinette eignet sich für *C*-, *G* dur etc., die *B*-Klarinette für *B*-, *F*-, *Es* dur etc., die *A*-Klarinette für *A*-, *D*-, *E* dur etc. Da aber der Löcher- und Klappenmechanismus an jeder Klarinette der gleiche bleibt, so wird für alle Klarinetten eine und die nämliche Notation angewendet, die dann auf den verschieden stimmenden Klarinetten verschie-

den, nämlich in der entsprechenden Tonart, klingt; z. B. das *c*, welches auf der *C*-Klarinette der Note gemäss klingt, wird, wenn es mit gleichem Griff auf der *B*-Klarinette angeblasen wird, das nächst untere *B*; das nämliche *C* wird auf der *A*-Klarinette das nächst untere *A*.

Um diese Verhältnisse der verschiedenen Töne bei gleicher Notation zu begreifen, denke man sich beispielsweise ein Klavier, dessen Klaviatur um einen Ton oder mehrere Töne zu verschieben ist, so dass die Hämmer andere Saiten anschlagen: da ist dann der Griff der Taste *C* zwar der Note entsprechend, doch schlägt der Hammer unter *B* und man hört also statt *C* ein *B*. So spielt man auf einem Klavier in *B* die Tasten der *C*dur-Tonart, wie man auf einer Klarinette in *B* mit den *C*dur-Tonart-Griffen bläst, während man das in *C*dur gegriffene in *B*dur hört.

Die *C*-Klarinette ist, als die kürzere, von etwas kleinerem, schärferem Ton und wird nicht gern gewählt; die in *B* und in *A* sind voller, weicher. Die letztere ist die weniger kernhafte, die in *B* die günstigste. Noch andere Klarinetten, kürzere in *D*, *Es*, *F*, auf welchen ein *C* der *C*-Klarinette bei gleichem Griff zu dem nächsten (also hier höheren) *D*, *Es*, *F* wird, sind nur in der Militärmusik gebräuchlich, ihr Klang ist sehr scharf.

Aus der verschiedenen Tonartstimmung der Klarinetten geht auch deren besondere Vorzeichnung hervor: z. B. die Klarinette in *B* bringt bereits zwei Be (*b*, *es*) in sich mit, sie erhält deshalb in einem Stücke aus *Es*dur nur ein *b*; bei *As*dur wird nur *b* und *es* vorgezeichnet. Die Klarinette in *A* hat bereits in sich drei Kreuze, *fis*, *cis*, *gis*, und braucht daher für *E*dur nur ein \sharp , für *D*dur aber ein *b* als Vorzeichnung: denn das geschriebene *B* klingt auf der *B*-Klarinette *as*; *es* klingt wie *des*; auf der *A*-Klarinette klingt das geschriebene *fis* wie *dis*, *b* wie *g*.

Die Klarinette erklingt nur in guter Bauart und von tonsinnigen, geschmackvollen Bläsern behandelt, so edel und warm, als sie es im Stande ist; ihr Klang ist rund, weich, zugleich auch nervig; ihr Ausdruck reicht bis zum heroischen Aufschwung im weiblichen Stimmungsbereich. — Die tiefe Lage *e*— \bar{e} der Klarinette ist geeignet, dunkle schauerliche Effekte zu erzielen; die Töne der höhern Lage bis \bar{b} haben etwas Verwandtes mit der Sopranstimme und sind sehr eindringlichen Gefühlsausdrucks fähig.

Die Bassklarinette

war lange unbeachtet geblieben und wurde erst durch Meyerbeer wieder aufgenommen. Man wendet eine *C*- und *B*-, auch

wohl eine *A*-Bassklarinette an; sie wird im Violinschlüssel geschrieben und hat den Umfang von *e* bis \bar{f} :



aber, in der *C*-Stimmung, eine Oktave tiefer, demnach in *B* um eine None, in *A* um eine Decime. Die Bassklarinette in *C* wird wenig gebraucht. — Dieses bemerkenswerthe Instrument tönt ebenso weich, doch bedeutend voller als die gewöhnliche Klarinette, und imponirt durch schöne Sonorität, besonders in der Tief- und Mittellage, weshalb sie auch meist daselbst verwendet wird, namentlich als Soloinstrument; Wagner erzielte durch die Verbindung der Bassklarinette mit andern Instrumenten vorzüglich schöne Wirkungen, so z. B. in dem Gebet der Elisabeth (»Tannhäuser«), dann vielfach im »Lohengrin« und fernerhin.

Das Bassethorn,

ital. Corno di Bassetto, ist durch die Bassklarinette fast verdrängt worden; sein Ton ist etwas schärfer als bei der letztern. Das Bassethorn steht um eine Quinte tiefer, sein geschriebenes *C* tönt demnach als nächstunteres *F*; so ist ihr wirklicher klingender Umfang

vom *F* bis \bar{c} :



In der tiefen Lage ähnelt das Bassethorn am meisten der Bassklarinette, ist dort aber weniger leicht zu behandeln als diese; die Höhe ist etwas misslich, die Mittellage aber wohlklingend und bequem. Mozart verwendete das Instrument mit vortrefflicher Wirkung, so z. B. in Serenaden für Blasinstrumente, im »Titus« und Requiem. Die *B*-Tonarten sind am besten geeignet für das Bassethorn. Dieses wie auch die Bassklarinette werden oft durch die gewöhnliche Klarinette vertreten, entweder weil das Instrument, oder weil der rechte Bläser fehlt.

Die Hoboe,

ital. Oboe, erhielt ihren Namen von dem franz. Hautbois (Hochholz) wegen ihrer höheren Skala gegen tiefere Holzblasinstrumente, wie die Schalmei, aus welcher die Oboe entstand. Der Umfang der Oboe geht vom kleinen *h* bis zum dreigestrichenen *f*:

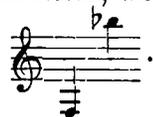


Als klangliche Eigenheit hat die Hoboe etwas Rohrhaftes, denn sie wird durch ein sehr schmales Rohrblatt angeblasen und ist von etwas schwächigem Bau. Damit korrespondirt der Charakter ihres Tons; klein und etwas durchdringend, zart und

nervös, innig und spröde, gleichsam mädchenhaft und keusch, überhaupt von beengter, doch bestimmter Natur. Hat man die Klangfarben der Instrumente mit Farbtönen verglichen, und z. B. die der Flöte als hellblau, der Klarinette als violett bezeichnet, so könnte man die des Hoboetons gelb nennen. Die tiefen Töne der Hoboe haben Ähnlichkeit mit denen eines sonoren weiblichen Brustregisters; die höchsten sind ziemlich spitz, die mittleren von \bar{g} bis \bar{b} sehr einnehmend und zu sprechendem melodischem Ausdruck befähigt. In der Vermischung mit anderen Holzblaseinstrumenten wirkt der Ton der Hoboe etwas nerviger auf deren Weichheit, während die Hoboe auch wieder von letzterer Eigenschaft angezogen wird. Die klassischen Komponisten Bach, Haydn, Mozart und Beethoven verwendeten die Hoboe mit Vorliebe hervorstechend und der Natur des Instruments entsprechend.

Das englische Horn

ist gegenüber der Hoboe, was die Bassklarinette gegenüber der Klarinette ist: von ähnlichem Charakter, doch grösser, tiefer, voller und kräftiger. Die Klangsäule ist geknickt; das Traktament ist wie bei der Hoboe. Diese muss häufig stellvertretend wirken. Das englische Horn klingt eine Quinte tiefer als seine Noten, die vom \bar{c} bis \bar{f} gehen und folglich vom f bis \bar{b} klingen



Die Tonlage der Mitte und Tiefe ist am schönsten und zu eigentümlichen intensiv ausdrucksvollen Effekten geeignet. Das englische Horn wird meist einzeln im Solo verwendet, wie z. B. von Rossini als Schalmei in der Ouvertüre zu »Wilhelm Tell«. Wagner wirkt in »Tristan und Isolde« Akt 3 mit dem englischen Horn vorzüglich schön; Halevy verwendet in der Arie des Eleazar (»Jüdin«) zwei englische Hörner in elegischem Duo.

Der Fagott,

ital. Fagotto, franz. Basson, deutsch auch »das« Fagott genannt, ist das Bassinstrument der Holzblaseinstrumente, speciell zur Hoboe und dem engl. Horn. Seine Skala reicht vom Kontra-B bis zum eingestrichenen \bar{b} :



dem Reize des Klanges, welcher den einzelnen Instrumenten für bestimmte Tonarten beiwohnte, etwas Abbruch gethan, während dem Bläser freilich die Mühe des öfteren Umsteckens der neuen Einsetztheile für andere Stimmungen erspart ist. — Der Ton der Messinginstrumente unterscheidet sich gegen den der hölzernen vor allem durch die energischere metallische Vibration; indessen sind diese Instrumente jeder, auch der weichsten, Nuancirung fähig.

Das Horn,

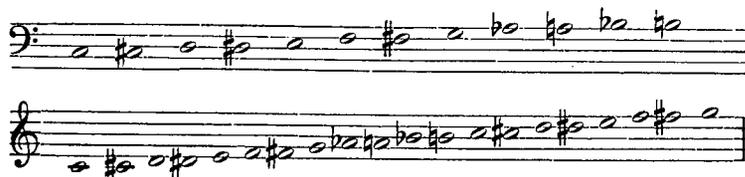
ital. Corno, franz. cor, ist eine mehrfach gewundene Säule mit Trichter und hat zweierlei Töne: diejenigen der bekannten harmonischen »Obertöne«, welche Naturtöne oder offene Töne heissen; dann diejenigen, welche künstlich hervorgebracht werden. Jene Naturtöne werden im Blasen nur allein durch die Lippen, die übrigen durch gleichzeitiges Stopfen mit der Hand in den Schalltrichter hervorgebracht. Die Naturtöne klingen frei und hell, die gestopften gepresst und dumpf. Die Naturtöne des Horns in *C* sind die folgenden:



Alle übrigen werden durch Stopfen hervorgebracht und klingen dumpfer.

Auf dem »hohen« 8-füssigen (wenig angewendeten) *C*-Horn klingen diese Töne den Noten gemäss; auf dem fast immer gebrauchten »tiefen« 16-füssigen eine Oktave tiefer. Auf den Hörnern von anderer als der *C*-Stimmung klingen diese Töne gemäss der andern Stimmung: das geschriebene *C* klingt auf dem *F*-Horn wie das tiefere *F*, auf dem *B*-Horn wie das untere *B*, auf dem *Es*-Horn wie das untere *Es* etc. Man hat die *B*- und *A*-Hörner »hoch« und »tief«, alto und basso, je nachdem die Noten in der höheren oder tieferen Oktave erklingen.

Einige andere dem Naturhorn eigene Töne sind misslich zu blasen. Auf den hohen Hörnern sind die hohen, auf den tiefen die tiefen Töne schwerer zu blasen. — Die Töne des Naturhorns mit den offenen und gestopften Tönen werden durch drei Ventile ausgeglichen: durch das Drücken des ersten Ventils wird das Instrument momentan um einen ganzen Ton, des zweiten um einen halben, des dritten um eine grosse Terz, des ersten und zweiten zugleich um eine kleine Terz vertieft, womit jeder, sonst zu »stopfende«, Ton in einen »offenen« verwandelt und die folgende Skala gleichartiger Töne ermöglicht wird:



Diese Skala klingt auf jedem Ventil-Horn seiner Stimmung gemäss; z. B. beim *F*-Horn beginnt sie mit dem tiefen *F* u. s. w.

Die Ventile sind zwar dem besondern Timbre nicht günstig, aber doch eine willkommene Besserung, insofern sie das Horn der Idee des Komponisten fügsamer machen und die Ungleichheit der Töne beseitigen. Die Ventil-Hörner sind darum jetzt allgemein verbreitet.

Der Horn-ton hat schöne Rundung und etwas Romantisches in seiner kernigen Naturfrische, weshalb das Instrument (dessen Tonfarbe man »saftgrün« nannte) für den Ausdruck des freien Wald- und Naturlebens so charakteristisch ist. Die abstechenden »gestopften« Töne, welche auch auf dem Ventilhorne (bei Nichtbenützung der Ventile) auszuführen sind, können ihres gepresst-dumpfen Klanges wegen zu bestimmten Effekten, Klagen, Stöhnen, geisterhaften Schilderungen gebraucht werden. Die malerische Ausdrucksfähigkeit des Horns ist früher (z. B. von Gluck, Mehul) nur ausnahmsweise für einzelne Fälle benutzt und erst seit Beethoven, dann aber besonders von Weber, Marschner, Meyerbeer, Halevy, Wagner ausgebeutet worden. Besonders bemerkenswerth ist z. B. der waldduftige Satz für vier Hörner, (das I. und II. in *F*, das III. und IV. in *C*), am Anfange der Freischütz-Ouverture, wie auch später in der Wolfsschlucht die Hörner-Fanfane der wilden Jagd.

Die Trompete,

ital. Tromba, auch Clarino, franz. trompette, ist gleichfalls in erwähnter Weise für die verschiedenen Tonart-Stimmungen vorhanden, doch sind auf der Naturtrompete die gestopften Töne nicht zu gebrauchen, weil sie zu dünn und auch zu fremdartig klingen. Die Töne der Trompete ohne Ventile sind im Orchester diese:



Dagegen hat die jetzt überall angewendete Ventiltrompete vom kleinen *d* bis zum zweigestrichenen *g* und weiter sämtliche chromatische Töne.

Der Trompetenton ist im Forte scharf und heftig, demnach für kriegerische, heldenhafte Effekte geeignet. (Man verglich den Trompetenklang mit der rothen Farbe.) Im Piano kann sie auch edel, stolz, hervorstechend und doch decent klingen; dies haben die früheren Komponisten weniger als die neueren erkannt und genutzt. In älterer Zeit gab es Virtuosen auf langen geraden (»steifen«) Naturtrompeten, für welche noch Bach und Händel manches, namentlich in der Höhe, schrieben, was heute unpraktisch zu blasen ist.

Das Kornet à piston

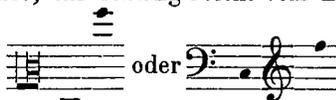
ist eine kleinere Trompete von zarterem und geschmeidigem Ton, zur Melodie gut geeignet und besonders in Frankreich viel verwendet, wo man für das Instrument um eine Oktave höher schreibt. Die offenen Töne des Kornet à piston sind die der Trompete und reichen noch etwas höher. Mittels der gebräuchlichen Ventile aber hat das Instrument eine Skala vom kleinen *fis* bis zum dreigestrichenen *c* in sämtlichen chromatischen Stufen. Das Kornet ist, gleich dem Horn und der Trompete, in verschiedenen Stimmungen vorhanden, unter denen die in *C*, wegen ihrer zu scharfen Klangweise, nicht gern verwendet wird. Das Instrument wird häufig durch die Ventiltrompete ersetzt.

Die Posaunen,

ital. Tromboni, franz. Trombones, sind entweder durch Aus- und Einziehen des untern Theils der Längnröhre für jede Stufe zu stellen, oder es wird dies, wie jetzt vorzugsweise, durch Ventile, so namentlich auch bei Militärorchestern, bewirkt. Man hat vier Posaunen, die Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassposaune, von denen die Diskantposaune jetzt kaum mehr benützt wird: sie war zu trompetenhaft. Die Töne der Posaunen stimmen in ihrem Klange mit den Noten überein.

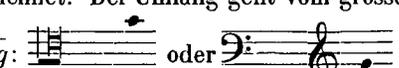
Die Alt-Posaune (Trombone alto)

hat den Altschlüssel, der auf der dritten Linie steht und dort das eingestrichene *c* bezeichnet; ihr Umfang reicht vom kleinen *c* bis

zum zweigestrichenen *f*: . Die mitt-

leren Töne sind die besten und werden auch vorzugsweise gebraucht. Die Partie der Alt-Posaune wird häufig von der Tenor-Posaune geblasen.

Die Tenor-Posaune (Trombone tenore)

steht im Tenorschlüssel, der auf der vierten Linie das eingestrichene *c* bezeichnet. Der Umfang geht vom grossen *E* bis zum eingestrichenen *g*: . Wie die Tenor-

Posaune schon die Partie des Alts oft übernimmt, so bläst sie auch zuweilen, wo es sonst angänglich, die der Bass-Posaune. Die Tenor-Posaune ist das schönste und sonorste dieser Art Instrumente und weniger schwer zu behandeln als die Bass-Posaune.

Die Bass-Posaune (Trombone basso)

reicht vom Kontra-*B* bis zum eingestrichenen *es*: ; sie

geht also um eine übermässige Quarte tiefer hinab als die häufig zum Bass-Blasen verwendete Tenor-Posaune, und heisst darum zur bestimmteren Bezeichnung auch Quart-Posaune. Jene öftere Stellvertretung der Bass- durch die Tenor-Posaune wird angewendet, weil die Bass-Posaune, als von stärkerem Kaliber, viel mehr Athem absorbiert und den Bläser leichter ermattet. Die Bass-Posaune ist von Ton noch ungleich mächtiger als die Tenor-Posaune; dieser Umstand und der andere, dass auch die tiefsten Töne der Bass-Posaune zuweilen gebraucht werden, macht, dass dieses Instrument nicht zu entbehren ist.

Alle drei Posaunen sind im Zusammenblasen von breitem, majestätischem Effekt; eine feierliche oder erschütternde Wirkung wird durch sie auf die Spitze gehoben, vollends im *Forte*, während sie im *Piano* des Schaurigen in ungewöhnlichem Masse fähig sind.

Die Bass-Tuba

ist mit fünf Ventilen versehen und hat alle Tonstufen vom Kon-

tra-*As* bis zum eingestrichenen *f*: ; ihr Ton ist im-

ponierend gross, doch nicht eben glatt und nicht sinnlich angenehm, dabei leicht störend hervortretend, was bei dem früher angewendeten *Serpent* und *Kontrafagott* nicht in gleicher Weise der Fall war.

Die Ophikleide.

klingt etwas glatter und angenehmer als die Bass-Tuba. Unter den zweierlei Ophikleiden in *C* und *B*, deren Umfang dieser ist:



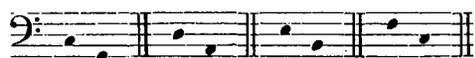
wird die in *B* vorgezogen. Man schreibt sie ihrem wirklichen Klange nach in Noten.

Schlag-Instrumente

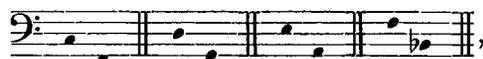
sind als bestimmt tönende und bloss klingende und schallende zu unterscheiden.

Die Pauken,

ital. Timpani, franz. Timbales, davon man gewöhnlich ein Paar, erst neuerdings auch drei und vier Stück gebraucht, sind mit Haut überspannte Kessel (Kesselpauken); sie werden mit Schlägeln (Klöpfeln) geschlagen und durch acht am Rande befindliche Schrauben, (auf den neueren Maschinen-Pauken mit nur einer) in Basstönen aus der Reihe vom grossen *F* bis zum kleinen *f* gestimmt. Die Töne der beiden Pauken stehen meist in Quartan:



oder auch in Quinten:



womit man die Grundtöne der Tonica und Dominante hat, die dann auch für noch manche andere Harmonieen passen, z. B. *C* für *C*dur und *C*moll, *A*moll, *A*s dur, *F*dur und *F*moll; *G* für *G*dur und *G*moll, *C*dur und *C*moll, *E*moll, *E*s dur etc. Zuweilen lässt man die Pauken auch in andern Intervallen stimmen: z. B. die Symphonie No. 7, *A*dur, von Beethoven hat im Scherzo Pauken in *A* und *f*, die Symphonie No. 8, *F*dur in *F* und *f*.

Man kann die Pauken, wie es früher fast ausschliesslich geschah, als bloss lärmende und rhythmisch markierende Instrumente anwenden, doch auch geistige Wirkung mit ihnen erzielen, so dass sie in die Bedeutung von Ausdruck gebenden Instrumenten hinauf rückten. Schon ein paar vereinzelte dumpfe Paukenschläge können, in einer stimmungsvollen Musik oder beklemmenden Scene

angstvoll erregen; ein leise beginnender, dann anschwellender und wieder verhallender oder eine mit Sforzando abschliessender

»Wirbel« kann uns in eine

bange Bewegung versetzen; ein plötzlicher starker Aufschlag kann uns erschrecken und eine Katastrophe befürchten lassen. Kurz: die Pauken können auf Seele und Phantasie wirken. Man kann zu apartem Effekt die Pauken auch (durch ein aufgelegtes seidenes Tuch) dämpfen. (Spontini »Vestalin«.) Doppeltöne kommen selten vor; Beethoven lässt in dem Adagio seiner neunten Symphonie die Pauken *B* und *f* zusammen anschlagen. — Berlioz verwendet im »Tuba mirum« seines Requiem neun Pauken, mittels deren das eine Mal *G* und *Es*, das andre Mal *D* und *F* zugleich in

einander gewirbelt werden: ; dieser

Fall steht ganz vereinzelt da. Meyerbeer hat mittels vier Pauken in *G*, *c*, *d*, *e* im 2. Akt seines »Robert« eine Melodie herausgebracht:



Man pflegt da bei nur zwei vorhandenen Pauken mit dem Pizzicato der Bässe auszuhelfen.

Die grosse Trommel,

ital. gran Cassa, gran tamburo, franz. la grosse caisse oder le grand tambour, ist, ohne bestimmte Tonhöhe nur von ballenhaft dickem, rohem und dumpfem Schall. — Meist als ein bloss lärmend füllendes und den materiellen Accent verstärkendes Instrument verwendet, kann doch die grosse (vulgo »dicke«) Trommel charakteristisch gebraucht werden, wie in der türkischen oder Janitscharen-Musik in Mozarts Oper »Belmonte und Constanze«; auch in Militäirstücken, wie Beethovens »Ruinen von Athen«, »Schlacht bei Vittoria«, Haydns Militair-Symphonie, (wobei auch die Becken mitzuwirken haben). In Meyerbeers »Hugenotten« singt Marcell das bizarre Piffpaff-Lied mit obligater grosser Trommel (ohne Becken).

Die Becken,

ital. Piatti oder Cinelli, franz. Cimballes, sind zwei tellerartige Platten von Messing, die, zusammengeslagen, einen gellenden und hallenden, doch unbestimmten Klang geben; sie gehören zu der Janitschar-Musik und wirken meist mit der grossen Trommel vereint; oft werden beide Instrumente durch nur eine Person geschlagen, während das eine Becken auf der grossen Trommel befestigt ist. Man schreibt beide Instrumente zusammen in derselben Stimme mit nur einer Note; soll die Trommel allein schlagen, so steht da: *senza piatti* (ohne Becken). In Mendelssohns »Walpurgisnacht« ist die grosse Trommel mit Becken im Piano fein verwendet. Zuweilen wirken die Becken allein frappierend, z. B. in Bacchanalien, bei wilder Lust, an der Spitze eines mit Sforzando-punkt abschliessenden Crescendo; auch in leisen Anschlägen zur Anreizung des rhythmischen Effekts. In Mendelssohns Sommernachtstraum-Marsch werden die Becken wirkungsvoll angewendet. In Wagners »Tannhäuser« hört man im Venusberge eine Art Wirbel der Becken, der, nebst den Schlägen der Tamburins, die bacchantische Aufregung reizend und scharf charakterisirt.

Der Triangel,

ital. Triangulo, franz. triangle, wird ohne bestimmte Tonstufe angewendet. Eine am Bande hängende Metallstange in der Form eines offenen länglichen Dreiecks, wird innerhalb mit einem metallenen Stabe angeschlagen und giebt so einen glöckchenhaft hellbimmelnden Klang; einzelne, wie auch schnell folgende Schläge, gleicher, wie rhythmisch verschiedener Art, Wirbel etc. hat der Triangel nach einer stets im dritten Zwischenraume stehenden Note auszuführen. Das Triangelenspiel kann zwar ordinär-fidel, kindisch-lustig klingen, doch auch, als zur Janitscharamusik gehörig, zu einer charakteristischen Färbung beitragen, wo es z. B. militärische Musik oder die Musik solcher Völker und Gesellschaftsgruppen giebt, welche auf kindlicher Entwicklungsstufe stehen; dann auch, wo es gilt, den Rhythmus bei wilder, oder auch unschuldsvoller Tanzmusik beleben zu helfen. Mozart gebraucht den Triangel für die türkische Musik in »Belmonte und Constanze«; Weber in seiner »Preciosa«-Musik für die Zigeuner; auch die moderne Musik vernachlässigt das Instrument keineswegs.

Die Militärtrommel,

ital. Tamburo militare, franz. Tambour militaire, oder Caisse roulante, ist die »kleine«, gegenüber der paukenhaften »grossen« Trommel. Sie ist tonlos und schallt im Forte hoch und hell, im Wirbel prasselnd dicht, im Piano spannend und belebend, im rhythmischen Spiel scharf und prall-prägnant. Vielfach als blosses Lärm-instrument verwendet, ist die kleine Trommel für militärische und kriegerische Musik von charakteristischer Bedeutung. Bekannt ist der erschütternde Effekt der gedämpften Trommelwirbel in militärischen Trauerprozessionen. Die kleine Trommel kann ihren Reiz aber auch bei idealischer Musik haben, wenn sie nicht eben merklich als Militärtrommel, vielmehr im Piano versteckt, oder im Forte verschwindend, angewendet wird, wie z. B. im 4. Akt von Meyerbeers »Hugenotten« in dem Chore der fanatischen Verschwörer: »Geheiligt sei die Rache«. Das heiss und grausig anspannend wirkende Crescendo des ganzen Orchesters wird da durch einen in der Masse mit unterlaufenden anschwellenden Wirbel der kleinen Trommel ungemein gefördert.

Das Tamtam,

auch »der« Tamtam, ist ein grosses Becken, ähnlich einem Kesseldeckel, das frei hängt und mit einem festen Klöpfel angeschlagen wird, ohne dass dabei eine bestimmte Tonstufe gemeint wird. Sein Klang ist im Forte erschreckend hart und von langem, scharf gellendem Hall begleitet; im Piano scheucht der Klang zu gespanntem Horchen auf. Das Tamtam ist bei musikalisch kulturlosen Völkern, z. B. bei den Chinesen, heimisch und wurde ursprünglich zu bezüglicher Schilderung im Opernorchester eingeführt. Spontini wendete es in seinem »Ferdinand Cortez« für die Chöre der Mexikaner an. Man hat aber das Tamtam auch zur Versinnlichung plötzlichen Entsetzens angewendet: z. B. Cherubini in seinem Requiem beim jüngsten Gericht im Fortissimo, Meyerbeer im Piano in seinem »Robert« bei der Gräbersprengung. Ausserdem dient das Tamtam auch in Opernscenen als Signal, wo sonst ein Posaunenstoss, eine Glocke gebraucht werden würde, so z. B. in Bellinis »Norma«, in Wagners »Lohengrin« zur Eröffnung eines Gerichts. Das Tamtam thut immer nur ver-einzelte Schläge.

Das Orchester

ist die Vereinigung der zum Zusammenspiel berufenen Musiker der Saiten-, Blase- und Schlaginstrumente. Die Streichinstrumente sind darin am zahlreichsten vertreten, als allgemeinmusikalisches Grundelement, so dass eine beliebige Anzahl von ersten und zweiten Violinen (zwei und zwei an einem Pult), Violen oder Bratschen, Violoncelli und Contrabässen wirken. Ein mittelgrosses Orchester mag acht erste und sechs zweite Violinen, drei oder vier Violen, zwei bis vier Violoncelli und drei Contrabässe enthalten. Die Holzbläser sind paarweise vertreten: Flöte 1 und 2 und dazu ein oder auch kein Piccolo; Hoboe 1 und 2; Clarinette 1 und 2; ein seltener vorkommendes englisches Horn, eine Bassclarinette, die ebenfalls nur selten gefordert ist; Fagott 1 und 2; Trompeten und Hörner sind bald in einem Paar, bald in zwei Paaren gefordert; Posaunen sind oft ihrer drei vorhanden, oder es wirkt nur die Tenor- oder Bassposaune. Wo mehrere Posaunen blasen, ist zuweilen daneben noch eine Bass-Tuba oder Ophikleide vorhanden. Pauken wirken gewöhnlich in einem Paar, das von nur einer Person behandelt wird, die auch für drei und vier Pauken ausreicht. Die Trommel, grosse und kleine, das Beckenpaar sind nur einmal vertreten; ebenso der Triangel. Die Harfe gehört zu den ausnahmsweise thätigen Instrumenten und kann ein- und mehrfach besetzt werden.

Kleine Orchester enthalten die Streichinstrumente in geringerer Besetzung: 2—4 Geigen, 1—2 Violen, 1 Violoncell und ein Contrabass. Hörner oder Trompeten fehlen oft; Holzbläser sind zum Theil nur einzeln besetzt; die Posaunen sind fraglich etc.

Im Gegensatz zu einer instrumentalen Solostimme, z. B. einer Geige in einem Konzert mit Orchesterbegleitung, nennt man die mehrfach besetzten begleitenden Stimmen Ripienstimmen, im Unterschied von der Principal- oder Solostimme. In neuerer Zeit ist zuweilen das Departement der Streichinstrumente in der Ausführung selbständiger Kompositionen allein thätig, als »Streichorchester«.

Die Aufstellung des Orchesters bleibt ein streitiger Punkt; doch erscheint es als wünschenswerth, dass sich die Primostimmen der Spielenden der Hauptinstrumente nahe dem taktirenden Dirigenten, dem Leiter, befinden und die Sekondospielenden in die Ferne auslaufen, wie auch, dass die Bässe dem Directionspulte nahe sind: so wird der sich im Taktschlag und Zeichen aussprechende Wille des Dirigirenden von den exekutirenden Hauptpersonen erfasst und weiter geleitet. — Ein Chor steht vor dem Orchester.

Die Partitur.

Sämmtliche Orchesterstimmen in gleichen Takträumen über einander geschrieben bilden die Partitur, welche den Gesamtblick über das Ganze gewährt. Die in je zwei Stimmen vertretenen Instrumente: zwei Flöten, zwei Hoboen etc. pflegen auf eine Linie zu kommen.

Die Anordnung der Partitur war und ist noch jetzt verschiedenartig. Mozart schrieb meist die Pauken in die oberste Zeile, darunter die Trompeten, Hörner, danach die Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotten; darunter die Geigen, Bratschen, auf welche eventuell die Singstimmen folgten, unter welchen zuletzt die Violoncelli und Contrabässe, beide auf einer Linie, zu stehen kamen. Andere stellten die Violinen und Bratschen oben an, die Bässe auf die unterste Zeile, dazwischen die Bläser in gewöhnlicher Folge. — Jetzt ist die folgende Ordnung üblich, von oben nach unten: Flöten, Piccolo, Hoboen, engl. Horn, Klarinetten, Bassklarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Kornets, Posaune, Basstuba (oder Ophikleide), Pauken, Triangel, grosse Trommel und Becken, Harfe; dann Violinen, Violen, Violoncelli und Contrabässe. Die Singstimmen, ebenso ein Soloinstrument würden über die Streichinstrumente zu stehen kommen.

Man sieht, wie so die einzelnen Departements abgetheilt sind: die Holzbläser oben, die Blechmusik darunter, dann die Schlaginstrumente, darunter das singende, zuletzt das streichende Departement. In jeder Gruppe stehen die einzelnen Instrumente mit den höheren Tonlagen oben und gehen denen der tiefen Lage zu, gleichwie der Chor vom Diskant zum Basse hinab gestellt wird; auch die Instrumental-Departements, Holz, Blech, Streicher, sind in ihrer Art Chöre in dem vollen Orchester-Chor. Der partiturlesende Dirigent hat den Blick vorwiegend auf die Gegend der Singstimmen und des Streich-Departements zu halten, weil sich hier hauptsächlich und verhältnismässig dauernd die musikalische Hauptpartie befindet; dazwischen müssen die Augen, des Inhalts kundig, dahin schweifen, wo in den oben befindlichen Departements irgend welche mehr oder weniger obligate Stellen vorhanden sind.

Die Instrumentirung.

Der Komponist sieht in den Orchesterinstrumenten nicht, wie etwa der Laie, die durcheinander stehende Masse vieler einzelnen Spieler, sondern ein einziges grosses wohlgegliedertes Tonorgan,

auf welchem er Musik machen will und jede Stimme in jedem Tone kennt. Die in den Notenlinien fortgeführten Instrumentenstimmen sind ihm vergleichsweise geordnete Fäden in verschiedenen Farben, aus welchen der Komponist ein tönendes Gewebe wirken soll, nach einer Zeichnung, welche ihm in einer Skizze vorliegt.

Der Komponist hört seine innerlich werdende Orchesterkomposition, er hört sie mit geistigen Ohren etwa so deutlich, wie man etwas nicht Gegenwärtiges, z. B. die Personen in einer Erzählung, oder abwesende Bekannte, vor sich sieht, innerlich »schaut«; er notirt sich aber zunächst nur die Zeichnung des Gemäldes, also die Idee, um diese dann nach formaler Fertigstellung in Partitur zu setzen. Da weiss er dann die Instrumente zu wählen, welche für eine hauptsächliche oder für eine untergeordnete Wirkung dienlich sind, eine selbständige Gruppe für sich bilden, oder nur zur Klangfüllung benützt werden; er weiss ferner, durch welche einzelne Instrumente aus den verschiedenen Gruppen der Streicher und Bläser er gewisse Klangmischungen zu bewirken hat.

Das Streichdepartement ist fast beständig, nur ausnahmsweise und für nicht lange Strecken nicht beschäftigt; wenn es zu spielen hat, spielt es meistens in allen Stimmen, mit wenig und seltenen ganzen Taktpausen für einzelne. Aus diesem Grunde pflegen in der Partitur die für die Streicher vorhandenen Zeilen zuerst und am ausgeführtesten beschrieben zu werden. Während dieses Theils der Instrumentirung fügt sich aber häufig, dass das eine oder andere Blasinstrument, oder deren mehrere, während die Streicher nur accompagniren, entweder eine Solomelodie, ein besonderes Motiv, oder einige Accorde auszuführen haben: dergleichen pflegt man dann in die betreffenden Zeilen sogleich hinzuschreiben, während es daselbst sonst leer bleibt, denn die Füllungsstimmen und ganzen Taktpausen werden erst später nachgetragen, nach vorläufiger Fertigstellung der »Untermalung« oder »Grundirung« eines Theils oder Satzes. Nun werden zunächst alle bedeutenderen Stellen, welche irgendwie, wenn auch untergeordnet, hervorstechen, fertig instrumentirt; danach wird wieder vom Anfange begonnen, und nun erst alles bisher noch Nachzuholende hinzugeschrieben, wonach dann die Partiturseiten theils von oben bis unten, theils nur wenig mit Noten gefüllt erscheinen, sonst aber Pausen enthalten.

Das Komponiren für Orchester hat die aparte Schwierigkeit, dass der Schaffende beim Arbeiten Alles innerlich hören muss und Nichts wirklich vernehmen kann: er muss also eine ungewöhnliche Gabe der Imagination besitzen. Ein bildender Künstler sieht sein Werk während der Arbeit entstehen, aber der Instrumentirende

kann das seine nicht werden hören: er malt gleichsam im Dunkel, nur in ihm selber ist hell, so dass er fein den Unterschied vernimmt, der in dem Klange eines Accordes, z. B. *E* ist, je nachdem

ihn die Bratsche und die zwei Geigen, oder Violoncell, Bratsche und Geige spielen; ob *C* vom Fagott, *E* vom Horn, *G* von der Klarinette, oder *C* vom Horn, *E* vom Fagott, *G* von der Hobe ange-
geben wird. Bedenkt man hiernach, dass unendlich oft zwanzig und viel mehr Töne in der Partitur über einander stehen und nach fein vorbedachter Weise zusammen klingen sollen, so hat man, mit Bezugnahme all des Vorhergesagten, wenigstens einen theilweisen Einblick in die Kunst der Instrumentirung.

Die Militärmusik.

Dieselbe charakterisirt sich gegenüber der Symphonie-Orchestermusik nach ihrer Bestimmung. Die Orchestermusik ist mit der Ausübung der idealen Kunst entstanden und ihrem Dienste geweiht; die Militärmusik dagegen gehört dem Heere im Kriege und im Frieden, und übt daneben den Beruf aus, in Arrangements von Kunstwerken ein (meist im Freien) Unterhaltung suchendes Publikum zu erfreuen. Wenn sich aber die im Instrumentalen oft sehr tüchtig und vielseitig gebildeten Militärmusiker civilmässig als Streichorchester etabliren, so haben sie eben zeitweilig aufgehört, Militärmusiker zu sein.

Es ist zweierlei Militärmusik zu unterscheiden: 1) die Harmonie- oder Janitschar-Musik, welche Beides, Blech- und Holzblasinstrumente, enthält, und 2) die blosse Blech- (oder Messing-) Musik. Jene gemischte steht selbstverständlich höher, da sie verschiedenere und feinere Tonorgane besitzt als die Messingmusik, die, trotz ihrer mannigfaltigen und vielfach schönen Instrumente, doch immer materieller klingen muss.

Während die Symphonie-Orchester in allen Ländern gleichartig besetzt sind, haben die Militärkorps in den verschiedenen Staaten verschiedenartige Instrumente und Gebrauchsweisen in deren Zusammenordnung etc.; auch haben innerhalb desselben Staates die einzelnen Korps, z. B. die Kavallerie-, Infanterie-, Artillerie-, die Jäger-Musik ihre besonderen Arten von Besetzung. So kann ein Komponist also nicht für Militärmusik überhaupt schreiben, sondern immer nur für specielle Korps, nach deren Besetzung er sich dann erst erkundigen muss: folglich sind es im Grunde nur die betreffenden Militärmusikmeister,

welche für die Militärmusik ihrer speciellen Korps zu schreiben verstehen. Wenn z. B. in einer Oper eine Nummer für ein auf der Bühne mitwirkendes Militärkorps zu schreiben ist, so kann nur ein besonderer Praktiker die Instrumentirung dazu herstellen, weil der Komponist nur mit dem überall geltenden Orchester mit Streich-, Holz- und Blechblasinstrumenten, nicht aber mit dem des Militär-Musikkorps vertraut ist.

Was auch immer von Instrumenten in den Musikkorps beschäftigt sein mag, so entspricht deren Gruppierung doch stets den hohen, mittleren und tiefen Stimmen; es sind da z. B. folgende Instrumente in der Harmonie- oder Janitschar-Musik zu nennen: Terz- und *F*-Flöte, *Es*-Flöte, Oktavterz-Flöte in *F* (Piccolo); *Es*-, *F*-, *B*- und *C*-Klarinetten; Hoboe, Fagott, Hörner, Trompeten, Kornets, Tenorhorn, Posaunen, Ophikleide und Basstuba.

Die Blechmusik, z. B. die der Jäger, hat das Kenthorn, das Flügel- oder Bügelhorn mit Klappen, ebenso mit Ventilen; Hörner, Trompeten, Kornets, das Tenor- und Baritonhorn, Posaunen, Metallklarinetten etc. Der Hörnerklang herrscht hier vor.

Bei der Kavalleriemusik können die Waldhörner und Posaunen keine Anwendung finden, weil sie zu Pferde nicht gut zu blasen sind. Darum herrscht hier der Trompetenklang vor.

Der Militärmusik für »Harmonie« ist am ehesten auch die Orchestermusik als Arrangement zugänglich; die blosser Blechmusik eignet sich vorzugsweise für marschmässige und äussere Effektmusik, dagegen wenig oder gar nicht für ideale Kunstwerke.

(H. Saro: Instrumentationslehre für Militär-Musik. Berlin, Weinholtz.)

Tasten-Instrumente.

Die Orgel.

Die Orgel ist ein Wind-Instrument, dessen Pfeifen durch getretene Blasebälge gefüllt und durch Klaviaturen musikalisch regiert werden. Der letzteren giebt es eine, zwei, drei (sehr selten vier) terrassenartig über einander für die Hände; sie heissen daher *Manuale*. Man kann auf zwei Manualen zugleich spielen, mit jeder Hand auf einem; eine Koppel vermag die Manuale so zu verbinden, dass mit dem Spielen auf einem auch die übrigen in gleiche Thätigkeit gesetzt werden. Ausser den Manualen ist eine Klaviatur für die Füsse des Spielers vorhanden, welche den Bass

geben; diese Fussklaviatur heisst *Pedal*. (Daher »Pedalorgel«.) Der Wind der Bälge strömt nur in diejenigen Pfeifen, deren Züge durch niedergedrückte Tasten geöffnet und so klingend gemacht werden; ihr Ton dauert so lange in immer gleicher Art fort, wie der Druck auf die Taste. Die *Manualeklaviatur* reicht gewöhnlich vom grossen *C* bis über die dreigestrichene Oktave hinaus.

Die Pfeifen sind in grosser Anzahl vorhanden und zwar in verschiedener Länge und Dicke; sie sind im Klange theils specifisch orgelhaft, theils auch verschiedenen anderen Tonorganen entsprechend: der Menschenstimme (*vox humana*) Flöten-, Rohr-, Blechinstrumenten etc. — Hauptpfeifen sind die *Principalstimmen*; sie sind metallenen; die *Labial-* (im Luftausgange lippenartig gebildeten) Pfeifen sind hölzernen; dieselben klingen flötenhaft weich; als *Gedakt* (gedeckt) d. h. geschlossen, klingen sie weniger offen und um eine Oktave tiefer.

Die Pfeifen werden in *Register* abgetheilt, und diese werden durch äusserlich angebrachte Handzüge, auf deren Knauf ihre Art bezeichnet ist, in Thätigkeit gesetzt.

Die Ton-Höhe oder -Tiefe der Pfeifen wird nach *Fussmass* bestimmt. Eine Pfeife von 8 Fuss giebt einen normalen Ton, welcher wie die Menschenstimme, der geschriebenen Note entspricht, woher dieses Tonmass als »acht Fussston« bezeichnet wird. Eine Pfeife von doppelter, 16 Fuss, Länge giebt jede Note um eine Oktave tiefer an. Zieht man das 8- und 16-Fussston-Register zugleich und schlägt eine einzelne Taste an, so klingt deren normaler Ton, nebst deren tieferer Oktave zusammen. Eine 32-Fuss-Pfeife lässt beim Niederdrücken jener selbigen Taste einen um 2 Oktaven tiefern Ton mit hören. — Giebt man ferner z. B. im 32-Fuss-Register die Taste des Kontra-*C* im *Pedal* an, so existiren für die um 2 Oktaven tieferen Töne keine erkennbaren Notenzeichen mehr. (Siehe unter »Ton«.)

In entsprechender Weise wie die Verlängerung der Pfeifen, wirkt auch die Verkürzung in entgegengesetzter Richtung, nach der Höhe zu: eine Pfeife von nur 4 Fuss-Ton giebt den Ton der angeschlagenen Taste um eine Oktave höher an, als er der Note gemäss im 8-Fuss-Register klingt; sind beide Register gezogen, so lässt z. B. die eine Taste des eingestrichenen *c* dieses nebst seiner obern Oktave erklingen; dazu ein 2-Fussston-Register gezogen giebt mit der nämlichen einen Taste jene Oktave und noch die höhere an.

Bedenkt man, dass die Orgel für jedes der Register eine Anzahl Pfeifen der verschiedenen Klangfarben hat, und z. B. in dem einen *c* die Flöte, Hoboe, Klarinette etc. zusammen klingen lassen

kann; bedenkt man ferner, dass bis 60 und mehr Register bestehen und mit einander verbunden werden können; erwägt man, dass die 2—3 Manuale und das Pedal gekoppelt, mit einer einzigen Klaviatur zugleich zu bespielen sind; endlich auch, dass den Tönen noch ein (im Ganzen verklingender, nur füllender) Quint- und Terzton, die Mixtur, zugegeben ist, — so dürfte damit die gigantische Natur der Ogel, als des Vereins einer Masse von Blasinstrumenten mit äusserster Höhe und Tiefe skizzirt sein. Erkennt man mit Staunen des Menschen Fähigkeit in solchem Bau, so muss man sich vollends vor der in ihm lebenden höheren Kraft beugen, wenn ein grosser schöpferischer Meister auf dem vielverzweigten Rieseninstrumente ein Kunstwerk in Tönen wiedergibt, welche die Tonmassen jedes Orchesters aufsaugen.

Eine kleine Orgel ohne Pedal heisst *Positiv*. Leichte transportable Pfeifen-Orgeln, deren Blasmeechanismus von einer zweiten Person durch Kurbeldrehung oder durch einen kleinen Tritt in Thätigkeit gesetzt wird, nennt man *Saal-Orgel*; kleinere Formen derselben, deren Gebläse der Spieler durch Treten zweier Bretter besorgt, ist die *Physharmonika* oder das *Harmonium*.

Das Klavier,

auch *Pianoforte* oder *Fortepiano*, so wie auch *Flügel* genannt, ist in der Form des letztern, wie auch tafelförmig und in aufrechtstehender Gestalt, als *Piano*, in allgemeinem Gebrauch. Innerhalb des Klavierkörpers befindet sich der dünne hölzerne *Resonanzboden*, über welchem die *Stahlsaiten* ausgespannt sind. Die tiefsten Töne bis zum *Kontra-F* haben einzelne dicke überspinnene, die weniger tiefen bis zum *grossen-F* zwei gleichgestimmte überspinnene Saiten, die übrigen von da ab drei nicht überspinnene. Solche für je einen Ton zusammengehörige gleichgestimmte Saiten nennt man einen *Chor*. Die sechs- bis siebenoktavige (auch wohl noch längere) *Klaviatur* setzt durch Anschlag den *Hammermechanismus* in Bewegung, der die Saiten von unten anschlägt, zum Klingen bringt und sie zugleich von einem Stückchen Dämpfung befreit, um ihnen während des Druckes des Fingers auf die Klaviatur die *Vibration* frei zu geben. Sämmtliche einzelne Saitendämpfer (*Sordini*), welche die Dämpfung ausmachen, können durch *Pedaltritte* (früher an den alten Klavieren durch Kniedruck unter den Korpus) alle zugleich von den Saiten entfernt werden, damit sämmtliche angeschlagenen

Töne mit den jeder Saite zugehörigen *Mitklängen*, nachhallen, auch wenn die betreffenden Tasten losgelassen wurden. (*Aufgehobene Dämpfung*.)

Der Ton des Klaviers ist wesentlich *punkthaft*, d. h. er erklingt plötzlich in seiner vollen Natur und tönt nicht *linienhaft* fort, dem Willen des Spielers dauernd unterthan: er hallt nur nach und erstirbt, sobald die *Vibration* der schwingenden Saite zu Ende ist. Daher kann dem Klaviertone vom Spieler auch nichts *Individuelles* verliehen werden, wie etwa dem Ton der Geige: er erhält durch die Art des Anschlags nur seine allgemeine *Klangqualität*. Darin liegt, den durch *Athem*, *Strich* und *Wind* in Thätigkeit gesetzten *Tonorganen* gegenüber, eine *Armuth*; aber das Klavier ist dagegen auch durch seinen allgemeinen, leicht zu behandelnden Ton, in Verbindung mit seinem bedeutenden *Tonumfang*, für die Wiedergabe jeder Musik in *komplettem Satz* fügsam. Die *einstimmigen Instrumente*, *Geigen* etc. bedürfen einer *harmonischen Unterlage*, das Klavier nicht; es vermag jedes *Chor-*, *Orgel-* und *Instrumentalwerk* dem *Satze* und *idealen Gehalte* nach zu *reproduciren*, wogegen weder ein *Chor*, die *Orgel* oder ein *Orchester* die *Klavierenliteratur* wiedergeben können. Ohne die erwähnten *Eigenthümlichkeiten* würde das Klavier nicht das *verbreitetste Instrument* und durch die *Thatsache* *geadelt* worden sein, dass es, als *Einzelinstrument*, durch die *grössesten Meister* die *gediegenste* und *mannigfaltigste Musikliteratur* erhalten hat, die *fortdauernd* *bereichert* wird.

Zur weiteren Kenntnis der Instrumente sei empfohlen: *Hektor Berlioz*, *Instrumentationslehre*, deutsch von *Dörffel* (*G. Heinze*), *Ferdinand Gleich*, *Handbuch der modernen Instrumentierung* (*Kahnt*). *F. L. Schubert*, *Katechismus der Musikinstrumente* mit 62 *Abbildungen* (*J. J. Weber*).

Anhang.

Das Accompagniren.

In früherer Zeit war das Accompagnement noch etwas wesentlich Anderes als jetzt: die Begleitungsartie des Klavecinisten oder Organisten war häufig nur durch eine bezifferte Bassstimme, bloss der Harmonie nach, angedeutet und der Begleitende hatte dieselbe »auszusetzen«, das heisst, im Sinne der Intention des Komponisten und gemäss der Hauptpartie in Accorden und Stimmen aus eigener Erfindung zu spielen, ausserdem aber zugleich den Andern bei fugsamer Folge fein zu unterstützen. Man findet zu dieser Kunst, die einen Meister der Musik verlangt, in dem berühmten Buche von Philipp Emanuel Bach (1714 — 1788) »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, eine gründliche Anleitung. Jetzt, wo alle Begleitungen »ausgeschrieben«, das heisst in vollem fertigem Notensatz unter der Singstimme mitgegeben werden, bedarf es nur eines fertigen Technikers, um der Aufgabe materiell gerecht zu werden, während die ideale Seite derselben freilich auch einen feinfühligem, auffassungsfähigen Musiker verlangt. — Beim Accompagnement von Solisten tritt die Forderung eines verständnisvollen Folgenschers in erhöhtem Maasse hinzu. Man nehme das Wort »begleiten« nur immerhin in seiner ursprünglichen Bedeutung: die Herrschaft geht beliebig ihren Weg und der Begleiter folgt, sei es als dienende oder frei hinzugetretene und aufgenommene Person, so doch immer als eine fugsame, die der Herrschaft nachzugeben hat. Man kann einem Hündchen gleich den Begleiter spielen, das seine eigenen Wege läuft, um stets wieder herangelockt zu werden; das sind die völlig unzurechnungsfähigen Accompagnieurs. Der Begleiter kann auch wie ein Knecht mit stumpfem Sinne folgen, der nur als ein äusserlich Gebundener, innerlich Unfreier funktionirt. Ferner kann man auch wie ein dressirter Militärbursch folgen, der dem Kommandobefehl gehorsam; oder als ein wohlgezogener Diener, der seiner Herrschaft ihre leisen Winke abzumerken versteht. Die letzteren sind die tempo- und noten-

gemässen Begleiter, welche in schulgemässer Bildungspotenz auch allenfalls die vorgeschriebene Nuance beobachten und den eigenen Tempowillen der Herrschaft wittern. — Man kann aber auch wie ein Freund, wie ein geistiges zweites Ich folgen, das der Herrschaft der Bildung nach ebenbürtig ist und sich ihr aus freier Sympathie im Interesse eines edeln Zweckes dienstbar macht. In diesem Falle bildet sich ein ideales Verhältnis: der Zweck, die vollkommene Ausführung eines Kunstwerks, inspirirt beide Beteiligte, die gleich Befähigte sind und aus übereinstimmendem Gefühl heraus handeln, wobei zugleich der Begleiter jeden Auffassungszug, jeden Wunsch des Andern ahnt, um sofort zur schönen Erfüllung bereit zu sein. Da kann der Solist seiner Eingebung folgen, hier eilen, dort zurückhalten, hier ein verhältnismässiges obligates Vorwalten, dort ein möglichstes Zurücktreten der Begleitung wünschen und mit Sicherheit auf Realisirung rechnen.

Ein besonders bedeutsamer Zweig des Accompagnirens ist der Sologesang mit Klavier, namentlich der Liedergesang. Die heutigen Begleitungsartien stehen gegen diejenigen aus der Zeit Mozarts, Reichardts (deren Gesänge man sich noch »selbst« begleiten konnte, weil dies nur ein leichtes äusseres Thun war) etwa wie grössere Vortragsstücke gegen leichte Sonatinen; es gehören jetzt oft Spieler von höherer Rangstufe zu den Liedern und Gesängen aus der Sphäre eines Schumann und Franz, das Begleiten vom Blatt ist darum immer schwieriger geworden, eine etwa gewünschte Transposition (Übertragung in eine andere Tonart) aber in vielen Fällen unmöglich zu erfüllen. Der Begleiter hat jetzt nicht nur eine bloss harmonische Grundlage mit einzelnen obligat hervortretenden Stellen, sondern meist ein wesentliches Stück des ideellen Gehalts auszuführen. Daraus entspringt die Forderung, dass der Accompagnieur nicht allein seinen Klavierpart gut könne, sondern ausser der Melodie auch den Text, als die poetische Anregung des Komponisten, mitdenke. Der Spieler muss mit dem Singenden das Stück von Grund aus neu empfinden, und auch wissen, weshalb es so oder so aufzufassen sei, um nicht nur äusserlich, sondern aus verständnisvollem dichterischem Geistestriebe heraus begleiten und mit dem Gesange eine harmonische Kunstleistung bewirken zu können. Dazu gehört eine künstlerische Seelenverwandtschaft zwischen dem Singenden und Begleitenden, und diese momentan herbeizuführen, ist eben der Letztere verpflichtet, weil der Erstere sich im Besitze der dichterischen Partie befindet und damit über das für die Auffassung zunächst maassgebende Element gebietet — freilich nur dann mit innerer Berechtigung, wenn der Sänger oder die Sängerin auf der Höhe ihrer Aufgabe stehen.

Die Literatur.

Die Literatur mit ihren verschiedenen Musikgattungen, wie z. B. des Klassischen, Modernen, Charakteristischen, Salonhaften, Unterhaltenden u. s. w. entspricht dem Leben mit seinen Menschenkreisen, nach deren Bildungsstandpunkt, Anschauung, Natur und Erziehung; man kann daher keine Musikgattung schlechtweg verachten, die Tanz- und Vergnügungsmusik hat ihr Existenzrecht, wie die klassische. Dass jene niedriger als diese steht, sagt genug; zugleich weiss man aber auch, dass eine niedere Stellung nicht schändet, insofern auch die Kunst ein Naturreich auf dem unendlich ausgebreiteten Geistesboden der Menschheit ist.

Das Klassische ist das Bewährte, das sich im Laufe und Kampfe der Zeit behauptete, und so das als vorzüglich allgemein Erkannte: gediegener Inhalt in gediegener Form, mustergültig. Dem vorhandenen Klassischen nachschaffen ist aber unklassisch: denn die Klassiker schufen nicht ihrer Vorzeit nach, sondern aus eigenem innerem Vermögen; sie wussten und ahnten nicht, dass sie »klassisch« komponirten. Das Klassische lässt sich eben nicht äusserlich machen: es will durch natürliche Triebkraft erwachsen, wo der geistige Stoff dazu lebt und die Kraft des Könnens waltet.

Was vom Neuen, Modernen einmal klassisch sein und heissen wird, kann man jetzt vielleicht zu wissen glauben, aber es positiv wissen zu wollen, würde einer Prophezeiung gleichen: das Kriterium des sich durch die Epochen hindurch Bewährens und Behauptens, der Sieg im Kampfe des Daseins will erst thatsächlich erwiesen sein, und das liegt in einer spätern Zukunft. Gesunden freien Geistes sein, nichts Falsches, Eitles in sich leiden, nur dem Rechten, Natürlichen im Leben und Geniessen zugewendet bleiben, dabei gründlich, fleissig und freudig lernen und sich ganz der Sache widmen: darin liegt das Heil der Gegenwart und Zukunft.

Ausführung — Vortrag.

Die musikalische Kunstform wird verwirklicht in der ihr entsprechenden Ausführung, im Vortrag. Im höchsten Sinne soll diese eine ideale, d. h. der Idee des Schaffenden gemässe sein, und man muss diese Forderung an die Ausführung des vornehmsten wie geringsten Kunstwerks stellen. Alle kunstgemässe Ausführung, aller Vortrag bindet sich zunächst an das in Noten und Zeichen Dastehende und an das Tonorgan, das gesangliche oder instrumentale. Man muss gebildet sein im Ton, in der Ton-Verbindung, in der metrisch-rhythmischen Zeitbehandlung, in der Wiedergabe der Formen, überhaupt in der Form, und in Alledem, was in Noten

gesetzt vorliegt. Das ist die Grundlage, ohne welche fernerhin nichts Vernünftiges erstehen kann. Der Sinn dafür muss eingeboren sein, und wär's auch nur in einem schwachen, der unmittelbaren Wahrnehmung vielleicht verborgen schlummernden Keime. Die rechte Lehre und Übung entwickelt und fördert ihn während jahrelangen Fleisses, um zu bewirken, dass endlich das musikalische Material dem Willen dienstbar wurde, der Wille aber so weit gereift ist, dass er die Idee, den Inhalt der Kunstform, versteht; da wird dieselbe dann zu einem Selbstgedachten, das sich in der wahrheitsgetreuen Auffassung äussert, aus welcher der Vortrag in der Ausführung fliesst. Auf diesem Standpunkte ist dann das in Noten Dastehende, das Materielle, überwunden und vergeistigt und so für den Genuss der Gebildeten reif geworden.

Über das Lernen und Lehren.

Das Ton- und Zeitmaterial ist's, das alle Musik macht: daran bindet sich folglich aller praktische Vortrag, und wäre dieser auch von der sublimsten Geistesnatur durchdrungen.

Der Ton hat seinen spezifischen (gesanglichen, instrumentalen) Klang, und dieser soll wohlgebildet sein; er hat seine Stufe in der Skala, und diese soll rein sein; er hat seine Dynamik für das *piano* und *forte* nebst Übergängen und Nuancen, und er soll damit den Ausdruck bewirken; er hat seine bestimmte Dauer nach der Länge und Kürze seines Notenwerths und soll darin genaues Maass halten. Das sind die ersten elementaren Bedingungen, auf welchen das Handwerk der Kunst beruht, ohne welches eine Künstlerschaft unmöglich ist. Möge sich's jeder Musiktreibende in's Gedächtnis prägen, dass Göthe die Frage nach dem unterscheidenden Kennzeichen des Künstlers und des Dilettanten damit beantwortete: »der Künstler habe auch das Handwerk inne«, dessen Mangel nur zu oft den Dilettanten charakterisirt. Ist ein solcher dadurch der ewigen Unreife verfallen, so liegt es doch lediglich an ihm selber, auf dem Wege kundiger Unterweisung und gründlichen Studiums sich eine künstlerische Würde anzueignen, die auch bei mässiger Technik möglich, wenn diese gediegen und mit rechtem Sinn verbunden ist. Man soll eben nicht die Mühe der Arbeit, die Entsagung auf vorzeitigen Genuss scheuen, besonders in den ersten 3 bis 6 Lehrjahren. Man nehme beim Anfange an, es sei so eben ein zartes Baumreis in die Erde gepflanzt, das einst — aber nicht schon über's Jahr, sondern nach Jahren — ein wohlgefällig gewachsener Baum sein will: an ihm, an seinem naturgesetzlichen, langsamen, doch stetigen Aufwachsen soll der

Anfänger in der Musik sich ein Bild nehmen für sein eigenes kunstgesetzliches Wachsen zur ehrenvollen Künstlerschaft hin, die, wenn sie echt ist, immer nur die Erfüllung der Forderung des eben studierten Kunstwerks erstrebt, die persönliche Eitelkeit verbannt und ihre höchste Ehre nur im Beifalle der Würdigen erkennt.

Wer lehren will, muss selbst Etwas gelernt haben, und nur, wenn dies etwas Ordentliches ist, wird er Gleiches bei Andern erwirken. Das ist so einfach, dass es nicht nöthig scheint, es auszusprechen; aber eben deshalb ist es zu sagen nöthig: dies wird durch den zeitigen Stand des Musiklehrerthums bewiesen, dem es an wahrhaft Berufenen immer fehlt. Die Masse derjenigen, welche eine unvollkommene, weil ungründliche Bildung in ihrem Können und Wissen, wenn nicht gar eine falsche, haben, überwiegt in unverhältnismässigem Grade die damit korrekt Ausgestatteten. Die Früchte von der Unterweisung Jener sind dann danach: die ungründlich unterwiesenen Schüler werden wieder ungründliche Lehrer, oder, wenn sie den Beruf nicht ergreifen, werden sie nicht darauf achten, ihre Angehörigen im Sinne guter Bildung unterweisen zu lassen. Das wird dann als nicht in Betracht kommende Privatangelegenheit erachtet, die es doch aber nur im einzelnen Falle und bei einseitiger Beurtheilung ist: das Resultat aller Fälle zusammen ist ein an Geschmack verdorbenes Publikum, an welchem zuletzt die wahre Kunst und die würdigen Künstler zu Grunde gehen müssen.

Wer in der Unterweisung nur insofern seinen Beruf sieht, um darin den zum Leben nothwendigen Erwerb zu finden, ist noch kein Berufener: die Berufung ist innerlicher Natur und liegt in dem Ernst und in der Liebe zur Sache. Damit macht man die Sache gut und so zugleich auch zu einem soliden Fundament für seinen Lebenserwerb. Hieraus geht für jeden Anfänger wie Lehrer im Kunststudium das erste Gebot hervor: habe als Mensch und Kunsttreibender einen festen und würdigen Charakter. Ein solcher hat eben immer auch die Würde der »Sache« im Auge, mit welcher er seinen Anbefohlenen wie sich selbst am besten dient.

Die Folgen der sich von der einen auf die andere Generation forterbenden übeln Unterweisung durch schwache Charaktere und ungründliche Lehrer sind auch schon den Bessern unter ihnen selbst fühlbar: wie oft stellen die Eltern der Schüler an deren Musiklehrer nicht nur die naturwidrige Forderung, bereits nach ein paar Jahren Resultate zu erzielen, die ein halbes Studienleben

bedürfen — sie wollen auch den dahin führenden Pfad nicht eingeschlagen sehen und nur das üben lassen, was nur für den Augenblick die Sinne erfreut, zum Glänzen vor Andern geeignet ist und in der Gesellschaft dienlich zu sein scheint. Viele Lehrer stehen in solchen Fällen einer Lebensfrage gegenüber; es heisst entweder: soll man den Schüler verbilden, um ihn sich zu erhalten? oder: soll man die Würde der Sache wahren und ihn verlieren?

In solchen Fällen ist zur Antwort eine Vorbedingung zu stellen: der Lehrer (und damit ist immer auch die Lehrerin gemeint) muss wirklich von guter Art, richtig gebildet und geschickt sein, wenn auch nicht bis zum virtuosen Können. Er muss durch Spielen guter Stücke, klassischer wie salonhafter, Genuss zu bereiten und für dieselben einzunehmen verstehen, um zu zeigen, was Schönes an Dem ist, das er den Schüler früher oder später lehren wird und das der Mühe und Opfer lohnt; der Lehrer muss dadurch eine Autorität gewinnen, die ein Stümper in der Technik nie zu erlangen vermag. (Hieran ist, nebenbei gesagt, zu sehen, wie nutzbar die Frucht eines frühzeitigen tüchtigen Selbststudiums ist, und man darf die Eltern und Schüler keineswegs darum schmähen, weil sie in dem Lehrenden einen Könnenden erkennen wollen.) Ist diese Vorbedingung erfüllt, dann ist dem Lehrer, gegenüber den auf frühen Genuss erpichten, musikalisch ungebildeten, durch Gründe nicht zu überzeugenden Eltern, der Rath zu ertheilen: ihre Wünsche mit gewissen sachgemässen Lehrmaximen in Harmonie zu bringen, wie im Folgenden dargethan sei.

Wie bereits gesagt wurde, ist keine Musikgattung an sich schlecht, auch das flache Vergnügungsgenre nicht. Wenn selbst die grössesten und gediegensten Geister gelegentlich an oberflächlichen Unterhaltungen und Genüssen Ergötzung finden, so darf auch ein anständiger Musiker, dessen eigentlicher Geschmack das Gehaltvolle ist, sich dem Äusserlichen überlassen: nur muss er bedenken, dass jedes Genre seine gut- und schlechtgearteten Einzelwerke enthält, und dass also ein Lehrer in der eben geschilderten Lage aus dem Vergnügungsgenre das Gute selbst zu finden wissen muss, oder mit Hilfe von bezüglichen Büchern findet.*) Derartige zwar flache, doch ausgesuchte Stücke sind dann entweder, immer neben dem ernstesten Studienmaterial, zum privaten Überspielen zu geben, oder mit der Tendenz fein einstudiren zu lassen, die äussere Eleganz, den sinnlichen Reiz und die

*) Des Verf. »Führer durch den Gesangunterricht«, »Führer durch den Klavierunterricht«. Alb. Tottmann, »Führer durch die Literatur des Violinspiels«.

Geläufigkeit daraus zu lernen, deren Errungenschaft dann den klassischen und sonstigen werthvollen Stücken von Nutzen ist. So z. B. wirkt im Gesangunterricht das feine Studium einer italienischen Kanzone und Arie auf den sinnlichen Reiz des Tons und auf die Geschmeidigkeit des Vortrags, ebenso im Violinunterricht eine und die andere Pièce von Bériot, im Klavierunterricht eine elegante Salonkomposition, ein Tanzstück u. dergl. — Dass die Vergnügungsstücke korrekt gesetzt und von anständiger Form seien, ist dabei zu beachten. Lernt der Schüler Derartiges mit Erfolg vortragen, so wird damit auch etwaiges niederes Gelüste auf ordinäre Leiermusik gedämpft und der Sinn für die hauptsächlich zu pflegende edle Literatur befähigt.

Es wurde die Wichtigkeit des künstlerischen Handwerks betont, das oft missverständlich aufgefasst wird, und das nur da, wo es pfuscherhaft betrieben wird, also unkünstlerisch ist, gering geschätzt zu werden verdient. Bedeutendere Künstler pflegen das Handwerk überwunden zu haben und nicht geeignet zum Lehren desselben zu sein: sie finden ihre Aufgabe in der höheren Ausbildung; und dennoch können sie auch hierin nur Unvollkommenes leisten, wenn der Schüler nicht die richtige Elementarbildung (und diese ist das »Handwerk«) sich angeeignet hat; ist er im Besitz dieser, so wird ihm ein etwa später hinzutretender unzulänglicher Lehrer höchstens nur vorübergehend schaden können: die Säfte sind gut.

So sei denn die technische Grundbildung als eine der wesentlichsten Aufgaben anempfohlen, aber gleichwohl auch gewarnt, diese als den ganzen Inhalt des Lehrertums zu betrachten: jene Grundbildung ist dazu da, um nach und nach, mit der Zunahme der Fähigkeit, zu schöner geistiger Wirkung genützt zu werden. So soll, wer später gut reden will, erst gut aussprechen lernen. Schon mit dem Gange zur Mittelstufe hat der Schüler Gelegenheit, den beseelten Vortrag zu üben, darum ist dieser bereits in den frühen Übungsstücken zu lehren, indem auf das schöne im korrekten Spiel, hingewiesen wird. »Kunst« heisst Können im höheren Sinne, dem Handwerk gegenüber; dieses soll das solide technische Material schaffen, die Kunst aber soll es als Mittel zum geistigen Ausdruck verwenden.

Schon wenige Töne können uns bloss handwerkerlich korrekt oder kunstgeistig ansprechen; die Ausführung einer rhythmischen Figur, eines kurzen Motivs kann zeigen, ob sie nur korrekt nach Noten und dem Taktmaass geschieht, oder ob das Ausgeführte durch

den Geist und die Phantasie des Ausführenden gegangen und so vom roh Natürlichen zum Ästhetischen erhoben ist. Darum sollen auch diejenigen, welche Gutes nur auf mässigster Handwerkerstufe zu leisten vermögen, mindestens ihren Geschmack zu bilden, ihren Horizont zu erweitern trachten; für den Geschmack giebt es gute Beispiele und selbstkritisches Üben, selbst in geringen Aufgaben; für die Erweiterung des Horizonts gute musikalische Lektüre,^{*)} die bei innerer selbstdenkender Auffassung auch ihren mittelbaren Einfluss auf das eigene praktische Musikstudium ausübt. Es sollte auch Jeder, der ernstlich Musik treibt, mindestens jeder musikalische Berufsmensch regelmässig eine Musikzeitung lesen und diese mit ihren verschiedenen begabten Mitarbeitern als eine Gesellschaft mittheilender Künstler betrachten, über deren Äusserungen zu denken ist, auch wenn sie nicht sofort verständlich sind oder nicht als sympathisch erscheinen.

Und nicht am wenigsten wirkt ein von Innen heraus gegebener, gut pädagogischer Unterricht auf den Lehrer selbst zurück, ein Segen, der als schönster Lohn für die Mühen des Berufs zu erachten ist, den man, als zur Mitwirkung an der Erziehung und Vervollkommnung des Menschenwesens nothwendig, hoch und heilig zu halten hat. Wer in diesem Sinne lehrt, lernt selbst anders und Anderes, als was die Lektüre zu lehren vermag: er lernt auf den Grund der Sache sehen, Vieles begreifen, was sonst halb oder ganz unverständlich blieb, und so sicherlich einen Beruf immer mehr schätzen und lieben, dessen Zweck ist, der edelsten Kunstübung eine Stätte zu bereiten.

^{*)} Siehe im »Führer durch den Klavierunterricht« die letzte Rubrik »Lecture«.

Namen- und Sach-Register.

A.

A 3
 A-Bassklarinette 269.
 Abstrich 259.
 A Capella 159.
 Accelerando 16. 97.
 Acceleriren 16.
 Accent 77.
 Accent, ästhetischer 81.
 » grammatischer 81.
 » metrischer 77 ff.
 » negativer 81 ff.
 » positiver 81.
 » rhythmischer 84 ff.
 Achtel 12.
 Achtel-Pause 20.
 Achtel-Triole 13.
 Achtfusston 37. 285.
 Accompagniren 288 ff.
 Accord 9. 39.
 Accorde, arpeggierte 25.
 » durchgehende 66.
 » gebrochene 25.
 Accordfolge 42. 54 ff.
 Adagio 91. 97. 147. 212.
 A due 261.
 Äschylos 168.
 Agitato 97.
 Agréments 242.
 Agnus Dei 162.
 A-Horn 272.
 Air 205. 232.
 Ais 3, 8.
 Aisis 9.
 A-Klarinette 267.
 Akt 164.
 Akustik 35.
 A la Polacca 198.
 Albrechtsberger 113.
 Aliquot, Aliquotton 36.
 Allabreve-Takt 79. 95.
 Alla Capella 159.
 Alla Polacca 198.
 Allegretto 96.
 Allegro, allegrissimo 96.

Allegro assai 96.
 » commodo 97.
 » con brio 96.
 » con spirito 96.
 » moderato 97.
 » molto 96.
 Allegrosatz 93, 95.
 Allemande 185 ff. 205.
 Alt 5, 159. 256. 258.
 Alt, hoher 255.
 » tiefer 255.
 Alt-Noten 5.
 » -Posaune 6. 274.
 » -Schlüssel 5. 6. 262.
 » -Viola 261.
 Alta vox 258.
 Alto 261, 272.
 Altus 258.
 Ambrosius 49.
 Andante 96. 212.
 Andantino 212.
 Anglaise 205
 Anticipation 112 ff.
 Antwort 140.
 Appoggiatur 247.
 Aragonese 188.
 Arie 154 ff. 205. 232.
 Ariette 155.
 Armgeige 262.
 Arpa 24. 264 ff.
 Arpeggio 24 ff.
 Arpeggio, grosses 25.
 » kleines 26.
 Arpeggiren 24.
 Arrangement 241 ff.
 Artilleriemusik 283.
 As 8.
 Asas 8.
 A-Saite 281.
 Auber 170. »Die Stumme von Portici« 187. 189. 236.
 Auffassung 291.
 Auflösung 56.
 Auflösungszeichen 7.
 Aufstrich 259.

Auftakt 86 ff.
 Ausdruck 291.
 Ausführung 290 ff.
 Ausgeschrieben 31. 288.
 Aussetzen 288.
 Ausstattungsober 170.
 Authentisch 44.

B.

B 8.
 Bach, Joh. Seb. 5. 25. 40. 49. 144. 210. 215. 227. 229. 230. 242. 254. 261. 270.
 Allemande 185.
 Bourrée 182.
 Chaconne 184. 261.
 Choräle 13.
 » figurirte 111. 160.
 Chromatische Phantasie 17.
 Couranten 184.
 Fuge. Wohltemp. Kl. C dur 140. 142.
 » C moll 142.
 » Cismoll 140. 144.
 » D dur 139. 140.
 » F dur 140.
 » Fis dur 143.
 Gavotte G dur, G moll etc. 179.
 Gigue B dur 181.
 Goldbergersche Klavier-Variationen 228.
 H moll Messe 162.
 Invention, zweistimmige F dur 135.
 Inventionen 228. 234.
 » dreistimmige 228.
 Klavierwerke 132.
 Matthäus-Passion 111. 132. 160. 163.
 Orgel-Werke 132.
 Passacaglia 183.
 Passepiéd 184.
 Passionswerke 163.

Präludien 228.
 » kleine 128.
 Sarabande D moll 178.
 » E dur 177.
 » E moll 178.
 Symphonieen 128. 231.
 Weihnachts - Oratorium 189.
 Wohltemperirtes Klavier 139. 140.
 Bach, Phil. Em. 245.
 Sonaten 255.
 » Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen« 210. 242. 288.
 Bagge, Selmar. »Entwicklung der Sonate« 225.
 Balken 12.
 Ballade 156 ff. 232.
 Ballet 235 ff.
 Bardi 168.
 Bariton 159. 296.
 » lyrischer 256.
 Barkarole, Barkarolle 155 ff. 232.
 Basis 258.
 Bass 4. 159. 256. 258.
 » bezifferter 40.
 » hoher 256.
 » komischer 256.
 » seriöser 256.
 » tiefer 256.
 Bass-Bariton 256.
 Bass-Geige 263.
 Bass-Klarinette 266. 268 ff.
 Bass-Noten 5.
 Bass-Posaune 274. 275 ff.
 Bass-Schlüssel 4. 263. 264. 265. 269. 270. 274. 272.
 Bass-Stimme 107 ff.
 Bass-Tuba 271. 275 ff.
 Bassette 263.
 Basset-Horn 269.
 Basso 272.
 Basso continuo 107.
 » obstinato 107.
 Basson 270.
 Bauerntanz 83.
 Baumgart, E. F. »Sonaten von Phil. Em. Bach« 255.
 Bb. 8.
 B-Bass-Klarinette 269.
 Becken 258. 278 ff.
 Bee 7.

Bee-Quadrat 7.
 Beethoven, L. van 100. 127. 210. 225. 227. 229. 270. 273. 274.
 Coriolan 207.
 Egmont 214.
 Eroica 76. 131. 204. 207. 227. 228.
 Fidelio 137. 271.
 Kanon 136.
 Missa solemnis 162.
 Phantasie op. 77. 235.
 Ruinen von Athen 277.
 Schlacht bei Vittoria 277.
 Schmerzens - Walzer 199. 200.
 Sonate As dur op. 26. 204. 245. 247. 227. 231.
 » C dur op. 2. Nr. III. 220.
 » C moll op. 40 Nr. I. 69.
 » C moll op. 111. 228.
 » C moll op. 13. (Pathétique.) 95. 214. 253.
 » Cis moll op. 27. Nr. II. 215.
 » D dur op. 10. Nr. III. 88.
 » D moll op. 31. Nr. II. 212. 224.
 » E dur op. 109. 228.
 » Es dur op. 27. Nr. I. 215.
 » Es dur op. 81. (Les Adieux) 207.
 » F dur op. 54. 177. 234.
 » F moll op. 2. Nr. I. 222.
 » G dur op. 14. [Nr. II. 87. 212. 227.
 » G dur op. 79. 130. 204.
 Streichquartett
 » op. 59. 196.
 » op. 95. F moll. 239.
 » op. 132. 50.
 Studien 133.
 Symphonie A dur Nr. VII. 93. 184. 202. 276.
 » B dur. 214

Symphonie C moll. 211. 217. 218.
 » D dur. 214.
 » F dur. Nr. VIII. 201. 203. 276.
 » Pastorale 207.
 » Nr. IX. 212. 277.
 Trauer-Walzer 199. 200.
 32 Variationen C moll. 227.
 15 Variationen Es dur. op. 35. 227.
 33 Variationen über einen Diabellischen Walzer. op. 120. 227.
 Begleiten 288.
 Begleitung 42. 229. 258.
 Beisser 32. 254.
 Beiwerk 242.
 Bellermann, Heindr. »Der Kontrapunkt« 127.
 Bellini. »Norma« 279.
 Benda, Georg. »Ariadne auf Naxos« 172.
 Benedictus 162.
 Bériot, de 227. 229. 294.
 Berlioz. »Instrumentationslehre« 287.
 Requiem 277.
 B-Horn 272.
 Bindebogen 11. 17. 22.
 Bis 30.
 B-Klarinette 267.
 Blasebalg 284.
 Blaseinstrumente 258. 266 ff.
 Blech-Blaseinstrumente 258.
 Blech-Instrumente 271.
 Blech-Musik 283.
 Bogen 258. 259.
 Boieldieu. »Die weisse Dame« 83.
 Bolero 187 ff.
 Bordogni 157.
 Bourrée 182 ff. 205.
 Brahms, Joh. Klavier-Variationen über Händelsche Themen 228.
 Bratsche 6. 261 ff.
 Brechung 25.
 Brevis 13.

Brillante 38.
 Brittsch 194 ff.
 Broderie 242.
 Brust-Register 156.
Bruyck, C. van. »Technische Analysen des wohltemperirten Klaviers«. 143.
 Buchstabe 3.
 Buchstaben - Tonschrift 13.
 Bügelhorn 284.
 Buffo-Bass 256.
 Buffo-Oper 171.

C.

C 3.
Caccini. »Daphne«. 168.
 Cachucha 188.
 Cäsar 146.
 Caisse, grosse 277.
 » roulante 279.
 Calando 97.
Cambert 169.
 Cantabile 38.
 Cantus firmus 113.
 » planus 13.
 Capriccio 234.
 Cassa, gran 277.
 Cassazione 208.
 C. B. 261.
 C-Bassklarinette 269.
 Cello 263.
Cerrito 237.
 Ces 8. 9.
 Cesces, Ceses 8.
 Chaconne 183 ff. 205.
 Chanson 156 ff. 172.
 Charakter-Bariton 256.
Cherubini. Requiem 162. 279.
 Chitarra 265.
Chopin 16. 189. 196. 231.
 Balladen 233.
 Mazurka 197.
 Polonaise 197.
 Polonaise A dur op. 40. Nr. I. 198.
 » Asdur op. 56. 198.
 » C-moll op. 40 Nr. II. 198.
 » Cis moll op. 26. Nr. I. 198.
 » Esmoll op. 26. Nr. II. 198.
 Sonate op. 35. 204.
 Walzer A moll op. 34. Nr. II. 204.
 » Asdur op. 34. 204.

Walzer As dur op. 42. 204.
 » Cis moll op. 64. Nr. II. 204.
 » Des dur op. 64. Nr. I. 204.
 » Es dur op. 18. 204.
 » F dur op. 34. Nr. III. 204.
 Chor 286.
 Chor 109. 158 ff. 159.
 » einstimmiger 159.
 » zweistimmiger 159.
 » dreistimmiger 159.
 » vierstimmiger 159.
 » gemischter 109.
 Chor de ballet 236.
 Chor-Lied 160.
 Chor-Tanz 236.
 Chor-Werk 158.
 Choral 159 ff.
 » figurirter 160.
 » fugirter 144.
 Choral-Fuge 144, 160.
 Choral-Noten 13.
 Chorde 35.
 C-Horn 272.
 » hohes 272.
 » tiefes 272.
 Christe eleison 162.
 Chromatisch 50.
 Ciacona 183 ff.
 Cimballes 278.
Cinelli 278.
 Cis 3. 8.
 Ciscis, Cisis 8.
 C-Klarinette 267.
 Clarino 273.
 Clavecin 5. 22.
Clementi 231.
 Gradus ad Parnassum 80.
 Sonate D dur 222.
 Sonatine Cdur Op. 36. 224.
 Coda 31. 176.
 Col 31.
 Col arco 260.
 Coloratur 166.
 Comes 138.
 Con brio 38.
 Concerto 228.
Concone 157.
 Con delicatezza 38.
 Con espressione 38.
 Con fuoco 38.
 Con moto 96.
 Con sordino 260.

Contra 113.
 Concert-Arie 154.
 Cor 272.
Corelli 210.
 Cornet à piston 271.
 Corno 272.
 Corno di Bassetto 269.
 Corona 49.
 Corps de ballet 236.
 Corrente 184.
 Couplet 156 ff. 172.
 Courante 184 ff. 205.
 Cracovienne 85. 86.
Cramer 231.
 Credo 162.
 Crescendo 38.
 Csárdás 192.
 C-Schlüssel 5.
 Cum sancto spirito 162.
 Cyklische Instrumentalformen 205.
 Cyklus 205.

D.

D 3.
 Da Capo 30.
 Da Capo al Fine 30.
 Da Capo dal Segno al Fine 30.
 Da Capo dal Segno al Fine 30.
 Da Capo dal Segno al Fine 30.
 Fine et poi la Coda 30.
 Dämpfer 260.
 Dämpfung 286.
 » aufgehobene 286.
 Dal Segno 30.
 Darmsaite 259.
David, Fel. »Le Désert«. 156.
 Decime 33.
 Decrescendo 38.
Dehn, S. W. »Die Lehre v. Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge«. 127.
 Des 8.
 Desdes, Deses 8.
 Deutsch 151. 152. 169.
 Deutscher 201.
 Deutschland 170.
 Diapason 35.
 Diatonisch 51.
 Dies irae 162.
 Diminuendo 38.
 Dirigent 88. 280.
 Dirigenten-Stab 89.
 Dis 3. 8.
 Disdis, Disis 8.
 Discantus 258.
 Diskant 4. 5. 256. 258.

Diskant-Posaue 6. 274.
 Diskant-Schlüssel 5.
 Dissonanz 56 ff. 112.
 Divertimento 208.
 Divertimento della fuga 140.
 Divertissement 208.
 Divise, Divisi 261.
 D-Klarinette 268.
 Dolce 38.
 Dolente 38.
 Dominante 43.
 Domine 162.
 Dona nobis 162.
Donizetti. »Lucretia Borgia«. 202.
 Duodecime 118.
 Doppel-as 8.
 Doppel-bee 7.
 Doppel-Ces 8.
 Doppel-Chor 159.
 Doppel-des 8. 9.
 Doppel-dis 9.
 Doppel-es 8.
 Doppel-fes 8.
 Doppelfortissimo 38.
 Doppel-Fuge 138. 142 ff.
 Doppel-Ganze 12.
 Doppelges 8.
 Doppel-Hals 3.
 Doppel-Konzert 230.
 Doppel-Kanon 137.
 Doppel-Kreuz 7.
 Doppel-Mordent 255.
 Doppel-Note 3.
 Doppel-Pedalharfe 264.
 Doppel-Pianissimo 38.
 Doppel-Praller 255.
 Doppel-Quartett 260.
 Doppelschlag 32. 242. 247 ff.
 Doppel-Schneller 255.
 Doppelstimmigkeit 3.
 Doppel-Triller 251.
 Doppel - Versetzungszeichen 7.
 Doppel-Vorschlag 247 ff.
Doppler 193.
 Double mouvement 264.
 Doubles 205.
 Draht 259.
 Drama musikalisches 163. 167. 171.
 Dreiklang 39.
 » ,übermässiger 48.
 » verminderter 44. 48.
 Dreiklangsformen 41.
 Dreiklangsverwandschaft 53 ff.

Dreistimmig 107.
 Dreiviertel-Takt 77. 79.
 Dreizeitigkeit 79. 82.
 Drittel 36.
 D-Saite 261.
 Duett 154. 164.
 Dur 44 ff.
 Dur-Dreiklang 36. 39 ff. 44. 48.
 Dur-Harmonie 45.
 Dur-Tonart 42 ff.
 Durtonart-Accorde 44.
 Durtonleiter 34. 42 ff.
 Durtonleiter-Töne 43.
 Dur- und Moll-Verwandschaft 53 ff.
 Durchführung 144 ff.
 Durchgang 66 ff.
 Dux 438.
 Dynamik 37 ff.

E

E 3. 9.
 Écossaise 187.
 Einschnitt 146.
 Eintheilung, gerade 15.
 » ungerade 15.
 Eis 8. 9.
Eisler 237.
 Empfindung 38.
 Endschluss 55.
 Energico 38.
 Engführung 140. 142 ff.
 Englisch 152.
 Enharmonie 73.
 Enharmonisch 9.
 Ensemble 164. 260.
 Ensemble-Gesang 158.
 Ensemble-Spiel 258.
Erard 264.
 Erhöhung, siehe »Versetzungszeichen« 7.
Erkel 193.
 Erniedrigung, s. »Versetzungszeichen« 7.
 Es 8.
 E-Saite 261.
 Es-es 8.
 Es-Horn 272.
 Es-Klarinette 268.
 Espresso 38.
 Etude 231 ff.
 Exercice 231.

F.

F 3.
 Fa 157.
 Fagott 6. 258. 266. 270 ff.
 Fagotto 270.
 Fahne 4. 11.

Falsch 257.
 Fandango 187 ff.
 Fermate 19. 20. 94.
 Fes 8. 9.
 Feses, Fesfes 8.
 Féroce 38.
 F-Horn 271. 272.
 Fiedel 180.
Field 233.
 Figur 217.
 Finale 147. 164. 211. 213 ff.
 Fine 30. 31.
 Fioriture 242.
 Fis 8. 3.
 Fisis, Fisis 8.
 Fistel 257.
 F-Klarinette 268.
 Flageolet 260.
 Flauto 266 ff.
 Flauto piccolo 267.
 Flauto traverso 266.
 Flöte 6. 258. 266 ff.
 Flügel 236.
 Flügel-Horn 284.
 Form, lyrische 148.
 Formen, aufgelöste 238 ff.
 Forte 37. 38.
 Fortepiano 286.
 Fortissimo 38.
 Fortschreitung, gebotene 106 ff.
 Forzato 38.
 Française 186 ff.
 Frankreich 169.
Franz, Rob. 289.
 Franzosen 20. 151. 152. 157. 169.
 Friska 192.
 Friss 192.
 Führer 138.
 Füllstimmen 113.
 Fünfliniensystem 1.
 Fünftel 36.
 Fünftheilung 15.
 Fuga in conseguenza 138.
 » legata 138.
 » periodica 138.
 » ricercata 138.
 Fugato 144.
 Fuge 138 ff.
 Fuge, begleitete 144 ff.
 » einfache 138. 144.
 Fugen-Thema 140.
 Fugen-Thema in der Vergrößerung 142.
 » » in der Verkleinerung 142.

Fugere 138.
Fughetta 144.
Fugirt, fugierend 142.
Funebre 38.
Fuocoso 38.
Furioso 38.
Fusa 13.
Fusston 37.

G.

G 3.
Gabrieli, Andrea 209.
Gabrieli, Giovanni 209.
Gade, Niels W. 193.
»Nachklänge an Ossi-
an« op. 4. 194.
Gagliarda 185.
Gaillarde 185 ff.
Gallenberg. Walzer
199.
Galiardo 185.
Galilei 168.
Galopp 202 ff.
Galoppade 79.
Ganze 12.
Garcia. Gesangschule
257.
Gavotte 178 ff. 205.
Gebunden 21 ff.
Gedakt 285.
Gedicht in Musik gesetzt
153.
Gefährte 138.
Gegenbewegung 104.
142.
Gegenthema 142.
Geige 261.
Generalbass 40 ff.
Generalbassstimme 40.
Gerade 77.
Ges 8.
Gesang 153. 157. 255.
Gesang, mehrstimmiger
158 ff.
Gesangsmusik 148 ff.
Gesangsstudien 157.
Gesangsscene 154.
Geschleift 22.
Geschwindmarsch 204.
Gesges 9.
Gibbons, Orlando.
Gaillarde 186.
Giga 180.
Gigue 80. 180 ff. 205.
Giocoso 38.
Gigue 180.
Gis 3. 8.
Gitana 188.
Gleich, Ferd. Handbuch

der modernen Instru-
mentation 287.
Glied-Ordnung 85.
Glocke 258.
Gloria 162.
Gluck 169. 171. 273.
Alceste Iphigenie in
Aulis. Iphigenie auf
Tauris. Orpheus 170.
Goethe »Egmont.« 273. 294.
Gondoliere 155 ff.
Grace 242.
Gratias 162.
Graun »Der Tod Jesu«.
163.
Grave 97.
Grazioso 39.
Gregor der Grosse 49.
Grenzdreiklang 64.
Grenzseptimenaccord
64.
Grenzstellung 63.
Griechen 49. 168.
Grieg, Edv. 193.
Griff 2. 24 ff.
Griffbrett 259.
Griffklammer 25.
Grimm. Suite in Kanons
für Orchester. 137.
Gross 34. 65.
Grundaccord 35.
Grundton 39. 42.
G-Saite 264.
G-Schlüssel 5.
Guitarre 258. 265.

H.

H 3. 8.
Haare 259.
Hälfte 36.
Händel. 5. 162. 169. 183.
210. 254. 274. Cha-
conne 183. 184.
Courante 184.
Gigue C moll 181.
- E moll 80.
Messias 163. 189.
Samson 204.
Sarabande 232.
Suite G moll 183.
Susanna 163.
Hakenharfe 264.
Halbe 12.
Halbentriole 13.
Halbschluss 55.
Halbstaccato 22.
Halevy. 273. »Die Jüdin.«
270.
Halling 193.

Hals 1. 11.
Hammermechanismus
286.
Handwerk d. Kunst 294.
Harfe 258. 264 ff.
Harmonicum 286.
Harmonie 36. 37. 56. 107.
Harmonielage 108 ff.
Harmonielehre 39 ff.
Harmonienmusik 283.
Harmonium 258.
Harpe 24. 264.
Harpeggiren 24.
Hartmann 193.
Hauser, Franz. »Ge-
sanglehre für Leh-
rende und Lernende«.
257.
Hauptaccent 85.
Hauptform 226.
Hauptmann, Moritz,
»Die Natur der Har-
monik und Metrik« III.
Hauptsatz 244 ff. 249.
Hauptthema 143. 243.
Haupttonartaccord 42.
Hausmusik 158.
Hautbois 269.
Haydn 5. 127. 175. 208.
240. 242. 270.
Die Jahreszeiten 182.
207.
Militair - Symphonie
277.
Quartettsatz 182.
Die Schöpfung 207. 271.
Heinrich v. Anjou 198.
Helden-Bariton 256.
Helden-Sopran 256.
Helden-Tenor 256.
Heller, Steffen 189.
Saltarello Op. 77. 188.
Henselt 234.
Herz 227. 229.
Hiller, Ferd. »Rhyth-
mische Studien« 83.
Hinabschlag 91.
Hinaufschlag 91.
His 8. 9.
Hoboe 269.
Holz - Blasinstrument
258. 266 ff.
Hopper 201 ff.
Horn 258. 266. 271. 272 ff.
Horn, englisches 266.
270 ff.
Huldigungsmarsch 204.
Hummel 229. 231. Op. 56.
16.

Hundertachtundzwan-
zigstel-Note 12.
Hundertachtundzwan-
zigstel-Pause 20.
Hymne 161 ff.
Hypoäolisch 49.
Hypodorisch 49.
Hypoionisch 49.
Hypolydisch 49.
Hypomixolydisch 49.
Hypophrygisch 49.

I.

Imitation 133 ff. 142.
Impromptu 235.
Improvisation, freie
233 ff.
Infanteriemusik 283.
Inhaltmusik 145.
In modo lyrico 50.
Instrument 5. 241. 258 ff.
Instrumentalformen,
cyklische 205 ff.
Instrumentalmusik 172 ff.
Instrumentirung 281.
Intervalle 33 ff.
Intoniren 61.
Introduktion 164. 244 ff.
226.
Invention 234 ff.
Irländer 152.
Italien 170.
Italiener 20. 154. 152.
157. 158. 169.

J.

Jadassohn, S. Op. 8.
Serenade in kanoni-
scher Form. 137.
Jägermusik 283.
Janitschar - Musik 277.
278. 283.
Jodler 151.
Jomelli. Requiem. 162.

K.

Kabalette 155 ff.
Kadenz 16. 229.
Kalkbrenner 229.
Kammermusik 144.
Kammerton 85.
Kanarie 180.
Kanon 136 ff. 137.
» einfacher 137.
» endlicher 137.
» in der Gegenbewe-
gung 137.
» im Krebsgang 137.

Kanon in der Vergrösse-
rung 137.
» in der Verkleine-
rung 137.
» künstlicher 137.
» offener 137.
» unendlicher 137.
» verschlossener 137.

Kantate 164 ff.
Kanzonette 155 ff. 232.
Kassation 208.
Kassationsmusik 208.
Kastagnetten 187.
Kavalleriemusik 283.
Kavatine 155 ff.
Kenthorn 284.
Kessel-Pauke 276.

Kiel, Friedr. Op. 1. Ka-
nons im Kammerstil
137.

Ketten-Triller 252.
Kirchen-Arie 154.
Kirchen-Gesang, Grego-
rianischer 13.
Kirchen-Lied 154.
Kirchen-Tonarten 49 ff.
Kirchentonleiter 49.
Kirchentöne 49.
Klammer 4.
Klang 35.
Klangfarbe 256.
Klarinette 6. 258. 266.
267 ff.

Klassisch 290.
Klaves-Anschlag 258.
Klaviatur 3. 37. 284. 286.
Klavier 258. 286 ff.
Klavier, temperirtes 61.
Klavier-Arpeggio, altes
25 ff.

Klavier-Komposition 5.
Klavier-Quartett 260.
Klavier-Quintett 260.
Klavier-Trio 260.
Klein 34. 44. 66.

Klengel, Friedr. Kla-
vier-Fugen und -Ka-
nons 137.
Klöpfel 276.
Klöpfelschlagen 258.
Kniegeige 262. 263.

Köhler, Louis. » Aus-
wahl beliebter Vor-
tragsstücke a. Bachs
Werken« 182.
Führer durch den Ge-
sangsunterricht 294.
Führer durch den

Klavierunterricht
294. 295.
Les Maitres du Clave-
cin 186.
12 Ungarische Lieder
191.
Volkstänze aller Na-
tionen 83. 203.
Kolophonium-Harz 259.
Kombination 123 ff.
Komma, akustisches 60.
Konsonanz 56.
Kontra-Alt 195. 256.
Kontra-Bass 258. 260.
263 ff.
Kontra-Fagott 271. 275.
Kontra-Octave 3.
Kontrapunkt 113 ff.
» doppelstimmiger ent-
gegengesetzter 130.
» doppelter 113. 117 ff.
144.
» doppelter strenger
117 ff.
» doppelter in der ent-
gegengesetzten Bewe-
gung 126 ff.
» drei- und mehrfach
doppelter 126 ff.
» einfacher 113. 144.
» einfacher strenger
144 ff.
» entgegengesetzter
drei- und vierfacher
127.
» freier 114. 116. 127 ff.
» entgegengesetzter
synkopirt 130.
» vierfacher doppelter
127.
Kontra-Subjekt 142.
Kontretanz 186 ff.
Konzert 228 ff.
Konzertstück 16. 230.
Konzertino 230.
Kopf 1. 44.
Kopf-Register 256.
Koppel 284.
Kornet 266. 271.
Kornet à piston 274.
Krakowiak 198.
Kreutzer 231.
Kreuz 7. 9.
Krönungsmarsch 204.
Kuhnau, Joh. 210.
Kunst-Lied 151. 152 ff.
Kunst-Tanz 172 ff.
Kyrie eleison 162.

L.

La 157.
 Labialpfeife 285.
 Ländler 150. 203 ff.
 Lage, enge 40.
 » weite 40.
 » zerstreute 40.
 » erste 39.
 » zweite 39.
 » dritte 39.
Lanner, Jos. 200. 204.
 Largo, larghetto 97.
 Lassu 192.
Lassus 168.
 Laudamus 162.
 Legato, ligato 21 ff.
 Legatissimo 23.
 Legende 156 ff. 232.
 Lehren 294.
 Leitmotiv 165.
 Leitton 43. 106. 111.
 Lento 97.
 Lernen 294.
 Lied 148 ff. 153.
 Lied, durchkompon. 153.
 » geistliches 155.
 » ohne Worte 232 ff.
 Liedergesang 289.
 Liederspiel 172 ff.
 Liedertafel 158.
 Ligatur 146.
 Linie 1.
 Linien-system 1.
Liszt, Franz. 192. 231.
 Galop chromat. 202.
 Soirées de Viennes 209.
 Symphon. Dicht. 240.
 Literatur 290 ff.
 Loco 34.
Löwe, C. Balladen 156.
 Longa 13.
Louis XIV. 173. 179.
 181. 185. 237.
Louise, Kaiserin von
 Frankreich, Favorit-
 walzer der. 199.
Louise, Königin von
 Preussen, Favoritwal-
 zer der. 199.
 Loure 180.
Lully, Jean Baptiste.
 169. 185. Allemande
 185. Menuet 173. 174.
 Lusingando 39.
Luther. Choral 165.
 Lyrisch 148.
 M.

Maass 37.
 Madrigal 158. 168.

Mälzl. Metronom 100.
 Magyaren 151.
 Magyarisch 190 ff.
 Manual 284.
 Manualklavatur 284.
 Mandoline 258. 265.
 Manier 242 ff. 254.
 Marcato 38.
 Marsch 78. 203 ff.
Marschner. 170. 273.
 Der Templer und die
 Jüdin 183.
 Masurek 196.
 Masurka 196.
Matheson. Courante
 185.
Maurer, L. Quadrupel-
 Konzert 230.
 Maxima 12. 13. 48.
 Mazurka 79. 196 ff.
 Mediante 43.
 Mehrdeutigkeit 9.
 » enharmonische 9.
 Mehrstimmigkeit 109 ff.
 Mehrtheilung 15.
Méhul 273. Joseph 156.
 » ohne Worte 232 ff.
 Meistersinger 153.
 Melodie 56. 108 ff.
 Melodie, absolute 166.
 Melodrama 172 ff.
Mendelssohn 153. 229.
 Elias 163.
 Hebriden 207.
 Lauda Sion 156.
 Lieder ohne Worte
 233.
 Meeresstille u. glück-
 liche Fahrt 207.
 Paulus 160. 163.
 Sommernachtstraum
 207. 278.
 Symphonie Amoll. 188.
 Variations sérieuses
 Op. 17. 228.
 Walpurgisnacht 278.
 Mensuralmusik 13.
 Menuet, Menuetto, Mi-
 nuetto 30. 79. 147.
 173 ff. 205. 212.
 Messe 162 ff.
 Messing - Blasinstru-
 ment 258. 271 ff.
 Messing-Musik 283 ff.
 Messing-Saite 265.
 Metallbecken 35.
 Metronom 100.
 Metrum 76 ff. 145. 147.
 » dreizeitiges 79.
 » fünfzeitiges 83 ff.

Metrum neunzeitiges 79.
 » sechszeitiges 79.
 » siebenzeitiges 83 ff.
 » vierzeitiges 78. 79.
 » zweizeitiges 79.
 » zwölfzeitiges 79.
Meyerbeer 170. 171.
 268. 273.
 Hugenotten 165. 263
 277. 279.
 Robert der Teufel 274.
 277. 279.
 Mezzoforte 37.
 Mezzopiano 38.
 Mezzo-Sopran 159. 256.
 Mezzo-Staccato 22.
 Mi 157.
 Militär-Marsch 204.
 Militär-Musik 283 ff.
 Militär-Trommel 279 ff.
 Minderstimmigkeit 109 ff.
 Minima 13.
 Missa brevis 162.
 Missa pro defunctis 162.
 Missa solemnis 162.
 Mittelsatz 150. 219.
 Mittelstimme 103. 126.
 Mixtur 285.
 Modern 290.
 Modulation 67 ff. 144.
 219.
 Modulation, enharmo-
 nische 73 ff.
 Moll 44 ff.
 Moll-Dreiklang 39 ff. 44.
 48.
 Moll-Durtonart 48.
 Moll-Durtonleiter 49.
 Moll-Tonart 44 ff.
 Moll-Tonart-Accorde 45.
 Moll-Tonart - Accord-
 Töne 45.
 Moll-Tonleiter 44 ff.
 Moll-Tonleiter, harmo-
 nische 46.
 » melodische 46.
 Moll-Tonleiter-Töne 45.
 Moll-Unterdominante 48.
 Moment 235.
 Monochord 35.
 Monodie 158. 168.
 Monolog 154.
 Monos 35.
Monteverdo 169.
 Mordent 32. 253. 254.
 Morendo 38.
Moscheles 229. 234.
 Motette 161 ff.

Motiv 217.
 Motiv, doppelstimmig
 130.
 » synkopirt 130.
Mozart 127. 171. 178.
 188. 207. 208. 210. 212.
 227. 229. 281. 289.
 Brief 165.
 Don Juan. 93. 135. 164.
 166. 169. 178. 186. 188.
 207. 214.
 Entführung aus dem
 Serail. 169. 214. 277.
 278.
 Figaro's Hochzeit 93.
 164. 169. 186. 187.
 Jupiter - Symphonie
 134.
 Menuet 174.
 Missa brevis 162.
 Requiem 143. 162. 269.
 Serenaden 269.
 Sonate A dur 215.
 » A moll 221.
 » B dur 129.
 » C moll 217.
 » F dur 190.
 Symphonie G moll.
 176.
 Titus 269.
 Zauberflöte. 164. 166.
 169. 214.
Musard 200.
 Musica plana 13.
 Musik 145 ff.
 Musik, scenische 163.
 Musikalisch 35.
 N.
 Nachahmung 133.
 Nachsatz 219.
 Nachschlag 249. 250.
Naprvnik 195.
 National-Lied, politi-
 sches 152.
 Naturton 272.
 Nebenaccent 85.
 Nebendreiklänge 43. 48.
 Nebenlinien 1. 7.
 Nebenpunkt 17 ff.
 Nebensatz 150.
 Nebenthema 211.
 Nebentonart 71.
 Negativ 19. 81. 85.
 Neumen 13.
 Neunzeitigkeit 79.
Niehlmann, Chr. Gail-
 larde. 186.
 Niederschlag 94.

Nissen-Saloman. Ge-
 sangschule. 257.
 Nocturno 232. 233.
 None 33. 57.
 » grosse 65.
 » kleine 66.
 Nonenaccord 57. 65 ff.
 Non legato 23.
Norman 193.
 Nota contra notam 144.
 Nota maxima 48.
 » quadrata 43.
 Note 1 ff.
 Note, ganze 12.
 » halbe 12.
 Noten, hohe 4.
 » tiefe 4.
 Notengattungen 14 ff.
 Notennamen 7.
 Notenreihe 5.
 Notensystem 3 ff.
Nottebohm. » Skizzen-
 buch Beethovens 234.
Noverre 237.
 Nummer 239.
 O.
 Oberdominante 43.
 Oberdominant - Quinte
 43.
 Oberdominant - Septi-
 men-Accord 63.
 Oberdominantterz 43.
 Oberstimme 103. 126.
 Obertaste 3.
 Oberton 36. 272.
 Oboe 6. 258. 266. 269.
 Octa 3.
 Octava acuta 119.
 Octave 3. 33. 36.
 » grosse 3.
 » kleine 3.
 » eingestrichene 3.
 » zweigestrichene 3.
 » dreigestrichene 3.
 » viergestrichene 3.
 Octaven, verbotene
 105 ff.
 » verdeckte 105 ff.
 Octavenversetzung 31 ff.
 Octett 164. 260.
 Ode 155.
Oginsky 197. Kosciusco-
 Polonaise 198.
Onslow 230.
 Oper 163 ff.
 » geistliche 163.
 » grosse 174.
 » kleine 174.

Oper, komische 169. 171.
 » romantische 170. 171.
 » romantisch-komische
 174.
 » tragikomische 174.
 » tragische 174.
 Opera buffa 169. 171.
 Opera comique 169.
 Operette 174.
 Operngattung 171 ff.
 Ophikleide 274. 276 ff.
 Opus 168.
 Oratorium 162 ff.
 Orchester 280 ff.
 Organismus 77 ff.
 Organum 113.
 Orgel 37. 160. 258. 284 ff.
 Orgelpunkt 67.
 Ornament 242 ff.
 Osianna 162.
 Otta 3.
 Ottava 31.
 » alta 31.
 » bassa 31.
 Ouverture 93. 164. 205.
 208.

P.

Paar-Ordnung 80. 84.
Pacini 166.
Paganini 229. 234.
Palestrina 168.
 Pantomime 235 ff.
 Parademarsch 78. 204.
 Parallel-Bewegung 104.
 Parlanto 157.
 Partialton 36.
 Partie 205.
 Partita 205.
 Partitur 6. 281 ff.
 Pas de deux 236.
 Pas de trois 236.
 Pas sérieux 236.
 Passacaglia 182 ff.
 Passecaille 182. 205.
 Passepied 184 ff. 205.
Pauer, Ernst. Alte Kla-
 viermusik 186.
 Alte Meister 186.
 Alte Tänze 180. 186.
 Pauke 258. 276 ff.
 Pause 19 ff. 24.
 » doppelganz 20.
 » ganze 20
 » halbe 20.
 Pausen-Gattung 20.
 Pavone 186.
 Pedal 284.
 Pedal-Harfe 263.

Pedal-Orgel 284.
 Pedal-Tritt 286.
 Pensée fugitive 235.
Pergolèse 169.
Peri. »Daphne«. 168.
Perrin 169.
 Periode 147.
 Pfeife 37. 284.
 Phantasie 241.
 Phantasie, freie 233.
 Phantasie-Formen, freie 234 ff.
 Phantasie-Stück 235.
 Phrase, metrische 147.
 Phrasierung 23 ff.
 Physharmonika 286.
 Pianino 286.
 Piano, pianissimo 38.
 Pianoforte 286.
Piatti 278.
Piccini 170.
 Piccolo 267.
 Pièce fantastique 235.
 Più, più 37. 38.
 Più moto 97.
Pixis 157.
 Pizzicato 260.
 Pizzicato-Instrum. 258.
 Plagal 49.
 Plagalschluss 55.
 Plectrum 266.
 Poco a poco 97.
 Polacca 197.
 Polka 79. 202.
 Polka tremblante 202.
 Polnisch 196 ff.
 Polonaise 197 ff. 205.
 Polska 194.
 Posaune 258. 266. 271. 274 ff.
 Positiv 81. 85.
 Positiv (Orgel) 286.
 Possen-Oper 171.
 Portamento 22.
 Präambule 232.
 Präambulum 232.
 Präludie 231. 232.
 Präludiren 232.
 Präludium 205.
 Pralltriller 32. 242. 251. 252 ff.
 » umgekehrt 254.
 Presto, prestissimo 96.
 Prima 30.
 Prime 33.
 Primo-Geige 264.
 Principal-Stimme 228. 285.
 Produciren 64.

Programm 206.
 Programm-Musik 206 ff.
 Programm-Suite 206 ff.
 Proposta 133.
 Psalm 161 ff.
 Punctus 143.
 Punctus contra punctum 143.
 Punkt 22.
 Punktirt 84.

Q.

Quadrat 7.
 Quadrille 186 ff.
 Quadrupel-Fuge 138. 144 ff.
 Quadrupel-Konzert 230.
 Quarte 33.
 Quartdecime 148.
 Quart-Posaune 275.
 Quart-Quintaccord 57.
 Quart-Sextaccord 44.
 Quartett 164. 175. 244 ff. 243.
 Quartett, gemischtes 158.
 Quatuordecime 122.
 Querflöte 266.
 Querpfeife 267.
 Querstand 406 ff.
 Quinte (E-Saite) 264.
 Quinte 33. 36.
 Quinte, kleine 44.
 » übermässige 48.
 » verminderte 44.
 Quinten, verbotene 104 ff. 141.
 » verdeckte 405 ff.
 Quintole 15.
 Quintverwandtschaft 53.

R.

Räthsel-Kanon 137.
Raff, Joachim. Rigaudon 186.
 Rallentando 97.
Rameau 36. 169.
 Re 157.
 Real 159.
 Recitativ 157 ff.
 Recitativisch 17.
 Rede 194.
 Redowa 203 ff.
 Refrain 156.
 Register. (Gesang) 257.
 » (Orgel) 285.
Reichardt 289.
 Rein 34.
Reissiger. »Yelva, die russische Waise«. 236.

Reissmann, August.
 Geschichte des deutschen Liedes. 154.
 Repercussio 139.
 Repetitionszeichen 20.
 Reprise 29 ff. 47.
 Requiem 162 ff.
 Resonanzboden 286.
 Resonanzkasten 35. 265.
 Resonanzkörper 259.
 Retardation 112 ff.
 Retardiren 16.
 Rhapsodie 234.
 Rhythmik 77. 83.
 Rhythmus 76 ff. 149.
 Rigaudon 186. 205.
Righini 157.
Rimsky-Korsakow 195.
 Rinforzato 38.
Rinuccini. »Daphne«. 168.
 Ripienstimmen 280.
 Risposta 133.
 Ritardando, ritenuto 97.
Rode 229.
 Röhre 258. 266.
 Roller 247.
 Romanesca 186.
 Romanze 156 ff.
 Rondo 147. 241. 243 ff.
Rossini 170. »Tell«. 270.
 Rubato 97.

Rubinstein, Anton. »Le Bal«. 187. 202. 203.
 Verlorne Paradies. 163.
 Serenade G moll op. 22 Nr. II. 83.
 Symphonie G moll. 195.
 Ruhezeichen 49.
 Russisch 150. 154. 152. 192 ff.

S.

Saal-Orgel 286.
Saint-Saëns 240.
 Saite 35. 285.
 Saiten-Instrument 258.
 Saltare 188.
 Saltarello 188 ff.
 Sanctus 162.
 Sarabande 177 ff. 205.
 Satz (Sonate) 214 ff.
 » langsamer 212.
 Satz 102.
 » durchgearbeiteter 140.
 » figurirter 102. 110 ff.
 » freier 102. 111 ff.

Satz, harmonischer 102. 103 ff. 110.
 » homophoner 102. 103 ff.
 » mehrstimmiger 109.
 » minderstimmiger 109.
 » poliphoner 102.
 » reiner 102.
 » stimmiger 105.
 » strenger 102.

Sauveur 36.
Scarlati, Alessandro 169.
Scarlati, Domenico 210.

Scene 164.
 Schalmel 269.
Scharfe, Gustav. »Die Entwicklung der Stimme«. 257.
 Schauspiel-Musik 237 ff.
 Scherzando 39.
 Scherzo 30. 93. 147. 174. 176. 242.
 Schlägel 276.
 Schlag-Instrument 258. 276 ff.
 Schlag-Zither 266.
 Schleifer 247.
 Schlüssel 4. fremde 4.
 Schluss 55 ff.
 » ganzer 55.
 » halber 55.
 » vollkommener 55.
 Schlusssatz 244. 243 ff. 247.
 Schneller 32. 252 ff.
 » umgekehrt 254.
 Schnabel-Flöte 266.
 Schotten 152.
 Schriftformen, abkürzende 26 ff.
Schubert, Franz. Écosaisens 187.
 4 Impromptus op. 142 235.
 Ländler 203.
 Quartett D moll 188.
 Sehnsuchts-Walzer 200.
 Walzer 184.

Schubert, F. L. »Kathismus der Musikinstrumenten«. 287.
Schütz, Heindr. 163.
Schumann, Robert 104. 158. 229. 289. op. 7 230.
 Paradies u. Peri. 163.

Köhler, Musiklehre.

Streichquartett A dur op. 44 Nr. III. 179.
 Streichquartett A moll 184.
 Symphonie B dur 187.
 Variations symphoniques op. 13. 228.

Schwabung 60.
 Schweif 1.
 Schweitzer 154.
 Schwingung 35.
 Schwingungsverhältniss 36.

Secco-Recitativ 151.
Sechter, Simon. »Lehre des doppelten Kontrapunktes«. 127.
 Sechzehnfüßig 37. 285.
 Sechszehnteil 79.
 Sechzehntel 12.
 Sechzehntel-Pause 20.
 Sechzehntel-Triole 13.
 Seconda 30.
 Secunde 33.
 Secunde, übermässige 45.

Seguedilla 187 ff.
 Seitenbewegung 104.
 Seitensatz 150. 211.
 Seitenschlag 89.
 Seitenthema 280.
 Semibrevis 13.
 Semiminima 13.
 Senza 31.
 Senza piatti 278.
 Senza repetitione 31.
 Senza sordino 260.
 Septime 33.
 Septimen-Accord 57 ff.
 » » vermindert 75.
 Septimole 15.
 Septimonen-Accord 65 ff.
 Serenade 208.
 Serpent 275.
 Sexte 33.
 » übermässige 64.
 Sextole 15.
 Scherzando 38.

Shakespeare. »Sommernachtstraum«. »Sturm«. 237.
 Si 157.
 Siciliano 189 ff.
 Siebentheilung 15.
 Singspiel 171 ff.
 Singstimme 5.
 Skandinavisch 193 ff.

Smetana. Polka op. 42. 203.
 Smorzando 38.
 Sol 157.
 Solfeggio 157 ff.
 Solist 98.
 Sologesang am Klav. 289.
 Solo-Quartett 158.
 Solo-Quintett 198.
 Solo-Sextett 158.
 Solo-Stimme 228.
 Solo-Tanz 236.
 Solo-Tertzett 158.
 Sonare 209.
 Sonata da camera 209.
 Sonata da chiesa 209.
 Sonate 30. 87. 88. 141. 147. 173. 208. 210. 211. 213.
 Sonate quasi Fantasia 216.
 Sonatine 147.
Sophokles 168.
 Sopran 159. 256. 258.
 » hoher 256.
 » lyrischer 256. 45.
 Soprano 258.
 Sordino 260.
 Sostenuto 97.
 Spiel, stummes 236.
Spohr 229. 230. »Faust«. 198.
Spontini. »Ferdinand Cortez«. 279.
 »Vestalin«. 277.
 Sprech-Gesang 157.
 Springdands 192.
 Stabschlagen 258.
 Staccato 21 ff.
 Staccato-Punkt 19. 22.
 Stahl-Saite 256. 286.
 Stamm-Buchstabe 4.
 Stammmame 3.
 Stamm-Ton 33.
 Stammtun-Reihe 33.
Strauss, Joh. 204. Das Leben ein Tanz. 200.
 Stg 36. 259.
Steibelt 231.
 Steyrisch 203.
 Stimme 1. 2. 21. 26. 103.
 Stimmenbeweg. 104 ff.
 Stimm-Register 256.
 Stopfen 272.
 Streich-Instrument 258. 259 ff.
 Streich-Orchester 280.
 Streich-Quartett 260.
 Streich-Quintett 260.

Strophen-Lied 153.
Stück 147.
Stufe 1.
Sturmarsch 204.
Stylus floridus 116.
Subject, Sujet 138. 142.
Suite 205 ff.
Suiten-Sonate 215 ff.
Supremus 258.
Symphonie 30. 93. 141.
147. 175. 176. 240 ff.
244 ff. 213. 231.
Symphonie-Ode 156.
Synkope 32.
Synkopirt 83.
System 3.

T.

Tabulatur 13.
Tänze, deutsche 199 ff.
Tagliani 237.
Takt 76 ff.
Takt-Angebung 88 ff.
Takt-Art 76 ff.
» kombinirt 90.
Takt-Füllung, rhythmische 83 ff.
Takt-Füllung, unvollständige 86 ff.
Takt-Gattung 76 ff.
» gerade 77.
» ungerade 77.
Takt-Glied 93.
Takt-Gruppe 78.
Takt-Rhythmus 147.
Takt-Schlagen 88 ff.
Takt-Strich 18. 30. 33. 77.
Takt-Theil 95.
» guter 80. 178.
» schlechter 80.
Takt-Zählen 88 ff.
Tambour, grand 277.
Tamburo, gran 277.
Tamburo militare 279.
Tamtam 258. 279 ff.
Tanz 78. 447. 472 ff.
Tanz, scenischer 235 ff.
Tarantelle 189 ff.
Taste 8.
Tasten-Anschlag 258.
Tasten-Instr. 258. 284 ff.
Temperament 38.
Temperatur 60.
Tempo 95 ff.
Tempo giusto 96.
Ténor 258.
Tenor 5. 159. 236. 258.
» lyrischer 256.
Tenor-Bariton 256.

Tenor-Posaune 6. 274.
275 ff.
Tenor-Schlüssel 5. 263.
270.
Terz 3. 5. 36. 44.
» grosse 44.
» kleine 33. 44.
» verminderte 64.
Terz-Decimen-Acc. 66.
Terz-Quint-Accord 40.
Terz-Sext-Accord 41.
Terzverwandtsch. 53. 54.
Terzett 154. 164.
Thalberg 231.
Theil 147. 149.
Theilungspunkt 36.
Thema 217.
Theorbe 266.
Timballe 276.
Timbre 256.
Timpone 276.
Toccare 230.
Toccata 230 ff.
Tockiren 230.
Töne, durchgehende 67.
110.
» nachschlagende 110.
Ton 35 ff.
» ganzer 8. 33 ff.
» halber 8. 33 ff.
» offener 272.
Tonart 42.
» äolische 49.
» geschlossene 62 ff.
» jonische 49.
» lydische 49.
» mixolydische 49.
» phrygische 49.
» übergehende 63 ff.
Tonhöhe 1.
Tonlage 256.
Tonleiter 33.
» chromatische 50.
Tonleiter-Stufe 44.
Ton-Malerei 207.
Ton-Maass 37.
Ton-Organ 5. 255 ff.
Ton-Reihe 2. 3.
Ton-Sprache 255.
Tonstufe 7. 33.
Tonstufen-Verhält. 33 ff.
Ton-System 59 ff.
Ton-Umfang 5.
Tonica 43.
Tonica-Terz 43.
Toucher, touchiren 230.
Tottmann, Alb. »Führer durch die Literatur des Violinspiels« 294.

Tour 186.
Tragödie 168.
Transcription 241.
Transposition 289.
Trauermarsch 78. 204.
Tredicima 118.
Tremolo, tremolando 29.
Triangel 278 ff.
Triangle 258, 278.
Triangulo 278.
Triller 32. 242. 249 ff.
Trio 30. 176. 211 ff.
Triole 12. 84.
Tripel-Fuge 138. 143 ff.
Tromba 273.
Trombone 274.
» alto 274.
» basso 275.
» tenore 275.
Trombone 274.
Trommel, dicke 277.
» grosse 277.
Trompete 258. 266. 271.
273 ff.
Trompette 273.
Trugschluss 45.
Tschaikowsky 195.
Tuba 266.
Tutti 229.
Tyroler 151.

U.

Übergehend 63.
Übermässig 34. 48. 64.
Übertragung 289.
Umkehrung 34. 117. 142.
Undecimen-Accord 65 ff.
Ungerade 77.
Unisono 106. 169.
Unorganisch (Metrum) 146.
Unterdominante 43.
Unterdominant-Terz.
Unterstimme 103. 126.
Untertaste 3.
Ut 157.

V.

Variante 226.
Variation 208. 212. 226 ff.
Variirt 226.
Vaudeville 172 ff.
Veloce, velocissimo 96.
Ventil 271. 272.
Verbindungs-Strich 41.
Verdoppelung 39.
» verbotene 106 ff.
Verlängerung 17 ff.
» einfache 17.
» unbestimmte 19.
» zweifache 18.

Vermindert 34. 44. 48.
64. 75.
Versetzungszeichen 7 ff.
» wesentliche 10.
» zufällige 10.
Vestris 237. Gavotte 179.
Verzierung 242 ff.
» alte 254 ff.
Verzierungszeichen 32 ff.
Verwechslung, enharmonische 9.
Vibriren 35.
Vielnamigkeit 9 ff.
Vieltheilung 15.
Vierfüßig 37.
Vierstimmig 107.
Viertel 12.
Viertel-Pause 20.
Viertel-Triole 13.
Vierundsechzigstel-Note 12.
Vierundsechzigstel-Pause 20.
Vierviertel-Takt 77. 79.
Vierzeitigkeit 79. 80. 82.
Viola 6. 258. 261 ff.
» da braccio 262.
» da gamba 263.
» d'amore 262.
Violine 261.
Violin-Schlüssel 4. 263.
264. 265. 266. 267. 268.
269. 270. 272.
Violoncell 6. 258. 263.
Violone 258. 261. 263.
Viotti 229. 231.
Vischer, Friedrich.
»Asthetik« 145.
Vivace, vivacissimo 96.
Vocal 8.
Vocal-Chor 159.
Vocal-Musik 159.

Vocalisen 157 ff.
Voces 159.
Volkman, Rob. 228.
Volkslied 148 ff. 160.
Volksmusik 152.
Vorausnahme 112.
Vorhalt 56 ff.
Vorhalt-Accord 57.
Vorschlag 32. 242. 243.
» kurzer 244 ff.
» langer 243 ff.
Vortrag 290 ff.
Vortrags-Kunst 38.
Vorzeichnung 9 ff.
Vox humana 285.

W.

Wagner, Richard, 239.
269. 273. »Fliegende Holländer«. 171.
»Lohengrin«. 165. 171.
269. 279.
»Meistersinger«. 171.
»Nibelungen«. 171.
»Parsifal«. 171.
»Rienzi«. 171.
»Tannhäuser«. 171.
269. 278.
»Tristan und Isolde«. 171. 240. 270.
Walzer 79. 199 ff.
Walzer-Motiv 93.
Weber, C. M. v. 170.
»Aufforderung zum Tanz«. 200.
»Freischütz«. 164. 214.
239. 262. 266. 267.
273.
»Polacca brillante«. E dur Op. 72. 198.
»Polonaise«. Es dur Op. 72. 198.

»Preciosa«. 278.
Wechseltöne 110.
Weinlig 157.
Widerrufungszeichen 7.
Wiederholung 29 ff.
Wiederschlag 139.
Wind-Instrum. 258. 264.
Wirbel 277.
Wüllner. »Chorschule«. 257.

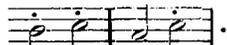
Z.

Zapateado 187 ff.
Zeichen 21 ff.
Zeichen-Schrift, musikalische 1 ff.
» Zeitdauer der Töne 11.
Zeittheilung 12.
» gerade 12.
» ungerade 12.
Zelter 158. »Der König in Thule«. 183.
Zifferschrift 13. 28.
Zirkel-Kanon 137.
Zither 258. 265.
Zumsteg. Balladen. 156.
Zupf-Instrument 258.
Zusammenbindung 18 ff.
Zusammengesang 164.
Zusammenschlagen 258.
Zusammenspiel 258.
Zusammenziehung 26 ff.
Zweiunddreissigstel-Note 12.
Zweiunddreissigstel-Pause 20.
Zweiunddreissigstel-Triole 13.
Zwischenraum 1.
Zwischenform 215.
Zwischensatz 150.

Druckfehlerverzeichnis.

Seite 5, Zeile 12 von unten, statt »waren«: machte.

- 6, - 6 - oben, - »nur«: meist.
- 8, - 15 - - - »erstere«: letztere.
- 24, - 6 - - - das A. fort.

- 22, - 14 - unten, Taktstrich: 

- 58, - 11 - oben, statt *DF* »A«: *DFa*.
- 74, - 5 - - - im zweiten Notenbeispiel das *♭* vor *a* fort.
- 104, - 3 - unten, statt »in reinem«: im reinen.

- 120, - 1 - - - 

- 140 zweite Notenzeile, statt  : den Bassschlüssel.

- 149, Zeile 7—8 von unten, statt »D dur G«: D dur von G.
- 192, - 14 - oben, - »frika«: friska.
- 196, - 8 - unten, - »♩ = 56«: ♩ = 56.
- 196, - 2 - - - - »♩ = 56«: ♩ = 56.
- 199, - 12 - oben das Wort »zweitheiligen« fort.
- 203, im zweiten Notenbeispiele müssen die ersten beiden Sechzehntel
Zweiunddreissigstel sein.
- 224, zweites Notensystem, letzter Takt: vor jedes *f* ein *♯*.

- 247, im zweiten Notenbeispiel die zweite Figur: 

- 253 muss die vierte Note *g* sein: 

- 265 sind die Striche von *g* über *e* zu setzen: *e*.

Historische Handbücher

Verlag des Verlags

Verlag des Verlags