

Elementarbuch

Zehndes Stück. Zeumond 1783.

Fortsetzung der Anekdote von Blondel:

Betrübt und äufferst niedergeschlagen über die lange Abwesenheit seines Herrn, reiste Blondel unter der Verkleidung eines Pilgrims überall hin, ihn aufzusuchen. Er reiste ins gelobte Land, kehrte wieder zurück, suchte an allen Orten, wo sein Herr wahrscheinlich könnte durchgekommen seyn, und folgte ihm, so zu sagen, auf dem Fusse nach. Als er in Deutschland in ein Dorf Rosenstein kam, wo der Kaiser Heinrich ein Schloß hatte, erkundigte er sich insgeheim, ob dieses Schloß bewohnt sei, oder nicht, und erfuhr, daß man schon seit einem Jahr einen Gefangenen von Wichtigkeit darinn verwahrete, zu dem kein Mensch kommen konnte. Blondel muthmasete, daß dieses sein Herr sei, gieng bloß wie von ungefähr um das Schloß herum spazieren, blieb bei einem stark vergitterten Thurme stehen, und fieng an, eins von den französischen Liedern zu singen, die er ehemals mit Richard gemeinschaftlich komponirt hatte. Er sang nur die ersten Strophen davon und horchte dann, ob ihm jemand antworten würde. Ganz tief im Thurm fieng eine Stimme die folgenden Strophen an, und endigte das Lied. Da er nun seiner Entdeckung gewiß war, eilte er nach London zurück, um sie dort bekannter zu machen. Man schickte sogleich einen Gesandten an den Kaiser Heinrich, um über die Loslassung

Richards Unterhandlungen zu pflegen. Der Kaiser läugnete zwar anfänglich, ihn in seiner Gewalt zu haben. Als er aber hörte, auf welche Art es entdeckt worden, sahe er es als eine Wirkung der Vorsehung an, und gab ihn für hunderttausend Mark Silber los.

Lehrer.

Wir wollen nun nach und nach die noch übrigen gewöhnlichen Tonarten mit einander durchgehen. Unter denselben verstehe ich nemlich, die vor uns habende Tonart e dur und e moll: h dur und h moll, es und as dur. Aus der Tonart fis und cis wird selten ein Stück gesetzt, doch ist es nöthig, daß wir uns zum wenigsten auch mit ihrer Skale bekannt machen, weil man jezuweilen durch Ausweichungen in diese Tonarten kommt.

Die Skale e dur leidet die gleiche Applikatur, wie die Skale in c dur, und ist demnach mit keinen besondern Schwierigkeiten verbunden. Fangen Sie nun an, das Präludium No. 70. zu spielen. Sie sehen, daß der erste und dritte Takt des Diskants im zweiten und vierten Takt des Basses wiederholt werden. Wir haben in denen vorhergehenden Stücken, besonders aber bei No. 37. und 62. schon mehrere solche Sätze gehabt, die bald mit mehr, bald mit weniger Aehnlichkeit auf einander folgten. Man heist sie Nachahmungen oder Imitationen. Man theilet sie ein in strenge und freie Nachahmungen, (†) die Italiener nennen's Imitatione legata und Imitatione sciotta oder semplice.

Gene

(†) S. Seite 237.

Jene kommt meistens in Fugen oder Canons vor, und ihre Eigenschaft besteht darin, daß sie alle Figuren und Noten des Hauptgedankens, oder des Thema's, des Subjekts, der bei Fugen und fugirten Sachen der Führer (Dux) genannt wird, durch alle Intervallen mit Noten von ebendenselben Werth von Anfang bis ans Ende des Stücks wiederholt. Eine solche Wiederholung heißt gewöhnlich der Gefährte, das Contrathema oder Contrasubjekt; die freie Nachahmung aber betrifft nicht den ganzen Gedanken, und ist auch nicht an dieselbe Intervallen gebunden.

Damit Sie sich einen desto deutlicheren Begriff machen können, was eigentlich strenge Nachahmung in der Musik heiße, so habe ich Ihnen zu dem Ende bei No. 78. das Weisfische Kinderlied mit Herrn Sillers Composition eingerückt. Beispiele der zwoten Gattung giebt uns das vor uns liegende Handstückchen. Man unterscheidet auch, wie Sie noch aus dem vorhergehenden sich erinnern werden, (+) unter Imitatione cancherizante oder cancherizata und imitatione per movimenti contrarii. Die Eigenschaft der ersteren besteht darin, daß die Folgestimme die Noten der Hauptstimme rückwärts vom Ende nach dem Anfang zu imitirt: die andere erhält ihre Benennung daher, wenn die Folgestimme die Noten der vorhergehenden umgekehrt nachahmt, so daß, wenn jene sich durch gehende oder springende Fortschreitungen aufwärts bewegt, die nachahmende Stimme sie durch gehende oder springende Fortschreitungen unterwärts verrichtet, und umgekehrt, wie wir schon bei No. 20. und 21. gesehen haben.

Nachahmungen gehören mit unter die vorzüglichsten Schönheiten eines Tonstücks. Man kann dadurch die Einheit eines Characters erhalten, und bei aller Einheit der Gedanken dennoch die gehörige Mannigfaltigkeit, Abwechslung, Ueberraschung und Annehmlichkeit anbringen.

Im sechsten Takt dieses Stücks und zwar im Basssystem treffen wir auf ein Erhöhungszeichen, das uns bisher noch niemals vorgekommen ist. Es ist das grosse Kreuz oder eigentlich das doppelte Doppelkreuz ($\# \#$). Man nennt dasselbe Diesis enarmonica, oder simplex. (*Δίεσις*) und gebraucht es, wenn eine Note, die bereits um einen halben Ton erhöht worden ist, noch um einen halben Ton erhöht werden soll. Das gewöhnliche Doppelkreuz heisst auch sonst Diesis chromatica oder duplex, einige nennen's auch *b cancellatum* und *signum cancellatum*, das gegitterte *b* und Zeichen, und besteht deswegen aus vier Strichen, weil ein durch dasselbe erhöhtes Intervall aus vier Comma bestehen soll. Das einfache Kreuz besteht deswegen nur aus zween Strichen, weil der durch dasselbe noch einmal erhöhte halbe Ton aus zween Comma bestehen soll. Das auf ein solches grosse Kreuz folgende Resitutionszeichen wird alsdann durch $\natural$ angezeigt.

Man hat auch aus ältern Tonstücken Beispiele von sechs- und achtfachen Kreuzen ($\# \# \# \# \# \#$ $\# \# \# \# \# \# \# \#$). Jenes hieß Diesis enarmonica major und erhöhte um sechs bis sieben Comma, das ist, um $\frac{3}{4}$ eines Tons. Sie sind aber aus allem Gebrauch gekommen, und man findet in neueren

Tone

Tonstufen weder die eine noch die andere Gattung dieser Vorzeichnung.

So wie es ein grosses Kreuz giebt, so giebt es auch ein grosses oder gedoppeltes b (bb $\underline{b}$) und hat in seiner Art eben die Bedeutung wie jenes, es erniedriget nemlich den schon vorher erniedrigten halben Ton noch um einen halben Ton und sein Restitutionszeichen ist $\frac{1}{2} b$.

Das Allegro Nro. 71. ist ein Stük mit veränderten Reprisen von Herrn Bach.

Karl.

Nicht wahr Reprise bedeutet Wiederholung? Aber ich sehe ja hier kein Wiederholungszeichen.

Lehrer.

Eben deswegen weil die Reprisen verändert sind. Sehen Sie, beim neunten Takt fängt sich eigentlich der erste Theil und beim fünf und zwanzigsten Takt, der zweite Theil wieder an.

Das Rondo Nro. 72. fängt mit einem Viertel im Aufstreich an, und dies Viertel besteht aus einer Achtels und zwei Sechzehntelsnoten, mithin aus einer Note, die allein so lang ist, als die übrigen beide, und dies nennt man *figura corta*. Wenn aber die längere Note vertheilt wird, und statt derselben eine halb so grosse Pause und auf diese eine den beiden folgenden Noten am Werth gleiche Note folgt, wie z. B. im vierten Takt dieses Rondo's im Bass rückwärts gezählt, so nennt man's *figura sospirans*. So heisst auch eine Pause *figura muta*.

Doch wir richten unser Augenmerk wieder auf den Fingersatz, wie er bei Quinten und Sexten anzuwenden ist, und wovon ich Ihnen schon auf der 165ten Seite das nöthigste

gesagt habe. Die Quinten werden gemeiniglich mit $\begin{smallmatrix} 1 & 1 & 1 & 2 \\ 3 & 4 & 5 & 4 \end{smallmatrix}$, die Sexten mit $\begin{smallmatrix} 1 & 1 & 2 \\ 4 & 5 & 5 \end{smallmatrix}$ genommen, doch giebt es auch bei

diesen beiden Intervallen Fälle, wo der erste und zweite Finger angewendet werden muß, und dies geschieht immer bei Dezenprüngen, wie bei No. 73. im fünften Takt des ersten, und im siebenten Takt, des zweiten Theils. Von eben dieser Applikatur bei gebrochenen Sexten habe ich Ihnen in der Folge bei dem Minore zu No. 76. zu Anfang seines zweiten Theils ein Beispiel gegeben. Bei eben diesen Perioden im Maggiore kommen Nonen und Dezimen vor, und hier findet kein anderer Fingersatz statt, als der, so bei Oktaven üblich ist, nemlich $\begin{smallmatrix} 5 \\ 1 \end{smallmatrix}$. Wenn aber über der Dezime noch höhere Noten

vorkommen, so muß man sich in Ansehung des Fingersatzes auch darnach richten, wie die einzelne Stelle No. 77. ausweist, wo in denen beiden ersten Takten der erste und vierte, im dritten aber der erste und zweite, genommen werden muß. Bei denen am Schluß von No. 76. drei Takte hindurch, hintereinander lauffende gebrochene Sexten, müssen mit abwechselnden Fingern gespielt werden. Im Minore kommen im dritten Takt des Basses, vier auf gleiche Taste schnell fortlauffende h vor. Diese Figur nennen die Italiener Bombo, den Schwärmer. Beim Vortrag dieses und vorzüglich des folgenden Takts, müssen Sie ihre linke Hand ein wenig gegen die rechte biegen, so daß der Zeigefinger mehr horizontal, als ver-

vertikal über der Taste liegt, sonst werden Sie diese Stelle niemals mit der gehörigen Leichtigkeit spielen können. —
Nun spielen Sie!

Karl.

Erlauben Sie mir noch vorher eine Frage. Sie sprachen schon einigemal mit mir von dem Dreiklang, sagen Sie mir doch, was Sie eigentlich darunter verstehen?

Lehrer.

Der Name Dreiklang bedeutet überhaupt einen aus drei verschiedenen Intervallen zusammengesetzten Akkord. Heutiges Tags versteht man aber nur unter dieser Benennung denjenigen Akkord, in welchem die drei vornehmste konsonierende Intervalle, nemlich die Terz, Quint und Oktave vorkommen. Einige nennen ihn den harmonischen Dreiklang, aber auch ohne dieses Beiwort, bezeichnet man insgemein denselben Akkord mit dem blossen Namen Dreiklang.

Dieser Dreiklang ist von dreierlei Art. 1) Der grosse oder harte Dreiklang, Trias harmonica major, naturalis oder perfecta, da zwischen der Oktave und reinen Quinte die grosse Terz liegt, z. B. c, e, g; 2) der kleine oder weiche Dreiklang, Trias harmonica minor, mollis und imperfecta, da statt der grossen die kleine Terz zwischen der Oktave und Quinte liegt; 3) der verminderte Dreiklang, Trias harmonica diminuta, in welchem zu der Oktave und kleinen Terz die kleine Quinte genommen wird. Man heisst sie auch sonst Trias anharmonica. Diese begreift wieder zwei Untergattungen in sich. Wenn nemlich die kleine Quinte zur kleinen Terz und Oktave genommen wird, so heisst sie Trias deficiens; wird aber statt der kleinen die übermässige Quinte mit der

grossen Terz genommen, z. B. c, e, gis, oder f, a, cis, so nennt man Trias superflua, Man unterscheidet auch noch unter Trias harmonica aucta, der vermehrte Dreiklang, wenn nemlich ein Hauptkonsonanz dieses Akkords in einem Satz

verdoppelt wird, z. B. $\begin{array}{ccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{c} & \text{e} & \text{g} \end{array}$ und Trias diffusa, der zerstreute Dreiklang, wenn nemlich einer von diesen drei Hauptklängen in einer höhern Oktave genommen wird, da die an-

dere in einer tiefern stehen, z. B. $\begin{array}{ccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{c} & \text{g} & \text{e} \end{array}$ oder $\begin{array}{ccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{c} & \text{g} & \text{es} \end{array}$. Der mittlere Klang eines solchen Akkords heisst Medius harmonicus.

Der grosse Dreiklang zeigt immer die grosse oder harte Tonart an, die zwote Gattung bestimmt die weiche, die dritte Gattung aber gar keine besondere Tonart, weil sie keine ihr eigenthümliche besondere diatonische Tonleiter hat, wie die erstern.

Nicht jeder Akkord, dessen Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, gehört zum harmonischen Dreiklang. So wäre es z. B. fehlerhaft, wenn man c, es, gis, ces, e, gis, oder h, fis, f, zu demselben rechnen wollte. Der Dreiklang muß konsonirend seyn, da es nun ausser den drei oben angezeigten Arten sonst keinen konsonirenden Dreiklang giebt, so kommt auch sonst keinem andern diese Benennung mit Recht zu.

Die Anwendung des Dreiklangs geschiehet sehr schicklich 1) gleich im Anfang eines Tonstücks, und zwar auf dem Grundton desselben, damit der Zuhörer nicht lange in der Ungewißheit bleibt, sondern aus den drei wesentlichen Tönen

so gleich zu urtheilen im Stande ist, in welcher Tonart das Stück gesetzt sei. 2) Am Ende des Stücks, weil die größte Ruhe durch ihn hergestellt werden kann, und das Ohr gleich beim Antritt des Dreiklangs so befriediget wird, daß es nichts mehr zu vernehmen verlangt. 3) Beim Anfang eines neuen harmonischen Perioden in einer verwandten Nebentonart, damit ihre Tonleiter dem Gehör eingeprägt werde; und 4) beim Schluß eines Hauptabschnittes, weil dieser nur durch den Dreiklang dem Ohr kann fühlbar gemacht werden.

Der Dreiklang darf nicht nothwendig alle drei Konsonanzen enthalten. Weil aber die Terz die harte oder weiche Tonart bestimmt, so ist ihm diese unentbehrlich. Eines von den beeden andern Intervallen kann weggelassen und dafür ein anderes verdoppelt werden. Diese Verdoppelung wird oft nothwendig, um verbotene Quinten und Oktaven zu vermeiden; Mithin erscheint der Dreiklang bisweilen ohne Quinte mit zwei Terzen (S. die Tabelle der Dreiklänge lit. d.) oder mit zwei Oktaven, (ebend. lit. e.) oder ohne Oktave mit verdoppelter Terz, (lit. f.) oder mit verdoppelter Quinte (lit. g.)

Oft muß man bei Verdopplung der Intervallen sehr behutsam seyn, weil gar leicht verbottene Fortschreitungen daraus entstehen könnten. So darf man z. B. die grosse Terz auf der Dominante des Tons nicht verdoppeln. Denn da diese grosse Terz das Subsemitonium des Tons ist, der im nächsten Akkord angeschlagen wird, folglich über sich treten muß, so würden durch diese Verdoppelung, verbotene Oktaven entstehen, wie aus dem Beispiel unter der Tabelle lit. A. zu ersehen ist.

Der Dreiklang leidet eine doppelte Verwechslung, denn man kann, ohne daß die konsonirende Harmonie verloren geht, bald die Terz, bald die Quinte in den Bass setzen. Im ersten Fall entstehen die Sextenakkorde, (h, i, k) im andern Fall aber die konsonirende Quart, Sextenakkorde. (l, m, n.) Vom Gebrauch dieser Akkorde soll an seinem Ort das weitere gelehrt werden.

L i e d.

Mich loßt der bunte Garten
 Zu seiner Pracht,
 Wo Blumen auf mich warten,
 Die Gott gemacht.
 Ich folge meinem Triebe,
 Zur süßen Lust,
 Und meines Schöpfers Liebe
 Belebt die Brust.

Die Lerche läßt sich hören,
 Und singt mir vor,
 Sie singt zu Gottes Ehren
 Und reizt mein Ohr;
 Sie braucht nur ihre Glieder,
 Ich den Verstand.
 Durch unsrer beiden Lieder
 Wird Gott bekannt.

Hier sind des Frühlings Kinder
 Von mancher Art
 Die uns der raube Winter
 Getreu verwahrt;

Sie

Sie sind der Augen Weide;
 Ihr Bunt und Grün
 Macht uns die größte Freude,
 Indem sie blühn.

In diesen schönen Bildern
 Will die Natur
 Des Schöpfers Weisheit schildern:
 Man lern es nur
 Und hab in aller Stille
 Wol auf sie Acht!
 Denn das ist dessen Wille,
 Der alles macht.

Die Spinne.

Kunstvolle Weberin, die ich
 Hier so geschäftig finde:
 Wie wunderbar ergötzt mich
 Dein künstliches Gewinde!
 Die Fäden! -- o, so fein spinnt sie
 Die zärtste Hand am Rädchen nie!
 Wie sanft! wie gleich sie fließen!
 Wie richtig sie sich schließen!

Sei ruhig unter meinem Tisch!
 Nie solls die Köchinn wagen
 Und dich mit ihrem Fledermisch
 Aus deinen Zirkeln jagen!
 Hier will ich deine Wunder sehn,
 Und sorgsam nach der Ursach spähn,

Was

Was du dabei gewinnest,
 Daß du so künstlich spinnest. --

Was seh ich? eine Fliege fieng
 Sich igt in den Geweben.
 Sie kämpft: du kriegst das arme Ding
 Und raubst ihr kleines Leben.
 Geht deine Kunst auf Mordbegier?
 Fort! sie gilt weiter nichts bei mir!
 Was heißt es? Kunst und Gaben
 Zu böser Absicht haben!

Aesthetik der Tonkunst.

Dieses Wort, lieber Karl! wird Ihnen wohl ganz fremd seyn. Es kommt von dem griechischen *Aisthōs* her, und bedeutet eigentlich die Wissenschaft der Empfindungen. Sie wissen, daß die Tonkunst, so wie die andere schönen Künste keinen andern Zweck haben, als ein lebhaftes Gefühl des Schönen, Wahren und Guten zu erwecken. Diese Wissenschaft nun, welche sowol die allgemeine Theorie, als auch die besondere Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmacks herleitet, heißt Aesthetik oder die Geschmackslehre. Das Wort Aesthetisch, aber gebraucht man von der Eigenschaft einer Sache, wodurch sie ein Gegenstand des Gefühls, und also geschickt wird, in den Werken der schönen Künste gebraucht zu werden.

Dies vorausgesetzt wollen wir nun einige Worte über die Bestandtheile der Musik sagen.

Die

Die ganze Lehre der Tonkunst gründet sich auf die Regeln der Harmonie und Melodie, und ihre verschiedene Verhältnisse. Die Melodie ist nichts anders, als was Zeichnung, ohne Schatten und Colorit ist; ich möchte sie den blossen Contour der Tonkunst nennen. Sie erinnern sich, lieber Karl! daß ich Ihnen bei No. 58. ein Beispiel gegeben habe, wie ein Tonstück vereinfacht, d. h. nur auf seine Grundtöne reduziert wird. In eben dem Stück nun haben Sie auch die simple, nackte Melodie. Da nun diese natürlicher in den Bedürfnissen des Vergnügens lag, so gieng aus diesem Grund die Erfindung der Melodie, weit eher der Erfindung der Harmonie voran, oder mit andern Worten: die Natur lehrte eher singen, als diesen Gesang ausschmücken. So bei der Malerei! die Zeichnungskunst gieng der Schattier- und Colorirkunst weit voraus. Das Mädchen fuhr dem Schatten ihres Liebhabers mit der Kohle auf der Wand nach, aber man dachte weit später daran, diesem simpeln Umriß Licht und Schatten und Colorit zu geben. -- Die Natur leitete nicht so unmittelbar zu dem letztern, wie zu dem erstern.

Die Melodie sollte die Empfindungen der Seele bloß an einen Faden binden; aber die Harmonie sollte Knöpfe in diesen Faden einflechten und sie wieder auflösen.

Die Melodie bestimmt der empfindenden Seele eine Bahn der Fortschreitung; aber die Harmonie pflanzte Rosen und verflochtene Dornen auf diese Bahn.

Das leidenschaftliche Gemälde -- und dieß ist jedes musikalische Stück -- mußte vor allen Dingen dem Herzen verständlich gemacht werden, und dies war das Geschäft der Melodie; der Harmonie hingegen lag es ob, gewisse Episoden,

soden, Kontraste und Mannigfaltigkeiten in dies Gemälde zu verweben.

Die Melodie hat das ihrige gethan, wenn sie Töne, ein Auf-, oder Niedersteigen zu einem ganzen so zusammenreihet, daß dies Ganze der empfindenden Seele verständlich ist. Die Harmonie verbindet mehrere Töne mit denselben gleichzeitig, nur müssen diese Töne analog seyn, das heißt, sie müssen in einem richtigen Verhältniß mit einander stehen.

Die Melodie sorgt also für die Einheit, die Harmonie für die Mannigfaltigkeit. Ich würde also die Tonkunst, in so fern von ihr als Theorie bloß die Rede ist, beschreiben, als die Kunst, durch geschickte Verbindung der Melodie mit Harmonie, ein der empfindenden Seele verständlich, mannigfaltiges leidenschaftliches Gemälde darzustellen.

Was man also immer vom musikalischen Ausdruck sagen mag, so ist darunter nichts anders zu verstehen, als das Resultat dieser glüklichen Verbindung zwischen Harmonie und Melodie, nichts anders, als täuschende Wahrheit für das Herz, in so fern sie Folge dieser Verbindung ist.

Empfindungen also nur allein gehören in das Gebiete der Tonkunst. Ihr Zweck kann also kein anderer seyn, als bloß zu unterhalten und zu ergözen, dadurch, daß sie die Seele in eine Reihe abwechselnder, angenehmer Empfindungen setzt.

Karl.

Aber sagten Sie nicht auch schon, daß die Musik wirklichen Einfluß auf unsern sittlichen Charakter habe?

Lehrer.

Ich sagte es Ihnen, und bewies es mit Beispielen. Doch ist dieses nicht unmittelbarer Zweck der Tonkunst, sondern

dern nur zufällige Folge desselben. -- Da nun hier überhaupt von der Musik die Rede ist, so kann man annehmen, daß in ihr Gebiet keine andere Empfindungen gehören, als solche, die schon durch ihren Mechanismus kenntlich sind; denn nur diese sind unserm Herzen verständlich, weil sie seine Saiten berühren. Unter die Empfindungen, welche durch ihren Mechanismus verständlich sind, gehören die Empfindungen der Freude und der Traurigkeit. Dies sind die zwei Hauptbestimmungen der Seele.

Unter diesen Bewegungen der Seele, die bloß durch ihren Mechanismus kenntlich sind, verstehen wir die bloß sinnliche Empfindung derselben, ohne ihr Resultat auf Gesinnung und Entschliessung gedacht. Wir behaupten also, daß Herz hat eine eigene Saite für die Freude; diese Saite wird in Bewegung gesetzt durch die musikalische Töne, die ihr analog sind. -- Das Herz hat auch eine eigene Saite für die Traurigkeit; diese Saite wird in Bewegung gesetzt, so bald die Töne getroffen werden, die mit ihr in Verbindung stehen. Diese Empfindung der Freude gehört nur als Geschlecht in das Gebiet der Tonkunst, so bald sie sich in Abarten oder Untergattungen abtheilt, gehört sie nicht mehr dahin. -- Diese Empfindung der Traurigkeit gehört nur als Grundempfindung, als Geschlecht in das Gebiete der Tonkunst, so bald sie sich in Gattungen abtheilt, nicht mehr; denn sie werden beide alsdann für die Tonkunst zu geistig, weil sie erst durch die Resultate der Gesinnungen alsdann kenntlich werden.

Freundschaft, Dankbarkeit, Wohlwollen, Liebe, sind Gattungen der Empfindungen, der Freude überhaupt; sie
ge-

gehören aber nicht ins Gebiet der Tonkunst, weil sie als Gattungen unverständlich seyn würden, und unverständlich sind sie, weil die Empfindungen schon in Gesinnungen übergetreten sind, und die Tonkunst hat keine Mittel, die Resultate der empfindenden Seele kenntlich zu machen. Kurz, die bloß sinnliche Empfindung der Freude überhaupt, ist für die Tonkunst zu geistig geworden, dadurch, daß sie in Gattungen übergetreten ist. Eben so verhält es sich auch mit denen entgegengesetzten menschenfeindlichen Leidenschaften.

Ich denke also, man antwortet recht, wenn man auf die Frage: warum ist Furcht, Schrecken, Widerwillen, Haß, Neid, Hoffnung, Vertrauen u. s. w. in der Musik nicht auszudrücken? auf folgende Art antwortet, weil sie bloß Gattungen der zwei Hauptgeschlechter, nemlich der Leidenschaft der Freude und der Traurigkeit sind, und mit Gattungen hat die Musik nichts zu thun; weil diese abgeleitete Empfindungen alsdann zu wenig körperlich, und zu viel geistig werden, weil sie in Gesinnungen übergetreten sind.

Es vereinigen sich noch einige Umstände, die den Ausdruck und die Darstellung solcher Empfindungsgattungen für die Tonkunst unmöglich machen.

I) Gewisse objektivische Verhältnisse, die mit der Empfindung selbst so nahe in Verbindung stehen, daß sie ohne gleichzeitige sinnliche Darstellung des Objekts selbst unerklärbar sind, z. B. Furcht und Schrecken. Die Erklärbarkeit dieser zwei Empfindungen, beruhet auf der gleichzeitig sinnlichen Darstellung des Gegenstands selbst, der Furcht und Schrecken wirklich hervorgebracht hat; aber die Tonkunst hat kein Mittel zur Darstellung dieses Objekts; sie kann uns nicht sagen,

sagen, was die Seele in Furcht und Schrecken gesetzt habe, sie kann also diese Empfindung nicht erklären.

2) Die Disharmonie, die zwischen der Bewegung der empfindenden Seele und der Natur der Tonkunst selbst liegt; die Empfindung der Traurigkeit, wenn sie als Geschlecht in eine einzelne Gattung übergetreten ist, wird oft so unedel, so enharmonisch, daß sie in der Musik durch keine Harmonie kann ausgedrückt werden. Es giebt keine Art von enharmonischer Zusammensetzung in der Musik, die z. B. dem Neid oder dem Haß analog wäre. Die Musik, wenn sie ihre Grenzen nicht überschreiten, und ihr Wesen verläugnen soll, kann keine Empfindung ausdrücken, die ausserdem, daß sie schon in Besinnung übergegangen ist, noch im höchsten Grad disharmonisch ist.

3) Der Mangel von äußerlichen Bestandtheilen, der sie ganz unkenntlich macht. Vertrauen, Hoffnung. Wenn der Dichter auch gleich diese Gattungen näher bestimmt und kenntlich macht, so hat der Tonsetzer doch keine andere Zeichen, Töne und Verbindungen für sie, als die nemlichen, wodurch er die Empfindung des Vergnügens oder der Traurigkeit überhaupt ausdrückt. Und hier ist der Ort von den Grenzen zwischen Poesie und Tonkunst zu reden.

Der Gang oder die Art der Bewegung der Empfindungen der Freude ist überhaupt lebhaft.

Karl.

Ich habe aber doch schon viele Stücke gehört, die Freude ausdrücken sollten, und doch waren in denselben auch sehr langsame Noten, die öfters mehrere Takte ausmachten.

U

Lehrer.

Lehrer.

Ihre Bemerkung ist sehr richtig! Nur merken Sie, daß Langsamkeit bloß die Schattirung, die Vermannigfaltigung, der Kontrast eines solchen Stücks ist. Gang oder Bewegung, der Empfindung der Traurigkeit ist überhaupt langsam. Wenn aber manchmal Stellen mit geschwinden Noten darinn vorkommen, so ist diese Geschwindigkeit bloß seine Schattirung, seine Kontrastirung. Daher entstehen dann in Rücksicht der zwei Grundempfindungen, die eigentlich nur für das Gebiete der Tonkunst gehören, zwei Grundbewegungen, nemlich geschwinde, Allegro, langsame, Moderato.

Beede begreifen verschiedene Abtheilungen unter sich, nemlich höhere Grade der Geschwindigkeit; höhere Grade des Langsamen.

Allegro, Allegro maestoso, Allegro affai, Presto. Moderato, Andante, Grave, Adagio, Largo, Lamentoso.

Die Erfindung der richtigen Bewegung eines Stücks gründet sich a) auf die Bewegung der Leidenschaft in der Seele selbst, und dann b) auf den Karakter der Wahrheit, den sie für das Herz hat.

Die Erfindung der einzig richtigen Bewegung war also Folge a) des psychologischen Studiums. b) Folge der Vergleichung mehrerer Erfahrungen, nach ihren verschiedenen Eindrücken auf die empfindende Seele.

Die Bewegung der Empfindung der Traurigkeit überhaupt ist langsam; die Bewegung der Empfindung des Vergnügens überhaupt ist lebhaft, munter. Aber Langsamkeit und Geschwindigkeit sind keine Wörter, die alle mögliche Begriffe von geschwinder und langsamer Bewegung erschöpfen.

Beide

Beide sind bloß Geschlechter, die verschiedene Gattungen unter sich begreifen. Diese verschiedene Gattungen und Abänderungen der musikalischen Bewegung überhaupt gründen sich 1) auf das Bedürfnis der Mannigfaltigkeit; 2) auf die Kontraste, die schon selbst mit denen zwei Grundempfindungen der Freude und Traurigkeit verwebt sind; 3) auf das Gefühl der Energie in der Kunst.

Die Bestimmung dieser Gradationen hängt mehr vom Geschmaκ in der Aufführung, das heißt, von der klugen Direktion des Kapellmeisters, als von der Vorzeichnung des Tonsetzers ab. Sie setzt das feinste und richtigste Gefühl voraus.

Zur richtigen Bestimmung der Bewegung muß a) das Thema des Stücks deutlich seyn; b) oder der Dichter muß eine bestimmte Empfindung untergelegt; c) und der Direktor die Partitur sorgfältig studirt haben; d) auch die grössere Schwierigkeiten des Satzes selbst, ein oft übertriebenes obligates der Stimmen und untermischte Soli bestimmen, die grössere oder kleinere Grade der Geschwindigkeit.

So wie Allegro und Moderato die zween Grundbegriffe der musikalischen Bewegung sind, so sind forte und piano die zween Grundbegriffe der Stärke oder Schwäche des musikalischen Schalls und Lauts. Aber es gehören noch viele Mittelgattungen unter diese zween Grundbegriffe; nicht nur die verschiedene Grade des Schalls, sondern auch seine allmähliche Zu- und Abnahme, sein crescendo und calando oder descrescendo.

Die Lehre der Stärke und Schwäche der Töne gründet sich a) auf die Natur der Leidenschaften selbst; b) auf die individuelle Absicht der Impression und Wirkung auf die em-

psindende Seele; auf das Resultat dieser Bewegung; c) auf die Analogie, die zwischen der Natur der Empfindungen und den Graden des Schalls ist; d) auf die Bemerkung der Ähnlichkeit zwischen Geschwindigkeit und forte, zwischen langsamer Bewegung und piano, in Absicht gleicher Wirkung auf das Herz. Ueberhaupt das forte erhebt die Lebensgeister; das piano läßt sie nieder und wiegt sie gleichsam in sanften Schlummer. Das forte schikt sich also, wie das Allegro für die Empfindung der Freude; das piano wie das Adagio für die Empfindung der Traurigkeit. Die Ausnahmen von beeden Sätzen liegen in der Natur des Kontrastes, und dieser Kontrast liegt in der Natur jener Empfindungen selbst. So wird das allmähliche Wachsen und Zunehmen einer Empfindung durch das crescendo, das allmähliche Abnehmen derselben durch das calando oder decrescendo ausgedrückt.

Die Haltpunkten, (Termaten) gründen sich a) auf das Bedürfnis der Ueberraschung; b) auf die Natur der Empfindung selbst; c) auf die Bemerkung des Angenehmen, das die Seele in einer kleinen Erholung nach Beschäftigung findet; und d) auf das Gesetz der Wahrheit. Ihre Dauer hängt vom Geschmak des Spielers oder Direktors ab, und wird noch von der Natur der Empfindung selbst, die zum Grund liegt, mit bestimmt. Z. B. ein langer Ruhepunkt bei der Empfindung der Freude wäre eben so widernatürlich, als ein kurz abgebrochener Ruhepunkt bei der Empfindung der Traurigkeit. Diese erfordert also einen längeren Ruhepunkt, als jene, die entgegengesetzte Empfindung der Freude.

Es giebt zweierlei Tonarten, die in einer unterschiedenen Beziehung auf die entgegengesetzte Empfindungen selbst stehen.

Die

Die harte Tonart entspricht mehr den Empfindungen der Freude, denn sie erhebt die Lebensgeister wegen ihrer Schärfe und ihres hellen Klangs. Die weiche Tonart schickt sich besser für die Empfindungen der Traurigkeit. Ihre Töne sind nicht so scharf, nicht so helltönend; sie sind mehr dumpf, bebend und hohl; sie schlagen also die Lebensgeister danieder. Dieser Unterschied befindet sich auch zwischen denen Halbtönen dieser beiden Tonarten in Rücksicht auf das Gefühl. Jeder halbe Ton in der harten ist um so schärfer und präziser, als er in der weichen düsterer und unbestimmter ist.

Hiebei ist die Anmerkung zu machen, daß Uebergänge in schwere Brüche und halbe Töne in Absicht der Empfindung der Freude wol durch das Bedürfnis des Kontrastes und des vollständigen Kolorits gerechtfertiget werden können; daß aber diese Uebergänge und halbe Töne schon in der Natur der Empfindung der Traurigkeit selbst liegen.

Daß besonders die Darstellung der letztern Empfindung unmöglich vollständig seyn kann, ohne das Gewürz der halben Töne, ohne dissonirende Uebergänge, ohne schwere Brüche; daß ohne sie die entgegengesetzte Empfindung des Vergnügens zwar ganz deutlich und verständlich, aber nicht mannigfaltig und unterhaltend genug seyn würde. Man könnte den Moll Ton mit der Farbenmanier der Italienischen Schule und die harte Tonart mit dem Farbenton der französischen vergleichen. Die halben Töne sind die Schatten im Gemälde.

A n e k d o t e.

Pfalzgraf Friederich II., der nachgehends Churfürst wurde, war ein besonderer Liebhaber der Musik, und wußte

aus eigener Erfahrung, wie viel Vergnügen sie dem Herzen gewähre, und wie viel sie zur Erhöhung des Muths und der Tapferkeit beitrage. Als nun einige Musikverächter hörten, daß der Pfalzgraf seiner Musikliebhaberei wegen sehr gerühmt wurde, und sie ihrer Meinung nach sonst nichts tadelnswürdiges an ihm finden konnten, und doch gerne tadeln wollten, so gaben sie vor, diese angenehme Kunst mache die Leute weich und weibisch, und man würde nicht leicht jemand finden, der ihr sehr ergeben und doch auch zugleich männlich und tapfer sei. Da dieses der Pfalzgraf Friederich, der Marggraf Johann zu Brandenburg und noch mehrere Musikfreunde erfuhren und daraus wahrnehmen konnten, daß sie sich durch ihre Liebhaberei zur Tonkunst verächtlich machten, so beklagten sie sich deswegen bei dem Erzherzog Karl und betheuerten sich, daß sie ihre gekränkte Ehre nicht ungerochen lassen, sondern mit dem Degen würden zu retten wissen. Erzherzog Karl aber willigte nicht hierein, sondern rieth, die Sache durch einen öffentlichen Turnierkampf entscheiden zu lassen.

Der Tag wurde nun bestimmt, an welchem sie zu Fuß öffentlich mit einander fechten sollten. Sie wurden an diesem Tag mit Rüstungen versehen, und jeder erhielt eine Lanze vorne mit einer Krone und ein Schwert, welches zwar nicht scharf und schneidend, doch ziemlich schwer war. Mitten auf dem Platz wurde eine Erhöhung von vier bis fünf Schuhen gemacht, damit sie einander nicht zu nahe kommen konnten, vermöge des Rechts solcher Kämpfe, nach welchem sich die Streitenden einander nur oben, nicht aber unten am Leib treffen dürften, und niemand sich unterstehen durfte, über diese gemachte Erhöhung hinüber zu springen. Auch wurde

wurde ihnen nach den Rechten solcher Turnier verboten, vor den Stichen und Schlägen der Gegner zu weichen, wer es aber doch thun würde, sollte für verzagt und überwunden gehalten werden. Endlich wurde auch noch festgesetzt, wer an seinem Gegner die meisten Lanzen und Schwerdter brechen, und vor denselben nicht weichen würde, der sollte als Ueberwinder den Ruhm davon tragen, und von dem Frauenzimmer entweder mit einem Kranz oder mit einem andern Zeichen der Ehre belohnt werden.

Da nun alles dieses bestimmt war, so begaben sich drei von jeder Parthie zum Kampf. Ein gewisser Herr von Munkenvall, der nachgehends noch Vizekönig zu Neapel wurde, war der vornehmste unter den Musikverächtern. Allein diese Parthie wurde bald überwunden, und keiner unter ihnen war im Stande, die Streiche des Pfalzgrafen abzuhalten. Sie wichen immer aus -- traten zurück. Unter dem Gesecht nun schlug Friederich seinem Gegner, dem Herrn von Munkenvall mit einem Streich ein Stück vom linken Ärmel. Dieser beschwerte sich darüber, und rief laut, es sei wider das Turnierrecht, und sein Gegner sollte ihm nach dem Kopf schlagen. Der Pfalzgraf sah ihn aber vielbedeutend an, und antwortete ihm: warum reichst du nicht den Kopf her, sondern weichst immer zurück? und mit diesen Worten brachte er ihm einen Streich an den Schlaf bei, daß ihm dunkel vor den Augen wurde, und er ziemlich weit zurück fiel. Hier wollte nun der Pfalzgraf über die Schranken springen, und hatte schon den einen Fuß dazu angesetzt, aber der Erzherzog trat ins Mittel und hob den Kampf auf, der vielleicht nicht ohne Gefahr sich geendiget hätte. Die Waffen wurden nun

niedergelegt, und Munkenvall mit seiner Parthie für überwunden erklärt.

Nach der Zeit war niemand mehr am Hof, der es gewagt hätte, der Musik Hohn zu sprechen, und ihre Liebhaber für feige Memmen zu deklariren.

Lehrer.

Ich hatte mir vorgenommen, Ihnen bei meinem Unterricht ein oder mehrere Beispiele von jeder Gattung der gewöhnlichen Handstücken zu geben, um Sie dadurch mit ihrem eigenthümlichen Karakter bekannt zu machen. Da aber der erste Theil dieses Buchs bald beschloffen wird, und der noch übrige Raum des praktischen Theils größern Tonstücken gewidmet seyn soll, so will ich Ihnen hier nur die Benennungen der noch hie und da üblichen Tänze und andern Klavierstückchen hersetzen, und Sie von ihrem Karakter und Bewegung unterrichten, damit Sie sich sogleich darein zu finden wissen, wenn Ihnen das eine oder das andere je unter die Hand kommen sollte. Es sind folgende:

1) Allemande. (ein Deutscher) Unter dieser Benennung versteht man zweierlei Gattungen kleiner Tonstücke. Die erste ist ein Stück im gleichen Takt, und zeichnet sich durch einen ernsthaften Gang und volle Harmonie aus. Die andere Gattung ist eine Tanzmelodie im Zweivierteltakt. Ihre Bewegung ist munter, lebhaft, und ihr Karakter drückt Fröhlichkeit aus. Man giebt auch diesen Namen dem schwäbischen Tanz, der mehr unter der Benennung Walzer oder Schleifer bekannt ist, aber mit Unrecht, denn dieser wird in dreiviertel oder

oder dreiachtelstakt gesetzt, und sein Karakter ist noch mehr als Frölichkeit, ist ausgelassene Freude.

2) Bourree. Eine Tanzmelodie, deren Karakter mäßige Freude ausdrückt. Sie ist gewöhnlich im zwei Zweitelsstakt, und hat ein Viertel im Aufschlag. Das Metrum ist daktilisch, so daß gemeintlich nach einem Viertel zwei Achtel folgen, und der Anfang mit dem letzten Viertel des Aufschlags gemacht wird.

3) Burlesko. So betittelt man öfters ein kurzes launichtes Stükchen, worinn ernsthafte und komische Stellen abwechseln. Die Bewegung ist lebhaft, und die Taktart willkührlich.

4) Canarie, ist eine besondere Gattung von Biquen im drei Achtelstakt, wovon die erste Note eines jeden Takts meistens einen Punkt hinter sich hat, und besteht aus zwei Reprisen. Sie verträgt einen mäßig schnellen Vortrag, und ihr Charakter ist Frölichkeit.

5) Ciaconne oder Chaconne. Eine Tanzmelodie im Dreiviertelstakt. Seine Bewegung ist mäßig, und die gute Zeit des Takts erfordert einen sehr fühlbaren Ausdruck. Sie besteht aus einer ziemlich langen Folge einer mit Abwechslungen wiederholten Melodie von vier oder acht Takten, wobei eigentlich der Bass darinn obligat, d. i. nach einer gewissen Anzahl Takte denselben Gesang wiederholen soll. Doch bindet man sich nicht mehr so genau daran.

6) Capriccio, eine kurze Fantasie, und hat ihre Benennung daher, weil der Spieler oder Tonsetzer sich dabei die Freiheit nehmen darf, seiner Caprice zu folgen, ohne sich so genau an die Regeln der Harmonie und Melodie zu binden.

Meistens sind sie in gerader Taktart von schneller Bewegung. Capricetto ist das Diminutiv von Capriccio, worunter man einen kurzen Einfall, eine kleine nur aus wenigen Takten bestehende Fantasie versteht.

7) Courante. Eine Tanzmelodie im Zweidritteltakt mit zwei Reprisen. Ihr Karakter ist der Ausdruck eines hoffnungsvollen Verlangens.

8) Couplet vom lateinischen Wort copula bedeutet eigentlich einen Vers oder Absatz von einem Lied. Man benennet aber auch mit diesem Wort die verschiedene Absätze in einem Rondo, nach welchen das Thema wiederholt wird. Daher sagt man z. B. ein Rondo mit zwei oder drei Couplets.

9) Divertimento. Ist ein Geschlechtsname, der mehrere Gattungen in sich begreift. Insgemein bezeichnet man damit eine Sonate für ein oder mehrere Instrumenten.

10) Englische Tänze, sonst auch unter dem Namen Contertänze (Conntry-dances) oder auch Anglaisen bekannt. Sie sind insgemein bei grosser Simplicität sehr lebhaft, mit sehr fühlbaren Einschnitten, und haben oft das besondere, daß die Cadenzen in den Aufschlag fallen.

11) Folie d'Espagne. Eine Tanzmelodie von ernsthafter Art im Dreivierteltakt. Sie besteht aus zweien Theilen, jeder von acht Takten, wovon der eine Theil im achten Takt in der Dominante, und der andere in der Tonika schließt. Die Harmonie ist äusserst einfach, ohne alle Dissonanzen.

12) Forlane. Ein venetianischer Bauertanz. Die Musik dazu ist im Sechachteltakt mit sehr munterer Bewegung.

13) Fantasia. Eigentlich ein Stück, das der Tonkünstler, so

so wie er es nach und nach in seinen Gedanken sezet, sogleich auf einem Instrument spielt, oder im wählenden Spielen erfundenes Stük, das sich mehr durch Harmonie und Modulation, als durch Melodie auszeichnet. Die Taktart ist ganz willkührlich, ja es giebt dergleichen Stüke, wo gar keine Bezeichnung und Abtheilung des Takts vorhanden ist.

14) Gaglianda. Eine lustige Tanzmelodie in ungerader Taktart, und war ehedessen unter dem Namen Romanesque bekannt.

15) Gavotte. Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstük von mäßig munterm und angenehmen Karakter. Es ist in gerader Taktart, die aber wie der Alla Brevetakt mit **C** bezeichnet ist, und hat zwei Reprisen, jede von acht Takten, deren eine jede mit einer Minima, welches zwar selten geschieht, gewöhnlich aber mit zwei Viertel oder gleichgeltenden Noten anfängt, und endiget sowol im Abschnitt, als am Ende mit einem halben Takt.

16) Gigue. Von eben dem Karakter, wie die vorhergehende, nur daß diese den sechs oder Zwölfachteltakt erfordert.

17) Loure. Auch eine Tanzmelodie, voll Ernst, Würde und Hoheit. Der Takt ist drei Viertel und die Bewegung langsam. Sie fangt im Aufschlag an, und zwar ist die erste Note desselben eine Achtel und die zwote eine Viertelnote, und besteht aus zwei Reprisen, wovon jede acht, zwölf oder sechzehn Takte enthält.

18) Musette. Diese Benennung kommt eigentlich dem Instrument zu, das wir Deutsche den Dudelsak oder die Sackpfeife heißen. Man pflegt aber auch ein kleines Tonstük damit

damit zu belegen, daß von diesem Instrument den Namen bekommen hat, und gemeiniglich im Sechsbachtakt gesetzt ist. Sein Karakter ist naive Einfalt, sanft und schmeichelnd. Es unterscheidet sich von der Gigue vorzüglich dadurch, daß die Achtel geschleift, bei der Gigue aber ein wenig gestossen werden. Dies macht sie auch vorzüglich geschickt, Schäferkaraktere dadurch auszudrücken.

19) Passacaille. Eine ernsthaft angenehme Tanzmelodie im Dreivierteltakt. Es besteht aus einem Satz von acht Takten, und die Bewegung ist sehr mäßig.

20) Passepied. Hat in seinem Karakter viel ähnliches mit dem Menuet, nur ist der Vortrag etwas munterer. Die Taktart ist drei Achtel. Reizende, aber edle Munterkeit ist ihr Karakter. Ofterß folgt auf das Hauptstück, das in der harten Tonart gesetzt ist, ein zweites in der weichen. Dieses nennen die Franzosen Passepied mineur, auf welches das erste, das alsdann Passepied majeur heißt, wiederholt wird.

21) Rigaudon. Eine Tanzmelodie im Alla Brevetakt; besteht aus zwei, drei, auch vier Reprisen, und fängt mit dem vierten Viertel an. Die Bewegung ist lebhaft und fröhlich.

22) Sarabande. Eine vorzüglich bei den Spaniern beliebte Tanzmelodie. Sie ist entweder im Dreiviertel, oder Zweidritteltakt, fängt mit dem Niederschlag an, und jeder ihrer zween Theile besteht aus acht Takten. Die Bewegung ist langsam; der Karakter Würde und Hoheit.

23) Siciliano oder á la Siciliana. Durch diese Tonstücke werden vorzüglich Schäferkaraktere bezeichnet. Der Takt ist Sechsbachtel, und die Bewegung sanft und fließend.

24) Tambourin. Beinahe eben das, was Allemande.

Fort.

Fortsetzung der Aesthetik.

Auch die Instrumenten stehen in Beziehung auf diese zwei Gattungen der Empfindungen, theils a) in Absicht der Natur ihrer Intonation; b) theils in Absicht des Umfangs oder der Eingeschränktheit ihrer Tonleiter; c) theils in Absicht ihrer Doppelgriffigkeit, oder nicht.

Die Vorzüge der Instrumental-Intonation werden bestimmt nach dem Grade, in welchem sie sich der Menschenstimme nähert. Die Intonation hilft dazu, das leidenschaftliche Gemälde dem Herzen verständlicher, pathetischer zu machen, und den Ton der Klage besser zu erreichen. Das Horn, die Oboe und der Fagott sind die besten Instrumenten in Absicht ihrer Intonation. Jenes hat zwar einen sehr eingeschränkten Umfang der Töne, aber keines ist vielleicht seiner Intonation nach geschickter, um erhabene Empfindungen der Traurigkeit hervorzubringen, die Seele zum tiefen Klage-ton herabzustimmen, sie mit Schauer zu erfüllen, als das Horn. Es hat überdies noch das eigenthümliche, daß man die Bebungen, die unsere ganze Seele in ernste Bewegung setzen, auf diesem Instrument mit vorzüglichem Ausdruck anbringen kann. Eine vollständige Musik, wobei das Horn fehlt, wird immer ein bißchen matt. Sie gleicht dann einem Gemälde, das noch nicht genug Haltung hat. Die Oboe, wenn sie ihrer Natur nach behandelt wird, läßt sich beim Ausdruck sanfter, zärtlicher, klagender Empfindungen der Traurigkeit und Liebe sehr vortheilhaft anwenden, und ihre Aehnlichkeit mit der Menschenstimme verbreitet über's Ganze ein sehr sanftes Colorit. Auch das Fagott gehöret mit unter diejenige Instrumenten, durch die man dem Gemälde mehr

an.

anziehenden Reiz und Schatten giebt. Seine Intonation ist im Stand, die Seele in einen gewissen Zustand der Ruhe und Behaglichkeit zu setzen, und die Empfindungen der Traurigkeit mit ihren besondern Gattungen in Bewegung zu bringen.

Je weitläufiger die Tonleiter eines Instruments ist, desto entsprechender ist das Instrument der Empfindung des Vergnügens: denn Vergnügen ist Aufschritt, Erhebung, Bewegung! so wie die Empfindung der Traurigkeit mehr im Stillstand besteht. Aber hohe Töne erheben auch die Lebensgeister, und schiken sich also auch aus diesem Grund für die Empfindung des Vergnügens. Hieher gehören vorzüglich die Violinen. Instrumente, deren Tonleiter sehr eingeschränkt ist, schiken sich nicht zur Darstellung der Empfindung der Freude, es müßte denn seyn, daß die Natur ihrer Intonation schon im Stande wäre, die Lebensgeister zu erheben, wie die Trompete. Die Bässe sind bloß da, Schatten und Energie ins Stük zu bringen, und der Seele eine deutliche Bahn ihrer Empfindungen zu bestimmen, aus der sie nicht irre. Die Flöten bringen bloß die höchsten Aufblikker ins Gemälde.

1) Die Empfindungen der Freude, oder des Vergnügens sind transitorischer, und mehr mit Bewegung verbunden, als die Empfindungen der entgegengesetzten Traurigkeit, die stillschweigender und weniger mit Bewegung verbunden sind.

Ueberhaupt also, die Melodie und besonders aufschreitender Gesang entspricht eher dem Ausdruck der Empfindungen des Vergnügens, Harmonie aber mehr den Empfindungen der Traurigkeit.

Ein Zusammenhang aufwärts steigender Läufe wirkt Erhebung der Seele; bei dieser Erhebung befindet sich die Seele in dem Zustand des Vergnügens, aber nicht der Traurigkeit.

2) Die Empfindungen der Traurigkeit sind an sich selbst mannigfaltiger und Kontrastirender, daher fordern sie in Absicht des Sezgers öftere Ausweichungen in entfernte Tonarten; Uebergänge durch schwere Brüche; öftern Gebrauch der halben Töne. Sie haben mehr Schatten, so wie die entgegengesetzte Empfindungen des Vergnügens mehr Licht haben, deswegen müssen die Bässe hervorstechender und frappanter gesetzt werden; kurz der Sezzer muß beim Adagio mehr auf Ausbildung der Harmonie, beim Allegro mehr auf Ausbildung der Melodie sehen: denn, noch einmal, der Zustand der Traurigkeit ist entweder bloß Stillstand, oder allmählicher Fortschritt. Ein Zusammenhang von Läufen würde also die Täuschung hindern.

3) Die Begleitung der Instrumenten ist bei Empfindungen der Traurigkeit kompreß und stark verwebt, und haltend: die bei Empfindungen des Vergnügens durchsichtiger und manierter; das letztere deswegen, weil die Empfindungen des Vergnügens durch das Mitgefühl der Kunst und Geschicklichkeit des Komponisten erhöht wird.

Beim Adagio ist dies der Fall nicht, weil die Seele da nicht so kalt bleiben soll und darf, um sich zugleich dieser Geschicklichkeit des Tonsezgers bewußt zu seyn. Hierauf beruhet der Unterschied vom liegenbleibenden und fortschreitenden Akkord, vom aushaltenden und anstossenden Bass.

4) Die

4) Die empfindende Seele kann sich länger des Zustands von Vergnügen bewußt seyn, ohne Verdruss zu empfinden, als des Zustands der Traurigkeit.

Diese psychologische Bemerkung bestimmt die verhältnißmäßige Dauer eines Allegro und eines Adagio. Ein zu lang anhaltendes Gefühl der Traurigkeit wirkt völlige Erschlaffung: ein zu lang anhaltendes Gefühl des Vergnügens wirkt Langeweile.

Völlig ausgemäht, ganz erschöpft darf nie eine Empfindung werden, weil es die Beschäftigung stört, weil es der Seele angenehm ist, selbst hinzu zu denken, und nach den Trieben der Selbstliebe ihrem Stolz schmeichelt. Ein zu schneller Abbruch aber wirkt für die Seele Entdeckung des Betrugs. Deswegen thut das allmähliche Ersterben der Töne, das *crescendo* im Adagio vortrefliche Wirkung.

Die Fortsetzung im nächsten Stücke.

Auflösung des Rätsels im vorigen Stücke.

Eine kleine Orgel, womit man die
Vögel abrichtet.

Neues Rätsel:

So lang mein Körper ist, so lang ist auch mein Haar,
Pomade und Frisur kann ich durchaus nicht leiden,
Ich zehr' an fremden Eingeweiden,
Doch hat es damit nicht die mindeste Gefahr,
Sie singen und klingen und beben für Freuden.