

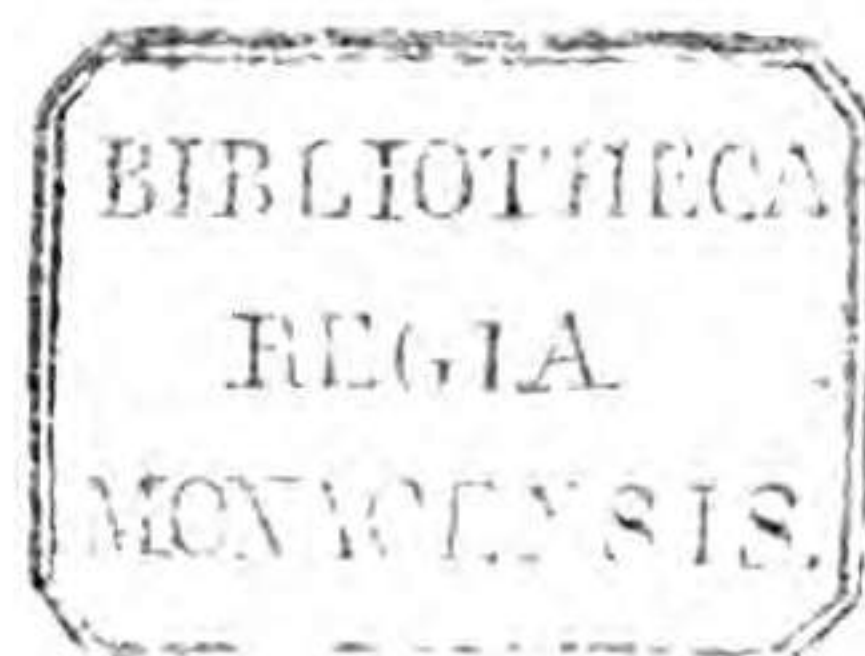
Systematischer Unterricht
zum
Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt,
so wie
des Gesanges in öffentlichen Schulen
und
der vorzüglichsten Orchester-Instrumente;
nebst
einer Anleitung
zum
Studium der Harmonielehre und zur Direktion eines Orchesters und Singchores.

von
Dr. Joseph Gröblich.

Erster Theil
mit 10 Bogen musik. Tabellen.

Auf Kosten des Verfassers.

Würzburg 1822,
gedruckt bey Joseph Vorbach.



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

V o r w o r t.

Es sind bereits über zehn Jahre, daß ich eine Anweisung zum Kunstgesang, sowie zur Behandlung der wichtigeren Orchesterinstrumente unter dem Titel: Vollständige theor. praktische Musikschule &c. herausgab. Der Zweck dieser Arbeit war, die vielen sowohl im Geistigen als besonders im Technischen der Tonkunst in neueren Zeiten verbreiteten trefflichen Grundsätze zu sammeln, systematisch mit Einwebung der eigenen Ansichten zu ordnen, und so den Lehrern und Liebhabern der Musik eine gute fortschreitende Anleitung in die Hände zu geben. Es war Unterricht im engeren Sinne, was ich dort zunächst beabsichtigte. Aber eine lange Erfahrung überzeugte mich, daß alles Mühen, durch die Pflege der Tonkunst die Menschheit zu veredeln, zu vergeistigen, umsonst ist, wenn wir den Unterricht nicht so ergreifen, daß eine höhere Richtung der gesamten Seelenkraft, das Hinziehen zum schönen Ziel des Lebens, sowie der wechselseitigen Befruchtung dieses durch die trefflichen Bilder hergestellt wird, welche in ihren Werken vorzuführen die Bestimmung der Kunst, des Künstlers einzig würdige Aufgabe ist. — Unbeseelt erscheinen im Außern die Formen, die der Menschheit Blüten enthalten, welche — in der Stunde der Weisheit entfaltet — mit ihrem Duft des Gemüthes Kraft befeelen, erhebend zu den schönsten Anschauungen und interessantesten Gefühlen. Entweder wir verstehen es, das hier schlummernde Leben zu erwecken, oder wir erhaschen, uns selbst bethörend, Schattenbilder, die sich, einer Seifenblase gleich, in ein Nichts auflösen. Zu dem Ersten aber gehört ein Hinaufbilden, ein geistiges Erziehen, welches in jeder Form das Seelenbild erkennen läßt, dessen Abdruck sie eben ist. Wird dieses nun, vom Einfachsten und Leichtesten beginnend, zum Zusammengesetzteren und Schwereren fortschreitend, bis zum höchsten Punkt fortgeführt, wie, sollte da noch eine seelenlose Ausführung möglich seyn? — Dem Lehrer hiezu die Anleitung zu geben, den Schüler gleichsam dahin zu drängen — das ist die Absicht dieses Werkes, das sonach in seiner Tendenz weit über dem früheren steht, sich übrigens recht gut mit ihm verbinden läßt, und musik. Erziehungslehre genannt werden könnte, insofern es den Unterricht im engeren und weitem Sinne in sich begreift, und Alles demselben höheren Ziele unterordnet. — Wohl wird daher auf eine gründliche Bildung in der Technik als erstes wichtiges Erforderniß gesehen; ernst wird darauf hingewiesen, wie genau

man die musik. Anlage, besonders das Gehör (s. S. 44) prüfen soll; es wird gezeigt, wie es meistens am Takt, an Reinheit und gutem Tone, Deutlichkeit, Genauigkeit u. s. w. fehlt, und der Mangel hierin jedes andere geistige Verdienst schwächt; in allen technischen Formen wird unser Schüler geübt: immer aber erhebt sich zuletzt sein Blick zum Geistigen derselben, die jede neue Materie stets reicher und interessanter darbietet, und die der Geist alle verbindet, um seine, um der Menschheit hohe Kraft zu verkünden, welche wir im erzeugenden oder vortragenden Künstler verehren. Dadurch werden wir in das Innere des musik. Bereiches geführt, wir lernen der Kunst schöne Bestimmung, des Künstlers große Aufgabe kennen, ihn und seine Leistung beurtheilen, die auf dem rechten Wege Wandelnden schäzen, den Irrenden die liebevoll zurechtweisende Hand bieten. Noch mehr: es eröffnet sich uns des Lebens wahrste und innerste Anschauung, wie sie die Kunst in ihrem lieblichen Zauber Spiegel zeigt. Deutlich erkennen wir, daß die musik. Lehrstunde keine bloße Unterrichtsstunde, daß sie eine Erziehungsstunde seyn sollte, bestimmt, die Gefühle zu läutern, zu ordnen, zu adeln und zu steigern, die gesammte geistige Kraft des Zöglings anzuregen, zu stärken, zu erheben, und nach und nach dem Höchsten zuzuwenden. (S. S. 321 u. d. f.) So tritt die Kunst mit dem Leben in nähere Verbindung, von dem sie sich leider! als ein Zweig besonderer Geschicklichkeit meistens getrennt hatte. Und nur so kann die Menschheit, nur so der Künstler, und vorzüglich der Lehrer gewinnen, da man künftig bey der Wahl eines solchen gewiß den besseren gebildeten Menschen beachten wird, der ja am ersten den Schüler zu dem angegebenen Ziele zu führen vermag. So muß sich die Kunst, so die allgemeine Kultur heben, besonders, wenn in allen Schulen der Gesang gepflogen, somit der Betrieb der Musik allgemein wird. — Und eben darum suchte ich in der Bearbeitung dieses Werkes die schwächere und höchste Kraft gleich zu bedenken, und jeder die ihr gebührende Erhebung zu verleihen, so, daß Jener, welcher sich kaum über das Technische zu erschwingen vermag, eben so seine Befriedigung bey unvermerkter Begeistigung finden wird, wie der die höchste Kunstansicht Suchende, für den besonders die wichtige Lehre des Vortrages so ausführlich gegeben ward. So ist jedes Verhältniß, so jede Bildungsstufe berücksichtigt, und es hängt nur von dem ernstesten Streben, vorzüglich dem frommen heiligen Sinne bey der Anwendung des Gegebenen ab, daß das vorgesteckte schöne zur edelsten Kraftanstrengung und Aufopferung auffordernde Ziel erreicht, und die Erhebung der Menschheit nach Würde befördert werde.

Würzburg im Mai 1822.

Der Verfasser.

Einleitung.

.....

Der Mensch hat den Drang, die Regungen seines Innern im Aeußern zu verkünden. Die Eindrücke, welche Freude und Leid, welche jede Erscheinung des Lebens in seiner Brust erzeugt, sucht er verwandten Seelen mitzutheilen. Und hiezu bedient er sich zunächst, und wohl am besten, des Tones, welcher, in eigener Brust gebildet, die mannichfaltigen unsichtbaren Regungen des Innern in gleichen Schwingungen und Bewegungen des äußeren Luftkreises, somit in fest bezeichneten Umrissen, zum deutlichen Erkennen und Auffassen vorführt. So wird der Ton der wahre Wiederhall des Gemüthes; so hebet der höhere und schönere Geist den minder gebildeten, den er mit tiefen und reichen Gefühlen und Anschauungen überfüllt; so ist hier die Bildung und Erziehung des Menschen, sowohl im Einzelnen, als im Ganzen, bedingt und gesetzt. Und dieses Verkünden des Inneren im Aeußeren nennt man Sprache.

In dem Innern des Menschen, oder in der einen das Ganze desselben belebenden Kraft — der Seele — unterscheidet man hauptsächlich die beyden Verrichtungen des Denkens — das Erkenntnißvermögen — und des Fühlens — das Gefühlvermögen — welche beyde mehr oder weniger den Willen — das Begehrungsvermögen — bestimmen. So oft also der Mensch sein Inneres verkündet, oder sich ausspricht, wird er es sowohl in der geistigen Verbindung des Gedachten — in einer Reihe verbündener Gedanken — als in einer Folge verknüpfter Gefühle thun müssen. Den Gedanken wird stets das Gefühl, und

dieses jener begleiten. Vorherrschen aber kann eine oder die andere dieser Kräfte, je nachdem der Mensch mehr das Erkennen beabsichtigt, mehr denkt, oder das freye Leben der Gefühle vorwalten läßt. Im ersten Falle erhält der Ton durch besonders bestimmte Artikulationen eine nähere deutliche Bezeichnung des auszusprechenden Gegenstandes, es entsteht die Wort-, im zweyten die Tonsprache im engeren Sinne, in sofern sich in der verschiedenen Form des unartikulirten Tones die mannfaltige Regung der Gefühle ausspricht. *)

Wenn bey der Wortsprache jede Tonbildung durch die mannfaltige Artikulation, und jenen durch die Uebereinkunft der Menschen damit verbundenen Sinn, eine eigene Bedeutung erhält, wie es schon bereits gesagt wurde, so werden eben so viele verschiedene Spracharten sich entfalten, als es verschiedene Völker, Völkerstämme, überhaupt mannfaltige Mundarten giebt, die, obgleich jenen, welche dieser kundig sind, allerdings ganz deutlich und bestimmt, den übrigen Menschen doch unverständlich sind. Umgekehrt ist es mit der Tonsprache — der Musik. — Aus der Tiefe des menschlichen Gemüthes selbst quellend, mit diesem durch den reinen Ton — das wahrste Erscheinungsmittel jenes — in nächster Verbindung, somit von den zufälligen Zwecken und Bestimmungen des Lebens unabhängig, ergreift sie mit ihren allgemeinen und festen Formen

*) Ohne Zweifel war der Mensch zuerst bemüht, die Empfindung seines mannfaltigen Bedürfnisses durch äußere Zeichen, vorzüglich durch Töne auszudrücken. Je ausgehnter dieses, sowohl in körperlicher, als geistiger Hinsicht wurde, in je nähere Verbindung er mit seinen Mitmenschen trat, desto mehr mußte derselbe darauf bedacht seyn, sich immer deutlicher aussprechen. Wie konnte ihm nun der unbestimmte Ton genügen? — Er mußte also der verschiedenen Beugung, Abstufung und Zusammensetzung der mannfaltigen Töne eine eigene, mannfaltige, seinem innern Drange, sich so ganz auszusprechen zu können, angemessene Bedeutung geben. Daraus entsprangen zuerst die ein- oder mehrsyllbigen Ausrufungen und Worte, später, durch Hilfe der dem Menschen eingebornen Bildungskraft, die zusammengesetzten, und, mit dem Zunehmen und vollkommneren Entfalten der geistigen Kraft überhaupt, die ganze Wortsprache. Schade nur, daß man, jemehr die letztere ausgebildet ward, desto weniger die Tonsprache im engern Sinne beachtete; denn die gleiche Ausbildung und Verbindung beyder bezeichnet den wahren Höhepunkt der menschlichen Kultur. Ein Ziel, des eifrigsten Strebens, und der regsten Bemühungen würdig, so wie diese mit dem segenvollsten Erfolge lohnend!

jedes menschliche Herz in jeder Zone, ihre sichere Wirkung auf die dem ganzen Menschengeschlechte vom gütigen Schöpfer eingeborne allgemeine Grundbildung, und den harmonischen Anklang dieser, somit auf den wahren Lebensquell, berechnend. — Von dieser Seite ergriffen und behandelt, muß diese allgemeine Herzenssprache die Menschen sich gegenseitig näher bringen; der tiefer, reicher, und schöner Fühlende wird seinen schwächeren Mitbruder beseelen und erheben; und so wird, so muß sich — bey allgemeiner Verbreitung — ein edlerer Lebenssinn erzeugen, welcher, jede gemeine Anregung in ihrer Leere und Unwürdigkeit erkennend, nur den schöneren Gefühlen der menschlichen Brust huldiget, und sich zu jener Vortrefflichkeit, zu jenem Seelenadel emporzuschwingt, welcher der Stempel der höheren Natur der Menschheit ist. Und so stünden wir demnach bey der Aufgabe, welche die Musik — Tonsprache — zu lösen hat; die tiefere allseitige Anregung der menschlichen Seele in der Gestaltung bedeutend und reich sich ergießender Gefühle durch gleiche äußere Tonverbindungen erscheinen zu lassen. —

Geschieht dieß noch in schönen, d. h. der höheren, edleren Menschennatur gemäßen Formen, welche sich nach der Kraft und Fülle eines vorschwebenden höheren Ideals ausprägen, so wird das Gestaltete ein Kunstwerk, und diese Sprache Tonkunst im eigentlichen Sinne des Wortes. Was der Tonkünstler ausspricht, was er bildet, erhebt sich nun in die Sphäre der höheren geistigen Anschauung, ist der reiche Erguß des begeisterten Gemüthes, und daher von allgemeiner Bedeutung und Wirkung *).

1 *

*) Es ist durchaus nothwendig, dieser herrlichen Kunst ein höheres Ziel zu setzen, als es in den meisten musikalischen Lehrbüchern bisher geschah. Nur so lernt der Mensch die Wichtigkeit des Gegenstandes kennen, welche ihn für sich schon auffordert, alle Kraft anzustrengen, um jenes zu erringen. So wie bey dem Gesangunterrichte die mit der Stärke des begleitenden Instrumentes wetteifernde Stimme unvermerkt an Kraft zunimmt, so ist es hier mit der geistigen Kraft. Was vermag nicht der Mensch, vom Schöpfer mit so herrlichen Anlagen und Vermögen beglückt? — Nur noch eine nähere Erklärung der gegebenen Ansicht mögte für jene vortheilhaft seyn, welchen die oben angeführten Begriffe nicht so geläufig, und leicht aufzufassen seyn sollten; welche aber in

Mag es auch wenigen Menschen gelingen, das Bezeichnete in gehöriger Vollendung zu leisten, ward es doch schon von großen Geistern ausgeführt, wie uns die herrlichen Tonwerke, wie uns die trefflichen Ausführungen ausgezeichnete Künstler überzeugen. Aber auch selbst dieses nicht mit in den Anschlag gebracht, es ist hier der Platz, um das wahre Ziel zu zeigen. Wenigstens wird doch aus dem Gesagten hervorgehen, daß, wo dieses Streben

dieser festen Bestimmung vorgetragen werden mußten, um den irrigen Ansichten vom Wesen der Tonkunst, und demjenigen, was der musikalische Künstler — der schaffende Tonsetzer, so wie der bloß ausführende — zu leisten habe, zu begegnen. Zu diesen gehört: die Aufgabe der Tonkunst sey jene, durch Töne Empfindungen auszudrücken. Wie kann aber die einseitige Anregung der Empfindungen den menschlichen Geist befriedigen, der nur dort wahre Betätigung, eigentliches Wohlgefallen finden kann, wo er die Gesamtkraft des Menschen in Wirksamkeit, und sonach den Stempel hoher Weihe in den künstlerischen Gestaltungen ausgeprägt erblicket? — Wie ließe sich hier eine Kunstdarstellung denken, wo es genügen könnte, wenn der Künstler nur Empfindungen ausdrückte — gleichviel welcher Art, in welcher Verbindung — wo sonach jedem leidenschaftlichen, alle Ruhe verläugnenden, Treiben des Innern Thor und Thür geöffnet, somit der höchste Character der künstlerischen Darstellung überhaupt vernichtet wäre? — So wohl die geistige Kraft der Ideenverbindung, als jene der interessantesten Gefühlsentwicklung — Empfindung hat auch das Thier — verbunden mit dem Reichtume der edelsten und bedeutendsten Formen, welche die Phantasie vorführt, muß bey dem künstlerischen Schaffen zusammenwirken, wie es in der weiter untenfolgenden Lehre des Vortrages n. ch. genauer zergliedert ist. Nur ist hier das Gefühlvermögen vorherrschend, und gleichsam die Quelle, in welcher sich die allseitig angeregte Seelenkraft ergießt. Da aber die Kunst überhaupt es zur höchsten Aufgabe hat, höhere Bilder des Lebens in ihren Gestaltungen vorzuführen, so werden die verbundenen Ideen und Gefühle nicht solche seyn dürfen, welche aus einem Gemüthe kamen, das selbst keiner tieferen Anregung fähig ist, sondern sie werden von einer solchen Beschaffenheit seyn müssen, daß sie auch den gebildetesten Menschen befriedigen, ja selbst diesen zu höheren interessanten Anschauungen emporheben. Wessen Inneres daher die zu dem geforderten Aufschwunge nöthige Kraft nicht besitzt, oder wem der sehnüchtige Drang des Gemüthes nach einer höheren Befriedigung die Hoffnung des einstigen Gelingens nicht schauen läßt, der ist nicht zum Künstler berufen. — Dadurch widerlegt sich zugleich die andere irrige Meinung, als sey die Tonkunst zum Zeitvertreibe, zum Ehrenkiesel u. s. w. bestimmt, so wie jene, als sey der auch ein Künstler, welcher, mit der nöthigen technischen Fertigkeit ausgerüstet, im Stande ist ein Tonstück mit äußerer Nichtigkeit, aber ohne Ahndung einer seelenvollen Gestaltung abzuspielen.

zu der angegebenen Richtung mangelt, wo es der Tonkünstler nicht vermag, die äußern Tonverbindungen mit der Glut seines begeisterten Innern zu beleben und zu beseelen, dort an keine Kunst, ja nicht einmal an eine wahre Sprache des Herzens zu denken ist. Und hier stünden wir denn an dem Punkte, wo es uns hauptsächlich Noth thut. — Welchen Vorschub für ihre Erhebung hat nicht die Menschheit durch so viele große Werke erhalten, in welchen Gottbegeisterte Menschen die Sonnenglut ihrer hohen Erfüllung niederlegten! — Welche Welt der erhabensten, kräftigsten Gedanken, welcher Strom der edelsten, heiligsten Gefühle hat sich hierin ausgebreitet! — Wenn sie gehörig ausgeführt, wenn sie im wahren Licht und Wärmepunkte dargestellt würden, wie müßte sich der Sinn der Menschen reinigen, zu den schönsten Anschauungen sich emporschwingen! — wie reich müßte die Frucht aus dem gesegneten Samen sich hervordrängen! — —

Betrachten wir dagegen die gewöhnlichen musikalischen Ausführungen. Wo ist hier oft nur eine Abndung von dem Geiste, welcher das Werk, und alle einzelnen Theile durchdringt! — Wo nur ein Funke jener mächtigen Flamme, welche, gleich der Sonnenglut, jede Stelle beseelt und belebt! — Haben doch diejenigen selbst, welche musikalische Ausführungen leiten, oft weder die hiezu nothwendige Kenntniß vom Wesen der Kunst, und der Erscheinung dieses in den Kunstwerken, noch den nöthigen Aufschwung der Seelenkraft, ohne welchen alles künstlerische Bilden und Gestalten nur ein leerer Lufthauch ist. — Ja nicht einmal die nöthige technische Geschicklichkeit ist zuweilen bey dem Anführer, sowie den Ausführenden vorhanden. Die Sänger verstehen kein Tragen der Stimme; kennen oft nicht einmal die verschiedenen Stimmregister; sind an keine genaue nette Ausführung der einzelnen Stellen gewöhnt; wissen wenig von den Vortheilen bey dem Athemholen, wodurch die einzelnen Sätze und Figuren zerstückt und verderbt werden u. s. w. Den Geigern fehlt es an einem festen Bogenstriche, welcher in den verschiedenen vorkommenden Stricharten gehörig eingeübt wäre; sie haben auf ihrem Instrumente nicht singen gelernt, daher das Unzusammenhängende, Matte und Nichtsagende in ihrer Darstellung, welches, bloß schon durch die schlechte technische Ausführung, die besten

Tonwerke ungenießbar macht; es mangelt ihnen die Kenntniß der verschiedenen Lagen, in welchen die einzelnen Stellen und Figuren am leichtesten und vollkommensten ausgeführt werden u. s. w. Die Bläser haben oft einen unrichtigen Anfaß — embouchure — welcher sie hindert, einen reinlichen vollen Ton aus dem Instrumente zu bringen; sie verstehen keine Sprache auf ihrem Instrumente, und sind nicht für die einzelnen Figuren vorbereitet, welche gerade die meiste Wirkung machen, die daher vom Tonseher besonders gewählt wurden, und auf deren gehörige Ausführung er vorzüglich rechnete; auch wissen sie in der Regel nicht, daß man auf seinem Instrumente, und wie man singen müsse u. s. w. Was kann selbst der Pauker, wenn er gehörig vorbereitet und gelehrt wurde, dem Ganzen für Aufschwung geben, was kann er verderben, wenn er keine gründliche Anleitung erhielt! —

Soll daher die musikalische Ausführung die besseren Tonwerke im wahren Geiste erscheinen lassen, (wie ließe sich außerdem ein Einfluß der Tonkunst auf die Kultur überhaupt erwarten?) so ist es wenigstens bey uns nothwendig, daß sowohl diejenigen, welche an der Darstellung auf irgend eine Weise Antheil nehmen, als besonders die Anführer — Musik-Chordirectoren — eben so mit den technischen Grundsätzen bekannt werden, als auch die Art des geistigen Vortrages kennen lernen. Und zu beydem sollen die folgenden Anweisungen dienen. Sie werden daher nicht nur die Behandlung aller Instrumente enthalten, welche bey den gewöhnlichen musikalischen Ausführungen besonders wichtig sind, sondern auch die Art zeigen, wie man jenen, in den Tonstücken liegenden Geist durch richtige seelenvolle Gestaltung des Ganzen, so wie der einzelnen Stellen, erringen, und denselben dem Hörer vorführen könne. Sie werden denjenigen, welchem die Leitung, vielleicht auch die Bildung eines Musikchors anvertraut ist, — ein Fall, welcher in der Regel bey allen Landschullehrern eintritt — in den Stand setzen, jedem Schüler in irgend einem Instrumente mit richtigen Grundsätzen an die Hand zu gehen. Nebst dieser guten technischen Grundlage wird, durch gleiche Anweisung in allen zur Ausführung mitwirkenden Partieen, eine gleiche Darstellung bis in die kleinsten Figuren herab sich daraus entwickeln. So allein ist es möglich, die vom Tonseher

beabsichtigte Wirkung zu erreichen. Ueberdieß wird die Anleitung zum Dirigiren von Orchestern und Singchören den Anführer mit jenen Vortheilen bekannt machen, welche ihn, — in sofern er übrigens nur die nöthige musikalische Vorbereitung und den erforderlichen ausharrenden Fleiß besitzt — befähigen, mit aller Ehre seinem Posten vorstehen, und die herrlichste Wirkung durch die einfachsten Mittel hervorbringen zu können. Indem nun zugleich eine Anweisung in der Harmonielehre — dem Generalbaß — für eine tiefere musikalische Begründung sorgt; ja sogar eine Anweisung zum allgemeinen Gesangunterricht in den Schulen zu einer immer mehr sich verbreitenden Pflege der Tonkunst, und derselben wichtigen Folgen führet, so ist in diesem Zweige Alles geschehen, was zum Frommen dieser guten Sache führen konnte, und zum regsten Benutzen der dargebotenen Mittel auffordert, wodurch allein die beabsichtigten Früchte gedeihen können. Daß diese, und in welchem Maße sie entsprossen, dieß hängt vorzüglich von der Art ab, wie diese Anweisungen benutzt werden. Betrachtet man sie hauptsächlich als technische Anleitungen, ohne in ihnen die Beziehung zu erkennen, oder zu fühlen, welche sie auf die höhere Kunstbildung und künstlerische Gestaltung haben, so wird die Absicht des Verf. nicht erreicht. Alle Technik, selbst die ausgebildete, welche sobald die Unkundigen befriediget, ist nur Mittel zum Zweck. Dieser aber ist, wie es schon oben gezeigt ward, kein geringerer, als die Erhebung der Menschheit durch Vorführung interessanter, schöner Anschauungen, wodurch der Sinn derselben, an das Edlere gewöhnt, von dem Gemeineren immer mehr entfernt werde. Durch allgemeinere Verbreitung der Musik soll das Leben, das häusliche so wie das öffentliche, der Familienkreis, sowie die Gottesverehrung, an neuen bedeutenden Formen gewinnen. Der Einfluß dieser Kunstpflege soll sich von der zarten Jugend an durch alle Verhältnisse des Lebens erstrecken. Das kann aber nur dann geschehen, wenn ein heiliger Ernst, durch den angegebenen höheren Zweck hervorgerufen, wenn fromme Gesinnung uns bey diesem beschwerlichen Gesäfte leitet, hier den nöthigen Aufschwung, und Muth und ausdauernde Kraft verleiht. Nur dann haben wir uns der schönen Wirkung zu erfreuen; nur dann fließt der Segen von oben, welcher die einzelnen Schweistropfen in den reichen Samen des Ewigen

verwandelt. Und um diesen Sinn beym Gebrauche dieser Anleitungen mögte der Verfasser bitten; denn er allein kann seiner Absicht, seiner unternommenen Mühe förderlich seyn.

Jeder Ton sey durch die Wärme des Innern beseelt, jeder der bedeutungsvolle Wiederklang des tief fühlenden Herzens. — Kein leeres Spiel mit mannfaltigen Tonformen, kein unwürdiges Anwenden der musikalischen Darstellungen zum oberflächlichen Zeitvertreibe, ein gemüthvoller Betrieb dieser herrlichen Kunst bey jeder Gelegenheit sey unser ernstes unverrücktes Streben, wir mögen nun das liebliche Lied der Freude, oder den erhabenen Lobgesang der Gottheit singen. So werden wir der Würde dieser Kunst, so den gerechten Anforderungen der Menschheit, so dem schönen Zwecke unseres Daseyns genügen. —

Allgemeine musikalische Anleitung.

.....

So verschieden und abweichend auch die Art ist, nach welcher sowohl der Unterricht im Gesange, als in den verschiedenen Instrumenten gegeben werden muß, so findet doch eine *allgemeine* Grundlage Statt, welche bey jeder Musikk-Anweisung — in so ferne diese sich auf eine umfassende Bildung erstreckt — so wie bey jeder richtigen Musikk-Ausführung ihre Anwendung erhält, deren Kenntniß sohin einem jeden nothwendig ist, welcher sich auf irgend eine Weise mit der musikk. Praxis beschäftigt.

Den Inbegriff jener diese Grundlage bildenden Grundsätze fassen wir unter der oben angegebenen Aufschrift zusammen. Und diese werden sich am sichersten aus der Aufgabe der Tonkunst selbst ableiten lassen.

Nach dieser soll — wie es bereits in der Einleitung vorkam — in dem musikalischen Werke die tiefere allseitige Anregung der menschlichen Seele in der Gestaltung bedeutend und reich sich ergießender Gefühle durch gleiche äußere Tonverbindungen erscheinen. Wir hätten also hier zu berücksichtigen:

1) Daß in der Gestaltung der Gefühle zur Erscheinung zu bringende angeregte Innere:

2) Die äußeren Tonverbindungen, durch welche jene — die das Innere entfaltenden Gefühle — ihren Körper, die Form ihrer Erscheinung, erhalten, oder was dasselbe ist, einen geistigen und einen materiellen oder technischen Theil.

Beide hängen bey der künstlerischen Gestaltung eben so, wie Seele und Körper im Leben des Menschen überhaupt, zusammen.

So mannichfaltig daher die Gefühle seyn können, in welchen sich die angeregte Seelenkraft ergießet, so mannichfaltig wird die Bildung des Tones oder der Töne seyn müssen, durch welche ja die ganze Gestaltung des Innern möglich und bedingt ist. —

Der Gefühlserguß kann nun von längerer oder kürzerer Dauer seyn; in einfacher oder mannichfaltiger, langsamer oder schneller Bewegung sich entfalten; dadurch ist die Lehre vom Zeitmaasse überhaupt, und dem Takt in engerer Bedeutung, gegeben.

Das angeregte Gemüth kann sich, dem inneren Drange gemäß, in hohen und tiefen Tönen ergießen, oder auch die mittleren Töne, bald allein, bald mit jenen abwechselnd, benutzen, so wie alle diese unendlich verschieden abstufen und gestalten. Dadurch ist die ganze Reihe jener in der Musik brauchbaren Töne, so wie die Entwicklung aller Tonverhältnisse gesetzt, welche sich aus der Reihung oder Verbindung jener zur Bildung der verschiedenen melodischen und harmonischen Formen entwickeln.

Die angeregten Gefühle können ferner den Charakter der Energie, Kraft, oder jenen der Weichheit, Milde entfalten, und zwar beides in allen jenen möglichen Abstufungen, welche nur immer irgend ein darzustellender Gemüthszustand mit sich führt. Dasselbe gilt von den Tönen, durch welche sich ja jene verklären. Der ausführende Musiker wird daher auch jede Bildung des Tones nach allen Graden der Stärke und Schwäche in seiner Gewalt haben müssen.

Der Seelendrang kann aber noch überdieß entweder in einfachen melodischen Grundbezeichnungen, oder im lebendigen Spiele reicher Formen entströmen. Das Letzte geschieht in den Manieren, Koloraturen, Passagen; somit ist auch die Anleitung hiezu durch eine technische Ausführung bedingt, welche dem Vermögen der Kunst, und der Entfaltung des Wesens dieser in den reichsten Formen, entsprechen soll.

Alle diese Tonbildungen nun sind nur bloßes Mittel, um die allseitige Anregung der menschlichen Seele, und zwar — wie es in der Einleitung weiter hieß — in schönen, nach der Kraft und Fülle eines höheren Ideals ausgeprägten Formen erscheinen zu lassen. Daher ist denn auch die Lehre vom Vortrage, oder von der geistigen Gestaltung der erwähnten Tonformen nach dem Wesen der Tonkunst über-

haupt, und dem Geiste der einzelnen künstlerischen Werke ins besondere in dieser allgemeinen Anleitung nothwendig.

Ein Anhang von besonderen in die musik. Praxis aufgenommenen Bezeichnungsarten, und anderen verschiedenen Formen wird diese allgemeine Anleitung beschließen.

Vom Zeitmaasse überhaupt, und dem Takte insbesondere.

Des Menschen ganzes Daseyn ist ein Werden. Was er denkt, fühlt, oder sonst ausführet, ist ein Entwickeln in der Zeit. Alle Gefühle und Ideen, welche der musikalische Künstler entfaltet, haben daher, nach ihrer verschiedenen Dauer und Beschaffenheit, eine verschiedene Zeiterfüllung, durch welche sie sich verkünden, aussprechen, verkörpern, einen fest bezeichneten Umriss erhalten.

Da nun der Ton das Darstellungsmittel ist, wodurch zunächst der Mensch seine ganze innere Anregung verkündet, so wird sich auch diese mannfaltige Anregung der Seele in der verschiedenen Gestaltung der Töne in der Zeit, in der verschiedenen Zeiterfüllung kund thun, welche den Tönen durch den mannfaltigen Seelenerguß nothwendiger Weise zu Theil wird. Und so wird jede Seelenbewegung durch die verschiedene Bewegung und Gestaltung des Tones in der Zeit zunächst zur Anschauung kommen. Wie daher der Rythmus — das allgemeine Gesetz der Bewegung — im Ganzen der Schöpfung, so spielt er sonach auch in der Tonkunst eine Hauptrolle, wie eben gezeigt wurde.

Spricht sich aber jede verschiedene Anregung der Seele durch eine gleiche Bildung und Bewegung des Tones in der Zeit aus, so folgt, daß die Musik schon in rythmischer Hinsicht alle jene verschiedene Formen der Tonbildung besitzen müsse, welche zur Darstellung der verschiedenen Gemüthszustände nothwendig sind. —

Länge und Kürze, und die verschiedenartige Reihung und Mischung Tönder sind die Grundformen aller Rythmik. Anhalten bey dem Entströmen der Gefühle, und fortwallendes Leben im erregten Gemüthszustande, so wie die verschiedene

Anwendung beyder zur Entfaltung eines besondern Seelenzustandes die Grundform aller Seelenbewegung. Das erste spricht sich durch lange, das zweyte durch kurze Töne aus.

Dadurch wäre denn das Wesen der musikalischen Rhythmik — des Zeitmaaßes überhaupt — ganz deutlich, welches darin bestünde, daß jedes Anhalten bey dem Entströmen der Gefühle, jeder festere Eindruck dieser in der Zeit, durch einen gleich langen Ton, durch gleich feste scharfe Zeitumrisse, so wie jeder Erguß des regeren Lebensgefühls durch kürzere Töne und Tonrhythmen — Tonreihungen — zur Erscheinung gebracht wird. So mannichfaltig daher dieses Anhalten, und auf der andern Seite das in regeren Bewegungen sich ergießende Leben seyn kann, so verschieden wird dieses Maaß der Zeit überhaupt seyn müssen. Es ist hier, wie bey der Wortsprache. So wie der Sprechende jene Worte, in welchen er eine besondere Bedeutung entwickelt, worin sich der warme Antheil seines Innern ergießt, durch einen länger gehaltenen Ton bezeichnet, welchem er um so mehr Dauer in der Zeit verleiht, je mehr er gerade seine Seelenfülle will ausströmen lassen; so wird auch der Mensch, wo er in unartikulirten Tönen seine innere Anregung ausspricht, diese länger oder kürzer in der Zeit anhalten. Und dieses Zeitmaaß, durch welches der Mensch ohne Schranken verschiedenen Drang seines Innern verkünden kann, und nur aus diesem selbst die Art und das Gesetz der verschiedenen Zeitmessung entnimmt, könnte man das freye im Gegensatz zu dem beschränkteren nennen, welches wir mit dem Worte Takt in engerer Bedeutung bezeichnen, dessen Wesen sich weiter unten noch näher entziffern wird. Jenes kommt noch in dem Choral, dieses in den übrigen Tonstücken vor, welche nach einer besondern bestimmten Zeitmessung bearbeitet sind.

Bey jenem entscheidet bloß die Quantität der Sylben, und — bey dem geistvollen Vortrage — die größere oder geringere Bedeutung, welche dem betonten Worte vom Sänger verliehen wird; bey diesem sind mannichfaltige Zeichen für die verschiedene Zeiterfüllung nothwendig, welche man Noten — Tonbezeichnungen — nennt, und die auf das sogenannte Linien-system — eine Vereinigung von fünf parallel laufenden Linien, wie dieß auf jeder Zeile der Notentafeln steht — gesetzt werden. Die längste Note wird durch einen weißen Ring ohne Strich angezeigt. T. I. Fig. 1. Sie wird als ein Ganzes betrachtet, aus welchem durch fortgesetzte Theilung immer kleinere Hälften hervorgehen, so, daß sich die ganze Note in zwey halbe, diese

in zwey Viertheile, ein Viertel dann in zwey Acht — Sechzehn — Zweyunddreyßig — Vierundsechzig Theile u. s. w. zerlegt. Zur nähern Bezeichnung erhält die halbe Note — Fig. 2 — einen herab- oder hinauflaufenden Strich — was überhaupt bey den Noten gleichgültig ist — das Viertel — Fig. 3 — einen gefüllten Punkt mit einem solchen Striche; das Achttheil — Fig. 4 — einen angehängten Seitenstrich, welcher auch verbunden werden kann, wenn mehrere Noten dieser oder auch der folgenden kleineren Art hintereinander kommen; das Sechzehnthteil — Fig. 5 — zwey; das Zweyunddreyßigtheil — Fig. 6 — drey; das Vierundsechzigtheil — Fig. 7 — vier solcher Striche u. s. w. Auf diese Weise zerlegt sich das Ganze in die kleinsten Theile. Bey dieser Gelegenheit können wir nun auch einiger sonst gebräuchlichen Notenarten erwähnen, welche zur Bezeichnung lange gehaltener Töne dienen. So wie wir durch die Theilung der ganzen Note die kleineren Notenarten fanden, so erscheinen uns diese durch fortgesetzte Addition. Unsere ganze Note — einen Schlag geltend — um die Hälfte ihres Werthes vermehrt, giebt die sogenannte brevis — Fig. 8 — welche sonach die Dauer von zwey Schlägen hat; vermehren wir diese wieder um die Hälfte des Zeitwerthes, so kommt die sonst gebräuchliche Note von vier Schlägen, longa genannt, zum Vorscheine — Fig. 9 — und wenn wir dieses Verfahren fortsetzen, so erhalten wir die maxima — Fig. 10 — von acht Schlägen. Mögen auch diese Notenarten selten mehr vorkommen, es ist doch gut, sie zu kennen.

Alle bisher erwähnten Notenabtheilungen sind zweyzeitig, somit gerade. Zur Bezeichnung der dreyzeitigen Noten bedient man sich des Punktes, welcher hinter der zu verlängernden Note — gleichviel welcher Art — zu stehen kommt. Dadurch wird die vorige Geltung der Note um die Hälfte vermehrt. Tab. I. Fig. 11. Solche Noten nennt man daher auch punktirte. Will man eine Note noch mehr verlängern, so setzt man noch einen Punkt hinzu, welcher den Werth derselben, aber nur um die Hälfte des Werthes vom ersten Punkte, vermehrt. Fig. 12. Beydes kann man auch durch einen oder einige Striche bewerkstelligen, welche man über die gleichen zu verbindenden Noten setzt. Fig. 13. Daher werden solche gleiche durch einen Strich verbundene Noten nicht doppelt gespielt, sondern als eine Note betrachtet, wie es Fig. 14 deutlich angegeben ist. Ueberhaupt ist dieser Bogen  in der Musik als Zeichen des Verbindens, des Schleifens angenommen, während man das Abstoßen, ein-

zelne Herausheben der Noten, mit Punkten bezeichnet, wie es noch weiter unten vorkommen wird. Auch können wir hier im Vorbeygehen erinnern, daß man den in dem Beyspiele Fig. 14 vorkommenden durch die 5 Linien herablaufenden Strich einen Taktstrich nennt, welcher sonach den Schluß eines Taktes bezeichnet, was bey den Taktarten sich noch genauer erklärt.

Daß bisher in Hinsicht der Noten, als der bestimmten Tonzeichen Gesagte gilt auch in Rücksicht auf die Pausen — Schweigezeichen — so, daß einer jeden Notenart eine besondere Form der Pause entspricht. S. Fig. 16. Nur ist bey der ganzen Pause zu bemerken, daß sie immer einen ganzen Takt bedeutet, vom ganzen oder Viertheils-Takte an abwärts gerechnet; daß sie sonach nicht immer die Gestalt einer ganzen Note hat, sondern im Zweyviertheils-Takte von einer halben, im Dreyviertheils-Drey-Sechsahttheils-Takte von drey Viertheilen, Achttheilen, sechs Achttheilen u. s. w. Aber im Vierhalben Takte füllt sie — als nur einen Schlag geltend, während zwey zu einem vollen Takte gehören — nur die Hälfte aus, und muß daher mit noch einer solchen Pause vermehrt werden, welche dann den ganzen Zwischenraum von einer Linie zur andern ausfüllt. Fig. 16. Daß die ganze Pause von der halben sich dadurch unterscheide, daß jene unter der Linie, diese auf derselben steht, dieß gibt der Augenschein. Doch darf man sich nicht immer darauf verlassen, weil so mancher Notenschreiber diesen Unterschied selbst nicht kennt, und daher leicht zu einer Irrung die Veranlassung gibt. Diese wird aber hinwegfallen, wenn man den Takt und jene in demselben vorfindlichen Taktglieder genauer betrachtet. — So wie wir die zweyzeitigen Notenarten die geraden nannten, so werden die dreyzeitigen die ungeraden seyn. Beyde bilden die Grundformen der musikalischen Rhythmiß, und geben vermittlest der Vermischung, nach dem Charakter der zu entwickelnden Gefühle, den Stoff zum reichsten Seelengemälde, worin alle Formen sich vorfinden, und in einander übergehen.

Ein solches Uebertragen der dreyzeitigen — ungeraden — Notenart in die zweyzeitige — gerade — geschieht durch die Triole. Dieselbe Zeit, welche vorher von zwey Noten derselben Art erfüllt wurde, wird nun unter drey vertheilt, woher man auch diese Figur in der Regel mit der über die Noten gesetzten Zahl 3 bezeichnet, welcher man auch oft noch einen Bindungsstrich beygeellt, der daher nicht immer das Schleifen oder gemeinsame Verbinden dieser Noten bedeutet. Fig. 17. T. I.

Häufig findet man diese Notenfigur unbezeichnet, da muß man denn aus dem Zusammenhange selbst, besonders aus der größeren oder kleineren Anzahl der Noten in einem Takte entnehmen, ob es einfache Noten, z. B. Viertheile, oder Achttheile, oder Triolen sind.

Uebrigens muß die Triole, ihrem entzifferten Wesen gemäß, in allen Noten gleich, d. i. so ausgeführt werden, daß jede einen gleichen Zeitwerth erhält. Daher der ihr eigends zukommende wiegende Charakter. So wie nun hier das ungerade Prinzip, so kann durch festes Herausheben der ersten Note, und längeres Verweilen auf derselben das gerade vorschlagen; ein Fall, dessen sich häufig die Tonsetzer, vorzüglich die darstellenden Künstler, beym brillanten Vortrage bedienen. — Zwey in einer Accentuation verbundene Triolen nennt man eine Sextole. Bey Fig. 18 ist diese Art der Noten mit der eigenen Vortragsweise durch das acc — accentuirt — bezeichnet. Uebrigens werden in der Ausführung, besonders durch die Unkunde oder Nachlässigkeit der Notenschreiber, oft die Triolen mit den Sextolen vermischt. Ein guter Lehrer, oder eigne genaue Erforschung von dem Charakter der einzelnen Stellen, muß auch hier den besten Aufschluß gewähren. Außerdem findet alles bey der Triole Gesagte bey der Sextole seine Anwendung.

Zur deutlichen Uebersicht des Ganzen, und zur Belehrung des Schülers ist T. II. Fig. 1 ein Schema angegeben, worin alle bisher entwickelten Notenarten mit ihren Unterabtheilungen vorkommen.

Die nähere Betrachtung dieses Schema ist sowohl für eine richtige technische Grundlage im Rythmischen, als für den geistigen Vortrag von der größten Wichtigkeit. Denn wer die Eintheilung der verschiedenen Notenarten richtig gefaßt, und ihr genaues Maass seiner Seele so fest eingedrückt hat, daß sie sein Inneres mit Bestimmtheit anregen — daher kommt das Wort Takt — der kann in Hinsicht des richtigen äußern Vortrags der Tonstücke nicht mehr fehlen. Noch mehr aber leistet die in diesem Punkte gehörig angebildete Festigkeit für die geistige Darstellung. Denn — wie es weiter unten in der Lehre vom Vortrage noch genauer entwickelt ist — gerade diese Festigkeit und Bestimmtheit der Eindrücke benützt der Künstler, um seine Gestaltungen in scharfen Umrissen erscheinen zu lassen, die daher dort angebracht, wo das Wesen der künstlerischen Darstellung es fordert, von der eingreifendsten Wirkung sind. Das Hinwegeilen über diesen

Punkt, das oberflächliche Zergliedern der Notenarten, wo man in der Regel schon zufrieden war, wenn der Schüler nur so beyläufig dieselben kannte, wo sonach gar nicht daran zu denken war, daß man sich die Mühe gegeben hätte, die Geltung derselben in festen Einschnitten dem Gefühle, somit der Seele einzudrücken — hat bisher für die gründliche musik. Bildung einen nicht zu berechnenden Schaden verursacht. Und hier muß geholfen werden, denn alles Folgende fußt sich hierauf; und, wie es die Erfahrung zeigt, selbst sonst brave Musiker fehlen oft in Hinsicht einer richtigen Eintheilung, eines festen Taktes, wozu hier der Grund gelegt wird; und es mangelt ihnen die Fertigkeit, die verschiedenen Zeitmessungen bey den abwechselnden Notenarten sogleich treffen zu können.

Hat daher der Lehrer das erwähnte Schema dem Schüler hinlänglich erklärt, hat er es sich von diesem wieder zergliedern lassen, dann lasse er dasselbe Schema von dem Schüler aus eigener Kraft entwerfen. Nun wird er sogleich finden, ob dieser alles gehörig verstanden habe, und worin nachzuhelfen sey. Allein mit diesem Wissen ist hier — so wie bey einem wahren Unterrichte überhaupt — noch nicht viel gethan, wenn demselben nicht auch ein vollkommenes Können zur Seite steht. Auch wurde das Ziel dieser Unterweisung darin gesetzt, daß — was bey aller Unterweisung seyn sollte — das Ganze der Seele des Schülers eingedrückt, in das Eigenthum desselben verwandelt werde. Der Lehrer wird sich hiezu des folgenden Weges bedienen. Er gibt dem Schüler zuerst Beispiele von den einfachsten Zusammensetzungen der oben erklärten Notenarten, welche er immer mit schwereren Formen mischt, wie es Fig. 19, Tab. I. ohne Pausen, und eben dort Fig. 20 mit denselben, angegeben ist. Jedes Viertheil wird mit einem Schlage bezeichnet, und der Schüler singt in einem ihm geläufigen Mitteltone, so lange der Ton, dem Werthe der Note nach, ausgehalten werden soll. Bey einer ganzen Note sonach wird der Schüler vier Schläge thun, mit dem ersten Schlage zu singen anfangen, und den Ton bis nach dem vollendeten vierten Niederschlage aushalten. Bey halben Noten wird dieß nur zur Hälfte geschehen; bey Viertheils-Noten wird er mit jedem Schlage den Ton frisch anstoßen; bey Achttheils-Noten wird er mit jedem Schlage einen Ton zu singen anfangen, und einen, bey Sechzehntheilen drey nachsingen u. s. w. Sieht nun der Lehrer darauf, daß der Schüler alle diese Schläge mit höchster Schärfe und Bestimmtheit — nicht schwankend und unbestimmt, sondern jeden Schlag mit aller möglichen Genauigkeit angehend und heraus-

hebend — ausführt; hilft er ihm mit allem Ernste nach; scheut er keine Mühe und Anstrengung; so muß hier sich ein richtiges gutes Taktgefühl bilden, der Schüler lernt alle Formen gehörig eintheilen, und sie mit Kraft nach festen Gesetzen beherrschen, und gewinnt dadurch eine Vorbereitung, welche in der Folge den reichsten Lohn für die darauf verwandte Mühe beut. Dadurch ist der Schüler der Herr der rythmischen Grundformen — in soweit er dieß hier werden kann und soll — und wird bey der Ausübung in der Folge wenige oder gar keine Anstände mehr finden.

Da ein Hauptvorthail beym Unterrichten darin besteht, daß der Schüler unvermerkt in jenen Punkten geübt werde, welche als Elemente der spätere Unterricht zur wichtigsten Begründung wesentlicher Kenntnisse oder Fertigkeiten zusammenfaßt, so glaubt der Verf. die Lehrer darauf aufmerksam machen zu müssen, wie sich hier eine Gelegenheit darbietet, um den für die Folge, bey der Zergliederung und dem Einüben der Taktarten, so wesentlichen Unterschied zwischen guten und schlechten Takttheilen den Schüler ist schon fühlen, und dadurch in sein Seelenleben übergehen zu lassen, und dieß zwar auf die leichteste Weise. Er darf nur, wo er nach Viertheils-Schlägen Acht-Theile oder Sechzehn-Theile eintheilen läßt, denselben anweisen, den ersten Ton stark, und den nachschlagenden Ton, oder im zweyten Falle die drey nachschlagenden Sechzehnthteile Leise anzugeben, und den Gegensatz von beyden immer schärfer hervortreten lassen, so wird sich das gute Takttheil immer fester eindrücken, das schlechte aber desto mehr verschwinden. Und nun hat er nur in der Folge den Grund dieses Verfahrens, so wie die Benennung dieser verschieden behandelten Noten anzugeben, und der Schüler wird in der Ausübung und Anwendung wenig Anstand mehr finden. —

Da diese Materie so wichtig ist, so haben wir noch zur Erleichterung des Lehrers T. II. Fig. 2 mehrere solcher Beyspiele angegeben, welche nun der Lehrer selbst vermehren kann, und auch wird, wo er noch mehr Durchübung in diesem Punkte für nöthig finden mag.

Durch die verschiedene Zusammensetzung der erwähnten Notenarten läßt sich — wie es schon bereits gesagt wurde — jede auch noch so mannichfaltige Anregung des Innern im Außern gestalten. Man kann durch Benutzung dieser Formen vom höchst kräftigen Zustande, der sich in gewichtigen gehaltenen Eindrücken durch lange bestimmte Noten-Figuren verkündet, zur regsten und heitersten Lebens-

Form durch gehörige Einmischung und wohl berechnete Benutzung der Kürzen übergehen, und von hier wieder in den tiefsten Erguß ernster heiliger Gefühle zurückkehren. Wird nun ein solcher Zustand innerer Erfüllung durch festbegrenzte Zeitabschnitte zur Erscheinung gebracht, welche so oft in derselben Begrenzung wiederkehren, bis sich die Regung des begeisterten Gemüthes ergossen hat, so entsteht das, was wir Taktart — die Art der erwähnten Fortführung der Seelenanregung in bestimmten Zeitabschnitten — nennen. Und hier unterscheidet sich die neuere Musik wesentlich von der älteren. Unbeengt von den beschränkenden Formen unseres Zeitmaasses konnte der ältere Künstler die ganze Kraft der freyen Rhythmik — wie wir sie oben nannten — benutzen, um, blos dem Drange seines erwärmten Innern folgend, jede Stelle, ja jedes Tonzeichen anhalten, und sich so ganz in demselben ausgießen zu können. Er war hier mit dem Deklamator in demselben Falle, und konnte, wie dieser, Längen und Kürzen nach dem Geist seiner Darstellung rascher, und in langsamerer Bewegung geben. Denken wir uns eine Deklamation, bey welcher der Vortragende seinem innern Drange gemäß nicht bilden konnte, sondern genau nach einer bestimmten Zeitbegrenzung Längen und Kürzen abmessen mußte, wie beengt würden wir uns selbst fühlen! — So viel Vortheil aber auf dieser Seite für die alten Künstler sich entwickelte, so konnten sie auf der andern Seite keine solche Aufführungen geben, wie sie bey uns Statt finden; weil gerade diese eine ganze Menge gleichbindende Form der von allen beobachteten Zeitmessung ihnen fehlte. Daher hebt sich so ziemlich Vortheil und Nachtheil gegen einander auf; und wenn wir jene erwähnte unbeschränkte Freyheit im Gestalten nicht genießen, so sind unsre Tonstücke gerade durch die in bestimmten Zeitabschnitten — den Takttheilen — begrenzte Form — Taktart — feste Bilder bestimmter Anregungen des Gemüthes. Diese entfalten sich nun sowohl in einem festgehaltenen Charakter durch die in bestimmten Taktabschnitten fortgeführte Form der Hauptanregung, als in ihrem reichen Leben, in so ferne in den einzelnen Takttheilen, so wie in der ganzen Zeiterfüllung — in allen einzelnen Takten — durch die Vermischung, so wie das Substituiren der einzelnen Tonfüße — der Längen und Kürzen — das reichste Leben sich gestalten läßt. —

Dienen aber die verschiedenen Taktarten hiezu, so wird sich auch nur aus der Natur der Gemüthszustände selbst der verschiedene Charakter dieser ableiten, so wie eine nähere Einsicht in das Wesen dieses rhythmischen Theiles erringen lassen.

Jeder Gemüthszustand trägt entweder den Charakter der Kraft, der festen Bestimmung, oder jenen der Weichheit, des regeren Lebensspieles; oder — was denn häufig der Fall ist — sind die Elemente beyder auf irgend eine Weise in ihm verbunden. — Daher ist auch alle Taktart entweder eine zweyzeitige — gerade — worin die Länge, das Zeichen der festen Bestimmung, oder eine dreyzeitige — ungerade — in welcher die Kürze, das Bild des regeren Lebensspieles vorherrscht; oder eine solche, in welcher die Formen beyder, nach dem zu entwickelnden mannichfaltigen Charakter, gemischt sind — gemischte Taktart. — Da ferner, dem Naturgesetze gemäß, zwey Eindrücke derselben Anregung nicht gleich stark seyn können, und der erste in der Regel die meiste Kraft besitzt; so theilt sich jeder Takt wieder in zwey Theile, jenen der accentuirten Länge, was man durch den Niederschlag der Hand — thesis — und den der Kürze, den man mit dem Hinausschlage — arsis — bezeichnet. — Jeder Theil kann nun wieder mehrere größere und kleinere Taktglieder haben; die ersteren gibt man bey dem Niederschlage durch einen Seitenschlag, und bey dem Aufschlage durch eine noch mehr in die Höhe gehobene Führung der Hand an.

Die meisten dieser Taktarten werden durch einen Bruch bezeichnet, wovon der Zähler die Anzahl der in einem Taktabschnitte verbundenen Glieder, und der Nenner die Art derselben andeutet. So zeigt z. B. die Vorzeichnung $\frac{9}{8}$ an, daß in einem Taktabschnitte — Takte — 9 Taktglieder enthalten sind, und zwar — wie es der Nenner angibt — Achttheils-Noten. — Den Schluß eines jeden Taktes, oder Taktabschnittes bezeichnet ein durch die fünf Linien herablaufender Strich, wie es schon oben gesagt ward, welchen man daher auch den Taktstrich nennet.

Die einfachste gerade Taktart ist der $\frac{2}{4}$, und der demselben in Hinsicht der rhythmischen Grundform gleiche Allabreve oder Zwey-Zweythheils-Takt — S. Fig. 3. T. II. — so benannt, weil die ehemals kürzeren Notenarten, die Semibrevis — unsere ige ganze Note — die Minima — unsere ige halbe — und die Semiminima — unser ige Viertel, darin vorkommen. Wegen seiner längeren Noten wird er langsamer, als der $\frac{2}{4}$ vorgetragen. In beyden Taktarten kommt dort ein Viertel, und hier eine halbe Note — auch als Hälfte von der ganzen Note Zweythheil genannt — sowohl auf den Nieder- als Aufschlag. Aus der Verlängerung dieses einfachen Auf- und Niederschlags, der Vermehrung der Taktglieder um die Hälfte, entstand aus dem $\frac{2}{4}$ der ist so häufige Vierviertel- — Fig. 4 —

und aus dem einfachen Allabreve der in älterer Zeit gebräuchliche Vierhalben-Takt — Fig. 5. — Aus der Verringerung des $\frac{4}{2}$ Taktes — der Verminderung des Zeitwerthes der einzelnen Schläge — kommt der $\frac{3}{2}$, und noch seltenere $\frac{2}{3}$ Takt.

Die einfachste ungerade Taktart ist der $\frac{3}{4}$, aus welchem durch Verlängerung der ist seltene $\frac{3}{2}$ — welcher drey halbe Noten in sich faßt — und der noch seltenere $\frac{3}{4}$ — welcher drey ganze Noten fordert — den man auch mit der großen Ziffer 3 andeutet; so wie aus der Verringerung der $\frac{3}{4}$, und der seltene $\frac{3}{8}$ Takt entspringen.

Zu den gemischten Taktarten gehört der $\frac{6}{8}$. Er hat im Grunde zwey Schläge, und ist in so ferne zweyzeitig, somit gerade. Da aber in jedem einzelnen Schläge drey zu einem rythmischen Ganzen verbundene Glieder sind, so trägt er in dieser Beziehung den der ungeraden Taktart eigenen Charakter der vorherrschenden Kürze; oder verbindet vielmehr beyde Charaktere; wie man es deutlich durch die doppelte Art erkennen kann, nach welcher dieser Takt, einmal wie ein Zweyviertels- und — besonders, wenn die Bewegung sehr langsam ist — dann auch wie ein ungerader doppelter $\frac{3}{4}$ sich schlagen läßt. Derselbe Fall ist bey dem $\frac{9}{8}$, so wie bey dem um die Hälfte verlängerten $\frac{6}{8}$ dem $\frac{12}{8}$. — So wie in den erwähnten Taktarten die Länge, so herrscht in dem $\frac{6}{8}$ und in dem seltenen $\frac{3}{4}$ — so wohl im Ganzen, als in den einzelnen Theilen — die Kürze vor. — Welches von diesen beyden Elementen in dem rythmischen Baue der einzelnen Perioden oder ganzer Stücke, und auf welche Weise es vorwiege, dieß zu berücksichtigen, ist äußerst wichtig. Nur so kann die vollkommene äußere Form, der Körper in seiner Grundgliederung hergestellt, und dann das wahre Taktgefühl begründet und ausgebildet werden. Denn dieses bestehet sowohl in dem Gefühle der Gleichheit der Zeiteindrücke in den einzelnen Takttheilen überhaupt, dessen Ausbildung zur Taktfestigkeit führet, als in dem Gefühle von dem verschiedenen Charakter der einzelnen Zeitfiguren, je nachdem in ihnen Länge oder Kürze, Bestimmtheit und Kraft des Eindrucks, oder ein regeres weniger fest bezeichnetes Spiel der Empfindungen vorkommt. —

So wie aber, nach der oben gegebenen Entwicklung, statt der einzelnen Töne die Pausen in die musik. Ausführung aufgenommen werden konnten, so ist es auch mit den Pausen, welche das Schweigen einen, mehrere, ja oft sehr viele Takte hindurch andeuten. Daß ein unter die Linie gesetzter kurzer Strich das Schweigen

einen ganzen Takt lang anzeige; daß dieses Pausiren eine längere oder kürzere Zeiterfüllung betrage, je nachdem die Taktart selbst mehr oder weniger, größere oder kleinere Taktglieder hat — so hat z. B. der $\frac{3}{4}$ eine einfache, der $\frac{2}{4}$ eine dreyfache Zeiterfüllung, der $\frac{3}{8}$ eine einfache, der $\frac{2}{8}$ eine doppelte u. s. w. — dieß ist bereits schon oben gesagt worden. Was von der Pause eines einfachen Taktes gilt, das findet nothwendiger Weise auch seine Anwendung, wenn mehrere dieser Pausen angezeigt sind. Die Zeichen für solche Pausen, welche mehrere Takte bezeichnen, sind folgende: der einfache kurze Strich der Pause von einem Takt bis zur nächsten Linie fortgesetzt deutet, zwey Takte an; diese Bezeichnung mit der ersten — sonach 2 mit 1 — verbunden drey; das Zeichen für zwey Takt-pausen doppelt genommen — sonach 2 und 2 — vier: dann fünf, sechs, acht, zwölf u. s. w., wie es Tab. II. Fig. 6 angegeben ist. — Wir machen hier — um mögliche Irrungen zu vermeiden — noch einmal auf die abweichende Bezeichnung bey dem Vierhalben-Takte aufmerksam, wo ein Takt, so wie mit zwey ganzen Noten, eben so mit verdoppeltem Schweigezeichen angezeigt wird, was sich nothwendiger Weise bey der Bezeichnung mehrerer Takt-pausen weiter fortsetzt. Fig. 7. Tab. II. Der Anführer sollte daher in solchen selten vorkommenden Fällen die Ausführenden besonders darauf aufmerksam machen, daß sie nur die Hälfte des Angezeigten pausiren — wie es Fig. 7 angegeben ist — wenn er diesen Takt, dem Grundrhythmus gemäß, wie den $\frac{4}{4}$ Takt schlägt. Es ist dieß um so nothwendiger, als die Kopisten, aus Mangel an Kenntniß, hier in der Regel fehlen. Kommen sehr viele Pausen vor, so erleichtert man sich die sonst beschwerliche Bezeichnung, macht einige Querstriche, und schreibt, wie es Fig. 8 angegeben ist, die Anzahl der zu beobachtenden Pausen darauf. —

Da alle unsere Tonstücke — den Choral und das Recitativ ausgenommen — in irgend einer der bereits erwähnten Taktarten gesetzt sind, so liegt die Nothwendigkeit von dem genauen Eins eigentlich Durchüben dieser so offen vor, daß kein Lehrer, dem es Ernst ist, seinem Schüler eine genügende Vorbereitung für die ganze Folgezeit zu geben, ehe weiter schreiten wird, bis der Schüler diese ganze wichtige Lehre in seine Seele aufgenommen hat. — Der Weg, den er hier einschlägt, ist beynabe ganz derselbe, welcher oben bey dem Einstudiren der verschiedenen Notenzeltungen und der Fertigkeit im Treffen derselben angegeben wurde. Zuerst erklärt der Lehrer alle Taktarten; zeigt in den verschiedenen Tonstücken ihre

Anwendung; läßt sich dann dieselben vom Schüler wieder zergliedern, und in den verschiedenen zur Prüfung und Uebung ihm gegebenen Musikalien entwickeln. Bemerkt der Lehrer, daß dieser alle Taktarten — wenn auch nur die meisten — gefaßt habe, so läßt er dieselben vom Schüler in ein Schema bringen, und zwar nach der bereits entwickelten Abtheilung in

zweyzeitige
gerade

dreyzeitige
ungerade

gemischte
mit Vorherrschen

des Zweyzeitigen

des Dreyzeitigen

Ist das Wissen begründet, dann geht es an das Können. Um dieses herzustellen, ist hier eine Vorübung im Takt schlagen nothwendig. — Jede Taktart besteht, wie es schon oben hergestellt wurde, aus einem Nieder- und Aufschlage. Der Lehrer läßt daher den Schüler zuerst mit der Hand den Nieder- und Aufschlag überhaupt bezeichnen: dann sucht er es nach und nach dahin zu bringen, daß der Schüler die einzelnen Schläge, so viel möglich, in gleicher genau gemessener Zeit ausführe. Das Beyspiel mit einer Uhr, welche ihre Güte durch die in gleichen Zeiträumen auf einander folgenden Schläge bewährt, mag hier zur Belehrung des Schülers dienen. Zuerst nimmt der Lehrer eine Mittelbewegung; diese läßt er dann immer mehr an Geschwindigkeit zunehmen, und zuletzt immer langsamer werden, wobey nothwendiger Weise, die Genauigkeit in den einzelnen Schlägen einzuhalten, es immer schwerer wird. Vermag dieses der Lernende in den geraden Taktarten, dann übe man dasselbe in den ungeraden und gemischten, und zwar stufenweise so steigend, daß derselbe alle Taktformen in seine Gewalt bekommt. Dadurch ist er nicht allein für das Treffen aller in der Folge vorkommenden Taktarten und richtige Eintheilen in der Zeit vorbereitet, sondern die noch später kommende Lehre vom Tempo — Zeitbewegung — ist auch schon vorläufig eingeübt. Die Art des Takt schlagens ist bey Fig. 9 Tab. II. angegeben, und zwar a) die Führung der Hand bey dem einfachsten Schlage im $\frac{2}{4}$, und jenen ihm ähnlichen Taktarten; bey b) eben so im C); bey c) im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{8}$; endlich bey d) für die gemischten Taktarten, und zwar für den $\frac{6}{8}$ in doppelter Form; wovon man der ersten gewöhnlich sich bedient, wenn die Bewegung langsamer, der zweyten, wenn sie schneller oder

sehr schnell ist. Sollte die Bewegung im $\frac{1}{2}$ oder $\frac{2}{4}$ bedeutend langsam gehen, so kann man auch zur deutlicheren Bezeichnung anstatt drey — nur zwey Noten auf einen Schlag nehmen, und die dritte durch einen Seitenschlag markiren. Dieses ist besonders für diejenigen wichtig, welche ein Orchester oder einen Chor zu dirigiren haben, indem sonst die Ausführenden nicht wissen, wie lange sie die längeren Einschnitte — die zwey ersten Achttheile oder das Viertheil — und wie kurz sie die kürzeren — jedesmal das dritte Achttheil eines jeden Schlages — zu nehmen haben, wodurch Ungewißheit und Schwanken entsteht. Worauf hier der Lehrer vorzüglich zu sehen hat, ist, daß die Seitenschläge des Niederschlages nicht zu hoch, sondern mehr seitwärts, dafür die zweyten Schläge des Aufschlages so erhoben geführt werden, als es die Berücksichtigung einer anständigen Form immer erlauben mag, die leider! bey dem Takt schlagen oft verlest wird. —

Dieses Takt schlagen muß nun der Lehrer durch alle gebräuchlichen Taktarten so lange üben, bis der Schüler nicht allein die größte Fertigkeit, sondern auch jene nicht fest genug zu gebende Bestimmtheit errungen hat, vermöge welcher nicht allein alle Schläge mit der größten Pünktlichkeit und Abgemessenheit in der Zeit, sondern auch alle einzelnen Taktglieder in den einzelnen Takttheilen mit möglichster Gleichheit ausgeführt werden, so daß also jedes Viertheil, jedes Acht-Sechzehntheil u. s. w. mit der ihm zukommenden Zeiterfüllung in der möglichsten Schärfe vorgetragen werde. — Ohne diese fleißige und genaue Vorübung ist kein Taktgefühl zu erringen, und ohne dieses keine musik. Festigkeit, somit auch nicht die Fähigkeit weder einer technisch richtigen noch geistigen Ausführung; bey welcher — wie es schon oben gesagt ward — gerade die Festigkeit der rythmischen Einschnitte benutzt wird, um die Gestaltungen mit aller Kraft und in festen Umrissen zu geben.

Ist dieses hinlänglich eingeübt, dann ist das Durchüben aller möglichen Einteilung der verschiedenen Notenarten in die verschiedenen bisher entwickelten Taktarten etwas Leichtes, das nur anhaltenden Fleiß erfordert. Dieses kann auf dreyerley Weise geschehen; einmal, wenn der Lehrer dem Schüler schon vorrathige Musikalien vorlegt, und dieselben — natürlich ohne Berücksichtigung der Höhe und Tiefe — von ihm nach dem Takt schlage — so gut er es kann — singen läßt. Dann kann der Lehrer die Tab. I. Fig. 19. — 20 und Tab. II. Fig. 2. gegebenen Beispiele benutzen, und diese in verschiedene Taktarten einteilen, wie es zur Ver-

Deutlichkeit Tab. II. Fig. 10. mit einigen geschab. Der Lehrer wird selbst diese nach dem Bedürfnisse des Lernenden vermehren, und die verschiedensten Formen der Zusammensetzung der mannichfaltigen Notenarten, häufig mit Pausen untermischt, denselben einverleiben. — Findet er aber, daß der Schüler das Ganze gehörig aufgegriffen hat, und noch überdies einen regen Geist besitzt, so ist es freylich das Beste, wenn er denselben dazu auffordert und anhält, sich selbst Beyspiele in den verschiedenen Taktarten zu bilden, wobey ihn nothwendiger Weise die gütige Hand des Lehrers, vorzüglich im Anfange, unterstützen wird. — Dieses Selbstfindenlassen, diese Pflege der selbstständigen Kraft, gegebene Grundsätze in eigens geschaffenen Beyspielen zur umfassenden Anschauung wieder zu bringen, ist — so wie bey allem Unterrichte — auch hier das vorzüglichste Bildungsmittel, und der wahre Probestein der erlangten Einsichten und Kenntnisse. — So oft daher der Lehrer irgend eine Materie gehörig entwickelt hat, soll er sich immer dieses Mittels bedienen; es wird stets die schönsten Früchte bringen, und das Verderbliche in unserer Zeit, daß so viel und so schnell gelehrt, und — als nothwendige Folge davon — so wenig gelernt wird, beseitigen. — Man wende nicht ein, daß der Schüler dadurch zu lange bey'm Anfange aufgehalten sey. Denn in dem Hinwegeilen über diesen wichtigen Punkt, in dem Versäumen dieser Vorbereitung liegt gerade die Ursache, warum der größte Theil der Musiker nicht, oder nicht gehörig brauchbar ist. Noch mehr: es liegt hierin ein Hauptgrund, warum, wegen des zu sehr gefühlten Mangels an der nöthigen Vorbereitung, so viele herrliche Tonwerke gar nicht ausgeführt werden; Tonwerke, die, übrigens von geringer mechanischer Schwierigkeit, nur eine feste Grundbildung im Rythmischen voraussetzen. Welche große Wirkung würden, ja müßten viele Orchesters hervorbringen, wenn die größte Anzahl der Mitglieder ein empfindliches Taktgefühl hätte, das die Ausführenden befähigte, den Charakter jeder rythmischen Figur — wenn auch nur technischrichtig — aufzugreifen, und durch fest bezeichnete Einschnitte herauszuheben! — Was würden die darstellenden Künstler — die sogenannten Virtuosen — gewinnen, wenn sie stets die Kraft — vim, virtutem, woher ihr Name kommt — besäßen, ihre innere Erfüllung in festen rythmischen Formen ausprägen zu können, während so oft ihre Unbestimmtheit in diesem Punkte die Hauptwirkung vernichtet, und das Schwanken zwischen ihnen und der Begleitung jeden festen Eindruck, so wie das Zusammen-

greifen des Ganzen zu einem vollkommenen Effekte unmöglich macht! Wie hart müssen solche die Versäumniß eines gründlichen Anfanges büßen! —

Grund genug, warum der Lehrer diesen Punkt so sehr berücksichtigen, und daher diese Taktfestigkeit bey seinen Schülern auf jede mögliche Weise einüben muß. Dazu benutze er dann nur solche Musikalien, zu deren richtiger Eintheilung schon mehr geistige Anstrengung nothwendig ist, die daher nicht in so oberflächlichen rythmischen Verhältnissen sich bewegen, wie so viele Modernusikalien der neueren Zeit. — Von diesen Tonstücken, welche in so gemeinen oberflächlichen Formen ausgeprägt sind, daß man sie beynahe ohne alle geistige Anstrengung, so zu sagen, treffen muß, wenn nur einiges Gehör und Taktgefühl vorhanden ist, kommt das allgemeine Verderben in der musikal. Bildung, die Trägheit und Ungewohntheit im Zählen und Eintheilen, davon die Schere, ernste gehaltvolle Tonwerke einzustudiren. Die jüngste Zeitperiode, an schönen Namen für die schlechtesten Dinge so reich, hat auch hier ihr Meisterwerk geliefert, und solche Werke unter dem Vorwande der leichten Auffassbarkeit, der Angemessenheit für das Volk u. s. w. so allgemein verbreitet. Da nun dergleichen Stücke — um es mit dem bezeichnendsten Namen zu geben — gut in das Ohr giengen, auch mit lärmenden, so wie abwechselnd einschmeichelnden Wirkungen verbunden waren, so konnten sie und der Troß der gemeingefinnten Chor- und Orchesterdirektoren leicht die Unkundigen — deren Zahl leider! nur zu groß ist — täuschen. Die Stimme der Kenner ward nicht gehört; die Gemächlichkeit der Lehrer und Schüler fand hier so ganz ihre Befriedigung; und so sank die Musik auf einen Punkt herab, aus welchem sie nur durch einen allgemeinen ernstern Sinn und zusammenwirkende kraftvolle Anstrengung sich wieder — oder außerdem nie mehr — emporheben kann. Und dazu ist besonders die Bildung taktfester Musiker nothwendig, welche, im Eintheilen und strengen Takthalten tüchtig, im Stande sind, gute Werke klassischer Tonsetzer gehörig auszuführen, wodurch das Gemeine dann mit der Zeit für sich schon nach und nach, wie der Nebel vor der Sonne, verschwinden wird. —

Die musikal. Rythmik erhält zwar durch die vielen Noten so wie Taktarten reiche Mittel zur Gestaltung der mannfaltigsten Seelenanregung, bedeutend aber werden diese durch die verschiedene schnellere oder langsamere Bewegung der einzelnen Taktglieder vermehrt, was man das Tempo nennt. Durch dieses, in Verbindung mit der entsprechenden Taktart und der richtigen Mischung der einzelnen

Tonfüße und Tonrythmen in derselben, erhält die Musik die wahren und bestimmten Erscheinungsformen des Innern im Felde der Rythmik. — So wie aber bey jedem Gemüthszustande entweder mehr die Bewegung, das regere Lebensspiel, oder Anhalten im Berseken der Gefühle vorherrscht, so ist auch das Tempo entweder ein schnelleres, oder langsameres. — So viele Grade der bewegteren Lebensform oder des mehr angehaltenen Gemüthszustandes sich vorfinden, so viele Abstufungen des Tempo sind sonach möglich. Zur Bezeichnung dieser sind in der Musik folgende Ausdrücke allgemein angenommen, von welchen irgend einer oder einige im Anfange eines Tonstückes — gewöhnlich ober der Vorzeichnung der Taktart zur nähern Bestimmung der Bewegung dieser — gesetzt werden.

Largo, eine in die Breite sich ziehende Bewegung andeutend, daher sehr langsam.

Dasselbe bedeutet

Grave, Gravemente — ernsthaft, bedachtsam — wodurch zugleich noch ein schwerer Vortrag mitbezeichnet ist, dessen Eigenheit in der Lehre vom Vortrage näher entwickelt ist.

Adagio, Tardo, Lento, Lentamente, langsam, sachte.

Larghetto — etwas breit — hat schon mehr Bewegung als Adagio. Manche Tonsetzer sehen es in dieser Hinsicht beynabe dem Andante gleich.

Maestoso — mit Würde — deutet, in Hinsicht auf das Zeitmaaß, einen feierlichen, gesetzten, bedachtsamen Gang an.

Andante, gehend, in einer gemäßigten, gemessenen Bewegung.

Andantino, das Diminutivum von jenem, wird bald zur Bezeichnung eines langsameren, bald eines etwas schnelleren Grades von Andante gebraucht.

Moderato, gemäßigt. Man bedienet sich dessen allein, und auch als eines Beywortes, z. B. **Allegro moderato**.

Allegro, Allo, hurtig, munter.

Allegretto, etwas munter, steht zwischen dem Andante und Allegro.

Vivace, Vivo, lebhaft, frisch, wird von manchen Tonsetzern als ein stärkerer Grad des Allegro, von anderen als ein geringerer — gleichsam die Mitte zwischen Allegretto und Allegro einnehmend — betrachtet. Oft wird es auch zur nähern Bestimmung des Allegro gebraucht — **Allegro vivace** — wo es dann der munteren Bewegung dieses mehr Frische verleiht.

Veloce, Velocemente, schnell.

Presto, geschwind, *Prestissimo*, sehr geschwind. —

Alle diese Ausdrücke reichen aber doch noch nicht zu, um die vielen Grade der Bewegung zu bezeichnen, in welchen sich die so mannfaltige Seelenregung verkünden kann. Um daher die angezeigten Grade der Bewegung sowohl zu steigern, als zu verringern, und diese dem darzustellenden Gemüthszustande so anpassend, als möglich, herzustellen, bedient man sich noch folgender Bezeichnungen.

Più mehr, *alsai* sehr, *più Allegro*, *più Presto* schneller, *Allegro alsai* sehr hurtig.

Molto viel, *Allegro molto* in einem raschen Zeitmaße.

Con moto, mit Bewegung, z. B. *Andante con moto*, in gemessenem, doch bewegtem Zeitmaße.

Più mosso — mehr bewegt.

Poco, *un poco*, ein wenig, *poco a poco* nach und nach.

Accelerando, beschleunigend, an Geschwindigkeit zunehmend, *accelerando poco un poco*, nach und nach die Geschwindigkeit vermehrend.

Agitato, treibend.

Stretto, *Stringendo*, pressend, drängend, die Bewegung in der Geschwindigkeit antreibend.

Ritardando, verzögernd, hemmend, *rallentando*, nachlassend, langsamer sich bewegend. Dasselbe bedeutet

Largando, *allargando*, *lento*. Diese Ausdrücke zeigen oft an, daß die Grade der Bewegung immer mehr abnehmen.

Pesante, schwer, deutet eine mehr zurückgehaltene feste Bewegung an.

Meno, weniger — *meno Allegro*, weniger geschwind.

Troppo, zu viel — *non troppo*, nicht zu viel.

Tanto, so viel, so sehr — *non tanto*, nicht so viel — *Allegro non tanto* nicht so sehr geschwind — *Adagio ma (aber) non tanto*, langsam, aber nicht so sehr.

Più tosto, vielmehr.

Quasi, gleichsam, fast, z. B. *Andante quasi Allegretto*, gehend, gleichsam in etwas munterer Bewegung.

Sostenuto gesetzt, z. B. *Andante sostenuto*, gehend in gehaltener, gesetzter Bewegung.

Auch die Bezeichnung des Charakters, z. B. *con brio*, mit Lebhaftigkeit, Feuer; *con spirito*, mit Geist, Seele; *con allegrezza*, mit Munterkeit; *dolce*, süß, *amabile*, lieblich, *cantabile*, singbar, *affettuoso*, einnehmend, rührend, *mesto*, traurig, schwermüthig u. s. w., von welchen weiter unten bey der Lehre vom Vortrage noch genauer gehandelt wird, dient zur näheren Angabe des Tempo, welches bey kräftigen, feurig-
gen, muntern Gemüthszuständen mit mehr Energie und Bewegung, bey zarteren und schmerzlicheren Gefühlen hingegen, mehr zurückhaltend, als rasch antreibend, behandelt werden muß.

Nebst dem kommen auch noch folgende Bezeichnungen vor.

Tempo di Marcia, in einer marschmäßigen Bewegung.

Tempo di Minuetto, im Zeitmaasse des Menuetts — jenes unter diesem Namen bekannten Tanzes.

Alla Polacca, *Polonoise*, in der Bewegung des polnischen Tanzes, welche meistens als *Allegretto* im $\frac{3}{4}$ genommen wird, und worin sich Munterkeit mit ernstem gemessenen Schritte verbindet.

Tempo comodo, *giusto*, im bequemen, anpassenden, richtigen Zeitmaasse. Dieses findet meistens bey Tonstücken Statt, in welchen kein so fest bezeichneter Charakter ausgeprägt ist, und wo man es also der eigenen Beurtheilungskraft des Ausführenden überlassen kann, das dem Tonstücke, und seiner technischen Geschicklichkeit angemessene Zeitmaass zu wählen. Ein Anführer wird in solchen Fällen auf die größere oder geringere Geübtheit seines Orchesters oder Chors Rücksicht nehmen.

Tempo primo, *di prima*, erstes Zeitmaass, wird gesetzt, wo sich die erste Bewegung geändert hatte — geschwinder oder langsamer geworden war — und nun diese erste wieder eintreten soll.

Listello tempo — dasselbe Zeitmaass — wird in der Regel gesetzt, wo eine zuerst angeschriebene Zeitbewegung, z. B. *Allegro* im $\frac{2}{4}$, auch in der folgenden Taktart z. B. dem $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ u. s. w. soll fortgeführt werden. Man bedient sich auch dieser Aufschrift, um anzuzeigen, daß, selbst bey veränderter Taktart, doch in den einzelnen Takttheilen dieselbe Zeitbewegung Statt finden soll, daß z. B., wenn auf den $\frac{2}{4}$ ein $\frac{4}{4}$ oder umgekehrt dieser auf jenen folgt, in dem letzten die halben Noten eben so

geschwind, als dort die Viertheile, und so umgekehrt, ausgeführt werden sollen. Darüber — nachdem die Tonsetzer sich an keine feste Regel binden — muß der Charakter der Stelle entscheiden.

A Tempo, *al rigore di tempo*, *a battuta*, im Takte, streng im Takte, nach dem Taktschlage. Entgegengesetzt ist das *Senza tempo*, ohne sich genau an den Takt zu binden.

Colla parte, *colla voce*, nicht im festen Zeitmaasse fortspielend, sondern sich nach dem Vortrage des Ausführenden, der Hauptstimme richtend.

Ad libitum, wird sowohl gebraucht, um anzuzeigen, daß der Vortragende sich seinem Gefühle in der Taktbewegung frey überlassen dürfe, als besonders bey Fermaten, wo es demselben vom Tonsetzer überlassen wird, die Stelle, wie sie angegeben wurde, auszuführen, oder nach eigenem Gutbefinden darzustellen.

Dasselbe bedeutet das *a capriccio*, nach der eigenen Eingebung, *a piacere*, *a piacimento*, nach Gefallen.

Diese Ausdrücke kommen in den Tonstücken am häufigsten vor. Die übrigen wird man theils in der Lehre vom Vortrage finden, theils kann sich der der italienischen Sprache nicht Kundige dieselben leicht mit Hilfe eines Wörterbuchs erklären, und ihre Beziehung auf die Anwendung in der Musik, nach den bereits gegebenen Zergliederungen, entziffern.

Man hat in neueren Zeiten angefangen, sowohl für die Bezeichnung des Charakters, als des Zeitmaasses sich deutscher Aufschriften — besonders bey der Gesangsmusik — zu bedienen, und das ist denn auch das Beste, was zugleich, durch die Deutlichkeit der Bezeichnung, am ersten zu einer richtigen Ausführung leiten mag.

Eine solche bestimmte allgemeine Bezeichnungsart wäre um so mehr zu wünschen, als — nach dem eingeführten Gebrauche — manche Bezeichnungen in den verschiedenen Tonstücken durchaus verschieden genommen werden. So wird z. B. der mit einem Allegretto bezeichnete Sinfonienouvertüre in der Regel weit schneller ausgeführt, als die gewöhnliche Bedeutung des Allegretto es erlaubt. Eben so wird dieselbe angezeigte Zeitbewegung bey Instrumentalstücken rascher, als bey Gesangstücken genommen: und das zwar billiger Weise, weil man sonst den Text nicht wohl aussprechen, so wie jene zur Bildung

eines Gesangstones nöthige Zeit nicht erhalten kann. — Auch wird in der neueren Zeit das Tempo im Ganzen beynabe um die Hälfte schneller genommen, als es in älteren Zeiten geschah, und man würde alle Effekte zernichten, wenn man die ältere Musik wie die neuere vortragen wollte. So gehört in die Kirche — der Würde der heiligen Musik gemäß — so wie überhaupt zum Vortrag der religiösen Musik z. B. der Oratorien, geistl. Kantaten, keine so rasche Bewegung, kein so leidenschaftliches Treiben, wie es die Theatermusik verlangt, welche alle Gefühle, selbst im höchsten Drange, zu entwickeln und darzustellen hat, während in der heiligen Musik das andächtige fromme Gemüth alle Zerstreuung verabscheut. Und dergleichen Fälle, wo alle erwähnten Bezeichnungen, ihrer Unbestimmtheit wegen, nicht zureichen, gibt es noch sehr viele.

Um diesem Uebel abzuhelpen, hat man in neueren Zeiten angefangen, sich chronometrischer — zeitmessender — Tempobezeichnungen zu bedienen. Zwey Arten hievon sind in die Bezeichnung der Tonstücke aufgenommen worden, eine von Gottfried Weber, und eine andere von Mälzel. Wohl mag das Metronom des Letzteren — das Instrument, auf welchem die verschiedenen Gradmessungen eingetheilt sind — viel genauer und sicherer die Zeit bestimmen; da es aber, wegen seiner Kostspieligkeit nicht in so viele Hände kommen kann, so wollen wir jenes des Ersteren, welches sich jeder selbst verfertigen kann, nach dessen Angabe beschreiben.

Man hängt an einen etwas starken Faden ein kleines Gewicht, eine Bleisugel, Steinchen u. s. w., jedoch von solcher Schwere, daß der Faden fest angespannt ist, das daher mit der Dicke des Fadens in einem richtigen Verhältnisse stehen muß. Dieses läßt man nun gerade so, wie den sogenannten Perpendikul bey einer Uhr, hinüber und herüber sich bewegen. Da nun diese Schwingungen langsamer oder geschwinder vor sich gehen, je nachdem dieser Faden länger oder kürzer ist, so wird am Anfange eines Tonstückes nur die Länge des Penduls angegeben z. B. Allegro 6" Rheintl. heißt: die Schläge in diesem mit Allegro bezeichneten Tonstücke, wovon jeder immer einen Takttheil bedeutet — die Viertheile im $\frac{2}{4}$, C, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$; Achttheile im $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{12}{8}$; halbe Noten im $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$ — sollen so geschwind genommen werden, wie die Schläge, welche ein 6 Rheintl. Zoll langes Pendul macht. Die Ausnahme von dieser Regel — wenn statt den einzelnen Taktgliedern halbe Takte, oder statt Viertheile Achttheile durch die einzelnen Schläge

des Penduls sollen angegeben werden — bezeichnet man, wie es Tab. III. Fig. 1 angegeben ist: das heißt, in dem Presto sollen die halben Takte — die 3 Achttheile — gehen, wie ein Pendul von 3", im Largo die Achttheile, wie eines von 30". Auf diese Weise kann man sich nicht nur seinen eigenen Zeitmesser bilden, und darnach die Zeitbewegung bestimmen, in welcher man sein Tonstück will vorgetragen haben, sondern man wird auch dergleichen Aufschriften verstehen, und sich doch ihre Bedeutung näher entziffern können. Außerdem kann man sich durch genaues Studium des Tonstückes von dem beyläufigen Zeitmaasse unterrichten, und dieses, mit vieler Uebung verbunden, kann einen ziemlich sichern Maassstab in dieser Hinsicht verleihen.

Nur berücksichtige man stets die Regel, das Zeitmaass nie so langsam zu nehmen, daß es die Bewegung der Gefühle in ihrem Ausströmen hindere; oder so schnell, daß die einzelnen Figuren nicht deutlich und reinlich genug ausgeführt werden können. Im ersten Falle erschläft endlich alle Erregung; im zweyten verdirbt die unvollkommene Ausführung, was durch die raschere Bewegung Gutes errungen war.

Diese drey Punkte, das richtige Kennen und Beobachten der verschiedenen Länge und Kürze der Noten; die Bekanntschaft mit der Natur der verschiedenen Taktarten, und die Fähigkeit, die verschiedenen langen und kurzen Noten in die Taktabschnitte gehörig eintheilen zu können; dann die Bekanntschaft mit dem verschiedenen Tempo und seiner Bezeichnung, so wie die Gewandtheit, die Noten in jeder Taktart nach der angegebenen Bestimmung dieses, wenigstens doch beyläufig richtig, geschwinder oder langsamer vortragen zu können, machen die Grundlage der nothwendigen Bildung in der Technik des rhythmischen Theiles aus. Die beyden ersten Punkte sind gehörig entwickelt und eingeübt; auch die Kenntniß des dritten Punktes ist errungen; es fehlt also nur noch, daß der Schüler in der Anwendung dieser sicher und fest werde. Dazu kann man sich des folgenden Verfahrens bedienen.

Der Lehrer gebe dem Schüler ein einfaches Beyspiel, worin Noten von verschiedener Art gemischt sind, wie wir zur Verdeutlichung eines Tab. III. Fig. 2. angeführt haben. Dieses lasse er den Schüler in einer mittleren Zeitbewegung z. B. im Andante con moto vortragen — nach dem Taktschlage eintheilen und singen — wobey er nothwendiger Weise zugleich darauf sieht, daß alles schon früher

Geübte wieder gehörig ausgeführt werde. Dann lasse er das Stück wieder um einen, dann um mehrere Grade der Geschwindigkeit, bis zum Presto gesteigert, ausführen. Von diesem höchsten Grade gehe er nun wieder durch alle dieselben Stufen bis zum ersten zurück. Von hier lasse er dann die Geschwindigkeit wieder stufenweise bis zum langsamsten Grade abnehmen, und steigere sie dann wieder bis zu jenem Grade, von welchem er überhaupt ausgegangen war. So hat nun der Schüler alle Grade durchlaufen; er ist mit der Darstellung aller Bezeichnungen, welche der Lehrer bey dieser Gelegenheit ihm in das Gedächtniß zurückrufen wird, vertraut geworden; und der Lehrer kann ihn hier mit wichtigen Unterschieden und Eigenheiten im rythmischen Theile der Musik bekannt machen. Vergleichen sind: daß durch eine schnelle Zeitbewegung manche Taktarten eine ganz veränderte rythmische Grundform erhalten. So gehet der C bey einem schnellen Tempo in den $\frac{2}{4}$ über, so, daß man jenen recht gut, wie diesen mit 2 Schlägen auszuführen vermag; wodurch also die beyden Seitenschläge aufgehoben sind. So ist bey einem raschen Tempo der $\frac{3}{8}$ durchaus nur als ein $\frac{2}{4}$ zu betrachten — er wird auch nach der obigen Angabe in diesem Falle als ein solcher geschlagen — indem die Achttheile wie Triolen erscheinen. Das Gegentheil ist bey einem sehr langsamem Zeitmaasse, wo durchaus das ungerade Prinzip vorherrscht, und dieser Takt, als ein zusammengesetzter $\frac{3}{8}$ oder $\frac{5}{8}$ erscheint. Und so kann also das schnellere oder langsamere Tempo das Dreyzeitige in das Zweyzeitige, und dieses in jenes verwandeln. Dadurch erhalten auch manche Figuren, ja man darf sagen, die meisten eine andere Vortragsweise; indem die Accente ganz anders fallen, das Unbestimmtere in Bestimmteres, und dieses in jenes übergeht. — Zugleich wird der Lehrer eine Art Scheue, Angst, verbannen, welche so oft selbst den geübten Musiker in manchen Fällen beengt, weil man es versäumte, den Grund dieser bey der ersten Bildung zu tilgen. Diese besteht darin, daß man in den vielgestrichenen Noten und ihrer Eintheilung etwas besonders Beschwierliches zu finden glaubt. Allein es ist ja wohl dasselbe, ob bey einem schnelleren Tempo die Figuren in längeren oder bey einem langsameren in kürzeren Notenarten angeschrieben erscheinen, wie dieß das Beyspiel Fig. 2. Tab. III. deutlich zeigt. So gehen ja ohne dieß schon alle Notenarten im $\frac{3}{4}$ beynabe um die Hälfte schneller, als im C; wie leicht ist es nun, eine Figur, die in der Bezeichnung der letzteren Taktart durch die vielmal gestrichenen Noten so fürchterlich aussieht, durch das Bezeichnen mit wenig gestrichenen Noten der äußern

Auffassung annehmbar zu machen, welche doch im Grunde denselben Schwierigkeiten unterliegt. Und so finden sich bey dem Durchüben der verschiedenen Taktarten in den mannichfaltigen Abstufungen des Tempo Mittel und Gelegenheiten genug, den Schüler in dem rythmischen Theile ganz fest herzustellen, und ihm in Hinsicht seiner technischen so wie geistigen Grundbildung den größten Vorschub zu verschaffen. In jener: der Lehrer begründet und entwickelt ja die Taktfestigkeit nach allen Richtungen, indem er hier, auf einem höheren Standpunkte, alles früher Gelernte wiederholt, denselben sonach für jede künftige mögliche Ausführung vorbildet. In dieser: denn was kann bildender auf das Gemüth einwirken, als wenn dieses befähigt wird, jede Seelenauregung schnell zu ergreifen; leicht von einer zur andern überzugehen; und so in jeder nach einem festen Gesetze, nach bestimmter Norm sich zu bewegen! — Muß nicht hiedurch der Mensch eine bedeutende Herrschaft über sich erringen, der es nur noch an soliden Grundsätzen der Vernunft mangelt, um sich in einem edlen, gewandten und festen Leben mit Bedeutung zu bewegen? — Und kam denn die Kunst überhaupt nicht aus dem Gefühle und der Anschauung eines höheren Lebens, und muß sie — richtig verstanden und behandelt — nicht wieder dorthin führen — sie, die die herrliche Bestimmung hat, das gemeine irdische Daseyn durch höhere Bilder des Lebens zu verklären und zu vergeistigen? — Wenn aber das Gemüth des Menschen zum Auffassen jeder schönen Lebensform vorbereitet, und dafür empfänglich hergestellt ist, ist dadurch nicht schon unendlich viel gewonnen? — Dazu kann eine geistvolle Unterweisung im rythmischen Theile führen, welche, wenn der Rythmus in seiner wichtigen Bedeutung überhaupt von den Lehrern der Musik wäre ergriffen worden, stets das vortrefflichste Bildungsmittel würde dargeboten haben. Und hierin stehen die Neueren gegen die tief forschenden, und dem wahren Lebensquell bey jeder Gelegenheit nachspürenden, Alten zurück. Die Kraft der Bewegung im ganzen Naturreiche erkennend, überzeugt, daß und wie dasselbe Element auch die menschliche Brust bewege, berechneten sie die Hauptwirkung ihrer Musik auf die Gewalt des Rythmus. Und ihr tiefer Blick konnte sie hier nicht täuschen. Was gibt uns der unbedeutende Vorfall, wo Pythagoras einen erhitzen Jüngling, besonders durch die — wahrscheinlich jambischen — Melodien eines Flötenspielers entflammt, dadurch zur Ruhe brachte, daß er die spondaäische Weise — wo die Längen vorherrschen — anstimmen ließ, für Aufschluß darüber, wie tief die Alten

Die Rhythmik und ihre Wirkungen kannten! — Und von diesen, und ihrem Einflusse auf die Bildung Einzelner, so wie ganzer Völkerschaften gibt uns ihre Geschichte die wichtigsten Nachrichten, die allerdings jenen unglaublich vorkommen mögen, die den Menschen in seinem Daseyn, die Art und Weise seiner mannichartigen Anregung, und die dazu führenden Mittel noch nicht genug erforscht haben. Freilich waren jene schon von Jugend auf geübt — und dieß war ein wesentlicher Theil ihrer Bildung — in jeder rhythmischen Form den Wiederklang des verschieden angeregten Gemüthes zu fühlen, mit welchem sich auch ihr verwandter Herzenston verband, wo sich ein schönerer Sinn entfaltete, und dem er entgegentönte, wo er den Mangel an gehöriger Bildung empfand. Wie diese Art von Kultur durch die auf eine so sinnige Art gepflogene frühzeitige Bildung der gesammten Jugend sich bis in die letzten Klassen des Volkes erstreckte, und wohl erstrecken mußte, davon gibt die bekannte Geschichte mit jenem gemeinen atheniensischen Weibe, und seinem gebildeten Gehörorgane den sprechendsten Beweis. Und wer verschließt uns diese Gelegenheit zur Jugendbildung, worin sich dann die befeelende Quelle für ein ganzes Volk ergießen mag? — Gibt es für die frühzeitige schöne Pflege unserer Jugend vieles Wichtigere, als eben die Befähigung derselben zum Ergreifen jeder Anregung des Gemüthes, dieser Quelle jedes schönen Lebens? — Man führe den Gesangunterricht in allen Schulen ein — wie es bereits schon in so vielen geschehen ist — man bilde die Jugend auf die oben bezeichnete Weise; weibe dieselbe unvermerkt in die Geheimnisse der Rhythmik dadurch ein, daß man sie die Gewalt dieser fühlen, ihre bezaubernde Wirkung empfinden läßt; und man wird hier die reichste Quelle der gemüthlichen Anregung und seelenvollen Bethätigung öffnen, und der ganzen Generation einen Aufschwung geben, welcher, dem voraussehenden Blicke des Kenners vor der Hand schon offen da liegend, sich in der Folge durch die vortrefflichsten Wirkungen erproben wird.

Kann aber durch eine geistvollere Pflege der Rhythmik schon in den Schulen — welche ja doch immer nur mehr oder weniger durch hemmende Verhältnisse beschränkt sind — so Vieles geleistet werden, was wird sich nicht erreichen lassen, wenn diese bey der umfassenden musikal. Bildung der einzelnen ausgezeichneten oder doch guten Talente mit Seele, und Benutzung der bereits entwickelten Ansichten gepflogen wird! — Man versuche es nur, und bilde nur einige Talente so; lasse sie dann

zusammenspielen, und durch welche Wirkung wird man überrascht, wie für seine Mühe belohnt seyn! —

Eine genauere, geistvollere Vorbereitung und Grundbildung im rythmischen Theile sey daher für die Zukunft unsere ernste Sorge. Wir wollen uns nicht eher einer andern musik. Lehre zuwenden, bis der Schüler in diesem wichtigen Punkte fest, und Herr seines zu behandelnden Stoffes, nach dem Wesen aller rythmischen Hauptformen, geworden ist. Die Natur sey für uns, was sie für die Alten war, die treue und richtige Führerin. Und wenn — wie es oben so genau entwickelt wurde — das angeregte Gemüth hauptsächlich in den rythmischen Umrissen und Formen einen festen Körper erhält, so wollen wir nie mehr die Thorheit begehen, einen Körper beseelen zu wollen, ohne ihn in seiner Grundgliederung erkannt, und uns zu Herrn dieser emporgeschwungen zu haben. So werden wir eine bessere Grundbildung unsern Schülern verleihen; so dieselben am besten und unvermerkt zum geistigen Gestalten und Beseelen der musik. Zeichen und Figuren vorbereiten; so eine allgemeine weit wirkungsvollere Ausführung begründen, als diese bisher war und seyn konnte.

Von den Tönen und Tonverhältnissen überhaupt.

Selbst der einfachste Mensch, wo er in einem wärmeren Andrange seine Gefühle entwickelt, bedient sich jener Abstufungen in seinem Sprechtone, durch welche er schon in der äußern Tonbildung — nebst dem bezeichnenden Worte — seine innere Erfüllung aussprechen kann. Seine von Freude gehobene Brust ergießt sich in hohen, sein durch Schwermuth gebeugtes Gemüth in tieferen Tönen.

Es liegt also in der Natur der Sprache, und der Benutzung des Tones als Darstellungsmittel dieser — wie es bereits in der Einleitung gezeigt ward — daß das Steigen und Senken, sowie das ruhigere Entfalten der Gefühle und deren unendlichfache Gestaltung sich auch durch hohe, tiefe, mittlere überhaupt mannichfaltig gestaltete Töne ausspreche: oder mit andern Wor-

ten: Der Aufschwung und das Senken der Gefühle bedingt ein gleichmäßiges Auf- und Abschwingen der Töne *).

Läßt sich aber die ganze Entwicklung des menschlichen Gemüthes durch entsprechende Formen schon in der durch die eigene Organisation der Sprachwerkzeuge beschränkten Wortsprache so umfassend geben, was muß erst in der Tonsprache möglich seyn, wo die so reicher Modifikationen, und eines so großen Umfanges fähigen Stimmwerkzeuge — nach den verschiedenen Anlagen, dem Alter und Geschlechte so sehr verschieden — dann noch die große Menge jener auf den vielen musik. Instrumenten zu erzeugenden Töne eine Reichhaltigkeit der Darstellungsmittel darbieten, welche auch dem wärmsten Drange nach reicher und bedeutender Gestaltung genügen müßte! — —

Wenn uns nun die so große Anzahl der dadurch zu erhaltenden Darstellungsformen nothwendiger Weise zur größten Verwunderung hinreißt, wie muß diese steigen, wenn wir die so einfachen Grundelemente aller dieser Tonformen betrachten! —

So wie der ganzen Rhythmik das so einfache Verhältniß der Länge und Kürze, dessen mannfaltige Reihung und Verbindung, so liegt auch allen diesen

*) Daher nehmen auch die Deklamationslehrer — die Lehrer eines kunstgemäßen Sprachvortrages — drey Hauptstufen bey ihrer sogenannten Scala — Tonleiter — an; eine mittlere, hohe und tiefe. Die mittlere bildet der jedem Menschen eigene Sprechton. In diesem werden alle Stellen, die einen mehr ruhigen, durch kein Verhältniß besonders hervorgehobenen, Charakter haben, vorgetragen; z. B. Erzählungen, worin keine vorzüglich leidenschaftliche Schilderungen vorkommen, das gewöhnliche Lesen, Lehren u. s. w. Steiget die Empfindung, z. B. bey dergleichen Erzählungen, bey dem Vortrage feierlicher Reden, Anreden, ernster Befehle u. s. w., so wird der Ton erhoben, die Betonung hält sich mehr in der Höhe. Ist die Darstellung ernst, feierlich, mehr die Würde, Majestät ansprechend, z. B. bey Gebeten, würdigen Ermahnungen, wo Götter, sonst ausgezeichnete Personen, Könige, Fürsten redend eingeführt werden, Monologen u. s. w. so gebraucht man tiefe Töne; und diese senken sich ganz in die Tiefe der Brust hinab, wo das Schauerliche ausgeprägt werden soll. Vermischen sich die darzustellenden Gemüthszustände, so gehen auch die bezeichneten Tonabstufungen in einander über. Eben so kann durch gradeweises Steigen und Senken der Gefühle der in den kleinsten, so wie auch größten Abstufungen sich bewegende Auf- oder Abschwung der Töne gegeben seyn; woher dann die Nebentöne in der Deklamation entstehen, welche mit jenen Hauptgrundtönen verbunden, die ganze Reihe der in der Deklamation brauchbaren und nothwendigen Tonbildungen herstellen.

möglichen Tönen, ihrer Reihung, und jenen aus dieser entspringenden Verhältnissen das einfache Verhältniß der kleineren oder größeren Tonabstufung, des kleineren oder größeren, einfachen oder doppelten — und dann mehrfach gesteigerten oder gesenkten — Tonauf- oder Abschwunges zu Grunde. — So wie sich dort in der Länge der festere Eindruck des angeregten Gemüthes, und in der Kürze das bewegtere Leben aussprach, so ist hier in dem größeren Tonausschwunge die stärkere, in dem kleineren die geringere Erhebung des Innern zu erkennen, deren doppelte Form das erwähnte doppelte Verhältniß — so wie die zwösfache Form des bedeutenderen und gemäßigteren Senkens die doppelte des größeren oder geringeren Tonabschwunges — nothwendig erzeugen mußte. Den einfachen oder kleineren, gleichsam nur zur Hälfte ausgeführten, Tonauf- oder Abschwung pflegt man in der Musik mit der Benennung halber Ton, und die aus einem doppelten Auf- oder Abschwunge — sonach aus zwey Hälften — bestehende Erhebung oder Senkung eben deswegen mit der eines ganzen Tones zu bezeichnen. —

Dieses doppelte Grundverhältniß der Tonbildung ist dem Menschen, um sein Inneres in Tönen verkünden zu können, eben so eingeboren, als ihm das Gefühl für Länge und Kürze beywohnt. So wie es ihm daher unmöglich ist, eine Reihe gleich langer Schläge fortzusetzen, ohne sie durch Vertheilung von Länge und Kürze auf irgend eine Weise abzustufen, so muß er auch nach einem oder mehrfachen größeren Tonausschwunge sich in dem halben nie ersenken; seinem Aufschwunge eine Art Befriedigung, Begränzung verleihen.

Die Kraft dieses Naturgesetzes, dessen nothwendige Befolgung, und das Vermögen, dadurch die reichsten und wahrsten Formen der Verkündigung des Innern zu finden, hat ohne Zweifel alle in der Musik brauchbaren Töne und Tonverhältnisse erzeugt. — Daß die Bezeichnung dieser, je nachdem die Menschheit in ihrer Bildung mehr oder weniger vorgeschritten, mehr oder weniger bestimmt und umfassend, sonach in den verschiedenen Zeitperioden sehr verschieden war, dieß kann jeder in der Geschichte der Musik genau und umständlich entwickelt finden; worauf wir verweisen, indem wir sogleich zu der Art übergehen, wie die verschiedenen hohen, mittleren und tiefen Töne bey uns bezeichnet werden. — Man bedient sich hiezu des dem Schüler bereits bekannten Linienystems, und hat die

Einrichtung getroffen, daß — zur deutlicheren Bezeichnung — die Noten, so viel möglich, auf dasselbe zu stehen kommen. Dazu hat man vorzüglich die mehreren Schlüssel eingeführt, von welchen unten noch näher gesprochen wird. Auf einer jeden Linie, und zwischen zwey Linien findet immer eine Note ihren Platz. Um daher die Anfänger die Noten genauer unterscheiden zu lehren, hat man die Unterscheidung der Noten in Linien- und Zwischenraums-Noten eingeführt. So sagt man ihnen, daß c steht auf der ersten, daß e auf der zweyten Linie, daß d — f im ersten oder zweyten Zwischenraume — Spatium — u. s. w. Auf diese Weise erhalten auf und zwischen den Linien 9 und dann über der fünften und unter der ersten noch zwey, somit elf Töne ihre Bezeichnung. Schreitet die Tonreihe noch weiter in Höhe und Tiefe fort, so werden — statt wieder neue Linien zu setzen, welche durch ihre große Anzahl das Auge nur verwirren müßten — kurze Striche angehängt, welche die abgekürzten Linien vorstellen, wie es Tab. III. Fig. 3. angezeigt ist. Und so entsteht die große Tab. III. Fig. 4 angegebene Reihe der in der Musik brauchbaren Töne, welche aber, sowohl in der Tiefe, als besonders in der Höhe, noch weiter fortgesetzt werden kann. — So groß aber die Anzahl dieser Töne, und so schwierig ihre Auffassung immer scheinen mag, und es auch — wie uns die Geschichte sagt — selbst den gebildtesten Völkern der alten Zeit war, so hat es doch der im steten Forschen thätige Geist des Menschen dahin gebracht, daß er in der ganzen möglichen Tonreihe nichts als die Wiederholung von sieben Tönen fand, so, daß immer der achte der wiederholte erste ist. Dadurch ist nun das sogenannte Octaven-System — die Reihung aller Töne in Abtheilungen von acht Klängen — entstanden, das sich — wie es weiter unten entwickelt wird — wieder in zwey Tongevierten — Reihen von vier Tönen — zerlegen läßt, die wieder nur das doppelte Verhältniß des kleineren und größeren Tonausschwunges in sich tragen, welches, als von der Natur dem Menschen eingeboren, wir schon oben kennen lernten. Und so löset sich auch hier der größte Reichthum der Formen in die einfachsten Elemente auf, durch deren Verbindung und fortgesetzte Reihung jene Reichhaltigkeit sich entwickelte, wie wir es in der Natur überhaupt erblicken.

Diese sieben ursprünglichen Töne pflegt man — mit Ausnahme des b, dessen Bedeutung noch weiter unten erklärt, und statt dessen h gesetzt wird — mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabets — a h c d e f g — zu bezeichnen. Das

durch ist nun die Benennung aller möglichen Töne gegeben. Denn weiß ich z. B., daß die Note unter den fünf Linien d heißt, so ist mir auch einleuchtend, daß jene auf der ersten Linie e, die in dem ersten Zwischenraume befindliche f, jene auf der zweiten Linie g, die in dem zweyten Spatium a, die nächste h, e, dann wieder d e f g a u. s. w. benannt wird. So wie die stufenweise fortschreitenden Töne, so sind dann auch diejenigen leicht zu benennen, wo einer oder mehrere in der Mitte ausbleiben. Wenn z. B. die Note auf der ersten Linie e heißt, so wird die auf der vierten d, auf der fünften f seyn u. s. w. Man braucht sonach immer nur die Benennung einer bestimmten Note zu kennen, um alle danach benennen zu können. Diese eine Note gibt also in dieser Hinsicht Aufschluß über die Benennung aller. Und zu diesem Behuf hat man eigene Zeichen eingeführt, welche im Anfange eines jeden Stückes, vor der Bezeichnung der Taktart, oft auch im Anfange einer jeden Zeile gesetzt werden, und andeuten, daß die Note, auf deren Linie dieses Zeichen steht, die durch dieses Zeichen angegebene Benennung erhalte. Deswegen nennt man auch solche Zeichen Schlüssel. Dieser Schlüssel giebt es drey: den sogenannten C, G und F-Schlüssel. Der erstere zeigt also an, daß die auf irgend einer Linie stehende Note c; der zweyte, daß sie g; der dritte, daß sie f heißt. Dieser Schlüssel bedient man sich — wie es schon oben gesagt ward — besonders auch dazu, um die meisten Noten in das Linien-system zu bringen, und dadurch die vielen außerdem nöthigen und das Auge nur verwirrenden Linien in der Höhe und Tiefe — s. T. III. — zu ersparen. Daher wird der C-Schlüssel — s. Tab. III. fig. 5. — für den Sopran — die höchste Stimme — oder den sogenannten Discant, auf die unterste Linie gesetzt; indem die meisten Töne dieser Stimme höher als c, und nur wenige tiefer sind. Da aber der mezzo sopran — halbe hohe Stimme — so wie der Alt und Tenor immer mehr tiefe Töne in ihrem Stimmumfang haben, so wird — wie es angezeigt ist — der Schlüssel immer auf eine höhere Linie gesetzt, so, daß dadurch derselbe Ton — das eingestrichene c — stets angedeutet ist *).

*) Da man sich nicht immer der wirklichen Noten, sondern, besonders in musikalischen Schriften, oft nur ihrer Benennung bedient, so hat man es eingeführt, daß die erste Reihe der tiefsten Töne im Baß mit großen Buchstaben C D E F G A H, die folgende mit kleinen c d e f g a h, die nächste mit einmal, die folgende mit zweymal, die andere mit drey mal gestrichenen bezeichnet wird: $\underline{c} \underline{d} \underline{e} \underline{f} \underline{g} \underline{a} \underline{h}$, $\underline{c} \underline{d} \underline{e} \underline{f} \underline{g} \underline{a} \underline{h}$, $\underline{c} \underline{d} \underline{e} \underline{f} \underline{g} \underline{a} \underline{h}$, $\underline{c} \underline{d} \underline{e} \underline{f} \underline{g} \underline{a} \underline{h}$, $\underline{c} \underline{d} \underline{e} \underline{f} \underline{g} \underline{a} \underline{h}$, u. s. w. Die unter dem Baß C befindlichen Töne nennt man Contra-Töne.

Der G-Schlüssel steht in der Regel auf der zweyten Linie, und deutet das einmal gestrichene g an. Nur selten wird er auf die erste Linie gesetzt. Man nennt ihn auch den Violinschlüssel, weil er bey diesem Instrumente gebraucht wird, so wie den auf der vierten Linie stehenden, und das f anzeigenden Schlüssel den Basschlüssel, indem er dem Singbasse, sowie den bassartigen Instrumenten überhaupt in der Regel gegeben wird. Um höher gehende Bassstimmen zu bezeichnen, hat man auch ehemals diesen Schlüssel um drey Töne tiefer — auf die Linie, wo ist d vorkommt — gesetzt. Doch findet sich dieses selten *).

*) Man hat in neueren Zeiten vielfältig über die vielen Schlüssel und die durch ihre verschiedene Stellung auf den Linien entspringende Unbequemlichkeit und Schwierigkeit im Entziffern der Noten geklagt, und auf die Zurückführung aller auf den G- und F-Schlüssel angetragen. In den meisten Klavierauszügen von Opern, welche in der neueren Zeit herauskamen, findet man auch dieses beobachtet. Und leicht läßt sich sogar nur ein Schlüssel — der Violinschlüssel — bey der Gesangmusik einführen; denn der Alt geht selten über g oder f hinab; und der Bass, so wie der Tenor klingen ohnehin, wenn sie auch nach dem Violinschlüssel gesungen werden, eine Octave tiefer. Auch könnte man — wie es hier und da geschieht — Sopran und Alt mit dem Violin-, Tenor und Bass mit dem Basschlüssel bezeichnen. Hier wäre also kein Anstand vorhanden. Nur bey dem Satz der Viola müßten oft, um das e d c zu bezeichnen, zu viele Striche nöthwendig werden, was denn doch nicht gut wäre. Hauptsächlich aber ist zu berücksichtigen, daß der Schüler doch nicht von dem Erlernen der verschiedenen Schlüssel kann freigesprochen werden, in so ferne er sich mit der Musik nur einigermaßen im ausgedehnteren Verhältnisse befassen will oder muß; indem diese bereits bey dem größten Theile der Tonstücke, vorzüglich in der Kirchen- und Gesangmusik überhaupt, und beynahe bey allen Partituren — Aufsätzen von Stimmen, welche untereinander geschrieben den ganzen Ueberblick des Tonstückes gewähren — eingeführt sind. Und sollte denn dieß so schwer seyn, drey Zeichen, und ihre Bedeutung kennen zu lernen, die ja bey jeder Versetzung dieselbe ist? — Im Gegentheile müßte es dazu dienen, den Blick des Schülers zu schärfen, und ihm einige Gewandtheit im Lesen zu verschaffen. — Zur Übung des Schülers mag das Fig. 6. Tab. III. angegebene Beispiel dienen, worin absichtlich die verschiedenen Schlüssel eingemischt sind, welche sich der Lehrer von jenem kann erklären, und in andere Schlüssel mehrmals übersetzen lassen. Sehr vortheilhaft ist dieß für jene, welche meistens die Orgel zu spielen haben — was bey allen Landschullehrern der Fall ist — und die daher nicht allein alle Schlüssel kennen, sondern auch die Fertigkeit besitzen müssen, diese sogleich treffen zu können. — Auch ist dieß für die Orgelschüler überhaupt sehr vortheilhaft. Wie oft kommen diese in den Fall trans — höher — oder supponiren — tiefer spielen — zu müssen, was seine größte Schwierigkeit verliert, wenn man sich sogleich einen andern Schlüssel, und eine andere Tonart denkt. Ist z. B. ein Stück aus E-dur im Violinschlüssel um drey

Betrachten wir nun die fig. 6 angegebene Tonreihe mit forschendem Auge, so wird sich uns eine tiefe Einsicht besonders in das Innere der Melodie enthüllen, indem wir hier sehen, wie

- 1) in jeder stufenweise fortgesetzten Tonreihe nur ein einfacher — kleiner — oder ein doppelter — großer — Auf- oder Abschwung zu unterscheiden ist: wie
- 2) durch die verschiedene Reihung dieser die Tonleitern und Tonarten entstehen: wie
- 3) aus der näheren Betrachtung dieser alle übrigen Tonverhältnisse sich entwickeln: wie
- 4) alle diese Tonarten und Tonverhältnisse in näheren oder entfernteren Beziehungen zu einander stehen, deren Verbindung und mannfaltige Mischung — nach der Eigenheit des zu entsaltenden Gemüthszustandes — einen wesentlichen Theil vom Grundgebilde der ganzen seelenvollen Entwicklung des musikalischen Künstlers ausmacht.

So gehen wir auch hier wieder von den einfachsten Elementen aus, verbinden diese immer fester, und erheben uns schon in der technischen Anleitung zu dieser wichtigen Materie unvermerkt bis zu dem Punkte, wo das freie Gestalten des Künstlers, oder, mit andern Worten, das Benutzen der technischen Formen zur wahren Kunstgestaltung beginnt. Und so wäre dann auch hier der ganze Lehrgegenstand methodisch umgegriffen. — Das Wichtigste nun hiebey ist — was zu wissen wir bey jedem Lehrer voraussetzen können — daß die ersten Elemente dem Schüler gründlich entwickelt, und so lange mit ihm eingeübt werden, bis er derselben vollkommen Herr geworden ist. — Diese Elemente sind hier der oben bezeichnete einfache oder doppelte Auf- und Abschwung, oder, was dasselbe ist, das Kennen und ausführen Können des ganzen und halben Tones sowohl auf- als abwärts, in jeder Lage des ganzen Tonumfanges. Dadurch allein ist es möglich, daß der Schüler rein vortragen lerne, und daß er jene feine Ausbildung seines Gehöres erhalte, ohne welche er in dieser Kunst nichts, ja noch viel weniger leistet, weil er das verdirbt, was andere gut machten. — Der Verf. hat

Töne tiefer zu spielen, so denkt man sich statt des Violinschlüssels den des Soprans, statt E dur, C dur; und die ganze Ausführung ist sehr erleichtert. —

Diesen Punkt weiter unten, bey der Lehre von der Bildung des Tones überhaupt, noch ausführlicher besprochen, und verweist dorthin, indem er hier nur noch anführt, daß es unbegreiflich ist, wie man in diesem Punkte der musikalischen Ausführung, der Reinheit der Tonverhältnisse, so nachlässig seyn kann; so nachlässig, daß der größte Theil der Musiker, ja selbst der musikalischen Lehrer und Lehrerinnen nicht rein zu singen oder zu spielen im Stande ist. Es fehlt hier an der ersten genauen, gründlichen Bildung, welche sich später bey den schon stumpferen Organen, bey der schon so tief eingewurzelten üblen Gewohnheit, und bey der nicht selten anzutreffenden leeren Einbildung dieser Leute nur schwer, vielleicht nie ersetzen läßt. Das Genaue bey dieser Bildung müssen wir dem Fleiße des Lehrers, eigentlich seinem Gewissen überlassen, das ihn auffordert, die Heiligkeit seiner Pflicht, die Aufopferung von Zeit und Mühe seines Schülers, und die von den Aeltern mit Aufopferung verwendeten Kosten zu betrachten: für das Grundsätzliche in dieser Bildung glauben wir durch die Art gesorgt zu haben, wie wir diese ganze für die richtige musikalische Ausführung so wichtige Materie behandeln. —

Das Erste und Wichtigste ist, daß der Lehrer den Schüler das zweyfache Verhältniß des einfachen und doppelten Aufschwunges — des halben und ganzen Tones — kennen lehre. In allen Melodien, welche sich in stufenweise fortschreitenden Tönen bewegen — und das ist meistens der Fall — kommen im Grunde keine andere Verhältnisse, als die bezeichneten vor. Ist daher der Schüler mit diesen vertraut, kann er sie mit seinem Gehöre genau auffassen, und auch ausführen, so hat er schon die Haupt-Grundlage hier errungen. Es wird also Alles davon abhängen, daß der Lehrer dem Schüler den Unterschied zwischen dem halben und ganzen Tone recht begreiflich und fühlbar mache. —

Der Lehrer zeige ihm daher durch Vorsingen oder Vorspielen, wie sich der Ton der Stimme nach und nach durch einfachen — halben — Aufschwung in die Höhe erhebe, und sich eben so durch den halben Abschwung wieder senke *).

*) Bey dem gewöhnlichen musikalischen Unterrichte gieng man bisher immer von dem ganzen Tone aus. Nachdem aber der ganze aus zwey halben besteht, es nicht möglich ist, den doppelten Aufschwung — obgleich von der Natur uns eingeboren — so ganz zu erkennen, ohne begriffen zu haben, was der einfache sey, und wie aus der Zusammensetzung dieses jener entstehe, so halten wir es für richtiger,

Es findet sich zwar noch eine kleinere Art des Auf- oder Abschwunges, jene um das Viertel — weswegen man die daher erhaltene Tongröße einen Viertelstön benennt — doch ist sie seltener, und schwer auszuführen; während dem die beyden ersten Verhältnisse, in der dem Menschen überhaupt eingebornen Tonreihe gegeben, sich leicht darstellen lassen; so, daß hier nur hauptsächlich Aufmerksamkeit und Anwendung auf die andern Verhältnisse der Tonkunst nothwendig ist. Uebrigens wird weiter unten noch der Viertelstön erwähnt werden. Wir bleiben daher bey den gefundenen Hauptverhältnissen des Auf- oder Abschwunges stehen. Hat der Lehrer diese gehörig zergliedert, und durch öfteres Vorsingen oder Vorspielen dem Schüler begreiflich gemacht, dann lasse er sie von diesem wieder nachsingen. Und nun mag es sich zeigen, ob der Schüler die nöthige allgemeine musikalische Anlage, hauptsächlich das erforderliche musk. Gehör, und in wie weit er dieß besitze. Denn kann er die vorgesungenen oder vorgespielten Töne nicht nachsingen — was man zuerst mit dem halben und dann mit dem ganzen Tone versucht — kann er sie auch nicht fest mit- und dann allein nachsingen, und weicht er dabey zu sehr von der nöthigen Reinheit ab, so ist das nöthige Gehör nicht vorhanden, und es ist die Pflicht des Lehrers, den Schüler, oder

6*

von dem einfachen Auf- und Abschwunge auszugehen. — Der Hauptgrund von diesem Verfahren aber ist die Erfahrung, daß die meisten häufigen Abweichungen von der Reinheit bey jenen stufenweise fortschreitenden Methodeen davon herkommen, daß man entweder den Unterschied des ganzen und halben Tones nicht gehörig auffaßte, oder nicht so lange einübte, bis der Ausführende in diesen Verhältnissen ganz sicher und fest war. Daher das schon zur Zeit des trefflichen Guido von Arezzo (des großen Verbessers der Musik, vorzüglich der Singkunst und des Erfinders der sogenannten Solmisation) bekannte: *mi fa* — der so bezeichnete halbe Ton — *est diabolus in musica*; oder mit andern Worten: „die meisten Fehler entspringen aus dem Verfehlen des halben Tones; oder das Verhältniß des halben Tones ist in der Musik am schwersten zu treffen.“ Und sollte es nicht also das Beste seyn, gerade dieses Verhältniß, dessen Unkunde und Nichtübung an den meisten Unreinheiten die Schuld trägt, mit dem Schüler in jeder Beziehung so genau, und so lange durchzunehmen, bis er keinen Anstand hier mehr findet? — Viele Mühe mag es kosten. Der Schüler darf diese nicht scheuen, und läßt sich wohl ein guter Lehrer ohre ein Gemüth denken, welches gerne und viel opfert? — Auch handelt es sich hier zunächst um die Bildung guter musk. Subjecte.

dessen Aeltern und Vormünder auf diesen wesentlichen Mangel aufmerksam zu machen. *)

*) Durch Fleiß und Beharrlichkeit des Lehrenden und Lernenden lassen sich zwar auch bedeutende Mängel heben; und der Verf. hatte Gelegenheit, hierin Erfahrungen zu machen, welche den von vielen Theoretikern zur Beurtheilung dieser musik. Anlage gegebenen Grundsätzen durchaus widersprachen; allein doch glaubt er dem Lehrer raten zu müssen, in diesem Punkte lieber zu strenge, als zu nachsichtig zu seyn. Denn wenn dem Schüler kein gutes Gehör zur Seite steht, so wird derselbe kaum je mit Sicherheit rein spielen, oder singen lernen. Mit Ehre kann er ohne dieß nicht auftreten; und so ist Zeit und Mühe von beyden Seiten verloren. Selbst bey den glücklichsten Anlagen gehört ein großer Fleiß dazu, um etwas Gutes in der Kunst zu leisten; wie ist es nun möglich, ohne diese sich eines guten Erfolges erfreuen zu können? — Daß diese Strenge der Beurtheilung bey solchen Subjecten, welche sich ausschließlich der Kunst in irgend einer Beziehung widmen, eher zu vermehren, als zu vermindern sey, versteht sich ohnehin. Es ist Sache des Gewissens, Jemand zu einem Geschäfte anhalten, zu welchem ihm die Natur die Anlagen vorsagte; worin er sonach nichts Gutes vor sich bringen, sich selbst und seinen Mitmenschen nur lästig seyn kann; während er in einem andern mehr geeigneten Fache sich und Andere hätte befriedigen, vielleicht glücklich machen können. Findet daher der Lehrer — nach mehrmal wiederholten Versuchen — daß es dem Schüler durchaus an dem nöthigen Gehöre mangelt; so verderbe er sich und seinem Schüler nicht unnütz und gewissenlos die Zeit. Zum Theil kann er sich ja schon bey dem Einüben des rhythmischen Theiles überzeugt haben, ob dem Schüler das nöthige Tactgefühl beywohne, welches mit der Kraft verbunden, die feinsten Unterschiede in Hinsicht der Höhe und Tiefe der Töne auffassen zu können, man den musik. Sinn benennen könnte. Ohne das Vorhandenseyn dieses ist alle Mühe und Anstrengung verloren. Und ist noch nicht so viele Zeit aufgeopfert; auch kann die Bildung im Rhythmischen als ein Theil der allgemeinen Kultur angesehen werden. Nun also muß der Lehrer entscheiden, ob der Schüler die nöthige Anlage besitze, oder nicht. — Da diese Berücksichtigung für Lehrer und Schüler so wichtig ist, so mögen folgende Arten, das Gehör zu untersuchen, hier am rechten Platze stehen. Man kann sich derselben gegenwärtig, oder auch eher bedienen, als man den Schüler zum musik. Unterrichte aufnimmt.

Um ein musik. Gehör zu erproben, schlage man auf einem Clavichord — Clavier — oder einem gedämpften Fortepiano verschiedene Töne bald in der Höhe, bald in der Tiefe, dann in der mittleren Lage an, und zwar so, daß sie unter sich keinen bestimmten harmonischen Zusammenhang haben: z. B. $\underline{e} \quad \underline{c} \quad \underline{as} \quad \underline{des} \quad \underline{f} \quad \underline{h} \quad \underline{fis} \quad \underline{u.} \quad \underline{f.}$

w., was man bey tieferen Stimmen leicht, anstatt aufwärts zu gehen, abwärts geben kann. Diese angeschlagenen Töne lasse man von dem Schüler nachsingen. Trifft er diese Verhältnisse, und zwar rein, dann ist ein gutes Gehör vorhanden. Schwankt

Hat sich die nöthige musik. Anlage durch das früher schon erprobte Tact- und nun geprüfte Gefühl für Reinheit des Tones — oder das musik. Gehör — gezeigt; dann geht es an die Ausbildung dieses Sinnes. Und dazu wird der Lehrer die folgende ganze Lehre benutzen; und sie mag ihm daher in der doppelten Rücksicht dienlich seyn: einmal, um dem Schüler die nöthigen Kenntnisse in dieser wichtigen Materie beizubringen: dann, wie schon gesagt, um sein Gehör, so viel möglich, auszubilden, und ihn zu befähigen, jedes angegebene Tonverhältniß nicht allein auffassen, sondern auch sogleich rein treffen zu können. So lernt der Schüler unvermerkt singen, d. h. mit dem Geist alle Verhältnisse ausgreifen; und erlangt eine Vorbereitung, welche ihm die wichtigsten Vortheile für die Zukunft gewähren wird: eine Vorbildung, welche allein, wenigstens doch am ersten, im Stande ist, tüchtige musik. Subjekte zu bilden, d. h. solche, die — früher schon im Rhythmischen gehörig geübt — Alles mit Sicherheit treffen. Ein so gebildetes Subjekt braucht dann nur die technischen Vortheile in Behandlung jenes Instrumentes, das es pflegen will, oder des Gesanges, wenn es sich diesem zu widmen gesonnen ist, kennen zu lernen, und es wird in Hinsicht einer vollkommenen technischen Ausführung keinen Anstand mehr haben.

Oben wurde gesagt, daß der Lehrer, nach vorausgeschickter gehöriger Vergliederung, und nachdem er den einfachen oder doppelten Tonausschlag dem Schüler mehrmalen vorgesungen oder vorgespielt habe, denselben diese Töne soll nachsingen.

er, so gebe man die Töne stärker — ohne Dämpfung — an. Geht es wieder nicht, so nehme man Verhältnisse, welche in einem festeren Verbande zueinander stehen, z. B. $e\ g\ c\ b\ a\ f\ e\ g$: oder $c\ e\ g\ b\ a\ f\ d\ g\ h\ c$ für tiefere Stimmen. — Kann er die-

ses wieder nicht treffen, dann suche man einen Ton, z. B. c, d, e, f zu erhalten, und gehe mit diesem in der diatonischen Leiter so viel auf- oder abwärts, als es sich thun läßt. — Eine Art der Prüfung ist auch, wenn man den Schüler von einem ihm gegebenen Grundtone selbst in die Höhe oder Tiefe gehen läßt; was freylich, besonders, wenn es rein ausgeführt wird, eine schon ziemlich gute musik. Anlage voraussetzt. — Kann der Schüler auch dieß nicht, so erforsche man die Mittellage seiner Stimme, und singe ihm einen oder einige Töne vor, welche derselbe nachsingt. — Gelingt auch dieses bey wiederholten Versuchen nicht, so bediene man sich der Violine, auf welcher man die Töne kräftig angibt, welche derselbe nachbilden soll. — Gelingt dieses wieder nicht; so spiele man zugleich mit, oder man singe mit: was denn doch den Schüler

gen lassen. Und hier müssen wir gleich einer irrigen Meinung gedenken, welche nur zu oft Lehrer und Schüler täuscht. Beyde glauben nämlich, daß, so wie der Ton nur angeschlagen sey, das Gehör ihn sogleich auffassen könne. Das mag für den Lehrer bey seinem geübten Gehöre etwas Leichtes seyn; für den Schüler aber bleibt es schwer; denn sein Gehör soll ja erst geübt werden. Es ist daher sehr gefehlt, wenn der Lehrer, kaum daß er den Ton z. B. auf dem Claviere anschlug — und dieses Instrumentes bedient man sich häufig bey Unterricht — schon von dem Lernenden verlangt, daß er ihn soll nachsingen können. Er hat ihn ja noch nicht gehört, d. h. mit dem Gehöre so aufgegriffen, daß er denselben, der — vorzüglich bey Klavierinstrumenten — in der Mitte höher, und am Ende tiefer schwingt, in der wahren Tonhöhe könnte erfaßt haben. Hat man daher einen solchen Tonausschlag mit einem Instrumente angegeben, so lasse man den Schüler diesen nur dann nachsingen, wenn derselbe beynabe verflungen ist. Auch das Mits oder öftere Anspielen des Tones leistet hier sehr gute Dienste. Zugleich befrage der Lehrer diesen, ob er rein oder unrein gesungen habe: worin im letzten Falle diese Unreinheit bestehe; ob der Ton zu hoch oder zu tief gewesen; er lasse ihn selbst den Versuch der Verbesserung machen; und diesen oft wiederholen. Gelingt es nicht, dann verbessere er, aber mit Liebe, welche sich stets dem Ernste beygesellen muß; denn sonst schreckt er den Schüler ab, und dieser hört aus Furcht und Angst bald zu viel, bald zu wenig, und fehlt, und muß fehlen — weil der Lehrer fehlt. Anstatt daß dieser durch gutes Zureden den Schüler gewinnen, und den Sinn der Aufmerksamkeit schärfen sollte, so schüchtert er ihn so ein, daß ihm — bey seinem noch nicht festen Gehöre — alle Töne und Tonhöhen nur schwankend erscheinen. Wie viele der trefflichsten Talente hat nicht dieses inhumane Betragen der Kunst schon entzogen! — Diese Uebung setze nun der Lehrer durch viele Beyspiele so lange fort, bis der Schüler die nöthige Besonnenheit und Schärfe im Auffassen errungen hat. Einige Beyspiele zur Erleichterung manches Lehrers sind Tab. III.

gewiß im Tone halten wird. — Thut es sich aber auch auf diese Weise nicht; und derselbe trifft entweder die Verhältnisse gar nicht, oder sehr unrein; dann — würde wenigstens der Verf. die Hoffnung zum Gelingen aufgeben, und sich und den Schüler nicht weiter plagen.

Fig. 7. angegeben; die er selbst vermehren mag, wo er dieses dem Bedürfnisse seines Schülers angemessen findet. Diese sind absichtlich so geordnet, daß zuerst der einfache Aufschwung als Leiteton ausgeführt wird; was dem Schüler — gleichsam eingeboren — ganz leicht seyn wird. Vorläufig kann er demselben sagen, daß man sich in der Musik, um irgend einen Ton zu erhöhen, des $\sharp$, um denselben zu erniedrigen, des b bediene, wie es Fig. 7 angezeigt ist. Hat dieser die Tonhöhe in diesem Falle erfaßt; hat er die geringe Erhebung in seinen Stimmwerkzeugen bemerkt, durch welche dieser einfache Tonaufschwung gebildet wird; dann ist hier — und zwar in einem der schwierigsten Theile der Musik — schon geholfen. Denn der Lehrer darf ja nur demselben begreiflich machen, daß jeder einfache Tonauf- und Abschwung gleichsam als ein Leiteton zu betrachten sey, wie es Fig. 7 ganz deutlich daliegt, wo h zu c , fis zu g , c zu des , e zu f u. s. w. wahre Leitetöne bilden. Das nothwendige Gefühl dieser wird der Lehrer ganz vollkommen bey dem Schüler erringen, wenn er ihm auf einem Instrumente den dazu gehörigen Akkord, z. B. zum ersten, jenen von G — g h d — als Leitakkoord ins G ; zum zweyten den von d dur — d fis a — zum dritten von as — as c es — dann von C — c e g — u. s. w. angibt. Hat der Schüler nur einmal dieß gehörig begriffen, und das Gefühl davon seiner Seele eingedrückt, dann ist es etwas Leichtes, ihn auf dieselbe Weise mit dem einfachen Abschwunge vertraut zu machen. So wird er — um das vorliegende Beyspiel für die übrigen Fälle zu benutzen — den ersten angegebenen Tonabschwung von as — g mit dem b Akkorde — b d f — dann dasselbe mit dem verm. Siebentenakkorde h d f as ; eben so den Abschwung von g — fis mit A dur — a cis e — dann dasselbe mit ais eis e begleiten, und im obigen Falle ins C , in dem letzten in das H leiten. Dasselbe mag er auch bey den übrigen angegebenen Beyspielen, bey b a durch den Gang von C — c e g — ins F ; bey d cis durch den von E — e $gish$ — ins A ; bey es d durch F — f a c — ins B , oder durch fis a c ins G moll durchführen. So muß dann der Schüler im Betreff dieser Verhältnisse nicht allein deutlich werden, sondern er wird sie auch leicht und sicher treffen lernen. — Und vermag es dieser den halben Tonauf- und Abschwung richtig anzugeben; dann wird es ihm etwas Leichtes seyn, den doppelten Aufschwung zu begreifen. Denn er darf nur den Zwischenraum zwischen zwey Tönen, wie es Fig. 7 angegeben ist, z. B. von G — a , d — e , g —

f, h — a mit einem halben Abschwunge ausfüllen, und er wird den Unterschied eines jeden ganzen Tones von dem halben leicht kennen. Das Treffen ist ohnedieß nicht schwer; denn diese Verhältnisse sind ja dem Menschen eingeboren, so, daß wirklich jene eine Ausnahme machen, welche dieses nicht vermögen. Und nun stünden wir an dem Punkte, wo wir den Schüler leicht mit der Tonleiter, und jenen in derselben vorkommenden Verhältnissen bekannt machen könnten; wenn nicht viele Erfahrung uns riethe, über diesen Punkt, ehe er ganz von dem Schüler durchdrungen ist, nicht hinwegzugehen. Die dem Menschen gleichsam eingeborne Tonleiter ist so leicht zu treffen, daß hier sich Lehrer und Schüler nur zu oft täuschen; indem beyde wännen, das richtige Vortragen der Scala sey Folge der erlangten und befestigten Kenntniß der in jener verbundenen Tonverhältnisse. Allein der Irrthum entdeckt sich leider oft nur zu bald. — Der Lehrer muß daher diese Verhältnisse — ganze und halbe Töne untermischt — so lange üben, bis der Schüler im Treffen derselben ganz sicher geworden ist. Fig. 8, T. III. sind einige Beispiele angegeben, die sich leicht vermehren lassen. Ist er hierin fest, dann entwickelt sich auch für ihn die ganze folgende Materie auf die einfachste Weise.

So braucht der Lehrer dem Schüler nur zu erklären, daß, nachdem man einen jeden Ton, wie es schon oben vorläufig gezeigt wurde, erhöhen und erniedrigen — um einen halben Ton auf- oder abschwingen lassen — könne, die erhöhte Note die Sylbe is — # c cis, # h his, # e eis u. s. w. — die erniedrigte Note — mit Ausnahme des h, welches in diesem Falle b benannt wird — die Sylbe es angehängt erhalte: be — es, ba — as, bg — ges u. s. w., daß diese Erhöhung durch ein dem # beygefügtes X und die Erniedrigung durch ein bb bey nahe noch um einen einfachen Aufschwung vermehrt werde: daß das h — Wiederherstellungszeichen — in der Regel die einfache, das h# und h b die doppelte Erhöhung oder Erniedrigung aufhebe: (obgleich man auch hie und da dieß durch das einfache h ausgeführt findet) und, nachdem der Schüler schon früher alle diese Verhältnisse ausüben lernte, so wird er diese Grundsätze nicht allein sogleich fassen, sondern der Lehrer wird auch nun Gelegenheit haben, diese so recht ihm in die Seele zu bringen; denn nun kann er ja alle Musikalien benutzen, um alle diese Verhältnisse darin noch einmal ihm zu erklären; sich von ihm wieder erklären

zu lassen; und ihn so zu prüfen, ob er alles früher Mitgetheilte gehörig durchdrungen habe.

Betrachten wir nun die Fig. 6, T. III. angegebene Tonreihe; bemerken wir zugleich die mögliche verschiedene Erhöhung und Erniedrigung eines jeden Tones in dieser Reihe; so zeigt es sich, daß ein dreysaches Auf- und Absteigen in ihr Statt finden könne. Dieses kann sich 1) bloß in den angegebenen Verhältnissen des einfachen und doppelten Aufschwunges bewegen, was man die diatonische Leiter nennet — eine Leiter, worin die Fortschreitung durch größere Tonverhältnisse geschieht — s. Tab. III. Fig. 9.

Dann läßt sich 2) mit dem einfachen Auf- und Abschwunge von einem Tone zum andern auf verschiedenen Klangstufen noch ein Auf- oder Abschwung derselben Töne auf denselben Stufen verbinden — f fis, g gis, a ais — welches man deswegen den kleinen, und den obenerwähnten den großen halben Ton nennt, wodurch die Fortschreitung reicher, mit weicheren Uebergängen von einem Tonverhältnisse zum andern erscheint, was man mit dem gleichbedeutenden griechischen Worte die chromatische Leiter bezeichnet. S. Tab. III. Fig. 10.

Und dann können 3) noch kleinere Uebergänge von einem Tone zum andern — Auf- und Abschwüngen in den vierten Theil einer Tongröße — Viertheilstöne — eingemischt werden; und eine solche Tonleiter, die alle möglichen Verhältnisse des Auf- oder Abschwunges enthält, nennt man enharmonisch; eine Benennung, dieser Fortschreitung von den Griechen gegeben, weil durch sie die Töne auf das innigste in einander übergehen und verschmelzen. S. Fig. 11. So vortreflich denn auch die Wirkung ist, wo diese Enharmonie an gehörigen Orte, mit der nöthigen Reinheit, Geschicklichkeit, und dem warmen Antheile der Seele ausgeführt wird; so findet sie doch — besonders im Gesange — nicht häufig ihre Anwendung, weil sie zu unsicher, und nur von geübtem Musikern gut gegeben werden kann. Doch es läßt sich ja so Vieles bey einer guten fleißigen Grundlage erringen, warum sollte es hier nicht möglich seyn, besonders, da die Griechen dieser Art der Fortschreitung, welche gerade in ihrer blühendsten Periode am meisten geliebt und gepflogen wurde, die größten Wirkungen zuschrieben! Vorzüglich dient sie zu plötzlichen Uebergängen, und spielt daher bey

der Mehrdeutigkeit der Harmonieen — wie es in der Harmonielehre entwickelt ist — die Hauptrolle.

Ist in dieser enharmonischen Tonleiter jeder mögliche Tonauf- und Abschwung enthalten, so wird auch der Lehrer durch die Zergliederung dieser, wie sie Fig. 11 angegeben ist, die Gelegenheit finden, theils den Schüler mit diesen Verhältnissen, hier vermisch, bekannt zu machen, theils ihn im Treffen derselben — so viel es ist nöthig seyn mag — zu üben. So ist von c — cis das Verhältniß eines kleinen halben Tones; von cis — des jenes eines Viertheils; von des — d das eines kleinen halben; von d — es eines großen halben Tones u. s. w. Bey dem ersten a ist statt gis oder as das mit einem Doppelkreuze erhöhte g, welches nun mit a als enharmonisch betrachtet wird, eingemischt worden, um den Schüler auch mit dieser Schreibart und ihrer Bedeutung näher bekannt zu machen. So hätte auch statt d das mit einem Doppelbee erniedrigte e, statt fis das mit einem Doppelkreuz erhöhte e, statt g das mit einem Doppelbee erniedrigte a gesetzt werden können u. s. w., was zu wissen für den Schüler sehr gut ist, damit er in der Folge aus Unkunde nicht zu Fehlern verleitet werde. — Wenn wir von der Art des Auf- und Abschwunges ausgehen, so zeigt es sich, daß der erste Aufschwung von c nach cis und dann der zweyte nach des — um eine Viertheilstufe — gebe. Eben so ist es mit dem Abschwunge von g, der zu erst nach ges, dann nach fis, und so zurück nach f sich bewege. Aus diesem würde folgen, daß cis immer tiefer als des genommen werden müsse, was auch im Allgemeinen beobachtet wird, vorzüglich bey solchen Instrumenten, bey welchen diese kleinen Unterscheidungen, der größeren Dimension wegen, hörbar können ausgeführt werden; z. B. Violon, Violoncellen, Contrabässen. Nur findet eine Ausnahme Statt, wo diese Töne als Leitetöne erscheinen; z. B. bey der Stelle es — des cis — d, wo sonach cis als Leiteton so hoch als möglich schwingen muß, somit das früherhin bezeichnete Verhältniß des noch um einen Viertheilston kleineren Tonabschwunges durch das neu eingetretene der Erhebung aufgehoben wird. In solchen Fällen werden auch dergleichen Gänge beynabe ganz auf dieselbe Weise ausgeführt: bey den Geigern mit demselben Griffe, bey den Bläsern vermittelst des Ansatzes, in möglichst kleiner Schwebung, was auch für die Sänger gilt. Obnehin werden die Viertheilstöne überhaupt bey den Claviaturinstrumenten mit denselben Tasten gegriffen, cis wie des, eis — f, fis — ges. Daher erscheint auch jeder Ton auf

denselben doppelt, als erhöht und erniedriget zugleich, ja beynahe durchaus dreyfach:

c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h
his	des	cis	cis	es	fes	eis	ges	fis	gis	ais	ces
des	des	his	his	eses	fes	fes	dis	dis	ges	ges	eis
									as	as	*)
									gis	gis	ais
									bb	ces	ces
										ais	ais

Daraus ist zugleich ersichtlich, daß es im Grunde nur zwölf wesentliche Töne in der Musik gibt, da ja jeder statt des andern gesetzt werden kann, wie es durch diese angeführte Tabelle augenscheinlich vorliegt. Deswegen ist auch das Stimmen bey den Klaviatur-Instrumenten, besonders der Orgel, so schwer, weil immer der Mittelton zwischen jenen beyden Tönen gesucht werden muß, welche der Taste zugleich, jedoch in verschiedener Anwendung, anzugeben hat: so muß z. B. cis als Dritte zu a scharf, und als des — als Quinte zu ges — abwärts schwebend genommen werden.

So mancfaltig übrigens die Verhältnisse sind, welche durch die mögliche Reihung so vieler verschiedenen Töne und möglichen Tonabstufungen erzeugt werden können, so bleibt doch die oben erwähnte diatonische Leiter die Hauptquelle der Melodie, in welcher sich das Gemüth am gewöhnlichsten ergießt. Nachdem aber dieses sich in den doppelten Regungen der Freude oder des Schmerzens, des kräftigen oder des weichen, schmelzenden Affektes bewegt, oder beyde Formen in seinem Entströmen vermischt; so folgt, daß auch für die erwähnten beyden Hauptformen der Gemüthszustände eine doppelte Hauptform der melodischen Fortschreitung vorhanden seyn müsse. — Zu dem Ersten nun bedient sich die Tonkunst der oben erwähnten Fig. 6. Tab. III. angegebenen diatonischen Leiter, worin durch das bestimmte doppelte Aufschwingen des ganzen Tones in einem jeden Tetrachorde — Tongevierte —

	1	2	3	4		5	6	7	8	
Erstes Tetrachord —	1	2	3	4	—	2tes	1	2	3	4
	c	d	e	f			g	a	b	c
	1	2					1	2		

Kraft, Bestimmtheit, ein erhobeneres Gefühl vorherrscht. Zu dem Zweyten dient eine solche Lage der halben Töne, wodurch sich mehr Weichheit, Schmerz, Schmelzendes der Empfindungen ausdrückt.

*) Hier müßte eine dreyfache Erhöhung des fis Statt finden, sonach $\sharp\sharp\sharp$, welches in die musik. Praxis, als unnöthig, nicht aufgenommen ist.

Die Form dieser Fortschreitung im Auf- und Absteigen ist daher folgende:

Aufsteigen.

1	2	3	4	5	6	7	8
1	2	3	4	1	2	3	4
a	h	c	d	e	f	g	a
				fis		gis	a

Absteigen.

8	7	6	5	4	3	2	1
4	3	2	1	4	3	2	1
a	g	f	e	d	c	b	a

Vergleichen wir nun diese Fortschreitung mit der oben angegebenen, so zeigt sich gerade das entgegengesetzte Verhältniß. Denn während bey der obigen Tonleiter — wie es schon gezeigt wurde — ein Aufschwingen bis zum vierten Tone jedes Tetrachordes Statt findet, die Erhebung also sich bis hierher fortsetzt, und hier erst ihre Befriedigung erhält; so ist in dem zweyten Falle schon bey der dritten Stufe des ersten Tetrachordes der Aufschwung vollendet, somit die Erhebung beschränkt, und dadurch steht die vierte Stufe vereinzelt, gleichsam aus dem bedeutungsvollen Zusammenhange des Ganzen gerissen, da; nachdem sie in dem ersten Falle gerade das Bedeutungsvollste des Ganzen war. Noch mehr wäre dieß der Fall bey dem zweyten Tetrachord, wo schon bey der zweyten Stufe e — f die Befriedigung hergestellt wäre, sonach die bey den letzten Töne außer einer bestimmten Leitung und Wirkung stünden, wenn hier nicht die Form des Aufsteigens aus der harten Tonleiter entlehnt wäre, wie es die untern Buchstaben anzeigen. Und diese mußte entlehnt werden, weil außerdem kein fester fortgesetzter Aufschwung bis zur letzten Stufe wäre zu erringen gewesen, welcher allein im Stande ist, die sich steigenden Gefühle im ununterbrochenen Flusse darzustellen*).

*) Wie Vieles ist nicht schon über diese Form des Auf- und Absteigens, für und wider, geschrieben worden! — Ein Theil — zu dem besonders die Sänger gehörten — behauptete, daß die Tonleiter, wie sie oben angegeben wurde, vorgetragen werden müsse. Der andere Theil — auf dessen Seite hauptsächlich die Harmoniker, Generalbassisten, standen — entwickelte aus der Bildung der Leiter durch die drey Akkorde, den Hauptakkord A C E und seine doppelte Versetzung um eine Quinte höher e g h, und dann um eine Quinte tiefer d f a, — A h C d E f g a — daß es durchaus f seyn müsse, indem das fis dieser Leiter ganz fremd sey. Und man gab nur zu, daß das g, um einen entscheidenden Schluß herzustellen, in gis verwandelt werden dürfe. Ja man schimpfte alle Jene als gedankenlose Nachschreiber, welche sich unterstünden, die Form des Auf- und Absteigens, wie sie oben angegeben ward, anzunehmen! — Kein Wort über das unedle, sich allein schändende Benehmen solcher Men-

So unbestimmt das Auf= eben so ist das Absteigen, wo im ersten Tetrachorde der halbe Ton von der sechsten zur fünften, und im zweyten von der dritten zur zweyten Stufe liegt.

Wegen dieser Unbestimmtheit, und des weichen, mehr trüben Charakters wird auch diese Tonleiter die weiche, moll — *modus minor* — genannt, im Gegensatze zu der ersten, welche man, ihrer festen Bestimmung wegen, die harte, dur — *modus major* — nennet.

schen, die sich nur dadurch zu erheben suchen, daß sie die Verdienste Anderer schmälern wollen (?) um so ihre glänzend (? — — —) hinzustellen! Und doch stehen sie, genau betrachtet, als Zwerge auf den Schultern der Riesen, ohne deren Größe man von ihnen wenig oder gar nichts sehen würde! — Und was ist das Resultat ihrer mit vollen Waffen angekündigten neuen Ansichten? — Daß man f_gis, und fis_gis schreibe. Jenes folgt schon aus der Tonleiter, wie sie dieselbe aus Vogler lernten, mit dessen Federn sie sich nun — wie in den meisten Punkten — schmücken, und gegen welchen großen Mann — so wie gegen viele Andere, welche sich nicht mehr vertheidigen können, und die auch, gegen solche sich zu vertheidigen, viel zu viel Ehrgefühl besitzen würden — dieß oder jenes vorgebracht werden muß, damit doch etwas gesagt ist. Dieses wird von den Tonsetzern, Sängern u. s. w. ohne weiters angewendet; weil dieß ihre Idee und der Drang ihrer Gefühle mit sich bringt. Und so stünden wir denn am alten Flecke. Der Verf., übrigens weit entfernt von der Anmaßung, das Beste getroffen zu haben, ist doch überzeugt, daß in dieser, bis auf den Augenblick noch nicht gründlich entschiedenen Sache nichts allseitig Befriedigendes geleistet werden kann, wenn nicht von der eigenen innern Seelenanregung, von der nach dem innern Drange des Tonsetzers sich mehr oder weniger erhebenden Schwungkraft des Gemüthes ausgegangen wird. — Diese, in einem weichern Ergüsse sich aussprechend, kann ihren Ruhepunkt auf der 6ten Stufe finden; und sich dann neuer dings in den achten Ton a durch gis schwingen. Hier sind also zwey Schwingungen, und zwey Ruhepunkte. Daher die Begleitung

e e f gis e
cis oder c a und dann h c ganz richtig ist. Zugleich kann die Singkunst keine
a a d e a
Einsprüche wegen des Sprunges von anderthalb Tönen — f_gis machen; (der wirklich in andern Fällen der Natur des fließenden Gesanges zuwider ist) denn der Sänger schreitet ja nicht von f zu gis, sondern von e—f, und in einem neuen Schwunge von gis zu a fort.

Dann kann aber auch ein Seelen drang sich von dem fünften Tone e bis zum achten a erstrecken. Dieser müßte ja durch das f schlechterdings unterbrochen werden. Und hier erhalten dann die Sänger Recht. Dadurch ist zugleich die wahre harmonische

Begleitung gegeben; nämlich e fis gis a e fis gis a,
a d c d c
c H A H A wo also das fis als

Nach der bisherigen genauen Zergliederung wird der Schüler nun nicht allein klar einsehen, warum die Bildung der beyden Tonleitern, als der Grundformen des sich verkündenden Gemüthes, nothwendig sey; wie diese Formen in ihren inneren Verhältnissen so ganz dem zu entfaltenden und bisher erörterten Charakter entsprechen; sondern er wird sich auch die äußere Form derselben eingeprägt haben, vermöge welcher in der harten Tonleiter die Dritte zum Grundtone stets groß, und der halbe Ton immer von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe — sowohl im Auf- als Absteigen — liegen muß; da in der weichen Tonleiter die kleine Dritte sich vorfindet, wodurch der erste halbe Ton stets von der zweyten zur dritten seinen Sitz erhält, während die Lage des zweyten — der Regel nach im Aufsteigen von der siebenten zur achten, und im Absteigen von der sechsten zur fünften — durchaus unbestimmt ist, wie es in der vorhergehenden Anmerkung genau erörtert wurde. —

durchgehende auf dem Afford der Quinte sich fußende melodische Note betrachtet wird, wie es der von e durch fis_gis nach a sich drängende Gefühlschwung fordert. Dieser allein also entscheidet. So wie daher das Aufsteigen durch f_gis_a, fis_gis_a brauchbar und recht gut seyn kann; eben so ist es mit dem Absteigen, wo sich der Seelendrang durch a_gis_f_e a_gis_fis_e_a a_g_f_e a_g_f_e a_g_f_e oder f_e
 c d — d c c cis d e c a c e e d—c a gis
 A H — c, h a, A — —, A D A, c h a—a D E
 a e f d A

u. s. w. verklären kann. Wer will hier Gesetze vorschreiben, wer sagen, nur diese oder jene Art der Bewegung läßt sich rechtfertigen? — Ueberhaupt ist jede Behandlung der Harmonielehre, welche nicht von dem Drange der Seele ausgehet, und aus diesem die Formen der Erscheinung desselben in den mannfaltigen harmonischen Verhältnissen entwickelt, schwankend. Denn wahrlich — wie es uns die Geschichte zeigt — die Menschen haben Jahrtausende ihre gemüthliche Anregung in höchster Fülle und Bedeutsamkeit ausgesprochen, ehe man an ein harmonisches Gebäude dachte. Was daher der so reiche melodische Erguß des Menschen beut, hat die Harmonielehre auf feste, unbeschränkende Gesetze zurückzuführen, welche, wie die Erscheinungen jener, auf die Natur der Seelenregung überhaupt, als die allseitige Quelle müssen bezogen werden. So nur läßt sich ein festes, die Verklärung des innern Menschen in äußeren Formen verdeutlichendes System der Melodie und der Harmonie bilden. Daher wird jeder Denker von der dem Menschen eingebornen Form als von der Regel ausgehen, und dann die Ausnahmen zeigen. Und diese ist die oben angegebene, die daher nicht gedankenlos, sondern nach reifer Ueberlegung angegeben, und nun auch so entwickelt wurde, daß beyde Theile ihr Recht, und die beyderseitigen Belege ihre Anwendung und Rechtfertigung erhalten.

Da aber von jedem der oben bezeichneten Haupt-Gemüthszustände so viele Grade des Steigerns, so wie des Senkens möglich sind, und die erwähnten Leitern die Grundformen dieser bilden; so folgt, daß, so viele Abstufungen jener beyden Hauptformen der Seelenbewegungen seyn können, eben so viele Grade des Steigerns und Senkens der beyden erwähnten Tonleitern sich vorfinden müssen. — Und so entwickeln sich auch hier wieder aus den einfachsten Elementen die reichsten Mittel der Gestaltung des Innern. — Dieß geschieht durch quintenweises Versetzen, sowohl auf- als abwärts, auf dieselbe Weise, wie aus der Versetzung des Hauptgrundaffordes der harten Tonleiter C E G um fünf Töne höher, g h d, und eben so viel tiefer, f a c die harte Tonleiter — C d E f G a h c — und, wie es schon oben gezeigt ward, auf gleiche Art sich die weiche bildete. — Dadurch wird immer ein anderer Ton der bestimmende der ganzen Tonreihe, oder der dem Aufschwunge aller Töne bis zur Oktave zu Grunde liegende. Eine solche Art der Fortschreitung, durch irgend einen solchen Grundton bestimmt, nennt man Tonart. So ist es z. B. nothwendig, daß, wenn man von dem zu Grunde gelegten Ton d die übrigen Töne bis zur Oktave, nach dem modus major, reiht, daß f auf der dritten, und das c auf der siebenten Stufe erhöht werde; weil auf diesen Stufen nach der Form der oben angegebenen diatonischen harten Leiter ein ganzer Tonausschlag Statt finden muß. Der Grundton d bestimmt also die Art der Fortschreitung aller Töne bis zur Oktave in folgender Ordnung: $\overset{1}{d} \underset{\text{ganzer}}{\overset{2}{e}} \overset{3}{f} \overset{\text{halber}}{g} \overset{4}{a} \overset{5}{h} \overset{6}{c} \overset{7}{d}$. So bestimmt der Ton f, als Grundton angenommen, daß das h erniedriget werden müsse, weil auf der vierten Stufe ein halber Ausschlag seyn muß. Er gibt also folgende Art der Tonleitung bis zur Oktave: $\overset{1}{f} \underset{\text{ganzer}}{\overset{2}{g}} \overset{3}{a} \overset{4}{b} \overset{5}{c} \overset{6}{d} \overset{7}{e} \overset{8}{f}$. Auf diese Weise entstehen durch Quintenweises Versetzen der beyden oben erwähnten Tonleitern — der harten und weichen — in die Höhe und Tiefe alle übrigen Tonarten, welche daher auch in eine auf- und absteigende Klasse eingetheilt werden, so wie sich dadurch alle Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, wie sie oben einzeln angegeben wurden, erzeugen. Dieß zeigt das folgende Schema:

aufsteigend.	VII.	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his	cis	fis	cis	gis	dis	ais	eis	his
	VI.	fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis	fis	cis	gis	dis	ais	eis	
	V.	h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h	fis	cis	gis	dis	ais		
	IV.	e	fis	gis	a	h	cis	dis	e	fis	cis	gis	dis			
	III.	a	h	cis	d	e	fis	gis	a	fis	cis	gis				
	II.	d	e	fis	g	a	h	eis	d	fis	cis					
	I.	g	a	h	c	d	e	fis	g	fis						
		1	2	3	4	5	6	7	8							
		C	D	E	F	G	A	H	C							

Grundform der harten Tonleiter

absteigend.		1	2	3	4	5	6	7	8							
	I.	f	g	a	b	c	d	e	f	b	—	—	—	—	—	—
	II.	b	c	d	es	f	g	a	b	b	es	—	—	—	—	—
	III.	es	f	g	as	b	c	d	es	b	es	as	—	—	—	—
	IV.	as	b	c	des	es	f	g	as	b	es	as	des	—	—	—
	V.	des	es	f	ges	as	b	c	des	b	es	as	des	ges	—	—
	VI.	ges	as	b	ces	des	es	f	ges	b	es	as	des	ges	ces	—
	VII.	ces	des	es	fes	ges	as	b	ces	b	es	as	des	ges	ces	fes

VII. ais	his	cis	dis	eis	fis	gis	ais	ais	gis	fis	eis	dis	cis	his	ais
VI. dis	eis	fis	gis	ais	his	cis	dis	dis	cis	h	ais	gis	fis	eis	dis
V. gis	ais	h	cis	dis	eis	fis	gis	gis	fis	e	dis	cis	h	ais	gis
IV. cis	dis	e	fis	gis	ais	his	cis	cis	h	a	gis	fis	e	dis	cis
III. fis	gis	a	h	eis	dis	eis	fis	fis	e	d	cis	h	a	gis	fis
II. h	cis	d	e	fis	gis	ais	h	h	a	g	fis	e	d	cis	h
I. e	fis	g	a	h	cis	dis	e	e	d	c	h	a	g	fis	e
1	2	3	4	5	6	7	8	8	7	6	5	4	3	2	1
A	H	C	D	E	Fis	Gis	A	A	G	F	E	D	C	H	A

Grundform

der weichen Tonleiter im Aufsteigen.

Im Absteigen.

I. d	e	f	g	a	h	cis	d	d	c	b	a	g	f	e	d
II. g	a	b	c	d	e	fis	g	g	f	es	d	c	b	a	g
III. c	d	es	f	g	a	h	c	c	b	as	g	f	es	d	e
IV. f	g	as	b	c	d	e	f	f	es	des	c	b	as	g	f
V. b	c	des	es	f	g	a	b	b	as	ges	f	es	des	c	b
VI. es	f	ges	as	b	c	d	es	es	des	ces	b	as	ges	f	es
VII. as	b	ces	des	es	f	g	as	as	ges	fes	es	des	ces	b	as

Die es Schema wird der Lehrer dem Schüler nach den bereits oben gegebenen Ansichten gegliedern, und ihm zeigen, wie im Grunde Alles nur Versetzung, mannichfaltiger Wechsel derselben Grundverhältnisse ist, und zwar nach Stufen im Auf- und Absteigen geordnet, wie es die beygesetzten römischen Ziffern andeuten; wie ferner jede harte Tonart mit einer weichen unter derselben Vorzeichnung vorkommt, wodurch diese Tonarten gleichsam näher verbunden — verwandt — sind; wie sich diese Verwandtschaft auch auf die nächsten Grade des Auf- so wie Absteigens erstreckt u. s. w. Auch wird er denselben darauf aufmerksam machen, daß es nicht 15 harte und eben so viele weiche Tonarten gebe, wie es das Schema anzuzeigen scheint, sondern daß mehrere gleiche unter verschiedener Vorzeichnung erscheinen; Cis und Des, Fis und Ges, H und Ces in den Dur-Tonarten; Ais und Bmoll, Dis und Esmoll, Gis und Asmoll — wie es bereits oben schon gezeigt ward, wo jeder Ton unter mehrfacher Bezeichnung vorkam. So bleiben daher doch nur im Grunde 24 Tonarten, 12 harte und eben so viele weiche. Zugleich wird er ihm bemerken, daß diese Vorzeichnungen, welche nach dem Schlüssel vor dem Zeichen der Taktart gesetzt werden, alle diese Töne durch das ganze Stück erhöhen oder erniedrigen, bis eine neue Vorzeichnung eintritt; ferner, daß ein anderes zufälliges Erhöhungs-, Erniedrigungs- oder Wiederherstellungszeichen in der Regel nur für den einen Takt, in welchem es vorkommt, oft nur für jene Note gilt, bey welcher es steht. — Um ihn aber ganz deutlich in dieser wichtigen Materie zu machen, so lasse er denselben das angegebene Schema, welches absichtlich nur mit Buchstaben ausgeführt ward, nun, nach der zu Grunde gelegten Hauptform der harten und weichen Leiter, selbst in Noten entwerfen. Wo der Schüler noch einen Anstand finden sollte, dort suche er denselben, jedoch nur mit Klugheit nachhelfend, zu beseitigen. — Hat derselbe dieses gehörig geleistet, und somit den Beweis gegeben, daß er Alles richtig begriffen habe, dann gebe er ihm eine Melodie in der harten so wie weichen Tonart, und lasse sie von ihm in alle übrige Tonarten versetzen. Sehr gut ist es, wo dieses durch halbe Töne auf- und abwärts steigend geschieht, z. B. von c — cis — d — dis — e — f — fis u. s. w., wie wir es zur Erleichterung des Lehrers Tab. IV. fig. 1 im dur, und 2 im moll angedeutet haben. Sollten diese Beispiele für den Lernenden noch zu schwer seyn, so gebe ihm der Lehrer leichtere, und schreite nur nach und nach zu den schwereren vor. — Hat derselbe durch alle Tonarten sich so eingeübt, daß ihm alle diese Verhältnisse leicht sind, dann lasse der Lehrer ihn daselbst

ben Beyspiele — so gut er kann — singen. Kann er dieses, so gehe er ihm andere Fälle in andern Tonstücken aus allen Tonarten, lasse sich diese zergliedern, und wieder von ihm ausführen. Und nun muß es dem Schüler klar werden, daß alle Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, daß die noch so schwierig aussehenden Vorzeichnungen doch immer nur dieselben Verhältnisse bey sich führen; daß es also — übrigens ohne Berücksichtigung der technischen Schwierigkeit — im Grunde dasselbe sey, ob ein Stück aus C, somit ohne Vorzeichnung, oder aus Cis, welches sieben # zur Bezeichnung hat, gehe. Es wird ihm dieß nicht allein klar seyn, sondern er wird auch alle diese Verhältnisse, durch so viele Beyspiele mit ihm eingeübt, nun schon so fest mit seiner Seele aufgegriffen haben, daß er bey der Ausführung keinen Anstand mehr finden kann. Und damit ist wahrlich viel erreicht. — Nebstdem wird es ihm nicht mehr schwer fallen, demselben begreiflich zu machen, woraus irgend ein Tonstück gehe. Bereits weiß er ja, daß jede Vorzeichnung eine dur- und moll-Tonart andeutet, das Stück also entweder aus jener oder dieser gehen müsse. So muß es z. B. wenn drey # angezeigt sind, entweder A dur oder Fis moll, wenn zwey b vorgezeichnet sind, entweder B dur oder G moll seyn u. s. w. Ferner ist ihm bekannt, daß das Charakteristische einer Dur-Tonart die große — jenes einer Moll-Tonart die kleine Terz sey, wodurch bey jener das Gefühl der festen Bestimmung, bey dieser des Weichen, Schmerzhlichen sich erzeugt. Hat er ja doch bey der Durchübung der T. IV. fig. 1. 2. angegebenen Beyspiele in den verschiedenen Tonarten dieses Gefühl selbst seiner Seele schon eingeprägt. Und was wäre hier noch weiter nothwendig, als daß der Lehrer denselben hierauf zurückwiese, und dieß bey vielen vorgelegten Beyspielen selbst zu finden anhielte? — So wird er nicht nur die einem ganzen Tonstücke zu Grunde liegende Tonart, er wird dieß bey allen Stellen finden, in welche der Tonsetzer modulirte, und hierin so sicher und fest werden, daß er sich in der Folge mit voller Freyheit bewegen kann. Dieses Letzte ist um so vortheilhafter, ja nothwendiger, als man in älteren Zeiten die bey uns gebräuchliche genaue Vorzeichnung nicht immer einhielt, und daher ein # oder b weniger, hie und da auch eines mehr schrieb: als ferner die Kopisten oft sowohl in der Anzahl der Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, als besonders in Hinsicht des Platzes fehlen, auf welchem diese stehen sollten. Doch kann hierin unser Schüler, welcher jedes solche Zeichen gleichsam selbst schuf, kaum mehr irren. — Noch eines andern Mittels kann sich der Lehrer zum Auffinden der Tonart bedienen.

Er übt den Schüler, den einem Tonstücke oder einer Stelle zu Grunde liegenden Ton zu finden. So ist z. B. der in dem ersten Beyspiele T. IV. fig. 2. herrschende Ton *h*, jener in dem zweyten *c*. Nun weiß dieser bereits, daß zu jeder Durtonart eine große Dritte gehöre. Allein in beyden Fällen ist dieß nicht so, indem im ersten *d*, im zweyten es als kleine Dritten erscheinen; er weiß also, daß diese Stellen ausmoll gehen, selbst wenn er nicht auf die Vorzeichnung sieht, obgleich diese, nach dem oben gegebenen Schema, ihn ganz sicher und fest herstellen muß. Und so kann es der Lehrer, bey fleißiger Uebung, leicht dahin bringen, daß der Schüler jeden irgend einer Stelle zu Grunde liegenden Hauptton bald bemerkt. Um Vieles kann ihm dieses für die Folge so wichtige Finden erleichtert werden, wenn man ihm erklärt, wie der Tonsetzer in der Regel die verwandten Tonarten in seine Darstellung verslicht. So gehet man gewöhnlich von *C* dur in *G*, *F* dur, in *A*, *E*, *D* moll; und da man in der Regel den Afford der Quinte mit großer Dritte zu den Uebergängen anwendet, so modulirt man, um in die genannten Tonarten auszuweichen, durch *D* $\sharp$ in *G*, *C* dur in *F*, *E* dur in *A* moll, *H* dur in *E* moll, *A* dur in *D* moll. Geht der Tonsetzer weiter, so kann er *C* moll und das verwandte *E* dur, *G* moll und das verwandte *B* dur u. s. w. besuchen. — Wie es mit dieser Tonart und den Ausweichungen aus derselben, so ist es mit allen Dur- und Molltonarten, wo immer die eine Stufe höher und tiefer stehenden, und die mit diesen in gleicher Linie des oben gegebenen Schema, sonach unter gleicher Vorzeichnung verbundenen in nächster, und die davon weiter abstehenden in entfernterer Verwandtschaft stehen. — Dadurch erweitert sich der Gesichtskreis des Schülers; sein Geist und Gemüth sind bey jeder stufenweise gegebenen Melodie schon mehr bethätiget; er wird mit wichtigen Unterschieden vertraut; und für die Folge — nebst der errungenen Sicherheit und Festigkeit im Treffen — sehr vorthailhaft vorbereitet. Und so wäre hier Alles in Hinsicht des Treffens jeder Gesangsweise, welche in Sekunden fortschreitet, geschehen.

Aber auch oft werden in der Melodie einige oder mehrere Töne übersprungen, wodurch sich ein Zwischenraum bildet, den man daher richtig mit dem Worte Intervall bezeichnet. So viele und so weite Zwischenräume daher zwischen zwey Noten Statt finden können, so viele Intervalle gibt es. Die der Zweyte — Sekunde —, Dritte — Terz —, Vierte — Quart —, Fünfte — Quint, — Sechste — Sext —, Siebente — Sept, — Achte — Octave — haben wir bes

reits kennen gelernt. Die Neunte — Nona — kann hier als Wiederholung der Zweite, die Zehnte — Decime — als Wiederholung der Dritte — die Elfte der Vierte, die Zwölfte der Fünfte, die Dreyzehnte der Sechste betrachtet werden. Nachdem nun alle Verhältnisse bis zur Octave, wenn sie ohne Unterbrechung fortlaufen, schon eingeübt sind, so kann es nicht mehr schwer seyn, den Schüler diese auch einzeln treffen zu lehren. Man bedient sich am allerbesten hiezu der Dritte. Und zwar übet man zu erst den Schüler, daß er von den Dur- und dann Molltonarten den Akkord treffe, d. h. vom Grundtone ausgehend durch die — große oder kleine — Dritte, große Quinte, zur Octave fortschreite. Z. B. $c - e - g - c$; $g - h - d - g$, $d - f - a - d$ u. s. w., $a - c - e - a$, $e - g - h - e$, $h - d - f - h$ u. s. w. was ihm leicht fallen muß, wenn er nur in den Molltonarten auf die kleine Dritte seine Aufmerksamkeit richtet. Kann er dieses, so lasse man ihn die Dur- und Molltonart von jedem Tone durchhören. Z. B. $c - e - g - c$, $c - e - s - g - c$; $a - c - e - a$, $a - c - i - s - e - a$; u. s. w.. Hat er diese Verhältnisse gehörig aufgegriffen, selbst wenn diese Tonarten vermischt angegehen werden, z. B. Cdur, Asdur, Edur, Fdur und moll, Fis moll, H moll, Es dur u. s. w., wobei das obige Schema ganz sicher leitet; dann ist es etwas Leichtes, das Finden der übrigen Intervalle ihm deutlich und das Treffen derselben leicht zu machen. Denn wie leicht muß es ihm seyn, die Sekunde zu treffen, die er ja früher in den vielen Tonarten schon einübte! Eben so leicht ist ihm das Finden und Treffen der Quarte, welche eine Sekunde zur Dritte, der Sechste, welche eine Sekunde zur Fünfte ist; während die Siebente als Dritte von der Fünfte ihm gar nicht mehr beschwerlich seyn kann. *)

*) Zur Verdeutlichung dieser für das Treffen so wichtigen Materie haben wir dieses Tab. IV. Fig. 3 in Noten bezeichnet. Und wir können nicht umhin, bey dieser Gelegenheit den Lehrer auf den Vorschub in Hinsicht des sichern Notenlesens — selbst bey den entferntesten Verhältnissen — aufmerksam zu machen, welchen der Schüler erhält, wenn derselbe im Geiste diesen Terzenbau — das Fort- und Abzählen der Verhältnisse durch Steigerung der Terzen in die Höhe oder das Verbinden derselben rückwärts — aufsaugt, und hier fest ward. Denn erstens geht, außer der Sekundenweisen Fortschreibung, der Gesang meistens in diesen Verhältnissen: dann ist es — wie es so eben gezeigt ward — etwas ganz Leichtes, alle übrigen Verhältnisse durch Hilfe des Terzenbaues zu finden. Wie unsicher ist z. B. das Treffen einer Quarte! Was macht das Einüben dieses Intervalls für viele Mühe! Ist der Schüler im Treffen der Terz geübt, so muß er es treffen; weil er ja nur um einen einzigen Ton — einen ganzen oder halben — auf- oder abwärts schreitet. Eben so ist es mit der Sexte, durch

Nur wo diese Verhältnisse außergewöhnlich erscheinen, und anders modificirt sind, als sie in den oben entwickelten Tonarten vorkommen, da ist das Treffen schwerer. Auch hier gehen wir wieder den doppelten Weg des Wissens und des Könnens. Zuerst muß unser Schüler genau die Distanzen — Entfernungen — kennen, damit er nicht im Dunklen tappt, und — wenn wir ihm dieses nicht aufhellen — immer schwankt. Zur Ausmessung dieser Verhältnisse bedient man sich nun am Besten des ganzen und halben Aufschwunges.

Bei d, der Sekunde von c, ist ein dreifacher Aufschwung möglich: der einfache von c — des, der doppelte oder ganze von c — d, und noch ein einfacher dazu c — d — dis: daher die Sekunde als dreifach erscheint, klein, groß und übermäßig — über das Maas der gewöhnlichen Größe schreitend. — Eben so kann der Ton e, die Dritte von c, in einem dreifachen Verhältnisse zu diesem stehen: in dem des doppelten ganzen Aufschwunges — oder im Abstände zweyer ganzen Töne — c — d — e, als große Dritte; im ganzen und halben Aufschwunge — in anderthalb Tönen — c — d — es, als kleine Dritte; und im doppelten einfachen Aufschwunge cis — d — es, als verringert oder vermindert. Und so ist es mit allen übrigen Verhältnissen, welche in dem folgenden Ueberblicke deutlich vorliegen:

doppeltes Steigern der Terz. Auf gleiche Weise ist die Siebente, Neunte, Elfte, Dreyzehnte ganz sicher zu treffen. So lassen sich alle diese, außerdem so schwierigen Intervalle, vermittelst eines einzigen für das Finden aller passenden Maasstabes auf die leichteste Weise erringen. Der Lehrer kann daher den Schüler hierin nicht genug üben, und durch Beyspiele in Menge befestigen. Denn wenn der Schüler tafest ist; wenn er jeden Gesang, er bewege sich in Sekunden, oder in den bezeichneten Verhältnissen, im Geiste sicher aufgreifen und rein treffen kann; dann ist ja das Meiste für die technische Grundbildung schon gewonnen. Noch mehr: dieser Terzenbau läßt ihn auch alle Verhältnisse der Musik finden. Er geht von dem Grundtone — dem Hauptverhältnisse — z. B. c aus; bildet die Dritte e; dann die Fünfte g; die Siebente h; die Neunte d; die Elfte f; die Dreyzehnte a; und kömmt so zur Fünfzehnten oder der Doppeloctave $\underline{\underline{c}}$, — wie es fig. 3 angegeben ist — von welcher nun dieselbe Reihe, nur um zwey Octaven höher, sich fortsetzt. Setzt man nun diese Töne zusammen, so erhält man die ganze Scala wieder c d e f g a h c, in welcher sonach alle möglichen Tonverhältnisse verbunden sind, indem hier alle Töne der Musik vorkommen. So verhilft also dieser Terzenbau sowohl zur Festigkeit im Treffen, als zur leichten Uebersicht aller Verhältnisse. Dieser Vortheil des Ausmessens aller Intervalle durch Terzen, sowohl auf- als abwärts, hat dem Verf. für sich, so wie für die Bildung vieler Schüler, den größten Nutzen gebracht.

	Sekunden.			Terzen.			Quarten.			Quinten.			Sexten.			Septen.		
	klein	groß	überm.	fl.	gr.	verm.	fl.	gr.	verm.	fl.	gr.	überm.	fl.	gr.	überm.	fl.	gr.	ver.
11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	h	—
10	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	ais	—	b	ais	b
9	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	a	—	—	—	—
8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	gis	—	as	gis	—	—	—	—
7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	g	—	—	—	—	—	—	—
6	—	—	—	—	—	—	fis	—	ges	fis	—	—	—	—	—	—	—	—
5	—	—	—	—	e	—	f	—	f	—	—	—	—	—	—	—	—	—
4	—	—	—	—	e	—	e	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
3	—	dis	es	—	es	—	dis	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	d	d	d	—	d	—	d	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1	des	des	des	cis	—	cis	cis	—	cis	—	—	—	—	—	—	—	—	cis
	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C

Die übrigen Verhältnisse können, wie es schon oben gesagt wurde, hier als Wiederholungen betrachtet werden. Daß die Bezeichnung fl. klein, gr. groß, verm. vermindert, über. übermäßig bedeute, wird hier zum Ueberfluß noch erinnert.

Die genaue Kenntniß dieser verschiedenen Verhältnisse, welche in den Tonstücken immer vorkommen, ist für die musik. Praxis äußerst wichtig. War es doch gewiß sonderbar, daß die Lehrer feste Schüler im Notenlesen bilden wollten, ohne daß diese die zu treffenden Verhältnisse, besonders ihre Entfernung, genau kannten. Man war wohl gewohnt, von den verschiedenen Terzen, Quinten u. s. w. etwas im Allgemeinen zu sagen, allein diese nähere Kenntniß, und das Durchüben der erlangten Einsicht, bis der Schüler das Ganze in seiner Seele aufgegriffen hatte, dieß fehlte in der Regel. Daher die noch so häufige unreine Ausführung, diese Unsicherheit im Treffen, dieses Schwanken, welches nothwendiger Weise so wohl der gewöhnlichen Ausführung hinderlich ist, als besonders dem kühnen Fluge des begeisterten Künstlers die beengendsten Schranken setzt. Unser Schüler sey gründlich gebildet. Er bewege sich auf einem bekannten Wege, und zerstreue nicht unnütz seine Kraft im ungewissen Mühen. Er sey so vorbereitet, daß er jedes Verhältniß, wie er es sieht, mit dem Geiste sicher und rein aufzugreifen im Stande ist; und sein Gehör sey so gebildet, daß er auch die geringste Abweichung von der nöthigen Reinheit bey irgend einem dieser Verhältnisse sogleich empfindet, und zu verbessern vermag. — Dazu kann das folgende Verfahren führen.

Zuerst erklärt der Lehrer dem Schüler, wie aus der Zusammensetzung oder Verbindung des einfachen so wie doppelten Aufschwunges — durch die Steigerung in halben und ganzen Tönen — alle oben-erwähnten Verhältnisse entspringen; wie sonach, um irgend eines dieser treffen zu können, es durchaus nothwendig ist, daß der Schüler im Geiste die übersprungenen Stufen durchlaufe, sich sonach bey entfernteren Intervallen um eine bestimmte Anzahl ganzer oder halber Töne in die Höhe oder Tiefe schwinde. Das oben angegebene Schema entwickelt ja dieses Entstehen aller Verhältnisse bis zur Octave durch fortgesetztes Vermehren der Aufschwungs-Stufen so augenscheinlich, daß der Schüler hierüber gar keinen Anstand mehr haben kann. — Hat er es begriffen, so lasse der Lehrer dasselbe Schema mit Noten von ihm entwerfen. Ehe er aber denselben irgend ein Verhältniß hinschreiben läßt, so muß der Schüler dasselbe zuerst gesungen, d. h. im Geiste ergriffen, und dieses durch das Singen desselben bewährt haben. Dieß ist durchaus nothwendig; denn sonst wird das ganze Verfahren mechanisch, sonach trügerisch; die geistige Kraft ist nicht gehörig bethätiget und geschärft, und, was ein Hauptnachtheil ist, das Gehör wird nicht gebildet. Und dazu sollte ja das Durcühben einer jeden dieser Materien führen; denn was vermag der Mensch, noch mehr der Künstler ohne gut gebildete Sinne? — Ist dieß mit dem Schüler, vermittelt des halben Aufschwunges, gehörig durchgeübt, dann lasse man ihn vermittelt des einfachen und doppelten Aufschwunges, und seiner verschiedenartigen Verbindung, oder, wenn er das vermag, vermittelt des oben erwähnten Ausmessen durch Terzen, in Verbindung mit dem ganzen oder halben Aufschwunge, die verschiedensten Verhältnisse zuerst einfach, dann vermischt bilden, und — wie oben gesagt — zuerst singen: z. B. eine gr. Sekunde, eine kl. Quarte, eine gr. Fünfte, kl. oder verm. Siebente, dann wieder eine gr. Dritte, eine überm. Fünfte, eine verm. Dritte, u. s. w. und dann aufschreiben; so daß man auch hier von den leichtesten Intervallen zu den schwereren fortschreitet. — Ist der Schüler nun auf diese Weise vorgeübt, dann gebe man ihm Beispiele, worin die verschiedensten Verhältnisse gemischt vorkommen. *)

*) Bey dem bisherigen musik. Unterrichte war es gewöhnlich, den Schüler die Terzen, Quartan, Quinten durchsingen oder spielen zu lassen. Hatte derselbe nun die ersten Inter-

Daß man zuerst der leichtesten, und dann, immer steigend, der schwereren sich bediene, dieß ist — als allgemeine Regel bey allem Unterrichte — schon so oft gesagt worden. Zur Erleichterung geben wir einige Tab. IV. Fig. 4. Aus diesen wird der Lehrer entnehmen, wie wir, nach der obigen Angabe, zuerst meistens Terzenweise auf- und abstiegen, und nur hie und da ein anderes Verhältniß damit verbanden. Kann der Schüler die Terzen, so kann es ihm, nach der bereits oben schon entwickelten Methode, nicht schwer fallen, die Quartan, Quinten, Sexten, Septen u. s. w. zu finden, und dieß zwar nach allen möglichen Modificationen, welche er durch das oben angeführte Schema kennen lernte, und die bereits durch die bisherige Weise vorgeübt sind. — Der Lehrer kann sohin weiter schreiten, und von demselben das obige Schema, so wie die Fig. 4 gegebenen Beispiele, wenigstens doch durch die meisten Tonarten, versehen, und durchsingen lassen. Dadurch muß er klar werden; indem er auch hier einsehen lernt, wie aus diesen wenigen einfachen Verhältnissen eine solche Reichhaltigkeit durch die Versetzung entspringt, und sich sonach der oben schon ausgesprochene Grundsatz

alle einer Reihe ergriffen, wie leicht mußte es ihm seyn, die übrigen aus sich selbst zu bilden, besonders, wenn er nur einigen regen Geist besaß! — Dem Scheine nach las er daher die Verhältnisse aus dem Papier, und in der That gieng das Ganze auf eine ganz mechanische Weise ohne allen Vortheil des Lernenden und Gewinn des Lehrers vor sich, wie es bereits oben von dem Einstudiren der Scala ist gesagt worden. Da kamen denn große und kleine Terzen, Quartan, Quinten u. s. w. vor, welche derselbe, dem Gehöre nach, traf, ohne diese näher zu kennen, oder auf sie zu achten. In der Folge sah man nun auch nicht genauer auf das Nachholen des hier Versäumten, daher die oberflächliche Ausbildung, daher so viele schlechte — schwankende — unreine musikalische Ausführung. Nachdem in den Sängen der Terzen, Quartan, Quinten u. s. w. verschiedene Verhältnisse vermischt sind, so muß doch zuerst der Schüler diese näher kennennt — Wir lassen daher unsern Schülern hier keine Reihe von Terzen, Quartan u. s. w., sondern alle diese Intervalle vermischt und nicht eher vortragen, bis er sie genau aufgefaßt, selbst gebildet, und sich im Treffen vorgeübt hat. So wird er Schritt vor Schritt geführt, und kommt in dieser wichtigen und schwierigen Materie zu einer Einsicht und Festigkeit, wie sie im gegenwärtigen Augenblicke, selbst bey sonst braven Musikern noch eine Seltenheit ist. Will der Lehrer seinem Schüler noch eine genauere Kenntniß dieser Verhältnisse beybringen, so kann er ihn auch darauf aufmerksam machen, wie alle diese Verhältnisse aus vier ursprünglichen sich herleiten: aus der Versetzung des Grundtones um sieben Töne höher die Octave; aus der Umkehrung der Dritte die Sechste; der Fünfte die Vierte; der Zweyte die Siebente, oder umgekehrt, wie es Tab. IV. Fig. 6 angegeben ist.

hier wieder bestätigt. Nun lasse der Lehrer den Schüler in den verschiedensten Musikalien alle diese Intervalle auffuchen, sich erklären und durchsingen; er lasse denselben — wo möglich — in eigener Zusammensetzung dergleichen Verhältnisse verbinden, wenn er dieses noch für nöthig finden sollte, und jeder Zweifel wird sich heben.

Hat der Schüler nun diese Intervalle genau inne, sollte ihm das Durchüben der Neunten, Zehnten u. s. w., besonders bey der Benutzung des schon oben angegebenen Terzenbaues, noch schwer seyn? — Dieß läßt sich kaum denken, indem derselbe diese als Wiederholungen anderer Intervalle, nur um eine Octave höher, kennen lernte; die Octaven in den gegebenen Beyspielen bereits eingeübt sind; das Fig. 5 noch besonders in dieser Hinsicht beygesetzte Beyspiel die noch vorhandenen Zweifel lösen mag; und in jedem Falle der Lehrer durch zweckmäßige Benutzung anderer Musikalien das Mittel besitzt, um jeden möglichen Anstand zu beseitigen. Auch ist es ja nicht nöthig, daß diese Materie bis in das Genaueste mit dem Schüler durchgeübt sey *).

Es mag daher immer für den Zweck einer hier zu gebenden Grundlage oder Vorbildung zureichen, daß der Schüler alle diese Verhältnisse kenne; sie geistig aufzufassen, und — so gut er kann — jedoch rein zu singen im Stande sey; daß sonach seine geistige Auffassungskraft erregt, geübt und gestärkt, sein Gehör gebildet, und er so zum sichern Treffen aller jenen Verhältnisse vorgeübt sey, welche späterhin bey seiner näheren musik. Ausbildung vorkommen mögen.

Und für diese ist wahrlich durch die bisher entwickelten Lehren viel gewonnen. Denn erstens ist der Schüler im Rhythmischen ganz fest hergestellt; er kennt alle möglichen Töne und Tonverhältnisse, alle Tonarten, den Charakter und die Verwandtschaft dieser; er weiß, wie alle diese, so wie alle Intervalle,

*) Der Lehrer würde daher ganz gegen die Absicht des Verfassers handeln, wenn er hier, so wie überhaupt bey dieser ganzen Lehre, sich zu lange verhalten, vielleicht den Schüler durch übertriebenen und unklugen Eifer abschrecken würde. Der Verf. mußte nur, bey der Wichtigkeit dieser Lehre für eine tüchtige musik. Grundlage, so genau und ausführlich seyn. Jeder Lehrer wird hier, so überall in der Folge, ab- und zugeben wissen.

die nur immer vorkommen mögen, von einigen wenigen herstammen, gerade so, wie auch alle in der Musik darzustellenden Gemüthszustände auf einige oben entwickelte Hauptformen sich zurückführen lassen; wie also hier Alles nur verschiedenartige Gestaltung einiger wenigen Grundformen ist, welche durch die Kraft des schöpferischen Geistes des Menschen in einer stets neuen Beziehung wiederkehren. Und eben darin besteht das Große der Tonkunst — so wie der Natur überhaupt — und eben dadurch ist das Ziel und die Weise des musik. Unterrichtes bestimmt: „den Zögling mit diesen einfachen Grundverhältnissen vertraut zu machen; ihm deren reiche Entwicklung in den Tonwerken zu zeigen; und so zu einer klaren umfassenden Einsicht zu verhelfen, welche für sich schon — durch Mitwirkung des Genius — zum künstlerischen Schaffen und Gestalten in der Folge führt.“

So wird dann diese Vorübung im Technischen zugleich Vorschule für das Geistige. Der Schüler schaut in den einzelnen Tönen, ihrer Steigerung so wie ihrem Senken durch alle Stufen die gleichmäßige Erhebung und Senkung des Gemüthes. Die doppelte Form der Tonleiter läßt ihn schon tiefer in das Innere der künstlerischen Bildung sehen, welche hier in dem Vorherrschen der Dur- oder Molltonarten den überwiegenden Charakter der gemüthlichen Anregung, jenen der Kraft und Freude, oder der Weichheit und des Schmerzens zu erkennen gibt. In der Benutzung der verschiedenen verwandten Tonarten sowohl in auf- als absteigender Linie von Seite des Tonsetzers erblickt er die gleichmäßige Entfaltung der reichen, mit einem Haupt-Gemüthszustande verbundenen Seelenanregung, welche sich in eben diesen Formen verkündet. Die bey dem Gesange vorkommenden verschiedenen Tonverhältnisse, die als groß Erhebung, als klein oder weim. Weichheit, Innigkeit oder Schmerz, als überm. einen starken Aufschwung der Seele — im Allgemeinen — andeuten, die weiten oder engeren Distanzen, welche die verschiedenen Intervalle bilden, und die ebenfalls ihren eigenen Charakter tragen, kurz Alles öffnet ihm schon einen tieferen Blick, der recht gut dazu dient, um in der auf die vorausgeschickte technische Grundbildung folgenden Lehre vom Vortrage zur klaren Anschauung vom Wesen der Kunst, und der Entfaltung dieses in den künstlerischen Werken sich zu erbellen.

Da aber diese Lehre die Kenntniß von der Bildung und Gestaltung des Tones in jeder möglichen Form voraussetzt, weil sich die Musik eben dieses zur Gestaltung jeder möglichen Seelenanregung bedient, so ist es nothwendig, von dieser Materie, welche wieder in mehrere einzelne Lehren zerfällt, und mit den bereits entwickelten das Ganze der für einen jeden Musiker nothwendigen technischen Grundlage bildet, vorher zu handeln *). —

Von der Bildung des in der Musik brauchbaren Tones.

Um ein Tonstück technisch-richtig vortragen zu können, wird erfordert: daß es streng in den rythmischen Verhältnissen, wie sie bereits entwickelt wurden, ausgeführt werde; daß alle Tonverhältnisse rein getroffen und mit Sicherheit gegeben werden; ferner, daß der Vortragende jene Bildung des Tones überhaupt, so

*) Ehe wir zur Behandlung einer neuen Materie übergehen, müssen wir den Lehrer noch einmal auf den Grund aufmerksam machen, warum wir eine so weitläufige Vorbereitung, wie sie in den beyden vorhergehenden Lehren gegeben ward, für nothig hielten. Der Mensch wird — nach Aristoteles — das, was er wird, durch Natur, Belehrung und Gewöhnung. Eine natürliche Anlage wird also vorausgesetzt, und diese soll durch Belehrung und Gewöhnung ausgebildet werden. Wo also die Belehrung nicht gründlich genug das Ganze und die einzelnen Theile umfaßt; wo die Angewöhnung des Rechts nicht wieder Natur, nun eine durch Belehrung veredelte wird, da ist keine für die Folge genügende Vorbereitung gegeben. In das Seelenleben aber geht etwas am sichersten über — oder es wird Natur — wenn es durch den Weg der Einsicht und das Durchdringen dieser mit dem eigenen Gefühle geschieht. Daher die Nothwendigkeit einer herzustellenden klaren Einsicht; daher die Bildung des Tactgefühles, so wie des Gefühles für die höchste Reinheit der Tonverhältnisse, oder des äußern und innern Sinnes. Dieser Weg, dem Anscheine nach der längste, ist gerade der kürzeste. Wir wollen nicht durch tausend Fälle eine Einsicht, sondern durch eine solche alle jene in unsere Gewalt zu bekommen suchen. Gebrauche übrigens jeder das Dargebotene nach seinem bessern Wissen. —

wie die Gewandtheit in den verschiedenen möglichen Abstufungen desselben besitze, welche zur richtigen äußern Darstellung nothwendig ist.

Die beyden ersten Punkte sind bereits erörtert, und der Verf. würde nicht rathen, den Schüler eher zum Spielen eines Instrumentes, oder zum Gesang-Unterrichte im eigentlichen Sinne übergehen zu lassen, bis er darin so ziemlich, wo möglich, ganz fest geworden ist. Denn wie läßt es sich im Allgemeinen denken, daß der Schüler zugleich auf die Takteintheilung und rythmischen Verhältnisse, ferner auf die nöthige Höhe und Tiefe, die Reinheit der Tonverhältnisse überhaupt, und noch obendrein auf die gehörige Bildung des Tones nach allen möglichen Abstufungen mit gleichgespannter Seelenthätigkeit werde sehen können! — Daher wurden diese Materien getrennt, und die leichteste, jene vom Rythmus, die jeder nur einigermaßen von der Natur mit geistiger Kraft Ausgestattete bald in seine Gewalt bekommen wird, vorausgeschickt. Ehe die zweyte Lehre abgehandelt wurde, untersuchte man die musik. Anlage überhaupt schon näher, und nur dann, wenn sich diese fand, schritt man zur genaueren Ausbildung des Schülers. Nachdem nun dieser im Takte, so wie im Treffen jedes Gesanges und aller Tonverhältnisse, welche in diesem vorkommen können, fest geworden ist, so kann er sich jetzt ungetheilt zum Einstudiren und Beobachten des dritten Punktes, der gehörigen Bildung des Tones wenden, wie ihn die musik. Kunst, sowohl ihrem Wesen nach, als der reichen Entfaltung dieses gemäß, fordert. So verbindet sich nach und nach ein Element mit dem andern, und der Schüler schreitet unvermerkt und sicher zum Ziele. —

Doch ist es durchaus nicht nöthig, daß man mit diesem die zur Bildung des Tones zu gebenden Grundsätze hier schon und zwar eher einübe, als man zur Anwendung derselben bey dem Spielen eines Instrumentes, oder bey dem Gesangunterrichte im engeren Sinne schreitet. Es ist genug, wenn er diese Grundsätze kennt, damit der Lehrer, bey der wirklichen nähern Ausbildung in einem der oben erwähnten Unterrichtszweige, ihn darauf hinweisen kann. Noch besser, wenn der Lehrer durch seinen schönen Ton, und die Gewandtheit in der Bildung desselben nach allen Abstufungen ihn von der Richtigkeit der hier entwickelten Grundsätze und der Nothwendigkeit überzeugt, hierauf die ernsteste Rücksicht zu nehmen. Wird dieser Punkt versäumt, so ist, so zu sagen, alle Mühe verloren, welche man auf seine übrige musikalische Ausbildung verwandt. Ueberzeugt doch schon das eigene

Gehört den Ausführenden, daß jenes, was er gibt, nur eine schlechte Wirkung erzeugt. Darüber muß er unmutig werden. Um diesen wichtigen Mangel zu ergänzen, hätte er gleichsam von vorne an zu beginnen, zuerst seine üble Gewohnheit abzulegen, und sich neu einzustudiren. Wenige haben die Geduld und den Muth zum Ausbarren; und so ist denn die Erscheinung sehr häufig, daß Menschen mit guten Anlagen, vielem Fleiße und Eifer sich von der Pflege der Kunst zurückziehen. Dadurch ist Zeit, Mühe und Auslage verloren, und die Kunst entbehrt eines Subjektes, welches vielleicht für die Beförderung dieser Vieles würde geleistet haben. Die Vernachlässigung in diesem Punkte ist auch die Ursache, warum unter der großen Anzahl der Musiker verhältnißmäßig nur Wenige im Stande sind, irgend eine, ja die selbe Stelle allein gut vorzutragen, welche sie, in Verbindung mit Andern, ohne Anstoß ausführen. Darin liegt auch der Grund, warum so mancher, oft starkbesetzter Chor so wenig Wirkung erzeugt. Bringet doch oft der größte Theil dieser Musiker kaum einen Achttheils- oder Sechzehntheils-Ton hervor. Da ist ferner an keine Haltung, an keinen wahren Gesang bey den Instrumentisten und Sängern zu denken, woher sollte denn eine gute Wirkung kommen? Daher das elende Aufführen so vieler herrlichen Werke, das Versündigen an dem hohen Geiste derselben, der geringe Effect dieser, daher der wenige Einfluß der Musik auf die Bildung im Allgemeinen; denn wie läßt sich eine seelenvolle Gestaltung denken, ohne daß der Künstler unumschränkter Herr seines Stoffes in jeder Hinsicht wäre! — Der Lehrer, welchem es Ernst ist, gute Schüler zu bilden, wird sonach der folgenden Entwicklung die größte Aufmerksamkeit widmen. Sein unablässiges Streben wird es seyn, dem Schüler einen guten Ton beizubringen, und ihn zu befähigen, Herr jeder Tonbildung nach allen Abstufungen zu werden. Nur dadurch bereitet er ihn für die künftige geistige Gestaltung vor, nur dadurch gibt er ihm die Mittel in die Hand, um sein Inneres ungehindert auszusprechen, und so etwas der Kunst Würdiges leisten zu können.

Um in dieser wichtigen Materie gründlich zu verfahren, gehen wir von dem Begriffe des Schalles aus, worunter man — nach Ehladni — die hörbaren Schwingungen eines elastischen Körpers versteht. Diese Schwingungen können nun gleichartig seyn, von einem Mittelpunkte ausgehen, und sich auf diesen in gleicher Entfaltung zurückbeziehen, wodurch sie sich leicht bestimmen lassen — und ein solches Ganzes verbundener gleichartigen Schwingungen nennt

man einen Klang: — oder es herrscht Unbestimmtheit in denselben, die Theile des elastischen Körpers schwingen auf eine mehrfache, oft sich ganz widersprechende Weise — und dieses nennt man mehr oder weniger ein Geräusch, einen unbestimmten Schall. Im letzten Falle sind die Schwingungen nicht frey, sie sind mehr oder weniger durch die Masse gebunden; im ersten löset sich der Klang, als ein gleichsam selbstständiges Element, vom Klangkörper los. — Ein solcher Klang kann nun in geschwindern oder langsameren Schwingungen sich bewegen; ja diese selbst wieder können mehr oder weniger innere Kraft und Fülle besitzen. Einen Klang, in irgend einer der beyden erwähnten Beziehungen aufgefaßt, nennt man einen Ton: einen hohen bey geschwinden, einen tiefen bey langsamen Schwingungen, einen vollen, wenn viele oder alle Theile des elastischen Körpers in Erzitterung kommen, einen dünnen, mageren, wenn dieß nicht der Fall ist, und der gleichsam nur auf der Oberfläche in Schwung gesetzte Klangkörper mehr eine Andeutung als eine gehörige Entwicklung des Tones gibt. —

Zu einem guten Tone gehört daher, schon in dieser Hinsicht, 1) das Entferntseyn von aller Unbestimmtheit des Schalles, das reine Klangelement, Klangreinheit: 2) die gehörige Höhe oder Tiefe, somit Reinheit in Beziehung auf die Tonhöhe: 3) die nöthige Ründe, sowohl den Ton an und für sich betrachtet, als nach dem Verhältnisse der Höhe und Tiefe, in welchem derselbe erscheint — Tonfülle. — Alle diese Eigenschaften können — z. B. bey einem gut gebauten Claviaturinstrumente — vereinigt seyn, und doch fehlt einem solchen Tone der Hauptzug jener Bildung, welche ihn erst befähiget, wahres Material der künstlerischen Darstellung zu seyn. Um sich hievon zu überzeugen, höre man irgend einen musikalischen Vortrag, bey dem die einzelnen Töne sowohl in Hinsicht des Klangelementes, als der Tonhöhe ganz rein und dabey voll sind. Wer, wenn ihm anders eine innere Bildung zur Seite steht, wird hier befriediget werden können? Ohne übrigens auf eine seelenvolle Gestaltung den geringsten Anspruch machen zu wollen, kann uns ein solches eintöniges Angeben der Klänge genügen? — Damit also der Ton diese zum künstlerischen Gebrauche nothwendige Eigenschaft erlange, muß er noch eine besondere Bildung erhalten, welche man die menschliche, im engeren Sinne, im Gegensatze zu der oben bezeichneten natürlichen benennen könnte, welche beyde verbunden den wahren Charakter eines guten musikalischen Tones herstellen. — Wie man einen solchen erringen könne, dieß wird die folgende Erörterung zeigen. —

Ob aber der Lehrer den hier angegebenen Stufengang einhalten wolle, und wie lange er sich bey jeder Stufe zu verweilen habe, bis der Schüler so befähiget ist, als er es für jede werden muß, dieß bleibt dem Ermessen desselben billig überlassen.

Das Erste, was bey dem Schüler zu erringen man sich bestreben muß, ist ein in Hinsicht des Klangelementes reiner Ton. Nichts, was auf das Unbestimmte eines Schalles, oder gar das Unangenehme eines Geräusches hinweist, darf dem Tone beigemischt seyn. Der Klang muß rein, von allem Fremdartigen entfernt — wie bey einer Glocke von gutem Metalle — in gleichen von dem Klangkörper gleichsam losgelösten Schwingungen sich entfalten. — So hört man bey Singstimmen einen in dieser Hinsicht schlechten Ton, wenn der Sänger, um stark zu singen, statt die Stimmorgane zu öffnen, vielmehr diese, ja so gar oft die Sprachwerkzeuge zusammenpreßt, durch welche dann die Luft mit Gewalt getrieben wird, wodurch, aus Mangel an gleichartigen Schwingungen, kein Klang, sondern nur ein höchstwiderliches Kreischen und Schreyen entsteht. — Derselbe Fall ist bey den Blasinstrumenten, welche durch ein sogenanntes Rohr zur Ansprache kommen, z. B. der Clarinette, Oboe, dem Fagotte, wenn der Bläser, anstatt das Rohr gehörig schwingen zu lassen, durch zu starkes Zusammendrücken die Schwingungen hindert, der in Schwung gesetzten Luftmasse den nöthigen Durchgang versperrt, die Vibration der Lippen hemmt, und unterdrückt. — Eben so ist es bey den sogenannten Blechinstrumenten, z. B. den Hörnern, Trompeten, Posaunen, wenn der Bläser das Mundstück so fest andrückt, daß die Lippen nicht erzittern, und so die Vibration der Luft leiten können. — Denselben Fehler findet man bey den Bogeninstrumenten, wenn hier, ohne auf die Schwere des Bogens und Arms, die Stärke und Länge des Bezugs und die Eigenschaft der einzelnen Saiten Rücksicht zu nehmen, die Saite so stark angestrichen, oft angerissen wird, daß sie nicht erklingen, sich nicht in gleichartigen Schwingungen bewegen kann, sondern, durch unbestimmtes Hin- und Herbewegen derselben, nur ein rauher Schall entsteht.

Der Lehrer lasse daher den Ton fest und bestimmt angeben, und weise den Schüler an — erkläre ihm nicht nur die Vortheile, sondern zeige es ihm oft durch Vorsingen oder Vorspielen — wie er die in Bewegung gebrachte Luftmasse so in Schwingungen erhalten, so frey erzittern lassen solle, daß ein reiner Klang, wie er oben beschrieben wurde, zum Vorscheine kommt.

Beim Sänger muß man den freyen Schwung des Luftstromes, bey Blasinstrumenten das volle Schwingen der Rohre und Lippen, bey den Bogeninstrumenten den reinen Klang ohne das Unangenehme des Anstrichs — soviel es sich nur im Anfange thun läßt — hören. Der Lehrer ruhe und raste nicht, bis der Schüler einen in dieser Hinsicht reinlichen Ton errungen, wenigstens es dahin gebracht hat, daß er selbst fühlt, wann sein Ton nicht das ist, was er in dieser Beziehung seyn sollte. Im Anfange kann man hier das Meiste leisten. Und es kann ja nichts daran liegen, wie lange sich der Lehrer bey diesem wichtigen Punkte aufhält. Zeit und Mühe wird durch den guten Erfolg reichlich ersetzt, und der Schüler wird sich gerne jede Anstrengung gefallen lassen, nachdem sie ihn mit selbst vernembarerer Wirkung lobnt, und durch diese zur vermehrten Thätigkeit anspornt. — Es ist dieß um so nothwendiger, als nur ein in dieser Hinsicht reiner und gebildeter Ton einen guten Effect hervorbringen, und eine durchdringende Kraft erhalten kann. Denn nur ein fester, in sich gebildeter Klangkörper kann die äußere Luftwelle durchdringen, während die ungleichartigen Schwingungen eines Schalles sich selbst in ihrer Entfaltung und weitem Fortpflanzung hindern, und daher bald von den äußeren einwirkenden Luftwellen zernichtet werden. Die Erfahrung bestätigt dieses schon an mehr oder minder gut gebauten Instrumenten, z. B. Violinen. Der Klang von jenen, durch die Vereinigung aller Schallstrahlen in einem Mittelstrahlenpunkte, sonach durch gleiche harmonische Schwingungen aller Theile des Instrumentes, hervorgebracht, wird durch seine Reinheit nicht allein eine treffliche Wirkung auf das Gehör erzeugen, sondern der Ton wird sich auch in die Ferne tragen, und noch vollkommen hörbar seyn, wo man den Klang der letzteren nicht mehr vernimmt. Und dieser muß hinwegfallen, indem er durch Schwingungen erzeugt ward, welche, durch die verschiedenen zerstreuten Schallpunkte disharmonisch und ungleichartig, unmöglich einen so festen Ton hervorbringen konnten.

Daher untersucht man auch die Güte der Instrumente, indem man in der Entfernung, z. B. in einem großen Saale, beobachtet, welchen Ton, und in welchem Maße ein solches Instrument ihn herauswirft. Somit irren sich Alle jene, welche durch überspannte Anstrengung der Saiten, der Stimme u. s. w. einen starken Ton erzielen wollen, und durch die scheinbare Stärke des Geräusches in der Nähe sich täuschen lassen. Die innere Güte des Tones entscheidet, und ein Hauptelement dieser ist die erwähnte Klangreinheit. Der Verf. hat in dieser

Hinsicht so viele und wichtige Erfahrungen gemacht, daß er die Lehrer auf die genaueste Berücksichtigung dieses Punktes nicht genug aufmerksam machen kann. Er hörte Künstler, welche durch die Fülle ihres Tones Aufsehen machten, und Eindruck erzeugen mußten. Allein dieser war nicht von jener edleren Art, wie ihn die Mäusen lieben. Stimme oder Instrument war zu sehr angestrengt, daher das Ganze zu viele Schärfe, somit viel Abstoßendes in sich trug. Dafür waren andere Künstler darauf bedacht, hauptsächlich einen reinen Metalkton aus dem Instrumente zu bringen, oder in ihrem Gesange zu geben. Und selbst die unkundige Menge, bloß der Reinheit des Klanges huldigend, gab diesen doch weit mehr Beyfall, als jenen. Wir wollen hier gar nicht in Anschlag bringen — was denn doch für den darstellenden Künstler sehr wichtig ist — daß die Letzteren noch eine bedeutende Anzahl der Stufen bis zur höchsten Stärke durchlaufen konnten, was den Ersteren nicht wohl mehr möglich war — daß wahre Reinheit des Klanges auch die größte Stärke überbiete, mögte aus dem Gesagten folgen. Unsere Schüler werden daher immer zuerst angeleitet, und ohne alle Rücksicht ernst darauf hingewiesen werden, einen reinen Klang, durch gleichartige geschickt geleitete Schwingungen erzeugt, hervorzubringen. Kein Ton werde geduldet, welcher etwas Rauhes, Grelles, nicht Klingendes an sich hat. Wir wollen ja gerne im Anfange Kraft und Fülle opfern. Hat der Schüler nur einmal gelernt, einen reinen Ton hervorzubringen, dann läßt sich schon die Fülle damit verbinden, und diese selbst muß gewinnen, denn der Schüler, an den reinen Klang gewöhnt, wird schon für sich in der Folge nichts mehr vertragen können, was diesem entgegen ist.

Doch, da hiezu allerdings viele Zeit erfordert wird, so mag der Lehrer, wenn der Schüler hierin schon etwas Festigkeit errungen hat, das Einüben des zweyten Punktes der Reinheit in Hinsicht auf Höhe und Tiefe damit verbinden. Das Wichtigste hierüber ist bereits schon sehr ausführlich in dem vorigen Abschnitte behandelt worden.

Sollte der Lehrer diesen mit dem Schüler noch nicht bereits durchgegangen haben, so mag es nun geschehen, und alles dort Gesagte hier erklärt und eingeübt werden. Außerdem mögte der Verf. besonders auf die Berücksichtigung der beyden Eigenschaften, der Festigkeit und Gleichheit in Beziehung auf die nöthige Reinheit des Tones aufmerksam machen. — Nur zu häufig lehrt die Erfahrung, daß mancher Sänger einen kürzer auszuhaltenden Ton ganz rein singt, beym

längeren Anhalten desselben aber, wo nicht in der Mitte zu hoch, doch am Ende zu tief wird. Dasselbe ist bey Blas- sowie sogar bey Bogen-Instrumenten der Fall. Bey jenen, wenn der Bläser mit dem festen Ansätze nachläßt; bey diesen, wenn der Geiger den Bogen zu sehr sich verlieren läßt, oder wohl gar den Druck des Fingers bedeutend vermindert, wodurch nothwendig ein tieferes Verhältniß sich bildet. Der entgegengesetzte Fall ist bey dem zu starken Treiben mit dem Ansätze, und dem grellen, die Saite zu sehr anstrengenden Anstriche. Bey dem darstellenden Künstler läßt sich dieses wohl durch die Wärme entschuldigen, mit welcher derselbe seine Ausführung gibt. Auch entrückt diese dem Zuhörer für sich schon kleine Abweichungen von der nöthigen Reinheit, er müßte denn mit einem äußerst scharfen, ausgebildeten Gehöre versehen seyn. Doch wofür eine Entschuldigung? Wir wollen unsern Schüler so bilden, daß er einer solchen nicht bedarf. Und das kann geschehen, wenn wir denselben gewöhnen, einen Ton fest anzuschlagen, immer länger, und ganz gleich auszuhalten, ohne daß er im geringsten zu hoch oder zu tief werde.

Natürlich übt man dieses im Anfange nur in den Mitteltönen, später in den höheren und tieferen. So wird, was der nöthigen Ausbildung des Gehörs in Hinsicht auf Tonreinheit noch abgieng, ersetzt und ergänzt, und ein gleicher, fester Ton durch alle Tonverhältnisse hindurch dem Schüler angewöhnt. Mag auch dann in der Zukunft die gemüthliche Anregung, Furcht, Angst, übertriebene Hitze u. s. w., bey irgend einer Ausführung denselben noch so sehr befangen; die größte Reinheit in Hinsicht auf Tonhöhe ist ihm zur Natur geworden, er wird nicht, oder nur unmerklich fehlen. Und wie viel ist durch die Ausbildung solcher Schüler für jede gute musik. Aufführung, wie viel für die Beförderung der Kunstbildung gewonnen, wenn solche Subjecte wieder Lehrer werden! — Dazu trägt noch Vieles bey die Berücksichtigung des oben angegebenen dritten Punktes, der Ründe und Fülle des Tones, eines Punktes, an dessen Beobachtung und richtiger Pflege es außerordentlich fehlt. Man untersuche nur in einem Orchester, oder Singchor die Einzelnen, und man wird in der Regel entweder raube, grelle, überschlagene, oder dünne, magere, oberflächliche Töne finden. Eine Hauptursache, weil man glaubt, zu einem Orchesterspieler oder Chorsänger gehöre die genaue Kultur in dieser Beziehung nicht, wie zu einem Solo-Spieler — oder Sänger. Muß auch der Letztere bey seiner Uebung und Ausbildung noch sorgfamer verfahren

ren, als der Erstere, so folgt doch noch gar nicht, daß er nicht die zu einem Musiker überhaupt nothwendige Befähigung besitzen müsse. Und dazu gehört die Ründe und Fülle des Tones, diesen an und für sich, und nach seinem Verhältnisse in der Tonreihe selbst betrachtet. Denn gerade dadurch zeichnet sich — in Hinsicht der technischen Darstellung — der kultivirtere Musiker vor jenem aus, welchem die nöthige Anleitung oder das fleißige Benutzen einer solchen mangelt. Der Letzte, ohne Kenntniß der eigenthümlichen Beschaffenheit eines wahren Tones, oder zu nachlässig, um diese anzuwenden, gibt den Klang, wie er gerade kommt. So singen z. B. die Naturalisten den Ton, wie er sich ihnen darbietet, ohne sich darum zu bekümmern, ob die verschiedenen Luftwellen in einem Zuge des Luftstromes vereinigt, und gleichsam wie in einem Schwünge aus und nach einem gemeinsamen Mittelpunkte verbunden sind. Wie ihnen der Luftzug in den Mund kommt, so stoßen sie ihn wieder aus; höchstens, daß sie, durch das Beispiel anderer mehr Unterrichteten angeregt, den Ton etwas länger anhalten. Aber an ein eigentliches Bilden ist natürlich nicht zu denken, was ihnen auch nicht zuzumuthen ist. — Eben so ist es mit den Bogeninstrumenten. Wie schwer der Bogen und der Arm; was hier durch den Druck zu ersetzen; wie dieser zu mäßigen; wie stark oder schwach der Bezug sey; welche Anstrengung die Saite vertrage; um wieviel diese zu vermehren sey, damit die Saite voll schwinde; dieß kümmert so viele Musiker wenig, wenn das Instrument nur einen erträglichen, hörbaren Klang gibt. — Ein reiner runder Ton gehört ohnedieß zu den Seltenheiten bey den Blechinstrumenten. Und welche magere, oder im Gegentheile gellende unausstehliche Töne hört man auf den Rohrinstrumenten, der Oboe, der Clarinette, dem Fagott, welches wilde oder sackpfeifermäßige Blasen auf der Flöte! —

Ganz anders der gebildete Musiker. Er weiß, daß es nicht genug ist, einen reinen Ton — in der doppelten entwickelten Beziehung — hervorzubringen, er gibt auch den Tonschwingungen Fülle, leitet diese, bis sie sich um ihre Ase drehen, und sonach den Klangkörper in allen Theilen erzittern machen, oder bis sein Ton die gehörige Ründe und Fülle hat. Dadurch erhält der Ton Substanz, Kern — wenn man sich des Ausdrucks bedienen darf — er bildet einen eigenen in sich geründeten Klangkörper, aus und um dessen Mittelpunkt die verschiedenen Schwingungen sich harmonisch nach allen Richtungen entfalten. Und diese Eigenschaft muß jeder Ton besitzen, selbst wo er sich bis zum leisesten Hauch verliert, weil ihm

sonst keine Substanz, seine Wesenheit mangelt, und derselbe unbestimmt dahin fließt. *)

Man könnte auch, zur Verdeutlichung dieses so wichtigen Punktes, eine Aehnlichkeit mit der Bildung des Körpers überhaupt zu Hilfe nehmen. Sowie die drey Dimensionen dieses — Ausbreitungen nach den verschiedenen Richtungen — Länge, Breite und Tiefe sind, so ist es bey einem guten Tone, wo die Länge sein Andauern in der Zeit, die Breite das Entfalten zahlreicher Schwingungen, und die Tiefe die Fülle bedeutet, in welcher sich diese ergießen, und dadurch sich zu einem vollkommenen Klangkörper runden. Und so

*) Um diesen wichtigen Punkt den Schülern zu veranschaulichen, hat sich der Verf. mit vielem Vortheile irgend eines mit Darmsaiten bezogenen Instrumentes, gewöhnlich der Violine bedient. Da zeigte er denn, wie bey einem geringen Anstriche die Saite nur oberflächliche Schwingungen und somit einen mageren Ton hervorbrachte. Er verstärkte den Anstrich mit unvermerkt wachsender Kraft, es kamen mehrere Theile der Saite, als vorher, in den Schwingung; dieser selbst war viel bedeutender, und der Ton weit voller und runder. Dieses Verfahren ward nun fortgesetzt, bis die Saite, im vollsten Schwunge, sich um ihre Ase drehte, und alle in erzitternde Bewegung gebrachten Theile derselben den vollsten Ton erzeugten, der sich nach der Dicke der Saite erringen ließ. So sah der Schüler, wie sich von der leisesten Anregung bis zur vollsten Bewegung der Ton immer besser heraus warf und ründete. Das ward dann zur Belehrung der Schüler jeder Art angewendet: bey den Sängern, indem man ihnen zeigte, wie auch sie die Schwingungen der Luft gleich den Schwingungen der Saite leiten, verstärken, und zum vollen Tonkörper runden sollten; bey den Bläsern, indem man dasselbe auf die Art der Bildung des Tones durch den Anfaß, die Kunst das Rohr, die Lippen in Schwung zu setzen, anwandte, und sie so in der wahren Art, einen vollen, runden Ton zu bilden, unterrichtete. Dasselbe Verfahren benutzte auch der Verf., um die Schüler von der Art zu überzeugen, wie aus gleichartigen Schwingungen ein wahrer Klang, und aus ungleichartigen, durch einen schiefen und manchfaltig gekehrten Anstrich hervorgebracht, ein unreiner, aus dem Ueberschlagen der Saite durch zu starken Anstrich ein schallmäßiger u. s. w. sich erzeuge. Das ward dann wieder auf die oben bemerkte Weise für einen jeden Schüler benutzt, und dieser auf die doppelte Richtung in dem Hervorbringen eines starken Tones aufmerksam gemacht, jene nach Außen und diese nach Innen. Bey jener werden die Töne nicht geründet, sie werden gleichsam auf der Oberfläche gepreßt, entbehren dadurch der wahren Fülle, sind grell, wie man es bey den nicht seltenen Schrey-Tönen der Sänger bemerkt. Bey dieser werden die Töne geründet, die Stärke fällt sich nach Innen unvermerkt und doch im bedeutenden Maße, und so befriediget ein solcher gebildeter Ton das Gehör und die Seele. Und solche Töne müssen dem Schüler angebildet werden.

finden wir es auch durch die Erfahrung bestätigt. Der nicht gehörig unterrichtete Musiker wird seinen Klang hauptsächlich nach der Zeit bemessen, und ihn höchstens so lange anzuhalten bemüht seyn, als es der Zeitwerth der zupielenden Note verlangt. Der schon mehr Gebildete wird auch darauf sehen, daß sich die Klangschwingungen zahlreich entfalten. Und der mit noch größerer Kenntniß Versehene wird auch diesen Schwingungen bey ihrem Anhalten in der Zeit, und ihrem Entfalten während dieses, noch eine eigene Fülle der Schwingkraft verleihen, und somit alle Dimensionen zur Bildung eines wahren Klangkörpers verbinden. Daher das Wohlbehagen, welches das Gehör bey dem Vortrage solcher Künstler empfindet, die schon durch ihre vollkommen ausgebildeten Töne den Zuhörer gewannen, und gewinnen mußten, und dann durch ihre geistige Gestaltungskraft, durch die Lebendigkeit, die Stärke, das Elz ihrer Ideen und Gefühle, das Reiche und Bedeutende in ihren Formen den Eindruck steigern, und bis zum höchsten Punkte der Begeisterung erheben. Daher die große Deutlichkeit, das sogenannte Rollen aller Töne, die, wenn auch in der schnellsten Passage vorgetragen, doch, wegen ihrer vollkommenen Ründung, als einzelne vollendet ausgebildete Klangkörper gleichsam herausfallen. Daher der bedeutende Vorzug, welchen ein auf diese Weise gebildeter Schüler vor einem jeden andern erringen muß, welchem diese Kultur nicht zur Seite steht. Daher die Leichtigkeit für einen Musik- oder Chor-Direktor, seinen Aufführungen weit mehr innern Gehalt schon durch diese einzige genaue Berücksichtigung zu geben, und jenes durch die Vermehrung der innern Tonfülle zu gewinnen, was dem Musikpersonale an Zahl der Subjekte mangelt. Daher die Erscheinung, daß eine oft so kleine Anzahl tüchtig gebildeter Musiker, oft ein einziges Singquartett weit mehr Befriedigung, sogar in Hinsicht der Tonfülle, beut, als ein stark besetzter Chor. Daher dringt oft ein einzelner Geiger, oder Sänger durch ein ganzes großes Orchester. Daher endlich auch das Unverzeihliche, über diesen wichtigen Punkt bey dem Unterrichten so leichtsinnig hinwegzueilen, und die Bildung der Schüler in den wichtigsten Elementen zuversäumen. Und was gehört denn dazu? — Aufmerksamkeit, und ein Fleiß, der sich dadurch bewährt, daß man nicht eher rastet, bis die vorausgeschickte Belehrung zur Gewohnheit, zur Natur geworden ist. *)

*) Da, um einen in Hinsicht des Klangelementes reinen Ton hervorzubringen, es schon erfordert wird, daß jeder Schüler der Gesang- oder Instrumentalmusik in der weiter

Was in Hinsicht des einzelnen Tones als zu beobachtend entwickelt wurde, das muß nun auch in Hinsicht eines jeden Tones nach seinem Verhältnisse in der Tonreihe berücksichtigt werden. Und wie fehlt es auch in diesem Punkte! Wie muß hier, wenn die musik. Ausführung nur einige Richtigkeit in der technischen Behandlung erlangen soll, nachgeholfen werden! — Um dem Schüler hier zur klaren Einsicht zu verhelfen, lasse man denselben ein Klavier, am besten ein Flügelfortepiano und zwar zuerst die höchsten Töne anspielen. Soll der Ton nicht überschlagen werden, so wird es mit großer Zartheit geschehen müssen. Mit derselben Zartheit lasse man dann die tiefsten Töne anschlagen. Die Saite wird natürlich nur oberflächlich schwingen, und der Ton dünne und mager seyn. Man lasse dann den Anschlag verstärken, bis die Saite den vollen Ton erklingen läßt. Und nun ist es ja dem Schüler augenfällig, daß die tiefen Töne, um die ihnen zugehörige Ründe zu erhalten, ganz anders als die hohen behandelt werden müssen. Ist dem Schüler dieß deutlich, dann zeige man ihm, wie dieser Anschlag von der Höhe zur Tiefe immer mehr an Kraft und längerem Anhalten, an einer festeren und längeren Leitung der Schwingungen zunehmen müsse, damit jeder einzelne Ton so voll und so gerundet zum Vorscheine komme, wie es sein Verhältniß in der ganzen Tonreihe erfordert. — Dasselbe zeige man ihm auf der Violine, wo auch die Saiten nach ihrer verschiedenen Dicke eine andere Art der Behandlung erheischen. — Ist dieß dem Schüler deutlich, dann lasse man ihn dasselbe durch den Gesang oder auf irgend einem Instrumente nachbilden — wozu sich die meisten der folgenden Beispiele auf T. V. benutzen lassen — und setze darauf, daß dieser Punkt bey allen künftigen Uebungen mit höchster Genauigkeit beobachtet, und auch bey dem kleinsten Nötchen, bey der größten

unten folgenden besonderen Anweisung im Gesange oder in der Behandlung des gewählten Instrumentes die dort über das Erzeugen und Bilden eines Tones gegebenen Grundsätze eingeübt habe, so wird hier darauf aufmerksam zu machen, es nicht mehr nothwendig seyn. Doch bemerkt der Verf. zum Ueberflusse, daß von nun an jede solche besondere Anweisung mit dieser allgemeinen Anleitung soll fortgepflogen werden. So muß z. B. ist die Art der Bildung des Tones im Gesange, sowie in den Instrumenten mit dem Schüler schon durchgenommen seyn. Man kann auch die Scala, Terzen, Quartan u. s. w. mit ihm üben. — Der Verf. wird zwar von Zeit zu Zeit darauf hinweisen, es bleibt aber billig dem bessern Ermessen des Lehrers überlassen, die Art der Verbindung und des Fortschreitens zu bestimmen.

Schnelle des Tempo — besonders bey den **Passagen** — nichts vernachlässiget werde.

So erhält er die **Gewandtheit**, alle **Töne** voll und rund hervorzubringen; sein technisches Spiel gewinnt die möglichste **Ausbildung** und **Vollendung**, und ist dieses gehörig einge und durchgeübt, dann ist es Zeit, an den wichtigsten Punkt der **Tonbildung**, an jenen zu gehen, welcher das **Menschliche** mit dem bereits ausgebildeten **Natürlichen** der **Tonbildung** überhaupt verbindet, wodurch der **Uebergang** der **Technik** zur geistigen **Gestaltung** gegeben ist, wie es die weitere **Erörterung** zeigen wird.

Leidend ist zuerst der **Mensch** dem äußern **Stoffe** hingegeben. Je mehr seine **Selbstständigkeit** erwacht, desto mehr **Kraft** erringt er, den **Stoff** zu beherrschen, ihn in reine **Form** aufzulösen, sein beseeltes **Innere** in demselben zu verklären, zur klaren **Anschauung** zu bringen. Das Höchste in dieser Hinsicht leistet die **Menschheit** in der **Kunst**. Diese **Herrschaft** über den **Stoff** — sonach in der **Musik** über den **Ton** — wird somit durchaus erfordert, wo nur irgend Etwas in der **Kunst** ausgeführt werden soll. Jede **Tonbildung** muß daher der musik. **Künstler** so in seiner **Gewalt** haben, daß er frey und ungehindert schaffen, und, nach seiner innern **Erfüllung**, gestalten kann. Je unbeschränkter seine **Herrschaft** über den **Stoff** — den **Ton** — je bedeutender und reicher die **Formen**, in welche er den **Stoff**, von seinem schönen **Ideale** gedrungen, auflöst, desto größer ist er als **Künstler**.

Was nun die **Kunst** im höchsten Punkte zu leisten hat, das muß nothwendiger Weise schon bey dem **Anfange** begründet, dann weiter fortgepflogen, und bis zur möglichsten **Vollendung** ausgebildet werden. Und das ist hier dieses **Beherrschen** des **Tones** — die **Kraft**, den angeschlagenen **Ton** anhalten, und bey diesem **Anhalten** so bilden und gestalten zu können, wie es die **Würde** des **Künstlers** als eines **Menschen**, und die zu gebende **künstlerische Darstellung** an und für sich erfordert. Hierauf haben daher **Lehrer** und **Schüler** ihr höchstes **Augenmerk** zu richten; denn außerdem fehlt gerade das Wichtigste: so wie aber auch, wenn dieses gehörig angebildet, gleich im **Anfange** schon angewöhnt wurde, der **Schüler** die beste **Vorbereitung** für die künftigen **Leistungen** als **Künstler** errungen hat. — Nur **Schade**, daß gerade das **Eigene** davon sich nicht in **Worten** geben, sondern nur andeuten läßt. Es ist eine eigene **Leitung** und **Be-**

wegung im Tone, durch die bestimmende Kraft der Seele hervorgebracht; ein eigenes beseelendes Leben, das nur mit seinem warmen Lebensfunken wieder Leben anzuregen im Stande ist. Doch wollen wir es versuchen, das Ganze so deutlich zu machen, als es uns möglich ist, und gehen daher von dem bereits entwickelten natürlichen Tone aus. Dieser hat, wie wir schon hörten, die Eigenschaften der Klangreinheit, der Reinheit in Hinsicht der Tonhöhe, der Gleichheit und Festigkeit, der Ründe und Fülle. Nun nehmen wir an, ein Musiker leiste Alles dieses bey seiner Darstellung. Werden wir — was schon oben in Anregung gebracht ward — durch eine solche Behandlung der Töne, welchen eine bloß äußere richtige Bildung zur Seite steht, befriediget werden können? — Der Mensch leistet ja hier nicht mehr, als jedes gut gebaute Instrument; wo bleibt die Würde des schaffenden Menschen, wo seine formgebende Kraft, der Menschheit Eigenstes und Höchstes? — Wer hat nicht schon Drehorgeln, vielleicht die trefflichsten Spieluhren gehört, welche die vorzüglichsten Stücke, sehr gut gesetzt, mit einem ganz vollendeten Tone, ja mit den Schattirungen des kräftigeren und zarteren Spieles ausführten? — Welcher Unterschied ist nicht zwischen einer solchen unbeselten Darstellung, und jener, worin der Geist des Menschen, seine Schöpferkraft, sich bewegt! — Man höre selbst Musiker, welchen diese Herrschaft der Tonbildung mangelt, was ist ihre Darstellung gegen jene wahrhaft gebildeter Künstler? — Jene die äußern Tonformen beherrschende Kraft ist es daher, welche den Ton als Material für die künstlerische Gestaltung brauchbar macht. Diese bezeichnete man bisher mit dem Ausdrucke: das Tragen der Töne — portamento. Und davon nahm man hauptsächlich 2 Arten an, das Tragen des einzelnen Tones, seine Bildung durch Ab- und Zunehmen; und das Verbinden zweyer oder auch mehrerer Töne, wobey der Uebergang bey näher liegenden Verhältnissen z. B. Sekunden, Terzen, Quartan, langsamer, jener bey entfernteren, Quinten, Sexten, Septen, Octaven, u. s. w. schneller gegeben wurde, das Letzte, damit kein unangenehmes schleppendes Ziehen und Heulen entstünde. Diese Regeln, in der Natur eines guten Gesanges überhaupt gegründet, und sonach bey jeder musikal. Ausführung anzuwendend, waren ganz gut. Eben so zweckmäßig war das Bilden der Töne durch Wachsen- und Abnehmenlassen, wenn nur dabey übrigens der nothwendige feste Anschlag des Tones nicht versäumt wurde, was bey jenen Lehrern oft der Fall war, welche diese Art der Tonbildung

nicht genug verstanden. Aber bey Allem diesen war doch, nur zu häufig, die oben bezeichnete, den Ton und dessen Bildung nothwendig beherrschende Seelenkraft nicht vorhanden. Das Ganze wurde, ohne Antheil der Seele, mechanisch eingeübt und ausgeführt, und so entbehrten so viele musik. Ausübungen gerade das Beste. So hatte der Verf. Gelegenheit, viele Schüler von solchen Lehrern kennen zu lernen, welche glaubten, ein vollkommenes Genüge geleistet zu haben, wenn jene nur den Ton zu- und abnehmen lassen könnten. Und wie kalt, wie mechanisch, wie seelenlos gieng das Ganze vor sich! — Auch liegt in dem Worte selbst — Tragen, portamento — nur die äußere Operation des Anhaltens des Tones. Das Wesentliche ist aber das aus innerer Seelenkraft hervorgetretene Bilden des Tones, das Bestimmen und Leiten der Schwingungen sowohl beym kräftig ausgehaltenen Tone, als bey der garten Gestaltung dieses nach allen Abstufungen, so wie beym Ab- und Zunehmen in allen möglichen Modificationen, nach einer bestimmten inneren Anregung; das Umschaffen der äußeren Tonformen zu festen Erscheinungsformen des Innern. Und dieses muß ist schon eingeübt werden, damit es gleichsam mit dem Schüler aufwachse, zur Natur bey ihm werde; damit der seelenlose Mechanismus verdrängt, und eine geistvolle Behandlung der Technik bey Zeiten bey ihm angewöhnt, und er so unvermerkt zur höheren Auffassung dieser Kunst hin geleitet werde. Das Sprichwort sagt: „Wie man den Menschen gewöhnt, so ist er“. Gut dann, wir wollen ihn zum Bessern gewöhnen, damit das Gemeinere für sich entweiche. Ist nur der Lehrer selbst von dem Höheren der Tonkunst besetzt; hat er in sein Gemüth dieses volle, reiche, schöne Leben aufgenommen; und weiß er dieses wahr und ansprechend im Außern der Tonfiguren, kleiner oder größerer Tonstücke wieder zu geben, so wird hier kein Anstand sich vorfinden. Der Verf. schlägt hierzu folgenden Weg vor: —

Der Lehrer spiele oder singe — was noch besser ist — zwar mit der bereits entwickelten Tonbildung, jedoch ganz mechanisch dem Schüler einige Takte irgend eines kleinen Tonstückes, vielleicht eines Liedes vor. Zum Ueberflusse ist ein kleines Beispiel T. V. Fig. 1 angegeben. Er frage denselben, ob und wie ihn der Vortrag angesprochen, welchen Eindruck auf sein Gemüth derselbe hervorgebracht habe? — Hierauf führe er dasselbe Stück seelenvoll, mit voller Beherrschung seines Tonstoffes aus, wie es, für das vorige Beispiel Fig. 2 ange-

geben ist. Nun befrage er den Schüler wieder um sein Urtheil über diese Ausführung; suche dieses zu berichtigen, erkläre ihm das Seelenlose, des Menschen Unwürdige, in dem ersten Vortrage; zeige ihm, wie durch die verschiedene Schattirung der Töne, ihre mannfaltige kräftige und milde, zu- und abnehmende Gestaltung Bedeutung in die Darstellung komme, wie dieß auch der Fall bey dem Vortrage in der Wortsprache sey. Er mache ihn aufmerksam, welchen Antheil die Seele an dieser verschiedenen Tonbildung haben müsse; wie außerdem das Ganze oberflächlich und bedeutungslos sey; wie endlich, um dieses im Zusammenhange leisten zu können, es durchaus nothwendig sey, daß man sich schon früher gehörig vorbereitet und eingeübt habe; wie wesentlich sonach für die künftige geistige Gestaltung diese Vorübung im Technischen sey, die nun vorgenommen werden müsse, damit derselbe später hierin kein Hinderniß mehr finde. In dieser Hinsicht nehme er einen dem Schüler leichten Ton, z. B. den Tab. V. Fig. 3 bezeichneten, lasse ihn kräftig — mit der Sylbe ta, wenn der Schüler ein Sänger oder Bläser ist, weil das t einen sehr festen Anstoß gibt — anschlagen, und mit möglichstgleicher Stärke — forte, stark — aushalten. Er belehre ihn, daß nun das starke Singen oder Spielen nichts anderes heiße, als einen Ton hervorbringen, welcher durch den vollen Seelendrang, durch die energisch sich drängenden Gefühle einen bedeutenden Grad der innern Fülle erhalte; daß sonach vom Grelle, Gepreßten, unbeseelten Anschwellen eines Tones gar keine Rede mehr seyn könne. Nothwendiger Weise kann es der Schüler im Anfange nicht. Bald wird der Ton zu grell, bald zu matt seyn, und dabey doch jene oben bezeichnete Kraft des Beherrschens vermissen lassen. Und diese bey jeder folgenden Tonbildung als bestimmend dem Schüler angewöhnen, daß soll nun ja eben geschehen. Der Lehrer muß daher hier eingreifen, und so lange diesen Ton vorspielen oder vorsingen, bis es der Schüler, so viel möglich, errungen hat. Was mit einem Tone geschah, das wird dann mit so vielen eingeübt, als es der Lehrer für nothwendig findet. Zur Erleichterung für den Lehrer sind Fig. 4 mehrere Beispiele, sowohl stufenweise fortschreitende, als sprungweise durch die verschiedenen Intervalle sich bewegende angegeben. Am Lehrer liegt es nun, diese mit möglichster Seelenkraft mit dem Schüler, zuerst ganz langsam, dann immer schneller einzuüben, so, daß die ganzen und halben Noten zuletzt als rasch sich bewegende Viertheile erscheinen. Derselbe zeige dem Schüler in vielen Tönen

Stücken, wie so viele Noten mit vollem, fest angeschlagenen und mit Kraft unterhaltenen Tone müssen ausgeführt werden; wie so viele Figuren und Passagen bloß aus solchen Noten bestehen, die daher in der Regel so schlecht ausfallen, weil man es früher versäumte, sich hierin gehörig vorzuüben; wie die Gemüthszustände der Kraft, die ja häufig bey der musik. Darstellung vorkommen, in der Regel diese Vortragsart erheischen, und es sonach höchst wichtig ist, dieser Uebung allen Fleiß zuzuwenden. Der Lehrer strebe, den Schüler mit diesen Kraftgefühlen zu beseelen; er erwärme ihn durch seinen lebensvollen Vortrag, bis er die angegebenen Beispiele, besonders die Scala und die darauf folgenden mit aller möglichen Energie, mit vollem Seelendrange ausführet; bis er mit einer Art von Würde, bedeutender Seelenfülle diese Noten gestaltet. Dadurch wird er für das ganze geistige Beleben des Schülers, für seine ganze Zukunft ihm den größten Gewinn verschaffen; seinen Blick in das Wesen der Kunst unvermerkt erhellen; sein Interesse und die Freude im Betreiben dieser vermehren, wenn er sein Inneres so voll in den äußeren Tonformen ergießen kann, und sonach der ganzen Bildung desselben den größten Vorschub verschaffen. Denn was gewinnt auf diese Weise nicht auch seine technische Kultur? — Muß nicht — wird diese Uebung nur ernstlich betrieben und fortgesetzt — die Fülle und Kraft des Tones sich bey dem Schüler mit jedem Tage mehren? Und was ist nicht gewonnen, wenn derselbe schon einen vollen Mittelton hat, von dem er sich dann in einer Menge von Abstufungen bis zur höchsten Stärke erheben, und zum leisesten Anflange herabsenken kann! — Welches Vermehren seiner Tonfülle, seiner Kraft die Schwingungen zu leiten und nach Bedarf zu verstärken, erringt nicht der Geiger, wenn er sich übt, den Bogen von einem Ende zum andern mit möglichster Kraft zu führen, und diesem Striche immer mehr Ausdehnung und Anhalten zu verschaffen! Wie viele Schüler mit einem kleinen winzigen Tone hat der Verf. nicht schon durch diese einzige Uebung und ihre gehörige Anwendung geheilt! Und sollte dieß nicht bey allem musik. Unterrichte, wo der Schüler seinen Ton selbst bilden muß, die vollste Anwendung finden? — Allerdings, denn zuerst muß ein voller Ton vorhanden seyn, dessen Fülle, so viel es sich thun läßt, zu vermehren, die beständige Rücksicht des Lehrers und Schülers seyn muß. Dann geht es erst an die verschiedenen Modificationen desselben. Daher muß denn auch in Hinsicht dieses Beherrschens des Tones von diesem Punkte ausgegangen werden. Auch läßt sich

Der starke, energische Ton weit leichter bilden, als der zarte, wozu schon viele beherrschende Kraft erfordert wird. Ist es doch dem Menschen im Ganzen weit leichter, sich zur Kraft zu erheben, als etwas Gutes im Zarten zu leisten, insofern dieses den Forderungen der Kunst, so wie eines schönen Lebens überhaupt, entsprechen soll. — Doch beobachte man hiebey das nothwendige Maaß, was durch die besondere Beschaffenheit des Schülers selbst gegeben ist, und beachte die unschätzbare Gesundheit des Menschen. Und wäre es nicht Unsinn, den Schüler mit einer Anstrengung zum tüchtigen Künstler bilden zu wollen, welche ihn außer Stand setzt, das Errungene später benutzen zu können? — Wie viele Sünden haben hierin die Lehrer des Gesanges und der Blasinstrumente aus übertriebenem unvernünftigen Eifer und Mangel an Kenntniß nicht begangen! Da wollten sie mit frühreifen Früchten glänzen; in der kürzesten Zeit sollten die größten Fortschritte gemacht werden, um recht viele Bewunderung zu erringen; der Schüler oder die Schülerin sollten schon in dem zartesten Alter einen vollen, starken Ton haben; die Stimme ward unmaßig angestrengt; der Natur in ihrer weisen unvermerkten Entwicklung vorgegriffen. So litten die Stimmorgane, und die Gesundheit dieser traurigen Opfer der Unwissenheit und des Stolzes war so oft für immer dahin. — Man sey daher äußerst behutsam bey den Uebungen in allen diesen Tonbildungen, was nothwendiger Weise die Lehrer im Gesange und den Blasinstrumenten zunächst angeht. Man setze diese nicht so lange fort; unterbreche sie durch andere Erklärungen und Vergliederungen (jedoch nicht aus den Zeitungen und der Tagesgeschichte, sondern aus solchen Materien, die gerade dem Schüler für seine musik. Ausbildung wichtig sind); wird bey dem Gesangschüler die Stimme heiser, so setze man länger, und wenn es nicht besser wird, ganz aus; kurz, man Sorge väterlich — wie es die Pflicht eines jeden Lehrers ist — für den Schüler. Auch mache man ihn aufmerksam, daß er seine Uebungen zu Hause nicht zu lange, ohne Ruhepunkte, fortsetze. Dieß ist besonders im Anfange zu bemerken. Und nur nach und nach, mit dem Erstarken der Brustorgane, mag man die Zeit der Uebung verlängern. Auf diese Weise trägt ein solcher Unterricht nicht allein zur geistigen und technischen, sondern sogar zur körperlichen Bildung Vieles bey. —

Ist die Kraft im Herausbringen und Beherrschen eines vollen starken Tones gewonnen, dann geht es an die Bildung des Gegensatzes, des leisen Tones. So wie aber bey jenem der volle Seelendrang die innere Fülle erzeugen

mußte, so wird hier das Milde, Zarte der Seelenanregung den leisen Ton — piano — gestalten. Daher auch hier wieder alle Jene irren, welche glauben, dieses Piano liege bloß in den schwächeren Schwingungen, in dem gemäßigten Aeußeren der Lusterfüllung, da doch dieses, ohne von der erwähnten Gemüthsbewegung beseelt zu seyn, nur leere, bedeutungslose Form ist. Daher die vielen technisch-richtigen, aber geistlosen Ausführungen. Daher das nothwendige Eingreifen einer gründlichen auf das Wesen der Kunst unverrückt hinweisenden Unterrichts-Weise, wenn die Kunstdarstellungen das seyn, und jenes leisten sollen, was man mit Recht fordern kann. Denn wer würde wohl einen Vortrag in der Sprache rechtfertigen können, bey welchem die starke und schwache Betonung der Sylben und Worte, ohne allen Antheil der Seele, ausgeführt würde, so recht des Menschen unwürdig — des Menschen, dem ein gütiger Schöpfer die hohe Kraft des Gemüthes und des Ergusses dieses in sprechenden Gestaltungen verlieh! — Und ist dieß nicht dasselbe in der Tonsprache? Ja, finden nicht hier, im Felde der Kunst, noch größere Anforderungen Statt? — Und warum eine Form zuerst mechanisch, und später geistig einüben, wenn man dieses zugleich leisten kann, ja, wenn es der Vortheil für die Belebung und allseitige Anregung und Bildung des Schülers so dringend erheischt? —

Hat dieser die scharf umrissenen Bilder der Kraft in seine Seele aufgenommen; ist diese von energischen Gefühlen erfüllt: so verbinde er nun das mit die milden Umrisse weicher Anregungen, die schmelzenden Empfindungen zarter Seelenbewegungen. Und das wird hier um so leichter geschehen können, als sich die Gegensätze, scharf gegeneinander gestellt, bald erkennen und im Innern auffassen lassen. Zu diesem Behufe sind auch dieselben Beispiele T. V. Fig. 3 u. 4, welche zur Beseelung mit den Gefühlen der Kraft dienten, nun zur Uebung in dem zarten Ergusse des Gemüthes angewendet, der durch das unten beygesetzte pia. und die Sylbe da bezeichnet ist, da das d, im Anschlage weicher als das t, die Gelegenheit zum zarten Ergreifen des Tones gibt. —

Daß hier der Lehrer, wie oben, eingreifen müsse, überhaupt alles dort bey dem Einüben kräftiger Anregung Gesagte nun ebenfalls, nur mit Berücksichtigung der gegenwärtig zu gestaltenden weichen Gemüthszustände, seine Anwendung finde, möchte zu erinnern kaum nöthig seyn. Auch wird der Lehrer für sich schon auf den großen Vortheil aufmerksam seyn, welcher ihm für die Bildung seines

Schüler erwächst, wenn er diese Teyspiele abwechselnd, im kräftigen so wie im milden Vortrage von diesem ausführen läßt. Die Gegensätze erscheinen auf diese Weise, wie schon gesagt wurde, in voller Bedeutsamkeit; die Seele greift sie hier so recht lebendig auf; und — was denn der größte Gewinn ist — der Schüler lernt dieselben Ideen mit mannfaltigster Form gestalten; er verkostet, was das ist, volle Freyheit der Beherrschung des Stoffes; und, bey einiger Regsamkeit des Geistes, entzündet sich der Trieb in ihm, alles Aeußere durch die drängende Kraft seines Innern belchen, und beselen zu können. Sein Gemüth erhält Vertiefung, weite Entfernungen, in welchen es sich reich ergießen kann; und es wird von dem Geiste, von der Gefühlskraft des Lehrers, deren Umfang und Beschaffenheit abhängen, wie weit der Schüler bey dieser, dem Anscheine nach, bloß technischen Bildung im Geistigen schon fortschreite. Und eben dieses unvermerkte, absichtslos erscheinende Vordringen gräbt sich gerade am tiefsten der Seele ein. *)

Die reichsten Mittel der allseitigen Kultur des Gemüthes bey seinem Schüler erhält aber der Lehrer, wenn er die energisch sich drängenden Gefühle der Kraft, und das sanfte Verschmelzen zarter Empfindungen in einem Strome der gemüthlichen Anregung verbindet. Die Formen davon sind nothwendiger Weise, nach dem möglichen mannfaltigen Ergüsse der Gefühle verschieden. So kann z. B. der kräftigste Seelendrang im Anfange Statt finden, und sich in die weichsten Regungen des Herzens verlieren. Eben so vermag sich die weiche Empfindung bis zum höchsten Kraftgeföhle zu steigern. Diese Steigerung mag sich stufenweise wieder bis zum zartesten Erguß herabsenken, oder die höchste Kraft plötzlich in weiche Empfindungen zerfließen. Die Energie des sich drängenden Gemüthes kann sich mehrmalen heben und senken, und zuletzt in höchster Fülle sich verkünden, oder im mildesten Tone entschwinden. Wer wollte den unbeschränkten Erguß des

* Es ist bereits schon oben, wo es sich von der Bildung eines runden vollen Tones handelte, erinnert worden, daß der Ton, selbst wo er sich bis zum leisesten Hauch verliert, die gehörige Fülle besitzen müsse. Der Mangel an dieser ist nun der gewöhnliche Fehler der Schüler bey der Bildung eines leisen Tones. Daher so häufig das Tonlose dieser Klänge, die eben so gehaltlos entschwinden, als die verschluckten, nicht gehörig hervorgehobenen Buchstaben und Sylben in der Sprache. Ein anderer, hier sich vorfindender Fehler ist das zu schnelle Entweichen des Tones. Daß Beides von dem Schüler nicht geschehe, besonders, daß er den Ton, bey dem Verlieren, bis zum letzten Hauch beherrschen lerne, darauf wird der Lehrer sorgfältigst bedacht seyn.

menschlichen Herzens durch bestimmte Schranken beengen? — — Darum ist es wohl recht gut, daß man für alle möglichen Formen dieser verschiedenen Verklärung des Innern in der Musik nur die allgemeinsten Formen der Bezeichnung, der Steigerung durch *crescendo* — Wachsen — der Abnahme durch das gleichbedeutende *decrescendo* einführte, wofür man auch folgende Zeichen fest, und zwar für das Zunehmen $\lessgtr$, für das Abnehmen $\gtrless$, und für das Vereinigen von Beiden — in der Regel bey einer Tonbildung — $\lessgtr$. Doch da sich die verschiedenen Gemüthszustände der Kraft, sowie des Milden, und die mannichfaltigen Abstufungen beyder nicht bestimmt genug durch die angegebenen Bezeichnungen andeuten lassen, so hat man folgende Ausdrücke aufgenommen, und zwar für die Kraft: *Forte* — stark — abgekürzt mit *for.* *f.* bezeichnet. Die gesteigerte Stärke wird mit *più* — mehr — oder *assai for.* — sehr stark — *fortissimo*, *ffmo*, oder *ff.* — so stark als möglich — hie und da auch mit *fff.* angezeigt: die verringerte mit *mezzo forte* — halbstark — oder *mzf.* *mf.* oder *mz.* *voce* — halbe Stimme — ferner mit *poco forte.* *pf.* *po. f.* — ein wenig stark — oder mit *meno for.* — weniger stark — *men f.*

Den Uebergang zum Leisen bildet das *sotto voce* — mit gedämpfter Stimme — das einen Ton bedeutet, der sich schon mehr dem Zarten nähert. Für dieses selbst sind die Ausdrücke:

Piano — leise — abgek. *pia.* *po.* *p.* Die Steigerung zur Kraft wird angedeutet durch *meno piano* — weniger leise — *menop.* *mop.* so wie durch die schon oben bey der verringerten Kraft angegebenen Bezeichnungen *mzf.* *pf.*: das Vermehren des Leisen durch *più*, *assai pia.* — mehr, sehr leise — *pianissimo*, *ppmo.* *pp.* — so leise als möglich — auch mit *ppp.* angezeigt.

Für das festere Anschlagen eines Tones hat man die Bezeichnung von *sforzato* — den Ton stark angegriffen — abgek. *sforz.* *sf.*, und soll dieß weniger, gelinder geschehen, von *rinforzando* — verstärkend — *rfz.*

Das Zunehmen des Tones bestimmt das oben schon angeführte *cresc.*, und das Abnehmen das *decresc.*, ferner *diminuendo*, *dimin.* *dim.* — vermindierend — *calando*, *cal.* — herabsinkend — *mancando.* *manc.* — nachlassend, vergehend — die noch stärkeren Grade des Verlierens *smorzando*, *diluendo*, *smz.* *dil.* — verlöschend — *morendo*, *mor.* — erstirbend — u. s. w.

Soll nur der erste Ton scharf angegriffen, und der darauf folgende wieder leise gegeben werden, so bezeichnet man dieses mit *fp.* — stark schwach —. Soll die erste Note schwach, die zweyte stark seyn, mit *pia. f.*: soll der Ton schwach anfangen, sich verstärken, und wieder verlieren mit *p. f. p. u. f. w.* Alle diese verschiedenen Formen der Tonbildung müssen nun von dem Lehrer mit dem Schüler auf die oben angegebene Weise durchgeübt, d. i. von jenem vor- und von diesem nachgebildet werden; und der Erstere darf nicht eher über diesen wichtigen Punkt hinweggehen, bis der Letzte hierin recht fest und gewandt geworden ist. Es ist hier derselbe Fall, wie bey der Bildung der Deklamations-Schüler. Steht diesen nicht eine tüchtige Vorbereitung in Hinsicht jeder Art der Tonbildung zur Seite, so werden sie später, wo etwas Ganzes im Vortrage geleistet werden soll, bey aller Mühe und Aufopferung, doch nicht das leisten, was sie leisten sollen, und was sie, durch jene unterstützt, geleistet haben würden. Da soll sich einmal die Stimme bedeutend und plötzlich in die Höhe schwingen. Ein andermal fordert die Darstellung z. B. von etwas Schauerlichem die tieffsten Brusttöne. Oft wechseln ruhige Gemüthszustände mit energischen, wodurch ein gleicher mannichtiger Wechsel der Haupt- und Nebentöne gesetzt ist u. f. w. Wird sich Alles dieses gehörig ohne die erforderliche Vorübung geben lassen? Und wenn der Vortragende, durch den Mangel an dieser technischen Vorbereitung gezwungen, bey der wirklichen Darstellung seine ganze Aufmerksamkeit dem Herausbringen der mechanischen Tonbildung zuzuwenden hat, wird er nicht in geistiger Hinsicht erkalten müssen? — Ist dieses nun schon bey der Deklamation so wichtig, so unentbehrlich, um wie viel mehr muß es dieß bey der Tonkunst seyn, welche, nicht wie jene durch die allgemein verständliche Bedeutung der Worte unterstützt, ihre Darstellung bloß durch diese verschiedenen Tonbildungen und ihre Verbindung zu einem Ganzen geben kann! — Meisterschaft setzt unbedingte Herrschaft über den Stoff voraus. Wer würde aber nicht über einen Maler lächeln, welcher, ohne die verschiedenen Arten der Farbenmischungen genau studirt, und ihre eigene Wirkung mit seiner Seele ergriffen zu haben, gute Gemälde ausführen wollte? — Die Nothwendigkeit dieser Vorübung ist daher augenscheinlich, besonders, damit der Schüler in der Zukunft bey irgend einer Art der geistigen Gestaltung keinen Aufenthalt mehr erleide. Noch mehr: es zeigt uns die Erfahrung, wie oft — beynahe dürfte man sagen in

Regel — die vom Tonsetzer angegebenen Schattirungen des *cresc.* *decresc.* *fp.* *mzf.* u. *f.* w. bey der Ausführung so vernachlässiget werden, daß nicht einmal das *p.* und *f.* beobachtet wird. Die Musiker haben sich häufig eine solche Nachlässigkeit angewöhnt, daß sie oft, alles Mahnens ohngeachtet, doch nicht zur genauen, wenn auch nur mechanischen Beachtung dieser Bezeichnungen zu bringen sind; denn auf den Antheil der Seele bey dergleichen Ausführungen muß man, leider! ohnedieß in der Regel verzichten. Durch die erwähnte sorgfältige, geistige Vorbildung unserer Schüler ist aber diesem Uebel für die Zukunft abgeholfen. Dieses sorgsame Berücksichtigen jeder Bezeichnung ist ihnen zur Natur geworden: ja ihre Seelenkraft ist schon so vorgeübt, daß sie mit aller Wahrheit und Wärme jede solche Gestaltungsform ergreift, und sie technisch = so wie geistig = richtig wiedergibt.

Um zu diesem Ziele zu gelangen, mag sich der Lehrer — unvorgreiflich seiner bessern Einsicht — des folgenden Verfahrens bedienen. Man lasse den Schüler — s. T. V. F. 5. — einen Mittelton, den er in seiner vollen Gewalt hat, mit mittlerer Kraft, wie sie demselben ohne alle Anstrengung zu Gebote steht, anschlagen, und den Ton bis zum *for.* verstärken. Denselben Ton, mit mittlerer Kraft angegeben, lasse man durch *decr.* bis zum *piano* verlieren. Dann gehe man vom *mzf.* durch *for.* zum *ffmo.*, und eben so vom *mzf.* durch *p.* zum *pp.* Dann schreite man vom *p.* zum *ff.*, und von diesem zum *pp.* Schon das mechanische Einüben dieser verschiedenen Tonbildungen wird dem Schüler — wenn er es ohne Absätze, wie es sich gehört, ausführen soll — viele Mühe kosten. Doch es ist nothwendig: einmal, damit der Schüler Herr von allen diesen mannfaltigen Tonabstufungen werde, und er den Ton beherrschen lerne; dann, damit er alle diese verschiedenen Tonbildungen vereinzelt kennen lerne, und sie dann auch eben so, wo es gefordert wird, ausführen könne. Dazu dient das Beyspiel Tab. V. Fig. 6. So gibt es der Fälle viele, wo sich die Kraft bis zum höchsten Grade im *cresc.* erhebt, und dann plötzlich die Bezeichnung von *p.* eintritt. Hat sich nun der Schüler nicht vorgeübt, diesen Sprung sogleich treffen, und die hiezu erforderliche Form der Tonbildung gestalten zu können, so muß ja seine Darstellung unzureichend und mangelhaft ausfallen. — Allerdings gehört hiezu viel Fleiß, Aufmerksamkeit, und eine im Beherrschen des Tones schon geübte Kraft. Deswegen kann auch diese Übung ist erst, ohne Schaden des Schülers und seiner

Bildung, vorgenommen werden. Denn jede Tonbildung, die nicht mit Leichtigkeit, gewissermassen ohne alle, wenigstens doch ohne alle starke Anstrengung, ausgeführt werden kann, ist gefehlt und gefährlich. Es lehrt uns aber die Erfahrung, daß, wenn diese Art der Tonbildung schon gleich im Anfange — wie es häufig geschieht — angewendet wird, die Schüler im Gesange und den Blasinstrumenten, um einen starken Ton bey'm Anschwellen zu gewinnen, nicht allein die noch nicht geübten Brustwerkzeuge übermäßig anstrengen, sondern daß sie auch, mit ihrer Kraft im Ausdauern noch nicht genug bekannt, diese Tonbildung schlecht geben, indem in der Regel der Ton bey'm Abnehmen sich zu plöblich verliert. Allein Alles dieses ist höchst gefehlt. Das Erste verdirbt die Gesundheit, und den Ansat; indem die Schüler gerade das Wichtigste nicht lernen, die Kunst die Schwingungen in unvermerkten Stufen stärker und schwächer leiten zu können, woher dann die Organe bey'm Gesange, anstatt sie bey'm Wachsen des Luftstromes immer mehr zu öffnen, und so den Ton in freyer, durch kein Pressen der Organe gebinderter Luftsäule zu bilden, zusammengedrückt werden, gerade so, wie bey den Rohrinstrumenten das Rohr zusammengepreßt, oder bey den Blechinstrumenten das Mundstück zu fest an die Lippen gedrückt wird, woraus dann die so schlechten Töne sich erzeugen. Das Zweyte ist unrichtig; denn die Schönheit dieser Tonbildung besteht ja gerade darin, daß zwischen dem Ab- und Zunehmen ein richtiges Verhältniß ist: und, sollte dieses im Anfange bey dem Schüler nicht gehörig hergestellt werden können, so ist es ja noch weit besser, denselben zu üben, den Ton lieber bey'm Verlieren länger anhalten zu können. Denn eben dieses längere Anhalten bey'm Verlieren wird er später als Künstler benutzen lernen, um durch eine eigene Beseelung noch besondere Wirkungen auf den Zuhörer hervorzubringen, oft, um der durch die ganze Tonbildung hervorgebrachten Erregung zuletzt noch den bedeutendsten Eindruck zu verschaffen. Und auf Alles dieses muß der Lehrer, bey dem Einüben dieser Tonbildung, die genaueste Rücksicht nehmen. Er wird daher, besonders hier, häufig nachhelfen, vorsingen, oder vorspielen, und nicht rasten, bis der Schüler dieser Form, soviel es sich thun läßt, Herr geworden ist, und sonach das Zu- und Abnehmen mit einer solchen technischen Geschicklichkeit ausführt, daß diese ist noch unbeseelte Tonform doch schon dem Gehöre höchst angenehm erscheine, und die Seele des Hörers

schon ist vergnüge, indem sie die den Mechanismus beherrschende Kraft des Ausführenden fühlt *).

Ist diese Geübtheit im Mechanischen errungen, sollte es dann noch schwer seyn, die Beseelung des Schülers damit zu verbinden — seine Kraft beym *cresc.* zu steigern, diese beym *decresc.* zu mildern und in weiche, zarte Geübtheit ausleiten zu lassen? — Das läßt sich, bey der bereits vorausgegangenen beseelenden Uebung in den erwähnten Tonbildungen, deren Elemente verbunden, und nur mit reichen Abstufungen vermehrt, diese neue Form bilden, nicht denken. Wird ja auch hier der Lehrer als väterlicher Freund Alles leisten, was zur Ausbildung des Schülers beytragen kann. Er wird in dieser Hinsicht diesem die erwähnten Formen mit aller Beseelung zuerst vortragen, und sie von ihm nachbilden lassen; dabey wird er verbessern, denselben beleben, erfüllen, erheben, bis sich die nöthige Flamme entzündet, bis er ihn, wie es nun nothwendig, begeistert hat, und jedes Ab- und Zunehmen der reine Wiederklang seines Innern ist. —

Was mit einem Tone gelungen, das werde nun mit mehreren eingeübt, wozu man das Beyspiel Fig. 6 benutzen kann. — Darauf erst werde der Schüler

*) Um so manchen Punkt durch möglichste Anschaulichkeit deutlicher zu machen, hat der Verf. schon mehrmalen sich des Vergleiches mit der Behandlung auf der Violine bedient. Und auch hier mag dasselbe geschehen, um dieses unvermerkte stufenweise Zu- und Abnehmen in der Tonbildung überhaupt noch genauer zu erklären. Wenn der Violinspieler ein Wachsen seines Tones hervorbringen will, so wird er, um die Schwingungen der Saite zu vermehren und zu verstärken, nothwendiger Weise die Theile der den Bogen führenden Hand, hauptsächlich des Gelenkes mehr anstrengen, fester anspannen müssen; denn durch dieses festere Anspannen kommt ein verstärkter Druck, durch diesen ein vollerer Schwung der Saite. Diese fest angespannten Theile werden dann immer lockerer, die frühere Anspannung sinkt allmählich — wenn sich der Verf. dieses Ausdrucks bedienen darf — in eine solche Weichheit beym *decresc.* zurücke, daß der Bogen ganz linde über die Saite herabgleitet. In diesem unvermerkten Zusammenziehen, Anziehen und dem gleichen immer zarteren Entfalten liegt daher bey den Geigern — das abgerechnet, was noch der Druck der Finger leistet — der Vortheil beym Herausbringen des *cresc.* und *decresc.* Dieß zeige der Lehrer dem Schüler, der sich nun durch seinen eigenen Augenschein von der Art der Ausführung dieser wichtigen Form überzeugen kann. — Eben so muß der Sänger mit der Bildung seines Luftstromes, eben so der Bläser mit seinem Rohre oder den Lippen und der Art verfahren, wie er die Schwingungen dieser leitet, verstärkt und vermehrt, oder sie schwächer werden läßt.

angewiesen, diese verschiedene Form des Ab- und Zunehmens, vom leisen Tone bis zum kräftigen, und so wieder bis zum zarten Verschwinden zurückleitend, in einer Tonbildung — beym Bläser und Sänger in einem Athemzuge, beym Geiger in einem Striche — zu verbinden — s. T. VI. Fig. 1 — und eben so seelenvoll auszuführen. Daß das f. ff. nach der individuellen Kraft des Schülers berechnet seyn muß, und diese nicht zu sehr anstrengen darf, versteht sich ohnehin. — Dasselbe übe man dann mit mehreren Tönen — s. F. 2 — mit der Scala, sowie mit den verschiedenen Intervallen, wobey der Verf. bemerkt, daß die untern Noten in den angeführten Beyspielen für tiefere Stimmen gelten. Auch wird der Lehrer von solchen Instrumenten, welche diese nicht ganz vortragen können, z. B. vom Horn, der Trompete, selbst die nöthige Aenderung vornehmen, oder die in den einzelnen Schulen gegebenen Beyspiele benutzen. — Ist dieses mit dem Schüler durchgenommen, dann gebe man ihm die Beyspiele T. VI. F. 3. u. 4, worin alle bisher erörterten und bereits eingeübten Tonbildungen vorkommen. Nur das angezeigte Schleifen und Stoßen ist hier voraus noch zu bemerken. Das Schleifen — mit einem über die zu verbindenden Noten gesetzten Striche $\sim$ angedeutet — verknüpft einige, mehrere oder auch viele Töne in einem Athemzuge bey Sängern und Bläsern, und in einem Bogenstriche bey den Geigern. Die Sänger halten den auf die zu schleifenden Töne kommenden Vokal, sowie die Bläser den durch ihre besondere Sprache bezeichneten an, ohne ihn zu wiederholen. Dieses Letztere geschieht bey dem Stoßen, wo der Vokal bey jeder Note mehr oder weniger scharf — im Gesange aber immer mehr gelinde — angesprochen wird. Die Geiger heben durch ihren Bogenstrich jede einzelne Note heraus. Dieses Schleifen und Stoßen hat aber einen durchaus verschiedenen Charakter, je nachdem es aus einem größeren oder geringeren Kraftgeföhle, einer mehr oder weniger zarten Seelenstimmung gestossen ist. Nur bey dem Stoßen sind in der Musik drey verschiedene Bezeichnungsarten eingeföhrt: die Striche $\cdot$, für das schärfere, Punkte $\cdot$ für das weichere Abstoßen; und jene Art, welche zwischen dem Schleifen und Stoßen gleichsam in der Mitte liegt, bezeichnet man auch durch die Vereinigung dieser beyden Formen, indem man das Verbindungszeichen über die Punkte setzt $\cdot$, wodurch sonach das gelinde Anhalten des Tones bey dem Stoßen ganz deutlich angegeben ist. Diese letzte Vortragsweise wird auch durch das über oder unter die Noten gesetzte Staccato — abgetrennt — angezeigt, was die Geiger durch

einen angehaltenen Bogenstrich ausführen, in welchem alle so bezeichneten Noten gegeben, und so gleichsam verbunden werden, während doch jede einzelne Note durch einen kleinen abgesetzten Stoß in diesem ganzen Striche herausgehoben wird. S. h. die Violinschule.

Diese verschiedenen Arten des Stoßens sind für eine richtige Ausführung höchst bemerkenswerth. Erstens ist jede gestoßene Note an und für sich richtig schwerer zu geben, als die geschliffene; denn sie muß einzeln herausgehoben werden, in ihr muß sich sonach das zur Bildung eines Tones nöthige Anhalten, das auch bey der schnellsten Note nicht darf versäumt werden, mit dem einzelnen Herausheben verbinden. Es soll ja ein Ton abgestoßen werden, dieser muß also doch erst vorhanden, und gebildet seyn. Und wegen der — man darf sagen bey nahe allgemeinen — Vernachlässigung in diesem Punkte hört man die meisten Passagen so schlecht ausführen, wovon noch in dem folgenden Abschnitte näher wird gehandelt werden. Zweytens erfordert ja jede solche Art des Stoßens eine eigene Form der bereits entwickelten Tonbildungen. Ein ff. erfordert die möglichste Kraft und Fülle: weniger das f., noch weniger das mzf. Das p. will eine zarte, und das pp. eine noch zartere Tonbildung und Ausführung bey'm Abstoßen. Und das ist es, worauf hier hingewiesen, und warum diese Materie nun behandelt werden mußte, wo es sich von der Tonbildung überhaupt, ihrer verschiedenen Form und Anwendung handelt.

Nach dieser vorausgeschickten Erklärung kann nun der Lehrer die erwähnten Beispiele mit dem Schüler auf die schon so oft in Erinnerung gebrachte Weise technisch, und dann technisch-geistig durchgehen, und selbe recht tief der Seele desselben einprägen. — Sind ihm diese nicht genügend, so bieten so viele Stücke von guten Meistern, z. B. Haydn, Mozart, Beethoven, ihm die schönste Gelegenheit zum Einüben der verschiedenen Tonbildungs-Formen dar. Und sollten diese letzten nicht reich genug angegeben seyn, dann mag er sie, oder die bereits gegebenen vielen Beispiele, selbst so bezeichnen, oder eigene schaffen. — Um den Lernenden in diesem wichtigen Punkte recht fest zu machen, kann man noch folgende zwey Uebungen mit ihm durchnehmen, die Fig. 1. T. VII und Fig. 2. angegeben sind. Durch die erstere lernt er in derselben Tonbildung mehrmalen ab- und zunehmen: durch die zweyte die Form der Tonbildung durch Wachsen und Abnehmen bey allen einzelnen Tönen mit der allgemeinen Form des Ab- und Zuneh-

mens so verbinden, daß er dieses Ab- und Zunehmen bey jedem einzelnen Tone gerade in dem Maasse ausführen lernt, wie es der Platz mit sich bringt, auf welchem jeder in der ganzen Reihe steht. So ist in dem ersten Beyspiele bey Fig. 2 das Ab- und Zunehmen bey *c* am stärksten, schwächer bey *a*, und am schwächsten bey *g* auszuführen. In dem folgenden Beyspiele steigt es sich nach *h*, und nimmt von diesem aus wieder ab. In dem nächsten steigt sich diese Form immer. In dem letzten erhebt sie sich vom *p*. zur gesteigerten Kraft, von welcher sie bis zum *pp*. herabsinkt. Diese Uebung ist für den Schüler höchst vortheilhaft, denn dadurch lernt er jeden einzelnen Ton tragen, d. i. bey Anhalten durch die beherrschende Seelenkraft in sich und nach dem Verhältnisse der Stelle bilden, bey welcher er vorkommt, es sey nun diese eine der Kraft oder des Milde, der Steigerung oder des Senkens. So wäre nun jede Form mit dem Schüler eingeübt, welche das Beherrschen jedes einzelnen Tones und das dadurch gesetzte verschiedene Bilden dieses erzeugen kann. Und ist die bisherige Uebung mit gehörigem Fleiße und Geiste betrieben worden, so muß derselbe Herr einer jeden Form seyn. Er muß gelernt haben, nicht allein die Kraft, so wie das Milde, in jeder Abstufung zu geben, sondern auch die Gegensätze der Kraft und des Zarten zu verbinden; die Stärke durch Beymischung des Weichen, Milde zu veredeln, und sie vor dem Auswuchse in Rauheit zu bewahren; dem Milde durch verhältnißmäßiges Beygesellen der Kraft Würde, Vertiefung, Seelenfülle zu verleihen.

Will der fleißige Lehrer dem Schüler wohl, so wird er die gegebenen Beyspiele auch in mehrere andere Tonarten versetzen. So bildet sich zugleich mit dem Geistigen das Technische in jeder Beziehung. Ueberhaupt sollte dieses Versetzen, wo möglich, in alle Tonarten von dem Lehrer weder in einem der bereits entwickelten, noch zu erörternden Fälle versäumt werden. Muß ja doch der Schüler in der Folge die Gewandtheit besitzen, aus jedem Tone spielen zu können. Nun lernt er es ja spielend. Warum eine solche herrliche Gelegenheit zur Vorübung für die Zukunft hier versäumen! — Zugleich dient dieses dazu, daß die Bläser die guten und schlechten Töne auf ihren Instrumenten, so viel möglich, in ein gleiches Verhältniß der Tongüte bringen lernen; daß der hellere Klang gegen den dumpferen mehr gemäßiget, der letztere heller gebildet werde. So werden sie mit dem Guten und Schwachen ihrer Instrumente, bis auf das kleinste

Tonverhältniß herab, bekannt, und erhalten die Gewandtheit, deren Vorzüge in der Zukunft benutzen, und die Schwächen decken zu können. Auch für die Geiger ist dieses äußerst vortheilhaft. Sie bekommen eine bedeutende Geübtheit in den Griffen aller Art, welche durch das Spielen aus allen Tonarten erzeugt werden. Besonders gewinnt der so schwache kleine Finger, der bey der Uebung, jeden Ton in Hinsicht seiner Tonfülle mit allen übrigen in ein gleiches Verhältniß zu bringen, nothwendiger Weise erstarkt, und zur deutlichen und gleichen Ausführung Vieles beynträgt. Am Besten ist es freylich, wenn der Schüler selbst die gegebenen Beispiele versetzt. Der Verf. hat hierin Erfahrungen gemacht, welche einen jeden Lehrer zum genauesten Beachten dieses wichtigen Punktes auffordern sollten. Er lernte Schüler kennen, auf diese Weise gebildet, welche Alles spielten, welchen nichts zu schwer war, weil ihre klugen Lehrer sie Alles durch alle Tonarten durchüben ließen. Nun ist ja das Meiste in der Musik nur Versetzung, verschiedener Wechsel derselben Formen, was mußte also nicht durch diese fleißige Vorübung gewonnen seyn! — Welche Gewandtheit der Mensch dadurch erlangen könne, dafür nur ein einziges Beispiel. Der Verf. weiß zuverlässig, wie ein übrigens trefflicher Orgelspieler, in dem Maasse oft betrunken, daß er nicht mehr gerade gehen konnte, doch im Stande war, die schwersten ihm ganz unbekannten bezifferten Baßstimmen nicht allein mit größter Vollkommenheit ausführen, sondern auf der Stelle in jede andere Tonart trans- oder supponiren — höher oder tiefer versetzen — zu können. Kann man nun dieses bey gehemmter Geisteskraft, was ist nicht möglich beym freyen, vollen Gebrauche dieser? — Eben so wird der Lehrer diese Beispiele, wo sie dem Umfange der Stimme oder des Instrumentes nicht zusagen, in eine andere angemessene Tonlage bringen. — Zugleich macht der Verf. denselben darauf aufmerksam, daß, nachdem bey diesen Tonbildungen von den Sängern und Bläsern viel Luft verbraucht wird, er den Schüler so oft Athem schöpfen lassen soll, als es zur Erreichung des nun vorgesteckten Zieles nothwendig ist. Doch ist es sehr gut, wenn dieses bey den Einschnitten eines Gedankens — größeren oder kleineren — sich thun läßt. Zum Ueberflusse hat auch der Verf. durch kleine Querstriche angedeutet, wo man, ohne dem Sinn zu schaden, sich mit frischem Athem versehen kann. Das mag denn der Lehrer nach der Beschaffenheit des Schülers benutzen; manchen Querstrich übergeben, wo die Kraft des Schülers es duldet; manchen beysetzen, und ihn öfter Athem schöpfen lassen, wo es

feine beschränktere Kraft erheischt. Uebrigens sind die näheren Vortheile bey dem Athemholen in der Lehre vom Vortrage enthalten, wo sie nachzulesen sind. Nur dieses Wenige will der Verf. für die izzigen und nachkommenden Fälle bemerken: daß man nur dort Athem schöpfen darf, wo der Gedanke nicht unterbrochen wird, z. B. bey Pausen; nach längeren Noten, bey welchen sich der Sinn mehr oder weniger schließt, wo man dann diesen etwas an Zeitwerth nimmt, — sie nicht ganz voll aushält — und die dadurch gewonnene Zeit auf das Athemholen verwendet; häufig vor dem Eintritte eines neuen Taktes; bey jedem — größeren oder kleineren — Einschnitte eines Gesanges, einer Passage, oder irgend einer musik. Figur u. s. w. Nebstdem sey man darauf aufmerksam, daß dieses Athemholen bey jeder schicklichen Gelegenheit geschehe, damit sich die Kraft des Schülers nicht erschöpfe; und dann in unvermerkten, sanften, gemäßigten Zügen, mit beständiger Rücksicht auf sparsame Verwendung der eingeathmeten Lust. — Nebstdem will der Verf. hier noch für die Schüler erinnern, daß sie sich nicht immer — man dürfte beynahe sagen selten — auf die Bezeichnung der verschiedenen Art des Stoßens verlassen sollen. Da stehen oft Punkte, wo Striche seyn sollten, Striche statt Punkte, und die zartere Art des Stoßens ist — die Musikalien für Saiteninstrumente etwa ausgenommen — ohnedieß selten angegeben. Der Charakter der Stelle, der Kraft oder Milde, und der Grad von diesen muß hier entscheiden, und die kräftigere oder zartere Ausführung bestimmen, worüber das Nähere in der Lehre vom Vortrage zu finden ist.

Nachdem nun bisher der Schüler im Geben und Beherrschen jeder Tonbildungs-Form bey den einzelnen Tönen ist geübt worden, so wendet sich der Unterricht zur Behandlung des Tragens — dieses Beherrschens — bey mehreren Tönen.

So wie der Deklamator nicht allein die Gewandtheit besitzen muß, in jeder Art der Tonbildung bey den einzelnen Sylben und Worten das Bild von dem zu geben, was das Wort dem Begriffe nach bezeichnet — z. B. in der weichen Tonbildung das zarte Gefühl, welches der Sprachgebrauch durch das Wort Liebe bezeichnet — sondern auch mehrere Worte, oft einen ganzen Satz, in einem Luftstrome mannfaltig und mit bedeutender Seelenfülle zu gestalten im Stande seyn muß, wenn er als Künstler auftreten will: so ist es auch bey dem musik. Künstler, und zwar hier noch weit mehr der Fall. So wie

aber ferner Jener, um dieß bey dem Vortrage zu können, sich lange und mit allem Fleiße muß vorbereitet haben: so wird bey dem musik. Schüler oder Kunstjünger dasselbe erforderlich seyn. Was würde er auch außerdem leisten? — Bietet nicht auch hier die Erfahrung uns belehrende Beispiele in Menge dar? — Sollte es nöthig seyn, den Lehrer auf das große Bedürfniß einer solchen Vorbildung, auf die Nachtheile einer Vernachlässigung hierin — wie wir sie leider! so oft antreffen — aufmerksam zu machen? —

Durch dieses Verbinden, Verschmelzen der einzelnen Töne erhält erst der Gesang wahre Haltung; die einzelnen Theile runden sich zu einem Ganzen; die mannichfaltigen Uebergänge, Ueberleitungen von einem Tone zum andern, verleihen dem Ganzen reiche Gestalt, einen eigenen Reiz, und lassen uns so wahr und so tief das Gemüth des Vortragenden schauen; bey langsamer Ausführung erhält das Ganze so viele Ruhe, die — wo sie mit der nöthigen Wärme besetzt ist — von der Seele so gerne aufgenommen wird, als charakteristisches Bild des menschlichen Strebens, als Zielpunkt der menschlichen Verklärung; ja selbst bey geschwinden Stellen kann durch geschickte Anwendung dieser Haltung, dieses Tragens, jene Ruhe mit vieler Wirkung einverleibt werden; und so erhält hier der Vortragende, ist er nur einigermaßen Herr dieser Form, eine treffliche Vorübung zur bedeutenden künstlerischen Gestaltung für die Folge.

Wegen dieser allseitigen Anwendung des erwähnten Verbindens — Tragens — der Töne, das langsam, etwas schneller, ganz schnell, kurz, in jeder möglichen Form kann ausgeführt werden müssen, je nachdem es der mannichfaltige, in der Lehre vom Vortrage näher entwickelte Charakter der verschiedenen Gemüthszustände erfordert, muß nun diese Kunst der Verbindung der Töne mit dem Schüler nach allen möglichen Abstufungen, durch alle Intervalle durchgeübt werden.

Wir beginnen mit jener Art der Ausführung, welche ihm die leichteste seyn mag. Und diese ist, wo die Ueberleitung schnell geschieht. Wird nur hiebey darauf gesehen, daß bey dem Uebergange noch Haltung des überleitenden Tones sich vorfindet, d. i. daß dieser nicht bloß geradezu hinübergezogen, gerissen, geschleift, geschleppt wird, sondern bey dem auch noch so schnellen Uebergange jenes Anhalten erhält, welches das einem jeden Tone notwendige Bilden — wovon ja oben so Viel gesprochen wurde — fordert; so

wie, daß auf der andern Seite die Ueberleitung nicht zu trág, wederlich durchziehend d. i. durch die zwischen liegenden Töne gleichsam durchstöhnend ausgeführt wird — so ist hier wenig Unrichtiges mehr zu besorgen. Für diese Art des Tragens, des Uebergangs, dient die Bezeichnung durch die bey Fig. 3. T. VII. den verschiedenen Intervallen beygesetzte Sechzehntheils-Note. — Geht es schnell richtig, dann wird es langsamer eingeübt, so, daß die Uebergangs-Note immer mehr Zeitwerth erhält. Für das langsame Ausführen kann man sich der beygesetzten Achttheils-Note bedienen. Nun läßt man die Grade des Uebergangs nach und nach so langsam werden, daß die Ueberleitungs-Note an Zeitwerth beynähe einer geschwinden halben Note oder einem langsamen Viertheil gleich wird; woben es sich übrigens von selbst versteht, daß auch die erste und letzte Note in gleichem Maße in Hinsicht des Zeitwerthes verlängert werden. Die Vortheile, welche sich auf diese Weise für den Schüler entwickeln, sind — ohne selbst die oben entzifferten mit in den Anschlag zu bringen — höchst wichtig. Wie wird er nicht für den Vortrag eines jeden Gesanges, in jedem Zeitmaasse, vorbereitet! Welche Festigkeit im Beherrschen jeder möglichen Tonbildung, jeder Verbindung der Töne erhält er nicht! Wie muß die Brust bey dem Bläser und Sänger durch solche häufige Uebungen erstarken! Wie werden die Stimmorgane des Letzten gebildet, welche Schwungkraft, Gewandtheit im Zusammenziehen und Ausdehnen, Verengern und Erweitern erlangen sie nicht! Wie fest wird der Strich bey den Geigern! Welche Gewandtheit im straffen Anziehen und weichen Entfalten seiner Theile erringt das Gelenk! Wie wird der Arm jedem Seelenergusse unterthan, für jede Richtung und Beugung vorgeübt! — Ist dieses durch alle Abstufungen bis zum langsamsten Grade gelungen, dann übe man den Schüler im sehr schnellen Ausführen der Ueberleitung, was durch die dreymal gestrichene Note angedeutet ward. Denn dieß ist — wenn noch die gehörige Haltung sich vorfinden, und der Ton, wie es schon oben vorkam, nicht nur angedeutet, sondern ausgebildet seyn soll — sehr schwer, weswegen man es selten gut hört. Alle diese Uebungen werden zuerst mit Wachsen und Abnehmen — wie es Fig. 3. durch die beygesetzten Ziffern angegeben ist — dann mit festem Anschlage beginnend und sich verlierend — s. Ziffer 2 — und endlich leise anfangend und bis ans Ende wachsend ausgeführt, wie es bey Ziffer 3 genau bezeichnet ist. Auch kann der Lehrer dieses Wachsen und Abnehmen bey einer Tonbildung mehrmalen abwech-

sein lassen, überhaupt die verschiedenen oben entwickelten Formen der Tonbildung mit einmischen, um so den Schüler recht gewandt für jede künftige Ausführung herzustellen. So wird er, um denselben so recht davon zu überzeugen, wie sich die bisher entwickelten zwey Arten des Tragens unterscheiden, alle diese Verhältnisse abwechselnd auf beyderley Weise ausführen lassen. Denn diese beyden Formen muß der Schüler durch alle Intervalle hindurch in seiner Gewalt haben, indem er ja sonst jene reiche Gestaltung zu geben nicht vermag, welche — wie es sich weiter unten noch zeigen wird — durchaus zur Wesenheit der künstlerischen Ausführung gehört. Was würde auch eine Darstellung für eine Wirkung erzeugen können, die entweder durch zu häufig angebrachte Verschmelzungen der Töne zu sehr in Weichheit herabsänke, oder, das Einmischen dieser weicheren Verbindungen vernachlässigend, der einseitigen Kraft zu sehr sich hingäbe? — Gehört auch eine solche fehlerhafte Ansicht, ein solches Mißverstehen zu den täglichen Erscheinungen des Lebens; jene zu berichtigen, vor diesem zu bewahren, das ist ja eben unsere Absicht, und nur einigermaßen dieses Ziel erreicht zu haben, was könnte lohnender für den Verf. seyn? Die Noten sind allgemeine Zeichen, der mannichfaltigsten Deutung fähig. Je interessanter und reicher diese der darstellende Künstler aus der Bezeichnung entwickelt, desto größer ist er, wie es schon oben gesagt ward. Und damit er dieses könne, muß er schon auf diese Weise gleich im Anfange gebildet werden. Jeder Gesang bewegt sich entweder stufen- oder sprungweise — durch die verschiedenen Intervalle. Beydes ist in der Regel gemischt. Wenn nun unser Schüler das Beherrschen des Tones nach jeder Form in seine Gewalt bekam, wenn er jedem Tonzeichen durch die mannichfaltigste Art der Gestaltung die reichste Deutung zu verleihen angewiesen und geübt ward, wäre er nicht auf diese Weise für jeden möglichen Fall vorbereitet? Könnte er sich noch in die Eintönigkeit der Ausführung verirren? Er, der den einfachsten Tönen die reichhaltigste, seelenvolle Bedeutung abzugewinnen lernte? — Das läßt sich nicht denken. Und damit dieses nicht geschehe, so Sorge der Lehrer, daß der Lernende Alles auf die bezeichnete, so wie die oben durchgeführte Art einübe. Er versetze diese Beispiele durch die verschiedenen Tonarten, um auch zugleich die äußere Fertigkeit und Gewandtheit zu pflegen, und raste nicht, bis demselben das Beherrschen oder Tragen des Tones nach allen Formen und Abstufungen zur Natur geworden ist *).

*) Daß die bezeichneten Intervalle nach der Verschiedenheit der Stimmen und Instrumente tiefer anfangen, vielleicht mehr in die Höhe gehen müssen, oder selbst der angeze-

Doch würde man sich irren, wenn man glauben wollte, jeder weichere Gesang, der sich in solchen Verhältnissen bewegt, sey auf die angegebene Weise vorzutragen. Im Gegentheile fordert es die schon so oft berührte nothwendige reiche Gestaltung, daß die Formen der Darstellung in gehöriger und möglichster Mannichfaltigkeit abwechseln. Läßt sich doch der mannichfaltigste Ausdruck, durch Verbindung mehrerer solcher Töne, ohne dieses Heberziehen geben, wie es Tab. VIII. Fig. 1. durch

bene Umfang zu beschränken sey, dieß wird der Lehrer ohnedieß berücksichtigen, und überhaupt das Gegebene dem Bedürfnisse seines Schülers anpassen. Auch mögte es sehr gut seyn, wenn diese Verhältnisse, in die Molltonarten versetzt, geübt würden, so wie es bereits mit der angezeigten Scala geschah. — Zugleich muß der Verf. bemerken, daß er absichtlich nur *zwey* Formen des Tragens, oder des Bildens des Tones bey dem Absteigen, angab. Es läßt sich zwar die bey Fig. 3 durch die Ziffer 3 angezeigte auch bey dem Herabgehen anwenden; allein der Fall ist selten, und, wird dieses Anwachsen in die Tiefe hinab nicht mit vieler Mäßigung, mit reifem Geschmaack ausgeführt, so ist es wirklich unausstehlich. Daher die von den Gesangslehrern — und die Gesangsschule ist ja die allgemeine Lehrerin — mit Grund aufgestellte Regel: daß der Ton bey dem Aufsteigen wachse, und bey dem Absteigen abnehme. Um sich von der Richtigkeit dieses im Allgemeinen aufgestellten Grundsatzes zu überzeugen, lasse man nur irgend ein Intervall z. B. die Quinte, Sexte u. s. w. so ausführen, daß der unterste Ton mit voller Kraft, oder nur im bedeutenden Anwachsen ertöne; welches Mißbehagen werden wir nicht empfinden! Der Grund davon ist sehr einleuchtend. Die oberen Töne haben ohnedieß jene Fülle nicht, wie die unteren, woher ihnen, um das nöthige Gleichgewicht der Tönfülle herzustellen, durch Vermehrung der Stärke nachgeholfen werden muß; nun wird aber dieses Mißverhältniß durch die erwähnte Art des Vortrages noch vergrößert, da muß ja wohl dieses Unangenehme entstehen. Auch fällt der Accent auf die erste Note. Es ist aber ein allgemeines Gesetz im Sprachvortrage überhaupt, daß alle accentuirten Worte oder Sylben durch eine stärkere Betonung — in der Wortsprache noch durch ein Emporheben in die Höhe, und, bey bedeutungsvollem Bezeichnen, durch das Einschalten einer kleinen Pause nach dem hervorgehobenen Worte — müssen gegeben, dafür dann die nächste Sylbe oder die darauf folgenden Redetheile überhaupt schwächer vorgetragen werden; und auch dagegen ist auf die erwähnte Weise gefehlt. Da man nun nicht immer darauf zählen kann, daß gegebene Grundsätze mit der nöthigen Unterscheidungskraft angewendet werden; der schon weiter vorgerückte Musiker für sich schon die zuständigen Ausnahmen zu machen weiß: so konnten nur diese beyden erwähnten Formen bey dem Absteigen angezeigt werden. — Zugleich will der Verf. auf die Berücksichtigung einer anderen, oben schon angeführten, Regel hinweisen. Es ist diese: daß man den Uebergang, die Ueberleitung bey näher liegenden Intervallen, Sekunden, Terzen u. s. w. langsamer, bey entfernteren schneller gebe. Die Gründe sind folgende. Um einem Gesange, der außerdem zerstückt, abgerissen, ohne den nöthigen Zusammenhang erscheinen würde, mehr Haltung,

die Ziffern 1, 2, 3, 4 angezeigt ist: wo die Ziffer 1) eine einfache Darstellung, ohne besondere Schattirung, bedeutet, bey der also der Ton mit voller Kraft ausgezogen, sowie in gemäßigter Tonfülle, oder mit Zartheit bey beyden Noten kann gegeben werden. Bey Ziffer 2) ist das Anschwellen bey der ersten Note, und der nächste Ton wird zart genommen. Bey Ziffer 3) schlägt der untere Ton fest an, und hebt sich mild in die Höhe. Bey Ziffer 4) erhält die ganze Stelle dadurch, daß die erste Note etwas kürzer abgestoßen, dafür die zweyte angeschwellt und mild zur dritten herabgesenkt wird, sonach durch die verschiedene Accentuation eine ganz andere Deutung. Und wie viele verschiedene Arten der Gestaltung lassen sich nicht noch angeben, welche alle der darstellende Künstler so wahr, so trefflich zu seiner Ausführung benutzen kann! Wer wollte auch der so reiche Formen schaffenden Kraft des begeisterten Künstlers solche hemmende Vor-

Verschmelzung, festere Verbindung zu verleihen, dafür dient das Tragen überhaupt, besonders die zweyte Art desselben, von welcher wir gegenwärtig handeln. Wird nun der Uebergang zwischen zwey nahe liegenden Verhältnissen geschwind ausgeführt, so ist jenes beabsichtigte Halten, Verschmelzen, festere Verbinden nicht vorhanden; denn es ist zu wenig Ton-Raum — wenn man sich dieses Ausdrucks bedienen darf — zu durchlaufen: folglich muß dieses Wenige mit desto mehr Anhalten ausgefüllt werden. Man lasse den Schüler dieß nur einmal langsam und dann schnell versuchen, und er wird sich selbst davon überzeugen. Wird dafür der zwischen zwey entfernteren Intervallen liegende Tonraum langsam durchgangen, so muß ein unangenehmes, trüges, widerliches Durchziehen entstehen, wie wir es leider! von Vielen ausführen hören, welche diese Regel nicht kennen, oder sie zu benutzen zu ungeschickt sind. Außerst schädlich ist dieses, wenn solche üble Gewohnheiten bey Lehrern oder Lehrerinnen des Gesanges sich vorfinden, welchen es dann von den Lernenden so leicht und unvermerkt nachgeahmt wird. Doch findet diese Regel ihre nicht seltene Ausnahme, z. B. wenn ein kräftiger Seelendrang eine rasche, energische Ausführung fordert, wo also der Uebergang, selbst bey den nächsten Intervallen, schnell gegeben werden muß; oder im entgegengesetzten Falle, wo ein milder, sehnächtiger Character, der Ausdruck süßer Gefühle die Ueberleitung selbst bey den entfernteren Verhältnissen verlängert, um die Wahrheit, Tiefe und Innigkeit der Anregung des Gemüthes in den gehaltenen weichen Tonformen wieder erscheinen zu lassen. Darum gehört wohl eine gleiche geistige Kraft dazu, um Vorschriften anzuwenden, als um sie zu geben. Und eben darum wird der Lehrer bey jeder Gelegenheit nicht bloß die Grundsätze dem Schüler eröffnen, sondern ihm auch die Gründe dieser Sätze — wie es schon das Wort verlangt — entwickeln, und ihn mit dem Geist dieser vorher schon eben so erfüllen, wie der kluge Gärtner auch erst das Feld herrichtet, ehe er ihm den Saamen anvertraut, der ihn mit köstlicher Blüthe und Frucht erfreuen soll.

schriften geben? Wer mag es sich herausnehmen, den Flug des Genius durch solche Gränzen beengen zu wollen? —

Nein! Unser Schüler werde vor jeder Einseitigkeit bewahrt. Er soll die wichtigsten Formen kennen lernen; er soll ihrer Herr werden, damit er sie dann anwenden könne, um ein reiches Gemälde zu entwickeln, um in dem zweckmäßigen mannichfaltigen Gebrauche derselben sowohl die Kraft seines Geistes, als die Richtigkeit einer erhaltenen guten Unterweisung zu bewähren.

Um ihn hierauf hinzuleiten, um demselben zu zeigen, wie die richtige Anwendung der bisher entwickelten Formen zur reichsten interessantesten Gestaltung führt, wurde das Beyspiel Tab. VIII. Fig. 2. beygesetzt, das wir, zur Erleichterung manches Lehrers, hier genauer zergliedern.

In dem ersten Takte bey a) ist durch das Forte, so wie durch die angezeigten Striche, eine kräftige Accentuation der einzelnen Noten bezeichnet, was der Schüler gleich im Anfange, bey der Bildung des kräftigen Tones, einübte. Würden auch Punkte hier stehen, so müßte doch die Ausführung eben so geschehen, weil es der auszudrückende energische Gemüthszustand fordert. Jede Note wird fest angeschlagen, der Ton voll unterhalten, — mehr oder weniger, je nachdem es der raschere oder würdigere, majestätische Charakter der gemüthlichen Erfüllung verlangt — und nach der ausgehaltenen Note kommt eine kurze Pause, durch welche die herausgehobene Note erst ihre volle Wirkung erhält. Je mehr man nun die Note — oder die Noten — herausheben will, desto länger — doch nicht zu lange — ist der durch die eingeschobene Pause hergestellte Absatz, was bey a) durch die doppelten beygesetzten Pausen bezeichnet ist. Dieß ist als Regel bey dem Abstoßen überhaupt gültig, jedoch so, daß in dem Maße, in welchem die Kraft des Ausdrucks sich vermindert, auch die Kraft und Festigkeit des Anstoßes nachläßt, und die Pause sich an Zeitwerth so verringert, daß bey dem Staccato es oft noch weniger als ein Vierundsechzig-Theil beträgt. Es könnte auch ein schnelles Verbinden durch das Portamento der zweyten Art von der ersten Note c zur zweyten g Statt finden, wie es bey a) angezeigt ist; aber dieses müßte mit vieler Energie ausgeführt werden, weil sonst der hier zu gebende Charakter nicht aufgegriffen wäre. Dasselbe feste Anstoßen ist im 2ten Takte bey b); nur ist hier darauf zu sehen, daß noch Tonfülle genug bey den so kurzen Noten sich vorfinde, was hier, so wie bey allen schnell auszuführenden Noten überhaupt, besonders zu beachten ist. Bey c) tritt ein weiher Ge-

müthszustand ein; daher ist eine zarte Verschmelzung der Töne an ihrem Plaze; daher das Portamento der zweyten Art, mild auszuführend, und zwar, da es ein nahe liegendes Verhältniß ist, nicht so schnell, sondern mit einer Haltung, die dem darzulegenden weichen Charakter entspricht, wenn gleich die Ueberleitung durch eine Sechzehnthels-Note bezeichnet ist. Würde dieselbe Form des Verbindens — des Portamento — auch bey d) angewendet, so erhielte diese Stelle zu viele Weichlichkeit — ein Fehler in der Kunst, so wie im edleren Menschenleben — zu viel Eintöniges; daher muß sie ganz einfach, und nur mit der angegebenen Schattirung ausgeführt werden. Aber im vierten Takte bey e) ist durch eine zarte Ueberleitung, die etwas schneller oder auch langsamer geschehen kann, — wie dieß die zweyfachen Uebergangs-Noten anzeigen — dieser zarte Charakter darzustellen; denn besonders am Schlusse fordert in der redenden Kunst jede Darstellung eindringende Bestätigung. Daß das bey d) angezeigte Schleifen mit möglichster Weichheit vom Schüler ausgeführt werde, darauf wird der Lehrer für sich schon sehen. Allein es mögte nicht überflüssig seyn, den Ersteren darauf aufmerksam zu machen, daß, so wie für das Stoßen verschiedene oben schon bezeichnete, und in diesem Beyspiele im 1, 2, 11, 12, 13, 14, 38ten bis zum 44ten Takte angegebene Arten sich vorfinden, die ihren besondern Charakter haben, und damit ihre eigene Anwendung fordern, derselbe Fall bey dem Schleifen sey. Nur ist das richtige Darstellen hier schwieriger, weil die verdeutlichende Bezeichnung mangelt, indem auch das Verschiedenste durch dieselbe Form des Verbindungs-Striches angezeigt ist. So wie also bey dem Stoßen die größere Kraft durch festere Accentuation der einzelnen Noten und Figuren sich darstellt, eben so ist bey jenen Stellen, in welchen sich das Gemüth im Drange energischer Gefühle ergießt, das Schleifen weit fester, bestimmter, und, wie es in Hinsicht des Stoßens schon oben bey a) erklärt wurde, mit mehr oder weniger kurzen eingeschobenen Pausen auszuführen, je nachdem auch hier ein mehr rascher oder gehaltener Gefühlsdrang sich entfaltet, wie es in diesem Beyspiele bey dem 24ten und 48ten Takte vorkommt. So wie aber, bey dem Nachlassen dieser Kraft, sich immer mehr Haltung mit dem Abstoßen verbindet, eben so wird das Schleifen in demselben Falle immer weicher; die einzelnen Töne schmelzen mehr ineinander, wie es z. B. im 27ten und 51ten Takte angegeben, und auf diese Weise einzuüben ist. Jede Gestaltung, jedes Bilden irgend einer Form bey dem Vortrage hängt daher von dem Cha-

rakter jener Stelle ab, bey welcher sich diese Form vorfindet. Dieser Grundsatz, welcher erst bey der Lehre vom Vortrage seine volle Rechtfertigung erhält, mag hier schon zur Belehrung des Schülers angewendet werden, damit er, was so vielen, man darf es sagen, den meisten Musikern fehlt, unterscheiden, und Alles am gehörigen Platze benutzen lernt. Es sind ohnedieß, so wie bey dem Stoßen zwischen der kräftigeren, minder kräftigen, und weicheren Art, so auch bey dem Schleifen zwischen dem vollen energischen Drange und der zartesten Verschmelzung unzählbare Stufen und Uebergänge, welche durch die Eigenheit und verschiedene Wärme der gemüthlichen Anregung gegeben sind: was soll man aber noch von einer Darstellung halten, in welcher sich nicht einmal die Berücksichtigung der angeführten Abstufungen zeigt? Wo ist hier noch an eine Beziehung auf Kunstdarstellung zu denken? — Daß der Schüler mit diesen verschiedenen Gestaltungsformen vertraut werde, daß er sie gehörig unterscheiden, und am richtigen Platze anbringen lerne, nochmehr, daß er auch mit ihrem mannichfaltigen Geiste befeelt werde — dazu kann, dazu soll das angegebene Beispiel dienen. Und es wird, es muß es, wenn der Lehrer mit der nöthigen Belehrungs- und Befehlungskraft dasselbe mit dem Schüler und zwar so lange durchgehet, bis er den Geist von jeder dieser Formen und Bezeichnungen in sein Inneres aufgenommen, und sich mit diesem erfüllt hat. — So wird er denselben mit erhebender Schwungkraft durchdringen, wenn er die Stelle bey f) mit aller Energie ergreift, die Ueberleitung mit Schnelle ausführt, nach derselben eine kleine Pause anbringt, die erste Note im 5ten Takte mit Festigkeit anschlägt, gleichsam auf ihr ruht, und so diese volle starke Anregung des Innern in jedem einzelnen Tone ausströmen läßt. Daher muß die Figur mit punktirten Noten bey g) so kräftig und scharf gesondert als möglich, und, wie es bey h) angezeigt ist, gegeben werden; denn, so wie alle Formen, so erhält nothwendiger Weise auch diese die Art ihrer Darstellung von der — hier sehr energischen — Stelle, bey welcher sie vorkommt. Im 6ten Takte nimmt die Kraft immer mehr ab, und im 7ten ist nur noch halbe Stärke vorhanden. Wohl könnte man die Stelle bey i) mit dem Tragen 2ter Art ausführen; allein würde so nicht die im 9ten und 10ten Takte angegebene weiche Darstellung an der nöthigen Wirkung verlieren? Besser ist es also, diese Noten hier einfach zu verbinden, — welches wir in der Folge immer mit der dritten Art des Tragens bezeichnen wollen — was, geschieht es

mit gehöriger Haltung der einzelnen Töne, eine sehr gute Wirkung erzeugt, die noch durch das Anschwellen und sanfte Verlieren der zwey Noten im 8ten Takte viel Interessantes erhalten kann. Dann hebt sich der weiche Charakter im 9ten und 10ten Takte heraus, welcher durch das Tragen 2ter Art, und zwar bey k) wegen des entfernter liegenden Verhältnisses etwas schneller, und bey l) in Rücksicht der nahen Sekunde langsamer zu gebend, seine vollkommene Gestaltung erhalten mag. Im 11ten und 12ten Takte ist dann die mittlere Art des Stoßens zu berücksichtigen, welches hier bey einer Piano-Stelle nothwendiger Weise einen weit milderen Charakter erhält. Noch zarter wird die Ausführung im 13ten und 14ten Takte, wo das Stoßen so viel Anhalten in der Betonung erhält, als es nur möglich ist. Diese Unterscheidung ist auch bey dem Darstellen des rfz. bey m) und jenes bey n) nothwendig, wovon das zweytere weit gelinder als das erstere zu geben ist. — Eben so mannichfaltig ist auch das fz. zu behandeln, wenn es im mzf. fo. fmo. p. pp. — f. d. 43 und 46ten Takt — u. s. w. vorkommt. — Hat sich die Kraft vom 6ten bis zum 15ten Takt immer mehr, bis zum Verlöschen, vermindert, so tritt sie nun bey o) in ihrer Fülle in entscheidender Wirkung hervor. Daher die feste Ausführung im 15. und 16ten Takte, der schnelle Uebergang, — durch drey mal gestrichene Noten bezeichnet — das nothwendige Aushalten des tiefen Tones mit möglichster Fülle, der energische Aufschwung, und der feste Anschlag des obern Tones, — durch einen Strich angezeigt — bey welchem die Schwingungen allerdings bedeutend zu verstärken sind, damit er nicht zu sehr gegen den vorhergehenden tiefen Ton abfalle. Aus demselben Grunde muß auch der 2te Ton im 17ten und 18ten Takte etwas schwächer angegeben werden, wofür das Zeichen > gesetzt ward; denn der tiefere Ton hat ohnedieß schon mehr Fülle, würde er nun mit solcher Festigkeit angeschlagen, mit einem solchen Ergusse von Klangfülle unterhalten, was müßte hier für ein Mißverhältniß entstehen! Der Verf. will hiemit übrigens durchaus nicht gesagt haben, daß dieß in allen Fällen so seyn müsse. Man sey aber bey Ausnahmen behutsam, damit nichts Grelles, Scharfes, Eckiges in die Ausführung komme; denn dieß ist der Regel eines guten Gesanges zuwider, und singen soll ja doch jeder Ausführende. Auch gebietet dieses schon die oben angegebene Regel, nach welcher die Tonfülle im Allgemeinen bey dem Absteigen der Tonfigur sich vermindert. Vom 19ten bis zum 22ten Takt kommt dieselbe Stelle, die früher bey o) kräftig gegeben werden mußte, weich darzustellen vor. Da-

her erhält der Uebergang mehr Haltung, was durch die Sechzehnthells-Noten angezeigt ist; die tiefern Noten bey p) q) werden wohl auch mit Fülle unterhalten; aber diese fließt aus zarter Beseelung, trägt also einen durchaus verschiedenen Charakter in sich. Noch inniger ist dieser bey r) und s), wegen des sanften, süßen, durch pp. bezeichneten Gemüthszustandes, zu geben. Daher das Anschwellen der ersten Note, um jene in den sanftesten Hauch sich verlierende Wärme herzustellen, welche das Eigene dieser Seelenstimmung ist. Daher der langsamere Uebergang, durch Achttheils-Noten angedeutet. — Im 23ten Takte steigert sich die Empfindung; die Gefühle schwellen an im cresc.; bey t) ist der Andrang schon so stark, daß, beym Verbinden der ganzen Figur in einem Strome des Gefühlsergusses, jede einzelne Note herausgehoben wird. Das Forte im 24ten Takte erheischt daher schon viele Stärke; die einzelnen geschliffenen Figuren werden mit sich verstärkendem Seelendrang in einzelnen festen Accentuationen, durch > und beygesetzte Pausen bezeichnet, dargestellt, und so steigert sich die Kraft bis zum 25ten Takte, in welchem sie sich voll, durch das kräftigste, festeste Anschlagen der einzelnen Töne, das Unterhalten derselben mit Fülle, und das Absetzen durch Pausen ergießt. Um den Schüler mit der verschiedenen Art jeder Tonbildung, bey wechselnden Ausdrücke, bekannt zu machen, wird die ganze vorige Stelle bey u) und bey v) im entgegengesetzten Charakter gegeben. Vorher steigerte sich die Kraft bis zum höchsten Punkte durch alle Abstufungen; nun senkt sich diese, von einem Mittelgrade — mzf. — beginnend, durch alle Stufen, bis zum leisesten Tone verlöschend, herab. Daher bey v) nur das Einschieben von einer dreymal- und bey w) viermal gestrichenen Pause, während bey x) die einzelnen Töne ganz in einander schmelzen, im 28ten Takte die zarteste Gemüthsstimmung, durch das pp bezeichnet, sich entfaltet, die sich im 29ten bis zum mildesten Verhalten — durch das smorzando angedeutet — herabsenket, wo sonach das Schleifen im zartesten Ergusse, im höchsten Punkte des Milden gegeben wird. Daher wird auch das Tragen bey y), des weiter entfernten Intervalles ohngeachtet, nur langsam, durch Viertheils- oder Achttheils-Noten ausgeführt, was noch mehr bey dem nahe liegenden Sekunden-Verhältnisse bey z) zu beachten ist. Als scharfer Gegensatz erscheint im 30ten Takte das Forte, welches fest anzuschlagen, überhaupt so zu behandeln ist, wie es bisher schon erörtert wurde. Die Kraft drängt sich bey aa) in die Höhe. So wie sich diese im Ganzen steigert, muß der Ton im Einzelnen immer fester aus-ge-

zogen werden: eine Art des Vortrages, welche, da sie so häufig bey den aufwärts schwingenden Figuren vorkommt, mit dem Schüler nicht genug einzuüben ist. Dadurch lernt er solche Stellen, bey mangelnder Bezeichnung, mit gehörigem Geiste ausführen. Von dem festen Anschlage der Noten im 31ten Takte ist bereits schon hinlänglich gesprochen worden. Besonders muß das fz. sehr kräftig gegeben werden. Hob sich die Kraft bey aa), so senkt sich die zarte Empfindung bey bb). Auch diese Form des stufenweisen Verschwindenlassens des Tones in einem Luftzuge muß mit dem Schüler sehr durchgenommen werden; es ist die Form für die Gestaltung aller milden Gefühle, welche sich bis zum weichsten Ergusse herabsenken, der durch das langsam, oder auch etwas schneller auszuführende Portamento im 33ten Takte seine volle Bestätigung erhält. In der beygeführten weichen Stimmung beginnt der 34te Takt mit einem etwas schmerzlichen Gefühle. Daher das weiche Ueberleiten bey cc); daher das Anschwellen der Viertelnoten im 35 Takte, welches mit dem Abnehmen des Tones im Ganzen — durch das *sempre decr.* angezeigt — auch immer an Tonfülle verlieren muß. Zugleich wird der Abschwung von einem Tone zum andern, durch die kleinen Nötchen bey dd) angedeutet, immer langsamer, gehaltener und inniger. Besonders hier zeigt sich die treffliche Wirkung des Tragens: was würden die einfachen Vierteltheile, selbst mit Schattirung gegeben, leisten, wie leer und kalt müßte das Ganze außerdem lassen! Wie würde die vorher errungene Wärme sich plötzlich wieder verlieren! — Im 36ten Takte steigert sich der Schmerz, und erstirbt gleichsam im 37ten. Ruhig, aber im sanften Charakter, ergießen sich die Gefühle im 38ten und 39ten Takte; sie drängen sich kräftiger im 40ten und 41ten; sie steigern sich bis zur höchsten Energie im 42ten und 43ten, wo denn die ganze Kraft in dem fest angeschlagenen, deswegen durch fz. bezeichneten hohen a sich ergießt, das aber nicht, wie vorher, durch eine Pause als einzelne hervorgehobene Kraftnote erscheint, sondern worin der volle, gleichsam wogende Seelen drang durch mehrmaliges Wachsen und Abnehmen entströmet. Würde nun auf diesen kräftigen Schwung eine weiche Ueberleitung durch das Portamento 2ter Art im 45ten und 46ten Takte folgen, so müßte der Kontrast — hier ohne besondere Bedeutung — zu auffallend seyn, und das würde gegen die Gesetze der künstlerischen Haltung anstoßen. Deswegen ist hier das Portamento 3ter Art an seinem Platze. Die Empfindung senkt sich immer mehr; das sfz. wird immer weicher gegeben, und im 47ten Takte scheint sie im zartesten Ueber-

gang und Tonhauch zu verschwinden: da hebt sie sich plötzlich mit immer steigender Kraft im 43ten Takte, — wie es genau bezeichnet ist — und festes Anschlagen, Aushalten des Tones mit Fülle, schnelle energische Ueberleitung, scharfes Absetzen durch eingeschobene Pause, Alles trägt bey, um die höchste Kraft in ihrem vollsten Ergusse zu entfalten, die noch im letzten Tone voll entströmt, der daher angehalten werden muß, wie es durch das im 50ten und 53ten Takte über die Note gesetzte *ten.* — *tenuto* gehalten — angezeigt ward. — So wie oben im 27ten Takte dieselbe Stelle, welche vorher im drängenden Aufschwunge gegeben war, im Absteigen sich bis zur größten Milde verlor, so ist hier im 51. 52. und 53ten Takte derselbe Fall. Nur senkt sich hier die Kraft in einer Figur von 8 Noten, und zugleich gegen die oben gegebene Regel: daß aufwärts gehende Passagen sich steigern müssen, wovon also dieser Fall eine belehrende Ausnahme macht.

Vom 54ten bis zum 62ten Takt erheben sich die Gefühle, die Ueberleitungen werden immer schneller, das Schleifen immer energischer, bis die Kraft im stärksten Andränge im 62. und 63ten Takte entströmet, wie es bereits schon zergliedert, und die hier nothwendige Darstellung entwickelt wurde. Das Gegentheil ist bey den folgenden Takten bis zum Schlusse; was richtig zu geben, dem Schüler, wenn er das Vorige eingeübt hat, nicht mehr schwer fallen kann. — Wie fruchtbringend, befeelend, diesen für jede künftige Ausführung vorbereitend dieses Beyspiel werde, dieß hängt von dem Geiste, dem guten, ernstesten Willen, und dem Fleiße des Lehrers und Schülers ab. Doch glaubt der Verf., dem Ersteren keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn er ihm eine Methode — unvorgreiflich — vorschlägt, welche gewiß dem Schüler zur möglichst hellen Einsicht, unvermerkten Begeisterung und Beseelung verhilft. Es ist folgende:

Zuerst lasse er dieses Beyspiel ohne alle Bezeichnung von ihm ausführen. Dann setze er das *f.* *fp.* *ff.* *pp.* *mzf.* u. *f.* *w.* unter die einzelnen Stellen, und lasse nun dasselbe Stück wieder von ihm darstellen, und sich die Ursachen der bessern Wirkung erklären. Hierauf werden die übrigen Bezeichnungen des *cresc.* *decresc.* *dimin.* *smorz.* u. *f.* *w.* und zuletzt alle Formen des Tragens und der genaueren Ausübung hingeschrieben, und der Lehrer macht ihn auf den Geist jeder Form, ihre eigene Vortragweise, ihre besondere Wirkung u. *f.* *w.* aufmerksam, und läßt nun das Ganze, wie es oben genau zergliedert wurde, von ihm

ausführen, und zwar — wie schon gesagt ward — so oft, bis er den Geist jeder Form im Einzelnen, und in ihrer Verbindung mit dem Ganzen ergriffen hat. — Dadurch muß sich sein Blick erhellern; er sieht nun deutlich, wie ein solches Stück von der leeren mechanischen Darstellung bis zum seelenvollen Bilde voll der reichsten Anregungen sich erhebt; wie sonach diese äußeren Bezeichnungen den geistigsten Gehalt in sich tragen, der nur mit Wahrheit und in seiner tiefen Bedeutung aufgegriffen werden muß; er lernt die Anwendung von jeder Art des Portamento kennen; sieht deutlich, ja fühlt es, wie jede schnellere oder langsamere, kräftigere oder zarte, zu- oder abnehmende Ausführung durch den eigenen Charakter der Stelle bedingt ist; er überzeugt sich, daß hier nicht Willkühr, sondern eine durch genauere Einsicht bedingte Nothwendigkeit jede Gestaltung leite; er erhält die Kraft mit der mannichfaltigsten Beseelung sich steigern, und auch in den leisesten Hauch zarter Anregung sich herabsenken zu können; und wird sonach mit dem Wesen einer künstlerischen Ausführung — in wie weit sich dieses hier leisten läßt — so vertraut, daß es später nicht mehr schwer fallen wird, ihn in das innere Heiligthum wahrer Kunstdarstellung zu führen. Hat er nicht z. B. schon gegenwärtig den Geist in der Behandlung aller Manieren — besonderen musik. Vortragsweisen — erungen, die, um sie alle gehörig ausführen zu können, er nur bloß kennen zu lernen und technisch einzuüben hat? — So hat er im 4ten Takte bey e), im 9ten bey h), im 64, 65ten u. s. w. es sich schon angeeignet, die erste Note herauszuheben, und die folgende sanft daran anzulehnen, zu verbinden, oder zu schleifen. Ist denn aber dieß nicht Regel in der Behandlung der Vor- und Nachschläge überhaupt, welche man daher auch mit dem italienischen Namen *appoggiatura* — ein Anlehnern — bezeichnet? — Muß nicht jede Manier ganz verschieden behandelt werden, je nachdem der Charakter der gemüthlichen Anregung verschieden ist, zu dessen Entfaltung sie ja eben dienen soll? — Ward nicht unser Schüler aber schon eingeübt, jede musik. Form auf die erforderliche mannichfaltigste Weise zu gestalten? —

So hätten wir also die folgenden Lehren bereits vorbereitet, und können sie nun desto schneller im Einzelnen durchgehen.