

Elementarbuch

Viertes Stück. Jenner 1783.

Eigentlich aber muß es die kleine Sext seyn, und wir wollen sie bei der Vergleichung mit der harten Tonleiter dafür gelten lassen. Der Unterschied der harten und weichen Tonleiter besteht also darinn, daß sich nicht nur in der Terz, sondern auch in der Sext eine Verschiedenheit befindet, wodurch die Lage der halben Töne und die Anzahl derselben verändert wird. In der harten Tonleiter hatten wir zweien halbe Töne, einer derselben lag zwischen der dritten und vierten, der andere aber zwischen der siebenten und achten Stufe. Nicht so? -- In der weichen Tonleiter hingegen sind drei halbe Töne. Der erste liegt zwischen der zweiten und dritten, nemlich zwischen A und B, der andere zwischen der fünften und sechsten, zwischen D und Es, und der dritte zwischen der siebenten und achten Stufe, nemlich zwischen Fis und der Oktave G. Die übermäßige Sekunde aber zwischen der sechsten und siebenten Stufe, (nemlich von Es zu Fis ist eine übermäßige) war in der harten Tonleiter gar nicht da. Was nun die Vorzeichnung der weichen Tonart betrifft, so wird gewöhnlich die kleine Terz und Sext vorgezeichnet. Man könnte dieses auch bei der grossen Septime thun, allein man setzt ihr lieber in der Mitte des Stücks, wo sie vorkommt, das charakteristische Zeichen vor. Man gebraucht die weiche Tonart gemeiniglich zu sanften und zärtlichen Melodien, und zu

solchen, wo Schmerz und Betrübnis u. d. gl. ausgedrückt werden soll; die harte Tonleiter hingegen mehr zu lebhaften und fröhlichen Melodien. -- In der weichen Tonart G, ist nun das Trio No. 13. gesetzt. Dasselbe gehört zu dem vorhergehenden Menuet, und ist im Grund bloß ein zweiter Menuet, nach dessen Endigung der erste wiederholt wird, und wird auch deswegen in eben der Taktbewegung gespielt. (p) Spielen Sie mir aber vorher noch die Skale! -- So!

Karl.

(p) Ich nehme hier Gelegenheit ein Wort für Lehrer zu sagen. — Es hat einen grossen Nutzen, wenn Anfänger in Zeiten gehalten werden, den Takt mit der Hand zu schlagen. Sie werden dadurch in der Mensur feste, und lernen den Unterschied zwischen langen und kurzen Noten um so besser einsehen. Man bringe ihnen daher nicht nur einen allgemeinen Begriff, sondern auch einen besondern mechanischen Begriff vom Takte bei. Ich nehme keinen Anstand Hrn. Löhleins Methode mit seinen eigenen Worten hieher zu setzen: denn bis izt ist mir keine bekannt, die mir faßlicher und besser geschienen hätte.

Es fragt sich, sagt er, wie man sich einen Begriff von einem Maasse machen soll, wozu man weder Ehle, Gewicht, noch ein ander Maas brauchen kann? Wir nehmen hiezu das innerliche Gefühl zu Hülfe, und machen uns damit einen Maasstab. Z. B. Man theilet die Viertel in eine bestimmte Zeit, etwa jedes auf vier Schläge einer Taschenuhr ein. Nach diesem angenommenen Maasse gebe ich dem ganzen Takt vier Viertel, oder sechzehn solcher Schläge; dem halben zwei Viertel, oder acht Schläge u. s. w. bis zu Sechzehnteln, davon ein jedes einen Uhrschlag bekommt. Dieses einem Anfänger recht begreiflich zu machen,

daß ein solches Intervall aus einem ganzen und halben Ton bestehe, und das findet sich gerade so!

Lehrer.

Sie haben einigermaßen recht! Wenn D, durch ein Kreuz erhöht worden wäre, dann wäre es eine Terz, aber hier ist E durch ein B erniedriget worden, mithin ist es auch bloß eine Sekunde. Sie müssen im Intervall nicht nach der Lage der Tasten, sondern nach den Stufen in dem Notensystem urtheilen, da wird es Ihnen sogleich in die Augen fallen. Ich sehe übrigens daraus, wie aufmerksam Sie sind, und dies macht mir Vergnügen, denn der Schüler kan seinen Lehrer nicht besser belohnen, als durch Fleiß und Aufmerksamkeit.

Wir kommen izt an die Ausweichung vom harten G, ins harte C, weil das folgende vierzehnde Stückchen in dieser Tonart gesetzt ist, das ich Ihnen izt vorspielen will. --

Karl.

F, das ist allerliebste! das ist ja das Liedchen „Die Kinder, die Kinder“, so mir jüngst Nitzen vorgespielt hat. Bitte doch, geben Sie mir auch die Verse dazu!

Lehrer.

Gar gerne! Hier sind sie:

Die Kinder, die Kinder

Sind ihren Eltern lieb.

Sie schmeicheln, sind gefällig

Still, artig und gesellig:

Die Kinder, die Kinder

Sind ihren Eltern lieb.

Die

Die Mädchen, die Mädchen
Die haben Puppen gern.

Sie lassen mit den Jahren
Die Puppen wieder fahren.

Die Mädchen, die Mädchen
Die haben Puppen gern.

Der Knabe, der Knabe
Liebt nur sein Steckenpferd.

Und so thun, wie die Kinder
Die Alten selbst nicht minder.

Der Knabe, der Knabe
Liebt nur sein Steckenpferd.

Ein Schäfchen, ein Schäfchen!
O Papa, hätt' ich dies!

Es sollt in meinen Händen
Sich täglich Speisen finden.

Ein Schäfchen, ein Schäfchen!
O Papa, hätt' ich dies!

Zwei Täubchen, zwei Täubchen,
Die wünscht' ich noch dazu!

Bei dieser Täubchen Spielen
Wollt' ich mich glücklich fühlen.

Zwei Täubchen, zwei Täubchen
Die wünscht' ich noch dazu!

Drum Püppchen, drum Püppchen
Du bist mir nimmer lieb.

Oft hab ich dir geschmeichelt,
Und dich umsonst gestreichelt.

Drum Püppchen, drum Püppchen
Du bist mir nimmer lieb.

Mein Bruder, mein Bruder
Ist, wie die Puppe klein.
Doch weiß er mit zu machen,
Zu spielen und zu lachen.

Mein Bruder, mein Bruder
Ist, wie die Puppe klein.

Das Alter, das Alter
Das ändert alles um.
Erst war im Flügelkleide,
Ein Puppenmann die Freude.

Das Alter, das Alter
Das ändert alles um.

Weg Puppen! weg Puppen!
Ist lieb ich das Klavier.
Das kann mich in Vergnügen
Auch noch im Alter wiegen.

Weg Puppen! weg Puppen!
Ist lieb ich das Klavier.

Der Freude, der Freude
Hab ich als Kind gedient.
Ihr weih' ich mich auf immer:
Doch lieb ich Puppen nimmer!

Der Freude, der Freude
Hab ich als Kind gedient.

Merken Sie sichs aber, wenn Sie ja dies Liedchen,
das eigentlich für ein kleines Mädchen gemacht wurde,
singen

singen wollen, so müssen Sie, weil der erste Theil wiederholt wird, auch die zwei erste Linien des Gedichtchens wiederholen!

Karl.

Hier sehe ich noch etwas, das ich noch nicht verstehe. In dem Stück No. 13 stehen im zweiten und vierten Takt des Basses im andern Theil die Buchstaben rf. Was mögen dann diese bedeuten?

Lehrer.

Es heißt so viel, als rinforzando oder sforzando, und bedeutet, daß die darüberstehende Note einen etwas starken Anschlag bekomme, aber sogleich wieder ins Leise übergehen müsse. --

Bei No. 16 haben wir einen Menuet für vier Hände. Das ist Ihnen noch etwas Neues, nicht wahr?

Karl.

Wie? das verstehe ich nicht.

Lehrer.

Das werden Sie bald. Sie spielen mit Ihren beiden Händen im Diskant, und haben daher für die rechte und linke Hand Diskantnoten, wie ich für meine beide Hände nichts als Bassnoten habe. Ich glaube er wird Ihnen nicht misfallen. Aber Sie müssen sich ein bißchen Mühe dabei geben, ungeachtet er nicht schwer ist.

Karl.

Das will ich: Aber sagen Sie Papa und Mamma nichts davon, damit ich sie dadurch überraschen kann. Ich

wollte wetten, ich krieger dafür wieder einen Beitrag zu meiner musikalischen Bibliothek.

Lehrer.

Ich will es Ihnen versprechen, wenn Sie hübsch fleißig sind. -- Im fünften Takt des ersten Theils im Bass untern System, und in andern mehr, stehen doppelte halbe Taktnoten, die mit einem Haken versehen sind. Dies ist eine Abbreviatur in der Schreibart, und bedeutet, daß E und E, wie sechs ausgeschriebene einzelne Achtelsnoten gespielt werden. Die Abbreviatur im zehnten Takt des obern Systems wird wieder unmittelbar vorhergehende Takt gespielt. Das Trio geht aus E dur, daher ist das Be quadrat oder das Wiederherstellungszeichen vorgezeichnet worden. Gleich im ersten Takt stehen im untern System die Worte unisono nel octava. Das erste bedeutet so viel, als Einklang, und heißt demnach nichts anders, als eben diejenige Noten, die im obern System stehen, mit der linken Hand eine Oktave tiefer spielen. -- Im zehnten Takt des zweiten Theils im obern System kann der Triller ohne Nachschlag gemacht werden. Sie können also daraus selbst den Schluß machen, daß dieselbe eine herunter gehende Folge lieben. Bei dem darauf folgenden zwölften Takt aber findet der Nachschlag wiederum statt.

Fortsetzung von den Wirkungen der Musik bei den Alten.

Die Alten behaupteten nicht nur, daß die Musik auf Kultur und Sitten einer rohen und wilden Nation grossen

Ein-

Einfluß habe, sondern schrieb auch derselben über die Leidenschaften der Menschen solche Wirkungen zu, die zum Theil ins lächerliche fallen. Höret nur einmal, was man all davon geschrieben hat!

Da soll z. B. einstmals ein heftiger Aufruhr unter den Lacedämoniern entstanden seyn. Man gab sich lange Zeit hindurch Mühe, sie wieder in Ordnung und Ruhe zu bringen. Aber vergebens. Auf einmal aber tritt Terpander auf, und kaum erschallt ein Ton seines Instruments, so war der Aufruhr gestillt.

Die Athenienser hatten mit den Macedoniern einst einen Krieg, aber es gieng ihnen dabei, wie den Franzosen bei Rosbach, sie mußten mit Verlust wieder nach Hause ziehen. Solon, ihr weiser Gesetzgeber, dem dieser Verlust sehr nahe gieng, verfertigte hierauf eine Elegie von hundert Versen, läßt sie in Gegenwart seiner Landsleute absingen, und diese lassen sich -- durch die Musik? -- nein! ich glaube eher durch die überredende Verse seiner Elegie, oder durch die günstige kriegerische Anlage, worinn damals die Atheniensische Jugend war, anfeuern, den Krieg mit ihren Feinden wieder zu erneuern. Das Glück trat auf ihre Seite, sie siegten und eroberten Salamis, welches die Veranlassung des Kriegs gewesen war.

Selbst bei solchen, die vom Wein so erhitzt waren, daß sie Häuser in Brand stecken und Mordthaten verüben wollten, soll dieser aufbrausende Dunst vom Klang eines Instruments, wie vom Wind weggeblasen worden seyn.

Von dem grossen Alexander wird erzählt, daß er einmal plötzlich von der Tafel aufsprang, zu den Waffen griff, und

einen pyrrhichischen Tanz tanzte, und warum? → weil ihn der Flötenspieler Timotheus durch seine Tonkunst überraschte, und ein kriegerisches Stück gespielt hatte. -- Von diesem Alexander weiß man, daß er ein junger muthiger Fürst und ein grosser Freund der Tonkunst war. -- Um so eher läßt sich sein Betragen erklären, daß man dazumal als ein Wunder von der Gewalt der Musik ausschrie.

Noch ein paar Histörchen muß ich euch zum Besten geben. -- Es wurde nemlich ein Tragischer Fürst durch den Klang der Flöten und Trompeten, die man überdies noch aus einer unbereiteten Ochsenhaut verfertigt hatte, in die größte Bewegung gesetzt, daß er anfing, so heftig und wild zu tanzen, als wollte er immer einem Pfeil aus dem Weg fliehen. -- So war unter der Regierung Erichs II. von Dänemark ein solcher Hexenmeister, der seine Zuhörer nach Gefallen in Wuth versetzen konnte. Dies geschah nun freilich in einem finstern und barbarischen Zeitalter, da die Musik in äußersten Verfall gerathen war. Ein gewisser Giraldi versichert, er habe die nemlichen Wirkungen am Hofe Leo's X. hervorbringen sehen. Die Musik war freilich dazumal schon mehr kultivirt, doch von dem izzigen Grad der Vollkommenheit noch sehr entfernt. -- Was haltet ihr nun von solchen Geschichtchen? -- die letztere haben viel Aehnlichkeit mit dem elfenbeinernen Horn des Oberons.

Karl.

Darf ich eine Stelle aus diesem Gedicht anführen? --

Er setzt das Horn an seine Lippen an

Und bläst den lieblichsten Ton. Straks übermannet
den Alten

Ein

Ein Schwindelgeist; er kann sich Tanzens nicht ent-
halten,

Wagt eine Nonne ohne Zahn,

Die vor Begierde stirbt, ein Tänzchen mit zu machen,

Und hüpfet und springt, als wie ein junger Bock --

Bald faßt die gleiche Wut den ganzen Klosterstand,

Ein jeder Vollbart nimmt sein Nönnchen bei der Hand,

Und ein Ballet beginnt, wie man so bald nicht wieder

Eins sehen wird. --- --- --- ---

Indem beginnt ein neuer Wirbelwind

Den Faumentanz noch schneller umzuwälzen;

Sie springen so hoch, und drehn sich so geschwind,

Daß sie in eigener Blut wie Schnee am Thauwind

schmelzen,

Und jedes zappelnde Herz bis an die Kehle schlägt.

Lehrer.

Bravo! diese Stelle war am rechten Ort angebracht! Uebri-
gens ist nicht ganz zu läugnen, daß die Musik einigen Einfluß
auf unsere Neigungen und Leidenschaften habe. Allein man
kann es nicht für allgemein wahr annehmen und erkennen,
und den Grund davon, muß man nicht sowol in der Musik
selbst, sondern in der stärkern oder schwächern Empfindlichkeit
des Zuhörers suchen.

Stradella und Palma,

eine Anekdote.

Stradella, ein berühmter Virtuoso auf der Violin aus
Neapel, ließ sich einst zu Venedig hören. Er spielte außer-
ordent-

ordentlich und seine Kunst machte auf ein junges Frauenzimmer, das unter seinen Zuhörern war, einen so lebhaften Eindruck, daß der Wunsch in ihrem Herzen entstand, diesen Tonkünstler zu ihrem Gemal zu haben. Man kann leicht denken, daß Stradella bei einem so unerwarteten Glük nicht gleichgültig war. Da er sich nun vorstellen konnte, daß ihm die Verwandten des Fräuleins, Hindernisse in den Weg legen würden, so überredete er sie zu einer geheimen Flucht, und sie entschloß sich ohne weiteres mit ihrem geliebten Zauberer nach Rom zu fliehen. Dies wurde nicht so bald entdeckt, als ihr Vormund ein Venetianischer Edelmann über diese Entführung äußerst aufgebracht wurde, und einen jungen Kavaliere, der vorher um sie gefreit hatte, überredete, den Flüchtlingen nachzusetzen, und diesen gemeinschaftlichen Schimpf durch Stradella's Ermordung zu rächen. Der junge Venetianer, der durch seine eigene Leidenschaft ohnehin schon erhitzt war, machte sich plözlich zu seiner Reise fertig, und kam nach Rom. Nach manchen Erkundigungen, wo er seinen Rivalen antreffen könne, vernahm er endlich, daß derselbe an eben dem Tag in einer Kirche spielen würde. Er begab sich ungesäumt dahin, mit dem Entschluß, an diesem geheiligten Ort die erste Gelegenheit zu seiner grausamen Rache zu nehmen. Nun hörte er Stradella spielen, und die düstre Wolke, die über dem Herzen des jungen Menschen hieng, verzog sich, sein Gemüth wurde ruhig und still, und die Hitze seiner Leidenschaft legte sich, wie die durch Sturm erregte Meereswellen bei einem sanften Säuseln des Windes. Kein Gedanke des Mords glühte mehr in seiner Brust, er gewann ihn vielmehr selbst lieb,

lieb, und gab ihm den ersten Beweis davon dadurch, daß er alles anwandte, um ihn vor den weitem Nachstellungen des Vormunds in Sicherheit zu setzen, und schrieb in dieser Absicht dem edlen Venetianer: Stradella wäre schon vor seiner Ankunft zu Rom weiter fortgereist.

(Die Fortsetzung nächstens.)

Lehrer.

Wir kommen nun wieder in eine neue Tonart, nemlich von G Dur ins F Dur. Das heißt doch recht musikalisch herumschwärmen, nicht wahr, lieber Karl? Ich binde mich aus gutem Vorbedacht nicht an die Verwandtschaft der Töne. Dieses soll noch auf die Zukunft gespart werden.

Karl.

Sie reden da von Verwandtschaft der Töne, was verstehen Sie denn darunter?

Lehrer.

Das will ich Ihnen erklären. Die Verwandtschaft der Töne besteht darinn, daß die Tonleiter einer Tonika mit der Tonleiter einer andern nahe übereinstimme. Denn die zwölf Töne der Diatonischen Tonleiter haben alle unter sich mehr oder weniger Uebereinkunft, das heißt, mehr oder weniger Verwandtschaft. Die nächste Verwandte eines jeden Tons sind seine Ober- und Unterquinte. Von C z. B. ist G die Oberquinte, F hingegen, die Unterquinte. Wenn ich nun vom C aufwärts zähle, so ist die Unterquinte nichts anders, als die Quart. Diese Quinten nun sind die Verwandte in
gerad

gerader auf- und absteigender Linie, und zwar im ersten Grade. Die in aufsteigender Linie haben vor den Graden der andern Gattung den Vorzug, mithin ist G dem C näher verwandt, als F. Will ich die Verwandtschaft aller zwölf Töne wissen, so darf ich nur die Tonika in die Mitte setzen, und sodann zur Rechten für die aufsteigende Linien mit steigenden Quinten, zur Linken aber für die absteigende Linie mit fallenden Quinten, oder welches einerlei ist, mit steigenden Quartan so lange fortfahren, bis die Zahl der zwölf Töne voll ist. Z. B. Ich will C als Stammtonart annehmen:

5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	6	
des	as	es	b	f	C	g	d	a	e	h	fis.

Auf diese Art kann man auch mit den übrigen Tonarten verfahren. Wir wollen z. B. G, für den Grundton gelten lassen:

5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	6	
as	es	b	f	c	G	d	a	e	h	fis	cis.

Wenn ich nun vom C durch alle Quinten in aufsteigender Linie fortgehe, so ist die zwölfte Quinte his(h \sharp) oder eigentlich C, und dieses nennet man einen Quintenzirkel. z. C.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12.	
C	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	eis	his.

Bei cis aber nimmt man eine enharmonische Verwechslung vor, das heißt, ich mache aus cis mit seinen Erhöhungszeichen (Doppelkreuzen) den gleichen Ton des mit seinem Erniedrigungszeichen oder ben: denn sehen Sie, wenn ich ein Stück in der Tonart cis setzen wollte, so müßte ich sieben Doppelkreuze vorzeichnen, bei gis achte, bei dis neune, bei ais zehen, bei eis eilfe und bei his zwölfte. Dies würde nun im schreiben und lesen grosse Weitläufigkeit und Unbequemlichkeit ver-

urfa-

ursachen, daher nimmt man die enharmonische Verwechslung vor, und macht statt cis mit sieben Kreuzen, des mit fünf ben, statt gis, as mit vier ben, statt dis, es mit drei, statt ais, b mit zwei, statt eis, f mit einem, und statt his, C.

Mithin steht der obige C. Quintenzirkel so:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12.
C	g	d	a	e	h	fis	des	as	es	b	f	C.

oder wie auf dem Notenblatt bei No. 25. Die daselbst befindliche äußere Zahlen, bezeichnen die Grade der Verwandtschaft, die innere aber, wie man nach diesem Quintenzirkel von C wieder zu C kommt. Wenn ich nun C zum Grundton annehme, so geht man nach den beiden harten Tonarten, die diesem C im ersten Grad verwandt sind, nemlich nach G und D, in die Verwandtschaft auf die Seitenlinie, und in die weiche Tonarten über, in A moll. Die nächstverwandte also einer harten Tonleiter ist die kleine Unterterz oder Sexte. Die Tonleiter von A moll ist demnach die nächstverwandte weiche Tonart von C Dur. Hier haben Sie, wie oben ein ähnliches Beispiel, wie die zwölf Molltonarten auf einander folgen:

6	5	4	3	2	1		1	2	3	4	5
es	b	f	c	g	d	A	e	h	fis	cis	gis.

Der ganze Quintenzirkel aber von A moll zu a moll ist folgender:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12.
A	e	h	fis	cis	as	es	b	f	c	g	d	a.

Auf dem Notenblatt steht er bei No. 25. Aber nicht nur die Sexte oder die kleine Unterterz, sondern auch ihre beiden nächstverwandten Tonarten sind mit der harten Tonleiter doch nur im zweiten Grad verwandt. Es wird in der Folge Gelegenheit geben, noch etwas über die Verwandtschaft der weichen

chen Tonarten mit den harten zu sagen. Vorizt nehmen wir unser Notenblatt und die darinn enthaltene Stückchen wieder zur Hand.

Sie sehen, daß in der Ausweichung vom harten G ins harte F, beim dritten, vierten und fünften Takt besondere Zeichen vorkommen, diese bedeuten das arpeggieren dieser Akkorde, oder daß die übereinanderstehende Noten einigemal hinauf und herunter gebrochen werden müssen. Oft schreibt man das italienische Wort Arpeggio darüber, welches von arpeggiare herkommt, und heißt so viel, als nach Harfen Art oder gebrochen spielen. Im Bass stehen eben die volle Akkorde, wie im Diskant, es sind also hier doppelte und gleichsam übrige Doppelgriffe. Kommt nun noch dazu, daß die Auflösung in der scharfen Terz, von der rechten Hand allein geschiehet, wie am Ende des dritten Takts, so nennt man dieses in der Musik Acciacatura, von acciaco überflüssig. An einem andern Ort werden Sie in der Folge sehen, daß noch etwas anderes mit diesem Wort bezeichnet wird.

Nro. 17. ist betittelt Passagio (Passagie oder Passage) dieses Wort hat einen Doppelsinn. Einmal versteht man darunter gewisse kurze und auffallende Stellen, die sich eben so wie besondere Stellen aus einem Gedicht oder sonst aus einem Buch leicht ins Gedächtnis fassen lassen; im engern Verstand aber braucht man es von allen willkührlichen Auszierungen einer Melodie, und werden dem simplen Gesang entgegen gesetzt. Sie werden aber nicht in stufenmäßiger Tonfolge wie die Tiraten oder Läufer, sondern gemeiniglich in springenden Noten gesetzt, und sind auch von der sogenannten Balze oder Halb-

Halbzirkel (circolo und circolo mezzo) wohl zu unterscheiden. Ein Beispiel soll diesen Unterschied nachgehends erklären.

Nro. 18. ist eine Romance. Dieses Wort bezeichnet einen sanften fließenden Gesang in der Bewegung eines Andantino. Man setzt diese Art von Stücken gerne in einer gleichen Taktart. Gleich unter dem ersten Takt stehet das Wort dolce. Es bedeutet einen lieblichen, anmuthigen und etwas stillen Vortrag. Die im zweiten Takt vorkommende Vorschläge sind nichts anders, als der ausgesetzte Doppelschlag, und werden schnell weggespielt. Nach dem Da Capo wird der erste Theil nur einmal wiederholt, und dann geht man sogleich ins Minore über. Modus minor, oder nach dem italienischen, Modo minore, wofür man nur minore allein setzt, ist eben so viel, als weiche Tonart. Weil nun dieser Theil, der noch zu dem obigen Stück gehört, in der F Dur verwandten weichen Tonart D gesetzt ist, so hat er daher seine Ueberschrift erhalten. Beim achten Takt dieses minore giebt es dreierlei Sachen zu bemerken. Erstlich der Schlußfall, oder die Cadenz. Hier erwartet man dem Gehör nach, den Schluß in den Hauptton, statt dessen aber hört man den Akkord auf der kleinen Sexte B. Diesen Gang nennen die Italiener Cadenza d'inganno, die betrügerische Cadenz. Ferner kommt hier der lange Anschlag vor. Ich habe unten bei a angezeigt, wie er behandelt wird. Sie sehen daraus, daß der folgenden Note so viel von ihrem Werth abgezogen wird, als dieser Anschlag beträgt. Ueber diesem Takt steht auch ein Bogenzeichen, welches einen Punkt in der Mitte hat. Dieses heißt man eine Fermate, einen Ruhepunkt. Und es hängt bei solchen Stellen bloß vom Spieler ab, den Ton nach Belieben über die

J

wahre

wahre Geltung der Note anzuhalten, und auch wohl eine kleine passende Verzierung anzubringen. Welche Freiheiten sich ein Spieler herausnehmen darf, wenn solche Fermaten am Schluß eines Konzerts oder eines Solo's vorkommen, davon soll zu seiner Zeit geredt werden. — Am Schluß desselben steht da *Capo il maggiore*. Mit diesem Wort benennet man auch die harte Tonart, so wie mit *minore* die weiche.

Der Menuet No. 19. ist so eingerichtet, daß Sie daraus die verschiedene in der Musik übliche Bewegungen können einsehen lernen. Durch das Wort Bewegung versteht man nicht allein den Grad der Geschwindigkeit, in welcher der Takt nach dem Karakter des Stücks gespielt wird, sondern auch noch die Fortrückung des Gesanges in den Stimmen in Absicht auf das Steigen und Fallen. Es giebt dreierlei Arten von Bewegungen, 1) *Motus rectus*, die gerade Bewegung, wenn nemlich zwei Stimmen, Bass und Diskant zugleich steigen oder fallen, wie im ersten, zweiten, fünften und sechsten Takt des ersten Theils. 2) *Motus obliquus* die Seitenbewegung, wenn der Bass auf derselbigen Höhe liegen bleibt, während der Diskant steigt oder fällt, und umgekehrt, wie im ersten, zweiten und dritten Takt des andern Theils. 3) *Motus contrarius*, die widrige oder Gegenbewegung, wenn eine Stimme steigt, indem die andre fällt, wie aus dem fünften und sechsten Takt dieses Theils zu ersehen ist. Bei der Wiederholung des ersten Theils, wird der letzte Takt mit 1 bezeichnet ausgelassen, und hingegen der mit 2, statt desselben gespielt.

Zu Anfang des minore kommt der vermehrte Doppelschlag vor, der eigentlich der geschnellte Doppelschlag heißt. Seine Ausführung stehet unten bei b.

Nro. 20. ist eine kleine Übung für die linke Hand, so wie Nro. 21. darnach eingerichtet ist, den Daumen gut untersetzen zu lernen. Im fünften Takt dieses Handstücks werden Sie gewahr werden, daß von dem zweigestrichenen E bis zu seiner Oktave im siebenten Takt durch lauter halbe Töne fortgeschritten wird. Eben diese Stelle kommt auch im fünften und folgenden Takt des zweiten Theils vor, und ebendasselbst im ersten und zweiten Takt des Basses. Diese kleine halbe Töne heißt man chromatische Töne. Werden sie nun, wie hier geschehen ist, mit der Diatonischen Tonleiter vermischt; so erhalten wir diejenige Tonleiter, welche die Diatonisch-chromatische Tonleiter genennt wird. Dieses Wort wird von dem griechischen χρώμα, die Farbe, hergeleitet, und war eines von denen drei Klanggeschlechtern bei den Alten, wovon wir in der heutigen Musik eigentlich nur das Diatonische Geschlecht beibehalten haben. Es giebt noch eine Tonleiter nemlich die enharmonische, welche durch halbe Halbtöne fortgeführt werden soll. Sie können Sie hier bei Nro. 27. sehen. Die Diatonische Tonleiter leidet eine doppelte Veränderung. Einmal kann man sie durch ♯e erhöhen, dann wieder durch b erniedrigen, dadurch erhält man, wie schon gesagt worden, die Diatonisch-chromatische. Wenn man aber diese doppelte Veränderung, die mit den Tönen der Diatonischen Tonleiter vorgenommen werden kanu, zwischen denselben in eine Reihe ordnet, so giebt uns dieselbe die Diatonisch-chromatisch-enharmonische, oder kurz, die enharmonische Tonleiter.

leiter. Diese doppelte Versezungsart der Töne bringt eine neue Eintheilung derselben hervor. Die sieben der ersten harten Tonleiter, nemlich c d e f g a h heissen unabhängige oder Haupttöne, die übrigen vierzehn aber, wovon die eine Helfte durch Doppelkreuze, die andere durch be hervorgebracht worden sind, nennt man abhängige, oder Nebentöne.

Nro. 22, enthält lauter Terzengänge. Ich wünschte, daß Sie dieselbe fleißig übten. Sie sind etwas schwer, aber um so mehr Ehre wird es Ihnen machen, wenn Sie dies Stükchen vor andern Zuhörern fertig spielen können. Die darauf folgende beede Stükchen haben schon weit weniger Schwierigkeiten. Die kleine Nötchen in dem Liedchen, werden ohne Gesang auf dem Klavier gespielt, daher stehen die Pausen unter denselben, die bloß für die Singstimme gelten. Hier ist der Text dazu :

L i e d.

Es war einmal ein Vögelein ---

pfif, pfif,

Das hatte goldne Flügelein ---

pfif, pfif.

Das Vögelein saß im Gebüsch

Gar sorgenlos und pfif so frisch :

fi fi.

Da flog die Mutter zu ihm hin --

komm, komm !

Der Jäger, sprach sie, lau'rt da drinn --

komm, komm !

Flieg

Flieg eilends fort, ich bitte dich,
 Er mordet dich sonst jämmerlich --
 ach, komm!

Doch, seht! das kleine Vögelein
 pik, pik,
 Ließ Warnung gute Warnung seyn,
 pik, pik,
 Und blieb noch immer im Gebüsch
 Ganz sorgenlos und pff so frisch:
 fi fi.

Da kam der schlaue Jäger her --
 husch, husch!
 Er zielt, es krachte sein Gewehr
 paf, puf.

Das Vögelein, vom Blute roth,
 Sank stumm herab vom Bäumchen todt --
 Ach, Vögelein! ach, ach!
 Nun lernet von dem Vögelein
 wie's geht,
 Wenn man nicht will hübsch folgsam seyn:
 denn, seht!

Der Ungehorsam straft sich oft,
 Ein Unglück trift euch unverhopt,
 Drum, liebe Kinder, folgt!

Fortsetzung von den Wirkungen der Musik bei den Alten.

Es fehlet nichts, lieben Kinder! als daß die Alten der
 Tonkunst auch die Macht über die unsaubere Geister zuge-

schrieben hätten: so könnte man daraus ein Geschichtsbuch machen, das merkwürdiger wäre, als weiland des berühmten Gafners Wunderkuren. Da ist fast keine Krankheit, wovon man nicht Beispiele liest, daß sie durch Musik seye geheilt worden. Fieber, Wahnwitz, Niedergeschlagenheit, Berrückung, fallende Sucht und Hüftweh, sogar Pest und Taubheit sollen dadurch kurirt worden seyn. -- Taubheit? ey wie ist denn das möglich, da man ja keine Musik hört, wenn man taub ist. Wenn ich in eine prächtige Bildergallerie gehe, wie kann irgend ein Gemälde Wirkung auf mich thun, wenn ich mir vorher die Augen zubinden lasse? -- Sie haben recht! es scheint ein Widerspruch in der Sache zu seyn. Indessen giebt es doch Beispiele, daß taube Personen bei einem starken Geräusch ein bißchen hören, oder auch wohl gar den Gebrauch des Gehörs wieder dadurch erlangt haben. Vor wenigen Jahren trug sich eine seltsame Geschichte dieser Art mit einem erwachsenen jungen Menschen in Bern zu. Dieser war von Geburt an ganz Gehörlos. Nun gieng er einmal in Gesellschaft anderer jungen Leuten auf den Kirchthurm, und als er gerade bei den Glocken stand, wurde eine derselben plötzlich angezogen. Der junge Mensch fiel auf einmal wie todt zur Erde nieder. Seine Kammeraden erschrafen sehr darüber, huben ihn von der Erde auf, und trugen ihn nach seinem Elterlichen Hause. Jedermann hielt ihn für todt, um so mehr, weil er aller schleunigst angewandten Mitteln ungeachtet nicht sogleich konnte wieder zurechte gebracht werden. Endlich gab er wieder einige Zeichen des Lebens von sich, er erholte sich nach und nach, und es zeigte sich, daß die gewaltige Erschütterung seiner Gehörsnerven, welche der starke Klang der

der

der Glocke bewirkt hatte, diesem Unglücklichen, der von Mutterleibe an taub und stumm war, sein Gehör wieder verschafft hatte. In diesem seinem neuen Zustand konnte er sich nicht des geringsten mehr erinnern, was mit ihm vorgegangen war. Er wußte nicht einmal, daß er gelebt hatte, kannte weder seine Eltern, Verwandte, noch seine übrigen Bekannten mehr, die doch täglich um ihn waren. Mit einem Wort, sein voriges Leben war bloß ein thierisches Leben, und sein gegenwärtiges, dem Zustand eines Kindes vollkommen ähnlich, welches erst anfängt, Mensch zu seyn.

Diese Begebenheit läßt uns auf die Möglichkeit ähnlicher Wirkungen schliessen, welche die Alten der Tonkunst zuschrieben. Uebrigens sind die meisten Beispiele davon entweder ganz fabelhaft, oder übertrieben. Insbesondere aber diejenige, welche uns versichern, daß die Musik sogar Einfluß auf die Thiere habe. Ich will mich mit euch nicht darauf einlassen, weil es entweder zu poetischen Fabeln, wovon ich euch schon einige erzehlet habe, oder zu moralischen Allegorien, und mythologischen Geheimnissen gehört. Manche Thiere sind freilich empfindlich, wenn sie plötzlich solche ungewohnte Töne hören. Aber wie? — Ein Hund oder eine Katze werden mauen, bellen und heulen, und wenn man eine Thür öfnet, werden sie gar davon laufen, als ob sie mit der Peitsche verfolgt würden. Der Vogel im Kestich wird zum Bersten neidisch, wenn Musik ins Zimmer kommt, und wird alle seine Kräfte anstrengen, dieselbe zu überschreien. Dieses beweist aber nichts, wie die Alten wollten, für die Vortreflichkeit der Tonkunst. Eben so fabelhaft ist es, was sie von singenden Schwänen und kunsterfahrenen Grashüpfern berichten,

ten, ungeachtet Strabo, Diodorus, Siculus, Plinius und Pausanias eine solche Geschichte von einem Grasshüpfer, der die Stelle einer zersprungenen Saite in dem musikalischen Wettstreit zwischen Eunomes und Ariston in den pythischen Spielen vertrat, ganz ernsthaft erzählen.

Dies sey genug hievon! Ihr könnet daraus abnehmen, daß diese Kunst von den Alten sehr geschätzt wurde. Man hielt es sogar für eine Schande, wenn einer ganz unerfahren darinn war. Selbst Sokrates, der weiseste seiner Zeit, schien Vorwürfe des Gewissens wegen der Vernachlässigung derselben empfunden zu haben. Er sagte nemlich zum Tebes, kurz vorher, ehe er den Giftbecher trank, daß er während seines ganzen Lebens einen Traum gehabt habe, worinn jemand ihm zu sagen geschienen: Sokrates! lege dich auf das Studium und die Ausübung der Musik! -- Aus Gehorsam gegen diesen ihm gegebenen Rath beschäftigte er sich während der Zeit seiner Gefangenschaft damit, daß er einige Fabeln des Aesops in Verse brachte und einen Lobgesang auf den Apoll verfertigte.

So sehr waren die Alten für diese Kunst eingenommen, in einem solchen Ansehn stand sie unter ihnen. Aus diesem Gesichtspunkt nun müßet ihr dasjenige beurtheilen, was ich euch über ihre Wirkungen bisher erzählt habe.

Die Fortsetzung im nächsten Stücke.

Auflösung des Rätsels im vorigen Stücke.

Eine Pause.

Neues Rätsel:

Zu welchen Schlüsseln hat man gar keine Schlösser nöthig?