

Vorschule

Vorschule

zum

Componiren,

zugleich als

Compositionslehre für Dilettanten

faßlich erläutert

von

F. J. Schubert.

~~~~~

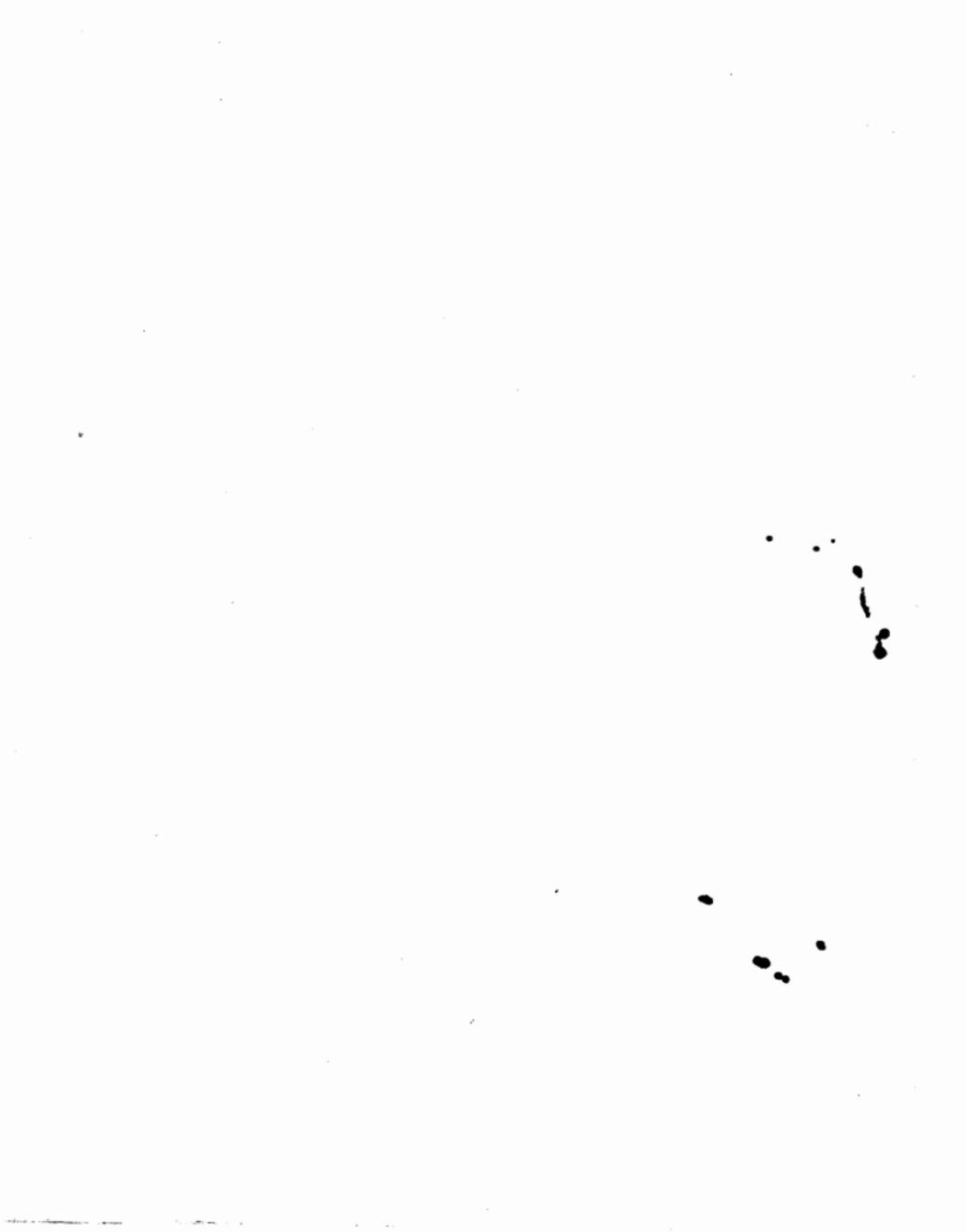
Dritte Auflage.

—————

Leipzig,

Verlag von Carl Neuberger.

1876.



G. Sh.  
MT

6

5387 V.3

1064827

# Alphabetisches Sachregister.

A 4. 5. 6. 8.  
 Abgeleitete Akkorde 27.  
 Accordo 26.  
 • Abwärts 14.  
 • Adur 22. 24. 25.  
 • Adagio 54. 113.  
 • Äußere Stimmen 85.  
 Akkord 26.  
 Allegretto 54.  
 Allegro 54.  
 Allegrofaß 111.  
 Amoll 22. 24. 25. 28.  
 Andante 54. 113.  
 Andantino 54.  
 Arpeggio 57. 58.  
 • Aufstimmung 41. 42. 44. 45.  
 • Aufwärts 14.  
 • Auslassung 33.  
 • Ausweichende Modulation 64.  
 • Ausweichung 64. 66. 67.

Authentischer Schluß 52.  
 Baß 6.  
 Baßton 27. 42.  
 Batterie 59.  
 Bdur 13. 24.  
 Bau und Form der Tonstücke 111.  
 Begleitung 95. 96. 104.  
 Begleitungsformen 103.  
 Bewegung 54.  
 Bezifferung 82.  
 Brechung der Akkorde 57.  
 C 4. 5. 6. 8.  
 Cdur 13. 24. 25. 27.  
 Cmoll 24. 25. 28.  
 Concertstimme 85.  
 Consonanz 25. 44.  
 Consonirend 25. 26.  
 Consonirende Akkorde 27.  
 Consonirende Dreiklänge 28.  
 D 5. 8.

*als Maßnahme*

Ddur 24. 25.  
 Decime 8.  
 Diatonisch 12.  
 Diatonische Tonleiter 12.  
 Diskant 6.  
 Dissonanz 25. 26.  
 Dissonirend 26.  
 Dissonirende Afforde 27. 41.  
 Dissonirende Dreiklänge 48.  
 Dmoll 24. 25.  
 Dominante 8. 16.  
 Dominantafford 29.  
 Dreigestrichene Oktave 5.  
 Dreiklang 27.  
 Dreistimmiger Satz 107.  
 Duett 85.  
 Duo 85.  
 Dur 36.  
 Durchgangstöne 62. 63.  
 Durdreiklang 29.  
 Durtonleiter 12. 13.  
 E 5. 8.  
 E dur 22. 25.  
 Eingestrichene Oktave 5.  
 Emoll 16. 22. 24. 25.  
 Enge Harmonie 34.  
 Enge Lage 34.  
 Enharmonische Intervalle 11.  
 Enharmonische Tonleiter 18.  
 Entgegengesetzte Bewegung 55.  
 Es dur 24.

F 5. 8.  
 Falsche Fortschreibung 38.  
 Falsche Oktaven 38.  
 Falsche Quinte 10.  
 Falsche Quinten 38.  
 F dur 24. 25.  
 Fmoll 24.  
 Finale 114.  
 Fismoll 22. 25.  
 G 5. 8.  
 Galopp 99.  
 Ganzer Ton 6. 12. 14.  
 Ganzschluß 50.  
 Gebrauch der Afforde 33. 34.  
 Gegenbewegung 55.  
 Gehende Bewegung 56.  
 Gdur 22. 24. 25.  
 Gleiche Bewegung 55.  
 Gmoll 15. 25. 28.  
 Generalbaß 1. 82.  
 Generalbaßspiel 82.  
 Generalbaßstimme 82.  
 Gerade Bewegung 54.  
 Gesangsmelodie 75.  
 Geschwindmarsch 99.  
 Ges dur 25.  
 Groß 9. 12.  
 Große Oktave 5.  
 Große Prime 26.  
 Große Quarte 26.  
 Große Quinte 26.

- Großer Nonenakkord 31.  
 Große Sexte 26.  
 Große Terz 26.  
 Große Tonstufe 6.  
 Grundakorde 26.  
 Grundharmonien 27.  
 Grundton 7. 8. 26.  
 H 5. 8.  
 Halbschluß 50. 51.  
 Halber Ton 6. 12. 14.  
 Halbe Tonstufe 6. 7.  
 Hmoll 25.  
 Harmonie 26. 105.  
 Harmonische Dreiklänge 28.  
 Harmonische Figurirung 59.  
 Hart 12.  
 Harte Tonleiter 12.  
 Harter Dreiklang 27.  
 Hauptbewegungen 54.  
 Hauptmelodie 74.  
 Hauptperiode 76. 77.  
 Hauptschluß 50.  
 Hauptseptimenakkord 29.  
 Hauptstimmen 84.  
 Homophone Satzweise 86.  
 Hüßnoten 62.  
 Interball 7.  
 Klein 9. 10. 12.  
 Kleine Oktave 5.  
 Kleine Sexte 26.  
 Kleine Terz 26.  
 Kleine Tonstufe 6.  
 Kleiner Nonenakkord 31. 47.  
 Kontraoktave 5.  
 Langsamer Marsch 100.  
 Leitereigene Dreiklänge 28.  
 — — Modulation 64.  
 — — Septimenharmonien 30.  
 — — Töne 19.  
 Leiterfremde Modulation 64.  
 Largo 54.  
 Lied 74.  
 Mazurka 98.  
 Medianten 8.  
 Melodie 73. 74. 75. 78. 105.  
 Menuett 113. 115.  
 Mittelstimmen 85.  
 Mittelsatz 114.  
 Modulation 64. 65. 66. 68. 72. 75.  
 Moll 36.  
 Molltonleiter 12. 14. 15.  
 Motiv 74.  
 Motus contrarius 55.  
 Motus obliquus 55.  
 Motus rectus 54.  
 Mouvement 54.  
 Musik, Musica 1. 2.  
 Nebennoten 62.  
 Nebenstimmen 84.  
 Nebenseptimenakkorde 30.  
 None 8. 10.  
 Nonenakkord 27. 30. 31. 32.

Nonett 86.  
 Normaltonleiter 12.  
 Noten 4.  
 Notensystem 4.  
 Oberquinte 8.  
 Oberstimme 85.  
 Octett, Ottet 86.  
 Offenbare Oktaven 38.  
 Offenbare Quinten 38.  
 Oktave 5. 8. 10. 20.  
 Oktavenlage 34.  
 Oktavenfortschreitungen 40.  
 Parallele Bewegung 57.  
 Paraphrase 116.  
 Paralleltonarten 22.  
 Perioden 76.  
 Plagalischer Schluß 52.  
 Polka-Mazurka 98.  
 Polyphone Satzweise 90.  
 Presto 54.  
 Prime 8. 9. 20.  
 Prinzipalstimme 85.  
 Quarte 8. 9. 20.  
 Quartsextenakkord 36.  
 Quartett oder Quatuor 86.  
 Quinte 8. 9. 20.  
 Quintenlage 34.  
 Quintett 86.  
 Quintsextenakkord 36. 42.  
 Register 85.  
 Rein 10.

Reine Prime 26.  
 Reine Oktave 26.  
 Rhythmen 76. 77. 79. 80. 81.  
 Rhythmische Rückung 56.  
 Rhythmus 75. 76. 81.  
 Ripienstimme 85.  
 Rondo 114.  
 Rondoform 114. 115.  
 Ruhepunkt 16.  
 Scala 12.  
 Scherzo 113. 115.  
 Schema 12. 13. 15.  
 Schlüsse 49.  
 Sekundenakkord 37. 43.  
 Seitenbewegung 55.  
 Septime 8. 10. 21. 26.  
 Sekunde 8. 9. 20. 26.  
 Sequenzen 91.  
 Septimenakkord 27. 33. 46.  
 Septimenakkorde 29. 30.  
 Sexte 8. 10. 21.  
 Sextenakkord 35.  
 Sextengänge 41.  
 Sextett 86.  
 Signaturen 82.  
 Solo 85.  
 Solopartie 85.  
 Springende Bewegung 57.  
 Stammakkorde 27.  
 Stimme 84.  
 Stimmenführung 85.

- Stimmwesen 84.  
 Stufe 4. 30.  
 Subdominante 8.  
 Syncopirende Bewegung 56.  
 Taktmäßigkeit 75.  
 Tanzmusik 29.  
 Tempo 54.  
 Terz 8. 9. 20.  
 Terzenfolge 41.  
 Terzengänge 41.  
 Terzett 86.  
 Terzlage 34.  
 Terzquartenakkord 37. 42.  
 Thema 94. 114.  
 Ton 4.  
 Tonarten 21.  
 Tonbrechung 59.  
 Tonentfernung 7.  
 Tongeschlecht 21.  
 Tongrößen 12. 13.  
 Tonica 8. 16.  
 Tonleiter 12. 13.  
 Tonstück 118. 119.  
 Tonstufen 4.  
 Tonssystem 4.  
 Tremolo 60.  
 Trio 85. 113.  
 Trugfortschreitungen 49.  
 Trugschlüsse 49.  
 Tutti 104.  
 Tyrosienne 98.  
 Uebermäßig 9. 26.  
 Uebermäßiger Dreiklang 28. 48.  
 — — Sextenakkord 32. 48.  
 Umgekehrte Akkorde 27.  
 Umkehrung der Akkorde 35.  
 — — der Intervalle 11.  
 Undecime 8.  
 Ungleiche Bewegung 55.  
 Unharmonischer Querstand 52.  
 Unterstimme 85.  
 Unvollkommene Schlüsse 52.  
 Unbefriedigend 26.  
 Variation 115. 116.  
 Variationenform 115.  
 Verbotene Fortschreitung 38.  
 Verdoppelung 33.  
 Vermindert 9. 26.  
 Verminderter Dreiklang 28.  
 Verminderter Septimenakkord 30.  
 Vermittlungsakkorde 66.  
 Verrückte Bewegung 56.  
 Verwechslung der Akkorde 35.  
 Verwandtschaft der Tonarten 22.  
 Verwechselte Akkorde 27.  
 Verzögert 61.  
 Biergestrichene Oktave 5.  
 Vierklang 33.  
 Vierstimmiger Satz 104.  
 Vierteltönig 19.  
 Vollkommene Schlüsse 52.  
 Vorbereitet 61.

Vorausnahme 63. 64.  
 Vorhalt 60. 61. 68.  
 Vorzeichnung 21.  
 Walzer 98.  
 Wechselnoten 62.  
 Weich 12.  
 Weiche Tonleiter 12.  
 Weicher Dreiklang 27.  
 Weise 74.

Zeitmaß 54.  
 Zerstreute Harmonie 34.  
 Zerstreute Lage 34. 35.  
 Zergliederung eines musikalischen  
 Gedankens 90.  
 Zweigestrichene Oktave 5.  
 Zweistimmiger Satz 106.  
 Zwischenraum 7.

### Empfehlenswerth:

- Ben. Widmann**, Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre.  
 3. Aufl. 1 Mk. 60 Pf.  
 — — **Generalbassübungen** nebst kurzen Erläuterungen. 3. Aufl. 2 Mk. 25. Pf.  
**F. J. Kunkel**, Vorschule zur Melodiebildungslehre. 1 Mk. 80 Pf.  
**Heinr. Wohlfahrt**, Katechismus der Harmonielehre. Leichtfaßliche Anlei-  
 tung zum Selbstunterricht. 90 Pf.

(Verlag von **C. Neeseburger** in Leipzig.)

## Einleitung.

---

In früheren Zeiten hatte die Erlernung der Musik für Viele etwas Abschreckendes, weil die Lehrer es nicht verstanden, die Grundsätze derselben auf eine faßliche Weise ihren Schülern beizubringen. Schon die Erlernung der Noten schien ein schwer zu übersteigendes Hinderniß zu sein, daher die Aeußerung nicht selten war: „Ja, wenn ich nur erst die Noten künnte!“ — Und nun besonders der sogenannte Generalbaß! Der stand als ein Kolosß voller Hieroglyphen vor ihnen, deren Entzifferung ihnen gar zu schwierig dünkte. Die Beweise sind da, wie viele Jahre selbst mancher, zu seiner Zeit bedeutende Componist auf das Studium verwenden mußte, ehe er mit dem Wesen der Harmonie ins Reine kam, und es hätte ihm noch mehr Zeit gekostet, wenn ihm nicht Talent und ein richtiger Instinkt über die steifen, unbeugsamen Regeln hinausgeholfen hätten.

Die Musik entwickelte sich unter den Künsten am spätesten; in den frühesten Zeiten bestand sie nicht einmal als selbstständige Kunst, sondern das Wort Musika hatte damals einen weit ausgedehnteren Begriff, als jetzt. Man verstand darunter nicht blos die Tonkunst, sondern auch zugleich die Redekunst, Dichtkunst und Philosophie. Waren die Fähigkeiten der Menschen wie auch jetzt noch zu beschränkt, um diese Künste in der Gesamtheit zu erfassen, so mußte dies später die Trennung und Absonderung dieser Wissenschaften

zur Folge haben. Doch ist die Musik unter allen Künsten diejenige geblieben, welche am meisten geliebt, geschätzt und getrieben wird in allen Klassen der menschlichen Gesellschaft. Wie bei den alten Griechen der Tanz einen Haupttheil ihrer Erziehung ausmachte, so wurde später die Musik als nothwendiger Theil der Erziehung von gebildeten Aeltern und Erziehern anerkannt. Ohne Musik ist das menschliche Leben gar nicht denkbar. Dies beweist selbst das Treiben der ungebildetesten Völker. Auch bei uns sind alle fröhlichen, festlichen, ernstern und selbst traurigen Begebenheiten eben so wenig denkbar ohne Musik, denn sie schließt sich allen auch weniger bedeutenden Vorkommnissen im menschlichen Leben an. Den sagt in seiner Philosophie der Natur: „Musik ist die Aeußerung der Sehnsucht, zu Gott zurückzukehren. Bewußtlos macht sie den Menschen sehnsüchtig nach einem Zustande, den er nicht kennt; bewußtlos setzt sie ihn in diesen Zustand der göttlichen Ruhe und des göttlichen Genusses.“ — Der alte Ascet Abraham a Sancta Clara stellte in anderer Weise über Musik seine Betrachtung an, welche in seiner besondern Sprachweise höchst ergötzlich klingt: „Salve! meine schöne Grammatica und Rhetorica. Servitor! meine schöne Logica und Arithmetica. Bastoleman! meine schöne Geometria und Astronomia. Aber sei du mir tausendmal willkommen, meine löbliche, liebliche, künstliche, köstliche, vornehme und angenehme Musika! Andere seynd zwar freye Künsten, du aber bist eine freye und fröhliche Kunst; du bist eine Portion vom Himmel, du bist ein Pflaster für die Melancholey, du bist eine Versöhnung der Gemüther, du bist ein Sporn der Andacht, du bist ein Kleinod der Kirchen, du bist ein Arbeit der Engel, du bist ein Auffenthaltung der Alten, du bist ein Ergötzlichkeit der Jungen. — Das Gesang und die Musik ist absonderlich dem allmächtigen Gott angenehm, dann wie die drey Knaben in dem feurigen Babylonischen Ofen seynd geworffen worden, da haben sie alsobald angefangen eine schöne Muteten zu singen, dann ihnen nicht ein Haar verletzt worden, forderist ihnen der entzündende Ofen vorkommen, wie eine kühle Grotta“ u. s. w.

Nach dieser Abschweifung möchte der Verfasser darauf aufmerksam machen, daß es auch für den Dilettanten sehr nützlich ist, wenn er sich mit dem Nothwendigsten der Harmonielehre befreundet, denn dieses trägt zum Verständniß eines Tonwerkes außerordentlich bei, er mag nun ein Tonstück selbst spielen oder anhören. Der Verfasser hatte vor mehren Jahren Gelegenheit, nach und nach Hunderte von kleinen Musikmanuscripten zur Ansicht zu bekommen, welche alle zur Aufnahme für die Illustrierte Zeitung bestimmt waren; allein unter der Masse dieser Erzeugnisse waren nur wenige zu einer Veröffentlichung geeignet, weil man es ihnen gleich ansah, daß sich diese Autoren entweder gar nicht, oder nur ganz oberflächlich mit der Harmonielehre beschäftigt hatten. Um nun auch den Dilettanten Gelegenheit zu geben, ihre musikalischen Ideen richtig und ohne Fehler niederzuschreiben, wie einen richtig stylisirten Wortsatz, möge man berücksichtigen, was der Verfasser in den folgenden Kapiteln klar und leicht faßlich hinzustellen versucht hat.

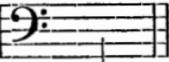
---

## Erstes Kapitel.

### Ton. Tonssystem. Notensystem. Tonstufen.

Der Ton ist, nach H. Helmholtz, der Klang einfacher Schwingungen. Er wird erzeugt durch einen erzitternden Körper oder durch eine schwingende Luftsäule, deren Schwingungen von größerer oder kleinerer Anzahl gleichförmig und dem Gehöre deutlich vernehmbar sind. Jede Taste auf dem Pianoforte, durch welche der Hammer in Bewegung gesetzt wird und an die Saiten schlägt, giebt einen bestimmten Ton, eben so das Anblasen eines Blasinstruments, oder das Anstreichen oder Kneifen einer Saite eines Saiteninstruments. Auch die menschliche Stimme und Singvögel geben bestimmte Töne. Bei der Orgel und Pphysharmonika öffnet sich durch das Niederdrücken einer Taste ein Ventil, wodurch die Luft in die Pfeife strömt oder eine Metallzunge in Vibration versetzt und diese zum Tönen bringt. Das Pianoforte und die Orgel haben die meisten Töne. Das Tonssystem umfaßt alle gebräuchlichen Töne, welche auf dem Notensystem mit seinen fünf horizontalen, parallelen Linien und deren Zwischenräumen durch Noten aufgezeichnet werden. Die Noten unter und über den Linien mit ihren kurzen Strichen durch und unter ihren Köpfen sind Fortsetzungen der fünf Linien und deren Zwischenräume. Im Sprachgebrauche wird sehr oft Note für Ton gebraucht. Der Schritt oder Abstand von einer Stelle des Notensystems bis zur nächsten höhern oder tiefern, von einer Linie bis zum nächsten Zwischenraum und umgekehrt von einem Zwischenraum bis zur nächsten Linie heißt Stufe. Die Tonstufen sind am besten auf dem Pianoforte zu veranschaulichen. Die Untertasten geben die Reihenfolge der Töne c d e f g a h, welche sich so viel mal wiederholen, als das Instrument Tasten

hat, und auf dem Notensystem als Noten ihren Platz finden. Die Obertasten haben keine besonderen Namen, sie erhalten dieselben, je nachdem eine Note ein Kreuz oder Be erhält. Da nun jeder gleichnamige Ton auf der achten Stufe wiederkehrt, so wird dieser als achter Ton Oktave genannt. So oft sich solche Oktaven wiederholen, so viele Oktaven giebt es. Der Unterscheidung wegen wird die auf dem Pianoforte links liegende, tiefste Oktave Kontra-

oktave genannt, weil ihre Töne unter  Kontra-

töne genannt werden. Von diesem C an, nach oben, rechts zu, heißt die folgende Oktave große Oktave, die nächstfolgende kleine Oktave, und auf diese folgen die eingestrichene, zweigestrichene, dreigestrichene und viergestrichene Oktave; in Noten dargestellt:



Kontraoktave.      Große Oktave.      Kleine Oktave.

C D E F G A H      C D E F G A H      c d e f g a h

Eingestrichene Oktave.      Zweigestrichene Oktave.

c d e f g a h      c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄

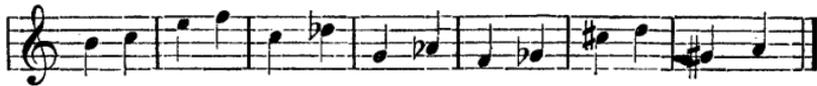
Dreigestrichene Oktave.      Viergestrichene Oktave.

c̄̄ d̄̄ ē̄ f̄̄ ḡ̄ ā̄ h̄̄      c̄̄̄ d̄̄̄ ē̄̄ f̄̄̄ ḡ̄̄ ā̄̄

8va höher

Die Benennungen dieser Oktaven sind insofern sehr nöthig, als man dadurch jeden einzelnen Ton seiner Lage nach näher bestimmen kann. Daher heißt es z. B. das große C, das kleine c, das eingestrichene  $\bar{c}$ , das zweigestrichene  $\bar{\bar{c}}$ , das dreigestrichene  $\bar{\bar{\bar{c}}}$ . Diese Oktaven werden in zwei Hälften getheilt, von denen die erste Hälfte: die Kontraoktave, die große und kleine Oktave einnimmt und im Bassschlüssel geschrieben wird. Die zweite Hälfte umfaßt die eingestrichene, zweigestrichene, dreigestrichene und viergestrichene Oktave, welche meist im Violinschüssel notirt werden. Die erste Hälfte heißt der Unterscheidung wegen der Bass, die zweite Hälfte der Diskant. Bei dem Pianoforte und der Orgel, auch bei dem Harmonium und der Physsharmonika werden Bass und Diskant in zwei Notensystemen über einander gestellt und mit einer Klammer verbunden und Takt für Takt gleichlaufend gesetzt. Der Bass hat stets das untere System. Die Entfernung einer Untertaste bis zur nächstfolgenden Untertaste, oder von einer Stelle des Notensystems zur nächstfolgenden heißt Tonstufe. Man nimmt zweierlei Tonstufen an, große und kleine. Klein ist die Tonstufe, wenn kein Ton dazwischen liegt, wie zwischen h und c, e und f; groß ist die Stufe, wenn zwischen zwei Tönen noch ein Ton liegt, wie zwischen d und e, c und d, a und h. Die kleine Tonstufe heißt daher ein halber Ton, die große Tonstufe ein ganzer Ton, z. B.:

Halbe Tonstufen oder halbe Töne.



Ganze Tonstufen oder ganze Töne.



Aus diesen Beispielen sieht man, daß Obertasten auch ganze Töne bilden können, wie as und b, eis und dis, daher ist die Benennung

der Obertasten als halbe Töne falsch. Auf dem Notensystem sind jedoch kleine Tonstufen nicht allemal bemerkbar, denn von c zu cis, von d zu dis ist auch ein halber Ton, obgleich c und cis, so wie d und dis auf einer Notenstufe stehen:

Halbe Tonstufen auf einer Notenstufe.



## Zweites Kapitel.

### Von den Intervallen.

Betrachtet man die Noten eines Tonstücks, so wird man finden, daß die einzelnen Töne mehr oder weniger von einander entfernt liegen und das Zusammenklingen mehrerer Töne auf einmal auf feststehenden Regeln beruhen muß, wenn es dem Ohr wohlgefallen soll. Daher ist es nöthig, das Verhältniß der Töne zu einander näher zu erörtern. Das Verhältniß zweier Töne zu einander nennt man Intervall, was so viel als Zwischenraum oder Tonentfernung bedeutet. Ein Ton für sich ist kein Intervall, wenn nicht sein Verhältniß zu einem andern ausgemessen wird. Es ist aus vielen Gründen, die später in die Augen springen werden, nothwendig, die Entfernung der Töne zu berechnen und nach einem bestimmten Maße zu messen. Der bestimmte Ton, von dem die Messung ausgeht, kann daher als erste Stufe, der ihm zunächst liegende halbe oder ganze Ton als zweite Stufe, der diesem in nächster Entfernung folgende als die dritte Stufe u. s. f. bezeichnet werden. Die verschiedenen Stufen haben zur Unterscheidung lateinische Benennungen erhalten. Ein beliebiger Ton wird als Grundton

angenommen und die darauf folgenden Stufen von unten nach oben zu, oder von der Tiefe nach der Höhe zu, gemessen. Nimmt man C als Grundton an, so heißt dieser als erste Stufe Prime, auch Einklang oder unisonus; die zweite Stufe (d) heißt Sekunde, die dritte (e) Terz, die vierte (f) Quarte, die fünfte (g) Quinte, die sechste (a) Sexte, die siebente (h) Septime, die achte (c) Oktave, die neunte (d) None. In Noten dargestellt:

Prime. Sekunde. Terz. Quarte. Quinte.

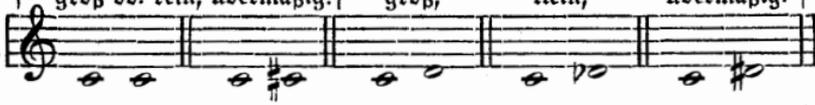
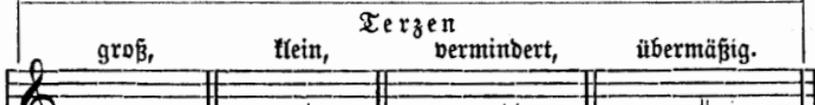
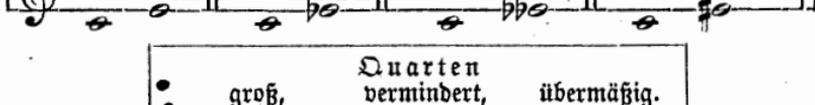
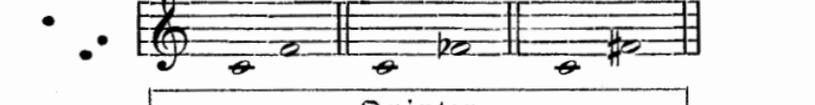
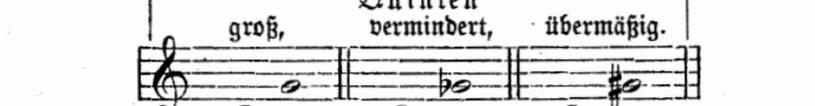
Septe. Septime. Oktave.

Ueber einander gestellt sind sie in Bezug auf ihren Klang noch bemerkbarer:

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

Von der None aus können die Stufen oder Intervalle noch weiter ausgedehnt werden: die zehnte Stufe heißt Decime, die elfte Stufe Undecime u. s. w. Die Prime wird auch Tonika, die Terz Mediant, die Quarte Subdominante und die Quinte Oberquinte oder Dominante genannt. Schlägt man die Intervalle der obigen Tabelle nach und nach auf dem Pianoforte an, so wird man finden, daß die Obertasten fehlen. Diese fehlenden Töne aber müssen als Intervalle doch auch ihre Namen haben, denn zwischen c und d liegt cis; cis muß daher auch eine Art Prime sein, weil dieser Ton auf der c-Stufe steht, des hingegen, obgleich als derselbe Ton wie cis klingend, muß als Sekunde gelten,

weil des auf der zweiten Stufe steht; dis muß ebenso eine Art Sekunde sein, obgleich wie es klingend, steht es doch auf der zweiten Stufe und gehört also unter die Sekunden; von c aus gemessen ist daher fis auf der vierten Stufe eine Art Quarte und ges eine Art Quinte, gis eine Art Quinte, as eine Art Sexte, ais ebenfalls Sexte und b eine Art Septime. Um das Maß oder die Größe der vorher genannten Töne näher zu bestimmen, braucht man zu genauerer Bezeichnung die Wörter groß, klein, vermindert und übermäßig. Natürlich erhöht das # die Intervalle und macht sie theilweise groß und übermäßig, das b dagegen erniedriget sie, indem sie dieselben klein und vermindert macht. Zu genauerer Messung der großen, kleinen, verminderten und übermäßigen Intervalle werden die schon genannten Tonmaße der halben und ganzen Töne verwendet. Folgende Tabelle zeigt die Größen der verschiedenen Intervalle.

|                                                                                                                                         |  |                                                                                                                                    |  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| <p>Primen<br/>groß od. rein, übermäßig.</p>            |  | <p>Sekunden<br/>groß, klein, übermäßig.</p>       |  |
| <p>Terzen<br/>groß, klein, vermindert, übermäßig.</p>  |  | <p>Quarten<br/>groß, vermindert, übermäßig.</p>  |  |
| <p>Quinten<br/>groß, vermindert, übermäßig.</p>      |  |                                                                                                                                    |  |

The image displays three musical staves in G-clef, each illustrating different intervals. The first staff is titled 'Terzen' and shows four intervals: 'groß' (major third, G-A), 'klein' (minor third, G-Bb), 'vermindert' (diminished third, G-Bbb), and 'übermäßig' (augmented third, G-A#). The second staff is titled 'Septimen' and shows three intervals: 'groß' (major seventh, G-F#), 'klein' (minor seventh, G-F), and 'vermindert' (diminished seventh, G-Fbb). The third staff is titled 'Oktaven' and shows four intervals: 'groß' (major octave, G-G), 'übermäßig' (augmented octave, G-G#), 'klein' (minor octave, G-Gb), and 'übermäßig' (augmented octave, G-G#).

Manche nennen die Prime, Quarte, Quinte und Oktave statt groß auch rein; die verminderte Quinte nennt man klein, früher hieß sie auch falsche Quinte. Der Lernende mag nun alle Arten Sekunden, Terzen u. s. w. von andern Grundtönen als c auffuchen und notiren. Scheint auch Manchem diese Aufgabe trocken, so wird sich doch ihr Nutzen später herausstellen.

Da diese „Vorschule“ keine Uebungsbeispiele giebt, so wird an den geeigneten Stellen auf B. Widmann's „Generalbaß-Uebungen“\*) (gefürzt: Gbß.-Ueb.) verwiesen. Siehe die hierher gehörigen Gbß.-Ueb. Nr. 1 und 2.

Dreht man die Intervalle um, indem man den höher liegenden Ton zum tieferen macht, oder den tieferen zum höheren, so bleiben sie natürlich nicht dieselben, denn die Prime wird zur Oktave, die Sekunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Sekunde und die Oktave zur Prime. Bezeichnet man die Intervalle mit Zahlen, die Prime mit 1, die Sekunde mit 2 u. s. f., so geben die Umkehrungen folgende Uebersicht:

|   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

\*) Benedict Widmann „Generalbaß-Uebungen nebst kurzen Erläuterungen. Eine Zugabe zu jeder Harmonielehre.“ 2. Aufl. Leipzig, Verlag von C. Merseburger.

Folgendes Notenbeispiel kann die untenstehenden Umkehrungen haben:

Umkehrung:

Dieses Verfahren nennt man:

### Umkehrung der Intervalle.

Siehe Gßf.-Ueb. Nr. 4 und 5. Seite 2 und 3.

Bisweilen werden ganze melodische Sätze umgekehrt, daß von zwei Stimmen die obere zur unteren und die untere zur oberen gemacht wird. (In diesen Umkehrungen der Stimmen besteht die ganze Kunst des sogenannten doppelten Contrapunkts.) Unwillkürlich kommt die Umkehrung zum Vorschein, wenn z. B. ein Gesang für Sopran von einem Tenor gesungen wird, denn der Tenor klingt eine Oktave tiefer als der Sopran und die Begleitung bleibt an ihrer früheren Stelle.

### Inharmonische Intervalle

sind solche, welche auf dem Notensystem verschiedene Stufen einnehmen, jedoch dem Klange nach sich gleich sind. Nur die Schreibart ist in solchen Fällen verschieden, während der Klang sich gleich bleibt.

## Drittes Kapitel.

### Die Tonleitern.

Das Auf- und Absteigen einer Reihe von Tönen giebt gewissermaßen das Bild einer Leiter, daher nennt man eine Tonfolge von einem bestimmten Tone in stufenweiser Fortschreitung bis zu dessen Oktave eine Tonleiter oder Skala. Nimmt man zu den sieben Hauptstufen *c d e f g a h* noch die Oktave *c* hinzu, so erhält man die diatonische Tonleiter; diatonisch bedeutet, daß man abwechselnd mit ganzen und halben Tönen fortschreitet. Da man nach der Tonleiter von *c* aus die übrigen Tonleitern nachbilden kann, so ist diese *C* dur-Tonleiter gewissermaßen als Normaltonleiter anzusehen. Man nimmt nach den zwei Tongeschlechtern von Dur und Moll zwei Haupttonleitern an, die Dur-Tonleiter und die Moll-Tonleiter. Als Unterscheidungszeichen zwischen beiden fungirt die Terz, welche in der Durtonleiter groß, in der Molltonleiter klein ist. Da man merkwürdiger Weise die große Terz hart und die kleine Terz als weich bezeichnet, so wird auch die Durtonleiter die harte und die Molltonleiter die weiche Tonleiter genannt.

### Die Durtonleiter.

Die Tongrößen der Normaltonleiter von *c* bilden das Schema für alle Durtonleitern von anderen Tönen aus. Dieses Schema findet sich leicht, wenn man von einem Tone zum andern die Tongröße auffucht: von *c* zu *d* ist ein ganzer Ton, von *d* zu *e* ein ganzer, von *e* zu *f* ein halber, von *f* zu *g* ein ganzer, von *g* zu *a* ein ganzer, von *a* zu *b* ein halber Ton:



Also besteht die Durtonleiter aus zwei ganzen und einem halben und drei ganzen und einem halben Ton.

Die Tonmaße dieses Schema's sind nun für alle Durtonleitern maßgebend. Die Tonleitern von G, D und B dur würden daher wie folgt zu notiren sein:

The image shows three musical staves, each representing a different major scale. Staff a) is for G major, staff b) for D major, and staff c) for B major. Each staff contains a sequence of notes with rhythmic markings below them. The markings are: a) 1 1 1/2 1 1 1 1/2; b) 1 1 1/2 1 1 1 1/2; c) . 1 1 1/2 1 1 1 1/2. The notes are written on a five-line staff with a treble clef. Staff a) starts with a sharp sign (F#) above the first note. Staff b) starts with a sharp sign (F#) above the second note. Staff c) starts with a flat sign (Bb) below the first note.

- Bei a) finden wir, daß in der Tonleiter von g aus die Töne von g bis e dieselben Töne sind, wie in C dur, weil sich zwei ganze und ein halber und zwei ganze Töne vorfinden, da nun noch ein ganzer und ein halber Ton fehlt, und von der sechsten zur siebenten Stufe ein ganzer Ton sein muß, von e zu f aber nur ein halber ist, so muß das f in fis verwandelt werden, wodurch sich zu gleicher Zeit der halbe Ton von der siebenten zur achten Stufe herausstellt. Bei b) muß die dritte Stufe erhöht werden, da von der zweiten zur dritten Stufe ein ganzer und von der dritten zur vierten Stufe ein halber Ton sein muß. Aus demselben Grunde muß auch die siebente Stufe e in cis verwandelt werden. Bei c) in der B dur-Tonleiter muß die vierte Stufe e durch ein h erniedrigt werden, da von der dritten zur vierten Stufe (e) das Schema einen halben Ton verlangt. Nun mag sich der Lernende die übrigen Tonleitern von allen Tönen selbst bilden und genau das Schema von zwei ganzen und einem halben und drei ganzen und einem halben Ton vor Augen halten. Die Durtonleiter im Herabsteigen hat dieselben Intervalle, nur wird das

Schema bei der Bewegung abwärts in umgekehrter Weise erfolgen, z. B.:

in C, aufwärts, abwärts,

1 1 1/2 1 1 1 1/2 1/2 1 1 1 1/2 1 1

in As, aufwärts, abwärts.

1 1 1/2 1 1 1 1/2 1/2 1 1 1 1/2 1 1

### Die Molltonleiter.

Die Molltonleiter hat bei ihrem Herabsteigen nicht ganz dieselben Intervalle als bei ihrem Aufwärtssteigen. Bei dem Aufwärtssteigen ist das Schema ein ganzer und ein halber Ton, und vier ganze und ein halber Ton; im Herabsteigen zwei ganze und ein halber, und zwei ganze und ein halber und ein ganzer Ton. Diese Verschiedenheit bezieht sich bloß auf ihre melodische Folge vom sechsten bis zum achten Ton. Doch bleibt die kleine Terz immer das Hauptmerkmal der Molltonleiter:

Aufwärts. Abwärts.

1 1/2 1 1 1 1 1/2 1 1 1/2 1 1 1/2 1

In dieser Weise findet sie auch in vielen Tonstücken ihre Verwendung, z. B. in Mozarts Ouverture zum „Don Juan“:

1. 2.



Im ersten Takte finden wir genau nach obigem Schema die Molltonleiter von D; im zweiten Takte in der zweiten Hälfte die absteigende Molltonleiter von E; und im vierten Takte die auf- und absteigende Molltonleiter von G. Es wird von Nutzen sein, die übrigen Molltonleitern nach dem vorstehenden Schema niederzuschreiben. Aus verschiedenen Gründen wird die Molltonleiter auch anders notirt. Die Sexte ist darin nicht groß, sondern klein, sowohl beim Aufwärts- als Abwärtssteigen. Im Abwärtssteigen erleidet sie keine Veränderung, denn sie hat dieselben Intervalle, als wie im Aufwärtssteigen:



Auffällig ist in dieser Art Molltonleiter der Sprung vom sechsten zum siebenten Ton, welcher einen und einen halben Ton beträgt, was Bee und Kreuze in dieser Molltonleiter zur Folge hat, z. B.:



Es ist dem Geschmace des Componisten überlassen, diese oder die frühere Tonleiter in Anwendung zu bringen, da keine derselben zu verwerfen ist. In Ansehung der melodischen Fortschreitung der



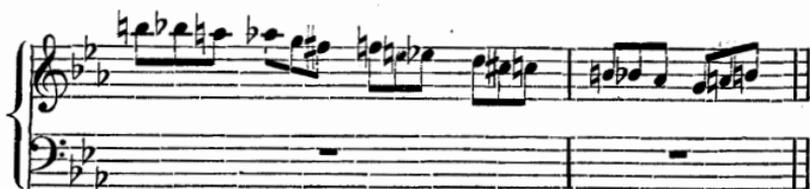
## Die chromatische Tonleiter.

Außer der Dur- und Molltonleiter giebt es noch eine Art Tonleiter, welche aus lauter halben Tonstufen gebildet und die chromatische Tonleiter (d. h. farbige) genannt wird. Auf dem Pianoforte ist sie leicht aufzufinden, indem man von einem angenommenen Tone aus alle Unter- und Obertasten bis zur Oktave durchläuft:



In der Bewegung aufwärts werden die halben Töne durch Kreuze hervorgerufen, im Abwärtsgehen aber durch Bie. Jedoch braucht dies nicht streng gehandhabt zu werden. Es können aufwärts auch Bie und abwärts auch Kreuze verwendet werden. Denn es kommt darauf an, in welchen Tönen der Tonleiter sich das Stück bewegt. Benutzt man nur einzelne Theile der chromatischen Tonleiter, so nennt man diese chromatische Gänge. In weiterer Ausdehnung findet man sie in Cadenzen, jedoch auch als Uebergang in ein neues oder vorher schon dagewesenes Thema. Z. B. in Beethovens Rondo, Op. 51:



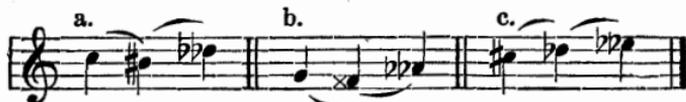


### Enharmonische Tonleiter.

Die enharmonische Tonleiter entsteht, wenn man die halben Tonstufen der chromatischen Tonleiter durchläuft und dabei die chromatischen Veränderungen anbringt:



In dieser Aufstellung kommt sie in Tonstücken nicht vor; ihre Benutzung beschränkt sich auf einzelne Töne. Der Bogen in der vorstehenden Tonleiter bedeutet, daß diese zwei Töne ein und derselbe Ton und nur verschieden notirt sind. Enharmonisch bedeutet vierteltönig. Da aber die Temperatur oder die Stimmung unserer Instrumente keinen Unterschied zwischen halben und Vierteltönen macht, indem wir bloß Halbtöne haben, so klingen cis und des, fis und ges, ais und b sich ganz gleich. Die enharmonische Schreibweise kann ein und denselben Ton auf drei verschiedene Arten darstellen, z. B.:



Bei a. klingt his und deses wie c, bei b. fisis und asas wie g, bei c. des und eses wie cis, obgleich diese Töne auf verschiedenen Stufen notirt sind. Diese verschiedene Schreibweise ein und desselben Tones wird durch die musikalische Orthographie bedingt, welche in der später folgenden Akkordenlehre ihre Aufklärung finden wird.

## Viertes Kapitel.

### Leitereigene Töne.

Alle Töne oder Intervalle, welche einer bestimmten Dur- oder Molltonleiter angehören, nennt man Leitereigene Töne. In der Durtonleiter findet man große und kleine Sekunden, große und kleine Terzen, große und kleine Quartan, große und verminderte Quinten, große und kleine Sexten, große und kleine Septimen, die Oktave und Prime nur groß oder rein. Z. B. in C dur:

Primen. Sekunden. Terzen.

rein. groß. klein. groß. klein.

Quarten. Quinten.

groß. überm. groß. verm.

Sexten. Septimen. Octaven.

groß. klein. groß. klein. rein.

Die Molltonleiter in ihrer Abwärtsbewegung hat dieselben Intervalle. In der aufwärts steigenden Bewegung der Molltonleiter mit kleiner Sexte und großer Septime kommen folgende Intervalle zum Vorschein. Z. B. in A moll:

Sekunden. Terzen.

groß. klein. übermäßig. groß. klein.

Quarten. Quinten.

groß. übermäßig. verm. groß. klein. überm.



Die Prime und Oktave bleiben auch in den Molltonleitern stets rein oder groß.

## Fünftes Kapitel.

### Die Tonarten und ihre Vorzeichnung.

Jedes Tonstück bewegt sich am allermeisten in den Tönen einer bestimmten Tonleiter oder in einem bestimmten Tongeschlecht; daher geht jedes Stück aus einer bestimmten Tonart. Da nun die sieben Stamtöne c d e f g a h und die übrigen Töne ais dis fis gis ais zusammen zwölf Tonleitern in Dur und in Moll geben, so hat man im Ganzen 24 Tonleitern oder Tonarten. Da sich jedoch die Tonarten Cis- Dis- Fis- Gis- und Ais dur wegen der unvermeidlichen Doppelkreuze schwerer spielen, so wählt man dafür lieber Des- Es- Ges- As- und B dur. Es würde sehr unpraktisch sein, wenn ein Componist ein Stück aus Ais dur schreiben wollte, um sich vielleicht ein gelehrtes Ansehen zu geben, da B dur dafür sich viel leichter übersehen und spielen läßt. — Bei der C dur = Tonleiter bemerken wir weder ein Kreuz noch ein Bee, in G dur aber ein Kreuz, in D dur zwei, in A dur drei, in E dur vier und in H dur fünf; in F dur ein b, in B dur zwei, in Es dur drei, in As dur vier, in Des dur fünf. Dies ist leicht zu finden, wenn man in jeder einzelnen Durtonleiter die vorhandenen Kreuze und Bee nachzählt. Bei den Molltonarten bestimmt jedoch die abwärts gehende Bewegung die Anzahl Kreuze oder Bee, welche eine Molltonart hat. Da nun, wie schon erwähnt, jedes Tonstück aus einer bestimmten Tonart geht, und es unnötig ist, vor jede einzelne

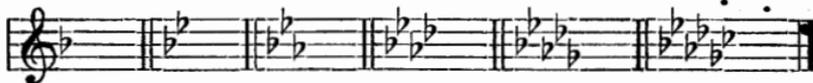
Note das betreffende  $\flat$  oder  $\sharp$  hinzusetzen, so zeigt man die der Tonart angehörigen Kreuze und Bees zu Anfang des Tonstücks, gleich hinter dem Schlüssel an; dies nennt man die Vorzeichnung. Man schreibt die Vorzeichnung gewöhnlich in der Quintenfolge, bei Kreuzen zuerst fis, dann eis, dann gis, dis, ais; bei Bees  $\flat$ , dann es, as, des, ges. Figürlich sieht die Vorzeichnung quartenweise aus, da die Quarte die umgekehrte Quinte ist.

C dur. G dur. D dur. A dur. E dur. H dur. Fis dur.



A moll. E moll. H moll. Fis moll. Cis moll. Gis moll. Dis moll.

F dur. B dur. Es dur. As dur. Des dur. Ges dur.



D moll. G moll. C moll. F moll. B moll. Es moll.

## Sechstes Kapitel.

### Paralleltonarten.

Wenn eine Dur- und eine Molltonart gleiche Vorzeichnungen haben, so nennt man sie Paralleltonarten, wie z. B. C dur und A moll ohne Vorzeichnung, G dur und E moll mit einem Kreuz. Die Paralleltonarten sind leicht zu finden, wenn man von einer Durtonart die parallele Molltonart eine kleine Terz tiefer sucht, und umgekehrt findet man die parallele Durtonart, wenn man letztere eine kleine Terz höher sucht. Die obige Tabelle der Vorzeichnungen zeigt dieses deutlich. Jedoch läßt sich an der bloßen Vorzeichnung nicht erkennen, ob ein Stück aus Dur oder aus Moll geht. Am meisten zeigt der Baßton schon im ersten Takt als Grundton ziemlich sicher die Tonart an. Zuverlässig ist dies je-

doch nicht, denn das Gehör kann darüber durch einige Takte in Zweifel gerathen und in Ungewißheit gelassen werden, da sich die Tonart zu Anfange nicht ganz bestimmt anzukündigen braucht. z. B.:

a. Beethoven, Overture zu Prometheus.



b. Beethoven's 5. Sinfonie.



Bei a. wird das Gehör noch nicht bestimmt die C dur-Tonart errathen, eben so wenig bei b. die C moll-Tonart. Erst die folgenden Takte geben in beiden Fällen sichern Aufschluß über die Tonart. Sicherer bestimmt der tieffste Baßton am Ende des Stückes die Tonart. Würde daher z. B. ein Tonstück ein b als Vorzeichnung mit dem Schlußbaßton D haben, so würde dieses als bestimmt die D moll-Tonart anzeigen.

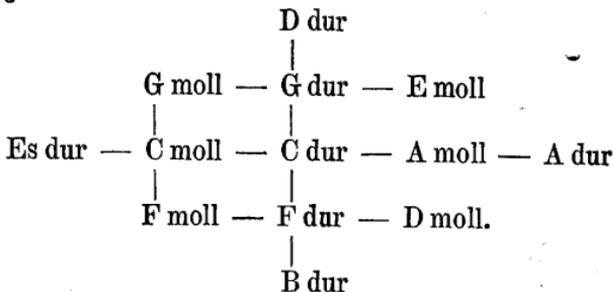
## Siebentes Kapitel.

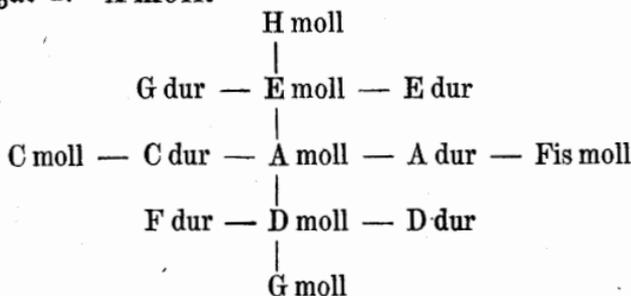
### Verwandtschaft der Tonarten.

Jedes Tonstück bewegt sich mehr oder weniger in verschiedenen Tonarten, die jedoch meist in näherer Verwandtschaft stehen, indem diese Tonarten mehre Töne mit einander gemeinschaftlich besitzen. Jemehr gemeinschaftliche Töne zwei Tonarten haben, desto näher sind sie verwandt. So ist z. B. C dur mit G dur sehr nahe

verwandt, denn C dur hat fast alle Töne mit G dur gemein, indem G dur nur den Ton fis besitzt, den C dur nicht hat. Eben so unterscheidet sich F dur von C dur nur durch den Ton b. Eine entferntere Verwandtschaft stellt sich dadurch heraus, daß zwei Tonarten nur wenige Töne mit einander gemeinschaftlich besitzen. Durch mehr oder weniger gemeinschaftliche Töne kommt die nähere oder entferntere Verwandtschaft zum Vorschein, wodurch verschiedene Grade der Verwandtschaft entstehen. Diese Grade sind leicht zu finden: wenn man von einer angenommenen Durtonart eine Quinte aufwärts geht, oder die Tonart der Quinte abwärts sucht, so ist der erste Grad von Verwandtschaft da. Zu diesem gehört auch die parallele Molltonart der Terz nach unten (oder der Unterterz), so wie die Molltonart von dem Tone, von welchem die Verwandtschaft ausgeht. Im ersten Grad wären mit C dur verwandt: G dur und F dur, so wie A moll und C moll. Bei der Molltonart geht die erste Verwandtschaft in ähnlicher Weise vor sich: die Molltonart der Quinte und Quarte nach oben, die Durtonart der kleinen Terz nach oben und die Durtonart des Haupttons. Also sind von A moll der erste Grad von Verwandtschaft E moll, D moll, C dur und A dur. Die Verwandtschaften des zweiten Grades sind leicht zu finden, indem die nächsten Verwandten des ersten Grades Verwandte zweiten Grades werden. Die Verwandten des zweiten Grades sind also im dritten Grade verwandt. Folgende Figuren zeigen dies anschaulich:

Figur 1. C dur.



Figur 2. **A moll.**

In der Mitte steht bei Figur 1 die C dur-Tonart, und in Figur 2 die A moll-Tonart, von welchen beiden die Verwandtschaften ausgehen. Diese Verwandtschaften lassen sich noch weiter ausdehnen. So ist z. B. Ges dur mit C dur sehr entfernt verwandt, weil Ges dur nur den einzigen Ton f mit C dur gemeinschaftlich hat.

## Achstes Kapitel.

### Consonanzen und Dissonanzen.

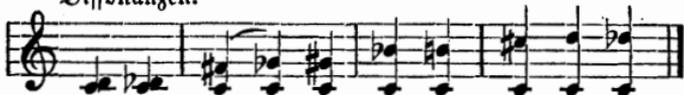
Ein Ton für sich allein, ohne mit andern Tönen im Zusammenhang zu stehen, ist weder Consonanz noch Dissonanz. Nur in Verbindung mit anderen Tönen kann ein Ton zusammenklingend mit einem oder mehreren als Consonanz oder Dissonanz erscheinen. Consonirend heißt so viel als wohlklingend. Töne, deren Zusammenklang dem Gehöre das Gefühl der Selbstständigkeit und der Ruhe gewähren, also für sich befriedigend sind, ohne ein Verlangen nach anderen Tönen zu erregen, nennt man daher Consonanzen. Im Gegensatz stehen die Dissonanzen, welche in ihrem unselbstständigen Wesen dem Gehör keine Befriedigung gewähren, denen gleichsam das Verlangen innewohnt, sich in eine

Consonanz aufzulösen. Dissonirend heißt wörtlich übell klingend, jedoch ist dieses Wort für Musik gar nicht passend, und dem Wesen der Dissonanz fremd; es dürfte mit dem Worte unbefriedigend zu vertauschen sein. Zu den Consonanzen rechnet man die große oder reine Prime, die große und kleine Terz, die große Quarte und Quinte, die große und kleine Sexte und die reine Oktave. Alle Arten Sekunden, Septimen, so wie alle verminderten und übermäßigen Intervalle gehören den Dissonanzen an; z. B.:

Consonanzen.



Dissonanzen.



## Neuntes Kapitel.

### Von den Akkorden.

Ein Akkord, abgeleitet von *Accordo* (ital.), bedeutet eine Zusammenstimmung in regelmäßiger und kunstgemäßer Zusammenstellung consonirender Intervalle, denen abwechselnd Dissonanzen beigelegt werden. Man nennt eine solche Zusammenstellung auch eine Harmonie. Zu einer Harmonie können zwei, drei, vier, fünf und mehr Töne oder Stimmen verwendet werden, welche meist terzenweise über einander gestellt werden. Man spricht daher von drei-, vier- und mehrstimmigen Akkorden oder Harmonien. Der Ton, von welchem der Akkord ausgeht, heißt Grundton. Dieser ist gleichsam das Fundament, von welchem aus die Grund- oder

Stammakkorde oder Grundharmonien gebildet werden. Von diesen Grundharmonien werden in verschiedener Zusammenstellung der Intervalle noch andere Akkorde gebildet, wodurch die abgeleiteten, verwechselten oder umgekehrten Akkorde entstehen. Da ein Akkord sowohl Consonanzen als Dissonanzen enthalten kann, so unterscheidet man consonirende und dissonirende Akkorde. Die letzteren erwecken das Verlangen nach einer Auflösung. Die abgeleiteten Akkorde entstehen, wenn man einen Ton eines Akkords zur tiefsten Stimme oder zum Baßton macht. Der Grundton eines Akkords bleibt immer Grundton, auch wenn er nicht die tiefste Stimme als Baß einnimmt. Im Allgemeinen nimmt man drei verschiedene Stamm- oder Grundakkorde an: 1) den Dreiklang, welcher aus Grundton, Terz und Quinte besteht; 2) den Septimenakkord, welcher aus Grundton, Terz, Quinte und Septime oder aus den Tönen eines Dreiklangs und einer Septime besteht; 3) den Nonenakkord, bestehend aus den Intervallen des Septimenakkords mit hinzugefügter None.

### Die Dreiklänge.

Der Dreiklang besteht aus drei Tönen oder Intervallen, welche aus zwei Terzen bestehen. Er ist daher ein Akkord, welcher einen Grundton, eine Terz und eine Quinte beansprucht. Da die große Terz das Merkmal der Durtonart ist und diese deshalb als harte Tonart bezeichnet wird, so nennt man auch den Dreiklang mit großer Terz und großer Quinte den harten Dreiklang, den mit kleiner Terz und großer Quinte dagegen den weichen Dreiklang. Betrachten wir zuerst die Dreiklänge, welche die Durtonart giebt; in Cdur:



Die in vorstehendem Beispiel stehenden Dreiklänge können als leitereigene Dreiklänge bezeichnet werden, weil sie nur Töne der Durtonleiter enthalten. Auf der ersten, vierten, fünften und achten Stufe befinden sich Dur- oder harte Dreiklänge. (Da die achte Stufe denselben Dreiklang mit denselben Tönen wie die erste Stufe enthält, so kann dieser nicht mitgezählt werden.) Auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe sind lauter Moll Dreiklänge. Auf der siebenten Stufe ist ein Dreiklang mit verminderter Quinte, daher dieser verminderter Dreiklang heißt. In der Molltonleiter abwärts befinden sich dieselben Dreiklänge, nur auf anderen Stufen; z. B. in Amoll:



Auf der siebenten, sechsten und dritten Stufe befindet sich der harte, auf der achten, fünften und vierten der weiche und auf der zweiten Stufe der verminderte Dreiklang. Da in der Molltonleiter mit kleiner Terz und großer Septime ein neuer Dreiklang mit kleiner Terz und übermäßiger Quinte zum Vorschein kommt, so wird dieser der übermäßigen Quinte wegen der übermäßige Dreiklang genannt. Z. B.:



Da der Dur- und Moll Dreiklang consonirende Intervalle enthalten, so heißen sie auch consonirende oder harmonische Dreiklänge; da jedoch der verminderte und übermäßige Dreiklang dissonirende Quinten enthalten, so gehören diese zu den dissonirenden Akkorden.

Siehe Üb. Ueb. 6. Seite 3. und Ueb. 13. S. 7

## Die Septimenakkorde.

Ein Septimenakkord kann entstehen, wenn man zwei Dreiklänge in einen Akkord vereinigt. Z. B.:



oder wenn man einem Dreiklange eine Septime beifügt:



Wenn man jedem leitereigenen Dreiklange eine leitereigene Septime beifügt, so entstehen folgende Septimenakkorde:



Die erste und vierte Stufe zeigt uns einen Septimenakkord mit hartem Dreiklang und großer Septime; die zweite, dritte und sechste Stufe einen Septimenakkord mit weichem Dreiklang und kleiner Septime; die siebente Stufe einen Septimenakkord mit vermindertem Dreiklang und kleiner Septime; die fünfte Stufe einen Septimenakkord mit hartem Dreiklang und kleiner Septime. Dieser letztere heißt vorzugsweise der Hauptseptimenakkord, weil er am meisten verwendet wird, und da er auf der Quinte der Dur-, so wie der Molltonart liegt, wird er auch Dominantakkord genannt. Hauptsächlich in der Tanzmusik ist er fast im steten Wechsel (seines Wohlklanges wegen) mit dem Durdreiklange.

Da die übrigen Septimenakkorde weniger gebraucht werden, so nennt man sie Nebenseptimenakkorde. Die Molltonleiter giebt bei ihrer rückgängigen Bewegung dieselben Septimenharmonien;



Die Molltonleiter mit kleiner Sexte und großer Septime giebt folgende leitereigene Septimenharmonien:



Die erste, dritte und siebente Stufe geben drei verschiedene Septimenakkorde, welche die Durtonleiter nicht enthält. Auf der ersten Stufe ist ein Nebenseptimenakkord mit weichem Dreiklang und großer Septime, auf der dritten Stufe einer mit übermäßigem Dreiklang und großer Septime, die siebente Stufe liefert einen Nebenseptimenakkord mit vermindertem Dreiklang und kleiner Septime, welcher den besonderen Namen vermindertes Septimenakkord erhalten hat, weil alle seine Intervalle klein und vermindert sind.

Siehe Obf. = Ueb. 41. S. 20.

### Die Nonenakkorde.

Ein Nonenakkord entsteht, wenn man einem Septimenakkorde eine None beifügt, z. B.:



oder wenn man terzenweise aufgestellte Dreiklänge vereinigt, z. B.:



Eigentlich kann auf jedem Tone der Tonleiter ein Nonenakkord gebildet werden:



Jedoch macht man von den meisten dieser Nonenakkorde höchst selten Gebrauch, da sie zu stark dissoniren. Die gebräuchlichsten sind der große Nonenakkord auf der fünften Stufe, wie bei a., und der kleine Nonenakkord auf der fünften Stufe der Molltonleiter (mit kleiner Septe) wie bei b.:



Die zweite Stufe der Molltonart liefert noch einen andern Nonenakkord, z. B.:  wenn dessen Terz erhöht wird:

 In dieser Gestaltung zwar nicht, jedoch öfter mit Hinweglassung der Septime:  z. B. wie

in Auber's „Stumme“: 

Größere Verwendung findet er, wenn man den Grundton und die

Septime wegläßt,  besonders aber wenn man die Terz

in die höchste Stimme verlegt . In dieser Umkehrung

heißt er daher der übermäßige Sextenakkord, weil hier die Quinte als Grundton angenommen ist und die erhöhte Terz zur übermäßigen Sexte wird. In dieser Weise benützt ihn z. B. Beethoven in der Ouverture zu „Prometheus“ im dritten Takte:



Die älteren Componisten machten von den Nonenakkorden wenig Gebrauch, bis E. M. v. Weber den Reiz der None gleichsam aufdeckte, besonders durch seinen Freischütz, und sie gewissermaßen geltend machte, auch im Gesange:

Und ob die Wol = fe

was von anderen Componisten bald nachgeahmt wurde.

Siehe Gbß.-Ueb. 69. S. 45.

## Behntes Kapitel.

### Von dem Gebrauch der Akkorde.

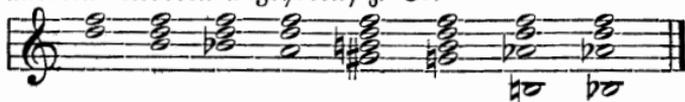
Selbstverständlich muß in einem mehr als dreistimmigen Satze irgend ein Intervall des Dreiklangs verdoppelt werden, da der Dreiklang schon dem Namen nach nur dreistimmig ist. Im fünf- und noch mehrstimmigen Satze erleidet daher der Septimenakkord als Vierklang auch seine Verdoppelungen; z. B.:

4 stimmig.      5 ft.      6 ft.      7 ft.      8 ft.

Aus diesen Beispielen sieht man, daß der Grundton und die Quinte am meisten zur Verdoppelung geeignet sind, und aus verschiedenen Gründen die Terz in dem Dreiklange und die Terz und Septime im Septimenakkord am allerwenigsten verdoppelt werden dürfen. Diese Gründe werden später einleuchten. Im zwei- und dreistimmigen Satze dagegen fallen öfters Intervalle aus, was bei dem Septimenakkord am meisten der Fall sein muß, da dieser schon ursprünglich vierstimmig ist. Doch darf bei einer solchen Auslassung selten ein Intervall ausfallen, welches zu den Kennzeichen des Akkords gehört, besonders die Terz gar nicht oder nur in besonderen Fällen; z. B.:

Glück, Overture zur Alceste.

Bei † fehlt in allen drei Fällen die Terz. Diese Leere wird jedoch im ersten Takt durch den Ton cis schnell verdeckt. Im zweiten Takt entschuldigt der Fluß der unteren Stimme die fehlende Terz. Die Weglassung des Grundtons im Dreiklänge läßt den Akkord sehr unbestimmt, denn die Terz und Quinte kann dann auch anderen Akkorden angehören; z. B.:



Hier können die Töne d und f sieben verschiedenen Akkorden angehören. Solche Unbestimmtheiten können jedoch im zweistimmigen Satz gar nicht vermieden werden.

Der Gebrauch der Akkorde gewinnt durch ihre Versetzung in andere Octaven, indem die Intervalle nicht mehr terzenweise bei einander liegen, was jedoch an dem Wesen des Akkords nichts ändert:



Bei a) liegt der Akkord in der Oktavenlage, bei b) in der Terzlage, bei c) in der Quintenlage. Wenn die Töne eines Akkords so nahe beisammen liegen, daß kein Akkordton mehr dazwischen kann, so nennt man dies enge Lage oder enge Harmonie. Im Gegensatz steht die zerstreute Lage oder zerstreute Harmonie, wo die Töne eines Akkords weiter auseinander liegen:

Enge Lage.



## Zerstreute Lage.



Es ist hier nur gezeigt worden, in wie vielseitigen Lagen ein Akkord erscheinen kann (was jedoch hier noch nicht erschöpft ist), ohne auf den innern Zusammenhang Rücksicht zu nehmen. Die enge und weite Lage wird jedoch für sich einzeln nicht benutzt, sondern beide Lagen erscheinen in allen Tonstücken stets gemischt.

Siehe Obß.-ueb. 7. S. 3.

## Elftes Kapitel.

### Die Umkehrungen oder die Verwechslungen der Akkorde.

Sieht man sich ein vollstimmiges oder mehrstimmiges Tonstück, hauptsächlich einen Choral, an, so wird man bald finden, daß ein Dreiklang und ein Septimenakkord sehr oft ihren Grundton nicht zum tiefsten Ton (Basson) haben. Eine solche Veränderung eines Akkords nennt man Verwechslung oder Umkehrung. Jeder Akkord kann nun so viel Arten Verwechslungen haben, als er außer dem Grundton noch Intervalle besitzt. Der Dreiklang hat außer dem Grundton noch Terz und Quinte, also kann Terz und Quinte zum Basson gemacht werden, was zwei Verwechslungen zur Folge hat. Macht man die Terz des Dreiklangs zum Basson, so entsteht der Sextenakkord, weil dann der Grundton vom Basson aus um eine Sexte entfernt liegt; z. B.:



Selbstverständlich wird der dreistimmige Sextenakkord im vierstimmigen Satze vierstimmig und im fünfstimmigen Satze fünfstimmig u. s. w. ausgesetzt; z. B.:



Bei der zweiten Verwechslung wird die Quinte des Dreiklangs zum Baßton gemacht; diese zweite Umkehrung heißt Quartsextenakkord, weil der Grundton von seiner Terz und Quinte in dieser Lage eine Quarte und Sexte entfernt liegt:



Siehe Gbß.-ueb. 22—28. S. 10—14.

Der Septimenakkord ist dreier Verwechslungen fähig, da er außer dem Grundton noch Terz, Quinte und Septime besitzt. Die erste Verwechslung heißt Quintsextenakkord, weil vom Baßton aus zwei seiner Intervalle eine Quinte und Sexte bilden:



Die zweite Verwechslung hat die Quinte zum Basson und heißt Terzquartenakkord, weil vom Basson aus zwei seiner Intervalle eine Terz und Quarte entfernt liegen:



- Die dritte Verwechslung hat die Septime als Basson und
- heißt der Sekundenakkord, in dem der Grundton vom Basson
  - aus eine Sekunde entfernt liegt:



Alle Nebenseptimenakkorde haben dieselben Verwechslungen, wie der Hauptseptimenakkord, und auch dieselben Namen. Zur Uebung möge der Lernende alle diese Verwechslungen, auch die der verminderten und übermäßigen Dreiklänge, in andern Tonarten auffuchen und niederschreiben. Den Nonenakkord kann man auch auf dieselbe Weise umkehren, doch wird er in seinen Verwechslungen, wegen seiner auffälligen Dissonanzen, fast gar nicht benutzt, daher haben diese auch keinen Namen.

Siehe Üb.-ueb. 36—40. S. 17. u. Üb. 49—52. S. 25—29.

## Zwölftes Kapitel.

### Die falschen und verbotenen Fortschreitungen.

Unter dem Namen falsche oder offenbare Quinten und Oktaven versteht man die verbotenen Fortschreitungen der Quinten und Oktaven, d. h. „wenn zwei Stimmen in Quinten und Oktaven mit einander fortschreiten,“ z. B.:



Bei den quintenweisen Fortschritten bei a) b) e) glaubt unser Gehör Zusammenklänge zu vernehmen, welche verschiedenen Dreiklangsharmonien angehören. Dieses plötzliche Hineinfallen in eine entfernt verwandte Tonart klingt dem Ohr zu hart. Die Quintenfolge bei c) g) ist noch härter, weil die Tonarten (G und A $\sharp$ , so wie F—F $\sharp$ ) in noch entfernteren Graden der Verwandtschaft stehen, als bei a) und b). Die springenden Quinten bei d) dagegen klingen dem Ohre nicht so unangenehm, da die Tonarten (G und D) nahe verwandt sind, aber nicht so die Quinten bei f). Noch auffälliger falsche Fortschreitungen finden sich in folgenden Beispielen, wozu noch in den äußeren Stimmen die Oktaven kommen:



Da die Quinten bei ihrer Umkehrung Quartan werden, so ist auch der Fortschritt in Quartan in den äußeren Stimmen (oder der höchsten und tiefsten Stimme) übelklingend, folglich fehlerhaft und daher verboten; z. B.:



Wenn die neuere „musikalische Grammatik“ so ganz „ohne Bedenken“ das Verbot der parallelen Quinten „aufheben“ will, weil dieses nicht auf „haltbaren Verstandeschlüssen“ beruhe und große Meister auch Quinten „gemacht“ hätten, so daß „Zahrhunderte“ (?) hindurch das Ohr „Wohlgefallen an falschen Quinten gefunden,“ so ist doch die Aufhebung des Quinten- und Oktavenverbots nach der Ansicht bedeutender Männer sehr „bedenklich“, wenigstens wird diese Freiheit kein Segen für Musikstudierende sein. Es kommt bei der Nichtachtung dieses Verbots nur darauf an, wie man diese Quinten macht. Denn im vielstimmigen Satz sind Quinten- und Oktavenfolgen unmerklicher, als in rein vierstimmigen Sätzen, in den Mittelstimmen fast unmerkbar, z. B. bei Beethovens Sonate Op. 53 in folgenden zwei Takten:



Hier finden sich zwischen dem Bass und den Mittelstimmen offenbare Quinten und Oktaven, die nicht besonders bemerkbar sind. Wenn man dieses Beispiel vereinfacht:



so werden im ersten Takt die Quinten a—e, e—h und vom letzten Viertel dieses Taktes bis zum zweiten Takt fis—cis, cis—gis nichts Mißfälliges für das Ohr haben, wohl aber werden die Quinten in der zweiten Hälfte des ersten Taktes o—h, fis—cis und im zweiten Takt cis—gis und d—a abscheulich klingen. Große Meister componirten nicht, um Quinten zu machen und der alten Regel Hohn zu sprechen, sondern übersahen in ihrer Begeisterung solche Dinge, da bei ihnen der Geist, ästhetisch geläutert, über der Regel schwebte. Jedenfalls ist jedem Musikstudirenden zu rathen, sich beim Componiren erst streng an die Regel zu halten, später wird ihm ein richtiges Gefühl und ein gebildetes Ohr darüber Aufschluß geben, in welchen Fällen eine Ausnahme von der Regel zu machen ist. — Oktavenfortschreitungen sind erlaubt, wenn sie blos als Verdoppelungen der Melodie anzusehen sind, wie bei a). Daher ist auch die Oktavenfolge in dem vorhergehenden Beispiele von Beethoven vollkommen berechtigt. Auch in den Mittelstimmen sind Oktavenfolgen zur Heraushebung und zur Verdoppelung der Melodie untadelhaft, b). Besonders aber sind Oktavengänge im Bass allemal zulässig wie bei c):



Terzen- und Sextengänge sind stets erlaubt gewesen, nur die stufenweise Aufeinanderfolge zweier großer Terzen unterwarf man einem Verbot. Dieses Verbot kann aber nur dann eintreten, wenn eine solche große Terzenfolge „unschön“ klingt.

## Dreizehntes Kapitel.

### Die Auflösung der dissonirenden Akkorde.

Dissonirende Akkorde sind alle diejenigen, welche Dissonanzen enthalten, wie sämtliche Septimenharmonien, die Nonenakkorde und der verminderte und übermäßige Dreiklang. Wie schon bemerkt, erzeugen die Dissonanzen in dem Gehör ein Verlangen, sich nach unten oder nach oben zu in einen der zunächst liegenden halben oder ganzen Töne aufzulösen. Hauptsächlich ist es die Terz und die Septime, welche nach einer Auflösung begehren. Der Hauptseptimenakkord, dessen Grundton die Quinte einer Tonart ist, löst sich im Allgemeinen in den Dreiklang der Tonika in Dur oder Moll auf, indem naturgemäß der Grundton eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts geht, die Terz einen halben Ton aufwärts, die Quinte je nach der Lage des Akkords einen ganzen Ton abwärts oder einen ganzen (in Dur) oder einen halben (in Moll) aufwärts, die Septime einen ganzen (in Moll) oder einen halben Ton (in Dur) abwärts:

Dur. a)      b)      c)      Moll.

The musical notation illustrates the resolution of a dominant seventh chord (G7) in three different ways, labeled a), b), and c). The notation is presented in two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. A brace on the left side groups the two staves together. Above the notation, the labels 'Dur. a)', 'b)', 'c)', and 'Moll.' are placed. In example a), the root G moves up a fourth to C, the third B moves up a half to C, the fifth D moves down a whole to C, and the seventh F moves down a whole to F. In example b), the root G moves down a fifth to C, the third B moves up a half to C, the fifth D moves down a whole to C, and the seventh F moves down a whole to F. In example c), the root G moves down a fifth to C, the third B moves up a half to C, the fifth D moves down a whole to C, and the seventh F moves down a whole to F, with a flat sign appearing under the F in the bass staff.

Da Terz und Quinte sich öfters in ein und denselben Ton auflösen, wie bei a) b) c), nämlich h und d nach c, und dadurch dem Dreiklänge die Quinte fehlt, so kann die auflösende Terz auch die Quinte des Dreiklangs übernehmen, damit der Dreiklang vierstimmig wird und voller klingt:



In derselben Weise geschieht die Auflösung des Quintsextenakkords in den Dur- oder Molldreiklang der Tonika:

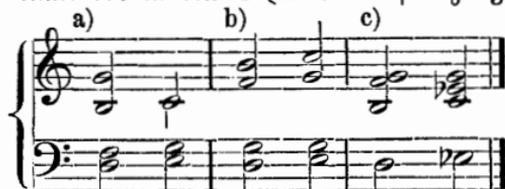


Hier löst sich der Grundton g nicht nach c auf, sondern ist liegen geblieben, da die Terz h im Bass die Auflösung nach c schon übernommen hat, um den Dreiklang vierstimmig zu machen, wie im vorigen Beispiel.

Im Terzquartenakkord ist das Liegenbleiben des Grundtons als Quinte des Dreiklangs ebenfalls gestattet, da die Quinte des Hauptseptimenakkords als Baßton des Terzquartenakkords die Auflösung in den Ton c übernommen hat.



Da die Quinte des Septimenakkords beliebig sich aufwärts oder abwärts eine Stufe auflösen kann, so ist auch die Auflösung des Terzquartenakkords in den Sextenakkord frei zu gestatten:



Obgleich die Septime sich streng abwärts auflösen muß, so geht diese doch bei a) b) ausnahmsweise einen ganzen Ton aufwärts, da schon die Quinte als Baßton die Auflösung nach der Terz des Dreiklangs vorgenommen hat und man die Terz nicht gern verdoppelt. In solchen Fällen ist daher in einer Mittelstimme zu entschuldigen, wenn die Septime sich nicht abwärts auflöst. Bei c) ist diese Ausnahme weniger gestattet, daher muß die Terz des Dreiklangs verdoppelt werden.

Der Sekundenakkord löst sich nur in den Sextenakkord auf, da die Septime im Baß liegt und diese sich ihrer Natur gemäß nicht (mit höchst seltenen Ausnahmen) aufwärts bewegen kann.



Wie streng und pedantisch ältere Tonkunflehrer bei der Auflösung der Dissonanzen verfuhrten, mag folgender Vorfall beweisen. Der Verfasser dieses Werkchens hatte einen Psalm für gemischten Chor componirt und denselben dem verstorbenen Cantor Th. W. zur Beurtheilung vorgelegt, um ein Zeugniß über Tüchtigkeit im theoretischen Fache zu erhalten. Jedoch dieses wurde verweigert, obgleich der Herr Cantor gegen die Composition selbst nichts einzuwenden, da er schon früher eine Messe von mir durch seine Alumnen mir vortragen ließ. Der Grund dieser Weigerung lag nach seiner Versicherung bloß darin, daß ich mich unterstanden hatte, in folgender Stelle die Septime nicht abwärts aufzulösen:



obgleich ich ihm versicherte, daß sein Vorgänger Sch. in seiner Harmonielehre solche Fälle als Ausnahmen gestattete, da hier das *e* im Tenor die Auflösung habe oder als verzögerte Auflösung erst im nächsten Takt im Sopran bei *e* zu suchen sei. — Wie würde aber erst der Herr Cantor gestaunt haben, wenn er in List's Huldigungsmarsch folgende Akkordfolgen gesehen hätte?



Dieser einzeln dastehende Fall findet ebenfalls seine Entschuldigung, indem im ersten Takt die kleine Septime b im Bass, deren Auflösung in den Ton a nicht im Bass geschieht, sondern von den höher liegenden Stimmen übernommen wird. Im gleichen Fall ist die Auflösung der Septime gis im Bass (im zweiten Takt) in der Mittelstimme a zu suchen.

Die Auflösung der Nebenseptimenakkorde geschieht in derselben Weise, wie bei dem Hauptseptimenakkord, nur mit dem Unterschied, daß die große Septime sich in keinen Molldreiklang auflösen kann. Hier folgen nun die Auflösungen der Nebenseptimenakkorde mit ihren Verwechslungen, die in den verschiedensten Lagen der Stimmen stattfinden können.

1) Der Nebenseptimenakkord mit hartem Dreiklang und großer Septime:

1ste Verw.    2te Verw.    3te Verw.

Hier würde die Auflösung in den Fmoll-Dreiklang nicht gestattet werden können, wegen des unmelodischen Sprunges von der Septime h von anderthalb Ton bis zu as, da zur Auflösung in einen Molldreiklang nur die kleine Septime sich eignet.

2) Der Septimenakkord mit weichem Dreiklang und kleiner Septime:

oder                    oder                    oder

3) Der Septimenakkord mit vermindertem Dreiklang und kleiner Septime:

Moll. Moll. Dur. Dur.

a.

Eine andere Auflösung dieses Akkordes ist folgende:

b.

Diese Art der Auflösung läßt sich erklären, wenn man diesen Septimenakkord als einen Abkömmling des folgenden Nonenakkordes  $g-h-d-f-a$  betrachtet, dessen Grundton  $g$  fehlt.

Siehe Gbß.-Ueb. 42. S. 20. u. 46. S. 23.

4) Der große Nonenakkord löst sich mit seinem Grundton, Terz, Quinte und Septime wie der Hauptseptimenakkord auf, die zugefügte große None geht einen ganzen Ton abwärts.

In seinen Verwechslungen wird gewöhnlich der Grundton weggelassen, woraus die unter 3) b stehenden Auflösungen als Septimenakkord mit vermindertem Dreiklang sich erklären. Er löst sich nur in den Durdreiklang auf, dagegen

5) der kleine Nonenakkord in den Molldreiklang, jedoch öfters auch in den harten Dreiklang:

The musical notation for exercise 5 consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff shows three chord resolutions, each labeled 'oder' above it. The first resolution is from a minor ninth chord (F4, A4, Bb4, C5) to a major triad (F4, A4, C5). The second resolution is from a minor ninth chord (G4, Bb4, C5, D5) to a major triad (G4, Bb4, D5). The third resolution is from a minor ninth chord (Ab4, C5, D5, Eb5) to a major triad (Ab4, C5, Eb5). The bass staff shows the corresponding bass notes for each resolution: F3, G3, Ab3, A3, Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5.

• In seinen Verwechslungen ist der kleine Nonenakkord nicht gut verwendbar, wegen der darin vorkommenden Härten, daher läßt man in demselben den Grundton weg, woraus

6) der verminderte Septimenakkord entsteht. Seine Auflösung ist aus diesem Grunde vom kleinen Nonenakkord abzuleiten:

The musical notation for exercise 6 consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff shows four chord resolutions, each labeled 'oder' above it. The first resolution is from a diminished seventh chord (F4, Ab4, Bb4, C5) to a major triad (F4, Ab4, C5). The second resolution is from a diminished seventh chord (G4, Bb4, C5, D5) to a major triad (G4, Bb4, D5). The third resolution is from a diminished seventh chord (Ab4, C5, D5, Eb5) to a major triad (Ab4, C5, Eb5). The fourth resolution is from a diminished seventh chord (Bb4, C5, D5, Eb5) to a major triad (Bb4, C5, Eb5). The bass staff shows the corresponding bass notes for each resolution: F3, G3, Ab3, Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5.

7) Der Septimenakkord mit großer Terz, vermindertter Quinte und kleiner Septime:



Seine Auflösung geschieht selten in den Molldreiklang.

8) Der übermäßige Sextenakkord, welcher von dem vorhergehenden Septimenakkord abzuleiten ist, da nur dessen Grundton fehlt, hat daher folgende Auflösung:



Siehe Gbß.-Ueb. 61 u. 62. S. 38.

Da die dissonirenden Dreiklänge ebenfalls aufgelöst werden müssen, so kann die Art ihrer Auflösung nur darin gefunden werden, daß man sie als verkleinerte Septimenakkorde ansieht, denen der Grundton fehlt. Die Auflösung des verminderten Dreiklangs ist daher dieselbe, welche Terz, Quinte und Septime des Hauptseptimenakkords haben:



Der übermäßige Dreiklang hat daher dieselbe Auflösung wie der Nebenseptimenakkord mit übermäßigem Dreiklang und großer Septime:



Es wird von Nutzen sein, wenn der Lernende die in diesem Kapitel vorkommenden Auflösungen der dissonirenden Akkorde von anderen Tönen aus aufsucht und niederschreibt.

Siehe Obß.-Ueb. 57. u. ff. S. 35.

## Vierzehntes Kapitel.

### Die Trugfortschreitungen und Schlüsse.

- Trugfortschreitungen sind die Folge zweier Harmonien, von denen die erste als dissonirend die regelmäßige Auflösung in den vom Ohr erwarteten Dreiklang nicht hat, wodurch das Ohr getäuscht gleichsam betrogen wird, obgleich der Satz regelrecht ist; z. B.:



Bei a) erfolgt die Auflösung des Hauptseptimenakkords nicht in den Durdreiklang von c, sondern in den Molldreiklang von a, bei b) in den Sextenakkord von gis, bei c) gar in den entfernten Dreiklang von as. Letzterer Fortschritt ist für das Ohr am frappantesten. Man nennt diese Art Fortschreitungen auch Trug-





Lieder und Tänze bieten sehr häufig solche Halbschlüsse von zwei, vier, sechs, acht, zwölf und sechszehn Taktten:

Varsovienna. Der rothe Sarafan.

In der älteren Kirchenmusik, wie auch jetzt noch, wird öfters vor dem Schlußakkord der Dreiklang der Unterdominante oder Oberquarte gebraucht, z. B.:



Ein solcher Schluß hieß ein plagalischer Schluß, um ihn vom authentischen Schluß, wie man den Hauptschluß nannte, zu unterscheiden. Die ältesten Choräle haben öfters andere Tonschlüsse, welche mit der Dreiklangsharmonie auf dem Grundton nicht enden:



Man nennt den Hauptschluß einen vollkommenen, die übrigen Schlüsse aber unvollkommene.

Siehe Gbß.-Ueb. 9. S. 4. und Ueb. 24. S. 11.  
Ebenso Ueb. 32. S. 15. Ueb. 53—55. S. 29—31.

## Fünfhentes Kapitel.

### Der unharmonische Querstand.

Dieser Kunstausdruck bezeichnet eine fehlerhafte Fortschreitung zweier Stimmen, deren Töne verschiedenen Tonarten angehören, besonders ist darunter der schnelle Wechsel zwischen Dur und Moll in zwei verschiedenen Stimmen gemeint, z. B.:



Da dieses unharmonisch klingt, so kann doch der schnelle Wechsel zwischen Dur und Moll auf andere Weise sehr wohlklingend gemacht werden, wenn die große und kleine Terz als Wechseltöne zwischen Dur und Moll in ein und derselben Stimme auf einander folgen:



Anderer unharmonische Querstände, in welchen eine Stimme in eine Tonverbindung tritt, welche letztere unmittelbar vorher in einer anderen Stimme chromatisch verschieden vorgekommen ist, können durch eine geschickte Satzweise wohlklingend gemacht werden:



Manche, von den älteren Harmonielehren gänzlich verworfene Querstände können jedoch ohne Bedenken verwendet werden, da sie das Ohr nicht beleidigen, z. B.:



Das Ohr mag in solchen Fällen der beste Richter sein.  
Vergl. Gbß.-Meb. 67 nebst Erläuterung S. 41—43.

## Sechszehntes Kapitel.

### Von den verschiedenen Bewegungen.

Unter Bewegung (Mouvement) bezeichnet man den Grad des Langsamen und Geschwinden, in welchem jeder Takt eines Tonstücks genommen werden soll. Diese Grade bestimmt das Tempo oder Zeitmaß, von welchem fünf Hauptarten angenommen sind: Largo, Andante, Allegretto, Allegro und Presto, von welchen Nebengrade verwendet werden, wie z. B. zwischen Largo und Andante als Zwischengrad Adagio, zwischen Andante und Allegretto das Andantino. Jedoch versteht man unter Bewegung auch die verschiedenen Arten der Fortschreitung einer oder mehrerer Stimmen. Es sind gegen zehn verschiedene Bewegungen anzunehmen, von denen drei als Hauptbewegungen zu betrachten sind.

1) Die gerade Bewegung (motus rectus), wenn zwei oder auch drei Stimmen zugleich auf- und abwärts schreiten:



2) Die entgegengesetzte Bewegung oder Gegenbewegung (motus contrarius), wenn eine Stimme auf- und die andere abwärts steigt:



3) Die Seitenbewegung (motus obliquus) wenn eine Stimme liegen oder unbewegt bleibt, während eine andere Stimme auf- oder abwärts schreitet:



Vergl. Gbß.-Ueb. 8 nebst Erläuterung. S. 4.

Abarten dieser drei Hauptbewegungen sind folgende:

4) Die gleiche Bewegung, wenn die Stimmen gleichzeitig fortschreiten und die eine Stimme einen Schritt in derselben Zeit vollbringt wie die andere:



5) Ungleiche Bewegung entsteht, wenn (im Gegensatz zur gleichen Bewegung) eine Stimme mit der andern nicht gleichzeitig fortschreitet:



6) Die syncopirende Bewegung entsteht, wenn eine Stimme einen Ton in einem leichten Tacttheil oder Zeittheil anschlägt und auf dem folgenden schwereren Tacttheile noch fortkhält. Es können mehrere Stimmen in syncopirenden Noten sich fortbewegen:



oder es kann nur eine Stimme syncopirend fortschreiten:



7) Verrückte Bewegung oder rhythmische Rückung entsteht gewöhnlich in ungeraden Tactarten ( $\frac{3}{4}$  oder  $\frac{3}{8}$  Tact), wo die erste Note als schwerer Theil eines Tactes eine kurze, innerlich leichte Note von kleinerer Zeit ist, als die nachfolgende; ähnlich der vorhergehenden syncopirten Bewegung:



8) Die gehende Bewegung entsteht, wenn eine Stimme sich von einem Ton nicht weiter, als zu dem der nebenan liegenden höhern oder tiefern Tonstufe bewegt:



9) Die springende Bewegung ist das Gegentheil der gehenden Bewegung, wo eine oder mehrere Stimmen über verschiedene Stufen hinwegspringen:



10) Die parallele Bewegung oder Parallelbewegung entsteht, wenn entweder jede Stimme ein und denselben Ton wiederholt oder die Stimmen in gleicher Entfernung nebenher laufen:



Es versteht sich von selbst, daß die meisten dieser Bewegungen in allen Tonstücken in verschiedener Mischung vorkommen und ein Tonstück sich nicht an eine einzelne Bewegung binden kann.

## Siebzehntes Kapitel.

### Brechungen der Akkorde.

Die Brechung der Akkorde oder die Brechung der Töne eines Akkords kann auf zweierlei Weise geschehen. Die eine Art heißt auch Arpeggio. Sie ist gewissermaßen eine Zergliederung oder eine harfenartige Tonbrechung, oder das Nacheinanderanschlagen der Töne eines Akkords. Wenn ein Akkord gebrochen oder arpeggiert (oder harpeggiert) werden soll, so darf man

den Akkord nicht zugleich, sondern dessen Töne nach einander anschlagen von unten nach oben und die Finger (beim Pianoforte) der Geltung der Noten gemäß liegen lassen; dies wird bezeichnet wie bei a) durch eine vor den Noten angebrachte senkrechte Schlangenlinie, früher auch wie bei b) durch einen Bogen, oder durch einen schrägen Strich durch die Noten wie bei c):



Die Ursache dieser Setzmannier gab wahrscheinlich die Harfe (Arpa, daher arpeggio ital., arpegé franz.). In manchen Pianofortestücken findet man das arpeggio auch zuweilen ausgeschrieben, z. B.:



Bei der Violine, Bratsche oder dem Violoncell ist das Arpeggiozeichen (wie in Pianofortestücken durch eine Schlangenlinie) nicht nöthig, da diese Instrumente nicht drei und vier Töne zugleich angeben können, sondern diese allemal arpeggiert werden müssen, wie z. B.:



Die zweite Art der Brechung der Akkorde geschieht auf andere Weise, indem die Töne als harmonische Figurirung stufen- oder sprungweise oder zerstreut angeschlagen werden:



Solche einzelne Tongruppen nannte man früher eine Batterie. In Pianofortestücken kommen besonders für die linke Hand verschiedene Tonbrechungen vor:



Alle diese Figuren sind hier bei a) b) c) d) e) f) g) h) i) Brechungen des Cdur-Akkords und können selbstverständlich bei allen anderen Akkorden in verschiedenen Tonarten in noch viel weiterer Ausdehnung vervielfacht angewendet werden.

Auch zur Ausschmückung der Melodien tragen die gebrochenen Akkorde viel bei, z. B.:



Zu den vorstehenden zwei Taktten liegen augenscheinlich folgende Akkorde zum Grunde:



Auch das sogenannte Tremolo gehört, auf dem Pianoforte (auch bei Streichinstrumenten) angewendet, zur Akkordbrechung:



Siehe Gbß.-Ueb. 21 nebst Bemerkung S. 10.

## Achtzehntes Kapitel.

### Der Vorhalt.

Ein Vorhalt ist stets ein dissonirender Ton, der aus einem vorhergehenden Akkorde zurückgeblieben oder liegen geblieben, wenn gleich der neue Akkord schon eingetreten ist. Vorhalte entstehen





Die mit + bezeichneten Noten sind daher Wechsel- oder Durchgangsnoten. Auch mehrere Töne zugleich können Wechsel- oder Durchgangsnoten sein, so wie ganze Akkorde:



Auch der Baß hat öfters dergleichen Noten:



Nicht mit Unrecht gehören hierher theilweise alle Verzierungen, wie Triller, Vorschläge, Doppelschläge und Mordente, weil alle diese Figuren mehr oder weniger harmoniefremde Töne enthalten.

Siehe Gß.-Ueb. 82—84, nebst Erläuterung S. 63.

## Zwanzigstes Kapitel.

### Die Voraussnahme eines Tones.

Es ist nicht selten, daß sich zu einem Dreiklang oder Septimenakkord ein Ton gesellt, der erst im nächstfolgenden Akkord eine harmonische Aufklärung erhält. Entgegengesetzt dem Vorhalt,





Bei a) haben der erste und zweite Akkord den Ton c gemeinschaftlich; der zweite und dritte Akkord den Ton d; bei b) haben der erste und zweite Akkord die Töne c e g, der zweite und dritte Akkord den Ton c gemeinschaftlich; bei c) sind die Töne g und e im ersten und zweiten Akkord gemeinschaftlich, vom zweiten und dritten der Ton a. Eben so leicht sind die gemeinschaftlichen Töne bei d) e) f) aufzufinden.

In gleicher Weise können auch die Ausweichungen von Dur nach Moll und umgekehrt von Moll nach Dur ausgeführt werden; von C dur

nach Amoll, n. Fmoll, n. Dmoll, n. Gmoll, n. Hmoll, n. Cmoll.



Doch können bei solchen Modulationen noch andere Dur- und Mollakkorde dazwischen treten und gleichsam als Vermittlungsakkorde das Ohr auf die Ausweichungen vorbereiten, um nicht so plötzlich in eine Tonart hineinzufallen; von C dur

nach Gdur,

nach Ddur, • •



nach Bdur,

nach Esdur,

Auch bei den Ausweichungen nach Molltonarten können verschiedene Vermittlungsakkorde dazwischen geschoben werden. Je näher ein Akkord mit dem andern verwandt ist, desto natürlicher erscheint die Modulation. Von C dur

nach A moll,

nach D moll,

nach E moll.

Siehe Gbß.-ueb. 18—20. ©. 8 u. 9. ueb. 28. ©. 12. ueb. 35. ©. 16. —  
ueb. 40. ©. 18.

Bei solchen kleinen und größeren Modulationen ist hauptsächlich darauf zu sehen, daß die Oberstimme keine unmelodischen Sprünge macht, sondern als Melodie immer natürlich und fließend

bleibt. Auch Vorhalte können zu Ausweichungen gut verwendet werden:

Von Cdur nach Gdur.

Von Cdur nach Amoll.

Two musical staves showing chord progressions. The first staff illustrates a modulation from C major to G major, and the second staff illustrates a modulation from C major to A minor. The notation includes treble and bass clefs, a grand staff brace, and various chord symbols and melodic lines.

Von Cdur nach Fmoll.

A musical staff showing a modulation from C major to F minor. The notation includes treble and bass clefs, a grand staff brace, and various chord symbols and melodic lines.

Siehe einzelne Beispiele in den Gbß.-Ueb. 72. S. 47. u. Ueb. 79. S. 54. u. ff.

Man wird in den vorhergehenden Beispielen bemerken, daß der Hauptseptimenakkord am meisten verwendet worden ist, weil man am geeignetsten durch ihn ohne Vermittlungs- oder Zwischenakkorde in eine andere Tonart gelangen kann. In den Modulationen von einer Molltonart in eine Durtonart spielt der Hauptseptimenakkord ebenfalls eine Hauptrolle; von A moll

nach Cdur,

nach Edur,

nach Ddur,

A musical staff showing chord progressions for modulations from A minor to C major, E major, and D major. The notation includes treble and bass clefs, a grand staff brace, and various chord symbols and melodic lines.

nach Fdur,      nach Gdur,

ebensfalls auch bei den Modulationen von einer Molltonart zur andern: von A moll

nach Emoll, nach Dmoll,      nach Gmoll,

nach Bmoll,      nach Cmoll.

wobei jedoch auch die Nebenseptimenakkorde, namentlich der verminderte Septimenakkord am Platz ist, wie hier bei †. Letzterer bietet überhaupt durch seine enharmonischen Verwechslungen Stoff zu verschiedenen Ausweichungen:

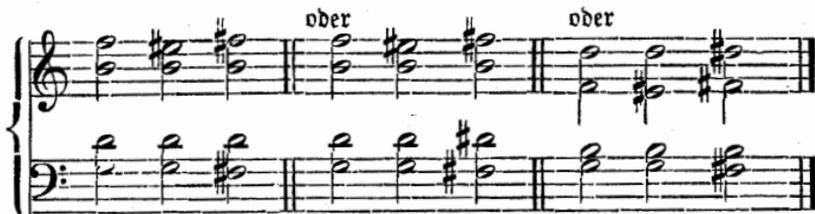
1)            oder            2)            oder            3)            oder

4)            oder

In diesen vier Beispielen ist ein und derselbe verminderte Septimenakkord dem Klange nach, durch seine enharmonischen Verwechselungen geeignet, in verschiedener Schreibweise in vier verschiedene Dur- oder Molltonarten auszuweichen. In ähnlicher Weise kann man daher durch jeden verminderten Septimenakkord in vier verschiedene Dur- oder Molltonarten moduliren. Der Hauptseptimenakkord, welcher dem Klange nach mit dem übermäßigen Septenakkord identisch ist, obgleich die Quinte fehlt, kann, enharmonisch verwechselt, Gelegenheit zu entfernten Ausweichungen bieten: z. B.:

oder:

eben so, wenn die Quinte (als übermäßiger Quintsextenakkord) beibehalten wird:



Beethoven verwendete diesen Akkord in seiner C-moll-Sinfonie zu einem prachtvollen Uebergange (im Andante) von A<sup>s</sup> dur nach C dur: as, c, es, fis aufgelöst nach g, c, e, g.  
 Siehe Gbß.-Ueb. 67. S. 41.

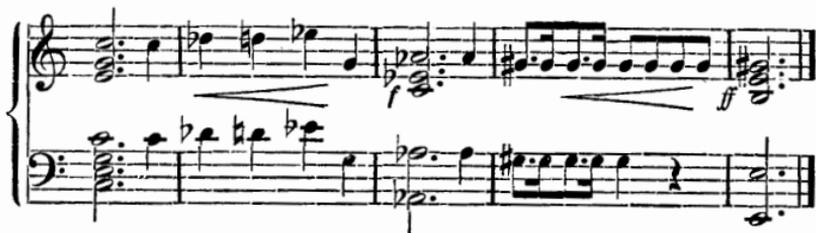
Da die in diesem Kapitel angegebenen Beispiele nur von C dur und A-moll ausgehen, so wird der Schüler wohlthun, wenn er diese in andere Tonarten übertrage und dann in guten Tonstücken sich die Modulationen aussuche, um die Verschiedenheit derselben kennen zu lernen.  
 Siehe Gbß.-Ueb. 47. S. 24.

Die Ausweichung in Tonstücken geschieht jedoch sehr oft nicht durch bloße Akkorde, sondern kann auf mannigfache Weise mit Nebennoten und Vorhalten ausgeschmückt werden, wie z. B. von C nach A.:



Je einfacher und kleiner ein Tonstück ist, desto einfacher ist die Modulation, da sich letztere nach dem Gange der Melodie richten muß und meist nur, wie bei kleineren Liedern und Tänzen, auf eine Ausweichung in die Dominante beschränkt. Je größer das Tonstück ist, desto mehr hat man die Freiheit, nach entfernteren Tonarten auszuweichen, um nicht monoton zu werden. Das Auf-

fallende einer Modulation in entfernt liegende Tonarten kann durch chromatische und enharmonische Verhältnisse sehr gemildert werden. Die neuere Musik, namentlich Meyerbeer'sche Opern, bietet dergleichen Beispiele von Modulationen in entferntere Tonarten besonders durch Unisonogänge, die eine sehr gute Wirkung machen, z. B. in „Robert der Teufel“:



Die Modulation wendet sich hier vom Cdur-Akkord aus durch einen Unisonogang nach As, der Ton As verwandelt sich nun in Gis, welches acht Mal angeschlagen wird; um so frappanter ist daher im letzten Takt der Eintritt des Edur-Akkords.

Doch schon viel früher kamen ähnliche Fälle in effektvoller Weise vor, wie z. B. in der Mozart'schen Sinfonie mit der Schlußfuge zu Anfang des zweiten Theils im ersten Allegrosatze, wo die Modulation von Gdur nach Esdur durch drei Noten unisono bewerkstelligt wird, nachdem der erste Theil in Gdur geschlossen:



Eben so überraschend ist in einer andern Stelle dieses Satzes der Uebergang von Gdur nach Edur:



Eine schöne Modulation ist gewissermaßen die Würze eines Tonstücks, doch darf sie nicht in Effekthascherei ausarten, und die Grundtonart muß immer festgehalten werden.

## • Zweiundzwanzigstes Kapitel.

### Von der Melodie.

Die Toncombination ist, wie wir gesehen, entweder ein Mit-einander, oder ein Nacheinander. Durch die erste Art der Combination entstehen Tonverbindungen (Intervalle) und Akkorde; durch die zweite Art entsteht die Melodie im weiteren Sinne. Im engeren Sinne versteht man unter Melodie einen einzelnen Gesang und sagt statt Lied: Melodie, Weise oder auch Motiv. Unter Motiv wird jedoch von Andern nur der Figureninhalt eines Taktes, er mag nun aus einer oder mehreren Noten bestehen, bezeichnet; nach diesem Wortlaut gehören daher zu einer Melodie eine wohlgeordnete Folge von mehreren Motiven in einem bestimmten Tempo. Das Wesentliche eines Tonstücks ist die Melodie, welche von der Harmonie als Ausdrucksmittel unterstützt wird. Die Verschiedenheit der Töne an sich und die Verschiedenheiten des

Fortschreitens von einem Ton zum andern sind gewissermaßen die Elemente, wodurch der Componist mittelst eines angenommenen Zeitmaßes oder Tempo's ein Tonspiel entwickelt, welches eine bestimmte Empfindung ausdrückt. Denn das Wesen der Melodie besteht einzig und allein in dem Ausdruck innerer Empfindungen, die gleich Worten zu uns sprechen. Auch muß die Melodie von einer solchen Beschaffenheit sein, daß sie das Ohr des Zuhörers zu stetiger Aufmerksamkeit reizt, welches letztere das Zeichen einer guten Melodie ist. Man hört im gewöhnlichen Leben sehr oft „das Stück hat keine Melodie“, damit will man aber nur sagen, die Melodie gefällt mir nicht, sie spricht nicht an, denn Melodie hat jedes Tonstück. Die Musik ist überhaupt gegen jede andere Kunst schlimm daran; denn Jeder, der ein Paar Ohren hat, glaubt, sein Urtheil über Musik abgeben zu können. Das gebildete Ohr schwelgt so zu sagen beim Anhören eines Tonstücks, wogegen bei Anderen, deren Gehör weniger gebildet ist, dasselbe Tonstück keine Spur von Empfindung erregt und keinen Genuß verschafft. Eine schöne Melodie von einer menschlichen Stimme mit Verstandniß und Geschmac vorgetragen, wirkt mit unwiderstehlicher Kraft auf unser Gemüth; daher ist der Gesang vor allen anderen Werken der Kunst bevorzugt, weil er im Stande ist, Gefühle am leichtesten zu erwecken. Selbstverständlich nennt man in mehrstimmigen Werken die vorherrschende Melodie auch Hauptmelodie, da die übrigen Begleitungsstimmen mit ihren Nebenmelodien untergeordnet sind. Die Bedingungen, die man an eine gute Melodie stellt, sind nicht so leicht, als man glaubt. Vor Allem muß eine bestimmte Tonart vorherrschend sein, welche sich schon in den ersten Tacten bestimmt ankündigen und in derselben schließen muß. Die Modulation hat sich der Melodie genau anzuschließen, wodurch der Charakter hervorgehoben wird. Ferner müssen die einzelnen Theile in einer genauen Symmetrie stehen, so daß der Vorderatz und Nachatz die Waage halten; damit nirgends eine Lücke fühlbar sei. Die schnelle oder langsame Bewegung, auch die Art des Vortrags, ob man die Töne stark oder schwach angiebt, kurz abstößt oder schleift, hängt von dem

Charakter einer Melodie ab. Die verschiedenen Accente im geraden und ungeraden Takt müssen dazu beitragen, der Melodie den Ausdruck eines besondern Gefühls zu verleihen. Je nach der Länge oder Kürze einer Melodie verlangt man von ihr, daß sie von dem Gehör leicht zu fassen, singbar und spielbar sei. Bei einer Gesangsmelodie muß der Sinn der Worte treu wiedergegeben werden; denn wohl jede gute Gesangsmelodie besitzt eine besondere Gefühlseinstimmung, die entweder Freude, Trauer oder Schwermuth ausdrückt, oder einen launigen oder sentimentalcn Anstrich hat. Um sich mit dem Wesen einer Melodie vertraut zu machen, ist es nöthig, über den Rhythmus derselben sich zu orientiren.

## Dreiundzwanzigstes Kapitel.

### Von dem Rhythmus.

Jede Melodie besitzt einen bestimmten Rhythmus oder eine Art Taktmäßigkeit. Schon auf einem Instrumente ohne bestimmten Ton kann der Rhythmus ausgeübt werden, da z. B. nach den taktmäßigen Schlägen eines Trommelmarsches im gleichmäßigen Schritt der Marschirende fortschreiten kann, was von Hunderten mit Leichtigkeit nachzuahmen ist. Der Rhythmus ist eine symmetrisch geordnete Folge bestimmter Zeitabtheilungen. Bei dem Rhythmus einer Melodie erklingen die Töne in solchen Zeiten, daß ihre einzelnen Zeittheile in besondern Verhältnissen nach einander abgemessen sind. Die rhythmische Einrichtung einer Melodie beruht somit auf Geltung und Taktordnung und geht ebenfalls, wie die melodische Einrichtung selbst, darauf hin, ein in sich einheitsvoll zusammenhängendes Ganze zu bilden. Sie geht bei ihren Bildungen von einer oder mehreren Figuren, auch rhythmische

Motive genannt, aus, und bildet durch gleichmäßige oder ähnliche Wiederholung, Fortführung, Abwechslung mit andern größere, rhythmische Gestaltungen, die man Rhythmen oder Perioden nennt. Mehrere solcher Rhythmen gehören zu einer Hauptperiode. Folgende Liedmelodie: „Ach, wie ist's möglich dann“, mag dieses deutlich veranschaulichen:

L. Böhner.

A.

Hier sieht man deutlich, daß ein Takte eine Figur oder ein Motiv, daß zwei Takte eine kleine Rhythme, vier Takte eine größere und die vier kleineren oder zwei größeren eine Gruppe oder eine Hauptperiode bilden. Der zweite Theil der Melodie hat ganz dieselben Maße und die zweite Hauptperiode umfaßt ebenfalls acht Takte. Da, wo eine Rhythme endet, ist gewissermaßen ein Einschnitt in der Melodie zu bemerken, was man auch Cäsur nennt. Noch deutlicher ist hier das Ende einer Hauptperiode mit einer Pause markirt, doch gehört die Pause zur Hauptperiode selbst. Wenn die vorstehende Melodie im Vierteltakt geschrieben wäre,

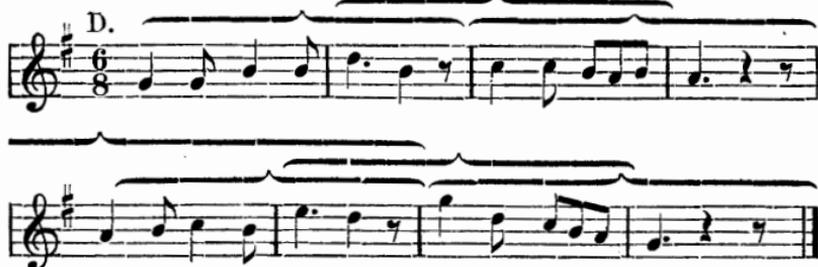
indem die Viertelnoten in halbe Taktnoten und die Achtel in Viertel sich verwandelten, so würde dieselbe Rhythmeneintheilung stattfinden; denn Zweivierteltakt und Viervierteltakt gehören der geraden Taktart an. Z. B. wie in Mozart's Cdur-Sinfonie:

B.

Hier bilden ebenfalls zwei Takte eine kleine, vier Takte eine größere Rhythme. Dieselbe Eintheilung findet auch in ungeraden Taktarten, im Dreiviertel-, Dreiachtel- oder Sechsahteltakt statt:

F. Schubert.

C.



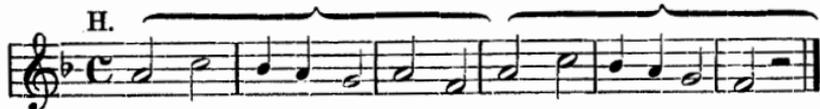
Wenn die Melodie mit einem Auftakt beginnt, der aus einer oder mehreren Noten bestehen kann, so gehört dieser ebenfalls zur Rhythme; die Einschnitte der Rhythmen fallen dann aber nicht mehr auf die Taktstriche, sondern auf die Note oder Pause, wo sie ihr Ende hat. Z. B.:



Hier endet jede Rhythme auf dem dritten Achtel eines Taktes und die neue oder folgende Rhythme beginnt mit dem vierten Achtel. Das Ende einer Rhythme kann auch auf die Hälfte des Taktes fallen, wenn der Auftakt einen halben Takt beträgt:



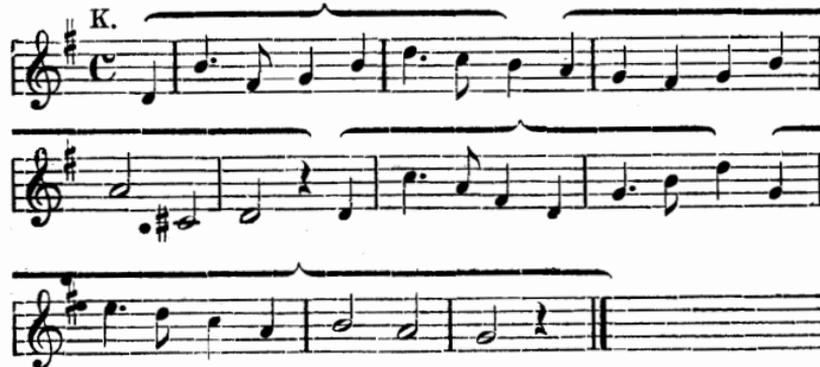
In den vorhergehenden Beispielen A. B. C. D. E. F. G. finden sich lauter Rhythmen von einer geraden Anzahl Takte, sowohl in der geraden als ungeraden Taktart. Es giebt aber auch Rhythmen, welche eine ungleiche Anzahl Takte haben, sowohl in der geraden als ungeraden Taktart. Z. B. in der geraden Taktart:



In der ungeraden Taktart:



• Tonstücke mit lauter ungeraden Rhythmen sind Seltenheiten. Nur in Volksliedern, namentlich in ungarischen, kommen einzelne Beispiele vor. Man findet gleiche und ungleiche Rhythmen in kleineren und größeren Tonstücken sehr oft vermischt. Z. B. in dem Sachsenliede von F. L. Schubert:



Hier wechselt die gerade Rhythme mit der ungeraden. In Gesangstücken bringt öfters der Text das Einschleichen von drei-

taktigen Rhythmen mit sich, wenn in einem Gedicht lange Zeilen mit kurzen wechseln, um den Worten nicht eine unnatürliche Ausdehnung durch Noten in viertaktigen Rhythmen zu geben. Man sieht dies deutlich in nachfolgendem Liedchen: „Wenn ich die Blümlein schau“ von Fischer:

L.



Wenn ich die Blümlein schau, wünsch ich mir ei = ne Frau:  
sel = ten blüht eins al = lein, müs = sen bei = sam = men sein;  
Blüm = lein der Au' hat ei = ne Frau.

Schon die Deklamation der Worte bringt hier mit sich, daß die ersten zwei Zeilen des Gedichts dreitaktige Rhythmen sein müssen; für die übrigen Zeilen passen nur zweitaktige Rhythmen.

Fassen wir die verschiedenen Rhythmen von gleicher und ungleicher Anzahl Takte in geraden und ungeraden Taktarten zusammen, so finden wir:

- 1) Rhythmen von einer geraden Zahl Takte, in gerader Taktart wie bei A. B. E. F. G.
- 2) Rhythmen von einer geraden Zahl Takte, in ungerader Taktart wie bei C. D.
- 3) Rhythmen von ungerader Zahl, in gerader Taktart wie bei H.
- 4) Rhythmen von ungerader Zahl, im ungeraden Takte wie bei I.
- 5) Rhythmen von gerader und ungerader Zahl, gemischt im geraden Takte wie bei K.
- 6) Gemischte Rhythmen in ungerader Taktart wie bei L.

Jedoch hat der gerade Rhythmus stets den Vorzug vor dem ungeraden, obgleich in größeren Tonstücken zuweilen mehr oder weniger Rhythmen von drei, fünf, sieben oder neun Takten mit Erfolg angewendet worden sind, was dem Ermessen des Componisten anheimgestellt ist, ob das rhythmische Gefühl ungleiche Rhythmen zuläßt oder nicht. In unsern gebräuchlichen Tänzen kann fast gar nicht eine ungleiche Rhythme zugelassen werden, besonders in den Tourentänzen, z. B. dem Contretanz, darf dieses nie stattfinden, was auch eine Confusion im Tanze herbeiführen würde, da jede Tour mit ihren Pas nur auf gerade Rhythmen basirt ist, und jeder Schritt mit der Musik stimmen muß. Daher hat auch jede Nummer des Contretanzes im Zweiviertel- oder Sechachteltakt 32 oder 24 Takte, indem jede rhythmische Periode acht Takte haben muß. Der Geschwindmarsch, wonach marschirt werden soll, läßt ebenfalls keine ungleichen Rhythmen zu. In Ausnahmen hat jedoch der langsame, größer ausgeführte Marsch zuweilen einen ungleichen Periodenbau, welcher keine Störung verursacht. Man sehe den Anfang des Krönungsmarsches in Meyerbeer's Prophet:



• Hier finden wir zuerst eine zweitaktige, dann eine dreitaktige Rhythme. Beide zusammen geben eine fünftaktige Periode.

Eingehendere Belehrung über Melodiebildung = Vergliederung nebst zweckmäßigen Aufgaben gibt B. Widmann's „Formenlehre der Instrumentalmusik.“ Leipzig, Verlag von Carl Neeseburger. 1862.

## Vierundzwanzigstes Kapitel.

### Von der Bezifferung.

In vielen, besonders instruktiven Werken, die zum Unterricht bestimmt sind, findet man den Fingersatz durch Zahlen über oder unter den Noten angedeutet. Unter der eigentlichen Bezifferung versteht man jedoch die Bezifferung einer Bassstimme für die Orgel zu einem Kirchenstück, wo man durch Zahlen oder Signaturen die Intervalle bezeichnet, welche man zum Basse auf der Orgel zu greifen hat. Die Signatur bezeichnet einen Akkord, ob er im Dreiklang, Septimenakkord oder Nonenakkord oder eine Verwechslung derselben sein soll. Da dieses eine vollständige Kenntniß der Akkordenlehre voraussetzt, so nannte man die Harmonielehre auch Generalbass. Eine solche Bassstimme mit ihrer Bezifferung hieß Generalbassstimme und das Spiel derselben hieß Generalbassspiel. In früheren Zeiten erhielt der Organist bei Aufführung einer Kirchenmusik eine solche Generalbassstimme, um auf der Orgel die Singstimme und auch andere Instrumente zu begleiten. Da die Lage, in welcher der Organist die Akkorde zu greifen hatte, nicht vorgeschrieben war und daher wohl öfters mit den Ideen des Componisten des Kirchenstückes nicht übereinstimmend sein konnte, so wurde später die Generalbassstimme abgeschafft, und es erhielt der Organist seine Orgelstimme statt der Zahlen mit Noten, welche er zu spielen hatte. Die Bezifferung scheint demnach für unser jetziges Musikstudium fast unnöthig, doch mag sie für den Componisten beim Componiren von Wichtigkeit sein, indem er beim Entwurf eines Tonstückes die Hauptstimme niederschreibt und sich den Bass beziffert, um keinen Aufenthalt durch die Notirung der Mittelstimmen zu haben. Nach der Vollendung des Entwurfs oder der Skizze werden später die Mittelstimmen ausgefüllt. Bei der Bezifferung ist folgendes Ver-

fahren gebräuchlich: Den Dreiklang beziffert man gar nicht. Zu jeder Bassnote ohne Ziffer ist daher jeder leitereigene Dreiklang gemeint. In Cdur würden daher zu den Noten c, f, g die harten Dreiklänge von c, f und g, zu den Noten d, e und a weiche Dreiklänge und zu h der verminderte Dreiklang zu greifen sein. Den Sextenakkord zeigt man durch die Ziffer 6, den Quartsextakkord durch  $\frac{6}{4}$  oder  $\frac{4}{6}$ , den Septimenakkord durch 7, den Quintsextakkord durch  $\frac{6}{5}$ , den Terzquartakkord durch  $\frac{3}{4}$ , den Sekundenakkord durch 2 und den Nonenakkord durch 9 an. Kommen nicht leitereigene Töne vor, die durch ein  $\sharp$ ,  $\flat$  oder  $\natural$  angegeben werden müssen, so wird dies neben der Zahl beigefügt. Ein  $\sharp$ ,  $\flat$  oder  $\natural$  über einer Bassnote ohne eine Zahl, gilt bloß der Terz, ob sie groß oder klein sein soll. Im Allgemeinen macht dann das Kreuz die Terz groß, und das  $\flat$  die Terz klein; in Kreuztonarten wird das Bequadrat die Terz klein, in den Betonarten aber groß machen. Statt der Kreuze bei den Zahlen durchstreicht man auch dieselben: 2, 3, 4, 5, 6, 7. In folgenden Beispielen hat die Note C verschiedene Bezifferung, um zu zeigen, welcher Akkord durch die verschiedene Bezifferung hervorgerufen wird.

Auch in den alten Choralbüchern waren die Bässe beziffert, über diesen stand in einem besondern System die Choralmelodie, der Organist hatte daher nach den Zahlen die Mittelstimmen zu greifen; z. B.

Schreibart:

Ausführung:

Die Querstriche (—) über einer Bassnote bedeuten, daß die Harmonie der vorhergehenden Bassnote beibehalten wird. Viadana in Italien (1606) wird als Erfinder der Bezifferung genannt, allein Bainsi, Kapellmeister in Rom u. A. meinen, daß dieselbe schon vor Viadana zu finden sei.

Beispiele für Schüler siehe die wiederholt angeführten „Generalbassübungen“ von B. Widmann.

## Fünfundzwanzigstes Kapitel.

### Vom Stimmenwesen.

Das Wort Stimme wird in sehr vielseitiger Bedeutung gebraucht. Hier haben wir es meist mit den Stimmen zu thun, die nach Verschiedenheit der Klangerzeugung der Vokal- oder Gesangsmusik oder der Instrumentalmusik angehören. In Ansehung der größern und geringern Wichtigkeit einer Stimme unterscheidet man Haupt- und Nebenstimmen. In der Kunstsprache nennt man

Hauptstimmen diejenigen Stimmen, in welche die herrschende Melodie (Hauptmelodie) gelegt ist, indem letztere sich dadurch vor den übrigen Stimmen auszeichnet, mehr hervortritt und die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich zieht. Sie liegt meist in der obersten Stimme, doch kann sie auch in eine tiefere gelegt werden. Nebenstimmen nennt man die begleitenden Stimmen, die die Hauptstimme durch ihre harmonischen Töne unterstützen und heben. In Ansehung der Lage einer Stimme unterscheidet man Oberstimme, Unterstimme, Mittelstimmen und äußere Stimmen. Die Oberstimme liegt in der höhern Tonlage über den andern Stimmen; die Unterstimme heißt die tiefste Stimme, der Baß, im Allgemeinen diejenige Stimme, welche die tiefsten Noten eines Satzes zu spielen hat; die Mittelstimmen liegen zwischen der Ober- und Unterstimme; die äußeren Stimmen werden die höchste und die tiefste Stimme genannt. Die Prinzipalstimme in Concertstücken oder die Haupt- oder Concertstimme ist die Soloparthie, die nur einfach besetzt wird. Die Ripienstimme ist der Solostimme entgegengesetzt, denn sie unterstützt und begleitet die Solostimme. Die verschiedenen Stimmen der Orgel (Orgelstimmen) heißen Register. Die Stimmenführung nennt man die Art der Führung einer oder mehrer Stimmen, wie der Tonsetzer sie sich bewegen läßt, oder wie er sie von einem Ton zum andern führt. Unter einer richtigen und guten Stimmenführung versteht man, daß die Fortschreitung einer jeden Stimme möglichst melodisch sei, daß sie keine unnatürlichen Sprünge mache und von allen verbotenen Fortschreitungen in reinen Quinten und Oktaven geäubert sei. Die Benennung eines Tonstücks hängt auch von der Anzahl der Stimmen ab. Daher nennt man ein einstimmiges Stück: Solo; jedoch betrifft diese Benennung auch Stücke, die auf einem Instrumente ausgeführt werden wie das Pianoforte und Orgel, obgleich auf diesen Tasteninstrumenten mehr als eine Stimme zur Verwendung kommt, indem Melodie und Harmonie vollständig darauf auszuführen sind. Ein zweistimmiges Stück heißt Duett oder Duo; ein dreistimmiges Trio in der Instrumentalmusik, in der Gesangs-

mußt Terzett; ein vierstimmiges Quartett oder Quatuor; fünfstimmig ist das Quintett, sechsstimmig das Sextett, siebenstimmig das Septett, achthimmig das Octett oder Ottet, neunstimmig das Nonett. Die Stimmen eines Musikstückes können in verschiedener Weise unter sich fortschreiten:

1) Alle Stimmen können im vierstimmigen Satze rhythmisch gleiche Motive besitzen, z. B.

Beethoven.

2) Können drei Stimmen gleiche Motive und deren Bewegung haben, während eine besondere Stimme ein anderes Motiv hat:

Haydn.



3) Können zwei Stimmen gleiche Motive haben, während die andern Stimmen liegen bleiben:



4) Können zwei Stimmen verschiedene und zwei Stimmen gleiche Motive haben:

Mozart.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The second system continues the piece, showing a more complex melodic line in the upper staff with many sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in both staves.

5) Alle vier Stimmen können auch vier verschiedene Motive haben:

Beethoven.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The first system shows a treble staff with a melodic line of quarter and eighth notes, and a bass staff with a rhythmic accompaniment of quarter notes and chords. The second system continues the piece, with the treble staff having a melodic line of quarter notes and the bass staff having a rhythmic accompaniment of quarter notes and chords. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in both staves.

Wenn der Schüler zur Uebung in einem Musikstück die Motivverschiedenheiten untersucht, so wird er finden, daß diese stets gemischt erscheinen. Die Bevorzugung einer besonderen Art Motivführung in den Stimmen bedingt theilweise der Charakter des Stückes. Tritt eine Stimme allein melodisch vor, so nennt man dies homophone Satzweise, oder ein homophones Stück:

Walzer.

Strauß.

Die homophone Satzweise ist besonders in Tänzen am allermeisten zu finden, auch in Gesängen, wenn eine Solostimme

glänzend hervortreten soll. Entgegengesetzt der homophonen Satz-  
manier ist die polyphone Satzweise wie in dem Beispiele bei 5),  
wo jede Stimme ihren besondern Gang geht, was bei rein vier-  
stimmigen Gefängen, auch bei Quartetten für Saiteninstrumente  
der Fall ist. Nicht selten findet man die homophone und poly-  
phone Satzweise in verschiedener Mischung.

## Sechszwanzigstes Kapitel.

### Von der Zergliederung eines musikalischen Gedankens.

Die Grundzüge eines musikalischen Gedankens bestehen natür-  
gemäß aus einer Aufeinanderfolge von Tönen, die einen gewissen  
Sinn geben, gleich einem Satze von Wörtern, der einen bestimmten  
Gedanken ausdrückt. Der Noteninhalte einer Melodie, oder die  
einzelnen Bestandtheile der Takte enthalten kleine Notenfiguren, auch  
Motive genannt, die als vereinzelte Glieder zusammengestellt in  
kleinern und größern Rhythmen, Perioden und Abschnitte bilden,  
die zusammen einen vollendeten Satz geben. Vor dem Nieder-  
schreiben eines musikalischen Gedankens muß schon in der Idee  
liegen, was man componiren will, vielmehr welcher Form der Ge-  
danke angehören, ob er ein Lied oder ein Tanz oder ein anderes  
Stück werden soll, damit er, (der Gedanke) nach den Grundsätzen  
des symmetrischen Zeitmaßes eingerichtet wird. In dem 23. Kapitel  
über den Rhythmus finden wir schon die Zergliederung der ein-  
zelnen Perioden. Die symmetrische Gruppierung der Takte hat zur  
Folge, daß die Periode einer andern Periode, oder der einzelne  
Abschnitt einem andern Abschnitte im Gleichmaße gegenüber steht.  
Die Verbindung der melodischen Glieder in einem Tonstücke hat  
gewissermaßen Ähnlichkeit mit den Gliedern aus dem Sprachbau  
einer Rede. Die Figuren einer Taktgruppe kann man in drei ver-

schiedene Bewegungsarten eintheilen, welche auch vermischt werden können:



Unser Gefühl verlangt gleichsam die Mischung der steigenden und fallenden Figuren, wenn die Melodie nicht monoton werden soll. Wenn auch die melodischen Figuren selbst in klassischen Werken öfters nur Wiederholungen, Versetzungen und Umkehrungen derselben sind, so ist doch die Art ihrer Zusammenstellung in so geistreicher Weise geschehen, daß von Monotonie nichts zu verspüren ist, wie z. B. viele Präludien in J. S. Bach's „wohltemperirten Clavier.“ Wiederholungen einer Figur nennt man auch Sequenzen, z. B. wie in folgender Melodie:



Hier bilden Tact 1. 3. Sequenzen, Tact 2. 4. 8. 10. 12. ebenfalls, welche bei 2. 12 steigen und bei 4. 8. 10. fallen; ferner sind Tact 7. 9., eben so Tact 4. 11. und 6. und 14. auch Sequenzen. Aus einer Sequenz kann sogar eine ganze Periode gebildet werden:

## Minore im Scherzo.

Beethoven, Sonate Op. 2.

Auch der zweite Theil dieses „Minore“ von 16 Tacten besteht aus lauter Sequenzen. Jede einzelne Figur in einem Tacte von drei Noten, als Motivglied, bildet hier als Sequenz das Modell dieser 24 Tacte. Das Festhalten an einer und derselben Figur, welche sich oft wiederholt, wie besonders in Etuden, bringt zwar eine Einheit des Stückes hervor, jedoch kann eine zu strenge Festhaltung auch zur Einförmigkeit führen, was eine Trockenheit der Idee zur Folge hat. Dieses zu verhüten, kann man ein- und dieselbe Figur auf verschiedene Weise umbilden. Die Umbildung kann in mannichfaltiger Art geschehen, in harmonischer Hinsicht, und bezüglich der Melodie auch durch Versetzung auf andere Tonstufen in melodischer Weise, wie z. B. in der Mozart'schen Sinfonie Cdur mit der Schlußfuge im ersten Satze:

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, often grouped with slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system shows a triplet of eighth notes in the treble and a chord in the bass. The second system continues with similar patterns. The third system shows a triplet of eighth notes in the treble and a chord in the bass. The fourth system concludes with a final chord in the bass and a double bar line.

In mehrfach veränderter Weise findet diese Figur auch im Basse ihre Verwendung in dem ersten Satze dieser Sinfonie.

Rhythmisch kann eine Figur geändert sowohl in der Vergrößerung als auch in der Verkleinerung erscheinen, z. B.



Die Umbildung einer Figur ist in Variationen sehr gebräuchlich, z. B. die vorhergehende Figur:



Wie nun sich die kleinsten musikalischen Gedanken aneinanderreihen und Rhythmen bilden, diese zu Perioden anwachsen und die Perioden sich zu einem Satze vereinigen, das ist freilich nicht Sache des Verstandes, sondern der Eingebung des Geistes; denn der Verstand sieht nur, ob die Zusammenstellung in melodischer und rhythmischer Hinsicht in wohlgeordneter Folge geschehen ist, und das Ohr entscheidet, ob die Erfindung eine glückliche war, oder nicht. Eine einzelne Melodie, die in einem ausgeführteren Tonstück der Hauptgedanke ist, nennt man auch das Thema. Die Bearbeitung eines Themas wird daher auch eine thematische Bearbeitung genannt. Wenngleich in einem größern Tonstücke der Hauptgedanke als Hauptthema vorherrscht, so ist dieses noch nicht allein hinreichend, das Tonstück mit dessen Bearbeitung auszufüllen, es kommen daher noch Nebengedanken oder Nebenthemas vor, die dem Ganzen Schatten und Licht geben, und dem Ohre ein befriedigendes Bild einer besondern Empfindung verleihen. Bei der Be-

trachtung der Zergliederung eines musikalischen Gedankens ist noch zu bemerken, daß bei den Einschnitten der Melodien einer Periode bald vollkommene, bald unvollkommene Ruhepunkte eintreten, die man Schlüsse nennt, wodurch die einzelnen Perioden abgegrenzt werden; zu diesen Schlüssen, von denen im 14. Kapitel die Rede war, die entweder auf die Tonika, oder auf die Terz und Quinte des Dreiklangs fallen, gehört noch die figurirte oder Bravourcadenz, die gewöhnlich am Schlusse eines Concertstücks oder einer Bravourarie meist zur Harmonie der Dominante, aus Passagen (im Gesange Kouladen genannt) und Trillern bestehend, vorkommt.

Ausführlicher ist dieses Kapitel behandelt und mit vielen Beispielen und Aufgaben versehen in der schon angef. „Formelehre“ von B. Widmann.

## — Siebenundzwanzigstes Kapitel. Von der Begleitung.

Unter Begleitung versteht man im Allgemeinen die Harmonien, welche in besonderen Figuren nach Willkür des Componisten nach Maßgabe des Charakters und des Tempos zu einer oder mehreren Melodien gesetzt werden, natürlich mit Berücksichtigung der Eigenthümlichkeiten der dazu benutzten Instrumente. Schon in dem 9. Kapitel: „Von den Akkorden“, ist bezüglich der Dreiklänge und Septimenakkorde und im 10. Kapitel: „Von dem Gebrauche der Akkorde“, ist darauf hingewiesen worden, daß in der Dur- und Molltonleiter, woraus die Melodien gebildet werden, jeder einzelne Ton verschiedenen Harmonien angehören kann, z. B. der ~~Terz~~:



Manche Volkslieder und besonders auch die Tänze erfordern öfters nur zwei Akkorde, den Dreiklang der Tonika und den Hauptseptimenakkord der Quinte, zu ihrer Begleitung, wegen der Einfachheit ihrer Melodie; z. B. folgende Tyroler Volksweise:



Auch der weitere Verlauf dieser Melodie läßt keine andere Harmonie zu. In Kirchenliedern und Chorälen, wo in Folge ihres Charakters eine moderne Begleitung in Figuren unpassend und daher nicht zulässig, ist es nothwendig, fast jedem Ton der Melodie eine besondere Harmonie zu geben, was auch schon das langsame Tempo erfordert, um die Melodie nicht monoton erscheinen zu lassen. Besonders ist dies bei alten Melodien erforderlich, da diese keine Ausweichungen in entfernte Tonarten machen; z. B.:

Feierlich und langsam.

So-bet den Herren, den mächtigen Kö-nig der Eh-ren.

Durch ein solches Verfahren erhält die Melodie etwas Feierliches, Kirchliches. Manche einfache Tonphrase kann durch eine geschickte und geniale Harmonisirung in der Begleitung außeror-

deutlich gewinnen. Man sehe folgendes Stückchen Melodie, bei a. einfach harmonisirt, bei b. aber von Rossini in seinem „Stabat mater“ äußerst gelungen und interessant harmonisch begleitet:

The image contains two musical systems, labeled 'a.' and 'b.'. Each system consists of a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (accompaniment). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/8. In system 'a.', the melody is simple and the accompaniment consists of simple chords. In system 'b.', the melody is the same, but the accompaniment is more complex and rhythmic, featuring eighth-note patterns and chords.

Im Pianofortespiel wird gewöhnlich von der rechten Hand die Melodie ausgeführt, während die linke Hand die Begleitung übernimmt:

The image shows a musical score for a Nocturne by J. Field. The score is in 12/8 time and features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the melody starting on a long note and the accompaniment consisting of eighth-note patterns. The second system shows the continuation of the melody and accompaniment.

In den jetzigen Tänzen ist es hauptsächlich gebräuchlich, daß zur Begleitung in dem Walzer, der Mazurka, der Polka-Mazurka und der Tyrolienne der Baß das erste Viertel eines jeden Taktes anschlägt und die Mittelstimmen in vollen drei- oder vierstimmigen Akkorden, mit wenigen Ausnahmen, nachschlagen, was gewissermaßen der Rhythmus dieser Tänze erfordert, z. B.:

Walzer. Lanner.

Musical notation for a waltz by Lanner. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The treble clef part shows a melody with eighth and quarter notes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the continuation of the waltz. The treble clef part continues the melody, and the bass clef part continues the accompaniment with chords and single notes.

Polka-Mazurka. Faust.

Musical notation for a polka-mazurka by Faust. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The treble clef part features a more rhythmic melody with eighth notes and a triplet. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



Im letzten Takt einer Periode oder eines Theils kommt hier der Accent allemal wie bei der Mazurka auf das zweite Viertel. In dem Galopp schlägt der Bass das erste und dritte Achtel an und die Mittelfstimmen haben das zweite und vierte Achtel nachzuschlagen:

Galopp. Lumbye.

Der Geschwindmarsch hat eine ähnliche Begleitungsweise mit kleinen Abänderungen, die die Melodie mit sich bringt, indem die Begleitung mandymal, besonders zu Anfange des Marsches,

mit der Melodie gleichen Schritt hält. Die Hauptsache der Begleitung einer Marschmelodie besteht darin, daß der Bass die halben Takte markiert, da jeder Takt in zwei Schlägen die Marschirenden veranlaßt, zwei Schritte zu machen:  3. B.:




Eine andere begleitende Figur ist auch sehr oft folgende:

; ähnlich ist sie der im langsamen Marsche

mit punktirter Note im zweiten Viertel: . In der

Folka spielt folgende Begleitungsfigur eine Hauptrolle: 

oder:  3. B.:

Polka.

Strauß.

In Pianostücken kann auch, statt der linken Hand, der rechten ein Theil der Begleitung zufallen, was sehr oft geschieht, z. B.:

Bei Liedern, welche mit Begleitung des Pianoforte geschrieben, steht diese Begleitung in einem besondern System unter der Sing-

stimme; je nach dem Ermessen des Componisten liegt auch theilweise die Melodie der Singstimme mit in der Begleitung:

Andante. Glück, Orpheus.

Singstimme. 

Sehnuchtsvoll ruf ich dich.

Pianoforte.

Doch hat die Melodie meist, als selbstständig, ihre eigenen Begleitungsfiguren, die oft aus gebrochenen Akkorden bestehen, z. B.:

Allegro. Mozart, Figaro.



Non sò più co-sa son, ca-sa fac-cio,

Die Begleitung hat sehr oft auch Triolenfiguren, wie z. B. in Beethoven's „Abelaide.“ Da die Art der Begleitungsfiguren wie die Melodie in ihrem Zuschnitt gewissermaßen auch der Mode unterworfen waren, so muß man sich hüten, die Begleitung zopfig zu machen, wie z. B.:

Herz, mein Herz, wa - rum so trau - rig, und was

soll das Ach und Weh?

Daßer muß man sich die Begleitungen der Lieder neuerer Zeit ansehen, um ihre neuern Begleitungsformen kennen zu lernen. Nationallieder und andere einfache Gesellschafts- und Trinklieder bekleidet man am besten mit Akkorden, welche mit der Melodie gleichen Schritt halten, giebt ihnen keine besondere Begleitungsfigur und legt die Melodie mit in die Begleitung, da solche Lieder gewöhnlich nur von einer Menge gesungen werden, z. B.:

Den König seg-ne Gott, den er zum Heil uns gab, ihn seg-ne Gott!

Ob die besondere Begleitung der Figuren in Vierteln, Achteln, Sechszehnthteilen oder Triolen u. s. w. gemacht werden müsse, das hängt natürlich von dem Tempo und dem Charakter der Melodie ab, denn man kann z. B. eine sanfte, ruhige Melodie doch nicht mit rauschenden Figuren begleiten, was ganz verfehlt sein würde, denn die Begleitung ist nur die harmonische Unterstützung einer Solostimme, d. h. einer, von einer menschlichen Stimme oder auch von irgend einem beliebigen Instrumente geführten Hauptmelodie. Die Begleitung darf auch nicht die Melodie unterdrücken oder beherrschen, sondern muß sich derselben anschmiegen, da sie den Zweck hat, die Hauptstimme näher zu charakterisiren und dadurch die Wirkung zu erhöhen. Sie hat auch die melodischen Lücken auszufüllen, wenn die Melodie durch eine oder mehrere Pausen unterbrochen wird, um dadurch die Glieder der Melodie näher zu verbinden. In größern Concertstücken, wo das Soloinstrument oder die Prinzipalstimme sich am meisten geltend macht, ist daher die Begleitung sehr untergeordnet und besteht meist aus dem Saitenquartett (2 Violinen, Bratsche und Bass), und nur im Tutti, wo die Prinzipalstimme schweigt, treten die übrigen Stimmen der Holz- und Messinginstrumente nebst den Schlaginstrumenten ein. Die Begleitung nimmt gewöhnlich die mittlere Region, die kleine und ein-



In diesem Beispiele sieht man, daß die Begleitungsfigur der linken Hand in ihrer Artorbdrückung das Gehör durchaus nicht in Zweifel läßt, welche Harmonie der Melodie beigegeben ist. Ein richtiger zweistimmiger Satz bietet mehr Schwierigkeiten in der Ausführung seiner Combination als ein mehrstimmiger, wegen der Auslassungen der Intervalle (wovon im 10. Kapitel die Rede war). Es ist jedenfalls ein großer Fehler, wenn der Schüler sich gleich im mehrstimmigen Satze versuchen will, denn der gute zweistimmige Satz ist die beste Grundlage eines drei-, vier- und mehrstimmigen Satzes;\*) wo diese Grundlage fehlt, wird sich die Kunst eines reinen Satzes niemals zeigen, denn der rein zweistimmige Satz findet auch in den vollstimmigsten Tonstücken seine Verwendung, besonders wo zwei Stimmen ganz selbstständig sich fortbewegen und gleichsam zwei verschiedene Melodien bilden, die gewissermaßen keine anderen Ausfüllstimmen zulassen. In solchen Fällen werden auch öfters diese zwei Stimmen von verschiedenen Instrumenten in verschiedenen Oktaven verdoppelt. Man sehe folgende Stelle aus Rossini's Oper: „Le Siège de Corinth:“

Allegro.

\*) Da dem Schüler der vierstimmige Satz in der Bearbeitung leichter fällt als der zweistimmige, so lassen manche Lehrer den vierstimmigen eher als den zweistimmigen vornehmen.



Der dreistimmige Satz bietet schon etwas weniger Schwierigkeit in der Behandlung, da eine Stimme mehr zu Gebote steht,  
z. B.:

Allegretto. Haydn, Sonate.

Der Dreiklang ist im dreistimmigen Satze zwar vollständig zu geben, jedoch muß bei den Septimenakkorden ein Intervall ausgelassen werden, weil zu letztern vier Intervalle gehören. Auch ist die Auslassung eines Intervalls im Dreiklange nicht zu umgehen, wenn der Grundton schon verdoppelt ist, was aus dem vorhergehenden Beispiele von Haydn zu ersehen ist, wo die Quinte des Gdur-Dreiklanges (d) fehlt. — Im vierstimmigen Satze können die Intervalle der Akkorde vollständig benutzt werden und der Dreiklang muß eines seiner Intervalle verdoppeln, um vierstimmig zu erscheinen. Jedoch bezüglich der richtigen Auflösung eines dissonirenden Tones und um die Stimmen melodisch fließend zu machen, auch um verbotenen Fortschreitungen zu entgehen, muß doch zuweilen dieses oder jenes Intervall ausfallen. Wie schon bemerkt, darf das fehlende Intervall kein Ton sein, welcher zu den wesentlichen Kenn-

zeichen des Akkords gehört. Der rein vierstimmige Satz findet besonders seine Verwendung in der Gesangsmusik ohne alle Begleitung, in dem Choral, der Motette und andern Chören in der geistlichen und weltlichen Musik. Im Grunde genommen ist jede anscheinend mehr als vierstimmige Musik, selbst die vollstimmigsten Sätze, fast immer nur vierstimmig, denn in einer fünf-, sechs- und noch mehrstimmigen Musik sind die Intervalle des Dreiklangs und der Septimenakkorde in verschiedenen Oktaven nur Verdoppelungen. Selbst der ursprünglich fünfstimmige Nonenakkord wird fast immer nur vierstimmig benutzt. Die meisten Tonstücke enthalten eine Mischung des zwei-, drei- und vierstimmigen Satzes. Am auffallendsten ist letzteres in der Pianofortemusik, z. B.:

The image displays seven musical examples, labeled a through g, illustrating different textures of chords in piano style. Examples a through e show a melody line in the treble clef and a bass line in the bass clef, illustrating two-, three-, four-, five-, and six-part textures. Examples f and g show block chords in both hands, illustrating seven- and eight-part textures.

Bei a. zweistimmig, bei b. drei-, bei c. vier-, bei d. fünf-, bei e. sechs-, bei f. sieben-, bei g. achtstimmig. Melodie und ihre Harmonie als Begleitung müssen in ihrer Vereinigung stets zu einander passen. Erstere wird, um sie mehr hervortreten zu lassen, oft

eine Oktave höher oder tiefer verdoppelt, doch kann die Verdoppelung auch zwei Oktaven tiefer geschehen, wie im folgenden Beispiele aus Mozart's D dur = Sonate für vier Hände:

Aus dem Andante.

**Primo.**

Je vollstimmiger ein Tonstück gesetzt ist, desto mehr sind die Intervalle der Akkorde verdoppelt worden. Die meisten Fortestellen eines Tonstücks erfordern gewissermaßen die Vollstimmigkeit durch viele Verdoppelungen der Intervalle der Akkorde, wogegen die Pianostellen eine starke Verdoppelung weniger dulden. Bei der Verdoppelung ist zu beobachten, daß die Mitteltöne (oder die mittlere Tonlage) am meisten in Anspruch genommen werden; denn liegt die Melodie und die begleitende Harmonie weit auseinander, so wird dieses keinen wohlthuenden Effekt machen. Beim Pianoforte ist dieses zwar weniger auffällig, mehr aber in Tonstücken für das Orchester. Das Zusammenliegen zweier Instrumente in der tiefsten

Region giebt besonders bei Saiteninstrumenten, z. B.



ein unverständliches Gebrumme. Wenn auch die Melodie als Hauptgesang, als vorherrschende Stimme angesehen werden muß, als Gegensatz zu der Begleitung, deren Stimmen eine untergeordnete Rolle spielen, so dürfen doch letztere nicht unmelodiös einherschreiten und müssen gewissermaßen Nebenmelodien bilden. Obgleich die Melodie meist in der höchsten Stimme liegt, so kann sie doch auch in eine tiefere Tonlage verlegt werden, sodaß die Begleitung höher als die Melodie zu liegen kommt, z. B.:

Allegretto sostenuto.

A. Henzelt, Etude.

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is common time (C), and the key signature has two flats (B-flat major). The first system shows the right hand playing a sequence of chords and eighth notes, while the left hand plays a simple bass line. The second system continues the piece, with the right hand playing more complex chordal patterns and the left hand providing harmonic support.

Auch kann die Melodie in die Basslage verlegt werden, wie es bei den Bassarien der Fall ist.

## Neunundzwanzigstes Kapitel.

### Bau und Form der Tonstücke.

So wie in der bildenden Kunst der Künstler nach einem von ihm aufgefaßten Gedanken, den ihm die Einbildungskraft schafft, seinem dazu erwählten Stoffe Gestalt und Form giebt, so muß auch der Componist seinen musikalischen Gedanken gleichsam verkörpern, und die Töne als Stoff oder Material mit einander verbinden, indem er sich in seinem Innern vorher ein klares Bild macht und dieses Bild zu einer bestimmten Form ausprägt. Die Toncombination wird von der Zeit bedingt, indem bestimmte Tonreihen in symmetrischer Ordnung vermöge ihres Rhythmus zu einem geordneten, zusammenhängenden Ganzen sich gestalten. Der Rhythmus (s. d. 23. Kapitel) hat einen großen Theil an dem Bau oder der Form eines Tonstückes, denn er macht letztere dem Ohre deutlich fernernehmbar. So mannigfaltig die Tonstücke mit ihren, oft weit hergeholtten Namen in ihrem innern Wesen, bezüglich ihrer Länge oder Kürze und ihres Charakters sind, sie mögen nun von den verschiedensten Musikorganen oder Instrumenten ausgeführt werden, so sind doch die scheinbar vielen Formen in vier Hauptformen zusammen zu fassen, welche wir in den vier Sätzen einer Symphonie oder einer Sonate oder in den Duetten, Trios, Quartetten u. s. w. für verschiedene Musikinstrumente finden. Die Form des ersten Satzes: Allegro (in der Symphonie oder Sonate) mit seinen verschiedenen Graden der Geschwindigkeit besteht aus zwei großen Haupttheilen, wovon der zweite Theil länger als der erste ausgestopfen ist. Der erste Theil hat vier Hauptperioden. Die erste Periode bringt ein Thema als ersten Hauptgedanken, welches die Tonart, aus welcher das Stück geht, feststellt. Die zweite Periode, als Uebergangsperiode, ist eine Art Vorbereitung (Präparation), vielmehr eine Modulation, meist nach der Quinte des Haupttons, (wenn das Stück aus einer Molltonart geht, nach der kleinen

Oberterz). Die dritte Periode ist als Mittelsatz des ersten Theils oder als zweiter Hauptgedanke meist eine Art Gesangsmelodie sanfterer Natur. Die vierte Periode ist der Schlusssatz oder die Schlußgruppe des ersten Theils in der Dominante, (in der Molltonart die Durtonart der kleinen Oberterz). Der zweite Theil bringt als fünfte Periode eine Art freie Fantasie, d. h. eine freie Behandlung und Mischung ihrer Themen, als Mittelsatzgruppe, welche Modulationen in entferntere Tonarten unternimmt. In der sechsten Periode erscheint das erste oder Hauptthema wieder. Die siebente Periode bildet eine Modulations- oder Uebergangsgruppe zur achten Periode, welche das zweite Thema enthält. Die neunte Periode ist der Schlusssatz, der gewöhnlich länger ausgesponnen ist, einen Anhang oder Coda hat und dem Ohre das Ende des Stückes deutlich vernehmbar macht. Es ist dem Componisten überlassen, die zwei Haupttheile durch Angabe von Wiederholungszeichen repetiren zu lassen oder nicht. In neuerer Zeit sind die zwei Haupttheile gewöhnlich ohne Reprisen. Geht nun z. B. ein Allegrosatz aus C dur, so würde sich die erste Periode in C dur bewegen; die zweite Periode eine Modulation in die Durtonart der großen Secunde, D dur, sein, damit die dritte Periode mit dem zweiten Thema in G dur eintreten kann. Die vierte Periode (als Schluß des ersten Theiles) würde in G dur schließen. Die fünfte Periode bilden nun meist Modulationen kürzerer oder längerer Art, worin sich die zwei Hauptmotive mit Nebenmelodien künstlich verweben. Die sechste Periode bringt das erste Thema wieder in C dur. Ueberhaupt bleibt von da an herrschend die Haupttonart C dur. In einem Allegrosatz aus A moll bewegt sich die erste Periode in A moll. Die zweite Periode ist eine Modulation nach G dur; die dritte Periode bewegt sich in C dur, worin auch die vierte Periode schließt. Der zweite Theil macht in der fünften Periode verschiedene Modulationen, leitet die sechste Periode, das erste Thema, in A moll ein, und hält diese Tonart bis zu Ende fest. Die Norm der Tonarten erleidet jedoch in dieser oder jener Periode Abänderungen und ist dem Ermessen des Componisten anheimgestellt.

Zuweilen ist auch das erste Allegro mit einer Einleitung oder Introduction versehen, die keine bestimmte Form bedingt. Der zweite Satz einer Symphonie oder Sonate ist entweder ein Adagio oder Andante, oder eine andere Abstufung eines langsamen Tempos, ebenfalls in der Form des ersten Allegrosatzes, nur in gefürzter Weise und ohne Reprisen, da wegen des langsameren Tempos manche Bestandtheile der angedeuteten Form in Wegfall kommen, oder sich enger aneinander anschließen, um dem Ganzen keine übermäßige Ausdehnung zu geben. Bisweilen ist das Andante ein einfaches Thema in zwei Theilen oder Kläusen, welches mehr oder weniger auf mannigfaltige Weise variiert oder verändert wird: ein Thema mit Variationen. Der dritte Satz einer Symphonie heißt gewöhnlich Menuett oder Scherzo. Die Menuett als frei behandelte Tanzform ist ebenfalls in zwei Theilen, oder zweitheilig. Die einzelnen Theile sind, von der Tanzform abstammend, natürlich kürzer und bestehen bisweilen nur aus acht, zwölf oder sechzehn Tacten; daher wird eine zweite Menuett angehängt, welche man fälschlich Trio nennt, nach welchem sich die erste Menuett ohne Repetition wiederholt. Die Benennung Trio kommt daher, weil die ältesten Menuetten blos zweistimmig gesetzt wurden, eine zweite angehängte Menuett aber dreistimmig; und da ein dreistimmiger Satz Trio genannt wird, nannte man die zweite Menuett Trio. Das Scherzo statt der Menuett ist eine freiere Ausbildung der Menuett in einem schnellern Tempo, welches ebenfalls mit einem Trio versehen wird. Die Menuett hat die zweitheilige Form im Allgemeinen, so wie das Lied, der Tanz und der Marsch, aber auch selbst die größten Sätze. Nach Vischer ist der Plan der Grundformen die zweitheilige Melodie, jedoch mit dem Unterschiede, daß sie die Perioden oder Theile zu größern Hauptsätzen erweitert, Neben- und Zwischensätze zwischen diese einschiebt, und den zweiten Theil mit mannigfaltigen Umgestaltungen des ersten bereichert, oft aus kleinen Anhaltspunkten größere Gedanken heraus entwickelt und erweitert. In dieser Form sind Tonschöpfungen von größerem Umfange, als besonders Instrumentalstücke, Sonaten- und Sym-

phonienfäße, Ouverturenfäße u. s. w. verfaßt.“ — Der vierte, letzte Satz einer Symphonie oder Sonate, das Finale, führt diesen Namen, weil er das Endstück eines größeren Tonwerkes ist. Das Finale in meistens schneller Bewegung hat entweder die Form des ersten Allegrosatzes oder die Rondoform. Das Wort Rondo hat seine Abstammung von der alten Form des Rundgesanges (Rondeau), in welchem eine Melodie als Sologesang in mehreren Strophen fortgesetzt, jedesmal vom Chöre ganz oder theilweise wiederholt wird. Die Rondoform wird nicht bloß als Schlusssatz eines größeren Instrumentalwerkes, sondern auch als ein für sich bestehender Satz verwendet. Die zweitheilige Form findet sich auch im Rondo, und die Themen zeichnen sich durch einen leichten, muntern Charakter aus. Aehnlich wie in der Behandlung der Hauptform des Allegro wird ein zweites und drittes Thema durch Modulationen verbunden, oder sie treten in abgegrenzten Abschnitten frei ein. Das gewöhnliche Schema eines Rondosatzes ist folgendes: 1) Thema oder erster Hauptgedanke, 2) Mittelsatz, 3) Zweites Thema oder zweites Hauptmotiv, 4) Mittelsatz, 5) Wiederholung des ersten Themas, 6) Mittelsatz, 7) Drittes Thema, 8) Mittelsatz, 9) Zweite Wiederholung des ersten Themas, 10) Mittelsatz, 11) Wiederholung des zweiten Themas, 12) Schlusssatz oder Coda. Die Mittelsätze als Neben- oder Zwischensätze haben meist den Zweck, durch Modulationen das von Neuem eintretende Thema harmonisch einzuleiten und zu verbinden. Für den Lernenden wird es wohlgethan sein, Rondos verschiedener Meister durchzugehen und zu zergliedern, um sich einen richtigen Begriff von der Rondoform zu verschaffen. Abweichungen in derselben werden sich bald herausfinden lassen. Bei solchen Untersuchungen wird man bemerken, daß die Perioden des Rondos meistens für sich einzeln einen Abschluß nehmen, entgegengesetzt der Hauptform des Allegro, in welchem die Haupt- und Nebensätze mehr innig mit einander verbunden sind. Der Urtypus der Rondoform erleidet mancherlei Abweichungen, besonders in Hinsicht der Tonarten, in welchen die Motive, besonders in der Mitte eines Stückes, sich bewegen, denn durch enhar-

monische Wendungen können die Hauptgedanken in genialer Weise verarbeitet werden. Gefürzt wird die Rondoform durch Hingewerlassung von Zwischensätzen, oder durch Kürzung der Themen und Mittelsätze, besonders bei der Wiederholung gegen den Schluß hin, wie es in den Rondinos der Fall ist. Die Hauptthemen müssen zu einander in einem gewissen Contraste stehen, damit sie bei ihrem Wiedererscheinen gleichsam aufs Neue überraschen, wenn auch die einzelnen Tonphrasen in besondern Wendungen an die Hauptmotive erinnern. Nicht selten benutzten Componisten dazu Anklänge fremder Volksweisen, was auch die Ueberschriften solcher Tonstücke schon andeuten, z. B.: Rondo à la turca, Rondeau espagnol u. a. —

In den Symphonien, Quartetten, Sonaten finden jedoch nicht allemal die vier genannten Hauptformen ihre Verwendung, denn öfters fehlt die Menuett oder das Scherzo, was besonders in den Concerten für ein Soloinstrument der Fall ist. In neuerer Zeit bilden die drei Sätze: Allegro, Adagio und Rondo in der verkleinerten Form des Concertino nur einen einzigen fortlaufenden Satz, indem sich diese drei Sätze an einander anschließen. Die kleine (kurze) leichte Sonate, Sonatine genannt, hat öfters nur zwei Sätze verschiedener Form. Der Tanz (selbst als höher ausgeführtes Kunstprodukt, wie Polca de Salon u. s. w.), das Lied, so wie andere Tonstücke hauptsächlich für Pianoforte: Notturmo, Ekloge, Serenata, Lied ohne Worte, Ballade, Berceuse u. s. w. gehören meist nur der zweitheiligen Liedform an. Noch zu erwähnen ist die Variationenform. Die Variation (Veränderung) ist die Wiederholung eines einfachen, meist kurzen melodischen Themas, welches mannigfache Veränderungen erleidet. Im Grunde genommen ist die Variation keine besondere Form, da die dazu benutzten Thema's meistentheils der zweitheiligen Form angehören. Jedoch findet sie als Einzelform ihre Berechtigung, indem in größern Tonstücken durch die stete Festhaltung eines Themas durch Variirung neue Gestaltungen zum Vorschein kommen und die Durchführung eines musikalischen Gedankens gewissermaßen eine variierte

Form genannt werden kann. Die Variation ist das Ergebnis einer Veränderung durch Zergliederung und Verkleinerung der Hauptnoten einer Melodie mit eingemischten durchgehenden Nebennoten oder Wechselnoten, sowie melodischen Verzierungen. Die ursprüngliche einfache Form eines Themas wird verändert durch andere Modulationen, andere Begleitung, andere Tonart, Taktart und andern Rhythmus. Die Figuration oder die Figuren eines Motives werden daher harmonisch und melodisch verändert. Man unterscheidet eine strenge und freie Variation. Die Hauptsache bei der strengen Variation ist, daß in ihr, trotz ihrer verschiedenen Modifikationen, die Grundzüge der Melodie nicht unterdrückt werden, damit der Hauptgesang nicht aus dem Gedächtnisse verwischt wird. Das sind die Variationen im eigentlichen Sinne.

Die freie Variation ist die Durchführung eines größeren Satzes, was viele Andante's in den Symphonien, Sonaten, Quartetten für Instrumente nachweisen. Auch die sogenannte Paraphrase (Umschreibung) ist eine Art freie Variation. Letztere kommt auf mancherlei Weise zur Verwendung, z. B. der erste Satz der Gdur-Sonate von J. Haydn mit folgendem Anfang:

Allegretto e innocente.

gehört ganz der Variationenform an, denn die zwei Themen, das erste in Gdur von 24 Taktten, das zweite in Gmoll von 16 Taktten, mit ihren Reprisen sind in ihrer Durchführung reine Variationen. Wenn man Melodien aus Opern oder Volksweisen zu

Tänzen oder Märschen umgestaltet, so sind dies ebenfalls freie Variationen. —

Ausführlicher wird dieses Kapitel behandelt in der schon erwähnten „Formenlehre der Instrumentalmusik“ von B. Widmann.

Der Verfasser glaubt in den 29 Kapiteln dieses Werkchens, als Vorschule zum Componiren, alles das gesagt zu haben, was ihm nothwendig dünkte, um den Lernenden so weit zu führen, daß er im Stande sei: musikalische Gedanken ohne Tadel nieder zu schreiben und was ihm außerdem eine Einsicht in das Wesen der Tonkunst verschafft, zum bessern Verständniß der vorhandenen Meisterwerke.

## Anhang.

### Dreißigstes Kapitel.

**Was hat der Componist beim Erfinden eines Tonstücks zu beobachten? Oder: Wie muß ein Tonstück beschaffen sein, wenn es untadelhaft genannt werden soll?**

Jedes Tonstück wird bei seiner Beurtheilung von zwei Seiten betrachtet, 1) von Seiten der Erfindung und 2) von Seiten seiner harmonischen und rhythmischen Behandlung hinsichtlich der Satzweise, ob diese den Regeln der Kunst entspricht. Die Erfindung stützt sich auf einen gewissen Plan, den der Componist sich in Gedanken macht, indem er wenigstens daran denken muß, was er componiren will, in welcher Form, für welche Musikorgane, zu welchem Zwecke u. s. w. Denn so wenig ein Haufen Steine, Balken und Bretter ein Gebäude ist, eben so wenig machen Reihen von Tönen, die planlos auf einander folgen, einen wirklichen musikalischen Gedanken aus. Die Anlage eines Tonstücks muß so beschaffen sein, daß die Ideen vom Verstande zu einem Ganzen, einem gewissen Zwecke entsprechend, richtig verbunden erscheinen, so daß sie von dem Ohre des Zuhörers klar erfaßt werden können, indem die Modulationen in melodischer und rhythmischer Hinsicht der Form genügen. Die Ähnlichkeit der Ideen in einer besondern Form bringt eine gewisse Einheit hervor, obgleich die Materie dazu verschieden und mannig-

faltig sein kann. Die Erörterung dieser Punkte ist in den Kapiteln über Modulation, Rhythmus, Begleitung, Melodie und Harmonie, Bau und Form der Tonstücke zu finden. Jedes Tonstück muß einen bestimmten Charakter haben, oder eine bestimmte Seelenstimmung ausdrücken: Freude oder Trauer, Ernst oder Scherz, Ruhe oder Erregtheit, oder es kann Melancholie zum Grunde liegen. Selbstverständlich versteht man unter dem Charakter eines Tonstückes auch das Festhalten und eine richtige Durchführung der Motive in ästhetischer und technischer Hinsicht. Bei der Durchführung eines Charakters trägt auch die Wahl der Tonart unbedingt bei, denn es ist nicht gleich, ob man eine Dur- oder eine Molltonart wählt, da diese verschiedenartig auf unser Gemüth einwirken. Die Molltonarten, auch weiche genannt, sind gewissermaßen die natürlichsten, denn die meisten Gesänge der noch nicht im hohen Grade kultivirten Völker und die ältesten noch erhaltenen Volksmelodien sind in Moll erfunden, und erregen sanfte, melancholische, keineswegs heitere Gefühle. Die Durtonarten, im Gegensatz harte Tonarten genannt, sind mehr Kinder der Kultur, erfassen kühn den geistigen Menschen zugleich, denn sie erregen heitere, großartige und edle Gefühle, erheben auch den Geist zur Andacht und preisen das höchste Wesen, wie es in Kirchenstücken und Oratorien der Fall ist. Große Meister gaben auch besonderen Charakteren in Opern besondere Tonarten, jedoch kann man nicht mit mathematischer Gewißheit die Wirkungsgrenzen jeder einzelnen Tonart und die Eigenschaften derselben haarscharf bestimmen und die Wahl muß dem ästhetischen Gefühl des Componisten überlassen bleiben, denn bei dem Charakter eines Tonstückes ist auch das Tempo, der Rhythmus und die Form der Hauptthemen vorzüglich in Betracht zu ziehen. Manche Componisten fügen wohl dem Namen eines Tonstückes das Wort „characteristique“ bei, als wenn nicht jedes Musikstück einen bestimmten Charakter festhalten müsse; es ist lächerlich, zu vermuthen, daß solche „Charakteristische Klavierstücke“ einen höheren Anflug genommen hätten und mehr Charakter besäßen, als solche, denen diese Bezeichnung fehlt. Ein untadelhaftes Tonstück erfordert ferner eine

„grammatikalische Richtigkeit,“ überhaupt einen reinen Satz, welcher die Kenntniß der Harmonielehre voraussetzt. Das Wesen der Modulation muß ungezwungen, natürlich in seinen Fortschreitungen sein. Bei jungen Componisten vermißt man öfters in der Modulation solche Ungezwungenheit, welche diese mit Trivialität zu verwechseln pflegen, daher sie in dem Wahne, der letztern zu entgehen, gesucht, schwülstig und unklar werden. Auch die Kenntniß der Instrumente ist nothwendig, damit nichts niedergeschrieben werde, was der Natur eines Instruments zuwider ist und als unpraktikabel sich herausstellt, daher keinen Effekt macht.\*) Da bei angehenden Componisten eine gewisse Beurtheilungskraft noch fehlt, und ein solcher seinen niedergeschriebenen Ideen öfters eine nicht zu verfehlende Wirkung beimißt, diese bei der Aufführung aber vermißt, so ist es für ihn rathsam, klassische Werke zu hören und zu studiren. Beim Entwurf eines Gesangstückes, welches die Kenntniß der menschlichen Stimme voraussetzt, ist in Rücksicht der Erfindung der Componist weniger in der Lage, seine Phantasie frei walten zu lassen, denn der Inhalt des Textes bestimmt nicht nur die Anlage eines Gesanges meist in homophoner Satzweise, sondern auch den Charakter. Den Sinn der Dichtung muß der Tonsetzer richtig auffassen, die Worte richtig deklamiren, daß der Accent nur auf solche Sylben fällt, denen ein Gewicht gebührt. Schließlich sei noch erwähnt, daß es nur zum Vortheil eines Tonsetzers ist, wenn ihm außer der Musikwissenschaft auch noch Kenntnisse in der Sprachkunde, Aesthetik und der Rhythmiik der Tanzkunst zu Gebote stehen.

---

\*) Die Instrumentationslehre von F. L. Schubert (Leipzig bei C. Merseburger) giebt bezüglich der Verwendung der Instrumente die nöthige Auskunft.



**Katechismus**  
der  
**musikalischen Formenlehre,**

oder  
**die Lehre von den Vokalformen**

der  
**Kirchenmusik, dramatischen Musik, Kammermusik und  
des Volks- und Naturgesanges,**

sowie die

**Instrumentalmusikformen der Concert-, Salon-, Tanz-  
und Militairmusik**

mit Bezugnahme auf ihre historische Entwicklung

faßlich und einfach dargestellt

von

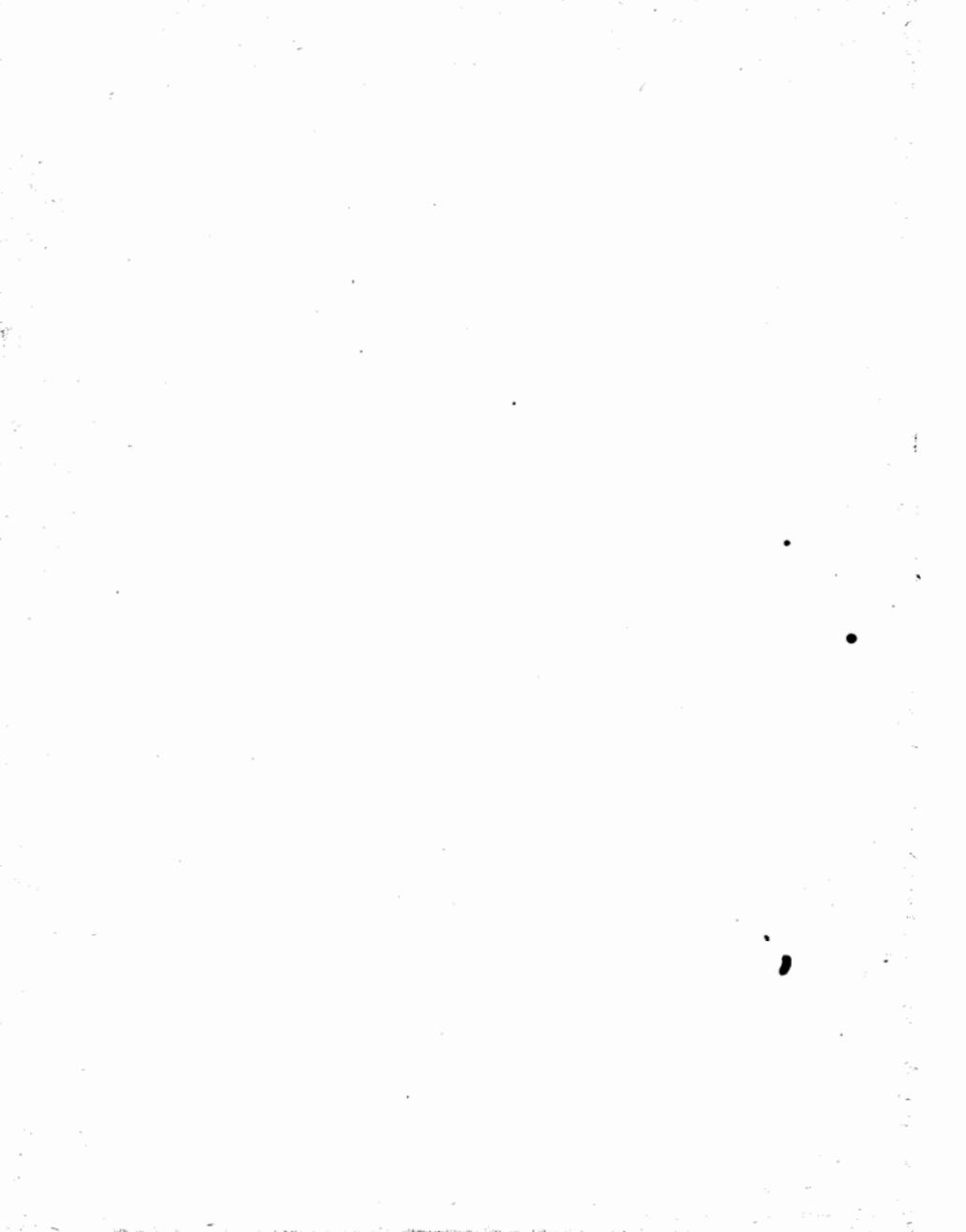
**F. L. Schubert.**

Zweite Auflage.

---

**Leipzig, 1876.**

Verlag von C. Merseburger.



## Einleitung.

### Ueber die musikalischen Formen überhaupt.

#### Was versteht man unter musikalischer Form?

Unter musikalischer Form versteht man im Allgemeinen die symmetrische Anordnung und den innern Zusammenhang der einzelnen Theile eines Tonstücks. Durch die auf Symmetrie beruhende Zusammenfügung der einzelnen Töne oder Rhythmen bedingt sich gleichsam der Name einer musikalischen Form, wobei natürlich auch ihr innerer Gehalt und Charakter in Anschlag kommt.

#### Ist die musikalische Form gewissen Gesetzen und Bedingungen unterworfen?

Unbedingt. Die sinnlich wahrnehmbare Form herrscht auch in der Musik, so wie bei andern Künsten, nur mit dem Unterschiede, daß die musikalische wie die poetische Form durch das Ohr und nicht wie bei andern Künsten durch das Auge wahrgenommen wird. Doch erkennt der gebildete Musiker auch durch das Auge die Form sofort in einem Tonstücke, indem ihm durch das Lesen der aufgezeichneten Noten die Töne gleichsam geistig vorschweben, als wenn sie ihm vorgspielt würden. \*)

#### Was bedingt theilweise die Form der verschiedenen Musikstücke?

Weistentheils der Ort, wo sie zur Aufführung gebracht werden.

---

\*) Mehr darüber siehe: Widmann, Formenlehre §. 3. 6. (Leipzig, Merseburger.)

Die geistliche oder Kirchenmusik ist für die Kirchen, die dramatische Musik für das Theater, die Salonmusik oder Hausmusik für kleinere Räume des Hauses bestimmt. Die Kammermusik ist ebenfalls eine Art Hausmusik, da sie besonders früher zur Unterhaltung ausgewählter Zirkel hochgestellter Personen diente, und in ihren Gemächern, Cabineten oder Kammern mit nur wenigen Musikinstrumenten vorgetragen wurde. Für die Concertmusik sind die Concertsäle und für die Tanzmusik die Ballsäle da. Die Militärmusik hat ihre Aufführungen meistens im Freien, doch kommen ihre gebräuchlichen Musikformen auch in jeder andern Musikgattung vor.

### **Wohin gehört die Gesangsmusik?**

Die Gesangsmusik bindet sich an keinen Ort, denn der Gesang ist in der Kirchenmusik, Opernmusik, Kammermusik, Hausmusik, ja selbst in der Tanzmusik vertreten.

### **Bindet sich die Instrumentalmusik an bestimmte Räume?**

Nein. Weder für sich allein, noch mit dem Gesang verbunden. Nur die größere oder kleinere Anzahl der Musikorgane bestimmt gewissermaßen den Ort ihrer Aufführung.

### **Werden die verschiedenen Formen für Kirchenmusik, Concertmusik, Kammermusik, Tanzmusik, Salonmusik in Bezug auf den Ort streng unterschieden?**

Nein. Denn es kommt auch Kirchenmusik im Concertsaal zur Ausführung, so wie Kammermusik und Salon- oder Pianofortemusik.

### **Macht die Kirchenmusik im Concertsaal denselben Eindruck wie in der Kirche?**

Wohl nicht, denn die äußere Umgebung im Concertsaal dürfte nicht dazu geeignet sein, das Gemüth in eine religiöse Stimmung zu versetzen, indem nun einmal die Stimmung des Menschen von dem Orte abhängt, wo er sich befindet. Auch werden wohl die Damen im höchsten Ballstaate, so wie die Herren den Concertsaal nicht mit dem Vorsatze betreten, sich darin geistig erbauen zu wollen.

Ein Requiem oder ein Psalm können daher im Concertsaale nur den Eindruck einer Musikprobe machen. Eben so wenig wird Kirchenmusik im Theater eine ernste Stimmung hervorrufen. Opernmusik, natürlich ohne Handlung, wird im Concertsaale nie zu besonderer Geltung kommen und man bewundert höchstens die Rehefertigkeit und den Vortrag einer routinirten Sängerin, ohne daß die Musik, welche die Leidenschaften der agirenden Personen schildert, einen besondern Eindruck hinterläßt.

### Welche Form vertritt die Hausmusik?

In der Hausmusik sind ziemlich alle Formen vertreten, denn besonders der Dilettant singt und spielt Ernstes, Sentimentales und Komisches, hämmert seine Tänze ab, auch ohne daß dazu getanzt wird. Die regelmäßig, Jahr aus Jahr ein stattfindenden Concerte einzelner Musikcorps an öffentlichen Orten und im Freien spielen fast alle möglichen Formen der Musik, meistens ohne Gesang, und sind für das allgemeine Publikum, welches nebenbei durch Gemälde von Speisen und Getränken und mündliche Unterhaltung sich amüßet.

**Auf welche zwei Hauptarten lassen sich alle Formen der Musik zurückführen?**

Auf die Gesangsmusik und die Instrumentalmusik.

### Welches sind die kleinsten Formen der Musik?

In der Gesangsmusik das Lied, und in der Instrumentalmusik der Tanz.

**In welche zwei Hauptformen läßt sich überhaupt die Musik eintheilen?**

1) In Vokalformen und 2) Instrumentalformen.

Diese Eintheilung ist um so bestimmter, als der Ort der Ausführung nicht maßgebend ist, der ohnehin keinen gewissen Anhaltspunkt für die Formen giebt.

**In welche Unterabtheilungen theilen sich diese zwei Hauptformen ein?**

Die Vokalformen theilen sich ein 1) in Kirchenmusik,

2) dramatische Musik, 3) Kammermusik, 4) Volks- oder Naturgesang.

Die Instrumentalmusikformen in 1) Concertmusik, 2) Kammermusik oder Salonmusik, 3) Tanzmusik, 4) Militärmusik.

## A. Vokalformen.

### 1. Die Formen der Kirchenmusik.

**Welchen Styl oder welche Schreibart bedingen die Formen der Kirchenmusik?**

Den sogenannten strengen oder Kirchenstyl, welcher dem freien Styl, in welchem letzteren die Opern-, Kammer- und Salonmusik geschrieben, entgegengesetzt wird.

**Was für Eigenschaften erfordern die Formen des Kirchenstyls?**

Sie erfordern einen ernsten, mit Würde verbundenen Charakter, feierliche Rhythmen, kräftige Harmonien, und strenge Befolgung der Regeln der strengen, gebundenen Schreibart.

**Was ist in diesen strengen Formen zu vermeiden?**

Künsteleien für einzelne Instrumente und in der Singstimme, üppige Verzierungen, überhaupt Alles, was die Aufmerksamkeit von religiösen Betrachtungen abziehen kann.

**Sind alle Kirchenstücke in strengem Styl geschrieben?**

Nein. Der Styl ist in vielen Kirchenstücken gemischt, indem strenger und freier Styl vereinigt angewendet wird. Besonders ist dies in den Messen der Fall, welche für den katholischen Ritus geschrieben sind. Doch ist es auch in den älteren und neuern protestantischen Kirchenmusiken bemerkbar.

**Ist die Vereinigung des strengen und freien Styls in den kirchlichen Formen zu tadeln?**

Nein, besonders dann nicht, wenn die Verwendung des freien Styls in einer Weise geschieht, daß der Sinn der Worte dadurch nicht verletzt wird und der Zweck, eine religiöse Stimmung durch diese Art Kirchenmusik hervorzurufen, erreicht wird. Dahin kann freilich das Rossini'sche Stabat mater, trotz seiner vielen Schönheiten, nicht gerechnet werden. In südlichen Ländern, besonders Italien, ist man in der Wahl der Kirchenmusik nicht eben difficult, da man in katholischen Kirchen sich nicht entblödet, als Einleitung irgend eine Ouverture zu einer komischen Oper zur Aufführung zu bringen, obgleich Italien so viele klassische Kirchenmusik besitzt.

**Welchen Namen führen die Kirchenstücke, welche den größten Umfang besitzen und die mannigfaltigsten Gesangsformen enthalten?**

Sie führen als geistliche oder lyrische Dramen den Namen Oratorien, wozu auch die größern Passionsmusiken gehören. Kirchenstücke von kleinerem Umfange sind: die Cantate, die Motette, die Hymne. Noch andere Stücke für den kirchlichen, besonders für den katholischen Ritus enthalten Texte in lateinischer Sprache, die von vielen Komponisten in Musik gesetzt worden sind, hauptsächlich: die Messe oder Missa (Missa solemnis), das Requiem (Missa pro defunctis) oder Seelen- oder Todtenmesse, das Stabat mater, ferner Ave maria, Veni creator spiritus, Pange lingua, Te deum, De profundis, Miserere, das Magnificat, Salve regina, Salvum fac regem, Pater noster, Crucifixus u. a.

## Das Oratorium.

**Woher stammt die Form des Oratoriums?**

Die im Mittelalter gebräuchlichen geistlichen Opern nannte man Oratorien, worin man alle heiligen Geschichten in Verse zu bringen suchte. Von dem Orte, wo diese geistlichen Opern aufge-

führt, erhielten diese den Namen Oratorium, indem sie in einer besondern Abtheilung der Kirche (Chiesa nuova) aufgeführt wurden. In Italien heißt noch jetzt dieser Ort Oratorio, Bet- oder Sprechsaal.

### Wer war der Gründer der Oratorien?

Man nennt Philipp von Neri (geb. 1515 in Florenz, gest. 1595 in Rom) als Gründer der sogenannten Congregazione dall' Oratorio. Dieser hatte die Absicht, das Vergnügen der Römer an dem Drama auf religiöse Gegenstände hinzuwenden und man nannte diese geistlichen Opern: „Laudi spirituali oder Ludi spirituales.“

### Wodurch entstand die Form des Oratoriums bei den Christen?

Sie entstand dadurch, daß sich die geistliche Musik von der weltlichen zu trennen suchte und absonderte. Diese Absonderung wurde vorbereitet durch die Lieder und Gesänge im abwechselnden Unisono-Gesange der christlichen Pilgerschaaren, die auf ihren Wallfahrten zu Zeiten der Kreuzzüge den Tod des Erlösers, das jüngste Gericht, und andere religiöse Gegenstände des Christenthums auf öffentlichen Plätzen und Straßen absangen. So wurde schon im Jahre 1243 mit Mysterien oder geistlichen dramatischen Vorstellungen der Anfang gemacht. Anfangs waren diese Oratorien mehr Erzählungen als Dramen, indem eine Person den Zuhörern eine geistliche Geschichte vortrug, wahrscheinlich auch recitativisch sang, ohne daß mehrere Individuen die geschilderte Situation durch Aktion bildlich darstellten. In dem 17ten Jahrhundert soll Animuccia der erste gewesen sein, der zu diesem Behuf Gesänge komponirte und den Keim zur spätern Entwicklung legte. Diese Gesänge erhielten als geistliche Musikstücke den Namen Oratorien, da sie in der Kirche vorgetragen wurden, indem sie eine bestimmte Form ohne alle Aktion annahmen. Um 1590 komponirte der Kapellmeister Emilio de Cavaliere Oratorien, worin er eine Art Recitativ einführte. In Rom kam von diesem Komponisten im Jahre 1600 ein Oratorium: „L'anima e corpo“ zur Aufführung.

## Wie war die Form dieser Oratorien?

Sie hatten kurze Chöre mit einfachem Contrapunkte, denn schon in Arc. Spagna's „Deborah“ 1656 fiel der Erzähler weg. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde es Mode, jeden Theil des Oratoriums mit einem Duett zu schließen und jeder Theil nahm öfters eine Stunde Zeit in Anspruch. Besondere Oratorien-dichter findet man schon zu Anfange dieses Jahrhunderts: Ceva (Jesuit), Parionti, Orsini, Spagna, Metastasio und Zeno, deren Dichtungen von Buoncini, Caldara, Tomelli und Leo komponirt wurden. Die ausgebildete größere Form mit Instrumentalbegleitung erhielten die Oratorien unter Seb. Bach und Händel. Beide erhoben den Chor zu großer Selbstständigkeit.

## Lat das Oratorium blos geistliche Stoffe zum Grunde?

Nein. Auch weltliche Stoffe wurden zu Oratorien verwendet. Joseph Haydn war der erste, der in seiner „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ den weltlichen Stoff mit wundervollen Schilderungen durch wirkliche, treffliche musikalische Malereien ausstattete.

## Ging man auf dem für das Oratorium betretenen Wege fort?

Za. Seb. Bach schuf seine Passionsmusik (nach Matthäus und Johannes) und Händel seine ewig bleibenden Oratorien: „Messias“, „das Alexanderfest“, „Judas Makkabäus“, „Israel in Aegypten“, „Josua“, „Belsazar“. Ihm folgte Haydn mit den schon genannten Oratorien „die Schöpfung“, „die Jahreszeiten“ und „die sieben Worte des Erlösers am Kreuze“. Rolfe, „der Tod Abels auf Morija“. Graun, „der Tod Jesu“. Beethoven, „Christus am Delberge“. Fr. Schneider, „das Weltgericht“, „die Sündfluth“, „das verlorne Paradies“. L. Spohr, „die letzten Dinge“, „der Fall Babylons“. B. Klein, „Sephtha“. Mendelssohn, „Paulus“, „Elias“. Zu den Oratorien ist auch Schumann's

„das Paradies und die Peri“ zu rechnen. Diesen Werken folgten noch andere weltlichen Styls. \*)

## Die Cantate.

**Welche Musikform hat mit dem Oratorium die größte Aehnlichkeit?**

Die Cantate, welche aus dem Madrigal entstand. Durch die Reformation trat bei den Protestanten die Cantate an die Stelle der Messe, da der lateinische Text der letztern dem Volke unverständlich war. Jedoch führt man auch jetzt noch lateinische Messen in protestantischen Kirchen auf.

**Was enthält die Form der Cantate?**

Sie enthält als größeres Gesangsstück, in welchem der Komponist Gelegenheit hat, mit verschiedenen Gesangsformen aufzutreten: Chöre, Recitative, Arien, Duette u. s. w., die entweder mit Orchesterbegleitung, oder ohne dieselbe mit Orgel allein ausgeführt werden. Der Stoff ist gewöhnlich lyrischen Inhalts.

**Können der Cantate verschiedenartige Stoffe zum Grunde?**

Sowohl geistliche als weltliche. Je nach dem Inhalte ist sie wie das Oratorium dramatisch, lyrisch oder episch-lyrisch gehalten. Die geistliche Cantate ist von geringerem Umfang als das Oratorium, eben so die weltliche. Selbst in dialogischer Form enthält sie keine eigentliche Handlung, sondern nur in ihren einzelnen Formen wechselnde Empfindungen und Betrachtungen. Die weltliche Cantate schildert außer seelischen Betrachtungen auch anziehende Naturscenen.

**Was sind Gelegenheitscantaten?**

Sie entstehen aus besonderen Veranlassungen im Menschenleben. Besonders wurden sie oft zu feierlichen Gelegenheiten, bei

---

\*) Bemerkenswerthe Oratorien lieferten außer den Genannten: Rungenhagen, Ahmeyer, Breier, Mangold, Molique, Lindpaintner, Fr. Lachner, Neukomm, Schicht, Ph. C. Bach, B. Klein, Reinthaler, Marx, F. Hiller, Naumann, Reißiger, C. Hering, Mühlring, Mosel, F. Ries, C. Löwe, Lisle, Stadler, Sasse, J. Otto, H. Schütz, Doles, Kühnstedt, Pierson u. A.

frohen Ereignissen für hohe Personen komponirt, um diesen Festen eine besondere Weihe zu geben, bei Krönungen, Siegs- und Friedensfesten. So haben z. B. Seb. Bach und Homilius auf alle Sonn- und Festtage Cantaten geschrieben.

### Wie entstand die Cantate?

Als nahe Verwandte des Dratoriums ist ihre Geschichte eben so alt wie die des Dratoriums und ihre Entwicklung ging mit der des Dratoriums gleichen Schritt. Man kann die Cantate ein kurzes, einfacheres, lyrisches Dratorium nennen. Bemerkenswerthe Cantatencomponisten waren: Ph. E. Bach, Seb. Bach, Benda, Bierch, Danzi, Doles, Graun, Händel, J. Haydn, M. Haydn, B. Klein, Tomelli, Mozart, Raumann, Neukomm, Rolfe, A. Romberg, Telemann, P. Winter, Zumsteeg, B. A. Weber, C. M. v. Weber u. A.

### Was sind Symphonie-Cantaten?

Tonwerke, in denen die Instrumentalmusik vorherrschend ist und der Gesang nur in besondern Sätzen hinzutritt, wie in Felicien David's „Wüste“, „Moses“, „Columbus“, und in Mendelssohn's „Lobgesang“ Op. 52.

## Die Messe (Missa).

### Aus welchen einzelnen Theilen besteht die Form der Messe?

Sie wird während des katholischen Hochamts ausgeführt und besteht aus drei Haupttheilen: Offertorium, Consecration und Sanction mit Orchesterbegleitung. Die einzelnen Sätze bestehen 1) aus der Introduction (Introitus) „Kyrie eleison“, einer Art Bittgesang; 2) „Gloria in excelsis Deo“, drückt Freude und Bewunderung über die Größe und Allmacht und Güte Gottes aus; 3) „Credo“, schildert das Glaubensbekenntniß in Demuth und Zuversicht; das Heiligste der Messe, der Canon missae, tritt nach der Opferung des Weines und Brotes ein. Diesem folgt 4) das „Sanctus“ (Heilig); es muß sehr andächtig gehalten sein und durch feierlichen Charakter sich auszeichnen. 5) Das „Benedictus“ ist ein einfacher, sanft gehaltener Gesang oder Chor. Der Priester singt

nun die Wandelung, das „Vater unser“, darauf folgt 6) das „Agnus Dei“, ein klagender, doch feierlicher Vortragsgesang. Außer den genannten sechs Sätzen werden in große Messen noch andere Sätze eingeschoben: im „Credo“ nach der Einleitung, welche großartig gehalten sein muß, das „Incarnatus“ mit kindlich-frommer Haltung; das „Crucifixus“ von düsterer Färbung und das „Resurrexit“ mit freudig-ernstem Inhalt. Die Missa solemnis an Festtagen hat außer den angeführten Sätzen noch ein Offertorium, ein „O salutaris“ und ein „Domine salvum fac regem“.

### **In welchem Style wird die Messe geschrieben?**

Entweder im strengen, oder mehr noch im gemischten Styl. Schon vor Palästrina's Zeiten herrschte der seltsame Mißbrauch, Messen über weltliche, selbst frivole Volksmelodien zu komponiren. Der Tenor trug die Melodie als Cantus firmus vor, während diesen die übrigen Stimmen contrapunktisch begleiteten. Die Vermischung der Textinhalte erregte endlich bei der Geistlichkeit Anstoß, besonders da auch durch die contrapunktischen Verschlingungen die heiligen Texte wenig an Ausdruck gewannen. Endlich kam auf dem Concilium zu Trient die Reinigung der Kirchenmusik zur Verhandlung, welches beschloß, die Figuralmusik aus der Kirche zu verbannen. Doch einige der Kirchenväter und die Opposition des Kaisers Ferdinand I. milderten dieses Urtheil und veranstalteten eine Probe im einfachen, edleren Style, in welcher Palästrina durch seine Missa Papae Marcelli (nach seinem großen Gönner so genannt) die Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit löste. Diese Messe gab eine Richtschnur für alle Zeiten. In den späteren Zeiten bekam die Messe wieder mehr weltlichen Anstrich. Bemerkenswerthe Messen haben wir von J. S. Bach, Cherubini, Haydn, Mozart, Beethoven, Jos. Elsner, Basily, Andri, Tomelli, Hauptmann, Reiziger, Abt Bogler u. A.

### **Das Requiem.**

#### **Welche Form hat das Requiem?**

Das Requiem (Missa pro defunctis) oder Seelenmesse, die

zu Ehren eines Verstorbenen aufgeführt wird, hat folgende Hauptsätze: 1) „Requiem aeternam“, 2) „Dies irae“, 3) „Domine“, 4) „Sanctus“, 5) „Agnus Dei“. Als Unterabtheilungen gelten das „Benedictus“, „Lux aeterna“, und „Libera“. Das Requiem ist gleichsam der Gegensatz zur Messe, da ersteres zu Todtenfesten, letztere aber zu Freudenfesten bestimmt ist. Bekannt sind die Requiems von M. Haydn, Cherubini, Mozart, Neufkomm, Winter u. A.

## Die Motette.

### Welche Form hat die Motette?

Ihre Gesangsform ist eine Art Chorgesang, dessen Text geistlichen Inhalts in gemischter Form von Choral, Solo und Fuge für vier und mehr Stimmen, größtentheils ohne alle Begleitung. Die älteren Motetten (Moteten altddeutsch) waren häufig über einen Cantus firmus contrapunktisch abgefaßte Musikstücke, oder Gesangsstücke über einen biblischen Spruch. Franco in Eßln erwähnt als alter musikalischer Schriftsteller zuerst der Motette als eines breit, in langen Noten gehaltenen Cantus firmus, gegen welchen die andern Stimmen mit freien, aus jener Melodie gebildeten, lebhaftern und mannigfaltigern Motiven figuriren. Die deutschen Meister haben vorzügliche Motetten geschrieben, wie J. S. Bach, Homilius, Rolle, Schicht, Milling, Fr. Schneider, Reiziger u. A. Die Franzosen nennen Alles Motet, jeden komponirten lateinischen Text aus der Bibel, selbst die Cantate.

### Haben die Psalmen in ihrer Composition bestimmte Form?

Nein. Die Texte der Psalmen sind entweder der Bibel entnommen, oder sie sind in Gedichte gebrachte Psalmen, denen ein besonderes Versmaß zum Grunde liegt, und in ihrer Form eine Art Motette oder Cantate mit oder ohne Orchesterbegleitung, für gemischten oder Männerchor. Auch sind zuweilen Arien für eine besondere Stimme eingeflochten. Außer für Chor werden auch Psalmen für eine Stimme komponirt mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte.

## Wie ist die Form der Hymne?

Die Hymne ist eine Art Lobgesang, mit der Cantate und Motette nahe verwandt, und besteht manchmal nur aus einem Chorsatz mit oder ohne Begleitung. Doch giebt es auch Hymnen für eine Stimme, welche von nur einem Instrumente (Pianoforte oder Orgel) begleitet werden.

## Aus welchen Zeiten stammt der Ursprung der Hymne?

Ihr Ursprung ist sehr alt, da sie schon in den frühesten Zeiten zu Ehren der Götter und Heroen, oft auch mit feierlichen Tänzen vermischt, bei Opfern und Festen gesungen wurde. Später finden wir die Hymnen (Hymnes Cantiques) auch als christliche Kirchengesänge mit lyrischem Inhalt, welche die Gefühle des Menschen zu ihrer Erhebung aussprachen. In der römisch-katholischen Kirche sind noch jetzt für die Wochentage Hymnen aus dem Alten und Neuen Testamente in Gebrauch. Drei aus dem Neuen Testamente werden noch täglich angestimmt (Luc. Kap. 1 Vers 68—79), der Lobgesang des Zacharias, zur Frühmette; die zweite (Luc. Kap. 1 Vers 46—55), Magnificat oder Lobgesang der Jungfrau Maria, zur Vesper; die dritte (Luc. Kap. 2 Vers 29—32), der Lobgesang Simeons, zur Complete, das ist, zum Schluß des täglichen Gottesdienstes.

## Welcher größere Lobgesang gehört auch zu den Hymnen?

Der Ambrosianische Lobgesang: „Te Deum laudamus“, deutsch: „Herr Gott dich loben wir“. Er ist von Ambrosius verfaßt (geb. um 340 in Trier, gestorben als Bischof in Mailand 397). Ehe der Papst Gregor die Reform mit der Kirchenmusik vornahm, war dieser Hymnus ein Choralgesang in den ersten vier authentischen griechischen Tonarten, welcher von Ambrosius in den abendländischen Kirchen eingeführt wurde. Später haben diesen Text bedeutende Komponisten in Musik gesetzt, wie Mozart, Haydn, Righini, Danzi, Graun, Haffe, Händel u. A. Von letzterem existiren drei Te Deums, welche in verschiedenen Zeiten zu besondern festlichen Gelegenheiten von ihm komponirt wurden.

## Findet die Hymne auch in weltlicher Musik Verwendung?

Ja. Auch in der Oper ernstern Inhalts. Ein treffliches Muster einer Hymne findet sich z. B. in Cherubini's Oper: „Medea“, die wegen ihrer Kürze hier Platz finden soll:

Myr - then = be = kränz = ter Göt = ter = sohn, sen -  
fe dich nie = der zu bei = nem A = ta = re.

Die Einfachheit dieser Stelle, welche nachher öfter, mit Abwechslung der Stimmen, wiederholt wird, ist von außerordentlicher Wirkung. Sie wird unisono (im Einklang) zuerst vom Alt, dann Tenor und Baß, bloß von Posaunen begleitet, abgesungen.

Welche kleinern Gesangsformen enthalten die vorhin angeführten Arten Kirchenmusik?

1) Den Chor, 2) das Recitativ, 3) das Arioso, 4) die Arie, 5) das religiöse Lied, 6) den Choral.

## Der Chor.

### In welcher Form tritt der Chor auf?

Sein Auftreten ist sehr mannigfaltig, drei-, vier-, fünf- und mehrstimmig als gemischter Chor, worin jede Stimme (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit mehreren Sängern und Sängerinnen oder Knaben besetzt wird, oder als Männerchor, welcher nur Männerstimmen braucht: Tenöre und Bässe. Der weibliche Chor wird aus Sopran- und Altstimmen zusammengesetzt. Tritt der Chor achtsimmig auf, so nennt man ihn Doppelchor. Das Auftreten des Chores bildet gleichsam den Gegensatz zu den Arien, Duetten

u. s. w., und wird daher in größeren Sätzen vom Sologesang unterbrochen, um mit kräftigen ergreifenden Harmonien mit einfacher Melodie die Empfindungen der Worte auszudrücken. Der Chor als Vollgesang kann um so mehr durch seine Kraft wirken, da ihm die gewaltigen Mittel der Harmonie und auch die Instrumente mit ihren mannigfaltigen Tonsfarben zu Gebote stehen.

**Auß in den Chören die Melodie immer in der höchsten Stimme liegen?**

Nein, es kann eben so gut das Motiv in eine andere, tiefere Stimme gelegt werden.

**Welche Form hat öfters der Chor besonders bei der strengen Kirchenmusik?**

Die Fugenform, welche gewöhnlich rein vierstimmig durchgeführt wird, indem eine Stimme, Sopran, Alt, Tenor oder Baß, das Motiv, welches man den Hauptsatz, auch Subject oder Führer (dux) nennt, anhebt, worauf eine andere Stimme dasselbe von einem andern Tone aus bei strenger Durchführung eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer (Unterquinte) nachsingt oder beantwortet, was man den Gefährten (comes) nennt; diesem folgt nun die dritte Stimme, welche die Noten des Hauptmotivs oder des Subjects eine Octave tiefer oder höher aufnimmt; die vierte eintretende Stimme übernimmt wieder die Noten des Gefährten in einer höhern oder tiefern Octave. Die übrigen Einsätze des Hauptthemas sind Nachahmungen, die der Komponist mit der Gegen- und Zwischenharmonie kunstvoll verbindet. Wird die Singfuge von Instrumenten begleitet, so verstärken die Instrumente die einzelnen Stimmen.

**Ist diese Begleitungsweise in allen Gesangsfugen gebräuchlich?**

Nein. Manchen Fugen ist eine besondere Begleitung beigegeben, die nicht die einzelnen Singstimmen verdoppelt, sondern selbstständig auftritt und deswegen eine begleitende Fuge genannt wird; z. B. der Fugensatz: *Quam olim Abrahae* aus Mozarts Requiem:

Bass.

Alt.

Tenor.

Quam o-lim Ab-ra-hae pro - mis - si - sti Quam o-lim

Violini.

Va e Bassi.

• Die Saiteninstrumente führen hier die besondere Begleitung aus, während die Blasinstrumente mit den Singstimmen den Fugensatz durchführen.

**Auf welche Weise verstärken die Instrumente die Singstimmen in der Fugenform, wenn ihnen nicht besondere Begleitungsfiguren zugetheilt werden?**

Je nachdem sich die Instrumente in dieser oder jener Region der Singstimmen ungezwungen bewegen können, übernehmen Flöten, Oboen, Violinen, Clarinetten die Unterstützung der Soprane und Alte; Bratschen, Violoncelle, Fagotte verdoppeln den Tenor und Bass. Bei der Alt-, Tenor- und Bassposaune und dem Contrabass giebt schon der Name an, welche Stimme sie zu verdoppeln haben. Hörner und Trompeten ohne Ventile, sowie die Pauken, können meist nicht zur Führung der Motive verwendet werden, man giebt ihnen daher einzelne Noten und aushaltende Töne, welche die Harmonien kräftig unterstützen und dem Ganzen Schatten und Licht verleihen. Zuweilen wird auch eine Phrase oder Figur, welche hervortreten soll,

durch mehre Instrumente in verschiedenen Octaven verdoppelt, sie mag nun in der Oberstimme oder in einer Mittelstimme liegen.

**Wie treten die Singstimmen beim Anfange in der Fugenform ein?**

Ist das Motiv dem Sopran gegeben, so antwortet als Gefährte gewöhnlich der Alt; fängt der Baß an, so folgt der Tenor; beginnt der Alt, so tritt der Tenor oder Sopran ein, überhaupt jedesmal die ihm zunächst liegende Stimme. Dieses wird jedoch bei der weitem Durchführung nicht mehr beobachtet. Auch bekommt diese oder jene Stimme zuweilen Pausen, wodurch der Satz dreistimmig wird, damit die pausirende Stimme desto kräftiger mit dem Hauptmotiv wieder einfallen kann. Dies ist dem Ermessen des Komponisten anheimgegeben. Den Schluß der Fuge bildet gewöhnlich ein sogenannter Orgelpunkt mit plagalischem oder authentischem Schluß.

**Hat der Chor außer der Fugenform in der Kirchenmusik noch andere Formen?**

Sehr mannigfaltige. Die Liedform, Allegro-, Rondo- oder Sonatenform kommen in dem Chore zur Verwendung, sowie die freiere Behandlung der Fuge durch bloße angebrachte Nachahmungen und eingewebte Choralmelodie. Diese gemischten Formen bieten sich von selbst an, wenn man die Empfindungen, die der Inhalt ausdrückt, entsprechend in Melodie und Harmonie ausdrücken will.

## Das Recitativ.

**Hat das Recitativ eine bestimmte Form?**

Das Recitativ ist der gesangsmäßig deklamirte Vortrag einer Rede, bei welchem das streng Rhythmische oder die feste Gestalt einer Melodie nicht beobachtet wird und sich die Tonfolge nach den deklamatorischen Accenten der Sprache richtet.

**Hält sich der Sänger streng an die Noten des Recitativs?**

Nein, denn die Noten eines Recitativs deuten durch ihre Gestaltungen die Dauer der Töne und Sylben nur ungefähr an, ohne

daß sich der Sänger streng darnach richtet, indem er dabei seinem Gefühle freien Lauf läßt. Diese Freiheit darf jedoch nicht mißverstanden werden, als habe der Komponist nur pro forma Viertel-, Achtel- und Sechszehnteilnoten hingesezt, denn der Lieddichter hat eben sowohl daran gedacht, welche Töne er dieser oder jener Sylbe und welche Geltungsnote er ihr zuzutheilen hat. Obgleich das Recitativ kein bestimmtes Tempo hat, so wird es doch im Vierteltakt aufgezeichnet.

### Welche verschiedenen Formen hat das Recitativ?

Dreierlei. 1) Das einfache, 2) das obligate und 3) das mit a Tempo oder Arioso bezeichnete Recitativ.

### Wie wird das einfache Recitativ ausgeführt?

Das einfache oder Secco= (trockene) Recitativ (Recitativo secco oder Recitativo parlante) wird gleichsam gesprochen. Die Noten desselben deuten gewissermaßen den Tonfall der einzelnen Worte an, und haben von dem, was man Melodie nennt, nur wenig an sich und es steht diese Art Recitativ zwischen dem Gesänge und der Deklamation. Die Noten dieses Recitativs dürfen daher auch nicht länger ausgehalten werden als eine richtige Deklamation erlaubt.

### Woher stammt diese Art Recitativ?

Sedenfalls von den alten Griechen, welche ihre Heldengedichte in recitativischer Weise vortrugen und mit einzelnen Tönen der Lyra unterbrachen. Später wurde es in die Kirche verpflanzt, wovon noch jetzt das Psalmodiren und die Responsorien in der katholischen und protestantischen Kirche das Zeugniß geben.

### Wie wird das einfache Recitativ begleitet?

Es wird nur durch den Baß (Contrabaß und Violoncell) begleitet, der die Grundtöne und Baßtöne der Harmonien angiebt, und die harmonischen Wendungen andeutet. Auch giebt bei solchen Recitativten neben dem Contrabaß das Violoncell durch Arpeggien den Akkord an, oder der Dirigent schlägt die Akkorde auf einem

Clavier oder Flügel an, nach der in der Bassstimme (Generalbassstimme) angegebenen Bezifferung der Noten.

### **Worin besteht die Form des obligaten Recitativs?**

Das obligate Recitativ (Recitativo stromentato) wird größtentheils mit Streichinstrumenten begleitet, und nähert sich in dieser Form mehr dem Gesange. Der Sänger hat bei diesem veredelten Recitativ sich strenger an die Noten, wenn auch nicht bezüglich ihrer Geltung, zu halten, denn die Begleitenden haben sich nach dem Sänger zu richten. Diesem Recitativ geht gewöhnlich ein Vorspiel voraus, wird auch in der Mitte, wie es die Auffassung und der Sinn der Worte verlangt, durch charakteristische Zwischenspiele unterbrochen und geht einer Arie, einem Duett oder Chöre voraus. Soll es sich theilweise taktmäßig fortbewegen, so bezeichnet man dies mit *a Tempo*, oder im Zeitmaße.

### **Welche Form hat die dritte Art des Recitativs?**

Die dritte Art, das *Arioso*, erhebt sich zur Liedform, indem es im *Tempo* gesungen wird, und ähnelt der Romanze oder Cavatine. Wenn das *Arioso* in neuern Tondichtungen als ein Erzeugniß neuerer Zeit angesehen wird, so kann dies nur von Unkundigen der Musikkultur ausgesprochen werden, denn das *Arioso* ist schon in ältern Dratorien und Opern in ihrem lyrischen Element zu hohen dramatischen Effekten verwendet worden, z. B. in den Gluck'schen Opern. Das *Arioso* ist gleichsam der Uebergang zur Arie oder auch ein kurzer lied- oder arienmäßiger Gesang, der bei einzelnen lyrischen Stellen eintritt, seine Empfindungen deutlicher hervorhebt, indem von ihm das Recitativ unterbrochen wird. In dem *Arioso* werden auch die Worte selten oder gar nicht wiederholt, es ist frei von allen Verzierungen und Mouladen, mithin bezeichnet man auch mit *Arioso* eine höchst kurze einfache Arie, wie schon der Name es andeutet.

## **Die Arie.**

### **Wie ist die Form der Arie?**

Die ältere Form der Arie (*Aria*, *Air*) weicht von der spätern

unter Gluck und Mozart ab, indem man mit einer gewissen Pedanterie sie in zwei gleiche Theile schied. Erst kam ein Vorspiel oder Ritornell, dann folgte die Hauptmelodie, welche in ihrer Ausführung den ersten Theil ausmachte, nun kam der zweite, weniger atisgesponnene Theil, welchem nun der erste Theil wieder folgte, wobei die Worte öfters wiederholt werden mußten, um der Form zu genügen. Später und jetzt bewegt sie sich in einer Weise, wie sie der Sinn der Worte giebt und die Worte wiederholen sich entweder gar nicht, oder seltener. Die Arie ist im Allgemeinen ein von Instrumenten begleitetes Tonstück für eine einzelne Stimme, das durch den Inhalt eines lyrischen Gedichts gewisse Empfindungen oder einen Seelenzustand ausdrückt. Die Person, welche die Arie vorträgt, muß gewissermaßen die innerliche Situation, welche der Sinn der Worte mit sich bringt, durch ihren Gesang aussprechen.

**Weicht die geistliche Arie von der weltlichen in der Form ab?**

• Die geistliche oder Kirchenarie weicht in ihrer äußerlichen Form von der weltlichen Arie nicht ab, nur der Inhalt, Text und Musik (was beides innig vereint sein muß) unterscheiden sie von einander.

### **Das geistliche Lied.**

**Wie ist die Form des geistlichen Liedes?**

Das geistliche Lied hat die Form einer kurzen Kirchenarie, deren Melodie entweder auf eine oder mehre Strophen komponirt ist. In seiner Form ist das geistliche Lied von dem weltlichen äußerlich nicht verschieden. Da es zur Erweckung religiöser Gefühle bestimmt ist, so bildet es den Gegensatz zum profanen Liede und unterscheidet sich vom Choral dadurch, daß seine Form weiter ausgehnt ist und nicht in Noten vorwiegend gleicher Geltung besteht. Die Ode ist dem geistlichen Liede gleich zu stellen.

**Wie muß die Begleitung des geistlichen Liedes beschaffen sein?**

Eben so einfach und entsprechend, wie der Gesang. Die

Begleitungsfiguren, wenn sie auch nicht dem strengen Style angehören, dürfen der Würde des Stoffes nicht schroff entgegen treten, und dabei auch nicht die Singstimme verdunkeln.

## Der Choral.

### Woraus besteht die Form des Chorals?

Aus lauter langsam sich fortbewegenden Hauptnoten, welche fast alle von gleicher Geltung, mit Nebennoten nicht verziert sein dürfen. Jede Textzeile des Chorals endet in der Melodie mit einem Halt oder Ruhepunkt. Wenn auch die Tonzeichen des Chorals in Ansehung ihrer Größe fast gleich sind, so werden sie doch bei der Ausführung nicht mit völlig gleicher Dauer ausgeführt; gerade dieses ist es, was ihm den Charakter des Ernstes und der Würde sowie der Feierlichkeit verleiht, wenn nur die Bewegung langsam ist. Das Herz wird dadurch zu frommen Empfindungen gestimmt, selbst wenn in der Kirche nur unisono gesungen wird. Das Feierliche wird noch erhöht, wenn die Orgel den Choral begleitet oder die Chorsänger vierstimmig singen. Vier Posaunen sind für den Choralgesang außerordentlich wirksam.

### Wann entstand die Form des Chorals?

Die Geschichte bezeichnet den Choral als älteste Liedform, denn schon der Bischof Hilarius um 350 und der heilige Ambrosius um 380 erfanden Melodien in Choralformen. Der Papst Gregor I. ist als Reformator des Chorals anzusehen, denn er fügte den früher von Ambrosius eingeführten griechischen Tonarten vier der plagalischen hinzu, wodurch die acht Kirchentöne festgesetzt wurden. Deshalb hieß der Choral auch der Gregorianische oder römische Gesang, als Gegensatz zu dem Ambrosianischen. Doch ist auch nachgewiesen, daß sich ursprünglich deutsche Volksmelodien in die Form des Chorals einschlichen, vielmehr in die Form gepaßt wurden, um dem Volke durch bekannte Melodien das Singen in der Kirche zu erleichtern. So ist z. B. der Choral: „Nun ruhen alle Wälder“ mit der Melodie des Volksliedes „Innsbruck, ich muß dich lassen“ vollkommen übereinstimmend. Eben so ist in dem Choral: „Eins

ist Noth, ach Herr“ vom Dreizweitel- oder Dreivierteltakt an die Melodie eines alten Studentenliedes zu finden, wenn die Worte in schnellerem Tempo gesungen werden. Viele Schriftsteller nehmen auch an, daß der Choral ein Ueberbleibsel der griechischen Musik, vielleicht das Einzige war, was noch von derselben als genießbar in die christlichen Versammlungen überging.

### **Wann stand der Choral in der schönsten Blüthe?**

Zu Luthers Zeiten bis zu Ende des 17. Jahrhunderts, denn die schönsten Choräle stammen aus jener Zeit, als Luther, Walther, Glaeran, M. Weiß u. v. A. den Choral veredelten. Später schlichen sich Veränderungen in die Choralmelodien ein, so daß man späterhin nicht mehr wußte, wie die Originalmelodien ursprünglich gewesen waren. Fr. Schneider und Andere bemühten sich, die alten Originalmelodien zu ermitteln. Auf den Titel: Allgemeines Choralbuch kann daher kein Choralbuch besonders Anspruch machen, da in den verschiedenen Gegenden auch verschiedene Abweichungen der Choralmelodien sich vorfinden. Bemerkenswerthe Choralbücher haben S. Bach, Kühnau, Weimar, Knecht, Hiller, Häßler, Kittel, Werner, Umbreit, Bierling, Fischer, Schicht, Kinds, Kallenbach, Franz, Naue, Natorp, Hartmann, Schwenke, Fr. Schneider u. A. herausgegeben.

### **Welche Form hat der figurirte Choral?**

Die Melodie eines fugirten Chorals erleidet keine Veränderung in ihrer Form, indem er als Cantus firmus in einer der vier Hauptstimmen festgehalten wird, während die übrigen Stimmen Nachahmungen und Veränderungen oder Figuren ausführen, wie sie in der Fuge gebräuchlich sind. Auf dieselbe Weise ist auch der achtstimmige oder Doppelchor behandelt, indem der eine Chor den Choral ausführt, während der andere Chor keine Choralmelodie enthält, sondern in Figuren und Nebennoten einen andern gezierten Gesang vorträgt, was besonders in Motetten der Fall ist. Einen solchen gezierten Gesang nannte man Figuralgesang, auch Mensuralgesang, (abgeleitet von Mensur oder mathematischer Eintheilung). Der Figuralgesang war der Gegensatz zum

Choralgesänge. In den Oratorien und Cantaten ist der Figuralgesang sehr ausgebildet, doch will dieser unserm Zeitalter nicht mehr schmecken, wohl auch nicht mit Unrecht, denn es wird öfters der Ausdruck dadurch gestört. Man suchte daher in neuerer Zeit den Kirchengesang zu vereinfachen, wodurch denn auch leichter eine religiöse Stimmung herbeigeführt werden dürfte.

## 2. Die Formen der dramatischen Musik.

**Welche Hauptformen gehören der dramatischen Musik an?**

Die Oper, die Operette, das Schauspiel mit Chören, das Sing- oder Liederspiel, das Vaudeville. Die Gesangsposse, mit Couplets und Quodlibets versehen, gehört dem Vaudeville an.

**In wie viel Arten theilt sich die Oper ein?**

In viererlei: 1) Die große, ernsthafte Oper oder Opera seria, 2) die komische Oper, Opera buffa, 3) die heroisch-komische Oper, 4) die romantische Oper. Die letztere ist ein gemischter Styl.

**Was beansprucht die Oper als Kunstform?**

Sie beansprucht hauptsächlich Poesie und Musik, welche in ein Kunstwerk vereinigt werden, indem an die Stelle der Recitation der Sprache die Musik, vorzugsweise der Gesang, getreten ist. Sie beansprucht ferner, daß die Musik nicht bloß das Ohr harmonisch unterhalte und ergötze, sondern auch durch ihren Eindruck unmittelbar auf Gemüth und Einbildungskraft wirke. Der dramatischen Handlung hat sich daher die Musik zu bemächtigen, indem letztere lebendig treue Schilderungen der Leidenschaften darstellen kann, wodurch die Poesie in Gesang verwandelt wird.

### Die große Oper.

**Wie entstand die Kunstform der Oper?**

Sie entstand aus den sogenannten Mysterien (Mystères), einer Art Gesänge, die von den Kreuzfahrern auf ihren Pilger-

fahrten, bei ihren dramatischen und pantomimischen Vorstellungen, aus dem Leben der Heiligen oder der Bibel entlehnt, gesungen wurden. Im Jahre 1380 bei dem Einzuge Karl's II. in Paris wurde die erste Mysterie von einer Anzahl Pilger aufgeführt, welche als das erste Schauspiel bei dem Volke großen Anklang fand, so daß dadurch aufgemuntert sich eine Gesellschaft, eine Art Brüderschaft bildete, welche ähnliche Darstellungen veranstaltete und Confrérie de la Passion hieß. Diese Brüderschaft erhielt vom Könige 1402 ein Privilegium. Der Prevot von Paris verbot 1498 diese Schauspiele, indem er das Dramatisiren der biblischen Geschichten als anstößig verwarf. Jedoch entstand in Folge dieser Schauspiele das französische Theater, indem die Parlamentschreiber, Cleres de Basoche und die Enfants sans soucis (Kinder ohne Sorgen) diese Vorstellungen in verschiedener Weise fortsetzten. In England nannte man diese Mysterien Miracles, und in Italien waren sie, wie schon bei dem Dratorium bemerkt, die Schöpfer einer Dratorienart.

• **Ist die Entstehung der Oper nicht schon früher zu suchen?**

Die genannten Mysterien können eben so gut eine Nachahmung der früheren heidnischen Mysterien der Altgriechen sein, welche bei ihren religiösen Feierlichkeiten Gesang, Mummerei und Tanz liebten und wovon einiges auf das Christenthum überging. Etwas ähnliches waren die bei den ältern Christen aus biblischen Stoffen zusammengesetzten Dramen mit Deklamationen und Pantomimen, in denen die Passionsgeschichte eine Hauptrolle spielte. Diese Vorstellungen geschahen auf öffentlichen Plätzen und Märkten, selbst auf Kirchhöfen. Bald arteten jedoch diese Scenen aus, indem sie mit immer mehr Sinnenreiz ausgestattet, bis zur Bosse herabsanken, wobei es an Anstößigkeiten nicht fehlte, denn wahrscheinlich hatten sich auch Volksgesänge beigemischt. Die Geistlichkeit fand für gut, eine Reform durch bessere Dichtungen vorzunehmen, um das Weltliche zu entfernen. Doch war Italien als Land des Sinnenreizes ein zu guter Boden für die Oper, als daß man das bereits Gewonnene hätte fahren lassen, um sich bloß mit geistlichen

Mysterien zu begnügen, zumal da die Musik sich nun auch der geistlichen Comödie angeschlossen. Während Philipp von Meri diese Mysterien zu Oratorien umwandelte, suchten Kunstfreunde im Hause des Grafen Bardi de Vernio dieselben zur Oper umzuschaffen. Man versuchte die altgriechische Tragödie wieder herzustellen, indem man lyrische Stellen recitirte und sie mit einem einfachen Saiteninstrumente zu begleiten suchte. Daraus entstand die Monodie, das ist der Gesang einer einzelnen Stimme mit Instrumentalbegleitung.

### **Worin bestand die Form der Monodie, oder des einstimmigen Gesanges?**

Es war nichts Anderes, als eine verbesserte Psalmodie, jedoch die erste Anlage zum Recitativo, und bahnte den Weg zur Bearbeitung einer Oper nach damaligem Ideale. Dieses Ideal eines griechischen Dramas glaubte man in dem Pastorale „Daphne“ gefunden zu haben, welches von Rinuccini gedichtet und von dem Sänger Jakob Peri komponirt war. Diesem folgten mehre kleinere Stücke, aber alle durchaus in Musik recitirt. Bei Gelegenheit der Vermählung König Heinrich's IV. (1600) wurde Euridice aufgeführt, die Rinuccini gedichtet und Peri und Caccini komponirt hatten. Doch hatte schon vorher (1590) ebenfalls in Florenz Emilio Cavaleri in seinen Pastoralen: „il Satiro“ und „la Disperazione di Fileno“ ähnliche Versuche auf die Bühne gebracht. Nach diesem Florentiner Muster wurde in Venedig von Claudio Monteverde erst die Oper „Ariadne“ und 1607 der „Orfeo“ aufs Theater gebracht, welche letztere auch gedruckt wurde.

### **Wurden die einzelnen Stücke der Oper „Orfeo“ vom damaligen Orchester mit allen zu Gebote stehenden Instrumenten begleitet?**

Nein. Jede handelnde Person bekam ein besonderes, ihrem Charakter angemessenes Instrument zur Begleitung. Interessant ist es jedenfalls zu erfahren, wie Monteverde die Instrumente an die Personen des „Orfeo“ vertheilte:

|                                                              |                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| La Musica, Prologo . . . . .                                 | Duoi Gravicembani.                                                                         |
| Orfeo . . . . .                                              | Duoi Contrabassi de Viola.                                                                 |
| Euridice . . . . .                                           | Dieci Viole da Brazzo.                                                                     |
| Choro di Ninfe e Pastori . . . . .                           | Un Arpa doppio.                                                                            |
| Speranza . . . . .                                           | Duoi Violinipiccoli alla francese.                                                         |
| Caronte . . . . .                                            | Duoi Chitaroni.                                                                            |
| Chori di spiriti infernali . . . . .                         | Duoi Organi de legno.                                                                      |
| Proserpina . . . . .                                         | Tre Bassi da Gamba.                                                                        |
| Choro de pastori che fecero<br>la moresca nel fine . . . . . | Duoi Cornetti. Un flautina alla<br>vigesima seconda. Un Clarino<br>con tre trompe sordine. |

Gravicembani waren eine Art Flügel; Contrabassi de Viola — eine Art Contrabässe oder Bassgeigen; Viole da braccio — Bratschen; Arpa doppia — Doppelharfe; Violini piccoli alla francese wahrscheinlich unsere jetzigen Violinen oder Geigen; Chitaroni — Guitarren; Organi de legno — eine Art Orgeln; Bassi da Gamba — Gamben oder Kniegeigen, ähnlich unsern Violoncellen; Tromboni — Posaunen ohne Zug; Regale — ein Tasteninstrument mit zwei Blasbälgen und einem gedachten Schnarrwerke von Zinn; Cornetti — eine Art Zinken; Flautina — eine Art kleine Flöte; Clarino — Trompete; Trompe sordine — Trompeten mit Dämpfern.

### Hatten die Recitative dieser Opern unsere jetzige Form?

Noch nicht, erst 50 Jahre später gab Carissimi dem Recitative die jetzige Form und um das Monotone zu vermeiden, fügte man nach und nach die Arien bei. Durch Scarlatti (gest. 1725) wurde das Recitativ zur höchsten „Vollkommenheit des Ausdrucks“ gebracht.

### In welche Zeit fällt die völlige Ausbildung der Opernform?

In den Zeitraum von 1725 bis 1760 fallen die Bestrebungen der Neapolitanischen Schule, d. h. die Regelung des rhetorischen

Theils der Melodie, Gestaltung der Arie und die Instrumentenbereicherung des Orchesters; Einführung und Ausbildung des Finales durch Logroscino und Piccini u. A. Durch Cardinal Mazarin, welcher Sänger, Musiker und Dekorationen aus Italien kommen ließ, fand die Oper in Paris Aufnahme. Lully ist der Schöpfer der französischen großen Oper, auch führte dieser Blas- und Schlaginstrumente, die Fuge und die Menuet zuerst ein und besetzte weibliche Rollen mit Frauenstimmen. Die Werke des Troubadours Adam de la Halle weisen jedoch darauf hin, daß das musikalische Drama in Frankreich viel früher als in Italien bestanden haben muß. Unter Glück bekam die große Oper die höchste Ausbildung. In Deutschland finden wir jedoch auch schon frühzeitig die Spuren der Oper. So wurde in Dresden 1628 Rinuccini's Schäferspiel „Daphne“ mit Musik von H. Schütz (Sagittarius genannt) auf die Bühne gebracht. Doch fand diese Gattung erst später allgemeine Aufnahme. Hamburg baute ein eigenes Opernhaus schon 1687.

### Welche Formen enthält die Oper?

Die Ouverture, oder, wenn diese nicht vorhanden, eine Einleitung (Preludio) oder Introduction, Chöre, Scenen, Arien, Cavatinen, Duette, Terzette, Quartette, Quintette, Sertette, Ensembles, Finales, auch Ballets mit Begleitung des Orchesters.

### Die Ouverture.

#### Was für eine Form hat die Opern-Ouverture?

Als Eröffnungsstück der Oper, welches den Zweck hat, das Gemüth der Zuhörer auf den Inhalt der Oper vorzubereiten, besteht sie aus einem einzigen Satze, entweder ganz in ein und demselben Tempo fortlaufend, oder mit einer Introduction versehen. Die Italiener nennen die Ouverture auch Sinfonia. Die Ouverture ist gewissermaßen der Repräsentant des Charakters der Oper und ihre Produktion geschieht vor dem Aufzuge des Vorhanges. Wie die Concert-Ouverture hat auch die Opern-Ouverture den Bau des ersten Satzes einer Sonate.

### Ist die Form der Ouvertüre eine fest bestimmte?

Früher wohl, doch jetzt nicht mehr. Die ältere Ouvertüre hatte eine bestimmtere Form, sie fing mit einem nicht lang aus-  
gesponnenen Grave, Adagio oder Andante an, welches in der Tonart  
der Dominante schloß und mit der Cäsur dieses Schlusses in eine  
Fuge von willkürlicher Tonart überging, nach welcher das Grave  
oder die Einleitung als Schluß wiederholt werden mußte. Auch  
setzte man wohl noch einen Tanz, eine Menuet, Angloise und  
dergleichen; hinzu, wenn die Ouvertüre für das Concert bestimmt  
war. Die jetzige Ouvertüre der Oper wird jedoch viel freier be-  
handelt, indem man außer dem Allegrosatz in ihrer Einleitung ver-  
schiedene Sätze in verschiedenen Tempis aufnimmt, welche auch  
später theilweise wiederkehren, oder der Hauptsatz wird durch einen  
Cantabile = Satz unterbrochen. C. M. v. Weber suchte durch die  
Ouvertüre eine schärfere Charakterisirung der Oper dadurch herbei-  
zuführen, daß er in künstlichen Verwebungen die Hauptmotive aus  
der Oper selbst in Verbindung brachte. (Man sehe die Ouvertüren  
zum „Freischütz“ und zu „Preciosa“.) Schon bei Mozart findet  
man, daß einzelne Motive aus der Oper zur Introduction und in  
dem zweiten Theile der Ouvertüre eingeschaltet sind. Dieses fand  
bald Nachahmung, indem der Komponist nicht nach neuen Motiven  
für die Ouvertüre zu suchen brauchte und die geeignetsten Thema's  
der Oper dazu verwenden konnte, da der Komponist erst die übrigen  
Stücke der Oper komponirt und die Ouvertüre zuletzt schreibt.  
Dieses führte jedoch auch dahin, daß es sich mancher Opernkomponist  
leicht machte, indem er die Motive aus der Oper nahm, welche sich  
für Instrumentalmusik eigneten, worin jedoch eine Charakterisirung  
der Oper keineswegs erzielt wurde, und die Ouvertüre zu einem  
Potpourri für das Orchester herabsank. Muster von Opernouvertüren  
lieferten: Gluck, Mehul, Cherubini, Spontini, Boieldieu, Mozart,  
C. M. v. Weber, Reissiger u. A.

**Warum verwenden die italienischen Opernkomponisten  
weniger Sorgfalt auf die Ouvertüre?**

Weil das italienische Publikum der Ouvertüre keine Aufmerk-

samkeit schenkt, also kein Interesse dafür hat, ob sie zur Oper paßt oder nicht. So reizend z. B. die prachtvolle Tonmalerei einer Schweizer scene in der Ouverture zu „Wilhelm Tell“ klingt, so ist doch der darauf folgende glänzende frische Galopp am allerwenigsten dazu geeignet, ein lebendiges Bild der Oper zu geben. Rossini charakterisirt in der Ouverture zur „Belagerung von Corinth“ in der Einleitung in zwei kurzen Sätzen gleichsam türkische und griechische Musik, doch das Allegro hat den Zuschnitt der übrigen Ouverturen, jedoch haben beide an sich immer ihren Werth und werden in Concerten gern gehört. Eben so ist es mit den Ouverturen von Auber, Bellini, Donizetti und Verdi.

### Wie entstand die Form der Ouverture?

Der Name und die Ausbildung stammt von dem Opernkomponisten Lully und ist daher französischen Ursprungs. Lully's Ouverturen waren so beliebt, daß sie selbst von italienischen Opernkomponisten zu ihren Opern verwendet wurden, bis Scarlatti auftrat und zu seinen Opern Ouverturen, Sinfonien genannt, schrieb. Die älteste Ouverture soll die zu Monteverde's „Orfeo“ vom Jahre 1607 sein, eine Art Introduction, welche kurz war, daher dreimal hinter einander gespielt werden mußte. Nach und nach gewann die Ouverture eine größere Ausdehnung, nachdem man einsah, daß eine Ouverture von 32 Takten, wie in Lully's „Armide“ (vom Jahre 1686), wohl zu kurz sei. Wie schon bemerkt, bestand damals die Ouverture aus einem langsamen Satze, dem eine Fuge angehängt war.

### Wer gab das vollendetste Muster einer Ouverture mit Fuge?

Mozart durch seine Ouverture zur „Zaubersflöte“. Diese wird wohl immer das größte Meisterstück einer Fuge im galanten Style bleiben. Nur Spohr machte einen Versuch dieser Art durch die Ouverture zu „Peter Schmall“.

### Wer suchte nach Lully die Form der Ouverture noch mehr zu erweitern?

Besonders Händel in seinen Opern, indem er drei verschiedene

Sätze mit einander verband. Doch hat die Ouverture zum „Messias“ noch den alten Zuschnitt von Grave und Fuge. Gluck gab der Ouverture eine festere Form und Bestimmung, indem er den von Mattheson aufgestellten Grundsatz befolgte: „daß die Ouverture, ihrem Zwecke zufolge, das Gemüth des Zuhörers zu dem Inhalte des Folgenden vorbereiten und das Instrumentalspiel sich nach dem Maaße der Wichtigkeit der Leidenschaften richten müsse“.

### Die Einleitung.

**Welche Form hat die Einleitung, wenn keine Ouverture vorhanden ist?**

Die Einleitung oder Introduction, welche die Italiener Intrada oder Preludio nennen, ist ein aus vollstimmiger Instrumentalmusik bestehender Satz, ohne feststehende Form, der den Zweck hat, den darauf gewöhnlich folgenden Chor einzuleiten, auch wohl aus dem Grunde, daß er als Vorspiel die Zuhörer aufmerksam machen soll, und um den auftretenden Sängern die Tonart anzugeben, in welcher sie einzusetzen haben. Ursprünglich scheint die Intrade von Trompetern herzurühren, die durch ihre Instrumente die Aufmerksamkeit der Menge auf die folgende, öffentliche oder theatralische Handlung rege machen mußten. Später wurde dieses mechanische Hilfsmittel künstlerisch behandelt, indem man die übrigen Instrumente ebenfalls dabei beschäftigte, wodurch die charakterisirenden Einleitungsmusiken entstanden. Hat die Oper nicht bloß eine kurze Einleitung, sondern eine Ouverture, so folgt dieser nach dem Aufziehen des Vorhangs eine besondere

### Introduction,

in welcher verschiedene Gesangsformen auftreten. Da diese gewöhnlich aus einer andern Tonart als wie die Ouverture selbst gehen, so ist es nothwendig, daß vor dem Eintritte des Gesanges diesem einige Takte (welche zur Introduction gehören) als Vorspiel vorausgehen, damit die Singenden den richtigen Ton treffen. In Bezug auf letzteren macht die Ouverture gegen ihren Schluß hin eine

Modulation, welche in die Tonart der Introduction einleitet, und auf diese Weise die Ouverture und die erste Nummer oder die Introduction verbindet. Solche Ouverturen haben dann keinen wirklichen Schluß in ihrer Haupttonart, wie z. B. im „Don Juan“.

### **Aus welchen Gesangsformen besteht die Introduction?**

Aus sehr verschiedenen, denn in ihr sind Chor, Arie und andere Formen künstlich an einander gereiht, wie es der Dichter des Operntextes angeordnet, je nachdem die Personen in der Handlung nach und nach auftreten.

## **Der Chor.**

### **Welche Form hat der Chor in der Oper?**

Je nach dem Inhalte des Sujets tritt der Chor in der Oper entweder in Lied- oder weiter ausgebehnter Form auf, als gemischter oder Männerchor, zuweilen auch als weiblicher Chor.

### **In welcher Weise tritt der Chor auf?**

Entweder selbstständig oder begleitend. Selbstständig ist der Chor, wenn er als ein geschlossenes Ganzes in hervorstechenden Zügen mit Orchesterbegleitung oder auch ohne diese die individuelle Empfindungsart der einzelnen Glieder in der Mehrzahl sich producirt. Dabei ist von dem Komponisten zu beobachten, daß den Chorstimmen ein höherer Grad des ausgebildetsten Gesanges nicht zugemuthet wird, wenn der Vollgesang Effekt machen soll. Chöre hinter den Coulissen dürfen nicht stark vom Orchester begleitet werden, da man sie sonst nicht hören würde. Untergeordnet dient der Chor dem Sologesang als Begleitung. Diese untergeordnete Stellung als Begleitung darf jedoch nicht herabgewürdigt werden, als wären die Chorstimmen bloße Begleitungsinstrumente. Muster von Opernchören liefern namentlich die deutschen Opern von C. W. von Weber, Marschner, Meyerbeer, Gluck, Mozart u. A.; auch die französischen von Mehul, Cherubini, Boieldieu, Auber, Halevy u. A.

### **Sind die italienischen Opernhöre hervorragend?**

Wohl nicht, denn sie sind in Bezug auf Selbstständigkeit stiefmütterlich behandelt, weil das italienische Opernpublikum keinen Werth darauf legt und sich während des Chorgesangs meist zurückzieht, um Erfrischungen einzunehmen, und mit Aufmerksamkeit nur der Primadonna oder den andern Solofängern zuhört. Daher sind sie auch der schwächern Besetzung halber meist dreistimmig gesetzt, da ein vollständiger vierstimmiger Männerchor Verschwendung sein würde. Aus diesem Grunde mag wohl auch der italienische Opernkomponist an Chöre sein Genie nicht vergeuden.

### **Die Scene.**

#### **Welche Gesangsformen verbindet die Scene?**

Sie verbindet Recitativ und Arie, auch Duett, Terzett und Chor zu einem größern, weiter ausgesponnenen Ganzen und verschiedene Situationen mit wechselnden Empfindungen werden darin dargestellt. Die bloße Scene und Arie betrifft nur eine Hauptperson in der Handlung der Oper. Mehr als vierstimmig dialogisirte Gesangstücke werden in ihrer zusammengesetzten Form Ensemblestücke oder Ensemble genannt. Ältere Komponisten und deren Operndichter gebrauchen den Ausdruck Scene nicht, obgleich die größern Arien von Gluck, Mozart u. A. ebenfalls den Namen Scene vollkommen beanspruchen können. Die neueren Musikdramatiker erweiterten die Scene immer mehr und mehr. So sind z. B. in Wagner's „Tristan und Isolde“ in den drei Akten gewissermaßen nur drei große Scenen, von welchen jede ziemlich den ganzen Akt füllt.

### **Die Opernarie.**

#### **Welche Form hat die Opernarie?**

Die ältere Form der Opernarie als Sologesang theilte sich streng in zwei Haupttheile. Im ersten Theile ward die Empfindung des Singenden im Allgemeinen ausgedrückt, oder die Situation sprach sich durch den Gesang aus; der zweite Theil war kürzer,

ihm reichte sich der erste gewöhnlich in etwas lebhafterer Bewegung in der Haupttonart an und schloß damit. Da es in dieser Form nicht zu vermeiden war, daß sich die Worte öfters wiederholten, so entstand dadurch eine gewisse Pedanterie und die Arie wurde monoton. Die Schlüsse vieler italienischen Opernarien sind daher sehr oft nach einer Schablone gearbeitet. Später ging man von dieser Form ab und hielt sich mehr an den Inhalt des Textes, um dessen Empfindungen auszudrücken, ohne jedoch eine gewisse Symmetrie in ihren Rhythmen zu verletzen, auch ohne Wiederholung der Worte. Der Komponist hat in der Arie die Aufgabe, daß sich der Gesang treu an die Worte anschmiege, letztere richtig deklamire und die Empfindungen, welche sich gegenüber stehen, künstlich verschmelze. Es giebt auch Arien, besonders italienische, welche nur den Zweck haben, daß der Solosänger seine Kunst entfalten könne, ohne dabei weiter die Gefühle auszudrücken, welche die Worte beanspruchen. Diese Art Arien gehören gewöhnlich in die Klasse der Bravourarien.

### Was für einen Zweck hat die Bravourarie?

Sie hat die Bestimmung, dem Sänger oder der Sängerin Gelegenheit zu geben, dem Publikum seine Kunst im brillanten Gesange zu zeigen, durch Passagen, Triller und andere Verzierungen zu glänzen. Doch kann der gutgeschulte Sänger auch in einer einfachen Arie durch die Kunst des Ausdrucks sich den größten Beifall erwerben. — Die Bravourvariationen und Bravourduetten haben denselben Zweck wie die Bravourarie.

## Die Cavatine.

### Welche Form hat die Cavatine?

Sie hat die Form der Arie, nur kürzer, und ist leichter und einfacher gehalten, enthält bloß einen, weniger ausgeführten Satz, dem auch öfters ein kurzes Recitativ vorangeht. So sind die Cavatinen von Rossini, Weber u. A. sehr geschmackvoll gehalten, welche ausgebildete, schöne Stimmen zu ihrem Vortrag verlangen.

Doch kann auch eine weniger geschulte Sängerin durch seelenvollen Vortrag einer einfachen Cavatine sich Beifall erringen. Die Cavalletta ist in der italienischen Opernmusik ein gefälliges, lebhaftes Motiv, meist im Zweivierteltakt, welches häufig den Schluftheil einer Arie oder Cavatine bildet.

### Welche Formen vereinigt das Finale in der Oper?

Es vereinigt als größeres Gesangstuck die verschiedenen Formen für Solo- und Chorgesang, welchen auch Instrumentalsatze (Märsche und Ballette) beigemischt werden. Alle Formen, welche im Finale vorkommen, sind fantasieartig zusammengesetzt, wie dies der Inhalt des Sujets mit sich bringt, weshalb es keine bestimmte Regel in der Zusammenstellung der Formen geben kann, indem bald diese, bald jene Form vollständig oder weniger ausgeführt ihren Platz findet.

Sind die vorher beschriebenen Gesangsformen in den Opern verschiedenen Genres verwendbar?

Die verschiedenen Opern beanspruchen dieselben Gesangsformen, es mögen nun die Situationen ernst, komisch oder sentimental sein, und kunstvolle Zusammenstellung ist unerklasslich, wenn sie in ihrer Weise als klassisch gelten soll.

## Die komische Oper.

### Wie ist die komische Oper zusammengestellt?

Ihre kunstgemäße Zusammenstellung ist ebenfalls in dramatischer Form, worin die Komik die Hauptrolle spielt, welche in den freiesten Gesangsformen ihre Stütze findet.

### Welche Stoffe behandelt die komische Oper?

Sie enthält Szenen aus dem Menschenleben, welche in Schwachheiten und Thorheiten ihren Grund haben und die durch launigwitzige, sinnreiche Zusammenstellung, wenn sie auch an sich nichts Scherzhaftes haben, durch ihre Contraste komisch erscheinen, welche der Dichter in Verbindung zu bringen sucht und der Komponist musikalisch ausführt.

### Wann entstand die komische Oper?

Sie entstand früher als die ernste Oper, denn schon im Jahre 1597 brachte Drazio Vecchi in Modena ein Stück auf die Schaubühne: „Antiparnasso“, welches er eine Commedia per musica taufte. Diese „Commedia“ kann als erster Versuch der komischen Oper angesehen werden. Weitere Erfolge wurden durch Pergolesi's „Serva padrona“ hervorgerufen, bis sie durch Piccini's „Cechina“ vollständig entwickelt wurde. In Deutschland verdankt sie ihre Entwicklung hauptsächlich Dittersdorf (geb. 1739, gest. 1799), der allein 37 Opern schrieb, unter denen „Doktor und Apotheker“, „Hieronymus Knicker“, „das rothe Käppchen“ noch in gutem Andenken sind. In neuerer Zeit hat in diesem Genre nur Vorzing gegläntzt, dessen „Ezaar und Zimmermann“ seinen Ruf begründete. Durch Vorzings Opern kam die Rolle des „Basso buffo“ gewissermaßen wieder zu Ehren. Die französischen Opern sind trotz ihrer Benennung „Opéra comique“ weniger bezüglich ihrer Wirkung komisch zu nennen; wenn ihnen auch die heitern Scenen nicht abzuspochen sind, so erreichen sie doch nicht die drastische Wirkung einer deutschen komischen Oper. Rossini hat in diesem Genre Vorzügliches geleistet und Mozart gab unter anderm durch die Rolle des Leporello im „Don Juan“ das vollendetste Bild eines Basso buffo.

### Die heroisch-komische Oper.

#### Was charakterisirt die Form der heroisch-komischen Oper?

Die ernsten und komischen Scenen, welche dieselbe beleben. Sie ist demnach ein gemischter Styl.

#### Welche Stoffe behandelt die heroisch-komische Oper?

Ihre Stoffe waren der Romantik entnommen: aus den Darstellungen „einer heimlich schleichenden, unbegreiflich höhern Macht“ als Einwirkung des „Uebersinnlichen, Unendlichen auf unser Leben“. Im Hintergrunde solcher Dichtungen lag die „höchste Moral“. Später genügte dies nicht mehr und man suchte die Stoffe in der

Geisterwelt, indem man „die überirdischen Mächte in die Menschenwelt hineinzog zu gegenseitigem Kampf“. So entstand die Zauberoper.

**Mit welcher Opernart ist die heroisch-komische am meisten verwandt?**

Mit der romantischen, denn in ihr wechseln ebenfalls ernste und heitere Szenen. Manche rechnen daher die heroisch-komische Oper zur romantischen, weil letztere ebenfalls den gemischten Styl beansprucht. Weber's „Freischütz“ bildet als romantische Oper gleichsam die Uebergangsperiode seit Mozart's „Don Juan“. Durch Weber's Opern im romantischen Styl wurde die komische Oper beinahe verdrängt. Doch dürfte das letztere wohl noch mehr darin seinen Grund finden, daß geschickte Operntextdichter für die komische Oper mangelten, und es war darum nicht zu verwundern, daß nach Weber die französische Opernmusik in Deutschland ein gewisses Uebergewicht bekam.

## Die Operette.

**Was ist eine Operette?**

Eine kleine Oper, gewöhnlich leichten und heitern Inhalts, in welcher der Dialog mit den verschiedenen Gesangsformen, welche weniger ausgesponnen sind, wechselt. Sie ist französischen Ursprungs. Man unterschied früher im Deutschen Oper und Operette dadurch, daß bei ersterer das Gespräch nie eintrat, in letzterer aber Gesang und Dialog sich ablösten.

## Das Liederspiel.

**Was für Gesangsformen enthält das Liederspiel?**

Dem Namen nach blos Lieder, einschließlich kleiner Duette. Das Liederspiel ist eine Nachahmung des französischen Vaudevilles; C. F. Reichardt, Kapellmeister in Berlin, machte im Jahre 1800 den ersten Versuch durch sein Liederspiel: „Liebe und Treue“.

Es blühterte sich ein, seit C. Blum mit „Claudine von Villa Bella“, „das Rosenhütchen“, „der Schiffskapitain“, „die Wiener in Berlin“ auftrat. Himmels Liederspiel: „Fanchon“ gehört mehr der Operette an.

## Das Vaudeville.

### Woher stammt das Vaudeville?

Die Musikgeschichte weist nach, daß in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Olivier Basselin (Besitzer einer Walkmühle in der Normandie) kleine, scherzhafte, fröhliche Lieder dichtete, die er Vaux de Vire nannte (nach den Thälern am Flusse Vire, in denen sie gesungen wurden). Es konnte nicht fehlen, daß diese Volkslieder bald Nachahmung fanden, da ihr Inhalt später auch einen satyrischen Charakter annahm, indem man Moden, komische Begebenheiten und die Thorheiten des Zeitalters darin zu geißeln suchte, wozu auffallende Persönlichkeiten, Tagesbegebenheiten, moralische und politische Zustände genug Anlaß gaben. Man vereinigte nun mehr solcher Lieder zu einem Ganzen und vermischte sie mit Dialog, wodurch das Vaudeville entstand. Um das Jahr 1790 kamen die ersten Vaudevilles zur Aufführung, welche so beifällig aufgenommen wurden, daß man 1791 ein eigenes Vaudeville-Theater erbaute.

### Welche einfache Gesangsformen enthält das Vaudeville?

Fast nur mehrstrophige Lieder oder Couplets, weshalb man unter Vaudeville ein Liederspiel oder eine Liederposse versteht. Auch wird es mit kleinen Chören versehen und einer Ouverture, welche den komischen Sujets entsprechen muß.

## Das Couplet.

### Wie unterscheidet man Couplet und Lied?

Ein wesentlicher Unterschied ist nicht zu finden, denn Couplet ist nur die französische Bezeichnung für Lied. Die Deutschen verstehen unter Couplets nur die Lieder, die im Vaudeville oder in der Posse gesungen werden und denen ein Refrain zu Grunde liegt, auch

wird öfters zwischen den einzelnen Versen Dialog eingeschaltet, jedoch bringt der Gesang die Pointe zur Geltung. Gewöhnlich hat der Coupletfänger noch einen Da-capo-Vers in petto, wenn das Couplet durch Inhalt und Vortrag sich Beifall erwirbt.

## Das Quodlibet.

### Hat das Quodlibet eine besondere Form?

Gewissermaßen ist dieses formlos, denn es ist eine Zusammenstellung kurzer, abgerissener Bruchstücke aus Opern und Liedern, welche harmonisch an einander gefügt sind und durch ihre witzigen Contraste bezüglich der Worte in ihrer Aneinanderreihung einen komischen Effekt hervorrufen. Auch das komische Singspiel wird zuweilen als „musikalisches Quodlibet“ betitelt. Man unterbricht auch durch eingeschobenen Dialog das Quodlibet. Es findet in dem Vaudeville und der Posse seine Verwendung.

### Woraus besteht das Schauspiel mit Chören?

Es besteht aus lyrischen Chören, zwischen welchen der Dialog gesprochen wird. Es ist eine Abart der Oper, in der die Hauptpersonen in der Sphäre der „Alltagsprache“ die Handlung durchführen, während der Chor als Nebenpersonen sich merkwürdiger Weise der idealen Sprache des Gesangs bedient. Gewöhnlich geht solchen Schauspielen eine besonders dazu komponirte Ouverture voran. Ein in dieser Art hervorragendes Schauspiel mit Chören ist die Tragödie des Sophokles „Antigone“ mit den vortrefflichen Chören von Mendelssohn-Bartholdy.

### Was ist ein Schauspiel mit Musik?

Gewöhnlich eine Gelegenheitsmusik, zu besondern Feierlichkeiten, besonders für gekrönte Häupter, in welchen Festmusik, Märsche, Lieder und Chöre ländlichen und kirchlichen Inhalts vorkommen. Doch sind auch außer solchen Gelegenheitswerken anerkannte Schauspiele und Tragödien mit Musik versehen worden. Hierher gehören z. B. Beethoven's geniale Musik zu Goethe's „Egmont“, Mendelssohn's Musik zu Shakespeare's „Sommer-nachtstraum“, Meyerbeer's Musik zu seines Bruders Trauerspiel:

„Struensee“, Lindpaintner's Musik zu Goethe's: „Faust“, und Pierson's Musik zum zweiten Theil von Goethe's „Faust“.

**Wie unterscheiden sich die Opern bezüglich der Durchführung ihrer Formen?**

Die eine Art ist durchkomponirt d. h. der Dialog wird gesungen, bei der andern Art wird der Dialog theilweise gesprochen. Die ursprüngliche große Oper in Frankreich, Italien und auch in Deutschland ist ohne Dialog geschrieben. So sind z. B. Mozart's Opern: „Don Juan“, „Cosi fan tutte“ ursprünglich mit verbindendem Recitativ komponirt, obgleich man sie jetzt gewöhnlich mit gesprochenem Dialog aufführt. Man stritt in Deutschland viel darüber, ob der Dialog gesprochen oder Alles musikalisch „illustriert“ sein müsse und entschied sich für das letztere. Daher sucht man jetzt Mozart's „Don Juan“ mit den verbindenden Recitativen zu geben und Spohr schrieb nachträglich zu seinem „Faust“ Recitative, sowie Marschner zu „Templer und Jüdin“. Nur in der komischen Oper ist der Dialog ohne Musik noch beibehalten, was für diese keine Schattenseite sein wird. ●

## Das Musikdrama der Neuzeit.

**Ist das Musikdrama eine Erfindung der Neuzeit?**

Schon Gluck hatte durch seine „Alceste“ diesen Boden betreten und gegen die Unnatur der dramatischen Musik gekämpft, doch wurde diese Bahn späterhin theilweise wieder verlassen; Richard Wagner stellte sich die Aufgabe, diesen Boden gänzlich zu säubern und das Musikdrama durch sein Aufwärtstreben nach dem höchsten Standpunkt zu erheben und die Chablonen-Form der Oper verschwinden zu lassen. Der Coloraturgesang wurde verbannt, auch sollte theilweise die „absolute“ Melodie nicht vorherrschend sein, um der Deklamation mehr Recht einzuräumen, überhaupt dem alten griechischen Drama wieder auf die Beine zu helfen.

**Hat sich dieses Ideal des Musikdramas schon verwirklicht?**

Bis jetzt noch nicht, wenigstens hat dieses „Kunstwerk der

Zukunft“ noch Niemand anstaunen können. Der Kritiker Ambros sagt in seinen kulturhistorischen Bildern über diese Idealträume Folgendes: „Wagner irrte von einem Standpunkte zum andern umher — von der Oper im Geschmacke C. M. von Weber's (Die Feen) zur Oper im französisch = italienischen Sinne (Das Liebesverbot), von dieser zur Spontini'schen Heldenoper (Rienzi), verließ den gewonnenen Standpunkt wieder, um in dem „Fliegenden Holländer“, im „Tannhäuser“, im „Lohengrin“ drei von allem früher von ihm Geleisteten, und selbst wieder unter einander sehr wesentlich verschiedene Kunstwerke hinzustellen — und diese haben erst wieder, wie er ausdrücklich versichert, mit dem musikalisch-poetischen Kunstwerke, das ihm in Gedanken vorschwebt, doch nur eine gewisse annähernde Ähnlichkeit, und sind weit entfernt, jenes Kunstwerk der Zukunft zu verwirklichen, welches für Wagner das Ende und Ziel aller historischen und ästhetischen Entwicklung der in der Menschheit wohnenden Kunstanlage und Kunstfähigkeit ist. Ja, noch mehr — es muß sich, nach Wagners Behauptung, die ganze Weltlage, der faktische Zustand der Menschheit von Grund aus ändern, damit ein Kunstwerk dieser Art nur möglich werde“. Ob nun dieses Kunstwerk in Wagner's „Tristan und Isolde“ und in „Der Ring des Nibelungen“ seine Verwirklichung gefunden hat, steht noch in Aussicht, da die beiden letztern Werke noch nicht von der Bühne herab an die Öffentlichkeit getreten sind.

## Das Melodram.

### Was ist ein Melodram?

Ein zum deklamatorischen Vortrag bestimmtes Gedicht, oder auch ein Schauspiel, welches von Musik begleitet wird. Während der Deklamation oder zwischen der Rede drückt die Musik die Gefühle und Situationen aus. Längere, ausgeführte Musikformen sind hier nicht verwendbar und die Musik beschränkt sich auf kurze Sätze und ausgehaltene Akkorde. Das Monodram, in welchem nur eine Person spricht, und das Duodram, in welchem zwei handelnde

Personen auftreten, sind ebenfalls Melodramen. Auch Balladen werden melodramatisch behandelt (z. B. in B. A. Weber's „Gang nach dem Eisenhammer“ von Schiller). Kleine Melodramen kommen auch in Opern vor, wie im „Freischütz“, „Preciosa“; auch in Trauerspielen, wie z. B. in der Beethoven'schen Musik zu „Egmont“.

### Wer ist der Erfinder der Melodramen?

J. J. Rousseau. Dessen „Pygmalion“ brachte den Schauspieler Brandes auf die Idee, die Gerstenbergische Cantate: „Ariadne“, als ein mit Musik versehenes Drama zu bearbeiten, wozu Georg Benda die Musik lieferte (1766), was Aufsehen erregte.

## 4. Die Gesangsformen der Kammermusik.

### Welche Gesangsformen gehören der Kammermusik an?

Alle die, welche nur mit wenigen Instrumenten, oder nur mit einem Instrumente begleitet werden, auch mehrstimmige Gesänge, welche keine Begleitung haben.

### Gehören die Gesangsformen der Kammermusik nicht auch theilweise der Kirchen- und Opernmusik an?

Ja. Sie gehören aber nur dann zur Kammermusik, wenn sie, wie vorhin angedeutet, nur von wenigen Instrumenten, hauptsächlich nur von einem Instrumente, wie Pianoforte, Harfe oder Guitarre oder auch Zither, begleitet werden.

### Welche Gesangsformen gehören der Kammermusik namentlich an?

Die Romanze, Ballade, das Lied und die Solfeggien oder Gesangsexercitien.

## Die Ballade.

### Welches sind die Kennzeichen der Ballade?

Im Ganzen mit der Form der Romanze übereinstimmend, ist ihr Inhalt lebendige Erzählung und romantischer Natur. Die Ballade ist meistens durchkomponirt, zumal wenn sie keine gleichmäßigen Strophen hat. Da das poetische Element überwiegend ist, so muß die Komposition der Erzählung Schritt vor Schritt folgen

und das darin liegende Gefühl muß in der Melodie und deren Begleitung wiedergegeben sein; auch muß der Komponist alle Momente des Effekts wie in einen Brennpunkt auffassen, damit sie wie mit einer unsichtbaren Gewalt auf das Gemüth des Zuhörers wirken.

### Woher stammt die Ballade?

Aus Italien, von Ballata, (von Ballo, der Tanz) Tanzgesang, Singtanz. Es war ein Gedicht mit vielen Strophen, in welchem die Erzählung eines Abentheurers auf öffentlichen Plätzen abgesungen und häufig vom Tanze begleitet wurde. Sie verpflanzte sich nach England. Ein Ueberbleibsel aus jener Zeit mögen noch unsere jetzigen Bänkelsänger mit dem Leierkasten sein, welche Mordthaten und geschichtliche Abentheuer auf Jahrmärkten und Messen absingen und dabei die darstellbaren Scenen auf Leinwand gemalt dem Auge des Zuschauers versinnlichen. Die Ballade früherer Zeit hatte nur eine Melodie für alle Strophen.

### Wie wurde die Ballade in späterer Zeit behandelt?

Sie wurde durchkomponirt, indem zu jeder Strophe eine ihrem Inhalte, ihrer Vorführung und Interpunktion angemessene Melodie gesetzt war, statt bei jeder dieselben Noten wiederholen zu lassen. Zumsteeg war seiner Zeit berühmter Balladenkomponist. Später betrat dieses Feld hauptsächlich C. Löwe, auch Conr. Kreuzer. Franz Schubert übertraf durch seinen „Erlkönig“ alle früheren Kompositionen derselben Goethe'schen Dichtung. Die Balladen werden größtentheils nur für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung komponirt. Selten findet man sie für mehrere Stimmen oder Chor. In erweiterter Form, welche sich der weltlichen Cantate anschließt, behandelte sie R. Schumann für Solostimmen und Chor z. B. in „Des Sängers Fluch“ von Uhland, „Vom Pagen und der Königs-tochter“ von E. Geibel.

## Die Romanze.

### Welche Form hat die Romanze?

Die Balladenform. Als Erzählungslied ist sie aber von kleinerem

Umfange, da mehrentheils die Melodie für mehre Strophen passend ist. Sie wird meistentheils ebenfalls nur für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung gesetzt. Auch die Opernkomponisten haben sie in ihren Opern mit Glück verwendet. Die Melodie der Romanze muß einfach, gefällig und natürlich ohne allen Prunk sein, ebenso die Begleitung, wodurch sie sich dem Volksliede nähert. Hierdurch erklärt sich der Ausdruck: „in Romanzenton“. Besonders müssen die Worte deutlich ausgesprochen werden, damit der Zuhörer den Faden der Erzählung nicht verliert. Bemerkenswerthe Romanzen finden sich in den Opern von Boieldieu, Rossini, Bellini, Cherubini, Meyerbeer, Auber u. A. Schöne Lendichtungen dieser Art finden sich in den Soirées musicales von Rossini und Donizetti.

## Das Lied.

### Wie ist die Form des Liedes beschaffen?

Das Lied ist eine Dichtungsart in lyrischer Form, dessen geistiger Inhalt in uns ein Gefühl erzeugt, welches sich in der Melodie desselben gewissermaßen abspiegeln muß. Die Form des Liedes muß als Gedicht eine gleichmäßige Eintheilung gleichgeformter Strophen haben, damit die Melodie in gleichmäßigen musikalischen Rhythmen sich in allen seinen Theilen anschließen kann. So viel Liederdichtungen es auch giebt, so eignet sich doch sehr Vieles nicht zum Komponiren, indem in seinem innern Bau kein richtiges abgemessenes Verhältniß in den Strophen zu einander vorhanden ist. Die Deklamation kann dann nicht mit der Musik in Uebereinstimmung gebracht werden. Auch in der Melodie muß das Lied richtig deklamiert sein, wenn Dichtung und Musik aus einem Gusse sein sollen. Das Lied ist der Urstoff aller größern Gesangsformen. \*)

### In welche zwei Hauptarten wird das Lied eingetheilt?

Erstens das geistliche und zweitens das weltliche Lied. Das geistliche Lied hat die Bestimmung, religiöse Gefühle

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 13. 14.

zu erwecken; es ist als Kirchenlied oder Choral für die Kirche bestimmt und ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes. Von diesem ist schon, als zur Kirchenmusik gehörig, gesprochen worden. Das weltliche Lied stellt Vorgänge und Zustände des wirklichen Lebens entweder einfach dar, oder es behandelt Dinge aus der Natur.

### **Bestimmt der Sinn des Liedes die Form?**

Ja. Daher gibt es Kinderlieder, Wiegenlieder, Trinklieder, Schullieder, Jägerlieder, Liebeslieder, Nationallieder, Volkslieder, Scherz- oder humoristische Lieder, Soldatenlieder, Minnelieder zc. Alle diese Lieder verschiedenen Genres gehören auch dem Volksgesang an, sobald sie Volkseigenthum geworden sind. Romanze und Ballade gehören auch der Liedform an, sobald ihre Form nicht erweitert ist.

### **Welche ausländischen Gesänge gehören ebenfalls der Liedform an?**

Die Barcarole und die Gondoliera. Sie erfordern in ihrem innern Bau eine besondere Construction. Die französischen Chanson's, in verkleinerter Form Chansonette's genannt, sind dem deutschen Liede am ähnlichsten. Canzone und Canzonetta sind italienische Benennungen dafür.

### **Welche Merkmale haben die Barcarole und die Gondoliera?**

Sie sind stets in ungleicher Taktart geschrieben, entweder im Neunachtel-, Sechachtel- oder Dreivierteltakt, größtentheils mit sanfter, lieblicher, wogender Melodie in mäßiger Bewegung, in der sich italienischer „blauer Himmel“, „Wellenspiel und Raderschlag“ gewissermaßen abspiegelt. Sie sind venetianischen oder neapolitanischen Ursprungs, werden von Fischern und Gondelführern auf der Straße oder bei Gondelfahrten abgesungen und gehören in einfachster Form dem Volksgesange an. Die Gondoliera als venetianisches Schiffer- oder Gondelfahrerliedchen hat dieselben Taktarten und Rhythmen wie die Barcarola, bewegt sich aber mehr in einem schwärmerischen Element. Man hat diese Formen auch in der Oper eingeführt. Muster dieser Art sind die beiden Barcarolen in Auber's „Stumme von Portici“, in Herold's

„Zampa“ und die Gondoliera in Rossini's „Othello“. Aehnlichkeit mit dieser Form hat das deutsche Wiegenlied.

### Was ist eine Pregariera?

Die Pregariera oder das Gebet ist eigentlich ein geistliches Lied, doch ist es unter diesem Namen nur in der Oper eingeführt. Sie ist der fromme Herzenserguß eines Gemüthes, welcher durch die Situation in der Oper herbeigeführt wird. Berühmt ist die Pregariera in Rossini's Oper: „Moses“.

### Wie werden die vorher angegebenen Gesangsformen ausgeführt?

Meistentheils im einstimmigen (Solo-), auch öfters im mehrstimmigen Gesange, besonders das Lied. Im zweistimmigen Gesange erscheint diese Form als Duett, dreistimmig als Terzett, vierstimmig als Quartett, fünfstimmig als Quintett. Die Ausführung kann sowohl von männlichen als weiblichen Stimmen geschehen, für welche der Komponist den allgemeinen Umfang der Singstimmen in Anspruch nimmt.

### Wie theilt sich das Chorlied ein?

In gemischten und Männerchor, welche beide als reiner Vocalgesang (ohne Begleitung meistentheils) in Ausübung gebracht werden. An vielen Orten haben sich Gesellschaften gebildet, welche den Chorgesang, besonders das Chorlied für gemischten und Männerchor pflegen. Das Chorlied steht als ein künstlerisches, durchgeführtes Gesamtstimmungsbild da, zunächst freilich der gemischte Chor, dann auch der Männerchor, der wegen der Gleichartigkeit seiner Stimmen ein vollwichtiger Totalchor ist. Im polyphonen Satze heben die zur Melodie hinzutretenden selbstständig gearbeiteten Stimmen das Ganze auf die Höhe der Kunstschöpfung. Der Männerchor ist gleichsam die Brücke zur Volksmusik.

## Die Solfeggien.

### Welche Formen besitzen die Solfeggien?

Die Solfeggien oder Gesangsexercitien können keine besondere Formen haben, da sie als Gesangsübungen textlose

Stücke sind, die zur Erlangung der mechanischen Fertigkeit in der Kunst des Gesanges erforderlich. Es sind Uebungen im Notenslesen und Intervallentreffen. Solmisation nannte man die Methode, nach den Arretinischen Sylben ut re mi fa sol la, wozu die Franzosen zur Ausfüllung der Oktave noch die Sylbe si setzten, zu solfeggiren und mit diesen Sylben die damit bezeichneten Töne anzugeben. Das deutsche Abcediren braucht die deutschen Buchstaben c d e f g a h. Mit unterlegten Vokalen heißt es vokalisiren. Damenisation hieß die Art, nach den von Braun erfundenen Sylben da me ni po tu la be zu solfeggiren. Bobisation (Bocedisatio) hieß die Methode, sich der von Wallaert (gest. 1595) erfundenen sogenannten belgischen Sylben (voces belgicas) i, bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, oder der von Hitzler (gest. 1635) vorgeschlagenen Sylben: la, be, ce, de, me, fe, ge zu bedienen.

#### 4. Der Volks- und Naturgesang.

##### • Welche Lieder nennt man Volkslieder?

Im Allgemeinen alle die Lieder, welche sich für den Volksgesang eignen, Kirchenlieder oder Choräle und alle die, welche nicht religiösen Inhalts sind und sich auf geschichtliche, volksthümliche Begebenheiten, Sagen, Sitten und häusliches Leben beziehen. Theilweise enthalten sie Züge von besonderen Charakteren, der Laune, des Ernstes, der Schwermuth, der Sentimentalität, der Heiterkeit, der Lebensfrische und der Verbtheit.

##### Woher stammen die Melodien der Volkslieder?

Entweder mit ihrem Text aus dem Volke selbst, durch Ueberlieferungen, oder sie sind von bekannten und unbekanntem Komponisten in das Volk übergegangen. Bei diesen Ueberlieferungen kommt es nicht selten vor, daß Lieder, welche ursprünglich im Bierviertel- oder Zweivierteltakt geschrieben sind, vom Volke nach seinem Geschmace in Dreiviertel- oder Dreiachteltakt umgemodelt werden. Auch erleidet die Melodie in verschiedenen Gegenden Veränderungen. In verschiedenen Ländern hat auch manchmal ein und dasselbe Lied eine ganz andere Melodie.

### Welche Grundzüge charakterisiren die Volksmelodie?

Sie ist einfach in der Tonfolge, ebenso in ihrem Rhythmus und in ihrer Modulation. Sie bietet selbst dem gebildeten Musiker interessante Züge hinsichtlich der Construction ihrer Rhythmen\*). Es ist nicht selten bewundernswerth, „wie das erfindende und umbildende Volk, welches die Gesetze, nach denen der Künstler seine Melodien bildet, nicht gekannt, sondern nur ohne alle klare Anschauung im Gefühle getragen hat, für den jedesmaligen Gefühlsmoment das Rechte getroffen hat.“ Sind die Volksmelodien auch dazu angethan, eine harmonische Begleitung ihnen beizufügen, so bedürfen sie derselben doch nicht. Das Volk bildet sich selbst eine zweite Stimme durch natürliche Töne, die Tonika und Dominante, auch die Terz und Sexte als leitereigene Intervalle. Manche slavische Melodien werden und können nur unisono gesungen werden und es ist schwierig, ihnen eine passende Harmonisirung beizufügen, besonders den serbischen.

### Wie ist die metrische Form des Volksliedes?

Besonders die ältern Volkslieder sind in ihrer metrischen Form vernachlässigt, da die einzelnen Strophen eines und desselben Liedes nicht immer von gleichmäßiger Länge sind, was aber die Melodie ausgleichen muß, indem der Sänger manchmal eine Viertelnote in Achtel, auch in Sechszehnthelle umwandelt. Oft überschreiten auch nur einzelne Verse das Maaß der übrigen. An den Reimen wird der kunstgerechte Dichter Vieles zu tabeln haben.

### Mit welchem Worte fangen gewöhnlich die romanzenartigen Lieder an?

Mit dem Worte Es. Z. B. Es war, Es kam, Es wollte, Es ging, Es hatte, Es fuhr, Es schief, Es stand, Es ritt, Es trieb, Es standen, Es war einmal u. s. w. Eigenthümlich ist in diesen romanzenartigen Liedern, daß sich darin eine edlere und höhere Gefühls- und Anschauungsweise kundgibt, welche lieber in der Vergangenheit spricht, von Königen, Markgrafen und Rittern in Sammet und Seide,

\*) Mehr darüber siehe Widmann, Formlehre § 7—10.

geschmückt mit Purpur, Gold und Perlen, als der wollenen Röcke und Leinwandjacken erwähnt. Es sind in diesen Liedern selbst die alltäglichen Genüsse: Brot und Käse, Branntwein und Bier vermieden, dagegen wird von Wildpret, Fischen, Pasteten und kühlem Wein gesungen. Es ist daher ein Mißgriff mancher Dichter, daß sie Verse in einer bestimmten Mundart dichten, als seien dies wirkliche Volkslieder, denn das Volk besonders im nördlichen Deutschland vermeidet in seinen Liedern die verdorbenen, ungeschlachten, gemeinen und platten Ausdrücke, denn in ihm lebt auch ein Kunstsin.

### **Welche Volkslieder nennt man Gassenhauer?**

Nur die Lieder, welche sich durch triviale, zweideutige Redensarten auszeichnen. Auch pflegt man spottweise die Lieder so zu nennen, welche in einem gemeinen Style komponirt sind. Ungerecht ist es jedoch, wenn man solche Lieder Gassenhauer nennt, die, von guten Meistern gesetzt, wegen ihrer faßlichen Melodie leicht vom Volke nachgesungen werden, ohne daß sie etwas Gemeines, Triviales enthalten. Möglich, daß dieser Ausdruck schon aus frühern Zeiten stammt, wo es besondere Klassen Sänger gab, die durch den Vortrag ihrer Lieder öffentlich, auf Straßen, (Gassen), zu unterhalten suchten; die Griechen hatten ihre Rhapsoden, die Scandinavier ihre Scalden, die celtischen Völker ihre Barden, in Englaud hießen sie Minstrels, in Frankreich Troubadours, in Deutschland Minne- und Meisterfänger.

### **Welche Merkmale haben die Nationallieder?**

Die Nationallieder sind entweder ein Erguß der Gefinnungen eines Volkes zu ihrem angestammten Regentenhause, oder sie sprechen in kräftigen Ausdrücken seine glühende Liebe zum Vaterlande aus, daher nennt man letztere auch Vaterlandslieder. Solche patriotische Lieder haben zu allen Zeiten viel Einfluß auf die Politik des Volkes gehabt, sie gehören selbst zu den Mitteln, eine Staatsumwälzung zu bewirken, man erinnere sich nur der Nationalgesänge der französischen Republik. In solchen kritischen Momenten entstehen auch gewöhnlich solche Lieder, welche ein kräftiger Hebel sind, das Joch der Tyrannei abzuschütteln. Eben so begeistern

Krieges- und Siegeslieder die Soldaten zur Tapferkeit, die ihnen zum Siege verhilft. Die Deutschen würden vielleicht ohne die „Wacht am Rhein“ weniger siegreich gewesen sein.

### **Hat jede Nation ein bestimmtes Nationallied?**

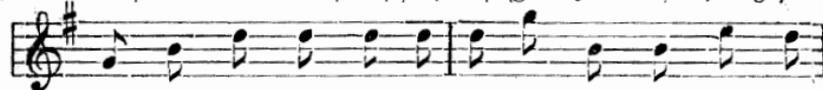
Ein Lied wohl, jedoch nicht allemal eine originale Melodie dazu, denn Preußen hat zu seinem „Heil dir im Siegerkranz“ und Sachsen zu seinem: „Den König segne Gott“ die Melodie des englischen Volksliedes „God save the Queen“. Daran sind die deutschen Komponisten gewiß nicht schuld, denn die deutschen Dichter des preussischen und sächsischen Nationalliedes boten kein anderes Metrum als das vorhandene des „God save the Queen“. Oesterreich hat jedoch sein „Gott erhalte Franz den Kaiser“ mit einer gemüthvollen Melodie von Joseph Haydn; Holland besitzt sein „Wesf Adern Hollands Blut durchrinnt“; Rußland die Woffsche Hymne; Spanien dieiego = Hymne; Amerika sein „Hail Columbia“; Portugal die Hymne des Don Pedro; Frankreich die Marsellaise“ u. s. w. Die Befreiungskriege (1813) gaben den Dichtern Anlaß zu Vaterlands-, Freiheits- und Kriegsliedern, worunter besonders die Lieder von M. Arndt, Max Schenkendorf, Th. Körner hervorzuheben sind. Letztere sind durch die C. M. v. Weber'schen Melodien noch im Munde des Volks.

### **Ist hinsichtlich der deutschen Volkslieder vom Alten zum Neuen ein großer Fortschritt bemerkbar?**

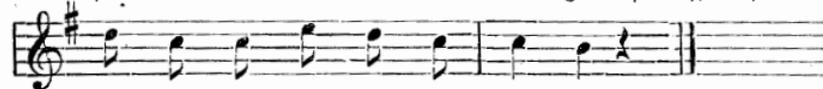
In doppelter Hinsicht, sowohl in der Dichtung als auch in der Erfindung der dazu geeigneten Melodien. Denn die altdeutschen Volksmelodien lehnen sich noch zu sehr an das Kirchenlied und die altgriechischen Tonleitern: Dorisch, Phrygisch, Aeolisch u. s. w. spielten theilweise noch ihre Rolle. Als man anfing die Kirchentonarten in unser Dur und Moll zu verschmelzen, bekam auch das Volkslied in Betreff seiner Melodie eine freiere, ungezwungene Behandlung, indem die Melodie sich dem Texte besser anschloß, auch letztere besser charakterisirte. Aus älteren Volksliedern entstanden neuere, indem ein Theil des Textes und der Melodie beibehalten wurde. Einen sprechenden Beweis liefert das folgende schlesische Volkslied:



Scheint der Mond so schön, 'sist Zeit zum Schla-fen-geh'n.

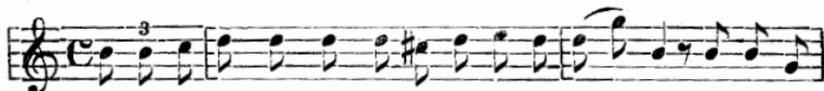


Scheint der Mond an mei-nes Va-ter's Fen-ster: „Kerl, wo



bleibst so lang? wol bei dem Men-sche?“

Die letzte Strophe dieses Liedes lautet: „S'ist ein junges Blut, ich bin ihr gar zu gut. Mäd'el, ruf, ruf, ruf an meine grüne Seite! Ich bin dir gar zu gut, ich kann dich leiden.“ Dieser Vers gab Veranlassung zu einem neuen Liede in schwäbischer Mundart, mit Benutzung der letzten zwei Takte in einer Melodie, welche im folgenden verändert den Anfang bilden:



Mä-de-le ruf, ruf, ruf an meine grü-ne Sei-te, ich bin dir



gar zu gut, ich kann di lei-de. Mä-de-le

Diese Melodie im Viervierteltakt ist in sechszehn Takte ausgesponnen, obgleich die Strophen dieses Liedes mit dem schlesischen Volksliede gleiche Länge haben. Rücken erweiterte diese Melodie noch mehr, indem er zum Anfange noch zwei Takte hinzufügte:



Ruf, ruf, ruf, Mä-de-le ruf, ruf, ruf, Mä-de-le

In dieser cultivirteren Weise wird dieses Volkslied jetzt sogar von Concertfängerinnen benutzt. Auch aus älteren und neuern Opern ist manches in den Volksgesang übergegangen und es ist für den Dichter und Komponisten keine leichte Aufgabe, ein neues Volkslied zu schaffen.

### **Hat ein und dasselbe Volkslied mehr als eine Melodie?**

Sehr oft. Im umgekehrten Falle besitzen viele Volkslieder gar keine Originalmelodie, indem eine bekannte Melodie ihnen untergelegt ist. Es wagten auch manche Komponisten alte Volkslieder mit neuen Weisen zu versehen, worin C. M. von Weber einen glücklichen Griff that. Andere folgten ihm vereinzelt nach, wie z. B. Rücken mit dem alten Volksliede: „Wer will unter die Soldaten“ und Böhner mit dem thüringischen Volksliede: „Ach wie ist's möglich dann“. Besonders ist das letztere fast unübertrefflich und dürfte so bald wohl keinen Rivalen finden.

### **Ist es für einen Komponisten von Bedeutung, wenn seine Melodien in das Volk übergehen?**

Jeder Komponist fällt bedeutend in die Waagschale, wenn seine Lieder volksthümlich werden, wodurch sein Ruf gesichert ist. So war z. B. Franz Abt's Stern im Steigen, als die Melodie seines „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn“, Gedicht von Herlossohn, zur Popularität gelangte. Von älteren Komponisten ist sehr viel Volkseigenthum geworden, namentlich von Hurke, Himmel, Mägeli, J. F. Reichardt, J. P. Schulz, Silcher, Methfessel, Mozart, J. André, C. M. v. Weber, M. Eberwein, Wenzel Müller, Bornhardt, B. A. Weber, Türk, J. A. Hiller, Ad. Müller, G. W. Fink u. A. Aus neuerer Zeit vereinzelt Lieder von Gumbert, Rücken, Suppé, Reithardt, A. Pohlenz, Marschner, Forging, G. Reiffiger, C. Kreuzer, Lindpaintner, C. Krebs u. A. Verschiedene Männer erwarben sich ein Verdienst, daß sie die Volkslieder in Sammlungen veröffentlichten. In neuerer Zeit brachten Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter die schlesischen Volkslieder mit Melodien,

in 6 Hefen, welche sie „aus dem Munde des Volks“ gesammelt hatten, zur Veröffentlichung, welche 300 Lieder enthalten. Eine vortreffliche Sammlung von Volksliedern ist der in Hunderttausenden von Exemplaren verbreitete „Liederhain“ von E. Hentschel.

**Ist das deutsche Volkslied in seiner Melodie und seinem innern Wesen in südlichen und nördlichen Staaten sich gleich?**

Nein. Sie weichen in ihrer Form und Auffassung sehr von einander ab. In den südlichen Staaten ist die Melodie weit sinnlicher als in den nördlichen, dagegen sind die Volkslieder nach Norden zu ernster, markiger und gediegener. In den tyrolischen, steirischen und bayrischen Liedern spielt das Jodeln eine Hauptrolle. Der Nordländer bringt das Falset in seinen Volksliedern nie zur Verwendung. Die Südländer benutzen zu ihren Volksliedern meistens ihren Dialekt, während der Nordländer in seinen Volksgefängen die reine deutsche Sprache führt. Schon dadurch stellt sich der Unterschied bedeutend heraus. Schottland und Irland besitzen einen großen Schatz an gebiegenen Volksgefängen und manches davon wird auch gern in Deutschland gesungen, besonders wenn sie in Opern eingeflochten und dadurch bekannter geworden sind, z. B. „die letzte Rose“ aus „Martha“ von Flotow. Französische und italienische Volksweisen haben weniger Anklang gefunden. Die Marseillaise ist nach neueren Forschungen eine deutsche Melodie, welche aus einer Messe von Holzmiller entlehnt ist, eben so die Parissienne, welche die Melodie unsers „Ein Schifflein sah ich fahren“ entlehnt hat.

---

## B. Instrumentalmusikformen.

### 1. Die Formen der Concertmusik.

#### Welche Formen umfaßt die Concertmusik?

Die Symphonie, die Ouverture, (Concertouverture), die Phantasie und das Concert für eine oder mehrere Instrumente mit Orchesterbegleitung.

#### Welche besondere Formen enthält die Symphonie?

Im Allgemeinen enthält sie gewöhnlich vier Hauptsätze: das Allegro, das Andante oder Adagio, das Scherzo oder die Menuet und das Finale. \*) Dem ersten Allegro geht gewöhnlich auch eine Einleitung oder Introduction voraus, an welche sich das Allegro anschließt. \*\*) Es sind dies dieselben Formen, wie sie die Sonate beansprucht. (S. d.)

#### Das Allegro.

##### Wie ist das Schema des Allegro?

Nach der Einleitung, (wenn eine solche vorhanden), tritt das erste Thema oder Motiv in der Grundtonart ein, das zweite Thema folgt ihm in der Dominante, in Molltonarten ebenfalls in einer Paralleltonart. Der Abschluß des ersten Theils erfolgt in der Quinte. Dieser erste Theil wird nun wiederholt, wovon man jedoch später abging und die Reprise vermied. Im zweiten Theile erfolgt die Durchführung beider Thema's in entfernteren Tonarten. Das erste Thema kehrt nun in der Haupttonart wieder und ebenfalls das zweite. Der Schluß des Ganzen muß natürlich in der Haupttonart erfolgen und wird mehr oder weniger breit gehalten je nach dem größern oder kleinern Zuschnitt der Symphonie.

\*) Siehe Widmann, Formenlehre 127, 5.

\*\*) Siehe Widmann, Formenlehre §. 23.

„Diese zweitheilige Form ist aus einem höchst richtigen Sinne für organischen Bau des Kunstwerkes, Reciprocität seiner Theile und Einheit des Ganzen, hervorgegangen“, gleich wie in der Architektur das Schema zu einem gothischen Dome. Es versteht sich von selbst, daß zu dem ersten Satze in den verschiedenen Symphonien die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit des Allegro verwendet werden, wie Allegro vivace, Allegro moderato u. s. w., je nachdem der Charakter des Satzes oder die Motive desselben diese oder jene Raschheit der Bewegung erfordern. \*)

### Das Andante.

#### Welche Form hat das Andante?

Dieser Satz in langsamerer Bewegung, wie Adagio, Andantino u. s. w., beansprucht die Grundzüge des vorhergehenden Allegro, jedoch nicht mit derselben Strenge, da manche Theile enger verbunden sind. \*\*) Auch erscheint zuweilen das Andante als ein variirtes Thema, dessen Varianten sich nach und nach prächtiger und reicher gestalten. Die zweitheilige Form ist auch hier stets verwendet. Da die Motive im Andante der meisten Symphonien sanfterer, zarterer Natur sind, so werden diese bei der Instrumentation nicht mit allen Instrumenten bedacht, daher fehlen in dem Andante gewöhnlich Trompeten, Pauken und Posaunen, da diese Instrumente nicht dazu geeignet sein dürften, zarte Empfindungen darzustellen. Das Andante ist gewöhnlich in einer andern Tonart oder in der Parallele.

### Die Menuet oder das Scherzo.

#### Welche Form besitzt die Menuet oder das Scherzo?

Die Menuet in der Symphonie ist in der Form nur annähernd der Tanzmenuet ähnlich. \*\*\*) Der erste Theil der Menuet zerfällt in

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 128. 129.

\*\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 129 unten.

\*\*\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 15.

zwei Perioden, in einen Vordersatz und einen Nachsatz, welche beide meistens in der Dominante schließen. Der zweite Theil besteht aus zwei oder drei Perioden, deren Schluß in der Haupttonart erfolgt. Das darauf folgende Trio besteht ebenfalls aus zwei Theilen in einer Paralleltonart, und bildet für sich ein geschlossenes Ganzes, es ist jedoch bezüglich seines Inhalts sanfterer Natur als die Menuet, welche letztere nach dem Trio sich meist ohne Reprise wiederholt. Die Wiederholung der Menuet ist entweder ausgeschrieben oder am Schlusse des Trio durch Da capo angedeutet. Auch wird öfters eine besondere Coda hinzugefügt, welche natürlich in der Haupttonart schließen muß. Das Scherzo ist eine ausgedehntere Form der Menuet, die sich nicht allemal an den Dreivierteltakt bindet und in einem Tempo gespielt wird. \*) Auch sind Menuet und Scherzo manchmal in eins verbunden. Zuweilen hängt das Scherzo mit dem Finale zusammen.

### Das Finale.

#### Welche Form hat das Finale?

Das Finale als vierter Satz oder Endstück einer Symphonie hat häufig die Form eines Rondo oder diesem ähnlich nach der Form des Rundgesanges (Rondeau), in welchem ein und dieselbe Melodie von einzelnen Sängern mehrmals vorgetragen und jedesmal vom Chöre ganz oder theilweise wiederholt wird) und unterscheidet sich von demselben nur dadurch, daß der Charakter, wenn auch nicht immer ernst, doch im Ganzen großartiger gehalten und ausgeführt wird, und eine geschwinde Bewegung mit munterm lebhaften Vortrag erfordert. Auch liedartige Motive in zwei, drei und vier Gliedern oder Perioden finden im Finale ihre Verwendung; sowie zuweilen die Fuge in freierer Behandlung, der die übrigen Motive beigemischt werden. Im Ganzen herrscht auch hier die Form und der Bau des ersten Satzes der Symphonie, wenn auch mehr als zwei Hauptmotive sich durch das Ganze ziehen. Zuweilen hat das Finale noch eine besondere Einleitung.

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 41. 130.

## • Ist die Form der Symphonie sich gleich geblieben?

Die Grundformen der Symphonie, von Jos. Haydn ausgebildet, sind sich gleich geblieben, doch nach und nach, besonders durch Beethoven, zu einem Riesenbau erwachsen, ohne in einen planlosen Umbau zu gerathen, ebensowenig wie die spätern Symphonien nach Beethoven von Schumann, Gade, Mendelssohn u. A. Wenn auch die erste und zweite Symphonie Beethoven's an die unumstößliche Form Haydn's und Mozart's erinnern, so nahm er doch schon in der dritten (Eroica) den Anflug zu einem größern, gigantischen Ausbau, dem er als Schlussstein die neunte Symphonie aufsetzte, nach welcher an einen weitem Ausbau zunächst nicht zu denken ist. Zuweilen wird auch der zweite Satz einer Symphonie zum dritten gemacht oder alle Sätze sind mit einander verbunden, wie es bei einzelnen Symphonien, z. B. von Schumann und Mendelssohn, der Fall ist.

## • Die concertirende Symphonie.

### Welche Merkmale hat die concertirende Symphonie?

In ihr ist ein Instrument obligat (solo) behandelt, welches zwar die Hauptstimme führt, jedoch nicht in bloßer virtuoser Weise sich geltend macht, wie in einem Concerte, da die Begleitung der übrigen Instrumente keineswegs untergeordnet ist. Z. B. Mozart's Symphonie mit obligater Violine, Berlioz's Haroldsymphonie mit obligater Viola, Lisolff's Symphonieconcert für Piano und Orchester.

## Die Ode-Symphonie.

### Hat die Ode-Symphonie eine besondere Form?

Nein, denn in ihr sind die Grundformen der Symphonie nicht vorhanden. Felicien David belegte seine beiden Tondichtungen: „Die Wüste“ und „Columbus“ mit diesem Namen. Sie sind melodisch-freie Tongemälde mit Deklamation, Solo- und Chorgesang. Hierher gehören auch wenigstens theilweise die Symphonien, welche die Singstimmen in das Bereich der Instrumentalmusik

ziehen, wie Beethoven's neunte Symphonie mit dem Schlußchor im Finale, Mendelssohn's Symphonie-Kantate, Berlioz's „dramatische Symphonie“: „Romeo und Julia“, dessen „Faust“, Liszt's Faustsymphonie mit Schlußchor.

### Die symphonische Dichtung.

#### Besitzt die symphonische Dichtung die symphonische Form?

Wenigstens dem Namen nach nähert sie sich der Symphonie und ihre Form ist eine „festere Verkettung“ der einzelnen Sätze. Liszt brachte die erste Erscheinung dieser Art. Da man nach Beethoven's neunter Symphonie vorläufig nicht noch höher steigen konnte und unsere Zeit „bei den überall dahin brausenden Eisenbahntrains und den blitzschnell am Telegraphendrathe hinsliegenden Depeschen so an Eile gewöhnt ist, daß sie kaum Zeit genug hat, um vier Symphoniesätze auszubauern“, so lag es gewissermaßen nahe, „comprimirte Symphonien“ zu erfinden, deren Hauptthema's eine „andanteartige, scherzoartige, finalartige“ Verwendung finden, ohne Durchführung der früher angewendeten Grundformen, um eine Reihe von „Stimmungsbildern“ aufzustellen.

#### Geben nicht schon frühere Werke eine Andeutung dieser Formation?

Schon Mendelssohn's Concerte in G- und D-moll, sowie Franz Schubert's Phantasie F-moll (Op. 103) geben ein Vorbild dieser Formation, indem die Sätze Allegro, Andante und Finale einander sehr nahe gerückt sind, deren Bruchstücke jedoch nicht als Fragmente zerstreut umher liegen. Tadeln läßt sich die Zusammenstellung der symphonischen Dichtung nicht, „so lange sie eine organische Gestaltung erkennen läßt und sich nicht in kunstwidrige Formlosigkeit und Willkür verliert“ und sie findet als Phantasiestück ihre Berechtigung.

## Die Concertouvertüre.

**Ist ein Unterschied in der Form zwischen einer Concert- und einer Opernouvertüre?**

In der äußern Form gar nicht. Eben so wenig weicht die Form bei Ouvertüren zu Schau- und Trauerspielen und Dratorien ab, von denen schon die Rede gewesen ist. Sie ahmt die Form des ersten Satzes der Symphonie oder Sonate nach, obgleich sie ein Erguß der freien Phantasie ist, in einem Satze mit oder ohne Einleitung oder einem dazwischen eingeschobenen langsameren Tonstücke.\*)  
 Z. B. Winter, Ouvertüre Op. 24; Neukomm, Op. 23 und 25; Beethoven, Op. 115 und 124; Gade, Op. 14; Hiller, Concert-Ouvertüre Op. 32; Spohr, Concert-Ouvertüre im ernstern Styl Op. 126. Jedoch rechnet man auch die sogenannten Programm-Ouvertüren zu den Concertouvertüren, welche einen lyrischen Stoff zum Grunde haben, wie Mendelssohn's „Fingalshöhle“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“; Gade, „Nachklänge an Ossian“; „Im Hochland“. Ebenso gehören dazu die „Festouvertüren“ von Lindpaintner u. a.; C. M. von Weber's „Jubelouvertüre“ u. s. w.

## Die Phantasie.

**Welche Form besitzt die Phantasie für Orchester?**

Als längeres oder kürzeres Tonstück kann sie dem Namen nach keine bestimmte Form haben, sondern es ist eine Verknüpfung mannigfacher Formen, deren Anordnung dem freiesten, auch wohl zügellosen Geistesfluge des Komponisten überlassen bleibt. Verschiedene Instrumentalmusikformen, so wie auch Gesangsformen können dazu verwendet werden, ohne daß grade eine Haupttonart vorherrschend ist. Auch können darin verschiedene Instrumente obligat auftreten, z. B. Phantasie für Pianoforte und Orchester, Solo und Chorgesang von Beethoven Op. 80; Gade's Frühlingsphantasie.

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 125, 4.

## Das Concert.

### Welche Form führt das Concert?

Als ausgeführtes Concertstück, worin ein Instrument als Prinzipalinstrument oder die Prinzipalstimme die Hauptpartie übernimmt, hat es die Symphonien- oder Sonatenform zum Grunde, beschränkt sich jedoch auf drei Sätze, denn die Menuet oder das Scherzo bleibt weg. \*) Jedoch werden in neuerer Zeit die drei Sätze zu einem zusammenhängenden Ganzen verbunden, z. B. in Spohr's Violinconcert in Form einer Gesangsscene.

### Welchen Zweck hat das Concert?

Es hat den Zweck, daß der Virtuos seine Kunst und Bravour zeigen kann, daher die Begleitung eine untergeordnete Stellung einnimmt. Das Concertino, welches ebenfalls schwierig sein kann, ist von kleinerem Umfange und die drei Sätze sind in einen Satz zusammengedrängt. Auch fällt darin der erste Satz öfters weg.

Auch als Phantasie tritt das Concertino auf.

### Giebt es Concerte für mehrere Instrumente?

Es giebt Concerte für zwei, drei, vier und mehr Instrumente. Für zwei Instrumente nennt man es Doppel-Concert, für drei Instrumente Tripelconcert, für vier Instrumente Quadrupelconcert. Die Zusammensetzung von Soloinstrumenten kann aus Instrumenten von gleicher und ungleicher Gattung bestehen. Daher giebt es Concerte für zwei Violinen, für zwei Flöten, für zwei Clarinetten, für zwei Hörner. Schindelmeißer schrieb ein Concert für vier Clarinetten, Maurer für vier Violinen, Spohr ein Quartettconcert für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell; M. Eberwein für Hoboe, Horn und Fagott; Lindpaintner für Flöte, Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott u. s. w.

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 120, 3.

## 2. Die Formen der Instrumentalmusik in der Kammermusik.

Welche Gattungen von Conſtücken gehören der Kammermusik an?

Das Solo, Duo, Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Octett und Nonett. Auch das Concert iſt dazu zu zählen, wenn die Begleitung nur aus wenigen Instrumenten beſteht. \*)

Welches Instrument wird vorzüglich zum Solospiel benutzt?

Das Pianoforte, weil auf ihm ſowohl Melodie als Harmonie zu gleicher Zeit ausgeführt werden können. Daher iſt auch die Muſikliteratur für dieſes Instrument am ſtärkſten. Die Pianofortemusik bildet für ſich eine eigene Gattung unter dem Namen Haus- oder Salonmuſik, an der nur ſelten ein anderes Instrument Theil nimmt.

Welche Hauptformen enthält die Kammermusik?

Die vier Sätze der Sonate ſind gleich denen der Symphonie, ſie liegen allen Muſikſtücken freien Styles mehr oder weniger zum Grunde, dieſe mögen Namen haben wie ſie wollen.

### Die Sonate.

Wann erhielt die Sonate ihre erſte Geſtaltung?

Man weiſt nach, daß die Sonate, zuerſt mit drei Sätzen, von Joſeph Kuhnau 1695 in Deutſchland eingeführt und um 1730 durch mehre Komponiſten eine weitere Verbreitung fand. Ph. Eman. Bach geſtaltete ſie mit noch mehr Einheit und Charakter, wodurch die ſogenannte Suite, welche ohne allen engeren Zuſammenhang war, verdrängt wurde. Dom. Scarlatti gehört auch zu den Vorbereitern der Sonate. Jedoch erhob erſt M. Clementi ſie zu einer beſtimmten Kunſtform, nach ihm ſein Schüler J. B. Cramer, J. Haydn, Mozart, Duffek, Steibelt, Field, Kalkbrenner, Kuhlau,

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 119, 2.

Moscheles, Hummel, Ferd. Ries u. A. Zur höchsten poetischen Kunstform erhob sie Beethoven.

### Welche Hauptformen enthält die Sonate?

Gewöhnlich vier Hauptformen: 1) das Allegro, mit oder ohne besondere Einleitung, 2) das Andante, 3) die Menuet oder das Scherzo und 4) das Finale. Jede dieser vier Hauptformen muß, wie bei der Symphonie, einen bestimmten und festgehaltenen Charakter in ihrer Durchführung behaupten, gleichsam den Ausdruck einer bestimmten Empfindung enthalten, harmonisch wie melodisch und rhythmisch wie durchweg einheitlich sein.

### Bleibt das Zeitmaß oder das Tempo dieser vier Hauptsätze in allen Sonaten gleich?

Durchaus nicht, denn die verschiedensten Grade der Geschwindigkeit der Tempi kommen dabei zur Verwendung, welche durch Beiwörter näher angedeutet werden, z. B. Allegro molto oder con brio, Allegro moderato, Vivace, Presto, Andante con moto, Andante quasi Allegretto u. s. w. Da die Tempobezeichnungen ungewiß und schwankend sind, weil die Tonsetzer ihr Allegro, Andante sich nicht gleichmäßig geschwind denken können, so hat man zur genauen Bezeichnung den Metronom erfunden, um diesem Uebel abzuhelfen. Auch fügt man der Tempobezeichnung öfters ein Beiwort hinzu, welches auf den Charakter des Satzes nähern Bezug hat, z. B. Allegro appassionato, Andante cantabile, Andante tranquillo u. s. w.

### Ist die Formirung der vier Hauptsätze einer Sonate in derselben Weise wie bei der Symphonie?

Ja. Der erste Satz, das Allegro, dessen Charakter sich gewöhnlich durch kräftige, edle Motive äußert, bildet gewissermaßen das Gegenstück zum zweiten Satz, dem Andante oder Adagio, welches sanftere Gefühle ausdrückt. Der dritte Satz, das Scherzo oder die Menuet, giebt mehr ein Bild der Heiterkeit und vorübergehender Lustigkeit. Der vierte Satz als Finale oder Schlusssatz in schnellem

Zeitmaß beschließt die Sonate in lebendiger „Kraftäußerung“ und darf den früheren Sätzen an Gehalt nicht nachstehen. Zwar ist schon bei der Symphonie die äußere und innere Form dieser vier Hauptsätze angedeutet, doch möge hier noch Einiges zur Erläuterung folgen.

### Das Allegro. .

#### Wie ist die Form des Allegro beschaffen?

Zuerst erfolgt das Hauptthema in der Grundtonart und nachdem letztere sich festgestellt hat, geschieht die Modulation, wenn der Satz aus einer Durtonart geht, in die Tonart der Subdominante, z. B. von *D* nach *E*, wenn der Satz aus *D*-dur geht. Durch einen Halbsehluß auf *E*-dur ist die Vorbereitung zu dem zweiten Hauptthema gegeben, welches nun in der Tonart der Dominante (in *A*) erscheint. Das zweite Thema ist in seinem Charakter von dem ersten verschieden und ruhigerer, sanfterer Natur, besonders wenn das erste Motiv kräftig und lebendig hervortritt. Nachdem sich nun das zweite Hauptthema vollständig entwickelt hat, erfolgt der volle Schluß in der Dominante und dieser erste Theil wird nun gewöhnlich wiederholt. Der zweite Theil sucht in neuen rhythmischen und harmonischen Beziehungen beide Hauptgedanken zu verarbeiten und in contrapunktischer Gewandtheit mit Hinzuziehen melodischer und harmonischer Nebengedanken oder Phrasen die Haupttheile noch mehr auszuschnücken. Nachdem nun die Modulation nach der Tonart der Quinte geschritten, erfolgt wieder der Eintritt des ersten Hauptmotivs in dem Haupttone, dem sich in gleicher Weise, wie im ersten Theile, der zweite Hauptgedanke anschließt. Die weitere Bearbeitung ist nun ganz dieselbe, wie sie im ersten Theile war, nur in der Haupttonart, worauf der Schluß im Haupttone folgt. Der Schluß kann durch eine angehängte Coda (Schwanz) auch erweitert werden, wodurch das Gehör vollends zur Ruhe gestimmt wird. \*)

\*) Siehe Widmann, Formenlehre §. 18. 19.

**Beansprucht das Allegro in einer Molltonart dieselbe Verfahrungsweise der Modulation wie in der Durtonart?**

Nein. Denn wenn z. B. das Hauptthema in *A*-moll erscheint, erfolgt das zweite Hauptmotiv in der Oberterz, in *C*-dur, und der Halbschluß vor dem Eintritt des zweiten Hauptthemas muß also in *G*-dur geschehen. In *C*-dur würde daher der erste Theil schließen. Auf die besprochene Art wird die Durchführung des zweiten Theiles, ähnlich wie in der Durtonart, erfolgen. Nachdem das erste Hauptthema in der Grundtonart in Moll wieder auftaucht, erfolgt das zweite Thema in Dur auf dem Haupttone, anstatt wie im ersten Theile in *C*-dur nun in *A*-dur. Der Schluß kann in der Moll- oder Durtonart des Haupttones stattfinden.

**Muß der Eintritt des zweiten Hauptthemas immer in derselben Weise geschehen?**

Nein. Das zweite Hauptmotiv kann, wenn das Allegro aus einer Durtonart geht, anstatt in der Quinte auch in der Quarte (z. B. bei *D*-dur in *G*-dur) oder in einer parallelen Molltonart erfolgen (z. B. bei *D*-dur in *H*-moll). Der vorhergehende Halbschluß muß dann freilich in einer dazu passenden Tonart sein. Auch könnte das zweite Thema in der Tonart der kleinen Sexte eintreten, besonders in einem Satze aus Moll (z. B. bei *D*-moll in *B*-dur). Die Abweichungen der Form beziehen sich nur auf die Modulation, denn Hauptsache ist, daß stets die Hauptgedanken festgehalten werden, ohne daß dadurch dem Geistesfluge des Komponisten in der Weise der Bearbeitung und Durchführung Fesseln angelegt sind.

**Welche Form herrscht in dem zweiten Satze der Sonate?**

Die Grundgedanken sind ebenfalls zwei Hauptmotive, und ihre Eintritte werden in ähnlicher Weise wie im Allegro vorbereitet. Als langsamerer Satz ist das Andante im Allgemeinen ruhiger und sanfter, jedoch auch öfters von einem großartigen Style, ohne sich näher dem Charakter des ersten Satzes

anzuschließen. Auch bildet das Andante zuweilen ein Thema mit Variationen.

### Die Menuet oder das Scherzo.

**Woher kommt es, daß gewöhnlich dem Andante die Menuet oder das Scherzo folgt?**

Dieses hat seinen Ursprung in der Sitte früherer Komponisten, welche zwischen größeren Sätzen einen kleinen Satz, die Menuet, einschoben, um eine Abwechslung der Charaktere hervorzurufen, auch wohl, um den Zuhörenden, welchen die größern Sätze vielleicht zu hoch gegeben waren, einen Genuß durch eine Tanzform zu geben. Später, als man dem Fassungsvermögen mehr zumuthen konnte, erweiterte sich die Menuet und das Scherzo trat auf, von der Tanzform ist nur der Dreivierteltakt übrig geblieben und zu einem großartigen Intermezzo geworden, welches reich an übersprudelnder Laune ist, aber auch wie bei Beethoven so ernst und großartig geworden, daß von einem Scherz nicht mehr die Rede sein kann. Von ihrer zwei- und mehrtheiligen Form ist schon bei der Symphonie gesprochen worden.

### Das Finale.

**Besitzt der letzte Satz der Sonate oder das Finale auch die Form des ersten Satzes?**

Meistentheils, indem zwei Hauptmotive auf die bekannte Weise modulirt und durchgeführt werden, doch ist der Charakter heiterer und leichter als im ersten Satze. Die frühere Rondoform ist in neuerer Zeit selbstständiger geworden, denn das Finale ist großartiger angelegt und auch zuweilen mit einer Introduction versehen wie der erste Satz. Wie zuweilen in der Symphonie kann auch hier die freie Fuge Verwendung finden. Selten hat das Finale die Variationenform. Auch die Tanzform ist dazu benutzt worden. \*)

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 20.  
Schubert, Katechismus d. Formenlehre. 2. Aufl.

## Die Sonatine.

### Wie ist die Form der Sonatine?

Schon dem Namen nach deutet sie eine kleinere, vereinfachte Sonate an, deren Inhalt leichter, faßlicher Natur ist, weniger technische Fertigkeit beansprucht und zu instruktiven Übungen für Lernende verwendet wird. Sie hat daher höchst selten vier Sätze, entweder drei, zwei, auch wohl nur einen Satz, in welchen zuweilen ein langsames und geschwinderes Tempo mit einander verschmolzen sind. Obgleich der kleinere Umfang der Sonatine keine größere Durchführung gestattet, so besitzt sie doch die Grundformen der Sonate, in welchen auch die Lieb- und Tanzform ihre Verwendung finden kann.

### Das Notturmo oder die Serenade (Ständchen).

#### Welche Formen hat das Notturmo?

Im Allgemeinen die Sonatenform, doch hat das Notturmo auch noch andere Formen, welche die Sonate seltener benutzt, z. B. die Marschform. Als Abendmusik, welche als besondere Ehrenbezeigung Jemandem auf der Straße vor einem Hause, oder in der Hausflur gebracht wird, ist die Zahl ihrer Sätze unbestimmt, denn die Serenade kann aus vier bis sechs Sätzen bestehen, in denen auch die Tanzform eingeführt ist, wie Menuet oder Polonaise. Auch Variationen finden darin ihre Verwendung. Die Besetzung ist aus Streich- oder Blasinstrumenten. Spöhr hat seinem Notturmo für Blasinstrumente noch große Trommel und Becken beigelegt. Die Sätze des Notturmo oder der Serenade sind gewöhnlich in gedrängter Form, und der herrschende Charakter sanft, selbst schwärmerisch.

#### Woher stammt die Serenade?

Aus den südlichen Ländern, hauptsächlich aus Spanien und Italien, wo sie zur Nachtzeit unter den Fenstern einer Schönen dargebracht wird. Ursprünglich war sie ein Gesang mit Begleitung einer Mandoline oder einer Guitarre. Ohne Gesang wurde sie

nur von sanften Blasinstrumenten vorgetragen. Man sehe das Ständchen in Mozart's „Don Juan“ und in der „Entführung“, sowie in Rossini's „Barbier von Sevilla“. Concertirende Instrumentalsätze lieferte Spohr in seinem Notturmo und Winter in seinen Serenaden.

**Hat das Notturmo unserer jetzigen Komponisten für Piano-forte mehrere Sätze?**

Nein. Es besteht aus einem Satze, gewöhnlich im Sechsa-  
 chteltakt, und ist von der Barcarole und Gondoliera wenig unter-  
 schieden. Klassische Berühmtheit erhielten die „Nocturnes“ von  
 F. Field, Clementi's Lieblingsjünger. Liszt sagt in der Vorrede zur  
 completeuten Ausgabe darüber: „Die Field'schen Nocturnes blieben  
 neu neben so Vielem, was längst veraltet ist; gegen fünfzig Jahre  
 sind seit ihrem ersten Erscheinen verstrichen, und noch weht aus  
 ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohlgeruch entgegen.  
 Wo fänden wir sonst noch eine solche Vollendung der unnachahm-  
 lichsten Naivetät? Niemand nach ihm vermochte sich wieder in  
 dieser Herzenssprache auszudrücken, die uns einwiegt, wie das sanfte  
 gleichmäßige Schaukeln eines Rahnes, wie die Schwingungen einer  
 Hängematte, die mit so weichlicher Gemächlichkeit vor sich gehen,  
 daß man um ihren Rand das leise Geflüster sterbender Küsse zu  
 vernehmen glaubt. Niemand erreichte diese unbestimmten Harmo-  
 nien der Aeolsharfe, diese halben Seufzer, die in die Luft dahin  
 schweben, leise klagend und in süßem Schmerze aufgelöst.“ „Man  
 kann sich der Ueberzeugung nicht erwehren, wie unnütz es wäre,  
 diese Formen nachahmen zu wollen.“

## Die Etude.

**Welche Form gehört der Etude an?**

Einer besonderen Form kann die Etude (Exercice) nicht an-  
 gehören, da sie meist nur den praktischen Zweck hat, als Übungsstück  
 mit dem Mechanismus eines Instrumentes vertrauter zu machen  
 und durch die Erlernung einer richtigen Applikatur oder des Finger-

sages, durch Passagen, Triller u. s. w. technische Fertigkeit beizubringen. Daber giebt es besondere Etuden, welche die Einübung einer besondern Figur im Auge haben, wie z. B. Terzen-, Sexten- oder Octavengänge. Alle diese Arten von Etuden bewegen sich in den bekannten Formen der Sonate, des Liedes, oder sie nehmen das ungebundene Wesen der Phantasie an. Treffliche Werke dieser Art lieferten Clementi, A. E. Müller, J. B. Cramer, Aloys Schmitt, Kalkbrenner u. A.

**Giebt es Etuden, welche nicht blos den Zweck haben, die Technik zu befördern, sondern auch zugleich wie andere Constücke geistig unterhalten sollen?**

Es gab eine Zeit, wo sich besonders Pianofortevirtuosen die Aufgabe stellten, unter dem Titel „Etuden“ Constücke zu schreiben, welche nicht blos das Technische im Auge haben, sondern, einen höhern Anflug nehmend, die Pianoforteliteratur mit geistreichen Erzeugnissen zu bereichern, wie Chopin, Liszt, Thalberg, Moscheles, Henselt u. A., welche jedoch schon einen höhern Grad der Technik beanspruchen. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß die frühern Etuden von Cramer, Kalkbrenner u. A. trockene Uebungen sind. Die neuere Zeit hat viel Etuden aufzuweisen, welche das Trockne von sich zu werfen suchen und daher auch zu den leichtesten Clavierübungen theilweise Volksmelodien benutzen.

## Die Phantasie.

**Hat die Phantasie eine besondere Form?**

Bei den Instrumentalmusikformen für Orchester ist bereits ihrer gedacht worden. Schon des Namens wegen kann an ein Vorwalten einer besondern Form nicht gedacht werden. Die meisten Phantasien für Pianoforte haben keine Originalmotive zum Grunde, sondern diese werden aus Opern entlehnt, oder es sind Melodien beliebter Lieder. Die Firma: „Phantasie“ ist für viele moderne Komponisten ein Deckmantel gewesen, um ein leichtes Fabrikat in die Welt zu setzen: eine kurze Einleitung, passend oder nicht passend

zu einem darauf folgenden beliebigen Thema einer neuen Oper mit einigen Variationen, welche die allgemeine Heerstraße wanderten, und eine Coda, wengleich in Tanzform, wurde gleichsam als Futter für Dilettanten bereitet. Ältere klassische Komponisten nannten nur das Phantasie, wenn sie die stereotype Form der Sonate durch eine geistreiche freiere Behandlung überschritten. Thalberg, Liszt u. A. benutzen in ihren Phantasien auch die Variationsform, jedoch auf eine sehr geistreiche Weise. So ungebunden in der Phantasie Takt, Rhythmus und die Tonart wechseln, so muß doch der innere Bau der Motive einer Form unterworfen sein, wenn es nicht ein Chaos von Tönen werden soll.

## Die Variation.

### Was ist unter Variation zu verstehen?

Ein Thema mit Variationen. Variation bedeutet im Deutschen eine Veränderung und ist die Umgestaltung eines einfachen Motives, welches durch harmonische, melodische, kontrapunktische und rhythmische Hilfsmittel bewerkstelligt wird. Das Thema ist gleichsam der Grundstoff zu den Variationen, welches in verschiedener Weise verändert oder variiert mit den Variationen ein Ganzes bildet, dessen Schluß entweder das Thema unvariiert nochmals erscheinen läßt, oder mit einer reicher ausgeführten Variation, die mit einem Anhang (Coda) versehen sein kann, endet. Die Tonart wechselt in den Variationen höchst selten, wohl aber die Harmonie und das Tempo, auch die Taktart. Die letztere bewerkstelligt, daß die Variation in einer ganz andern Form als das ursprüngliche Thema erscheint. \*) Es gab eine Zeit, wo die Variationen ein Modeartikel waren; das „Air varié“ war eine leichte Arbeit für den Komponisten, denn er entlehnte das Thema aus einer Oper und die Variationen wurden mit hergebrachten Phrasen ausgeschmückt. Auch in den concertirenden Stücken spielten die Variationen eine

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 16.

Hauptrolle, jede derselben mußte ihre besonderen Schwierigkeiten haben und das Nachspiel oder das Tutti im Forte ließ den Solospieler gewissermaßen verschmausen und gab dem Publikum Zeit zum Applaudiren.

**Sind die Variationen noch jetzt ein beliebter Artikel?**

Nein, denn sie sind gewissermaßen verpönt; doch da ihre Form nicht zu verdrängen ist, so werden sie unter dem Titel: „Fantaisies“ und „Réminiscences“ eingeschmuggelt und mit andern Formen in Zusammenhang gebracht. Doch ist in dem Genre der Variation von bedeutenden Komponisten auch Bedeutendes geleistet worden und Beethoven gab dieser Form die höchste Bedeutung.

### **Das Rondo (Rondeau).**

**Wie ist die Form eines Rondo's?**

Das Rondo ist der Form eines Rundgesanges nachgebildet. Enger ausgeführt, hat die Form mit einem weiter ausgeführten Nebensatz in zwei Theilen, von denen der erstere öfter wiederkehrt, so zu sagen dominirt, die meiste Ähnlichkeit. Daher folgen dem ersten Hauptmotiv als längerer Theil eine Reihe kurzer Sätze in den Tonarten der Quinte, Quarte und der Parallele; die Modulation kehrt in den Hauptton zurück, um mit dem Hauptthema zu schließen, wenn nicht aus letztem oder aus einem Nebensatz ein besonderer Anhang (Coda) als Schluß gebildet ist. In erweiterter Form schließt sich an das Hauptmotiv ein zweites Thema als Seitensatz an, von zwei oder drei Perioden, in der Tonart der Ober- und Unterquinte oder der Parallele. Der Seitensatz kann auch aus einer Molltonart (Minore) gehen, wenn das Hauptmotiv in Dur (Maggiore) steht, und so auch umgekehrt.

**Kann die Rondoform außer dem Hauptsatz mehrere Seitensätze haben?**

Dem Hauptmotiv können zwei andere Nebenmotive oder Seitensätze beigegeben werden. Von letzteren kann einer in der Tonart

der Dominante erscheinen, der andere kann sich in der Haupttonart bewegen. Bezeichnet man diese drei Motive mit Zahlen, so wird ihre Folge so sein: 1—2—1—3—1. Bei einer noch mehr erweiterten Form wird die Zusammenstellung erweiterter erfolgen, indem sich die drei Hauptthemas noch mehr begegnen oder wiederkehren: 1—2—1—3—1—2. Der Symmetrie wegen kehrt das erste als das bedeutendste Hauptmotiv öfter wieder als die Nebenmotive. Das erste und zweite Motiv sind gewöhnlich enger verbunden, wenn sie auch an sich als Melodien abgesondert dastehen \*). Das Rondo wird entweder der Sonate oder Sonatine als Schlußsatz beigegeben, oder es ist ein besonderes Tonstück für sich von munterem, leichtem Charakter. Oft wird dem Rondo ein Beiwort gegeben, um den Charakter desselben näher zu bezeichnen, z. B. „Rondo a la Turca“, „Rondo espagnol“, wodurch angedeutet wird, daß wenigstens das Hauptmotiv einer nationalen Musik nachgeahmt ist. „Rondo mignon“, „Rondino“, Rondoletto“ sind Rondos von kleinem Umfange.

## Das Divertimento oder Divertissement.

### Hat das Divertimento eine bestimmte Form?

Nein, denn es ist eine durch freie Wahl des Komponisten bestimmte Aneinanderreihung mehrerer Sätze, gewöhnlich zwei oder drei, die der Sonatenform angehören und den Zweck der Unterhaltung haben, daher man dem Divertissement auch den Namen: „Amusement“ zutheilt. Auch für concertirende Instrumente schreibt man Divertissements, diese enthalten daher auch Variationen oder auch einen langsamen Satz, dem ein Rondo als Schlußsatz beigefügt ist.

---

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 21.

## Lied ohne Worte.

### Welche Form hat das Lied ohne Worte?

Natürlich die Liedform. Mendelssohn schrieb zuerst unter diesem Namen treffliche Stücke für Pianoforte, welche der ausgeführteren Liedform angehören. Die Melodie muß als sangbares Motiv überall durch ihre äußere Verbrämung hindurchschimmern, vielmehr oben schwimmen, wenn sie auch nicht in die Oberstimme gelegt ist, und im letzteren Falle von dem Spieler besonders markirt werden, damit dieselbe dem Ohre deutlich vernehmbar ist. Etwas ganz Ähnliches ist die Romanze (Romance sans Paroles) und die Ballade.

## Das Potpourri.

### Kann das Potpourri eine bestimmte Form besitzen?

Gewiß nicht, denn schon das Wort Potpourri (Pot — der Topf, Pourri — das Gemengsel) deutet auf eine höchst willkürliche Zusammenstellung verschiedener Motive, besonders von Opernmotiven, beliebten Liedern, auch von Bruchstücken größerer Musikwerke hin, die durch kleine Uebergänge und Modulationen mit einander verbunden werden. Einen nähern oder innern Zusammenhang dürften die Potpourris haben, wenn der Komponist die Motive an einander reiht, welche mit einander eine nähere oder entferntere Ähnlichkeit in der Melodie haben, wenn auch nur in einzelnen Phrasen, wie die Orchesterpotpourris von Zulehner. Beliebte Opern werden gewöhnlich durch Potpourris ausgebeutet, um dem Dilettanten in der Gesamtheit die schönsten Motive zu Hause auf dem Pianoforte wieder vorzuführen. Die Mosaïques de l'Opéra haben denselben Zweck. Das Potpourri versteckt sich auch unter dem Titel „Fantaisie“ oder „Reminiscences“.

## Die Paraphrase.

### Welche Form hat die Paraphrase?

Paraphrase bedeutet eine Umschreibung, also gewissermaßen ein „illustriertes“ Motiv, das sich in der Form der Variation nähert, jedoch in einer freieren Behandlung erscheint, als ein ausgeschmücktes Thema gleichsam, das durch die Phantasie des Komponisten zu einem größern Ganzen verwendet wird. Ähnlich ist

### die Rhapsodie,

welche, obgleich dieses Wort ein „Bruchstück“ bedeutet, eine Art Phantasie über ein gewähltes Thema ist, das durch geistreiche Nebengedanken sich zu einer freien Phantasie empor-schwingt.

## Das Capriccio.

### Gehört das Capriccio einer besondern Form an?

Durchaus nicht, denn das Capriccio, welches auch Caprice (Grille, Laune) genannt wird, ist seiner Bedeutung nach ein Tonstück in ungebundener Form, in dem der Komponist sich einer gewissen Laune überläßt, die jedoch Züge der Originalität an sich tragen soll. Mattheson sagt über die Capricen: „Je wunderlicher und außerordentlicher sie sind, desto mehr verdienen sie ihren Namen.“ Jedoch muß wenigstens ein Motiv vorherrschend sein.

### Welcher Form gleicht das Capriccio?

Da das Capriccio meistens mit technischen Schwierigkeiten bedacht ist, so gleicht es in der Form der Etude. Es dient auch zu virtuosen Zwecken. (Man sehe das Capriccio von Mendelssohn für Pianoforte mit Orchester Op. 22.) Früher verstand man darunter eine fugenartige Komposition für Clavier, welche jedoch die strengen Regeln der Fuge bei Seite legte.

## Die Toccata.

**Hat die Toccata eine besondere Form?**

Nein. Sie ist ein Gebilde der freien Phantasie und in der Form mit Etude und Caprice gewissermaßen identisch. In früherer Zeit häufig vorkommend, hatte sie hauptsächlich die Fingerübung zum Zweck, indem bei der Durchführung einer Tonphrase die Hände häufig wechselten, wobei bald die rechte, bald die linke Hand ein und dieselbe Figur ausführte. Die Toccatine ist von kleinerem Umfange, wohl auch leichter in der Ausführung.

## Die Transcription.

**Wird durch dieses Wort eine Form angedeutet?**

Nein, denn man versteht unter Transcription nur die verbesserte Art des Arrangements, oder die Uebertragung eines Vokal- oder Orchesterwerkes für das Pianoforte, indem die Bearbeitung mehr dem eigenthümlichen Wesen des Pianoforte entsprechen soll, als wäre das Werk ursprünglich für dasselbe geschrieben. Die Transcription ist gewissermaßen mit einer freien Uebersetzung einer Dichtung zu vergleichen; ohne daß dadurch das Original verletzt wird. Liszt war der Erste, welcher die schönsten Tondichtungen anderer Meister auf die bezeichnete Weise übertrug. Dieses fand viele Nachahmer, und es ist in dieser Manier die Musikkultur sehr bereichert worden, das „arrangé“ ist dem „transcrit“ gewichen.

## Die Suite.

**Welche Formen enthielt die veraltete Suite?**

Die Suite bestand in einer Folge von Tonstücken aus ein und derselben Tonart, ohne innern Zusammenhang der einzelnen Theile, besonders auch aus verschiedenen Tänzen: Allemande, Pavane, Courante, Passacaille, Gavotte, Menuet, Chaconne,

Loure, Bourrée, Musette, Passepied, Polonaise, Sicilienne, Gigue u. a., auch ernsten und heitern Arien. Zuweilen waren auch die Tonarten verändert.

### Wann entstand die Suite?

Wahrscheinlich zu Anfang des 17. Jahrhunderts, zuerst in Frankreich unter den dort üblichen Namen: Sonata de Camera (Kammerfonate) oder dei Baletti (Tanzfonate); sie hatte als Einleitung: Sonatine, Entrée, Allegro oder Overture. Vor hundert Jahre war diese Gattung beliebt und als Vorgängerin unserer Clavierfonate in sofern von Bedeutung, als sie ein gutes Mittel zur Ausbildung des Clavierspiels war.

### Benutzen unsere Komponisten noch jetzt diese Form?

Die alten Tanzformen wenigstens nicht, dafür jedoch einzelne Tänze unserer Zeit, die in ein künstlerisches Gewand gekleidet sind, wie z. B. Valse oder Galop di bravoura, Polka de Concert, Polka de Salon u. A. Dazu gehören besonders die Mazurka's von Chopin u. A. Die Schumann'schen Ballscenen scheinen eine Nachahmung der Suite zu sein.

Haben die in den Salonstücken (*Morceaux de Salon*) vorkommenden, nach der Mode wechselnden Namen wie *Eglogue*, *Réverie*, *Arabesque*, *Impromptu*, *Berceuse* u. s. w. besondere Formen?

Nein, denn auch diese Art Tonstücke beugen sich mehr oder weniger unter die Sonaten-, Lied- oder Variationenform, oder gehören der freien Phantasieform an, sie mögen Namen haben, wie sie wollen, auch wenn sich der Name auf materielle Gegenstände erstreckt, die man durch Töne zu „illustriren“ glaubt.

### Welche Formen gehören besonders der Orgelmusik an?

Alle die Formen, welche für die Orgel passend in mehr oder weniger strengem Styl geschrieben sind, wie das Präludium, die Fuge, der Choral, die Toccata und das Zwischenspiel. Selbst alte Tanzformen wurden für die Orgel komponirt, wie z. B. die Passacaglia. Fuge, Choral und Toccate sind schon erwähnt worden, erstere in der Kirchenmusik, letztere für Pianoforte.

## Welche Form hat das Präludium?

Das Präludium (Preambulum, franz. Prélude) oder Vorspiel hat die ungebundene Form einer freien Phantasie. Das Vorspiel zu dem Choral hat die Bestimmung, die Gemeinde in der Kirche auf den Inhalt des darauf folgenden Gesanges gewissermaßen vorzubereiten. Es darf daher keine anderen Empfindungen ausdrücken und erregen, als das geistliche Lied kundgibt. Die Tonart des Vorspiels muß auch die des Chorals sein. Der Choral kann auch in das Vorspiel verwebt werden und ihm als Motiv dienen. Das Präludium der Fuge kann auch ausgeschmückt sein, ohne der Würde des Styles entgegen zu treten. Muster von Präludien lieferte Bach in seinem „wohltemperirten Clavier“.

## Wie ist die Form der Orgelfuge?

Sie ist der Gesangsfuge (die schon bei den Vokalformen beschrieben) ganz ähnlich hinsichtlich des Eintritts der Stimmen und ihrer Durchführung. Das Thema und die Durchführung kann jedoch reicher figurirt sein, so weit es die Eigenthümlichkeit der Orgel zuläßt. Die verschiedenen Gattungen der Fuge sind auf der Orgel verwendbar. Das Thema (Subjekt) kann auch in der Vergrößerung (gegen das Ende der Fuge hin), d. h. mit doppelt so großen Noten (z. B. mit halben Taktnoten statt der Viertel), oder in der Verkleinerung, d. h. mit doppelt kleinern Noten (z. B. Achtel statt Viertel), oder in der Umkehrung auftreten, indem eine Tonfolge, die sich erst aufwärts bewegte, nun abwärts geht und umgekehrt. Die Engführung besteht darin, daß eine Stimme mit dem Thema auftritt, während eine andere Stimme dasselbe schon begonnen hat und bemüht ist, es zu Ende zu bringen.

## Kann der Fuge mehr als ein Thema zugetheilt werden?

Die Fuge kann aus mehreren Themen bestehen, die abwechselnd auftreten. Die Fuge mit zwei Subjekten nennt man Doppelfuge, mit drei Subjekten Tripelfuge, doch haben beide die Einrichtung der einfachen Fuge. Fugato ist keine wirkliche Fuge, sondern bedeutet eine freiere, doch fugenartige Behandlung der

Themen. Zum Thema kann eine Choralmelodie genommen werden, woraus der figurirte Choral entsteht.

### **Woraus besteht das Zwischenspiel?**

Das Zwischenspiel ist eine kurze Tonphrase zwischen den Textzeilen eines Chorals, welche meist aus eigener Phantasie eingeschoben wird und die Leitöne zum nächsten Akkorde bildet, um die Singenden auf den Anfang der Melodie und Harmonie der folgenden Zeile vorzubereiten und auf die richtige Einsetzung des Tones hinzuwirken. Doch dürfen die Zwischenspiele in ihrer Figuration der Würde des Chorals nicht entgegentreten.

## **3. Die Tanzmusik.**

**In welche zwei Hauptabtheilungen ist die Tanzmusik einzutheilen?**

1) In den theatralischen Tanz, Ballet genannt (abgeleitet von Ballo — der Tanz), welcher in Opern und Schauspielen eingeflochten ist, auch für sich bestehend oder als Zwischenspiel aufgeführt wird; und

2) in den Gesellschaftstanz und Nationaltanz oder charakteristischen Tanz.

### **Welchen Zweck hat die Tanzmusik?**

Die Tanzmusik, unter allen Gattungen der Musik die niedrigste Stellung einnehmend, hat den Zweck, nicht als Tonspiel um ihrer selbst willen zu gelten, sondern die Bewegungen Vieler zum Tanze in rhythmischem Gleichmaße zu regeln; sie dient daher nicht mehr dem künstlichen, sondern einem äußern Zwecke.

**Welches Element kommt in der Tanzmusik hauptsächlich zur Geltung?**

Am meisten das rhythmische Element, welches in starken Accenten hervortreten muß. Bei Tänzen uncultivirter Völker vertritt oft nur eine Trommel oder ein Tambourin die Tanzmusik. Wie der Soldat nach der Trommel marschirt, so regeln auch die markirten Schläge derselben die Bewegungen des Tanzes.

## Welche Aufgabe hat die Musik in der Melodie zum Tanze?

Die Melodie muß in wohlklingender Weise dem Ohre gefallen, leicht faßlich, den stereotypen Formen eines bestimmten Tanzes nicht fremd sein, um die Lust zum Tanzen anzuregen, und den Tänzer in heitere Stimmung versetzen. Die Einförmigkeit des gleichmäßigen Rhythmus wird durch eine reizende Melodie verdeckt. Nicht selten ist der Tanz ein mächtiger Eheprocurator. Die alte Tanzmusik, wol auch noch die jetzige in manchen Ländern, wie in Spanien und Italien, war mit Gesang verbunden. Später, als die Tanzfiguren einen solchen Grad körperlicher Bewegung in Anspruch nahmen, daß es unmöglich war, dabei zu singen, übernahmen die Instrumente die Melodie. Die Tanzmelodien charakterisiren gewissermaßen die Zeiten und Sitten der Völker.

## Ist der Tanz auch gewissen Entwicklungsperioden erlegen?

Die Kultur des Tanzes hat sich nicht in derselben Weise entwickelt wie die anderer Künste, denn die alten Tänze verschwanden, um neueren Platz zu machen. Von der Entwicklung der Musik dazu kann noch weniger die Rede sein, welche höchstens da beginnen kann, wo mehrere Musikinstrumente eingeführt wurden. Allerdings ist ein wesentlicher Unterschied zwischen den ernstern Tänzen der früheren Jahrhunderte: Courante, Passacaglia, Menuet u. s. w. und unsern aufjauchzenden Walzern und dahin brausenden Galopps. Die Tänze sind dem Modegeschmack unterworfen und ihre Dauer gleicht Sommergewächsen, von einer Saison zur andern.

## Hatte der Tanz Einfluß auf die Bildung des Volks?

Allerdings; denn in dem klassischen Alterthume machte die Tanzkunst bei den Griechen den wichtigsten Theil der Jugend-erziehung aus. Der Tanz war ein Erforderniß aller religiösen, weltlichen Vorstellungen, Festlichkeiten und Orgien. Selbst Trauerreigen und Todtentänze hatte man bei Leichenbegängnissen. An den Ufern des Nils stellten die ägyptischen Priester bei ihren Tänzen

den Lauf der Gessine und mythologische Scenen dar. Die Juden nahmen diese religiösen Tänze in ihren Gottesdienst auf. Beim Durchzuge durch das rothe Meer ordnete man einen festlichen Tanz und „Mirjam, die Prophetin, Aaron's Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken am Reigen und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen“. (2. B. Moses 15. B. 20.) Eine Nachahmung der ägyptischen Apis-Feierlichkeiten war der Tanz um das goldene Kalb. David tanzte „mit aller Macht“ vor der Bundeslade. Bei den altgriechischen Mysterien waren Tänze ein Hauptbestandtheil. Meursius zählt in einem Werke 189 verschiedene, meist griechische Tänze auf, unter denen der pyrrhische Waffentanz obenan steht. Die „olympischen Spiele“ bestanden meist aus Tänzen. Besonders unter den drei ersten Kaisern waren in Rom zu Zeiten 3000 fremde Tänzerinnen. Aus Furcht vor einer Theuerung verbannte man lieber fremde Philosophen und Lehrer als die fremden Tänzerinnen. Die Römer, Griechen und Aegyptier verwendeten bei Leichenbegängnissen auch die Pantomime.

### **Ging der heidnische Tanz auch in die christliche Kirche über?**

Aufzüge, Masken und Tänze übersiedelten auch in die christlichen Feste. Apostel Paulus erklärte das Tanzen beim Gottesdienst für erlaubt. Merkwürdiger Weise war der Tanz bei Hochzeiten der Christen verboten. Jedoch blieben die christlichen Tänze nicht lange Beweise religiösen Eifers, besonders zur Nachtzeit und gaben Anlaß zu Ausschweifungen. Die anstößigen Tänze der Weiber, Mummerei und profane Gesänge in Kirchen und auf Kirchhöfen verboten endlich die Päpste Gregor III. und Zacharias II., um dieser „entfesselten Lust“ zu steuern, letzterer durch ein Dekret im Jahre 744.

### **Auf welcher Stufe stand die ältere Tanzmusik?**

Auf einer sehr niedrigen. Um einen Beweis zu liefern, sei erwähnt, daß man am Hofe Karls IX. von Frankreich die sogenannten „Dances basses“, welche ernst und feierlich waren und in

welchen man weder hüpfte noch sprang, nach der Melodie der Psalmen tanzte. Der Lieblingstanz des Königs ging nach der Melodie des 129. Psalms.

## a. Das Ballet.

### Wann entstand das Ballet?

Schon 387 nach der Erbauung Roms wurde der theatralische Tanz eingeführt, „um die Götter zu versöhnen, da die schreckliche Pest viele Menschen hinwegraffte und alle übrigen Spiele, die den Göttern zu Ehren angestellt waren, nichts helfen wollten.“ Um die Tanzkunst einzuführen, ließ man „etrurische Tänzer und Pfeifer“ kommen. Was mögen letztere wol gepiffen haben? Die Gesellschaftstänze unterschieden sich noch wenig von dem Ballet. An den Höfen der gebildeten Nationen tanzte man die „wälsche Manier“, später die französische. Nach dem Verfall des Tanzes wurde derselbe später, gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, wieder aufgenommen und ausgebildet.

### In welche Zeit fällt der Ursprung des neuern Ballets?

Bergenzo de Botta brachte bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des Herzogs Galeazzo von Mailand mit Isabella von Aragonien 1489 zuerst ein großartiges Ballet mit Deklamation und Gesang zur Ausführung, das an den Höfen Europa's nachgeahmt wurde. In Paris führte Baltazarino, genannt Beaujoyeux, ein Violinvirtuos, das italienische Ballet zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein. Doch erst unter Ludwig XIV. erhielt der Tanz durch die von Molière, Lulli und Quinault komponirten Hofballets einen höheren Aufschwung. Die spätere französische Schule brachte die Grotesktänze, Pirouetten, das Weinausstrecken und das Kreuzen der Tänzer und Tänzerinnen an die Tagesordnung.

### Welche Instrumentalmusikformen beansprucht das jetzige Ballet?

Die Balletmusik hat die Aufgabe, die Solotänze: Pas seul,

Pas de deux, Pas de trois u. s. w. in ihren Bewegungen zu regeln und die Pantomime zu charakterisiren, da dem Ballet Sprache und Gesang fehlt. Die dazu passenden Musikstücke haben mehr oder weniger die Form der Sonatensätze, besonders sind zu den Solotänzen die Formen des Allegro und des Andante zu verwenden. Die Chortänze, welche theils Gesellschafts-, theils Nationaltänze sind, haben mehr die Liedesform. Eine brillante Instrumentirung gestattet auch in einzelnen Solotänzen zuweilen einen Solovortrag eines Saiten- oder Blasinstruments. Die verschiedenen alten und neuen Tänze in verschiedenen Tonarten und Tempis bilden in der Gesammtheit ein geschlossenes Ganzes. Das Ballet wird auch durch ein besonderes Entree (auch zuweilen durch eine Overture) eröffnet. Auch haben darin besondere Tänze noch ein besonderes Entree oder eine Intrata.

**Liegt den verschiedenen Formen des Ballets ein Sujet zum Grunde?**

Sehr oft. Häufig verdienen aber eigentlich die in der Oper eingeschobenen Tänze den Namen Ballet nicht, da ihnen kaum eine Idee zum Grunde liegt, sondern ihr Zweck nur der ist, den Ballettänzern Gelegenheit zu bieten, ihre Kunst zur Schau zu stellen. Die Ballette, welchen eine Handlung zum Grunde liegt, theilt man in Bezug auf ihren Stoff in lyrische und dramatische ein, in denen oft stehende Figuren, wie Pierrot, Harlequin und Colombine, Charaktere, Gefinnungen und Leidenschaften durch Mimik und Tanz in Pas, Gesten und Attituden ausdrücken. Die Musik erfordert dazu scharf ausgeprägten Rhythmus und die Aufgabe des Komponisten ist natürlich keine leichte.

**b. Die Gesellschafts- und National- oder Volkstänze.**

**Welcher Form gehören diese gewöhnlich an?**

Hauptsächlich der Liedform, besonders die Nationaltänze, weil diese den Zuschnitt des Volksliedes haben, da die älteren hauptsächlich nur mit Gesang begleitet wurden. Die Melodien der

Nationaltänze haben in ihrem innern Wesen scharf gezeichnete Rhythmen, wodurch sie bei den verschiedenen Nationen ihre Originalität bewahren. Nicht selten ändern sich darin zu verschiedenen Zeiten Takt und Tempo.

### Die italienischen Tänze.

Welche sind die bekanntesten?

#### Die Giga.

Sie war in ungleicher Taktart:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$  oder  $\frac{12}{8}$ -Takt, im schnellen Tempo mit und ohne Auftakt in zwei achttaktigen Reprisen.

#### Die Gagliarda,

von fröhlichem, ausgelassenem Charakter; man nannte sie auch *Romanesca*, weil sie aus Rom stammen sollte. Prätorius (1688) eifert gegen diesen Tanz, „daß sie vom Teufel erfunden worden“ und „ein Wirbeltanz voller schändlicher, unflätiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen“ sei. Sie war im Tripel-, auch im geraden Takt geschrieben.

#### Der Passamezzo.

So genannt, weil er halb (*mezzo*) so viel Paß (*passi*) brauchte, als die Gagliarda.

#### Die Tarantella.

War das Tempo und die Taktart der ältern Tarantella denen der neuern gleich?

Nein. Die ältere Tarantella war im Zweiviertel- oder Vierteltakt, die spätere und jetzige Art im Sechachteltakt geschrieben. Die im Tarentinischen (daher der Name) und in Neapel beliebte Tarantella steht im Sechachteltakt, wird von zwei, auch drei Personen im schnellen Tempo, häufig nur von Gesang unter Begleitung

von Tambourin und Castagnetten getanz, mit großer Rapidität bis zur Raserei. Den Tarantismus oder Taranteltanz, eine dem Beitzanz ähnliche Krankheit in Apulien, die dem Biß der Tarantel, einer großen Gattung Luchsspinnne, zugeschrieben wurde, glaubte man mit der Musik der Tarantella zu heilen. Man unterschied sechs Arten von Tarantellen, nach der Stimmung der Kranken. Es ist von Interesse, ein paar solcher Tarantellen kennen zu lernen.

1. Primus modus Tarantellae. (Rom 1654.)



Secundus modus.



• 2. Antidotum Tarantulae.



Die jetzige Tarantella hat Sechachteltakt, besteht aus mehreren Theilen in der Molltonart, das Trio ist in der Durtonart. Sie findet noch Verwendung in den Ballets.

## Der Saltarello.

### Welche Eigenthümlichkeit hat der Saltarello?

Er nimmt zwar den ganzen Körper in Anspruch, doch tanzen die Arme mehr als die Beine; er ist ein Volkstanz der Römer im Zweivierteltakt, rasch und hüpfend, mit wachsender Schnelligkeit. Die Zahl der Tänzer ist beliebig und es wechseln je zwei und zwei.

Er besteht aus zwei Theilen oder Klausen, welche repetirt werden. Der Mann spielt dabei die Guitarre und die Frau hebt die Schürze.

### Der Siciliano.

**Welche charakteristische Auszeichnung hat der Siciliano?**

Von den drei ersten Achteln dieses im Sechsstelctakt geschriebenen Tanzes hat das erste Achtel einen Punkt, die zweite Hälfte des Taktes besteht aus einem Viertel und zwei Sechszehnthteilen. Die Landleute und Hirten in Sicilien tanzen ihn in langsamer Bewegung.

### Die Forlana.

**Woher stammt die Forlana?**

Sie stammt aus Friaul und ist ein heiterer Tanz der Venetianer, besonders bei den Gondoliers beliebt, im Sechsstelctakt, lebhaft, ohne besondere charakteristische Züge.

### Die Furia.

**Was kennzeichnet diesen Tanz?**

Eine wilde, feurige Bewegung im Viertelt- oder Dreivierteltakt, scharfer Rhythmus und auffällige Dissonanzen kennzeichnen die Furia.

### Die Volta.

**Mit welchem Tanz ist die Volta identisch?**

Mit der Gagliarda oder Galliarde, spanisch Gallarda. Es war eine Abart der Gagliarda, worin die Tänzerin einen hohen Sprung machen mußte. Bezüglich dieser Gagliardischen Volta sagt der Satiriker Fischart von den orthodoxen Genfern, die allem Tanz abhold waren: „Den Podagramischen dürfen die Genfer das

Gaillardtanzen und die Fues zwizernde Capriolischen Gaisprünge nicht verbieten.“ (1577.)

## Die Canaria.

**Wo leitet man die Abstammung dieses Tanzes her?**

Die Canaria (Canarienvogeltanz), eine Art Vigue im Drei- oder Sechssteltakt mit hülfendem Rhythmus, soll auf den Canarischen Inseln entstanden sein. Doch sagt man auch, sie sei spanischer Abkunft. Die erste Note ist gewöhnlich mit einem Punkt versehen und muß kurz betont werden.

## Die spanischen Tänze.

**Wie war die alte spanische Tanzmusik beschaffen?**

Die Tänze wurden meist reihenweise ausgeführt und mit Gesang und lebhaften Gesticulationen begleitet, wobei die Castagnetten, dieses nothwendige Requisite fast der meisten südlichen Tänze, eine Hauptrolle spielten. Bei den Tänzen der Basken durfte die basische Handtrommel nicht fehlen. Unter den vielen spanischen Tänzen mit eigenthümlichen Ceremonien war bemerkenswerth

## der Pordon dantza

oder Lanzentanz, „der am Tage des heiligen Johannes von Tolosa von Männern mit Stangen und Stäben bewaffnet ausgeführt wurde, zur Erinnerung an die Schlacht von Beotibar, welche die Guipuzcoaner gegen die Navarresen gewannen.“ Eine diesem Tanz angehörige basco-spanische Melodie möge hier Platz finden:

Allegro.





Viele ähnliche Melodien gingen auch aus der Durtonart.

**Welche Eigenthümlichkeit besitzt die Grundform der bas-kischen Nationaltänze in ihren Melodien?**

Die Eigenthümlichkeit besteht darin, daß sie meist ungerade Rhythmen besitzt. Z. B. der wichtigste und volkstümlichste Tanz unter dem Namen:

### Saut basque.

Allegro.



Hierin finden sich meist dreitaktige Rhythmen.

**Warum haben die spanischen Tänze bisweilen eine orientalische Färbung?**

Weil die Herrschaft der Mauren auf die spanischen Tänze gewiß Einfluß gehabt hat; denn diese Volkstänze sind mehr oder weniger eine abgeschwächte Form eines ursprünglich afrikanischen Tanzes unter dem Namen Chika, der noch jetzt bei allen Negerstämmen an der Tagesordnung ist.

## Die Moreska oder Moriska.

### Woher stammt der Tanz Moreska?

Die Meinungen darüber sind getheilt. Manche leiten ihn von den Griechen ab, doch war er auch ein maurischer Tanz aus der Zeit der erobernden Araber und verbreitete sich aus Spanien nach England und dem übrigen Europa. Seine kurze volksthümliche Melodie bewegte sich im ungeraden Takt. Die einzelnen Theile sind in Dur und Moll gehalten.

## Pavane oder Pavana.

### Warum nannte man die Pavane auch Pfautanz?

Weil man dabei den radschlagenden Prunkpavo (pavo) oder die kalekutische Henne (spanisch pavo) nachahmte. Er hieß auch der „Große Tanz“. In ernster und feierlicher Weise wurde er von Fürsten in Gallamänteln, von Rittern mit Mantel und Degen, von Magistratspersonen in der Robe und von den Damen mit langen Schleppekleidern getanzt. In Deutschland, wo er auch Mode war, hieß er „Paduane“ (möglicher Weise auch von Padua herkommend), dort verband man ihn mit der Gaillarde und schrieb ihn im Alla breve-Takt.

## Die Sarabande.

### Wann wurde die Sarabande bekannt?

Ungefähr seit 1588. Ihren Namen soll sie von „einem Teufel von Weibe“ haben. Ursprünglich scheint sie nur von Frauen getanzt worden zu sein. Da sie als „zügellos“ großen Anstoß verursachte, wurde sie von der Bühne verbannt. Sie wurde in der Regel mit Begleitung der Guitarre, zu Zeiten auch mit Fldte und Harfe, gesungen.

### Hat die Sarabande ihre ursprüngliche Form behalten?

Nein. Wir kennen sie nur nach der in Frankreich von dortigen

Bühnentänzern vorgenommenen Bearbeitung, wodurch sie ihre ursprüngliche Form einbüßte und einen edleren, ernsteren Charakter annahm, welcher der spanischen „Grandeza“ angemessen war. Sie ist in langsamer Bewegung im Dreivierteltakt mit zwei Theilen, jeder von acht Takten, denen auch zuweilen eine oder zwei Variationen, sogenannte Doubles, beigelegt waren. Die Castagnetten dürfen dabei nicht fehlen.

### Seguidilla.

Was bezeichnet der Name „Seguidilla“?

Er bezeichnet zugleich den Tanz und das Lied, zu welchem ersterer ausgeführt wird. Dieser Tanz ist als die Wurzel der meisten spanischen Tänze anzusehen. Die Schilderung dieses Tanzes würde zugleich ein Bild des Fandango, Bolero u. s. w. darstellen, nur mit kleinen Aenderungen. Die im Dreivierteltakt geschriebenen Seguidillas haben folgende charakteristische Begleitungsfigur:

 oder bloß:

Diese Begleitungsfigur charakterisirt gewissermaßen die spanische Musik, und ist auch zu höhern Kunstschöpfungen benutzt worden. Man sehe Méhul's Overture: „Die beiden Blinden von Toledo“ und C. M. v. Weber's Overture zu „Preciosa“.

### Der Fandango.

Wie ist der Charakter des Fandango?

Der Charakter ist sanft, zärtlich, steigert sich bis zum Extrem südlicher Leidenschaft. Ursprünglich war er im Sechachteltakt in langsamer Bewegung, meist in Moll mit einem Trio in Dur, doch findet man ihn auch ganz in der Durtonart. Die Synkope kommt häufig darin zur Verwendung. Man findet ihn auch häufig im Dreivierteltakt mit mehreren Repetitionsclausen und Trio, ebenfalls in mäßiger Bewegung und zärtlichem Charakter, mit Castagnetten-

begleitung. Ähnliche Tanzweisen sind die Tirana, aus Andalusien stammend, der Polo und die Jota arragonesa, welche von drei Personen getanzet wird. Die Copla wird gewöhnlich zweistimmig im Tempo gesungen und geht gewöhnlich aus H-moll.

## Der Bolero.

### Welchen Buschnitt hat der Bolero?

Ganz so wie in den Seguidilla's mit der oben angeedeuteten Begleitungsfigur. Er soll um's Jahr 1780 von dem Tänzer Jerezo erfunden worden sein. Das Tempo ist langsam im Dreivierteltakt und er wird von zwei Personen ausgeführt. Der Dreivierteltakt wechselt auch zuweilen mit Zweivierteltakt.

## Die Guaracha.

### • Welche Taktarten werden in der Guaracha verwendet?

Sowohl die ungleiche als gleiche Taktart,  $\frac{3}{8}$ = oder  $\frac{6}{8}$ = und  $\frac{2}{4}$ -Takt. Letztere wird gewöhnlich zum Trio verwendet. Der erste Theil besteht aus zwei acht- oder sechszehntaktigen Klausen, welche wiederholt werden. Das Trio im  $\frac{2}{4}$ -Takt kann eben so viel Takte haben, geht aber aus einer andern Tonart, meistens in der der Quarte. Man sehe die Guaracha in Auber's „Stimme von Portici“.

## Die Folie d'Espagne.

### Welcher Charakter herrscht in diesem Tanze vor?

Der Charakter ist ernst, einfach und die nationale Grandezza vorherrschend. Die Form ist zweitheilig, jeder Theil zu acht Takten. Gewöhnlich im Dreivierteltakt in der Mollscala sich bewegend, schließt der erste Theil in der Dominante. Bei den Wiederholungen treten auch Variationen auf.

**Giebt es außer den vorher angeführten Tänzen noch andere spanischen Ursprungs, welche in verschiedenen Provinzen vorkommen, von den genannten abstammen, aber unter sich nicht von wesentlicher Verschiedenheit sind?**

Es giebt deren noch viele, die jedoch nicht von historischer Wichtigkeit sind und durch Solotänzerinnen auf unsern Bühnen Beifall gefunden haben, wie z. B. die Seguidillas Taleadas, eine Art Bolero, die Madrilenä, der Jaleo de Xeres, El Ole oder Polo, der Chairo, die Panaderos, der Zapateado u. a. Die meisten dieser Tänze bewegen sich mit mehr oder weniger Schnelligkeit im Dreiviertel- oder Dreiachteltakt und der Zuschnitt ist die übliche Liedform in zwei und mehr Theilen.

### Die französischen Tänze.

**Sind die französischen Tänze lauter Originale?**

Viele derselben nicht, denn sie sind von den Italienern und Spaniern entlehnt, von Tanzkünstlern theilweise so verändert worden, daß ihnen nur der Name geblieben ist, wie z. B. die Sarabande. Aus Italien kamen die ersten Tänze unter Franz I. und Heinrich II. nach Frankreich, Katharine von Medicis that viel zu ihrer Ausbildung, und die Cavaliere bemühten sich, es den Tänzern von Profession gleich zu thun, nicht minder die Damen in üppiger Kleidung, und die Stelle der Tourniere vertraten Tanz und Maskeraden.

### Die Menuet.

**Aus wie viel Theilen besteht die Menuet?**

Sie besteht aus zwei Theilen oder Repetitionsclausen, jede von acht Tacten im Dreivierteltakt, denen auch oft ein Trio, Minuetto secondo genannt, beigefügt ist, nach dessen Beendigung sich die Menuet wiederholt. Die Alten setzten die Menuet zweistimmig und das Trio dreistimmig.

## Wie ist der Charakter der Menuet?

Der Charakter der Menuet ist „reizender Anstand, mit edler Einfachheit verbunden“, und die abgemessene, langsame Bewegung ist dazu geeignet, die höchste Grazie zu entfalten. Die alten Tanzmeister behaupten einstimmig, „daß in ihr die Vollendung alles Tanzens gezeigt werden könne und daß ihr der Rang über alle übrigen Tänze gebühre“. Daher blieb sie mehr als ein Jahrhundert der Favorittanz der gebildeten Welt; ihre Konsequenzen sind in dem Contretanz unverkennbar. Daher legen auch jetzt noch viele Tanzmeister die Menuet zum Grunde ihres Unterrichts.

## Wer erfand die Menuet?

Man schreibt die Erfindung der Menuet (abgeleitet von menu, franz., minutus, lat. — klein, zierlich) einem Tanzmeister aus Poitiers zu, der sie zur Feier einer silbernen Hochzeit aufführte, worauf sie schnell in Aufnahme kam. Die Akademie in Paris war eifersüchtig auf diesen Tanz, weil er die Courante, einen für die Noblesse bestimmten Tanz verdrängte. Die erste Komposition von musikalischem Werth zu der Menuet ist von Lulli, der als Vater der Musik zur Menuet anzusehen ist. Sie wurde für Ludwig XIV. komponirt 1653, nach Andern 1663, und er soll nach ihr in Versailles „mit seinen Maitressen getanzt haben“. Es ist jedenfalls von Interesse, diese älteste Menuet von Lulli kennen zu lernen:

Menuetto.

The musical score is titled "Menuetto." and is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8, ending with a double bar line and repeat dots. The melody is primarily in the treble clef, with a simple bass line in the bass clef.



### Der Passepied.

Aus wie viel Theilen besteht der Passepied?

Er besteht aus drei oder vier Theilen, jeder mit acht bis sechszehn Tacten. Im Charakter ist er lebhaft und lustig, steht im Drei- oder Sechsstact, der auch mitten im Theile mit Dreivierteltact wechselt. Die ersten zwei Theile sind oft in Dur (Passepied majeur) und die zwei letzten Klausen in Moll (Passepied mineur). In diesem Falle schließen die beiden ersten Theile. Er stammt aus der Nieder-Bretagne.

### Die Bourrée.

Woher stammt die Bourrée?

Die Bourrée stammt aus der Auvergne. Ursprünglich aber soll ihr Vaterland Biscaya in Spanien sein. Von munterem Charakter, gehören ihre Rhythmen dem zweitheiligen, gradzähligen Rhythmus an: Zweiviertel- oder Allabrevetact, auch Zweizweiteltact mit zwei Theilen von vier oder acht Tacten. Ein fühlbarer Einschnitt (Cäsur) ist im zweiten Tact. Der Vortrag muß leicht und gerundet sein. Sie wurde einfach und figurirt getanzt. Die verschiedenen Arten

hatten auch verschiedene Beinamen, wie: Bourrée d'Achille, Bourrée de Versailles u. a.

### Der Tambourin.

**Welche Eigenthümlichkeit besitzt die Musik des Tambourins?**

Die Eigenthümlichkeit besteht darin, daß der Bass auf der Tonika liegen bleibt, gleich einem Orgelpunkt. Er erfordert geschwinde, muntere Bewegung im Zweivierteltakt und wird mit dem Tambourin begleitet.

### Der Rigandon.

**Aus wie viel Theilen besteht der Rigandon?**

Dieser provençalische Tanz besteht aus zwei oder drei Theilen, steht im Biervierteltakt (auch Zweivierteltakt) mit einem Viertelauftakt, jeder Theil zu acht Taktten. Der Charakter ist fröhlich und die Bewegung geschwind.

### Die Gavotte.

**Woher stammt der Name Gavotte?**

Er stammt von den Gavots, einem französischen Gebirgsvölkchen. Sie vertrat die Stelle der Menuet in den Ballets, Suiten und Sonaten. Nach den Ueberlieferungen aus der Zeit ihrer Blüthe war sie ein gefälliger, munterer, charakteristischer Tanz im Allabrevetakt, aus zwei Reprisen bestehend, mit zwei Vierteln Auftakt. Man findet diese Tanzform auch in Opern, z. B. im letzten Akte von Gluck's „Iphigenia in Aulis“.

### Die Loure.

**Welchen Charakter besaß die Loure?**

Der Charakter war ernst und die Bewegung langsam im Dreiviertel- oder Sechsvierteltakt. Sie besaß zwei Theile mit acht oder sechszehn Taktten, und punktirten guten Takttheilen; charakteristisch für steife Grazie mit Haarbeutel und Degen.

## Die Chaconne oder Ciaconna.

**Ans wie viel Takte besteht das Motiv einer Chaconne?**

Meistens nur aus vier oder acht Takte, welche dann variiert werden. Bei diesen Variationen bleibt jedoch der Bass unverändert (Basso ostinato). Die Bewegung im Dreivierteltakt ist mäßig langsam. In weiterer Ausführung diente sie als Finale einer Oper oder eines Ballets. Der Tanz dazu muß in der Oper von Bedeutung gewesen sein, da sich viele Stimmen gegen ihre Verbannung erhoben. Ein vollendetes Bild einer Chaconne giebt Bach's Chaconne für Violine allein, aus D-moll.

## Die Musette.

**Was bedeutet der Name dieses Tanzes?**

Eine kleine Art Sackpfeife, weil in diesem Tanze zur Nachahmung des Dudelsacks der Bass immer auf Grundton oder Dominante liegen bleibt. Er steht im Sechschachtel-, auch Dreischachteltakt, mit ländlichem, naivem Charakter und mäßig geschwinde Bewegung.

## Die Gigue oder Gigue.

**Woher stammt die Gigue?**

Sie stammt aus Italien und ist die nach Frankreich überfiedelte Giga. Sie besteht gewöhnlich aus zwei achttaktigen Reprisen in ungleicher Taktart. Da ihr Name so viel als Hüpfen bedeutet, war sie von munterer, lebhafter Bewegung. Man unterschied früher englische, canarische und welsche Gigen und verwendete sie in den Suiten, wo sie dann weiter ausgeführt war.

## Die Courante.

**Durch welchen Tanz wurde die Courante verdrängt?**

Durch die Menuet. In den „Ceremoniehallen“ unter Ludwig XIV. war die Courante der erste regelmässige Gesellschafts-

tanz, der allen übrigen Tänzen vorgezogen wurde; er zeichnete sich durch Einfachheit aus und hieß seiner Gravität wegen auch der „Doctortanz“. Er steht im Dreizeittel- oder Dreivierteltakt und hat seinen Namen von den vielen laufenden Figuren erhalten. Das Tempo ist mäßig, im Vortrag mehr abgestoßen als geschleift, und sie hat zwei Repetitionsklausen. In den alten Klaviersuiten spielt sie, reich verziert, eine Hauptrolle.

### **Die Passacaglia oder Passacaille, auch Passagallo.**

**Mit welchem Tanze hat die Passacaille am meisten Ähnlichkeit?**

Mit der Chaconne, denn die Passacaille hat ebenfalls keine Reprisen und die achttaktige Grundstimme wiederholt sich als Basso ostinato, während die Oberstimme melodische Veränderungen hat. Sie ist von zärtlicherem Charakter und langsamerer Bewegung als die Chaconne. J. S. Bach benutzte diese Form auch für die Orgel. Die wörtliche Uebersetzung von Passacaille ist: Hahnentrab oder Hahnenschritt.

### **Das Rondo (Rondeau — Ringelied, Ringeltanz).**

**Woher kommt das Wort Rondo?**

Von dem Namen einer Gattung Gedichte, in deren Form es liegt, daß sich die Anfangsworte, den Hauptgedanken enthaltend, nach bestimmten Regeln wiederholen und den Schluß bilden. Diese Form auf Musikstücke verwendet, war das Rondo als Tanz auch mit Gesang verknüpft. Dieses Tanzrondo war der Urtypus der später größer ausgeführten Rondos der Instrumentalmusik.

### **Die Branle.**

**Welche Bedeutung hatte der Branle in der frühesten Zeit?**

Er war der erste Tanz der ceremoniösen Hofbälle („Bal paré“) unter Ludwig XIV., der die Bewegungen der Polonaise und Menuet





Die Quadrille mußte dem Contretanz das Feld räumen.

## Der Contretanz.

### Aus wie viel Haupttouren besteht der Contretanz?

Er besteht aus sechs Haupttouren oder Nummern, denen man früher noch besondere Namen beifügte: Nr. 1. Pantalon, hat 32 Takte, Sechssachtel- oder Zweivierteltakt, welche aus vier acht-taktigen Rhythmen oder Theilen bestehen, doch können der zweite und dritte Theil als eine breitere Rhythme von 16 Takten zusammenhängen. Die ersten acht Takte oder der erste Theil müssen einen Abschluß haben, da die Tänzer erst (in allen Nummern) mit dem zweiten Theile (im neunten Takte) zu tanzen anfangen, und der Schluß auf die ersten acht Takte fällt, welcher im Haupttone geschieht. Schließen die ersten acht Takte in der Quinte, so muß eine besondere Coda hinzugefügt werden. Nr. 2. L'été, hat 24 Takte im Zweivierteltakt. Schluß bilden die ersten acht Takte oder eine besondere Coda. Nr. 3. Pastourelle, Sechssachtel-, auch Zweivierteltakt mit 32 Takten hat den Zuschnitt der ersten Nummer. Nr. 4. Poule. Im Zweivierteltakt mit 24 Takten. Schluß wie in der zweiten Nummer. Nr. 5. La Trénis, 32 Takte im Sechssachtel- oder Zweivierteltakt. Nr. 6. Finale, 32 Takte (auch 40), wie im ersten Theile. Die einzelnen Theile werden nicht repetirt, sondern die Repetition erstreckt sich auf den ganzen Tanz einer Nummer. Zwischen 1, 3 und 6 und 2, 4 und 5 herrscht in vielen guten Contretänzen eine gewisse Verwandtschaft, denn 1, 3 und 6 haben glänzendere und breitere Rhythmen, dagegen 2, 4 und 5 einfachere, auch wol zartere. Besonders die Touren im Sechssachteltakt haben zuweilen eine Intrata von 2 Takten.

## Die Quadrille à la Cour oder Lancier.

**Wie viel Haupttoureten besitzt diese neuere Quadrille?**

Sie besitzt fünf Nummern. Nr. 1. Le Dorset, Nr. 2. La Victoria, Nr. 3. Le Moulinet, Nr. 4. Les Visites, Nr. 5. Finale à la Cour. In der dritten und fünften Nummer ist die Musik von der des Contretanzes verschieden, denn die dritte Tour hat nur zwei Theile im Sechsstücktakt ohne Reprisen. Der sechste Takt im zweiten Theile hat ein Ritardando, die zweite Hälfte dieses Takts einen Ruhepunkt oder Fermate, die letzten zwei Takte werden a Tempo gespielt. Die Tour schließt mit dem ersten Theile in der Tonika. Die fünfte Tour hat ein Entrée oder Einleitung von vier Takten. Ohne Repetition hat Nr. 5 fünf Klausen. Der Schluß fällt auf die dritte, daher diese mit dem Haupttone schließen muß.

## Der Cotillon.

**Hat der Cotillon eine besondere charakteristische Musik?**

Nein. Früher komponirte man zwar besondere Cotillons, aber sie waren ihrer Form nach Geschwindwalzer. Ursprünglich verstand man unter Cotillon eine Art Quadrille. In den zwanziger Jahren, wo unser Cotillon (auf Deutsch Unterrock) entstand, glich er mehr einem Gesellschafts- oder Pfänderspiel in Tanzform zum Schlusse eines Balles. In neuerer Zeit, als man einsah, daß die Anstrengung der Musiker keine geringe sei, denn ein Cotillon dauerte wenigstens zwei Stunden, änderte man ihn dahin ab, daß außer Walzer auch Polka und Galopp verwendet werden und daß man zwischen diesen fünf Minuten Pause macht.

## La Tempête.

**War die Tempête (Sturm) wirklich ein stürmischer Tanz?**

So wie man ihn in Deutschland in den zwanziger Jahren tanzte, hatte er nichts Stürmisches an sich; er fing mit einer Fermate

an:  in welcher sich die Tanzenden in eine besondere Position stellten, ehe die Tour begann. Das Tempo war mäßig geschwind im Zweivierteltakt mit zwei achttaktigen Reprisen.

**Welche Modetänze gehören der neueren und neuesten Zeit an?**

Die sogenannten Salontänze: Impériale, Sicilienne, Varsoviene, Hongroise und Esmeralda, welche sich jedoch in Deutschland noch nicht eingebürgert haben.

### L'impériale.

Das Tempo ist langsamer Viertelmarschtakt mit vielen punktirten Noten, auch Triolen, verziert mit sechs Replikationszeichen, je zu acht Takten und Coda.

### La Sicilienne.

Sie steht im Sechsstelktakt, ohne Ähnlichkeit mit der alten Sicilienne, mehr der Form der Tarantelle zugehörig, mit mehreren Reprisen.

### La Varsoviana.

Die Musik ist annähernd wie die der Masurka (Dreivierteltakt), und hat im vierten Takte einen fühlbaren Einschnitt, der sich in allen Reprisen wiederholt, was die Musik charakteristisch macht.

### La Hongroise.

Sie steht im Zweivierteltakt mit vier Reprisen, die beiden ersten gewöhnlich in Moll, die beiden letzten als Trio in Dur. Die Musik muß ungarischen Typus haben in Figuren und Schlüssen, die denen im Nagoczymarsch ähnlich sind.

## Esmeralda.

Die Musik dazu bewegt sich lebhaft im Zweivierteltakt, mit zwei Reprisen und Trio versehen, ohne besondere Eigenthümlichkeiten.

Die englischen und schottischen Tänze.

## Die Ecossaife.

Welchen Ursprung hat die Ecossaife?

Die Ecossaife ist, wie noch andere englische Tänze, schottischen Ursprungs; ihre Musik war für den Dudelsack bestimmt und verlor durch Uebertragung auf moderne Instrumente ihre wahre Gestalt. Als Nationaltanz stand sie im Dreizeitel- oder Dreivierteltakt im alterthümlichen Styl. So wie wir sie kennen, als sie 1800 ein Gesellschaftstanz wurde, tanzte man sie als Tourtanz im schnellen Zweivierteltakt mit zwei achttaktigen Reprisen. So wie sie in ihrer Gestalt aus Frankreich nach Deutschland kam, mag ihr wol die Aehnlichkeit mit der schottischen Ecossaife gänzlich fehlen. In den öffentlichen deutschen Tanzsälen tanzte man nach der Musik eine Art Galoppwalzer oder Rutscher, z. B.:



Stets ohne Auftakt, wie die ebenfalls verschollene „Sautouse“.

## Die Anglaise.

In welchen Taktarten bewegte sich die Anglaise?

Im Zweiviertel-, doch auch im Dreiachteltakt, welche Takt-

arten zuweilen auch wechselten. Es war ehemals auch ein in Frankreich und Deutschland beliebter Tourentanz, ähnlich der Ecoffaise. Als englischer Tanz mit zwei, drei und vier Reprisen in gradzähligen Rhythmen war er von lebhaftem Charakter und unter dem Namen „Country dance“ beliebt.

## Die Hornpipe oder Matelotte.

### Woher ist der Name Hornpipe abzuleiten?

Von dem Namen eines Blasinstrumentes, Hornpipe (Hornpfeife) genannt, welches die Musik zu diesem englischen Nationaltanz, besonders bei den Matrosen beliebt, spielte. Die Musik im Dreiviertel- oder Zweivierteltakt wurde auch vom Dudelsack ausgeführt mit kurz abgestoßener Melodie. Der Matrosen- oder Schiffsjungentanz war wol identisch mit der Matelotte. Die Matelotte wurde in Holland meist mit Holzschuhen getanz.

### Wie war die Musik der alten englischen Tänze beschaffen?

Sie stand auf keiner höhern Stufe als die altitalienische und altfranzösische, da die Tänze mit Gesang „Ballads“ in langsamerer Bewegung keinen freieren Schwung der Melodie gestatteten und die Kirchentönenarten noch ihr Recht behaupteten. Eine Probe mag hier die Melodie des altenglischen Tanzes: „Cushion dance“ (Kiffentanz) liefern, welcher letztere sich Jahrhunderte lang erhielt; sie wurde gesungen:



## Die polnischen Tänze.

## Die Polonaise.

## Welchen Charakter hat die Polonaise?

Der Charakter der Polonaise oder Polacca (im Dreivierteltakt) ist feierlich und voller Gravität, die dem ritterlichen Nationalstolz zum Grunde liegt. \*) Hinsichtlich der Form und des Umfangs ihrer Musik ist sie keineswegs beschränkt. Doch darf die Bewegung der eigentlichen Polonaise kaum die der Menuet erreichen; sie dient auch jetzt noch zur Eröffnung eines Balles. Sie hat, gewöhnlich mit einem Trio versehen, vier Reprisen, jede von acht und mehr Taktten. Das Trio steht oft in Moll. Der Anfang im Forte ist stets ohne Auftakt, der Schluß auf dem dritten Viertel, welches meist einen Vorhalt bekommt. Auch die Polonaise hat ihre Glanzperiode gehabt, besonders zu der Zeit, als Oginsky's melancholische Polonaisen erschienen (etwa um 1815), wo auch Spohr's prächtige Polonaise aus „Faust“ (1818) zur Berühmtheit gelangte. Aus der Unzahl der damals erschienenen Polonaisen sind noch die von C. M. v. Weber u. A. hervorzuheben. In neuerer Zeit suchte sie Chopin wieder hervor, dessen originelle Behandlung ihrer Form jedoch keine Nachahmer fand.

## Die Mazurka.

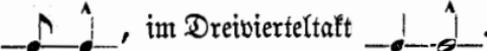
## Woher stammt die Mazurka?

Sie stammt aus der Wojwodtschaft Masowien und hieß daher als Nationaltanz auch Masure, Masurek, Masurka — Masurisch. Ursprünglich von wildem Charakter, scharf accentuierter Melodie und mit auf einem Tone liegenden Basse im Dreiachteltakt mit punktierten Noten in zwei Reprisen. In Aufnahme kam er unter der Regierung August's III., Königs von Polen und Sachsen (1733—63).

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 43, 3.

## Welche Eigenthümlichkeit besitzt die Mazurka?

Die Eigenthümlichkeit besteht darin, daß der Accent in jedem Einschnitt der Melodie oder in dem zweiten, vierten, sechsten oder achten Takte einer Rhythme allemal auf den schlechten Takttheil fällt,

 , im Dreivierteltakt  . In den späteren Mazurkas

sind die einförmigen Bässe vermieden, auch theilweise die punktirten Noten, wodurch sie mehr eine melancholische Färbung erhielten. Als Salonstücke brachte sie in neuerer Zeit besonders Chopin zur Geltung mit drei und vier Reprisen \*).

## Die Polka - Mazurka.

Ist die Musik der Polka-Mazurka von der der Mazurka zu unterscheiden?

Fast gar nicht, nur daß die Vierteltriole theilweise als Figur mit verwendet wird. Sie hat drei und mehr Reprisen mit acht und mehr Taktten. Der Tanz selbst hat Verwandtschaft mit den Pas der Polka.

## Der Krakowiak oder die Cracovienne.

Hat der Krakowiak Aehnlichkeit mit der Mazurka?

Nur in Bezug auf die Accentuirung, da diese ebenfalls in den Schlusstakten einer Rhythme auf den schlechten Takttheil fällt, z. B.:



\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 43, 5.

Er hat gewöhnlich zwei achttaktige Reprisen und findet im Ballet Verwendung. Man bezeichnet ihn auch als russischen Nationaltanz.

## Die ungarischen Tänze.

### Wie ist der Charakter der ungarischen Nationaltänze?

Ihr Charakter ist gleichsam der Abdruck ihres Nationalstolzes, gravitatisch, kriegerisch, ausdrucksvoll, doch dabei auch zart und einfach. Die Einschnitte und Absätze der Melodie fallen auf kurze Takttheile. Die Melodien sind meist in Moll, auch wenn sie in Dur anfangen. Die Tänze theilen sich ein in langsame, die man Werbungstänze nennt, und geschwinde, die Zigeuner- oder Volkstänze heißen.

### Die Hongroise, ungar.: Verbunkas, deutsch: Werbungstanz.

#### In welcher Taktart wird die Hongroise geschrieben? •

In der graden Taktart, meist Zweivierteltakt, dessen Reprisen meist die Molltonart haben. Die einzelnen Theile haben acht oder sechszehn Takte. Der bekannte Nagoczymarsch giebt gewissermaßen ein Bild seiner Figuren und Schlüsse.

## Der Csardas.

### Aus wie viel Haupttheilen besteht der Csardas?

Aus zwei Haupttheilen: einem langsamen (Andante-) und einem schnellen (Allegro-) Satz, in gerader Taktart und aus ein und derselben Tonart, seine einzelnen Reprisen bestehen aus acht oder sechszehn Taktan. Die scharf markirten Melodien geben Gelegenheit, pikante Harmonienfolgen anzubringen. Oft weicht der Csardas nicht von der Durtonart ab, doch giebt es auch viele, wo Dur und Moll wechseln. Der Violine ist stets die Hauptmelodie anvertraut, da selten ein Blasinstrument mitwirkt und die Zu-

sammenstellung des Orchesters der Zigeuner aus mehreren Violinen, Cymbal (Hackbrett) und einer Bassgeige besteht.

## Die böhmischen Tänze.

### Die Redowa oder Redowazka.

**Welchem Tanze ähnelt die Musik der jetzigen Redowa?**

Die Redowa ähnelt der Mazurka, doch ohne punktirte Noten und Markirungen der Melodienabschnitte. Die Melodien haben eine weichere Färbung und gleichen mehr den steyrischen Ländlern. Die ältere Redowa war charakteristischer, da in ihr Zweiviertel- und Dreivierteltakt wechselten; die Melodie des Zweivierteltakts glich mehr dem Krakowiak.

### Die Polka.

#### • Wie ist die Polka entstanden?

Alfred Waldau, Geschichtschreiber der böhmischen Tänze, berichtet darüber: „Zu Anfang der dreißiger Jahre tanzte ein junges Bauermädchen, das in Elbeteinitz bei einem Bürger im Dienste stand, zur eigenen Erheiterung einen Tanz, den es sich selbst erdacht hatte, und sang hierzu eine passende Melodie. Der dortige Lehrer J. Neruda, der zufällig anwesend war, schrieb die Melodie nieder, und der neue Tanz wurde bald danach zum ersten Male in Elbeteinitz öffentlich getanzt. Um's Jahr 1835 fand er in Prag Eingang und erhielt dort, wahrscheinlich wegen des in ihm waltenden Halbschrittes, von dem böhmischen Wort pulka, d. h. die „Hälfte“, den Namen. Vier Jahre später wurde er durch ein Prager Musikcorps unter Kapellmeister Pergler nach Wien gebracht, wo Musik und Tanz sich außerordentlichen Beifall errangen. Im Jahre 1840 tanzte dann der ständische Tanzlehrer Raab diese böhmische Polka mit großem Erfolg auf dem Odeontheater in Paris, worauf sie mit flauenswerther Schnelligkeit in den dortigen Salons Eingang fand,

und sich von da aus, wenn auch mehrfach modificirt, fast über alle Länder Europas und Amerikas verbreitete.“

### Wie ist der Rhythmus der Polka?

Von zwei zu zwei Taktan kommt gewöhnlich folgende Figur

zum Vorschein:  oder: 

Werden diese oder ganz ähnliche Figuren in der Melodie nicht festgehalten, so müssen sie wenigstens in der Begleitung markirt werden. Die Polka ist dem Schottisch sehr ähnlich, daher man auch Schottisch nach der Polkamusik tanzt. Die Melodie eines jeden Theiles schließt mit einer Achtelpause ab:  Eine Ausnahme von diesem Schlusse findet nur dann statt, wenn der Auftakt ein Viertel beträgt. Es kommen in der Polka drei oder vier Reprisen mit acht, zwölf oder sechszehn Taktan zur Verwendung.

### Hat die Polka tremblante (Bitterpolka) andere Musik?

Nein, nur die Pas sind anders. Man nennt sie auch englische Polka, in Böhmen unter dem Namen Trásák bekannt. Im sehr mäßigen Tempo, wie sie eigentlich gespielt werden muß, benutzt sie auch die Militairmusik als Geschwindmarsch. Die Polkaform wird, reicher ausgeführt und verziert, auch in der Salonmusik, als „Polka de Salon“ oder „Polka de Concert“, häufig verwendet.

## Die deutschen Tänze.

### Wie war die alte deutsche Tanzmusik beschaffen?

Man ist sehr geneigt, bei Anhörung alter Tanzmusik diese geradezu für Kirchenmusik zu halten, was zum Theil die langsame Bewegung der alten Tänze mit sich bringt. Wie man früher nach den Melodien der Psalmen tanzte, so verarbeitete man später Choräle zu Tänzen. So machte Mattheson 1739 aus dem Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind“ eine Menuet, aus „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ eine Gavotte u. s. w., indem er die Noten beibehielt und rhythmisch formte. Dieses veränderte sich

jedoch, als das langsame Tempo einem rapideren wich, wodurch ein völliger Umschwung in Sitte und Anschauung des Volkslebens erzielt wurde. Reichte die Erfindungsgabe nicht aus, so hielt man sich an „melodische Opern“ und preßte ihre Motive in die Tanzform. Ueberhaupt mußte die Tanzmusik sich den Wandelungen der Mode unterwerfen.

## Der Walzer.

### Hat der Walzer einer Entwicklung erlegen?

Die Geschichte der Tanzkunst weist seine Entwicklung nach. Man nimmt an, daß der Walzer seit der Zeit in Deutschland seine Entwicklung begann, als Martin's Oper: „Una cosa rara“ gegeben wurde, in welcher vier Personen dieser Oper: „Lubia, Tita, Chila und Villa“ in schwarz und roth gekleidet auf der Bühne den ersten Walzer tanzten. Bei dem Beifall, den diese Oper fand, konnte es nicht fehlen, daß man den eingelegten Tanz auch außer dem Theater nachahmte unter dem Namen „Cosa rara“ oder Langaus, den man später in Wiener Walzer umtaufte. Die Walzer hießen auch eine Zeitlang „Deutsche Tänze“. Nebenbei existirte noch und auch vorher der „Dreher“ oder „Schleifer“ und der „Bairische Ländler“ und der sehr langsam getanzte „Dreischrittwalzer“. Die Musik dieser Walzer war dürftig. Selbst in den Walzern von Mozart und in den Ländlern von Beethoven war noch kein besonderer Fortschritt bemerkbar. Die Einfachheit und das Monotone der Melodien konnte mit der Zeit nicht mehr genügen, und man gab dem Walzer drei Reprisen oder spielte mehrere kurze Walzer hinter einander, die bezüglich ihrer Tonarten auf einander folgen konnten. Auf diese Weise fügte man zwölf Walzer mit Coda zusammen. Doch gab dieses dem innern Wesen des Walzers noch keinen besonderen Aufschwung. Da schlugen wie „ein Blitz aus heiterm Himmel“ C. M. v. Weber's „Aufforderung zum Tanz“ und die Franz Schubert'schen Walzer in diese Alltäglichkeit hinein und bewirkten eine Umwälzung des Walzers, und das

„goldene Zeitalter“ trat unter Strauß und Lanner in den dreißiger Jahren für den Wiener Walzer ein. Dazu trug eine stärkere Orchesterbesetzung durch Holz- und Blechinstrumente so wie verschiedene Schlaginstrumente nicht wenig bei. Die Erfindung der Ventiltrompeten und Ventilhörner bot zu einer brillanteren Instrumentierung ein weiteres Feld. Lanner und Strauß fanden durch Labitzky, Gungl, Lumbke u. A. fast ebenbürtige Nachahmer \*).

### Welche Begleitungsfigur charakterisirt die Walzerform?

Die Begleitungsfigur besteht hauptsächlich darin, daß der Bass das erste Viertel eines jeden Taktes angiebt und die Mittelstimmen das zweite und dritte Viertel (im Dreivierteltakt) in Akkorden nachschlagen. Wollte man diese feststehende Grundfigur durch eine andere Begleitungsfigur ersetzen, so würde dieses keinen wirklichen Walzer zu Tage fördern.

### Welche Form ist zum Walzer verwendbar?

Im Allgemeinen nur die Liedform. Die Natur der Sache bringt dieses mit sich, da früher Lied und Tanz eng verbunden waren und die alten Tänze mit Gesang begleitet wurden. Nur wenn der Walzer einen höhern Ausflug als Kunstform nimmt, dürfte theilweise auch die Allegroform zu verwenden sein. Die älteren Walzer bestanden nur aus zwei Theilen, jeder aus achttaktigen Reprisen in ein und derselben Tonart. Auch endeten gewöhnlich beide Reprisen in der Tonika. Ging der zweite Theil aus der Dominante, so mußte der erste Theil als Schluß dienen. Das letztere ahmte C. M. v. Weber in dem Bauernwalzer des „Freischütz“ trefflich nach. Bei der Erweiterung des Walzers setzte man einen zweiten Walzer als Trio meist in der Tonart der Quarte und schloß mit den zwei ersten Theilen wieder im Hauptton, wenn nicht eine besondere Coda angebracht war. Die jetzige Walzerform umfaßt gewöhnlich fünf Nummern, welche mit Ein-

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 42, 1.

leitung und Coda, die im Haupttone des ersten Walzers steht und in welcher sich die schönsten Motive wiederholen, versehen sind. Die Molltonarten finden im Walzer wenig Verwendung.

**Hat die Titelbenennung eines Walzers Bezug auf die Komposition, wie dies bei anderen kleinen Condichtungen der Fall ist, worin man den beigelegten Titel gleichsam „illustriren“ will?**

Nein. Da Opuszahlen sich schwerer merken als ein Name, so giebt man ihm einen besonderen Titel der Unterscheidung halber. Strauß, wohl ahnend, daß er die Tanzwelt mit mehr als einem Walzer beglücken würde, war der erste, der die Titelbenennungen einführte. Giebt man doch in einem Marstall jedem Pferde einen besonderen Namen, um sie von einander unterscheiden zu können. Strauß hat sich bei der Wahl seiner Namen wol am wenigsten Absurdivitäten zu Schulden kommen lassen. Die Erfindung eines Namens mag manchem Komponisten mehr Sorge gemacht haben als der Walzer selbst.

## Die Allemande.

### Wann entstand die Allemande?

Sie war schon im Mittelalter bekannt und verpflanzte sich auch nach Spanien und Frankreich. Am Hofe Ludwig's XIV. wurde sie mit Benutzung deutscher Motive aus dem Elsaß eingeführt. Mit Gesang verknüpft, tanzte man sie in Göttingen und seiner Umgegend noch im vorigen Jahrhundert in den achtziger Jahren.

**War die Form in ihrer Gestaltung in den verschiedenen Ländern und zu allen Zeiten sich gleich?**

Man findet sie verschieden in Taktart und Tempo. Als ursprünglich deutschen National- oder Drehtanz findet man ihn im Zweivierteltakt von heiterem, scherzendem Charakter. In Schwaben und der Schweiz war sie ein munterer Tanz, dem französischen Tambourin ähnlich. In den Saiten für Clavier war sie eine der

Formen, wodurch besonders Ph. E. Bach die galante Schreibart entwickelte.

## Der Ländler.

### Woher stammt der Name Ländler?

Er wird abgeleitet von Ländel, einer Gegend (ob der Ens) in Oesterreich, wo dieser Tanz jedenfalls zuerst vorgekommen ist; er hieß daher auch Ländlerer (Ländlerisch), eine Art Dreher. Man unterscheidet böhmische, ober- und niederösterreichische und bayrische Ländler.

### Mit welchem Tanze ist der Ländler ziemlich identisch?

Mit dem Walzer. Der Ländler hat jedoch eine langsamere Bewegung im Dreiviertel- oder Dreiachteltakt mit vielen Zöbelerfiguren und keinen breiten Rhythmen, wie der Walzer, und zwei oder drei Reprisen, jede von acht Taktten.

## Schottisch.

### Mit welcher Musik hat Schottisch die nächste Verwandtschaft?

Mit der Musik zur Polka. Die Hauptfigur ist folgende:



Diese scheint dem Liede: „Gestern

Abend war Better Michel da“ oder einer Figur aus der Ouverture: „Das Zauberglöckchen“ von Herold entnommen zu sein. Gewöhnlich hat dieser Tanz drei oder vier Reprisen im Zweivierteltakt in mäßiger Bewegung.

## Die Tyrolienne.

### Hat die Tyrolienne eine besondere Form?

Nein. Sie ist mit der Musik eines Ländlers ganz identisch und in der Bewegung ebenfalls mäßig langsam im Dreivierteltakt mit drei oder vier Reprisen von acht Taktten in einfacher, ungespreizter Form.

## Der Rheinländer oder die Rheinländer-Polka.

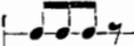
Worin unterscheidet sich die Musik des Rheinländers von der Polka?

Nur durch eine langsamere Bewegung als die Polka, weshalb er auch meist im C-Takt geschrieben wird, mit zwei oder drei Reprisen.

## Der Galopp (Galoppade) oder Kutscher.

Welches Tempo beansprucht der Galopp?

Ein schnelles, fast rapides Tempo im Zweivierteltakt. Daher darf die Musik nicht mit Figuren in Sechszehnthteilen beschwert werden, sondern die Melodie bewegt sich in Achteln und Vierteln. Letztere werden meist kurz wie Achtel abgestoßen. Der Bass markirt meistens das erste und zweite Viertel eines Taktes als Achtel mit nachfolgender Achtelpause, und die Mittelstimmen schlagen das zweite und vierte Achtel in Akkorden nach. Der Schluß einer

• Reprise ist entweder:  oder:  Die einzelnen

Theile haben acht, sechszehn oder mehr Takte, und in Bezug auf die Anzahl ihrer Reprisen herrscht keine Vorschrift; man verwendet meist vier Reprisen mit oder ohne Coda. Die Musik muß Feuer und Leben und ein ungebundenes Wesen, nichts Gedehntes und Geziertes besitzen. Schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts übersiedelte der Galopp nach Frankreich, und sagte jedenfalls den heißblütigen Franzosen bald zu. Er wird auch als Kunstform benutzt; man sehe z. B. Liszt's: „Galop chromatique“.

## 4. Die Militärmusik.

Hat die Militärmusik ihre besonderen Formen?

Fast gar nicht, denn ihre gebräuchlichen Formen sind der übrigen Instrumental- und Vokalmusik entlehnt. Höchstens kann ihr die Marschform als ihr ursprünglich angehörig zugesprochen werden.

## Wie viel Hauptarten von Märschen giebt es?

Dreierlei Arten: der langsame, Geschwind- und Trauermarsch. Schon seit dem dreißigjährigen Kriege ist der langsame Marsch bekannt; er dient mit erstem, feierlichem Charakter bei militairischen Paraden, Manövern und Revüen. Im Kriege war er stets ein Mittel, den Krieger zur Tapferkeit anzuspornen. Auf Zügen abwechselnd mit Trommeln oder Signalhörnern und der ganzen Banitscharen- oder Hornmusik regelt der Marsch die Gleichförmigkeit der Schritte, wobei die physische Anstrengung der Marschirenden erleichtert wird. Die Trompetenmärsche der Cavalleriemusik üben ihren Einfluß nicht allein auf die Reiter, sondern selbst auf die Pferde aus.

Kommt die Marschform auch in anderer Instrumentalmusik vor?

Sehr oft. Der Marsch findet häufig in der Oper Verwendung als Soldatenmarsch, Triumphmarsch, Krönungsmarsch, Hochzeitsmarsch, Bauernmarsch, religiöser Marsch, Zigeunermarsch u. s. w. Bei andern festlichen Gelegenheiten als Festmarsch, bei Krönungen als Krönungsmarsch ist er in ausgedehnterer Form an seinem Platze. Auch in Symphonien und anderen Werken ruft er große Effekte hervor. Man höre z. B. den Marsch in Haydn's „Militair-Symphonie“, in Spohr's Symphonie: „Die Weihe der Töne“ und „Marcia funebre“ in Beethoven's Eroica-Symphonie.

## Der langsame Marsch (Marcia, Marche).

Wie ist die Form des langsamen Marsches?

Der langsame Marsch im C-Takt hat entweder die Allegro- oder die Liedform, was gewissermaßen vom Umfange bedingt wird, in geraden, selten mit untermischten ungeraden Rhythmen, und mehreren Reprisen. Die Hauptbegleitungsfigur ist folgende: 

Er besteht gewöhnlich aus zwei Theilen von acht oder sechszehn Takten mit einem Trio, ferner aus zwei Theilen in einer anderen

Tonart und einem Trio, ebenfalls von zwei Theilen in einer anderen Tonart, besonders der auf der Quarte. Das Tempo mußte früher so genommen werden, daß 75 Schritt auf die Minute kamen. Bei der Infanterie ist der langsame Marsch, seit der Einführung des Geschwindmarsches, in Wegfall gekommen und man benutzt ihn nur noch, wenn ein Bataillon in Front steht und der General oder Obrist an derselben hinunter reitet, die Truppe zu begrüßen.

### Der Geschwindmarsch (Pas redoublé, Quickmarch).

Wie unterscheidet sich der Geschwindmarsch vom langsamen Marsch?

Hauptsächlich durch das geschwindere Tempo, aber auch durch die Begleitungsfiguren:  oder:  im Zweiviertel- oder Allabrevetakt:  oder:  Der Bass geht meist in halben Taktschlägen, welche besonders von der großen Trommel unterstützt werden, denn ein scharf markirter Rhythmus (120 Schritt in der Minute) und fühlbare Einschnitte in die Melodie sind die Hauptsache. Gewöhnlich hat er vier Reprisen von acht oder sechszehn Takten, incl. Trio. Vor dem Anfange der ersten Reprise ist zuweilen eine kleine Einleitung von zwei oder vier Takten, die jedoch ebenfalls das Marschtempo haben muß, ohne Auftakt, aber stets im Forte. Schmetternde Trompetensoli sind in der Einleitung wohl angebracht.

### Welcher Form gehört der Geschwindmarsch an?

Fast nur der Liedform. Daher werden auch oft Liedmelodien der Marschform angepaßt. Die Marschmelodie muß meist einfach, leicht beweglich, ohne besondere Figuration, überhaupt so beschaffen sein, daß sie einen Reiz auf die Marschirenden ausübt. Bei den Geschwindmärschen im Sechachteltakt sind jedoch die Begleitungsfiguren in ihrer Form anders, entweder:  oder:

 Zuweilen wird auch **Vierviertel-** und **Sechsahtel-**takt gemischt, oder einzelne Takte haben **Zweivierteil-** = **Triolen** in der Melodie. Der Rhythmus muß im **Sechsahteltakte** hauptsächlich auch zwei halbe Taktschläge haben, um zwei Schritte deutlich zu markiren.

### Der Trauermarsch (Marcia funebre).

#### Welche Form besitzt der Trauermarsch?

Der Trauer-, Todten- oder Leichenmarsch, welcher bei Beerdigungen von Officieren auf dem Gange nach dem Friedhofe gespielt wird, hat ganz die Form des langsamen Marsches und ist in der Bewegung fast noch langsamer \*). Der Marsch, in einer Molltonart gehalten, drückt gleichsam die Trauer über den Verstorbenen aus; das Trio in Dur die Hoffnung auf ein Wiedersehen, oder vielleicht auch, daß der Verbliebene aller Sorgen und Leiden des Erdenlebens überhoben ist. Dem gemeinen, aber tapferen Soldaten widersährt diese Ehre nicht, er muß sich mit einem langgehaltenen Wirbel und drei kurzen, durch Pausen unterbrochenen Schlägen begnügen oder zwei Tönen des Signalhorns, welche gleichfalls durch Pausen von einander getrennt sind, eben so auch ein hingeschiedener Militairmusikdirector, denn dieser steht ja nur im Unterofficierstrange. Bei der Cavallerie geschieht das Letztere wohl jetzt noch mit ein paar gedämpften Trompeten.

\*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 43 unten B. und S. 44.

Nachdem der Verfasser glaubt, daß er über die üblichen Musikformen das Nothwendigste mitgetheilt hat, schließt er mit den Worten Goethe's: „Die Form ist ein Geheimniß der Meisten“; doch dieses Geheimniß läßt sich durch ein tüchtiges Studium klassischer Kompositionen bald lüften und über alle „Formlosigkeit“ hinaushehfen.



## Alphabetisches Sachregister.

---

- Agnus Dei 12. 13.  
Allegro 54. 63.  
Allegroform 63.  
Allemande 109.  
Amusement 71.  
Andante 55.  
Anglaise 100.  
Arabesque 75.  
Arie 20.  
Arioso 20.  
Ballade 42.  
Ballet 80.  
Balletmusik 80.  
Barcarole 45.  
Bauernmarsch 112.  
Begleitete Fuge 16.  
Benedictus 11. 13.  
Berceuse 75.  
Bobisatation 47.  
Böhmische Tänze 105.  
Bolero 89.  
Bourrée 92.  
Branle 95.  
Bravourarie 35.  
Canarie 85.  
Cantate 7. 10. 11.  
Canzone 45.  
Canzonetta 45.  
Capriccio 73.  
Caprice 73.  
Cavaletta 35.  
Cavatine 34.  
Chaconne, Ciaconna 94.  
Chairo 90.  
Chanson 45.  
Charakteristischer Tanz 77.  
Chifa 86.  
Chardas 104.  
Chor 15. 32.  
Choral 22.  
Choralgesang 24.  
Chorlied 46.  
Concert 60.  
Concertino 60.  
Concertirende Symphonie 57.  
Concertmusik 4. 54.  
Concertouverture 4. 59.  
Consecration 11.

- Contretanz 97.  
 Copla 89.  
 Cotillon 98.  
 Couplet 38.  
 Courante 94.  
 Cracovienne 103.  
 Credo 11. 12.  
 Damenisation 47.  
 Danses basses 79.  
 Deutsche Tänze 106.  
 Dies irae 113.  
 Divertissement 71.  
 Divertimento 71.  
 Domine 13.  
 Doppelchor 15.  
 Doppelfuge 76.  
 Dramatische Musik 24.  
 Duett 33.  
 Duo 61.  
 Duodram 41.  
 Ecoffaise 100.  
 Eglogue 75.  
 Einfaches Recitativ 19.  
 Einleitung 31.  
 El Ole 90.  
 Englische und schottische Tänze 100.  
 Ensemble 28.  
 Entrée 98.  
 Esmeralda 100.  
 Etude 67.  
 Exercice 67.  
 Fandango 88.  
 Festmarsch 112.  
 Figuralgesang 23.  
 Figurirter Choral 23.  
 Finale 56. 65.  
 Folie d'Espagne 89.  
 Forlane 84.  
 Französische Tänze 90.  
 Fugato 76.  
 Fuge 16.  
 Fugenform 17.  
 Furia 84.  
 Gagliarda 82.  
 Galopp 106.  
 Gassenhauer 49.  
 Gavotte 93.  
 Geistliche Arie 21.  
 Geistliche Dramen 7.  
 Geistliche Musik 4.  
 Geistliches Lied 21.  
 Gelegenheitscantate 10.  
 Gemischter Chor 15.  
 Gesangsexercitien 42. 46.  
 Gesangsformen 35. 42.  
 Gesangsmusik 4.  
 Gesangsübungen 47.  
 Geschwindmarsch 113.  
 Gesellschaftstanz 81.  
 Giga 72.  
 Gigue, Gigue 94.  
 Gloria in excelsis 11.  
 Gondelfahrerlied 45.  
 Gondoliera 55.  
 Große Oper 24.  
 Guaracha 89.  
 Hausmusik 4. 5.  
 Heroisch-komische Oper 36.  
 Hongroise 99.  
 Hornpipe 101.  
 Hymne 7. 14.  
 Impériale 99.  
 Impromptu 75.  
 Incarnatus 12.  
 Instrumentalmusik 4. 61.  
 Instrumentalmusikformen 54.  
 Intrata 31.  
 Introduction 11. 31.  
 Jota arragonesa 89.  
 Italienische Tänze 82.  
 Kammermusik 4. 71.  
 Kirchenarie 21.  
 Kirchenlied 45.  
 Kirchenmusik 4. 5. 6.

- Romische Oper 35.  
 Krakowiat 103.  
 Kriegslieb 50.  
 Krönungsmarsch 112.  
 Kyrie eleison 11.  
 Lancier 98.  
 Ländler 110.  
 Langsamer Marsch 112.  
 Libera 13.  
 Lied 4. 44.  
 Liederpiel 37.  
 Liedform 45.  
 Lied ohne Worte 72.  
 Lobgesang 14.  
 Loure 93.  
 Lux aeterna 13.  
 Syrische Dramen 7.  
 Madriseno 90.  
 Männerchor 15.  
 Marcia funebre 114.  
 Marschform 112.  
 Matelotte 101.  
 Mazurka 102.  
 Matrosen- od. Schiffsjungentanz 101.  
 Melodram 41.  
 Menuet 65. 90.  
 Messe 7. 11.  
 Militairmusik 4. 111.  
 Miracles 25.  
 Missa solemnis 7. 12.  
 Monodie 26.  
 Monodram 41.  
 Morceaux de Salon 75.  
 Moreska 87.  
 Moriska 85.  
 Mosaiques 72.  
 Motette 7. 13.  
 Musette 94.  
 Musikdrama der Neuzeit 40.  
 Mysterien 24.  
 Nationalgesänge 49.  
 Nationallied 49.  
 Nationaltanz 81.  
 Naturgesang 47.  
 Nonett 61.  
 Notturmo 67.  
 Obligates Recitativ 19.  
 Octett 61.  
 Ode 21.  
 Ode-Symphonie 57.  
 Offertorium 11.  
 Oper 24.  
 Opera Buffa 24.  
 Opera Seria 24.  
 Operette 37.  
 Opernarie 33.  
 Opernform 24.  
 Opernouverture 28.  
 Oratorium 7.  
 Orgelmusik 75.  
 Orgelfuge 76.  
 Ouverture 28.  
 Paduane 86.  
 Panaderos 90.  
 Paraphrase 73.  
 Pas redouble 113.  
 Passacaglia, Passacaille 95.  
 Passamezzo 82.  
 Passepied 92.  
 Passionsmusik 7. 9.  
 Pastorale 96.  
 Patriotisches Lied 49.  
 Pavane, Pavana 87.  
 Phantastie 59. 68.  
 Polka 105.  
 Polnische Tänze 102.  
 Polo 89.  
 Polonaise 102.  
 Pardon dantza 85.  
 Potpourri 72.  
 Präludium 76.  
 Paghiera 46.  
 Preludio 76.  
 Psalm 13.

- Psalmodie 26.  
 Quadrille 96.  
 Quadrille à la Cour 98.  
 Quartett 61.  
 Quintett 61.  
 Duodlibet 39.  
 Recitativ 18.  
 Redowa 105.  
 Religiöser Marsch 112.  
 Religiöses Lied 15.  
 Reminiscences 72.  
 Requiem 7. 12.  
 Resurrexit 12.  
 Reverie 75.  
 Rhapsodie 73.  
 Rheinländer 111.  
 Rigaudon 93.  
 Romanesca 82.  
 Romantische Oper 24.  
 Romanze 43.  
 Rondo, Rondeau 70. 95.  
 Rondoform 18.  
 Rutscher 111.  
 Salonmusik 4.  
 Salonstücke 75.  
 Saltarello 83.  
 Sanctus 11. 13.  
 Sarabande 87.  
 Saut basque 86.  
 Scene 33.  
 Schauspiel mit Chören 39.  
 Schauspiel mit Musik 39.  
 Scherzo 65.  
 Schifferlied 45.  
 Schottisch 110.  
 Secco-Recitativ 19.  
 Seguidilla 88.  
 Serenade 66.  
 Sertett 61.  
 Siciliano 84.  
 Sicilienne 99.  
 Siegeslied 50.  
 Singfuge 16.  
 Singspiel 37.  
 Solospiel 61.  
 Sonate 61.  
 Sonatenform 62.  
 Sonatine 66.  
 Ständchen 66.  
 Soldatenmarsch 112.  
 Solfeggien 46.  
 Solmisation 47.  
 Solo 61.  
 Spanische Tänze 85.  
 Suite 74.  
 Symphonie 54.  
 Symphoniecantate 11.  
 Symphonische Dichtung 58.  
 Tambourin 93.  
 Tanz 4. 78.  
 Tanzmusik 77.  
 Tarantella 82.  
 Te Deum 7.  
 Tempête 98.  
 Terzett 28.  
 Theatralischer Tanz 77.  
 Tirana 89.  
 Toccata 74.  
 Todten- oder Leichenmarsch 114.  
 Transcription 74.  
 Trauermarsch 114.  
 Trio 113. 114.  
 Tripelfuge 76.  
 Triumphmarsch 112.  
 Tyrolienne 110.  
 Ungarische Tänze 104.  
 Variation 69.  
 Warsowiana 99.  
 Vaterlandslied 49.  
 Vaudeville 38.  
 Verbunkas 104.  
 Vokalformen 6.  
 Volksgejang 47.  
 Volkslied 47.

Volkstänze 81.  
Vollgesang 16.  
Volta 84.  
Vorpiel 31.  
Walzer 107.  
Weiblicher Chor 15.  
Weltliche Arie 21.  
Werbungstänze 104.

Wiegenlied 45.  
Valeo de Xeres 90.  
Zapateado 90.  
Zauberoper 37.  
Zigeunermarsch 12.  
Zigeunertänze 104.  
Zwischenspiel 77.

