

Elementarbuch

Hilfres Stük. Erdemond 1783.

Fortsetzung der Aesthetik.

Die brauchbarsten und gewöhnlichsten Zeitabschnitte für die Tonkunst sind der gleiche Takt, der drei- und zwei Vierteltakt, dann der drei- und sechs Achteltakt. Ihre Erfindung gründet sich 1) auf die psychologischen Bemerkungen von der Bewegung der Empfindungen selbst; 2) auf das Bedürfnis der Ordnung. Je bestimmter dem Ohr einer dieser Zeitabschnitte zu seyn scheint, desto weniger entspricht er der Empfindung der Traurigkeit; desto mehr aber der Empfindung des Vergnügens. Je grösser der Gehalt von Zeit ist, den der Abschnitt in sich faßt, desto besser entspricht er der Empfindung der Traurigkeit. Die unbestimmtesten (für das bloße Gefühl) sind der gleiche Takt (C) und der Zweivierteltakt, die bestimmtesten der drei Viertel-, drei Achtel- und sechs Achteltakt: den größten Gehalt der Zeit fassen in sich der gleiche und der drei Vierteltakt; den wenigsten der Allabreve und drei Achteltakt. —

Jedes grosse ausgeführte Tonstük hat ein Thema. Dieses ist eigentlich der Hauptauszug des ganzen Stüks und die sinnliche Darstellung desselben, und damit es desto faßlicher werde, muß es in einem singbaren Satz bestehen. Alles übrige im Stük ist bloß Auszierung und Gruppierung dieses Thema. Es ist die Einheit des Stüks; der Faden, an dem die Em-

pfundungen der Seele fortlaufen; die Bahn, die der Sezer ihren Bewegungen vorgeschrieben.

Der Melodie allein kommt es zu, dies Thema zu bestimmen; die Harmonie hat nichts damit zu thun, als es auszuschnüken. Um das Stück dem Herzen gleich verständlich zu machen, um ihm die zu erweckende Empfindung gleich ganz nahe zu legen, muß das Thema den Anfang des Stücks eröffnen.

Es gründet sich also a) auf das Bedürfnis der Einheit und Mannigfaltigkeit. (Einheit ohne Mannigfaltigkeit läßt leer und kalt; Mannigfaltigkeit ohne Einheit verwirrt;) b) auf das Bedürfnis der Deutlichkeit: c) auf das Bedürfnis des Sezzers selbst, der so gut, wie der Dichter und Maler seinen Plan zu seiner Erleichterung haben muß, und ohne diesen ein unordentliches, zusammengeflacktes Werk liefern würde.

Das Vorspielen, die Zwischenspiele und Nachspiele der Instrumenten, wenn sie zur Begleitung bei Konzerten gebraucht werden, nennet man die Ritornels. Sie gehören hieher, weil sie in Verbindung mit dem Thema eines jeden Stücks selbst stehen. Sie sind beinahe das, was die Chöre der Alten waren. Ihre Erfindung gründet sich a) auf die Bemerkung des angenehmen Gefühls von Vorbereitung; b) auf das Gefühl der Energie; c) auf das Bedürfnis der Solospieler oder Sänger, denen Zeit zur Erholung dadurch gegeben wird.

Ihr Charakter bestehet darin, (und in so ferne stehen sie in unmittelbarer Verbindung mit dem Thema,) a) daß sie vorbereiten; die Kräfte der Seele von Zerstreuung sammeln;

meln; sie auf einen Punkt hinheften und aufmerksam machen; b) daß sie in Zwischenspielen die Eindrücke unterhalten, fortsetzen, und in Verbindung mit den folgenden durch allmähliche Uebergänge bringen; c) daß sie zum Ende des Stücks vorbereiten.

Den Vortrag eines Thema durch eine Stimme, mit der sich nach und nach mehrere Stimmen durch eben diesen Vortrag verbinden, nennt man Fuge. Einfache Fuge ist, wenn sie nur Ein Thema hat, Doppelfuge, wenn sie mehrere Themata hat.

Wenn alle Stimmen nach ihrer Ordnung eingefallen sind, und das Thema aufgenommen haben, so wird es durch andere Töne fortgesetzt, und jede Stimme ist Hauptstimme.

Das Vergnügen, das die Seele an einer gutgesetzten Fuge empfindet, beruhet a) auf dem Gefühl von der Geschicklichkeit des Meisters; b) auf der angenehmen Empfindung des allmählichen Fortschritts; c) auf dem angenehmen Wechsel zwischen Schwierigkeit und Auflösung.

Ihre Erfindung gründet sich a) auf die Bemerkung der Resultate des allmählichen Zunehmens auf das Herz; b) auf Bedürfnisse der Mannigfaltigkeit; c) auf die Triebe des Selbstgefühls, der Kenntnisse und Geschicklichkeit des Artists. Die Fuge gehört zu den musikalischen Supplementen, wenn der Dichter zu wenig gesagt, oder zu viel gemalt hat.

Die Schlußfälle, Cadenzen, die da sind, um das Gefühl des Endes zu erwecken, stehen in so ferne selbst in Verbindung mit dem Thema, in so ferne jede Cadenz bloß letzter Schlagvortrag des Thema seyn soll, zwar ausgeschmückt, aber nicht

mit Tiraten überladen. Die größte Fehler einer Cadenz (sie werden hier in dem Verstand genommen, wie sie bei Solospielern gebräuchlich sind,) sind also übertriebene Sprünge und halzbrechende Läufe, weil sie am wenigsten in Beziehung mit dem Thema selbst stehen.

Dazu kommt noch der Schlusstriller, (ein zu ausgedehnter langer Triller ist der Natur nicht analogisch, verräth zu viel Kunst, und hindert die Täuschung: denn in Absicht des Trillers ist die Natur ganz allein Vorbild und er -- Nachahmung,) der das Gefühl des Endes um so deutlicher macht. Die Cadenz muß also auf die ursprüngliche Oktave des Grundtons zurückführen, wenn sie dies Gefühl des Endes erwecken soll. Halbe Cadenzen können dies nicht, weil sie nicht auf dem Grundton liegen.

(Der Beschluß nächstens.)

A n e k d o t e n.

I.

Ein musikalischer Kritiker sagte einst in einer Gesellschaft, voll Vergnügen und Selbstzufriedenheit über die Wichtigkeit seines Amtes und seiner Person, daß er Ehre und Ruhm unter die Komponisten austheile. Ja wol, sagte ein anderer, und zwar so reichlich, daß sie nichts für sich selbst zurück behalten.

2.

Lolli ließ sich einst an einem fremden Hofe hören. Ehe die Reihe an ihn kam, hielt er sich im Nebensaal auf, spielte, und verlor hundert Dukaten. Nun wurde er schnell herbeigerufen. Er kam, stellte sich vor sein Pult, als ob ihm

ihm nichts begegnet wäre, und spielte mit unnachahmlicher Schönheit. Ein Cavalier, der ihn am Spieltisch belauscht hatte, sagte zu ihm: wie ist's doch möglich, daß sie noch so viel Contenance haben konnten, ihr Konzert so meisterhaft zu spielen, da sie doch eine so beträchtliche Summe verloren hatten? Eben dieser Verlust, antwortete Lolli, hat mich bewogen, aller meiner Kunst aufzugeben. Hätte ich mich den geheimen Verdruß überwältigen lassen, so hätte ich schlecht gespielt, mithin auch schlechte Belohnung mir versprechen dürfen. Da ich nun aber der Erwartung meines Auditoriums gewis entsprochen habe, so kann ich mir auch Hoffnung machen, für den erlittenen Verlust bald wieder Ersatz zu haben.

Karl.

Sie waren immer so gütig, mir dasjenige zu erklären, was mir noch dunkel und unverständlich war. Werden Sie wol nicht böse, wenn ich wieder eine Frage an Sie thue?

Lehrer.

Nur heraus damit! Sie wissen, wie bereitwillig ich zu Belehrungen bin, und wie sehr ich wünschte, Ihnen über alles Aufschlüsse zu geben, was in unser Fach gehört, damit Ihnen nichts mehr unbekannt seyn möchte. -- Nun?

Karl.

Das Wort Modulation verstehe ich noch gar nicht, und ich weiß nicht, bedeutet es so viel als Melodie oder Harmonie, oder ob es eine eigene Bedeutung hat?

X 3

Lehrer.

Lehrer.

Das letztere ist dem wirklich so. Es hat nicht nur eine, sondern zweierlei Bedeutungen. Ursprünglich bedeutet es die Art und Weise, eine angenommene Tonart im Gesang und in der Harmonie zu behandeln, oder die Art, die Folge der Akkorde vom Anfang bis zum Schluss, oder zur völligen Ausweichung in einem andern Ton. Gemeiniglich aber versteht man unter dem Wort Modulation, den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton, durch andere verwandte Tonarten unter schicklichen, regelmässigen Ausweichungen hindurch zu führen, und sie durch allmähliche Auflösungen in den Hauptton, worinn man das Stück angefangen hat, wieder einzulernen, um darinn zu schliessen.

In kleinen Tonstücken, die nur in einer geringen Anzahl von Tacten bestehen, und durchaus in einer und ebender selben Tonart bleiben, oder auch in grossen ausgeführten Stücken, bei denen man im Anfang nicht sogleich aus dem Hauptton gehen darf, besteht die Modulation blos in der Mannigfaltigkeit, und in der abwechselnden Darstellung der Gedanken, die dem Grundton und den Haupttönen entsprechen. Es kommt blos darauf an, gleich im Anfang den harmonischen Dreiklang dem Ohr fühlbar zu machen, um es ganz davon einzunehmen, und den Gesang mit der Harmonie, durch die der angenommenen Tonart verwandte Töne durchzuführen. Ich sage, sie müssen verwandt seyn: denn fremde Töne müssen hier sorgfältig vermieden werden.

Eine gute Modulation erfordert also Mannigfaltigkeit von Akkorden. Der Sinn des Gehörs will eben so gut Abwechseln

wechslung, als die übrigen Sinnen haben. Einheit ermüdet: Mannigfaltigkeit unterhält die Seele, und gewährt ihr b. freudiges Vergnügen. Gehen Sie in einen grossen Garten, der ganz einförmig angelegt ist, wie bald wird Ihr Auge ermüdet seyn! Aber lassen Sie es seyn, daß der Garten kleine Irrgänge hat, wo Ihr Auge bald da, bald dorten durch einen neuen Gegenstand überrascht wird; daß Sie aus diesen Labyrinth unermuthet wieder auf den freien Hauptplatz des Gartens geführt werden. Glauben Sie nicht, daß Sie da mehr Vergnügen finden werden?

Karl.

O ja! dieß glaube ich gar gerne!

Lehrer.

Eben so verhält es sich mit guten Modulationen eines Tonstücks.

Karl.

Aber warum müssen denn fremde Töne vermieden werden?

Lehrer.

Um das Gefühl des Haupttons nicht auszulöschen. Dieser muß immer hervorstechend seyn, und nie darf man ihn aus dem Gesicht verlieren. Sobald der Zuhörer nicht mehr weiß, welche Tonart angenommen wurde, so ist es ein Beweis, daß derjenige, der das Stück gemacht hat, ein bißchen geschwärmt habe. Fremde Töne dürfen deswegen nicht so ganz vermieden werden, sie müssen aber gleichsam nur im Vorbeigehen berührt, und sogleich wieder verlassen werden. Nehmen Sie einmal das Beispiel B I.) unter der Tabelle der Dreiklänge vor sich. Sie sehen, die Tonart ist C

Dur. Es fangt mit dem harmonischen Dreiklang an, geht gleich im ersten Takt in die Quinte, als seine Dominante; im zweiten Takt wird die Melodie in die verwandte Tonart a minor geführt; im dritten fällt sie in d moll; im vierten geschieht die Auflösung, und dann folgt der Schluß wieder in der Tonika. Und dies alles geschieht, ohne daß ein fremder Ton berührt wird.

Aber nun spielen Sie B. 2. Da kommt gleich im ersten Takt gis; im zweiten eis und ais; im dritten fis und im fünften es vor. Dies sind nun für die Tonart c ganz fremde Töne: denn keiner von denselben ist mit ihrer Tonleiter wesentlich verbunden. Sie sehen aber auch, daß sie bloß berührt werden, mithin das Gefühl des Haupttons nicht ausgelöscht wird. So viel nun von der Modulation in einem Tone.

Die andere Art von Modulation aber, nemlich die Kunst, den Gesang durch schickliche Ausweichungen aus dem Hauptton in Nebentöne, und aus diesen wieder in den Hauptton zu führen, ist eine Sache von grosser Schwierigkeit, deren Kenntniß uns erst bei unserm weitem Fortgang nothwendig seyn wird.

Ein Beispiel einer guten Modulation finden Sie im Presto No. 82. von Herrn Bach.

Karl.

Was Sie mir bis izt gesagt haben, ist mir so ziemlich deutlich. Nur das begreife ich nicht, was Sie darunter verstanden wissen wollten, durch Auflösungen in den Hauptton zurückführen?

Lehrer.

Auflösung ist nichts anders, als Wiederherstellung einer

Har.

Harmonie, welche durch Dissonanzen, die durch Bindungen vorbereitet wurden, verrückt worden ist.

Eine Harmonie kann auch durch unvorbereitete Dissonanzen verrückt und wieder aufgelöst werden, ohne daß es den Namen einer Auflösung eigentlich verdient. Der kurze Satz bei C kann sie davon belehren. Ist sie aber so beschaffen, wie bei D, dann kommt ihr dieser Name mit Recht zu.

Aus dem Beispiel C sehen Sie, daß die Dissonanzen ohne alle Vorbereitung erscheinen, und sogleich wieder verschwinden. Im andern Beispiel ist es nicht so. Hier sind sie von längerer Dauer, und von grösserm Nachdruck. Daher machen sie auf das Gehör einen merklicheren Einfluß, und erregen in der Seele ein wirkliches Verlangen nach der Herstellung der Ordnung, d. h. nach der Auflösung.

Man theilet die Auflösung in dreierlei Gattungen. 1) Resolutio catachrestica, eine Auflösung, die auf eine ungewöhnliche Art geschieht. 2) Resolutio immediata, die bei einer unmittelbar folgenden Note verrichtet wird, und 3) Resolutio mediata, eine Auflösung, die durch andere dazwischen liegende Noten eine zeitlang aufgehalten, endlich aber doch schicklich angebracht wird. Z. B. der Satz E.

Hier wird wol auch die beste Gelegenheit seyn, Sie mit demjenigen bekannt zu machen, was man in der Musik den Leitton nennet. Man bezeichnet damit einen solchen Ton, der das Gehör natürlicherweise auf einen andern Ton leitet, oder der das Gefühl des folgenden Tons, in den man tritt, im voraus erweckt. Wenn ich Ihnen z. B. den kurzen Satz bei B 2 spiele, und ich halte bei der vorletzten Note inne, so werden Sie schon fühlen, daß die Harmonie

hier nicht geendiget werden kann, daß sie nothwendig wieder in den Hauptton geführt werden muß. Ihr Gehör fühlt dieses schon im voraus, und will befriediget seyn. Nicht so?

Karl.

Ja, das fühle ich ganz deutlich.

Lehrer.

Nun können Sie daraus die Folge herleiten, daß die große Septime im aufsteigenden Gesang natürlicherweise in die Oktave leitet. Die Septime ist demnach hier der Leitton. Es giebt zwar in der Musik mehrere Töne von der Art, doch ist dieses Intervall der vornehmste unter den Leitönen, weil man durch ihn niemals getäuscht wird, und sie insgemein das Subsemitonium modi ist, das von den französischen Tonsetzern Ton oder Note sensible genannt wird.

Wenn ich z. B. aus einer weichen Tonart spiele, und die kleine Terz in die große verwandle, so ist diese meistens die Septime des Tons, in den man ausweichen will, mithin der Leitton, weil das Gehör schon auf denjenigen Ton geführt wird, den es erwartet. S. den Satz F.

Es giebt aber auch ausser der grossen Septime noch andere Leitöne. So ist z. B. bei jedem Hauptschluß die Dominante im Bas der Leitton, weil sie allemal die Erwartung des Tons, dessen Quinte sie ist, erweket. Ferner ist die kleine Septime in dem wesentlichen Septimenakkord auf der Dominante ein Leitton, weil dieselbe allezeit einen Grad unter sich in die Terz des folgenden Grundtons treten muß. S. den Satz G. Auch bei einzelnen Tonfortschreitungen, denen weiters keine Harmonie untergelegt ist, finden die
Leit-

Reittöne statt. Spielen Sie z. B. die Skala einer jeden Tonart, so werden Sie finden, daß Sie auf dem siebenden Ton niemals stille stehen können, und daß ihr Ohr durchaus noch verlangt, die Oktave des Grundtons zu hören. Spielen Sie dieselbe abwärts, so wird ihr Ohr eben so wenig befriediget seyn wenn Sie bei dem fünften Ton aufhören, und nicht in den sechsten fallen wollten, von dem bereits das Gefühl in ihnen erweckt ist. Eben so wird in dem Gesang nothwendig, daß der durch ein Doppelkreuz erhöhte Ton, auf den zunächst über ihm liegenden halben Ton, und der durch ein b oder Quadratzeichen erniedrigte Ton auf den zunächst unter ihm liegenden halben Ton leite, denn jener ist im Grunde nichts anders, als die grosse Septime einer neuen Tonika; dieser hingegen im Grunde nichts anders, als die kleine Septime der Dominante des Tons, in den man gehen will, und muß in die Terz der neuen Tonika treten. Das Beispiel unter Lit. H. wird Ihnen die Sache deutlich machen.

Eben so wenig geht es an, wenn man von einem Ton aus entweder durch Gradation oder durch einen Sprung um vier ganze Töne, oder den sogenannten Tritonus gestiegen, oder gefallen ist, auf demselben stehen zu bleiben. Im ersten Fall muß man nothwendig noch einen Grad über sich, im andern aber einen Grad unter sich gehen. Das werden Sie deutlich fühlen, wenn Sie den Satz bei I spielen. Der Triton (*) kommt in allen unsern Durtonleitern vor; von der
vierten

(*) Der Tritonus der Alten war F - H und in unserm heutigen System sind die zwar falsche Quinten Cis - G und Gis -

vierten zur siebenten Stufe, ist die eigentliche übermäßige Quart, die in der Umkehrung zur falschen Quinte wird. Daher muß diese auch eben derselben Regel folgen, so daß man nach dem Aufsteigen um eine kleine Quinte nothwendig wieder einen halben Ton, oder nach Beschaffenheit der Tonleiter einen ganzen Ton zurücktreten, im Fallen aber um einen halben Ton wieder steigen muß. S. den Satz K.

In derjenigen Tonart, welche man die phrygische nennet, und welche beim Schluß die gewöhnliche harmonische Behandlung nicht verträgt, leidet diese Regel eine Ausnahme, denn wenn man durch das Heruntersteigen um eine kleine Quinte (*par degrés conjoints*) auf die Tonika kommt, so muß man nothwendig auf derselben stehen bleiben. S. L. So kann man auch nach dem Absteigen auf einer kleinen Quinte stehen bleiben, wenn man aus derselben einen halben Schluß macht, Lit. M. weil in diesem Fall der letzte Ton die Dominante des Grundtons ist, und folglich durch dieselbe eine Ruhe bewirkt wird.

Ueberhaupt also sind alle Töne, die gegen den wirklich vorhandenen, oder gegen den, dem Gehör schon im voraus fühlbaren Grundton dissoniren, Leittöne, von denen man nothwendig durch Herauf- oder Herabsteigen um einen Grad in die Consonanz kommen muß.

Da ich so eben der phrygischen Tonart erwähnt habe, so will ich diese Gelegenheit ergreifen, Ihnen von den Tonarten der Alten überhaupt etwas wenigens zu sagen.

Karl.

Gis - D von eben diesem Verhältnis. Dieses Wort wird von dem griechischen *τρίς* und *τόνος* hergeleitet, ein aus drei ganzen Tönen bestehendes Intervall.

Karl.

Das ist mir sehr lieb, denn ich wollte Sie so eben fragen, welche Bedeutung dieselbe habe?

Lehrer.

Das werden Sie izt hören. Die Alten hatten funfzehn Tonarten. Fünfe von denselben wurden unter die tiefe Tonarten; fünfe unter die mittlere und ursprüngliche, und fünfe unter die hohe Tonarten gerechnet. Sie waren folgende:

Tiefe Tonarten:

1) Hypodorische oder Lokrische; 2) Hypoionische, oder Hyperphrygische; 3) Hypophrygische; 4) Hyperäolische, oder tiefe Hypolydische; 5) Hypolydische.

Mittlere und ursprüngliche Tonarten:

6) Dorische; 7) Ionische oder Jastische; 8) Phrygische; 9) Aeolische; 10) Lydische.

Hohe Tonarten:

11) Hyperdorische, oder mixolydische; 12) Hyperionische oder Hyperphrygische, oder Hypermixolydische; 13) Hyperäolische; 14) Hyperlydische.

Mit unsern izigen Tonarten kommen sie folgendermassen überein: 1) die Hypodorische mit unserm A minor; 2) die Hypoionische mit B minor; 3) die Hypophrygische mit H minor; 4) die Hypoäolische mit C minor; 5) die Hypolydische mit Cis minor; 6) die Dorische mit D minor; 7) die Ionische mit Es minor; 8) die Phrygische mit E minor; 9) die Aeolische mit F minor; 10) die Lydische mit Fis minor; 11) die Hyperdorische mit G minor; 12) die Hyperionische

nische mit G^{is} minor; 13) die Hyperphrygische oder Hypod. mixolydische mit A minor; 14) die Hyperäolische mit B minor; 15) die Hyperlydische mit H minor.

Da man einer jeden von diesen Tonarten eine Tonleiter von zwei Oktaven einräumte, so gieng der ganze Umfang und Innbegriff dieser fünfzehn Tonarten vom Proslambanomenos, d. h. von dem tiefsten Ton der Hypodorischen Tonart, welcher unser grosses A ist, bis zu *ἤχῃ* Hyperbolæon, d. i. dem höchsten Ton in der Hyperlydischen, welcher unser zweigestrichenes h war. Mithin machte der ganze Umfang drei Oktaven und einen Ton aus.

Karl.

Es kommt mir aber doch besonder vor, daß von allen den obigen Tonarten nicht eine einzige mit einem von unsern Durtönen übereinkommt.

Lehrer.

In allweg ist dieses etwas sonderbares. Indessen ist die Sache so gewiß, als irgend etwas in der Welt historische Gewisheit haben kann. Sie dachten in keiner ihrer alten Abhandlungen oder Systemen an die Durtöne, und man kann daraus mit Zuverlässigkeit den Schluß machen, daß alle ihre Melodien einen schwerfälligen, melancholischen Ansich gehabt haben müssen.

Es kann indessen eine Nation durch lange Gewohnheit für die Durtöne, und eine andere für Mollton vorzüglich eingenommen seyn; so wie z. B. die Hochländer, und in den westlichen Inseln wohnende Schottländer für gewisse Ueberschläge in ihrer Melodie, für den kriegerischen und schwermüthigen, oft selbst dem Schrecklichen, sich nähernden Ausdruck, und

und die Polen für eine gewisse Taktart eingenommen sind, und wie ferner z. B. die Einwohner in den südlichen Provinzen Schottlands nur solche Lieder und Gesänge schön finden, welche Liebe, Zärtlichkeit und andere Empfindungen ausdrücken, die der Ruhe des Schäferlebens angemessen sind.

Doch wieder auf's vorige zu kommen! So wie in unsern Zeiten das Consistem nach Oktaven eingetheilt wird, so theilten die Alten ihre fünfzehn Tonarten in Tetrachorde ein, und sahen die Quart als die erste zusammenstimmende Note an, und richteten daher die Tonleiter in allen ihren Klanggeschlechtern nach diesem Intervall ein. Ein Tetrachord war in der alten Musik der Griechen ein Consistem von vier Saiten oder Tönen, davon die beide äußersten Töne eine Quart gegen einander ausmachten. Wenn daher Ptolomäus, ein eifriger Reformator der Musik ums Jahr 130. nach Christi Geburt von Pelusium in Egypten gebürtig, das diatonische System bestimmen will, so sagt er nur, wie das Tetrachord oder die Quart desselben eingetheilt werde. Und dies war hinreichend genug, weil die Oktave der Alten aus zwei gleichen und ähnlichen Tetrachorden bestund, denen die Unteroktave des höchsten Tons in der Tiefe noch beigefügt wurde. Deswegen brauchten auch die Griechen in ihren Singschulen zur Solmisation nicht mehr, als folgende vier Silben, nemlich: *ta, te, ti, to*, da in der Folge das System in Hexachorde oder Sexten eingetheilt wurde, die sechs Arctinische Silben *ut, re, mi, fa, sol, la*, nöthig waren.

Den Umfang einer Oktave nannten die Griechen Diapason, von zwei Oktaven Disdiapason; die Terz hieß bei ihnen

ihnen Ditonus; die Quart Diatessaron; die Quinte Diapente u. s. f.

In Ansehung des Charakteristischen dieser Tonarten will ich Ihnen eine Stelle aus einem alten Schriftsteller hersetzen.

„Die Dorische, sagt er, ist feierlich und prächtig, weder zu zerstreut und munter, noch zu mannigfaltig; sondern ernsthaft und fortreißend. Die Aeolische ist groß und pomphaft, obgleich zuweilen besänftigend; denn sie wird zur Bändigung der Pferde und beim Empfang der Gäste gebraucht, und hat etwas einfaches und treuherziges an sich, das sich zur Freude, Liebe und zum Wohlleben schickt. Die alte Ionische Tonart endlich ist weder schimmernd noch weichlich; sondern rauh und finster, wiewol mit einem gewissen Grad von Erhabenheit, Stärke und Nachdruck. In den gegenwärtigen Zeiten aber, da die Sittenverderbnis alles umgekehrt hat, sind die wahren, ursprünglichen und eigenthümlichen Eigenschaften einer jeden Tonart verloren gegangen.“

Karl.

Ich wäre doch begierig, einmal ein altes Tonstück zu sehen. Sind denn keine mehr auf uns gekommen, da wir doch noch so viele griechische Schriftsteller haben?

Lehrer.

Man hat in allwege noch einige wenige Bruchstücke von der Composition der Alten. Hätten Sie wol Lust, eines zu sehen und zu hören?

Karl.

Meine Neugierde ist groß genug.

Lehrer.

Lehrer.

Nun hier haben Sie ein Probchen! die Noten stehen
über dem Text:

EIS MOYΣAN, Iαμβος Βακχειος

σ Ξ Ξ φ φ σ σ
Αειδε, μουσα, μοι φιλη

σπον ι Φ μ μ
Μολπης δ'εμης καταρχου

Ξ Ξ Ξ ε Ξ Ξ ι ι
Αυρη δε σων απ' αλσεων

μ Ξ Ε ι Φ σ ρ Μ Φ σ
Εμας φρενας δυνειτω,

σ ρ Μ ρ σ Φ ρ
Καλλιοπεια σοφα

Φ ε σ σ σ σ ε Β Φ
Μεσων τροκαταγελι τερωνων

Β Φ σ ρ Μ ι Μ
Και σοφε μυσοδυτα

Μ ι Ε Ξ Ε Μ ρ δ Μ
Λατρε γονε, Αηλιε παιαν,

Μ ι Ξ Μ Φ σ σ
Ευμενεις παρισε μοι.

Im deutschen heißt die Uebersetzung davon also:

Hymne an die Muse Kalliope.

Singe mir, vertraute Muse!

Lenke meiner Stimme Ton,

Und die Lüfte deiner Haine

Laß mir Sinn und Geist durchwehn!

Weiseste Kalliope,
 Führerin der holden Musen,
 Und du weiser Gott der Weihung,
 Sohn Latonens, Páan, Delier!
 Fördre deines Sängers Lied!

Die musikalische Uebersetzung finden Sie unter No. 79. Neben bei habe ich Ihnen noch eine Ode von Pindar gesetzt mit der griechischen Tablatur. Diese Melodie ist sehr einfach und natürlich, und wenn sie in eine ordentliche Taktart gebracht und mit einem Bass versehen wird, hat sie wirklich viel Aehnlichkeit mit einem unserer gottesdienstlichen Gesänge. Um Sie in den Stand zu setzen, selbst hievon zu urtheilen, so habe ich eben diese Melodie auf solche Art beigelegt.

Die Uebersetzung der Ode ist diese:

„Goldne Harfe Apolls, du, den violenlofigen Musen
 „mitgebietende Lenkerinn! deinen Akkorden horcht der Tanz,
 „der Freudefürst; horchen die Sänger, wenn du, beherr-
 „schend den Chor seinem Gesang voranzuhallen beginnst. —
 „Selbst des ewigen Feuers spaltenden Blitz löschest du aus.“

Ausser diesen beeden Singstücken sind uns nur noch zwei überliefert worden, eine Hymne an den Apoll und eine an Nemesis. Allein dies sei genug für izt! Wir nehmen wieder unsere Handstückchen vor uns, um Sie über dieselbe noch in dem einen und andern zu belehren.

Ich habe Ihnen zur Skale in Es dur zugleich die von C minor gesetzt, weil wir diese beede verwandte Tonarten in unsern praktischen Beispielen mit einander vor uns nehmen wollen.

Gleich

Gleich im ersten Takt von No. 81. steht eine Achtelpause, anstatt daß die vorhergehende Consonanz noch einmal wiederholt worden wäre. Da nun unmittelbar auf diese Pause eine Dissonanz folgt, so entsteht daraus diejenige Figur, die man Ellipsis nennt.

Im fünften Takt stehet gleich zwischen der ersten Note g und der vierten b, als welches eine Terz ausmacht, noch as und a. Wenn nun zwischen zwei durch Terzen auf oder absteigende Substantialnoten noch eine, oder wie hier, noch zwei eingerückt, und im Vortrag ganz gelinde mitgespielt werden, so heißt dies bei den Italienern Cercar della nota, das Suchen der Note.

Sie finden in diesem Stück manche Stellen mit dem unregelmäßigen Durchgang. Diejenige Noten aber, oder Töne, durch welche dieser gemacht wird, heißen Wechselnoten, (*note cambiate.*) Es scheint, man habe durch diesen Ausdruck anzeigen wollen, daß die Töne des unregelmäßigen Durchgangs mit andern verwechselt worden, oder die Stelle anderer Töne einnehmen. So sind z. B. cis im sechsten, das a im siebenten Takt u. a. m. Wechselnoten. Man kann sie als Vorhalte der gleich darauf folgenden Töne ansehen, doch muß man sie mit denselben Vorhalten, die man zufällige Dissonanzen nennt, nicht verwechseln. Denn die Wechselnoten müssen auf der Zeit des Takts, auf der sie vorkommen, in die Töne übergehen, an deren Stelle sie gestanden haben, da die eigentliche Vorhalte erst auf der folgenden Zeit aufgelöst werden. Ferner, können die Wechselnoten frei angeschlagen werden, da die wahren Vorhalte nothwendig vorher. müssen gelegen haben, und endlich können die Wech-

selnoten sowol auf guten, als auf schlechten Taktzeiten vorkommen, da hingegen die Vorhalte nur auf der entgegengesetzten stehen können.

Was eigentlich ein Vorhalt sei, das können Sie aus dem vier und zwanzigsten und dem letzten Takt dieses Stückchens sehen, da im Bas statt es und g das vorhergehende as durch eine Bindung vorgehalten wird, ehe dann die völlige Auflösung hergestellt wird.

Ein Vorhalt ist demnach eine Dissonanz, die in einem Akkord eine zeitlang die Stelle einer Consonanz vertritt, und bald darauf in dieselbe übergeht. Die Vorhalte gehören eigentlich nicht zu dem Akkord, in dem sie stehen; sondern sie werden nur zufälligerweise beibehalten, weil sie doch einmal da sind, und der Uebergang von ihnen auf die wesentlichen Töne des Akkords eine gute Wirkung thut. Dadurch unterscheiden sie sich von der wesentlichen Dissonanz, die als ein nothwendiger Ton zu dem Akkord gehört, und vor sich da steht, da hingegen die Vorhalte nur eine zeitlang die Stelle anderer Töne vertreten.

Der Vorhalt hat auch viel Aehnlichkeit mit einem Vorschlag. Der Unterschied zwischen ihnen besteht aber darinn, daß der Vorschlag nicht von der vorhergehenden Harmonie liegen bleibt, sondern ohne diese Vorbereitung vor dem eigentlichen Ton, dem er vorangeht, angeschlagen wird, und diesem hernach Platz macht.

Auch ist es eine wesentliche Eigenschaft des Vorhalts, daß er von der Consonanz, an deren Stelle er steht, nicht mehr, als eine einige Stufe entfernt ist.

Im

Im vierzehnten Takt stehen hinter dem letzten b zween Punkte, dadurch verliert die vorhergehende Note nicht nur die Helste, sondern ein Drittheil ihres Werths. Geschiehet dieses bei einer Viertelsnote, so verliert sie drei Sechzehntel, und eine Achtelsnote, drei zwei und dreissigstel, wie Sie aus diesem Beispiel sehen können.

Im Presto No. 82. finden Sie einige Stellen, welche wiederholt werden, z. B. vom ersten bis zum vierten; der neunte und zehnte Takt u. a. m. Wenn nun eine solche Periode zumal in Singkompositionen um eines besondern Nachdrucks willen wiederholt wird, wie dies auch beim Schluß des darauf folgenden Morgenlieds geschehen ist, so entsteht daraus die Rhetorisch, musikalische Figur, die man Anaphora nennet, und so viel bedeutet, als eine Wiederholung.

Wenn der erste Satz eines Stücks, das Thema, am Ende wiederholt wird, so heißt man alsdenn Complexio. Ein Beispiel hievon findet sich bei No. 57.

Beiläufig will ich Ihnen hier auch bekannt machen, daß die Erhöhung- und Erniedrigungszeichen samt dem Restitutionszeichen mit dem gemeinschaftlichen Namen *Accidenti musicali* genannt werden.

In dem Liedchen No. 83. wird im achten Takt der Schlußfall vorbereitet, indem der Grundton es im darauf folgenden Takt in die obere Quart, und hierauf in seine Dominante b fällt, um in dem Grundton zu schliessen. Diese Vorbereitung der Cadenz nennen die Italiener *Atto di Cadenza*.

M o r g e n l i e d.

Nun ist es Tag, mit Ruhm und Dank
Verlaß ich Bett und Ruh.

Herr! höre meinen Lobgesang!
Mein erstes Wort bist du!

Wie hat der Schlummer mich erquikt!
Ich fühle neuen Muth.

Vor tausenden bin ich beglückt,
Die nicht so sanft geruht.

Mich schwaches Kind beschütztest du,
Du wachtest über mir.

Du schloßest meine Augen zu,
Nun öfnest du sie mir.

Wie viele, die so rosenroth,
So hold, wie ich geblüht,
Sind, eh der Morgen kam, im Tod
Wie dürres Laub verblüht.

Ich lebe noch. Doch eh die Nacht
Auch diesen Tag beschließt,
Wer weiß, ob noch mein Auge lacht,
Mein Geist so munter ist?

Drum will ich meine kurze Zeit
Gott und der Tugend weihn,
Und mich mit weiser Frölichkeit
Der Jugendtage freun.

Dann wird es niemals mich gereun,
Wenn ich den Tag durchlebt.

Ich

Ich werde froh und selig seyn,
Wenn man mich jung begräbt.

So leite mich, wie es dein Rath
Herr! für mich ausersehn;
Ich will den kurzen Lebenspfad
Durch dich gestärket gehn.

A b e n d l i e d.

Auch diesen Tag hab ich vollbracht
Mit aller seiner Noth;
Nur deiner Vaterlieb und Macht
Verdank ich es, o Gott!

Wärst du nicht meines Lebens Kraft,
Mein Retter und mein Heil:
So würd' in meiner Pilgerschaft
Kein Trost mir je zu Theil.

Ach! ohne dich, Allgütiger,
Bergieng' ich in der Noth;
Von Trost und aller Hoffnung leer
Wär' ohne dich mein Tod.

Doch welchen Trost fühlt nun mein Herz;
Du bist und bleibst mein Gott;
Dein Wort versüßt mir jeden Schmerz
Und lindert jede Noth.

Froh kann ich mich dem Schlaf vertraun,
Und schlafend bin ich dein;

Vor keinem Unfall soll mir gram,
Du wirst mein Helfer seyn.

Und sollt, o Vater, diese Nacht
Des Lebens letzte seyn:

Wol mir, dann ist mein Lauf vollbracht,
Vollbracht des Lebens Wein!

Wir nehmen izt das Voglerische Präludium No. 85. vor uns. Beim fünften Takt desselben im Bass fängt eine Stelle an, wo derselbe einige Takte hindurch liegen bleibt, die obere Stimme hingegen den harmonischen Gesang fortführt. Eine solche Stelle wird in der Kunstsprache der Orgelpunkt (Point d'Orgue) genannt, und kommt entweder auf der Tonika, oder wie hier, auf der Dominante vor, und ist als eine Verzögerung des Schlusses anzusehen.

Da der Bass den Ton aushält, und gleichsam einen Ruhepunkt hat, so kann es nicht wol anders seyn, als daß die obere Stimmen den Gesang meistens durch Dissonanzen hindurchführen. Es verhält sich mit dem Orgelpunkt gerade so, als wenn man von dem Akkord auf der Dominante durch Vorhalte in den Dreiklang der Tonika übergehen wollte. Wenn man nun die verschiedene Vorhalte nicht unmittelbar in die Töne des Dreiklangs der Tonika auflöst, sondern die Auflösung durch mehrere Akkorde nur allmählig bewerkstelliget, so entsteht hieraus der Orgelpunkt.

Insgemein bringt man denselben in Fugen oder in kurzen fugenähnlichen Stücken so an, daß die verschiedene Sätze und Gegensätze, die darinn vorkommen, auf einem liegenden Bass

Was, so weit es sich unbeschadet der Harmonie thun läßt, vereinigt werden.

In dem darauf folgenden Präludium No. 86. kommen viele Stellen vor, denen man insgemein den Namen *Verrückung* giebt. Sie kann auf zweierlei Art vorkommen, 1) indem man die Grundharmonie auf einen Augenblick zerstört, sie aber sogleich wieder herstellt; und 2) indem man den Akkord nicht gleich in seiner Vollkommenheit hören läßt. Doch muß in beeden Fällen die Grundharmonie in dem Gefühl nicht ausgelöscht werden. Im ersten Fall ist die Verrückung in der Harmonie das, was der Durchgang in der Melodie ist, und in den Stimmen, wo die Verrückung geschieht, gehet ein Durchgang in der Melodie vor. Dies können Sie am besten aus dem Minore bei No. 50. einsehen. Im zweiten Fall entstehen aus der Verrückung die zufällige Dissonanzen, die nur auf der guten Zeit des Takts vorkommen, vorbereitet und aufgelöst werden müssen. Diese Verrückungen sind in diesem Präludium vom Anfang bis zum Schluß.

Es giebt auch eine Verrückung in der Melodie, wenn ein oder mehrere Töne durch Vorausnahme (*Anticipatio*) oder Verzögerung (*Retardatio*) früher oder später, als sie sollten, eintreten. Was das erstere betrifft, so finden Sie gleich im Anfang des Morgenlieds ein Beispiel hievon.

Die bei No. 88. befindliche Passagen, deren Klänge durch abwärts laufende Gradationen hintereinander folgen, nennt man *Conducimento ritornante*. Im entgegengesetzten Fall, wenn nemlich die Klänge stufenweis in die Höhe geführt würden, hieß man es *Conducimento retto*. Stehen sie aber auf diese Art vermischt untereinander, so wäre es alsdann

Conducimento circoncorrente. Von dieser steht p. 35. Fig. 3. von jener bei Fig. 4. ein Beispiel.

Beschluß der Aesthetik.

In der Musik gebraucht man mancherlei Figuren, durch welche man theils mehr Abwechslung, und Kontrast in das Tonstück zu verweben sucht, theils Empfindungen zu erregen, sie zu erhöhen oder schwächer zu machen.

Das Stoccato a) erhebt die Seele; b) entspricht dem Gefühl des Prächtigen, Erhabenen, und ist c) geschickt, einzelne komische Züge auszudrücken. Für das Adagio werden oft durch dasselbe die Tinten der Traurigkeit energischer gemacht. Es schickt sich aber mehr fürs Allegro, das heißt, mehr für die Empfindung des Vergnügens.

Triller zeichnen sich bloß auf Seiten der Kunst aus; sind strengste Nachahmung der Natur, und helfen bloß ausschmücken. Da die Empfindungen des Vergnügens diesen Schmuck am besten vertragen, und durch die gleichzeitige Mitempfindung der Geschicklichkeit des Artisten erhöht werden, so stehen sie in näherer Verbindung mit dem Allegro, als mit dem Adagio.

Bebung, ist die Schattirung eines einzigen Tons; sie liegt in der Natur, und ist besonders im Adagio von grosser Wirkung, weil sie die Nebenidee von zitternder Bewegung des hangen furchtsamen Tons der klagenden Menschenstimme erweckt.

Die Empfindungen des Vergnügens sind im Allegro zu schnell fortschreitend, als daß sich daselbst diese Bebung gut sollte anbringen lassen. Sie gehört nur für Aushaltungsnoten
in

in langsamer Bewegung. Auf Blasinstrumenten können die Vebungen leichter hervorgebracht werden, als auf Saiteninstrumenten, und thun auch grössere Wirkung, weil sie sich alle der Menschenstimme mehr nähern. Je unbestimmter die Töne eines Instruments sind, je mehr sie der Künstler suchen muß, desto besser nehmen sich die Vebungen auf dem Instrument selbst aus. Das Horn hat, wie ich schon oben erwähnt habe, hierinn den größten Vorzug. (*)

Die Läufe (unter dieser Benennung verstehe ich alle Gattungen von Passagien, Tiraten, Zirkeln u. s. w.) erheben die Seele durch das Analoge der aufsteigenden Progression; durch die Empfindung ihrer Geschwindigkeit, und erweken oft noch das gleichzeitige Gefühl von artistischer Geschicklichkeit. Sie schiken sich also für die Empfindungen der Freude. Für das Adagio sind sie Betrug, denn der Zustand der Traurigkeit ist entweder Stillstand oder langsame Progression, in einem engen Zirkel eingeschlossen.

Die schnell auf einander folgende Angabe der Bestandnoten eines Akkords nennt man Sarpeggio. Es macht die Harmonie dem Herzen oft fühlbarer; macht sie selbst mannigfaltig.

*) Vebungen auf dem Horn habe ich nicht leicht in einem Konzstück mit mehr Weisheit und Geschmaß langebracht gesehen, als in der Sinfonie Hamlet von Herrn Vogler bei der Stelle, da der Geist seines Vaters erschien. Schauer ergoß sich über meine Seele — ich fülte mein ganzes Innerstes so beklommen, gleich als sähe ich das Phantom selbst in mitternächtlicher Stunde aus dunkeln Gräbern heraufsteigen. — Aber man muß sie auch unter Voglers Direktion aufführen hören. —

faltiger, kolorirter und interessiert noch auf Seiten der Kunst, da sie oft für das Ohr eine besondere große Fertigkeit und Kunst der Artisten vermuthen läßt, wiewol dieses sehr oft bloße Täuschung ist. Aber auch diese Täuschung ist angenehm und erweckt Interesse. Wenn aber das Harpeggio die Melodie nicht verdunkeln soll: so darf es bloß Colorierung des Akkords seyn.

Das Aushalten ganzer Noten, und noch dazu in langsamer Bewegung, erfüllt die Seele mit Ruhe; befördert das Gefühl der Harmonie, und schift sich für die Natur der Bewegung trauriger Empfindungen.

Bindungen sind anzuwenden, wo zwei entgegengesetzte Empfindungen sich durchkreuzen. Sie erweken außerdem noch den Wunsch nach Auflösung. Diese Auflösung versetzt die Seele in den Zustand der Ruhe, und muß ihr über alles lieb seyn, weil sie Befriedigung ihres Wunsches ist: denn die Bindung selbst versetzt die Seele in Unruhe und Ungewisheit; die Auflösung aber in Ruhe und Gewisheit.

Was die Dissonanzen betrifft; so entspricht die chromatische Progression den Empfindungen der Traurigkeit, um so mehr, wenn sie aufsteigend ist. So wie unter allen Dissonanzen, die ein wahres Salz für diese Empfindungen sind, und selbst schon in ihrer Natur liegen, die übermäßige Prime die meiste Energie für sie hat, und noch in eine ängstliche Erwartung auf den folgenden Ton setzt.

Rosalien, oder Wiederholungen eines Satzes durch die nächstfolgenden Tonarten dienen dazu, a) den Satz für das Herz selbst deutlicher und sinnlicher zu machen, b) und dem Ausdruck mehr Leben, mehr Kraft und Bedeutung zu geben.

c) Sie

c) Sie drücken besonders das Wachsen und Zunehmen einer Empfindung gut aus, und schiken sich am meisten für den Ton der Klage und für die Empfindung der Betrübniß. *) Oft aber, wenn der Sezer sich ihrer nicht mit Weisheit zu bedienen weiß, verräth er Armut an Gedanken und Geschmacklosigkeit.

Die Germaten liegen in der Natur der Seele. a) Sie sind nöthig zur Erholung; b) zur Ueberraschung; c) dem Stük mehr Bedeutung zu geben; d) eine Empfindung nicht ganz zu erschöpfen, und der Seele das Vergnügen des Hinzudenkens zu gewähren. Am besten folgen sie auf Rosalien; für das Adagio gewähren sie Ruhe, fürs Allegro aber Ueberraschung.

Erhöhter Unisonus macht die Melodie fühlbarer und deutlicher, nur muß er hauptsächlich bei singbaren Sätzen angebracht werden. Man kann sich seiner mit Vortheil bei den begleitenden und aushaltenden Instrumenten bedienen. Bässe, in dieser Art gesetzt, bringen besonders mannigfaltigen Schatten ins Stük.

Nichts ist fähiger, in der Seele die Erwartung von Folge zu erwecken, als die Sept, und Sekunde und Quart, und sie muß sich nothwendig in einem Zustand von Unruhe befinden, der um so länger dauert, je länger die Auflösung derselben verzieht.

In

*) Tomelli brachte in der Arie ah che nel dirti Addio eine dreifache Rosalie an, ließ das Wort Addio dreimal hinter einander durch erhöhte Tonarten wiederholen. Hat Tomelli je einen großen Zug seines Genies und seiner feinen Empfindung zu Tage gelegt; so war es hier bei dieser Stelle.

In dem letztern Fall bei $\frac{4}{2}$ hat sie dies weniger zu befürchten, als bei der 7.

Beede Figuren sind also gute Mittel des Kontrastes. Nur wenn die Seele ganz beruhiget werden soll: muß die Sept in die Quart des Grundtons, und Quart und Sekunde in den Grundton selbst wieder zurückführen.

Tonziehung gehört mit zu denen Mitteln des Kolorits, ist der Natur jeder Bewegung, besonders aber der leidenschaftlichen Bewegung der Traurigkeit, analog. Ich glaube, sie gehört eben so gut zu den strengsten Nachahmungen der Natur, als der Triller, ob sie gleich, als man ihre Resultate kennen lernte, bald Bedürfnis für den Geschmak mochte geworden seyn.

Die ganze Lobeßerhebung, die man von dem Gesang der Nachtigall macht, kommt vielleicht meistens auf Rechnung des Ziehens ihrer Töne.

Die Tonziehung ist also sehr geschickt, die Empfindung der Traurigkeit zu erhöhen; das Gemälde des Schmerzens schattiger zu machen. Nur wenn der Eindruck davon ganz erzielt werden soll: so muß der Ton immer an Stärke zunehmen, und nicht ohne Ziehung seyn. Die Blasinstrumenten sind die geschicktesten für diese Figur. Sie aber selbst schickt sich bloß für die langsame Bewegungen, so wie sie in der Natur der Traurigkeit liegt.

Ein jeder Vorschlag erregt die Erwartung des nächsten Tons, in den er führt; (denn eigentlich ist er nichts weiter, als Vorbereitung.) Eine Erwartung, die für die Seele um so angenehmer ist, weil sie so schnell befriediget wird. Der größte Vorschlag besteht aus drei Noten; die Erwartung, die er erregt

erregt ist um so größer, als jene, welche die kleinen Vorschläge von zwei oder einer Note erweken. Die Zeit ihrer Dauer hängt ganz allein von dem Geschmak des Spielers ab, und kann nicht ganz genau bestimmt werden. Der Vorschlag einer einzigen Note, den man gemeiniglich den simplen Vorschlag zu nennen pflegt, würde nach ängstlicher Berechnung zweimal so viel Zeit, als der doppelte, und dreimal so viel, als der dreifache Vorschlag ausfüllen müssen. Aber diese Berechnung taugt nicht viel, und gehört zu den Grimassen. Der simple Vorschlag nimmt eine Ziehung an, und diese Ziehung richtet sich nach dem Tempo. Der dreifache gehört am ersten für still liegende Noten und für langsame Bewegungen.

Schnelle Verwechslungen der Kleinen Terz, oder der grossen Sext mit dem Grundton, erweken das Gefühl der Neuheit und Ueberraschung, und sind vorzüglich an solchen Stellen gut zu gebrauchen, wo sich zwei Empfindungen durchkreuzen. Durch dies Gefühl spannen sie die Kräfte der Seele und heften sie an den Faden der Aufmerksamkeit.

Unter die Figuren, die besonders für langsame Tonbewegungen, und für die Empfindungen der Traurigkeit große Wirkung haben, gehören die allmähliche Uebergänge von einem Ton in den andern durch alle dazwischen liegende Mitteltöne. Man kann sie nur auf Bogeninstrumenten erreichen. Der Sezer kann sie nicht vorschreiben, weil er keine Zeichen für sie hat. Je mehr Gehalt von Zeit sie in sich fassen, desto deutlicher sind sie. Kein Ton kann mannigfaltiger kolorirt werden, als durch sie.

Eine Melodie, dadurch man Töne und Bewegungen aus der leblosen Natur nachzuahmen sucht, heist ein musikalisches

lisches Gemälde. Tobende Gewitter, Sturmwind, Brausen des Meers, Aufgang der Sonne u. s. f. sind Gegenstände, die durch Ton und Bewegung nachgeahmt werden können. Sie thun oft außerordentliche Wirkung aufs Herz, besonders wenn die Musik mit der Poesie verbunden ist, und bringen das imitirte Object der Einbildungskraft näher. Weil aber solche Materien dem wahren Geist der Musik nicht entsprechen, als welche bloß Empfindungen des Gemüths ausdrücken, nicht aber Begriffe von leblosen Dingen geben sollen, so müssen sie auch sehr sparsam angebracht werden.

Vom Verhältniß der Tonkunst zur Poesie.

Die Poesie hat das zum voraus, daß sie deutlicher bestimmt; die Tonkunst, daß sie mehr ausschmückt, und die Poesie dem Herzen näher bringt.

Die Poesie schildert eine Empfindung, und die Musik erweckt diese geschilderte Empfindung eines dritten sogleich in dem Herzen des Zuhörers.

Die Fortsetzung im nächsten Stücke.

Auflösung des Rätsels im vorigen Stücke.

Ein Violinbogen.

Neue Rätsel:

I.

Wer tritt die schönsten geistlichen Lieder mit Füßen
und begeht doch keine Sünde?

2.

Im Walde lebte ich, dort tödtete man mich,
Im Leben war ich stumm, todt aber singe ich.