

Harmonielehre (Generalbaß-Schule).

Vorbemerkungen für Reifere, besonders für die Lehrer.

Vor Allem muß hier der Verf. darauf aufmerksam machen, daß es seine Absicht nicht ist, eine so vollständige Harmonielehre (Generalbaß-Schule) hier zu geben, wie es die Wichtigkeit dieser u. der große Fortschritt der Tonkunst in diesem Zweige, hergestellt durch die außerordentlichen Leistungen großer Geister, besonders in der neuesten Zeit, fordert. Dazu würde gehören: 1) daß die erörterten Grundsätze zureichten, um alle Erscheinungen in diesem unerschöpflichen Felde auf eine sichere Quelle ihrer Entzifferung zurückzuführen; 2) daß alle wichtigen Fälle, welche zur Beleuchtung, zur Veranschaulichung dieser Grundgesetze dienen, u. zwar in einer so großen *M a n c h f a l t i g k e i t* zur Belehrung des Schülers vorgeführt werden, daß der mittelmäßige Kopf, so wie der beste *g l e i c h* beschult würde. Welche Menge von Beyspielen würde dazu nöthig seyn! Da möchten alle Tabellen dieses Theiles nicht genügen, die doch für alle Schulen bestimmt waren u. nicht vervielfältiget werden konnten, ohne einer nöthigen Hauptrückzicht bey *d i e s e m* Werke entgegenzutreten, jener der Wohlfeilheit. Ließen sich nun die beyden angegebenen Punkte nicht *z u g l e i c h* beachten, so war es doch des Verf. ernste Absicht, dem *e r s t e n* zu genügen, so viel es die Beschränkung seiner Kraft, seiner Zeit u. des Raumes erlaubt, und doch so viele Beyspiele anzuführen, als zur Verdeutlichung der Grundsätze nöthig sind, u. zwar so, daß, wenn Lehrer und Schüler dieselben, wie es jederzeit angezeigt ist, durch alle Tonarten u. Lagen durchüben, wenn man sich auch dazu anderer Tonstücke bedient, durch diesen Privatfleiß ersetzt wird, was der Verf. mit bestem Willen anders zu geben nicht vermochte. Ohnehin wird, um Festigkeit u. Klarheit in dieser an überraschenden Erscheinungen so reichen Sphäre zu erhalten, durchaus erfordert, daß der Schüler sich mit rastloser Mühe übe, u. so viele ausgezeichnete Tonstücke, mit u. ohne Bezifferung, als er nur habhaft werden kann, *g e i s t i g* u. *t e c h n i s c h* durchstudire; denn besonders hier gilt der Grundsatz: die Uebung macht den Meister. Soll er aber dabey nicht verwirrt werden, so gehören einfache, sichere u. solche Grundsätze dazu, wodurch zugleich derselbe auf die *Q u e l l e* aller dieser Erscheinungen hingeleitet wird. Die liegt in dem menschlichen Gemüthe u. dem Drange dieses nach Verklärung, nach vollständigem Aussprechen dessen, was es Großes, Schönes, Tiefes u. Heiliges in sich trägt. Daher der Hauptzielpunkt, auf welchen sich alle Lehren zuletzt hinwenden müssen, wenn diese Anleitung den doppelten Zweck erreichen soll: a) der eigenen künstlerischen Kultur; b) der Befähigung, das Große in den musikalischen Kunstwerken aufzufassen u. einen sicheren Maaßstab zu erringen, die Stufe der schöpferischen Geister u. den Werth ihrer Erzeugnisse in diesem wichtigen Elemente bestimmen zu können. Ohne diesen höheren Zweck würde die Harmonielehre ihr Bestes, das verlieren, was sie dem tieferblickenden Kunstauge, noch mehr der

philosophischen Betrachtung so interessant macht. Daher sollte man, um sie vom höchsten Standpunkte zu ergreifen, von den Urgesetzen des Universums u. dem Reflere dieser in der Grundbildung des menschlichen Gemüthes ausgehen, u. diese Entwicklung im strengen Verfolge durch alle einzelnen Lehren u. Grundsätze durchführen, alle diese auf jene Urgesetze und das menschliche Gemüth zurückbeziehend. So hat d. Verf. dieselbe in den Vorträgen über das System der Harmonielehre, vorzüglich in psychischer Hinsicht, behandelt, welche er im Wintersemester 1825/26 an der dahiesigen Universität hielt. Allein wie Wenige, für welche dieses Werk zunächst bestimmt ist, möchten diesen Standpunkt erfassen! Der Verf. wird sich daher möglichst herabstimmen, doch aber für Reifere diese Lehre so behandeln, daß bey jeder Materie zugleich auf die höhere Auffassung hingewiesen wird, in Beziehung auf eigene Kultur, so wie auf das Eindringen in den Geist musik. Kunstwerke. Doch auch dieß könnte noch Vielen, besonders Schülern zu schwer seyn; der Verf. aber wünschte — möchten es alle Lehrer beachten! —, daß jeder nur etwas fähige Schüler, u. sollte er erst 10 Jahre zählen, in der Harmonielehre, wo nicht ganz, doch so weit möglich, unterrichtet werde. Der Vortheil für musik. u. geistige Kultur überhaupt ist unberechenbar. Da hat er denn die Einrichtung getroffen, daß diese Lehre oben ganz leicht, u. in der untern Abtheilung für Fähigere abgehandelt wird, was auch Lehrer benutzen mögen. Diese werden dann selbst finden, wie weit es mit jedem Schüler, nach seinem Bedürfnisse, zu treiben ist. Bey manchem mag die Lehre von den wohl- u. minderwohlklingenden Dreyklängen u. Septenakkorden genügen; ein anderer mag auch die schwereren dieser Akkorde, vielleicht auch etwas von den 9t. 11t. u. 13t. Akkorden lernen. Der Eine mag sich mit dem Bilden kleiner Sätze begnügen, der Andere sich bis zu größeren Gebilden ausdehnen. Eben so mag der Lehrer bemessen, ob u. wie Viel von der unteren Erörterung er dem Schüler mittheilen darf. Kurz der Verf. gibt hier den Stoff, in doppelter Form — sehr leicht u. schwerer —; man wende ihn mit christlicher Liebe an zur Beförderung des Kunstlebens, zur Befruchtung u. Erhebung der Menschheit, zum Erschwingen des Geistes unserer Nation, zum Gewinnen des Lebens im Heiligen, im Göttlichen, mit jenem Fleiße, wie er aus frommem Sinne entspringt, mit jener Beseelung, welche der genannte große Zweck in jedem edlen Gemüthe erzeugen muß, mit jener geistigen Unterscheidung, die den tüchtigen Lehrer bezeichnet, woraus sich auch eine tr. Wirkung herstellen wird, zur Ehre des Lehrers, zum Glück des Lernenden, zum Besten des Vaterlandes. —

§ 1. Grundbegriffe, und äußerer Bau der Akkorde.

Was man lernt, soll man gründlich u. nach allen wesentlichen Seiten studiren; man hat sonst keine Ehre u. Freude. So ist es auch in der Musik. In der Theorie des Vortrages haben wir gelernt, ein Stück richtig im Takt u. nach der Melodie auszuführen. Es wurde da auch schon darauf hingewiesen — S. 242 Z. 16 u. d. f. i. 1ten Thl. —, daß man auf seine harmonische Grundlage sehen müsse, um den Charakter jeder Stelle, sogar die Abtheilung in die verschiedenen Redesätze zu finden u. so richtig darstellen zu können. Diese harmonische Grundlage bezieht sich auf die bey jeder Stelle vorkommenden Akkorde u. ihre Reihung im ganzen Tonstücke. Es kommen z. B. T. 19 F. 17 i. T. 3 bey dem 1ten Viertel im Baß—in der untern Zeile—die drey Töne $\overset{c}{c}$ vor, die zugleich angeschlagen werden. Mit dem tiefsten Tone c, den man, weil er zu Grunde liegt, den Grundton nennt, stimmen die 2 andern Töne e u. g zusammen. Sie bilden also mit dem c eine Zusammenstimmung, den C-Akkord, auch zuweilen die C-Harmonie genannt, dieses Wort in engerer Bedeutung genommen. Bey dieser Stelle herrscht also der C-Akkord. Dieselben Töne, nur anders gestellt, kommen im 9ten Takte im Baß vor. Dieser Stelle liegt also wieder der nämliche C-Akkord zu Grunde. Eben so ist es im T. 135, 36, 37 u. 38. Dafür kommt im T. 119 i. Baß der Akkord $\overset{f}{f}$ vor. Dieser Stelle liegt also der F-Akkord zu Grunde. Und so muß, wer gründlich seyn will, alle Akkorde bey jeder Stelle kennen; dann ist er sicher, nicht zu fehlen. So genau u. um-

§ 1. Grundbegriffe, und äußerer Bau der Akkorde.

Unter den 3 Elementen, deren Verbindung der Tonkunst den Stoff zu ihren schönen Gebilden liefert, ist es vorzüglich die Harmonie, worin sich das Gemüth, diese eigentliche Lebensquelle, in höchster Fülle u. Weihe ergießt. Hier besonders schaut der Kenner, welcher durch ernsteres Studium u. eigene Erhebung den tieferen Blick errang, nicht nur, was der musikal. Künstler in Beziehung auf sein Erdenleben erkannte u. empfand, sondern auch des Menschen hohe, über das Irdische sich schwingende Kraft, seine Verklärung hier u. dort, seines Glaubens, Hoffens u. Liebens heilige Begründung. Hier findet das ganz seine Anwendung, was S. 2 u. 5 in den Anmerkungen gesagt ward. Ob das Studium einer solchen Lehre, die uns die Geister aller Nationen u. Perioden, welche in dieser Kunstform etwas Großes leisteten, in dem Geheimsten u. Wesentlichsten ihrer Grundbildung vorführt, ob ein solches Studium höchst wichtig sey? diese Frage möchte sich für sich beantworten. Interessanter möchte jene seyn: wie soll diese Lehre behandelt werden, das mit wir die höhere Einsicht erringen, durch welche wir das erwähnte Ziel erreichen, mit gesichertem u. geweihtem Blicke das Große der Leistungen in diesem Felde aufzufassen, die unzähligen Erscheinungen in dieser unerschöpflichen Sphäre auf ihre wahre Quelle zurückzuführen, die Stufen in dieser Himmelsleiter zu finden? —

Als Kind eines liebevollen, allmächtigen Vaters, der durch die Kraft u. Harmonie seines Wesens Allem Entstehen u. Gestalt verlieh, hat der Mensch ebenso das Vermögen erhalten, in

fassend aber, als es nöthig ist, um eine gründliche, vollkommene Einsicht in dieser Materie zu erringen, konnte dieß dort nicht erörtert werden, es wäre nicht zweckgemäß gewesen u. hätte zu weit geführt. Gleichwohl ist eine solche höchst wichtig; denn dadurch allein wird man mit dem tieferen Sinne eines Tonstückes bekannt, wie es sich noch weiter unten zeigen wird, man lernt gründlich über ein Tonstück sprechen, u. das verstehen, was Kenner über den Werth oder Unwerth dieses oder jenes Stückes urtheilen. Außerdem gewährt aber eine solche Kenntniß noch mehrere wichtige Vortheile. Will man z. B. bey einer Stelle eine Verzierung anbringen, u. man weiß nicht, welcher Akkord da zu Grunde liegt, so kann man sich leicht verstoßen, wie es in der Lehre von den willkührlichen Auszierungen S. 327 u. d. f. i. 1ten Thl. gesagt ward. Oft kommen auch durch die Nachlässigkeit des Kopisten — Notenschreibers — Fehler in die Stimmen, man hat gerade niemand, der diese verbessert, in welcher unangenehmen Lage befindet man sich da! Man bekommt einen guten Gedanken, den möchte man mit der Begleitung des Fortepiano, der Guitarre oder einiger Instrumente setzen; wenn man aber nicht weiß, welche Töne dazu passen, wie vermag man dieß? Und wie viel Vergnügen entbehrt man da! Das Wichtigste jedoch ist, daß die Kenntniß in dieser Materie das Treffen sehr erleichtert. Denn wer hierin nur etwas eingeübt ist, sieht gleich bey dem Singen, oder Spielen eines Instrumentes, welcher Akkord bey einer Stelle vorkommt oder vorkommen könnte. So gewinnt man für das Treffen dieser Verhältnisse eine feste Leitung, das Gesichertseyn gibt Muth, während der Andere oft im Ungewissen tappt u. zagt. Daher können Leh-

harmonischen Gebilden seines Wesens Kraft u. reiche Fülle zu ergießen, als in seinem reinen Gemüthe der Drang lebt, der heiligen Liebe edelste Gefühle entströmen zu lassen, als in ihm die Sehnsucht sich regt, dadurch seinem großen u. gütigen Vater sich zu nähern. Was bey dem Menschen im Allgemeinen, das findet noch mehr bey dem Künstler Statt. Denn besonders Er soll des Geistes u. Gemüthes schönste Gebilde uns vorführen, das Leben durch seine erhobenen u. mit aller Wahrheit ausgesprochenen Anschauungen befruchten. Je mehr sich daher dieses Höhere in ihm erschließt, je mehr das Leben in Gott in ihm erblüht, desto größer sein Standpunkt, desto trefflicher sein Leisten. Was von dem Künstler überhaupt, das gilt noch mehr von dem musikalischen, der, unterstützt durch seinen ätherischen Stoff, den Ton, unbeengten Fluges des Geistes u. Gemüthes größte Kraft, das von jenem klar Erkannte, von diesem in heiliger Ahnung Empfundene, im lebendigen Ströme der tiefsten u. reichsten Gefühlsregungen zu gestalten vermag, wozu, wie wir oben hörten, das Element der Harmonie vorzüglich dient. Je mehr Erschwung u. Glut daher der musik. Künstler in seinen Harmonieen im Ganzen, so wie in den einzelnen Akkorden entströmen läßt; je mehr sich des Geistes Kraft in dem heiligen Willen durchdringt, hervorruhend dadurch eben so die bestimmteste Sprache in den entscheidenden Schlußfällen, als sich erklärend im Ergusse der begleitenden weichsten Gefühle; je mehr sich Größe u. Erhabenheit mit Kindlichkeit, das reichste Leben mit edler Einfalt verbindet; je mehr bey aller entströmenden Kraft u. Fülle des demüthigen, sehnsüchtigen Herzens Drang nach dem Höhern sich zeigt; je mehr wir des in Gott lebenden Herzens Befeligung, seine fromme Heiterkeit, seine neidenswerthe Ruhe, kurz

rer ihren Schülern, besonders im Gesange u. in manchen Blasinstrumenten, wo die Töne keine festen Griffe haben, z. B. bey Horn u. Trompete, nichts Besseres thun, als wenn sie selbe doch wenigstens mit einigen Akkorden z. B. den Dreyklängen u. Septakkorden bekannt machen; so wie der kluge Schüler dieß sich selbst erbitten wird. — Noch mehr Dienste aber leistet diese Kenntniß bey dem Spielen vollstimmiger Instrumente, besonders des Fortepiano. Da werden heutiges Tages viele Stellen so vollstimmig gesetzt, daß man lange Zeit braucht, um alle diese Klänge aufzufassen. Wer Kenntniß der Akkorde besitzt, sieht gleich, daß meistens die Töne nur verdoppelt, vielleicht verdreifacht wurden; er schaut auf den tiefsten Ton in der linken Hand, auf den höchsten in der rechten, überblickt dann schnell die einzelnen Töne des Akkordes unten u. oben, u. indessen fallen ihm die Töne in die Hand. Wem aber diese Kenntniß nicht zur Seite steht, wie muß sich der plagen u. ist denn doch meistens unsicher! Es ist also höchst wichtig, kennen zu lernen, welche Akkorde es gibt; welches ihre Eigenschaften sind; wie sie sich verbinden lassen; warum so u. nicht anders; wie sich dadurch ein vollkommenes rednerisches Gebilde, ein ganzes Seelengemälde herstellen lasse; wie darin der Tonsetzer die größere oder geringere Kultur seines Geistes oder Gemüthes ausspreche; kurz was in der ganzen folgenden Lehre vorkommt, die man *Harmonielehre* im weiteren Sinne nennt. So reich aber das ist, was sich aus der Erörterung dieser ergeben wird, so einfach sind die Grundsätze, so richtig folgt Eines aus dem Andern, so daß dieser Lehrzweig kaum so schwierig ist, als das Kopfrechnen, welches jetzt doch in allen Schulen betrie-

seine Gottseligkeit fühlen, der Mensch sich sonach von dem Gemeinen, Sinnlichen zu dem Göttlichen erhob; je mehr er seine äußern Formen durch den Geist dieses höheren Lebens hervorzu rufen u. zu erschwingen vermag, desto größer ist er als Harmonist, als Herrscher in dem unerschöpflichen Gebiete der Harmonie. Und das können wir werden, es liegt nur an uns; denn wie der gottverklärte Johannes sagt: „Er gab uns die Kraft, Kinder Gottes zu werden — wenn wir nicht aus Fleisch, wenn wir aus Gott geboren sind.“ Diese Richtung, diese Verbindung großartiger Sprache mit den weichsten Gefühlen eines nach dem Idealen sich sehnenen Herzens finden wir schon in den wenigen Fragmenten der uns noch übrigen griechischen Gesänge, wovon der Verf. weiter unten einige Proben mittheilen wird. Geheiligt aber sind wir worden durch die erhabene Christus-Lehre, durch sie wurden wir aus Gott wiedergeboren. Daher die doppelte Verpflichtung für den christlichen Tonsetzer, in diesem höheren Sinne Harmonielehre zu studiren, u. das durch Studium so wie durch eigene Anschauung Empfangene in diesem Geiste wiederzugebären u. zu gestalten. So haben es die großen Tonsetzer, besonders im 16ten u. 17ten Jahrhunderte ergriffen, u. in diesem Geiste haben sich auch unsere großen Meister der neuesten Zeit erschwungen. Schade, daß man sie mißverstand, u. anstatt ihres schönen Lebens tiefe u. heilige Quelle aufzugreifen, an den äußern Formen, sowohl in Hinsicht der technisch-geistigen Konstruktion der Ideen, als der Benutzung der Harmonie hängen blieb. Dadurch kam Luxus, Unbestimmtheit, Schwulst in die Harmonieen-Gänge, der heilige Quell entwich, man strebte nach Effekten, die theils den Sinnen schmeichelten, theils imponirten, die Sprache verlor an Kraft u. bleibendem befruchteten:

ben wird. Nur muß man die einfachen Hauptgrundsätze, die hervorstechender gedruckt u. nach ihrer Folge mit einer arabischen Ziffer bezeichnet sind, damit Lehrer u. Schüler sie desto leichter wiederholen können, fleißig studiren u. noch fleißiger durch die angegebenen Beyspiele durchüben.

§. (Satz) 1). Alle Akkorde, die nicht bloß vorübergehend sind, wie jene weiter unten im § 12 entwickelten, gründen sich auf den Dreyklang, einen Akkord, den man so benennt, weil er aus 3 verschiedenen Klängen zusammengesetzt ist, aus dem Grundtone, seiner 3te — Terz —, u. der 5te — Quinte, s. F. 11 T. 111. Daß die 3te groß u. klein seyn könne; daß sie dieß seyn müsse; wie viele Stufen zur gr. (großen) oder kl. (kleinen) 3te gehören, dieß ist bereits oben S. 51 Z. 11 u. d. f. i. 1ten Thl. erörtert worden u. wird weiter unten noch genauer entwickelt. Wir nehmen hier vor der Hand eine gr. 3te und gr. 5te an, wie diese bey allen Tönen, welche Grundtöne eines Dreyklanges werden können, S. 56 i. 1ten Thl. genau angegeben sind, wo in der ersten Reihe alle möglichen Grundtöne stehen, unter u. ober der Ziffer 3 ihre Terzen, unter u. ober der Ziffer 5 alle Quinten.

§. 2). Verbindet man mit diesem Dreyklange noch einen Ton um eine 3te höher, so erhält man den Akkord der Siebente — 7te, Septime, Sept; geht man wieder eine Terz höher, so erzeugt sich der Akkord der Neunte—

den Eindrücke, u. so sank die Musik zum Bedauern des Kenners, während das Jubellied der unverständigen Menge sie bis zu den Sternen emporhebt. Nicht wenig dazu trug die Einseitigkeit in den Theorien der Harmonielehre bey. Die eine hemmte durch ihre zu große Strenge, durch zu enges System den freyen Flug des Geistes; die andere warf die durch die Natur der Tonverhältnisse, durch des Geistes u. Gemüthes ewige Gesetze bestimmte Schranke weg, Mangel an gründlichem Studium u. keckes Hinwegsetzen über das durch langen Gebrauch u. die Einsichten der größten Männer Bewährte durch vorgespiegeltes geniales (?) Erschwingen bemäntelnd. Ja man gab sich sogar die Mühe, die Eigenthümlichkeit u. Selbstständigkeit mancher Akkorde zu läugnen, sie auf andere im Wesen verschiedene zurückzuführen, um nur etwas Neues zu sagen, was denn doch nicht Stich hält; statt froh zu seyn, daß die Harmonielehre so reiche eigenthümliche Formen besitzt, um alle Nuancen im Kolorit des Gemüthlebens wahr geben zu können. Wir gehen den folgenden Weg: Wichtig bleibt uns die Rücksicht auf Korrektheit, auf das strenge Entwickeln u. Einhalten der Grundsätze, wie sie aus der Natur der Tonverhältnisse fließen; mit fester Konsequenz wird eine Lehre aus der andern sich ableiten: aber Alles dieß nur angewandt werden, um den Schüler auf den höhern Punkt hinzuleiten, von welchem diese Lehre, dem Wesen der Kunst, ihren Fortschritten u. dem Bedürfnisse der Menschheit gemäß, ergriffen werden muß. Deswegen nannte auch der Verf. diese Erörterung in der Ankündigung auf dem Titelblatte des 1ten Thl. eine Anleitung zum Studium der Harmonielehre. Hier sollen die Grundzüge gegeben, die Grundelemente entwickelt werden, der Schüler mit jeder neuen

9te, None; schreitet man noch eine Terz höher, so erhält man die Elfte — 11te, Undezime; u. bey der letzten hinzugefügten 3te die Dreyzehnte — 13te, Terzdezime, s. F. 12 T. 111. Dieß kann dem Schüler nicht schwer erscheinen, da er hierin bereits oben bey dem Treffen der Intervalle S. 61 i. 1ten Thl. in der Anmerkung u. F. 3 T. 4 eingeübt ward. Ebenso ward S. 60 Z. 28 u. d. f. von der Benennung der Intervalle gesprochen. In den F. 12 T. 111 angegebenen Akkorden sind alle 7 Töne der Musik enthalten; um einen neuen Akkord zu bilden, müßte man einen neuen Ton haben: es gibt aber nicht mehr als die 7 Töne, somit sind dadurch alle Haupt-Arten von Akkorden angegeben u. der erste Satz wäre sonach bewiesen. Daraus folgt der

S. 3). Wie wir 7 Töne haben, so haben wir 7 Grundverhältnisse: 1) den Grundton; 2) die Terz; 3) die Quinte, u. aus diesen dreyen Tönen bildet sich der allen wesentlichen Akkorden zu Grunde liegende Dreyklang; 4) die Siebente; 5) die Neunte; 6) die Elfte; 7) die Dreyzehnte; u. aus diesen 4 letzten, mit dem Dreyklange verbunden, kommen die 7ten, 9ten, 11ten u. 13ten Akkorde, s. T. 111 F. 12. So wichtig dieser Satz, eben so ist es der folgende

S. 4). Die einzelnen Töne eines Akkordes lassen sich auch so verlegen, daß, wenn man terzenweise aufschreitet, der unterste der oberste wird, s. F.

Lehre neue reiche Mittel erhalten u. er dabey angeleitet werden, wie er diese zur Selbstbefruchtung anwenden, wie er sie aufgreifen soll, um das Große in den Werken der großen Geister zu erfassen, woraus ihm dann für sich seine Erhebung fließen wird. Und indem wir hier die Blüthen einer herrlichen Vorzeit mit jenen der spätern Perioden verbinden, u. in Allem auf die selbe beseelende Quelle hinweisen, wie sie oben erörtert ward, mag der Schüler lernen, das Gute der alten Zeit mit jenem der neuern, das Einfach-Große, Gediegene der früheren mit dem Reichthume der späteren Periode zu verbinden, dem strengen Ernste die mildernde schöne Seite bezumischen, u. so der Musik eine neue Epoche zu erringen, wozu die Materialien in größter Reichhaltigkeit gegeben sind. Anstatt daß wir also glauben sollten, die Musik habe, besonders in dem nach allen Seiten bearbeiteten Gebiete der Harmonie ihren Höhepunkt errungen, ist d. Verf. überzeugt, daß es nur an uns liegt, durch geistvolles Benutzen des Vorhandenen eine neue, herrliche Zeit der Kunst herbeizuführen. Erheben aber müssen wir unser Gemüth, vergeistigen unsern Blick, mit jedem Tage uns mehr erfüllen mit dem Leben im Heiligen. Dann wird auch uns, wie unsern ehrwürdigen Vorgängern, eine neue Quelle des Kunstlebens fließen; die vorhandenen Kunstmittel werden in einem neuen Geiste ergriffen; viele früher nicht vorhandene erfunden; u. so ein Standpunkt gewonnen werden, welchen die Wenigsten gegenwärtig noch ahnen mögen, der aber dem Verf. klar vor der Seele schwebt. Und dieß hängt hauptsächlich von den Lehrern ab. Streng mögen diese auf das genaue Einstudiren jeder Lehre, auf das Beachten der zu erörternden Grundsätze sehen; ohne Sicherheit, Korrektheit u. Gewandtheit im Zeichnen läßt sich

13, das nennt man umwenden u. die dadurch gebildeten neuen Akkorde abstammende Akkorde, so wie jenen ersten den Stammakkord. Dieß läßt sich bey allen Akkorden thun, u. zwar so oft, als der Akkord Töne hat. Ein Dreyklang hat sonach einen Stammakkord u. 2 Umwendungen, ein 7ten Akkord 3 Umwendungen, s. F. 14 u. s. w. Daher der

§. 5). Alle Akkorde, die nicht bloß vorübergehen, sind entweder Stammakkorde oder Umwendungen, abstammende. Die Stammakkorde hat der Schüler bereits im §. 2 oben kennen gelernt, s. F. 12. Er muß sich nun mit den Umwendungen vertraut machen. Der Lehrer lasse ihn daher nun den Dreyklang aufschreiben, wie F. 13 a), so, daß das C als der Grund- u. zugleich als der Hauptton dieses Akkordes — als der vorzüglichste, auf den sich die andern Töne beziehen — mit einer weißen Note bezeichnet wird, damit ihn der Schüler als Hauptton immer im Auge hat, während die andern Beytöne mit gefüllten Noten geschrieben werden. Dann lasse der Lehrer den Bass den tiefsten oder Grundton des Akkordes um eine Terz höher nehmen, somit auf dem e, u. die übrigen Töne c u. g auf jene Stufe setzen, wohin sie nach der Scala gehören. Da kommt also das g auf die 3te Stufe, von e an gerechnet — denn vom Grundtone werden alle Verhältnisse abgezählt —, u. das c nimmt die 6te Stufe von e ein. Man ist gewöhnt, die Intervalle mit Ziffern zu bezeichnen. Bekömmt also der Dreyklang a) die Ziffern $\frac{5}{3}$, weil e auf der 3ten u. g auf der 5ten Stufe steht, vom C abgezählt, so wird dieser durch Umwendung

kein vollkommener Maler denken: aber immer werde zuletzt der Blick des Schülers auf das Höhere hingewendet, damit dieser in allen Akkorden u. harmonischen Gebilden das eigenthümliche Leben fühlen lerne. So wird sich mit einer richtigen Beschulung im Geistig-Technischen zugleich sein Geist u. Gemüth erschwingen; er wird fähig werden, das Große in allen Werken aufzugreifen, die ihm der Lehrer zur Beleuchtung bey jeder Lehre in so großer Anzahl als möglich vorlegen wird; er wird endlich dahin kommen, in eigenen trefflichen Kunstgebilden die Frucht seiner erhaltenen geistreichen Kultur vorzuführen. Und nun zur Zergliederung mehrerer wichtigen Grundbegriffe, so wie des äußeren Baues der Akkorde.

So wie im ganzen Universum Eine Grundquelle, Ein Verbindungspunkt alles Harmonischen sich vorfindet, so geht auch die musikal. Harmonielehre von Einem Grundtone aus, der, mit seinen einfachsten Verhältnissen, der großen Dritte (3te) und Fünfte (5te) verbunden, die Basis aller Akkorde, aller Tonverhältnisse — Intervalle —, ja selbst der melodischen Dur-Leiter, u. so durch diese aller Dur-Tonarten bildet, wie dieß Letzte im § 2 entwickelt ist. Denn verbindet man noch eine 3te mit dem genannten Dreyklange, s. F. 11 T. 111 — Dreyklang genannt, weil hier 3 Klänge mit einem Haupttone vereinet sind, welches Verbinden verschiedener zugleich angeschlagener Klänge mit einem Haupttone man überhaupt einen Akkord, auch Harmonie im engern Sinne nennt —, s. F. 12, so entsteht der 7ten-, bey 2 Terzen der 9ten-, bey 3 Terzen der 11ten-, u. bey 4 der 13ten-Akkord, wie es F. 13 zeigt. Mit dem letzten schließt sich die Reihe der möglichen Akkorde, weil hier alle 7 Töne der Musik vorkommen, somit kein Ton zur Bildung eines neuen

gebildete Akkord die Bezifferung $\frac{6}{3}$ erhalten, s. b). Nun schreitet man wieder mit dem Baß eine 3te höher, der Grundton wird also g, s. c). Die 2 zu diesem Akkorde gehörigen Töne, nach der Scala gereiht, — wie dieß jederzeit Statt findet, wenn auch die Töne in den Tonstücken anders gesetzt sind u. noch so entfernt, vielleicht einige Oktaven höher liegen — nehmen also folgende Stufen ein, das c die 4te von g, u. das e die sechste. Daraus fließen folgende wichtige Sätze:

S. 6). Jeder Stammakkord des Dreyklanges ist ein Terz-Quinten-Akkord u. bekommt die Bezifferung $\frac{5}{3}$, wenn man ihn vollständig bezeichnen will. Jede 1te Umwendung des Dreyklanges ist ein Terz-Sexten-Akkord u. wird mit $\frac{6}{3}$ beziffert, wenn man ihn vollständig bezeichnen will. Die 2te Umwendung des Dreyklanges ist jederzeit ein Quart-Sexten-Akkord u. wird stets mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet, um diesen Akkord von dem vorigen unterscheiden zu können. Bey dem $\frac{6}{3}$ ten Akkord wird gewöhnlich die 3 nicht angeschrieben, es müßte denn die 3 außer der Vorzeichnung erhöht oder erniedriget werden, wo es geschehen muß, u. wobey man auch bloß ein \sharp , b oder \flat hinsetzt, welches allein stehend jederzeit die Terz anzeigt — erhöht oder erniedriget. Noch häufiger wird der $\frac{5}{3}$ Akkord nicht ganz beziffert, oft bloß mit 3, oder statt dessen mit \sharp , b oder \flat ; oft bloß mit 5, auch mit 8, weil man gewöhnlich die Oktave dazu greift, wenn man diesen Akkord 4stimmig spielt. Soll aber ein Intervall oder sollen beyde außer der Vorzeichnung erhöht oder erniedrigt werden, so muß man Alles genau anzeigen; wobey es richtiger ist, die \sharp oder b nach den Ziffern zu schreiben, weil — die Terz ausge-

Akkordes mehr vorhanden ist. So wie wir also 7 Töne haben, so haben wir auch 7 Grundverhältnisse: 1) den Grundton, Prime, auch Tonika genannt, weil er der herrschende Ton ist, s. auch S. 55 i. 1. Thl. Z. 11 u. d. f.; 2) die 3te — Terz, Tertia, Mediant, weil sie den Dreyklang in der Mitte theilt; 3) die 5te — Quinte; 4) die 7te — Sept, Septime; 5) die 9te — None; 6) die 11te — Undezime; 7) die 13te — Terzdezime. Aus diesen Verhältnissen stammen alle übrigen, sowohl Intervalle als Akkorde, durch Umwendung her; daher theilen sich alle Intervalle u. Akkorde in Stamm- u. abstammende Verhältnisse. Die Stamm-Verhältnisse der Intervalle sind: der Einklang, woraus, wie es F. 21 zeigt, die Oktave durch Umwendung d. i. durch Hinauslegen des 1ten unteren Tones in die Höhe entsteht; ebenso entspringt aus der 3te die 6te, s. a); aus der 5te die 4te, s. b); aus der 7te die 2te, s. c). Somit hätten wir alle Intervalle in der Oktave u. auch jene über dieser, da wir vor der Hand die 9te, 11te u. 13te als um eine Oktave versetzte 2te, 4te u. 6te betrachten können, s. S. 60 i. 1ten Thl. Z. 28 u. d. f. Eine 6te ist sonach eine umgewandte 3te, eine 4te eine umgewandte 5te, eine 2te eine umgewandte 7te; 6, 4 u. 2 sind abstammende Verhältnisse aus der 3te, 5te u. 7te.

So wie sich hier durch Umwendung alle Intervalle erzeugten, so bilden sich aus den F. 12 angezeigten Akkorden alle übrigen; denn wendet man den Dreyklang F. 13 a) um, seinen tiefsten Ton \underline{c} oben hinauflegend, wie b), so stammt daraus der Terz-Sexten- $\frac{6}{3}$ Akkord ab; wendet man auch diesen Akkord um, so erhält man den Quart-Sexten- $\frac{6}{4}$ Akkord, s. c). Jeder $\frac{5}{3}$ Ak-

nommen—diese Zeichen für sich nichts sagen u. ihre Bedeutung erst durch die Ziffer erhalten, welche sonach als das Vorzüglichste vortreten muß, (s. F. 17 a). Und ist gar keine Ziffer angegeben, so wird immer $\frac{5}{3}$ von dem Baßtone gegriffen, wie dieß in der Vorzeichnung liegt, sonach bey b) zu dem A als Grundton c, e als $\frac{5}{3}$, somit A moll. Drum muß man die Vorzeichnung stets im Auge haben. Da nach S. 1) der Dreyklang allen Akkorden zu Grunde liegt, er also in einem jeden Akkorde mit seinen Umwendungen wieder vorkommt, so folgt der

S. 7). In jedem 7ten, 9ten, 11ten u. 13ten Akkorde erscheint der Dreyklang mit seinen Umwendungen; in dem Stammakkorde liegt also unten $\frac{5}{3}$ u. die 7te—9te, 11te, oder 13te—wird oben hinzugefügt, (s. F. 14 a) u. F. 15; in der 1ten Umwendung b) kömmt der 6: Akkord vor u. die 7te $\frac{5}{3}$ reißt sich ein als 5te (die als das neue Intervall mit einer römischen Ziffer bezeichnet ist); in der 2ten Umwendung c) erscheint der $\frac{6}{4}$ Akkord u. das neue Intervall als 3te; in der 3ten Umwendung d) liegt das neue Intervall zu unterst, ist somit der Grundton, u. der Dreyklang liegt oben, der aber eine andere Bezifferung bekommt, weil c zu h die 2te, e die 4te u. g die 6te ist. Da nun alle Septimenakkorde in dieser Hinsicht einander gleich sind, so folgt der

ford ist daher ein Stammakkord; der $\frac{6}{3}$ Akkord seine 1te; der $\frac{6}{4}$ Akkord seine 2te Umwendung. Und da der Baß bey $\frac{6}{3}$ eine 3te, bey $\frac{6}{4}$ zwey 3ten steigt, so findet man den Stammakkord, wenn man bey $\frac{6}{4}$ zwey 3ten hinabgeht, bey $\frac{6}{3}$ eine. Den tiefsten Ton eines Akkordes nennt man einen Grundton, weil er den übrigen Tönen zu Grunde liegt; den vorzüglichsten Ton, jenen, welcher dem Akkord seine Benennung, den Grund der inneren Verbindung der Töne gibt, den Hauptton. Der Hauptton bestimmt sonach das innere Verhältniß der Töne, der Grundton das äußere. So ist z. B. F. 13 a) $\frac{6}{4}$ der Hauptton, weil es der C: Akkord ist, u. zugleich der Grundton, weil er unten liegt; bey b) u. c) erscheinen andere Grundtöne, bey b) liegt der Hauptton oben, bey c) in der Mitte, wie es die weiße Note anzeigt: es bleibt daher derselbe C: Akkord, wodurch der Charakter dieses Akkordes, seine Verbindungsfähigkeit mit andern u. s. w. bestimmt ist, die einzelnen Töne mögen umgewendet oder nur verlegt seyn, wie sie wollen.

Eben so stammt aus dem 7ten: Akkord F. 14 a) bey der 1ten Umwendung der Quint: Sexten: Akkord bey b); durch die 2te Umwendung der Terz: Quart: Akkord bey c); durch die 3te Umwendung der Sekunden: Akkord bey d). Und hier muß der Verf. auf einen Punkt aufmerksam machen, der alle mehrklängigen Akkorde, besonders in ihren außerdem leicht verwirrenden Bezifferungen bey den verschiedenen Umwendungen verdeutlicht u. die Modulation (das Gehen

§. 8). Jeder Stammakkord der 7te wird mit $\frac{7}{3}$ bezeichnet, oder auch bloß mit 7; die 1te Umwendung bekommt die Bezifferung $\frac{6}{3}$, oder auch bloß 6, worunter die Terz schon mitbegriffen ist, woher man diese Umwendung den Quint-Sexten-Akkord nennt; die 2te Umwendung wird mit $\frac{6}{4}$ oder auch bloß mit $\frac{4}{3}$ bezeichnet, worunter die 6te für sich verstanden wird u. deswegen Terz-Quarten-Akkord genannt. Die 3te Umwendung wird mit $\frac{6}{2}$ bezeichnet, oder auch bloß mit 2, worunter $\frac{6}{4}$ schon mitbegriffen ist, woher man diesen Akkord auch den Sekunden-Akkord nennt. Man findet auch bey dem Stammakkorde der 7te $\frac{7}{3}$ oder $\frac{7}{5}$, was, so wie die Angabe der Intervalle, die nicht bezeichnet werden müssen, von der Willführ des Tonsetzers abhängt. Daß aber hier, so wie bey allen folgenden Akkorden, alle außer der Vorzeichnung zu erhöhenden oder erniedrigenden Intervalle angezeigt werden müssen, leuchtet aus dem oben bey dem Dreyklange schon Erörterten. Will man die Umwendungen auf ihre Stammakkorde zurückführen, um zu wissen, welches der Hauptton in dem Akkorde ist, so geht man bey dem $\frac{6}{4}$ Akkorde F. 13 c) mit dem Bass um 2 Dritten hinab, von c) zu b) zu a). Eben so ist es bey den Umwendungen des 7ten Akkordes F. 14, wo man von d) zu c) zu b) u. zu a) zurückgeht. So verworren daher die Akkorde aussehn, wenn viele Inter-

in andere Akkorde oder Harmonieen) sehr erleichtert. Wir haben nämlich F. 12 gesehen, wie alle Akkorde sich auf den Dreyklang gründen; bey dem Stammakkorde eines jeden andern Akkordes, wenn er nicht wie die im § 12 angezeigten vorübergehend ist, erscheint daher die Bezeichnung $\frac{5}{3}$, bey jeder 1ten Umwendung $\frac{6}{3}$, bey jeder 2ten $\frac{6}{4}$, u. das neue Intervall — oder die neuen Intervalle — wird eingereicht nach der Stufe in der Tonleiter, vom Grundtone abgezählt, auf welche es zu stehen kommt, somit auch hiernach beziffert. Daher die Bezifferung des Stamm-Septimenakkordes F. 14 a), wo zum Behuf der Verdeutlichung die Töne des Grund-Dreyklanges mit weißen Noten geschrieben sind, und das neue Intervall mit einer gefüllten. Daher die Bezifferung der 1t. Umwendung bey b), wo die 7te als 5te erscheint, u. als das neue Intervall oben mit einer römischen Ziffer bezeichnet ist; daher jene der 2t. Umwendung bey c), und der 3ten bey d), wo, wie bey jedem Sekundenakkorde, der Dreyklang stets oben liegt. Man darf somit auch bey dem vollstimmigsten Akkorde nur darauf achten, welches die Töne des Grund-Dreyklanges, welches die neuen Intervalle, u. man ist bey der oft sonderbar aussehenden Bezifferung, wo die Intervalle unter einer ganz andern Form erscheinen, immer klar und sicher. Wie sonderbar ist z. B. die Bezifferung F. 16 a), wo 3 Intervalle, die 5te, 6te u. 7te nebeneinander liegen; noch mehr bey b), wo die 3te, 4te, 5te und 6te zusammenkommen! Weiß da der Schüler, daß er nur die dissonirenden Verhältnisse $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$ in Hinsicht ihrer Fortschreitung zu beachten hat, während er bey den übrigen Intervallen als konsonirend sich frey bewegt; weiß er, daß er nur die

valle gereicht werden, wie F. 16, so sehr kann man sich den Ueberblick erleichtern, wenn man auf den Hauptton des zu Grunde liegenden Dreyklanges sieht, dessen Töne u. Umwendungen der Schüler kennt, u. dann noch das neue Intervall, oder die mehreren neuen Intervalle beachtet. Deswegen wurden die Akkorde F. 15 u. 16 so bezeichnet, daß die Töne des Dreyklanges mit weißen u. die neuen Intervalle mit gefüllten Noten geschrieben wurden. Eben so wichtig ist die Berücksichtigung des Grundtones, wenn die einzelnen Töne eines Akkordes verlegt werden. So bleibt F. 18 a) immer $\frac{5}{3}$, wenn auch die einzelnen Töne versetzt werden, weil derselbe Grundton bleibt. Eben so ist bey b) der $\frac{6}{3}$, bey c) der $\frac{6}{4}$ Akkord, es mögen nun die einzelnen Töne näher zusammenliegen, wie F. 13, oder entfernter, wie F. 18, oder die Intervalle in beyde Hände vertheilt seyn, s. F. 19, was man getheilte Begleitung nennt, u. bey weiten u. vollen Griffen, besonders in Fugen seine Anwendung findet, wo oft 4 Stimmen ihren eigenen Gesang haben. Und da jeder Ton sich oben hinauf legen läßt, so folgt, daß jeder 3klängige Akkord 3 Lagen erhalten kann, s. F. 20, jeder 4klängige 4, jeder 5klängige 5 u. s. w. Daher der große Unterschied zwischen Umwendung und bloßer Versetzung. —

Aus 4 Intervallen bildete sich F. 14 a) der Stammakkord der 7te; diese 4 umgewendet geben alle Intervalle in der Oktave, so daß aus dem Einklange die 8ve, aus der 3te die 6te, aus der 5te die 4te, und aus der 7te die 2te sich erzeuget, s. F. 21, u. T. 4 F. 6. Daher der

S. 9). Eine 4te ist eine umgewandte 5te; eine 6te eine umgewandte 3te;

Intervalle auseinanderlegen muß, vielleicht in die beyden Hände vertheilt — wie es bey Fugen oft geschehen muß, wo oft 4 Stimmen ihren eigenen Gesang haben —, da sonst gewöhnlich der Bass mit der linken, die Akkorde mit der rechten Hand gespielt werden: so ist ihm ein fehlerfreyes, gesangvolles Spielen der Akkorde etwas Leichtes. Und wenn bey a) die gr. 7te (eine Dissonanz) als gr. 5te (eine Konsonanz) erscheint; u. wenn bey b) die beyden übelklingenden Intervalle $\frac{h}{u}$ u. $\frac{d}{u}$ als wohlklingende (als gr. 3te u. 5te) vorkommen: so macht ihn das nicht irre; er kennt die Töne des konsonirenden Grunddreyklanges, ebenso die übelklingenden Intervalle, u. er wird richtig spielen u. moduliren. Und so ist es bey allen Akkorden, z. B. F. 15 b) u. c). Dadurch stellt sich der wichtige Unterschied zwischen dem Generalbass-Spielen nach bloßer äußerer Kenntniß der Bezifferung, nach mechanischem Einüben des Treffens der angezeigten oder auch nicht angegebenen Intervalle, u. zwischen dem mit Kenntniß der Harmonie verbundenen her. Der Generalbass-Spieler 1ter Art zählt seine Verhältnisse vom Grundtone ab, weiß aus den in den meisten Lehrbüchern des Generalbasses enthaltenen Bezifferungs-Tabellen, welche Intervalle zu den angezeigten er noch greifen muß. Warum diese oder jene Akkorde Statt finden; warum man so u. nicht anders modulirt; welches der Charakter in den einzelnen Akkorden; u. wie sich aus der Verbindung dieser ein ganzes Tongemälde gestaltet u. s. w., kurz die Gesetze der Harmonielehre, der Grund u. das Wesen der Tonverbindungen, wie es die Harmonielehre im eigentlichen Sinne zu entwickeln hat, ist ihm unbekannt. Ganz anders der 2te: auch er weiß die angezeigten u. nicht angezeigten Intervalle zu treffen; aber weil er die zu jedem, durch seine Bezeichnung deutlichen, Ak-

eine 2te eine umgewandte 7te. Dieß zeigen auch die schon erörterten Akkorde F. 13, wo aus der 3te \underline{e} bey a) die 6te \underline{e} bey b) kömmt; ebenso aus der 5te \underline{g} bey a) die 4te \underline{g} bey b); ebenso leitet sich F. 14 durch die Umwendung der 7te $\frac{h}{c}$ bey a) die 2te \underline{h} bey b) her. So wie also durch Umwendung alle Akkorde oben sich bildeten, so erhalten wir hier durch Umwendung alle 7 Intervalle, der 2te u. 7te, der 3te u. 6te, der 5te u. 4te. Diese lassen sich erhöhen u. erniedrigen, wie es S. 62 i. 1ten Thl. Z. 8 u. d. f., besonders in dem allgemeinen Ueberblicke aller Intervalle S. 63 genau angegeben ist, wovon der Lehrer dem Schüler jedoch nur so viel jetzt mittheilen wird, als zu einer allgemeinen Einsicht nothwendig ist. Ueberhaupt wird der Lehrer sich nach der Fassungskraft seines Schülers richten, besonders unterscheiden, ob dieser sich auf Musik, vorzüglich Komposition oder Orgelspiel verlegen, oder die Harmonielehre nur als Liebhaber, zum Behufe des gründlichen Erlernens eines andern Instrumentes oder der Singkunst, studiren will. Im 1ten Falle muß man es allerdings schon im Anfange genauer nehmen; im 2ten mag hier ein allgemeiner Ueberblick genügen, so wie die Kenntniß der Grundbegriffe: Akkord, Dreyklang, die Herleitung aller Akkorde aus diesem, Stammakkord, Umwendung, Hauptton, Grundton, Versetzung der einzelnen Töne, Intervalle, Harmonielehre u. s. w., was Alles bisher erörtert worden ist. Bey den folgenden Lehren wird ja doch Alles dieses noch umfassender zergliedert. Es handelte sich hier nur darum, nebst den Grundbegriffen, die äußere Konstruktion der Akkorde, ihr äußeres Verhältniß — den Außenbau — wie dieser durch die Beziffer-

korde gehörigen Intervalle kennt. Sieht er daher auf einer Baßnote bloß die Ziffer 3 oder 5, oder auch gar keine Ziffer, so weiß er, daß der Dreyklang genommen werden soll, dessen Töne er kennt, u. die Ziffer 8, beygefügt oder allein, zeigt ihm das 4stimmige Spiel an, wo nebst $\frac{5}{3}$ noch die Oktave genommen wird. Der Sextenakkord braucht bloß die Ziffer 6 für ihn; er kennt ihn als 1te Umwendung, weiß sonach, daß die 3te dazu gehört, indem der $\frac{6}{4}$ Akkord vollständig mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet wird. Eben so ist es ihm deutlich, daß bey der 1ten Umwendung des 7ten-Akkordes, s. F. 14 b), $\frac{6}{5}$ zur Charakterisirung hinlänglich ist, wozu die 3te für sich gehört; dasselbe ist bey der 2ten Umwendung $\frac{4}{3}$, wozu die 6te kömmt, s. c); bey der 3ten Umwendung, s. d), wo bloß 2 nöthig ist, wozu $\frac{6}{4}$ genommen wird. Daß, wenn ein Intervall außer der Vorzeichnung erhöht oder erniedriget werden soll, eine Ausnahme Statt findet, und jedes solche Intervall mit seinem hinter ihm geschriebenen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen anzugeben ist, s. F. 17, versteht sich. Davon macht nur die 3te eine Ausnahme, bey welcher man bloß ein \sharp , \flat oder \natural setzt, s. F. 26 u. 32, welches die erhöhte oder erniedrigte 3te bedeutet. Diese Erfindung des Bezifferns des Hauptbasses (Basso generale, daher Generalbaß) statt des beschwerlichen Spielens der Akkorde aus dem ganzen Aufsatze der Stimmen (Partitura, woher auch das unrichtige: Partitur statt Generalbaß-Spielen), welche dem Galeazzo Sabbatini um das Jahr 1628 zugeschrieben wird, einem Zeitgenossen des her. Ludovico de Viadana, hat ihr Gutes u. Nachtheiliges. Sie erleichtert die har-

rung hergestellt ist, zu entwickeln, u. zugleich den Tonstoff für das Folgende anzugeben. Und nach dem bisher Erörterten wird der Schüler die Art der Bezifferung u. wie dadurch die Akkorde in ihrem Aeußern zum mechanischen Vortrage bezeichnet sind, gewiß verstehen. Es wird ihm deutlich seyn, daß, wenn im Bass c angezeigt ist, u. auf dieser Note $\frac{5}{3}$ steht, oder $\frac{6}{3}$ oder $\frac{6}{4}$, er mit der rechten Hand $\frac{5}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ greifen müsse, s. F. 22, wobey man sich in der Regel in dem Umfange von \underline{c} bis zu \underline{g} auch \underline{a} , selten bis zu \underline{h} oder \underline{h} bewegt, s. d), somit so viel möglich in der mittleren Oktave von \underline{c} zu \underline{c} ; weil die Singstimmen, besonders die höheren, meistens in diesem Umfange liegen, u. die Begleitung durch Akkorde auf der Orgel oder auf dem Fortepiano diese unterstützen soll. Deswegen werden auch diese Ziffern in der Hauptbass-Stimme angezeigt (Basso generale), woher das "Generalbass-Spielen" kommt, das Spielen der bezifferten Hauptbassstimme. Daß dieses mechanisch erlernt u. betrieben werden kann, wird der Schüler nach dem Bisherigen leicht einsehen. Es ward auch hauptsächlich als Erleichterungsmittel erst im 17t. Jahrhunderte erfunden, weil das Spielen aus einem ganzen Stimmenaufsatze (Partitur) so viele Kenntniß u. Uebung voraussetzte, als man im Allgemeinen nicht erwarten konnte. Wir wollen nun zwar auch lernen, einen bezifferten Bass vorzutragen, ja sogar einen unbezifferten mit Akkorden zu begleiten, aber nicht mechanisch, sondern nach Grundsätzen, welche uns die folgende Harmonielehre entwickeln wird, wobey zugleich die Mittel geboten werden, die eigene Kultur zu be-

monische Begleitung, da das Spielen aus der Partitur viele Kenntniß u. Gewandtheit voraussetzte; schadete aber viel, weil man das Studium der Harmonie vernachlässigte, so wie auch oft der Begleitende, wenn er nicht sehr geübt ist, u. selbst hier oft, die Effekte des Tonsetzers zerstört, indem die Begleitung oft zu hoch, oft zu tief ist, die Stimmen nicht selten überschreitet. Um hierin gesichert zu seyn, spielt man daher meistens die Akkorde in dem Umfange von \underline{c} bis zu \underline{a} , selten \underline{h} oder \underline{h} , s. F. 22 d), weil die wichtigsten Stimmen in diesem Tonumfange liegen. Dabey benützt man die verschiedenen Lagen der Akkorde, wovon der Dreyklang 3 darbietet, s. F. 20, indem man einen jeden Ton des Akkordes oben hinauf legen kann; der Aklängige 4 u. s. w.; man kann die Töne näher oder entfernter legen, s. F. 18, oder in beyde Hände vertheilen, s. F. 19: man hat also der Mittel viele, um dem vom Tonsetzer beabsichtigten Effekte treu zu bleiben, u. die Sänger zu unterstützen, was der Hauptzweck des Generalbass-Spielens ist; u. doch sind Mißgriffe unvermeidlich. Mehreres hierüber im § 16.

Aus der bisherigen Erörterung mögen dem Schüler, nebst der geistigen Art, wie die Harmonielehre überhaupt von ihm aufzugreifen u. zu studiren ist, die wesentlichsten Grundbegriffe, die er jetzt zu kennen hat, deutlich seyn, so wie die äußere Konstruktion der Akkorde überhaupt. Wir wenden uns nun zu dem 2ten wichtigen Punkte: zur Entwicklung ihres inneren Verhältnisses, was uns die Gelegenheit gibt, alle andern Lehren damit zu verbinden zur Erreichung des oben schon ausgesprochenen schönen Zieles, wobey d. Verf. nicht unterlassen kann, den Lehrer drauf aufmerksam zu machen, nicht eher weiter zu schreiten, bis der Schüler Alles, was in diesem Sen entwickelt ward, genau verstanden hat. Dazu mag er sich, wie bey allen folgenden Lehren recht

fördern u. gründliche Einsicht in das Innere der Tonstücke zu gewinnen. Und nun zu dieser Lehre u. zur näheren Entwicklung der gegebenen Grundbegriffe.

§ 2. Tonleitern und Tonarten.

§. 10). So wie sich aus dem Dreyklange alle Akkorde bilden, er sonach als der Grund aller Tonverhältnisse in harmonischer Hinsicht betrachtet werden kann, so liegt er auch der melodischen Leiter und durch diese allen Tonarten zu Grunde. Denn nehmen wir irgend einen Dreyklang mit großer 3te u. 5te, z. B. den von c F. 23 a), der als Mittelakkord mit weißen Noten geschrieben ward, u. versetzen denselben eine 5te höher, (s. b), so daß also die 5te g der Grund- u. Haupt-Ton eines neuen des g-Akkordes wird; gehen wir von dem Haupttone des Mittelakkordes c eine 5te tiefer, sonach in das f, welchem wir wieder seinen vollständigen Dreyklang mit gr. 3te u. 5te geben, (s. c), u. reihen wir die einzelnen Töne in diesen 3 Dreyklängen nach der Scala, indem wir die 5te bey c) als Oktave betrachten, wie F. 27, so erhalten wir die Dur-Leiter. Diese Leiter gründet sich sonach auf die erwähnten 3 Dreyklänge, welche wieder nur Versetzungen von dem Mittel-Dreyklange a) F. 23 sind. Daher läßt sich auch diese Scala mit den erwähnten 3 Akkorden begleiten, wie es F. 29 angegeben ist; was aber der Lehrer vom Schüler selbst finden läßt, indem er ihn fragt: in welchem Akkorde der 1te Ton c vorkomme? warum bey ihm — als Hauptton dieser C-Leiter, weswegen

vieler anderer Musikalien bedienen; denn je mehr Beispiele, desto mehr Erhellung. Auch wiederholt es d. Verf., daß er durchaus d a r a u f rechnete, daher weniger Beispiele angab. Werden daher die angeführten nicht so versetzt u. durchgeübt, wie es d. Verf. jederzeit andeuten wird, werden nicht recht viele andere Tonstücke von ausgezeichneten Meistern zur umfassenden Belehrung des Schülers zugleich benutzt: so kann der beabsichtigte Effekt nicht hervorgehen. Uebrigens bemerkt der Verf., daß er, wie bey den übrigen Schulen, absichtlich die Beispiele, wo er dieß konnte, aus großen Meistern u. ihren Handbüchern der Harmonie nahm. Gerade dadurch glaubte er seinen Schulen einen besondern Werth zu verleihen. Dasselbe that er auch mit den Lehrsätzen. Vorzüglich benutzte er B o g l e r u. seinen würdigen Schüler K n e c h t. Er wollte nicht glänzen, nicht durchaus neu seyn, nur n u ß e n. Dieß glaubte er seinem Schöpfer, dieß seinen Mitbrüdern schuldig zu seyn. Dabey erklärt der Verf., daß er nach den hier gegebenen Grundansichten bereits i. J. 1814 Vorlesungen über Harmonielehre hielt, ehe G. Weber, Logier u. d. A. ihre Werke schrieben. Sollte er in Manchem mit ihnen übereinstimmen, so ist es Zufall.

§ 2. Von den Tonleitern u. Tonarten.

Eine höchst wichtige, nicht fleißig genug durchzustudierende Materie! —

Daß der Dreyklang mit gr. 3te u. 5te so wie die Basis aller Akkorde u. Intervalle, eben so der melodischen Dur-Leiter u. durch diese aller Dur-Tonarten sey, ward oben gesagt. Das Letzte

man auch den 1ten Ton Tonika nennt — der C:Afford genommen werden müsse, u. nicht der F:Afford bey c)? in welchem Afforde der 2te Ton d erscheine? — wo er dann den g:Afford nennen wird; in welchem das e? — im C; in welchem das f? im F:Afforde; in welchem das g? wo er, wenn der Schüler den g:Afford nennt, er ihn darauf aufmerksam machen wird, daß es auch im C:Afford vorkomme, welcher zu dem nächsten a, das den F:Afford fordere, besser passe u. s. f. Dieß übe man so lange mit dem Schüler durch, bis er es ganz inne hat. Und da gebe man ihm recht viele Beyspiele auf, solche aber, worin zugleich eine ansprechende Melodie herrscht, wie F. 39 u. 40. Dazu lasse man ihn die Afforde finden, die man aber auch mit kleinen Nötchen andeuten kann. Zugleich lasse man diese im verschiedenen Tempo u. Charakter vortragen. Dann lasse man ihn selbst solche Melodien bilden, bis er hierin recht gewandt ist. Nun zeige man ihm, wie aus dieser Dur:Tonleiter alle harten (Dur:)Tonarten sich herleiten u. zwar 5tenweise auf: u. absteigend, wie es i. 1ten Thl. S. 56 angegeben ist. Von diesen Tonarten lasse man dann mehrere, von dem fleißigen Schüler alle auf dieselbe Weise mit Afforden wie F. 29 durchspielen u. in Noten ausschreiben, was für die Folge den größten Vorschub verschafft. Kann er so alle Dur:Tonarten, dann geht es zu der Moll:leiter. Diese wird ebenso aus dem Mittel:Dreyflange A moll, (s. F. 24 a), durch das Versetzen um eine 5te höher, (s. b), u. um eine 5te tiefer, (s. c), gebildet. Dann werden die einzelnen Töne gereiht, wie F. 28, u. hierauf alle Töne der Scala mit Afforden begleitet, wie F. 30. Da aber diese Leiter manchfaltig auf: u. absteigt, wie es im 1ten Thl. S. 52, besonders in der Anmerkung, zu finden

hätten wir nun jetzt zu zeigen. So wie wir daher oben von einem Grund:Dreyflange ausgiengen, so auch hier, und zwar von demselben C:Afforde, — obgleich auch jeder andere Ton dazu sich brauchen ließe. Nehmen wir nun diesen Afford als Haupt:Mittelafford an, (s. F. 23 a) — daher mit weißen Noten bezeichnet —; versetzen wir ihn um eine 5te höher, so daß die vorige 5te g der Hauptton eines neuen Dreyflanges wird, (s. b); gehen wir ebenso von C eine 5te abwärts, das F als Hauptton eines neuen Dreyflanges gebrauchend, (s. c); reihen wir die in diesen 3 Afforden erhaltenen Töne nach der Scala, wie F. 27: so erscheint die Dur:leiter, sich sonach gründend auf diese 3 Afforde, einen Mittelafford, der 2mal, nach oben und unten, versetzt ist. Daher die natürliche harmonische Begleitung dieser Leiter mit diesen 3 Afforden, wie F. 29; wo bey dem ersten Tone der C:Afford genommen werden muß, damit die Tonika mit ihrer entscheidenden Kraft die Tonfolge bestimme; so wie bey c) nicht der G: sondern C:Afford Statt finden darf, weil der darauf folgende F:Afford den C:Afford fordert, indem der Gang von G nach F grell u. ohne festen Schluß wäre, auch leicht Quinten mit sich führen könnte. Deswegen kann man auch bey d) statt des g im Bass das d bey e) nehmen, was derselbe G:Afford nur in der 2ten Umwendung ist, (s. F. 13. Uebrigens hat d. Verf. diese Scala in Abtheilungen von je 2 Afforden gegliedert, (s. a) b) c) d), weil sie so am natürlichsten erscheint in Hinsicht der harmonischen Begleitung, so wie sie auch 4 zu 4 verbunden, was der obere Strich anzeigt, der S. 51 i. 1ten Thl. erörterten melodischen Form in Tetrachorden entspricht. Daß alle Dur:Tonarten nur Versetzungen dieser Leiter sind, quintenweis auf: u. absteigend, ward bereits i. 1ten Thl. entwickelt, so wie dort S. 56 alle Dur:Tonarten

ist, der Schüler also hier verwirrt werden könnte, so müssen wir uns hier etwas länger verweilen, u. besonders auf den Unterschied zwischen dem harmonischen u. melodischen Elemente hinweisen. Wir haben nämlich in der Musik, wie es i. 1ten Thl., besonders in der Theorie des Vortrages, so genau erörtert ward, 3 Grundelemente: des Rhythmus, der Harmonie u. Melodie, welche verbunden einem Tonstücke zu Grunde liegen, aber auch einzeln sich mehr oder weniger mit einander vermischen. Besonders greifen Harmonie u. Melodie ineinander über, so daß, so wie die Melodie durch die Harmonie: — durch die Akkorde — eine feste Grundlage bekommt, die Melodie dafür den einfachen harmonischen Grundbezeichnungen ein näher bezeichnetes reiches Leben verleiht. Diese reicheren Gestaltungen der Melodie nun zu ergreifen u. auf ihre einfachen Grundakkorde zurückzuführen, überhaupt zu unterscheiden, was der Melodie, was der Harmonie zukommt, das muß man verstehen. Davon weiter unten das Nähere. Man betrachte F. 33. Es ließen sich da zwar alle Töne mit Akkorden begleiten; allein lag dieses in der Absicht des Tonsetzers? Er wollte bey a) bloß den Cdur, bey b) den A moll-Akkord. Daher sind bey a) das \underline{d} u. \underline{h} , bey b) das \underline{f} u. \underline{d} Töne, die gar nicht zu der zu Grunde liegenden Harmonie gehören, somit melodische Verhältnisse. Man nennt sie auch Zwischenklänge oder durchgehende Noten, u. zwar regelmäßig durchgehende, wenn sie auf das schlechte Takttheil fallen, somit die wesentlichen Noten des Akkordes auf das gute, (s. a); unregelmäßig durchgehend sind sie, wenn sie auf das gute Takttheil kommen, somit an die Stelle der wesentlichen Noten treten, (s. b), wo man sie auch Wechselnoten

vorkommen. Hat der Schüler daher diese Leiter mit Akkorden gehörig durchgeübt, so muß er nun alle diese Tonarten ebenso durchgehen, damit er ohne allen Anstand jede spielen kann, wenn sie auch noch so viele H u. b hat. Das ist nicht schwer, wenn man ihn diese Tonarten nach der dort angezeigten Form selbst bilden läßt, wo er dann bey der Ziffer 3 die gr. 3te, bey der Ziffer 5 die gr. 5te, somit jedesmal den vollständigen Akkord findet; was so lang zu üben ist, bis er es ganz in Kopf u. Fingern hat. Dieß verschafft großen Vorschub für die Folge; u. bey der Harmonielehre ist wohl eine richtige Theorie höchst wichtig, die Hauptsache aber hier, so wie bey allen folgenden Lehren, ist unermüdetes praktisches Durchüben. Denn wie oft glaubt da der Lehrer, der Schüler, der die an ihn gerichteten Fragen gut beantwortet, Alles zergliedert, habe nun die ganze Lehre inne, und wo er es praktisch geben soll, wie fehlt es da! — Geht dieses, dann schreite man zu der Mollleiter, über deren Wesen S. 51 i. 1ten Thl. Z. 16 u. d. f. das Nöthige gesagt ward, so wie überhaupt der Verf. rath, diese ganze Lehre mit dem Schüler wieder zu durchgehen, die nun ein neues Interesse gewinnen möchte. Die Moll-Leiter wird ebenso aus 3 Drenklängen gebildet, die aber eine kl. 3te haben, (s. F. 24 a) b) u. c). Wie oben F. 27, so werden die Töne gereiht, (s. F. 28). Eben so wird sie mit Akkorden begleitet, 2 zu 2, oder 4 zu 4, (s. F. 30); nur muß, theils um den zu unbestimmten Verfolg der Modulation zu entfernen, theils um einen entscheidenden Schlußfall zu erhalten, bey dem Akkord des 5ten Tones die gr. 3te, aus der Dur-Leiter entlehnt, angewendet werden. Dadurch erhalten wir den bestimmteren Schluß bey a), u. den Leiterton im Quinten-Akkord, als zur Oktave fest hinüberführend. Aber im Absteigen hat

nennt: was ebenso in den Mittelstimmen, wie im Bass Statt finden kann, s. F. 34. Kommen diese durchgehenden Noten bald auf die guten, bald auf die schlechten Takttheile, so ist der Durchgang ein vermischter, s. F. 34. Ein solcher Fall von durchgehenden Noten u. vom Vortreten des melodischen Elementes kommt nun auch bey der Mollleiter im Auf- u. Absteigen vor. Denn nach der entwickelten harmonischen Grundlage muß die Begleitung seyn, wie F. 30, es darf sonach von der 5ten zur 6ten Stufe kein ganzer Ton, sondern es muß ein halber seyn, wie c). Dagegen setzt sich nun die Regel des melodischen Flusses, der einen Sprung von anderthalb Tönen nicht wohl verträgt, sowie der eigenthümliche Seelendrang, s. 1. Th. S. 53 Z. 20 u. d. f.; daher die Form des Auf- u. Absteigens S. 52 mit der dort vorkommenden Erklärung, wozu die verschiedene Begleitung T. 111 F. 31 u. 32 gehört, und zwar zum Aufsteigen zunächst jene F. 32, zum Absteigen F. 31; so wie die übrigen Beispiele F. 32 die in Noten ausgeschriebenen Beispiele zu der erwähnten Seite 53 u. 54 sind. Dabey bemerkt der Verf., daß man bey b) den Schüler auf die mit kleinen Noten geschriebenen Bassöne aufmerksam mache, wovon die oberen Bassnoten Umwendungen sind; eben so bey c), wo die Umwendung eines Septimen-Akkordes vorkommt, dessen Hauptton unten steht; dasselbe ist d). Ferner steht bey e) noch eine Begleitung der Stelle F. 31 bey a) nach den F. 24 entwickelten 3 Akkorden, welche nach dem 2ten Akkorde schon einen Einschnitt bildet, durch den herablaufenden Strich angezeigt, wodurch aber jener die melodische Leiter bezeichnende Fluß aufgehoben ist, wie er F. 31 a) Statt findet, was auch den Verf. zu dieser harmonischen Begleitung

diese Leiter eine andere Form, woben das m e l o d i s c h e Element v o r t r i t t. Es ist daher nöthig, von dem eigenthümlichen Einwirken dieses im Gebiete der Harmonie zu sprechen.

So wie die verschiedenen Elemente u. Reiche der Natur ineinander übergreifen, u. daraus des Lebens unerschöpflicher Quell in Herstellung des nöthigen Gleichgewichtes, so wie im Erzeugen neuer Bildungen fließt: so ist es auch in der Musik mit den 3 Grundelementen der Rhythmi, der Harmonie u. Melodie. Besonders greifen Harmonie u. Melodie immer in einander über. Der obere Gesang F. 37 was ist er anders, als die unten stehenden Akkorde von G u. C, nur die einzelnen Töne nacheinander gegeben, welche in dem Akkorde verbunden sind! Hier herrscht also in der Melodie die Harmonie, welche überhaupt jener die einfachen Grundbezeichnungen gibt, deren Deutung in einer näher bezeichnenden, die Harmonie gleichsam verklärenden Sprache das Geschäft des Gesanges (Melodie) ist. Dafür tritt F. 33 die Melodie hervor. Zwar lassen sich alle Töne mit Akkorden begleiten, allein ist es nicht gegen die Absicht des Tonsetzers, der bey a) den C. dur-Akkord, bey b) A moll wollte? Die Harmonie hat daher hier nur die G r u n d l a g e, die Hauptrolle spielt die Melodie. Wie es nun mit einzelnen Tönen ist, so geht es mit ganzen Akkorden, ja mit ganzen Harmonieenfolgen, welche ihre Rechtfertigung u. den Maasstab ihres Werthes hauptsächlich durch das Gesetz der Melodie erhalten, wie es aus dem Wesen dieser fließt, wovon im § 12 das Nähere. Nur dadurch, daß wir beyde Elemente in ihrer eigenthümlichen Wirksamkeit, mit ihren eigenen Gesetzen erkennen, überall beachtend, wo u. wie sie ineinander greifen, welches v o r t r i t t, welche Regel für die Behandlung in jedem einzelnen Falle dadurch

bewog. Eben so gewinnt die Stelle b) durch das Nehmen des e mit $\frac{6}{4}$ an schöner Gesangverbindung, u. der Verf. schrieb nur den oberen Ton hin, um den Schlußfall (Cadenz) zu bezeichnen. Und die Lehre von diesem, wozu uns, in so weit es sich hier erörtern läßt, die Betrachtung der Dur- sowie Moll-Leiter F. 29 u. 30 führt, ist eine der wichtigsten in der Harmonielehre. So wie nämlich eine bestimmte Gliederung der rythmischen Theile einen Satz bildet; so wie dieß in der Melodie durch eigene Schlußformen des Gesanges geschieht: so muß dieselbe Unterscheidung der Sätze, die Bestimmung, wann ein Sinn geschlossen ist, durch harmonische Gänge dargelegt werden, s. i. 1ten Thl. S. 242 Z. 16 u. d. f. Diese Fähigkeit, bestimmt zu sprechen, diese künstlerische Kraft, durch harmonische Gänge den mehr oder minder entwickelten Sinn dem Hörer so fest in die Seele zu legen, hat besonders die alten Künstler ausgezeichnet. Das soll auch unser Schüler lernen, u. dazu werden wir jede Gelegenheit benutzen u. nun sogleich die doppelte Scala. Da zeigt es sich denn, daß F. 29 bey a) ein majestätischer Schluß von dem 1ten in den 5ten Ton Statt findet, wie es g) mit Ziffern angezeigt ist. Bey b) c) u. d) findet der Schlußfall vom 5ten zum 1ten Statt — wobey, wer einen Anstoß an den Quinten $\frac{c}{f}$ u. $\frac{d}{g}$ bey d) nehmen sollte, statt des g das bey e) angezeigte d greifen kann. Nachdem die Durleiter entscheidende Kraft zu ihrem Charakter hat, welcher sich mehr heraushebt durch den Schlußfall vom 5ten zum 1ten, als vom 4ten zum 1ten, was schon weicher ist, so möchten die Schlußfälle bey g) besser als jene bey f) seyn. Auch kömmt dadurch eine gerade Gliederung von 2 zu 2, oder, wie es oben durch einen

gegeben ist, nur dadurch werden wir klar werden. Es sind nun schon über 2300 Jahre, seitdem tiefforschende Geister ein festes System der Harmonielehre herzustellen sich bemühten. Immer erhoben sich neue Anstände, indem des schöpferischen Genius Kraft die gebildeten Theorien in ihrer Unzulänglichkeit darstellte. Nothgedrungen nahm man zwar die Lehre von den Zwischenklängen, durchgehenden u. Wechselnoten in die Theorie der Harmonielehre auf; allein das bey den wesentlichsten Lehren durchgreifende Verhältniß des Melodischen zum Harmonischen, sowie von diesem zu jenem ward nicht überall gehörig beachtet u. entwickelt, u. so irrten die beyden Haupt-systeme, wovon das eine mit den 7ten-Akkorden die Reihe der wesentlichen Harmonieen schloß, die 9ten-, 11ten- u. 13ten-Akkorde, einfache u. zusammengesetzte, mit ihren Umwendungen als zufällige Dissonanzen — stellvertretende Intervalle, aufgehaltene, vorausgenommene, (Retardationen, Anticipationen) Bornoten oder Vorhalte, Nachnoten oder Unterbrechungen — erklärte, während das andere alle diese Akkorde, wie die $\frac{5}{3}$ u. 7ten Akkorde auf bestimmte Stamm- u. abstammende Akkorde zurückführte. In beyden Systemen, von großen durch ihr tiefsinniges Forschen unsterblichen Männern erzeugt, herrscht Wahrheit, aber auch Einseitigkeit, wie sie jederzeit Statt finden wird, wenn nicht die Unterscheidung des harmonischen u. melodischen Elementes, u. das Bestimmen der Art, wie beyde ineinander übergreifen, vermittelnd eintritt, die beyderseitigen Anstände hebt u. jedem Theile sein Recht zuerkennt, wie es im § 12 erörtert ist. Und der Fall, wo durch die Berücksichtigung des Melodischen u. des in ihm herrschenden verschiedenen Seelen-

Strich bemerkt ist, nach Tetrachorden, s. S. 51 i. 1ten Thl., in das Ganze. Jedoch gibt der Schlußfall von dem 4ten in den 1ten, (s. p), Befriedigung u. viele Feierlichkeit, besonders, wenn man ihn nimmt wie bey q) c). Weniger leistet der Gang von dem 1ten in den 4ten, wie F. 38 c); kömmt aber darauf der Akkord der 5te, wie F. 36 a) (was auch in der Moll-Leiter gilt), dann verbindet sich mit Feierlichkeit männliche Entscheidung. Wir hätten sonach in der Dur-Leiter 4 Schlußfälle: den prächtigen vom 1ten zum 5ten F. 38 a); den entscheidenden vom 5ten zum 1ten, (s. b); den feierlichen vom 4ten zum 1ten, (s. d); u. den weniger kräftigen vom 1ten in den 4ten, (s. c). In der Moll-Leiter erhalten wir 6 Schlußfälle, 3 eigenthümliche, solche, die ganz in der Vorzeichnung liegen, unentscheidende, u. 3 aus der Durleiter entlehnte mehr oder weniger entscheidende. Jene sind: der weiche vom 1t. in den 4t., (s. e); der noch weichere von dem 4t. in den 1t., (s. f); u. der so viele Behmuth aussprechende von dem 1t. in den 5t. mit kl. 3te, (s. g). Diese sind von dem 4t. in den 1t. mit gr. 3te, (s. h), welcher viele Größe, Feierlichkeit u. auch Beruhigung mit sich führt; der entscheidende von dem 4ten in den 5ten mit gr. 3te, (s. i), der auch in der 1ten Umwendung in Kirchenstücken häufig vorkömmt, wie k) l) u. m), worin man schließen, u. auch in den Hauptton zurückgehen kann; endlich der ebenfalls entscheidende von dem 6ten in den 5ten, (s. n). Den Schlußfall durch den 5ten mit gr. 3te nennt man auch authentisch (herrschend), u. die 5te Dominante, jenen durch den 4ten plagalisch (Seitencadenz, worüber weiter unten das Nähere), u. die 4te Subdominante. Das was dem 5ten Akkorde seine entscheidende Kraft gibt, ist hauptsächlich die gr. 3te, welche jederzeit als

schwunges ein wichtiger Punkt von Mißverständnissen, bis jetzt noch nicht berichtigt, beseitiget wird, ist bey der Moll-Leiter im Auf- u. Absteigen. Die nähere Zergliederung findet man i. 1ten Thl. S. 51 Z. 16 u. d. f., besonders in der Anmerkung S. 52, wozu die harmonische Begleitung F. 30 u. 32 die in Noten ausgeschriebenen Beispiele liefert, die man in der oberen Erörterung noch genauer zergliedert findet. Dabey wird der Lehrer darauf aufmerksam machen, daß die oberen Basteine bey b) c) u. d) Umwendungen der unter ihnen stehenden Haupttöne sind, wodurch also diese Akkorde deutlich werden. Aus dem Vergleich der Begleitung F. 30 c) u. d) mit jener F. 32 a) so wie aus den andern Beyspielen wird man ersehen, wie bald das harmonische Princip die Melodie bestimmt, bald das melodische die Harmonie, u. daß Alles auf die eigene Art der Seelenregung, auf den eigenen Drang ankömmt, das Leben des Gemüthes zu verklären, wie es i. 1ten Thl. S. 54 in der Anmerkung gesagt ward. Diesem Seelendrange gemäß ist die Begleitung F. 31 a) besser, als jene F. 32 e): jene bestimmt der melodische Fluß, aus dem sich die Tetrachorde in der melodischen Leiter entwickeln; hier herrscht kein melodischer Fluß, in matter Gliederung schleppt sich die Melodie unbestimmt, vom Lebensdrange verlassen, fort. Dieser melodische Fluß fordert auch die Begleitung F. 31 b), wo man im Basse, nach dem d, e somit $\frac{6}{4}$ nehmen wird, dessen Hauptton zur Verdeutlichung oben steht. Und nun lasse man die Moll-Leiter, u. zwar mit der F. 32 angezeigten manchfaltigen Form abwechselnd, von dem Schüler durchüben; darauf alle Molltonarten, wie sie S. 57 stehen: u. benutze zugleich diese Gelegenheit, denselben mit der wich-

Leiteton erscheint (Subsemitonium modi, der halbe Ton, welcher unter der Oktave liegt, u. zu dieser leitet, daher auch der unterhalbe Ton genannt). Daher der

§. 11). Unter den 10 Schlußfällen der harten u. weichen Leiter gibt den entscheidendsten der Akkord der 5te durch seine gr. 3te. Will man daher in irgend eine Tonart dur oder moll gehen, so darf man nur den Akkord der 5te mit gr. 3te nehmen, s. F. 25 u. 26. Deswegen mußte auch in der Moll-Leiter F. 30 d) dieser Akkord mit gr. 3te u. 5te aus der Dur-Leiter gleichsam entlehnt werden, um einen festen Schlußfall zu bekommen; u. damit nicht zu viele unbestimmte Gänge sich mischen möchten, so wie wegen der Gleichheit mit der Dur-Leiter, wurde bey dem 2ten Tone a) auch dieser Akkord genommen, obgleich hier nach dem Dreysklänge b) F. 24 e moll seyn sollte. Nimmt der Lehrer dieß mit dem Schüler genau durch, so wird ihm nicht allein die Lehre der Schlußfälle ihrem Wesen nach deutlich seyn, er also nicht mehr bloß mechanisch Cadenzen machen, sondern auch noch die sonst schwere Materie von der Moll-Leiter ihm ganz leicht erscheinen. Und nun lasse er alle Molltonarten, wie sie i. 1ten Thl. S. 57 angezeigt sind, von ihm mit Akkorden durchspielen, wie sie F. 30 u. 31 angegeben sind, wobey er bey dem Aufsteigen die Akkorde bey c) oder F. 32 bey a) abwechselnd anwenden wird, so wie er auch bey dem Absteigen die Akkorde F. 31 a) oder F. 32 bey e) gebrauchen kann. Ist er so Herr über alle Dur- u. Molltonarten, dann übe man ihn, durch den Akkord der 5te jede Dur- u. Molltonart sogleich zu ergreifen, zuerst die nächsten u. dann die entfernteren, z. B. zuerst ins C durch G, ins G durch D

tigen Lehre von den Schlußfällen (Cadenzen) bekannt zu machen. So wie wir bey der Wortsprache den mehr oder minder entwickelten Sinn durch eine eigene Art von Tonfall bezeichnen: so dienen dazu in der Melodie eigene Schlußformen, wie es in der Theorie des Vortrages i. 1ten Thl. S. 190 Z. 20 u. d. f. entwickelt ward; so dienen dazu die Schlußfälle in der Harmonie. Diese müssen daher sowohl mehr als minder entscheidend seyn: a) um die verschiedenen Sätze zu unterscheiden, so wie wir auch in der Wortsprache nicht bloß den Punkt u. Doppelpunkt, sondern auch den Strichpunkt u. das Komma brauchen; b) um die mannichfaltigen Gefühlsregungen in ihrem Steigen u. Senken zu charakterisiren. Zur deutlichen Gliederung der Rede, so wie um seine geistige u. gemüthliche Kraft mit aller Bedeutsamkeit u. sicheren Wirkung auszusprechen, muß also jeder Tonsetzer, überhaupt wer etwas musikalisch aussprechen will, das eigene tiefe Leben in den Schlußfällen verstehen, in sich hineinfühlen, um es bey dem eigenen Schaffen mit aller Wahrheit, mit größter Wirkung anwenden zu können. Außerdem werden wir eine Menge von Modulationen vernehmen, u. immer nicht wissen, was denn der Spender dieser Gaben wollte. Darauf kann der Schüler nicht bald u. ernst genug hingewiesen werden, u. hierin zeichneten sich vorzüglich alle großen Tonsetzer, als wahre musikalische Redner, besonders jene der ältern Zeit aus. Prätig ist der Schlußfall F. 29 a) vom 1ten Ton in den 5ten, Erwartung spannend, somit noch nicht ganz befriedigend — man müßte ihn denn als Schlußfall vom 4ten zum 1ten betrachten, wo aber g der Hauptton wäre —, aber doch einen großartigen Eindruck hervorbringend. Volle Befriedigung u. Entscheidung gibt der Schlußfall vom 5ten zum 1ten, entsprechend männlicher Würde u. kräftiger Be-

u. s. w., durch E \sharp ins A moll, durch A \sharp ins D moll u. s. w., dann, indem man ihn durch D ins G, durch Es ins As oder auch plöglich in die entferntesten Tonarten gehen läßt, u. das solange, bis er gleichsam spielend diesen Schlußfall bey jeder angegebenen Tonart fehlerfrey anwenden kann. Auch wird der Lehrer darauf sehen, daß er die Akkorde in allen Lagen gebrauche, s. F. 18, 20 u. 35, bald die 8ve, bald die 3te oder 5te in die Höhe legend, so die Akkorde verbindend, daß sie alle bequem in die Hand fallen u. doch einen fließenden schönen Gesang bilden, was als Regel bey jedem Spielen der Akkorde gilt. Dann übe er ihn von dem Haupttone in die Quarte, die Unterquinte, s. F. 23, von hier durch die Quinte im entscheidenden Schlußfalle in den Hauptton zurückzugehen, in Dur u. Moll, s. F. 36, durch alle Lagen in allen Tonarten. Geht auch dieses, dann mache er ihn auf die Verwandtschaft der Tonarten aufmerksam, wie darüber bereits S. 55, 56, 57 u. d. f., besonders S. 60 gehandelt ist. Und nach diesem lasse er ihn nun kleine Stücke bilden, indem er ihn von C ausgehen, dann in G schreiten, hiernächst nach C zurückgehen, dann die absteigend verwandte Tonart F besuchen u. durch den Quinten-Akkord G nach C zurückgehen läßt. Eben so mache er es in der Molltonart, von A moll nach E moll – jetzt noch immer durch den 5ten Akkord –, von hier zurück nach A moll, dann nach D moll u. von hier durch E \sharp wieder nach A moll gehend. Das wird wieder durch alle Tonarten u. Lagen geübt. Hierauf werden die verwandten Dur- u. Molltonarten vermischt: man geht z. B. von C ins A moll, dann ins G dur u. E moll, dann durch C dur ins F dur u. D moll u. durch den G-Akkord wieder ins C. Das wird wieder

stimmung, daher er in der Dur- (männlichen) Leiter 3mal vorkömmt bey b) c) u. d). (Daß hier der C-Akkord nicht als Tonika sondern als 5te erscheint, gründet sich auf die Herleitung der Scala F. 23, wornach das f bey c) Hauptton des F-Akkordes, somit C seine 5te ist.) Nehmen wir den Akkord von F bey q) als 4ten Ton der C-Leiter, u. gehen ins C als den 1ten wie p), so erhalten wir den feierlichen Schlußfall vom 4ten zum 1ten, der zwar nicht so entscheidend ist, wie jener der Quinte (daher Dominante, so wie den Schlußfall *a u t h e n t i s c h* genannt), aber sehr viele Größe, Heiligkeit in sich hat, woher die 4te Subdominante u. der Schlußfall *p l a g a l i s c h* genannt wird. Dieser wird häufig in Kirchenstücken angewendet, u. bildet mit dem vorigen die 2 Hauptcadenzen in Figural wie im Choral. Wir hätten sonach in der Dur-Leiter die 4 Schlußfälle F. 38: den prächtigen vom 1ten in den 5ten, s. a); den entscheidenden vom 5ten zum 1ten, s. b); den feierlichen vom 4ten in den 1ten, s. d); u. den weichen, am wenigsten entscheidenden vom 1ten in den 4ten, s. c). Welche reiche Mittel zur mannichfaltigen Gestaltung des Rednerischen so wie Gemüthlichen! Noch mehrere erhalten wir, besonders für den Ausdruck des Innigen, in der Moll-Leiter: den zarten Schlußfall bey e) vom 1ten in den 4ten; den noch weicheren bey f) vom 4ten in den 1t.; den zur Charakterisirung des Wehmüthigen passenden bey g) von dem 1ten in den 5ten, aber diesen mit kleiner 3te, woher der eigene Charakter. Alle diese Schlußfälle sind unentscheidende, jedoch vortreflich anzuwendend, um die einzelnen rednerischen Einschnitte zu bezeichnen, sowie das zarteste Leben des Gemüthes vorzuführen. Entscheidende Schlußfälle bekommt die Moll-Leiter durch Entleihen jener aus der Durleiter, z. B. in dem Gange durch die Quarte nach der Quinte, s. d),

durch alle Tonarten u. Lagen geübt, u. der Schüler zugleich hingewiesen, wie mit der Steigerung einer jeden Tonart um eine 5te höher die Wirkung auf das Gemüth sich steigert, u. mit jedem Absteigen der Tonarten sich mehr dem Innigen nähert, weniger erhebend ist, wie es T. 112 F. 3 u. 4 ersichtlich ist. Dann besucht man die entfernteren verwandten Tonarten: man geht z. B. von C dur nach G dur, von hier ins C moll, durch das verwandte Es ins As, durch C dur nach F moll, durch D dur nach G moll, durch E dur nach A moll, u. durch G dur nach C dur zurück. Dabey kann man auch die F. 36 angegebenen Gänge, so wie die verschiedenen Ausweichungen F. 38 anwenden. Und so bieten die Tonarten u. die Benutzung der wichtigen, bisher erörterten Cadenzen die Gelegenheit, den Schüler anzuleiten, sich selbst kleinere Stücke (Präludien) zu bilden. Ja, wenn ihn der Lehrer dabey anweist, wie er die Dur- u. Moll-Tonarten effektiv nach einem Hauptcharakter verbinden soll, so kann er kleinere Stücke verfertigen, die geistig interessant sind durch die richtigen Schlußfälle, wodurch sich feste rednerische Einschnitte, kleinere Sätze erzeugen, so wie auch das Gemüth ansprechen durch das Festhalten eines Hauptgemüthszustandes u. Herausheben dieses durch Gegensätze. Z. B. er finge im Dur an, so muß er viele Dur-Tonarten u. zwar so kräftige mit entscheidenden Cadenzen verbinden, daß der Charakter der Kraft heraustritt, den er dann durch Beymischung von Moll-Akkorden noch mehr heraushebt. Will er einen weichen, vielleicht sehnsüchtigen Charakter entwickeln, so nimmt er mehr Moll-Akkorde, mischt aber diesen als Gegensatz mehrere Dur-Akkorde bey. Ohne dem Lehrer vorgreifen zu wol-

womit man schließen, aber auch nach der Haupttonart A moll moduliren kann. Diese Cadenz wird häufig in Kirchenstücken, besonders im Choralmäßigen angewandt, wie k) l) u. m). Nebst dem ist noch ein sehr feierlicher Schluß von dem 4ten in den 1ten oder die Tonika, welche aber eine gr. 3te erhält, s. h). Dadurch kömmt eine eigene Größe, Erhebung in das Ganze, welche auch in manchen Fällen die vorige Trauer lindert, dem Schmerzgefühl Beruhigung, dem Gebeugten gleichsam Stärkung von oben verleiht —; aber nur, wo er richtig angewandt, besonders nicht zu lange ausgedehnt ist; denn sonst wird die durch den Kontrast hervorgebrachte Wirkung zerstört, wie es in dem Requiem von G. Weber am Schlusse des Dies iræ der Fall ist. Und dieß war der Grund, warum der Verf. als von der Redaktion der Leipz. musik. Zeitung aufgeforderter Beurtheiler jenes Werkes dagegen sprechen mußte, welcher Meinung er aus voller Ueberzeugung noch beypflichtet, nachdem das, was H. G. Weber zur Rechtfertigung sagt, durch den vom Verf. so häufig beobachteten Effekt, selbst mit großer Masse von Sängern ausgeführt, widerlegt wird. Und so wird der Verf. in der Folge bey jeder Gelegenheit die in jener Recension aufgestellten Behauptungen zu rechtfertigen wissen, was er schon früher gethan hätte, wären nicht die Angriffe von H. G. Weber von der Art gewesen, daß der Mann von Ehre nicht wohl auftreten konnte. Doch Alles dieß ohne Streit; damit will der Verf. sein Werk nicht besudeln. Gott hat ohnehin schon gerichtet.) Noch mehr Entscheidung verleiht der Schlußfall durch den 5ten mit gr. 3te, welcher aus der Dur-Leiter entlehnt ist; deswegen ward F. 30 bey a) dieser Schlußfall genommen, um der außerdem zu großen Weichheit erhebende Kraft bezugeshellen, so wie bey d), um die

len, gibt der Verf. in den Beyspielen T. 112 F. 3 u. 4, 5 u. 6, 7 u. 8 beyläufig die Art an, wie man den Schüler nach u. nach von den einfachsten rednerischen u. gemüthlichen Gebilden bis zu ausgedehnteren erheben kann: was sowohl in alle Tonarten zu versetzen, als durch den Lehrer so wie späterhin den Schüler durch eigene Stücke dieser Art zu vermehren ist. Was kann auf diese Weise der Lehrer seinem Schüler nützen! Wie wird dieser gleichsam unvermerkt bey dem Erlernen der äußeren Tonmechanik in das Geistige, in das Wesen der Harmonielehre geführt! Deswegen halte sich der Lehrer hier so lange als möglich auf; ist doch der gegebene reiche Stoff ebenso belehrend als unterhaltend. Und nur dann, wenn er den Schüler ganz fest in Allem findet, dann gehe er zu der Entwicklung

§ 3. Von den kon- u. dissonirenden Intervallen.

Die verschiedenen Intervalle u. wie sie sich durch Umwendung erzeugen, das hat der Schüler bereits kennen gelernt; eben so S. 539 Z. 5 u. 6, daß sie alle erhöht u. erniedriget werden können. Dadurch bekommen wir Zerley 3ten: die große (gr.) c , mit Recht so genannt, weil das e zu c sich nicht mehr erhöhen läßt: denn e is kömmt als das 6te H in der Tonart f is vor, setzt also das c is, schon durch das 2te H gegeben, voraus, s. T. 112 F. 12 a); die kl. 3te es , s. b); u. wenn dieß es dadurch verkleinert wird, daß der Grundton e zu c is erhöht ihm näher rückt, die verminderte (verm.) Terz es cis , s. c). Aus der 3te entspringt die 6te durch Umwendung, u. diese kehrt die

gr. 3te, den Leiteton (Subsemitonium modi, den unter der 8ve liegenden halben Ton, daher auch unterhalber Ton genannt), als zur Oktave überführend, zu erhalten. Statt des Ganges vom 4t. in den 5t. F. 38 m) findet man auch den vom 6t. in den 5t. n). Da F dur in der A moll-Leiter nicht vorkömmt, so ist auch diese Ausweichung (Modulation) aus der Dur-Leiter entlehnt; obgleich F dur, als verwandt zu D moll, gerechtfertiget ist. Wir hätten sonach nun schon 10 Schlußfälle, in dem oben angegebenen Sinne: 4 in der harten, 6 in der weichen Leiter. Gebrauchen wir nun diese reichen Mittel zur Beschulung des Schülers, u. zwar zuerst durch den 5ten-Akkord, durch welchen der Schüler nun in alle Dur- u. Molltonarten gehen muß, wie es F. 25 u. 26 durch einige angedeutet ist, u. woraus man sieht, daß derselbe Akkord in dieselbe Tonart Dur u. Moll führt. Dieser Akkord ist S. 56 i. 1ten Thl. leicht zu finden, weil bey der Ziffer 3 die gr. 3te u. bey 5 die 5te steht; so wie man auch leicht die 5te jener Tonart trifft, wo h i n man gehen will, wenn man den um eine Stufe höheren Hauptton nimmt, z. B. um in das D zu gehen, A, um in das As auszuweichen, Es u. s. w. Dabey kann der Lehrer den Schüler für das folgende Generalbaß-Spielen sehr gut vorbereiten, wenn er ihn die verschiedenen Akkorde in den verschiedenen Lagen spielen läßt, wie es F. 35 angezeigt ist. Noch besser ist es, wenn der Schüler alle diese Akkorde nicht allein selbst finden, sondern auch aufschreiben muß. Weiß er nun so in alle Dur- u. Molltonarten zu gehen, dann lasse man diese vermischen, indem man dabey zuerst die verwandtesten besucht, s. S. 60 i. 1t. Thl. Z. 10, wo man zuerst C dur u. A moll, dann G dur u. E moll nimmt, hierauf durch C ins F, von hier ins D moll schreitet, u. dann durch den G-Akkord ins C zurückgeht. Kann der Schüler

Verhältnisse um, so daß aus dem Großen das Kleine, aus dem Kleinen das Große, aus dem Verminderten das Uebermäßige kömmt, u. so umgekehrt. Daher die Terley 6ten: die kl. d), weil von e zu \bar{e} weniger Stufen sind, als von es zu \bar{e} , (s. e), welches die gr. 6te bildet; u. die überm. 6te f), weil sie über das Maaß der gr. bey e) schreitet. Noch deutlicher kann man es dem Schüler machen, wenn man ihn die Stufen in dem S. 63 i. 1ten Thl. angegebenen Schema abzählen läßt. Da findet er, wenn er den Strich bey der Rubrik kl. Terz herabgeht, daß es als kl. 3te von C als Grundton 3 Stufen entfernt ist; daß e als gr. 3te 4; daß es als verm. 3te hat den deswegen anders gedruckten Grundton Cis, von diesem Cis zu es sind nur 2 Stufen, daher die 3te vermindert. Und so mag dieses Schema dienen, um jedes Intervall nach der größeren oder geringeren Anzahl der Stufen kennen zu lernen, die zwischen ihm u. dem Grundtone liegen, welche Stufen auf der Seite bezeichnet sind; wobey nur zu bemerken ist, daß die auf dem C vorfindlichen kleinen Striche andeuten, ob das C für 2 oder 3 der ober ihm angezeigten Intervalle als Grundton gilt. Aus der gr. 5te \bar{g} F. 13 a) (groß, weil die Tonart C keine größere verträgt) entspringt die kl. 6te, (s. d); aus der überm. 5te \bar{g}^{is} b) die verm. 4te, (s. e); aus der kl. 5te \bar{g}^{es} die gr. 4te, (s. f). Wir haben sonach Terley 5ten, die gr., überm. u. kl., somit Terley 4ten, die kl., verm. u. gr. Eben so haben wir Terley 7ten, (s. F. 14, die gr. a), die kl. b), die verm. c); daraus entspringen Terley 2ten, die kl. d), die gr. e), die verm. f). (Alle diese Intervalle nehme der Lehrer mit andern Grundtönen, z. B. D, Es, E, F, G u. s. w. mit dem Schüler durch. Und sollte dieser hierin zweifelhaft seyn, so darf er nur das

in die nächsten verwandten ausweichen, so nehme man auch die entfernteren, z. B. C G C, G D \sharp G, C moll, B Es, D dur G moll, A dur D moll, G dur C dur. Dann benutze man auch den Schlußfall von dem 1ten in den 4ten, ebenso vom 5ten zurück in den 1ten in dur u. moll, wie es F. 36 angezeigt ist. Aber nun mache man ihn zugleich auf den oben entwickelten Charakter der Schlußfälle aufmerksam; man lasse ihn mit Erhebung des Gemüthes von dem 1ten in den 4ten gehen, wie es a) durch cresc. angezeigt ist, u. dann mit entscheidender Kraft durch den 5t. zum 1t. überleiten. Und daß er nun das eigene Leben in den Cadenzen aufgreifen, daß er fühlen lerne, welches Große sich mit den einfachsten Modulationen erringen läßt; daß er dadurch angeregt werde, den mechanischen Schlendrian im Moduliren, wie man ihn so häufig bey Organisten findet, zu verlassen, jeden Tonschluß mit Bedeutung zu geben u. so ein Ganzes schöner, vielsagender Rede zu gestalten: darauf jetzt u. in der Folge zu sehen, wird des Lehrers ernstes Augenmerk seyn. Denn nur so bringen wir wieder Geist auch in dieses Gebiet, u. die todt eingelernten Formen bekommen Beseelung. Man betrachte in dieser Hinsicht das Beyspiel F. 41, wie einfach die Modulation, zuerst bloß von dem 1ten in den 4ten, dann wieder in den 1ten; bey dem 2ten Satz von dem 1ten in den 5ten, dann zurück in den 1ten, u. wie groß die Wirkung, besonders bey seelenvoller Ausführung der wechselnden Chöre! Noch imposanter ist der Chor F. 42 von Benedetto Marcello (mit Recht der Pindar unter Italiens gefeierten Tonsetzern genannt), aus dem 18t. Psalm, wobey er die Melodie aus einem griechischen Hymnus genommen zu haben angibt. Wie einfach sind die Akkorde, nach C dur u. G; nach A moll u. wahrscheinlich E moll; durch den Quintenakkord E \sharp in die

angezeigte Schema von ihm bilden u. die Stufen auswendig lernen lassen, welche zu jedem Intervall gehören z. B. zur kl. 5te 6 halbe Stufen, zur überm. 8 u. s. w. Besser aber ist es, wenn er es ihm nach den Tonarten deutlich macht, wie es vorhin bey mehreren Intervallen angegeben ward; denn hierin muß er fest seyn, weil sich alles Folgende darauf gründet.) Diese verschiedenen Intervalle sind aber nicht willkürlich gebildet, sondern gründen sich auf die Dur- u. Moll-Leiter, u. kommen auf den verschiedenen Stufen dieser vor: auf der 1ten, 4ten u. 5ten im dur, s. T. 111 F. 27, der Akkord mit gr. 3te u. 5te; auf dem 5ten Tone auch der mit kl. 7te, g h d f; auf der 7ten der mit kl. 3te u. kl. 5te, h d f; auf der 1ten der mit gr. 7te h; auf der 1ten u. 4ten Stufe in der Moll-leiter der Akkord mit kl. 3te u. gr. 5te, a c e u. d f a; auf der 2ten der mit kl. 3te u. kl. 5te h d f; auf der 3ten der mit gr. 3te u. überm. 5te (welche der erhöhte 7te Ton in der Scala ist); auf der 4ten, wenn man das dis zum Leiteton in E erhöht, u. damit das in der Scala liegende f u. a verbindet, der Akkord mit verm. 3te u. kl. 5te; auf der erhöhten 7ten Stufe gis der Akkord mit verm. 7te, kl. 3te u. 5te, gis h d f; dann kann man auch auf der 2ten Stufe h die 3te d zum Leiteton ins E, zu dis, erhöhen, u. damit das in der Scala liegende f als 5te verbinden, dadurch erhält man den Akkord mit gr. 3te u. kl. 5te, welche aber (f zu dis) zur gr. 3te eine verm. 3te bildet. Und so hätten wir alle Akkorde, wie sie auf T. 112 F. 11, sowie F. 12, 13 u. 14, nur öfter mit andern Noten angezeigt sind, u. zugleich die durch Ummwendung davon hergeleiteten Intervalle. Diese mannichfaltigen Tonverbindungen machen nun einen verschiedenen Eindruck auf die Seele. Dieser beruht

Haupttonart A moll — denn das Angeführte ist der 2t. Theil des Chors —; dann D moll als $\frac{6}{3}$; hierauf zuerst $\frac{6}{3}$ von C, dann C; hierauf G, A moll, u. der großartige Schluß in der Quinte E dur; u. dazu der kräftige Unisonus! So fühlten, so dachten, so komponirten die Alten; so gewannen sie mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung. — Das ist es, was auch die Werke von Palestrina u. seiner Schule auszeichnet. Man betrachte F. 1 T. 112, wie einfach die Modulation, wie tief gedacht! Zuerst A dur — der Mutter Herz ist angefüllt mit Gram, er kann nur voll entströmen, s. a); das folgende G dur mehr vorübergehend; aber desto bezeichnender das F dur, s. b) u. c), für der Mutter zartes Gemüth; das aber im Schmerzen zerfließen möchte — G moll u. in A dur schließend, s. d) u. e). Eben so ist F. 2, u. bey aller Einfachheit wie wahr und fein jede Tinte im Kolorit benutzend — die weiche Modulation vom 1t. in den 4t. a); die noch mehr Wehmuth aussprechende vom 1t. in den 5t. mit kl. 3te; darauf G dur, D moll; dann der Schluß mit $\frac{5}{4}$ — der Silfte —, das weiche Gemälde so tief umgreifend, u. zuletzt bloß den Hauptton u. seine 5te ohne Terz! Hier, so wie in den folgenden Beyspielen kann der Schüler lernen, was man mit den Schlußfällen, im Rednerischen so wie im Gemüthlichen, leisten, was man durch die einfachsten Akkorde u. Ausweichungen — ohne den in jetziger Zeit so häufigen Luxus u. Schwulst — ausrichten kann. Aber ein in Gott lebendes Gemüth hat diese einfachen harmonischen Gänge beseelt, aus ihm u. nicht aus dem Studirschweiß sind sie geflossen; daher ihre große unzerstörbare Wirkung, daher

vorzüglich) darauf, ob das Verhältniß einfacher oder mehr verwickelt ist. Einfache Verhältnisse liebt die Seele (so wie wir auch gern mit einfachen, offenen Menschen umgehen), sie tönnet mit, daher nennt man ein solches Intervall ein konsonirendes. Verwickelte Verhältnisse beunruhigen die Seele, bis sie durch Zurückführung jener auf ihre einfachen Grundverhältnisse zufrieden gestellt wird (so wie wir auch im Umgang mit einem nicht offenen Menschen Mißbehagen finden); solange, bis dieß geschieht, tönt die Seele entgegen, daher nennt man diese Intervalle dissonirend. Dadurch nun, daß man wohl u. einige Zeit lang mißbehagende Verhältnisse mischt, welche dann bey ihrer Auflösung in Wohlklänge desto mehr vergnügen, kann man das Gemüth auf die mannfaltigste u. interessanteste Weise beschäftigen. Wir müssen daher wissen: welche Intervalle klingen wohl (mehr oder weniger), welche übel (mehr oder weniger)? Zu den 1ten gehören: die 8ve, die gr. 3te u. kl. 6te, die kl. 3te — wenn sie nicht mit kl. 5te verbunden ist, wo sie auch milder wohl klingt —, u. die gr. 6te; die gr. 5te, u. kl. 4te; die überm. 6te; die kl. u. verm. 7te, somit die gr. u. überm. 2te, wo diese mit dem Dreyklänge, auf den sie gebaut sind, gleiche Leitung haben: milder wohlklingend ist die kl. 5te, somit die gr. 4te, wenn sie nicht in dem Leiteakkord erscheinen; übelklingend ist die verm. 3te (wenn sie nicht als überm. 6te erscheint); die überm. 5te u. verm. 4te; die kl. 5te, wenn sie als verm. 3te auftritt; die gr. 7te, u. alle 9ten, 11ten u. 13ten, wenn sie nicht als melodische Verhältnisse vorkommen. Als solche sind auch die übrigen Intervalle, überm. 3te, 8ve u. s. w. zu betrachten. Daher der

die Ewigkeit dieser Werke. Diese großartige Musik mit den einfachsten Akkorden, von Laborde sehr treffend verglichen mit einer großen Masse von Quadersteinen u. Säulen in toscanischer Ordnung, die durch Größe u. Einfachheit uns unwiderstehlich ergreifen u. erheben, nehme der Schüler in sein Gemüth auf, verbinde damit den Reichthum in Akkorden u. Modulationen, die schöne Gabe der neuern Tonsetzer u. erschwinde so sich u. seine Zeit. — Ist der Schüler höherer Ideen fähig, so zeige ihm der Lehrer, wie diese verschiedenen auf- u. absteigenden Tonarten in dur u. moll nur verschiedene Potenzen derselben Grundformen sind, wie sonach auch hier das im ganzen Universum geltende Gesetz des Potenzirens u. Depotenzirens (Steigerung u. Senken in Stufen) Statt findet. Mit jedem Grade des Steigerns oder Senkens, mit jeder weitem oder nähern Ausweichung steigert oder senkt, überhaupt ändert sich die Wirkung auf das Gemüth, so daß hierdurch allein schon die Gelegenheit gegeben ist, in sich geschlossene musikalische Perioden, so wie zusammenhängende Seelengemälde zu liefern, u. dieß bloß durch Benützung: a) des 5ten Akkordes; b) des Schlußfalls durch die 4te; oder auch c) wenn man geradezu ohne Mittelleitung irgend eine, am besten eine verwandte Tonart ergreift, obgleich manche kühne Ausweichung auf diese Art, selten gebraucht, einen tr. Effekt erzeugt. T. 112 F. 3 u. 4 sind 2 Beispiele in dur u. moll welche einfache rednerische u. gemüthliche Gebilde enthalten, woben bloß der Akkord der 5te zur Leitung benutzt ist. Aus diesen wird der Schüler sehen, wie die musikalische Sprache so wie die Wortsprache ihre festen Sätze hat, die, in Vorder- u. Nachsatz abgetheilt, eine geschlossene Periode bilden. Er wird sehen, wie bey der im 2ten Satze sich erwärmenden Rede die gesteigerte Tonart von G genom-

§. 12). Es gibt Terley Terzen: die gr., kl. u. verm., somit Terley Sexten: die kl., gr. u. überm.; Terley 5ten: die gr., überm. u. kl.; somit Terley 4ten: die kl., verm. u. gr.; Terley Septen: die gr., kl. u. verm., somit Terley Sekunden: die kl., gr. u. überm. Davon sind mehr oder minder konsonirend: die gr. u. kl. 3te, kl. u. gr. 6te; gr. 5te, kl. 4te, überm. 6te; kl. u. verm. 7te, gr. u. überm. 2te; minder wohlklingend die kl. 5te u. gr. 4te; übelklingend: die verm. 3te, überm. 5te u. verm. 4te, gr. 7te u. hie und da die kl. — Wodurch manche dieser Intervalle mehr oder weniger wohlklingend, mehr oder weniger übelklingend werden, dieß wird sich noch weiter unten zeigen; eben so, daß es Terley 9ten, wie Terley 2ten, Terley 11ten, wie Terley 4ten, u. auch Terley 13ten, wie Terley 6ten gibt, wovon aber die überm. nicht wohl gebraucht werden kann. Dieß nehme man mit dem Schüler sehr fleißig durch; hat er es ganz inne, dann gehe man zum

§ 4. Von den wohl- und minder wohlklingenden Drehyklängen.

§. 13). Sind in einem Akkorde Intervalle verbunden, die unter sich oder zum Grundtone kon- oder dissoniren, so ist er ein wohl- oder übelklingender. Die gr. 3te u. 5te sind vollkommen konsonirende Verhältnisse, stimmen auch mit dem

men wird; bey dem Senken im 3ten Satze die um eine Stufe von C absteigende Tonart F; u. im 4ten Satze die Rede durch den 5ten Akkord nach der Haupttonart zurückgeht u. hier die ganze Periode befriedigend umschließt. Hier ist also eine vollkommene rednerische Entwicklung, wenn auch vom kleinsten Umfange; es ist zugleich ein festes Bild kräftiger Anregung im Steigern u. Senken gegeben. Dasselbe nur in Bezug auf weiche, wehmüthige Gefühle ist F. 4: daher die Steigerung der Klage im 2ten Satze; das Senken im 3ten u. s. w. Und dieselbe Form, nur länger u. interessanter entwickelt, liegt auch größeren Tonstücken zu Grunde. Damit daher der Schüler nicht bloß Akkorde kennen, sondern auch in diesen mit Geist u. Gemüth sich aussprechen u. dabey jedes Mittel, das ihm jeder neue Akkord, jede neue Art der Modulation darbietet, benutzen lerne, wird dieses kleine Beyspiel immer mit größerer Ausdehnung gegeben werden. Das ist der Fall F. 5 u. 6, wo durch Einmischung des 4ten Akkordes die Sätze verlängert sind, Sprache u. Gemüthausdruck reicher u. bedeutungsvoller wird. Wenn dabey bisher nur die oben a) u. b) angegebene Benutzung des 5ten- u. 4ten-Akkordes Statt fand, so verbindet sich diese in F. 7 u. 8 mit jener c), wodurch die Sätze wieder verlängert, Sprache u. Gemüthausdruck bedeutender u. reicher werden. Diese Beyspiele übe man in allen Tonarten durch; sehe darauf, daß der Schüler alle sowohl kräftigen als weichen Gefühle in den Akkorden mit voller Seele heraustreten lasse; zeige ihm, wie die Mischung von Moll- u. Dur-Akkorden (jene vorherrschend bey weichen Seelengebilden angebracht, diese bey kräftigen) in allen größeren Tonstücken Statt finde; mache ihn darauf aufmerksam, daß in dem Maße der Mensch somit auch der Tonseher größer erscheint, als er — das Kind seines

Grund- u. Haupttöne überein; der Dreyklang mit gr. 3te u. 5te ist daher vollkommen wohlklingend. Dieß ist auch jener mit kl. 3 u. gr. 5te, obgleich die kl. 3te nicht jene entscheidende Kraft hat, wie die gr. u. mehr passiv ist (unentscheidend, weiblich, abhängig von anderer Bestimmung), während in jener, so wie in allen erhöhten Intervallen mehr Aktives (Männliches, Erschwingendes, vortretende Kraft) sich vorfindet. Diese beyden Akkorde geben also, wie wir schon oben sahen, reiche Mittel zu interessanten Gestaltungen, besonders durch ihre Umwendungen, was wir nun durchgehen müssen. T. 113 F. 1 a) ist der Stammdreyklang von C mit gr. 3te u. 5te angegeben, vor der Hand bloß 3stimmig, damit der Schüler ihn desto leichter begreife u. lerne. Bey b) ist seine 1te, bey c) seine 2te Umwendung, was eben so rückwärts von c) zu b) zu a) einzuüben ist. Dieser Akkord mit seinen Umwendungen muß nun durch alle Tonarten in dur u. moll durchgespielt, u. dann vom Schüler zu Papier gebracht werden, wie es F. 2 u. 3 angegeben ist; was auch dem Schüler als eine zu Hause zu fertigende Aufgabe kann bestimmt werden, welche der Lehrer in der nächsten Stunde korrigirt. Dieß kann auch der schwächste Schüler, denn er darf nur die 3 Töne im Dreyklange merken, von diesen liegt einer im Baß, somit sind die 2 andern oben. Hat also der Baß wie F. 1 a) c, so liegt oben \bar{e} u. \bar{g} , oder wenn man diese Töne versetzt, \underline{g} \underline{e} , s. F. 4; liegt unten e, so sind oben g u. c, s. b), oder \underline{e} \underline{g} ; ist unten g, so sind oben \underline{e} u. \underline{c} , s. F. 1 c), oder \underline{e} \underline{c} , s. F. 4. Und so befrage ihn der Lehrer über Alles; denn zuerst muß er es tüchtig im Kopfe haben, u. dann in die Hände bringen, bis ihm alle Umwendungen so deutlich wie die früher schon eingeüb-

allmächtigen u. liebevollen Vaters, wie es oben gezeigt wurde — den kräftigsten Erschwingung mit den Gefühlen himmlischer Milde, frommer Sehnsucht zu verbinden weiß; man entwickle ihm dieß durch den Vergleich der Harmonieengänge in den Werken der gr. neueren Meister, Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Vogler, C. M. Weber, Spohr u. s. w., so wie der älteren, mit jenen der mittelmäßigen oder feichten; lasse ihn dann eigene Stücke versuchen; erschwinde bey der Verbesserung seine Sprachkraft, sowohl in Hinsicht des Geistigen als Gemüthlichen, u. bilde ihn so nach jenem doppelten Zwecke aus, welcher oben angegeben ward. Und findet man den Schüler reif genug, so mache man ihn zugleich mit dem verschiedenen Charakter der Tonarten bekannt, damit er die für sein Stück passende wähle u. richtig modulire. Zwar läßt sich nichts Bestimmtes über den absoluten Charakter dieser sagen, weil das Meiste von Verhältnissen abhängt, z. B. in welcher Verbindung mit andern eine Tonart auftritt (so wird C dur auf As, E dur auf C dur einen ganz andern Effekt machen, als wenn diese Tonarten allein erscheinen); eben so ob der Vortrag auf dem Fortepiano oder auf andern, besonders Geigeninstrumenten geschieht, wo die B-Tonarten gedämpfte Töne, die übrigen mehr leere Saiten, hellklingende Töne haben, u. s. w.: aber es ist dem doch nicht zu läugnen, daß manche Tonarten irgend einen Charakter vorzüglich gut ausprägen, z. B. D dur den des Prächtigen, Es den des Feierlichen. Aber diese Tonarten lassen sich auch zur Darstellung anderer Gemüthszustände gebrauchen: so geht die großartige Ouverture von Mozart im Titus aus C dur u. das zärtliche Duett: „In deinem Arm zu weilen“ aus derselben

ten Dreyklänge sind. Geht es 3stimmig, dann muß es 4stimmig eingeübt werden, was besonders für jene Schüler gilt, welche Orgel- oder Generalbaß-Spieler werden wollen. F. 5 sind mehrere Formen des 4stimmigen Spiels angegeben, woraus der Schüler entnehmen wird, daß, nachdem der Akkord nur 3 Klänge hat, um 4 Stimmen zu erhalten, irgend ein Intervall verdoppelt werden muß: welches? darüber weiter unten. Doch verdoppelt man in dem $\frac{6}{4}$ u. 6ten-Akkorde, besonders in dem letzteren, nicht gern den Baßton; der Baß verliert dadurch meistens seine Kraft u. der Akkord seine eigenthümliche Wirkung. Muß es jedoch geschehen, so thue man es lieber in den Mittelstimmen (wo möglich im Tenor, der untersten unter den oberen), als in der Oberstimme, s. F. 6; obgleich auch dieß in manchen Fällen angehen u. sogar einen tr. Effekt machen kann, s. F. 14 u. 15. Sind nun alle Akkorde in dur u. moll mit ihren Umwendungen auch 4stimmig durchgeübt, dann geschieht dasselbe mit den Beyspielen F. 6 u. 7 in dur, F. 8 u. 9 in moll. F. 7 wird der Schüler bemerken, daß derselbe Baß wie F. 6 mit denselben Akkorden in einer andern Lage gegeben ist, als F. 6; das ist auch bey F. 8 u. 9. Es geschah, um in der mittleren Lage zu bleiben, was der Generalbaßspieler soll, wo es möglich, um nicht zu hoch, noch zu tief zu werden. Und das benutze der Lehrer, um den Schüler zugleich in allen Lagen zu üben, wovon F. 6 die der Oktave, F. 7 die der Terz, F. 10 a) die der Quinte ist. Zugleich wird er den Schüler drauf aufmerksam machen, wie bequem alle Akkorde in die Hand fallen, u. doch jede Stimme ihren Gesang führt, was wieder vom Generalbaßspieler möglichst zu beachten. Oft braucht man nur einen oder den andern Finger auf-

Tonart; eben so ist der majestätische Marsch in dieser Oper u. auch das Lied: "Wenn die Lieb' aus deinen blauen Augen sieht" in Es dur gesetzt. Deswegen kann man die Angabe der Charakteristik der Töne in den musik. Theorien z. B. in Schubart: C dur ist ganz rein, sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache; A moll fromme Weiblichkeit u. Weichheit; F dur Gefälligkeit u. Ruhe; D moll schwermüthige Weiblichkeit u. s. w., oder in Knecht: "C dur heiter u. rein; G dur angenehm u. ländlich; D dur pompos; A dur fröhlich u. hell; E dur feurig u. wild; F dur sanft u. ruhig; B dur lieblich u. zärtlich; Es dur prächtig u. feyerlich; As dur schwarz wie die Nacht; A moll traurig; E moll zärtlich-klagend; H moll düster; Fis moll melancholisch; Cis moll Verzweiflung ausdrückend; D moll sanft trauernd; G moll rührend; C moll tief jammernd; F moll großer Ausdruck des Schmerzens" nur als H i n d e u t u n g e n betrachten. Bloß das ist in der Natur gegründet, daß C dur für sich einen reinen ungetrübten Charakter in sich trägt, der immer heiterer, würdiger, heller, feuriger hervortritt, je nachdem die Quinten steigen: wo im Gegentheile, so wie die Quinten von C an absteigen, der Ausdruck mehr in das Innere sich zieht, eben sowohlfähig, Sanftes, Mildeß, als Feierliches darzustellen, wie es bey F, B, Es der Fall ist, wovon sich im As u. Des der Ausdruck mehr in die Tiefe des Gemüthes senkt, oft in das Düstere, Schauerliche, u. in Ges u. Ces den Uebergang von der absteigenden Klasse zum Energischen in den Tonarten der aufsteigenden bildet. Dasselbe Gesetz findet auch in Hinsicht der Molltonarten Statt, nur mit Beziehung auf den eigenen, weichen, sehnächtigen, wehmüthigen Charakter dieser. Aber wie gesagt, es kommt hauptsächlich auf das eigene Verhältniß an, worin

zuheben, s. F. 10 c); ja, besonders wenn der Bass melodische Figuren hat, die übrigen Instrumente liegen bleiben, oder bey schnellem Tempo, läßt man den ganzen Akkord oben liegen, s. d). F. 10 bey b) wär' es besser, wenn das h als Leiteton sich aufwärts ins c bewegte, die beyden Mittelstimmen sonach den nämlichen Ton bekämen, was einmal geschehen darf, nur nicht in 2 Tönen nacheinander, wo es verbotene Oktaven geben könnte (wovon weiter unten), ja was oft geschehen muß, um fehlerfrey zu setzen u. zu spielen, s. F. 11, 12 u. 13, u. durch einen hinauf- u. herablaufenden Strich angezeigt wird, s. a). Doch findet man die Setzart bey b) häufig, u. sie läßt sich auch entschuldigen, wenn man den Gesang in dieser Stimme allein betrachtet, der dann nichts Anstößiges in sich hat. F. 11, 12, 13 u. 19 ist auch durch alle Dur-Tonarten zu üben. Und nun wäre der Schüler so weit, daß er die im Bass liegende Scala, statt früher mit bloßen Stammakkorden, nun auch mit untermischten Umwendungen begleiten könnte, s. F. 16 u. 17; was durch alle Tonarten zu üben ist, vor der Hand 3stimmig, später 4stimmig, wozu die Anleitung noch folgen wird. Nebstdem schlage der Lehrer die manchfaltigsten Bassöne an, u. lasse auf denselben bald einen 6ten, bald einen $\frac{6}{4}$ ten Akkord bilden, auf den Stammakkord zurückführen, sich erklären, wohin dieser leitet (zunächst in die um eine 5te tiefere dur- oder moll-Tonart); er durchgehe alle auf diesen Tabellen, so wie T. 26, 27, 30, 31, 32 u. 33 befindlichen Akkorde dieser Art mit ihm; benutze eben dazu recht viele bezifferte Bassstimmen, u. mache so denselben hierin ganz fest. Denn auf den Dreyklang gründen sich, wie wir schon hörten, alle Akkorde; seine Umwendungen kommen in allen

eine Tonart auftritt. So hat G moll gewiß einen weichen, innigen Charakter; aber wie ergreifend, schauerlich wird er in der Stelle im Don Juan F. 9 bey'm Sprechen des Geistes. — Am meisten wirken die Tonarten, als Mittel benutzt, die Kontraste heraustreten zu lassen. So herrschen in der Scene, wo Don Juan zur Hölle hinabgestürzt wird, meistens Molltonarten, die sich zuletzt mit Dur verbinden, um das Moll herauszuheben, s. F. 10 a). Sobald aber die Strafe vollzogen, das Böse gestürzt ist, die Nacht des Lasters verscheucht; da tritt die Sonne der Tugend, der ewigen Gerechtigkeit im vollen, hellsten Glanze hervor. Daher der Schluß in D dur, s. b), gegründet in der Idee dieser Oper, wie sie besonders bey dieser Stelle durch die eigene Behandlung des Tonsetzers heraustritt, somit für den Verf. u. gegen H. G. Weber sprechend. — Hat man die richtige Tonart, dur oder moll, gewählt, dann kennt man alle verwandten Tonarten, u. die Folge u. Verbindung dieser zu einem Ganzen ist gegeben, wovon weiter unten mehr. Eben so ist im S 16 noch von den griechischen oder Choral-Tonarten u. den eigenen Schlußfällen dieser gehandelt, u. wie dabey die übrigen Cadenzen zu benutzen sind. Diese für die ganze Bildung des Schülers höchst wichtige Materie kann der Lehrer nicht fleißig genug durchnehmen. Verstehet jener diese ganz, hat er sie in ihrem Geiste ergriffen, dann wird ihm das Folgende nicht mehr schwer fallen, weswegen auch d. Verf. sich kurz fassen kann, vertrauend dem edlen Sinne des Lehrers, der für sich die folgenden Lehren selbst so umfassend behandeln wird, als es d. Verf. mit den bisherigen that. Und unter dieser Voraussetzung gehen wir nun zu der wichtigen Lehre von den Tonverbindungen, oder

diesen wieder vor: der Fleiß wird sich lohnen, die Verstämmniß strafen. Und nun gehen wir zu einem neuen, wichtigen Punkte: Hatte nämlich der Schüler bisher gelernt, einen gegebenen Gesang mit Akkorden zu begleiten, so mag er nun sich einstudiren, scalenmäßigen Bass, auch mit anderen leichten Gängen untermischt, durch passende Akkorde u. eine gute Melodie herauszuheben; was zugleich zur Vorübung dienen wird, unbezifferte Bässe spielen zu lernen. Damit er aber dieß nicht bloß mechanisch lerne, so mache man ihn darauf aufmerksam, wie die entscheidendste Kraft im Stammakkorde liegt, welche bey jeder Umwendung abnimmt, sonach schon bey dem 6ten mehr noch bey dem 4ten Akkord, wovon man ihn überzeugen kann, wenn man F. 18 statt der Umwendungen den in der Bassstimme mit kleinen Noten bezeichneten Hauptton spielen läßt. So wie nun in der Rede Sätze vorkommen, mit nicht ganz entwickeltem Sinne, so dienen diese Umwendungen eben so bey der musik. Rede. Und hier mag der Schüler die erste Idee von dem Sehen eines Basses bekommen. So wie nämlich eine rednerische Darstellung steif werden müßte, wenn sie bloß aus kleinen Sätzen mit einem Punkte bestünde, u. eben darin das Verdienst besteht, daß mehrere Ideen, in verschiedenartige Sätze eingekleidet, durch einen Hauptgedanken verbunden sind, dessen Schluß der Punkt bezeichnet: so ist es auch bey der Musik, wo die Stammakkorde nur dort angewendet werden sollen, wo der Schluß der ganzen Rede, oder eines wesentlichen Gliedes, oder ein besonderer Nachdruck Statt finden soll. Außerdem gebrauche man die Umwendungen. Daher vor der Hand folgende Regel für den Bass: Bey rednerischen Schlüssen gebraucht man am

§ 3. Von den kon- u. dissonirenden Intervallen.

In den meisten musik. Theorien zählte man gleich im Anfange die verschiedenen in den Akkorden zu verbindenden Intervalle (von Bogler Tonverbindungen genannt) auf, die dann der Schüler auswendig lernen mußte, u. dabey, welche kon- oder dissonirend, dieß mehr oder weniger sind. Da er aber so keine nähere Anschauung dieser erhielt, somit den Grund nicht einsehen konnte, warum sie wohl oder übelklingen: so blieb es leeres Gedächtnißwerk, bis endlich im Verfolge durch die Akkorde diese Lehre von den Intervallen ihm deutlich wurde. Nachdem aber die Akkorde aus verbundenen Intervallen bestehen, u. aus der Natur dieser (mehr oder minder wohl- oder übelklingend) ihren Charakter erhalten, so drehen wir es um, die Natur der Akkorde aus jener der Intervalle uns verdeutlichend. Von diesen hat der Schüler bereits einige kennen gelernt, die gr. u. kl. 3te; auch weiß er, wie durch den eigenen erhebenden Seelenschwung die gr. 3te als leitend zur 4ten in der Durleiter sich erzeugte, s. S. 51 i. 1ten Thl.; wie das sinkende weiche Gefühl, der Ausdruck des Schmerzens, die kl. 3te, gleichsam den Abschwung der Töne, fordert. Diese beyden Grundformen des Seelenlebens sind es nun auch, woraus sich alle Intervalle gestalten. Und da die Melodie früher war, als die Harmonie, auch der Sänger sich eher dem freyen Drange seines Innern überließ, so ist es allerdings natürlich, wenn wir von daher die Einführung mancher Intervalle in die Harmonie herleiten. Wie leicht konnte der begeisterte Sänger von der gr. 6ten F. 11 a) in die übermäßige sich aufschwingen? Eben so von der gr. 5ten $\frac{3}{2}$ in die übermäßige 5te d), als

besten den Hauptton mit seinem Akkorde, s. F. 18 c); um einen nicht entscheidenden Gesang zu unterhalten, die Umwendungen, s. d); u. bey der Vorbereitung des Schlusses, mit einigen Akkorden oder mit länger oft mehrere Takte hindurch liegen bleibendem Baßtone, meistens den $\frac{6}{4}$ Akkord, s. b). Damit der Schüler sich davon überzeuge, so lasse man ihn einmal den Baß, wie er angegeben ist, dann mit den unten stehenden kleinen Nötchen des Haupttones spielen, wie leer und steif das Letzte! Dasselbe thue man mit F. 11, 12, 13 und 19, wobey man das Baß-Intervall in die obere Hand verlegt. Um die nöthige Mannfaltigkeit zu gewinnen, wurden daher F. 15 den entscheidenden Stammakkorden die Umwendungen beygemischt. Dabey sehe man aber auf einen fließenden, der Oberstimme mehr Tiefe, in der Regel Würde und Feierlichkeit verleihenden Baß, der sich überhaupt im männlichen Charakter aussprechen muß. Was S. 494 vom Vortrage des Kontrabassisten gesagt ward, das gilt auch von der Art, wie der Baß überhaupt gesetzt werden soll. Mit dieser Berücksichtigung nehme man den Baß in den Werken guter Meister mit ihm durch, wozu auch die in diesen Tabellen befindlichen dienen können, und mache ihn auf die erörterten Punkte aufmerksam. Und auf diese Weise sind nun auch die früher bloß mit den Stammakkorden begleiteten Beispiele T. 111 F. 39 u. 40 u. T. 112 F. 3, 4, 5, 6, 7 u. 8 nun mit Umwendungen zu begleiten, wobey die Mittelstimmen sich nothwendiger Weise ändern. Dadurch, erhält der Schüler Gewandtheit im Akkordenwechsel u. einige Vorbereitung für den Stimmensatz. Ist er hierin ziemlich bewandert, dann übe man ihn, zu jedem bezifferten Baß eine gesangvolle Me-

leiteton in den nächsten F-Akkord. Waren die Akkorde in den Umwendungen gefunden, warum sollte man die Stammakkorde, des von a) bey c), jenes von d) bey e), warum nicht auch den Akkord bey b), wo die übermäßige 6te oben liegt, gebrauchen? Andere Akkorde liegen ohnehin in der harten so wie weichen Leiter; durch Umwendungen entspringen, wie wir schon oben sahen, alle Intervalle; daher die folgenden verschiedenen Intervalle: F. 12 a) die gr. 3te, d) ihre Umwendung die kl. 6te; b) die kl. 3te, e) ihre Umwendung die gr. 6te (nachdem von es zu c eine Stufe mehr ist, als von e zu c); und da die kl. 3te es dadurch noch einmal verringert wird, daß cis als Grundton ihr näher rückt, so erhalten wir hier eine noch einmal verkleinerte, die verminderte (verm.) 3te c), woraus bey f) die übermäßige (überm.) 6te entspringt, mit Recht so genannt, weil sie über das gehörige Maaß der Größe bey e) schreitet. (Daß der Strich durch die Ziffer 6 statt eines H gilt, ebenso wie jener F. 14 f) durch die Ziffer 2 laufende, was man auch bey der Ziffer 4 häufig thut, das wird man gleich nach den oberen Noten bemerken). Ebenso findet sich F. 13 a) die gr. 5te vor, weil im C-Akkord nach der Vorzeichnung keine größere Statt finden kann, u. aus dieser entspringt die kl. 4te d); doch es gibt Fälle, wo man die 5te in das gis, über das Maaß, schreiten läßt, daher die überm. 5te b), woraus die verm. 4te bey e) entspringt, weil gis dem c näher ist, als die kl. 4te bey d). Die Fünfte kann aber auch klein seyn, s. c); daraus entspringt die gr. 4te f). Aus der gr. 7te F. 14 a) entspringt die kl. 2te d), jene ist groß, weil sie zunächst der 8ve liegt, diese klein, weil sie sich zunächst dem $\underline{2}$ befindet; aus der kl. 7te b) kömmt die gr. 2te e); diese kl. 7te wird durch den Grundton cis nochmal verkleinert, somit vermindert, s. c), u. aus dieser verminderten

Iodie mit den gehörigen Mittelstimmen zu finden, wie F. 20 u. 21 einige Muster angegeben sind, welche man durch alle Dur- und Molltonarten übt. Solcher Beispiele gebe der Lehrer recht viele an; lasse von dem geübteren Schüler eigene bilden, die er verbessert u. durch interessante Modulationen erhebt, welche er der Arbeit des Schülers einschaltet. Ist er hierin gehörig eingeübt, dann schreite man zu den minder wohlklingenden Dreyklängen, jenen mit kl. 3te kl. 5te. Diese wurden schon oben unterschieden, je nachdem der Akkord seinen Sitz auf der 7ten Stufe in der harten, oder auf der 2ten in der weichen Leiter hat. Jener hat eine feste Leitung, u. diese verschleiert gleichsam die passiven Verhältnisse der kl. 3te u. 5te, woher er auch in dur u. moll jener Tonart überführt, wozu der Hauptton der Leiter ist: h d f in C dur u. moll, e g b in F dur u. moll, gis h d in A dur u. moll u. s. w., s. F. 22 a) b). Man darf daher nur den Leiteton jener Tonart suchen, wohin man gehen will, u. ihm die kl. 3te u. kl. 5te geben. So haben wir wieder einen neuen, entscheidenden Schlußfall. Jener auf der 2ten Stufe in der Moll-Leiter hat diese entscheidende Bestimmung nicht, im Gegentheile tritt das Passive in ihm hervor: desto interessanter aber ist er als Mittelakkord, indem er einen weichen, sehnsüchtigen Charakter hat, somit, unter andere Akkorde gemischt, einen eigenen Effekt macht u. die Wirkung dieser heraushebt. Daher haben ihn gr. Tonsetzer, besonders Gluck, häufig benützt, u. es ist zu bedauern, daß er in der neuesten Zeit so sehr durch den Akkord mit vermindeter 7te verdrängt ward, der doch einen anderen Charakter hat. Er führt, meistens durch die 1te u. 2te Umwendung, zunächst ins Amoll, s. F. 22 c) u. d), somit hätte

7te entspringt die übermäßige 2te f). Die Umwendung kehrt sonach auch hier die Verhältnisse um, so daß aus dem gr. Intervalle ein kl., aus dem kl. ein gr., aus dem verm. ein überm. sich erzeugt. Die nächste Frage ist nun: wodurch rechtfertigen sich diese Intervalle, u. gibt es nicht noch mehrere? Die Rechtfertigung liegt: a) in Bezug auf das Wesen der musikal. Kunst in dem verschiedenen Seelenschwunge u. in dem Verklärungsdrange des reichen Gemüthlebens; b) in Hinsicht auf das Technisch-Harmonische in den beyden Leitern (Grundtonarten). Das 1te wird sich bey der Entwicklung der einzelnen Akkorde zeigen; das 2te lehrt die Betrachtung der beyden Leitern. So gibt uns die Durleiter T. 111 F. 27 auf dem 1ten, 4ten u. 5ten Ton den Akkord mit gr. 3te u. 5te; auf dem 2ten, 3ten u. 6ten den mit kl. 3te gr. 5te; auf dem 7ten den mit kl. 3te u. kl. 5te, s. F. 11 i) T. 112, denselben wie F. 13 c), nur mit andern Noten; auf dem 5ten Tone erhalten wir den Akkord mit kl. 7te f); auf dem 1ten Tone c bekommen wir den Akkord F. 14 a) mit gr. 7te. Die Mollleiter F. 28 gibt uns auf dem 1ten, 4ten u. 5ten den Akkord mit kl. 3te u. gr. 5te, s. T. 112 F. 12 b); der 2te Ton h gibt uns den Akkord mit kl. 3te u. kl. 5te h); der 3te Ton c gibt uns den mit gr. 3te und überm. 5te, welche Letzte in der Scala als erhöhte 7te Stufe erscheint, sowie die 5te e als 3te; der 4te d erhöht zu dis, hervorgerufen durch den eigenen Seelendrang, wie oben bey a) entwickelt ward, gibt den mit kl. 5te u. verm. 3te F. 11 c), der mit andern Noten F. 12 c) erscheint; denselben Akkord, nur daß die verminderte 3te als kl. 5te oben liegt, somit den mit gr. 3te u. kl. 5te gibt der zweyte h, s. b); der 7te Ton gis gibt den verminderten 7ten Akkord g), welcher F. 14 mit andern Noten bey c) erscheint: u. so hätten

derselbe Akkord, nur in anderer Auffassung, Terley Leitung, s. a) b) u. c). Jeder minderwohlklingende Dreyklang führt sonach in jene dur- u. moll-Tonart, auf deren Leiteton der Stammakkord gebaut ist (h ins C, cis ins D, dis ins E, u. s. w., dur u. moll), u. noch in jene Molltonart, welche unter gleicher Vorzeichnung vorkommt, F. 23 a) ins A moll, als die moll-Tonart von C dur; der Akkord bey b) ins Des u. B moll; bey c) ins D u. H moll; bey d) ins Es u. C moll, u. s. f. Und nun lasse der Lehrer von h anfangend, immer um einen halben Ton aufwärts schreitend, wie a) b) c) d), den Schüler auf jedem solchen Tone, als Leiteton einen minderwohlklingenden Dreyklang bilden, lasse ihn durch seine Umwendungen durchspielen, u. sich zu gleicher Zeit erklären, in welche Tonarten jeder solche Akkord führt. Um ihn aber benutzen zu lernen, flechten wir ihn der Scala ein, u. zeigen dann in mehreren Beyspielen die Art seiner Anwendung. In der dur-Scala F. 24 kommt er im Auf- besonders im Absteigen gewöhnlich auf der 2ten Stufe vor, s. a), woher man auch diese Stufe Finalis nennt, weil dieser Akkord oft zum Schluß gebraucht wird, um die durch die 2 Stammakkorde F u. G leicht entstehenden 5ten zu vermeiden, wie es oben bey F. 29 T. 111 e) gesagt ward. Um die kl. 5te im Stammakkord zu bezeichnen, wird gewöhnlich ober der 5te ein kleiner Bogen gesetzt, s. d). Uebrigens ist F. 24 d) der Stammakkord, bey a) seine 1te, bey b) seine 2te Umwendung, welche ins C dur leiten, aber ebenso gut in C moll führen könnten. F. 25 a) führt derselbe Akkord ins A moll, was auch bey b) seyn könnte, wie es T. 114 F. 7 in Hinsicht des Stammakkordes u. seiner beyden Umwendungen deutlich vorliegt. Bey d) F. 25 kommt der eis-

wir alle Grund-Intervalle mit ihren Akkorden u. zugleich die Stufen entwickelt, auf welchen sie ihren Sitz haben, sie wären sonach technisch-harmonisch gerechtfertigt. Und da sich mit $\frac{e}{cis}$ keine übermäßige 3te eis verbinden läßt, welches eis in der Tonart fis als Leiteton erscheinend $6 \sharp$ somit cis voraussetzt, da sich eben so wenig eine erhöhte $8ve \frac{cis}{e}$, wie eine verminderte $\frac{e}{cis}$ denken läßt, diese, wie alle andern bisher aufgezählten Intervalle, nur durchgehend, melodische Verhältnisse sind: so haben wir nur Terley 3ten, die gr., kl. u. verm., woraus sich Terley 6ten erzeugen, die kl., gr. u. überm.; ebenso Terley 5ten, die gr., überm. u. kl., somit Terley 4ten, die kl., verm. u. gr.; ebenso Terley 7ten, die gr., kl. u. verm., somit Terley 2ten, die kl., gr. u. überm. Und da die 9te, 11te u. 13te als Wiederholungen der 2te, 4te u. 6te betrachtet werden, so haben wir Terley 9ten, eine kl., gr. u. überm.; Terley 11ten, eine kl., verm. u. gr.; so wie Terley 13ten, eine kl., gr. u. überm., welche aber nicht wohl anwendbar ist, da sie sich nicht gut vorbereiten läßt. Wie viele Stufen jedes dieser Intervalle einnimmt, findet man in dem Schema S. 63 i. 1ten Thl., was der Lehrer den Schüler mit Nutzen selbst wird entwerfen lassen. Diese Intervalle mit den durch Umwendung aus ihnen entsprungenen machen den verschiedenartigsten Eindruck auf die Seele, u. sind, in den manchfaltigen Akkorden manchfaltig gereicht, das vorzüglichste Material der Harmonielehre, woraus sie die reichsten u. bedeutungsvollsten Gemälde der unendlich verschiedenen Gemüthszustände bildet. Bey manchen findet sich die Seele höchst vergnügt u. erhoben, sie tönnet voll mit (konsonirt); manche behagen ihr weniger; andern tönt sie etwas, wieder andern mit aller Kraft entgegen (dis-

gentliche leitende Stammakkord ins A moll vor; bey b) seine 1te Umwendung, bey e) seine 2te. Nebstdem erscheinen in dieser Scala noch die 2 minder wohlklingenden Akkorde c) dis fis a, welcher ins E dur u. moll u. cis moll leitet, u. jener bey f) e g b, welcher ins F dur u. moll, auch, wie hier, ins D moll führt. Und besonders hier mag der Schüler die weiche Wirkung fühlen, welche diese Akkorde erzeugen, u. den Unterschied zwischen dem in der harten u. weichen Leiter. Man gehe bey f) anstatt in das D moll in das F dur, selbst in F moll, dann nehme man den angezeigten Gang ins D moll, um wie viel inniger, frommer ist diese Modulation! Und diesen Unterschied, diesen eigenthümlichen Charakter eines jeden Akkordes muß der Schüler jederzeit fühlen lernen, damit er die Harmonielehre mit ihren reichen Mitteln nicht mechanisch, sondern geistig ergreife. Die übrigen in diesen Scalen vorkommenden Akkorde, so wie die Leitung in die unter den Notenscheidungen stehenden, wird der Schüler nach dem bisher Entwickelten leicht verstehen; eben so die Ausweichung F.26 ins D moll, wodurch wir also einen neuen Schlußfall zu den oben angeführten dreien erhalten. In diesen Beyspielen kommen häufig mehrere Sertengänge nacheinander vor. Um fehlerfrey zu spielen, legt man die 6te oben hinauf, s. F. 2 T. 114 a), es mag nun herab- oder hinaufgehen, u. am besten die Stimmen so nahe als möglich an einander gerückt. Läßt sich dieß nicht thun, so Sorge man doch, daß die in Terzen einher schreitenden 2 untern Stimmen nahe zusammenliegen, s. b). Muß man dergleichen Gänge 4stimmig spielen, so muß man natürlich einen Ton verdoppeln. Da kommen aber oft unrichtige Fortschreitungen heraus, fehlerhafte 8ven u. 5ten

sonirt). Es fragt sich sonach, worin liegt die Ursache dieses verschiedenen Eindruckes, oder welches ist der Grund des Kon- u. Dissonirens überhaupt? —

Es liegt im Wesen der Seele, alles Manchfaltige zur Einheit, auf seine Grundverhältnisse zurückzuführen. Wo sie daher einfache, schöne Verhältnisse findet, da ist sie vergnügt, die Herzensmusik tönt mit. Im Gegentheile, wo sie weniger einfache, verwickelte oder gar widersprechende Verhältnisse entdeckt, da empfindet sie Mißvergnügen, sie kann nicht mitönen, sie tönt entgegen, bis das verwickelte harte Verhältniß aufgelöst u. auf das einfache Wurzel-Verhältniß zurückgeführt ist. Der tr. Chladni, der sehr richtig auf dieses Grundprincip der Harmonielehre hinweist, führt hierüber noch folgende Stelle aus Leibniz an: „Die Musik ist ein geheimes Ausüben der Arithmetik von der Seele, die sich dieses Rechnens nicht bewußt ist; denn Vieles thut sie bey unbestimmtem oder unempfundenem Aufnehmen, worüber sie keine ganz klare Anschauung hat. Es irren nämlich, welche glauben, in der Seele könne nichts geschehen, dessen sie sich nicht bewußt sey. Die Seele also, fühlt sie auch nicht, daß sie zählt, so fühlt sie doch die Wirkung dieses unempfundenen Zählens d. i. das dadurch erzeugte Vergnügen bey den Konsonanzen, das Mißbehagen bey den Dissonanzen.“ Der Grund des Kon- u. Dissonirens liegt daher — nach mathematischer Berechnung — in dem mehr oder minder Einfachen der Verhältnisse. Ein Intervall ist konsonierend, wenn die Zahlen der Schwingungen in einem so einfachen Verhältnisse stehen, daß das Gehör sie am leichtesten faßt u. dadurch beruhigt wird; es ist dissonierend, wenn die Zahlen der Schwingungen in einem weniger einfachen Verhältnisse stehen, so daß das Gehör dadurch nicht unmittel-

u. s. w. ; u. da mögen für jene Schüler, welche nicht bloß die Akkorde im Ganzen oder nur in einzelnen Lehren kennen lernen wollen (welche diese so wie viele der späteren Lehren überschlagen können), folgende Regeln der Fortschreitung in den Stimmen hier ihren Platz finden.

Daß die Seele den Drang habe, alles Manchfaltige auf seine Einheit zurückzuführen, das haben wir oben gehört. Akkorde, die nicht zu einem Ganzen sich verbinden lassen, einzelne Intervalle, die den richtigen Verlauf der Modulation stören, kurz, was die von ihr ersehnte nöthige Einheit hindert, ist ihr zuwider. Man schlage die 3 Akkorde von C: D: u. E dur nacheinander an, wie wehe thut es! Diese 3 Akkorde lassen sich aber sehr gut zu einem Ganzen vereinen, wenn man von C ausgeht, durch D \sharp in das verwandte G dur, durch E \sharp in das verwandte A moll. Nicht also an diesen Akkorden selbst liegt die Schuld des harten Eindruckes, sondern daß sie ohne feste Verbindung, ohne Einheit da stehen; daß hier unnatürliche Sprünge vorkommen; daß es, ohne Mittelleitung, ohne einen besondern Zweck, von C ohne \sharp zu D mit 2 \sharp , u. plötzlich wieder ins E mit 4 \sharp geht. Das trifft auch häufig bey andern Tonverhältnissen ein. Daher das Harte der aufeinanderfolgenden gr. 3ten u. 6ten bey c) F. 12; daher das Auffallende in der Modulation bey e), wo die Seele ohne Mittelleitung 2erley Tonarten B dur u. B moll erhält; daher ihre Beruhigung, wo sie bey f) durch h eine entscheidende Leitung findet; daher ihre Befriedigung bey den Gängen d) u. g). So wie aber die Seele durch diese Einheit, durch diesen festen Verband der Modulation vergnügt ist, durch den Mangel dieses Mißbehagen fühlt, so will sie auch auf der an-

bar, sondern erst durch Auflösung desselben d. i. durch einen Uebergang zu einem einfacheren Tonverhältnisse beruhigt wird. Das einfachste Tonverhältniß 1 : 1, wo 2 schwingende Bewegungen in gleichen Zeiträumen geschehen, ist der Einklang. Das Tonverhältniß 1 : 2, wo eine schwingende Bewegung doppelt so schnell geschieht, als die andere, ist die 8ve u. s. w. Die weitere Entwicklung sehe man in der Akustik von Chladni i. 1ten Abschnitte. Aber die hier als wohl oder übelklingend (mehr oder weniger) gefundenen Intervalle stimmen nicht immer mit der dadurch erzeugten Wirkung auf die Seele überein. Selbst Chladni bemerkt, daß der überm. 6ten-Akkord eine vortheilhaftere Wirkung auf das Gehör hervorbringe, als man es nach der Berechnung seines Verhältnisses erwarten sollte. Euler hatte dasselbe schon früher bey dem Akkorde der kl. 7te beobachtet. Beyde suchen dieß dadurch zu erklären, daß das Gehör ein anderes Verhältniß substituirt. Allein den wahren Aufschluß, der auch für die ganze Tonleitung entscheidend ist, finden wir in einem, die äußere Natur sowie das Geisterreich beherrschenden Gesetze: Vortretende Kraft gibt entscheidende Bestimmung. Der doppelte Charakter des Aktiven u. Passiven (in der Musik wie in der ganzen Natur als Grundform sich vorfindend) hat uns schon oben die Dur- u. Mollleiter, damit alle Tonarten gegeben. Er liegt auch den verschiedenen Intervallen, dadurch allen Akkorden zu Grunde, u. wird bestimmendes Gesetz für die Tonleitung. In der gr. 3te herrscht kräftige Bestimmung, Aktives, die Seele erschwingend, somit wohlklingend; in der kl. 3te ist Passives, daher nicht so wohlklingend; noch mehr ist dieß der Fall bey der verm. 3te, wo das passive es dem aktiven cis entgegensteht, daher übelklingend. Was von den 3ten, das gilt von den 6ten,

dern Seite *Manchfaltigkeit*. Daher muß man *Einönigkeit* zu vermeiden, dafür die verschiedenen Intervalle zu mischen suchen, damit ein reiches Leben in schöner Einheit erscheine. Daß deswegen *Dissonanzen* mit *Konsonanzen* abwechseln müssen, ist schon gezeigt worden. Aber auch selbst mit vollkommenen u. unvollkommenen *Konsonanzen* hat dieß zu geschehen. Zu jenen rechnet man in Beziehung auf den *Dreyklang*: den *Einklang*, die *8e*, *gr. 5te* u. *kl. 4te*, *gr. 3te* u. *kl. 6te*; zu diesen: die *kl. 3te* u. *gr. 6te*, *kl. 5te* u. *gr. 4te*. Daher soll man 2 oder mehrere vollkommene *Konsonanzen* in *gerader* Bewegung möglichst vermeiden. Unter dieser versteht man das gleiche Fortschreiten der Stimmen (*motus rectus*), s. F. 12 c) u. d), u. F. 15 a). Läßt man aber die Stimmen gegeneinander gehen, so daß, wenn die eine herunter, die andere sich hinaufbewegt, u. so auch umgekehrt, s. b), was man *Gegenbewegung* (*motus contrarius*) nennt, so kömmt mehr *Manchfaltigkeit* heraus, woher die Seele diese Führung der Stimmen liebt, die man daher, wo es schicklich, gebrauchen soll. Nachdem aber, wenn die Stimmen stets miteinander oder gegeneinander fortschreiten würden, zu viele Bewegung u. keine ruhige Haltung in das Ganze käme, so läßt man auch öfter eine Stimme auf demselben Tone liegen, während sich die andern Stimmen bewegen, oder auf demselben Tone, vielleicht auch mit der *8e* abwechselnd sich bewegen, s. c), was man *motus obliquus* (*Seitenbewegung*) nennt. Durch die gehörige Benutzung dieser dreyfachen Art der Fortschreitung erringt man *Manchfaltigkeit* u. vermeidet *Einörmigkeit*. Diese entspringt besonders aus den *8en* u. *gr. 5ten*. *8en* gehen gegen den Zweck des *Stimmensazes*. Jede Stimme

mit der noch zu erörternden Ausnahme. Große *5te* aktiv, wohlklingend; *kl. 5te* passiv, minder wohlklingend; überm. *5te* $\frac{6is}{c}$, dem Grundtone widersprechend, übelklingend. Dasselbe bey den *4ten*. Große *7te*, dem Grundtone widersprechend, gleichsam über das Maas schreitend, übelklingend; *kl. 7te*, sich mit jenem einend, wohlklingend; ebenso die verm. *7te*. Dasselbe bey den *6ten*. Die *9t.*, *11t.*, *13ten* sind, als fremde Intervalle betrachtet, übelklingend. Doch kömmt es hauptsächlich auf die Verbindung dieser Intervalle in den *Akkorden* an. Daher haben wir auch diese zu betrachten. In dem *Dreyklange* T. 112 F. 12 a) herrscht durch die *gr. 3te* u. *5te* *Aktives*, *Erhebendes*, daher ist er *konsonirend*; in dem b) mit *kl. 3te* u. *gr. 5te* ist *Passives*, gemischt mit *Aktivem*, mit Vorherrschen dieses, daher *konsonirend*; in dem *Akkorde* mit *kl. 3te*, *kl. 5te* F. 13 c) herrscht das *Passive* vor, jedoch ohne Widerspruch, daher nicht übel, aber auch nicht wohlklingend, sonach minder wohlklingend. So erscheint dieser *Akkord* auf dem *2ten* Tone der *Mollleiter*, s. F. 11 h). Der mathematischen Berechnung nach müßte nun dasselbe Verhältnis immer Statt finden; erscheint aber dieser *Akkord* auf der *7ten* Stufe der *harten Leiter*, somit h als entscheidender *Leiterton*, so tritt die Kraft hervor, ihr unterordnen sich die übrigen Verhältnisse, der *Akkord* hat eine entschiedene Leitung, ist sonach *konsonirend*. Hier ist also schon ein Fall, wo *Geist* u. *Gemüth* als gesetzgebend auftreten, u. dem äußern Tonverhältnisse einen andern Charakter verleihen. In dem *Akkord* F. 12 c) mit verm. *3te* u. *kl. 5te* ist Widerspruch des *Aktivem* u. *Passivem*, daher *dissonirend*. Wird aber dieser Widerspruch dadurch gehoben, daß der *Geist* eine entschiedene Leitung fühlt, wie

nämlich (wenn man nicht einige oder alle Stimmen absichtlich im Einklange, Unisonus, will einerschreiten lassen, [was bey kräftigen Gedanken u. unter andere Harmonieen gemischt einen sehr guten Effekt macht, daher erlaubt ist,]) soll ihren eigenen Gesang somit ihre eigenen Töne haben: Sen aber sind dieselben. Ferner soll jede Stimme die andere herausheben, besonders der Baß die Oberstimme; das ist aber hier gerade das Gegentheil. Wie leer F. 12 a) durch die vermittelst des Strichs angedeuteten Sen! Nebstdem sind die einzelnen Intervalle in den Harmonieen wie die verbundenen Farben in einem Gemälde; keine von diesen darf zu grell heraustreten, wodurch die Wirkung der übrigen geschwächt oder zerstört würde. So ist es mit den Intervallen in den Akkorden. Die Oberstimme u. der Baß sollen sich zwar am meisten herausheben, doch aber auch so, daß man die Wirkung eines jeden andern Intervalles mitfühlt. Sen u. gr. 5ten treten aber zu sehr heraus; deswegen sind sie wohl bey einer gr. Masse von Instrumenten zu dulden, wo die in den andern Stimmen stark hervorgehobenen Intervalle ein Gegengewicht bilden, u. man jede Stimme in ihrer Führung nicht so heraushört; aber wo man dieß hört, besonders im 3: oder 4stimmigen Satze, noch mehr bey der Gesangmusik, sollte man sie vermeiden. Dasselbe ist bey verdeckten Sen u. 5ten [welche man findet durch das Ausfüllen der Stufen, s. F. 14 d), F. 16 a) u. F. 17 a)], wenn diese einen leeren Gesang geben, wodurch weder die Oberstimme, noch der Baß, noch die Mittelstimmen sich herausheben. Da darf man nur die einzelnen Stimmen mit dem Baß allein anschlagen, u. dann mit ganzer Harmonie, so fühlt man gleich, ob u. wo es fehlt. Wer würde den

in dem Akkord der überm. 6te f (der 1ten Umwendung jenes), tritt somit die Kraft *b e s t i m m e n d* vor, so ist der Akkord konsonirend, u. darf frey eintreten. Daher darf man nur die verm. 3te als überm. 6te verlegen, u. man kann sie unbeengt gebrauchen. Derselbe Fall des Widerspruches ist in dem Akkord F. 11 b) mit gr. 3te u. kl. 5te, welche aber zur gr. 3te die verm. 3te f bildet. Daher ihre Dissonanz u. ihre Behandlung als überm. 6te oben bey b). In dem Akkorde F. 13 b) ist Widerspruch gegen den Grundton; denn der Tonart nach ist gis das 3te \sharp , welches das 2te, somit cis voraussetzt, daher dissonirend. Eben so erzeugt in dem Akkord F. 14 a) die gr. 7te doppelte Leitung, somit Widerspruch, da der Dreyklang $\begin{matrix} g \\ c \end{matrix}$ in das f, die gr. 7te h in das c leitet; daher ist dieser Akkord dissonirend. Eine gleiche Leitung ist in den Akkorden der kl. u. verm. 7te, b) u. c); daher sind sie konsonirend. Eben so herrscht Unbestimmtheit in dem Akkord mit kl. 3te, gr. 5t. u. kl. 7te g (unten d moll, oben a moll oder f dur), daher die Beunruhigung der Seele, somit übelklingend: in der 1ten Umwendung f a c d ist die Leitung bestimmter, daher der Akkord mehr konsonirend, frey eintretend, während der Stammakkord vorbereitet werden muß. Und so entscheidet hauptsächlich Geist u. Gemüth als gesetzgebend, beherrschend die äußeren Verhältnisse, unterstützt dabey durch das oben angeführte Naturgesetz. Liefert uns daher die mathematische Berechnung die ersten Grundzüge der Intervalle, so erhalten diese durch die Kraft des Seelenlebens ihre höhere Deutung, Leitung u. Wirkung. Und so bewiese sich auch hier der Satz: daß im Menschen ein Höheres, über alle Berechnung Erhabenes liegt, ein Ewiges, mit den Gesetzen des Raums

Daß F. 18 verwerfen, weil beym Ausfüllen der Stufen eine verdeckte Se herauskömmt? Ebendeswegen bedürfen diese Regeln einer tieferen Auffassung. Gr. 5ten u. 8ten sind übrigens auch in den Mittelstimmen nicht erlaubt, s. F. 12 b), u. F. 14 a). Ungleiche 5ten aber, besonders eine kl. nach einer gr. können Statt finden, machen oft guten Effect, u. sind nicht zu entbehren, s. F. 13 a) c) u. e). Besser ist nach einer gr. eine kl., s. f) u. d), u. wieder besser in den Mittel- als äußeren Stimmen, s. g) u. i), welches man wie e) u. f) verbessern könnte. Auch 2 kl., besonders wenn sie eine feste Leitung in sich tragen, s. h), sind brauchbar. Uebrigens lassen sich dergleichen Gänge leicht verbessern durch das Berlegen der Intervalle, durch die Gegenbewegung, u. durch Verdoppelung, s. F. 14 a) b) c) d) e) f), dann F. 1, 2 c), 4 u. 5 (das vierstimmig gesetzte Beispiel von F. 3, was sowie F. 4 u. 5 durch alle Tonarten zu üben), dann F. 8, 10 u. 11. Besonders dienen F. 6 u. 7, um den Schüler zu belehren, wie man bey beschränkten Akkorden verdoppeln u. durch die Gegenbewegung 8ven u. 5ten vermeiden kann. F. 6 ist auch in C moll durchzuspielen, u. so ist es in alle Dur- u. verwandten Molltonarten zu versetzen, was auch mit F. 7 in Hinsicht der anderen verwandten Molltonart zu geschehen hat. Nebstdem mag hier der Schüler das Vortreten des Melodischen in der Stimmenführung beachten. F. 6 bey b) sollte das F (die kl. 5te im Stammakkord) sich abwärts lösen; da würde es mit dem Bass eine 8ve gemacht haben. Knecht läßt es mit der Unterstimme in Terzen, in melodischer Form sich bewegen; die Seele faßt dieses u. läßt die harmonische Fortschreitung unbeachtet. Und so kann man kl. 7t., sogar 9ten, 11ten u. s. w. melo-

u. der Zeit nicht auszumessend, im Gegentheile alles Irdische verklärend, beherrschend, u. zu einem höheren Leben erschwingend. Dieß ist die Quelle der wunderbaren Wirkungen, welche das Genie den einfachsten, ja veralteten Formen u. Modulationen verleiht, wo es sich über beengte Theorie erhebt, alle Tonmittel auf einem höhern Punkte ergreifend, ihr äußeres Verhältniß durch die Kraft des höheren Lebens umgestaltend u. vergeistigend. Und nun mag der Schüler nicht allein das äußere Verhältniß der Intervalle u. Akkorde, den Grund ihres Kon- u. Dissonirens kennen, sondern auch in das innere Wesen aller Tonverbindungen u. Akkorde überhaupt schauen, u. wie darin des Geistes u. Gemüthes eigenthümliche u. herrschende Kraft sich verklärt. Daher kann nun d. Verf. in den folgenden Materien sich kurz fassen, indem der Lehrer selbst den Schüler bey jeder Lehre zugleich auf diese geistige Ergreifen hinweisen wird. Und so mag man nun den § 4 oben durchgehen, so wie auch den § 5; dazu folgende Bemerkungen:

So wie man entscheidende bestimmte Akkorde haben muß, um etwas Entscheidendes, Bestimmtes auszusprechen, so sind auch Mittelakkorde nöthig, um jene Gemüthszustände, die zwischen der Entscheidung auf die eine oder andere Seite schwanken, unbestimmte Empfindungszustände darzustellen. Diese spielen in dem Seelenleben eine große Rolle, daher auch in der Musik, vorzüglich in der Oper. Dazu dienen besonders die minderwohlklingenden Dreyklänge, vorzüglich in ihren Umwendungen, hauptsächlich jene, die in der Mollleiter vorkommen, somit noch weniger Entscheidung haben, als die in der Durleiter. Auf diese unbestimmten Akkorde machen dann die entscheidenden einen tr. Effect. Noch mehr aber wird geleistet, wenn man einen solchen Akkord

disch behandeln. Bey a) jedoch würde der Verf. anstatt in das \underline{g} in das \underline{e} herabgegangen seyn, weil bey dem Leiteakkord das harmonische Verhältniß vortritt. Durch dieses Eingreifen des Melodischen sind auch Gänge wie F. 2 d), wogegen Bogler so sehr spricht, weil die Tonarten zu grell wechseln, F dur, E moll, D moll, C dur, füglich zu entschuldigen. Wem wird der melodische Gang e), der nur seine 6ten hat, anstößig seyn? Was ist aber d) anders, nur daß hier mit der 6te die 4te sich noch verbindet? Was sind die 7ten F. 3 e) anders als melodische Vorschläge, woher sie auch nicht die Intervalle des 7ten-Akkordes, 3 u. 5, sondern bloß die dem 6ten Akkorde gehörige 3te erhalten? Drum dürften auch diese 7ten frey eintreten. Und der Verf. glaubt, daß man bisher diese Akkorde mit Unrecht bey den 7ten abhandelte. Türk u. Knecht machen auch noch auf übelklingende Oktaven u. 5ten in dem eine Melodie begleitenden Basse aufmerksam, welche dadurch noch mehr auffallen, weil sie auf die guten Takttheile kommen, s. F. 19 a) u. b); besser sind die Gänge c) u. d). Uebrigens bemerkt Knecht richtig, daß man hierin genau, aber nicht zu pedantisch seyn soll, so wie auch unrichtige 8ven- und 5tenfolgen unmerklich oder erträglich gemacht werden: 1) durch eine längere Pause; 2) durch schnelles Zeitmaaß; 3) durch gebrochene Akkorde, u. sprungweise Sätze, wie F. 19, wenn 8ven u. 5ten auf das schlechte Takttheil fallen; 4) durch eine Reprise; 5) durch volle Harmonie; u. 6), wie der Verf. beysetzt, wenn sich ein Satz vollkommen schließt u. die Seele mehr den Anfang des nächsten als den vorhergehenden beachtet. Doch aber wird es gut seyn, wenn der Lehrer dem Schüler viele unrichtige Stellen dieser Art aufschreibt, und von diesem die Fehler verbessern läßt. Und nun ist er reif, aufzugreifen den

in seinen Umwendungen unbestimmt sich bewegen oder eben so unentschieden in einen andern übergehen läßt, s. F. 2. Nebstdem geben sie noch Gelegenheit zu den entferntesten Ausweichungen u. zum unvermerkten Zurückgehen in die Haupttonart. Man betrachte F. 3 a), wo ein solcher Akkord (wenn auch durch enharmonische Verwechslung) von C ins Gis, somit ins Cis leitet; bey b) ins Cis, somit ins Fis; bey c) ins B, somit ins Es; bey d) ins As, u. gleich darauf wieder in das C dur. Welche Sphäre für Ausweichungen, mit demselben Akkord ins G, E, Fis, Cis, Gis, B, Es, As u. in so viele verwandte Molltonarten! Bogler ließ sich gewöhnlich irgend ein Thema, gleichviel von wem, geben, worüber er phantasirte u. meistens fugirte; u. da hatte er vorzüglich diesen Akkord sich gewählt, um sich aus der Verlegenheit zu helfen, wenn das Thema zu entfernte Tonarten in sich hatte. Ein Wink für ähnliche Fälle u. für Tonsetzer, so wie auch für das Präludiren!

Daß die Seele ebensowohl Einheit als Mannichfaltigkeit ersehne u. daß daraus die vorzüglichsten Gesetze der Tonleitung, Fortschreitung u. Verdoppelung der Intervalle sich ableiten lassen, ward oben gezeigt. Aus diesen beyden Principien, die sich gegenseitig bedingen, fließt das Hauptgesetz so wie für den Tonsatz so auch für das Präludiren: Einfache, weniger einfache, mehr u. weniger verwickelte Tonverhältnisse zu mischen, um der Seele den möglichst reichen Stoff zur Thätigkeit zu geben. Bey den einfachen Verhältnissen tönt sie mit; bey der Zurückführung der verwickelten auf ihre Einheit kann sie ihre geistig-ordnende Kraft bewahren, u. eben darin besteht der Quell u. Genuß ihres Lebens. Darin liegt das Geheimniß des Satzes, die Sicherung des ewigen

§. 13). Jedes Intervall, sowohl an und für sich als in Verbindung mit anderen, erscheine: 1) fehlerfrey; 2) so, daß die Gesangführung gewinnt; 3) der Charakter der Stelle. In der ersten Beziehung muß man vorzüglich beachten, ob es wohl oder übelklingend ist (von den übelklingenden wird noch gesprochen werden), ferner ob es erhöht oder erniedriget, somit aktiv oder passiv. Der Leiteton z. B. strebt hinauf, die kl. 7te auf dem 5ten Tone herunter u. s. w. Erhalten diese Intervalle kein abänderndes Verhältniß, z. B. durch Vortreten des Melodischen, so behandle man jedes nach seiner Natur, besonders wenn die Seele die Bewegung des Intervalls bemerken kann. Drum muß man noch mehr auf die Art der Verbindung der Intervalle sehen. Daß B moll nach B dur kömmt, ist gewöhnlich, man darf ja nur in derselben Stimme d zu des erniedrigen. F. 12 e) aber wie auffallend, wo jede Stimme eine andere Tonart hat! was man einen unharmonischen Querstand nennt. Dazu rechnet man auch die Fortschreitung in großer 4te (Triton genannt, weil sie 3 ganze Töne hat), ferner in den c) angegebenen gr. 3t. u. 6ten. (Hierher gehören auch die verbotenen 5ten u. 8ven.) Ist das Intervall fehlerfrey, dann sehe man auf einen guten Gesang. Daher vermeide man hörbare übermäßige Intervalle, s. F. 8 a) u. b), d. i. man lege die Stimmen so, daß sie die Härte verlieren, wie c) d) u. e). Albrechtsberger sagt, man soll die überm. Intervalle lieber in verminderte, sogar die gr. 4te in die kl. verkehren, s. F. 20 a) u. b); obgleich die gr. 4te u. überm. 5te jetzt wenig Anstößiges mehr haben. Die Hauptsache aber ist, daß jede Stimme, wo möglich, einen selbstständigen, in

Werthes tief gedachter u. gefühlter Werke, darin der Erklärungsgrund der wichtigsten unzähligen Erscheinungen im Gebiete der Harmonie. Darum können ihr gerade die einfachsten Verhältnisse, somit die reinsten Wohlklänge, Sten, gr. 5ten u. gr. 3ten mißbehagen, u. die größten Dissonanzen den Stoff zum höchsten Vergnügen bieten. Darauf hauptsächlich muß eine Theorie des Sazes gebaut seyn, will sie als gründlich erscheinen, was auch der Verf. weiter entwickeln würde, wenn ihn nicht Zweck u. Raum beschränkten. Man sage daher, was man will, gegen die Regeln des bey den Alten gewöhnlichen strengen Sazes (bestimmend, welche vollkommene oder unvollkommene Konsonanzen oder Dissonanzen bey 2: 3: u. mehrstimmigen Gesänge u. wie sie gebraucht werden sollen); man mag auch zu streng gewesen seyn: aber das Ganze war tief gegriffen, nützlich der Kunst u. den Schülern. Es wäre zu wünschen, diese Lehre würde nach den gegebenen Ansichten behandelt. Eben so nothwendig ist es, daß man auf das oben berührte Gleichgewicht unter den Stimmen sehe. Denn wie in der Malerey, so sind auch hier schreyende Töne zu vermeiden; der Hauptton muß mit Wärme hervorgehoben, Licht u. Schatten in gehöriges Verhältniß gebracht werden. Vorzüglich sehe man darauf, daß sich jede Stimme ihrer Natur nach bewege. Es ist nichts Empfindlicheres für die Seele, als dadurch in ihrer Thätigkeit gestört zu werden, daß sich Intervalle, welche auf- oder abwärts gehen sollen, ganz anders lösen. Wie unerträglich lautet es, wenn die Trompeten von der kl. 7te \underline{c} in den Grundton \underline{g} sich herabbewegen; es macht Effekt, aber welchen für das gebildete Ohr! In unserer Zeit, wo so oft das Streben nach äußerer Wirkung die Armuth an Kunstgehalt ersetzen muß, mag es hingehen; rechtfertigen läßt sich so etwas

jedem Falle zusammenhängenden Gesang führe. Dadurch hebt eine die andere, die Seele wird immer neu bethätiget, und mit tr. Effekte verschlingen sich die einzelnen Stimmen zu einem Ganzen. Man ist irre, wenn man glaubt, die größere Wirkung liege in der größeren Menge der Töne. Das Ohr wird zwar gefüllt, die Seele bleibt leer. Auf den Grad der Bethätigung, des Vergnügens dieser aber kömmt es an. Daher opfere man lieber die Fülle u. lasse jede Stimme singen. Als Muster dienen viele Beispiele auf diesen Tabellen, besonders aber die tr. Hymne aus Glucks Iphigenie in Tauris (das Gebet, von den Priesterinnen gesungen), worin zugleich die einfachsten Akkorde, besonders die mit kl. 3te u. 5te mit tr. Effekte angebracht sind, s. F. 21. Zugleich sieht man, wie sowohl durch den manchfaltigen Satz, der bald 2: bald 3: sogar 1stimmig ist, wo bald die Ober: bald die Mittelstimme, dann wieder der Baß mehr singt, dann 2 oder 3 Stimmen miteinander; bald die gerade, noch öfter die Gegen: hie u. da auch die Seitenbewegung angewandt ward, wie durch Alles dieß der Charakter des Stückes hervortritt. Und das ist der 3te wichtige Punkt, auf welchen jeder brave Generalbaßspieler u. Tonsetzer sieht. Jede Note in jeder Lage, ausgehalten oder verschieden sich bewegend, muß zum Hervorheben des Charakters mitwirken. Und damit der Schüler nicht in den jetzt so gewöhnlichen Fehler des Ueberfüllens mit einer Menge nichtsagender Töne ver falle, so beachte dieß der Lehrer bey ihm, u. lasse ihn die auf diesen Tabellen befindlichen vielen Beispiele aus den Werken gr. Meister, wovon er ihm die Melodie, vielleicht auch den Baß angibt, mehrstimmig setzen, durch das Original ihn dann korrigirend u. belehrend.

nur: a) wenn man es nicht hört; b) durch Austauschung; c) durch das Vortreten des Melodischen. In allen diesen Fällen wird die unrichtige Bewegung der Stimme der Aufmerksamkeit der Seele entrückt, im 1ten Falle, wenn es beym Orchester geschieht, bey voller Besetzung, besonders in den Mittelstimmen; weswegen eine solche technische Unrichtigkeit in dem Satze für Singstimmen nicht erlaubt ist. Bey der Austauschung d. i. dort, wo eine andere Stimme die Auflösung übernimmt, ist es nur dann erlaubt, wenn durch den festen Bezug der übrigen Stimmen zu einander diese Auflösung so richtig vor sich geht, daß die Seele, dadurch befriedigt, das andere Intervall gar nicht beachtet. So ist dieß der Fall F. 4 b) u. c); da springt die kl. 5te f u. e, anstatt daß sich jene in das e, diese in das h lösen sollte, gerade zu in den Hauptton: allein in den 6ten $\bar{h} \bar{a}$ u. $\bar{c} \bar{e}$, so wie $\bar{f} \bar{is}$ a u. $\bar{g} \bar{h}$ ist diese Bewegung so bestimmt gegeben, daß die Seele voll befriediget ist u. den zurücktretenden Gang im Baß nur wenig beachtet. Dasselbe ist bey d) in einem Choral in Haydn's 7 Worten, wo die Intervalle so schön gelegt sind, daß die Seele durch die 6ten voll befriediget ist; wie sich jeder durch sein eigenes Gehör überzeugen wird. Aber eben dieses spricht gegen den Satz e) in H. G. Weber's Requiem. Die obere Mittelstimme, welche die Auflösung besorgt, hat schon keinen guten Gesang; das tiefer liegende fis , zu welchem das C als passives Verhältniß erscheint, fordert mit größter Bestimmtheit die richtige Auflösung dieses Intervalles; durch das in der Mitte angebrachte cresc. u. decresc. wird der Akkord, der bey d) nur mehr als vorübergehend erschien, der Seele recht eingedrückt; um so mehr erwartet sie Befriedigung; sie wird getäuscht: daher die Unrichtigkeit dieses Satzes, gegen welche der Verf. aus Ueberzeugung sprechen mußte, nicht weil

Dadurch wird ihm deutlich, welche Intervalle man verdoppeln soll. In technischer Hinsicht dürfen alle Konsonanzen verdoppelt werden; in der entwickelten 3fachen Rücksicht verdoppelt man jenes, wodurch Fehler vermieden, die Gesangsführung verbessert u. der Effekt der Stelle herausgehoben wird. Die 2 wichtigsten Stimmen sind die Oberstimme u. der Bass; daher wird öfters die Oberstimme so wie der Bass durch eine Mittelstimme verstärkt, s. T. 113 F. 11, 12 u. 13, u. T. 114 F. 4 u. 5. Es kann aber auch der Fall seyn, daß die Mittelstimme, besonders wo sie die Tonleitung in einigen Akkorden verbindet, herausgehoben werden muß, s. F. 1 T. 115. Deswegen läßt sich hier keine feste Regel geben; doch beachte man, daß ein gehöriges Gleichgewicht unter den Stimmen sich vorfinde: die 3ten, besonders die gr., so wie die Leitetöne treten für sich schon sehr hervor; wollte man diese verdoppeln, so könnten leicht die andern Intervalle zu sehr in den Schatten kommen. Und mit dieser Rücksicht durchgehe man den Satz in den verschiedenen genannten Tonstücken. Von dem Entwickelten theile der Lehrer aber jedem Schüler nur das mit, was er verstehen kann u. für ihn paßt, u. dieß beachte er auch in Hinsicht des

§ 5. Uebung im Bilden kleiner Sätze.

Die Ursache, warum der Verf. die Anleitung zum Bilden kleiner Tonstücke (vielleicht größerer) in diese Harmonielehre aufnahm, die eigentlich in die Theorie der Tonsetzkunst gehört, ist, weil er sich überzeugt hat, wie nöthig es für den Generalbassisten ist, daß er sich seine Präludieen

er die b) c) u. d) gegebenen Fälle nicht kannte, sondern weil er sie in ihrer eigenthümlichen Setzweise, auf die Natur der Seele berechnet, ergriffen hatte, was leider auch hier H. G. Weber übereilt hat. Da könnte nun der Verf. H. Weber alle gegen ihn ausgesprochenen Invektiven zurückgeben; allein er hält es unter seiner Würde. Und wenn Bogler in seinem Choralssystem einen ähnlichen Gang angibt, so ist er nur anzunehmen als vorübergehend, oder als Begleitung auf der Orgel, bey welcher man viele sonst verbotene Tonfolgen, z. B. Sen u. 5ten nicht hört; im Satze von Singstimmen wäre er unrichtig, u. bleibt es, wenn auch alle gepriesenen Theoretiker dafür sprechen: denn er beleidigt das Gehör u. widerstreitet der Natur der Seele. Die Gesetze dieser aber stehen höher, als alle menschliche Autorität. Soll aber, vorzüglich im Orchester, ein besonderer Effekt erzielt werden, dann tritt eine höhere Rücksicht ein, die Technik tiefer benutzend. So haben es Mozart, Bogler, Gluck u. a. Meister gethan. Daß übrigens die Seele, anstatt bey guten Austauschungen beunruhiget zu werden, oft noch vergnügt wird, zeigt F. 4 a), wo sogar die Leitetöne sich abwärts lösen, wie es vorkommt T. 116 F. 8, so wie auch dissonirende Akkorde ineinander übergehen dürfen, findet sich nur am Ende eine befriedigende Lösung. Eben so vergißt auch die Seele bey dem Vortreten des Melodischen, besonders wo dieses gesangmäßig u. mit Effekt geschieht, das harmonische Verhältniß. Deswegen herrscht nach dieser Ansicht die vollste Freyheit, aber jenes bindende Gesetz, wie es aus der Natur des Geistes u. Gemüthes fließt. Wer dieses erkennt u. in sich fühlt, der herrscht im Leben so wie in der Kunst. Er kann mit Schiller sagen: „Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket, Mir nicht gilt's.“

selbst verfertigen könne; wie weit man ferner noch in unserem Kreise hier zurück ist. Meist auswendig gelernte Präludieen ohne Geist, oft ohne Verstand, nichts sagende Figuren in beyden Händen, Ausweichungen in alle Tonarten ohne Zweck u. Verbindung, in der Regel keine Ahnung von einem rednerischen Gebilde! Da kann nur geholfen werden, wenn die Schüler lernen, ihre Ideen zu ordnen, das in der Harmonielehre Gelernte dabey zu benutzen u. sich so nach u. nach mit jeder Lehre mehr aussprechen zu lernen. Dazu mag folgender Weg dienen, der den untersten Grad der Bildung voraussetzt, jenen, daß der Schüler, was er spielt, in Noten aufschreiben kann. (Vermag er es nicht, so muß ihn der Lehrer hierin zuerst unterrichten.) Schon oben S. 553 Z. 33 u. d. f. ward gezeigt, wie die musikalische so wie die Wortsprache ihre Sätze wie Perioden hat. Das erkläre man dem Schüler nun durch die Zergliederung des Beyspieles T. 112 F. 3 auf folgende Weise: Um irgend einen rednerischen Einschnitt, somit einen Satz zu bilden, gehört sowohl eine eigene Führung der Melodie als Leitung der Harmonie dazu. Besonders entscheidet die Letztere. So wie also die in einer Periode verbundenen Gedanken zusammenhängen müssen, so müssen es auch die verbundenen Akkorde. So wie ferner ein Hauptgedanke herrscht, auf welchen sich die andern in den verschiedenen Sätzen beziehen, den sie näher bestimmen, entwickeln; so muß auch eine Haupttonart herrschen, auf welche sich die übrigen Akkorde zurückbeziehen. Die natürlichsten, daher faßlichsten, sind die verwandten Tonarten. Daher der allgemeinste Grundriß des kleinsten Tonstückes (Präludiums): Man geht von der Haupttonart aus u. drückt diese der Seele des Hörers durch einen ent-

Zum § 5 ist zu bemerken, daß der Lehrer es sich angelegen seyn lasse, den Schüler zum Bilden eigener Präludien, überhaupt kleiner Tonstücke anzuleiten, worin die neu abgehandelten Akkorde immer wieder angewendet werden. Dadurch allein wird die Harmonielehre befruchtend für Geist u. Gemüth; mit jeder neuen Materie mehrt sich der Stoff zum Aussprechen des Innern; der Schüler lernt nicht bloß die Akkorde mechanisch kennen, sondern ihr inneres Leben fühlen, dieß gehörig anwenden; u. sieht sich am Ende im Besitz der reichsten Darstellungsmittel. So wie auf diese Art der todte Mechanismus entfernt wird, so dient dazu noch mehr die Bildung im Erfinden u. Veredeln des Melodischen (des Gesanges). Denn hauptsächlich in der Melodie ergießt sich der Strom des innern Lebens, s. d. § 12, u. ohne die nöthige Kultur hierin wird der Generalbasschüler nie leisten, was er außerdem vermocht hätte. Es war ein Fehler in der musik. Bildung der Deutschen, daß man im Allgemeinen, besonders bey der Bildung zur Tonsetzkunst, die Kultur u. Veredlung im Melodischen oft versäumte. Daher bey allem Ausgezeichneten in der Harmonie das Steife oder Nichts sagende in der Melodie, was man häufig, besonders bey den Präludien auf Orgeln findet. Der Lehrer dulde daher keine gemeine Form, gebe dem Schüler den Bass aus einzelnen Sätzen gr. Meister, lasse ihn dazu eine Melodie finden, vergleiche diese mit jener des Meisters, entwickle den Unterschied u. erschwinde so den Schüler. T. 118 F. 1 ist das 1te Stückchen, welches Mozart in seinem 5ten Jahre verfertigte, wie es d. Verf. aus jenem Musikbuche abschrieb, worin Mozart unterrichtet wurde u. diese seine 1te Komposition mit eigener Hand eingetragen war. Hier liegt schon die Andeutung seiner künftigen Größe: denn sein weiches, glutvolles Herz,

scheidenden Schlußfall ein — s. F. 3 a); dann steigert man sich in der Rede, geht sonach in die 5te u. spricht sich hier wieder voll aus, s. b). Man will aber kein großes Stück, man darf daher nicht zu weit gehen, u. so nimmt man die nächst verwandte Tonart im Absteigen, die der 4te, s. c); u. da sich Alles auf die Haupttonart zurückbeziehen muß, so geht man durch einen entscheidenden Schluß wieder in diese zurück, s. d). So hat man also die Periode in harmonischer Hinsicht vollkommen gebildet: es sind 2 Hauptsätze, der Vorder- u. Nachsatz; jeder hat wieder 2 Sätze; jeder hat seinen eigenen Antheil an der Entwicklung; es ist Steigerung der Rede bey b); Entfalten derselben in entgegengesetzter Richtung, gleichsam eine Umschreibung, bey c); am meisten herrscht die Haupttonart bey a) u. d): es ist Manchfaltigkeit u. Einheit in der rednerischen Grundzeichnung. Was hier im kräftigen Charakter, das ist im weichen F. 4; Beydes reicher u. ausgeführter F. 5 u. 6, 7 u. 8, s. S. 554 Z. 22 u. d. f. Eben so muß die Melodie angewandt werden, um die verschiedenen Sätze in einer Periode zu bilden, s. F. 5 T. 115 a) b) c) d), welches die einfache melodische Form von F. 3 T. 112 ist, mit denselben rednerischen Einschnitten u. Sätzen. Damit nun auch in melodischer Hinsicht der Schüler Perioden u. Sätze bilden lerne, mag für Jene, die hierin noch nicht geübt sind, folgender Weg dienen: Zuerst läßt man die ersten Noten jedes Akkordes F. 3 T. 112 in seine einzelnen Töne, bloß in harmonische Verhältnisse, auflösen, s. F. 6 T. 115. Dann gibt man die Töne des Akkordes vermischt, so daß aber keine verbotenen Sen u. 5ten herauskommen, s. F. 7. Nun macht man den Schüler drauf auf-

wodurch sprach es sich hauptsächlich aus, als durch den herrlichen Gesang, der in allen Stimmen herrschte, u. das reiche Kolorit seiner charakteristischen Harmonieen bedingte? Da steht ein doppelter Anfang der Melodie, zuerst jener bey a); dann änderte er ihn wie bey b), womit auch der bey c) übereinstimmte. Wahrscheinlich beym Durchspielen fand er die Melodie zu gemein, er strich daher die 1te Note bey b) aus, u. schrieb den Gesang hin wie bey d), der viel mehr Schwung hat, wornach er jenen bey e) änderte. Welcher weiche sprechende Gesang, sowohl in der Oberstimme als im Baß! Welche Würde ist bey diesem, besonders in den 4 letzten Taktten jedes Theiles, einen selbstständigen Gesang bildend u. doch die obere Stimme heraushebend! Wie richtig die Anleitung des Vaters, zuerst den Hauptgesang u. einen diesen heraushebenden Baß bilden zu lassen, u. dann erst die Mittelstimmen; somit in dem Melodischen das Harmonische zu kultiviren, nicht umgekehrt, wie es bey uns so oft geschieht, wo sogar durch kalte Akkordenverbindung die Bildung im Melodischen, somit der freyeste u. natürlichste Erguß des Inneren gehemmt wird! — In der Melodie aber herrsche Würde, Bedeutungsvolles, Tiefe, Ergreifendes, Manchfaltigkeit durch den Gebrauch näher u. entfernter liegender Intervalle, welche letzte zum Ausdruck tiefer Gefühle passen, Reichthum in der Rhythmik, besonders jenes Große, Heilige, Innige, Sehnsüchtige, wie es in einem Gemüthe sich vorfindet, das in Gott lebt. Hiermit bringe man die Harmonieen in Einklang, u. so lerne der Schüler Präludien, zuerst kleinere Tonstücke, dann immer größere verfertigen.

In Hinsicht der Unterhaltungs- u. verm. 7te macht der Verf. wiederholt darauf aufmerk-

merkjam, daß die Melodie nichts Gemeines in sich tragen darf, daß sie etwas Edles, Würdiges u. Gemüthvolles haben müsse, daß sie nicht einförmig seyn dürfe, daher längere u. kürzere Noten zu mischen seyen, indem die Melodie auf Harmonie u. Rhythmus beruhe, sonach auch daß manchfaltige Leben dieses u. das Gehaltene jener in sich zu verbinden habe, woben man ihm F. 8 zergliedert. Dann belehrt man ihn, daß eine solche Melodie doch noch immer zu einfach sey; daß man, wie es im 1ten Thl. S. 111 u. 140 Z. 10 u. d. f. gesagt ward, einfache u. reiche Formen zu mischen hat, somit manche Stelle einfach geben, eine andere wieder durch reiche, melodische Schweifung herausheben muß; was man leicht kann, wenn man den Tönen des Akkordes Vor- u. Nachschläge beygesellt, wie es F. 9 geschah. Geht dieses, dann lasse man ihn eine einfache Melodie machen, in Sätze abgetheilt, wie bisher, s. T. 115 F. 10. Hierauf bilde er ebenso einen selbstständigen Gesang im Baß, mit männlichem, würdigem Charakter, in dur u. moll, s. F. 1 u. 2 T. 116, welcher sich in den verwandten Tonarten bewegt, so aber, daß Haupttöne mit ihren Umwendungen wechseln. Dazu muß der Schüler einen passenden Gesang, wo möglich in verschiedener Lage, machen, wie es ober dem Baß durch kleinere Noten angedeutet ist, welche um eine Octave höher gegriffen werden. Darauf begleite er den einfachen Gesang F. 10 T. 115, zuerst mit einem einfachen, hierauf mehrfachen Basse, s. F. 13, 14, 15 u. 16. Alle diese Stücke werden in alle Tonarten versetzt; u. fähigen Schülern gibt der Lehrer die doppelte Aufgabe, jede gegebene Melodie mit Baß, jeden gegebenen Baß mit Melodie u. Akkorden zu begleiten, wozu er den Stoff aus den

sam, daß man doch im Gebrauche dieser sparsam sey, u. sie nur dann anwende, wenn sie Effekt machen. Bey der verm. 7te beachte man auch in der 2t. Umwendung die leicht entstehenden 5ten, s. T. 117 F. 7 a); man vermeidet sie, wie b). Sehr wichtig für das musikal. Kolorit ist der minderwohlklingende 7t. Akkord F. 9 b). Schon der zu Grunde liegende Dreyklang gab zu den tr. Effekten die Gelegenheit, s. T. 115 F. 2 u. 3, und nun die interessante 7te dazu! Genug für den denkenden Künstler. Wie konnte man diesen u. den verm. 7ten-Akkord mit einem 9t. Akkorde, s. F. 9 b) u. c), vertauschen; welcher wesentliche Unterschied in der Wirkung auf die Seele! Nebstdem beweiset dieser Akkord so recht die Wahrheit unseres Hauptsatzes: daß beym Kon- u. Dissoniren Alles auf die eigenthümliche Einwirkung auf die Seele ankomme, daß diese bey einfachen Verhältnissen u. sicherer Leitung vergnügt, bey verwickelten u. ungewissen mißvergnügt ist. Daher der Stammakkord u. die Lage in der 2t. Umwendung F. 4 a) u. c) T. 115 konsonirend. Zugleich stellt sich hier der Satz als falsch dar: daß, was im Stammakkorde, auch in allen Umwendungen konsonire; was ohnehin auch durch die dissonirenden Dreyklänge widerlegt wird, wo z. B. die aus der verm. 3te in der 1t. Umwendung sich gestaltende überm. 6te konsonirend ist. Und so gewährt unser Princip, bey fester Regel, die größte Freyheit, weil es ja nur von dem Tonsetzer abhängt, den Intervallen eine die Seele befriedigende Stellung zu geben, somit dieselben Akkorde bald als schneidende Gegensätze, bald als eine etwas stärkere Tinte u. dann wieder zur sanftesten Verschmelzung zu gebrauchen, wie dieß besonders bey den dissonirenden Dreyklängen der Fall ist, wovon die Erörterung oben im § 8. Dazu bemerkt d. Verf. für Meisere, daß bey den Dissonanzen es sich so recht

Werken guter Tonsetzer, Sonaten, Symphonieen, Messen u. s. w. nimmt, zuerst vielleicht ganz einfache Gesänge benutzt. Dabey mag er die verschiedenen bisher entwickelten Schlußfälle anwenden; übrigens ist es auch genug, die der 4te u. 5te zu gebrauchen u. ohne Ueberleitung verwandte Tonarten zu ergreifen, wie T. 112 F. 5, 6, 7 u. 8. Mit dieser Uebung, die nicht fleißig genug betrieben werden kann, mag gelegentlich verbunden werden die Lehre

§ 6. Von den wohl- und minderwohlklingenden 7ten Akkorden.

§. 14). Eine 7te mit dem Dreyklange verbunden gibt den 7ten Akkord. Der Charakter u. die Behandlung dieses hängt sonach ab von dem Charakter der 7te u. des mit ihr verbundenen Dreyklanges. Wir haben also in einem jeden 7ten Akkorde zu betrachten: 1) welcher Art die 7te ist, die gr., kl. u. verm. seyn kann; 2) welchen Charakter der Dreyklang hat, worauf die 7te gebaut ist; 3) welche eigene Verhältnisse durch die Verbindung der 7te mit dem Dreyklange sich erzeugen. Die kl. 7te, gebaut auf den Dreyklang mit gr. 3te u. gr. 5te auf der 5ten Stufe, (s. T. 112 F. 11 f), ist an u. für sich konsonirend; eben so der Dreyklang; in der Verbindung der 7te mit dem Dreyklange liegt der feste Bezug auf eine bestimmte Leitung, sonach ist dieser Akkord ein wohlklingender. Dasselbe ist der

zeigt, wie die Gesetze des Universums in der Musik, besonders in der Harmonielehre wieder zur Anschauung kommen. Auch dort findet das Grundgesetz Statt: Aus den Gegensätzen u. ihrer Vereinigung in einem neuen Produkte fließt der Quell des Lebens; wie schon eine alte Dichtung sagt: Aus Haß u. Liebe ward die Welt geboren. Jede Entgegensetzung aber setzt eine Vereinigung voraus; dann folgt die Entzweyung; hierauf das Aufheben dieser durch neue Vereinigung in einem andern Verhältnisse. Daher die bey den Dissonanzen nothwendig eintreffenden, oben entwickelten 3 Instanzen: der Vorbereitung, des Anschlages u. der Auflösung — somit der Reflex des allgemeinen Naturgesetzes im menschlichen Gemüthe, der reiche Quell für das künstlerische Schaffen.

§ 7. Größere rednerische Gebilde.

Kleinere rednerische Gebilde, aus kurzen Sätzen bestehend, hat der Schüler verfertigen gelernt, sowohl in harmonischer Hinsicht, T. 112 F. 3 bis 9, T. 113 F. 20 u. 21, als in melodischer, T. 115 F. 5 bis 11 u. F. 1 u. 2 T. 116. So wie hier alle Sätze eine aus Vorder- u. Nachsatz bestehende Periode bildeten, so sollen nun mehrere solcher Perioden zu Einem rednerischen Ganzen vereint werden. So sind T. 114 F. 21 3 Perioden Ein Ganzes, wovon die 1te vom Takt 1 bis zu 16 geht; die 2te von 17 bis zu 32; die 3te von 33 bis zu 48, worauf die 1te Periode wieder kommt, das Ganze schließend. Diese Perioden haben Vorder- u. Nachsatz, wovon jeder wieder

Fall mit dem Akkord der verm. 7te, s. g). Die kl. 7te, auf der 7ten Stufe in der Durleiter, s. T. 116 F. 3 a) u. b), ist auf einen minderwohlklingenden Dreyklang gebaut, hat aber einen festen Bezug in ihrer Leitung, ist daher konsonirend. Dieser feste Bezug fehlt demselben Akkorde, gebaut auf die 2te Stufe in der Mollleiter; der Akkord ist daher minderwohlklingend, s. c). Die Akkorde auf der 2ten, 3ten u. 6ten Stufe, s. d) e) f), haben zwar eine kl. 7te; die Dreyklänge sind auch konsonirend; aber sie haben Zerley Tonarten in sich, beunruhigen durch dieses verwickelte Verhältniß die Seele, sind daher dissonirend. Dasselbe ist bey den 7ten Akkorden auf der 1ten u. 4ten Stufe, s. g) u. h); aber zugleich ist hier eine gr. 7te, die als Leiteton eines um eine 5te höheren Akkordes erscheint, unten C: oben G: Akkord oder unten F oben C: das Verhältniß ist noch verwickelter; daher der Akkord noch übelklingender. Jede Stufe in der Durleiter, so wie die 2te u. 7te in der Mollleiter hat daher einen 7ten Akkord, s. F. 4. (Daß der Verf. auf der 4ten erhöhten Stufe keinen minderwohlklingenden 7ten Akkord bildete, ist die Ursache, weil er fis, a, c, e, als auf die 7te Stufe von G gehörig betrachtet.) Von diesen Akkorden sollen jetzt nur der mit kl. 7te auf der 5ten Stufe, dessen 7te Unterhaltungs-7te genannt wird, weil sie das Gehör so vergnügt, dann der Akkord mit verm. 7te u. die genannten minderwohlklingenden durchgenommen werden. Die Unterhaltungs-7te verstärkt eigentlich nur die feste Leitung, die im 5ten Akkorde liegt, sie hat ein passives Verhältniß, muß sich daher abwärts lösen, sie müßte denn in einen andern Akkord übergehen, der ihre Auflöfung übernimmt, s. F. 5. Der Stammakkord der kl. 7te mit seinen 3 Umwendungen in den ver-

aus einigen Sätzen besteht, welche wieder ihre, durch einen Querstrich bezeichneten, rednerischen Einschnitte haben. In einer solchen Periode soll man sich nun befriedigend aussprechen; was am besten durch Verbindung des Harmonischen und Melodischen geschieht, wie in dem angeführten Beispiele. Es kann aber auch das Melodische oder Harmonische vortreten. So herrscht die Melodie vor in den Beyspielen T. 50, 51, u. F. 1, 2 T. 52. Dagegen sind F. 19 T. 113 die kleinen Redesätze u. Einschnitte, durch einen Strich bezeichnet, hauptsächlich durch die Harmonie (durch die Schlußfälle u. das Benutzen der verwandten Tonarten) gebildet. So ist es auch F. 6 u. 8, 20 u. 21. In dieser Art gibt es viele Präludien, wovon Muster im § 13, hauptsächlich aus verbundenen Akkorden bestehend, ohne daß die Melodie rednerisch sich aussprache; was auf der Orgel bey unbestimmten Vor- u. Nachspielen brauchbar ist. Dagegen gibt es Präludien, reich an Melodie, arm an Harmonie, die gefallen, aber der Würde der Kunst u. der Orgel nicht angemessen sind. Benutzt man nun Beides, so, daß die volle Glut des Innern, in der Melodie entströmend, in den gemüthvollen, reichen u. tiefen Harmonieen ihre Berklärung findet, so ist das Beste geleistet. Zur Erleichterung in dieser Lehre gehen wir, wie früher, vom Harmonischen aus, die Perioden nach den Tonarten abtheilend, u. dann das Melodische damit verbindend. Da nehmen wir vor der Hand zu einem Tonstücke vom kleinsten Umfange an: 1) die Eingangsz-, 2) die Quinten-, 3) die Ueberleitungs-, 4) die wiederholte Eingangz-, 5) die wiederholte Quinten-Periode, 6) einen kleinen Schluß, s. T. 117 F. 11. Die 1te Periode beginnt u. modulirt in der Haupttonart, s. a) mit k); die 2te in der Quinte, s. m) mit w); die 3te führt in die Haupttonart

schiedenen Lagen, in Beziehung auf F dur u. moll, ist F. 6, woraus man sieht, wie bey dem 2ten Akkord der ganze Stammdreyklang oben liegt. So übe man es durch alle Tonarten 5tenweis auf- u. absteigend, u. gehe nun mit diesem 7ten Akkord in alle diese, wie früherhin bloß mit dem 5ten Akkord T. 111 F. 25 u. 26. Zur Uebung in diesen Akkorden dient auch das Beyspiel von Knecht F. 7, woraus man zugleich sieht, wie man eine höhere Lage ergreifen kann, wenn man zu tief geworden ist, u. wie man sich in der Mittellage hält. Diese Akkorde lassen sich zum Ausdruck des Kräftigen so wie des Mildten anwenden; nur gebrauche man sie nicht zu häufig, wie es jetzt leider geschieht, u. mische sie gleichsam als bekräftigend unter die einfacheren Dreyklänge. Einen weichern Charakter, mehr der Sehnsucht, Wehmuth zugewendet, hat die verminderte 7te. Als passives Verhältniß löset auch sie sich abwärts, s. F. 2 T. 117, ihrer Natur nach aber mehr in das Moll, s. a), als Dur b). Doch kann sich die verm. 7te auch später lösen, daher ihre Ausweichung in den 6ten Akkord F. 3 a). Das Gehör verwechselt sie leicht mit der gr. 6te eines andern Akkordes dieser Art, s. F. 4 a), worin die gr. 6te als Leiteton erscheint, dessen Stammakkord bey b) ist; daher ihre Leitung in den 6ten Akkord bey c): daher der Grundsatz, daß man die verm. 7te um einen halben Ton aufwärts lösen dürfe, u. die Schreibart der Tonsezer statt einer gr. 6te die der verm. 7te. Daher die 4fache Ausweichung mit diesem Akkorde, in Dur u. Moll jener Tonart, wohin der Grundton des Stammakkordes leitet, F. 2, durch das cis in D dur u. moll, dann in den 6ten Akkord desselben Tones mit fl. u. gr. 6te, s. F. 3 a), u. F. 4 c), von welchem man dann wieder in ganz an-

zurück, s. bb) mit ee); darauf kömmt die 1te, a) u. statt k) l); dann kömmt der vorige Quintengesang m) mit w), aber nun in der Haupttonart, wie es bey ss) mit dem 1ten Takt angezeigt ist, was der Schüler durch die ganze Stelle so versehen wird; hierauf ein kleiner Schluß z. B. der bey zz), oder ww) u. zz). Die 2te u. 5te Periode haben also die größte Ausarbeitung; weniger die 1te, somit 4te; noch weniger die 6te. Will man das Stück größer machen, so schaltet man in der 1ten Periode eine weitere Ausführung ein, wie c) d) e) f); nach der 2ten Periode eine Schlußperiode, wodurch das vorher Entwickelte mehr bestätigt wird, s. x) mit aa). Nach der Ueberleitungsperiode kömmt dann die Durchführungsperiode, wo man die Tonarten besucht, in welche man noch nicht modulirt hatte, am besten die verwandten, z. B. wenn das Stück aus einer Durtonart geht, die Molltonarten, s. ff) mit ll); worauf man wieder in die 1te Periode überleitet, s. mm) mit pp); dann, wie schon oben gesagt, in die 5te, aber nun mit Schlußperiode; worauf man den Schluß, wie tt) mit zz) anfügt, der aber auch noch mehr ausgedehnt werden kann. Uebrigens könnte man auch bey bb), statt bey ff) ins C moll zu gehen, in das E \sharp u. A moll moduliren, wie es qq) angedeutet ist, u. dann statt ff) rr) nehmen. Um nun auch dieselbe Einheit u. Mannfaltigkeit in das Melodische zu bringen, wie es mit dem Harmonischen geschah, so nimmt man einen Hauptgedanken (Thema), was hier der erste von F. 3 T. 112 ist. Und da es gleichviel ist, welche Form die zur Harmonie passende Melodie hat, so benutzt man lieber, so oft es sich thun läßt, dieses Thema, s. a) b) e) f) w) y) aa) bb) dd) ff) gg) (wo es im Bass liegt u. in der obern Stimme der Gesang in der Gegenbewegung, eine Umkehrung jenes), hh) ii) kk) ll) mm) nn) oo)

dere Akkorde übergehen kann, s. F. 3 b) u. c). In diesen mehrfachen Ausweichungen über man nur diesen Akkord mit dem Schüler durch u. zwar in allen Umwendungen, s. F. 1, u. in allen Lagen, wie es F. 6 u. 7 T. 116 mit der kl. 7te geschah. Zur Uebung in diesen Akkorden benutze man F. 6 T. 117, was in alle Tonarten zu versetzen ist, so wie F. 17 T. 115; wozu auch T. 30 F. 31 u. 32 sowie T. 31 F. 1 dienen mag; was man mit Nutzen in alle Tonarten versetzen wird. Uebrigens kann man mit diesem, so wie mit allen Akkorden ausweichen, wie man will, wenn man nur jedes Verhältniß seiner Natur nach behandelt u. löset. Man lasse sich daher durch die folgenden Lehren nur nicht beschränken. Gerade in der Neuheit, womit man die Akkorde zu der mannichfaltigsten, effektvollen Ausweichung künstlerisch-wahr anwendet, liegt Verdienst. So würde sich der verm. 7ten Akkord F. 5 T. 117 in G dur u. moll oder in C dur u. moll nach der angegebenen Regel lösen. Mozart löset ihn bey a) mit tr. Effekte in $\frac{6}{4}$ von B, somit Es, durch einen andern verm. 7ten Akkord mit verm. 3te nach D leitend. Auch können diese Akkorde, so wie jene der kl. 7te sich ineinander auflösen, s. F. 8 T. 116 u. F. 7 T. 117, was selbst bey Dissonanzen gilt. Da kann man solange moduliren, bis man zu dem Akkord kömmt, durch welchen man in die gewünschte Tonart übergeht; was wieder leicht geschehen kann, nachdem jeder solche Akkord wenigstens in 4 Tonarten führt, u. wenn man die durch einen Strich angezeigte enharmonische Verwechslung benutzt, sogar in 12, s. § 15. Doch gebrauche man diesen Akkord nicht zu häufig u. auch nicht zu oft nacheinander. Einen eigenthümlichen Charakter hat der Akkord auf der 7ten Stufe mit kl. 7te, wovon der Stammakkord

— was nur längere Noten sind. Selbst der Schluß tt) u. vv) ist ähnlich diesem Thema. Dadurch kömmt Einheit in Melodie u. Rhythmus in das Ganze, s. S. 200 u. d. f. i. 1. Thl., besonders S. 210 Z. 26 u. d. f. Der nöthigen Mannichfaltigkeit wegen aber nimmt man bey der 2ten Periode einen eigenen, den Hauptgedanken heraushebenden Gesang, s. m), der, wenn die 1te Periode kräftig, oder in moll war, nun milde, oder in dur erscheint; der zwar dem Hauptrythmus nicht ganz gleich seyn darf, aber zu ihm passen muß, wie hier, wo der jambische Aufschwung bey ww) viel Schwung verleiht, u. die längeren Noten Abwechslung geben. Auch diesen kann man schieklich benutzen. Und so sind der Mittel genug vorhanden, um in ein Stück Einheit u. doch interessante Mannichfaltigkeit zu bringen. So kann man in der Haupttonart bey der 1ten Periode wie k) schließen; auch ins D dur moduliren, oder wie h), worauf m) u. ss) gut paßt. Ueberhaupt sind die Schlußfälle nun sehr wichtig, zum Unterscheiden der Sätze, der Perioden u. kleinen rednerischen Einschnitte, s. S. 545. Man theilt sie auch ein in vollkommene, unvollkommene u. Trugschlüsse (Inganni), wovon die vollkommene Cadenz durch die 5te (mit kl. 7te, oder mit $\frac{5}{4}$, oder ohne diese) in den Hauptton leitet, geradezu oder durch andere Akkorde vorbereitet. Die Halbcadenz geht vom 1ten in den 5ten, oder in den 4ten, oder mit der großen, noch häufiger überm. 6te in die 5te, s. T. 111 F. 38 k) l) m) u. T. 118 F. 6 u. 9; oder mit der verm. 7te, kurz durch jeden entscheidenden Schlußfall, der aber keine volle Befriedigung gewährt. Daher kann die Cadenz vom 4ten in den 1ten vollkommen befriedigen, wie es oft in Kirchenstücken vorkommt, aber auch unbefriedigend angewendet werden. In diese Klasse gehören auch alle S. 546 erörterten nicht entscheidenden Schluß-

mit seinen Umwendungen T. 117 F. 8 steht. Er bildet den Uebergang zu den übelklingenden 7ten, indem er in dem Stammakkord u. der 2ten Umwendung, besonders wenn er in der Lage erscheint, wie F. 4 T. 115 b) u. c), ziemlich wohlklingt, weil, ohngeachtet der vorherrschenden passiven Verhältnisse (kl. 3te, kl. 5te, kl. 7te), doch eine feste Leitung alle diese verbindet, s. F. 18 b) u. c). Weniger ist dieß der Fall bey der 1ten Umwendung, s. d), daher klingt der Akkord noch weniger wohl; bey der 3ten, s. a), kommt aber die 7te ganz außer der Leitung, daher klingt er unvorbereitet hart, u. ist als dissonirend zu behandeln, s. § 8. So wie F. 23 T. 113 die minderwohlklingenden Dreyklänge durch halbe Töne aufsteigend eingeübt wurden, so muß es nun auch mit diesen Akkorden, ihren Umwendungen, in allen Lagen, mit Leitung in die gehörige Tonart geschehen, s. F. 10 T. 117. Da dieser Akkord, auf der 2ten Stufe in der Mollleiter erscheinend, der festen Leitung entbehrt, so ist er als dissonirend zu behandeln. Die eigenthümliche Wirkung dieses Akkordes, daher seine Nothwendigkeit zum eigenen Seelenausdrucke ergibt sich, wann wir F. 9 den Schlußfall durch den 4ten a) mit jenem durch diesen Akkord b) u. dem durch den verm. 7ten Akkord c) vergleichen. Die Anwendung u. Behandlung dieser Akkorde zeigt T. 115 F. 18, was durch alle Tonarten zu versehen u. zu üben ist. Reifere Schüler mögen sich nun auch zugleich im Bilden größerer Sätze üben, wovon unten im § 7 gehandelt ist.

§ 8. Dissonirende Dreyklänge.

In den bisher entwickelten Dreyklängen war kein Widerspruch der Verhältnisse unter sich

fälle. Der Trugschluß führt in eine andere Harmonie, als sie das Gehör erwartet hatte, s. T. 117 F. 12 mehrere Arten, die man auch bey Halten gebrauchen kann, wie es der untere Strich mit Punkt anzeigt. Diese unerwarteten Ausweichungen, nicht so häufig angebracht, spannen die Seele; die unentscheidenden geben Reichthum in der Gliederung u. im gemüthlichen Kolorit; die entscheidenden rednerische Deutlichkeit u. Bestimmtheit. Benutzt man noch die Stammakkorde u. die Umwendungen zur interessanten manchfaltigen Gestaltung der rednerischen Einschnitte, Sätze u. Perioden, so sind Mittel genug vorhanden, um gute größere rednerische Gebilde zu verfertigen. Zur Erläuterung mag der Lehrer das Beyspiel F. 11 benutzen. Man kann aber auch ein rednerisches Ganzes bilden mit melodischer Einheit ohne ein bestimmtes Thema, s. i. 1ten Thl. S. 197 u. 98. Als Beleg nehme der Lehrer F. 31 T. 16 mit dem Schüler durch, wie es S. 191 Z. 19 u. d. f. angegeben ist; eben so T. 26 F. 16, woraus er sehen wird, wie man in der 2ten Periode in die verwandte Dur-Tonart modulirt, wenn das Stück aus einer Molltonart geht, wie man wieder in das Moll überleitet u. hier die letzten Perioden vollendet; ebenso F. 1 T. 27, was wieder eigenthümlich konstruirt ist; dann F. 8 u. 9 T. 32. Dieß dient zugleich zur Uebung in den Akkorden. Auf diese Weise lasse man den Schüler auch Stücke verfertigen, damit sich das Melodische gehörig ausbildet. Geht dieses, u. ist er auch Herr über die dissonirenden Dreyklänge, dann schreite man zum

§ 9. Bilden kleiner Seelengemälde.

Mit der Rücksicht im Verfertigen rednerischer Gebilde läßt sich die im Bilden (vor der Hand)

oder zum Grundtone. Dieser findet Statt in den T. 112 F. 11 c) u. b) angegebenen, oder mit andern Tönen cis, es, g, u. c, e, ges, wo dort die verm. 3te es mit der kl. 5te g als passive Verhältnisse gegen das aktive cis im Widerspruche steh'n, s. F. 2 a), so wie hier die als kl. 5te erscheinende verm. 3te ges gegen die gr. 3te e im Widerspruche ist, s. F. 3 a). Ein gleicher Widerspruch, aber gegen den Grundton, ist in dem Akkord c, e, gis, s. F. 4 a), was oben schon erörtert ward. Diese verwickelten Verhältnisse beunruhigen die Seele, die Akkorde sind daher dissonirend. Werden aber die beyden ersten Akkorde so gestellt, daß die verm. 3te eine überm. 6te wird, s. F. 2 u. 3 b), wodurch die Seele eine feste Leitung fühlt, so fällt der Grund der Dissonanz weg. Derselbe Fall ist bey dem Akkord mit überm. 5te, wo diese in der 1ten Umwendung als melodisches Intervall erscheint, s. F. 4 b). Dadurch ist die Benutzung dieser Akkorde sehr leicht; man darf nur die verm. 3te als überm. 6te erscheinen lassen, die überm. 5te als melodisch behandeln, u. diese Akkorde, die von tr. Wirkung sind, u. Gelegenheit zu den frappantesten Ausweichungen geben, dürfen frey eintreten. Außerdem müssen die dissonirenden Intervalle, was Gesetz für alle Uebelklänge ist, vorbereitet, u. gehörig aufgelöst werden. Daher der

§. 15). Alle Dissonanzen müssen 1) vorbereitet werden; dann kömmt 2) der Anschlag; 3) die der Natur des Intervalles gemäße Auflösung. Vorbereitet wird ein Intervall, wenn es in dem vorhergehenden Akkord als wohlklingend erschienen ist, s. die Vorbereitung dieser Akkorde F. 5 a). Dazu kann man selbst minderwohlklingende

kleiner Seelengemälde verbinden. Darunter verstehen wir möglichst allseitige künstlerische Entfaltung eines bestimmten Seelenzustandes, z. B. der Würde, Energie, Milde, Trauer, Andacht u. s. w. Da müssen denn alle Perioden, alle Sätze in diesen, ja alle einzelnen Akkorde so gewählt u. geordnet seyn, daß ein fest u. wahr umrissenes Seelengemälde herauskömmt. Das ist für den Orgelspieler höchst nöthig, denn wie kann sonst sein Vor- Zwischen- oder Nachspiel leisten, was man mit Recht fordert — geistvolle Vorbereitung u. Einleitung, Ueberleitung u. Erhöhung der gemachten Eindrücke? — Das Erste ist die Wahl einer angemessenen Tonart, woben das Moll mehr für die Kirchenfeier paßt, als das Dur. Das Zweyte ist die Wahl eines dem darzustellenden Seelengemälde entsprechenden Hauptsatzes, z. B. bey großartigen Gefühlen eines, der aus vielen Tönen besteht, s. T. 117 F. 2 u. 4; bey innigen Gefühlen eines, worin sich warme Regung in bewegten Rhythmen mit vielen gehaltenen Tönen verbindet, s. T. 116 F. 31, F. 1 T. 24, F. 2 mit 5 T. 25, F. 1 T. 27 u. s. w.; bey freudigen Seelenzuständen mehr reges Leben in der Rhythmik, s. T. 17 F. 3 u. 7, T. 18 F. 13, T. 19 F. 15 das Vivace, T. 35 F. 1, dazu s. i. 1t. Thl. S. 255 u. d. f. Dann muß man einen das Thema heraushebenden Quintengesang wählen; besonders aber die Tonarten so ordnen, daß der Seelenzustand möglichst umgriffen ist. So ist F. 21 T. 114 der Gesang, Rhythmus u. Tonart gut gewählt — kindlich, fromm-slehend, einfache Modulation. Und wenn auch in der 2ten Periode dieselben Endungen vorkommen, so hebt sich doch das Ganze durch die Modulationen neu u. interessant heraus. In der 3t. Periode geht es in das verwandte C, dann nach E moll, worauf die erste Periode wieder mit tr. Effekte eintritt u. schließt. Und so

Intervalle gebrauchen, wodurch der Eindruck bey dem darauf folgenden Anschlag als Dissonanz bedeutend verstärkt wird. Unter dem Anschlag verstehen wir nicht ein neues Anstoßen des Tones, ja es bleiben meistens die Dissonanzen liegen (Ligatur), um das Harte zu mildern. Den Anschlag dieser Akkorde (s. b). Die Auflösung ist das Uebergehenlassen des dissonirenden Intervalles in ein anderes wohl- auch minderwohlklingendes, wodurch die Seele befriediget wird, auch sogar in ein dissonirendes, wo denn die Auflösung später erfolgt. Diese Auflösung geschieht nach der Natur des Intervalls: aktive Verhältnisse lösen sich auf, passive abwärts in die nächste Stufe, (s. c), wo die verm. 3te u. die als eine solche erscheinende kl. 5te sich abwärts lösen, die überm. 5te aufwärts. Man darf daher die Dissonanzen nicht verdoppeln, weil es sonst Sven gibt. Doch darf man die Akkorde versetzen, wie T. 113 F. 23; die einzelnen Intervalle verwechseln, jedoch ohne Härte; das dissonirende Intervall melodisch in ein anderes übergehen lassen, s. § 12. Diese Akkorde mit ihren Umwendungen, vom Schüler durch alle Tonarten zu üben, sind F. 2, 3 u. 4. In technischer Hinsicht sind sie sehr leicht; will man sie nicht als Dissonanzen erscheinen lassen, somit vorbereiten, so dreht man die verm. 3te herum, legt sie als eine überm. 6te, (s. F. 2 b) u. c), F. 3 b) u. d), die darf frey eintreten, und man läßt nur den unteren Ton, die vorige kl. 5te, (s. b), F. 6, 7 u. 9 a), abwärts, so wie die überm. 6te sich aufwärts lösen; die überm. 5te nimmt man in der 1ten Umwendung, (s. F. 4 b), oder in der 2ten, (s. c), u. F. 14 u. 15, wo sie als melodisches Intervall vorkommt. Aber höchst wichtig sind sie in Hinsicht der Gelegenheit zu Ausweichungen.

muß man sich einen Plan der Modulation im Ganzen u. Einzelnen machen, wobey natürlich die größere Länge oder Kürze entferntere Ausweichungen fordert, erlaubt oder verbietet. So ist F. 17 in dem tr. Miserere (so groß, einfach u. überall aufzuführend) die Haupttonart D; mit D moll beginnend schließt der 1te Satz in der Quinte A H. Der 2te, in F dur anfangend, endet in D dur. Der 2te Chor, in D moll eintretend, schließt in E dur; der 2te Satz, mit C dur anhebend, endigt in D dur. Die Haupttonart tritt hervor, verwandte Tonarten sind besucht, u. so, daß das Gefühl des Flehens, der Zerknirschung, der kindlichen Zuversicht, der volle Erguß des bedrängten Herzens, kurz das hier passende Seelengemälde in aller Lebensfrische vorliegt. Noch mehr tritt dieses heraus durch das warme Kolorit in den vom Anfange einer Periode bis zum Schlusse vorkommenden Harmonieen. Und das wären die Punkte, worauf man bey jedem Tonstücke, soll es ein Seelengemälde seyn, zu sehen hat: 1) die schon erwähnte Anordnung des Ganzen (der Perioden, des Hauptsatzes, Quintengesanges, der Tonarten u. s. w.); 2) Anfang u. Schluß eines jeden Satzes; 3) Modulation in diesem nach dem Charakter des Textes, überhaupt der Idee. Dieß haben, bewußt oder unbewußt, alle gr. Tonsetzer beobachtet; man studire in dieser Hinsicht die herrliche Responsion F. 18. Wie warm die innige Bitte F. 1 T. 119, bis zum Halt das tr. Bild heißen Flehens, von hier die sich immer mehr steigende freudige Aussicht darstellend! Wie wahr das zerknirschte Herz, den gnädigen Richter ersöhnend, durch die überm. 5te u. die Steigerung in den Tonarten F. 2 bezeichnet! Wie tr. in dieser Hinsicht F. 1 T. 112! So studire man die Werke der gr. Meister, beachtend, welches Leben in Gott, welche Tiefe des Gemüthes sich hier ausspricht,

Die nächste liegt in der Molltonart, worin sie vorkommen: die 2 ersten Akkorde leiten also in E H oder in $\frac{6}{4}$ von E, der 3te in A moll, aber der 2te auch in C dur u. der 3te in F dur, s. F. 6, 7 u. 8. Uebrigens dienen sie alle 3 zu den plötzlichen Ausweichungen. Da die überm. 6te frey eintritt, so darf man nur den Akkord F. 6 nehmen, d. i. den Leiteton jener Tonart, wohin man will (wie oben den Akkord der 5te), diesen als überm. 6te betrachten, u. ihm die Töne beygeben, die zu einem Akkord der überm. 6te gehören, im Baß den halben Ton, welcher abwärts in denselben Ton führt, wohin der Leiteton aufwärts, diesem seine 3te, u. man ist in der gewünschten Tonart, s. F. 9 a), wo $\bar{a}is$ oben u. \bar{c} im Baß ins H führt. Eben so ist es F. 10, wie die Striche anzeigen, u. das muß nun mit dem Schüler durch alle halben Töne aufsteigend geübt werden, damit er mit dem Akkord der überm. 6te sogleich jede Tonart ergreifen kann. Mit demselben Akkorde kann man auch gleich wieder zurück. Da nimmt man den Leiteton jener Tonart, wohin man will, bildet einen minderwohlklingenden 6ten Akkord, s. F. 9 b), läßt den Baß um einen halben Ton herabgehen, so daß es ein überm. 6ten Akkord wird, u. man ist in der gewünschten Tonart, was wieder durch alle Tonarten zu üben. Die nämliche plötzliche Ausweichung bewirkt man auch durch die beyden andern Akkorde. Da legt man den Leiteton in den Baß, gibt ihm oben die gr. 6te, macht diese zur überm., s. c), beyde Töne gehen in die 8ve, in die Terz vom Baß, u. man ist in der gewünschten Tonart, s. F. 11. Dasselbe geschieht mit dem Akkord der überm. 5te, s. F. 9 d), die in der 1ten Umwendung erscheint, s. e), u. zwar von dem 5ten-Akkorde mit überm. 5te, s. f). Diese

s. S. 554 Z. 36 u. d. f.; so studire man den Charakter jedes Akkordes, ja jeder Umwendung; so lerne man Seelengemälde verfertigen. Und nun wird es dem Schüler nicht schwer seyn, interessante kleine Tonstücke zu machen, z. B. Lieder, Arietten, wo der Inhalt u. die Verse ihm Takt u. Tonart angeben, so wie die längere oder kürzere Ausführung, die Ausweichung in die nächst verwandten oder entfernteren Tonarten, die Schlußfälle bey den einzelnen Sätzen u. charakteristischen Akkorde in diesen. Mehrere Muster davon sind T. 38, 39 u. 40, so wie T. 27 F. 1, wozu eine Anleitung im 1ten Thl. S. 382 Z. 23 u. d. f. Will er sich dann an größere Stücke wagen, so studire er den

§ 11. Umfassende musikalische Gebilde.

Darunter verstehen wir nicht allein die nach den Grundsätzen der musik. Redekunst bearbeiteten Tonstücke, sondern auch vollkommene Seelengemälde. Es ist Zusammenfassung von dem, was im § 7 u. 9 entwickelt ward, nur hier in höherer Auf- u. größerer Umfassung; wobey Alles, was Rhythmus, Melodie u. Harmonie darbietet, benutzt wird. Die Anleitung dazu findet man im 1ten Thl. S. 197 Z. 3 u. d. f., besonders in der Zergliederung des Beyspieles F. 17 T. 19, zunächst zwar auf die Theorie des Vortrages berechnet, aber auch hier ganz anwendbar. Nur bleibe der Schüler nicht bloß bey dem Rednerischen stehen; hat er dieses inne, so suche er, mit *Beybehaltung* einer kunstgemäßen Durchführung seines Thema, ein Seelengemälde zu liefern, s. i. 1ten

ist in dem Akkorde bey d) vorbereitet, bey e) ist der Anschlag, bey g) die Auflösung, u. man ist auf die einfachste Weise in einer ganz entfernten Tonart, s. F. 12, was durch alle halben Töne fortzusetzen ist. Daß diese Leitung hauptsächlich durch die 5te geschieht, ist F. 9 bey f) so wie F. 12 unten mit kleinen Noten angezeigt. Daß man auch die Umwendungen zu interessanten Ausweichungen benutzen kann, zeigt F. 13 a) b) c) d) u. e), wovon bey f) noch eine andere Art der Modulation ist, wozu diese Akkorde die reichste Gelegenheit geben; so wie auch die Stammakkorde u. die verschiedenen Umwendungen, sogar die Lagen dieser die Mittel zu den ergreifendsten Effekten, zu Mittelstimmten u. zu den sanftesten Verschmelzungen bieten. Ein reiches Feld für den geist- u. gemüthvollen Künstler! Ein Beyspiel über diese Akkorde u. Umwendungen ist F. 16, was in alle Tonarten zu versetzen; u. über den Akkord mit überm. 5te, diese als melodisches Intervall, F. 14 u. 15.

§ 10. Dissonirende Septenakkorde.

Daß der 7ten Akkord auf der 2ten, 3ten u. 6ten Stufe mit kl. 7te, noch mehr der auf der 1t. u. 4ten mit gr. 7te, u. warum sie dissonirend seyen, wurde im § 5 gezeigt. Als Dissonanzen müssen sie vorbereitet u. gehörig aufgelöst werden. Daß dieß bey den 3 ersten abwärts geschehen müsse, liegt schon in der kl. 7te. Aber auch bey der gr. wird es deutlich, wenn wir ihre nächste Entstehung betrachten, vermöge der sie auf dem 4ten Töne erscheint u. dadurch die Lösung nach unten erhält, s. F. 3 a) u. b). So wird sie auch am natürlichsten vorbereitet, welches Vorbereiten überhaupt in der Regel auf dem schlechten Takttheile, so wie der Anschlag auf dem guten geschieht, damit die Auflös-

Zhl. S. 288 Z. 7 u. d. f. Dahin hat sich die Musik in der neuern Zeit, besonders durch Beethoven erschwungen, wie es d. Verf. in No. 32 der musik. Zeitschrift Cäcilia S. 233 u. d. f. erörterte. In seinen Werken, so wie in den in diesem höhern Geiste gearbeiteten von Haydn, Mozart, Vogler, Cherubini, Spohr, C. M. Weber u. s. w. wird er lernen, wie die Musik dahin kam, die fest gezeichnete rednerische Ausarbeitung zum freyesten poetischen Gebilde zu erheben. Besonders studire er, wie man die reichen Mittel der Harmonielehre, jeden Akkord, in jeder Umwendung, Verbindung u. Lage, benutzen kann, um die interessantesten Seelengemälde zu liefern. Auch mag dazu die Scene v. Par T. 33 u. d. f. dienen, wozu S. 381, 387 u. d. f. i. 1t. Zhl. Das Höchste wird geleistet, wo das einfachste rednerische Grundgebilde in strenger Form dazu angewandt wird, um mit höchster Freyheit das interessanteste Seelengemälde zu schaffen. Daher die tiefe Bedeutung des Contrapunktes, wovon im § 14. Dazu der

§ 12. Von dem im Gebiete der Harmonie herrschenden melodischen Elemente.

Die Verkörperung der Idee, die Grundzeichnung, gibt der Rhythmus; das Lebenskolorit die Harmonie; die Melodie ist das seelenvolle Auge der Gestalt, worin sich des Geistes Kraft, des Herzens Blut u. Schönheit ausdrückt. Geist u. Gemüth sind daher die Richtungen, in welchen sich die Melodie ergießt, benutzend dabey den Rhythmus, um die Ideen zu gestalten, die Sätze zu gliedern, des Lebens manchfaltige Regungen in gleicher Bewegung u. Reihung der Tonfüße ers-

sung nach dem stärkeren Eindrucke auf dem guten Takttheile die Seele desto mehr vergnüge. Die 7ten auf der 2ten, 3ten u. 6ten Stufe werden zu nächst vorbereitet u. aufgelöst wie F. 4, 5 u. 6. Außerdem lassen sich diese Akkorde auf jede Weise gebrauchen, sehr gut im Moll, s. F. 7, 8, 9 u. 10; wo sie auch der Mollleiter zuzurechnen seyn möchten. Man sey daher bey diesen, so wie bey allen Akkorden nicht um die in der Theorie angegebene Stufe u. Leiter besorgt; man sehe auf die innere Natur des Akkordes, seine Leitung, ob er paßt, Effekt macht, u. benutze jeden ohne Scheu. Die Stammakkorde u. Umwendungen aller dieser 7ten-Akkorde sind F. 11, was der Schüler durchüben wird, u. zwar durch alle Lagen, so wie mit den vorigen Beyspielen durch alle Tonarten. Diese 7ten-Akkorde spannen die Seele, so daß von der Unterhaltungs- u. verminderten 7te durch die minderwohlklingende u. jene auf der 2ten, 3ten u. 6ten Stufe bis zur gr. 7te auf der 1ten u. 4ten Stufe eine Steigerung des Eindruckes auf die Seele Statt findet. Daher dienen die 7ten-Akkorde, um die Gemüthsregungen mit größter Wahrheit u. Reichhaltigkeit auszudrücken, u. so den durch die Dreyklänge erzeugten Effekt zu erheben. Besonders lassen sich die verschiedenen Umwendungen zur mannichfaltigsten Farbengebung benutzen, so daß auch hier wieder eine Stufenfolge der tr. Wirkungen sich vorfindet. Wie dissonirend z. B. der Stammakkord der 7te auf der 2ten Stufe! Die 1te Umwendung, da das D moll vortritt, u. die kl. 7te verstärkend der 6te sich anschmiegt, befriediget die Seele durch die feste Leitung, tritt daher frey ein; die 2te Umwendung entbehret jener, somit übelklingend; noch mehr die 3te. Und so ist es mit allen diesen Akkorden. Bey-

scheinen zu lassen, so wie die Harmonie, um das Geheimste, den innersten Lebensquell zu offenbaren. Daher die große Rolle, welche die Melodie in der Musik überhaupt spielt; daher ihr Eingreifen im Gebiete der Harmonie, wo sie sich im freyen melodischen Ergüsse in den durchgehenden u. Wechselnoten bewegt, s. T. 111 F. 33 u. 34; ja sogar die dissonirenden Intervalle, anstatt sie gehörig zu lösen, in andere Intervalle übergehen läßt, s. T. 120 F. 1 u. 6; Rückungen (Syncopationen) veranlaßt, s. F. 2; dann einzelne dissonirende Töne, 9ten, 11ten, 7ten u. 13ten, so wie ganze Harmonieen frey eintreten, vor- u. nachschlagen, statt abwärts aufwärts lösen läßt, s. F. 3, wo die 11t. als 4te u. die 13te als 6te (wie gewöhnlich) bezeichnet u. zur Berdeutlichung ober der 9te geschrieben ist, u. F. 4; auf demselben Tone wechseln, s. F. 5, was auf einem Baßtone länger ausgeführt Orgelpunkt genannt wird, s. F. 8. Sogar das wesentliche harmonische Intervall entrückt sie uns, s. F. 7, u. doch ist die Seele zufrieden, beruhigt durch die Harmonie, vergnügt durch den melodischen Schwung. Und hierüber könnte der Verf. die Belege in größter Menge vorlegen, die alle durch das melodische Element u. das nothwendige Benutzen dieses von Seite des Tonsetzers, um das im Innern lebende Seelenbild, die eigenthümliche Bewegung des Gemüthes, zur Anschauung zu bringen, gerechtfertiget werden. Daher die Verlegenheit, in welche alle bisherigen musikal. Theorien durch die Praxis versetzt wurden, welcher man den ästhetischen Effekt nicht absprechen konnte, u. nach welcher sich frey bewegte, was nach der Theorie beengt war, Intervalle, die abwärts sich lösen sollten, aufwärts giengen, u. so umgekehrt, kurz, ein Unabsehbares von Widersprüchen, die sich alle lösen, so wie sich alle Systeme verbinden, wenn wir das melodische Element mit seinem

spiele über diese 7ten-Akkorde, mit Anwendung auf die Scala u. ohne diese sind F. 12 mit 18, welche durch alle Tonarten zu üben sind. F. 15, 16 u. 17 zeigen, wie man, der fehlerfreyen u. bessern Fortschreitung wegen, manche Intervalle ausläßt; noch mehr im schnellen Tempo, wie F. 18. Das ist bey allen besonders vollstimmigen Akkorden erlaubt, ja oft nöthig. Da behält man die wichtigsten Intervalle bey, d. i. die der Vorbereitung oder Auflösung wegen nöthig sind, oder den Akkord charakterisiren, im 7ten oder 9ten Akkorde die 7te oder 9te, die 3te, um Dur oder Moll anzuzeigen, ausgenommen, wo sich die 4te in die 3te löset u. s. w., was schon das Gehör angibt.

Ein neues Feld für tr. Effekte bieten die auf die dissonirenden Dreyklänge gebauten 7ten Akkorde: 1) mit verm. 3te, kl. 5te u. verm. 7te, s. F. 19; 2) mit gr. 3te, kl. 5te u. kl. 7te, s. F. 20; 3) mit gr. 3te, überm. 5te u. gr. 7te, s. F. 21; u. 4) mit gr. 3te, überm. 5te u. kl. 7te, s. F. 22. Diese Akkorde mit ihren Umwendungen sind durch alle Tonarten zu üben. Da die dissonirenden Dreyklänge u. die verschiedenen 7ten bereits entwickelt sind, so ist die Behandlung dieser Akkorde klar, so wie die Wirkung auf die Seele; wobey nur zu beachten ist, daß durch die hinzugefügte 7te der eigene Charakter des Dreyklanges Kräftigung oder Milderung erhält, worauf übrigens die Lage der einzelnen Töne vielen Einfluß hat. Zum Beweise des Ersten stehen F. 23 mehrere Gänge aus F. 16 T. 118. Sehr interessant ist die 1te Umwendung des Akkordes F. 19 a), welche häufig zu plötzlichen Ausweichungen, besonders von moll in dur, gebraucht wird. Hier hat man auch die sich oft einschleichenden 5ten zu vermeiden, s. F. 24 a) u. b). Will man starke Effekte, so legt

wichtigen nothwendigen Wirken im Gebiete der Harmonie erkennen. Hat nämlich die Seele durch die Grundharmonie, sogar durch Einen bestimmten Grundton eine feste Grundstimmung errungen (den Hauptton im Kolorit), dann ist dem harmonischen Theile Genüge geleistet, das Melodische, mit seinem verklärenden reichen Lebensergüsse, kann eintreten, ja es drängt sich aus dem tief erregten Gemüthe hervor; u. so wie sich nun einzelne Töne frey bewegen dürfen, so dürfen es auch ganze Harmonieen u. Akkorden-Folgen, nun nicht mehr bloß harmonische, sondern mehr melodische Verhältnisse, entfaltend das Lebensbild, das in der Grundzeichnung bestimmt angedeutet ist. Es ist schönes Spiel reicher harmonischer Lebenswellen. Frey kann sich hier der begeisterte Tonsetzer bewegen; nur beachte er: a) daß in der Grundharmonie oder in dem Grundtone [welcher auch oben, oft in der höchsten Stimme liegen kann, s. F. 5 a)] eine feste Grundzeichnung einer (größeren oder kleineren) Gemüthsregung gegeben sey; b) daß die in melodischer Gestalt erscheinenden Akkorde oder einzelnen Töne jener nicht widersprechen; c) daß sie sich unter sich selbst zu einem harmonischen Ganzen verbinden; u. dabey d) dem einfachen Grundbilde die reichste Fülle schönen Lebens verleihen. Ein tr. Beispiel F. 8, wo der Bass den Grundton der schauerlichen Gemüthsstimmung festsetzt (da eben Don Juan in die Hölle gestürzt ist), u. die andern Stimmen dieses Grundbild durch die Akkorde ausmalen, die harmonisch unter sich zusammenhängen, u. doch zum Grundbasse als durchgehende, harmonisch-melodische Verhältnisse erscheinen. Gebildetes Ohr u. gebildeter Geschmack müssen hier entscheiden. Könnte aber diese Freyheit nicht leicht in Frechheit ausarten? Darauf Folgendes: Jede Regung der Seele hat ihre durch sie

man die Dissonanzen näher zusammen, bey milderer weiter auseinander, s. F. 19 mit 22, vielleicht in beyde Hände vertheilt, s. F. 13 b); was für alle dissonirenden, besonders vollstimmigen Akkorde gilt.

§ 13. Von den 9ten-, 11ten- u. 13ten-Akkorden.

§. 16). Verbindet man mit dem Dreyklange eine 9te, 11te oder 13te, so entsteht der 9ten-, 11ten- oder 13ten-Akkord, der einfach ist, wenn bloß 9te, 11te u. 13te mit jenem vereint sind, s. T. 111 F. 15, zusammengesetzt, bey mehreren gereihten Intervallen, s. F. 16 u. 12. Da die 9te, 11te u. 13te fremde, zu dem Dreyklange nicht gehörige Intervalle sind, so sind diese Akkorde dissonirend. Daher wird der 9ten-Akkord unrichtig mit 2 beziffert u. mit einer 2te verwechselt; denn die 2te ist ein zum 7ten Akkord wesentlich gehöriges Intervall, die 9te ein fremdes. Die 4te kömmt als Konsonanz vor in der 2ten Umwendung des Dreyklanges, mit der 6te verbunden, s. F. 13 c); die 11te mit der 5te als fremdes Intervall, woher sie auch zur deutlicheren Unterscheidung über die 5te geschrieben wird, s. T. 120 F. 3 u. 4. Dasselbe ist der Fall bey der mit 6 angezeigten 13te. So schwer diese Akkorde scheinen, besonders wenn viele Intervalle verbunden sind, so leicht sind sie, weil man bloß die dissonirenden Verhältnisse u. eine gute Lage dieser (meistens auseinander) zu beachten hat, da der Dreyklang frey behandelt werden kann. Deswegen ist es nothwendig, daß der Lehrer F. 11 bis 17 T. 111 u. das dabey oben Erörterte mit dem Schüler durchgehe, wodurch sich alle Schwierigkeit hebt. Da die 9te gr., kl. u. überm. ist, so kommen daraus die Terzen 9ten-Akkorde F. 9. Die Bezifferung des 9ten Akkordes u. seiner Umwendungen s. F. 10, was für alle 9ten Akkorde gilt. Es lassen sich aber auch noch mit den verschiedenen 9ten verschiedene Dreyklänge verbinden, mit der gr. die F. 11, mit der

bestimmte Darstellungsform, ihren eigenen Akkord (im weitesten Sinne), einen eigenen An- oder Herausklang der Seele. Die Wirkung dieses liegt aber nicht in ihm allein, sondern hauptsächlich in der Art, wie er auftritt, wie er mit andern verbunden ist. Der vorübergehende Akkord oder Ton, auf eine zu Grunde liegende Harmonie sich beziehend, macht zwar auch eine Wirkung, aber nicht wie jener, der mit dem untern Akkorde durch Vorbereitung u. Anschlag in ein eigenes dissonirendes Verhältniß gesetzt wird. In der Vorbereitung, in der Art dieser, u. wie darauf der dissonirende Akkord kömmt, so wie, welche Verhältnisse hier verbunden sind, u. wie sich diese lösen, darin liegt die Eigenheit der Wirkung. Will ich also diesen Effekt, so muß ich diese Vorbereitung wollen. Die gr. u. kl. 9te, selbst $\frac{5}{4}$, machen ohne Vorbereitung Effekt, aber nicht jenen, als wenn sie vorher konsonirend waren, u. dann dissonirend wurden. Diese Freyheit in der Wahl der Akkorde (der nur durchgehenden oder nach dem Erörterten wesentlichen) ist somit selbstgesetzte Nothwendigkeit, hier wie überhaupt der Stempel der höheren Natur im Menschen. Die höchste Erscheinung dieses Gesetzes in der Kunst. Daher das Große im Systeme von Valotti u. Vogler — eine von der einfachsten Anregung bis zur höchsten Spannung durchgeführte Seelencharakteristik (wie es der tr. Knecht in seinem Elementarwerke der Harmonie, besonders in der 2ten Auflage ziemlich durchführte, welches d. Verf. um so mehr empfiehlt, als der beengte Raum denselben außer Stand setzt, die nöthigen Erklärungen u. Beyspiele über viele Materien zu geben). Es ist ein System des tiefsten u. reichsten Lebenskolorits, von der einfachsten Farbengebung beginnend, bis zu den ergreifendsten Effekten in der Mischung u. Verschmelzung der Tinten sich erhebend, das, was die frühere Zeit Großes leistete, selbst die schwachen Hindeutungen mit tiefem Sinne erfassend u. in der festen

kl. u. überm. die F. 12, woraus wieder neue Akkorde mit mannichfaltigster Wirkung auf die Seele entstehen. Diese beruht darauf: a) in welchem Akkorde die 9te vorbereitet ward; b) in welchem Verhältnisse die 9te zu dem Dreyklange steht, ob in einem einfachen oder mehr verwickelten; c) wohin sich die 9te löset; d) ob die widersprechenden Verhältnisse näher zusammenliegen, daher greller hervortreten, oder weiter auseinander. Auf diese Punkte sehe man bey dem Studium aller in diesem § abgehandelten Akkorde; darnach wende man sie an, so viel möglich immer neu, u. man wird in dieser noch nicht gehörig benutzten Sphäre die tr. Effekte erringen. Wie viel wohlklingender z. B. F. 13 a) (noch mehr die kl. 9te) gegen die Umwendung c); wie viel härter der Akkord d)! Zur Belehrung des Schülers sind alle 9t. 11t. u. 13t. Akkorde angegeben, unten mit römischer Ziffer, welche die Stufe in der Leiter anzeigt, worauf sie gebaut sind, oben mit h. (in harter) u. w. (in weicher Leiter). Damit aber der Schüler mit diesen Akkorden vertraut werde, so lasse man ihn durch halbe Töne aufsteigend 9ten Akkorde bilden, wie es F. 13 angedeutet ist, in allen Dur- u. Molltonarten, s. a) u. b). Eben so werde er in den Akkorden der 11te geübt, s. F. 14, wo der angezeigten 4te, wenn sie allein steht, die 5te beygesetzt wird, die man unter die 4te schreibt, obschon auch über dieser findet. Oft wird auch die 3te dazu genommen, wenn die 11te höher liegt u. man mehrstimmig spielen will, s. auch T. 112 F. 2 o), u. T. 118 F. 17 u. 18 o). Die 4te dient tr., den Schluß, der außerdem zu eintönig, interessanter zu machen. Dann übe man ihn in dem Akkorde der mit der 9te verbundenen 11te, s. F. 15; hierauf in dem der 13te, s. F. 16, der gr. a), der kl. b). Die 9te (wie die 11te u. 13te) kann man in jedes selbst dissonirende Intervall lösen; meistens aber löset sie sich in die 8te, 3te, 6te oder 5te, s. F. 17, 18, 19 u. 20, welche auch als Muster von kl. Präludien dienen, u. in allen Tonarten zu üben sind. Die überm. 9te ist meistens

Form der Wissenschaft darstellend, vergeistigend das materielle Reich des unerschöpflichen Feldes der Harmonie. Leisteten daher die früheren Schulen schon Großes, so kam durch die beyden großen Männer eine neue Erhebung, das, was Correggio der Malerey that; u. für den tief denkenden Künstler ist nun die Gelegenheit gegeben, in der Verbindung von Beydem die Kunst auf eine neue höhere Stufe zu bringen. Hierin liegt das Ziel unserer Zeit (s. den § 11), die Ausbildung des von großen Geistern Begonnenen (wahrscheinlich der Strebepunkt von C. M. v. Weber, wie es seine Werke beweisen), vielleicht die Begründung einer neuen großen Epoche. Nur wurde die durchgehende Verbindung melodisch-harmonischer Verhältnisse den beengenden Regeln des Systems unterworfen, u. in der festgesetzten Summe möglicher Tonverbindungen (Knecht gibt 3600 Akkorde, 144 wohl- u. 3456 übelklingende an, ein schlimmes Bild des Lebens!) dem Geiste bestimmt: Nicht weiter! Daher die Irrung hier bey dem Großen. Noch mehr gefehlt war bey der andern Schule das Mißkennen der interessantesten wesentlichen harmonischen Grundverhältnisse (für das musik. Kolorit wie wichtig!), bey dem Erkennen der nicht zu beengenden Freyheit des Geistes. Friede u. Vereinigung für Beyde aus unserem System! Die Entwicklung dieser wesentlichen harmonischen Grundverhältnisse oben im § 13, mit Benutzung des von Knecht hierin Geleisteten.

§ 14. Contrapunktische Bearbeitung.

Wie man ein Thema durchführen soll, ist oben gezeigt worden. Eine größere Wärme, regeres Leben u. reicheres Bild rednerischer Darstellung gewinnt aber das musik. Werk durch Benutzung des Contrapunktes. Darunter versteht man im weitesten Sinne das Setzen einer oder mehrerer

durchgehendes Intervall, aufwärts sich lösend; als wesentliches dient sie, sowohl im Stammakkord als in den Umwendungen, zum Ausdruck tiefer Seelenregung, s. F. 21, woraus der Schüler zugleich sieht, wie man die einzelnen Töne in beyde Hände verlegt. Die Bezifferung der 11te (die gr., fl. u. verm. u. mit verschiedenen Dreyklängen verbunden seyn kann) mit ihren Umwendungen s. F. 22. Ein Beyspiel über den zusammengesetzten 11ten Akkord s. F. 23. Die Bezifferung des Akkordes der 13te s. F. 24. Der 13ten unterscheidet sich von dem 7ten Akkorde a c e g auch darin, daß hier g als 7te dissonirt, a als Grundton konsonirt, was im 13ten Akkorde umgekehrt ist, wo g als gr. 5te wohl: a als 13te übelklingt. Da die überm. 13te sich nicht gut vorbereiten läßt, so gibt es nur einen gr. u. fl. 13ten Akkord mit verschiedenen Dreyklängen verbunden, s. F. 25. F. 26 ist ein Beyspiel über einen zusammengesetzten 13ten Akkord, der, alle Töne in sich fassend, der Schlußakkord ist, s. S. 533. Uebrigens läßt man auch bey diesen Akkorden oft Töne aus, besonders jene, wohin sich die Dissonanzen lösen. Werden die gegebenen Beyspiele durch alle Tonarten, in allen Umwendungen u. Lagen, so wie in vielen andern bezifferten Bassstimmen geübt, so wird auch diese Materie dem Schüler ganz leicht seyn, besonders wenn er diese Akkorde in seine musik. Ausarbeitungen einzuflechten, u. dadurch den einfachsten Gesang herauszuheben angehalten wird, s. F. 27. Alle diese einfachen u. zusammengesetzten Akkorde auf T. 120 sind in allen Tonarten u. Umwendungen, wie F. 21, durchzuüben, wobey bey jeder Umwendung der Bass des Dreyklanges um eine 3te höher genommen, u. dann die dissonirenden Intervalle eingeschaltet werden, stufenweise, wie sie gerade liegen, eine Ste höher oder tiefer, s. F. 22, 24 u. F. 13—16 T. 111. Dann mag der Lehrer alle bisher entwickelten Akkorde mit dem Schüler wieder durchgehen, von den einfachsten Verhältnissen bis zu den verwickelsten aufsteigend; das ganze System in technischer, geist-

Stimmen zu einem gegebenen Gesange (punctum contra punctum, eine Note gegen die andere); im engeren das rednerische Durchsprechen derselben oder ähnlicher musik. Sätze durch mehrere Stimmen. Diese Art des Contrapunktes beruht sonach auf Nachahmung. Das Erste ist, daß der Schüler einen Satz mit mehreren selbstständigen Nebensätzen setzen lerne. Dazu ist oben Anleitung gegeben u. hierin mögen viele Beyspiele auf diesen Tabellen zum Muster dienen. Dann lerne er, einen Satz in einer oder mehreren Stimmen nachzuahmen d. i. wieder erscheinen zu lassen, s. T. 17 F. 12, genau mit denselben Verhältnissen, oder auch freyer, vielleicht umgekehrt, in längeren, in kürzeren Noten, s. T. 21 T. 82 u. 83, in verschiedenen Intervallen (eine 3te, 4te, 5te u. s. w. höher oder tiefer), in verschiedenen Tonarten u. s. w. Dadurch, daß der Hauptsatz u. die wichtigeren Nebensätze gehörig gereicht zu Einem rednerischen Ganzen verbunden u. von allen Stimmen abwechselnd durchgesprochen werden, werden sie mehr bekräftiget, sie treten in verschiedener interessanter Form hervor, der Geist erhält Einheit u. zugleich, bey gehöriger harmonischer u. melodischer Ausarbeitung, s. § 11, künstlerische Manichfaltigkeit, das Gemüth volle Befriedigung. Diese Sätze können nun auch so gewählt werden, daß der unterste der oberste u. dieser der unterste wird, was man doppelten Contrapunkt nennt, s. T. 21 T. 74, u. wenn dieß mit 3 oder 4 Sätzen geschieht, den 3- oder 4-doppelten. Der Hauptvortheil ist, einen interessanten Hauptsatz finden, der so viele gute Nebensätze in sich hat, daß dadurch die Gelegenheit zur reichsten Entwicklung eines schönen rednerischen u. Seelengebildes gegeben ist, s. S. 202 i. 1ten Thl. Z. 12 u. d. f., besonders 203, 4 u. 5; auch mag dazu F. 17 T. 19 vorzüglich von T. 68 bis 84 dienen. Noch wichtiger ist dieß bey Canons, wo derselbe Gesang von allen Stimmen streng nachgeahmt wird, die 1te den Satz allein

ger u. gemüthlicher Hinsicht noch einmal entwickelnd u. sich erörtern lassend. Noch besser, wenn er dazu die Werke gr. Meister anwendet (Partituren, bezifferte oder unbezifferte, Clavierauszüge, welche der Schüler beziffern u. nach dem gegebenen Systeme zergliedern muß, Orgelstimmen u. s. w.). Zugleich mache er ihn aufmerksam auf das, was S. 529 Z. 34 u. d. f. gesagt ward. Und mit diesem Sinne studire er auch den

§ 15. Von der Mehrdeutigkeit.

Das reichste Feld zu den interessantesten u. frappantesten Wirkungen bietet die Mehrdeutigkeit. Mehrdeutig ist ein Ton oder Akkord, wenn er in verschiedener Beziehung oder Deutung, somit in manchfaltiger Wirkung auf die Seele erscheint. Da kann denn 1) derselbe Ton als verschieden, oder 2) der verschiedene Ton oder Akkord als derselbe vorkommen. Das \underline{c} F. 28 erscheint in jedem Akkorde anders, fest bestimmend, klagend, mildernd, wehmüthig oder sehnsüchtig, beunruhigend, beruhigend ja angenehm unterhaltend. (Und so kann jeder Ton die manchfaltigste Farbe des Lebenskolorits werden; wichtig für den denkenden Tonsetzer!) Eben so kann das Verschiedene als Dasselbe erscheinen. Die Akkorde F. 29 a) c) f) u. g) wie verschieden, u. doch erfaßt sie das Gehör als dieselben. Das geschieht durch enharmonische Verwechslung, s. i. 1ten Thl. S. 49 No. 3 u. F. 7 T. 117. Dadurch werden die Verhältnisse umgetauscht, das Passive wird aktiv, s. a) u. c), das Aktive wird passiv, s. a) f) u. g). Da ist denn eine ganz andere Leitung; die Seele, mit jener des ersten Akkordes beschäftigt, wird durch die unerwartete Verwechslung u. Leitung überrascht: daher die frappante, oft erhebende, angenehme, oft erschütternde Wirkung. So oft man also einen solchen Akkord in seinen Verhältnissen verändern, zu einem andern Akkord umgestalten, somit ihm eine andere Leitung geben kann, so mehrfachdeutig wird derselbe. Daher kann man mit dem Akkord

vorträgt, dann, wenn die 2te denselben ausführt, einen den Hauptsatz heraushebenden neuen Gegengesang bildet; u. wo die 3te eintritt, wieder einen neuen, während die 2te Stimme den 2ten nimmt, dann den 3ten, u. s. f.; was nicht schwer ist, wenn man sich den Hauptsatz aufschreibt, darunter einen schönen Bass mit Angabe der Hauptklänge, s. F. 35 T. 120, die andern Stimmen untereinander schreibt, u. dann heraus mit den gehörigen Eintrittspausen. Noch wichtiger ist ein guter Hauptsatz u. brave Nebensätze bey einer Fuge. Diese ist ein geregeltes rednerisches Erörtern eines Satzes von mehreren Stimmen. Eine fängt mit einem nicht zu langen noch zu kurzen Satze an, in der Grundtonart oder Quinte, sie ist der Führer, dux, s. F. 35 a); die 2te, die nicht zu entfernt seyn darf, wie Bass u. Sopran, folgt nach, in der Quinte oder Grundtonart, als Gefährte, comes, s. b). Dazu macht die 1te Stimme einen Gegengesang (Gegenharmonie, Contrathema, Contrasubject, auch oft durch eine andere Stimme schon bey dem Thema eingeführt), der den 1ten Satz in rythmischer, melodischer u. harmonischer Hinsicht heraushebt, s. c), oben in der Haupttonart, unten in der Quinte. Sind es 4 Stimmen, so fällt die 3te ein wie der Führer, s. a) (eine 8ve höher oder tiefer), u. da bildet die 1te Stimme einen 3ten schönen Gegengesang, s. F. 36, worauf die 4te in der 5te wie der Gefährte einfällt u. in die Haupttonart zurückleitet. Soll die Fuge länger ausgearbeitet werden, so modulirt man in die verwandten Moll- u. Durtonarten, u. läßt den Hauptsatz immer mit neuem Effekte in den verschiedenen Stimmen eintreten, was man Wiederschlag (repercussio) nennt. Wenn aber immer dasselbe Thema käme, so würde es zu eintönig, man nimmt also kurze Sätze, am besten aus dem Thema, z. B. d) e), welche man durchführt (Zwischenharmonie genannt), bis Geist u. Gemüth das Eintreten des Hauptsatzes verlangen. Man

F. 29 a) ausweichen ins A moll u. dur; ins D moll u. dur, f. b) u. d); ins Fis dur u. moll, f. c); ins H dur u. moll, f. e); ins C dur u. moll, f. f); ins Es dur u. moll, f. g); sonach mit jedem verm. 7ten Akkorde in 12 Tonarten, von den \sharp in die B-Tonarten, u. so umgekehrt. Da man nun noch von einem verm. 7ten Akkord in den andern übergehen kann, f. F. 7 T. 117, so erhält man eine Ausweichung in 24 Tonarten. Eben so kann man durch den Akkord mit gr. 3te u. überm. 5te, f. F. 30, in 3 verschiedene Tonarten gehen, f. a) b) c); mit dem fl. 7ten Akkord F. 31 in F dur u. moll, dann in H dur, E moll u. E dur, f. b) u. c). Eben so mit dem mit verm. 3te, 7te u. fl. 5te, f. F. 32, in D dur u. moll, f. a); in G dur u. moll, f. c); in As dur u. moll, f. b); dann durch den mit gr. 3t. fl. 5te u. 7te, f. F. 33, in A u. B, f. a); in Es dur u. moll, f. b); endlich durch den mit fl. 3te u. 5te, f. F. 34, in C dur u. moll, f. a); in Fis dur u. moll, f. b); in H dur u. moll, f. c); u. nun kann man auch mit ihm ins A moll ausweichen, f. T. 113 F. 22; ins D moll, f. F. 26, ja er bietet noch die Gelegenheit zu den entferntesten Ausweichungen, f. T. 115 F. 3: man sieht also, welches reiche Feld zu Ausweichungen hier geöffnet ist, die größten Theils entscheidend sind, oder durch Einflechtung des 5ten Akkordes mit fl. 7te es werden können. (Was von den Stammakkorden, das gilt von allen Umwendungen, u. von allen Akkorden gleicher Art, was der Lehrer aus allen Tonarten wird durchüben lassen.) Daher hält es d. Verf. für überflüssig, eine eigene Anleitung zu Ausweichungen zu geben. Dazu wurden bisher so viele Mittel geboten (durch den Akkord der 5te, mit oder ohne fl. 7te, durch die minderwohl- u. übelklingenden Dreyklänge, durch den verm. 7ten Akkord, durch die übrigen 7ten-, 9ten-, 11ten- u. 13ten-Akkorde, nun wieder durch die vielen Akkorde von F. 29 mit 34), daß, wer dieß studirte, ausweichen kann, wie er will. Nur beachte man:

kann auch das Thema auf neue, interessante Weise z. B. durch Vergrößerung (per augmentationem) oder Verkleinerung (was man aber lieber am Ende thut, damit die Erörterung drängender wird) durchführen, dann auf der Quinte einen Orgelpunkt machen, f. F. 8 T. 120, hierauf den Hauptsatz eintreten, u. von allen Stimmen wiederholen lassen, aber nun kürzer zusammengedrängt, z. B. bey d) die 2te, bey f) die 3te, bey g) die 4te Stimme einfallen lassen, was man Engführung nennt, u. dann das Ganze feierlich schließen. Die Harmonie gibt dabey 1) die Grundzeichnung des Rednerischen, die Bezeichnung des Vortrages, f. F. 35 A), der Antwort B), der Sätze h), rednerischen Einschnitte i) u. Ueberleitungen k); 2) das manchfaltige Kolorit tiefen Lebens, wodurch jeder Satz, ja jede Idee (in der Gesangsmusik durch den Text bezeichnet), so oft sie vorkommen, immer neu u. interessanter erscheinen, großartiger, inniger u. s. w. So durchdringen sich Melodie u. Harmonie, u. der Geist, das strenge rednerische Gebilde zum freyen Seelengemälde erhebend, dabey alle Elemente der Musik, besonders die Schätze der Harmonie in den tr. Bindungen, in dem Anwenden der spannendsten so wie einfachsten Akkorde zur Darstellung des tiefsten u. reichsten Ergusses der schönsten u. heiligsten Gefühle benutzend, feiert den Triumph seiner Schöpferkraft, auf höchster Stufe leistend, was im § 11 entwickelt ward. (Man studire so gute Fugen.) Ein Muster Händels Fuge aus Fis moll, das Bild eines drang- u. sehnsuchtvollen Gemüthes, die man nebst tr. Anleitung zur Fingersezung u. anderen Stücken in dem 3ten Thl. der Pariser Pianoforte-Schule findet, so wie eine nähere Anleitung zum Contrapunkt in der Wiener Tonschule, in Vogler's u. Marpurg's Schrift über die Fuge, in Albrechtsberger u. s. w.

§ 16. Generalbassspielen.

Darüber, da es außer unserem Zwecke, nur Folgendes: Der Generalbassspieler muß alle Schlüssel kennen, f. T. 3; jede Bezifferung, u. sie in allen Lagen zu treffen eingeübt seyn; die Be-

1) ob die Ausweichung länger seyn soll: da geht man in die verwandten Tonarten, u. leitet nach u. nach über; oder 2) schneller: da weicht man rascher aus, z. B. um von C ins Des zu gehen, nimmt man nach C dur C moll (da ist man schon in den B-Tonarten), dann As mit fl. 7te ges. Von C in Fis nimmt man C, A moll, E dur, Cis mit fl. 7te; oder 3) noch schneller: man wählt einen Mittelakkord z. B. den mit fl. 3te u. 5te, s. T. 115 F. 2 u. 3, oder denkt sich die Tonart, von der man ausgeht, anders, — von Des ins E: Des als Cis, Cis moll, H dur mit fl. 7te, E; von E in Ges: E als Fes, dann des, f, as, ces, dann Ges; von da ins D: Ges als Fis, G dur, A \sharp u. D; oder 4) ganz rasch: dazu die Akkorde auf T. 118 F. 2 bis 16, die 7ten Akkorde T. 119 F. 19 mit 22, u. die T. 120 F. 29 mit 34. Diese 4fache Weise ist durch alle Tonarten zu üben. Technisch-künstlich ausweichen ist Spielerey; kunstwürdig moduliren fordert großen Geist, tiefes Gemüth, s. S. 552 Z. 31 u. d. f. Was Künstlichkeit erzeugt, wird die Zeit verwehen; — nur was aus Gott geboren ward, bleibt ewig.

(Für Reifere.) Und so zeigt sich in der Harmonielehre dasselbe Gesetz, derselbe Lebensquell, wie im ganzen Universum. Es ist die Kraft des Göttlichen, die Allem Entstehen, Gedeihen, höchsten Er-schwung verleiht. Es ist dieselbe Kraft, die den Menschen in den Stand setzt, alle, selbst die verwickelt-sten Verhältnisse zu beherrschen, sie in der Einheit seines tieferen Lebens aufzulösen, sogar zum Quell neuen, schönen Lebens zu benutzen. So steht der Mensch in seiner Größe da, gebietend u. schaffend im Leben wie in der Kunst; so gewinnt er die Frucht des Lebens, Viel wirkend hier, beseligt dort. —

handlung aller Intervalle; er soll in der Mittellage bleiben u. sie nur verlassen, wenn sie die übrigen Stimmen überschreitet, was aber nicht bey Dissonanzen geschehen darf; er soll begleiten, daher nicht vortreten; 4: 5: aber auch bey manchen Stellen, p. pp., 3: sogar 2stimmig spielen, wo er also verdoppelt oder entbehrliche Töne ausläßt, das Letzte beym schnellen Tempo; er soll die Töne des vorhergehenden Akkordes möglichst liegen u. jede Stimme singen lassen; Alles gehörig vorbereiten u. auflösen; in Allem, z. B. im Rhythmus, die zu begleitende Stelle beachten; bey Wechselnoten, durch einen Strich angezeigt, den Akkord der folgenden Note anschlagen, s. F. 37 u. s. w. Beym langsamen Tempo kann man im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ jedes Viertheil anschlagen, beym schnellen nur die guten Takttheile, beym ungeraden Takt oft nur die 1te u. letzte Note, s. F. 38; übrigens theilt man die Ziffern über einer Note wie sonst die Noten ein, s. b). Bey einer Pause wird oft der folgende Akkord vorgeschlagen, s. a). Steht T. S. (Tasto Solo), unisono, un. da, oder Striche über den Noten, s. F. 40, so spielt man keine Akkorde, sondern den Bass allein, oder Sven in der rechten Hand. Ein Strich oder einige zeigen an, daß diese Töne liegen bleiben sollen, s. F. 39, u. F. 16 u. 17 T. 115. Oft muß man die Lage selbst wählen, s. T. 115 F. 10, 13, 14, u. s. w.; am besten wird sie angezeigt, s. T. 112 F. 3—6 u. T. 119 F. 12 u. 13 b). Daher übe man sich, die folgenden Stellen voranzusehen. Gegenbewegung gibt guten Gesang u. verbütet Fehler. Bey schnellen Sertengängen nimmt man die 6te oben, s. T. 113 F. 24 u. 25. Steht die Ziffer nicht gerade über der Note, sondern etwas rechts, so schlägt man den Akkord bey der 2ten Hälfte, auch noch später an. Wer das bisher Entwickelte so studirte, wie es im § 15 gesagt ward, der wird auch gewöhnliche unbezifferte Bässe spielen, u. Recitative begleiten, wenn er das S. 467 u. 68 sowie S. 378 Z. 19 u. d. f. i. 1t. Thl. Gesagte beachtet. Das den Choral, dessen Schlußfälle u. die griechischen Gesänge Betreffende findet man im Vorworte.

Anleitung zur Direktion eines Orchesters und Singchores.

Die kleinste u. größte Anweisung! — jenes nach der Seitenzahl, dieses, wenn der, welcher diese Anleitung benutzen will, alles Angegebene mit gehörigem Geiste studirt. Dann muß er alle Schulen dem größten Theile nach durchgehen, somit mehr als das 20fache thun, was dem Künstler auf einem einzigen Instrumente oder dem Sänger obliegt.

Die Erörterung dieser Lehre zerlegt d. Verf. in jene der 3 Punkte: 1) was vom Direktor; 2) was außer ihm als Vorbedingung zu einer guten Aufführung; 3) was bey dieser selbst zu fordern ist.

Von dem Musikdirektor verlangen wir mit Recht: a) ausgezeichnete, gründliche u. tiefe musikalische Kenntnisse; b) gutherzigen, festen, redlichen Charakter; c) rastlosen Fleiß u. unermüdlige Geduld; d) Selbstgefühl mit Selbstverläugnung.

Ausgezeichnet müssen seine Kenntnisse seyn; denn sein ganzes Wirken beruht hauptsächlich auf Achtung. Diese gewinnt er aber als Künstler, wenn er von keinem Mitgliede des unter ihm stehenden Musikchores, wo nicht im Technischen, doch im geistigen Erfassen der Kunst im Ganzen u. Einzelnen, besonders in den wichtigeren Sparten der Tonsetzkunst, Harmonielehre u. des Vortrages, wenigstens doch nicht in den beyden letzten überboten wird. Er muß der Meister seines Chores seyn, durch seine gewonnene Bildung den Anspruch haben, die Einzelnen meistern zu dürfen, die Fähigkeit, es zu können. Wie soll sonst Einheit in das Ganze kommen? Deswegen müssen auch seine Einsichten die ganze Gesangkunst (wenn er auch einen Singchor dirigiren soll), alle Instrumente u. alles zu einer guten Aufführung Nothige umfassen. Er muß den Charakter u. die Behandlungsweise jeder Stimme, jedes Instrumentes, wie sie, ihrem Wesen nach so verschieden, Alle zu einem harmonischen Ganzen zusammenwirken müssen, überhaupt u. im Einzelnen kennen. Dazu mag ihm sowohl die Gesangschule im 1ten Thl. S. 350 u. d. f. dienen, als die ersten Sen in den verschiedenen Schulen für die einzelnen Instrumente im 2ten Thl. u. die Abhandlung: Ueber das Wesen der Instrumentalmusik S. 1, worin zugleich jenes der Gesangmusik mit erörtert ist. Doch er muß fähig seyn, jeden Musiker bey jeder einzelnen Stelle, selbst wenn es nöthig ist im Technischen, zu corrigiren; daher muß er gründliche Kenntnisse besitzen d. i. solche, die nicht den Geist im Allgemeinen nur erfassen, sondern auch bis in das kleinste Detail sich erstrecken. In der Gesangkunst muß er daher nicht nur jede Stimme in ihrer Eigenthümlichkeit verstehen, sondern auch, welche Tonfarbe jedes Register, ja jeder Ton in einem solchen hat; das richtige Ansetzen (Anstoßen) des Tones; die Bewegung des Kehlkopfes; das verschiedene Portamento; die eigenen Vortheile in den Passagen; in Verbesserung der Stimmen (besonders um seinen Chor im Ganzen u. Einzelnen verbessern u. so herstellen zu können, wie es nöthig ist, Kunstwerke aller Art, vorzüglich die Gesänge der alt-italienischen Schule vorzutragen); die Vortheile

beym Athemholen, welche i. 1ten Thl. S. 247 u. d. f. erörtert sind, damit Gleichheit u. Kraft in den Vortrag kömmt; er muß die Deklamationskunst verstehen, wovon S. 372 u. d. f. gehandelt ward; die Lehre von den willkührlichen Auszierungen, s. S. 327 u. d. f., um Nichts zu dulden, was der Natur des Gesanges oder dem Kunstgeschmacke zuwider ist; kurz er muß die ganze Gesangschule genau studirt haben. Eben so muß er mit allen Instrumenten vertraut seyn, alle Töne auf diesen kennen, um zu wissen, was man gut, was man gar nicht machen kann, was beschwerlich ist, wie geholfen werden soll, kurz Alles, was in den verschiedenen Schulen für die einzelnen Instrumente entwickelt ward, die er daher alle studiren muß. Nachdem er aber bey dem Einstudiren, wo er jede Stelle in ihrem eigenen Charakter muß heraustreten lassen, wenn es der ausführende Musiker nicht trifft, die Art der Verbesserung selbst anzugeben, somit vorzuspielen oder zu singen hat, so muß er auch entweder ein tüchtiger Sänger oder noch besser zugleich ein braver Künstler auf irgend einem Instrumente, am besten auf der Violine seyn, die zum Dirigiren die meisten Vortheile gewährt, u. nur von Unkundigen mit dem Fortepiano vertauscht, oder gar diesem nachgesetzt werden kann. Noch besser, wenn er mehrere Instrumente spielt. — Je besser das Orchester, je ehrenvoller sonach der Standpunkt des Direktors, desto weniger kann von diesen Forderungen abgegangen werden. Und es war für den Verf. traurig, zu bemerken, wie das großartige Libera von Palestrina u. Händels großes Alexanders-Fest bis zum Erbarmen schlecht von einer fürstl. Kapelle vorgetragen wurden, weil der Kapellmeister jenes Werk nicht begriff, Nichts vom Singen verstand, somit auch die Sänger nicht corrigiren konnte, u. der Konzertmeister bey diesem die Noten richtig spielte, aber ohne Ahnung des tiefen Sinnes, jener großartigen Sprache, wodurch sie erst ihr eigenthümliches Leben erhalten, wodurch Handel unsterblich u. ein ewiges Muster ist. Drum gehören auch tiefe Kenntnisse dazu. Was der Musikdirektor studirt, was er gibt, muß geistvolles Eindringen in das Wesen der musikal. Kunst, in die verschiedenen Gattungen des Kirchen- Kammer- u. Theaterstyls, in die Natur eines jeden Tonstückes, in die Art der Zusammensetzung dieser in größeren Werken z. B. in Cantaten, Messen, Opern u. s. w. im Ganzen so wie bis auf jeden einzelnen Takt herab beweisen, wie es in der Theorie des Vortrages i. 1ten Thl. S. 182 u. d. f. so genau erörtert ist. Dort, so wie in der Harmonielehre im 2ten Thl. S. 529 Z. 19 u. d. f. wird er finden, daß nur ein in Gott lebendes Gemüth Großes in der Kunst zu leisten, diese würdig aufzufassen vermag; daß sonach ein vom Heiligen u. Schönen erfülltes Gemüth dazu gehört, um das in den Tonwerken ergossene tiefere Leben wieder zu ergreifen. Will daher der Musikdirektor seinem Posten genügen, der von ihm fordert, daß er jedes Tonstück mit seinem eigenthümlichen Charakter im Geiste des Tonsetzers durch sein Orchester oder seinen Singchor darstellen lasse, so muß er sich vom Gemeinen entfernen, sein Herz reinigen u. heiligen; u. dann erst schreite er, ausgerüstet mit den nöthigen Vorkenntnissen, zum Studium der Partitur. Zu diesen Vorkenntnissen rechnet d. Verf. die schon erwähnte

Bekanntheit mit dem Gesange, allen Instrumenten, mit den in Beiden zu erzielenden Effekten; geistige Vorbildung in Poesie u. Sprache, so wie in Deklamation, jenes, um das (größere oder kleinere) musik. Gedicht in seinem eigenthümlichen Geiste auffassen, u. so die Angemessenheit oder Trefflichkeit der musik. Bearbeitung beurtheilen zu können, dieses, um jede Stelle lebensvoll sich vorzuführen. Auch hat diese Tüchtigkeit in der Deklamation den größten Einfluß auf eine wahre seelenvolle Sprachkraft, u. diese ist ja auch das Wesentliche beym Vortrage in der Instrumentalmusik. Nebstdem muß er in der Harmonielehre ganz zu Hause seyn. Wenn sich in die Partituren oder Stimmen Fehler gegen die Harmonie eingeschlichen haben, welche er zu korrigiren nicht im Stande ist, sich deswegen an den Organisten oder einen andern Musiker wenden muß, welche Schande, welche herabsetzende Unterordnung! Die Harmonielehre muß er aber in tieferem Geiste auffassen (wie sie unten entwickelt ward), damit er in den Akkorden u. ihrer Verbindung das wahre u. warme Lebenskolorit wieder finde, welches der Tonsetzer hier ergossen hat, das in aller Lebensfrische u. Schönheit vorzuführen, dadurch das Geheimste u. Heiligste des Gemüthes zu offenbaren (s. S. 582 den § 12 u. S. 578 d. § 9), eine seiner wichtigsten Pflichten ist. Mit gleicher Tiefe muß er auch die Melodie u. den Rhythmus studirt haben, u. wie Alles dieß beym Vortreten einer Stimme oder beym Mitsprechen der begleitenden (s. S. 222 u. d. f.) vom Tonsetzer angewandt ward. Ja sogar mit der Geschichte der Musik sollte er vertraut seyn, mit den Meistern, welche in jeder Periode lebten, mit den vorzüglichen Werken, welche sie schrieben, mit der Art der Ausführung in Vortrag u. Tempo, in Behandlung der Instrumente u. s. w. Eben so nöthig ist es, daß er mit seiner Zeit fortschreite, alles Treffliche kennen zu lernen suche, das Gute in den musik. Zeitschriften u. anderen Werken studire, anwende, u. das Streben zu fortgesetzter Bildung unter seinen Untergebenen auf jede Weise hervorrufe u. befördere. Hierin, so wie in jeder Art schöner Bildung, gehe er ihnen als Muster voran. Nebstdem Musikalischen beschäftige er sich mit Literatur, mit Kunststudium. Besonders durch das Letztere wird er die wichtigsten Aufschlüsse erhalten. Diesem, vorzüglich der plastischen Kunstform verdankt d. Verf. viele Ansichten im Musikalischen. Da wurde es ihm klar, wie der musik. Künstler jede Partie mit denselben festen Umrissen, mit der charaktervollen Zeichnung u. Bestimmtheit (in Rhythmus, Harmonie u. Sprache) darzustellen habe, wie der Plastiker, damit sie uns sogleich u. im Innersten ergreift, wie das fest gegebene Bild dieses. Jedes Musikstück betrachtete er als ein schönes Gefüge mehrerer tr. Bilder (eine cyklische Darstellung), die immer mehr heraustreten müssen. So hatte er eine feste Anschauung des Ganzen u. aller einzelnen Theile, diese schwebte ihm beym Dirigiren vor, u. so war er seiner Wirkung gewiß. Drum ist es auch sehr gut, ja nöthig, daß er mit der Tonsetzkunst vertraut sey; denn wird der, der selbst Nichts zu schaffen vermag, eine Ahnung haben von jener Kraft der Begeisterung, von dem Ströme des drangvoll sich ergießenden Lebens, welcher die echte Kunstweibe bezeichnet, was bey der Aufführung

wiederzugeben, die wichtigste Rücksicht bey dem Direktor ist u. die Wirkung des Werkes begründet, den vom Dondichter beabsichtigten Eindruck verbürgt! Doch wir würden zu weit gehen, wenn wir dieß Alles von jedem Musikdirektor verlangten. Für den Schullehrer, als Musikdirektor, mag es genügen, wenn er das kennt, was i. 1ten Thl. über die Gesangkunst, im 2ten bey der Anleitung zu den einzelnen Instrumenten im Allgemeinen gesagt ward. Je mehr er ins Einzelne eingehen kann, desto besser; ja dieß ist oft nöthig, weil er zugleich der Lehrer seines ganzen Chores seyn muß. Harmonielehre muß ohnehin jeder verstehen, u. es wird nur nöthig seyn, daß man sie in dem in dieser Generalbasschule erörterten Geiße studire. Dann muß er aus einer Partitur am Fortepiano dirigiren können, was wieder nicht schwer ist, indem jeder Schullehrer Fortepiano, Orgel u. Generalbass muß spielen können, die Behandlung u. Schlüssel der Singstimmen sowie Instrumente, die verschiedene Stimmung dieser u. s. w. ihm bekannt ist, wenigstens in den Schulen entwickelt, wo er sich also bloß zu üben u. die unten angegebenen Vortheile zu benutzen braucht. Das Wichtigste bleibt allerdings, daß er den Geist eines jeden Werkes, ja jeder Stelle kennt, u. wieder hervortreten zu lassen vermag, worüber die ausführliche Anleitung im 1ten Thl. S. 182 gegeben ist. Doch wird es auch gut seyn, wenn er entweder im Gesange oder in einem Instrumente soweit ist, daß er einem Jeden vorspielen oder vorsingen kann, wie er jede Stelle vortragen soll. Je bedeutender der Wirkungskreis eines Musikdirektors, desto größer die Anforderung an eine tiefere u. umfassendere Bildung, wie es oben schon entwickelt ward. Zu dieser, so wie zu jener seines ganzen musikal. Personals wird sehr viel beytragen die Anlegung einer musikal. Bibliothek, worin nach u. nach die besten Werke aller Zeiten, in jedem Charakter und Styl, am besten mit den Partituren gesammelt werden. Diese dienen besonders zum Studium für ihn u. die anderen Mitglieder, zum Dirigiren, um einzelne Stellen oder Instrumente nach dem Bedürfnisse des Orchesters oder Singchores (jedoch ohne dem Tonsetzer zu nahe zu treten) abändern zu können, sowie um abhanden gekommene Stimmen zu ergänzen. Fehlt es am nöthigen Fond, so mögen die einzelnen Glieder gemeinschaftlich beytragen, selbst kopiren oder durch ihre Schüler kopiren lassen. Hier werden auch andere musikalisch-literarische Werke hinterlegt; an bestimmten Tagen in der Woche bespricht man sich über musikalische Gegenstände, neue Werke u. s. w. Das bringt Geist, edle Harmonie u. eine höhere Richtung unter die Mitglieder, u. entzieht diese der Gelegenheit zum Herabsinken in das Gemeine, welcher sich leider! so viele Musiker zu ihrem u. ihrer Familie Schaden ergeben, sich u. die Kunst in den Augen des scharf beachtenden Publikums herabsenkend.

Was die übrigen Forderungen betrifft, so verlangen wir 2) mit Recht einen gutherzigen, festen u. redlichen Charakter. Meint er es mit der Kunst gut, so wird auch sein Herz seinen Mitbrüdern ergeben seyn; denn Alle umschließt ja ein gleiches schönes Streben, u. es ist schändlich, wenn man dort, wo die heiligsten u. edelsten Gefühle sollen dargestellt werden, den Lummelplatz von

Gemeinheit oder gar niedriger Leidenschaft erblickt. Doch hier kann der Musikdirektor helfen, wenn er einen festen, nur dem Guten zugewandten, redlichen Sinn bewahrt. Er muß Alles u. Nichts hören u. sehen; sich nicht um die Ansichten u. Streitigkeiten der Einzelnen bekümmern, wenn er nicht eingreifen muß; u. hier, bey aller Gerechtigkeit, so schonend als möglich verfahren; mehr zu versöhnen als zu reizen suchen; im Allgemeinen keinen Freund, nie aber einen Feind kennen; das Gute des Künstlers mit vollem Herzen anerkennen u. überall aussprechen, die Schwäche des Menschen, wo er darf, übersehen, in jedem Falle möglichst entschuldigen; nie heimlich oder gar unredlich verfahren: sonst spielt er seine Rolle bald aus, u. ist selbst die Veranlassung zu Streitigkeiten, die ihn um seine Ruhe, vielleicht gar um Brod bringen. Erwirbt er sich durch ein solches Benehmen die Achtung u. Liebe, so wird diese bedeutend vermehrt, wenn er 3) rastlosen Fleiß mit unermüdlcher Geduld verbindet. Er muß der Erste u. Letzte seyn, Alles beaufsichtigen, Alles leiten. Kein Opfer, keine Anstrengung darf ihm zu groß seyn. Jedes Orchester hat schwache Subjekte; ihretwegen die Tüchtigeren mit Proben plagen wollen, wäre zu hart. Man gibt ihnen die Stimmen zum Einstudiren voraus u. hilft privat nach. Und so muß er Alles thun, was zum Besten u. zur Ehre führt. Dann darf er auch 4) Selbstgefühl besitzen. Ja dieses wird ihn vor Gemeinheit in Denk- Gefühl- u. Handlungsweise, wodurch er seine Würde verletzen könnte, bewahren. Er wird nur mit den Edelsten umgehen, seine Unterhaltung nicht in Wirthshäusern, sondern in gebildeter Gesellschaft suchen, noch weniger sich mit dem Pöbel vermischen. Wenn er sich so die Verehrung seiner Untergebenen erringt, so wird er dieser durch seine herzliche Theilnahme an dem Geschick Aller, durch seine Bereitwilligkeit zu helfen, wo u. wie er kann, durch sein freundschaftliches (nur nicht zu nahe) Verhältniß u. bescheidenes Benehmen die Liebe beifügen.

Was die oben b) angedeuteten Vorbedingungen zu einer guten Aufführung angeht, so ist das Erste die gehörige Bildung des Singchores oder Orchesters. Fehlt es hier am Takte, an der Ausbildung der Stimme, an Reinheit der Intonation, am schönen getragenen Tone, an Ründe u. Nettigkeit in den Passagen; so ist dieß zuerst einzuüben, wozu die Anleitung i. 1ten Thl. S. 3 u. d. f., S. 35 u. d. f., S. 68 u. d. f., S. 111 u. d. f., S. 351 u. d. f., gegeben ist. Ist dieß geschehen, dann übe er das Ganze zusammen, wobey 1) auf Einheit im Technischen, 2) im Geistigen zu sehen ist. In Hinsicht jenes ist das Erste das feste Zusammenwirken Aller im Takte; so viele Musiker, so vielfach verstärkt muß der Effekt durch gleiches gemeinsames Zusammengreifen werden. Man muß glauben, ein Einziger singe oder spiele. Der Verf. verfuhr dabey auf folgende Weise: Zuerst sah er bloß darauf, daß Alle im Anfange des Taktes zusammentrafen; u. da ließ er die 1te Note in jedem Takte solange fest accentuiren, bis sich das gebildete Taktgefühl durch festen Anschlag bey dem Eintritte eines neuen Taktes bewährte, u. die einzelnen Stimmen aufeinander zu hören gewöhnt waren. Damit dieses besser eingeübt wurde, ward nur im Anfange u. hier u. da

Takt geschlagen, damit sie aufeinander mehr Acht geben mußten. Das geschah auch im Singchore. Dann ward *for.* u. *po.* eingeübt, woben erklärt wurde, daß, sowie in der Zeichnungskunst Licht u. Schatten, ebenso die Gegensätze von *for.* u. *po.* in der Musik zu beobachten seyen. Das *for.* ließ er immer kräftiger, das *po.* immer milder geben, jenes bis zum *ff.*, dieses bis zum *pp.*, Beides mit voller Blut, dort selbst den wilden Ton nicht achtend, hier nicht den dünnen u. magern, immer antreibend u. darauf hinweisend, daß Alles aus voller Seele hervortreten müsse, s. S. 510 Z. 27 u. d. f., u. i. 1ten Thl. S. 83 Z. 16 u. d. f. Dann entfernte er vom *for.* das Wilde, vom *po.* das Matte, ließ dort einen männlich-vollen Ton, hier einen geründeten hervorbringen, u. übte nun das *cresc. dim. fp. fz.*, kurz alle Tonschattirungen ein, wie sie T. 5 F. 5 u. 6 angegeben sind. Da trat das Ganze in den manchfaltigsten Partieen mit imposantem Effekte hervor. Nun wurde der Rhythmus, Auf- u. Abschwung, kurz Alles eingeübt, was u. wie es i. 1ten Thl. S. 206 u. d. f. erörtert ist. Da hörte d. Verf. Effekte, von denen er vorher Nichts geahnet hatte. Dann gieng es an das Ausbilden des Einzelnen: jede Stimme mußte ihre Stelle vortragen wie die andere, den gehaltenen Ton gleich ausziehen, den gestoßenen fest accentuiren, das Portamento u. die rollenden Passagen unterscheiden, alle Geiger mußten Hinauf- u. Herabstrich, Schleifen u. Stoßen gleich ausführen, die Bläser mitharmoniren—die Gleichheit, Präzision u. Nettigkeit im Einzelnen ward eingeübt; jede einzelne Stimme, ja jeder Pult, oft die Einzelnen mußten solange wiederholen, bis Einer vortrug, wie der Andere. Dieses feste Zusammengreifen Aller, das glutvolle Herausheben der Gegensätze, wodurch das *for. ff.* wie ein Donner, das *po.* wie ein sanfter Hauch erschien, der beym *pp.* in die größte Ferne entschwebte, die anschwellende Kraft im *cresc.*, das Wegschwinden beym *decresc.*, der energische Anstoß beym *fp.* u. der leise Ton auf den donnernden Anschlag, das milde Anziehen beym *rfz.*, das kräftige u. leicht beflügelte Leben im Rhythmus, der durch die richtige Begleitung der Hauptstimme sich besonders heraus hob, s. S. 222 Z. 6 u. d. f., Alles dieß brachte einen tr. Effekt hervor. Das war dem Verf. noch nicht genug. Es fehlte noch die Sprachkunst. Diese ward nun mit dem Ganzen eingeübt, wie es S. 50 Z. 20 u. d. f. angegeben ist: jeder Gedanke ward von Allen gleich bezeichnet; in seinen rednerischen Einschnitten, besonders am Schlusse unterschieden; so wie das ihm zu Grunde liegende Gefühl mit der ihm zukommenden Darstellungsform, sowohl von der vorsprechenden Haupt- oder Solostimme als von den Begleitenden entfaltet, wie es i. 1t. Thl. S. 254 Z. 16 u. d. f. u. im 2ten S. 492 Z. 15 u. d. f. vorkommt. Und da man nicht von einem jeden Musiker, besonders dem Sänger fordern kann, daß er jeden Gedanken gehörig aufgreife, wisse, wo Auf- u. Abschwung, Accentuation hingehört, s. S. 494 die Anmerk.; so ward dieß in allen Stimmen bezeichnet, sogar durch einen Querstrich in den Singstimmen, s. T. 111 F. 41, angegeben, wo Athem zu nehmen sey. Zugleich mußten die Sänger ihren Text deklamiren, die Melodie der Sprache herausheben, sie mit dem Gesange verbinden, wie es ihnen d. Verf. selbst vordeklamirte u. vorsang. Jede Stimme mußte den Eintritt herausheben; unterscheiden, wo Deklamation, wo Gesangsvortrag im engern Sinne Statt zu finden hat; die längeren Noten wurden durch Ausziehen beseelt, in welche sich der der Stelle angemessene Gefühlsausdruck ergoß, die kurzen hob der brillante Anstoß heraus; kurz, was der Solosänger thut, um seine Darstellung reich u. interessant zu machen, ward beym Chor angewendet. Besonders sah man auf alle Feinheiten im Ausdrucke u. die Gegensätze, den imposanten großen Vortrag, das kräftigste Anschwellen beym *for.* u. Ersterben beym *pp.*, wenn ein Chor ohne Begleitung gesungen ward. Begleitete das Orchester, dann mußten die Sänger kräftiger aussprechen, u. gewöhnlich ward jenes, ebenso der Singchor allein, u. dann Beides zusammengeübt.

Ebenso unterschied man bey dem Orchester u. Singchor Tutti u. Solo; jenes bewegte sich streng in der vorgeschriebenen Form, dieses mit größter Freyheit; u. diese Abwechslung des individuellen, freyen Ergusses mit dem gemessenen Gange des Ganzen (das Bild des Lebens) machte einen tr. Effekt. Das ward durch Stücke vom verschiedensten Charakter von den besten Tonsetzern aller Zeiten u. Nationen durchgeübt. Die Partituren wurden zuerst corrigirt, mit der Art des Vortrages (Schleifen, Stoßen, cresc., decresc. u. s. w.) in allen Stimmen bezeichnet, darnach genau ausgeschrieben, das Ausgeschriebene vor der Probe revidirt, bey dieser streng auf die Beachtung von Allem gesehen, der Charakter des Stückes im Ganzen u. bey allen einzelnen Stellen erklärt, u. jede Stelle so oft wiederholt, bis die Idee des Tonsetzers u. das ganze gemüthliche Kolorit heraustrat. Um möglichste Einheit herzustellen, u. die Wirkung bey der Aufführung zu sichern, stellte d. Verf. ein tüchtiges Subjekt als Führer an die 1te u. 2te Violine, Viola, Violoncell u. Kontrabaß, u. diese so, daß sie ihn, so wie sich gegenseitig sehen konnten. Da durfte er nur mit den Augen winken, höchstens mit dem Kopf nicken, u. er konnte jede Schattirung in die Ausführung dieser bringen, die es dann ebenso ihren Stimmen mittheilten. Die entfernter Stehenden hatte er darauf eingeübt, bey dem festen Zuge des Bogens mit aller Kraft anzupacken, bey dem milden zart zu spielen; bey dem strafferen Anziehen cresc., bey dem Nachlassen dim.; bey dem Liegenbleiben den Ton fortsingen zu lassen, bey dem Wegzuziehen des Bogens von der Saite kurz zu stoßen; bey dem sp. rasch anzugreifen, woben er sie durch delikates Führen des Bogens u. schnelles Umherblicken darauf aufmerksam machte, sich in ihrer Hitze zu mäßigen: u. so lag in seiner Individualität das Ganze. Er durfte nur jeden Gedanken mit seiner eigenthümlichen Wahrheit u. glutvoll ergreifen, u. das Ganze gieng mit einer Einheit zusammen, als sey es Eine Seele, so daß selbst Stellen, bey welchen sich d. Verf. versehen hatte, gleich ausgeführt u. dem Hörer entrückt wurden. Das kann man aber nur mit einer Violine, mit der man *accelerando*, *ritardando*, *morendo*, kurz die manchfaltigsten u. wirkungsvollsten Darstellungen zu geben vermag, wie es gerade in die Seele kömmt, mit einer Freyheit, wie der einzelne begeisterte Künstler. Und das ist der höchste Punkt, den ein Orchester erreichen kann. Dasselbe bewirkte er bey dem Singchor theils durch die Augen u. unvermerktes Kopfnicken, theils durch die Taft schlagende Hand, die wie der Bogen alle Arten des Vortrages bezeichnete, worauf aber der Singchor eingeübt war; was Alles die Zuhörer kaum bemerkten.

Das Erste ist eine korrekte Partitur, die man, eines Direktors würdig, einstudirt, wenigstens eine Partiturähnliche Direktionsstimme, s. T. 17 F. 4 u. 6, u. T. 19 F. 15. *) Das ganze Gebilde

Anmerk. Hier etwas über das Partiturspiel, das technisch richtig u. geistvoll geschehen muß. Zu dem Ersten gehört das Treffen aller Akkorde. Man übersieht alle Zeilen u. welche Instrumente auf jeder stehen (Schlüssel u. diese sind in der Schule erklärt). Man übt sich bey wenigstimmiger Partitur schnell, vom Baß beginnend, alle Zeilen zu überblicken u. alle wesentlichen Verhältnisse zu finden. Drum steht der Baß in der unteren Zeile, der den Grundton gibt, dann Violoncell, Viola, Violinen, Singstimmen, oder nach dem Baß die Singstimmen, dann die Geigen, nun Fagott, Klarinette, Oboe, Flöte, Hörner, Trompeten, Pauken; die Posaunen unter den Fagotten. Sind bey einem Gesangstücke die Stimmen da, so spielt man die Instrumente; sind diese da, die Singstimmen; ist Alles da, die Akkorde. Muß man obligate Stimmen oder den Gesang der 1t. Violine spielen, so legt man die Akkorde u. die Form der Begleitung in die linke Hand (den Baßton mit dem kl. Finger spielend), s. T. 115 F. 11 u. 12, die man, wenn jene sich nicht geben läßt, ändert. Soli von Tenor u. Baß, Horn, Fagott, werden eine Ove höher gespielt. Man muß aber auch mit Geist alle Ideen herausheben, bey dem for. mit vollen Griffen in beyden Händen, bey dem p. weniger vollstimmig spielen, sich der Züge bedienen, z. B. bey dem cresc., den Rhythmus herausheben, kurz das Bild des Tonstückes soviel möglich darlegen.

des Werkes, die Dichtung, bey dramatischen Werken die Handlung, alle Charaktere, ihre Durchführung in allen Stücken, alle Stellen, Stimmen müssen ihm in der Seele liegen; die Anleitung i. 1t. Thl. S. 182 u. d. f. Jeden Tonsetzer muß er kennen, ob er mehr dem Angenehmen, Rednerischen, Gemüthlichen oder der Phantasie huldiget, wie tief Geist u. Gemüth, wie groß die Glut u. s. w.; ob die Instrumente die Singstimmen bloß begleiten, umspielen, wie oft bey M. Haydn, was mit vielem Leben geschehen muß, während die Sprachkraft in den Singstimmen herauszutreten hat; haben jene gleichen Antheil, so müssen sie geistvoll einleiten, begleiten, die Effekte fortsteigern, damit Eines das Andere hebt. Nun wird die Partitur genau bezeichnet u. korrekt ausgeschrieben. Dann werden erfordert gute Instrumente, s. d. Schulen; reines Einstimmen nach einer Stimmgabel, was vom Direktor oder einem tüchtigen Musiker bey allen Stimmen zu geschehen hat; Nachstimmen, daher kein Präludiren zu dulden; richtiges Verhältniß unter den Stimmen u. eine dem Raume angemessene Besetzung; eine gute Stellung, wo sie sich Alle u. den Direktor sehen, u. keine Stimme die andere verdeckt. Sopran u. Baß müssen am meisten hervortreten; man rechnet auf 4 Soprane 3 Alte, 2 Tenore u. 3 Bässe (mehr oder weniger entscheidet die Güte der Stimmen, Knabenstimmen dringen mehr durch als weibliche); auf 6 Violin Prim u. ebenso viel Sekund 4 Violon u. Violoncelle, 2 Kontrabässe. Bey Verdoppelung der Geigen verdoppelt man die Blasinstrumente. In der Mitte des Halbkreises rechts stehen die Soprane, nächst ihnen oder eine Stufe höher die Tenore, links ebenso die Alte u. Bässe, in der Mitte der Direktor, vor ihm die Solostimmen, um gut u. unbemerkt einhelfen, u. den Chor dirigiren zu können; eine Stufe höher rechts Violin I, links II, neben dieser die Viola, in der Mitte der 1te Basspult, mehr rechts die übrigen, oder auf beyden Seiten. Bey 6 Bässen 2 in der Mitte unten; 2 auf jedem Flügel, mit den Violoncellen eine Reihe bildend, in der Mitte die Viola, Alle um eine Stufe höher als die Geigen, so daß sich der Baß in alle Theile des Orchesters ergießt. Eine Stufe höher rechts Flöten, dann Oboe, Klarinett, Fagott u. Hörner; eine Stufe höher Posaunen, Trompeten, seitwärts die Pauken. Das Orchester dirigirt hier der 1te Geiger. Spontini soll im Theater zu München das Orchester so gestellt haben: Vorne der Direktor, rechts 1te Geige, Basspult, etwas zurück Trompeten, Posaunen u. Pauken; links 2te Geige, Hörner u. Basspult; in der Mitte Hauptbasspult; in der hintern Reihe rechts Viola u. Basspult; links Oboe, Flöte, Klarinett, Fagott u. Basspult. Voraus geht das Einstudiren der einzelnen Sänger am Fortepiano; hierauf Quartettproben, wozu auch die besseren Choristen gezogen werden, u. Alles geistvoll einstudirt wird, das Tempo richtig angegeben, s. hierüber u. über die Tempobezeichnung i. 1t. Thl. S. 30. Nun wird das Ganze zusammenstudirt, zuerst durchgelaufen, dann die einzelnen Stücke, die schweren zuerst, hernach im Zusammenhange. Dieß noch geistvoller u. genauer in der Hauptprobe, wo eigentlich die Aufführung schon beginnt. Das Taktschlagen geschehe bestimmt, sparsam, jede Art des Vortrages, jedoch nicht auffallend, bezeichnend, mit Ruhe u. Wärme, wie das Benehmen des Direktors überhaupt seyn soll. Bey der Hauptprobe an dem Orte der Aufführung muß Alles gegenwärtig seyn. Bey dieser überläßt sich der Direktor dem Gefühle seiner Begeisterung; aus ihm floß Beseelung in alle Einzelnen; Er ist der Brennpunkt, der nun Alles verbindet u. erschwingt. Daher sein heiliges Geschäft: das Vorführen der höchsten Blüthen des menschlichen Geistes u. Gemüthes, das Erschwingen u. Heiligen der Menschheit. Nicht achtend irdischen Ruhm u. Glanz wende er daher seinen Blick nach Oben; von dorthier erlebe er Stärkung u. Erleuchtung; von dorthier wird ihm auch werden Segen hier, Beseeligung jenseits. —

Vorwort. Tendenz des ganzen Werkes.
Einleitung, v. Seite I—VIII. Sprache; Wort-
 sprache; Aussprache, ihre Aufgabe; Tonkunst
 S. III; Inhalt des Werkes VI.
Allgemeine musikalische Anleitung,
 v. S. 1—350. Eintheilung aller Lehren S. 1 u. 2.
Vom Zeitmaße überhaupt, und dem
Takte insbesondere S. 3—35. Die verschie-
 denen Noten; der Punkt S. 4 u. 5; Pause, Triole,
 Sertole u. Schema aller Notenarten 6 u. 7; Takt,
 Takt schlagen 8; Bildung des Taktgefühles 8, 21—
 24; Taktarten 17—20; Taktpausen 20 u. 21; Be-
 zeichnen durch den Taktschlag 22 u. 23; Tempo 25,
 Bezeichnungen desselben: Largo, Andante, Allegro
 u. s. w. 26; chronometrische Tempobezeichnung 30;
 Bildung des Gemüthes durch den Takt 33.
Von den Tönen u. Tonverhältnissen über-
haupt, v. S. 35—68. Höhe u. Tiefe der Töne 35;
 ganze, halbe u. Viertelstöne 37, 41, 43; Schlüs-
 sel 39; Prüfung des Gehöres 43, 44 Anmerk., 45,
 75; H, b u. H 47, 48 u. 58; Tonleitern u. Tonar-
 ten 49—60; Intervalle u. Treffen derselben 60—
 68; Schema aller Intervalle innerhalb der Ok-
 tave 63.
Von der Bildung des in der Musik brauch-
baren Tones, 68—110; Schall, Klang, Ton, 70,
 71; Eigenschaften des guten Tones 71: Reinheit 72,
 360, Festigkeit u. Gleichheit 74, Ründe u. Fülle 75,
 145, 367; Behandlung jedes Tones nach seinem
 Verhältnisse in der Tonreihe 79, 155; Beherrschen,
 Beseelen, Ausziehen u. Tragen des Tones (Porta-
 mento) 80, 92, 95, 97, 362, 370; Bezeichnung von
 Stärke u. Schwäche (so. po. u. s. w.) 88 u. 89; Schleis-
 fen, Stoßen u. Artikuliren 93, 97, 104, 154, 156,
 164, 178, 295—306; Athembolen 96, 247—252,
 384; Manchfaltigkeit im Tonbilden 101, 109.
Von den Manieren u. Passagen, 111—182.
 Wesen der Manieren 111; Vor u. Nachschläge 112—
 122, 168; Gruppetto 122; Schneller u. Mordent
 124, 368; Triller u. Pralltriller 125—138, 157,
 343, 368; Sparsamkeit mit Verzierungen 138,
 333, 389; Passagen, Coloraturen oder Rouladen
 140—144, 152, 235—237; Einüben derselben
 144—147; Vortheile bey Ausführung derselben
 148—160; Passagen in allen Intervallen 161 u. d. f.;
 Arpeggien 174 u. d. f.; Übung im manchfaltigen see-
 lenvollen Vortrage durch Passagen 177 u. d. f.
Vom Vortrage, 182—327. Was man unter Vor-
 trag verstehe 182 u. 183; Zusammenwirken der See-
 lenkräfte 185; Vorbereitung durch Deklamation 186
 u. d. f. (über Deklamation 36 Anmerk., 356, 372—
 376, 383); Uebereinstimmung der Wort- mit der

Tonsprache 190 (über die Letztere 294—306); An-
 leitung zum logischen Vortrage 191 u. d. f.; Pe-
 rioden u. ihre Säge 192, Haupt- u. Nebenideen 197
 u. d. f. (auch 230 u. 246), Beachtung der rythmi-
 schen u. melodischen Form, so wie der harmonischen
 Grundlage 206 u. d. f.; Beseelen des Vortrages
 durch Mitwirkung des Gemüthes u. der Phantasie
 253 u. d. f., die vorzüglichsten Gemüthszustände,
 ihre Darstellung u. Bezeichnung (appassionato,
 agitato, fastoso, dol. s. f.) 255—264, 268—288,
 Uebergänge verschiedene. r Gemüthszustände inein-
 ander 265; Auffassen des dem Tonstücke zu Grunde
 liegenden Charakters 268 u. f.; Fermaten u. Ca-
 denzen 273, 335—345; Vortrag bey wiederkehren-
 den Stellen 278, 331; Steigerung im Vortrage
 278 u. f.; Vortrag in höchster Auffassung 288 u.
 f., 321 u. f.; Vortrag religiöser Stücke 307—310,
 320; Choral 309, Figuralmusik 310; Vortrag von
 Instrumentalstücken 311—316, 318, 319, 321;
 von Gesangstücken 316 u. 317, 320 u. 21; Beach-
 tung des Ortes 318; Verbessern geringer Ton-
 stücke durch Vortrag 324 d. Anmerkung.
Lehre von den willkürlichen Auszierun-
gen, 327—346. Ueber das Wesen dieser 327;
 Mittel dazu 328; Rücksichten bey Anwendung der-
 selben 328—335, 342 u. 43; Durchziehen u. tem-
 po rubato 344; Nutzen des Bewandertseyns in der
 Harmonielehre u. Komposition 345.
Anhang, 346—350. Besondere Ausdrücke u. Bezeich-
 nungen (simile, prima, seconda volta, d. C., d. S. &c.
Besondere musikalische Anleitung.
Anweisung zum Gesang unterrichte über-
haupt, 350—393. Abtheilung dieses u. Stimm-
 bildung 351, 360; Mutationsperiode 354; Stel-
 lung bey dem Singen 361, 153; Untersuchung der
 Stimme 357; Ausbildung derselben (Anstoß, Aus-
 ziehen, Fehler der Stimmen u. ihre Verbesserung)
 360—64, Stimmbruch 358, 364 u. 65, Reinheit,
 Festigkeit u. Gleichheit 153, 360, 366, 157, 158,
 Fülle, Ründe u. Beseelen der Stimme 367 d. f.; Ue-
 bung im Aussprechen 368 u. 69; Solfeggien 370 u.
 71. Vorübung in der Deklamation 372 d. f. Verbin-
 dung des Vorhergehenden im Gesangvortrage in
 engerem Sinne 376 d. f.; Übung im Vortrage des
 Recitativs 378 d. f., des Liedes 382—85, der Arien
 386—390, der Scene, Duetten u. s. w. 391—93.
Anweisung zum allgemeinen Gesang un-
terrichte in Schulen, 393—416. Allgemeine
 Bemerkungen 393—400; Uebersicht der ganzen
 Lehre 400—401; erste Abtheilung 402—406;
 zweyte 407—409; dritte 410—415; vierte 416.

- Vorwort.** Bemerkungen zum 1ten Thl., besonders zum 2ten, für einzelne Schulen wichtig.
- Allgemeine Anleitung zur Instrumentalmusik,** v. S. 1—65. Ueber das Wesen der Instrumentalmusik 1—11.
- Ueber den Geist des Unterrichtes in der Instrumentalmusik,** 12. Von der Wichtigkeit einer guten technischen Grundbildung, 34. Methode des Unterrichtes bey der Instrumentalmusik, 38—57.
- Was der musik. Künstler, besonders jener auf Blasinstrumenten leisten kann u. soll,** 57—65.
- Besondere musikalische Anleitung,** 65—598.
- Vorerinnerungen für die Schüler in Blasinstrumenten,** 65—74.
- Klarinettenschule,** 75: § 1, über den Charakter der Klarinette 75; § 2, Bau der Klarinette 78; § 3, Rohr u. Art, es zu verfertigen 80; § 4, Haltung, Stellung u. Ansaß 85; § 5, Anstoß u. Bildung des Tones 88; § 6, Bemerkungen über die Töne in der Scala 95; § 7, Artikulation 102; § 8, Triller 105. Ueber das Bassethorn 106.
- Oboenschule,** 111: § 1, über den Charakter der Oboe 111; § 2, Bau derselben 113; § 3, vom Rohre 114; § 4, Stellung, Haltung u. Ansaß 117; § 5, Kritik der Töne in der Scala 119; § 6, Triller 123. Ueber das englische Horn 124.
- Flöten Schule,** 125: § 1, was sich auf der Flöte leisten läßt 125; § 2, verschiedene Arten der Flöte 127; § 3, Haltung u. Ansaß 128; § 4, Kritik der Töne in der Scala 131; § 5, Sprache 133; § 6, Triller 138; § 7, Manieren 142.
- Fagottschule,** 144: § 1, Charakter des Fagottes 144; § 2, Bau desselben 147; § 3, vom Rohre 149; § 4, Haltung u. Ansaß 152; § 5, Kritik der Töne in der Scala 156; § 6, Artikulation 163; § 7, Triller 170.
- Vorerinnerungen für die Schüler in Blechinstrumenten** 176.
- Hornschule,** 184: § 1, Charakter des Horns 184; § 2, Umfang u. Mundstück 189; § 3, Haltung u. Tonbildung 191; § 4, Artikulation 198; § 5, Stopftöne 204; § 6, Triller 215; § 7, Sprachkunst 216.
- Trompetenschule,** 227: § 1, Charakter der Trompete 227; § 2, Mundstück 232; § 3, Haltung u. Tonbildung 233; § 4, über die einzelnen Töne 240; § 5, Artikulation 243; § 6, Doppelzunge 249; § 7, Sprachkunst, 259. Ueber das Klappenflügelhorn 265.
- Posaunenschule:** § 1, Charakter der Posaune 267; § 2, Bau, Haltung u. Mundstück 270; § 3, Bildung aller Töne 272; § 4, Ausbildung des Schülers 279.
- Serpentschule,** 285: § 1, Charakter des Serpent, 285; § 2, Bau, Mundstück, Haltung, Tonbildung 287; § 3, Griffe 288; § 4, Ausbildung des Schülers 290.
- Vorerinnerungen für die Schüler in Geigeninstrumenten** 293.
- Violinschule,** 313: § 1, was man auf der Violine leisten kann u. soll 313; § 2, Stimmung u. Haltung 320; § 3, Bogenführung 322; § 4, von den Griffen 337; § 5, Hinauf- u. Herabstrich 349; § 6, Stricharten 355, Arpeggien 372; § 7, Doppelgriffe 373; § 8, Triller 379; § 9, von den Vortheilen bey den Applikaturen 386; § 10, Flageolettöne 413; § 11, höchste Ausbildung des Geigers als Instrumentisten 421; § 12, höchster Standpunkt 427.
- Viola-Schule,** 436: § 1, Charakter der Viola 436; § 2, Behandlung derselben 438.
- Violoncellschule,** 440: § 1, Charakter des Violoncells 440; § 2, Wichtigkeit einer guten technischen Grundbildung 442; § 3, Stimmung, Haltung, Bogenführung 444; § 4, Griffordnung 448; § 5, Griffordnung in allen Tonarten 452; § 6, Hinauf- u. Herabstrich u. Stricharten 453; § 7, Fortsetzung der Griffordnung 456; § 8, Doppelgriffe, Flageolet, Triller, pizz., sul ponticello 461; § 9, Applikaturen 464; § 10, Begleitung des Recitativs 467; § 11, höchste Ausbildung 469.
- Kontrabaßschule,** 471: § 1, Charakter des Kontrabaßes 471; § 2, Stimmung u. Haltung 474; § 3, Bogenführung 476; § 4, Griffordnung 479; § 5, Hinauf- u. Herabstrich u. Stricharten 484; § 6, Applikaturen 486; § 7, Sprache 492; § 8, Begleitung des Recitativs 496.
- Paukenschule,** 498: § 1, Charakter der Pauken 498; § 2, nöthige Beschaffenheit der Pauken u. Felle 500; § 3, Stellung, Stimmung u. Spiel 502; § 4, Einüben der vorzüglichsten Figuren 504; § 5, Sprachkunst 514; § 6, Beziehen der Pauken 518.
- Vom Kontrafagott** 519; von der großen Trommel 520; den Becken 521; dem Triangel 522; der Piccolo- u. Terzflöte, der chromatischen Trompete 523; vom chromatischen Tenor- u. Basshorn 524; von der Wirbeltrommel 525.
- Harmonielehre (Generalbaßschule)** 527. Vorbemerkungen 527. § 1, Grundbegriffe u. äußerer Bau der Akkorde 529; § 2, Tonleitern u. Tonarten 541; § 3, kon- u. dissonirende Intervalle 550; § 4, wohl- u. minderwohlklingende Dreyklänge 554; § 5, Bilden kleiner Sätze 570; § 6, wohl- u. minderwohlklingende 7ten-Akkorde, u. § 7, größere rednerische Gebilde 574; § 8, dissonirende Dreyklänge, u. § 9, Bilden kleiner Seelengemälde 578; § 10, dissonirende 7ten Akkorde 582; § 11, umfassende musk. Gebilde 581; § 12, vom melodischen Elemente 582; § 13, von den 9ten, 11ten u. 13ten Akkorden 585; § 14, contrapunktische Bearbeitung 586; § 15, Mehrdeutigkeit 588; § 16, Generalbaßspielen 589.
- Anleitung zur Direction eines Orchesters u. Singchores** 591.

Verbesserungen im Drucke und in den Tabellen des ersten Theiles.

Bemerkung. Daß, bey sorgfamer Correctur, so viele Fehler sich einschlichen, bedauert der Verfasser. Die meiste Schuld trägt die so abgenutzte Schrift, welche bey der Correctur die Interpunctiionszeichen zweifelhaft ließ und bey dem Abdrucke in den meisten Exemplaren gar nicht heraus hob. Man sehe Seite 308, Zeile 33, wo der leere Platz deutlich den vorhanden gewesenem Punkt anzeigt, der bey dem Abdrucke herausfiel, oder nicht heraustritt. So ist es mit vielen Interpunctiionszeichen. Die wichtigeren Fehler sind hier angezeigt, die übrigen verbessere der gütige Leser. Dabey bemerkt der Verf., daß er — dem Beispiele guter Autoren folgend — dort, wo der Schluß des Sinnes deutlich vorlag, so wie bey kleinen Sätzen und Einschnitten, die außerdem nöthigen vielen Interpunctiionszeichen absichtlich wegließ, z. B. nach —, nach u. s. w. Auch bediente er sich der verschiedenen, jedoch begründeten Schreibart. Daher Contra- und Kontra-Baß — jenes nach lateinischer oder italienischer Herleitung, dieses nach der Aussprache —, Principal und Prinzipal, mögten (mögeten) und möchten, ist u. jezt, die letztere (z. B. Instrumentalmusik) u. die Erstere, giebt u. gibt, jene u. Jene u. s. w. Ferner bedeutet S. Seite, Z. Zeile, T. Tabula, F. Figura, T. Takt, l. ließ, g. gehört.

Vorwort.		S.	Z.	l.
Seite 1	Zeile 13	60	2	l. fig. II
	lies vorzuführen,	65	27	" Schüler
	Einleitung.	71	27	" wollen,
" II	" 23 l. anzusprechen.	89	14	" Ein
"	" 25 l. Schade nur,	92	10	" diesen, Z. 18 der (ebenso S. 93 Z. 26)
" IV	" 5 l. und statt um			
" VII	" 3 l. welche ihn — Z. 18 ausgebildeteste	94	25	" Beethoven
	Allgemeine musikalische Anleitung.	107	18	" bey u) nun bey v)
Seite 1	Zeile 6	110	21	" im 9ten bey k)
	lies Jedem, Z. 14 Converbindungen	119	13	" Stelle bey k) Z. 26 bey l)
" 2	" 28 " bloßes Mittel	126	14	" Eigenheit dieses
" 3	" 15 " kund thun, (ebenso S. 45 Z. 26)	136	7	" berechnet ist
" 6	" 8 " F. 15	151	31	" ernstlich mahnen u. bitten,
" 7	" 7 " eigens	166	23	" lit. a)
Nach S. 8	ist die Seitenzahl gefehlt, statt 9 steht 17	170	25	" welche den
S. 24	Z. 2 l. viele Orchester (so immer)	171	19	" Septen.
" 29	" 10 " dürfe	181	18	" des Innern,
" 33	" 32 " spondeische	201	3	" in jenem, Z. 22 gestalten,
" 39	" 21 " T. III F. 3	"	28	" zu:
" 41	" 21 " umgriffen, u. Wichtigste	209	15	" dieser, ebenso S. 210 Z. 22 bey b),
" 43	" 5 " lassen, Z. 24 Verbesserers,	211	19	" F. 11 T. 18
"	" 25 " mi contra fa	221	5	" XVIII, Z. 10 bey h)
" 44	" 5 " widersprachen Z. 16 versagte,	226	37	ist zu bemerken, daß die Striche und das bis T. 37 Z. 11 u. 12 sich vorfinden.
" 47	" 16 " ins C; Z. 25 ins D	227	31	" die schlech
" 48	" 1 halben Auf- oder Abschwunge;	231	6	" dann im 5ten,
"	" 25 " einfachen Auf- oder Abschwung	235	29	" 1, 2, 3, 5, 9, 10
" 56	" 9 " C_D_E^F_G_A_H^C	237	8	" mit der 2ten Note des 52t.
		"	31	" reichen.
		245	19	" 3t. T., (ebenso S. 250 Z. 33)

Seite 252	Zeile 6	lies und durch,) 3.19 oder auch,)
" "	" 31	" gliederung,
" 254	" 9	" u. d. f., 3. 27 Verf.,
" 264	" 29	" Gram, Furcht,
" 269	" 3	" 67) — 3. 23 l. 68—73ten
" 275	" 8	" 47 u. 48ten
" 280	" 24	" S. 58 u. 59
" 292	" 32	" folge,
" 298	" 10	" des 3ten u. 4ten T.
" 302	" 6	" als f.,
" 305	" 26	" 115ten T. das <u>e g c e</u>
" 316	" 10	" nehmen, 3. 24 Würde,
" "	" 29	" Elvira
" 329	" 7	" bildung, ebenso S. 330 3. 31 leisten,
" 334	" 19	" über der Fertigkeit
" 335	" 30	" des 3t. T., 3. 32 l. 4ten T.
" 337	" 2	" F. 4 T. 28
" 345	" 4	" <u>e</u> 3. 11 l. F. 4 T. 30
" 352	" 5	" F. 28;
" 354	" 24	" kommen zu lassen, 3. 29 sang.
" 356	" 9	" Vortrag
" 359	" 7	" <u>a b</u> ,
" 368	" 19	" 32, 3. 20 F. 2, F. 3,
" 390	" 28	" Vortrag, ebenso S. 392 3. 24 unnöthig,
" 395	" 3	" so wie
" 396	ist die Zahl	zu ändern, 3. 1 l. zu Gott,
" 400	" 23	" Buchstaben, (so immer)
" "	" 25	" unregelmäßige
" 402	" 3	" Rollleiter, 3. 16 Erklä- rung, 3. 25 l. S. 368, 3. 32 angestossen,
" 404	" 22	(NB. auf der angeführten S. 6 3. 8 l. F. 15)
" 409	" 19	" f., 3. 21 geschliffen, ange- halten,
" 411	" 21	" F. 9 T. 39, 3. 25 c), 3. 35 einmal,
" 416	" 20	" S. 63, 3. 22 u. d. f., 3. 38 Wahrheit,
Tab. VIII	F. 2	T. 27 bey w) eine 64theils-Pause.
"	X	bey ss) das 1te Viertel 16theile.
"	XVII	F. 1 am Schlusse des T. 10 M), T. 18 nach der letzten Note Q)
"	XIX	F. 17 T. 2 (setz), T. 4; T. 6,
"	XXII	T. 118 <u>a</u> statt g in der Passage
"	XXVIII	T. 3 3. 2 ober den kleinen Noten 2) 3. 10 <u>es</u>
"	XXXVI	3. 1 T. 8 fehlt oben C)
"	XXXVII	3. 12 T. 4 die 4 letzten Achttheile c

Druck- und Stichfehler, Ergänzungen und Er-
läuterungen, in dem Vorworte zum 2t. Theile
bey den einzelnen Stellen und Schulen zu
verbessernd und einzuschaltend.

Vorwort.

Seite VII 3. 16 l. eminente 3. 28 nach $\frac{1}{2}$ l. Die
für die verschiedenen Instrumente ge-
schriebenen Schulen und nicht genann-
ten Tonsezer findet man in den Mus-
sikkatalogen, so wie im 3t. Bande der
von Seyfried herausgegebenen sämt-
lichen Schriften von Albrechtsberger.
Wien bey Strauß.

" VIII 3. 19 l. f. T. 115 F. XIV, 3. 20 l. F.
XIV u. XIII 3. 29 S. auch Mortis-
mer: Der Choralgesang zur Zeit der
Reformation, Berlin 1821, und An-
tony Lehrbuch des Gregorianischen
Kirchengesanges, Münster 1829.

Allgemeine Anleitung zur Instrumen-
talmusik.

Seite 1 Zeile 18 nach Entfaltung, l. festerem
" 9 " 22 l. auszubilden,
" 25 " 7 " findet
" 41 " 13 " finden.)
" 58 " 23 " f. f.;

Nach S. 61 fehlt die Zahl 62

Besondere musikalische Anleitung.

S. 69 3. 33 l. statt c) 3); S. 70 3. 9
statt d) 4).

" 71 " 17 nach eintrifft. setze:

H. Almenräder rath, zum Aufheben der
Rohre eine aus Pappe gefertigte Schach-
tel zu wählen, und darin die Rohre
so aufzustellen, daß der breite Theil der-
selben nach dem Deckel — der ganz
durchlöchert seyn muß — zu stehen kommt.
Sobald es aber thunlich, soll man das
Rohr aus der Schachtel an einen Ort
bringen, wo die Luft es gehörig aus-
trocknen kann. Will man ein schon ge-
blasenes gutes Fagottrohr, ohne einige
Zeit davon Gebrauch zu machen, auf-
heben, so soll man es ganz austrock-
nen lassen und nachher in- und aus-
wendig mit reinem Rübböl bestreichen.

3. 19 l. Eben so müssen

Klarinettenschule.

S. 79 3. 27 l. Solche Instrumente bey
Griesling und Schlott in
Berlin und bey Braun in
Mannheim.

- S. 80 Z. 31 nach spielt. l. Holz, das einen Modergeruch hat, und schiefer gewachsenes taugt auch nicht. Auf der nächsten Seite ändere man 18 in 81, Z. 32 l. lit. B)
- " 87 " 21 nach muß; l. d. i. das Rohr darf nicht hin und her geschoben werden, es muß liegen bleiben: bey den höheren Tönen drückt man nur mehr mit den Lippen, bey den tieferen weniger. Sehr gut ist es, den Schüler zu üben, bey demselben Ansätze hohe und tiefere Töne nach einander (immer weitere Sprünge, Sven, Dezen, Doppelsven u. s. w.) zu blasen, s. T. 57 F. 2 u. 3 (beym Fagott aus Es mit Bassschlüssel).
- " 100 " 11 " F. 9 T. 52, Z. 18 einige
- " 105 " 32 " (hier S. 107 Z. 2 nach Gambaro: l. Blatt
- Oboe-Schule.
- S. 114 Z. 13 l. u. s. w.; Z. 31 Schlusses
- " 115 " 19 " 7 T. 45, Z. 28 l. F. 6 T. 45 ebenso S. 116 Z. 1
- " 116 " 2 " Schilfrohr Z. 21 Hälfte
- " 117 " 8 statt bey z) l. bey A u. B. Z. 24 Tiefe
- " 120 " 29 (Siehe die Bemerkung oben zu S. 87)
- " 121 " 24 l. g, S. 124 Z. 27 l. dem tiefen
- Flöten-Schule.
- S. 125 Z. 15 l. soll, S. 127 Z. 13 gewichtigen Z. 18 l. höher, wie d lautet.
- " 130 " 9 l. üben, Z. 33 Instrument
- " 133 " 23 " d, e, fis
- " 137 " 3 nach gleichen l. F. 20 a).
- " 142 " 14 l. S. 139 i. 1t. Tbl.
- Fagott-Schule.
- " 149 " 6 nach sind. l. Ueber seine Verbesserungen s. das 34t. Heft der mus. Zeitschrift Cecilia. Z. 12 Der Verf. hörte auch in München brave, von H. Romberg verbesserte und zu empfehlende Fagotte.
- " 154 " 5 nach ist. l. H. Romberg rath, bey den verschiedenen Stellen, besonders Passagen, Sprüngen u. s. w., verschiedene und jene Vokale zu gebrauchen, wodurch jene leichter und besser herauskommen, z. B. der Ton in der Höhe heller wird. S. darüber S. 213 u. d. f. und 199. S. 155 Z. 7 nach ist. (Siehe die Bemerkung oben zu S. 87)

- S. 156 Z. 1 l. Man gebe Z. 31. der Klarinettschule S. 160 Z. 21 l. as
- Horn-, Trompeten-, Posaunen- und Serpent-Schule.
- S. 193 Z. 1 l. man dadurch,
- " 226 " 20 " erscheinen lassen,
- " 230 " 5 " mechanismus S. 232 Z. 30 l. F. XVII S. 236 Z. 10 nach ein, l. s. F. 27,
- " 258 Z. 27 nach sollen, l. nicht reiche S. 282 Z. 29 l. geschliffen, S. 291 Z. 7 l. das Serpent
- " 303 Z. 24 l. sanfte Ausbeugungen,
- Violinschule.
- " 314 Z. 2 nach läßt, l. nicht, S. 330 Z. 6 l. alten Geiger S. 331 Z. 1 lerne er, S. 340 Z. 2 l. Finger, S. 346 Z. 15 u. s. f.; S. 347 Z. 12 l. ganze(S. 348 Z. 31 l. F. 17 A) S. 349 Z. 22 l. F. 17 B) S. 350 Z. 25 man ihn S. 351 Z. 16 l. bezeichnen, Z. 18 l. s. F. 4 e) u. f) Z. 20 s. F. 21) S. 357 Z. 18 l. Kreuzer, (u. so immer.)
- " 362 Z. 14 l. jede Stelle S. 366 Z. 6 l. das Ganze S. 368 Z. 27 l. Bey c) S. 381 Z. 26 l. F. 3 T. 88, S. 389 Z. 10 l. s. F. 38 T. 88,
- " 397 Z. 12 das g S. 398 Z. 8 bey c) S. 407 Z. 21. von d S. 409 Z. 16 l. Finger
- Nach S. 412 setze man auf der nächsten Seite 413. S. 415 Z. 22 l. an dem, besonders im Technischen tr. Paganini, (s. das zu S. 422 Z. 6 Gesagte)
- " 417 Z. 12 l. E) Z. 13 F), Zur Z. 14 nach Mittel! Schon durch die erwähnten erhält man hineinwärts nach F. 1 die Sve, s. a); die Doppeloctave der 3te, s. d) (hier einzuschaltend); die Sve der 5te, s. b); die Doppeloctave des Grundtons, s. c); wieder die Doppeloctave der 3te, s. d); die Doppeloctave der 5te, s. e); nach
- F. 4 die Doppeloctave der 7te, hier d; die 3fache Sve, s. f). Dasselbe ist rückwärts, s. F. 2 B) u. A), wozu der Griff von F. 3 gehört, wobey der Griff von g, etwas höher genommen, die Doppeloctave der 5te, etwas tiefer die Doppeloctave der 7te gibt, (s. F. 4 F), und durch fis die 3fache Sve. So bey allen Saiten. Z. 31 nach erstreckt. "Will man also die einfache Sve, so dient der Griff bey o); bey der doppelten der q); die Sve der 5te gibt der p); die doppelte der s), mit scharfer kleiner 3te; die doppelte Sve der 3te der r); die Doppelsve der 7te der s) mit reiner kl. 3te. Das läßt sich durch Versetzung überall, auf allen Saiten u. in allen Lagen, anwenden. So und mit den natürlichen Flageolet-

tönen findet man alle Griffe. Geben die se einen Ton nicht, so nimmt man einen jener Griffe, wovon die bey p), r) u. q) sehr gut sind; schwerer der doppelte bey s), aber auch brauchbar. Daraus hat Blumenthal seine 5 Griffe (Gabeln) gebildet. Z. B. gibt er die chromatische Leiter auf der G-Saite mit dem Quartengriffe, wie F. 8; mit d. Quintengriffe $\frac{g}{c} \frac{0}{1} \frac{gis}{cis} \frac{0}{1} \frac{a}{d}$

oder auf der D-Saite $\frac{a}{4} \frac{0}{1}, \frac{ais}{dis}, \frac{h}{e}, \frac{c}{f}$ u. s. f.;

eben so vom $\frac{c}{3}$ an mit dem Griff der großen 3te: $\frac{e}{as} \frac{0}{1} \frac{cis}{a}, \frac{d}{b}, \frac{es}{ces}, \frac{e}{c}, \frac{f}{des}, \frac{fis}{d}$ s. f. den Griff $\frac{c}{as} \frac{0}{1}$ auch

in der 3t. Pos. mit $\frac{0}{4}$. Ueber die 2 letzten Gabeln (vermischt mit den anderen) gibt er das Beispiel: $\frac{e}{a} \frac{0}{4} \frac{d}{a} \frac{0}{1} \frac{cis}{a} \frac{0}{1} \frac{c}{a}$ scharf, $\frac{c}{a}$ rein,

$\frac{c}{a}$ scharf, $\frac{cis}{a} \frac{d}{a} \frac{0}{1}$, wodurch die hohe Stelle:

$\frac{e}{a}, \frac{cis}{a}, \frac{d}{a}, \frac{e}{g}, \frac{fis}{a}$ unten ganz in der Hand liegt. So auf allen Saiten und in allen Lagen. Näheres in seiner Abhandlung über das Flageolet. Da kann man Scalen, Intervalle, Doppelgriffe jeder Art leicht finden. Bey fortgesetzten schnelleren Scalen und Doppelgriffen dienen die Griffe auf T. 95, die man sich bey einzelnen Griffen nach dem Obigen sehr erleichtern kann. Z. 28 l. Oktaven-Quinten-

S. 422 Z. 6 nach bewiesen l. Wem Paganini das hier Angeführte nicht leistete—wie dem Verf. selbst bey seinem Auftreten dahier, s. Mnemosyne N. 7 u. 11 Z. 30—, der denke sich statt Paganini, Scrafini. Das Besagte gründet sich hauptsächlich auf die angeführten Beispiele; das Historische ist gleichgültig, und man setze dann statt i st das zweifelnde so ll. Z. 22 nach 7, ganz nahe am Frosch, die tiefere Saite mehr, als die höheren gedrückt, Alles mit d. Herunterstriche, gleichsam abgehakt, was er auch, meist sanft, bey einzelnen Tönen, besonders im Flageolet (bey dem Klingelassen der Glöckchen) thut. Z. 24 nach Staccato (was er meist mit dem Abstriche spielte, wobey er den in Passagen meist springenden Bogen auf die Seite warf. S. 423 Z. 17 l. der Geige, in einem ganzen Stücke um einen halben Ton höher (aus einer klingenden Grundtonart, D, A, E, wo das Orchester in gedämpfter spielte), einzelner Saiten, z. B. des G um eine Terz höher, was sein schwacher Bezug erlaubt, sogar (nun weiter) Z. 19 l. F. 7 Z. 25 l. Finger (wo er oft ganze Stellen u. Sätze mit einem Finger z. B. dem 1ten ausführte) Z. 29 l. von Guarnerius Z. 33 l. T. 96 S. 424 Z. 11 l.

ästhetischen S. 426 Z. 10 Bericht, Mazas, Böhm, Stahl, Lipinsky, Viele S. 434 Z. 7 l. ff., Z. 18 ist), Z. 24 Gefühle, S. 439 (Viola-Schule) Z. 22 l. F. 16 u. 17.

Violoncell-Schule.

S. 453 Z. 1 l. F. 2 T. 98, Z. 21 l. T. 106, 107, 108, Z. 26 F. 21 T. 99 S. 454 Z. 2 l. a) F. 24 oben, S. 456 Z. 18 folgenden S. 457 Z. 21 u. 22 sind $\frac{d}{a} \frac{a}{g}$ u. $\frac{c}{e}$ eine Ove tiefer zu verstehen S. 459 Z. 31 l. bey a S. 460 Z. 17 l. F. 32 T. 100, S. 463 Z. 14 nach an: Siehe das oben zur S. 417 Z. 14 Besagte. S. 467 Z. 4 l. Violin-Schule S. 468 Z. 4 l. F. 17 i).

Kontrabaß-Schule.

S. 481 Z. 22 l. doppelt, S. 482 Z. 3 bey m fr. wieder hereinrücken S. 485 Z. 9 l. welchen man S. 486 Z. 23 nach dürfen? l. Hat doch schon Mozart eine Bassarie mit ganz obligatem Kontrabaß geschrieben; obgleich dieser mehr wie ein Violoncell, oder eine Violine behandelt ist, mit Doppelgriffen, Arpeggien u. s. w. S. 488 Z. 21 l. 463) S. 489 Z. 1 l. anstatt es S. 490 Z. 9 u. 13 siehe l) u. i) in F. 16 im T. 4 u. 13, Z. 26 l. der Nachschlag S. 491 Z. 4 l. oder e, S. 494 Z. 24 l. a) u. c) S. 497 Z. 11 l. 82 i. 1t. Zbl. S. 501 Z. 4 (der Pauken-Schule) Meyer-Beer hat 2, Reicha 4 Paar Pauken zu seinem Chor aus Es nach Schiller: „Horch! wie orgelt, wie braust die Aeolsharfe der Schöpfung! Droben und drunten und rings tönet ihr bebendes Gold“ gesetzt, das 1te Paar in Es, D; das 2te in Des, C; das dritte in B, A; das 4te in As, G.

Harmonielehre.

S. 534 Z. 18 unten (in der unteren Abtheilung) l. F. 12 S. 546 Z. 18 unten l. S. 57 i. 1t. Zbl. S. 548 Z. 7 übe er ihn, Z. 11 f. i. 1t. Zbl. S. 549 Z. 7 l. F. 36 T. 111 S. 551 Z. 13 l. entspringt die kl. 4te; Z. 17 die überm. f). S. 553 Z. 15 unten l. u. moll, S. 560 Z. 1 l. F. 20 u. 21 T. 113, unten Z. 11 l. f) F. 11, Z. 12 F. 28 T. 111, Z. 13 h) F. 11, Z. 14 überm. 5te f. b) F. 13 S. 565 Z. 11 unten l. kl. 7te g). S. 566 Z. 5 l. f. e) u. f) Z. 10 F. 9, 10 u. 11 S. 567 Z. 5 l. mit der 6te die 3te, Z. 2 unten l. F. 2 T. 115 S. 568 Z. 1 l. Satz 14, S. 574 Z. 8 l. Satz 15 S. 575 Z. 5 l. Stufe in dur S. 576 Z. 1 l. bey dem 4t., unten Z. 18 l. cc) statt dd) S. 579 Z. 3 l. f. F. 2 a) T. 118; Z. 15 l. Satz 16, unten l. Z. 10 f. T. 17; Z. 11 f. T. 16 S. 580 Z. 12 l. F. 2 T. 118, unten Z. 3 l. 17 T. 118 S. 582 Z. 17 l. 3 T. 119, S. 584 Z. 16 l. a) T. 119 S. 585 Z. 5 l. Satz 17). Z. 11 als Konsonanz; Z. 19 F. 9 T. 120 S. 586 Z. 9 l. Afforde F. 21, 22 u. 25 S. 587 Z. 17 l. wie F. 23; Z. 21 verwickeltesten, unten Z. 7 l. T. 18 S. 588 Z. 10 l. F. 28 T. 120 S. 589 Z. 7 l. mit kl. 3te, verm. 7te, Z. 20 l. 34 T. 120 S. 597 (Direktionslehre) Z. 15 l. seines Bogens

Tab. LIV Z. 13 T. 1 b, T. 61 F. 5 a) eis ganze Note. F. 20 T. 2 unten 2 a. T. 79 F. 12 nach den Sertolen das g 8theil weg, auch F. 10 T. 46 einen Strich. T. 84 F. 12 Kreuzer (so immer.)

11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100