

Elementarbuch

Sechstes Stück. Lenzmond 1783.

man noch igt um der Bequemlichkeit willen in Schriften und Gesprächen folgende Benennungen und Zeichen, womit jeder Ton bestimmt und kurz angezeigt werden kann, aus der Tab-

latur beibehalten hat, z. B. C, c, $\overset{_}{c}$, $\overset{_}{\overset{_}{c}}$, c: D, d, $\overset{_}{d}$, $\overset{_}{\overset{_}{d}}$ u. s. f.

Karl.

Aber sagen Sie mir doch! müssen denn die Griechen nicht weit mehr Zeit und Mühe gebraucht haben, um die Musik zu erlernen, als wir?

Lehrer.

In allewege muß es ihnen viel mühsamer worden seyn, es nur auf einen erträglichen Grad der Vollkommenheit zu bringen. Plato, der nicht wünschte, daß junge Leute zu viel Zeit auf die Musik wenden sollten, erlaubte ihnen doch, daß sie drei Jahre bloß der Erlernung ihrer Anfangsgründe widmen durften, und glaubte dennoch, er habe dieses Studium auf seine kürzeste Zeit eingeschränkt. Nach Verfluß dieser drei Jahre aber war ein Schüler der Musik, kaum im Stande alle Noten zu nennen, und eine Melodie prima vista, d. h. vom Blatt weg in allen Tonarten und Klanggeschlechtern zu singen, und sich mit der Leier dazu zu akkompagniren, viel weniger ließ sich's erwarten, daß er in jeder Art von Rythmus fertig und sicher seyn, daß er Geschmack und Ausdruck in seiner

Gewalt haben, oder im Stande seyn konnte, selbst eine Melodie zu einem Gedicht zu verfertigen.

Wir wollen nun, ihr liebe Kleinen! diese Charaktere der Griechen, deren Anzahl durch Veränderungen in den Tonarten und Klanggeschlechtern bis auf sechzehnhundert und zwanzig stieg, mit denjenigen Veränderungen vergleichen, welche unsere sieben verschiedene Schlüssel hervorbringen, worinn jede Note mit einem Doppelkreuz oder *b* bezeichnet werden kann, und es wird sich zeigen, daß das Gedächtniß eben so wol durch die neue, als durch die alte Notenschrift beschweret wird.

Der Umfang unsers Notensystems ist freilich viel ausgebreiteter, als bei den Griechen. Wenn wir ihn aber bloß auf drei Oktaven einschränken -- welches der Bezirk der ganzen Reihe von Tonarten in dem grossen System der Alten war: -- so werden wir sieben Veränderungen für jeden von denen zwei und zwanzig Tönen haben, die sich in allem auf hundert und vier und fünfzig belaufen, ohne die, so durch Doppelkreuzen und *b* en hinzukommen, und da diese noch einmal so viel betragen, so werden alle zusammengenommen, ungefähr vierhundert und fünf und fünfzig verschiedene Bezeichnungenarten der in denen drei Oktaven enthaltenen Halbtöne ausmachen, ohne weder die äussersten oder grosse Kreuze (*♯*), noch die doppelte *b* (*bb*) mitzuzählen.

Nicht zu gedenken der Verschiedenheit der Intonation, die mancherlei Schwierigkeit in unserer Notenschrift macht, oder der verschiedenen Lage der Töne, in allen unsern vier und zwanzig Tonfolgen, oder der Menge Zeichen, wodurch die Dauer der Töne, ihr Ausdruck *ic.* angezeigt wird: so findet sich's,

sich's, daß das Einfache der neueren Notenbezeichnung nicht so viel Vorzüge vor der älteren hat, als man anfangs gemeiniglich dafür hält.

Die Lateiner nahmen von den Zeiten des Boethius die griechische Tablatur an, und brauchten gleichfalls die ersten fünfzehn Buchstaben ihres Alphabets. Pabst Gregorius Magnus, der vom Jahr 591 bis 604 auf dem heiligen Stuhl saß, und von dem der Gregorianische Kirchengesang herkommt, weil er auf die Verbesserung des damaligen Kirchengesangs eifrigst bedacht war, setzte diese fünfzehn Buchstaben bis auf sieben herunter. Im eilften Sekulum setzte man dieselben auf eben so viele Linien, der Zwischenraum aber blieb leer. Nun kamen in der Folge noch gewisse Punkte hinzu, man füllte auch die Zwischenräume damit aus, und jene sieben Linien wurden auf die fünfse reduzirt, welche man bis izt noch beibehalten hat, und die wir, zusammengenommen, das Notensystem nennen. Nun stand ein gewisser Jean de Murs auf, welcher unsere noch heutiges Tags übliche Mensuralnoten erfunden und eingeführt hat. Dieser Mann, der sich dadurch unsterblich gemacht hat, soll von Geburt ein Engländer, nach der Behauptung anderer aber ein Franzose gewesen seyn, und sich vorzüglich auf das Studium der philosophischen Wissenschaften und der Mathematik gelegt haben. Er schrieb auch eine Abhandlung über die Musik. Die Zeit, worinn er eigentlich lebte, weiß man nicht genau anzugeben. Einige setzen sie ins Jahr 1220, andere aber in's Jahr 1330 oder 1333.

Bisher hat man die Noten theils geschrieben, theils in Zinn oder Kupfer gestochen; theils aber auch gedruckt. Diese

schöne Erfindung gebührt Herrn Breitkopf in Leipzig, der auch der erste war, der anfing, die Landkarten zu drucken.

Endlich erfand der Verleger dieses Elementarbuchs Herr Nath Bossler, eine künstliche Maschine, durch welche man nicht nur Noten, sondern alle erdenkliche Charaktere, Buchstaben, Züge und dergleichen Schriften, die sich stets abändern, wie z. B. die Tyronische Schrift u. a. mit der größten Deutlichkeit und Schärfe, auf eine sehr einfache und wohlfeile Art zum Druck befördern kann. Ihr habt doch, liebe Kinder! die schöne Blumenlese gewiß schon gesehen, die er noch herausgiebt! Nicht wahr, so deutlich, leserlich und schön gedruckt, habt ihr noch keine Noten gesehen? Seht nur hier die praktische Beispiele, wie gut sie auch von weitem zu lesen sind! Es ist wahr, daß einem jeden Liebhaber der Musik dieser herrliche Druck interessant seyn muß, da man doch nun ohne die Augen bei Nachtzeit zu sehr anzustrengen, auf das bequemste sich unterhalten kann.

Seht! liebe Kinder! so werden nach und nach Künste und Wissenschaften aus ihrer Kindheit herausgehoben, erweitert, verfeinert und vervollkommnet!

Aber nun wünschte ich, daß eines unter euch auch noch etwas aufstichte, ehe wir auseinander gehen.

Srızchen.

Das will ich thun! Sie haben uns jüngst die Geschichte von Orpheus in Prose erzählt: heute will ich sie in Versen erzählen!

Orpheus war im Alterthum
Musices Magister,
Schrecken breitete sein Ruhm
Ueber alle Küster,

Orpheus

Orpheus einer Muse Sohn
 Und des Dichtergottes,
 Sang gleich stark im Liebeston
 Und im Ton des Spottes.

Wenn er sang und wenn er sprach
 (Es sind keine Lügen,)
 Tiefen ihm die Wälder nach,
 Tanzten vor Vergnügen;
 Löw und Tieger, Bär und Schwein --
 Alles horcht' und fühlte
 Alles kam zur Stadt herein,
 Wenn er sang und spielte.

Seine Frau, Euridize
 Starb an Schlangenbissen,
 Ward nach einer kurzen Eh
 Kläglich ihm entrissen;
 Viele stellten zwar sich ein,
 Ihren Plaz zu füllen,
 Aber seine Wittwerpein
 Konnte keine stillen.

Er begab sich ohne Graus
 Straks ins Reich der Todten,
 Schmeichelte sein Weib heraus
 Durch die schönste Oden;
 Doch weil ihre Gegenwart
 Ihn zu sehr entzückte,
 Küßt' und drückt' er sie so hart
 Daß er sie erdrückte.

Seit der Zeit beschloß er fest,
 Niemals mehr zu freyen,
 Gänzlich seinen Lebensrest
 Dem Genie zu weihen.
 Die verschmähte Weiberschaar
 Hegt' indessen Tücke,
 Nahm im Felde seiner wahr,
 Riß den Mann in Stücke.

Lehrer.

Bravo! das war artig! Das nächstemal muß sich
 Karl parat halten, ein gleiches zu thun, wie Fritzchen.

Lehrer.

Ich hatte mir vorgenommen, Sie in dieser Stunde
 mit den wesentlichsten Grundsätzen des Fingersatzes bekannt
 zu machen, weil aber die letzte Stunde bloß mit Erzählun-
 gen zugebracht werden mußte, so wollen wir uns diesmal
 ganz allein mit der praktischen Uebung beschäftigen und
 jene Materie auß nächstemal ausgesetzt seyn lassen.

Das Stük No. 36. ist betitelt Vivace.

Karl.

Ich möchte doch in aller Welt wissen, warum beinahe
 alle Benennungen in der Musik Italienisch sind?

Lehrer.

Das ist leicht zu errathen. Italien war, wie Sie viel-
 leicht schon selbst wissen, der Siz aller schönen Künste,
 mithin auch der Musik, und lange vorher, ehe sie in Deutsch-
 land in Aufnahme gebracht worden, war sie in Italien
 schon

schon sehr kultivirt. Die Welschen erweiterten ihre Grenzen, erfanden neue Regeln, verfeinerten den Geschmack, führten ganz neue Tonstücke ein, brachten bei denselben neue Schattirungen an, und so mußten auch mit der Erweiterung dieser Kunst viele neue Kunstwörter entstehen, die sie dann natürlich aus der Sprache ihres Landes hernahmen. Wir sind so gefällig, ihnen das Bürgerrecht bei uns zu gestatten, ungeachtet unsere Muttersprache reich genug wäre, uns eben das zu leisten. Nur bei kleinen deutschen Liedern bedienen wir uns öfters der deutschen Ueberschriften. Die Franzosen hingegen haben schon sehr viele Italienische Benennungen und Kunstwörter abgeschafft, und sich die Erlernung der Musik in etwas dadurch erleichtert, daß sie dieselben in ihrer eigenen Sprache ausdrücken.

Ich will Ihnen izt die gewöhnlichsten Benennungen mit ihrer eigentlichen Bedeutung der Reihe nach hersehen, die sich auf die geschwinde, langsame, und mäßige Bewegung, auf starken und schwachen Vortrag, herrschende Leidenschaften des Stücks oder andere Gegenstände beziehen, damit Sie dieselben unter einem Gesichtspunkt haben.

Um schnelle Bewegung anzuzeigen bedient man sich folgender Ausdrücke:

Allegro, lustig, freudig.

Allegro assai,

Allegro di molto, } sehr lustig.

al piú Allegro, außs allerlustigste.

Vivo,

Vivace, } munter, lebhaft.

con moto, bewegt, aufgewekt.

con brio, feurig, hitzig.

brillante, rauschend, auffallend.

Presto, geschwind.

Presto affai,

Prestissimo,

} sehr geschwind.

con Spirito, oder con Spirto,

Spiritoso oder spirituofo,

animoso, belebt, frisch.

} belebt, mit Feuer.

Zu langsamen Bewegungen braucht man die Wörter

Adagio, langsam.

Adagio affai, sehr langsam.

al piú Adagio, auß langsamste.

Adagio non molto,

Poco adagio,

} ein wenig langsam.

Adagio má non tanto, nicht allzuschleppend langsam.

Largo, weitläufig, gedehnt.

Lento, trág, faumfelig.

Die mäßige Bewegung wird angezeigt durch

Allegro moderato, mäßig, lustig.

Allegretto,

Poco allegro,

} ein wenig lustig.

Andante, schrittmäßig, gehend.

Andante con moto, bedeutet, daß man den Schritt ein wenig beschleunige, damit der Vortrag nicht schleppend werde.

Andantino,

Poco Andante,

} ein wenig gehend.

Larghetto. ein wenig langsam, weitläufig.

Der Charakter des Stücks wird ausgedrückt durch

Affet-

- Affettuoso, }
 con Affetto, } rührend.
 Cantabile, singend.
 con Discrezione, mit Bescheidenheit.
 dolce, angenehm.
 grazioso, annehmlich.
 grave, ernsthaft.
 gustoso, mit Geschmack.
 innocente, unschuldig.
 lusingando, schmeichelnd, liebkosend.
 languido, schwachtend.
 maestoso, erhaben, majestätisch.
 mesto, traurig.
 sostenuto oder tenuto, anhaltend.
 suave, lieblich.
 scherzando, tändelnd, scherzend.
 Siciliana, hirtentänzig.
 tranquillamente, ruhig.
 con tenerezza, mit dem Gefühl der Zärtlichkeit.
 Arioso, Arienmäßig.
 lamentoso, fliegend.
 con osservanza, der simple, ungekünstelte Vortrag
 eines Stücks, wozu man weder mehr noch we-
 niger macht.
 Tempo di Menuetto, wie ein Menuet.
 Alla Polaca, wie eine Polonoise.
 Tempo giusto, in der rechten Bewegung.
 Pastorale, Schäfermäßig, ländlich.
 Zu Stärke und Schwäche des Vortrags bedient man sich
 folgender Wörter:

forte, stark.

mezzo forte, halb stark.

fortissimo,

al piú forte,

con ogni possibile sforza.

} sehr stark oder aufs stärkste.

piano, leise, schwach.

mezzo piano, halb schwach.

pianissimo,

al piú piano,

} sehr schwach.

poco forte, ein wenig stark.

poco piano, ein wenig schwach.

a mezza voce,

fotto voce,

} mit halber Stimme.

crescendo, wachsend.

calando,

deficiendo.

decrecendo,

} abnehmend.

diminuendo, vermindern.

ritardando, aufhaltend, verzögernd.

perdendo, verlierend.

smorzando, auslöschend.

sforzando,

rinforte,

} bedeutet während des piano einen augenblicklichen starken Anschlag der darüber stehenden Note.

Wörter die sich auf andere Gegenstände beziehen, sind nachstehende:

à tempo, nach dem Takt.

stringendo poco a poco il tempo fino al Allegro,
man führe die vorgezeichnete Taktbewegung nach
und nach ins hurtige.

Da

- Da Capo, von Anfang.
 Coda, Anhang.
 colla destra, mit der rechten Hand.
 colla sinistra, mit der linken Hand.
 Fermata, Ruhepunkt, Verzierung.
 Cadenza, Schlußfall.
 Fine, Ende.
 al fine, bis zum Ende.
 mezzo, halb.
 non, nicht.
 si replica, man wiederhole.
 Sordino, Dämpfung.
 stoccato, gestossen.
 vibrato, schwingend.
 legato, gebunden.
 subito, gleich.
 sempre, allezeit.
 tacet, schweigt.
 come sopra, wie oben.
 dal Segno, beim Zeichen.
 per, für.
 solo, allein.
 senza, ohne.
 tutti, alle.
 Tasto solo, die Tasten mit der linken Hand allein.
 Variazione, Veränderung.
 si volti, man lehre um.
 à piacere, }
 ad libitum. } nach Belieben.

Dies sind die gewöhnlichste Italienische Ausdrücke, die man dem ausübenden Musiker zum Leitfaden giebt. In dessen kann man sich doch nie so ganz sicher auf sie verlassen, und jeder verständige Spieler, dem's um Genauigkeit und guten Geschmack im Vortrag zu thun ist, wird sich's ausserdem selbst angelegen seyn lassen, die eigentliche Bewegung und Charakter des Stücks durch wiederholtes Spielen ausfindig zu machen. Doch wir gehen igt an unser Klavier.

Bei der ersten Achtelpause, die Sie im Bass sehen, muß ich beiläufig erinnern, daß dieselbe auch sonst mezzo fospiro genannt wird, so wie die halbe Taktpause auch mezza pausa heißt.

Im zwölften Takt des zweiten Theils fängt eine Tirade an, die durch zween Takte hindurch geführt wird. In der Harmonie des Basses stehen durchgehends unter derselben Noten von gleicher Geltung, und dies nennt man in der Musik nota contra notam.

Karl.

So wäre auch im dritten und siebenten Takt nota contra notam, weil Achtel über Achtel stehen?

Lehrer.

Nicht anders! Wo in der Harmonie Noten von gleichem Werth über einander stehen, heißt mans so.

Der Schluß dieses Stückchens wird Ihnen vielleicht ein bißchen Mühe machen: allein es ist Zeit, daß wir auch das Schwerere versuchen, damit ihre linke Hand geübter wird. Sie werden wol daran thun, wenn Sie dergleichen Stellen aus ihrem Zusammenhang herausheben, und sich bei ihren

Privat.

Privatübungen besonders damit beschäftigen. Nicht wahr, das thun Sie?

Nun, lieber Karl! wollen wir bei dem Präludium No. 37. sehen, quid valeant humeri, quid ferre recusent. Die Tonart desselben ist zwar leicht, aber wir werden hie und da auf Stellen kommen, die mit einiger Schwierigkeit verbunden sind. Doch wenn Sie fleißig sind, so werden Sie dieselben bald überwunden haben, und ich verspreche Ihnen, ihr Fleiß soll diesmal belohnt werden.

Karl.

Sagen Sie mir doch, wozu die viele Viertelspausen gleich im Anfang des Stücks?

Lehrer.

Das sind Bindungen mit Pausen, wovon bisher noch kein Beispiel da war. Statt daß ich vier simple Viertelsnoten ohne Pausen setzte, schrieb ich auf die vorgesezte Art, und diese Schreibart ist harmonisch. Die drei höchste Pausen beziehen sich auf die letzte Viertelsnote des Takts; die zwei mittlere auf die halbe Taktnote ohne Punkt, die unterste Viertelspause aber auf die halbe Taktnote mit dem Punkt. Jede dieser Noten, erhält ihren völligen Werth im Vortrag.

Nun vor allen Dingen ein Wort über das Taktzeichen. Sie sehen, daß vornen das C oder eigentlicher der halbe Zirkel steht, wodurch der $\frac{4}{4}$ Takt oder der gleiche Takt angezeigt wird. Dieses C ist aber durchschnitten, daher heißen die Italiener C tagliato, und dies bezeichnet den zwei Zweitel $\frac{2}{2}$ oder kleinern Allabreve Takt, wo Viertel die Takte

Taktglieder sind. Sonst pflegt man auch einen grossen 2 mit oder ohne einen Strich durch denselben, statt C zu gebrauchen.

Karl.

Was ist dann ein Allabreve?

Lehrer.

Mit dieser Benennung zeigt man eine besondere Gattung der Bewegung an, wodurch ein Takt noch einmal so geschwind muß gespielt werden, als sonst: ganze Taktnoten z. B. so geschwind, als sonst eine halbe; eine halbe so geschwind als ein Viertel &c. Diese Taktart ist zum ernsthaften und feurigen Ausdruck, insbesondere zu Präludien, Phantasien und Fugen vorzüglich geschickt. Ich werde in Zukunft Gelegenheit haben, noch mehreres über diese Taktart zu sagen.

Im dreizehnten Takt fängt der Diskant eine Stelle an, welche im dritten Takt nachher von dem Bass in der Dominante wiederholt wird. Im dreißigsten Takt kommt diese Stelle nochmals vor. Ein solcher Satz heisst in der Musik Periodus harmonica. Mit diesem Wort benennt man auch überhaupt jeden Absatz eines musikalischen Stücks. So sind z. B. in dem darauf folgenden alla Polaca No. 38. je zwei und zwei Takte ein Periodus harmonica. Ueber dieses Stückchen will ich Ihnen nun auch einige Anmerkungen machen. Es ist von dem berühmten Herrn Carl Philipp Emanuel Bach gesetzt, von dem ich Ihnen ehestens recht viel rühmliches erzehlen werde.

Dies Polonoisenmäßige Stück ist in $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt. Sie
erin-

erinnern sich noch, daß diese Taktart aus drei Theilen besteht, wovon ein jeder ein Viertel und das Taktglied ein Achtel gilt. Der Trippeltakt hieß ehemals auch *Missura proportionata* oder *proportionale* und wurde durch O als das Zeichen des *temporis perfecti* entweder mit einem Punkt in der Mitte \odot oder mit einem durchgehenden Strich $\textcircled{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ bezeichnet: denn man hielt dafür, daß der ungleiche Takt oder der Trippeltakt viel vollkommener wäre, als die gerade Taktart. Der $\frac{3}{4}$ wird auch *Tripola picciola*: *Subsesquiterza* oder *proportio subsesquitertia* genannt.

Ich will Ihnen hier für die Zukunft einen kurzen Abriss überhaupt von den Trippeltakten geben, die Ihnen zum Theil bereits bekannt sind, und mit denen ich Sie noch durch praktische Beispiele bekannt machen werde.

1) *Tripola maggiore*, *Tripla major*, der große Trippeltakt gehört unter die einfachen ungraden Taktarten. Er besteht aus drei Theilen, wovon jeder eine ganze Taktnote und das Taktglied einen halben Takt gilt. In dieser Taktart werden aber keine Tonstücke mehr gesetzt.

2) *Tripola minore*, *Tripla minor* der kleine Trippeltakt. Gehört auch wie die vorhergehende und nachfolgende unter die ungraden einfachen, und besteht ebenfalls aus drei Theilen, wovon jeder eine halbe Taktnote, und das Taktglied ein Viertel gilt. Wird nur selten mehr gebraucht, und dann mit $\frac{3}{2}$ angezeigt.

3) Der gewöhnliche Dreivierteltakt, von dem ich so eben geredet habe.

4) Tri-

4) Tripola Crometta, oder ottina, Tripola di Crome, it. subdupla subsuperbiparziante terza, im lat. Proportio subdupla, subsuperbipartiens tertias drei Achtelstakt, besteht aus drei Theilen, wovon jeder ein Achtel und das Taktglied ein Sechzehntel gilt. Gehört auch noch unter die ungraden einfachen Taktarten, so wie der.

5) Drei Sechzehntelstrippeltakt Tripola semi-crometta oder di Semicrome, der auch aus drei Theilen besteht, wovon jeder ein Sechzehntel und das Taktglied ein zwei und dreißigstel gilt, aber auch selten mehr gebraucht wird.

Bei denen folgenden zusammengesetzten ungraden Taktarten zeigt die oberste Ziffer nicht die Takttheile, sondern die Anzahl der Taktglieder, und die unterste den Werth derselben an. Dieselbe sind

6) Nonupla di Semiminime oder dupla sesquiquarta, neun Viertel Trippeltakt. Er besteht aus drei Theilen, wovon jeder Theil drei Viertel, als Taktglieder enthält. Er hat seinen Ursprung aus dem Dreizehntelstakt, wenn jede halbe Note mit einem Punkt vermehrt wird.

7) Nonupla di Crome, oder sesquioctava Neunachtel Trippel. Er besteht aus drei Theilen, wovon jeder drei Achtel als Taktglieder enthält, und entsteht aus dem Dreiviertelstakt, wenn zu jedem Viertel ein Punkt gesetzt wird.

8) Nonupla di Semicrome oder Subsuperbiparziante quarta Neun Sechzehntelstrippel. Ist gänzlich ausser dem Gebrauch.

Zu denen geraden zusammengesetzten Taktarten gehört

1) Dodupla di Crome, oder Superquadriparziante octava, Zwölf Achtelstakt. Er besteht aus vier Theilen,
wovon

wovon jeder drei Achtel, als Taktglieder in sich enthält, und stammt vom Gleichen, oder Bierviertelstakt, wenn jedes Viertel mit einem Punkt vermehrt wird, ab.

2) Sessdupla di semiminime oder Subsuperbiparziante quarta der Sechsviertelstakt. Er besteht aus zweien Theilen, wovon jeder drei Viertel, als Taktglieder enthält, und entsteht aus dem kleineren Allabrevetakt, wenn jede halbe Note mit einem Punkt vermehrt wird.

3) Sessdupla di Crome oder Subsuperbiparziante festi Sechsaachtelstakt, welcher aus zweien Theilen besteht, wovon jeder drei Achtel, als Taktglieder enthält. Er entsteht aus dem zwei Viertelstakt, wenn jedem Viertel ein Punkt beigebracht wird.

4) Sessdupla di Semicrome, Sechs Sechzehntelstakt. Wird auch niemals mehr gebraucht.

Ich muß hier noch einer ganz eigenen Taktart Erwähnung thun, welche der berühmte J. J. Rousseau einführen wollte, nemlich des Fünf Vierteltakts. Allein sie fand weder Beifall, noch Nachahmung. Doch genug für igt über diese Materie!

Ich will Ihnen das Stück selbst vorspielen. Geben Sie einmal auf die Veränderung der sechs ersten Takten, die vom siebenten bis zum zwölften dauert, und auf die Veränderung der sechs folgenden Takten, die vom 18ten bis zum Ende des Stücks währet, Achtung! Wie gefallen sie Ihnen? — daraus können Sie nun abnehmen, daß man zu einer Folge von Harmonien oder Akkorden, mehrere Melodien setzen kann, ohne die Regeln des harmonischen Satzes zu verletzen, oder den Bass zu verändern, und dies nennt man Variationen

oder Veränderungen. Es giebt Stücke, die zehn, zwanzig, dreißig und mehrmalen variiert werden, wovon die eigentliche einfache Melodie das Thema genennt wird. Kleine Veränderungen darf hie und da jeder Spieler selbst machen. Doch hierzu gehört schon lange Uebung und reife Urtheilskraft, um sie geschickt und am rechten Ort anzubringen. Für beide Fälle werde ich Ihnen mit der Zeit Anleitung geben.

Im neunzehnten und ein und zwanzigsten Takt kommt am Ende derselben ein Nonensprung vor.

Karl.

J, da werden meine Fingerchen nicht zureichen.

Lehrer.

Ich glaube es selbst und deswegen müssen Sie hüpfen. Nur geben Sie acht, denn es ist eine gefährliche Sache darum -- daß der Sprung nicht zu groß wird.

In dem folgenden Menuet No. 39. finden Sie einige Stellen, die mit abwechselnder Hand gespielt werden müssen. Diejenige Noten, die ihren Strich abwärts haben, sind für die linke, die ihn aber aufwärts haben für die rechte Hand. Gleich nach dem ersten Viertel des ersten Takts im zweiten Theil, müssen Sie ihre rechte Hand plötzlich aufheben und sie in eben dem Moment wieder an die linke ansetzen, und dies beobachten Sie auch mit dieser Hand gleich nach dem zweiten Viertel dieses Takts.

Aus dem vorhergehenden wird Ihnen noch erinnerlich seyn, was man in der Musik Syncopation heißt. Auf diese Syncopationen nun gründet sich das sogenannte tempo rubato der Italiener, in welchem das Trio dieses Menuets gesetzt ist. Im deutschen nennt man es *Converziehung*, und diese besteht

besteht entweder in der Vorausnahme, oder dem Aufhalten der folgenden Noten. Wörtlich übersetzt heißt tempo rubato nichts anders, als geraubte Zeit: denn die Bindung verursacht nothwendig eine kleine Zerrüttung im Gang des Takts, weil der Niederschlag oder die gute Zeit bei der Bindung ihren gehörigen Nachdruck nicht bekommen kann. Also werden durch Bindungen die Zeiten des Takts einigermaßen verkehrt, da sie in den andern, wo diese Bindungen nicht sind, ordentlich bleiben. Im Bass wird der Ton bei jedem Niederschlag mit Nachdruck angegeben; im Diskant aber bekommt der Aufschlag einigen Nachdruck durch das Anschlag eines neuen Tons, da der Niederschlag wegen blosser Fortsetzung des Tons ohne Nachdruck bleibt.

Wenn der Menuet wiederholt wird, so müssen Sie am letzten Takt des Trio's etwas abbrechen, damit die Mensur nicht überschritten wird, weil der Menuet drei Achtel in Theil hat.

Wir kommen nun No. 40. zu dem Liedchen, wozu uns Strizchen jungst den Text gab.

Gleich im Anfang desselben kommen einige springende Noten vor, nemlich d und h, c und a. Auf jede derselben wird nur eine Silbe gesungen, und diese Stellen pflegt man Salti semplici zu nennen. Im Gegensatz von Salti composti, wovon uns die beide letzten Viertel des ersten und zweiten Takts im darauf folgenden Uebergang Beispiele geben.

Im zweiten Takt dieses Lieds werden Sie die gleiche Noten wieder antreffen, welche der erste Takt enthielt, nur mit dem Unterschied, daß die, so im ersten Takt oben stunden, hier unten stehen und umgekehrt. Das heißt man in der

Musik Umkehrung und dadurch versteht man die Versetzung eines der beiden Töne des Intervalls um eine Oktave höher, oder tiefer, wodurch die Natur des Intervalls verändert wird. Durch diese Umkehrung wird die Oktave zum Unisonus, die Terz zur Sexte, wie hier, die Quinte zur Quarte, und die Septime zur Sekunde, wie Sie in der Folge noch sehen werden, wo ich Ihnen dann bei Gelegenheit noch mehr über diese wichtige Materie sagen werde.

Bemerken Sie die stufenweis abwärtsgehende Fortschreitung des dritten Takts, wodurch ich vorzüglich das Hinuntersteigen des Orpheus ins Plutonische Reich in der vierten Stanze ausdrücken wollte. Solcher harmonischer Periode heißt Catabasis, vom griechischen *καταβαίνω* ich steige hinab. Geschieht diese stufenmäßige Fortschreitung auf eben diese Art ohne unterlegten Text: so heißt sie Anesis, und ist eben dasjenige, was die Italiener Allentamento Rilasciamento und Rallentamento die Lateiner aber Remissio nennen.

Wenn einerlei Ton oft hintereinander angeschlagen wird, wie im neunten und zehnten Takt des Basses: so nennt man's Pettia (*πεττεία*.) Und falsi bordoni sind diejenige Sätze einer Komposition, worinn die Oberstimme gegen die untere lauter Sexten, die mittlere Stimme hingegen gegen die untere Terzen und gegen die obere Quarten macht, wie z. B. im dreizehnten Takt des Diskants und Basses.

Die Sonatin Nro. 41. und der darauf folgende Menuet Nro. 42. giebt Ihnen ein Beispiel, daß man auch Stücke in gerader Taktart in solche von ungrader verwandeln kann, ohne die Anzahl der Noten zu vermehren oder zu vermindern.

Haendel.

H a e n d e l. *)

Ich habe euch versprochen, lieben Kinder! euch manchmal etwas aus der Lebensgeschichte eines grossen Tonkünstlers zu erzählen, und damit will ich heute den Anfang machen. Der Mann, den Ihr igt und in Zukunft auch durch einige Kompositionen, die ich hier einrücken will, werdet näher kennen lernen, war ein Deutscher, der sich um die Tonkunst so verdient machte, daß er nach seinem Tod in der Westminster Abtei zu London, dem Begräbnisort der königlichen Familie, beigesezt wurde. — Eine Ehre, die noch keinem Deutschen wiederfuhr. ---

Fritzchen.

Ah, das muß Händel seyn! nicht wahr?

Lehrer.

Ei, woher wissen Sie denn das schon?

Fritz.

Das habe ich erst gestern in Herrn Schummels Kinderspielen im ersten Theil gelesen, und es steht dabei, daß Newton, Shakespear, die Königin Elisabeth und noch viele, viele Könige, Dichter, Gelehrte, Schauspieler und andere berühmte Leute dort begraben liegen.

Lottchen.

Nur nicht so pralerisch, Monsieur Fritz, mit ihrer Lektüre! Ich weiß auch aus eben diesem Buch, daß sich Händel als ein Kind von neun Jahren schon in Italien auf dem Flügel hören

M 3

hören

*) Aus dem Diction. des hommes illustres übersetzt.

Hören ließ, und daß er mit dem größten Beifall allenthalben gespielt hat. Aber erzählen Sie doch weiter.

Lehrer.

Georg Friederich Händel wurde zu Halle im Obersächsischen Kreis den 24. Febr. 1684. geboren. Er hat Opern, Oratorio's, Sonaten &c. komponirt. Seine Musik ist edel, voll Stärke, harmonisch und bilderreich. Dieser grosse Meister in der Komposition besaß noch überdies das Talent, verschiedene Instrumenten in einer hohen Vollkommenheit zu spielen. Die Liebe, die er für seine Kunst hatte, und ein allzulebhaftes Gefühl von SelbstgröÙe stöÙten ihm eine Art von Stolz ein, wovon er die Bewegungen nicht unterdrücken konnte; aber dieser Stolz war immer mit Freimüthigkeit bei ihm verbunden und sich stets gleich; herrische und slavische Gesinnungen wechselten nicht bei ihm; er war nicht bei der einen Gelegenheit ein Praler, bei der andern ein Schmeichler, und niemals beugte er seine Talente unter die eigensinnige Einfälle seiner modischen Beschützer, jener Pedanten der schönen Welt, welche glauben, daß man die Gabe, das Schöne in den Künsten zu fühlen, erkauffe, und welche dem Genie Fesseln anlegen, indem sie die Miene annehmen, seinem Schwung die Richtung geben zu wollen. Händel behauptete seine Freiheit in einer Lage, wo andere stolz auf ihre Abhängigkeit geworden seyn würden. Er war selbst in der Armuth großmüthig, und vergaß nie seiner alten Freunde, wenn er im Ueberfluß war.

Er komponirte seine erste Oper, die Almeria in einem Alter von fünfzehn Jahren. Dies erste Probstück fand so allgemeinen Beifall, daß sie dreißig Tage hintereinander auf dem

dem Theater zu Hamburg, wovon er dazumal schon Direktor war, aufgeführt wurde. Ein Jahr darauf ließ er zwei andere aufführen, die gleiches Glück hatten. Händel reiste nun nach dem Beispiel der größten Künstler nach Italien. Nachdem er sich ein Jahr zu Florenz aufgehalten hatte, begab er sich nach Venedig, gerade in der Zeit des Carnevals. Er gab sich anfänglich nicht zu erkennen, allein seine Talente entdeckten ihn bald. Er spielte auf der Harfe in einer Maskerade; **Dominico Scarlatti**, damals der geschickteste Harfenspieler in Italien, hörte ihn und rief voll Begeisterung aus: Nur der Sachse oder der — kann so spielen. Händel fand niemals seines gleichen auf der Orgel, und auf der Harfe konnte ihm nur **Scarlatti** verglichen werden. Zur Ehre gereicht es diesen zweien Tonkünstlern, daß sie Freunde wurden, ob sie gleich Nebenbuhler waren. Händel redete von **Scarlatti** immer mit der größten Achtung, und **Scarlatti** wenn man ihm Beifall zuflatschte, zog seinen Freund an, indem er das Zeichen des Kreuzes machte — ein zwar unschicklicher aber lebhafter Ausdruck der Bewunderung, welche der Name dieses Mannes ihm einflößte.

Händel befand sich zu Rom, und verfertigte auf das Begehren des Cardinal **Ottoboni** eine Sinfonie, deren Ausführung den Tonkünstlern seines Konzerts, an deren Spitze der berühmte **Corelli** war, sehr schwer schien. Dieser Tonkünstler, dessen Sanftmut und Bescheidenheit eben so groß war, als seine Talente, beklagte sich selbst über die Schwierigkeit verschiedener Passagen. Händel gab ihm einige Anweisungen zur Ausführung dieser Stellen, und da er sah, daß **Corelli** sie noch immer nicht nach seinem Wunsch herausbrachte;

brachte; so riß er ihm das Instrument aus den Händen mit einer Hize, welche seinem Karakter keine Ehre brachte. Er spielte sie alsdann selbst vor. Corelli, der nicht nöthig hatte, auf diese Art von Händels Größe überzeugt zu werden, sagte ihm mit einer bewundernswürdigen Sanftmut: Mein lieber Sachse! diese Musik ist im französischen Stil, und ich verstehe nichts davon. Der Kardinal Pamphil machte ein Gedicht, betitelt: Der Triumph der Zeit, worinn Händel mit Orpheus verglichen, und bis zum Rang einer Gottheit erhoben wurde. Dieser Tonkünstler, der ein allzu starkes Gefühl von seinem eigenen Verdienst hatte, trug kein Bedenken, dieses Gedicht selbst in Musik zu setzen, und dies war vielleicht das einzige Mittel, wodurch Händel seine Talente zeigen konnte, ohne Ehre zu erwerben.

Händel hatte sehr dringende Einladungen erhalten nach England zu gehen; er begab sich in dies Königreich im Jahr 1710. und fand daselbst Ehre und Reichthümer. Es herrschte damals auf dem Theater zu London der Italienische Geschmak. Aus Gefälligkeit gegen diese Nation hatte man dieser Musik englische Worte untergelegt. Diese ungeheure Verbindung und der beständige Unsinn, welcher aus der grossen Verschiedenheit beeder Sprachen und der Versetzung der Worte entspringen mußte, hatte schon längst alle Leute von Geschmak empört. Händel lehnte sich ebenfalls gegen diese unsinnige Neuerung auf, und es gelang seinem Genie die Italienische Opern auf dem brittischen Theater wieder herzustellen. Einige Zeit nachher gab er der Nation seine Oratorien zu hören, eine Gattung von Komposition, die nur in Italien bekannt war, und wozu der Text aus der heiligen Schrift gezogen

gen

gen ist. Händel gab in den ersten Jahren seines Aufenthalts zu London nur wenige Opern, weil die Gedichte, die man daselbst vorstellte, von Attilio und Buononcini, die das Schauspiel dirigirten, in Musik gesetzt wurden. Händels Beschützer machten einen Plan zu einer Subscription zur Errichtung einer neuen Akademie der Musik, worüber er die Aufsicht haben sollte. Die Subscription kam mit einer unglaublichen Geschwindigkeit zu Stande, und belief sich auf 50000 Pfund Sterling.

Seine Oratorien wurden nicht nach Verdienst aufgenommen. Er fuhr indessen fort, sie zu geben, und sein Messias, bei dessen Erscheinung man anfänglich ganz kalt geblieben war, erhielt in der Folge den größten Beifall. Die Begierde, mit welcher das Publikum diesem Oratorio zulief, bewog Händeln, es alle Jahre zum Besten des Hospitals der Findelkinder aufführen zu lassen. Diese Anstalt war damals noch neu, und wurde nur durch die Freigebigkeit reicher Privatpersonen unterstützt.

Händel, der von Jedermann gesucht und geliebt war, brachte sein Leben mit Männern zu, die sich vor allen andern durch ihre Geburt, ihren Witz und ihre Talente auszeichneten; Er speiste öfters bei Pope, bei dem Grafen von Burlington und andern mehr. Pope, dessen Ohr so empfindlich für den Wohlklang der Verse war, fand keinen Geschmack an der Musik: seine Seele war gänzlich den Reizungen dieser göttlichen Kunst verschlossen, deren Wirkungen er doch mit vielem Feuer und Geist in seiner Ode an die heilige Cecilia besungen hat. Er gestund öfters, daß die schönsten musikalischen Stücke ihm

kein Vergnügen machten; aber er schätzte Sändeln sehr, auf das Wort seines Freundes Arbutnot, der bisweilen zu ihm sagte: machen Sie Sich den höchsten Begriff von seinen Talenten, und seine Talente werden noch immer ihre Vorstellung übertreffen.

Das Glück begünstigte diesen berühmten Tonkünstler sehr, und man behauptet, er habe ein Vermögen von mehr als 20000 Pfund Sterling hinterlassen. Er starb im April 1759. und wurde, wie ihr schon wißt, in der Abtei Westminster begraben, wo der Doktor Pearce, Bischoff von Rochester, ihm ein schönes Denkmal hat errichten lassen.

Nun muß uns Karl sein Versprechen halten, und uns noch etwas erzählen.

Karl.

Das will ich gerne thun, aber meine Erzählung ist ganz kurz:

Als Gelimer, König der Vandalen, mit dem Kaiser Justinian Krieg führte, und vom Belisarius, dem General des Kaisers, in die Gebirge zurückgetrieben wurde, und in große Noth gerieth, erhielt er einen Brief von einem seiner Freunde, Namens Pharas, worinn er ermahnt wurde, sich mit seinem Feind in Bedingungen einzulassen. Gelimer fühlte seine Größe zu sehr, als daß er diesen Rath seines Freundes hätte befolgen wollen, und schrieb ihm folgende Antwort zurück:

„Ich bin dir sehr verbunden, daß du mir den Rath hast ertheilen wollen, mich meinem Feinde zu unterwerfen, der so
unge-

ungerecht an mir gehandelt hat; aber der Gedanke einer solchen Unterwerfung ist mir unausstehlich. Wenn es Gottes Wille ist, so bin ich bereit, auch das schlimmste von ihm zu erdulden, ob er gleich von mir weder durch Thathandlungen noch Worte beleidiget worden ist, und so gar diesen Krieg unter einem Vorwand führet, der auf keine Weise gerechtfertiget werden kann, und dadurch die Grausamkeit noch vergrößert, womit mich Belisarius in diesen traurigen Zustand versetzt hat. Laß ihn wissen, daß er auch ein Mensch, obgleich ein Fürst, und noch nicht über alle Unglücksfälle hinaus sei. Ich kann nicht weiter schreiben, mein Unglück drückt mich zu Boden. Leb wol, mein theurer Pharas, und sende mir doch eine Harfe, ein Brod und einen Schwamm.“

Lottchen.

Das war doch eine rührende Erzählung. Aber ich möchte doch wissen, wozu er den Schwamm haben wollte?

Lehrer.

Der Schwamm, um seine Thränen damit abzutrocknen, das Brod, seinen Hunger zu stillen, und die Harfe, um sich dadurch aufzuheitern.

Lehrer.

Nicht immer, mein lieber Karl! werden Sie die Bequemlichkeit antreffen, daß der richtige Fingersatz über den Klavierstücken mit Ziffern ausgedruckt ist. Sie können tausend Stücke unter die Hand bekommen, denen derselbe mangelt, und vielleicht hätte Karl doch Lust, manchmal ein artiges Stück.

Stückchen, das er da oder dort gehört hat, für sich selbst zu lernen. Nicht wahr?

Karl.

Erst vor einigen Tagen war dies der Fall bei mir: allein ich wußte mir gar nicht zu helfen, mußte nicht, mit welchen Fingern ich anfangen, und mit welchen ich weiter fortgehen sollte.

Lehrer.

Das glaube ich Ihnen gern, und Sie werden daraus von selbst die Nothwendigkeit einsehen, den richtigen Fingersatz nicht nur aus der Uebung, sondern auch nach Grundsätzen zu lernen, und dies wollen wir in dieser Stunde miteinander vornehmen.

Man hat nur zwei Mittel, wodurch man sich in den Stand setzen kann, eine lange Reihe von Noten zu spielen, nemlich das Untersetzen und Ueberschlagen.

Zum Untersetzen ist kein Finger bequemer, als der Daume, weil er der kürzeste ist, und mithin ungehindert unter den andern durchschlüpfen kann.

Das Ueberschlagen geschieht von andern Fingern, wenn nemlich ein grösserer Finger über den Daumen oder einen andern kürzern Finger geschlagen wird. Hieraus folgt, daß lange Finger gegen lange, und kurze Finger gegen kurze, niemals überschlagen oder untergesetzt werden dürfen; ausgenommen in gewissen Stellen beim Aufsteigen der rechten, oder Absteigen der linken Hand. Aber auch da, wo es vermieden werden kann, darf kein Gebrauch davon gemacht werden. Zur Erläuterung dieser Regel sehen Sie einmal

Nro.

Nro. 43. Fig. 1. und 2. Spielen Sie einmal diese kleine Beispiele nach der übergesetzten Fingerordnung!

Karl.

Das kommt freilich sehr ungeschickt heraus.

Lehrer.

Wie sollten sie denn eigentlich gespielt werden?

Karl.

Bei Fig. 1. sollten im Diskant die Finger so aufeinander folgen: 1 2 3 4 1 2 3 4 5 4 3 2 1 4 3 2 1.
Im Bass aber so: 5 4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4
5. Bei Fig. 2. sollte nachstehende Fingerordnung seyn: 1
2 3 4 1 2 3 4 5 4, und im Bass: 5 4 3 2 1 4 3 2 1 2.

Lehrer.

Ganz recht! Eine andere Regel ist diese: der Daume und der kleine Finger wird nie auf die erhabene Taste gesetzt, ausser bei Oktaven oder bei Sprüngen, bei weiten Spannungen, Bindungen, oder wenn noch ein anderer Finger dazu kommt. Fig. 3. Spielen Sie wieder dieses Exempel, und Sie werden die Unbequemlichkeit davon bald inne werden, so wie das Gegentheil, wenn's nach der untern Applikatur gespielt wird.

Ferner darf ein und eben derselbe Finger nie zweimal hintereinander gebraucht werden, ausser bei den Sexten- und Terzengängen, wenn diese abgestossen werden müssen, Fig. 4. Sollen sie aber gebunden werden, so müssen auch die Finger regelmäßig abwechseln. Fig. 5. Ferner nach einer Pause Fig. 6, bei gebundenen Noten, wenn's keine gar zu kurzen

kurzen sind, oder wenn man manchmal von einer erhabenen auf eine niedrige Taste herabglitscht. Fig. 7.

In chromatischen Tonarten liegt der Daume am bequemsten vor einer erhöhten Taste, oder auch nach einer oder mehreren derselben. Daher müssen öfters einige Finger übergangen werden, damit er in dieser bequemen Lage bleibe, wie bei Fig. 8. im zweiten Takt bei der vierten Note, die mit einem Sternlein bezeichnet ist. Diese Regel gilt für die rechte, wie für die linke Hand, Fig. 9.

Weil von der Folge der Töne die Folge der Finger abhängt: so muß der Spieler immer einige Takte voraussehen, damit er Zeit gewinnen kann, seine Finger geschickt zu ordnen.

Die Sekunden werden mit zweien an einander liegenden Fingern gegriffen, welches mit allen fünfen geschehen kann, je nachdem es die vorhergehende oder nachfolgende Verbindung erfordert.

Bei gebrochenen Sekunden werden die Finger abgewechselt. Fig. 10.

Die zugleich anzuschlagende und gebrochene Terzen werden so genommen, wie wir schon bei Fig. 4 und 5. gesehen haben. Auch finden diejenige Applikaturen statt, die bei Fig. II. angezeigt sind, je nachdem dieselben durch die vorhergehenden und folgenden Noten bestimmt werden. Eine lange Reihe von Terzen, worinn keine erhabene Taste vorkommt, wird mit einen und ebendenselben Fingern, nemlich mit dem ersten und dritten, oder zweiten und vierten gegriffen. Wenn aber eine derselben und mehrere vorkommen, so muß man
mit

mit den Fingern abwechseln. — Bei Haltungen und Sprüngen findet der Fingersatz von Fig. 12. und 13. statt.

Die Quarten werden so genommen, daß gemeiniglich zween Finger in der Mitte zurückbleiben, nemlich mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweiten und fünften. Bei vielen hintereinander vorkommenden geschwinden Quarten-sprüngen auf den niedrigen Tasten wird keine weitere Abwechslung der Finger beobachtet. Kommen aber erhabene Tasten darinn vor, so kann man auch einmal, jedoch ohne Folge, den zweiten und vierten nehmen. Der Zusammenhang mit dem nachfolgenden erfordert aber öfters eine Ausnahme davon, wie zum Exempel bei Fig. 14.

Quinten und Sexten können auf dreierlei Art genommen werden, wie es aus Fig. 15. zu ersehen ist. Bei einer Folge von mehreren solchen Intervallen wird mit den Fingern abgewechselt. Fig. 16. Mit einerlei Finger aber werden sie gegriffen, wenn eine solche Reihe von Sexten kurz abgestossen werden muß. Fig. 17.

Die Septimen kann man mit dem ersten und fünften Finger, so man's aber erspannen kann, auch mit dem zweiten und fünften, oder mit dem ersten und vierten nehmen, und bei diesen Intervallen ist es erlaubt, den kleinen Finger ohne Bedenken auf eine erhöhte Taste zu setzen, wie bei den Oktaven, wo nur selten Beispiele vorkommen, da man statt des Daumens den zweiten oder einen andern Finger einsetzt.

Ein dreifacher Zusammenklang im Umfang einer Quinte wird mit denen bei Fig. 18. angezeigten Fingern
ge.

nommen. Ebenderselbige im Umfang einer Sexte, Septime und Oktave mit den Fingern bei Fig. 19.

Das, was ich igt darüber gesagt habe, und was aufferdem noch über den Fingersatz zu sagen wäre, sollen Sie künftig in den praktischen Beispielen finden, aus welchen Sie alle Grundsätze und Regeln desselben mit ihren Ausnahmen lernen sollen. Nichts erfordert ihre Aufmerksamkeit mehr, als dies, daher bitte ich Sie auch, das bisherige öfters zu lesen, und es ihrem Gedächtniß so einzuprägen, daß Sie es beinahe auswendig können; denn auf den richtigen Fingersatz kommt alles an, und die Mühe, die man Anfangs damit hat, wird einem in der Folge reichlich belohnt.

Die Fortsetzung im nächsten Stücke.

Auflösung des Rätsels im vorigen Stücke.

Eine Dratseite.

Neues Rätsel:

Wir sind der Brüder viel, und — ach!
 Wir leiden vieles Ungemach:
 Wir müssen stets auf unsern Rücken liegen;
 Uns nahe aneinander schmiegen,
 Wir leben unterm Druck und thun, was man begehrt
 Und dennoch findet uns kein Mensch des Mitleids
 werth.