

Elementarbuch

Neuntes Stück. Brachmond 1783.

Mahobed-Kan. Deren bedarfst du izt nicht mehr von mir, grosser König! -- Ueberhaupt sprech' ich wenig und unterweise noch weniger, so oft von Sachen die Rede ist, die ich nicht verstehe. Die Last meiner Jahre hat mich zu manchem Vergnügen ernsthafter, als ich es wünsche gemacht, und die lieblichen Töne der Musik sind oft nicht mehr lieblich für mich.

Mushirvan. Umsonst weichst du aus! dein inneres Gefühl muß wenigstens gut! oder nicht gut gesagt haben, und diese Anzeige bitt' ich dich, mir wieder aufrichtig anzuzeigen.

Mahobed-Kan. Auch diese vielleicht, Liebling des höchsten Wesens! vermag ich nicht bestimmt anzugeben: denn mein Gefühl -- nur vergieb meiner Offenherzigkeit -- war nicht so ganz einzig bei dir. Ich hatte heute früh im Leben des grossen Alexanders deines Vorfahren auf der Perser Thron, einige Blätter nachgelesen, und eine allda aus seinen Jünglingsjahren mir aufgestossene Geschichte beschäftigte mich -- ich sagß zu meiner Beschämung -- seitdem so ganz, daß nachher bei deinem Gesang und deiner Laute mehr mein Körper, als mein Geist gegenwärtig war.

Mushirvan. (mit sichtbarer Empfindlichkeit.) Ich bedaure den Verlust, den ich hierdurch erlitt, und wünschte

zur Schadloshaltung dies wichtige Geschichtchen zu vernehmen.

Mahobed-Kan. Ich fürchte nur, daß du zürnen dürftest, wenn ich's zu erzählen wagte.

Nushirvan. Ist es von der Art? -- doch ich zürne ja nie auf diejenigen, die's redlich mit mir meinen, und daß du zu solchen gehörst, davon hab' ich Proben.

Mahobed-Kan. Und sollst sie haben, so lang ich athme; sollst sie vielleicht auch eben igt erhalten. -- Als Alexander noch Kronprinz war, da liebt' er, wie du, Musik und Singkunst; übte sie wie du aus. Einst beim offenen fröhlichen Mahle sang er; der ganze um ihn her versammelte Hof jauchzte; nur der ernste Philippus, sein Vater, zog die Stirne noch ernster. -- „Königserbe, fragt er ihn, schämst du dich nicht, daß du so gut singest?“

Mahobed-Kan schwieg; **Nushirvan** senkte seinen Blick ernst zur Erde; der ganze Hof stand erstaunt ob der Berwegenheit des Erzählers. -- Gleichwol dauerte diese Stille nur wenig Sekunden, und dann hieng **Nushirvan** an des Greises Halse.

„Wol mir, daß ich dich habe! Wol mir, daß ich dich zu schätzen weiß! das Eisen des Wundarztes schmerzt, indem es in die Wunden dringt, aber es ist auch die Ursache künftiger Heilung. -- Von nun an soll keine Laute mehr --“

„Zu viel, zu viel, Monarch! fiel **Mahobed-Kan** ihm ein. Uebertreibung im Genus und Uebertreibung in Enthaltbarkeit ist beides Uebertreibung, und also beides Fehler. Die Tonkunst sei immerhin zuweilen die Zerstreuung deiner königlichen Sorgen, nur nie dein Stolz! -- Auch hast du

ja der edlern Quellen zu diesen letztern tausendfach. Ein Volk, das dich anbetet, und das du zu beglücken vermagst; neidische Nachbarn, die du strafen must, und tausend unterdrückte Unschuldige, die du retten sollst. Nicht wahr, Monarch, gesteh nur selbst, der Name Vater des Vaterlandes, Held im Krieg' und Antonin auf dem Thron, ist schöner, als der Ruhm des größten Tonkünstlers? "

„Das sollen von nun an Thaten, nicht Worte dir beantworten! " erwiederte Nushirvan, und sang seitdem nie wieder in dreier Zeugen Gegenwart.

Wie findest du nun diese Geschichte? — Ist sie nicht anwendbar, nicht lehrreich? doch ich will sie ganz deinem eigenen Nachdenken überlassen.

Du wirst nun nach deinem vorletzten Schreiben bald Opern und Komödien zu sehen bekommen. Weist du auch, wo jene zuerst aufgekomen sind? das will ich dir izt sagen.

Man hält insgemein dafür, daß Johann Sulpitius, mit dem Beinamen Verulanus, (weil er aus Veroli einer Stadt in Italien gebürtig war,) und der gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts sehr berühmt war, der erste gewesen sei, der Schauspiele mit Gesang und Instrumentalmusik eingeführt habe.

Einige schreiben diese Ehre dem Oktavius Rinuccini, wiewol ohne hinlänglichen Grund zu. Er war ein Florentinischer Edelmann, und lebte unter der Königin Maria von Medicis. Seine dramatische Gedichte wurden von verschiedenen Meistern in Musik gesetzt und aufgeführt. So viel ist gewiß, daß wenn er gleich nicht der Erfinder der Opern ist, er dennoch zu ihrer Vervollkommenung und Ver-

feinerung, besonders durch prächtige Maschinen, glänzende Dekorationen, genaueren Unterricht der handelnden Personen (Acteurs) sehr vieles beigetragen.

Die Erfindung der Theatertänze (Ballets) ist neuer, als die Erfindung der Opern, und die Ehre derselben gebührt wahrscheinlich einem Italiener Namens Balchazarini. Er lebte 1577 unter der Katharina von Medicis, war ihr Kammerdiener, und einer der geschicktesten Violinspieler, und setzte sich durch die schöne Erfindungen seiner Ballets, durch seine Kompositionen u. in eine allgemeine Achtung bei Hofe, und erhielt deswegen den Beinamen Beaujoyeux.

Nun möchte es einmal genug geplaudert seyn! Leb wol, lieber Kleiner! bald umarmt dich

Dein

getreuer Onkel.

A n e k d o t e.

Der Graf von Falkenstein, (ihr wißt doch, liebe Kinder, wer unter diesem Namen eine Reise gemacht hat,) besuchte auch auf derselben den berühmten Johann Jakob Rousseau. Er bezeugte ihm seine Verwundrung darüber, daß er, nachdem er so viele vortrefliche Bücher geschrieben hätte, sich gegenwärtig nur damit beschäftige, daß er Musik komponirte und Noten abschrieb. Der Philosoph antwortete dem Grafen: da ich den Franzosen, wiewol vergebens, Mittel zum Denken gegeben hatte, so habe ich den Entschluß gefaßt, ihnen Anleitung zum Singen zu geben, und -- sie singen.

Dieser

Dieser gelehrte Mann hat sich insbesondere auch dadurch merkwürdig und berühmt gemacht, weil er durch sein Monodrama, Pygmalion betitelt, die erste Idee zu denen nachher entstandenen Duodramen gegeben hat, wovon uns der berühmte Herr Wenda so herrliche Meisterstücke geliefert hat.

Karl.

Gut! daß Sie izt da sind. Hören Sie nur, wie mir das Liedchen an die Sonne so hübsch leicht von der Hand geht. Nur eins hab' ich daran auszusetzen.

Lehrer.

Und das wäre?

Karl.

Daß es weder ich, noch einer meiner bekannten Freunde singen können, weil es uns zu hoch ist.

Lehrer.

Nun, so müssen wir's transponieren.

Karl.

Das hiesse in einer andern Tonart spielen, nicht so?

Lehrer.

Transponieren heißt überhaupt versetzen, und diese Versetzung besteht darinn, daß ein ganzes Stük mit allen Stimmen um einen, zwei oder mehrere Töne höher, oder tiefer gesetzt wird. Bei der Transposition hat man nur darauf zu sehen, daß man statt der ersten Tonart, darinn das Stük gesetzt war, eine solche wähle, die der ersten Tonart in Ansehung der Intervallen am ähnlichsten ist. Das, was ich auf der 110 und folgenden Seite von der Verwandtschaft

der Tonarten gesagt habe, kann Sie in den Stand setzen, die Aehnlichkeit der verschiedenen Tonleitern zu erkennen. Wenn z. B. ein Stük aus B um eine Quinte höher ins F versetzt wird, so ist diese Versetzung wegen der Aehnlichkeit, welche die Tonleitern unter sich haben, einigermaßen erträglich; wenn ich's aber in's D oder A transponieren wollte: so würde das ganze Stük wegen der Ungleichheit der Intervallen seinen ganzen Charakter verlieren. Ich kann Ihnen, mein lieber Karl, die Sache nicht ganz erklären, noch zeigen, warum die Intervallen dieser oder jenen Tonart mit den Intervallen einer andern nicht in gleichem Verhältnisse stehen, weil Sie nicht mit der Lehre von den Proportionen bekannt sind.

Karl.

Kann ich dann diese nicht lernen.

Lehrer.

Sie werden's gewiß in Zukunft, wenn Ihnen Papa in der Arithmetik Unterricht geben läßt. Wissen Sie auch, wer der erste war, der die Klänge mit ihren Verhältnissen berechnete.

Karl.

Nein! das ist mir noch unbekannt, aber das muß in der That ein rechter Grübler gewesen seyn.

Lehrer.

Haben Sie noch nichts von Pythagoras gehört?

Karl.

Der, welcher die Seelenwanderung statuirte?

Lehrer.

Der war's! Er gieng einst vor einer Schmiede vorbei, hörte da die Schmiedknechte wacker drauf los klopfen, und be-

bemerkte aus dem verschiedenen Gewicht der Hämmer und dem verschiedenen Klang des Eisens, daß der eine immer höher oder tiefer war, als der andere. Er dachte weiter darüber nach, machte die Anwendung davon auf die Saiten, und daraus entstand in der Folge die Theorie des Klangs. Es giebt einige, welche behaupten, Diokles sei der Erfinder davon, er habe diese Sache entdeckt, indem er vor einem Töpferhause vorbeigegangen, und zufälligerweise an einige vor dem Haus stehende Töpfe geschlagen. Er habe darauf bemerkt, daß die höhere oder tiefere Töne den größern oder kleinern Töpfen entsprachen, und sei auf diese Weise hinter die musikalischen Verhältnisse gekommen.

Doch wir gehen wieder zu unserm Liedchen zurück! damit Sie die verwandte Töne von B desto deutlicher einsehen können, so will ich sie hier nach der obigen Methode im vierten Stük gegen einander stellen:

h fis des as es B f c g d a e.^a

Nun sagen Sie mir, welche Tonart Sie zur Transposition am tanglichsten finden?

Karl.

Die Tonart es oder f.

Lehrer.

Recht! wir wollen die letztere behalten: denn die erste möchte vielleicht zu tief seyn. Bei dieser Gelegenheit, mein Lieber! muß ich Ihnen sagen, daß man sich die Uebung im transponieren sehr erleichtern kann, wenn man sich auch die andern musikalischen Schlüsseln, den eigentlichen Diskant, Alt, Tenor und französischen Basschlüssel bekannt macht: denn man wird in der Folge, besonders wenn man bei Kon-

zerten das Klavier, oder bei Kirchenmusiken die Orgel mit-
spielen will, gar oft in die Nothwendigkeit gesetzt, das vor-
gelegte Stük um einen, zween, um einen halben oder andert-
halb Töne höher oder tiefer zu spielen. Sie sollen zu dem
Ende auf dem nächsten Blatt dieselben kennen lernen.

Sie wissen schon aus der Erfahrung, daß es um's
Notenlernen keine Hexerei ist, so wenig, als wenn man sich
die verschiedene Charaktere der deutschen, lateinischen, grie-
chischen und hebräischen Sprache bekannt machen will.

Das Rondo No. 60 ist von dem berühmten Herrn
Vogler in Mannheim. Es kommt keine Stelle darinn vor,
die eine besondere Bezeichnung des Fingersazes bedürfte, und
ist im ganzen sehr leicht zu spielen. Nur über die Schlus-
fälle dieses Stücs will ich einige Anmerkungen machen. Sie
wissen vielleicht noch aus dem dritten Stük sich zu erinnern,
wie viel Arten von Cadenzen es in der Musik giebt.

Karl.

O das weiß ich noch sehr gut. Die halbe Cadenz, die
Mittelskadenz und die Finalcadenz.

Lehrer.

Sehr wol! Man theilt aber auch die Schlusfälle noch
auf folgende Art ein:

1) Clausula altizans, die Altkadenz. Dieser Schlusfall
besteht aus zween, drei oder mehreren gleichen Tönen, z. B.
 $\bar{f} \ \bar{f} \ \bar{f}$: oder wenn die vorlegte Note durch eine Terz auf
die letzte herabfällt, als: $\bar{f} \ \bar{f} \ b$. Er heißt auch sonst
Clausula explementalis, weil er nur zur Ausfüllung der
Harmonie dienet.

2) Clau-

2) Clausula cantizans, Diskantklausel. Wenn die vorletzte Note von der unmittelbar vorhergehenden und folgenden letzten Note um einen halben Ton unterschieden ist, z. B. b a b : es d es.

3) Clausula tenorizans, die Tenorkadenz. In harten Tonarten geht sie vom vorletzten Ton in den letzten durch ganze Töne, sei es auf- oder absteigend, z. B. b c b : oder d c b. In weichen Tonarten aber durch halbe Töne, als b a b. Diese und die vorhergehende Klauseln werden auch sonst clausulæ principales genannt, weil man sie mit einander verwechseln kann, so daß dieser die Diskantklausel, und umgekehrt, diese die Tenorklausel bekommt.

4) Clausula diffecta, heißt: wenn der Baß oder die Grundstimme entweder um eine Quart herunter, oder um eine Quinte aufwärts steigt, und eine Note gleichsam von der Cadenz abgeschnitten zu seyn scheint. Diese wird wieder abgetheilt in zwei Gattungen. Die eine heißt:

5) Clausula diffecta acquiescens, wenn mit Noten von großem Werth geschlossen wird, daß das Gehör die abgeschnittene Note zu vernehmen, nicht mehr verlangt, und

6) Clausula diffecta desiderans, ist wenn das Gehör wegen Kürze der Noten die abgeschnittene noch verlangt.

7) Clausula fundamentalis, Baßkadenz ist, wenn die drittletzte Note mit eben dieser im Diskant eine Oktave ausmacht, die vorletzte aber alsdann entweder um eine Quart, und von dieser auf die Finalnote durch die Quinte herabfällt; oder jene um eine Quinte, diese aber um eine Quart aufwärts geht, oder beide entweder um eine Quart oder Quinte fallen oder steigen, z. E. b f B : B f b : b f b : oder B f B.

8) Clausula ordinata ascendens perfectior, oder cadentia cantizans, diskantirender Schlußfall, wenn die in einer Formalkadenz sonst gewöhnliche Diskantklausel im Bass angebracht ist. Z. E. wenn die Finalnoten des Diskants b a und c den Bass gegeben, jenem aber die hiezu erforderliche Harmonie untergelegt würde. Diese Art zu schließen wird aber selten gebraucht.

9) Clausula ordinata ascendens imperfectior, oder cadentia altizans, wird durch ein Beispiel in der Folge deutlich gemacht werden.

10) Clausula ordinata descendens oder wie sie die Italiener nennen Cadenza semplice descendendo di grado, eine um eine Stufe abwärtsgehende, schlechte, oder mit einem Wort, tenorisirende Cadenz.

11) Clausulae peregrinae, fremde Cadenzen sind solche, die nicht auf dem Dreiklang des Grundtons gemacht werden. Z. B. wenn ich aus B spiele, und ich nehme zum vorletzten Akkord den Dreiklang von E b. Andere aber machen einen Unterschied und nennen z. E. aus dem C dur die A und F Cadenzen Clausulas affinales die Verwandten; die D und B Cadenzen, clausulas peregrinas, und die C E und G Cadenzen clausulas proprias, die eigentliche Cadenzen.

12) Clausula saltiva perfectior, ist, wenn über der Finalnote die kleinere Terz vorhanden ist.

13) Clausula saltiva imperfectior, ist eben das, was cadentia altizans ist.

Von denen übrigen Gattungen von Cadenzen will ich Ihnen bloß die Benennungen hersetzen, und sie in der Folge durch Beispiele erläutern. Dieselbe sind folgende:

14) Ca-

14) Cadenza composta, eine zusammengesetzte oder erweiterte Cadenz.

15) Cadenza composta maggiore.

16) Cadenza composta minore.

17) Cadenza composta maggiore diminuita.

18) Cadenza composta minore diminuita.

19) Cadenza sfuggita, finta.

20) Cadenza fiorita.

21) Cadenza dominante.

22) Cadenza mediante.

23) Cadenza perfetta und imperfetta.

24) Cadenza regolare und irregolare.

25) Cadence doublée, damit benennen die Franzosen den Doppelschlag.

Sagen Sie mir nun, lieber Karl! unter welche dieser beschriebenen Gattungen rechnen Sie den Schlußfall beim sechzehnten Takt dieses Rondo's?

Karl.

Unter die zwote: denn die Hauptnoten sind b, a und b.

Lehrer.

Und wie heißt dieselbe.

Karl.

Clausula cantizans.

Lehrer.

Recht! zu welcher Gattung gehört der Schlußfall des vorhergehenden Lieds?

Karl.

Dem Diskant nach zur dritten, und dem Bass nach zur siebenten.

Lehrer.

Lehrer.

Diesmal haben Sie sich ein bißchen geirrt. Sie gehört nicht ganz zur Clausula fundamentali. Untersuchen Sie es nur nach jener Beschreibung, so werden Sie's leicht finden. Zeigen Sie mir aber doch unter den vorhergehenden Stücken, wo es Ihnen beliebt, eine solche.

Karl.

Im letzten Takt von No. 36. Nicht wahr?

Lehrer.

Das war besser getroffen! Auf diese Art, mein Lieber! lernen Sie für sich selbst die übrigen Gattungen aus Beispielen kennen.

Wir gehen nun weiter, und wollen unser Augenmerk wieder auf den Fingersatz richten.

Lehrer.

Wir gehen nun aus der Tonart B in die Tonart A dur über. Dieser Ton ist nach der Ordnung unserer diatonischen Tonleiter der sechste, nachdem wir C zum untersten Ton des Systems angenommen haben.

Karl.

War denn dieses nicht immer so?

Lehrer.

Nein! sondern bei den Alten war A die tiefste Saite, daher bekam sie auch den ersten Buchstaben des Alphabets, so wie die in der Ordnung folgenden Töne die folgenden Buchstaben nemlich B C D E F und G zur Benennung erhielten. Der bekannte Guido von Arezzo, der im Anfang des eilften Jahrhunderts unser heutiges Notensystem erfunden hat,

hat, that dem damaligen System der Töne in der Tiefe, mithin unter A, noch einen hinzu, den er mit dem griechischen A bezeichnete, folglich bestand damals die unterste Oktave aus den Tönen: r, A, B, C, D, E, F, und G. Nach der Zeit fand man, daß unter F auch der Ton F, und sogar die Töne E D und C noch statt finden könnten. Daher entstand das heutige System, welches von C anfängt, und worinn der Ton, der ehemals der erste war, nunmehr in demselben der sechste ist.

Dieser Benediktiner Mönch belegte sein von ihm erfundenes System mit folgenden sechs Silben:

Vt Re Mi Fa Sol La.

Diese sechs Silben nahm er aus dem in der römischen Kirche gebräuchlichen Hymno, in welchen der H. Johannes als Schutzgott der Sänger, weil er sich selbst die Stimme eines Predigers in der Wüste nannte, wider die Heiserkeit angerufen wird. Der Vers ist folgender:

VT queant laxis REsonare fibris

Mira gestorum FAMuli tuorum

SOLVE polluti LABii reatum

Sancte Johannes!

Zu den obigen sechs Silben hat man noch, um die Mutation derselben zu vermeiden, die siebente nemlich Si, hinzugethan. Die erste dieser Silben kommt auf den Grundton, mithin heißt nach Guido's System der Ton C, Ut, D heißt Re, E Mi, F Fa, G Sol, A La, B Si. Nach diesen Silben benennen die Franzosen noch gegenwärtig die verschiedenen Tonarten. Anstatt daß wir sagen, dieses Stük geht aus A, so sagen sie,

es geht aus Mi La oder La mi re: Die Tonart E heißt bei ihnen si mi, oder la mi: De La re oder Sol re: (Sol ut oder Sol fa ut: F, Ut fa oder Fa, ut: G Re sol oder Sol re ut: B fa si, oder fa b mi: Cs C la fa u. s. w.

Wenn junge Leute im Singen unterrichtet werden, so läßt man sie inögemein nach diesen Silben alle Intervallen singen, und dieses heißt man solfeggieren, solmisieren. Die Methode nach diesen Aretinischen Silben zu solfeggiren heißt Solmisation. Diese Benennung schränkt sich aber nicht bloß auf die Singkunst ein; sondern man gebraucht sie auch bei andern Instrumenten. So heißen z. B. einzelne schwere Stellen oder Passagien, die zu besonderer Uebung gegeben werden Solfeggi.

Lange Zeit hat man sich bei uns der obigen Silben beim Unterricht im singen bedient: Nun aber fängt man an, diejenige zu gebrauchen, die Herr Graun erfunden hat, nemlich

da me ni po tu la be

und diese sind auch in der That viel wol klingender, mithin auch natürlicher und geschickter zum Singen, als jene. --

Wir wollen aber izt den Fingersatz der Quarten vor uns nehmen! Dieß Intervall kann bei laufenden Noten beinahe mit allen Fingern genommen werden, und bloß die Verbindung der Töne und ihre Folge bestimmt die Anwendung der Finger, wovon ich Ihnen von No. 61 bis 65 Beispiele von aller Art gegeben habe. Wir wollen in dieser Rücksicht diese Handstücke mit einander durchgehen.

Im ersten Takt von No. 61 finden Sie bei cis und fis das Quartintervall, wo es nothwendig mit dem zweiten und vierten Finger gespielt werden muß.

Im

Im zweiten Takt wird bei h und e der dritte und fünfte erfordert, und im Anfang des siebenten Takts ist das seltene Beispiel, daß dieses Intervall mit dem zweiten Finger und untersehtem Daumen genommen werden muß. -- Im folgenden Präludium No. 62 beim dritten und vierten Achtel des ersten Takts muß, um die Einförmigkeit des Fingersatzes zu vermeiden, der dritte und erste Finger auf die Quart gesetzt werden, und im dritten Takt des Basses der erste und fünfte. Merken Sie sich zugleich bei dieser Stelle die schöne Nachahmung der vorhergehenden Melodie im Diskant! Sobald der Bass eintritt, wiederholt er den vorigen Satz und führt ihn mit einiger Aehnlichkeit bis an den Schluß des Stücks aus. Diese Nachahmung gehört unter die freie (*imitazione sciolta, semplice*) im Gegensatz der strengeren Nachahmung, die wir in der Folge durch Beispiele werden kennen lernen. Man macht unter der Nachahmung auch noch folgenden Unterschied, nemlich *imitazione cancherizata* und *imitatione per movimenti contrarii*. Ein Beispiel der letzteren Art giebt uns das Handstückchen No. 20 im zweiten Theil; von der erstern aber der darauf folgende Menuet No. 21 ebenfalls im Anfang des andern Theils. -- Doch wir richten unser Augenmerk wieder auf die Applikatur! Im Anfang des fünften Takts im Bass, ist auf der Quart a und e der erste und vierte, und im folgenden auf fis und eis der zweite und fünfte Finger vorgeschrieben. Alle die hier vorgekommene Arten der Applikatur bei diesen Intervallen sind in den folgenden Stücken wiederholt.

Wo diese Intervalle nicht gebrochen sind; sondern zugleich miteinander gespielt werden, muß man zumal bei
lang.

langsamer Taktbewegung die gehörige Abwechslung der Finger sorgfältig beobachten, dieß erhellet aus dem Menuet No. 64. Kommen aber solche Stellen in Stücken von schneller Bewegung vor: so kann man mit einen und eben denselben Fingern fortrücken, besonders da, wo die Tonart keine und nur wenige erhabene Tassen mit sich bringt. Wenn Sie diese Uebungsbeispiel in Quarten fleißig durchgehen, und den vorgeschriebenen Fingersatz wol ins Gedächtniß fassen, so werden Sie in Ansehung derselben selten in Verlegenheit kommen, welche Fingerordnung bei dieser oder jener Stelle, die solche Intervallen enthält, erfordert wird. Nun gehen Sie zu dem Rondo No. 66.

Karl.

Aber da steht ja kein Fingersatz über den Noten. Auch nicht bei den zwei folgenden Stückchen.

Lehrer.

Wundert Sie das? — Warum wird denn Schwester Luise nicht immer im Gängelwagen geführt? —

Karl.

Weil sie schon ziemlich allein gehen kann. --- Ha, ich verstehe Sie! — Nun so will ich denn anfangen, sagen Sie mir nur mit welchem Finger!

Lehrer.

Machen Sie einmal die Probe für sich selbst!

Karl.

Gut, das will ich thun! — Wie, wenn ich mit dem zweiten anfangen? --- Nein, das geht nicht! --- Mit dem vierten -- Wieder nicht! Mit dem fünften noch weniger! Mithin muß ich den dritten zuerst nehmen.

Lehrer.

Lehrer.

Richtig getroffen, lieber Karl! Beobachten Sie izt nur immer die natürliche Ordnung der Finger, und Sie werden unmöglich fehlen können. -- Die zweifelhaften Stellen sind ohnehin bezeichnet. Dieses Rondo hat, wie Sie sehen, zwei Fermaten, die erste ist am Schluß des Maggiore, die andere am Schluß des Minore. Sie wissen ja noch, was eine Fermate ist?

Karl.

Ich erinnere mich nicht, daß Sie mir das gesagt haben.

Lehrer.

Vielleicht doch, nur unter einer andern Benennung. Eine Fermate ist ein Ruhepunkt, und der Ton, der auf denselben fällt, wird nach Gefallen über seine eigentliche Geltung angehalten, oder mit willkührlichen Verzierungen ein bißchen ausgedehnet. Will man aber der Melodie mehr Anmuth geben, so sucht man durch solche Verzierungen wieder unvermerkt in die Melodie einzufallen. Diese Art, die Fermaten auszudehnen, habe ich Ihnen hier in kleineren Noten ausgesetzt. Sie können hier das e, auf welchem der Ruhepunkt steht, ein wenig aushalten, oder auch einen Triller spielen, die übrigen Noten aber tragen Sie ohne Rücksicht auf gleiche Taktbewegung, ganz langsam und piano vor. Hören Sie, ungefähr so! --

An eine welcke Rose.

O Rose, noch vor wenig Tagen
Da blühtest du vor mir!
Und, ach! ist es nicht zu beklagen?
Hin ist schon deine ganze Zier!

S

Dir

Dir, sagt mein Vater, werd ich gleichen;
 Auch du, spricht er, blühst heut.
 Bald wird die Jugend dir verstreichen,
 Und deines Reizes schöne Zeit.

Nichts bleibt beständig, als die Tugend!
 O präge tief dir ein:
 Nicht stolz auf deine flüchtge Jugend,
 Und nicht auf Schönheit stolz zu seyn!

Karl an seinen Onkel.
 Liebster Herr Uncle!

Ich muß Ihnen nur sagen, daß ich beinahe in Vergnügen schwimme. Papa ist so gütig gegen mich, daß er mir die Erlaubniß, ins Schauspiel zu gehen, nur selten versagt, und wenn ich fleißig und brav war, so darf ich ihn gar nicht einmal darum bitten.

O was ich doch schon für schöne Sachen gesehen und gehört habe -- nein, das kann ich Ihnen gar nicht sagen. Gestern wurde Gänther von Schwarzburg aufgeführt. Die Leute sagten, dies sei eine grosse Oper. Sagen Sie mir doch, bester Herr Uncle! was denn für ein Unterschied zwischen einer grossen und -- kleinen Oper ist. Je, was dies für eine einfältige Frage ist! -- Nicht wahr, weil jene länger währen, als diese? -- Ja, so wird es wol seyn. Doch ich muß Sie noch eins fragen: In eben dieser Oper sangen die Personen von Anfang bis zu Ende: aber es waren keine Arien -- ich weiß selbst nicht, wie ich's nennen soll.

Kurz,

Kurz, sie redeten immer miteinander durch singen; manchmal hörte ich alle Instrumenten dazwischen gehen; meistens aber nur die Bässe. Auch kamen Arien darinn vor, wo zwei und mehrere sangen. Geben Sie mir doch hierüber einige Erklärung, ich bitte Sie recht sehr darum!

Ich bin

Ihr

Karl.

A n t w o r t.

Liebster Karl!

Eine Oper überhaupt ist eine dramatische Vorstellung irgend einer Begebenheit, die sich entweder auf historische Wahrheit gründet, oder die bloß erdichtet ist. Es giebt zwei Hauptgattungen der Oper, nemlich die ernsthafte und komische Oper, jene heißt auch sonst die grosse, diese aber niemals, wie du dich in deinem Brief ausdrücktest, die kleine Oper. Der Unterschied zwischen diesen zwei Gattungen besteht darinn, daß bei der komischen Oper die Scenen, oder die Handlungen aus dem gemeinen Leben genommen sind; in der ernsthaften Oper hingegen Götter und Helden auftreten. Die komische Opern sind eine neuere Erfindung der Italiener, und werden von Anfang bis zu Ende gesungen. Von Italien kamen sie nach Frankreich, und von da zu uns nach Deutschland, und wir begnügen uns, nach dem Vorgang der Franzosen nur hie und da Gesänge einzustreuen, das übrige aber, wie gewöhnlich zu reden. Wenn die Scene einer solchen Oper nach Arkadien verlegt, und die handelnden Personen als Eingeborne dieser erdichteten Schäferwelt auftreten; so heißt man es ein Pastorale oder Pastorel, zu deutsch, ein Schäferspiel.

Die Arien, die in einer Oper vorkommen, werden nach ihrem verschiedenen Charakter auf folgende Art eingetheilt: Eine Arie, die sich vorzüglich durch schwere Stellen und durch einen feurigen Gesang auszeichnet, heißt *Aria di bravura* (Bravurarie,) weil gleichsam viel Herzhaftigkeit zu ihrem Vortrag erfordert wird. Hat die Singstimme mehr Deklamation als fließenden Gesang, und ist die Begleitung der Instrumenten rauschend und schwärmend: so heißt sie *Aria di strepito*, und eine Arie, die viel Abwechslung und absteigende Ausdrücke verschiedener Leidenschaften enthält, die manchmal die Bewegung verändern: so nennt man sie *Aria d'espressione*. Diese Gattungen von Arien bestehen aus zween Haupttheilen, wovon der erste gemeiniglich entweder ganz, oder nur zum Theil wiederholt wird. Findet aber diese Wiederholung nicht statt, so heißt man eine solche Arie eine *Cavatine* oder *Ariette*. Ist der Gesang in zwei Stimmen vertheilt, so entsteht daraus das sogenannte *Duett*: ein Stük für drei Singstimmen wird ein *Terzett*, und eines zu vier Singstimmen, wo jede derselben ihre eigene Worte vorzutragen hat, der Gesang abwechselnd ist, und nur bei gewissen Stellen sich zugleich hören lassen, wird ein *Quartett* genannt. Wenn aber die vier Singstimmen einerlei Worte zu singen haben, und sich immer zugleich hören lassen: so heißt dieses ein *Chor*. Kommt nun dieser am Schluß der Oper vor, so bekommt er den Namen *Schluschor* oder *Finale*. Was ich dir von den Quartetten gesagt habe, das kannst du selbst auf Quintetten und Sextetten anwenden. Noch giebt es eine Gattung von Arien, nemlich die *Konzerzirende Arie*, das ist eine solche, wo entweder die Violine,

oder

oder ein Blasinstrument sich mit der Singstimme allein und vor andern hören läßt, und mit derselben gleichsam wetteifert, und um den Vorzug streitet.

Nun, mein Lieber! noch eine Erläuterung für dich! du sagst mir in deinem Briefchen, die Personen sangen von Anfang bis zu Ende: es wären aber keine Arien gewesen, und du wüßtest selbst nicht, wie du es nennen solltest. — Ich verstehe dich schon, was du damit sagen wolltest. Das heißt man Recitativ, und diese Benennung hat von dem lateinischen Wort recitare erzählen oder hersagen seinen Ursprung, und ist auch wirklich vermöge seiner Benennung mehr Rede, als Gesang. Sie dienen vorzüglich zur geschickten Verbindung der Arien, Duetten u. s. f. aber auch dazu, um dadurch mit der schwachen und ruhigen Begleitung des Recitativs die volle feurige Harmonie der Arien desto mehr zu erheben, und hervorstechender zu machen. Man theilt dasselbe in das begleitete und unbegleitete Recitativ ein. Bei dieser letzten Gattung läßt sich nur manchmal das Klavier in vollen Akkorden, die Bässe hingegen nur den kurz abgestrichenen Grundton hören. Das begleitete Recitativ wird in zwei Untergattungen eingetheilt, die eine ist Recitatif accompagné, und besteht in langen aushaltenden Harmonien mehrerer Instrumenten durch zwei, drei und mehrere Takte hindurch. Die andere heißt Recitatif obligé, unter welchem man die kurze Anschläge der Harmonien, kleine Figuren, oder wol gar mehrere hintereinander folgende ausgearbeitete Perioden versteht, die zwischen den Einschnitten der recitirenden Stimme angebracht werden.

Doch ich sehe, daß mein Brief zu lang wird. Ich wollte dir noch etwas über den Opernstil und von dem Unterschied desselben zwischen dem Kirchenstil sagen. Ich will es aber in meinem nächsten Brief nachholen. Indessen lebe wol!

Dein Oncle.

Liebster Karl!

Um dir vollends Genüge zu thun, will ich dir jetzt noch etwas über den Opernstil sagen.

Unter dem Stil oder der musikalischen Schreibart versteht man insgemein einen gewissen ausgezeichneten Charakter eines Tonstücks, der auch öfters in der Ausführung desselben eine Verschiedenheit nothwendig macht. Der mannigfaltige Unterschied der musikalischen Schreibart entsteht aus dem Unterschied der Länder, dem verschiedenen Geschmak der Länder, aus der natürlichen Anlage und dem Geist des Schriftstellers, selbst der Ort, die Zeiten, die Materien haben Einfluß in denselben. In Ansehung der Länder und des darinn herrschenden Geschmaks unterscheidet man hauptsächlich den französischen, italiänischen und deutschen Stil. Auch die Verschiedenheit des musikalischen Genie's bringt eine Verschiedenheit in der Schreibart hervor. So schreibt z. E. Herr Holzbauer in Mannheim, der Günthern von Schwarzburg komponirt hat, anders, als Herr Giller und Neffe, und diese wieder anders, als Herr Benda und Schweizer.

Um nun näher zu meinem Zweck zu kommen, muß ich dich jetzt mit der Eintheilung der freien und gebundenen Schreibart bekannt machen. Diese ist so beschaffen, daß sie
alle

alle Regeln der Harmonie, welche die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, die Durchführung eines Tonstücks durch verschiedene Tonarten u. d. g. betreffen, genau beobachtet und die Melodien zur Anwendung kanonischer und fugenmäßiger Gänge brauchbar macht. Die freie Schreibart hingegen bindet sich nicht so genau an diese Regeln der Harmonie und künstliche Modulationen, oder ist doch wenigstens mit den letzten sehr sparsam. Die gebundene Schreibart gehört vorzüglich für die Kirche, und ist ihr gleichsam eigenthümlich. Die freie Schreibart aber herrscht auf dem Theater und in der Kammer. Daher theilt man auch in Rücksicht dieser Orter, die als vorzügliche Heiligthümer der Musik zu betrachten sind, den Stil folgendermassen ein: nemlich in den Kirchenstil, Opern-, oder Theaterstil und Kammerstil. Der erste unterscheidet sich von den andern durch seine gebundene Schreibart, Erhabenheit, Würde, volle und kräftige Harmonie. Dem Theaterstil ist vorzüglich eine freie Schreibart, ein lebhafter, feuriger, schimmernder, leidenschaftlicher und oft malerischer Ausdruck eigen. Der Kammerstil hingegen will mehr Bewundrung als Rührung erwecken, mehr den denkenden Kopf, das lauschende Ohr, als das fühlbare Herz aufmerksam machen. Die Musik zeigt sich hier in ihrem weitesten Umfang, in ihrem größten Schimmer: hier lernt man den möglichsten Grad der Vervollkommenung der Instrumenten, und die oft unglaubliche Fertigkeit des Tonkünstlers kennen. Feuer, Erfindung, Kühnheit der Gedanken, kunstvolle Harmonie, reiche Mannigfaltigkeit, alles vereinigt sich hier, um die Musik von derjenigen Seite zu zeigen, wo sie am meisten bewundert werden kann.

Die

Die ältere Musiker theilten die verschiedene Schreibarten überhaupt folgendermaßen ein: nemlich in Stilo cho-raico, drammatico oder recitativo, ecclesiastico, fantastico, hyporchematico, madrigalesco, melismatico, motectico, und Stilo sinfoniaco.

Dein Lehrer mag dir's weiter erklären, wenn er Lust und Liebe dazu hat. Ich schliesse igt mit der Versicherung, daß dich stets lieben wird

Dein Oncle.

A n e k d o t e.

Blondel, Musikmeister Richards des ersten Königs von England, hatte eine sehr grosse Zuneigung zu seinem Herrn. Da nun Richard I. bei der Belagerung von Acra mit dem Herzog Leopold von Oesterreich in einen Wortwechsel gerieth, und weil sich dieser nicht auf der Stelle rächen konnte, sondern abwarten wollte, bis er etwa einmal durch seine Länder reisen könnte, so wurde er wirklich bei einer solchen Gelegenheit entdeckt, und vom Herzog Leopold gefangen gesetzt.

Die Fortsetzung im nächsten Stücke.

Auflösung des Rätsels im vorigen Stücke.

Der Stimmhammer.

Neues Rätsel:

In einem Kistchen lieg ich stets begraben,
Und singe nie, als wenns der Mensch will haben:
Auch rührt ihn nicht mein Lied, daß er doch aus mir zwingt,
So fein und kunstreich es auch flingt.
Nur jenes Vögelchen dort, so munter und so wach,
Hört drauf und singt's in kurzem nach.