

Werk

Titel: Reicha, A.: Traité de haute composition musicale

Autor: Jelensperger

Ort: Mainz

Jahr: 1829

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0011 | log26

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

R e c e n s i o n.

Traité de *haute composition* musicale, par *A. Reicha*.

Paris (1825) chez Zetter et Comp. Zwei Bände in gr. 8to.
(600 Platten.) Preis 40 Franken jeder Band.

Besprochen
von *Dr. Jelensperger*.

Es sind nun an 20 Jahre, seit A. Reicha Deutschland verlassen und Paris zu seinem fortwährenden Aufenthalte gewählt hat. Während dieser Zeit hat er eine grosse Veränderung im Lehrsysteme der Composition in Frankreich, und besonders in der Hauptstadt, bewirkt.

Dieser Einfluss geschah zuvörderst durch seinen mündlichen Unterricht. Die Compositionen, mit welchen er in Paris debütierte, seine Geneigtheit, Schüler zu bilden und der günstige Erfolg seiner Bemühungen in diesem Fache, so wie auch seine Stelle als Lehrer der Composition im Conservatorium, verschafften ihm bald eine so grosse Anzahl Jünger, dass es ihm leicht ward, seine Ansichten auf sie, und durch sie allgemein, zu verbreiten. Es sind wohl wenig Städte in Frankreich, worin nicht wenigstens Ein Lehrer waltete, der sich Schüler von Reicha nennt.

Aber auch durch seine Werke, und insbesondere durch die theoretischen, hat er auf das Lehrsystem der Composition in Frankreich eingewirkt. Diese Werke sind: sein *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie etc.* Paris 1814. Dann sein: *Traité d'harmonie pratique*, Paris 1816, und endlich das hier zu besprechende *Traité de haute composition*. Die drei Werke bilden zusammen einen vollständigen Com-

position-Cursus und enthalten ungefähr alles, im Technischen nehmlich, was ein Tonsetzer je an schriftlichem Unterricht nothwendig haben kann. Das erste lehrt die Melodie, das zweyte die Harmonie, und das dritte die Vereinigung von beyden nach allen Formen, die in den Musiken eingeführt sind (oder vielleicht noch eingeführt werden,) als: Contrapunct, Canon, Fuge; Choral, Arie, Scene, Chor, Doppelchor, Sonate, Quartett, Ouverture, Synphonie etc. etc.

Ehe ich die nähere Darlegung dieses Werkes beginne, muss ich, zur richtigeren Anschauung des Ganzen, vorerst bemerken, dass in demselben nur solche Gegenstände zur Sprache kommen, die einen direkten Einfluss auf die Praxis haben, und dass darin durchaus nur das Technische gelehrt wird. Man darf also darin keine subtile Wortgrübelereien über Fragen, wie z. B. ob die Tonleiter ein Naturerzeugniss oder ein Artefact sey, keine Kritik anderer Systeme, keine Rechtfertigungsreden und überhaupt keine Persönlichkeit suchen. Eben so finden sich auch keine pathetische Deklamationen über Charakteristik, Aesthetik, u. drgl. Reicha führt seinen Lehrling in seine Werkstätte, wo dieser sehen kann, wie der Meister selber arbeitet; er lehrt ihm Zuschneiden, Zusammenfügen und endlich auch Massnehmen. Aber er spricht ihm nicht davon, wie man die Schafe erzieht und von deren Wolle ihr Tuch verfertigt. Er zeigt ihm bis auf Kleinigkeiten, wie ein ganzes Kleid für alt und jung, für Priester, Bürger und Soldaten, verfertigt wird; er macht ihn mit allen diesen Formen bekannt; aber er bringt nicht seine grösste Zeit damit zu, ihm seine Lehrjahre mit dem Geschwätze von der Mode und dem sogenannten Geschmacke auszufüllen, sondern mit dem wahren Zwecke, der da ist, sauber Zuschneiden und Zusammenfügen zu lernen. Er thut das, weil er wohl weiss,¹⁾ dass alle diese Reden seinem Lehrjünger nur Eigendünkel, nie aber den wahren Geschmack verleihen würden. Verlangt einer und der an-

dere dennoch dergleichen von ihm zu vernehmen, so verweist er ihn, nach seiner Lehrzeit, auf die Modejournale (Kunstblätter). Dort erfährt er weit mehr und weit passenderes für jeden Zeitpunkt, indem es immer mehr Leute geben wird, die recht gut sagen können, wie dies oder jenes der jetzigen Mode (dem guten Geschmacke) gemäss sey, oder seyn solle, als solche, die da zeigen, mit Scheere und Nadel in der Hand, wie die Sache, jenen Aussprüchen gemäss, gearbeitet werden muss. Man erwarte also, wie gesagt, keine tief sinnige Nachforschungen über Entstehung dieses oder jenes Accordes, Wortes etc. oder Exclamationen über die Reinheit der Tonkunst, wie sie sich unserer Seele bemächtigt und den Menschen ins Elisium führen könne; sondern eine vollständige Zergliederung der Technik eines Tonsetzers, nebst den Vorschriften und Aufgaben, durch deren fleissige Lösung man sich diesen mechanischen, aber wichtigen Theil der Kunst aneignen kann.

In wie weit diese Grundidee, von der der Verfasser ausgegangen ist, die bessere sey, kann und will ich hier nicht aussprechen, wohl aber bemerken, dass er, wie ich aus eigener Erfahrung weiss, nach eben diesem Grundsatz seinen mündlichen Unterricht ertheilt. Dadurch, dass er seine Schüler bloss das zu lehren sucht, was eigentlich allein gelehrt werden kann, entsteht dann, nebst dem Zeitgewinne, dass sich über diese Gegenstände jeder eine eigene, von allen anderen verschiedene Ansicht schafft, die die verschiedenartigsten Eigenthümlichkeiten hervorbringt. Dieses ist es besonders, was sich bey den Schülern Reichas auszeichnet, dass keiner dem andern, und, was noch mehr ist, nicht seinem Lehrer gleicht. So entsprangen aus demselben, beynahe gleichzeitigen Unterrichte, die tiefgefühlten pathetischen Werke eines Onslow, das düstere Requiem eines Vergne, und die in Frankreich nun allerbeliebtesten Contratänze eines J. B. Tollbecque.

Noch muss bemerkt werden, dass sich der Verfasser beynahe gänzlich allen Anführungen, oder Hinweisungen auf andere Werke, sowohl praktische als theoretische, enthalten hat. Alle Beispiele, die meist in ausgeführten Tonstücken bestehen, sind von ihm selber, und nur wenige von seinen Schülern, eigens dafür componirt worden. Und eben darum, weil das Werk sich solchergestalt durch und in sich selbst entwickelt, glaube ich mich der Mühe entheben zu können, bey der Darlegung desselben auf Vergleichen mit anderen Werken, welche theilweise denselben Gegenstand abhandeln, einzugehen. Ich werde mich vielmehr darauf beschränken, dem Leser alles getreulich vorzulegen, und mich dabey, da ich mich nun schon als ein Schüler des Verfassers gerühmt habe, so viel wie möglich alles Lobes und Tadels enthalten.

Die Vorrede füllt nicht ganz eine (—) Seite; der wesentlichste Inhalt derselben ist die Erklärung des Titels *Höhere Tonsetzkunst*. »In allen Künsten (so heißt es) und zumal in der Musik, gibt es einen gewissen Grad, den man mit den natürlichen Anlagen, so zu sagen allein, erreichen kann; zugleich aber ist es unmöglich, denselben zu überschreiten, wenn nicht die Kunst zu Hülfe kommt. Dieser letzte Theil in der Kunst ist es also, welchen man höhere Tonsetzkunst nennen soll etc.«

ERSTES BUCH. »Dieses erste Buch ist ein Anhang zur Abhandlung der praktischen Harmonie; es ist zugleich auch die nöthige Einleitung zu den folgenden Büchern.«

I. Von den Kirchentönen im allgemeinen und von der Art, sie zu begleiten. S. 1—5. Der kleine Raum, den der Verfasser diesem Artikel widmet, zeigt schon an, wie er es mit diesen Tonarten nimmt, »die immer mehr und mehr ausarten, bis sie endlich mit

den ~~älteren~~ ~~ganz~~ ~~verwechselt~~ ~~werden.~~ Sie stehen hier, um dem, der ältere Werke studiren will, Aufschluss darüber zu geben und etwa einem Organisten die Begleitung seiner in diesen Tonarten stehenden Choräle zu erleichtern.

II. *Vom gebundenen, strengen Styl oder Harmonie.* S. 6 — 28. Die Ausdrücke: gebundener oder strenger Styl finden sich häufig in den Lehrbüchern der Composition, die vor dem Anfang des 17ten Jahrhunderts erschienen sind. Es wird darin bey nahe bey jeder Regel, bey jedem Accorde, bey jeder Fortschreitung, gesagt: dieses oder jenes ist im freyen Style erlaubt, im strengen aber verboten, u. s. w. Nach all diesen zerstreuten Verboten und Geboten, wird es aber einem Schüler schwer, ja unmöglich, sich einen deutlichen Begriff von dem Wesen dieses Styls und seiner Anwendung zu machen. Dieses ist auch, wie ich glaube, noch nirgend in einem fasslichen Zusammenhange aufgestellt worden. Bey gegenwärtigem Artikel scheint nun der Verfasser die dreyfache Absicht gehabt zu haben: 1) Jene einzelnen hingeworfenen Regeln in einen Zusammenhang zu bringen, und dadurch das Wesen dieses Styls einmal so zu sagen festzusetzen, 2) dadurch das Studium der älteren Werke zu erleichtern und fruchtbarer zu machen, insonderheit aber 3) den Schülern des Pariser Conservatorium einen Leitfaden zu ihren Arbeiten zu geben. Diese sind nämlich gehalten, ihre Fugen nach dem strengen Style zu schreiben; ihre Lehrer aber unterrichten sie mehr oder weniger nach dem freyen, oder doch jeden nach der Art, wie er den strengen Styl versteht. Beym Examen (*Concours*) verlangen nun die Mitglieder der Jury, wieder jeder nach seinen Ansichten, eine Fuge in diesem Style. Dieses alles bringt Uneinigkeit unter die Jury und die Lehrer, und der Erfolg davon ist, dass die Schüler herangezogen werden und nicht wissen können, was eigentlich von ihnen gefordert wird. Dieser Artikel könnte nun diesem allen auf einmal abhelfen; er wird es aber freilich

nicht; denn nie werden sich jene Herren dazu verstehen, sich nach Reicha zu richten.

Wie aber unser Verfasser diesen Styl an und für sich selbst betrachtet, wollen wir hier mit seinen eigenen Worten vernehmen.

»Man unterscheidet in der Harmonie vorzüglich zwey Systeme: das alte, welches vor dem 18ten Jahrhundert im Gebrauch war, — Palestrina und Fux schrieben darnach; und das neuere, so wie ich es in meinem *Cours d'harmonie* auseinander gesetzt habe. Diese beyden Systeme sind sehr von einander verschieden; um sie zu unterscheiden, hat man das ältere strenge, das neuere aber freyen Styl genannt. Wenn man beyde Systeme vergleicht, so könnte man wohl das erste das Einschränkungssystem nennen.«

»Der strenge Styl war nur für die Gesangmusik in der Kirche (die einzige, die es gab) und zur Begleitung des Chorals gebräuchlich. Sein Interesse ist nur harmonisch. Das, was wir heute Gesang, Melodie nennen, war damals ungekannt. Der Choral, dieser alte und ehrwürdige Psalmengesang (*psalmodie*), da er sich leicht zu allerhand Canonischen Spekulationen hergiebt, verleitet, und verleitet noch immer viele Tonsetzer, die, unter kalten harmonischen Berechnungen, ihre Armuth und Genie und Schöpfungskraft zu verbergen suchen. Um sich noch heut zu Tage dieser Art von Composition in ihrer ganzen Strenge zu widmen, muss man wahrlich in den Fortschritten, die die Musik seit einem Jahrhundert gemacht hat, gänzlich unerfahren seyn; man muss dabey, Zirkel und Richtscheit in der Hand, vielmehr rechnen als fühlen, alle musikalische Begeisterung verläugnen, und sich entschliessen, blos ein Arbeiter zu werden. Wer sich nun in diesem Style geübt hat, ist unfähig, eine rührende Arie, eine lebhafte Scene und noch weniger ein kraftvolles Instrumentalstück zu dichten.«

»Das Gemälde, welches ich hier von dem gebundenen Style entworfen, ist vielleicht ein wenig streng, aber es ist wahr. Man halte jedoch diesen Styl ja nicht für gänzlich unnöthig; er kann noch grosse Hilfsquellen darbieten: in ihm finden sich noch reine, erhabene, harmonische Effekte, die dem Instrumental- und Theatralluxus, der sich in unsere Tempel eingeschlichen hat, weit vorzuziehen sind. Die Schüler mögen sich immerhin einige Zeit in diesem Style üben; sie werden dadurch lernen, natürlicher und passender für die Singstimmen zu schreiben, vernünftiger zu moduliren, besseren Gebrauch von den consonirenden Accorden zu machen und die Dissonanzen mit mehr Behutsamkeit anzuwenden.«

»Unter der Unzahl von Regeln, die die Alten über den strengen Styl gegeben haben, giebt es sehr viele, die sich noch mit Kleinigkeiten aufhalten und Schüler voraussetzen, die nicht den geringsten Begriff von der Harmonie haben. Weil es sich aber hier nicht um die ersten Grundsätze der Kunst handelt, sondern davon, was den strengen von dem freyen Style unterscheidet, so wollen wir bloß folgende Hauptpunkte umständlich durchgehen:

- 1) Von den Singstimmen, ihrem Umfange; wie sie, im Chor, und einzeln genommen, behandelt werden; wie sie in der Mitte eines Stückes ein- und austreten können.
- 2) Von der zweystimmigen Harmonie im Chore.
- 3) Von den Accorden, die in diesem Style gebräuchlich sind.
- 4) Wie und welche Nebennoten im strengen Style angewandt werden.
- 5) Von dem System der in diesem Style angenommenen Modulation.

6) Von den Takt- und Tonarten, der Notengeltung und der Bewegung in diesem Style.«

Der Raum und die noch nachfolgenden wichtigen Artikel, gestatten nicht, hier in jeden dieser 6 Punkte einzeln einzugehen; nur Folgendes, was der Autor selber darüber ausspricht, kann noch angeführt werden: »1) dass das Interesse dieses Styls durchaus nur harmonisch ist, weshalb man weder herrschende Melodie, noch Gleichmas, noch regelmässigen Rhythmus darin suchen muss; 2) dass er ausschliesslich dem Gesang in der Kirche, höchstens mit der Orgel begleitet, gewidmet ist; 3) endlich, dass dieser Styl, trotz den grossen und imponirenden Effekten, die man bisweilen darin antrifft, dennoch unbestimmt und einförmig ist, und es immer bleiben wird; dieses Uebel, dem nicht abzuhelfen ist, ohne den Styl selbst zu zernichten, ist das Aergste, was man ihm vorwerfen kann.«

Die Notenbeispiele zu diesem Artikel sind, so wie überhaupt im ganzen Werke, sehr zahlreich. Es befinden sich darunter fünf ganze Tonstücke, die jedoch, besonders ein Gebet, nicht blos mit Zirkel und Richtigkeit gemacht sind.

III. Von den Doppelchören. S. 29 — 37. Ich erinnere mich nicht, etwas Ausführlicheres über diesen Gegenstand, weder schriftlich noch mündlich, kennen gelernt zu haben. Es ist hier des Merkwürdigen so viel, dass ich verlegen bin, es mit wenigen Worten anzudeuten. »Die Doppelchöre sind in Hinsicht der Gattung und der Anzahl der Stimmen gewöhnlich gleich; der eine und der andere vierstimmig, nämlich: Sopran, Alt, Tenor und Bass. Warum denn immer diese Gleichheit zwischen beyden Chören? Weil diese Art schon lange hergebracht, und auch die bequemste ist. Man bringe doch mehr Verschiedenheit hinein, da man die

Mittel dazu hat; das Publikum wird es dankbar erkennen.«

Hier sind nun, indem immer die Frauen den einen, und die Männer den andern Chor bilden, acht verschiedene Zusammenstellungen angegeben, die dann, jede einzeln, abgehandelt werden. Das Schwierigste dabey ist es, wenn beyde Chöre mit einander singen, jedem von beyden einen correcten Bass zu geben, damit diejenigen Zuhörer, welche z. B. viel näher bey dem ersten Chor stehen, nicht, weil sie diesen deutlicher, oder nur diesen hören, Quarten oder andere fehlerhafte Fortschreitungen vernehmen müssen. Beyde Chöre sollen so behandelt seyn, dass sie, auch von einander abgesondert, eine correcte Harmonie bilden. Diese Schwierigkeit wird durch die hier aufgestellten Vorschriften ziemlich beseitigt.

Eine andere Eigenheit der Harmonie, die zwar schon lange im Orchester benutzt, jedoch ebenfalls noch nicht umständlich genug von der Theorie berücksichtigt wurde, wird hier gelegentlich zur Sprache gebracht, und auf die Doppelchöre angewandt. Es ist der Umstand, dass eine zwey oder dreystimmige Harmonie, wenn sie in der Octave verdoppelt wird, nicht mehr ganz die Wirkung einer zwey- oder drey-, sondern einer Art von vier- oder sechsstimmigen Harmonie hervorbringt. Dieses gibt wieder zu verschiedenen sehr wichtigen Zusammenstellungen Anlass, welche alle durchgeführt werden.

Ein Wort, wie diese Doppelchöre mit Instrumenten unterstützt, begleitet, oder auch dialogirt werden können, beschliesst diesen Artikel.

IV. Aufschluss über die Harmonie im neueren Style mit zwey gleichzeitigen verschiedenen Bässen. S. 38—46. In diesem ganzen ersten Buche ist dieser Artikel wohl der interessanteste. Der Gegenstand ist, wenn ich nicht irre, bis jetzt kaum dem Namen nach gekannt gewesen; dass er aber von Wichtigkeit ist,

wird aus Folgendem hervorgehen. Ein Gesangduett z. B. soll, wie jedermann weis, so beschaffen seyn, dass die beyden Singstimmen unter sich eine befriedigende Harmonie bilden; folglich muss eine davon einen correcten Bass gegen die andere machen, ohne einer Begleitung zur Ausfüllung zu bedürfen. Nun ist aber die Stimme, die der anderen zum Basse dient, sehr oft so beschaffen, dass sie nicht auch von der Begleitung ausgeführt werden kann, ohne der Wirkung des Ganzen zu schaden. In diesem Falle gibt man der Begleitung einen anderen Bass, wodurch denn zwey gleichzeitig verschiedene Bässe entstehen. So einfach, ja so bekannt dieses ist, so findet man doch, zumal in französischen Opern, diese Vorsicht nicht immer beobachtet. Man denke sich z. B. einen sogenannten Sextengang

$$\begin{pmatrix} f & e & d & c \\ c & h & a & g \\ a & g & f & e \end{pmatrix}$$

wovon die zwey Oberstimmen von zwey Sängern oder Sängerinnen, die Unterstimme aber, der Bass davon, vom Orchester oder dem Pianoforte ausgeführt würden. Wie stark auch die Begleitung ihre Töne $a g f e$ angäbe, so könnten doch damit die hässlichen Quartetten $\begin{pmatrix} f & e & d & c \\ c & h & a & g \end{pmatrix}$ der Sänger, auf welche sich die Aufmerksamkeit der Zuhörer allein richtet, nicht verborgen werden. Der Fehler ist hier also, dass nur ein Bass vorhanden ist, dass die Stimme $c h a g$ ihre Oberstimme nicht als Bass dienen kann.

Was hier vom Duett gesagt ist, kann und soll ebenfalls angewandt werden bey dem Terzett, bey dem Quartett, Quintett, Chor etc., wenn diese mit Begleitung sind; bey einem Doppelduett, Doppelterzett, Doppelchor etc.; bey einem Instrumentalstück für zwey Orchester, wenn sie in einer gewissen Entfernung von einander sind; im Orchester bey allen hervortretenden oder concertirenden Stellen, die von stärkeren Instrumenten als deren Beglei-

tung ausgeführt werden, wie auch bey dem ganzen Chor der Blasinstrumente gegen die Saiteninstrumente; bey allen Concertantsymphonien, Doppelconcerten und überhaupt bey allen Instrumentalstücken, die eine schwächere Begleitung haben, z. B. Flöte und Alto mit Guitarre, zwey Hörnern mit Pianoforte etc. etc. *)

Man glaube aber nicht, dieses alles sey hier bloß angegeben, und bewiesen, dass es so seyn müsse, wie das sehr oft in Theorien der Fall ist; sondern es wird auch durch Vorschriften und Beispiele gelehrt, wie die Sache selbst zu bewerkstelligen ist. Unter den Beispielen ist eines (in Partitur) von ganz besonderer Art: es ist nämlich ein Choral, der im Schiffe der Kirche von der Gemeinde im Einklang und in der Octave gesungen wird, während ihn zwey Orchester an den entgegengesetzten Enden der Kirche begleiten. Hier ist es nun sehr deutlich, dass die Contrabässe etc. des einen Orchesters nicht leicht einen fehlerhaften Bass des andern verbessern können, weil die Zuhörer, welche sich in, oder neben dem einen Orchester befinden, vor dem Lärm desselben und der grossen Anzahl Sänger, das andere gar nicht zu Gehör bekommen.

V. Kurze Wiederholung aller Intervalle in Hinsicht des Basses, nebst einer Andeutung zum Versetzen, ohne auszuweichen (transposer sans moduler). S. 46 — 58. Dieser, so wie die drey folgenden Artikel, gehören ganz in die Harmonielehre, wie es im Anfange dieses Buches angemerkt ist. Es scheinen Ergebnisse einer besonderen

*) Ich möchte noch hinzufügen: bey allen vierhändigen Claviersachen, die für Anfänger geschrieben sind. Das Kind studirt oft und lange seine Primstimme abgesondert von der Secunda ein, und muss so sein Ohr an die unbeliebten Quartan etc. gewöhnen. †)
Ann. d. Vf.

†) S. Caecilia 1. Bd. 2. Hft. S. 157; auch m. Theor. 2. u. 3. Aufl. S. 10 und 503. GW.

Auffassung zu seyn, die dem Verfasser über diese Punkte, vielleicht gar während des Unterrichtgebens, beifielen, und die er hier, ihrer Eigenheit wegen, eingeschaltet hat. Sie können allen denen, welche nicht sehr in der Harmonie bewandert sind, und sich doch an dieses Werk wagen wollen, im Verlaufe ihrer Studien einige gute Dienste leisten. Ueberhaupt ist die Art, wie Reicha die Theorie der Harmonie in diesem Werke ansieht, nicht ganz dieselbe, welche seinem *Cours d'harmonie* zum Grunde liegt. Er nähert sich hier, durch Ausdrücke und sonstige Erklärarten, etwas den älteren Theorien. Dieses geschieht wohl nicht blos zufällig, und noch weniger darum, weil der Verfasser etwa selbst seine Ansichten seitdem geändert hat. Mir scheint es, als habe er bedacht: 1.) dass sein Werk nur für solche geschrieben ist, die der Harmonie schon mächtig sind; 2.) dass diese ihre Studien nicht alle nach seinem oder einem anderen neueren Systeme gemacht haben; 3.) dass sie also nicht leicht geneigt seyn werden, ein neues System anzunehmen oder zu studiren, um sein Werk zu verstehen; 4.) dass auch die, welche nur nach einem neueren Systeme gebildet sind, doch die alte Sprache und Erklärungsart verstehen, und dass 5.) diesem zufolge er besser thue, den mittleren Weg zu wählen und eine Sprache zu sprechen, die auch von denen verstanden wird, für die es, wenigstens noch in diesem halben Jahrhundert, eigentlich geschrieben ist.

So findet man denn in diesem Artikel eine Abhandlung aller Intervalle, die irgend eine Stimme gegen den Bass machen kann, von der Sekunde bis zu der None, in regelmässiger Folge. Diese Intervallenzählung ist sonst Reicha's Sache nicht, und ich gestehe, dass mir seine Absicht dabey durch die so eben vorausgesetzte Rücksicht erklärbar ist.

Der kleine Anhang, über die Art zu transponiren, ohne auszuweichen, scheint mir für den Zweck dieses Werkes wichtiger zu seyn; doch muss ich auch hier be-

kennen, dass ich ihn, obschon er zur Harmonie gehört, lieber an einem andern Orte gesehen hätte, wie z. B. später bey der Entwicklung der Gedanken, oder im Fugenstoff.

VI. Neue Theorie der Auflösung der dissonirenden Accorde, nach dem neueren Systeme. S. 59 — 63. In den neueren Compositionen finden sich bisweilen Fortschreitungen, die offenbar mit den älteren Vorschriften im Widerspruche stehen. Damit auch hierin die Theorie der Praxis nachfolge, hat Reicha versucht, in diesem Artikel einige Grundsätze aufzustellen, nach welchen jene Erscheinungen erklärt und behandelt werden können.

VII. Von den Trugschlüssen. (Cadences rompués). S. 63 — 70. Hier sind alle möglichen Trugschlüsse erschöpft; sie belaufen sich auf 129. Dieser Artikel ist nun wieder, so wie der folgende:

VIII. Verzeichniss von mehr als sechzig Vorhalten, alle mit dem Dreyklang g h d, stets in derselben Lage vorbereitet. S. 71 — 74, eine von Reicha's Eigenheiten bey dem Unterrichten. So denke ich mir nämlich, dass diese beyden Artikel entstanden sind, und dass R. sie hier nur gelegentlich mitgiebt. Doch gleichviel, es finden sich Sachen darin, die der Aufmerksamkeit nicht unwürdig und der Praxis nicht unnütze sind. —

Zwey grosse Tonstücke in Partitur, deren Harmonie nach den Gesetzen des strengen Styls behandelt ist, schliessen dieses Buch. Das erste ist ein vierstimmiger Chor im Dialog mit einem andern Chor von Blasinstrumenten, welche aber in einiger Entfernung von dem Singchor stehen müssen. Die Blasinstrumente, welche vielfach verdoppelt werden müssen, sind absichtlich ganz nach Art der Singstimmen behandelt. Das Ganze scheint mir

genommen wurde, oder die Bassstimme um eine Decime höher, so hiess dies Harmonie in der Decime (Contrapunct in der Decime); geschah die Verwechslung in der Duodecime, so war es ein Contrapunct in der Duodecime, u. s. w. — Es ist kein Grund vorhanden, die Bedeutung und Anwendung dieser Benennungen zu ändern, auch haben die besten Contrapunctisten sie immer so angewandt. Nur ist nach und nach der Ausdruck einfacher Contrapunct, durch die Benennung Harmonie ersetzt, und daher als überflüssig ausser Gebrauch gekommen, und demnach blos die Gesammtheit umwendbarer Harmonieen, Contrapunct genannt worden. In dieser Bedeutung gebraucht nun auch unser Autor diese Worte: er nennt den einfachen Contrapunct Harmonie, und den doppelten, dreyfachen etc. schlechtweg Contrapunct. Das zweyte Buch handelt also von der umwendbaren Harmonie und deren Anwendung. Es verräth diesemnach eine Unklarheit des Begriffes von Contrapunct, wenn man sagen hört: »die contrapunctische Aufgabe, einen Canon zu verfertigen« u. s. w. denn ein Contrapunct im neueren Sinne und ein Canon sind zwey ganz verschiedene und von einander unabhängige Dinge. Versteht man damit eine harmonische Aufgabe, so gebraucht man das Wort Contrapunct im älteren Sinne, und dann ist der Ausdruck wieder nicht richtig, da diese Aufgabe mehr melodisch als harmonisch ist. Auch da ist der Begriff, oder doch wenigstens der Ausdruck nicht klar, wenn man, was oft geschieht, z. B. sagt: Reicha sey der grösste lebende Contrapunctist. Damit will man ihm gewiss nicht den spärlichen Ruhm beylegen, dass er am besten eine Harmonische Phrase von 4 bis 8 Takten zur Umwendung einzurichten wisse. Man will damit wohl sagen, er sey der grösste spekulirende Componist, der am besten alte Kunstmittel zu gebrauchen wisse. Sagt mir aber ein Liebhaber oder Künstler (schon ausgezeichnete Männer habe ich in diesem Fall gesehen) er liebe den Contrapunct nicht, alles Contrapunctische ekle ihn an, so be-

genommen wurde, oder die Bassstimme um eine Decime höher, so hiess dies Harmonie in der Decime (Contrapunct in der Decime); geschah die Verwechslung in der Duodecime, so war es ein Contrapunct in der Duodecime, u. s. w. — Es ist kein Grund vorhanden, die Bedeutung und Anwendung dieser Benennungen zu ändern, auch haben die besten Contrapunctisten sie immer so angewandt. Nur ist nach und nach der Ausdruck einfacher Contrapunct, durch die Benennung Harmonie ersetzt, und daher als überflüssig ausser Gebrauch gekommen, und demnach blos die Gesamtheit umwendbarer Harmonieen, Contrapunct genannt worden. In dieser Bedeutung gebraucht nun auch unser Autor diese Worte: er nennt den einfachen Contrapunct Harmonie, und den doppelten, dreyfachen etc. schlechtweg Contrapunct. Das zweyte Buch handelt also von der umwendbaren Harmonie und deren Anwendung. Es verräth diesemnach eine Unklarheit des Begriffes von Contrapunct, wenn man sagen hört: »die contrapunctische Aufgabe, einen Canon zu verfertigen« u. s. w. denn ein Contrapunct im neueren Sinne und ein Canon sind zwey ganz verschiedene und von einander unabhängige Dinge. Versteht man damit eine harmonische Aufgabe, so gebraucht man das Wort Contrapunct im älteren Sinne, und dann ist der Ausdruck wieder nicht richtig, da diese Aufgabe mehr melodisch als harmonisch ist. Auch da ist der Begriff, oder doch wenigstens der Ausdruck nicht klar, wenn man, was oft geschieht, z. B. sagt: Reicha sey der grösste lebende Contrapunctist. Damit will man ihm gewiss nicht den spärlichen Ruhm beylegen, dass er am besten eine Harmonische Phrase von 4 bis 8 Takten zur Umwendung einzurichten wisse. Man will damit wohl sagen, er sey der grösste spekulirende Componist, der am besten alte Kunstmittel zu gebrauchen wisse. Sagt mir aber ein Liebhaber oder Künstler (schon ausgezeichnete Männer habe ich in diesem Fall gesehen) er liebe den Contrapunct nicht, alles Contrapunctische ekle ihn an, so be-

weiss er mir dadurch, dass er gar keinen, oder nur einen falschen Begriff von dem Wesen des Contrapuncts hat; denn sonst würde er wissen, dass die reizendste Melodie, sogar der gefälligste Walzer, im Contrapunct stehen kann; er würde wissen, dass er schon oft Sachen applaudirt hat, die im strengsten Contrapunct waren, und andere als contrapunctisch verachtet, deren Verfasser eben so wenig vom Contrapuncte wussten, als er selber. Es gehört schon Kenntniss und das geübteste Ohr dazu, um einen gutgemachten Contrapunct als solchen wahrzunehmen. — (Von anderen, noch gröblicher unrichtigen Anwendungen dieses Wortes mag hier gar nicht die Rede seyn, wie z. B., dass man öfters in Orchestern gewisse Stellen, wo die Stimmen in der Figur oder in der Taktzeit, mit punktirt en Noten, gegeneinander zu streiten scheinen, Contrapuncte nennen hört.)

Dieses alles steht jedoch nicht in vorliegendem Werke zu lesen; Reicha ist, wie schon gesagt, kein Freund von dergleichen Untersuchungen; er setzt statt dessen lieber ein paar tüchtige Beyspiele hin, die die Sache deutlicher erklären und der Kunst mehr nützen, als solch ein Wortkram.*) Ich konnte ihm aber darin nicht nachahmen, weil ich nicht, wie er, den Raum habe, die Sache praktisch anschaulich zu machen, und doch war es nothwendig, bey den verschiedenen Begriffen, die darüber herrschen, den festzusetzen, der zur Verständlichkeit dieses Buches unumgänglich nothwendig ist. Zugleich habe ich dabey das gewonnen, dass ich nun bey den einzelnen Theilen desselben kürzer seyn kann.

Vorläufige Erklärungen. S. 87 — 93. Regeln, Bemerkungen etc. über alle Contrapuncte überhaupt. . . .» Das Grundgesetz aller möglichen Contrapuncte ist, dass jede Stimme, wenn sie zur tiefsten genommen wird, ei-

*) Dabey scheint er auch zu berücksichtigen, dass er zunächst für die Franzosen schreibt. (—)
Ann. d. Vf.

nen correcten Bass gegen die anderen abgebe.... Jede Stimme muss einen eigenen Gesang führen, der sie von der andern unterscheidet.... sie werden Thema genannt: die anhebende heisst erstes Thema, die nachfolgende Zweytes oder Gegen Thema, Gegensatz etc... Jedes Thema muss einen melodischen Sinn enthalten.... Sie dürfen, um leicht aufgefasst werden zu können, die Grenzen von 4 bis 8 Takten nicht leicht überschreiten.... Der Contrapunct wird gewöhnlich erst im Verlaufe eines Stückes angewandt, braucht also nicht immer mit dem Accorde der Tonica zu beginnen und zu schliessen.... Es können dem Contrapunct andere begleitende Stimmen beygefügt werden, die nicht im Contrapuncte sind.... etc. etc...» alles durch zahlreiche Beyspiele erläutert.

I. Von dem Contrapunct in der Octave, oder Quintdecime (Doppeloctave). S. 94 — 101.

»Dieser Contrapunct ist der gebräuchlichste und nützlichste, darum werden auch die nöthigen Aufschlüsse zu dessen Anwendung auf eine weit ausgedehntere Weise gegeben, als bey den anderen, deren Gebrauch viel eingeschränkter ist.« Ich will hier dem Beyspiele des Verfassers folgen.

Das merkwürdigste in der Darstellungsart scheint mir der Rath, den R. hier gibt, um das zweyte Subjekt zu erfinden. »Man nehme drey Zeilen, setze das erste, gegebene, oder gewählte Thema auf die erste, und transponire es sogleich in das Intervall, in welchem der Contrapunct stehen soll, auf die dritte. Z. B. für einen Contrapunct in der Octave, Fig. 1 des beyliegenden Notenblattes.

»Die zweyte Zeile ist für das Gegen Thema bestimmt, welches gegen die erste Zeile einen guten Bass und zugleich gegen die dritte eine reine Harmonie bilden muss. Indem man also das zweyte Thema erfindet, muss es mit der oberen und mit der unteren Zeile verglichen werden. Ist dies geschehen, so steht auf der ersten und zweyten

Zeile das Modell des Contrapunctes, auf der zweyten und dritten hingegen seine Umkehrung.

So unnöthig diese Methode bey dem Contrapunct in der Octave zu seyn scheint, so nützlich erscheint sie in andern Intervallen. Z. B. in der Decime Fig. 2, oder in der Duodecime, Fig. 3, noch mehr in der Septime u. dgl. *) Man versuche nur dasselbe erst nach der alten Intervallenrechnung, indem man sich die Umkehrung bloß vorstellt, und dann wieder nach dieser Art, und man wird sich überzeugen, dass selbst diejenigen, welche schon grosse Übung in jener Art haben, doch in dieser die grösste Erleichterung empfinden werden.

Ob diese Methode, so einfach sie ist, schon von andern Lehrern benutzt worden ist, weiss ich nicht; aber das ist gewiss, dass sie noch in keinem Lehrsysteme aufgestellt wurde, und dass noch keiner die Sache so leicht und für jedermann ausführbar gemacht hat. Ich sage für jedermann, d. h. für jeden, der fähig ist eine Stimme zu einer oder zwey andern zu setzen; denn schwerer ist nun der Contrapunct, nach dieser Methode, wohl nicht mehr. Doch sind auch die Zahlenverhältnisse der alten Lehrart, und die Behandlung nach derselben, angegeben, damit die, welche der Neuerung nicht beypflichten, die Wahl haben.

Nach diesen Bemerkungen bedürfen nun folgende Artikel keiner weiteren Erörterung mehr:

II. Vom doppelten Contrapunct in der Octave mit beygefügtten Terzen. S. 102 — 103.

III. Vom dreyfachen Contrapunct. S. 104 — 107. Unter diesen Beyspielen ist eines vorzüglich bemerkenswerth. Fig. 4.

*) Wenn die mittlere Zeile des Beyspiels Fig. 3 mit der ersten verglichen wird, so gelten die höherstehenden Versetzungszeichen, wenn mit der dritten, so gelten die weiter untenstehende. *Ann. d. Vf.*

Zur Cecilia, XI. Bd. S. 142.

1)

The first system of music consists of four measures. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4.

2)

The second system consists of four measures. The upper staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The lower staff features a more active bass line with eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, and G4. Trills are indicated above the notes in the upper staff at measures 6 and 8.

3)

The third system consists of four measures. The upper staff continues with quarter notes A5, B5, and C6. The lower staff continues with eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. Trills are indicated above the notes in the upper staff at measures 10 and 12.

The fourth system consists of four measures. The upper staff continues with quarter notes D6, E6, F#6, and G6. The lower staff continues with eighth notes: G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, and G6. Trills are indicated above the notes in the upper staff at measures 14 and 16.

4.)

5) ^a

7.) *Thema.* *Antwort.* 8.) *Thema* *Antwort.*

9.)

Moderato.
10.) *p*

11.)

Do - na no - bis pa - cem
Do - na no - - - - bis pa - - - - cem

12.) *All^o*

15.) *All^o non troppo.*

IV. Vom vierfachen Contrapunct. S. 108 — 111.

V. Vom Contrapunct in der Terz oder der Decime. S. 112 — 118.

VI. Derselbe vierstimmig. S. 119 — 120.

VII. Vom Contrapunct in der Quinte oder Duodecime. S. 121 — 124.

VIII. Derselbe vierstimmig. S. 125 — 127.

Besondere Bemerkungen über die vorstehenden Contrapuncte. 127 — 129. Es wird hier gerathen, als Uebung in diesen Arbeiten, öfter alle Contrapuncte auf ein und dasselbe Thema anzuwenden; — Beyspiele. — (Mehrere der hier vorkommenden Bemerkungen scheinen mir in die Vorerklärungen am Anfange des Buches zu gehören.)

Ueber den Contrapunct in der Octave, der nur unter gewissen Bedingungen umwendbar ist, oder der einen Bass zur Verbesserung bedarf. S. 129 — 133. Dieser Gegenstand ist wieder ganz neu, und dem Practiker eben so nützlich, als jeder andere Contrapunct. Er ist zwar schon öfter in verschiedenen Tondichtungen, zumal im Orchester, angewandt worden; nach aller Wahrscheinlichkeit geschah dies aber immer von ungefähr, wenigstens wurde er bis jetzt noch von keinem Theoretiker berührt. — Auch diese Lehre wird wiederum vieles erleichtert und der heutigen Musik angeeignet. Ein Beyspiel erklärt die Sache am besten. Fig. 5. Es würde gewiss niemanden einfallen, Fig. 5 a für einen Contrapunct in der Octave zu halten und solchen zu gebrauchen; denn seine Umkehrung (bei b) ist abscheulich. Und doch ist dies ein sehr guter Contrapunct, ja sogar seine Umkehrung bei b kann ein vortrefflicher Satz in der Anwendung seyn; man werfe nur einen

Blick auf Fig 6, wo die Umkehrung unverändert, und untadelhaft steht.

Reicha schlägt vor, diesen Contrapunct bedingten Contrapunct (*contrepoint conditionnel*) zu nennen.

IX. Aufschluss über den Contrapunct in der Secunde oder None; in der Quarte oder Undecime; in der Sexte oder Terzdecime; in der Septime oder Quartdecime. S. 133 — 137.

X. Von den Contrapuncten in der Gegenbewegung und rückgängigen Bewegung. S. 138, — 137. »Blose Versuche der Seltenheit halber, oder besser, Missbräuche der Kunst, hat es zu allen Zeiten gegeben. Unter diese können die Gegenstände dieser beyden Artikel (IX. und X.) gezählt werden, erfunden in einer Zeit, wo die Tonsetzkunst blos eine arithmetische Berechnung war. Es soll darüber nur so viel gesagt werden, als es bedarf, um diese Sonderbarkeiten, da wo sie etwa vorkommen, zu verstehen. Offenbar ist das geübteste Ohr unfähig, diese Spitzfündigkeiten aufzufassen, zu errathen oder gar zu schätzen: es ist also Musik für die Augen oder höchstens gut, den Verstand einen Augenblick zu beschäftigen.

XI. Von der Anwendung der fünf Hauptcontrapuncte. S. 140 — 182 Hier kommt die Hauptsache! Jeder der den Contrapunct studiert hat, muss schon im Fall gewesen seyn, sich zu fragen, was er nun wohl mit diesen paar Taktten, die er so verfertigen lernte, anfangen könne. Ob und wie ihm irgendwo ein Lehrbuch darauf geantwortet hat, das muss er selbst am besten wissen; ich für mein Theil weiss blos, dass ich diesen wichtigeren Theil immer vergebens gesucht habe.

1) Contrapunct in der Octave. Der Verfasser setzt ein Thema hin (hier das erste der vorstehenden

Notenbeispiele) und gibt ihm einen Gegensatz im Contrapunct in der Octave. »Diese vier Takte können dienen:

»1) Zu einem Canon für zwey ungleiche Stimmen, wie das bey der Lehre vom Canon wird gezeigt werden.«

»2) Zu einer ganzen zwey-, drey-, vier- oder fünfstimmigen Doppelfuge; davon an seinem Orte. Was aber in unseren Zeiten wichtiger ist: —

»3) Im Verlaufe (zumal im zweyten Theile) eines Instrumentalsatzes, einer Ouverture, eines Quartetts, einer Sonate etc.«

Hier stehen 77 Takte in Partitur, durchaus nur aus den vier Takten dieses Contrapunctes gebildet; sie bilden die erste Hälfte des zweyten Theils eines ersten Symphoniesatzes. Es ist auffallend, welche Mannichfaltigkeit darin bey so vieler Einheit erhalten wurde.

Aus einem anderen Contrapuncte von 8 Takten wird nun, nach dem vorangehenden Plane, ein ganzes Andante für vier Blasinstrumente gemacht; sodann ein anderes mit einem Contrapunct von zwey Takten gebildet. Ferner wird gezeigt, wie mit einem noch kürzeren Contrapuncte, oder mit ein Paar abgerissenen Noten eines grösseren, melodische und harmonische Fortschreitungen, Transpositionen und längere Phrasen geschaffen werden können.

2) Dreyfacher Contrapunct. »Alles was über den doppelten Contrapunct gesagt wurde, kann auch auf diesen angewendet werden.« Es stehen hier sieben solcher Contrapuncte für Singstimmen, im strengen Style, und zehn für die Instrumente, im freyen Style,

3) Vierfacher Contrapunct.

4) In der Decime. Hier ist wieder ein Symphoniestück in Partitur, wie das eben erwähnte. Der darin zum Grunde liegende Contrapunct ist das zweyte der oben angeführten Notenbeispiele.

5) In der Duodecime. Nebst einem Fragment (103 Takte) einer Ouverture, nach einem Contrapunct in der Duodecime, steht hier noch ein Trauermarsch in Quartett, nach dem dritten der obigen Beyspiele.

Eine noch weitere Abhandlung über die Anwendung des Contrapunctes findet sich weiter hinten, im Artikel über die Fuge und den Fugenstoff; dort wird auch besondere Rücksicht auf die Singstimmen genommen.

Der Verfasser schliesst dieses Buch folgendermaßen: »Es bedarf eigentlich keines besonders ausgezeichneten Talentes, um das Modell irgend eines Contrapunctes zu erfinden; die Gewohnheit und die Uebung einiger Monate, zumal unter einem geschickten Lehrer, sind hinreichend, um zu dieser Fertigkeit zu gelangen; allein es bedarf einer gewissen Geschicklichkeit, Phantasie und weit ausgedehnterer Fähigkeiten, um vom Erfundenen einen glücklichen Gebrauch zu machen und es mit Wirkung anzuwenden.«

DRITTES BUCH. *Nachahmung und Canon.* Dieses Buch ist das kürzeste des Werkes. Zwar sind die beyden Gegenstände, die es abhandelt, nicht für jedermann die leichtesten, und für Viele nicht die unwichtigsten; doch lassen sie sich, soll nur das davon gelehrt werden, was dem Praktiker nützlich ist, kürzer zusammenfassen.

I. *Von den Nachahmungen.* S. 183—193. Nachahmungen werden von jedem Ohre leichter aufgefasst und empfunden, als die Contrapuncte, weil sie gleich in ihrem Ursprunge, bey ihrem Auftreten, mit ihrer Erscheinung, auch schon ihren Zweck erreicht haben: sie bedürfen nicht erst einer Folge, einer Anwendung, um zu seyn, was sie seyn sollen. Dieses ist bey dem Contrapunct umgekehrt: in seinem Ursprunge, bey seinem Auftreten ist er nichts anders, als eine melodisch-harmonisch kurze Phrase, wie beynah jede andere, die nicht im

Contrapunct steht. Nur das geübte Ohr eines Eingeweihten ist bisweilen im Stande, zu entdecken, dass dabey der Componist diese oder jene Vorsicht angewandt hat, um später in der Wiederholung einen andern Vortheil aus solcher Phrase zu ziehen. Die Nachahmungen bedürfen dieser Wiederholungen nicht (wiewohl sie dabey Statt haben können): jeder Zuhörer vernimmt es so gleich, wenn eine Stimme einen Gesang anhebt und dieser Gesang (oder ein Theil davon) von einer zweyten, dritten oder vierten Stimme etwas später nachgeahmt wird. Eine solche Nachahmung thut also, gleich bey ihrem ersten Vortrage, bey jedermann die Wirkung, die ihr nach ihrem technischen und ästhetischen Werthe zukommt; sie bedarf nicht erst einer besondern Anwendung. Contrapunct ist ein Stoff zu Ausbildungen. Nachahmung hingegen ist schon die Ausbildung selbst. — Sonach begreift sich auch, warum Reicha in diesem dritten Buche keinen besondern Artikel der Anwendung der Nachahmungen widmet, während er im Zweyten, über die Contrapuncte, die Hauptsache daraus machte.

Die Nachahmung kann von so verschiedener Art seyn, als die Anwendung des Contrapuncts; also unzählbar. Reicha handelt nur von nachstehenden Hauptgattungen, nach welchen man in Stand gesetzt wird, die übrigen selbst aufzufinden und zu behandeln.

Gewöhnliche Nachahmungen, (*imitations ordinaires.*)

Künstliche Nachahmungen, (*imitations scientifiques.*)

Mit Vermehrung der Notengeltung.

Mit Verminderung derselben.

Allgemeine Bemerkungen über Nachahmung jeder Art.

Nachahmungen blos in der Bewegung, (*imitations du mouvement.*)

Symmetrische Fortschreitungen mit einfachen und doppelten Nachahmungen.

II. Vom Canon. S. 194 — 233. »Canon ist eine strenge und ununterbrochene Nachahmung. Vorzüglich nennt man aber Canon ein Tonstück, worin eine Stimme eine andere vom Anfange bis zu Ende nachahmt, gleichviel in welcher Intervalle und mit welcher Anzahl der nachahmenden Stimmen.«

»Obschon der Canon eine vollkommenerere Nachahmung ist, als die vorhergehenden, so verhält es sich damit doch, in Hinsicht dessen, was ich über Auffassung, Wirkung und Gebrauch gesagt, nicht wie mit jenen. Mit der Auffassung ist es zwar Dasselbe, doch nur so lange, bis alle Stimmen eingetreten sind, oder etwa bey einem zweystimmigen Canon; sind aber einmal alle Stimmen in den Strom eingerissen, so ist es keinem Ohre mehr möglich, zu unterscheiden, ob sie sich streng (canonisch), oder frey (wie gewöhnliche imitations) nachahmen. Der Tonsetzer sieht sich oft genöthigt, Harmonie- und Melodie-Wendungen einzuschlagen, die er gerne anders gemacht hätte, fände er sich nicht durch diese steifen Nachahmungen dazu gezwungen: dieses schadet also der Wirkung, und ist auch eine der Ursachen, warum Canons seltener angewandt werden. Noch ein anderer Grund besteht darin, dass nicht viele, auch bey dem anhaltendsten Studium, dazu gelangen, einen wohlklingenden, mehrstimmigen Canon zu schreiben. Diese Gattung der Nachahmungen ist also wichtiger zur Uebung in allerley Schwierigkeiten, als für die Anwendung selbst.«

Unser Verfasser theilt die Canons in zwey verschiedene Gattungen ein, in gesellschaftliche Canons (*Canons de Société*) und künstliche, (*Canons scientifiques*). Alles was ich so eben über die Canons im Allgemeinen gesagt habe, gilt nur der zweyten Gattung, indem die erste weiter nichts ist, als eine gewöhnliche melodisch-harmonische Phrase, die oft bis zum Ende wie-

derholt wird, und den Namen Canon nur uneigentlich trägt.

1) Vom Gesellschaft-Canon. Zu dieser Gattung gehören beynahe alle sogenannte Tafelcanons, die Mozart, so wie viele andere, in Menge aus dem Stegreif schrieben. Auch auf der Scene, zumal in der italienischen Oper, werden sie oft angewandt. Sie sind die leichtesten. Wer einen gegebenen oder selbstgewählten Gesang von etwa 8 bis 16 Takten, zwey-, drey-, oder vierstimmig setzen kann, der ist auch fähig (von besonderem Werthe der Gedanken oder der Begleitung abgesehen) einen solchen Canon zu verfertigen. Die verschiedenen Stimmen werden im Ausschreiben, oder auch gleich im Componiren, nur hintereinander gesetzt. Es werden dazu oft allerley Melodien benutzt, selbst Volkslieder. Diese Canons müssen aber immer von gleichartigen Stimmen ausgeführt werden; denn würden sie von Weiber- und Männerstimmen ausgeführt, so entstünden dadurch mehrere Umkehrungen der Harmonie, die nur dann gut seyn können, wenn der Canon im doppelten Contrapunct steht. Dieses ist schon schwerer, und solche Canons finden sich daher schon in viel kleinerer Anzahl. Die Tonsetzer schreiben gewöhnlich: *Canone à 3*, *à 4* etc. auf den Titel, und sagen nicht: zu 3 oder 4 gleichen Stimmen, weil sie es nicht nothwendig finden, jedem damit vor die Nase zu schreiben, dass ihr Canon nicht im Contrapunct steht. »Man hat, um dem Uebel auszuweichen, welches dadurch entsteht, wenn ein, für gleiche Stimmen geschriebener Canon, von ungleichen Stimmen vorgetragen wird, den schlechten Ausweg versucht, dem Vokalcanon eine Instrumental-Begleitung beyzufügen, vermeinend, der Bass dieser Begleitung könne die, durch die Umkehrungen entstehenden Mängel verbessern; allein die Erfahrung beweist, dass die Harmonie der Singstimmen immer schlechten Effect macht, wenn sie nicht, von der Instrumental-Begleitung abgesehen, gut ist.« Der Verfasser empfiehlt hier, als besseres

Mittel, seinen Bedingungscontrapunct, welcher hier in der That recht gut zu statten kommt. *)

2) Von den künstlichen Canons (*Canons scientifiques*.) Diese Gattung ist viel schwerer als die erste, wenn gleich nicht von grösserer Wirkung. Die vorhergehenden Canons ahmen nur im Einklang oder in der Octave nach; diese hingegen in jedem andern Intervalle. Bey jenen tritt die zweyte Stimme nie früher ein, als bis die erste ihre ganze Phrase beendigt hat; so auch die dritte und vierte; — bey diesen kann der Tonsetzer die Stimmen in jeder Entfernung nach einander eintreten lassen; sie können auch von verschiedenartigen Stimmen ausgeführt werden, ohne des Contrapuncts zu bedürfen. — Diese Gattung von Canon ist es, auf welcher die Alten eine Zeit lang all ihr Dichten und Trachten beschränkten, so dass es Männer gab, welche ihr halbes Leben darauf wandten, eine solche Production auszubrüten.

In dem vorliegenden Werke werden nun die verschiedenen Zweige dieser Gattung in folgender Ordnung abgehandelt:

Zweystimmige Canons —; in allen Intervallen —; in der Gegenbewegung.

Wie ein künstlicher Canon für das Publicum interessant gemacht werden kann. Er muss in symmetrische Phrasen eingetheilt werden; diese Phrasen können von andern Stimmen wiederholend dialogirt werden; sie können durch einen Zwischensatz (*episode*), dessen Gesang mit dem Canon nichts gemein hat, von einander getrennt werden etc., — alles mit Beyspielen; eines fürs Orchester.

Dreystimmige Canons. »Wenn es schon schwer ist, mit Aufmerksamkeit einer Nachahmung zwischen zwey

*) Vorstehend Seite 135.

Stimmen während 30, 40 oder 50 Takten zu folgen, was soll aus dieser Aufmerksamkeit werden, wenn man sie auf drey, oder wohl gar auf vier Stimmen zu heften sucht? *) Schreibt man also Canons für mehr als zwey Stimmen, so geschieht dies für die Augen, und nicht für die Ohren. Weil aber jedes Ding seine Liebhaber findet, so soll hier auch gelehrt werden, wie man einen Canon für mehr als zwey Stimmen componirt etc.«

Von den rückgängigen Canons. »Ich würde mich enthalten haben, von diesem Gegenstande zu handeln, wenn mich nicht folgende Rücksichten dazu bewogen hätten. Gewisse Leute, die diese Seite der Kunst nicht studirt haben, meynen Wunder was es sey, wenn sie einen rückgängigen Canon (Krebscanon) sehen. Es thut noth, ihnen zu zeigen, dass das ganze Hexenwerk solcher Erzeugung bloß in einem einfachen Verfahren liegt, nach welchem es nicht schwerer ist, einen solchen Canon zu componiren, als jeden andern. Man verfähre nur auf folgende Weise:« etc.

Vom Canon über einen Choral.

Vom Doppelcanon.

Vom Räthselcanon..... »Der Tonsetzer denkt sich seinen Canon so wie es hier gezeigt ist: warum ihn aber unter einer räthselhaften Gestalt vorstellen? geschieht es, damit ein anderer Tonsetzer, als neuer Oedipus, die Auflösung suche? Wir denken wahrhaftig allzugesamt von unsern Zeitgenossen, um sie für unklug genug zu halten, ihre kostbare Zeit mit dergleichen Kleinigkeiten zu verlieren. Wer solche Canons zu machen versteht (und das muss man, um sie zu lösen), der wird es vorziehen, deren selber zu componiren, als sich auf die Folter zu spannen, um die von anderen ersonnenen zu enträthseln.«

*) »In diesem Fall ist die Aufgabe des Zuhörers schwerer als die des Componisten.«

Vom Polymorphus. »..... Dass sich die Schüler darin zu üben suchen, mag angehen: ein geduldiger Harmonist wird nicht viele Mühe haben, deren zu finden; ein halb Dutzend diatonisch-fortschreitende Noten sind hinreichend dazu. Die Alten sprechen von dergleichen Canons, die 500, 1000 bis 2000 verschiedene Auflösungen haben. In unseren Tagen möchte man wohl mehr Auflösungen als Zuhörer zu solchen Canons finden.«

Vom Kreiscanon; vom Canon in der Vergrößerung (der Notengeltung); vom Canon in der Verkleinerung; von zweystimmigen Canons, die sich zu einem Trio oder Quatuor machen lassen. —

Es ist schon weiter oben angemerkt worden, dass, bey den Nachahmungen der Anwendung derselben kein besonderer Artikel gewidmet ist; eben darum ist dies auch hier bey den Canons unterblieben; wozu noch bemerkt werden kann, dass die Canons meist ganz für sich bestehende Sätze sind, wesshalb es keiner weiteren Anwendung bedarf. Was darüber, so wie über die Nachahmungen, gelehrt werden kann, wenn sie Fragmentarisch in anderen Productionen zerstreut werden, findet sich später bey der Fuge.

Ende des ersten Bandes.

VIERTES BUCH. Von der Fuge. Keine Gattung von Musikstücken hat wohl so vielen Einfluss auf die Tonsetzkunst gehabt als die Fuge, und keine wird überhaupt so verschiedentlich geschätzt und gebraucht. Den Kunstjünger, der Anfänger in der Composition, erfüllt schon der bloße Name mit Ehrfurcht; die Fuge scheint ihm der Gipfel der Kunst, und dem, der in ihre Geheimnisse eingeweiht ist, zollt man eine ganz besondere Hochachtung. — Der modische Dilettant hingegen, der oberflächliche Künstler, der grosse Haufe, verachtet, was diesen Namen trägt, wählend, es sey nur das Erzeugnis einer kalten

Phantasie und einiger Rechenformen. Dem Phantasiearmen ist sie ein bequemes Mittel, die Abwesenheit seiner Schöpfungskraft zu verbergen; dem Pedanten ein Mittel, gelehrt zu thun; dem grössern Tondichter aber ein Kunstmittel zur Erreichung der höchsten Wirkung. Der Lehrer endlich gebraucht sie als eine sehr zweckmässige Form, in welcher er seine Schüler alle harmonische, contrapunctische und canonische Vorarbeiten, die Entwicklung der Gedanken etc. anwenden und einüben lässt.

Aus diesem letzten Gesichtspuncte betrachtet Reicha hier zuvörderst die Fuge; sie ist ihm ein treffliches Mittel, alles was im ersten Bande abgehandelt wurde, in nähere Anwendung zu bringen, damit der Lehrling jedem vorkommenden Falle von technischer Seite gewachsen sey. *) Darum ist denn auch die Fuge, obschon sie, wie jedes andere Musikstück, nur eine Form und Gattung ist, ein ganz eigenes Buch gewidmet worden, während, im sechsten Buche, alle übrigen Formen, z. B. Synchronic-Sätze etc., unter einem einzigen Artikel vorkommen.

Von dem Gesichtspuncte ausgehend, dass die Fuge zunächst als Schulform dienen soll, konnten und mussten darüber bestimmtere Regeln festgesetzt werden als dies der Fall wäre, wenn sie nur als praktisches Musikstück betrachtet würde, wo alsdann ihre äussere Form und ihre innere Ausarbeitung mehr der Willkür und der augenblicklichen Eingebung des Tonsetzers unterworfen wäre. So heisst es also hier meist: dieses oder jenes

*) Wie oft wird mancher Componist in den besten Stunden der Begeisterung, bloß durch mechanische Schwierigkeiten aufgehalten, weil er der Fuge nicht mächtig ist. Solche Hindernisse zernichten nicht selten die Begeisterung und streuen Verwirrung und Kälte in den Satz, Fehler, die man grade der Fuge vorwirft, welche doch vielmehr das Mittel dagegen ist.
Ann. d. Verf.

ist verboten, oder erlaubt, oder gehört nicht in die Fuge, u. dgl., welches später, wo die Fuge eben anders angewandt ist, bisweilen absichtlich übertreten wird.

»Ehe in die nähere Abhandlung eingegangen wird, ist es für die Deutlichkeit dieses Artikels wichtig« (auch darum, weil in allen höheren Schulen Fugen im strengen Style verlangt werden, während die Schüler überall nur solche zu Gehör bekommen, die im freyen Style geschrieben sind) »bestimmt anzugeben, in was der Unterschied zwischen der älteren Fuge im strengen Style, und der neueren im freyen Style besteht; denn die berühmtesten Tonsetzer des 18ten Jahrhunderts haben fast alle ihre Fugen in diesem letztern geschrieben.«

»1) Die Fuge wird (in Hinsicht der Harmonie, der Stimmenführung und der Ausweichungen) nach den Vorschriften des strengen Styls gesetzt, die wir am Anfange dieses Werkes aufgestellt haben; und blos für die Singstimmen, ohne Begleitung, oder etwa mit der Orgel; wir nennen sie ältere Fuge (*Fugue ancienne*). Nur die ältere Fuge war es, die bisher in den Werken über die Composition abgehandelt wurde.«

»2) Die neuere Fuge (*Fugue moderne*), vokal und instrumental, ist ganz von den Fesseln der älteren befreit. Nun wird eine Vokalfuge in dieser Art immer mit Instrumenten begleitet, um die Sänger zu unterstützen und die Intonation zu sichern. Wir wollen hier über die ältere und neuere Fuge eine Vergleichungstafel geben, damit man mit einem Blicke übersehen könne, was in dem einen verboten ist, und was man in die andere einzuführen für nöthig erachtet hat.«

Hier stehen nun zwölf verschiedene Punkte gegen einander über in zwey Colonnen, links die ältere Fuge, rechts die neuere. Z. B. (ich hebe hier nur Einiges davon aus):

»Aeltere Fuge. Nr. 11. Vor Entdeckung der Harmonie sang man alles im Einklang und der Octave; sobald aber die Accorde bekannt wurden, haben die Tonsetzer vor dem 18ten Jahrhundert diesen Effect verböten. Dieses ist wohl die wahre Ursache, warum er in der älteren Fuge nicht geduldet wird.«

»Neuere Fuge. Nr. 11. Eine Stelle (zumal das Thema), von allen Stimmen im Einklang und der Octave ausgeführt, kann eine grosse Wirkung hervorbringen, besonders gegen das Ende der Fuge. Es wäre also lächerlich, dieses auszuschliessen.«

». Es ist für den strengen Styl zu bedauern, dass die berühmtesten Fugen, die von ganz Europa am meisten geschätzt werden, gerade eben im freyen Style geschrieben sind. Alle gefeyerten Tonsetzer des 18ten Jahrhunderts haben deren gemacht; Corelli, Leo, Scarlatti, Durante, Händel, Marcello, Jomelli, Sebastian und Emanuel Bach, Haydn und Mozart haben darin geglänzt. Die ausschliesslichen Anhänger der älteren Fuge mögen es mit diesen berühmten Meistern abmachen, wenn alles was wir über die neuere Fuge angemerkt haben, nicht nach ihrem Geschmacke ist. Was uns betrifft, so ist unsere Pflicht, von allem was gemacht wird und die Kunst interessiren kann, Rechenschaft zu geben. Wenn die Tonkunst Fortschritte machte und die Abhandlungen darüber immer zurück blieben, so ist es auch für den eingeschränktesten Verstand begreiflich, dass diese Abhandlungen endlich fruchtlos und nichtssagend werden müssen.«

»Man kann mit Grund einwenden, 1) dass die Regeln der älteren Fuge bestimmter, und ausreichender sind, die Schüler auf eine sichere Art zu leiten; 2) dass die Freyheiten der neueren sie hingegen irre leiten, und sie gewöhnen, unrein zu schreiben oder die Singstimmen nicht naturgemäss zu behandeln. Darum wird es auch gut seyn, immer mit der älteren anzufangen und erst diese

recht machen zu lernen, ehe man die neuere vornimmt«

I. *Von dem Thema, Subject.* S. 7.

II. *Von der Antwort, dem Gefährten.* S. 7—16. Die Sache wird in sechs Regeln abgemacht. Vier und siebenzig verschiedene Subjecte, jedes mit einer Antwort, erklären alles aufs Vollständigste.

III. *Von dem Hauptstoffe, woraus die Fuge besteht.* S. 16—24. Dieses, so wie noch vieles Nachfolgende, lässt sich nur durch zahlreiche Notenbeispiele erklären, daher beschränke ich mich, hier blos die Gegenstände anzugeben:

- 1) Von der Engführung (*Stretto*).
- 2) Von den Nachahmungen in den Fugen.
- 3) Von der theilweisen Entwicklung des Thema.

IV. *Von der Ordnung, die man in der Anwendung des Fugenstoffes zu beobachten hat; oder von der Fuge im eigentlichen Sinne.* S. 25—35. Als ich das Studium der Fuge vornahm, verschaffte ich mir, da in meinem Geburtsorte kein Lehrer dazu aufzufinden war, alle Werke, die ich über diesen Gegenstand entdecken konnte. Vielleicht war ich zu ungeschickt, ihre Erklärungen aufzufassen oder auszuüben, oder es fehlte mir an Anlagen; kurz, ungeachtet alles Fleisses brachte ich meine Fugen nie weiter, als bis zu Ende der Ankündigung (*Exposition*). Hier blieb ich stehen, mich und die Werke fragend, was denn nun geschehen müsse oder könne. — Keine befriedigende Antwort ward mir; ich tappte blindlings fort, unwissend, was eigentlich eine Fuge ist, bis ich das Glück hatte, den mündlichen Unterricht eines geschickten Meisters zu geniessen. Jetzt glaube ich aber, dass, wenn ich damals

diese beyden Artikel III. und IV. gehabt hätte, ich mich vielleicht zurecht gefunden haben würde. —

»Es ist ein grosser Unterschied zwischen der Fuge und dem Fugenstoff. Die Fuge ist ein Ramen, ein Muster, eine Form, die sich nicht verändert. Diese Form ist an sich selbst von keinem Interesse. Sie beruht blos auf Uebereinkunft. Man kann den Fugenstoff anwenden, ohne eine Fuge zu machen; so hat Haydn häufigen Gebrauch von diesem Stoffe in seinen Quartetten, Synphonien etc. gemacht. Das was die Fuge wichtig macht, ist der Stoff welchen sie einschliesst. Tausend Fugen gleichen sich in der Form und unterscheiden sich nur in dem Stoffe. Die Form hört auf gut zu seyn, sobald der Stoff schlecht ist. — Folgendes muss man wissen, um eine regelmässige Fuge zu machen.«

- »1) Wie in dieser Musikgattung modulirt wird;
- 2) Wie das Thema anzukündigen (*Exposition*);
- 3) Wie die Bewegung unter den Stimmen unterhalten werden muss;
- 4) Wie ein Zwischensatz, *Episode*, gemacht wird;
- 5) Die verschiedenen Arten, die Engführungen, *Stretto*, und Nachahmungen anzuwenden;
- 6) Eine Päuse soll immer dem Eintritte des Themas oder der Antwort vorangehen;
- 7) Den Canon in der Fuge anzuwenden;
- 8) Wie der Orgelpunkt gemacht wird;
- 9) In was der Schluss der Fuge besteht;
- 10) Die Einheit in der Fuge.«

»Man kann sich einen ziemlich deutlichen Begriff von der Folge einer vierstimmigen Fuge machen, wenn man sich den Fugenstoff etwa folgendermassen auf einer Zeile fortlaufend denkt: Thema, Antwort, Thema, Antwort — Zwischensatz — Antwort, Thema — Zwischensatz — Engführung — Zwischen-satz — nähere Engführung — Zwischensatz

— die nächste Engführung — Orgelpunkt — Canon — Schluss.«

Nun werden obige zehn Punkte einzeln vorgenommen und ausgearbeitet; sie können hier aber nicht leicht näher erörtert werden.

V. Analyse der zwey-, drey- und vierstimmigen Fugen. S. 35—56. Das 1, 2, 3, 4 Gesagte wird nun einzeln auf jeden besondern Fall angewandt und erklärt. Es stehen hier sechs Vokal- und eine Instrumental-Fuge. In die Zergliederung und Beschreibung der einzelnen Theile dieser und aller nachfolgenden Musikstücke einzugehen, ist hier unmöglich. Ich bemerke blos, dass ich jedes davon, nicht blos als Beyspiel, sondern auch als Tonstück betrachtet, der Aufmerksamkeit und näheren Beachtung der Leser würdig glaube.

Regeln bey dem Durchkreuzen der Stimmen. Dieser nicht unwichtige Gegenstand ist hier sehr befriedigend abgethan. Indessen erlaube ich mir, ungeachtet meines Vorsatzes, Nichts tadeln zu wollen, die Bemerkung, dass dieser Gegenstand hier, in der Mitte der Lehre von den Fugen, keineswegs an seinem Orte steht; er gehört schlechterdings nur in die Harmonie; ist er aber dort vergessen worden, so war ja hier das erste Buch der Ort zu solchen Nachträgen.

Aufschluss über das, was man sonst Tonfuge, reale Fuge, und nachahmende Fuge nannte. (*Fugue du ton, fugue réelle, et fugue d'imitation*).

1) Tonfuge. Die älteren Tonarten werden vorausgesetzt. a) Das Thema, mit seiner Antwort durfte die Grenzen einer Octave (von einer Tonica oder Dominante zur andern) nicht überschreiten, Fig. 7, 8. b) Man war genöthigt, stets in der ersten Saite des Tones zu bleiben: dieses gab dann dem Stücke den Namen Tonfuge, oder Fuge im Ton.«

So durfte kein anderes # noch b eingeführt werden, als solche, welche die Vorzeichnung der Tonart angab, wie z. B. in der dorischen weder b noch cis, noch jedes andere Versetzungszeichen, bloß bisweilen als Ausnahme, zum Schluss, ein cis! Als Beyspiel wird eine vierstimmige Vokalfuge von 76 Takten in der lydischen Tonart (F-dur ohne b), geliefert, worin kein einziges Versetzungszeichen vorkommt. »Es wäre gut, wenn sich unsere jungen Componisten, die kein halbes Dutzend Takte schreiben können ohne auszuweichen, wenigstens ein Jahr lang in der Tonfuge üben.« *)

2) Reale Fuge. »Um die moderne Fuge (sowohl im strengen als im freyen Style) von der alten Tonfuge zu unterscheiden, nannte sie der Pater Martini *Fuga reale*, wahrscheinlich weil darin die Antwort oft ohne Veränderung (die Transposition ausgenommen) gemacht wird; ohne diesen Grund würde die Wahl des Wortes *reale* weder glücklich noch geistreich seyn.« Dieses ist alles, was über diese Fuge hier gesagt wird.

3) Nachahmungsfuge. Die Alten nannten oft Fuge, was eigentlich nur ein Canon oder ein canonischer Satz ist..... Weil man nun aber keine Tonfugen mehr schreibt, und die Canons nicht mehr Fuge genannt werden, so sind nunmehr die Benennungen: Tonfuge, reale Fuge und Nachahmungsfuge, nicht mehr von Erheblichkeit, und dienen nur, unsere Abhandlungen zu verwirren.«

VI. Von den Fugen mit mehr als einem Subjecte. S. 56 — 126. Von hier an werden die Contrapuncte eingeführt; sie spielen nun, in der Anwendung, fast bis ans Ende des ganzen Werkes, eine Hauptrolle. Sie erscheinen folgendermaßen: der doppelte, in der

*) Höret, höret! — Zumuthen wollen wirs euch nicht; aber zur Busse hättet ihr's häufig verdient!

Doppelfuge; der dreyfache in der Tripelfuge (Fuge mit drey Subjecten) u. s. w.; der Contrapunct in der Décime, in der Fuge in der Decime, und eben so bey der Duodécime.

1) Von der Doppelfuge. Es wird gelehrt: wie das Gegenthema, im doppelten Contrapunct, eingerichtet wird, dass es mit der Antwort, auch wenn diese Veränderungen erleidet, gehen kann; welche Zusammenstellungen, Engführungen, und überhaupt welchen Vortheil man von der Vereinigung der beyden Subjecte ziehen kann; wie die Ankündigung einer Doppelfuge gemacht wird. Im Übrigen gelten alle Regeln der einfachen Fuge.

2) Von der Fuge in der Decime. Ein merkwürdiges Heyspiel für das Streichquartett begleitet diese Abhandlung.

3) Von der Fuge in der Duodécime. Eine Fuge für dieselben Instrumente.

4) Von der Fuge mit drey Subjecten. Zwey vierstimmige Vokal- und Instrumentalfugen werden analysirt.

5) Von der Fuge mit mehr als drey Subjecten. Der Verfasser meynt, die Praxis könne sich mit den Doppel- und Tripelfugen begnügen, indem mehr Subjecte nicht nur keine grössere Wirkung hervorbringen, sondern ihr vielmehr Eintrag thun. Es wird also nur zur Vollständigkeit und zur Übung angehender Tonsetzer hier noch von vier, fünf und sechs Subjecten gehandelt. Eine grosse analysirte achtstimmige Singfuge, mit sechs Subjecten, schliesst das vierte Buch.

FÜNFTES BUCH. Dieses Buch hat, sowie das erste, keine besondere Ueberschrift. Nach dem Inhalte könnte es etwa den Titel führen: Fortsetzung von der Fuge, oder auch: Anwendung der Fuge in der heuti-

gen Musik. Der grösste Theil desselben handelt von Gegenständen, die noch von keinem theoretischen Werke berührt worden sind.

I. Von der Fuge in der Augmentation und in der Diminution. S. 127—129.

II. Von der Fuge in der Gegenbewegung. S. 130—132. Warum diese beyden Artikel nicht noch im vierten Buche stehen, begreife ich nicht. Sie haben mit allem was ihnen nachfolgt nichts gemein. Sie gehören noch, so wie alles was im vierten Buche vorkommt, in die Grammatik der Fugen, während hier nur von der Aesthetik gehandelt wird. Mir scheint, als habe der Verfasser sie in der Ausarbeitung seines Werkes vergessen gehabt und später erst nachgeholt; und da sich weder in dem vierten Buche ein schicklicher Platz dazu fand, noch am Ende desselben, welches grossartig mit einer achtstimmigen Fuge schliesst, so mussten sie nun wohl hierher verschoben werden. Es kann aber auch aus Irrung geschehen seyn, indem das vierte und fünfte Buch, über einen Stoff handelnd, vielleicht ursprünglich nur eines ausmachten, welches, seiner unverhältnismässigen Grösse wegen, etwa erst beym Stechen, in zwey Bücher vertheilt wurde.

III. Von der Vocalfuge mit Orchesterbegleitung. S. 132 — 168. »Die Alten konnten uns über diesen Gegenstand keine Aufschlüsse hinterlassen, weil sie unsere Orchester, und selbst die jetzt gebräuchlichen Instrumente, die Orgel ausgenommen, gar nicht kannten. — Es gibt verschiedene Arten, die Singfuge zu begleiten.«

Erste Art. Es werden die Singstimmen mit einigen Instrumenten blos verdoppelt, um sie im Tone zu halten. Diese Art war sonst die gebräuchlichste.

Zweyte Art. Mit den Streichinstrumenten allein. Drey Fugen in Partitur, auf drey ganz verschiedene

Weisen begleitet. In der ersten werden die Singstimmen von den Instrumenten blos verdoppelt, nur mit dem Unterschiede, dass diese die einfachen Noten des Gesanges ein wenig verbrämen, welches der Fuge mehr Leben gibt. Diese Begleitungsart wird am häufigsten angewandt. — In der zweyten ist der vierstimmigen Vokalfuge ein Instrumentalbass, in fast stets fortlaufenden Viertelnoten, beygefügt; dieser Bass ist eine fünfte reelle Stimme, so dass nun zwey verschiedene Bässe vorhanden sind (ites Buch, Artikel IV.). Ueber diesem Instrumentalbass, der beziffert ist, führen die andern Instrumente die Harmonie aus, so wie sie ungefähr ein Organist in ähnlichem Falle greifen würde. Diese Begleitungsart ist schon weniger gebräuchlich, weil sie auch, wegen des Basses, dem Tonsetzer viel schwerer wird; die dritte aber ist neu. Es ist eine Fuge mit zwey Subjecten, im Contrapunct der Octave; der vierstimmige Chor hebt mit dem ersten Subjecte an, wornach die Instrumente mit dem zweyten eingreifen, welches sie, so wie der Chor das seinige, bis ans Ende beybehalten und ausarbeiten. Die Vokalfuge ist, wie das immer seyn soll, so beschaffen, dass sie der Instrumente entbehren kann; so ist es hier auch die Instrumentalfuge mit ihrem Subjecte. Dieses ist also eine Doppelfuge im eigentlichsten Sinne. Auf der Scene muss diese Begleitungsart, wenn sie so genannt werden kann, gewiss nicht ohne Vortheil seyn; sie verlangt aber ihren Mann.

Dritte Art. Mit den Blasinstrumenten allein. Im Concert oder auf der Scene können diese sehr gut die Orgel ersetzen, wozu das Zweyte der so eben erwähnten Beyspiele sich sehr gut eignet. Noch andere Modificationen werden angegeben.

Vierte Art. Mit dem ganzen Orchester. Eine grosse Fuge mit zwey Subjecten über: *Cum sanctis tuis in aeternum*, nach der allgemcin üblichen Begleitungsart. — Wieder andere Behandlungen des Orchesters zeigt die

Fünfte Art. Die Instrumente, zumal die blasenden, werden mehr Solo, als in Masse gebraucht. Beyspiele dazu finden sich später bey einer andern Gelegenheit.

IV. Von der Fuge in drey Octaven. S. 168 — 181. Ein Riesengedanke, der erstaunliche Wirkung thun kann. Doch kein Urtheil; die Sache ist zu neu und dürfte vielleicht eben darum verschiedene Aufnahme finden.

Es wird eine grosse Anzahl von Ausübenden vorausgesetzt, etwa in der Kirche. Die Fuge ist vierstimmig, jede dieser vier Stimmen wird in drey verschiedene Octaven ausgeführt, und zwar so:

die erste Stimme, von allen Blasinstrumenten (die ganz tiefen, als Posaunen, Fagotte ausgenommen) und chormässig besetzt;

die zweyte Stimme, von allen Saiteninstrumenten (ohne die Bässe) ebenfalls chormässig und in drey verschiedenen Octaven, so wie

die dritte Stimme, von allen Singstimmen und

die vierte Stimme, von allen Bässen nebst der Orgel, auf deren Pedal von 3² Fuss hier gezählt wird, damit auch diese Stimme in drey Octaven gehe.

Der dritten Stimme, dem Gesange, gehen die Posaunen und Fagotte zur Unterstützung zur Seite.

Das Thema dieser Fuge ist: siehe in Fig. 9.

Die Worte wurden auf die Musik gedichtet; es ist ein Lobgesang auf die Geburt Jesu.

Ein zweytes Beyspiel, in einem andern Charakter, Allegro; nur auf fünf Zeilen, in dem die Instrumente und Stimmen zur Verdopplung angegeben sind.

»Um eine solche Fuge zu schreiben, muss viele Vorsicht gebraucht und manche sonst ungewohnte Schwie-

rigkeit überwunden werden.« Die Vorschriften dazu sind kürzlich aufgestellt; sodann das Verhältniss der Besetzung solcher Tonstücke angegeben.

V. *Von der Instrumentalfuge als Begleitung des Gesanges.* S. 182 — 212.

Erstes Beyspiel. Das Orchester (es besteht hier nur aus den Saiteninstrumenten), führt eine regelmässige Fuge in einem sanften Charakter aus, mit dem Thema Fig. 10. Nach zehn Takten ergreift der Chor, während die Fuge immer gleich sanft fortfließt, den Satz Fig. 11, welcher unverändert sechsmal, stets nach einigen Takten Pausen, wiedererscheint: aber jedesmal in einer anderen Tonart; nur das letzte Mal verändert er sich, wendet sich nach *As*, verlängert sich ein wenig und schliesst mit der Fuge.

Zweytes Beyspiel. Ein anderer Chor auf: *Fuggiuriamo* etc., aus *Metastasio's Gioas, Rè di Giuda*. Er besteht nicht, wie der vorhergehende, aus kurzen, sich wiederholenden Phrasen, sondern bildet für sich selbst einen echt dramatischen Satz. Das Volk schwört seinem neuen König Treue, und diesem Charakter gemäss ist er auch declamirt. Das Orchester (nun auch mit den Blasinstrumenten) begleitet diesen Chor mit einer Doppelfuge, die seine Handlung in ein echt dramatisches Licht stellt. Man sehe nur ihr erstes Motiv bey Fig. 12.

»Man fühlt wohl, dass hier nun nicht mehr die Rede von solchen unbedeutenden Fugen ist, mit welchen sich die Schüler in den Compositionsclassen beschäftigen: es gilt hier von den Wirkungen, die durch den Fugenstoff hervorgebracht werden.«

Drittes Beyspiel. Eine Scene und Arie für eine Bassstimme; die Begleitung der Arie ist wieder eine Fuge. »Diese Verbindung ist eine der delicatesten und schwierigsten; denn hier ist die Rede von einer regel-

mässigen Aric, welche ihr Motiv und ihre natürliche Folge hat, und wobey die Singstimme keineswegs der Fuge aufgecopfert wird.»

VI. Vom Chóral mit einer Instrumentalfuge begleitet. S. 212 — 220. Die beyden hier vorkommenden Beyspiele, von zwey Schülern des Verfassers, sind beyde über dasselbe Kirchenlied: *Wie herrlich strahlt der Morgenstern.* Das erste, mit deutschem Texte, ist eine Orgelfuge. Die Gemeine singt den Choral im Einklang und der Octave. Alle Einschnitte, nach jedem Vers, sind, damit das Volk leichter wieder eintritt, von gleicher Länge. Das Zweyte, mit französischem Texte (aus dem Pariser Iutherischen Gesangbuche) ist eine Fuge für das Streichquartett.

VII. Von der Art, die Worte zu einer Fuge zu setzen, oder von der Parodie der Fuge. S. 221. Dem Verfasser gefällt die gemeinübliche Art, den Text in der Fuge zu behandeln, nicht. »Dieses barbarische Verfahren schickt sich schlecht für den französischen Geschmack und die Eigenthümlichkeit seiner Sprache, wesshalb man keine Fugen mit französischem Texte schreiben kann.« (Ich kenne davon wirklich noch keine.) Er rathet, lieber die Fuge ohne die Worte, im Charakter der Situation, zu schreiben, und sodann erst die Worte dazu dichten zu lassen, wie dies in seiner Fuge in drey Octaven der Fall war. »Es brauchen nicht immer streng regelmässige Verse zu seyn; auch freye Verse, ja die Prosa, kann dazu dienen.« etc. etc.

Bemerkungen über die Fuge im Allgemeinen. S. 222. Ueber gewisse Pedanten, die da meynen, die Fuge bedürfe nicht des Genies. — »Sie hat, so wie sie seit Jahrhunderten gemacht wird, einen Grundfehler; sie hat weder Phrase noch Rhythmus, u. dgl. — Die Form der Fuge wurde zu einer Zeit erfunden, als die Musik in ihrer Kindheit war, und man von ihrer wahren Natur und Sprache keinen Begriff hatte. Damit die Fuge

ein neues Interesse gewinne, müsste man trachten, sie in Phrasen einzutheilen und ihrem Stoffe mehr Mannichfaltigkeit zu geben, welches keineswegs unmöglich ist.«

Plan einer rhythmischen Fuge. (*Fugue phrasée*). S. 222 — 232.

1) Die Ankündigung muss eine vollkommene Phrase mit einer ganzen Schlusscadenz bilden etc. Dann folgt ein Beyspiel für das Quartett, mit einer Einleitung. Das Thema dieser Fuge ist Fig. 13. »..... Alles was sonst zu einer regelmässigen Fuge gehört, findet sich darin. Um also eine Fuge in diesem Genre zu machen, muss man die ältere zuerst vollkommen inne haben; nur wird mehr Geschmack, mehr Phantasie, mehr Gesang, mehr Composition, mehr Ideen und folglich mehr Genie erfordert, um eine gute gerhythmete Fuge zu machen. — Die Ouverture zur Zauberflöte von Mozart und der letzte Satz seines Quartetts in C-dur, sind nichts anders als in Phrasen eingetheilte Fugen, ohngefähr nach Art der hier besprochenen. — Eine solche Fuge muss auch mit dem *forte* und *piano* nuancirt werden. Die Art, wie man allgewöhnlich die Fugen spielt (besonders die mit dem Orchester begleiteten) ist eine Barbarey: es ist ein Wettstreit, wer am stärksten spielen oder schreyen könne; der Gesang, mit dem Orchester kämpfend, scheint vielmehr eine grobe Lustigkeit auszudrücken, als das Lob des Herrn zu singen.«

VIII. Von der fugenartigen Schreibart. S. 233. Hier wird kürzlich gelehrt, wie der Fugenstoff, ohne doch eigentliche Fugen zu machen, in anderen Musikstücken angewandt werden kann; man bedient sich nämlich nur einzelner Theile desselben, die hin und wieder eingeschaltet werden, wie z. B. die Exposition, oder bloß einige Nachahmungen, Strettos, Canons, theilweise Entwicklungen eines Themas, oder auch Contrapuncte.

Hier schliesst die Abhandlung über die Fuge. Wer die angezeigten Gegenstände dieser zwey Bücher mit ei-

niger Aufmerksamkeit betrachtet hat; und weiß, was bisher hierin geleistet worden war, der bedarf nicht erst meiner Erinnerung oder Empfehlung, um die Wichtigkeit und Nützlichkeit derselben zu würdigen. Dieses alles ist jedoch noch nicht der Zweck des Verfassers; es ist blos, so wie auch die drey ersten Bücher, eine Vorbereitung auf das was im sechsten und letzten vorkommt.

SECHSTES BUCH. *Ueber die Kunst, von seinen Gedanken Vortheil zu ziehen, oder sie zu entwickeln.* Das ist es, was der Verfasser mit seinem ganzen Werke gewollt hat, worauf er überall zielte und wozu alles Vorhergehende als Vorübung bestimmt war; nämlich: dem Tonsetzer zu zeigen und ihn in Stand zu setzen, seine Ideen (wenn er welche hat) zu entwickeln und aus denselben allen möglichen Vortheil zu ziehen; kurz, die höhere Tonsetzkunst, oder mit andern Worten, die *Öconomie der Phantasie*.

Sonach wurden die Contrapuncte nicht darum gelehrt, weil sie herkömmlicher Weise in jede Abhandlung der Composition gehören; die Nachahmungen und Canons nicht um Schwierigkeiten zu überwinden; die Fuge nicht um gelehrt zu thun: sondern darum, weil dieses alles eben so viele Mittel sind, einen musikalischen Gedanken mit Vortheil geltend zu machen. Viele wähnen zwar, nur die Armuth bedürfe dieser *Öconomie*. Es ist wahr, der Glückliche, dem grosse Güter und Schätze als Erbe zu Theil geworden sind, kann schwelgen, ohne sie zu verstehen oder zu gebrauchen; allein seine Reichtümer werden sich nicht vermehren, sondern nach und nach abnehmen und zuletzt wohl dahin schwinden, wo er dieser *Öconomie* doch wieder bedarf. Dann ist es aber gewöhnlich zu spät, sie zu studiren und seine Lebensart darnach einzurichten. Man denke an Pleyel, Rossini. Während hingegen ein vielleicht weniger Bemittelter, der diese Kunst gelernt hat und sie anwendet,

seine Habe nach und nach vermehrt; mit weniger Glanz mehr Gutes wirkt, als der grosse Prahler, und am Ende weit begüeterter ist, als jener es am Anfange gewesen war. Man denke an Händel, Haydn. (Ersterer schrieb seinen *Messias* im 80ten Jahre.)

Diese Kunst seinen Schülern mitzuthellen, war immer der Hauptgegenstand bey Reichas Unterricht, so wie er es im gegenwärtigen Werke und zunächst in diesem sechsten Buche ist. Nur muss man nicht ausser Acht lassen, dass er stets einen guten Boden voraussetzt: er lehrt nur bauen; das Uebrige hängt von der Fruchtbarkeit des Erdreichs, dem Himmelsstrich und der Witterung ab.

I. *Von den musikalischen Gedanken.* S. 234—235. Da in des Verfassers Abhandlung der Melodie, der Bau der Phrasen, der Perioden und das was in der Musik Gedanke (*Idée*) heisst, hinlänglich gelehrt worden ist; so wird diese hier vorausgesetzt. Ein Tonsetzer fühlt und weis recht gut was eine Idee in der Musik ist; es wird ihm aber schwer, eine Definition davon zu geben und deutlich darzuthun, in was ihre Natur bestehe. Dieser Gedanke ist hier durchgeführt; worauf, zum Verständnis dieses Buches, Folgendes festgesetzt wird: es heisst eine Idee in der Musik:

»1) Ein natürlich fließendes Thema, Gesang, oder blos ein melodischer Satz (*trait de chant*);

2) Eine kurze harmonische Phrase, die sich bey der Ausführung leicht festhalten lässt;

3) Die Vereinigung von etlichen Takten einer Melodie und einer Harmonie, die die Aufmerksamkeit des Zuhörers festhält, wenn auch diese Melodie und diese Harmonie, einzeln genommen, ziemlich unbedeutend sind.«

II. *Von der Schöpfung musikalischer Gedanken.* S. 235—236. Ich habe früher gesagt, dass in

diesem Werke nur die Technik zur Sprache komme und dass überhaupt alles praktisch abgethan sey. Diese beyden Artikel, so wie einige Seiten am Ende des Werks, machen jedoch eine Ausnahme, für die man aber dem Verfasser Dank wissen wird.

»Das Vermögen, hervorzubringen, zu schaffen, ist uns von der Natur gegeben Diese Kraft, die gewöhnlich Genie (vom lateinischen *Gignere*, hervorbringen, gebären, erschaffen) genannt wird, ist von merkwürdigen Erscheinungen begleitet, über welche uns eine lange Erfahrung folgende Aufschlüsse verschafft hat, die dem jungen Künstler Dienste leisten können.«

»1) Wenn die Erzeugungskraft in ihrer vollen Thätigkeit ist, so strömen die Gedanken mit einer unbegreiflichen Leichtigkeit im Ueberflusse herbey, aber nicht immer in einer dienlichen Ordnung. In diesem Fall ist es gut. (um nicht einen Theil davon zu verlieren), sie kürzlich aufzuschreiben, oder blos auf einer oder zwey Zeilen anzudeuten, um später das Dienlichste davon auszuwählen und in gehörige Ordnung zu bringen. Die Ideen, die man so findet, sind gewöhnlich rohe Diamanten, die dann erst polirt werden müssen.««

»2) — «

»3) Diese Fähigkeit kann man sich nicht aneignen weder durch Arbeit, noch durch Zeit; sie ist aber, mittelst einer anhaltenden Übung, so wie jede andere moralische und physische Kraft, einer grossen Entwicklung und Vervollkommnung fähig. Ihre Thätigkeit ist gewöhnlich im Anfange sehr schwach, oder sie kündet sich wohl auch mit dem äussersten Ungestüm an, und wirkt auf eine sehr ungeordnete Weise. In diesem ersten Zustande bietet sie nun unvollkommene, rohe und unzusammenhängende Ideen dar. Es würde gefährlich seyn, lange in diesem Zustande zu bleiben oder ihn aufzureitzen; denn es könnte daraus die Gewohnheit einer verworrenen und unordentlichen Erzeugung entstehen. Das Mittel, welches

Ich gegen diese gefährliche Heftigkeit angewandt habe, ist mir geglückt. Um das Aufwallen einer allzu hitzigen Phantasie zu stillen, welches gewöhnlich mit Kopfschmerzen begleitet war, habe ich das Studium der Mathematik unternommen, ohne jedoch aufzuhören, meine Kunst zu üben. Nach einigen Jahren wurde meine Phantasie geregelter, biegsamer und geschickter zum Schaffen; die widrigen Anwandlungen verschwanden.«

»4) Es ist zu bemerken, das man durch vieles Componiren zu einer Routine kommen kann, die selbst dann eine Leichtigkeit im Schaffen gibt, wenn die Erzeugungskraft in Ruhe ist. Dann aber entstehen Erzeugnisse einer viel geringeren Art: der Tonsetzer tritt in die gewöhnliche Classe zurück; nur bleibt er ein geschickter Harmonist, wenn er diesen Theil der Kunst in der Vollkommenheit besitzt.*)«

»5) Die Erzeugungskraft ist nicht immer in Thätigkeit: sie verlangt auch Ruhe (wie alle andere Kräfte) nach Masgabe ihrer Anstrengung. Diese Ruhe dient ihr zur Erfrischung, zum Sammeln neuen Stoffes und neuer Kräfte. Ist sie in diesem Zustande, so ist es gefährlich, sie zur Thätigkeit zu zwingen; es kostet auch viele Mühe, dazu zu gelangen, wogegen im anderen Falle ein dringendes Bedürfnis zum Schaffen den Tonsetzer anregt; seine Phantasie erwärmt und die erzeugende Begeisterung bemächtigt sich seiner. Diese Epochen, die die Erzeugungskraft zu ihrer Wiederauflebung verlangt und die bisweilen zwey, drey Wochen, einen Monat und mehr

*) »Indessen ist doch zu bemerken, dass diese Art zu arbeiten das Gute hat, dass sie den Künstler in der Übung seiner Kunst unterhält, und ihm (wenn er seine Ideen ausführen will) jene grosse Leichtigkeit giebt, die der Thätigkeit der Schöpfungskraft so mächtig beisteht. Grosse Genien haben uns öfters Werke hinterlassen, die ihren Ruf nicht vermehren; vielleicht verdanken wir aber diesen Erzeugnissen jene, die sie unsterblich gemacht haben.«

dauern, beängstigen und betrüben anfangs, ehe man von ihrer Nothwendigkeit und Nützlichkeit überzeugt ist. Man glaubt alsdann, die Natur habe uns die nöthigen Gaben zu einem Tondichter entzogen. Haydn rieth, *) diese Zeit zu benutzen, nicht zum Componiren, sondern zum Studium der verschiedenen Zweige der Kunst, um sich durch Uebungen aller Art im Gange zu unterhalten.»

»6) Es ist ebenfalls sehr gefährlich, die Erzeugungskraft zum Fortdauern zwingen zu wollen, wenn sie anfängt nach Ruhe zu streben. Man wird oft durch die Nothwendigkeit bestraft, seine Arbeiten auf eine beträchtliche Zeit auszusetzen, weil man nicht auf jene Warnung gehört hat»

»7) Es geschieht auch zuweilen, dass sich diese Kraft plötzlich ankündet und einen Augenblick nachher wieder verschwindet. So verliess sie Haydn, als sie ihm die ersten acht Takte seiner Synphonie in *g*-moll geliefert hatte, wo er erst nach vierzehn Tagen eine Folge zu diesem Anfange finden und den Satz fortführen konnte. Dasselbe kann anderen vorkommen. Zuweilen dient dabey dieses, die erstgefundenen Gedanken fortwährend und ohne Zerstreung zu wiederholen.»

»8) Wir wissen nicht, ob es Mittel gibt, die wirkliche Erzeugungskraft in Thätigkeit zu setzen, so oft es der Künstler wünscht. Es giebt Leute, die glauben, man könne sie durch geistige Getränke, oder durch den Einfluss des schönen Geschlechtes, oder durch Ruhmsucht erreichen und in Anregung bringen. Diese Mittel sind aber trügerisch: jedenfalls können sie nur augenblicklich wirken. Wenn sie sich aber natürlicher Weise einstellt, so kann man sie oft ziemlich lange in diesem Zustande unterhalten; zu diesem Ende muss man aber grössere

*) Der Verfasser genoss lange seinen Unterricht.

Ann. d. Vf.

und längere Zerstreungen vermeiden und alle Tage arbeiten.» *)

9) Viele Umstände können nachtheilig darauf wirken: Traurigkeit, Ekel, Sorgen, Clima, körperliche Uebel, Unglücksfälle etc. etc.

10) Sie nimmt oft mit dem Alter ab; doch gibt es Beyspiele vom Gegentheil: Haydn, Händel, Gluck etc. Sie hat eben sowohl bey allen anderen Künsten statt. »Ihr verdanken die Künstler ihren Ruhm, und durch sie glänzen die Zeiten eines Pericles, Augustus, Leo X. und Ludwig XIV.«

III. *Von der Ankündigung (Exposition) der Gedanken (Ideen)*. S. 236 — 240. »Seine Gedanken ankündigen heisst, sie in einer ordentlichen Verbindung, so wie man sie erfunden hat, hören zu lassen. Diese Ankündigung muss nothwendig ihrer Entwicklung vorangehen.« Als Beyspiel wird hier der erste Theil (die 123 ersten Takte) von Mozarts Ouverture zu Figaro analysirt. »Diese Ankündigung hat alle erforderlichen Eigenschaften. Die Gedanken sind klar und ungezwungen, sind in gehöriger Veränderung und trefflich von einander unterschieden; sie haben Reiz und Interesse; man behält sie leicht; ihre Verbindung ist natürlich und vollkommen gut empfunden.« Mozart hat sie aber nicht entwickelt, sondern (im zweyten Theil) blos wiederholt. Es geschah nicht aus Unvermögen, sondern aus Ueberlegung: hätte er z. B. eine Synphonie machen wollen, so würde er, wie er dies oft bewiesen hat, nicht ermangelt haben, von so herrlichen Gedanken mehr Vortheil zu ziehen. Dieses Unterlassen der Entwicklung gibt unserem Verfasser Gelegenheit, in folgendem Artikel die Lehre von der Entwicklung mit diesen Mozartischen Gedanken zu beginnen.

IV. *Ueber die Entwicklung der musikalischen Gedanken im Allgemeinen*. S. 240 — 295.

*) Höret! Höret!

Neue unerwartete Effecte und dgl., mit schon gehörten Gedanken hervorbringen, heisst sie entwickeln, Vorthail daraus ziehen. — »Man hat gesehen, wie das Thema einer Fuge angekündigt wird und welchen Vorthail man demnächst davon ziehen kann. Allein die Fuge kennt nur eine Art der Entwicklung, die meist nur in Nachahmungen besteht, während im Quartett, in der Synphonie, in der Ouverture, in Ensemblenstücken u. dgl. nebst den Nachahmungen, die Gedanken auch noch auf vielerley sonstige Weise entwickelt werden können.» — »Die vorstehende Ankündigung der Mozart'schen Ouverture enthält neun Phrasen, die mehrer Entwicklungen fähig sind.» Sie werden hier alle einzeln ausgehoben und nummerirt; sodann zwey verschiedene Sätze damit gebildet, einer von 67, der andere von 115 Takten. Sie sind so gemacht, dass sie, einer oder der andere, zwischen den 122ten und 124ten Takt von genannter Ouverture könnten eingeschoben werden.

»Ein Gedanke wird angekündigt, indem man ihn zum erstenmal hören lässt. Eine glückliche Ankündigung ist oft die Frucht des Ungefährs, einer augenblicklichen Eingebung des Feuers oder des Aufbrausens der Jugend; allein um seine Gedanken gut zu entwickeln, muss man ein erfahrener Meister, geschickt und geübt seyn.» — »Den Nutzen und die Wichtigkeit der Entwicklung betreffend, so genügt zu bemerken, dass sie die schönste Zierde einer Composition ist. Unzählige Stücke, worin glückliche Gedanken sind, haben schon lange aufgehört zu interessieren, weil ihre Verfasser von ihren Gedanken keinen Gebrauch zu machen wussten.

V. Ueber den Schnitt oder Rahmen der Tonstücke, die zur Entwicklung der Gedanken am vortheilhaftesten sind. S. 296 — 320. Es ist nicht genug, neue Gedanken erfinden und sie ausarbeiten zu können: man muss auch eine Form zu gestalten wissen, in welche dieser Stoff zusammengossen und

dadurch zu einem Ganzem gemacht wird. Wenn die Schöpfungskraft vom Feuer der Phantasie in Thätigkeit geräth, (wenn das Erz im Ofen schmilzt), so denkt der Verstand (als Werkmeister) auf die passendste Form, in die er seine Materie auslaufen und zu einer zusammenhängenden Gestalt, in der sie ins Licht treten darf, ausbilden will. Diese Form ist also das Werk, das Erz aber nicht; es ist eine Gabe, ein Fund. Die Form zeugt von der Geschicklichkeit des Mannes, das Erz von seinem Reichtum; jeder giesst nach seinem Vermögen Blei oder Gold. Die Form allein kann erlernt werden; wer aber nur Blei besitzt, der giesst nie Gold, wenn er auch, aus allen Theorieen und Aesthetiken, noch so gut weis, wie Gold geschmolzen wird.

Es ist also die Aufgabe der Schüler, den Bildling zu lehren, den vorhandenen Stoff zu reinigen, zu behandeln, zu schmelzen, und dann insonderheit Formen dazu zu bauen.

Untersuchen wir, was bis jetzt hierin geleistet worden ist, so ergibt sich: 1) dass die Behandlung, die Reinigung des Stoffes, bis zum Ueberflusse abgehandelt worden ist; jedoch nur die eine Hälfte desselben, die Harmonie; die andere Hälfte, die Melodie, wurde beynahe ganz vergessen; Reicha allein hat etwas Vollständiges darüber geliefert. 2) Dass über die Formen schlechterdings nichts vorhanden ist. Wenn man meynt, dies beweise gerade, dass dieser Gegenstand nicht abgehandelt werden könne, noch solle, so studire und vergleiche man die Formen aller grösseren Tondichter, und man wird über die Einheit und Gleichheit erstaunen, die sie hierin beobachten; welches eben sowohl zu Bemerkungen und Regeln berechtigt, als die Lehre von Quintenparallelen, Modulationen u. dgl. Haben doch andere Künste auch ihre Formen, welche gelehrt werden können, warum denn blös die Tondichtkunst nicht? Dafür ist aber 3) sehr oft die Goldmacherey abgehandelt worden, und wird es noch immer.

Wenden wir nun unsere Untersuchung zu dem zweyten der eben angeführten Punkte, nach vorliegendem Werke, so finden wir:

1) Der grosse zweytheilige Schnitt (*la grande coupe binaire*.)*) In diesem Rahmen erscheinen: der erste Satz einer Synphonie (auch die Ouverture, mit weniger Veränderung), eines Quartetts, Duetts, einer Sonate etc. Letztere Gattungen blos in kleinerem Massstabe. Der erste Haupttheil dieser Form dient zur Ankündigung der Gedanken, und der zweyte zur Entwicklung. Dieser ist wieder in zwey Unterabtheilungen getheilt. Zur Abhandlung dieser Form und näheren Erklärung des Textes werden nur kleine abgebrochene Notenbeispiele gebraucht, und nicht, wie in den anderen Artikeln, ganze Tonstücke, weil jede Haydnsche oder Mozartsche Synphonie, Quartett oder Sonate dazu dienen kann.

2) Der grosse dreytheilige Schnitt (*coupe ternaire*.) Diese Form ist der Entwicklung der Gedanken nicht so günstig, als die Zweytheilige. Sie dient zum sogenannten *Adagio* oder *Andante*; auch in Opern-Arien wird sie oft angewandt. Die Abhandlung geschieht, wie bey der vorhergehenden und nachfolgenden, ohne Beispiele, weil diese überall in Menge anzutreffen sind. Eine Zeichnung versinnlicht ebenfalls den Plan dieser Form.

3) Schnitt des Rondos. In vier Unterabtheilungen.

4) Vom freyen, oder Phantasieschnitt.

5) Schnitt für Variationen. Von Variationen, so wie sie z. B. Haydn in seinem *Andante* machte, ist

*) Diese Formen werden zunächst hier auf die Instrumentalmusik angewandt. In wiefern sie in der Vokalmusik Statt haben, ist in dem mehr erwähnten *Traité de Melodie* gezeigt worden.

Ann. d. Vf.

hier die Rede. a) Mit einem Thema. b) Mit zwey Themen. Ein Beyspiel für das Saitenquartett.

6) Vom Menuettschnitt. a) Menuette mit einem oder zwey Trio. Vier verschiedene Arten. b) Menuette, die kein Trio haben. Zwey verschiedene Arten, mit neuen Vorschlägen.

VI. Von der Einleitung und dem Präludium. S. 320 — 327. Eine Art des Präludiums besteht auch darin, das Orchester mit einem kurzen Gedanken, in den verschiedenen Stimmen abwechselnd, präludiren zu lassen, um damit gewisse declamirende Stellen der Singstimme zu begleiten.

VII. Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Europa. S. 328. Eine kleine Jeremiade, die damit endet: dass ein Tonsetzer, der nur etwas wahres Grosses schaffen will, nicht nur ein seltenes Genie und gründliche Kenntniss seiner Kunst besitzen muss, sondern auch Seelenstärke genug, um sich über die Kritik wegzusetzen, mit edlem Muthe das Urtheil des grossen Haufens zu verachten, und nach keiner andern Belohnung, als dem Bewusstseyn seiner eigenen Übermacht zu sterben.«

VIII. Ueber [einige Gegenstände, die noch nicht abgehandelt worden sind. S. 328 — 359. Acht verschiedene Punkte, die sich aber nicht leicht ausheben, noch kürzlich angeben lassen. Es sind einzeln hingeworfene Gedanken, die vielleicht zu näherer Berücksichtigung Anlass geben können, wie z. B.: Im Chor sprechen (nicht singen) zu lassen — ein gesprochener Chor — etwa im Trauerspiel; Mittel zu finden, die gewöhnliche Declamation aufzuschreiben; über akustische Hypothesen; über die Einführung von Vierteltönen, und neuen Taktarten; und über besondere Benutzung einzelner, sonst nicht sehr geachteter Instrumente. Ein gros-

ses Beyspiel zu dieser letzten Anmerkung beschliesst das ganze Werk. Es ist ein Doppelchor (ein vierstimmiger Frauen- und ein vierstimmiger Männerchor) auf die zwey Verse, womit Schiller, wie es hier heisst, seine Harmonie der Sphären beginnt:

„Horch! wie orgelt, wie braust die Äolsharfe der Schöpfung!
Droben und drunten und rings tönt ihr lebendes Gold.“

Das Orchester besteht bloß aus den Saiten-Instrumenten, und acht Pauken, welche obligat im Pianissimo in Accorden rollen.

Die vorstehende Darlegung wird dem Leser eine ziemlich vollständige Uebersicht des Inhalts dieses Werkes geben, nicht aber seines eigentlichen Werthes, welcher nur durch das ausführliche Studium des Werkes selbst ganz erkannt werden kann. Was etwa eine tadellustige Kritik an dem Werke aussetzen finden könnte, mögte allenfalls dieses seyn, dass hin und wieder eine besser geordnete stufenweise Fortschreitung zu wünschen wäre; dass der Styl zuweilen den deutschen Verfasser verräth; dass für die Vocalmusik, und zumal für die Scene, lange nicht genug gethan ist*) und dgl. Berücksichtigt man aber die Reichhaltigkeit der aufgezählten Gegenstände, so glaube ich nicht zu viel auszusprechen, wenn ich behaupte, dass kein Unbefangener diesem Werke eines von seinen Vorgängern, an praktischem Nutzen für unsere Zeit, an die Seite setzen wird. —

*) Was hier in Rücksicht auf die Vocalmusik abgehandelt wurde, war nur, in so fern die Entwicklung der Gedanken dabey anwendbar ist. Die Prosodie, Declamation, und überhaupt die Theatercompositionen konnten nicht in ein paar Artikel abgethan und eingeschoben werden; sie gehören auch nicht in das, was der Verfasser unter höherer Tonsetzkunst begreift. Sie verlangen eine eigene Abhandlung, worüber Reichen schon die ersten Grundideen geworfen haben soll.

Anm. d. Verf.