

## Einleitung.

### 1. Nächste Bestimmung der Kompositionslehre.

Die Kompositionslehre hat zunächst den rein praktischen Zweck: Anleitung zur musikalischen Komposition zu geben, zu derselben — Anlage und Uebung des Lernenden vorausgesetzt — geschickt zu machen. Diese Bestimmung erfüllt sie nur dann vollständig, wenn sie Alles lehrt, zu Allem geschickt macht, was einem Komponisten als solchem zu leisten obliegt; sie umfasst nicht weniger, als die gesammte Tonkunst.

Zu diesem Zweck hat sie erstens eine Reihe positiver Kenntnisse (z. B. über die technische Brauchbarkeit der Instrumente) mitzuthemen, während sie einen gewissen Grad allgemeiner Bildung, gewisse Hülfkenntnisse und Fertigkeiten und die elementaren Musikkenntnisse voraussetzen, oder anderweit die Hülfsmittel zu deren Erlangung nachweisen darf.

Zweitens hat sie das Geschäft, die geistigen Fähigkeiten des Lernenden zu wecken und zu steigern; drittens: diesem die für das Gelingen musikalischer Komposition nothwendige Erkenntniss und Einsicht mitzuthemen.

Die dem Künstler eigne und nöthige Erkenntniss ist aber eigenthümlicher Natur, wie die Kunst selbst.

Die Kunst ist nicht rein geistiges Wesen, wie der Gedanke, den die Wissenschaft zu behandeln hat, oder der Glaube, den die Religion in uns hegt. Sie ist eben so wenig körperlicher oder materialer Beschaffenheit, wie die Gebilde der Natur. Sie ist lebendiger Geist, in körperlich-sinnlicher Gestalt offenbaret. Eine Lehre, die den abgezogenen geistigen Inhalt der Kunst überlieferte, wäre nicht mehr Kunstlehre, sondern Philosophie der Kunst. Eine Lehre, die darauf ausginge, das Material der Kunst abgesondert vom geistigen Inhalte zu überliefern, würde mit der Tödtung der Kunst beginnen und niemals zu ihrem wahr-

haften Sein und Wesen gelangen. Die Aufgabe der rechten Kunstlehre ist vielmehr: dieses Wesen in all' seinen geistig-sinnlichen Aeusserungen und Beziehungen dem Jünger zum Bewusstsein zu bringen und dadurch zu seinem wahren Eigenthum zu machen. Das todte Material wär' ihm unnütze Bürde, er wüsste es so wenig zu gebrauchen, als die Worte einer Sprache, deren Sinn ihm unbekannt ist; die abgezognen Gedanken würden ihm als graue Schatten eines dahingeschwunden Lebens vorüberschwanken. Der Künstler hat aber nicht einem vergangenen Leben nachzuschauen; sein Geschäft ist lebendiges Schaffen. Er mag nicht inhaltlos spielen mit unverstandnen Aeusserungen, sondern er hat sicher zu wirken, sich klar und bestimmt zu offenbaren in der Gestaltenwelt seiner Kunst; und dazu muss er sie durchschaut und ganz zu eigen haben. Kein Künstler ist ohne diese Erkenntniss und geistige Aneignung je gewesen oder denkbar.

## 2. *Ihre künstlerische Tendenz.*

Da die Kompositionslehre zunächst den rein praktischen Zweck hat, zur Ausübung der Kunst zu befähigen: so muss auch ihre Form eine durchaus praktische, auf das Wesen der Kunst gerichtete sein. Sie darf sich nicht auf wissenschaftlichen Beweis einlassen (da auch die Thätigkeit des Künstlers eine nicht-wissenschaftliche ist) obwohl sie auf wissenschaftlicher Grundlage beruht, — wie auch das Werk des Künstlers unbewusst auf tiefster wissenschaftlich zu erweisender Vernunft gegründet ist. Diese letzte Begründung und Rechtfertigung überlässt die Kompositionslehre der Musikwissenschaft.

Ihr Geschäft ist vielmehr: die künstlerische Erkenntniss aus dem innersten, jedem Musikfähigen angeborenem Sinn und Bewusstsein zu lichten und zu hegen; sie wendet sich zunächst an dieses unmittelbare Gefühl und Bewusstsein des Jüngers, das man seiner theils bewussten theils unbewussten Natur nach das künstlerische Gewissen nennen dürfte und das erster und letzter Leiter des Jüngers wie des gereiftesten Künstlers ist. Jeder ihrer Schritte, jeder Rath, jede Warnung, die sie ertheilt, kann nur auf dieser Erkenntniss beruhen; die Kunst ist nur um ihrer selbst willen da und sich selber Gesetz, sie kann nur das als Gesetz und Regel auf sich nehmen, was aus ihrem eignen Wesen folgt.

Daher kann jedem, der sich nur eines theilnehmenden Sinnes für Musik bewusst ist, die trostvolle Versicherung gegeben werden: dass er schon dadurch befähigt ist, die

Kompositionslehre ihrem ganzen Inhalte nach zu fassen; denn er trägt das, worauf sie allein beruht, schon in seinem Busen. Die Lehre hat kein anderes Geschäft, als: diesen Sinn zu Bewusstsein und Reife zu bringen, indem sie ihn durch die gestaltenüberreiche Welt der Kunst hindurch geleitet und an ihnen allen bereichert und kräftigt.

### 3. *Weitere Bestimmung der Kompositionslehre.*

Mit diesem wichtigsten Berufe, die künstlerische Erkenntniss zu wecken und zu entfalten, bietet sich die Kompositionslehre nicht bloß dem künftigen Komponisten als unerlässliche Schule, sondern auch Jedem, dem als Kunstfreund, ausübenden Künstler, besonders aber als Dirigenten oder Lehrer in irgend einem Zweige der Kunst an vertrauter, tieferer Bekanntschaft mit der Kunst gelegen ist; tiefes Eindringen in die Kunst und ihre Werke, sichere Erkenntniss, reiche und vielseitige Entfaltung der musikalischen Anlage kann nur sie gewähren.

Denn die Musik ist — wie der erste Hinblick jeden überzeugt — ein Inbegriff unzähliger höchst mannigfaltiger, vielfachst von einander abweichender, vielfältigst mit einander sich verbindender und verschmelzender Wesen und Gestalten, die dem Hörer flüchtig und unaufhaltsam wie das Wehen der Lüfte vorübergleiten, die selbst dem Leser und Ausübenden, der sie festhalten und durchdenken möchte, Blick und Gedanken durch rastlosen Wechsel verwirren: wenn er nicht den Spruch kennt, der das tausendfältige Räthsel ihres Daseins löset, wenn er nicht mitthätiger Zeuge all' dieser Bildungen gewesen ist, was er eben nur an der Hand der Kompositionslehre wird. Ohne die von ihr gewährte Bildung kann man von den Werken der Kunst einen flüchtigen oder tiefen Eindruck empfangen, man kann bei einer allgemeinen, nicht auf den letzten Grund dringenden Unterweisung sie obenhin verstehn, bisweilen (aber nie ganz sicher) sie glücklich darstellen, in langer Erfahrung sich eine gewisse — freilich höchst unzuverlässige Kennerschaft erwerben, oder endlich auf wissenschaftlichem Wege den allgemeinen Begriff der Sache fassen. Aber sie ganz zu verstehn und zu durchdringen, ihren ganzen Inhalt sicher zu gewinnen, ihr so vertraut zu sein, dass jeder einzelne Zug und die Gesammtheit aller im Kunstwerk uns gereift, vorbereitet, in vollster Empfänglichkeit trifft, in jedem Einzelnen wie im Ganzen der Geist und Wille des Künstlers uns durchleuchtet und entzündet, dass wir den Geist und Gehalt des reichsten Werkes auf den unstäten Tonwellen sicher erfassen: das ist nur durchdringendem Studium erlangbar. Beson-

ders dem Dirigenten und Lehrer ist dieses zur tiefsten Einsicht — und nebenbei zu unzähligen methodischen Vortheilen und Erleichterungen — führende Studium schlechthin unentbehrlich.

#### 4. *Umfang der Kompositionslehre.*

Es ist schon oben die Forderung ausgesprochen worden, dass die Kompositionslehre den gesammten Inhalt der Tonkunst in sich fassen, Alles, was im weitesten Sinne zur musikalischen Komposition gehört, anschaulich überliefern müsse. Nur die fremden Hülfswissen und die jedem Musikübenden (er sei Sänger und Spieler) nothwendigen Elementar-Musikkenntnisse werden vorausgesetzt; letztere, wie sie in der allgemeinen Musiklehre\*) vom Verfasser dargestellt sind.

Nach der üblichen Stoffeintheilung muss also die Kompositionslehre folgende Lehren in sich schliessen:

1. die Rhythmik, oder Lehre vom Rhythmus,
2. die Melodik, oder Lehre von der Melodie,
3. die Harmonik, oder Lehre von der Harmonie,
4. den Kontrapunkt, oder die Lehre von der Bildung und Verknüpfung mehrerer Stimmen zu einem Ganzen,
5. die Lehre von den Kunstformen,
6. die Lehre vom Instrumentalsatze,
7. die Lehre vom Vokalsatze.

Von diesen sieben Rubriken fallen zuvörderst die erste und vierte mit andern zusammen, so dass nur fünf wesentlich trennbare bleiben. Sodann ist leicht einzusehen, dass wohl die Begriffe, nach denen jene Rubriken genannt sind, — Melodie, Harmonie u. s. w. — vom Verstande getrennt festgehalten werden können, dass aber diese Trennung nur eine abstrakte ist, von der die Kunst selbst nichts weiss. Es giebt keine Melodie ohne Rhythmus, es giebt kein Tonstück, das nur Harmonie wäre, es ist auch nicht die kleinste Harmoniefolge ohne Melodie, ja ohne verbundene Stimmen oder Melodien denkbar.

Da nun die Kompositionslehre Kunstlehre sein, die Kunst, wie sie ist und lebt, überliefern soll, so darf sie sich auf diese widernatürliche Trennung nicht weiter, als dringend nothwendig und fördernd ist, einlassen; sie würde sich sonst dem untrennbaren

---

\*) Die allgemeine Musiklehre von A. B. Marx, vierte Auflage, bei Breitkopf und Härtel. 1851.

Wesen der Kunst entfremden. Ja, die abgesonderte Betrachtung lässt sich nicht einmal theoretisch durchführen. Die Lehre von der Melodie hängt nicht nur unzertrennlich mit Rhythmik und Formlehre zusammen, sondern beruht auch theilweis auf Harmonik und Kontrapunkt, so wie dieser ohne alle genannten Lehrfächer unmöglich ist. Nur ein Theil des Stoffes, die Verwendung bestimmter Instrumente und des Gesanges, kann eine Zeit lang bei Seite gelassen werden; und dies benutzen wir, um nicht die Masse des unzertrennt zu Beobachtenden unnöthig zu häufen. So tritt also die Kompositionslehre vor allem in zwei grosse Partien auseinander; in:

die reine Kompositionslehre  
und

die angewandte Kompositionslehre.

Die letztere Partie enthält die Lehre vom Instrumental- und Vokalsatz, von der Verbindung der Musik mit kirchlichen oder dramatischen Zwecken; die erstere begreift, mit Ausschluss des die Instrumental- und Gesangbehandlung Angehenden, den übrigen gesammten Inhalt der Kompositionslehre\*).

### 3. Gang der reinen Kompositionslehre.

Die reine Kompositionslehre beginnt ihre Entwicklung mit der einfachsten Gestaltung, nämlich der einfachen Tonreihe. Aus der ersten Grundlage, der diatonischen Tonleiter (und zwar der Durgattung), entwickelt sich, unter Zutritt des Rhythmus, die Melodie; und damit erscheinen zugleich die Grundformen aller Musikbildungen: Periode, Satz und Gang. Unter Fortwirkung aller dieser Kunstelemente und Kunstgedanken betreten wir die zweite Grundlage, die aus der Tonika aufsteigende Harmonie, die sogleich in zwei Massen sich darstellt und im Gegensatz zu der kunstmässig ausgebildeten Harmonie Naturharmonie genannt wird. Sie giebt nicht nur neuen melodischen Stoff, sondern wird auch Grundlage des zweistimmigen Satzes. In diesem tiefern Element entwickeln sich schon aus der Periode die Formen einfacher Tonstücke in zwei und drei Theilen.

Aus den beiden harmonischen Massen tritt nun in steter Folgerichtigkeit das Akkordwesen hervor. Die Durtonleiter wird

\*) Die reine Kompositionslehre ist im vorliegenden ersten und dem, 1847 in dritter Auflage erschienenen zweiten Theile, — die angewandte Kompositionslehre ist im dritten und vierten (1848 und 1851 in zweiter Auflage erschienenen) Theile gegeben.

jetzt auch harmonisch begründet und die Molltonleiter mit ihrem Gefolge neuer Akkorde aufgefunden.

In der Tonleiter hat sich schon der Gegensatz von Tonika und Tonleiter ergeben, der sich in den beiden Massen der Naturharmonie noch vollkommener ausspricht und in der ausgebildeten Harmonie sich vollendet zu tonischem Dreiklang und Dominantakkord, oder, genau genommen, dem Inbegriff aller übrigen Akkorde. Derselbe Gegensatz kehrt in reicherer Ausbildung wieder, wenn wir weiter dahin gelangen, in der Modulation aus dem ursprünglichen und Hauptton in fremde oder Nebentöne überzugehn, also in einem Tonstücke verschiedene Tonarten zu verbinden und einander entgegen zu setzen, — wie früher die übrigen Akkorde dem tonischen Dreiklange, — die zweite harmonische Masse der ersten, — die Tonleiter der Tonika.

Hierdurch ist nicht nur der Akkordreichtum vermehrt, sondern es sind in der sinnigen Verknüpfung verschiedner Tonarten zu einem Ganzen auch die modulatorischen Grundzüge zu aller Art grösserer Konstruktionen oder Kunstformen gefunden. Beiläufig bieten die Akkorde neue Grundformen für Melodie; in gleichem Schritte mit der Entwicklung der Harmonie geht die Kunst, eine einfache Melodie Ton für Ton zu begleiten, vorwärts; die einfachsten Formen des Vorspiels und die harmonischen Grundlagen zur Liedkomposition ergeben sich neben all' diesen Studien.

Von hier aus enthüllt sich nun die andre Seite der Harmonie, nach der hin sie als Verbindung gleichzeitiger Tonreihen erscheint. Die Tonreihen streben jede zu einer in sich abgeschlossenen und für sich befriedigenden melodischen Gestalt; sie werden Stimmen. Um sich melodisch auszubilden, rufen sie in den Umkreis der Harmonien die harmoniefremden Töne, Vorhalte, Durchgänge, Hülftöne u. s. w., die wieder neue Akkorde, Modulationen u. s. w. nach sich ziehn.

Die Begleitung wird freier und reicher, man ist im Besitze vielfacher Mittel, Begleitung oder Nebenstimmen von einer Hauptstimme zu unterscheiden. Die Behandlung des Choral wird gezeigt. Der Choral führt aber zu der praktischen Lehre von den Kirchen-Tonarten, nicht bloß wegen der Behandlung der in ihnen gesetzten Choräle, sondern auch, weil selbst die Abweichungen des alten Tonarten-Systems unserm neuern System zur Bestätigung und Befestigung gereichen. Die Entwicklung der Durchgänge wird vollendet, alle bisherigen Tonbildungen werden zur Begleitung weltlicher Melodien verwendet.

Hiermit ist nun Melodik und Harmonik vollständig behandelt und schon zu mannigfachen Kunstzwecken angewendet. Diese An-

wendung ist jedoch stets von Aussen bedingt, entweder durch eine gegebne Melodie, die begleitet, aber nicht geschaffen oder verändert werden soll, oder durch Beschränkung in den Mitteln der Darstellung. Hauptzweck der bisherigen Lehre ist die Gewinnung der Kunstmittel; selbst die eingeführten Kunstformen sind nicht sowohl um ihrer selbst willen (sie kehren später erst mit zureichender Ausstattung wieder) eingeführt, als um jenes Zweckes willen. Diese ganze Entwicklung nach ihrem Hauptinhalte benannt, stellt sich demnach als

erster Theil  
der reinen Kompositionslehre

dar. —

Von hier aus werden nach einander alle Kunstformen entwickelt; sie treten hervor, je nachdem man das Vorhandne bald nach der einen, bald nach der andern Seite hin bewegt.

Zuerst fassen wir die musikalischen Sätze in der Weise auf, wie wir sie im Obigen betrachtet, als bestehend aus einer Hauptstimme und begleitenden Nebenstimmen. Aus dieser Fassung, die wir die homophone nennen, treten alle kleinern Formen, des Tanzes, Marsches u. s. w. hervor, vollendeter, als unter Grundlegung der Naturharmonie im ersten Theil möglich war.

Sodann fassen wir die Harmonie als gleichzeitige Verbindung von Stimmen, deren jede selbständigen Gehalt und Charakter hat; von hieraus bilden sich nach einander die Formen polyphoner Schreibart aus: zunächst Figuration und Nachahmung mit den aus ihnen hervorgehenden Formen. Da nun aber in polyphonen Sätzen keine Stimme Hauptstimme ist, sondern jede zu ihrer Zeit vorherrschen kann und alle nach Selbständigkeit trachten, so führt dies auf den Gedanken, von zwei oder mehr polyphonen Stimmen jede zu ihrer Zeit als Hauptstimme zu gebrauchen. Dies leitet auf die Formen der Fuge, des Kanon u. s. w., die sich nach und aus einander entwickeln unter dem Gesetze des einfachen, doppelten und mehrfachen Kontrapunkts. Diese ganze Entwicklung stellt sich dar als

zweiter Theil  
der reinen Kompositionslehre  
oder  
Formlehre,

und beschliesst die reine Kompositionslehre, zu der die angewandte nächst dem ihr unmittelbar angehörigen Inhalte noch vielfache Ergänzungen nachbringt. Namentlich werden hier diejenigen zusammengesetzten Kunstformen (Rondo u. s. w.) gezeigt, die keiner besondern Vorübung in der reinen Kompositionslehre bedürfen und

besser gleich in Anwendung auf bestimmte Instrumente oder Stimmen gelehrt werden.

### 6. *Vorläufige Rechtfertigung dieses Weges.*

Nächster Lohn dieser vollständigen und systematischen Entwicklung ist: dass keine der spätern Formen, auch die, welche man für die schwierigern hält (z. B. Fuge und Kanon), schwerer erreichbar ist, als jede vorhergegangne; denn jede ist nur weitere Folge der vorigen; jede erscheint zwar zusammengesetzter, zahlreichern Rücksichten unterworfen, findet aber in demselben Grade geübtere Kräfte und genügenden Vorbau. Indem sich nun Form aus der andern durchaus vernunftgemäss entwickelt, zeigt sich auch jede als vernünftiges, sinnvolles Kunstgebilde und als unentbehrliches Glied in der Unterweisung des Kunstjägers; — und zwar das Letztere theils um ihrer selbst willen, theils wegen des weiter daraus Folgenden. Es fallen also jene von Halb-Unterrichteten angeregten Vorurtheile, dass gewisse Kunstformen, etwa die Fuge u. A., veraltet seien, ganz weg. Sie sind für sich an ihrer Stelle unersetzlich, und für weitere Entwicklungen und die vollendete Künstlerbildung unentbehrlich.

In dieser Folgerichtigkeit und gerechten Erkenntniss legt die Kompositionslehre ihre zweite Rechtfertigung ab, während ihre erste darin liegt, dass sie ihre Aufgabe vollständig auf sich nimmt.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass jene Vollständigkeit, welche als Bedingung der Kompositionslehre anerkannt wird, nicht im materiellen Sinne zu fodern ist. Nicht alle möglichen Gestaltungen kann eine Lehre geben, zumal da die fortlebende Kunst deren täglich neue hervorzurufen vermag; diese Vollständigkeit, wenn sie erreichbar wäre, müsste man verderblich nennen, denn sie würde der eignen Thätigkeit des Jüngers schlechthin ein Ende machen. Wohl aber muss die Lehre alle wesentlichen Gestaltungen aufweisen, und von ihnen aus die Wege anbahnen, auf denen man zu allen übrigen gelangen kann, die schon irgendwo hervorgebracht sind, oder noch künftig herausgebildet werden können. Nur wenn die Kompositionslehre dies erfüllt, ist sie wahre und befriedigende Kunstlehre, erweist sich auch darin dem Wesen der Kunst treu, dass sie sich vom ersten Anknüpfen durch alle Glieder organisch bewegt, und dass jede künftige organische Anbildung sich ihr nothwendig anschliessen, jeder Fortschritt der Kunst ihr weitere Fortführung darbieten, nicht aber zur Widerlegung werden kann.

Wir haben schon oben erkannt, dass abgesonderte Behandlung der verschiedenen Lehrtheile (der Melodik, Harmonik u. s. w.) dem Wesen der Kunst entgegen, und nicht durchzuführen ist. Jetzt zeigt uns der Ueberblick des Weges, den wir einzuschlagen gedenken, dass auch unsre der Uebersicht wegen getroffenen Eintheilungen nicht streng aufrecht zu halten sind. Schon von einer einzigen Tonreihe bilden wir Perioden, die ein selbständiges Musikstück sein können; schon mit dem aus der Naturharmonie abgeleiteten zweistimmigen Satze bilden wir Tonstücke in zwei oder drei Theilen. Beiderlei Produkte gehören aber, wie manches noch Folgende, eigentlich der Formlehre an. Umgekehrt wird erst nach der Choralbehandlung die Lehre von den Durchgängen vervollständigt, erst in der Formlehre das Verhalten zweier oder mehrerer Stimmen betrachtet, die mit einander ihre Stellen verwechseln sollen (doppelter und mehrfacher Kontrapunkt), was beides eigentlich der Elementarkompositionslehre angehört hätte. Endlich wird ein Theil der Formlehre erst in der angewandten Kompositionslehre vollständig abgehandelt.

Dies alles sind nicht Verstösse oder Inkonsequenzen gegen die aufgestellte Ordnung, sondern vielmehr Beweise für den leitenden Grundsatz: dass nicht abstrakte Verstandeseintheilung, sondern das Wesen der Kunst selbst uns leiten und bestimmen darf. Es ist eine falsche Methode, eine nur scheinbare Systematik, Alles zusammenzustellen, was unter eine Rubrik, unter einen Namen gebracht werden kann, — z. B. die ganze Harmonik, oder die ganze Fugenlehre u. s. w. für sich abhandeln zu wollen. Dies sind Abstraktionen, die dem Wesen, der Natur der Sache fremd und der künstlerischen Ausbildung des Schülers zuwider sind: denn sie überhäufen ihn mit einer Masse von Anschauungen und Regeln, die er nicht sofort, sondern zum Theil erst viel später in das Leben treten lassen kann, bis dahin also als todte Gedächtnisslast mit sich herumtragen und gegen die er abgestumpft sein muss, wenn endlich die Zeit des lebendigen, fröhlichen Gebrauchs gekommen ist. Unsre Lehre hat sich vielmehr auch darin als eine praktische, als wahre Kunstlehre zu bezeigen, dass sie den Schüler sobald als möglich zum Selbstbilden, zum Schaffen, zu der eigentlichen künstlerischen Thätigkeit fördert, ihm auf jedem Punkte der Bahn das dazu Nöthige, aber nur das eben hier Nöthige giebt, und jede Lehre, jede Aufweisung oder Regel sogleich wieder zu lebendiger That des Schülers, zu künstlerischem Schaffen überführt.

### 7. *Anlage des Lernenden.*

Da wir oben (3) die Kompositionslehre nicht blos für künftige Komponisten, sondern für jeden nach tieferer Bildung Strebenden als unerlässliches Studium bezeichnet haben, so fragt sich: welche Anlage sie fodere, wer von ihrem Studium Frucht zu erwarten habe? — Durchaus jeder, dem umfassendere und tiefere Kenntniss der Tonkunst am Herzen liegt, und der Lust und Empfänglichkeit für die Kunst und soviel Sinn für sie in sich trägt, als jeder Ausübende (Sänger oder Spieler) nöthig hat.

Kann nun jeder, der diese Eigenschaften mitbringt, durch die Kompositionslehre zu musikalischen Kompositionen befähigt werden? — Diese Frage lässt sich nicht unbedingt beantworten. Gewiss kann jeder des Denkens und musikalischer Vorstellungen fähige Mensch durch Studium der Komposition in den Stand gesetzt werden, alle musikalischen Formen, Tonstücke aller Art hervorzubringen; schon dies wird ihm gewandtere Einsicht in die Werke der Kunst ertheilen. Allerdings erfordert aber das höchste Vollbringen — Genius, wahrhaft schöpferische Kraft; und auch das nicht geniale, aber belebte und belebende Bilden gelingt nur derjenigen Naturkraft, die wir Talent nennen\*). Wem der Genius inwohnt, der weiss es in der rechten Stunde und in rechter Weise. Niemand darf es ihm dann sagen, oder kann es ihm abstreiten. — Das erste Zeichen von Talent ist vor allem Trieb zur Sache. Das Talent hat aber vielfache Abstufungen und mehr als eine Seite; es kann mehr oder weniger, nach mehrern Seiten und sehr hoch ausgebildet werden und dann zu glücklichen und wichtigen Erfolgen führen. Wie gross aber, und welcher Ausbildung und Steigerung es fähig sei, kann Niemand vorausbestimmen, weder der, dem es inwohnt, noch ein Anderer; es muss versucht, entwickelt und bewährt werden. Unleugbar spiegelt uns Eitelkeit, oder vorübergehendes Gelüst oft ein Talent bedeutender vor, als es ist. Aber abgesehen von diesen Täuschungen, die vor dem tiefem Bewusstsein in uns nicht Stich halten, kann man allgemein und sicher behaupten: jedem, der Trieb zur Sache hat, wohnt stärkeres Talent bei, als er selbst weiss und glaubt; oder vielmehr: jedes Talent ist einer höhern Ausbildung und Kräftigung fähig, als vorausge-

---

\*) Herzlich wünsche ich von Jünglingen, die Composition zu ihrem Lebensberufe wählen (und von ihren Eltern oder Vorgesetzten), dass sie wohl abwägen, was ich über diese Wahl in der allgemeinen Musiklehre gesagt habe.

wusst werden kann. Denn es ist natürlich, dass wir, uns selber ohne Leitung überlassen, unser Talent oft solchen Aufgaben zuwenden, zu denen die Voraussetzungen, die volle Anschauung und Vorbildung, fehlen; in diesen, gerade den Begabten am häufigsten treffenden Fällen führt dann Misslingen leicht auf kleinmüthige Zweifel an unsrer Anlage, weil wir noch nicht zu erwägen vermögen, wie weit sie durch Ausbildung gesteigert und gestützt werden kann und muss. Wer also lebhaften Trieb in sich fühlt, darf das Studium und die Entwicklung seiner Anlage mit Zuversicht unternehmen und in dem Maass Erfolg hoffen, als er dafür arbeitet.

Umgekehrt mag aber auch der Begabteste versichert sein, dass ohne Lehre und Bildung sein Talent unentwickelt und thatlos bleiben muss. Die Meister aller Zeiten, von Bach und Händel bis auf Mozart und Beethoven, waren nicht blos hochbegabte, sondern auch (jeder nach dem Standpunkte seiner Zeit) durchgebildete Künstler; und wo ihre Bildung mangelhaft war, da vermochte auch ihr Genius nicht zur Vollendung zu dringen. Wer dennoch an der Unerlässlichkeit der Vorbildung zweifeln möchte, der versuche sich nur ohne dieselbe an einer grössern Aufgabe, etwa einer Fuge oder einem Symphoniesatze; oder erwäge, wie viel Zeit und Anstrengung ihm schon kleinere Leistungen abfordern, in Vergleich mit dem leichten Wirken des Meisters. Und wenn er auch meinen sollte, dass ihm Dies über Jenes gelingen sei und noch Manches, trotz mangelhafter Bildung, gelingen werde: so berechne er die Zeit, die das vermeintlich Gelingen ihm gekostet, und überlege, ob sein Weg ihm wohl werthe ist, so viel zu schaffen, als ein darauf verwendetes Leben werth ist. Man täusche sich dabei nicht mit dem Einwand: es komme nicht auf die Zahl, sondern auf den Werth der Leistungen an. Dies ist von der einen Seite wahr; aber von der andern ist es Bedingung hohen Gelingens, dass man viel gearbeitet habe; alle unsre Meister haben sehr viel, ja oft unglaublich viel gearbeitet, und sind erst dadurch zur Vollendung gelangt.

### 8. *Vorbildung des Lernenden.*

Schon oben (4) ist gesagt, dass die Kompositionslehre nur diejenigen Kenntnisse voraussetzt, die jeder Musikausübende besitzen muss und die in der allgemeinen Musiklehre mitgetheilt sind. Möglicherweise kann mit ihnen und einem nur geringen Grade von Fertigkeit in der Ausübung die Kompositionslehre verstanden und durchgeübt werden.

Allein das versteht sich von selbst, dass ein höherer Grad, wo möglich Tüchtigkeit in Spiel und Gesang das Kompositionsstudium unermesslich erleichtert und befruchtet, und um so mehr, je mehr man sich gewöhnt und gebildet hat, mit Sinn und Antheil zu spielen und zu singen und sich die musikalischen Wirkungen auch ohne Instrument, durch die blosse Phantasie deutlich vorzustellen. Vor allen Instrumenten aber verdient das Pianoforte den Vorzug. Höheres Gelingen in der Komposition ist ohne befriedigende Bildung im Gesang und Pianofortespiel schwerlich zu hoffen. Wer ausserdem noch ein Streichinstrument und wo möglich ein Blasinstrument in seiner Gewalt hat, wird davon die erwünschtesten Folgen erfahren.

Hiernächst ist äusserst wünschenswerth, dass der Kompositionsschüler sich vor und neben seinem Studium mit den Werken der Meister, vor allen aber mit Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, so viel nur irgend möglich vertraut mache und seinen Geist an ihren Schöpfungen entzünde und erhebe. Selbst wenn ihm für einen oder den andern\*) der Sinn noch nicht aufgegangen wäre, darf ihn das nicht abhalten, unablässig eben zu diesem zurückzukehren und den hier empfundenen Mangel in seiner Bildung oder Empfänglichkeit zu überwinden. So auch darf ihm keine Kompositionsgattung oder Form, in der unsre Meister geschrieben haben, unvertraut bleiben. Diese Erinnerung möge jeder ernstlich Strebende um so reiflicher erwägen und beherzigen, je häufiger Klavierlehrer in unsern Tagen sich und ihre Schüler nicht nur von den ältern Formen (z. B. der Fuge), sondern auch von den neuern Meistern (sogar von Beethoven, unter dem Vorwande, er habe nicht klaviermässig geschrieben!! — er, der Vollender der Klaviermusik bis auf diesen Tag!) ab und zu blosser technischer und der einseitigen Virtuosenbildung hinwenden.

Dass endlich humanistische Bildung dem Musiker wie jedem Andern von unberechenbarem Gewinn ist, versteht sich ohne Weiteres von selbst.

Dies Alles vorausgesetzt wenden wir uns wieder zum Kompositionsstudium selbst zurück.

### 9. Aufgabe des Schülers.

Die Kompositionslehre ist Kunstlehre: sie soll das Können (denn die Kunst hat ihren Namen vom Können), die That,

---

\*) Wer mit Seb. Bach noch nicht bekannt oder in ihm einheimisch geworden, dem kann die vom Verf. bei Challier in Berlin herausgegebene „Auswahl aus S. Bach's Kompositionen“ als Einführung dienen.

nicht blosses Wissen überantworten. Der Kompositionsschüler darf sich also durchaus nicht daran genügen lassen, alles, was die Lehre enthält, zu verstehn und zu wissen; er muss es selbst hervorbringen können, und zwar in vollkommener Sicherheit und Geläufigkeit. Nur dies darf als wahre Künstlerbildung gelten.

Der Weg dahin ist unablässiges Bilden und Schaffen. Dies fodert von ihm die unabsehbare Reihe vorhandner und noch hervorzubringender Kunstgestaltungen; dazu ermahnt ihn wieder das Beispiel der grossen Meister. Denn diese alle erwarben und bewährten ihre Meisterschaft, wie schon gesagt, nicht anders als durch höchst zahlreiche Werke, und wenn bisweilen auch schon ihre ersten Gebilde den Stempel genialer Anlagen trugen, so ist doch genau nachzuweisen, welche Massen von Arbeit dazu gehörten, sie von diesem unfertigen Beginnen zur Vollendung zu heben. — Auch diese Masse der Übung wird durch geordnete Lehre allein möglich und auf das Rechte gelenkt, während selbst der begabte Naturalist stets in Gefahr ist, seine vereinzeltten Versuche von der Bahn abirren zu sehn.

Die Übung muss sich durchaus über alle Formen verbreiten, selbst wenn besondre Neigung zu einer Reihe von Formen vorzugsweise hinzöge, oder eine andere weniger zusagte. Denn schon die allgemeine Uebersicht der Lehre zeigt, dass eine Gestaltung aus der andern hervortritt und jede nur aus den ihr vorausgegangnen sicher gefasst werden kann, und dass jede von ihnen eine Seite der Kunst aufdeckt, deren Anblick und Besitz nur mit Hülfe dieser Gestaltung gewonnen werden kann. Wer also z. B. sich vorausbestimmen wollte, nur für die Oper zu schreiben, dürfte die Formen der Fuge und andre ähnliche nicht versäumen, so selten sie auch in Opern angewendet werden; denn er lernt an ihnen eine Seite seiner Kunst kennen und benutzen, deren er sonst nie vollkommen mächtig würde\*).

Wer diese Treue und Folgsamkeit gegen die Lehre versäumt, wer etwa in dilettantischer Wähligkeit und Kunstschmeckerei über die einfachern und allerdings schon oft gebrauchten und gehörten Anfänge, oder über spätere, velleicht eben heute nicht moderne Kunstformen hinwegschlüpft, um nur rasch zu dem zu gelangen, was ihm interessanter, neuer, eigenthümlicher dünkt: der wird nie in den vollen Besitz seiner Kunst kommen, der wird eben das, wonach er strebt, verfehlen. Denn diese Wähligkeit lässt ihm den grössten Theil der Kunstbildung fremd

---

\*) Vergl. hierbei die Einleitung zum zweiten Theile.

bleiben und schiebt ihn unvermeidlich auf die Bahn irgend einer Manier und des Schlendrians, die den Künstler nicht das thun lassen, was seiner Aufgabe gemäss ist, sondern, was ihm beliebig und bequem. Vor diesem Abwege, und dem noch unkünstlerischen der Gesuchtheit und Bizarrerie bewahrt am sichersten eine treu nach allen Seiten hinausgeführte Bildung; sie gewöhnt und befähigt den Geist, auch künftig nicht persönlicher Vorliebe, oder der nur Neues, Besondres suchenden Eitelkeit, sondern der künstlerischen Pflicht zu gehorsamen.

#### 10. *Folgsamkeit des Schülers.*

Die Studien des Jüngers müssen aber nicht allein vollständig sein, sie müssen sich auch streng der Ordnung des Lehrganges bequemen. Dies ergibt sich schon aus dem, was über die folgerichtige Entwicklung einer Form aus der andern gesagt ist; es ist keine derselben ohne die vorhergehenden zu gewinnen. Allein wir müssen noch aus einem andern Grunde darauf aufmerksam machen. In unsern mit Musik überfüllten Tagen nämlich ist es natürlich, dass Jeden eine Menge musikalischer Vorstellungen umschweben, die sich in seine Arbeiten einschleichen möchten, bevor noch der Lehrgang auf sie hingeführt hat. Wem fielen nicht bei den ersten Akkordentwickelungen einige Harmonien ein, die er irgendwo gehört, und die ihm füglich interessanter erscheinen mögen, als die bisher gelehrt? Dies ist natürlich kein Mangel der Lehre, welche unmöglich alles auf einmal bringen, oder just das zuerst mittheilen kann, was Diesem oder Jenem ausser Ordnung und Zusammenhang eben einfällt. Offenbar kann eine folgerichtige Entwicklung mit solchen zufälligen und unzeitigen Einschiebseln nicht bestehn, muss durch sie verwirrt und gestört werden. Wer sich nun in seinen Uebungen dergleichen gestattet, wer sich nicht streng auf die jedesmaligen Gränzen und Grundsätze beschränkt, auf die ihn der Lehrgang geführt: der verletzt die Zucht der Lehre, verwirrt sich selbst, und verliert die Sicherheit des Gelingens.

Es sind aber nicht allein diese zufälligen Einmischungen, welche die Zucht der Lehre verbietet, sondern überhaupt alle Abweichungen. In dieser Hinsicht ist besonders zweierlei zu bemerken. Erstens kann man zu mancher Gestaltung auf mehr als einem Wege gelangen, da alle Kunstgestaltungen auf vielfache Weise mit einander zusammenhängen\*). Auch in diesen Punkten darf der

---

\*) Wie ja selbst die strengsten Disziplinen, Mathematik und Philosophie, manchen ihrer Sätze von mehr als einem Punkt aus erweisen.

Jünger nicht die Ordnung des Lehrgangs verlassen, wenn er sie nicht für die weitere Folge zerrütten will; dass diese Ordnung nicht ohne tiefere Gründe getroffen worden, kann nicht hier, sondern nur aus den Entwicklungen der Musikwissenschaft geprüft werden; der Schüler muss es einstweilen für wahr nehmen. Zweitens ist bald zu bemerken, dass in spätern Abschnitten der Lehre Gebote zurückgenommen oder doch beschränkt werden, die in frühern unbeschränkt erteilt werden mussten, dass z. B. die Akkordentwicklung endlich auf Folgen von offenbaren Quinten führt, die zuvor ausdrücklich verboten waren. Allein dies geschieht nicht aus Inkonsequenz der Lehre, oder Uebereilung bei den anfänglichen Vorschriften, sondern weil erst der Fortschritt das neue Recht hervorbringt, die früher nothwendige Beschränkung gerechterweise aufheben kann, — weil die ganze Kunst und Lehrentwicklung nichts Anderes ist, als stetig fortschreitende Befreiung von den Schranken der anfänglichen Dürftigkeit.

#### 11. *Bedeutung der Kunstgesetze.*

Denn die ächte Kunstlehre hat Höheres und Wahrhafteres zur Aufgabe, als nach willkürlicher Benutzung oder irgend welchen von aussen hereingeholten oder aus einseitiger Wahrnehmung geschöpften Gesetzen (z. B. dass Etwas mehr oder weniger angenehm klinge) Einiges als „falsch“ absolut zu verbieten und Anderes als nothwendig oder „richtig“ absolut vorzuschreiben, wie frühere Theoretiker\*) wohl beliebten. Die Idee der Kunst ist zu tief und deren Aufgabe durch alle Jahrhunderte zu umfassend, als dass mit dergleichen Gesetzgeberei viel auszurichten wäre. Nur jene Idee ist der Kunst eignes oberstes Gesetz; nur diesem Gesetze ist alles im Kunstleben Erscheinende — aber ihm unbedingt — unterworfen. An sich selber ist schlechthin Nichts absolut falsch oder richtig, sondern Alles recht und nothwendig, soweit es der Idee dient, und Alles falsch und unzulässig, soweit nicht. Daher eben ist geistige Durchbildung nöthig, wenn die Idee der Kunst in ihrer Tiefe und Wahrheit erfasst werden soll\*\*); daher ist es die unerschöpfliche reiche und wichtige Aufgabe der Kunstbildung, der sich jede Kunstlehre unterziehen muss, Alles nach seinem Wesen und Sinn

\*) und Neuere! Vergl. meine Schrift: „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit,“ (Breitkopf und Härtel) die ich allen Lehrern zur Beherzigung in die Hand geben möchte.

\*\*) Hierüber wird „die Musikwissenschaft“ Näheres zu bringen haben.

zu erkennen und zu verwenden. Bei der Arbeit für dieselbe findet der Jünger nur in der Folgerichtigkeit und Zeitgemässheit des Lehrganges Sicherheit und Erleichterung; darum darf ihn auch die Voraussicht, dass gewisse in frühern Lehrabschnitten gegebne Vorschriften später wegfallen werden, nicht früher als die Lehre will, von der Befolgung dieser Vorschriften entbinden.

Hier ist nun im Voraus eine Ausdrucksweise zu erläutern, die im Laufe der Lehre öfters auftritt. Oft nennen wir irgend eine Tonfolge oder Tonzusammensetzung kurzweg „missfällig, widrig,“ auch wohl „falsch und unzulässig,“ und dies muss im Widerspruch erscheinen mit der obigen Grundwahrheit. Allerdings sind auch solche Bezeichnungen unrichtig oder wenigstens ungenau. Von jeder Kunstgestaltung kann der Wahrheit gemäss nur behauptet werden, dass sie an dieser Stelle, unter diesen Umständen, für diesen Zweck — die rechte sei oder nicht. Hieraus folgt aber, dass das Urtheil nur aus einer Prüfung der Verhältnisse — aus einer Untersuchung: was diese Tongestalt besage oder enthalte, und was der Idee dieses Kunstwerks gemäss sei, — hervorgehn könne. Wenn man so urtheilen kann und darf (und dies ist allerdings das einzig rechte Urtheilen), dann wird man nicht sagen: diese Tongestalt ist falsch, oder richtig; sondern: sie hat diesen Inhalt, hat diese Empfindung, Vorstellung angeregt, und dieselbe ist der Idee des Kunstwerkes entsprechend oder nicht; folglich ist die Tongestalt an dieser Stelle die rechte oder nicht. Dies, wie gesagt, ist die einzig wahre Form des Urtheils.

Allein man begreift leicht, dass im lebhaften Fortgang der Lehre nicht immer Zeit ist zu so erschöpfender Untersuchung, dass in den meisten Fällen die Gründe, aus welchen eine Tongestaltung an diesem Orte missfällig bemerkt wird, schon aus dem Vorhergehenden ersichtlich sein müssen, oder in andern Fällen die unmittelbare Anschauung für den Lehrzweck überzeugend genug ist. In all' diesen Fällen wär' es pedantisch, oder vielmehr unausführbar, auf ein erschöpfendes Urtheil auszugehn. Jene verwerfenden oder ablehnenden Aussprüche sind also vorerst nur auf den gegebenen Fall zu beziehn, und haben ihre nächste Rechtfertigung in der unmittelbaren Anschauung, oder in dem Vorausgegangnen.

Die letzte Rechtfertigung, so wie die wissenschaftliche Begründung der Lehre überhaupt ist freilich nur in der Musikwissenschaft, und nicht in diesem Werke zu geben.

## 12. *Methode der Lehre und Uebung.*

Der Gang der Lehre ist: von der ersten Gestaltung an den Sinn jedes wesentlichen Gebildes aufzuweisen, dann die Folgen

aus dieser Betrachtung für künstlerisches Schaffen zu zeigen. Bei jedem neu zutretenden Gebilde wird nach der Betrachtung seines Wesens zuerst die Rückwirkung auf frühere Bildungssphären, dann die Fortwirkung zu erwägen sein. Bei den zusammengesetzten Formungen wird für den nicht durchgebildeten Musiker oft die Unmöglichkeit einleuchtend, alle Verhältnisse und Bedingungen zugleich zu fassen. Hier giebt nun die Lehre erleichternde oder anbahnende Maximen an die Hand, dergleichen an manchem Orte nicht wohl zu entbehren, die aber noch weniger, als die einseitigen Kunstregeln, deren oben gedacht wurde, als absolute Gesetze angesehen sein wollen.

Die Thätigkeit des Jüngers muss sich diesem Gang eng anschliessen. Erst muss ihm das Wesen jedes ihm gegebenen, oder von ihm erfundenen Gebildes zur Empfindung und geistigen Anschauung und zur Ueberzeugung in seinem künstlerischen Gewissen kommen. Von dieser Erkenntniss muss er die verschiedenen Wege nachgehn, auf denen die Lehre zu neuen Bildungen fortschreitet. Jeden dieser Wege aber, die von der Lehre nur angebahnt werden, muss er, so weit es möglich ist, in unablässigem Versuchen und Weiterbilden fortsetzen, um soviel Gestaltungen wie möglich selbst hervorgebracht und sich vor Augen gestellt zu haben, und damit eben den höchsten Grad von Gewandtheit und Geläufigkeit im Bilden zu erlangen; bis Anschauung und Darstellung, Empfinden und Bilden untrennbar verschmelzen und zuletzt das unmittelbare Gefühl auch da sich treffend ausspricht, wo das leitende klare Bewusstsein nicht hinfolgen kann. — Eine Seite dieser Gewandtheit ist: Alles, was die Lehre der Kürze und Bequemlichkeit wegen nur in einer oder wenigen Tonarten nachweist, in jeder beliebigen Tonart mit Leichtigkeit darstellen zu können\*). Eine andre, für die angewandte Komposition und vollendete Bildung unerlässliche Forderung ist: das Erfundene in jedem der üblichen Schlüssel, partiturmässig ebensowohl, als in gedrängtem Auszuge, mit Leichtigkeit abfassen zu können. Anleitung dazu fin-

\*) Hierzu — überhaupt zur Nachholung dessen, was der Unterricht in Spiel und Gesang meistens versäumt, zur Erweckung und Erhöhung der eignen Vorstellungs- und Auffassungskraft — giebt die Kompositionslehre beiläufig aber genügend Anlass. Die hierauf, überhaupt auf Methode und Einübung bezüglichen Mittheilungen sind grösstentheils als Anmerkungen unter fortlaufenden Nummern (1)... 2) u. s. w.) gegeben. Auch die spätern unter a)... b) u. s. w. eingeführten Anmerkungen gehören dahin. Die wichtigsten Gegenstände für die Uebung sind durch bestimmte Rubriken als „erste Aufgabe, zweite“ u. s. w. hervorgehoben worden. Diese müssen bis zu vollkommener Geläufigkeit durchgearbeitet werden. Die nicht besonders hervorgehobenen Aufgaben wird der fleissige Schüler ebenfalls nicht versäumen, wenigstens gelegentlich und von Zeit zu Zeit sich auch an ihnen versuchen.

det sich für die ihrer Bedürftigen in der allgemeinen Musiklehre. Diese Schreib- und Lesefertigkeit kann neben dem Studium der reinen Kompositionslehre leicht errungen, möge jedoch nicht bei den Arbeiten dieses Studiums angewendet werden, weil es in diesem Zeitraume vom Zusammenfassen der Gedanken, besonders der Stimmen abzieht.

Alles, was geschaffen werden soll, muss der Jünger vermögen, ohne Hülfe eines Instrumentes klar und sicher sich vorzustellen. Dies ist nicht bloß äußerlich nothwendig, weil nicht immer ein Instrument zur Hand ist, und grössere Kombinationen sich doch nicht auf irgend einem Instrumente verwirklichen lassen, auch das Probiren (oder gar Zusammensuchen) von Orchester- und Gesangsätzen am Klavier leicht dazu verleitet, klaviermässig, statt orchester- oder gesangmässig zu schreiben: es ist auch unerlässlich, dem Ideengange Selbständigkeit und höhere Sicherheit zu verleihn. Der allmähliche und stufenweise Gang der Lehre wird diese Fähigkeit in jedem, der vom ersten Beginn sein Vorstellungsvermögen übt und sich der äußerlichen Hilfsmittel enthält, sicher erziehen.

Was man sich nun vorstellt oder eronnen hat, das muss rasch, entschieden, wo möglich in Einem Zuge niedergeschrieben werden, ohne Zaudern, selbst wenn sich während der Abfassung Zweifel geltend machen. Ist aber dieser erste Entwurf geschlossen, dann kommt die Arbeit der Prüfung nach allen Seiten, nach allen eben geltenden Vorschriften, erst ohne, dann mit Hülfe des Instruments. Diese Prüfung muss von der Idee und Anlage des Ganzen beginnen und mit Ausdauer und Schärfe bis in die einzelnen Bestandtheile dringen. Scharf und klar und frei ersinnen, rasch und kühn entwerfen, gewissenhaft, eigensinnig prüfen, — das sind die drei nach einander eintretenden Pflichten des Künstlers.

Erst wenn irgend ein Hauptabschnitt, z. B. von dem zwei- und doppelweistimmigen Satz, oder von der Modulation, ganz durchgearbeitet und zugleich die Fähigkeit, aus freiem Geist, ohne Hilfsmittel zu arbeiten, hinlänglich bewährt ist: erst dann ist es rathsam, am Klavier durch Improvisation in dem gegebenen Stoffe den Sinn zu erfrischen, und zugleich sich zu gewöhnen, die im Innern sich entfaltenden Ideen sogleich durch Töne zu verwirklichen. Auch aus diesem Grund ist Fertigkeit auf dem Pianoforte eine höchst fördernde Ausrüstung für den Tonsetzer. Andre Instrumente können dieses nächst der Orgel umfassendste Instrument nur sehr unzulänglich ersetzen.

Endlich aber ist besonders für die spätern Abschnitte der Lehre das Studium von Meisterwerken für den Jünger von der höchsten Wichtigkeit, wenn er nicht bloß merkt, was in ihnen geschehn ist, sondern auch untersucht, aus welchen Gründen der Meister so und nicht anders verfahren, welche andern Wege sich ihm dargeboten und wohin sie geführt hätten.