

Erste Abtheilung.

Die einstimmige Komposition.

Erster Abschnitt.

Die ersten Bildungen.

1. Die Tonfolge und ihre Arten.

Betrachten wir irgend ein Tonstück, so sehen wir, dass es aus einer oder mehrern gleichzeitig mit einander gehenden Tonreihen besteht, die von einer oder mehrern Singstimmen, von einem oder mehrern Instrumenten vorgetragen werden sollen.

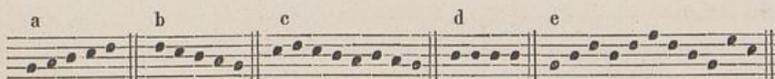
Wir beginnen mit dem Einfachsten, nämlich mit einer einzigen Tonreihe.

Aber auch da haben wir wenigstens zweierlei zu unterscheiden. Jede Tonreihe enthält nicht blos Töne, die auf einander folgen, sondern auch eine bestimmte rhythmische Ordnung, welche angiebt, wann ein Ton dem andern folgen, wie lange jeder Ton gelten soll u. s. w.

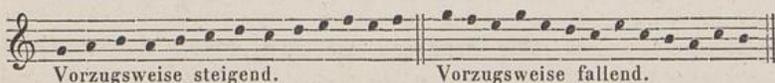
Abermals ziehn wir uns auf das Einfachste und Erste zurück, auf die Tonfolge, und vergessen einstweilen ihre rhythmische Anordnung. Es kommt also vor Allem auf den Toninhalt, auf die Töne der Tonfolge an.

Diese können einander so folgen, dass wir von tiefern Tönen zu höhern, oder von höhern zu tiefern, oder auch hin und her gehn. Wir unterscheiden daher steigende (*a*) und fallende (*b*), so wie solche Tonreihen, die bald steigen, bald fallen (*c*) und die wir schweifende nennen. Auch die Wiederholung ein und desselben Tons (*d*) kann uneigentlich als eine Art der Tonfolge angesehen werden. Endlich können die Töne einander stufenweise, wie bei *a*, *b* und *c*, oder sprungweise (*e*) folgen*).

*) Schon hier können wir die Uerschöpflichkeit des Tonreichs gewahren. Schränkten wir uns nur auf acht Töne ein (verzichteten also auf alle höhern und tiefern Oktaven und alle Halbtöne, auf Tonwiederholungen und Tonreihen von weniger als acht Tönen), so würden wir doch mathematisch erweislich 40320 verschiedene Tonfolgen bilden können. — Allein der Künstler soll nicht rechnen und herauszählen, sondern aus freiem Geist erfinden können. Hierzu führt nicht die Mathematik, sondern höheres Bewusstsein oder Klarsehn in den Inhalt unsrer Tonfolgen.



Man kann leicht bemerken, dass steigende Tonfolgen das Gefühl der Steigerung, Erhebung, Spannung erwecken, fallende das entgegengesetzte der Abspannung, Herabstimmung, der Rückkehr in Ruhe*), schweifende aber keine von beiden Empfindungen festhalten, sondern unentschieden an beiden Theil haben, zwischen beiden schweben; sie können aber, bei allem Abschweifen im Einzelnen, der Hauptsache nach einer von beiden Hauptrichtungen angehören, —



und dann tragen sie vorzugsweise deren Charakter. Soviel über die Richtungen der Bewegung; über die Art derselben bemerken wir nur, dass die schrittweise Bewegung ruhiger, gleichmässiger und gleichmüthiger, die sprungweise heftiger, unstäter, unruhiger ist. Das Nähere künftig.

Die Tonordnung.

Wir wollen nun Tonfolgen erfinden. Allein schon zuvor haben wir bemerken müssen (S. 21. Anm.), dass es deren selbst für wenige Töne fast unzählige giebt. Bei der weiten Ausdehnung unsers Tonsystems und bei der unübersehbaren Menge von Tonfolgen, die innerhalb desselben möglich sind, bedürfen wir also schon darum einer Anknüpfung, einer Grundlage, um nur überhaupt anfangen zu können; wir würden uns sonst gar nicht zu entschliessen vermögen, ob wir mit der einen oder einer andern Tonfolge von vielen, die uns einfallen, beginnen sollten.

Die natürlichste Grundlage für Tonfolgen ist die Reihe der sieben Tonstufen da sie ja die Grundlage unsers ganzen Tonsystems**) sind. Sie heissen bekanntlich

C D E F G A H

und bilden die normale Durtonleiter, oder die Toleiter von C dur.

*) Wem sich dies in der Musik noch nicht fühlbar gemacht hat, der beobachte nur Redende, wie sich bei höherer Erregung (durch Freude, Zorn, u. s. w.) ihre Stimme erhebt, bis sie in Jauchzen oder Gekreisch übergeht, — und umgekehrt, wie der Redeton bei Ermattung u. s. w. hinabsinkt.

**) Allg. Musiklehre, 4. Ausgabe S. 12. Alle Hinweisungen auf dieses Buch sind auf die vierte Ausgabe zu beziehen, wiewohl die frühern Ausgaben meist auch genügen.

dieselbe, also die Durtonleiter, ihren innern Verhältnissen nach näher kennen lernen.

Untersuchung der Tonleiter.

Betrachten wir sie also genauer in ihren einzelnen Schritten, so finden wir, dass sie ganze und halbe Töne*) enthält, und nach deren regelmässiger Folge in zwei Hälften zerfällt, jede von vier Stufen, jede zwei ganze und einen halben Ton enthaltend:

$$\begin{array}{ccccccc} 1 & 1 & \frac{1}{2} & & 1 & 1 & \frac{1}{2}^{**}) \\ \hline C, D, E, F, & - & - & G, A, H, C. \end{array}$$

*) Der Begriff von ganzem und halbem Ton muss zwar aus der allgemeinen Musiklehre vorausgesetzt werden. Doch möge für das etwaige Bedürfniss Einzelner wenigstens eine Beschreibung vom Ganzton und Halbton hier stehn, nur das Nöthigste enthaltend und auf dem Klavier nachweisend. Zwei von nebeneinanderliegenden Stufen herstammende und benannte Töne, zwischen denen noch ein Ton (auf dem Klavier eine Taste) inne liegt, bilden einen Ganzton; z. B. *c* und *d* (dazwischen liegt *cis* oder *des*), *e* und *fis* (dazwischen liegt *f*), *as* und *b* (dazwischen liegt *a*), *b* und *c*, dazwischen liegt *h*. Zwei von nebeneinanderliegenden Stufen oder ein und derselben Stufe benannte Töne, zwischen denen kein Ton (keine Taste) inne liegt, bilden einen Halbton, z. B. *h* und *c*, *e* und *cis*, *cis* und *d*. Die Unterscheidung von grossen und kleinen Halbtönen ist uns entbehrlich.

**) Es ist zwar aus der Musiklehre voranzusetzen, dass die Durtonleitern Jedem, der Komposition studiren will, bekannt sind. Sollte sich aber Jemand irgend eine Durtonleiter nicht gleich sicher vorstellen können, so bietet die obige Ausmessung der Schritte der *C* dur-Tonleiter Aushilfe dar.

Wir wissen nämlich, dass auf jedem Ton unsers Tonsystems eine Durtonleiter erbaut werden kann, und dass alle Durtonleitern unter einander gleiche Verhältnisse haben; alle machen Schritte von

$$1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1, 1, \frac{1}{2} \text{ Ton,}$$

wie oben *C* dur.

Wollen wir nun auf irgend einem Ton eine Tonleiter konstruiren, so schreiben wir von demselben aus die sieben Stufen bis zur Oktave hin, messen Schritt für Schritt die Entfernung der Töne, und berichtigen sie, wo es nöthig ist. — Wüssten wir z. B. die Tonleiter von *A* dur nicht, so schrieben wir von *A* aus die sieben Tonstufen nebst der Oktave.

$$a, h, c, d, e, f, g, a$$

hin und messen jeden Schritt aus. *A* — *h* soll ein ganzer Ton sein und ist es auch, *H* — *c* soll ein ganzer Ton sein, ist aber nur ein halber, also zu klein; folglich muss er vergrössert, das heisst *c* erhöht, in *cis* verwandelt werden. Nun ist auch *cis* — *d* ein halber Ton, *d* — *e* ein ganzer; beides nach Vorschrift. *E* — *f* soll ein ganzer Ton sein, ist aber nur ein halber; folglich muss *f* in *fis* — und aus gleichem Grunde zuletzt *g* in *gis* verwandelt werden. — Oder wollte man die Tonleiter von *Des* dur bilden, so schriebe man erst die Stufenfolge

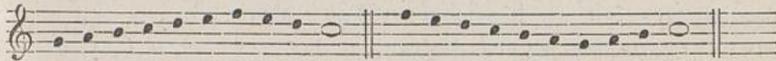
$$des, e, f, g, a, h, c, des$$

hin und untersuchte nun die Grösse der Schritte. *Des* — *e* soll ein ganzer Ton sein, ist aber dafür zu gross; man erniedrigt also *e*, und erhält den ganzen Ton *des* — *es*. Das weitere Verfahren erhellt von selbst. Eine leichtere Methode, sich alle Durtonarten insgesamt vorzustellen, giebt die allgemeine Musiklehre, S. 56.

Die eine dieser Viertonreihen (Tetrachorde) geht von der Tonika, *c*, aus, das andre Tetrachord geht nach *c* hin, beide finden in *c*, in der Tonika, ihren Vereinigungs- und Mittelpunkt:

$\overbrace{G, A, H, C,}$
 $\overbrace{C, D, E, F.}$

Auch in dieser Gestaltung der Tonleiter finden wir die Tonika als Hauptpunkt, von dem die übrigen Töne aus- und nach dem sie hingehn, um den sich alle herumbewegen; *g* mit *a* und *h* geht nach *c* hin; *d*, *e* und *f* kommt von *c* her und bezieht sich auf *c* zurück. Somit erscheinen aber *g* und *f* als die äussersten Punkte der um *c* in Bewegung gesetzten Tonleiter; wir finden dieser Bewegung, so wie sie sich eben darstellte, kein Ziel, kein befriedigendes Ende gesetzt, bis wir nach *c* zurückgekehrt sind, —



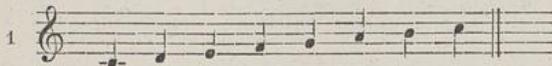
eine Bemerkung, deren Wahrheit wir leicht fühlen und die sich weiterhin bestätigen und fördernd erweisen wird. Denn in ihr werden wir das Grundgesetz für Harmonie und Modulation angedeutet und begründet finden und wollen schon jetzt die drei hier hervortretenden Buchstaben

G — C — F

als eine bald bedeutungsreich werdende Formel merken. Für jetzt kehren wir auf die ursprüngliche Stellung der Tonleiter (von Tonika zu Tonika) zurück, um aus dieser uns gegebenen ersten Tonfolge weitere und höhere Gestaltungen zu entwickeln.

2. Rhythmisirung der Tonfolge.

Wir haben bis jetzt nur den Toninhalt der Tonfolgen und Tonleiter betrachtet, und stillschweigend angenommen, dass ein Ton nach dem andern vor uns erklinge. Dies kann nun in gleichen Zeitabschnitten geschehn, oder in ungleichen, und letzteres auf sehr mannigfache Weise. Darum fangen wir bei der erstern Weise als der einfachsten an und setzen Folge und Geltung eines Tons nach dem andern gleichmässig, z. B. jeden Ton von der Länge eines Viertels.



Allein eine solche Zeitordnung der Töne kann uns nicht lange befriedigen, da in ihr ein Ton wie in der andre unterschiedlos hinzieht. Wollten wir ausgedehntere Folgen von Tönen gleicher Zeitdauer unterscheidungslos vorüber gehn lassen, so würde die Wir-

kung noch unerfreulicher, ermüdend und verwirrend sein. Unser Gefühl drängt uns, zu unterscheiden, zu ordnen; es führt uns darauf, die ganze Reihe zu theilen und dadurch übersichtlicher, fasslicher zu machen. Die einfachste Theilung ist die durch die Zwei, mit ihr beginnen wir also:



und sind damit zu einer Taktordnung, und zwar zu der einfachsten, gelangt. Jeder Abschnitt (Takt) hat die gleiche Zahl gleicher Töne, die ganze Tonfolge ist in vier Takten — eine übersichtliche und wieder leicht theilbare Zahl — enthalten.

Diese Taktordnung ist vorerst nur vom Verstand ersonnen, nur auf dem Papier sichtbar. Damit sie auch dem Sinn und Gefühl merkbar, lebendig wirkend werde, zeichnen wir in jeder Tonabtheilung den ersten, mit \wedge bezeichneten Ton, also *c, e, g, h*, durch stärkere Ansprache aus. Hieran, an der stärkern Betonung, wird jeder erste oder Haupttheil*) und damit jeder Anfang eines Taktes fühlbar; zugleich ist in unsre Tonreihe Abwechslung getreten, auf die ein bestimmtes und vernünftiges Bedürfniss geleitet hat.

Unsre Tonreihe erscheint uns auch der Zeitfolge ihrer Töne nach vernünftig geordnet, und diese Zeitfolge, durch Betonung, durch den Wechsel von stärkern und schwächern, Haupt- und Nebentheilen fühlbar und wirksamer; sie hat Rhythmus erhalten, ist rhythmisirt worden.

Eine tonisch und rhythmisch geordnete Tonreihe heisst Melodie. Melodie ist die erste wirkliche Kunstweise, aber auch die einfachste.

Schon bei der ersten zum Grunde gelegten Tonreihe erschien es vernünftig, dass sie mit dem wichtigsten Ton, der Tonika, begönne und schliesse; darauf beruhte zumeist ihre Vollständigkeit und Vollkommenheit. — Jetzt haben wir auch rhythmisch wichtigere und unwichtigere Töne unterscheiden gelernt. Wenn sich unsre Melodien auch rhythmisch vollkommen abrunden sollen, so werden wir wünschen, dass ihr Anfangs- und Endton rhythmische Haupttheile seien und gewichtiger, nachdruckvoller hervortreten.

Die obige Melodie beginnt zwar mit einem Haupttheil, aber sie schliesst nicht mit einem solchen, der Schluss ton hat keinen

*) Haupttheil nennen wir (wie die allg. Musiklehre S. 103 näher angiebt) den ersten Ton im Takte, Nebentheile die andern. In zusammengesetzten Taktarten (z. B. dem aus zweimal drei Achteln gebildeten Sechachteltakte) heissen gewesener Haupttheil die zuvor in der einfachen Taktart Haupttheile gewesen Töne, z. B. das vierte Achtel im Sechachteltakte.

Nachdruck, die ganze Melodie erlischt gleichsam, da ihr Schluss-
ton als Nebentheil kein Gewicht hat. Unsre nächste Aufgabe ist
daher, ihm Nachdruck zu verschaffen, ihn auf einen Haupttheil zu
verlegen. Dies erlangen wir, wenn wir die Tonfolge im Auftakt
erscheinen lassen.



Der Anfangston hat seinen Nachdruck verloren, aber die
Folge der übrigen Töne und der befriedigende Schluss entschädi-
gen dafür.

Allein wir können nicht immer an die Form des Auftakts ge-
bunden bleiben wollen; es muss möglich werden, sowohl Anfangs-
als Schluss- auf Haupttheile zu stellen.

Hier wollen wir uns vor Allem eine Maxime einprägen,
die sich durch alle Arbeiten der Lehrzeit und des künstlerischen
Schaffens hindurch hilfreich erweist und (wenn auch ohne
bestimmteres Bewusstsein) von jedermann schon anderweit in gei-
stigen Arbeiten angewendet wird.

Wenn uns irgend eine Gestaltung nicht vollständig, in allen
Theilen, klar und fasslich ist: so wollen wir jederzeit das,
was als nothwendig in ihr erscheint, oder wenigstens, was
wir als sicher erkannt haben, zuerst festhalten, es finde
sich, wo es wolle. — und danach das Fehlende zu bestim-
men suchen.

Im obigen Falle steht vor allem die Aufgabe fest, Anfangs-
und Schluss- auf Haupttheile zu legen. Ferner haben wir für
gut befunden, dass die acht Töne unsrer Tonfolge in vier Takten
erscheinen, — ja wir kennen bis jetzt noch gar keine andre Form.
Endlich muss der letzte Ton, wenn er auf den Haupttheil des letz-
ten Taktes fallen soll, entweder halbe Takt- oder eine
Viertelpause nach sich haben; denn ohnedem wäre der letzte Takt
nicht vollständig. Dies Alles ist bekannt; dagegen wissen wir noch
nicht, wie die übrigen Töne sich ordnen werden. Setzen wir nun
alles Bekannte fest: die Abtheilung von vier Takten, im letzten
Takte die Tonika als Halbetakt- oder im ersten Takte die Tonika als
Haupttheil, und allenfalls den Anfang der Tonfolge —



so erkennen wir nun klar, was noch geschehn muss: es müssen
die fehlenden drei Töne in den einen leer gelassenen Taktraum
treten; der erste kann noch als Viertel gelten, die andern beiden

müssen*) sich dann in die Zeit des zweiten Viertels theilen, sie müssen Achtel werden.



So sind wir zu einem Tongebilde gelangt, das jedem bisher angeregten Verlangen entspricht. Es ist

1. in Hinsicht der Tonfolge befriedigend, indem es von der Tonika beginnt, auf der Tonika schliesst;
2. es ist rhythmisch wohl geordnet;
3. es ist in Hinsicht der Betonung auf dem Anfangs- und Schluss- tone ganz bestimmt abgerundet, und in sofern genügend.

Zugleich haben wir aber, blos durch das Bedürfniss der Sache geleitet,

4. Mannigfaltigkeit des Rhythmischen erlangt, dreierlei Geltung der Töne: Halbe, Viertel und Achtel. Und diese Mannigfaltigkeit erweist sich endlich

5. zweckbefördernd. Denn der Schluss- ton, das Ziel des Ganzen, hat die grösste Dauer, und die Achtel unmittelbar vorher dienen dazu, die Bewegung nach ihm hin zu beschleunigen und sie sowohl, als den Endton, charakteristischer zu machen. Wie die Tonfolge, so ist nun auch die rhythmische Ordnung fortgehende Steigerung bis zum Schlusse.

Eine in Hinsicht des Toninhalts sowohl, als des Rhythmus befriedigend abgeschlossene Melodie nennen wir Satz. Nr. 3 und 5 sind die ersten von uns gebildeten Sätze.

Bis hierher haben wir unsre Tonreihen stets im Hinaufsteigen dargestellt. Warum das? — Es war eben sowohl gestattet, hin- absteigende oder schweifende Tonreihen (S. 21) zu bilden, nur dass die steigende uns durch die übliche und natürliche Stufenfolge von unten nach oben zunächst lag. Jetzt, nachdem wir mit ihr ein befriedigendes Resultat erlangt, wenden wir uns zum Gegentheil, der fallenden Richtung. Wir bilden sie genau nach Nr. 5 aus —



und gewinnen damit einen eben so stetig und genügend ausgebildeten Satz.

Allein nun erst erkennen wir, dass beide Sätze, Nr. 5 und 6,

*) Dies ist wenigstens die folgerichtigste Eintheilung. Man könnte auch im dritten Takt zuerst zwei Achtel und dann ein Viertel setzen, oder drei Viertel als Vierteltriole u. s. w., allein nicht so streng konsequent und übrigens ohne wesentlich neues Ergebniss.

einseitig sind und in dieser Hinsicht auch nur einseitige Befriedigung bieten; der eine steigt nur, der andre sinkt nur; erst die Zusammenfügung beider zu einem grössern Ganzen kann in beiden Richtungen und vollkommen befriedigen.



Hier haben wir ein Tongebilde erlangt, das sich aus der Tonika nach Tonfolge und Rhythmus steigert bis zu dem genügenden Punkte der Tonika in der höhern Oktave, diesen Punkt durch einen rhythmischen Ruhepunkt bezeichnet, und sich von ihm in eben so gemessner Weise zurückbiegt in die Ruhe des ersten Tons; Erhebung aus der Ruhe und Steigerung in Tonfolge und Rhythmus bis zu einem natürlichen Gipfel; Rückkehr, ebenfalls mit gesteigerter Bewegung (aber zur Ruhe führender Tonfolge) in den wahren Ruheton. Wir sehen dieses Gebilde zugleich aus zwei Hälften (*a* und *b*) zusammengesetzt, deren jede für sich abgerundet, beide aber doch nach Toninhalt und rhythmischer Gestaltung sich gleich, in den Richtungen der Tonfolge einerseits kenntlich unterschieden, andererseits aber eben durch den Gegensatz in diesen Richtungen einander ergänzend, einander zugehörend geworden sind, wie Anlauf und Rückkehr; ein Ganzes aus zwei untergeordneten Ganzen bestehend.

Ein solches Tongebilde, in dem zwei Sätze (Satz und Gegensatz) zu einem grössern Ganzen sich vereinigt haben, nennen wir Periode*); die erste Hälfte (No. 7, *a*) Vordersatz, die andre (No. 7, *b*) Nachsatz. Periode sowohl als Satz sind als ein für sich bestehendes Ganze bestimmt und befriedigend abgeschlossen; dies ist ihr wesentlicher Charakter; sie unterscheiden sich aber darin, dass der Satz nur einseitige Entwicklung giebt, die Periode aber auch die andre Seite, den Gegensatz, auffasst: Bis jetzt hat sich diese Entwicklung nur in der Richtung der Tonfolge gezeigt; No. 5 war ein Satz, der einseitig bloß emporstieg; No. 6 ein eben so einseitig bloß hinabsteigender Satz; die Periode No. 7 vereinigt beides und ergänzt eine Einseitigkeit durch die andre.

Könnten nicht auch Perioden in umgekehrter Gestaltung, mit sinkendem Vordersatz und steigendem Nachsatze gebildet werden? — Gewiss; und wir werden später auf dergleichen geführt werden.

*) Ob sich auch Perioden auf andre Weise, aus mehr als zwei Sätzen bilden? — wird später, im zweiten Theile, zu untersuchen sein. Für jetzt scheinen nur Perioden von zwei Sätzen (Vorder- und Nachsatz) denkbar, weil wir nur zwei Arten eines befriedigenden Satzschlusses haben: die Tonika in der höhern und in der tiefern Oktave.

theilung und Accent, Betonung der rhythmischen Haupttheile vor den Nebentheilen, ein;

6. die Melodie strebte, sich einen auch rhythmisch bezeichneten und geltend werdenden Anfangs- und Schlusspunkt zu erwerben, sich in allen ihren Elementen — tonisch und rhythmisch — abzuschliessen, und wurde zum Satze;
7. damit trat Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung, und zwar eine zweckmässige, dem Sinn des Ganzen dienende, ein;
8. der erfundene Satz rief seinen Gegensatz hervor, und vereinigte sich mit ihm zu einem grössern Ganzen, der Periode, in der beide Sätze als Vordersatz und Nachsatz stehn;
9. beide letztere offenbarten ihren eigenthümlichen Charakter durch die ursprünglich einem jeden gebührende Richtung der Melodie; endlich wurde
10. wenigstens angedeutet das Wesen einer dritten Tongestaltung; des Ganges.

Hiermit haben wir die

drei Grundformen

aller musikalischen Konstruktion,

Satz — Periode — Gang,

hervorgeführt und die Bedingungen ihres Baues erkannt.

Zweiter Abschnitt.

Erfindung von Melodien. Das Motiv.

Nach diesen vorausgegangnen Betrachtungen kann nun die eigne, allmählig freier werdende Thätigkeit des Jüngers beginnen, aus den aufgewiesnen Formen immer neue, und reichere zu entfalten. Dies geschieht auf dieselbe Weise, die bis hierher geführt hat. Ueberall, von der ersten gegebenen Grundlage an, machten wir uns klar, was wir besässen, was unsre Tongebilde enthielten, was sie nach ihrem Zweck noch foderten oder zuliessen; dies gab stets das noch Fehlende oder Neue an die Hand. So lange wir uns in dieser Weise fortbewegen, ist es unmöglich, dass jemals der Quell des Bildens versiegen könnte.

Es ist wahr, dass die bisherigen und die nächst zu erwartenden Gestaltenreihen höchst einfache, längst dagewesne, mithin den Reiz der Neuheit und Eigenthümlichkeit gänzlich entbehrende sind.

Vielleicht ist keine von allen von künstlerischem Werth und uns um ihrer selbst willen lieb. Aber an ihnen zusammengenommen eignen wir uns die Grundverhältnisse aller musikalischen Formungen an, bis sie uns für freiere und entlegnere neue Gestalten zur andern Natur geworden sind; an ihrem Leitfaden wird uns das künstlerische Gestalten, bis zu den bedeutendsten, reichsten, wahrhaft eignen Gebilden hin, geläufig.

Es ist ferner wahr, dass der fertige Künstler zu ganz andern Zielen hingezogen wird, als jetzt wir, nämlich zu der Verwirklichung seiner eignen Gefühle und Ideen, nicht bloß der allgemeinen Bedingungen eines Satzes, oder der kleinen Umänderungen in Tonfolge und Rhythmus, durch die wir uns in kleinen Schritten von einem Gebilde zum andern bewegen. Aber jenes ist der Beruf des Meisters, der alle Entwicklungen schon in seinem Innern durchgearbeitet und sich zu eigen gemacht, also nicht mehr nöthig hat, die ganze Kette nochmals zu durchlaufen. Gleichwohl bewegen wir uns mit ihm in der That auf demselben Pfade; wir haben denselben Weg schon jetzt betreten, sind nur viel weiter zurück; seine Ziele sind nur entlegnere, ihm allein (oder Wenigen) gesetzte, während unsere die allgemeinsten sind. Daher eben können und müssen wir uns noch von jedem Schritt Rechenschaft geben und stets genau an das Vorhandne anschließen, während der Künstler leicht über die ihm schon bekannten Punkte zu seinem Ziele hinwegschreitet und sich der Anknüpfungen und des stillschweigend Uebergangnen kaum bewusst ist.

Wie können wir nun neue Melodien finden? — Vielleicht sind wir so glücklich, einige gute Einfälle zu haben. — Allein das kann wenig bedeuten; wir müssen die Gewissheit haben, stets Neues bilden zu können, dürfen nicht von dem Glück eines guten Einfalls abhängen. Diese Gewissheit aber, die Kraft zu unerschöpflichem Bilden kann nur aus folgerichtiger Entwicklung gewonnen werden. Wir knüpfen also bei dem bisher Gefundenen wieder an.

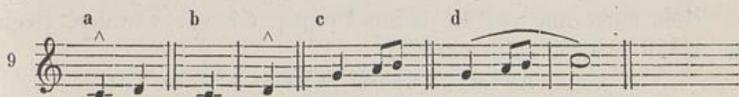
Woher haben wir die bisherigen Melodien? — Aus der Reihenfolge der Tonstufen; No. 2 bis 7 oder 8 enthalten nichts anderes. Doch sind sie in der Verwendung, in der Anordnung der Tonstufen von einander unterschieden. Wir müssen daher diese Art der Anwendung näher in das Auge fassen.

Betrachten wir zuerst No. 2, so finden wir hier die Takte ganz gleichmässig gebildet, in jedem zwei Töne in aufsteigender Stufenfolge, beide als Viertel. Wenn wir den ersten Takt kennen, so wissen wir auch, wie die andern beschaffen sind, der erste ist gleichsam das Vorbild der andern, die andern sind ihm nachgebildet. Eine solche Tongestalt, — eine Gruppe von zwei, drei oder

mehr Tönen, — um eine grössere Tonreihe nach ihrem Vorbilde zu gestalten, die gleichsam ein Keim oder Trieb ist, aus dem die grössere Tonreihe erwächst, nennen wir

Motiv;

die Melodie No 2 ist also aus dem Motiv zweier, stufenweis aufsteigender Vierteltöne, — wir stellen es hier unter *a*



auf, — hervorgegangen. Dasselbe Motiv *a* sehen wir in den beiden ersten Takten von No. 4, 5 und 7.

In No. 3 erkennen wir ein ähnliches Motiv; es sind wieder (man sehe No. 9, *b*) zwei stufenweis aufsteigende Viertel. Allein sie treten im Auftakt auf; nicht das erste (wie bei *a*) sondern das zweite ist Hauptton und erhält den Nachdruck. Die Melodie No. 3 ist lediglich aus diesem Motiv gebildet. Dagegen finden wir in No. 5 im dritten Takt ein Motiv von drei stufenweis aufsteigenden Tönen (oben No. 9, *c*) der Geltung nach von einem Viertel und zwei Achteln. Und da es von uns abhängt, eine beliebige Zahl von Tönen als Motiv zusammenzufassen, so könnten wir aus No. 5 ebenso wohl die beiden letzten Takte als Motiv (oben *d*) festhalten¹).

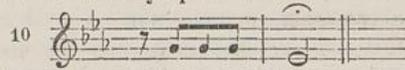
Schon hier ist klar, dass es an Motiven niemals fehlen kann. Jede Notenzeile bietet deren, die Verbindung von zwei oder mehr beliebigen Tönen in beliebiger Geltung kann möglicher Weise als Motiv dienen.

Können in der That die Töne ganz beliebig verbunden werden? Könnte man auf diesem Wege nicht Töne aneinander bringen, die sich nicht verbinden lassen, die keinen vernünftigen Zusammenhang haben? — Wir dürfen diese Frage bei Seite schieben, weil wir stets einen sichern Anhalt für diesen nothwendigen Zusammenhang haben werden. Jetzt dient uns die diatonische Durtonleiter als Anhalt; so lange wir an ihr festhalten, gehen wir sicher. Künftig werden wir noch andre Anhalte oder Grundlagen (S. 23) finden.

Wird aber jedes brauchbare Motiv auch interessant, von künstlerischem Werthe sein? — Diese Frage ist unzulässig und unrichtig zugleich. Unzulässig, weil wir nicht in kunstschmeckerische Wähligkeit (S. 13) verfallen, sondern uns üben und nach allen Richtungen bethätigen wollen; unrichtig, weil nicht das Motiv für sich, sondern dasselbe und seine Verwendung den künstlerischen Werth bedingt. Meistersätze sind schon aus den scheinbar gering-

1) Der Schüler suche sich aus den Melodien No. 2 bis 7 noch mehr Motive heraus.

sten Motiven hervorgegangen; jenes Hauptmotiv des ersten Satzes von Beethovens C moll Symphonie

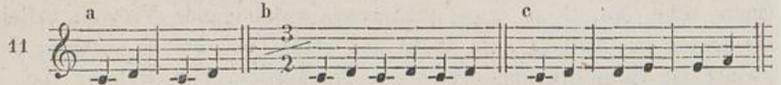


hat seine volle Macht erst durch die Führung der Meisterhand im Dienst einer tiefen Idee gewonnen und bewährt.

Dies lenkt uns auf die letzte Frage, die wir vor dem Beginn der Arbeit beantworten müssen:

Was kann mit einem Motiv geschehen?

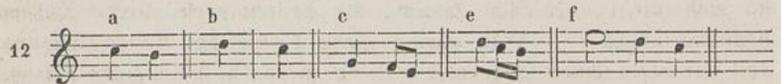
Erstens: wir können ein Motiv wiederholen, das heisst, dieselbe Tongruppe auf denselben Stufen noch ein- oder mehreremal setzen, Hier bei *a*



ist das Motiv *a* aus No. 9 einmal, bei *b* ist es in der Form des Dreizeweitelaktaktes zweimal wiederholt worden.

Zweitens: wir können ein Motiv versetzen, das heisst, dasselbe auf andern Stufen wiederbringen. Bei *c* ist das vorige Motiv erst eine, dann noch eine Stufe höher wiedergebracht worden; die erste Versetzung bringt das Motiv ganz streng, die zweite setzt statt eines Ganztons einen Halbton, lässt aber das Motiv kenntlich und der diatonischen Tonfolge gemäss*) erscheinen. Die Melodie No. 2 bildet sich aus fortwährender Versetzung des Motivs *a* auf die nächstfolgende Stufe.

Drittens: wir können das Motiv verkehren, das heisst, seine Tonfolge in entgegengesetzter Richtung aufführen. Hier bei *a*



sind Motive aus No. 9 auf verschiedene Stufen versetzt und dann verkehrt worden. Der ganze Satz No. 6 ist eine Verkehrung des Satzes No. 5. — Wir erkennen bei dieser Gelegenheit, dass Versetzung und Verkehrung gleichzeitig angewendet werden können.

Viertens: wir können das Motiv verkleinern oder vergrössern, das heisst in kleinerer oder grösserer Geltung darstellen. Oben bei *e* ist das Motiv *c* verkleinert, das Viertel ist zum Achtel, die Achtel sind zu Sechszehnteln geworden; bei *f* ist es vergrössert zu einer Halben und zwei Vierteln.

*) Strenge Beibehaltung des Motivs hätte die Tonreihe *c, d, e, fis, gis, ais, his* oder *c* gebracht und die diatonische Tonordnung zerrüttet. Man sieht, dass kleine Abweichungen vom Motiv nicht allein nicht unzulässig, sondern auch nothwendig sein können.

Andre Verwendungsarten werden sich noch künftig ergeben.

Nun endlich zur Arbeit. Wir beginnen mit der Bildung von Gängen. Denn Sätze und Perioden fodern bestimmten Abschluss, Gänge aber nicht; letztere sind also an eine Bedingung weniger gebunden und in sofern leichter herzustellen.

Dritter Abschnitt.

Gangbildung.

Der Gang ist (S. 31) eine Melodie ohne bestimmten Abschluss. Er entsteht aus der Fortführung eines Motivs auf eine beliebige Strecke hin. Wir brauchen also

1. ein Motiv;
2. müssen wir irgend eine Weise der Verwendung des Motivs haben,

wir müssen es wiederholen, oder versetzen — und zwar auf diese oder jene Stufe — u. s. w.

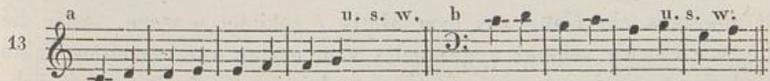
Können wir nicht bald dieses bald jenes Motiv, bald diese bald jene Weise der Verwendung ergreifen? — Möglich wär' es; aber es würde Gleichgültigkeit und Zerstretheit in uns beweisen (was uns werth ist, halten wir wenigstens eine Zeitlang fest) und in den Hörern hervorrufen; denn woran soll sich ihr Antheil knüpfen, wenn sie von Einem zum Andern gezogen werden? Wir sprechen vielmehr

Beharren und Folgerichtigkeit

als ersten Grundsatz für Komposition aus; was wir einmal ergriffen, dem bleiben wir treu, bis das Interesse, die Kraft des Motivs oder der Verwendung erschöpft ist, oder eine andre Nothwendigkeit des Wechsels eintritt. —

Als Motiv wählen wir das einfachste, *a* aus No. 9. Wir können es wiederholen, wie in No. 11. Allein dies ergibt keine Fortschreitung, keinen Gang; es ist Bewegung innerhalb eines festgehaltenen Raumes.

Wir können das Motiv versetzen. Entweder auf die nächstfolgende Tonstufe (nach *c—d* auf *e*) wie schon in No. 2 geschehn ist, oder auf die zweite schon dagewesne Tonstufe, wie hier



bei *a*, oder auf die vorhergehende Stufe, wie bei *b*, was einen hin-abführenden Gang ergeben würde.

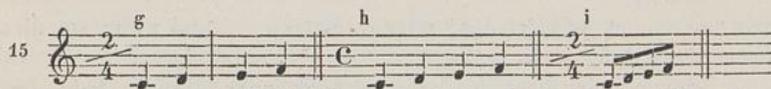
Dürfen wir auf entlegnere Stufen versetzen, z. B. in diesen Weisen, *c d, f g* oder *c d, a h*? Nein. Denn damit hätten wir unsre Grundlage, die diatonische Tonreihe, verlassen; noch wissen wir nicht, ob und unter welchen Umständen uns das zusteht. Ist es aber nicht schon oben bei *b* in No. 13 geschehn, wenn wir von *d* nach *h*, von *c* nach *a* schritten? Nein; denn wir hatten das da übersprungne *c* und *h* unmittelbar zuvor gehabt.

Hiermit scheint unser Motiv, wenn wir es nicht verkehren wollen, erschöpft, — man müsste denn damit gradaus

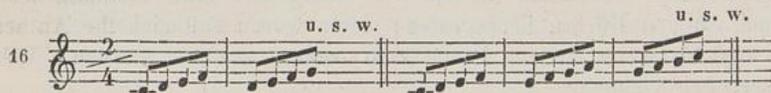


gehn. Hier ist das Motiv *a* wieder zweimal gesetzt, die Fortführung würde, wie gesagt, nichts als eine Wiederholung von No. 2 ergeben.

Allein — man könnte den ganzen Inhalt von No. 14 als Motiv auffassen und in einer von diesen drei Gestalten, —



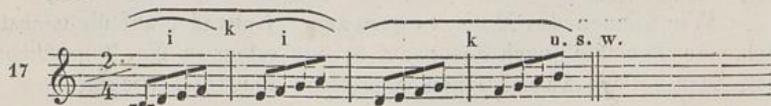
deren letztere (*i*) eine Verkleinerung der vorhergehenden (*h*) wäre, — benutzen, wie zuvor das Motiv *a*. Dies würde unter andern zwei Gänge



hervorrufen, die sich nur in der Stellung des Motivs unterschieden und deren zweiter flüchtiger, lebhafter stiege, während der erstere sich beharrlicher zeigte.

Wodurch sind wir zu diesen Gestaltungen gelangt? — Dadurch, dass wir das Motiv *a* zweimal aneinander setzten und dadurch das Motiv *i* bildeten. Könnte das Motiv nicht dreimal und noch öfter aneinander gesetzt werden und so wieder zu neuen Motiven und Gängen führen? —

Hier —



ist abermals ein Gang aus dem Motiv *i* gebildet worden. Aber die Verwendung scheint ungeregt; vom ersten zum zweiten Takte wird eine Stufe, vom zweiten zum dritten fünf Stufen zurückgeschritten. Ist dies nicht im Widerspruch mit dem S. 35 Gesagten? — Ja. Aber wir fassen das Motiv *i* und seine Wiederholung

als neues Motiv von zwei Takten zusammen und wiederholen es in den zwei folgenden Takten. Dieses neue Motiv (*k*) würde, wenn wir weiter gehn wollten, abermals auf der fünften tiefern Stufe, auf *e* wiederholt werden.

Könnte nicht, wie bei dem Motiv *a*, auch auf andern Punkten statt auf der fünften tiefern Stufe wieder angesetzt werden? — Die Lösung dieser Frage bleibe dem Nachdenken und Fleisse des Schülers überlassen. Wir wenden uns auf das Motiv *a* und seine Verwendungen zurück.

Bis jetzt haben wir dieses Motiv (und alle andern) nur in gerader (das heisst: ursprünglicher) Richtung verwendet. Wir wissen aber, dass jedes Motiv auch verkehrt (S. 34) werden kann. Dies giebt Stoff zu einer neuen Reihe von Gängen.

Und nochmals kehren wir auf das Motiv *a* zurück. Wie seine Wiederholung die Motive *g*, *h*, *i* No. 15 ergeben, so gewährt es, in gerader und verkehrter — oder in verkehrter und gerader Richtung verdoppelt, neue Motive, z. B.

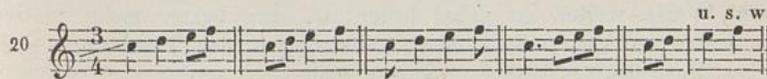


die wieder Stoff zu Gängen bieten. Hier



sind einige auf diesem Wege gefundene Gänge. Dass alle hinaufgeführten Gänge auch verkehrt, das heisst hinabgeführt werden können, versteht sich.

Wir haben bis jetzt allen Tönen gleiche Geltung gegeben, das heisst: uns in Bezug auf den Rhythmus gleichgültig gezeigt. Sobald wir unsre Motive mannigfach rhythmisiren, vervielfältigt sich der Stoff. Das Motiv *i* in No. 15 gewinnt durch verschiedene Rhythmisirung —



ganz andre und wesentlich verschiedene Gestalten. Ja dasselbe Motiv, z. B. das dritte aus No. 19, kann blos durch Versetzung in eine andre Taktart



ganz neue Gestalt annehmen; man sieht es hier in dreimaliger

6. alle diese Weisen der Verwendung unter einander mischen oder mit einander verknüpfen;

Mehr wird sich künftig noch ergeben.

Drittens haben wir erkannt und geübt die erste Kraft in aller Musik wie in allem Wirken überhaupt:

Folgerichtigkeit und Stetigkeit;

überall wollte nicht blos das Motiv festgehalten, sondern auch bei der Wiederholung wieder in gleicher Weise angeknüpft werden. Dies wurde bisher mit einer gewissen Aengstlichkeit beobachtet; spätere Bildungen können und werden sich zu grösserer Freiheit erheben. Allein aufgegeben darf dieses Gesetz nicht werden, wenn nicht an die Stelle von Einheit und Entschiedenheit Zerstreuung und Zersplitterung treten soll. Wie viel übrigens von der strengern Stetigkeit abgelassen werden darf? — das zu untersuchen ist am wenigsten hier der Ort. Wir müssen uns vor Allem jene Kraft angewinnen; hierzu bedarf es der Uebung. Das Aufgeben dieser Eigenschaft dagegen bedarf keiner Uebung; es erfolgt aus tiefern, nicht hier zu lehrenden Gründen, oder — aus Schwäche. Leicht wär' es übrigens, nachzuweisen, dass die Meister zwar jene Freiheit zu bewahren, aber eben so wohl die Kraft folgerichtiger und stetiger Entwicklung zu benutzen gewusst haben. Einen der schlagendsten Belege für das letztere giebt der erste Satz von Beethovens *Cmoll*-Symphonie, der — eine der grossartigsten und mächtigsten Tondichtungen — fast durchweg aus jenem schon in Nr. 10 angeführten Motiv hervorgegangen ist, oder doch mit ihm verbunden bleibt. Und dieses Motiv enthält nur zwei Töne, — bezeichnet nicht einmal die Tonart oder Harmonie genau, zum sprechenden Beweise: dass es hauptsächlich auf die Weise der Anwendung ankommt und dass nicht zahlreiche aneinander gereichte Einfälle, sondern energisches Festhalten und Vertiefen in den Grundgedanken eindringliche Kraft verleiht.

Hier beginnt nun die schaffende Thätigkeit des Schülers. Er nehme die bisher gebildeten Gänge als sein Eigenthum an und fahre fort, aus ihnen immer neue zu entwickeln²⁾ in derselben

2) Es stellt sich ihm hier die erste Aufgabe, und er wird sie um so reicher lösen, je ruhiger er von Punkt zu Punkt in ihr fortschreitet.

Zuerst sind blos mittels der Versetzung Gänge (und Motive zu neuen Gängen) wie bis Nr. 17 gezeigt ist, zu bilden. Dann wird die Verkehrung zu einer neuen Reihe von Motiven und Gängen angewendet, zuletzt die Mannigfaltigkeit des Rhythmus, bei welcher auch die Motive der Tonwiederholung herantreten.

Alle Gänge werden in *Cdur* gesetzt und gespielt, dann aber ohne Niederschreibung allmählig in die andern Durtonarten, — erst *D* und *B*, dann *Es*, *E. A. As* u. s. w., — übertragen. Diese Transpositionen bilden die Vorstellungskraft und machen in allen Tonarten einheimisch. Von Zeit zu Zeit

Weise — nur weit ausführlicher und stets in breiterer Ausführung, nicht etwa in blossen Andeutungen, wie wir in No. 16 bis 19 gethan — wie zuvor aus dem Gang No. 2 und dem Motiv *a* alle fernern Motive und Gänge entwickelt worden sind. Nur dieses Entwickeln, dieses fortwährende Um- und Weiterbilden hat bildende Kraft, fördert also den Schüler wahrhaft, während ohne diese Kraft jeder Einfall folgenlos bleibt. Ein Goldstück, das ich finde, hat nur eben seinen Geldwerth für mich; eine Geschicklichkeit, die ich mir erworben, kann fortwährend Frucht bringen.

Hierbei darf es nicht irre machen, dass alle bisher aufgewiesenen Gänge, wenn man sie als wirkliche Kunst-Erzeugnisse schätzen will, unstreitig nur sehr geringe Bedeutung haben und dass auch das weiter aus ihnen zu Entwickelnde nicht so bald Eigenthümlichkeit und höhern Werth hoffen lässt; — wenn selbst hier und da eine anziehende Gestalt hervortritt, kann sie in der Menge der übrigen nicht zur Geltung kommen, da alle auf ein und derselben Grundlage, der Durtonleiter, stehen und schon deshalb einförmig wirken. Nicht einige glückliche Bildungen können uns als Ziel unsers Arbeitens gelten, sondern die erworbne Kraft des Bildens, die nach dem Maass ihrer Entfaltung — und unsrer allgemeinen geistigen Begabung und Entwicklung unerschöpfliche Frucht verheisst. Der Schüler muss (dies sei ernstlichst wiederholt) nicht danach streben, das — vermeintlich! — Interessante oder Eigenthümliche zu finden oder hervorzubringen; gesucht kann das ohnehin nicht werden, sondern nur gewonnen aus einem selbständig gewordenen Charakter

müssen auch Gänge, soweit die Stimme reicht, gesungen werden, und zwar unter Benennung der Töne (z. B. Nr. 17. mit

c, d, e, f, e, f, g, a

u. s. w.) indem jeder Ton nicht etwa, wie bei dem Scalasingen, gehalten sondern nur kurz aber deutlich angegeben wird. Dieses Singen — oder nöthigenfalls Pfeifen, wenn die Stimme ganz unbrauchbar ist — beweist und bildet die Vorstellungskraft am Sichersten.

Alle Gangübungen müssen viel weiter, als oben im Texte geschehn ist, fortgeführt werden, — wenigstens zwei Oktaven weit.

Die Ausbildung des Vorstellungsvermögens, die hier beginnt (und die im gewöhnlichen Musikunterricht so heillos versäumt wird, dass man von der Hälfte besonders der Klavierspielenden sagen dürfte: sie spielen mit tauben Ohren) ist unerlässliche Grundlage für jedes tiefere Eindringen in die Musik, nicht bloss für Komposition. Alles früher etwa Versäumte kann von hier aus nachgeholt werden — und muss es, wenn die Musik nicht ewig ein todttes Handthieren bleiben soll. Daher muss der Schüler unablässig trachten, seine Motive und Gänge ohne Hülfe des Instruments zu ersinnen; dann aber muss er alles Niedergeschriebne — jeden Gang, ehe er zum zweiten geht, — am Instrumente versuchen und später bis zur Geläufigkeit und Klarheit durchspielen und durchsingen.

und inniger Vertiefung in die künstlerische Aufgabe. Er muss vielmehr darauf ausgehen, die Reihe der Gestaltungen so weit zu verfolgen, — denn zu erschöpfen ist sie nimmermehr, — bis er im Gestalten die höchste Geläufigkeit erworben hat.

Vierter Abschnitt.

Satz und Periodenbildung.

Bei der Gangbildung verfolgten wir unser Motiv in folgerechter Weise. Das Motiv war der einzige Gegenstand unsers Interesse und wollte daher wiederholt sein, — so weit unser Interesse an ihm dauerte. Daher ist jeder Gang an sich selber gränzenlos, es ist in ihm kein Bedürfniss und kein Grund zu einem Abschlusse; dieser muss von aussen kommen; wir brechen den Gang ab, weil wir ihn nicht länger verfolgen wollen.

Anders verhält es sich mit Satz und Periode. Beide fodern bestimmten Abschluss; dem Triebe des Motivs, sich in das Unbestimmte hin fortzusetzen, tritt die bestimmende Form entgegen; ihretwegen muss das Motiv aufgegeben oder geändert werden, wie z. B. in No. 3 mit dem letzten *c* geschlossen und in No. 5 das erwählte Motiv *a* im dritten Takt umgeändert oder gegen ein andres vertauscht werden musste.

Beobachten wir dies an einigen Fällen.

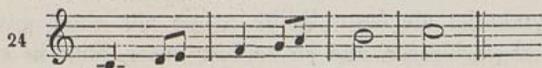
A. Satzbildung.

Wir knüpfen die Satzbildung an No. 5 an. In diesem Satz ist der dritte Takt (das Motiv *c* aus No. 9) neu und schon deswegen von höhern Interesse. Versuchen wir, den ganzen Inhalt des Satzes beizubehalten, den anziehendsten Moment aber voranzustellen, —



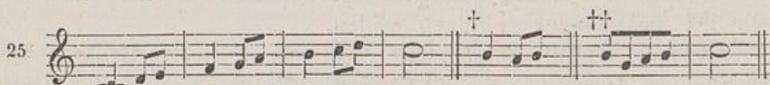
so zeigt sich der Vorzug von No. 5, wo jenes lebhaftere Motiv nach dem ruhigeren erweckend wirkte und mit Entschiedenheit zu Ende führte, während in No. 23 die anfangs lebhafte Bewegung erschläft und gleichgültig zu Ende geht und — das zuerst ergriffne Motiv weggeworfen wird.

Wir suchen die Belebung zu erhöhen, indem wir das lebhaftere Motiv zweimal setzen. Allein nun —



bleibt für den dritten Takt nur ein einzelner Ton übrig und der Satz schläft gleichsam vor dem Ende ein. — Wir können (S. 15) nicht behaupten, dass dieser Satz und der vorhergehende falsch oder schlecht wären. Dem Künstler stellen sich theils von aussen (z. B. in einem Drama, bei der Komposition eines Gedichts), theils nach individueller Stimmung und Vorstellung die mannigfaltigsten Aufgaben, deren keine schlechthin unberechtigt oder unzulässig zu nennen ist. Jeder Aufgabe muss der Ausdruck entsprechen; und so könnten wohl Sätze wie die vorstehenden für einen Gemüthszustand, der aus lebhafterer Erweckung in Ermatten, Zögern, Unentschlossenheit u. s. w. überginge, der rechte Ausdruck sein. Allein für jetzt ist in unsern Arbeiten von Stimmungen und besondrer Bedeutung nicht die Rede, wir folgen noch ausschliesslich dem allgemeinen Formgesetz und nach diesem ist die Stockung im dritten Takte von No. 24 unrecht.

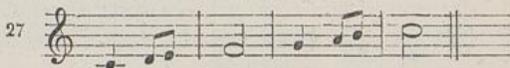
Folglich gehen wir mit dem Motiv *c* noch weiter —



und gerathen damit über die Tonika hinaus, um zum Schlusse doch zu ihr zurückzukehren; oder müssen mit irgend einer andern Wendung (z. B. bei † und ‡‡) dem dritten Takte Bewegung verleihen. Wollen wir aber nicht über das Maass der Bewegung in No. 24 hinausgehn, so müssen wir wenigstens das vermeiden, dass in der ersten Hälfte des Satzes alle Lebhaftigkeit aufgebraucht wird und die Schluss Hälfte (in welcher eben gesteigerte Bewegung zum letzten Ton hin naturgemäss (S. 28) und wirksam ist) nun träge nachschleppt. Wir vertheilen also die schweren Takte auf Anfang und Ende,



oder mischen sie mit den beweglichen,



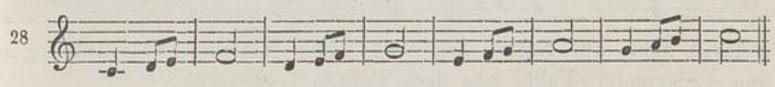
und erlangen damit eine consequenter motivirte Melodie; man bemerkt, dass wir hier auf das Motiv *d* in No. 9 zurückgekommen sind.

Dieser Satz bietet eine neue Erscheinung. Der längere Ton des zweiten Takts, in den das Motiv des ersten so entschieden hineingeführt, bildet für unser Gefühl einen Ruhepunkt, durch den der Satz in zwei deutlich unterscheidbare Hälften zerfällt. Durch den Ruhepunkt ist die erste Hälfte schon mit einer gewissen Bestimmtheit abgeschlossen und so zerfällt unser Satz in zwei

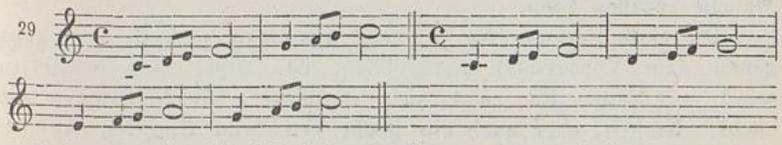
Abschnitte,

ungefähr so, wie die Periode (No. 7) in zwei Sätze zerfällt, oder aus zwei Sätzen besteht. Allein der erste Satz einer Periode und überhaupt jeder Satz hat einen nicht bloß rhythmisch, sondern auch tonisch befriedigenden Abschluss, während der erste Abschnitt eines Satzes zwar rhythmisch, nicht aber tonisch befriedigend schließt; mit *f* ist die Stufenfolge nicht beendet und kein Grund vorhanden, gerade mit *f* die Tonreihe abzubauen.

Es ist schon oben bemerkt worden, dass No. 27 unmittelbar aus dem Motiv *d* in No. 9 hätte gebildet werden können. Nehmen wir jetzt dieses Motiv und benutzen es in der Weise zu einem Satze, dass es sich auf der drittletzten Stufe wiederholt, —



so erhalten wir einen Satz von viermal zwei Takten. Offenbar konnte er nicht mit dem vierten Takte geschlossen werden, weil ein Satz (soviel wir bis jetzt wissen) nur auf der Tonika befriedigend schließen kann. Wir mussten also weiter, mussten auch nach dem sechsten Takte auf der vorletzten statt drittletzten Stufe einsetzen (also unsere Weise der Fortführung aufgeben) um endlich mit dem achten Takte auf der Tonika schließen zu können. — Hiermit sind wir aber über die ursprünglichen Grenzen der Satzform (S. 27) hinausgegangen; ist dies zulässig? Die Satzform fordert nur bestimmten Abschluss und, wie jeder Gedanke, Uebersichtlichkeit, Fasslichkeit; dies alles ist aber nicht an die Summe von vier Takten gebunden, sondern die Zahl ergab sich nur für die Reihe der acht Stufen (sieben und Wiederholung der ersten) in der einfachsten Taktordnung und Geltung als nächstliegende. Sobald wir die Taktordnung ändern, z. B. No. 27 und 28 in Viervierteltakt übertragen,

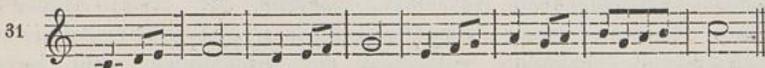


erscheint derselbe Toninhalt in der Form von zwei Takten statt vier und vier statt acht, ein deutliches Zeichen, dass die Taktzahlen Zwei, Vier, Acht keinen wesentlichen Unterschied machen.

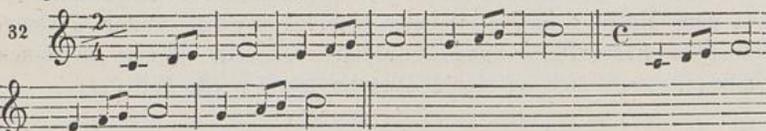
Rehren wir auf No. 28 zurück, so finden wir diesen Satz aus vier Abschnitten bestehend, — oder das Motiv *d* viermal angewendet. Erscheint es uns zu häufig und des Absetzens zu viel, so können wir zwei und zwei Abschnitte zusammenschmelzen,



so dass zwei Abschnitte entstehn, — oder wir können das Motiv zuletzt in ein bewegteres überführen, —



(in beiden Fällen haben wir das Motiv nicht streng beibehalten) oder endlich können wir die Wiederholung vermindern, indem wir weniger weit zurücktreten, —



dadurch aber auf Sätze von sechs oder (bei der Verwandlung in den Vierviertel-Takt) von drei Takten*) gerathen.

Bei den viertheiligen Bildungen in No. 29 und 32 erblicken wir eine Schlussweise, die der S. 26 festgestellten nicht vollkommen zu entsprechen scheint; der letzte Ton fällt nicht auf den Haupttheil, sondern auf den gewesnen Haupttheil**) des Taktes, erhält also allerdings, bei strenger Abmessung der Verhältnisse, nicht den stärksten Nachdruck. Allein die Weise, in welcher wir auf die viertheiligen Takte gekommen sind, erklärt auch diese Abweichung; es liegen den viertheiligen Takten zweitheilige zum Grunde (so auch den sechs- oder neuntheiligen dreitheilige) und die Anordnung der Sätze, Abschnitte u. s. w. wird nach der zum Grunde liegenden einfachen Tonordnung getroffen und beurtheilt.

B. Periodenbildung.

Von der Periode wissen wir (S. 29) bereits, dass sie aus Satz und Gegensatz, oder Vorder- und Nachsatz besteht und dass der wesentliche Unterschied beider für jetzt nur in der Richtung der Melodie beruhen kann.

Die erste Periode (No. 7) zeigt uns einen Nachsatz, der ganz genau dem Vordersatze nachgebildet ist. Muss dies immer so sein? — Nein. Es zeigt sich in dieser Gleichförmigkeit die höchste Einheit, aber auch ein leicht ermüdend Einerlei. Wollen

*) Wir haben nun also Sätze von 2, 4, 8, 3, 6 Takten gesehn. Kann es auch welche von 16 oder 32 Takten u. s. w. geben? — Ja; nur scheint dabei Weitschweifigkeit zu fürchten. Kann es auch Sätze von 5, 7, 11 Takten u. s. w. geben? — Ebenfalls; nur müssen diese offenbar breiter und schwerer befunden werden, als zwei- und dreitaktige, oder auch als Sätze von 4, 6, 8 Takten u. s. w., denen überall die Zwei- oder Dreizahl zum Grunde liegt.

**) Allg. Musiklehre S. 103.

wir also den Nachsatz ganz fremd, aus neuen Motiven bilden? — Das wäre der entgegengesetzte Fehler; der Nachsatz ist jedenfalls Fortsetzung des Vordersatzes (wenn auch in entgegengesetztem Sinne) hat also dessen Inhalt weiter auszuführen. Sollte etwas wirklich Neues oder Andres gesagt werden, so müsste der erste Satz nicht Vordersatz werden, sondern für sich schliessen und der andre als ein ebenfalls für sich bestehender neu anfangen. Das Naturgemässere ist, dass der Nachsatz aus den Motiven des Vordersatzes, z. B. zu No. 5 als Vordersatz so

33

oder

oder

oder aus verwandten Motiven, z. B. so —

34

gebildet werde; das Motiv des Nachsatzes ist in dem des Vordersatzes klar enthalten gewesen. Nur im Umfang wollen wir für jetzt zwischen Vorder- und Nachsatz das Gleichmaass bewahren³⁾.

Fünfter Abschnitt.

Anbahnung neuer Wege.

Nachdem in den vorhergehenden Abschnitten die Grundformen musikalischer Konstruktion, —

Gang,
Satz,
Periode, —

ihre Gliederung in Abschnitte, ihre Bildung aus Motiven und das Spiel dieser Motive in frei auslaufenden Gängen, so wie die Wechselwirkung aufgewiesen worden, die aus dem Drang das Motiv festzuhalten und fortzuführen und der Forderung der Satz- und Periodenform, sich abzuschliessen, entsteht: konnte die Uebung des Schülers wieder beginnen. Nur um sie noch sicherer zu fördern

3) Zweite Aufgabe: Der Schüler bilde nach den bis hierher entwickelten Grundsätzen und aus oder neben den aufgestellten Beispielen eine Reihe von Sätzen und Perioden, alle in Cdur; er übe sich — wie bei der ersten Aufgabe — sie in die übrigen Durtonarten zu übertragen.

(wenn dies nöthig sein sollte) mögen hier noch einige Wege angebahnt werden. Es werden sich dabei noch ein Paar Beobachtungen anknüpfen, die der Bemerkung wohl werth, wenn auch von untergeordneter Bedeutung sind.

Jeder Punkt in dem bisher Erworbenen kann zum Anfang eines solchen Weges zu unerschöpflichem Neubilden werden. So oft wir auf irgend einem Punkte fragen: was wir besitzen (S. 33), giebt uns die Antwort neue Bildungstoffe oder Wege an die Hand.

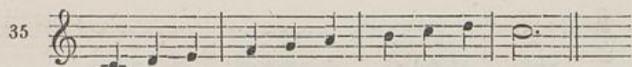
Kehren wir noch einmal zu dem Motiv *c* in No. 9 zurück und fragen*), was es enthält? so ist die einfachste Antwort: drei Töne, und zwar ein Viertel und zwei Achtel, einen Zwei-Viertel-takt; mit dem Zusatze haben wir den rhythmischen Weg betreten.

Allein die drei Töne könnten auch — und das wäre das Einfachste — gleiche Geltung haben; es entstand' also ein neues Motiv von drei gleichgeltenden Tönen, das zu folgendem Satze,

*) Ist aber diese Weise, zu der Umgestaltung eines Motivs oder zu einem neuen Motiv zu gelangen, nicht eine abstrakte Verstandesoperation? ist sie künstlerisch? —

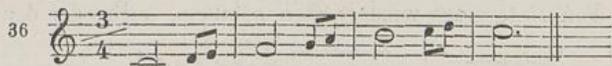
Nur die unvermeidliche Lehr- und Sprachform kann ihr auf den ersten Hinblick den Anschein geben, sie sei unkünstlerisch. Denn die Lehre und Redeform kann nicht anders, als den Weg von einem Gebilde (z. B. von einem Motiv) zum andern mit kalter Erörterung und äusserlich erscheinender Untersuchung bezeichnen; was bei dem Künstler nur Gefühl oder Anschauung zu sein scheint (das heisst: wenn bei ihm das Bewusstsein blitzschnell fasst und in's Werk setzt, und sich darum hinter dem vorherrschenden Gefühl der Stimmung zu bergen vermag) das muss sie vollständig in das Gebiet des vorherrschenden Bewusstseins hinüberziehen.

Aber man Sorge nur (und wir haben wiederholt S. 17 u. 40 dazu ermahnt) dass dieses Bewusstsein kein abstraktes bleibe, dass man, indem man sich sagt: dieses Motiv ist von solcher Beschaffenheit und kann so umgestaltet werden, — es auch in beiden Gestalten innerlich vernimmt und anschaut, äusserlich durch Gesang und Instrument sich zu Gehör bringt; dann wird das Bewusstsein aus seiner Abstraktion in künstlerische Sphäre zurückkehren, es wird ein künstlerisches Bewusstsein werden, in dem Anschauung, Gefühl und Verstand zusammenschmelzen. Die Umgestaltungen des Motivs *c* No. 9 in No. 35 bis 37 z. B. erscheinen zunächst blos als errechnete Fortschritte. Allein man fühle sich nur in den rhythmischen Unterschied hinein, so wird das anscheinende Rechenexempel zu einem musikalischen Erlebniss, es wird lebendig und lebenzeugend. Der fertige Künstler macht in der wirklichen Komposition denselben Weg, nur in entgegengesetzter Richtung. Er vernimmt in seinem Innern das Motiv *c—d—e* und hat sich nun zum Bewusstsein zu bringen, in welcher rhythmischen Form es erscheint, ob in der von No. 9, 35, 36 oder 37; nur dass bei ihm die Operation so schnell und darum scheinbar unbewusst erfolgt, wie bei uns allen — etwa das Buchstabiren. Ja, er kann sich sogar im ersten Augenblick im rhythmischen Ausdruck irren, eine rhythmische Nuance für die andre nehmen (jeder Komponist hat das wohl schon erfahren) zum Beweise, dass hier ein fortschreitendes Bewusstsein wirkt.



und damit zu dem Dreivierteltakte führte.

Worin unterscheidet sich dieses Motiv vom frühern? Im frühern war der erste Ton länger als jeder folgende. Wollen wir dieses Verhältniss im Dreivierteltakte darstellen, so entsteht eine neue Bildung.

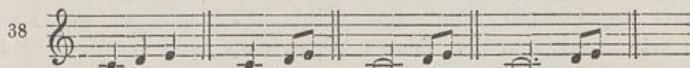


Im ersten Motiv war der erste Ton so lang, wie beide folgende, hier noch einmal so lang; — soll er dreimal so lang sein, so gerathen wir aus dem Dreiviertel- in den Viervierteltakt:

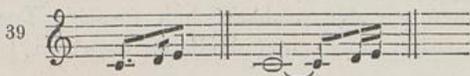


den wir freilich auch aus dem Zweivierteltakte hätten gewinnen können durch Verdopplung der Geltung jeder Note, oder durch Zusammenziehung je zweier Takte in einen.

In den von No. 35 bis 37 (mit No. 9) vorgenommenen Verlängerungen werden wir eine Verstärkung des Accents an ein und demselben Motiv durch Erweiterung der Taktarten gewahr;



ein Ausdrucksmittel, das uns später bei der Gesangskomposition wichtig werden wird. — Dass durch Punkte vor den Accentnoten und Bindungen noch mehr Abstufungen erlangt werden können, z. B.



ist klar.

Kehren wir nun zu No. 36 zurück und untersuchen das Motiv, so ist zunächst zu bemerken, dass der Anfangston zwei Viertel enthält; man könnte ihn also in zwei Viertel auflösen,



oder diese Zertheilung noch weiter führen, jedes Viertel in Achtel zerlegen:

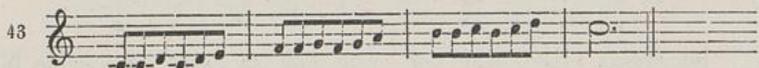


Hier stossen wir auf eine Reihe neuer Motive, die in der Wiederholung eines Tons (S. 38) bestehen, — z. B.



also bloß rhythmischer Natur sind, und sich da, wo wir auf den Raum von wenig Tönen beschränkt sind, sehr diensam erweisen, den Satz beweglich und mannigfaltig zu machen.

Doch wir kehren auf No. 41 zurück. Wenn uns daselbst die häufige Tonwiederholung nicht anspricht, können wir einen benachbarten Ton statt eines wiederholten nehmen, entweder den höhern,



oder, da der höhere obnehin noch folgen muss, den tiefern,

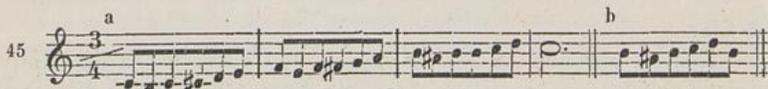


der obnehin dem Motiv ungestörtern Aufschwung giebt.

Warum haben wir aber im dritten Takte des letzten Satzes *a*is statt *a* gesetzt? Weil auch in den frühern Takten der Schritt vom dritten zum vierten Achtel nur ein Halbton war, und dieser kleinere Schritt fließender in die Höhe leitet.

Hier zum ersten Mal haben wir also einen in der erwählten Tonart fremden Ton eingeführt, um uns auszuhelfen, wo die der Tonart angehörigen Töne dies nicht, oder weniger gut können. Sind wir damit von der Tonart abgewichen und ist diese dadurch unkenntlich geworden? — Nein; sie herrscht vor und giebt sich durch den Schluss in der Tonika unzweideutig zu erkennen. Durch den fremden Ton sind wir nur durchgegangen, um auf angemessene Weise die Stufenfolge der Tonart zu vollenden.

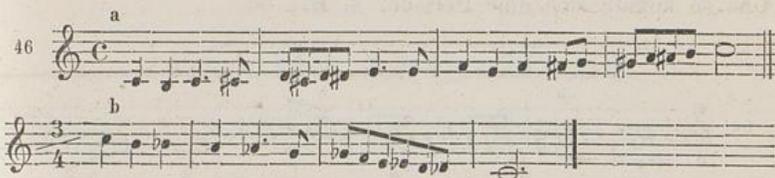
Nun können wir den nachbarlichen fremden Ton noch früher einführen und später noch einen Hülftön eintreten lassen:



Hier, bei *a* gehen wir durch drei fremde Töne*) durch, im dritten Takte musste *h* wiederholt werden, da es zwischen *h* und

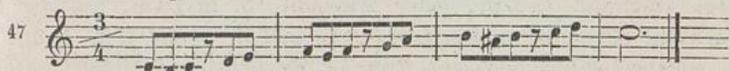
*) Warum nennen wir diese Töne nicht *des*, *ges* und *b*? — Wir gehen mit ihnen aufwärts, erhöhen gleichsam *c* und *f*, also zu *eis* und *fis* — um nach *d* und *g* zu kommen, sparen auch damit die Widerrufzeichen, mit denen wir aus *des*, *ges* und *b* wieder *d*, *g* und *h* machen müssten. Dies ist ein natürlich sich ergebendes Grundgesetz für musikalische Rechtschreibung. Ausnahmen treten ein, wenn das Grundgesetz auf zu befremdliche (auf zu entfernte Tonarten hindeutende) Töne führte, — oder aus harmonischen Gründen, die nicht hier zu erörtern sind. So hätte in No. 46 *a* statt *a*is lieber *b* und bei *b* statt *ges* *fis* geschrieben werden sollen.

c keinen Halbton giebt, oder wir mussten irgend einen andern Ausweg, z. B. den bei *b*, finden. Es bedarf nur eines Schrittes, um alle fremden Töne auf- oder absteigend einzuführen

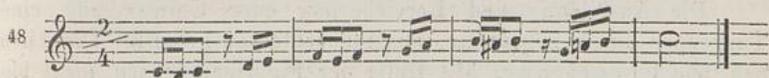


mithin aus der diatonischen in die chromatische Tonleiter überzulenken; dennoch bleibt, durch die Kraft der Tonika, die diatonische Tonleiter vorwaltende Grundlage*) — Wir kehren auf No. 43 bis 45 zurück.

Hier kann nun unsre Bewegung in lauter Achteln und so viel Halbtönen kleinlich erscheinen; dem begegnen wir durch unterbrechende Auslassung der zweiten Hülfsstöne:



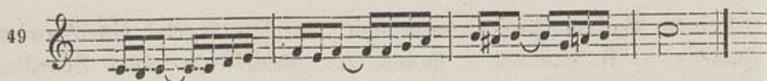
Wenn schon diese kleinen Unterbrechungen dem Satz etwas Stütziges geben, so könnte dieser Charakter noch etwas hervorgehoben werden, wenn man Bewegung und Unterbrechung stärker bezeichnete, z. B. in diesem Zweiviertelsatze.



Im dritten Takte dient die willkürliche Abweichung vom Motiv dazu, die zu grosse Einförmigkeit zu unterbrechen, und fließender, ruhiger, glatter in den Endton zu gelangen.

In den letzten zwei Sätzen tritt uns eine neue, auffallende Gestaltung vor das Auge: die Tonreihe ist durch Pausen in kleine, bestimmt unterscheidbare, obwohl für sich weder in Hinsicht auf Tongehalt noch auf Rhythmus befriedigend abgeschlossene Tongruppen zerfallen. Sie sind nicht so wichtig, als die wenigstens rhythmisch befriedigend abschliessenden Abschnitte, doch aber immer bemerkenswerth; wir wollen sie Glieder nennen. Dergleichen Glieder hätten sich schon durch längere Töne fühlbar machen können, z. B. hier:

*) Könnte nicht die chromatische Tonleiter ebensowohl wie die Durtonleiter (S. 23) Grundlage für Komposition sein? — Nein. Denn in ihr sind alle Töne enthalten, nicht irgend eine bestimmte Tonart. Wo aber Alles ist, nicht ein bestimmt Gesondertes: da ist auch nichts bestimmt Gewolltes oder bestimmt Hervortretendes und Wirkendes. In der chromatischen Tonleiter giebt es daher nicht einmal eine Tonika, nothwendigen Grund und Schluss des Ganzen.



Und so könnte sich eine Periode, z. B., —



1. in Vorder- und Nachsatz (A, B) theilen, der Vordersatz 2. in zwei Abschnitte (a, b), jeder Abschnitt 3. in zwei, so wie der Nachsatz ebenfalls in drei Glieder (c und d, e und f, g, h und i), — welche letztere übrigens dadurch ebenmässig vertheilt werden, dass das letzte (i) so lang ist, als die beiden vorhergehenden (g und h) zusammengenommen. Der Abschnitt a wird durch die Pause deutlich; wollte man ihn noch empfindbarer machen, so müsste statt seiner letzten drei Noten ein Viertel *f* gesetzt werden.

Die Ausbildung und Bereicherung oder Umwandlung einer Tongruppe durch zugesetzte, ausgetauschte, ausgelassne Töne nennen wir *Figurirung*. Mit Hülfe der *Figurirung* wird nicht blos der Inhalt der Sätze und Perioden ganz oder theilweise geändert, sondern es werden auch durch dieselbe unaufhörlich neue Motive und Gänge hervorgerufen und die melodische Erfindungskraft daran ungemein geübt. Bei weitem der grösste Theil der Instrumentalmelodien und ein grosser Theil der Gesang-Sätze beruht auf *Figurirung*, oder ist durch dieselbe zum Inhalt grösserer Kompositionen erhoben worden. Es wird, nächst eigner unausgesetzter Arbeit, sehr fördernd für den Jünger sein, in den Werken der Meister (besonders in ihren Instrumentalsachen) diejenigen Figuren, die auf der Durtonleiter beruhen, aufzusuchen und ihre Entstehung sich klar zu machen.