

## Zweite Abtheilung.

### *Der zweistimmige Satz.*

#### Erster Abschnitt.

##### Verdopplung der Einstimmigkeit.

Je weiter wir die einstimmigen Tonreihen auszudehnen suchen, desto haltungsloser müssen sie erscheinen; nicht blos, weil sie — wie interessant sich auch ihr Inhalt ausgebildet haben möge — am Ende doch nur ein dünner Tonfaden ohne Klangfülle sind, sondern weil die Tonika als Anfangs- und Schlusston zu geringes Gewicht gegen die reicher ausgebildete Tonleiter bietet, endlich weil unser Sinn, der Sinn aller in Bildung fortgeschrittenen Völker (und zwar seit einem Jahrtausend etwa), an Mehrstimmigkeit oder Harmonie gewöhnt ist.

Wir versuchen also nach dem einstimmigen den zweistimmigen Satz.

Am nächsten liegt hier, von einer zweiten Stimme in der einen Oktave dieselbe Tonreihe vortragen zu lassen, die die erste in einer andern Oktave vorträgt. So entsteht z. B. folgender Satz



aus No. 5. Es ist nicht zu leugnen, dass derselbe zweistimmig auftritt, zwei Stimmen in verschiedenen Tonreihen beschäftigt. Die Folge davon ist eine grössere, breiter, oktavisch andringende Tonfülle, — die besonders für massenhaftere Wirkung geeignet, für leichte oder scharf auf Einen Punkt dringende Tonbewegung aber weniger passend erscheint.

Allein zwei solche Stimmen sind dem geistigen Inhalte nach fast nur für eine einzige zu achten, da jede in Rhythmus und Tonfolge dasselbe sagt, nur in einer andern Tonregion. Daher bedarf es keiner weitem Erörterungen und Uebungen für diese Tonform.

Gleichwohl kann sie als Grundlage zu mannigfachen einstimmigen Sätzen dienen, wenn wir nämlich die Tonreihen beider

Stimmen einer einzigen übertragen. So würde z. B. aus No. 51 folgender einstimmige Satz



entstehen, indem die Töne jeder Oktave nach einander, und deshalb als Achtel oder Sechszehntel angegeben werden. Warum ist nicht in gleicher Weise mit zwei Vierteln,  $\underline{c} - \underline{c}$  geschlossen worden? Es hätte sich lahm und unnatürlich gemacht, wenn man nach der Achtel- und Sechszehntel-Bewegung unvorbereitet in Viertel versunken wäre, zumal da auch die von Oktave zu Oktave schwankende Weise der Tonfolge dem Satz eine Unruhe verleiht, die erst allmählig wieder zur Ruhe zurückkehren kann. Dann würde auch das Ende der Tonfolge durch den Hinauftritt in die höhere Oktave überregt statt beruhigend geworden sein. Dass aber für besondere Fälle eben dieses unvorbereitete Erstarren in Vierteln und dieses beunruhigende Hinauflangen in die höhere Oktave bei dem Endtone der rechte Ausdruck sein kann, ist nach unsern schon ausgesprochenen Grundsätzen klar.

Uebrigens haben wir hier wieder den Fall eines Schlusstons, (vergl. S. 44), der nicht Haupttheil des Taktes zu sein scheint. Er ist es aber dem Wesen nach dennoch; denn die drei  $c$  des Schlusstaktes sind nur eine Figurirung, eine Auseinandersetzung der Schlussoktave.

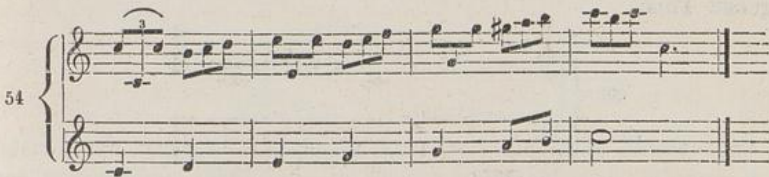
Wenden wir nun auf die neue Grundlage für Melodie das bekannte Verfahren an, mischen wir die frühern Motive mit den oktavigen (wie die jetzigen heissen könnten), so öffnen sich wieder unerschöpfliche Reihen neuer Gebilde. Ohne weitere Erörterung und ohne genau anschliessende Entwicklung stehen hier einige als Fingerzeige.



Verständniss und Aneignung dieser Bildungsformen bedürfen keiner weitem Erläuterung. Auch versteht sich aus Obigem von selbst, wie man aus dreifachen und vielfachen Oktaven neue Figuren entwickeln kann. Allein dergleichen Sätze würden einen so gespreizten Charakter annehmen, dass sie nur in besondern

Fällen angemessen erscheinen möchten, und keiner eignen Durch-  
übung bedürfen.

Endlich könnte man versuchen, zwei dem Wesentlichen nach  
in Oktaven mit einander gehende Stimmen durch Figurirung ab-  
weichend zu nüanciren, und sie dadurch zu gewissermaassen  
verschiednen Stimmen zu machen, wie z. B. in folgendem Satze  
geschieht.



Dergleichen anscheinende Zwei- und Mehr-Stimmigkeit  
wird sich später, besonders in Orchestersätzen und bei der Beglei-  
tung von Gesangstücken, wirksam und richtig erweisen, kann uns  
aber hier auch nicht zum Ziel führen. Denn nur zu klar spricht  
sich die nachgebildete Stimme als blosse Umschreibung der  
Grundmelodie aus, kann sogar mit derselben in Widerstreit  
gerathen (z. B. im dritten Takte mit *gis* gegen *a*) und ist für uns  
an dieser Stelle unsers Bildungsganges ein Zwitterwesen, bald  
Oktavengang, bald abweichend, dem wir in unsrer Gestaltenreihe  
einstweilen keinen Zutritt gestatten.

## Zweiter Abschnitt.

### Die Naturharmonie und ihre Zweistimmigkeit.

#### 1. Auffindung.

Wie viel oder wenig wir auch aus Oktavgängen entwickeln,  
der eigentliche Zweck, eine wahrhafte Zweistimmigkeit, in der  
jede Stimme besondre Grundmelodie hat, ist durch sie nicht zu  
erlangen. Hierzu bedarf es einer andern Grundlage, die uns zeigt,  
welche Töne verschiedner Stimmen überhaupt nach der Natur des  
Tonwesens zu einander gehören.

Versuchen wir zuerst nach dem blossen unmittelbaren  
Urtheil unsers Gehörs einen Ton zu finden, der zu einem  
andern, etwa zur Tonika, passt. Der nächste, die Sekunde (*c—d*),  
ist es nicht, wohl aber der folgende, die Terz (*c—e*). Zu diesen  
beiden Tönen passt wiederum nicht der vierte, sondern der nächst-

folgende, die Quinte, — und dann kein anderer, als (wie wir schon oben gefunden) die Oktave.



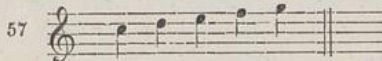
Was wir hier bloß oberflächlich ertappt haben, wird von der Akustik \*) bestätigt und vervollständigt. Sie weist uns folgende Töne



als die zunächst zusammengehörigen nach. Die Tonika ist Grundlage, Grundton der ganzen Tonmasse. Das Ohr erkennt in diesem Zusammenklange den vollkommensten Wohlklang.

Eine solche Tonmasse nennen wir Harmonie, oder harmonische Masse, ihren tiefsten Ton aber Grundton. Obiger Zusammenklang ist also die erste harmonische Masse.

Forschen wir nach denjenigen Tönen, welche die Akustik als die nächsten nach den obigen angiebt, so stoßen wir zunächst auf einen unsrer Tonleiter nicht eignen Ton, von dem später\*\*) die Rede sein wird; dann auf einen Theil der Tonleiter.



Hiervon gehören *c*, *e* und *g* der ersten Masse an, *d* und *f* sind dagegen, wie wir schon oben erkannt haben, mit deren Grundton nicht verträglich. Diese beiden von der ersten Masse ausgestossenen Töne vereinigen sich aber wohl mit einem Tone derselben, mit *g*, und bilden mit ihm —



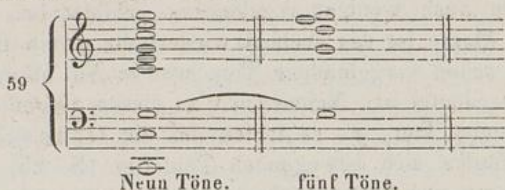
eine zweite harmonische Masse. Dass diese Töne zusammengehören, erkennt sofort das Gehör, und wird sich später noch besser erweisen. Einstweilen bemerken wir Folgendes. Die beiden zuerst zur zweiten Masse gezogenen Töne *d* und *f* bilden mit einander das Intervall einer kleinen Terz\*\*\*), das wir auch in der

\*) Etwas Näheres giebt schon die allg. Musiklehre, S. 45.

\*\*) Siehe die Anmerkung zu No. 268.

\*\*\*) Allg. Musiklehre, S. 46.

ersten wissenschaftlich gerechtfertigten Masse in  $e-g$  gefunden haben; ferner bilden  $g-d$  eine Quinte und  $g-g-g$  Oktaven, beides Intervalle, die wir ebenfalls aus der ersten Masse als zusammengehörige kennen. Auf der andern Seite ist die zweite Masse nicht nur tonärmer als die erste,



sondern auch weniger ebenmässig geordnet (die erste Masse zeigt einen zweimaligen ebenmässig in Terzen übereinander —  $c-e-g$  — geordneten Kern, die zweite nicht) und enthält Intervalle — die Septime  $g-f$ , die Sekunde  $f-g$  — die in der ersten Masse nicht dagewesen, also noch nicht gerechtfertigt sind; ihre Bildung ist also keineswegs über alles Bedenken erhoben. Doch dürfen wir schon wagen, uns ihrer einstweilen zu bedienen; die in beiden Massen enthaltne Tonreihe zeigt sich auch dadurch als eine in sich selber geschlossene und zusammengehörige, dass sie von den Blasinstrumenten, z. B. Trompeten und Waldhörnern, ohne künstliche Vorrichtung und Mittel (ohne Tonlöcher, Ventile, Stopfen) leicht hervorgebracht werden kann\*).

Wir wollen uns in den nächstbevorstehenden Aufgaben auf diese Tonreihe streng beschränken, keinen in ihr nicht vorkommenden Ton nehmen, selbst nicht die tiefern oder höhern Oktaven der in ihr wirklich aufgeführten Stufen, z. B. das eingestrichne  $f$  oder  $d$ .

Betrachten wir nun die ganze Tonreihe,



so finden wir

1. nur die fünf letzten Töne in der regelmässigen Folge der Tonleiter; es fehlt dann  $a$  und  $h$ , und das höhere  $c$  haben wir ebenfalls nicht im Besitz; die vorhergehenden sechs Töne haben offenbar nicht die Form und den Zusammenhang der Tonleiter.
2. Neun Töne (die mit 1 bezeichneten) gehören zur ersten harmonischen Masse; mit Uebergang aller Wiederholungen besteht dieselbe aber nur aus den Tönen  $c$ ,  $e$  und  $g$ ,

\*) Dass dabei  $f$  zu hoch erscheint (und was sonst noch anzumerken wäre) kann hier unbeachtet bleiben.

denselben, die wir schon oben nach der Wahl des Gehörs gefunden haben. Diese Töne stehen sehr regelmässig, jeder eine Terz vom nächsten ab; Grundton ist die Tonika.

3. Fünf andre (mit 2 bezeichnet) bilden die zweite harmonische Masse, die aber, wie gesagt, nicht bloß tonärmer sondern auch weniger regelmässig gebildet ist. Grundton dieser Masse ist das dreimal wiederholte *g*, ein in der ersten Masse schon vorgefundener Ton, was in No. 59 durch den Bogen angedeutet ist. Nehmen wir zu diesem Grundton den höchsten neuen Ton, *f*, so treten uns die Gränztöne der um ihre Tonika sich bewegenden Tonleiter (S. 25) vor Augen, von denen wir bereits gefunden haben, dass sie sich auf die Tonika beziehen, nach ihr hin- und zurückweisen.

Den Grundton der ersten harmonischen Masse haben wir schon früher als Grundton der ganzen Tonleiter in das Auge gefasst und Tonika genannt.

Nächst ihm müssen wir auch den Grundton der zweiten Masse durch einen besondern Namen hervorheben, und ihn

#### Dominante

nennen. Warum er Dominante (der herrschende Ton) heisst, wird sich erst allmählig vollständig zeigen; für jetzt mag dieser Name wenigstens dadurch gerechtfertigt werden, dass der damit bezeichnete Ton die zweite Masse als deren Grundton trägt und beide Massen als der einzige ihnen gemeinschaftliche Ton verbindet. Dieser Ton, die Dominante, wird sich mehr und mehr wichtig erweisen. Wir wollen merken, dass er der fünfte in jeder Tonleiter, die Quinte der Tonika, ist. —

#### 2. Verwendung.

So viel über die neuen Grundlagen; nun zu deren Anbau.

Wir können unsre jetzige Tonreihe

1. melodisch zu neuen Tonfolgen \*)

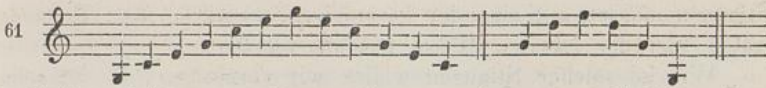
2. harmonisch, in den beiden Massen,

benutzen, und auf beides wird sich die Komposition zweistimmiger Sätze gründen.

#### Melodischer Gebrauch.

Als Grundlage der Melodie dient nicht bloß die noch vorhandne unvollständige Tonleiter, *c—d—e—f—g*, sondern auch die Reihenfolge aller zu einer Masse gehörigen Töne;

\*) Erste Grundlage für Melodien war bekanntlich (S. 23) die Durtonleiter; hier lernen wir die zweite Grundlage, Harmonie, oder die harmonischen Massen, kennen.



die beiden tiefsten *c* mögen, als zu entlegen, wegbleiben. Man sieht, dass die erste Masse wegen ihres Tonreichthums und vermöge ihres gleichmässigen Baues weit ergiebiger und geeigneter ist, melodische Grundlage zu werden, als die zweite. Im Grund aber besteht die Melodie jeder Masse doch nur aus drei Tönen mit ihren Wiederholungen; diese Armuth, die Wiederkehr derselben Stufen in höhern oder tiefern Oktaven, die Entlegenheit der Töne von einander, geben diesen Tonfolgen, wo sie für sich allein und längere Zeit gebraucht werden, allerdings eine gewisse Leerheit, während auf der andern Seite die Einigkeit aller Töne einer Masse und der raschere Gang in weiten Schritten gar wohl einen leichten, glänzenden oder kühnen Aufschwung bieten, der nur dieser Grundform eigen ist. Man muss dieselbe daher wohl kennen und gebrauchen lernen.

Im Obigen sind diese Tonfolgen in ursprünglicher Ordnung vom tiefsten zu den höhern Tönen, und dann umgekehrt, erschienen, also steigend und fallend. Dies leitet darauf, sie in mannigfach schweifenden Richtungen zu versuchen; z. B. die erste Masse.



Allein immer wieder tritt die Beschränktheit der Tonreihe in den Weg, und wir sehen ein, dass Tonwiederholung, Motivenwiederholung und besonders reiche Entfaltung des Rhythmus erforderlich sein werden, um aus einem so armen Tonstoffs mannigfache Erfindungen hervorgehn zu lassen. Dass dies übrigens wohl erreichbar ist, beweisen zu unserm vorläufigen Trost unzählige Volksgesänge, Märsche, Tänze und einzelne Melodien in allen Werken besonders neuerer Meister, die auf unsre dermalige Tonreihe gegründet und beschränkt sind.

#### *Harmonischer Gebrauch.*

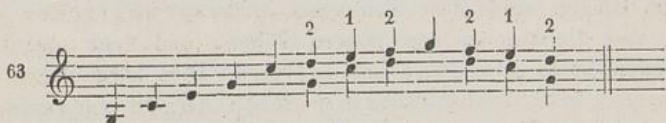
Das Wichtigere der neuen Aufgabe ist aber ihre harmonische Seite; denn dies ist das Neue, was wir in ihr erstreben; wir wollen nicht mehr bloss Melodien, Reihen einzelner Töne, sondern gleichzeitig verbundene, miteinander fortschreitende Tonreihen bilden. Einen Anfang dazu haben wir in No. 51 gemacht, mussten aber erkennen, dass zwei in Oktaven mit einander gehende Stimmen im Grunde nur für eine einzige gelten können. Jetzt also wollen wir wesentlich verschiedene Stimmen bilden und mit einander führen. Diese

Stimmen müssen mit einander harmoniren, es dürfen nur Töne der ersten oder der zweiten Masse zusammentreffen.

Wieviel solcher Stimmen wollen wir vereinigen? Es ist schon oben (S. 51) für die Zweistimmigkeit entschieden worden; dies ist die einfachste Aufgabe und wird sich auch als die angemessenste für unsre dermaligen Mittel erweisen.

Von unsern zwei Stimmen soll die eine Hauptstimme sein, die andre sich ihr bloß als Begleitung anschließen. Da wir schon (S. 22) wissen, dass sich in den höhern Tonreihen höhere Spannung und Erregung ausspricht, so soll die höher liegende Stimme, die wir Oberstimme nennen, Hauptstimme (kurzweg Melodie genannt) die tiefere, die wir Unterstimme nennen, Nebenstimme oder begleitende Stimme (Begleitung) sein.

Wie finden wir nun zu den Melodien der Hauptstimme die Begleitung? — Wir geben jedem Ton derselben den nächstliegenden tiefern Ton derselben Masse, also dem *d* das darunter liegende *g*, dem zweigestrichnen *e* das darunter liegende *c*, dem *f* das *d*. Hier —



haben wir die genannten Töne auf- und abgehend begleitet. Wie sollen wir das hohe *g* begleiten? Es gehört ebensowohl zur ersten wie zur zweiten Masse, kann also mit *e* oder *f* begleitet werden; wir wählen das erstere, weil dann die Massen regelmässig wechseln. — Wie soll das zweigestrichne *c* begleitet werden? Eigentlich müssten wir *g* zusetzen, als nächsten Ton der ersten Masse; da derselbe aber auch der zweiten Masse zugehört\*), so ziehen wir *e* vor. — Die tiefe Tonreihe *c—e—g—c* spricht sich schon von selbst als der ersten Masse angehörig aus; das tiefste *g* wollen wir nur im Einklang beider Stimmen oder als tiefere Oktave des nächsten *g* anwenden; die beiden tiefsten, schon in No. 63 weggelassenen *c* geben wir, als zu entlegen, auf. So stellt sich also diese Begleitungsweise —

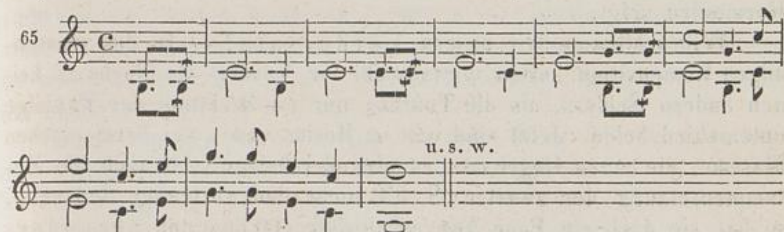


als natürlichste auf. Sie soll uns als Norm dienen, nicht aber zur Fessel werden; wir wollen an ihr festhalten, aber nur so lange,

\*) Ein triftiger Grund ergibt sich erst später, bei der Erkenntnis der Dreiklänge.



bis wir triftigen Grund finden, von ihr abzugehn. Dergleichen Gründe werden sich bei der Arbeit im Folgenden von selbst ergeben; einen Fall nehmen wir — nur als Beispiel — voraus. Hier —



haben wir unsre zwei Stimmen erst im Einklange, dann in Oktaven aufgeführt, erst zuletzt bildet sich eine wahrhafte Zweistimmigkeit. Warum diese Abweichung? — Die Melodie sollte so stark wie möglich wirken und erst zuletzt Harmoniefülle (so viel wir davon jetzt haben!) austönen; daher — und um der zweiten Stimme entschiednere Richtung zu lassen — trat selbst die einzige Harmonie um eine Oktave weiter aus einander, als in No. 64.

So viel zur Vorbereitung; nun zur Komposition.

### Dritter Abschnitt.

#### Die zweistimmige Komposition.


Nach den Vorübungen im einstimmigen Satze dürfen wir jetzt rascher auf unser Ziel losgehen. Wir wollen gleich Tonstücke in der vollkommensten der drei Grundformen (S. 31) bilden, also Perioden.

Von der Periode wissen wir, dass sie aus Vorder- und Nachsatz besteht, deren Grösse sich zunächst (No. 7) und sehr bequem auf zweimal vier Takte festgestellt hat. Der Schluss unsrer einstimmigen Perioden fiel auf die Tonika. Auch jetzt wird mit der Tonika geschlossen werden, aber nicht mit dem einzelnen Ton, sondern mit der ersten harmonischen Masse, in der die Tonika enthalten ist und die wir deshalb auch Harmonie der Tonika oder tonische Harmonie nennen. Diese tonische Harmonie stellen wir für den Schluss so, wie sie zuletzt in No. 64 erscheint ( $e-c$ ), so dass die Tonika als wichtigster Ton von der Hauptstimme, also auf das Eindringlichste, gegeben wird. Was soll ihr voraus gehen? — Nicht abermals eine Tonverbindung aus der ersten Masse, sondern die zweite harmonische Masse, die den stärksten Gegensatz gegen sie bildet und sie also am stärksten hervorhebt. Diese Masse führen wir wie

zu Ende von No. 64 mit *g—d* auf, so dass ihre Töne auf das Fließendste in die tonische Schlussharmonie eingehn. Mithin bildet sich der Periodenschluss so, wie No. 64 in den letzten beiden Harmonien zeigt.

Wie schliessen wir unsern Vordersatz? — In der einstimmigen Komposition hatten wir sowohl für Vorder- als Nachsatz keinen andern Schluss, als die Tonika; nur die Richtung der Tonfolge unterschied beide. Jetzt sind wir im Besitz von zwei harmonischen Massen, die einen Gegensatz zu einander bilden. Ist auch die Zusammensetzung der zweiten (S. 55) nicht ohne vorläufige Bedenken, so hat sie doch ein Paar Tonverhältnisse (Oktave und besonders Quinte, — da die Oktave im Grunde noch keinen wesentlich verschiedenen Ton giebt) mit der ersten gemein, kann also ebenfalls einen Schluss bilden helfen; — wenn auch keinen so entschiednen, wie die erste Masse (weil die Tonika fehlt und der Grundton, die Dominante, beiden Massen gemeinsam, also nicht für eine derselben bezeichnend ist\*) doch für den Vordersatz genügend. Wir schicken, um des Gegensatzes willen, die erste (wie in No. 63 oder 65 oder mit *e—c*) voraus.

Hiernach bilden sich unsre Perioden mit folgenden Schlüssen;



den letztern, der das ganze Tonstück abschliesst, nennen wir den ganzen Schluss oder kurz

**Ganzschluss,**

den erstern, der nur die erste Hälfte (den Vordersatz) abschliesst, nennen wir

**Halbschluss;**

jedenfalls werden durch diese Schlüsse Vorder- und Nachsatz charakteristischer unterschieden, als in der einstimmigen Komposition.

Füllen wir nun das gegebne Schema vorerst auf das Einfachste aus, —



so haben wir unsre erste zweistimmige Komposition vollendet, die den nächsten Bedürfnissen genughut, — freilich aber nicht mehr. Wir haben aber schon an einfachern Stoffe gelernt, aus dem Geringsfügigsten immer mehr und mehr zu entfalten, indem wir uns

\*) Auch hier wird sich der triftigere Grund erst mit der Erkenntniss der Dreiklänge ergeben.

fragen, was jenes giebt und was es entbehren lässt. Untersuchen wir also No. 67 nach allen Seiten.

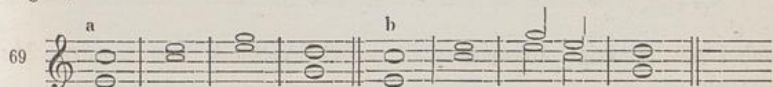
Zunächst das neue Element, die Harmonie; der Vordersatz steht in der ersten Masse und fällt in die zweite, der Nachsatz steht in der zweiten und fällt in die erste. Dies ist sehr dürftig; da wir aber noch neu in der Harmonie sind, so mag es einstweilen genügen.

Dann die Rhythmik. Sie ist sehr arm; wir könnten sie nach früher Erlerntem leicht beleben und bereichern, z. B. den Vordersatz so —

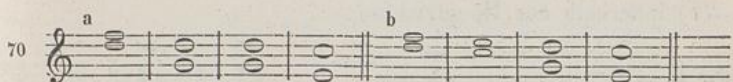


umgestalten; aber dabei tritt erst das Hauptgebreehen von No. 67 noch greller hervor.

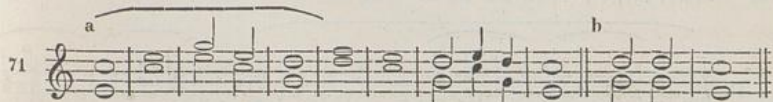
Es liegt in der Tonfolge, die nicht einmal die normale Richtung des Vorder- und Nachsatzes (S. 29) entschieden genug ausspricht. Da wir uns mit der Harmonie einstweilen einverstanden erklärt haben, so wollen wir innerhalb ihrer mit dem Vordersatz steigen, wie hier —



bei a. Allein der Fall von *e—g* nach *g—d* ist zu heftig und nöthigt uns zu einer vermittelnden Einschiegung, bei b. In gleicher Weise müsste nun der Nachsatz fallen; allein die in ihm vorherrschende zweite Masse bietet so wenig Abwechslung, dass wir entweder, wie bei a —



eine Lage derselben wiederholen, oder wie bei b die erste Masse zu Hülfe nehmen müssen. Diesem Nachsatze fehlt nur die rhythmische Steigerung, die der Vordersatz in No. 69, b gewonnen; wir stellen das Ganze hier bei a zusammen, —



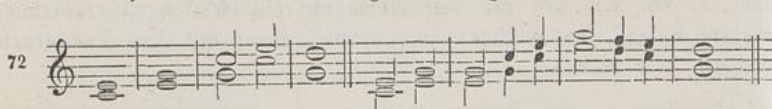
indem wir auch den Nachsatz zum Schlusse rhythmisch steigern.

Man bemerke, dass hier wie früher in No. 5 die rhythmische Steigerung und das Abweichen von der anfänglichen Weise mit Nothwendigkeit hervortritt; selbst die höhere Steigerung im Nach-

sätze war nothwendig, wenn wir uns nicht mit einer Tonwiederholung (b), oder der noch ungenügendern Weise von No. 70 befriedigt erklären wollten.

Der Fortschritt von No. 68 zu No. 71 ist unleugbar: reichere Tonfolge, entschiedne Richtung derselben, mannigfaltigerer Rhythmus sind erst mit dem letztern gewonnen worden; noch aber ist die Bildung so einfach, dass hinsichts der Melodie nur eben die Tonrichtung, nicht ein schärfer gezeichnetes Motiv hervortritt; wenigstens ist den Motiven in Takt 3 und 7 keine weitere Folge gegeben. In harmonischer Hinsicht sind wir in den genannten Beispielen bald in einer Masse längere Zeit ausschliesslich geblieben, bald haben wir beide Massen mit einander wechseln lassen. Von hier aus kann der weitere Fortschritt im Erfinden keine Schwierigkeit haben, wenn wir nur auf dem schon bekannten Wege systematisch vorwärts gehn. Jeder Punkt in dem oben Gefundnen führt, wenn wir ihn verfolgen, zu neuen Gestaltungen.

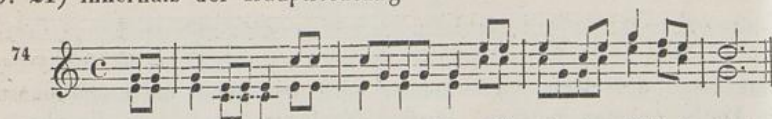
Fassen wir das Steigen des Vordersatzes innerhalb der ersten Masse in No. 71 auf, so kann die Richtung noch ausgedehnter beibehalten, —



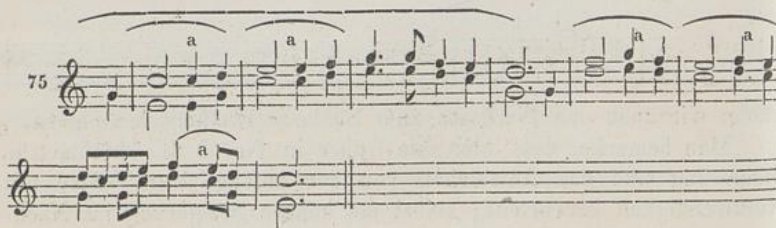
dabei die Tonfolge zu mannigfaltigerer Rhythmik und festerer Motivierung —



erhoben, oder durch Auf- und Absteigen (schweifende Tonfolge S. 21) innerhalb der Hauptrichtung



erweitert werden, Fassen wir aus No. 70, b den Wechsel der Massen auf, so kann uns dies als Motiv dienen und zwar schon im Vordersatze; No. 71 kann sich so —



gestalten, dass ein bestimmtes Motiv (*a*) vier- — oder, mit Hinzurechnung der Verkleinerung (S. 36) im siebenten Takte — fünfmal erscheint. Zuletzt erinnere uns das folgende Tonstück

Andante.

daran, dass der Vordersatz hier, wie in der einstimmigen Komposition (No. 34) auch aus zwei Abschnitten (*a* und *b*) oder mehreren bestehen kann. Im Vordersatz schliesst ein erster Abschnitt am füglichsten, wie im vorstehenden Beispiel, auf der ersten Masse, um dem nachfolgenden Halbschlusse nicht vorzugreifen; im Nachsatze kann jede Masse zum Schluss der Abschnitte dienen. Im nachstehenden Beispiel, das dem vorigen nachgebildet ist,

zerfällt der Vordersatz in vier Abschnitte (*a*, *b*, *c*, *d*) von je zwei Takten, von denen die ersten nur durch Rhythmus und Tonfolge sich absondern, da sie durchaus in der ersten Masse bleiben; der Nachsatz hat drei Abschnitte (*e*, *f* und *g*) von zwei, zwei und vier Takten (in gleicher Weise, wie die Periode No. 34) deren Schlüsse abwechselnd auf die erste, zweite, erste Masse fallen.

Indem hiermit eine neue Uebungsreihe<sup>4)</sup> beginnt, heben wir schliesslich dreierlei zur Betrachtung hervor.

Erstens: das Motiv. In der einstimmigen Komposition konnte nur von Tonfolge und Rhythmus des Motivs die Rede sein, jetzt auch von seinem harmonischen Inhalt; unsre Motive können jetzt entweder nur in der ersten, oder nur in der zweiten Masse stehen, oder beide Massen in mannigfacher Weise vereinen. Bei dieser Vielseitigkeit ist es aber selten der Fall, dass ein Motiv sich durchaus genau wiederhole; das Motiv *a* in No. 75 z. B. behält viermal seine rhythmische Form; die beiden ersten Male steigt seine Melodie, die beiden letzten geht sie auf und ab; in harmonischer Beziehung zeigt sich zweimal erste dann zweite Masse, das dritte Mal zweite, erste, zweite Masse, das vierte Mal erste, zweite, erste Masse. Dennoch bleibt es kenntlich. In No. 74 wird der Rhythmus des Motivs bald von der ersten, bald von der zweiten Stimme verlassen und dabei von der andern Stimme festgehalten.

Zweitens: die Begleitung. Wie vorausgesagt, haben wir die in No. 64 gegebne Begleitungsform schon in No. 72 verlassen, um die zweite Stimme fliessender hinaufzuführen. Die Abweichungen in No. 74 bis 77 mag jeder sich selbst erläutern.

Drittens haben wir von No. 67 an eine Reihe von Tonstücken gebildet, deren jedes einen einigen und bestimmt abgeschlossenen Inhalt zeigt. Dieser Inhalt, gleichviel ob wir ihn bedeutend und tief finden oder nicht, kann der Gedanke (der geistige Gehalt) des Tonstücks genannt werden. Da wir stets motiventreu setzen, so enthält jeder unsrer Sätze nur einen, wenn auch in fortwährender Ausgestaltung und Entwicklung (man untersuche No. 77) begriffnen Gedanken; es sind nicht zwei verschiedene, — z. B. der in No. 65 und 75 oder der in No. 73 und 76, — in einem dieser Sätze enthalten. Ein Tonstück nun, das nur einen Gedanken (einen einigen Inhalt) in sich fasst, nennen wir — gleichviel, ob es für Gesang bestimmt ist oder nicht —

#### Lied oder Liedsatz,

zum Unterschiede von Tonstücken, die mehr als einen Gedanken in sich fassen.

---

4) Dritte Aufgabe: Der Schüler bilde in derselben Weise, wie sich die bisherigen Liedsätze aus und nach No. 67 entwickelt haben, in stetigem Fortschritt eine Reihe neuer. Alle müssen in *C*dur gesetzt und gespielt, dann aber (wie die frühern Uebungen) allmählig in den andern Tonarten gespielt werden.

## Vierter Abschnitt.

### Liedsätze in zwei und drei Theilen.

#### A. *Zweitheilige Liedform.*

Erwägt man, wie deutlich sich jetzt Vorder- und Nachsatz durch Richtung und eigenthümlichen Schluss abrunden und unterscheiden, wie weit sich auch schon jetzt unsre Sätze (man betrachte No. 77 mit seinen zweimal acht Takten) ausführen lassen: so liegt es nahe, Vorder- und Nachsatz als zwei einigermassen selbständig gewordne, obwohl nur in ihrem Verein zu einem grössern Ganzen vollkommen befriedigende Sätze, mithin als

ersten und zweiten Theil

eines liedförmigen Tonstückes aufzufassen, die sich für jetzt nur darin über das Wesen des einstimmigen Vorder- und Nachsatzes erheben, dass sie ein Mittel mehr haben, sich zu unterscheiden und von einander loszulösen.

Hiermit ergiebt sich nun also

die einfachste zweitheilige Form

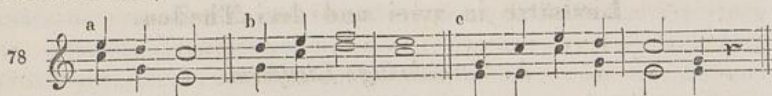
der Tonstücke, wie man sie in vielen Märschen, Tänzen, Liedern u. s. w. vorfindet.

Wir haben schon früher (No. 30) Sätze von grösserer Taktzahl gefunden. Jetzt nehmen wir grössere Ausdehnung für die zweitheilige Form in Anspruch.

Jeder Theil will für sich ein Ganzes sein; nach frühern Erwägungen gebührt daher jedem die Länge einer Periode, — acht Takte. Dies ist das regelmässige Maass; wir wissen aber schon, dass es grösser und kleiner werden kann.

Wenn der erste Theil ein Ganzes für sich sein soll, so gebührt ihm die vollkommenste Gestalt, die der Periode mit Vorder- und Nachsatz. Allein er ist doch nur Theil eines grössern Ganzen, kann sich also nicht vollkommen abschliessen, sondern muss den zweiten Theil erwarten lassen. Er endet daher, wie zuvor der Vordersatz, mit einem Halbschlusse. Wollte man nun den Vordersatz des ersten Theils ebenfalls so endigen, so würde derselbe Schluss zweimal hinter einander erfolgen, dadurch aber nothwendig der Theilschluss entkräftet und die Gestaltung des ganzen Theiles einförmig. Der Vordersatz kann also nur durch einen Schritt aus der zweiten in die erste Masse abgegränzt werden. Dies ist ein Ganzschluss. Damit er nun für den blossen Vordersatz nicht zu wichtig werde, ist es am besten, ihn unvollkommen darzustellen, entweder durch Verlegung auf einen gewesenen Hauptton

(a) oder dadurch, dass nicht die Tonika in der Oberstimme liegt (b), oder endlich, (c) durch eine nur unbedeutende Berührung der zweiten Masse,



die den Schluss einleitet\*)

Wenn der erste Theil sich zu einem vollkommen abgeschlossenen Satz abgerundet hat, so gebührt dasselbe nun auch dem zweiten Theile, nur dass dieser einen vollkommenen Ganzschluss aus der zweiten Masse in die tonische Harmonie macht. Soll der zweite Theil ebenfalls bestimmt abschliessenden Vordersatz erhalten, so geschieht dies mittels des Halbschlusses, dem dann der Ganzschluss am Ende mit ungeschwächter Kraft folgt. Doch kann man auch bestimmte Abrundung des Vordersatzes entbehren, da der erste Theil schon festere Gliederung gehabt hat. Die Anlage eines zweitheiligen Tonstücks würde also diese sein:



Die nähere Durcharbeitung kann der eignen Uebung überlassen bleiben. Allenfalls giebt No. 76 (oder noch besser 77) ein Beispiel, wenn man seinen Vordersatz als ersten Theil, den Nachsatz als zweiten Theil, den ersten und zweiten Abschnitt als Vorder- und Nachsatz des ersten Theils ansieht; der bisherige Nachsatz würde dann ein solcher zweiter Theil, der nicht in Abtheilungen (Vorder- und Nachsatz) zerfiel, sondern ununterbrochen fortliefe.

Warum aber kommt es dem zweiten Theil eher zu, als dem ersten, ohne Unterbrechung fortzulaufen? und warum ist eher der Vordersatz des ersten Theils der Ort für Abschnitte, als der Nachsatz? — Weil zu Anfang der Inhalt bestimmt und deutlich hingestellt, — gesetzt werden soll, im Fortgang gegen das Ende aber die Bewegung gesteigert und darum zusammenhängender, ununterbrochener fortgehend sein muss. Dasselbe haben wir schon bei No. 36 zu bemerken gehabt.

No. 76 würde als Beispiel eines zweitheiligen Tonstücks von zweimal vier (statt zweimal acht) Takten dienen. Doch kann auch, wie wir schon an No. 77 gesehen haben, über das ursprüngliche Maass von zweimal acht Takten hinausgegangen werden. Für der-

\*) Auch dieses Mittel wirkte in No. 76 mit, den Schluss des Abschnitts a minder vollkommen erscheinen zu lassen; denn von S. 44 wissen wir, dass in zusammengesetzten Taktarten allerdings auch auf einem gewesenen Haupttheile vollkommen geschlossen werden kann.




gleichen ausgedehntere Sätze bietet sich, bei der Armuth unsrer dormaligen Tonmittel, der Rhythmus als helfende Kraft dar; es kommt darauf an, durch beweglich oder mannigfaltig rhythmische Tonwiederholungen, Tonumschreibungen u. s. w. unsern Tonbesitz gleichsam zu vervielfältigen. In weitester Ausdehnung sehen wir diese Kunst der Ausführung in den für Trompeten oder Hörner gesetzten Märschen angewendet. Folgender Satz



kann als Beispiel eines ersten Theils dienen, der eine Ausdehnung von dreimal vier Takten (vergl. No. 32) angenommen und dazu sich vorzugsweise der Tonwiederholung bedient hat. Nur Mannigfaltigkeit der Rhythmisirung macht eine solche Ausdehnung möglich und erträglich; — man bemerkt, dass die ersten acht Takte im Wesentlichen nichts enthalten, als den Gang der Melodie von *g* hinauf zu *c*, *e* und *g*. Nur bestimmte und klare Gruppierung kann eine so zahlreiche Tonwiederholung übersichtlich machen. Wir sehen, dass der ganze Satz sich in Abschnitte von dreimal vier Takten theilt, *a* und *b*, dann *c* und *d*, dann *e*, *f* und *g*. Die ersten dieser Abschnitte zeigen Glieder von je zwei Takten, die ebenfalls deutlich, wenn auch weniger entschieden abgesetzt sind, das erste Glied des ersten Abschnittes, *a*, entspricht vollkommen dem des zweiten Abschnittes, *c*; so auch entsprechen einander die zweiten Glieder (*b* und *d*) beider Abschnitte. Der dritte Abschnitt enthält vorerst zwei Glieder von einem Takte, *e* und *f*, dann, ihrer vereinten Länge entsprechend, noch eines von zwei Takten, *g*. Da aber gegen das Ende die Bewegung vorherrschend wird, so hat das vorletzte Glied, *f*, gar keinen bestimmten Absatz, sondern verbindet sich ununterbrochen mit dem letzten; nur durch den Uebertritt in die andre Masse und die Aehnlichkeit mit dem vorhergehenden Glied unterscheidet es sich vom Schlusssatze.

Beurtheilen wir diesen Satz nochmals nach der S. 65 erkannten Grundform eines periodisch eingerichteten ersten Theils: so müssen wir den Schluss von *d* als Ende des Vordersatzes, *e*, *f* und *g* aber als Nachsatz annehmen. Der Vordersatz hätte also

doppelte Länge. Allein seine beiden Hälften und deren Unterabtheilungen sind so klar geordnet und so ebenmässig, dass eben deshalb in dieser ungleichen Länge des Vorder- und Nachsatzes kein Missverhältniss empfunden wird. In gleicher Weise kann nun auch der Nachsatz verlängert werden, indem man ihn entweder aus gleichmässigen grössern Abschnitten zusammensetzt (dies bedarf keiner weitern Anmerkung) oder — ihm einen Anhang giebt, nämlich den letzten Abschnitt wiederholt. Folgender kleine Satz (der übrigens die ursprüngliche melodische Richtung des Vorderatzes aufgegeben und den entgegengesetzten Charakter sanften Hinabsinkens sich erwählt hat)

81 

kann als Beispiel dienen. Sein Vordersatz schliesst bei a im vierten Takte, das Ganze sollte ursprünglich im achten Takte mit den ersten Tönen bei b (als  $\frac{6}{8}$  Note gesetzt) schliessen; statt dessen gehn aber die Stimmen gleich weiter, ohne dem Schlussnote volle Ruhe zu lassen, und mit dem neunten Takte beginnt eine Wiederholung des ganzen Nachsatzes von Takt 5 ab, die wieder bei b schliessen würde. Ebensowohl hätte nur das Schlussglied wiederholt werden können;

82 

auch würden kleine Umgestaltungen, sobald sie nur nicht die Sätze unkenntlich machen, bei der Wiederholung statthaft, — endlich sogar die Aneinanderreihung beider oder noch mehrerer Wiederholungen möglich sein.

Zu Gunsten solcher Anhänge ist es rathsam, den vorhergehenden Schluss unvollkommen zu bilden, — entweder durch Tonlage (S. 65), oder durch Veränderung oder Verkürzung der taktischen Geltung; dies letztere Mittel ist oben angewendet. Uebrigens hat man sich bei der Einfachheit und Fasslichkeit des Ganzen erlauben dürfen, von der strengsten Ebenmässigkeit nachzulassen. Nach dem auf den Niederschlag fallenden Anfang hätte auch der Nachsatz am regelmässigsten mit dem Niederschlag anheben, folglich der Schlussnote des Vordersatzes den ganzen vierten Takt ausfüllen sollen. Statt dessen sind ein Paar in den Nachsatz überleitende Töne eingeführt worden, so dass nun der Nachsatz gleichsam mit dem Auftakte beginnt; es hatte dies kein Bedenken, da die Abthei-

lungen (Vorder- und Nachsatz) doch klar hervortreten. Auch zu dem Anhang ist eine Ueberleitung gemacht.

### B. Dreitheilige Liedform.

Erwägt man, dass wir bis jetzt nur zwei verschiedene Schlüsse besitzen, so erscheint die zweitheilige Liedform, wie sie aus Vorder- und Nachsatz hervorgegangen, als die den Verhältnissen gemässere.

Gleichwohl ist schon in ihr selber die Form von drei Theilen wenigstens andeutungsweise gegeben. In den meisten Fällen und am natürlichsten wird in der zweitheiligen Form mit der tonischen Harmonie begonnen und die erste Entfaltung des Motivs in ihr bewirkt. Dann schreitet man von dieser festen Grundlage hinweg, ist aber schon durch die Armuth der zweiten Masse und durch die naturgemäss aus dem Gemüth in die Komposition überfließende Steigerung zu wechselreicherer und bewegterer Entwicklung bewogen, bis man sich zum Schlusse hin mehr in die Fülle und Ruhe der ersten Masse versenkt. So tritt hier wieder in ausgedehnterer Form jener Gegensatz von Ruhe — Bewegung — Ruhe entgegen, den wir zuerst an der Stufenreihe (S. 23) aufgefasst haben.

Hiermit ist aber die Form der Dreitheiligkeit begründet. Sie kann zweierlei Gestalten annehmen.

Erstens kann der erste Theil normal auf der zweiten Masse schliessen. Nehmen wir No. 80 als ersten Theil, so kann uns nicht entgehen, dass seine Motive bereits fleissig benutzt worden, wir also wohl thun, für den zweiten Theil neue Wendungen der alten Motive, wo nicht gar neue Motive zu suchen. Er könnte so —

83

gebildet werden, mit dem Schlusse bei a, oder — um ihm gleiche Ausdehnung mit dem ersten Theile zu geben, mit dem Schlusse bei b, der nichts als ein wiederholter Anhang (c) ist. Allein die-

ser zweite Theil kann mit seinem Halbschlusse nicht das Ganze schliessen und hat den Hauptsatz desselben, — dafür müssen wir den Inhalt des ersten Theils erachten, von dem wir ja ausgegangen sind, — mehr oder weniger verdrängt. Folglich müssen wir zu diesem zurückkehren; wir müssen den ersten Theil als nunmehrigen dritten wiederholen, ihn aber in den letzten Takten zu einem Ganzschlusse wenden, — vielleicht auch denselben mit einem Anhange bekräftigen.

Zweitens tritt sehr oft nach einem vollkommenen Abschlusse das innre Bedürfniss heraus, noch weiter zu gehn. Bei dem Liedsatze No. 81 haben wir diesem Bedürfniss einigermassen durch Anhänge genügt. Wäre der Inhalt bedeutender und gehaltvoller, so konnte statt der Anhänge oder nach ihnen ein zweiter Theil gebildet werden, der auf der zweiten Masse schliessen und die Wiederholung des ersten Theils als dritten nach sich ziehn müssen.

Man bemerkt leicht, dass beide Formen der Dreitheiligkeit an einem Fehler leiden; die erste bringt zweimal (für Theil 1 und 2) hinter einander den Halbschluss, die zweite schliesst Th. 1 so vollkommen ab, dass formell kein Bedürfniss weitern Fortgangs besteht, mithin derselbe leicht als überflüssig und lästig empfunden werden kann. Allein für jetzt fehlt uns das Mittel, diesen Mängeln der Form abzuhefen; es bleibt zu wünschen, dass der Inhalt anziehend genug sei, ihrer vergessen zu machen.

#### Rückblick.

Kehren wir noch einmal auf jenen ersten Gegensatz zurück, so sehn wir ihn am entschiedensten in der einstimmigen Komposition und dann im dreitheiligen Liede hervortreten:

Ruhe —	Bewegung —	Ruhe,
Tonika —	Tonleiter —	Tonika,
Erster Theil —	Zweiter Theil —	Dritter Theil
(an die erste Masse ge-	(an die zweite oder den	(gleich dem ersten)
bunden)	Massenwechsel ver-	
	wiesen)	

So stellt er sich dem Wesentlichen nach dar. In der zweitheiligen Liedform wird in der Regel der Gegensatz sich so stellen,

Ruhe —	Bewegung —	Ruhe
Vordersatz	Nachsatz des er-	Nachsatz
des ersten Theils,	sten und Vor-	des zweiten
	dersatz des	Theils
	zweiten Theils,	

jedoch (wie sich leicht begreift) nicht so deutlich und entschieden heraustreten.

Nach dieser Betrachtung ergibt sich leicht auch  
das äussere Maass, —

die Ausdehnung der zwei oder drei Theile. Es kann als ursprüngliche Norm gelten, dass die zwei oder drei Theile gleiches Maass erhalten, z. B. jeder Theil die Ausdehnung von acht Takten. Allein, dass dieses ursprünglich naheliegende Maass nicht Gesetz ist, zeigt schon die Zufügung von Anhängen, durch die aus 8 Takten 10 oder mehr werden, dann die zweitheilige Form, deren Anlage mehr auf ein Verhältniss von

4, — zweimal 4, — und wieder 4 Takten

hinweist. Hier erscheint die Mitte ausgedehnter als Anfang oder Ende; öfters wird sich umgekehrt der zweite Theil (schon wegen der Armuth der zweiten Masse) kleiner als der erste und dritte, gleichsam als blosser Zwischensatz (als Episode) gestalten, der vornehmlich die Wiederkehr des Hauptsatzes ohne Ermüdung herbeiführen soll.

Ueberall hängt es also vom Inhalt ab, ob wir ihn genügend in einem Satze in einer Periode darlegen können, ob wir zwei oder drei Theile, mit oder ohne Anhänge, von gleicher oder ungleicher Ausdehnung dazu bedürfen. Es ist daher von Wichtigkeit, sich alle hier einschlagende Verhältnisse recht klar und zu eigen zu machen; denn sie bewahren nicht blos vor Verwirrung und Missständen aller Art, sondern leiten und erleichtern auch die Erfindung, da sie das Ziel vorhalten, auf das man loszugehen und den Weg gleichsam abstecken, den man dahin zu nehmen hat. Sobald wir also das erste Motiv ergriffen und jene Verhältnisse im Auge haben, kann uns ein sicherer Fortgang eigentlich nie fehlen; eher werden wir zu viel Wege vor uns erblicken und der Entschlossenheit bedürfen, uns durch rasche Wahl aus lähmenden Zweifeln zu reissen. Nicht der Mangel an Erfindung oder fortleitender Bahn ist es, der sich den Fortschritten des Jüngers meist in den Weg stellt, sondern Zweifel müthigkeit, die nicht zu entscheiden wagt, welchen von zwei oder mehr offenen Wegen man gehen soll. Gegen diese Karakterschwäche, die oft den begabtern Geistern am eigensten und gefährlichsten ist, muss der Jünger sich die

#### Maxime

aneignen: von mehrern gleich guten Wegen den ersten besten einzuschlagen und den einmal betreten ohne Wanken zu Ende zu verfolgen. Steht es ihm doch frei, nachher auch die andern durchzugehen! In einer höhern Sphäre treten höhere Entscheidungen ein; da weiset uns im günstigen Augenblicke die innere Stimme das Eine Rechte. Aber auch da noch kann angewöhnte Zweifel müthigkeit irre machen, — wie jeder Künstler mehr oder weniger an sich erlebt haben wird.

Dass der Künstler nicht alle diese Ueberlegungen vorsätzlich und umständlich durchzugehen braucht, am wenigsten bei so

unbedeutenden Aufgaben, versteht sich von selbst. Aber er bedarf ihrer bloß deswegen nicht, weil ihr Inhalt ihm schon längst bekannt und zur andern Natur geworden ist. Eben damit dies auch ihm vollkommen geschehe, muss der Jünger sich alle diese Vorstellungen unermüdlich vorhalten und zu voller Erkenntnis und Geläufigkeit bringen. Hierzu aber giebt ihm die Stufe der zweistimmigen Komposition auf dem Grunde der Natur-Harmonie hinlänglichen Stoff\*). Es ist um so rathsamer, hier die Uebungen fortwährend zu wiederholen und zu erweitern, da wir bald auf längere Zeit von selbständigem Bilden zurücktreten müssen, und unser Formgefühl bei den bevorstehenden Entwicklungen eine Zeit lang ungefordert bleiben wird<sup>5)</sup>.

## Fünfter Abschnitt.

### Der doppelzweistimmige Satz.

Nicht weiter, als im Obigen geschehen, lassen sich die Formen für zweistimmige Naturkomposition ausdehnen ohne Gefahr, in Wiederholung und Undeutlichkeit zu verfallen. Dies erkennt man daraus, dass wir nur zwei Massen und nur zwei wesentlich verschiedene Schlüsse haben; schon bei einem Tonstück von zwei Theilen müssen diese Schlüsse wiederholt werden, bei Anhängen noch öfter; schon in der dreitheiligen Form zeigt sich eine in der Sache liegende Unvollkommenheit — bei grösserer Ausdehnung würde des Wiederholens allzuviel.

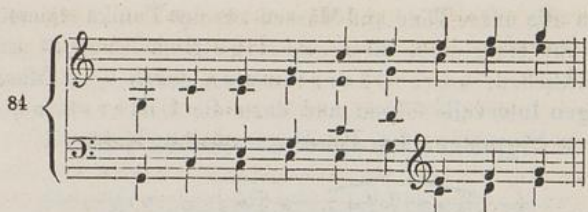
Es fragt sich aber, ob nicht innere Bereicherung zu erlangen wäre? — Sobald wir neue Töne dazu nehmen, genügt unser jetziges System nicht mehr; diese Erweiterung bleibt mithin einem neuen Fortschritt überlassen. Für jetzt bietet sich also nur noch Eins dar:

#### *Vermehrung der Stimmzahl.*

Da die bisher gebrauchten zwei Stimmen sich so wohl und genau zu einander fügen, so scheint die zweimalzweistimmige Komposition gelegner, als die dreistimmige. Wir müssten in ihr, um die Stimmen ohne Verwirrung verdoppeln zu können, jedem Paar besondere Tonhöhe geben. Dies —

\*) Hierzu der Anhang A.

5) Vierte Aufgabe: Bildung einer Reihe von zwei- und dreitheiligen Liedsätzen in Cdur; Ausführung derselben in dieser und den andern Tonarten am Instrumente.



wär' also unser dermaliger Tonstoff.

Was ist an ihm gewonnen? — Vor Allem grössere und breiter ausgelegte Tonfülle, wenn wir beide Stimmpaare mit einander führen. Freilich wird die grössre Tonmasse weniger leichtbeweglich sein, als der bisherige zweistimmige, oder gar der frühere einstimmige Satz; und überdem ist im Grund ausser dem materiellen Zuwachs nichts Neues gefunden, denn jedes Stimmpaar bewegt sich in gleichen Intervallen und Richtungen mit dem andern.

Dies könnte darauf bringen, entgegengesetzte Richtungen der Stimmpaare zu versuchen. Wenn im zweistimmigen Satze die Massen regelmässig wechseln, könnten sich jetzt die zwei Stimmpaare ohne Bedenken in entgegengesetzten Richtungen bewegen;



dessgleichen, wo eine einzige Masse herrscht. Wir nennen diese Bewegungsart Gegenbewegung.

Diese und die vorige Anwendung des doppelzweistimmigen Satzes sind die natürlichsten, denn sie beruhen auf der im Allgemeinen zweckmässigsten Begleitungsform des zweistimmigen Satzes, es könnten ferner, da wir gefunden haben, dass der Grundton der zweiten Masse auch der ersten eigen ist, zwei Stimmen diesen gemeinschaftlichen Ton festhalten, während die andern sich beliebig in beiden Massen bewegen.



Wir nennen solche durch die Bewegung der übrigen Stimmen fortgehende Töne Haltetöne; sie geben der ganzen Tonbewegung materiellen Zusammenhang, körperliche Verbindung. Endlich könn-

\*) Die dritte Stimme scheint auf den ersten Blick neue Töne zu enthalten; aber es sind die bekannten, nur in tieferer Oktave für das tiefere Stimmpaar.

ten wir, da alle unsre Töne und Massen aus der Tonika stammen, also geistig mit ihr einig sind, diese geistige Einheit zuletzt körperlich verwirklichen, unsre Oberstimmen durch beide Massen und alle beliebigen Intervalle führen und dazu die Unterstimmen den gemeinsamen Stammtton, die Tonika, festhalten lassen;



eine Figur, die besonders geeignet wär', am Schlusse noch einmal die ganze Tonentwicklung zusammenzufassen, oder auch dem Anfang eine gedrungne Kraft zu verleihen, bis dann alle Stimmen zusammen sich in Bewegung setzen.

Dies sind die nächstliegenden Gestaltungen, die der doppelzweistimmige Satz darbietet. Es mögen in demselben einige Versuche angestellt werden, — wengleich das Ergebniss kein wesentlich andres oder reicheres sein kann, als im einfach zweistimmigen Satze. Nicht ohne Vortheil wird es bei diesen Arbeiten sein, wenn man nach erlangter klarer Anschauung von dem oben entwickelten Tonwesen sich mit den Vorstellungen umgiebt, in denen unser bisheriges Tonsystem wirklich lebt und herrscht. Trompeten- und Marschesklang, Waldhörner und Waldeinsamkeit, oder Jagdleben, — oder auch der kriegerische Bund von Hörnern und Trompeten, der ländliche Klang von Waldhörnern und sanfeinstimmenden Klarinetten, Naturgesänge und unschuldige Tänze: dies sind Vorstellungen, die oft ihr volles Genügen finden in der Sphäre unsrer bisherigen Bildungen, und die unsre Bewegungen darin beleben und zu reicherm, gehaltvollerm Schaffen leiten. — Nur muss man wohl im Sinne behalten, dass diese Vorstellungen nur Anregung, nur Mittel zum Zwecke sein sollen, dass die genannten Instrumente noch ganz andre Seiten bieten, die erwähnten Formen noch ganz andre Bedingungen haben, als bisher zur Betrachtung kommen konnten; dass endlich alle erwähnten oder ihnen anschliessenden Vorstellungen auch auf ganz andern Wegen, mit ganz andern Mitteln verwirklicht werden können, dass man also keiner dieser Aufgaben — überhaupt keiner Aufgabe eher sicher und vollkommen gewachsen ist, als bis man sich im Vollbesitze der Kunst befindet.

Mit der folgenden Abtheilung beginnt eine Reihe von Auseinandersetzungen und Uebungen, die das freiere Bilden eine Zeit lang ausschliessen. Wir rathen, neben diesen neuen Uebungen den freieren Satz mit zwei oder vier Naturstimmen fleissig und eifrig fortzusetzen und sich dadurch den Sinn für Melodie und Rhythmus, der erst später wieder neue Nahrung erhält, rege zu erhalten.