

Dritter Theil.

Die angewandte Kompositionslehre.

Die angewandte Kompositionslhre.

Dritter Teil

Einleitung.

1. Aufgabe des dritten und vierten Theils.

Die ersten Theile der Kompositionslehre haben die Bestimmung gehabt, in künstlerischem Sinn und Trachten in die Thätigkeit des Komponisten einzuführen und sich dem Mitarbeitenden in jeder der künstlerischen Aufgaben erweckend, erhebend, erfreulich zu beweisen. Wie hoch man aber auch die bisherige Bethätigung anschlage, wie unverkennbar sie künstlerischer Natur gewesen: wir haben uns niemals (Th. I, S. 5)*) bergen können, dass unserm Streben eine höchst wichtige Seite des Kunstwesens ganz fremd bleibe; und zwar eine solche, ohne die ein Kunstwerk gar nicht wahres und volles Leben hat. Das wirkliche Dasein der Musik und jedes Musikwerks lebt im Erklingen, ist also an die Werkzeuge des Erklingens, an die Musikorgane**) gewiesen. Eine Melodie, ein Tonsatz, der in dieser Hinsicht unbestimmt geblieben, nicht für bestimmte Organe (Instrumente, Singstimmen) erfunden und geeignet, ist nur abstrakter Gedanke, nicht lebensfähiges und lebendiges Kunstgebilde. Daher fanden wir schon bei den bisherigen Unternehmungen Anlass, uns an Vorstellungen von bestimmten Organen (Th. I, S. 74, 340) zu erfrischen und aus dem abstrakten Tonsätzen wenigstens zu der Erinnerung an lebendige Musik hinzuretten. Nur waren diese Erinnerungen bloss beiläufige, sehr allgemeine, sie blieben unerfüllt.

Die Aufgabe des dritten und vierten Theils der Kompositionslehre ist nun im Gegensatz zu den bisherigen: in das wirkliche und volle Leben der Kunst einzuführen, die Erfüllung des bisher nur beiläufig und höchst dürftig Angedeuteten oder ganz bei Seite Gelassenen zu geben. Was wir bisher nur abstrakt gedacht,

*) Alle Beziehungen auf die ersten Theile des Lehrbuchs sind auf die vierte Ausgabe der beiden ersten Theile und auf die sechste Ausgabe der allgem. Musiklehre gesetzt.

**) Allgem. Musiklehre, S. 6, 141. Komp. L. Th. IV.

soll leben, was wir geübt und vorbereitet, soll angewendet und damit der Weg zu dem höchsten Lohn und Glück der Kunst erschlossen werden, die in nichts anderm, als im Ersinnen und Vollführen der Kunstwerke zu suchen sind. In diesem Sinne heisst die fernere Lehre

angewandte Kompositionslehre,

im Gegensatze zu der reinen Kompositionslehre, unter welchem (andern Lehren entlehnten) Namen wir (Th. I, S. 5) die frühern Lehrtheile zusammengefasst haben.

2. Neue Gegenstände der Lehre.

Unsre Aufgabe ist also, nicht mehr abstrakte Weisen, sondern Kompositionen für bestimmte Musikorgane zu bilden, — mithin Kompositionen, die für diese Organe in jeder Beziehung geeignet sind. Wir müssen daher mit diesen Musikorganen möglichst genaue Bekanntschaft machen, um zu wissen, was jedes derselben für sich allein oder in Verbindung mit andern leisten kann, und was sich für jedes derselben eignet.

Schon oberflächliche Beobachtung lehrt, dass jedes der Musikorgane (mit Ausnahme einiger untergeordneter Schlaginstrumente) einer mehr oder weniger ausgedehnten Tonreihe mächtig und innerhalb derselben zu gewissen Hervorbringungen (Tonhalten, Tonfiguren, schnelle Tonfolge u. s. w.) mehr oder weniger geschickt ist; dass sich auch hierin die verschiedenen Organe vielfältig unterscheiden, z. B. Geigen, Flöten, Diskantstimmen höhere Tonlagen, Fagotte, Kontrabässe, Tenor- oder Bassstimmen dagegen tiefere, — Klarinetten eine vollständigere und umfassendere Tonreihe haben, als Trompeten; dass aber ganz abgesehen vom Tongehalt die verschiedenen Instrumente (und in gewisser Hinsicht auch die Singstimmen) auch noch durch die Eigenthümlichkeit ihres Klanges, durch die Weise, in der ihre Töne das Wesen des Instruments aussprechen und unsern Sinn ansprechen, sich von einander unterscheiden.

Es ist einleuchtend, dass wir das Wesen und Vermögen aller Organe, durch die wir wirken, in deren Sinn und Wesen wir komponiren wollen, genau*) kennen müssen, wenn wir nicht jeden

*) Was die allgem. Musiklehre S. 143 hiervon mittheilt, kann für die Aufgabe des Komponisten natürlich nicht ausreichen, soll vielmehr nur die allgemeine, elementare Einsicht und Kenntniss ertheilen. Der vierte Theil der Kompositionslehre giebt befriedigendern Nachweis.

-Augenblick mit ihnen in Widerspruch gerathen, ihnen etwas Unthunliches oder Ungünstiges zumuthen, das ihnen Erreichbare und Günstige aber versäumen oder verfehlen wollen. Wir dürfen uns also von nun an keineswegs damit zufrieden geben, dass unser Tonstück nach den abstrakten Anforderungen der reinen Kompositionslehre befriedige, sondern erkennen noch überdem die Aufgabe an, es nach der Fähigkeit und dem Sinn der Organe, für die es bestimmt ist, zu vollführen.

Hierbei tritt also ein bisher ganz bei Seite gelassenes Element der Musik, der Klang*), überhaupt der Charakter und die Fähigkeit der Musikorgane, in unsern Gesichtskreis.

Ferner wissen wir, dass der menschliche Gesang in der Regel mit dem gesungenen Wort, mit dem Texte vereint ist, und dass die Sprache neben dem geistigen Inhalt ihrer Worte und Sätze auch ihren eignen Rhythmus, ihre Formen, ihre mannigfachen und durchweg ausdrucksvollen Klänge (die Laute und ihre Verbindung) in sich hat. Alle diese Seiten der Sprache kommen im Gesang neben dem Rein-Musikalischen in Anregung; wir werden folglich kein Gelingen unsrer Gesangskompositionen hoffen dürfen, wenn wir sie nicht hinreichend, — das heisst möglichst tief erkannt haben. Abgesehn aber vom Sprachlichen tritt die Singstimme nach Obigem in eine Reihe mit den andern Musikorganen und will nach Tonumfang, Geschick, Klangweise u. s. w. gekannt und bedacht sein. So tritt also nächst

dem Elemente des Klangs
noch ein zweiter bisher fern gebliebner Gegenstand,

die Sprache, als Gesangstext,
in die Reihe unsrer Studien. Wie wir nun schon in der reinen Kompositionslehre, je tiefer wir eindringen, um so mehr uns gewöhnt haben, die verschiedenen Stimmen (zumal in polyphonen Sätzen) uns als besondre und bestimmte Persönlichkeiten (Th. I, S. 339; Th. II, S. 143 u. a.) vorzustellen: so treten jetzt in der That die verschiedenen Organe als so viel besondre Wesen, gleichsam als die verschiedenen Personen eines grossen Dramas gegenüber, und wir haben, wie der wahre dramatische Dichter, jede dieser Personen ihrem eignen Sinne gemäss zur Mitthätigkeit zu bringen.

5. Rückwirkung auf die vorangehende Lehre.

Durch die neue Richtung der fernern Lehre ist nun auch die entschiedenste Rückwirkung auf den Inhalt der vorangehenden be-

*) Allgem. Musiklehre, S. 2, 3, 148.

dingt. Die bereits erkannten Formen werden unter der Rücksichtnahme auf die Organe, für die sie ausgeführt werden sollen, theils näher bestimmt, theils mannigfach umgewandelt; die im zweiten Theil aus den dort (S. 9) angegebenen Gründen übergangenen Formen werden jetzt zur Anschauung und Anwendung gebracht, die Lehre von der Begleitung und selbst die Elementarlehre von Rhythmus, Melodie und Harmonie haben manchen Nachtrag zu erwarten.

Wer in den ersten Theilen den leitenden Grundsatz:

nicht Lehren und Lehrgegenstände aufzuhäufen gleich aufgespeicherten Waaren, sondern ein Jegliches, soviel nur möglich und rathsam*), in organischer Entwicklung und an der Stelle zu geben, wo es unmittelbar in Anwendung und Wirksamkeit treten kann,

erkannt und beherzigt hat, wird auch jetzt nicht muthmassen, dass hiermit vergessene oder versäumte Lehrpunkte nachgebracht, sondern, dass fernere Entwicklungen**) gegeben werden sollen, die früher unanwendbar, mithin müssig, störend und belästigend gewesen wären.

*) Vergl. Th. I, S. X, 9. Dass keine Lehre, überhaupt kein Wort den Gegenstand in der ganzen Fülle seines Daseins auf Einmal fassen und darlegen kann, versteht sich von selbst; aber sie muss so schnell und kräftig wie möglich über jede Abstraktion hinaus in die Fülle und Wirklichkeit des Lebens dringen, weil jede Abstraktion — nöthig oder unnöthig — dem Kunstwesen zuwider, mithin dem künstlerischen Wesen und Leben des Jüngers störend, ja leicht sogar von bleibendem Nachtheil ist. Nur der Ueberreichthum der Gegenstände der frühern Theile und die gewichtige und künstlerische Beschäftigung, die sie dem Jünger bieten, hat uns (neben erheblichen methodischen Gründen) zu der Scheidung von reiner und angewandter Lehre im obigen Sinne vermocht.

**) Vergl. des Verf. „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit“ S. 14 u. f., eine Schrift, deren Beherzigung besonders von Lehrenden und Vorgesetzten wir um der Wichtigkeit der Sache willen sehr wünschen, — so schwer uns der Entschluss gefallen, sie zu schreiben, da in ihr der Schein einer persönlichen Polemik nicht vermieden werden konnte. Dass so Mancher über diesen Schein nicht hat hinauskommen können, diese Polemik für Zweck statt für die unvermeidliche Form einer zur Pflicht gewordenen Leistung im Dienste der Kunstlehre angesehen: das muss man zu ertragen und mit dem in der That so häufigen Hineinspielen persönlicher Interessen in Kritik und Künstlerleben zu entschuldigen wissen. Der Verf. hat die Missdeutung vorausgesehen und um so ruhiger auf sich nehmen können, da sein ganzes früheres und späteres Wirken Beweise genug gegeben, dass er wohl Unbill ertragen kann (wie es Bessere als er gemusst), nicht aber sich zu ihrer Ausübung oder auch nur zu ihrer Abwehr herbeilassen mag.

4. *Vorbildung zu der Lehre.*

Da sonach die angewandte Kompositionslehre (S. 4) organische Fortbildung und Fortsetzung der reinen Kompositionslehre ist: so versteht sich, dass sie alle Kenntnisse, Erkenntniss und Geschicklichkeit voraussetzt, die mit dem Studium der vorhergehenden Lehre bezweckt wurden. Dass diese Vorbildung in den frühern und gleichzeitigen Lehrbüchern nicht vollständig und noch weniger in unserm Sinne mitgetheilt worden, ist bereits anderswo dargelegt; wieweit sie durch den besondern Unterricht so manches geschickten Lehrers einzelnen Jüngern zugeführt worden, muss der eignen Erwägung jedes Einzelnen anheimgestellt bleiben. Am sichersten wird man sich allerdings durch das Studium der ersten Theile unsrer Lehre auf die jetzt nachfolgenden vorbereitet wissen.

Hier aber wiederholen wir dringend und auf das Ernstlichste den Rath (Th. I, S. 12),

sich nicht am blossen Wissen genügen zu lassen und nicht eher in die neue Bahn einzuschreiten, als bis man die Aufgaben der vorangehenden Lehre mit Sicherheit, Leichtigkeit und wohlthuendem Antheil der Seele (Th. II, S. 10) lösen kann.

Selbst unter dieser Voraussetzung hat es uns stets vortheilhaft geschienen, zwischen der reinen und angewandten Lehre einen Ruhemoment eintreten zu lassen.

5. *Begränzung der Lehre.*

Nach zwei Seiten hin trifft jetzt die Kompositionslehre auf ihre Gränzen.

Erstens verbindet sich bekanntlich die Tonkunst mit andern Zwecken und widmet sich Ideen, die nicht unmittelbar und ausschliesslich ihr eigen sind. Hierhin gehört der Verein der Musik mit dramatischen Kunstproduktionen (Oper, Melodram u. s. w.) und ihre Widmung für bestimmte kirchliche Momente (Messe u. s. w.), dann die musikalische Offenbarung von Gemüths- oder selbst äusserlich sich kundgebenden Zuständen (musikalische Malerei, — wenn man sich das verrufne Wort der Kürze wegen ohne weitere Erläuterung hier*) gefallen lassen will —), selbst die Zusammenstellung verschiedner Musiksätze zu einem grössern Ganzen (Symphonie u. s. w.), sofern dieses die Offenbarung einer höhern Idee, nicht bloss eine formelle Aufeinanderfolge ist. Dergleichen künst-

*) Einstweilen bietet des Verf. „Ueber Malerei in der Tonkunst“ (Berlin, bei Fink) Aufklärung.

lerische Unternehmungen können nicht eigentlich gelehrt, es kann nicht darin unterwiesen, sondern (unter Voraussetzung des geistigen Inhalts) zu ihnen herangebildet, über sie und zu ihrer Vollführung aufgeklärt werden. Dies aber kann in der Kompositionslehre nur theilweis geschehn; die Vollendung ist von der Philosophie der Kunst zu erwarten*).

Zweitens berührt jetzt die Lehre Gegenstände; deren Erschöpfung sie nothwendig der allgemeinen humanistischen Bildung des Jüngers überlassen muss, und andre, die das Wort gar nicht vollständig aussprechen, die sie nur unvollständig und gleichnissweis, also nicht mit derjenigen Schärfe und Sicherheit bezeichnen kann, welche für Lehre wünschenswerth ist.

Zu den erstern Gegenständen gehört die Sprache nach ihrem grammatischen, rhetorischen und prosodischen Bau und nach ihrem Inhalt. Zur vollen Ausrüstung für den Beruf eines Komponisten darf diese Kenntniss und Bildung (neben der Muttersprache Kenntniss des Lateinischen, Italienischen und Französischen) gefodert und wenigstens der Hauptsache nach vorausgesetzt werden. Zu den letztern Gegenständen gehört vornehmlich der Klang der verschiedenen Instrumente und ihrer Verschmelzungen. Keine Sprache reicht für die Bezeichnung dieser so schwer zu bestimmenden und doch so bedeutungsvollen und einflussreichen Wesenheiten hin; kein Lehrer kann mehr als Andeutungen geben, und selbst diese nur in der Form ungefährer, nie ganz treffender Vergleichen. — Hier muss also nothwendig die sinnliche Wahrnehmung des Jüngers dem bloss andeutenden Worte des Lehrers entgegen und zu Hülfe kommen, und wir rathen Jedem, dem es mit seinen künstlerischen Studien Ernst ist, dringend:

schon jetzt und von hier an unausgesetzt den Klang der verschiedenen Instrumente — und zwar in jeder Tonlage — mit der höchsten Aufmerksamkeit und niemals nachlassender Beharrlichkeit zu beobachten und sich einzuprägen.

Es ist die unerlässliche Bedingung für die an Gestalten und Freuden überreiche Kunst der Instrumentation, überhaupt für tiefere und vollständige Kunstbildung, dass man sich in Klang und Wesen der Kunstorgane ganz und mit inniger Theilnahme eingelebt, sich mit ihnen vollkommen vertraut gemacht habe. Wer diese Bedingung nicht erfüllt, wird auch das Wort der Lehre nicht fassen, viel weniger mit Lebendigkeit und Eigenthümlichkeit für jene Organe erfinden können.

*) Das Seinige gedenkt der Verf. in der „Musikwissenschaft“ darzulegen.

Zu diesem Zwecke genügt es übrigens keineswegs, dass man bloss Musik — und wär' es die beste — höre. Denn bei der Empfänglichkeit für Kunst, die in jedem Jünger vorausgesetzt werden muss, ist, je trefflicher die Kunstdarstellung, um so mehr zu erwarten, dass der Hörer über der Macht des Kunstwerkes im Ganzen die Beobachtung der mitwirkenden, oft untergeordneten Tonstoffe versäume. Es muss daher jede Gelegenheit wahrgenommen werden, die Instrumente einzeln und ausser jenen verführerischen Darstellungen zu hören. Hier, in Musikproben, bei geringen interesselosen Aufführungen (in denen wir uns leichter vom Ganzen ab auf die einzelnen Stofftheile wenden) ist in der That oft tiefer zu beobachten, als in wichtigern und anziehendern Musiken.

6. Fernere Vorbedingungen.

In gleichem Sinne sprechen wir aus, dass es dem Jünger förderlich für seine Kompositionszwecke sein kann, wenn er ausser dem Klavier [noch einige Orchester-Instrumente, wo möglich ein Streich- und ein Blasinstrument behandeln lernt; wir würden zunächst Violine oder Violoncell und Klarinette rathen. Denn allerdings führt keine Lehre und keine Beobachtung so tief und sicher in Wesen und Technik eines Instruments ein, als eigne Handhabung. Dagegen kann ungenügende Ausübung mehr irre leiten, als sichern, weil man in solchem Falle leicht für unausführbar oder ungünstig hält, was nur der eignen Unfertigkeit schwer fällt, — und umgekehrt im Bewusstsein derselben Manches für grössere Geschicklichkeit erreichbar und wirkungsvoll meint, was selten oder niemals glücken kann.

Unerlässlich aber erachten wir für vollen Erfolg,

dass der Jünger — gleichviel, von welcher Beschaffenheit seine Stimme ist — singen könne und fortwährend mit Antheil Gesang übe.

Denn der Gesang, das ist die dem Menschen wahrhaft eigne und eingeborne Musik; den eignen Gesang fühlt Jeder am lebhaftesten; in ihm ist Jeder, der eben mit rechtem Antheil singt, auch am vollsten und innigsten betheilig, empfindet Jeder nicht nur sich, sondern erfährt auch, wie dem Sänger und jedem antheilvollen Spieler recht eigentlich zu Muth ist. Gesangskomposition ist von einem Nicht-Sänger kaum zu denken; aber auch andern Kompositionsaufgaben wird man den Mangel eignen Gesanges nur gar zu empfindlich anmerken.

Fast eben so unerlässlich ist für höhere Leistung Geschicklichkeit im Klavierspiel, um sich mit dem reichen Schatze von Kunstwerken, die von Bach bis Beethoven fast alle Meister dem

Klavier anvertraut haben, in steter Berührung zu halten und an diesem zugänglichsten Instrumente das Zusammentreffen von Gedanken und Ausgestaltung stets zu beobachten. Dass höhere Geschicklichkeit, die namentlich auch Bekanntschaft mit den Fortschritten in der Behandlung dieses Instruments gewährt (die wir vor Andern besonders Liszt verdanken), höchst fördersam ist, versteht sich.

7. Uebersicht des ganzen Gebiets.

Bevor wir den Ueberschritt in die neue Lehre thun, ist es rathsam, uns noch einmal unsern ganzen gegenwärtigen und künftigen Besitz — mit tieferm Einblick, als früher, Th. I, S. 4 — zu vergegenwärtigen. Dies wird nicht nur zur Befestigung und Aufklärung unsers Standpunktes gereichen; es wird auch Anlass geben, manches bis jetzt Uebergangne, das weder früher noch jetzt eigentlicher Lehre und Uebung bedurfte, nun aber in Anwendung kommen muss, zu nöthiger Erwähnung und Einweisung zu bringen.

Was uns bisher beschäftigt hat und fortwährend beschäftigt wird, war

I. der Rhythmus.

Wir haben ihn im Taktwesen und in seinem Antheil an den Konstruktionsformen (Satz, Periode, Theil u. s. w.) beobachtet und werden seine weitere Wirksamkeit in der Abwägung der Theile grösserer Kompositionen, den Rücktritt des bisher stets festgehaltenen Taktwesens (im Rezitativ), die zeitweilige Aufhebung aller Bewegung (in der Generalpause und dem Halt) kennen lernen.

Ihm schliesst sich von jetzt

II. das Zeitmaass

an, von dem aus der Elementarlehre*) das Nähere als bekannt vorausgesetzt werden darf. Dass das Zeitmaass nicht ohne Einfluss auf die Gestaltung der Tonstücke ist, werden wir an mehr als einem Orte wahrnehmen; es ist daher rathsam, von jetzt an bei jedem zu bildenden Tonstücke sogleich ein bestimmtes Tempo festzusetzen und zu berücksichtigen.

In Verein mit dem Rhythmus hat uns

III. das Tonwesen

beschäftigt. Unsre Studien haben sich auf Melodie, Harmonie, homophone Begleitung, Polyphonie und eine Reihe von Kunstformen erstreckt und werden nach allen diesen Seiten fortschreiten. Namentlich wird, wie S. 6 gesagt ist, die Formenlehre von dem Punkte, wo wir sie früher aus bestimmten Gründen unterbrochen haben, weiter und zur Vollständigkeit geführt werden.

*) Vergl. hierüber die allgem. Musiklehre, S. 95.

Als neuer Gegenstand unsrer Betrachtung tritt zu dem Bisherigen

IV. die Schallkraft, —

das Maass von Nachdruck, der Wechsel von Stärke und Schwäche (*forte, piano* mit allen Abstufungen, auch dem Abnehmen und Anwachsen), den wir einem Ton, oder einer Tongruppe, einem Satz in Verhältniss zum andern zuertheilen. Es genügen hierbei statt eigentlicher Lehre (die hier überflüssig erscheint) folgende Bemerkungen.

Der Wechsel von *forte* und *piano* erscheint zunächst als blosse Mannigfaltigkeit; zu solchem Zwecke wird bisweilen von Komponisten*) die Wiederholung eines zuvor stark vorgetragenen Satzes im *piano*, oder umgekehrt eines Pianosatzes im *forte* bestimmt. Doch haben *forte* und *piano* ihre tiefere und eigenthümliche Bedeutung.

Einen Ton oder Satz stark vortragen heisst nichts anders, als eine grössere Kraft oder Masse von Tonmaterial auf seine Hervorbringung verwenden, damit er selber als das Kräftigere, Durchdringendere, Vorherrschende erscheine und wirke. So werden in der Regel, ohne dass es einer ausdrücklichen Bestimmung bedürfte, die Haupttheile im Takt, die Hauptmomente im Rhythmus**) durch stärkere Angabe betont, die entscheidenden oder Krafttöne in einer Melodie hervorgehoben, unter mehreren charakteristisch verschiedenen zu einem grössern Ganzen verbundenen Sätzen der sanftere vom kräftigern unterschieden, u. s. w.***)

Diesen tiefern Sinn der dynamischen Unterschiede wollen wir stets in Obacht nehmen und das Unsrige als Komponisten dafür wohlbedacht und sorgfältig thun. Im Voraus aber wollen wir uns die Mittel für Hervorbringung des *forte* und *piano* hier vorstellen. Sie bestehn

- a) in der grössern oder mindern Kraft, die der Ausübende verwendet,
- b) in der schon an sich stärkern oder heftigern Tonlage der verschiedenen Organe,
- c) in der Masse der Besetzung (in Orchester und Chor),
- d) in der Anzahl der an einem Satze theilnehmenden Stimmen,
- e) in der Weise, dieselben zu verwenden;

*) So z. B. J. Haydn in der Menuett seiner *D* dur-Symphonie, Nr. 1.

**) Allgem. Musiklehre, S. 133 u. f.

***) Die eigenthümlichen, auf tiefern psychologischen Erörterungen oder Anschauungen beruhenden Verwendungen des *Piano* und *Forte* kommen in der Musikwissenschaft zur Betrachtung, da sie nicht Gegenstand der Lehre und Uebung sein können.

dies Alles kommt bei den verschiedenen Lehrgegenständen in Betracht.

Ein für allemal setzen wir übrigens fest, dass wir, wenn bloss von der grössern oder mindern Kraft die Rede ist, in der Töne angegeben werden, die Namen Schall und Schallkraft gebrauchen, als die allgemeine Bezeichnung alles Hörbaren (allgem. Musiklehre, S. 2) und unterschieden von Ton (Höhe und Tiefe des Schalles) und Klang (Ausdruck der Wesenheit des lautwerdenden Organs).

Gegenstände unsers Studiums sind ferner

V. *Natur und Behandlung der Instrumente* nach ihrer Klangverschiedenheit und Technik, und

VI. *Gesang*,

bei welchem die Stimme als Organ des Tons und Klangs und die Sprache nach Inhalt und nach Klang- oder Lautgehalt zur Betrachtung und Anwendung kommt.

§. *Eintheilung des neuen Stoffes.*

Nach dem Obigen würde nun der fernere Stoff sich am Uebersichtlichsten theilen in die Lehre

A. vom *Instrumentalsatz*

und

B. vom *Vokalsatz*.

In der erstern Lehre tritt uns zunächst ein wichtiger und hilfreicher Unterschied in der Beschaffenheit der Organe entgegen. Einige Instrumente sind nämlich für sich allein geeignet, ein Tonstück nach den wesentlichsten Bestandtheilen der Kunst, also Melodie und Harmonie — und zwar diese als eigentliche Mehrstimmigkeit — darzustellen; wir nennen sie selbständige. Andre Instrumente sind zu vollständiger Darstellung nicht geeignet, können entweder bloss einzelne Töne und Tonreihen, oder zwar Zusammenklänge, ja sogar mehrstimmige Tonsätze, aber nur in grosser Beschränkung hervorbringen; diese heissen unselbständige Instrumente. Nach dieser Unterscheidung hat die Lehre vom Instrumentalsatze

- a) die Komposition für selbständige,
- b) die Komposition für nichtselbständige Instrumente zu behandeln.

Desgleichen ist bei der Vokalmusik zu unterscheiden, ob sie sich auf Singstimmen allein beschränkt, oder begleitende Instrumente zuzieht; sie zerfällt also

- c) in die reine Vokalmusik,
- d) in die begleitete Vokalmusik.

Endlich liegt ein wichtiger Unterschied für Lehre wie für Komposition — und zwar sowohl für Instrumentalsatz, als für Vokalsatz — darin, ob sämtliche, oder doch die Hauptstimmen, oder einige Stimmen von Einzelnen als Solosängern und Solospielern, oder ob sie von mehreren zu einer einzigen Stimme vereinten Personen vorgetragen werden sollen. Hiernach zerfällt der Instrumentalsatz

e) in den Orchestersatz (mit vielfacher Besetzung aller oder der Hauptpartien),

f) in den Solosatz (mit einfacher Besetzung aller oder der Hauptpartien);

desgleichen zerfällt der Vokalsatz

g) in Chorkomposition (mit vielfacher Besetzung aller Stimmen),

h) in Solokomposition, und

i) in Verbindung von Solo- und Chorgesang.

9. Lehrordnung.

Allein so wohlbegründet und übersichtlich diese Eintheilung des Lehrstoffs ist, so kann doch der Lehrgang sich ihr nicht anschliessen. Eines Theils kann nicht die Vokalmusik für sich allein in allen Formen durchgearbeitet werden, weil viele dieser Formen Begleitung fodern, also schon Kenntniss und Uebung des Instrumentalsatzes voraussetzen. Andern Theils fodern wieder die höhern Aufgaben des Instrumentalsatzes so ausgebreitete und tiefe Bildung, haben übrigens nach Inhalt und Form so mancherlei Beziehungen zur Vokalmusik und so mancherlei Entlehnungen aus ihr, dass man nicht hoffen darf, durch einseitige Beschäftigung mit dem Instrumentale zu ihnen vollkommen reif geworden zu sein. Endlich ist auch für den Sinn des Jüngers Wechsel in der Beschäftigung jetzt erfrischend und wünschenswerth, wie erlaubt; seinem jedesmaligen Bildungsstand aber allmähliches Aufbauen beider Seiten zuträglicher, als wollte man ihn in dem Einen auf die Höhe geleiten und dann im Andern wieder auf Anfangsgründe zurück nöthigen.

Daher erscheint Theilung und Mischung der Hauptpartien wohlgerathen und folgender Gang vorzuziehn.

Die Lehre beginnt mit dem

I. Satz für selbständige Instrumente,

lässt sich aber dabei vorerst nur auf das Klavier ein. Die Orgel findet eine für den Gang des Studiums wie des Lehrbuchs geeignetere Stelle im vierten Theil des Werks, der dies zu seiner Zeit rechtfertigen wird. Die Harfe aber kann nach ihrer jetzigen Stellung füglich zu den Orchester-Instrumenten gerechnet werden (so

selten sie auch da zur Anwendung kommt), da für sie als selbständiges Instrument in der Regel nur Harfenspieler oder den Harfenspielern Nahstehende komponiren, die dann keiner besondern und genauern Anweisung bedürfen. Seltner und geringere Instrumente (Harmonika, Euphon, Guitarre u. s. w.) können noch weniger besondere Berücksichtigung finden, da sie in der Kunstwelt nicht eingebürgert sind.

Es folgt

II. Vokalsolosatz mit Begleitung eines selbständigen Instruments;

und zwar nur die Formen des Rezitativs und Liedes, als Vorschule für alle Gesangkomposition.

Sodann

III. der reine Vokalsatz.

So weit führt der vorliegende dritte Theil. Ueber die weitere Ordnung berichtet der vierte und letzte Theil des Werkes, der sie durchzuführen hat.