

durch ein Postament höher gestellt werde. Wenn nur eine geringe Erhöhung nöthig ist, so wählt man das erste Mittel, oder den Untersatz. Er wird insgemein 1 Model, im Nothfall  $1\frac{1}{2}$  Model hoch genommen.

### Ut.

(Musik.)

Ist in unserer harten Tonleiter, nämlich der ionischen, der erste Ton, nach welchen die übrigen Intervalle gerechnet werden, und also jederzeit die Tonica, oder eine Nebentonica, wenn die Mutation, wie es die Solmisation bey Verfassung eines Tones erfordert, geschiehet. \*) Die Octave

von diesem Ut verändert den Namen Ut in Fa. Die Benennung Ut ist in neuern Zeiten, sowol in Italien, als auch in verschiedenen catholischen deutschen Gegenden in Do verändert worden, unter dem Vorgeben, Do sey heller und bequemer zu singen, als Ut. Allein Ut scheint mit gutem Bedacht von den Alten darum gewählt zu seyn, damit angehende Sängere alle Vocalen deutlich und verständlich vortragen lernten, und wenn Wörter mit dem Vocal u vorkommen, nicht u in o verwandelten, ein Fehler, der nur gar zu vielen Sängern anklebt, die alle Vocalen entweder als o oder a hören lassen, weil sie am bequemsten auszusprechen sind.

## B.

### Benedische Schule.

Ist von den Schulen der Mahlerey diejenige, die sich durch einen großen Geschmak im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit sowol, als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schwattens, die Kühnheit des Pensels, der wahre Ton der Natur, sind vorzügliche Eigenschaften dieser Schule, die aber weniger Größe und weniger Richtigkeit der Zeichnung hat, als die römische oder die lombardische Schulen. Eine kurze Geschichte der Mahlerkunst in Venedig findet man in dem Werk, welches alle in und um Venedig befindliche vorzügliche Gemählde beschreibt. †) Es dienet auch

denen, die alle in öffentlichen Gebäuden befindliche Gemählde sehen wollen, zum Wegweiser.

Titian ist ohne Wiederrede der erste Meister dieser Schule, und der größte Colorist, der vielleicht jemals gewesen. Ob man ihm gleich in verschiedenen Stücken den Rubens und den Van Dyk an die Seite setzet, so muß man doch gestehen, daß das Bezaubernde in seinen Farben mehr Wahrheit hat, als das Colorit des Rubens, und mehr Bewundrung erweckt, als das von Van Dyk. Man findet in allen großen Gallerien etwas von ihm, aber um ihn recht zu kennen, muß man die Gemählde sehen, die in Venedig von ihm sind. Tintoret, ein anderer großer Mahler dieser Schule, kann nur in Venedig gekannt werden. Sein großes Talent war im Großen mit vollkommener Kühnheit zu mahlen.

\*) S. Solmisation.

†) Descrizione di tutte le publiche pitture della citta di Venetia ed isole circonvicine Venet. 1733, 8vo.

Paul von Verona, eines der größten Genien, wegen vollkommen vollständiger Anordnung der Gemählde, sowohl in Absicht auf die geschickte Verbindung aller Theile, als auf die Auftheilung des Lichts. Wahrheit und Stärke sind überall in seinem Colorit. Man wirft ihm vor, daß alle seine starke Schatten etwas Violettes haben, aber seine Halbschatten sind desto fürtrefflicher. Die Leichtigkeit seines Pensels geht über alles, und die Pracht in Kleidung seiner Personen giebt seinen Gemählde einen Reichthum, der ihnen eigen ist. Aber das Große in den Charaktern findet man nicht bey ihm; er hat allezeit sich genau an die Natur gebunden, und kein Mahler hat das Uebliche so sehr aus den Augen gesetzt, als er.

Von den neuern venedischen Malern sind vorzüglich zu merken. Tiepolo, ein Mann von schönem Genie, der ein sehr angenehmes Colorit mit einer großen Leichtigkeit in seiner Arbeit verbindet; Pellegrini, Piazzetta, Lazarini, Molinari, Celessi, Bombelli, Liberi.

### Veränderungen. Variationen.

(Musik.)

Man kann zu einer Folge von Harmonien, oder Accorden mehrere Melodien setzen, die alle nach den Regeln des harmonischen Satzes richtig sind. Wenn also eine Melodie von Sängern, oder Spielern wiederholt wird, so können sie das zweytemal vieles ganz anders, als das erstemal singen oder spielen, ohne die Regeln des Satzes zu verletzen; geübte Tonsetzer aber verfertigen bisweilen über einerley Harmonien mehrere Melodien, die mehr oder weniger den Charakter der ersten beybehalten: für beyde Fälle braucht man das Wort Variation, das wir durch Veränderungen ausdrücken.

Die ältern Tonsetzer pflegten insgemein ihre Melodien in einfachen, oder etwas langen Noten zu setzen, und also nur das Wesentliche auszudrücken. Dieses gab denn besonders in Stücken von langsamer Bewegung, geschickten Spielern und Sängern Gelegenheit, diese einfachen Töne mit Geschmak und Empfindung etwas zu verzieren. Weil aber viel Sänger und Spieler dieses nicht ohne Verletzung der Harmonie, oder des Ausdrucks zu thun vermochten; so gewöhnten sich die Setzer nach und nach an, die schicklichsten Verzierungen, schon als wesentlich zur Melodie gehörige Verschönerungen, selbst zu setzen. Nun werden diese Verzierungen von üppigen Sängern wieder mit neuen Verzierungen, die bey der Wiederholung noch vielfältig verändert werden, verbrämt. Dadurch entsteht denn der, zwar eine sehr fertige und bis zur Verwundrung künstliche Kehle anzeigende, aber aller wahren Kraft und alles Nachdrucks gänzlich beraubte Gesang, der ist beynähe überall gesucht wird.

So wie die meisten Melodien der sogenannten galanten Musik gegenwärtig von Tonsetzern ausgearbeitet und verziert, geschrieben werden, sollten sie, wenigstens das erstemal, ohne weitere Zusätze gesungen oder gespielt werden. Bey der Wiederholung stünde dem geschickten Sänger noch immer frey, schickliche Veränderungen anzubringen. Es ist aber kaum nöthig, zu erinnern, daß dieses nur solche Sänger und Spieler thun können, die wahre Kenntniß der Harmonie und des melodischen Ausdrucks haben. Da diese etwas selten sind, so höret man insgemein in Opern Veränderungen, wodurch Melodie und Harmonie nicht bloß verdunkelt, sondern völlig verborben werden. Es giebt so gar Sänger, die gewisse Veränderungen, die sie von ihren Sangmeistern gelernt ha-

Ramen  
t ist in  
n, als  
i deut-  
t wor-  
Do sey  
t, als  
gutem  
zewäh-  
Sänger  
ändlich  
Wörter  
nicht  
er, der  
inlebt,  
o oder  
equem-

◆◆◆

Gebäu-  
en wol-

der er-  
nd der  
jemals  
leich in  
ubens  
e setzet,  
aß das  
n mehr  
eit des  
ung er-  
Man  
ien et-  
echt zu  
lde se-  
n sind.  
Mahler  
enedig  
s Tas-  
omme-

ben, bey jeder Gelegenheit, selbst da, wo sie sich am wenigsten schiken, wieder anbringen. Dieses ist ein Mißbrauch, dem sich die Capellmeister aus vollen Kräften widersetzen sollten; weil in der That der theatralische Gesang dadurch völlig verdorben wird. Die meisten Arien werden ist so gesungen, daß sie den reichen gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten gleichen, an denen das Auge nichts glattes sieht, sondern überall durch geschnitzte Zierrathen, die alle Theile wie im Spinnweb überziehen, gleichsam gefangen wird.

Die Sangmeister sollten es sich zur Pflicht machen, ihre Schüler zu überzeugen, daß das wahre Verdienst eines Sängers in dem richtigen, jeder Empfindung angemessenen Vortrag der vom Tonsetzer vorgeschriebenen Töne bestehe, und daß sie bey verständigen Zuhörern, dadurch mehr Ruhm erwerben, als durch die künstlichsten Veränderungen.

In Liedern kann es nothwendig werden, Veränderungen anzubringen; denn es trifft sich ofte, daß die auf einerley Töne fallenden Worte in einer Strophe etwas mehr Nachdruck und einen empfindsamern Ausdruck erfordern, als in einer andern. Als denn kann ein Sänger durch schickliche Veränderungen die Melodie, die der Tonsetzer für alle Strophen gleich gemacht, für jede besonders nach Erfoderniß abändern.

Instrumentisten schweifen insgemein in Veränderungen eben so aus, wie die Sänger. Mancher glaubt, die Kunst des Spielens bestehe bloß darin, daß zehnmal mehr Töne gespielt werden, als auf dem Papier ausgedruckt sind, oder daß er die Arbeit des Tonsetzers als einen Text anzusehen habe, über dem er eine Zeitlang spielen soll. Wir empfehlen den Spielern das, was der fürtreffliche Bach in seinem Werke von der wahren Art das Clavier zu spielen über

die Veränderungen angemerkt hat, wol zu überlegen. \*)

Kleine Melodien für Instrumente, als Sarabanten, Couranien und andre Tanzstücke, sind zu kurz, um ohne Veränderung etlichemal hintereinander gespielt zu werden. Daher haben verschiedene berühmte Tonsetzer dergleichen Stücke mit mancherley veränderten Melodien gesetzt, die immer auf dieselbe Folgen von Harmonien passen. Die besten Veränderungen in dieser Art, die man als Muster anpreisen kann, sind die von Couperin, und von dem großen J. Seb. Bach. Eine noch höhere Gattung von ganz veränderten Melodien, sind die Sonaten mit veränderten Reprisen. Herr C. P. Em. Bach hat deren sechs für das Clavier herausgegeben, die er der Prinzessin Amalia von Preußen dedicirt hat. Der Vorbericht zu diesem Werk enthält einige nützliche Anmerkungen über die Kunst zu verändern.

Die höchste Gattung von Veränderungen ist unstreitig die, da bey jeder Wiederholung andere auf den doppelten Contrapunkt beruhende Nachahmungen und Canons vorkommen. Von J. Seb. Bach hat man in dieser Art eine Arie für das Clavier mit dreyßig solcher Veränderungen; und eben dergleichen über das Lied: Vom Himmel hoch, da komm ich her, die man für das höchste der Kunst ansehen kann. Bewunderungswürdig ist dabey dieses, daß bey jeder Veränderung die erstaunliche Kunst der harmonischen Versetzungen fast durchgängig mit einem schönen und fließenden Gesang verbunden ist. Von eben diesem großen Mann hat man auch eine gedruckte Fuge aus dem D moll, die einige zwanzigmal verändert ist, wobey alle Arten des einfachen, zwey- drey- und vierfachen Contrapunkts in gerader und verkehr-

\*) In dem Capitel vom Vortrage.

ter Bewegung, auch mancherley Arten des Canons vorkommen. In dieser Art verdienen auch die Fugen des französischen Conseklers d'Anglebert, ingleichen verschiedene Arbeiten eines Frobergers, Johann Kriegers, †) desgleichen aus den fürtrefflichen 12 Violinosolo, und die folie d'Espagne des berühmten Corelli, als Muster angeführt zu werden.

Wir wollen hier nur noch anmerken, daß bey Symphonien und Ouvertüren selbst die ersten Violinisten sich schlechterdings aller Veränderungen enthalten, und sich nicht einmal durchgehende Noten zu Ausfüllung einer Terz, erlauben sollen; weil dadurch in dergleichen Stücken gar leicht Quinten und Octaven entstehen. Begleitende Instrumentisten, besonders die Ripienisten, sollen sich aller Veränderungen gänzlich enthalten.

## Verbindung.

(Schöne Künste.)

Es ist eine wesentliche Eigenschaft der Werke des Geschmacks, daß alle Theile desselben unter einander verbunden seyn: \*) jeder darin vorkommende Theil, der wie vom Ganzen, oder von dem, was neben ihm liegt, abgelöst da steht, wird anstößig, weil man nicht weiß, warum er da ist, was er soll, oder wie er auf das vorhergehende folget. Deswegen hat der Künstler bey Erfindung und Zusammensetzung seines Werks überall auf die Verbindung aller Theile mit dem Ganzen, oder unter einander wol Acht zu haben, damit nichts außer dem Zusammenhang mit dem übrigen da stehe.

†) Dieser war Musikdirektor in Zittau. Die Stücke, von denen hier die Rede ist, sind im Jahr 1699 unter dem Titel: anmuthige Clavierübungen; bestehend in unterschiedenen Ricercari, Präludien, Fugen &c. herausgegeben.

\*) S. Werke des Geschmacks.

Jeder Theil aber muß in einer doppelten Verbindung erscheinen; er muß nämlich mit dem Ganzen, und mit den neben ihm liegenden Theilen verbunden seyn. Das erstere hat statt, wenn ein Grund vorhanden ist, warum er als ein Theil des Ganzen erscheint; das andere, wenn man sieht, oder fühlt, warum er an der Stelle steht, wo man ihn sieht.

Die Sachen in metaphysischem Gesichtspunkt betrachtet, fehlet es nie an Verbindung; denn bey Erfindung und Zusammensetzung der Werke des Geschmacks sind allemal Gründe vorhanden, warum jeder Theil in dem Werk erscheint, und warum er da steht, wo wir ihn antreffen. Die Rede ist aber hier nicht von dieser in metaphysischem Sinne genommenen, sondern von der ästhetischen Verbindung, vermöge welcher wir die Gründe, woraus das Daseyn und die Stelle jedes Theils erkannt wird, fühlen, so daß wir nirgend Anstoß bemerken, sondern in den Vorstellungen, die das Werk in uns erweket, überall natürlichen Zusammenhang, ohne Lücken, ohne Mangel, und ohne fremde, nicht zur Sache gehörige Theile, empfinden.

Wir erkennen oder empfinden den Zusammenhang der Dinge, entweder durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch leidenschaftliches Gefühl, und durch diese drey Mittel verbindet der Künstler die Theile seines Werks; jedes aber begreift wieder mehrere, und oft gar mannichfaltige Gattungen der Verbindung. So verbindet der Verstand Ursache und Wirkung, indem er die Wirkung aus der Ursache, oder diese aus jener erkennet; er sieht die Ähnlichkeit, oder Gleichartigkeit mehrerer Dinge, die mancherley Arten der Abhänglichkeit, und der Verhältnisse, und leitet daher ihre Verbindungen. Die Einbildungskraft aber hat noch mehr Arten der Verbindung;

bindung; denn sie kommt auf unzählbar viel Wegen von einem Gegenstand auf einem andern, darunter mehrere überaus zufällig, aber ihrer flüchtigen Natur immer angemessen sind. Die geringste zufällige Kleinigkeit führet sie ofte auf sehr entlegene Vorstellungen. So haben auch die Empfindungen des Herzens ihren eigenen Gang von einem Gefühl zum andern.

Wir fühlen hier die Gefahr, uns in sehr weitläufige psychologische Bemerkungen einzulassen, und wollen lieber die Seegel einziehen, lieber unvollständig, als schwerfällig, und für die meisten Künstler und Liebhaber langweilig und unbrauchbar sprechen. Darum kommen wir näher zum Zweck dieses Artikels.

Es ist schlechterdings das Interesse des Künstlers, daß die, für welche er arbeitet, in seinem Werk keinen Mangel der Verbindung bemerken. Jeder einzelne Theil des Werks muß mit dem Ganzen so verbunden seyn, daß man den Grund erkenne, warum er da ist; wenigstens, daß er nicht fremd, nicht völlig überflüssig, und außer dem Charakter des Ganzen liegend erscheine. Außer dem aber muß auch Verbindung der Ordnung überall statt haben.

Zu beydem gehört Beurtheilung und Ueberlegung; weil es nicht genug ist, daß der Künstler bey Zusammensetzung, und im Feuer der Arbeit beyde Arten der Verbindung fühle, sondern auch nachher, bey schon etwas kälterm Geblüte, die Verbindung wirklich noch gewahr werde. Es geschieht gar ofte, daß Gedanken und Vorstellungen sich aus einander entwikeln, und in unsrer gegenwärtigen Gemüthsstlage auf einander folgen, deren Zusammenhang wir nachher gar nicht mehr einsehen. Dieses begegnet dem Philosophen in ganz methodischen Untersuchungen; also muß es bey dem Künstler, der im Feuer

der Einbildungskraft, und in Wärme der Empfindung arbeitet, noch weit öfters vorkommen. Kann er selbst aber in solchen Fällen den Zusammenhang seiner Vorstellungen nicht mehr entdecken, so muß dieses natürlicher Weise andern noch weniger möglich seyn.

Es ist deswegen sehr nützlich, daß man bey dem ersten Entwurf eines Werks genau auf das Achtung gebe, was eine Vorstellung mit der andern verbindet, daß man auf Vortheile denke, das Band, das sie verknüpft, auf eine Weise, die dem Feuer der Wirksamkeit zu Fortsetzung der Arbeit nicht schadet, anzudeuten, um sich desselben nachher wieder zu erinnern. Geschieht dieses, so kann der Künstler bey der Ausarbeitung, da, wo die Verbindung nicht merklich ist, allemal auf Mittel denken, sie merklich zu machen. Es giebt vielerley Mittel, auch sehr fremd und entfernt scheinende Beziehungen der Gedanken gegen einander in nahe Verbindung zu setzen, so wie es auf der andern Seite eben so viel giebt, einen sehr natürlichen Zusammenhang etwas fremder und reizender zu machen. Aber sie gehören unter die Geheimnisse der Künstler, die sie selbst nicht gern andern entdecken.

Wir müssen vor allen Dingen anmerken, daß die Verbindungen enger und genauer, oder entfernter; offener und gewöhnlicher, oder versteckter und fremder seyn müssen, nachdem der Charakter des Werks die eine oder die andere Art natürlich macht. Was vom Uebergang angemerkt worden, \*) gilt auch hier. Bey Untersuchungen, im lehrenden Vortrag, und überhaupt in den Werken, die für den Verstand gemacht sind, müssen die Verbindungen natürlich, eng und in dem Wesentlichen der Dinge gegründet seyn; weil es sonst dem

\*) S. Uebergang.

dem Werk an Gründlichkeit fehlet. Je bestimmter der Endzweck eines Werks ist, je genauer und bestimmter muß auch die Verbindung aller Theile desselben seyn; denn ein Werk von ganz genau bestimmtem Zwecke hat schon einige Aehnlichkeit mit einer Maschine, deren Wirkung nicht kann erreicht werden, wenn die geringste Trennung in ihren Theilen statt hat. In Werken, an denen die Einbildungskraft des Künstlers den größten Antheil hat, sind die Verbindungen natürlicher Weise viel freyer, und sie sind es um so viel mehr, je stärker die Einbildungskraft erhibt ist. Ein Werk dieser Art würde kalt oder matt werden, wann der Künstler da auf methodische, und auf innere oder wesentliche Uebereinkunft der Dinge gegründete Verbindungen denken wollte.

Aber diese Materie kann überhaupt hier weder methodisch noch ausführlich behandelt werden; weil das Hauptsächlichste der Kunst, die Wahl der Theile, ihre Anordnung und ein großer Theil der Bearbeitung auf die Art der Verbindung ankommt. Wollten wir hierüber vollständig seyn, so müßten wir den völligen Gang des Verstandes bey Untersuchungen, den vielfachen, mehr oder weniger kühnen Flug der Phantasie, durch die wirkliche und durch mögliche Welten, die verborgenen, ofte sehr seltsamen Wege des Herzens in ihren Krümmungen, steilen Höhen, und gählingen Abstürzen vor Augen haben.

Wir können also kaum etwas anders thun, als auf der einen Seite den Künstler ermuntern, in seinem Studiren und Nachdenken über die Geheimnisse der Kunst eine besondere Aufmerksamkeit auf die Verbindungen zu wenden, und deren verschiedene Arten und Grade, nach den Charakteren und den verschiedenen Tönen der Werke, so viel möglich ist, zu bestimmen: auf der andern Seite die Liebhaber und Kunsttrichter erinnern,

daß sie sich bemühen sollen, bey jedem Werke der Kunst sich so viel möglich in die Gemüthslage zu setzen, darin der Künstler bey Verfertigung des Werks gewesen ist, wann sie nicht in die Gefahr kommen wollen, ein falsches Urtheil über die Verbindungen zu fällen, oder ohne Noth Anstoß in dem Werk zu finden.

Es giebt leichte, sehr faßliche, schwere und scharfsinnige, natürliche und phantastische, comische und ernsthafte, entfernte und nahe, wesentliche und zufällige, und noch gar viel mehr Arten der Verbindung, deren jede nach dem Charakter und Ton des Werks gut oder schlecht ist. Die einzige praktische Anmerkung, die wir hier machen können, ist diese: daß der Künstler, der sich vorgenommen hat, sein Werk bis zur Vollkommenheit zu bearbeiten, es ein oder ein paar male bloß in Absicht die Verbindungen zu beurtheilen, genau durchzusehen habe. In Ansehung der Verbindung jedes einzelnen Theiles mit dem Ganzen haben wir an einem andern Orte dem Künstler die Regel gegeben, daß er in Beurtheilung seines Werks bey jedem Theile stehen bleibe, um ihn zu fragen, warum bist du da, und wie erfüllst du deinen Endzweck? hast du den Ort, der dir zukommt? u. s. f. Dieses stellt ihn vor der Gefahr sicher, Dinge zuzulassen, die außer Verbindung mit dem Ganzen sind. In Ansehung der Verbindung eines Theils mit dem andern kann er ähnliche Fragen aufwerfen: wie folgest du auf das vorhergehende? wie hängst du mit dem folgenden zusammen? Wird der, für dem das Werk gemacht ist, ohne Anstoß und Zwang diese Vorstellung nach der vorhergehenden annehmen, und völlig fassen? u. s. w. Braucht der Künstler diese Vorsicht, so wird er auch entdecken, ob die Verbindungen überall nach dem Charakter des Werks richtig seyen, oder nicht.

Wie

Wie überhaupt in der Natur alles genau zusammenhängt, so hat auch das menschliche Gemüth einen natürlichen Hang in seinen Vorstellungen durch Stufen, nicht durch Sprünge von dem einen zum andern zu kommen. Wir lieben nach merklicher Hitze nicht plötzliche, sondern allmähliche Abkühlung. Findet der Künstler es seiner Absicht gemäß, sehr entfernte, oder gar entgegengesetzte Dinge nahe an einander zu bringen, so muß er auch besorgt seyn, solche Dinge dazwischen zu setzen, die den schnellen Uebergang erleichtern. Und darin zeigt sich meistens der Unterschied zwischen dem Künstler von wahrem Genie, und dem, der ohne dasselbe nach Kunstregeln arbeitet. Am deutlichsten sieht man dieses in der Musik, wo große Harmonisten auf eine gar nichts hartes habende Weise schnell in sehr entfernte Töne gehen können, wobey andere allemal hart, und dem Gehör anstößig werden.

### Verdünnung; Verjüngung.

(Baukunst.)

Es ist eine von alten und neuen Baumeistern angenommene Regel, daß die Säulen nicht durchaus gleich dide, sondern gegen das obere Ende zu etwas verdünnet seyn sollen. Der Ursprung dieser Regel ist in der ältesten Bauart zu suchen, da man die Säulen von unbearbeiteten Stämmen der Bäume gemacht hat, die allemal in der Höhe etwas dünner sind, als an dem Boden. Da man aber bemerkt hat, daß die Verdünnung der Säule etwas Unnehmlichkeit giebt, hat man sie zur Regel gemacht. Diese Vermuthung von dem Ursprung der Verdünnung wird noch dadurch bestätigt, daß man sie nicht bis auf die Wandpfeiler erstreckt hat. Diese wurden aus bearbeiteten Baumstämmen gemacht,

die vierkantig gezimmert und dadurch überall gleich dick wurden.

Es ist vielleicht kein anderer Grund, als dieses ungefähr davon anzugeben, daß die Pfeiler nicht verdünnet werden. Denn in dem Gefühl der Schönheit kann dieser Unterschied schwerlich gegründet seyn, da er vielmehr eine widrige Wirkung hervorbringt. Wer ein mit einer Säulenlaube versehenes Gebäude gerade von vorne ansieht, dem muß der Uebelstand, der dabei entsteht, in die Augen fallen, da die Stämme der den Säulen entgegengesetzten Pilaster oben über die Säulenstämme heraustreten.

In der Art der Verdünnung kommen die Baumeister gar nicht mit einander überein. Einige doriische Säulen aus der ältesten Zeit und verschiedene Aegyptische von Granit, sind gleich vom Fuß an verdünnet, und Kegelförmig; die meisten Baumeister aber machen die Säule bis auf den dritten Theil ihrer Höhe gleich dick; einige Neuere haben ihnen eine doppelte Verdünnung, oder Bauschung gegeben, wodurch sie auf dem dritten Theil der Höhe am dicksten werden, von da aber, sowol nach oben, als nach unten zu, sich verdünnen.

Vitruvius ist ungemein ängstlich in Angabe der Regeln der Verdünnung, und führt fünferley Maassen davon an, nach Verschiedenheit der Säulenweiten und der Höhen. Scamozzi hat das Herz gehabt, zu sagen, daß dieses Kleinigkeiten seyen, die eine so ängstliche Beobachtung der Regeln nicht verdienen, und darin stimmt ihm auch Goldmann bey. Die Art dieses Baumeisters ist diese, daß er den Stamm bis auf den dritten Theil der Höhe gleich dick macht, von da ihm so abnehmen läßt, daß das Verhältniß der untern Dike zu der obern in den niedrigen Ordnungen, wie 5 zu 4, in den Höhen wie 6 zu 5 wird. Die meisten neuern Baumei-

dadurch

Grund,  
zugeben,  
ner wer:  
Schön:  
hwerlich  
iehr eine  
igt. Wer  
ersehenes  
ansieht,  
er daher  
i, da die  
entgegen:  
die Säul-

ing kom-  
nicht mit  
dorische  
und ver-  
Granit,  
erdünnet,  
ken Bau-  
säule bis  
rer Höhe  
ben ihnen  
oder Bau-  
auf dem  
in diksten  
nach oben,  
dünnen.

ängstlich  
Verdün-  
Maassen  
enheit der  
n. Scam-  
t, zu sa-  
ten seyen,  
obachtung  
und dar-  
nann bey.  
s ist diese,  
f den drit-  
dik macht,  
läßt, daß  
Dike zu  
Ordnun-  
oben wie  
en neuern  
Baumei-

Baumeister nehmen dieses letztere Verhältniß für gar alle Säulen an.

Die Art der Verdünnung, welche fast durchgehends angenommen ist, und die den Säulen eine schöne Form giebt, besteht darin, daß sie nicht nach einer geraden, sondern krummen Linie geschieht, deren Zeichnung nach den Regeln verschiedener Baumeister mehr oder weniger mühsam ist.

## Vergleichung.

(Redende Künste.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung; aber beyde drücken die Neben- oder Gegeneinanderstellung zweyer Dinge aus, in der Absicht, eines durch das andere zu erläutern. Was bey den römischen Lehrern der Redner insgemein Comparatio genannt wird, ist die Vergleichung zweyer Dinge von einerley Art, wodurch die Größe, oder die Wichtigkeit des einen gegen das andere abgewogen wird: Man könnte sie die logische Vergleichung nennen. Eine andere Art, die eigentlich similitudo heißt, setzt Dinge von ungleicher Art, in der Absicht die Beschaffenheit der einen, aus der Beschaffenheit der andern anschauend zu erkennen, neben einander: sie kann die ästhetische Vergleichung genannt werden.

Die logische Vergleichung gehört unter die Beweisarten; denn sie dienet, uns anschauend von der Wahrheit eines Sases zu überzeugen; wie folgendes: „Es ist ein Verbrechen, einen römischen Bürger binden zu lassen, ein noch größeres, ihn zu geißeln = = Was denn, wenn er gar gekreuziget wird?“ \*) Ueberhaupt sind drey Arten aus Vergleichung zu beweisen, die Cicero so bestimmt: Ex comparatione — valet, quæ ejusmodi sunt: quod in re majore valet, valet in minore: quod in minore valet, valet in majore:

\*) Cic. Orat. in Verrem V.

quod in re pari valet, valet in hac quæ par est. \*) Wenn es nämlich darum zu thun ist, andre zu überzeugen, daß etwas gut, oder böse, erlaubt, oder unerlaubt sey, so führet man bey dieser Vergleichung einen Fall an, dessen Beurtheilung keinem Zweifel unterworfen ist, wobey zugleich in die Augen fällt, daß der andere Fall, über den wir urtheilen sollen, jenem völlig gleich, geringer, oder wichtiger sey. Wenn gezweifelt wird, ob jemand fähig sey, eine gewisse böse That zu begehen, und man kann eine unstreitig eben so böse, oder noch böseré, die er wirklich begangen hat, anführen; so ist der Zweifel gehoben.

Diese Vergleichung ist im Grunde nichts anders, als die Anführung eines Beyspieles, oder eines ähnlichen Falles, und hat die größte Kraft, überzeugend zu beweisen. Ofte fällt es in die Augen, daß die verglichenen Fälle ähnlich sind, und das Urtheil über den einen ist völlig entschieden; alsdenn bedarf die Sache keiner weitern Ausführung; es ist da genug, daß die Vergleichung kurz angeführt werde. Wo es aber nicht in die Augen fällt, daß die Fälle völlig ähnlich sind; da muß der Redner die Aehnlichkeit der Fälle beweisen. Als denn ist die ganze Rede im Grunde nichts anders, als eine ausführlich behandelte Vergleichung.

Hier ist nur die Rede von kurzen Vergleichungen, die keiner Ausführung bedürfen. Sie sind also die kürzesten und leichtesten Arten, zu beweisen, die allen andern Beweisarten vorzuziehen sind. Diese Vergleichung aber ist mehr ein Werk des Verstandes, als des Geschmacks, und gehört mehr in die Logik, als in die Aesthetik.

Die ästhetische Vergleichung ist ein kurzes, und gleichsam im Vorbeygehen

\*) Cic. in Topic.



gehen angeführtes Gleichniß, \*) als wenn man sagt: Schönheit verblühet wie die Rose; oder etwas ausführlicher, wie wenn Haller von der Ewigkeit sagt:

Wie Rosen, die am Mittag jung  
Und welk sind vor der Dämmerung;  
So sind vor dir der Angelftern und  
Wagen.

Zur ästhetischen Vergleichung wird also ein Bild genommen, das nur genannt, oder in dem, was den eigentlichen Punkt der Vergleichung (das sogenannte tertium comparationes) betrifft, kurz beschrieben wird, in der Absicht, daß aus dem Anschauen desselben, die Beschaffenheit des Gegenbildes richtiger, oder sinnlicher, oder lebhafter erkannt, oder empfunden werde.

Von dem Gleichniß unterscheidet sie sich sowol durch die ihr eigene Kürze, als besonders dadurch, daß man bey der Vergleichung Bild und Gegenbild unzertrennt neben einander stellt, und von jenem nichts mehr sehen läßt, als was man in diesem will sehen lassen: da hingegen in dem Gleichniß die Beschreibung des Bildes ausführlicher und über die Nothdurft ausgedehnt ist, so daß man eine Zeitlang das Bild allein mit einigem Verweilen und von dem Gegenbild abgesondert, betrachtet; als wenn man schon daran allein Gefallen hätte.

Doch giebt es auch Vergleichen, die etwas länger gedähnt sind, und sich vom eigentlichen Gleichniß mehr durch gewisse Enthaltbarkeit in der Zeichnung des Bildes unterscheiden. Folgende Vergleichung scheint gerade auf der Gränze, wo das Gleichniß anfängt, zu stehen. „Warum fragst du großmüthiger Sohn des Tydeus nach meinem Geschlechte? Wie die Blätter der Bäume, so sind die Geschlechter der Menschen: Ist wähet der Wind alles Laub ab; denn treibet im Frühling der grünende Baum

\*) G. Bild; Gleichniß.

wieder neues hervor: So ist die Fortpflanzung der Menschen; ein Geschlecht wird ist geboren, das andere vergeht.“ \*) Es scheint überhaupt, daß bey dem Gleichniß die Einbildungskraft von dem Bilde lebhafter, als bey der Vergleichung gereizt werde, und daß bey der Vergleichung das Gegenbild, als das einzige Nothwendige die Vorstellungskraft mit dem Bilde zugleich beschäftige. Daraus würde denn folgen, daß zum Gleichniß mehr poetische Laune, mehr angenehme Schwachhaftigkeit, wenn wir dieses Wort in gutem Sinne nehmen dürfen, als zur Vergleichung erfordert werde. Bey der Vergleichung gehet man den geraden Weg zum Ziel fort, und zeigt, ohne stille zu stehen, oder einige Schritte aus dem Wege herauszutun, einen in der Nähe liegenden Gegenstand; bey dem Gleichniß aber stehet man bey diesem Gegenstand etwas still, oder man gehet, um ihn näher zu betrachten, wol einige Schritte von dem Weg ab. Nur Schwäzer verweilen sich zu lang, und über die Nothdurft bey der Vergleichung, wie in diesem Beispiel:

Quasi piscis; itidem est amator lenae;  
nequam est nisi recens:  
Is habet succum, is suavitatem, eum  
quovis pacto

Vel patinarium, vel assum verres  
quo pacto lubet. \*\*)

Der erste Vers ist zur Vergleichung völlig hinreichend; der Zusatz der beyden andern verräth ein garstiges, schwachhaftes Weib von niedrigem Geschmak, das der Dichter hier schildern wollte.

Die ästhetische Vergleichung ist in Absicht auf ihre Wirkung von dreierley Art: sie dienet zum klaren richtigen Sehen, als eine Aufklärung, und ist alsdenn ein Werk des Verstandes:

\*) II. Z. vs. 145 f. f.

\*\*) Plaut. Aſaar. A. 1. sc. 3.

standes; oder zum angenehmen Sehen, als eine Verschönerung, und hat ihren Grund in der Phantasie; oder endlich zum lebhafteren Sehen, als eine Verstärkung und rühret von lebhafter Empfindung her. In allen Fällen muß das Bild sehr bekannt und geläufig seyn, damit es seine Wirkung schnell thue.

Für die aufklärende Vergleichung muß die Beschaffenheit des Bildes, aus der wir das Gegenbild, wie in einem Spiegel sehen sollen, völlige Ähnlichkeit mit diesem haben, und sehr hell in die Augen fallen. Haller sagt von den ehemaligen rauhen Scandinaviern, daß sie die friedlichen Einwohner des südlichen Europa als eine Beute ansähen, die von der Natur für sie geschaffen wäre, wie für den Sperber die Taube geschaffen sey. \*) Diese Vergleichung ist überaus geschickt, die Begriffe, die er uns geben wollte, in vollkommener Klarheit darzustellen. Sehr bekannt und geläufig ist das Bild des Sperbers, der die Taube, als einen ihm von der Natur bestimmten Raub hascht. Die halb thierische Raubigkeit der Scandynavier, ohne Bedenken, und ohne die geringste Rücksicht auf Recht oder Unrecht, auf unbewehrte Nachbarn loszugehen, wird mit völliger Richtigkeit und Klarheit in dem Bild sinnlich erkannt. Diese Vergleichung hat überall statt, wo man auf eine populäre Art zu lehren hat. Die umständliche Entwicklung der Begriffe durch den eigentlichen Ausdruck hat immer etwas schwerfälliges, und ist, wo man nicht mit Personen, die im abstrakten Denken geübt sind, spricht, dunkel. Darum ist es, wo man für viele schreibt, sehr nothwendig, die Begriffe durch Vergleichungen aufzuklären.

Man muß aber dabey den Grad der Aufklärung, oder die Kenntniß

\*) Alfred 1. B.

Zweyter Theil.

und die Fähigkeiten derer, mit denen man spricht, vor Augen haben. Sehr geübte Denker lieben nicht, daß ihnen das, was sie ohne Bild bestimmt und genau genug sehen, durch Vergleichungen aufgeklärt werde. Für diese kann man nicht schnell genug denken; sie wollen alles geradezu und auf das Kürzeste vernehmen. Deswegen haben die Vergleichungen in strengem dogmatischen Vortrage selten statt. So bald man aber mit Menschen zu thun hat, die mehr des anschauenden, als des entwickelten Denkens gewohnt sind, muß man sich der aufklärenden Vergleichungen öfters bedienen. Doch ist in so fern darin Maaß und Ziel zu halten, daß man sie nur bey etwas schwerern Hauptbegriffen zu Hülfe nehme. Wenn sie zu oft, ohne Noth vorkommen, so denkt der Zuhörer, man traue seiner Fähigkeit zu begreifen gar zu wenig; deswegen werden sie ihm anstößig. Dieses erfährt man bey dem Lesen des Ovidius nur allzu ofte. Diese Vergleichung erfordert auch noch die genaue Sorgfalt, von dem Bilde nichts zu zeichnen, als was wesentlich zu dem eigentlichen Punkt der Vergleichung gehöret. Bey der Wahl und Erfindung der zu dieser Vergleichung dienenden Bilder, kommt es hauptsächlich darauf an, daß ihre Ähnlichkeit mit dem Gegenbilde vollständig sey, oder daß sie uns dieses ganz mit allen dazu gehörigen wesentlichen Begriffen abzeichnen. Man siehet bisweilen, daß zu Aufklärung eines einzigen Begriffes mehr Vergleichungen gebraucht werden, wo eine einzige besser gewählte hinlänglich gewesen wäre.

Die verschönernde Vergleichung ist das Werk der Einbildungskraft, an dem der Verstand keinen Antheil hat. Bild und Gegenbild sind mehr in Ansehung ihrer Wirkung, als in ihrer Beschaffenheit einander ähnlich. Bey angenehmen, oder überhaupt bey in-

H h

teressau-

teressanten Gegenständen, bey denen wir uns gerne verweilen, bringet die Einbildungskraft uns andere, die ähnlichen Eindruck auf uns gemacht haben, ins Gedächtniß, und die Begierde diesen Eindruck zu genießen, oder ihn andern mitzutheilen, macht, daß wir auch auf diese bloß in der Einbildungskraft schwebenden Gegenstände die Aufmerksamkeit richten. Daher haben Vergleichen dieser Art ihren Ursprung. Ofsian singt von Rathos:

Nehend erscheinst du dem Auge Darthulens.  
Dem östlichen Lichte  
Gleich dein Gesicht, der Schwinge des  
Naben dein Haupthaar. Die Seele  
War dir erhaben und mild, wie die  
Stunde der scheidenden Sonne.  
Sanft wie die Lüftchen im Schilf, wie  
gleitende Fluren im Lora  
War dein Gespräch. Doch wenn sich die  
Wuth des Gefechtes empörte  
Gleichst du der stürmenden See. \*)

Hier sind eine Menge Vergleichen hinter einander. Jede schildert nicht den Gegenstand, den der Dichter zeichnet, sondern den Eindruck, die besondere Art der Empfindung, die er wollte fühlen lassen. Nicht das Gesicht des Jünglings gleich der aufgehenden Sonne; sondern die fröhliche Empfindung, die Darthula bey dem Anschauen fühlte, gleich dem Eindruck, den die aufgehende Sonne macht, u. s. w.

Empfindungen sind etwas so einfaches, daß es nicht möglich ist, sie ändern zu erkennen zu geben, als wenn man sie in ihnen erweckt. Wo man also denkt, sie würden sie bey Vorzeigung eines Gegenstandes nicht haben, da zeigt man ihnen einen andern gewöhnlichen Gegenstand, von dem man mit Gewißheit denselben oder einen ähnlichen Eindruck erwarten kann. Sie dienen also überhaupt Empfindungen nach ihren besondern Charaktern zu erwecken, und man wählet dazu sehr bekannte Gegen-

\*) Darthula.

stände, die in ihren Wirkungen auf das Gemüthe mit dem Gegenbilde übereinkommen. Hier kommt es mehr auf ein ganz feines Gefühl und eine sehr lebhaft Einbildungskraft, als auf Beurtheilung an. Darum lieben die Dichter diese Vergleichen vorzüglich. Sie schiken sich auch nur da, wo man angenehm unterhalten und rühren will. Die Bilder müssen sehr bekannt seyn, damit sie mit wenig Strichen sich der Einbildungskraft lebhaft darstellen, und man muß des ganz besondern (specivischen) Eindruck, den sie auf empfindsame Gemüther machen, sehr gewiß seyn. Sie scheinen sich mehr zu Reden und Gedichten von einem etwas gemäßigten Ton, als zu denen von ganz heftigem Affekt zu schiken. Denn in diesem ist das Feuer zu stark, um sich bey Vergleichen zu verweilen; die Bilder gehen in Metaphern oder Allegorien über.

Wo man eine Vorstellung oder Empfindung nicht bloß schildern, sondern nachdrücklicher sagen will, da fällt man auf Vergleichen der dritten Art, die darum etwas hyperbolisches oder übertriebenes haben. Man braucht Bilder, die stärker rühren, als das Gegenbild. So vergleicht man einen in Widerwärtigkeiten standhaften Mann mit einem Felsen, der gegen die tobenden Wellen des Meeres unbeweglich steht; von einem Menschen, der heftig erschrickt, sagt man, er sey wie vom Gewitter getroffen; und so sagt Horaz von dem rechtschaffenen Mann, er fürchte sich mehr vor einer schändlichen Handlung, als vor dem Tode. Die Vergleichen dieser Art können bis zum Erhabenen steigen. Sie müssen aber etwas sparsamer, als die andern Arten gebraucht werden, es sey denn, daß durchaus in der Rede, oder dem Gedichte, wo sie gebraucht werden, ein ganz heftiger Affekt herrsche. Denn dieser vergrößert alles.

Es giebt auch possirliche Vergleichen, die das Lächerliche verstärken, wovon ein großer Reichthum von Beyspielen in Buttlers Hudibras anzutreffen ist. Sie sind meistens so beschaffen, daß bey der Vergleichung etwas widersprechend scheinendes vorkommt, das ihnen das Lächerliche giebt: große Sachen werden mit kleinen, ernsthafte mit scherzhaften verglichen, oder das Bild hat etwas so gar sehr von der Art des Gegenbildes verschiedenes, daß nur eine seltsame, possirliche Einbildungskraft die Ähnlichkeit entdekt. Sie geben den Spottreden eine besondere Schärfe.

Was wir überhaupt von Erfindung der Bilder angemerkt haben, \*) gilt auch von Erfindung der Vergleichen, daher wir uns hiebey nicht besonders verweilen dürfen.

## Verhältniß.

(Schöne Künste.)

Die Größe oder Stärke eines Theils, in so fern man ihn mit dem Ganzen, zu dem er gehört, vergleicht. Größe und Stärke sind unbestimmte Dinge, die unendlich wachsen und unendlich abnehmen können. Man kann von keiner Sache sagen, sie sey groß oder klein, stark oder schwach, als in so fern sie gegen eine andre gehalten wird.

In einem Gegenstande, der aus Theilen besteht, herrscht ein gutes Verhältniß der Theile, wenn keiner in Rücksicht auf das Ganze, weder zu groß noch zu klein ist. Unser Urtheil über das Verhältniß der Theile entsteht entweder aus der Natur der Sachen, oder aus der Gewohnheit. Diese hat uns gewisse Maaßen der Dinge so bekannt gemacht, daß die Abweichung davon etwas widersprechendes oder übertriebenes in unsern Vorstellungen hervorbringt. Denn wir können uns nicht enthalten, in

\*) S. Allegorie; Bild.

einem uns ganz bekannten und geläufigen Gegenstand, so bald wir ihn sehen, alles so zu erwarten, wie wir es gewohnt sind. Ist nun etwas darin merklich größer oder kleiner, als das gewöhnliche Maaß erfordert, so erweckt derselbe Gegenstand zweyerley Vorstellungen, die einander in einigen Stücken widersprechen. In Dingen, die bloß durch die Gewohnheit bestimmt sind, können die Urtheile der Menschen über die Verhältnisse einander entgegen seyn.

Es giebt aber auch ein Urtheil über Verhältnisse, das aus der Natur der Sache selbst entsteht. Wenn ein Theil des Ganzen eine Größe hat, die seiner Natur, oder seiner Bestimmung widerspricht; so wird uns dieses Mißverhältniß nothwendig anstößig. Eine sehr hohe und dabey sehr dünne Säule erweckt gleich die Vorstellung, daß sie zu schwach ist, die darauf gesetzte Last zu tragen. Zwey ähnliche Glieder eines Körpers, die zu einerley Gebrauch dienen, wie die Arme, die Füße, die Augen, müssen ihrer Natur nach gleich groß seyn. Ein Fehler gegen dieses Verhältniß widerspricht diesem Grundgesetz.

Ein Gegenstand wird für wol proportionirt gehalten, wenn kein Theil daran in seinem Maaße weder der Gewohnheit noch der Natur widerspricht. Als denn zieht kein besonderer Theil wegen seiner Größe die Augen auf sich; man behält die völlige Freyheit, das Ganze zu fassen, und den Eindruck desselben zu fühlen. Man empfindet also vermittelst der guten Verhältnisse die wahre Einheit der Sache, wodurch der Eindruck, den sie machen soll, vollkommen werden kann, weil von den Theilen, woraus das Ganze besteht, keiner die Aufmerksamkeit besonders auf sich zieht. Hingegen schadet der Mangel der guten Verhältnisse sowol dadurch, daß die unproportionirten Theile unsre Vorstellungskraft auf sich lenken,

folglich sie vom Ganzen abziehen, hernach auch dadurch, daß sie durch das Widersprechende, das jedes Mißverhältniß hat, beleidigen. Ohne Vollkommenheit der Verhältnisse kann also kein Gegenstand schön seyn.

Das Verhältniß zeigt seine Wirkung in allen Arten der Größen, nicht nur in der Ausdähmung: In jedem Gegenstande, wo mehr Dinge zugleich in ein harmonisches Ganzes zusammenstießen sollen, kann Verhältniß oder Mißverhältniß statt haben. Auch in Dingen von ganz andrer Art, die bloß die innere Empfindung reizen, kann ein Theil zu viel oder zu wenig Reizung in Absicht auf das Ganze haben. Mithin hat die Betrachtung der Verhältnisse überall statt, wo Theile sind, deren Wirkung Grade zuläßt.

In sichtbaren Gegenständen haben Verhältnisse statt, in der Größe der Theile, indem einige zu groß oder zu klein seyn können; in dem Lichte, indem einige zu helle, andre zu dunkel seyn können; in der Art der Kraft oder der Reizung, da ein Theil schöner, oder reizender, rührender, überhaupt kräftiger seyn kann, als es das Ganze verträgt. In Gegenständen des Gehörs haben Verhältnisse in der Dauer, in der Stärke des Tons, in der Höhe und Tiefe, in dem Reiz oder der Kraft derselben statt. Es wäre demnach ein Irrthum, zu glauben, daß nur in zeichnenden Künsten und in der Baukunst die guten Verhältnisse zu studiren seyen: Jeder Künstler muß sie beobachten; denn dadurch entstehet das Ebenmaaß, oder die Harmonie, oder die wahre Einheit des Ganzen.

Hier entsteht also die Frage, was der Künstler in jedem Werke, das Verhältniß der Theile erfordert, in Ansehung derselben zu überlegen habe. Verschiedene Philosophen und Kunst-richter haben bemerkt, daß die Verhältnisse am besten gefallen, die sich

durch Zahlen ausdrücken lassen, die man leicht gegen einander abmessen kann, so wie die sind, wodurch in der Musik die Consonanzen ausgedrückt werden. \*) Man muß aber hierin nichts geheimnißvolles oder unerklärbares suchen. Der Grund davon wird sich bald offenbar zeigen, wenn man nur die Sache in ihrem gehörigen Gesichtspunkt betrachtet.

Das Verhältniß setzt zwey Größen voraus, weil es in Vergleichung oder Gegeneinanderhaltung derselben besteht. Nun kommt es bey der Größe jedes Theils darauf an, mit was für einer andern Größe man sie vergleichen solle. Sind diese Größen zu weit aus einander, so hat ihre Gegeneinanderhaltung nicht mehr statt. Man vergleicht die Größe des Mundes oder der Nase wol mit der Größe des Gesichts, aber nicht mit der Größe der ganzen Statur. Wenn also ein Gegenstand der Theil eines Haupttheils ist, so vergleicht man ihn mit seinem Haupttheil, und mit den Theilen, die zugleich mit ihm Theile eines Theils ausmachen: die Finger mit der Hand, die Hand mit dem Arm, diesen mit dem ganzen Körper und seinen Haupttheilen, den Schenkeln und den Kumpf. Also vergleicht man einerley Theile mit einander, oder die Theile, die unmittelbar zusammen ein Ganzes ausmachen sollen. Dinge, deren Größe weit aus einander ist, können zusammen genommen kein Ganzes ausmachen. Eine Stadt macht mit einigen darum liegenden Feldern, Hügeln, Büschen, eine Gegend aus. Aber eine Stadt mit einem kleinen daran stossenden Garten macht keine Gegend aus, sondern eine Stadt; der Garten kann wegbleiben, sie bleibt immer eine Stadt. So könnte bey einem Menschen ein Finger zu groß, oder zu klein seyn, oder ganz fehlen, und

\*) S. Consonanz; Harmonie.

ffen, die abmessen dadurch in n ausge- nuß aber s oder un- grund da- ar zeigen, in ihrem rachtet. y Größen hung oder selben be- der Größe t was für ie verglei- chößen zu ihre Ge- nehr statt. des Munde- der Größe t mit der Wenn al- heil eines icht man und mit mit ihm chen: die Hand mit em ganzen eilen, den of. Also Theile mit die unmit- es ausma- en Größe ten zusam- s ausma- mit ein gen Hügeln, Aber eine daran stof- re Gegend der Gar- bleibt im- nte bey eie- r zu groß, anz fehlen, und te.

und die Person noch immer ein schöner Mensch seyn, aber die Hand, an der er fehlte, wäre keine schöne Hand mehr.

Wir sehen hieraus überhaupt, daß man bey dem Urtheil über Verhältnisse den Theil, worüber man urtheilet, nothwendig gegen einen andern Theil, der mit ihm in gleichem Range steht, halten müsse. In der Musik werden die Töne eines von dem Grundton sehr entfernten Accords nur unter einander verglichen, und nicht mehr gegen einen sehr tief unter ihnen liegenden Grundton gehalten. In der Baukunst vergleicht man die kleinern Glieder nicht mit dem Gebäude, sondern mit dem Gesims, oder dem Haupttheile, dessen unmittelbare Theile sie sind.

Nothwendig muß hier auch noch angemerkt werden, daß bey Schätzung der Größen die Natur des Gegenstandes, an dem wir sie sehen, in Betrachtung zu ziehen ist. Man würde ein Fenster sehr unproportionirt finden, wenn es acht oder zehnmal höher, als breit wäre, und doch findet man an einer Säule dieses Verhältniß der Höhe gegen die Dike gut. Bey dem Fenster haben Höhe und Breite einerley Zweck, die Vermehrung des Lichts; bey der Säule kommen zwey Sachen in Betrachtung, die Erhebung, oder Erhöhung des aufliegenden Theiles und die Festigkeit der Unterstüzung. Hiebey entsteht die Frage, ob die Dike gegen die einmal festgesetzte Höhe groß genug sey. Wäre bey dem Fenster gar nichts festgesetzt, als die Menge des einfallenden Lichtes, so wäre unstreitig dieses das beste Verhältniß, wenn die Breite der Höhe gleich wäre, weil beyde gleichen Antheil an Vermehrung des Lichts haben. Daß aber die Höhe insgemein größer, als die Breite genommen wird, hat seinen Grund in der Höhe des zu erleuchtenden Zimmers, und nicht darin, daß

ein langes Bieres schöner sey, als das, dessen Höhe der Breite gleich ist.

Man siehet hieraus überhaupt, daß das Urtheil über Verhältnisse nicht so einfach sey, als sich mancher einbildet, und daß es eben nicht bloß darauf ankommt, Zahlen gegen einander zu halten.

Man hat zu allen Zeiten erkannt, daß der menschliche Körper das vollkommenste Muster der guten Verhältnisse sey. In der That sind alle Regeln der vollkommensten Harmonie oder Uebereinstimmung daran zu erkennen. Diese vollkommene Form im Ganzen betrachtet, bietet gleich einige Haupttheile dar, von denen keiner über den andern herrscht, keiner die Aufmerksamkeit so auf sich zieht, daß sie den andern entgienge. Je kleiner ein Haupttheil ist, je mehr hat er Mannichfaltigkeit und Schönheit, wodurch das, was ihm an Größe abgeht, ersetzt wird. Der Kopf, als der kleinste Theil, hat die größte Schönheit, der Kumpf, als der größte, hat die wenigste Schönheit, dadurch wird das Gefühl gleichsam gezwungen, das Ganze immer auf einmal zu fassen. Eben so genau sind auch die Theile der Haupttheile abgepaßt, daß man niemals weiß, welchen man vorzüglich betrachten soll. Die Theile des Gesichtes, Stirn, Wangen, Augen, Nase, Mund, Kinn, folgen derselben Regel; die Augen gewinnen an Reiz, was ihnen an Größe fehlet, um die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen, die Stirn und die Wangen, die wegen ihrer ansehnlichen Größe stärker ins Gesicht fallen, haben weniger Reiz, und so alles übrige, daß man niemals bey einem Theile stehen bleibt; sondern immer auf das Ganze geführt wird.

Anstatt also dem Redner, dem Dichter, dem Tonsetzer, dem Maler und dem Baumeister weitläufig zu sagen, wie er in jedem Werk die Haupttheile unter einander, und denn die Theile

der Theile unter einander in gute Verhältnisse bringen soll, nicht bloß in Verhältniß der Größe und Stärke, sondern auch in die Verhältnisse der Schönheit, der vollkommenen Bearbeitung, des Hellen und Dunkeln, und aller andern Grade leidentlicher Eigenschaften, damit keiner über andre von seiner Art herrsche, wollen wir sie alle auf eine fleißige und mit genauer Ueberlegung begleitete Betrachtung des harmonischen Baues im menschlichen Körper verweisen.

Indem er aber dieses vollkommene Muster aller guten Verhältnisse studiret, muß er nothwendig die eigene Natur und Bestimmung eines jeden Theiles genau vor Augen haben, ehe er von seinem Verhältniß gegen das Ganze sein Urtheil fällen kann.

## Verhältnisse.

(Zeichnende Künste)

Es wäre ein völlig ungereimtes Unternehmen, allgemeine und doch bestimmte Regeln für die Verhältnisse der Theile der schönen Form zu suchen, da unendlich vielerley Formen bey ganz verschiedenen Verhältnissen schön seyn können, und überhaupt die Schönheit, folglich auch die Verhältnisse der Form, von der Natur der Sache, der die Form zugehört, abhängt. Eine Schlange ist mit ganz andern Verhältnissen schön, als ein vierfüßiges Thier, und dieses als ein Vogel. In der Natur giebt es keine todte Formen, dergleichen die Figuren der Geometrie sind: die Formen natürlicher Körper sind nur wie Kleider anzusehen, die einem schon vorhandenen und seiner Bestimmung gemäß eingerichteten Körper gut angepaßt sind. Bey der Form also muß nothwendig auf die Sache, der sie als ein Kleid zugehört, ihre Natur und ihre Bestimmung gesehen, und daher die Verhältnisse der Theile der Form bestimmt

werden. Ohne dieses wäre in den zeichnenden Künsten nichts gewisses mehr. Wer ein Trinkgeschirr macht, muß nothwendig dabey auf den Gebrauch desselben sehen, daraus das allgemeine der Form bestimmen, und denn ihr die Schönheit und den Theilen die Verhältnisse geben, die sich zu jener durch das Wesen bestimmten Form am besten schicken. Davon aber läßt sich außer den allgemeinen Grundregeln, die in dem vorhergehenden Artikel berührt worden, nichts näher bestimmtes sagen.

Wo aber die zeichnenden Künste die Gegenstände nicht erfinden, sondern aus der Natur nachahmen, da bleibt ihnen auch die Erfindung der Form nicht frey; sie müssen sie nehmen, wie die Natur sie gemacht hat. Da diese gleichwol bey Formen von einerley Art, die Verhältnisse der Theile verschiedentlich abändert und einer Form mehr Schönheit giebt, als andern von ihrer Art, so kommt es darauf an, daß der Zeichner das beste für jeden Fall zu wählen wisse. Wir wollen hier, um uns in der unermesslichen Mannichfaltigkeit der Dinge nicht zu verirren, die Betrachtung der Verhältnisse bloß auf die wichtigste aller Formen, der menschlichen Figur einschränken.

Man schreibt dem Zeichner insgemein genau bestimmte Verhältnisse vor, nach denen er jeden Theil des menschlichen Körpers zeichnen soll, um ihn schön zu machen. Aber man bedenkt dabey nicht genug, daß selbst für die menschliche Gestalt kein absolutes Maaß der Schönheit gesetzt sey. Wie die weibliche Gestalt eine andre Schönheit hat, als die männliche, die Kindheit eine andere, als die männlichen Jahre, so erfordert auch jeder Charakter des Menschen andere Schönheit, folglich andere Verhältnisse. So mancherley Charaktere zu schildern sind, so vielerley Verhältnisse müssen auch beobachtet werden.

re in den  
gewisses  
er macht,  
den Ge-  
aus das  
men, und  
den Ehe-  
die sich zu  
stimmten

Davon  
gemeinen  
vorherge-  
en, nichts

in Künste  
den, son-  
men, da  
ndung der  
n sie neh-  
macht hat.  
rmen von  
tnisse der  
ndert und  
heit giebt,  
so kommt  
ichner das  
hlen wisse.  
in der un-  
gkeit der  
e Betrach-  
s auf die  
er mensch-

ner insge-  
Verhältnisse  
Theil des  
hnen soll,  
Aber man  
das selbst  
lt kein ab-  
heit gesetzt  
gestalt eine-  
die männ-  
ndere, als  
so erfordert  
Menschen  
ich andere  
erley Cha-  
o vielerley  
beobachtet  
werden.

werden. Die griechischen Bildhauer, die das Gefühl des Schönen in einem hohen Grad besaßen, bildeten ihre Gottheiten nicht nach einerley Verhältnissen; Jupiter, Apollo, Hercules, und andre Götter, bekamen jeder'andere, nach dem ihnen zukommenden Charakter, und so auch die Göttinnen.

Es fehlet unendlich viel daran, daß wir für jede Art des Charakters die genaue Form des Körpers sollten bestimmen können, die sich am besten für ihn schicket. Also besitzen wir auch keine bestimmte Wissenschaft der Verhältnisse die man dem Zeichner vorschreiben könnte.

Da die Charaktere der Menschen aus so mannichfaltigen Vermischungen ihrer Eigenschaften bestehen, daß es unmöglich ist alle zu bestimmen, so ist es auch nicht möglich, die Verhältnisse der verschiedenen schönen Formen des Körpers anzugeben. Doch scheint es, daß die Griechen darin das meiste gethan haben. Sie legten ihren meisten Gottheiten bestimmte Charaktere bey, deren jeder in seiner Art das höchste war, was man etwa an Menschen beobachten konnte; ihre Bildhauer bestiegen sich in dem Bild jeder Gottheit ihren Charakter auszudrücken, und dieses nöthigte sie, die menschliche Gestalt auf das genaueste zu betrachten, damit sie entdecken konnten, wie die Natur die vorzüglichsten Charaktere der Menschen in der Gestalt des Körpers sichtbar gemacht habe. Durch dieses Studium entdeckten sie, wie die Verhältnisse seyn müßten, wenn die Gestalt eine Venus, oder eine Juno nach ihrem Charakter abbilden sollte. Die Gestalt der Königin der Götter mußte bey der weiblichen Schönheit auch Hoheit und Ernst; das Bild der Göttin der Liebe alle Reizungen zur Wollust darstellen.

Wir können also nichts besseres thun, da unsre Begriffe von mensch-

licher Vollkommenheit, überhaupt betrachtet, eben die sind, die die Griechen gehabt haben, als die Verhältnisse annehmen, die sie in der Natur durch vieles Forschen entdeckt haben. Es ist ein großer Verlust für die zeichnenden Künste, daß die Werke der Griechen, die über die Verhältnisse geschrieben haben, verloren gegangen. Philostratus führt in der Vorrede zu der Beschreibung seiner Bilder einige davon an. Doch ist dieser Verlust dadurch in etwas ersetzt, daß noch verschiedene schöne Werke der bildenden Künste übrig geblieben sind, woraus man die Verhältnisse, denen sie folgten, abmessen kann. Man hat die besten Antiken vielfältig abgezeichnet, und nach allen Verhältnissen ausgemessen. Aber zum Studium der besten Verhältnisse fehlet es nun noch an einem Werke, darin die Charaktere, die die Griechen in ihren Bildern haben sichtbar machen wollen, genau beschrieben wären. Ein in den Schriften der Alten durchaus erfahrener Philosoph müßte uns den Charakter des Jupiters, Mars und aller Götter, Göttinnen und Helden, deren Bilder wir haben, beschreiben. Diese gegen die vorzüglichsten Bilder gehalten, würden uns ziemlich bestimmt sehen lassen, durch was für Verhältnisse jeder Charakter am sichtbarsten ausgedrückt wird.

Es wäre eine geringe Mühe, diesen Artikel mit verschiedenen Tabellen von wirklich ausgemessenen Verhältnissen der Theile des menschlichen Körpers zu verlängern; wir halten es aber dem Zweck dieses Werks nicht gemäß, uns in diese Weitläufigkeiten einzulassen, zumal, da der deutsche Künstler in des Herrn von Hagedorn Betrachtungen über die Malerney das meiste, was hier anzuführen wäre, bereits finden kann.



## Verhältnisse.

(Baukunst.)

Mit den Verhältnissen in der Baukunst hat es eine ähnliche Bewandniß, als mit denen im menschlichen Körper. Da man einmal vollkommene Muster vor sich hat, so müssen die Verhältnisse derselben, als erwiesene Regeln angenommen werden. Sie sind zwar nicht so bestimmt, daß man nicht vielfältig, ohne den guten Geschmack zu beleidigen, davon abweichen könnte, und wirklich abgewichen wäre. Da aber zu befürchten ist, daß dergleichen Abweichungen nach und nach zu großen Ausschweifungen Gelegenheit geben möchten, so scheint die Erhaltung des guten Geschmacks zu erfordern, daß die genaue Beobachtung der von den besten Baumeistern gebrauchten Verhältnisse, als ein unveränderliches Gesetz angenommen werde. Denn wo man einmal die Regeln aus den Augen setzet, da wird dem schlechten Geschmack die Freyheit gelassen, nach und nach das Schöne zu vertreiben, wie aus unzähligen Beyspielen der Baukunst kann dargethan werden.

Was ein alter Philosoph \*) bey einer andern Gelegenheit angemerkt hat, kann auch hier angewendet werden. „Wenn du einmal vergessen hast, sagt er, daß der Schuh bloß zur Verwahrung des Fußes gemacht ist, so hast du bald einen verguldeten Schuh, hernach einen von Purpur, und denn einen ausgeschmückten. Denn wenn man einmal das Ziel der Natur überschritten hat, so hat man auch keine Schranken mehr gegen die Ausschweifung.“ Es scheint also besser gethan zu seyn, wenn man durch eine genaue Befolgung der einmal vorgeschriebenen Verhältnisse, die Baukunst in dem Zustand läßt, worin sie von den größten Meistern gesetzt worden ist, als daß man durch

\*) Epictetus.

Abweichungen von denselben, den schlechten Geschmack die Freyheit lasse, das schon entdeckte Schöne zu verderben.

Da von den allgemeinen Grundsätzen über gute Verhältnisse vorher gesprochen, in verschiedenen Artikeln über die Theile der Gebäude, auch ihre Verhältnisse angegeben, in dem Artikel Ordnung aber die wichtigsten Werke, woraus die Verhältnisse der alten Baumeister gelernt werden können, angezeigt worden, so enthalten wir uns hier fernerer Weitläufigkeit über diese Materie.

## Verminderter Dreyklang.

(Musik.)

Er besteht aus der Octave der kleinen Terz und kleinen Quinte. Diese Quinte kommt allemal in der Molltonleiter von der Secunde zur kleinen Sexte der Tonica vor, z. B. A moll: H-c-d e-f; sie bestehet aus zwey halben Tönen H-c und e-f und zwey ganzen c-d und d-e. In sich ist sie dissonirend, sie wird aber bey diesem Accord als eine Consonanz behandelt, und ist, wie schon anderswo gezeigt worden, von der falschen Quinte, die in dem Quintsextaccord vorkommt, sehr unterschieden. \*) In der Umkehrung wird sie zur großen Quarte, anstatt daß die falsche Quinte zum Triton wird. \*\*)

Je näher die kleine Quinte in dem verminderten Dreyklange dem Verhältniß 5:7 kömmt, je besser ist sie in diesem Accord zu gebrauchen, und je weiter entfernt sie sich von dem Klang der falschen Quinte: eben so verhält es sich mit ihrer Umkehrung. Dieses scheint übrigens paradox zu seyn, weil die kleinen Quinten dieser Art

\*) S. Falsch; Quinte (falsche).

\*\*) S. Quarte; Triton.

1, den  
it lasse,  
verder-

Grund-  
vorher  
Artikeln  
auch ih-  
in dem  
wichtig-  
hältnisse  
werden  
so ent-  
zeitläuf-

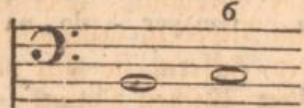
Drey:

der Klei-  
Diese  
r Moll-  
e kleinen  
A moll:  
us zwey  
ind zwey  
ch ist sie  
y diesem  
handelt,  
gezeigt  
Quinte,  
erkömmt,  
der Um-  
Quarte,  
ite zum

in dem  
em Ver-  
er ist sie  
en, und  
von dem  
eben so  
kehrung.  
ador zu  
en dieser  
Art

Art in der Umkehrung als große Quartan höher, wie die Quinten selbst, sind. Indessen ist das Gehör in beyden Fällen sehr mit diesen Verhältnissen zufrieden, statt daß alle übrigen, die der Vernunft nach richtiger zu seyn scheinen, nicht von dieser Wirkung sind: in solchen zweifelhaften Fällen ist das Gehör allemal ein besserer Richter, als die speculativen Zahlenrechnungen oder Linienabzählungen. Unser H-f, das von dem Verhältniß 45 : 64 ist, klingt als kleine Quinte in dem verminderten Dreyklang am schlechtesten; hingegen vollkommen gut, als falsche Quinte, die die Septime des Fundamentaltones ist; so auch ihre Umkehrung. Die Ursache dieser Verschiedenheiten liegt darin, daß das f gegen der über ihr liegenden Secunde, als Octave vom Grundton, 8:9 ausmacht, folglich dissonirt, und das G des Fundamentalbasses gleich ins Gefühl bringt, wozu noch die reine große Terz und Quinte vom Grundton das Ibrige beytragen; da hingegen von 7 nach 8 keine wesentliche Septime ins Gefühl gebracht wird.

Der Gebrauch des verminderten Dreyklanges ist weit eingeschränkter, als der beyden andern. \*) Er kann weder ein Stück anfangen, noch endigen. Er hat seinen Sitz auf der Secunde der Molltonleiter, und führt am natürlichsten zu dem Accord der Dominante; wenigstens wird dieser Accord bey jeder andern Fortschreitung übergangen, wie z. B.



Zwischen diesen beyden Accorden ist der E duraccord als der Dominantenaccord von A moll übergangen worden. \*\*)

\*) G. Dreyklang.

\*\*) G. Uebergang.

Die Verwechslungen des verminderten Dreyklanges sind in der dem Artikel Dreyklang nachstehenden Tabelle unter den Buchstaben k und n angezeigt.

### Berrückung.

(Musik.)

Durch dieses Wort bezeichnen wir eine nur eine kurze Zeit dauernde, oder aus gewissen Absichten glücklich veranstaltete Zerstörung der Harmonie, oder Ordnung, da ein oder mehr Töne aus ihrer Stelle entweder völlig oder zu früh weggerückt werden. Dergleichen Berrückungen oder Wegrückungen kommen sowol in der Harmonie, als in der Melodie vor.

Die harmonische Berrückung kann auf zweyerley Weise vorkommen: 1. indem man die Grundharmonie auf einen Augenblick zerstört, aber auch sogleich wieder herstellt; und 2. indem man den Accord nicht gleich in seiner Vollkommenheit hören läßt. In beyden Fällen aber geschieht es so, daß die Grundharmonie darum nicht aus dem Gefühl gebracht wird.

Im ersten Fall ist die Berrückung in der Harmonie das, was der Durchgang in der Melodie ist, und in den Stimmen, wo die Berrückung geschieht, geht ein Durchgang in der Melodie vor. \*) z. B.



Berrückungen dieser Art geschehen ohne alle Vorbereitung; sie zerstören die vorübergehende Harmonie auf der Hh 5 schlech-

\*) G. Durchgang.

schlechten Zeit des Taktes, und stellen sie auf der folgenden guten mit doppelter Unnehmlichkeit wieder her. Sie dienen außerdem bald zur Verbindung des Gesanges in den einzelnen Stimmen, bald zur Unterhaltung der Bewegung, oder das Stillestehen derselben zu verhindern. Die Intervalle, mit denen diese Art der Verrückung bewerkstelliget wird, sind insgemein gegen die Grundnote dissonirend, und werden auch durchgehende Dissonanzen genennet.

Im zweyten Fall entstehen die zufällig dissonirenden Accorde, die nur auf der guten Zeit des Taktes vorkommen können, und deren Dissonanzen vorbereitet und aufgelöst werden müssen. Hievon aber ist in verschiedenen Artikeln hinlänglich gesprochen worden. \*) Wir merken nur noch an, daß die harmonische Verrückung in beyden Fällen nur bey solchen Accorden, die von einer beträchtlichen Länge und Gewicht sind, angebracht werden kann.

Eine andere Art der Verrückung, die aber nur in der Melodie statt hat, ist die, wenn ein oder mehrere Töne durch Vorausnahme oder Verzögerung \*\*) früher oder später, als sie sollten, eintreten. Hievon wird in einem besondern Artikel gesprochen. †)

Zeit, Rhythmus und Bewegung können auch auf mancherley Weise

verrückt werden. Wenn z. B. im  $\frac{3}{8}$  Takt drey Viertel gesetzt werden, die den Zeitraum von zwey Takten einnehmen, und gleich schwer vorgetragen werden, wodurch die Taktbewegung auf eine kurze Zeit ganz zernichtet wird. Diese Art der Verrückung kann in Unentschlossenheit, oder in dem Ausdruck der Furcht, oder in ein Singstück bey überaus starken und nachdrücklichen oder trostigen Worten, oder wenn man den Zuhörer nach einer einförmigen und langweiligen Fortschreitung der Bewegung unvermuthet durch etwas fremdes und ungewöhnliches erschüttern und wieder aufmuntern will, von der größten Kraft seyn; wenn sie nur mit Ueberlegung angebracht wird. Oder wenn in einem Allegro ein paar Takte Adagio angebracht werden; oder beyde Bewegungen in entgegengesetzten Leidenschaften mit einander abwechseln; oder wenn die Bewegung auf eine kurze Zeit gar stille steht, wie bey Fermaten. \*) Hieher gehören auch die unvermuthete Ruhe mitten in einem Takt; der ungerade Rhythmus von drey oder fünf Takten, oder die Art der Verrückung, nach der bey nachdrücklichen Worten wesentlich lange Noten zu kurzen, und kurze zu langen Noten gemacht werden, wie in diesem Beyspiel einer Graunischen Operarie:

Guer - rier for - te non per - do - na

\*) S. Dissonanz S. 352. Auflösung S. 117. Vorhalt.

\*\*) Anticipatio; Retardatio.

†) S. Verzögerung.

Jederman erkennt gleich, daß diese Art der Verrückung in Singstücken nur

\*) S. Fermate.

nur über solche Worte oder Sylben angebracht werden kann, die sie vertragen. In dem Stabat mater des Pergolesi, das der großen Bewun-

drung, womit so viele davon sprechen, unerachtet von uns für ein sehr fehlerhaftes und schlechtes Werk gehalten wird, findet sich folgende Arie:



wo diese Verrückung so unschicklich angebracht ist, daß jedem Sprachkennner bey Anhörung derselben die Haut schaudert.

Alle diese Verrückungen der Zeit, des Rhythmus und der Bewegung gehen über das Gewöhnliche hinaus, und bringen, wenn sie sparsam und mit Ueberlegung angebracht werden, viel Freyes und Großes in die Schreibart. Große Meister bringen damit die größten Wirkungen hervor; Stümper legen damit ihre Unwissenheit und ihre Ungeschicklichkeit an den Tag. Bey jenen stehen sie allezeit am rechten Ort, und die Uebertretung der Regeln wird in ihren Werken ofte zur größten Schönheit; bey diesen stehen sie niemals recht, sie zerstören die Ordnung, und bringen Verwirrung und Unsinn hervor.

Anfängern der Kunst ist zu rathen, daß sie sich strenge an die Regeln halten, die die Ordnung zum Endzweck haben, und sich vollkommen darin festsetzen, ehe sie anfangen, die Ausnahmen großer Meister nachzuahmen, und sich dieser lezt angezeigten Arten der Verrückungen zu bedienen.

### V e r s .

Der Vers ist in der Rede gerade das, was der Rhythmus im Gesang ist: was wir also in einem besondern Artikel vom Rhythmus gesagt haben, gilt auch von dem Vers, und kann hier vorausgesetzt werden. Wie ein rhythmischer Abschnitt der Melodie (ein Rhythmus) aus einer kleinen

Anzahl Takte besteht, die so zusammenhängen, daß das Ohr sie als ein kleines Ganzes auf einmal faßt und am Ende einen merklichen Schlußfall fühlet; gerade so besteht der Vers aus einigen Füßen, die zusammen einen dem Gehör auf einmal faßlichen Satz mit einem merklichen Schlußfall ausmachen. Indem wir den Ursprung, die Natur und Wirkung des Rhythmus erklärt haben, ist zugleich eben dieses auch von der gebundenen Rede erklärt worden. Also bleibt uns hier eigentlich nur die Betrachtung der Dinge noch übrig, die dem Vers, als einer besondern Art des Rhythmus eigenthümlich sind. Er ist ein Rhythmus ohne Gesang, durch den bloßen Ton der Rede erzeugt; und ein Gedicht, dessen Versbau richtig ist, muß durch den Vortrag, der der Sprach und dem Inhalt angemessen ist, von selbst in vernehmliche Verse getheilt werden.

Jeder Vers muß diese zwey Haupteigenschaften haben, daß er 1. aus gleichlangen und gleichartigen Füßen bestehe, die durch richtigen Vortrag merklich werden, und 2. einen merklichen Schlußfall habe, wodurch er sich von dem folgenden Vers absondert. Dadurch wird also der Gang oder der Fluß der Rede in gleichlange Glieder (Füße) deren jedes zwey oder mehr Sylben hat, abgetheilet; in jedem Gliede kommen dieselben Accente, in derselben Ordnung immer wieder, und einige solcher Glieder machen einen Abschnitt aus, so daß das Ge-

hör

hör während der Rede sich beständig mit Abmessen und Zählen beschäftigt, und dadurch in der Einheit der Empfindung unterhalten wird, wie an seinem Orte ausführlich gezeigt worden. \*)

Der Tonsetzer zeigt sein Metrum dadurch an, daß er im Anfang seines Stücks die Taktart und Bewegung andeutet, durch deren richtigen Ausdruck der Rhythmus vernehmlich wird. Der Dichter hat aber dieses nicht nöthig; wer ihn so, wie die Natur der Sprache und der Inhalt, oder Sinn der Rede, es erfordert, liest, trifft die rhythmischen Abtheilungen, ohne weitere Kunst schon dadurch allein. Man lese folgendes, so wie die deutsche Sprache und der Sinn es erfordert:



Der Takt, oder die Eintheilung in gleichlange Füße ist hier jedem Ohr empfindbar. Nach dem siebenten Takt ist der Schlussfall durch das Ende des Sinnes merklich. Doch könnte er es auch ohne dieses seyn, wenn statt des Trochäus Sayten, ein wahrer und reiner Spondaus stünde; weil alsdenn die Bewegung sogleich anzeigte, daß die folgende schwache Sylbe ent, nicht mehr zu dem vorhergehenden Fuße könne ge-



Der Schlussfall wird im sechsten Takt dadurch merklich, daß nach der letzten kurzen Sylbe nothwendig eine Pause muß gemacht werden; weil in dem folgenden Worte dieser, die erste Sylbe den Nachdruck hat, folglich mit der letzten des vorhergehenden Taktes nicht in eines gezogen werden

\*) S. Rhythmus.

fangt an! Ich gläbe bereits; fangt  
an holdselige Sayten!  
Entzückt der Echo begieriges Ohr!

so wird man natürlicher Weise die hier durch Striche bezeichneten Sylben mit Nachdruck aussprechen, die dazwischen liegenden aber leicht. Dadurch aber entsteht die Eintheilung des Ganges der Rede, in gleiche Füße, oder Takte, gerade so wie wir es vom Rhythmus gezeigt haben.

fängt | an! Ich | gläbe be | reitst.  
fangt | an hold | selige | Sayten!  
Ent | zückt der | Echo be | gieriges | Ohr!

In Musik gesetzt, würde das Metrische dieser Verse so aussehen:

nommen werden, indem dadurch die Gleichförmigkeit der Bewegung zerstört würde. Eben so wird jeder in folgendem Verse, den Nachdruck allemal auf die Sylben legen, die mit Strichen bezeichnet sind.

Wißt es jenseit des Grabs ist ein zwey-  
facher Fußsteig gebahnet.

Dieser u. s. f.

Folglich wird jeder diesen Satz metrisch so lesen:

kann, ohne daß die Einförmigkeit der Bewegung zerstört würde.

Diese Beyspiele sind hinlänglich, die Natur des Verses überhaupt zu erklären, und zu zeigen, wie jeder Leser, dem die Sprache geläufig, der Inhalt verständlich ist, und der zugleich einiges Gefühl im Gehör hat, den

den Gang der gebundenen Rede metrisch und rhythmisch abtheilen wird.

Das Wesen des Verses besteht also darin, daß er in gleichartigen Füßen fortgehe, und einen merklichen Schlußfall habe; seine Vollkommenheit aber darin, daß beydes bey dem, der Sprach und dem Inhalt völlig angemessenen, Vortrag, ohne den geringsten Anstoß leicht merklich sey. Beydes bedarf einiger Erläuterung.

Gleichartig sind die Füße, die aus gleich viel Zeiten bestehen, und die Accente auf denselben Zeiten haben. So sind der Spondäus und Daktylus gleichartig, weil sie aus zwey gleichlangen Zeiten bestehen, davon die erste schwer, die andre leicht ist  $\bullet\bullet\bullet$  oder  $\bullet\bullet\bullet$ . In unserer Sprache kann der Trochäus, wenn nur der Zusammenhang der Worte, und der Sinn es verträgt, ohne dem Ohr anstößig zu seyn, wie ein Spondäus ausgesprochen werden; besonders da, wo es am Einschnitt in dem Sinn der Worte steht. In dem vorher angeführten Verse:

Wißt es: jenseit des Grabes u. s. f.

kann und soll man lesen wißt es: würde man in einem andern Zusammenhang sagen: Ihr wißt es schon; so würden dieselben Sylben nothwendig, wie ein Trochäus, der eigentlich drey Zeiten hat, auszusprechen seyn:

Ihr wißt es schon; †) Der Jam-

†) Wer daran zweifeln wollte, daß der Jambus und Trochäus drey Zeiten haben, die den drey Zeiten  $\bullet\bullet\bullet$  gleich sind, darf nur bedenken, wie gewöhnlich es sey, daß wir im Deutschen mit völlig gleichem Erfolg am Ende eines Redesages, ein zwey- oder ein dreyßylbiges Wort setzen. Man sagt eben so gut: — sie sind getheilt, als: sie sind getheilet, beydes ist im Klang einerley; weil der Jambus getheilt in der That ausgesprochen wird — getheilt, so daß er einigermassen dreyßylbig, wenigstens dreyzeitig wird. So ist es auch mit dem Trochäus. In dem Worte Fortkommen merkt das Gehör deutlich zwey

bus und der Trochäus sind ungleichartig. Denn obgleich beyde aus drey Zeiten bestehen, davon zwey in eins zusammengezogen sind  $\bullet\bullet$ , und  $\bullet\bullet$ ; (beyde so viel als  $\bullet\bullet\bullet$ ) so sind sie darin völlig verschieden, daß die schwere Sylbe in beyden nicht einerley Stelle hat. Gleichartig sind also die Füße, die aus gleich viel Zeiten bestehen, und den Nachdruck auf einerley Stellen haben, als  $\bullet\bullet$  und  $\bullet\bullet\bullet$ ;  $\bullet\bullet$  und  $\bullet\bullet\bullet$ . Es scheint zwar, daß es Verse gebe, wo ungleichartige Füße vorkommen, als  $\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet$  |  $\bullet\bullet\bullet$  |  $\bullet\bullet\bullet$  |  $\bullet\bullet\bullet$  | In verba jurabas mea. \*) Allein dieses geschieht nur in Doppelfüßen, die wie der zusammengesetzte Takt in der Musik anzusehen sind. Der angeführte Vers hat eigentlich nur zwey Füße  $\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet$  |  $\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet$  | und beyde sind gleichlang, und durchaus gleichartig. Indessen könnten dergleichen Verse, ohne langweilige Monotonie nicht viel hinter einander folgen.

Ohne ganz ermüdende Weitläufigkeit können nicht alle Fälle der gleich- und ungleichartigen Zusammensetzungen angezeigt werden. Wir begnügen uns, überhaupt anzumerken, daß der Dichter den Tonsetzer zum Muster zu nehmen habe, der nicht zweyerley Taktarten in einen Rhythmus verbindet, es sey denn, daß er etwa dem Ende desselben durch die Taktänderung einen besonders merklichen Schlußfall geben wolle.

Der Schlußfall des Verses kann auf sehr verschiedene Weise merklich gemacht werden. Ehedem bedienten sich die Deutschen, und auch andre Dichter, des Reims, und des merklichen

kurze Sylben am Ende; sagt man aber er wird kommen, so hat das zweyßylbige Wort kommen, offenbar drey Zeiten kom: m: en.

\*) Hor, Epod. XV.

lichen Einschnitts im Sinn, als der bequemsten Mittel hiezu; aber ein feineres Gehör gab den Griechen und den Römern andere Mittel an die Hand. Sie wußten jedem Vers dadurch einen Schluß zu geben, daß die erste, oder die zwey ersten Sylben des folgenden Verses unmöglich mit der letzten des vorhergehenden konnten in einen Fuß zusammenfließen, ohne daß der ganze Gang der Rede zerstört würde: und dieses haben auch wir nun von ihnen gelernt. Wer folgendes, ohne Abtheilung geschrieben fände:

Und ein liebenswürdiges Paar, zwey be-  
freundete Seelen,  
Benjamin und Dudaim, umarmten ein-  
ander und sprachen.

würde bald merken, daß es zwey Hexameter sind. Denn es ist nicht möglich, weder eine, noch zwey Sylben vom Anfange des zweyten Verses, mit zum ersten zu ziehen, ohne den metrischen Gang ganz zu zerstören. Alles leitet uns natürlich darauf nach dem Worte Seelen, das End eines rhythmischen Abschnitts zu empfinden. Die Alten wußten dieses so bestimmt fühlen zu machen, daß sie so gar den Vers mitten in einem Wort endigten. Doch mag dieses eine bloß geduldete poetische Freyheit gewesen seyn; denn es kommt doch, gegen die andern Fälle, wo der Vers sich mit einem Wort endiget, nicht ofte vor. Denn ist auch die Pause, oder eine im letzten Fuß fehlende Sylbe, oder wenn man lieber will, eine nach dem letzten Fuß angehängte Sylbe, ebenfalls ein Mittel den Schluß fühlbar zu machen, als:

Komm Do | ris komm | zu je | nen  
Bu|chen—

Da nach dem Gange des Verses auf die letzte Sylbe nothwendig wieder eine lange Sylbe folgen muß, die erste Sylbe des folgenden Verses aber offenbar kurz ist, so fühlet man hier

die Pause, welche die Stelle der noch fehlenden langen Sylbe einnimmt. Eben so würde man das Ende merken, wenn man den Vers trochäisch, mit vorgesezter kurzen Sylbe lesen, oder wie man in der Musik spricht, im Auftakt anfangen wollte: Komm | Doris, komm zu jenen Buchen! Wollte man den Vers durch einen Fuß des folgenden verlängern, so paßte er, als ein Iambus, nicht in die Bewegung. Also fühlet man auch das Ende des Verses.

Wir begnügen uns, dieses wenige über den Schlußfall des Verses angemerkt zu haben, und überlassen es einem geübten Dichter, die Materie praktisch auszuführen, da die Ausübung selbst uns völlig fremd ist.

Zur Vollkommenheit des Verses, in so fern man sie vom Ausdruck unabhängig betrachtet, wird verschiedenes erfordert. Erstlich muß der wahre metrische Gang auf eine völlig ungezwungene Weise, so bald man dem Geiste der Sprache und dem Inhalt gemäß liest, dem Ohr leicht vernehmlich seyn, so daß man, ohne den wahren Vortrag zu verlegen, ihn gar nicht unmetrisch lesen könnte. Jeder Redesatz hat nach der Verbindung der dazu gehörigen Wörter, und nach dem Sinn, den er ausdrückt, seine bestimmte grammatische und rhetorische Accente. Werden diese gehörig beobachtet, so muß gleich das Metrum da stehen, wenn der, welcher liest, es auch nicht gesucht hätte. Hierzu dienet nun sehr die Vorsichtigkeit, die Worte so zu wählen, daß sie durch die Füße des Verses an einander gekettet werden, damit man nicht irgendwo nach einem Fuß eine Pause setzen könne. In der freundschaftlichen Sprache des täglichen Umganges, könnte eine Mutter, die mit einem Kind auf dem Felde wäre, zu ihm sagen: Komm Doris, komm; — zu jenen Buchen, so daß diese Worte ihr Metrum völlig verlohren. Der

Der Grund davon ist, weil mit dem dritten Worte sich auch ein Fuß endiget. So genau kaum uns der Vers selten gemacht werden, daß gar alle Worte durch die Füße an einander gefettet würden; aber darauf muß der Dichter wenigstens mit Fleiß sehen, daß kein Einschnitt im Sinn gerade am Ende eines Fußes stehe. Haller sagt:

Hier spannt o! Sterbliche, der Seele  
 Sehnen an,  
 Wo Wissen ewig nützt, und Irren schaden kann.

Nach dem Worte Sterbliche kann man, obgleich der Fuß zu Ende ist, nicht stehen bleiben, man muß fort-eilen, und dadurch das Metrum empfinden, weil der Sinn noch nicht bestimmt ist. Im zweyten Vers aber kann man bey dem Worte nutz, stehen bleiben, so lange man will; weil der Fuß und zugleich der Sinn vollendet ist. Deswegen zerfällt auch dieser Vers in zwey Hälften, da er bloß einen kleinern Ruhepunkt in der Mitte haben sollte. Der Vollkommenheit des erstern dieser Verse schadet es aber, daß man die letzte Sylbe des Wortes Sterbliche gegen seine wahre Aussprache nachdrücklich oder schwer machen muß.

Zweytens gehört zur Vollkommenheit des Verses, ein so genau bestimmtes Metrum, daß man ohne Verlegung des wahren Vortrags ihn nicht auf zweyerley metrische Weise lesen könne. Herr Schlegel, der dieses auch anmerkt, führet von dieser Zweydeutigkeit des Metrums folgendes Beyspiel an:

Ich sah, wie wir vordem, auf ein Dran-  
 genblatt.

der Vers ist ein gewöhnlicher aber schlechter Alexandriner:

Ich sah | wie wir | vordem | auf ein |  
 Dran | genblatt,  
 aber er ist auch ein choriambischer Vers:

Ich sah | wie wir vordem | auf ein D |  
 rangenblatt,

Diese beyden zur Vollkommenheit des Verses erforderlichen Punkte hat Herr Schlegel sehr gründlich abgehandelt, und mit Beyspielen hinlänglich erläutert. \*)

Drittens muß der Vers auch fließend und wol klingend seyn. So wird er, wenn jedes Wort nicht nur für sich, sondern auch in dem Zusammenhang, darin es vorkommt, leicht auszusprechen ist; wenn der Sinn desselben jedem Leser von Gehör das Schwere und Leichte der Sylben so darbietet, daß er, ohne Suchen, jedes Verhältniß in Dauer und Nachdruck genau trifft; und wenn die Folge der Sylben so ist, daß das Gehör bey jeder die folgende schon erwartet, so daß man nirgend stille stehen kann, bis man das Ende des Verses erreicht hat.

Alle diese Dinge betreffen aber nur die mechanische Vollkommenheit des Verses, die jedes Ohr empfinden würde, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde. Zur innern Vollkommenheit des Verses wird nun auch erfordert, daß sein metrischer Gang uns etwas empfinden lasse, das den Eindruck des Sinnes unterstützt. Man kann die ästhetische Kraft des Rhythmus am besten in der Musik fühlen, wo sie auch ohne Worterichtig empfunden wird. Da es nun kaum möglich ist, Regeln zu geben, durch welche für jeden Ausdruck der eigentliche Rhythmus zu finden wäre, so können wir hier nichts mehr thun, als dem Dichter das Studium der Musik empfehlen. Da wird er erfahren, wie man bloß durch Rhythmus und ohne Worte verständlich mit dem Herzen sprechen könne. Zugleich aber wird er auch überzeuget werden, daß einerley Rhythmus, nach Beschaffenheit der schnellen, oder langsamen Bewegung, verschiedenen Ausdruck

\*) In seiner Abhandlung von der Harmonie des Verses.



Ausdruck bekommt. Wer sich die Mühe geben will, das, was wir in zwey andern Artikeln \*) davon angemerkt, und mit Beyspielen erläutert haben, genau zu studiren, wird hierüber ziemliches Licht bekommen. Da ich mein Unvermögen fühle, dem Dichter über diesen wichtigen Punkt etwas bestimmteres zu sagen; so muß ich mich begnügen, ihn auf die angeführte Abhandlung des Herrn Schlegels, und vornehmlich auf das, was Herr Klopstok über diese Materie bis jetzt bekannt gemacht hat, zu verweisen. Das einzige, was sich vielleicht bestimmt sagen läßt, betrifft die Länge und Kürze der Verse. Denn es scheint ausgemacht zu seyn, daß eine Folge von ganz kurzen Versen sich zu einem leichten, fröhlichen, tändelnden, scherzhaften, auch zärtlichen Ausdruck; eine Folge von langen Versen aber sich zu ganz ernsthaften und feyerlichen Empfindungen vorzüglich schicke.

Das kürzeste Maasß des Verses, scheint von zwey, und das längste von sechs, höchstens von acht Füßen zu seyn. Wäre der Vers kürzer, so würde das Ohr ihn nicht als etwas Ganzes, sondern als einen Theil, als ein Fragment empfinden; wäre er länger, so könnte es ihn nicht mehr als ein Ganzes fassen. Wir sehen daher, daß schon ein Vers von sechs Füßen, so kurz sie auch seyen, zur Erleichterung des Gehöres einen kleinen Einschnitt haben muß, damit man nicht nöthig habe, alle Füße einzeln im Gefühl zu behalten, sondern den Vers in zwey Gliedern fassen könne.

Da man zu einem Verse mehr, oder weniger Füße nehmen kann; da diese von einerley, oder von verschiedenen Arten seyn können; da endlich in diesem zweyten Falle die Füße in verschiedener Ordnung stehen können, so entstehet daraus eine erstaunliche

\*) S. Musik; Rhythmus.

Mannichfaltigkeit der Verse, davon nur einige wenige Arten besondere Namen bekommen haben. Einige werden nach dem darin durchaus, oder vorzüglich gebrauchten Fuß, genannt; als jambische, trochäische Verse: andre haben ihre Namen von der Zahl der Füße, wie der Pentameter, Hexameter; andre von der Art des Gedichts u. s. w. Von einigen Arten haben wir in besondern Artikeln gesprochen; wir überlassen aber eine umständlichere Betrachtung aller gewöhnlichen Arten der Verse denen, die besonders und ausführlich über den Bau der Verse zu schreiben Lust haben.

### Versart.

Unter diesem Worte verstehen wir nicht die metrische Beschaffenheit eines einzigen Verses, wodurch er sich von andern unterscheidet, sondern die metrische und rhythmische Einrichtung eines ganzen Gedichtes. Man müßte ein sehr hartes Gefühl haben, um nicht zu merken, daß die Versart für den Inhalt und den Ton des Gedichtes gar nicht gleichgültig sey. Wer würde eine epische Erzählung in der kurzen anakreonthischen Versart, oder ein tändelndes Lied in dem feyerlichen Hexameter vertragen können?

Wenn also das Gedicht auch in seiner metrischen Sprache vollkommen seyn soll, so muß eine schickliche Versart für dasselbe gewählt werden. Aber weder die Arten der Gedichte, noch die Versarten können alle bestimmt werden; und wenn dieses auch angieng, so würde doch allem Ansehen nach Niemand im Stande seyn, für jedes Gedicht gerade die Versart zu bestimmen, die sich am besten dazu schicke. Man muß sich also hier bloß mit allgemeinen Anmerkungen begnügen; aber auch dabey hat man sich noch sehr in Acht zu nehmen, daß man der Versart weder zu viel einräume,

e, davon besondere  
Einige durchaus,  
Fuß, gerochaische  
amen von Pentame-  
n der Art  
u einigen  
dern Arti-  
assen aber  
tung aller  
rse denen,  
rlich über  
reiben Luft

stehen wir  
ffenheit ei-  
rch er sich  
ondern die  
inrichtung  
Man müßte  
aben, um  
ersart für  
es Gedich-  
ey. Wer  
ung in der  
sart, oder  
feyerlichen  
en?

auch in sei-  
ollkommen  
liche Vers-  
t werden.

Gedichte,  
n alle be-  
dieses auch  
allem An-  
ande seyn,  
ie Versart  
besten da-  
also hier  
merkungen  
y hat man  
u nehmen,  
er zu viel  
einräume,

einräume, noch ihre Kraft für gar zu gering halte.

Man hat sich bis dahin in Ansehung der Gedichtarten damit begnügen müssen, sie in gewisse, nur einigermaßen bestimmte, Classen oder Gattungen einzurtheilen: als lyrische, epische, dramatische u. s. w.: und näher, oder genauer lassen sich auch die Versarten nicht bestimmen. Unfers Erachtens kommt es bey der Beurtheilung, wie schicklich oder unschicklich eine Versart für diese oder jene Gedichtart sey, darauf an, daß man, so gut es angeht, sich richtige Vorstellungen von der Art der Empfindung mache, die in dem Gedicht herrscht, und hernach die Empfindung dagegen halte, die durch die Versart geschildert, oder erweckt wird. Die verschiedenen Tanzmelodien sind im Grunde nichts anders, als Versarten, deren jede eine besondere, oder doch besonders schattirte Empfindung erweckt, und unterhält. Nun ist offenbar, daß es fröhliche, komische, zärtliche, ernsthafte, heftige, gemäßigte, Tanzmelodien giebt; und schon daraus muß man den Schluß ziehen, daß es auch dergleichen Versarten gebe, daß folglich ein trauriges Gedicht eine andre Versart erfordere, als ein lustiges.

Doch muß man hiebey als eine sehr wesentliche Beobachtung anmerken, daß die bloß todte Stellung der langen und kurzen Sylben, und der daher entstehende Rhythmus die Sache noch nicht ausmache. Bey den Tonstücken kommt es hauptsächlich auf den jedem Stück eigenen und genau bestimmten Grad der geschwinden, oder langsamen Bewegung, und die geringere oder stärkere Lebhaftigkeit in Anschlagung, oder dem Vortrag, der Töne an. Eine Menuet hört ganz auf das zu seyn, was sie seyn soll, wenn sie merklich geschwinder, oder merklich langsamer, lebhafter oder matter, als ihr zukommt, vor-

Zweyter Theil.

getragen wird. Und eben dieses zeigt sich auch in der Versart. Folgende einzelne Verse

Gebt meiner Phyllis den Kranz!

und:

Dämpfet die schreckliche Gluth!

haben, wenn man nicht auf den Vortrag sieht, vollkommen einerley Metrum, und machen einerley Rhythmus. Durch den richtigen Vortrag wird der erste fröhlich, der zweyte fürchterlich: jener hat eine fröhliche, dieser eine traurige Lebhaftigkeit.

Hieraus kann man abnehmen, daß es bey der Versart nicht bloß auf die mechanische Anordnung ankomme; und daß ein und eben dieselbe Versart sich zu ganz verschiedenem Ausdruck schiken könne, nachdem der Sinn der Worte einen Vortrag veranlasset. Wir finden auch in der That, daß Horaz dieselbe Versart zu Oden von sehr verschiedenem Charakter gewählt hat. Also läßt sich aus der todten Bezeichnung der Versart, die jeden Vers nach der Beschaffenheit und Folge seiner Füße durch Zeichen ausdrückt, noch sehr wenig schließen. Man kann die Probe mit Klopstofs Oden machen, deren Versart insgemein auf diese Art vorgezeichnet ist. Niemand wird aus den Vorzeichnungen errathen, was für ein besonderer Ton oder Ausdruck in jeder Ode herrsche; dieser wird erst durch den Vortrag bestimmt.

Deswegen kann man dem Dichter über die Wahl der Versart keine besondere Regeln geben; man ist durch die Natur der Sache genöthiget, bey wenigen allgemeinen Anmerkungen stehen zu bleiben.

Eigentlich unterscheidet sich die gebundene Rede von der Prosa dadurch, daß sie in ihrem metrischen Gange gleichförmiger fließt. Sobald eine Sprache etwas ausgebildet ist, nimmt zwar auch die profaische Rede in derselben etwas rhythmisches an, sich,

Jii

indem

indem allemal einzelne Redesätze nach einem gewissen Wolklang geordnet werden. Aber zwischen den verschiedenen auf einander folgenden Gliedern der ungebundenen Rede, wenn gleich jedes ein wolklingendes Metrum hat, findet man nicht die Uebereinstimmung, die ihnen die Gleichheit des Charakters gäbe, die in der gebundenen Rede allemal angetroffen wird. Die beste Prosa, in einzelne Glieder abgesetzt, zeigt uns eine Folge, in der wir kein gleichartiges Metrum, keinen anhaltenden Rhythmus entdecken. Wenn auch jedes einzelne Glied ein wirklicher Vers wäre, so ist es metrisch und rhythmisch betrachtet von andrer Art, als die nächst vorhergehenden und folgenden. Also ändert sich der Charakter, oder das ästhetische des Klanges von einem Gliede zum andern; und wenn gleich jeder einzelne Satz einen sehr guten Vers ausmache, so würde doch in der Folge der Sätze das genau abgemessene, und in gewissen Zeiten wiederkommende, vermist werden.

Der natürliche Grund dieses Unterschieds zwischen der gebundenen und ungebundenen Rede, scheint daher zu kommen, daß der Dichter in Empfindung; in einem höhern, oder geringern Grad der Begeisterung, spricht, die er an den Tag zu legen, und durch den Rhythmus zu unterhalten sucht, da der in Prosa redende bloß auf die Folge seiner Begriffe sieht, und die Unterstützung der Empfindung durch das Abgemessene der Rede nicht sucht.

Da nun die gebundene Rede überhaupt aus einer, wenigstens eine Zeitlang gleich anhaltenden, Empfindung entsteht, so folget daraus überhaupt, daß man den Werth, oder die Schiklichkeit jeder Versart aus der Natur der Empfindung, oder Laune, die im Gedichte herrscht, be-

urtheilen müsse. Beispiele werden dieses begreiflich machen.

Wer bloß lehren, oder zum bloßen Unterricht erzählen will, kann zwar von seiner Materie in einem Grad gerührt seyn, daß er sie in gebundener Rede vorträgt, aber das Rhythmische derselben wird natürlicher Weise schwächer seyn, und der ungebundenen Rede näher kommen, als wenn er stärker gerührt wäre. Da seine Rede mehr vom Verstand, als von der Empfindung geleitet wird, so wird wenig Gesang darin seyn. Zu dergleichen Inhalt schicket sich demnach eine freye Versart. Die schwache Laune des Dichters wird ohne genau bestimmten Rhythmus durch metrische Gleichförmigkeit schon genug unterstützt. Kürzere und längere Verse, wann auch keiner dem andern rhythmisch gleich wäre, können auf einander folgen. Aber im Sylbenmaaße wird doch, wo nicht eine ganz strenge, doch eine merkliche Gleichförmigkeit herrschen; sie wird allemal ganz, oder eine Zeitlang jambisch, oder trochäisch fortfließen. Der epische Dichter, auch der lehrende, der seine Materie schon mit gleich anhaltender Feyerlichkeit vorträgt; fällt natürlicher Weise auf eine schon mehr gebundene Sprache, und sucht schon mehr einen anhaltenden Rhythmus. Er spricht durchaus, oder doch immer eine Zeitlang in gleichen rhythmischen Abschnitten. Von dieser Art ist unsre alexandrinische, und auch die griechische und lateinische epische Versart, die in Hexametern fließt.

Noch bestimmter und tiefer ist der lyrische Dichter gerührt, dessen Materie selbst durchaus gleichartiger ist. Er äußert bloß Empfindung, und alles, was er sagt, entstehet nicht sowol aus Nachdenken, oder aus dem Verstande, als aus Empfindung. Darum ist ihm eine genauer abgepaßte, oder strengere Versart natürlich, die, wie wir vom gleichen Rhythmus an-

gemerkt

werden die-

zum bloßen kann zwar in dem Grad n gebunden das Rhythmus natürlicher d der ungemmen, als wäre. Da stand, als set wird, so seyn. Zu sich dem Die schwach wird ohne mus durch schon ge und länger dem an re, können er im Syl nicht eine merkliche ; sie wird itlang jam tiefen. Der r lehrende, t gleich an trägt; fällt schon mehr sucht schon Rhythmus. r doch im hen rhyth dieser Art und auch sche epische rn fließt. ier ist der dessen Ma- artiger ist. g, und al nicht sowol dem Ver ng. Dar- abgepaßte, irlich, die, thmus an gemerkt

gemerkt haben, die Empfindung nicht nur unterhält, sondern verstärkt. Soll die Empfindung lang in einem Tone fortgehen, so schicket sich die strophische Eintheilung vollkommen gut dazu, wie aus dem erhellet, was wir im Artikel von Rhythmus über die Tanzmelodien angemerkt haben. Denn starke Empfindungen pflegen nicht lang anhaltend zu seyn, wenn sie nicht immer neu unterstützt, oder genährt werden.

Der Dendichter befindet sich schon in einer merklich andern Gemüthsstimmung, als der ein Lied dichtet; \*) darum ist es auch natürlich, daß die Versart verschieden sey. In beyden Fällen ist die strophische Eintheilung natürlich; aber unter den zu einer Strophe gehörigen Versen wird im Liede mehr Gleichförmigkeit seyn, als in der Ode; weil das Lied eine vollkommen gleich anhaltende Empfindung voraussetzet.

Diese Anmerkungen scheinen mir wenigstens aus der Natur der Sache zu folgen. Ob sie aber einer noch näheren Anwendung auf die Beschaffenheit der verschiedenen Versarten fähig seyn, getraue ich mir nicht zu sagen. Niemand scheint fähiger zu seyn, diese Materie gründlich auszuführen, als unser Klopstok, wie die von ihm bekannt gemachten Fragmente über die Theorie des Versbaues und der Versarten hinlänglich beweisen.

## Versezung.

(Musik.)

Die Versezung eines ganzen Tonstücks, die insgemein Transposition genennt wird, besteht darin, daß ein ganzes Stück mit allen Stimmen um einen, zwey, drey, oder mehrere Töne höher, oder tiefer gesetzt wird.

\*) Dieses ist im Artikel Lied. gezeiget worden.

Diese Versezung wird zuweilen bey Wiederholung einer Oper nothwendig, wenn etwa ein Sopranist eine Arie, welche sonst ein Altist zu singen hatte, singen soll. Bey diesem Vorfall hat man nur darauf zu sehen, daß man bey dieser Versezung statt des ersten Tones, darin die Arie gesetzt gewesen, einen Ton wähle, der dem ersten in Ansehung der Intervalle am ähnlichsten ist. Die in dem Artikel Tonleiter befindliche Tabelle der Töne dienet, die Aehnlichkeit der verschiedenen Tonleitern zu erkennen. Wenn ein Stück aus dem Cdur ins Ddur versezt wird, oder aus dem Cdur gar um eine Quinte höher ins Gdur; so ist die Versezung wegen der Aehnlichkeit der Tonleitern dieser verschiedenen Grundtöne erträglich: hingegen ein Stück aus dem <sup>b</sup>E ins F oder aus dem F ins G, desgleichen von <sup>b</sup>E ins G, oder von Gdur zurück ins <sup>b</sup>Edur versezt, verliethret wegen der Ungleichheit der Intervalle seinen ganzen Charakter.

Diese Versezung verursacht in Ansehung der Instrumente beträchtliche Ungelegenheit, da sowol bey einer höhern als auch tiefern Versezung verschiedenen Instrumenten an beyden Enden einige Töne entweder gar fehlen, oder höchst beschwerlich werden.

In Kirchen, wo die Orgeln Chorton haben, da die Instrumente in Cammerton stehen, ist jeder Spieler verbunden, währenddem Spielen zu transponiren. An einigen Orten beobachten die verschiedenen Instrumentisten folgende Art zu versezen. Die Violinisten spielen nach dem Tenorschlüssel, aber um eine Octave höher; die Altisten oder Bratschisten nach dem gemeinen Bassschlüssel, um eine Octave höher, und die Bassisten, nämlich Violoncell und Violon, den C Schlüssel, auf der zweyten Linie des Notensystems, um eine Octave tiefer. Diese Versezungen

schehen dem Organisten zu gefallen, um ihm das Spielen des Generalbassses nicht noch schwerer zu machen; da ohnedem in den Kirchenstücken, besonders in Fugen, alle Augenblick andere Zeichen vorkommen, die einem schwachen Organisten, wenn er genöthiget wäre, die Begleitung eine Secunde tiefer zu nehmen, die Sache sehr sauer machen würden. An einigen Orten sind alle zur Kirchenmusik erforderliche Instrumente nach der Orgel in Chorton gestimmt, haben aber die große Beschwerlichkeit, daß wegen der Höhe alle Augenblick bald hier, bald da die Saiten springen. Ueberdies klingen solche Instrumente wegen ihres rauschenden Tones höchst unangenehm.

Weit besser wäre es, wenn der Organist allein transponirte: darin kann er durch die tägliche Übung endlich eine hinlängliche Fertigkeit erlangen.

Die Mittel sich dieses zu erleichtern sind folgende: 1) Den Bass spielt er Altzeichen um eine Octave tiefer. 2) Den Tenor, Discantzeichen um eine Octave tiefer. 3) Den Alt, Basszeichen um eine Octave höher. 4) Den Discant, den sogenannten französischen hohen Bass, wo der f Schlüssel auf der dritten Linie des Notensystems stehet. 5) Das Violinzeichen, den Tenor um eine Octave höher.

Auch die Choräle werden oft höher oder tiefer versetzt. Dabey hat man besonders darauf Acht zu haben, daß die Lage der halben Töne, oder das Mi fa, in dem versetzten Ton gerade so sey, wie in dem ursprünglichen, weil sonst die Tonart würde verändert werden.

Alles, was man hiebey zu beobachten hat, und wie man bey einem Choral erkennen könne, ob er in einer; der gewöhnlichen Kirchentonarten gesetzt, oder in eine andere transponirt sey, hat Murschhauser mit

hinlänglicher Deutlichkeit auseinander gesetzt. \*)

Von großem Nutzen ist es, wenn junge Spieler sich fleißig üben, ein Stück aus viel andern Tönen, wo nicht gar aus allen Tönen, durch Versetzung zu spielen; weil dadurch ihnen alle Töne und Tonarten geläufig werden.

Eine Art der Versetzung kommt auch im Contrapunkt vor, über die wir uns etwas umständlich erklären müssen, damit man Versetzung und Umkehrung unterscheide.

Wenn man bey dem doppelten Contrapunkt saget, die Umkehrung sey in diesen oder jenen Contrapunkt, so versteht man, daß die zwey Stimmen durch die Umkehrung vertauscht werden, so, daß die oberste Stimme zur untersten, und die unterste zur obersten wird. Wenn also durch den Contrapunkt in der Octave, Decime, Duodecime, eine wirkliche Umkehrung geschehen soll; so müssen die Stimmen vorher nicht weiter als eine Octave, Decime, oder Duodecime aus einander stehen; stehen sie weiter, so entstehet durch den Contrapunkt nur eine Versetzung.

Diese contrapunktischen Versetzungen sind nichts anders, als Wiederumkehrungen des doppelten Contrapunkts in der Octave, oder Doppeloctave. So entstehet aus dem Contrapunkt der Quinte durch die Wiederumkehrung in die einfache Octave, die Versetzung in der Quarte, und in der Doppeloctave die Versetzung in der Undecime, wie in folgendem Beispiel zu sehen ist:



II

Hier

\*) S. dessen hohe Schule der musikalischen Composition S. 133. f. f.

auseinan-  
es, wenn  
üben, ein  
nen, wo  
en, durch  
il dadurch  
erten geläu-

ng kommt  
, über die  
ch erklären  
egung und

elten Con-  
ehnung sey  
apunkt, so  
wey Stim-  
vertauscht  
ke Stimme  
interste zur  
o durch den  
e, Decime,  
he Umkeh-  
müssen die  
iter als ei-  
r Duodeci-  
stehen sie  
den Con-  
ng.

Versekun-  
ls Wieder-  
en Contra-  
er Doppel-  
dem Con-  
h die Wie-  
che Octave,  
te, und in  
rsekung in  
ndem Bey-



11  
Hier  
der musikal-  
f. f.

Hier verdient angemerkt zu werden, daß alle nur mögliche contrapunktische Versetzungen aus den drey Contrapunkten der Octave, Decime und Duodecime herzuleiten sind, und daß alle übrigen Contrapunkte nicht ursprünglich sind, sondern in den Versetzungen der obbenannten drey, die so mannichfaltiger Umkehrungen und Versetzungen unter sich fähig sind, ihren Grund haben. So entsteht z. B. eine Versetzung in die Sexte, wenn der Contrapunkt der Decime wieder in den der Duodecime umgekehret wird, der alsdenn durch die Versetzung in der Octave, die Versetzung der Sexte hervorbringt; oder näher, wenn man den Contrapunkt der Decime gleich in den der Quinte umkehrt: denn dieser hat seinen Grund in der Versetzung des Contrapunkts der Duodecime, so wie der der Terz in der Versetzung des Contrapunkts der Decime.

Es wird nicht unnöthig seyn, hier noch zu zeigen, wie man im doppelten Contrapunkt, sowol bey Umkehrungen, als bey Versetzungen, am leichtesten zu Werk gehe, um die dadurch verursachte Veränderung der Intervalle zu erkennen.

Bey wirklichen Umkehrungen in den Contrapunkt der Octave, Decime und Duodecime verfähre man also: Man setze zu der Zahl, die den Contrapunkt anzeigt, eins zu, und nehme also für den Contrapunkt in der Octave die Zahl 9, für den in der Decime 11, und für den in der Duodecime 13, zum Grund an, und ziehe davon die Zahl, die der Name des Intervalls angiebt, ab; so zeigt der Rest das Intervall an, das durch die Umkehrung entsteht. So wird z. B. in dem Contrapunkt der Octave die Terz zur Sexte, nämlich:  $\frac{9}{6}$  und die Quinte zur Quarte;  $\frac{9}{4}$ .

In dem Contrapunkt der Decime giebt die Octave eine Terz, die Quinte

eine Sexte  $\frac{11}{6}$ ;  $\frac{11}{6}$  u. s. f. In dem Contrapunkt der Duodez die Octave eine Quinte,  $\frac{13}{6}$ ; die Terz eine Decime  $\frac{13}{10}$  u. s. f.

Geschehen aber keine Umkehrungen sondern Versetzungen, so verfährt man hiebey auf folgende Art. Setzet man die unterste Stimme um eine Terz näher an die obere Stimme, so ziehet man von der Zahl, die das Intervall anzeigt, 2 ab, so ist der Rest die Zahl des durch Versetzung entstehenden Intervalls; so wird z. B. aus der Decime die Octave, aus der Sexte die Quarte u. s. f. Eben so verhält es sich, wenn die oberste Stimme um eine Terz näher an die untere gesetzt wird. Entfernet sich aber die eine Stimme von der andern um eine Terz, so wird die Zahl 2 addirt. Dadurch geschieht es, daß die Terz zur Quinte, die Octave zur Decime wird. Hieraus siehet man, daß bey Versetzung um eine Quarte, Quinte, Sexte, auf eine ähnliche Weise die Zahlen 3, 4 oder 5 zu addiren, oder zu subtrahiren sind.

Sowol die Umkehrungen der Contrapunkte in der Octave, Decime und Duodez, als auch die Versetzungen, welche aus jenen entstehen, müssen denen, die Kirchenstücke setzen wollen, sehr geläufig seyn: Zum Fugensatz ist dieses völlig nothwendig.

Diejenigen, welche sich in den drey Hauptcontrapunkten der Octave, Decime und Duodecime vollkommen geübet haben, werden ohne Mühe und Suchen immer andere Versetzungen finden. Uebrigens merke man noch, daß die contrapunktischen Veränderungen, da eine Stimme unverändert bleibt, die andere aber um zwey, drey, oder mehr Stufen gegen sie herauf, oder von ihr herabgerückt wird, Versetzungen, und nicht Umkehrungen sind. Folgende Beyspiele dienen zur Erläuterung:



Versezung in der Secunde



in der 7, und von dieser in der obern Septime.

Diese contrapunktischen Versezungen unterscheiden sich von den Nachahmungen aller Arten, z. B. in der 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. darin, daß bey den letzteren die zweyte Stimme gehen kann, wie sie will; da bey den contrapunktischen Versezungen eine Stimme, wie bey allen Contrapunkten, unversezt bleiben muß, oder höchstens nur eine Octave versezt wird.

## Versezungen.

(Redende Künste.)

Es giebt auch in ausgebildeten Sprachen, die schon festgesetzte Regeln der Wortfügung haben, allemal noch viel Redesätze, wo die Ordnung der Wörter ohne Veränderung des Sinnes, verändert werden kann. Haller sagt von der Jugend:

Der Wollust sanfte Blut wärmt ihr die  
Abern auf,

Kein Einsall von Vernunft hemmt ihrer  
Lüste Lauf.

Der Sinn dieser beyden Redesätze ist völlig derselbe, wenn die Worte so gestellt werden:

Die sanfte Blut der Wollust wärmt ihr  
die Abern auf,

Ihrer Lüste Lauf hemmt kein Einsall der  
Vernunft.

oder so:

Ihr wärmt die sanfte Blut der Wollust  
die Abern auf,

Den Lauf ihrer Lüste hemmt kein Einsall  
der Vernunft.

Veränderung der Ordnung der Worte werden Versezungen genant. Es giebt aber Versezungen, die den Sinn ändern. Wenn der erste der angeführten Verse so versezt würde:

Wärmt der Wollust sanfte Blut ihr die  
Abern auf,

so würde es dem Satz seine absolut bejahende Bedeutung benehmen, und ihn zu einer Frage, oder zu einem bedingten Satze, Wenn ihr die Wollust 2c. machen. Andere Versezungen aber ändern den Sinn nicht, sie geben ihm nur eine verschiedene Wendung. Derselbe Gedanken bekommt in dieser Stellung

Der Wollust sanfte Blut wärmt ihr die  
Abern auf,

eine andere Wendung, als in dieser:

Die Abern wärmt ihr die sanfte Blut  
der Wollust auf.

Nach der ersten Wortfügung ist die Wollust der Hauptbegriff, auf den es hier ankommt; und der Sinn ist so gewendet, daß man zuerst die Ursache, denn ihre Stärke, und zuletzt ihre Wirkung sich vorstellen muß. Nach der andern wird die Wirkung als die Hauptsache zuerst vorgestellt, hernach ihre Ursache angezeigt.

Dergleichen Versezungen haben aber nur statt, in so fern sie den grammatischen Regeln der Wortfügung nicht entgegen sind; denn wenn sie dieses wären, so würden sie anstößig

stößig seyn. Man kann, ohne barbarisch zu reden, anstatt: Gestern ist er bey mir gewesen, nicht sagen: bey mir gestern ist er gewesen, wol aber, er ist gestern bey mir gewesen.

Ungrammatische Versetzungen sind überall zu vermeiden; weil sie in jeder Rede dem Ohr anstößig werden. Aus den Versetzungen aber, die ohne Verwirrung des Sinnes, und ohne Beleidigung des Gehörs können vorgenommen werden, ziehen die redenden Künste so große und so mannichfaltige Vortheile, daß eine Sprache zur Beredsamkeit und Dichtkunst um so viel tauglicher ist, je mannichfaltigere Versetzungen sie zuläßt.

Es giebt Versetzungen, die bloß den Wolklang befördern, einen Satz leicht und wolfließend, und eine ganze Periode wol klingend machen.

Auch wird oft ein Redesatz bloß durch Versetzung zum Vers, ohne sonst irgend einen andern Ton, oder eine andere Wendung anzunehmen. Es ist dem Sinne nach vollkommen gleichgültig zu sagen: Jeder bringt den Mutterwitz auf die Welt; der Schulwitz wird nur durch Bücher gegeben, oder:

Den Mutterwitz bringt jeder auf die Welt,

Der Schulwitz wird durch Bücher nur gegeben.

Andremale dienen sie zum Nachdruck und zur Lebhaftigkeit der Rede:

Was wahre Tugend ist, wird nie der Pöbel kennen.

ist weit lebhafter, als dieses: Der Pöbel wird nie kennen, was wahre Tugend ist.

Bisweilen geben sie der Rede den feurigen, oder feyerlichen poetischen Ton, der uns mit großem Nachdruck rühret. Hagedorn sagt im Ton der edelsten Begeisterung:

Verlohren ist der Tag und schändlich sind die Stunden,

Die, wenn wir fähig sind, Bedrängten bejzustehn,  
Beym Anblit ihres Harms uns unempfindlich sehn.

Ein großer Theil der Kraft würde diesem Satz entgehen, wenn man mit denselben Worten sagte: Der Tag ist verlohren, und die Stunden sind schändlich, die uns, wenn wir fähig sind u. s. w.

Bloß in den Versetzungen liegt so mannichfaltige und so wichtige ästhetische Kraft, daß es der Mühe werth wäre, die Beispiele davon zu sammeln. Denn anders ist es nicht wol möglich, weder die verschiedenen Arten derselben anzuzeigen, noch ihre Wirkungen zu erkennen.

Wir würden diese Sammlung etwa nach dieser Eintheilung ordnen.  
1. Versetzungen, deren Wirkung sich bloß auf Wolklang erstreckt. 2. Die zur Deutlichkeit des Sinnes, oder zur Kürze dienen. 3. Die dem Ton der Rede einen gewissen Charakter geben. 4. Die den Nachdruck verstärken, und das Leidenschaftliche der Rede fühlbarer machen.

Es ist offenbar, daß für redende Künste die Sprache, die die meisten Vorzüge hat, zu allen Arten der Versetzungen die biegsamste ist. Wenn unsre Sprache der griechischen und lateinischen hierin nicht gleich kommt, so stehet sie doch nicht leicht einer der übrigen europäischen Sprachen nach. Aber diese Materie ist an sich so schwer, so weitläufig, und für unsre Sprache besonders so wenig bearbeitet, daß ich mir nicht getraue, ihre Behandlung hier vorzunehmen.

### Versetzungszeichen.

(Musik.)

Sind solche, die den Noten vorgelegt werden, wenn sie höher oder tiefer, als ihre Stelle anzeigt, oder als die Tonleiter des Tones, aus dem das Stück geht, erfordert, genommen



nommen werden sollen. In unserm angenommenen Notensystem haben nur die Töne c d e f g a h, durch alle Octaven ihre eigenen Noten. Alle übrige höhere, oder tiefere Töne werden durch Versetzungszeichen, die diesen Noten vorgesetzt werden, angezeigt. Sie sind entweder zufällig und stehen unmittelbar vor der Note, die erhöht oder erniedriget werden soll; in diesem Fall bestimmen sie die veränderte Höhe oder Tiefe der einzigen Note, vor welcher sie stehen, oder höchstens aller derer, die in einem Takt auf der nämlichen Stufe stehen, wenn nämlich kein anderes Zeichen, wodurch ihre Geltung wieder aufgehoben wird, vorhergeht: oder sie werden am Anfange des Stücks neben den Schlüssel gestellet, und gelten alsdenn durchs ganze Stück. \*) Sie sind folgende:

a) Erhöhungszeichen.

1) \*, das Kreuz, oder Doppelkreuz, welches einen halben Ton †) erhöht.

\*) S. Vorzeichnung.

†) Meistentheils sollte dieses der kleine halbe Ton  $\frac{2}{4}$  seyn, nämlich der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz. Auf unsern Clavieren und Orgeln, wo dieser kleine halbe Ton in andern Umständen zu klein, und daher unbrauchbar seyn würde, kommt statt dessen  $\frac{2}{3}$  oder  $\frac{1}{3}$  vor. Die Erhöhung des einfachen Kreuzes sollte ebenfalls nur  $\frac{2}{4}$  betragen, weil bey diesem Kreuz allezeit ein durch \* erhöhter Ton vorausgesetzt wird; es ist daher falsch, wenn einige sagen, daß das x einen ganzen Ton erhöhe, weil es unsinnig seyn würde, von C in xCis, oder von F in xFis überzugehen. Gleiche Bewandnis hat es mit den Erniedrigungszeichen. Von einem durch \* erhöhten Ton zu seiner kleinen Secunde, wie von \*c nach d, von \*f nach g ic. ist allezeit ein großer halber Ton; desgleichen von einem durch b erniedrigten Ton zu seiner kleinen Untersecunde, als von ba nach g, von bg nach f ic.

2) x, das einfache Kreuz, welches die Stelle des vorhergehenden bey solchen Tönen vertritt, bey denen ein \* vorausgesetzt wird, oder die in der Vorzeichnung schon ein \* haben.

b) Erniedrigungszeichen.

1) b, das Be, oder das runde Be, welches einen halben Ton erniedriget.

2) h, deutlicher bb, das große oder zweysache Be, welches statt des vorhergehenden b nur solche Töne um einen halben Ton erniedriget, die schon ein b in der Vorzeichnung haben.

c) Wiederherstellungs- oder Wiederrufungszeichen.

h, das vieretigte Be, oder Be quadrat, welches sowol die in der Vorzeichnung durch \* erhöhten Töne um einen halben Ton erniedriget, als auch die durch b erniedrigten um einen halben Ton erhöht. In diesen Fällen zerstört das h bey einer oder etlichen aufeinander folgenden nämlichen Noten eines ganzen Takts die Vorzeichnung, wenn seine Geltung nicht vorher durch das \* oder b derselben wieder aufgehoben wird. Es wird aber auch vor solche Noten gesetzt, die kurz vorher ein \* oder b, das nicht in der Vorzeichnung befindlich ist, gehabt haben, und hebt alsdenn die Geltung desselben wieder auf, indem es den natürlichen Ton der Tonleiter wieder herstellt.

Es ist nicht gar lange, daß man sich in dieser letzten Absicht des h auch nach einem x oder b b bediente, und dadurch das \* oder b der Vorzeichnung wieder herstellte. Dieses war der Eigenschaft des Wiederherstellungszeichens vollkommen gemäß; aber es verursachte, zumal den Ungeübteren, einige Verwirrung im Spielen. Man hat daher nach der Zeit für gut befunden, die durch x zufällig erhöhten, und durch b b erniedrigten

welches  
nden bey  
bey denen  
ed, oder  
schon ein  
ben.

runde Be,  
on ernie-

roße oder  
statt des  
leche Töne  
erniedriget,  
zeichnung

= oder  
yen.

Be qua-  
i der Vor-  
ten Töne  
erniedriget,  
niedrigsten  
öhret. In  
as h bey  
ander fol-  
eines gan-  
ing, wenn  
her durch  
pieder auf-  
aber auch  
die kurz  
s nicht in  
ich ist, ge-  
ldenn die  
auf, in-  
Ton der  
t.

daß man  
es h auch  
ente, und  
Vorzeich-  
dieses war  
berherstel-  
gemäß;  
l den Un-  
rung im  
r nach der  
durch x  
rch b b er-  
niedrigten

niedrigten Töne, durch das \* und b der Vorzeichnung wiederherzustellen. Im Grunde streitet dieses wider die Eigenschaft der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichens, es fällt aber deutlicher in die Augen, und ist bey unserer Einrichtung der Versetzungszeichen, da das h zu mehreren Absichten gebraucht wird, der ersten Art vorzuziehen.

Die Alten bedienten sich ohne Ausnahme des \* zum Erhöhen, und des b zum Erniedrigen, auch da, wo unser h angebracht wird. Sie setzten z. B. vor Es ein \*, wenn es E, und vor Fis ein b, wenn es F werden sollte. Unstreitig ist diese Bezeichnung wegen ihrer Simplicität der unserigen vorzuziehen: Auch bedeutete in ihren Bezifferungen das \* allezeit die große, und das b die kleine Terz, statt daß aus einer natürlichen Folge unserer Einrichtung die große Terz bald durch \* bald durch h, und die kleine ebenfalls bald durch b, bald durch h angezeigt werden muß. Es ist zu verwundern, wie man diese simple Art hat verlassen, und dafür die unsrige, die durch die verschiedene Bedeutung des h so zusammengesetzt ist, hat einführen können. Dieses h sollte eigentlich niemals etwas anders als ein Wiederherstellungszeichen der Vorzeichnung, wenn dieselbe durch zufällige Kreuze oder Bees zerstört gewesen, vorstellen.

## Verwandschaft der Töne.

(Musik.)

In dieser Benennung wird das Wort Ton, für Tonleiter gesetzt; denn wenn man sagt, ein Ton stehe mit einem andern in Verwandschaft, so meynet man; die Tonleiter des einen Tones, als Tonica betrachtet, habe Uebereinkunft mit der Tonleiter des andern. Also bestehet die Verwandschaft der Töne darin, daß die Tonleiter einer Tonica mit der Tonleiter

einer andern nahe übereinstimme. Diese Verwandschaft, oder Uebereinstimmung aber wird in einer doppelten Absicht betrachtet, in Rücksicht auf die Ausweichungen, oder auf die Versetzungen.

In Absicht auf die Ausweichungen bestehet die Verwandschaft der Töne darin, daß der Ton, in den man ausweicht, das Gefühl des vorhergehenden nicht plötzlich auslösche; hingegen sind zwey Töne in Absicht auf die Versetzung \*) verwandt, wenn die verschiedenen Intervalle der Tonica in beyden nicht sehr unterschieden sind. In einem, nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmten Clavier sind gar alle Töne in Absicht auf die Versetzungen gleich verwandt, und völlig einerley; denn jede Tonica hat genau dieselben Intervalle, wie die andre.\*\*) aber auch auf einem solchen Instrument sind nicht alle Töne in Absicht auf die Ausweichungen gleich verwandt.

Wenn von der Verwandschaft der Töne gesprochen wird, so versteht man insgemein die Verwandschaft, die in Absicht auf die Modulation betrachtet wird. Von dieser ist hier allein die Rede, da von der andern in dem Artikel Versetzung gesprochen wird.

In etwas längern Tonstücken, wo zwar dieselbe Hauptempfindung durchaus herrscht, aber doch in ihrer Stimmung, oder ihrem Ton verschieden, oder ofte gleichsam anders schattirt wird, kann der Gesang nicht in einem Tone bleiben, sondern wird durch Ausweichungen in verschiedene andere Töne herübergeleitet. Dieses kann nun so geschehen, daß allemal der nächste Ton, in den man ausweicht, in seinem Charakter mehr, oder weniger Uebereinkunft, das ist,

Jii 5

mehr

\*) S. Versetzung (Transposition).

\*\*) S. Temperatur.

mehr oder weniger Verwandtschaft mit dem vorhergehenden hat. Wann ist die Empfindung durch merkliche Schattirung sich von der vorhergehenden unterscheiden soll, so muß man in einen etwas entfernten, das ist, wenig verwandten Ton ausweichen; soll aber die Schattirung weniger merklich, oder abstechend seyn, so weicht man in einen näher verwandten Ton aus. Also muß man bey der Modulation die Verwandtschaft der Töne nothwendig vor Augen haben. Deswegen muß man auch die Grade dieser Verwandtschaft bestimmen können.

Also entstehet hier die Frage, woraus diese Verwandtschaft zu erkennen sey.

Weil in jedem Ton die drey wesentlichen Sayten, Tonica, Dominante und Mediant, am öftersten gehört werden, folglich das Gehör gleichsam stimmen; so sind überhaupt die Töne verwandt, deren wesentliche Sayten in beyder Töne Tonleiter vorkommen, wo aber eine oder mehrere der wesentlichen Sayten des einen Tones, der Tonleiter des andern fremd sind, folglich ihr Gefühl auslöschen, oder verdunkeln, da ist keine Verwandtschaft. So sind dem Ton C dur, die Töne G dur, A mol, E mol, F dur und D mol verwandt. Denn keiner dieser Töne hat eine wesentliche Sayte, die nicht in der Tonleiter des Tones C dur enthalten wäre. Hingegen sind demselben Tone C dur, die Töne G mol, A dur u. s. f. gar nicht verwandt, weil die Terzen dieser Töne nicht in der Tonleiter des C dur liegen, folglich, da sie öfte vorkommen, das Gefühl dieser Tonleiter gleich auslöschen.

Die Grade der Verwandtschaft zu schätzen, muß man außer den Tonleitern der beyden Töne auch auf die sehen, die ihren Dominanten zugehören; weil man gar öfte in einem Ton den Accord seiner Dominante

hören läßt. Daraus wird man z. B. sehen, daß G dur dem C dur näher, als E mol, verwandt ist, weil auch die Dominante von G dur, in ihrer Tonleiter dem C dur näher kommt, als die Tonleiter der Dominante von E dur.

Wir haben an einem andern Orte \*) einen Canon, oder ein Formular gegeben, woraus man leicht für jeden Ton die Grade der Verwandtschaft mit andern erkennen kann.

Verschiedene Harmonisten haben gezeigt, wie man aus jedem Ton durch alle 24 Töne hindurch in einer Folge so moduliren könne, daß immer der folgende mit dem vorhergehenden in naher Verwandtschaft stehe, zuletzt aber die Modulation auf den ersten Hauptton wieder zurück komme. Dieses wird der harmonische Cirkel genennt. \*\*)

## Verwechslung.

(Musik.)

Das Wort wird auf mehr, als eine Weise, als ein Kunstwort gebraucht. Durch Verwechslung der Harmonie, oder eines Accords versteht man eine solche Versekung oder Umkehrung des Grundtones, und eines dazu gehörigen Intervalles, wodurch dieses Intervall in den Baß, und der eigentlich in den Baß gehörige Grundton des Accords in eine obere Stimme kommt, wie wenn



dieses gesetzt wird.

\*) Artikel Ausweichung S. 159. f.

\*\*) Man sehe Heintzens Anweisung zum Generalbaß.

Der

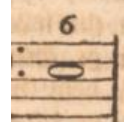
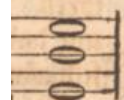
nan z. B.  
ir näher,  
weil auch  
in ihrer  
kommt,  
ante von

n Orte\*)  
nular ge-  
für jeden  
schaft mit

n haben  
dem Ton  
in einer  
daß im-  
vorherge-  
raft stehe,  
auf den  
k komme.  
be Cirkel

G.

als eine  
gebraucht.  
armonie,  
man eine  
nkehrung  
dazu ge-  
sch dieses  
id der ei-  
Grund-  
e Stim-  
legt wird.



Der  
9. f.  
isung zum

Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung, weil statt des Grundtones entweder die Terz, oder die Quinte in den Bass kann gesetzt werden; im ersten Fall entsteht der Sextenaccord, im andern der consonirende Quartsextenaccord. \*) Der Septimenaccord aber kann dreymal verwechselt werden, weil außer der Terz und Quinte auch die Septime statt des Grundtones in den Bass kommen kann; durch die erste Verwechslung entsteht der Quintsextenaccord; durch die zweyte der Terzquartaccord, und durch die dritte, den Secundenaccord, wie in den Artikeln über diese Accorde ist gezeigt worden. Bey allen diesen Verwechslungen, wird der Accord in seiner vollkommenern Gestalt, d. n. nämlich der Grundton im Basse steht, der Grundaccord genannt.

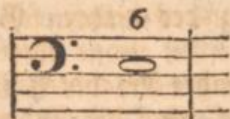
Diese Verwechslungen sind aus dem doppelten Contrapunkt in der Octave entstanden, und so alt, als dieser: hernach aber hat man sie auch verschiedentlich, ohne zwey Stimmen durchaus gegen einander umzukehren, nur in einzelnen Accorden gebraucht. Die Verwechslungen des Dreyklanges werden weit öfter, als dieser selbst gebraucht, der wegen seiner vollkommenen Harmonie, überall, wo er vorkommt, Ruhe, oder einen Einschnitt verursacht. Die Verwechslungen des Septimenaccordes werden gebraucht, um die Kraft einer Cadenz etwas zu schwächen; \*\*) endlich werden auch beyde Accorde oft in ihren Verwechslungen genommen, um dadurch bessere melodische Fortschreitungen zu erhalten.

Man muß aber immer dabey voraussetzen, daß der Verwechslung ungeachtet, der eigentliche Grundaccord dem Gehör doch fühlbar bleibe; weil es durch die Art der Fortschreitung

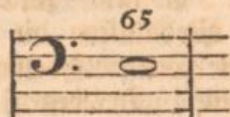
\*) Man sehe die Tabelle im Artikel Dreyklang.

\*\*) S. Cadenz.

leicht unterscheidet, wie es den Accord nehmen soll. Ob also gleich dieser Accord einzeln oder allein angeschlagen



gerade so klingen kann, wie die erste Hälfte dieses Accordes,



so thut er im Zusammenhang doch eine ganz andre Wirkung; indem eben daraus das Gehör im ersten Falle den Accord C, im andern aber den Accord E fühlt.

Der verwechselte Accord thut überhaupt die Wirkung seines Grundaccordes, nur mit einiger Verminderung der Harmonie.

Bey diesen Verwechslungen hat man in dem vielstimmigen Satz und bey der Begleitung genau darauf zu sehen, was für Intervalle können verdoppelt werden. Man muß dabey allemal auf den Grundaccord zurück sehen, und nur die Intervalle verdoppeln, die in demselben verdoppelt werden können. Da nun in dem Dreyklang die Octave am sichersten und öftersten verdoppelt wird, die Terz seltener, und die Quinte noch seltener, so muß eben dieses mit den Intervallen geschehen, in welche bey der Verwechslung, Octave, Terz und Quinte verwandelt werden. Im vierstimmigen Satz z. B. im Sextenaccord, ist die Verdoppelung der Sexte, als der Octave des eigentlichen Grundtones, am sichersten und öftersten zu nehmen; bey dem Quartsextenaccord gilt dieses von der Quarte; weil sie da die Octave des eigentlichen Grundtones ist.

Daher siehet man auch, warum bey den Verwechslungen des Septimenaccordes

menaccords, die darin liegenden Consonanzen ofte gar nicht können verdoppelt werden, z. B. die Quinte in dem Quintsextenaccord; weil sie die Dissonanz des wahren Grundtones ist.

Eine andre Art der Verwechslung ist die, da eine Dissonanz nicht in der Stimme, wo sie vorbereitet gelegen hat, sondern in einer andern aufgelöst wird. Es geschieht also dabey gleichsam ein Tausch, so daß eine Stimme die Dissonanz einer andern, ehe die Auflösung vor sich gehet, übernimmt, und hernach auch die Auflösung in derjenigen Stimme geschieht, welche die Dissonanz übernommen hat, wie hier:



Dergleichen Verwechslungen sind in den Recitativien oft höchst nothwendig, um einen Satz zu verlängern. Man hat in Recitativien, wo mehr als eine Stimme recitiret, solche Verwechslungen in allen Stimmen angebracht, und gemeiniglich werden auch die Auflösungen in diesen Fällen übergangen, daß also nach einem unresolvirten Satze gleich ein anderer dissonirender erfolgt, dadurch wird ein Zuhörer in beständiger Unruhe und Erwartung einer Auflösung oder Ruhe unterhalten. Marcello in Venedig hatte es zu seinen Zeiten, da diese Art gewöhnlich war, so weit damit getrieben, daß geschickte Com-

Es geschieht auch, daß eine Dissonanz in einer andern Stimme aufgelöst wird, wenn sie gleich vorher in diese Stimme nicht ist aufgenommen worden, wie hier:



Auch kann die Resolution noch länger verschoben werden, wenn zwey Verwechslungen vor sich gehen, ehe die Resolution erfolgt, wie bey A. Eben dieses kann nach drey Verwechslungen geschehen, wie bey B, und dennoch kann am Ende, bey der Resolution, noch eine Verwechslung der Dissonanz durch eine andere Stimme geschehen, wie bey C.

ponisten Mühe hatten, deren Richtigkeit auf dem Papier zu entdecken.

Eine ganz gewöhnliche von vielen unbemerkte Verwechslung geschieht bey dem Sextenaccord, in welchem die Terz, anstatt daß sie unter sich treten sollte, über sich tritt, und der Bass die Resolution hat:



Verwif-

## Verwiflung.

(Schöne Künfte.)

Wir sagen eine Sache sey verwifelt, wenn es uns einige Mühe und Anstrengung der Aufmerksamkeit verursacht, ihre Art und Beschaffenheit einzusehen; plan und einfach aber nennen wir das, dessen Art und Beschaffenheit wir leicht erkennen. Eine Handlung ist plan und einfach, wenn ein einziges Mittel, oder gar wenig Veranstaltungen gerade zum Zweck führen; verwifelt ist sie, wenn man zu Erreichung des Zwecks mancherley Anstalten zu machen hat. Jene gleichet einer Reise, auf der man den geradesten Weg geht, und ohne Hinderniß zum Ziele kommt; diese hat Aehnlichkeit mit einer Reise, die durch mannichfaltige Umwege, und durch Wegräumung vielerley Hindernisse zum Ziele führet.

Handlungen und Unternehmungen ohne Verwiflung haben wenig Reizung, und wenn sie eine beträchtliche Zeit erfordern, so werden sie langweilig und verdrießlich. Man übersieht gleich im Anfang alles, was dabey zu thun ist, und in der Ausführung selbst geht alles ohne Schwierigkeit fort; man muß nirgend stille stehen, um sich zu bedenken, wie man dem Ziel näher kommen soll; man trifft keine Schwierigkeiten an, deren Ueberwindung, Anstrengung der Kraft erforderte. Also beschäftigt die Handlung selbst den Geist nicht, und das Verlangen, das Ende davon zu sehen, ist das einzige, was wir dabey fühlen. Daher entstehet der Verdruß der langen Weile dabey. Eben so geht es uns auch, wenn wir die Handlungen andrer Menschen sehen. So bald wir gar nichts verwifeltes darin bemerken, finden wir sie langweilig; mit Vergnügen aber folgen wir den handelnden Personen, wenn wir sie in mancherley Schwierigkeiten verwifelt se-

hen, die sie nach und nach überwinden.

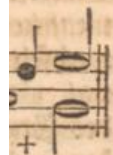
Wir haben bereits anderswo gezeigt, wie in den epischen und dramatischen Handlungen, aus Verwiflung der Umstände Knoten entstehen, die unsre Aufmerksamkeit auf den Fortgang der Dinge kräftig reizen, und wie die allmähliche Auflösung der Knoten durch die Befriedigung unsrer Erwartungen Vergnügen macht. \*) Im Grund entstehet unser Vergnügen nur aus dem Gefühl unsrer Kräfte, und deren Wirkung. Wo wir also eine beständige Spannung der Kräfte fühlen, die allmählig ihre Wirkung erreichen, da empfinden wir auch Vergnügen. Die Kräfte selbst aber fühlen wir nicht anders, als durch die Anstrengung. Es sey also, daß wir durch Betrachtung der Dinge, oder durch Handlungen, die wir verrichten, Vergnügen empfinden sollen, so muß in den Dingen, womit wir uns beschäftigen, Verwiflung vorkommen, die sich allmählig auflöset. Da wir aber die Wirkung der Knoten und ihrer Auflösung in den Werken des Geschmacks an den angeführten Orten hinlänglich betrachtet haben, so wollen wir diesen Artikel blos auf solche Anmerkungen einschränken, daraus der Künstler beurtheilen kann, wo er das Einfache und Plane, und wo er das Verwifelte vorzüglich brauchen soll.

Es giebt Fälle, wo das Gerade und Einfache großes Wolgefallen erweckt, und wo es so gar bis zum Entzücken gefällt; aber auch solche, wo der Mangel der Verwiflung die Sachen völlig gleichgültig und langweilig macht. Die einfache Pracht verschiedener Monumente der alten griechischen Baukunst, entzückt das Auge eines Kenners: aber ein Lustgarten, dessen Plan und Anordnung wir auf einen Blick ganz übersehen; die Auf-

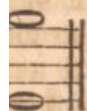
senseite

\*) S. Knoten; Auflösung.

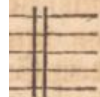
e Disso-  
ie aufge-  
vorher in  
nommen



noch län-  
in zwey  
den, ehe  
bey A.  
erwechs-  
B, und  
der Re-  
llung der  
Stimme



n Rich-  
veken.  
n vielen  
eschiehet  
welchem  
iter sich  
und der



verwif-

senseite eines großen Gebäudes, die innere Anordnung einer großen Menge der darin befindlichen Zimmer, die wegen ihrer Einfachheit gleich so in die Augen fallen, daß man aus einem kleinen Theile die Beschaffenheit des Ganzen erkennt, sind völlig gleichgültige Dinge, bey denen wir ohne merklichen Ueberdruß uns nicht verweilen können.

Verwicklung scheineth überall nothwendig, wo ein Gegenstand bloß die Vorstellungskraft eine merkliche Zeitlang anhaltend beschäftigten soll; denn sie verursachet Nachdenken, Beobachtung, Vergleichung der Dinge, um ihren Zusammenhang zu fassen.

In der Epopöe und in dem Drama muß so viel Verwicklung seyn, als nöthig ist, die Aufmerksamkeit auf den Verlauf der Sachen gespannt zu halten. Denn wenn auch gleich die ganze Handlung auf Rührung, oder Erwekung der Empfindung abzielte, so wird dieser Endzweck doch nur in so fern erhalten, als wir den Verlauf der Dinge mit Aufmerksamkeit beobachten. Wir werden von dem leidenschaftlichen Zustand der handelnden Personen nur in so fern gerührt, und empfinden, was sie selbst empfinden, nur in so fern, als wir uns in ihre Umstände versetzen. Dieses thun wir aber nur, wenn wir alles, was ihnen begegnet, und alle Lagen, worin sie sich durch die ganze Handlung befinden, mit Aufmerksamkeit beobachten. Wie man mit bloßen Füßen so schnell über glühende Kohlen wegeilen kann, daß man ihre Hitze nicht empfindet, so machen auch die leidenschaftlichen Scenen keinen Eindruck auf uns, wenn die Aufmerksamkeit sich nicht dabey verweilet, wenn wir nicht Zeit nehmen, oder uns die Mühe nicht geben, sie zu fassen. Mit Aufmerksamkeit aber können wir keinen Gegenstand der Erkenntniß betrachten, wenn nichts verwikeltes

darin ist. Weil also im Drama und in der Epopöe die Empfindung aus der Aufmerksamkeit erfolget, mit der wir die Lage der Sachen, und den Fortgang der Handlung beobachten, so muß nothwendig Verwicklung darin seyn. Liegt sie nicht schon in der Art, wie die Sachen geschehen, so muß er sie durch wol überlegte Anordnung hereinbringen; er muß uns die Wirkung beschreiben, oder sehen lassen, ehe wir die Ursache davon erkennen; oder er muß uns die Ursache groß und wichtig vorstellen, ehe wir die Wirkung davon sehen. In beyden Fällen entsteht eine Verwicklung, denn wir sehen etwas, dessen Ursache, oder Wirkung uns eine Zeitlang verborgen ist, und dieses reizet die Aufmerksamkeit sehr kräftig zu genauer Beobachtung des Zusammenhanges.

Aber die Verwicklung kann auch so groß seyn, daß sie der Empfindung schadet. Nachdenken und Rührung des Herzens können nicht wol neben einander bestehen. Jemehr der Geist beschäftigt ist, je weniger fühlt das Herz. Wir haben nicht Zeit, zu empfinden, wenn wir unaufhörlich beobachten müssen. Wenn demnach eine Handlung so sehr verwikelt ist, daß wir alle Kräfte der Aufmerksamkeit nöthig haben, sie zu fassen, folglich bloß mit Erkennen und Erforschen beschäftigt sind, so fühlen wir wenig dabey. Ein Trauerspiel, oder eine Epopöe, wo die Aufmerksamkeit auf den Verlauf der Dinge unaufhörlich so gespannt ist, daß man keine einzelne Lage mit Leichtigkeit übersehen oder fassen kann, thut wenig Wirkung auf das Herz; man hat genug mit Erforschung und Beobachtung des Zusammenhanges zu thun, und bey dieser Anstrengung, bey dieser Hitze der Vorstellungskraft, bleibet das Herz kalt; weil man nicht Zeit hat, bey irgend einer Lage der Sachen still zu stehen, um ihren Eindruck zu empfin-

empfinden. Darum ist ein einfacher Plan dem verwickelten vorzuziehen.

## Verzierungen.

(Schöne Künste.)

Sind einzelne kleine Theile, die nicht zur wesentlichen Beschaffenheit eines Werks der Kunst gehören, sondern bloß zur Vermehrung der Annehmlichkeit ihm beygefügt, und gleichsam angehängt sind. In der Baukunst sind die Statuen, Vasen, Laub- und anderes Schnitzwerk, womit wesentliche Theile des Gebäudes geschmückt werden, Verzierungen. In der Beredsamkeit und Dichtkunst werden alle Nebenbegriffe, eingeschaltete Gedanken, Episoden, die dem Wesentlichen mehr Annehmlichkeit geben; in der Musik die verschiedenen Manieren und Veränderungen, \*) die bloß eine mehrere Annehmlichkeit zur Absicht haben, zu den Verzierungen gerechnet. Sie können überall, wo sie angebracht sind, weggenommen werden; ohne das Werk mangelhaft zu machen, oder seine Art zu verändern.

Die Verzierungen haben ihren Ursprung in dem allen Menschen angeborenen Geschmak für das Schöne. Es ist kaum ein Volk auf der Erde so roh, daß es für Verzierungen ganz unempfindlich wäre. Der noch halbwilde Mensch findet Geschmak an Geschmeide, womit er seine halb- oder ganz nakende Glieder verzieret, und der in der höchsten Einfalt der Natur lebende Hirt zieret seinen Stab, oder seinen Becher mit Schnitzwerk. Dieser Geschmak zeigt, daß in der menschlichen Natur etwas höheres und edlers sey, als in der thierischen, die keine Empfindungen kennt, als die aus körperlichen Bedürfnissen entstehen. Völlige Unempfindlichkeit für alle Verzierung würde thierische Rohigkeit verrathen; auf der andern Seite hingegen, zeigt ein unmaßi-

\*) S. Manieren; Veränderungen.

ger Geschmak an Verzierungen etwas kleines und kindisches. Wie die Vernunft bey kleinen Geistern in Spißsündigkeit ausartet, so artet der Geschmak am Schönen bey kindischen Gemüthern in Ziererey aus.

So gewiß es ist, daß ein mäßiger und von gesundem Geschmak begleiteter Gebrauch der Verzierungen, den Werken der schönen Künste Annehmlichkeit und Reizung giebt; so gewiß ist es auch auf der andern Seite, daß überhäufte und ohne Geschmak angebrachte Verzierungen das beste Werk verächtlich machen. Wenig und mit gutem Geschmak gewählter Schmuck, kann auch der schönsten Person noch Annehmlichkeit beylegen; aber wo alles von Geschmeid und Schmuck stroget, da wird die natürliche Schönheit verdunkelt.

Ein fürtrefflicher Kunststrichter scheidet die Verzierungen in den Werken der Beredsamkeit für Dinge zu halten, die man mehr dem gemeinen Liebhaber als dem Kenner zu gefallen, anbringt. †). Wahre Kenner sehen überall auf das Wesentliche der Dinge, und finden das größte Wohlgefallen an Vollkommenheit; wer aber nicht Gefühl genug hat, durch die wesentliche Vollkommenheit der Dinge gerührt zu werden, ergötzet sich an angehängten Zierrathen. So viel scheint gewiß zu seyn, daß die größten Künstler in jeder Art auch die größte Sparsamkeit in Verzierungen zeigen. An den griechischen Gebäuden, die aus der guten Zeit der Kunst übrig geblieben sind, findet man nur wenig Verzierungen; äußerst verschwendet sind sie aber an den so genannten gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten, die man durch

Schön-

†) Cultu et ornatu se commendat ipse, qui dicit, et in ceteris iudicium doctorum, in hoc vero etiam popularum laudem petit. Quintil. Inst. L. VII. c. 3.

ama und  
ung aus  
mit der  
und den  
obachten,  
lung da-  
on in der  
eben, so  
te Anord-  
uns die  
sehen las-  
on erken-  
Ursache  
ehe wir  
In bey-  
wicklung,  
n Ursach,  
lang ver-  
die Auf-  
genauer  
hanges.

a auch so  
pfindung  
Rührung  
vol neben  
der Geist  
ühlt das  
t, zu em-  
lich beob-  
nach eine  
ist, daß  
rkksamkeit  
folglich  
rforschen  
vir wenig  
oder eine  
mkeit auf  
ufhörlich  
ne einzeln  
hen oder  
Wirkung  
nug mit  
ung des  
und bey  
eser Hitze  
ibet das  
Zeit hat,  
Sachen  
indrut zu  
empfin-



Schönheit und Pracht unterscheiden wollte.

Es ist kaum ein Theil der Kunst, der mehr Geschmak und Beurtheilung erfordert, als dieser. Der Künstler thut wol, der es sich zur Maxime macht, in Ansehung der Verzierungen lieber zu wenig, als zu viel zu thun, da der gänzliche Mangel der Verzierungen kein Werk mangelhaft macht, die Ueberhäufung derselben aber es gewiß verstellt.

Es giebt Werke der Kunst, die kaum irgend eine Art der Verzierung zulassen. Wo Stärke, oder tiefe Rührung des Herzens gesucht wird, folglich in pathetischen und zärtlichen Gegenständen, scheinen sie gar nicht statt zu haben. Man kann überhaupt dieses zur Grundregel der Verzierungen setzen, daß ein Werk um so viel weniger Zierrath verträgt, je mehr wesentliche ästhetische Kraft es besitzt. Man findet in den Philippischen Reden des Demosthenes, und in den Catilinarischen und Philippischen des Cicero nichts von Schmak, den der römische Redner sonst, wo er weniger ernsthaft war, vielleicht nur zu viel liebte. In bloß unterhaltenden Werken, und überall, wo der Inhalt, ob er die Materie an sich weniger wichtig, weniger ernsthaft ist, können die Verzierungen zu Vermehrung der Annehmlichkeit viel beytragen.

Der Künstler, dem es ein wahrer Ernst ist, zu unterrichten, oder zu rühren, denkt nicht an Verzierungen, die dazu nichts beytragen können; aber der, der belustigen will, muß, wenn sein Stoff dazu nicht hinreichend ist, seine Zuflucht zu Verzierungen nehmen. Die griechischen Fabeln, die dem Aesopus zugeschrieben werden, und die lateinischen des Phädrus, sind fast durchaus ohne alle Verzierung; weil es den Verfasser im Ernst um Unterricht zu thun war: hingegen siehet man aus den häufigen Verzierungen in den Fabeln

des La Fontaine, daß er mehr gesucht hat zu belustigen, als zu unterrichten.

Der Künstler hat aber nicht bloß zu beurtheilen, wo sich Verzierungen schicken, sondern auch wie sie beschaffen seyn sollen. Quintilian hat in wenig Worten gesagt, was sich hierüber sagen läßt. *Ornatus virilis, fortis, sanctus sit: nec effeminitatem levitatem, nec fuco eminentem colorem amet; sanguine et viribus niteat.* Die Verzierungen sollen männlich, kräftig und keusch seyn; sie sollen nicht weibischen Leichtsinns verrathen, auch nicht bloßen Schimmer geben, sondern wahre ästhetische Kraft und Bedeutung haben.

Die meisten in der reinen griechischen Baukunst gebräuchlichen Verzierungen, können als Beyispiele zur Erläuterung dieser Forderungen angeführt werden. Man begreift bey nahe bey allen, wie sie entstanden, oder warum sie da sind, wie wir größtentheils in den Artikeln darüber angemerkt haben: \*) und meist überall dienen sie, das Ansehen der Festigkeit zu vermehren. Also sind sie nicht leichtsinniger Weise, oder aus bloßem Eigensinn angebracht; fast überall sind sie einfach und von sachlicher Form, also nicht ausschweifend oder üppig; haben eine Bedeutung, indem sie entweder zum Tragen, oder Unterstützen dienen, wie die Kragsteine, oder zum festern Verbinden, wie die Schlußsteine und die durchlaufenden Bänder und Gesimse, oder sonst schickliche Nebenbegriffe erwecken, wie die Trophaen, Festonen und dergleichen. Nirgend sind sie bloßer Schimmer, der ohne bestimmten Zweck, bloß das Auge an sich lockt: nirgend verbergen sie die natürliche Form und einfache Gestalt der

\*) G. Gesims; Sparrentopf; Kragstein u. s. w.

ehr gesucht  
unterricht-

nicht bloß  
Verzierungen  
sie beschaf-  
tan hat in  
sich hier-  
us virilis,  
effemina-  
eminen-  
guine et  
Verzierungen  
und keusch-  
chen Leicht-  
cht bloßen  
ern wahre  
eutung ha-

einen grie-  
chischen Ver-  
spiele zur  
ungen an-  
greift bey-  
entstanden,  
wie wir  
In darüber  
meist über-  
en der Fe-  
lso sind sie  
, oder aus-  
acht; fast  
d von fast-  
nischweif-  
ine Bedeu-  
zum Tra-  
nen, wie  
stern Ver-  
ne und die  
d Gesimse,  
begriffe er-  
, Festonen  
d sind sie  
e bestimm-  
je an sich  
die natür-  
Bestalt der  
wesentli-  
opf; Krag-

wesentlichen Theile, an denen sie an-  
gebracht sind.

Hingegen siehet man in den späte-  
ren Gebäuden der Alten, die unter den  
Nachfolgern der ersten Keiser aufge-  
führt worden. Verzierungen die nichts  
von den erforderlichen guten Eigen-  
schaften an sich haben. Theile, die  
stark und fest seyn sollen, bekommen  
durch ausgeschmücktes Laubwerk das  
Ansehen, als ob sie schwach und zer-  
brechlich wären. Man sieht Laub-  
und Schnitzwerk, dessen Grund man  
nicht einsehen kann; ausgehauene  
Bilder an Schlusssteinen, die ein bloß-  
ses Ohngefähr, oder eine völlig aus-  
schweifende, abentheuerliche Phant-  
asie dahin setzen konnte. Was seiner  
Natur nach gerade oder glatt seyn  
sollte, ist zur vermeynten Zierde zer-  
brochen oder verkröpft, oder durch  
Schnitzarbeit kraus gemacht.

Man kann kaum sorgfältig genug  
seyn, zu verhüten, daß die Verzie-  
rungen nicht am unrechten Ort ange-  
bracht, nicht zu überhäuft seyen,  
nicht gegen die Art und gegen den  
Charakter des Werks, oder der  
Theile, denen sie zur Zierde dienen  
sollen, streiten. Was nicht einen  
wesentlichen Theil hebt, oder unter-  
stützt, oder angenehmer macht, was  
bloß angehängt ist, scheint verwerf-  
lich.

Aber es wäre vergeblich eine Ma-  
terie, wobey es mehr auf gründlichen  
und seinen Geschmack, als auf ent-  
wickeltes Denken ankommt, umständ-  
licher zu behandeln.

Verzierungen, (Decorationen)  
nennt man auch die Veranstellungen,  
wodurch auf der Schaubühne der Ort  
der Handlung durch Malererey vorge-  
stellt wird: aber uneigentlich; denn  
diese Verzierungen sind nicht Neben-  
sachen zur Verschönerung, sondern  
wesentlich zum Schauspiel gehörige  
Sachen. Von den Veranstellungen  
der Schaubühne, wodurch die Vor-  
stellung des Orts der Handlung in  
Zweyter Theil.

jedem Falle kann bewirkt werden;  
und von der Wahl der Scene haben  
wir bereits gesprochen. \*) Ueber das  
Besondere in der Kunst des Schau-  
spielmalers bin ich nicht im Stand,  
hier etwas befriedigendes zu sagen.  
In Ansehung des Geschmacks ist das  
Wichtigste, was man dem Maler  
der Schaubühne zu sagen hat, dieses;  
daß er den Zweck seiner Arbeit beden-  
ken, und nichts vorstellen soll, als  
was nothwendig ist, die Wahrheit  
der Vorstellung zu unterstützen. Er  
muß schlechterdings bloß darauf be-  
dacht seyn, daß das Auge des Zu-  
schauers die Scene für den wahre-  
Ort der Handlung halte, und sich  
sorgfältig hüten, daß das Auge keine  
Gelegenheit finde, durch etwas un-  
natürliches, oder unschickliches, oder  
gegen das Uebliche streitende, oder  
allzusehr hervorstechende, sich von  
der Handlung selbst abzuwenden, um  
die Decoration zu tadeln, oder zu be-  
wundern. Er hat das Seinige zum  
Schauspiel am besten gethan, wenn  
der Zuschauer gar nicht an seine Ar-  
beit denkt, sondern nur auf die han-  
delnden Personen sieht, und glaubt,  
daß er sich wirklich an dem Ort der  
Scene befinde.

### Verzögerung.

(Musik.)

Es geschieht bisweilen, daß in der  
Musik eine Stimme ihre Töne früher,  
oder später angiebt, als der Gang  
des Gesanges, oder die Bewegung  
und Takt es erforderten. In so fern  
dieses aus Ueberlegung geschieht, um  
den Ausdruck zu unterstützen, wird es  
unter die Kunstgriffe gezählt, die un-  
ter den lateinischen Namen Retarda-  
tio und Anticipatio bekannt sind.  
Man kann sich beydes an folgenden  
Beyspielen vorstellen. Wenn zwey  
Stimmen auf folgende Art mit ein-  
ander fortrühen:

so

\*) S. Schaubühne; Scene.



so haben beyde einen gleichen Gang; in beyden Stimmen werden die zusammengehörigen Töne auf jeden Schritt zu gleicher Zeit angegeben: aber in folgenden Beyspielen



wird der Gang ungleich. In den zwey ersten Fällen bleibt die obere Stimme auf jeden Schritt um ein Achtel hinter der untern zurücke, und dieses wird Verzögerung, Retardatio genennet; in den beyden andern aber treten zwar im Niederschlag beyde Stimmen zugleich ein, in den folgenden Taktzeiten aber tritt die obere Stimme auf jeden Schritt früher, als die untere ein; dieses nennt man Voreilung, Anticipatio.

in dieser Form



Es ist offenbar, daß das Verzögern und Voreilen die Harmonie auf jeden Schritt verändert; es entstehen dadurch verschiedene Dissonanzen, die aber im Generalbass insgemein nicht angedeutet werden. Nur bey ganz langsamer Bewegung werden die dabey entstehenden Dissonanzen als Vorhalte mit Ziffern bezeichnet, und müssen in dem begleitenden Basse wirklich angeschlagen werden. Also müßte folgendes

mit Anschlagung aller Quinten in der Begleitung gespielt werden. Denn obgleich hier auf den guten Taktzeiten Quinten auf Quinten kommen, so ist eine solche Fortschreitung doch gut, weil bey der 6 eine eigene gute consonirende Harmonie steht. Im Absteigen aber wäre dieses unrichtig, weil nach den Quinten keine consonirende Harmonie folget, wie dieses Beyspiel zeigt:



In folgenden zwey Fällen ist die Voreilung der obern Stimme nicht zulässig:

ichen Gang;  
en die zusam-  
eden Schritt  
en: aber in



weil unvorbereitete Septimen und vorgehaltene Quinten ohne Vorbereitung auf einander folgen.

Die Sänger und Spieler bringen ofte Verzögerungen oder Voreilungen an, die der Tonsetzer nicht angezeigt hat, und gar ofte sind sie von sehr guter Wirkung. Aber wer dieses thun will, muß eine hinlängliche Kenntniß der Harmonie haben, damit er nicht gegen die Regeln des reinen Satzes dabey anstoe. Ueberdem muß man auch darauf Acht haben, ob die andern begleitenden Stimmen solche Veränderungen in dem Fortschreiten zulassen. Wenn die Violinen, oder Flöten die Hauptstimme im Unisonus begleiten, kann diese weder verzögern, noch voreilen, weil sie mit den andern Stimmen lauter Secunden machen würde.

Mit den schicklichen und den Ausdruck habenden Verzögerungen und Voreilungen muß man das sogenannte Schleppen und Eilen, das aus wurklichem Mangel des Gefühls der wahren Bewegung entsteht, nicht verwechseln; denn dieses sind wahre und schwere Fehler, die die ganze Harmonie eines Stücks verderben. Wer durchaus mit seiner Stimme jeden Ton um ein Achtel zu früh, oder zu spät angiebt, verursacht eine völlige Verwirrung in der Harmonie. Doch ist das Eilen noch erträglicher, als das Schleppen; weil die eilende Stimme die andern bald mit sich fortreisset.

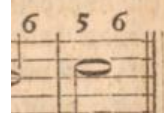
## Vielstimmig.

(Musik.)

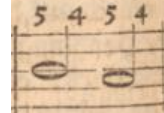
So nennt man den Satz, der aus mehr als vier Stimmen besteht, deren jede ihre besondere Melodie hat. In so fern bey dem Dreyklang ein Intervall desselben verdoppelt werden muß, sollte der vierstimmige Gesang, der aus Baß, Tenor, Alt und Discant besteht, auch schon zum vielstimmigen gerechnet werden; denn eigentlich ist der Satz vielstimmig, der die Verdoppelung eines oder mehrerer zum Accord gehöriger Intervalle erfordert. Da nun der consonirende Accord außer dem Grundton, der zum Fundamentalbasse gehört, und für keine besondere Stimme gerechnet wird, nur drey Intervalle enthält, die Octave, oder Prime, deren Terz und Quinte, die in drey Stimmen können vertheilt werden, so erfordert die vierte Stimme bey jeder consonirenden Harmonie schon die Verdoppelung oder Wiederholung eines der consonirenden Intervalle. In dessen wird nach dem gewöhnlichen Gebrauch des Worts nur der Gesang, der mehr als vier Stimmen hat, vielstimmig genannt; daher im vielstimmigen Gesang auf jeden Accord, wenn er gleich, wie der wesentliche Septimenaccord, aus vier Intervallen besteht, wenigstens ein Intervall muß verdoppelt werden.

Beym vielstimmigen Gesang hat man außer den allgemeinen Regeln des Satzes besonders noch nöthig zu wissen, was für Intervalle zur Vermehrung der Harmonie sollen verdoppelt werden. Wir haben deswegen hier vornehmlich zu zeigen, wie diese Verdoppelung am schicklichsten geschehe.

Hier ist vorerst dieses zur Grundregel anzunehmen, daß bey dissonirenden Accorden die Dissonanzen nicht können verdoppelt werden; weil dieses



Quinten in  
werden. Denn  
uten Taktzei-  
iten kommen,  
breitung doch  
e eigene gute  
steht. Im  
ses unrichtig,  
keine consoni-  
wie dieses



len ist die Vor-  
nme nicht zu-

offenbar verbotene Octaven verursachen würde. Denn da die Auflösung der Dissonanzen ihren Gang völlig bestimmt, so müßte die verdoppelte Dissonanz in beyden Stimmen, wo sie vorkommt, einerley Gang nehmen, folglich würden dadurch nothwendig Octaven entstehen.

Es ist also eine allgemeine Regel, daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden. Dabey ist dieses die natürlichste Ordnung, daß die Verdoppelung nach der Ordnung, in der die Consonanzen erzeugt werden, geschehe. Wir haben anderswo \*) gezeigt, daß diese harmonische Progression  $1 \frac{1}{2} \frac{1}{3} \frac{1}{4} \frac{1}{5}$  u. s. f. alle consonirenden Töne oder Intervalle in ihrer natürlichen Ordnung enthalte. Daher kann man den Schluß ziehen, daß, wo nur eine Consonanz zu verdoppeln ist, am natürlichsten die Octave  $\frac{1}{2}$  verdoppelt werde; wo zwey zu verdoppeln sind, Octave und Quinte  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{3}$ . Wo drey zu verdoppeln sind, Octave, Quinte und die doppelte Octave  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ , und so fort. Dieses ist die wichtigste Grundregel zur Verdoppelung. Doch kann sie nicht allemal genau beobachtet werden, weil dadurch bisweilen in irgend einer Stimme unharmonische Fortschreitungen entstehen könnten. Auch kann man aus der angezeigten Erzeugung der Consonanzen zum viestimmigen Satz diese wichtige Regel herleiten, daß in den tiefen Stimmen die Consonanzen weiter aus einander, in den obern aber näher an einander zu bringen sind, wie schon anderswo angemerkt worden. \*\*)

Das Wichtigste aber, was hienächst anzumerken ist, ist dieses, daß man bey verwechselten Accorden allemal die wahre Grundharmonie vor Augen habe; weil ohne dieses nicht kann beurtheilt werden, ob ein In-

\*) S. Cante; Klang.

\*\*) S. Eng.

tervall könne verdoppelt werden, oder nicht. Durch die Verwechslung nimmt eine Dissonanz oft das Ansehen der Consonanz an, und kann dennoch nicht verdoppelt werden. So ist z. B. in dem  $\frac{6}{4}$  Accord die Quinte die eigentliche Dissonanz, \*) und kann folglich nicht verdoppelt werden. Wenn man also sagt: daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden, so ist dieses von den Consonanzen des eigentlichen Fundamentaltones zu verstehen, auf den man also beständig Rücksicht zu nehmen hat.

Bey den Accorden, die zufällige Dissonanzen haben, muß die Verdoppelung der Consonanzen, in welche die Dissonanzen sich auflösen, vermieden werden. Wo z. B.  $\frac{9}{8}$  vorkommt, verdoppelt man erst Quinte und Terz, die Octave aber nur, wenn dieses noch nicht hinlänglich ist, alle Stimmen zu versehen; bey  $\frac{4}{3}$  verdoppelt man erst Quinte und Octave, und nur bey sehr viel Stimmen die Terz des Basses; bey  $\frac{2}{3}$  verdoppelt man erst die Quinte, und nur, wenn man noch mehr Töne nöthig hat, hernach die Octave, und denn die Terz; bey dem Sextenaccord, der die Septime zum Vorhalt hat, wird auch erst die Octave des Basses verdoppelt, ehe man die Sexte dazu nimmt.

Eine wichtige Anmerkung zur Lehre des viestimmigen Satzes, kann aus den sogenannten Mixturen der Orgeln gezogen werden. Denn daher kann man lernen, daß zu einem consonirenden Accord in gehöriger Entfernung und Schwäche des Tones, mancherley Dissonanzen mitgenommen werden können, ohne den Gesang dissonirend zu machen. Wenn in einem Tonstück so viel Stimmen wären, als Register in einer großen Orgel sind, so könnten die Töne in den verschiedenen Stimmen nach

Maasse

\*) S. Quintsextenaccord.

werden, oder  
erwechslung  
ft das Anfe-  
nd kann den-  
den. So ist  
e Quinte die  
) und kann  
elt werden.  
daß nur die  
doppelt wer-  
n Consonan-  
damentalto-  
en man also  
ymen hat.

die zufällige  
die Verdop-  
t, in welche  
öfen, vermie-  
z. vorkommt,  
nte und Terz,  
n dieses noch  
Stimmen zu  
doppelt man  
und nur bey  
Terz des Bass-  
welt man erst  
nn man noch  
hernach die  
erz; bey dem  
Septime zum  
uch erst die  
doppelt, ehe  
mt.

lung zur Leb-  
akes, kann  
Mixturen der  
Denn da-  
daß zu einem  
in gehöriger  
äche des Co-  
anzen mitge-  
t, ohne den  
achen. Wenn  
iel Stimmen  
einer großen  
die Töne in  
mmen nach  
Maafße

Maafgebung der Mixturen der Orgel  
sehr füglich vertheilt werden.

Der viestimmige Gesang hat an  
sich etwas feyerliches und großes,  
und ist also vorzüglich bey solchen  
Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die  
Gemüther durch große Pracht und  
Feyerlichkeit außerordentlich zu rüh-  
ren sind.

Es ist vielleicht nicht ausgemacht,  
aber doch höchst wahrscheinlich, daß  
die Alten keinen viestimmigen Ge-  
sang gehabt haben. Insgemein schrei-  
bet man seine Einführung einem eng-  
lischen Bischoff Dänstan, der im X  
Jahrhundert gelebt hat, zu. Aber der  
große Galiläi sagt, daß nach allen  
von ihm angestellten Untersuchungen  
sich ergebe, der viestimmige Gesang  
sey nicht früher, als 150 Jahre vor  
seiner Zeit aufgekommen. Diese Epo-  
che würde gegen das Jahr 1430 fal-  
len. \*) Der Abbe Le-Beuf, der sich  
sehr tief in Untersuchungen über die  
Beschaffenheit der ältern Kirchenmu-  
sik eingelassen, versichert, daß man  
die ältesten Spuhren des viestimmi-  
gen Gesanges erst gegen Ende des  
XII Jahrhunderts finde. \*\*) Er soll  
daher entstanden seyn, daß auf gewis-  
sen Stellen der Lieder, besonders am  
Ende, zwey Stimmen, die sonst durch-  
aus im Unisonus giengen, Terzen ge-  
gen einander gesungen haben. Die-  
ses nannte man Organizare in du-  
plo. Wollte man den Schluß auf  
das Wort Amen, oder Allelujah,  
dreystimmig machen, so bekam ein  
dritter Sänger eine Stimme, die um  
eine Octave höher, als die erste war,  
und zum vierstimmigen Schluß wur-  
de auch die zweyte Stimme um eine  
Octave höher genommen.

Noch im XIV Jahrhundert wurde  
der viestimmige Gesang, wie der an-

\*) S. dessen Dialogo della Musica Anti-  
ca e moderna.

\*\*) S. dessen Traité historique et prati-  
que sur le chant ecclesiastique. Paris  
1741. 8. S. 74.

geführte französische Schriftsteller be-  
weist, von vielen für einen Miß-  
brauch, und für eine Verderbung des  
alten guten Gesanges gehalten; da-  
her Pabst Johannes XXII in einer  
Bulle vom Jahre 1322 denselben ein-  
zuschränken suchte. \*)

## Vierstimmig.

(Musik.)

Der Satz, der aus vier verschiedenen  
Stimmen besteht. Weil der vollstän-  
dige consonirende Dreyklang, außer  
dem Grundtone noch drey andere Töne  
in sich begreift, \*\*) so gründet sich  
die Kunst des vierstimmigen Satzes,  
in so fern er von andern Arten des  
Satzes verschieden ist, darauf, daß  
durchaus die volle Harmonie genom-  
men, und die verschiedenen Töne der-  
selben so in die vier Stimmen ver-  
theilt werden, daß jede einen reinen  
und fließenden Gesang habe.

Doch geht es nicht allemal an, die  
Töne der vier Stimmen aus der voll-  
ständigen Harmonie zu nehmen; man  
muß bald wegen der Auflösung der  
Dissonanzen, bald des leichtern und  
schönen Gesanges halber, bisweilen  
ein Intervall daraus weglassen, und  
dafür ein anderes verdoppeln. Selbst  
bey dem Septimenaccord, der einen  
Ton mehr hat, als der Dreyklang,  
ist es bisweilen nothwendig, daß die  
Quinte weggelassen, und dagegen die  
Octave des Basses verdoppelt werde.

Wo bey dem vierstimmigen Satze  
Verdoppelungen nothwendig werden,  
muß man sich nach den Regeln rich-  
ten, die im vorhergehenden Artikel  
hierüber gegeben worden. \*\*\*)

Uebrigens ist anzumerken, daß  
zur Fertigkeit der Kunst des reinen  
Satzes

\*) S. S. 90. in dem angezogenen  
Werke.

\*\*) S. Dreyklang.

\*\*\*) S. auch Verwechslung S. 872. f.

Satzes überhaupt eine fleißige Uebung in vierstimmigen Sachen das nothwendigste sey. Wer in dem vierstimmigen Satz so geübet ist, daß er alle Stimmen nicht nur rein, sondern zugleich leicht und singbar zu machen weiß, hat die meisten Schwierigkeiten der Sefkunst überstiegen.

Die wahre Vollkommenheit eines vier- und mehrstimmigen Tonstücks besteht darin, daß wirklich jede Stimme einen schon an sich wolklingenden, leichten und von den andern wirklich verschiedenen Gesang enthalte. Denn wo eine Stimme mehr die Art einer bloßen Ripienstimme hat, oder öfters mit einer andern im Unisonus, oder in der Octave fortgeht, da wird der Gesang mehr dreystimmig. Diese Vollkommenheit trifft man in den Werken der Neuern weit seltener an, als bey den ältern Tonsetzern, die strenger auf den guten Gesang jeder der vier Stimmen hielten, als man gegenwärtig zu thun pflegt. Die besten Muster, die man den angehenden Tonsetzer empfehlen kann, sind unstreitig die Kirchenlieder des unnachahmlichen J. S. Bachs.

## Vollkommenheit.

(Schöne Künste.)

Vollkommen ist das, was zu seiner Vollen gekommen, oder was gänzlich, ohne Mangel und Ueberfluß das ist, was es seyn soll. Demnach besteht die Vollkommenheit in gänzlicher Uebereinstimmung dessen das ist, mit dem was es seyn soll, oder des Wirklichen mit dem Idealen. Man erkennet keine Vollkommenheit, als in so fern man die Beschaffenheit einer vorhandenen Sache gegen ein Urbild, oder gegen einen, als ein Muster festgesetzten Begriff hält. Es giebt zwar Fälle, wo wir über Vollkommenheit urtheilen, ohne völlig und gänzlich bestimmt zu wissen, was

ein Gegenstand, in allen möglichen Verhältnissen genommen, seyn soll; aber alsdenn beurtheilen wir auch nicht die ganze Vollkommenheit solcher Dinge, sondern nur das, davon wir einen Urbegriff haben. Wenn uns etwas von Geräthschaft, ein Instrument, eine Maschine, zu Gesicht kommt, deren besondere Art oder Bestimmung uns völlig unbekannt ist, so halten wir doch etwas davon gegen festgesetzte Urbegriffe; wir sagen uns, dieses ist ein mechanisches Instrument, oder eine Maschine, u. s. f. Oder näher zu wissen, was es seyn soll, sehen wir in vielen Fällen, daß etwas daran fehlt, daß etwas daran zerbrochen, oder daß etwas, das mit dem übrigen nicht zusammenhängt, oder irgend etwas, das unsern Begriff von der Sache entgegen ist; und in so fern entdecken wir Unvollkommenheit darin. Eben so kann es auch seyn, daß wir eine uns in ihrer besondern Art unbekanntes Sache vollkommen finden, weil wir sie gegen den Urbegriff einer etwas höheren Gattung, oder einer allgemeineren Classe der Dinge halten. Wenn wir ein uns unbekanntes Thier sehen, das wir zu keiner Art zählen können, so erkennen wir doch überhaupt, daß es ein Thier ist, und beurtheilen, ob es das an sich hat, was zu einem Thier gehört. Wären wir in der Ungewisheit, ob es ein Thier oder eine Pflanze sey, so würden wir doch urtheilen, daß es zu der Classe der Dinge gehört, die erzeugt werden, allmählig wachsen und einen innern Bau haben, der dies allmähliges Wachsen verstatet u. s. f. Und in so fern wäre es möglich, Vollkommenheit oder Unvollkommenheit darin zu entdecken.

Durch Beobachten und Nachdenken bekommt jeder Mensch eine Menge Grund- oder Urbegriffe, (pronotie, anticipationes, wie die alten Philosophen sie nannten) gegen die er denn  
alles,

möglichen  
seyn soll;  
wir anch  
menheit sol  
r das, da  
aben. Wenn  
ast, ein In  
zu Gesich  
re Art oder  
unbekannt  
was davon  
fe; wir sa  
nechanisches  
Maschine, u.  
en, was es  
elen Fällen,  
daß etwas  
daß etwas,  
nicht zusam  
etwas, das  
Sache entge  
ntdecken wir  
Eben so  
vir eine uns  
unbekannte  
t, weil wir  
einer etwas  
einer allge  
nge halten  
unntes Thier  
Art zählen  
e doch über  
ist, und be  
ich hat, was  
Wären wir  
es ein Thier  
würden wir  
u der Classe  
erzeugt wer  
nd einen in  
ies allmäbli  
f. f. Und  
h, Vollkom  
nenheit dar  
nd Nachden  
h eine Men  
e, (pronoie,  
alten Philo  
a die er denn  
alles,

alles, was ihm vorkommt, hält, um zu beurtheilen, was es sey, zu welcher Classe, Gattung, oder Art der Dinge es gehöre. Je mehr ein Mensch des Nachdenkens gewohnt ist, je mehr deutliche Begriffe er hat, je geneigter ist er, überall Vollkommenheit oder Uebereinstimmung dessen, was er siehet, mit seinen Urbegriffen zu suchen und zu beurtheilen.

Die Entdeckung der Vollkommenheit ist natürlicher Weise mit einer angenehmen Empfindung begleitet. Dieses können wir hier als bekannt und als erklärt oder erwiesen annehmen, um daraus den Schluß zu ziehen, daß die Vollkommenheit ästhetische Kraft habe, folglich ein Gegenstand der schönen Künste sey. Doch ist sie es nur in so fern, als sie sinnlich erkannt werden kann. Eine Maschine von großer Vollkommenheit, als z. B. eine höchst genau gearbeitete und richtig gehende Uhr; die richtigste und genaueste Auflösung einer philosophischen, oder mathematischen Aufgabe, der bündigste Beweis eines Satzes, sind vollkommene Gegenstände; doch nicht Gegenstände des Geschmacks, weil ihre Vollkommenheit sehr allmählig und mühsam durch deutliche Vorstellungen erkannt wird. Nur die Vollkommenheit, die man anschauend, ohne vollständige und allmähliche Entwicklung, sinnlich erkennt und gleichsam auf einen Blick übersieht, ist ein Gegenstand des Geschmacks. Wird sie nicht erkannt, sondern bloß in ihrer Wirkung empfunden, so bekommt sie den Namen der Schönheit.

Es giebt verschiedene Arten des Vollkommenen, eine Vollkommenheit in Zusammenstimmung der Theile zur äußerlichen Form, eine Vollkommenheit in der Zusammenstimmung der Wirkungen: eine absolute Vollkommenheit, die aus nothwendigen ewigen Urbegriffen beurtheilet wird, und eine relative, die man aus vor-

ausgesehten, oder hypothetischen Urbegriffen beurtheilet. So sind insgemein alle Reden, die Homer seinen Personen in den Mund legt, nach der Kenntniß, die wir von ihren Charakteren und der Lage der Sachen haben, höchst vollkommen.

Auch Wahrheit, Ordnung, Richtigkeit, Vollständigkeit, Klarheit, sind im Grunde nichts anders, als Vollkommenheit, und gehören in dieselbe Classe der ästhetischen Kraft, weil sie die Vorstellungskraft gänzlich und völlig befriedigen. Was wir aber über alle diese Arten des Vollkommenen zum Gebrauch des Künstlers zu erinnern fanden, ist bereits in dem Artikel Kraft, und in einigen andern Artikeln angemerkt worden. \*)

Vollkommenheit, von welcher Art sie sey, ist allemal ein Werk des Verstandes und würkt auch unmittelbar nur auf den Verstand. Wie viel Geschmak und Empfindung ein Künstler haben mag, so muß noch Verstand und Beurtheilung hinzukommen, wenn er etwas machen soll, das durch Vollkommenheit gefällt.

## Vorhalt.

(Musik.)

Eine Dissonanz, die in einem Accord eine Zeitlang die Stelle einer Consonanz vertritt und bald in dieselbe übergeht. Es ist bereits anderswo erinnert worden, woher es komme, daß in der Fortschreitung der Harmonie ein Ton oder mehrere, die zu einem vorhergehenden Accord gehören, noch auf dem folgenden eine Zeitlang liegen bleiben, und die Stelle anderer zu dem Accord gehöriger Töne einnehmen. \*\*) Wir haben diese Vorhalte zufällige Dissonanzen genannt,

Kkk 4

\*) S. Ordnung; Richtigkeit; Klarheit.

\*\*) S. Dissonanz; Bindung.



nennt, weil sie zu der Harmonie, oder zu dem Accord, in dem sie stehen, nicht gehören, sondern zufälliger Weise, weil sie schon da liegen und der Uebergang von ihnen auf die dem Accord wesentlichen Töne, eine gute Wirkung thut, beybehalten werden. Dadurch unterscheiden sie sich von der wesentlichen Dissonanz, die als ein nothwendiger Ton zu dem Accord gehört und vor sich da steht, da die Vorhalte nur eine Zeitlang die Stelle anderer Töne vertreten. Z. B.



Ein Vorhalt kommt immer auf der dritten Zeit des Takts, damit das Dissoniren fühlbarer sey, und tritt auf der darauf folgenden schlechten Zeit in die Consonanz über, deren Stelle er vertreten hat, als die Quarte in die Terz, die None in die Octave u. s. f. Der Vorhalt ist von dem Vorschlag darin verschieden, daß dieser nicht von der vorhergehenden

Harmonie liegen bleibet, sondern ohne diese Vorbereitung vor dem eigentlichen Ton, den man hören sollte, angeschlagen wird, und diesem hernach Platz macht.

Die Vorhalte kommen nur in dem sogenannten schweren oder strengen Styl vor, wo sie wegen des empfindlichen Dissonirens starke Wirkung thun. Es ist aber dabey in Acht zu nehmen, daß der Vorhalt nicht länger daure; als die Consonanz, an die er gebunden ist. Man kann wol eine kürzere Note an eine längere, aber nicht eine längere an eine kürzere binden. Auch ist es eine wesentliche Eigenschaft des Vorhalts, daß er nur um einen einzigen Grad von der Consonanz, an deren Stelle er steht, entfernt sey.

### Vorschlag.

(Musik.)

Ein Ton, der in der Melodie zur Verzierung, als eine Stufe, von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen sollte, kommt, angeschlagen wird. Er ist allezeit die Ober- oder Untersecunde des Tones, auf den man gehen will. In der Harmonie kommt der Vorschlag nicht in Betrachtung, denn er dienet bloß zu den melodischen Verzierungen. Der Vorschlag hat keine bestimmte Dauer, sondern wird, nachdem der Vortrag dem Charakter des Stücks zufolge es erfordert, bald länger, bald kürzer gemacht. Er wird deswegen auch mit kleinen besondern Noten angedeutet, deren Geltung selten bestimmt wird. z. B.



Gar viel Vorschläge aber werden von Sängern und Spielern ohne Vorschrift des Tonsetzers gemacht. Sie haben sich aber dabey in Acht zu neh-

men, daß sie nicht zur Unzeit und nicht zu ofte hinter einander kommen. Was hierüber anzumerken ist, findet man in Herrn Bachs Versuch über die

die wahre Art das Clavier zu spielen, vollkommen gut angezeigt. \*) Wir merken nur noch an, daß der Vorschlag unausstehlich sey, der von der None zur Octave vom Basse ganz am Ende genommen wird, besonders wenn man ihn, wie öfters von gefühllosen Spielern geschieht, stark angiebt, und so lange hält, daß man den letzten Ton, der eigentlich den Schluß machen, und alles in Ruhe setzen soll, kaum mehr vernimmt.

## V o r t r a g.

(Redende Künste)

Ist der Ausdruck der Rede durch Stimm und Gebehrde, oder das Vernehmliche der Rede, das nicht in dem Sinn der Worte, sondern in dem Ton, in den Gebehrden und in dem Gesichte des Redners liegt. Dieses ist die Erklärung, die Cicero von dem Wort Actio giebt. †) Jedermann weiß aus der täglichen Erfahrung, daß dieselben Gedanken, derselbe Sinn der Worte durch die Verschiedenheit des Vortrages ganz verschiedenen Eindruck machen: daß folglich der Vortrag ein wichtiger Theil der Beredsamkeit sey. Es verdienet aber hier besonders angemerkt zu werden, daß die zwey größten Redner des Alterthums, Demosthenes und Cicero, ihn für den allerwichtigsten gehalten. „Der Vortrag, sagt Cicero, ist das, was in der Rede die größte Kraft hat. Ohne ihn kann der größte Redner nichts ausrichten; aber ein mittelmäßiger, der ihn in seiner Gewalt hat, kann dadurch öfters die größten übertreffen. Man sagt, daß Demosthenes, als er gefragt wurde, was das Wichtigste in der Kunst zu reden sey, dem Vortrag

\*) S. 62 f. f.

†) Facit (actio) dilucidam orationem et illustrem et probabilem et suavem, non verbis; sed varietate vocum, motu corporis, vultu. Cic. in Top.

die erste, und auch die zweyte und dritte Stelle eingeräumt habe.“ †)

Darum verdienet die Betrachtung des guten Vortrags in der Theorie der redenden Künste, eine besonders genaue Ausführung. Aber die Sache ist fast unüberwindlichen Schwierigkeiten unterworfen. Man müßte beynabe die ganze Theorie der Musik und der Pantomime deutlich vor Augen haben, um alles, was zum Vortrag der Rede gehört, anzeigen und bestimmen zu können. Man müßte zeigen können, wie eine Folge von Tönen auch ohne den Sinn der Worte, das Gehör angenehm zu unterhalten, und das Herz kräftig zu rühren vermögend sey; und wie es zugehe, daß ein Mensch, ohne zu sprechen, durch Stellung, Gebehrde und Mine, verständlich und herzzührend sprechen könne. Daß beydes täglich geschehe, wissen wir aus der Erfahrung; aber deutlich zu zeigen, wie es geschehe, und jede Kraft, die in dem Hörbaren der Rede und in dem Sichtbaren des Redners liegt, genau zu bestimmen und psychologisch zu erklären, wäre ein Unternehmen, dem zur Zeit kein Philosoph gewachsen ist. Denn wenn er auch alles, was er durch den Vortrag fühlet, genau unterscheiden, und den Grund jeder besondern Wirkung einsehen könne; so fehlten ihm die Worte, das, was er erkannt und fühlet, auszudrücken. Wer wird z. B. um von hundert nur einen besondern Fall anzuführen, mit Worten beschreiben können, in welchem Tone man das Wort Gott aussprechen müsse, wenn es ein Ausrufungswort, des Schreckens, oder der anbetenden Bewunderung, oder der geduldigen Un-

Rff 5

terwer-

†) Actio in dicendo una dominatur. Sine hac summus orator esse in numero nullo potest: mediocris hac instructus, summos saepe superare. Huic primas dedisse Demosthenes, dicitur cum rogaretur, quid in dicendo esset primum; huic secundas, huic tertias.

terwerfung seyn, und die Kraft haben soll, eine dieser Empfindungen fühlen zu lassen?

Wenn also der Vortrag der wichtigste Punkt in der Beredsamkeit ist, so ist er gewiß auch der schwereste, in der Theorie der Kunst abgehandelt zu werden.

Es scheint, daß die Griechen eine besondere Kunst daraus gemacht haben, die Werke der Dichter (vielleicht auch der Redner) geschickt vorzutragen; so wie man gegenwärtig in der Musik Künstler hat, die selbst keine Tonstücke setzen, sondern bloß fremde Werke vortragen. Dieser Kunst gedenken einige Alten unter dem Namen Rhapsodia; und wie gegenwärtig die Instrumentisten sich in Gesellschaften hören lassen, so ließen sich in Athen die Rhapsodisten hören. Es gab solche, die sich bloß auf den Vortrag eines einzigen Dichters einschränkten; weil sie glaubten, daß die Kunst zu schwer sey, als daß ein Mensch sie in allen ihren Zweygen besitzen könnte. Ich besinne mich in einem der Werke des Aristoteles gelesen zu haben, daß ein Rhapsodist besonders über den Vortrag der Werke von kläglichem Inhalt, geschrieben habe. Plato hält dafür, daß der Einfluß des Himmels, oder die Begeisterung dem Rhapsodisten eben so nöthig sey, als dem Dichter, \*) und es läßt sich aus einer Stelle des Euripides schließen, daß zu seiner Zeit die Kunst des Vortrages zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen sey: wenigstens vermüthe ich, daß folgende Worte, die der Dichter der Hekuba in den Mund legt, die Schilderung irgend eines Rhapsodisten derselben Zeit seyn sollten: „o! daß ich durch die Kunst des Dädalus, oder den Beystand irgend einer Gotttheit den Ton der Stimme in den Armen und Händen,

\*) Im Gespr. Ion.

oder in den Haaren und in den Füßen hätte!“\*)

Wir können hier nicht viel mehr thun, als daß wir einen Entwurf machen, nach welchem die wichtige Lehre vom Vortrage, abzuhandeln wäre.

Zum Vortrage gehören zwey sehr verschiedene Dinge, das Hörbare der Rede, und das Sichtbare an dem Redenden. Jenes wird insgemein unter dem Namen der Deklamation, dieses unter dem Wort Action begriffen.

Die vollkommene Deklamation muß drey Haupteigenschaften haben: Deutlichkeit, Wolklang und einen den Inhalt gemäßen Ausdruck. Wir haben über jede dieser Eigenschaften verschiedenes anzumerken:

1. Die Deutlichkeit des Vortrages erfordert erstlich eine helle und volltönende Stimme, die zwar größtentheils von dem Bau der Werkzeuge der Sprache abhängt, aber durch fleißige Übung zu größerer Vollkommenheit kann gebracht werden. Zweitens, eine gute Aussprache der Buchstaben, Sylben und Wörter, die durch fleißiges Ueben ebenfalls zu erhalten ist. Wir empfehlen denen, die sich in diesen beyden Stücken üben wollen, das, was Plutarchus in dem Leben des Demosthenes von den Übungen dieses großen Redners, seine Stimme und Aussprache zu verbessern, anführet, mit Ueberlegung nachzulesen. Den Lehrern und Vorstehern der Schule aber, ist die tägliche Übung der Jugend zur Verstärkung der Stimme und zur deutlichen Aussprache auf das nachdrücklichste zu empfehlen.

Drittens wird zur Deutlichkeit des Vortrages erfordert, daß die Worte eines Satzes, und die einzeln Redesätze einer Periode in einem unzertrennlichen Zusammenhang vortragen

\*) Eurip. Hecub, vs, 836-38.

en Füßen  
iel mehr  
Entwurf  
wichtige  
yhandeln

wey sehr  
hörbare  
bare an  
ird insge-  
er Dekla-  
em Wort

klamation  
en haben:  
einen den  
Wir ha-  
enschaften

3 Vortra-  
helle und  
war größ-  
Werkzeu-  
aber durch  
Vollkom-  
en. Zwey-  
der Buch-  
rter, die  
falls zu er-  
en denen,  
üken üben  
us in dem  
n den Ue-  
ers, seine  
zu verbef-  
berlegung  
und Vor-  
ist die täg-  
r Verstär-  
deutlichen  
drücklichste

deutlichkeit  
daß die  
die einzeln  
einem un-  
ng vorge-  
tragen

tragen werden, so daß der, der auch den Sinn der Worte nicht verstünde, die Eintheilung der Rede in kleinere Glieder und größere Perioden vernehmen könnte. Dieses hängt von dem Gang, oder der Bewegung der Rede, von der genauen Beobachtung der oratorischen Accente, der größern und kleinern Ruhepunkte und der Clauseln oder verschiedenen Cadenzen ab. Nur die Worte fallen als ein unzertrennlicher Redesatz ins Gehör, die in einer genau zusammenhängenden und nirgend unterbrochenen Bewegung, als Glieder einer Kette in einander geflochten sind, so daß das Gehör bey jedem Worte noch etwas folgendes erwartet, bis endlich ein Ton vorkommt, der es etwas beruhiget, und ihm einige Verweilung verstatet. Ohne große Weitläufigkeit und eine völlige Entwicklung der mechanischen Beschaffenheit des Gesanges, ist es nicht möglich, diesen Punkt des deutlichen Vortrages gehörig zu erläutern. Wer aber aus der Musik weiß, wie es zugeht, daß auch Unerfahrne fühlen, welche Töne zusammen einen Takt, und welche Takte ein rhythmisches Glied ausmachen; der wird auch begreifen, wie mehrere Wörter bloß durch den Ton, ohne Rücksicht auf die Bedeutung, als ein Satz der Rede ins Gehör fallen. Man muß wissen die Töne so zusammen zu hängen, daß man bey keinem stille stehen kann, sondern etwas nothwendig folgendes dabey empfindet, bis man auf eine gewisse Stelle gekommen, die einen größern oder kleinern Ruhepunkt verstatet. Da dieses in dem Gesang weit deutlicher zu bemerken ist, als in der Rede, so könnte der Tonsetzer diesen Punkt des deutlichen Vortrages den Redner am besten erklären. Deswegen setzten auch die Griechen mit Recht die Musik unter die Wissenschaften, darin der künstige Redner wol sollte geübet wer-

den. \*) Wer das, was wir über den Takt und Rhythmus gesagt haben, wol überlegt, wird einsehen, worauf es in Ansehung dieses Punktes ankomme.

Endlich gehört auch ein richtiges Maaß des Geschwinden und Langsamen zur Deutlichkeit des Vortrages. Zu schnelles Reden macht einzelne Sylben und Wörter undeutlich, zu langsames aber, macht die Eintheilung in Worte und Sätze unvernünftig. Wer uns die Sylben langsam einzeln vorzählt, sagt uns keine Worte, sondern bloß Sylben, so wie der, der buchstabiret; und die so langsame Aufzählung einzelner Worte, macht keine Redesätze, sondern bloß unzusammenhängende Worte.

Von den Accenten und der Bewegung hängt eigentlich das Rhythmische der Rede ab. In den Tonstücken läßt sich die Deutlichkeit, oder Faßlichkeit des Rhythmischen am leichtesten bemerken. Also könnte niemand besser und gründlicher über diesen Punkt des Vortrages schreiben, als ein Tonsetzer. Ich halte dafür, daß es wol möglich wäre durch die Art der Notirung, die wir zur Bezeichnung des Rhythmus gebraucht haben, \*\*) die Deklamation jeder Periode, wie die größte Deutlichkeit des Vortrages es erfordert, anzudeuten; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Alten sich bisweilen einer solchen Notirung bedient haben. Etwas von dieser Bezeichnung ist durch den Gebrauch der kleinern und größern Unterscheidungszeichen der Ruhepunkte bereits eingeführet; aber die Zeichen, deren wir uns bedienen, reichen bey weitem nicht hin, die Mannichfaltigkeit der Ruhepunkte bestimmt auszudrücken.

Wenn

\*) Man sehe, was Quintilian im 10 Cap. des I B. seiner Institutione oratoria davon schreibt.

\*\*) S. Rhythmus, S. 536 f.

Wenn wir dieser Punkte bloß Erwähnung thun, ohne sie weiter auszuführen, so geschiehet es deswegen; weil es schon nützlich ist, dem Redner die verschiedenen Dinge, denen er zum Vortrag nachzudenken hat, anzuzeigen, da denn sein eigenes Nachdenken ihm das Nähere an die Hand geben wird. Ohne unendliche Weitläufigkeit wäre es nicht möglich die Sachen auszuführen. Wir müssen hier mit Quintilian sagen; *Hæc quam brevissime potui, non ut omnia dicerem lectatus, quod infinitum erat; sed ut maxime necessaria.*

Die Deutlichkeit des Vortrages überbebt den Zuhörer alles Bestrebens die Rede richtig zu vernehmen, und verflattet ihm die Muse, die volle Kraft derselben desto stärker zu empfinden, und in so fern ist die Deutlichkeit eine ästhetische Eigenschaft der Rede.

2. Die zweyte Haupteigenschaft der Deklamation ist der Wolklang. Dieser hängt nun erstlich wieder von dem Klang der Stimme überhaupt ab. Ein Mensch hat vor dem andern einen angenehmen Ton der Stimme; worin er bestehe, läßt sich leicht fühlen, aber unmöglich beschreiben. Also haben wir über diesen Punkt nichts anderes anzumerken, als daß wir dem künftigen Redner empfehlen, sich die äußerste Mühe zu geben, die Fehler seiner Stimme zu verbessern, oder ihm raten, wenn er es durch keine Bemühung dazu bringen kann, seine Stimme angenehm zu machen, nie öffentlich aufzutreten. Denn wenn er auch die fürtrefflichsten Sachen sagte, so würde eine unangenehme Stimme jedermann abschrecken, ihn zu hören. Wir müssen den Sangmeistern überlassen, die Mittel anzuzeigen, wodurch die Stimme Annehmlichkeit bekommt.

Aber der Wolklang hängt nicht bloß von der Annehmlichkeit der

Stimme ab, auch die Aussprache muß angenehm seyn. Hierzu wird erfordert, daß die Mitlauter, oder die sogenannten stummen Buchstaben leicht und flüchtig, die Selbstlauter aber heil und nachdrücklich, doch ohne Schleppen und ohne Verdrähen ausgesprochen werden. Die Rede wird ungemein rauh und hart, wenn man sich auf den stummen Buchstaben verweilet, und ihnen zu viel Deutlichkeit giebt. Wer die Wörter: Grundsatz; Nehmen u. d. gl. ausspricht, als ob sie wie *Gr:r:un:n:dsatss; N:n:ehm:men:n*, geschrieben wären, wird mit der schönsten Stimme sehr unangenehm sprechen. Auch ist das Schleppen, oder zu lange Ziehen der wollklingendsten Selbstlauter, um so viel mehr der weniger wollklingenden, zu vermeiden. Man höret bisweilen die Wörter: Und, Grund u. dgl. so aussprechen, daß das U darin lang und geschleppt wird, wie in dem Worte Subn. Auch das Verdrähen der Vocalen, als ob sie Doppellauter vorstellten, ist einer der größten Fehler gegen den Wolklang der Aussprache. Man höret bisweilen Hand aussprechen, als ob es wie *Ha:and* geschrieben wäre.

Ferner gehört zur guten Aussprache ein angemessener Grad der Flüchtigkeit, oder Schnelligkeit und einige Mannichfaltigkeit der Accente, wodurch die zu einem Worte gehörigen Sylben ihren Zusammenhang bekommen, daß sie als ein Wort und nicht als einzelne Sylben vernommen werden. Alle Annehmlichkeit der Rede fällt weg, wenn die Sylben und Worte gleichrönend, oder monotonisch sind, und wenn nicht eine gefällige Abwechslung des Hohen und Tiefen, des Nachdrücklichen und Leichten, des Langen und Kurzen in der Folge der Sylben und der Worte beobachtet wird. Aber diese Abwechslung muß flüchtig und leicht bewerkstelliget werden. Der schönste Vers verlieret, durch lang-

fames

Aussprache  
hiez zu wird  
ter, oder  
Buchstaben  
elbstlauter  
doch ohne  
haben aus-  
Rede wird  
wenn man  
haben ver-  
eutlichkeit

Grund-  
auspricht,  
-dhatss;  
rieben wä-  
Stimme

Auch ist  
ige Ziehen  
auter, um  
olklingen-  
höret bis-  
Grund u.  
as u dar-  
, wie in  
das Ver-  
sie Dop-  
einer der  
Wolklang  
et biswei-  
ob es wie

Ausspra-  
er Flücht-  
ind einige  
ite, wo-  
gehörigen  
g bekom-  
und nicht  
nen wer-  
der Rede  
nd Worte  
isch sind,  
Abwechs-  
es Nach-  
ngen und  
iben und  
. Aber  
rtig und  
. Der  
ch lang-  
-fames

fames Scandiren, alles Angenehme  
des Klanges.

Eben dieses ist auch von den einzel-  
nen Redesätzen, woraus die Perioden  
bestehen, zu merken. Daß einige  
Sätze leichter und schneller, andere  
etwas schwerer und langsamer, eini-  
ge mit steigender, andere mit fallender  
Stimme, einige mit kaum merk-  
lichen, andre mit mehr fühlbaren  
Claufeln, oder Abfällen ausgespro-  
chen werden, giebt der Rede eine Art  
von Melodie, wodurch sie sehr ange-  
nehm werden kann. Bey der Un-  
möglichkeit, alles, was hiezu erfordert  
wird, durch deutliche Beyspiele zu  
zeigen, können wir nichts weiter thun,  
als dem künftigen Redner eine täg-  
liche Übung der wolklingenden Dekla-  
mation zu empfehlen. Er nehme zu  
solchen Übungen einige von guten  
Rednern geschriebene wolklingende  
Perioden vor sich, versuche jede da-  
von auf mehr, als einerley Art herzu-  
sagen, und bemerke bey jeder Verän-  
derung die Verschiedenheit der Wür-  
kung auf dem Wolklang. Noch bes-  
ser wär es, wenn er diese verschied-  
entlich abgeänderte Deklamation einer  
Periode durch andre vornehmen  
liesse, und durch aufmerksames An-  
hören den Grad des Wolklanges bey  
jeder Wiederholung zu empfinden  
suchte.

3. Die dritte Eigenschaft der voll-  
kommenen Deklamation ist der gute  
Ausdruck, oder die Uebereinstimmung  
des Klanges der Rede mit ihrem In-  
halt. Die Musik beweiset, daß jede  
Leidenschaft und jede besondere, so  
wol ruhige als unruhige Lage des Ge-  
müthes durch Ton und Bewegung  
können geschildert werden, und man  
höret auch täglich, daß in dem Ton  
der gemeinen Rede in gar viel Fällen  
mehr Kraft liegt, als in dem Sinn  
der Worte. Man stelle sich vor, daß  
folgende Worte in dem wahren Ton  
der tiefsten Wehmuth ausgesprochen  
werden:

— Wehe! Wehe!  
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe  
Geispigte Reile!

So wird man begreifen, daß der,  
der den Sinn der Worte nicht ver-  
stünde, dennoch durch den bloßen  
Schall weit schmerzhafter würde ge-  
rührt werden, als der, der ohne Ton  
den Sinn der Worte vernähme. Die  
Worte Wehe! Wehe! bedeuten  
nichts, als daß sie uns schlechtweg  
anzeigen, der Mensch, der sie spricht,  
leide; aber der Ton macht, daß wir  
sein Leiden wirklich empfinden.

Der Redner also, der den Vortrag  
völlig in seiner Gewalt hat, kann  
uns durch Ton und Bewegung der  
Stimme in jede Gemüthsfassung se-  
zen; er kann uns ruhig und gelassen,  
zum Nachdenken aufmerksam, mun-  
ter und fröhlich, zärtlich, traurig,  
unruhig, verzagt, herzhaft oder ängst-  
lich machen. Stimmt also diese in  
Ton und Bewegung liegende Kraft  
mit dem Sinn der Worte genau  
überein, so bekommt die Rede selbst  
eine unwiderstehliche Kraft. In der  
Beredsamkeit ist also nichts wichti-  
ger, als die Kunst, die Kraft der Re-  
de durch den Vortrag zu unterstützen.  
Dieser besondere Theil der Deklami-  
tion kann aber so wenig, als die an-  
dern durch Worte gelehret werden.  
Alles, was man hiebey thun kann,  
und was in der That von großem  
Nutzen ist, besteht darin, daß der  
Redner auf das besondere, was zu  
diesem Ausdruck gehöret, aufmerksam  
gemacht werde.

Zuerst kommt also der Ton der  
Stimme selbst in Betrachtung. Ein  
einzelner unartikulirter Laut kann fröh-  
lich, oder traurig, heftig oder sanft und  
gelassen klingen. Er bekommt seine  
ästhetische Kraft theils von dem  
Grad der Stärke, von der Langsam-  
keit und Schnelligkeit, von dem  
Nachdruck oder der Flüchtigkeit, we-  
mit er ausgesprochen wird, theils  
von dem Ziehen, oder Stoßen, oder  
Anschwel-

Anschwellen, oder andern Arten seiner Erzeugung; theils von dem Ort, wo er gebildet wird, oder wo er zu entstehen scheint, da er bald tief aus der Brust, bald aus der Kehle zu kommen, bald nur in dem Munde, oder gar nur auf den Lippen selbst gebildet zu seyn scheint. Es ist völlig unmöglich, alle Verschiedenheiten, die der Ton einer einzigen Sylbe annehmen kann, und jeden Ausdruck, den diese Verschiedenheiten ihm geben, zu beschreiben. Dieses kann nur empfunden werden. Aber es ist für den Redner wichtig, daß er sich im genauen Beobachten und Empfinden dieser Verschiedenheiten fleißig übe. Die vorher angeführten Worte des Klanges können so ausgesprochen werden, daß sie bloß zärtliche und gleichsam schwachtende Traurigkeit ausdrücken. Dies würde geschehen, wenn man die Worte Wehe! Wehe! aus der Kehle sanft und gelassen, langsam und mit einer allmählichen Wendung oder Inslerion des Tones auf der ersten Sylbe jedes Wortes ausspräche. Tiefere Wehmuth würden sie ausdrücken, wenn der Ton auf der ersten Sylbe tief aus der Brust, mit einem dumpfigen Ton, allmählig etwas verstärkt und sich in der zweyten Sylbe verlierend, ausgesprochen würde. Schrekhaft würden sie klingen, wenn sie mit lautem, offenem Schreyen, einem hellen Ton, schnell hintereinander, als wenn man um Hülfe rufte, vorgebracht würden. Es ist aber unendlich viel leichter mit der Stimme solche Veränderungen des Vortrages vorzunehmen, und ihre verschiedene Wirkung zu beobachten, als sie zu beschreiben. Also müssen wir uns begnügen, nur dieses einzige Beyspiel angezeigt zu haben; das übrige muß dem eigenen Fleiß des angehenden Redners überlassen werden. Weil es hier bloß auf Erfahrung ankommt, so muß er sich angelegen seyn lassen, jede Gelegenheit,

wo er Menschen, die in Leidenschaft gesetzt sind, sprechen höret, sich zu Nütze zu machen, um seine Beobachtungen zu vermehren. Dadurch wird er fühlen lernen, wodurch ein Ton fröhlich, zärtlich, schmeichelnd, kriechend, demüthig, oder traurig, kläglich, scheltend, zornig, streng, wodurch er flüchtig, gleichgültig, ernsthaft, feyerlich wird. Denn es ist außer Zweifel, daß bloß der Ton der Rede alle diese Eigenschaften annehmen könne.

Nach dem Ton, seiner Bildung und Stimmung, kommt die Bewegung der Stimme zum Ausdruck in Betrachtung. Die Tonseker unterscheiden nicht nur die verschiedenen Grade des geschwinden und langsamen in der Bewegung, durch ihre Kunstwörter Allegro, Andante, Largo, u. d. gl. sondern auch noch den besondern leidenschaftlichen Charakter, den sie durch die Worte Vivace, Moderato, Grave, Gratoso, con Tenerezza und dergleichen ausdrücken. Die Tanzmelodien beweisen, daß die Bewegung allein ungemein viel zum Ausdruck der besondern Arten der Empfindung beyntrage. Da sie insgemein ohne Worte nur durch Instrumente vorgetragen werden, so müßten die Tonseker nothwendig alle mögliche Veränderungen des Ausdrucks, der aus der Art der Bewegung entstehet, in ihrer Gewalt haben, da Redner und Dichter sich zum Theil auch auf den Sinn der Worte verlassen können. Deswegen kann der Redner nur in der Schule der Musik alles lernen, was er über die Bewegung der Stimme zu beobachten hat. So kläglich die vorher angeführte Stelle aus der bekannten Rameis'schen Cantate dem Sinne nach ist, wird sie jeder Tonseker in einer solchen Bewegung, und Taktart setzen können, die des kläglichen Sinnes ungeachtet, Gleichgültigkeit, oder gar Leichtsinm ausdrückt.

nenschaft ge-  
t, sich zu  
e Beobach-

Dadurch  
odurch ein  
meich. ind,  
r traurig,  
g, streng,  
leichgültig,  
Denn es  
os der Ton  
haften an-

: Bildung  
die Bewe-  
lusdruck in  
eher unter-  
rschiedenen  
nd langsa-  
durch ihre  
vante, Lar-  
d) noch den  
n Charak-  
rte Vivace,  
tioso, con  
n Ausdrü-  
beweisen,  
ungemein  
ondern Ar-  
rage. Da  
nur durch  
werden, so  
wendig alle  
des Aus-

der Bewe-  
Bewalt ha-  
er sich zum  
der Worte  
egen kann  
Schule der  
er über die  
beobachten  
rher ange-  
nten Kam-  
ne nach ist,  
einer sol-  
kart setzen  
Sinnes un-  
oder gar

Es

Es ist um so viel wichtiger, die wahre Bewegung für jeden Ausdruck zu treffen; da sie die leidenschaftliche Bildung der einzelnen Töne, wovon vorher gesprochen worden, entweder erleichtert, auch wol an die Hand giebt, oder gar unmöglich macht. Denn wo irgend eine Sylbe nach Art der Bewegung auf eine schlechte Taktzeit fällt, so ist es nicht möglich ihr einen leidenschaftlichen Nachdruck zu geben, weil die Bewegung ein leichtes Anschlagen derselben erfordert. Dem Redner ist also zur kräftigen Deklamation eine genaue Kenntniß von den Eigenschaften und Wirkungen des Rhythmus unumgänglich nothwendig. Er muß für jede Periode der Rede, nach dem in dem Sinne liegenden Ausdruck, den schicklichsten Rhythmus zu wählen wissen, sonst ist es nicht möglich, daß er überall die wahre Deklamation treffe. Da die Theorie des Rhythmus selbst noch so wenig bearbeitet ist, so kann man auch dem Redner keine bestimmte Regeln über die besondern Fälle der Deklamation geben. Wer indessen zu wissen verlanget, was etwa hierüber von den besten Lehrern der Redner gesagt worden, den verweisen wir auf das dritte Capitel des XI Buchs der Institution des Quintilians.

Jede Leidenschaft und überhaupt jede besondere Gemüthsstimmung hat nicht nur ihre eigene Art, sondern in dieser Art auch ihren Grad der Wirksamkeit, und beydes kann durch rhythmische Bewegung ausgedrückt, oder geschildert werden. Das ruhige, gelassene, sanfte, zärtliche, das lebhafteste, heftige, stürmische, und mehr dergleichen Eigenschaften unsrer innern Wirksamkeit, können durch rhythmische Bewegung fühlbar gemacht werden; dieses ist durch die Musik völlig außer Zweifel gesetzt. Also muß der Redner, so genau, als ihm möglich ist, diese Uebereinstim-

mung zwischen der rhythmischen Bewegung der Töne, und den Gemüthsstimmungen, sorgfältig bemerken. Dieses ist der Weg, auf dem er zum wahren Ausdruck der Deklamation kommen kann. Denn kommt es in jedem besondern Fall noch darauf an, daß er sich bestreue, die wahre Gemüthsstimmung, in welcher jede Periode der Rede muß vorgetragen werden, genau zu treffen, und daß er Empfindsamkeit genug habe, sich in dieselbe zu setzen. Hat er diesen Punkt gewonnen, so wird er auch Ton und Bewegung treffen; die Kunst aber, oder die genauere Kenntniß der Beschaffenheit der rhythmischen Charaktere, wird das, was die Empfindung ihm bereits an die Hand gegeben hat, noch vollkommener machen. So viel sey von dem ersten Punkt des Vortrages der Deklamation gesagt.

Soll der Vortrag ganz vollkommen seyn, so muß auch das Sichtbare an dem Redner mit dem, was man von ihm hört, übereinstimmen. Es ist unnöthig hier zu wiederholen, was schon an so mancher Stelle dieses Werks angemerkt worden, daß Stellung, Gebärden und Gesichtszüge, bald jede Empfindung der Seele verrathen, oder vielmehr mit solcher Kraft ausdrücken, daß empfindsame Menschen durch das bloße Anschauen dieselben Empfindungen fühlen, die sie an andern sehen. \*) Wie dieses Sichtbare bey jeder verschiedenen Gemüthsstimmung beschaffen sey, kann Niemand beschreiben, auch kann das Wenigste, was das Auge dabey entdeckt, nur genannt werden. Man kann also dem Redner nichts sagen, als: er solle sich die verschiedenen Kräfte der Stellungen, Gebärden und der veränderten Gesichtszüge bekannt

\*) Man muß hier das vor Augen haben, was in den Artikeln Stellung, Gebärden, Schönheit, hierüber gesagt worden.



bekannt machen; sich fleißig üben, sie mit Leichtigkeit nachzuahmen, und denn, wo er zu reden hat, sie am rechten Orte anbringen. Aber Stellung, Gebehrden und Mine können sehr verständlich und nachdrücklich, und dessen ungeachtet schlecht und dem Redner unanständig seyn. Sie müssen nicht bloß wahr, oder natürlich, sondern auch so, wie es einem wolerzogenen, gesehten und wolgesitteten Menschen anständig ist, das ist, von Anstand und Geschmak begleitet seyn. Denn die natürlichen Aeußerungen der Empfindungen, durch das Sichtbare des Körpers, sind zwar bey allen Menschen verständlich: aber bey vielen haben sie etwas ungesittetes, übertriebenes, oder grobes, oder gar zu rohes, das Menschen von feinerem Geschmak anstößig ist. Ueberhaupt ist eine gewisse Mäßigung der Leidenschaften, und ein gewisser Anstand in allen Bewegungen der Gliedmaßen und veränderten Gesichtszügen, Menschen von ausgebildetem Geist und Herzen eigen. Die Freude würkt bey kleinen, kindischen Gemüthern ein Hüpfen, Springen und Gebehrden, das gesehtern Menschen lächerlich ist. So kann jeder andere sichtbare Ausdruck der Empfindung zwar verständlich, aber auf mancherley Weise dem guten Geschmak und feinem Sitten anstößig seyn. Wollte man dem Redner alles sagen, was hierüber zu sagen ist, so müßte man sich in umständliche Ausföhrung dessen, was Lebensart, Sitten, Nachdenken, Kenntniß und angebaute Vernunft in den Bewegungen und Gebehrden der Menschen ändern, einlassen.

Ueberhaupt aber merke man sich, daß bey gesitteten Menschen, alle Gebehrden, Bewegungen und Mienen, weit gemäßigter und weniger auffallend sind, als bey rohen und ungesitteten. Diese haben weniger Nachdenken, und bilden sich ein, daß an-

dere, so wie sie selbst den Sinn ihrer Reden nicht genugsam fassen, wenn sie nicht alles durch sichtbare Zeichen unterstützen. Daher reden sie mit Händen und Füßen selbst da, wo sie nicht im Affekt sind, sondern bloß unterrichten wollen. Dies ist eigentlich das, was man Gesticuliren nennt, und ist der unangenehmste Fehler der Action. Man muß dem Zuhörer zutrauen, daß er den Sinn der Worte, ohne andre Bezeichnung verstehe. Nur da, wo das Herz empfindet, würkt der innere Sinn auch auf die äußern Gliedmaßen, deren Bewegung die Stärke der Empfindung anzeigt. Da ist also Action nothwendig; doch nur so weit, als sie auch einem gesehten Manne von der Empfindung gleichsam abgezwungen wird. Verschiedene noch hieher gehörige Anmerkungen sind bereits in andern Artikeln angeführt worden.\*)

## Vortrag.

(Musik.)

Ist das, wodurch ein Tonsük hörbar wird, Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute oder schlechte Wirkung ab, die ein Stük auf den Zuhörer macht. Ein mittelmäßiges Stük kann durch einen guten Vortrag sehr erhoben werden; hingegen kann ein schlechter Vortrag auch das vorzüglichste Stük so verunstalten, daß es unkenntlich, ja unausstehlich wird.

Da die Musik überhaupt nur durch die Aufföhrung oder den Vortrag dem Ohr mitgetheilt werden kann, und der Tonsük bey Verfertigung eines Stüks allezeit auf den Vortrag desselben Rücksicht nimmt, und dann voraussetzt, daß es gerade so, als er es gedacht und empfunden hat, vorge-

\*) S. Ausdruck in der Schauspielkunst. S. 143. Gebehrden; Anstand; Stellung.

en Sinn ih-  
sam fassen,  
b sichtbare  
daher reden  
en selbst da,  
d, sondern

Dies ist  
Gestikulir-  
angenehm-  
an muß dem  
den Sinn  
Bezeichnung  
is Herz em-  
Sinn auch  
ßen, deren  
r Empfin-  
also Action  
so weit,  
ten Manne  
hsam abge-  
edene noch  
zen sind be-  
angeführt

onstück hör-  
trage hängt  
er schlechte  
ük auf den  
telmähiges  
en Vortrag  
gegen kann  
ch das vor-  
halten, daß  
ehlich wird.  
t nur durch  
n Vortrag  
rden kann,  
erfertigung  
en Vortrag  
und dann  
de so, als  
unden hat,  
vorge-  
auspielkunst.  
and; Stels

vorgetragen werde, so ist die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der praktischen Musik, aber auch die allererschwerste, weil sie gar viele Fertigkeiten voraussetzt, und die höchste Bildung des Virtuosen zum Endzweck hat.

Jede Gattung von Tonstücken verlangt eine ihr eigene Art des Vortrags, die wieder in Ansehung des Vortrags der Hauptstimme und der Begleitungsstimmen unterschieden ist. Da von dem, was bey dem letzteren zu beobachten ist, hinlänglich an einem andern Ort gesprochen worden,\*) so haben wir es hier bloß mit dem erstern zu thun, und zwar nur in so fern unsre Anmerkungen, die das Wichtigste, was bey dem guten Vortrag einer Hauptstimme zu beobachten ist, enthalten werden, auf alle und jede Instrumente und die Singstimme angewendet werden können, ohne uns in dem, was bey jedem Instrument in Ansehung des Mechanischen, als der Führung des Bogens bey der Violine, des Anschlags auf dem Clavier, des Windes- und Zungenstoßes bey der Flöte zc. besonders zu beobachten ist, einzulassen; weil davon allein ein großes Buch geschrieben werden könnte. Auch haben die Männer Bach, Quantz, und Mozart hierüber der Welt die wichtigsten Vortheile an die Hand gegeben, †) und es wäre zu wünschen, daß man auch von allen übrigen Instrumenten solche Lehrbücher hätte.

Es verhält sich mit dem Vortrag einer Hauptstimme, wie mit dem

\*) S. Begleitung.

†) S. Die Capitel vom Vortrag in den bekannten Werken: Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Quantzens Versuch einer Anweisung die Flötraversiere zu spielen, Mozarts Violinschule; und für die Singstimme das schöne Werk der Marcolaischen Uebersetzung des Tosi Anleitung zur Singkunst.

Vortrag der Rede. Derjenige, der bloß die vorgeschriebenen Noten ließt, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der bloß deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrag ein Wohlgefallen findet, verrieth eine gemeine oder unausgebildete Seele. Zuhörer von Geschmack und Empfindung haben davor einen Ekel.

Jedes gute Tonstück hat, wie die Rede, seine Phrasen, Perioden und Accente; außerdem hat es ein bestimmtes Zeitmaaß, nämlich den Takt; diese Stücke müssen im Vortrag fühlbar gemacht werden, ohne dem bleibt es dem Zuhörer unverständlich. Daher ist Deutlichkeit das erste, was bey dem guten Vortrag zu beobachten ist. Dann kommt der Ausdruck und Charakter des Tonstücks in Betrachtung: ein anderes ist ein fröhliches, ein anderes ein pathetisches oder trauriges Stück; ein anderes ein Lied oder eine Operarie; ein Tanzstück oder ein Solo; jedes verlangt einen ihm angemessenen Vortrag; daher wird zu der Deutlichkeit des Vortrages noch Ausdruck erfordert. Endlich verlangt der Geschmack Zierrathen, in so fern sie sich zu dem Charakter und Ausdruck des Stücks schicken; daher muß in den Vortrag gewisser Stücke noch Schönheit oder Zierlichkeit kommen.

Dieses sind die drey Haupteigenschaften des guten Vortrags, die wir nun, so weit es die Einrichtung dieses Werks erlaubt, näher betrachten wollen.

Es darf wol nicht angemerkt werden, daß bey dem guten Vortrag eine gewisse erworbene Fertigkeit im Notenlesen, und vornehmlich in dem Mechanischen der Ausführung vorausgesetzt wird: der Redner, der seine Aussprache und seine Gebehrden

nicht in seiner Gewalt hat, hat keinen Anspruch auf einen guten Vortrag zu machen; so auch der Virtuoso, der sein Instrument oder seine Stimme nicht in seiner Gewalt hat. Hiezu wird aber nicht gemeinet, daß man alle Schwierigkeiten, die in den Solos oder den Bravourarien vorkommen, auszuführen im Stand seyn müsse: nicht alle Stücke enthalten solche Schwierigkeiten, und man kann einen guten Vortrag haben, ohne eben ein Solospieler, oder ein Sänger von Profession zu seyn; ja man hat Beispiele, daß bey der fertigsten Ausführung oft ein schlechter Vortrag verbunden ist: Aber jedes Stück, es sey übrigens so leicht oder schwer, als es wolle, verlangt einen gewissen Grad der Fertigkeit in der Ausführung; diesen muß man nothwendig besitzen, wenn man es nicht verstümmelt, oder doch ängstlich vortragen will.

Zur Deutlichkeit des Vortrages gehöret 1) daß man die Taktbewegung des Stücks treffe. Die Wörter *andante*, *allegro*, *presto* &c. zeigen nur überhaupt an, ob das Stück langsam, oder geschwind, oder mittelmäßig langsam oder geschwind vortragen werden solle. Bey den unendlichen Graden des Geschwinderen oder Langsameren ist dieses nicht hinlänglich. Der Spieler oder Sänger muß sich schon durch die Erfahrung ein gewisses Maas von der natürlichen Geltung der Notengattungen erworben haben; denn man hat Stücke, die gar keine Bezeichnung der Bewegung haben, oder bloß mit *Tempo giusto* bezeichnet sind. Er muß daher die Notengattungen des Stücks übersehen. Ein Stück mit *allegro* bezeichnet, dessen mehreste und geschwindeste Noten Achtel sind, hat eine geschwindere Taktbewegung, als wenn diese Noten Sechzehntel sind, und eine gemäßigtere, wenn sie zwey und dreyßig Theile sind; so auch in den übrigen Gattungen der Bewegung.

Auf diese Art ist er im Stande, die Bewegung des Stücks ziemlich genau zu treffen. Sie ganz genau zu treffen, wird erfordert, daß er zugleich auf den Charakter und Ausdruck des Stücks sein Augenmerk habe: hievon wird hernach bey Gelegenheit des Ausdrucks im Vortrag, das Nöthige angemerkt werden. Zur Deutlichkeit des Vortrages ist hinlänglich, daß man die richtige Bewegung des Stücks einigermaßen treffe.

2) Daß jeder Ton rein und distinct angegeben werde. Bey einigen kreischt der Ton, wenn sie forte, oder bricht sich, wenn sie piano spielen oder singen; dies ist höchst unangenehm. In geschwinden Stücken oder Läufern muß jeder Ton rund und deutlich von den andern abgefordert, vernommen werden; ohnedem wird der Vortrag undeutlich, welches fürnehmlich geschieht, wenn ein oder mehrere Töne aus Mangel der Fertigkeit weggelassen, oder wie man sagt, verschluckt werden.

3) Müßen die Accente des Gesanges fühlbar gemacht werden. Hierunter werden erstlich die Töne gerechnet, die auf die gute Zeit des Takts fallen. Von diesen erhält die erste Note des Takts den vorzüglichsten Druck, damit das Gefühl des Taktes beständig unterhalten werde, ohnedem kein Mensch die Melodie verstehen würde. Nächst der ersten Taktnote werden die übrigen guten Zeiten des Takts, aber weniger stark, *marquirt*. Hiebey muß aber der Unterschied wol beobachtet werden, den die Einschnitte unter den Takt machen. Die erste Note eines Takts, der nur ein Theil einer Phrase ist, kann nicht so stark *marquirt* werden, als wenn die Phrase mit ihr anfängt, oder wenn sie der Hauptton einer Phrase ist. Diejenigen, die dieses nicht beobachten, sondern in allen Stücken durchgängig die erste Taktnote gleich stark *marquieren*; verderben das

Stände, die ziemlich genau genau zu treffen er zugleich Ausdruck des habe: hievon legenheit des das Nöthige zur Deutlich- hinlänglich, bewegung des

ff. n und disfinke inigen freischte e, oder bricht ielen oder sin- ingenehm. In oder Läufern d deutlich von , vernommen d der Vortrag rnehmlich ge- mehrere Töne keit weggelaf- gt, verschlufft

ite des Gesan- erden. Hier- e Töne gerech- zeit des Takts erhält die erste vorzüglichsten ihl des Taktes werde, ohne- Melodie verfte- r ersten Takt- n guten Zeiten er stark, mar- ber der Unter- werden, den die

Takten ma- e eines Takts, er Phrase ist, quiret werden, it ihr anfängt, auptton einr- en, die dieses dern in allen e erste Taktm- en; verderben das

das ganze Stück; denn dadurch, daß sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie dadurch außer Stand gesetzt werden, die Einschnitte gehörig zu marquiren, welches doch von der größten Nothwendigkeit ist. Dieses wird aus dem Folgenden noch deutlicher werden. Die schlechten Zeiten werden nur alsdenn marquirt, wenn eine neue Phrase auf ihnen anfängt, wie hernach wird gezeigt werden.

Zweytens werden unter die Accente solche Töne gerechnet, die in jeder Phrase einen besondern Nachdruck verlangen. So wie in der Rede viele Worte bloß zur Verbindung dienen, oder auf das Hauptwort des Redesatzes ihre Beziehung haben, die der Redner ohne merkliche Erhebung der Stimme ausspricht, damit er das Hauptwort desto hörbarer machen könne; so sind auch in jedem melodischen Satz Haupt- und Nebentöne, die im Vortrag wol von einander unterschieden werden müssen. Oft, und vornehmlich in Stücken, die durchgängig einerley Notengattungen haben, treffen die Haupttöne mit den vorerwähnten Accenten des Takts überein. In solchen Stücken aber, wo mehr Mannichfaltigkeit des Gesanges ist, zeichnen sich die Haupttöne fast allezeit vor den übrigen Tönen aus, und müssen mit vorzüglichem Nachdruck marquirt werden. Sie sind daran kennbar, daß sie insgemein länger oder höher als die vorbergehenden und kurz darauf folgenden Töne sind; oder daß sie durch ein der Tonart, worin man ist, fremdes x oder b erhöht oder erniedriget sind; oder daß sie frey anschlagende. Dissonanzen sind; oder daß sie eine an ihnen gebundene Dissonanz prepariren: sie fallen überdem meistens auf die gute Zeit des Taktes, außer wenn ein neuer Einschnitt mit ihnen anfängt, oder wenn der Tonsetzer, um sie desto nach-

drücklicher zu machen, eine Verrückung vornimmt, und sie um eine Zeit zu früh eintreten läßt; in solchen Fällen kommen sie auch auf der schlechten Zeit des Takts vor, und sind in dem letzten Fall wegen ihrer zugesetzten Länge am kennbarsten, wie in dem fünften und sechsten Takt des folgenden Beyspiels:



Alle mit + bezeichnete Noten sind so viele Haupttöne dieses Satzes, die weit nachdrücklicher, als die übrigen vorgetragen werden müssen. Die syncopirten Noten des siebenten Taktes sind zwar keine eigentlichen Haupttöne, man hat hier aber nur anzeigen wollen, daß man dergleichen Noten wie Haupttöne vorzutragen habe, nämlich fest und nachdrücklich, und nicht, wie häufig geschieht, mit Rückungen, indem die erste Hälfte der Note schwach angegeben, und die zweyte Hälfte desselben durch einen Ruf verstärkt wird, um die guten Zeiten des Takts fühlbar zu machen. Der Geschmak hat die syncopirten Noten eingeführt, um dadurch, daß die natürlichen Accente des Takts auf eine kurze Zeit wirklich verlegt werden, Mannichfaltigkeit in der Bewe-

gung zu bringen, und durch die Wiederherstellung ihres natürlichen Ganges denselben doppelt angenehm zu machen.

Dieses mag hinreichend seyn, diejenigen, die ein Stück deutlich vortragen wollen, auf die Accente desselben aufmerksam zu machen. Man begreift leicht, daß die Beobachtung derselben dem Vortrag außer der Deutlichkeit ein großes Licht und Schatten giebt, zumal wenn unter den Haupttönen wieder eine Verschiedenheit des Nachdrucks beobachtet wird, indem immer einer vor dem andern, wie die Hauptworte in der Rede, mehr oder weniger Nachdruck verlangen. Dadurch entstehen denn die feinen Schattirungen des Starken und Schwachen, die die großen Virtuosen in ihrem Vortrag zu bringen wissen. Aber zu sagen, wo und wie dieses geschehen müsse, ist so schwer, und denen, die nicht eigene Erfahrung und ein feines Gefühl haben, so unzureichend, daß wir für überflüssig halten, uns länger dabey aufzuhalten.

4) Müssen die Einschnitte aufs deutlichste und richtig marquirt werden. Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht, wenn man entweder die

letzte Note einer Phrase etwas absetzt, und die erste Note der folgenden Phrase fest wieder einsetzt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt. †) Hört die Phrase mit einer Pause auf, so hat dieses keine Schwierigkeit; der Einschnitt marquirt sich von sich selbst.

Endigt die Phrase aber mit keiner Pause, so erfordert es mehr Kunst, den Einschnitt jederzeit richtig zu marquiren, weil er schwerer zu entdecken ist. Dem Sänger zwar macht es, außer in den Passagen, keine Schwierigkeit, weil er sich nur nach den Einschnitten der Worte, über die er singt, zu richten hat, mit denen die Einschnitte der Melodie genau zusammen treffen müssen; aber dem Spieler. Die Hauptregel, die hiebey in Acht zu nehmen ist, ist diese, daß man sich nach dem Anfang des Stückes richte. Ein vollkommen regelmäßiges Constat beobachtet durchgängig gleiche Einschnitte, nämlich, mit welcher Note des Takts es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phrasen an. Daher ist in folgenden Beyspielen die mit o bezeichnete Note die, mit welcher die erste Phrase aufhört, und die mit + bezeichnete, mit welcher die neue Phrase anfängt.



†) Das Wort Phrase wird hier in der umfanglichsten Bedeutung genommen, indem sowohl die Einschnitte, als auch Abschnitte und Perioden des Gesanges darunter verstanden werden. Im Vortrage werden alle diese Eintheilungen auf einerley Weise marquirt,

und wenn wirklich von großen Spielern oder Sängern eine Schattirung unter ihnen beobachtet wird, so ist diese doch so subtil, und so weitläufig zu beschreiben, daß wir uns mit der bloßen Anzeige derselben begnügen.

etwas absetzt, folgenden Phrasen wenn man nicht, und ihn Phrasen wieder Phrasen mit ein dieses keine Einschnitt mar-

aber mit kein mehr Kunst, ist richtig zu werer zu ent- r zwar macht sagen, keine sich nur nach orte, über die t, mit denen odie genau zu- 1; aber dem gel, die hiebey ist diese, daß ng des Stücks en regelmäsi- durchgängig- lich, mit wel- anfängt, mit uch alle seine t in folgenden zeichnete Note e Phrase auf- zeichnete, mit anfängt.



Wenn der Einschnitt wie bey dem dritten und vierten Beyspiel zwischen Achtel oder Sechzehntel fällt, die in der Schreibart gewöhnlich zusammengezogen werden, so pflegen einige Tonsetzer die Noten, die zu der vorhergehenden Phrase gehören, von denen, womit eine neue anfängt, in der Schreibart von einander zu trennen, um den Einschnitt desto merklicher zu bezeichnen, nämlich also:



Diese Schreibart macht die Einschnitte sehr deutlich, und verdiente, wenigstens in zweifelhaften Fällen, der gewöhnlichen durchgehends vorgezogen zu werden. Aber bey Vierteln und halben Taktnoten könnte sie nicht angebracht werden, man müßte sich denn des Strichleins über der letzten Note der Phrase bedienen, wie auch hin und wieder von einigen geschieht.

In vielen, zumal großen Stücken von phantasie reichem Charakter kommen verschiedene Einschnitte und mancherley Gattungen von Phrasen vor, die man nothwendig aus der Beschaffenheit des Gesanges erkennen muß. Man sehe folgenden Anfang einer Bachischen Clavier-Sonate:



a großen Epie- re Schattirung t wied, so ist nd so weitläuf- s wir uns mit erselben begnã-

Wir haben der Kürze wegen bloß die Oberstimme ohne den Bass hergesetzt, weil sie zu diesen Anmerkungen hinreichend ist. Die Zeichen o und + zeigen an, wo die Phrase aufhört, und eine neue anfängt. Daher wäre es höchst fehlerhaft, wenn man z. B. den sechsten Takt so vortragen wollte, als wenn mit der ersten Note desselben die Phrase anfieng, da doch die vorhergehende sich damit endiget, wie die Achrelpause des vorhergehenden Takts anzeigt; so auch von der folgenden Abänderung des Einschnitts im achten und letzten Takt.

Es ist unglaublich, wie sehr der Gesang verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht richtig oder gar nicht marquirt werden. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur eine Gavotte so vortragen, daß die Einschnitte in der Hälfte des Takts nicht beobachtet werden. So leicht dieser Tanz zu verstehen ist, so unfaßlich wird er dadurch allen Menschen. Hiewider wird am häufigsten in solchen Stücken gefehlet, wo die Phrasen in der Mitte des Takts, und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen; weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Takts, auf welche die verschiedenen Accente des Gesanges fallen, vorzüglich zu marquiren, und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird denn in solchen Fällen die Phrase zerrissen, und ein Theil derselben an die vorhergehende oder die darauf folgende angehängt, welches doch eben so widersinnig ist, als wenn man in einer Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Comma machen wollte. In folgendem Beyspiel ist, wenn der Einschnitt marquirt wird, die Melodie an sich gut; werden aber bloß die Accente des Takts marquirt, so wird der Gesang äußerst platt, und thut die Wirkung, wie wenn einer, statt zu sagen: Er ist mein Herr; ich bin sein Knecht, sagen wollte: Er ist mein Herr ich; bin sein Knecht.



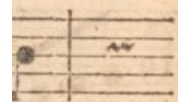
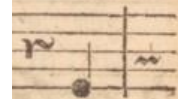
oder:



Würden die Anfänger fleißig in dem Vortrag der verschiedenen Tanzstücke geübt, die so leicht zu fühlende und so mannichfaltige, ja alle Arten von Einschnitten haben, so würden sie bald bemerken, wie sie die Accente und die Einschnitte zu marquiren haben, um beyde fühlbar zu machen: sie würden alsdenn auch leichter, als in den Sonaten und Solos geschehen kann, die Phrasen von zwey, drey oder mehrern Takten aus dem Zusammenhang der Melodie erkennen lernen.

5) Gehört allerdings zur Deutlichkeit des Vortrags, daß man im Takt bleibe. Nichts ist dem Zuhörer anstoßiger, als ein unregelmäßiger Gang des Taktes. Wer von Natur kein Gefühl des Takts hat, dem ist nicht zu helfen. Wer aber bloß aus Unachtsamkeit bey schweren Sätzen schleppt, und bey leichten eilt, oder immer schleppt oder eilt, dem kann dieser Wink hinreichend seyn, sich eine so häßliche Sache abzugewöhnen.

n gefehlet, wo  
 te des Takts,  
 schlechten Zeit  
 il jeder gleich  
 , nur die gu-  
 auf welche die  
 des Gesanges  
 arquiren, und  
 gleichsam wie  
 en. Dadurch  
 illen die Phras  
 heil derselben  
 der die darauf  
 welches doch  
 st, als wenn  
 en Ruhepunkt  
 omma machen  
 i Beyspiel ist,  
 marquirt wird,  
 t; werden aber  
 akts marquirt,  
 erst platt, und  
 ie wenn einer,  
 ein Herr; ich  
 wollte: Er ist  
 in Knecht.



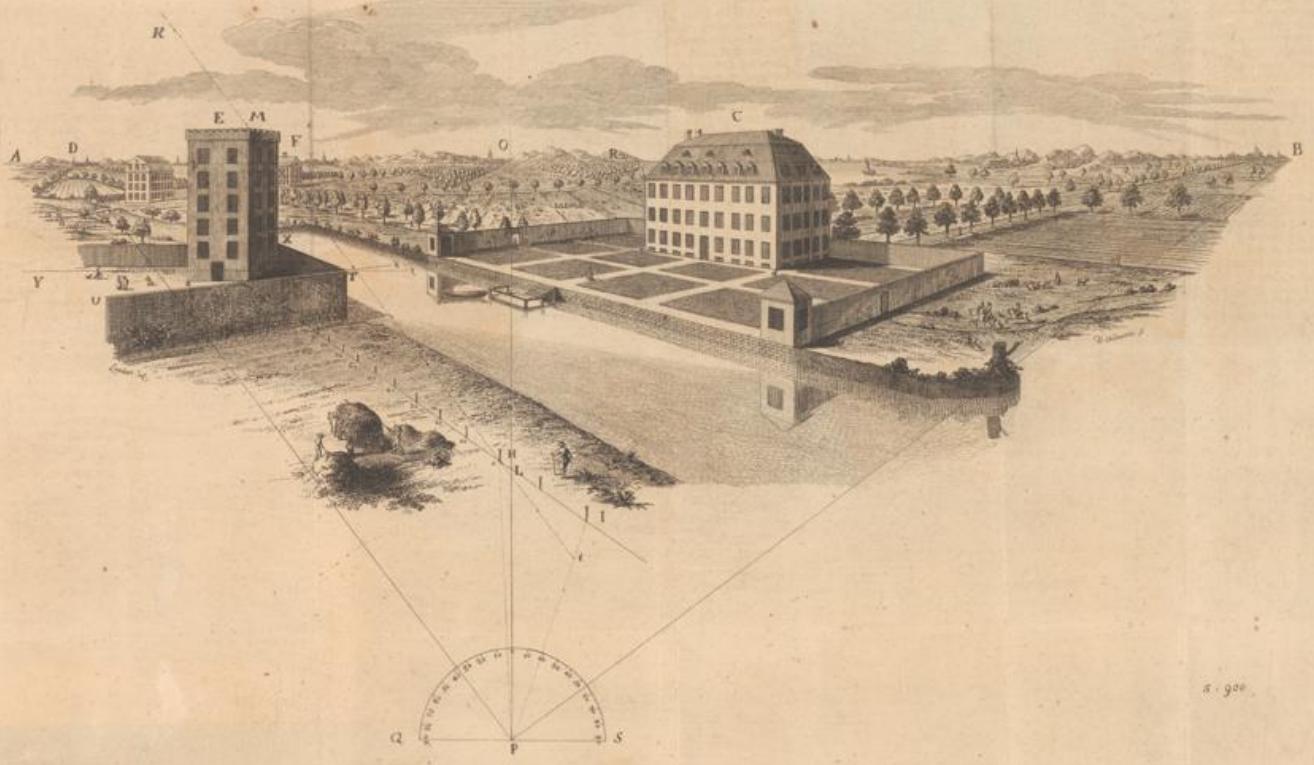
zur Deutlich  
 man im Takt  
 der Zuhörer an-  
 unregelmäßiger  
 der von Natur  
 hat, dem ist  
 aber bloß aus  
 weren Sätzen  
 sten eilt, oder  
 lt, dem kann  
 seyn, sich eine  
 gewöhnen.

CS



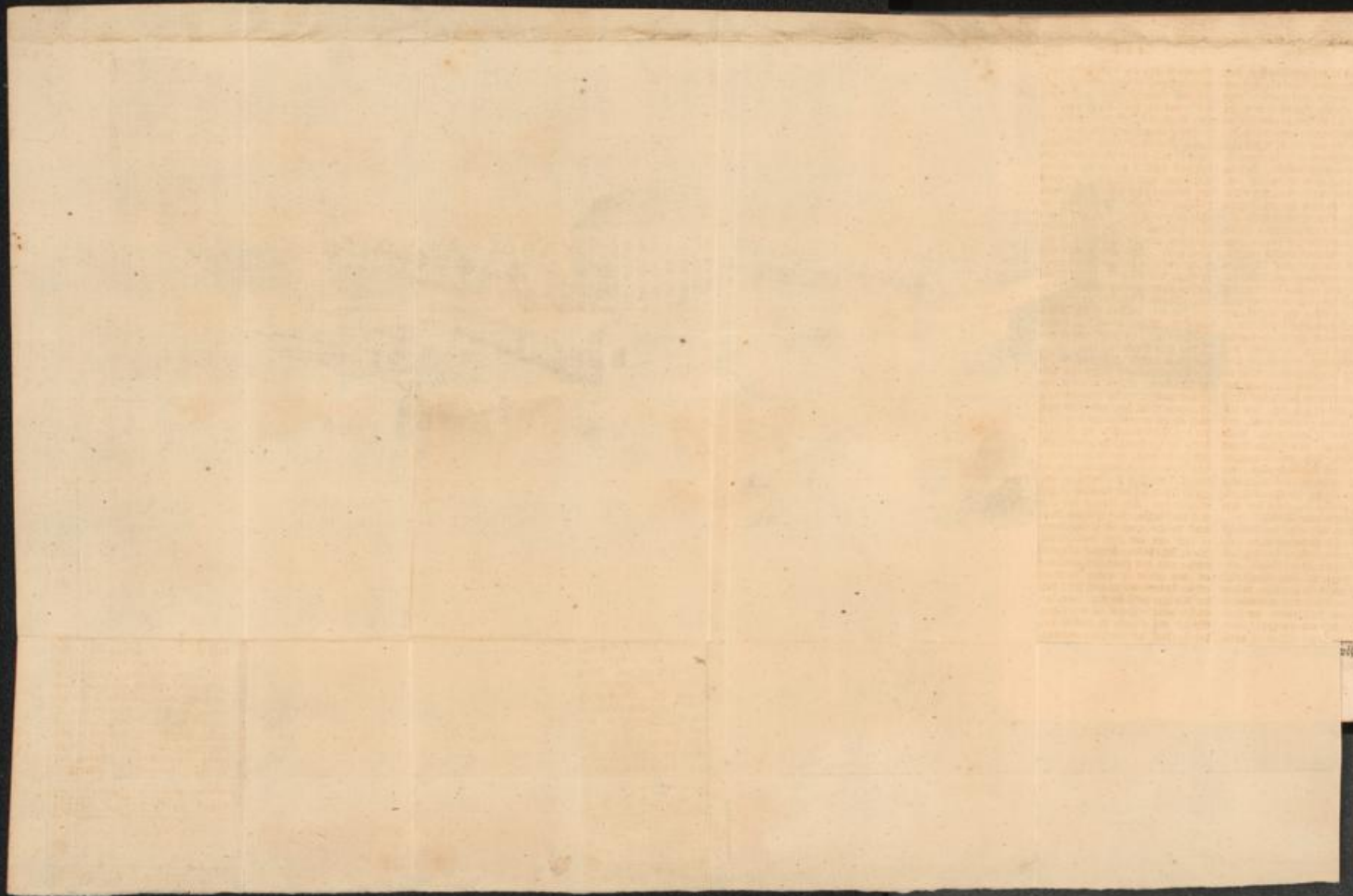
Kannt, wie man in der Rede ein-  
 Folge von Worten durch den ver- einem richtigen Gefühl eine hinläng-  
 liche





Kant. de  
Golge van

8. 900



noch  
Geden  
Geden  
Kajsch  
ten, die  
Hellen,  
Diano,  
Verboch  
genoffe  
als die  
schicht  
des O  
Die  
für die  
Gama  
neun  
festlich  
im fort  
eines  
minde  
richtig  
Dreier  
Körper  
nach d  
brut  
Hoch  
wider  
ja die  
ge die  
wenn  
hoch d  
Gang  
Hoch  
des d  
Geld  
für, d  
mittel  
Oh  
im G  
Komm  
und  
mal d  
den, a  
Gott  
Gott  
fater  
fater  
fater

erkenntnis der Melodie erkennen lernen.

12. tägliche Sache abzugewöhnen.

Es wird nicht überflüssig seyn, hier noch anzumerken, daß die wenigen Zeichen, womit der Tonsetzer den Vortrag einzelner Noten oder Sätze bezeichnet, als die Bogen zum Schleifen, die Striche oder Punkte zum Abstoßen, das *f* und *p* zum Forte und Piano, die Triller u. außs genaueste beobachtet werden müssen, weil sie gewissen Sätzen so wesentlich sind, als die Töne selbst, folglich die Beobachtung derselben zur Deutlichkeit des Vortrags höchst nothwendig ist.

Dies sind die wesentlichsten Stücke, die bey dem Vortrag einer Hauptstimme beobachtet werden müssen, wenn die Melodie allen Menschen faßlich und angenehm ins Gehör fallen soll. Sie machen aber nur erst einen Theil des guten Vortrags aus, nämlich den Theil der reinen und richtigen Deklamation des Gesanges. Dieser Theil ist gleichsam nur der Körper des guten Vortrags, dem noch die Seele fehlet, wenn der Ausdruck nicht hinzukommt. Nur der Ausdruck giebt dem Vortrag erst das wahre Leben, und macht das Stück zu dem, was es seyn soll. So lange dieser in dem Vortrag fehlt, und wenn er noch so deutlich ist, bleibt doch der Zuhörer von Geschmack und Empfindung kalt und ungerührt. Auch ist es der Ausdruck allein, der bey dem Vortrag des nämlichen Stücks den Meister von seinem Schüler, den großen Virtuosen von dem mittelmäßigen, unterscheidet.

Worin besteht aber der Ausdruck im Vortrage? Er besteht in der vollkommenen Darstellung des Charakters und Ausdrucks des Stücks. Sowol das Ganze als jeder Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affekt und in demselben Schatten und Licht, worin der Tonsetzer es gedacht und gesetzt hat, vorgetragen werden. Wem ist unbekannt, wie man in der Rede einer Folge von Worten durch den ver-

schiedenen Ton der Aussprache einen verschiedenen, ja oft einen entgegengesetzten Ausdruck geben, oder durch eine einsönige kalte Aussprache gar allen Ausdruck benehmen könne? Daß dieses bey einer melodischen Folge von Tönen eben sowol angehe, ist außer Zweifel, und nur zu ofte wahr. Jedes gute Tonstück hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruck, der sich auf alle Theile desselben verbreitet; diese muß der Sänger oder Spieler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spielt. Daß es hier nicht auf bloßes richtiges Notenlesen ankomme, ist leicht begreiflich. Die Zeichen, die den Ausdruck eines Stücks bezeichnen, sind sehr wenig und unbestimmt. Die Taktart, die Anzeige der Bewegung, die Wörter *affettuoso*, *mezzo*, *spiritoso* &c., die nicht einmal von Jedem dem Stücke vorgesezt werden, und einige wenige andere Zeichen, die den Vortrag einzelner Noten oder Sätze bezeichnen, reichen zu allen den Schattirungen, die der Ausdruck fähig ist, lange nicht hin, und setzen doch noch allezeit einen Virtuosen voraus, der das Eigenthümliche der Taktart kennt, der die Bewegung genau trifft, und der da weiß, wie er das *mezzo*, das *spiritoso* &c. vorzutragen habe, damit es wirklich so traurig, so feurig u. klinge, als der Tonsetzer es empfunden hat. Der Sänger hat noch eher ein Zeichen, das ihm den Ausdruck durchs ganze Stück bestimmt; er darf nur auf den Ausdruck der Worte Acht haben: dennoch hängt es immer noch von seiner Geschicklichkeit ab, wie genau er diesen Ausdruck treffe; dann könnte es auch seyn, daß der Tonsetzer selbst ihn nicht genau getroffen hätte. Daher ist sowol dem Sänger als Spieler in Absicht auf den Ausdruck des Vortrags nothwendig, daß er außer der Fertigkeit und einem richtigen Gefühl eine hinläng-

Die Geläufigkeit in der musikalischen Sprache selbst habe, nämlich, daß er nicht allein Noten, Phrasen und Perioden fertig lese, sondern den Sinn derselben verstehe, den Ausdruck, der in ihnen liegt, fühle, ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerke; und daß er das Eigenthümliche des Charakters des Tonstücks schon aus der Erfahrung kenne. Mancher trägt eine Menuet, wie ein Arioso, oder ein Lied wie eine Opernarie vor; dergleichen Fehler wider den Charakter eines Stücks sind Zuhörern von richtigem Gefühl höchst anstößig. Es würde ein thörichtes Unternehmen seyn, zu bestimmen, worin sich der Vortrag, wenn er jeden Charakter und jeden Ausdruck insbesondere genau darstellen soll, unterscheiden müsse, da das Anhören richtig vortragener Stücke dem jungen Künstler von Gefühl hierüber in wenigen Minuten mehr Licht giebt, als alles, was hierüber, nicht ohne ermüdende Weiläufigkeit, bestimmtes gesagt werden könnte. Aber die Mittel, wodurch der Ausdruck im Vortrag überhaupt erhalten wird, wollen wir anzeigen, und sie mit einigen Anmerkungen begleiten. Diese sind:

1) Die richtigste Bewegung. Ohne diese kann das Stück unmöglich den völligen Ausdruck des Tonsetzers gewinnen. Es ist daher eine Hauptsache, die Bewegung genau zu treffen. Bey Stücken, die vorher geübt oder wenigstens ein paarmal durchgespielt werden können, bemerkt man das Tempo bald, worin sie vorgetragen werden müssen; und hat man erst einmal die richtige Bewegung eines Stücks getroffen, so ist es leicht, sie allezeit wieder zu treffen. Aber die Bewegung solcher Stücke zu treffen, die gleich vom Blatt gespielt oder gesungen werden sollen, ist künstlicher. Außer der natürlichen Geltung der Notengattungen wird noch erfordert, daß man auch die jeder Taktart na-

türliche Bewegung im Gefühl habe. So sind z. B. die Achtel im  $\frac{3}{4}$  Takt nicht so lang, als die Viertel im  $\frac{3}{4}$ , aber auch nicht so kurz, als die Achtel desselben; daher ist ein Stück mit vivace bezeichnet, im  $\frac{3}{4}$  Takt lebhafter an Bewegung, als es im  $\frac{3}{4}$  seyn würde; man sehe, was hierüber bereits im Artikel Takt angemerkt worden. Dann muß auch der Charakter und die Schreibart des Stücks in Erwägung gezogen werden. Ein Allegro für die Kirche verträgt keine so geschwinde Bewegung, als für die Kammer oder das Theater, und wird in einer Sinfonie geschwinde vortragen, als in derselben Taktart und mit denselben Notengattungen in einem Singstück oder einem gearbeiteten Trio; hat der Künstler erst die hierzu nöthige Erfahrung, und versteht er daneben in dem Sinn der Noten zu lesen, so ist er im Stande, jedem Stück, das ihm vorgelegt wird, wenn er es nur einigermaßen aufmerksam übersehen hat, die richtige Bewegung zu geben. Stücke von sehr lebhaftem und fröhlichem Ausdruck nehmen oft noch eine geschwindere Bewegung an, als der Tonsetzer ihnen gegeben hat, und gewinnen dadurch an Ausdruck, zumal wenn sie ein oder etlichemal wiederholet werden; nur muß die Geschwindigkeit nicht so weit getrieben werden, daß die Deutlichkeit darüber verlohren geht. Aber sehr langsame Stücke von pathetischem oder traurigem Ausdruck können leicht allen Ausdruck verlieren, wenn sie zu langsam vorgetragen werden. In einigen Städten Deutschlands ist es zur Mode geworden, das adagio so langsam vorzutragen, daß man Mühe hat, die Takt Schritte zu bemerken. Solcher Vortrag macht das vortrefflichste Stück langweilig und ermüdend, und gleicht dem Vortrag eines Schulmeisters, der den Psalm buchstabiret.

2) Die

habe.  
Takt  
im  $\frac{3}{4}$   
Nch-  
k mit  
bbaf-  
feyn  
er be-  
wor-  
rakter  
n Er-  
Alle-  
ine so  
ür die  
wird  
vorge-  
t und  
in ei-  
rbeite-  
est die  
d ver-  
r No-  
de, je-  
wird,  
t auf-  
ichtige  
e von  
Aus-  
chwim-  
nseker  
nen da-  
nn sie  
t wer-  
digkeit  
, daß  
lohren  
ke von  
isdruf  
erlieh-  
getra-  
tädten  
jewor-  
vorzu-  
, die  
folcher  
flichste  
, und  
ulmei-  
et.

2) Die dem Charakter und Aus-  
druck des Stücks angemessene Schwere  
oder Leichtigkeit des Vortrags. Hie-  
von hängt ein großer Theil des Aus-  
drucks ab. Ein Stück von großem  
und pathetischem Ausdruck muß aufs  
schwereste und nachdrücklichste vorge-  
tragen werden: dies geschieht, wenn  
jede Note desselben fest angegeben und  
angehalten wird, fast als wenn te-  
nute darüber geschrieben wäre. Hin-  
gegen werden die Stücke von gefälli-  
gem und sanftem Ausdruck leichter  
vorgetragen; nämlich, jede Note wird  
leichter angegeben, und nicht so fest  
angehalten. Ein ganz fröhlicher oder  
tändelnder Ausdruck kann nur durch  
den leichtesten Vortrag erhalten wer-  
den. Wird diese Verschiedenheit im  
Vortrag nicht beobachtet, so geht  
bey vielen Stücken ein wesentlicher  
Theil des Ausdrucks verloren; und  
doch scheint es, als wenn heut zu  
Tage hierauf wenig mehr Acht ge-  
geben werde. Gewiß ist es, daß die  
Manier, alles leicht und gleichsam  
spielend vorzutragen, so überhand  
genommen, und auf die Gekunst  
selbst so mächtig gewürkt hat, daß  
man von keinem großen und majestä-  
tischen Ausdruck in der Musik etwas  
mehr zu wissen scheint. Man com-  
ponirt für die Kirche, wie fürs Thea-  
ter, weil der wahre Vortrag guter  
Kirchenstücke verloren gegangen, und  
kein Unterschied in dem Vortrag eines  
Kirchensolo oder einer Opernarie ge-  
macht wird. Statt des nachdrückli-  
chen simpeln Vortrages, der Herz  
und Seel ergreift, strebt jeder nach  
dem Lieblichen und Manierlichen,  
als wenn die Musik gar keinen an-  
dern Endzweck hätte, als das Ohr  
mit Kleinigkeiten zu belustigen. Un-  
glücklich ist der Tonseker, der wirt-  
lich Empfindung fürs Große und  
Erhabene hat, und Sachen setzt, die  
schwer vorgetragen werden müssen;  
er findet unter hundert nicht einen,  
der sich in der Simplicität des Ge-

sanges zu schiken, und jeder Note  
das Gewicht zu geben weiß, das ihr  
zukömmt. Auch findet der verwehnte  
Geschmack keinen Gefallen mehr an  
solchen Sachen, und hält es wol gar  
für eine Pedanterie, mit der Musik  
mehr als das Ohr belustigen zu wol-  
len.

Die Schwere oder Leichtigkeit  
wird größtentheils aus der Taktart  
des Stücks bestimmt. Je größer die  
Notengattungen der Taktart sind, je  
schwerer ist der Vortrag, und je  
leichter, je kleiner sie sind. Dieses  
ist bereits an einem andern Ort hin-  
länglich gezeigt worden. \*) Wir  
merken hier nur noch an, daß man  
auch auf die Bewegung und Notens-  
gattungen des Stücks sehen muß, um  
dem Vortrag den gehörigen Grad der  
Schwere oder Leichtigkeit zu geben.  
Der  $\frac{3}{4}$  Takt z. B. hat einen leichten  
Vortrag, ist aber ein Stück in dieser  
Taktart mit adagio bezeichnet, und  
mit Zweyunddreißigtheilen angefüllt,  
denn ist der Vortrag desselben schwe-  
rer, als er ohne dem seyn würde, aber  
nicht so schwer, als wenn dasselbe  
Stück im  $\frac{3}{4}$  Takt gesetzt wäre. Fer-  
ner muß man aus der Beschaffenheit  
oder dem Zusammenhang der Melo-  
die solche Stellen oder Phrasen be-  
merken, die vorzüglich schwer oder  
leicht vorgetragen seyn wollen; da-  
durch wird der Ausdruck verstärkt  
und dem Ganzen eine angenehme  
Schattirung gegeben. Nur in stren-  
gen Fugen und Kirchenstücken fällt  
diese Schattirung weg, weil sie sich  
nicht wol mit der Würde und der  
Erhabenheit des Ausdrucks derselben  
verträgt. In solchen Stücken wird  
jede Note, nachdem die Taktart ist,  
gleich fest und nachdrücklich ange-  
geben. Ueberhaupt wird jede Taktart  
in der Kirche schwerer vorgetragen,  
als in der Cammer, oder auf dem  
Theater; auch kommen die ganz leich-  
ten

) Die

ten Taktarten in guten Kirchenstücken nicht vor.

3) Die gehörige Stärke und Schwäche. Ein Mensch, der niedergeschlagen ist, wenn er auch die nachdrücklichsten Sachen sagt, spricht in einem schwächern Ton, als ein anderer, der fröhlich oder zornig ist; hievon ist jedermann überzeugt. Da die Musik nun hauptsächlich die Schilderung der verschiedenen Gemüthsbewegungen zum Endzweck hat, so ist der gehörige Grad der Stärke oder Schwäche, worin ein Stück vorgetragen wird, ein Haupttheil des Ausdrucks im Vortrage. Die Zeichen p. f. und einige andere, die zur Bezeichnung des Starken und Schwachen dienen, reichen so wenig wie die Worte, die die Bewegung bezeichnen hin, alle Grade derselben zu bezeichnen: sie stehen oft nur da, damit nicht ganz grobe Unschicklichkeiten begangen werden möchten, indem man stark spielte, wo der Ausdruck Schwäche verlangt, oder schwach, wo man stärker spielen sollte: sie würden, wenn sie wirklich hinreichend wären, oft unter allen Noten eines Stücks gesetzt werden müssen. Dem Sänger werden sie selten vorgeschrieben, weil von ihm verlangt wird, daß er den Grad der Stärke und Schwäche aus den Worten und der darüber gelegten Melodie erkennen soll.

Jedes Stück verlangt im Vortrage einen ihm eigenen Grad der Stärke oder Schwäche im Ganzen, auf den sich die Zeichen p. f. &c. beziehen: dieser muß aus der Beschaffenheit seines Charakters und Ausdrucks erkannt werden; und eine mehr oder weniger merkliche Abänderung desselben in seinen Theilen, die aus der Beschaffenheit des Gesanges erkannt wird. Einige Stücke wollen durchgängig nur mezzo forte vorgetragen seyn; andere hingegen fortissimo. Wo hie wider gefehlet wird, verliert der

Ausdruck einen großen Theil seiner Kraft. Es ist falsch, wenn man glaubt, daß die Stücke, die schwer vorgetragen, auch stark, und die leichten schwach vorgetragen werden müssen. Um den Grad der Stärke oder Schwäche des ganzen Stücks zu treffen, muß man den Ausdruck, der in ihm liegt, aus den Noten lesen können, oder es einigemal in verschiedenen Stärke oder Schwäche durchspielen, und auf die Verschiedenheit merken, die diese Abänderungen in dem Ausdruck zuwege bringen, bis man den Grad getroffen hat, der ihm zukommt. Aber die höchste Vollkommenheit des Ausdrucks beruht auf die schicklichsten Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stücks. Oft verlangt der Ausdruck schon bey einer einzigen Note eine solche Abänderung. Ein geschickter Sänger oder Violinist preßt uns oft durch einen einzigen gehaltenen Ton, bloß durch das allmähliche Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: Wie vielmehr müssen wir nicht hingerissen werden, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht oder Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird, jeder Theil des Stücks sich von den übrigen unterscheidet, und alle zur Erhöhung des Ausdrucks im Ganzen beitragen? Dann glauben wir eine überirdische Sprache zu hören, und verlieren uns ganz in Entzücken. Diese Ausheilung des Lichts und Schatten im Vortrage ist nur das Werk solcher Virtuosen, die die musikalische Sprache und den Ausdruck des Vortrags völlig in ihrer Gewalt haben: denn hier ist nicht genug, Stärke und Schwäche abzuändern, sondern sie muß durchgängig an Ort und Stelle, und allezeit in dem rech-

ten Grade abgeändert werden. Die Regel, die der Mahler bey Ausschließung seines Lichts und Schattens beobachtet, muß auch hier die Regel des Virtuosen seyn. Die Hauptnoten, die Hauptphrasen, die Hauptperioden, muß er im Lichte stellen, das ist, er muß sie mit vorzüglicher Stärke hören lassen; alles übrige hingegen, nachdem es mehr oder weniger einem Haupttheil nahe kommt, muß er mehr oder weniger Schatten geben, nämlich in verschiedener Schwäche vortragen. Bestimmteres läßt sich hierüber nicht sagen: Wer seinen Vortrag in Absicht auf diesen Theil des Ausdrucks bilden will, muß hören, fühlen und lernen.

Da die Stärke und Schwäche so viel zu dem Ausdruck im Vortrage beytragen, so ist leicht zu crachten, daß die Instrumente, auf denen gar keine, oder doch nur geringe Abänderungen des Starken und Schwachen gemacht werden können, zum ausdrucksvollen Vortrag sehr unvollkommen sind. In dieser Absicht ist das in allen andern Absichten so vollkommene Clavicembal eines der unvollkommensten Instrumente.

Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler, wenn er die übrigen Fertigkeiten besitzt, seinem Vortrag Ausdruck giebt, faßt die einzige Regel in sich: er muß sich in den Affekt des Stücks setzen. Nur alsdenn, wenn er den Charakter des Stücks wol begriffen, und seine ganze Seele von dem Ausdruck desselben durchdrungen fühlt, wird er von diesen Mitteln zu seinem Endzweck, und tausend andern Subtilitäten, wodurch der Ausdruck, oft noch über die Erwartung des Tonsetzers erhöht wird, und die unmöglich zu beschreiben sind, Gebrauch machen; sie werden sich ihm während dem Spielen oder Singen, von sich selbst darbieten. Er wird die Noten so ansehen, wie der gerührte Redner die Worte; nicht in

so fern sie Zeichen von den Tönen sind, die er hörbar machen soll, sondern in so fern eine Anzahl derselben ihm ein Bild von diesem oder jenem Ausdruck darstelllet, den er fühlt, und den er seinen Zuhörern eben so empfindbar machen will, als er es ihm selbst ist. Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird sogar, wo es zur Verstärkung des Ausdrucks dient, eilen oder schleppen: sein Instrument oder seine Kehle wird in einem traurigen Adagio lauter rührende klagende Töne und Fortschreitungen hören lassen, und in ein fröhliches Allegro in jedem Ton Freude verkündigen. Welchem Zuhörer von Gefühl wird ein solcher Vortrag eines ausdrucksvollen Stücks nicht unwiderstehlich mit sich fortreißen? Ein solcher Vortrag ist es, der auch oft mittelmäßigen Stücken Kraft und Ausdruck giebt. Aber er ist auch höchst selten. Die Sucht, bloß zu gefallen, wovon unsre heutigen Virtuosen so sehr angesteckt sind, läßt ihre Seele kalt bey jedem Vortrage, und werden sie wirklich in Empfindung gesetzt, so treiben sie Galanterie mit ihren Empfindungen. Die rührendsten und nachdrücklichsten Stücke nehmen in ihrem Vortrag einen unmännlichen, tändelnden und manierlichen Schwung. Der feine Geschmak, sagen sie, verlange, daß das Ohr geschmeichelt werde; dieses könne nicht anders, als durch mancherley neuersonnene artige und gefällige Wendungen des Gesanges, und durch gewisse angenommene Favorit- oder Modepassagen erhalten werden; als wenn das Ohr nicht geschmeichelt würde, wenn das Herz gerührt wird. Es ist daher kein Wunder, daß es der heutigen Musik so sehr an Kraft, Nachdruck



Nachdruck und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks gebracht, und daß sie der ältern Musik in dieser Absicht um vieles nachstehen muß, ob sie ihr gleich in dem sogenannten feinen Geschmak übertreffen mag. Dies sind zuverlässig die Früchte der Vernachlässigung der Ouvertüren, Partien und Suiten, die mit Tanzstücken von verschiedenem Charakter und Ausdruck angefüllt waren, wodurch die Spieler in allen Arten des Vortrags und des Ausdrucks geübt, und festgesetzt wurden. Denn nichts ist wirksamer, den Vortrag des Spielers in dem Wesentlichsten, was zum Ausdruck erfordert wird, vollkommen zu bilden, als die fleißige Übung in allen Arten der Tanzstücke. \*) Es versteht sich, daß hier von dem richtigen charakteristischen Vortrag derselben die Rede ist; denn so wie man heut zu Tage, hin und wieder auch von großen Capellen, eine Ouvertüre, oder die Tanzstücke eines Ballets vortragen hört, erkennt man die Pracht der Ouvertüre nicht, die daraus entsteht, daß der erste Satz derselben aufs schwerste vorgetragen, und die kurzen Noten, die darin vorkommen, aufs schärfste gerissen und abgestoßen werden, statt daß man sie heute der Bequemlichkeit oder des feinen Geschmacks wegen, vermuthlich auch aus Unwissenheit, zusammenzieht, und schleift; noch unterscheidet man in den Balleten weder die Passépied von der Menuet, noch die Menuet von der Chaconne, noch die Chaconne von der Passécaille. Wer seinen Vortrag so bilden will, daß er jeden Ausdruck annehme, lasse sich von einem hiervin erfahrenen Lehrmeister, oder auch allensfalls geschickten Tanzmeister, in dem richtigen Vortrag aller Arten Tanzstücke unterrichten. Die Tanzstücke enthalten das mehreste, wo nicht alles, was unsere guten und schlechten Stücke aller Arten in

\*) S. Tanzstük.

sich enthalten: sie unterscheiden sich von jenen bloß darin, daß sie aus vielen zusammengesetzte Tanzstücke sind, die in ein wol oder übel zusammenhängendes Ganze gebracht worden. Man sage nicht, daß die Tanzstücke keinen Geschmak haben; sie haben mehr als das, sie haben Charakter und Ausdruck. Hat der angehende Künstler erst inne, was dazu gehört, seinem Vortrag Deutlichkeit und Ausdruck zu geben, denn wird ein richtiges Gefühl und die Anhörung guter Musiken, von geschickten Männern vorgetragen, bald seinen Geschmak bilden. Was den feinen Geschmak betrifft, in so fern er bloß die Rigelung des Ohrs zum Endzweck hat, den kann er sich leicht neben her erwerben; er ist so schwer nicht; und die Gelegenheit dazu wird ihm in den wöchentlichen Concerten, oder an Höfen, nicht fehlen. Der gute Geschmak verlangt aber, daß er von diesem nur einen sehr mäßigen Gebrauch mache. Dem angehenden Sänger rathen wir, sich unablässig in dem guten Vortrag aller Arten von Lieder zu üben; sie sind in allen Absichten für ihn eben das, was die Tanzstücke den Spielern sind, und bedürfen daher keiner weitern Anpreisung.

Die Schönheit, als die letzte Eigenschaft des guten Vortrages, die wir noch zu berühren haben, ist zum Theil schon in jedem Vortrag, der Deutlichkeit und Ausdruck hat, inbegriffen: denn wer wird einem solchen Vortrag alle Schönheit absprechen? Sie macht aber eine besondere Eigenschaft des Vortrages aus, in so fern sie auf gewisse von der Deutlichkeit und dem Ausdruck unabhängige Annehmlichkeiten abzielt, die dem Vortrag überhaupt einen größern Reiz geben; oder in so fern sie Verzierungen in der Melodie anbringt, die dem Charakter und Ausdruck des Stücks angemessen sind, und wo-

durch

den sich  
 ie aus  
 ke sind,  
 mmen-  
 vorden.  
 nzstücke  
 haben  
 arakter  
 gehende  
 gehört,  
 it und  
 ird ein  
 hörung  
 n Män-  
 en Ge-  
 nen Ge-  
 blos die  
 Endzwek  
 t neben  
 r nicht;  
 ird ihm  
 n, oder  
 der gute  
 ß er von  
 gen Ge-  
 zehenden  
 abläßig  
 r Arten  
 in allen  
 s, was  
 ind, und  
 Anprei-  
 letzte Ei-  
 zes, die  
 ist zum  
 rag, der  
 hat, inn-  
 inem sol-  
 t abspre-  
 besondere  
 aus, in  
 er Deut-  
 unabhän-  
 , die dem  
 größern  
 sie Ver-  
 anbringt,  
 sdruck des  
 und wo-  
 durch

durch die Geschicklichkeit desjenigen, der ein Stück vorträgt, in ein größeres Licht gesetzt wird. Die Annehmlichkeiten der erstern Art sind.

1) Ein schöner Ton des Instruments oder der Stimme, der wie eine klare helle Aussprache in der Rede, den Vortrag ungemein verschönert. Mancher hat einen schönen Ton, ohne daß er sich viele Mühe darum gegeben hat; andre erlangen ihn erst durch vielfältige Bemühungen; und andere erhalten ihn niemals ganz schön. Der schönste Ton ist aber der, der jeden Ton des Ausdrucks annimmt, und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar und helle bleibt. Diesen muß der Künstler durch unablässige Uebungen zu erlangen suchen.

2) Eine Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrages durchs ganze Stück. Der Künstler thut allezeit besser, solche Stücke vorzutragen, denen er vollkommen gewachsen ist, als solche, die er nur mit Anstrengung aller seiner Kräfte gut vorzutragen im Stande ist. Zu geschweigen, daß er nicht allezeit gleich aufgelegt, oder auch wol furchtsam seyn kann, wodurch er leicht alles verderben könnte; so ist überhaupt ein völlig ungezwungener Vortrag jedem Zuhörer so angenehm, daß er weit lieber ein leichteres Stück so, als ein schweres Stück mit Mühe vortragen hört. Er faßt überdem in dem erstern Fall einen höhern Begriff von der Geschicklichkeit des Künstlers, weil er aus der Leichtigkeit seines Vortrages auf seine übrigen größern Fertigkeiten schließt, als in dem andern, wo er bald bemerkt, daß seine Kräfte sich nicht weiter erstrecken.

3) Kann zu diesen Annehmlichkeiten des Vortrags füglich eine anständige Stellung oder Bewegung des Körpers gerechnet werden. Es ist höchst unangenehm, wenn man den Mann, der uns durch seine Töne be-

zaubert, nicht ansehen darf, ohne zu lachen oder unwillig über ihn zu werden. Ist diesem der größte Virtuoz ausgesetzt, wie vielmehr der mittelmäßige? Man schüze nicht die Schwierigkeiten vor, die ohnedem nicht herausgebracht werden können. Bach, der große Joh. Seb. Bach, hat, wie alle, die ihn gehört haben, einmüthiglich versichern, niemals die geringste Verdrehung des Körpers gemacht; und hat kaum seine Finger sich bewegen sehen: Was sind doch alle heutigen Schwierigkeiten auf allen Instrumenten und allen Singstimmen gegen die, die dieser Mann vor dreyßig Jahren auf dem Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat? Eher ließen sich gewisse leichte Bewegungen, die die Empfindung, wovon der Künstler beseelt ist, ihn ohne sein Wissen ablokt, entschuldigen. Aber weit gefehlt, daß wir dem jungen Künstler hietauf aufmerksam machen sollten, rathen wir ihm vielmehr, sich gleich anfangs an eine ruhige und anständige Stellung zu gewöhnen, und sich nicht mehr zu bewegen, als unumgänglich zu dem Vortrag nöthig ist. Jedermann wird ihn alsdenn, wenn sein Vortrag sonst gut ist, mit desto mehr Vergnügen zuhören, und zusehen. Daß diese Anmerkung dem Theaterfänger nicht angehe, bedarf wol keiner Erklärung.

Diese Annehmlichkeiten gehen dem Vortrag überhaupt an, und sind bey allen Stücken von allem und jedem Charakter und Ausdruck von gleicher Erheblichkeit. Ganz anders verhält es sich mit den Verzierungen. Hierunter gehören 1) alle Manieren, die der Tonsetzer nicht angezeigt hat, und Veränderungen ganzer Sätze; diese können nur in gewissen Stücken, wo sie wirklich zur Verschönerung des Ausdrucks dienen, angebracht werden: dergleichen sind die von zärtlichem, gefälligem, munterm Charakter.

rakter und Ausdruck. In solchen Stücken können gute Verzierungen wesentlich werden. Sie müssen aber mit Maaße und nur da angebracht werden, wo der Tonsetzer einen schicklichen Ort für sie gelassen hat; sie müssen von Bedeutung seyn, und den Charakter und Ausdruck des Ganzen annehmen, nicht alltägliche Schlendrians, die allenthalben angebracht werden können, und nirgends von Bedeutung sind; sie müssen ferner nicht wider die Regeln des reinen Satzes stoßen; sie müssen endlich mit der größten Delikatesse vorgetragen werden. Hierzu gehört aber Fertigkeit, Geschmak und Kenntniß der Harmonie. Wer diese nicht in einem hohen Grade besitzt, sollte es sich niemals einfallen lassen, Veränderungen in ein Stück anzubringen; statt den Ausdruck zu verschönern, wird er ihn vielmehr verunstalten. Der Zuhörer von großem Geschmak hält sich überhaupt an dem Wesentlichen des Ausdrucks, und hört auf die Verzierungen der Melodie nur obenhin, wenn sie gut sind; aber er wird aufs höchste unwillig, wenn sie nur einigermaßen schlecht sind. Dann giebt es Melodien, die schon an und für sich so schön sind, daß der geringste Zusatz von fremder Schönheit, ihnen alle eigenthümliche Schönheit benimmt. Ja einige Tonsetzer sind in ihrer Schreibart so exakt, daß sie alle und jede Verzierungen selbst anzeigen, und in Noten aussetzen: werden hier Manieren auf Manieren, Veränderungen auf Veränderungen gehäuft, so kömmt eine barocke Schönheit zum Vorschein, die mit Schellen und tausend bunten Farben behangen ist. Ueberhaupt vertragen alle Stücke von pathetischem, großem und ernsthaftem Charakter und Ausdruck, die schwer und nachdrücklich vorgetragen seyn wollen, durchaus keine Verzierungen. Bey diesen ist es Schönheit, daß sie gerade so vor-

getragen werden, als sie geschrieben sind; zumal strenge und ausgearbeitete Stücke: desgleichen alle Stücke von sehr rührendem Ausdruck; es sey denn, daß der Tonsetzer eine nachlässige Schreibart affektirt, wo gewisse kleine Veränderungen der vorgeschriebenen Melodie, und hinzugefügte Manieren, des guten Gesanges wegen, nothwendig werden.

2) Die Fermaten und Cadenzen. Wir wollen hier weder untersuchen, in wie fern sie überhaupt natürlich oder unnatürlich, dem Ausdruck zum Schaden oder Nutzen sind, noch darüber seufzen, wie sehr ihr übertriebener Gebrauch wider alle gesunde Vernunft streitet. \*) Das Uebel ist einmal eingerissen: Jeder Sänger oder Spieler will zeigen, daß er Fermaten und Cadenzen machen kann. Es ist wahr, sie werden ihm insgemein von dem Tonsetzer angezeigt; aber da die Ausführung derselben lediglich seiner Phantasie überlassen ist, so ist offenbar, daß der Tonsetzer bey dem Zeichen derselben nichts weiter denkt, als: da doch Fermaten und Cadenzen gemacht werden müssen, so mag es hier geschehen. Sie sind folglich zum Ausdruck nicht nothwendig, und gehören unter die Verzierungen des Gesanges. Will der Sänger oder Spieler nun wirklich einen guten Gebrauch hievon machen, so muß es ihm nicht gleich seyn, wie er sie mache, vielweniger muß er dabey bloß die Fertigkeit seiner Kehle oder seiner Finger zeigen wollen, denn dadurch wird er den Seitanzern ähnlich: sondern er muß ihnen den Charakter und Ausdruck des ganzen Stücks geben, und alles weglassen, was in diesem Charakter und Ausdruck nicht einstimmet; daneben müssen sie einen wol klingenden, sinnreichen und harmonisch richtigen Gesang haben, der das Gefühl der an-

schlagender

\*) S. Cadenz S. 250.

geschrieben  
gearbei-  
le Stücke  
t; es sey  
nachläs-  
so gewisse  
geschrie-  
zugefügte  
nges we

cadenzen.  
tersuchen,  
natürlich  
druck zum  
noch dar-  
übertriebe-  
e gesunde  
s Uebel ist  
Sänger  
daß er Fer-  
hen kann.  
hm insge-  
angezeigt;  
rselben le-  
erlassen ist,  
nseher bey  
its weiter  
naten und  
n müssen,  
Sie sind  
nothwen-  
die Verzie-  
Will der  
n wirklich  
on machen,  
sey, wie  
muß er da-  
einer Reble  
en wollen,  
n Seiltän-  
muß ihnen  
ut des gan-  
les weglass-  
rakter und  
t; daneben  
enden, sin-  
ichtigen Ge-  
ühl der an-  
schlagenden

schlagenden Harmonie, wenigstens  
des Basses, über den die Fermate  
oder die Cadenz zusammengesetzt wird,  
nicht aus dem Gefühle bringt; sie  
müssen an sich so voller Affect seyn,  
und mit so vielem Affect vorgetragen  
werden, daß der Mangel der Taktbe-  
wegung ihnen ganz natürlich wird;  
und endlich müssen sie nicht zu lang  
seyn, damit die Taktbewegung des  
Stücks nicht aus dem Gefühle ge-  
bracht werde. Bey Fermaten ist oft  
ein einziger affectvoller Ton, der et-  
was lange ausgehalten wird, und  
auf den ein paar kürzere folgen, die  
die Fermate beschließen, hinlänglich.  
Diese Eigenschaften geben den Ca-  
denzen und Fermaten einen Werth,  
und machen sie zu einem übereinstim-  
menden Theil des Ganzen; alsdenn  
können sie als Verstärkungen des  
Ausdrucks angesehen werden, und  
der gute Geschmak wird sich nicht  
mehr durch ihren Gebrauch beleidiget  
finden. Wie viel Spieler oder Sän-  
ger von Profession sind aber Tonseker  
genug, dergleichen aus dem Stege-  
reif zu machen?

Hieraus erhellet, daß die Schön-  
heit des Vortrages nur alsdenn von  
Werth sey, wenn sie der Deutlich-  
keit und dem Ausdruck zugesellet wird.

Man begreift leicht, daß wer die-  
sen Stücken in allem, was er spielt  
oder singt, es sey leicht oder schwer,  
vollkommen Genüge leistet, nicht al-  
lein eine zur Musik geschaffne Seele,  
nämlich eine solche, die die verbor-  
gensten Schönheiten der Kunst zu ent-  
decken und zu fühlen im Stande ist,  
besitzen und von der Gekunst selbst,  
wenigstens von den Regeln der Har-  
monie unterrichtet seyn muß, sondern  
auch erst durch unablässige Übung  
und große Erfahrung seinen Vortrag  
zu dieser Vollkommenheit gebracht  
haben kann. Doch ist hier allerdings  
ein Unterschied zu machen, unter sol-  
chen, die bloß einige auswendig  
gelernte Stücke, die ihnen von guten

Meistern gelehret worden, gut vor-  
zutragen im Stande sind, außerdem  
aber weiter keinen ihnen eigenen gu-  
ten Vortrag haben; und unter sol-  
chen, die ihren Vortrag schon gebil-  
det haben, und im Stande sind, alles,  
was ihnen vorgelegt wird, und nicht  
außerordentliche Kräfte erfordert, deut-  
lich, ausdrucksvoll und schön vorzu-  
tragen. Jene sind entweder noch  
Schüler, die sich in dem guten Vor-  
trag unterrichten lassen, oder aus der  
Schule gelaufene Halbvirtuosen, die  
die Welt mit ihrer eingebildeten Vir-  
tù zu blenden gedenken: diese hingen-  
gen sind es, die den Namen der wahr-  
en Virtuosen verdienen, und unter  
diesen gebühret denen der höchste  
Rang, die neben dem guten Vortrag  
die mehreste Fertigkeit im Notenlesen  
und in der Ausführung haben.

Was bey dem Vortrag des Recita-  
tivs, der eine eigene Art ausmacht,  
besonders zu beobachten ist, ist schon  
im Artikel Singen angezeigt wor-  
den.

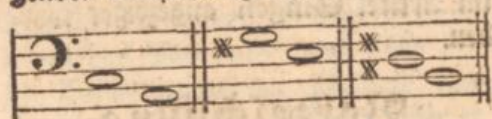
## Vorzeichnung.

(Musik.)

Die Art wie man in geschriebenen  
Tonstücken durch die Zeichen \* und b,  
im Anfang jedes Notensystems den  
Hauptton bezeichnet, in dem das  
Stück gesetzt ist. Nach der einmal  
eingeführten Art die Noten zu schrei-  
ben, stellen die auf und zwischen die  
Linien gesetzten Noten, wenn keine  
andere Zeichen dabey sind, bloß die  
Töne der diatonischen Leiter C, D,  
E, F, G, A, H, c u. s. f. vor;  
braucht man andere Töne, so müssen  
sie durch \*, oder b, die auf oder  
zwischen den Linien stehen, angezeigt  
werden. Aber derselbe Ton kann so  
wol durch \*, als durch b angezeigt  
werden; denn sowol \*D, als bE,  
bezeichnen die vierte Sayte unsers  
zusammengesetzten Systems, die ei-  
nen halben Ton höher, als D und  
einen

einen halben Ton tiefer, als E ist. Daher kommt die Verschiedenheit der Vorzeichnung. Folgende Methode, die Vorzeichnung jedes Tones am natürlichsten zu bewerkstelligen, scheineth den Vorzug vor allen andern zu verdienen.

Um zu wissen, wo und wie viel \* vorzuzeichnen seyen, so fange man bey dem Ton Cdur, der gar keiner Vorzeichnung bedarf, an, und gehe davon auf die Durttöne in der Ordnung der steigenden Quinten, nämlich von Cdur, nach Gdur; von da nach Ddur; denn Adur u. s. f. und setze mit Beybehaltung der Vorzeichnung des vorhergehenden Tones, vor die Septime jedes Tones, ein \*; so bekommt man der Ordnung nach die wahre Vorzeichnung aller dieser Töne in der großen Tonart, und zugleich die Vorzeichnung für die weiche Tonart ihrer Unterterzen, wie aus folgender Vorstellung erhellet:



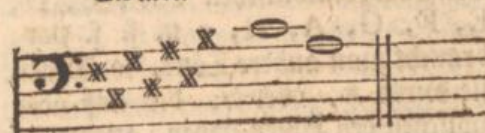
Cdur. Gdur. Ddur.  
Amol. Emol. Hmol.



Adur. Edur. Bdur.  
Fismol. Cismol.



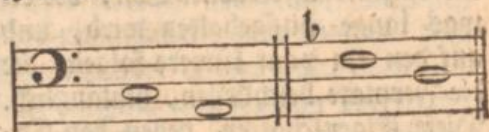
Hdur. Fisdur. Cisdur.  
Cismol. Dis mol.



Cisdur  
#Amol.

das letztere ist schon etwas außerordentlich.

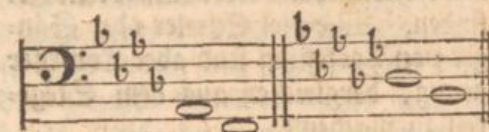
Mit der Vorzeichnung durch b, nimmt man die Töne, wie die Ordnung der absteigenden Quinten sie angiebt, und setzet jedesmal vor die Quarte des Tones ein b; wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist; so bekommt man wie vorher die beste Vorzeichnung dieser Töne in der harten, und ihrer Unterterzen in der weichen Tonart.



Cdur Fdur  
Amol. Dmol.

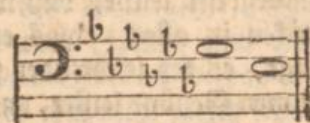


Bdur bEdur  
Gmol. Cmol.



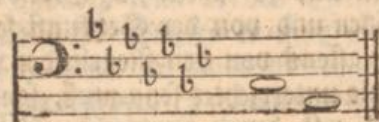
bAdur bDdur  
Fmol. Bmol.

Ungewöhnlich ist folgende Vorzeichnung:



bGdur  
bEmol.

und noch seltener diese:



bCdur  
bAdur.

