

Lehrung, noch besondere Nahrung zum Zweck hat. Von der Art wären z. B. Lob des Landlebens, oder einer andern Lebensart; Schilderungen der Jahreszeiten; verschiedene Arten der Lobreden auf Personen und Sachen. Was ein bloß angenehmes Schauspiel, ein bloß zum Vergnügen gemachtes Gedicht, eine Landschaft u. d. gl. das ist in ihrer Art die unterhaltende Rede, wozu mehr Wolredheit, als eigentliche Beredsamkeit nöthig ist.

Unterfaß.

(Baukunst.)

Ein viereckiger Körper, auf den die Säulen oder Pfeiler bisweilen gesetzt werden, damit sie eine größere Höhe erreichen. Es geschieht bisweilen, daß die Säulen nach dem Verhältnis der Ordnung, wozu sie gehören, noch nicht hoch genug reichen, und doch anderer Gründe halber der Model nicht kann größer genommen werden; oder man besorget, daß der Säulenschaft durch ein Gebälke, über dem die Säulen stehen, bedekt werde. In beyden Fällen ist nöthig, daß die Säule durch einen Unterfaß, oder durch ein Postament höher gestellt werde. Wenn nur eine geringe Erhöhung nöthig ist, so wählt man das

erste Mittel, oder den Unterfaß. Er wird insgemein 1 Model, im Nothfall 1½ Model hoch genommen.

Ut.

(Musik.)

Ist in unserer harten Tonleiter, nämlich der jonischen, der erste Ton, nach welchem die übrigen Intervalle gerechnet werden, und also jederzeit die Tonica, oder eine Nebentonica, wenn die Mutation, wie es die Colmisation bey Verlassung eines Tones erfordert, geschieht *). 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 katholischen 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 Sänger 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 Malererey diejenige, die sich durch einen großen Geschmat im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit sowol,

als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit des Pensels, der wahre Ton der Natur, sind

*) S. Colmisation.

sind vorzügliche Eigenschaften dieser Schule, die aber weniger Größe und weniger Nichtigkeit der Zeichnung hat, als die römische oder die lombardische Schulen. Eine kurze Geschichte der Malerkunst in Venedig findet man in dem Werk, welches alle in und um Venedig befindliche vorzügliche Gemälde beschreibt *). Es dienet auch denen, die alle in öffentlichen Gebäuden befindliche Gemälde sehen wollen, zum Wegweiser.

Titian a) ist ohne Widerrede 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 Dyt an die Seite setzt, so muß man doch gestehen, daß das Bezaubernde in seinen Farben mehr Wahrheit hat, als das Colorit des Rubens, und mehr Bewunderung erweckt, als das von Van Dyt. Man findet in allen großen Gallerien etwas von ihm; aber um ihn recht zu kennen, muß man die Gemälde sehen, die in Venedig von ihm sind. Tintoret b), ein anderer großer Maler dieser Schule, kann nur in Venedig gekannt werden. Sein großes Talent war, im Großen mit vollkommener Kühnheit zu malen.

Paul von Verona c), eines der größten Genies, wegen vollkommen verständiger Anordnung der Gemälde, sowol 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,

*) Descrizione di tutte le publiche pitture della città di Venetia ed isole di convicine: Venet. 1733. 8vo.

a) († 1576.)

b) (eigentlich Robusto † 1594. Ein besonderes Leben von ihm gab Carlo Ridolfi, Ven. 1642. 4. heraus.)

c) (eigentlich Callari † 1588. Ein besonderes Leben von ihm, hat der vorgegedachte C. Ridolfi, Ven. 1646. 4. drucken lassen.)

daß alle seine starke Schatten etwas Violettes haben; aber seine Halbschatten sind desto vortrefflicher. Die Leichtigkeit seines Pensels geht über alles, und die Pracht in Kleidung seiner Personen giebt seinen Gemälden einen Reichthum, der ihnen eigen ist. Aber das Große in den Charakteren findet man nicht bey ihm; er hat allezeit sich genau an die Natur gebunden, und kein Maler 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; Pelleggrini, Piazzetta, Lazarini, Molinari, Celessti, Bombelli, Liberi.



Zu den berühmten Meistern dieser Schule gehören noch: Georg. Giorgione († 1511.) Giov. Ant. Vecello oder Regillo, Pordenone genannt († 1540.) Sebast. del Piombo, Erm. Bassiano gen. († 1547.) Giov. Manni da Udine († 1564.) Andr. Schiavone († 1582.) Jac. Palma, der ältere († 1588.) Jac. da Ponte, Bassano gen. († 1592. Eine Abhandl. über s. malerisches Verdienst findet sich im aten Bde. der Opere des Abts Giamb. E. Roberti, Bass. 1789. 8.) Jac. Palma, der jüngere († 1628.) Aless. Turchi, oder Drabetto, Veronese gen. († 1670.) Sebast. Ricci († 1734.) Von welchen, und ihren Werken, so wie von mehreren Nachrichten geben: Le maraviglie dell'Arte ovvero le vite de' Pittori Veneri . . . dal Cav. Carlo Ridolfi, Ven. 1648. 4. 2 Bd. — Compendio delle vite de' Pittori Veneziani istorici più renomati del presente secolo . . . da Aless. Longhi, Ven. 1762. f. — Auch gehören hierher noch: Le riche minere della Pittura Veneziana, Ven. 1664. 1674. 12. Verm. 1730. 8. — Il gran Theatro di Venetia, ovvero Raccolta deile

delle principali veduti e Pitture, che in essa si contengono, fol. 2 Vb. — Varie pitture à fresco de' principali Maestri Veneziani . . . di Ant. Mar. Zanetti, Ven. 1760. f. — Della Pittura Veneziana, e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri, Lib. V. Ven. 1771. 8. — Raccolta di cento e dodici Quadri rappref. Istor. sacre, dipinte da' più celebri Pittori della Scuola Veneziana . . . 1772. fol. — u. a. m. — —

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 Harmonie mehrere Melodien, die mehr oder weniger den Charakter der ersten beyhalten: 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 gewöhnnten 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 igt bey nahe überall gesucht wird.

So wie die meisten Melodien der sogenannten galanten Musik gegenwärtig von Tonsetzern ausgearbeitet und verzirt geschrieben werden, sollten sie, wenigstens das erstemal, ohne weitere Zusätze gesungen oder gespielt werden. Bey der Wiederholung stünde dem geschickten Sänger noch inimer 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 verdorben werden. Es giebt sogar Sänger, die gewisse Verändrungen, die sie von ihren Sangmeistern gelernt haben, 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 igt so gesungen, daß sie den reichen gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten gleichen; an denen das Auge nichts glattes sieht, sondern überall durch geschwinzte Zierrathen, die alle Theile wie ein Spinnweb überziehen, gleichsam gefangen wird. Die

Die

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 fallende Worte in einer Strophe etwas mehr Nachdruck und einen empfindsamern Ausdruck erfordern, als in einer andern. Alsdann kann ein Sänger durch schickliche Veränderungen die Melodie, die der Tonsetzer für alle Strophen gleich gemacht, für jede besonders nach Erforderniß abändern.

Instrumentisten schweifen insgemein in Veränderungen eben so aus, wie die Sänger. Mancher glaubt, die Kunst des Spielens bestehe blos darin, daß zehnmal mehr Töne gespielt werden, als auf dem Papier ausgedruckt sind, oder daß er die Arbeit des Tonsetzers als einen Lezt anzusehen habe, über den er eine Zeitlang spielen soll. Wir empfehlen den Spielern, das, was der vortreffliche 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 Sarabanden, Couranten 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 Folge von Harmonien passen. Die besten Veränderungen in dieser Art, die man als

*) In dem Capitel vom Vortrage.

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. Bewundernswürdig ist dabey dieses, daß bey jeder Veränderung die erstaunliche Kunst der harmonischen Verfertigungen 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 verkehrter Bewegung, auch mancherley Arten des Canons vorkommen. In dieser Art verdienen auch die Fugen des französischen Tonsetzers d'Anglebert, ingleichen verschiedene Arbeiten eines Frobergers, Johann Kriegers, *) desgleichen aus den vortrefflichen 12 Violinsolo, und die

*) Dieser war Musikdirektor in Zittau. Die Stücke, von denen hier Rede ist, sind im Jahr 1699. unter dem Titel: „Anmuthige Clavierübungen; bestehend in unterschiedenen Ricercarien, Präludien, Fugen u.“ herausgekommen.

folie

folie d'Espagne des berühmten Corelli, als Muster angeführt zu werden.

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



(*) Von den Veränderungen handeln, unter mehreren: Chryph. Simpson (Chelys Minuritionum, or the Division Viol. Lond. 1667. f. lat. und engl. Das Werk enthält eine Anweisung zu melodischen Veränderungen über einen Grundbass für die Viol da Gamba, und besteht aus 3 Thl. wovon der 1te eine Anweisung zum Spielen dieses Instrumentes giebt, der 2te den Gebrauch der Con- und Dissonanzen, und der 3te die Kunst, Variationen über einen Grundbass zu machen, lehrt.) — Frdr. Wilh. Riedt (Betracht. über die willkührl. Veränderungen musikal. Gedanken bey Ausführung einer Melodie . . . im 2ten Bde. S. 95 von Marpurgs histor. krit. Beiträgen.) — Ob das Werk des Strol. della Casa, Il vero modo di diminuire con tutte le forte di stromenti, hieher gehört, weiß ich nicht zu bestimmen, da mir der Inhalt nicht bekannt ist. —

Verbindung.

(Schöne Künste.)

Es ist eine wesentliche Eigenschaft der Werke des Geschmacks, daß alle Theile derselben unter einander verbunden seyn: *) jeder darin vorkom-

*) S. Werke des Geschmacks.

rende Theil, der wie vom Ganzen, oder von dem, was neben ihm liegt, abgelöst da steht, wird anstoßig, 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 wohl Acht zu haben, damit nichts außer dem Zusammenhang mit dem übrigen da stehe.

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.

Den Sachen, in metaphysischem Gesichtspunkte betrachtet, fehlt 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 erkennt 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

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 erkennt; er siehet 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; denn sie kommt auf unzählbar viel Wegen von einem Gegenstand auf einen andern, darunter mehrere überaus zufällig, aber ihrer flüchtigen Natur immer angemessen sind. Die geringste zufällige Kleinigkeit führet sie oft 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 Segel ziehen, lieber unvollständig, als schwerfällig, und für die meisten Künstler und Liebhaber langweilig und unbrauchbar sprechen. Darin 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. Außerdem aber muß auch Verbindung der Ordnung überall statt haben.

Zu beyden gehört Beurtheilung und Ueberlegung; weil es nicht genug ist, daß der Künstler bey Zu-

sammensetzung, und im Feuer der Arbeit beyde Arten der Verbindung fühle, sondern auch nachher, bey schon etwas kältern Geblüte, die Verbindung wirklich noch gewahr werde. Es geschiehet gar oft, daß Gedanken und Vorstellungen sich aus einander entwickeln, und in unsrer gegenwärtigen Gemüthslage 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 öfterer vorkommen. Kant 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 Wirkksamkeit zu Fortsetzung der Arbeit nicht schadet, anzudeuten, um sich desselben nachher wieder zu erinnern. Geschiehet 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

barer

barer und gewöhnlicher, oder vertiefter und fremder seyn müssen, nach dem 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 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 Ähnlichkeit 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 erhöht ist. Ein Werk dieser Art würde kalt oder matt werden, wenn 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 süßen Pflügen der Phantasie durch die wirkliche und durch mögliche Welten, die verborgenen, oft sehr seltsamen Wege des Herzens in ihren Krüm-

*) S. Uebergang.

mungen, steilen Höhen und gählingen Abfürzen 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 Kunstrichter erinnern, daß sie sich bemühen sollen, bey jedem Werke der Kunst sich so viel möglich in die Gemüthslage zu setzen, darin der Künstler bey Vorfertigung des Werks gewesen ist, wenn 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 Verbindungen, 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, blos 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 An-

sehung

fehlung der Verbindung eines Theils mit dem andern kann er ähnliche Fragen aufwerfen; wie folgest du auf das Vorhergehende? wie hängt du mit dem Folgenden zusammen? Wird der, für den 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 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 entgegenge setzte 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 gleichdick, sondern gegen das obere Ende zu

Vierter Theil.

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 Annehmlichkeit 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 gleichdick wurden.

Es ist vielleicht kein anderer Grund, als dieser 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 Säulenhülle versehenes Gebäude gerade von vorne ansieht, dem muß der Uebelstand, der daher entsteht, in die Augen fallen, da die Stämme der den Säulen entgegenstehenden Pilaster oben über die Säulenstämme heraustreten.

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

Es

Virtu

Vitruvius ist ungemein ängstlich in Angebung 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 dar- in stimmt ihm auch Goldmann bey. Die Art dieses Baumeisters ist diese, daß er den Stamm bis auf den dritten Theil der Höhe gleichdick macht, von da ihn so abnehmen läßt, daß das Verhältniß der untern Dike zu der obern in den niedrigen Ordnungen wie 5 zu 4, in den höhern wie 6 zu 5 wird. Die meisten neuern 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 Bedeutungen; 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, sezet Dinge von ungleicher Art, in der Absicht die Beschaffenheit des einen, aus der Beschaffenheit des andern

anschauend zu erkennen, neben einander: sie kann die ästhetische Vergleichung genennt werden.

Die logische Vergleichung gehört unter die Beweisarten; denn sie dienet, uns anschauend von der Wahrheit eines Satzes zu überzeugen, wie folgendes: „Es ist ein Verbrechen, einen römischen Bürger binden zu lassen, ein noch größeres, ihn zu gefesseln = . Was denn, wenn er gar gekreuziget wird?“*) Ueberhaupt sind drey Arten aus Vergleichung zu beweisen, die Cicero so bestimmt: Ex comparatione — valet, quae ejusmodi sunt: quod in re majore valet, valeat in minore; quod in minore valet, valeat in majore; quod in re pari valet, valeat in hac, quae 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 böhere, 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. Oft fällt es in die Augen, daß die verglichenen Fälle ähnlich sind, und das Urtheil über den einen ist völlig entschieden; alsdann bedarf die Sache keiner weitern Ausföhrung; es ist da genug, daß die Vergleichung kurz angeführt werde.

*) Cic. Orat. in Verrem. V.

**) Cic. in Topic.

werde. Wo es aber nicht in die Augen fällt, daß die Fälle völlig ähnlich sind, da muß der Redner die Ähnlichkeit der Fälle beweisen. Alsdann 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 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 die der Angelftern und
Wagen.

Zur ästhetischen Vergleichung wird also ein Bild genommen, das nur genennet, oder in dem, was den eigentlichen Punkt der Vergleichung (das sogenannte tertium comparationis) 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 ungetrennt 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

*) S. Bild; Gleichniß.

und über die Nothdurft ausgebehnt 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 Vergleichungen, die etwas länger gedehnt sind, und sich vom eigentlichen Gleichniß mehr durch gewisse Enthaltensameit 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. Izt wehet der Wind alles Laub ab; dann treibet im Frühling der grünende Baum wieder neues hervor: so ist die Fortpflanzung der Menschen; ein Geschlecht wird izt gebohren, 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 dann folgen, daß zum Gleichniß mehr poetische Laune, mehr angenehme Schwafhaftigkeit, 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 Wege ab. Nur Schwäger verweilen sich zu lange,

Es 2

und

*) H. Z. vl. 145 ff.

und über die Nothdurft bey der Vergleichung, wie in diesem Beyspiel:

Quasi piscis, iridem 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, schwazhaftes Weib von niedrigem Geschmack, das der Dichter hier schildern wollte.

Die ästhetische Vergleichung ist in Absicht auf ihre Wirkung von dreyerley Art: sie dienet zum klaren richtigen Sehen, als eine Aufklärung, und ist alsdann ein Werk des Verstandes: oder zum angenehmen Sehen, als eine Verschönerung, und hat ihren Grund in der Phantasie; oder endlich zum lebhaftern 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 ansehen, 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.

*) Plaut. Afinar. Act. I., sc. 3.

**) Alfred 1. B.

Die halb thierische Raubigkeit der Scandinavier, ohne Bedenken, und ohne die geringste Rücksicht auf Recht oder Unrecht auf unbewehrte Nachbarn loszugucken, 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 abstracten 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 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 im strengen 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 sofern 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 deutet der Zuhörer, man traue seiner Fähigkeit zu begreifen gar zu wenig; deswegen werden sie ihm anstoßig. Dieses erfährt man bey dem Lesen des Ovidius nur allzu oft. Diese Vergleichung erfordert auch noch die genaue Sorgfalt, von dem Bilde nichts zu zeichnen, als was wesentlich zu dem eigentlichen Punkt der

der

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 Vergleichen 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 interessanten Gegenständen, bey denen wir uns gerne verweilen, bringt 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 Mathos:

Reizend erschienst du dem Auge Dartbulens.
Dem östlichen Lichte
Gleich dein Gesicht, der Schwinge des
Raben 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 Gesichts empörte,
Gleichst du der stürmenden See.*)

Hier sind eine Menge Vergleichen hinter einander. Jede schildert nicht den Gegenstand, den der Dichter zeichnen, sondern den Eindruck,

*) Dartbula.

die besondere Art der Empfindung, die er wollte fühlen lassen. Nicht das Gesicht des Jünglings gleich der aufgehenden Sonne; sondern die fröhliche Empfindung, die Dartbula 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 andern 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 Charakteren zu erwecken, und man wählet dazu sehr bekannte Gegenstände, die in ihren Wirkungen auf das Gemüthe mit dem Gegenbilde übereinkommen. Hier kommt es mehr auf ein ganz feines Gefühl und eine sehr lebhaftige Einbildungskraft, als auf Beurtheilung an. Darum lieben die Dichter diese Vergleichen vorzüglich. Sie schicken 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 (specifischen) Eindrucks, 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 Affect zu schicken. 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 Affect 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 scherzhafsten verglichen, oder das Bild hat etwas so gar sehr von der Art des Gegenbildes verschiedenes, daß nur eine seltsame, possirliche Einbildungskraft die Aehnlichkeit entdeckt. 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.



(*) Die, zu diesem Artikel gehörigen Nachweisungen finden sich bey dem Artikel Gleichniß. — Zu den daselbst ange-

*) S. Allegorie; Bild.

fährten Schriftstellern gehört noch, J. C. Adelung (Im iten Bde. S. 354. f. W. Ueber den deutschen Styl, 3te Aufl.) —

V e r h ä l t n i ß.

(Schöne Künste.)

Die Größe oder Stärke eines Theils, in sofern 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 sofern 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 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 Maas 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 die-

ses

ses 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. Uebrigens 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 abzichen; 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 Ausdehnung. In jedem Gegenstande, wo mehr Dinge zugleich in ein harmonisches Ganzes zusammenfließen 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. Within 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 hell, andre zu dunkel seyn können; in der Art der Kraft oder der Reizung, da ein Theil schärfer, 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 entstehet also die Frage, was der Künstler in jedem Werke, das Verhältniß der Theile erfodert, 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 sollte. Sind diese Größen zu

Es 4

*) S. Consonanz; Harmonie.

weit

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 dem Rumpf. 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 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 Größe 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 Unterstüßung. 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 einfallendes 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 Viereck 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 blos 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 entginge. Je kleiner ein

ein

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 Rumpf, 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 fehlt, 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 Mahler und dem Baumeister weitläufig zu sagen, wie er in jedem Werk die Haupttheile unter einander, und dann die Theile der Theile unter einander in gute Verhältnisse bringen soll, nicht blos in Verhältniß der Größe und Stärke, sondern auch in die Verhältnisse der Schönheit, der vollkommenen Bearbeitung, des Hellens und Dunkeln, und aller andern Grade leidender 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 studirt, 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, abhängen. 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 dann ihr die Schönheit und den Theilen die Verhältnisse geben, die sich zu jener durch das Wesen bestimmten Form am besten schiken. 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 schreibet 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 andre Schönheit, folglich andre Verhältnisse. So mancherley Charaktere zu schildern sind, so vielerley Verhältnisse müssen auch beobachtet 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 Characters 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 befiessen 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 menschlicher 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

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's Betrachtungen über die Mahlerey das meiste, was hier anzuführen wäre, bereits finden kann.



Von den Verhältnissen handeln: Luc. Palioli di Borgo S. Sepulcro (La divina proporzione, Ven. 1508. f.) — Alb. Dürer (Uebersetzung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit, in Linien, ebenen und ganzen Corporen, Nürnberg 1525 und 1538. f. mit 8. Lat. Par. 1532. f. Arnh. 1605. f. mit 60 Kpfr. Ebendesselben vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg. 1528. f. 1533. f. und in allen seinen Büchern, Arnh. 1603. f. Lat. von Joach. Camerarius, Nor. 1532. 1534. f. Par. 1537. 1567. f. Ital. von Gio. B. Galucei, Ven. 1591. und 1594. f. Französisch, Arnh. 1614. f. Holl. ebend. 1622. f. Engl. 1666. f.) — Hier. Rodler (Ein schon nächlich Vöcklein und Unterweisung zur Kunst des Messens für Maler, Bildhauer . . . Ciesmeren 1531. f.) — Heinz. Lautensack (Unterweisung der Perspective und Propors

tion der Menschen und Rasse, Frankfurt. 1564. f.) — Vinc. Dati (Il primo libro delle perfette proporzioni di tutte le cose, che imitar e ritrar si possono, coll' arte del disegno, Fir. 1567. 4.) — Gio. P. Lomazzo (Das 1te Buch in s. Trattato dell' Arte della Pittura Mil. 1584. 4. handelt De la Proporzione, und dieses kam einzeln, franzöf. Toulouse 1649. f. heraus. Auch handelt er in seiner Idea del Tempio della Pittura . . . ebend. 1591. 4. noch De la proporzione del corpo umano di dieci faccie.) — Sil. Segrenio (Li primi Elementi nella Simmetria, o sia comensurazione del disegno delli Corpi umani . . . Padova (1600.) f.) — Joh. Sig. Elsholt (Anthropometria . . . Patav. 1654. 4. Deutsch, Nürnberg. 1695. 8.) — Willh. Goere (In seiner Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschenkonde . . . Amst. 1682. 8. mit Kpfen. S. den Art. Mahlerey, S. 332.) — Abr. Bosse (Sur les proportions de IV des plus belles figures de l'Antique, Par. 16. 22 Bl.) — Ger. Audran (Les Proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité, Par. 1683. fol. 30 Bl. Deutsch von Sandrart, Nürnberg 1689. fol. und vermehrt im 4ten Bde. der neuen Aufl. s. W. S. 122 u. f.) — P. Casati (Compasso di Proporzioni, Bol. 1685. 4.) — Joh. G. Bergmüller (Anthropometria, oder Statur des Menschen, Augsburg 1723. f. 12 Bl.) — G. Lichtensteger (Aus der Arithmetik und Geometrie herausgeholtte Gründe zur menschlichen Proportion, Nürnberg. 1746. f.) — W. S. Watelet (Von s. Reflex. sur la Peint. bey s. Art de peindre, Par. 1760. 4. handelt die erste Des Proportions.) — Jean de Witt (Proportions du corps humain, gr. par J. Punt, Amst. 1747. f. auch mit einem holländischen Titel abgedruckt.) — Chr. Tob. Ephr. Reinhard (Ausmessung des menschlichen Körpers . . . Glogau 1767. 8.) — C. L. von Hagedorn (Von

(Von

(Von 1. Betrachtungen über die Mahlesrey handelt die fünf und dreyßigste von der Zusammenstimung der Verhältnisse überhaupt, und die 26te von Verhältnissen insbesondre.) — Joh. B. Hagenauer (Unterr. von der Proportion des Menschen . . . Wien 1791. mit 6 K.) —

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 erfodern, 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, daß der Schuh bloß zur Verwahrung des Fußes gemacht ist, so hast du bald einen verguldeten Schuh, hernach einen von Purpur, und dann einen ausgeschmückten. Denn wenn man einmal das Ziel der Ma-

*) Epictetus.

tur 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 Abweichungen von denselben dem 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.



(*) Von den Verhältnissen in der Baukunst, handelt unter mehreren: Der Abt Laugier (In 1. Observat. sur l'Architecture. im 1ten Abschn. derselben, in 6 Kap. als, worin das Verh. besteht; von der Proportion in Ansehung des Innerlichen der Gebäude; von dem allgem. Verh. bey dem Aufriß der Gebäude; von dem Verh. der Theile mit dem Ganzen in Ansehung des Innerlichen der Gebäude; von dem Verh. der Theile mit dem Ganzen in Ansehung des äußern Aufrißes der Gebäude; von dem Verh. der Theile unter einander.) — Milizia (Im 2ten Buche 1. Grundf. der bürgerl. Baukunst, in 6 Abschn. als, von den architect. Verhältnissen; vom Sehen in Absicht auf Architecture; von den allg. Verh. der Fassaden; vom Verh. der Theile mit dem Ganzen der Fassaden; von den allg. Verh. im Innern der Gebäude; vom Verh. der Theile mit dem Ganzen im Innern der Gebäude.) — u. a. m.

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. An 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 vorkömmt, 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 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 speculativischen 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 Funda-

mentalkones ist; so auch ihre Umkehrung. Die Ursache dieser Verschiedenheiten liegt darin, daß das f gegen die über ihr liegende 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 Ihrige 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 Stük 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 Fortschreibung übergangen, wie z. B.



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

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

Verrückung.

(Musik.)

Durch dieses Wort bezeichnen wir eine nur eine kurze Zeit dauernde, oder aus gewissen Absichten glücklich veranfaltete Zerstörung der Harmonie, oder Ordnung, da ein oder mehr Töne aus ihrer Stelle entweder völlig oder zu früh weggerückt werden. Der-

*) S. Falsch; Quinte (falsche).

**) S. Quarte; Triton.

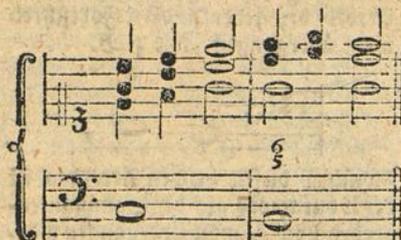
*) S. Dreyklang.

**) S. Uebergang.

Dergleichen Verrückungen oder Weg-
rückungen kommen sowol in der Har-
monie, als in der Melodie vor.

Die harmonische Verrückung 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 hö-
ren läßt. In beyden Fällen aber
geschieht es so, daß die Grundhar-
monie darum nicht aus dem Gefühl
gebracht wird.

Im ersten Fall ist die Verrückung
in der Harmonie das, was der
Durchgang in der Melodie ist, und
in den Stimmen, wo die Verrückung
geschieht, geht ein Durchgang in der
Melodie vor *) 3. B.



Verrückungen dieser Art geschehen
ohne alle Vorbereitung; sie zerstören
die vorhergehende Harmonie auf der
schlechten Zeit des Taktes, und stel-
len sie auf der folgenden guten mit
doppelter Annehmlichkeit wieder her.
Sie dienen außerdem bald zur Ver-
bindung des Gesanges in den einzelnen
Stimmen, bald zur Unterhaltung der
Bewegung, oder das Stillestehen
derselben zu verhindern. Die Inter-
valle, mit denen diese Art der Ver-
rückung bewerkstelliget wird, sind ins-
gemein gegen die Grundnote dissoni-
rend, und werden auch durchgehende
Dissonanzen genennet.

Im zweyten Fall entstehen die zu-
fällig dissonirenden Accorde, die nur
auf der guten Zeit des Taktes vor-

*) S. Durchgang.

kommen können, und deren Disso-
nanzen vorbereitet und aufgelöst wer-
den müssen. Hievon aber ist in ver-
schiedenen Artikeln hinlänglich gespro-
chen worden *). Wir merken nur
noch an, daß die harmonische Ver-
rückung in beyden Fällen nur bey sol-
chen Accorden, die von einer beträcht-
lichen Länge und Gewicht sind, an-
gebracht werden kann.

Eine andere Art der Verrückung,
die aber nur in der Melodie statt hat,
ist die, wenn ein oder mehrere Töne
durch Voraussnahme 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 3. B. im $\frac{3}{4}$
Takt drey Viertel gesetzt werden, die
den Zeitraum von zwey Takten ein-
nehmen, und gleich schwer vorgetra-
gen werden, wodurch die Taktbewe-
gung auf eine kurze Zeit ganz zernich-
tet wird. Diese Art der Verrückung
kann in Unentschlossenheit, oder in
dem Ausdruck der Furcht, oder in ei-
nem Singflüß bey überaus starken
und nachdrücklichen oder trostigen
Worten, oder wenn man den Zuhö-
rer nach einer einförmigen und lang-
weiligen Fortschreitung der Bewe-
gung unvermuthet durch etwas frem-
des 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

*) Dissonanz I Th. S. 687; Auflösung
ebend. S. 228; Vorbalt.

**) Anticipatio; Retardatio.

†) S. Verzögerung.

††) S. Fermate.

Hierher 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 nach-

drücklichen Worten wesentlich lange Noten zu kurzen, und kurze zu langen Noten gemacht werden, wie in diesem Beyspiel einer Graunischen Opernarie:

Guerrier forte non perdona

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics 'Guerrier forte non perdona' are written below the notes. The music features various rhythmic patterns, including rests and notes of varying durations, illustrating the concept of 'Verrückung' (rhythmic displacement).

Jedermann erkennet gleich, daß diese Art der Verrückung in Singstücken nur über solche Worte oder Sylben angebracht werden kann, die sie vertragen. In dem Stabat mater des

Pergolesi, daß der großen Bewunderung, womit so viele davon sprechen, unerachtet von uns für ein sehr fehlerhaftes und schlechtes Werk gehalten wird, findet sich folgende Arie;

Cujus animi gementem

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of one staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. The lyrics 'Cujus animi gementem' are written below the notes. The music features various rhythmic patterns, including rests and notes of varying durations, illustrating the concept of 'Verrückung' (rhythmic displacement).

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

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.

Alle diese Verrückungen der Zeit, des Rhythmus und der Bewegung gehen über das Gewöhnliche hinaus, und bringen, wenn sie swarsam und mit Uebersetzung 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 oft zur größten Schönheit; bey diesen stehen sie niemals recht, sie zerstören die Ordnung, und bringen Verwirrung und Unsinn hervor.

Anfängern der Seskunst ist zu rathen, daß sie sich strenge an die Regeln halten, die die Ordnung zum

Verß.

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 zusammenhangen, 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

Satz

Satz mit einem merklichen Schlußfall ausmachen. Indem wir den Ursprung, die Natur und Würfung des Rhythmus erklärt haben, ist zugleich eben dieses auch von der gebundenen Rede erklärt worden. Also bleibet 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 Sprache und dem Inhalt angemessen ist, von selbst in vernehmliche Verse getheilt werden.

Jeder Vers muß diese zwei 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 vom dem folgenden Vers absondert. Dadurch wird also der Gang oder der Fluß der Rede in gleichlange Glieder (Füße), deren jedes zwei 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 Gehör während der Rede sich beständig mit Abmessen und Zählen beschäftigt, und dadurch in der Einheit der Empfindung unterhalten wird, wie



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,

an seinem Orte ausführlich gezeigt worden *).

Der Tonseker 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 der 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:

Singt an! Ich glähe bereits. Singt

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.

Singt an! Ich glähe be reits

Singt an hold selige Sayten!

Entzückt der Echo begieriges Ohr!

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

*) S. Rhythmus.

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.



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 kann, ohne daß die Einförmigkeit der Bewegung zerstört würde.

Diese Beispiele 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 Gang der gebundenen Rede metrisch und rhythmisch abtheilen wird.

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

Gleichartig sind die Füße, die aus gleichviel 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:



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 er am Ein-

Vierter Theil.

Wißt es: jenseit des Grabs ist ein zweyfacher Fußsteig gebahnet.

Dieser u. s. f. Folglich wird jeder diesen Satz metrisch so lesen;

schnitt in den Sinn der Worte steht. In dem vorher angeführten Verse: Wißt es, jenseit des Grabs 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 Jambus und der Trochäus sind ungleichartig. Denn obgleich beyde aus drey Zeiten bestehen, davon zwey in eines zusammengezogen sind —, und — (beyde so viel als ∞): so sind sie darin völlig verschieden, daß die schwere Sylbe in beyden nicht einerley Stelle hat. Gleichartig sind also die Füße, die aus gleichviel Zeiten bestehen, und den Nachdruck auf einerley Stellen haben, als '— — und '— ∞; '— ∞ und ∞∞. Es scheint zwar,

*) Wer daran zweifeln wollte, daß der Jambus und Trochäus drey Zeiten haben, die den drey Zeiten ∞ gleich sind, darf nur bedenken, wie gewöhnlich es sey, daß wir im Deutschen mit völlig gleichem Erfolg am Ende eines Redesatzes ein zwey- oder ein dreysylbiges 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 dreysylbig, wenigstens dreizeitig wird. So ist es auch mit dem Trochäus. In dem Worte Fortkommen merkt das Gehör deutlich zwey kurze Sylben am Ende; sagt man aber er wird kommen, so hat das zweysylbige Wort kommen, offenbar drey Zeiten kommen = en.

Et

zwar, daß es Verse gebe, wo ungleichartige Füße vorkommen, als — — | — — | — — | — — | 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 — — | — — | — — |, und beyde sind gleichlang, und durchaus gleichartig. Indessen könnten dergleichen Verse ohne langweilige Monotonie nicht viele 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 einem 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 Einschnitts im Sinn, als der bequemsten Mittel hierzu; 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, zwo besecundete Seelen,

*) Hor. Epod. XV.

Benjamin und Dudaim, umarmten einander 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 Ende 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 oft 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 Doris komm | zu jenem
Buchen —

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 | jenem | Buchen|. Wollte man den Vers durch einen Fuß des folgenden verlängern, so paßte er, als ein Jambus, 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
prakt.

praktisch auszuführen, da die Ausübung selbst uns völlig fremd ist.

Zur Vollkommenheit des Verses, in sofern man sie vom Ausdruck unabhängig betrachtet, wird verschiedenes erfordert. Erstlich muß der wahre metrische Gang auf eine völlig ungewollene 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. Hiezu 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 Bächen, so daß diese Worte ihr Metrum völlig verlören. Der Grund davon ist, weil mit dem dritten Worte sich auch ein Fuß endiget. So genau kann uns der Vers selten gemacht werden, daß gar alle Worte durch die Füße an einander gekettet 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 nützt, 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 blos einen kleinen Ruhepunkt in der Mitte haben sollte. Der Vollkommenheit des erstern dieser Verse schadet es aber, daß man die letzte Sylbe des Worte Sterbliche gegen seine wahre Aussprache nachdrücklich oder schwer machen muß.

Zweitens gehört zur Vollkommenheit des Verses ein so genau bestimmtes Metrum, daß man ohne Verletzung des wahren Vortrages ihn nicht auf zweyerley metrische Weise lesen könne. Herr Schlegel, der dieses auch anmerkt, führt 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 |
rangensblatt.

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 wolklingend seyn. So wird er, wenn jedes Wort nicht nur für sich, sondern auch in dem Zusammenhang, darin es vorkommt, leicht aus-

*) In seiner Abhandlung von der Harmonie des Verses.

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 Worte richtig 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 blos 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 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,

*) S. Musik; Rhythmus.

was Herr Klopstok über diese Materie bis igt bekannt gemacht hat, zu verweisen. Das einzige, was sich viel leicht 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 Maas 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 Mannichfaltigkeit der Verse, davon nur einige wenige Arten besondre Namen bekommen haben. Einige werden nach dem darin durchaus, oder vorzüglich gebrauchten Fuß genennet, als jambische, trochäische Verse; andre haben ihre Namen von der Zahl der Füße, wie der Pentameter, Hexameter; andre von der Art des Gedichtes u. s. w. Von einigen Arten haben wir in besondern Artikeln gesprochen; wir überlassen aber eine umständlichere Betrachtung aller gewöhn-

gewöhnlichen Arten der Verse benen, die besonders und ausführlich über den Bau der Verse zu schreiben Lust haben.



Von dem Verse überhaupt handeln: ein Aufsatz im 4ten Bde. S. 565 der *Variétés littér.* (unter dem Titel, *Disc. sur l'origine et les vicissitudes du vers.*) — *L. Racine* (*De la versification das 4te Kap. in s. reflex. sur la Poésie, S. 142. Par. 1747. 12.*) — *J. Marmontel* (*Du mécanisme des vers, das 7te Kap. im 1ten Bde. s. Poët. franc.*) — *S. Rome* (*Der 4te Abschn. des 18ten Kap. s. Grunds. der Kritik handelt von der Versification.*) — *Job. Ad. Schlegel* (*Von der Harmonie des Verses, die 10te s. Abhandl. bey s. Vatteur, Th 2. S. 431. Ausg. v. 1770.*) — *Jos. Priestley* (*Von der Harmonie des Verses, die 31te s. Vorles. S. 318. d. II.*) — *Giov. Sacchi* (*Die 3te seiner drey Dissertazioni, Mil. 1770. 8. handelt, della divisione del tempo nella Poesia, und unter andern, del piede poetico, del metro, e del ritmo; della teoria universale della versificazione; d'alcune difficoltà contro l'esposto sistema u. d. m. Vergl. mit den Lettere del S. Zanotti, del P. Martini, e del P. Sacchi . . . Mil. 1782. 4.*) —

Anweisungen zur Verkunst in den verschiedenen Sprachen, sind sehr viele vorhanden. Für die italienische haben deren, unter mehrern, geschrieben: *El. Tolomei* (*Versi e regole della nuova poesia Toscana, Rom. 1539. 4. Enthält die Vorschriften der von Tolomei 1539 zu Rom gestifteten Academia della nuova Poesia, welche darauf ausgieng, den Hexameter und Pentameter der Alten in die Poésie der Italiener einzuführen.*) — *Mar. Equicola* (*Instituzioni all comporre in ogni sorte di rima (con un discorso della pittura) . . . Mil. 1541. 4. Ven. 1555. 4.*) — *Gir. Ruscelli* (*Trattato del modo di comporre in*

Versi Italiani . . . Ven. 1559. 8.) — *Lud. Dolce* (*In s. Osservazioni della volgar Lingua, Ven. 1563. 12. handelt das 4te Buch Della volgar Poesia, e del modo ed ordine di comporre diverse maniere di rime.*) — *Tom. Stigliani* (*Arte del verso Italiano . . . Rom. 1658. 8.*) — *Gius. Gaet. Salvadori* (*Poetica Toscana . . . Nap. 1691. 12.*) — *Giov. Bat. Bisso* (*Introduzione alla volgar Poesia . . . Palermo 1749. 12. Rom. 1777. 12.*) — und Nachrichten von den Versarten der Italiener geben noch: *G. Crescimbeni* (*im 1ten Bd. S. 102. s. Ist. della volgar Poesia, Ausg. von 1731.*) — *Xav. Quadrio* (*Im 1ten Bde. S. 575 u. s. s. Stor. e rag. d'ogni Poesia.*) — — Für die spanische Sprache: *Franc. de Ubeda* (*Er hat s. Libro de Entrenimiento de la Picara Justina . . . Med. 1605. 4. eine Poetik beigelegt, worin 51 verschiedene Versarten angeführt werden. — und Nachrichten von den spanischen Versarten, giebt Velazquez (Im 2ten und 3ten Abschn. der 3ten Abtheil. s. Gesch. der span. Dichtkunst S. 270 u. s. d. II.) — — Für die französische Sprache: *L'Art de Rhetorique pour apprendre a dixer et rimer en plusieurs manières, 4. (ohne Druckort und Jahresz.)* — *Jacq. de la Taille* (*La manière de faire des vers en françois . . . Par. 1573. 8.*) — *Pierre de Deimier* (*L'Academie de l'art poetique, où . . . sont vivement éclaircis et deduits les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye et parfaite connoissance de la poesie françoise, Par. 1610. 8.*) — *Esprit Maubert* (*Art poetique divisé en trois parties, l'invention, disposition, et elocution, in s. Marguerites poetiques, tirées des plus fameux Poetes françois . . . reduites en lieux communs . . . Lyon 1613. 4.*) — *Ungen*. (*Introduction à la poesie, Par. 1620. 12.*) — *Guil. Colletet* (*L'Escole des Muses, dans laquelle sont enseignées toutes les règles qui con-**

cernent la poésie (versification) françoise, Par. 1656. 12.) — **Cl. Lancelot** (Traité de la versification françoise, bey s. Traité sur la poésie latine etc. Par. 1663. 12.) — **Nich. Morgues** (Traité de la poésie françoise, Par. 1684. 12. Mit Zusätzen von **Brumoy**, Par. 1724. 12.) — **P. Richelet** (La versification françoise, où il est parlé de l'origine de la rime, et de la manière de bien faire et de bien tourner les vers . . . Par. 1671. 12. Auch, Auszugsweise, vor s. Dikt. de rimes.) — **A. Ph. de la Croix** (L'art de la poésie françoise . . Lyon 1694. 12.) — **M. Fiot** (Le Parnasse Cavalier, ou la manière de faire très bien . . . toutes sortes de vers françois . . . s. l. et a.) — **L. J. B. de Chalons** (Règles de la poésie françoise, avec des observat. critiques sur les règles de la versification franc. . . Par. 1716. 12.) — **Jos. de Merdesin** (Abrégé des règles de la versification françoise, bey seiner histoire de la poésie françoise, Amst. 1717. 12.) — **Dion. Gaullier** (Traité de la versification . . . franc. als der 4te Theil der Règles pour la langue . . . franc. . . Par. 1718. 12.) — **Cl. Buffier** (Abrégé nouveau des règles de la poésie françoise, bey seiner Grammatik, Par. 1714. 12.) — **Restaut** (Abrégé des règles de la versification franc. bey s. Principes généraux et rais. de la Grammaire franc. Par. 1732. 12.) — **Jos. d'Olivet** (Traité de la Prosodie franc. 1736. 1767. 12.) — Und Nachrichten von den Versarten der Franzosen geben, unter andern, **Cl. Joannet**, (im 1ten Bd. S. 6 u. f. s. Elements de la Poésie franc.) — Für die englische Sprache: **Ed. Byshe** (Art of poetry . . . Lond. 1702. 12. 1775. 12. 2 Bde. Ursprünglich ist das Werk aber noch früher erschienen.) — Und Nachr. von den englischen Versarten giebt, unter mehrern, **J. Newbery**, im 1ten Bde. S. 8 u. f. s. Art of Poetry on a new plan.) — Auch gehört

hierher noch ein Auff. von **J. Sayer**, in s. Disquisit. metaphys. and literer. 1793. 8. über die englischen Solbensmaße. — Anweisungen zur Verstunst in der deutschen Sprache: Im Grunde sind auch unsere frühesten Anweisungen zur Dichtkunst selbst, wie der Art. Dichtkunst, S. 675 u. f. zeigt, nicht viel anders oder mehreres. Ich will, indessen, hier noch die mir bekannten Schriftsteller darüber hinzufügen. **Mart. Kinkart** (Summar. Discurs und Durchgang von teutschen Versen, Fußrechten und vornehmsten Reimarten, Leipz. 1645. 8.) — **Just. G. Schotrel** (Teutsche Vers- und Reimkunst . . . Ffst. a. W. 1656. 8. in drei Büchern. Hier findet man, unter andern auch, Klapreime, Reimwörter, u. d. m.) — **Joh. Heinr. Sadewig** (Wohlgegründete deutsche Verskunst, Brem. 1660. 8.) — **Walth. Kindermann**, unter dem Nahmen **Kuivander** (Der deutsche Poet, Witt. 1664. 8.) — **Joh. Albr. Moller** (Tyroc. Poet. Tent. d. i. Eine kunst- und gründliche Einleitung zur deutschen Vers- und Reimkunst, Weism. f. a. 8. Helmsf. 1675. 8.) — **J. Lud. Präsche** (Gründl. Anzeige von Zierlichkeit und Verbesserung deutscher Poesie, Regensb. 1680. 12.) — **Theod. Kornfeld** (Selbstlehrende alt- neue Poesie oder Verskunst der Eblen deutschen Heldensprache, darin grundgründlich aller gebräuchlichen Solben, Pedum, Reymen, Versen, Gedichten, Strophen, Beschaffenheiten, nebenst guter Invention der Gedichte deutlich vorgestellt werden, Brem. 1686. 8. Das Werk ist in Frag- und Antwort abgefaßt; und unter den Gedichten kommen auch Wandelgedichte, Irrgedichte, Canerische Verse, Wiedertritte u. d. m. vor.) — **Joh. Pet. Tizze** (Zwey Bücher von der Kunst, hochdeutsche Verse und Lieder zu machen . . . Danz. 1692. 8.) — **Jac. Sdv. Reinmann** (Poësis Germanor. canon. et apocrypha: Bekannte und unbekante Poesie der Deutschen, darinnen, im 1ten Th. die bekantesten und gemeinen Canones von der deut-

schen Elocution, Metro und Rhythmo, imgl. von den Gen. Jamb. Troch. et Daetyl. kürzlich entworfen und mit Ex. er. Idutert werden; in dem 2ten Th. die uns bekanten, und bis dato noch von Niemand untersuchten Grundregeln, von den Carm. Emblem. Symb. Hierogl. Parab. Mythic. und Paradig. vorgetragen und mit Ex. bewehrt werden, Leipz. 1703. 12.)

— Fried. Kiedtel (Nothwendiger Unterricht, von der deutschen Verskunst, Stettin 1704. 8.) — Christoph. Weissenborn (Gründl. Einleit. zur teutschen und lat. Orat. und Poesie, Fest. 1713. 8.) — Dan. Heinr. Arnold (Vers. einer systemat. Anleitung zur deutschen Poesie überhaupt, Königsb. 1732. 8.) — Vorzüglich gehört aber hieher das 5te Kap. des 3ten Abschn. im 1ten Bd. von C. W. Ramlers Uebers. der Einleitung des Batteux, S. 163 u. f. Ausg. 1774. das von der deutschen Verskunst handelt. — S. übrigens die Art. Hexameter, Prosodie, Reim, u. d. m. — —

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 anacreontischen Versart, oder ein tänzelndes 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 angienge, 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, noch ihre Kraft für gar zu gering halte.

Man hat sich bis dahin in Ansehung der Gedichtarten damit begnügen müsse, sie in gewisse, nur einigermaßen bestimmte Classen oder Gattungen einzutheilen: 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 erwekt, 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 andere Versart erfodere, 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 Mennet hört ganz auf das zu seyn, was sie seyn soll, wenn sie merklich geschwinde, oder merklich langsamer, lebhafter oder matter, als ihr zukommt, vortragen wird. Und eben dieses zeigt sich auch in der Versart. Folgende einzelne Verse:

Gebt meiner Pnyllis den Kranz!

und:

Dampfet die schreckliche Bluth!

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 ankommt; und daß ein und eben dieselbe Versart sich zu ganz verschiedenem Ausdruck schiken könne, nachdem der Sinn der Worte einen Vortrag veranlaßt. 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 prosaische Rede in derselben etwas rhythmisches an sich, indem allemal einzelne Redesätze nach einem gewissen Wohlklang geordnet werden. Aber zwischen den verschiedenen auf einander folgenden Gliedern der ungebundenen Rede, wenn gleich jedes ein vollklingendes 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 anderer Art, als die nächst vorhergehenden und folgenden. Also ändert sich der Charakter, oder das Aesthetische des Klanges von einem Gliede zum andern; und wenn gleich jeder einzelne Satz einen sehr guten Vers ausmachte, so würde doch in der Folge der Sätze das genau abgemessene, und in gewissen Zeiten wiederkommende vermißt 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
Zeit

Zeitlang gleich anhaltenden, Empfindung entstehet, so folget daraus überhaupt, daß man den Werth, oder die Schicklichkeit jeder Versart aus der Natur der Empfindung, oder Laune, die im Gedichte herrscht, beurtheilen müsse. Beispiele werden dieses begreiflich machen.

Wer blos 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 Verstande, 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, wenn auch keiner dem andern rhythmisch gleich wäre, können auf einander folgen. Aber im Sylbenmaße wird, 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 unfre alexandrinische, und auch die griechische und lateinische epische Versart, die in Hexametern fließt.

Noch bestimmter und tiefer ist der lyrische Dichter gerührt, dessen Ma-

terie selbst durchaus gleichartiger ist. Er äußert blos 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 von gleichem Rhythmus angemerkt haben, die Empfindung nicht nur unterhält, sondern verstärkt. Soll die Empfindung lang in einem Tone fortgehen, so schiket sich die strophische Eintheilung vollkommen gut dazu, wie aus dem erhellet, was wir im Artikel vom 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 Odendichter befindet sich schon in einer merklich andern Gemüths-lage, 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 nähern 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.

Et 5 Verse

*) Dieses ist im Artikel Lied gezeigt worden.

V e r s e t z u n g .

Musik.

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

Diese Versetzung wird zuweilen bey Wiederholung einer Oper nothwendig, wenn etwa ein Sopranist eine Arie, welche sonst ein Altiste zu singen hatte, singen soll. Bey diesem Vorfall hat man nur darauf zu sehen, daß man bey dieser Versetzung 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 Ähnlichkeit der verschiedenen Tonleitern zu erkennen. Wenn ein Stück aus dem C dur ins D dur versetzt wird, oder aus dem C dur gar um eine Quinte höher ins G dur: so ist die Versetzung wegen der Ähnlichkeit der Tonleitern dieser verschiedenen Grundtöne erträglich; hingegen ein Stück aus dem ^bE ins F, oder aus dem F ins G, desgleichen von ^bE ins G, oder von G dur zurück ins ^bE dur versetzt, verliethret wegen der Ungleichheit der Intervalle seinen ganzen Charakter.

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

In Kirchen, wo die Orgeln Chorston haben, da die Instrumente im Cammertone stehen, ist jeder Spieler verbunden, während dem Spielen zu transponiren. An einigen Orten beobachten die verschiedenen Instrumentisten folgende Art zu versetzen. 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, nach dem C Schlüssel, auf der zweyten Linie des Notensystems, um eine Octave tiefer. Diese Versetzungen geschehen dem Organisten zu gefallen, um ihm das Spielen des Generalbasses nicht noch schwerer zu machen; da ohnedem in den Kirchenstücken, besonders in Fugen, alle Augenblick andere Zeichen vorkommen, die einem schwachen Organisten, wenn er genöthigt wäre, die Begleitung eine Secunde tiefer zu nehmen, die Sache sehr fauer machen würden. In einigen Orten sind alle zur Kirchenmusik erforderliche Instrumente nach der Orgel im Chorton gestimmt, haben aber die große Beschwerclichkeit, 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 steht. 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

rade

rade 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 auseinandergesetzt.*)

Von großem Nutzen ist es, wenn junge Spieler sich fleißig üben, ein Stück aus vielen 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 unständlich erklären müssen, damit man Versetzung und Umkehrung unterscheide.

Wenn man bey dem doppelten Contrapunkt saget, die Umkehrung sey in diesem oder jenem 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 entsteht durch den Contrapunkt nur eine Versetzung.

Diese contrapunktischen Versetzungen sind nichts anders, als Wiederumkehrungen des doppelten Contrapunkts in der Octave, oder Doppelloctave. So entsteht aus dem Contrapunkt der Quinte durch die Wiederumkehrung in die einfache Octave, die Versetzung in der Quarte, und in der Doppelloctave die Versetzung in

*) S. dessen hohe Schule der musikalischen Composition S. 133 ff.

der Undecime, wie im folgenden Beyspiel zu sehen ist:



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 übrige 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 alsdann durch die Versetzung in der Octave, die Versetzung der Sexte hervorbringt; oder näher, wenn man den Contrapunkt der Decime gleich in den der Quinte umkehret: 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.

Bei 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

ziehe

ziehe davon die Zahl, die der Name des Intervalls anzeigt, 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: $\frac{3}{6}$ und die Quinte zur Quarte: $\frac{5}{4}$.

In dem Contrapunkt der Decime giebt die Octave eine Terz, die Quinte eine Sexte $\frac{1}{2}$; $\frac{1}{6}$ u. f. in dem Contrapunkt der Duodecime die Octave eine Quinte, $\frac{1}{3}$; die Terz eine Decime $\frac{1}{10}$ u. f. f.

Geschehen aber keine Umkehrungen, sondern Versetzungen, so verfährt man hierbey 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. f. f. Eben so verhält es sich, wenn die oberste Stimme um eine Terz näher an die untere gesetzt wird. Entfernet sich

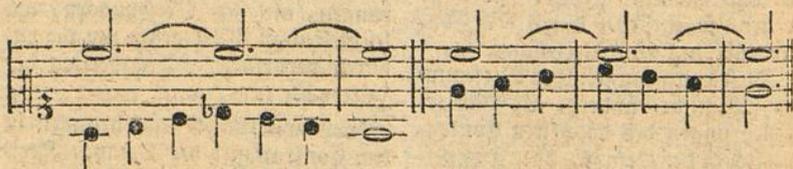
aber die eine Stimme von der andern um eine Terz, so wird die Zahl 2 addirt. Dadurch geschieht es, daß die Terz zur Quinte, die Octave zur Decime wird. Hieraus siehet man, daß bey Versetzungen um eine Quarte, Quinte, Sexte, auf eine ähnliche Weise die Zahlen 3, 4 oder 5 zu addiren, oder zu subtrahiren sind.

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

Diesjenigen, welche sich in den drey Hauptcontrapunkten der Octave, Decime und Duodecime vollkommen geübet haben, werden ohne Mühe und Suchen immer andere Versetzungen finden. Uebrigens merkt 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:



Versetzung in der Secunde



in der 7, und von dieser

in der obern Septime.

Diese contrapunktischen Versetzungen unterscheiden sich von den Nachahmungen aller Arten, z. B. in der 2. 3. 4. 5. 6. u. darin, daß bey den

letzteren die zweyte Stimme gehen kann, wie sie will; da bey den contrapunktischen Versetzungen eine Stimme, wie bey allen Contrapunkten,

ten, unversezt bleiben muß, oder höchstens nur eine Octave versezt wird.



Von der Versezung in der Musik handeln, unter mehreren: *L'art de transposer toute sorte de Musique, sans être obligé de connoître ni le ton, ni le mode . . .* Par. 1711. 12. — *Alex. Frere* (Transpositions de Musique, reduites au naturel par le secours de la Modulation, avec une Pratique des transpositions irregulierement écrites, et la manière d'en surmonter les difficultés, Amst. f. a. 8. Das Werk besteht aus 2 Bhl. deren Inhalt sich in J. N. Forkels *Allgem. Litterat. der Musik* S. 360 findet.) — *Franc. Campion* (*Traité d'accompagnement et de composition . . . ouvrage generalement utile pour la Transposition . . .* 1710. 8.) — *Eclaircissement d'un Probleme de Musique pratique, pourquoi l'on employe quelquefois dans la composition, les tons ou modes transposés préferablement aux tons ou modes naturels?* in den *Mem. de Trev.* v. J. 1718. Mon. Aug. S. 310. und im *Journ. des Sav.* v. J. 1719. S. 69.) — *J. Mattheson* (*Reflex. sur l'eclaircissement d'un Probleme de Musique . . .* Hamb. 1720. 4. Ueber die vorhergehende Schrift.) — *J. P. A. Siffcher* (*Kort en grondig Onderwys van de Transpositie . . .* Utr. 1728. 4.) — *E. Job. Heinz. Halmeyer* (*Anleit. wie man öffen Generalbass, oder auch Handsücker, in alle Töne transponiren könne . . .* Hamb. 1737. 4. und auch im 2ten Bde. S. 256. der *Mitlerschen Bibl.*) — — Auch gehört, im Ganzen, hieher die *Leibnizische Schrift, De arte combinatoria*, *Lipl.* 1666. 4. und im 2ten Bde. S. 339. f. *Oper. Deutsch*, *Frankfurt* 1690. 4. — — *S.* übrigens *Utlangs Anleit. zur musikalischen Selaherheit*, S. 265 und 322. der 2ten Aufl. — —

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. *Kaller* sagt von der Jugend:

Der Wollust sanfte Glut wärmt ihr die
Abern auf,
Kein Einfall von Vernunft hemmt ihrer
Lüste Lauf.

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

Die sanfte Glut der Wollust wärmt ihr
die Abern auf,
Ihrer Lüste Lauf hemmt kein Einfall der
Vernunft.

oder so:

Ihr wärmt die sanfte Glut der Wollust
die Abern auf,
Den Lauf ihrer Lüste hemmt kein Einfall
der Vernunft.

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

Wärmt der Wollust sanfte Glut 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 zc. machen. Andere Versezungen aber ändern den Sinn nicht, sie geben ihm nur eine verschiedene Wendung. Derselbe Gedanke bekommt in dieser Stellung:

Der Wollust sanfte Glut wärmt ihr die
Abern auf,

eine andere Wendung, als in dieser:

Die Abern wärmt ihr die sanfte Glut
der Wollust auf.

Nach

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, dann ihre Stärke, und zuletzt ihre Wirkung sich vorstellen muß. Nach der andern wird die Wirkung als die Hauptsache zuerst vorgestellt, hernach ihre Ursache angezeigt.

Vergleichen Versefungen haben aber nur statt, in sofern sie den grammatischen Regeln der Wortfügung nicht entgegen sind; denn wenn sie dieses wären, so würden sie anstößig 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.

Angrammatische Versefungen sind überall zu vermeiden, weil sie in jeder Rede dem Ohr anstößig werden. Aus den Versefungen 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 Versefungen sie zuläßt.

Es giebt Versefungen, die blos den Wollklang befördern, einen Satz leicht und wohlfließend, und eine ganze Periode wolklingend machen.

Auch wird oft ein Redesatz blos durch Versefung 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, Bedräng-
ten bezuzusehn,

Beym Anblick ihres Harms uns unemp-
findlich 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.

Blos in den Versefungen liegt so mannichfaltige und so wichtige ästhetische Kraft, daß es der Mühe werth wäre, die Beyspiele 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. Versefungen, deren Wirkung sich blos auf Wollklang 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 Versefungen die biegsamste ist. Wenn unsre Sprache der griechischen und lateinischen hierin nicht gleich kommt, so stehet sie doch nicht leicht einer der
ihigen

zigen 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.



Von Versetzungen überhaupt handelt Condillac, in s. Essai sur l'Origine des connoissances humaines, T. 2. Sect. 1. Chap. 12. p. 164. Amst. 1746. 12. und eben derselbe, in dem Unterricht aller Wissenschaften, Bern 1777. 8. Th. 2. S. 364. — J. C. Adelung (Im 1ten Bd. S. 289. f. Werkes, Ueber den deutschen Styl, Auflage von 1789.) — S. auch das 3te Buch des 1ten Bandes von dem Origin. and Progress of Language, Edinb. 1774. 8. 3 Bde. —

Versetzungszeichen.

(Musik.)

Sind solche, die den Noten vorgesetzt werden, wenn sie höher oder tiefer, als ihre Stelle anzeigt, oder als die Tonleiter des Tones, aus dem das Stück geht, erfordert, genommen 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 alsdann durchs ganze Stück. *) Sie sind folgende.

a) Erhöhungszeichen:

- 1) *, das Kreuz, oder Doppelkreuz, welches einen halben Ton**) erhöht.
- 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) b, deutlicher bb, das große oder zweyfache Be, welches statt des vorhergehenden b nur solche Töne um einen halben Ton erniedriget, die schon ein b in der Vorzeichnung haben.

c) Wie

*) S. Vorzeichnung.

**) Meistentheils sollte dieses der kleine halbe Ton $\frac{2}{2}$ 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 $\frac{2}{2}$ oder $\frac{1}{2}$ vor. Die Erhöhung des einfachen Kreuzes sollte ebenfalls nur $\frac{2}{2}$ 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 Bewandniß 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.

c) Wiederherstellungs- oder Wiederrufungszeichen:

¶, das viereckige Ve, oder Ve 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 ¶ bey einer oder etlichen auf einander folgenden nämlichen Noten eines ganzen Takts die Vorzeichnung, wenn seine Geltung nicht vorher durch das * oder b vor denselben 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 alsdann 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 ¶ auch nach einem x oder bb 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 Töne, durch das * und b der Vorzeichnung wieder herzustellen. Im Grunde streitet dieses wider die Eigenschaft des Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, es fällt aber deutlicher in die Augen, und ist bey unserer Einrichtung der Versetzungszeichen, da das ¶ 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 ¶ 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 unfeigen 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 ¶, und die kleine ebenfalls bald durch b, bald durch ¶ angezeigt werden muß. Es ist zu verwundern, wie man diese simple Art hat verlassen, und dafür die unfeige, die durch die verschiedene Bedeutung des ¶ so zusammengesetzt ist, hat einführen können. Dieses ¶ sollte eigentlich niemals etwas anders als ein Wiederherstellungszeichen der Vorzeichnung, wenn dieselbe durch zufällige Krenze oder Bees zerstört gewesen, vorstellen.

Verwandtschaft der Töne.

(Musik.)

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

*) S. Versetzung (Transposition).

wandt, 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 Verwandtschaft der Töne gesprochen wird, so versteht man insgemein die Verwandtschaft, 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 oft 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, mehr oder weniger Verwandtschaft mit dem vorhergehenden hat. Wenn ihr 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

*) S. Temperatur.

Vierter Theil.

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 Medianten, am öfteren gehört werden, folglich das Gehör gleichsam stimmen; so sind überhaupt die Töne verwandt, deren wesentliche Sayten in beyden Töne Tonleiter vorkommen; wo aber eine oder mehrere der wesentlichen Sayten des einen Tones der Tonleiter des andern fremd sind, folglich ihr Gefühl auslöschten, oder verdunkeln, da ist keine Verwandtschaft. So sind dem Ton Cdur die Töne Gdur, Amol, Emol, Fdur und Dmol verwandt. Denn keiner dieser Töne hat eine wesentliche Sayte, die nicht in der Tonleiter des Tones Cdur enthalten wäre. Hingegen sind demselben Tone Cdur die Töne Gmol, Adur u. s. f. gar nicht verwandt, weil die Terzen dieser Töne nicht in der Tonleiter des Cdur liegen, folglich, da sie oft vorkommen, das Gefühl dieser Tonleiter gleich auslöschten.

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 oft in einem Ton den Accord seiner Dominante hören läßt. Daraus wird man z. B. sehen, daß Gdur dem Cdur näher, als Emoll, verwandt ist, weil auch die Dominante von Gdur in ihrer Tonleiter dem Cdur näher kommt, als die Tonleiter der Dominante von Emoll.

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.

Ver-

*) Artikel Ausweichung I Th. S. 286.

Hu

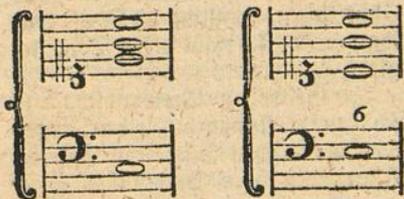
Verschiedene Harmonisten haben gezeigt, wie man aus jedem Ton durch alle 24 Töne hindurch in einer Folge so moduliren könne, daß immer der folgende mit dem vorhergehenden in naher Verwandtschaft stehe, zuletzt aber die Modulation auf den ersten Hauptton wieder zurück komme. Dieses wird der harmonische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

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 Versetzung 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

anstatt dieses gesetzt wird:



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 Quartseptenaccord. **) Der Septimenaccord aber kann dreyimal verwechselt werden, weil außer der Terz und Quinte auch die Septime statt des Grundtones in den Bass kommen kann: durch die erste Verwechslung

*) Man sehe Heinrichens Anweisung zum Generalbass.

**) Man sehe die Tabelle im Artikel Dreyklang.

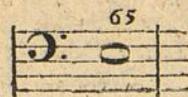
entsteht der Quintseptenaccord; durch die zweyte der Terzquartaccord; und durch die dritte der Secundenaccord, wie in den Artikeln über diese Accorde ist gezeigt worden. Bey allen diesen Verwechslungen wird der Accord in seiner vollkommenern Gestalt, d. n. nämlich der Grundton im Bass steht, der Grundaccord genennet.

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 Septimenaccords 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 bleibet; weil es durch die Art der Fortschreitung 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 Accords,



*) G. Cadenz,

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 fähst.

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

Bei diesen Verwechslungen hat man in dem vielstimmigen Satz und bey der Begleitung genau darauf zu sehen, was für Intervalle können verdoppelt werden. Man muß da bey allemal auf den Grundaccord zurük 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 Septimenaccords, die darin liegenden Consonanzen oft 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:



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.



Vergleichen Verwechslungen sind in den Recitativen oft höchst nothwendig,

um einen Satz zu verlängern. Man hat in Recitativen, wo mehr als

als eine Stimme recitiret, solche Verwechslungen in allen Stimmen angebracht; und gemeinlich werden auch die Auflösungen in diesen Fällen übergangen, daß also nach einem unresolvirten Satze gleich ein anderer differirender erfolget; 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 Componisten 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 Daß die Resolution hat:



Verwicklung.

(Schöne Künste.)

Wir sagen, eine Sache sey verwickelt, 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; verwickelt ist sie, wenn man zu Erreichung des Zwecks mancherley Anstalten zu machen hat. Jene gleicht 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 Begräumung vielerley Hindernisse zum Ziele führet.

Handlungen und Unternehmungen ohne Verwicklung haben wenig Reizung; und wenn sie eine beträchtliche Zeit erfodern, so werden sie langweilig und verdrücklich. Man übersehet 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 erfodert. Also beschäftiget 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 anderer Menschen sehen. So bald wir gar nichts Verwickeltes darin bemerken, finden wir sie langweilig; mit Vergnügen aber folgen wir den handelnden Personen, wenn wir sie in mancherley Schwierigkeiten verwickelt sehen, die sie nach und nach überwinden.

Wir haben bereits anderswo gezeigt, wie in den epischen und dramatischen Handlungen aus Verwicklung 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 entsteht 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

*) G. Knoten; Auflösung.

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, Verwicklung vorkommen, die sich allmählig auflöst. 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 bloß auf solche Anmerkungen einschränken, daraus der Künstler beurtheilen kann, wo er das Einfache und Plane, und wo er das Verwickelte vorzüglich brauchen soll.

Es giebt Fälle, wo das Gerade und Einfache großes Wohlgefallen erweckt, und wo es sogar bis zum Entzücken gefällt; aber auch solche, wo der Mangel der Verwicklung 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 Außenseite 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 scheint überall nothwendig, wo ein Gegenstand bloß die Vorstellungskraft eine merkliche Zeitlang anhaltend beschäftigen soll; denn sie verursacht 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 abzielt, so wird dieser Endzweck doch nur in sofern erhalten, als wir den Verlauf der Dinge mit Aufmerksamkeit beobachten. Wir werden von dem leidenschaftlichen Zustand der handelnden Personen nur in sofern gerührt, und empfinden, was sie selbst empfinden, nur in sofern, 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 verwirkeltes 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 der Dichter sie durch wolüberlegte 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 Ursach, 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 Nührung des Herzens können nicht wol neben einander bestehen. Je mehr 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 verwickelt 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 empfinden. Darum ist ein einfacher Plan dem verwickelten vorzuziehen.



(*) Von der Verwicklung im epischen Gedichte handeln unter mehreren; Rene le Bossü (Im 13ten. — 1sten Kap. des 2ten Buches s. Traité du Poëme epique, und zwar, du noeud et du denouement; de la maniere de faire le noeud; de la maniere de faire le denouement.) — Von der Verwicklung im Drama: Der Verf. des Essay upon the present state of the Theatres in France, etc. im 7ten Kap. — Caillavaz (Im 2ten Kap. des 1ten Bds. und im 11ten u. s. Kap. des 2ten Bds. s. Art de la Comedie, Ausgabe von 1772.) — S. übrigens die Artikel Auflösung, Fabel, S. 164. u. d. m.

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 Nebenbeariffe, 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 angebohrnen Geschmak für das Schöne. Es ist kaum ein Volk auf der Erde so roh, daß es für Verzierungen ganz unempfindlich wäre. Der noch halb-wilde Mensch findet Geschmak am 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 Rohigkeiten verrathen; auf der andern Seite hingegen zeigt ein unmaßiger Geschmak an Verzierungen etwas

Klei-

*) S. Manieren; Veränderungen.

Kelnes und kindisches. Wie die Vernunft bey kleinen Geistern in Spitzfindigkeit ausartet, so artet der Geschmack am Schönen bey kindischen Gemüthern in Ziererey aus.

Es gewiß es ist, daß ein mäßiger und von gesundem Geschmack 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 Geschmack angebrachte Verzierungen das beste Werk verächtlich machen. Wenig und mit gutem Geschmack gewählter Schmuck, kann auch der schönsten Person noch Annehmlichkeit beylegen; aber wo alles von Geschmeid und Schmuck strohget, da wird die natürliche Schönheit verbunkelt.

Ein vortrefflicher Kunstrichter scheinet 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 Zierathen. So viel scheineth 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 Schönheit und Pracht unterscheiden wollte.

*) *Cultu et ornata se commendat ipse, qui dicit, et in ceteris iudicium doctorum, in hoc vero etiam popularem laudem petit.* Quintil. Inst. L. VIII. c. 3.

Es ist kaum ein Theil der Kunst, der mehr Geschmack und Beurtheilung erfodert, 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 verstellth.

Es giebt Werke der Kunst, die kaum irgend eine Art der Verzierung zulassen. Wo starke, 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 verträget, 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 Schmuck, den der römische Redner sonst, wo er weniger ernsthaft war, vielleicht nur zu viel liebte. In bloß unterhaltenden Werken, und überall, wo der Inhalt, oder 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 nie an Verzierungen, die dazu nichts beytragen können; aber der, der belustigen will, muß, wenn sein Stoff dazu nicht hinreichend ist, seine Zusucht 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 Verfassern 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 effeminatam levitatem, nec fucō 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 Beyspiele 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 faßlicher Form, also nicht ausschweifend oder üppig; sie 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 erwirken, wie die Trophäen, 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 wesentlichen Theile, an denen sie angebracht sind.

Hingegen siehet man in den späteren Gebäuden der Alten, die unter

*) S. Gesims; Sparrenkopf; Kragstein u. s. w.

den Nachfolgern der ersten Kaiser aufgeführt worden, Verzierungen, die nichts von den erforderlichen guten Eigenschaften an sich haben. Theile, die stark und fest seyn sollen, bekommen durch ausgeschweifetes Laubwerk das Ansehen, als ob sie schwach und zerbrechlich wären. Man sieht Laub- und Schnitzwerk, dessen Grund man nicht einsehen kann; ausgehauene Bilder an Schlusssteinen, die ein bloßes Ohngefähr, oder eine völlig ausschweifende, abentheuerliche Phantasie dahin setzen konnte. Was seiner Natur nach gerade oder glatt seyn sollte, ist zur vermeynten Zierde zerbrochen oder verkröpft, oder durch Schnitzarbeit kraus gemacht.

Man kann kaum sorgfältig genug seyn, zu verhüten, daß die Verzierungen nicht am unrechten Orte angebracht, 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 unterstützt, oder angenehmer macht, was bloß angehängt ist, scheint verwerflich.

Aber es wäre vergeblich, eine Materie, wobey es mehr auf gründlichen und feinen Geschmak, als auf entwickeltes Denken ankommt, umständlicher zu behandeln.

Verzierungen (Decorationen) nennt man auch die Veranstaltungen, wodurch auf der Schaubühne der Ort der Handlungen durch Mahlerey vorgestellt wird: aber uneigentlich; denn diese Verzierungen sind nicht Nebensachen zur Verschönerung, sondern wesentlich zum Schauspiel gehörige Sachen. Von den Veranstaltungen der Schaubühne, wodurch die Vorstellung des Orts der Handlung in jedem Falle kann bewirkt werden, und von der Wahl der Scene haben wir bereits gesprochen.

chen.

chen.*) Ueber das Besondere in der Kunst des Schauspielers bin ich nicht im Stand, hier etwas befriedigendes zu sagen. In Ansehung des Geschmacks ist das Wichtigste, was man dem Mahler der Schaubühne zu sagen hat, dieses, daß er den Zweck seiner Arbeit bedenken, und nichts vorstellen soll, als was nothwendig ist, die Wahrheit der Vorstellung zu unterstützen. Er muß schlechterdings bloß darauf bedacht seyn, daß das Auge des Zuschauers die Scene für den wahren Ort der Handlung halte, und sich sorgfältig hüten, daß das Auge keine Gelegenheit finde, durch etwas unnatürliches, oder unschickliches, oder gegen das Liebliche streitende, oder allzusehr hervorstechende, sich von der Handlung selbst abzuwenden, um die Decoration zu tadeln, oder zu bewundern. Er hat das Seinige zum Schauspiel am besten gethan, wenn der Zuschauer gar nicht an seine Arbeit denkt, sondern nur auf die handelnden Personen sieht, und glaubt, daß er sich wirklich an dem Ort der Scene befinde.



Von den Verzierungen überhaupt, oder einzelnen Arten derselben, handeln: Girol. da Pozzo (1650. Ihm wird in den *Vite de' più celebri Archit.* Rom. 1768. 4. S. 424. eine Abhandl. degli Ornamenti della Archit. civile secondo gli Antichi zugeschrieben, die ich aber nicht näher nachzuweisen weiß.) — Nic. Goldmann (Abhandlung von den Verzieren der Architectur, welche durch Malerern und Bildhauerern zuwege gebracht werden . . . Augsb. 1720. f. mit 5 Kpfen. Auch gehört hierzu, F. J. Schablers noch mehr erweiterte Sturzmisch-Goldmannische Baukunst mit Sachen und Meublen, welche zu innwendigen Auszierungen dienen können, in 8 Heften, Augsb. f. mit 54 Kpfen.) —

*) S. Schaubühne: Scene.

Ch. Cochin (Ihm wird die *Supplication aux orfevres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartemens* . . . und die *Lettre d'une société d'Architect.* welche ursprünglich in dem *Mercur* erschienen, und in dem *Rec. de quelques pieces concernant les arts.* Par. 1757. 12. gesammelt, und im 2ten Bd. S. 1. u. f. der *Sansml. vermischter Schriften zur Beförderung der sch. Wissensch. u. fr. Künste*, Berl. 1760. 8. ins Deutsche übersetzt worden sind, zugeschrieben.) — J. A. Krubsfacius (Gedanken von dem Ursprunge, Wachsthum, und Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten . . . Leipz. 1759. 1773. 8.) — Moulin (*Essais sur l'art de decorer les Theatres*, Par. 1760. 8. ein Gedicht.) — Luc. Voich (Etwas von Bauzierraten, nach modern antiquen Geschmack, Augsb. 1782. 8. mit 21 Kpfen.) — Frz. v. Scheyb (Der 13te Abschn. im 2ten Bd. f. *Köremon*, S. 451. handelt von Verzierung à la Grecque. Der 59te, 61te Abschn. im 2ten Thl. f. *Drestrio*, S. 284 u. f. von Verzierungen der Architectur; von Verzierungen in den übrigen Künsten der Zeichnung, und von grotesken Verzierungen. — In den Untersuchungen über den Character der Gebäude, Leipz. 1788. 8. handelt das 6te Kap. S. 87. von den Verzierungen. — Von den Arabesken, ein Auff. im 2ten St. des teutschen Merkurs v. J. 1789. — C. L. Stieglitz (Ueber den Gebrauch der Grotesken und Arabesken, im 40ten Bde. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch.) — A. Riem (Ueber die Arabesken, in der Monatschr. der Berliner Academie der Künste, Bd. 1. St. 6. S. 276. Bd. 2. St. 1. S. 22. St. 3. S. 119.) — K. P. Moritz (Ueber die Archt. Zierrate der Säulensordnungen, ebend. Bd. 3. St. 1. Vorbericht zu einer Theorie der Ornamente, Berl. 1793. 8.) — Auch gehören noch mehrere Kap. aus des *Lafresse* großen Malersbuch hieher, welche bey dem *Art. Nebenwerk*, S. 516. angeführt worden sind. —

U u 5

Entz

Entwürfe zu Verzierungen von allerhand Art, sind von sehr vielen Künstlern geliefert worden. Sie alle anzuzählen, würde zu viel Raum einnehmen; ich schränke mich daher auf die merkwürdigsten unter ihnen ein. Polydor Caldara, Caravaggio gen. (Opere dif. ed. intagl. da Giovb. Galestruzzi. 8. 12 Bl. Auch sind mehrere derselben von Ch. Albert, u. a. m. gestochen.) — Steph. della Bella (Frisen, Feuilles et Grotesques 3 Bl. Caprices 13 Bl. Ornamenti di fregi e fogliani 16 Bl. Div. Capriccii 24 Bl. Ornamenti o Grotesche 12 Bl. Disegni varii d'Ornati, intagl. dal Ciartres, f. u. d. m.) — L. Bürracci (Versch. Verzierungen von ihm hat Melch. Kuffel gest.) — Bald. Bianchi (Fregi d'Architettura 1645. f. 48 Bl.) — Gaet. Brunetti (Ornamenti gest. von Vivares, 4. 12 Bl. von Rogun und Stetscher, 4. 60 Bl.) — Dom. Santi (Campi ornati d'Archit. . . . intagl. da Dom. Mattioli, Bol. 1695.) — Sil. Passarini (Invenzioni d'ornamenti d'Architettura, e d'intagli diversi, utili ai Argentieri, Intagliatori, Ricamatori etc. Rom. 1698. f.) — Ferd. Bibiena (In f. Varie Opere f. finden sich Entwürfe zu mehreren Arten von Verzierungen.) — Fr. Aguila (Rac. da vasi diversi formati da illustri artefici antichi, e di varie targhe soprapposte alle fabbriche più insigni di Roma . . . R. 1713. 2fol. 51 Bl.) — Gaet. Chiaveri (Ornamenti diversi di porte e finestre in prospettiva . . . Dresd. 1743. fol. 30 Bl.) — Giac. Albertoli (Ornamenti div. . . . inc. da Giac. Mercoli, Mil. f. 26 Bl.) — Giov. Giardini (Promptuar. artis argentariae, ex quo centum exquisito studio inventis, del. ac aere inc. tab. elegantissimae ac innumerae educi possunt novissimae idea . . . Rom. 1750. fol. 2 2Bl.) — Carlo Antonini (Manuale di vari ornamenti, tratti delle fabbriche e fram. antichi . . . Rom. 1777-1781 4. 4 2Bl.) — — J.

Catelle (Livre de divers ornemens pour Plafonds, Galleries etc. gr. p. J. Poilly 1640. f. 21 Bl.) — Ch. Serard (Div. Ornemens . . . gr. p. Lochon. 1651. f. 14 Bl. — Ch. le Brun (Div. desseins de decorations de Pavillons f. 11 Bl.) — Jean le Pautre (Frisen et Ornem. modernes. 25 Bl. Nouv. Desseins d'Ornemens. Wegen s. übrigen Arbeiten s. den Catal. de Mr. Mariette, Par. 1775. 8.) — Loize (Nouv. desseins d'ornemens de panneaux, lambris, carosses f.) — S. G. Oppenort (Desseins, courronnemens et amortissemens par dessus portes, croisées, niches etc. 46 Bl.) — J. Ch. de la Fosse (Pendules, Tables etc. fol. 6 Bl. Girandoles, Bras de cheminées f. 6 Bl. Vases antiq. f. 6 Bl. Poeles, Piedestaux, Atheniennes, et Frises, f. 6 Bl. Poeles ou Piedestaux, f. 4 Bl. Secretaires, Encavignures, Gueridons, f. 4 Bl.) Auch ist, so viel ich weiß, die Suite d'Iconologie histor. pour servir à la decoration, f. 108 Bl. von ihm.) — La Londe (Bordures et Cadres de différentes formes, f. 6 Bl. Bordures à l'usage de la sculpture, f. 12 Bl.) — de la Joue (Vases, f. 7 Bl.) — Pineau (Decorations pour toutes sortes de chambres, f. 36 Bl.) — Fr. Boucher (Livre de Vases . . . 12 Bl. Nouv. Livre propre à ceux qui veulent apprendre à dessiner l'ornement, f. 12 Bl. Livre d'Ecrans, 12 Bl. gest. von Huquier.) — der jüngere Boucher (Piedestaux, f. 6 Bl. Tablettes d'appui de croisée, f. 6 Bl. Cippes, gaines et piedestaux, f. 6 Bl. Gaignes et Piedestaux, f. 6 Bl. Croisées en platte bande, f. 6 Bl.) — Jean Bérain (Ein Verz. der von ihm gelieferten Verzierungen findet sich in dem Diction. des Artistes, Bd. 2. S. 459 u. f.) — Demarteau (Quatre Livres de Leçons d'Ornemens, dans le gout du crayon, f. 24 Bl. nach Huët u. a. m.) — Germ. Audran (Rec. de divers ornemens . . . 35 Bl. nach S. Chars

G. Charmeton. Livre de Vases, 6 Bl. Livre de Panneaux 6 Bl. Livre de Frites, nach la Page u. d. m.) — Bacquerville (Deux Livr. d'Ornemens, jezt von 12 Bl.) — Guet (Bonnet hat nach ihm Neun Hefte von Arabesken, f. jedes 4 Bl. gestochen.) — Babel (Livre d'Ornemens 6 Bl. gest. von Vivares.) — And. Ch. Boule (Livre d'Ornemens, 6 Bl.) — Bourquet (Suite d'ornemens d'orfèvrerie.) — Belay (Differentes Pensées d'ornemens arabesques; überh. 12 Bl. Deux livres de Panneaux 14 Bl. Livre d'Ecrans chinois und Bordures d'Ecrans; Deux Livres pour principes d'ornemens, panneaux etc. jedes zu 12 Bl.) — G. P. Cauvet (Rec. d'ornemens à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la decoration des Batimens. Par. 1757. f.) — Rec. d'ornemens à l'usage des artistes pour la decoration des Batimens, 1777. fol.) — P. Bourdon (Livre d'ornemens pour les orfevres et les jouailliers 1793.) — The principles of drawing ornaments made easy by proper Examples of leaves for mouldings, capitals, scrolls, hufks, foliage etc. f. a.) — S. Allen (A new book of ornaments, 6 Bl.) — J. Pether (A book of tablets, 6 Bl.) — T. Law (A new book of ornaments, 6 Bl. A book of Vases, 6 Bl.) — Adrian (Ornaments in Architecture. . . .) — Columbani (A book of Vases, 6 Bl.) — Gerard (New book of foliage, 6 Bl.) — G. Edwards (A small book of Ornaments, 6 Bl.) — P. Pistorini (A new book of designs for girandoles, and glasframes, 10 Bl.) — Ornamental Iron works, or designs for fan lights, stair-case railing, window guard irons, lamp irons etc. 4. 21 Bl.) — Chippendale (Designs of the most elegant and useful household furniture 1762. f. 200 Bl.) — Zepplewhite (Designs of household furniture, fol. . . .) — Sim. Cammermeyer (Sierratenbuch) —

J. G. Bergmüller (Ganz neue und sehr nützliche Säulen und Ornamente, f. 6 Bl.) — Wilson (Ornemens modernes, f. 11 Bl.) — J. Kump (Defen und Vasen, f. 6 Bl.) — J. S. Zilot (Gefäße und Krüge, f. 4 Bl.) — S. K. Habermann (Laubwerk mit Landsch. f. 6 Bl.) — W. S. Schwarz (Racc. di varj Ornate, ant. e mod. gest. von Zuchf.) — C. T. Weinlich (Oeuvr. d'Architect. Dresd. 3 Hefte.) — G. B. Hagenauer — u. v. a. m. — —

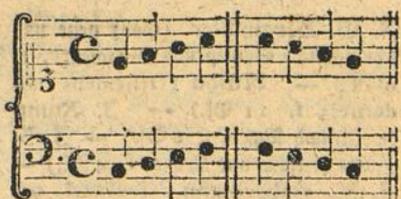
Von Verzierungen der Alten können unter mehreren, Begriffe geben: Le Antiche camere delle Terme di Tito . . . dif. intagl. e color da L. Mirri . . . Rom. 1776. f. Descript. des Bains de Titus . . . gr. sous la direction de Mr. Ponce, Par. 1759. f. — Collection des Peint. ant. qui ornoient les Palais, Thermes, Mausolées, Chambres sepulcrales des Emp. Tite, Trajan, Adrian et Constantin, gr. en 33 pl. R. 1782. f. — Arabesques ant. des Bains de Livie et de la Ville Adrienne, gr. par Ponce, Par. 1789. fol. — u. a. m. — —

S. übriges die Art. Baukunst, Cartouche, Fruchtsschnur, Grotteske, Trophäen u. d. m. — —

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 erfoderten. In sofern dieses aus Ueberlegung geschieht, um den Ausdruck zu unterstützen, wird es unter die Kunstgriffe gezählt, die unter den lateinischen Namen Retardatio und Anticipatio bekannt sind. Man kann sich beydes an folgenden Beyspielen vorstellen. Wenn zwey Stimmen auf folgende Art mit einander fortrüfen:



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 bleibet 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 Takzeiten 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 daher 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 Takzeiten 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 folgt, wie dieses Beispiel zeigt:



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



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

Die Sänger und Spieler bringen oft Verzögerungen oder Voreilungen an, die der Tonsetzer nicht angezeigt hat, und gar oft sind sie von sehr guter Würkung. Aber wer dieses thun will, muß eine hinlängliche Kenntniß der Harmonie haben, damit er nicht gegen die Regeln des reinen Satzes dabey anstoe. Uebrigens 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 sofern bey dem Dreyklang ein Intervall desselben verdoppelt werden muß, sollte der vierstimmige Gesang, der aus Ba, 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 gehörigen 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. Indessen 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

weil

weil dieses 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 *) gezeiget, 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 vielstimmigen 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

*) S. Capte; Klang.

**) S. Erg.

kann beurtheilt werden, ob ein Intervall 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 $\frac{2}{3}$ 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 Baßtones; bey $\frac{2}{3}$ verdoppelt man erst die Quinte, und nur, wenn man noch mehr Töne nöthig hat, hernach die Octave, und dann 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 vielstimmigen 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

*) S. Quintseptenaccord.

Orgel sind, so könnten die Töne in den verschiedenen Stimmen nach Maassgebung der Mixturen der Orgel sehr füglich vertheilt werden.

Der vielstimmige 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 rühren sind.

Es ist vielleicht nicht ausgemacht, aber doch höchst wahrscheinlich, daß die Alten keinen vielstimmigen Gesang gehabt haben. Insgemein schreibet man seine Einführung einem englischen Bischof Dunstan, der im zehnten Jahrhundert gelebt hat, zu. Aber der große Galiläi sagt, daß nach allen von ihm angestellten Untersuchungen sich ergebe, der vielstimmige Gesang sey nicht früher, als 150 Jahre vor seiner Zeit angekommen. Diese Epoche würde gegen das Jahr 1430 fallen *). Der Abbe Le Beuf, der sich sehr tief in Untersuchungen über die Beschaffenheit der ältern Kirchenmusik eingelassen, versichert, daß man die ältesten Spuren des vielstimmigen Gesanges erst gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts finde **). Er soll daher entstanden seyn, daß auf gewissen Stellen der Lieder, besonders am Ende, zwey Stimmen, die sonst durchaus im Unisonus giengen, Terzen gegen einander gesungen haben. Dieses nannte man Organizare in duplo. 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 wurde auch die zweyte Stimme um eine Octave höher genommen.

*) S. dessen Dialogo della Musica antica e moderna.

***) S. dessen Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique. Paris 1741. 8. S. 74.

Noch im vierzehnten Jahrhundert wurde der vielstimmige Gesang, wie der angeführte französische Schriftsteller beweiset, von vielen für einen Mißbrauch, und für eine Verderbung des alten guten Gesanges gehalten; daher Pabst Johannes XXI in einer Bulle vom Jahre 1322 denselben einzuschränken suchte *).

Im Grund aber kann doch die Bemerkung des Galiläi, nach welcher der vielstimmige Gesang erst um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts angekommen ist, ihre Richtigkeit haben; denn das Organizare in duplo und triplo, war eigentlich nicht vielstimmig, da dieselbe Melodie von allen Stimmen um eine Terz und um eine Octave höher, als die Hauptstimme, nachgesungen wurde.

Vierstimmig.

(Musik.)

Der Satz, der aus vier verschiedenen Stimmen besteht. Weil der vollständige consonirende Dreyklang, außer dem Grundtone noch drey andere Töne in sich begreift **), so gründet sich die Kunst des vierstimmigen Satzes, in sofern er von andern Arten des Satzes verschieden ist, darauf, daß durchaus die volle Harmonie genommen, und die verschiedene Töne derselben so in die vier Stimmen vertheilt werden, daß jede einen reinen und fließenden Gesang habe.

Doch geht es nicht allemal an, die Töne der vier Stimmen aus der vollständigen 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

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

***) S. Dreyklang.

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 Satz Verdoppelungen nothwendig werden, muß man sich nach den Regeln richten, die im vorhergehenden Artikel hierüber gegeben worden *).

Uebrigens ist anzumerken, daß zur Fertigkeit der Kunst des reinen 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 bestehet 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 Unifonus, oder in der Octave fortgeht, da wird der Gesang mehr drey- als vierstimmig. 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 dem angehenden Tonsetzer empfehlen kann, sind unstreitig die Kirchenlieder des unnachahmlichen J. S. Bachs.

Vollkommenheit.

(Schöne Künste.)

Vollkommen ist das, was zu seiner Fülle gekommen, oder was gänzlich,

*) S. auch Verwechslung S. 674. f.

ohne Mangel und Ueberfluß das ist, was es seyn soll. Demnach bestehet 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 sofern 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 alsdann beurtheilen wir auch nicht die ganze Vollkommenheit solcher Dinge, sondern nur das, davon wir einen Urbegriff haben. Wenn uns etwas von Gerächtschaft, ein Instrument, eine Maschine, zu Gesichte 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 etwas, das mit dem übrigen nicht zusammenhängt, oder irgend etwas, das unserm Begriffe von der Sache entgegen ist; und in sofern 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 allgemeinen 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 Ungewißheit, ob es ein Thier oder

oder

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 allmähliche Wachsen verstatet u. s. f. Und in sofern wäre es möglich, Vollkommenheit oder Unvollkommenheit darin zu entdecken.

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

Vierter Theil,

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 vorausgesetzten, oder hypothetischen Urbegriffen beurtheilet. So sind imgemein 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.

Wuch Wahrheit, Ordnung, Richtigkeit, Vollständigkeit, Klarheit, sind im Grunde nichts anders als Vollkommenheiten, 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 sänden, ist bereits in dem Artikel Kraft, und in einigen andern Artikeln angemerket worden *).

Vollkommenheit, von welcher Art sie sey, ist allemal ein Werk des Verstandes, und wirkt 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.

Vor-

*) S. Ordnung; Richtigkeit; Klarheit.

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 kommt, 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, 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, beygehalten 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.

*) S. Dissonanz; Bindung.

Ein Vorhalt kommt immer auf der guten 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 bleibt, sondern ohne diese Vorbereitung von 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 blos 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

Er wird deswegen auch mit kleinen besondern Noten angedeutet, deren Geltung selten bestimmt wird. Zum Beispiel:



Gar viel Vorschläge aber werden von Sängern und Spielern ohne Vorschrift des Tonsetzers gemacht. Sie haben sich aber dabey in Acht zu nehmen, daß sie nicht zur Unzeit und nicht zu oft hinter einander kommen. Was hierüber anzumerken ist, findet man in Herrn Bachs Versuch über 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 Bass 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.



(*) Von dem Vorschlage handelt, unter mehreren: L. Mozart (Im 9ten Hauptstücke s. Violinschule.) — C. P. E. Bach (In der 2ten Abthell. des 2ten Hauptst. s. Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen.) — F. W. Marburg (In dem 2ten Artikel des 9ten Hauptst. s. Anleit. zum Clavierspielen.) — D. G. Türk (Im 2ten Kap. s. Klavierschule, und zwar von den Vorschlägen überhaupt; von den veränderten Vorschlägen; von den unveränderten Vorschlägen; von den Nachschlägen.) —

V o r t r a g.

(Redende Künste.)

Ist der Ausdruck der Rede durch Stimm und Gehehrde, oder das Ver-

*) S. 62 ff.

nehmenliche der Rede, das nicht in dem Sinn der Worte, sondern in dem Ton, in den Gehehrden 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 die erste, und auch die zweyte und dritte Stelle eingeräumt habe.“

Darum verdienet die Betrachtung des guten Vortrages in der Theorie der redenden Künste, eine besonders genaue

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

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

genaue Ausführung. Aber die Sache ist fast unüberwindlichen Schwierigkeiten unterworfen. Man müßte beynahe 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 herzerührend 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 könnte: so fehlten ihm die Worte, das, was er erkennt und fühlt, auszudrücken. Wer wird z. B. um von hundertern 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 Unterwerfung 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 vorzutra-

gen; so wie man gegenwärtig in der Musik Künstler hat, die selbst keine Constücke 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 Zweigen 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, 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 vermute 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 Adalut oder den Beystand irgend einer Gottheit den Ton der Stimme in den Armen und Händen, 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 Declamation,

dieses

*) Im Gespr. Ion.

**) Eurip. Hecub. vl. 336 - 338.

dieses unter dem Wort Action begriffen.

Die vollkommene Declamation muß drey Haupteigenschaften haben: Deutlichkeit, Volklang, und einen dem Inhalt gemäßen Ausdruck. Wir haben über jede dieser Eigenschaften verschiedenes anzumerken.

1) Die Deutlichkeit des Vortrages erfordert erstlich eine helle und vollständige Stimme, die zwar größtentheils von dem Bau der Werkzeuge der Sprache abhängt, aber durch fleißige Uebung zu größerer Vollkommenheit kann gebracht werden. Zweitens, eine gute Aussprache der Buchstaben, Sylben und Wörter, die durch fleißiges Ueben ebenfalls zu erhalten ist. Wie empfehlen denen, die sich in diesen beyden Stücken üben wollen, das, was Plutarchus in dem Leben des Demosthenes von den Uebungen dieses großen Redners, seine Stimme und Aussprache zu verbessern, anführet, mit Ueberlegung nachzulesen. Den Lehrern und Vorstehern der Schulen aber, ist die tägliche Uebung 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 vorgetragen werden, so daß der, der auch den Sinn der Worte nicht versteht, 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 vor kommt, der es etwas beruhiget, und ihm einige Verweilung verstattet. 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 Unerfahrene 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 zusammenzuhängen, 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 verstattet. Da dieses in dem Gesang weit deutlicher zu bemerken ist, als in der Rede, so könnte der Tonsetzer diesen Punkt des deutlichen Vortrages dem Redner am besten erklären. Deswegen setzen auch die Griechen mit Recht die Musik unter die Wissenschaften, darin der künftige Redner wol sollte geübet werden*). 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 Maas 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.

Er 3

Wer

*) Man sehe, was Quintilian im 10 Cap. des 1 B. seiner Institutiones oratoriae davon schreibt.

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 Consonanten 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 Consonant. Ich halte dafür, daß es wol möglich wäre durch die Art der Notirung, die wir zur Bezeichnung des Rhythmus gebraucht haben *), die Declamation 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 eingeführt; aber die Zeichen, deren wir uns bedienen, reichen bey weitem nicht hin, die Mannichfaltigkeit der Ruhepunkte bestimmt auszudeuten.

Wenn wir dieser Punkte bloß Erwähnung thun, ohne sie weiter auszuführen, so geschieheth 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, diese Sachen auszuführen. Wir müssen hier mit Quintilian sagen: Haec quam brevissime potui, non ut omnia dicerem sectatus, quod infinitum erat; sed ut maxima necessaria.

*) S. Rhythmus, IV. Th. S. 101f.

Die Deutlichkeit des Vortrages überhebt den Zuhörer alles Bestrebens die Rede richtig zu vernehmen, und verstatet ihm die Ruhe, die volle Kraft derselben desto stärker zu empfinden; und in sofern ist die Deutlichkeit eine ästhetische Eigenschaft der Rede.

2. Die zweyte Haupteigenschaft der Declamation ist der Wolklang. Dieser hängt nun erstlich wieder von dem Klang der Stimme überhaupt ab. Ein Mensch hat vor dem andern einen angenehmern 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 rathen, wenn er es durch keine Bemühung dahin bringen kann, seine Stimme angenehm zu machen, nie öffentlich aufzutreten. Denn wenn er auch die vortrefflichsten 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 hell und nachdrücklich, doch ohne Schleppen und ohne Verdrehen 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. e. u. n. dsatz; N. n. ehm. men. n. geschrieben wären, wird mit der schön-

sten

sten Stimme sehr unangenehm sprechen. Auch ist das Schleppeu, oder zu lange Ziehen der wolflingendsten Selbstlauter, um so viel mehr der weniger wolflingenden, zu vermeiden. Man höret bisweilen die Wörter: Und, Grund u. d. gl. so aussprechen, daß das U darin lang und geschleppt wird, wie in dem Worte Zahn. Auch das Verdrehen der Vocalen, als ob sie Doppellauter vorstellten, ist einer der größten Fehler gegen den Wollklang der Aussprache. Man höret bisweilen Sand aussprechen, als ob es wie Sa. and geschriebeu 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 einzeln Sylben vernommen werden. Alle Annehmlichkeit der Rede fällt weg, wenn die Sylben und Worte gleichhörend, 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 langsames Scandiren, alles Angenehme des Klanges.

Eben dieses ist auch von den einzelnen Redesätzen, woraus die Perioden bestehen, zu merken. Daß einige Sätze leichter und schneller, andere etwas schwerer und langsamer, einige mit steigender, andere mit fallender Stimme, einige mit kaum merklichen, andre mit mehr fühlbaren Clauseln, oder Abfällen ausgesprochen werden, giebt der Rede eine Art von Melodie, wodurch sie sehr angenehm werden kann. Bey der Unmöglichkeit, alles, was hierzu er-

fordert wird, durch deutliche Beyspiele zu zeigen, können wir nichts weiter thun, als dem künftigen Redner eine tägliche Uebung der wolflingenden Declamation zu empfehlen. Er nehme zu solchen Uebungen einige von guten Rednern geschriebene wolflingende Perioden vor sich, versuche jede davon auf mehr als einerley Art herzusagen, und bemerke bey jeder Veränderung die Verschiedenheit der Wirkung auf den Wollklang. Noch besser wäre es, wenn er diese verschiedentlich abgeänderte Declamation einer Periode durch andere vornehmen ließe, und durch aufmerksames Anhören den Grad des Wollklanges bey jeder Wiederholung zu empfinden suchte.

3. Die dritte Eigenschaft der vollkommenen Declamation ist der gute Ausdruck, oder die Uebereinstimmung des Klanges der Rede mit ihrem Inhalt. Die Musik beweiset, daß jede Leidenschaft und jede besondere, sowohl ruhige als unruhige Lage des Gemüthes durch Ton und Bewegung könne 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 Behmuth ausgesprochen worden:

— Wehe! Wehe!

Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespißte Kelle!

Es wird man begreifen, daß der, der den Sinn der Worte nicht verstünde, dennoch durch den bloßen Schall weit schmerzhafter würde gerührt 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.

Er 4

Der

Der Redner also, der den Vortrag völlig in seiner Gewalt hat, kann uns durch Ton und Bewegung der Stimme in jede Gemüthsfassung setzen; er kann uns ruhig und gelassen, zum Nachdenken aufmerksam, munter und fröhlich, zärtlich, traurig, unruhig, verzagt, herzlich oder ängstlich 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 Bereisamkeit ist also nichts wichtiger als die Kunst, die Kraft der Rede durch den Vortrag zu unterstützen. Dieser besondere Theil der Declamation kann aber so wenig, als die andern durch Worte gelehret werden. Alles, was man hiebei 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 unartikulierter Laut kann fröhlich oder traurig, heftig oder sanft und gelassen klingen. Er bekommt seine ästhetische Kraft theils von dem Grad der Stärke, von der Langsamkeit und Schnelligkeit, von dem Nachdruck oder der Flüchtigkeit, womit er ausgesprochen wird; theils von dem Ziehen, oder Stoßen, oder 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 Kluges können so ausgesprochen werden, daß sie bloß zärtliche und gleichsam schwächende Traurigkeit ausdrücken. Dies würde geschehen, wenn man die Worte Wehe! Wehe! aus der Kehle sanft und gelassen, langsam und mit einer allmählichen Wendung oder Inflexion 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 zweiten Sylbe verlierend, ausgesprochen würde. Schreckhaft würden sie klingen, wenn sie mit lautem, offenem Schreyen, einem hellen Ton, schnell hintereinander, als wenn man um Hilfe 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 Geiße 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 Nuze 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 süchtig, gleichgültig, ernsthaft, feyerlich wird. Denn es ist außer Zweifel, daß bloß der Ton der Rede alle diese Eigenschaften annehmen könne.

Nach

Nach dem Ton, seiner Bildung und Stimmung kommt die Bewegung der Stimme zum Ausdruck in Betrachtung. Die Tonsezer 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 Divace, Moderato, Grave, Gratiofo, con Tenerezza und dergleichen ausdrücken. Die Tanzmelodien beweisen, daß die Bewegung allein ungemein viel zum Ausdruck der besondern Arten der Empfindung beynage. Da sie insgemein ohne Worte nur durch Instrumente vorgetragen werden, so müssen die Tonsezer nothwendig alle mögliche Veränderungen des Ausdrucks, der aus der Art der Bewegung entsethet, 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 bekantten Hamletischen Cantate dem Sinne nach ist, so wird sie jeder Tonsezer in einer solchen Bewegung, und Taktart setzen können, die, des kläglichen Sinnes ungeachtet, Gleichgültigkeit, oder gar Leichtfinn ausdrückt.

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 Declamation 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 Declamation 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 Declamation geben. Wer inbessen zu wissen verlanget, was etwa hierüber von den besten Lehren der Redner gesagt worden, den verweisen wir auf das dritte Capitel des eilften Buchs der Institution des Quintilians.

Jede Leidenschaft und überhaupt jede besondere Gemüthsstlage 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 Uebereinstimmung zwischen der rhythmischen Bewegung der Töne, und den Gemüthsbewegungen, sorgfältig bemerken. Dieses ist der Weg, auf dem er zum wahren Ausdruck der Declamation kommen kann. Dann kommt es in jedem besondern Fall noch darauf an, daß er sich beflöße; die wahre Gemüthsstlage, 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

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 Declamation 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, Gebehrden 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 Gemüthslage beschaffen sey, kann Niemand beschreiben; auch kann das Wenigste, was das Auge dabey entdeckt, nur genehnt werden. Man kann also dem Redner nichts sagen, als: er solle sich die verschiedenen Kräfte der Stellungen, Gebehrden, und der veränderten Gesichtszüge bekannt machen; sich fleißig üben, sie mit Leichtigkeit nachzuahmen, und dann, 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, gesetzten und wolgesitteten Menschen anständig ist, von Anstand und Geschmak begleitet seyn. Denn die natürlichen Aeußerungen

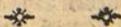
*) Man muß hier das vor Augen haben, was in den Artikeln Stellung, Gebehrden, Schönheit, hierüber gesagt worden.

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 wirkt bey kleinen, kindischen Gemüthern ein Hüpfen, Springen und Gebehrden, das gefestern Menschen lächerlich ist. So kann jeder andere sichtbare Ausdruck der Empfindung zwar verständlich, aber auf mancherley Weise dem guten Geschmak und feineren Sitten anstößig seyn. Wollte man dem Redner alles sagen, was hierüber zu sagen ist, so müßte man sich in umständliche Ausführung 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 andere, 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 Affect sind, sondern bloß unterrichten wollen. Dies ist eigentlich das, was man Gesticuliren nennt, und ist der unangenehmste Fehler der Action. Man muß dem Zuhörer zuvertrauen, daß er den Sinn der Worte, ohne andre Bezeichnung verstehe. Nur da, wo das Herz empfindet, wirkt der innere Sinn auch auf die äußern Gliedmaßen, deren Bewegung die

Stärke

Stärke der Empfindung angezeigt. Da ist also Action nothwendig; doch nur so weit, als sie auch einem gesunden Manne von der Empfindung gleichsam abgezwungen wird. Verschiedene noch hieher gehörige Anmerkungen sind bereits in andern Artikeln angeführt worden.*)



Von dem Vortrage überhaupt handeln, unter mehreren: Rene Barry (Methode pour bien prononcer un discours et le bien animer, Par. 1679. 1708. 12.) — Reflex. sur la declamation; in dem 24ten Bde. der Hist. des Ouvr. des Savans. — Leon. de Gallois, S. de Grimarest (Traité du Recitatif dans la Lecture, dans l'action publ. dans la declamation et dans le chant, avec un traité des accents, de la quantité . . . Par. 1707. 12. Rotterd. 1740. 12. Deutsch, im 4ten Bde. S. 237. der Samml. verm. Schriften zur Beförderung der sch. Wissensch. u. der fr. Künste, Berl. 1761. 8.) — L. Niccoboni (Pensées sur la declamation, Par. 1738. 8.) — Watts (Art of Reading . . .) — J. Mason (Essais on Elocution, or Pronunciation, L. 1749. 1761. 8.) — Th. Sheridan (A course of Lectures on Elocution, 1762. 4. Lectures on the art of Reading, 1744-1775. 8. 2 Bde. 1787. 8. 2 Bde. Deutsch, von R. G. Löbel, Leipz. 1793. 8. 2 Thl.) — J. Rice (An Introd. to the art of reading with propriety and energy, Lond. 1765. 8.) — Jos. Steele (Profo-dia rationalis, or an Essay towards establishing the melody and measure of speech, to be expressed and perpetuated by peculiar symbols, Lond. 1775. 4. Verb. u. verm. 1779. 4.) — W. Enfield (Dev s. Speaker 1775. 8. findet sich ein Essay on Elocution. Exercises on Elocution, 1780. 8.) —

Help to Elocution, 1780. 8.) — J. Walker (Elements of Elocution, or Lectures on the art of reading, Lond. 1781. 8. 2 Bde. Hints for improving in the art of reading 1782. 8. Rhetorical Grammar, or Course of lessons in elocution, 1784. 4. The melody of speaking delineated . . . 1787. 8.) — J. C. F. Kellstab (Versuch über die Vereinigung der musikal. und oratorischen Declamation . . . Berl. 1786. f. Vorzüglich für Tonkünstler geschrieben.) — The juvenile Speaker, or the art of Reading, 1787. 8.) — S. Mainab (A Synopsis of a course of Elocution, 1787. 8.) — W. G. Löbel (Einige Bemerkungen über die Declamation, im 5ten Bd. S. 45. von R. A. Edfars Denkwürdigkeiten aus der philos. Welt.) — W. Lacy (Addr. on Reading and Music, 1788. 8.) — S. G. B. Franke (Ueber Declamation, Gdt. 1789. 8.) — Ungen. (Ueber die Action angehender Prediger auf der Kanzel, Wittenb. 1791. 8. eine ganz gute Compilation.) — C. G. Schocher (Soll die Rede immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Sänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden? Leipz. 1791. 4.) — Ungen. (Grundriß der körperlichen Bescheidenheit für Liebhaber der sch. Künste, Redner und Schauspieler, ein Versuch, Hamburg 1792. 8.) — J. G. D. Schmiedegen (Ueber die Euphonic, oder den Wohlklang auf der Kanzel, Leipz. 1794. 8.) — — Auch handeln hier von noch: C. Batteux im 4ten Bde. S. 232. seiner Einleitung, Auflage von 1774. — A. W. Eberhard, in s. Theorie der schönen Wissensch. S. 151. Aufl. von 1783. — S. Blair, in der 33ten s. Lectures, Bd. 2. S. 203. der Quartausgabe. — u. a. m. — — S. übrigens die Artikel Anstand und Stellung. — —

*) S. Ausdrück in der Schauspielkunst, 1 Th. S. 268 f. Gebehrden; Anstand; Stellung.

Vortrag.

(Musik.)

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

Da die Musik überhaupt nur durch die Ausführung oder den Vortrag dem Ohr mitgetheilt werden kann, und der Tonsetzer bey Fertigstellung eines Stücks allezeit auf den Vortrag desselben Rücksicht nimmt, und dann voraussetzt, daß es gerade so, als er es gedacht und empfunden hat, vorgetragen werde, so ist die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der praktischen Musik, aber auch die allerschwereste, 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 blos 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 das, was bey jedem Instrument in Ansehung des Mechanischen, als der Führung des Bogens bey der Violine, des Anschlags

*) S. Begleitung.

auf dem Clavier, des Windes und Zungenstoßes bey der Flöte u. dergleichen, 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 Vortrag der Rede. Derjenige, der blos die vorgeschriebenen Noten liest, 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 blos deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrag ein Wohlgefallen findet, verräth 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, ohnedem 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 frohliches, ein anderes ein patheti-

*) 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 Agri-colaischen Uebersetzung des Pops Anleitung zur Singkunst.

thetisches oder trauriges Stück; ein anderes ein Lied oder eine Opernarie, 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 schiken; 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 Gebärden nicht in seiner Gewalt hat, hat keinen Anspruch auf einen guten Vortrag zu machen; so auch der Virtuös, der sein Instrument oder seine Stimme nicht in seiner Gewalt hat. Hiemit 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 Beyspiele, 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 gehört: 1) daß man die Taktbewegung des Stücks treffe. Die Wörter an-

dante, allegro, presto etc. 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 Maaß von der natürlichen Geltung der Notengattungen erworben haben; denn man hat Stücke, die gar keine Bezeichnung der Bewegung haben, oder bloß mit Tempo giato 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 dreyßige 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 abgesondert vernommen werden; ohnedem wird der Vortrag undeutlich, welches vornehmlich geschieht, wenn ein oder mehrere Töne aus Mangel der Fertigkeit weggelassen, oder, wie man sagt, verschluckt werden.

3) Mäß-

Alle mit † bezeichneten 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 Nütungen, indem die erste Hälfte der Note schwach angegeben, und die zweyte Hälfte derselben durch einen Nut 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 die Bewegung 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 verlangt. Dadurch entstehen denn die feinen Schattirungen des Starken und Schwachen, die die großen Virtuosen in ihren 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 marquiret 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 Stücks richte. Ein vollkommen regelmässiges Tonstück beobachtet durchgängig gleiche Einschnitte: nämlich, mit welcher Note des Takts es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phra-

*) Das Wort Phrase wird hier in der umfasslichsten Bedeutung genommen, indem sowol 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.

Phrasen an. Daher ist in folgenden Beyspielen die mit \circ bezeichnete Note die, mit welcher die erste Phrase aufhört, und die mit $+$ bezeichnete, mit welcher die neue Phrase 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 I über der letzten Note der Phrase bedienen, wie auch hin und wieder von einigen geschieht.

In vielen, zumal großen Stücken von phantasiereichem Charakter, kommen verschiedene Einschnitte und mancherley Sattungen von Phrasen vor,

die man nothwendig aus der Beschaffenheit des Gesanges erkennen muß. Man sehe folgenden Anfang einer Bachischen Clavier-Sonate:



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 anfing, da doch die vorhergehende sich damit endiget, wie die Achtelpause 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 marquiret 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. Hiewieder 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 Beispiel ist, wenn der Einschnitt marquiret wird, die Melodie an sich gut; werden aber bloß die Accente des Takts marquiret, 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.

figsten 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 Beispiel ist, wenn der Einschnitt marquiret wird, die Melodie an sich gut; werden aber bloß die Accente des Takts marquiret, 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.



Vierter Theil.

Op

oder;

oder:



Würden die Anfänger fleißig in dem Vortrag der verschiedenen Tanzstücke geübt, die so leicht zu führende und so mannichfaltige, ja alle Arten von Einschnitten haben, so würden sie bald bemerken, wie sie die Accente und die Einschnitte zu markiren haben, um beyde fühlbar zu machen; sie würden alsdann 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 anstößiger, als ein unregelmäßiger Gang des Taktes. Wer von Natur kein Gefühl des Taktes 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.

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 Vortrages 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 Declamation des Gesanges. Dieser Theil ist gleichsam nur der Körper des guten Vortrags, dem noch die Seele fehlt, 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. So wol das Ganze als jeder Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affect und in demselben Schatten und Licht, worin der Tonsetzer es gedacht und gesetzt hat, vortragen werden. Wem ist unbekannt, wie man in der Rede einer Folge von Worten durch den verschiedenen Ton der Aussprache einen verschiedenen, ja oft einen entgegengesetzten Ausdruck geben, oder durch eine eintönige kalte Aussprache gar allen Ausdruck benehmen könne? Daß dieses bey einer melodischen Folge von Tönen eben sowol angehe, ist außer Zweifel, und nur zu oft 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 gleich

gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spiele. 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* etc. die nicht einmal von Jedem dem Stücke vorgesetzt werden, und einige wenige andere Zeichen, die den Vortrag einzelner Noten oder Sätze bezeichnen, reichen zu allen den Schattirung, deren 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* etc. vorzutragen habe, damit es wirklich so traurig, so feurig, 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 hinlängliche 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 *Alrioso*, oder ein Lied wie eine *Opernarie* vor; dergleichen Fehler wider den Charakter eines Stücks sind Zubörern

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 vorgezogener 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 natürliche Bewegung im Gefühl habe. So sind z. B. die Achtel im $\frac{3}{4}$ Takt nicht so lang, als die Viertel im $\frac{4}{4}$, 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 $\frac{4}{4}$ 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 geschwinder vorge- tragen, als in derselben Taktart und mit denselben Notengattungen in einem Singstück oder einem gearbeiteten Trio. Hat der Künstler erst die hiezu 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 verloren 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 dem Charakter und Ausdruck des Stücks angemessene Schwere oder Leichtigkeit des Vortrags. Hievon hängt ein großer Theil des Ausdrucks ab. Ein Stück von großem und pathetischem Ausdruck muß aufschwereste und nachdrücklichste vorge- tragen werden: dies geschieht, wenn jede Note desselben fest angegeben und angehalten wird, fast als wenn tenuto darüber geschrieben wäre. Hingegen werden die Stücke von gefälligem und sanftem Ausdruck leichter vorgetragen; nämlich, jede Note wird leichter angegeben, und nicht so fest

angehalten. Ein ganz fröhlicher oder tänzelnder Ausdruck kann nur durch den leichtesten Vortrag erhalten werden. 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 gegeben werde. Gewiß ist es, daß die Manier, alles leicht und gleichsam spielend vorzutragen, so überhand genommen, und auf die Seskunst selbst so mächtig gewürkt hat, daß man von keinem großen und majestätischen Ausdruck in der Musik etwas mehr zu wissen scheint. Man componirt für die Kirche, wie fürs Theater, weil der wahre Vortrag guter Kirchenstücke verloren gegangen, und kein Unterschied in dem Vortrag eines Kirchensolo oder einer Opernarie gemacht wird. Statt des nachdrücklichen simpeln Vortrags, der Herz und Seel ergreift, strebt jeder nach dem Niedlichen und Manierlichen, als wenn die Musik gar keinen andern Endzweck hätte, als das Ohr mit Kleinigkeiten zu belustigen. Unglücklich ist der Tonsetzer, der wirklich Empfindung fürs Große und Erhabene hat, und Sachen setzt, die schwer vorgetragen werden müssen; er findet unter hundert nicht einen, der sich in die Simplicität des Gesanges zu schiken, und jeder Note das Gewicht zu geben weiß, das ihr zukömmt. Auch findet der verwöhnte Geschmak keinen Gefallen mehr an solchen Sachen, und hält es wol gar für eine Pedanterie, mit der Musik mehr als das Ohr belustigen zu wollen.

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 Orte hinlänglich

lich

lich gezeigt worden.*) Wir merken hier nur noch an, daß man auch auf die Bewegung und Notengattungen 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 Zwey- und dreytheilen angefüllt, dann ist der Vortrag desselben schwerer, als er ohnedem seyn würde, aber nicht so schwer, als wenn dasselbe Stück im $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt wäre. Ferner muß man aus der Beschaffenheit oder dem Zusammenhang der Melodie solche Stellen oder Phrasen bemerken, die vorzüglich schwer oder leicht vorgetragen seyn wollen; dadurch wird der Ausdruck verstärkt und dem Ganzen eine angenehme Schattirung gegeben. Nur in strengen Tugen 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, gleichfest und nachdrücklich angegeben. Ueberhaupt wird jede Taktart in der Kirche schwerer vorgetragen, als in der Kammer, oder auf dem Theater; auch kommen die ganz leichten 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; hiervon ist jedermann überzeugt. Da die Musik nun hauptsächlich die Schilderung der verschiedenen Gemüths-bewegungen 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 Bezeich-

*) C. Takt.

nung 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 alle 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 Vortrag 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 hierwider gefehlet wird, verliert der Ausdruck einen großen Theil seiner Kraft. Es ist falsch, wenn man glaubt, daß die Stücke, die schwer vorzutragen, 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 einmal in verschiedener 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 den 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 ausgehaltenen Ton, bloß durch das allmähliche Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen; wie vielmehr müssen wir nicht hingezissen 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 Austheilung des Lichts und Schattens im Vortrag ist nur das Werk solcher Virtuosen, die die musikalische Sprache und den Ausdruck des Vortrags völlig in ihrer Gewalt haben: denn hier ist es nicht genug, Stärke und Schwäche abzuändern, sondern sie muß durchgängig an Ort und Stelle, und allezeit in dem rechten Grade abgeändert werden. Die Regel, die der Mahler bey Austheilung 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; allem übrigen hingegen, nachdem es mehr oder weniger einem Haupttheile nahe kommt, muß er mehr oder weniger Schatten geben, nämlich in verschiedener Schwäche vortragen. Bestimmteres läßt sich hierüber nichts 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 beitragen, so ist leicht zu crachten, daß die Instrumente, auf denen gar keine, oder doch nur geringe Abänderungen des Stärken 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 alsdann, 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 sofern sie Zeichen von den Tönen sind, die er hörbar machen soll, sondern in sofern eine Anzahl derselben ihm ein Bild von diesem oder jenem Ausdruck darstellt, 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 aushalten; 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

be klagende Töne) und Fortschreitungen hören lassen, und in einem frohlichen Allegro mit jedem Ton Freude verkündigen. Welchen 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 Geschmack, sagen sie, verlange, daß das Ohr geschmeichelt werde; dieses könne nicht anders, als durch mancherley neuerfundene, 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 und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks gebricht, und daß sie der ältern Musik in dieser Absicht um vieles nachstehen muß, ob sie dieselbe gleich in dem sogenannten feinen Geschmack 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 wirkfamer, den Vortrag des Spielers in dem Wesentlichsten, was zum Ausdruck erfordert wird, vollkommen zu bilden, als die fleißige Übung in al-

len 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, zusammensieht, und schleift; noch unterscheidet man in den Balleten weder die Passepied von der Menuet, noch die Menuet von der Chaconne, noch die Chaconne von der Passacaille. Wer seinen Vortrag so bilden will, daß er jeden Ausdruck annehme, lasse sich vor einem hierin erfahrenen Lehrmeister, oder auch allenfalls 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 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 werden. Man sage nicht, daß die Tanzstücke keinen Geschmack 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, dann wird ein richtiges Gefühl und die Anhörung guter Musiken, von geschickten Männern vorgetragen, bald seinen Geschmack bilden. Was den feinen Geschmack betrifft, in sofern er bloß die

Hy 4

Riße

*) S. Tanzstücke.

Ritzelung des Ohrs zum Endzweck hat, den kann er sich leicht nebenher 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 Liedern 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 sofern sie auf gewisse von der Deutlichkeit und dem Ausdruck unabhängige Annehmlichkeiten abzielt, die dem Vortrag überhaupt einen größern Reiz geben; oder in sofern sie Verzierungen in der Melodie anbringt, die dem Charakter und Ausdruck des Stücks angemessen sind, und wodurch 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 gleichklar 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 schwereres 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 bezaubert, nicht ansehen darf, ohne zu lachen oder unwillig über ihn zu werden. Ist diesem der größte Virtuos ausgesetzt, wie vielmehr der mittelmäßige? Man schütze 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 Verdrückung des Körpers gemacht; und man 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

Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat? Eher ließen sich gewisse leichte Bewegungen, die die Empfindung, wovon der Künstler beseelt ist, ihm ohne sein Wissen abloft, entschuldigen. Aber weit gefehlt, daß wir den jungen Künstler hierauf aufmerksam machen sollten, rathe 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 ihm alsdann, wenn sein Vortrag sonst gut ist, mit desto mehr Vergnügen zuhören, und zusehen. Daß diese Anmerkung den Theaterfänger nicht angehe, bedarf wol keiner Erklärung.

Diese Annehmlichkeiten gehen den 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 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 Schendrians, die allenthalben angebracht werden können, und nirgends von Bedeutung sind; sie müssen ferner nicht wieder die Regeln des reinen Sanges 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 einem 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 exact, daß sie alle und jede Verzierungen selbst anzeigen, und in Noten aussetzen: werden hier Manieren auf Manieren, Veränderungen auf Veränderungen gehäuft, so kommt eine baroke 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 vorgetragen werden, als sie geschrieben sind; zumal strenge und ausgearbeitete Stücke: dergleichen alle Stücke von sehr rührendem Ausdruck; es sey denn, daß der Tonsetzer eine nachlässige Schreibart affectirt, wo gewisse kleine Veränderungen der vorgeschriebenen Melodie, und hinzugefügte Manieren, des guten Gefanges wegen, nothwendig werden.

2) Die Fermaten und Cadenzen. Wir wollen hier weder untersuchen, in wiefern sie überhaupt natürlich oder unnatürlich, dem Ausdruck zum Schaden oder Nutzen sind, noch darüber seufzen, wie sehr ihr übertriebener

Vener Gebrauch wider alle gesunde Vernunft freisetzt *). 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 den 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 würklich einen guten Gebrauch hievon machen, so muß es ihm nicht gleich seyn, wie er sie mache, vielweniger muß er dabey blos die Fertigkeit seiner Kehle oder seiner Finger zeigen wollen, denn dadurch wird er den Seiltanzern ähnlich: sondern er muß ihnen den Charakter und Ausdruck des ganzen Stücks geben, und alles weglassen, was in diesen Charakter und Ausdruck nicht einstimmet; daneben müssen sie einen wol klingenden, singenden und harmonisch richtigen Gesang haben, der das Gefühl der anschlagenden Harmonie, wenigstens des Bassstones, über den die Fermate oder die Cadenz zusammengesetzt wird, nicht aus dem Gefühle bringt; sie müssen an sich so voller Affekt seyn, und mit so vielem Affekt vorgetragen werden, daß der Mangel der Taktbewegung ihnen ganz natürlich wird; und endlich müssen sie nicht zu lang seyn, damit die Taktbewegung des Stücks nicht aus dem Gefühle gebracht werde. Bey Fermaten ist oft ein einziger affektvoller Ton, der etwas lange ausgehalten wird, und auf den ein paar kürzere folgen, die die Fermate beschließen, hinlänglich. Diese Eigenschaften geben den Ca-

*) S. Cadenz I Th. S. 431.

denzen und Fermaten einen Werth, und machen sie zu einem übereinstimmenden Theil des Ganzen; alsdann 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 Sänger von Profession sind aber Tonsetzer genug, dergleichen aus dem Stegreif zu machen?

Hieraus erhellet, daß die Schönheit des Vortrages nur alsdann von Werth sey, wenn sie der Deutlichkeit und dem Ausdruck zugesellet wird.

Man begreift leicht, daß, wer diesen Stücken in allem, was er spielt oder singt, es sey leicht oder schwer, vollkommen Genüge leistet, nicht allein eine zur Musik geschaffene Seele, nämlich eine solche, die die verborgenen Schönheiten der Kunst zu entdecken und zu fühlen im Stande ist, besitzen und von der Sektunst selbst, wenigstens von den Regeln der Harmonie unterrichtet seyn muß, sondern auch erst durch unablässige Uebung und große Erfahrung seinen Vortrag zu dieser Vollkommenheit gebracht haben kann. Doch ist hier allerdings ein Unterschied zu machen, unter solchen, die blos einige auswendig gelernte Stücke, die ihnen von guten Meistern gelehret worden, gut vorzutragen im Stande sind, außerdem aber weiter keinen ihnen eigenen guten Vortrag haben; und unter solchen, die ihren Vortrag schon gebildet haben, und im Stande sind, alles, was ihnen vorgelegt wird, und nicht außerordentliche Kräfte erfordert, deutlich, ausdrucksvoll und schön vorzutragen. Jene sind entweder noch Schüler, die sich in dem guten Vortrag unterrichten lassen, oder aus der Schule gefaufene Halbvirtuosen, die die Welt mit ihrer eingebildeten Virtu zu blenden gedenken: diese hingegen sind es, die den Namen der wahren Virtuosen verdienen; und unter diesen

fen 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 Recitativs, der eine eigene Art ausmacht, besonders zu beobachten ist, ist schon im Art. Singen angezeigt worden.



- Von dem Vortrage in der Musik überhaupt handeln: Gedanken über die Execution, oder Ausführung musikal. Stücke, ein Aufst. im Krit. Musikus an der Spree, S. 207, 215, 223. — Anmerk. über den musikal. Vortrag, in A. Hillerss Wöchentl. Nachrichten, v. J. 1766. S. 167. Vom J. 1767. S. 89 und 110. — Ein Aufsatz im 1ten St. der Wahrheiten, die Musik betreffend, Erst, 1779. 8. —

Wegen des Vortrages, in Ansehung einzelner Instrumente, s. den Art. Instrumentalmusik.

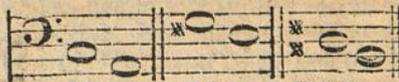
Vorzeichnung.

(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 schreiben, 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 sowohl durch *, als durch b angezeigt werden; denn sowohl *D, als ^bE, bezeichnen die vierte Sayte unfers zusammengesetzten Systems, die einen halben Ton höher als D, und einen halben Ton tiefer als E ist. Daher kömmt die Verschindtheit der

Vorzeichnung. Folgende Methode, die Vorzeichnung jedes Tones am natürlichsten zu bewerkstelligen, scheineth den Vorzug vor allen andern zu verdienen.

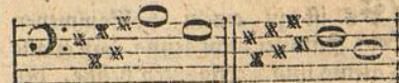
Um zu wissen, wo und wie viel * vorzuzeichnen seyen, so fange man bey dem Ton Cdur, der gar keiner Vorzeichnung bedarf, an, und gehe davon auf die Durttöne in der Ordnung der steigenden Quinten, nämlich von Cdur nach Gdur; von da nach Ddur; denn Adur u. s. f. und setze mit Beybehaltung der Vorzeichnung 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
A mol. E mol. H mol.



Adur Edur
Fis mol Cis mol.



Hdur Fisdur
Cis mol. Dis mol.



Cisdur
*A mol.

Das letztere ist schon etwas außerordentlich.

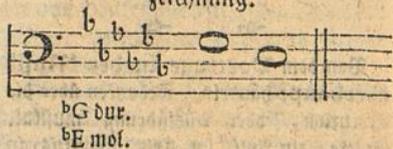
Mit der Vorzeichnung durch b, nimmt man die Töne, wie die Ordnung

nung

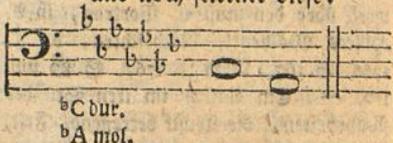
nung der absteigenden Quinten sie an-
giebt, und setzet jedesmal vor die
Quarte des Tones ein b; wie aus
folgender Vorstellung zu sehen ist: so
bekommt man wie vorher die beste
Vorzeichnung dieser Töne in der har-
ten, und ihrer Unterterzen in der wei-
chen Tonart.



Ungewöhnlich ist folgende Vor-
zeichnung.



und noch seltener diese:



W.

Wahl.

(Schöne Künste.)

Es ist zu einem vollkommenen
Künstler nicht genug, daß er alle
Talente und Fertigkeiten besitze, den
Gegenstand, den er sich zu bearbeiten
vorgewonnen hat, auf das genaues-
te darzustellen; er muß auch den
Werth des Gegenstandes, und seine
Tüchtigkeit in Rücksicht auf den Ge-
schmack zu beurtheilen wissen. Es
gibt Gegenstände, die der Bearbei-
tung der Kunst nicht werth sind; und
andere, die zwar nach dem innern
Werth schätzbar, aber so beschaffen
sind, daß sie durch keine Bearbeitung
zu Werken des Geschmacks werden
können. Der Mahler, der in der

höchsten Vollkommenheit der Kunst
einen Gegenstand mahlete, den kein
Mensch in der Natur zu sehen ver-
langte, hat seine schätzbaren Talente
so übel angewandt, als jener Thor,
der die Kunst gelernt hatte, ein Hir-
senkorn allemal durch ein Nadelöhr
zu werfen. In gleichem Falle wäre
der Redner, oder Dichter, der uns
in den schönsten Worten und Perio-
den, oder in den wol klingendsten Ver-
sen und mit der höchsten Leichtigkeit
des Ausdrucks, Sachen sagte, die kein
Mensch hören möchte. Auf der an-
dern Seite würde der beste Künstler
sich vergeblich bemühen, einen un-
ästhetischen Stoff zu einem Werk der
Kunst zu bilden. Die an sich vor-
treffliche Geschichte des Herodotus,
in