This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

418

DAS

WESEN DER MELODIE

IN DER

TONKUNST

VON

S. JADASSOHN.

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1899.

Digitized by Google

Mus 296.99

NAUMBURG BEQUEST

VE RI TAS

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

DATE DUE

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google

Digitized by Google

8

246

Hp

DAS

WESEN DER MELODIE

IN DER

TONKUNST

VON

S. JADASSOHN.

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1899.

Digitized by Google

Mus 296.99

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Digitized by Google

Vorwort.

In derselben Weise, wie ich in meinen früher erschienenen Lehrbüchern den Bau und die Verbindung der Accorde, die Kenntnis der strengen kontrapunktischen und freien Kunstformen wie der Instrumentierung behandelt, habe ich mich im vorliegenden Buche bemüht, das Wesen des Melodischen im Tonsatze durch eine Lehre der Melodie, ihrer Bildung und Fortführung darzulegen. Ich darf hoffen, dass das Buch dem Anfänger in der Komposition in mannigfacher Beziehung nützlich sein wird. Den schlicht und bündig gefassten Worten sind einschlagende erläuternde und belehrende Musikbeispiele zugefügt.

Leipzig, im Dezember 1898.

Dr. S. Jadassohn.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

			Seite
Kapitel I.	§ 1.	Unsichtbare Melodie	1
	§ 2.	Die diatonische und die chromatische Tonleiter in der Melodie	2
	§ 3.	Accordlich gebildete Melodie	7
Kapitel II.	§ 4.	Charakteristik der Intervalle	9
	§ 5.	Wirkung der Intervalle in verschiedener Richtung	11
	§ 6.	Die Folge von zwei oder mehr gleichen Intervallen in derselben Richtung	16
Kapitel III.	§ 7.	Die Gliederung der Melodie	19
		Der Rhythmus im Motive	19
	§ 8.	Der Takt und das Metrum	21
	§ 9.	Die verschiedenartigen Perioden	26
Kapitel IV.	§ 10.	Vokale Melodie	33
	§ 11.	Gesangmelodie in der Hausmusik, im Chorsatze und konzertierend	34
Kapitel V.	§ 12.	Instrumentale Melodie; für Streichinstrumente	37
	§ 13.	für Blasinstrumente	39
	§ 14.	für Klavier	46
	§ 15.	für Orgel	50
Kapitel VI.	§ 16.	Die Harmonie in der Melodie	51
Kapitel VII.	§ 17, 18, 19.	Die Melodie in der Komposition	57
Kapitel VIII.	§ 20, 21.	Fantasie und Kunstverstand	80
Kapitel IX.	§ 22.	Die Bildung der getragenen Melodie Beethoven's	94

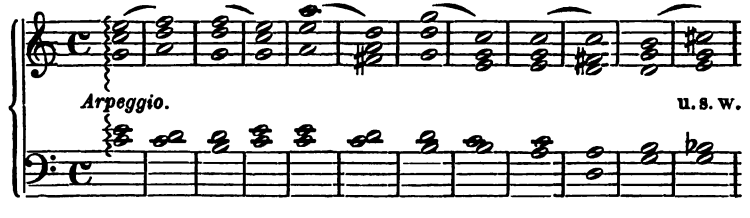
Digitized by Google

Kapitel I.

Unsichtbare Melodie.

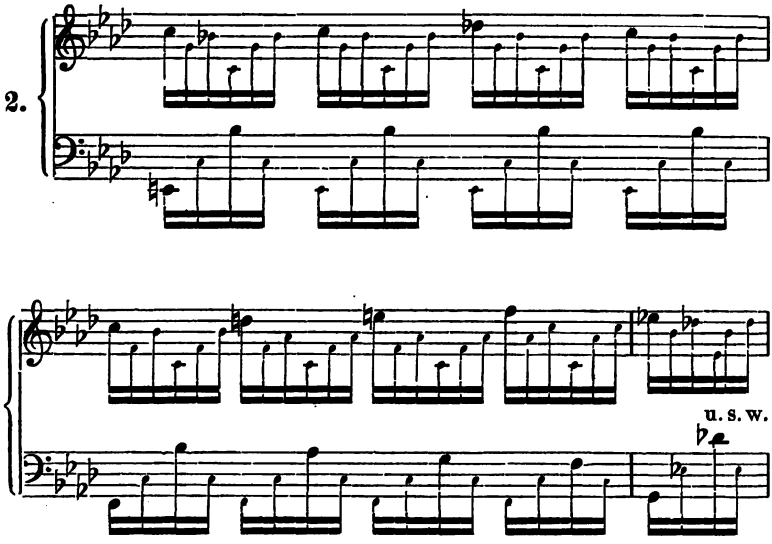
§ 1. Das wesentlichste Erfordernis einer jeden musikalischen Komposition ist Melodie; ohne diese ist kein Tonsatz denkbar. Selbst in den trockensten Musikstücken, die zunächst nur praktischen Übungszwecken dienen sollen, wird die Melodie nicht gänzlich fehlen, wenn sie dann auch keinen Anspruch auf besondere Schönheit erheben kann. Immerhin aber finden wir in nützlichen Etüden Cramer's, Moscheles', Chopin's, Henselt's und anderer Meister viele stimmungsvolle Musikstücke mit schönen, charakteristischen, zuweilen auch ersichtlich durch einen bestimmten Übungszweck hervorgerufenen, eigenartig gebildeten Melodien.

Nicht immer ist die Melodie für das Auge erkennbar gezeichnet; das Ohr empfindet sie jedoch. Wir hören die Melodie in den Spitzen der arpeggierten Accorde im ersten Präludium des »Wohltemperierten Klaviers«. Würde Bach, wie er gelegenlich thut, die Arpeggien folgendermassen angezeigt haben, so würde die Melodie des Satzes sichtbar:



Chopin kennzeichnet in der Etüde op. 25 Nr. 1 nicht nur die Melodie der Oberstimme, sondern auch die einer begleitenden Mittelstimme durch besonders fett gedruckte Notenköpfe.

Digitized by Google



Es hätte in diesem Falle wohl kaum eines besonderen Hinweises für das Hervorheben der melodischen Stimmen bedurft; jeder verständige Spieler würde hier die begleitende Harmonie der Melodie in entsprechender Weise unterzuordnen wissen. Selbst in den Figuren solcher Etüden, die scheinbar nur Sequenzen von Fingerübungen darstellen, in den Passagen eines Konzertstückes oder in den Koloraturen einer Arie ist das melodische Element nicht zu verkennen, sofern die Figuren eine rhythmisch geordnete, metrisch und periodisch gegliederte Folge von Intervallen enthalten.

Die diatonische und die chromatische Tonleiter in der Melodie.

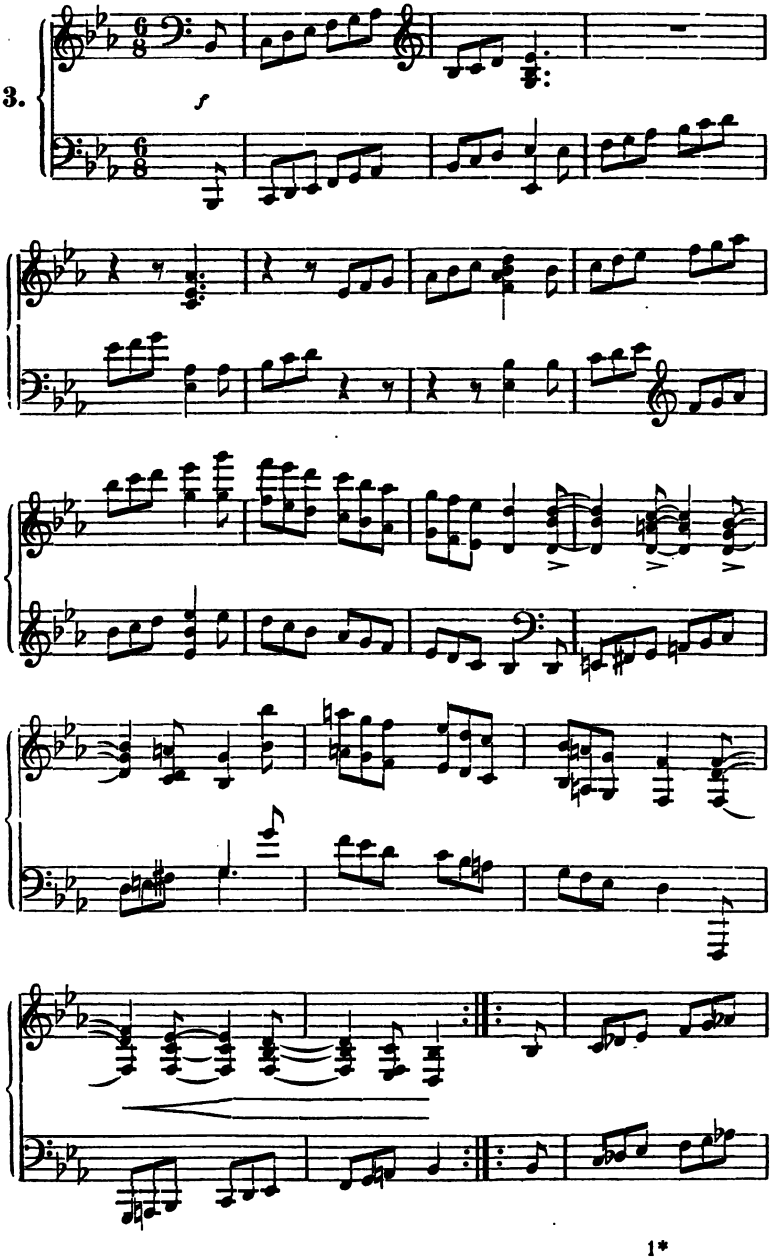
§ 2. Jede Tonleiter kann einen Teil einer Melodie bilden; wir besitzen sogar einzelne Tonstücke, deren Melodien zumeist aus Tonleiterfolgen zusammengesetzt sind. So zeigt die dritte Etüde aus Moscheles' op. 70 vorwiegend chromatische Skalen; die zweite Etüde aus Chopin's op. 10 besteht fast nur aus solchen. Diese recht anziehenden Stücke sind sicherlich melodisch gebildet. Der Hauptsatz des Scherzo aus dem *Es*-dur-Quintett von Rob. Schumann enthält in seinen beiden Teilen durchweg diatonische Tonleitern, wie das folgende Beispiel zeigt:

Digitized by Google

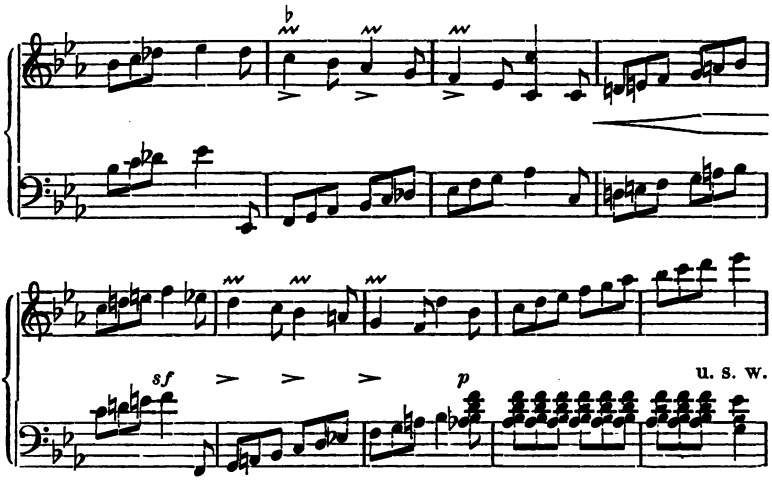
Rob. Schumann, op. 44, Scherzo.

Molto vivace.

3.

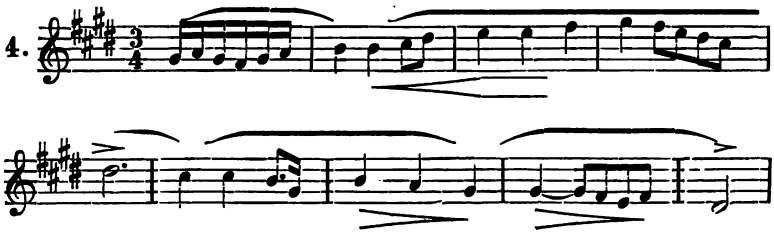


Digitized by Google



Aus dem vorstehenden Beispiele ersieht man, dass auch das an sich trockene Material der Tonleiter zur Bildung interessanter Melodik dienen kann, sobald die in diatonischen Schritten geordnete Tonreihe durch Verzierung einzelner Töne, durch einen besonderen Rhythmus belebt und durch eine entsprechende Harmonisierung gehoben wird.

Ein Beispiel, wie das unter Nr. 3 gezeigte, dürfte vielleicht einzig in seiner Art sein; Melodien aber, die vorzugsweise diatonisch gebildet sind und nur wenig andere Intervallschritte aufweisen, sind keineswegs selten. So zeigt das nachstehende schöne Thema aus Chopin's Konzert, op. 11, innerhalb eines Auftaktes und acht ganzen $^3/_4$-Takten nur zwei kleine Terzsprünge, den einen nach 22 diatonischen Schritten inmitten der Periode, den zweiten am Schlusse derselben.



Auch der fernere Verlauf dieses Themas ist im Wesentlichen tonleitermässig und wird nur wenig von nicht diatonischen Schritten unterbrochen.

Digitized by Google

Nicht selten zeigen sich tonleitermässig gebildete Glieder einer Melodie eines besonderen Ausdruckes fähig, wie aus den folgenden Beispielen zu ersehen ist:

Beethoven, op. 59 No. 1.

5.

Beethoven, op. 59 Nr. 3.

6.

p

Méhul, »Joseph«, Nr. 7.

7.

Jakob.

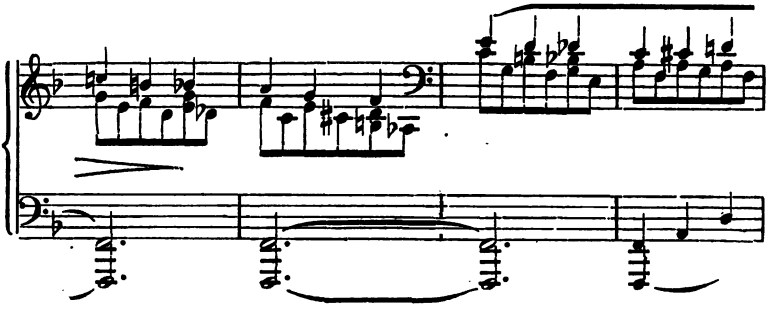
Nur mei - ne Kin - der lass glücklich stets sein!

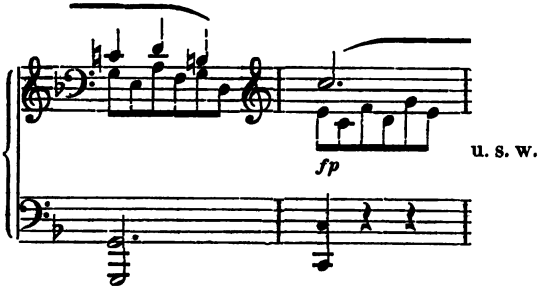
Rob. Schumann, op. 63, 2. Satz.

8.

fp

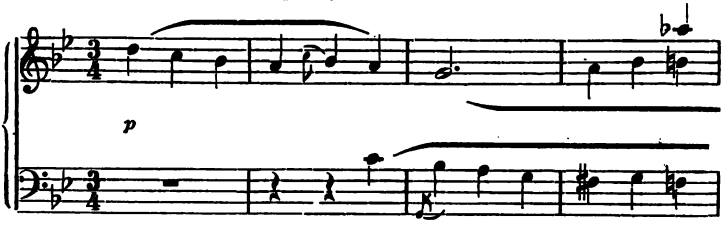
Digitized by Google

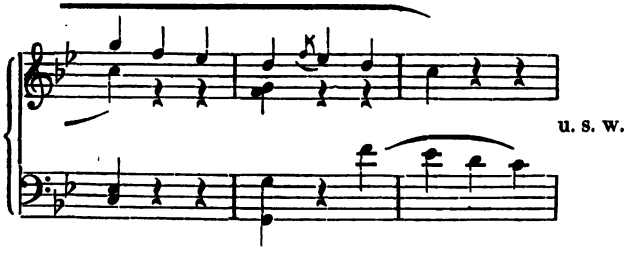




Rob. Schumann, op. 47, Scherzo.

9.





Digitized by Google

Beethoven, op. 97, Scherzo.

Allegro.

10.

u. s. w.

Rob. Schumann, op. 63, 2. Satz.
Lebhaft, doch nicht zu rasch. (M. M. ♩ = 68).

11.

u. s. w.

Accordlich gebildete Melodie.

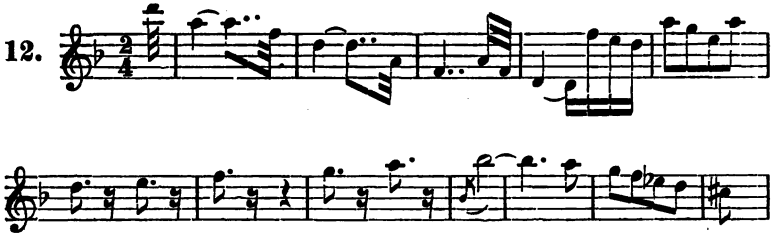
§ 3. Melodien, welche sich vornehmlich in Accordfiguren bewegen, findet man nicht selten in den beliebtesten Volksliedern der Alpenvölker, in Tiroler- und Schweizerliedern, die oft auch mit einem sogenannten »Jodler« schliessen. So wie dieser in

Digitized by Google

der Absicht, das Echo der Berge zu wecken, beigefügt ist, so dürfte dieselbe Absicht wohl auch bei der Bildung der Melodie des Liedes mitgewirkt haben.

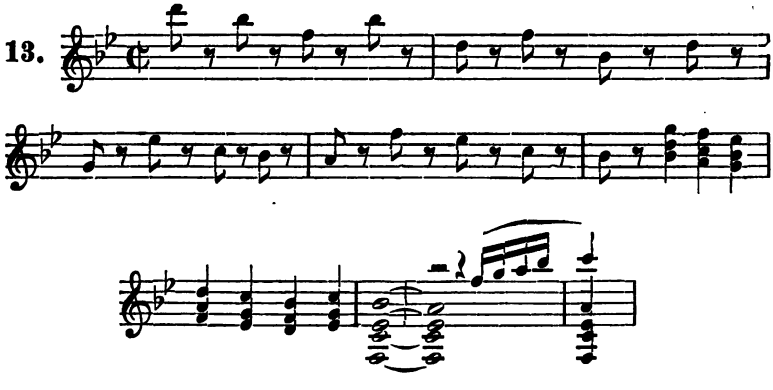
In der Instrumentalmusik findet man häufig Themen, die in charakteristischer Weise teilweise accordlich gebildet sind, so z. B. das grossartige Thema des ersten Satzes der neunten Symphonie von Beethoven, das in den ersten sechs Takten accordlich, in den folgenden sechs diatonisch gebildet ist:

12.



Im ersten Satze der vierten Symphonie des Meisters ist das Eingangsthema in ähnlicher Weise gebildet:

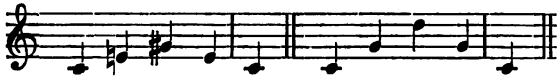
13.



Fast alle Mischungen und Zusammenstellungen von Intervallen sind zur Melodiebildung geeignet, gleichviel ob sie in ihrer Zeichnung Accorde oder diatonische oder chromatische Folgen darstellen. Wir wollen jedoch nicht unterlassen darauf aufmerksam zu machen, dass das Diatonische am Leichtesten sangbar ist und sich deshalb für die eigentliche, durch die menschliche Stimme auszuführende Gesangmelodie besser eignet als chromatische oder accordliche Tonfolgen. Bei jeder Melodie ist jedoch die Aufeinanderfolge zweier oder mehrerer ganz

Digitized by Google

gleichartiger Intervalle als unmelodisch fast immer zu vermeiden. Ausgenommen davon ist nur die Folge von 3—4 Ganz- oder Halb-Tonschritten und das Aufwärtsgehen in zwei reinen Quarten. Dagegen sind zwei aneinandergereihte grosse Terzen oder zwei reine Quinten in jeder Richtung als unsanglich und unmelodisch zu bezeichnen:

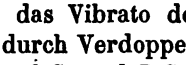
14. 

Kapitel II.

Charakteristik der Intervalle.

---

§ 4. Da jede Melodie eine Folge von verschiedenen Intervallen enthalten muss, so wollen wir nunmehr untersuchen, in wiefern sich die einzelnen Intervalle zur Melodiebildung geeignet erweisen, und wodurch sie sich bei derselben als besonders charakteristisch zeigen. Als Massstab des für den Gesang Geeigneten dürfen wir das leichtere oder schwierigere Auffinden (Treffen) zweier einanderfolgender Töne annehmen.

Die Prime, der Einklang zweier auf gleicher Höhe stehender Töne bildet kein Intervall; wir müssen sie aber dennoch mit in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, da sie häufig den Anfang einer Melodie bildet und der lange ausgehaltene einzelne Ton einer getragenen Melodie durch die Vortragsmittel des Anschwellens und Abnehmens  , durch *crescendo* oder *diminuendo* allein, durch das Vibrato der Singstimme oder der Streichinstrumente, auch durch Verdoppelung des Tones auf zwei Saiten derselben, z. B. *D* auf *G*- und *D*-Saite, bereits Wirkung zu machen im stande ist, wie wir dies beim ersten Tone der Ouverturen zu Weber's »Freischütz«, zu »Egmont« von Beethoven, beim Adagio aus dem *d*-moll-Konzert von Spohr u. a. m. empfinden. Als ein besonders charakteristisches Beispiel der Wirkung eines lang ausgehaltenen Tones führen wir die folgende Stelle an, in welcher der tiefe Schmerz des in allen seinen Hoffnungen getäuschten, vollkommen vernichteten und verzweifelnden Mädchens durch je einen gehaltenen Ton zum Ausdruck gebracht ist:

Digitized by Google

Halevy, »Die Jüdin«, Akt II, Nr. 10.

Klarinette.

15.

pp

Streichinstr. pizz.

smorz.

Nicht minder interessant ist die Wiederholung ein- und desselben Tones, wenn wir ihn als Bestandteil verschiedener Harmonien zu Gehör bekommen:

Fr. Schubert, Symphonie, *Andante con moto.*

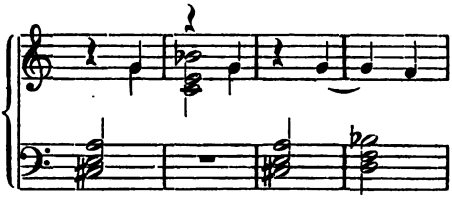
Hörner.

16.

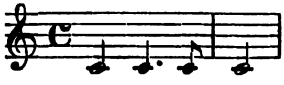
pp

Streichinstr.

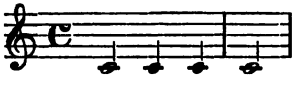
Digitized by Google



Die Wiederholung eines Tones in verschiedenem Rhythmus kann je nachdem einen energischen

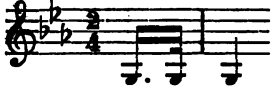
17. 

oder pathetischen

18. 

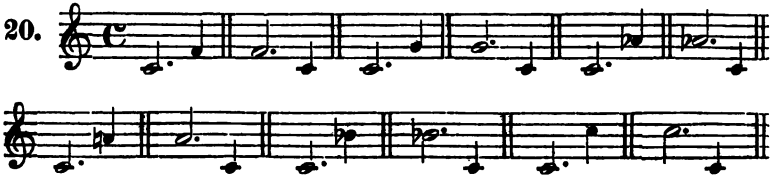
oder tragischen Eindruck machen:

Beethoven, Symphonie Nr. 3, *Adagio assai, marcia funebre.*

19. 

Wirkung der Intervalle in verschiedener Richtung.

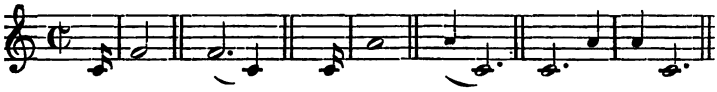
§ 5. Im allgemeinen ist jedes Intervall mit Ausnahme der von einem tieferen Tone nach oben springenden Dissonanzen der übermässigen Sekunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte und der grossen Septime leicht sangbar und darum in melodischer Folge gut zu verwenden. Wir müssen jedoch den Unterschied wohl ins Auge fassen, der da entsteht, je nachdem wir einem Tone einen andern in der Richtung nach oben oder nach unten folgen lassen. Es werden die charakteristischen Beziehungen der beiden Töne zu einander meist sehr, oft ganz und gar verändert; so werden uns die nachstehenden Intervalle, falls sie aufwärts oder abwärts gehen, einen verschiedenen Eindruck machen.

20. 

Digitized by Google

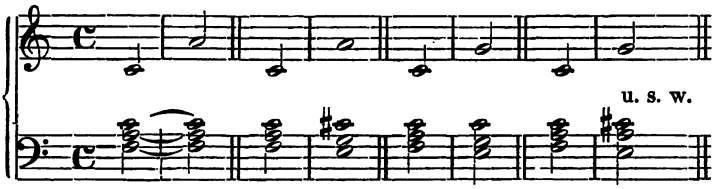
Selbstverständlich wird in diesem Falle zunächst auch die verschiedenartige Rhythmisierung eines Intervalls den Eindruck desselben beeinflussen, wie das folgende Beispiel zeigt:

21.



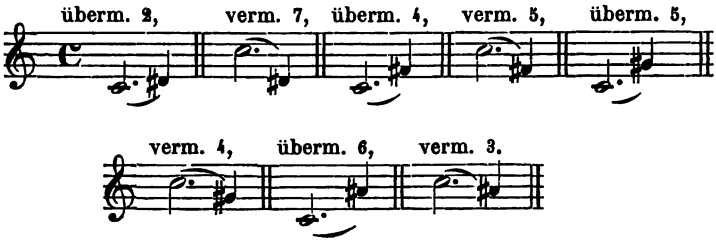
Auch verschiedenartige Harmonisierung der Töne eines Intervalls kann die Wirkung beeinflussen, da wir jeden der beiden Töne eines solchen als Bestandteil eines Accordes in anderm Sinne auffassen und empfinden, je nachdem der einzelne Ton als Grundton, oder Terz, oder Quinte, oder Septime eines Accordes auftritt, oder beide Töne des Intervalls mit demselben Accorde oder mit verschiedenen Harmonien begleitet werden:

22.



Weit auffallender aber ist der Unterschied, wenn durch die Versetzung des zweiten Tones eines Intervalls in eine andere Oktave, dieser zum ersten Tone ein anderes Intervall bildet. So werden die oben für die melodische Folge als ungeeignet bezeichneten übermässigen Intervalle bei der Versetzung des oberen Tones in die untere oder des unteren Tones in die obere Oktave sich als melodisch gut geeignet darstellen, weil sie sich durch die Versetzung in verminderte Intervalle verwandelt haben;

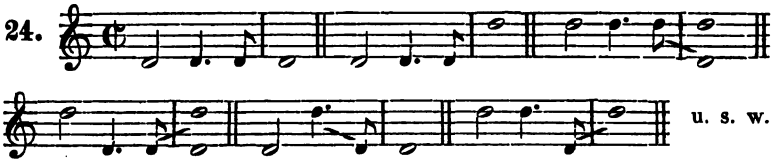
23.



Wird von den Einklangstönen der eine um eine Oktave versetzt, so tritt der Unterschied der beiden konsonierenden Intervalle sehr auffallend hervor:

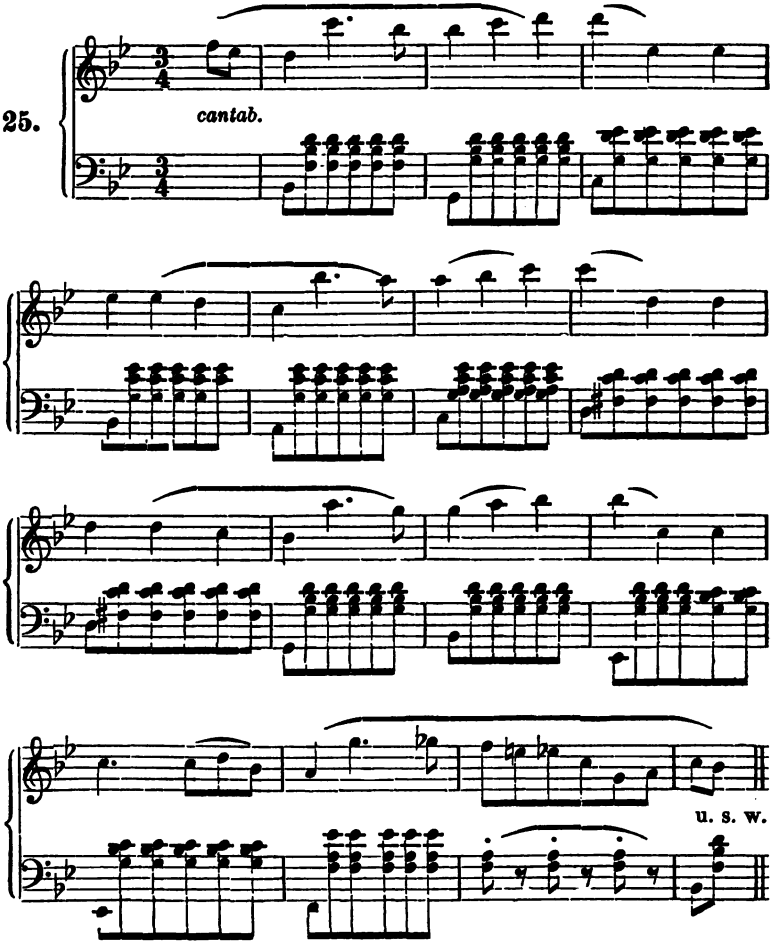
Digitized by Google

24.



Nicht minder ist der Unterschied zwischen der oberen Septime und der unteren Sekunde in Betracht zu ziehen. Wie platt und trival würde die innige Melodie im Andante cantabile des *Es*-dur-Quartetts, op. 47, von Rob. Schumann erscheinen, wenn statt der darin enthaltenen Septimenschritte Sekundschritte gegeben wären:

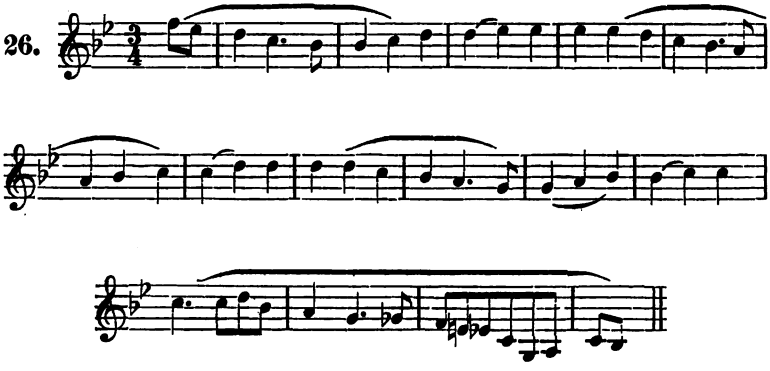
25.



Digitized by Google

Würden an Stelle der eine überschwängliche, liebevoll zärtliche Empfindung ausdrückenden Septimenschritte schlichte Sekunden stehen, so wäre diese Melodie nicht nur des Reizes baar, sondern geradezu monoton und langweilig und könnte trotz der interessanten Harmonisierung selbst bei bestmöglichem Vortrage nicht anmuthen. Die im Thema gegebene Sequenz würde läppisch und albern erscheinen.

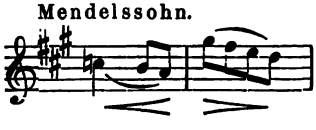
26.



Es braucht hier nicht breiter ausgeführt zu werden, wie sehr auch die eine Terz oder Sext von einander entfernten Töne bei der Versetzung des einen oder anderen Tones in eine andere Oktave ihren Charakter verändern. Verhältnismässig weniger, aber immer noch hervorragend genug, ist dies bei den vollkommenen Konsonanzen der Quarte und Quinte der Fall. Dagegen wird das wenig bedeutsame Intervall der kleinen Sekunde bei der Verwandelung in die grosse Septime, sowohl bei der Bewegung nach oben wie nach unten, zu einem aussergewöhnliche Innigkeit, auch wohl Leidenschaftlichkeit ausdrückenden Intervalle, wie schon aus Beisp. 25, Takt 3, 9 und 13 zu ersehen ist. Ebenso charakterisiert Mendelssohn im Adagio seiner dritten Symphonie, Rubinstein im Andante seines Konzerts op. 70 den überschwänglichen Gefühlsausdruck durch den Sprung in die grosse Septime:

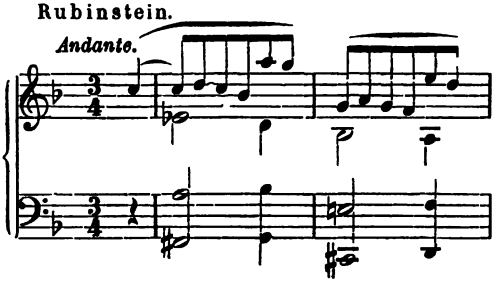
Mendelssohn.

27.



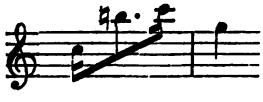
Digitized by Google

28.



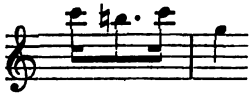
Für den Ausdruck der grössten Erregung, in welcher Lysiart in der ersten Scene des zweiten Akts der »Euryanthe« auftritt, lässt Weber nach einem vorangehenden *c*-moll-Accorde das Vorspiel mit dem folgenden Auftakte beginnen:

29.



Der Sprung in die grosse Septime ist hier von höchst charakteristischer Wirkung; diese wäre durch die Verwandelung des beregten Intervalls in die kleine Sekunde

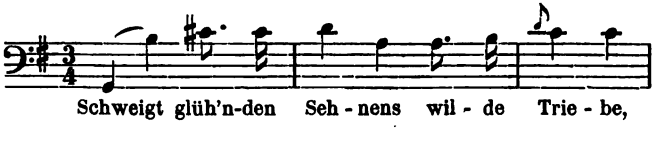
30.



nicht zu erreichen.

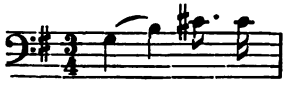
Überschreitet man bei den Intervallen die Entfernung einer Oktave, was auch in der Gesangmelodie bei den Nonen und Decimen möglich ist, so erhalten diese Oberintervalle eine ausserordentliche Verschärfung. Der unter Beisp. 31 notierte Decimensprung ist sicherlich viel bezeichnender für den Charakter und die Stimmung des Lysiart,

31.



als wenn statt des Decimensprungs ein Terzsprung gegeben wäre:

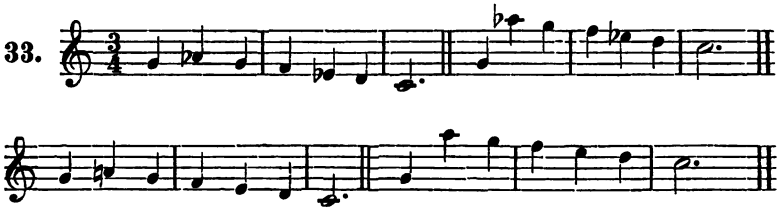
32.



Digitized by Google

Der chromatische Sekundschritt wie die grosse Sekunde nehmen als kleine und grosse None andern Charakter an:

33.



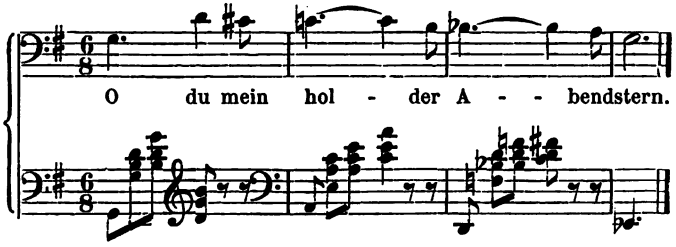
Weitere Entfernungen als die None und Decime sind für die Melodie nicht geeignet.

Die Folge von zwei oder mehr gleichen Intervallen in derselben Richtung

§ 6 ist bei der Melodiebildung in den meisten Fällen zu vermeiden; sie ist nur bei chromatischen und diatonischen Schritten, und auch da nur in beschränkter Zahl gutzuheissen. Die alten Theoretiker haben die Folge mehrerer Halbtöne, das chromatische Fortschreiten einer Stimme für unmelodisch erachtet und eine solche Stimmführung als eine „heulende“ verboten. Je nach dem Tempo, dem Rhythmus und einer geeigneten Harmonisierung wird die Folge von einigen Halbtönen jedoch recht gut wirken können, wie das folgende Beispiel, sechs chromatische Stufen in seiner sicherlich edeln und schönen Melodie enthaltend, zur Genüge darthut:

Rich. Wagner, »Tannhäuser«, Akt III. Scene 2.

34.
Wolfram.

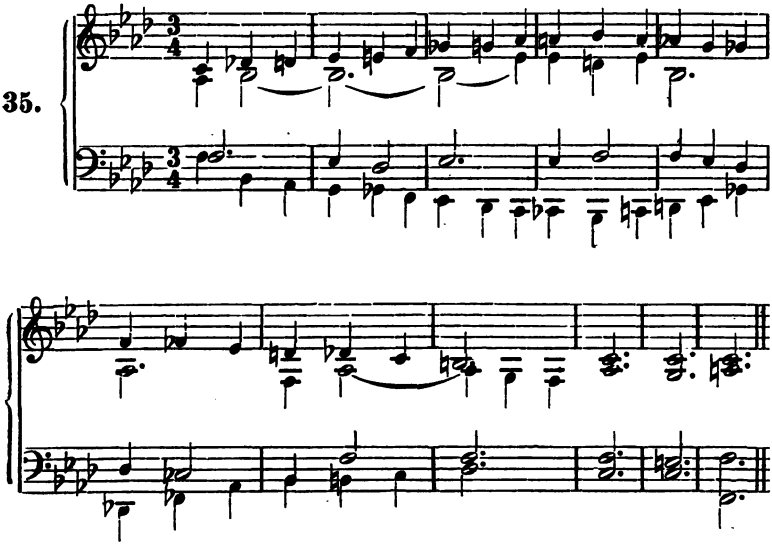


Grössere Ausdehnung von chromatischer Tonfolge wird aber selbst bei korrekter Stimmführung und regelrechtem Satze der untergelegten begleitenden Stimmen weder im ruhigen und noch weniger im belebten Zeitmasse in der Melodie gute Wirkung

Digitized by Google

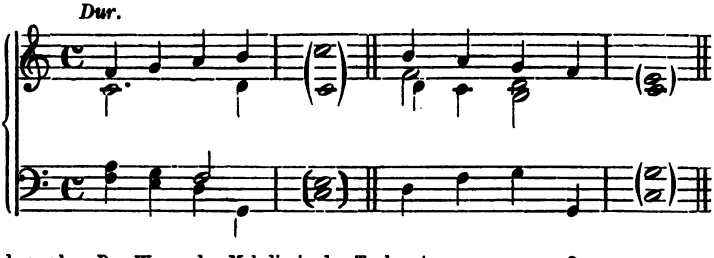
machen, und eine Stelle, wie die folgende, könnte nur zu absonderlicher Wirkung dienen; sie würde alsdann auch mehr durch die untergelegte Harmonie als durch die chromatische Führung der Oberstimme Eindruck machen:

35.

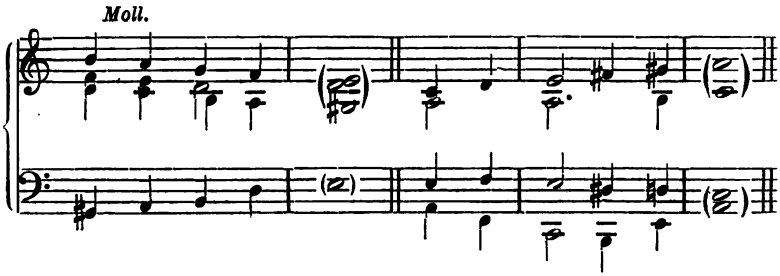


Es ist nicht ratsam, mehr als etwa die vier Ganztöne, welche in der Durtonleiter als vierte, fünfte, sechste und siebente Stufe folgen, aneinander zu reihen. Dieselben Töne sind in der abwärts gehenden melodischen Molltonleiter als zweite, erste, siebente und sechste Stufe enthalten und können darum abwärts gehend eineinander folgen. Allenfalls können auch die fünf Ganztöne der aufwärts gehenden melodischen Molltonleiter, die dritte, vierte, fünfte, sechste und siebente Stufe, bei geeigneter Harmonisierung aufeinander folgen:

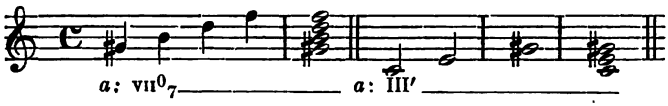
36.



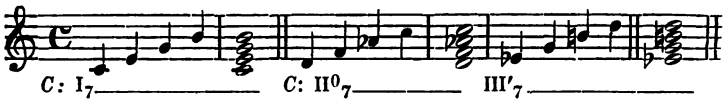
Digitized by Google



Die Annahme, dass Intervalle, welche einem Accorde angehören, leicht zu treffen und bequem sangbar, darum also für die Melodiebildung geeignet seien, erweist sich bei der Folge von drei kleinen oder zwei grossen Terzen nicht zutreffend:

37. 

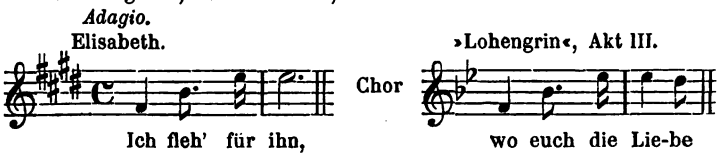
Aber auch wenn die Accordfolge nicht gleichartige Intervalle enthält, wie in den folgenden und manchen andern hart disso-

38. 

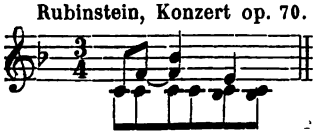
nierenden Accorden, so sind die Intervalle weder leicht zu intonieren, noch melodisch gut zu verwenden.

Dagegen ist das Aufwärtsschreiten zweier reiner Quarten im ruhigen Tempo leicht zu treffen, gut sangbar und darum auch melodisch brauchbar:

Rich. Wagner, »Tannhäuser«, Akt II.

39. 

Rubinstein, Konzert op. 70.



Digitized by Google

Die Alten verboten zwei reine Quartsprünge in jeder Richtung als unmelodisch; dies trifft jedoch nur bei abwärts springenden Quarten zu. Der Chor aus »Lohengrin« würde seine grosse Popularität sicherlich nicht erhalten haben, wenn die darin enthaltenen Quartsprünge aufwärts schwer sangbar oder unmelodisch wären.

Folgen von gleichen Intervallen grösserer Entfernung, wie zwei Quinten, Sexten u. s. w., verbieten sich in der gleichen Richtung sowohl auf- wie abwärts als unmelodisch. Die Aufeinanderfolge verschiedener Intervalle, bald in einer, bald in anderer Richtung ist für die Bildung einer jeden Melodie notwendig.

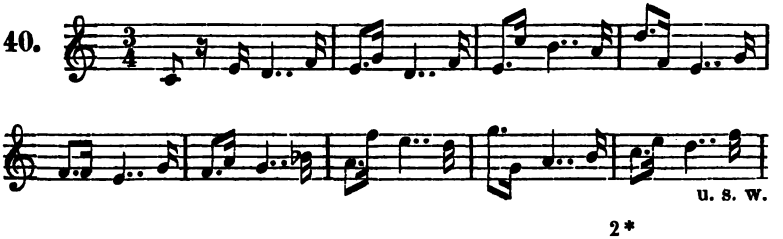
Kapitel III.

Die Gliederung der Melodie.

Der Rhythmus im Motive.

§ 7. Sowie mit wenigen Ausnahmen die Folge von Tönen, welche die gleiche Intervall-Entfernung haben, für die Melodiebildung unzweckmässig und meist unerträglich ist, so wird auch ein durch die ganze Melodie führender, stets gleichbleibender Rhythmus möglichst zu vermeiden sein. Dies gilt namentlich für in langsamem Zeitmasse gehende Melodien. Aber auch in schneller Bewegung ist ein gleichbleibender Rhythmus nur ausnahmsweise gutzuheissen. Bei aller Verehrung für den genialen Rob. Schumann stehen wir doch nicht an offen zu bekennen, dass das Eingangsthema des Allegro ma non troppo in des Meisters zweiter Symphonie, *C*-dur, op. 61, uns durch den innerhalb 17 Takte gleichmässig gehenden Rhythmus monoton erscheint:

40.

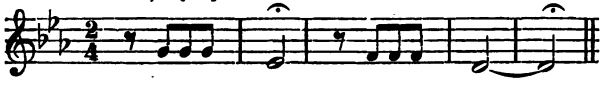


Digitized by Google

Wenn bereits ein an sich interessanter, im bewegten Zeitmasse leicht dahinhüpfender Rhythmus trotz der Abwechselung in den Intervallen des Themas bei zu häufiger Wiederkehr ungünstig wirkt, so ist dies im langsamen Tempo noch mehr der Fall. Eine rhythmisch gleichbleibende Melodie kann nur in Sätzen mit sehr belebtem Zeitmasse, wie z. B. in den Scherzi der dritten und neunten Symphonie von Beethoven, gute Wirkung machen; im mässigen oder langsamen Tempo wird sie jedoch allmählich ermüdend sein, wenn auch die melodische Führung der Oberstimme und deren Harmonisierung anfangs eine schöne Wirkung machen sollten.

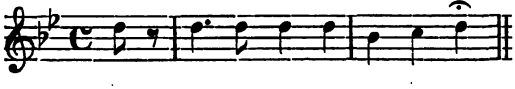
Als den ursprünglichen Keim der Melodie betrachten wir das Motiv; in diesem ist wiederum das Rhythmische zumeist das Charakteristische. Die Intervalle eines Motivs können mitunter so wenig bedeutsam sein, dass wir aus ihnen kaum die Tonart, auch nicht einmal die Taktart zu erkennen vermögen, in welcher die aus dem Motive zu entwickelnde Melodie gehen wird:

Beethoven, Symph. V.

41. 

Dieses Motiv lässt uns trotz seiner Wiederholung auf einem tieferen Tone weder Ton- noch Taktart bestimmt erkennen; es könnte verschiedenen Tonarten angehören, und der Hörer weiss nicht, ob er $^6/_8$ oder $^2/_4$ Takt hört.

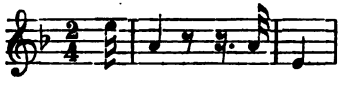
Rob. Schumann, Symphonie op. 38.

42. 

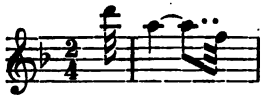
Dieses Motiv lässt wohl die Taktart ($^4/_4$ Takt), nicht aber die Tonart (*B*-dur) mit Sicherheit erkennen. In beiden Motiven sind es weniger die Intervalle als der Rhythmus, der charakteristisch hervortritt; dieser wird dann für den ganzen Satz von grösster Bedeutung. Beethoven giebt im ersten Allegro der *A*-dur-Symphonie zuerst nur den Rhythmus des Motivs an. Wie hoch der Meister den Wert, das Gewicht, die Bedeutung des Motivs für die Komposition veranschlägt, erhellt schon aus dem Umstande, dass er es in manchen seiner Werke anfangs allein hinstellt, wie im ersten Satze der fünften Symphonie, der Sonaten op. 106 und op. 111 und in andern Werken. In den genannten

Digitized by Google

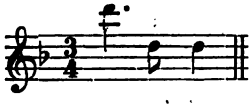
drei Fällen folgt auf das Motiv, bezw. auf die Wiederholung desselben eine Fermate, wie auch Rob. Schumann in der obenerwähnten Symphonie thut. Wir möchten annehmen, dass dem Hörer durch die Fermate Zeit gegeben werden solle, das Motiv zuerst in sich aufzunehmen, es dem Gedächtnisse einzuprägen, bevor das aus dem Motive entwickelte Thema dargestellt wird. Auch im ersten Satze der neunten Symphonie bringt Beethoven zuerst nur das Motiv,



er wiederholt und variiert es mehrfach, ehe er das Thema selbst im 16. und 17. Takte im *ff*



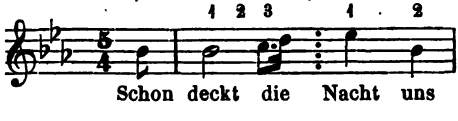
eintreten lässt. Ebenso verfährt der Meister mit dem Motive des Scherzo:



Der Takt und das Metrum.

§ 8. Die Gliederung der Melodie durch den Takt ist dem Auge durch die Taktstriche gekennzeichnet. Die Taktart kann nur eine zwei- oder dreitheilige sein und wird innerhalb der Melodie, meist auch während des ganzen Tonsatzes unverändert beibehalten. Ausnahmsweise kommt in einer Gesangsmelodie, wohl zumeist aus Rücksicht auf die Deklamation, ausser dem zweiteiligen Alla breve-, dem $^4/_4$-(*C*-), dem $^2/_4$-, $^6/_8$-, $^6/_4$- und $^{12}/_8$-Takte und den dreiteiligen Taktarten, dem $^3/_2$-, $^3/_4$-, $^3/_8$- und $^9/_8$-Takte, der $^5/_4$-Takt vor. Diese Taktart erklärt sich aus dem Nebeneinanderstehen je eines $^3/_4$- und eines $^2/_4$-Taktes, wie die folgenden Beispiele zeigen:

Boieldieu, »Weisse Dame«, Nr. 11.

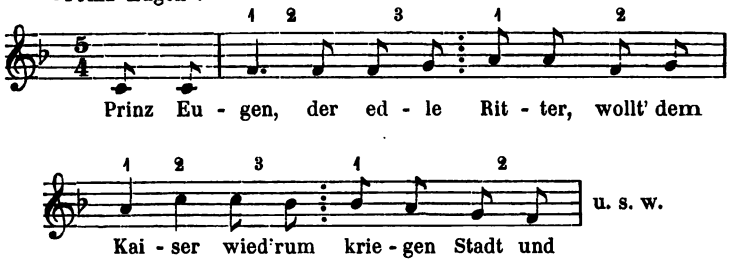
43. 

u. s. w.

Digitized by Google

»Prinz Eugen«.

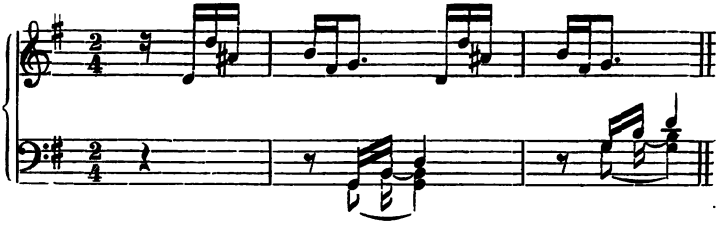
44.



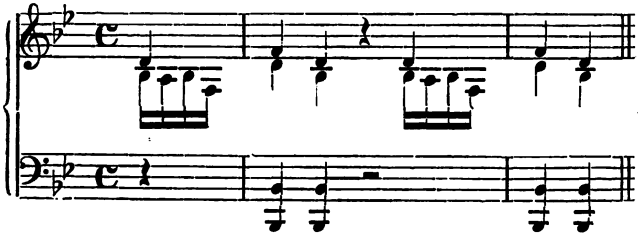
Ein grösseres Glied der Melodie ist das Metrum, welches meist zwei Takte, zuweilen auch nur einen Takt derselben ausfüllt; im letzteren Falle wechseln je zwei auch wohl vier eintaktige Metra mit je einem oder zwei viertaktigen Metren ab. Ein Motiv kann je nach seiner Ausdehnung einen Teil eines Taktes, oder den ganzen Takt oder darüber hinaus in Anspruch nehmen und entweder einen Teil eines Metrums oder ein ganzes Metrum bilden. Es kann eine, zuweilen auch zwei verschiedene rhythmische Figuren enthalten. Die Wiederholung des Metrums wird, wenn sie nicht wie im Beispiel 45 ganz gleich ist, stets etwas Gegensätzliches enthalten.

Beethoven, op. 14 Nr. 2.

45.



Beethoven, op. 22.



Digitized by Google

Das Gegensätzliche bei der Wiederholung des Metrums auf anderer Tonhöhe zeigt Beispiel 46:

46.

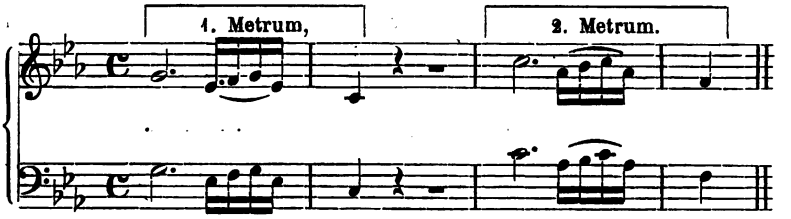
1. Metrum, 2. Metrum.

1. Metrum, 2. Metrum.

2. Metrum. 1. Metrum.

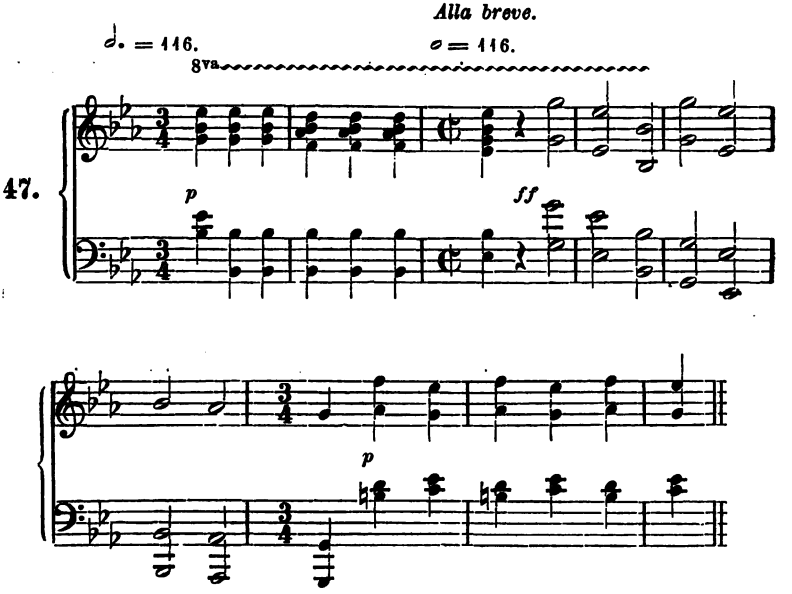
1. Metrum, 2. Metrum.

Digitized by Google



Verhältnismässig selten finden sich in klassischen Kompositionen einzelne unregelmässig gebildete Takte eingeschoben; z. B.:

Beethoven, dritte Symphonie. Scherzo.



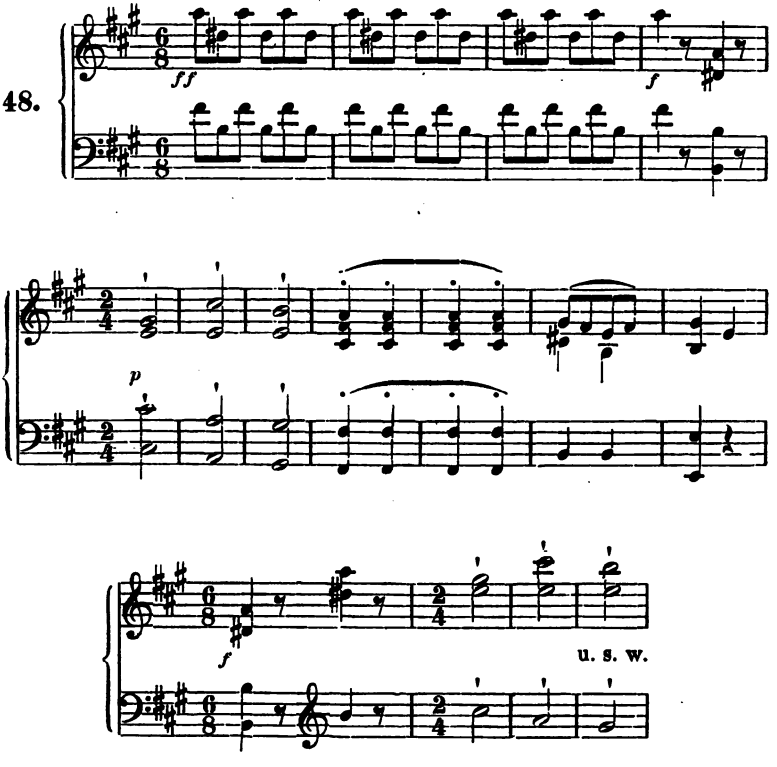
Statt drei Noten des $^3/_4$ Taktes sind in diesem Falle zwei des *Alla breve* gesetzt; die Takte sollen eben im gleichen Tempo gespielt werden, wie die Metronomisierung = = 116 anzeigt. Ein Tempowechsel tritt nicht ein.

Im folgenden Beispiele wird man die eingeschobenen $^2/_4$-Takte auch nicht als unregelmässig gebildete empfinden, da auch in diesem Falle das Zeitmass insofern dasselbe bleibt, als ein $^2/_4$-Takt gleich einem $^6/_8$-Takte zu nehmen.

Digitized by Google

Beethoven, Sonate für Piano und Violine, op. 47.

48.



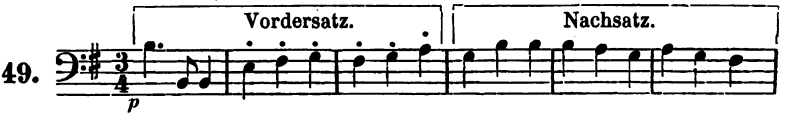
Während jedoch die Taktart innerhalb einer Melodie eines kleineren oder grösseren Abschnittes eines Tonsatzes, meist auch den ganzen Satz hindurch die gleiche bleibt, weisen klassische Tonsätze stets einzelne ungleichartige Metra auf, so dass wir einem in vollkommen gleichen Metren gehenden Tonsatze eigentlich nur in Tanzkompositionen begegnen. Es findet sich aber ein unregelmässig gebildetes Metrum innerhalb der regelmässigen selten alleinstehend vor; es werden vielmehr dann fast immer zwei, vier oder entsprechend mehr unregelmässige Metra neben einander stehen und sich solchergeslalt ergänzen. Darum ist die Annahme, dass man das Metrum gewissermassen als den Takt im Grossen auffassen könne, nur mit Einschränkung zu verstehen, denn während die Taktart im Tonsatze jedenfalls während grösserer Abteilungen desselben die gleiche bleibt, wechseln die Metra oft schon in kleineren Abschnitten.

Digitized by Google

Die Periode.

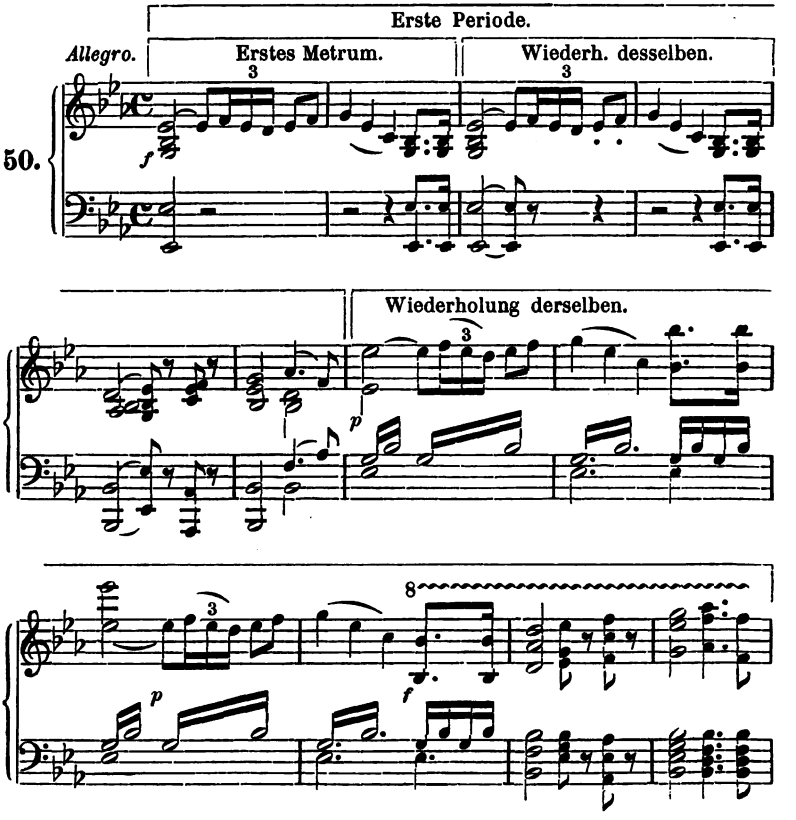
§ 9. Aus der Zusammenstellung von Metren entsteht die Periode; diese ist in Vorder- und Nachsatz geteilt. Beide Teile der Periode sind im Baue gleich, im Wesen jedoch gegensätzlich, z. B.:

Beethoven, neunte Symphonie.



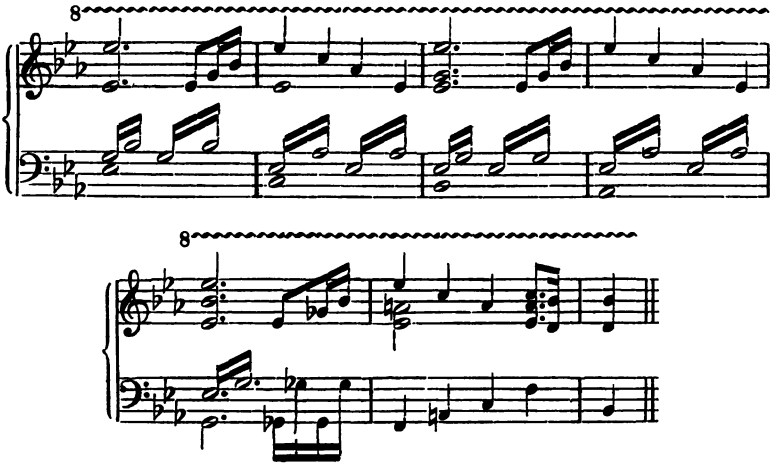
Dergleichen sechstaktige, aus zweimal drei Takten gebildete Perioden sind selten; häufiger werden sie aus dreimal zweitaktigen Metren gebildet erscheinen:

Beethoven, Konzert, *Es*-dur.

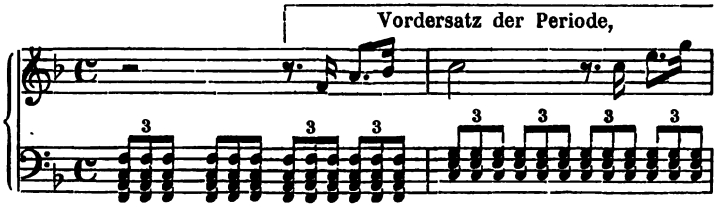


Digitized by Google

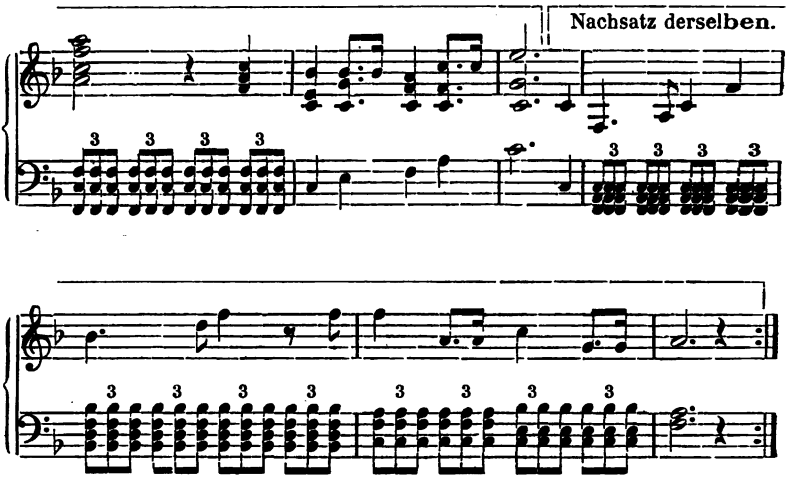
Daran schliesst, in derselben Weise gebildet, die zweite Periode von 6 Takten:



Im vorstehenden Beispiele sind die sechstaktigen Perioden durch die getreue Wiederholung des ersten Metrums von zwei Takten gebildet. Hierdurch erhält ausnahmsweise der Vordersatz der Periode vier, der Nachsatz nur zwei Takte. Wir ersehen aus Beisp. 50, dass zwei gleichgebildete Perioden, von denen die erste wiederholt wird, zur Bildung des Themas gegeben sind. Fast immer müssen zwei gleichgebildete Perioden vorhanden sein, um eine Melodie, ein Thema zu bilden. Nur ausnahmsweise finden wir Melodien durch eine einzige achttaktige Periode gebildet; diese muss aber notwendigerweise alsdann wiederholt werden und kann selbst nach mehrmaliger Wiederholung ein Musikstück nicht genügend abschliessen. Wir geben hier in Beisp. 51 die aus einer Periode von acht Takten gebildete Melodie des Chors der Zigeuner „Die Sonn' erwacht mit ihrer Pracht" aus „Preziosa", No. 8. Weber hängt an den Chor noch den Schluss mit Benützung des ersten Themas von No. 2, „Zigeunermarsch":

51. 

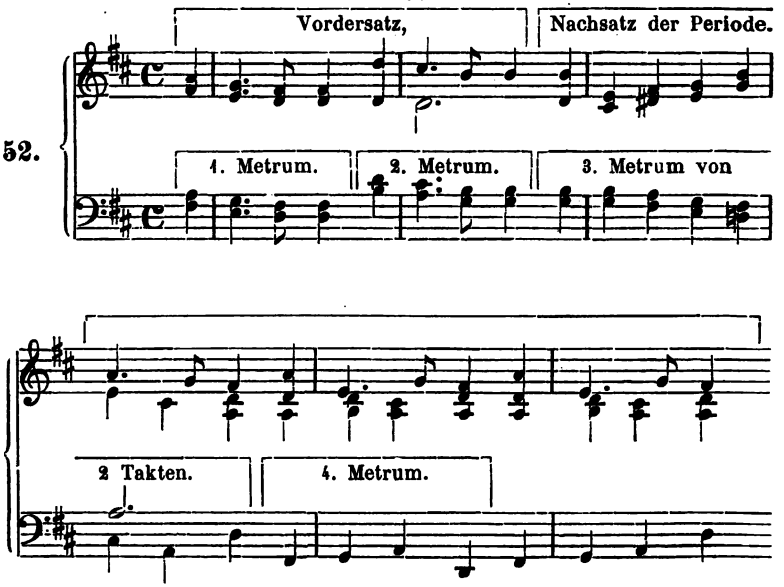
Digitized by Google



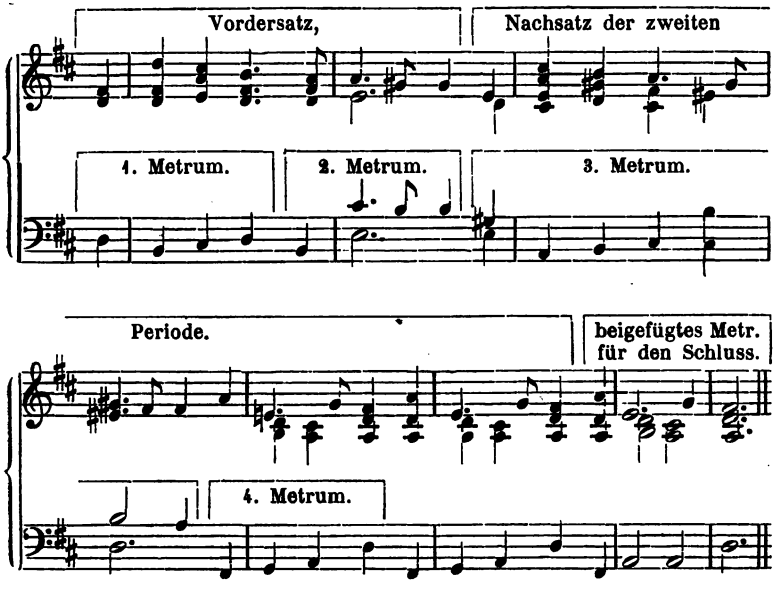
Meistenteils findet man achttaktige Perioden; da jedoch auch solche von sechs, sieben und zehn Takten vorkommen, so wollen wir einige Beispiele anführen:

F. Mendelssohn-Bartholdy, »Es ist bestimmt in Gottes Rat.«

52.



Digitized by Google



Diese beiden sechstaktigen Perioden sind durch die treue Wiederholung des vierten eintaktigen Metrums (Takt 5) gebildet.

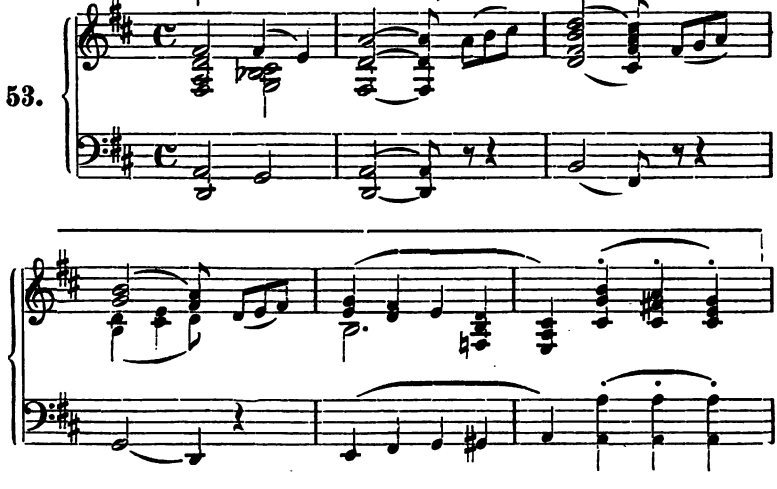
Häufiger findet man Perioden von sechs Takten aus drei zweitaktigen Metren gebildet:

S. Jadassohn, Serenade Nr. 2, op. 46.

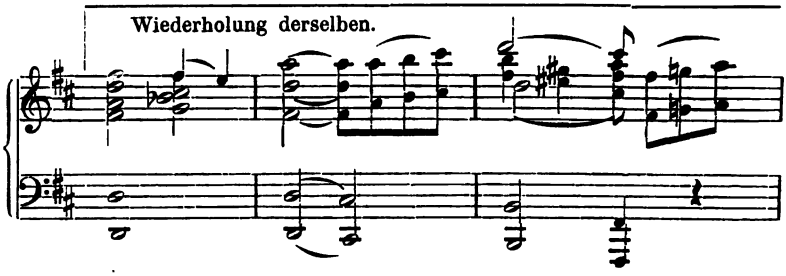
Andante.

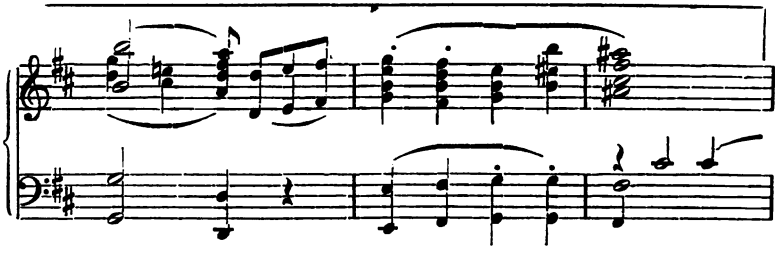
1. Periode.

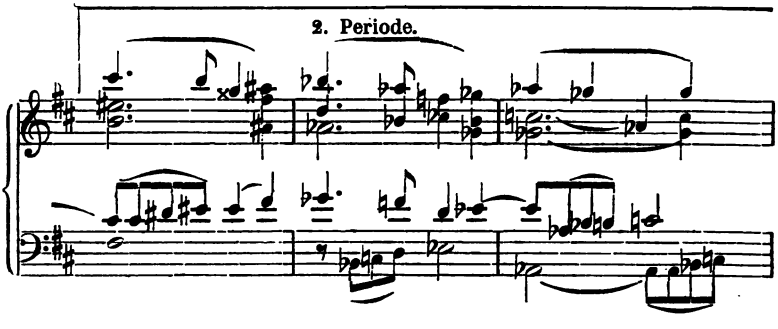
53.

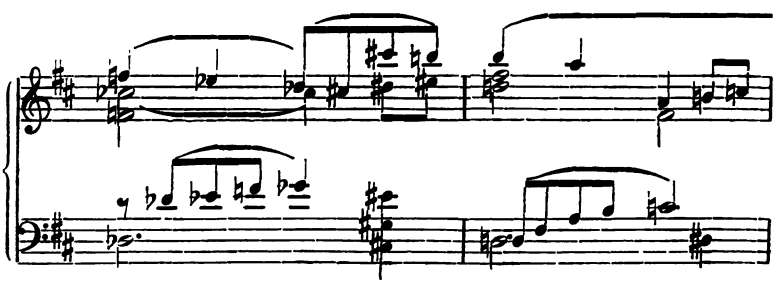


Digitized by Google

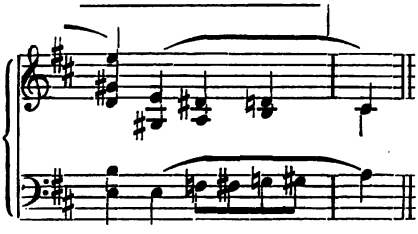






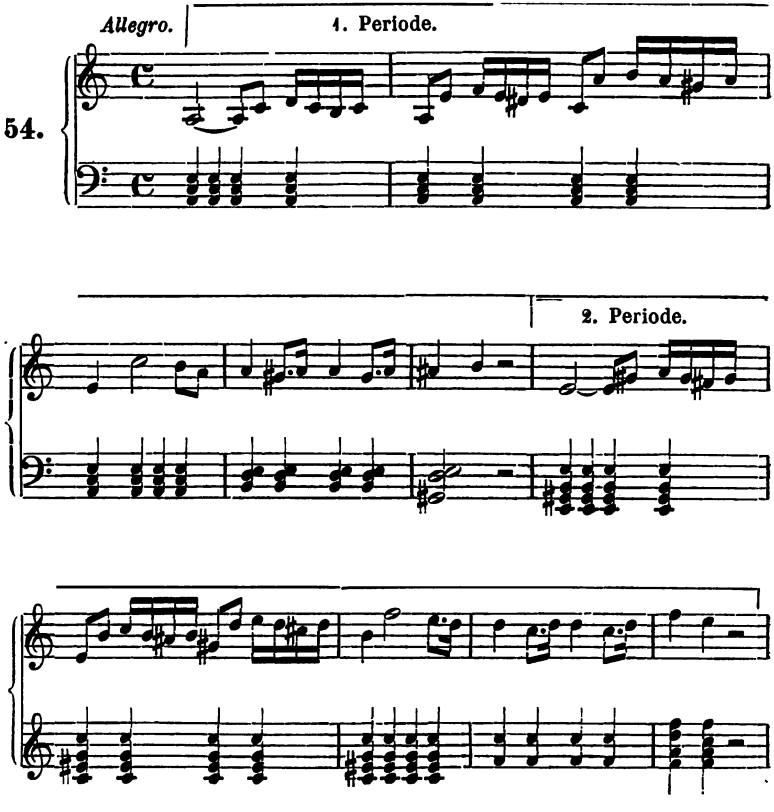


Digitized by Google



Louis Spohr beginnt sein „Gesangscene“ betiteltes Konzert mit zwei fünftaktigen Perioden:

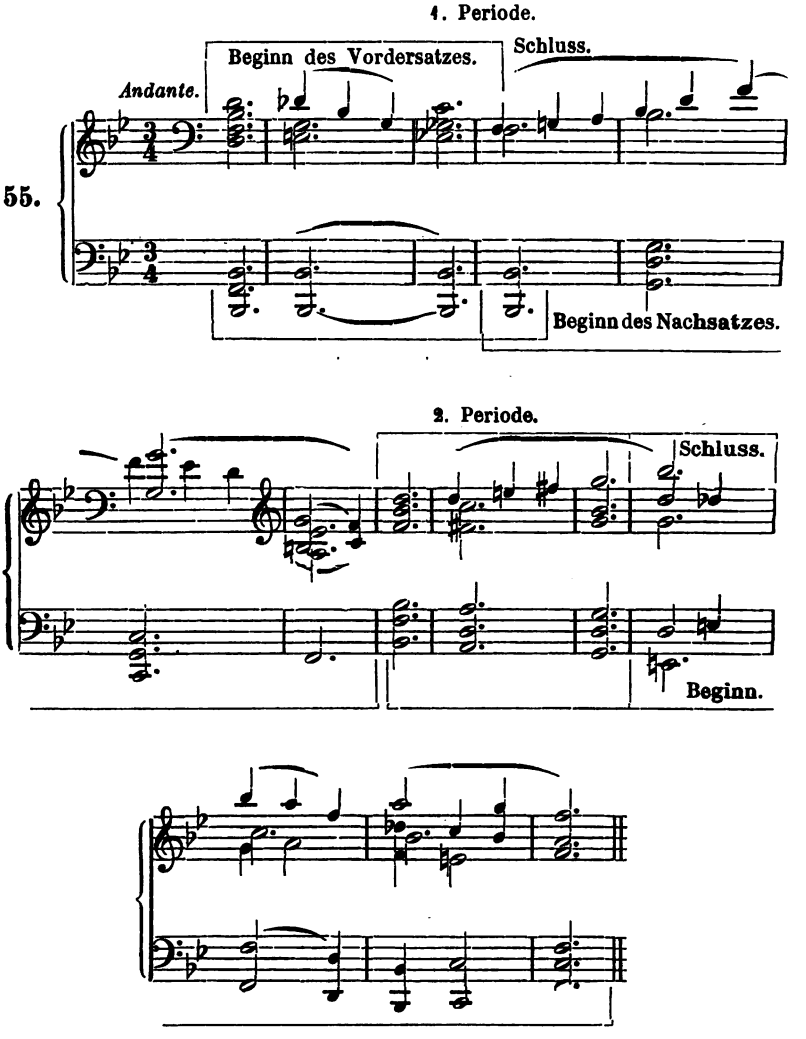
54.



Eine siebentaktige Periode erklärt sich aus dem Zusammenfallen des Schlusstaktes vom Vordersatze mit dem Anfangstakte des Nachsatzes derselben, wie Beisp. 55 zeigt:

Digitized by Google

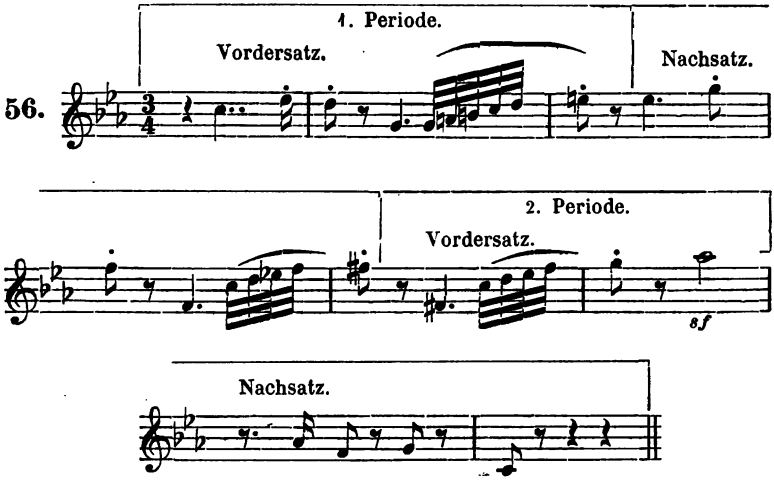
S. Jadassohn, dritte Symphonie, op. 50.



Bei sehr kurzen Melodien genügen auch zwei viertaktige Perioden, die aber, wie es im Strophenliede der Fall ist, mehrfach wiederholt werden müssen. Tritt eine derartige, sehr kurze Melodie in der Instrumentalmusik auf, so erfordert sie anschliessend eine entsprechende Fortführung oder Wiederholungen in Form von Variationen.

Digitized by Google

Beethoven, Thema der 32 Variationen, *c*-moll.



Obschon Beisp. 51 uns ausnahmsweise eine Melodie zeigt, die von einer einzigen Periode von acht Takten gebildet ist, so werden wir doch allgemein finden, dass zur Bildung einer Melodie zwei gleichartige, einander entsprechende Perioden notwendig sind; weiter ausgedehnte Melodien werden derer mehrere enthalten.

Kapitel IV.

Vokale Melodie.

§ 10. Wir müssen zunächst die eigentliche Gesangmelodie, welche für die Singstimme geschrieben wird, von einer instrumentalen, die nur von einem Instrumente ausgeführt werden kann, unterscheiden. Eine jede Gesangmelodie kann zwar stets auch von einem dafür geeigneten Instrumente wiedergegeben werden, eine für ein Instrument gesetzte dagegen nur dann von einer Singstimme, wenn sie den Umfang derselben nach Höhe und Tiefe nicht überschreitet; dieser ist aber in den meisten Fällen auf etwa 10 bis 12 diatonische Stufen beschränkt. Nur bei besonderer Begabung und sorgfältiger Ausbildung wird ein

Digitized by Google

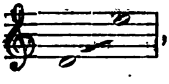
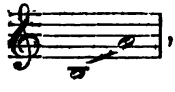
Sänger oder eine Sängerin über einen Tonumfang von zwei Oktaven verfügen können, in Ausnahmefällen vielleicht noch über einen oder zwei Töne mehr. Die Gesangmelodie für eine Solostimme oder für Chorstimmen wird darum nur selten den Umfang einer Dezime oder allenfalls einer Duodezime überschreiten.

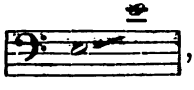
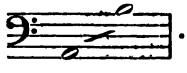
Die meisten Instrumente verfügen dagegen über einen grösseren Tonumfang als selbst der einer künstlerisch ausgebildeten Singstimme ist. Darum kann die instrumentale Melodie nach Höhe und Tiefe einen grösseren Umfang erhalten, als die Gesangmelodie. Dieser kann insbesondere in Kammer- und Orchester-Kompositionen noch bedeutend vergrössert werden durch die Beteiligung mehrerer Instrumente in der Weise, dass ein höherstehendes Instrument einem tieferen den melodischen Faden an geeigneter Stelle abnimmt und ihn weiterspinnt, z. B. die Klarinette dem Horn, die Violine dem Violoncell, die Flöte der Klarinette oder auch umgekehrt.

Als Massstab des sich für den Gesang am Besten Eignenden dürfen wir die leichtere oder schwierigere Sangbarkeit, d. i. das bequeme, sichere Erfassen der aufeinander folgenden Töne, annehmen.

Gesangmelodie in der Hausmusik, im Chorsatze und konzertierend.

§ 11. Wir können im allgemeinen den Grundsatz aufstellen, dass die Komposition für eine oder mehrere Singstimmen dann am wohlklingendsten wirken wird, wenn die Melodie sich innerhalb der Mittellage einer jeden Stimme bewegt. In dieser ist jede Tonschattierung vom zartesten *pp* bis zum kräftigen *ff* möglich. Mozart hält in seinem berühmten Chore „Ave verum corpus“ alle vier Singstimmen innerhalb der Mittellage. Der Sopran geht

von  , der Alt von  , der Tenor von

 , der Bass von  .

Durch die Beschränkung auf die am Bequemsten zu erreichenden Töne wird es den Singstimmen möglich, den beregten Chorsatz

Digitized by Google

in den zartesten Tonschattierungen „sotto voce“ (mit gedämpfter Stimme) auszuführen, so wie es Mozart vorschreibt.

Eine derartige Einschränkung der Singstimme ist für die Lied-Komposition der Hausmusik zu empfehlen. Im Chorsatze kann man den Umfang der Melodie mehr ausdehnen, denn hier ergänzen sich hohe und Mezzo-Soprane, erste Altstimmen und Contr'Alte, erste und zweite Tenöre, Baritone und tiefe Bässe nach Höhe und Tiefe und erlauben darum der Stimmführung eine grössere Ausdehnung als in dem von einer einzelnen Stimme gesungenen Liede.

Wenn man auch bei konzertierender Gesangmusik auf stimmlich aussergewöhnlich begabte Sänger und Sängerinnen rechnen kann, so wird man dennoch für die Melodie vorwiegend nur die Mittellage der Stimme verwenden, die äussersten Grenzen der Stimme dagegen nur ausnahmsweise zu besonderer Wirkung in Anspruch nehmen.

Auf den Charakter der verschiedenen Singstimmen wird man sowohl im Liede der Hausmusik wie in der Konzert- oder Opern-Arie Rücksicht nehmen müssen. In beiden Fällen wird meist schon der Text den entschiedenen Hinweis geben, ob die Melodie für die eine oder andere Stimmgattung zu komponieren sei. Der Komponist wird alsdann, jenachdem er für eine Sopran- oder Bass-, Tenor- oder Alt-Stimme schreibt, nicht nur auf den Umfang, sondern auch auf das Gepräge (timbre) der betreffenden Singstimme achten müssen. Man kann wohl in manchen Fällen ein und dasselbe Lied zeitweilig von einer Sopran- oder Tenorstimme, von Alt- oder Bariton (Bass) singen lassen; es ist jedoch keineswegs gleichgültig, ob eine für eine tiefe Bass-Stimme gesetzte Arie, selbst wenn entsprechend transponiert, von einer Sopran-Stimme gesungen wird, auch wenn die Textworte keinen besonderen Hinweis zur Komposition für Männer- oder Frauen-Stimme geben würden und dies gestatten könnten.

In der polyphonen Schreibart des Chorsatzes ist jedoch die Melodie derart zu bilden, dass sie mit gleicher Wirksamkeit, wenn auch in verschiedener Tonhöhe, von jeder Stimme gesungen werden kann. Im fugierten Satze und besonders in der strengen Fuge wird der Umfang und die Ausdehnung des Hauptthemas beschränkter sein müssen als bei der Komposition für eine Solostimme. Da das Thema der Fuge bald in den äusseren, bald in den mittleren Stimmen auftritt, und es alsdann andere melodisch geführte Stimmen über oder unter sich haben wird, so muss es kurz und prägnant gefasst sein, damit es dem Hörer,

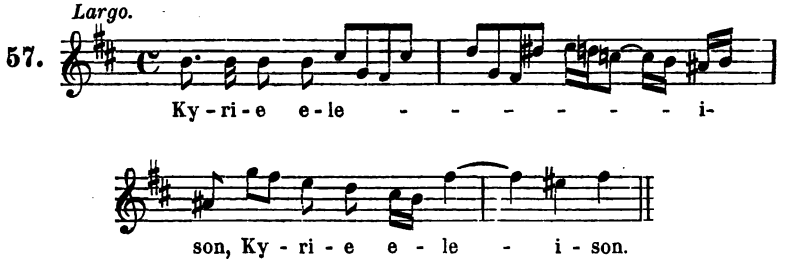
Digitized by Google

gleichviel ob in den äusseren oder mittleren Stimmen eingeführt, klar erkennbar ist. Nur selten wird es die periodische Gliederung einer als Oberstimme allein geführten freien Melodie haben, oft auch, selbst wenn charakteristisch für den Text, den Zauber und Reiz einer „souveränen“ Melodie entbehren. Ein Fugenthema wird meistenteils kurz sein; man findet jedoch bei alten und neuen Meistern zuweilen auch ausgedehnte Melodien als Themen zu Fugen, und wir führen hier einige derartige zu Textworten komponierte an:

J. S. Bach, Messe.

Largo.

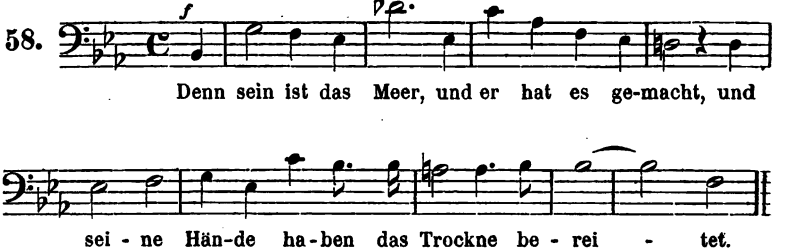
57.



F. Mendelssohn-Bartholdy. Psalm 95.

Allegro moderato.

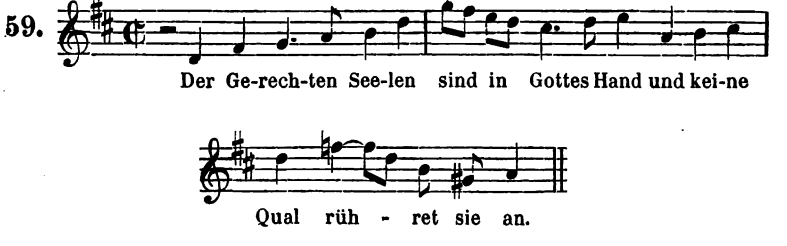
58.



J. Brahms, Requiem.

M. M. 𝅗𝅥 = 45.

59.



Digitized by Google

S. Jadassohn, Psalm 100, op. 65.

Moderato, ma non troppo.

dol espress.

60.

Sei - ne Gna - de und sei - ne Wahr-heit

dol.

wal - - - - - - - ten ü - ber uns.

Schliesslich wollen wir nicht unerwähnt lassen, dass die Gesangmelodie als eigentliche „Cantiline“ meistenteils im ruhigen Zeitmasse gehen wird. Schnellere Tempi der Gesangmelodie erweisen sich für leidenschaftlich gehaltene Melodien, oft auch für humoristischen Ausdruck geeignet. Letzteres ersehen wir z. B. aus der Cavatine des Figaro in Rossini's »Barbier von Sevilla« und aus anderen Arien komischer Opern.

Kapitel V.

Instrumentale Melodie.

Die Melodie für Streichinstrumente.

§ 12. Durch den grossen Tonumfang, welchen die für die Melodieführung gebräuchlichen Streichinstrumente, die Violinen, Bratschen und Violoncelle, besitzen, kann die Melodie derselben eine grössere Ausdehnung als die der Singstimme erhalten. Ein anderer sehr erheblicher Vorzug tritt noch durch den Wechsel der Register auf ein und demselben Instrumente hinzu. Hierdurch kann eine Melodie verschiedenartige Wirkung machen. Dies bemerken wir, wenn wir ein Thema auf der übersponnenen *G*-Saite der Violine hören und dasselbe danach auf der *E*-Saite in doppelter Oktav-Entfernung wieder hören. An und für sich wird schon der Unterschied im Klange durch die verschiedene Tonhöhe hervortreten; ebensosehr wird aber auch der anders-

Digitized by Google

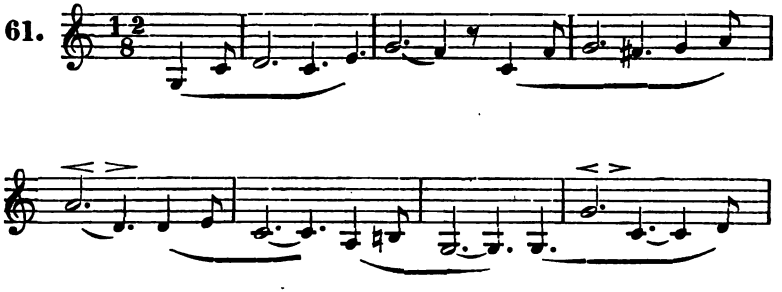
artige Klangcharakter der stärkeren mit Draht übersponnenen *G*-Saite und der dünneren Darmsaite ins Gewicht fallen. Die wesentlich verschiedene Wirkung der Register desselben Streichinstruments veranlasst den Komponisten häufig die Ausführung einer Melodie auf einer bestimmten Saite vorzuschreiben. Wir finden oft die Bemerkung „*sul G*“ oder 4ª für eine längere Stelle vorgeschrieben, wo diese, abwechselnd auf der *G*- und *D*-Saite gespielt, leichter auszuführen wäre. Der Klangunterschied der übersponnenen und nicht übersponnenen Saiten der Streichinstrumente muss auch bei Orchestermelodien berücksichtigt werden. Hier tritt noch der Vorteil des Unisono der vereinigten Violinen und Bratschen hinzu. Einen derartigen Einklang, dessen Wirkung durch ein all' unisono mitgehendes Horn gehoben wird, zeigt Beisp. 61, in dessen siebenten und achten Takte die Bratschen zu den ersten und zweiten Violinen hinzutreten.*)

Niels W. Gade »Erlkönigs Tochter«, op. 30 Nr. 4.

Andante con moto.

Alle Violinen sul *G*

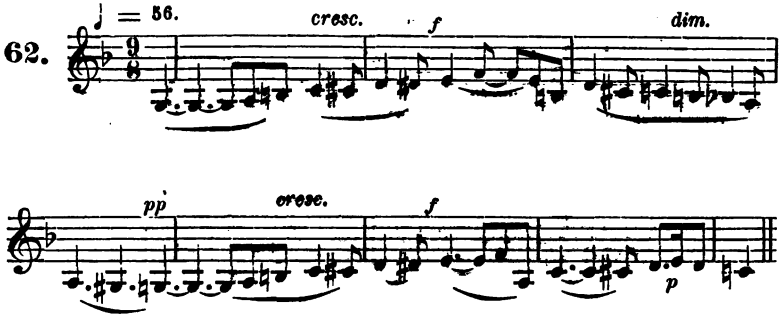
61.



Louis Spohr giebt das zweite Thema im Larghetto seiner Symphonie im *c*-moll, op. 78, den vereinigten Violinen, Bratschen und Violoncellen mit dem Vermerke „tutti all' unisono sopra una corda“ (alle im Einklange auf einer Saite) für die prachtvolle durch acht Takte gehende Cantilene:

*) Einklangs-Verdoppelungen der Violinen mit einer Klarinette werden häufig angewendet, um einer Melodie mehr Voll- und Wohlklang zu verleihen. Ebenso wird der Klang der Bratschen und der Violoncelle in der Melodieführung oft durch Horn oder Fagott verstärkt und gefüllt. Die Einklangs-Verbindung von Violinen und Hoboe giebt der Melodie mehr Eindringlichkeit.

Digitized by Google



Der Kontrabass wird kaum zur Melodieführung im Orchester zu verwenden sein, einesteils weil sein Klang schwächer ist als der des höherstehenden Violoncells, andernteils weil dieses im 16 Fusstone stehende Instrument die Begleitung einer tiefliegenden Melodie durch noch tiefer liegende Stimmen nicht zulassen würde, in höherer Lage aber der Klang des Violoncells dem des Kontrabasses bei Weitem vorzuziehen ist.

Melodie für Blasinstrumente.

§ 13. Wir wollen hier zunächst die Rohrinstrumente ins Auge fassen; unter diesen wird die Klarinette, wenn ihr allein die Melodie übertragen ist, wegen ihres grossen, mehr als drei Oktaven betragenden Tonumfangs, durch die verschiedene Klangfarbe der tiefen und höheren Register und durch die Befähigung, alle Tonschattierungen vom zartesten *pp* bis zum mächtig schallkräftigen *ff* zu geben, am meisten verwendet. Jede Melodie steht diesem Instrumente in gleich hohem Grade zu Gebot.

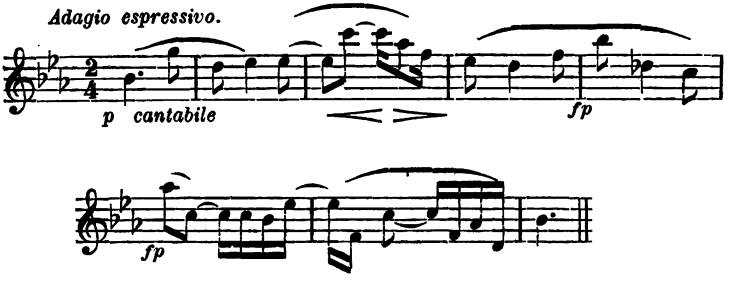
Für sehr zarte, innige Melodien, welche im ruhigen Tempo gehen und insbesondere den Ausdruck tiefen Schmerzes, melancholischer Träumerei und des ernsten Pathos wiedergeben sollen, wird die Hoboe am besten zu verwenden sein. Die Melodie muss sich aber dann auf einen verhältnismässig kleinen Umfang beschränken; sie muss dann in der Mittellage, dem besten Register der Hoboe, geführt werden und darf allenfalls vom eingestrichenen *d* bis zu dem dreigestrichenen *cis* gehen. Eine solche, diesen für das Instrument sehr grossen Umfang beschreibende, Melodie führen wir hier an:

Digitized by Google

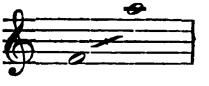
Rob. Schumann, Symphonie Nr. 2, op. 61.

Adagio espressivo.

63.



Als beste Lage für die Melodieführung der Hoboe können wir den allerdings nur geringen Umfang von

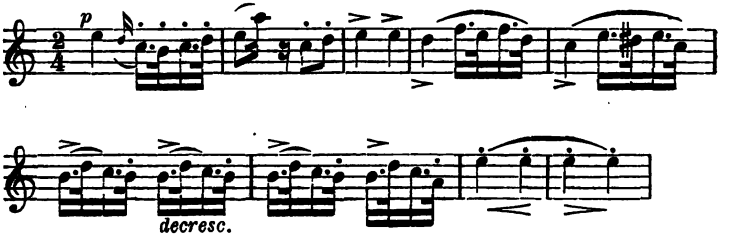


betrachten. Innerhalb dieser Grenze bewegt sich das folgende Beispiel:

Fr. Schubert, Symphonie, *C*-dur.

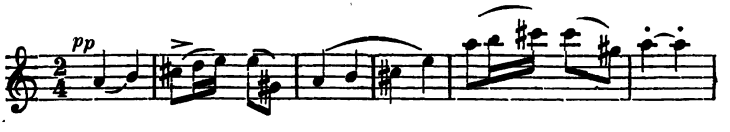
Andante con moto.

64.



Die äusserste Grenze des von uns angegebenen Umfangs berührt Schubert in der folgenden Stelle desselben Satzes.

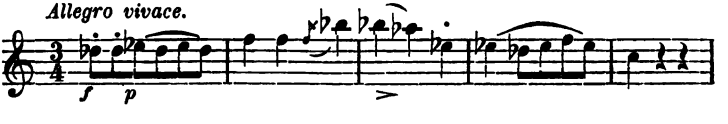
65.



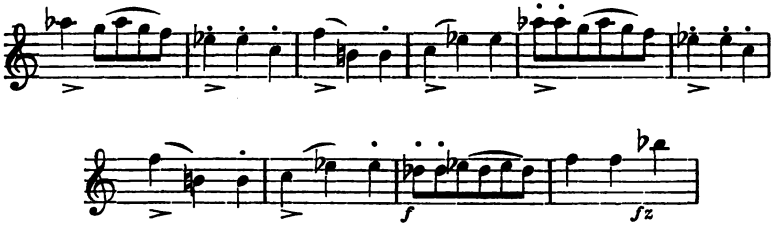
Schelmische Neckerei und liebenswürdige Grazie zeigt Beispiel 64, dem Scherzo derselben Symphonie entnommen:

Allegro vivace.

66.



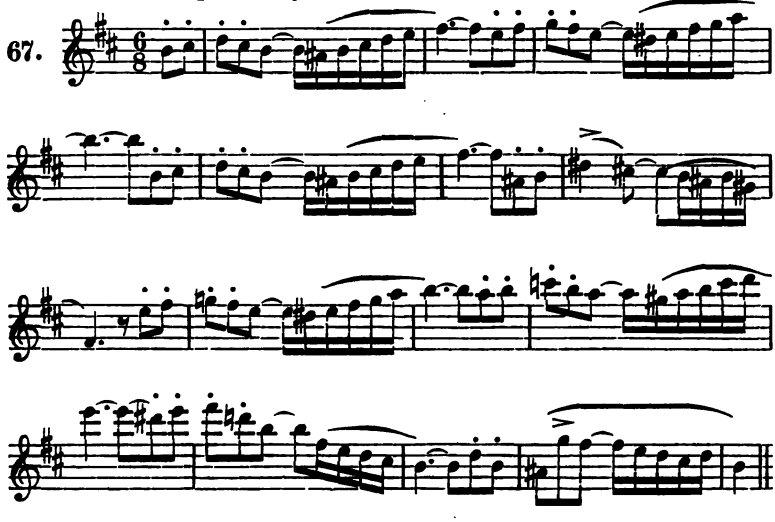
Digitized by Google



Die Flöte ist ein Instrument, dem ein Forte oder Fortissimo nicht zur Verfügung steht; darum ist sie nur für sanfte, elegische Melodik anzuwenden:

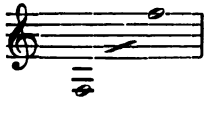
Weber, »Freischütz«, Finale, Nr. 16.
Andante quasi Allegretto.

67.



Neuerdings haben sich zwei Instrumente im Orchester eingebürgert, die vorzüglich für ernste, sehr eindringliche Melodien geeignet sind. Diese sind das englische Horn, welches gleichsam der Alt der Hoboe ist, und die eine Oktave tiefer als die Klarinette stehende Bassklarinette in *B*.

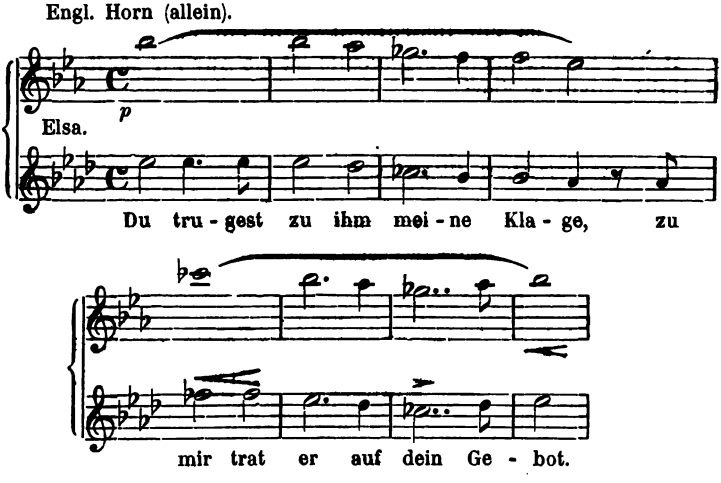
Der Tonumfang des englischen Horns ist an und für sich nicht gross; für die Melodieführung wird die Skala von



Digitized by Google

etwa dem kleinen *f* bis zum zweigestrichenen *f* einzuhalten sein. Wir führen hier ein Beispiel aus »Lohengrin«, Akt 1, Szene 2 an. Das englische Horn geht im Einklange mit der Singstimme und verstärkt dadurch den Eindruck des innigen Gebets der Elsa. Zum Verständnisse von Beisp. 68 fügen wir bei, dass die Stimme des englischen Horns eine Quinte höher notiert wird, als das Instrument sie klingend zu Gehör bringt.

68.

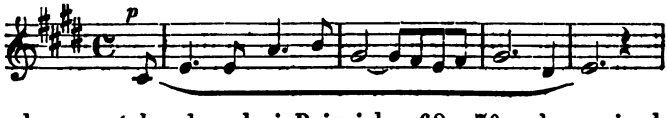


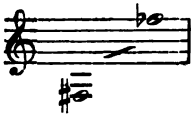
In der Instrumental-Einleitung zum zweiten Akte der Oper bringt Wagner das Verbot Lohengrin's durch das englische Horn in Erinnerung.

69.

und weiterhin:

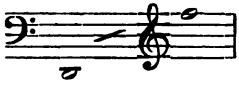
70.



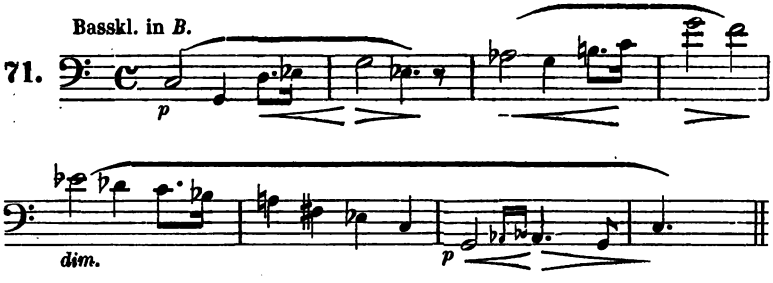
In den vorstehenden drei Beispielen 68—70 sehen wir den Umfang von  (dem wirklichen Klange nach) benutzt.

Digitized by Google

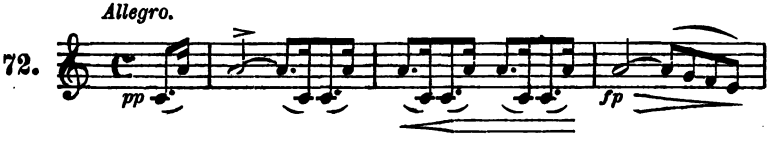
Der Tonumfang der Bassklarinette ist ausserordentlich gross und erstreckt sich über mehr als drei Oktaven von



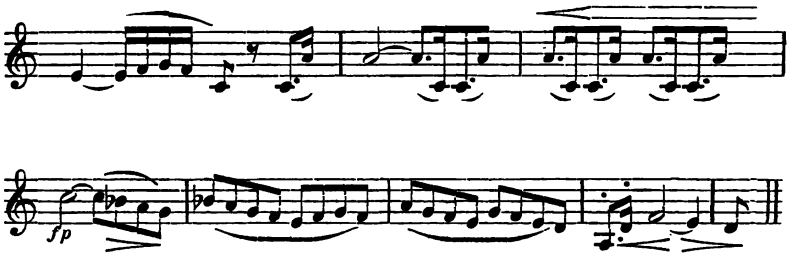
Der ernste, in der tiefen Lage feierliche, jederzeit sehr eindringliche Klang des Instruments lässt seine melodische Verwendbarkeit meist nur für getragene Melodie in ruhigem Zeitmasse zu. Sehr wirkungsvoll gebraucht Rich. Wagner das Instrument zur Verdoppelung des englischen Horns in der tieferen Oktave (Beispiel 69) und zuerst allein, dann in tieferer Oktave mit der Klarinette im folgenden Beispiele, das einen Ton tiefer erklingt, als es geschrieben ist:



Die Einführung der Ventile bei den Hörnern und Trompeten gestattet heutzutage diesen Instrumenten mit Leichtigkeit Melodien zu übernehmen, welche ihrem Charakter entsprechen und den Umfang einer Gesangmelodie nicht überschreiten. Dass jedoch auch ältere Meister, denen nur Natur-Instrumente zur Verfügung standen, es sehr wohl verstanden, diesen geeignete Melodien zu übertragen, zeigt die folgende, dem ersten Satze des Oktetts op. 166 von Fr. Schubert entnommene, einem *F*-Horne gegebene Melodie, welche ausser den Naturtönen nur einige sehr leicht zu erhaltende, im Klange von denselben kaum zu unterscheidende halbgestopfte Töne enthält. Um dem Leser die Transposition in die tiefere Quinte zu ersparen, notieren wir die Stelle in der Tonhöhe, in welcher sie klingt:



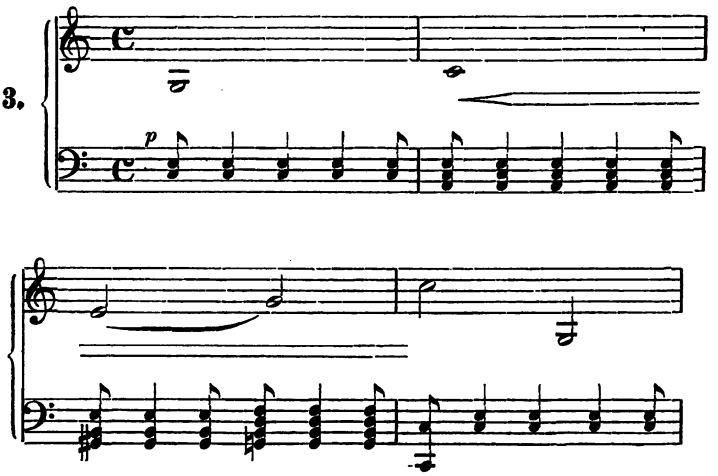
Digitized by Google



Da ein einzelnes Horn keineswegs über ein so markiges Forte verfügen kann, wie es die Trompete und Posaune besitzen, so werden die einem Solo-Horne zu gebenden Melodien meistenteils sanfter, elegischer Natur sein. Im Gegensatze dazu werden Melodien für die Trompete, der ein eigentliches, zartes Pianissimo nicht natürlich ist, und das auch von einem sehr guten Bläser nur in den Tönen der eingestrichenen Oktave zu erhalten ist, einen prächtigen Charakter tragen. So benützt Weber eine Solo-Trompete in der Oper »Oberon«, No. 14, um den Aufgang der Sonnenscheibe tonmalerisch darzustellen:

Andante maestoso.

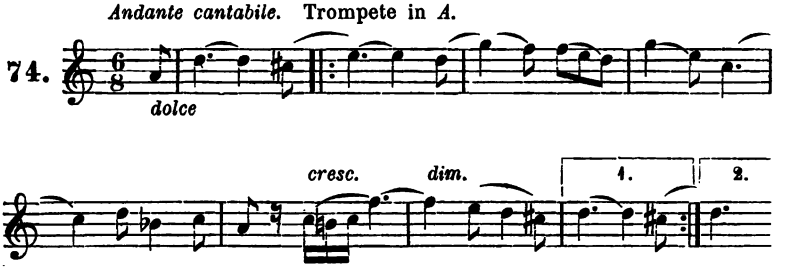
73.



Kriegerische Melodien werden sich für die Trompete jedenfalls am besten eignen; wir finden jedoch zuweilen auch andersartige Melodie für eine Solo-Trompete, wie die folgende, dem

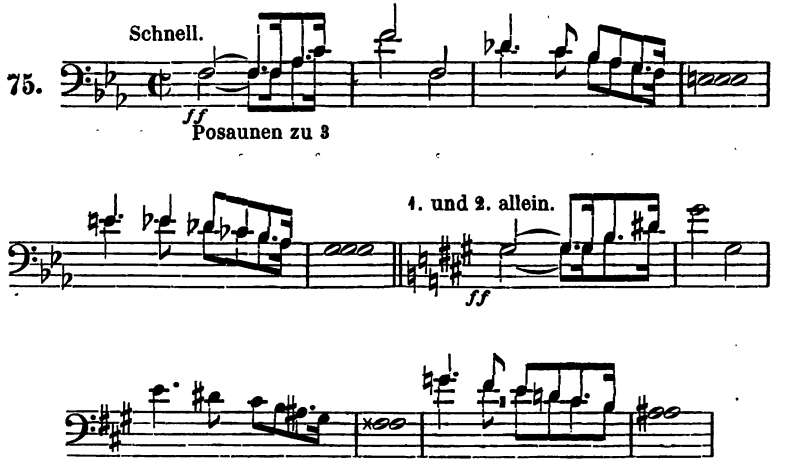
Digitized by Google

fünften Akte der Oper »Robert der Teufel« entnommene Stelle darthut. Das Beispiel wird in *h*-moll, also eine Terz tiefer als es geschrieben ist, klingen:



Wir fügen hier bei, dass eine Melodie für Trompete, gleichviel welcher Stimmung, den Umfang der Töne von etwa dem kleinen *h* oder *b* bis zum zweigestrichenen *f* dem Klange nach nicht leicht überschreiten wird.

Der Posaune wird eine feierliche, würdevolle oder kirchliche (Choral-) Melodie angemessen sein. Als eine Ausnahme führen wir hier die Stelle an, in welcher Rich. Wagner während des Zweikampfes von Lohengrin und Telramund drei Posaunen all' unisono die nachstehende charaktertstische Melodie überträgt:



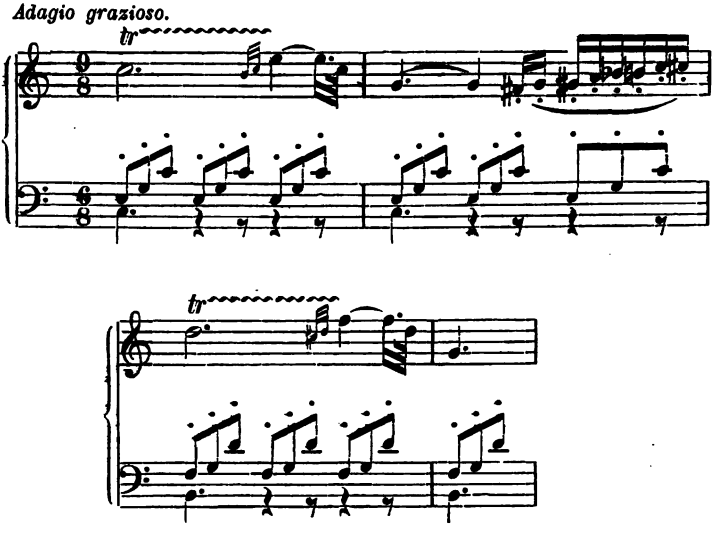
Digitized by Google

Die Melodie für Klavier.

§ 14. hat ihre Besonderheit durch die Beschaffenheit des Tones, der in Notenwerten von längerer Zeitdauer auf dem Instrumente nicht ausgehalten werden kann, da er von dem Augenblicke, in welchem er angeschlagen wird, in jeder Oktave, bald langsamer in den tieferen, bald schneller in den mittleren, am schnellsten in den höchsten Oktaven, verklingt. Darum müssen wir beim einzelnen Tone auf die Vortragsmittel des Anschwellens und Abnehmens < >, des crescendo <, des diminuendo > und des Vibrato Verzicht leisten. Das diminuendo durch das Verklingen des angeschlagenen Tones ist vom Spieler nicht zu regulieren. In den höheren Oktaven geht es selbst bei aufgehobener Dämpfung, wie bereits erwähnt, sehr schnell vor sich und ist auch in der Mittellage des Instruments zu bald eintretend und schon darum nicht als Vortragsmittel zu benützen.

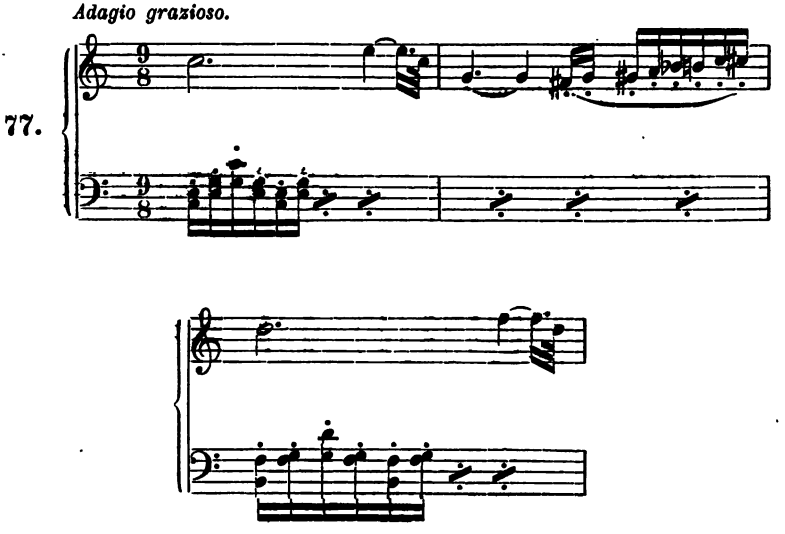
Die Komponisten aller Zeiten haben dem beregten Übelstande zu begegnen gesucht, indem sie durch mancherlei Verzierungen, durch den Vorschlag, Mordent, Doppelmordent, Doppelschlag, Pralltriller und Triller die Verlängerung eines auszuhaltenden Tones das Weiterklingen desselben zu ersetzen suchten. So beginnt Beethoven den zweiten Satz der Sonate op. 31 No. 1 folgendermassen:

76.



Digitized by Google

Der Triller ist hier eine notwendige Verzierung*); er soll das Weiterklingen des eigentlichen Melodietones bewirken, der ohne den Triller und dessen Nachschlag durch die, anfangs in Achtel-, späterhin in Sechzehntel-Noten gehende Begleitung gedeckt, nicht in genügender Klangfülle forttönen würde:



Dergleichen Hilfsmittel werden in vielen Fällen zweckdienlich sein; die Vortragsmittel, welche andern Instrumenten für den langausgehaltenen Ton zu Gebote stehen, können sie jedoch nur in geringem Masse ersetzen. Eine Wirkung, wie Halévy sie zum Ausdrucke des tiefsten Seelenschmerzes durch zwei ausgehaltene Töne der Klarinette erzielt (vergl. Beisp. 15), kann selbstverständlich in der Klaviermelodie niemals erreicht werden. Chopin wählt für die Nuancierung des angeschlagenen Melodietones das Wieder-Anschlagen desselben (vergl. Beisp. 2 und 4). Dies ist insofern das beste Mittel, als sowohl der Melodieton schattiert und gleichzeitig der Rhythmus belebt werden kann.

Dagegen besitzt das Klavier vor den Streichinstrumenten in weit höherem Grade den Vorzug, dass die Melodie durch Verdoppe-

* Anderen Instrumenten dienen die Verzierungen meist nur dazu die Zeichnung der Melodie anmutiger zu bilden, sie reicher auszustatten und ihr dadurch erhöhten Reiz zu verleihen.

Digitized by Google

lung in der Oktave gegeben werden und darum viel eindringlicher wirken kann. Die Verdoppelung kann beim vierhändigen Spiele durch die Hände eines der beiden Spieler in der Entfernung von zwei Oktaven zu besonderer Wirkung hervorgehoben werden. Eine cantable Melodie wird bei der Oktaven-Verdoppelung durch eine Hand an Tonfülle, eine energische an kraftvoll mächtigem Klange gewinnen, wie die folgenden Beispiele zeigen:

Beethoven, Sonate, op. 57.

Allegro assai.

78.

dolce.

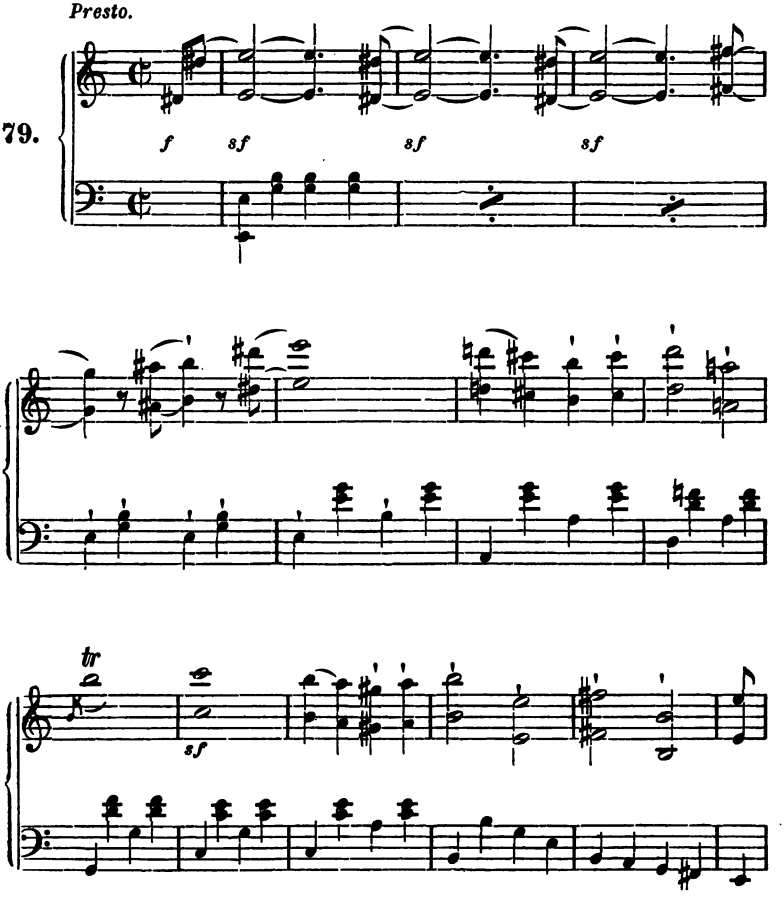
u. s. w.

Digitized by Google

Beethoven, op. 47.

Presto.

79.



Das Klavier besitzt für die Melodieführung ferner noch den Vorteil durch das rechtsseitige Pedal die Dämpfung aufzuheben und dadurch der Melodie einen nur diesem Instrumente eigentümlichen Glanz zu verleihen. Durch das zweite Pedal (Sordino) kann augenblicklich die Melodie oder ein beliebiger Teil derselben zum dreifachen *ppp* (Pianissimo) abgedämpft, durch den gleichzeitigen Gebrauch beider Pedale eine zart schimmernde Tonschattierung verbreitet werden.

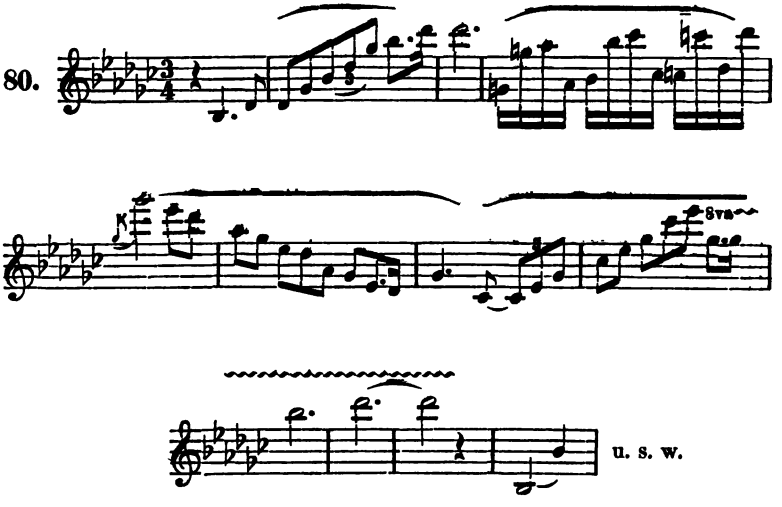
Ein anderer Vorteil des Klaviers für die Melodieführung liegt in dem Ausgeglichensein der Register. Wenn auch die Töne der

Digitized by Google

höchsten Oktaven nicht die Klangfülle wie die der Mittellage des Instruments besitzen, so kann eine Melodie dennoch über zwei, drei Oktaven und noch darüber in der gleichen Klangfarbe gegeben werden, wie das folgende Beispiel zeigt:

Rubinstein, Konzert in *d*-moll, op. 70.

80.



Der weitaus grösste Vorzug des Klaviers vor den Blas- und Streich-Instrumenten liegt darin, dass die Melodie durch reiche harmonische Begleitung jederzeit wesentlich gehoben und dem Verständnisse des Hörers näher gebracht werden kann.

Die Melodie für Orgel.

§ 15. Bei der Bildung der Melodie wird den Eigentümlichkeiten und dem Charakter des Instruments Rechnung getragen werden müssen. Da der Orgelton beliebig lang ausgehalten werden kann, so werden feierlich ernste, in ruhigem Zeitmasse gehende Melodien vortreffliche Wirkung machen. Das eigentliche Gepräge einer Melodie für Orgel wird wohl am besten ein ehrwürdiges, kirchliches sein. Leidenschaftliche Erregung wird schon darum fernbleiben, weil weder der einzelne Ton noch die Folge mehrerer Töne ein Crescendo oder Diminuendo in der Weise gestatten, wie dies auf den Streich- und Blasinstrumenten und selbst auf

Digitized by Google

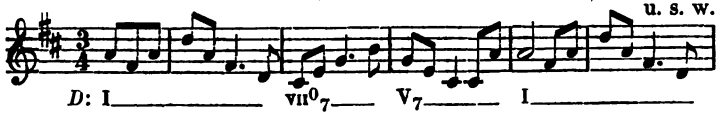
dem Klaviere bei einer Tongruppe möglich ist. Die Klangschattierungen der Melodie durch forte, piano u. s. w. kann man auf der Orgel nur durch den Wechsel der Register erhalten. Ein Crescendo oder Diminuendo kann trotz der Züge und Vorrichtungen auf manchen grösseren Werken, wie sie heute gebaut werden, nicht so allmählich abgestuft werden, wie auf andern Instrumenten. Ein häufiger und plötzlicher Wechsel der Register ist dem Charakter der Orgelmelodie auch nicht immer angemessen, und noch weniger wäre es ein grelles Übergehen vom brausenden *fff*, wie es durch das volle Werk hervorgebracht wird, zum verhallenden *ppp*, das der Orgel durch die „Echostimmen" möglich ist, innerhalb einer Melodie. Rhythmische Accente zur Erhöhung des Ausdrucks, wie > *fp*, *sf* und *sfz*, sind auf der Orgel beim gebundenen Spiele nicht möglich. Die weltlichen Empfindungen der Liebe, des Hasses, des Humors, der ausgelassenen Heiterkeit u. s. w. stehen dem Wesen der Orgelmelodie fern; selbst in solchen Kompositionen, die nicht zum Gebrauche beim Gottesdienste, sondern zum Konzertvortrage bestimmt sind, wird der Charakter der Melodie stets ein vornehm ernster, würdiger bleiben, wie wir dies in den Werken der alten und neuen Meister sehen.

Kapitel VI.

Die Harmonie in der Melodie.

§ 16. Eine jede Melodie besitzt eine ihr innewohnende Harmonie, welche aus der Reihenfolge der Intervalle zu erkennen ist. Accordlich gebildete Melodien zeigen dies am deutlichsten;

Volkslied. »Tiroler sind lustig«.

81. 

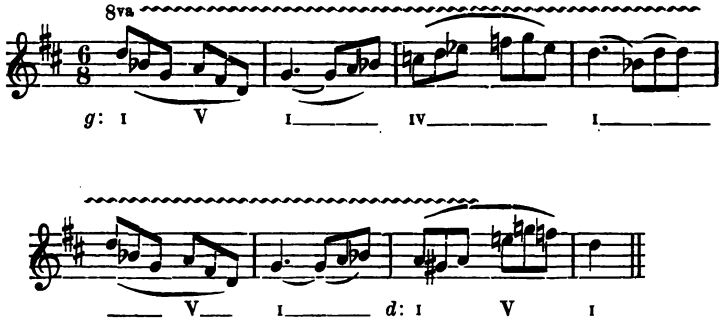
Ebenso sind bei Melodien, die nur teilweise accordlich gebildet, auch diatonische Tonfolgen zeigen, die natürliche, zugrunde-

Digitized by Google

liegende Harmonie und die modulatorischen Wendungen, welche die Melodie nimmt, nicht zu verkennen:

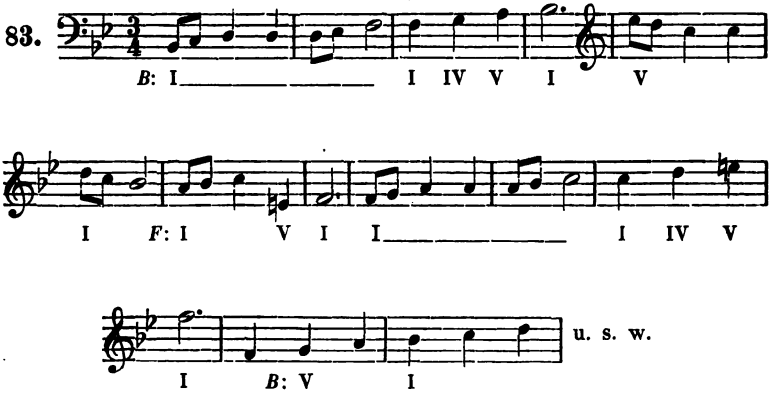
Beethoven, op. 61.

82.



Auch bei Melodien, welche vorwiegend tonleitermässig gebildet sind, ist deren natürliche Harmonie unschwer zu entziffern:

83.



Es bedarf aber im musikalischen Kunstwerke jede Melodie der sie tragenden und stützenden Harmonie, selbst wenn diese in der Melodie unverkennbar ausgesprochen ist. Es muss mindestens der Bass als Begleitung der Melodie gegeben werden, um ihr als Fundament zu dienen. In dieser Weise beginnt Beethoven das Andante con moto der fünften Symphonie:

Digitized by Google

Viole e Violoncelli.

84.

Bassi.

p dol.

pizz.

f *p*

Tritt eine Melodie zuerst ohne jede harmonische Begleitung auf, so hat sie für den Hörer meist etwas Geheimnisvolles — wir möchten sagen „Rätselhaftes“ — an sich, das erst dann gehoben wird, wenn sie harmonisiert wiedergehört wird:

Fr. Schubert, Symphonie in *C*-dur.

Andante.

Corni.

85.

p

pp

Wenn wir diese Melodie allein und zum erstenmal hören, so wird uns die volle Bedeutsamkeit derselben nicht klar; dies wird erst dann der Fall sein, wenn wir sie nach den ersten acht Takten von der Harmonie begleitet nochmals hören.

In den Werken der Tonkunst sind Melodie und Harmonie untrennbar zu gemeinsamer Wirkung innig miteinander verbunden. Wir hören eine nicht durch die Notenschrift gekennzeichnete Melodie aus den Spitzen harmonischer Figuren heraus und em-

Digitized by Google

pfinden die durch die Zeichnung der Melodie gleichsam in der Fläche gegebene Harmonie.

Wenn wir oben sagen, dass einer jeden Melodie gewissermassen eine ihr natürliche Harmonie innewohnt, so wollen wir dies jedoch keineswegs dahin verstanden wissen, als könne eine Melodie nur auf eine einzige Art harmonisiert werden. Einerseits können die Bedingungen zu verschiedener Harmoniesierung derselben Melodie vorhanden sein, so dass sie in der einen oder andern Art nicht unnatürlich begleitet erscheinen dürfte, andererseits wird häufig das Überraschende einer zweiten, neuen Harmoniesierung eine besonders gute Wirkung machen, zumal wenn wir diese voller und reicher nach einer einfachen und schlichteren zu Gehör bekommen. In der auf solche Weise veränderten Darstellung derselben Melodie liegt ein besonderer Reiz, den wir bei durchkomponierten Liedern, in Varationen und anderen Kompositionen empfinden. Am Auffälligsten tritt dies im Kanon des Einklangs oder der Oktave hervor. Hier folgt der einen melodieführenden Stimme in thunlich geringer Entfernung eine zweite mit derselben Melodie, die aber nunmehr, in anderer Weise harmonisiert, durch die neue Harmonie — so zu sagen — eine andere Bedeutung, eine anders beleuchtete Darstellung erhält, und uns in der nachahmenden Stimme etwas anderes finden lässt als das, was wir kurz zuvor von der führenden Stimme gehört haben.

S. Jadassohn, op. 36 Nr. 1.

Langsam und innig.

Sopran.

Am Himmel ist kein Stern, den ich dem Freund nicht

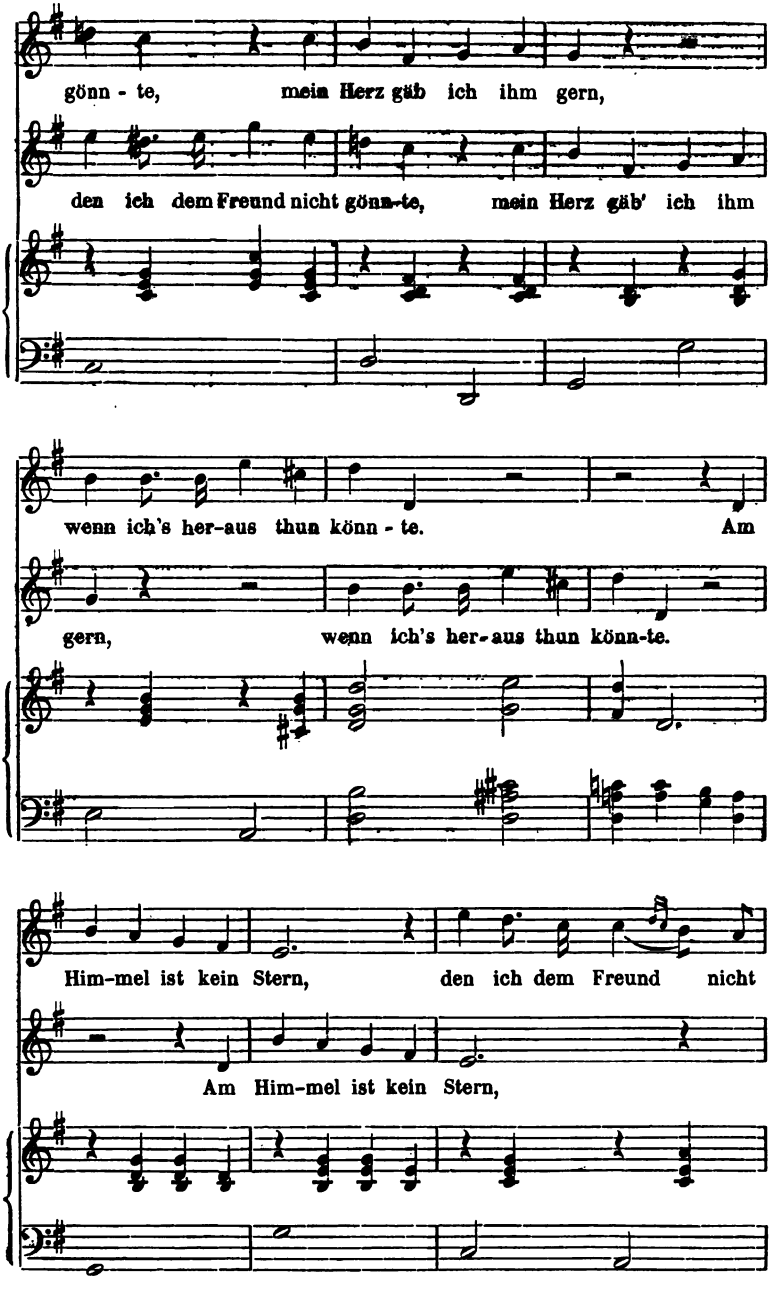
Sopran oder Tenor.

Am Himme ist kein Stern,

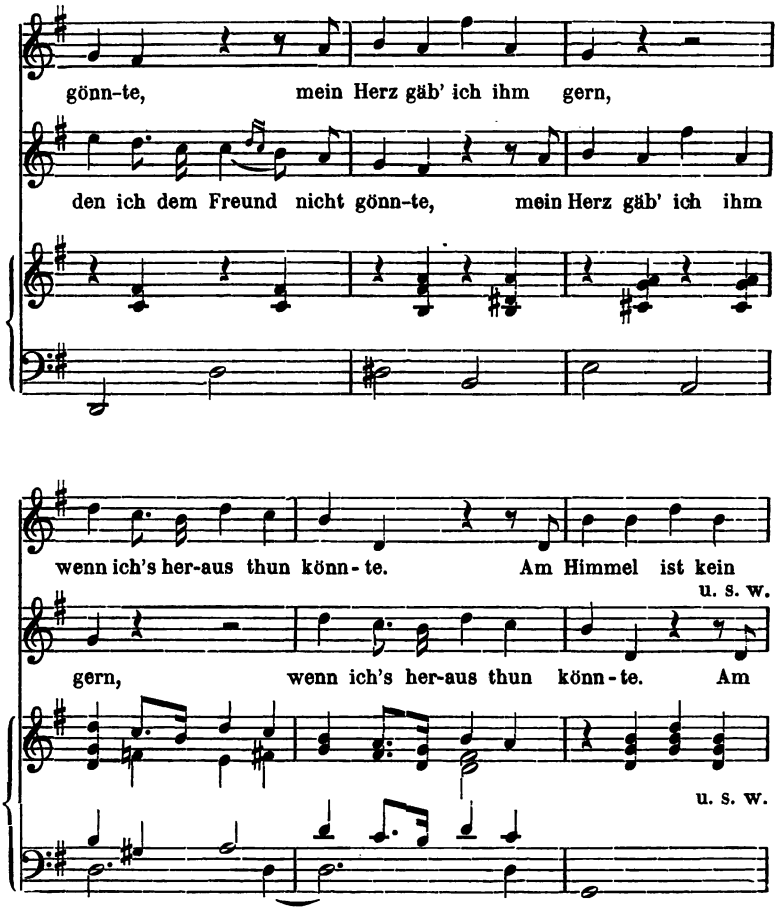
86.

Piano.

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Kapitel VII.

Die Melodie in der Komposition.

§ 17. In jedem musikalischen Kunstwerke ist die Wiederholung eines auch nur irgendwie wesentlichen Bestandteils notwendig. Darum verlangt der Bau grösserer Tonsätze die Wiederholung der Melodie oder derjenigen Melodien, welche als seine Themen am meisten hervortreten. Da diese den Stoff für den ganzen Tonsatz enthalten, der aus ihnen entwickelt und dargestellt wird, so zieht sich das melodische Element durch jedes musikalische Kunstwerk. Für das Fortspinnen des melodischen Fadens, für die Um- und Neugestaltungen des ursprünglichen Stoffes, für die in derselben Tonart oder in anderen Tongeschlechtern mehr oder weniger getreuen Wiederholungen der Hauptgedanken eines grösseren, weiter ausgeführten Musiksatzes giebt es in der Tonkunst keine für alle Fälle einschlagenden Regeln. Die Gesetze der Logik, wie sie den exakten Wissenschaften zu eigen, sind der Musik fremd. An ihre Stelle tritt die frei waltende Fantasie, die unbeengt und nicht durch starre Regeln gebunden aus den Hauptgedanken neue Gebilde schafft, sie uns in anderer Weise darstellt, zwar nach bestimmten Grundsätzen, aber nicht in bestimmten Folgerungen. Oft ist es gerade das Unerwartete, das Überraschende, das die grösste Wirkung im Tonwerke hervorbringt. An die Stelle des logischen Entwickelns tritt in der Musik das organische Bilden, und in diesem ist die Notwendigkeit der Verdoppelungen, der Wiederholungen geboten. Diese brauchen deshalb keineswegs schablonenhaft zu sein, wie sie beim Strophenliede und bei den kleineren Teilen grösserer Kompositionsformen durch die Wiederholungszeichen |: :| angezeigt werden. Es liegt aber klar zutage, und die Werke der Meister zeigen dies, dass in einem Tonstücke irgend ein Wesentliches nicht nur einmal erscheinen dürfe; es kann nicht alleinstehend bleiben und verlangt in der einen oder andern Weise ein Wiedererscheinen im Satze.

Wir wollen nunmehr untersuchen, in welcher Weise die Melodie in verschiedenen Kunstgattungen auftritt, welche Stellung sie in denselben einnimmt und von welcher besonderen Beschaffenheit sie in dem einen oder andern Falle ist.

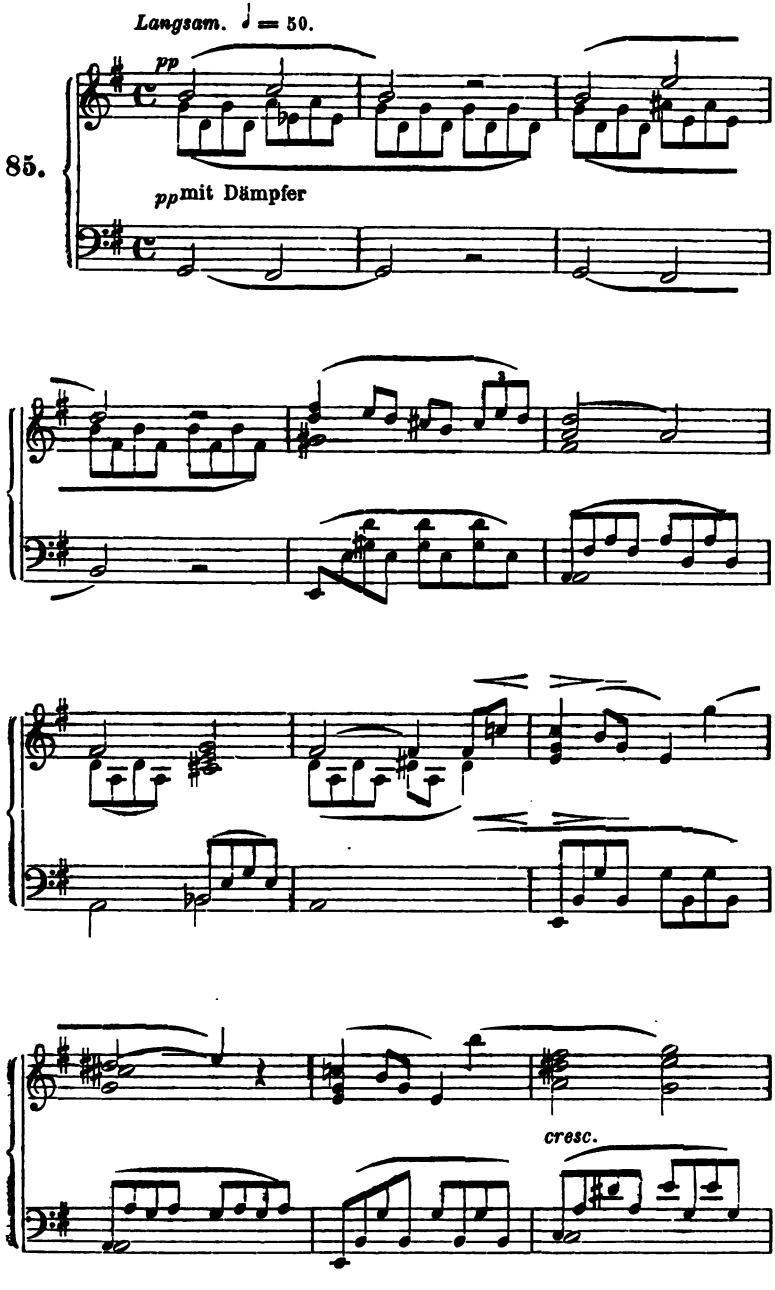
Digitized by Google

In der Vokalmusik wird die rhythmische und metrische Bildung der Melodie zunächst durch die Textworte bedingt, an die sie gebunden ist. Ihr erster Zweck ist hier die Deklamation richtig hervorzuheben; darum ist sie unfrei und muss sich bald mehr, bald weniger durch den Rhythmus und den Sinn der Worte beeinflussen lassen, sich ihnen anbequemen, zuweilen vollständig unterordnen. Das Letztere ist im Secco-Recitative ganz und gar der Fall; dieses zeigt uns nur eine auf wenige Töne beschränkte rhythmisch melodische Deklamation, die an die Stelle des gesprochenen Wortes tritt. So gering der melodische Wert des Secco-Recitativs auch ist, so müssen wir demselben dennoch seinen nicht zu unterschätzenden Vorzug vor dem Dialoge zuerkennen. Beim Secco-Recitative bleiben wir immer noch in der musikalischen Sphäre; wir hören rhythmisierte und harmonisch begleitete Töne, welche zwar an sich ein Musikstück nicht bilden, wohl aber die Verbindung zwischen zwei Musikstücken vermitteln. Das gesprochene Wort des Dialogs zieht uns dagegen aus der höheren musikalischen Sphäre in die niedere des alltäglichen Lebens. Sobald nach einem Musikstücke der Dialog in trockener Prosa eintritt, fühlen wir uns ernüchtert.

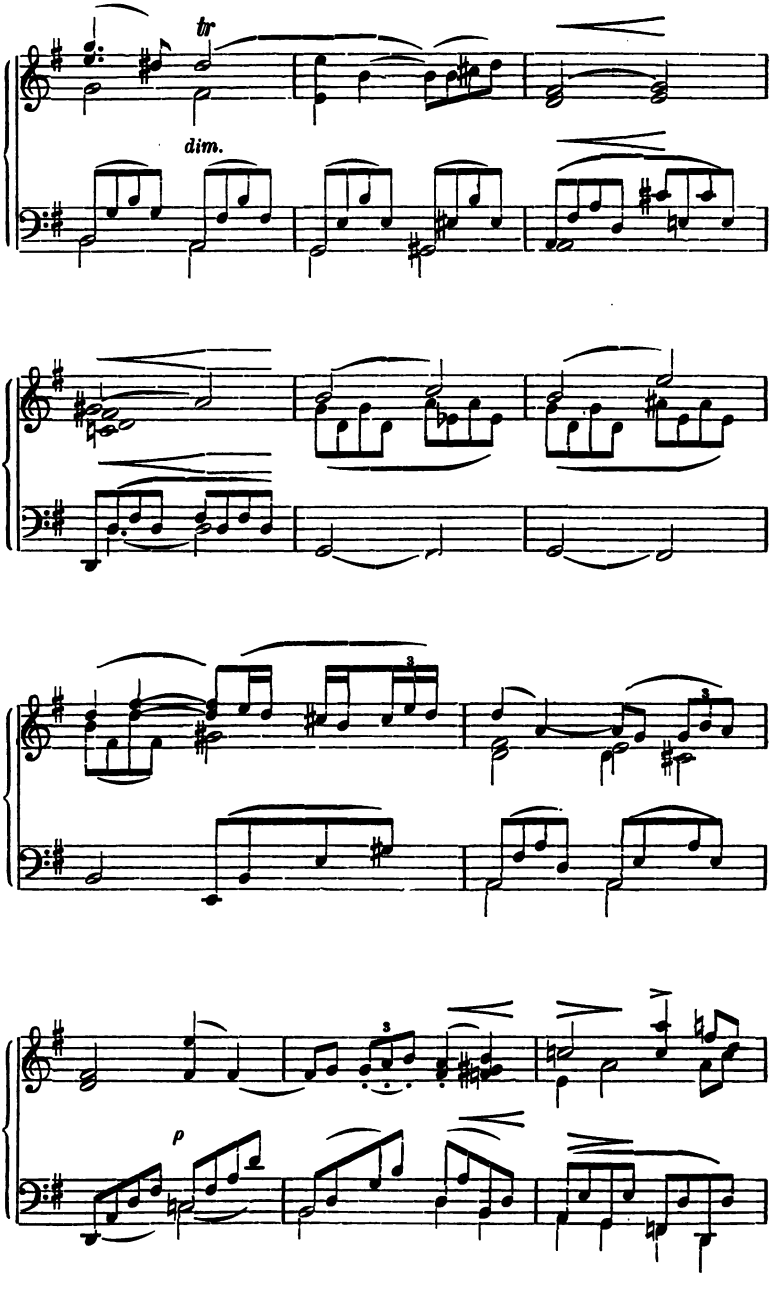
Im Melodram tritt das melodische Element schon ungleich mehr hervor. Der Dichter ruft die Tonkunst zu Hilfe, um den gesprochenen Worten eine erhöhte Bedeutung zu verleihen, um die Stimmung besser auszudrücken. Häufig genug wird auch im Drama und in der Tragödie Musik für diese Zwecke gefordert; der Dichter verlangt sie, er schreibt vor: „Hier erschallt kriegerische Musik hinter der Szene“ u. s. w. Zuweilen genügt die poetische Sprache allein dem Dichter nicht. So schön das Gedicht „Der Eichwald brauset“ auch ist, so schreibt Schiller doch vor: „Thekla spielt und singt“.

Allerdings tritt das Melodische im Melodrama meist nur aphoristisch auf; es finden sich jedoch auch Fälle, wo die Melodie, sich ausbreitend, zu ihrem vollen Rechte gelangt und alsdann mehr und besser wirkt als die zur Musik gesprochenen Worte. So zieht sich in Rob. Schumann's Musik zu „Manfred“ durch das Melodram beim Erscheinen des Bildes der Astarte im Zauberspiegel die nachstehend vermerkte innige, rührende Melodie während 32 Takte, welche, tiefergreifend, mehr geeignet ist, den Schmerz Manfred's auszudrücken als die poesievollen Worte Byron's.

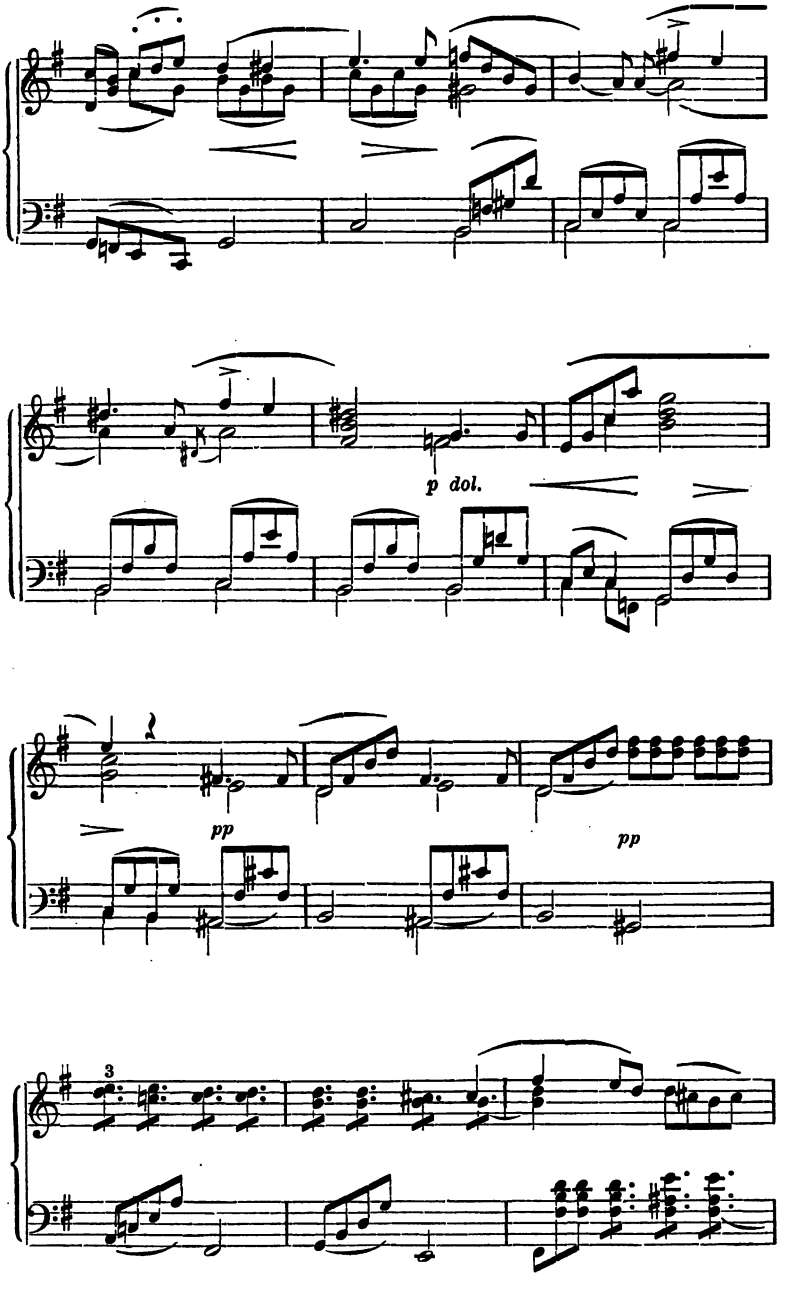
Digitized by Google



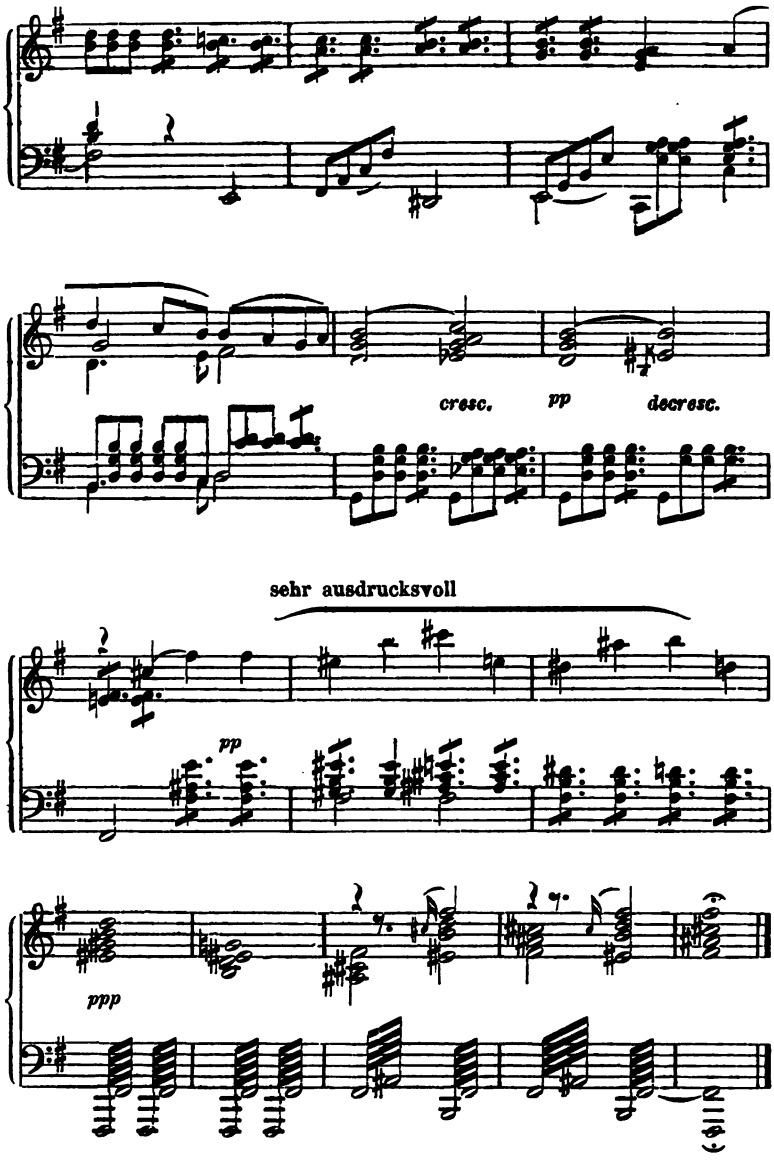
Digitized by Google



Digitized by Google



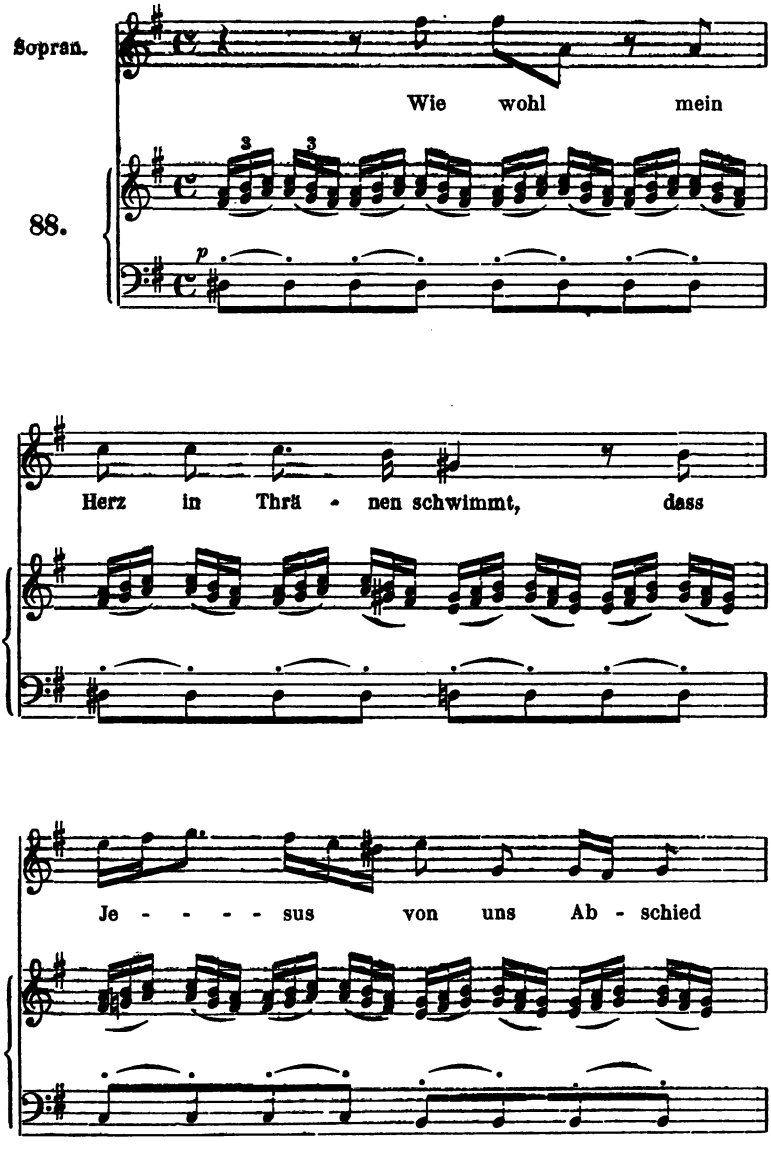
Digitized by Google



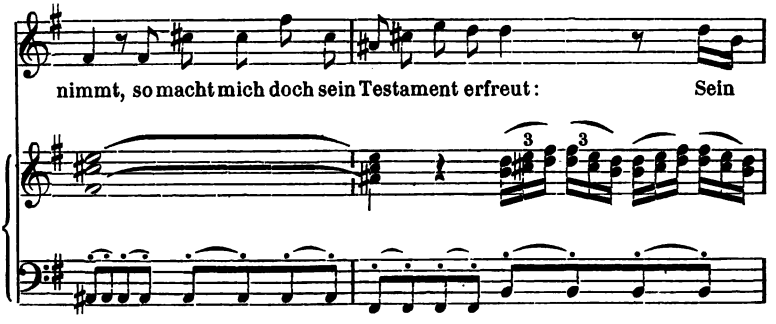
Im grossen Recitative wird mehr als im Melodram das melodische Element hervortreten, nicht wie dort zu gesprochenen Worten, oft auch in der Form des Arioso-Recitativs. Wir erinnern

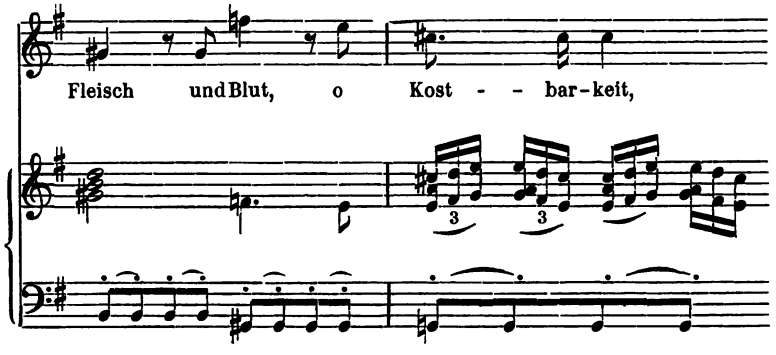
Digitized by Google

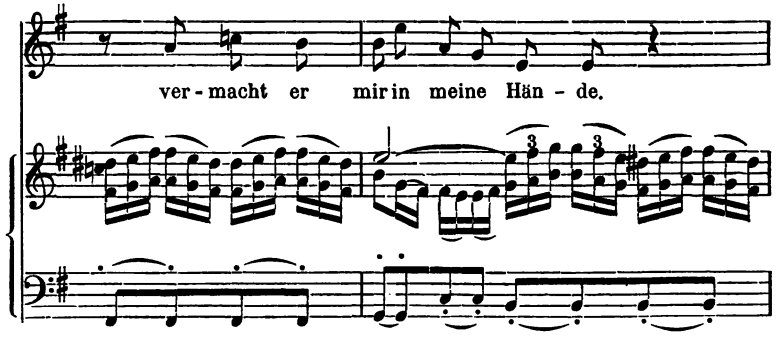
hier an die Recitative Jesu in der »Matthäus-Passion« von Bach und an viele, den Arien daselbst vorangehende Recitative, von denen wir hier eines anführen:



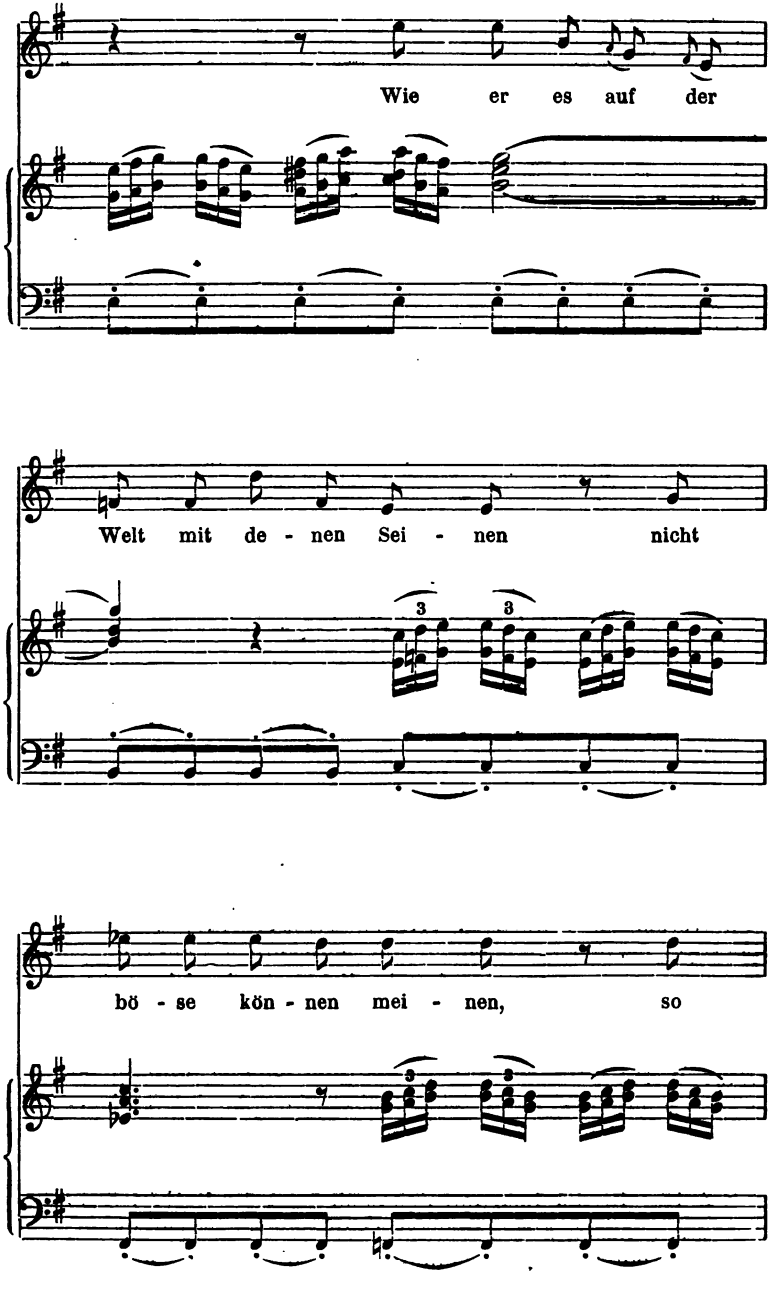
Digitized by Google



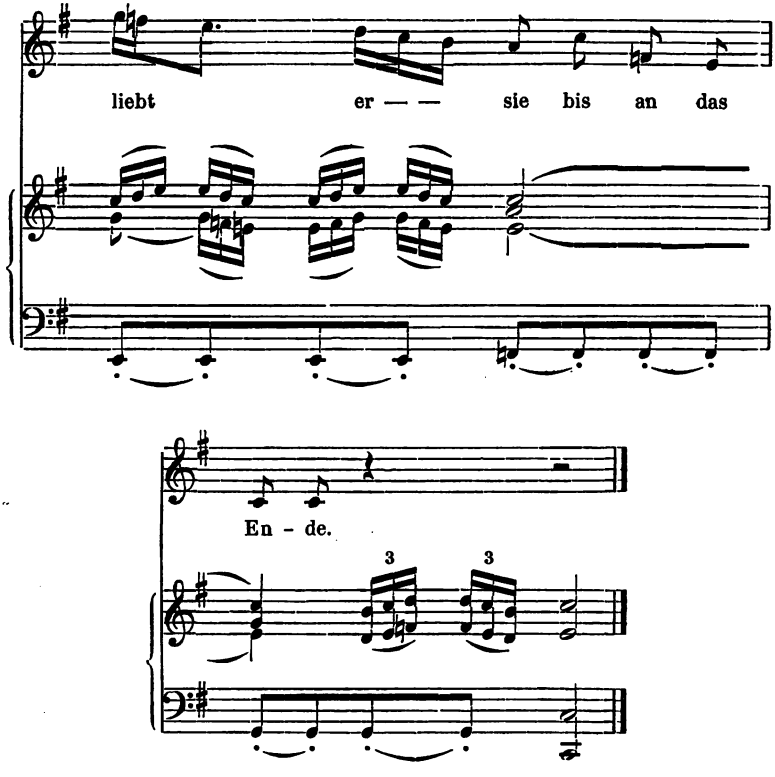




Digitized by Google



Digitized by Google



In allen lyrisch gehaltenen vokalen Musiksätzen, in Liedern, Duetten, Chören u. s. w. ist die Melodie der wichtigste Faktor. Die Poesie liefert alsdann nur die Unterlage, den Text, der den Komponisten zum Schaffen eines Tonstücks anregt. Obwohl selbstverständlich auch in solchen Kompositionen auf eine verständige, richtige Deklamation die notwendige Rücksicht genommen werden muss, so ist der Tondichter doch nicht mehr streng an das einzelne Wort, an den einzelnen Vers oder an die einzelne Textstrophe gebunden; er kann und muss oft ein oder einige Worte oder einen Vers zu gunsten der Bildung der Melodie wiederholen, bezw. eine frühere Strophe des Gedichts nach andern, die ihr folgten, wiederbringen, um die Form des Musikstückes abzurunden.

§ 18. In der Instrumentalmusik kann die Melodie frei schalten, sich, durch nichts beengt, vollkommen ungebunden, entwickeln, beliebig weitergeführt werden, und in mannigfacher

Digitized by Google

Weise verändert, wiedererscheinen. Aus den Veränderungen der Melodie entstehen die verschiedenen Formen der Varationen. Die ursprüngliche Melodie, welche in Variationen verändert werden soll, nennt man das Thema. Der Ausdruck „Thema“ wird jeder selbständig auftretenden, einen Hauptgedanken des Satzes bildenden Melodie in einem grösseren Tonsatze beigelegt; er ist bezeichnend, denn wie das Thema in einer wissenschaftlichen Abhandlung erörtert und erläutert wird, so giebt das Thema im Tonsatze den Stoff zur Bildung des Musikstückes. Wir haben bislang schon das Wort „Thema“ zuweilen als gleichbedeutend mit „Melodie“ gebraucht und werden es fernerhin, wenn wir von Instrumentalmusik reden, ausschliesslich gebrauchen.

In den Variationen über ein Thema werden aus demselben eine Anzahl anderer, aneinanderhängender Tonsätze geschaffen, die, wenn sie auch nicht Wiederholungen des Themas sind, doch den Keim des Entstehens aus ihm entnommen haben. Dieselben haben meist die gleiche Anzahl von Takten wie das Thema; nur die letzte Variation, das „Finale“, wird weiter ausgeführt, um das Ganze in einem verlängerten Schlusse ausklingen zu lassen.

Mehr als irgend ein anderer Meister hat Beethoven eine grosse Anzahl von Variationen in den verschiedenen Formen, teils als besondere Werke, teils als Sätze in den meisten seiner Kompositionen für Haus- und Kammermusik geschrieben. Selbst in der Symphonie hat er die Variationenform nicht verschmäht. Das Finale der heroischen Symphonie zeigt uns Variationen über ein Thema, das zuerst als Bass auftritt. Dieser Bass ist, kaum wesentlich verändert, in allen Variationen wiederzufinden. Man könnte dieses Finale mit Fug und Recht eine „Passacaglia“ nennen, eine Art von Variationen über einen „basso ostinato“.

Die Themen der Variationen Beethoven's sind meist kurz, in einfacher Liedform gehalten. Die Varationen, welche denselben folgen, sind mitunter so gebildet, dass Ton- und Taktart gleichbleibend sind und dass die Harmonie, welche das Thema begleitete, in jeder Variation wiederkehrt. Man wird das Thema dann leicht wiedererkennen, da die Veränderungen nur durch andere Bewegung der Begleitung, oder durch andern Rhythmus z. B. durch Synkopen entstehen. So sehen wir dies im zweiten Satze der Sonata appassionata.

Das Thema kann in einzelnen Variationen durch andere Harmoniesierung, durch Wechsel der Taktart, durch Übertragung von Dur nach Moll oder von Moll nach Dur wesentlich verändert erscheinen, ohne deshalb unkenntlich zu werden. Es entstehen

Digitized by Google

dann andere Tonbilder mit besonderen charakteristischen Eigenheiten. So zeigt uns die dritte Variation im ersten Satze der Sonate op. 26 von Beethoven eine sehr ernste Trauermusik in *as*-moll; die darauffolgende vierte Variation bietet dagegen eine heitere, neckische Physiognomie. In den „Variations serieuses“ von Mendelssohn durchlaufen die verschiedenen Variationen eine Reihe von Empfindungen, die zwar alle ernster Natur, doch aber sehr verschiedener Art sind. Wir finden Variationensätze, in denen das Thema bald im Tempo eines Marsches, eines Menuetts, eines Scherzo, einer Fughetta, einer ausgeführten Fuge, eines Kanons, bald als „Maggiore“ bezeichnet in Dur oder als „Minore“ in Moll erscheint. Wir erkennen dann in je einer Variation ein verändertes Bild des ursprünglichen Themas mit anderer Charakteristik. Wir hören neue Gebilde entstehen, die, durch die Fantasie des Komponisten aus dem Thema hervorgerufen, unleugbar das Gepräge inniger Verwandtschaft sowohl untereinander wie mit dem Thema an sich tragen. Nicht selten finden wir nach einer längeren Reihe von Variationen gegen den Schluss derselben hin das Thema im ersten Zeitmasse fast unverändert wieder, wie Fr. Schubert dies im Streichquartett in *d*-moll, Beethoven dies in den Variationen der Sonaten op. 14 No. 2, op. 57, op. 109, im Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 97 u. s. w. thut.

Wenn auch einzelne Variationensätze durch die Anzahl der Variationen eine grosse Ausdehnung erhalten, so ist die Form dennoch die kleinste unter den instrumentalen Formen, da sie als Hauptgedanken nur ein Thema besitzt; sie nimmt in den Formen der Instrumentalmusik die Stellung ein, wie das Strophenlied in der Vokalmusik. Ist auch in beiden Fällen die Form eine einfache, so zeigen doch viele Werke der Meister, dass auch in dem Rahmen dieser kleinen Form Schönes, Grosses und Bedeutendes geschaffen worden ist.

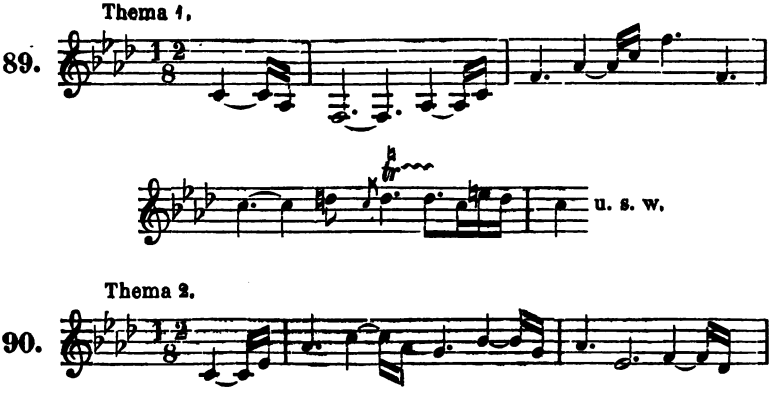
§ 19. In der aus zwei einfachen Liedformen zusammengesetzten Tanzform reiht sich an den ersten Teil des Satzes, der den Hauptgedanken giebt, ein zweiter Teil, welcher das Thema weiterführt und anknüpfend es zuweilen, wenn auch mit verändertem Schlusse, wieder hören lässt. Auf diesen aus zwei Teilen bestehenden Hauptsatz folgt dann der Abwechslungssatz, gemeinhin das „Trio“ genannt. Dieser wird meist auch wie der Hauptsatz zwei Teile enthalten und ein neues, anderes Thema geben. Trotz ihrer Zusammengehörigkeit zeigen die beiden Sätze eine gewisse Gegensätzlichkeit, teils durch den Wechsel der Tonart, oder durch veränderten Rhythmus, durch beschleunigte oder

Digitized by Google

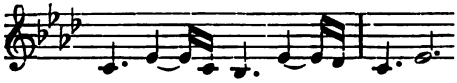
langsamere Bewegung, zuweilen auch durch anderes Tempo. Wir bemerken diese Gegensätzlichkeit im Trio von Tänzen, Märschen, Scherzo oder Impromptu genannten Fantasiestücken und in andern derartigen kleineren Tonsätzen.

In der breiten Form des ersten Sonatensatzes, wie auch in dem in grosser zweiteiliger Liedform ausgeführten Adagio, Andante, Larghetto u. s. w. finden wir stets zwei Themen, die Hauptgedanken darstellend. Betrachten wir die Melodik dieser Themen in einem ersten Sonatensatze, der fast immer im schnellen Zeitmasse gesetzt ist, so finden wir fast ausnahmslos, dass das erste Thema eine rasch dahinlaufende, oft stürmische Bewegung hat, wogegen das zweite Thema ruhiger gehalten ist. Selbst da, wo der Satz durchweg in leidenschaftlicher Stimmung bleibt, wie im ersten Satze der Sonate pathétique, der Sonata appassionata und in vielen andern Sätzen, sehen wir diese Gegensätzlichkeit der beiden Hauptthemen. Trotzdem haben sie eine innere geistige Zusammengehörigkeit, die sich äusserlich schon zunächst durch das gleiche Tempo und die gleiche Taktart erweist. Auch die Verschiedenartigkeit der Tonarten, in denen im ersten Teile des Satzes die beiden Themen auftreten, verschwindet bei der Wiederholung im dritten Teile.

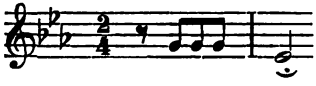
Die innere Zusammengehörigkeit der beiden Hauptthemen zeigt sich zuweilen in augenfälliger Weise. Wir sehen, dass dasselbe rhythmische Motiv, aus welchem das erste Thema im ersten Satze der Sonata appassionata von Beethoven entwickelt wird, zum gleichen Zwecke im zweiten Thema dient; trotzdem haben die beiden Themen anderen Charakter, wenn auch die Stimmung im Ganzen die gleiche bleibt:



Digitized by Google

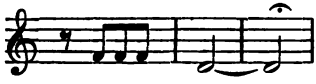

u. s. w.

Vergleichen wir die beiden Hauptthemen im ersten Satze der fünften Symphonie des Meisters, so finden wir, dass das erste derselben ganz und gar aus dem rhythmischen Motive

91. 

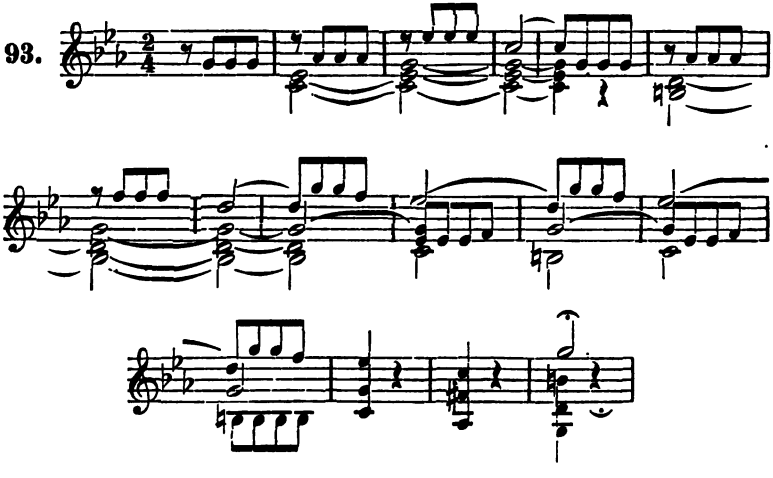
herausentwickelt ist.

Betrachten wir dieses Motiv näher, so hat es etwas Rätselhaftes an sich und behält dies auch bei der Wiederholung auf dem tieferen Tone

92. 

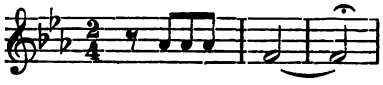
Vielleicht ist es gerade das Geheimnisvolle, wodurch dieses Motiv allein, schon bei seinem ersten, abgesonderten Auftreten eine tiefe, ja geradezu erschütternde Wirkung auf den Hörer ausübt. Erwecken diese wenigen Takte vielleicht in uns die Vorahnung der Wunder, die uns der sich anreihende Satz bringen wird?

Nach diesen, das Motiv zuvor zu Gehör bringenden Takten führt Beethoven das erste Hauptthema in den folgenden 16 Takten ein:

93. 

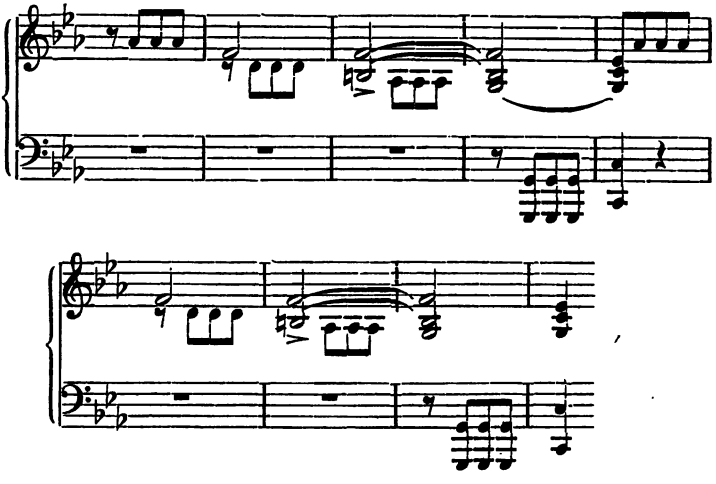
Digitized by Google

Die Fortführung dieses Gedankens ist abermals durch das Motiv

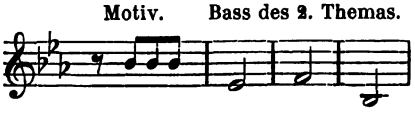
94. 

eingeleitet.

Nach dem Aufschwunge, den das Thema in den ersten 16 Takten genommen, zeigt sich die Fortführung desselben gegensätzlich:

95. 

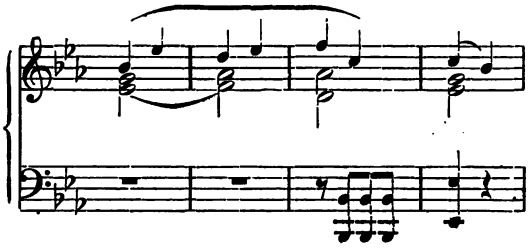
Abermals wird danach das Motiv in erneutem Aufschwunge verwendet. Durch 25 Takte führt dieser leidenschaftlich dahinstürmende melodische Zug auf den Sextaccord der Dominant-Harmonie derjenigen Tonart (*Es*-dur), in welcher Beethoven das zweite Hauptthema bringen will. Bevor dieses eintritt, lässt der Meister den Bass des Themas, eingeführt durch das Anfangsmotiv des Satzes, von zwei Hörnern im Einklange intonieren:

96. 

An diese einleitenden Takte schliesst sich das zweite Thema an, welches zunächst innerhalb 12 Takte die nachstehenden im Beisp. 97 gegebenen vier Takte in dreimaliger Wiederholung zeigt.

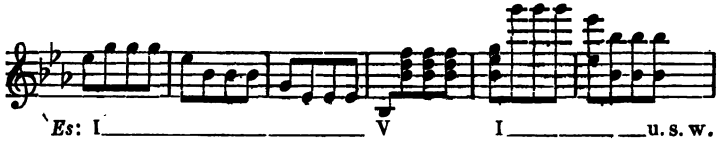
Digitized by Google

97.



Daran reiht sich die Fortführung des zweiten Themas in weiteren 19 Takten zu einem Gipfelpunkte auf dem Sextaccorde der Dominant-Harmonie, bis zu welchem es von dem Motive des ersten Themas begleitet wird. In den folgenden 16 Takten wird das Thema zu Ende geführt. Nunmehr beginnt der sehr kurze aus dem Motive des ersten Themas gebildeter Codal-Gedanke, welcher über den Accorden der Tonika und der Dominante nur eine Schlusskadenz in *Es*-dur bildet:

98.



Das, was wir soeben einen „Codal-Gedanken" nannten, ist nicht als ein selbständiges Thema zu betrachten. Alle diese, einen Hauptteil eines Satzes abschliessenden kleinen Coden bewegen sich über den Accorden der Schlusskadenz und entnehmen ihren melodischen Inhalt meistenteils einem Motive des einen oder anderen der beiden Hauptthemen.*)

Dem Hörer wird der den ersten Teil des Satzes durchlaufende melodische Faden nicht entgehen, selbst wenn dieser

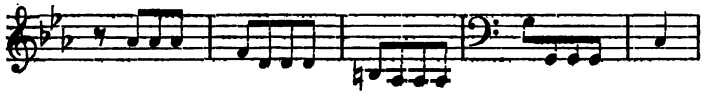
*) In etwas breiterer Sonatensatzform findet man aber auch ausser den beiden Hauptthemen noch andere selbständige, nicht aus dem ersten Thema oder aus einem Motive desselben hervorgegangene Themen, welche in einem sogenannten Zwischensatze (Seitensatze) zwischen dem ersten und zweiten Hauptthema eingeschaltet sind. Auch Beethoven hat in seinen Werken diese Form zuweilen beibehalten, z. B. in den ersten Sätzen der Sonaten op. 2 Nr. 3, op. 10 Nr. 3, op. 28, op. 97 u. s. w.

Aus den angeführten Beispielen ist zu ersehen, dass die zwischen dem ersten und zweiten Thema eingefügten Seitensätze bezw. deren Themen in verschiedenen Tonarten auftreten können. So steht der Takt 27 beginnende Seitensatz im ersten Teile der *C*-dur-Sonate von Beethoven, op. 2 Nr. 3, in *g*-moll und zeigt das folgende selbständige Thema:

Digitized by Google

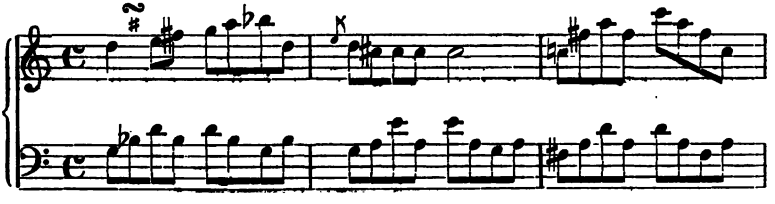
nicht immer in der höchsten Stimme enthalten, bald von dem einen, bald von einem andern Instrumente fortgeführt wird, und höher liegende Stimmen die begleitende Harmonie übernehmen, wie aus Beisp. 93 zu ersehen ist, in welchem wir die folgende Tonreihe

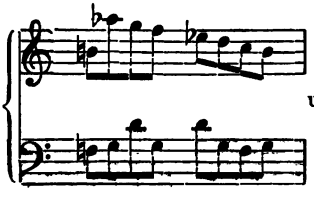
99.



als den melodischen Faden erkennen und empfinden.

Allegro con brio.

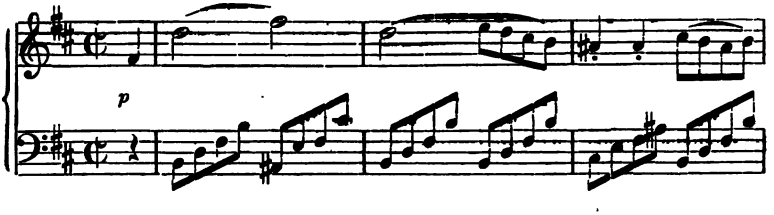


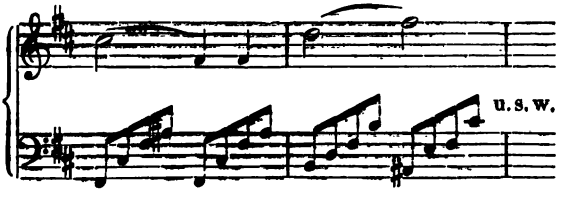


u. s. w.

Dieser Seitensatz steht auf gleicher Tonhöhe mit dem Takt 47 in *G*-dur stehenden zweiten Hauptthema.

Der im 22. Takte des ersten Satzes der *D*-dur-Sonate von Beethoven, op. 10 Nr. 3, nach dem ersten Thema stehende Seitensatz beginnt in *h*-moll mit dem folgenden selbständigen Gedanken:





Digitized by Google

Aber auch im zweiten Teile des Satzes, dem eigentlichen Durchführungsteile, in welchem kein neues Thema auftritt, wird

---

Das zweite Hauptthema folgt im 53. Takte in der Tonart der Dominante, *A*-dur, in welcher der erste Teil des Satzes schliesst.

Seitensätze zwischen dem zweiten Hauptthema und der Coda des Teils findet man seltener. Diese können wohl in Dur und Moll oder Moll und Dur von der Tonart des zweiten Themas verschieden sein, sie werden aber immer auf derselben Tonhöhe stehen, in welcher das zweite Thema und die nach dem Seitensatze stehende, den Teil beschliessende Coda stehen. So folgt in Beethoven's Sonate pathétique dem in *es*-moll stehenden zweiten Thema

Allegro molto e con brio.

sf *sf*

u. s. w.

der Seitensatz in *Es*-dur:

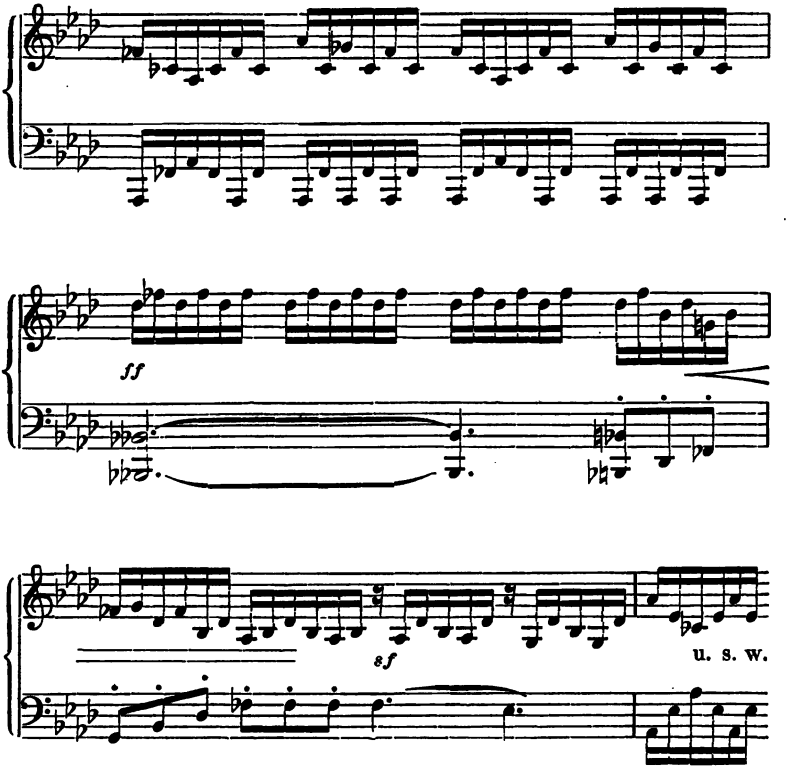
In der Sonata appassionata steht das zweite Thema im ersten Teile des ersten Satzes in *As*-dur, der sich anschliessende Seitensatz in *as*-moll, in welcher Tonart der Teil schliesst:

Allegro assai.

f

Digitized by Google

das melodische Element stets seine souveräne Herrschaft behaupten. Im zweiten Teile eines Satzes in grosser Form, den man mit dem technischen Ausdrucke „die Durchführung“ bezeichnet, sollen aus dem im ersten Teile bündig dargestellten Gedankenmateriale, aus den dort gegebenen Ideen, den Themen, neue Bildungen und Gestaltungen hervorgehen. Der Komponist soll in „thematischer Arbeit“ aus den Themen oder Teilen derselben, oft auch des einen oder anderen, zuweilen nur mit einem Keime derselben, ja nur mit dem Rhythmus eines in ihnen enthaltenen Motivs in freier ungebundener Fantasie neue Gebilde schaffen und mit diesen zu einer Steigerung gelangen, nach welcher der dritte Teil eine Wiederholung des ersten bringt.



Wir können uns nicht verhehlen, dass Seitensätze nach dem zweiten Thema meistenteils auch schon den Charakter einer Coda an sich tragen.

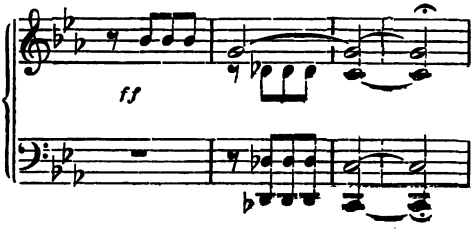
Digitized by Google

So benutzt Beethoven z. B. im ersten Satze der siebenten Symphonie den Rhythmus ♩.♬♩, Schumann im ersten Satze seiner *B*-dur-Symphonie den Rhythmus ♪| ♩.♬ ♫ | ♫♫ vorzugsweise als Mittel der Bildung der Durchführung.

Beethoven ist in der thematischen Arbeit der Durchführungsteile von keinem andern Meister übertroffen; beziehentlich der Breite zeichnen sich seine Durchführungen vor denen aller seiner Vorgänger aus. Selten, vielleicht nirgends, werden diese Teile in den Kompositionen Haydn's oder Mozarts an Länge den ersten gleichkommen, fast immer sind sie kürzer gefasst als diese. Bei Beethoven sind — die Werke der ersten Schaffensperiode ausgenommen — die Durchführungsteile in ihrer Ausdehnung den ersten Teilen des Satzes fast immer nahebei gleich lang, und so weist auch die Durchführung im ersten Satze der fünften Symphonie 122 Takte gegenüber den 124 Takten des ersten Teils auf.

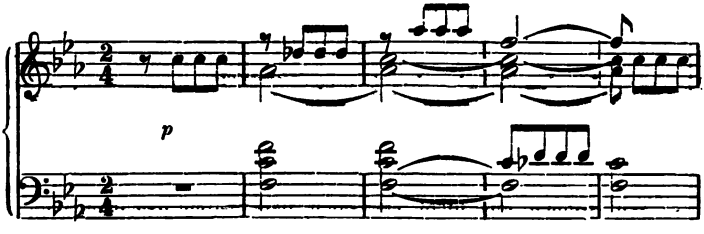
Auch in der Durchführung ist der ununterbrochene Fortgang der Melodie vorhanden. Wiederum stellt der Meister das erste Motiv voran:

100.

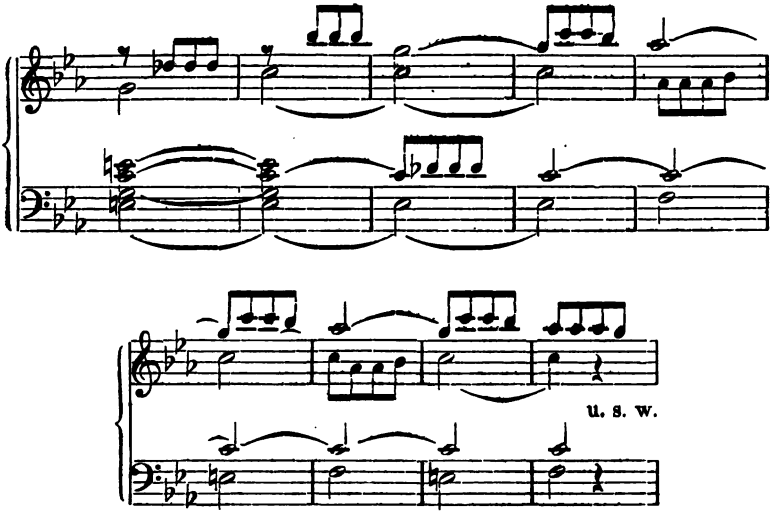


Nun folgt innerhalb 13 Takten eine Darstellung des unter Beisp. 91 gezeigten ersten Hauptgedankens, hier aber nicht wie im ersten Teile in *c*-moll, sondern in *f*-moll:

101.

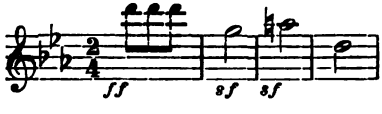


Digitized by Google



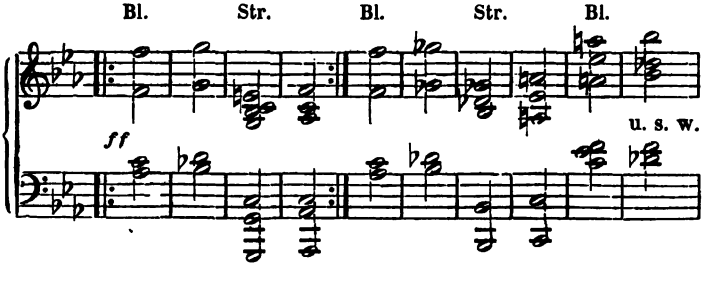
Danach beginnt die eigentliche thematische Arbeit mit dem ersten Hauptmotive. Dieses wird in gewaltiger Steigerung zu einem Fortissimo geführt, in welchem die im ersten Teile dem zweiten Thema vorangestellten, unter Beisp. 96 notierten Takte, Takte, hier jedoch in *G*-dur, eintreten:

102.



Aus dem im zweiten und dritten Takte enthaltenen Sekundschritte geht jene wunderbare Stelle hervor, bei der die Chöre der Bläser und des Streichquartetts den melodischen Faden einander abnehmen und ihn abwechselnd weiterführen. Die beregte Stelle beginnt folgendermassen:

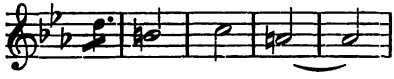
103.



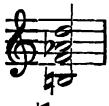
Digitized by Google

sie endigt nach 32 Takten im verhallenden Pianissimo. Wiederum tritt das unter Beisp. 96 und 102 notierte Motiv im Fortissimo des ganzen Orchesters mit verändertem Schlusstakte ein:

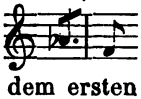
104.



Daran reiht sich der verminderte Septimenaccord

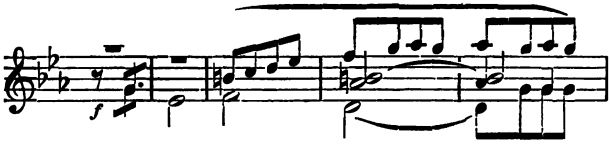


auf welchen nach achtmaliger Wiederholung des Motis



der dritte Teil des Satzes beginnt. Dieser entspricht dem ersten Teile; die Fermate im 21. Takte ist mit einer melodischen Kadenz der Hoboe verziert. Das zweite Thema wird in *C*-dur gegeben, in welcher Tonart der dritte Teil schliesst. Eine ausgeführte grosse Coda bildet einen vierten Teil; dieser beginnt nach einigen überleitenden Accorden mit einer breit dahinströmenden Melodie über dem unter Beisp. 104 gezeigten Motive.

105.



u. s. w.

Kurz vor dem Schlusse des Satzes wird das erste Thema nochmals in Erinnerung gebracht.

Die Analyse dieses inhaltsreichen symphonischen Satzes legt uns den melodischen Faden klar, der sich durch die kunstvollen Kombinationen verfolgen lässt. Unzweifelhaft ist es das Erfassen des Melodischen, von welchem der mit dem Technischen der Kunst nicht vertraute Laie den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck erhält. Dieser Eindruck ist oft so mächtig, dass Hörer, welche niemals musikalische Studien irgend welcher Art getrieben haben, die Themen von symphonischen Kompositionen, die Melodien von Opern und Oratorien nach nur einmaligem Hören der betreffenden Werke im Gedächtnisse behalten. Gerade deshalb sind die genialsten Schöpfungen der Tonkunst, die Riesenmonumente der Händelschen Oratorien, der Bachschen Passionen, der Opern Mozart's, der Symphonien Beethoven's Gemeingut aller gebildeten Nationen geworden, weil sie die prägnantesten Melodien enthalten; sie sind für jeden mit Empfindung Begabten vor-

Digitized by Google

handen, sie werden ihm hohen ästhetischen Genuss gewähren, auch wenn er die vollendete Meisterschaft derselben nicht zu erkennen vermag. Auf einen solchen Hörer werden gewiss auch andere Faktoren eines Musikstückes wirken, wie die begleitende Harmonie, das organisch Zusammenhängende der Entwickelung des Satzes, die Abrundung der Form, der Klang der Singstimmen und das instrumentale Gewand; die Melodie aber tritt aus der Vorführung des Ganzen für ihn als das am Leichtesten zu Erfassende hervor.

Hierzu tritt noch der Reiz der Abwechselung in der besonderen Art der Melodien der Meister in verschiedenen Ländern und in verschiedenen Zeiten. Unser Harmoniesystem ist seit langer Zeit ein feststehendes; wir haben keine anderen Accorde als diejenigen, welche mit dem Aufgeben der alten Kirchentonarten und der Einführung unsers heutigen Systems der Dur- und Moll-Tonarten von allen Komponisten gebraucht worden sind. Die kühnsten Accord-Verbindungen, die überraschendsten Modulationen finden wir schon in den Werken von Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Dagegen weisen gleichzeitig lebende, derselben Nation entsprossene Meister wie Bach und Händel, Mozart und Gluck, Boieldieu und Auber, Weber und Spohr, Mendelssohn und Schumann eine unverkennbare Verschiedenartigkeit in der Bildung der Melodie auf.

Noch auffallender ist dies bei zeitgenössischen Komponisten verschiedener Nationalität. Gleichzeitig mit den unter dem sonnigen Himmel Italiens entstandenen Melodien Rossini's erklingen die Gesänge Schubert's, die Weisen Beethoven's. Wie aber auch die Melodie in verschiedenen Ländern anderer Art sein möge, welche Wandelungen sie während der jüngsten zwei Jahrhunderte in weltlicher und geistlicher Musik erhalten hat, immer war sie es, die zuerst und am Eindringlichsten auf den Hörer wirkte und die vornehmlich dazu beigetragen hat, die bedeutendsten musikalischen Schöpfungen im besten Sinne des Wortes volkstümlich zu machen.

Digitized by Google

Kapitel VIII.

Fantasie und Kunstverstand.

---

§ 20. Wir haben nunmehr klargelegt, wie Melodien gebildet sind, wie das Melodische ein jedes musikalische Kunstwerk durchdringt und in diesem zunächst am meisten wirksam ist. Wodurch aber die Wirkung einer Melodie hervorgebracht wird, worin der Reiz, der Zauber liegt, der auf den Hörer ausgeübt wird, das zu erklären halten wir für unmöglich; ebensowenig sind wir im stande, Regeln oder Grundsätze für die Erfindung von Melodien zu geben, welche den Hörer sogleich in Stimmung versetzen, auf ihn einen tiefen, nachhaltigen, oft unverwischlichen Eindruck machen, deren reine Schönheit, durch die Zeit nicht gestört, jederzeit in gleichem Masse entzückt. Als solche nennen wir hier beispielsweise die Arie von Händel „Lascia ch'io pianga la dura sorte", die Kirchenarie von Stradella, die Melodien der Rahmen-Chöre aus der »Matthäus-Passion« von Bach „Kommt, ihr Töchter, lasst uns klagen" und „Wir setzen uns mit Thränen nieder". Diese Melodien sind sehr einfach gehalten, dem Geschmacke ihrer Zeit sind keinerlei Zugeständnisse gemacht, den zur Zeit ihrer Entstehung üblichen Schmuck an Koloraturen, Fiorituren und Verzierungen tragen sie nicht an sich. Dergleichen äusserlicher Schmuck ist der jeweiligen Mode unterworfen und darum sehr schnell verwelkend; er setzt die Virtuosität des Ausführenden ins hellste Licht und dient im Augenblicke als Ohrenkitzel für den Hörer.

Ist nun die Erfindung der Melodie einzig und allein eine Äusserung der unbewusst schaffenden Fantasie des Tonschöpfers, oder ist auch hierbei schon der musikalische Kunstverstand mitthätig?

Auch diese Frage vermögen wir nicht zu beantworten, da wir überhaupt diese beiden Thätigkeiten nicht in der Weise trennen können, dass man sagen könnte: hier hört die eine auf und tritt die andere für sie ein. Wir glauben vielmehr, dass, wenn auch beim künstlerischen Schaffen meistenteils die erste Anregung durch unbewusste Eingebung hervorgerufen wird, dennoch die Fantasie und der Kunstverstand, gleichviel ob bewusst oder unbewusst, bald mehr oder weniger, aber doch vereint thätig sein werden. Dies wird häufig auch schon bei der Erfindung der Melodie der Fall sein.

Digitized by Google

Es wird wohl niemand annehmen, dass die Werke der grossen Meister nur unbewussten Eingebungen entsprossen seien, dass sie so, wie sie uns hinterlassen worden sind, in einem Zuge und Gusse sogleich entstanden sind, dass sie ihre erhabene Schönheit nur der unbewusst schaffenden Fantasie zu danken haben. Die mannigfachen Änderungen, die Umarbeitungen, welche gerade die allerbedeutendsten Tonwerke von ihren Schöpfern erhalten haben, z. B. die »Matthäus-Passion« Bach's, Beethoven's »Leonore« und die dazu geschriebenen Ouverturen, geben den Beweis, dass sie nicht den Eingebungen glücklicher Stunden allein ihre Entstehung verdanken, dass sie nicht in ihrer Vollkommenheit dem Kopfe der Schaffenden entsprangen, wie die geharnischte Minerva dem Haupte des Zeus.

Aber sollte sich die Reflexion auch auf die allererste Anregung zu einem musikalischen Kunstwerke, auf die Erfindung eines Motivs für eine Melodie oder auf eine solche selbst schon erstrecken können?

Für die Beantwortung dieser Frage kommen uns die zahlreichen Skizzenbücher, welche Beethoven hinterlassen hat, zu Hilfe. Kein anderer Meister gestattet uns so wie er einen Einblick in die Werkstatt seines geistigen Schaffens. Vielleicht war es die mit den Jahren zunehmende Schwerhörigkeit und später gänzliche Taubheit, die ihn nötigten, alles und jedes sofort niederzuschreiben, es zunächst im Bilde festzuhalten, da er es sich durch den lebendigen Klang nicht mehr vergegenwärtigen konnte; er kam durch die Niederschrift eines Gedankens dem Gedächtnisse zu Hilfe und brachte ihn durch das Auge dem innern Ohre wieder in Erinnerung.

Aus diesen Skizzenbüchern ersehen wir, dass Beethoven ein Motiv oft und mannigfach verändert hat; meist schreibt er hinter die Änderungen die Bemerkung „meilleur", wie der Verfasser dieser Abhandlung in den Skizzenbüchern Beethoven's zu den letzten Streichquartetten gesehen hat.*) Da steht zuerst ein winziges, kaum irgendwie bemerkenswertes Motiv. Die wenigen Noten desselben werden im Rhythmus und in den Intervallen

*) Diese mit Bleistift geschriebenen Skizzenbücher waren im Besitze von Ignaz Moscheles, der, da er das Verfahren die Bleistift-Niederschrift dauernd zu erhalten nicht kannte, dieselben sorgfältig mit Tinte überzogen hatte. Die Büchel hatten ein sehr kleines Quartformat und eine dünne Schale; wir dürfen daher annehmen, dass Beethoven sie bei seinen Ausgängen und Wanderungen stets bei sich getragen hat, um jederzeit Notizen machen zu können.

Digitized by Google

verändert, immer wieder umgestellt niedergeschrieben, bis es nach mannigfachen Wandelungen die charakteristische Bildung erhält, in der es uns schliesslich überliefert wird. Mitunter könnte es beinahe erscheinen, als habe Beethoven mit dem ersten besten Motive im geistreichen Spiele so lange spekulierend experimentiert, bis dasselbe ihm eine erste Anregung zu einer Komposition gegeben hat.

Über die Art, in welcher Beethoven seine Arbeiten in mehrfachen ausführlichen Skizzen zuerst niederschrieb, giebt uns ein von Gustav Nottebohm 1865 veröffentlichtes grösseres Skizzenbuch Aufschluss. Dieses, in Querfolio in steifem Umschlage gebunden, enthält teils 16-, teils 18zeiliges Notenpapier und ist jedenfalls in der Zeit vom Oktober 1802 bis April 1804 benutzt worden. Daraus, dass Beethoven dergleichen Bücher zuvor für den späteren Gebrauch anfertigen liess, glauben wir annehmen zu dürfen, dass er sich jederzeit, sicherlich aber vom Beginne seines Ohrleidens an, dieses Hilfsmittels bediente, um jede Änderung in einer Komposition sogleich festzuhalten. Die Skizzen sind grösstenteils mit Tinte, demnach wohl vermutlich im Hause geschrieben; nur selten bedient er sich in diesem Buche des Bleistifts.

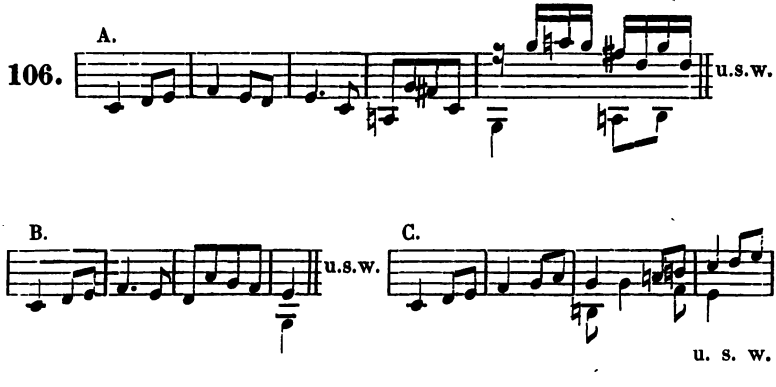
Alle Skizzen enthalten im wesentlichen nur die Themen und deren Fortführung ohne Begleitung; ab und zu finden sich einige Noten für den Bass, zuweilen einmal die Generalbass-Bezifferung einer Bassnote, seltener noch ist der Accord über derselben ausgeschrieben und noch seltener ist die Instrumentierung angedeutet. Jederzeit aber ist der melodische Fortgang vollständig ausgeführt. Da findet sich keine Auslassung, keine Lücke vor. Meist im Violinschlüssel notierend, wechselt Beethoven und schreibt den Bassschlüssel dann vor, wenn ihm dies für das Niederschreiben der Melodie bequemer ist; er hält es für so wichtig, den melodischen Faden, der sich durch das ganze Gewebe der andern symphonischen Stimmen zieht, festzustellen, zu entwickeln, ihn fortzuführen und auszuschmücken, dass er die Mühe nicht scheut, ihn mehrfach vollständig niederzuschreiben, weil er teils mehr oder weniger wesentliche Änderungen vornimmt. So finden sich für den Anfang der heroischen Symphonie vier grosse Skizzen vor; die vierte derselben ist immer noch der endgültigen Fassung unähnlich. Fast alle Einzelheiten des ersten Satzes erscheinen in vielfachen Veränderungen. Für den zweiten Teil des ersten Satzes finden sich zwei grössere Skizzen vor. Dieser Teil enthält die „Durchführung“, die in thematischer Arbeit gegebene

Digitized by Google

Umgestaltung der im ersten Teile gegebenen Hauptgedanken, das Herbeiführen neuer spannender Momente.

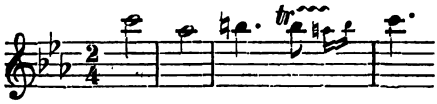
Wir haben schon oben bei der Analyse der Durchführung des ersten Satzes der fünften Symphonie dargelegt, dass die thematische Arbeit im zweiten Teile ebenso vom melodischen Elemente durchdrungen ist, wie der erste Teil des Satzes. Die Skizzen zur Durchführung im ersten Satze der heroischen Symphonie zeigen uns auch nur den melodischen Zug derselben; gelegentlich findet sich eine Andeutung für die Instrumentation, auch wohl stellenweise eine solche für die Harmonie. Auch hier erschien es dem Meister als das Wichtigste und Notwendigste, den wesentlichen melodischen Fortgang der Komposition festzustellen, und Andeutungen für die Führung anderer begleitender Stimmen für deren kontrapunktische Verknüpfung sind in den Skizzen nicht enthalten. Nur einmal in der Skizze zum Trauermarsch, dem zweiten Satze der Symphonie, finden wir den Kontrapunkt für ein Fugenthema angedeutet. Beethoven hat für das Fugato in diesem Satze drei Themen entworfen; wir führen dieselben hier an:

106.



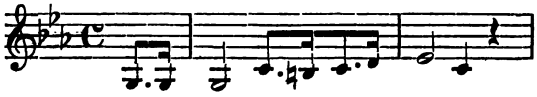
Der Meister wählt schliesslich das hier mit *B* bezeichnete Thema, verziert es jedoch mit dem charakteristischen Triller auf dem vierten Achtel des zweiten Taktes. Von besonderem Interesse erscheint hier der Umstand, dass Beethoven den Kontrapunkt, den er für den ersten Takt der Beantwortung des Themas *A* skizziert, für den zweiten Takt des später gewählten Thema *B* beibehält und ihn im dritten Takte entsprechend weiterführt. Für den andern Kontrapunkt zum Thema

Digitized by Google

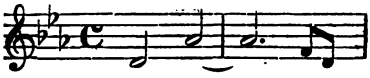
107. 

finden wir keine Notiz in den Skizzen. Beide Kontrapunkte kehren bei den Eintritten des Themas oder der Beantwortung desselben stets wieder; das Fugato ist streng im dreifachen Kontrapunkte gearbeitet. Das Thema wie die Kontrapunkte sind untereinander rhythmisch gegensätzlich und heben sich dadurch in bestimmtester Weise voneinander ab. Auf die Verzierung durch den Triller legt Beethoven einen besonderen Wert; der auf dem vierten Achtel des zweiten Taktes im Thema gegebene Triller wird im zweiten Kontrapunkte (Beisp. 107) auf demselben Achtel des dritten Taktes nachgeahmt.

Wenn wir den ersten Entwurf für den Anfang des Trauermarsches aufmerksam betrachten, so finden wir in der Skizze vier hervorspringende Punkte, welche dem Meister zuerst vorgeschwebt haben, und die er endgültig beibehalten hat. Diese sind das in den beiden ersten Takten enthaltene Anfangsmotiv:

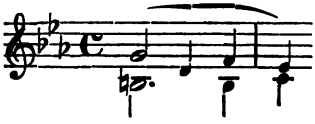
108. 

Dieses Motiv finden wir durch die ganze Skizze in dieser Gestalt, d. i. im $^4/_4$-Takte in Noten von doppeltem Werte. Der zweite wesentliche Punkt ist das *As* im sechsten Takte, welches gleichsam hier die Spitze, den Gipfelpunkt der Melodie bildet. Hier aber erscheint es erst auf dem zweiten Haupttaktteile;

109. 

sein Gewicht soll durch die in den siebenten Takt hinein verlängerte Bindung vermehrt werden.

Der 21. Takt bringt den dritten hervortretenden Punkt, das Motiv

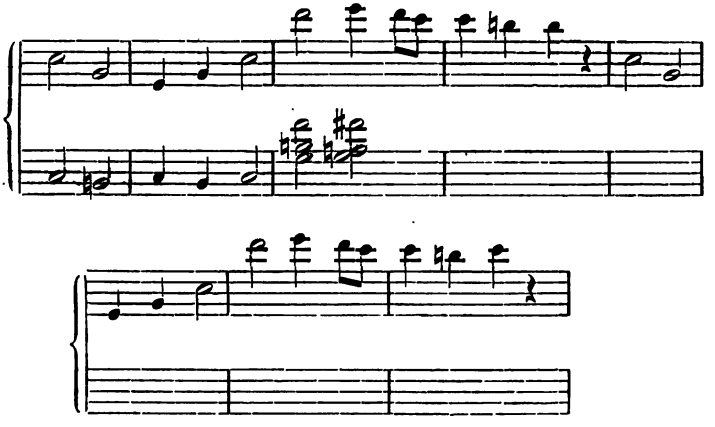
110. 

in der hier gezeigten Fassung.

Digitized by Google

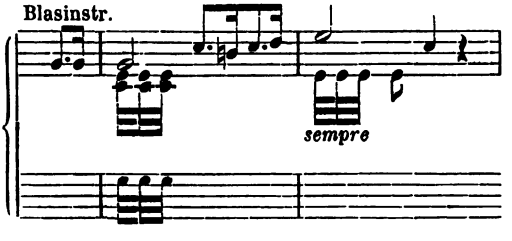
In den Takten 29—36 finden wir die Fortführung der Melodie, welche, in der Partitur 13 Takte vor dem Maggiore eintretend, folgendermassen gezeigt wird:

111.



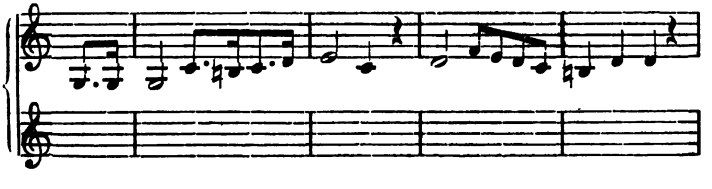
Für den im Marsche stets auf dem schwachen Taktteile eintretenden Rhythmus finden wir im elften und zwölften Takte der Skizze die nachstehende Notierung auf dem ersten (starken) Taktteile:

112.

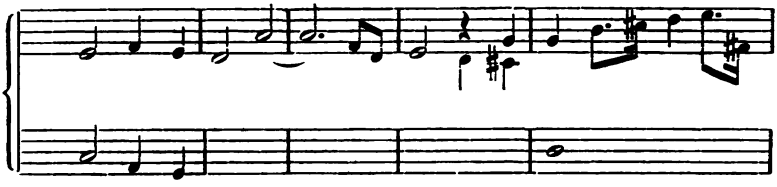


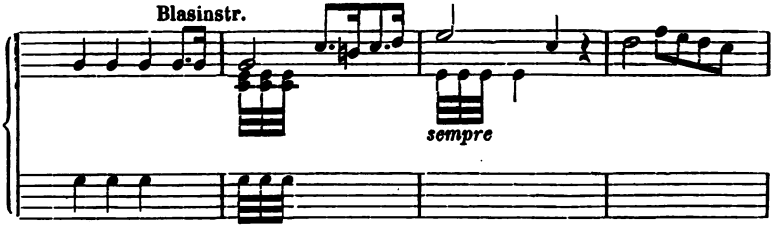
Wir setzen nunmehr der besseren Veranschaulichung halber in Beisp. 113 den ganzen Entwurf hierher, wie ihn Nottobohm der sechsten Seite des Beethovenschen Skizzenbuches entnommen hat:

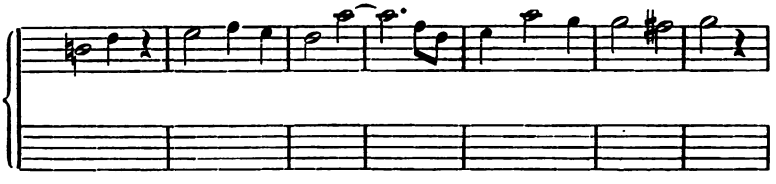
113.



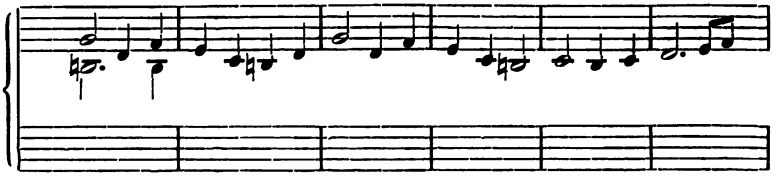
Digitized by Google

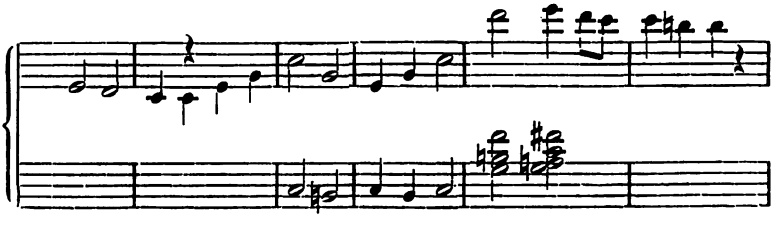




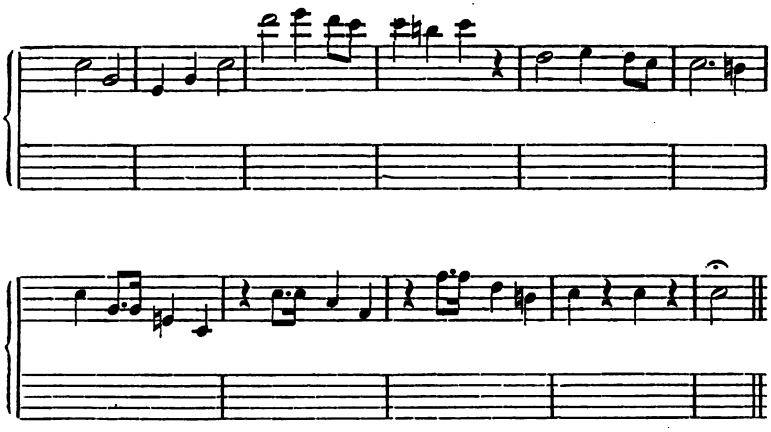


2. mal Blasinstr.

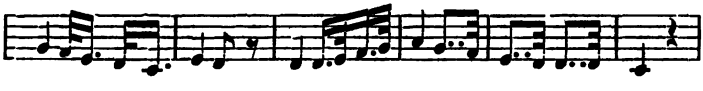




Digitized by Google

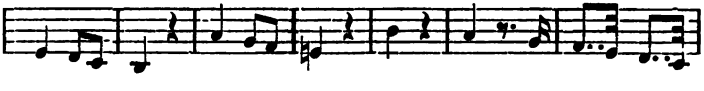


Ein späterer Entwurf vom Trauermarsche zeigt uns andere wesentliche Momente. Beethoven notiert im $^2/_4$-Takte. Die Zeichnung des Themas ist in den ersten Takten so, wie wir sie in der Partitur finden. Entgegen dem ersten Entwurfe zeigt der dritte Takt eine andere melodische Erhebung, *G* statt *D* und die rhythmische Veränderung des dritten und vierten Taktteiles:

114. 

Die das Hauptthema enthaltenden ersten acht Takte schliessen in der Tonart der Tonika ab, wogegen die erste Niederschrift zehn Takte mit einem Halbschlusse in der Tonart der Dominante zeigt.

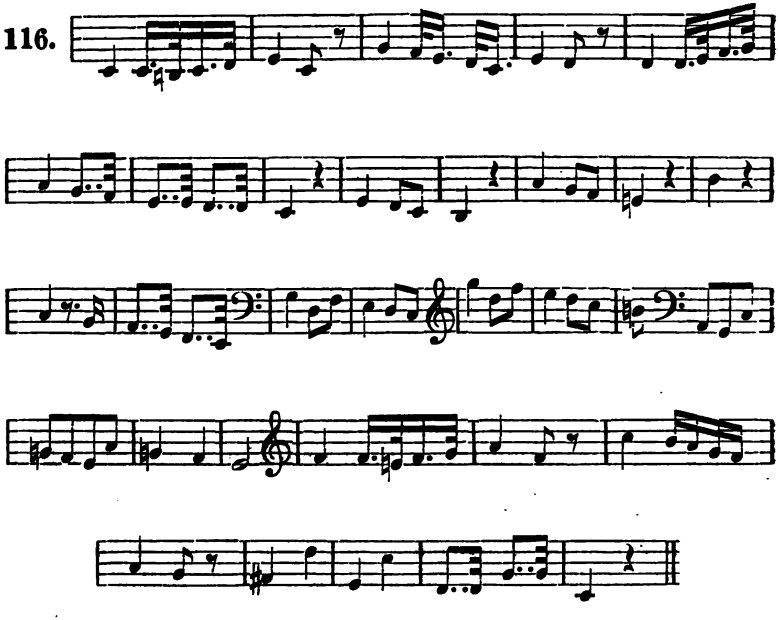
Eine Wiederholung der ersten acht Takte, wie sie die Partitur enthält, ist in dieser Skizze nicht angedeutet. Die Melodie wendet sich sogleich nach *Es*-dur und zeigt uns die folgenden Takte, aus denen die später angenommene Fassung der Fortführung des Themas ersichtlich ist:

115. 

Nunmehr folgen 16 Takte, deren wesentlicher Inhalt in die Partitur aufgenommen worden ist; zur Vergleichung mit derselben und der besseren Übersichtlichkeit halber setzen wir diese Skizze hierher:

Digitized by Google

116.



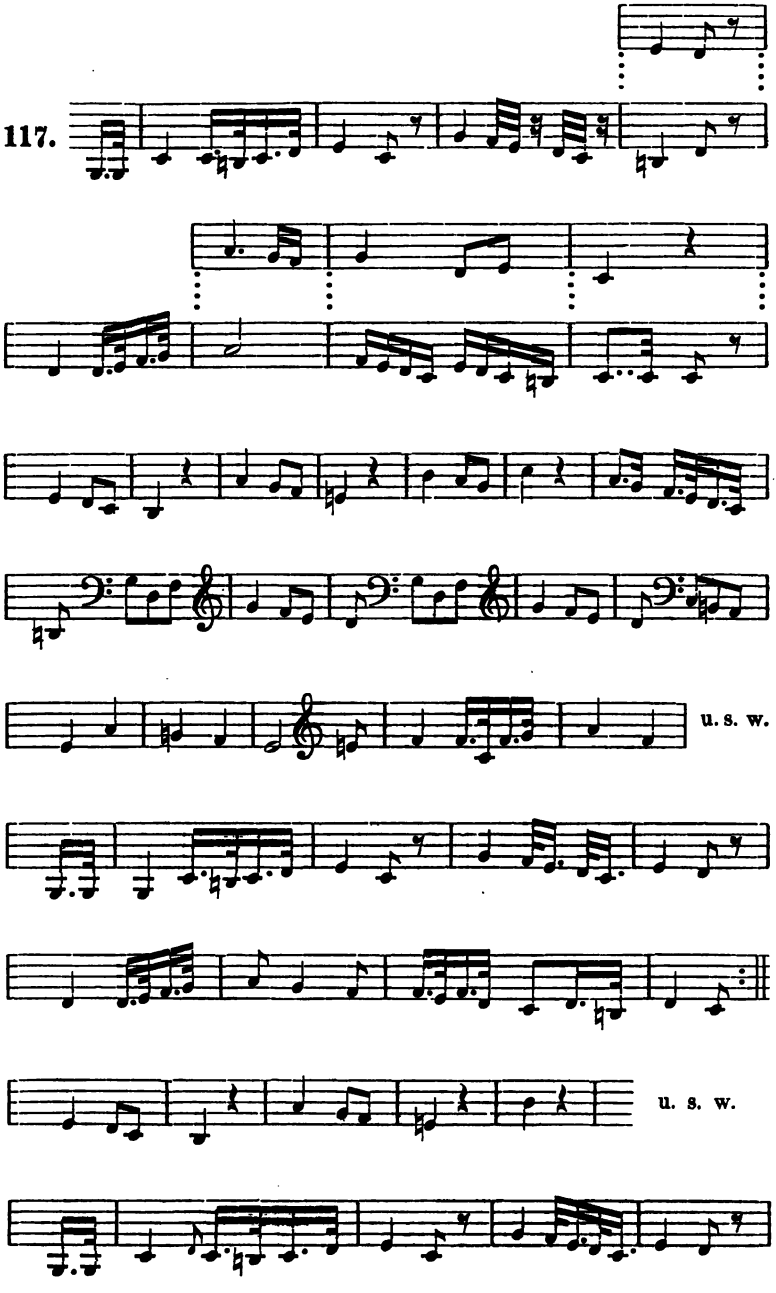
Dieser Entwurf zeigt im grossen Ganzen den Plan für den ersten Teil des Trauermarsches, den Zug der Melodie, den Gang der Modulation und die später angenommene, durch Wiederholungen kleinerer Teile der Melodie weiter ausgeführte Zeichnung der Form.

Auf diesem Entwurfe fussend beginnt Beethoven mannigfache Änderungen. Staunend müssen wir den Fleiss, die geduldige Ausdauer bei der Arbeit, die strenge Kritik, die der erhabene Meister an derselben ausübt, bewundern.

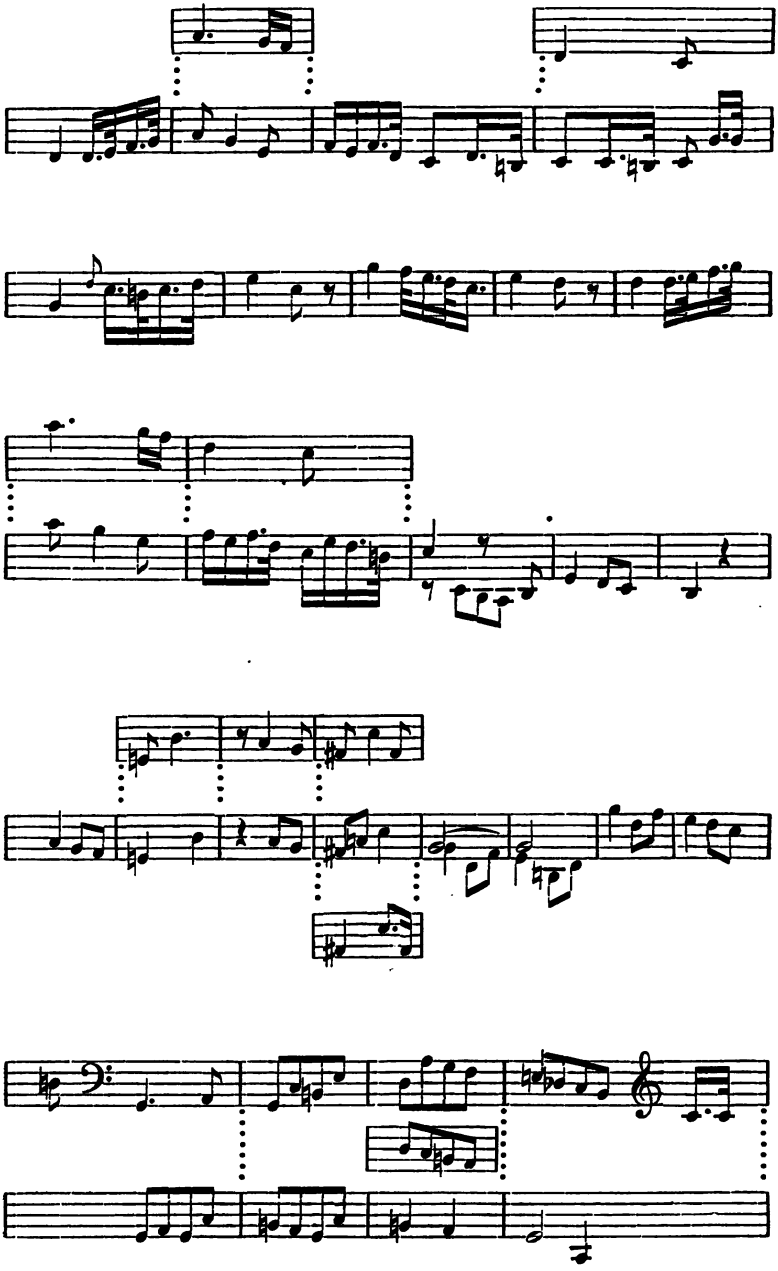
Wir ersehen daraus ferner, wie der reflektierende Kunstverstand und ein ausserordentlicher Feinsinn sich mit der schaffenden Fantasie vereinigen, sie unterstützen, ihr helfend zur Seite stehen, um das Werk zu fördern. Aus allem aber ersehen wir die grösstmögliche Sorgfalt für die Bildung der Melodie, für deren Entwickelung, ihren natürlichen ungestörten, durch nichts unterbrochenen Fortgang, ihre charakteristische Schmückung und Verzierung.

Um den ernsten, strengen Arbeitsprozess klarzulegen, fügen wir hier noch einige Entwürfe für den ersten Teil des Trauermarsches bei, wie sie das Skizzenbuch zeigt:

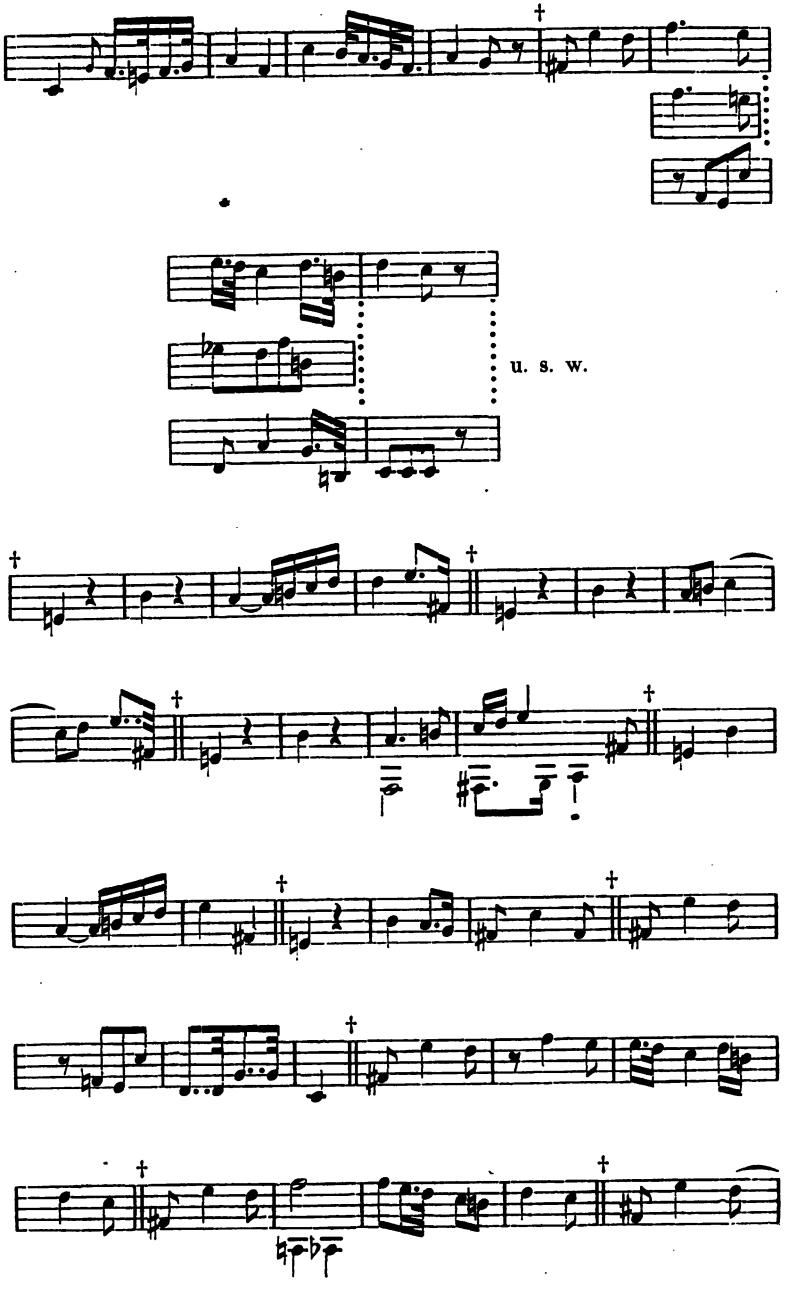
Digitized by Google



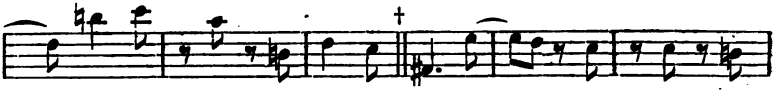
Digitized by Google



Digitized by Google

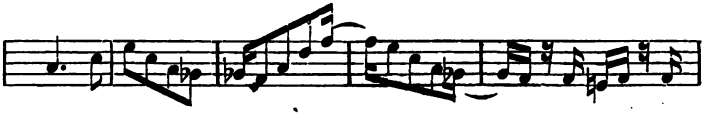


Digitized by Google



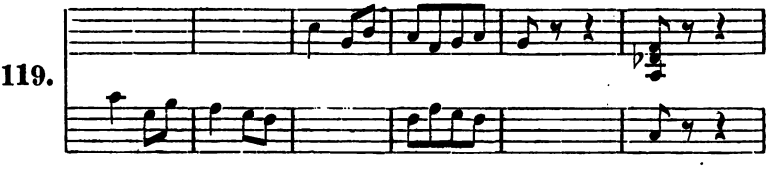
§ 21. Der Gang der Modulation in diesem grossartigen, breit ausgeführten Adagio-Satze ist überaus einfach. Beethoven bewegt sich in demselben nur im Kreise der den Haupttonarten *C*-moll und *C*-dur nächstverwandten Tonarten. Nur vorübergehend tritt innerhalb fünf Takten die Tonart *Des*-dur gegen den Schluss des Satzes hin auf:

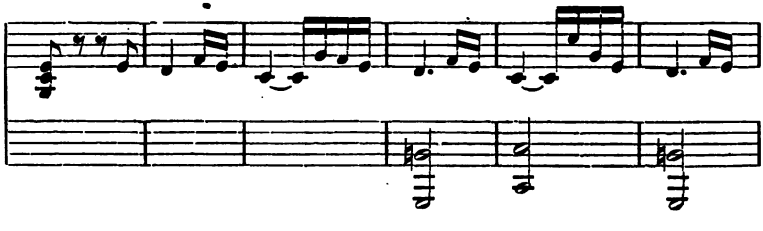
118.

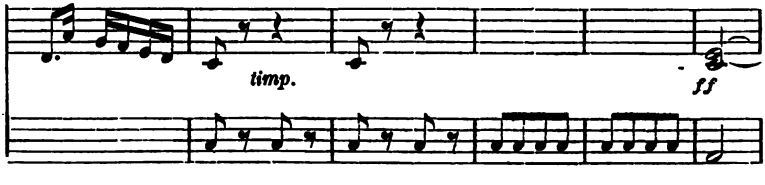


Für den Schluss selbst liegen acht verschiedene Entwürfe vor, von denen wir einen hier wiedergeben:

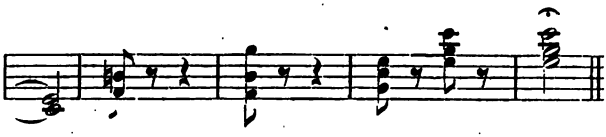
119.





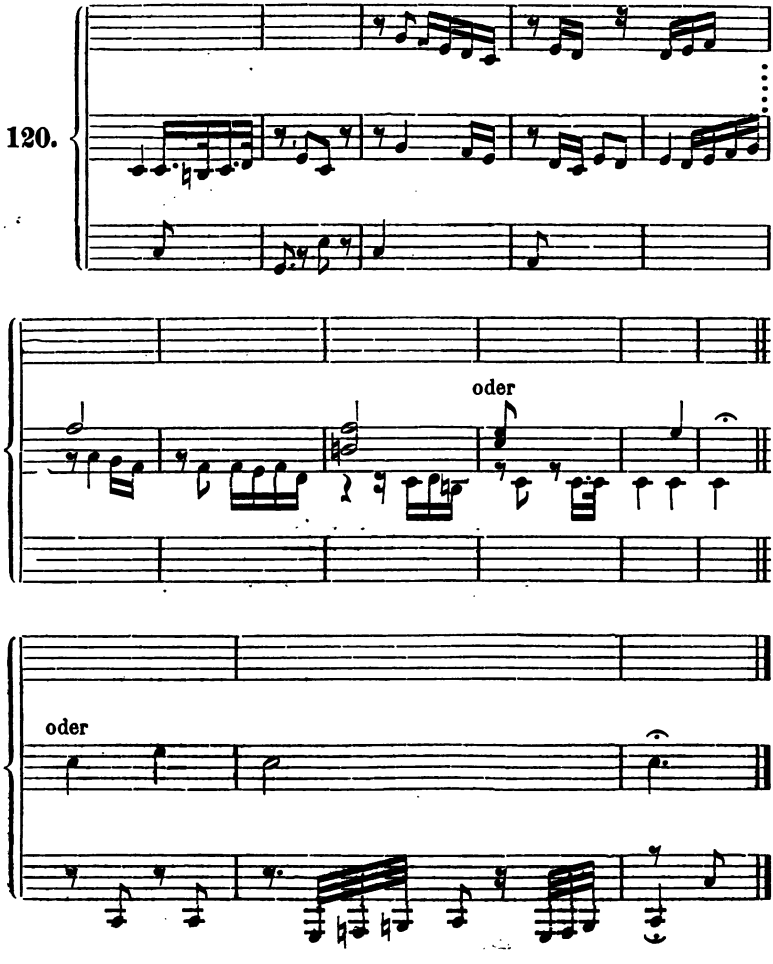


Digitized by Google



Nottebohm sagt: »Auf den Gedanken, das Thema metrisch aufzulösen und so am Schlusse zu bringen, ist Beethoven zu allerletzt gekommen.«

Wir halten diese Annahme für richtig und können es uns nicht versagen, die dahin bezügliche Skizze hier beizufügen:



Digitized by Google

Aus den vorstehenden Skizzen ersehen wir die Unzufriedenheit Beethoven's mit den ersten Entwürfen, seine Zweifel, sein rastloses Kämpfen und Bemühen, wodurch er schliesslich seinem Geiste die Verwirklichung seiner Idee abringt. In mühsam ernster Arbeit entsteht allmählich der Trauermarsch der Symphonie, einer der mächtigsten und erhabensten Sätze eines Riesenwerkes der Tonkunst. Die Unermüdlichkeit, die liebevolle Sorgfalt für jede Einzelheit im Tonwerke, für das Werden, Entfalten und zur Darstellung-Bringen des Ganzen in durch innere Notwendigkeit fest geschlossener Form zeigen uns den gewaltigen Meister Beethoven in der ganzen Grösse seiner Genialität.

Der Prozess der Arbeit wird wohl bei allen wahrhaft Bedeutendes schaffenden Meistern derselbe sein, wenn auch bei dem einen vielleicht etwas schneller, bei dem andern etwas langsamer vor sich gehen. Wir sehen gerade bei den bedeutendsten Meistern, dass sie sogar früher bereits vollendete Werke nochmals umarbeiteten, wenn diese ihnen späterhin nicht mehr genügten. So haben Bach die »Matthäus-Passion«, Gluck seine Opern, Beethoven die Oper »Leonore« (Fidelio), Mendelssohn die »Walpurgisnacht« lange nach deren erster Fertigstellung und so auch andere Meister ihre hervorragendsten Werke umgebildet. Die Selbstgenügsamkeit des kleinen Talents, das schnellfertige Schaffen des Kunsthandwerkers ist dem das Höchste anstrebenden Genius nicht zu eigen.

Kapitel IX.

Die Bildung der getragenen Melodie Beethoven's.

---

§ 22 bietet uns eine Erscheinung dar, welche die Vermutung nahelegen könnte, als sei der Meister dabei einem bestimmenden Grundsatze gefolgt. Wir sehen in einer überraschend grossen Zahl von Beispielen, dass Beethoven in einer achttaktigen Melodie, den höchsten Ton derselben meist erst gegen das Ende bringt und dass dieser Gipfelpunkt überhaupt nur einmal berührt wird. So wie er das *As* im Eingangsthema des Trauermarsches nur einmal im sechsten Takte erklingen lässt, so finden wir in den ruhig gehenden Themen Beethoven's sehr häufig den höchsten

Digitized by Google

Ton einer achttaktigen Melodie nur einmal und zwar ebenfalls im sechsten Takte berührt. Als Beleg dafür könnten wir zahlreiche Themen nennen, von denen wir hier einige anführen:

Beethoven, op. 2 No. 1.

121. *Adagio.* *dol. p*

Beethoven, op. 2 No. 2.

122. *Largo appassionato.* *tenuto sempre* *sf*

Beethoven, op. 10 No. 1.

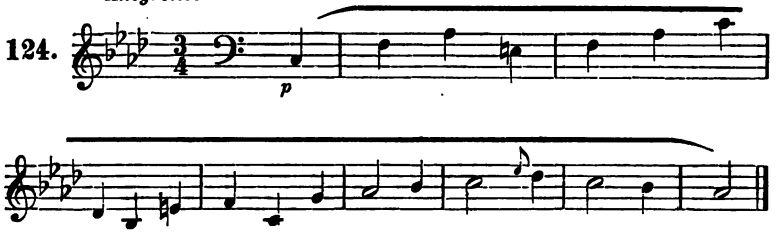
123. *Adagio molto.* *p* *cresc.* *fp* *tr* 3

Digitized by Google

Beethovoe. np. 10 No. 2.

Allegretto.

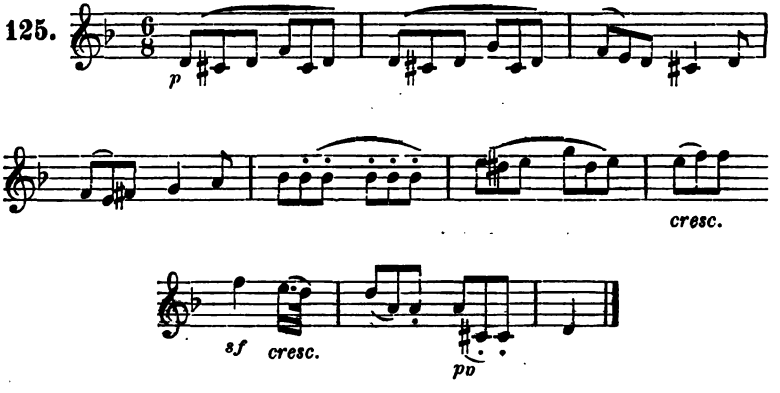
124.



Beethoven, op. 10 No. 3.

Largo e mesto.

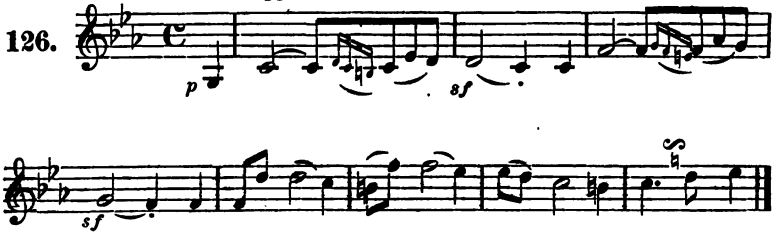
125.



Beethoven, op. 18 No. 4.

Allo. ma non troppo.

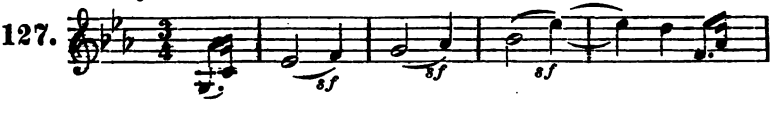
126.



Beethoven, op. 18 No. 4.

Allegretto.

127.

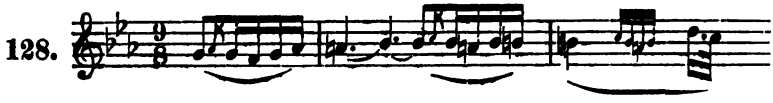


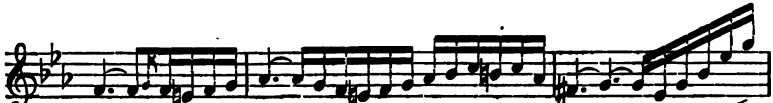
Digitized by Google

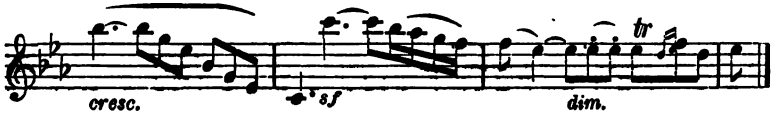
Beethoven, op. 22.

Adagio con molt' espressione.

128.



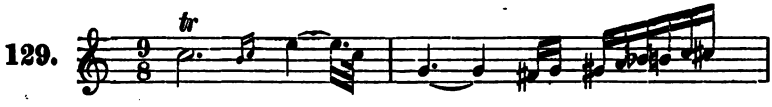


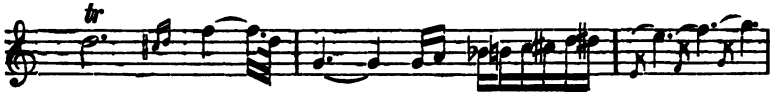


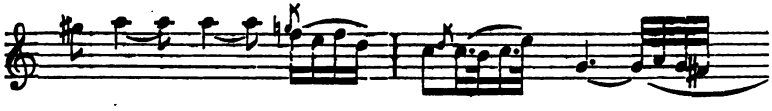
Beethoven, op. 31 No. 1.

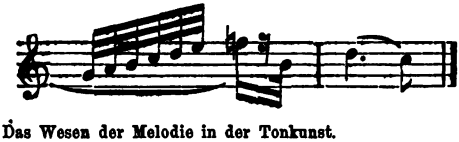
Adagio grazioso.

129.







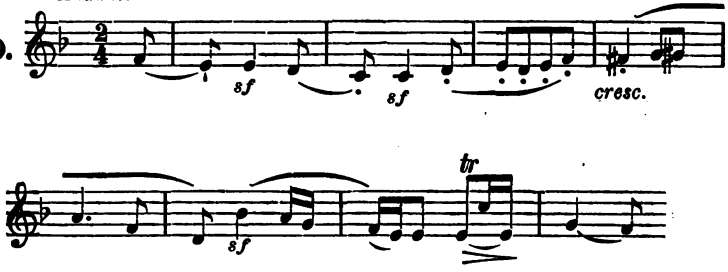


Digitized by Google

Beethoven, op. 47.

Andante.

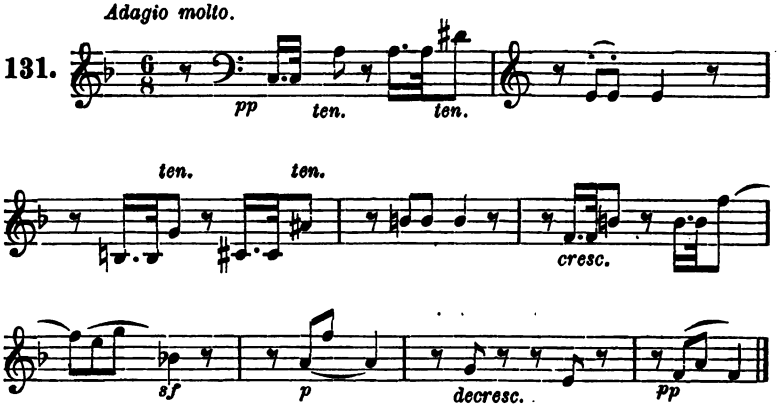
130.



Beethoven, op. 53.

Adagio molto.

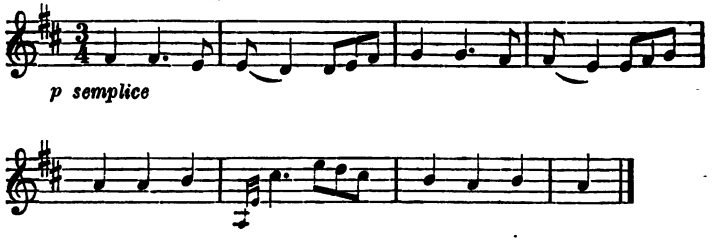
131.



Beethoven, op. 97.

Andante cantabile.

132.



Diese Melodien aus den verschiedenen Schaffensperioden Beethoven's gehören sicherlich zu den schönsten, die jemals erfunden wurden; wir könnten ihnen noch manche andere gleicherweise gestaltete Themen des Meisters beifügen, z. B. op. 81 a Satz I,

Digitized by Google

op. 111 Satz II, der erste Teil des Themas der Ariette u. s. w In andern Themen findet sich die Spitze der Melodie im fünften, gelegentlich auch schon im vierten, zuweilen erst im siebenten oder achten Takte, stets aber nur einmal innerhalb der ersten acht Takte.

Wir sind nun weit davon entfernt, aus dieser Erscheinung bei Beethoven den Grundsatz folgern zu wollen, dass der höchste Ton einer getragenen Melodie nur erst im Verlaufe derselben und dann nur einmal berührt werden dürfe, zumal sich sowohl bei diesem Meister wie bei anderen auch abweichend gebildete Melodien finden. Es wird wohl niemand sich unterfangen, Normen oder Regeln für die Erfindung der Melodie aufstellen zu wollen; diese schöpferische Thätigkeit wird stets der Begabung des Einzelnen anheimfallen und entsprechen. Wohl aber wird der anfangs naiv und unbefangen empfindende Kunstjünger, der nur den ersten Eingebungen zu folgen gewöhnt ist, aus der aufmerksamen Betrachtung der Melodien der Meister manchen nützlichen Hinweis für sein eigenes Schaffen entnehmen. Er wird lernen, bei der Bildung der Melodie schon an dem ersten, ihm unbewusst gekommenen Keime eine strenge Kritik zu üben, wie Beethoven es bei der Bildung der Hauptthemen und bei der Erfindung und Anordnung aller Einzelheiten in seinen Werken gethan hat. Der junge Komponist wird einsehen lernen, dass Melodie immer das wesentlichste Erfordernis des musikalischen Kunstwerks ist, dass der Mangel an Melodischem weder durch die Wirkung interessanter Harmonieverbindungen noch durch das Gewand einer glänzenden Instrumentation gedeckt werden kann. Die Analyse klassischer Tonstücke wird immer einen durch das Ganze führenden melodischen Faden darthun, und — wir wiederholen es — dass gerade dieser es ist, der auf den Hörer den grössten und nachhaltigsten Eindruck macht.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 296.90
Das wesen der melodie in der tonkun
Loeb Music Library BCV0914
3 2044 041 068 966

Digitized by Google

Digitized by Google