



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

Formlehre von Dr. Carl Reinecke.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

Bücher von Bußler, Ludw., Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben systematisch und methodisch dargestellt (4. Aufl., Berlin); Jadasohn, Lehrbuch der Harmonie (5. Aufl., Leipzig); Richter, Ernst Friedr. Eduard, Lehrbuch der Har-

monie (16. Aufl., Leipzig); Riemann, Dr. Hugo, Vereinfachte Harmonielehre (London 1893); Tiersch, Otto, Kurze praktische Generalbaß-, Harmonie- und Modulationslehre (Leipzig 1876) empfohlen.

Formlehre.

Um an der Vorführung eines musikalischen Kunstwerkes Freude zu haben, bedarf es in erster Linie nur des Sinnes für Musik, welcher ja fast aller Welt eigen ist; aber freilich wird mancher, dem ein heiterer Tanz, ein flotter Marsch, ein schlichtes Lied große Freude macht, an einem komplizierteren Tonstücke keinen Geschmack finden; er wird eingestehen, daß er dem Tonstrome nicht zu folgen vermöge. Namentlich wird dies bei komplizierteren Instrumentalwerken der Fall sein (bei Fugen, Sonaten, Symphonien etc.), während bei Gesangwerken schon der Text führend und erklärend wirkt. So sehen wir vollkommene Laien einer Passionsmusik von Bach, einem Fidelio von Beethoven, ja selbst einem Musikdrama von Wagner mit gespanntester Aufmerksamkeit folgen und sich daran begeistern, während denselben Leuten eine Symphonie von Schumann ein Buch mit sieben Siegeln bleiben dürfte.

300. Die musikalischen Formen in der Instrumentalmusik. Um alle die verstecktesten Schönheiten einer Symphonie erkennen und würdigen zu können, muß man freilich ein völlig durchgebildeter Musiker sein, aber wenn der Laie sich die Mühe geben wird, sich, wenn auch nur oberflächlich, mit den Formen in der Musik bekannt zu machen,

wenn er selbst nur sein Ohr durch häufigen Besuch ernsterer Konzerte zu schulen sucht, so wird er bald auch an größeren, komplizierteren Instrumentalwerken Freude finden, zumal die wahrhaften Meisterwerke auch gar manche leicht erfassbare, offen daliegende Schönheiten enthalten, als da sind schöne Melodien, reizvolle Harmonien, pikante Rhythmen, schöne Klangwirkungen. Da sicher nur wenige es verschmähen, sich mit den Kunstausdrücken in der Architektur, mit dem Wesentlichen der verschiedenen Stilarten in der Baukunst etc. einigermaßen bekannt zu machen, um sich den Genuß beim Anschauen großartiger Baudenkmäler zu erhöhen, so steht zu erwarten, daß es auch von gar manchen willkommen geheißen werde, wenn ihnen eine knappe, leicht faßliche Lehre von den musikalischen Formen geboten wird, welche wir in Folgendem zu geben versuchen. Zunächst wenden wir uns zu den Formen der Instrumentalmusik.

Gleichwie in der Sprache aus Vorder- und Nachsatz eine Periode gebildet wird, so ist dies auch in der Musik der Fall. Gemeiniglich besteht eine solche einfache Periode aus acht Taktten, die aus zwei gleichen, mithin viertaktigen Sätzen besteht. Eine große Anzahl von Volksliedern liefert hierfür die Beispiele.

Häufig aber wird der ersten Periode noch eine zweite — meistens von ähnlichem Charakter — beigelegt, nicht selten die erste nunmehr wiederholt (wohl auch durch einen Anhang erweitert), immer aber in derselben Tonart abgeschlossen, in welcher das kleine Tonstück begonnen.

301. Liedform. Alle solcher Weise gebauten Tonstücke gehören der einfachen Liedform an, seien sie nun für Gesang oder Instrumente geschrieben*). Fast alle Volkslieder, aber auch eine große Anzahl Kunstlieder (von Beethoven bis Brahms) gehören dieser Kategorie an, ebenso sowohl eine Menge von Instrumentalsätzen, wie z. B. das Thema zu den Variationen der Sonate op. 26 von Beethoven, ebenso das Thema des zweiten Satzes der Kreuzer-Sonate von Beethoven, auch das Thema „Freude, schöner Götterfunken“, aus der IX. Symphonie u. s. w. u. s. w. — Stellt man nun dem also geformten Tonstücke ein zweites in gleicher Form gegenüber und wiederholt darauf das erste, so ist die doppelte Liedform entstanden. In dieser Form sind die meisten, als Menuett, Scherzo oder Intermezzo bezeichneten Mittelsätze einer Sonate, Symphonie etc. geschrieben. Das zweite, dem ersten gegenübergestellte Lied führt gemeinlich den Namen Trio, auch Alternativ. Auch der Trauermarsch in Beethovens As-dur-Sonate op. 26 ist in dieser Form geschrieben, desgleichen Chopins berühmter Trauermarsch und vieles andere. Selbstverständlich kommen sowohl bei der einfachen wie auch bei der doppelten Liedform unzählige kleine Modifikationen vor, welche aber die eigentlichen Konturen nicht weiter

*) Der von Mendelssohn erfundene Ausdruck „Lied ohne Worte“ weist schon darauf hin, daß das Lied eine Kunstform ist, die nicht ausschließlich der Vokalmusik angehört.

tangieren. Bei einiger Übung und musikalischen Intelligenz wird man bald das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden wissen. Eine unweit kompliziertere Form ist die der Sonate.

302. Sonatenform. Im allgemeinen versteht man unter „Sonate“ ein größeres, meist aus drei oder vier in Beziehung zu einander stehenden Sätzen gebildetes Instrumentalwerk, dessen erster Satz in derjenigen Form geschrieben ist, die wir wiederum speziell „Sonatenform“ nennen. Diese sei nun hier zunächst erörtert. Die Hauptmomente im Sonatensatze sind das anfangs auftretende Hauptthema und das später in einer anderen nahe liegenden Tonart erscheinende zweite Thema, welche durch eine Modulationsgruppe mit einander verbunden sind, d. h. mit denjenigen Taktarten, welche von der Haupttonart in die des zweiten Themas führen; dem zweiten Thema folgt dann noch ein Anhang (Coda), welcher den sogenannten ersten Teil der Sonate abschließt. Sehr häufig wird dieser erste Teil wiederholt und ist daher der Abschluß desselben auch für das Auge sehr leicht durch das hier gestellte Wiederholungszeichen erkennbar. Zuweilen findet man zwischen dem zweiten Thema und der Coda noch eine Passagengruppe (namentlich in fast allen Instrumental-Konzerten), welche, gegenüber dem meistens rhytmisch Befesteten des ersten und dem lyrischen Charakter des zweiten Themas das bewegliche Element in der Musik vertritt. Auch in den Beethovenischen Sonaten findet sich diese Gruppe häufig. Nach dem Abschlusse des ersten Theiles bringt der Komponist nur sehr selten ganz neue Gedanken, sondern er verarbeitet die im ersten Teile gebrachten Themen und Motive in mannigfaltigster,

teils kontrapunktischer, teils freierer Weise, die früheren Gedanken oft in ganz andere poetische Beleuchtung rückend. Dieser Abschnitt des Sonatensatzes wird die „Durchführung“ genannt und verlangt allerdings von seiten des Hörers eine größere Aufmerksamkeit und ein feineres Verständnis als der erste Teil, denn es ist leicht, ein Thema zu erfassen, viel schwerer aber die Verwertung desselben zu verfolgen, wenn es in kleine Motive zerlegt und in aller denkbaren Weise wieder erscheint. Hat der Komponist sich in dieser Weise Genüge geleistet, so kehrt er zum Anfang, zum ersten Hauptthema zurück und das nun folgende ist im großen Ganzen eine Wiederholung des ersten Teiles mit veränderter Modulation, so daß der ganze Satz wiederum in der Haupttonart abschließt. In dieser Form also sind mit wenigen Ausnahmen sämtliche ersten Sonatensätze geschrieben und sei hier gleich bemerkt, daß es lediglich usus ist, die für Orchester geschriebene Sonate „Symphonie“, die für mehrere Instrumente geschriebene je nachdem Duo, Trio, Quartett, Quintett u. c. zu benennen; es sind eben alle Sonaten. Die mittleren Sätze der Sonate (Adagio, Andante, Largo, Scherzo, Menuett, Intermezzo) sind vorzugsweise in der doppelten Liedform geschrieben, doch wird bei dem langsamen Sätze auch häufig die Sonatenform (jedoch ohne Durchführung, oder doch mit einer sehr knappen) angewandt, oft auch die Variationsform.

Der Schlußsatz (Finale) einer Sonate ist meistens entweder in der Sonaten- oder in der Rondoform geschrieben, doch kommt auch häufig die Variationsform vor.

303. Variationsform. Die letztere hat u. a. Beethoven mit Vorliebe angewandt; sie bedarf kaum

einer Erläuterung, denn der Name sagt schon, daß der Komponist in einem Variationencyklus (sei er nur selbständig oder Teil eines größeren Werkes) ein gegebenes, in einfacher Liedform gehaltenes Thema in mannigfaltigster Weise verändert. Von Bach bis Brahms haben die größten Meister der Tonkunst diese Form eifrig gepflegt und es erscheint daher schwer begreiflich, daß Publikum wie auch Musik-Verleger ein Vorurteil gegen Variationen hegen. Die berühmte Chaconne für Geige von Bach ist ein Variationswerk, ebenso der Schlußsatz der E-moll-Symphonie von Brahms, die Schlußsätze der Sinfonia eroica und der neunten Symphonie, sowie die langsamen Sätze der C-moll-Symphonie, der A-dur- und der neunten Symphonie desselben Meisters sind in etwas modifizierter Variationsform gehalten und so könnte man noch eine große Anzahl monumentaler Meisterwerke anführen. Möge man denn endlich mit diesem gänzlich unmotivierten Vorurteil brechen!

304. Rondoform. Das Wesentliche des Rondos ist, daß das Hauptthema öfters wiederkehrt und daß diese Wiederkehr durch das Auftreten anderer Nebenthemen unterbrochen wird. Das Hauptthema spielt also im Rondo eine ähnliche Rolle wie im Sonett der Hauptreim, wie sich denn überhaupt eine Parallele zwischen dem Rondo und dem Sonett ziehen läßt. Diese bisher erläuterten Formen sind die hauptsächlichsten, in die sich nahezu alle übrigen einreihen lassen, und es dürfte daher genügen, wenn die etwa noch erwähnenswerten in Kürze behandelt werden.

305. Die Suite. Die Suite (Partita) ist die Vorläuferin der Sonate gewesen, sie besteht aus einer Folge mehrerer, ihrem Cha-

rakter nach kontrastierender Tanzstücke, wie sie in früherer Zeit gebräuchlich waren, als da sind: Allemande, Gavotte, Sarabande, Bourrée, Courante, Menuett, Gigue zc. Häufig ward sie durch ein Präludium oder eine Ouverture eröffnet und oft auch wurde noch ein getragenes Musikstück (Air) unter die Tänze gemischt (siehe die berühmte Air aus der D-dur-Suite von J. S. Bach). In früherer Zeit schrieb man die sämtlichen Sätze einer solchen Suite durchweg in einer und derselben Tonart; in neuerer Zeit, da man die Form der Suite wieder auferweckte und modernisierte, ist man mit vollem Rechte von diesem Brauche abgewichen. Franz Lachner war der erste, welcher diese gänzlich ad acta gelegte Form wieder zu Ehren brachte und ihr durch Aufnahme glänzend gearbeiteter Fugen Würde verlieh, zugleich aber auch modernere Formen, wie Mazurka, Marsch u. s. w. einfügte.

306. Die Serenade. Die Serenade (Abendmusik) ist, ebenso wie das Divertimento und die Kassation, ursprünglich der leichten Unterhaltung gewidmet und besteht meistens aus einer größeren Reihe dem leichten Verständnis angepaßter Tonstücke, gewöhnlich mit einem Marsch beginnend, der sich am Schlusse wiederholt, damit kennzeichnend, daß die, das Ständchen bringenden Musiker sich nähern und später sich entfernen; es folgen sich inzwischen in buntem Wechsel ganz nach Willkür des Komponisten langsame Sätze, Menuetts (gewöhnlich deren zwei) Polonaisen, Variationen zc. Mozart hat sehr viele solcher Serenaden geschrieben und charakteristisch an ihnen ist, daß fast immer Blasinstrumente herbeigezogen sind, und daß die Partien der Saiten-Instrumente nicht —

wie bei Symphonien und Suiten — mehrfach, sondern nur einfach besetzt gedacht sind. In neuerer Zeit ist man von diesem Brauche abgewichen. Die beiden Brahms'schen Serenaden (die eine für kleineres, die andere für großes Orchester geschrieben), gehören nicht der Unterhaltungsmusik an, sondern sind eigentlich verknappte Symphonien, nur mit dem Unterschiede, daß sie mehr Sätze enthalten als die eigentliche Symphonie. In neuerer Zeit schrieb Robert Volkmann, Karl Reinecke, S. Jadasohn u. a. Serenaden (zum Teil für Streich-Orchester), welche sich wieder mehr dem eigentlichen Charakter nähern, und dem Hörer edle Unterhaltungsmusik zu bieten suchen.

307. Die Phantasie. Die Phantasie ist ein Tonstück, in welchem der Komponist sich nicht an bestimmte Formen bindet, sondern dem freien Fluge seiner Phantasie folgt; da die Musik nun aber ohne jegliche gebundene Form nicht lang bestehen kann, so bringt der Komponist fast immer neben manchen rhapsodisch gehaltenen Sätzen wiederum Abschnitte in durchaus gefestigter Form. So begegnen wir der chromatischen Phantasie und der Fuge v. Bach, der C-dur-Phantasie und Fuge von Mozart und desselben Meisters F-moll-Phantasie zu vier Händen (ursprünglich ein Orgelstück für eine Uhr), welche mit einer Fuge beginnt und schließt und in der Mitte wohlgeordneter Variationen über ein Andante-Thema bringt. Beethovens Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor gipfelt in Variationen u. s. w. Leider haben viele Modekomponisten ihre potpourri-artigen Zusammensetzungen von beliebigen Opernmelodien, Volksliedern zc. ebenfalls mit diesem Titel aufzuputzen gesucht, doch ist es ein arger

Mißbrauch desselben. — Eine Form, die erst in neuerer Zeit aufgetaucht und zunächst von Liszt kultiviert wurde, ist die symphonische Dichtung, welche wohl ausnahmslos der sogenannten Programm-Musik angehört.

308. Die symphonische Dichtung. Die Programm-Musik hat die Tendenz einen bestimmten äußeren oder auch einen seelischen Vorgang zu schildern und der Komponist hält es daher für nötig, seinem Werke einen erläuternden Text mitzugeben, damit der Hörer seine musikalische Ausdrucksweise begreife. Zu allen Zeiten hat man derartige Programm-Musik geschrieben: der alte, im 16. Jahrhundert lebende Jannequin komponierte eine Hasenjagd (*chasse de lièvre*), „prise le Boulogne“ und vieles ähnliche, Leopold Mozart, der Vater des großen Wolfgang Amadeus, schrieb eine Schlittenfahrt, in welcher u. a. „das vor Kälte zitternde Frauenzimmer“ musikalisch abgezeichnet wird, und Dittersdorf hat Symphonien nach den Metamorphosen des Doid komponiert. Auch Joh. Seb. Bach schrieb ein „Capriccio sopra la Lontananza del suo fratello dilettissimo“ mit folgendem Programm: „Arioso, Adagio. Ist eine Schmeiche lung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten. Moderato ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen. Adagiosissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde — allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es nicht anders sein kann, und nehmen Abschied. — Aria di Postiglione. — Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione.“ Die Anhänger der Programm-Musik lieben es, den großen Johann Sebastian um dieser Stücke willen als Ver-

treter derselben zu nennen, was insofern etwas kühn sein möchte, als angesichts der, über fünfzig Bände füllenden Werke Bachs, welche nichts ähnliches enthalten, diese sechs Seiten wenig ins Gewicht fallen, zumal der zweite Satz ein Fugato ist, wie Bach deren zahllose schrieb, während der Schlusssatz eine ganz regelrechte Fuge ist, ja auch die übrigen Sätze in des Meisters kontrapunktischer Weise gearbeitet sind. Auch Beethoven wird gern als Vertreter der Programm-Musik genannt, weil er den einzelnen Sätzen seiner Pastoral-Symphonie Ueberschriften wie „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“, „Lustiges Zusammensein der Landleute“, „Gewitter, Sturm“ u. s. w. gegeben hat. Diese aber sind so schlichter Art, daß sie den Hörer in seinem Empfinden und in seiner Auffassung durchaus weder beschränken noch beeinflussen, ja, sie sind im Grunde ganz entbehrlich, denn kein einigermaßen musikalisch empfindender Mensch wird die ländlich-idyllische Stimmung des ersten Satzes verkennen, niemand wird in dem Bauerntanz einen Salon- oder gar einen Elfentanz erkennen wollen u. s. w. — Ueber Berechtigung oder Nichtberechtigung der Programm-Musik zu urteilen ist hier nicht der Ort. Während es gar viele begeisterte Anhänger derselben giebt, begegnet man u. a. in Niemanns Musiklexikon folgender Ansicht: die Programm-Musik ist eine solche, der gegenüber der Hörer sich nicht unbesungen dem Eindrucke der Tonfolge hingeben kann, da er mit kritischem Ohre dem Connex zwischen Programm und Tonstück zu folgen genötigt ist. Leider ist das wenigstens die Art, wie Programmkompositionen aufgenommen zu werden pflegen, wenn

auch der Komponist eine andere Aufnahme wünscht, nämlich die, daß die Phantasie des Hörers in einer bestimmteren Weise angeregt werde als durch die vieldeutige, des Programmes entbehrende absolute Musik. Die bedeutendsten Vertreter der Programm-Musik sind Berlioz, Liszt und Richard Strauß.

Um die Erklärung der strengen Formen vollständig zu verstehen, bedarf es einer durchaus gründlichen, musikalisch-theoretischen Schulung, welche man ja bei den wenigsten Hörern voraussetzen kann.

309. Kanon. Es sei daher nur in aller Kürze gesagt, daß man unter Kanon ein Tonstück versteht, in welchem die eine beginnende Stimme sämtliche übrigen Stimmen bedingt, indem diese gezwungen sind, die erste sowohl in ihren Intervallenschritten wie in ihren Rhythmen genau nachzuahmen. Die einfachsten Kanons sind die im Einklange, d. h. diejenigen, in welchen sämtliche Stimmen auf derselben Tonstufe folgen, auf welcher die erste begonnen hatte. Dieser Art sind manche sehr populär gewordene Kanons, wie sie in Schulen und bei geselligem Beisammensein nicht selten gesungen werden. Komplizierter sind die Kanons in der Sekunde, Terz u., in der Vergrößerung, Verkleinerung und Umkehrung, die Spiegel- und Krebs-Kanons. Es giebt Kanons für 2, 3, 4 und mehr Stimmen.

310. Fuge. Die Fuge ist ein Tonstück, bei welchem ein einziges, gewöhnlich kurzes und prägnantes Thema in einer einzigen Stimme beginnt und den Stoff zu dem ganzen Stücke giebt, in dem dies Fugenthema in sämtlichen Stimmen auftreten muß; während die übrigen Stimmen inzwischen nicht bloß begleitend, sondern auch durchaus selbständig behandelt werden müssen.

Der unerreichte Meister der Fuge ist bekanntlich Johann Sebastian Bach. — Nachdem somit die Formen der Instrumentalmusik mindestens annähernd vollständig erörtert sind, erübrigt es nunmehr, die Formen der Vokalmusik zu erwähnen, welche übrigens nicht selten mit denen der Instrumentalmusik parallel laufen.

311. Die Formen in der Vokalmusik. Die kleineren Formen sind

312. Lied. 1) Das Lied (Mannze, Cavatine, Kanzone), welches jetzt keiner Erklärung mehr bedarf.

313. Arie. 2) Die Arie, ein breit ausgeführtes Sologesangstück mit Orchesterbegleitung, wie es uns sowohl als etwas für sich Bestehendes (Konzert-Arie), wie auch als Teil einer Kantate, eines Dramas, einer Oper entgegentritt. Sie kann betrachtend, lyrisch, dramatisch-bewegend, Inhalts sein, nur bleibt das erzählende Element, welches für die Ballade charakteristisch ist, gänzlich ausgeschlossen. Die kleinere Arie, Ariette, Arioso genannt, nähert sich mehr dem Lied der Cavatine u.

314. Rezitativ. 3) Das Rezitativ, welches kaum eine Form zu nennen ist, da es zu Gunsten der prägnanten Deklamation oder der dramatischen Ausdrucks auf periodisch gegliederte Melodiebildung selbst auf rhythmische Gliederung verzichtet. Man unterscheidet das Recitativo secco, bei welchem die Singstimme durch kurze (trochäische) Akkorde unterstützt wird, und welches — wie z. B. in Mozarts Figaro und Don Juan — gewissermaßen nur den Dialog ersetzt, und das Recitativo accompagnato, in welchem den begleitenden Instrumenten eine größere Bedeutung zuertheilt wird, und auch die Singstimme zeitweilig melodisch gestaltet ist. Die größeren Formen sind:

315. Kantate. 1) Die Kantate, ein aus Chören, Ensembles und Einzelgesängen bestehendes Vokalwerk mit Orchesterbegleitung, vorzugsweise lyrischen Inhaltes; wir haben deren weltliche und geistliche (Kirchenkantaten).

316. Dratorium. Das Dratorium, ein ebenfalls aus Chören, Ensembles und Einzelgesängen bestehendes Vokalwerk mit Orchester, welches jedoch epischen und dramatischen Inhalts ist. Die speziell dem Gottesdienste in der Kirche gewidmeten Werke wie Messe, Requiem (Seelenmesse), Passion nähern sich ihrem Wesen nach entweder mehr der Kantate oder dem Dratorium.

317. Oper. 3) Die Oper (das musikalische Drama), deren Wesen zu erklären wohl sehr überflüssig erscheinen möchte, da dieser Begriff ein so überaus populärer ist. Kleinere Arten der Oper sind das Singspiel, das Vaudeville, die Operette. Ebenso giebt es kleinere Arten der geistlichen Kantate, wie z. B. die Motette, welche meist für Chor ohne Begleitung (a cappella) komponiert ist, und die vielfachen Kompositionen kurzer lateinischer Kirchentexte, wie „Ave Maria“, „Ave verum“, „Salvum fac regem“, „Exaudi Deus“ u., welche stets nach den Anfangsworten des Textes benannt werden.

So fördernd es nun auch für den Genuß eines Tonwerkes ist,

wenn der Hörer einen gewissen Einblick in das Wesen der musikalischen Formen gethan hat, so wird dennoch einen vollkommeneren, wahrhaftigen, erhebenden Genuß an demselben nur derjenige haben, welcher die Sprache der Töne versteht, d. h. welcher den musikalischen Ausdruck für die zartesten Regungen der Seele als solchen zu erkennen und nachzuempfinden mag. Es wird zwar kaum einen Kulturmenschen geben, der nicht einen Tanz als den Ausdruck der Fröhlichkeit, einen Trauermarsch als den des Schmerzes erkannte, aber zwischen ausgelassener Heiterkeit und tiefem Schmerze liegen noch unsäglich viele Seelen- und Gemütsstimmungen, sei es Ergebung oder Trost, Uebermut oder dumpfes Dahinbrüten, Stolz oder Demut, und für alle diese und viele, viele andere Stimmungen, für Eigenschaften wie Anmut, Ritterlichkeit, Derbheit, für Thätigkeiten wie Schmeicheln, Kokettieren u., weiß der begabte Tonsetzer den musikalischen Ausdruck zu finden, und nur derjenige ausübende Musiker wird ein wahrhaft bedeutender genannt werden können, der auch in diesem Sinne den Tonsetzer und dessen Werk versteht. Glückselig der Hörer, welcher nicht nur mit dem äußeren Ohre dem Tonspiel folgt, sondern in dessen Innerem alle die verwandten Saiten anklingen, die der Komponist zu erregen wünschte. Aber Lehren läßt sich das nicht. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.“

Instrumentenkunde.

1. Das Klavier.

318. Prinzip der Tasteninstrumente. Man hat vermutlich von jeher, seit Saiten- und Blasinstrumente vorhanden waren, den Wunsch

gehegt, gleichzeitig die Töne hervorzubringen, die der Spieler einzeln auf seinem besonderen Instrument erzeugte. Dieser Wunsch