

Das zwanzigste Capitel.

Vom Fantasiren, oder vom Spielen aus dem Steggreife.

§. 1.

Das Fantasiren, oder Spielen aus dem Steggreife, besteht in einer Kunst, eine Melodie mit ihrem gehörigen Basse und Mittelstimmen, aus freyem Geiste selbst zu erfinden, und sogleich zu spielen.

§. 2.

Es geschieht dieses, entweder nach richtigem Zeitmaaße, oder ohne dasselbe. Im ersten Falle, heißt es eine gebundene Fantasie; und hierzu wird mehr Geschicklichkeit erfordert, als zur ungebundenen, oder freyen Fantasie, wie sie im zweyten Falle heißt.

§. 3.

Ich bekenne aufrichtig, dass mir beynahe bange wird, Regeln hievon zu geben. Denn so wenig man durch die Vernunftlehre, einem die Vernunft selber eintrichtern kann; eben so wenig kann man durch Regeln, die Erfindungskunst in der Musick beybringen. Man kann also in gewissem Verstande Regeln von dieser Art nicht ohne Grund, Fantasien nennen. [177|178]

§. 4.

Es ist doch aber auch nicht zu läugnen: daß offnen Köpfen die Regeln allemal gute Dienste leisten, und für solche wird eine kleine Anleitung nicht ohne Nutzen seyn. Denn das beste Genie ohne Regeln, ist ein mit vollen Segeln gehendes Schiff ohne Steuermann; den eingeschränkten und blödsinnigen Köpfen, wird ohnehin der Weg zum Parnaß versperret bleiben.

§. 5.

Ich will also versuchen, wie weit es mir gelingt. *Laudanda etiam est voluntas.*¹ Es ist gewiß, daß die bloßen Regeln, weder einen guten Redner, Poeten, Mahler, noch Tonkünstler machen, und daß die besten Theoretiker, meistens sehr mittelmäßige Practicker sind. Doch kommt dem Redner und Poeten, ein richtiges Verhältniß der Perioden und des Reims, dem Mahler, eine richtige Zeichnung gut zu statten; und warum sollte dem Tonkünstler nicht auch die richtige Verhältniß der musickalischen Perioden, der Reim, oder die Klangfüße, und eine richtige Grundlage der Harmonie, zu statten kommen?

§. 6.

Wir nehmen also das Fantasiren nach dem Zeitmaaße zu unserem Gegenstande; denn wer dieses kann, dem wird das andere nicht schwer fallen; setzen aber eine hinlängliche Kenntniß der Melodie und Harmonie zum voraus. Um nun dieses einigermaßen in Regeln zu fassen, müssen wir die nöthigsten Gründe dazu, aus der Setzkunst nehmen.

§. 7.

Es ist im 5. §. gesaget, daß dem Redner und Poeten so wie dem Tonkünstler, eine richtige Verhältniß derer Perioden, und des Reims gut zu statten komme. Was ist denn aber ein Period in der Musick? Eben das, was es in der Redekunst und Poesie ist. Nämlich: eine Anzahl von Rhythmen, die durch ein musicalisches Punctum, oder Schlußfall eingeschlossen sind, und einen gewissen Gedanken enthalten. Der Rhythmus, (*numerus sectionalis*, oder Absatz,) ist eine

¹ Zu loben aber ist der gute Wille.

Anzahl Töne oder Tacte, so durch eine Art von Cadenz, gleich einem Colon, oder Comma, eingeschlossen sind. Der Einschnitt, ist ein Theil vom *numero* oder Absatze, er ist also dasjenige, was in der Poesie die Cäsur ist. Der Numerus kann gerade und ungerade seyn. Daher kommen die Namen: [178|179]

<i>Numerus</i>	<i>Simplarius.</i>	Der Einer.
	<i>Binarius.</i>	Der Zweyer.
	<i>Ternarius.</i>	Der Dreyer.
	<i>Quaternarius.</i>	Der Vierer.
	<i>Quinquenarius.</i>	Der Fünfer.
	<i>Sextenarius.</i>	Der Sechser.
	<i>Septenarius.</i>	Der Siebener. u.s.w.

Davon sind die geraden den ungerade vorzuziehen.

§. 8.

Die Sache deutlicher zu machen, wird folgendes Exempel seyn:

Menuet.

The image shows a musical score for a Minuet in 3/4 time, consisting of two systems. The first system contains measures 1 through 8. Measure 1 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 2 has a bass clef. Measure 3 has a treble clef. Measure 4 has a bass clef. Measure 5 has a treble clef. Measure 6 has a bass clef. Measure 7 has a treble clef. Measure 8 has a bass clef. The second system contains measures 9 through 16. Measure 9 has a treble clef. Measure 10 has a bass clef. Measure 11 has a treble clef. Measure 12 has a bass clef. Measure 13 has a treble clef. Measure 14 has a bass clef. Measure 15 has a treble clef. Measure 16 has a bass clef. Annotations include (*), (a), (**), (b), (c), and (d) placed below the notes. There are also trills (tr) and a fermata (∞) indicated.

[179|180]²

§. 9.

Diese Menuet ist aus dem ersten Theile genommen, weil sie mir zu dieser Absicht bequem erschienen hat. Hat denn so eine kleine Piece als die Menuet ist, auch die Theile eines Ganzen? Allerdings! So wie ein Zwerg alle Theile eines Riesen hat. Bey (*) ist ein musicalisches **Comma**, oder **Einschnitt**. Bey (a) ist mehr ein **Punct**, oder ein musicalischer kurzer **Period**, als ein Absatz, oder man kann es auch für ein **Colon** nehmen. Bey (b) endiget sich der erste Period, und wird also der musicalische Verstand durch eine Cadenz in die Sexte, gleichsam als durch einen Punct geschlossen. Nun fängt sich mit dem zweyten Theile ein neuer Period an. Bey (**[*]) ist ein Einschnitt, der wie *duo puncta* die Folge verlangt. Bey (c) ist ein Absatz (**Colon**), der mit dem Einschnitte einen Vierer macht. Endlich wird der ganze Satz, oder der **zweyte Period**, durch eine **Cadenz**, (**Punctum**) in den Hauptton [d] geendiget.

§. 10.

Hier sieht man, wie auch in einer **Menuet**, soll sie anders gut seyn, ein musicalischer Verstand seyn muß, wo sich die Theile auf das Ganze beziehen. So wie es nun hier im Kleinen ist, so ist es auch im Großen. Und eine Melodie wird niemals einen Eindruck auf die Zuhörer ma-

² Der Wechsel von S. 179 zu 180 erfolgt innerhalb des Notenbeispiels.

chen, wenn keine ordentlichen Klangrede darinnen in Acht genommen ist; denn alles, was wegen der Unordnung nicht leicht in die Sinne fällt, ist ihnen zu wider. Dieses wäre also ein kurzer Begriff von der Klangrede, wozu die Harmonie mit ihrer Ausbildung, der Melodie den Stoff giebt.

§. 11.

Wenn man nun etwas aus freyem Geiste spielen oder fantasiren will, so nimmt man einen gewissen Ton zum Grunde, und setzt sich ein melodisches Thema fest. Wir wollen einmal c Dur annehmen. Diese Haupttonart muß dem Gehöre, gleich am Anfange, mit ihren Nebenaccorden wohl eingepreget werden (a)*. Wenn dieses [180|181] geschehen ist, so wendet man sich in die Quinte g (b). Dieses geschieht, wie wir oben Cap. 19. § 2. gesehen haben, durch dessen erhöhte Septime # f. In dieser Tonart nimmt man wieder das Thema vor, und hält sich auch wieder etwas darinnen auf, und macht sodann einen Schluß (c). Hierauf wendet man sich ordentlicher weise, durch das wiederhergestellte b fis, in die Haupttonart c zurück (d), und gehet sogleich, durch Vermittelung des # g, in *Sextam modi* a Moll (e). Oder man kann auch statt in diese, in die Terz e Moll gehen. Man kann auch hier einen ordentlichen Schluß machen, oder ihn auch, wenn man sich nicht lange aufhalten will, übergehen. Nunmehr wendet man sich wieder in die Haupttonart (f), und berührt durch die erniedrigte Septime b h, die Quarte der Haupttonart f Dur (g), um dem Gehöre wieder die Haupttonart c zu schärfen. Nachdem man nun diese dem Ohre wieder wohl eingepreget hat, so erfolget durch einen wohl zubereiteten Schluß in der Haupttonart c, das Ende.

§. 12.

Dieses wäre also der Grundriß zu einem Stücke oder Fantasie. Nun wollen wir sehen, wie wir die Harmonie der Grundstimme verwechseln, und durch eine geschickte Melodie ausbilden sollen. Wir wollen die Grundharmonie, oder das harmonische Skelet, unter den Baß setzen.³

Arioso.

Grundharmonie.

* Diese Anmerkungen gehören zum folgenden *Arioso*.

³ Das folgende Notenbeispiel findet sich S. 181–186.

Anmerkung zu den großen Buchstaben.⁴

Bey (*A*) ist ein Einschnitt. Bey (*B*) ein Grundabsatz, der dem Ohre die Tonart des Stückes einschärft. [181|182] Bey (*C*) ist ein Aenderungsabsatz, der zur Ausweichung in die Quinte vorbereitet. Bey (*D*) ist im Vorbeygehen *sexta modi* berührt. (*E*) ist ein Aenderungsabsatz der Ausweichung in die Quinte *g*. Darauf folget eine kleine [182|183] Nachahmung (*) und bey (*F*) wird der Schluß durch eine Wiederholung mehr befestiget. Bey (*G*) fängt sich das Thema wieder in der Quinte an. Bey (*H*) ist wieder ein Absatz von vier Tackten, oder ein Vierer. Bey (*I*) [183|184] ein Einschnitt, der mit den folgenden zwey Tackten wieder einen Vierer macht (*K*). Bey (*L*) ist wieder die Nachahmung wie bey (*), und das macht biß zum Schlusse in die Sexte (*M*) einen Achter. Drauf folget ein Absatz von sechs [184|185] Tackten, oder ein Sechser (*N*). Nun läßt sich das Thema wieder hören, bricht aber ab, und geht bey (*O*) in die Quarte. Nun ist das Thema in dem nächsten Verwandten der Quarte *d* Moll, geht aber bey (*P*) gleich wieder durch [185|186] einen Aendungsabsatz in die Haupttonart *c*. Drauf folget die schon zweymal da gewesene Nachahmung nunmehr in der Haupttonart, und der ganze Satz bereitet sich zu Schlusse, der des Nachdrucks wegen bey (*Q*) durch etliche Tackte im Einklange wiederhohlet wird, und bey (*R*) endlich erfolget.

[186|187]

§. 13.

Nun untersuche man nach diesen Schema, alle hierinnen befindlichen Melodien, sowohl im ersten; als im zweyten Theile, so wird man diese Ordnung beobachtet finden. Man gebe genau auf die Einschnitte, Absätze, Wendungen und Cadenzen acht; man merke sich wie die Grundstimme durch die Melodie ausgebildet ist, und wie die Dissonanzen anzubringen sind, so wird man Beyspiele genug haben, wovon man Regeln zum Fantasiren und zur Erfindung regelmäßiger Melodie abstrahiren kann. Das fleißige Spielen guter Sachen, wird hier mehr thun, als ein ganzer Foliant voll weit hergeholter Regeln. Doch ohne alle Regeln ist es auch nichts. Nebst dem, wird eine gesunde Beurtheilungskraft und innerliches Gefühl, das beste, in Anordnung einer richtigen Verhältniß der Sätze unter sich, und deren melodischen Wendungen thun. Ohne dieses sind alle Regeln umsonst.

§. 14.

Es ist bey diesen vorgeschriebenen Exempel nicht die Absicht, dass man sich bey dem Fantasiren nach dem Tackte, nothwendig so slavisch an den musikalischen Rhythmus binden müsse; Nein, sondern man kann auch öfters davon abgehen. Denn, so wie manchmal in der Poesie die ungleich gegen einander stehenden Strophen, eine besondere Schönheit machen; so ist es auch in der Musick. Ein kühner Schwung, thut öfters bessere Wirkung, als die gar zu trockene und

⁴ Die Anmerkungen zum *Arioso* sind bei Löhlein jeweils unterhalb des Notentextes am Ende der Seiten abgedruckt.

steife Ordnung, davon man das Aengstliche nun gar zu bald fühlet. Bey langsamen affectuösen Melodien, wo viele Zierrathen können angebracht werden, ist ohnehin der Reim nicht so zu merken, als wie bey freudigen Stücken: und die Fantasie kann sich auch mehr Freyheit nehmen, als eine niedergeschriebene Melodie. Ich habe dieses Exempel nur in dieser Absicht gegeben, um zugleich Anfängern einen Begriff von der Klangrede zu machen.

§. 15.

Die Orgelfantasien, sind mehr harmonisch als melodisch, und daher schon freyer wie jene. Eine gewisse Ordnung aber, muß doch dabey beobachtet werden, sollen sie anders guten Effect thun. Die Ausweichungen können auch ausschweifender seyn; hierzu schicken sich die Orgelpunkte, wo man nämlich über einen Grundton verschiedene Harmonien und Wendungen mit Dissonanzen und Veränderung der musicalischen Geschlechter, machen kann. Die freye Fantasie, beobachtet gar keine Regeln, in Ansehung des Tactes und des musicalischen Reims. Eine gewisse harmonische Ordnung aber, ist dennoch dabey zu beobachten. Herr Bach, in dem ersten Theile seines Versuchs etc. hat ein vortreffliches Muster hiervon gegeben.]

[187|188]

§. 16.

Die Ordnung und die gute Verhältniß der einzelnen Theile gegen das Ganze, also ist, wie in allen Dingen, so auch in der Musick, dasjenige, welches alle Glieder in einer thätigen Verbindung erhält; und durch sie entstehet das Schöne, so unsere Sinne schmeichelt. Es giebt musicalische Stücke, die alle Zuhörer, sowohl Kenner, als bloße Liebhaber, auf die angenehmste Art reizen, und sich ihrer Herzen auch wider ihren Willen bemeistern. Es giebt aber auch andere, die bey aller ihrer Kunst und tiefsinnigen Schwulst, dennoch mehr Widerwillen, als angenehme Empfindungen verursachen. Was sollte wohl anders die Ursache davon seyn, als bey der ersten Art, der so angenehme als richtige Reim, die gute Verhältniß der harmonischen und melodischen Sätze, und ihre natürliche und ungezwungene Verbindung mit dem Ganzen: bey der letzten aber, die gelehrte und tiefsinnige Unordnung, nebst der Unfaßlichkeit des Reims und der Perioden, und die gar zu harten harmonischen Schönheiten?

§. 17.

Es wäre noch vieles von dieser Materie zu sagen; allein es gehöret mehr in die Lehre von der Composition, als in eine Anweisung zum Accompagnement und Fantasiren. Vielleicht künftig ein mehrers. Ich habe, wie ich glaube, zu meiner Absicht genug gesagt. Wer weiter gehen will, der wird auch schon Lehrbücher zu seiner Absicht finden. Mir soll es die größte Belohnung seyn, wenn ich den Liebhabern der Musick, durch gegenwärtigen Unterricht bin nützlich gewesen.

E N D E