

Vierter Theil.

Fortsetzung

der angewandten Kompositionslehre.

Erster Abschnitt. Einleitung.	425
1. Begriff der Komposition.	425
2. Zweck der Komposition.	426
3. Arten der Komposition.	427
Zweiter Abschnitt. Die Komposition des Satzes.	428
1. Begriff des Satzes.	428
2. Arten des Satzes.	429
3. Aufbau des Satzes.	430
4. Satzglieder.	431
5. Satzverbindungen.	432
6. Satzarten.	433
7. Satzstellung.	434
8. Satzzeichen.	435
9. Satzfehler.	436
Dritter Abschnitt. Die Komposition des Absatzes.	437
1. Begriff des Absatzes.	437
2. Arten des Absatzes.	438
3. Aufbau des Absatzes.	439
4. Absatzglieder.	440
5. Absatzverbindungen.	441
6. Absatzarten.	442
7. Absatzstellung.	443
8. Absatzzeichen.	444
9. Absatzfehler.	445
Vierter Teil.	446
1. Begriff der Komposition.	446
2. Zweck der Komposition.	447
3. Arten der Komposition.	448
4. Aufbau der Komposition.	449
5. Kompositionsglieder.	450
6. Kompositionsverbindungen.	451
7. Kompositionarten.	452
8. Kompositionstellung.	453
9. Kompositionzeichen.	454
10. Kompositionfehler.	455

der angewandten Kompositionsflehre.

1. Die Komposition.	456
2. Die Komposition des Satzes.	457
3. Die Komposition des Absatzes.	458
4. Die Komposition des Textes.	459
5. Die Komposition des Briefes.	460
6. Die Komposition des Vortrags.	461
7. Die Komposition des Gedichtes.	462
8. Die Komposition des Dramas.	463
9. Die Komposition des Romans.	464
10. Die Komposition des Novells.	465
11. Die Komposition des Fabels.	466
12. Die Komposition des Märchens.	467
13. Die Komposition des Liedes.	468
14. Die Komposition des Schauspiels.	469
15. Die Komposition des Ballets.	470
16. Die Komposition des Operas.	471
17. Die Komposition des Hofs.	472
18. Die Komposition des Krieges.	473
19. Die Komposition des Friedens.	474
20. Die Komposition des Todes.	475

Die Komposition ist die Kunst, die Gedanken in eine bestimmte Form zu bringen, die dem Verstande und dem Gemüthe ein klares Bild von der Sache selbst zu geben, und die Aufmerksamkeit des Lesers oder Hörers auf die Hauptpunkte der Sache zu lenken. Sie ist die Kunst, die Gedanken in eine bestimmte Form zu bringen, die dem Verstande und dem Gemüthe ein klares Bild von der Sache selbst zu geben, und die Aufmerksamkeit des Lesers oder Hörers auf die Hauptpunkte der Sache zu lenken.

Einleitung.

1. Aufgabe des vierten Theils.

Der vierte und letzte Theil des Lehrbuchs hat die im dritten begonnene Lehre von der angewandten Komposition zu vollenden. Sein Inhalt stellt sich in folgenden Gruppen zusammen.

I. Harmoniemusik,

oder Komposition für Blasinstrumente. Dass und aus welchem Grunde wir dieser Lehre die von der Orgelkomposition Zuordnen, wird sich an seinem Orte (S. 7) zeigen.

II. Orchestersatz,

der den Satz für das volle Orchester, also für den Verein der Saiteninstrumente mit Harmoniemusik begreift. Auch die Schlaginstrumente (Pauken u. s. w.) gehören, wie sich von selbst versteht, dem Inbegriff des Orchesters an, kommen aber schon bei der Harmoniemusik zur Sprache.

III. Ensemblesatz.

Mit diesem Namen — in Ermangelung eines deutschen — bezeichnen wir den Verein von Solo- und Orchestersatz, von Solo- und Chorgesang im Verein mit dem Orchester. Hier erst kommen diejenigen Formen der Gesangsmusik (Arie u. s. w.) zur Sprache, die zwar auch ohne Orchester, z. B. mit Klavierbegleitung, darstellbar sind, in der Regel aber und am günstigsten mit Orchesterbegleitung auftreten. Da sie aus frühern Lehrabschnitten geläufig sind, so konnten sie unbedenklich sogleich zu vollkommener Ausübung überliefert werden.

2. Vorbildung.

Die wichtigste Vorbereitung für diesen Theil unsrer Lehre, nächst dem in den frühern Theilen Gegebenen, ist unausgesetzte, aufmerksamste Beobachtung aller Orchesterinstrumente, vornehmlich nach dem Klang eines jeden und nach ihrer Verschmelzung untereinander. Keine Sprache — wir wiederholen nochmals mit Nach-

druck das Th. III. S. 8*) Gesagte — reicht für die Bezeichnung dieser so schwer zu bestimmenden und doch so bedeutungsvollen und einflussreichen Wesenheiten hin; kein Lehrer kann mehr als Andeutungen geben, und selbst diese nur in der Form ungefährer, niemals ganz treffender Vergleichen. Hier muss also nothwendig die sinnliche Wahrnehmung des Jüngers dem bloß andeutenden Worte des Lehrers entgegen und zu Hülfe kommen. Diese Forderung und der am angeführten Ort an sie geknüpfte Rath ist um so begründeter, da wir uns hier auf ein Gebiet begeben, auf dem selbst die Meister weiter von einander abweichen, als auf frühern, ein Gebiet — das der Orchestration — das selbst in der Kunst noch zu neu angebaut, im wahrhaft freien Bewusstsein zu jung ist (man kann ohne Ungeerechtigkeit gegen einzelne Lichtblicke und Kraftäusserungen der Vorgänger kaum Glück, mit Sicherheit nur erst Haydn als ersten Meister nennen), als dass die Lehre wagen dürfte, allgemeine Einstimmung nur zu hoffen, geschweige zu fordern.

3. *Gränze der Kompositionslehre.*

Schon hierin werden wir also eine nothwendige Gränze der Kompositionslehre gewahr; sie geleitet bis in das sich selber noch lange nicht, oder vielmehr niemals abgeschlossene Kunstleben, das nun der gereifte Kunstjünger — und Jünger bleiben wir alle, selbst in der sogenannten Meisterschaft, denn wer lernt aus! — mitzuleben und an seinem Theil zu fördern hat. Zugleich sehen wir den Kreis der Kunstformen und das Reich der Kunstorgane sich vollständig abrunden; wir haben erfahren und hoffentlich erprobt, womit und wie — in welchen Formen wir wirken können. Was uns zu wirken, zu schaffen beschieden? — das hängt von höherer Bestimmung, von dem Inhalt unsrer selbst, von unsrer allgemeinen Bildung, von dem Zeit- und Volksmoment ab, in dem wir leben, von der Treue und Liebe gegen unsre und unsrer Zeit und Kunst Bestimmung. Das künstlerisch-wissenschaftliche Bewusstsein hierüber zu wecken und festigen, liegt ausser den Gränzen der Kompositionslehre; es ist das die Aufgabe der Musikwissenschaft.

*) Bei Anführungen aus den vorangehenden Theilen ist die 3. Auflage des 1. und 2. Theils, die 2. des 3. Theils, — so wie die 4. Auflage der allgemeinen Musiklehre gemeint.