

REMARQUES SUR LES MÉLODIES QUI ONT PLUS DE TROIS PÉRIODES.

Comme on ne peut marcher que de périodes en périodes, il s'ensuit que l'art du compositeur consiste, 1^{re} à créer des périodes intéressantes; 2^{re} à les marier d'une manière franche et naturelle; 3^{re} à répéter à propos tantôt l'une, tantôt l'autre, soit dans le même ton, ou par transposition, soit en les altérant, c'est-à-dire en les allongeant ou en les raccourcissant, ou enfin en les variant; 4^{re} à entrelacer de courtes périodes avec les longues d'une manière symétrique. Au moyen de ce que nous venons de dire, on peut créer des Melodies d'une étendue quelconque. On divise aussi des Mélodies en deux ou trois parties, dont chacune peut contenir différentes périodes. Nous donnerons ici des exemples avec l'analyse nécessaire de chaque morceau, qui mettra tout le monde à même d'entreprendre cette opération instructive sur une Melodie quelconque.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE MELODIEN, DIE MEHR ALS DREI PERIODEN ENTHALTEN.

Da man nur von Periode zu Periode fortschreiten kann, so folgt daraus, dass die Kunst des Tonsetzers darin besteht: 1^{ten} dass er interessante Perioden erfinde; 2^{ten} dass er sie mit einander auf eine natürlich ungezwungene Art verbinde; 3^{ten} dass er zu rechter Zeit bald die eine, bald die andere wiederhole, und zwar entweder in derselben Tonart, oder, durch Versetzung, in einer andern; oder auch durch Veränderungen, indem er sie bald verlängert, bald verkürzt, und überhaupt varirt; 4^{ten} dass er kurze Perioden mit langen, auf symmetrische Weise abwechseln lässt. Mittelst des eben Gesagten kann man Melodien von jeder beliebigen Länge bilden. Auch theilt man manche Melodien in zwei oder drei Theile, wovon jeder verschiedene Perioden enthalten kann. Wir geben hier Beispiele mit der nöthigen Zergliederung eines jeden Stückes, wodurch jeder in den Stand gesetzt wird, dieselbe lehrreiche Analyse mit jeder beliebigen Melodie vorzunehmen.

44. Anmerkung des Übersetzers. In meinem, dem 3^{ten} Theil dieses Werkes beigefügtem Zusatze habe ich durch die Analysirung der Beethoven'schen Sonate, Op: 53, (Seite 324) angedeutet, auf welche Art der Schüler die Grundmelodie eines jeden Musikstückes auf die klarste und nützlichste Art von jedem zufälligen Schmucke entkleiden, und nach ihrem wahren Gehalte studieren soll. Um die Eigenthümlichkeiten eines jeden klassischen Tonsetzers in Rücksicht auf den Bau der Umriss, Glieder, Perioden, und vorzüglich der Symmetrie und der Rhythmen, genau kennen zu lernen, kann nichts vortheilhafter seyn, als wenn der Schüler recht viele gute Compositionen jeder Gattung auf selbe Weise sich schriftlich vereinfacht, und sodann in jeder Beziehung studiert.

I.

ADAGIO DE HAYDN DIVISÉ EN DEUX PARTIES PRINCIPALES.

1^{re} Partie de 3 Périodes.
1^{er} Theil von 3 Perioden.

HAYDN.

ADAGIO.

Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.

D. et C. N° 4170.

I.

ADAGIO VON HAYDN, IN ZWEI HAUPTTHEILE ZERTHEILT.

de 4 mesures.
von 4 Takten.

le même.
derselbe.

$\frac{1}{2}$ Cad:

Cad: parfaite.
Vollk: Cadenz.

Rythme
Rhythmus

mesure supposée.
untersobener Takt.

de 8 mesures.
von 8 Takten.

p

En Si.
Jn H.

$\frac{1}{2}$ Cad:

Rythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.

$\frac{1}{2}$ Cad: sur la dominante de Si.
 $\frac{1}{2}$ Cad: auf der Dominante von H.

le même
derselbe.

mesure supposée.
untersobener Takt.

Rythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.

1 Cad: en Si.
2 Cad: in H.

2^{de} Partie.
2^{ter} Theil.

Rythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.

Cad: parf: prolongée.
Vollk: Cad: verlängert.

En Si.
Jn H.

$\frac{1}{2}$ Cad:

Rythme de 3 mesures.
Rhythmus von 3 Takten.

En Si mineur
Jn H moll.

$\frac{1}{2}$ Cad:

En Fa mineur.
Jn Fis moll.

Rythme
Rhythmus

de 4 mesures.
von 4 Takten.

Rythme de 2 mesures.
Rhythmus von 2 Takten.

le même.
derselbe.

$\frac{1}{2}$ Cad:

En Ut mineur.
Jn Cis moll.

$\frac{1}{2}$ Cad: harmonique.
harmonische $\frac{1}{2}$ Cad.

En Si.
Jn H.

$\frac{1}{2}$ Cad: harmonique.
harmonische $\frac{1}{2}$ Cad:

(*) Cette demi-cadence est sensible malgré la continuation des triollets, qui ne font que la prolonger; il faut s'imaginer cette demi cadence comme étant écrite de la sorte:



cette même remarque est en même temps applicable à la demi cadence dans la 3^{ème} mesure de la 2^{de} partie de ce morceau.

(*) Ungeachtet der fort dauernden Triolen ist die Halbcadenz fühlbar, da sie durch jene Triolen nur verlängert wird. Man muss diese Halbcadenz sich als folgenderweise geschrieben vorstellen:



dieselbe Bemerkung ist zugleich auf die Halbcadenz im 30^{sten} Takt des 2^{ten} Theils dieses Tonstückes anwendbar.

le même. desselbe. $\frac{1}{2}$ Cad harmoniq: harmonische $\frac{1}{2}$ Cad: Rhythme de 4 mesures. Rhythmus von 4 Takten.

En Mi. 3 Jn E. $\frac{1}{2}$ Cadence interrompue par l'harmonie. $\frac{1}{2}$ Cadenz durch die Harmonie unterbrochen.

Rhythme de 6 mesures. Rhythmus von 6 Takten: En Fa mineur. Jn Fis moll. retour en Mi. zurück nach E.

$\frac{1}{2}$ Cad: En La. Jn A. $\frac{1}{2}$ Cad: sur la dominante de Mi. $\frac{1}{2}$ Cad: auf der Dominante von E.

mesure supposée. unterschobener Takt. mesure supposée. unterschobener Takt.

le même. desselbe. mesure supposée. unterschobener Takt. Rhythme Rhythmus

de 8 mesures. von 8 Takten. Cad: parfaite prolongée. Vollk: Cadenz verlängert.

Comme dans un morceau de cette étendue il faut souvent moduler, et qu'il est quelquefois douteux de savoir précisément dans quel ton l'on est (sans l'Harmonie qui l'accompagne), nous en indiquerons les modulations dans les exemples mêmes.

Le rythme de cet Adagio marche de la manière suivante :

Première partie. 4, demi-cad. — 4, cad. parf. — 4, demi-cad. — 4, cad. parf. — 8, demi-cad. — 4, demi-cad. — 4 — 8, cad. parf. avec deux mesures de supplément ou de prolongation.

Seconde partie. 4, demi-cad. — 3, demi-cad. (*) — 4, demi-cad. — 2 — 2 — 2, demi-cad. — 4, demi-cad. — 6, demi-cad. — 4, demi-cad. — 4, demi-cad. — 8, cad. parf. avec un supplément de deux mesures, comme à la fin de la première partie.

Da in einem Stücke von dieser Ausdehnung oft modulirt werden muss, und da man, (ohne die begleitende Harmonie,) bisweilen in Zweifel kommt, genau angeben zu können, in welcher Tonart jede Stelle eben ist, so werden wir die Modulationen stets in den Beispielen selber anzuzeigen.

Der Rhythmus dieses Adagio schreitet auf folgende Art fort :

Erster Theil. 4, Halbcad: — 4, vollk: Cad: — 4, Halbcad: — 4, vollk: Cad: — 8, Halbcad: — 4, Halbcad: — 4 — 8, vollk: Cad: mit zwei Zusatz- oder Verlängerungs-Takten.

Zweiter Theil. 4, Halbcad: — 3, Halbcad. (*) — 4, Halbcad: — 2 — 2 — 2, Halbcad: — 4, Halbcad. — 6, Halbcad. — 4, Halbcad: — 4, Halbcad: — 8, vollk: Cad: mit einem Zusatze von 2 Takten wie im ersten Theil.

(*) Ce rythme de trois mesures se trouve ici isolé, et aurait exigé un accompagnement, c'est-à-dire un autre rythme de trois mesures.

(*) Dieser dreitaktige Rhythmus steht hier abgesondert, und hätte einen Begleiter, (nämlich einen andern 3-taktigen Rhythmus) erfordert.

Ce qui est extraordinaire dans cet *Adagio*, est que la seconde partie n'en fait, pour ainsi dire, qu'une seule période, et par conséquent une période de quarante-deux mesures, tandis que la première en a trois bien distinctes. Ce qui fait que cette longue période de quarante-deux mesures, quoique vague, n'est pas moins facile à saisir, c'est, 1^o que les demi-cadences (et il y en a onze) sont si bien manquées et distribuées, qu'elles séparent parfaitement une idée de l'autre; 2^o que plusieurs de ces demi-cadences ont plus l'apparence d'une cadence parfaite que d'une demi-cadence; et enfin, 3^o que (comme ce morceau appartient à une symphonie) le *Forte* (ou la masse de l'orchestre) et le *Piano* (ou le simple quatuor) sont si bien placés, qu'ils en séparent de même les idées de manière à les suivre et à les saisir facilement. Le défaut principal d'une longue période est de ne pouvoir pas distinguer l'une de l'autre les différentes idées dont elle est composée.

Voilà donc un exemple d'une Mélodie dans un mouvement fort lent, divisée en deux parties principales.

Nous appellerons les différentes manières de conduire, d'étendre et d'enchaîner les idées mélodiques: *Cadres*, *Coupes* ou *Dimensions*. Ainsi la coupe d'une Mélodie qui n'est composée que de deux parties principales (comme en général la romance), s'appellera: I. *Coupe de la Romance*, ou la *petite Coupe binaire*.

Quand la Mélodie est composée de trois périodes principales, mais dont la troisième n'est que le *da capo* de la première, sa dimension s'appellera: II. *Coupe du Rondeau*, ou *petite Coupe ternaire*.

Les coupes des Mélodies qui sont divisées en deux parties principales (dont chacune peut contenir plusieurs périodes), s'appelleront: III. *La grande Coupe binaire* de la Mélodie.

Das Besondere in diesem *Adagio* ist, dass der 2^{te} Theil, so zu sagen, nur eine einzige Periode bildet; also eine Periode von 42 Takten, während der erste Theil drei wohlabgesonderte Perioden hat. Das, was diese durch 42 Takte lange, und unbegrenzte Periode doch so verständlich und fasslich macht, ist, 1^{ten}, dass die Halbcadenzen (und es gibt da deren elf) so wohl bestimmt und vertheilt sind, dass sie eine Idee von der andern vollkommen absondern; 2^{ten} dass mehrere dieser Halbcadenzen mehr den Anschein von vollkommenen, als von Halbcadenzen haben; und endlich 3^{ten}, dass, (da dieses Tonstück einer Symphonie angehört) das *Forte*, (oder die Masse des Orchesters) und das *Piano* (oder das einfache Quartett) so wohl vertheilt sind, dass sie zugleich die Ideen auf eine Art absondern, die ein leichtes Nachfolgen und Auffassen möglich macht. Der grösste Fehler einer langen Periode ist, wenn man von den Ideen, aus welchen sie besteht, die eine nicht von der andern unterscheiden kann.

Diess ist demnach das Beispiel einer Melodie die im sehr langsamen Tempo gesetzt, und in zwei Haupttheile abgetheilt ist.

Wir werden die verschiedenen Arten, wie die melodischen Ideen geführt, ausgedehnt, und verkettet werden, mit den Namen: *Einfassung*, *Rahmen* oder *Umfang* (*Umkreis*) bezeichnen. Demnach wird der Umfang oder Rahmen einer Melodie, die nur, (wie überhaupt die Romanze,) aus zwei Haupttheilen besteht, benannt: I. *Romanzen-Umfang*, oder der *kleine zweitheilige Rahmen*.

Wenn die Melodie aus drei Hauptperioden besteht, wovon jedoch die dritte nur eine Wiederholung der ersten ist, so wird ihr Bau benannt:

II. *Rondo-Umfang* oder der *kleine dreitheilige Rahmen*.

Die Ausdehnung solcher Melodien, die in zwei Haupttheile abgetheilt sind, (wovon jeder mehrere Perioden enthalten kann) benennen wir: III. *den grossen zweitheiligen Rahmen* der Melodie.

La dimension des Mélodies divisées en trois parties principales (dont chacune peut avoir de même plusieurs périodes, et dont la troisième partie n'est qu'un *da capo* de la première), s'appellera: IV. *La grande Coupe ternaire* de la Mélodie.

Une Mélodie divisée en deux parties principales, est en grand ce que la romance est en petit; celle-ci se divise en deux périodes, tandis que la première se partage en deux parties. Une Mélodie divisée en trois parties principales, et dont nous parlerons plus bas, est de même en grand ce que le rondeau est en petit, c'est-à-dire que ce dernier se divise en trois périodes, comme l'autre en trois parties.

Dans ces quatre coupes différentes on a composé les Mélodies les plus belles, les plus intéressantes et les plus piquantes. Elles servent de base pour toutes les autres, dont nous parlerons plus bas.

PRINCIPES POUR LA GRANDE COUPE (ou DIMENSION) BINAIRE.

1^o La seconde partie de cette coupe ne peut jamais être plus courte que la première, mais elle peut être d'un tiers et même de moitié plus longue; car la première partie n'est que l'exposition, tandis que la seconde en est le développement. (*)

2^o Si le morceau est en majeur, la première partie doit se terminer à la dominante. Il faut établir cette dominante parfaitement bien, afin qu'elle fasse l'impression d'une seconde tonique. Il ne faut pas trop moduler cette première partie dans les autres tons, pour éviter les trois inconvéniens suivans dans la Mélodie: A. pour ne pas effacer trop le ton primitif; B. pour ne pas nuire à la gamme de la dominante; C. pour ne point contrarier l'exposition du morceau, qui doit

Den Umfang jener Melodien, die in drei Haupttheile eingetheilt sind, (wovon wieder jeder Theil mehrere Perioden enthalten kann, und der dritte Theil nur eine Wiederholung des ersten ist), werden wir benennen: IV. *Der grosse dreitheilige Rahmen* der Melodie.

Eine Melodie, die in zwei Haupttheile zerfällt, ist im Grossen das, was die Romanze im Kleinen; diese letztere zertheilt sich in zwei Perioden, während die erste zwei Theile enthält. Eine Melodie von drei Haupttheilen, von der wir später reden werden, ist eben so wieder das im Grossen, was das Rondo im Kleinen; nämlich das letztere theilt sich in drei Perioden, so wie das erstere in 3 Theile.

In diesen vier verschiedenen Formen, (wie man diese Rahmen auch benennen kann,) wurden die schönsten, interessantesten und anziehendsten Melodien componirt. Sie dienen als Grundpfeiler für alle andern, von denen in der Folge die Rede seyn wird.

GRUNDSÄTZE FÜR DEN GROSSEN ZWEITHEILIGEN RAHMEN.

1^{tes} Der zweite Theil dieses Rahmens darf nie kürzer als der erste seyn, wohl aber um ein Drittel oder um die Hälfte länger; denn der erste Theil ist nur die Hauptdarstellung, während der zweite die Entwicklung enthält. (*)

2^{tes} Wenn das Tonstück aus *dur* geht, so muss der erste Theil sich in der Dominante endigen. Diese Dominante muss vollkommen klar bestimmt werden, damit sie den Eindruck einer zweiten Tonica bewirke. In diesem ersten Theile darf man nicht zu viel in die andern Tonarten moduliren, und zwar: A. um die Grundtonart nicht in den Hintergrund zu stellen; B. um der Dominantentonart nicht zu schaden; C. um der Exposition des Stückes nicht zu wider zu handeln, welche stets frei und klar seyn

Es ist bemerkenswerth, dass das Gefühl hier einem Gesetze folgt, das auch der Verstand anerkennt: denn auch in einer Rede findet eine Hauptdarstellung (Exposition) anfangs statt, deren Ideen in einem 2^{ten} Theile dann entwickelt werden.