

Gedanken

über die

verschiedenen Lehrarten in der
Komposition

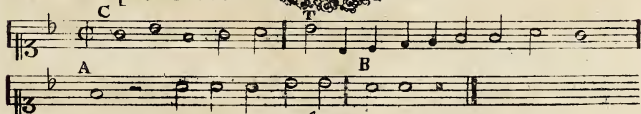
als Vorbereitung
zur Fugenkenntniß

VON

J. P. KIRNBERGER



Canone à quatre voci



Wien
Im Verlag der K. K. priv. chemischen Druckerey am Graben.
Nr. 944.



~~~~~

**B**erardi, Bononcini und Fur sind diejenigen, denen die Musik die reinsten Lehren zu verdanken hat. Sie weichen in ihren Methoden ungleich von einander ab

Berardi in seinem Werke:

Documenti armonici di D. Angelo Berardi Dus. Agata in Bologna.  
1687. 4.

hat seine Lehrart folgendermaßen eingerichtet. Er setzt die Lehre vom vierstimmigen Satz voraus und zeigt nunmehr die Wege, wie man die Regeln der Harmonie in die engsten Grenzen einschließen könne. Er hat in seinem Satz Einheit und Charakter, ist aber wegen seiner zu strengen Schreibart in unsern Zeiten zur Nachahmung nicht zu empfehlen, und seine Schreibart wird wegen der vielen in neuern Zeiten mit gutem Erfolge erfundenen Fortschreitungen, welche bey ihm nicht anzutreffen sind, unbrauchbar. Er treibet seine Künsteleyen ins Unendliche fort, und suchet die zum angenommenen Thema unentbehrliche Töne aus demselben heraus zu zwingen.

Bononcini in seinem Werke:

Musico pratico in Bologna. 1688. 4.

(welcher in Diensten der Königin Sophie Charlotte Regine von Preußen war, und durch seine bey Gelegenheit des Absterbens dieser erlauchten Person verfertigte Trauermusik:

La Virtù afflitta nella morte della S. Real. Maesta Sophia Charlotta.  
Regina di Prussia. 1705. d. 1. Febr.

bekannt ist,) ist in seiner Lehrart dem guten Geschmack unserer Zeiten mehr angemessen, als Berardi. Er schreibt weniger eingeschränkt, und versieht es nur darin, daß er in der ersten Anlage seiner Komposition den Charakter des Stücks nicht gehörig verfolgt, sondern frey wegschreibet, was nur klinget. Die Folge in seinen Stücken aber hält alle Strenge echter Komponisten aus, und wird auch aus diesem Grunde seinen Stücken, die für ihn sprechen, einen unvergänglichen Werth geben.

Fur ist in seinem lateinischen Werke :

Gräduſ ad Parnäſſum, (welchen Lorenz Miſtler in ſeiner zu Leipzig 1742. in 4. heraus gekommenen Ueberſetzung durch die von ihm beygefügten Anmerkungen ganz verunſtaltet hat, Viennae 1725. Fol.

was die Reinigkeit des Satzes anbelanget, zu ſtrengen. Seine übertriebene Strenge hat er ſelbſt in ſeinen praktiſchen Exempeln, welche er ſeinem Lehrbuche beygeſüget hat, nicht zur Ausübung bringen können. So hat er z. E. in ſeinem Lehrbuche bey dem Amen, vom Anfang bis zum dritten Takte Oktaven, die zwar auf dem Papier nicht ſtehen, gleichwohl als ſolche dem Gehöhr unausſprechlich ſind. Man muß ſich wundern, daß man vom ſeligen Fur Sachen hat, welche in Beziehung auf die Kunſt unmachbar ſind, und daß ſeine Lehren mit ſeinen praktiſchen Exempeln ſeines Lehrbuches gleichwol nicht zu vereinbaren ſind. Ueberdem präparirt er ſeinen zwey- bis vierſtimmigen Satz gleich zu den Fugen, welches doch die ſchwerſte Art in der Kompoſition iſt. Denn in einer Fuge wird die mehrſte Einheit und der beſtimmte Karakter erfordert, wenn dieſe nach ihrem wahren Gehalt ſchön ſeyn ſoll; überdies gehören zur Fuge, alle übrige Eigenſchaften einer guten Kompoſition, Rhythmus, Melodie, u. ſ. w. Außer dieſen Schönheiten, die man in den Stücken des Alterthums nicht genug bewundern kann, iſt eine Fuge ein bloßes harmoniſches Geläute, und dieſes bloße Geläute iſt es, was in unſern Zeiten der Fuge ihr wahres Verdienſt genommen, und eine beynahe all gemeine Verachtung derſelben bewirkt hat.

Johann Sebastian Bach führt in allen ſeinen Stücken einen durchgängig reinen Satz, jedes Stück hat bey ihm einen zur Einheit geführten beſtimmten Karakter. Rhythmus, Melodie, Harmonie, kurz alles, was eine Kompoſition wirklich ſchön macht, hat er, nach dem Zeugniſſe ſeiner praktiſchen Werke, vollkommen in ſeiner Gewalt. Seine Methode iſt die beſte, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leihteſten bis zum ſchwerſten über, eben dadurch iſt der Schritt zur Fuge ſelbſt nicht ſchwerer, als ein Uebergang zum andern. Aus dieſem Grunde halte ich

die Johann Sebastian Bachſche Methode für die einzige und beſte.

Es iſt zu bedauern, daß dieſer große Mann über die Muſik nie etwas theoretiſches geſchrieben hat, und ſeine Lehren nur durch ſeine Schüler auf die Nachwelt gekommen ſind.

Ich habe die Methode des sel. Joh. Seb. Bach auf Grundsätze zurück zu führen und seine Lehren nach dem Maaße meiner Kräfte der Welt, in meiner Kunst des reinen Sazes, vor Augen zu legen gesucht. In dem ersten Theile über die Kunst des reinen Sazes vom Jahre 1771 habe ich gleich anfänglich in der Vorrede innerung Seiters vorausgesetzt, daß man zum Verständnisse dieses Werks wenigstens den Generalbass rein zu spielen wissen müsse. Man weiß aus der Geschichte, daß viele Länder jederzeit, besonders bey Kirchenmusiken, Organisten gehabt haben, die den Generalbass so, wie er akkompagnire seyn muß, nach gründlichen Regeln gespielt haben. So selten es damals war, einen Organisten zu finden, der den Generalbass regelmäßig zu spielen nicht verstanden hätte, so selten ist es gegenwärtig, einen Organisten zu finden, der den Generalbass richtig zu spielen weiß. Die mehresten Organisten spielten freylich durchgängig den Generalbass gleichsam mechanisch, denn ihnen war es zulänglich, daß sie nach angesehenen über den Basscon angezeigten Signaturen wußten, welche Töne man dazu zu nehmen habe; als zu 5 die 3; zu 2 die 8; zu 1 die 8 u. Imgl. wie alle Dissonanzen präparire und aufgelöst werden mußten, ohne weitere Kenntniß zu haben, welches der eigentliche Grundton jeden Akkords war, als warum sich damals nur die eigentlichen Komponisten bekümmerten. Nun war zwar die Wissenschaft der Komposition in ihrem ganzen Umfange beym Generalbassspielen just nicht nothwendig, aber der reine vier- und dreystimmige Satz blieb gleichwohl unentbehrlich, wurde auch immer gelehret, und pflanzte sich durch große Uebung und Erfahrung fort. Ferner, der unbefitzerte Generalbass, der weder aus der Partitur, noch einer dabey seyenden Oberstimme gespielt werden kann, läßt sich, ohne Kenntniß der Komposition allgemein genommen, nicht verstehen, weil nach einem Ton oder dissonirenden Akkorde fast alle mögliche Folgen von Akkorden einem gleichsam vor Augen stehen müssen, und dennoch derjenige Akkord, den der Komponist gewählt hat, erst durch ein aufmerksames und promptes Gehör errathen werden muß. Heinichen hat unstreitig in diesem Fache am gründlichsten gelehret, wiewohl seine Lehren durch weniger und allgemeinere Regeln bestimmt werden können, und seine Regeln, besonders die über das Akkompagnement des mehr als vierstimmigen Sazes, selbst von jemanden, der in den Grundsätzen fest ist, geprüft seyn wollen. Sogar die Fugen zu akkompagniren, als wozu gleichwohl mehr Wissenschaft als die Kenntniß des reinen vierstimmigen Sazes erfordert wurde, wurden auch von den meisten Organisten durch anhaltende Uebung und Erfahrung erlernt. Seit der Zeit hingegen, daß der reine Satz sogar aus der Kirche verbannt worden ist, und man nicht mehr weiß, ob man eine Kirchenmusikt oder eine ernsthafte oder komische Oper gehöret hat, (da doch der reine Satz, wenn er nirgends mehr anzutref-



fen wäre,) sich doch in Kirchen auf immer erhalten haben sollte, seit der Zeit fehlt es an Komponisten und Organisten.

Zur Wiederherstellung eines reinen Generalbassspielers habe ich das kleine Werk vom Generalbass beyrn Herrn Kommerzienrath Hummel öffentlich im Druck herausgegeben, und ich glaube fast, daß ein mittelmäßiger Kopf sich darnach bilden könne. Daß ich in eben diesem Generalbassbuche sehr wenig von bunten Bässen, als Achetheil Noten im Allabrevetakt, 16 auch wohl gar 32 Theilnoten in andern Taktarten und vom Fugenakkompagnement gelehret und auf künftige Zeiten zu lehren versprochen, solches aber bis jetzt nicht erfüllet habe, daran ist meine zweyjährige Krankheit allein schuld, und sollte ich wieder hergestellt werden, so denke ich jenem Versprechen nachzukommen. Vor jetzt wünsche ich, erst der Kunst des reinen Sazes annoch zuzuförderst dasjenige beizufügen, was zum vollständigen Gebrauch derselben annoch gehöret, als die Lehre von der Singekomposition; die Lehre von den Charakteren der Tänze, welche die sicherste Grundlage ist, zur vollständigen Kenntniß der vielfältigen Rhythmen zu gelangen, und endlich die Lehre, Fugen zu komponiren, als welcher Stücke wegen ich zu häufig erinnert werde. Von der Singekomposition habe ich Hoffnung, diese Michaelismesse eine Anlei- cunung mit praktischen Exempeln im Druck herauszugeben, und, sobald es möglich ist die Lehre von den Nationaltänzen, alsdann aber entweder den Verfolg des Generalbasses, oder die Abhandlung von den Fugen folgen lassen. Die Bachsche Methode führte mich auf meine eigene Werke und diese wiederum zur Fortsetzung der angestellten Vergleichen der Lehrarten zurück. Dahin gehört nun noch Cima, welcher aber wegen der allzustrengen Methode und des verfehlten Charakters nicht empfohlen werden kann. Außer den angeführten Methoden kenne ich gar keine weiter, die Komponisten als Muster zur Nachahmung aufgestellt werden können.

Nachdem ich hier die Methoden, die mir eine vorzügliche Aufmerksamkeit zu verdienen schienen, angezeigt habe, so will ich das, was vom zweystimrigen Saze besonders zu merken, hier mit beifügen, und die Lehren des großen Kompo- nisten Fur bey dieser Gelegenheit genauer prüfen.

Die wenigen Lehren zum reinen Saze, er sey zwey- drey- oder vierstimmig, sind bey Fur kurz und deutlich nach aller Strenge in seinen gegebenen Lehren an- gezeigt, und man kann sie im XIII. und letzten Kapitel, vom heutigen musikalischen System seines Lehrbuches vorfinden. Er bemerket die verschiedenen Gattungen der Bewegungen, als die gerade, die widrige und die Seitenbewegung und zeigt bald darauf ihren Gebrauch durch vier Regeln, deren Anwendung so leicht

leicht scheint, von ihm aber mit großem Rechte für so wichtig angepriesen worden, daß er bald darauf sagt:

„an der Erkenntniß dieser dreysachen Bewegung und derselben rechten Gebrauch hängt, wie man zu sagen pfleget, das Gesetz und die Propheten.“

Hiervon läßt sich auch leicht Ueberzeugung erhalten, wenn man bedenket, daß selbst erfahrene, gründliche und im Amte schon lange gefessene Kapellmeister sich nicht genug für diese Fehler sichern können, für die Fehler nehmlich, welche das Ohr bemerkt, nicht diejenigen, welche für das Auge aufs Papier Fehler sind, und die bey den vorsichtigen und strengsten Komponisten gefunden, und dadurch (daß es Augen- und keine Ohrenfehler sind, und daß entweder die Geschwindigkeit der Bewegung oder die allzugroße Harmonie selbige entschuldige,) gütlig vertheidiget werden.

Fur lehret in der ersten Lektion der ersten Uebung, daß sowohl die erste als letzte Note eines Stücks eine vollkommene Konsonanz seyn müsse, hingegen die vollkommene Konsonanz in der Mitte des Stücks nicht geduldet werden könne. Diese wahre und notwendige Regel aber ist von Fur in seinen praktischen Beyspielen öfters außer Acht gelassen, so, daß darinn zuweilen sogar zwey nach einander folgende vollkommene Konsonanzen vorkommen, als: nach einer perfecten Quinte eine perfekte Oktave, oder umgekehrt, nach einer Oktave eine Quinte.

Ferner in der ersten Uebung der andern Lektion, in der Lehre, wo zwey Noten gegen eine zu stehen kommen, erlaubt Fur, daß die zweyte Note dissonirend seyn könne, und gleichsam wie der reguläre Durchgang behandelt werde. Diese Lehre wird verständlich werden, wenn man folgende der Sache angemessene Unterscheidung macht.

Zwey Noten gegen eine werden auf eine zweyfache Art behandelt. Einmal kann die erste ein Konsonanz und die zweyte eine Dissonanz seyn, das heißt bekanntermaßen der reguläre Durchgang. Zum andern kann die erste Note dissoniren und die zweyte konsoniren, und diese Eigenschaft der Noten macht den irregulären Durchgang aus. Die Dissonanzen, die hier vorkommen, sind von denen unterschieden, die man unter der zweyfachen Eintheilung der wesentlichen und zufälligen Dissonanzen begreift. Die wesentlichen Dissonanzen nämlich müssen von der vorhergegangenen Harmonie präparirt seyn, und bey der folgenden Harmonie aufgelöst werden; auch kann der wesentlich dissonirende Akkord eine oder mehrere

Takt-

Taktzeiten einnehmen, der aufgelösete Akkord auch mehr oder weniger Taktzeiten haben; doch kann die Harmonie, womit der dissonirende Akkord präparirt worden, in der Anzahl der Taktzeiten entweder gleich oder ungleich seyn, daß heißt, die gedachte Harmonie kann mehrere Taktzeiten haben, aber nicht weniger als die, womit der dissonirende Akkord ist präparirt worden.

Die zweite Gattung der Dissonanzen sind die zufälligen, diese sind eben der Präparation wie die wesentlichen unterworfen, nur in der Resolution weichen sie darin von einander ab, daß die wesentlichen Dissonanzen sich erst bey der folgenden Harmonie auflösen, die zufälligen aber bey der nemlichen Harmonie resolviren müssen.

Die dritte Art der Dissonanzen sind nun diejenigen, welche unter den regulären und irregulären Durchgang begriffen werden, und deren Natur bereits oben erklärt worden. Beyde Arten, sowohl der reguläre als irreguläre Durchgang, (*transitus regularis et irregularis*) können keine zwey Taktzeiten, sondern nur eine einnehmen. Zur beandele die Exempel, wo zwey Noten gegen eine stehen, so, wie man den *transitus regularem* behandelt, in welchem zu dem dissonirenden Tone die Harmonie von der ersten Taktzeit liegen bleibt. Siehe beyde unrechte Sätze im 32sten Exempel, und die Verbesserung im 33sten Exempel.

Sobald der *Cantus floridus* (wo mehr Noten gegen eine gesetzt werden) der Vorwurf des Komponisten ist, so nimmt Bach gleich einen bestimmten Charakter an, den er durch das ganze Stück durchführt. Im *Canto aequali* (wo Note gegen Note gesetzt wird) läßt sich die Bach'sche und Fux'sche Methode vereinigen, wiewohl man in einer Stimme z. B. in der Melodie auch einen bestimmten Charakter annehmen kann. Fux aber geht willkürlich fort, ohne sich im ganzen Stücke an Charakter, Rhythmus, Melodie u. s. w. wie Bach, zu binden. Die Bach'sche Fugen unterscheiden sich, wie gesagt, von allen andern eben dadurch, daß bey ihm alle Schönheiten, Rhythmus, Melodie und Charakter so, wie in allen andern seiner Stücke, vereinigt sind.

Wer der Fux'schen Methode folgen will, der kann die angegebene und gereinigte Exempel des zweystimrigen Sazes sich zu Nutze machen, und alsdann im Fux'schen Lehrbuche mit dem Exempel des drey- und vierstimrigen Sazes fortfahren; wer aber Zuversicht zur Bach'schen Methode hat, den verweise ich auf meine Kunst des reinen Sazes.



Ich bin vielfältig von musikalischen Liebhabern erlucht worden, ihnen einen Begriff vom sogenannten Kontrapunkt zu machen. Dis soll kürzlich mit Beyfügung einiger Exempel geschehen, um zu zeigen, wie unentbehrlich der doppelte Kontrapunkt ist.

Eine jede mehr als einstimmige Komposition heist Kontrapunkt, nach der Anzahl der Stimmen aber, 2, 3, 4 und mehrfacher simpler Kontrapunkt. Das sind also dieselben Ausdrücke: Er verstehet den reinen Satz oder Kontrapunkt.

Im einfachen Kontrapunkte gehen zwey oder mehrere Stimmen in einerley Bewegung Note gegen Note zugleich, wie die Kirchenlieder und Psalmen. Dieser wird der unverzierte, gehen aber alle Stimmen nicht zugleich, so wird er der verzierte Kontrapunkt genennet, in welchem zu einer Note 2, 3, 4 und mehrere von weniger Taktgeltung seyn können.

Der einfache unverzierte Kontrapunkt kommt allen möglichen Kompositionen vom Baurentanze an bis zu den erhabensten Stücken bey Kammeropern und Kirchenmusiken, zu.

Die zweyte Gattung des Kontrapunkts ist der doppelte, d. h. wenn von zweyen Stimmen die höhere zur tiefen, und diese zur höhern werden kann, und der Satz rein ist. Diese Versekung zweyer Stimmen giebt zwey Veränderungen in der Melodie oder obern Stimme, und in der Harmonie oder untern Stimme, und aus einem solchen Satz erhält man aus einem Takte zwey Takte, wenn man die untere Stimme an die obere anschließt, oder die oberste Stimme an die untere. Vier Takte geben also acht Takte, acht, sechszehn, ohne daß man die angehängten Takte erst erfinden darf.

Dis macht der Kontrapunkt zu einem Canto firmo den Gesang noch schöner, als er ohne denselben seyn würde, weil er sein Dasein aus der Melodie nimmt, und so wird die Wissenschaft des doppelten Kontrapunkts um so viel ausgebreitern Nutzens.

Ist der Satz dreystimmig und lassen sich alle drey Stimmen umkehren, so erhält man aus einem Takte, durch die Beyfügung der andern, drey Takte; eben so giebt ein der Umkehrung fähiger vierstimmiger Satz vier Takte von verschiedenen Melodien.

Dies sind die einzelne Theile, die sich zur Fuge, wie Kalk und Stein zum Gebäude, verhalten.

Ich habe gezeigt, daß der doppelte Kontrapunkt, so wie der einfache, 2, 3, 4 und mehrstimmig seyn kann. Auch kann in demselben Note gegen Note, wie

im unverzierten Kontrapunkt, zugleich aber auch verzierte Noten aller Art vorkommen, um jede Stimme von der andern zu unterscheiden, zumal wenn drey oder vier Thematata verschiedener Art unterscheidend geordnet werden sollen.

Beym doppelten Kontrapunkt, welcher erforderlich, hinlänglich und zureichend ist, eine Fuge zu machen, muß man also die drey Gattungen, die ihren Grund aus dem harmonischen Dreyklang haben, wissen, als:

den in der Oktav,  
den in der Decime und  
den in der Duodezime.

Was bey jeglicher zu merken, dgs habe ich in meiner Kunst des reinen Satzes hinlänglich gelehret. Um aber Personen, welche die Musik nur zum Vergnügen treiben, eine Idee von den verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts zu geben, sind das 34ste und die darauf folgende Exempel beygefügt worden. Komponisten von Profession aber müssen denselben gründlich, nach seinem ganzen Umfang, kennen.

Ich gehe also zur Erklärung der beygefügteten Tafel über.

- 1) im 1sten Exempel ist die Melodie in der Oberstimme und in der Unterstimme eine Note gegen die andere.
- 2) Beym 2ten Exempel ist der Gesang unten, und der Satz einer Note gegen die andere oben. In dieser Art Gesänge hat man auf folgende Stücke zu sehen.
  - a) Daß Note gegen Note eine Konsonanz sey.
  - b) Außer der Regel: daß zwey perfekte Konsonanzen einer Gattung als Quinten und Oktaven nicht nach einander folgen dürfen, sind noch folgenden die Einschränkungen zu merken:
  - c) Zur ersten und letzten Note ist die Oktave zu nehmen, um sowohl die Sonart zu bestimmen, als die Ruhe festzusetzen.
  - d) In der Mitte ist sowohl die Oktave für sich, als Quinte für sich zu vermeiden.
  - e) Auch muß (da es schon für sich falsch ist, daß in der Mitte eine Oktave oder Quinte angebracht werde,) weder nach einer Oktave eine Quinte, noch nach einer Quinte eine Oktave folgen, weil nach der allgemeinen Regel aller Komponisten zwey perfekte Konsonanzen in den äußersten Stimmen nicht zu dulden sind, aus dem Grunde, weil bey der Oktave die mit dem Baßtone entstehende

enstehende Einheit dem Ohr mißfällt, bey der Quinte aber man die zwischen diese und dem Grundton inliegende Terze vermischt. Die Tonlehrer drücken sich hierüber so aus:

„Zwey perfekte Konsonanzen sind wegen ihrer zu großen Vollkommenheit dem Gehör unausstehlich.“

Nur diese Ausnah. ist gestattet diese Lehre, daß ein angenommener Gesang durch Beobachtung dieser Lehre seinen angenehmen fließenden Reiz nicht verliere; als welchenfalls sowohl Oktave als Quinte gesetzt werden kann. Man bedient sich auch in der Mitte deshalb weniger vollkommener Konsonanzen, als Terzen und Sexten; doch mit der Einschränkung, daß man weder allzuviel Terzen, noch auch allzuviel Sexten nach einander folgen läßt, sondern hierunter wechselt. Siehe das 3te Exempel.

Anmerkung. Sowohl bey den vorhergehenden als folgenden Exempeln wird vorausgesetzt, daß man den Takt als *Allabreve* von zwey Zeiten betrachte.

3) Beym 4ten Exempel sind zu einer Note des *Canti firmi* zwey Noten gesetzt; jede dieser beyden Noten muß konsonirend gegen die eine Note seyn, sie mag nun eine Wiederholung eine schon genommenen Harmonie oder zu einer andern Harmonie gehörig seyn. Die Regel, daß man in der Mitte sich weniger vollkommener Konsonanzen bediene, ist auch hier in Acht zu nehmen, so, daß die weniger vollkommene Konsonanz, als Terz und Sexte, die gute schwere Taktzeit einnehme, wohingegen bey der zweyten Note sowohl Quinte als Oktave gesetzt werden kann, weil sie hier die leichte weniger fühlbare Zeit einnehmen. Wieder diese Regel ist in dem vorletzten Takte die Quinte gesetzt, allein die darauf folgende Terz, welche man bey diesem Satz mit der Quinte vermischt, macht, daß bey dem Nachschlage der Terz der Satz dreystimmig klinge. Dieser Vorfall ereignet sich öfters in Sachen von geschwinder Bewegung, als diese sind, wie bey dem mit \*) bemerkten Exempel.

4) Beym 5ten Exempel sind in der Oberstimme zwey Noten gegen eine.

5) Beym 6ten Exempel sind zwey Noten gegen eine, wovon die erste allemal gebunden ist. Diese Art Bindung muß aber nicht mit der bey den Dissonanzen verwechselt werden. In dieser Art konsonirender Bindungen kann man nach allen möglichen Intervallen fortschreiten, anstatt, daß man bey den dissonirenden Bindungen die Auflösung einen Grad abwärts eintreten lassen muß; es mögen nun wes-

sentliche seyn, welche sich zur folgenden Note auflösen, oder zufällige, welche bey der nemlichen einen Grad abwärts treten.

6) Beym 7ten Exempel ist das nemliche Exempel wie bey 6, nur mit dem Unterschied, daß die Melodie im Basse ist, und die konsonirende Bindungen in der Oberstimme.

Anmerkung. Bey einer Fuge von zwey oder drey Gesängen, deren jeder sich in der Bewegung für den andern auszeichnen soll, sind die konsonirenden Bindungen zugleich ein treffendes Hülfsmittel zu jener Absicht, weil man hier immer die Gütherzigkeit des Zuhörers annehmen kann, daß er es nicht fühle, ob die Bindung konsonirend oder dissonirend sey. Der beym 6ten und 7ten Exempel vorkommenden konsonirenden Bindungen kann man sich auch im drey- und vierstimmigen Satze bedienen, weil im zweyestimmigen Satze wider die Regel, daß in der Mitte sowohl die Oktave als Quinte zu vermeiden ist, verstoßen wird, im drey- und vierstimmigen Satze aber durch eine beygefügte Oberstimme dieserhalb abhelfliche Maße getroffen worden.

7) Beym 8ten Exempel ist statt der konsonirenden Bindungen mit zufällig dissonirenden Bindungen jede Note versehen, welches eigentliche Verzögerungen (Retardationen) sind.

8) Beym 9ten Exempel siehet man die einfachen Töne, wovon sie Vorkommen.

9) Beym 10ten Exempel ist der Satz wie bey 8. mit dissonirenden Bindungen in der Unterstimme angebracht.

10) Beym 11ten Exempel ist der Gesang in der Unterstimme, und in der Oberstimme mit konsonirenden und dissonirenden Bindungen vertauscht.

11) Beym 12ten Exempel ist das nemliche Exempel wie bey 11, der Gesang aber ist in der Oberstimme.

12) Beym 13ten Exempel, wo zu einer Note vier gesetzt sind, so daß eine jede derselben zu der Harmonie gehört, ist nur das zu wiederholen, was oben von falschen Fortschreitungen gesagt worden, und daß man bey der ersten Note auf den reinen Satz sehen müsse.

13) Beym 14ten Exempel sind vier Noten gegen eine, deren erste und dritte zur Harmonie gehören, die zweite und vierte aber nicht.

14) Beym 15ten Exempel ist der Gegensatz vom vorhergehenden, wo die erste und dritte Note nicht zur Harmonie gehören, wohl aber die zweite und vierte.

15) Beym 16ten Exempel sind vier Noten gegen eine, so daß der reguläre Durchgang mit dem irregulären abwechselt.

16) Beym 17ten und 18ten Exempel sind zwey Exempel in verschiedenen Bewegungen jedes Takts, wodurch die Gedanken des Gesanges mannigfaltiger werden, weil jene gleichförmige Bewegung dem Gehör öfters unangenehm ist.

17) Beym 19ten Exempel sind zwey Noten gegen eine, der Satz aber ist hier nicht rein, weil die erste Note, als die schwere, Oktaven macht; beym 20sten Exempel hingegen ist der Satz rein, weil die Oktave auf die leichte Taktzeit fällt.

18) Beym 21sten Exempel ist der Satz rein, weil die Quinte auf die leichte Taktzeit fällt, wohingegen der Satz beym 22sten Exempel unrein ist, weil daselbst die Quinte auf die schwere Taktzeit fällt; so auch beym 23sten Exempel.

19) Beym 24sten Exempel ist die Präparation der None mit der Oktave des Bassons, welche sich in die Oktave auflöst, unrecht; weil sie bey der Rescenc on, indem sie die Oktave vom Bassone wird, oktavemäßig klingt. Das Gehör fühlt dies beym 25sten Exempel. Einige Zulassungen, wo die None mit der Oktave präpariret werden kann, sind im 26sten Exempel angegeben, wo beym ersten Exempel der Bass um eine Terz unter sich tritt, und der resolvirende Ton davon eine Terz wird, beym zweiten, wo der Bass eine Terz steigt, und der resolvirende Ton zur Sexte wird, und beym dritten, wo der Bass eine Quarte steigt, und der resolvirende Ton zur Quinte wird.

20) Wenn Noten von verschiedener Gattung vorkommen, so müssen nicht auf die erste Taktzeit zwey Noten gesetzt werden, und auf die andern nur eine, weil die erste Taktzeit schwer ist, und also eine Art vom Gewicht bey sich führt, die zugleich durch die leichte Note der sonst gewöhnlichen Taktzeit zu viel Gewicht giebt. Dieses erfellet aus dem 27sten Exempel, welches bey dem 28sten verbessert ist.

21) Beym 29sten Exempel ist der Satz einfach.

22) Beym 30sten Exempel ist eine Ausnahme, wenn entweder die zweite Zeit bis zum folgenden Takttheile gebunden ist, weil alsdenn die zweite Note von



Gewicht seyn soll; oder wenn in der andern Stimme, welche ruhet, eine Bewegung einer zweiten Stimme geschieht, wie beym 31sten Exempel.

23) Beym 34sten Exempel, welches auf verschiedne Art im doppelten Kontrapunkt gesetzt ist, kann man die Oberstimme oder die Unterstimme zum Canto firmo machen, und dann wird die beygefügte zweyte Stimme der Kontrapunkt genennet.

24) Nach dem 34sten Exempel, in welchem man die oberste oder unterste Stimme zum Canto firmo machen kann, folgen beym 35sten, 36sten, 37sten und 38sten Exempel Umkehrungen im Kontrapunkt der 12 und Versetzungen in der Quinte.

25) Beym 39sten Exempel ist der Hauptsatz wie beym 34sten; die darauf folgenden bis zum 43sten sind im Kontrapunkt der 10.

26) Beym 44sten Exempel ist der Satz vierstimmig durch die beyen beygefügt Stimmen des Altcs und Basses. Eben so beym 45sten Exempel im Kontrapunkt der 8 gegen den vorhergewesenen Exempel bey 44.

27) Beym 46sten, 47sten und 48sten Exempel sind einige Veränderungen, welche deutlich genug zeigen, wie vortheilhaft der doppelte Kontrapunkt sey.

28) Beym 49sten und 50sten Exempel ist aus dem zweystimmigen Exempel bey 34. der Satz dreystimmig und beym 51sten vierstimmig gemacht worden.

Der Kanon auf dem Zittelblatt vom Abt Bendinelli ist in der weichen Tonart G moll gesetzt, setzt man denselben, wie beym 52sten Exempel in der harten Tonart G dur, so klingt er erstlich angenehmer und läßt sich, wie beym 53sten Exempel gezeigt worden, in allen Stimmen umkehren, so daß der Bass zur Diskantstimme und die Tenorstimme zur Altstimme wird.

Daß ich in keinem Exempel gewiesen habe, ob die oberste Stimme herab, oder die unterste Stimme über die obere gesetzt werden müsse, desgleichen ob es um 12 Töne oder um 5 Töne geschehen, und eben so, ob vom 40sten Exempel an, die eine Stimme um 10 oder 3 Töne umgekehrt oder versetzt ist, habe ich ganz unnöthig und überflüssig gefunden.

Hat man es so weit nur gebracht, als diese gegebene Exempel sind, so kann man mit der Einrichtung, Fugen zu machen, sehr leicht vorwärts kommen.

Die

Die meisten Lehrlinge lernen nach der Fürschen Methode gleich Fugen machen, sie vernachlässigen dadurch den schönen Gesang, Rhythmus und Ausdruck, und werden am Ende nur für den Kirchenstyl brauchbar.

Es ist daher notwendig, dem Fugenschreier die rhythmische Musik voranzuschicken, und deshalb die Nationaltänze kennen zu lernen. Ich habe zu dem Ende die Lehre von der Einrichtung mir bekannter Nationaltänze entworfen, in der Hoffnung, sie nun bald dem Druck zu übergeben: da nun die praktischen Exempel die besten Lehrer sind, so soll es daran nicht fehlen. Hiernächst bleibt mir noch die Lehre von der Einrichtung der Fuge übrig, damit denke ich mein Werk zu schließen. Wenn mir der Himmel Leibes- und Seelenkräfte verleihet, soll die Fugenschule den Nationaltänzen bald folgen. Der bey 54. von mir aufgesetzte Kanon von 4 Stimmen wird mich entschuldigen, da ich nach diesem jetzt dazu am allerwenigsten aufgelegt bin. —

---

## Cantus firmus.

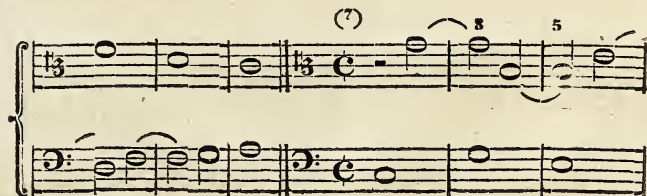
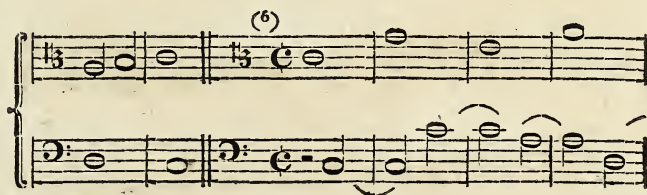
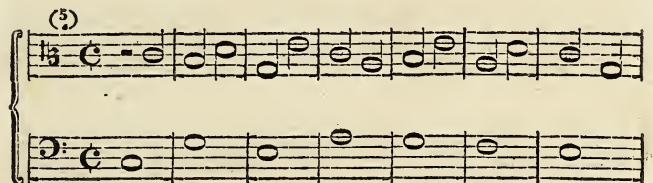
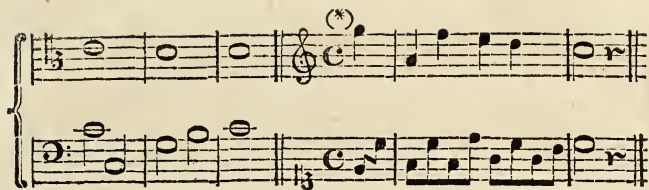
(1) 1 6 3 6 3 6 3 3 1

Contrapunctus

(2) 3 10 3 6 3 6 6 8

(3) 1 6 3 6 3 6 3 3 6 3 6 8

(4)



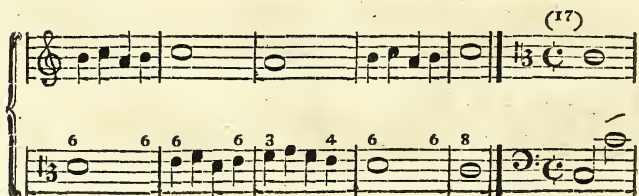
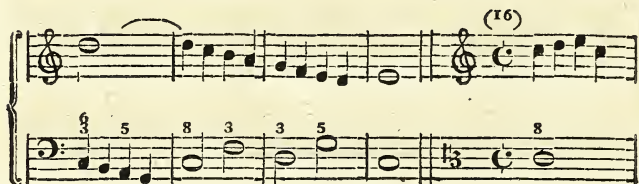
The second system of the musical score for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a quarter note G4 (labeled '5'), a quarter note A4 (labeled '8'), a quarter note B4 (labeled '5'), and a quarter note C5 (labeled '8'). This is followed by a double bar line and then a half note D5 (labeled '(8)'), a half note E5, a half note F#5, and a half note G5. The lower staff begins with a bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. This is followed by a double bar line and then a half note C3, a half note B2, and a half note A2. The time signature is 3/4.

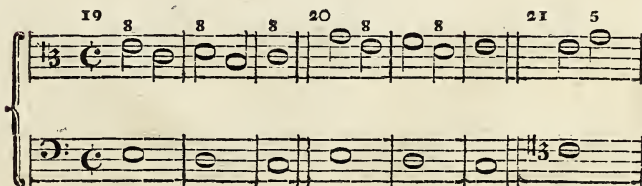
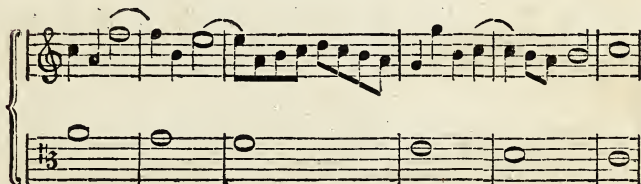
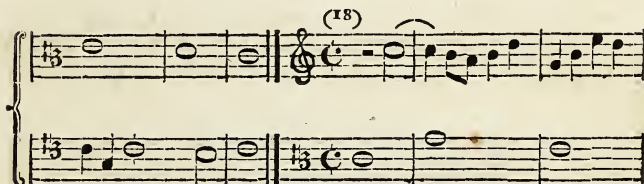
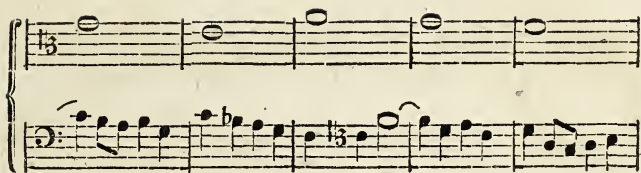
The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The top staff is marked with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The bottom staff is marked with a bass clef and a 3/4 time signature. It begins with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment consists of a series of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. The score is written in a simple, clear style, typical of early 20th-century educational materials.

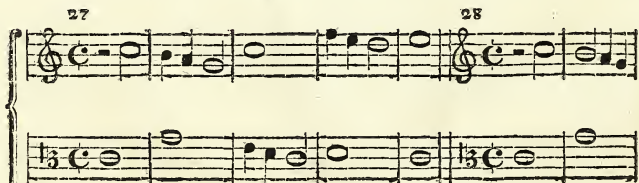


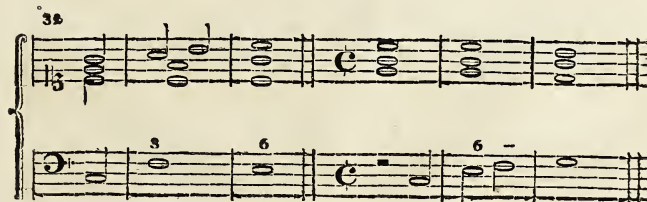
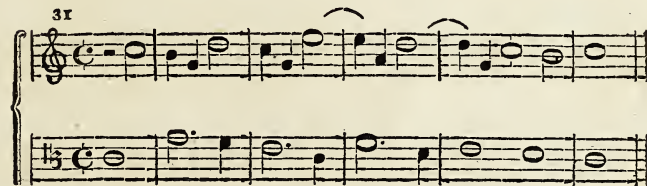
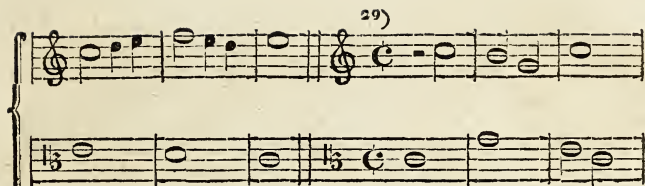
The musical score for "The Rose Tree" is presented on two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff begins with a quarter note G2, a half note F2, and a quarter note E2. The piece concludes with a double bar line.

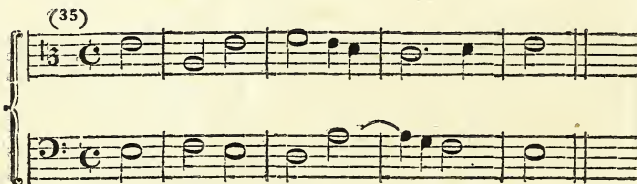
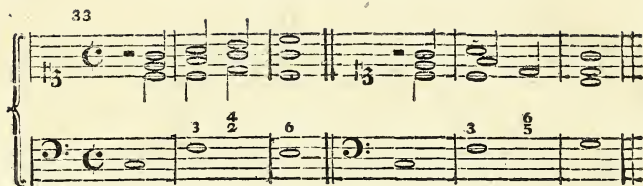
The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music, each featuring a single half note: B-flat, A, G, F, E, and D. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music. The first five measures each contain a pair of eighth notes, while the sixth measure contains a single half note. The notes in the lower staff are: (F, G), (E, F), (D, E), (C, D), (B, C), and D. The system concludes with a double bar line.



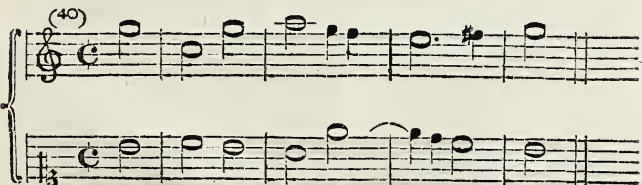
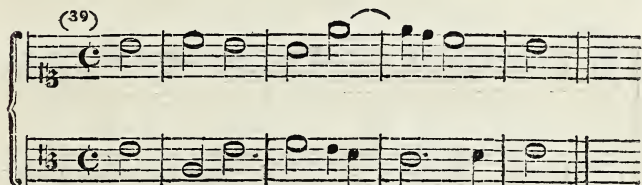
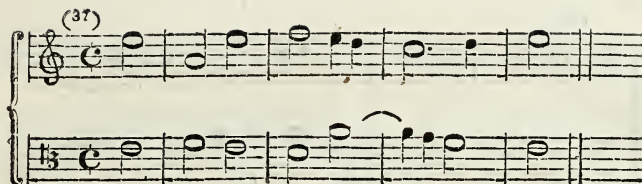


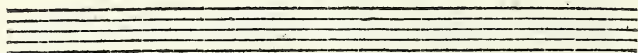
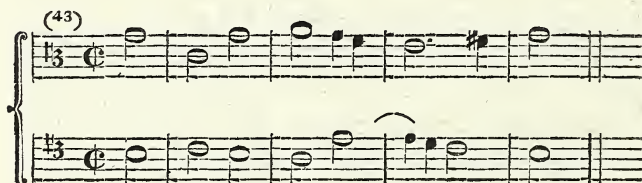




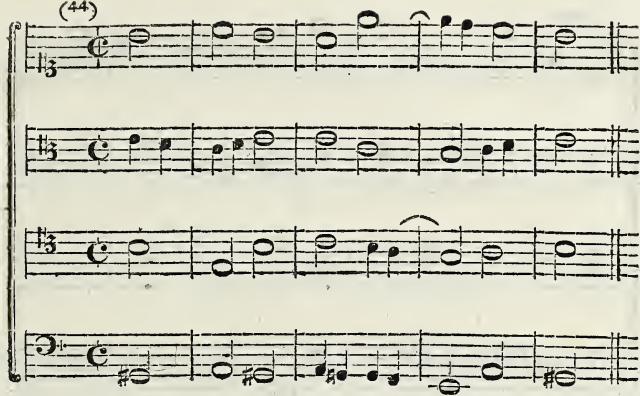




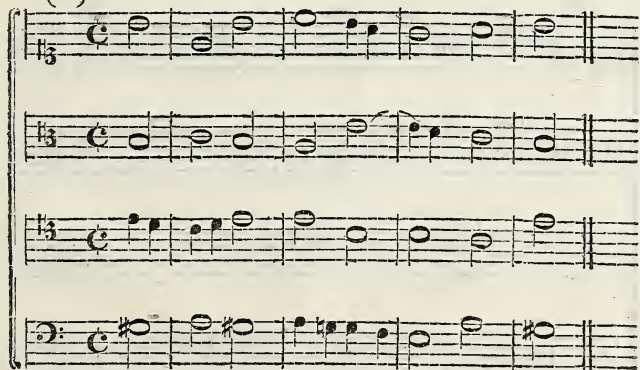




(44)



(45)



(46)

System (46) consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features various note values including half notes, quarter notes, and eighth notes, with some notes beamed together. The system concludes with a double bar line.

(47)

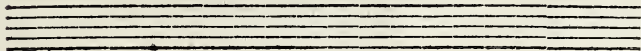
System (47) consists of four staves, continuing the musical notation from the previous system. It follows the same four-staff layout with three treble staves and one bass staff, maintaining the one-sharp key signature and common time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns and rests, ending with a double bar line.

(48)

System (48) consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes: a half note F#, followed by eighth notes G, A, B, C, D, E, F, and a half note G. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing a half note F#, followed by eighth notes G, A, B, C, D, E, F, and a half note G. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a half note F#, followed by eighth notes G, A, B, C, D, E, F, and a half note G. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a half note F#, followed by eighth notes G, A, B, C, D, E, F, and a half note G.

(49)

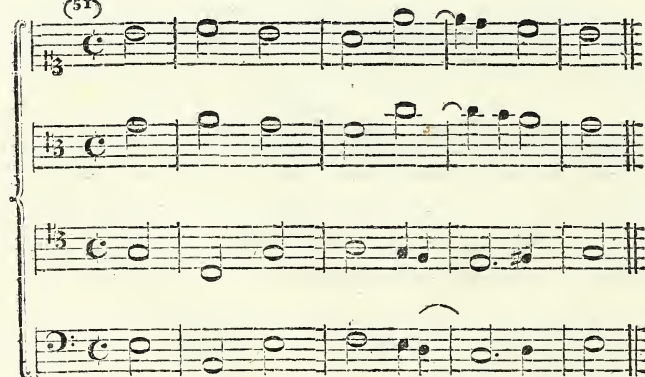
System (49) consists of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a half note F#, followed by eighth notes G, A, B, C, D, E, F, and a half note G. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a half note F#, followed by eighth notes G, A, B, C, D, E, F, and a half note G. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a half note F#, followed by eighth notes G, A, B, C, D, E, F, and a half note G.



(50)

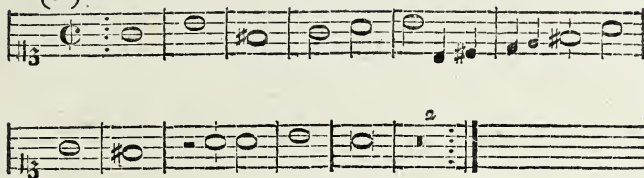


(51)





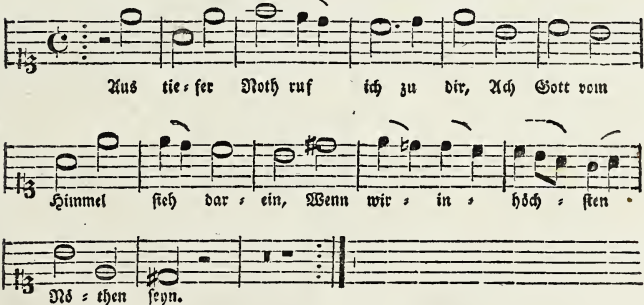
(52)



(53)



(54) Canon von vier Singstimmen, von Joh. Phil. Kirnberger.



NB. Folgende Druckfehler beliebe der Leser zu verbessern :

Seite 5. Zeile 22. statt aus liess ohne. Seite 9. Zeile 12. statt der einfache unver:  
zierte liess; der einfache unverzierte und verzierte.

C N D E.