Gedanken

über die

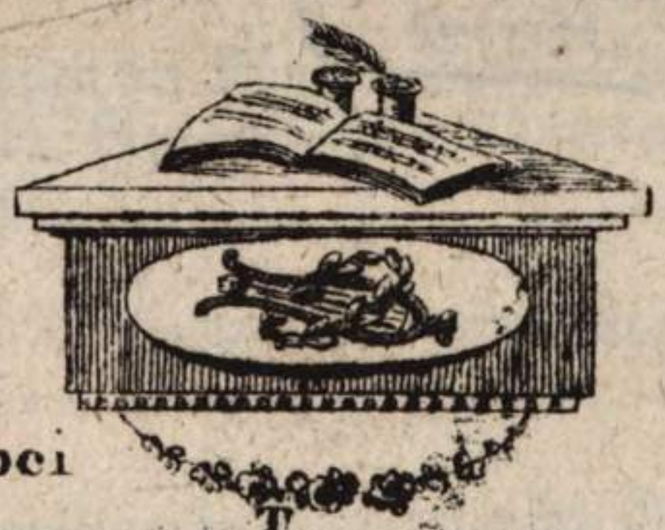
verschiedenen Lehrarten in der Komposition

als Vorbereitung

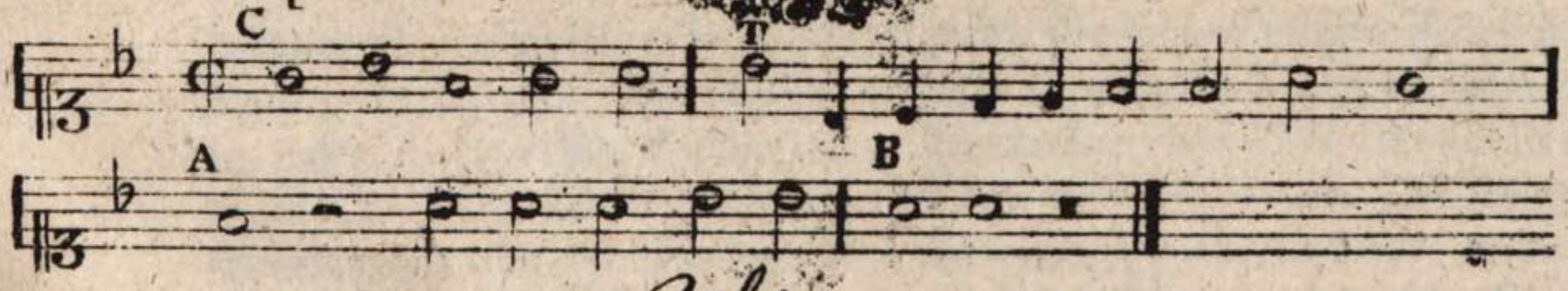
zur Fugenkenntniss

von

J. P. KIRNBERGER



Canone à quatro voci



Wien

Im Verlag der K. K. priv. chemischen Druckerey am Graben.

№ 944.

Mus. Th. 7102 g

Bayerische
Staatsbibliothek
München

[1893]

Berardi, Bononcini und Fux sind diejenigen, denen die Musik die reinsten Lehren zu verdanken hat. Sie weichen in ihren Methoden ungemein 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 setzet die Lehre vom vierstimmigen Satze voraus und zeiget nunmehr die Wege, wie man die Regeln der Harmonie in die engsten Grenzen einschließen könne. Er hat in seinem Satz Einheit und Karakter, 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 prattico 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 Virtu 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 Karakter 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.

Fux ist in seinem lateinischen Werke:

Gradus ad Parnassum, (welchen Lorenz Mitzler 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 strenge. Seine übertriebene Strenge hat er selbst in seinen praktischen Exempeln, welche er seinem Lehrbuche beygefüget 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 unausstehlich sind. Man muß sich wundern, daß man vom seligen Fux Sachen hat, welche in Beziehung auf die Kunst unnachahmlich 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 mehreste 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, Rythmus, 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 bewirket hat.

Johann Sebastian Bach führt in allen seinen Stücken einen durchgängig reinen Satz, jedes Stück hat bey ihm einen zur Einheit geführten bestimmten Karakter. Rythmus, 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 leichtesten 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 bedauren, 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

Ich habe die Methode des sel. Joh. Seb. Bach auf Grundsätze zurück zu füren und seine Lehren nach dem Maaße meiner Kräfte der Welt, in meiner Kunst des reinen Satzes, vor Augen zu legen gesuchet. In dem ersten Theile über die Kunst des reinen Satzes vom Jahre 1771 habe ich gleich anfänglich in der Vorerinnerung Seite 1 vorausgesetzet, 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 akkompagnirt 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 Baßton angezeigten Signaturen wusten, welche Töne man dazu zu nehmen habe; als zu 5 die 3; zu $\frac{6}{4}$ die 8; zu $\frac{6}{4}$ die 8 ꝛc. Imgl. wie alle Dissonanzen präparirt und aufgelöset werden musten, ohne weitere Kentniß zuhaben, 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 unbezifferte Generalbaß, der weder aus der Partitur, noch einer dabey seyenden Oberstimme gespielet werden kann, läßt sich, ohne Kentniß 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 gewählet hat, erst durch ein aufmerksames und promptes Gehör errathen werden muß. Heinichen hat unstreitig in diesem Fache am gründlichsten gelehret, wiewohl seine Lehren durch wenigere und allgemeinere Regeln hätten bestimmt werden können, und seine Regeln, besonders die über das Akkompagnement des mehr als vierstimmigen Satzes, selbst von jemanden, der in den Grundsätzen fest ist, geprüft seyn wollen. Sogar die Fugen zu akkompagniren, als wozu gleichwohl mehr Wissenschaft als die Kentniß des reinen vierstimmigen Satzes erfordert wurde, wurden auch von den meisten Organisten durch anhaltende Uebung und Erfahrung erlernet. Seit der Zeit hingegen, daß der reine Satz sogar aus der Kirche verbannt worden ist, und man nicht mehr weiß, ob man eine Kirchenmusik 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 Werck vom Generalbaß beym 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 Achtetheil Noten im Allabrevetakt, 16 auch wohl gar 32 Theilnoten in andern Taktarten und vom Fugenakkompagnement gelehret und auf künftigere Zeiten zu lehren versprochen, solches aber bis jetzt nicht erfüllet habe, daran ist meine zweyjährige Krankheit allein schuld, und sollte ich wieder hergestellet werden, so denke ich jenem Versprechen nachzukommen. Vorjetzt wünsche ich, erst der Kunst des reinen Satzes annoch zuförderst dasjenige beyzufügen, 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 Rythmen 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 Anleitung 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 Vergleichungen 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 zweystimmigen Satze besonders zu merken, hier mit beyfügen, und die Lehren des großen Komponisten Fux bey dieser Gelegenheit genauer prüfen.

Die wenigen Lehren zum reinen Satze, er sey zwey- drey- oder vierstimmig, sind bey Fux kurz und deutlich nach aller Strenge in seinen gegebenen Lehren angezeiget, 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 zeiget bald darauf ihren Gebrauch durch vier Regeln, deren Anwendung so

leicht

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

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

Hiervon läßt sich auch leicht Ueberzeugung erhalten, wenn man bedenket, daß selbst erfahrne, gründliche und im Amte schon lange gesessene Kapellmeister sich nicht genug für diese Fehler sichern können, für die Fehler nehmlich, welche das Ohr bemerket, 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,) gültig vertheidiget werden.

Fux lehret in der ersten Lection 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 nothwendige Regel aber ist von Fux in seinen praktischen Beyspielen öfters außer Acht gelassen, so, daß darinn zuweilen sogar zwey nach einander folgende vollkommene Konsonanzen vorkommen, als: nach einer perfekten Quinte eine perfekte Oktave, oder umgekehrt, nach einer Oktave eine Quinte.

Ferner in der ersten Uebung der andern Lection, in der Lehre, wo zwey Noten gegen eine zu stehen kommen, erlaubet Fux, 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 bekantermaaßen **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 aufgelöset werden; auch kann der wesentlich dissonirende Akkord eine oder mehrere

Takt-

Taktzeiten einnehmen, der aufgelöfete Akkord auch mehr oder weniger Taktzeiten haben; doch kann die Harmonie, womit der dissonirende Akkord präperirt 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 präpariret 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 nehmlichen 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 erkläret worden. Beyde Arten, sowohl der regulaire als irregulaire Durchgang, (transitus regularis et irregularis) können keine zwey Taktzeiten, sondern nur eine einnehmen. Fux behandelt die Exempel, wo zwey Noten gegen eine stehen, so, wie man den transitum 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 gesetzet werden) der Vorwurf des Komponisten ist, so nimmt Bach gleich einen bestimmten Karakter an, den er durch das ganze Stück durchführt. Im Canto aequali (wo Note gegen Note gesetzt wird) läßt sich die Bach- und Fuxsche Methode vereinigen, wiewohl man in einer Stimme z. E. in der Melodie auch einen bestimmten Karakter annehmen kann. Fux aber geht willkührlich fort, ohne sich im ganzen Stücke an Karakter, Rythmus, Melodie u. s. w. wie Bach, zu binden. Die Bachsche Fugen unterscheiden sich, wie gesagt, von allen andern eben dadurch, daß bey ihm alle Schönheiten, Rythmus, Melodie und Karakter so, wie in allen andern seiner Stücken, vereiniget sind.

Wer der Fuxschen Methode folgen will, der kann die angegebene und gereinigte Exempel des zweystimmigen Satzes sich zu Nutze machen, und alsdann im Fuxschen Lehrbuche mit dem Exempel des drey- und vierstimmigen Satzes fortfahren; wer aber Zuversicht zur Bachschen Methode hat, den verweise ich auf meine Kunst des reinen Satzes.

Ich

Ich bin vielfältig von musikalischen Liebhabern ersucht worden, ihnen einen Begriff vom sogenanten Kontrapunkt zu machen. Dis soll kürzlich mit Beyfügnng 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 Kontrapunkt 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 Versetzung 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 Takt 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.

Oft 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 ausgebreitetern 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 Themata verschiedener Art unterscheidend gehöret 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 beygefügten 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 folgende Einschränkungen zu merken:

c) Zur ersten und letzten Note ist die Oktave zu nehmen, um sowohl die Tonart 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 zwo perfekte Konsonanzen in den äußersten Stimmen nicht zu dulden sind, aus dem Grunde, weil bey der Oktave die mit dem Baßtone

entste-

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

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

Nur diese Ausnahme verstattet diese Lehre, daß ein angenommener Gesang durch Beobachtung dieser Lehre seinen angenehmen fließenden Reiz nicht verliere; als welchenfalls sowohl Oktave als Quinte gesetzet werden kann. Man bedienet 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 gesetzet; jede dieser beyden Noten muß konsonirend gegen die eine Note seyn, sie mag nun eine Wiederhohlung 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 gesetzet werden kann, weil sie hier die leichte weniger fühlbare Zeit einnehmen. Wieder diese Regel ist in dem vorletzten Takte die Quinte gesetzet, allein die darauf folgende Terz, welche man bey diesem Satz mit der Quinte vermisset, 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 we-

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 Underschied, 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 Gutherzigkeit 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 zweystimmigen Satze wider die Regel, daß in der Mitte sowohl die Oktave als Quinte zu vermeiden ist, verstoßen wird, im dreystimmigen 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 Vorhälte sind.

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 gesetzet 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 wier 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 zweyte und vierte.

15) Beym 16ten Exempel sind vier Noten gegen eine, so daß der regulaire Durchgang mit dem irregulairen 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 Baßtons, welche sich in die Oktave auflöset, unrecht; weil sie bey der Resention, indem sie die Oktave vom Baßtone wird, oktavenmäßig 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 Terze steiget, und der resolvirende Ton zur Sexte wird, und beym dritten, wo der Baß eine Quarte steiget, und der resolvirende Ton zur Quinte wird.

20) Wenn Noten von verschiedener Gattung vorkommen, so müssen nicht auf die erste Taktzeit zwey Noten gesetzet 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 erhellet 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 zweyte Zeit bis zum folgenden Takttheile gebunden ist, weil alsdenn die zweyte Note von

Gewicht seyn solll; oder wenn in der andern Stimme, welche ruhet, eine Bewegung einer zweyten Stimme geschiehet, 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 beygefügten Stimmen des Altes 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 Tittelblatt vom Abt Bendinelli ist in der weichen Tonart G moll gesetzet, setzet man denselben, wie beym 52sten Exempel in der harten Tonart G dur, so klingt er erstlich angenehmer und lässet sich, wie beym 53sten Exempel gezeiget 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 gesetzet 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 versetzet ist, habe ich ganz unnöthig und überflüßig gefunden.

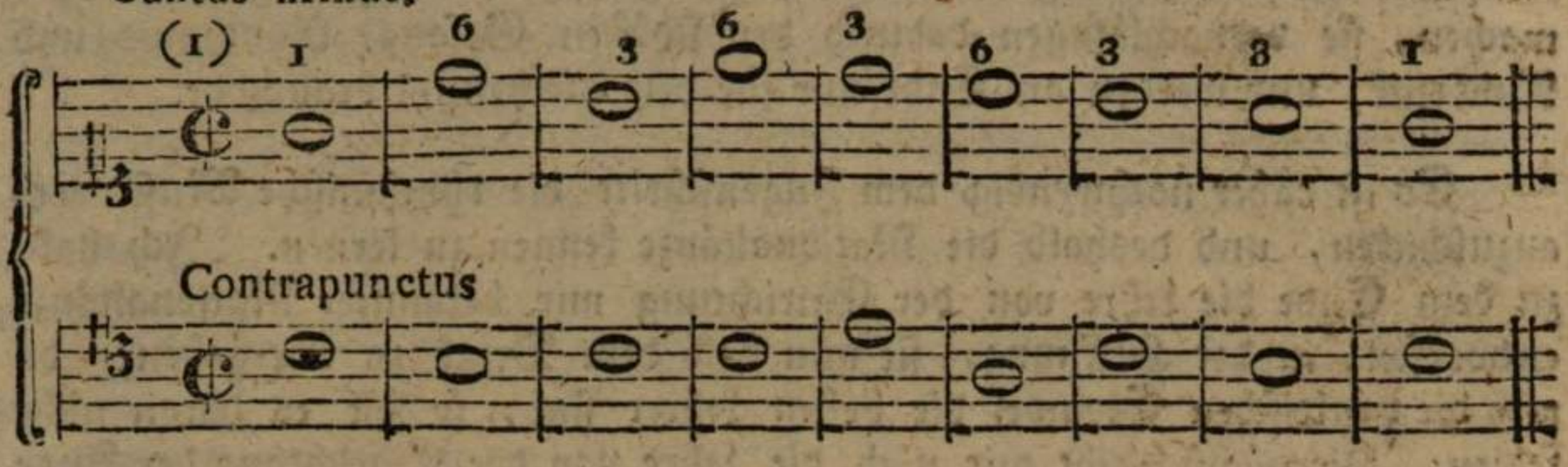
Hat man es so weit nur gebracht, als diese gegebene Exempel sind, so kann man mit der Einrichtung, Fugen zu machen, sehr leicht vorwärts kommen.

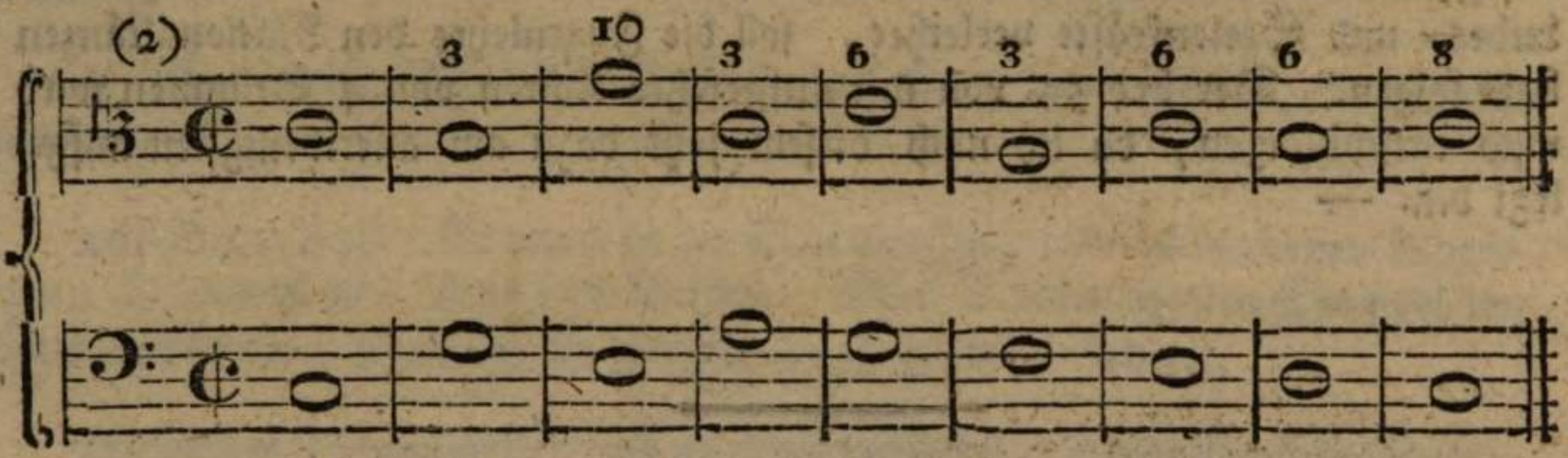
Die

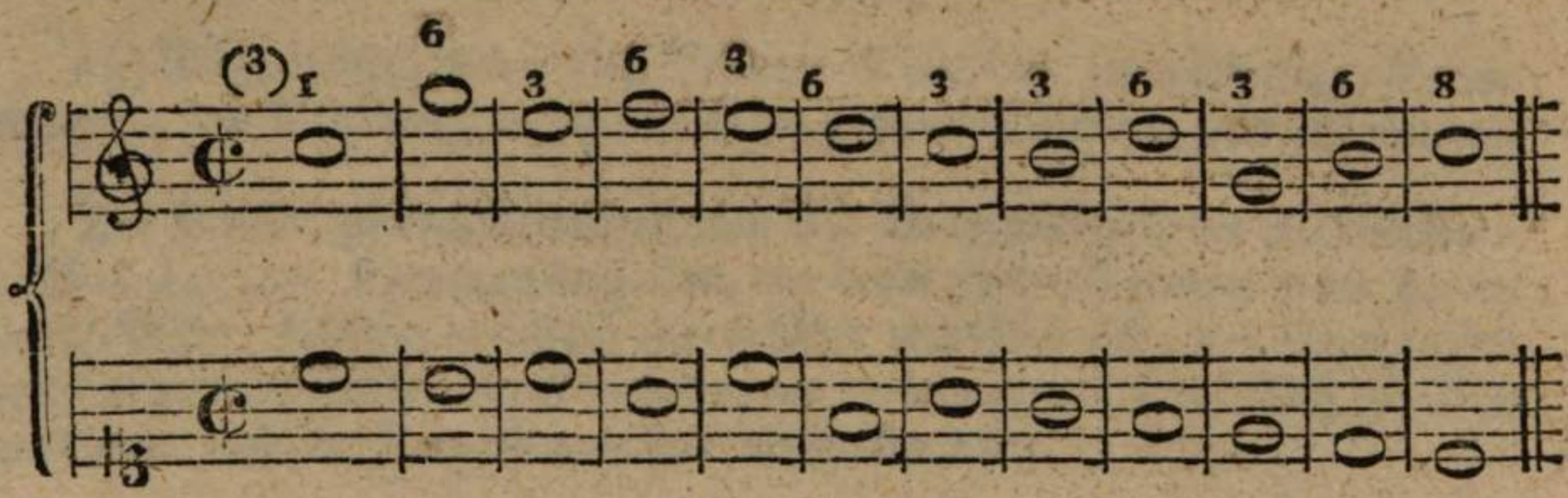
Die meisten Lehrlinge lernen nach der Furschen Methode gleich Fugen machen, sie vernachläßigen dadurch den schönen Gesang, Rhythmus und Ausdruck, und werden am Ende nur für den Kirchenstyl brauchbar.

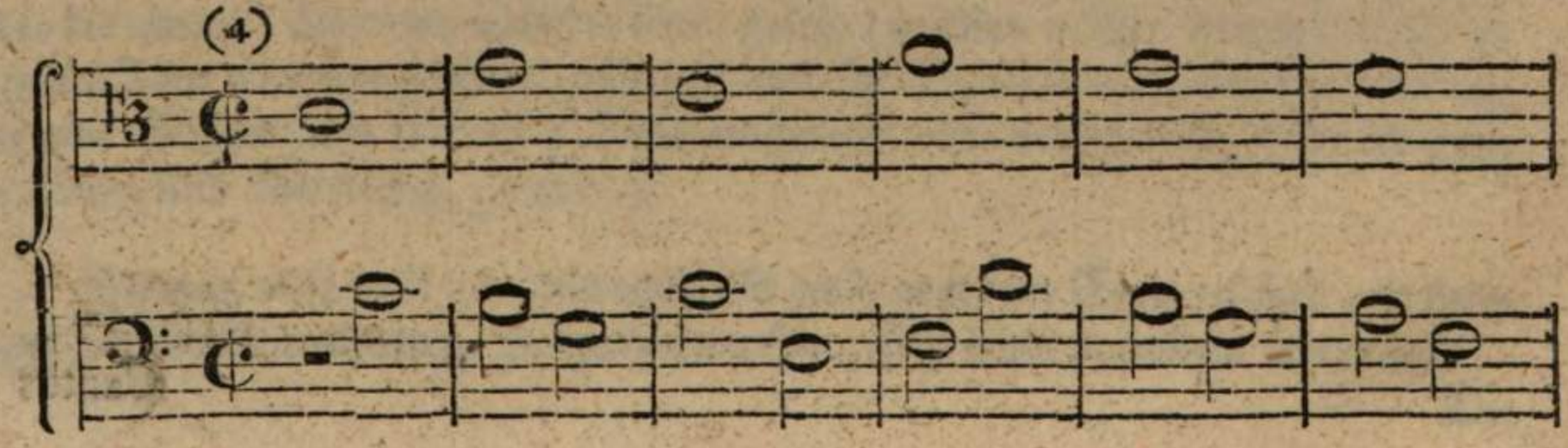
Es ist daher nothwendig, dem Fugenschritt die rhythmische Musik vorzuschicken, und deshalb die Nationaltänze kennen zu lernen. Ich habe zu dem Ende die Lehre von der Einrichtung mir bekannter Nationaltänze entworfen, in der Hoffnung, sie nun bald dem Druck zu übergeben: da nun die praktischen Exempel 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 Fugenlehre 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. —

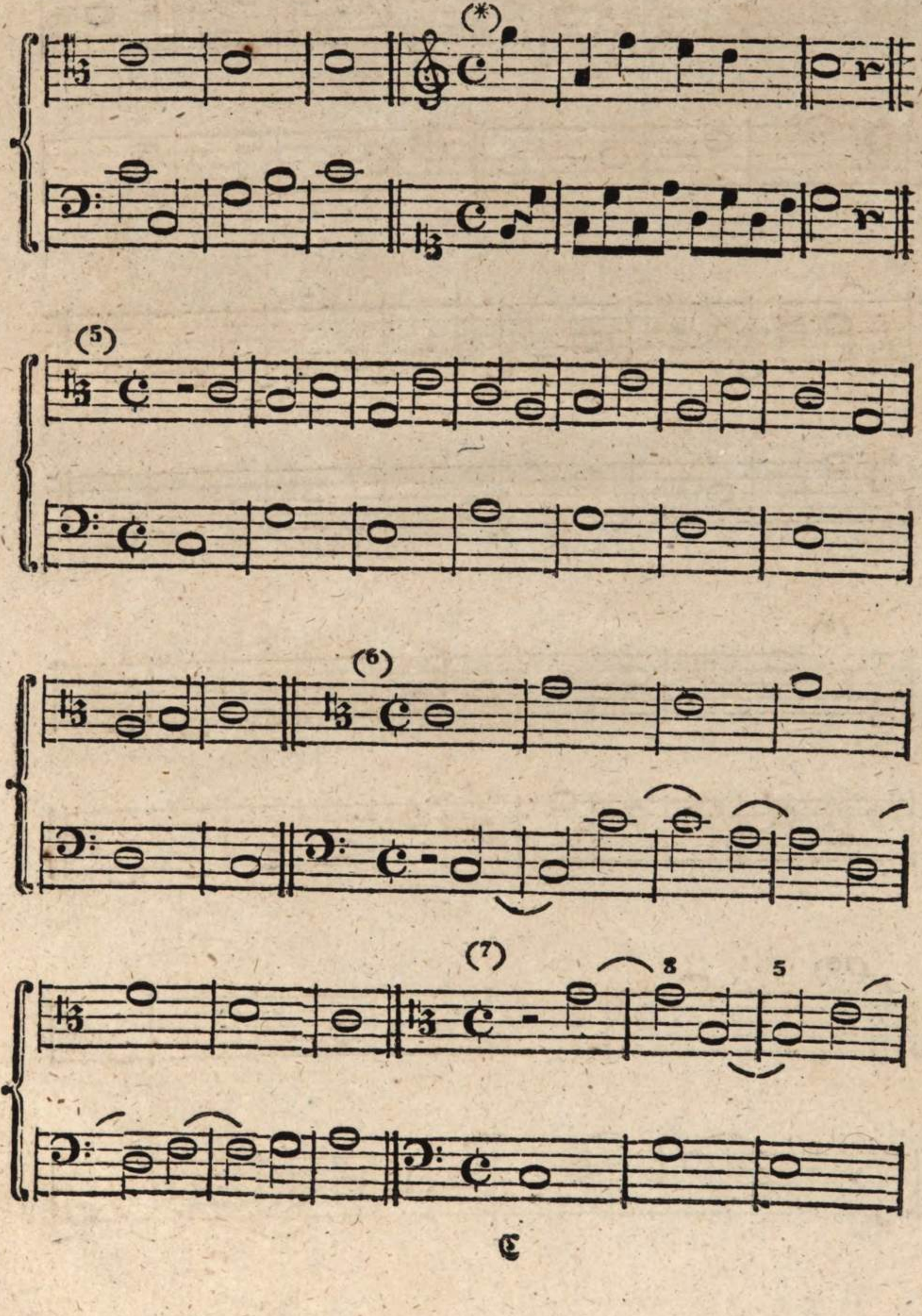
Cantus firmus.

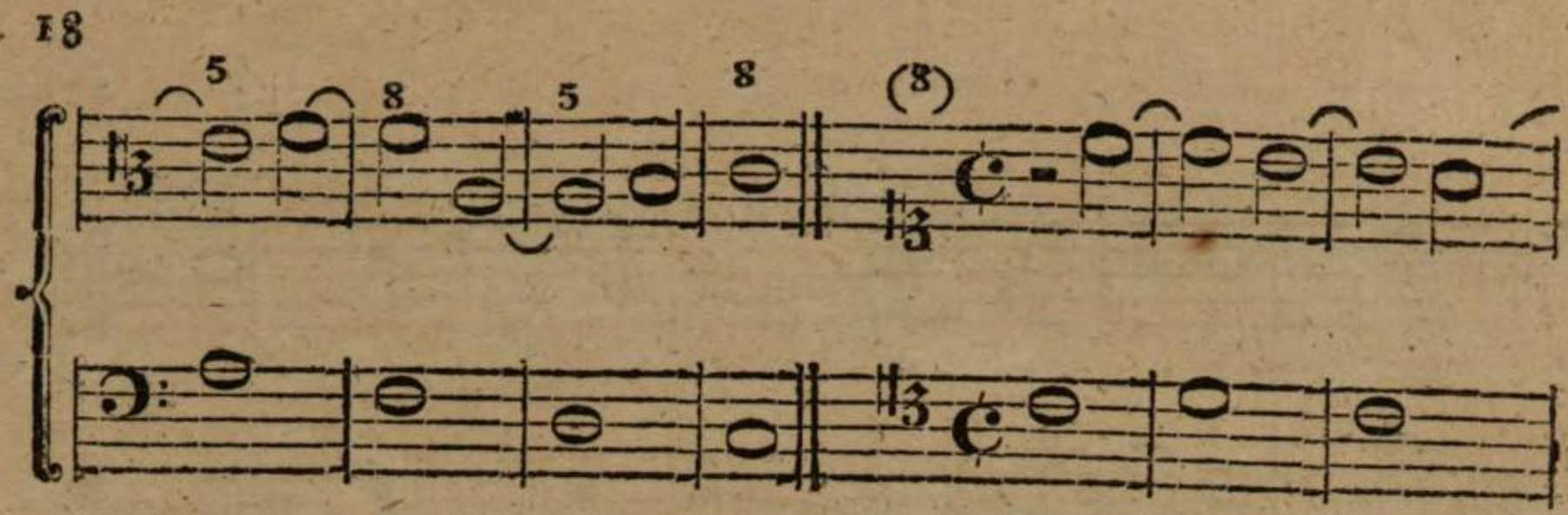


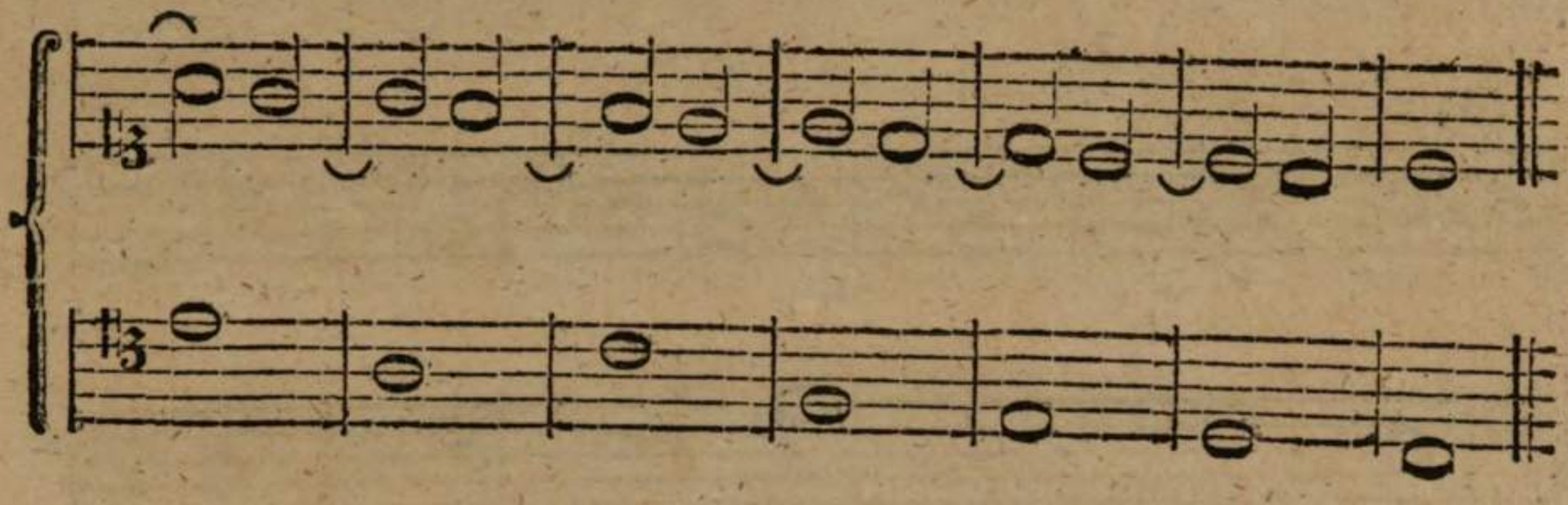


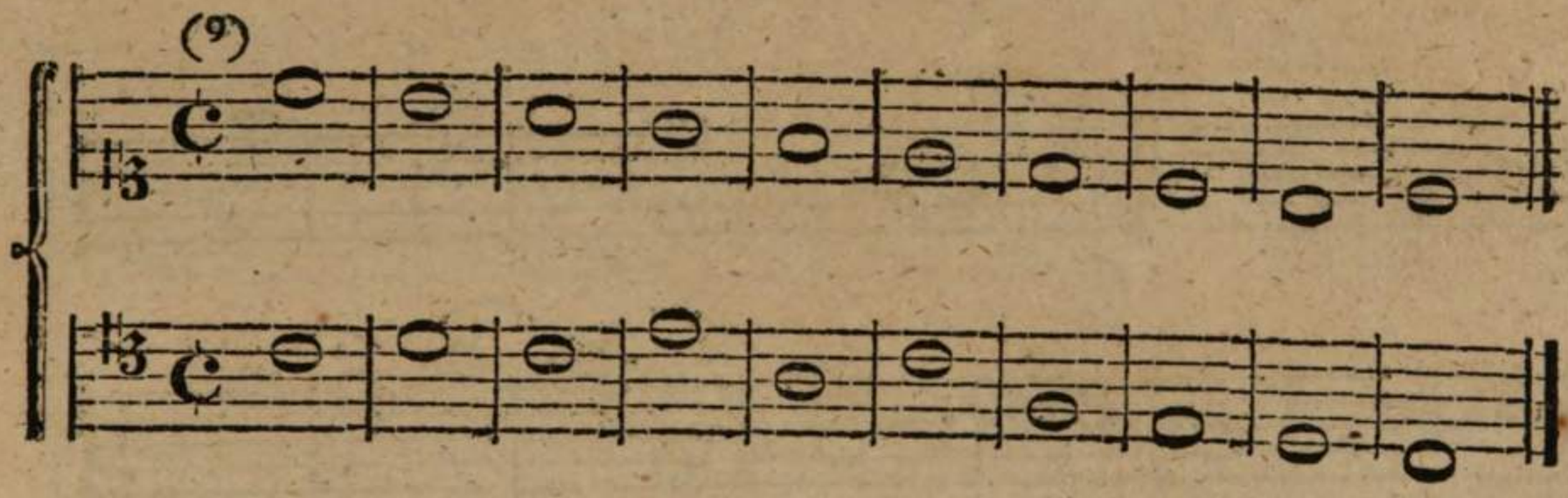


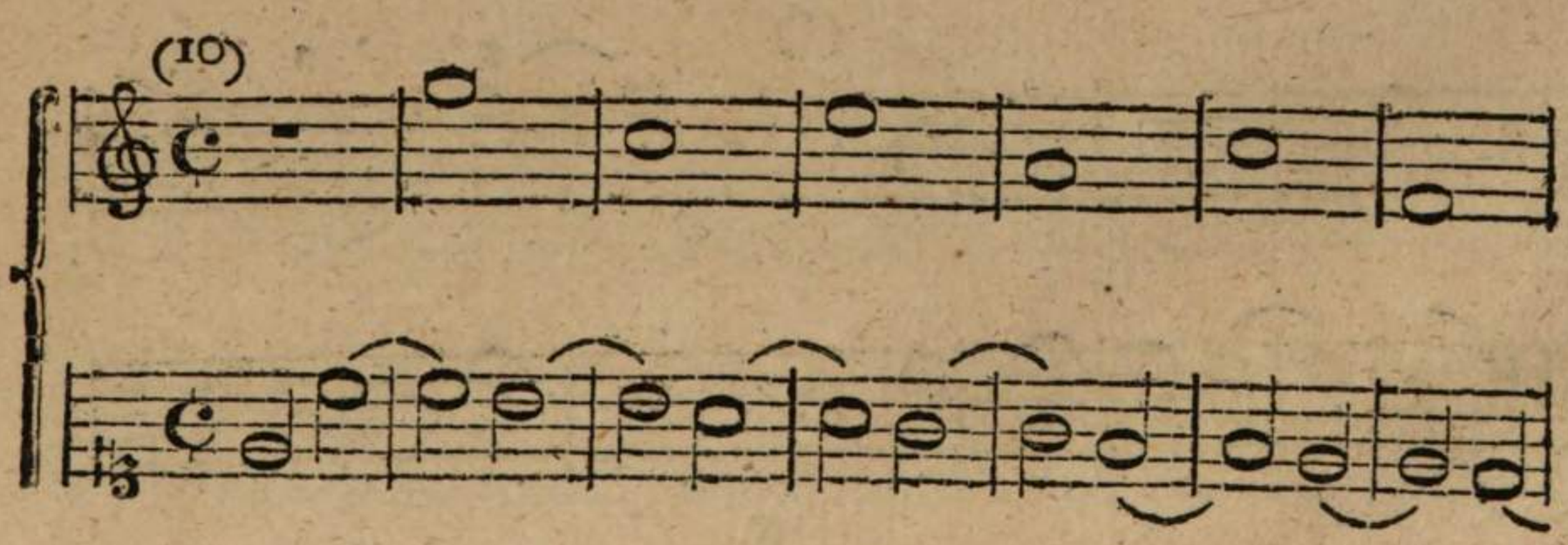



(*)
(5)
(6)
(7)
8
5

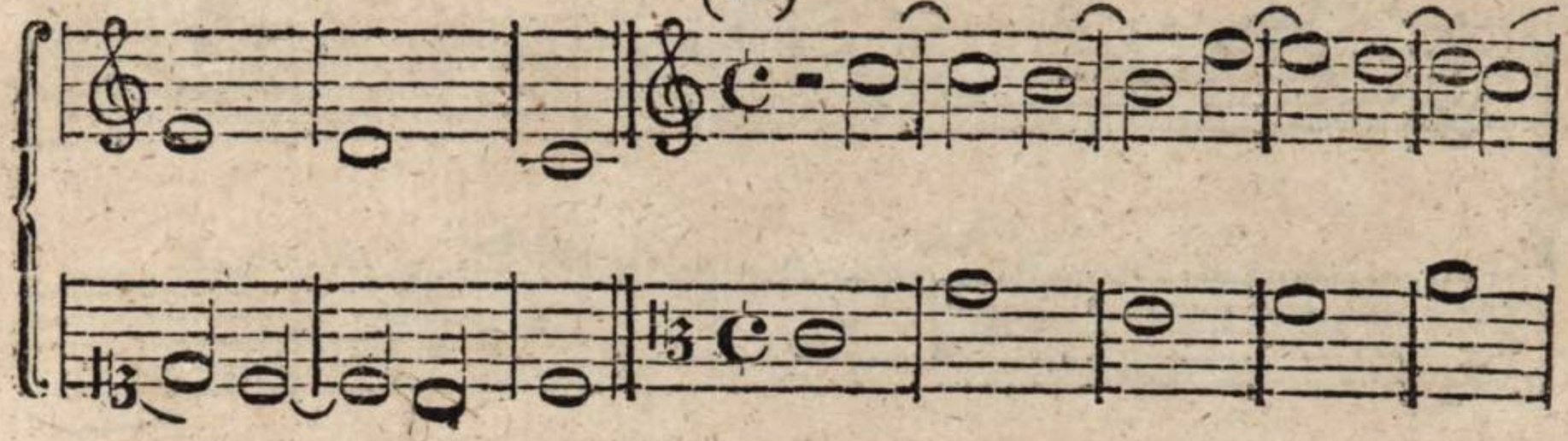

18
5
8
5
8
(8)



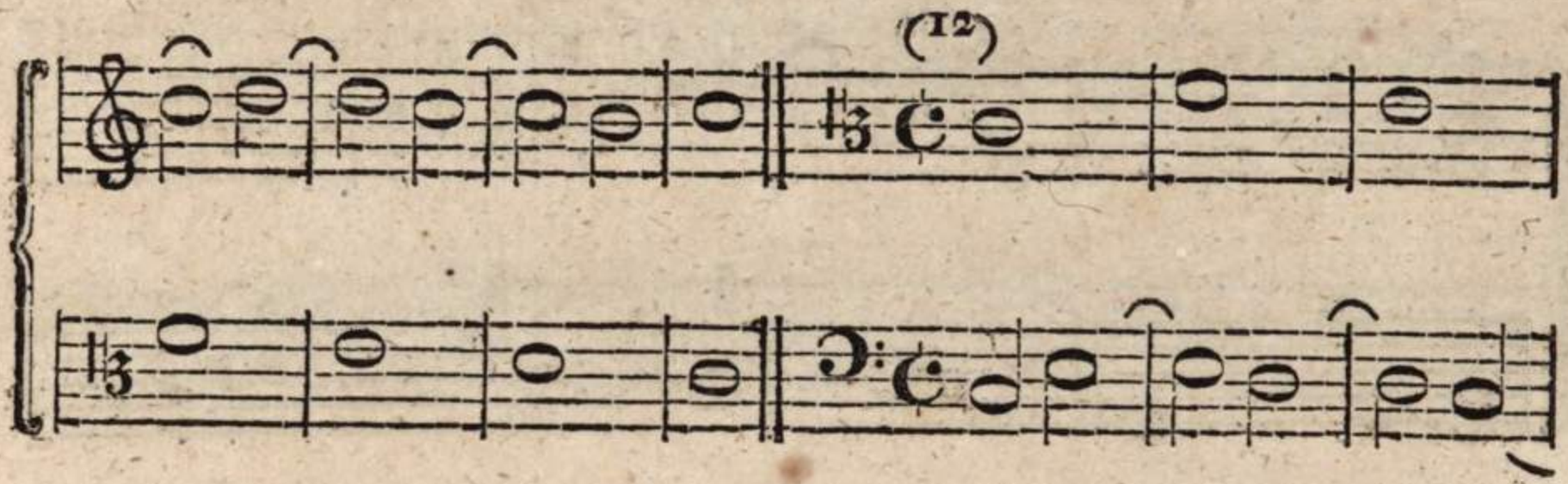

(9)


(10)

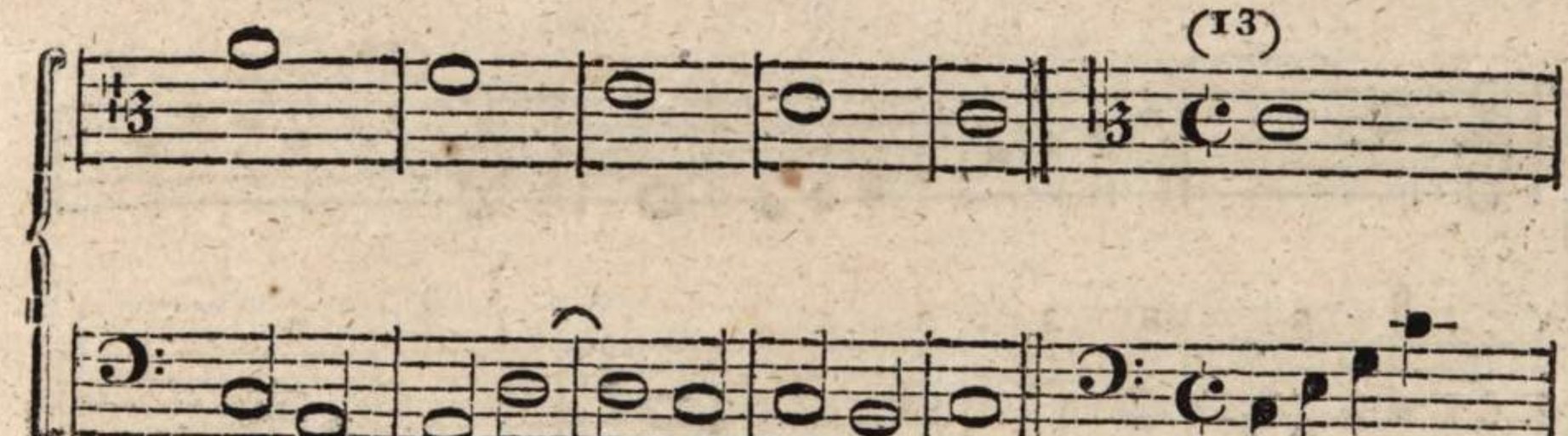
(11)

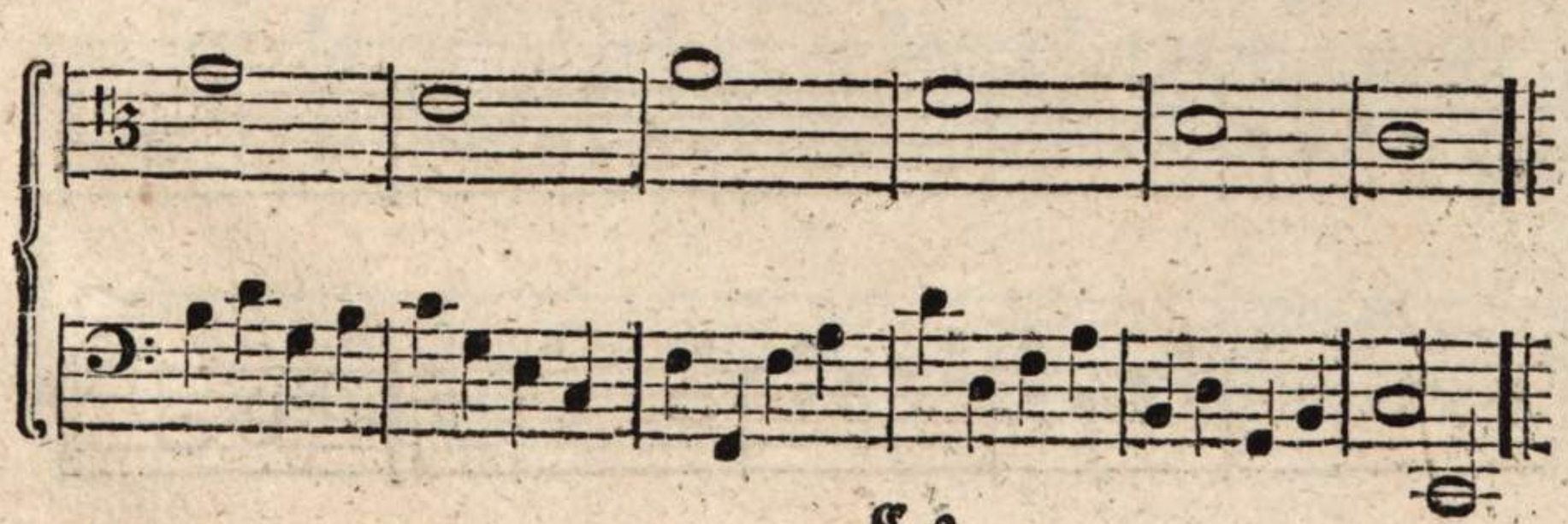


(12)

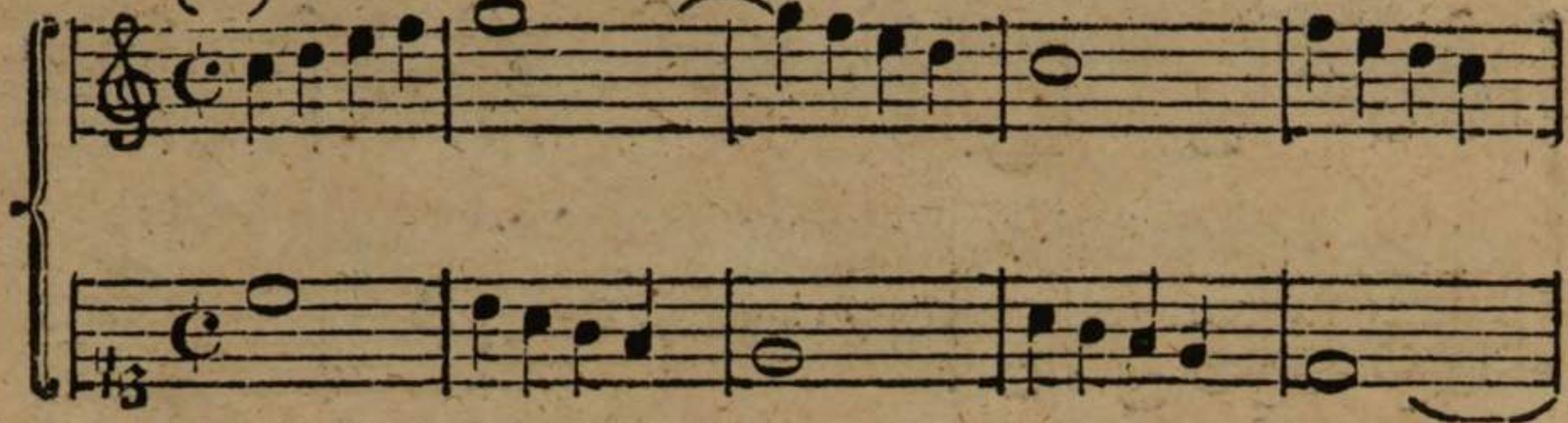


(13)

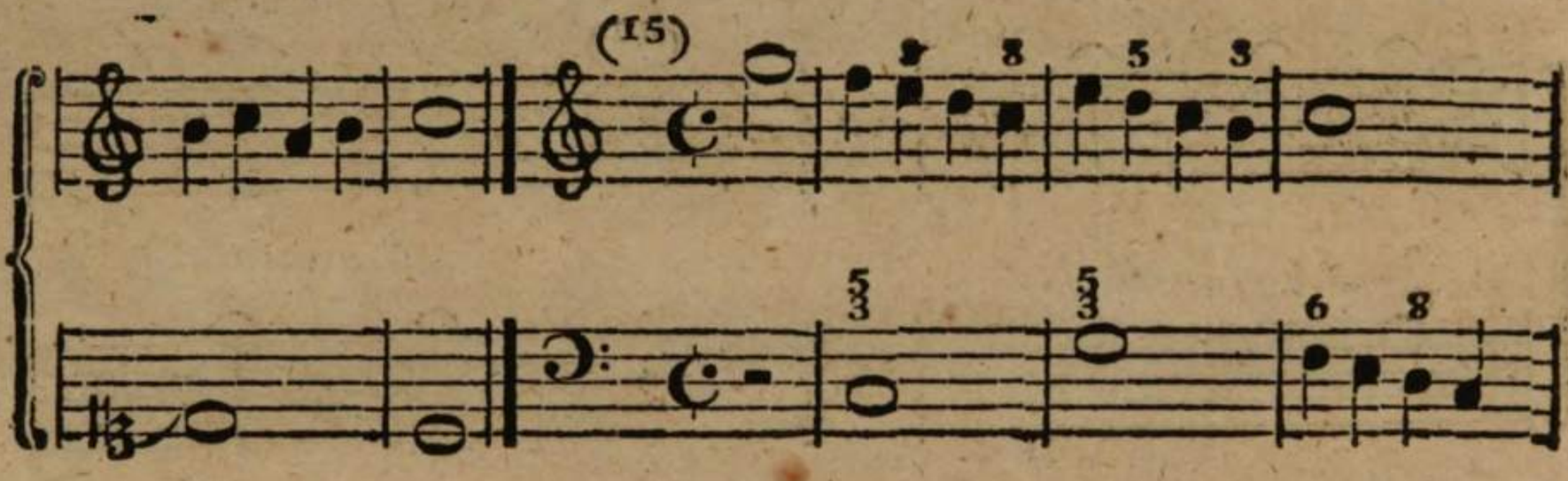




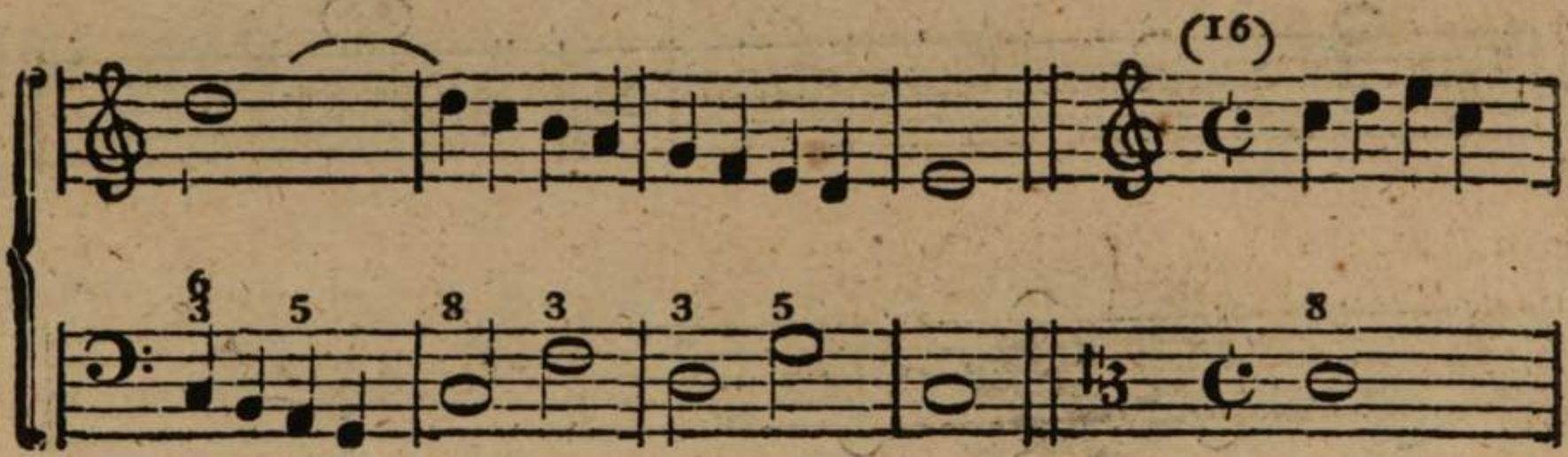
(14)



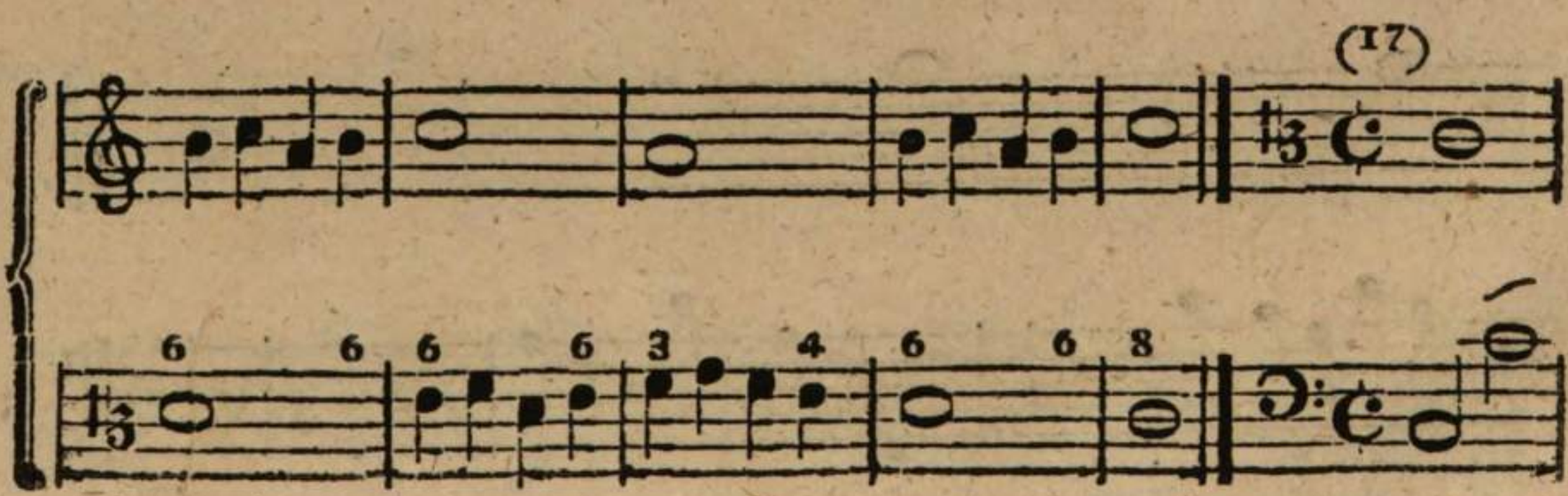
(15)

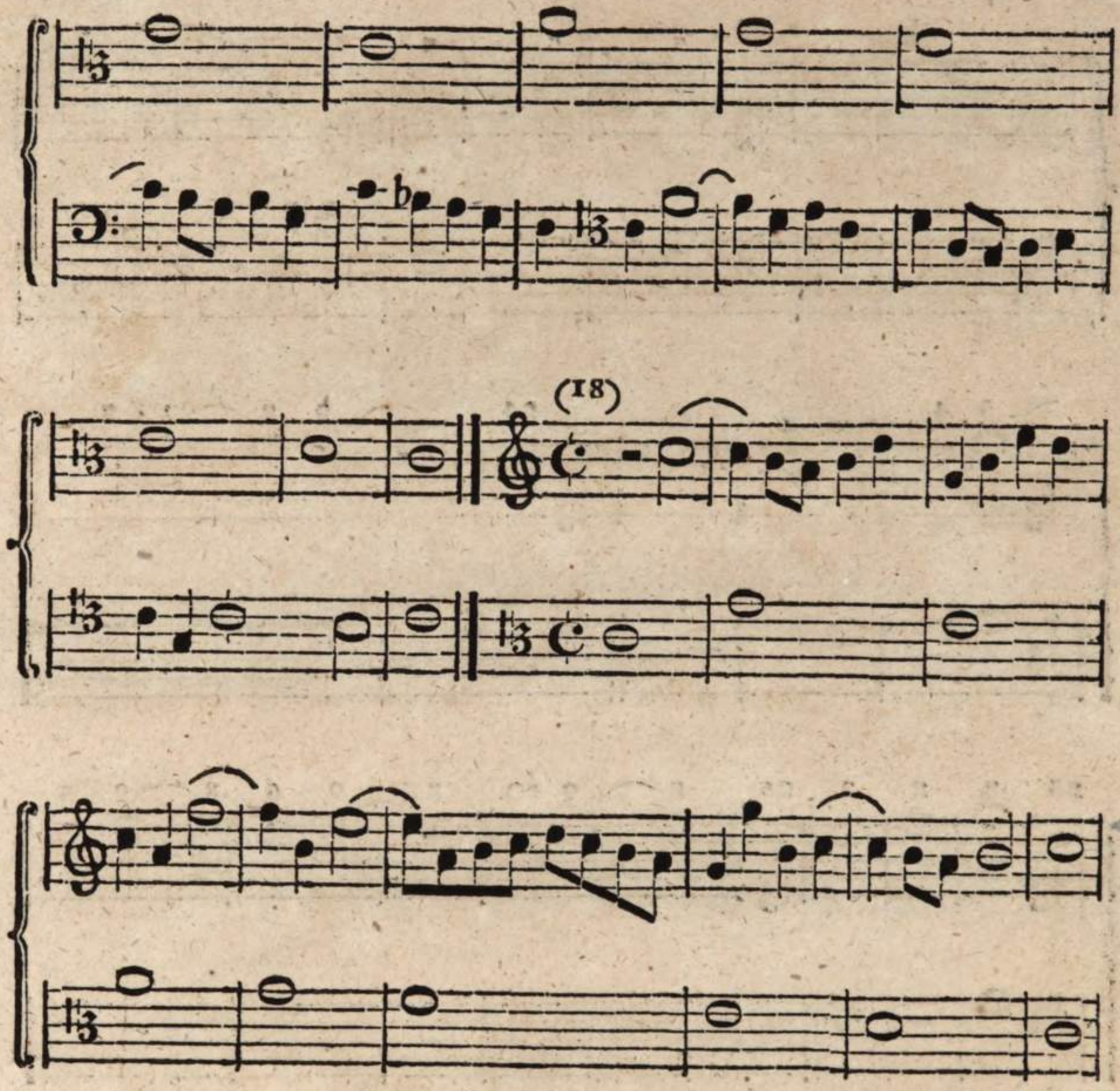


(16)

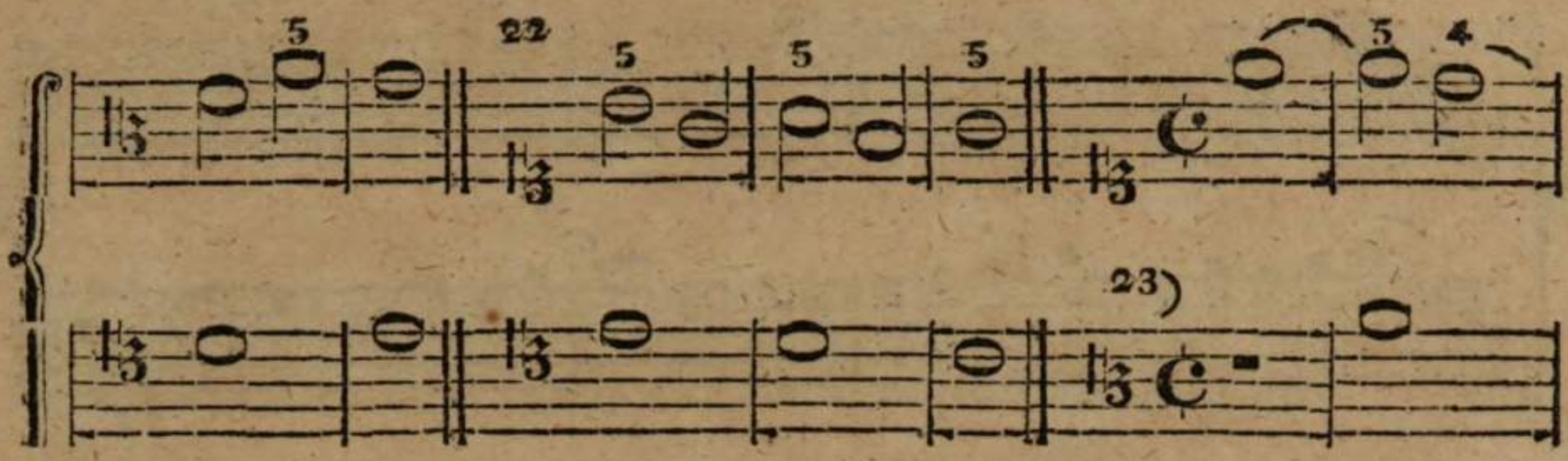


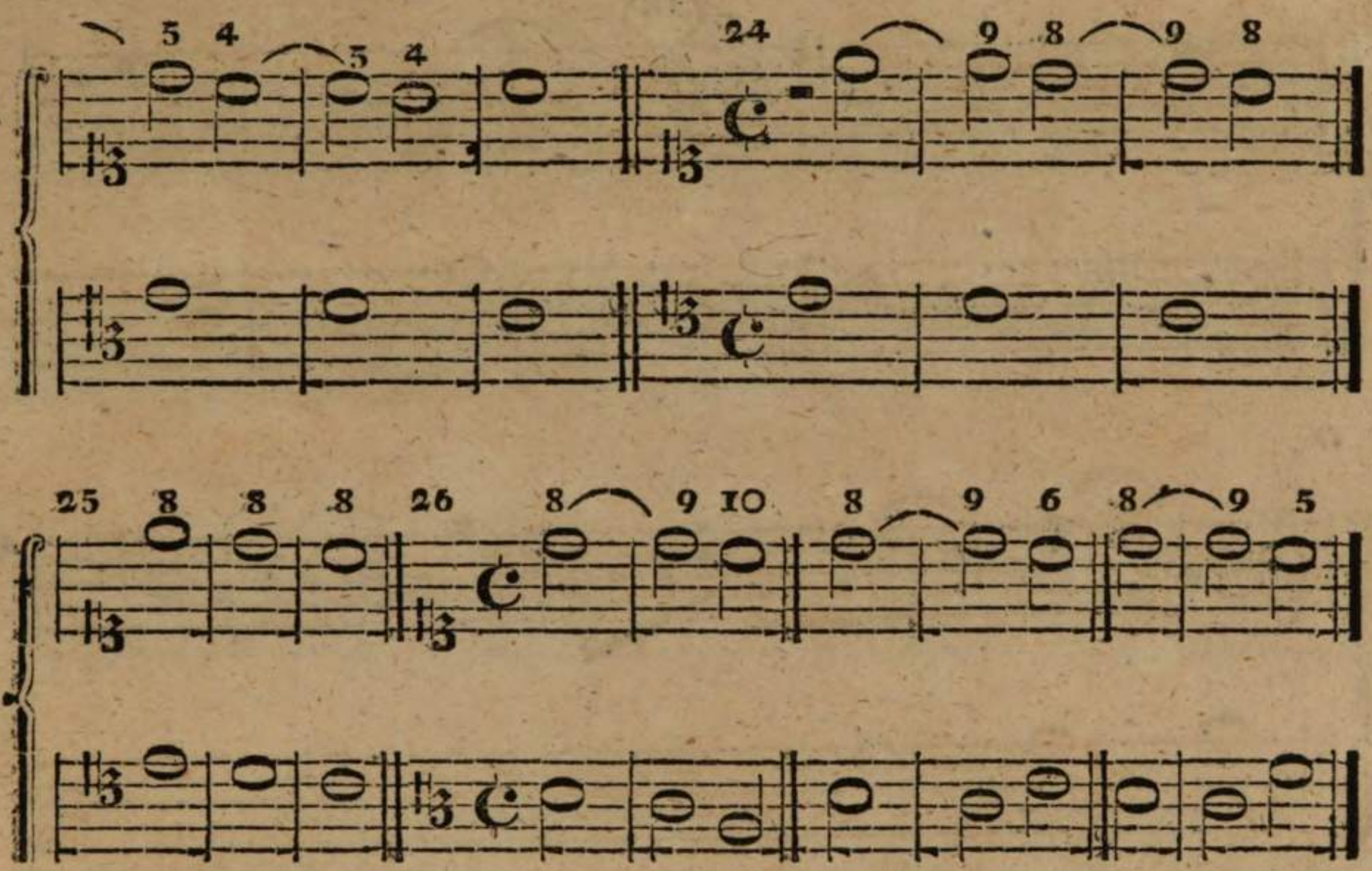
(17)

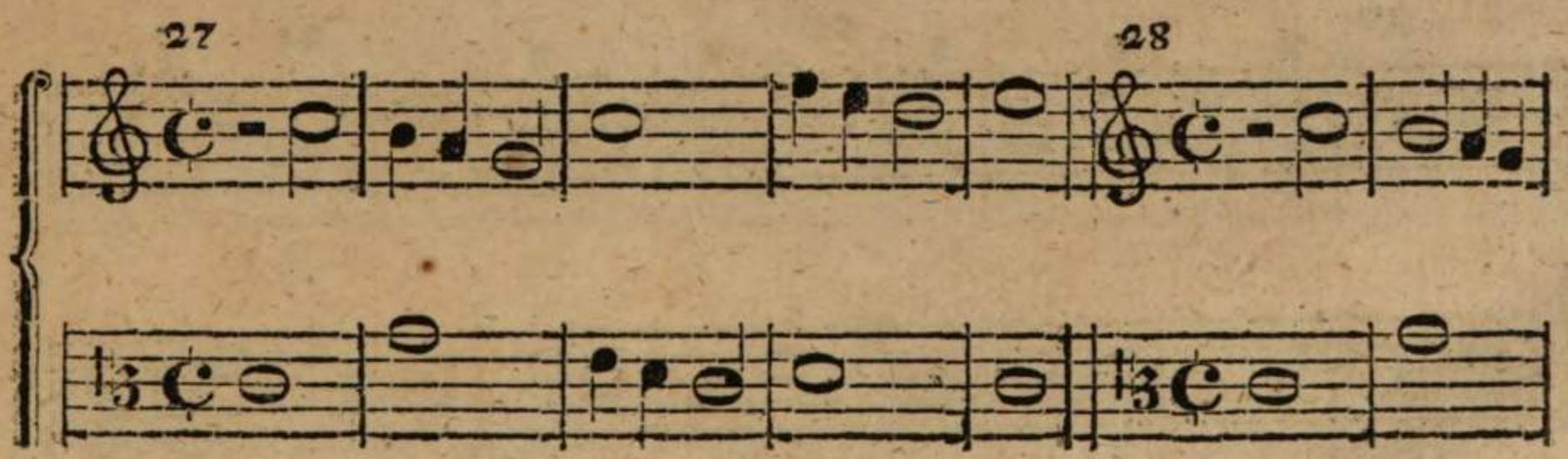



(18)
19
20
21
5

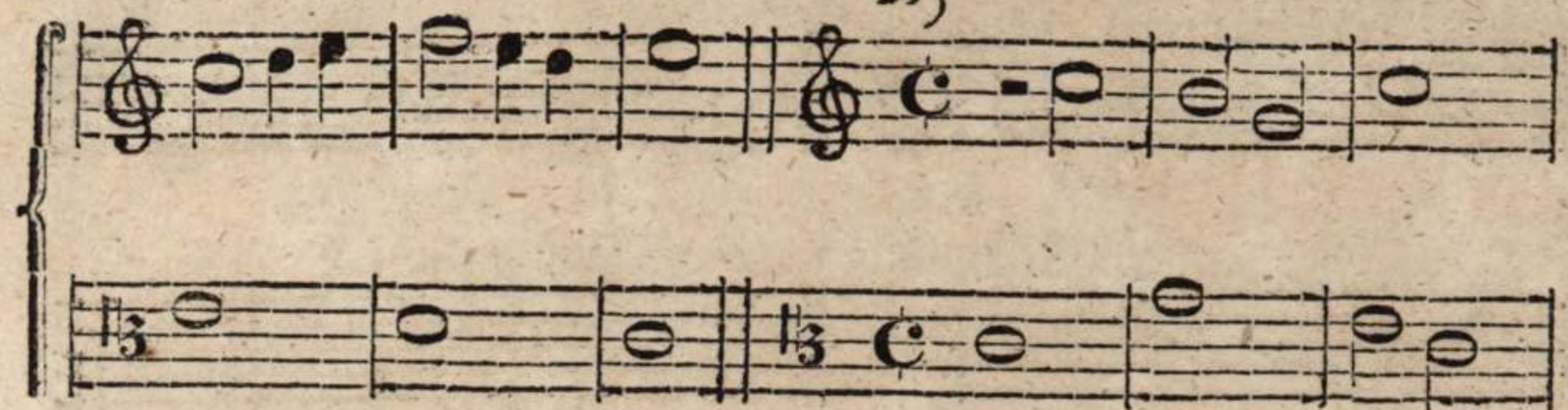
22



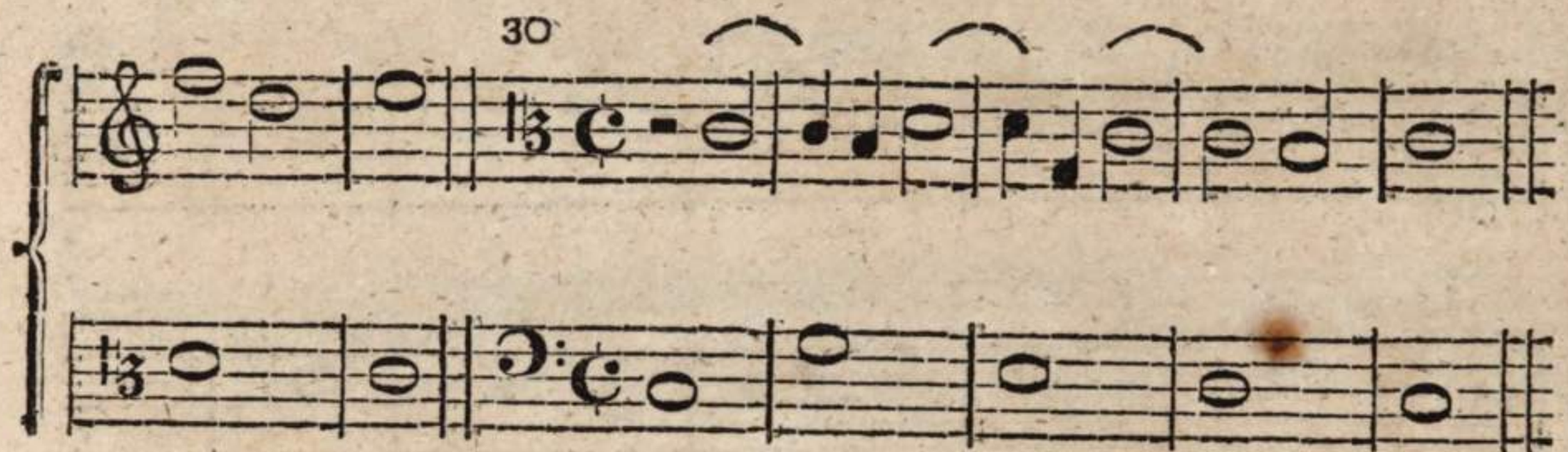




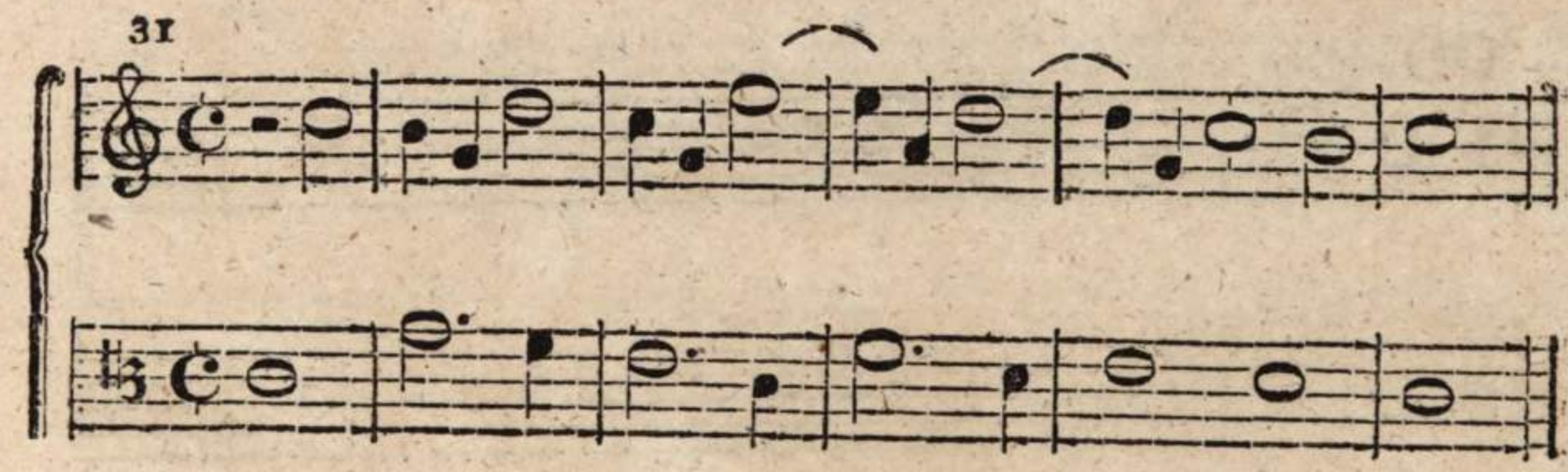
29)



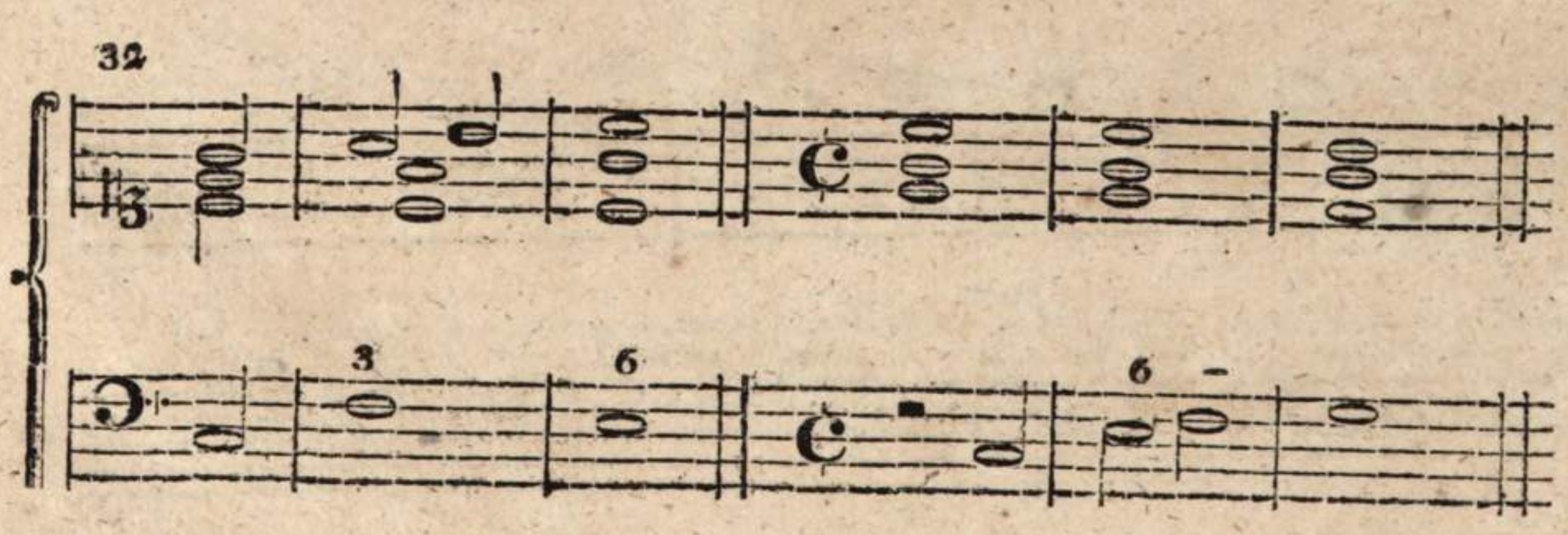
30

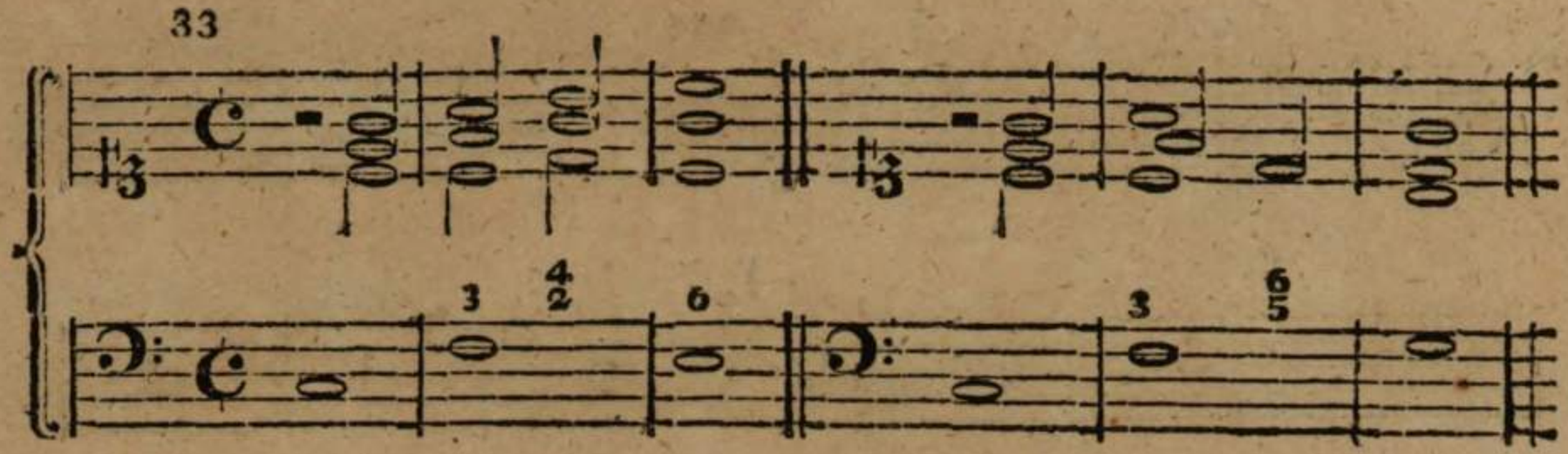


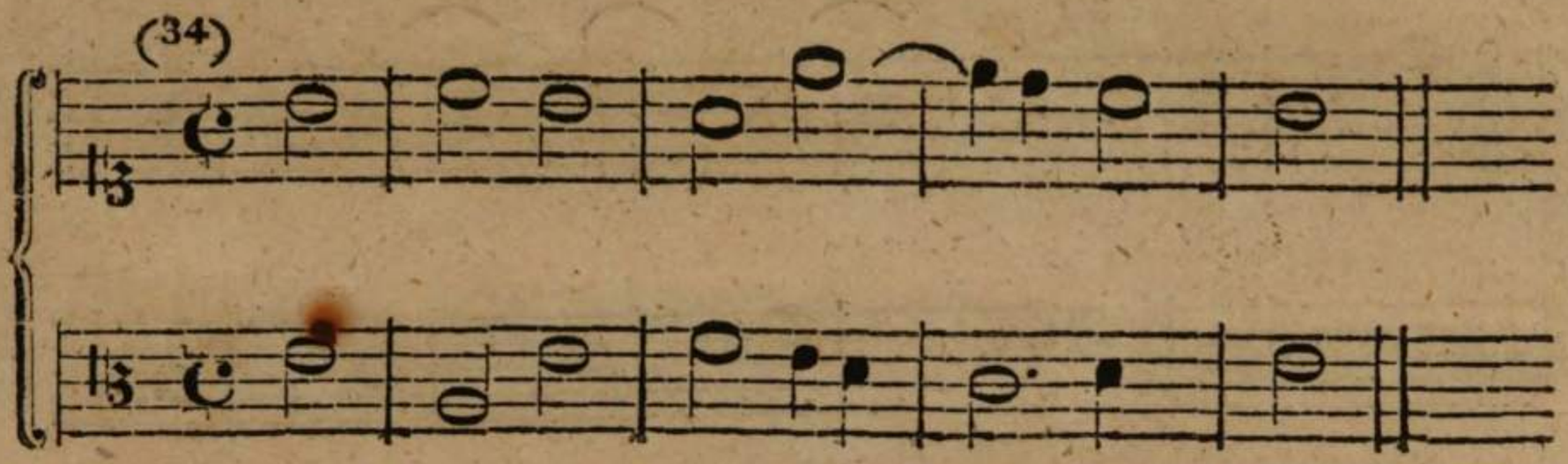
31

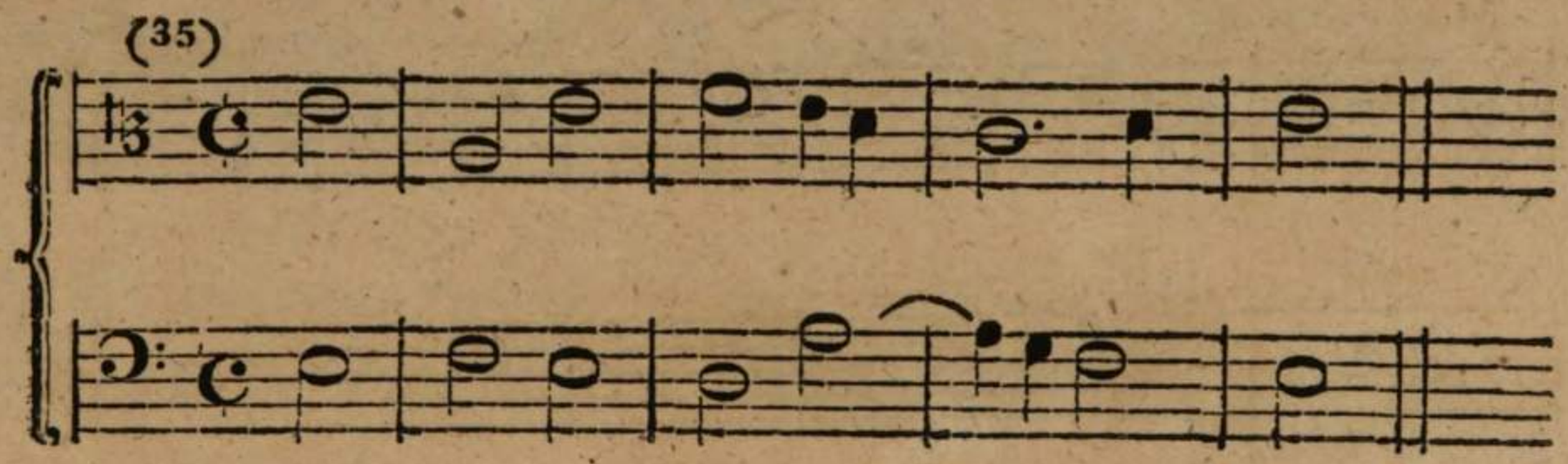


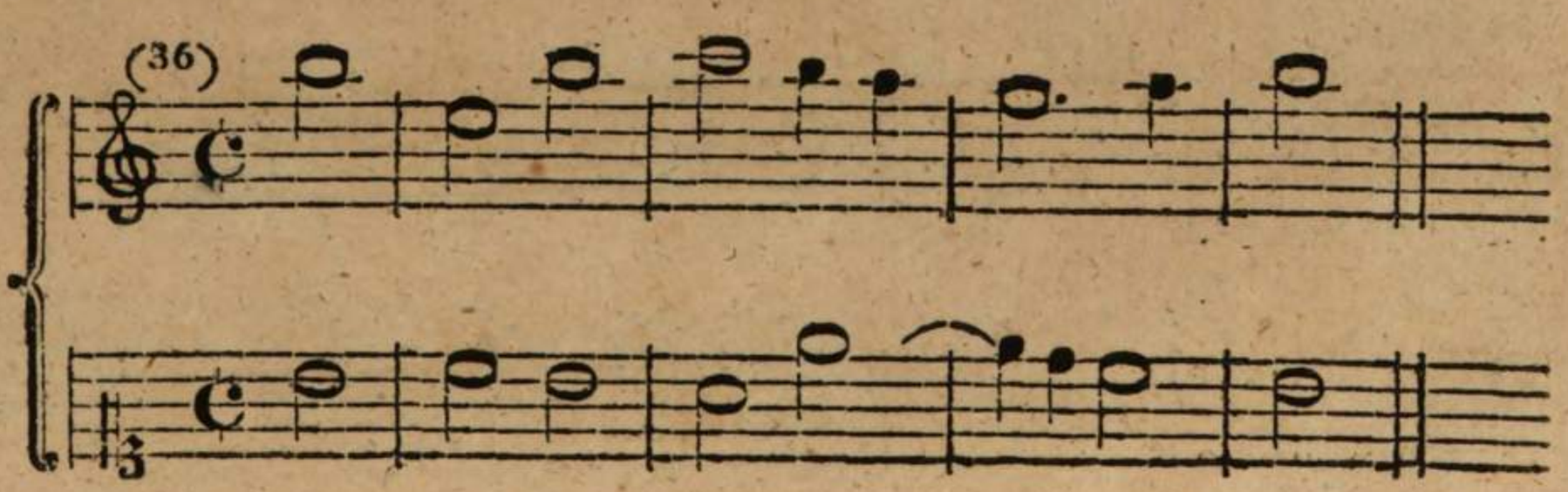
32




33
3
4
2
6
3
6
5


(34)


(35)


(36)
3

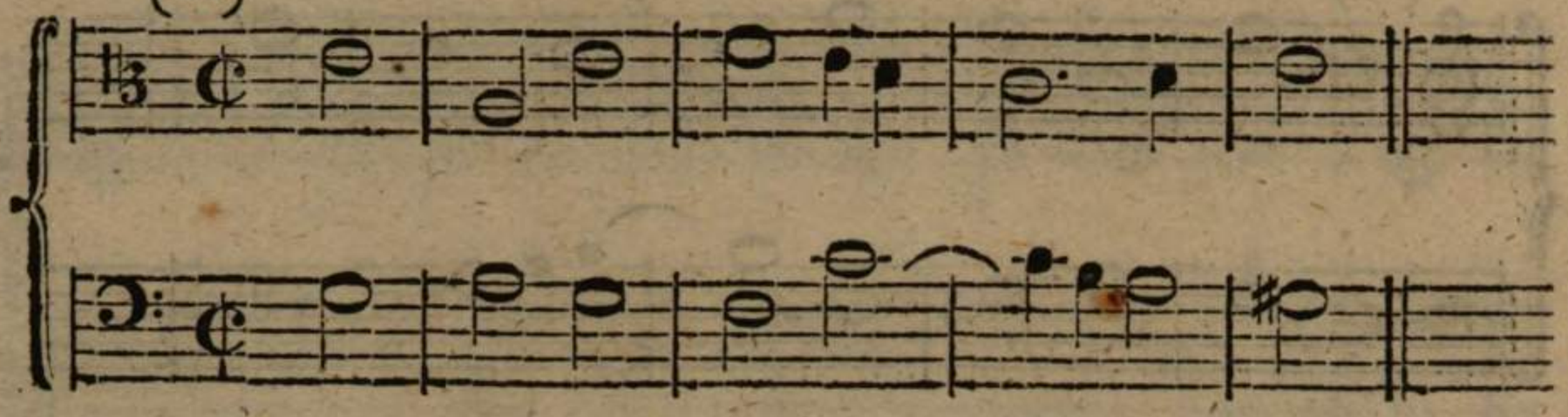
(37)

(38)

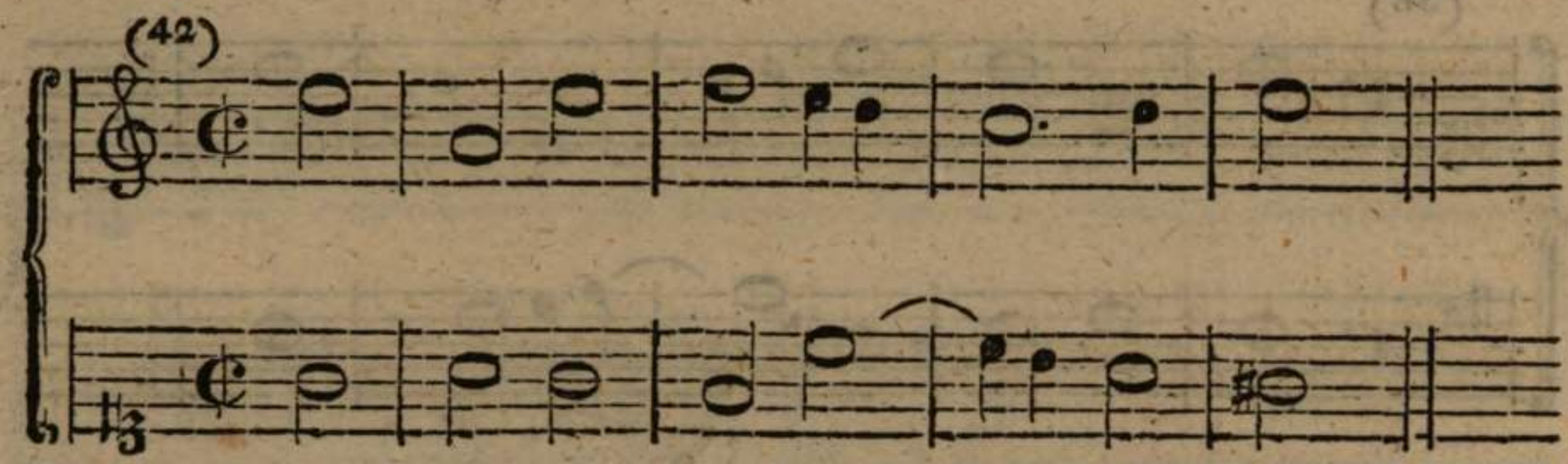
(39)

(40)

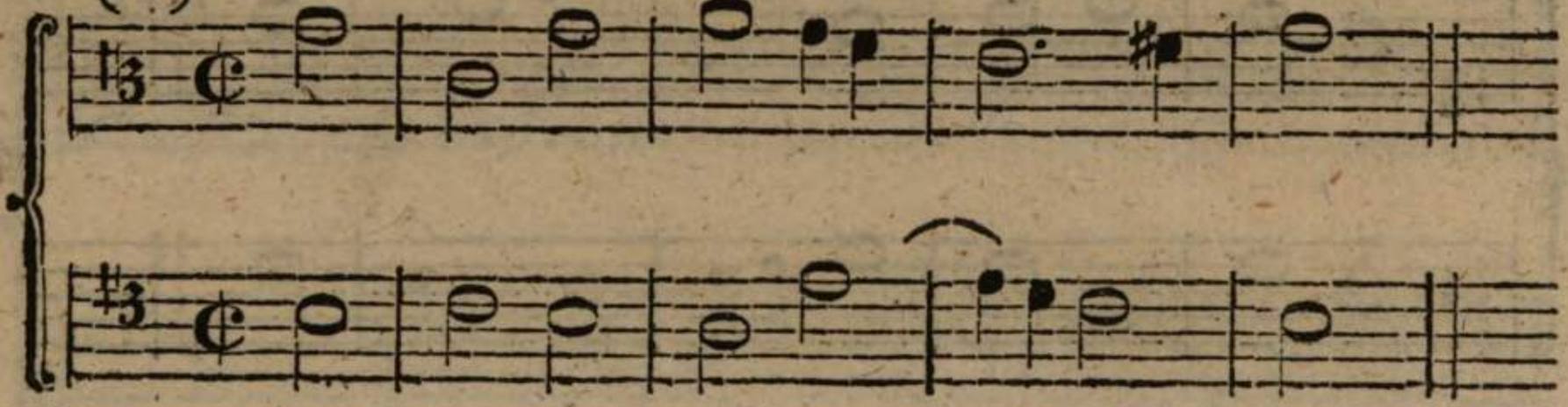
(41)



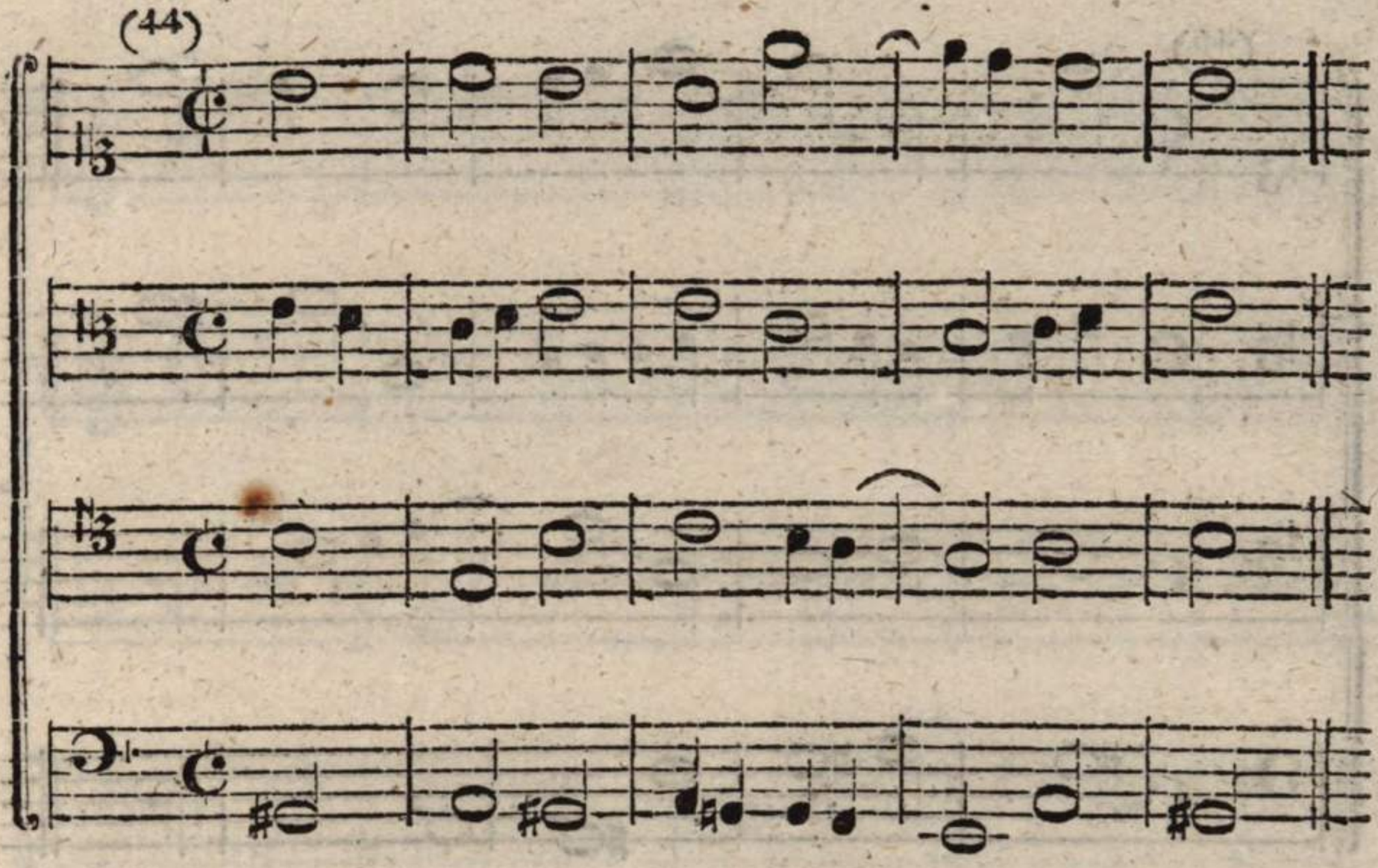
(42)



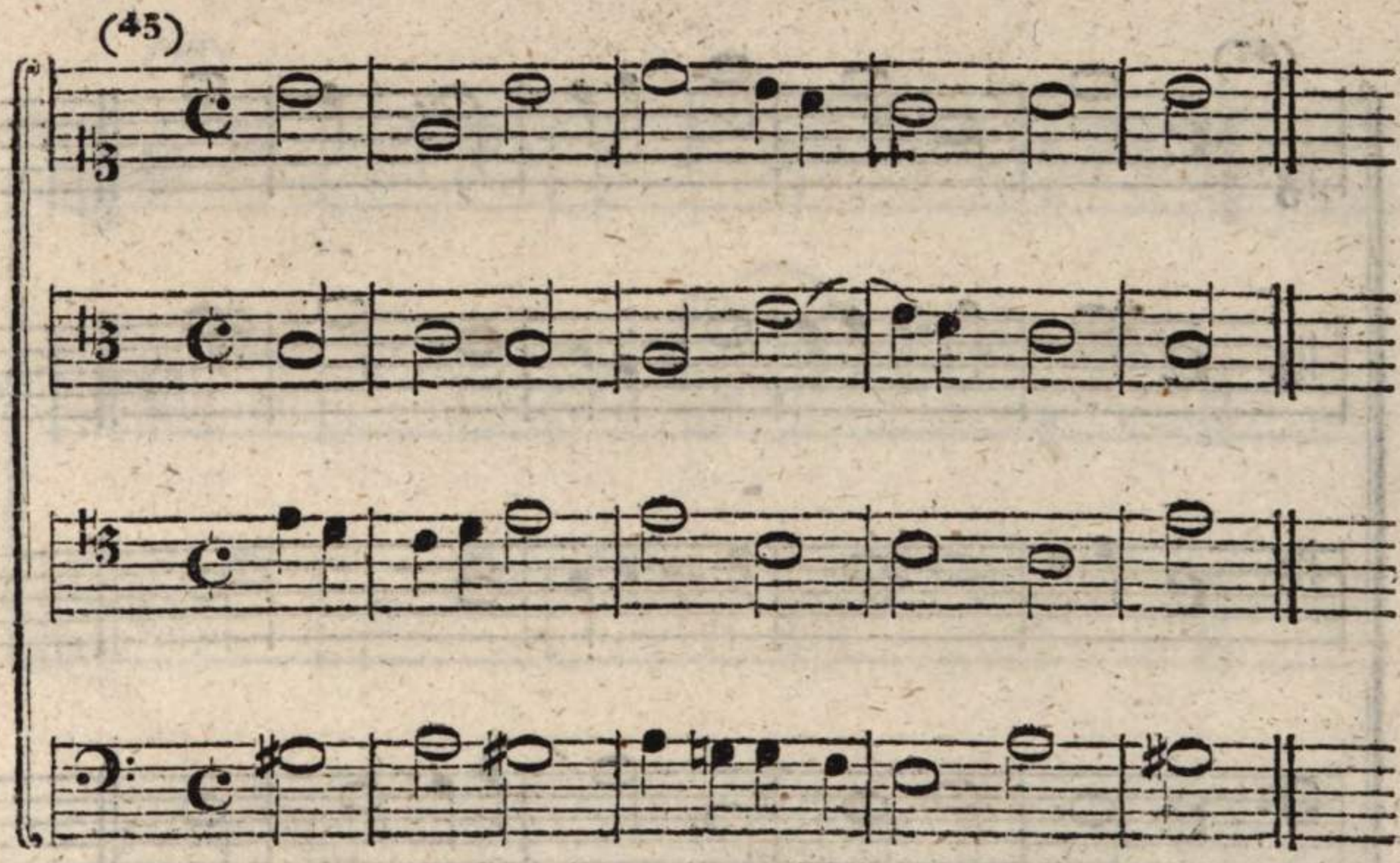
(43)



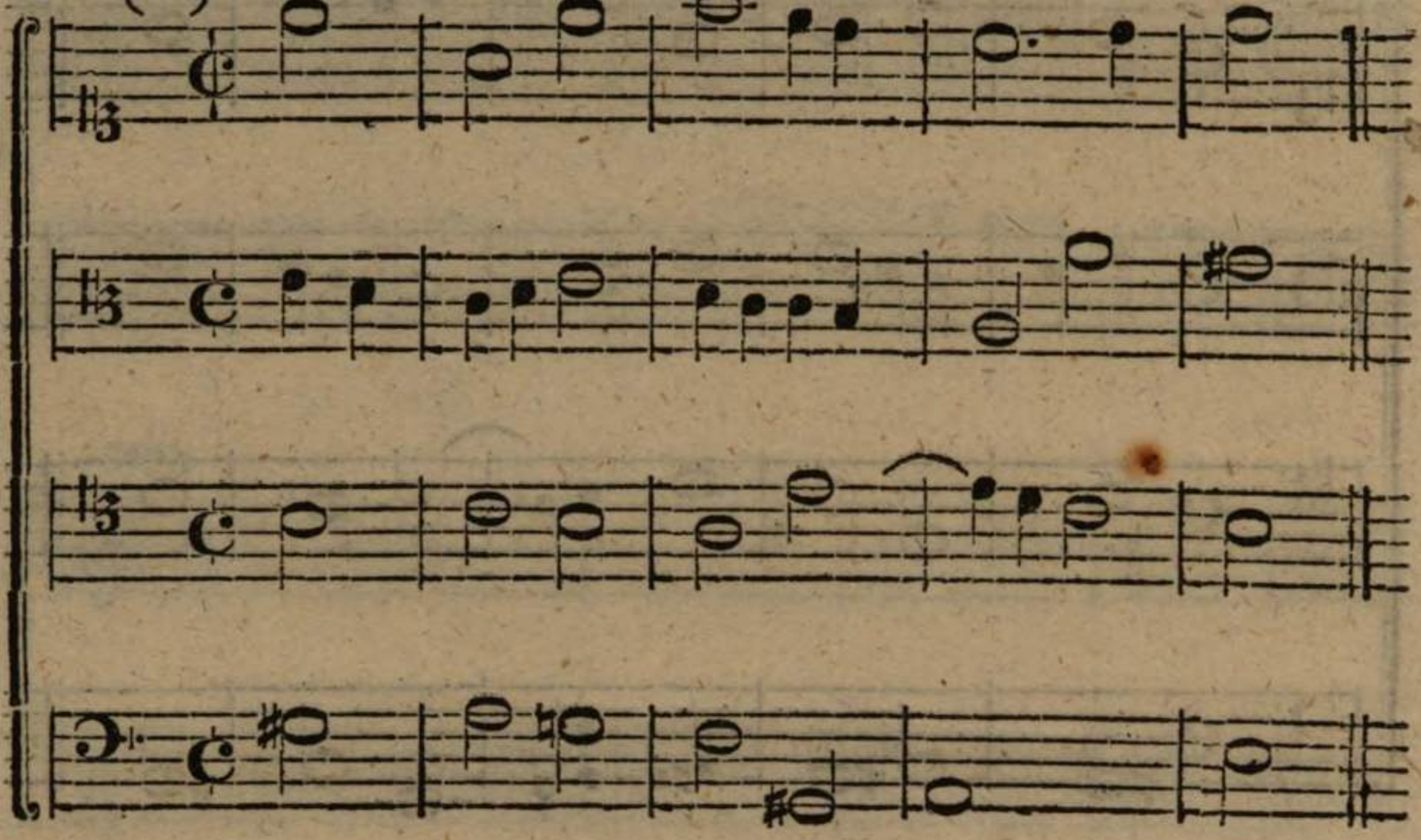
(44)



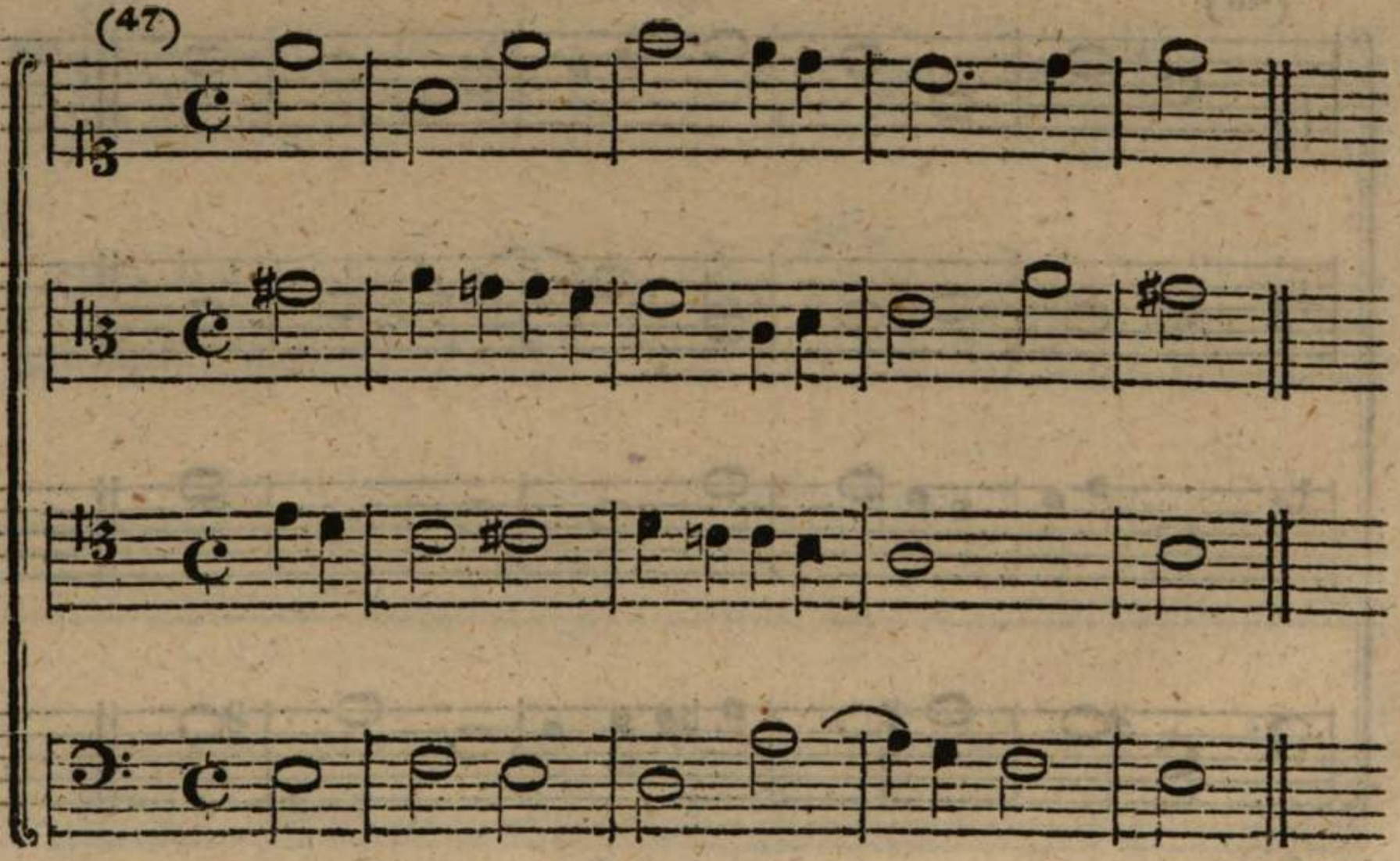
(45)



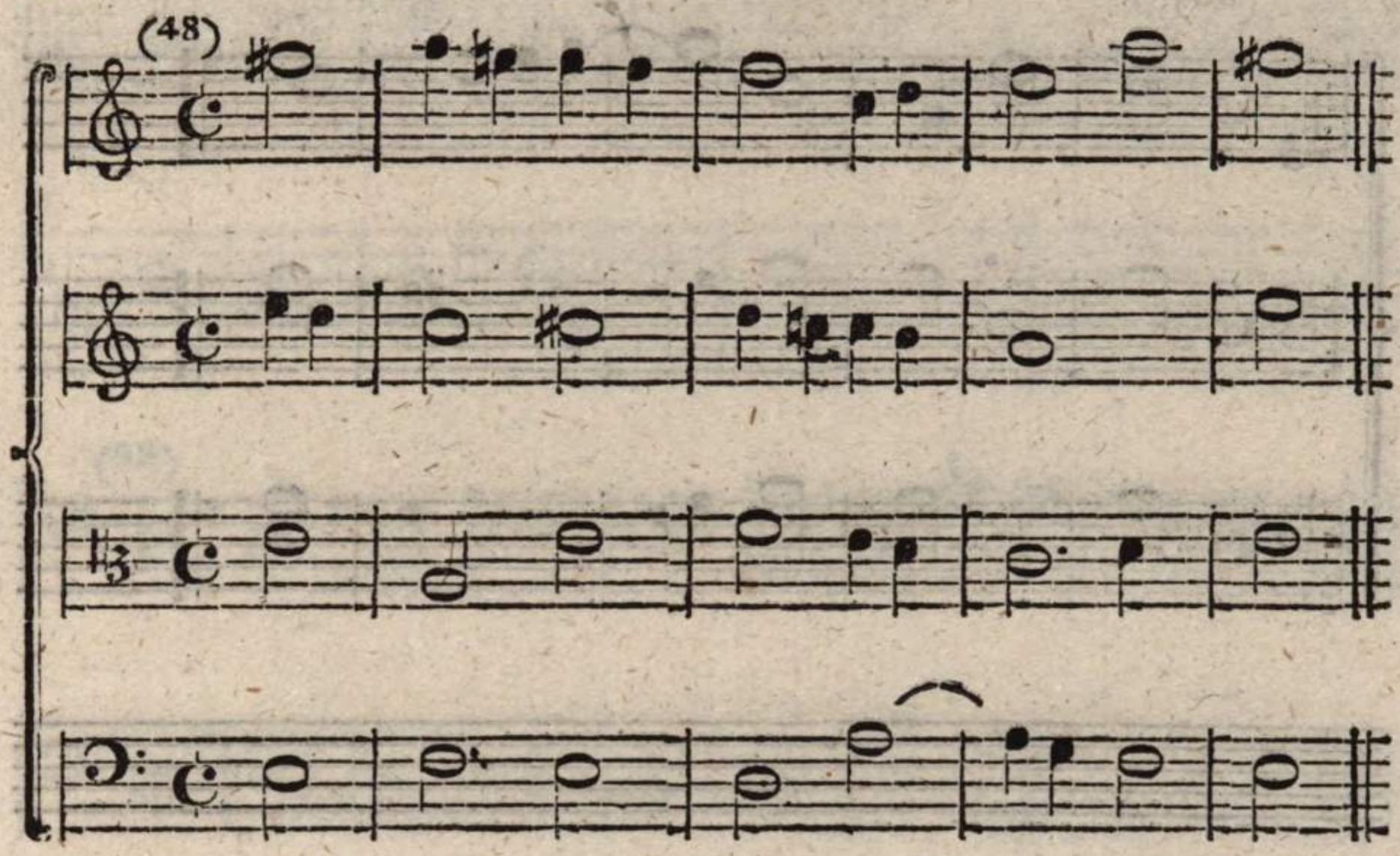
(46)



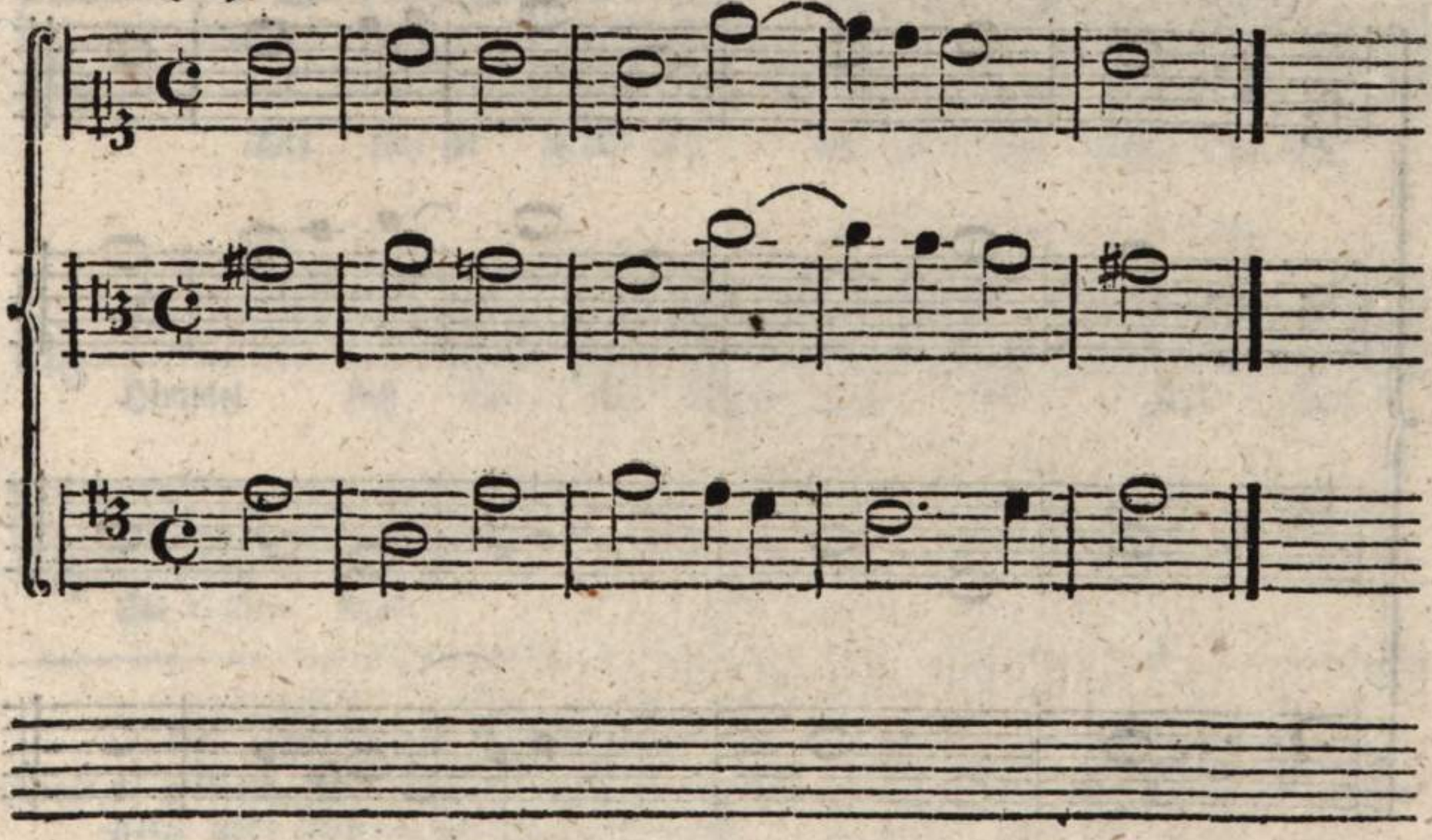
(47)



(48)

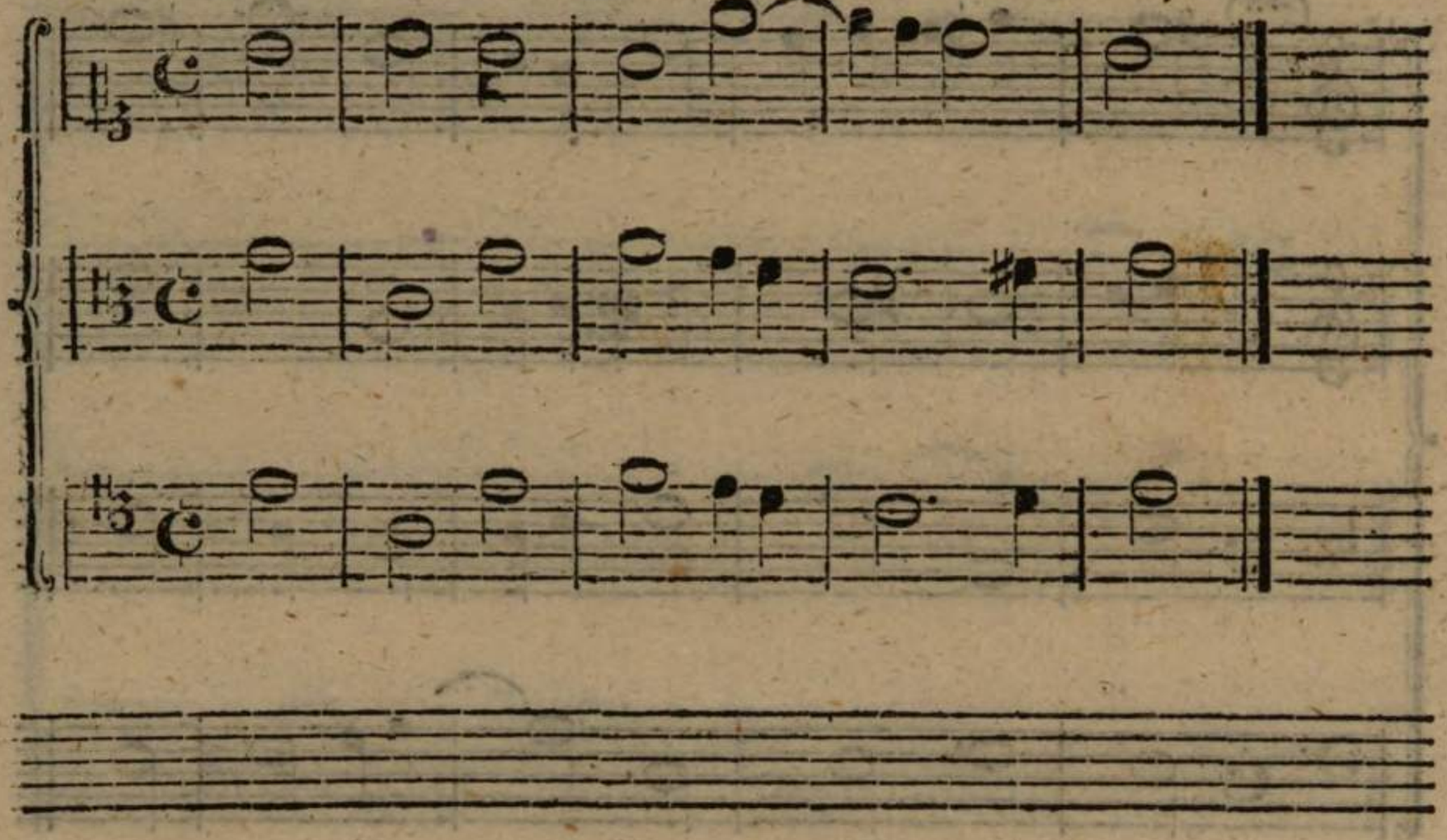


(49)

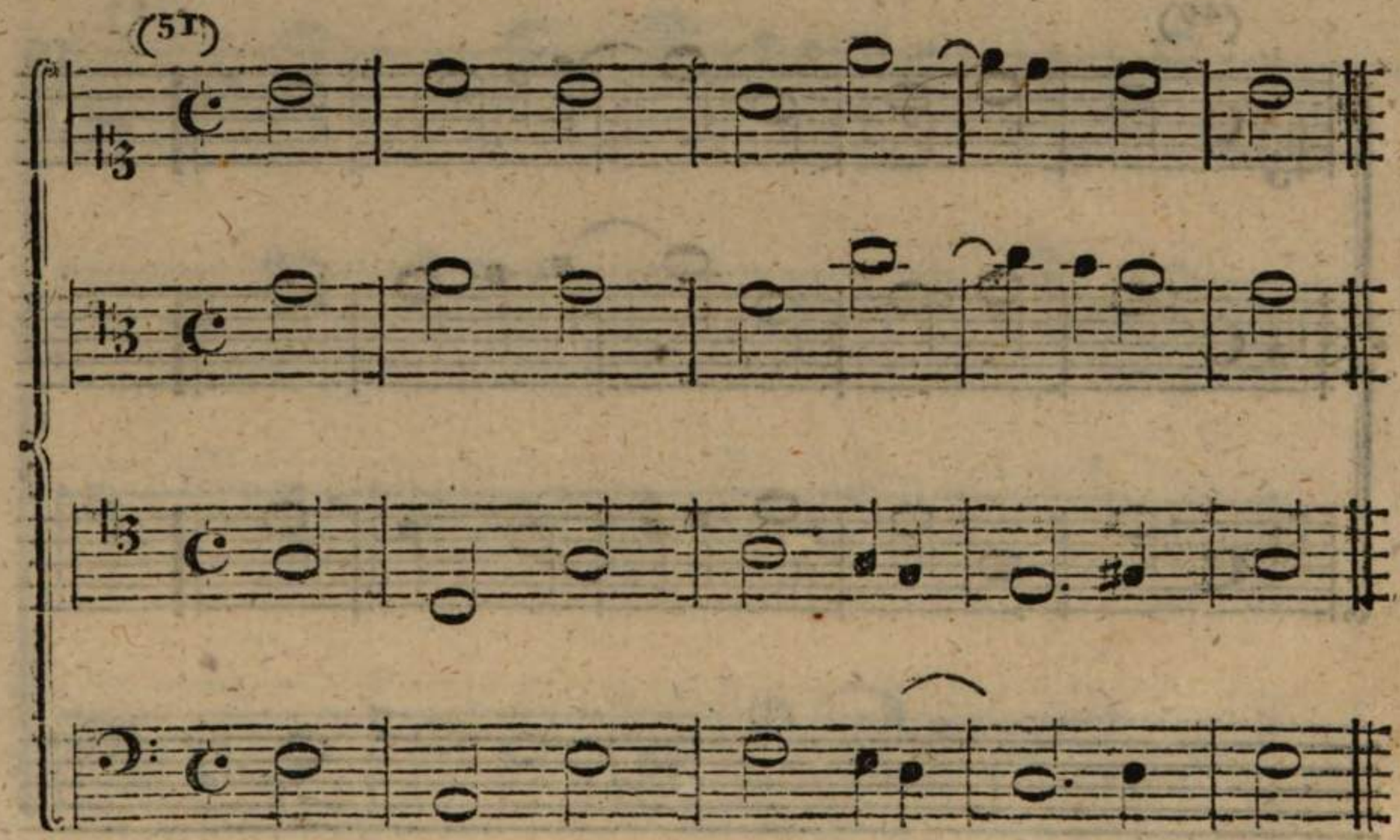


Bayerische
Staatsbibliothek
München

(50)

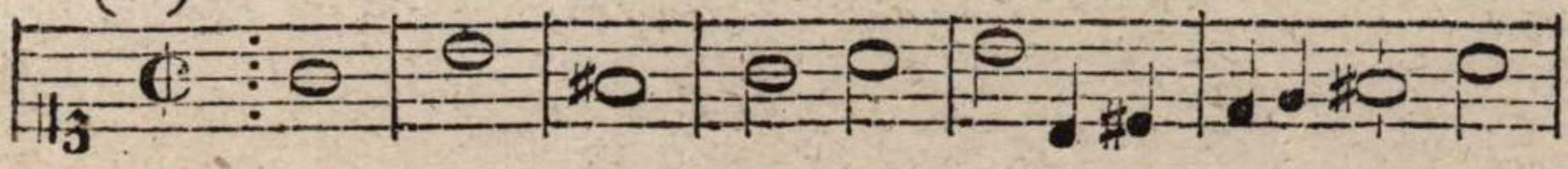


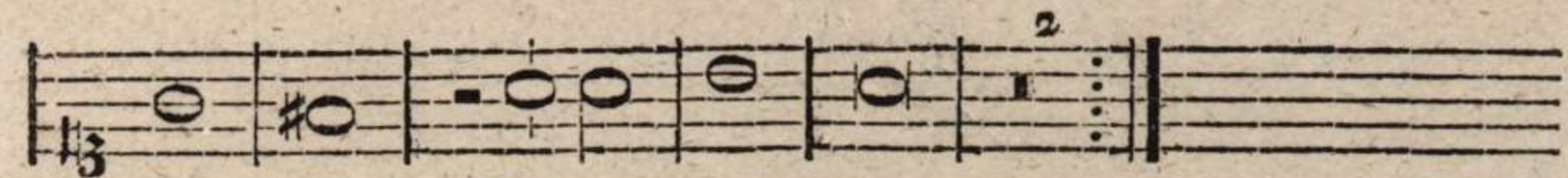
(51)



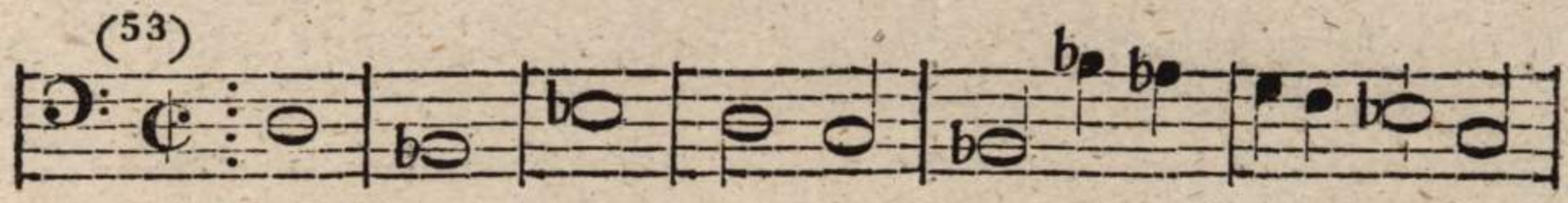
Bayerische Staatsbibliothek München

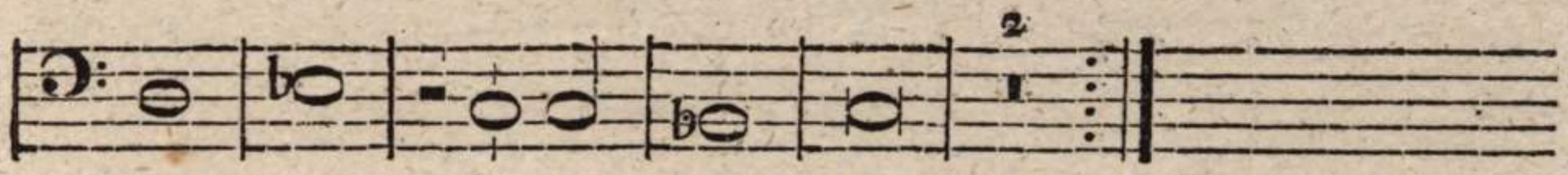
(52)



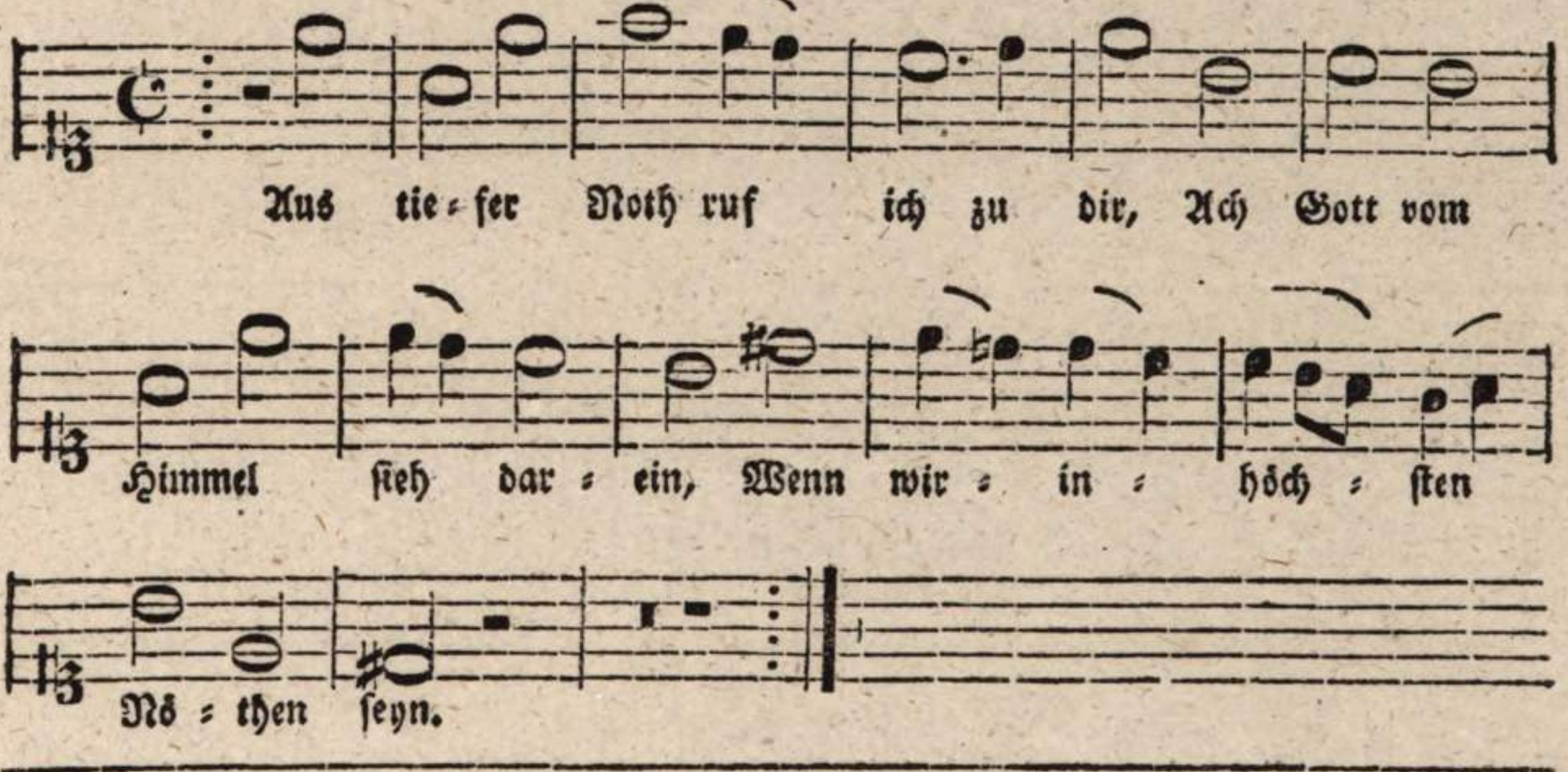


(53)





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



NB. Folgende Druckfehler beliebe der Leser zu verbessern:

Seite 5. Zeile 22. statt aus lies ohne. Seite 9. Zeile 12. statt der einfache unverzierte lies: der einfache unverzierte und verzierte.

ENDE.