

Die Kunst
des reinen
Sazes in der Musik

aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen
Beyspielen erläutert

von

Joh. Phil. Kirnberger

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußen Hof-Musikus.

Zwenter Theil.

Contrapunct in der Duodez.

B. a. c. h.

Dritte Abtheilung.

Berlin und Königsberg,
bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1779.

1842

1842

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

GEORGE III.

BY

JOHN BAKER

ESQ.

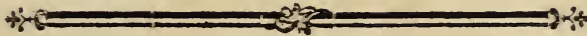
IN THREE VOLUMES.

LONDON,

PRINTED BY

JOHN BAKER

Des
zweyten Theils
dritte Abtheilung.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Des
zweyten Theils
dritte Abtheilung.

Beschluß von doppelten Contrapuncten.

Die ich habe oben gelehret, wie ein Contrapunct einzurichten sey, daß er sich in allen dreyen gewöhnlichen Contrapuncten umkehren lasse, und denn, wie man unter diese den in der Decime und Duodez wieder zurück in dem Contrapunct der Octave umkehret: worauf aus erstem der in der Terz, und aus dem zweyten, der in der Quinte entsteht.

Wenn ein Contrapunct, der in der Terz versetzt ist, sich auch noch in die Quinte weiter versetzen lässet, so entstehet eine vierte Art von Versetzungen, nämlich die in der Septime.

Die Decime im Hauptsatz bringet alsdenn eine Quarte hervor, wie aber diese zu behandeln sey, daß sie brauchbar werde, ist hinlänglich gezeigt worden; sie muß nämlich entweder eine dritte Stimme als Grundstimme haben, oder es muß die Quarte präparirt seyn; das Exempel bey 4. und weiter unten bey (α) wird die Sache deutlich machen.

I.

2.

Exercise 2 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It contains a sequence of notes: a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. There are 'x' marks above the treble staff and below the bass staff at the beginning and end of the exercise.

3.

Exercise 3 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It contains a sequence of notes: a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. There are 'x' marks above the treble staff and below the bass staff at the beginning and end of the exercise.

4.

Exercise 4 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It contains a sequence of notes: a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. There are 'x' marks above the treble staff and below the bass staff at the beginning and end of the exercise.

5.

Exercise 5 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It contains a sequence of notes: a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. There are 'x' marks above the treble staff and below the bass staff at the beginning and end of the exercise.

Beschluß von doppelten Contrapuncten.

5

6.

Exercise 6 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a G-clef, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff begins with a bass clef, a C-clef, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of quarter and half notes, some beamed together, and rests. There are 'x' marks above the first two notes of the treble staff and below the first two notes of the bass staff.

7.

Exercise 7 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a G-clef, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff begins with a bass clef, a C-clef, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of quarter and half notes, some beamed together, and rests. There are 'x' marks above the first two notes of the treble staff and below the first two notes of the bass staff.

8.

Exercise 8 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a G-clef, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff begins with a bass clef, a C-clef, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of quarter and half notes, some beamed together, and rests. There are 'x' marks above the first two notes of the treble staff and below the first two notes of the bass staff.

9.

Exercise 9 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a G-clef, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff begins with a bass clef, a C-clef, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of quarter and half notes, some beamed together, and rests. There are 'x' marks above the first two notes of the treble staff and below the first two notes of the bass staff.

10.

Exercise 10, measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) plays chords and single notes, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

11.

Exercise 11, measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) plays chords and single notes, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

12.

Exercise 12, measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) plays chords and single notes, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

(a)

Exercise (a), measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) plays chords and single notes, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Beschluß von doppelten Contrapuncten.

The first system consists of two staves. The upper staff is in G-clef and the lower in C-clef. Both have a key signature of one sharp (F#). The music begins with a double bar line. The upper staff contains a series of notes: a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The lower staff contains a series of notes: a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The system ends with a double bar line.

(b)

The second system is labeled (b). The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a series of notes: a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The lower staff contains a series of notes: a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The system ends with a double bar line.

(c) (d)

The third system is labeled (c) and (d). The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a series of notes: a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The lower staff contains a series of notes: a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The system ends with a double bar line.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in G-clef and the lower in C-clef. Both have a key signature of one sharp. The music begins with a double bar line. The upper staff contains a series of notes: a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The lower staff contains a series of notes: a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The system ends with a double bar line.

(c)

Musical score for exercise (c) consisting of four staves. The first two staves are treble clef, the third is alto clef, and the fourth is bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

(f)

Musical score for exercise (f) consisting of four staves. The first two staves are treble clef, the third is alto clef, and the fourth is bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The text "in 5." is written in the bass staff of the second system.

Beschluß von doppelten Contrapuncten.

in 12.

in der Doppelduodez.

Bey 1. ist der Cantus firmus in der Oberstimme, der Contrapunct in der Unterstimme.

Bey 2. befindet sich in der Unterstimme die erste Versetzung in der Terz.

Bey 3. in der Quinte, und denn bey 4. um sieben Töne höher.

Diese Versetzung kann man auf zweyerley Art betrachten, einmal als eine Versetzung um eine Quinte höher von dem Exempel bey 2., das anderemal als eine Versetzung um eine Terz höher von dem Exempel bey 3.

Weil nach dem Exempel bey 1. die gleich-anfangs vorkommende Decime, in dem Exempel bey 4. durch die Versetzung um sieben Töne, eine Quarte ohne Grundstimme wird, so wird sie allererst dadurch brauchbar, daß man ihr, wie hier geschieht, eine Grundstimme beyfüget.

Zwölf Arten von Umkehrungen habe ich nur hierher gesetzt, man wird jedoch ohne meine Erinnerung sehr leicht einsehen, daß sich aus diesen noch eine große Anzahl von Umkehrungen erfinden lasse, wenn man bey jedem Exempel untersucht, in welche Art des Contrapuncts dasselbe gesetzt werden könne.

Bey (a) folget die eine Stimme in der widrigen Bewegung im Canon um einen halben Tact später, die besten Umkehrungen dieses Exempels aber sind im Contrapunct der Duodez und der Terz.

Bey (b) folget die Oberstimme im Canon um ein Viertel später.

Bey (c) gehet sie um ein Viertel voraus.

Bey (d) gehen beyde Stimmen mit der Grundstimme im Canon, nämlich die oberste gehet um ein Viertel voraus, die nächste über der Bassstimme hingegen folget um einen halben Tact später.

Bey (e) sind beyde Themata, sowohl der Cantus firmus, als der Contrapunct im Canon zusammengebracht.

Das Exempel bey (f) ist also eingerichtet, daß es sich eben sowohl in der Quinte als in der Duodez versetzen und umkehren läßt.

Folgendes Exempel läßt sich nicht nur in der Duodez und denn wieder in der Octave umkehren, sondern auch in die Decime, und von da eben wie vorher geschieht, in die Octave zurück.

Beschluß von doppelten Contrapuncten.

8 7 6 7 5

in der Duodez.

5 6 7 6 8 (α)

in der Quinte.

in der Decime.

3 4 5 4

in der Terz.

Durch die verschiedenen Arten der Contrapuncte erhält man den Vortheil, daß man in einem angebrachten Contrapunct, welcher entweder ohne Canon oder im Canon der ersten Stimme folget, mehrere Eintritte erhält. Exempel bey (g).

Das Exempel bey 12. weist nach, daß es noch schwerer sey, wenn ein Contrapunct ohne Veränderung der Intervallen an einem oder mehreren Orten später eintreten soll: in diesem Falle hat man darauf zu sehen, daß man in nächst verwandte Accorde fortschreitet, wo wenigstens einer oder zwei Töne vom vorhergehenden Accorde zu dem folgenden gehören.

Folgendes Exempel zeigt, daß man einen Contrapunct sogar bis in die None versehen kann.

9 7 5 3 I

oder

9 7 5 3 I

In der zwothen Abtheilung des zweyten Theils pag. 171. habe ich gesagt, daß es Contrapuncte giebt, welche man für unnütze Künsteleyen zu achten habe; ja es giebt außer den oben angeführten Beyspielen noch mehrere Arten, und vornehmlich gehören dazu alle diejenigen, wo der schöne Gesang, reine Satz und richtige Rhythmus, so wie es sich in Fugen thun läffet, verabsäumet ist.

Wenn man, wie es jetzt häufig geschiehet, den doppelten Contrapunct und die Canones gänzlich für unnützlich hält, so gehet man hierinn wieder zu weit, denn man weiß kein Exempel, daß ein Componiste etwas schönes geschrieben, der den doppelten Contrapunct nicht verstanden hätte. Der unsinnige Mißbrauch ist nur zu verabscheuen, aber nicht der gute Gebrauch.

Vicenzo Galilei, der ums Jahr 1580. gelebet, schreibt darüber: Wenn diese Sachen in gehöriger Maaße, zu rechter Zeit, und am rechten Orte angebracht würden, so wären sie nicht gänzlich zu verachten. Wenn man sie aber zur Unzeit als übernatürliche Sachen ausposaunen will: so ist es nicht vernünftig dieses zu dulden.

Galilei schrieb zu einer Zeit, da man nichts in der Musik für schön hielt, was nicht ein Canon war, und da Prenezzini selbst, wenn er nicht die Kirchenmusik abgeschafft sehen wollte, dem Misbrauche derselben Einhalt thun mußte.

Heut zu Tage ist es nicht mehr nöthig, diese Klagen zu führen. Man muß vielmehr zu verhüten suchen, daß sie nicht gar unter die verlohrnen Künste gerathen.

Kein Mensch von richtigem Urtheil wird etwas gegen den guten Gebrauch des reinen Satzes im einfachen Contrapunct, wie auch der doppelten Contrapuncte und Canons, worinnen nichts verabsäumt worden, einzuwenden haben.

Höchst unrecht glaubet man, daß ein Theatralcomponiste keinen grammatischen Regeln unterworfen sey, vielweniger die Doppelcontrapuncte und Canones zu erlernen nöthig habe, denn man wird nicht leicht Arbeiten guter Componisten antreffen, es sey in welcher Art es wolle, woraus man nicht sehen könnte, daß zuerst der reine Satz ihr Augenmerk war, und denn, daß sie nicht hie und da doppelte Contrapuncte und Nachahmungen (welche gleichsam die Kinder der Canons sind) angebracht, und dadurch ihre Stärke gehoben und verschönert hätten.

Diejenigen haben, meiner Einsicht nach, gänzlich unrecht, welche dafür halten, daß ein theatralischer Componist nichts von den contrapunctischen Künsten zu verstehen nöthig hätte: die noch weiter gehen, und vorgeben, daß es nur auf den Ausdruck ankomme, zu welchem der reine Satz nichts beynütze *), die auch den reinen Satz wohl gar für eine Pedanterie halten, da doch ohne diesen ein vollkommener Ausdruck sich nicht gedenken läßt; diese verdienen gar keine Widerlegung, sondern Mitleiden.

Jenen aber gebe ich zur Antwort, daß ein rechter Theatercomponist noch vielmehr wissen müsse, als alle Doppelcontrapunctisten.

Heinichen,

*) Der Herr Capellmeister Bach in Hamburg läßt sich in einem Schreiben an mich vom 30. December 1778. folgendermaßen heraus: „Wer keinen reinen Satz wüßte, mag keinen Ausdruck ohne reinen Satz. Für den gemeinen Haufen ist ein solcher, aber nicht für Verständige. Der reine Satz erhebt den Ausdruck: Fehler verberben ihn.“ Ich

Heinichen, in seinem Generalbass in der Composition, saget in einer der Einleitung beygefügen Anmerkung, daß ein guter Theatraliste schon vorherho seine Contrapuncte verstehen müsse, wofern er in diesem Stylo nicht hin und wieder seine Schwäche verrathen wolle; ob er gleich sonst sehr spöttisch sowohl von Doppelcontrapuncten als Canons kurz vorher sich herauslässet.

Nachher sagt er weiter, „was hat das vornehme Wort Contrapunct für besondere Kraft in sich, oder was heißen eigentlich Contrapuncte? Nichts als eine öftere und auf mancherley Art angewendete Repetitio thematum. Was heißen Themata? Eine Continuation von erwählten Clauseln. Exercirt man aber dergleichen Künste nicht auch im theatralischen Stylo, und ist es denn genug, daß man nur immer ein Thema, eine Imitation, eine Clausel oder eine Invention anfängt, ohne selbige legaliter auszuführen? Mich dünket, das heißen, nach dem rechten Wortverstande, lauter Contrapuncte; und wem ist endlich verwehrt, daß er auch in einer theatralischen Arie, Duett, Terzett u. s. w. Themata und Contrathemata anzubringen suchet, wofern ihm ja die Menge der Contrapuncte den Leib zerreißen wollte? Nichts kann also dem Stylo Theatrali zum Vorwurf dienen, als daß er nicht Gelegenheit habe, lauter arbeitsame Tutti, vollstimmige Fugen, Allabreve und dergleichen devote Sachen, hören zu lassen.“

Es läßt sich leicht vermuthen, daß Heinichen sich über die Doppelcontrapunctisten nur in Betracht ihrer öfters übel angebrachten Kunst aufhält; auch hat er mehr dawider gesprochen, als er selbst glaubte, weil er es nur that, um einen damaligen großen Contrapunctisten zu ärgern.

Stoelzel, ehemaliger Capellmeister in Gorha, einer unter den größten Doppelcontrapunctisten seiner Zeit, und welcher fast kein Stück ohne Doppelcontrapuncte setzte, lässet sich auch am Ende seiner Abhandlung über einen Canonem perpetuum in hypo-diapente quatuor vocum etc. über den unrechten Gebrauch dieser Künsteley also heraus:

„Gott, der den Sterblichen die allerliebste Musik zu einem weit höhern Endzwecke gegeben, als daß sie etliche Stimmen, und wenn deren noch so viel wären, in einerley Noten und in einer Zeile, zwingen sollen, der lasse doch das Studium-Ethico-Melodieum zu mehreren Kräften kommen, so werden, ja so müssen, wir gewiß

gewiß von andern Wundern der Musik hören, als die Canones sind, und wenn sie sich auch auf tausenderley Art versehen, verkehren und vermischen ließen.,,

Aus diesem Bekännniß des seligen Stölzels wird sich wohl niemand einfallen lassen, als hätten die Canones keinen Werth bey ihm gehabt; man muß nur das nützliche und schöne derselben von dem schlechten zu unterscheiden wissen.

Da diese Stölzelsche Abhandlung, wie solche Canones vielfältig zu verändern sind, sehr rar geworden, so glaube ich, den jungen Componisten, welche den Contrapunct studieren, keinen geringen Dienst dadurch zu erweisen, wenn ich bey erster Gelegenheit dieselbe durch den Druck wieder herausgebe.

Ob nun gleich Stölzel selbst etwas nachtheilig von dieser Art Canons spricht, so zeigt doch folgendes zweyhöriges Kyrie, welcher nützliche Gebrauch davon zu machen sey.

Ich habe vorher gesagt, daß von einem Theatercomponisten weit mehr, als von einem Kirchencomponisten erfordert wird; denn ein Theatralcomponist muß erstlich alles dasjenige, was ein Contrapunctist oder Kirchencomponist weiß, vorher auch wissen, und denn, über dieß den freyen Styl in seiner Gewalt haben, welcher beynah ein eben so großes Studium, als der gebundene ist, der eben sowohl, wie der strenge Styl, seine festen Regeln hat, wodurch die Musik den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit und tausendmal mehrere Mannigfaltigkeit, sowohl in der Melodie, als dem Gebrauch der Harmonie erhält.

Ein Canon kann bey Singsachen sehr übel angebracht werden, weil zwey oder mehrere Stimmen nicht mit einander einerley Worte singen, sondern einer nach dem andern, daher kann bey verschiedenen Texten ein ganz verkehrter Sinn hervorkommen. 3. B. Jes. 33. V. 7.

Ihre Boten schreyen draußen, und die Engel des Friedens weisen bitterlich.

Nun kann durch das canonische singen sehr leicht der Text also verunstaltet werden.

Die Engel des Friedens schreyen draußen, ihre Boten weinen bitterlich.

Desgleichen in dem Spruch, Röm. 12. v. 15.

Freuet euch mit den Frölichen, und weinet mit den Weinenden.

Ob nun gleich die Meynungen sehr getheilt sind, so, daß viele gegen die doppelten Contrapuncte und Canons sprechen, andere hingegen, die Kenntniß und Ausübung derselben durchaus verlangen, so wird man doch meistens finden, daß nur diejenigen Componisten von Contrapunct und Canons nachtheilig sprechen, die vielleicht niemals Gelegenheit, Geschicklichkeit oder Geduld genug hatten, diese Kunst zu erlernen.

So gehts der Wissenschaft. Verachtung geht für Müh.

Wer sie nicht hat, der tadelt sie.

von Haller.

Aus den öffentlichen Zeitungen ist bekannt, daß, als der verstorbene Capellmeister Joh. Seb. Bach aus Leipzig die Gnade hatte, von Sr. Maj. dem König von Preußen in Potsdam sich hören zu lassen, Sie Höchste Selbst ihm ein sehr tief ausgedachtes Thema aufgaben, worüber er extemporirte, hierauf es ausgearbeitet dem Druck unter folgendem Titel übergab: Musicalisches Opfer, Sr. Königlichen Majestät in Preußen allerunterthänigst gewidmet von Johann Sebastian Bach. Leipzig 1747. und es Sr. Maj. zueignete.

Darinnen befinden sich Canones, die ich, wegen ihrer Schönheit, aufgelöset hier mit beyfüge; außer diesen füge ich noch mehrere bey, damit man verschiedene Gattungen kennen lerne.

Um das leichte schön zu schreiben, muß man das schwereste in der Musik in seiner Gewalt haben, denn herunter kann man sich lassen, aber schwerer in die Höhe heben.

Largo.

Missa a 13. V.

G. H. Staelzel.

Ky - ri - e, Ky - ri -
 e - le - i - son,
 Ky - ri - e, e - le - i - son,
 Ky - ri - e e - le - i - son,
 Ky - ri - e e - le - i - son,
 Ky - ri - e e - le - i - son,

6/4 5/3 6/4 5/3

Detailed description: This is a page of a musical score for a Kyrie eleison. It consists of ten staves. The first two staves are vocal parts, with lyrics 'Ky - ri - e, Ky - ri - e - le - i - son,'. The next two staves are also vocal parts, with lyrics 'Ky - ri - e, e - le - i - son,'. The following two staves are vocal parts, with lyrics 'Ky - ri - e e - le - i - son,'. The last two staves are figured bass parts, with lyrics 'Ky - ri - e e - le - i - son,'. The figured bass part includes the figures 6/4, 5/3, 6/4, and 5/3. The music is in common time (C) and features a variety of note values and rests.

The image shows a musical score for a piece titled 'Beschlus von doppelten Contrapuncten'. The score is written on ten staves. The first four staves contain vocal lines with lyrics. The lyrics are: 'e, Ky - - ri - e e - le - - - - -', 'Ky - ri - e, Ky - - ri - e e - le - - - - -', 'Ky - ri - - e, Ky - ri - e e.', and 'Ky - ri - e, Ky-'. The fifth and sixth staves are empty. The seventh and eighth staves are also empty. The ninth and tenth staves contain a keyboard accompaniment with figured bass notation: 3, 6, 8, 3, 13/5. The time signature is 3/4.

i - son,

i - son,

le i - son,

ri - e e - le

Ky - ri - e, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e, Ky -

6 5 6 5

Christe,
i - son,
le - - - - - i - son,
ri - e e - le - - - - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e -
6 5 6 5 6

Chri - ste e - le - - - - -

Chri - ste, Chri - ste e - le - - - - -

Chri - ste, Chri - ste e - - - - -

Chri - ste,

- i - son,

i - son,

le - - - - - i - son,

6 5

A musical score for a piece titled "Beschluß von doppelten Contrapuncten" (Conclusion of double counterpoints), page 23. The score is written in 3/4 time and consists of ten staves. The first four staves are vocal parts with lyrics: "i - son, i - son, le Chri - ste e - le". The fifth and sixth staves are instrumental parts with lyrics: "Christe, Chri - ste e - Christe,". The seventh and eighth staves are empty. The ninth and tenth staves are instrumental parts with figured bass notation: "5 6 3 6".

i - son,

i - son,

le

Chri - ste e - le

Christe, Chri - ste e -

Christe,

5 6 3 6

Three-voice musical score in 3/4 time. The score consists of nine staves. The first two staves are empty. The third staff (Soprano) has the lyrics "i - son,". The fourth staff (Alto) has the lyrics "i - son,". The fifth staff (Tenor) has the lyrics "le". The sixth staff (Bass) has the lyrics "Chri - ste e - le". The seventh staff (Soprano) has the lyrics "Christe, Chri - ste e - le". The eighth staff (Alto) has the lyrics "Christe, Chri - ste e -". The ninth staff (Bass) has the lyrics "Christe, Chri - ste e -" and includes the numbers 6, 5, and 6 below the notes.

The image shows a musical score for a piece titled 'Beschluß von doppelten Contrapuncten'. The score is written on ten staves, arranged in five systems of two staves each. The top two staves of the first system are vocal parts, with lyrics 'Ky - ri - e, Ky -' and 'Ky - ri -'. The bottom two staves of the first system are instrumental parts. The second system continues the vocal parts with the lyrics 'i - son,' and 'i - son,'. The bottom two staves of the second system are instrumental parts. The third system continues the vocal parts with the lyrics 'le' and '6'. The bottom two staves of the third system are instrumental parts. The fourth system continues the vocal parts with the lyrics '6'. The bottom two staves of the fourth system are instrumental parts. The fifth system continues the vocal parts with the lyrics '6'. The bottom two staves of the fifth system are instrumental parts. The score is written in a style typical of 18th-century musical notation, with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are written in a Gothic script.

ri-e e - le

e, Ky - ri-e e - le

Ky - ri - e, Ky - ri-e e-

Ky - ri - e, Ky-

i - son,

i - son,

5 6 5 6 5

A musical score for a piece titled "Beschlus von doppelten Contrapuncten". The score is written on ten staves. The first four staves are treble clefs, and the last four are bass clefs. The time signature is 3/4. The lyrics are: "i - son, i - son, le - ri - e e le - Ky - ri - e, Ky - ri - e e - Ky - ri - e, Ky -". The bottom staff contains the numbers 6, 6, 5, 6, which likely indicate fingerings for the bass line.

Musical score for three voices in 3/8 time. The lyrics are: *son, i son, le i ri-e e-le Ky-ri-e, Ky-ri-e e-le*. The score includes a soprano part (top), an alto part (middle), and a bass part (bottom). The bass part includes fingerings: 6, 5, 6, 5, 6.

le - i - son, e - le - i - son,
e - le - i - son, e - le - i -
son, e -
- i - son, e -
- - i - son, e -
le - i -

6 6

A musical score for three voices and basso continuo. The score consists of 12 staves. The first three staves are for three voices (Soprano, Alto, Tenor), and the last three are for basso continuo. The lyrics are: "e - le - i - son, son, e - le i - son, e - le i - son, e - le i - son, e - le i - son, e - le i - son, e - le i - son, e - le i - son, e - le i - son, e - le i - son, e - le i - son, e - le i - son." The music is in 3/4 time and features various melodic lines with slurs and fermatas. The basso continuo part includes figured bass notation: 4, 3, 6.

e - le - i - son,
son, e - le - i - son, e - le - i -
e - le - i - son, e - le -
e - le - i - son, e - le -
le - i - son, e - le i -
le - i - son, e - le i -
le - i - son,
son, e - le i - son,
4 3 6

Musical score for a double counterpoint exercise. The score consists of ten staves of music, with lyrics in German. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "e - le - son, e - le i - son, e - le son, e - le - i - son, e - le le - i - son, e - le i - son, e - le e - le - i - son, e - le".

6 7

The image displays a musical score for three systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle staff is a vocal line with lyrics. The time signature is 3/4. The lyrics are "i - son." repeated across the systems. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first system has a treble clef with a 3/4 time signature. The second system has a bass clef with a 3/4 time signature. The third system has a bass clef with a 3/4 time signature. The lyrics "i - son." are written below the middle staff of each system. The score concludes with a double bar line and a final note on the bottom staff of the third system.

Largo.

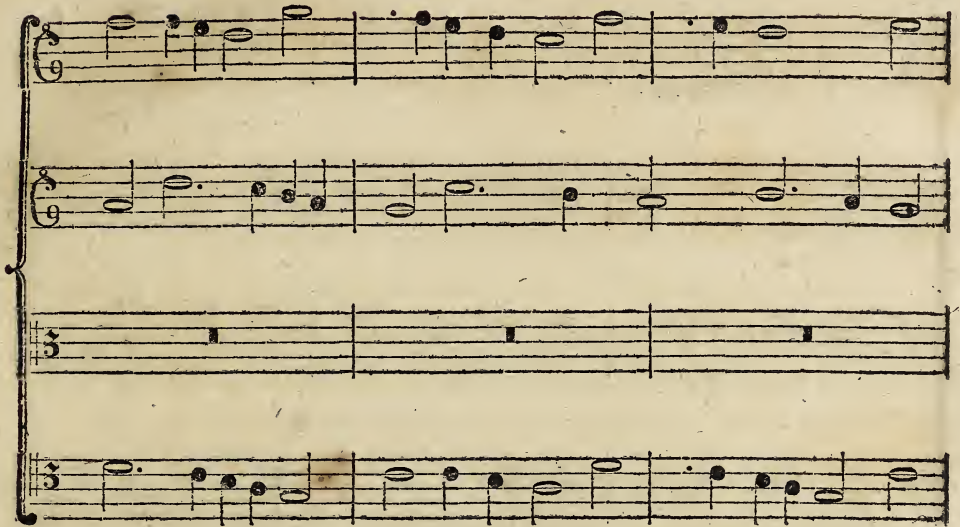
Violin. 1.

Violin. 2.

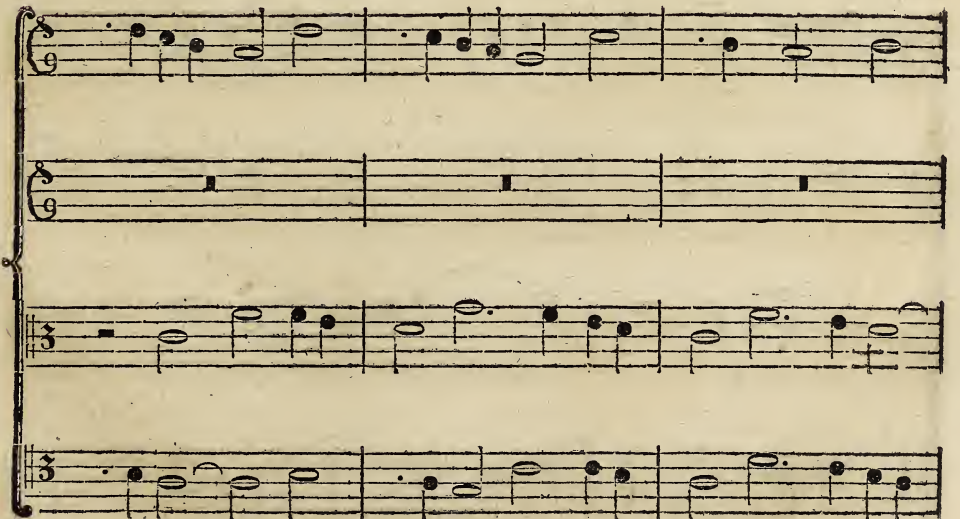
Viola 1.

Viola 2.

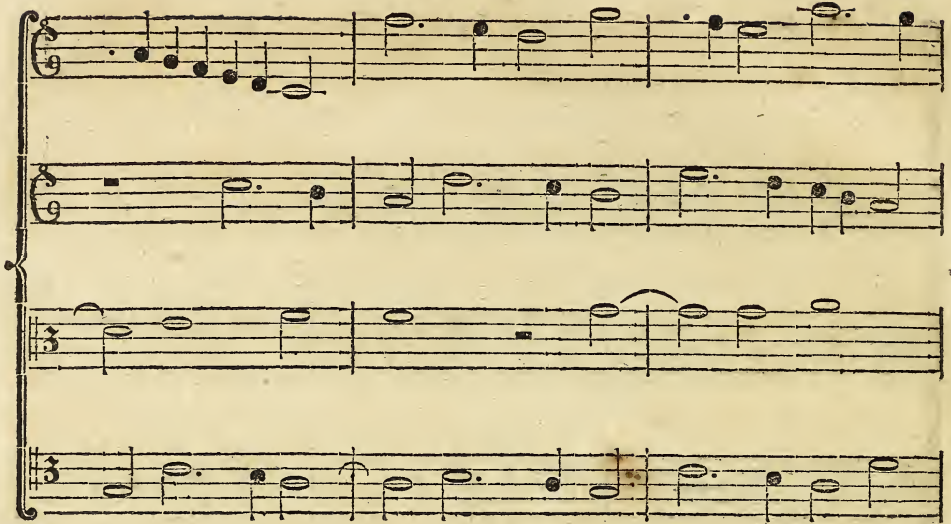
The image displays a musical score for three systems, each consisting of four staves. The first system includes two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The second system also features two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The third system has two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The notation includes various note values, rests, and a fermata over a note in the third system's third staff.



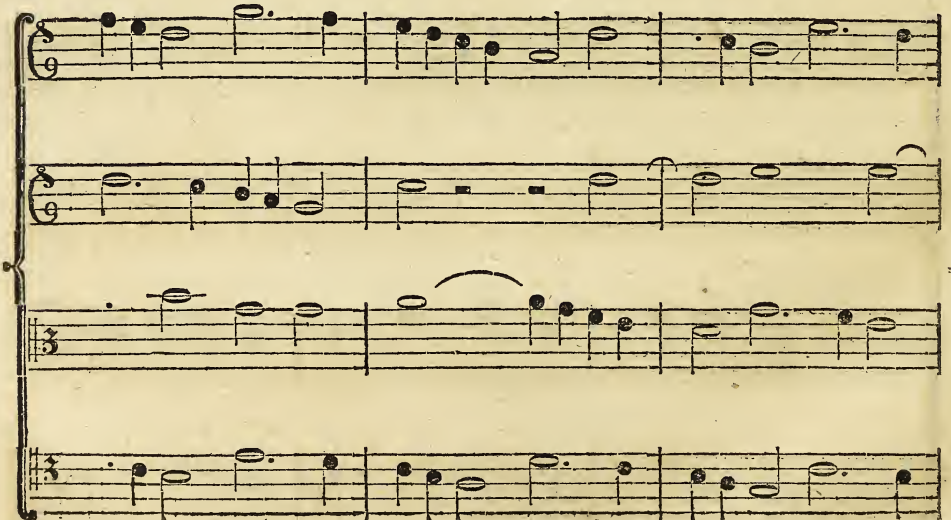
First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is written in a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a counter-melodic line. The third staff contains a single note per measure. The fourth staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.



Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is written in a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a single note per measure. The third staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.



First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef with a 6/8 time signature. The bottom two staves are in bass clef with a 3/8 time signature. The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, and rests.



Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef with a 6/8 time signature. The bottom two staves are in bass clef with a 3/8 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns and note values as the first system.

The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef (C-clef), and the bottom two are in bass clef (F-clef). The music is in 3/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a harmonic line with quarter and half notes. The third and fourth staves contain a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

The second system also consists of four staves in the same clef arrangement. The first staff continues the melodic line from the first system. The second staff continues the harmonic line. The third and fourth staves continue the complex rhythmic pattern, featuring a prominent eighth-note triplet in the third staff.

The first system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef (C-clef), and the bottom two are in bass clef (F-clef). The music is written in a 3/4 time signature. The first two staves contain mostly whole and half notes, with some rests. The third and fourth staves contain more active melodic lines with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the third measure of the fourth staff.

The second system of music also consists of four staves, with the same clef arrangement as the first system. It begins with a double bar line. The first two staves have whole notes and half notes, with a fermata over the first measure of the top staff. The third and fourth staves feature a triplet of eighth notes in the first measure, followed by whole notes. The system concludes with a double bar line.

Da man wegen des Quartformats die dreyzehn Stimmen nicht übereinander setzen konnte, so muß man die nachstehenden vier Instrumentenstimmen sich auf einem Foliobogen über die Singstimmen schreiben, um daraus zu sehen, wie Stoelzel die Instrumente mit den Singstimmen wechselseitig bald im Einklange oder Octavenweise gehen lästet.

Ich habe es für sehr nöthig und nützlich geachtet, diesen achtstimmigen Satz beyzufügen, weil man heutiges Tages in dieser Art von wenigen Componisten etwas mehr zu sehen bekommt; und leyder, ob gleich Partituren von etlichen zwanzig Stimmen erscheinen, dennoch der Satz nur dreystimmig ist.

Denen Modecomponisten ist es zu vergeben, weil sie nicht einmal weder den reinen drey- noch vierstimmigen Satz zu setzen wissen; aber Männern, die Lehrbücher über diese Wissenschaft in die Welt geschrieben, denen ist es unverzeihlich bey solchen Gelegenheiten, wo große Harmonie ihren eigentlichen Sitz haben, und den besten Effect machen sollte, wenn sie in etlichen zwanzig Stimmen nur höchstens einen dreystimmigen Satz haben.

Von der Art besitze ich verschiedene Partituren von des in Kopenhagen gewesenen Capellmeisters Scheibe seiner eigenen Handschrift, unter denen eine Partitur von neunzehn Stimmen sich befindet, die in allen nur einen dreystimmigen Satz ausmacht.

Erstlich der Orgelbaß als die Grundstimme macht mit dem ersten und zweyten Discant den dreystimmigen Satz aus.

Als denn folgen drey Tenorstimmen, wovon zwey im Einklang mit dem ersten Discant eine Octave tiefer gehen; die dritte Tenorstimme geht um eine Octave tiefer mit der zweyten Discantstimme.

Ferner sind zwey Basssingstimmen vorhanden, die gleichfalls mit der dritten Tenorstimme im Einklange gehen *).

Die

*) Das Schlimmste dabey ist, daß die Bassstimme mit dem Grundbaß nicht im Einklange gehet, sondern nur eine Mittelstimme ist. Diesen Fehler, einen Chor ohne Grundbaß singen zu lassen, haben die größten Meister jederzeit zu vermeiden gesucht; denn das Ohr des Zuhörers wird sehr beleidiget, wenn

er an einer Stelle der Kirche, die von demjenigen Chor, dessen Gesang mit dem Grundbaß im Einklange fortschreitet, entfernter liegt, einen andern Chor deutlicher höret, dessen Bassstimme eine bloße Mittelstimme ist. Hierüber hat sich der ehemalige Capellmeister Praetorius hinlänglich erklärt.

Die erste Hoboe und erste Violine gehen mit der ersten Discantstimme im Einklange.

Die zweyte Hoboe und zweyte Violine gehen mit der zweyten Discantstimme im Einklange und denn die beyden Flöten mit beyden Violinen Octavenweis höher.

Zwey Trompetten gehen gleichfalls mit beyden Discantstimmen im Einklange, und die dritte Trompette (die man gemeiniglich Principal nennet) gehet bald mit der einen Trompette und bald mit der andern auf einige Töne im Einklange.

Endlich sind die Pauken, die bey vielen Accorden noch dazu sehr übel angebracht sind.

Auch siehet man aus dem Kyrie, wie man zweyehörig zu schreiben habe, wobey hier die schönste Abwechslung beobachtet wird, und am Ende sich beyde Chöre vereinigen.

Desgleichen, wie man die Instrumente mit den Singstimmen entweder im Einklange oder Octavenweis setzen könne.

Ich habe vornemlich dies Kyrie vom Stoelzel hier eingerückt, um anzudeuten, daß, ob er gleich am Ende seiner Abhandlung vom Canon nachtheilig schreibt, dennoch in dieser Art selbst geschrieben hat.

Uebrigens wird man von mir nicht glauben, daß ich es als ein Muster von schöner Melodie anführe, ein Text von zwey oder drey Worten giebt auch wenig Stoff zu schönen und mannigfaltigen Melodien, um dieser Ursach willen muß man auch öfters Nachsicht für den Componisten haben.

Alle doppelcontrapunctische und canonische Künsteleyen sind zu verwerfen, wenn dadurch Fehler wider gute Melodie, richtige Declamation und Ausdruck entstehen, und ist alsdenn die Klage der Zuhörer gerecht, wenn sie der Musik zwar das Verdienst der Gelehrsamkeit, aber nicht der Schönheit zugestehen. Es kann also die contrapunctische Künsteley den andern Fehlern, die in einem Stücke sich befinden, niemals zur Entschuldigung dienen. Das Mühsame der Kunst muß nur dem Kenner sichtbar seyn.

Daß der vielstimmige Satz besonders für die Kirche zu wissen nöthig sey, er siehet man aus Sulzers allgemeinen Theorie der schönen Künste pag. 883. allwo er saget: „Der vielstimmige Gesang hat an sich etwas feyerliches und großes, und ist also vorzüglich bey solchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther durch große Pracht und Feyerlichkeit außerordentlich zu rühren sind.“

Wie die Töne im vielstimmigen Satze zu verdoppeln sind, ist in meinem ersten Theile und denn ausführlicher noch in dem Zusatze über die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, als auch in Sultzers Theorie mit un widersprechlichen Gründen deutlich beschrieben.

Man wird überdies aus diesen practischen Beyspielen von Joh. Seb. Bach, welche vollkommen mit meinen Lehren übereinstimmen, deutlich einsehen, daß dies die einzigen wahren Grundsätze des vielstimmigen Satzes sind, und daß das System des Rameau auf ganz falschen Grundsätzen beruhet.

Regula Joh. Seb. Bachii:

In Compositione quinque partibus instructa non sunt duplicandae

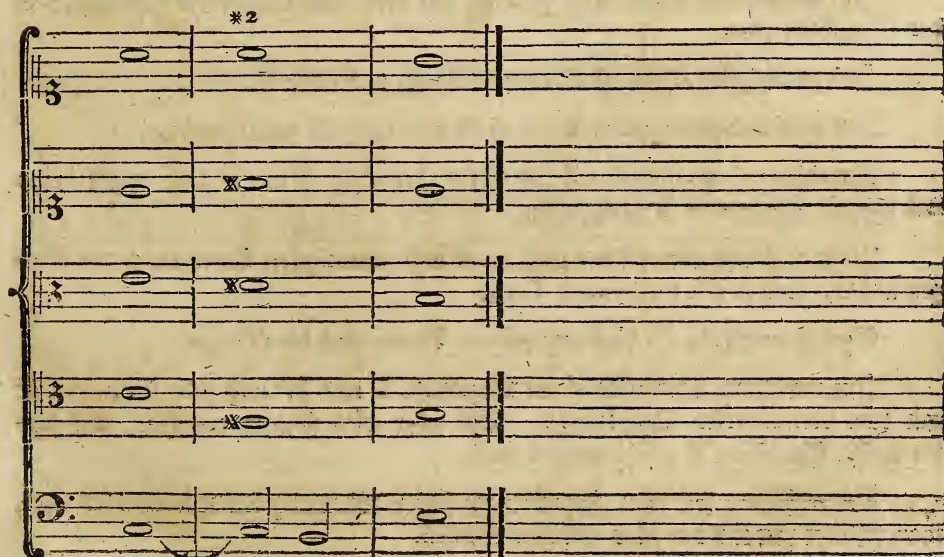
2, 4, 5^b, 6, 7 et 9.

e. g.

The musical score is written for five voices in 3/4 time. It consists of five staves. Above the first staff are markings *2, *4, 5^b, and 6. Above the third staff are markings 6, 6, 2, 3, and 6. The notation shows various intervals and voice doublings across the staves.



Musical score for five staves. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second and third staves have a soprano clef and a 3/4 time signature. The fourth and fifth staves have a bass clef and a 3/4 time signature. The score is divided into three measures by bar lines. The first measure contains notes with a slur and a '9' above it. The second measure contains notes with a slur and '9' and '8' above them. The third measure contains notes with a slur and '9' and '8' above them. The fourth measure contains notes with a slur and '8 selten.' above it. The fifth measure contains notes with a slur and '3' above it. The sixth measure contains notes with a slur and 'nicht gut.' below it. The seventh measure contains notes with a slur and 'nicht gut.' below it.



Musical score for five staves. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second, third, and fourth staves have a soprano clef and a 3/4 time signature. The fifth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The score is divided into three measures by bar lines. The first measure contains notes with a slur and '*2' above it. The second measure contains notes with a slur and 'X' above it. The third measure contains notes with a slur and 'X' above it.

Nur diejenigen Componisten, denen der wahre Grundton einer jeden Harmonie bekannt ist, können wissen, was für Töne in dem viestimmigen Saße eine Verdoppelung erlauben.

Man darf nur in Rameau Traité de l'harmonie vom Jahr 1722. p. 341. die von ihm angegebenen Grundnoten betrachten, um von der Unrichtigkeit seines Systems überzeuget zu seyn.

Im vierten Tacte ist die erste Grundnote A unrecht, es sollte D seyn.

Im sechsten Tacte sollte statt G der wahre Grundton B stehen.

Im neunten Tacte steht im Orgelbasse D mit der 9 8, hiezu ist der angegebene Grundton F unrecht, denn es sollte D seyn, auch resolvirt er im Discant die None nicht.

Im vierzehnten Tacte ist die Sexte im Tenor übel angebracht, denn diese Harmonie leidet nicht nach E mit F fortzuschreiten; G sollte der Grundton statt E mit dem verminderten Dreyflange seyn.

Im sechzehnten Tacte ist B der falsche Grundton, es sollte G gesetzt seyn.

Im achtzehnten Tacte muß statt H mit dem verminderten Dreyflange, G der Grundton seyn.

Im zwanzigsten Tacte ist D der Grundton und nicht F.

Im fünf und zwanzigsten Tacte ist G und nicht B der Grundton.

Im sechs und zwanzigsten Tacte ist im Orgelbass F mit s zum angegebenen und wahren Grundtone A ganz falsch.

Vom acht und zwanzigsten zum neun und zwanzigsten Tacte taugt der Saß gar nichts, eben so wie im neunten Tacte.

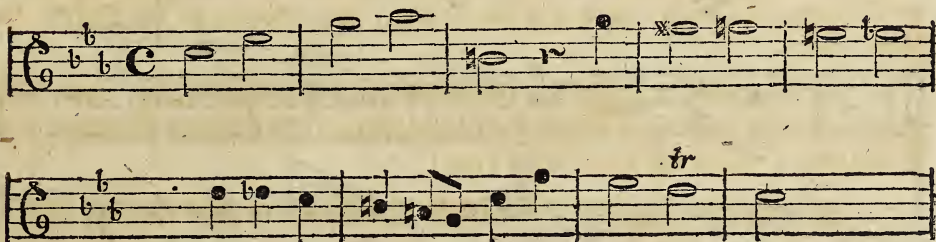
Eben so unrichtig als diese angezeigten Tacte, sind die übrigen.

Im vorletzten Tacte setzt er im Orgelbass A mit Z, und zum Grundton C mit dem verminderten Dreyflange. Ein jeder wird sogleich einsehen, daß hier der wahre Grundton A gesetzt werden muß.

Dieser Psalm soll ohne Zweifel nach seiner Meynung ein Meisterstück seyn; man schließe hieraus auf seine übrigen Sachen.

Aus diesem Psalm wird man vollkommen überzeugt seyn, daß Rameau weder den reinen Satz, noch einen fließenden Gesang verstanden hat; denn seine Melodie ist der Würde des Kirchenstils gar nicht angemessen, sondern ist vielmehr einem Bänfelgesang ähnlich. Es ist also höchst seltsam, daß deutsche Schrifsteller, welche über die Musik geschrieben haben, das Rameauische System ihren Landsleuten empfehlen konnten. — Ein Beweis, daß diese Herren in der Musik keine größere, oder vielleicht noch geringere Einsichten als Rameau besaßen.

Soggetto proposto da S. Mta. il Ré di Prussia.



Canone perp. sopra il Soggetto dato dal Ré.

J. Seb. Bach. (1)



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 9/8 time signature. It features a melodic line with various note values and rests. The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature, containing a bass line with some rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature, featuring a more active bass line with many sixteenth notes. A trill (tr.) is marked above a note in the second measure of the bottom staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 9/8 time signature. The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. This system continues the musical themes from the first system, with complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 9/8 time signature. The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. This system concludes the musical piece on this page, featuring a variety of note values and rests.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in G major (one flat) and 3/8 time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in 3/8 time and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in G major (two flats) and 3/8 time, providing a bass line with eighth notes and some slurs.

J. Seb. Bach. (2)

The second system continues the piece with three staves. The top staff has a common time signature (C) and shows a melodic line with some rests. The middle staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and some slurs. The bottom staff continues the bass line with eighth notes and slurs.

The third system concludes the piece with three staves. The top staff features a melodic line with some rests and a final cadence. The middle staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. The bottom staff continues the bass line with eighth notes and slurs, ending with a final cadence.

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with various intervals and rests. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

J. Seb. Bach. (3)
Per tonos.

The second system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. The music is written in a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with various intervals and rests. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The third system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. The music is written in a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with various intervals and rests. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, containing a few notes with slurs and a fermata. The middle staff is in treble clef with a 3/4 time signature, featuring a more active melodic line with slurs and a fermata. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, showing a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs.

The second system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, showing a melodic line with slurs and a fermata. The middle staff is in treble clef with a 3/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, showing a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs.

The third system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, showing a melodic line with slurs and a fermata. The middle staff is in treble clef with a 3/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, showing a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs.

A musical score for three staves, likely a three-part setting of a chorale. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or ornaments.

J. Seb. Bach. (4)

A musical score for two systems of two staves each, likely a two-part setting of a chorale. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both systems are in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or ornaments.

The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and a trill-like figure. The lower staff begins with a bass clef, the same key signature, and time signature, containing a bass line with quarter and eighth notes.

The second system consists of two staves. The upper staff continues the bass line from the first system. The lower staff continues the melodic line from the first system, featuring a prominent trill-like figure.

The third system consists of two staves. The upper staff continues the bass line. The lower staff continues the melodic line with various rhythmic patterns and slurs.

The fourth system consists of two staves. The upper staff continues the bass line, ending with a double bar line. The lower staff continues the melodic line, also ending with a double bar line.

Vom Herrn Capellmeister C. Ph. E. Bach. (5)

The first system consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The treble staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a whole rest. The bass staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a whole rest.

The second system consists of two staves. The treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a whole rest. The bass staff has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a whole rest.

The third system consists of two staves. The treble staff has a whole rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a whole rest. The bass staff has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a whole rest.

The fourth system consists of two staves. The treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a whole rest. The bass staff has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a whole rest.

C. Ph. E. Bach. (6)

Bauerntanz.

Musical score for 'Bauerntanz' in G major, 3/4 time. The score consists of five staves. The first staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second staff is the treble clef. The third staff is the bass clef. The fourth staff is the bass clef with a trill (tr) over the final note and the number '7 6' below it. The fifth staff is the bass clef with a double bar line and the instruction 'Da Capo.' to the right.

Auflösung. I

Musical score for 'Auflösung. I' in G major, 3/4 time. The score consists of three staves. The first staff is the bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second staff is the treble clef with a trill (tr) over the final note and the letter 'I' below it. The third staff is the treble clef with a double bar line and the instruction 'Da Capo.' above it.

Zweite Art von Auflösung.

This musical score is written for a grand piano, consisting of five systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills. The first system begins with a treble clef and a 2/4 time signature, followed by a bass clef. The second system features a trill in the right hand. The third system includes a trill in the right hand and a slur in the left hand. The fourth system shows a trill in the right hand and a slur in the left hand. The fifth system features a trill in the right hand and a slur in the left hand. The score is printed on aged paper with some foxing and wear.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 9/8 time signature and contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The lower staff is in bass clef with a 9/8 time signature and contains a corresponding bass line. The second system also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 9/8 time signature and contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The lower staff is in bass clef with a 9/8 time signature and contains a corresponding bass line. The text "Dal Segno." is written between the two systems.

Vom Herrn Carl Fasch. (7)

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It contains a melodic line with a fermata. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat, containing a corresponding bass line. The second system also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat, containing a melodic line with a fermata. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat, containing a corresponding bass line.

C. F. (8)

First system of musical notation for C. F. (8). It consists of two staves joined by a brace on the left. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music features a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'x'.

Second system of musical notation for C. F. (8). It consists of two staves joined by a brace on the left. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music continues with various note values and rests.

C. F. (9)

First system of musical notation for C. F. (9). It consists of two staves joined by a brace on the left. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music features a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'x'.

Second system of musical notation for C. F. (9). It consists of two staves joined by a brace on the left. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music continues with various note values and rests, ending with a double bar line.

(10)

Musical notation for exercise (10), consisting of two staves. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in D minor (two flats). Both are in common time (C). The piece features a complex contrapuntal texture with various rhythmic values and accidentals.

Continuation of the musical notation for exercise (10), showing the final measures of both staves. The piece concludes with a double bar line.

(11)

Musical notation for exercise (11), consisting of two staves. Both staves are in 3/4 time. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in D minor (two flats). The notation includes rests and various rhythmic patterns.

Continuation of the musical notation for exercise (11), showing the final measures of both staves. The piece concludes with a double bar line.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in G major. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. A double bar line is present at the end of the system.

The second system of music also consists of two staves in G major. It continues the melodic and harmonic material from the first system. The notation includes slurs and a double bar line at the end.

(12)

The third system of music consists of two staves in 3/4 time. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C), while the lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is primarily composed of half and quarter notes.

1. Lauft doch so schnell nicht nach dem Ziel! seht
 oder: 2. Wer mit ins Weinhaus will, der komm' ge-

1. Wir lau - fen, weil wir
 2. Was denkt ihr denn von

1. mich an, ich ge = he ganz lang = =
 2. schwind; seht, ich ge = he ganz lang = =

1. jung, mit schnellen Schritten fort; du Al = ter freuchst nur so
 2. uns? wir kommen euch wohl nach; denn seht nur hier, wie wir

1. = = = sam. Wie
 2. = = = sam. Was

1. lang = sam auß Schwachheit nach. Lauft doch so
 2. ge = hen, schon sind wir da. Wer mit ins

1. lau = fen, weil wir jung, mit schnel = len
 2. denkt ihr denn von uns? wir kom = men

1. schnell nicht nach dem Ziel! seht mich an, ich
 2. Wein = haus will, der komm' ge = schwind; seht, ich

1. Schritten fort; du Al-ter freuchst nur so lang, sam aus
2. euch wohl nach; denn seht nur hier, wie wir ge-hen, schon

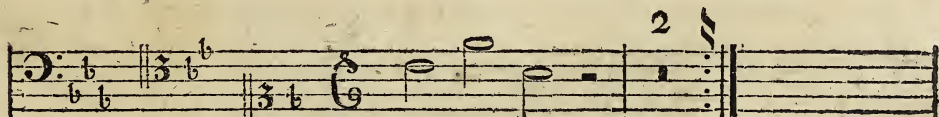
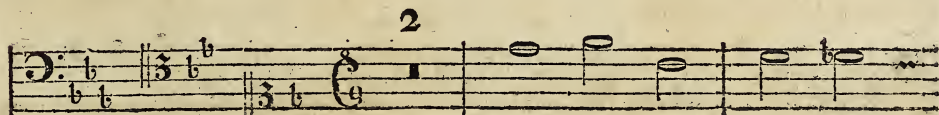
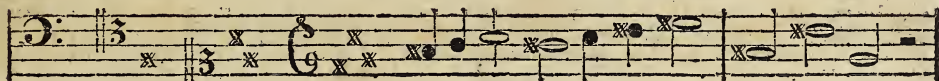
1. ge = he ganz lang = = =
2. ge = he ganz lang = = =

1. Schwachheit nach.
2. sind wir da.

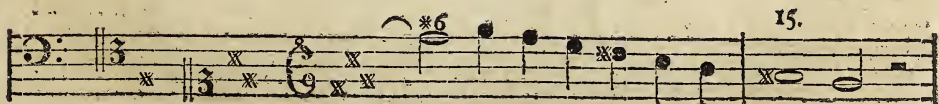
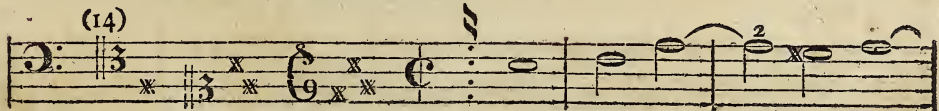
1. sam.
2. sam.

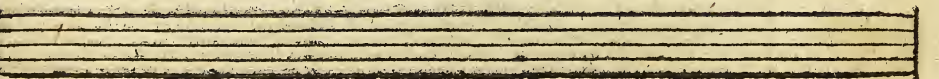
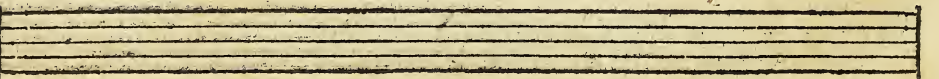
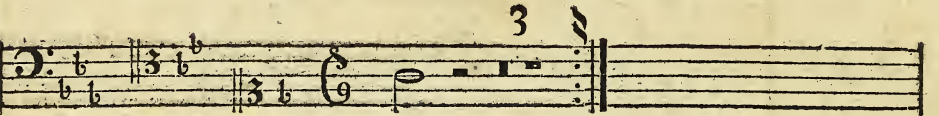
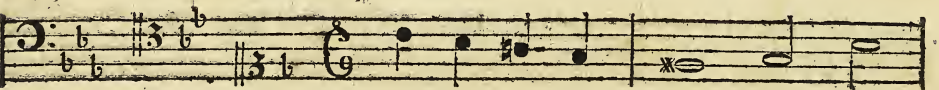
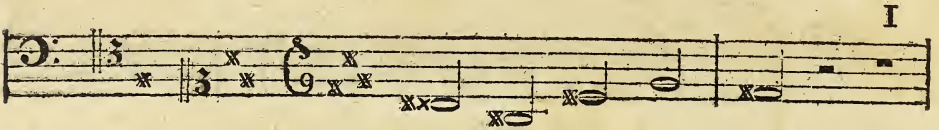
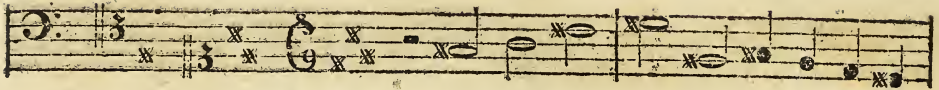
Canon a 4. durch Quinten.

(13) 6 9 15



Canon a 4. durch Quinten.





Beschluß von doppelten Contrapuncten.

63

Von Joh. Sebastian Bach.

Hoboer
im Einfl.

1. Violin.

2. Violin.

Viola.

Bassant.

Alt.

Tenor.

Baß.

Grund-
Baß.

Christe e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

6 7

Musical score for three voices and basso continuo. The score consists of nine staves. The top three staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor) and the bottom three for basso continuo. The lyrics are:

Chri-ste e - lei-son, e - lei - lei-son, Chri-ste, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e -

The basso continuo part includes figured bass notation: 7, 4/2.

The musical score consists of ten staves. The top five staves are for instruments, likely strings, with various clefs and time signatures. The bottom five staves are for voices, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "Chri - ste e - lei - son, e - son, e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, lei - son, e - lei - son, Chri - ste e -". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

The musical score consists of ten staves. The top four staves are for instruments, likely strings, with various rhythmic markings and accidentals. The fifth staff is the vocal line, featuring lyrics in German. The sixth staff continues the vocal line with more lyrics. The seventh staff is a piano accompaniment for the vocal line, with a trill (tr) marked. The eighth staff is another piano accompaniment, also with a trill (tr) marked. The ninth and tenth staves are for a basso continuo or similar instrument, with a 4/2 time signature and various rhythmic markings.

Chri - ste e -
lei - - son, e - lei-son, Christe, Christe e -
Christe e - lei - son, e - lei - - son,
leison, e - lei - - son, e - lei -
4/2 4/2 4/2

The musical score consists of ten staves. The first four staves are instrumental, with the first staff in G major and 3/4 time, and the others in 3/8 time. The fifth staff is the vocal line with lyrics. The sixth and seventh staves are instrumental accompaniment in 3/8 time. The eighth staff is the vocal line with lyrics. The ninth and tenth staves are instrumental accompaniment in 4/2 and 3/4 time.

lei-son, e-lei - - son, e-lei-son, *tr*Christe,
 lei-son, *tr*Christe e-lei-son, e-lei-
 Chri-ste e-leison, e-lei - - son, e-
 - - son, *tr*Chri-ste, Chri-ste e-

This musical score is for the hymn "Christe eleison". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a 3/4 time signature. The piano accompaniment is written in a bass clef with a 3/4 time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes a variety of musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as rests and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal line.

The lyrics are:

Christe eleison, Christe eleison, *tr.*
 son, Christe eleison, elei-
 lei-son, Christe,
 lei-son, Christe eleison, e lei-son,

The score includes various musical notations such as rests, dynamic markings, and articulation marks. At the bottom of the page, there are some handwritten markings: $\frac{4}{2}$ and $\frac{7}{7}$.

A musical score for a piece titled 'Beschl   von doppelten Contrapuncten'. The score is written on ten staves. The top staff is in G major, 3/8 time, and features a complex melodic line with many accidentals. The second and third staves are in G major, 3/8 time, and feature a simple harmonic accompaniment. The fourth staff is in 3/8 time and features a simple harmonic accompaniment. The fifth staff is in 3/8 time and features a complex melodic line with many accidentals. The sixth and seventh staves are in 3/8 time and feature a simple harmonic accompaniment. The eighth staff is in 3/8 time and features a simple harmonic accompaniment. The ninth and tenth staves are in 3/8 time and feature a simple harmonic accompaniment. The lyrics are: e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

A musical score for three voices and basso continuo. The score is written on ten staves. The top three staves are for voices (Soprano, Alto, and Tenor), and the bottom two staves are for the basso continuo. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "Chri-ste e-lei". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The basso continuo part includes figured bass notation: 9, 8, 8 4, and 4 3.

Chri-ste e-lei

Chri-ste e-lei

Chri-ste e-

9 8 8 4 4 3

A musical score for a piece titled "Beschluß von doppelten Contrapuncten" (Conclusion of double counterpoint). The score is written on ten staves. The first seven staves are grouped by a brace on the left and are in treble clef with a 3/4 time signature. The eighth and ninth staves are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various ornaments such as mordents and trills. The notation includes many 'x' marks, likely indicating fingerings or specific performance techniques. The piece concludes with a final cadence on the eighth and ninth staves, marked with a double bar line and repeat dots. The bottom staff has some handwritten annotations: "lei" and "7" in the first measure, "son." and "4" in the second measure, and "5" and "x" in the third measure.

Die hier wenigen gegebenen Muster von verschiedenen Arten der Canons habe ich hauptsächlich als einen Beweis hergesetzt, daß die größten Meister sich immer gelegentlich damit abgegeben haben; es giebt aber nicht nur mehrere Arten, sondern es können noch immer neue erfunden werden: wie z. B. der bey (5) von dem Herrn Capellmeister Bach in Hamburg.

Der Canon, den mir Herr Bach zugeschickt hat, war mir ganz neu; und ob er gleich bey dem ersten Anblick sehr leicht zu seyn scheint, so wird man doch die Schwierigkeiten, besonders in den Tacten wo die Diminution anfängt, bald gewahr. Mein Freund, der Herr Fasch, fand auch so viel Vergnügen daran, daß Er den 7. 8. und 9ten Canon von eben der Art glücklich nachmachte, und mir gütigst mittheilte.

Der eilfte von nemlicher Art ist von mir; auch der zwölfte mit einer kleinen Abänderung mit zweyerley untergelegten Tecten, wovon der eine Text eine Beziehung auf die langsame Bewegung (Augmentatio) und geschwindere (Diminutio) enthält.

Der sechste ist mir auch vom Herrn Bach in Hamburg unaufgelöst mitgetheilt worden; die erste Auflösung welche ich versuchte, war völlig nach des Herrn Bachs Sinn getroffen. Ich machte nachdem einen zweyten Versuch, bemerkte aber, daß der reine Satz nicht völlig beybehalten wurde. Hierüber befragte ich den Herrn Bach: Ob diese Fehler, um der Kunst willen, sich entschuldigen ließen, worauf Er mir seine Meynung schriftlich dieserwegen zuschickte. Weil nun in diesem Bescheid über den reinen Satz sehr viel nützlich gesagt wird, so will ich ihn, Wort zu Wort, hieher setzen.

„Ich wiederhole nochmals mein Bravo über ihre Auflösung meines Canons. Nur sage ich ihnen, mit ihrer Erlaubniß, vom neunten bis zum zwölften Tact inclusive ist viel Freyheit, welche ich nie wagen werde. Unmögliche Sachen konnten sie nicht möglich machen. Ich mag, wenn es seyn kann, gerne die Reinigkeit bey aller Kunst beybehalten wissen, und nächst dem auf einen guten Gesang und Modulation sehen.“

„Die beyden e in der Ober- und Unterstimme im neunten Tacte, und die im zehnten Tacte darauf folgenden gis in beyden Stimmen verliehren das leere der Octaven durch die Sechszehnthheilpause nicht.“

„Im eilften Tacte klingt das cis und darauf folgende h leer und widrig.“

„Die

„Die anticipirte Resolution der Quarte major im zwölften Tacte ist nichts ungewöhnliches.,,

„Im neunzehnten und zwanzigsten Tacte sind das d und dis sich zu- wieder.,,

Die zwey von mir folgende vierstimmige Canons, als, der dreyzehnte und vierzehnte durch Oberquinten, können sehr leicht für pedantische Künsteleyen angesehen werden, allein das vom Joh. Seb. Bach darauf folgende Kyrie wird den Nutzen solcher Arbeit deutlich zu erkennen geben. Außerdem ist dies Kyrie ganz verschieden, gegen alle vorhergewesene Kirchenmusik, weil man gemeinlich immer in dem so genannten schweren Styl geschrieben, in welchem gar keine Verwechslungen der dissonirenden Accorde Statt fanden.

In den ganz alten Zeiten der griechischen Kirche, wo man noch Ueberbleibsel aufzuweisen hat, bedienten sich damaliger Zeit nicht einmal die Componisten der Verwechslungen, welche aus dem consonirenden Dreyklang entstehen, als z. B. des Septenaccordes, wie beystehendes Exempel vom Anfange eines Psalms darzeiget, worinnen nur lauter Fortschreitungen perfecter Dreyklänge vorkommen.

etc.

Daß diese Composition von vielen hundert Jahren herrühren müsse, konnte ich daraus schließen, weil ich Mühe hatte die Noten zu dechiffriren, denn z. B. wenn eine ganze Tactnote d im Bass seyn sollte, die nach unsrer Art auf der mittlern Linie im Notensystem steht, so waren daselbst statt einer Note zwey ganze Tactnoten, die eine einen Grad tiefer auf c, und die andere auf e übereinander; mit den Pausen hatte ich auch Mühe es zu errathen.

Ihro Königl. Hoheit meine Allergnädigste Prinzessin haben diese Kirchenmusiken in Stimmen auf fein Pergament geschrieben aus Rußland erhalten, in Höchst Deren Musikvorrath dieselben aufgehoben sind.

Von eben der Art, mit Eintreten der nach einander folgenden Stimmen in der Oberquinte, befindet sich auch ein Tutti vom seel. verstorbenen Capellmeister Graun in einer seiner Pasionmusiken, die ich aber selbst nicht besitze.

Obgleich zuweilen ein allzukünstlicher Satz der schönen Melodie, dem Ausdruck der Empfindungen, und so gar der richtigen Declamation hinderlich seyn kann: so muß doch der Componist in diesen Schwierigkeiten wohl geübt seyn; denn selten wird irgend einem Künstler auch ein leichtes Werk der Kunst meisterhaft gelingen, wenn er nicht vorher in den schweren und mühsamen Uebungen eine merkliche Fertigkeit erlangt hat.

Fort-

Fortsetzung des im ersten Theil pag. 226. angeführten Anfanges der Ramlerischen Cantate vom Tode Jesu, von der Composition Ihro Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen. *)

Violini.

Viola.

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo.

Adagio.

*) Von diesem Stücke schreibt der Dresdnische Capellmeister Naumann in einem Briefe an den Herausgeber: Hier erfolgt das vortreffliche Stück von der Arbeit Sr. Königl.

Hoheit, es verdient daß es bekannt wird, indem es der Durchlauchtigsten Verfasserinn Ehre macht, und manchen Componisten von Profession beschämt.

Sein D=dem ist schwach, ist schwach,

Sein D=dem ist schwach, ist schwach,

Sein D=dem ist schwach, sein D=dem ist schwach, ist

Sein D=dem ist schwach, sein D=dem ist schwach, sein D=dem ist

6 9 8 6 9 8 6 9

The image shows a musical score for a piece titled 'Beschluß von doppelten Contrapuncten'. It consists of nine staves. The first four staves are instrumental parts, likely for two voices or instruments, in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The fifth staff contains the vocal line with the lyrics: 'sein D=dem ist schwach, sein D=dem ist schwach.' The sixth staff continues the lyrics: 'sein D=dem ist schwach, sein D=dem ist schwach.' The seventh staff continues: 'schwach, sein D=dem ist schwach, sein D=dem ist schwach.' The eighth staff continues: 'schwach, sein D = dem ist schwach, sein D=dem ist schwach.' The ninth staff is a figured bass line with figures: 9, 8, 6, 7, -, 4, 6, 5, 7, 8, 4, 7, 9.

Sei = ne
 Sei = ne Sa = ge sind ab = ge = für = jet,

4 1 6 10 10 10 6 9 10 10

This musical score is for three voices and basso continuo. The top three staves are for the voices, and the bottom two are for the basso continuo. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The lyrics are in German. The basso continuo part includes figured bass notation above the notes.

Sa = ge sind ab = ge = für = jet, sei = = ne Sa = ge
 sind ab = ge = für = jet, sind ab = ge = für = jet,

Sel = ne

sind ab = = ge = für = zet, sei = ne Tage sind ab = ge =
 sei = ne Sa = ge sind abge = für = zet, sei = ne Tage sind abgefür =
 Sei = ne Tage sind ab = ge =
 Sa = ge sind ab = ge = für = zet, sei = ne Sa = ge

6 8 7 3 6 7 7 4# 6 — 2 6

The musical score consists of ten staves. The first two staves are treble clefs, the third is a 3/4 time signature, the fourth is a 3/4 time signature, the fifth is a 3/4 time signature, the sixth is a 3/4 time signature, the seventh is a 3/4 time signature, the eighth is a bass clef, and the ninth is a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves.

für = jet, sind ab = ge * für = jet.

= * jet, ab = ge = für = jet.

für = jet, ab = ge * für = jet. Selne See = le ist voll

= sind ab = ge * für = jet.

2 6 2 6 7 6 3

Sei-ne. See = le.

Jam = mer, voll Jam = mer, voll

The musical score consists of eight staves. The first four staves are for voices: Soprano (top), Alto (second), Tenor (third), and Bass (fourth). The last four staves are for basso continuo (fifth), and two additional staves (sixth and seventh) for the basso continuo line. The eighth staff is a final basso continuo line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal staves.

Sei-ne

Iſt voll Jam = mer, voll Jam = mer, ſeine See = le

Tutti.

See-le ist voll Jam = mer, voll Jam = = =

mer, voll Jam = = mer, voll Jam =

ist voll Jam = = mer, voll Jam =

2 5 2 6 2 6 6 5 6 9b 6

The musical score consists of nine staves. The first four staves are instrumental parts. The fifth and sixth staves contain the lyrics: "mer, sei = ne See = = le". The seventh and eighth staves contain the lyrics: "mer, sei = ne, sei = ne See = le". The ninth staff contains the lyrics: "Sei-ne See-le ist voll Jam = mer, sei-ne See-le". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

mer, sei = ne See = = le

= = mer, sei = ne See = = le

= = mer, sei = ne, sei = ne See = le

Sei-ne See-le ist voll Jam = mer, sei-ne See-le

Tutti.

The musical score consists of nine staves. The first four staves are instrumental parts in G minor (one flat) and 9/8 time. The fifth staff is a vocal line with the lyrics: "Höl = le, bey der Höl = le." The sixth, seventh, and eighth staves are instrumental parts, likely for a second voice or instrument, also in G minor and 9/8 time. The ninth staff is a bass line in G minor and 9/8 time, featuring figured bass notation: 4# = 7b = 4 5 4 5 1 4. The score concludes with a double bar line.

Allegro für zwei Violinen und eine Grundstimme,
 componirt von Ihre Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle staff is a treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). The music features various notes, rests, and slurs. A trill (tr) is indicated in the bottom staff. Fingering numbers (3, 4, 6, 9, 3, 7, 6) are written above the notes in the bottom staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle staff is a treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). The music continues with various notes, rests, and slurs. A trill (tr) is indicated in the middle staff. Fingering numbers (6, 2, 6, 6, 6, 6) are written above the notes in the bottom staff.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle staff is a treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). The music continues with various notes, rests, and slurs. A trill (tr) is indicated in the middle staff. Fingering numbers (9, 7, 6, 7) are written above the notes in the bottom staff.

Dritte Abtheilung.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The notation includes various note values, rests, and trills (tr). The bass staff of the second system contains a sequence of numbers: 4/2, 6/4, 6, 6/3, 6, 4, 5/2, 6, 7/2, 3, 9, 4/3. The bass staff of the third system contains a sequence of numbers: 6, 4/2, 6, 6/8, 6, 9, 8, 6, 6, 3, 5/4, 2, tr, 9/5.

The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The middle staff is in alto clef with a 9/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 9/8 time signature. The music features various note values, rests, and slurs. Annotations include asterisks (*) and numbers (6, 3, 6, 4, 2, 3, 6) placed above or below notes.

The second system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The middle staff is in alto clef with a 9/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 9/8 time signature. The music features various note values, rests, and slurs. Annotations include asterisks (*) and numbers (3, 6, 6, 9, 8, 7) placed above or below notes.

The third system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The middle staff is in alto clef with a 9/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 9/8 time signature. The music features various note values, rests, and slurs. Annotations include asterisks (*) and numbers (4, 2, 6, 4, 5, 6, 5, 3, 4, 2) placed above or below notes. Trills are marked with 'tr' above notes in the top and middle staves.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values, including a trill marked 'tr' at the end. The lower staff is in bass clef with an F-clef and the same key signature. It features a bass line with several chords and intervals, including a triplet of eighth notes and a double bar line.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a melodic line with a trill 'tr' at the end. The lower staff contains a bass line with various rhythmic patterns and chords, including a triplet of eighth notes and a double bar line.

The third system concludes the piece. The upper staff features a melodic line with a trill 'tr' at the end. The lower staff contains a bass line with various rhythmic patterns and chords, including a triplet of eighth notes and a double bar line.

The first system consists of three staves. The top two staves are in G major and contain melodic lines with trills. The bottom staff is in G major and contains a bass line with numerous fingerings (6, 3, 6, 5, 4, 6, 6, 4, 5, 6, 7) and a trill annotation 'tr'.

t. s.

The second system consists of three staves. The top two staves are in G major and contain melodic lines. The bottom staff is in G major and contains a bass line with fingerings (7, 7, 6, 9, 6, 6, 6, 3, *) and a trill annotation 'tr'.

The third system consists of three staves. The top two staves are in G major and contain melodic lines. The bottom staff is in G major and contains a bass line with fingerings (6, 6, 3, 4, 2, 6, 6, 6, 6, 6) and a trill annotation 'tr'.

The first system consists of three staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ornaments. The figured bass line includes figures: *, 4, 6, 4, 6, 6, 9, 8.

The second system consists of three staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music continues with similar note values and ornaments. The figured bass line includes figures: 7, 6, 5, 3, 6, 4, 2, 6, 6, 6, 6.

The third system consists of three staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music concludes with various note values and ornaments. The figured bass line includes figures: *, 9, 8, 6, 6, *, 7, 6.

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several trills marked 'tr'. The middle staff is in alto clef and features a line with long notes and some rests. The bottom staff is in bass clef and includes figured bass notation with numbers 7, 6, 7, 6, 6, 6, 5, 6, 3, and 6.

The second system of music continues the three-staff format. The top staff has a melodic line with trills. The middle staff has long notes and rests. The bottom staff has figured bass notation with numbers 7, 6, 6, 4, 6, 3, 6, 6, 5, and 6.

Ich glaube den Liebhabern der Musik keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihnen hier nachfolgenden Psalm mittheile, der, wie man deutlich einsehen wird, ganz nach den bisher vorgetragenen Grundsätzen eingerichtet ist.



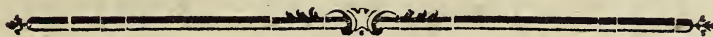
Nach dem 50. und 51. Psalm.

Erbarm dich unser Gott! &c.

in Musik gesetzt

von

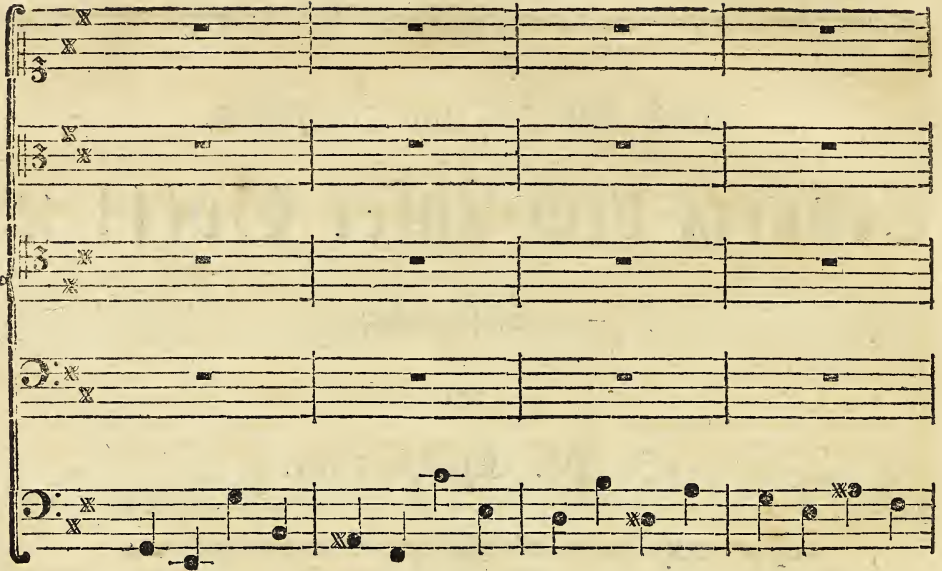
J. Ph. Kirnberger.



The musical score consists of five staves. The first four staves are grouped by a brace on the left and contain the same musical notation: a treble clef with a 3/4 time signature, a common time signature 'C', and a single note 'r' (likely a rest or a specific note) on the first staff line. The fifth staff is a separate line with a bass clef, a common time signature 'C', and a melodic line of notes. The tempo marking 'Sehr langsam.' is placed between the fourth and fifth staves.

Sehr langsam.

Violons allein.



Musical score system 1, consisting of five staves. The first four staves are treble clefs with a 3/4 time signature, each containing a whole rest. The fifth staff is a bass clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, including some notes with 'x' marks above them.



Musical score system 2, consisting of five staves. The first four staves are treble clefs with a 3/4 time signature, each containing a whole rest. The fifth staff is a bass clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, including some notes with 'x' marks above them. The system concludes with a double bar line and a common time signature 'C' on each of the five staves.

Sehr langsam.

Er = barm dich, un = ser Gott! nach dei = ner Gnade,
 Er = barm dich, un = ser Gott! nach dei = ner Gnade,
 Er = barm dich, un = ser Gott! nach dei = ner Gnade,
 Er = barm dich, un = ser Gott! nach dei = ner Gnade,

3 $\frac{6}{2}$ 7 $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{3}$ $\frac{7}{4}$ 6 7 * *

ver = gieb uns uns = re Schuld aus Va = ter = lie =
 ver = gieb uns uns = re, uns = re Schuld aus Va = ter = lie =
 ver = gieb uns uns = re, uns = re Schuld aus Va = ter = lie =
 ver = gieb uns uns = re Schuld aus Va = ter = lie =

$\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$ 6 6 $\frac{7}{4}$ * 4 6 $\frac{5}{2}$ = $\frac{9}{6}$ $\frac{8}{3}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{-}$ $\frac{7}{-}$

Dritte Abtheilung.

be! Wasch uns = re See = le rein von Sünden = fe =

be! Wasch uns = re See = le rein von Sünden = fe =

be! Wasch uns = re See = = = le rein von Sünden = fe =

be!. Wasch uns = re See = le rein von Sünden = fe =

1 3 6 7 * *3 5 *4 3 * * 7 7 6 9 4/3

fen! Ver = lö = sche

fen! Ver = lö = sche je = = = de Spur, je = = de

fen! Ver = lö = sche je = de Spur der Mis = =

fen! Ver = lö = sche je = de Spur, ver = lö = sche

* 4/2 6 7 7 * 6/3 9/5 5

je = de Spur der Miß = se = that, je = = de Spur, ver = lö = sche
 Spur der Miß = = se = that, je = = de Spur, ver = lö = sche
 = se = that, der Miß = se = that, je = = de Spur ver = lö =
 je = de Spur, je = = de Spur, je = = de Spur, ver = lö =
 6 5 * h 3 2 * h 4 3 6 h 3 * 5 6 7

je = = de Spur der Miß = = se = that.
 je = = de Spur der Miß = = se = that.
 sche, ver = lö = sche je = de Spur der Miß = = se = that.
 sche, ver = lö = sche je = de Spur der Miß = = se = that.
 4 7 5 6 5 *

Denn wir er = ken = nen, daß wir
 Denn wir er = ken = nen, daß wir

ken = nen, daß wir Sün = der sind.
 Sün = der, daß wir Sün = der sind.
 Sün = der, daß wir Sün = der sind.
 Sün = der, daß wir Sün = der sind.

$\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{2}$ = $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{4}{3}$ *

Schon folgt der Lohn der

Schon folgt der Lohn der Fre-vel-tha-ten nach, schon

t. s.

Schon folgt der Lohn der Fre-vel-tha-ten

Fre-vel-tha-ten nach, schon folgt der Lohn der

folgt, schon folgt der Lohn der Fre = = vel = = tha = = ten

Schon

6 5 6 7
5 3 6 3 6 5 6 7

nach, schon folgt, schon folgt der Lohn der Fre-vel = tha-ten
 Fre-vel: tha-ten nach, der Fre-vel = tha = ten nach. Die
 nach, schon folgt der Lohn der Fre-vel = tha = ten
 folgt der Lohn der Fre-vel: tha-ten nach, der Fre-vel = tha-ten
 5 $\frac{6}{3}$ $\frac{7}{4}$ 6 b7 5 6 6 7 $\frac{5}{3}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{4}{3b}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6 6

nach. Die gräß- li = che Ge = stalt der Sün = de
 gräß = li = che Ge = stalt der Sün = de, schwebt vor un = fern
 nach. Die gräß = li = che Ge =
 nach. Die
 nach. Die
 $\frac{5}{3b}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$ b3

schreibt vor un = fern Au = gen stets, und droht Ver = der =
 Au = gen stets und droht Ver = der =
 stalt der Sünde schreibt vor un = fern Au = gen und droht Ver = der =
 gräß = li = che Ge = stalt der Sünde schreibt vor un = fern Au = gen

6 6 4 6 3b 6 4 6 - 6b 5 9 8 7 6

ben. Die gräß = li = che Ge =
 ben. Die
 ben. Die gräß = li = che Ge = stalt — der Sünde
 stets, die gräß = li = che Ge = stalt der Sünde schreibt —

1 3 3 4 6 4 6 3 7 6 5 4 7

stalt der Sünde schwebt — — — vor un-fern Au-gen
 größ-li-che Ge-stalt der Sün-de schwebt vor
 schwebt, — die größ-li-che Ge-stalt der Sünde schwebt, und
 vor un-fern Au-gen stets, und

5 7 8 3b * 5 8 7 9 8 7 * 6 5 7 5

4 4 4 3b * 2 8 * 7 3 4 4 7 * 4 5 7 5

stets, und droht Ver-der- = = = = ben.
 un-fern Au- = = = gen stets und droht Ver-der = ben.
 droht, und droht Ver-der = = = = ben.
 droht Ver-der = = = ben, und droht Ver-der = ben.

4 6 4 6 7 * 7 = 4 = * 7 6 7 4 *

4 6 4 6 7 * 7 = 4 = * 7 6 7 4 *

Nicht allzu langsam.

Ge = rech = te = ster! Er = bar = mungs =

Ge = rech = te = ster! Ge = rech = te = ster! Er = bar =

Ge = rech = = = te = ster! Er = bar = mungs =

Ge = rech = te = ster! Er = bar = mungs =

Figured bass: 6 4 3 6 6 9 8

vol = ler Rich = ter! dir ha = ben wir ver = bro = chen,

mungs Er = bar = mungs = vol = ler Rich = ter! dir ha = ben wir ver =

vol = ler Rich = ter! dir ha = ben wir ver = bro = chen, dir al =

vol = ler Rich = ter! dir ha = ben wir ver = bro = chen, dir al =

Figured bass: 6 6 9 8 7 3 4 3 6b 5 9 8 6 6

dir al = lein. Du bist ge =
bro = chen, dir al = lein. Du
lein, dir al = lein. Du bist ge = recht, wenn
lein, dir al = lein. Du

4 3 6 * r w d *

recht, wenn du als Rich = ter, als Rich = ter stra = fest. Al =
bist ge = recht, wenn du als Richter stra = fest. Al =
du als Rich = ter stra = fest, als Richter stra = fest. Al =
bist ge = recht, wenn du als Richter stra = fest. Al =

3 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6 - 6 $\frac{9}{4}$ $\frac{3}{2}$ 6

lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als

lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als

lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als

lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als

7 6 6 7 6 6 7 6 4 4 6 5

3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b

Va = ter auch ver = zeihn.

Va = ter auch ver = zeihn.

Va = ter auch ver = zeihn.

Va = ter auch ver = zeihn.

Va = ter auch ver = zeihn.

6 4

3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b 3b

Schwach und sündlich ist der Mensch gebohren. Fe-

Schwach und sündlich ist der Mensch gebohren. Fe-

— len ist das Loos der Sterblichen. chen.

— len ist das Loos der Sterblichen. chen.

Wer ist im Ge-richt — — vor Gott erschienen,

Wer ist im Ge-richt vor Gott erschienen,

Musical score for the first system. It consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a basso continuo staff. The lyrics are: "wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?". The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The basso continuo staff includes figured bass notation: 6, 5b, 3, 6, 4, 3, 6 6b.

Musical score for the second system. It consists of two vocal staves and a basso continuo staff. The lyrics are: "Wer ist im Ge = richt — vor Gott er = schie = nen, Wer? wer ist im Ge = richt vor Gott er = schie = nen,". The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The basso continuo staff includes figured bass notation: 7, 5, 6b, 3, 6 7, 4, 5.

Musical score for the third system. It consists of two vocal staves and a basso continuo staff. The lyrics are: "wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?". The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The basso continuo staff includes figured bass notation: 7, 6, 5b, 3, 6, 4, 3.

Solo.

Dieß ist der Trost des jam = = = mern = den Ge =

6 6 - 5 6 6

wis = senß. Dieß Lab = sal reicht die gött = li = che Ver =

4 3 6 6 6 6

heiß = = = sung. Nur Neu = e, Neu = e,

4 7 = 6 4

nicht des Sün = ders & = lend ver = lange der

6 6b - - 5 6 4 6 7 6

3b

Herr, nur Ein = nes = bes = se = rung, nur Ein = nes = bes = se = rung.

bes = se = rung.

Langsam.

Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor

Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor

Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor

Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor

un = ferm Ab = fall! Ber = birg dein Ant = lig, Gott!

un = ferm Ab = fall! Ber = birg dein Ant = lig, Gott!

un = ferm Ab = fall! Ber = birg dein Ant = lig, Gott!

un = ferm Ab = fall! Ber = birg dein Ant = lig, Gott!

2 4 7 6/3 7 4 7 9 8 6

Geschwinder.

vor un = ferm Ab = fall! Ber = leih uns

vor un = ferm Ab = fall! Ber = leih uns

vor un = ferm Ab = fall! Ber =

vor un = ferm Ab = fall! Ber =

4 7 4 3 I I 3

Kraft dem Gu = tem treu zu seyn! Ver.
 Kraft dem Gu = tem treu zu seyn!
 leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu seyn!
 leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu seyn!
 6 3 6 — 7 3 2 3 x

leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
 Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
 Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu

seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu

seyn! Ver = leih — — uns Kraft dem Gu = tem treu zu

seyn! Ver = leih — — uns Kraft dem Gu = tem treu zu

Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu

Figured bass notation: 9 7 6 3 6^b 3 6^b 4 6 7 6^b

seyn! Er =

seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu

seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu

seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu

Figured bass notation: 1 5 3^b 6 3 5 6^b 6 4 4

schaff in uns ein reines Die = der = Herz, und
 seyn! Er = schaff in uns ein Die = der = Herz, er =
 seyn! Und
 seyn!

gieb uns ei = nen neu = en fe = sten
 schaff in uns ein rei = nes Die = der =
 gieb uns ei = nen neu = en fe = sten

Sinn! Und gieb uns ei = nen
 herz, ver = leih uns Kraft dem Gu =
 Sinn! Er = schaff in uns ein
 Er = schaff in uns ein

Figured bass notation: 3 6 5 6

neu = en fe = sten Sinn!
 = tem treu zu seyn! Er = schaf in uns ein
 reines Die = der = herz! Ver = leih uns Kraft dem Gu =
 reines Die = der = herz!

Figured bass notation: 4 3 2 6 3 1 1

Und gieb uns
rei = nes Die = = = der = herz, und gieb uns,
— = tem treu zu seyn, und
Und gieb, und gieb uns

ei = nen neu = en fe = = = sten Sinn; ei = nen
ei = = = nen neu = en fe = sten Sinn; ei = nen
gieb uns ei = nen fe = = = sten Sinn; ei = nen
ei = nen neu = en fe = = = sten Sinn; ei = nen

3 6 7 8 3 6 5 3 6

Dritte Abtheilung.

Etwas geschwind.

neu = en fe = sten Sinn! Da = mit wir rein ent=
 neu = en fe = sten Sinn! Da = mit wir rein ent=
 neu = en fe = sten Sinn! Da = mit wir rein ent=
 neu = en fe = sten Sinn! Da = mit wir rein ent=
 neu = en fe = sten Sinn! Da = mit wir rein ent=

6 7 - 6 6 6 -

sün = di = get mit Hy = soj, hell = glän = zen = der als
 sün = di = get mit Hy = soj, hell = glän = zen = der als
 sün = di = get mit Hy = soj, hell = glän = zen = der als
 sün = di = get mit Hy = soj, hell = glän = zen = der als
 sün = di = get mit Hy = soj, hell = glän = zen = der als

9 8 7 = 7 6

Schnee, vor dir er = schei = nen; ent =

Schnee, vor dir er = schei = nen; ent =

Schnee, vor dir er = schei = nen; ent =

Schnee, vor dir er = schei = nen; ent =

x 2 6 9 8 4

zücht von Freuden, von Freu = den dei = nes An = ge = sichts,

zücht von Freuden dei = nes, dei = nes An = ge = sichts,

zücht von Freuden, von Freu = den dei = nes An = ge = sichts,

zücht von Freuden dei = nes An = ge = sichts,

4 6 4 6 6 6 7 4 5 4 5 4

dein Lob, Ver-ge-ber! dein Lob, Ver-ge-ber!

dein Lob, Ver-ge-ber! dein Lob, Ver-ge-ber!

dein Lob, Ver-ge-ber! dein Lob, Ver-ge-ber! dein

dein Lob, Ver-ge-ber! dein Lob, Ver-ge-ber! dein

4 6 6 9 8 7 6 3 9 8 6

sin = = gen für und für.

sin = gen, sin = = gen für und für.

Lob, — Ver = ge = ber! sin = gen für und für.

Lob, Ver = = ge = ber! sin = gen für und für.

Beschluß von doppelten Contrapuncten.

Langsam aber mäſſig.

Er = quict uns bald durch

Er = quict uns bald durch

Er = quict uns bald durch

Er = quict uns bald, uns bald durch

1 1 4 5 6 6 6

dei = ne Hülf = fe wie = der! Laß dei = nen Geist uns

dei = ne Hülf = fe wie = der! Laß dei = nen Geist uns

dei = ne Hülf = fe wie = der! Laß dei = nen Geist, laß

dei = ne Hülf = fe wie = der! Laß

7 6 6 3 7 6 5 7 6

Freud und Won = = ne brin = gen! Dann

Freud und Won = = ne brin = gen! Dann

dei = nen Geist uns Freud und Won = ne brin = gen! Dann

dei = nen Geist uns Freud und Won = ne brin = gen! Dann

9/4 3/8 9/7 8/6 6/6 6/4 5/3h

leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und

leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und

leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und

leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und

6 6/5b h - 6 6/7 4 3 4/2h

Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie = der = feh = ren.

Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie = der = feh = ren.

Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie = der = feh = ren.

Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie = der = feh = ren.

4 7 7 3 3 5 3 4

Lebhaft.

So pret = sen al = le Zun = gen dei = ne

So pret = sen al = le Zun = gen dei = ne

So pret = sen al = le Zun = gen dei = ne

So pret = sen al = le Zun = gen dei = ne

6 4 6 5 8 7

Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di =

Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di =

Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di =

Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di =

4 3 6 6 6 6 3

get dein Lob. Denn D = pfer willst du, Gott!

get dein Lob. Denn D = pfer willst du, Gott!

get dein Lob. Denn D = pfer willst du, Gott!

get dein Lob. Denn D = pfer willst du, Gott!

6 5 7 4 3 4 3

vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der

vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der

vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der

vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der

6 6 * 1 6_b = 3 4₄

Schö = pfung Herr nicht an.

Schö = pfung Herr nicht an.

Schö = pfung Herr nicht an.

Schö = pfung Herr nicht an.

5₂ 6 - 3

Im ersten Tempo.

Im Chor.

Das D = pfer, das als
Das D = pfer, das als
Violons allein.

lein dir wohl = ge = fällt, ist ein ge=
lein dir wohl = ge = fällt, ist ein ge=

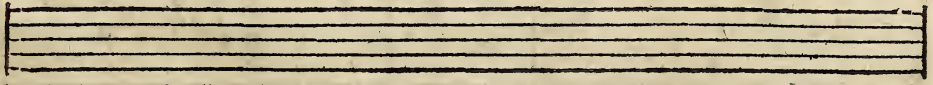
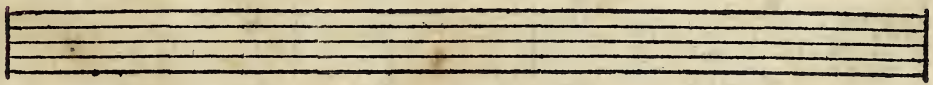
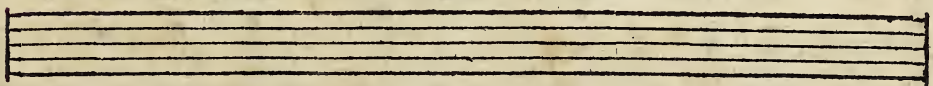
broch = ner, reu = e = vol = ler Sinn. Ein tief = ge=
broch = ner, reu = e = vol = ler Sinn. Ein tief = ge=

beug = tes, ein zer = knirsches Herz ver = ach = test

beug = tes, ein zer = knirsches Herz ver = ach = test

du, Je = ho = va! nicht.

du, Je = ho = va! nicht.



Nur Neu-e, Neu-e, nicht des Sün- ders

Nur Neu-e, Neu-e, nicht des Sün- ders

Nur Neu-e, Neu-e, nicht des Sün- ders

Nur Neu-e, Neu-e, nicht des Sün- ders

Nur Neu-e, Neu-e, nicht des Sün- ders

7 7 7 5 6 7 7*

E- lend, ver- langt der Herr, nur sei- ne

E- lend, ver- langt der Herr, nur sei- ne

E- lend, ver- langt der Herr, nur sei- ne

E- lend, ver- langt der Herr,

4 * 4/3 9/8 = 7/8 5/4 4/3 6 8

Bef = = se = rung, nur sei = ne Bef = se =

Bef = = se = rung, nur sei = ne Bef = se =

Bef = se = rung, nur sei = ne Bef = se =

nur sei = ne Bef = = = = = se =

3 4 6 8 3 6 4 5 *

rung. Nicht des Sün = ders E =

rung. Nicht des Sün = ders E = lend, nur Neu =

rung. Nicht des

rung.

1 2 3 4 5

lend, nur Neu = e, nicht des Sün = ders E,
 e, Neu = e, nur Neu = e ver = langt der
 Sün = ders E . lend, nur Neu = e, nicht des
 Nicht des Sün = ders E = lend, ver = langt der
 5 43 * 2 7 * 6 5 4 6 - 3 *

lend, ver = langt — — — der Herr, Neu = e,
 Herr, nicht des Sün = ders E = lend, Neu = e,
 Sün = ders E = lend, ver = langt der Herr, Neu = e,
 Herr, ver = langt der Herr, ver = langt der Herr, Neu = e,
 6 * 5 4 2

Neu-e nur, nur Neu-e, nur Neu-e ver-

Neu-e nur, nur Neu-e, Neu-e, Neu-e ver-

Neu-e nur, nur Neu-e, nur Neu-e ver-

Neu-e nur, Neu-e nur, Neu-e nur ver-

6 5 4 6 6 3 4 6 6 3

langt der Herr, nicht des Sünders E-

langt der Herr, nicht des

langt der Herr, nicht des Sünders E-

langt der Herr, nicht des Sünders, des

4 * 6 - 9 8

Sünders = lend, Neu = e, Neu = e

Sünders = lend, Neu = e, Neu = e

Sünders = lend, Neu = e, Neu = e

Sünders = lend, Neu = e, Neu = e

9 8 7 6 5 8 7 6 5 3 8 7 6

nur, ver = langt der Herr.

nur, ver = langt der Herr.

nur, ver = langt der Herr.

nur, ver = langt der Herr.

5 6 *

Nicht des Sünders E = = lend, nur

Nicht des Sünders E = = lend, nur sei = ne

I I IO *IO I I IO 2 3

— sei = = = ne Bef = se = rung,

Nicht des

Bef = se = rung, nur sei = ne Bef = se =

7 6 7 3 *2 6 6 —

3 *

nur sei = ne Bes = — = se =
 Sün = ders E = = lend, nur sei = = ne Bes = se =
 rung. Nicht des Sün = ders E = = lend, nur sei = ne
 * 6 6 9 6 4 *

rung. Nicht des Sün = ders E = = lend,
 rung, nur sei = = ne Bes = se = rung, nur Bes = —
 Nicht des Sün = ders E = = lend, nur sei = = ne
 Bes = se = rung.
 7 6 * 12 7 6 8 — 4 6 4 6

nur sei = ne Bes = = = = se = rung.

= se = rung, nur sei = ne Bes =

Bes = se = rung, nur sei = ne Bes =

Nicht des Sün = ders

7 6 12 7 6 4 * 6

Nicht des

= se = rung, nur sei = ne Bes = se = rung.

= se = rung, nur Bes = = se = rung.

E = = = lend, nur sei = ne Bes = se = rung.

7 6 * 2 3 4 6 7 6

Sün- ders E = = = lend, nur sei = = = ne Bes = —

Nicht des Sün- ders, nicht des Sün- ders E = —

= se = rung.

= lend,

Nicht des Sün- ders, nicht des

Nicht des Sün- ders; E = = = lend, nur sei =

4 * 6 I

nicht des Sün = ders E =

Sün = ders E = = = lend, nur sei =

= ne Bes = se = = rung, nicht des

4 * 5 9 8

lend, nur sei = = ne Bes = se = rung, nur sei =

= ne, sei = ne Bes = se = rung, nur sei = ne

Sün = ders E = = lend, nur Bes = se = rung, nur sei =

9 3 7 6 7 3 2 6 4 - 6 3 = 5 =

— = ne Bef = se = rung, nur sei = = = ne
 Bef = = = se = rung, nur sei = = = ne Bef = —

7 6 5 4 3 6 6 7 3

Nicht des Sün- ders E = = = lend, nur
 Bef = se = rung. Nicht des Sün- ders E =
 — = se = rung. Nicht des Sün- ders

Bef = se = rung.

4 * * 3 - 6 3

— sei = ne Bef = se = rung, nur sei = ne Bef =
 le = b, nur sei = ne Bef = se = rung.
 E = lend, nur Bef = se = rung, nur sei = ne Bef =
 Nicht des Sün = ders E = lend, nur — sei = ne

9 $\frac{8}{4}$ $\frac{9}{5}$ 3 7 6 * $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6

= se = rung, nur sei = ne Bef = se = rung, nur
 Nicht des Sün = ders E = lend, nur — sei = ne
 — = se = rung. Nicht des Sün = ders E = lend, nur
 Bef = se = rung, nur sei = ne

4 * $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$ 6 7 6 * 4

fet = ne Bef = se = rung, nur sei = ne
 Bef = = fe = rung, nur sei = ne
 fet = ne Bef = se = rung, nur sei = ne
 Bef = = fe = rung, nur sei = ne
 4 * * 7 7 = =

Sehr langsam.

Bef = se = rung.
 Bef = se = rung.
 Bef = se = rung.
 Bef = se = rung.
 4 = 5 *

Zum Beschluß meines zweyten Theils mögen beyfolgende aus dem italienischen ins deutsche übersehte beyde musikalische Auffätze noch zum Beweß dienen, daß die Musik nicht aus willkührlichen, sondern nach sichern Gründen festgesetzten Regeln bestehe.

Antwort des Cavaliers Alexander Scarlatti, ersten königlichen Capellmeisters zu Neapolis, auf ein aus einem Abendlande an ihn geschicktes Ansuchen: seine Meynung über einen Streit zu sagen, der zwischen zweenen Componisten über den Eintritt eines zweyten Soprans in einer Stelle eines Miserere nobis entstanden war. Dieser Eintritt ist in einer vierstimmigen Messe welche den Titel Scala Aretina führet, angebracht, und als ein Fehler von einem andern Componisten derselben Nation getadelt, und ein verbotener Gang genennet worden. Hierbey sind verschiedene Meynungen anderer Componisten des besagten Landes, wie man im Druck sehen kann, angeführet, und der Streit also dem gedachten Capellmeister Scarlatti im Monat December 1716. nach Neapolis eingeschickt, von ihm aber im April 1717. auf folgende Art beantwortet worden.

Dies ist des gedachten Verfassers Satz, welcher beym Eintritte des zweyten Soprans mit der Secunde gegen den Contract beym Zeichen D wobey der Tenor G hat, und wo keine Vorbereitung geschieht, als unrecht verworfen worden.

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the staves. The first staff (Soprano) has the lyrics "Mi - se -". The second staff (Second Soprano) has the lyrics "Mi - se - re - re". The third staff (Tenor) has the lyrics "no - - bis, mi - se -". The fourth staff (Bass) has the lyrics "Mi - se - re - re no -". There is a dissonance between the second soprano and the tenor on the word "re".

Nachdem

re - re no - - - bis.

Mi - se - re - re no - - bis.

re - re no - bis.

- - - bis.

Nachdem nun der gedachte Capellmeister Scarlatti die Gründe beyder Theile, die sich in vorbesagtem Falle widersprochen, gelesen und überleget, so erkläret er sich, weil er durch die an ihn ergangene Anfrage seine Meynung zu sagen verbunden ist, darüber folgendergestalt:

Man kann nicht leugnen, daß die Regeln der musikalischen Composition von alten und neuern in ihrer Wissenschaft gegründeten Verfassen deswegen festgesetzt worden, damit man die Consonanzen und Dissonanzen in der Musik möge kennen, bilden und anbringen lernen, (welches man Modulation nennet,) damit daraus die angenehmste Harmonie in den Compositionen entstehen möge, und damit diese, wenn sie mittelst des Gehöres zum Verstande kommen, die Kraft haben mögen, die Leidenschaften des Gemüths zu bewegen. Eine solche Wirkung ist eine augenscheinliche Probe, daß dergleichen Compositionen mit Kunst und Genie verfertigt worden, und das besteht hauptsächlich darinn, daß man mit einer der Natur gemäßen Künstlichkeit die Harmonie der Noten dem Sinne und der Nachahmung der Worte gemäß einzurichten weiß. Nun muß, damit man eine so bewundernswürdige Wirkung erhalten möge, die Musik auf eine solche Weise vernünftig eingerichtet seyn, daß sie den Regeln der Kunst und den Gründen der Wissenschaft gemäß

gemäß seyn möge, ohne welches man nichts gutes und vollkommenes, um den vorgesezten Endzweck zu erhalten, würde ausrichten können. Dieses wird niemand leugnen können, ohne in den Fehler zu fallen, daß er den Anfang das Mittel und das Ende einer so erhabenen Wissenschaft nicht zu verstehen verräth. Daher muß man sagen, daß, ob man gleich eine Composition verfertigen kann, die aus bloßen Consonanzen zusammen gesetzt ist, ohne daß irgend eine Dissonanz darunter gemischt sey; nichts desto weniger die Harmonie wenn man auf solche Weise verfahren will, ungeschmackt, kurz und eingeschränkt gerathen, und aller derer Schönheiten gänzlich beraubt seyn würde, welche sie angenehm, ergötzend und zugleich künstlich machen. Soll sie aber auf eine solche Art gerathen, wie wir zuletzt beschrieben haben, so muß sich der Componist, der Consonanzen und Dissonanzen mit einem durch die Kunst geleiteten Genie, und mit einer durch die Wissenschaft geleiteten Vernunft bedienen. Er muß sowohl Consonanzen als Dissonanzen nach den Regeln brauchen, welche durch die Lehre der in der Theorie und der Ausübung erfahrenen Meister angewiesen worden. Denn ohne ein solches Verfahren würden schwerlich augenscheinliche und klare Proben der Güte seiner Harmonie können gegeben werden, welche aber darinn besteht, daß die Wirkungen hervor gebracht werden, die man bey dem Endzwecke auf welchen sie gerichtet ist, zur Absicht hatte. Man muß weiter sagen, daß die Dissonanzen allein nicht nur keine Harmonie machen können, sondern daß sie ihrer Natur nach selbst die Zerstörung der Uebereinstimmung und die Zerrüttung des Wohlklanges und der Ordnung sind, welche man durch die Consonanzen erhält, indem diese jenen gerade entgegen stehen. Nichtsdestoweniger aber ist es nöthig, daß sowohl die einen als die andern mit einer vernünftigen Kunst gebraucht werden, so daß man sie nämlich mit einander vermischt und verwebet, wie die Farben, und den Schatten und Licht in der Malerey, als welche ohne die Vermischung der gedachten regelmäßig und künstlich gebrauchten Farben niemals vollkommen seyn kann. Man weiß, daß eins der wichtigsten Gesetze in der Kunst zu componiren dieses ist, daß die Dissonanzen auf die Art angebracht werden, welche man die Modulation eines vorbereiteten unvollkommenen Intervalls (*modulatione d'imperfetta preparata*) nennet. Diese Vorbereitung eines unvollkommenen Intervalls oder einer Dissonanz muß so verstanden werden: Es müssen zwo Noten seyn, welche erstlich gegen einander in einer Consonanz stehen, indem aber die eine von ihnen einige Zeitlang auf ihrem Orte, Klange, oder Stimme ruhend bleibt, bewegt sich die andere von ihrer Stelle unterwärts, entweder stufenweise, oder durch einen Sprung, aber niemals anders als so: und aus dieser Bewegung entsteht die Dissonanz zwischen diesen zweyen

Zweyter Th. dritte Abth. Z Noten,

Noten, von welchen die, welche fest stehen bleibt, alsdenn von der andern, welche sich beweget hat, gebunden genennet wird. Ein solcher Satz nun wird genennet und ist auch eine Unordnung, denn von der Consonanz geht man fort, um eine Dissonanz zu machen, dieses aber ist ein Stand der Unvollkommenheit oder Uneinigkeit. Weil nun in der Unvollkommenheit und Uneinigkeit keine Harmonie seyn kann, so muß alsdenn die Note, welche, wenn sie still steht, durch die Bewegung der andern, welche sich erst bewegte, gebunden wird, darauf sich auch bewegen, um sich diesem Stande der Unvollkommenheit und Uneinigkeit oder der Bindung (ligatura) zu entziehen, und indem sie unter sich oder unterwärts weiter fortgeht, so muß sie sich an einem solchen Orte wieder setzen, wo sie mit der andern wieder in eine Consonanz kömmt. Daraus entsteht nun wieder eine Harmonie, weil sie sich von Neuen in die Uebereinstimmung und Ordnung setzen, wovon sie sich entfernt hatten. So ist die Regel oder das Gebot in diesem Falle beschaffen, welches durch das Ansehen und die Gründe der in der Theorie und in der Ausübung erfahrenen Männer gegeben worden. Die Erfahrung beweiset auch seine Richtigkeit. Die Probe davon ist klar, indem man den ganz natürlichen Beweis geben kann, daß das Wort Dissonanz Zerrüttung und Unordnung andeutet: Zerrüttung und Unordnung aber setzen vorhergehende Zusammenstimmung und Ordnung voraus, denn wo die Sache nicht erst zusammenstimmend und ordentlich gewesen ist, so kann auch keine Unordnung und Zerrüttung in derselben statt finden. Da über dieses, wie schon oben gesagt worden, die Note, welche still steht indem die andere sich beweget, gebunden genennet wird, so kann man es auch durch eine ganz natürliche Ursache beweisen, wenn man sagt, daß der Zustand wenn etwas gebunden ist, einen vorhergehenden Zustand der Freyheit voraus setzt. Weil aber das frey seyn ohne Zweifel ein Zustand der Vollkommenheit ist, so ist das Gehen von der Freyheit zum gebunden seyn ein Zustand, in welchen man in Unvollkommenheit oder Unordnung und Zerrüttung fällt, und dieses ist klar. Diese und andere Ursachen welche ich übergehe, geben augenscheinlich zu erkennen, daß die Dissonanz vorbereitet seyn muß, das ist, sie muß erst als Consonanz stehen, (welche die oben beschriebene Uebereinstimmung, Ordnung und Stand der Freyheit ist) darauf macht man daraus die Dissonanz auf die oben beschriebene Art, und endlich muß sie wieder in den Stand der Vollkommenheit zurückkehren, das ist, sie muß aufs neue wieder zur Consonanz werden. Dies ist der Gebrauch der Regeln und der Verunft, die man nicht bestreiten kann, und so sprechen alle so wohl geistliche als weltliche Verfasser davon, welche man theils um mehrerer Kürze willen, theils aber auch deswegen nicht anführet, weil nicht zu glauben ist, daß einer, der von der

Musik

Musik Profession macht, sie nicht sollte gelesen und studiret haben. Man führet aber dagegen folgende wenige und ganz gemeine Beyspiele an, nicht in der Absicht, als sollten sie für Meister dienen, die in der Theorie und in der guten Ausführung gründlich erfahren sind, sondern nur für die Anfänger. Sie werden hinlänglich seyn, die Sache deutlich zu machen, ohne daß man sich in viel mehrere, welche vorzufallen pflegen, ausbreitet. Erstlich kommen Beyspiele von der Secunde, darnach von der Quarte, darauf von der Septime, und endlich von der None, welche alle vorbereitet sind. Die Exempel sind 2, 3. und 4 stimmig, wie folget:

Beyspiele mit zwey Stimmen.

Von der Secunde mit zwey Stimmen.

(*) Dies letzte Exempel ist nur in 4. oder mehrstimmigen Sätzen erlaubt.

Von der
Quarte
mit zwei
Stimmen.

Musical notation for a quart chord with two voices. The top staff has notes with fingerings 8, 4, 3, 3, 4, 3, 5, 4, 3. The bottom staff has notes with fingerings 3, 4, 3, 4, 3, 5, 4, 3.

Musical notation for a quart chord with two voices. The top staff has notes with fingerings 6, 4, 3, 3, 4, 3. The bottom staff has notes with fingerings 3, 4, 3, 4, 3, 5, 4, 3. A circled asterisk (*) is placed above the second measure of the bottom staff.

(*) Das letzte mit 4. oder mehr Stimmen.

Von der
Septime
mit zwei
Stimmen.

Musical notation for a seventh chord with two voices. The top staff has notes with fingerings 8, 7, 6, 6, 7, 6, 5, 7, 6. The bottom staff has notes with fingerings 3, 4, 3, 4, 3, 5, 4, 3.

(*) Das letzte mit mehrern Stimmen.

Von der
None
mit zwey
Stimmen.

(**) Dies letzte Exempel ist zweifelhaft.

Beispiele mit drey Stimmen.

Von der
Secunde
mit drey
Stimmen.

Von der
Quarte
mit drey
Stimmen.

3 4 3 u. f. f.

Von der
Septime
mit drey
Stimmen.

8 7 6 6 7 6 1 7 6

5 7 6

Von der
None
mit drey
Stimmen.

The first system of music consists of three staves. The top staff has notes with fingerings 10, 9, 8, 12, 9, 8, 7, 9, 8. The middle and bottom staves have notes corresponding to the top staff. The time signature is 3/4.

The second system of music consists of three staves. The top staff has notes with fingerings 10, 9, 8. The middle and bottom staves have notes corresponding to the top staff. The time signature is 3/4.

Three empty musical staves, each consisting of five lines.

Beyspiele mit vier Stimmen.

Von der
Secunde
mit vier
Stimmen.

Von der
Quarte
mit vier
Stimmen.

10

8 4 3

1 4 3

This block contains the first four measures of a four-voice setting. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a soprano clef and a 3/4 time signature. The third and fourth staves have alto and bass clefs, respectively, and a 3/4 time signature. The music consists of whole and half notes. Above the second staff, the numbers 8, 4, and 3 are written above the first three measures. Above the third staff, the numbers 1, 4, and 3 are written above the last three measures. A measure number '10' is written at the end of the first staff.

4 3

This block contains the next four measures of the four-voice setting. The staves are arranged the same as in the previous block. The music continues with whole and half notes. Above the first staff, the numbers 4 and 3 are written above the first two measures. A double bar line is present at the end of the second measure in each staff.

Von der
Septime
mit vier
Stimmen.

The first system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second and third staves are grouped by a brace on the left and have a 3/4 time signature. The bottom staff has a 3/4 time signature. The music is written in a style typical of figured bass. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Staff 2: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Staff 3: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Staff 4: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The figured bass is: 8 7 6 8 7 6.

The second system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second, third, and fourth staves are grouped by a brace on the left and have a 3/4 time signature. The music is written in a style typical of figured bass. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Staff 2: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Staff 3: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Staff 4: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The figured bass is: 7 6 5 7.

Von der
None
mit vier
Stimmen.

10 $\frac{9}{2}$ 8 9 8 $\frac{17}{10}$
3

6 9 8 3

5 9 8 $\frac{16}{9}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{12}{5}$ 9 8

Der Bewegungen untereinander geflochtener Consonanzen und Dissonanzen giebt es viel und mancherley. Daraus entsteht die Modulation, welche die Harmonie in ihrer Gewalt hat, und sie nach ihrem Willen einrichtet. In diese Bewegungen können alle gedachte Intervalle gebracht werden, denn sie hängen von der Einbildungskraft ab, in welcher eine Menge Mannigfaltigkeit der Gedanken ihren Ursprung hat, die niemand zählen kann. Es werden also die wenigen angeführten Beispiele hinreichend seyn, blos um den vorübergehenden Discour, der den gegenwärtigen Fall, von welchem die Rede ist, betrifft, zu erklären, damit diejenigen, welche in dieser Wissenschaft Lehrlinge sind, einiges Licht über diese Materie erhalten. Es hat auch der Verfasser gegenwärtiger Schrift keine andere Absicht als diese: denn er ist keinesweges gesonnen weder einen Lehrer, noch Richter, noch Gesetzgeber vorzustellen. Er erklärt sich also, und bezeuget, daß er über gegenwärtigen Fall kein entscheidendes Urtheil fällen will, indem er für beyde einander widersprechende Partheyen alle Ehrerbietung und Hochachtung hat, weil beyde in der Theorie gut und gründlich sprechen. Er erfüllet vielmehr nur das, was er schuldig zu thun ist, nämlich: daß er auf die ihm über den gegenwärtigen Fall vorgelegte Frage antwortet. Zu dem Ende spricht er mit Aufrichtigkeit und Freyheit seiner geringen Einsicht, ohne irgend eine Partheylichkeit zum Vortheile des einen oder des andern Theils. Um sich also nur nach den Umständen des gegenwärtigen Falles einzuschränken, sagt der Verfasser dieser Antwort, daß alles wesentliche, um ihn zu vertheidigen, auf die folgenden Punkte ankömmt, welche von eben diesem gegenwärtigen Verfasser hier getreulich und buchstäblich aus der Sprache des Urhebers gedachten, wie gesagt bey dem Eintritt des zweyten Soprans getadelten Sakes, übersetzt worden. Der Verfertiger dieses Sakes, sucht ihn auf eine sinnreiche Art gegen den Tadel der ihm von einem andern Componisten seiner Nation gemacht worden, zu vertheidigen, und redet gegen seinen Beurtheiler folgender gestalt:

- „Drey Dinge nimmt sich der Herr N. N. durch seinen Tadel zu verbessern her-
„aus, erstlich: den Eintritt in dissonirenden Intervallen,
- „Zweitens: Die Unterschabung (Supposizione) einer Pause in einer
„Figur,
- „Drittens: Daß zwey vollkommene Consonanzen einer Art auf einander
„folgen.
- „Die Vertheidigung dieser drey Punkte wird also das ganze Unternehmen
„meiner Verantwortungsschrift seyn.

- „Erstlich sage ich, daß man die Unterschlebung einer Pause in einer Figur
„anbringen kann.
- „Zweytens will ich zeigen, daß die gedachte Gewohnheit, die Stimmen in
„dissonirenden Intervallen eintreten zu lassen, in der Musik gebilliget
„wird.
- „Drittens will ich beweisen, daß dergleichen durch den Gebrauch rechtmä-
„ßiger Freyheiten erlaubt werden kann.
- „Viertens will ich den Ausspruch des Behörs untersuchen, auf welchen Rich-
„terstuhl der Herr N. N. sich beruset, um die Dissonanzen zu verwerfen.
- „Fünftens will ich die auf einander folgenden vollkommenen Consonanzen
„einer und eben derselben Art vertheidigen.
- „Endlich will ich die Beyspiele einiger bewährten Verfasser meiner Nation, die
„ich im Anfange meiner im Druck heraus gegebenen Schrift angeführet ha-
„be, beleuchten.

So spricht der Verfasser des gedachten musikalischen Satzes, und führt die Beyspiele anderer Componisten seiner Nation, welchen er nachzuahmen gedacht hat, an. Diese Beyspiele werde ich hier nicht wiederholen, weil einige von ihnen, mehr oder weniger, etwas dem Satze des Verfassers, welcher ihm als falsch getadelt worden, gleiches enthalten. Ich lasse sie also weg, und finde sie nicht vor nöthig anzuführen; (andere von diesen Beyspielen findet man gedruckt in der Abhandlung welche der gedachte Verfasser zu seiner Vertheidigung heraus gegeben hat,) weil die hier gegenwärtige Schrift hinlängliche und sehr vernünftige Gründe enthält, warum ich keinen Ausspruch über diese Materie thun will, blos weil ich für einen and den andern Theil die größte Achtung und Ehrerbietung habe. Man wird sich also nur ganz kurz fassen, und sich dabey auf die richtige Auslegung der Regeln der Kunst und der Lehren einiger der gelehrtesten so wohl alter als neuer Tonverfasser gründen. Der Urheber dieser Abhandlung ist über dieses durch die Erfahrung seiner Meynung gewiß, indem er 40 Jahre lang Fleiß und Mühe auf die gründliche Kunst der Musik gewendet hat, und noch gegenwärtig damit fortfährt, da er diese seine freyen Besinnungen zur Antwort auf die an ihn abgelassene Frage abfasset, und aus denselben Gründen auf die Puncte welche der getadelte Verfasser zu vertheidigen sich bemühet, und die man vorher angeführet hat, sich folgender gestalt heraus löst.

1) Die beyden auf einander folgenden vollkommenen Consonanzen einer Art, können vorkommen, und werden von sehr vielen Verfassern gebrauchet, weil da keine Nothwendigkeit ist, wider die Regeln der Kunst und der guten Harmonie in Fehler zu verfallen. Doch fehlt es dem Verfasser nicht an Wegen und sinnreichen Hülfsmitteln, um die Gefahr zu vermeiden, und doch zu seinem Zwecke zu gelangen.

2) Die Unterschlebung der Pause mittelst einer Figur, kann statt finden, wenn bey einer unternommenen Fuge die Nachahmung oder der Eintritt des Hauptsatzes dieselbe nothwendig machet. Aber die Art dieses zu thun, ist nur eine einzige, und diese unterläßt der Verfasser gegenwärtiger Antwort hier, aus gewissen Ursachen, zu erklären; er verspricht aber sie zu zeigen, wenn beyde einander widersprechende Theile einmüthig darum ersuchen, sonst aber nicht. Doch sagt er, daß er es für wohl gethan hält, wenn die Klugheit des Componisten einen solchen Fall vermeidet, wofern er nicht durch eine unvermeidliche Nothwendigkeit dazu gezwungen wird. Diese Nothwendigkeit ist aber niemals so dringend, daß sie nicht sollte vermieden werden können.

3) Die Freyheiten welche sich ein Componist nehmen darf, müssen so beschaffen seyn, daß man dabey wider die Regeln der Kunst keinen Fehler begehe, sondern daß sie zur Bewunderung des Wises dienen, ohne bey der Tadelsucht Zweifel zu erwecken.

4) Die Fortschreitung in der Modulation, muß so eingerichtet werden, daß sie vor dem Gewichte des richtigen Gebrauchs bestehen könne. Sie muß durch solche Bewegungen geschehen, welche zum Muster der Nachahmung dienen können, ohne den guten Regeln Tzort zu thun. Also kann der Gebrauch ein beobachtungswürdiges Geseß werden. Wibrigensfalls aber, ist der Gebrauch, wenn er zu einem bösen Beispiele dienet, verwerflich, und darf nicht nachgeahmet werden. Die Neuigkeit in vernünftigen und allgemeinen Regeln pflegt der Ursprung verderblicher Irrthümer zu werden.

5) Das Gericht des Gehörs ist das rechte und einzige um die Harmonie zu beurtheilen. Es kann aber über die Wissenschaft keinen Ausspruch thun, welches vielmehr dem Verstande zukömmt. Das Gehör und das Auge sind zugleich die Kläger und Zeugen der Kunst in der Musik, und der Wissenschaft in derselben, und sind beyde nothwendig als Anwalt den Rechtsfachen, welche vor das Tribunal

nal der Vernunft in derselben gehören, von welchen alles Urtheil abhängt, wider das nichts mehr eingewendet werden kann.

6) Die Beobachtung der Regeln (sagt der Verfasser des gedachten getadelten *Case's*) ist, wenn sie nicht die Erlaubniß der Freyheiten hat, arm, eingeschränkt, streng, u. s. w. Gegen diese Meynung hält der Verfasser dieser Abhandlung, mit guter Erlaubniß und mit aller Bescheidenheit und Achtung, für nöthig, folgendes zu sagen: Die Beobachtung der Regeln ist nicht allein nicht strenge oder eingeschränkt, u. s. w. sondern die Musik wird vielmehr einzig und allein vermittelt derselben von Harmonischen Blüthen und Früchten fruchtbar und überflüßig reich. Die Ursache ist, weil eben dieselben Regeln die wesentlichen Stücke angeben, so die Harmonie ausmachen, und aus ihrer Natur entspringen, welche in Zahl und Maaß besteht, die in gehörigem Verhalte geordnet und gesetzt sind; diese Stellung in gehörigem Verhalte, macht die Harmonie, und eine solche Harmonie ist Musik. So sind gleichergestalt alle sichtbare und unsichtbare Dinge Musik, wie man am Ende dieser Abhandlung mit Beschreibung und Eintheilung sagen wird.

Die Regeln unserer Musik in der Kunst zu componiren sind so nothwendig, wie die Flügel einem Vogel, um damit fliegen zu können, und wie Seegel und Ruder einem Schiffe, um sich zu bewegen, und Reisen zu unternehmen. Sie sind die verständigen Kräfte, welche das Gemüth des Componisten bewegen, und vermittelt welcher er die Schöpfung seiner gefaßten Ideen zeigt. Sie sind der bewegende Geist der Harmonie, denn durch ihn macht man eine gute Vermischung der Consonanzen und Dissonanzen, und vollführt das Gewebe der Modulation auf eine schöne Art. Sie sind das Licht und der unentbehrliche Führer zu dem Fluge der Einbildungskraft, damit dieselbe mit Gewißheit in den ungeheuren Räumen der Harmonie sich ausbreiten können, als welche dem Verstande begreiflich und der Vernunft augenscheinlich klar, den menschlichen Geist auf eine sympathetische Weise rühret, daß sich darinn die Funken des Vergnügens der Sinne, und der Leidenschaften des Herzens anzünden.

Ich sage noch einmal, daß das Wort Dissonanz die Bedeutung von Zerrüttung und Unordnung hat. Zerrüttung und Unordnung setzen vorhergehende Uebereinstimmung und Ordnung voraus. Denn wenn eine Sache nicht erst ordentlich und übereinstimmend gewesen ist, so kann keine Unordnung und Zerrüttung in derselben statt finden. Und weil die Dissonanz in einer Bindung vorkommen muß,

muß, wie ich schon angeführt habe, so sagt man, daß das gebunden seyn erstlich einen Zustand der Freyheit voraus setzet, dieser aber ist eine Vollkommenheit, und also ist sie erst mit Recht eine Consonanz. Aus diesen beyden wiederholten klaren und natürlichen Beweisgründen, von welchen man in der Natur unzählige anführen könnte, folgert man nothwendig, daß keine Dissonanz seyn kann, oder soll, wo nicht vorher eine Consonanz gewesen, welche Consonanz eben gleichsam die erst ordentliche und übereinstimmende Sache gewesen, auf welche der Zufall der Zerrüttung und Unordnung folget. Es ist hier eben so, wie ein vorübergehender Stand der Freyheit, auf welchem der Zustand gebunden zu seyn folget, und nach diesem muß wieder der Zustand der Befreyung folgen, damit darnach die erste Freyheit, welche Vollkommenheit oder Uebereinstimmung und Consonanz ist, hernach wieder komme. Wie nun die Dissonanz nothwendig vorbereitet seyn muß, so macht man, indem man auf solche Art nach Regeln und vernünftiger Kunst verfährt, durch die Abwechslungen mit Consonanzen und Dissonanzen, eine gute Modulation, und mittelst dieser erzeugt sich die Harmonie, deren nur der Umfang des Verstandes eines Componisten fähig ist. Und weil die Sphäre der Harmonie von einer ungränzlichen Weite ist, so kann sich das Genie des Componisten in diesem Raume so weit ausdehnen, so viel Stufen von Wirklichkeit und Erhebung er nur besizet, um sich in dieser Sphäre auszubreiten, von welcher die Regeln das Licht, die Modulation der Wirkungspreis, der Ton (welcher durch das Gehör zum Verstande dringet) der Einfluß ist. Die Mannigfaltigkeit seiner Bewegungen ist die Fruchtbarkeit an Blumen und Früchten des Vergnügens und Ergößens, welches sie dem Gemüthe bringen, und endlich sind die Strahlen seines Lichtes die sympathetischen Funken, welche die Stärke haben, die menschlichen Leidenschaften zu erwecken, zu entzünden, und zu bewegen. Dieses ist der Gegenstand, welches der Anfang und das Ende der Absicht des Componisten der Musik in seiner Bemühung und Fleiße seyn soll.

So machten es die alten Musikgelehrten in Griechenland, auf eine bewundernswürdige Weise, wie viele bewährte Schriftsteller, welche Glauben verdienen, und welche den Musikverständigen bekannt seyn sollten.

Damit man aber in der Ausführung sehen möge, daß das Beyspiel einer Lehre mehr Kraft hat, als bloße Worte davon, so hat der Verfasser dieser Abhandlung es nicht für undienlich erachtet folgende kurze 4 stimmige Composition von sei-

ner Arbeit hier mitzutheilen, worinn viele Vorfälle des Gebrauchs vorbereiteter unvollkommener Intervalle, (Dissonanzen,) ohne die Unterschlebung einer Pause vermittelst einer Figur vorkommen. Diesen letztern Fall hat sich der Verfasser, wie oben gesagt worden, vorbehalten. Er erkläret sich aber ausdrücklich, daß er dieses Beyspiel aus keiner andern Absicht anführet, als damit die darinn befindlichen Fehler, von Meistern, die in der Theorie und in der Ausübung gründlich gelehrt sind, verbessert werden mögen. Denn für diese hat er alle Hochachtung, und unterwirft ihrem klugen Tadel alle Früchte seines kurzsichtigen Verstandes.

Er legt aber auch noch weiter dieses Beyspiel deswegen vor, damit wenn etwan ein fleißiger Lehrling seyn sollte, welcher einige Compositionen alter und neuer Verfasser in Partitur zu sehen unternähme, er durch Betrachtung ihres Contrapuncts und ihrer Modulation lernen möge, wie er sich bey der Beobachtung einiger Dinge, die nicht zum Beyspiele dienen sollen, zu verhalten habe. Denn in einem Dinge, welches nichts weiter als der kleinste Theil des Ganzen ist, kann man das Ganze auch nicht finden. Dies, was ich bisher gesagt habe, wird einem der es versteht, deutlich seyn, ob es gleich dem, der es nicht versteht, freylich un- deutlich bleiben wird.

Fleiß macht den Menschen gelehrt.
 Erfahrung ist die Meisterinn der Dinge,
 Dies sey einem Verständigen genug.





Eine

vierstimmige Composition

des Verfassers gegenwärtiger Abhandlung.

Die Modulation ist dem sechsten Tone eigen.

Drey Gedanken und eine Harmonie.

122. Psalm.

Erster Gedanke.

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff has a common time signature 'C' and a key signature of one flat. The lyrics 'Lae - ta - - - - - tus' are written below the first staff. The second staff has a common time signature 'C' and a key signature of one flat, with lyrics 'Lae - ta - - - - -'. The third staff has a common time signature 'C' and a key signature of one flat, with lyrics 'Lae -'. The fourth staff has a common time signature 'C' and a key signature of one flat. The music is written in a four-part setting style.

sum,

tus sum, lae - ta -

ta - - - - - tus sum,

Lae - - - ta - - - - -

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It begins with the word "sum," followed by a long rest. The second staff is a vocal line with lyrics "tus sum, lae - ta -". The third staff is a vocal line with lyrics "ta - - - - - tus sum,". The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics "Lae - - - ta - - - - -".

lae - ta - - - - -

lae - ta - - - - -

tus sum,

Detailed description: This system continues the musical score with four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "lae - ta - - - - -". The second staff is a vocal line with lyrics "lae - ta - - - - -". The third staff is a vocal line with lyrics "tus sum,". The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics "tus sum,".

tus sum, lae ta.

tus sum, lae ta.

tus sum,

lae ta.

tus

tus

lae ta tus

tus

Zweiter Gedanke.

sum in his, quae di - eta sunt mi -

sum in his, quae di - eta sunt mi -

sum,

sum, Dritter

sum, in

hi;

hi;

in do - mum do - mi - ni i -

Gedanke.

do - mum do - mi - ni i - bi - mus.

lae - ta - - - - -
lae - ta - - - - -
- - - - - bi - mus.
Lae - ta - - - - -

The first system consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It contains the lyrics "lae - ta" followed by a long rest. The second staff is a vocal line in treble clef with the same time signature and key signature, containing the lyrics "lae - ta" followed by a long rest. The third staff is a contrapuntal line in treble clef with the same time signature and key signature, containing the lyrics "bi - mus." The fourth staff is a contrapuntal line in bass clef with the same time signature and key signature, containing the lyrics "Lae - ta" followed by a long rest.

- tus sum, lae - ta - - -
- - - tus sum, lae -
Lae - ta - - - - -
- - - - - tus sum,

The second system consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat, containing the lyrics "- tus sum, lae - ta" followed by a long rest. The second staff is a vocal line in treble clef with the same time signature and key signature, containing the lyrics "- - - tus sum, lae -" followed by a long rest. The third staff is a contrapuntal line in treble clef with the same time signature and key signature, containing the lyrics "Lae - ta" followed by a long rest. The fourth staff is a contrapuntal line in bass clef with the same time signature and key signature, containing the lyrics "- - - - - tus sum,"

ta - - - tus sum,

lae - ta - -

tus

tus

lae - ta - - - tus

tus

sum in his, quae in his, quae

sum in his, quae di - eta sunt mi - . . .

sum in his, quae di - eta sunt mi - . . .

sum in his, quae di -

di - eta sunt mi - hi; in do - mum

hi, in his, quae di - eta sunt mi -

hi; in do -

eta sunt mi - . . . hi;




Do - mi - ni i - - - bi - - -

- - - li; in do - - -

mum Do - mi - ni - - - bi - - - mus, i - - -

in do - - - mum Do - mi -



mus, i - - - - bi - mus, i - - - -

num Do - - - mi - - - ni i - - - -

- - - bi - mus, i - - - -

ni i - - - - - bi -

Beschluß von doppelten Contrapuncten.

Drey Gedanken und eine Harmonie.

- bi - mus; lae - - - ta - - -

- - bi - mus, - - - in, do - mum Do - mi -

bi - - mus; - - - in his, quae di - sta sunt

- - - mus; - - - in

- - - tus

ni i - - - bi - mus, in

mi - - - hi; in do - mum Do - mi -

his, quae di - sta - sunt mi - - - hi;

sum in his, quae di-
do- munn Do- mi- ni i- bi-
ni i- bi-
in do- num Do- mi- ni i- bi-

Et, in his, quae di- Et sunt mi-
mus; in his, quae di- Et sunt mi-
mus, in
bi- mus; lae- ta

hi; lae - ta - - -
 - - - - hi; lae - - - - ta - -
 do - mum Do - mi - ni i - - - - bi -
 - - tus sum in his, quae di - - - - ta sunt

- - tus sum in his, quae di - - - - ta;
 - - - - tus sum in
 mus, i - - - - bi - mus; in his, quae di - - - - ta
 mi - - - - hi; in do - mum

in do - mum do - mi - ni i -

his, quae di - sta sunt mi - hi;

sunt mi - hi; in do - mum

Do - mi - ni i -

bi - mus, in do - mum

in do - mum Do - mi - ni i -

Do - mi - ni i -

bi - mus, in do - mum

Do - mi - ni i - bi -
 - - - - - bi -
 - - bi - mus, i - bi -
 Do - mi - ni i - bi -

mus, i - bi - mus.
 mus, i - bi - mus.
 mus, i - bi - mus.
 mus, i - bi - mus.

Erklärung (Definition) der Musik,
welche Caesar Capranica im Jahre 1591. zu Rom gegeben.

Die Musik ist der vierte Theil der Mathesis, und hat ihren gemeinsten Namen von Muse her. Wenn wir die Kraft ihres Namens betrachten, so scheint sie alle Wissenschaft oder den Umfang der Gelehrsamkeit und selbst die Weltweisheit unter sich zu begreifen. Ihre Benennung ist von den Musen hergenommen, welche, wie man glaubte, allen Künsten und Wissenschaften vorgesezt waren. Quintilian. Wer weiß nicht, daß schon zu den alten Zeiten auf die Musik nicht nur so viel Fleiß gewendet worden, sondern, daß man auch sie in solchen Ehren gehalten hat, daß Gelehrte und Musiker für einerley angesehen wurden. Ihr Gegenstand ist ein wohlgeordneter Klang. Von ihr sagt Boetius: Die Musik behält den ersten Platz unter den sieben freyen Künsten. Unter allen Wissenschaften ist sie löblicher, angenehmer, frölicher, liebenswürdiger, als die andern. St. Paulus an die Colosser 3. und an die Epheser. Ihre Ordnung in Zahl, Gewicht und Maaß wohl abgemessen. Andere Schriftsteller sagen noch mehr hiervon. u. s. w.

Eintheilung der Musik.

Die Musik ist entweder unerschaffen und göttlich, oder erschaffen. Von jener bekennen wir, daß sie dem menschlichen Verstande unbegreiflich ist, und in der lautersten Einigkeit der göttlichen Natur und der vollkommensten Dreyeinigkeit der göttlichen Personen besteht. Sie kann durch keinen wörtlichen Begriff erklärt, und auch durch das tiefste Nachdenken des Gemüths nicht ergründet werden.

Die erschaffene Musik aber, von welcher wir hier reden, theilen wir erstlich in die betrachtende und ausübende oder in die anschauende und wirkende ein. Die erste ist die Wissenschaft, welche die durch natürliche Instrumente hervorgebrachten Klänge, nicht mit den Ohren, als deren Ausspruch betrüglich ist, sondern mit dem Verstande betrachtet. Die zweyte, nämlich die wirkende, ist die Wissenschaft einer vollkommenen Tonzührung, und besteht in Klängen, Worten und Zeitmaße. So sagt Franck im ersten Buche. Sie wird zweytenz eingetheilet, in die Musik der Welt, die menschliche und die harmonische, oder die, so durch Werkzeuge hervorgebracht wird. Die erste besteht in einer ver-
hältniß-

hältnißmäßigen Ordnung der Farben, der Elemente, und der natürlichen Körper, die alle harmonisch geordnet sind. Die zweyte ist ein übereinstimmender Verhalt in der Seele und dem Leibe, sowohl besonders als vereiniget. Die dritte wird durch natürliche Klänge gebildet, um Töne und Gesänge hervor zu bringen. Sie wird endlich in den festen, ungezierten und figurirten oder gezierten Gesang eingetheilet. Der erste geht in einem ungezierten und einförmigen Vortrage der Noten, der andere aber in verschiedener Länge und Kürze der Noten und in mannigfaltiger Beschaffenheit der Figuren einher. Dieses sey vorjeho genug.

Von denen Consonanzen in einem Contrapuncte.

Der Grund der Consonanzen ist der Einklang, aus welchem die vollkommenen Consonanzen, Diapason und Diapente, oder die Octave und Quinte entspringen. Sie werden deswegen vollkommen genannt, weil ihre Verhalte dem Einklange näher sind als die andern. Die unvollkommenen Consonanzen sind Ditonus und Semiditonus, das ist die große und kleine Terze, und beyde Hepachorde, nämlich die große und kleine Serte. Diatessaron oder die Quarte, wenn sie über die Quinte gesetzt wird, ist alsdenn, weil sie die Octave ausfüllet, eine Consonanz, wie die Alten wohl dafür gehalten haben. Wird sie aber allein für sich betrachtet, so ist sie eine Dissonanz, eben sowohl als die Secunde, die Septime, der Tritonus (größere Quarte) und die Semidiapente oder kleinere Quinte. Hier ist zu merken, daß sowohl die vollkommenen als die unvollkommenen Consonanzen so wie auch die schon genannten Dissonanzen einfach genannt werden, daß, wenn ihnen allen die Zahl 7. (eine Octave) zugesetzt wird, sie zusammen gesetzt, das ist wiederholt werden. Wenn nochmals die Zahl 7. (noch eine Octave) zugesetzt wird, so nennt man sie dreyfach.

Die Regeln, welche in einem Contrapuncte beobachtet werden müssen, sind folgende:

- 1) Die Stimmen müssen in Ansehung ihres Gesanges natürlich einher gehen.
- 2) Zwo vollkommene Consonanzen nach einander sind verboten, sie mögen sprung- oder stufenweise gehen.

- 3) Man beobachte die Gegenbewegung in beyden Stimmen, so daß immer eine der andern im Aufsteigen und Absteigen der Noten entgegen gehe, wenn vollkommene Consonanzen vorkommen. Anders aber verhält es sich wenn unvollkommene Consonanzen da sind. Wenn demnach die unterste oder Grundstimme aufsteigt, so muß die oberste Stimme herab gehen, und umgekehrt. Um mehrerer Vollkommenheit der Modulation willen aber, muß dieses überall, und so oft es nur seyn kann, beobachtet werden.
- 4) Von vollkommenen Consonanzen gehe man in unvollkommene, aus Dissonanzen in Consonanzen.
- 5) Dissonanzen löse man in die nächstgelegene Consonanzen auf.
- 6) Der Anfang des Stückes geschehe in Consonanzen, so wie auch das Ende.
- 7) Dem Sinne der Worte gemäß, erwähle man Noten und Tonart, um die Leidenschaft auszudrücken, und zu erregen.
- 8) Fugen, Nachahmungen, (Imitationen) und Canons betrachte man bey klassischen Schriftstellern, damit man durch derselben Nachahmung Lob verdiene, man schreibe sie aber nicht aus, damit man nicht getadelt werde.
- 9) Consonanzen, die durch zufällige Zeichen größer oder kleiner werden, vermeide man, so wie auch den Triton und die kleine Quinte.
- 10) Mit Sprüngen der Quarte, der Quinte und Terze, ziere man die Composition oft aus, so wird die Zusammenstimmung angenehm und lieblich seyn.
- 11) Die äußersten Abstände vermeide man. Die Consonanzen müssen nicht in der weitesten Entfernung von einander stehen, damit sie ihre Anmuth nicht verlieren.
- 12) Die Figuren richte man den kurzen und langen Sylben gemäß ein, damit nicht barbarische Wörter gesungen werden.

Viele andere Lehren mehr, die zu besserer Aufklärung der Sache dienen, behalte ich zurück, bis der noch unter der Feder befindliche Tractat von allen zur Musik gehörigen Dingen fertig seyn wird.

Der geneigte Leser lebe wohl, und beurtheile mich richtig, damit ich bey dunklen Stellen nicht gemißhandelt werde.



In meiner vierten Sammlung der Clavier-Uebungen, so ich im Jahr 1766 herausgegeben habe, zeigte ich zuerst das bis dahin noch nie durch öffentlichen Druck bekannt gewordene Verhältniß einer perfecten Quinte, so um $\frac{1}{2}$ Commatis des Quintenercesses gegen 2: 3 zu tief ist, nebst der daraus entstehenden perfecten Quarte, so um eben so viel gegen 3: 4 zu hoch ist, an.

Ich sagte nämlich daselbst auf eine sehr verständliche Art, man müsse von cis durch sieben reine Quinten bis d stimmen, um, wenn zu diesen sieben Quinten eine reine Terz 4: 5 hinzukömmt, die Quarte 8192: 10935 zu erhalten. Denn es wird

$$\begin{array}{r} ^7 ^7 \\ 2 \\ 4 \\ \hline 8192: \end{array} \quad \begin{array}{r} ^7 ^7 \\ ^7 3 \\ ^7 5 \\ \hline : 10935. \end{array}$$

Durch die Entdeckung des Intervalls 8192: 10935. so um $\frac{1}{2}$ des Quintenercesses zu hoch ist, fand ich folgende bis dahin unbekannt gewesene Verhältnisse, als z. B.

Große Secunde	3645:	4096.
Kleine Septime	2048:	3645.
Kleine Terz	1024:	1215.
Große Sexte	1215:	2048.
Große Terz	405:	512.
Kleine Sexte	256:	405.

Nachher habe ich im Vorbericht meiner im Jahr 1769 öffentlich herausgegebenen Vermischten Musicalien obige Verhältnisse, so niemand vor mir entdeckt hatte, von neuem angezeigt; wobey ich nur annoch bemerke, daß die viere der Verhältnisse, nämlich die kleine Secunde 2048: 2187, und die daraus entstehende große Septime 2187: 4096, übermäßige Quarte 729: 1024, und mangelhafte Quinte 512: 729, bereits längst vor mir in den ältesten Zeiten von vielen Autoren sind angeführt

geführt worden, und daher bereits sehr bekannt gewesen sind. Die beyden ersten Verhältnisse entstehen durch $\frac{2^6}{3}$ und die beyden letztern $\frac{2^5}{3}$.

Endlich finden sich sämtliche Intervalle in meinem ersten Theile über die Kunst des reinen Sazes in der Tabello aller heutigen Diatonischen Tonleitern auf der neunzehnten Seite, wie auch in der allgemeinen Theorie der schönen Künste vom seel. Herrn J. G. Sulzer, Seite 756. 757. 758 und 759.

Ich zeigte diese Entdeckung dem Herrn Professor Euler, gleich nachdem ich sie gemacht hatte, nämlich im Jahr 1766, als derselbe sich noch hier befand, und ließ ihm bemerken, daß das Verhältniß 10935: 16384 das nächste einer temperirten Quinte sey, um im Zirkel zwölf solcher Quinten eine gleichschwebende Temperatur zu erhalten.

Eben so hielt der seel. Herr Prof. Lambert diese Entdeckung für so wichtig, daß er gar keinen Anstand nahm in den Memoires de l'Academie royale des Sciences et belles Lettres vom Jahr 1774, Seite 64, diese 7 Quinten und eine Terze major zur gleichschwebenden Temperatur vorzuschlagen.

Endlich so wird nachfolgende Recension eines vortrefflichen Werkes zeigen, daß es möglich gewesen ist ein ganzes Buch über meine Entdeckung des Verhältnisses 8192: 10935 zu schreiben, welches vielleicht manchen, wo nicht unmöglich, dennoch aber sehr sonderbar, vorkommen müsse.



Friedrich Wilhelm Marpurgs, Königl. Preußl. Krieges-
raths Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einen Anhang
über den Rameau und Kirnbergischen Grundbaß und vier Tabellen.

Breslau, bey Johann Friedrich Korn. 1776. 8.

In der Vorrede benachrichtiget uns der Herr Verfasser von dem Zufall und den Gründen, denen zusammen genommen das Publicum diesen gründlich seyn sollenden Versuch über die Temperatur zu danken hat. Herr Kirnberger hatte sich in seiner Kunst des reinen Satzes unterstanden, die Grundsätze des Herrn Rameau in Ansehung der Harmonie anzutasten. „Herr Kirnberger, sagt der Verfasser, besuchte mich während dem Abdruck seines Werks über den musikalischen Grundbaß, und erzählte mir, wie er den Rameau in die Enge treiben würde. Ich lachte über die kleine Bravade, und versicherte den Herrn Kirnberger, daß man nicht ermangeln würde, seine Einwürfe wider die Lehrsätze des Herrn Rameau aufs schärfste zu untersuchen. — Nach dem Abdruck seines Werks sieng Herr Kirnberger an, in einem etwas nachgebendern Tone von dieser Materie mit mir zu sprechen, und er gestand, daß er Meinungen gewagt hätte, die vielleicht bestritten werden könnten. Ich erklärte, daß ich nichts vernünftiger fände, als das System des Herrn Rameau, und er es sich gefallen lassen würde, wenn ich solches gegen seine etwas lebhaften Angriffe zu vertheidigen, mir die Freiheit nähme. Er ersuchte mich, um den Verkauf seiner Grundsätze nicht zu stören, meine Antwort noch eine Zeit lang zurücke zu halten. 2c.“

Wir sind in der That in Verlegenheit, was wir aus dieser Erzählung machen und was wir daraus auf den Character des Herrn Marpurg schließen sollen. Daß der Herr Kirnberger eins und andre mit dem Herrn Marpurg von den Rameauschen Grundsätzen mag gesprochen haben, kann seyn; daß er sich aber vor ihm gedemüthigt, und auf eine so furchtsame Art um Nachsicht sollte gebeten haben, scheint uns, mit Erlaubniß des Herrn Marpurg, eine Prahlerey zu seyn. Wir sehen nicht, warum Herr Kirnberger nöthig hätte, einen so niederträchtigen Schritt zu thun. Wir wollen nicht hoffen, Herr Marpurg habe Lust, den Peter aus dem

Währchen von der Tonne zu spielen, und alle diejenigen in den Bann zu thun, die sich unterstehen, an den Aussprüchen seines Lehrers und Meisters, und seines Nachfolgers zu zweifeln. In der That ist Herr Marpurg sehr geneigt, diejenigen als Kezer zu behandeln, die nicht mit ihm einerley Meinung sind. Ein großer Theil seiner musikalischen Schriften hat lediglich diese Absicht. Die Liebe zur Wahrheit ist es nicht welche ihm die Feder führt, sondern lediglich eine gewisse Eifersucht auf die Verdienste anderer in musikalischen Sachen. Daher ist er in allen seinen Schriften außerordentlich geschwäßig, witzelnd, voller drolligt seyn sollender Einfälle, hin und wieder pro captatione benevolentiae schmeichelnd, partheyisch, durchgehends aber undenkend, ummethodisch und voller gelehrten Saalbadereyen.

Die ganze Absicht des Verfassers gehet in gegenwärtigem Werke dahin, die Kirnbergerische Temperatur umzustossen, und dafür die gleichschwebende einzuführen; sodann zu zeigen, daß die Theorie des Herrn Kirnbergers von der Harmonie unrichtig, und dagegen Herr Rameau der einzige Befehlgeber in diesem Stücke ist. „Weil indessen, sagt er, die Behandlung dieses Gegenstandes nur ein paar flüchtige Bogen ausgemacht haben würde, so nahm ich mir vor, derselben einige Capitel aus dem harmonischen Calcul zur Begleitung zu geben.“ Wir finden eben nicht, daß dieses gegenwärtig nöthig gewesen wäre, und denken daß es allemal besser sey, auf wenigen Bogen viel, als in ganzen Alphabeten nichts zu sagen. Indessen nimmt dieser harmonische Calcul die ersten zwölf Abschnitte ein. Wie es scheint, so will Herr Marpurg sich darinnen das Ansehen eines Geometers geben; allein nichts kann ungeometrischer geschrieben seyn, als diese volle 90 Seiten Papier. Den Geometer möchten wir sehen, der sich die Geduld nimmt, dieses durchzulesen. Anstatt allgemeine Methoden, die vielleicht auf 4 Seiten Papier mit aller möglichen Vollständigkeit und Deutlichkeit vorgetragen werden könnten, zu geben, lehrt er den Anfänger auf eine ungeschickte und eckelhafte Art rechnen, quält ihn mit Processen, Operationen und längst abgeschafften und wirklich ganz unnützen Namen und Eintheilungen der Verhältnisse, auf eine so unbarmherzige Weise, daß dieser den größten Abscheu gegen die Geometrie bekommen muß.

Ueberhaupt merkt man durch das ganze Werk, daß der Verfasser über keine Sache nachgedacht hat, nichts mit einer deutlichen Ueberzeugung eingesehen habe, und daher sich nicht verständlich ausdrücken kann. Nichts ist lustiger als wenn er auf die Logarithmen kommt. Zuweilen ist die Anwendung derselben ganz lächerlich, wie

wie S. 117, 120; und zuweilen höchst ungeschickt, wie S. 154, 157, so daß ihn kaum jemand versteht, und es ist die Frage, ob er sich selber verstanden hat. Er wird uns doch nicht weiß machen wollen, daß die Logarithmen eine ganz magische Kraft haben. So viel ist gewiß, daß alle musikalische Rechnungen ganz leicht ohne Logarithmen vollführt werden können. Diese Zahlen sind erhabneren Gegenständen der mathematischen Wissenschaften gewidmet.

In dem 13ten Abschnitt beweist er die Nothwendigkeit der Temperatur, auf eine Art, die besser seyn könnte, und was er in den folgenden 14ten, 15ten, 16ten Abschnitt zusammen geschrieben hat, ist ein Beweis, daß er kein großer Rechenmeister ist. Man siehet daraus, daß er nur schreibt, um Bogen anzufüllen, aber gar sich nicht einfallen läßt, eine Sache ins kurze zu fassen, und auf eine deutliche Art vorzutragen. Ueberall macht er Parade mit seinen Logarithmen, deren Gebrauch er doch nicht einmal versteht, am allerwenigsten aber die rechte Art, die Rechnungen zu bezeichnen: Denn diese ist so possirlich, daß der Recensent öfters mitten unter den Wehen, die er bey Durchlesung dieser Blätter empfunden hat, recht herzlich lachen mußte.

In dem 17ten Abschnitt will er die Berechnung der gleichschwebenden Temperatur zeigen. Aber ohne einen Begriff von dieser Methode zu machen, schreibt er wieder Logarithmen hin, und die Zahlen dabey, und zwar bringt er hier das Zeichen = sehr ungeschickt an, so daß, wer nicht gleich sieht, daß die Zahlen linker Hand die Logarithmen, und rechter Hand die ihnen entsprechende Zahlen sind, glauben muß, der Verfasser habe geträumt.

„Die vorhergehende Berechnung der 12 halben Töne einer Octave setzt uns in den Stand, die Formeln zu verstehen, womit die Mathematiker die Progression dieser halben Töne abgekürzt vorzustellen pflegen.“ Die vorhergehende Berechnung setzt uns in den Stand zu beweisen, daß der Verfasser nicht den Grund weiß, warum die Mathematiker diese Progression der halben Töne gerade vorstellen, als es bekannter maßen geschieht.

In dem 18ten Abschnitt trägt er die Methode des Herrn Lamberts vor, ein Clavicord nach der gleichschwebenden Temperatur zu stimmen. Sie beruht nämlich auf dem Grundsatz, daß das Product von 7 reinen Quinten, und eine dazu gesetzte große Terz eine Ration giebt, mit welcher alle Quinten einer Octave in einer völligen Gleichstimmigkeit gesetzt werden können.

Den allgemeinen Beweis dieses Satzes giebt Herr Marpurg vielleicht aus guten Ursachen nicht an, sondern drückt sich darüber S. 128, und 169. auf eine sehr verwirrte Art aus. Indessen liegt er vielleicht darinn, daß der auf diese Art von C durch 7 reine

Quinten + einer großen Terz erhaltene Ton $F = \frac{4}{5} \frac{2^{11}}{3^7} C$, und das

in der gleichschwebenden Temperatur $F = C \sqrt[12]{\frac{1}{2^5}}$ und ohne einen merklichen

Fehler $\frac{1}{5} = \frac{3^7}{4^7} \sqrt[12]{\frac{1}{2^7}}$ ist. Doch dieses im Vorbeygehen. Wenn nun

ein Clavicord auf diese Art gestimmt werden soll, so müssen nicht weniger als sieben- und siebenzig reine Quinten und elf reine große Terzen gestimmt werden. Herr Marpurg sagt zwar; „es ist nicht zu vermuthen, daß sich ein Sachkundiger an der Menge der Quinten stoßen wird, um zwölf gleichschwebende Quinten zu erhalten,“ und daß die ganze Stimmung in einer halben Viertelstunde verrichtet werden kann. Der Recensent hat darüber verschiedene Sachkundigen gesprochen, und diese haben nicht Lust, diese Hercules = Arbeit zu übernehmen, sondern stoßen sich sehr stark an den sieben und siebenzig reinen Quinten und elf reinen großen Terzen. Und was die Zeit von einer Viertelstunde betrifft, so scheint Herr Marpurg dieses wohl nicht im Ernste zu meinen. Wir wollen statt dessen vier Stunden nehmen, und diese werden nicht zu viel seyn. Wenn indessen Herr Marpurg sagt: „Nach gewissen erweislichen Grundsätzen ist wohl keine als die gleichschwebende Temperatur die einzige natürliche, und alle andern sind unnatürlich;“ so werden wir ihm dieses nicht eher glauben, als wenn er mit diesen gewissen erweislichen Grundsätzen heraus rückt, und sie wirklich beweist, er mag uns auch noch so treuherzig zureden.

Wegen der geometrischen Construction der gleichschwebenden Temperatur verweist er seine Leser auf die Schriften der Mathematiker. Wollte Gott! der Verfasser hätte auch seine Leser gleich zu Anfang auf die Schriften verschiedener anderer verwiesen, die ihre Gedanken von der Temperatur auf eine gründliche Art vorge tragen haben.

Was der Verfasser übrigens in den drey folgenden Abschnitten von den ungleichschwebenden Temperaturen sagt, geschieht bloß um seine Meinung von der gleichschwebenden Temperatur durchzusetzen. Man sieht es ihm recht an, wie er Erfahrungen selbst macht oder herbey zerrt, und darauf seine Meinungen baut; denn

denn Beweise finden wir nirgends, und sobald die S. 182 zum Grunde gelegten Erfahrungen nicht so vollkommen richtig sind, z. B. sobald eine Quinte mehr als $2\frac{1}{2}$ zwölfstel, Comma pyth: unter sich schweben darf, welches verschiedene Musiker behaupten, so fällt alles, was er S. 183. von den Vorzügen der verschiedenen Temperaturen sagt, von selbst über den Haufen.

Endlich kommt er im drey und zwanzigsten Abschnitt zum Ziele, zu dem Hauptstreich, den er spielen will, und dem zu Gefallen er es sich in dem vorhergehenden so sauer werden lassen. Er untersuchet darinnen die Kirnbergerische Temperatur. Untersucht? Nein. Er will ihre Vorzüge vor andern wegplaudern, und sie zu der schlechtesten machen, die nur gedacht werden kann. Und weil Herr Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste dieser Temperatur das Wort redet, so bekommt dieser auch sein Theil.

Die Kirnbergerische Temperatur hat eigentlich drey Vortheile:

- 1) Die Leichtigkeit der Stimmung.
- 2) Die verschiedene Characterisirung der Tonarten.

3) Daß die Intervalle so viel als möglich in den Verhältnissen sind, als sie die in theoretisch reinen Verhältnissen fort gehende Melodie giebt. In dem S. 209 will er also erstlich beweisen, daß der erstern Vorzug weg fällt, und nicht allein weg fällt, sondern daß die gleichschwebende Temperatur leichter gestimmt werden kann. Aber sein ganzer Beweis ist ein leeres Gewäsche, mit einigen witzig seyn sollenden Einfällen untermischt. Ein jeder weiß indessen, daß ein nach der Kirnbergerischen Temperatur gestimmtes Clavier sehr schön klingt, und in kurzer Zeit gestimmt werden kann. Aber noch ärger ist das Geplaudere über den zweyten Vorzug. Nirgends gründliche Einwürfe, Beweise; aber Gaukeleyen, Complimente an berühmte Musiker, vermuthlich um sie auf seine Seite zu ziehen, lächerliche Folgerungen, geflissentlich erdachte unrechte Anwendungen der Kirnbergerischen Gedanken. An alles, was Herr Marpurg sagt, wird sich ein denkender Kopf nicht kehren, sondern derjenigen Temperatur den Vorzug geben, bey der die verschiedenen Tonarten wirklich wesentliche Unterscheidungszeichen haben, welches eben das ist, welches man den Character der Tonart nennt. „Wenn die Tonarten vermitteltst der Temperatur auf verschiedene Art characterisiret werden sollten, so wäre es doch wohl die Pflicht eines Temperaturmeisters, uns den auf jede Tonart haftenden eigenthümlichen Character aufs genaueste zu zergliedern und zu beschreiben, „damit ein geschickter Tonsetzer den Ton aussuchen könnte, der sich am besten schickt.“ Ich wäre curios, eine sol-

che Beschreibung zu lesen, sagt der Verfasser. " Allerdings wäre eine solche Arbeit zur Aufnahme der Musik zu wünschen, und steht der Verfasser dafür, daß nicht einmal ein gründlich und tief denkender Musiker es wagt, den verschiedenen Wirkungen der Tonarten nachzuspühren und sie zu zergliedern? denn daß z. B. der Accord C E G C anders auf das Gehör wirkt, als der Accord E G is H E, und daß sich bey diesem letztern, besonders wenn das Clavier nach der Kirnbergerischen Art gestimmt ist, eine gewisse rauhe Unnehmlichkeit befindet, kann der Recensent durch seine eigne Empfindung beweisen; und so unbarmherzig wird doch wohl Herr Marpurg nicht seyn ihm diese abzusprechen. Was noch niemals geschehen ist, kann einmal geschehen, und vielleicht kann alsdann der Herr Verfasser seine Curiosität befriedigen. Wenn übrigens die Wirkung der einzelnen Tonarten auf unsere Leidenschaften durch das Gehör recht ins reine gebracht ist, so ist aus den Lehrsätzen von der Combination, die Herr Marpurg ohngeachtet seinen Progressional- Calcul doch nicht versteht, leicht zu beweisen, daß eine unendliche Menge Leidenschaften durch das Ausweichen in andre Töne hervorgebracht werden können.

Eben so wenig gründlich sind die Betrachtungen über den dritten Vorzug der Kirnbergerischen Temperatur. Er quält und martert sich zwar, um diesen auch weg zu disputiren, calculirt hin und wieder, sucht Herrn Seb. Bach, Telemann &c. mit ins Spiel zu bringen, schmeichelt seine Leser, und bettelt manchmal um ihren Beifall. Dem allen ohngeachtet aber wird er doch niemanden überzeugen. Den Mathematikern scheint der Verfasser gar nicht zu trauen, er möchte ihnen zwar auch gerne etwas versehen, wenn er nur wüßte, wie er ihnen beykommen sollte.

Folgende Stelle ist recht comisch: „Wenn hier oder dort ein über die Temperatur schreibender Mathematiker eine um des syntonische Comma veränderte Terz oder um die Hälfte desselben veränderte Quinte für natürlich hält, und seinen gelehrten Calcul darauf bauer, so muß dieses keinen denkenden Musiker befremden. Es weiß der letztere, daß so wie er, der Musiker, im Calcul fehlen kann, also der Geometer in Dingen, welche die Ausübung der Musik betreffen, fehlen kann, und er denkt: hanc veniam petimus, dabimusque vicissim.“

Wie kommt Herr Marpurg auf die Geometer? Die Gedanken über die Kirnbergerische Temperatur, die von einem Geometer zu seyn scheinen, haben ihn doch nicht in üble Laune gesetzt? Vermuthlich: denn Herr Marpurg unterläßt nicht, einen darinnen eingeschlichenen Rechenfehler in diesem seinen Versuch sorgfältig S. 159 anzumerken, und seine Leser wieder einen so erschrecklichen Fehler in

der gleichschwebenden Temperatur zu warnen. Wie es scheint, so hat der Verfasser eine glücklichere Gabe, Rechenfehler aufzufuchen, als sich durch geschickte Rechnungen der Gefahr auszusetzen, welche zu machen. Wenn übrigens ein Geometer, der kein Musiker von Profession ist, eine um das syntonische Comma veränderte Terz, und eine um $\frac{1}{2}$ synt: Comma veränderte Quinte für natürlich hält, so wird er gewiß sich vorher durch eine Menge von Erfahrungen und durch die Erfahrung unpartheyischer Musiker von der Richtigkeit seines Grundsatzes überzeugt haben. Und wenn dies ist, so kann er seinen Calcul darauf bauen, und dann wird das, was er herausbringt, trotz allen Einwendungen des Herrn Marpurg seine Richtigkeit haben.

In dem vier und zwanzigsten Abschnitt will er uns den Vorzug der gleichschwebenden Temperatur vor der ungleichschwebenden zeigen. Hier glaubten wir nun, wo nicht ganz unumstößliche, dennoch aber sehr wahrscheinliche Gründe zu finden, und eine genaue Zergliederung der Vorzüge der einen und der andern. Dieser Abschnitt ist aber sehr kurz gerathen, und wir wundern uns desto mehr darüber, da dieser das Resultat aus alle dem vorhergehenden seyn soll, und der Herr Verfasser die Kunst, über eine Materie viel zu schreiben, völlig in seiner Gewalt hat. Sein ganzer Beweis ist, daß er kurz und gut sagt: die gleichschwebende Temperatur ist die beste. Zulezt bringt er noch einen Gedanken des Capellmeisters C. P. E. Bach in Hamburg bey, der nichts weniger seine Meinung unterstützt, sondern ihr viel eher entgegen ist. Herr Bach denkt gar nicht an die gleichschwebende Temperatur. Wie hat Herr Marpurg dieses nicht einsehen können? Obstupui, steteruntque comae, &c.

Was er in dem fünf und zwanzigsten Abschnitt von der musikalischen Composition in Rücksicht auf Kirnbergern sagt, ist vollkommen abgeschmackt.

Was seinen Anhang aber über den Kirnbergerischen Grundbass, und die Grundsätze der Harmonie des Herrn Kirnbergers betrifft, so ist alles, was Herr Marpurg darinnen vorbringt, nichts weiter als ein seichtes und eckelhaftes Geschwäg eines Menschen, der es übel empfindet, wenn jemand nicht seiner Meinung ist. Kirnbergers Grundsätze von der Harmonie haben alle Kennzeichen der Richtigkeit und Wahrheit, sie stoßen die Verdienste des Herrn Rameau um die Musik nicht um. Rameau war ein viel zu großer Mann, als daß er hätte glauben sollen, er könne gar nicht fehlen. Es ist Schade, daß Herr Marpurg nicht zu den Zeiten eines Newtons gelebet hat. Er würde so wenig als ein anderer die Farben in dem gläsernen Prisma haben

haben sehen können, und wäre ein eben so eifriger Verfechter der Carthesianischen Wirbel gewesen, als er es ist des Rameauschen Grundbasses ist.

Wenn übrigens Herr Marpurg noch einmal auf den Einfall kommen sollte, über einen gewissen Gegenstand Versuche zu machen, so wollen wir ihn recht sehr bitten, seines Freundes, des Herrn Oberbauraths und Professors Lambert Organon, und besonders das achte Hauptstück in diesem vortrefflichen Werke zu lesen, es durchzudenken, sich alle Mühe zu geben es zu begreifen, und seine Denkmethode darnach einzurichten.



Aus diesem, denk ich, wird das Publicum überzeugt werden, was man von Marpurgs Versuch über die musikalische Temperatur halten soll. Blos um des Publicums willen erwähn ich seiner; denn ich habe das Zeugniß der großen Musiker genug, daß er gar keiner Antwort werth ist. Sie gestehen mir einmüthiglich, seine Arbeit sey mehr ein Geschwätze, als eine gründliche Abhandlung, und wer weiß es nicht, daß was Herr Marpurg noch von der Musik weiß, er von mir gelernt? Meinethalben schreib er was er will: was ich wider ihn gesagt, geschah nur, um junge Leute auf einen bessern Weg zu bringen, als ihn Herr Marpurg zu zeigen für gut befunden. Daß er sich aber gar unanständiger und einem rechtschaffenen Manne nicht geziemender Mittel gegen mich bedient, wird wahrhaftig kein Kenner noch Biedermann billigen. Habe ich diese auf meiner Seite, so gönne ich ihm gern den Beyfall der Uebrigen.

Was übrigens der Herr Capellmeister Bach in Hamburg von dem vortrefflichen Werke des Herrn Marpurgs halte, zeugen einige Stellen aus einem Briefe, den dieser berühmte Mann an mich geschrieben hat.

„Das Betragen von Herr Marpurg gegen Ihnen ist verabscheuungswürdig.“

Ferner; „Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen.“

Ende der dritten Abtheilung des zweyten Theils.



N a c h r i c h t.

Als eine höchstnöthige Beylage zu dieser dritten Abtheilung ist die Piece des Herrn Tempelhofs zu betrachten, welche den Titel führet: Gedanken über die Temperatur des Herrn Kirnberger, nebst einer Anweisung, Orgeln, Claviere, Flügel, u. s. w. auf eine leichte Art zu stimmen, von G. F. T. einem Liebhaber der Musik. Berlin und Leipzig, bey George Jacob Decker, 1775.