

4^o Miss. Th. 782

Der
angehende praktische Organist,

Zweite Abtheilung.

Von

Johann Christian Kittel.



Johann Christian Kittel

Ladenpreis 1 Rthlr. 8 gl.

Erfurt,
bei Beyer und Maring

1803.

RECEIVED
1874
MAY 10

V o r r e d e.

Die verzögerte Erscheinung dieses zweiten Abschnittes des angehenden Organisten, hat ihren Grund hauptsächlich in dem Bestreben, diese Blätter für den Anfänger so nutzbar zu machen, als es mir möglich war. Entschuldigung bedarf ich daher noch immer von der Güte meines Publikums, aber nach dieser Versicherung hoffe ich sie doch leichter zu erhalten.

Den Weg, welchen ich bis jetzt gegangen bin, wird man am besten beurtheilen können, wenn ich ihn vollendet habe. Dies soll mit dem dritten Abschnitte dieses Werkes geschehen, welcher, wenn mir Gesundheit und Kräfte bleiben, nach kurzem Verzuge folgen kann. Er wird das Nöthige über die Fuge und Phantasie enthalten.

„Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang“ — sagt ein alter Erfahrungssatz, dessen Richtigkeit niemand mit mehr Ueberzeugung und Demuth anerkennen kann, als ich. Schon der Zweck dieser Schrift machte es mir zur Pflicht, bei Abfassung derselben mit möglichster Vorsicht zu Werke zu gehen, und man wird, hoffe ich, bei genauer Prüfung finden, daß ich eigene und fremde Kritik bei meiner Arbeit sorgfältig benutzt habe. So anspruchslos übrigens dies ganze Unternehmen ist, so wird doch der erfahrene Kenner selbst wissen, daß es uns Geübteren weit schwerer fällt,

noch einmal Kinderschuhe anzuthun, und ängstlich einen eng beschränkten Pfad zu gehen, als im gewohnten freien und festen Schritte zu bleiben.

Um so erfreulicher mußte mir daher die günstige Aufnahme seyn, welche dies Buch im Ganzen genommen erfahren hat, und um so aufmunternder die Versicherungen, welche ich von mehreren Seiten her erhielt, daß es fleißig und mit Nutzen gebraucht werde. Aus Eitelkeit oder Eigennuß habe ich die Feder nicht ergriffen, — das lehrt am sichtbarsten die ganze Anlage dieser Schrift, und in der That würde ich etwas spät auf die Befriedigung jener Leidenschaften denken, wenn ich jetzt noch darauf denken wollte. Mein vornehmster Wunsch bei Abfassung dieses Werkchens war, die angehenden Tonkünstler unserer Zeit auf einige ziemlich vernachlässigte Mittel aufmerksam zu machen, durch welche die Musik ihrem edelsten und wichtigsten Zwecke näher gebracht werden kann, und werde ich diesen Wunsch erfüllt sehen, so ist mein Alter nicht ohne Freude gewesen.

Der Verfasser.

Pränumeranten Verzeichniß.

	Exempl.		Exempl.
Die Academische Buchhandl. in Jena.	1	Hrn. Schull. Kartscher zu Wintersdorf 1. Hr. Semis-	
Die Academische Buchhandl. in Marburg.	2	naristen Baumgarten 1. Hr. Sem. Weiße 1.	
Hr. Ackermann in Sondershausen	6	• Aue Buchh. in Edthen für sich	6
für Hr. Cant. Franke in Groß; Bodungen 1. Hr.		und Hr. Präsekt Nisch 1. Hr. Gruneberg das. 1.	
Präsekt Schubart in Sondersh. 1. Cant. Eberhard in Thü-		Die Behrensche Buchh. in Frankfurt	12
ringenh. 1. Hr. Chor. Marschhaus das. 1. Hr. Cant. Kühn		Hr. Belleremann Direkt. d. Co. Gymn. in Erfurt	1
in Hachelbich 1. Hr. Adjunct. Fröschel in Sondersh 1.		• Berl's Schull. in Rodda	6
• Ahl Buchhändl. in Coburg	4	• Bezold in Ordruff	1
• Ammon in Eisenberg	1	• Böhm Organist zu Waltershausen für sich	6
• Andra Schullehrer in Schweborn bei Erfurt	1	und Hr. Schull. Crusius in Hdrselgau 1. Hr. Schull.	
• Andra Buchh. in Offenbach für sich	6	Crusius in Holzhausen 1. Hr. Schull. Heß in Brüheim 1.	
und Hr. Ritter in Mannheim 1. Hr. Rosenberger		Hr. Schull. Jhm in Langenhain 1. Hr. Herrmann 1.	
das. 1. Hr. Bollweiler das. 1.		• Böhme Stadtschreiber in Coswig bei Wittenberg	1
• Andra Regierungs-Advokat in Sondersh.	1	• Böhme Musikhändl. in Hamburg	9
• Angerstein Pastor zu Bertkow bei Stendal	1	• Bogenhardt Cand. zu Remda bei Rudolstadt	1
• Apel Studios in Erfurt.	1	• Breitenbach Actuar in Erfurt	1
• Aschenbach Stadt-Org. in Altenburg für sich	6	• Breitkopf u. Härtel in Leipzig	50
und Hr. Heyer das. 1. Hr. Stolle 1. Hr. Verlach 1.		• Brock Rect. in Naila bei Hoff	1

	Exempl		Exempl.
H. Brühl Cant. in Alach	4	Hr. Gebhardi in Erfurt für sich	6
• Büchner Organ. in Frankenhäusen	1	• und Hr. Berlß 1. Hr. Schaub 1. Hr. Saul 1. Hr. Dröps 1.	
• Büschler Buch. in Elberfeld	1	• Sempel Dr. in Erfurt	1
• Contradi Buch. in Duderstadt	2	• Gräfe Organ. in Weimar	1
• Darnmann Buch. in Züllichau	6	• Grobe in Erfurt	1
• Dieterici Cant. in Wolfsburg bei Braunschweig	1	• Gruber Hof = Org. in Eisenberg	6
• Dietrich Buch. in Göttingen	1	• Günter Cant. in Erösp	2
• Dietrich Pastor Prim. in Nordhausen	1	• Hanisch's Wittwe in Hildburghausen für sich und	16
• Dreysigacker Post = Schreiber in Meiningen	1	• Hrn. Sem. Doppel 1. Hrn. Präfect Floherschütz 1. Hrn.	
• Eckhardt Musiklehrer in Jena für sich	6	• Dögauer in Häffelrieth 1. Hrn. Schull. Carl in Weilsdorf 1.	
• und Hrn. Hof = Advokat Faselius das. 1. Hrn. Candid.		• Hrn. Org. Schumann in Hildburgh. 1.	
• Sonntag das. 1. Hrn. Organ. Kühn in Apolda 1. Hrn.		Hr. Hansi Rect. in Weisfenfels	1
• Org. Kuppert in Lobeda 1. Hrn. Cant. Roland in Utenbach 1.		• Hartmann Org. in Einbeck	6
• Ehrhardt in Göttingen	1	• Hartung Kammermusikus in Braunschweig	6
• Ellendt Obersalinen = Secretair in Colberg	1	• Hartung in Sommerda	1
• Erbstein Buch. in Meissen	3	• Hagel jun. Schull. zu Heilgersdorf	1
• Ernst Buch. in Quedlinburg	6	• Heider in Ohrdruff	1
• Ettinger Buch. in Gotha	6	• Heinrich der 49ste jüngere Linie Reuß, Graf von Plauen 2c.	1
• Fack Cant. in groß Mülsen	1	Die Hellwingsche Buch. in Hannover	6
• Faupel Cant. in groß Derner bei Mannsfeld	6	Hr. Hemmerde u. Schwetschke Buch. in Halle	3
• Fischer in Erfurt	1	• Henkel Org. in Fulda für sich	2
• Fischer in Leipzig	1	• und Cooperator P. Jüdor Schleichert 1.	
• Fleischer jun. Buchhändler in Leipzig	1	• Henne Kaufmann in Ohrdruff	6
• Frickenhaus Schull. zu Leidenschaft bei Jferlohn	1	• für Hrn. Postmeister Hopf das. 1. Hrn. Willing das. 1.	
• Gärtner Cant. in Weisfenfels	14	• Hrn. Ströhl Rathspachter das 1. Hrn. Schull. Schneider	
• für Hrn. Sem. Schambach 1. Hrn. Sem. Klitzmüller 1.		• in Gräfenhain 1. Die Kirche St. Trinitatis in Ohrdruff 1.	
• Hrn. Sem. Hofmeister 1. Hrn. Sem. Klotz 1. Hrn. Sem.		• Hrn. Bezold das. 1.	
• Wengler 1. Hrn. Sem. Hartung 1. Hrn. Sem. Kummer 1.		• Herbe Vorsteher in Erfurt	1
• Hrn. Sem. Senewald 1. Hrn. Sem. Förster 1. Hrn. Sem.		• Herold u. Wahlstab Buch. in Lüneburg	1
• Meusel 1. Hrn. Cant. Zacharias in Langendorf 1. Hrn.		Die Herrmannsche Buch. in Frankfurt	6
• Präceptor Kuniger in Lobitzsch 1. Das Schullehrer Seminar		Hr. Herrstell Org. in Hanau	1
• in Weisfenfels 1. Hrn. Cant. Meidel zu St. Ulrich 1.		• Heyer Buch. in Gießen	6

	Exempl.		Exempl.
Die Heyersche Buchh. in Dormstadt	3	zenberger zu Schweinsberg 1. Hrn. Blenker 1. Hrn. Res	
Die Hilschersche Buchh. in Dresden	6	gistrator Bücking 1. Hrn. Org. Dauber 1. Hrn. Schull.	
Hr. Hoffmann Buchh. in Hamburg	6	Eckard zu Kirchhain 1. Hrn. Hederich 1. Hrn. Org. Heuser	
• Hoffmanns Wittwe u. Erben in Weimar für sich	7	zu Ebsdorf 1. Hrn. Instrumentmacher Müller 1. Hrn.	
und Hrn. Cant. Billig in Dbringen 1.		Cand. Wenderoth 1. Hrn. Schull. Wespe zu Hachborn 1.	
• Hopfe in Erfurt	1	• Koch Kammermusik. zu Rudolstadt	1
• Hornickel Cant. zu Hepsburg bei Zeitz	1	• Köhler Buchh. in Leipzig	6
• Hobbach Org. in Eisleben für sich	6	• Köhler Cant. in Breitenbach	1
und Hrn. Kaufm. Zeising 1. Hrn. Cant. Casar in Hergisd. 1.		• König Actuar in Groß- Rudstadt	1
Hrn. Eineke Präf. des Chors 1. Hrn. Gymn. Stecher 1.		• Körber Buchh. in Minden	1
• Jäger Amts-Advokat zu Schlig bei Zuld	1	• Krieg Katechet beim Seminar in Gotha für sich	27
• Jantsch Stadt-Musikus in Raumburg	6	und Hrn. Rat. Penzer 1. Hrn. Rat. Lorenz 1. Das Schult-	
• Jahn Schull. in Hochdorf bei Blankenhain	1	Seminarium 1. Hrn. Sem. Ulrich 1. Hrn. Sem. Pfestof 2.	
• Kabisius Org. in Roda	1	Hrn. Sem. Eckardt 2. Hrn. Sem. Brohm 1. Hrn.	
• Kallmeyer Kaufmann in Erfurt	6	Semin. Giedtensen 1. Hrn. Sem. Creuzburg 1. Hrn.	
• Kaufmann zu Bohnlehagen in Schwarzburg	1	Sem. Rauch 1. Hrn. Sem. Triebel 1. Hrn. Sem. Salo-	
• Regel Cant. in Gröningen bei Greußen	8	mo sen. und med. 2. Hrn. Sem. Wilke 1. Hrn. Sem. Hill	
• Rehl Stadt-Org. in Eisenach	1	1. Hrn. Sem. Seyfarth 1. Hrn. Sem. Reinhard 1. Hrn.	
• Reil Buchhändler in Magdeburg	14	Sem. Hohlbein 1. Hrn. Rast-Weisenhausorg. 1 Hrn. Schull.	
• Kellner Hüttenverwalter bei Weßlar	2	Wiener zu Hagna 1. Hrn. Schull. Ortlepp zu Hohenkir-	
• Kermann Contr. u. Org. in Stollberg am Forz	1	chen 1. Hrn. Schall aus Aspach 1. Hrn. Seyfert aus	
• Keyser Buchh. in Erfurt für sich	7	Leutleben 1. Hrn. Org. Golde in Döllstadt 1.	
und Hrn. Hof-Secret. Gerber in Sondershausen 1.		• Krizmann Musik-Lehrer in Heiligenstadt	1
• Kluge Org. in Erfurt für sich	11	• Krumbein in Ohrdruff	1
und Hrn. Bach in Bindersleben 1. Hrn. Nehrlisch in Gem-		• Kummer Buchh. in Leipzig	2
stadt 1. Hrn. Günthersberg in Frankenhäusen 1. Hrn.		• Kunstmann Kaufmann in Chemnitz	1
Org. Heß in Hagleben 2. Hrn. Cant. Anton in Mittels-		• Langbein u. Klüger Buchh. in Arnstadt	2
hausen 1. Hrn. Org. Buchner in Frankenhäusen 1. Hrn.		für Hrn. Schull. Eberhard in Elgersburg 1. Hrn. Cant.	
Gymn. Böhner 1. Hrn. Schull. Scheibe in Egleben 1.		Langenberg in Roda 1.	
• Koch Musik-Director in Marburg für sich	16	• Lehmann in Lübbenau in der Niederlausitz	1
und Hrn. Cant. Beck 1. Hrn. Schull. Becker zu Goldern 1.		• Leisingen in Neustadt an der Orl	1
Hrn. Schull. Beyer zu Günhausen 1. Hrn. Musik. Bez-		• Liebeskind Buchh. in Leipzig	21

für Hrn. Schull. Bachmann in Kohlgarten 1. Hrn. Schull. Schreiner in Dörfel 1. Hrn. Schull. Goldammer in Altenhoff 1. Hrn. Schull. Müller in Oberneuschönberg 1. Hrn. Schull. Stäber in Eilenburg 1. Hrn. Org. Werner in Leisnig 1. Hrn. Schull. Sperling in Quessig 1. Hrn. Liebeskind Org. in Leipzig 1. Hrn. Org. Köber in Langendorf 1. Hrn. Org. Reichenmeister in Meuselwitz 1. Hrn. Schull. Junghanns in Hohendorf 1. Hrn. Schott aus Berlin 1. Hrn. Org. Hoffmann in Borna 2. Hrn. Schull. Hammer in Fuchshayn 1. Hrn. Rect. Weber in Hevzig 1. Hrn. Borkner aufm Fleischwerder bei Wittenberg 1. Hrn. Schull. Sperber in Zitzschen 1. Hrn. Schuler in Oeringwalde 1. Hrn. Cant. Rothe in Zöpen 1. Die Kirche zu Bitterfeld bei Leipzig 1. Hrn. Org. Breunlich in Wende 1. Hrn. Stud. Hederich in Leipzig 1. Hrn. Wild zu Johann Georgenstadt 1.	
Hr. Lind Schull. in Ober-Rosfeld in Meining.	1
• Löffler Buchh. in Mannheim	3
• Löffler Conrect. in Erfurt für sich und Hrn. Schull. Stollberg in Meckfeld 1. Hrn. Org. Ritter in Triemar 1.	3
• Luther Dr. in Neudietendorf	1
• Marmuth Schull. in Werningehausen für sich und Hrn. Schull. Schede in Strausfurth 1.	2
• Die May'sche Buchh. in Salzburg	2
• Menz Organ. in Ebersdorf bei Lobenstein	1
• Methfessel Cant. in Kl. Brembach	1
• Monath u. Kupfer Buchh. in Nürnberg	1
• Montag und Weiß Buchh. in Regensburg	6
• Müller Cant. in Kerspleben bei Erfurt	1
• Müller Cant. in Großenwerther bei Nordhausen	1
• Müller Org. in Langensalza für sich	18

und Stieding zu Neunheilingen 1. Hrn. Org. Meister zu Großengottern 1. Hrn. Org. Steinbrück zu Rörnern 1. Hrn. Schull. Roumann zu Weyleben 1. Hrn. Schull. Weber zu Kirchenheilingen 1. Hrn. Schull. Grünig zu Schönstedt 1. Hrn. Schull. Kabe zu Eckardsleben 1. Hrn. Hellmund Präf. des Chors 1. Hrn. Sem. Haun zu Weisfels 1. Hrn. Gutbier in Langensalza 1. Hrn. Bergmann das. 1. Hrn. Traubolt das. 1. Hrn. Koch das. 1. Hrn. Hirt das. 1. Hrn. Schull. Log in Allstedt 1. Hrn. Gerlach zu Rörnern 1. Hrn. Präf. Bergmann zu Langens. 1.	
• Nottrodt Cant. zu Gangloff Edmmerda	1
• Dehme Postschreiber in Lichtenstein in Schönburg	1
• Dehmigke jun. Buchh. in Berlin	2
• Perthes Buchh. in Hamburg für sich und Hrn. Beltmann in Osnabrück 1. Hrn. Org. Boottger in Sandstedt im Hannov. 1. Hrn. Thomäsen in Korstach 1. Hrn. Org. Danz in Prizien 2. Hrn. Varben in Hamburg 1.	24
• Peter Org. in Frenburg an der Unstrut für sich und Hrn. Rect. Stuzbach das. 1.	3
• Petri Prof. in Erfurt für sich und Hrn. Schull. Beutler in Großfahnen 1. Hrn. Schull. Deswald in Gierstädt 1. Hrn. Dröbs in Andisleben 1.	4
• Petsch Buchh. in Neudietendorf	2
• Pinther Buchh. in Pirna	1
• Pistorius Amtskop in Großrudstädt	1
• Rausch Schull. in Bamstädt	1
• Rebling Gymn. in Greußen	1
• Reinhard in Edmmerda	1
• Rempt Org. in Suhl für sich und Hrn. Org. Hesselbach in Römheld 1. Hrn. Schull. Heußinger in Jüchsen 1. Hrn. Schull. Kirchner zu Gr.	21

dorf I. Hrn. Schull. Held in Zernsdorf I. Hrn. Schull. Kemlein in Dingsleben I. Hrn. Schwab Musikbes. von Linden I. Hrn. Schull. Heil in Berka I. Hrn. Schull. Geisenhdner in Schmeheim I. Hrn. Schull. Götterig in Schmiedefeld I. Hrn. Schull. Henneberg in Neubrunn I. Hrn. Schulland. Ecker in Meiningen I. Hrn. Schulland. Nordhorst in Jüchsen I. Hrn. Hanf in Kehlrieth I. Hrn. Köhler in Suhl I. Hrn. Müller das. I. Hrn. Mefferth das. I. Hrn. Cant. Schüler in Heinrichs I. Hrn. Schwager in Suhl I. Hr. Musik. Stuhl aus Schmiedefeld I. Hr. Musik. Greiner in Rabendorf I. Hrn. Org. Köhler in Schleusingen I. Hrn. Musik. Schübel aus Nordh. I.	
Hr. Kempt Stadt; Cant. in Weimar für sich	24
und Hrn. Cant. Apel in Ober, Weimar I. Hrn. Sem. Bächling I. Hrn. Cant. Besemann in Beutnitz I. Hrn. Sem. Gebhardt I. Hrn. Sem. Haacke I. Hrn. Cant. Wippe in Lieffurt I. Hrn. Org. Höfer in Lobeda I. Hrn. Sem. Marschall I. Hrn. Sem. Michat I. Hrn. Sem. Rockstuhl I. Hrn. Sem. Schwarz I. Hrn. Sem. Schütz I. Hrn. Cant. Bent in Guthsmannshausen I. Hrn. Cant. Westphal in Piffelbach I. Hrn. Postschreiber Reinhard in Weimar I. Hrn. Sem. Kirsch I. Hrn. Präf. Apel I. Hrn. Adjunct. Hergt I. Hrn. Org. Höfer in Lobeda I. Hrn. Org. Gräfe in Weimar I. Hrn. Org. Meder das. Hrn. Cant. Kemde in Ober Trebra I. Hrn. Sem. Rost I.	
Die Kengersche Buchh. in Halle	1
Hr. Kink Org. in Gießen	6
; Kitzel Studios. in Erfurt	1
; Ritter Stadt; Org. in Gotha für sich	6
und Stadt; Cant. Büchner das. I. Hrn. Schuld. Cott I. Hrn. Deconom Bachhaus I. Hrn. Schull. Fiedler in Fröbts	

Stadt I. Hrn. Org. Golde in Döllstadt I. Hrn. Decon. Schlegel in Remstadt I.	
; Koch und Comp. Buchh. in Leipzig	1
; Ködiger Org. in Sangershausen für sich	6
und Hrn. Brandt I. Hrn. Lieder I. Hrn. Org. Leopold in Wippra I. Hrn. Cant. Rolle zu Riestädt I. Hrn. Org. Bernickel zu Sangerhausen I.	
; Kömpler Magister in Tennstädt	1
; Könic Schull. in Hauffömmern	1
; Rose Kapellmeister in Arolsen	1
; Sabelon Org. in Altona für sich	15
und Hrn. Cant. Jungclausen das. I. Hrn. Köde Privatlehrer das. I. Hrn. Schull. Lück in der Crempen Marsch I. Hrn. Wohlers in Crempen I. Hrn. Org. Jungclausen das. I. Hrn. Org. Bett in Brockdorf I. Hrn. Cant. Carstens in Suderstapel I. Hrn. Org. Gottschalk in Beyensleth I. Hrn. Bürgermeister Gehler in Altona I. Hrn. Buchhalt. Alfen das. I. Hr. Martens Privatl. das. II. Hrn. Kaufm. Puppe das. I. Hrn. Org. Hirsch an der Ottenseher Kirche bei Altona I.	
Hr. Schade Schull. in Strausfurth	1
; Scherzer Schloß und Dohm; Org. in Merseburg	8
für Hrn. Past. Grtjn. zu R—wll. I. Hr. Schull. Zengner in Wismar I. Hrn. Cant. Schweibner in Merseburg I. Hrn. Schull. Schöneburg in Kirchdorf I. Hrn. Org. Seidel in Merseb. I. Hrn. Schull. Seidel in Spergan I. Hr. Schull. Weishahn in Köpfschen I. Hr. Schull. Zöllner in Döllzig I.	
; Schönheiter Fabrik. in Cumbach	1
; Schöps Buchh. in Zittau	3
; Schott Cant. in Eisfeld bei Hildburghausen	1
; Schreiber Sem. in Eisenach	16

	Exempl.
Hr. Schröder Cant. zu Wenda im Eichsfelde	1
• Schubarth Buchh. in Erlangen	1
• Schütz Org. in Berka an der Elm für sich und Hrn. Sahn in Hochdorf 1.	2
• Schulze Buchh. in Zelle	1
• Schwarz Org. in Kiel	1
• Seidel Cant. in Ober-Grünstadt bei Weimar	1
• Seidler Cant. in Ramsla bei Weimar	6
• Seiferheld Heg. Darmst. Hofrath in Schwäbisch Hall	1
• Siefert Gynn. in Erfurt	1
• Siegert Buchh. in Liegnitz für sich und Hrn. Dröher Schulgehilfe in Verbisdorf bei Hirsch- berg 3. Hr. Hauptmann in Langenbilau 1. Hr. Bruner in Seiferschau 1. Hr. Anders in Langenbls 1.	9
• Sinn Schull. in Bogelsberg	2
• Stadler Stadt-Cant. in Vaireuth	1
• Steuber Gynn. in Rudolstadt	1
• Stevens Schull. in Zserlohe	1
• Stiller Buchh. in Kostoel	1
• Strohberg Musikbest. in Altenburg	1
• Supprian Buchh. in Leipzig für Hrn. Gynn. Klein in Altenburg	1
• Tänzer Cant. in Bernewitz	1
• Thomä Schull. in Erfurt	1
• Tischer in Eyseldorf bei Königsee	1
• Treffurth Org. in Ebeleben für sich und Hrn. Cant. König das. 1. Hrn. Cant. Krause zu Holz-	6

	Exempl.
• supra 1. Hrn. Org. Fuchs zu Altbeßingen 1. Hrn. Schulth. Mülverstadt zu Rockensupra 1.	
Hr. Treutler Buchh. in Hirschberg	2
• Umbreit Org. in Sonneborn bei Gotha	6
• Ungelenk Cantor in Wandersleben	1
• Venus Kapelldiener in Hubertusburg	1
• Warneck Semin. in Mülhausen	1
• Weigel Buchh. in Leipzig	3
• Widder Schull. in Schönau bei Schleusingen für sich, und Hrn. Stadt-Musik. Neumeister in Schleuß. 1. Hrn. Schulkandid. Amm Süßbübel 1. Hrn. Schulm. Weyer in Heubach 1.	3
• Willing Concertmeister in Nordhausen für sich und Hrn. Org. Schellenberg in Andreasberg 1. Hr. Cant. Müller in Großenwerther 1.	3
• Winterschmidts musikal. Niederlage in Nürnberg	12
• Zacharia Cant. in Neudamm bei Custrin	2
• Zaumseil Org. in Erfurt für sich und Hrn. Cant. Jungnickol das. 1. Hrn. Stadt-Musik. Meerman das. 1. Hrn. Org. Apel 1. W. W. Z. 1. Hrn. Cant. Völker 1. Hrn. Schull. Franke in Bechstadt 1. Hrn. Gynn. Völker 1. Hrn. Schull. Kost in Schellr. 1. Hrn. Gynn. Kaufmann 1. Hrn. Leidel 1. Hrn. Kramer 1. Hrn. Scheide 1. Hrn. Schubert 1. Hrn. Gebhardt 1. Hrn. Hahn 1. Hrn. Steinmeg 1. Hrn. Staubes 1. Hrn. Schreiber 1.	19
• Zellarius Kirchen-Rath in Rudolstadt	1
• Zenker Schull. in Sonnewitz bei Oschatz	1
• Zöfinger Org. in Nürnberg	2

Handwritten note at the bottom of the page, partially illegible.

Es ist bereits in der ersten Abtheilung dieses Werkes im Allgemeinen gezeigt worden, wie nothwendig demjenigen, der sich einer richtigen und schönen Harmonie befleißigen will, gründliche Kenntniß der Melodie sey, und ich glaube nichts überflüssiges zu unternehmen, wenn ich diesen Punkt noch besonders und ausführlich erörtere. Freilich sind es Kleinigkeiten, die ich vor dem Anfänger ausstellen werde, aber diese anscheinenden Kleinigkeiten, bleiben demerachtet immer ein unentbehrlicher Theil der Kenntnisse dessen, der in der musikalischen Praxi sicher fußen will, sie sind trocken und beschwerlich, wie die Vorarbeiten des Landmanns, aber auch belohnend durch reichliche Früchte, wie jene.

Zuvörderst muß ich bemerken, daß, wenn von harmonischen oder mehrstimmigen Sätze die Rede ist, das Wort Melodie nicht in der allgemeinen, sondern in einer besondern Bedeutung genommen wird. Man versteht nehmlich dann darunter die Hauptstimme, den *cantum firmum*, d. h. diejenige Stimme, die vor den übrigen das Wort führt, und von welcher der Gang der übrigen abhängt, sie sey nun übrigens Oberstimme oder Mittelstimme, oder Unterstimme. In Chorälen ist also die Choralmelodie Hauptstimme, oder *cantus firmus*.

Wenn nun aus der einzelnen Choralmelodie die Harmonie und der Gang der übrigen mitsingenden Stimmen zu bestimmen ist: — wie wird es bei der Menge und Mannichfaltigkeit der sich zu jedem einfachen und richtigen Gesange anbietenden Harmonien anzufangen seyn, um jedesmal gerade die rechte, natürlichste und bequemste Harmonie, den aus jeder einzelnen Note herfließenden, einzig wahren und richtigen Grundaccord herauszufinden?

Ein sehr einfaches und sicheres Mittel hilft aus dieser Ungewißheit. Es gründet sich auf die Kenntniß des vollkommenen und unvollkommenen Schlusses jeder der vier Stimmen, auf die Berücksichtigung der vollkommenen und unvollkommenen

menen Abschnitte der Melodie. Jede der vier Stimmen weicht von den andern ihrer Natur nach, merklich ab*), und der Gesang und die Schlußfälle jeder derselben, haben ihren bestimmten, eigenthümlichen Charakter. Wer diesen gehörig zu beurtheilen weiß, wird daher über die richtige Generalbassbegleitung nie zweifelhaft seyn.

Wir wollen zuvörderst den vollkommenen Schluß, den Grund aller Harmonie betrachten, und zwar in allen vier Stimmen zugleich:

Besserer und sangbarer Alt:

Nun in jeder einzelnen Stimme insbesondere:

Distantenschluß. Altschluß. Tenorschluß. Bassschluß.

Vollkommener Schluß.

Unvollkommener Schluß.

Aus der aufmerksamen Betrachtung dieser Schlüsse ergiebt sich, daß das Eigenthümliche des Distantengesangs stufenweise Fortschreitung, das Eigenthümliche des Altgesangs halbtönweise Fortschreitung, das Eigenthümliche des Tenorgesangs Terzfälle, und das Eigenthümliche des Bassgesangs, Quintfälle oder Quartensprünge sind.

*) Am besten läßt sich der Charakter jeder der vier Stimmen seinem ganzen Umfange nach, durch das Studium guter Fugen und Quatuors kennen lernen: denn da arbeitet eine jede Stimme, nicht bloß und lediglich auf die Erreichung des Hauptzweckes zu, sondern sie gewährt auch zuweilen Gelegenheit, ihr eigenes kleines Interesse zu besorgen, und dann und wann eine hervorragendere Rolle aufzugreifen.

Nun begnügt sich aber eine Hauptstimme, oder cantus Firmus, wenn sie z. B. für den Diskant gesetzt ist, nicht mit dem Eigenthümlichen des Diskantgesangs, oder wenn sie für den Baß gesetzt ist, mit dem Eigenthümlichen des Baßgesangs u. s. f., sondern sie vereinigt meistens das Charakteristische jeder der vier Stimmen in sich. Es findet sich daher in jedem stufenweise fortschreitenden einfachen Gesange, zwischen zwei oder drei Noten, ein Abschnitt oder Schluß, welcher einer der vier Stimmen eigenthümlich ist, z. B.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves. The top system is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The bottom system is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Both systems feature a sequence of notes with various intervals and groupings. Annotations 1 through 15 are placed above the notes, indicating specific musical features such as intervals, conclusions, or cadences. For example, annotation 1 is between the second and third notes of the first system, while annotation 15 is at the end of the second system. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Bei 1. ist zwischen der zweiten und dritten Note ein Abschnitt. Bei 2 ein vollkommener Schluß nach Dmoll. Bei 3 ein Abschnitt nach Gdur. Bei 4 ein Altschluß. Bei 5 ein Tenorschluß. Bei 6 ein Abschnitt in die Schlußquinte Adur. Bei 7 ein vollkommener Diskantschluß. Bei 8 ein Altschluß. Bei 9 ein vollkommener Diskantschluß. Bei 10 ein Abschnitt. Bei 11 ein Altschluß. Bei 12. ein Tenorschluß. Bei 13 ein vollkommener Diskantschluß. Bei 14 ein Abschnitt. Bei 15 ein vollkommener Schluß in dem Hauptton.

Abschnitt. Abschnitt. Altschluß. Diskantschluß. 7 Abschnitt. Vollkommener Diskantschluß in die Dominante.

Hieraus ergibt sich, daß jede stufenweise Fortschreitung des Gesanges aus aneinander gereihten Schlüssen besteht, mithin in andere Tonarten leitet. Man sehe folgende, mit Bogen bezeichnete Beispiele.

oder:

Betrachten wir nun nach dem bisher Gesagten die Diskantleiter, so finden wir, daß zu ihrem Haupttone, im Basse ebenfalls der Hauptton, zu ihrer Sekunde vom Haupttone, die Schlußquinte, zur Terz der Hauptton, zur Quarte die Quarte vom Hauptton über sich, zur Quinte der Hauptton, zur Sexte die Quarte, über dem Grundtone oder Haupttone, zur Sexte die Quinte des Haupttons, oder die Sekunde über dem Haupttone mit begleiteter Sexte gehört.

Als Dur.

Als Dur.

Als Emoll.

Ober:

Als Fdur.

Als Bdur.

Als Emoll.

Als Emoll.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains four measures of chords. The lower staff is in bass clef and contains four measures of bass notes, with some measures marked with a '6' indicating a sixth. The key signature has one flat (B-flat).

Zu Edur.

Zu Amoll.

Zu Emoll.

Zu Bdur.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains four measures of chords. The lower staff is in bass clef and contains four measures of bass notes, with some measures marked with a '6' indicating a sixth. The key signature has one flat (B-flat).

Zu Emoll.

Zu Eedur.

Natürlicher zu Eedur.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains four measures of chords. The lower staff is in bass clef and contains four measures of bass notes, with some measures marked with a '6' indicating a sixth. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Grammatisch zu Eedur.

Gebunden in Eedur.

Gebunden in Emoll.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains four measures of chords. The lower staff is in bass clef and contains four measures of bass notes, with some measures marked with a '6' indicating a sixth. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Zu Cdur.

Zu Cdur.

Zu Amoll.

Zu Emoll.

Natürlich zu Emoll.

Ober:

Ober:

Zu Cdur.

Zu Cdur.

Zu Cdur.

Natürlicher.

Auf diesem einfachen Wege wird es Keinem schwer werden, zu den wesentlichen Noten eines einfachen Gesanges den richtigen Grundbaß mit Sicherheit zu finden. Freilich widerrathen uns oft schon melodische und harmonische Rücksichten (der ästhetischen hier zu geschweigen) einen und den andern Gesang ganz, oder zum Theil lediglich mit den einfachen Grundakkorden zu begleiten, und es möchte dies bei einer Melodie mehr, oder weniger der Fall seyn, je nachdem sie sich mehr oder weniger von der rein diatonischen Fortschreitung entfernt; aber mit der eigentlichen Grundharmonie hat man doch immer die Quelle gefunden, aus welcher die harmonische Begleitung eines Gesangs zu schöpfen ist, denn in den Verwechslungen des Grundakkordes, so wie in den ihm nächst verwandten Harmonien, findet sich stets ein vollkommen zureichender Vorrath von passenden Wendungen zu der richtigen und fließenden Begleitung eines richtigen und fließenden Gesanges. Man beliebe das Gesagte auf folgende Beispiele anzuwenden:

Grundbaß.

Sangbarer.

Altisirender Baß.

Dasselbe Beispiel mit verwechselten Stimmen.

Dasselbe mit Wechselnoten.

Bei 1) erscheinen die Harmonien in ihrer ursprünglichen Gestalt, und der Baß schreitet Baßmäßig in Quintfällen und Quartensprüngen fort. Die Wahl der Harmonien gründet sich auf die angezeigten Grundsätze, und alle Stimmen enden durch ihren eigenthümlichen Schluß. Der Schluß des Tenors durch den Terzfall wird durch die nachschlagende Septime F ausgefüllt, wodurch die Cadanz aller Stimmen entscheidender wird.

Bei 2) beobachtet der Baß bis auf den ihm eigenen Schluß eine stufenweise, mithin Diskantmäßige Fortschreitung. Dadurch hat die Gestalt der Harmonie einige Veränderung erlitten. Statt der zur Quarte vom Haupttone im cantu firmo gehör

gehörigen F Harmonie, hat man die nächst verwandte Dmoll und statt des darauf folgenden Dreiklangs C, die erste Verwechslung desselben wählen müssen. Die zur Sekunde vom Haupttone d gehörige Harmonie der Dominante G wurde durch den stufenweisen Gang des Basses um ein Viertel verzögert; aber das Ohr läßt sich diese Verzögerung aus rhythmischen und harmonischen Rücksichten gerne gefallen.

Bei 3) schreitet der Bass basmäßig in Quart- und Quintfällen fort. Statt der zur zweiten Note des Cantus Firmi gehörenden F Harmonie hat man die erste Verwechslung des Akordes der Dominante vom Haupttone mit der Septime wählen können, weil er nicht nur mit der C Harmonie nahe verwandt ist, sondern auch durch die in dieser seiner Verwechslung enthaltene verminderte Quinte auf den folgenden Akord nothwendig hinleitet.

Der Bass bei 4) gründet sich auf die Verwechslung der Stimmen, welche ebenfalls eine reiche Quelle harmonischer Veränderungen abgiebt. Der Charakter dieses Basses ist vom Alte entlehnt, und in der That finden wir seine Fortschreitung schon in der Altstimme bei Nr. 2). Hierdurch sind die dort erscheinenden Harmonien zum Theil in neue Verwechslungen gekommen, die man sich, so wie ähnliche Fälle in den folgenden Beispielen nach dem hier angezeigten Leitfaden leicht von selbst weiter entwickeln kann.

Ich erlaube mir noch folgende Anmerkungen über diese Materie.

1) Wenn man bunten oder verzierten Gesang — Contrapunctum floridum nennen ihn die lateinischen Tonlehrer — in der Hauptstimme hat, so ist das bisher angezeigte Auffinden der Grundharmonie für den Ungeübten blos dann schwieriger, wenn er zwischen wesentlicher Note und zwischen Wechselnote noch nicht richtig unterscheiden kann. Da aber gehörige Vorkenntnisse von Tact, Rhythmus und Durchgang zu den ohnehin unverläßlichen Anfangsgründen der Musik gehören, so hat er jene Schwierigkeiten schon überwinden gelernt, bevor er zur Kritik der Harmonie schreitet.

2) Mit Bedacht bezog ich die obigen Grundsätze ausdrücklich auf richtigen Gesang, welcher allemal einer guten harmonischen Begleitung fähig ist *); am unrichtigen muß auch des gelehrtesten Harmonikers Erfahrung scheitern. Es ist daher ein großer Fehler mancher musikalischen Lehrbücher, wenn sie die Lehren von der Melodie, als die Grundlinien aller Musik erst auf den Unterricht von der Harmonie folgen lassen. Wer kann eine einzelne Melodie richtig und schön begleiten, wenn er sie nicht versteht? — oder mit andern Worten: Wer kann eine Melodie als Hauptstimme bearbeiten, ehe er weiß, ob sie als Melodie richtig ist?

*) Was den sogenannten einstimmigen Satz betrifft, so möchte er der schärfsten Bestimmung nach, wohl mehr den Namen, als der That nach existiren.

3) „Aber es giebt doch Viele, die das Alles von selbst finden gelernt haben, ohne sich zuvor mit Regeln herumzu-
 „plagen. Mancher trifft zu dem Diskante richtig den Bass, ohne sich weiter daran zu lehren, wie das Ding zugehe.
 „Und es giebt sogar Komponisten, deren Arbeiten gefallen, ohne daß sie erst Ursache gehabt hätten, lange über die Grund-
 „harmonien zu kritteln!“ — Traurig genug, wenn sie es bloß ihrer Leichtigkeit danken, daß sie auf dem Wege
 nicht stolpern, den sie sich in ihrer Jugend hätten ebnet sollen! Und wem gefallen ihre Arbeiten? Zuhörern mit gebil-
 detem Gehöre und Geschmack? Oder komponiren sie bloß für Ungebildete? Wissen sie als vorgebliche Künstler Rechenschaft
 von ihren Werken zu geben? Aber auch angenommen, daß sie später das Richtige treffen, — wissen wir, wie lange
 diese Autodidacten im Finstern tappen mußten, ehe ihre Einsicht und ihr Geschmack so gebildet und geschärft wurden, um
 sich die Regeln, die sie sich früher mit wenig Mühe hätte zu eigen machen können, selbst zu abstrahiren? Und kann der ses-
 gelnde Schiffer darum den Kompaß missen, weil der Zufall Manchen ohne Kompaß in den rechten Hafen trug? — Man-
 cher talentvolle, erfindungsreiche Kopf — leider trifft solche am häufigsten der Vorwurf des Mangels an gründlichen mu-
 sikalischen Kenntnissen, wenn nicht frühe eine scharfe musikalische Zucht das ihrige that, — würde statt Stümpereien Mei-
 sterstücke liefern, wüßte eine geübte harmonische Kritik seinem Vortrage Klarheit, Bestimmtheit und Ründung oder das
 gewisse Etwas zu geben, daß das Gefühl des Anfängers oft bei seinen Versuchen vermisst, ohne zu wissen, worin es liegt!

4) Außer der angezeigten Methode, den richtigen Grundbaß abzuleiten, giebt es noch einige, z. B. die, welche auf
 der Analyse der mitklingenden Intervalle beruhen, und welche der einsichtsvolle Herr Kammermusikus Koch aufgestellt hat.
 Ich will dem Werthe dieser Methoden dadurch, daß ich sie nicht ausführlich erwähne, keineswegs zu nahe treten. Wenn
 ich der meinigen folgte, so geschah es darum, weil mich eine lange Erfahrung gelehrt hat, daß sie für Anfänger leicht
 und sicher ist.

5) Das bisher Gesagte bezieht sich bloß auf die ersten Grundregeln der Kunst zu accompagniren. In der Vollendung
 dieser Kunst zeigt sich nur der reife Künstler. Da lernen wir am deutlichsten den ganzen Umfang seiner Wissenschaft, den
 Reichthum, die Tiefe und Originalität seiner Ideen, seine Einsichten ins Große und Schöne der Welt kennen. Die wohl-
 gelehrten und gestrengen Herrn, die wir so geschwätzig fanden, wenn es die Beantwortung der Fragen galt, was zuerst sey,
 Melodie oder Harmonie, ob die Quarte konsonire oder dissonire, ob die unmittelbare Folge zweier verminderten Quinten zu-
 lässig oder unzulässig sey, verstummen bei diesem Kapitel gar weißlich. Der junge Künstler betrachte fleißig die Entwürfe
 großer Meister und vergleiche sie mit ihrer Ausführung; dies wird ihn, ist ihm sonst die Muse gewogen, mehr aufklären,
 als alle Responsa musikalischer Drake. Aus dem leeren toden Chaos weniger Noten, schwimmt eine lachende Welt, voll
 Leben, Licht und Kraft hervor, und wer kann sagen, wie sie entstand?

So viel noch zur Berichtigung des Grundes. Nun können wir sicherer auf ihn fortbauen.

Vorspiel zu dem Liede: Ach Gott vom Himmel sieh darein etc.

Langsam.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, primarily using quarter and eighth notes with various accidentals. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains four measures of music, primarily using quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the first measure in both staves.

Ped.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, primarily using quarter and eighth notes with various accidentals. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains four measures of music, primarily using quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the first measure in both staves.

Man.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, primarily using quarter and eighth notes with various accidentals. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains four measures of music, primarily using quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the first measure in both staves.

Ped.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music, primarily using quarter and eighth notes with various accidentals. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains four measures of music, primarily using quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the first measure in both staves.

Wir wissen, daß die Absicht, um derentwillen man es dem Organisten gestattet, während den gottesdienstlichen Andachten, die versammelte Menge auf kurze Zeiten mit Orgelspiel zu unterhalten, im Allgemeinen dahin gehe, nöthige Abwechslung in diese ernsthafteste Beschäftigungen zu bringen, die unvermeidliche Lücken, zwischen stillen Denken, zwischen Rede und Gesang zweckmäßig auszufüllen, und der Gemeinde zwischen mehreren unmittelbar auf einander folgenden Gesängen Rast zu verstatten; aber wir haben auch bereits früher gesehen, daß der denkende Organist neben diesen allgemeinen Zwecken, noch besondere vor Augen haben soll, deren Erreichung lediglich in seiner Gewalt ist, und seinen Beruf überaus wichtig und ehrwürdig machen kann. Einer der bedeutendsten dieser Zwecke besteht darin, daß der Tonkünstler durch das Vorspiel, die Empfindungen, die der Choral ausdrücken wird, in den Gemüthern seiner Zuhörer vorzubereiten und aufzuregen sucht, damit der Eindruck des religiösen Gesanges selbst lebhafter und bleibender werde.

Der Choral, auf welchen sich obiges Vorspiel bezieht, drückt den Zustand eines, durch Bedrängnisse geängsteten und bekümmerten Herzens aus, dem nur der Gedanke an Hülfe von oben Hoffnung geben kann, um nicht ganz zu verzweifeln. Diese Stimmung ist des Ausdrucks durch Tonkunst fähig, und konnte daher der Gegenstand des Vorspiels werden.

Mit Hinsicht auf die Natur der dargestellten Empfindungen, läßt sich auch die Anlage des Tonstückes am richtigsten entwickeln.

So wie die Freude alle Kräfte unseres Wesens spannt, und neu belebt, so führt dagegen Mißmuth, Trübsinn und Angst, besonders wenn sie mit Betrachtung und Nachdenken über diesen Zustand verbunden ist, eine qualvolle Abspannung, ein mattes Hinsinken herbei.

Der musikalische Ausdruck dieser Empfindungen, erforderte daher eine langsame, schleppende Bewegung.

Da aber selbst die tiefste Traurigkeit ein stetes Ringen mit der Freude ist, da der Ausdruck der Verzweiflung am lebendigsten wird, wenn man sie mahlt, wie die Hoffnung im Kampfe mit ihr die letzten Kräfte an sie verliert, da ferner überhaupt jede Darstellung der schönen Kunst durch Kontraste gewinnt *), so beschränkte sich die Modulation des obigen Tonstückes nicht bloß auf weiche Tonarten, sondern sie berührte öfters im Vorbeigehen die harten, ja sie schloß sogar

*) Auch hierin gieng Mozarts Geist seinen eigenen und neuen Weg. Seine kräftige und überraschende Anwendung der weichen Tonarten im Felde der harten und umgekehrt, der einsichtsvolle Gebrauch, den er von den hierdurch erlangten Vortheilen zu machen verstand, machen ihn gleich wichtig als Mensch, als Denker und als Künstler.

sogar den ersten Theil in Cdur. Jedoch bleibt die weiche Tonart immer die herrschende und je näher es auf das Ende zu geht, um desto mehr zeigt sich diese auch.

Der chromatische Gesang, den man ist nach dem Beispiele einiger klassischen Tonkünstler unserer Zeit nicht nur öfter, als ehemals zu gebrauchen, sondern auch in Schreibarten anzuwenden pflegt, in die man sich früher nicht mit ihm wagte, paßt jedoch offenbar, — wie schon die Natur unsere Vorfahren lehrte — vorzüglich zum Ausdruck des Ernsthaften und Traurigen. Darum, und weil selbst die ersten Noten der Anfangsstrophe des Chorals, die bei diesem Beispiele zum Grunde liegt, auf halbtönweise Fortschreitung des Gesanges hindeutet, wählte man zum Contrathema, das gleich im ersten Tacte im Tenor erscheint, einen chromatischen Gedanken, den im Verfolge des Stücks verschiedene Stimmen aufnehmen, und neben dem Hauptthema durchführen.

Um dem Gesange etwas Schleppendes und Mattes zu geben, dient bekanntlich die Anwendung des sinkopierten Contrapunktes und vorzüglich diejenige Art desselben, welche die Franzosen Contrepoint boiteux, die Italiener Contrapunto alla zoppa nennen. Man kleidete daher das Hauptthema, als die erste Strophe des Chorals, in diesen Contrapunkt, und ließ nachher auch das Contrathema den Charakter desselben annehmen.

Ob nun gleich die bisher angezeigten Mittel dahin führen konnten, dem Tonstücke einen Charakter zu geben, der mit dem des folgenden Chorals harmonirte, so mußte es doch auch noch einen nähern Bezug auf diesen Choral erhalten. Dies geschah dadurch, daß man die Anfangsstrophe des Chorals mit einiger Veränderung im Vortrage, zum Thema wählte, und auf diese Art bei den Zuhörern schon eine Vorempfindung vom Chorale selbst zu erwecken suchte. Mit einiger Veränderung im Vortrage mußte das entlehnte Thema darum erscheinen, damit die Gemeinde beim Anfange des Vorspiels nicht auf die Vermuthung gerathe, der Choral selbst hebe an.

Die Zweckmäßigkeit des Vorspiels konnte auf diese Art genugsam bedacht und begründet seyn, ohne daß es auch in sich selbst gehörig vollendet, d. h. ohne daß der Hauptgedanke durch die nöthigen und schicklichen Nebengedanken so entwickelt war, daß das Tonstück außer der bezweckten Wirkung, die Eigenschaften des musikalisch Richtigen und Schönen besaß. Diese zweite wichtige Forderung zur Vollkommenheit wird ein Tonstück nur dann befriedigen, wenn sich alle Nebenideen desselben von der Hauptidee herleiten lassen, oder mit andern Worten, wenn das Tonstück Einheit hat.

Man wählte die erste Strophe des Chorals zum Themat. Da jedoch der Choral selbst folgt, mithin dieser melodische Gedanke, wenn er in seiner erstern Gestalt ausschließend bearbeitet würde, bei öfterer Wiederholung an Interesse verlieren müßte, so legte man ihm ein zweites Thema, einen chromatisch fortschreitenden Contrapunkt unter, den man, um an das Hauptthema nicht allein gebunden zu seyn, neben diesem durchführte. Hierdurch erhielt das Tonstück zwei Subjecte.

Ob die Ausführung dieses Vorspiels gleich nicht fugirt ist, so muß doch in der freieren Schreibart eben sowohl Curhithmie und genaues Verhältniß zwischen Haupttheilen und Nebentheilen sichtbar seyn, als in der gebundenen. Dann erhalten die melodischen Gedanken, aus denen das Tonstück, außer den Thematibus, besteht, den Charakter bloßer Bergliederungen und Ausführungen, sie tragen alle mehr oder weniger die Eigenheiten der Thematum an sich. Wir wollen versuchen, diesen Grundsatz als Leitfaden zur Entwicklung der in unserm Vorspiels befindlichen Nebentheile zu benutzen.

- Als charakteristische Eigenheiten das Hauptthematis, ist erstlich der Einsatz desselben, nemlich, das in den beiden ersten Noten der Choralmelodie befindliche *mi fa* und sodann der Quintensprung zwischen der vierten und fünften Note zu bemerken.

Was die erstere dieser Eigenheiten betrifft, so nehmen dieselbe theils einzelne Stimmen, wie der Alt zu Ende des zweiten und Anfang des dritten Tactes, und der Baß zu Ende des vierten und Anfang des fünften Tactes, theils alle Stimmen zusammen, wie im Anfange des ersten Tactes, am Ende des achten und Anfang des neunten, am Ende des dreizehnten und Anfange des vierzehnten Tactes zugleich, oder nachahmend, im gleichen oder ungleichen Contrapunkte an sich.

Die andere dieser Eigenheiten, der Quintensprung, erscheint in der Folge nach einer Freiheit, die wir schon früher kennen lernten als Quartens- oder Tertien- Sprung, theils besonders herausgehoben, wie zu Ende des zweiten und Anfang des dritten Tactes im Tenore, nachgeahmt im dritten Tacte vom Baß, und im fünften Tacte per diminutionem im Tenore, nachgeahmt vom Soprane, theils in näherer Beziehung auf das vollständige Thema im sechsten Tacte im Sopran und Alt, und im 9. 10. 11. und 14 Tacte im Soprane.

Das Contrasubject gründet sich ebenfalls auf den Anfang des Themat, welches auf chromatische Fortschreitungen hinweist. Daher der durch den größten Theil des Tonstücks fortgehende halbtöne- oder chromatische Gesang.

Um dem Ganzen neben Einheit auch gehörig Licht und Schatten zu geben, dient das Pauſieren, Eintreten und Nachahmen der einzelnen Stimmen, die Haltung des Charakters jeder Stimme, die Abwechſelung zwischen Manualiter und Pedaliter.

Je mehr ſich das Tonſtück ſeinem Ende näherte, um ſo mehr mußte der Natur der dargeſtellten Empfindungen nach der Ausdruck derſelben an Deutlichkeit, Beſtimmtheit und Lebhaftigkeit zunehmen.

Dies iſt das Wichtigſte, was ich bei dieſem Tonſtücke für den Anfänger zu bemerken habe. Ich bin ausführlicher geſeſen, außer dem nächſten Zwecke auch deswegen, um ein Beiſpiel aufzuſtellen, wie der junge Künſtler im Studium inſtruktiver Werke unterſuchen und kritiſiren muß. Bei eignen Verſuchen iſt eine ſolche Kritik nicht vor, ſondern nach dem Entwurfe des Ganzen heilsam. Wer ſein Werk nach wohlſtudirten Wiſſenſchaften und tieffinnigen Erwägen müſſig und langſam zuſammeneſetzen muß, kann etwas Gelehrtes und Gründliches, aber ſchwerlich etwas recht Herzliches, Erweckliches und Rührendes hervorbringen. Der Geiſt, der aus den ſchönen Schöpfungen des wahren Künſtlers ſpricht, iſt nichts Erworbenes und Verdientes, ſondern es iſt die Stimme der Muſe, die aus freiwilliger Gunſt in ihm wohnt und aus ihm tönt. Haben wir aber niedergeſchrieben, was uns die Natur dictirte, dann müſſen wir die Kritik zu Hülfe nehmen, um das Product zu würdigen und zu vervollkommen. Beſteht es in dieſer Probe nicht, ſo können wir es getroſt verwerfen.

Es folgt nun der Choral in einfacher Form und mit einfachen Zwifchenſpielen. Ihm ſind mehrere Baſſe zu jeder Strophe beigeſetzt, zur Betrachtung und Uebung. Die beiden Quellen, aus denen dieſe Veränderungen der harmoniſchen Begleitung eines cantus firmi geſchöpft wurden, ſind Harmonie und doppelter Kontrapunkt. Der Reichthum dieſer Quellen iſt unerschöpflich. Es wird daher eine ſehr nützliche Uebung abgeben, wenn der Anfänger jene Beiſpiele für ſich bearbeiten und vermehren will. Nur muß er dann nicht bloß Baſſe zur Melodie ſchreiben, ſondern dieſe auch beziffern, und ſodann in alle vier Stimmen ausſchreiben. Der Verfolg dieſes Werkes wird ihm Anweiſung geben, den melodischen und harmoniſchen Werth dieſer Veränderungen zu beurtheilen und zu würdigen.

Choral.

This page contains five systems of musical notation for a choral piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are also numerous fingerings and articulation marks. The piece is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is dense and includes many slurs and ties across measures.

1

4

6

Chromatischer Bass. Orgelpunkt im Bass.

Der Bass ahmt den C. F. in motu contrario nach. Der Bass ahmt den C. F. im Canon der Octave nach.

9 10

11

Alle hier aufgestellten Beispiele von Veränderungen der Generalbassbegleitung zerfallen in zwei Classen, nämlich in solche, welche aus den Verwechslungen der Grundtackorde und in solche, welche aus Verwechslungen, oder Nachahmungen einzelner Stimmen entspringen. Zur erstern Classe gehört No. 1 — 8, zur andern die übrigen.

Zur zweiten Strophe.

I

5 7 8

7 6 5 4 3 2 1

im Canon. Der Alt führt ein Subject darneben,

Canonische Nachahmungen in den begleitenden Stimmen.

9 6 4 3

Zur dritten Strophe.

2 6 8 7 6 4 3

4 5 2 4 6 3 4 6 5

Etwas zu schreibend.

Zur vierten Strophe.

6

Handwritten musical notation for the first system of the fourth stanza. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, and 7. The system is marked with a '6' at the beginning.

Handwritten musical notation for the second system of the fourth stanza. It continues the two-staff format (treble and bass clef, common time, one sharp key signature). The notation includes notes, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 8, 7, 6, 5, 7, 8, 7, 6, 5, 2. The system concludes with a double bar line.

Zur fünften Strophe.

1

Handwritten musical notation for the first system of the fifth stanza. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The notation includes notes, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 6, 8, 7, 6, 6, 6, 6, 8, 7, 6, 4, 2. The system is marked with a '1' at the beginning.

Der Bass ahmt dem Sopran frei nach.

Handwritten musical notation for the second system of the fifth stanza. It continues the two-staff format (treble and bass clef, common time, one sharp key signature). The notation includes notes, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 8, 7, 5, 7, 6, 7, 6. The system concludes with a double bar line.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a *pf* (pianissimo-fortissimo) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a *p* (piano) dynamic marking. The music includes various chordal textures and melodic lines.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the treble clef part with a *Man.* (Mancina) marking. The lower staff continues the bass clef part with a *dolce.* (dolce) marking. The music features a variety of chordal textures and melodic lines.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the treble clef part with a *poco. f* (poco fortissimo) marking. The lower staff continues the bass clef part with a *Ped.* (Pedal) marking. The music includes various chordal textures and melodic lines.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the treble clef part. The lower staff continues the bass clef part. The music concludes with various chordal textures and melodic lines.

Der Hauptgedanke, auf welchen sich dies ebenfalls in ungebundener Schreibart abgefaßte Vorspiel bezieht, beruht auf den beiden ersten Noten der Choralmelodie, wovon die erstere per augmentationem erscheint. Das Thema liegt in den beiden Anfangsnoten des Diskantes, und zeigt sich im Verfolge des Stücks bald im Diskante, bald im Basse.

Die Figur, welche im Alte und Tenore neben dem Themathe als Begleitung erscheint, ist ebenfalls festgehalten und von verschiedenen Seiten dargestellt. Sie zeigt sich recht und umgekehrt, einzeln und in allen Stimmen, in gleicher und conträrer Bewegung, zergliedert, ausgedehnt und diminuirt.

Was Einheit, Haltung des Charakters jeder, besonders der beiden äußern Stimmen und die Mittel betrifft, wodurch man dem Ganzen Licht und Schatten zu geben sucht, so läßt sich das Alles vermittelt der bei Gelegenheit des vorhergehenden Vorspiels gemachten Bemerkungen entwickeln.

Vielleicht kann dies Vorspiel dazu dienen, dem Anfänger die Wichtigkeit und den Gebrauch der Kleinigkeiten in der Musik bemerkbar und einleuchtend zu machen.

Die chromatischen Zwischenspiele im Chorale erinnern an den chromatischen Satz im Vorspiele (Tact 4.)

Die Bässe bei No. 1. sind die natürlichsten, sowohl überhaupt den vorhin aufgestellten Grundsätzen, als der Tonart nach, in welcher der Choral gesetzt ist.

Diese Bässe bei No. 2. sind schon mehr aus jenen hergeleitet, auch ist in ihnen die Tonart weniger sorgfältig und sichtbar gehalten.

Choral.

1

Man. Ped. Man.

First system of musical notation. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The system includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 7, and 8. Pedal markings are present: "Ped." under the first measure, "Man." under the eighth measure, and "Ped." under the ninth measure.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar notation and fingerings. The treble staff shows chords and melodic lines, while the bass staff provides accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, 8, and 7. Pedal markings are present: "Ped." under the first measure, "Man." under the eighth measure, and "Ped." under the ninth measure.

Third system of musical notation. It continues the piece with similar notation and fingerings. The treble staff shows chords and melodic lines, while the bass staff provides accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, 8, and 7. Pedal markings are present: "Ped." under the first measure, "Man." under the eighth measure, and "Ped." under the ninth measure.

Derselbe Choral mit veränderter Bassbegleitung.

Fourth system of musical notation, labeled "Derselbe Choral mit veränderter Bassbegleitung." The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The system includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, 8, 5, 6, 7, 6, 4, 7, 6, 6, 5, 6, 6, 6. Pedal markings are present: "Ped." under the first measure, "Man." under the eighth measure, and "Ped." under the ninth measure.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major (one flat) and 3/4 time, featuring a melody with various note values and rests. The lower staff is a piano accompaniment, also in G major and 3/4 time, with figured bass notation (4 2, 6 5, 3, 6 4, b 7 5, 7 4, 3, 6 4, 5 4) indicating the harmonic structure.

Derselbe Choral mit bloßer Altbegleitung im einfachen Contrapunkte.

The second system shows the same vocal melody as the first system, but the piano accompaniment is simplified into a single line of simple counterpoint, focusing on the harmonic relationship between the vocal line and the bass line.

The third system continues the vocal melody and the simplified piano accompaniment from the second system, demonstrating the effect of simple counterpoint on the overall texture.

Zu der guten harmonischen Begleitung einer gegebenen Melodie gehört außer einem richtigen und zweckmäßigen Basse die geschickte Behandlung der Mittelstimmen. Sie ist aus mehreren Ursachen ein Hauptstück der harmonischen Kunst. Denn soll fürs erste ein Kunstwerk vollendet seyn und auf den Beifall des Kenners Anspruch machen dürfen, so müssen sich nicht nur alle einzelnen Theile desselben zum Ganzen richtig und schön verhalten, sondern sie müssen auch dann, wenn man sie abgesondert und an sich betrachtet, ein befriedigendes, gefälliges Ganze ausmachen. Blos nach einem solchen Verfahren kann der Künstler den erwünschten Eindruck seiner Schöpfung mit Sicherheit erwarten. Zweitens wird der Sänger unrichtige, oder holperige Mittelstimmen nicht singen können, oder aus Widerwillen und Ekel nicht singen wollen. Das
nämliche

nämliche gilt von Instrumentalisten. Endlich ist ein harmonischer Satz, dessen Mittelstimmen schlecht ausgeführt sind, kein künstlicher Benutzung und Ausführung fähig, man kann z. B. die Stimmen nicht umkehren, man kann keine begleitenden Stimmen aus ihrer bescheidenen Sphäre in eine glänzendere erheben, und dadurch Abwechslung und Licht, oder Schatten in das Ganze bringen, sondern man ist genöthiget, ewig dasselbe stumperhafte, jämmerliche Einerlei daher zu limpern.

Die Regeln, welche sich über die geschickte Behandlung der Mittelstimmen vorschreiben lassen, zerfallen in zwei Classen, nämlich in solche, welche die Mittelstimmen als Melodien an sich und in solche, welche sie als begleitende Stimmen betreffen.

Was den erstern Punkt betrifft, so muß die begleitende Stimme

- 1) aus einer richtigen, sangbaren und fließenden Melodie bestehen. Sie muß sich
- 2) auf den ihr eigenthümlichen Tonsprengel einschränken, und in Fortschreitungen und Cadenzen derjenigen Stimme treu bleiben, zu welcher sie gerechnet seyn will. Ein begleitender Alt darf, besonders wenn er gesungen werden soll, z. B. nicht bald altisirende, bald tenorisirende, bald basmäßige Fortschreitungen und Cadenzen wählen, oder die Grenzen der dem Altgesange angewiesenen Tonreihe überschreiten, es wäre denn, daß er allein zugleich die Stelle mehrerer begleitender Stimmen ausfüllen, mithin das Eigenthümliche der übrigen Stimmen in sich vereinigen müßte. Die begleitende Stimme muß

3) einen genau und sichtbar bestimmten Charakter nicht nur haben, sondern auch gehörig halten und durchführen. Der Charakter einer begleitenden Stimme ist sichtbar in der Art, wie die Melodie fortschreitet und in den Figuren, in denen sie fortschreitet. Diese einmal angenommene Art der Fortschreitung, diese einmal gewählten Figuren, sind unendlicher Veränderungen und Abwechslungen fähig. Es kann daher eine einzelne Melodie aus einer in wenigen Noten bestehenden zur ausgesponnen und so künstlich und gründlich durchgeführt seyn, daß sie, ohnerachtet ihrer großen Simplizität, nicht den geringsten Ekkel befürchten läßt, sondern vielmehr ihren bezweckten Eindruck nur um so sicherer und kräftiger bewirkt.

Die Regeln über das Verhältniß der begleitenden Stimme zur Hauptstimme, sind die Regeln des zweistimmigen Gesanges überhaupt. Denn wer den zweistimmigen Satz in seiner Gewalt hat, findet in der Behandlung des mehrstimmigen keine neuen Einschränkungen, sondern vielmehr Freiheiten.

Die Hauptregel dieses Satzes ist, daß man zu den wesentlichen, oder harmonischen Noten der Hauptstimme, bloss Quarten, oder Terzianen anschlagen darf. Jedoch ist es

2) erlaubt, die Octave, oder den Einklang zu Anfang und Ende des Tonstücks, oder eines Hauptperioden desselben anzuschlagen.

3) Die übrigen Intervalle dürfen unter wesentlichen, oder harmonisch entscheidenden Noten des Cantus firmi blos nachschlagen, oder gebunden erscheinen.

4) Doch läßt man sie, so wie die Octave anschlagend zu, bei solchen Noten der Hauptstimme, welche auf einen schlechten Takttheil, oder auf ein schlechtes Taktglied fallen, mithin von dem Gehöre nicht so bestimmt gefaßt werden.

Hieraus ergiebt sich, daß der zweistimmige Satz im unverzierten Kontrapunkte, wo Note zur Note schlägt, einen gründlichen und geübten Harmoniker erfordere. Denn abgerechnet, daß die Wahl der Harmonie an sich selbst gründlich und schön seyn muß, wenn man blos zwei Stimmen hat, durch die sie darge stellt werden kann, so würde es auch Ekel erwecken, wenn man diese beiden Stimmen in ewigen Terzien- oder Sextengängen fortschreiten lassen wollte. So wie uns die Anhörung eines Gesprächs mißfallen würde, in welchem die andere Person nichts spräche, als das Nämliche, was die erstere sagt, oder immer nur Ja, oder Nein, eben so mißfällt auch der Gesang zweier Stimmen, in welchem die andere nichts Charakteristisches, nichts Lebendiges, nichts Energisches hat. Sind Hauptstimme und begleitende Stimme beide im unverzierten Kontrapunkte gesetzt, so muß sich freilich letztere an erstere zu genau anschmiegen, als daß sie einen bestimmten, von jener abweichenden Charakter behaupten könnte, aber sie kann doch Energie genug verrathen, um zuweilen von ihrer Führerin abzugehen, und einen andern Weg zum nämlichen Ziele einzuschlagen. Der Gebrauch der Gegenbewegungen ist daher in diesem Satze vorzüglich zu empfehlen.

Das bisher Gesagte wird hinreichen, den Zweck und die Behandlung des obigen zweistimmigen, im unverzierten Kontrapunkte abgefaßten Chorals erkennen zu machen.

Ein auf diese Weise abgefaßter Satz läßt sich ohne weitere Abänderung umkehren, wie man an obigem Beispiele versuchen kann.

Es folgt nun der Cantus firmus obigen Chorals in Begleitung einer Altstimme, welche im verzierten Kontrapunkte gesetzt ist. Die gleich zu Anfange angenommene Figur im Alte, ist bis zu Ende genau beibehalten, mithin dient dies Beispiel zum Beleg der vorhin gegebenen Regel, daß die begleitende Stimme einen bestimmten Charakter haben und halten müsse.

Ein Satz, in welchem die Regel beobachtet ist, daß die begleitende Stimme in ihren Fortschreitungen und Cadenzen die ihr zukommende Tonreihe halten müsse, kann leicht mit mehreren Stimmen vermehrt werden. In folgendem Beispiele ist der begleitenden Altstimme ein ordentlicher Bass zugestellt. Vom fünften Takte, als der dritten Strophe an, hat man den vorherigen Alt in den Bass versetzt, und eine neue, im nämlichen Kontrapunkte und Charakter fortschreitende Altstimme tritt jener eingeschoben.

Derselbe Choral nach obigem Altsubjecte in den drei begleitenden Stimmen bearbeitet.

Aus den angeführten Beispielen erhellet, daß diese sorgfältige Bearbeitung der zum Ganzen gehörigen Theile ein weites Feld zur Anwendung aller musikalischen Schönheiten eröffne. Wenn schon eine einfache Choralmelodie, an deren harmonische Begleitung man diesen geringen Aufwand von Kunst verwendet, eine weit interessantere, ausdrucksvollere, kräftigere Gestalt gewinnt, um wie vielmehr wird dies der Fall dann seyn, wenn wir den Hauptstoff zu einem Tonstücke selbst wählen, und mit aller Freiheit den Mitteln anschmiegen können, wodurch es seiner höchsten Vollendung entgegen geführt werden kann?

In folgender Begleitung der nämlichen Choralmelodie ist ein chromatisches Subject zum Grunde gelegt, welches wechselsweise und zugleich von den beiden Mittelstimmen und dem Basse durchgeführt wird. Man hat diese Variation im Dreivierteltakt gesetzt, weil dieser Takt durchgehenden Harmonien mehr Raum verstatet, mithin dem chromatischen Satze besonders günstig ist, und weil eine Choralmelodie, welche man aus einer geraden Taktart in eine ungerade versetzt, schon dadurch die Form einer Variation gewinnt. Warum aber diese Ausführung der Choralbegleitung blos als Variation, nicht aber als eigentlicher Kirchengesang gelten solle, wird unten deutlicher werden.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is for the vocal line, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature is G minor (two flats), and the time signature is common time (C). The vocal line features a trill (tr) on the final note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the piano accompaniment, ending with a double bar line.

Was ich für den Anfänger über die chromatische Schreibart überhaupt zu erinnern habe, läßt sich in folgende Bemerkungen zusammenfassen.

1) Beim chromatischen, oder halbtönweise fortschreitendem Gesange, hat man vorzüglich auf das Natürliche und Fließende der Fortschreitungen zu sehen.

2) Damit der Vortrag durch die vielen durchgehenden, außer der zum Grunde liegenden Tonart vorkommenden Töne nicht unverständlich werde, muß die Harmonie an sich Deutlichkeit und Bestimmtheit haben, sie muß auf den guten Takttheilen unverstellt anschlagen, damit der Zuhörer den harmonischen Leitfaden durchs Labyrinth der Töne behalte, und die Regeln des Durchgangs müssen mit großer Genauigkeit beobachtet werden.

3) Der chromatische, dem freien Wesen der größern diatonischen Fortschreitungen so ganz entgegengesetzte Gesang, hat seinen eigentlichen Platz im Ausdrucke solcher Leidenschaften, die von Beklemmung, Trübsinn, Schmerz, Schrecken, Furcht u. s. w. begleitet sind, und darf daher nur selten und mit Vorsicht angewendet werden. Ganze Stücke in chromatischen

Fortschreitungen fallen leicht ins Gezwungene und Unnatürliche. Man thut daher am besten, chromatische Sätze dann, wenn man sie zum Ausdrucke nöthig findet, entweder blos in diatonische einzuflechten, oder ihnen durch diatonische Sätze wenigstens die erforderliche Abwechslung zu geben. Besonders muß man mit Partien, in denen mehrere Stimmen zugleich chromatisch bearbeitet sind, auf der Orgel sparsam seyn, denn ist die Bewegung etwas schnell und der Vortrag nicht sehr präzis, so bekommt die Musik leicht den Anstrich eines wilden Geheules.

4) Die harmonischen Verhältnisse der einzelnen Stimmen unter einander, dürfen im chromatischen Satze zuweilen wider den sonst üblichen Anstand verstößen. Wer hier, wo Unebenheiten und Mißverhältnisse im Tone sind, z. B. auf Querstünde Jagd machen wollte, würde lächerlich werden. Indessen gelten diese Freiheiten nicht vom harmonischen Grundgebäude an sich selbst.

5) Anfängern sind Uebungen in Sätzen, worin eine, oder mehrere Stimmen chromatisch behandelt sind, sehr zu empfehlen, denn sie schärfen die richtige Beurtheilung der Melodie und Harmonie, und die Genauigkeit im Arbeiten ungemeyn. In Seb. Bachs Werken findet man die instructivesten Muster dieser Schreibart, nur muß man wohl unterscheiden zwischen dem, was er für das Klavier, und zwischen dem, was er für die Orgel schrieb. Choräle mit durchaus chromatischer Begleitung neben dem Gesange der Gemeinde zu spielen, ist unschicklich, theils darum, weil der Charakter der Orgelmusik während des Gottesdienstes ruhige Würde seyn soll, theils weil ein solches Spiel dem Zweck der harmonischen Orgelbegleitung gerade zuwider seyn würde.

So viel von den allgemeinen Grundsätzen, auf welche bei Auffuchung eines Grundbasses und bei der Bearbeitung der aus demselben herfließenden Harmonien Rücksicht zu nehmen ist. So kurz und einfach sie sind, so gehört doch eine ziemlich geschärfte Beurtheilung dazu, den Werth eines Basses oder einer harmonischen Begleitung in so unendlich verschiedenen Fällen richtig zu würdigen. Demohnerachtet ist diese kritische Kunst dem gründlichen Tonkünstler ganz unentbehrlich. Da nun lediglich eine lang fortgesetzte Uebung die hierzu erforderliche Fertigkeit erwerben kann, und dem Anfänger um eine Anweisung zu thun seyn muß, die ihm sichtlich zeigt, wie er bei dergleichen Uebungen zu verfahren habe, so wird ein großer Theil der folgenden Blätter der Absicht gewidmet seyn, diesem Bedürfnisse abzuhelfen. Wir gehen also zuvörderst zu einer Kritik der in obigem Chorale vorkommenden Bässe zurück.

Erste Strophe.

Diesem Basse fehlt das basmäßige Gewicht, weil er bloß in altmäßigen Fortschreitungen einhergeht. Soll ein Choral rechte Wirkung thun, so muß er von einem Grundbasse begleitet seyn, der, wie wir oben gesehen haben, in Quintfällen oder Quartsprüngen fortschreitet.

Die drei ersten Noten dieses Basses sind wegen der beiden auf einander folgenden Quartsprünge fehlerhaft. Der nämliche Fehler würde statt finden bei zwei aufeinander folgenden Quintfällen:

Die erste Note ist wegen des Verstoßes gegen die Natur der phrygischen Tonart falsch. Besser:

Dieser Bass ist wegen seiner Quintfälle gewichtvoller, als der vorhergehende mit seinen Quartsprüngen. Denn ein Quartsprung klingt gegen einen pathetischen Quintfall zu jung.

Die mit + bezeichnete Note im Basse nimmt sich schlecht aus, 1) darum, weil die zweite Note vom Anfange C schon hatte, und 2) weil der Tenor vor dieser bezeichneten Note die Tonart Esdur verlangt.

So gut und regelmäßig auch diese Harmonie ist, so darf man sie doch nur in der Mitte des Chorals gebrauchen. Für den Anfang ist sie zu fremd, und kann leicht Gelegenheit zur Verwirrung im Gesang der Gemeinde geben.

In der Mitte des Liedes gut; aber zum Anfange verräth es Unwissenheit in der Behandlung der alten Tonarten.

Ob diese Harmonie gleich rein ist, so möchte sie doch dem mit solchen harmonischen Subtilitäten unbekanntem großen Haufen fremd, ja wohl gar barbarisch vorkommen, weil sie das Gefühl der Tonart ganz verwirrt.

Zweite Strophe.

Die dritte Note im Cantu firmo b erscheint gegen die sowohl im Basse, als Tenor vorhergehende Note als Septime. Da nun die Choralmelodie aufwärts geht, so muß es dem Zuhörer vorkommen, als werde die Septime über sich, mithin falsch aufgelöst. Aus diesem Grunde ist dieser Satz nicht wohl zuzulassen.

Etwas besser.

Besser.

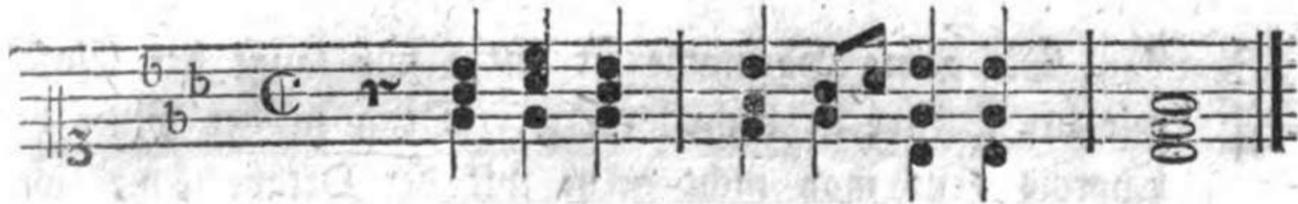
Ein mehr diatonischer Bass.

Die ganze Harmonie ist gut, nur taugt der Einsatz mit der Oktave in Emoll nichts. Denn in der Mitte des Chorals setzt man nicht gerne mit der Oktave ein, weil der Grundton dadurch dem Zuhörer zweifelhaft wird. Die Oktave kommt von Rechtswegen nur dem Anfange und Ende des Tonstücks zu.

Der Anfang ist hier richtiger, aber was den letzten Takt betrifft, so war darin voriges Exempel reiner; denn hier scheint der Sopran gegen den Bass verdeckte Oktaven zu machen.

Dieser Satz würde aus folgenden drei Ursachen schlecht seyn: 1) Emoll setzt ein, da nun diese Tonart zu ihrem Leitton h hat, so nimmt es sich schlimm aus, wenn gleich der Oktavenaccord von Bdur folgt. 2) Auf Bdur folgt wieder Emoll, welches erst durch seinen Leitton vorbereitet seyn sollte. 3) Die dritte Note im Sopran b, steht als Sekunde mit der vorhergehenden Bassnote c im Mißverhältniß.

Dritte Strophe.



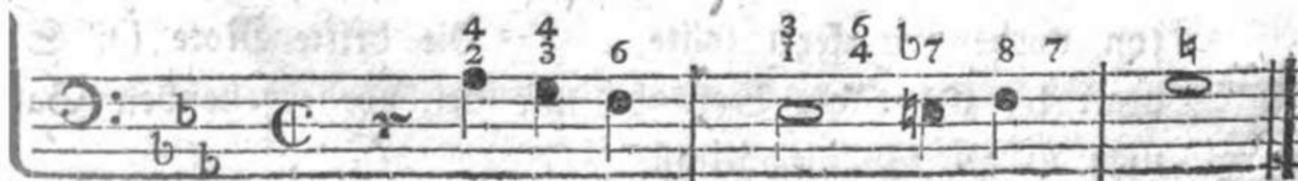
Die dritte Altnote kommt hier zu früh, denn die zweite Altnote *as* will ihrer Natur nach erst *g*, als ihren Leitton.

Besser.

Vierte Strophe.



Sinnreich.



Gewöhnlicher.



Chromatisch, und zugleich sangbarer und reiner im Tenore.

Obiger Choral mit zweistimmiger Begleitung in kanonischen Nachahmungen.



Unter der ersten Strophe der Choralmelodie hebt der Alt mit dem Subjecte an. Der Bass ahmt ihm nach der Reel in demselben Taktverhältnisse nach. Bei 1 rücken sich schon die beiden Stimmen näher. Bei 2 bringen Alt und Bass das Thema zugleich verkehrt. Nachdem bei 3 die beiden Stimmen nachahmend eingetreten sind, schlägt der Bass eine Fortschreitung ein, durch welche das Thema im Zusammenhange auf verschiedene Art dargestellt und entwickelt wird; auch der Alt bleibt dabei in seinem Gange des Themas eingedenk (4). Bei 5 fährt der Bass fort, das Thema auf die vorherige Art zu bearbeiten. Er bringt das Thema erst verkehrt, und der Alt thut es ihm nach, sodann bei 6 absgänglich, worauf der Alt eine Figur einschlägt (7), die das Thema per diminutionem verkehrt enthält.

Da dieser Vortrag des Chorals auch während dem Gesange statt finden und von guter Wirkung seyn kann, da ferner Uebungen dieser Art überhaupt die zweckmäßigste Vorbereitung auf den Fugensatz sind, so will ich noch einige Muster ähnlicher Bearbeitungen beifügen, welche man nach dem angegebenen Leitsaden weiter ausführen kann.

Mit dreistimmiger Begleitung.

Mit zweistimmiger Begleitung.

Mit zwei Subjecten und dreistimmiger Begleitung.

This musical score is for two keyboards and is divided into two main sections. The first section is a fugue, consisting of six systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The fugue begins with a treble staff entry, followed by a bass staff entry, and then continues with alternating entries. The second section is a prelude, consisting of two systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature remains one sharp, and the time signature is 3/4. The prelude features a more melodic and flowing texture. The word "Ped." is written below the first system of the prelude section. The score concludes with a final cadence in the bass staff of the last system.

Das Thema zu vorstehendem Präludium ist ein Subject zu der ersten Strophe der Choralmelodie, wie erhellt, wenn man den Cantum firmum darüber setzt. Z. B.

Man konnte darum in der Fugette selbst auf diese Strophe des Chorals noch näher hinweisen, indem man im sechsten Takte über dem Eintritte des Pedals erst den Sopran, und dann den Alt den ersten Absatz der Choralmelodie neben dem Themat, doch in einer veränderten, dem fugirten Satze angemessenen Form, vortragen ließ. Das erste Glied dieses Kontrapunkts liegt auf der ersten Variation zu diesem Choral, welche weiter unten folgt, zum Grunde. Auf diese Weise und auf diese Behandlung qualifizierte sich also obiges Thema eines Altsubjectes zu dem Hauptgedanken des Vorspiels.

So reichen Stoff dies Thema zur künstlichen, sowohl diatonischen, als chromatischen Bearbeitung enthält, so begnügte man sich doch mit einer freieren, der Kürze des Tonstücks angemessenen Ausführung.

Nachdem man die drei Stimmen fugenmäßig hatte eintreten lassen, und neben dem Eintritte der letztern auf den Choral deutlicher hingewiesen hatte, eilte man zu einer Figur, die aus dem in die Dominante leitenden Anhang zum Themat genommen ist, zum Schluß. Diese Figur wird von den beiden Oberstimmen mannichfaltig zergliedert; die Fortschreitungen des Basses hingegen beziehen sich auf das erste Glied des Themat. Nach der auf diese Weise, aber im galanten Stile vorbereiteten und gemachten Schlußcadenz in den Hauptton zurück, bringt der Sopran nochmals das Thema im Haupttone, worauf sich das Tonstück schließt.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (one sharp). The music is in common time (C). The upper staff contains several chords and melodic lines, with a '2' written below a note in the second measure. The lower staff contains chords and a bass line, with fingerings '6', '8', '7', '5', '6', '8', '7' written below the notes.

Bemerkungen über die in diesem Chorale vorkommenden Harmonien.

The first strophe of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music is in common time. The upper staff contains chords and a melodic line. The lower staff contains chords and a bass line, with fingerings '6', '6', '4', '7' written below the notes.

Erste Strophe.

The second strophe of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music is in common time. The upper staff contains chords and a melodic line. The lower staff contains chords and a bass line.

Der Bass ist richtig, aber wegen des viermaligen D - Accordes zu monotonisch.

The third strophe of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music is in common time. The upper staff contains chords and a melodic line. The lower staff contains chords and a bass line.

The fourth strophe of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music is in common time. The upper staff contains chords and a melodic line. The lower staff contains chords and a bass line, with fingerings '6', '4', '6', '4', '7' written below the notes.

Reicher an Harmonie.

The fifth strophe of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music is in common time. The upper staff contains chords and a melodic line. The lower staff contains chords and a bass line, with fingerings '6', '6', '6', '4', '7' written below the notes.

Chromatisch.

Enharmonisch.

Hier erscheint der Baß von No. 3. in der Tenorsstimme. Da der hier befindliche Baß am Ende keinen Grundton hat, so ist er nicht wohl zu empfehlen. Doch ist er regelmäßig.

Vor solchen lehrmäßigen Sätzen muß man sich in Acht nehmen.

Noch schlimmer, denn der Bass hat viermal den Grundton, und der Alt singt immer eine Leyer.

Etwas besser, aber doch monotonisch.

Dieser Bass ist schlecht, und giebt Veranlassung zu dem Querstande zwischen der zweiten Note des Tenors cis, und der dritten des Basses c.

Die Harmonie ist richtig, demohnerachtet kann ihre Anwendung nur zur Abwechslung in der Mitte des Chors statt haben. Im ersten Verse des Liedes darf man durchaus nur Grundharmonien zur Melodie hören lassen.

12

Diese zwar richtige, aber wilde Harmonie darf beim Vortrage des Chorals gar nicht angewendet werden, denn sie würde die Gemeinde irre machen.

Zweite Strophe.

1

Der Bass bei No. 1. ist dem bei No. 2. vorzuziehen. Die erste Bassnote bei 1. hat mehr Gewicht, als der tenorisirende Bass bei No. 2. Bei ersterem sind auch die Mittelstimmen sangbarer.

2

3

Nach den Strophen, welche mit einem solchen unterbrochenen Schlusse, den die Italiäner Cadenza d'inganno nennen, enden, ist das Zwischenspiel zur folgenden Strophe mit Vorsicht und Ueberlegung zu formiren.

Dritte Strophe

1

2

Dieser Satz hat nicht nur einen bessern Tenor-Geſang, sondern auch einen vollständigeren Schluß, als der erstere.

3

Diese Harmonik ist wegen des zwischen der ersten Note des Tenors d, und der zweiten des Basses die befindlichen Querstandes verwerflich,

4

Nein, auch sind die Mittelstimmen besser.

Vierte Strophe.

Dieser Satz empfiehlt sich durch einen sangbaren
Tenor.

Hier herrscht in allen vier Stimmen richtiger und
fließender Gesang.

System 1: Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). Fingerings are indicated with numbers 1-8. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

System 2: Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). Fingerings are indicated with numbers 6, 8, 7, 7, 5, 8, 7. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

System 3: Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). Fingerings are indicated with numbers 6, 8, 7, 7, 5, 8, 7. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

In diesem Satze ist der Gesang der Altstimme sängerbarer, als im vorigen.

System 4: Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). Fingerings are indicated with numbers 4, 2, 5, 6, 4, 5, 6, 5, 7, 3, 5, 7. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Indem hier der Bass einen Orgelpunkt formirt, ahmt die Tenorstimme den Sopran kanonisch nach.

Beim Schlusse des Liedes anwendbar.

Einige Veränderungen über denselben Choral mit festem Themat.

Zweistimmig fürs Manual.

Dreistimmig.

Es ist bereits in der ersten Abtheilung dieses Werkes das Nöthige über musikalisches Variiren erinnert worden; um den Anfänger die hier befindlichen Variationen verstehen zu machen, brauche ich ihn daher blos auf den Gesichtspunkt zu leiten, aus welchem sie zu betrachten sind.

Bei No. 1. liegt die Variation in der Begleitung. Der Anfang des oben angezeigten, als Thema zum Vorspiele weiter ausgeführten Altsubjects zur ersten Strophe der Choralmelodie, giebt den Hauptgedanken zu der Art ab, wie die begleitenden Stimmen behandelt sind. Die Bearbeitung ist kanonisch, und das Thema ist, ohne Einmischung fremdartiger Gedanken, durchgängig streng gehalten. Dies gab Gelegenheit, den gewählten melodischen Hauptgedanken genau und mannichfaltig zu entwickeln. — Die Variation bei No. 2. betrifft die Choralmelodie selbst. Sowohl Diskant, als Bassschreiten jeder in einer besondern Figur, die von beiden Seiten, jedoch ohne Affektation gehalten wird, fort, und erste ist aus dem cantu firmo so geformt, daß sie ihren Stoff überall deutlich genug verräth. Bei No. 3. ist außer der Melodie auch der Takt vermittelt einiger andern Figuren, in drei Stimmen, übrigens ebenfalls mit festem Themate variirt. Die beiden letztern Variationen können als Vorspiele, die erstere aber beim Vortrage des Chorals selbst, jedoch erst in der Mitte des Liedes gebraucht werden.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains several measures of music, including chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a bass line with notes and rests. The system concludes with a double bar line.

Man.  *Ped.*

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the treble part from the first system. The lower staff continues the bass part, featuring a prominent melodic line with eighth notes and some rests. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the treble part. The lower staff continues the bass part with a melodic line that includes some slurs and dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the treble part. The lower staff continues the bass part with a melodic line that includes some slurs and dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a complex melodic line with many beamed notes and rests. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a bass line with various chords and single notes. A double bar line is present in the middle of the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a complex melodic line with many beamed notes and rests. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a bass line with various chords and single notes. A double bar line is present in the middle of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a complex melodic line with many beamed notes and rests. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a bass line with various chords and single notes. A double bar line is present in the middle of the system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a complex melodic line with many beamed notes and rests. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a bass line with various chords and single notes. A double bar line is present in the middle of the system.

53

Der Stoff zu obigem Vorspiele liegt in folgenden melodischen Gedanken:

Die mannichfache Entwicklung dieses Themas in allen Stimmen ist lediglich der Inhalt des Tonstücks. Da der Charakter desselben Ernst und Majestät sein sollte, so konnte dieser nicht besser dargestellt werden, als durch Simplicität des Hauptgedankens und einer dieser angemessenen Ausführung. Die Ausführung wurde dadurch einfach, daß man sich 1) außer des kurzen Hauptgedankens aller gesuchten, verzierten, fremdartigen Nebengedanken enthielt, 2) daß man eine Bearbeitung

wählte, welche frei vom Gesuchten und Gefünstelten zum Thematē am natürlichsten paßte. Zum Beweis hiervon dient, da das Uebrige von selbst in die Augen fällt, die Modulation dieses Tonstücks. Außer der nöthigen Ausweichung in die Dominante berührt sie, ehe sie sich wieder in den Hauptton neigt, nur auf kurze Zeit das nahverwandte Hmoll, demohnerachtet sind die beiden Haupttendenzen in einer dem kräftigen und feurigen Ausdrucke angemessenen Manier abgefaßt, ohne einen andern Stoff, als das Thema zu haben.

Ueberhaupt ist es eine ausgemachte Wahrheit, welche insbesondere bei dem ikt einreisenden Modegeschmack in der Musik angehenden Tonsekern nicht dringend genug empfohlen werden kann, daß Simplicität der Form nicht erreicht werden könne, ohne Simplicität des Stoffs, oder, mit andern Worten, daß ein einfaches Thema am leichtesten einer einfachen Ausführung fähig sey. Daß aber diese edle Einfalt in Gegenständen der schönen Kunst das wahre Gepräge höchster Vollkommenheit sey, sagt uns reine Empfindung eben sowohl, als jede richtige philosophische Theorie der Künste.

Vorspiel zu dem Chorale: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc.

Man.

Ped.

55

Das Thema zu obigem Vorspiel gehört dem Cantus firmus nicht sowohl melodisch, als harmonisch an. Es giebt die Unterlage zu der ersten Strophe der Choralmelodie ab, qualifizirt sich aber vermöge seiner melodischen Form außerdem noch zum Fugenthema.

Nachdem bis zu Ende des neunten Taktes die vier Stimmen fugenmäßig eingetreten sind, erscheint das Ideal von , und zwar der Regel gemäß mit dem Comite. Der Alt begleitet es mit dem Comite vom dritten Takte an in e untergelegten Contrapunkte, der Sopran hingegen mit einer melodischen Figur, welche aus dem letzten Gliede des

Thematis fortgesetzt ist. Das Pedal setzt das letzte Glied des Themas eben so, wie kurz zuvor der Sopran erst in den eigentlich herabsteigenden Sextensprüngen, sodann aber der musikalischen Lizenz gemäß, in Quartensprüngen fort, wobei die beiden obern Stimmen die im Kontrapunkte angegebene melodische Figur entwickeln.

Im Anfange des dreizehnten Taktes erscheint der Sopran mit dem Themat, welches verkleinert und in die Gegenbewegung gebracht ist, und die beiden Unterstimmen folgen ihm ebenfalls mit dem in die Gegenbewegung gebrachten Themat, jedoch ohne Verkleinerung desselben auf dem Fuße nach, der Bass nämlich in der Oktave, der Tenor aber in der Untersepte. Jedoch bricht der Tenor nach den drei ersten Noten das Thema ab, aber der Bass bringt es ganz. So wie die Unterstimmen dem Soprane nur ein Achtel Vorsprung ließen, so tritt auch der Alt nur ein Achtel später, als jene, ebenfalls mit dem Duce ein, welcher zwar diminuiert ist, aber übrigens in rechter Bewegung erscheint. Kaum hat der Bass den Ducem in der Gegenbewegung eingeführt, so setzt er wieder mit der letzten Note desselben (d zu Ende der ersten Hälfte des vierzehnten Taktes) ein, um den Comitern in rechter Bewegung nachzubringen; dessen erste Note d auf diese Weise diminuiert wird. Der Sopran ahmt ihm hierin vom zweiten Achtel des fünfzehnten Taktes an nach, und führt den Comitern ebenfalls, aber verkleinert und in der Gegenbewegung auf. Nachdem im Anfange des sechzehnten Taktes alle Stimmen die Cadenz in die Tonica zurück gemacht haben, formirt der Bass einen Orgelpunkt auf dem Grundtone, über welchem mit dem vierten Viertel des sechzehnten Taktes der Sopran mit dem Duce, und mit dem zweiten Viertel des folgenden Taktes, der Alt mit dem Anfang des Comitern eintritt, während der Tenor den Sopran mit einer Figur begleitet, die in dem dem Duci anfangs zugesetzten Kontrapunkte gegründet ist, worauf eine nochmalige Finalcadenz das Vorspiel beschließt.

So viel über die einzelnen Glieder des Ganzen; nun noch Einiges über ihre Folge und Zusammensetzung. Betrachten wir den Gang der Bearbeitung obigen Tonstücks, so finden wir eine auffallende Ungleichheit darin. In der ersten und größten Hälfte der Fugette, nämlich bis zum zwölften Takte, herrscht wenig Kunstaufwand, aber vom dreizehnten Takte an, ist plötzlich alles Künstliche zusammengehäuft und an einander gedrängt. Folgendes wird dies Verfahren erklären:

Obgleich das Interesse jeder sukzessiven Darstellung in den schönen Künsten in niedrigen Stufen und kleinen Schritten vom Niedern zum Erhabenen, vom Gewöhnlichen zum Ungewöhnlichen, vom allgemein Verständlichen zum Tiefgedachten aufzuschreiten befehlt, und das aus Gründen, die uns die Natur selbst sichtlich zeigt, ob man daher gleich auch in der Musik bei Enthaltung eines melodischen Gedankens eigentlich bloß allmählig und stufenweise fortgehen soll, und obgleich diesen Grundsatz bei Verfertigung eines Tonstücks, das, wie die Fuge einen wichtigen Theil seines Werthes erst durch die Bearbeitung erhält, vorzüglich strenge zu berücksichtigen hat; so treten doch Fälle ein, wo man von diesem Grundsatz

absatz freiwillig, oder gezwungen abweicht, freiwillig, wenn wir die Absicht haben, in der Seele des Andern ohngeachtet dieselbe angenehme Stimmung zu erregen, mit welcher die Natur den Wanderer überrascht, wenn sie ihm nach langer Ermüdigkeit plötzlich eine lachende Aussicht zeigt, gezwungen, wenn uns ein bestimmter Zweck, oder enger Raum die Hände binden. Nun ist der Zeitraum, welcher dem Vorspieler insgemein verstattet wird, so kurz, daß zur vollständigen Entwicklung eines Themas mittelst der Fuge, selten Zeit ist. Es bleibt hier also kein anderer Weg übrig, als entweder das Tonstück abzubrechen, oder die stufenweise Analyse vorbeizugehen, bloß die aus ihr herfließenden wichtigsten Momente, die sich uns beim Disponiren zeigten, aufzugreifen und als die interessantesten Ansichten des Hauptgedankens zusammenzudrängen, um durch sie den Schluß desto kräftiger und eindringender zu machen. Der erstere Weg wäre darum zu verwerfen, weil der Künstler auf ihm Erwartungen erregen würde, die er nicht befriedigen kann. Unsere Aufgabe will durch das melodische Spiel der Töne an die seligen Träume der Phantasie nicht erinnert, sondern in sie hineingeführt seyn. Man muß mithin den zweiten Weg wählen, jedoch muß ich nochmals bemerken, daß ich hier bloß von der Fuge, dem Geschöpfe der feurigsten Begeisterung rede, denn die Darstellung jeder andern Empfindung würde durch solches Verfahren an Wahrheit verlieren.

Da man nun in obigem Vorspieler nach dem fugenmäßigen Eintritte der vier Stimmen, welcher der Verständlichkeit der Fuge vollkommen und frei von zufälligen Kunstgelegenheiten seyn mußte, schon auf den Schluß zu denken hatte, so war es am besten, in diesen das Interessante, was man in der Disposition für den weitem Fortgang des Stückes in Petto hatte, zusammenzudrängen. Hierdurch wurde zugleich einem wichtigen Gebote der Kunst Folge geleistet. — Denn in der Tonkunst gilt man, wie in der Redekunst, an einem guten und kräftigen Schlusse den Meister.

Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird sich der oben angegebene Zweifel lösen lassen.

Choral, nebst Zwischenspielen, welche aus dem Themathe des obigen Vorspiels größtentheils hergeleitet sind.

6 5 8 7

7 6 6 5 8 7

Man. Ped.

6 7 8 7 6 8 7

Derselbe Choral mit veränderter harmonischer Begleitung.

7 6 5 4 6 6 4 4 6 5 8 7

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains guitar fret numbers (7, 6, 6, 5, 8, 9, 7, 6, 6, 6, 8, 7, 5, 7) positioned below the staff line. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains guitar fret numbers (8, 7, 6, 7, 8, 7, 6, 8, 7, 5, 6, 8, 7). The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains guitar fret numbers (4, 6, 4, 3, 6, 7, 5, 6, 5, 3, 7, 6, 4). The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains guitar fret numbers (4, 6, 4, 3, 6, 7, 5, 6, 5, 3, 7, 6, 4). The system concludes with a double bar line.

Es folgen hier einige kurze Einleitungen zu obigem Choral, die man nach Befinden weiter ausdehnen kann. Die Idee zu beiden ist aus den Anfangsnoten des Chorals geschöpft, wie man deutlich sehen wird, wenn man den Hauptnoten die melodischen und rhythmischen Verzierungen abnimmt. Der erstere dieser Sätze würde zu einem Liede passen, dessen Inhalt Lehre, oder sanfte Ermunterung wäre, der zweite ist für Klage und Trauer.

In mäßiger Bewegung.

Langsam.

Manualiter.

The image shows a musical score for a fugue, consisting of three systems of two staves each. The first system is marked "Manualiter." and the second system has a "Ped." marking. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is written in a historical style with various ornaments and slurs. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system continues the development of the theme. The third system concludes the piece with a double bar line and a final chord.

Wir wollen hier der Kürze halber nur auf den Schluß Rücksicht nehmen. Mit dem zweiten Sechzehntheil des achten Taktes bringt der Sopran das Thema per diminutionem, jedoch so, daß sich der Schluß des Themas aufwärts zieht, statt herunter zu gehen, wovon die Ursache die Aufschreitung des Basses ist. Der Bass folgt ein Sechzehntheil später dem Sopran mit dem Duce, ohne Diminution, und die Mittelstimme bringt zu gleicher Zeit mit dem Bass das Thema, aber in der Gegenbewegung. Noch interessanter sind die Engführungen des folgenden Taktes. Da der Satz nur dreistimmig ist, so war hier zu einer gleichmäßigen Entwicklung der Hauptidee mehr Raum, als in obigem Vorspiele. Demohnerachtet mußte auch hier das Beste für den Schluß aufgespart werden.

Zu einem Liede von froherem Inhalte.

Manualiter.

Manualiter. This section contains ten measures of music. The first system (measures 1-2) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in eighth notes with various ornaments (trills) and slurs. The bass line consists of chords and single notes, with some measures marked with a '7' indicating a fingering. The second system (measures 3-4) continues the melody and bass line, with a 'ten.' marking appearing between the systems. The third system (measures 5-6) shows the melody with more complex rhythmic patterns and ornaments. The fourth system (measures 7-8) concludes the piece with a final cadence. The fifth system (measures 9-10) shows the final notes of the piece, with a double bar line at the end of measure 10.

Harmonisch.

Harmonisch. This section contains ten measures of music, corresponding to the first system of the Manualiter section. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in half notes and quarter notes, with some slurs and ornaments. The bass line consists of chords, with some measures marked with a '7' for fingering. A 'Mez. for.' (Mezzo-forte) dynamic marking is present at the beginning. A 'Ped.' (Pedal) marking is located at the bottom left of the first measure. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 10.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various note values, including quarter and eighth notes, and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). This system includes a double bar line and a fermata over a note in the upper staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). A measure rest is present in the first measure of the upper staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music continues with various note values and rests.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of three staves. The top staff in each system is a vocal line, and the two lower staves are for piano accompaniment. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system shows the vocal line starting with a melodic phrase, followed by the piano accompaniment. The second system continues the piece, ending with a double bar line and a trill (tr) marking above the vocal line.

Das Vorspiel No. 1. hat zum Thema die erste Strophe der Chormelodie, welche so variirt ist, daß sie sich zum Ausdruck einer sanften Freude schickt. Das Thema wird in drei Stimmen Manualiter ausgeführt. Nachdem der Alt mit dem Thematē angehoben hat, folgt sogleich der Baß mit dem Anfange desselben nach, indessen jener den angesungenen melodischen Satz gar vollendet. Hierauf tritt, zu Ende des zweiten Taktes der Sopran mit dem Comite ein, und die beiden Unterstimmen begleiten ihn dem Thematē gemäß. Im vierten Takte schweigt der Sopran, und die beiden andern Stimmen führen zur Cadenz, indem beim Gange des Altē auf die zweite Hälfte des Thematē, beim Gange des Basses aber auf die erstere Hälfte desselben vorzüglich Rücksicht genommen ist. Der Sopran tritt zu Ende des fünften Taktes der Cadenz mit dem ihm eigenen Schlusse bei. Hierauf formirt der Baß einen Orgelpunkt, über welchem erst der Alt, und sodann der Sopran mit einer Figur beschließt, welche den Anfang des Thematē etwas variirt und per diminutionem enthält.

Das Vorspiel No. 2. ist ein harmonisches, d. h. der Ausdruck der in demselben geäußerten Empfindung wird weniger durch eine Melodie von bestimmtem Charakter, als durch den Gang und die Wahl der Harmonien befördert. Tonstücke dieser Art erfordern viel feines harmonisches Gefühl und viel Einsicht. Da die Orgel beinahe das einzige Instrument ist, wo ihre Wirkung der Erwartung entspricht, so verdient diese Schreibart die besondere Aufmerksamkeit des Organisten. Seb. Bach, der überhaupt dem Geiste seiner Zeit gemäß lieber Bewunderung seiner tiefen Gelehrsamkeit, als

N. h.

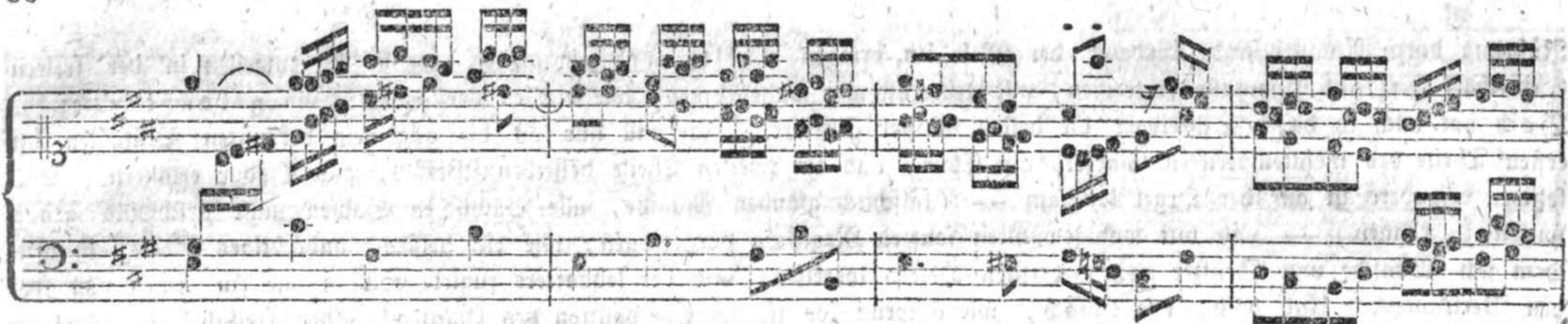
Nührung durch Anmuth und Ausdruck der Melodien erregen wollte, ob wir gleich, wenn ihn zuweilen in der freieren Schreibart Herz und Phantasie fortreißen, mit Ueberraschung wahrnehmen, wie sehr es der große Mann gekonnt hätte; — Bach hat auch in dieser Schreibart die besten Muster geliefert. Ich will nur an die allgemein bekannten Präludien im ersten Theile des wohltemperirten Claviers aus Cdur, und im zweiten Theile desselben Werkes, aus Eisdur erinnern. Das letztere besonders ist auf der Orgel langsam — (fälschlich glauben Manche, alle Bachischen Sachen nicht geschwind genug spielen zu können) — und mit wohlgewählten sanften Registern vorgetragen, wie ein heißes, andächtiges Gebet, in welchem sich Wünsche und Seufzer vom gepreßten Herzen losreisen, und der lebhaftere fugirte Schluß wie ein Amen voll frohen Vertrauens. Und doch, wie einfach, wie anspruchslos ist die Composition des Ganzen! Aber freilich, wer den kosmopolitischen Geist dieses Mannes fassen kann, ist auch kein Schüler mehr! —

Das Thema zu unserm Vorspiele ist ebenfalls die erste Strophe des Chorals, in den synkopirten Contrapunkt versetzt und verziert. Der Baß hat ein eignes Thema, das die Unterlage zur obigen Strophe abgibt. Diesem Thema gemäß ist seine Fortschreitung das ganze Stück hindurch die stufenweise. Jemehr es sich dem Ende nähert, desto lebhafter wird auch der Ausdruck.

Bei No. 3. hat der Baß das vorige Thema, welches etwas ausführlicher bearbeitet wird. Die obigen Bemerkungen passen auch hieher. — Uebrigens müssen alle diese drei Vorspiele langsam vorgetragen werden.

Vorspiel zu dem Liede: Meinen Jesum laß ich nicht, &c.

The image shows a musical score for a prelude. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and G major. The first system includes a 'Ped.' marking under the bass staff. The second system includes a 'tr' marking above the treble staff. The score is written in a clear, historical style with various musical notations including notes, rests, and ornaments.



Das Thema zu obigem fugirten Vorspiele giebt die Unterlage zu der ersten Strophe der Choralmelodie ab, wie aus dem siebenten Takte erhellet. Mit dem Themate setzt gleich ein Contrathema ein, welches jedoch, wegen dem beschränkten Umfange des Tonstücks nicht als Hauptgedanke neben dem Themate bearbeitet werden konnte. Um dem Vorspiele sichtbare Beziehung auf den Choral selbst zu geben, erscheint in der Mitte des Stückes der Sopran mit der ersten Strophe des Chorals. Bei dieser Form des Vorspiels, wo das Thema keine merkliche Beziehung auf die Choralmelodie hat, ist es immer rathsam, durch dieses oder ein ähnliches Hülfsmittel den nächsten Zweck des Vorspiels zu befördern.

Der Alt tritt mit dem Themate ein, welches einen Anhang hat, der in die Dominante überleitet. Das Pedal begleitet das Thema mit einem Contrathema. Zu Anfang des vierten Taktes erscheint der Sopran mit dem Comite, der Alt ergreift nun das Contrathema, der Baß aber schreitet basmäßig fort. Nachdem der Sopran das Thema vorgetragen hat, tritt mit dem 7ten Takte dasselbe im Basse ein, und die Oberstimme recitirt die erste Strophe des Chorals. Der Baß begnügt sich jedoch blos mit Ausführung des wesentlichen Theiles vom Themate. Es folgt nun eine kurze Entwicklung einiger Theile des Thematis in den beiden Oberstimmen. Im eilften Takte bringt der Sopran das Thema in der Gegenbewegung. Er und die übrigen Stimmen schreiten dem Themate gemäß fort bis zur Cadenz, im 13ten Takte. Nun formirt der Baß einen kurzen Orgelpunkt, über welchem die Mittelstimme das erste Glied des Thematis, jedoch diminiert, zweimal aufführt, worauf der Schluß erfolgt.

Choral.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in C major, common time, with a treble clef. It begins with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a piano accompaniment in C major, common time, with a bass clef. It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The system concludes with a double bar line.

Mans.

The second system continues the musical piece. The vocal line (upper staff) has a treble clef and contains several measures of music, including a measure with a first ending bracket. The piano accompaniment (lower staff) has a bass clef and continues with its rhythmic pattern. The system ends with a double bar line.

Man.

The third system of music shows the vocal line (upper staff) with a treble clef and the piano accompaniment (lower staff) with a bass clef. The vocal line includes a trill ornament. The piano accompaniment maintains its accompanimental role. The system concludes with a double bar line.

Ped.

The fourth system is the final one on the page. The vocal line (upper staff) has a treble clef and ends with a double bar line. The piano accompaniment (lower staff) has a bass clef and concludes with a few final notes. The system ends with a double bar line.

The image shows a musical score for Chorale No. 1. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a first-measure rest, followed by a series of chords and melodic lines. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a figured bass line with numbers 5, 6, 3, 4, 5, 6, 6, 5, 8, 7. The score is marked with a '1' at the beginning and ends with a double bar line.

Der Einsatz zu dem Chorale No. 1. ist aus dem Themathe des Vorspiels genommen, und giebt wiederum das Thema zu den folgenden Zwischenspielen ab, auch bezieht sich der Gesang der begleitenden Stimmen während des Chorals darauf. Bei a) ist eine kanonische Nachahmung in unisono. Bei b) bringt der Tenor das Thema des Zwischenspiels, nachdem es ihm der Bass im vorhergehenden Takte schon einigermaßen zuvor gethan hatte. Bei c) hat die Unterstimme das Thema des Zwischenspiels in der Gegenbewegung. Bei d) hat wiederum der Tenor das Zwischenspiel. Bei e) ahmt der Tenor den Alt in der Unterquinte nach. — Mit diesen auf Einheit und Kraft hinführenden, obgleich unbedeutend scheinenden Hilfsmitteln, muß sich der denkende Organist ganz vertraut machen.

Der Choral No. 2. ist in bloßen Grundaccorden geschrieben. Es ist schwer, manche Choräle in bloßen reinen Grundharmonien zu spielen, und doch hat dieser Vortrag auf einem sechzehnfüßigen Werke wohlgesuchter Stimmen vorzüglich viel Majestät und Würde. Von Rechts wegen sollte jeder Harmoniker und Organist auf diese Spielart hauptsächlich Fleiß und viele Uebung verwenden. Es kostet wahrhaftig lange Uebung, ehe man eine Fertigkeit darin erlangt.

Dem Chorale sind kurze einleitende Harmonien beigelegt.

Derselbe Choral mit veränderter harmonischer Begleitung.

The image shows a musical score for Chorale No. 2. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a first-measure rest, followed by a series of chords. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a figured bass line with numbers 6, 4, 3, 6. The score is marked with a '1' at the beginning and ends with a double bar line.

Da dieser Bass im Grundtone ganz richtig anhebt, aber sogleich wieder in ihn zurückgeht, welches leiermäßig klingt, so ist der folgende Bass besser, indem er sich majestätisch erhebt, und erst zu Ende der Strophe wieder in den Hauptaccord tritt. Auch ist der Gesang des Basses an sich fließender.

First system of musical notation. Treble staff: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass staff: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings: 6, 6, 9, 6.

Second system of musical notation. Treble staff: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass staff: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings: b7, #, 9, 7.

Third system of musical notation. Treble staff: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass staff: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings: 2, #, b7, 9, 7.

Fourth system of musical notation. Treble staff: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass staff: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings: 5, 6, 8, 7, 8, 7.

Harmonireicher, als die vorherigen Exempel.

Wegen der Quintfalle ist dieser Bass basmäßiger, als obige.

Harmonireich.

5

Dieser synkopirte Bass nimmt sich bei voller Orgel sehr kräftig aus.

Der Bassgesang ist gut, und thut mit vollem Werke ebenfalls gute Wirkung.

8

Die harmonische Begleitung hat bunten Kontrapunkt. In der Harmonie ist Kunst und Abwechslung.

9

Der Bass hat ein sich gleich bleibendes Thema, eben so auch die Mittelstimmen. Letzteres ist chromatisch, und dadurch gewinnt die Harmonie an Abwechslung.

First system of musical notation, showing two staves with notes and fingerings (6, 7, 6).

Mit voller Orgel ist dies Bass Thema pathetischer, als das vorhergehende.

Second system of musical notation, showing two staves with notes, fingerings (7, 6, 7), and markings "Man." and "Ped.".

Die Bassstimme ahmt hier das Subject des Altes nach, aber umgekehrt.

Third system of musical notation, showing two staves with notes and fingerings (6, 7, 6).

Hier erscheint das Thema des Vorspiels als Unterlage im Basse. Diese überlegte und bezugsreiche Spielart ist das wahre Kennzeichen eines denkenden und geschickten Organisten; nur findet man sie leider selten!

Zweite Strophe.

Fourth system of musical notation, showing two staves with notes and fingerings (4, 3, 5, 6, 5, 8, 7).

Nro. 1. hat den simplen Grundbaß.

2

6 5 4 3 6 6 4 5 8 7

Nro. 2. hat einen guten Gesang im Basse.

3

6 4 2 6 5 8 7

In Nro. 3. ist mehr Harmonie.

4

6 5 4 3 7 6 5 7

Der Bass ist melodisch gut.

5

6 4 3 6 5

Der Bass hebt an mit dem Anfang: des Themas zum Vorspiel.

4 2 6 8 7 4 6

Hier fängt der Tenor mit dem Themat des Vorspiels an. Der Bass thut dasselbe, aber in der Gegenbewegung.

6 5 6 8 7

In dieser canonischen Nachahmung hat der Tenor das Thema des Vorspiels, und der Bass ahmt regelmässig in der Unterquarte nach.

6 4 3b 6 - 6 4 8 7

Mit chromatischen Harmonien.

7 6 5 8 7

Der Alt trägt ein Subject zu der Melodie vor, welches von dem Tenore nachgeahmt wird. Nach dem Tenore tritt auch der Bass, allein mit dem umgekehrten Themat ein.)

Der Gang des Basses ist chromatisch; der Tenor hebt sich durch lebhafteren Gesang.

Der Tenor hebt an mit dem ersten Gliede des Themas vom Vorspiele, und der Bass bringt sogleich das zweite Glied desselben nach.

Dritte Strophe.

Bloße Dreiklänge.

Gewöhnlicher Bass.

3

6 6 6 6 4 3

Dieser Satz ist zwar nicht fehlerhaft, jedoch wegen seiner Einförmigkeit und Monotonie nicht empfehlenswert.

4

6 6 6 4 3

Dieser Satz ist vor dem vorigen um nichts besser, als um die zweite Bassnote. Denn diese gibt ihm eine bessere Gestalt.

5

7 4 3 9 8 7 6 6 4 3

Der synkopirte Alt macht diese Harmonie interessant, denn er erregt bei jedem Accorde eine neue Erwartung.

6

5 6 6 6 6 4 3

In diesem Satze hat der Alt einen fließenden chromatischen Gesang.



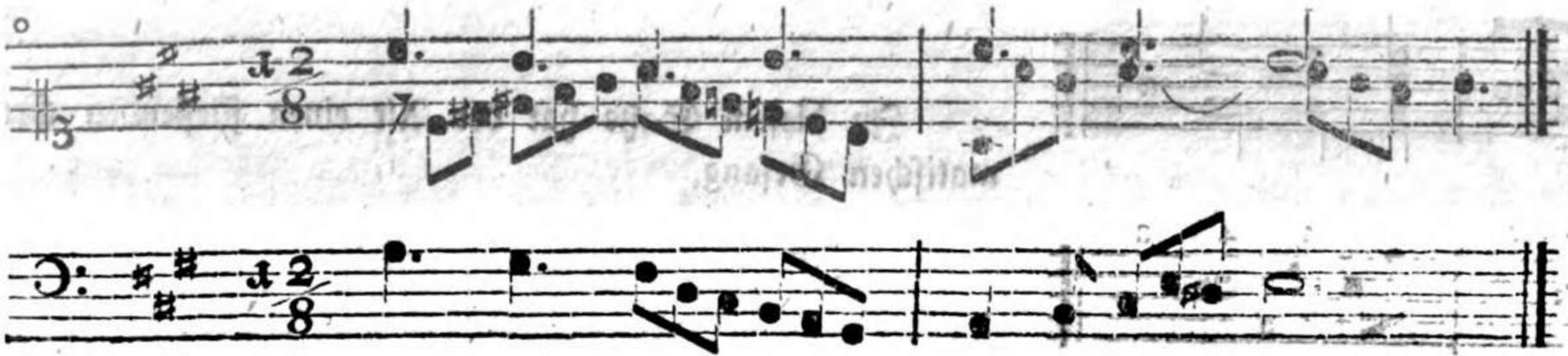
Dreistimmig; durch das synkopirte Alcherna gewinnt die Harmonie an Abwechslung.



Hier ahmt der Baß das Alsubject in der Gegenbewegung nach.



Die nämliche Bearbeitung, nur mit einem andern Subjecte.



Die Choralmelodie ist in $\frac{12}{8}$ Takt versetzt. Die Bearbeitung der begleitenden Stimmen ist wie in den obigen Beispielen.

II

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features intricate melodic lines with many accidentals and slurs. The lower staff includes figured bass notation with numbers 7, 8, and 7.

Hier führen das Subject alle drei Unterstimmen aus. Der Tenor ahmt den Alt in der Sexte und der Baß den Tenor in der Septime nach.

Vierte Strophe.

I

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music is simpler, focusing on harmonic structure. The lower staff includes figured bass notation with numbers 5, 8, and 7.

Blos reine Drechklänge.

2

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features harmonic structures. The lower staff includes figured bass notation with numbers 6, 5, 8, and 7.

Zeichnet sich durch sangbare Mittelstimmen aus.

3

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features harmonic structures. The lower staff includes figured bass notation with numbers 5, 6, 6, 5, 8, and 7.

Hier ist in der Harmonie mehr Abwechslung.

Chromatischer Baß.

Frappante harmonische Begleitung. Der Baß, obgleich größtenteils ein altirender, ist wegen seines streng gehaltenen, einförmigen Charakters gut.

Alle drei begleitenden Stimmen ahmen das Thema des Soprans nach, der Baß aber in Gegenbewegung.

Sowohl Alt, als Tenor haben ein sangbares Thema. Zuletzt tritt der Baß mit dem ihm eigenen Schlusse dazu.

Mit ähnlichen Wendungen, nur ist der Alt lebhafter und der Eintritt des Basses entspricht dem Eintritte des Soprans.

Dieser Satz ist künstlicher, weil sich alle drei Unterstimmen einander nachahmen.

Enthält wieder kanonische Nachahmungen und zwar zwischen dem Alte und dem Tenor und Basse.

0
Näufig.

Einige kleine Vorspiele zu obigem Chorale.

The first system consists of two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain complex rhythmic patterns with many beamed notes. The word "Ped." is written below the first measure of the lower staff and the last measure of the lower staff.

The second system consists of two staves of music, continuing the notation from the first system. It features similar complex rhythmic patterns in treble and bass clefs with a one-sharp key signature and common time.

The third system consists of two staves of music. The notation continues with complex rhythmic figures. The word "Ped." is written below the lower staff in the middle of the system.

The fourth system consists of two staves of music, concluding the piece with final notes and rests on both staves.

Es ist ausgemacht wahr: ob es gleich grade Anfängern meistens am wenigsten einzuleuchten pflegt, daß es schwerer ist ein kurzes Spiel gut zu machen, als ein langes. Die Wahrheit dieser Behauptung läßt sich mit ästhetischen Gründen sowohl, als grammatischen darthun. Die erstere kann man sich aus dem, was im erstern Abschnitte dieses Werkes über den Zweck Vorspiels erinnert wurde, selbst ableiten, und die grammatischen glauben wir am einleuchtendsten aufzustellen durch grammatische Betrachtung von Beispielen. Da der Organist in unsern Zeiten aus einer sehr übel angebrachten Zeitersiß derer, die das liturgische dirigiren, im Präludiren immer mehr eingeschränkt wird, so werden dem angehenden Künstler dieses Fachs hoffentlich folgende vorläufige Bemerkungen nicht unwillkommen seyn.

Jedes Tonstück, mithin auch das Vorspiel wird von zwey Seiten beurtheilt, nemlich von Seiten des Stoffs, und Seiten der Form.

Soll das Vorspiel kurz seyn, so muß

I. in Ansehung des Stoffs

a) der Hauptgedanke des Vorspiels nicht nur überhaupt alle Erfordernisse eines guten Themas *) in sich vereinen, sondern auch insbesondere kurz und faßlich seyn. Die Ursache davon liegt darin, daß sich kurze und plane Gedanken auch im kurzen und gedrängten Vortrage so abhandeln lassen, daß die Ausführung Reichthum, Mannigfaltigkeit und Vollendung habe. Ein langer, wenig verständlicher Satz hingegen kann in einem sehr beschränkten Raume weder so mannichfach, noch so deutlich dargestellt werden, daß die bezweckte Empfindung bey den Zuhörern gehörig erregt werde, ob man genug damit zu thun hat, nur zu zeigen, was man eigentlich wollte. Das populäre eines musikalischen Gedankens beruht auf der größern melodischen und harmonischen Bestimmtheit und Leichtigkeit desselben. Die Erfindung eines solchen Satzes erfordert eben so viel Talent, als Beurtheilungskraft.

b) In der Ausführung muß blos das Wichtigste und Kräftigste ausgewählt werden. Wie in der Redekunst, so besteht auch in der Tonkunst die Ausführung eines Hauptsatzes aus einer zusammenhängenden Reihe von Gedanken, von denen einige nächste Beziehung auf den Zweck des Ganzen haben und wesentlich sind, andere hingegen blos der Erleichterung, der Verzierung, des Zusammenhangs wegen vorhanden, mithin weniger wesentlich sind. Hieher sind z. B. zu rechnen, Zergliederungen des Themas, oder eines andern mit diesem nahe verwandten Satzes, wie im Fugestile der dem Thema untergelegte Kontrapunkt ist, Anhängsel an Hauptperioden**), Uebergänge, Einleitungen zur Cadenz, Episoden, d. h. Einmischung ganz fremdartiger Sätze u. s. w. Ist dem Vorspieler nur kurze Frist gestattet, so muß man also mit der Eins

*) S. die Bemerkungen zum ersten Vorspieler des ersten Theils.

**) Dergleichen Anhängsel an Hauptperioden und Einleitungen zur Hauptcadenz nehmen oft, zumal im galanten Stile einen sehr beträchtlichen Theil der Tonstücke ein. Man betrachte einmal eine Sonate fürs Clavier von Mozart, die größtentheils nach einer Form, obgleich mit unendlichem Reichthum des Geistes gearbeitet sind, rechne die Anhängsel weg und das Uebrigbleibende wird oft kaum die Hälfte ausmachen. Da nun dergleichen Anhänge einen leichtern, flüchtigeren, meist launigern Vortrag erfordern, als die Haupttheile, so erhellt, wie nöthig dem guten Clavierspieler Kenntniß des Rhythmus und der üblichen Form unserer Tonstücke sey.

schaltung solcher außerwesentlicher Theile sparsam seyn und sich dafür nur an das Wesentliche halten. Oft kann nicht einmal dieses ganz ausgeführt werden und dann muß man entweder wieder aus diesem bloß das Erheblichste auswählen, oder die Ausführung überhaupt nur fragmentarisch behandeln. Am sorgfältigsten muß man sich hüten, über dem Zufälligen das Wichtige zu vernachlässigen, denn das ist der größte und unverzeihlichste Fehler, der hierin begangen werden kann. — Was nun

II. die Form anbetrifft, so muß man darauf bedacht seyn, die einzelnen, nach den angezeigten Grundsätzen ausgewählten Theile so zusammen zu drängen, daß das Ganze gehörigen Zusammenhang, Ausdruck und Geschmack habe, oder, mit andern Worten, daß es auf die beste Art seinem besten Zweck entspreche. Die hierzu nöthige Beurtheilung und Fertigkeit wird dem Tonkünstler freylich erst durch sorgsames Studium und lange Uebung, aber bis dahin wird dem, welcher wegen Beruf zur ausübenden Kunst hat, reines Naturgefühl von selbst den rechten Weg zeigen, besonders wenn er gute Muster studirt, ohne sie ängstlich nachzuahmen. Es ließen sich hierüber mancherley Regeln nachweisen, aber sie würden von unbedeutendem Nutzen seyn, weil das, was sie bezwecken sollen, weder Produkte des Gedächtnisses, noch des ängstlichen Nachahmens, sondern größtentheils des natürlichen Kunsttalents sind.

Nur auf einen wichtigen Punkt will ich im Vorbeygehen aufmerksam machen; — es ist die Modulation. Je kürzer das Tonstück ist, um so deutlicher und einfacher muß auch die Modulation seyn. Mancher Anfänger hält eine Reihe abentheuerlicher Harmonien grotesk geordnet für genie- und kunstmäßig; — aber er verfällt da auf ein eben so schädliches Extrem, als wenn er in ewigen Quintentranspositionen, Kosalien, oder Terz und Sextengängen fortschreiten wollte. Der Künstler, welcher aus dem Herzen spielt oder schreibt, wird auch hierin von selbst den besten Weg treffen; denn das Herzliche flieht das Gezwungene und allen Flitterstaat; es gefällt sich nur im einfachsten, anspruchlosesten Gewande. — Nun noch einiges über obige beiden Vorspiele.

Das Thema zu dem Vorspiele No. 1., welches vom Soprane aufgeführt wird, ist von einem Basse begleitet, der die Unterlage zu dem Anfange des Chorals abgibt, und schon oben im ersten Vorspiele das erste Glied des Themas ausmacht. Diese beiden kurzen und faßlichen melodischen Gedanken, nemlich das Thema und der Kontrapunkt zu demselben sind der Stoff, mit dessen Ausführung sich das Vorspiel lediglich beschäftigt. Diese weitläufig hier zu entwickeln, würde überflüssig seyn, weil bereits Anleitung genug dazu gegeben worden ist, und die beiden Hauptgedanken so beschaffen sind, daß man sie nicht leicht aus dem Gesichte verlieren kann.

Von dem Vorspiele No. 2. gilt das Nelmliche. Die Stimmen ahmen sich gleich bey ihrem Eintritte kanonisch nach. In der zweiten Hälfte des zweiten Takts hebt der Tenor mit dem Themat an. Mit der ersten Note des fünften Taktes tritt der Sopran mit dem Themat in der Gegenbewegung ein, und der Alt folgt ihm auf der zweiten Note gleichermassen u. s. w. Die Fortschreitung aller Stimmen ist dem Themat gemäß, wie z. B. im 4ten Takte, wo Alt und Sopran das Thema per diminutionem enthalten. Die Modulation in beiden Tonstücken berührt nur die Dominante und die nächst verwandten Tonarten.

ette, als Vorspiel zu dem Chorale: Ich komm o Jesu, hier etc.

A handwritten musical score for a chorale prelude. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line on the final staff. The word "Pedal." is written below the sixth staff, indicating a pedal point. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age and wear.

Das Thema zu vorstehender Fugette ist die erste Strophe der Choralmelodie selbst. Der Baß beginnt mit demselben. Der Alt erscheint in der ersten Hälfte des ersten Taktes mit dem Comite und der Sopran folgt in der andern Hälfte desselben Taktes ebenfalls mit dem Comite. Mit der letzten Note des dritten Taktes tritt der Tenor mit dem Themat selbst ein. Indem nun die drei Oberstimmen das Wesentlichste des Thematics per diminutionem zergliedern, schreitet der Baß dem Einsatze des Thematics angemessen fort bis zum siebenden Takte.

Mit der letzten Note desselben Taktes setzt der Baß ein, um das ganze Thema in F dur vorzutragen. Die übrigen Stimmen folgen ihm theils mit dem Themat, theils mit dem Comite desselben auf eben die Manier, in welcher sie zum Anfange der Fugette eingetreten waren.

Vom elften Takte an bis zum sechzehnten leiten die beiden Oberstimmen in einer Figur, welche auf das Thema nächste Beziehung hat in den Hauptton zurück. Der Tenor tritt auf und ab, um an das Thema zu erinnern; der Baß aber begnügt sich den Gang der Harmonie kurz zu bestimmen. In der zweiten Hälfte des sechzehnten Taktes tritt er aber wieder mit dem Themat im Haupttone ein und nachdem er dasselbe vorgetragen hat bildet er einen kurzen Orgelpunkt, worauf er mit den übrigen Stimmen, die indessen das Thema weiter bearbeitet hatte, einen unterbrochenen Schluß (Cadence rompue) macht, dem jedoch bald, auf eine dem Themat angemessene Weise der vollkommene Schluß folgt.

Kann man der Fuge eine deutliche und consequente Modulation geben, wie hier, wo sich die Harmonie wie in jedem andern Tonstücke erst nach der Dominante und von da durch wenige nach verwandte Tonarten in den Hauptton zurück bewegt, so befördert man ihre Verständlichkeit ungemein. Nicht bloß der der Fuge eigene, eng verschlungene Rhythmus, sondern auch, und vielleicht mehr noch, der dem Unkundigen auffallende anscheinende Wirwir in der Modulation, machen sie ihm zu einem Chaos. Wie einige Neuere, vorzüglich Haydn diesem Uebelstande abzuhelpen suchten, — davon werden Beispiele gegeben werden, wenn wir von der Fuge ausschließend reden werden.

Man. Ped. 6 5 4 6 6 Man. Ped.

Ped. 6 7 6 4 6

Ped. 8 6 7 5 6 4 6 6 8 7

Ped. 4 3 7 # 4 5 6 6 6 # 7

Derselbe Choral.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system is marked with a '2' and a 'C' time signature. The second system continues the piece. Fingerings and articulations are indicated throughout the score.

Der Choral No. 1. ist mit Einleitungs- und Zwischenspielen versehen, die ihn in nähere Beziehung zum Vorspiel bringen. Die Zwischenspiele sind mit dem Chorale selbst eng verwebt. Hierdurch bekommt die Begleitung überhaupt einen höheren und wichtigeren Charakter. Eine nähere Analyse darf ich der eigenen Übung überlassen.

Bei No. 2. habe ich blos wieder einiges über die Modulation zu erinnern. Wenn ein Choral in der weichen Tonart geschrieben ist und einen Abschnitt in der Quinte formirt, so schließt man diesen Abschnitt gewöhnlich in dem Dur Accorde der Dominante, oder der Schlußquinte vom Haupttone. Bisweilen geht man aber auch in den nächsten Unverwandten des Stammaccordes. Nur muß man sich hüten, in dergleichen Chorälen gleich im Anfange und zu schnell auszuweichen, sonst wird der Hauptton zu früh verwischt und das Volk verwirrt. Es kann daher ein Choral übrigens ganz rein begleitet werden und dennoch in diesem Punkte große Fehler haben. Folgende Beispiele werden dies deutlicher machen.

selbe Choral mit veränderten Harmoniken.

Die Harmonie weicht hier zu frühe aus der Haupttonart.

Die Ausweichung erfolgt hier ebenfalls zu frühe, denn die Haupttonart ist dem Zuhörer noch nicht fühlbar genug gemacht.

Diese Harmonik ist um einen Grad besser, als die vorherigen, weil doch der vierte Accord wieder der Haupttonart angehört.

Bis auf die Sprünge im Basse gut.

5

Regelmäßig und sangbar. Eigentlich liegt nehmlich in den beiden ersten Noten der Choralmelodie ein Bassschluß und darum gebürte der Note a, der Accord; aber um die Haupttonart gehörig anzuzeigen, muß man vor der Regel eine Ausnahme machen und den D Accord nehmen.

6

Der zweite Accord ist aus dreierlei Ursachen zu tadeln. 1) leitet er zu früh in eine fremde Tonart, nehmlich nach C. 2) zerstört das h im Alte das Gefühl des Haupttones um so mehr, da D moll in seiner Tonica b führt, und 3) würde nach den gegebenen Regeln, welchen zu Folge zur Secunde der Accord der Dominante gehört, die dritte Note der Melodie e der A# accord erfordern. Hier aber folgt C# und das giebt dem Satze große Aehnlichkeit mit einem unharmonischen Querstande.

7

Hier ist die Tonart besser gehalten; nur hat man sich, meiner Empfindung nach, zu lange darin verweilt, um noch nach C auszuweichen. Das Ohr ist an Cis gewöhnt und nimmt das C in der Schlußquinte von f ungerne an.

8

Der Bass imitirt die beiden ersten Noten des Cantus firmi.

Der Alt ahmt die Choralmelodie in einer andern Tonart nach.

Der Gang des Basses begreift den vollen Accord der Tonart in sich und schickt sich zum Ausdruck des Pathetischen.

Der Alt bringt von der zweiten Note an den Comitem von der Choralmelodie, aber per diminutionem.

Der Bass schreitet chromatisch fort.

3

Der Gang des Basses ist altmäßig.

4

Die Wendungen der Harmonie durch das Des im Bass nach f# ist richtig; jedoch nur in der Mitte des Chorals brauchbar.

Zweite Strophe.

Bloß Dreiklänge.

Hier schreitet die Harmonie zwar auch in Dreiklängen fort, aber theils der Melodie angemessen, theils weniger monotonisch, als bei No. 1.

3

Die Mittelstimmen sind gut; aber der Bass hat nicht die Kraft und Würde des vorhergehenden:

4

Der Bass formirt hier einen Orgelpunkt.

5

Der aufwärts steigende Bass giebt der Harmonie einen ernsthaften Charakter.

6

Die enharmonische Rückung auf der vierten und fünften Bassnote thut zu einem schicklichen Texte zuweilen gute Wirkung. Man muß sich indessen solcher Künste nur selten und nur in der Mitte des Chorals bedienen, am wenigsten anfangs, oder am Ende.

7

Mit figurirtem Tenore.

8

Gute harmonische Abwechslung.

9

Man.

Dreistimmig. Die beiden Unterstimmen haben fließenden Gesang.

10

Chromatisch.



Die Harmonie hat Abwechslung und der Gesang der begleitenden Stimmen ist lebhaft und melodisch.

Dritte Strophe.



Dreiklänge.



Natürlicher Bass ist beweglich.



Der Bass ist zwar sangbar, aber N. 2. hat mehr sanftes.

First system of musical notation. The vocal line (top) begins with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The bass line (bottom) follows a similar pattern with chords. Fingerings are indicated: 6 5 in the vocal line and 4 3 in the bass line.

Sangbarer Tenor.

Second system of musical notation. The vocal line (top) continues with a half note chord and a quarter note chord. The bass line (bottom) continues with a half note chord and a quarter note chord. A fingering of 6 is indicated in the bass line.

Der Bass ahmt die Chormelodie im Canone der Octave nach.

Third system of musical notation. The vocal line (top) features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The bass line (bottom) follows with a similar active melody. Fingerings are indicated: 6, 7 4, 7, 6 4, 5 3, 4 2.

Lebhafter Tenor.

Fourth system of musical notation. The vocal line (top) continues with a half note chord and a quarter note chord. The bass line (bottom) continues with a half note chord and a quarter note chord. Fingerings are indicated: 7b 5, 4 2, 6, 5 4, 3.

Chromatisch.

8

Die drei Unterstimmen ahmen sich kanonisch nach.

9

Der Alt fängt einen chromatischen Satz an, der Tenor ahmt ihn in der Gegenbewegung nach und der Bass ahmt hierauf den verkehrten Satz des Tenores nach.

10

Der Alt fängt ein Subject an, welches der Tenor im zweiten Takte in der Unterseptime rein nachahmt.

Vierte Errope.

I

Dreilänge.

Keiner gewöhnlicher Baß, mit sangbaren Mitteln
Stimmen.

Hier ist der Gesang aller Stimmen noch fließender.

Abwechslung in der harmonischen Begleitung sollte in
D bleiben, weil es in D moll geleitet ist.

Die beiden Unterstimmen erscheinen hier gegen die
beiden Oberstimmen in der Gegenbewegung.

6

8 b7 5 6 4 6 5 8 7

Diese harmonische Begleitung verbindet mit einem majestätischen Baße gute Mittelstimmen.

7

6 6 4 4 3 7

Chromatischer Baß.

8

8 b7 6 6 4 6 5 4 8 7

Zu den schon No. 6. angegebenen Mittelstimmen ist hier ein lebhafterer Baß gesetzt.

9

5 5 5 5 5 5 5

Diese Harmonie enthält außer guter Abwechslung auch einen regelmäßigen Quintsextengang.

10

In dieser Variation ahmt erst der Tenor den Alt in der Unterterzie und sodann der Bass den Tenor in der Untersecunde nach.

Fünfte Strophe.

1

Grundaccorde.

2

Nun folgen harmonische Verwechslungen der Grundharmonien.

3

4

5

6

7

Diese Harmonie ist gebunden und hat schon mehr kühne Ausweichungen und unerwartete Wendungen.

Kanonische Nachahmungen in der harmonischen Begleitung,

Auf ähnliche Art, nur mehr figurirt.



Künstlicher; denn der Tenor ahmt das Altes-
thema in der Gegenbewegung nach, der Bass aber
in grader Bewegung.



Die begleitenden Stimmen ahmen sich wie-
derum in der nächsten Entfernung (alla stretta
nennt man es in der Kunst der Fuge) nach.



Keine kanonische Nachahmungen in der Unter-
quinte (hypodiapente)

Sechste Strophe.



Grundaccorde.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of chords and single notes. The bottom staff includes figured bass notation: 6, 5, 5, #5, 7.

Abgeleitete Harmonien.

Two staves of musical notation, identical in notation to the first block. The bottom staff includes figured bass notation: 6, 4, 5, #5, 7.

Ebenfalls.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of chords and single notes. The bottom staff includes figured bass notation: 6, 7, 5, 4, #7.

Chromatische Harmonien.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of chords and single notes. The bottom staff includes figured bass notation: 6, 4, 4, #5, 7.

Ein chromatischer Bass.

6

Gebundener Stil.

7

Der Alt hebt mit dem Anfange des Basses im vorhergehenden Exempel an.

8

Tenor und Alt ahmen sich kanonisch nach.

9

Chromatischer Satz.

Freie Nachahmung in den begleitenden Stimmen.

Einige kurze Vorspiele zu obigem Chorale.

Das Thema zu diesem Vorspiele ist der Cantus firmus der ersten Strophe des Chorals in diminutione. Der Bass folgt dem Soprane, welcher das Thema aufführt, auf der dritten Note in der Octave, jedoch mit einem chromatisirenden Schlusse. Obgleich die Ausführung des Hauptgedankens bloß leicht und fragmentarisch behandelt ist, so hat sie doch überall gehörigen Bezug aufs Thema. Im 8ten Takte bringt der Diskant das Thema wieder vollkommen, nachdem er im siebenden Takte in einer Manier, welche dem Einsetze des Themas entsprach, auf dasselbe vorbereitet hatte. Die Bewegung dieses kleinen Tonstücks muß nicht zu eilend genommen werden.

2

Ped.

Man. Ped.

Das Thema zu diesem Vorspiele ist das vorige, nur verkehrt. Der Bass folgt dem Soprane gleich von der dritten Note an kanonisch, mit dem Themat in eigentlicher Gestalt. Im zweiten Takte tritt das Thema wieder mit der letzten Bassnote ein und der Alt folgt kanonisch. Nun folgt in einer Manier, welche sich auf den Einsatz des Themas bezieht in den beiden Oberstimmen, die sich nachahmen, der Uebergang in die Dominante, in welcher der Sopran im sechsten Takte des Themas auführt. Nach einem dem Anfange des Hauptgedankens angemessenen Uebergang erscheint im neunten Takte wieder das Thema im Haupttone, worauf der Schluß erfolgt. In der Modulation dieser beiden Vorspiele sowohl, als im Rhythmus, hat man das Einfache und Faßliche gesucht.

Druckfehlerverzeichnis.

- Seite 5. muß über dem ersten Notensexempel stehen: oder:
6. muß über dem ersten Notensexempel des vierten Notensystems statt Chromatisch gelesen werden: Chromatisch.
8. in der dritten Zeile von unten ist statt Cadanz zu lesen: Cadenz.
9. in der 8ten Zeile des Textes v. u. statt unverläßlichen, unerläßlichen.
10. Zeile 14 lies statt daß das Gefühl n. s. w. das das Gefühl.
11. muß in der zweiten Hälfte des dritten Tactes auf dem zweiten Notensysteme die Bassnote h in a verändert werden.
14. Zeile 3 statt wußte, mußte.
22. in der vorletzten Zeile des Tactes lies Die, statt Diese.
40. Zeile 9 lies statt auf, auch.
- Ebendas. Zeile 10 lies statt auf, durch.
- Seite 55. Zeile 3. von unten lies statt Ideal, Thema.
46. Zeile 3. von unten lies statt Enthaltung, Entfaltung.
58. System 3. Takt 5. muß im Basse die letzte Stelnote anstatt e c bloß c heißen.
59. 3. 3. fehlt im Basse die Bezifferung
 $\begin{array}{c} 6 \quad 6 \quad 6 \quad \# \\ 5 \quad 5 \quad 6 \quad \# \\ cis \quad dis \quad e \quad d \quad c \quad | \quad b \end{array}$
60. 1. 3. im Diskante vor der Note f das h weg.
66. 1. 2. müssen im Diskante die 4 sechzehnteilnoten des 3ten Viertels, fis gis e fis heißen.
70. 3. 2. muß die Melodienote gis in fis verwandelt werden.

Seite 70. System 4. sind im Diskante die Stimmen nicht akkurat gesetzt worden, sollte also stehen:

6

77. 1. 1. muß im Basse anstatt 7 Pause 7 Pause stehen.

80. 1. 4. ist das 3te Viertel a im Tenore vergessen worden zu del.

80. 3. 2. muß im Diskante die 3te Note d nicht über fis, sondern über dem gis stehen.

84. lies in der 18ten Z. statt Wir wirr, Wirr warr

85. System 4. Takt 1. muß die erste Altnote e in f durch den Bogen verbunden, die Tenornote g in a, auch mit dem Bindbogen, verwandelt werden, die Bassnote d bestimmt auch einen Bindbogen.

86. 2. 2. muß die erste Tenornote e in c verwandelt werden.

86. 2. 5. muß die letzte Note im Basse statt g bloß g allein seyn.

88. 1. 2. im Diskante, die ersten zwey Noten g f müssen f g werden.

90. 2. 1. muß über der Bassnote des, die 4 ohne Strich stehen.

91. 3. 1. die letzte Note a im Alte muß g werden.

In Rücksicht des Tactes ist vielfältig C anstatt C gesetzt worden, welches bloß aus Mangel an diesen Typen geschehen.

Bei dem Verlegern dieses sind folgende nützliche
Schriften erschienen, und in allen Buchhand-
lungen zu haben.

- Beyer J. N. G., Predigten über Sprüchwörter, nach Anleitung der
Sonn- und Festtageevangelien, 2 Bde. gr. 8. 1800. 2 thl. 16 gl.
- Dalberg F. H. von, die Aeolsharfe, ein allegorischer Traum. 8.
brosch. 8 gl.
- Untersuchung über den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche
Ausbildung, mit Kupf. gr. 8. 800. 12 gl.
- zwölf Lieder mit Begleitung des Klaviers, gr. 4. 99. brosch.
1 thl.
- Fischer A., das Bild der Christen in seinen gewöhnlichen Verhältnissen
in 6 Predigten entworfen, 8. 802. 8 gl.
- Geschichte, die, Josephs, für Kinder, eine gekrönte Preisschrift, von
W. Desterwyck, Hulshoff, a. d. Holl., vom Superint. Jacobi 8.
98. 10 gl.
- Gotthardt D. G. Ch., vollständiger Unterricht in der Bienenzucht, 8.
795. 11. gl.
- der deutsche Gemüß- oder Küchengartenbau, mit Kupf. und Tabell.,
gr. 8. 97. 18 gl.
- die Kultur und Benutzung des türkischen Weizens oder Mais, 8.
87. 4 gl.
- Unterricht in der Behandlung der Obstbäume, von ersten Keime an
bis zu ihrer gänzlichen Vollendung, nebst Anzeige der vorzüglichsten
Obstarten und ihrer Benutzung, 2te Aufl. 8. 802. 1 thl.
- das Ganze der Federvieh-zucht, oder vollständiger Unterricht in der
Wartung, Pflege und Behandlung des mannichfaltigen ökonomischen
Federviehes, seiner verschiedenen Benutzung, Kenntniß und Heilung
seiner Krankheiten, 8. 98. 22 gl.
- Lieder der Indier und anderer orientalischen Völker, herausgegeben von
F. H. von Dalberg. 4. brosch. 12 gl.
- Möller, J. W., erste Anleitung für Kinder, mit Zahlen umzugehen,
und sie zum Kopfrechnen vorzubereiten, mit Tabellen, 8. 97.
5 gl.
- Rehm, H. F., Leichenpredigten zur Aufklärung und Beruhigung für
solche, welche Aeltern, Geschwister oder Freunde beklagen, gr. 8.
99. 18 gl.
- Predigten über Volksvorurtheile und Aberglauben, in moralischer und
physischer Hinsicht, und in Verbindung mit den Sonn- und Festtags-
evangelien, 2 Bde. gr. 8. 802. 18 gl.
- Seelsorger, der, am Kranken- und Sterbebette, herausgegeben von
einer Gesellschaft praktischer Seelsorger, zum Gebrauch für katholische
Christen, 8. 802.

Sendschreiben des Hochwürdigsten Fürsten und Herrn Karl Theodor,
Bischofs zu Konstanz, des H. R. Reichs Fürsten, an seine Geistlich-
keit, 4. 801. 4 gl.

Epik D. A. Ch., patriotische Vorschläge zur Anpflanzung solcher Holz-
arten, die sich vor allen andern durch einen geschwinden Wuchs aus-
zeichnen; ein Buch für Bürger und Landmann, 8. 97. 8 gl.

— Bemerkungen über die durch das Abschälen der Baumrinde vermehrte
Fruchtbarkeit der Obstbäume, gr. 8. 802. 2 gl.

— über Erziehung guter, auch neuer Obst- und Spielarten, auf
Kernstämmen, ohne Veredlung, gr. 8. 802. 8 gl.

Theorie, die beste, von Strafen und Belohnungen in Schulen, zwey
gekürzte Preisschriften, a. d. Holland. mit Anmerk. vom Superint.
Jacobi, 8. 98. 9 gl.

Ueber die Musik der Indier, aus dem Engl. des Sir William Jones
übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet,
von Fr. H. von Dalberg; nebst einer Sammlung indischer und aus-
derer Volksgefänge und vielen Kupfern, 4. 802. 2 thl. 6 gl.

Unterricht zur Vertilgung der Feldmäuse, herausgegeben auf Verfügung
der kurfürstl. Maynz. Commerzien-Deputation zu Erfurt, 8. 802.
5 gl.

Vollständiger Unterricht in der Wartung und Pflege des Seidenwurms,
und der Gewinnung der Seide, von einem praktischen Seidenbauer
herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von D. J. Ch. Gott-
hardt, 8. 802.

Von der freien Gnade Gottes, eine Predigt über die Epistel am 13.
Sonnt. nach Trinitatis, 8. 802. 3 gl.

Wartung, die, und Pflege der vorzüglichsten deutschen Holzarten, ein
Unterricht für den deutschen Landwirth, von einem praktischen Forst-
manne, 8. 97. 6 gl.

Wildenow's Dr. C. L. und A. H. Homeyers gekrönte Preisschriften,
über die von der kurfürstl. Akad. nützlicher Wissenschaften zu Erfurt
aufgegebenen pomologischen Preisfragen, gr. 8. br. 801. 12 gl.

Wimpfen, des Frhn von, neueste Reisen nach St. Domingo, oder
Nachrichten über die geographischen, physischen, statistischen, moralis-
schen und politischen Verhältnisse dieser Insel, a. d. Franz. nach einer
ungedruckten Handschrift des Verfassers, 2 Theile, 8. 98. 99.
1 thl. 22 gl.

In Commission:

Tableau des conjugaisons françoises, tant régulières qu' irrégu-
lières, oder vollständige praktische Anleitung des Conjugiren in der
Französischen Sprache auf eine leichtere und viel Zeit ersparende Art
zu erlernen, 8. brosch. 801. 12 gl.

Feldzug gegen Stock und Ruthe, oder Vorschläge zu einer bessern Er-
ziehung der Jugend beiderlei Geschlechts von Möller 1802. 12 gl.