Clavierstücke
mit einem practischen Unterricht
für Anfänger und Geübtere,

von

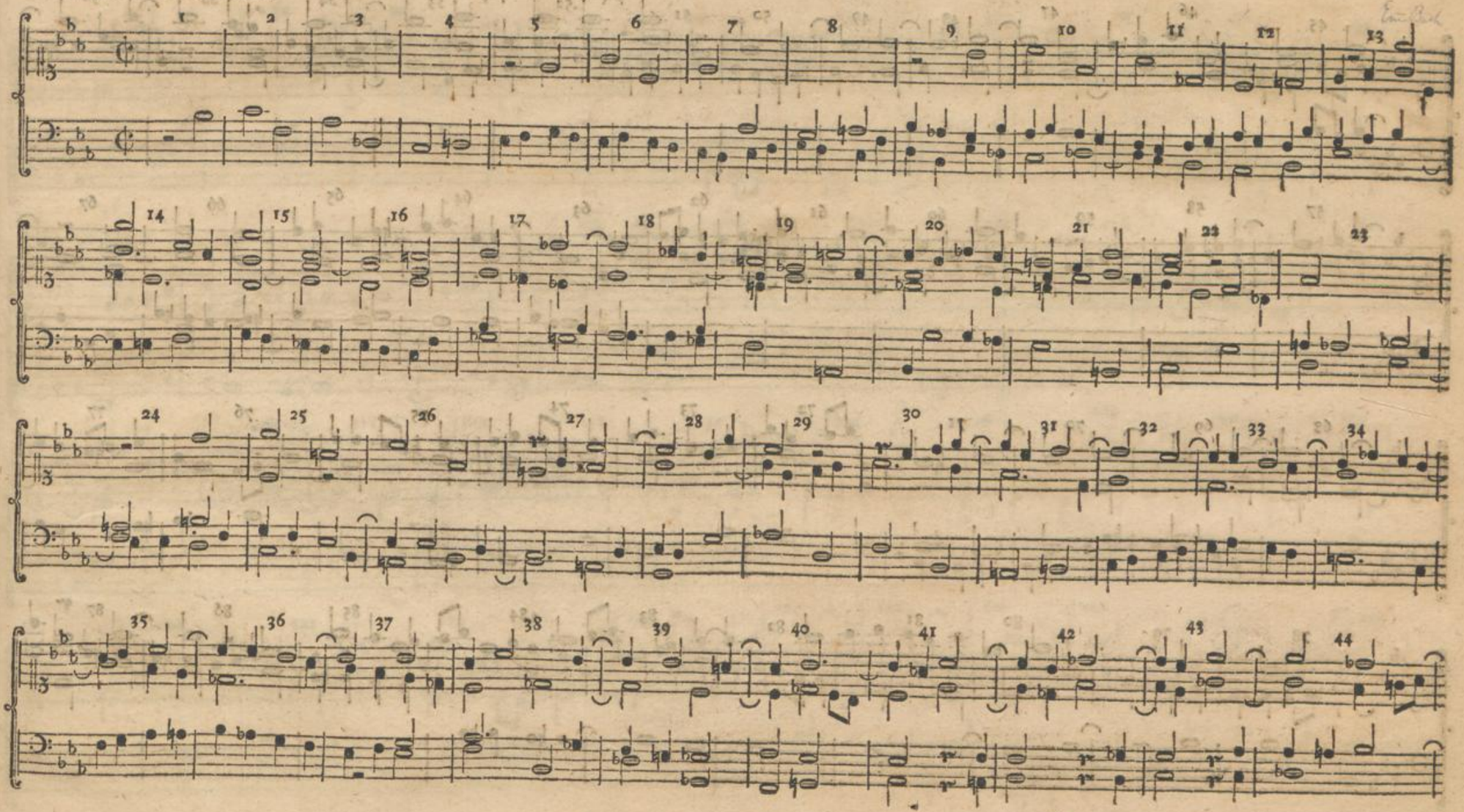
Friedrich Wilhelm Marpurg.

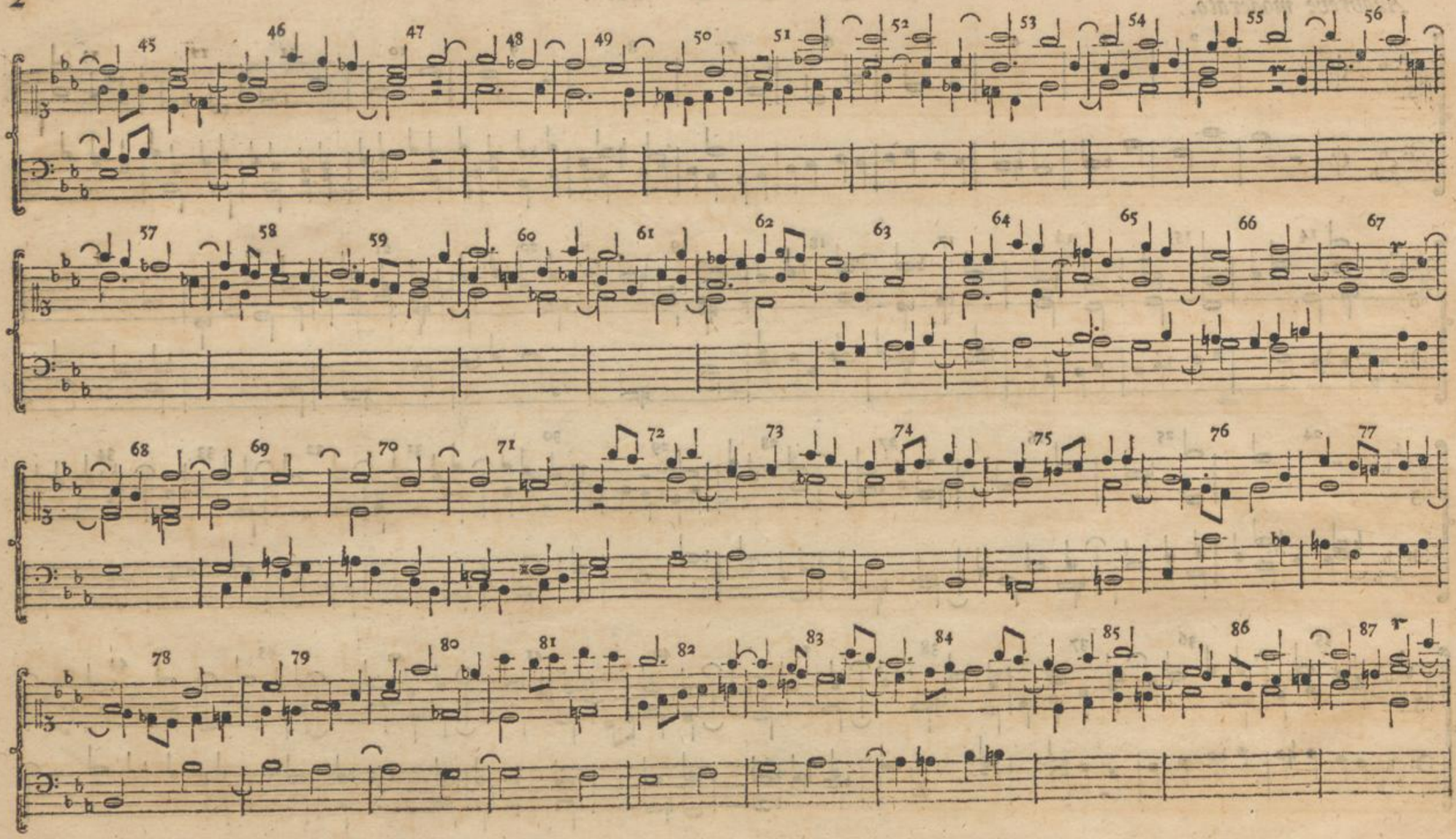
Zweyte Sammlung.

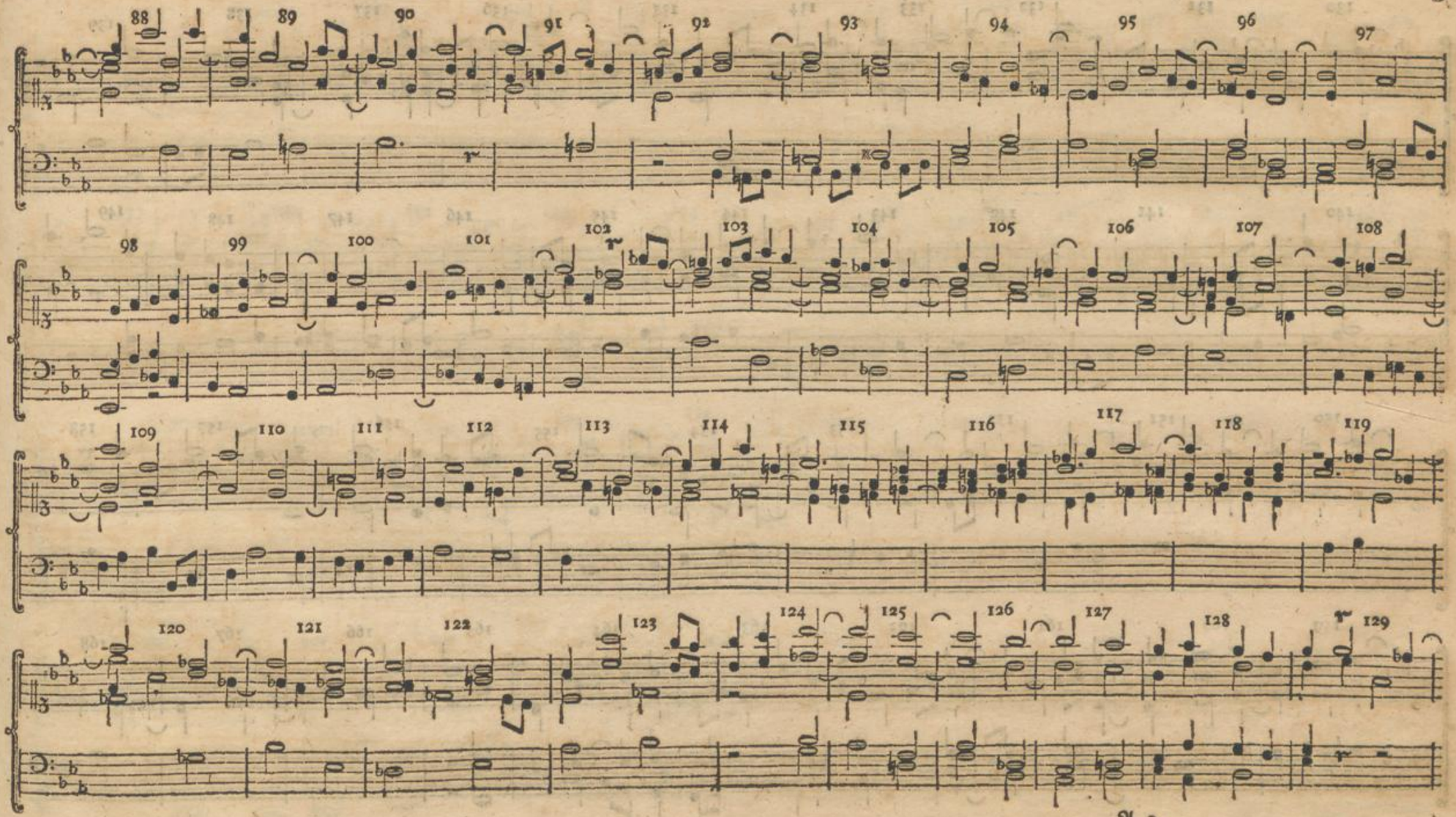
Berlin, 1762.
bey Haude und Spener,
Königl. und der Academie der Wissenschaften Buchhändlern.

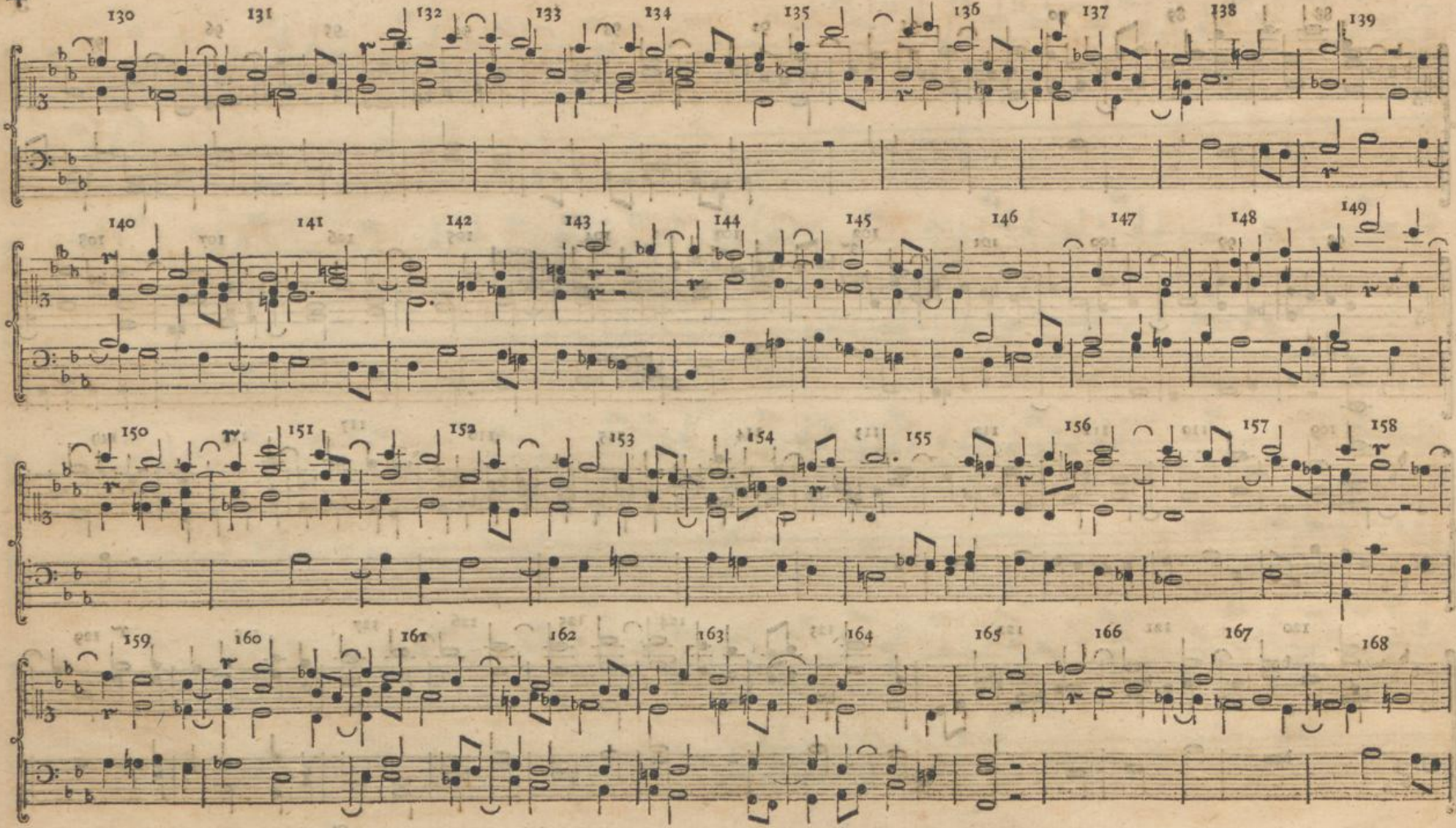
FUGA.

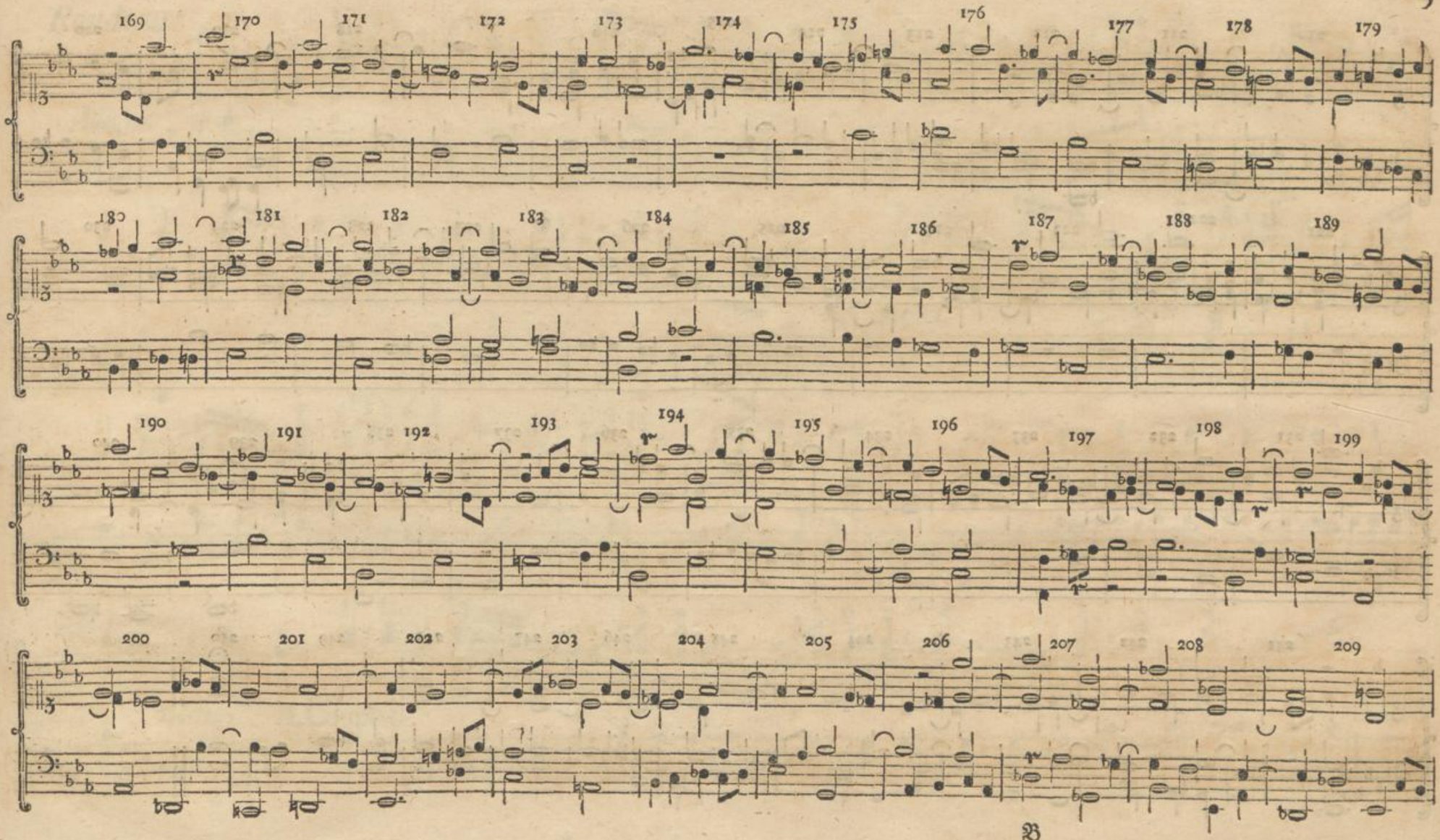
Allabreve moderato.

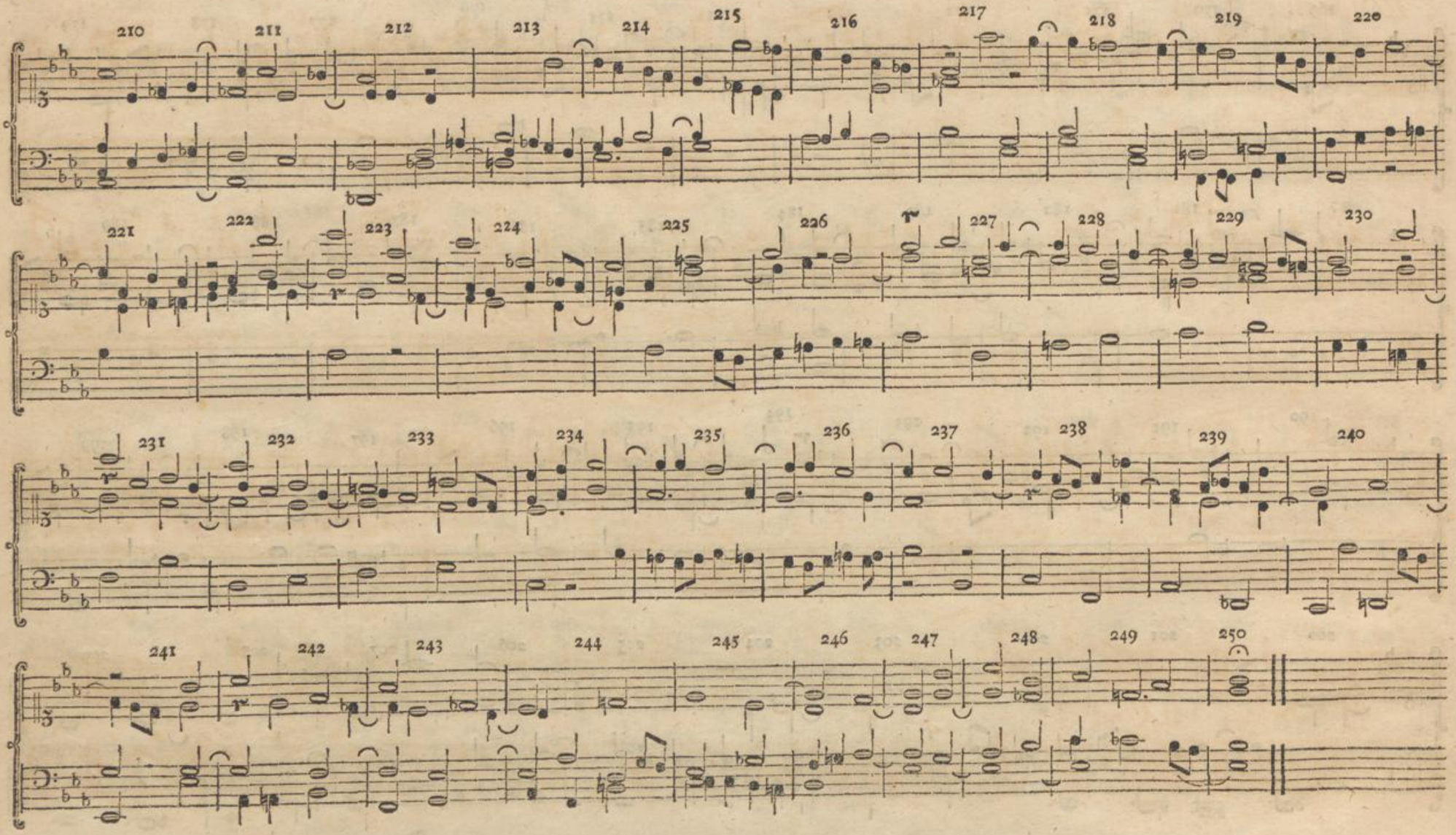


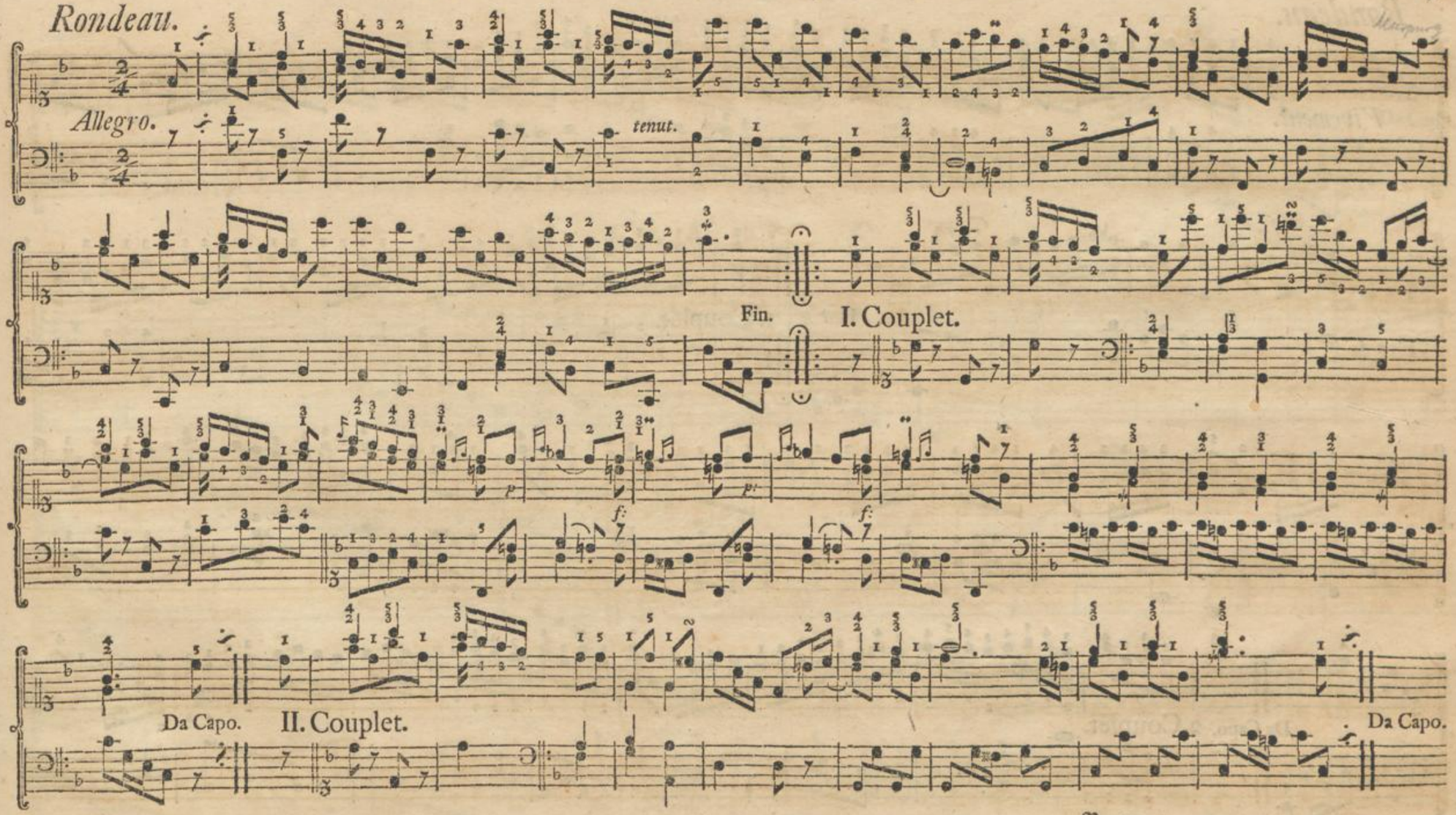

45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56
57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67
68 69 70 71 72 73 74 75 76 77
78 79 80 81 82 83 84 85 86 87


88 89 90 91 92 93 94 95 96 97
98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108
109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119
120 121 122 123 124 125 126 127 128 129


130 131 132 133 134 135 136 137 138 139
140 141 142 143 144 145 146 147 148 149
150 151 152 153 154 155 156 157 158
159 160 161 162 163 164 165 166 167 168


169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179
180 181 182 183 184 185 186 187 188 189
190 191 192 193 194 195 196 197 198 199
200 201 202 203 204 205 206 207 208 209


210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220
221 222 223 224 225 226 227 228 229 230
231 232 233 234 235 236 237 238 239 240
241 242 243 244 245 246 247 248 249 250

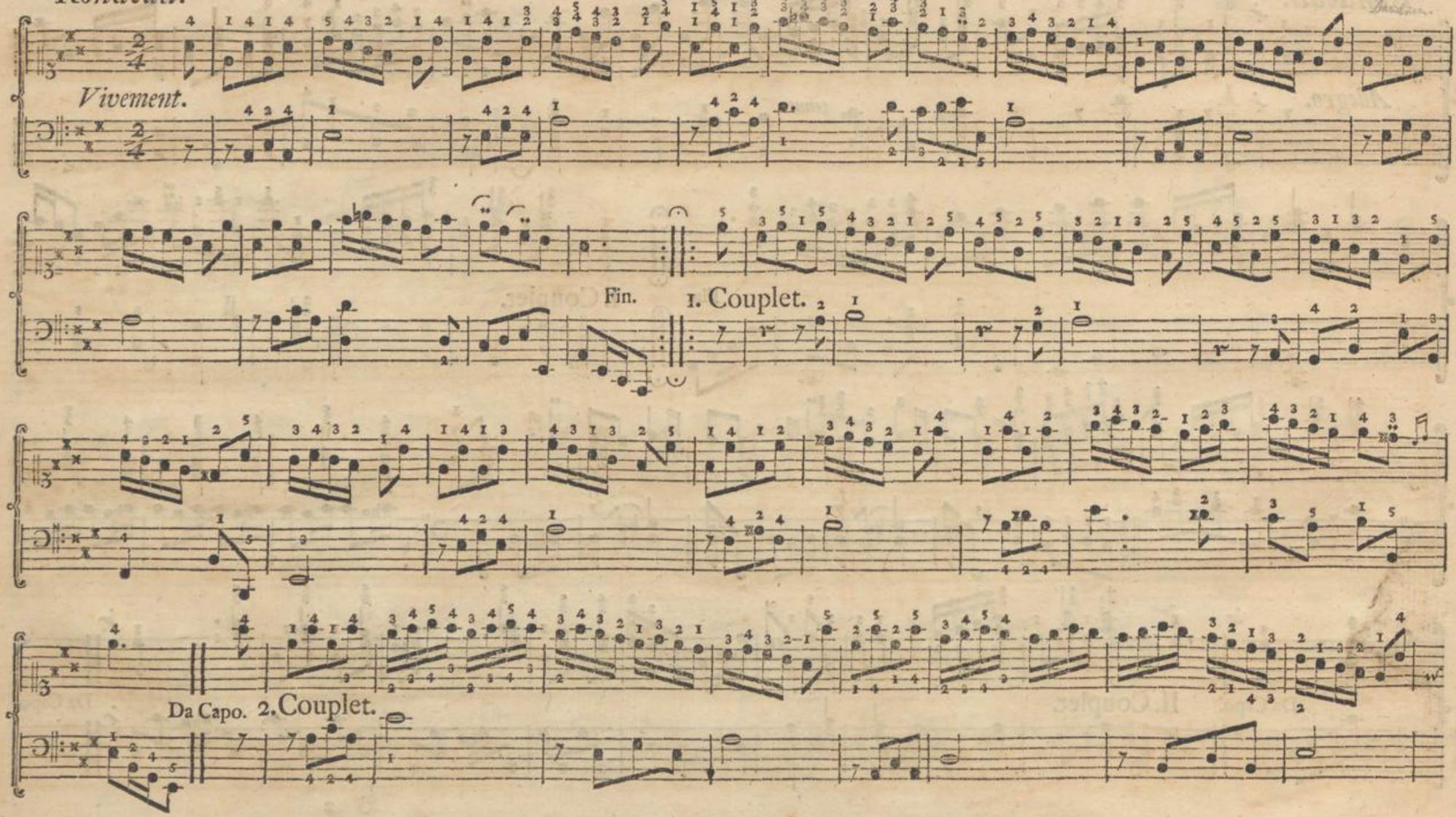

Rondeau.
Allegro.
tenut.
Fin.
I. Couplet.
Da Capo.
II. Couplet.
Da Capo.

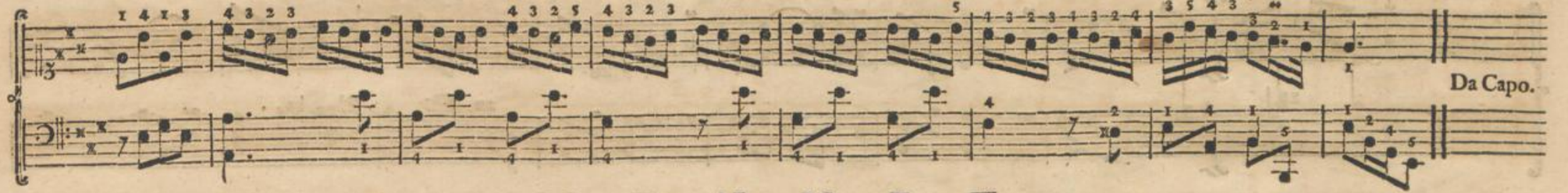
Rondeau.

Vivement.

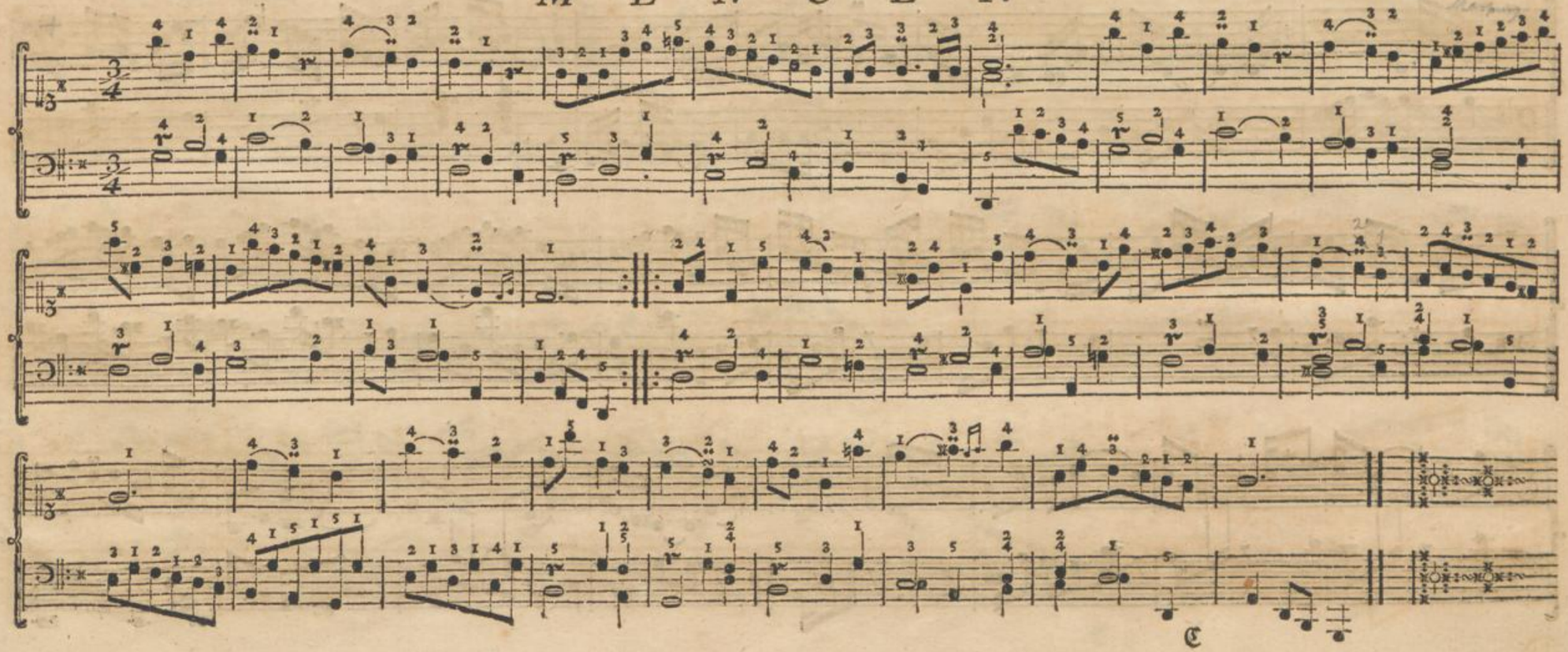
Fin. 1. Couplet.

Da Capo. 2. Couplet.



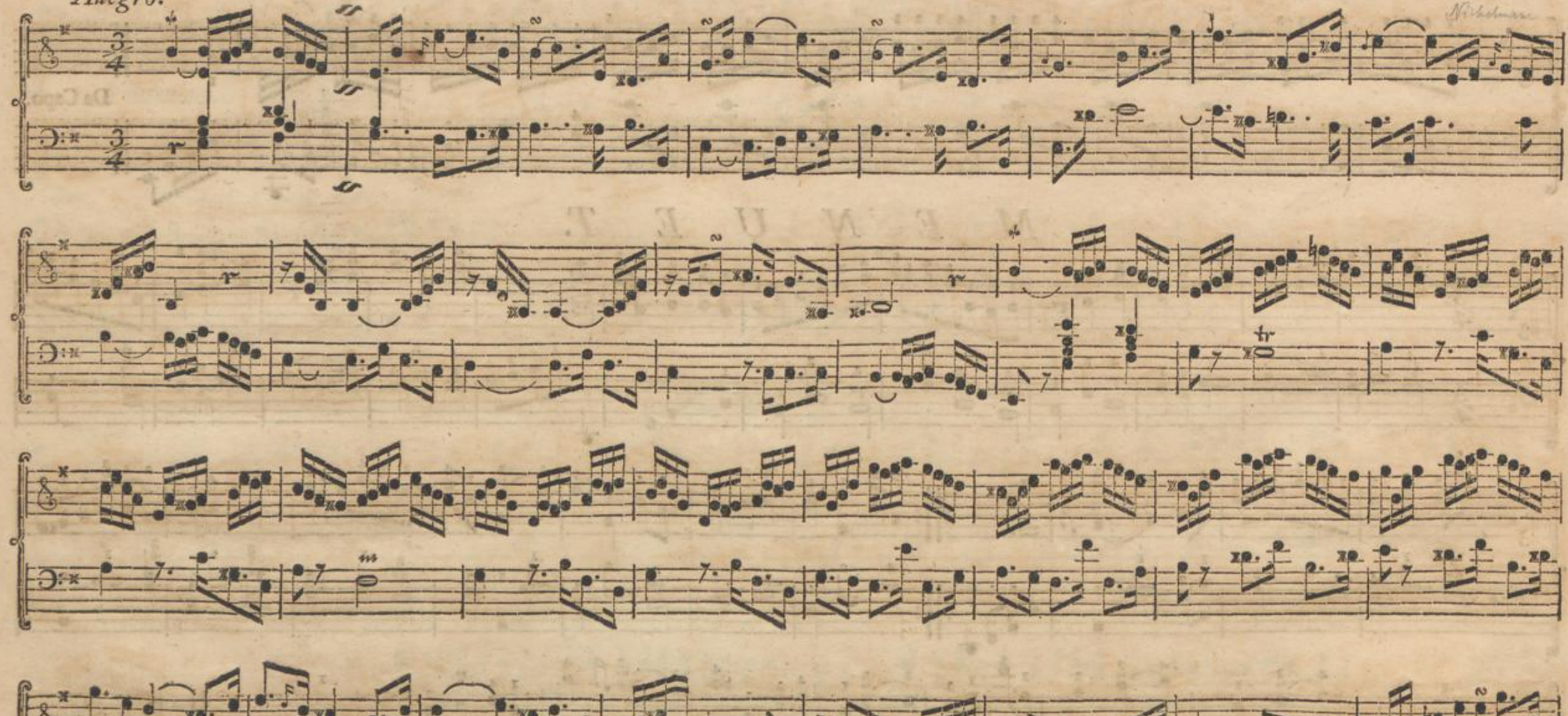


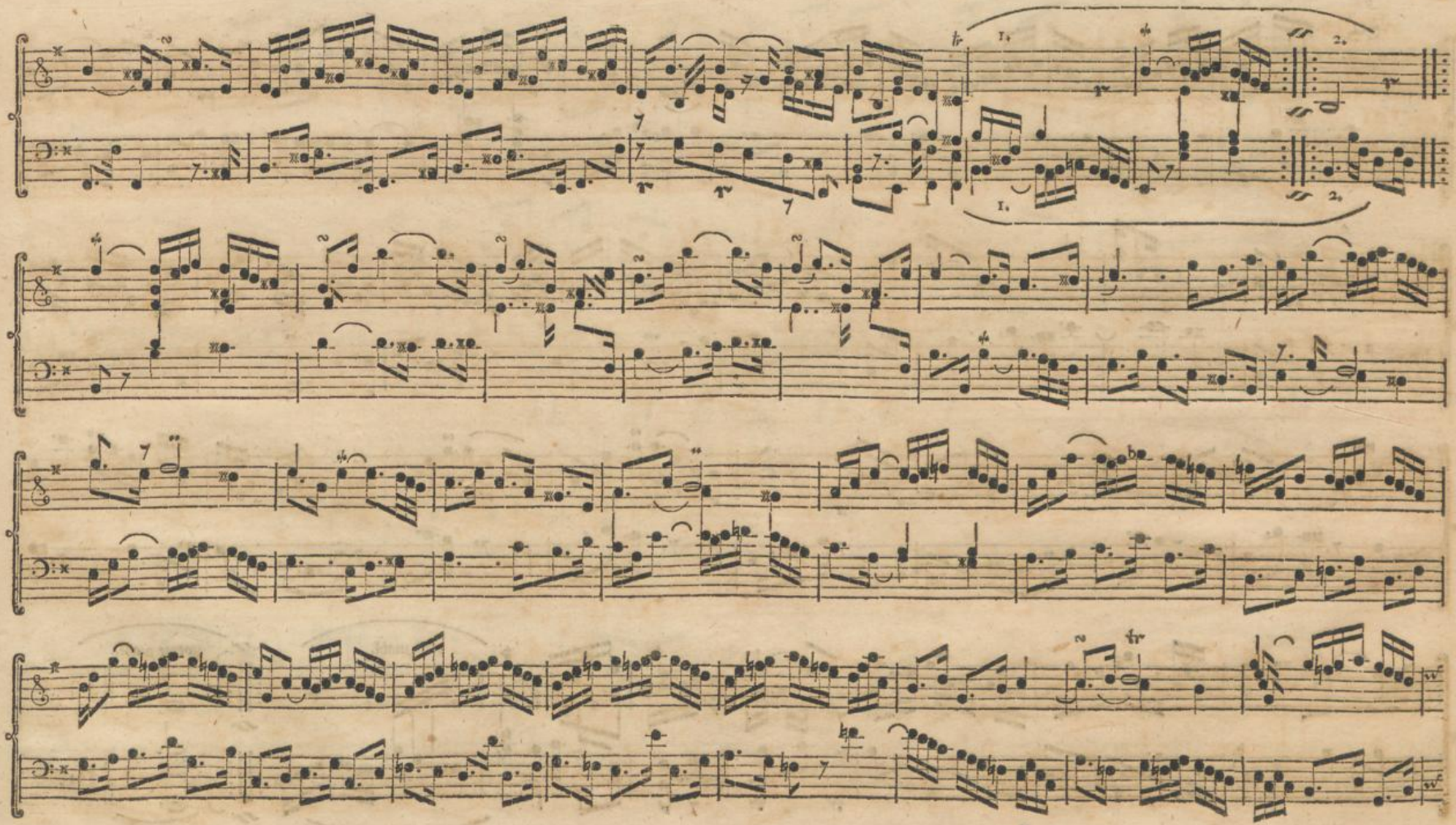
MENUET.

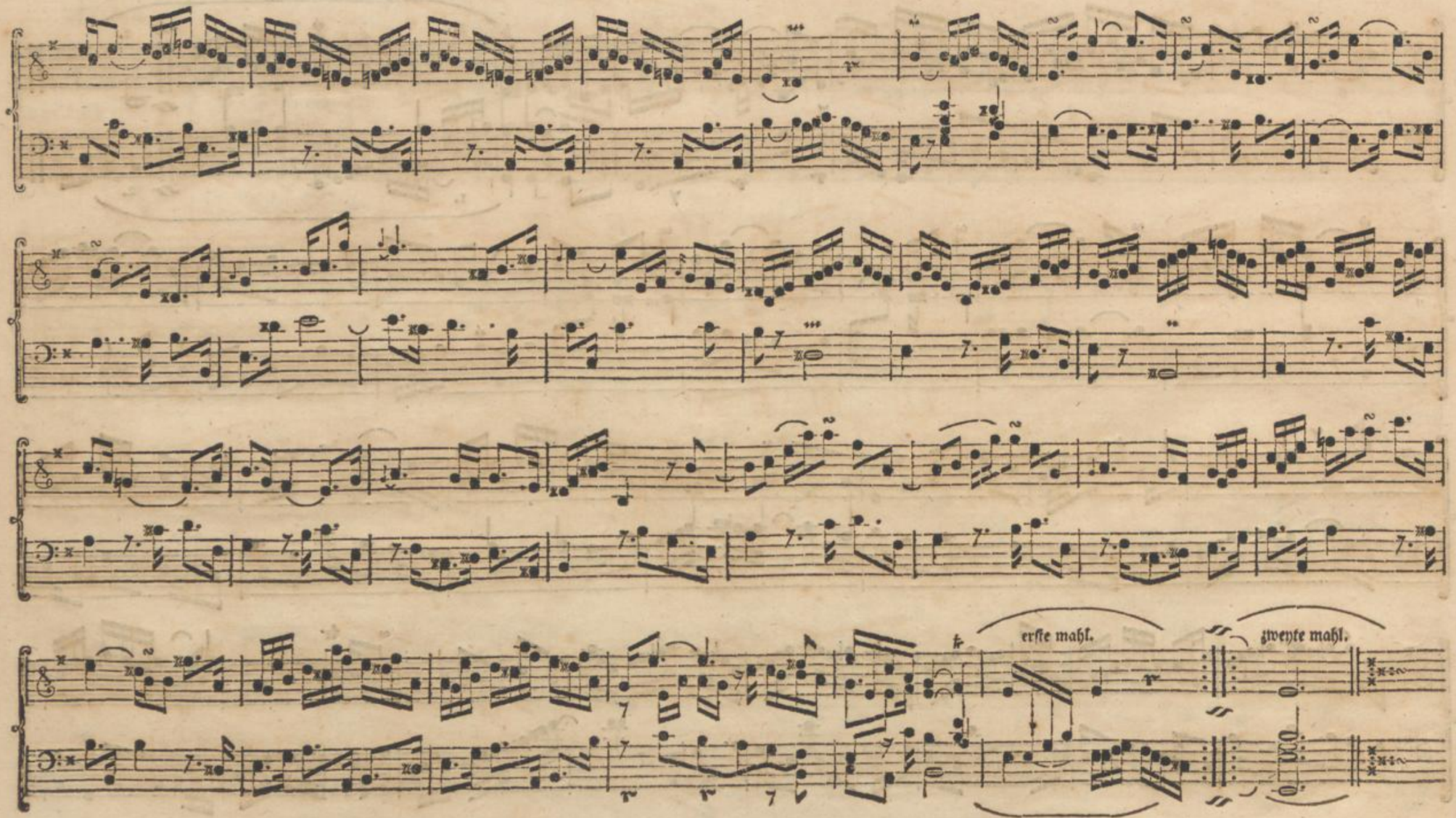


SONATA.

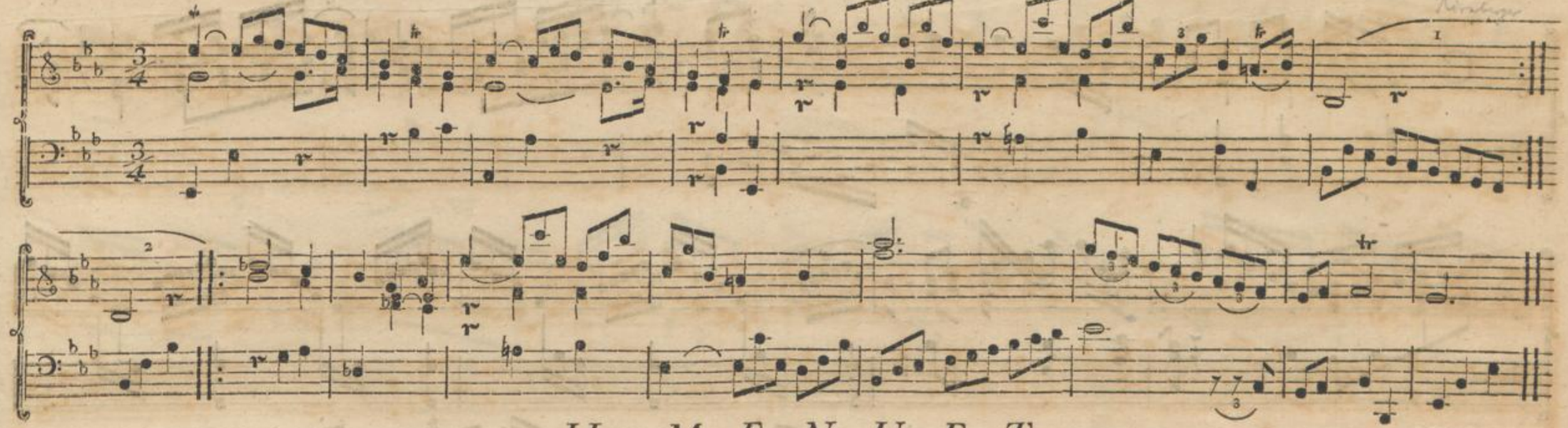
Allegro.



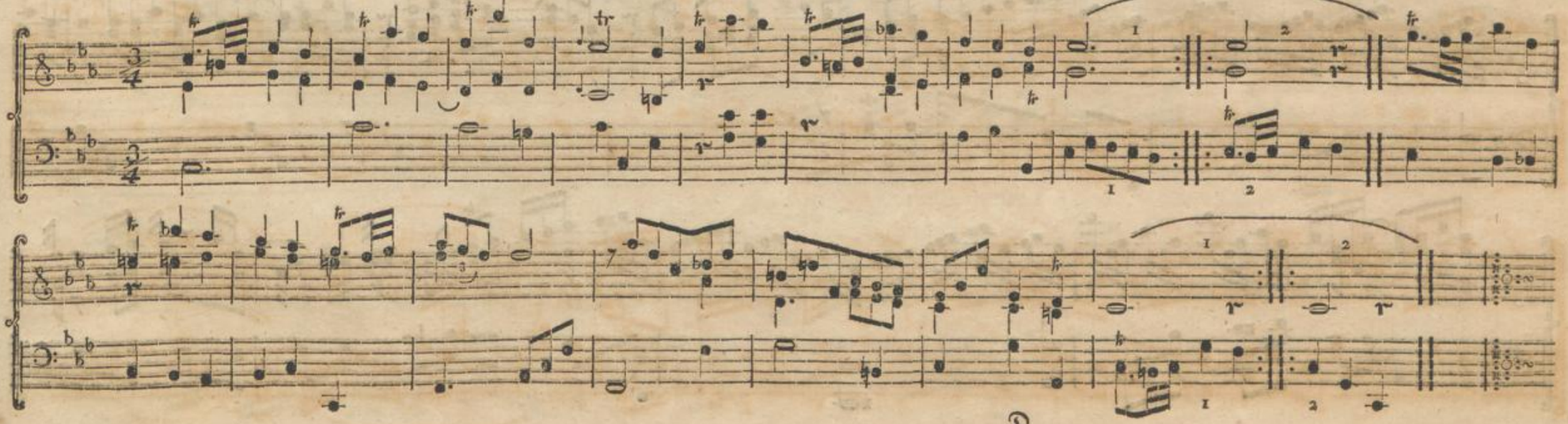


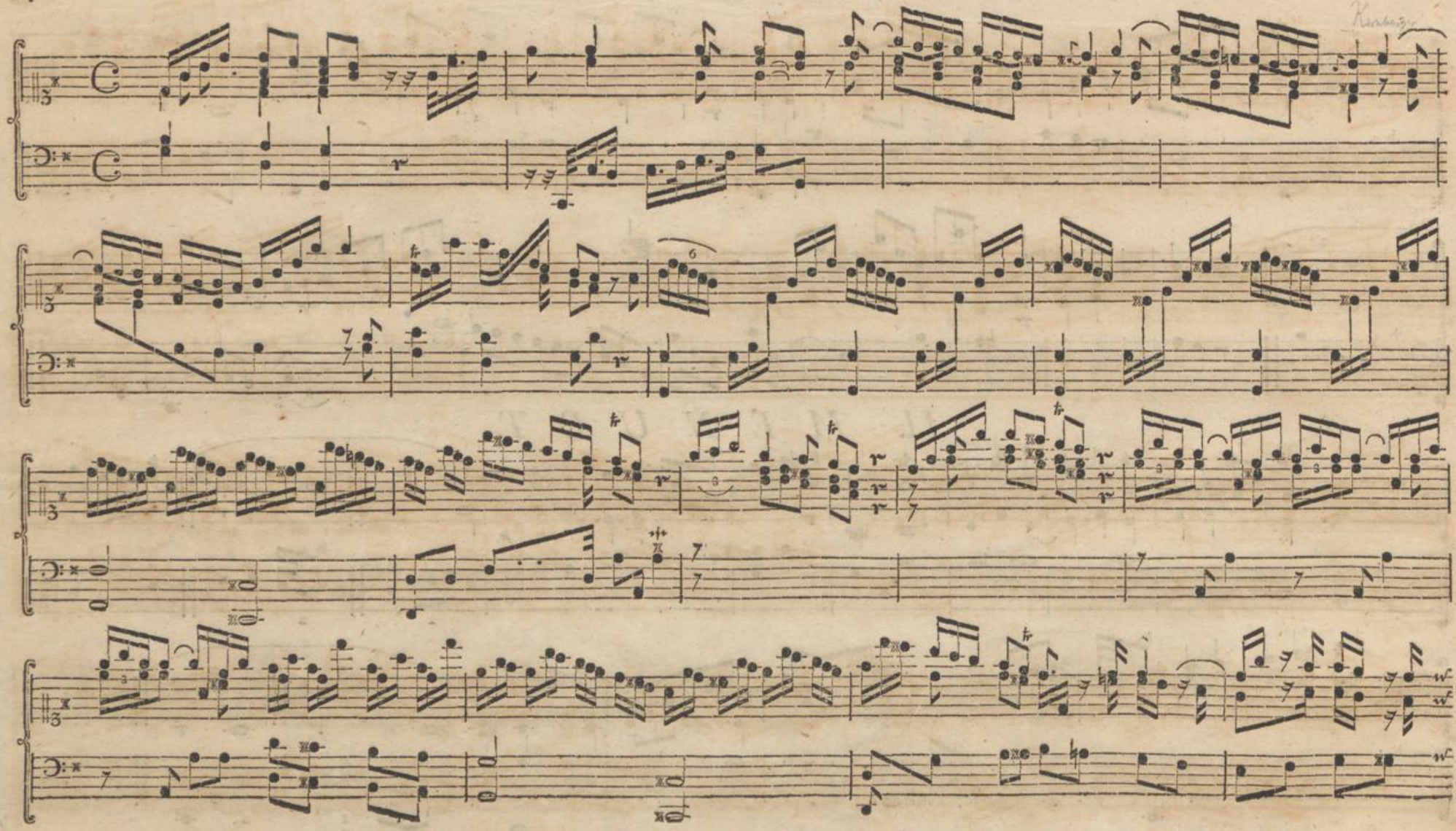

erste mahl.
zweyte mahl.

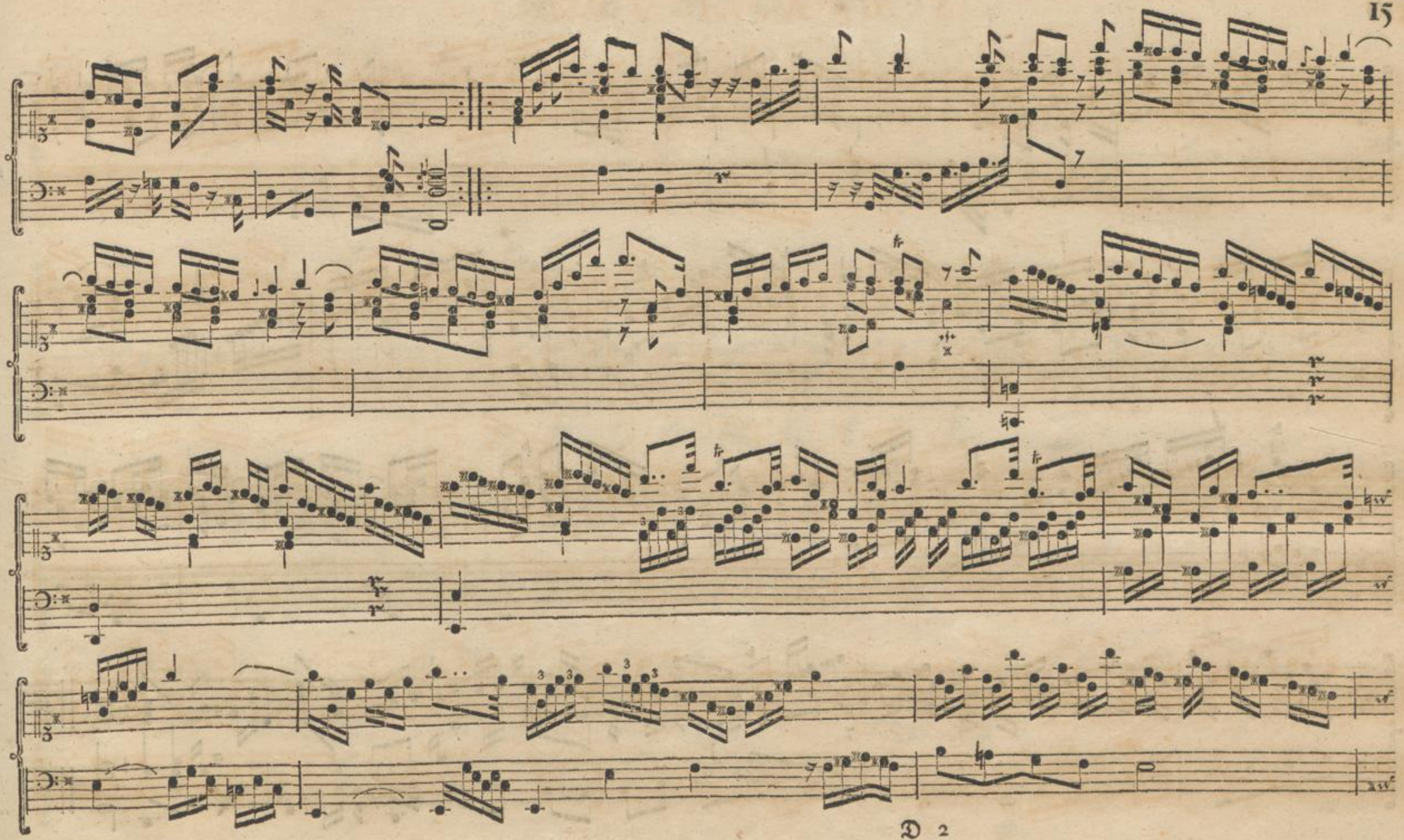
I. MENUET.

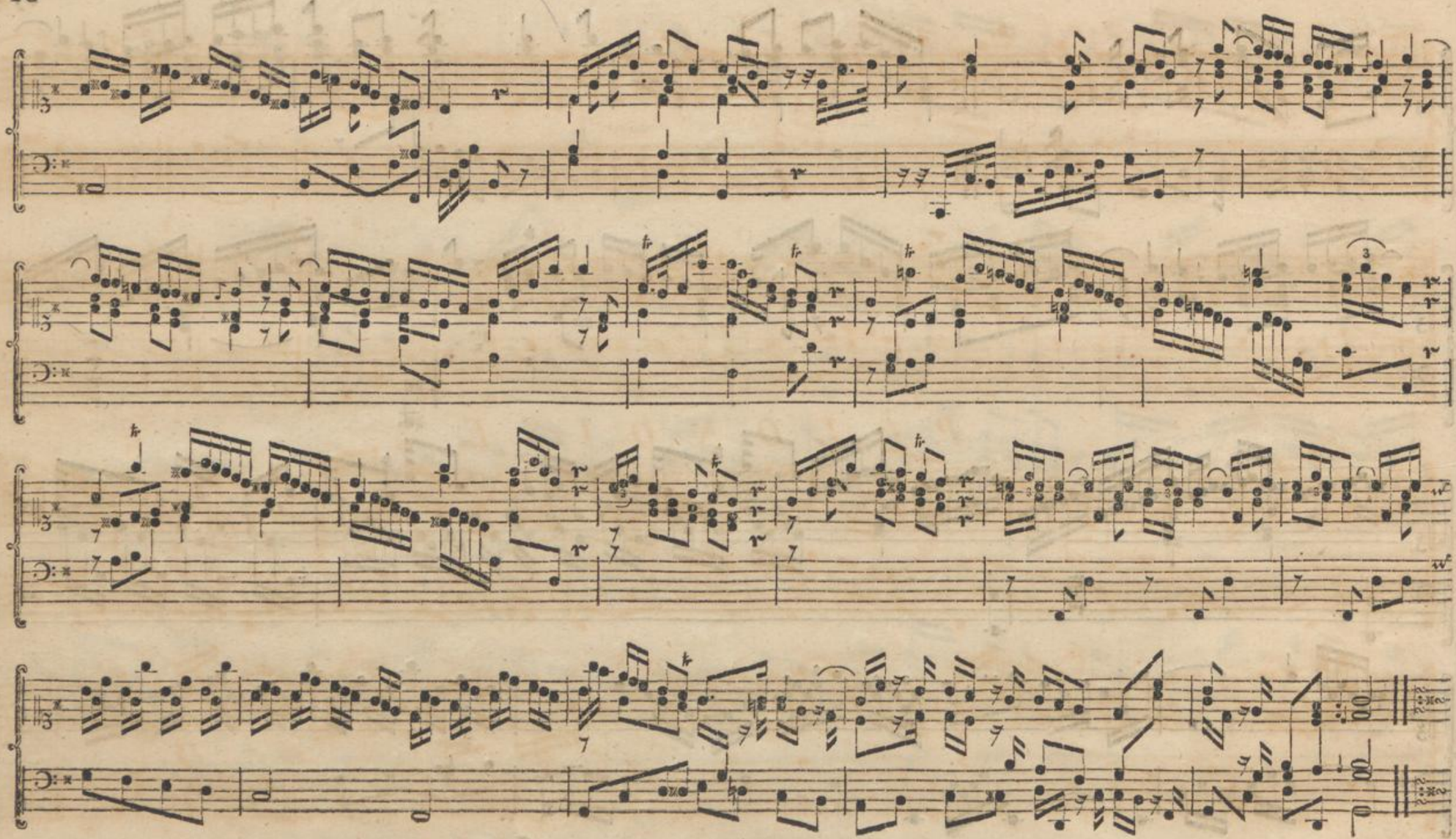


II. MENUET.

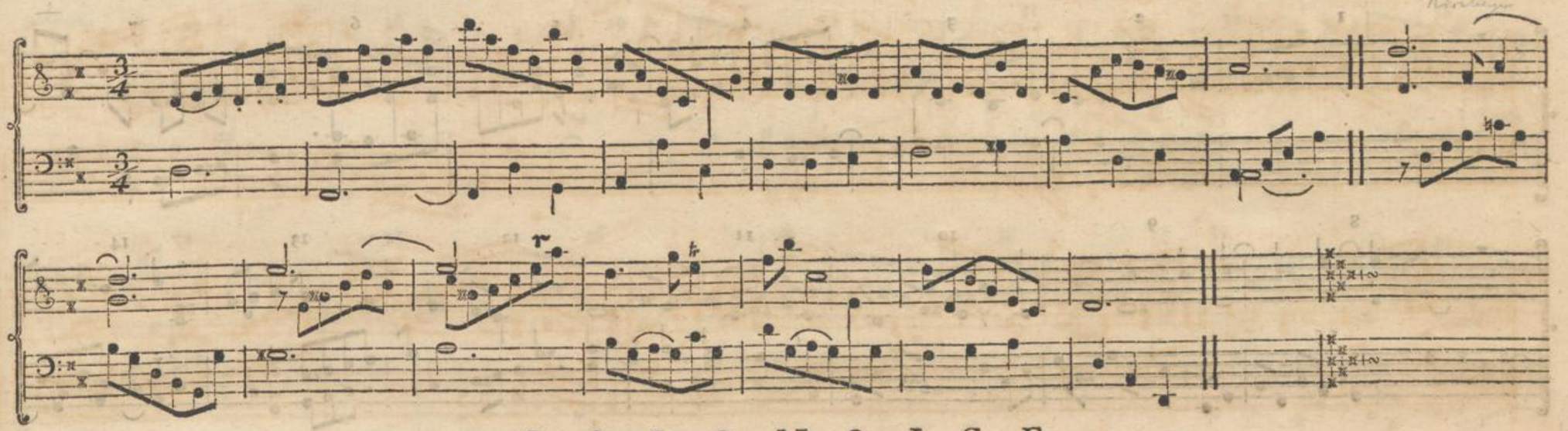




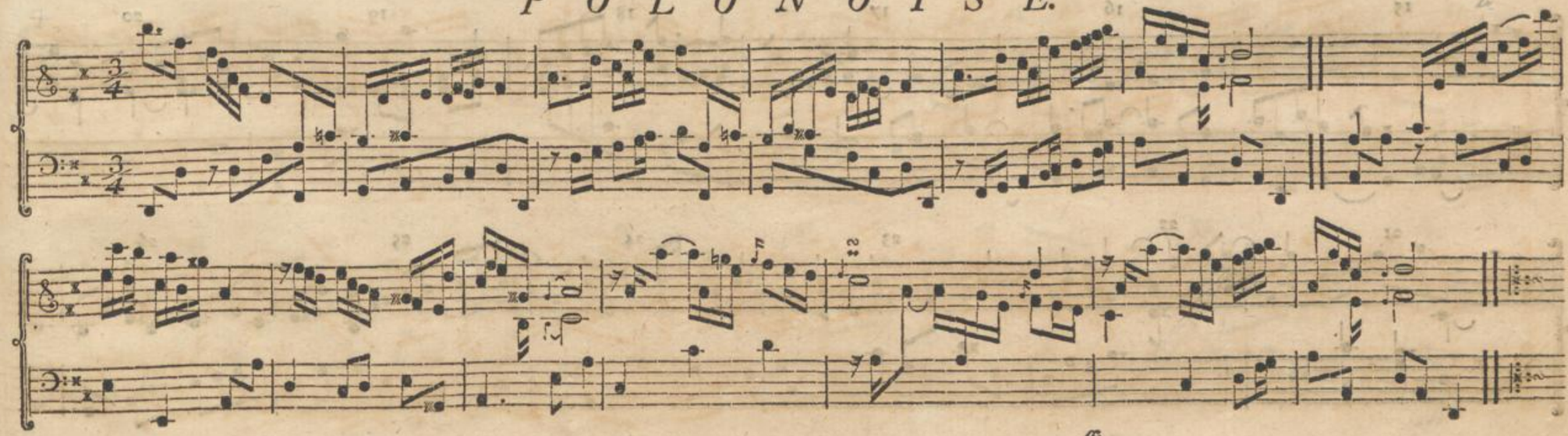




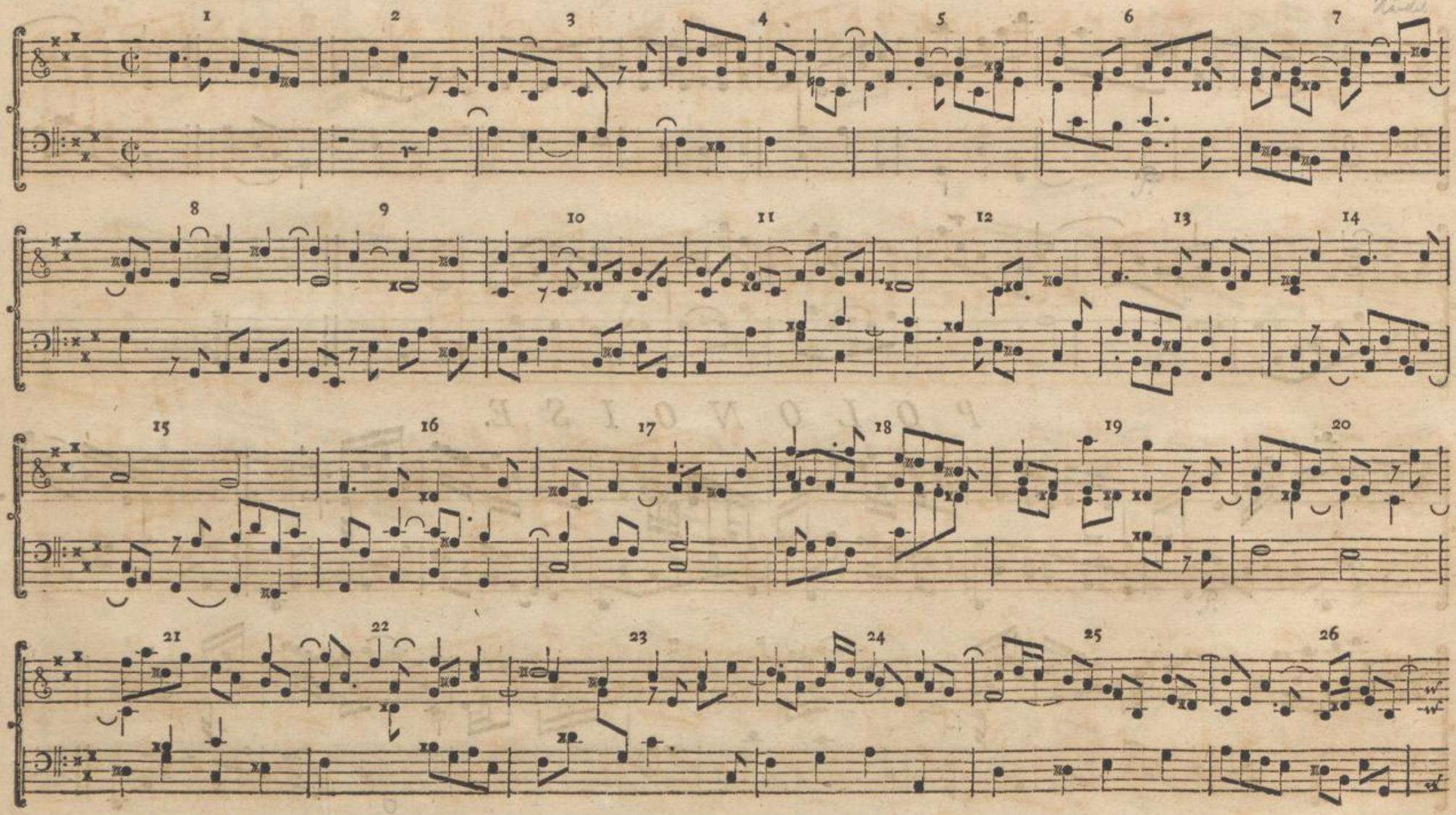
MENUET.

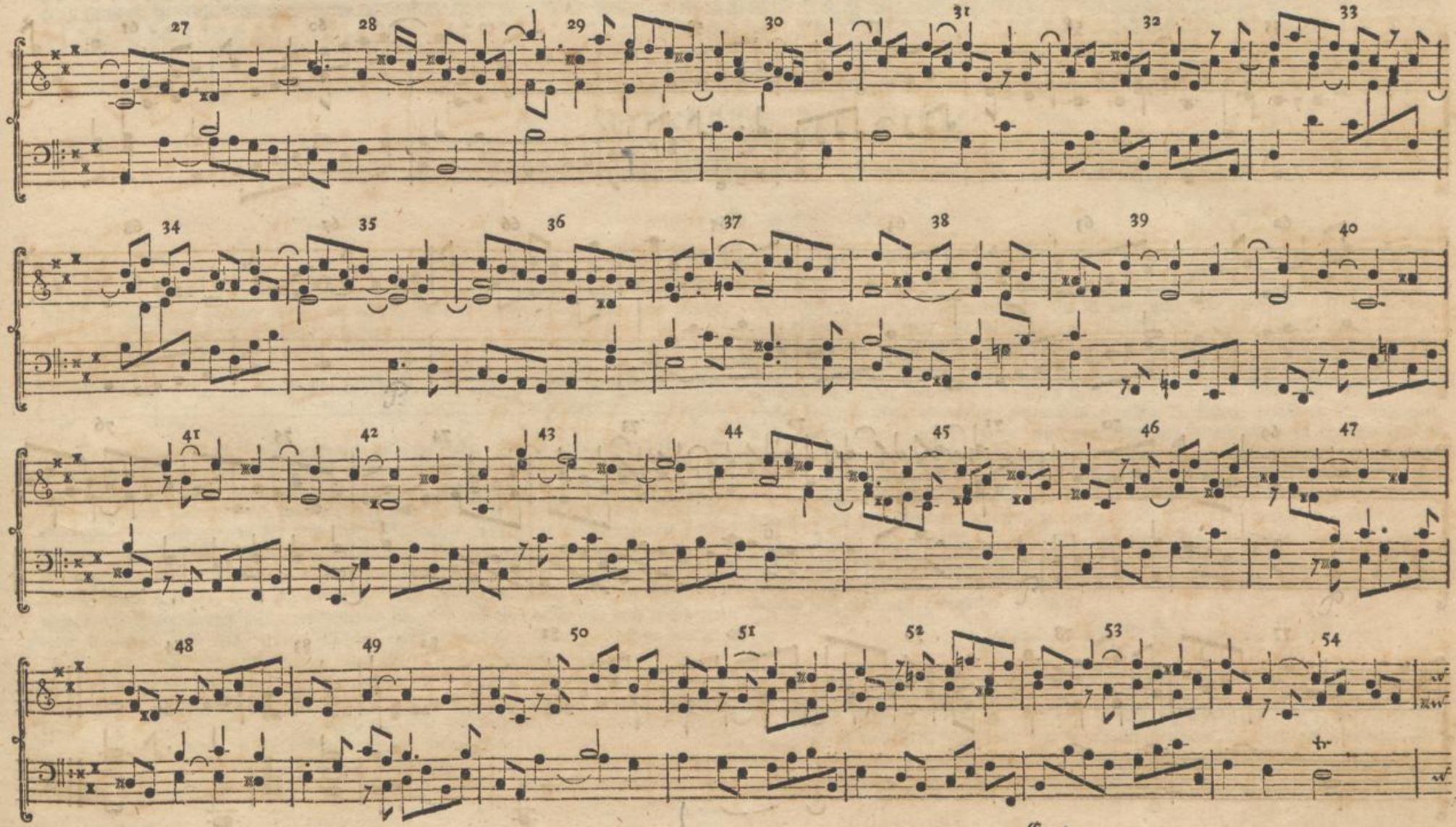


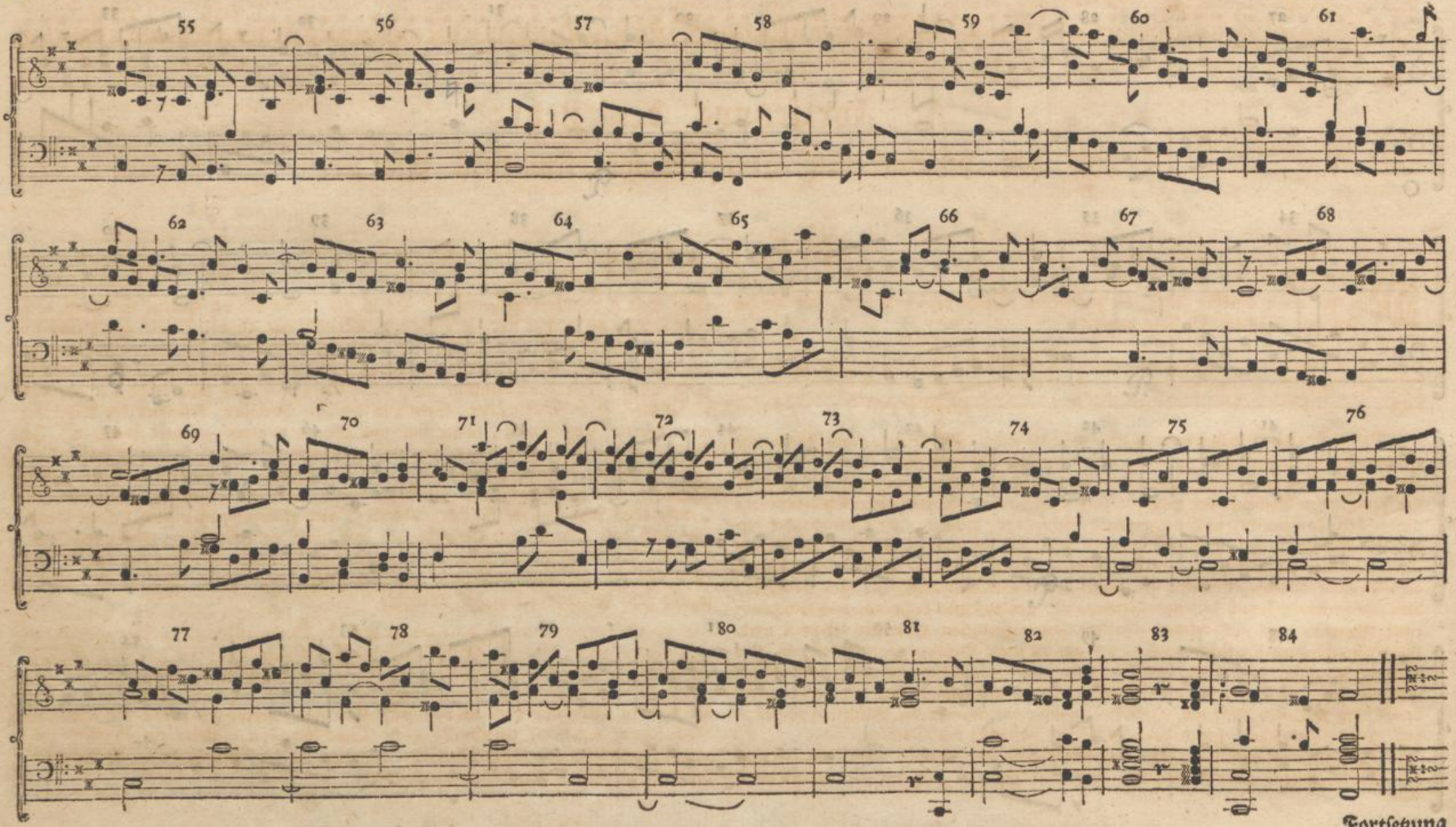
POLONOISE.



FUGA.




27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
tr



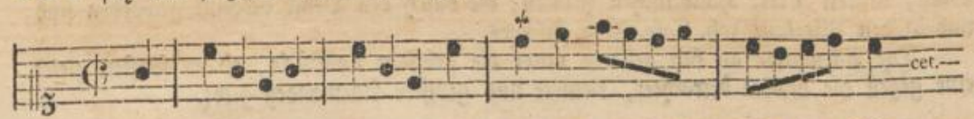
Fortsetzung

A. Fortsetzung der Lehre von den verschiedenen Compositionsarten fürs Clavier.

I.

Allemande.

Man hat einen gewissen Tanz, der mit diesem Namen bezeichnet wird, und welcher sich mit folgender Melodie anhebet:



Von diesem Tanze ist hier im geringsten nicht die Rede. Ich verstehe durch Allemande ein gewisses Instrumentalstück, welches in der geraden Tactart gesetzet, im Aufschlage mit einer kurzen Note angefangen, und aus leichten, ungekünstelten, ernsthaften, und zwischen den verschiednen Stimmen sich entweder kurz imitirenden, oder sonst unter sich arbeitenden melodischen Tonformeln, in der gebundnen Schreibart, mit dergestalt untereinander verbundnen Sectionalzeilen, zusammen gewebet wird, daß bey jedem Einschnitte derselben in einer Stimme, die Bewegung des herrschenden Metri, durch die Wirksamkeit einer andern Stimme dagegen, beständig fortgesetzet und unterhalten wird. — Ich weiß, daß diese Beschreibung annoch sehr unvollkommen ist, und daß man besser aus dem Anschauen einer Allemande, als aus meinen Worten ihren eigentlichen Character erkennen wird. Man wird mir aber zugestehen müssen, daß alle bisherige Beschreibungen davon, in jeder Aussicht betrachtet, noch weit unvollkommner sind. Vielleicht gebe ich einem scharfsinnigen Kopfe vermittelst der meinigen Gelegenheit, eine weniger mangelhafte auszugrübeln. Ich will noch allerhand Anmerkungen über das was in der Allemande zu geschehen pfleget, beybringen, jedoch hauptsächlich in Ansehung des Claviers.

1) Eine wohlgearbeitete Folge auf verschiedene Art abwechselnder Harmonien ist der Hauptgegenstand einer Allemande, und keine Stimme darf vor der andern durch ihren Gesang besonders hervorragen. Es ist gut, wenn alle verschiedene Stimmen, doch hauptsächlich die höchste und die mittelsten, ungefähr mit gleicher Stärke gegen einander arbeiten; und also ist nicht die Melodie dasjenige, worauf man bey Allemanden vorzüglich zu sehen hat. Indessen darf man den Satz in keine gewisse Anzahl von Stimmen einschränken. Der dreystimmige muß herrschen; aber man kann nicht nur hin und wieder vier, ja mehr Stimmen, sondern in gewissen Vorfällen, besonders bey Anhebung einer kurzen Nachahmung, so gar nur zwo Stimmen gegen einander brauchen. In Absicht auf die Beschaffenheit des drey- oder vierstimmigen Satzes, so braucht solcher nicht nach der Strenge eines ordentlichen Trios oder Quattuors, sondern nach dem, dem Clavier eigenen Geschmack, eingerichtet zu werden, vermöge wessen die verschiednen Intervalle eines zum Grunde liegenden Accordes, nach einer proportionirten kleinen Pause, eins nach dem andern, und also gebrochen oder zergliedert, eingeführet werden können.

2) Zur Nachahmung nimmt man nur kurze Formeln von drey bis vier Noten. Man sehe die Fischersche Allemande aus dem ersten Theile dieser Clavierstücke, wo der sogleich zum Anfange gebrauchte Modulus

der bald in ähnlicher, bald in verkehrter Bewegung gebrauchet wird, den Stof zur Nachahmung und Versetzung durchs ganze Stück hergiebet. Ueber ein ähnliches Förmelchen findet man eine schöne Allemande in A dur, in der ersten Suite der in London ꝛc. herausgekommnen VIII. Suiten von Händeln.

3) Es ist in der Beschreibung der Allemande gesaget worden, daß die Schreibart gebunden seyn soll; das heißt, die Dissonanzen müssen gehörig vorbereitet und aufgelöset, und nicht wie in der freyen, sondern wie in der strengen Schreibart, gehandhabet werden.

4) Es ist gut, wenn eine Allemande durch ein gewisses **allgemeines Metrum, in Ansehung der Bewegung** characterisirt wird, z. E. durch ein Achttheil mit zwey darauf folgenden Sechzehntheilen, u. s. w. In der vorhin angeführten Fischerschen Allemande herrschet vom Anfang bis zum Ende des Stückes das **Sechzehntheil**, vermittelst wessen in jedem Tactraum sechzehn **auf verschiedne Art zwischen die Stimmen vertheilte Sechzehntheile** zum Vorschein kommen. Dieses Tactmetrum ist aus der Bewegung des melodischen Metri, welches bey der **zweyten Anmerk.** oben in Noten dargeleget worden, entstanden, wie der Augenschein lehret.

5) Man brauchet nicht mehr als zween Paragraphen zu einer Allemande, sie müßte denn sehr lang seyn. Doch pfleget man, wenn auch der Gesang bey dem Laufe der Modulation, in der Mitte der zweyten Clausel, zu einer vollkommnen Cadenz Gelegenheit geben sollte, selbiger insgemein, nach den Regeln der unterbrochnen, oder ausfliehenden Cadenz, auszuweichen.

6) Man schreibt die Allemande in den Viervierteiltact, und pfleget insgemein die Anzahl der Tacte in beyden Clauseln gleich zu machen. Jede Clausel muß wenigstens aus sechs Tacten bestehen. Insgemein aber machet man sie aus acht, und selten versteiget man sich über sechzehn. Es ist nicht allezeit ein Fehler, wenn eine Clausel aus einer ungeraden Anzahl von Tacten, z. E. aus sieben, oder neun ꝛc. besteht. Die Verschiedenheit des rhytmischen Numerus kann dazu Gelegenheit geben.

7) Was die Ausführung einer Allemande betrift, so ist leicht zu erachten, daß, da ihre Melodie ernsthaft ist, man die Bewegung derselben im geringsten nicht übertreiben, sondern sie in mäßigem Tempo, nicht zu geschwinde, und auch nicht zu langsam, spielen muß. Doch muß man bey jeder Allemande die Natur ihres Metri und ihrer Harmonie untersuchen. Einige wollen etwas langsamer, und andere etwas geschwinder vorgetragen seyn.

8) Man wird verschiedne Tonstücke finden, besonders aus den neuern Zeiten, worüber das Wort Allemande steht, und in welchen nichts weniger als der Geist einer Allemande zu erkennen ist. Das sind nicht diejenigen Allemanden, aus welchen die vorhergehende Beschreibung abgezogen worden ist. Aechte Muster von der Allemanden-Schreibart findet man hauptsächlich in den VI. franz. Suiten vom seel. Herrn Capellm. Bach; in den VIII. Händelischen Suiten, die durch den Druck bekannt geworden sind; und in den Werken Joh. Casp. Ferd. Fischers.

Die Allemande an sich gehöret unter die grössern Tonstücke, ob es sonsten gleich, eine gegen die andere betrachtet, kleinere und grössere Allemanden giebt.

II.

Gavotte, oder Gavote. (*)

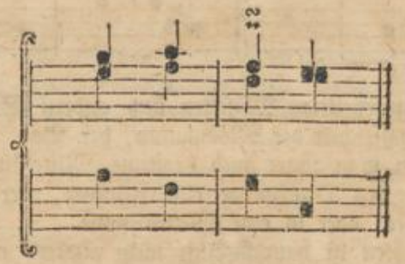
Die **Gavotte** ist ein Tonstück, welches in der geraden Tactart, und zwar im Zweyzweytheil gesetzet, mit zwey Viertheilen oder gleichgeltenden Noten im Aufschlage angehoben, aus einer ungekünstelten leichten Melodie zusammen gesetzet, und in eine gerade Anzahl von Tacten, die von Absatz zu Absatz einen geraden Verhalt gegen einander machen müssen, eingeschränkt wird. Durch die gleichgeltenden Noten, womit die Gavotte anstatt der beyden Viertheile, im Aufschlage anheben kann, und welche die Anlage zum ganzen Metro machen, versteht man entweder vier Achttheile, (wovon auch das erste und dritte punctirt, und das zweyte und vierte in Sechzehntheile verwandelt werden kann;) oder ein punctirtes Viertheil mit einem darauf folgenden Achttheile; oder ein Viertheil mit zwey darauf folgenden Achttheilen, oder zwey Achttheile und ein Viertheil; oder endlich eine Weisse.

Keine Gavotte kann weniger als vier Tacte zu jeder Clausel, oder zu jedem Theile, haben. Insgemein nimmt man acht zu jedem Theile. Wenn der erste in eine Nebentonart schliesset: so lässet man insgemein den zweyten nur aus einem einzigen Paragraph bestehen; d. i. man weichet in selbigem in keine Nebentonart aus. Wenn aber die erste Clausel ihre Cadenz in den Hauptton machet, so wird, in der Mitte der zweyten Clausel, in einen Nebenton cadenziret.

Der Einschnitt der ganzen Cadenzen muß allezeit männlich seyn, wie es die Regel

(*) Die Franzosen schreiben insgemein **Gavote**. Denjenigen Musikern, die dieses Wort wie Schafotte lesen, dienet zur Nachricht, daß sie falsch lesen, und daß sie das g, wie g, und nicht wie sch, zugleich aber das v wie ein w, und also das ganze Wort wie Gawotte aussprechen müssen.

des Zweyzweytheiltacts erfordert; und die Einschnittsnote also, ohne Zergliederung des Niederschlages, den Wehrt der dazu gehörigen Weissen ausfüllen. Indessen erlaubet man, doch nur in Gavotten, die zum Tanze bestimmet sind, und alsdenn nur hauptsächlich bey einer Cadenz in der Mitte der zweyten Clausel mancheomahl einen weiblichen Einschnitt, das ist, einen Einschnitt auf dem zweyten Viertheil des zergliederten Niederschlages, z. E.



Das Metrum kann auf verschiedene Weise gebildet werden, mit herrschenden Viertheilen, oder mit herrschenden Achttheilen, oder vermischt. Man kann hin und wieder den Punct zu Hülfe nehmen, und was dergleichen Veränderungen mehr sind, deren Wahl, so wie der Anfang im Auftact, von dem Character und der Bewegung abhänget, die man der Gavotte geben will. Denn die Gavotte kann zu allerhand Arten von Ausdrücken, frölichen und traurigen von verschiedenem Grade gebraucht, und also in einer mehr und weniger geschwindern, und mehr und weniger langsamen Bewegung ausgeführet werden.

Dieses Tonstück an sich gehöret unter die kleinen Tonstücke; das Tempo und Metrum davon aber hat bey grössern Sing- und Spielstücken Platz. Viele Rondeaux pflegen gavottenmäßig gesetzet zu werden. Ein Exempel davon hat man an der Jeannette in dem ersten Theile dieser Clavierstücke. Zu merken ist annoch, daß sich einige Tonmeister des Zweyviertheils, anstatt des Zweyzwertheils, bey der Gavotte zu bedienen pflegen. Im Grunde ist es einerley, so lange das Zeitmaaß durch die dazu erforderlichen Wörter gehörig angezeiget wird. Doch erfordert es die Gewohnheit, bey der eigentlichen Gavotte den Zweyzweytheiltact zu gebrauchen.

III. und IV.

Rigaudon. Bourree, oder Bourree.

Das **Rigaudon** und die **Bourree** mögen vielleicht in den Zeiten, da sie entstanden sind, in Absicht auf ihre rhytmische, und metrische Einrichtung in der Musik, von einander sehr unterschieden gewesen seyn. Aber heutiges Tages sind sie es gewiß nicht, und man findet, daß ganz ähnliche Tonstücke von dem einen Meister mit **Rigaudon**, und von dem andern mit **Bourree** bezeichnet werden. Indessen nimmt man dennoch den Auftact mit zwey Achttheilen, und im Metro das vermischte Viertheil und Achttheil, zum Kennzeichen der **Bourree**; hingegen den Auftact mit einem Viertheil, und im Metro das herrschende Viertheil zum Kennzeichen des **Rigaudon**. Mit der Tactart, dem rhytmischen Verhalte der Tacte, der Anzahl derselben für jeden Theil, oder Clausel, und mit dem Einschnitte der ganzen Cadenz hat es eben die Bewandtniß, als mit der Gavotte.

Das **Rigaudon** würde nach dem vorhingesagten etwann auf folgende Art erkläret werden müssen, daß es ein kleines Tonstück wäre, welches in der geraden Tactart, und zwar im Zweyzweytheil gesetzet, mit einem Viertheil im Auftact angehoben, aus einer leichten Melodie, worinnen das Viertheil herrschte, zusammen gesetzet, und in eine gerade Anzahl von Tacten, die von Absatz zu Absatz einen geraden Verhalt gegen einander machten, eingeschränket würde. Man behalte die vorige Erklärung bey, und ändere nichts als die Wörter, **worinnen das Viertheil herrschte**, in: **wo das Metrum in vermischten Viertheilen und Achttheilen fortgeht**; und hernach die Wörter **mit einem Viertheil im Auftact**, in: **mit zwey Achttheilen im Auftact**: so hat man die Beschreibung einer **Bourree**.

Das **Rigaudon** und die **Bourree**, lassen nach ihren beyden Hauptreprisen, eine kleine Nebenreprise zu, die insgemein aus einer Veränderung der vier lezten Tacte des zweyten Theils zu bestehen pflegt. Man setzet allerhand Arten von grössern Tonstücken im Styl der **Bourree** und des **Rigaudon**. Beyde Stücke werden zu nichts als zum Ausdruck der Freude in höherm und geringern Grade, gebrauchet.

V. VI. VII. VIII. und IX.

Vielle, Müsette, Tambourin, Murky und Masure.

Die französische Leyer wird eine **Vielle**; die französische Sackpfeiffe eine **Müsette**, und eine Art von kleinen Trommeln, deren sich die Biscayer zur Begleitung des Flageolet bedienen, auf französisch ein **Tambourin** genennet. Wenn man das, in Absicht auf die Einrichtung des Gesanges und der Harmonie, diesen Instrumenten eigene auf andern Instrumenten nachahmet: so wird eine solche Art von Nachahmung nach demjenigen Instrumente, welches man nachahmet, entweder eine **Vielle**, **Müsette**, oder **Tambourin** genennet.

Dieses eigene bestehet darinnen, daß sowohl bey der Vielle als Müsette ein tiefer Ton von bestimmter Grösse, welchen man mit dem Nahmen **Bourdon** bezeichnet, das ganze Stück hindurch zum Grunde lieget, nach welchem die ganze Melodie eines Tonstücks eingerichtet werden muß. Bey dem Flageolet machet das Tambourin diesen Bourdon, welcher sowohl für die Prime, als für die Dominante einer harten oder weichen Tonart gilt, und also dasjenige vorstellet, was sonsten in der Composition mit dem Nahmen **Orgelpunct** angedeutet wird.

Alle drey Stücke, die Vielle, die Müsette, uud das Tambourin können sowohl in der geraden als ungeraden Tactart componirt werden. Das Tambourin verlanget eine rasche Melodie; die Müsette einen angenehmen, schmeichelnden, zärtlichen und schäfermäßigen Gesang. Die Vielle verträget allerhand Arten von Modulis.

In den gemeinen Tonstücken von dieser Art fürs Clavier, lässet man entweder nur die blosse Prime des Tons, aus welchen das Stück gesetzt ist, oder die Prime und Dominante wechselsweise im Basse hören, z. E. in C dur:

Aber in den fleißiger gearbeiteten Müsetten und andern Stücken, wird nicht nur hin und wieder, nach Beschaffenheit der Modulation, der Baß aus der Prime in die Dominante versetzet, sondern man füget auch bequeme Mittelstimmen hinzu. Oefters verlässet man ganz und gar den Orgelpunct eine Zeitlang, oder man bringet ihn aus der Baßstimme in die höchste, oder in eine Mittelstimme.

Die **Masure** der Pohlen ist hauptsächlich nicht anders, als dem Nahmen nach von der Müsette der Franzosen unterschieden. Man beschreibt sie als eine Tanzcomposition, die insgemein mit eben demselben fortdauernden Baßton, oder mit den brechenden Octaven dieses Baßtons begleitet wird. Die Pohlen haben die Gewohnheit, in ihren Polonoisen, besonders im zweyten Theile, etliche Tacte vor dem Ende, Masurenpassagen anzubringen.

Die **Murky** der Deutschen, eine ums Jahr 1721. oder 1722. (*) aufgekommene Art vom Claviercomposition, und die von einigen falsch **Mourqui** oder **Mourky** geschrieben wird, ist ein kleines Tonstück, dessen Gesang so eingerichtet wird, daß der Baß, wo nicht länger, doch wenigstens einen ganzen Tact durch eben denselben Ton behalten kann, welcher aber mit brechenden Octaven ausgeführet wird.

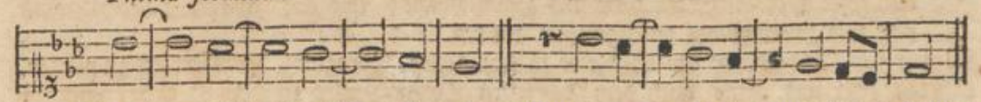
B. Anmerkungen über die Bachische Fuge aus dem Es dur. Seite 1 - 6.

Diese vierstimmige Fuge ist über **drey Subjecte** componirt, wovon das **erste**, oder das **Hauptthema**, so rebellisch es auch ist, von den Händen eines Bach nicht anders als glücklich übermeistert werden konnte. Die erstern acht Noten der Fuge, vom ersten Tacte an bis zur ersten Note des fünften Tacts, enthalten den Gesang dieses Hauptthematis. Die **beyden andern Subjecte**, oder die beyden **Nebenthemate**, sind im Gesange nicht so abstechend von einander unterschieden, als es die Regel der Fugensätze verlanget, indem nemlich nichts als die Art der Rückung, die bey dem zweyten Subject mit ganzen Tacttheilen, und bey dem dritten mit den Tactgliedern gemacht wird, den einen Satz von dem andern unterscheidet, und sich beyde, bey ihrer Zusammenkunft, also nicht anders als eine **enge Nachahmung in der Verminderung**

(*) Man sehe die **Krit. Briefe über die Tonkunst**, I. Band, 36. Br. pag. 286.

rung (per diminutionem) gegen einander verhalten. Man sehe sie hier beyde neben einander:

Thema secundum. *Thema tertium.*



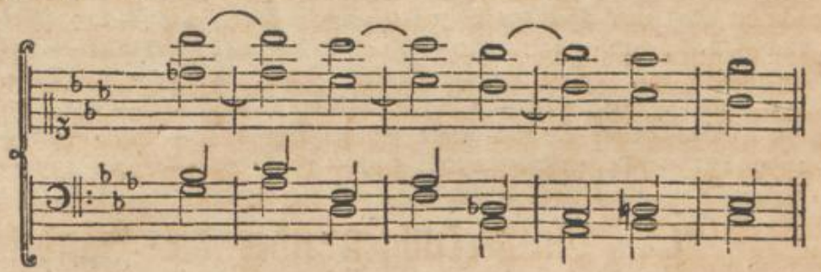
Aber vermuthlich lassen sich zu dem Hauptthemate, wenn solches unverändert bleiben soll, keine bequemere und abstechender von einander unterschiedne Gegensätze finden, wie man aus einer damit anzustellenden Probe leicht erfahren könnte. Je schwerer übrigens das Hauptthema an sich zu behandeln ist, und je weniger die beyden Nebensubjecte im Gesange von einander unterschieden sind, desto mehrere Ehre macht die weitläuftige, und auf die tiefste Känntniß der verborgensten harmonischen Künste gegründete Bearbeitung derselben ihrem berühmten Verfasser. Die Fuge theilet sich nach der Art der Ordnung, als die Fugensätze entweder jeder für sich allein, oder einer gegen den andern, durchgeführet worden sind, in vier Hauptabschnitte oder Paragraphen.

In dem ersten Paragraph, der sich vom ersten bis zum sieben und vierzigsten Tact erstrecket, und auf der Quarte des Tons, mit einer Cadenz in As dur schliesset, kommt nichts als das erste Thema, und zwar achtmahl vor, als von 1—5, 5—9, 9—13, 13—17, 21—25, 24—28, 28—32, und 38—41. Ich werde diese Art, den Eintritt der Subjecte anzuzeigen, beständig in der Folge beybehalten, ohne dabey zu sagen, ob solches im Diskant, Alt, Tenor oder Basse geschicht. Meine Ursache dazu ist diese, weil sich die vier Stimmen der gegenwärtigen Fuge, hin und wieder dergestalt einander über- oder untersteigen, und in einander verliehren, daß eine tiefere Stimmen von einer höhern, und umgekehrt, eine höhere von einer tiefern zuweilen eine Fortsetzung wird; und da man bey diesen Umständen, die also untereinander verwechselten Stimmen nicht nach dem Orte, den sie auf dem Papiere einnehmen, benennen kann, so kann man auch den Eintritt der Subjecte nicht bequem nach den Stimmen anzeigen. Der Herr Bach hat bey dieser Fuge nicht jeder Stimme einen gewissen bestimmten Umfang geben, und sich der Regel der vierstimmigen Fugenpartitur nicht unterwerfen wollen.

In dem zweyten Paragraph, der vom sieben und vierzigsten bis zum hundert neun und zwanzigsten Tact gehet, wird zuerst das zweyte Subject allein, und hernach das erste mit dem zweyten, auf verschiedene Art verbunden, durchgeführet. Das zweyte Thema tritt im sieben und vierzigsten Tact, in der Oberstimme, zu allererst ein, und findet sich in diesem Paragraph sechzehnmahl, als vom 47—51, 51—55, 59—63, 63—67, 68—72, 72—76, 78—82, 86—90, 90—94, 94—98, 101—105, 102—106, 108—112, 119—123, 124—128. Zwischen dem 101. und 106ten Tacte wird das zweyte Subject in der engen Nachahmung (alla stretta), und vom 124—128 Sextenweise, und also an diesem lezten Orte, in zwo Stimmen zugleich, durchgeführet.

Das erste Thema zeiget sich in diesem Paragraph dreyzehnmahl, als im 68—72, 72—76, 78—82, 86—90, 90—94, 94—98, 102—106, 108—112, 119—123, und 124—129. In zwo Stimmen zugleich findet es sich hierunter vom 94—98, 119—123, und 124—129.

Verbunden sind die beyden Themata in diesem Paragraph zehnmahl, als vom 68—72, 72—76, 78—82, 86—90, 90—94, 94—98, 101—106, 108—112, 119—123, 124—129. Die Verbindung geschicht auf verschiedne Art, als 1) mit dem einfachen, ersten und zweyten Themate; 2) mit dem ersten Themate gedoppelt gegen das einfache zweyte Thema; 3) mit dem zweyten Themate gedoppelt gegen das einfache erste Thema, und 4) mit beyden Thematibus gedoppelt, als zwischen 124—129.



Vermuthlich hat der Herr Bach, zur Erfindung der beyden ersten Subjecte, diesen vierstimmigen Satz, der zwar keiner totalen, aber doch einer partialen contrapunctischen Umkehrung fähig ist, mit einmahl concipiret. Es hat derselbe auch nicht ermangelt, sich diese Umkehrungen auf verschiedne Art zu Nutze zu machen, wie man aus der Vergleichung des einen Orts mit dem andern siehet. Denn, wenn man die Vereinbarung der Subjecte zwischen 68—72, ingleichen 86—90, mit der zwischen 108—112 vergleichet, so entdecket sich der doppelte Contrapunct in der Octave; und wenn man die zwischen 72—74, ingleichen 90—94, mit der zwischen 78—82 vergleichet, so zeiget sich der doppelte Contrapunct in der Decime. Der nöthigen Harmonie wegen ist zur Ausfüllung des Contrapuncts, an allen diesen Oertern eine Nebenstimme hinzugefüget worden. Bey derjenigen Vereinbarung des ersten und zweyten Subjects, wo

jenes oder dieses terzen- oder decimenweise vorkömmt, ist das zweyte allezeit in der obersten, und das erste in der tiefsten Stimme, weil die Umkehrung mit drey Stimmen nicht möglich ist.

Ich schreite zum dritten Paragraph der Fuge, welcher sich im hundert neun und zwanzigsten Tact anhebet, und im hundert fünf und sechzigsten endiget. In diesem Paragraph wird nichts als das dritte Subject für sich allein durchgearbeitet. Man findet selbiges zwischen 129—132, 132—135, 136—139, 139—142, 143—146, 144—147, 149—153, 150—154, 151—154, 158—161, 159—162, 160—163, 161—164, und also dreyzehnmahl. Die zweystimmige Nachahmung *alla stretta* zwischen 143—147, ingleichen die dreystimmige zwischen 149—154, und endlich die vierstimmige zwischen 158—164 sind hierunter besonders merkwürdig.

Der vierte Paragraph hebet in dem hundert und fünf und sechzigsten Tacte an, und dauret bis zum Ende. Der Anfang des Paragraphs wird mit der Vereinigung des ersten und dritten Thematis gemacht. Hernach geselllet sich das zweyte Thema dazu. Das erste Thema kommt hieselbsten zwischen 165—169, 169—173, 175—179, 180—184, 186—190, 189—193, 193—196, 198—202, 206—210, (hier macht der Baß zum Theil das Thema terzenweise mit;) 216—220 (hier ebenfalls;) 222—226, 226—230, 230—234, 237—241, und 241—245, und also siebzehnmahl vor. Das zweyte Thema findet man zwischen 180—184, 193—196, 206—210, 226—230, 230—234, und 241—245, und also sechsmahl. Das dritte Thema zeiget sich zwischen 166—169, 170—173, 176—179, 181—184, 187—190, 190—193, 194—197, 199—202, 207—210, 217—220, 223—226, 227—230, 231—234, 238—241, und 242—245, und also funfzehnmahl.

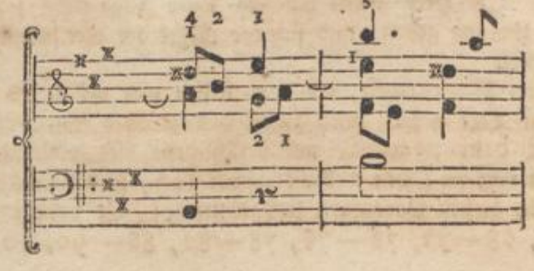
Das Hauptthema ist in dieser Fuge also überhaupt gerechnet, acht und dreyßigmahl; das erste Nebenthema zwey und zwanzigmahl; und das zweyte Nebenthema acht und zwanzigmahl durchgeführet worden.

Wegen der Verbindung der Subjecte in dem lezten Paragraph ist zuförderst zu merken, daß das erste und dritte nach dem doppelten Contrapunct in der Octave, zwischen 165—169, oder 169—173, in Vergleichung mit 175—179, oder 186—190, oder 198—202, unter einander verbunden ist. Gegen diese Verbindungen formiret die zwischen 216—220, wo das erste Thema gedoppelt vorkömmt, den doppelten Contrapunct in der Decime. Hernach sind alle drey Themata, theils ad Octavam, theils ad Decimam, unter sich verbunden worden. Auf den doppelten Contrapunct ad Octavam gründen sich die Verbindungen zwischen 180—184, 193—196, 206—210, 226—230, und 230—234. Gegen diese steht die Verbindung der drey Subjecte zwischen 241—244, in Ansehung des zweyten Subjects, ad Decimam. Allenthalben ist, theils zur Ausfüllung, theils zur Bedeckung gewisser Fortschreitungen, eine Nebenstimme hinzugefüget worden.

Es könnten wegen einiger, theils zur Begleitung, theils als Zwischensätze vorkommenden Tonformeln, nach allerhand Anmerkungen beygebracht werden. Da sie aber sichtbarer sind, als die Erscheinungen der Subjecte hin und wieder, und deren contrapunctische Beziehungen, so sind solche übergangen worden. Ich habe meine Absicht bey der Zergliederung dieser vortreflichen Fuge mehr auf das Haupt- als das Nebenwerk gerichtet.

C. Anmerkungen über die Händelische Fuge aus dem Fis mol. Seite 18 - 20.

Ohne Zweifel ist die gegenwärtige Fuge eine der schönsten, die jemahls gemacht sind, weil sie die beyden Vorzüge in sich vereiniget, sowohl den Kenner, als den blossen Liebhaber zu entzücken; jenen durch die Nettigkeit der Arbeit, und diesen durch die gefällige, angenehme und deutliche Melodie, die auch nirgends durch die Harmonie erstücket worden ist. Sie ist nächstdem, ein paar Oerter ausgenommen, für das Griffbrett ganz bequem, und was kann man mehreres von einer Clavierfuge verlangen? Bey den etwas unbequemen Oertern muß die eine Hand der andern zu Hülfe kommen, und, um die Rundigkeit des Spiels nicht zu verhindern, und die Bindungen nicht zu verderben, einer Note in einer vorhergehenden Partie etwas am Wehrte abbrechen. Ich gebe ein Exempel aus dem acht und zwanzigsten und neun und zwanzigsten Tacte der Fuge, wo man nicht anders, als auf folgende Manier bequem verfahren kann. Das mit 2 1 bezeichnete gis und a wird von der linken Hand genommen.



Die Fuge besteht aus zweyen nach dem doppelten Contrapunct in der Octave unter sich umkehrbaren Subjecten. Die anfangende oberste Stimme leget das erstere Subject vom ersten Tact bis zum Einschnitt der Melodie im vierten Tacte, und die nachfolgende mittlere Stimme das zweyte aus acht Noten bestehende Subject, vom Ausgange des zweyten Tacts, bis zum Einschnitte des vierten, dar.

Der Satz der Fuge ist herrschend dreystimmig, indem die vierte Stimme nur hin und wieder beyläuffig hinzugefüget wird. Er ist keiner regelmäßigen Partitur fähig.

Das erste Subject kommt in seinem ganzen Umfange vor zwischen 1 — 4, 6 — 10, 12 — 16, 18 — 21, 29 — 32, 37 — 41, und also sechsmahl; das zweyte aber zwischen 2 — 4, 8 — 10, 14 — 16, 19 — 21, 30 — 32, 32 — 34, 39 — 41, 41 — 43, und also achtmahl.

Dieses würde für eine Fuge von vier und achzig Tacten ohne Zweifel nicht genug seyn, wenn der sinnreiche Verfasser mit seinen Subjecten nicht auf eine andere Art gespielet hätte. Er zergliedert sie nemlich, und arbeitet sie, auf verschiedene Art, mit Hülfe der Versetzung, der Nachahmung, und des doppelten Contrapuncts, stückweise durch.

Die Art, wie von der zweyten Hälfte des siebzehnten Tacts an, das erste Thema, zweymahl stückweise, und einmahl ganz erscheinet, sieht freylich der Einrichtung einer fünfstimmigen Fuge ähnlicher, als einer dreystimmigen. Aber die Fuge ist nun einmahl so da, und sowohl der erste verkürzte Eintritt, zwischen 17 — 18, cis. h | a gis fis, als der zweyte, zwischen 18 — 19, gis fis | e dis c, dienen dazu, eine enge Nachahmung gegen das in der Oberstimme in seinem völligen Umfange enthaltne erste Subject, hervorzubringen, und vermittelst dieser Art von Nachahmungen das Ohr auf eine angenehme Art zu überraschen.

Vom Ausgange des zwey und dreyßigsten Tacts an bis zum Einschnitt im vier und dreyßigsten zeiget sich die zweyte Hälfte des ersten Subjects gegen das ganze zweyte Subject. Im fünf und dreyßigsten Tact ergreift der Baß das erste Subject; vollführet es aber nicht, um es im sieben und dreyßigsten Tact bey Gelegenheit der veränderten Modulation, in einer andern Tonart vorzunehmen.

Das Gewebe zwischen 41 — 46, worinnen zwar das zweyte Thema einmahl ganz, das erste aber nur mit seiner lezten Hälfte verschiedentlich erscheinet, ist nichts als ein Vorspiel zu der contrapunctischen Arbeit zwischen 46 — 54, vermittelst welcher die drey Stimmen mit dem zerstückten ersten und zweyten Subject unter sich concertiren.

Mit dem Zwischensatze zwischen 54 — 57 ist es wie mit dem zwischen 23 — 28, 10 — 12, 16 — 17, und 5 — 6 beschaffen. Seine Beschaffenheit fliesset zum Theil aus den Subjecten.

Den größten Schimmer in dieser Fuge wirft ohne Streit die vortrefliche canonische Nachahmung von sich, die über den ersten Absatz des ersten Subjects, theils dreytheils zweystimmig angestellet ist. Beyde Nachahmungen sind in der Octave, und die dreystimmige darunter, die in der Mitte des sieben und funfzigsten Tacts im Basse anhebet, ist in Thesi und Arsi. Die zweystimmige fänget in der Mitte des drey- und sechzigsten Tacts in der Oberstimme an. Die Anfänger in der Lehre von der Harmonie können Gelegenheit nehmen, den Nutzen des Canons, besonders in der Fuge, aus diesen Exempeln einsehen zu lernen.

Zwischen 67 — 71 findet man nicht nur das verkürzte erste Subject annoch zweymahl, sondern annoch ein Förmelchen daraus in ähnlicher und unähnlicher Bewegung dagegen angebracht. Wenn hernach zwischen 71 — 74 die Oberstimme ihr Gewebe aus dem zweyten Subject fortsetzet, die mittlere und untere Stimme aber nach Anleitung des ersten Subjects dagegen wirken: so formiret sich hingegen bey dem zwischen 74 — 82 herrschenden Orgelpunct, die Oberstimme aus dem Metro des ersten, und die Mittelstimme aus dem Metro des zweyten Subjects. Der ganze erste Absatz des ersten Subjects erscheinet zum Schlusse des Orgelpuncts zwischen 81 — 83 noch einmahl, und machet der Fuge ein Ende.

D. Von dem doppelten Contrapunct in der Octave.

§. 1.

Es ist in den Anmerkungen über die Bachische und Händelische Fuge zu verschiedenen mahlen des doppelten Contrapuncts gedacht worden. Um den angehenden Clavieristen hievon eine Idee zu geben, so ist zu merken, daß man mit dem Nahmen eines doppelten Contrapuncts eine solche Composition bezeichnet, wo, ohne Nachtheil der Regeln der harmonischen Fortschreitung, die Stimmen umgekehret werden können, d. i. wo eine Oberstimme zu einer Unterstimme, und gegentheils eine Unterstimme zu einer Oberstimme gemacht werden kann. Eine solche auf den doppelten Contrapunct gegründete Composition kann zwey- drey- vier- und mehrstimmig seyn. Ich werde mich aber allhier auf den zweystimmigen doppelten Contrapunct einschränken. Unter

den vielerley möglichen Arten desselben, sind die folgenden drey, als der doppelte Contrapunct in der Octave, der in der Decime, und der in der Duodecime die brauchbarsten und vorzüglichsten. Es wird aber allhier von keinem andern, als dem zweystimmigen doppelten Contrapunct in der Octave kürzlich gehandelt werden. Bey der Umkehrung der Stimmen in selbigem verwandelt sich die Prime in die Octave, die Secunde in die Septime, die Terz in die Sexte, die Quarte in die Quinte, die Quinte in die Quarte, die Sexte in die Terz, die Septime in die Secunde, und die Octave in die Prime, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

§. 2.

Diese Art der Umkehrung ist der Grund folgender Regeln:

1) Daß die Prime und Octave nur als durchgehende, nicht aber als anschlagende Intervalle gebrauchet werden müssen, um den Satz in gehöriger Vollständigkeit zu erhalten, und nicht leer zu machen. Diese Regel kann eine Ausnahme leyden, a) zum Anfang und zum Schlusse eines contrapunctischen Satzes, und b) wenn die beyden den Contrapunct führenden Stimmen mit einer, bey der Umkehrung derselben, stehen bleibenden Nebenstimme vermehret werden.

2) Daß die Harmonie der Terz in solchen Fortschreitungen mit Vorsicht gebraucht werden muß, wo, bey der Umkehrung der Stimmen, die daraus entstehende Sexte die Quarte zur Mittelstimme erfordert. Dieser Fall trift hauptsächlich die dritte Tonseyte eines Modi, z. E. e in C dur. Wenn nun e und g zusammengesetzet, und diese Sextenharmonie bey der Umkehrung, in g und e, und also in eine Sextquartenharmonie verwandelt wird: so ist es, der gegebnen Regel zufolge nöthig, daß die Progreßion des Gesanges in den beyden Stimmen so eingerichtet werde, daß, in selbiger kein Fehler wider die Fortschreitung des Sextquartenaccordes verborgen sey. Wenn der zweystimmige contrapunctische Satz mit einer geschickten tiefen Nebenstimme unterstützet wird, so ist dieser Fehler nicht zu besorgen.

3) Daß, wenn die beyden Stimmen eine Sexte unter sich machen, und nicht der Sexten-, sondern der Sextquartenaccord, zum Grunde lieget, der zweystimmige Satz in dem ganzen Umfange der zum Grunde liegenden Harmonie gedacht, und dem zu Folge so eingerichtet werden muß, daß in der Fortschreitung der Sextquartenharmonie kein Fehler verborgen liege. Die Hinzufügung einer tiefen Nebenstimme leistet allhier wiederum gute Dienste.

4) Daß die Quinte nicht anders, als entweder, 1) im Durchgange, oder 2) als eine Wechselnote, oder 3) auf eine gewisse Art in Bindungen, und also auch in Thesi, gebrauchet werden kann. Die Hinzufügung einer Baßstimme ist wieder allhier nützlich.

5) Daß die None nicht als None, sondern als Secunde, ausgeübet werden muß.

6) Daß die Stimmen ordentlicher Weise nicht weiter als eine Octave, auseinander gehen müssen.

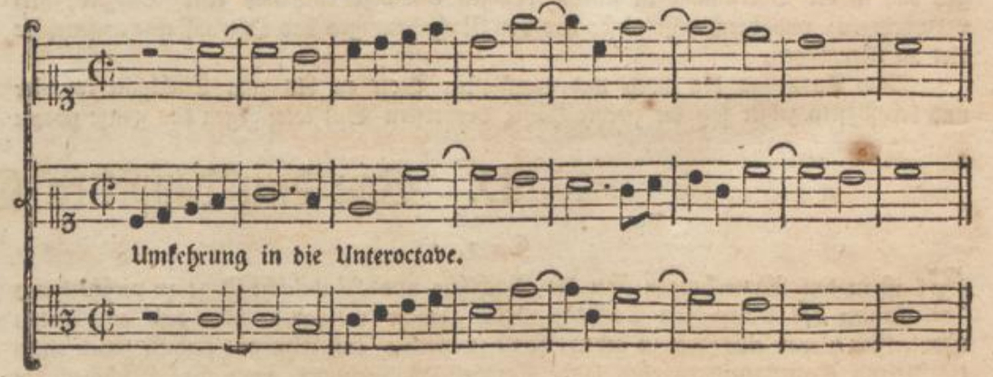
7) Daß die beyden den Contrapunct führenden Stimmen in der metrischen Ausbildung der Harmonien von einander unterschieden seyn müssen, wenn keine Nachahmung dabey Statt finden soll.

8) Daß beyde Stimmen nicht zu gleicher Zeit anfangen müssen.

§. 3.

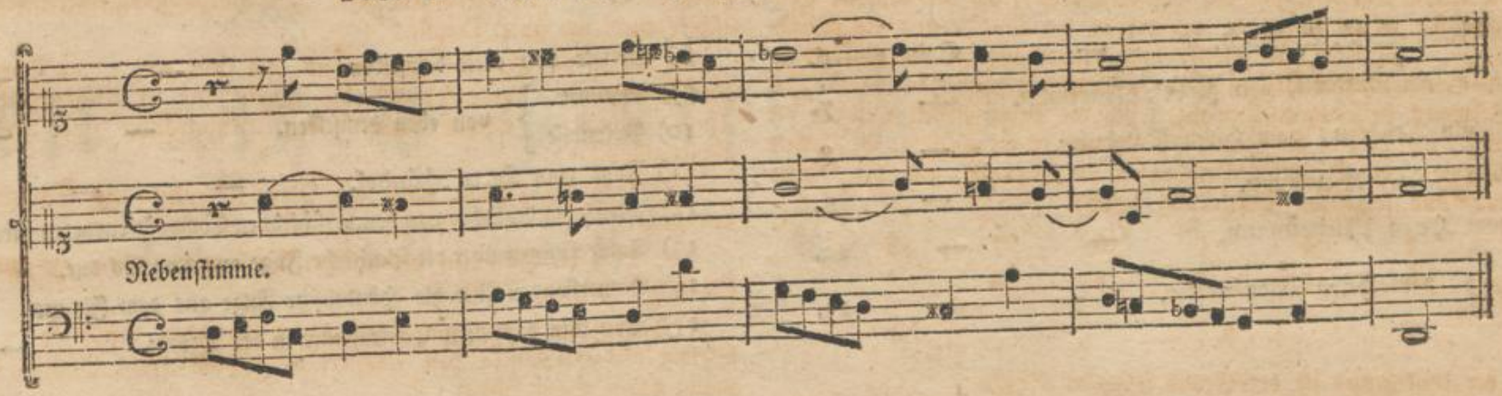
Hier folgen ein Paar Exempel, ohne und mit dem Zusatz einer tiefen Nebenstimme:

No. I. Ohne den Zusatz einer tiefen Nebenstimme.

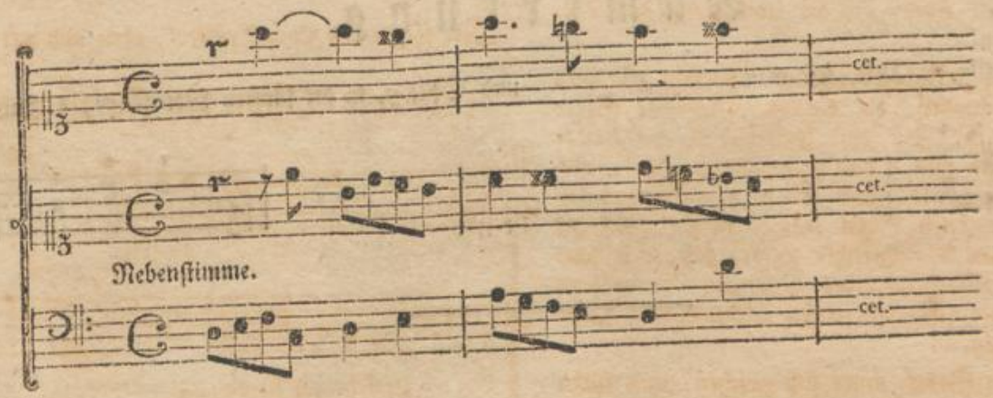


No. II.

No. II. Mit einer hinzugefügten Nebenstimme.



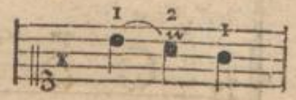
Umkehrung des Exempels bey No. II.



Inhalt.

1) Fuge vom Herrn C. P. E. Bach. — Seite 1 — 6.
2) La Voltigeuse, ein Rondeau, von F. W. Marpurg. — 7.
3) Les Fifres, ein Rondeau, vom Herrn Dandrieu. — 8.
4) Menuet, von F. W. Marpurg. — — 9.
5) Sonate, vom Herrn Michelmann. — — 10.
6) Menuet I. } vom Herrn Kirnberger. — — 13.
7) Menuet II. }
8) Sonate von eben demselben. — — 14.
9) Menuet } von eben demselben. — — 17.
10) Polonoise }
11) Fuge vom Herrn Händel. — — 18 — 20.
12) Fortsetzung der Lehre von den verschiednen Compositionsarten fürs Clavier. 21.
13) Anmerkungen über die Bachische Fuge aus dem Es dur. — 24.
14) Anmerkungen über die Händelische Fuge aus dem Fis mol. — 26.
15) Von dem doppelten Contrapunct in der Octave. — 27.

Anmerkung.

Seite 7. in der fünften Notenzeile, 8. Tact, lese man:

und Seite 9. in der fünften Notenreihe, 6. Tact der zweyten Clausel, lese man: