

2

W e g r o,

für das Clavier alleine,

wie auch

für die Violin mit dem Violoncell
zu accompagniren,

von

Johann Philipp Kirnberger

componirt und vertheidiget.



Französischer Schlüssel.

Berlin, 1759.

gedruckt bey George Ludewig Winter, Königl. privileg. Buchdrucker.

Mus. 9943 Rara

W E S T L I N G

für das Clavier allein

von

Christian Westling

in Commission



Verlag von

Georg Neumann



Opus 10

Berlin, 1750

Printed by George Neumann, Berlin

V o r b e r i c h t.

Nachstehendes Allegro ist von einer sich nennenden musicalischen Gesellschaft in dem sechsten Stücke der Briefe über die Tonkunst nicht ohne Bitterkeit getadelt worden. Damals war das Stück noch ungedruckt, und ich war eben nicht willens mit demselben so voreilig zu seyn, als meine Tadler mit ihrer Critick gewesen sind. Indem mir aber diese Critick mit eben so wenig Billigkeit als Kentnis in der Music abgefaßt zu seyn schien, so habe mich auf vielem Zureden von Gönnern und Freunden entschlossen, das getadelte Stück nebst einer Vertheidigung derjenigen Stellen, in welchen die musicalische Gesellschaft hat Fehler finden wollen dem Publico vorzulegen. Da ich über die seltsame Art, mit welcher ich in besagten Wochenblatte verschiedene mahlen bin angegriffen worden mich beschweren zu können glaubte, so sandte ich folgendes Schreiben an die Gesellschaft ein, und bat es einrücken zu lassen.

Meine Herren!

Einer von Ihren Correspondenten hat in Ihrem sechsten kritischen Brief über die Tonkunst unter den verkappten Nahmen Paul Dreyklang eine gewisse Fuge von einem so genannten Peter Kleinlieb beurtheilet, und nicht ohne Bitterkeit getadelt. So viel ich aus den angeführten Exempeln sehe, so ist dieses ein von mir so wohl für das Clavier alleine, als für die Violino mit den Violoncello zu accompagniren gefesttes Allegro, das ich ungedruckt einigen von meinen Freunden in die Hände gegeben. Ich verdanke es dem Herrn Dreyklang gar nicht, daß ihm mein Stück mißfallen, denn ich bin von dem Eigensinn einiger Tonkünstler weit entfernt, die eine jede Critick für eine ehrenrührende Beleidigung halten, und denjenigen als ihren Feind verfolgen, der das Unglück hat, an ihren Compositionen keinen Geschmack zu finden. Ein jeder ist befugt zu tadeln was ihm mißfällt. Er mag Recht oder Unrecht haben, so verdienet er entweder Erkänlichkeit oder Mitleiden, niemals aber feindlich begegnet zu werden. Allein, warum ist Ihr Correspondent nicht so billig gewesen, den Verfasser der getadelten Fuge von demjenigen zu unterscheiden, der das Sendschreiben am Ende Ihres zweyten Stückes abgefaßt haben soll? Warum scheint er vielmehr mit Vorsatz beiden den verdeckten Nahmen Peter Kleinlieb zu geben? Das Allegro habe ich gefest, aber ich habe mir niemals in den Sinn kommen lassen, wegen der bekanten Duette an jemanden zu schreiben, noch vielweniger mich der unglimpflichen Ausdrücke zu bedienen, die in besagten Sendschreiben vorkommen. Was hat denn den so genannten Herrn Dreyklang bewogen, mich einem so unangenehmen Verdachte auszufesen? Ich stelle es seinem eigenen Gewissen anheim, ob er es für gut findet, mich in diesem ungegründeten Verdachte zu lassen, oder durch eine öffentliche Widerrufung davon zu befreien. Was seine Critick betrifft, so kan ich sie vor der Hand völlig mit Stillschweigen übergehen, so lange mein Allegro nur ungedruckt unter Freunden herumgeheth. Man hat noch nie Sachen öffentlich getadelt, die noch nicht öffentlich erschienen sind. Wenn ich nun mein gerichtetes Allegro gar nicht drucken liesse, so wäre es um seine vorreffliche Critick gethan. Jedoch ich will so lieblos nicht seyn. Ich verspreche mein Allegro ohne etwas daran zu ändern drucken zu lassen, und die Criticken des Herrn Dreyklangs mit Bescheidenheit zu beantworten. Nur bitte ich mir aus, mein Tadler, der sich unter dem Nahmen Paul Dreyklang versteckt hat, soll so freymüthig seyn, die Maske abzuziehen und seinen wahren Nahmen zu entdecken. Diese Forderung ist meines Erachtens desto billiger, da der Verfasser der von ihm so strenge beurtheilten Fuge kein Bedenken trägt, sich mit aller Hochachtung gegen Sie zu nennen.

Meine Herren

Berlin, den 29. Jul. 1759.

gehorsamster und dienstwilligster Diener.

Joh. Phil. Kirnberger.

Allein mein Blat wurde mir ohne einzige Entschuldigung zurückgegeben. Vielleicht hat der Gesellschaft die Gleichgültigkeit mißfallen, mit welcher ich ihre kleinen Spötereien übergehe. Wenn dieses ist, so werde ich Gelegenheit haben ihr öfters zu mißfallen, denn ich bin fest entschlossen auf nichts zu antworten, als was die Music angehet. Ich spüre keinen dringenden Beruf zum Schreiben, und habe auch ist keine andere Absichten, als mich zu vertheidigen, und nicht alles in der Music gelten zu lassen, was sich meine Tadler haben träumen lassen.

Berlin, den 22. Octob. 1759.

der Verfasser.

Allegro.

This musical score is for a piano piece in 6/8 time, marked *Allegro*. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style characteristic of the late 19th or early 20th century, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 24, and 25 clearly visible. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The piece begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The bass clef staff also has a 6/8 time signature. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into measures, with measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 24, and 25 clearly visible. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The piece begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The bass clef staff also has a 6/8 time signature. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

First system of musical notation, measures 34-36. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 36 is marked with a circled '36'.

Second system of musical notation, measures 37-41. Measures 37, 38, and 41 are marked with circled numbers.

Third system of musical notation, measures 42-45. Measure 42 is marked with a circled number.

Fourth system of musical notation, measures 46-49. This system contains no circled measure numbers.

Fifth system of musical notation, measures 50-53. Measures 54 and 55 are marked with circled numbers.

Sixth system of musical notation, measures 56-59. Measures 56, 57, 58, and 59 are marked with circled numbers.

Seventh system of musical notation, measures 60-63. This system contains no circled measure numbers.

Ich komme nunmehr zur Beantwortung der Critik, die in den Briefen über die Tonkunst von diesem Stück ist gemacht worden: ich werde aber bloß bey den Gründen der Tonkunst bleiben, und niemals dabey vergessen, daß man durch kalten Wiß und abgeschmackte Spöttereyen nur sich lächerlich macht. Zur Sache! Mein Tadler sagt!

Indem ich die Basse, welche Herr Peter Kleinlieb zu den bewußten Duetten, nach der vom Herrn Paul Dreyklang an ihn ergangenen Aufforderung, ohne Zweifel ehestens, gedruckt oder geschrieben, bekannt machen wird, mit großem Verlangen erwarte: so geräth mir, durch einen besonders glücklichen Zufall, eine von dem Herrn Kleinlieb ganz neu gesezte zweystimrige Fuge in die Hände, von welcher man mich versichert, daß er sie für ein Muster eines zweystimrigen Sazes, welcher ganz anders heraus kommen soll, als der in gewissen Duetten, und welcher gewiß keinen Bass verträgt, gehalten wissen will.

Solte man wohl auf den irrigen Bahn gerathen können, mit einer ungedruckten zweystimrigen Fuge angestochen zu kommen, und solche vor ein besonderes Muster auszugeben, da doch der vorrefliche Herr Marpurg, in seiner Abhandlung von der Fuge, ein vollkommenes Muster seiner eigenen Arbeit bereits gedruckt geliefert. Ein Meisterstück reiner und richtiger Harmonie und künstlicher Contrapuncte. Ein jeder der nur den reinen Satz versteht; oder, nach der Art des Herrn Criticus zu reden, der gesunde Ohren hat, wird mit wenig Mühe deutlich vernehmen können, wie genau er den Regeln nachgelebt, und was noch mehr und das hauptsächlichste ist, wie fließend und natürlich seine Modulationes durchgängig sind. Besonders aber gereicht sein Stück den Bassesern zum grossen Vortheile.

Ich habe die Stellen, über welche ich etwas zu sagen gedente, sorgfältig abgeschrieben, damit man meine Meinung desto leichter und deutlicher einsehen möge. Die Zahlen über jedem Tacte zeigen an, der wievielte Tact jeder in der Fuge sey. Für die Richtigkeit der Abschrift siehe ich, und kann sie allenfalls mit der eigenen Hand des Herrn Verfassers belegen.

Der Herr Criticus verspricht mit meiner eigenen Hand die Richtigkeit seiner Abschrift zu belegen, es stehet aber in seinem gedruckten Blatte vor dem 13ten Tacte ein Tenor-Zeichen, da doch in meinem geschriebenen das Alt-Zeichen stehet. Ich hoffe nicht, daß er von der letzten Note der Unterstimme des 12ten Tacts zur ersten Note des 13ten Tacts mir mit Fleiß verbotene Octaven aufzubürden gesucht, sondern daß es vielmehr nur ein Druckfehler ist, so wie in dem 54sten Tacte, in welchem \bar{g} statt \underline{g} stehet.

Wer den Contrapunct versteht, der beliebe vorläufig im Hauptsätze den Septimensprung von \bar{h} ins \bar{cis} zum Anfang des zweyten Tacts zu bemerken, und erinnere sich, daß der Grundton bey diesem \bar{cis} , a mit dem reinen Accorde, und nicht e mit dem Sextenaccorde ist. Wir werden diese Anmerkung weiter unten brauchen, wenn wir mit dem Hauptsätze zur weichen Tonart kommen.

Da ich in Zweifel bin, ob der Herr Criticus den Sprung von \bar{h} ins \bar{cis} für unrecht erkennet, oder ob er ihn nur um der Folge willen vorläufig zu bemerken verlangt, so werde ich auf beydes zu antworten haben. Ich begreife erstlich nicht, aus welchem Grunde der Septimensprung von \bar{h} ins \bar{cis} verboten seyn soll? Vielleicht hat mein scharfsinniger Tadler in Fuchsen Gradus ad parnassum einmal die Worte gelesen: Was ist vom Sprung der Septime zu halten? Man muß ja auf die natürliche Leichtigkeit des Gesanges sehen, und hat geglaubt, daß die Rede von der kleinen Septime wäre. Wenn dieses ist, so bedaure ich ihn. Hat er denn nicht gesehen, daß Fuchs kurz vorher von dem Verbot des grossen Septimensprunges gesprochen? Setzet man doch jeso eben so wohl die grosse 6. als 7. ob es gleich vor Zeiten vor ein Hauptfehler gehalten wurde. Die Zeiten haben sich geändert, denn da in den alten Zeiten ein Componist sich nach den elenden Sängern richten mußte, so sind die neuern der Sorge überall überhoben, indem heut zu Tage mittelmäßige Sänger die meisten von den alten verbotenen Sprüngen und Fällen mit leichter Mühe richtig singen. Ein geschickter Musicus weiß alles an gehörigen Ort wohl anzubringen, dahingegen ein Stümper allezeit die erlaubtesten Sätze und Fortschreitungen mal a propos anbringen wird. Harmonisch ist die Septima im Contrapunct gleichfalls nicht verboten, ausser wenn die kleine 7 bey der 2 und 4 im Bass in die 8 auflöset, welches Fuchs pag. 81. Tab. 5. Fig. 3. in der Umkehrung von der 9 in die 8 nicht gut heissen will.

Obgleich Fuchs im Bass die Auflösung der Septime in die Octave verboten, so schreibt er doch weiter unten: „Ich halte dafür, daß man sich hierin nach der Gewohnheit berühmter Meister richten müsse.“ Ich kann den nehmlichen Fall von Bachens eigener Hand vorzeigen, welchen mir derselbe vorgeschrieben, als er mir einst eine Fuge zu machen aufgab. Hieraus wird jeder sehen, was von einigen alten Regeln zu halten sey.

Joh. Seb. Bach.



Fuchs beklagt sich selbst bey Gelegenheit einer alten Regel, da er schreibt: „Ich habe dieser Sache öfters nachgedacht, aber weder die Ursach des Verbots, noch den Unterschied finden können, warum diese Octave Tab. II. Fig. 18. zu billigen, gegenwärtige aber zu verwerfen sey Tab. II. Fig. 16., Da nun nirgends zu erweisen ist, daß der kleine Septimensprung verboten ist, und in beygefügtem Exempel von Joh. Seb. Bach so wohl auf- als unterwärts ist gesetzt worden, warum soll es denn bey mir ein Fehler seyn?

Joh. Seb. Bach.



Ich sehe gleichfals nicht ein, warum man die Grundnoten einzig und allein nehmen, und nicht vielmehr Verwechslungen, ja gar ein anderes Grundgebäude unter das Thema zu legen die Freyheit haben soll. Wer hat jemals ohne Verwechslungen mit puren Grundnoten geschrieben? Man erlaubt sich ja Verwechslungen bey den strengsten Contrapuncten, und nähme man auch lauter Grundtöne, so entstünden bey der Verfesung doch Verwechslungen, und in der Unterstimme aus den Oberstimmen entlehnte Töne. Man hat im zweystimrigen Satz wohl hauptsächlich mit darauf zu sehen, daß man nicht Sätze hervorbringe die nur dreystimmig aber nicht zweystimmig erlaubt sind, welches Fuchs in seinem Gradu ad Parnassum, wie auch Murschhauser in seiner Academia Musico Poetica bipartita oder hohe Schule der musicalischen Composition bey dem Unterrichte des zweystimrigen Satzes am richtigsten gezeiget, bey welchen Sätzen der Grundton; und bey welchen zu dem Bass und Oberstimme die dritte Stimme fehlet. Zum deutlichen Beweise will ich nur ein dreystimmig gefesttes Exempel von Joh. Seb. Bach hieher setzen, bey welchem ein jeder gründlicher Componiste bey Anhörung der obern zwey Stimmen alleine, die hiebey stehende dritte Stimme vermiffen wird.

Joh. Seb. Bach.



Sätze von dieser Art, die nur dreystimmig, aber nicht zweystimmig können gefest werden, finden sich zwar noch mehrere; deren Richtigkeit ich aber an ihren Ort gestellet seyn lasse. Zu meinem Troste weiß ich zum voraus, daß, wenn ich eines andern solte belehret werden, man mir kein Exempel von allen denen grossen Leuten, die ich mir zum Muster erwählet, wird anführen können. So wenig man dergleichen erlaubte Exempel im zweystimrigen Satz von grossen Männern wird aufweisen können, eben so wenig wird man bey dem Fuchs und Murschhauser finden, daß dieierigen so ich meine, ohne Bass erlaubt sind.

Murschhauser pag. 42.

Böse Species verbotener 2 Quinten.

corrigirt von Joh. Seb. Bach.

Ein jeder wird mir einräumen, daß ein Canon der bis zu Ende eines Stückes gehet, wegen seiner Schwierigkeit und Einschränkung gewiß mehr Freyheiten haben kann; dem ungeachtet möchte ich denjenigen sehen, der zu einem Stücke aus des Herrn Telemanns sechs Canonischen Sonaten für zwey Flöten einen Baß machen könnte, und zwar so, als ihn der Herr Dreyklang verlangt: nemlich: „einen natürlichen und ungezwungenen.“ Ganz gewiß bin ich versichert, daß mein Critikus nicht ein Stück aus allen sechs Sonaten machen kann. Ich will ihm im Gegentheile erlauben, eben nicht allemal, die Grundstimme zu haben, ~~noch aus den Mittelstimmen entlehntes~~ denn diese Forderung würde sehr auslachens werth seyn. Es kann ja der Baß untadelhaft seyn, wenn er gleich mit der 6 $\frac{4}{4}$ und dergleichen mehrere Bezifferungen erscheint, allein in den Oberstimmen zu ändern, das kann ihm nicht frey stehen. Was gilt's, er wird alsdenn sehen wie zweystimrige Sachen componirt seyn müssen, wenn sie Muster nach der Strenge des reinen zweystimrigen Cases seyn sollen.

Ich muß gestehen, daß ich nicht weiß, was er mit seinen Septimensprung hat sagen wollen, vielleicht, weil er der weichen Tonart gedenket, daß ich in derselben durch die kleine Septime und Sexte abwärts gegangen? Es ist ja allen Anfängern in der Music bekant, daß in der weichen Tonart rückwärts die kleine Septime und Sexte genommen werden muß, ob man gleich aufwärts durch die grosse Sexte und Septime gehet.

Bei 4 sollte über die dritte Bassnote cis, bei 5 über das gis, und bei 6 über das fis, von einem Harmoniker und Contrapunktisten, nicht immer in die Terz, sondern allzeit die Sexte gesetzt worden seyn. Denn diese drey Terzen sind immer die Quinten von dem jedesmahl zum Grunde liegenden Accorde, und also aus den Mittelstimmen entlehnet: würden folglich, wenn sie in der Umkehrung zu Grundnoten würden, den Accord der Sexte und Quarte über sich verlangen, welches aber im reinen doppelten Contrapunkte nicht erlaubt ist. Die grossen Fugenmeister pflegen sonst immer das, was sie über den Gefährten des Hauptsatzes bauen, umkehrbar zu machen: und wer es nicht thut, den pflegen sie einer Nachlässigkeit zu beschuldigen.

Daß Tertien bey Sätzen, die nicht umgekehrt werden, eben so gut als die Sexten erlaubt seyn, zeigen folgende Exempel.

Joh. Seb. Bach.

C. Ph. E. Bach.



Hendel.



Und eben also im Contrapunct ad 8 als 12. angehet, also im ersten in der Umkehrung die Terzten zu Sexten, im zweiten zu Decimen werden. In welchem Contrapunct soll man denn wie hier vorgegeben wird Sexten setzen und Terzten vermeiden? Werden die Sexten nicht ad 12. Septimen und ad 10 Quinten, mithin, weil der Contrapunct ad 8 allein übrig bleibt, in der Umkehrung doch Terzten entstehen? Ob gleich hier nicht zur Umkehrung gesetzt worden, so möchte ich doch wissen, wenn der Tact 5 und 6 auch wäre umgekehrt worden, was daran auszufehen seyn würde? Daß die Umkehrung nicht allemahl notwendig sey, haben die Exempel von Joh. Seb. Bach und Hendel gezeigt, in welchen erstlich die Terzten und nicht Sexten gesetzt sind, und wenn man sie umkehrte der $\frac{7}{4}$ Accord eben auch entstünde.

Damit mein Herr Criticus sehen kann, daß eben so wohl ohne Versekung zu schreiben erlaubt sey, so versehe er dieses Exempel in was für einen Contrapunct er nur will, alsdenn wird er finden, daß es sich weder ad 8, 10 noch 12 versetzen läßt, ohne daß man Bachen deswegen einer Nachlässigkeit beschuldigen könne.

Joh. Seb. Bach.



Ich sehe wohl, der Herr Criticus ist von dem Geschmacke des Pöbels in Frankreich, der, wenn im Anfang einer Oper der erste Strich (welchen er für die größte Kunst hält) ihm nicht recht gewesen zu seyn scheint, so gleich davon läuft und die ganze Oper tadelt.

Ich will nicht hoffen, daß mir jemand diese Wahrheit, daß ein jeder Hauptsatz einer Fuge auf reine und richtige harmonische Grundlässe gebauet seyn müsse, abzustreiten Lust haben sollte. Sonst könnte ich mich, wenn auch jemand die gesunde Vernunft nicht allein hören wollte, auch noch mit dem Ansehen eines alten Erzcontrapunktisten schützen. Die Leute pflegen sonst immer gern einen berühmten Namen zum Schilde zu nehmen.

Der Herr Criticus nimmt endlich seine Zuflucht zur gesunden Vernunft. Wie wenn ich diese auf meiner Seite zu haben glaubte? oder hat er eine eigene gesunde Vernunft, die nur ihm zu Dienste stehet? Das muß seyn: denn ich kan durch unzählige Beyspiele darthun, daß große Musici in allem, was er noch bisher getadelt, völlig so denken wie ich. Ein einzig Exempel wird hinreichend seyn, ihm zu zeigen, wie sehr er sich übereilet. (Siehe pag. 10. das erste.)

Mit dem Thema hat es, wenn ich die angeführten Fehler wider die contrapunktische Harmonie ausnehme, sonst, in Ansehung des Führers und Gefährten, das erstemahl seine Richtigkeit.

Wie richtig er bey den angeführten Fehlern wider die Harmonie gedacht, siehet man aus diesem Exempel vom Bach.

Nachdem es beyde Stimme geendiget haben: so nimmt der Herr Verfasser einen Zwischengedanken, der nicht zu verwerfen ist. Er hätte aber, um die Einförmigkeit zu vermeiden, durch diesen Gedanken nunmehr in eine andere verwandte Tonart gehen, und das Thema in derselben unvermuthet anbringen sollen. Er war auch bereits auf gutem Wege, und hatte bey 11 das $\frac{3}{4}$ moll glücklich erreicht. Allein er war noch zu sehr in seinen Hauptton vertieft, als daß er dieser stillschweigenden Erinnerung, die ihm seine eigene Empfindung gab, hätte Gehör geben können.

Was den Punct wegen der Modulation anlanget; so wußte ich zum voraus, daß der Geschmack verschieden sey, und ein jeder was anderes würde haben wollen. Mancher würde das Thema in keiner andern Tonart als es anfänglich der Führer und Gefährte hatte, haben wollen, auch zwischen den Thematibus keine Zwischengedanken; ein anderer würde wiederum weder mit dem einen noch dem andern zufrieden seyn. Meines Theils sehe ich nicht ab, warum man in einer freyen Fuge allemal so, wie in einer strengen, wegen beständiger Wiederholung der Thematium einerley Regeln zu beobachten haben soll.

Er wiederholt also lieber bey 12 das Thema mit beyde Stimmen noch einmal im Haupttone; und zwar in eben derselben Lage, wie vom Anfange, welches man, zumal in einer zweystimrigen Fuge, sonst nicht gern zu thun pflegt.

Zwischen dem Anfang und 12ten Tacte war ja der Gefährte in der Unterstimme dazwischen, eben wie zwischen den 15ten und 24sten Tacte. In einer Bachischen Fuge aus den C moll ist in der Oberstimme in einer Lage das Thema auch zweimal angebracht, und der Bass hat es noch dazwischen aus demselben Tone. Sein Clavier hatte ja auch einen grössern Umfang, würde er es nicht auch gethan haben, wenn es eine Regel von Nothwendigkeit wäre?

Joh. Seb. Bach.



Ein anderer Contrapunktist würde hier zum wenigsten das unterste zum oberst gekehret haben. Doch auch diesen kleinen Fehler wollte ich dem Herrn Peter Kleinlieb noch verzeihen, ob er gleich bey 13 unter dem \overline{cis} wieder nicht die rechte Grundstimme, welche a seyn sollte, getroffen hat, wenn er nur nicht, nach der Passage im A dur, bey 24 das Thema noch zum drittenmale im Haupttone, in der Oberstimme, und zwar wieder in der vorigen Lage, wiederholt hätte, ehe es noch irgend in einer benachbarten Tonart vorgekommen ist. Der Herr Clavierist! Sein Instrument hat ja wohl einen grössern Umfang von Tönen, als zwey Flöten haben. Hätte er doch seinen Hauptsatz wenigstens eine Octave tiefer vorgebracht: so wäre doch einige Veränderung dabey gewesen.

Wenn ich es hätte umkehren wollen, so hätte ich entweder den 5ten und 6ten Tact ad 8 oder 12. versetzen können, als wie bey 25 und 26 geschehen, alwo ich aber aus erlaubten Ursachen einige Noten oben statt unten genommen, ohne mir darum einen Fehler wider den reinen Satz im Contrapunct vorwerfen zu können. Gleichfalls hätte ich ja nur vom 41sten Tacte an, es in Contrapunct ad 8. versetzen dürfen, und in der Oberstimme um den Quart- und Sextenaccord in der Umkehrung zu vermeiden, in dem 41sten Tacte aus dem \overline{h} das \overline{b} nehmen können. Allein, wer ist denn verpflichtet alles umzukehren?

Der Herr Kleinlieb wird bald Fugen en Rondeau einführen. Die Leute werden machmal wider Willen galant.

Bey einer freyen Fuge kann man sich gewiß mehrere Freyheit als ich mir genommen, bedienen, ohne darum für galant zu passiren. Allein, wenn bey 38 statt \overline{d} \overline{dis} , bey 42 statt a \overline{cis} verlangt wird, so kan man dieses mit weit grösserm Rechte nach den Grundsätzen des contrapunctischen Satzes neu-modisch und galant nennen.

Bey dem 25ten Tacte ist der Herr Verfasser doch einmal auf die rechte Grundnote unter dem Hauptsatz gerathen, da er sonst immer die Sexte anstatt der Terz genommen hat. Ich möchte dieses gern zu seinem Ruhme nachsagen, wenn ich nur gewiß wüßte, daß er nicht von ungefehr geschehen wäre.

Solte mancher nicht hieraus schliessen, daß ich eine musicalische Lotterie hätte, in welcher wie gewöhnlich mehr Fehler als Treffer sind, oder ich würfelte die Grundnoten so wie die Polonoisen und Menuetten aus? Um aber dem Herrn Criticus zu zeigen, daß es nicht von ohngefehr geschehen sey, so habe ich folgendes Exempel vom Bach hier beygefüget, welcher sich den nemlichen Grundton in der Fuge auch einmal statt der Terz eben bedienet hat, woraus man aber die Folge nicht machen kan, daß es auf eine andere Art unerlaubt sey.



Immer einerley Tonarten zu hören, ist dem Gehöre eben so verdrüsslich, als es dem Geschmacke seyn würde, wenn man immer Kufenbier trinken wollte. Doch unser Herr Kleinlieb weiß dieses auch: deswegen weicht er nunmehr bey dem 30ten Tacte doch endlich einmal, durch einen neuen Zwischengedanken, aber leider! wieder in der Quinte der Haupttonart, vermöge einer Transposition durch das D dur, unter welchem, welches wohl zu merken, der Anfang des Gefährten und des Führers sich künstlich melden, ins G dur aus, in welchem sich das ganze Thema, aber ohne einen contrapunctischen Gegensatz hören läßt. Immer contrapunctische Gegensätze machen uns endlich auch lange Weile. Ist erscheint die Abwechselung der Tonarten, nach welcher man uns auf der ersten Seite so lange hatte seuffen lassen, auf einmal. Herr Kleinlieb weiß die Zuhörer zu überraschen.

Exempel von dergleichen Transpositionen könnte ich wohl von den größten Componisten aufzeichnen, allein wer weiß nicht, daß alle Gattungen von Transpositionen erlaubt, und von den berühmtesten Capellmeistern gesetzt worden sind. Es bleibet bey denen nur ein Fehler, welche kein einzig Stück componiren können, ohne drey bis vier langzerrigte Transpositionen oder Quinten Bässe anzubringen. Wenn sich in allen Stücken dieselben Schlandrian hören lassen, die überhaupt allen elenden Componisten eigen sind, so vergehet endlich den Liebhabern die Lust solch Zeug zu hören, und ein Accompanist möchte bey der Stimme bey nahe einschlafen.

Er geht aus dem G dur durch einen ganz kleinen Umschweif in F moll, aber auch sogleich, ohne dem Gehöre das F moll einmal fühlbar zu machen, ins E moll. Das arme F moll! Andere haben es dem D dur gar zur Ehe gegeben. In unserer Fuge ist so eine schlechte Wirthschaft, daß sich die Frau vom Hause nicht einmal anders, als in einer grossen Entfernung, zeigen darf.

Da der Ausweichungen unendlich viel sind, so hoffe ich, daß mir dieses zu keinen Vorwürfen reichen könne. Wie nahe h moll dem d dur verwand ist, und wie lang man sich darin aufhalten könne, habe ich längst gewußt, und dieses ist eine Sache so sich gewiß nicht leicht vergessen läßt. Eben als wenn einer, der meistens viestimmig componiren muß, den zweistimmigen Satz darüber vergessen könnte, welcher doch wechselseitig bey den viestimmigen Sachen mit vorkommt.

Zum wenigsten würde es nicht geschadet haben, wenn Herr Peter doch nur bey 36 vor das letzte a in der Oberstimme, und bey 37 vor die fünfte Note des Basses, das d, ein Kreuz gesetzt hätte, so wie er bey 36 aus der sechsten Note des Basses ein cis gemacht hat, um zum Accorde vom fis vorzubereiten.

Das war vortreflich critisirt, wenn doch jemand meine Kunststrichter wolte die Noten kennen lehren! Es ist wahr, dergleichen Kleinigkeiten vergessen sich leichtlich, wenn man sich beständig nur mit grossen Dingen beschäftigt: allein, es ist eine gar zu notwendige Sache dasjenige erst recht lesen zu können, was man tadeln will. (siehe das Titelblatt.) Ich hatte in meinem geschriebenen Exemplar einige Tacte mit dem französischen Violinschlüssel bezeichnet, worüber mein Kunststrichter cis für a angesehen. Ich will ihm die Mühe ersparen, sich eines vergessenen Schlüsselzeichens wieder zu besinnen, und damit ihm die Noten leichter zu kennen seyn mögen, das französische Violinzeichen in den gemeinen Violinschlüssel ändern. Wolte man ihm ja noch durchzu- helfen suchen, und vorgeben, er hätte die vierte Note gemeint, so zeigt der 41ste Tact, daß wie dort dis verbochen, also hier cis ohne sich zu widersprechen, auch nicht seyn kan, und wenn es auch der gemeine Violinschlüssel gewesen wäre, wie könnte man den übermäßigen Quintensprung von \bar{d} ins $\bar{a}is$, oder den unrichtigen Satz dieses ganzen Tactes erlauben? Daß ich nicht alle Augenblick mit x verwechselt habe, ist erstlich, wie ein jeder Musciverständiger leicht sieht, deswegen geschehen, um der unharmonischen Verhältnisse die hierdurch entstanden seyn würden, zu entgehen, weil im 36sten Tacte im Bass die 8te Note A, und im 37sten gleichfalls im Bass die zweyte Note D, welche noch allzufrisch im Gedächtniß sind, gegen die mit x bezeichnete ganz unerträglich seyn würden. Zweitens, weil sich dieses in einem so geschwinden Zeitmaasse nicht so gut als in einem langsamen, ohne Verletzung des Gehörs thun läßt.

Bey 38 macht sich Herr Peter nichts daraus, ob ein Intervall vom Hauptsage einen halben Ton tiefer oder höher steht, als es der Anlage nach seyn sollte; ob unter einer Note seines Hauptsages F dur oder D dur als Grundharmonie statt findet. Hier sollte die erste Note des 38 Tactes \bar{dis} und nicht \bar{d} seyn. Cis war oben der die Tonart entscheidende halbe Ton, das Semitonium naturale vom D dur. Hier muß also wieder das Semitonium naturale vom E moll stehen; und das ist dis: oder das Thema ist nicht recht angebracht. Kennt denn Herr Klein-

Kleinlieb den Wehrt der halben Töne bey den Fugen noch nicht? Zu diesem $\overline{\text{dis}}$ nun, welches in der Oberstimme des 38 Tacts anstatt $\overline{\text{f}}$ stehen sollte, gehöret den Regeln einer guten contrapunktischen Harmonie zufolge, im Basse S , nicht aber fis : so wie oben bey 2 Tacte das $\overline{\text{cis}}$ zur Grundharmonie a , nicht aber e erforderete.

Der Herr Criticus muß nicht viel Tonarten kennen; weil er nur aus einem halben Ton die Tonart bestimmen will, da andere hingegen durch zwey Lagen der halben Töne in einer Octave, als auch durch den Eintritt des Gefährten die Tonart eines Stück's erkennen müssen. Bach, der gewiß wußte was semitonia naturalia sind, und wo sie ihren Sitz in jeder Tonart haben, hat d statt dis , soll er wohl auch den Werth der halben Töne bey den Fugen nicht gefant haben, oder hat er das Thema auch nicht recht angebracht, oder nicht die rechte Grundnote?

Joh. Seb. Bach.

Bey 41 und 42 begeht Herr Peter mit dem, von dem Führer in der Tonart E moll entspringenden Gefährten, den er in der untersten Stimme anbringt, noch einen größern Fehler. Anstatt e e dis h g a , sollte es heißen e e d h g ais .

Daß es in der Mitte willkürlich sey, es mag zu Anfangs im Themate befindlich seyn oder nicht, wenn es nur den Gesang verbessert, und der Tonart, in welcher die Veränderung geschieht, gemässer kommt, beweisen folgende Exempel von Bach und Händel, in welchen sich dieselben öfters x statt b und b statt x bedient haben.

Joh. Seb. Bach.

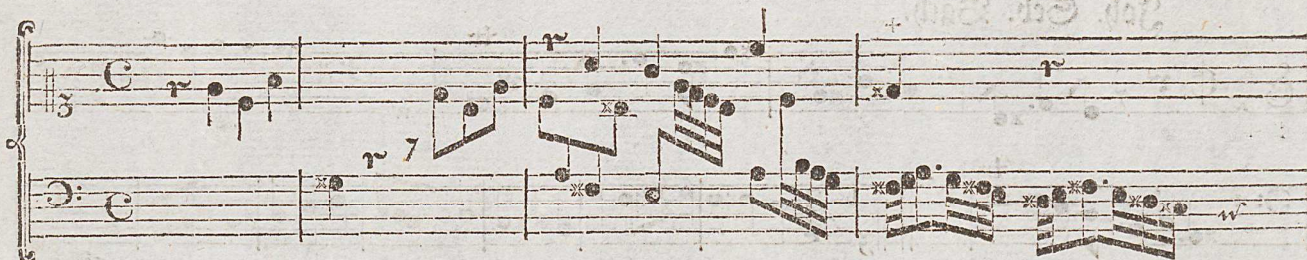
Thema.

Thema.

Händel.

Dieses ais ist die große Terz von dem Fisaccorde, welcher zum Grunde liegt, wenn man sich genau an den Hauptsatz binden will.

Joh. Seb. Bach.



Aus diesen beyden Exempeln kann der Herr Criticus sehen, daß wenn es auch hier statt a ais heißen solte, es dennoch nicht notwendig sey, seinen Grundton beyzubehalten, und sich keine Verwechslung zu erlauben.

Rehrt man sich aber nicht genau hieran: woran soll denn der Zuhörer sonst eine Fuge von einer freyen Imitation unterscheiden? Dem sey wie ihm wolle, unserm Herrn Kleinlieb beliebt hier a anstatt ais, und dabey die Mittelstimme anstatt der Grundstimme zu nehmen, und läßt uns anstatt des Accords ais mit der kleinen Seyte, a mit der grossen Terz hören. Wie natürlich dieses a dur auf das vorhergegangene E moll klinge: lasse ich einen jeden, der gesunde Ohren hat, beurtheilen. Räumt man mir den Accord Fis dur bey 42 zum Grunde ein: so folgt daraus, daß die Oberstimme zu diesem Gefährten eben so falsch ist, als der Gefährte selbst.

Nun möchte ich noch wissen, wer in der Mitte einer Fuge freye Imitationes verbieten könnte, da man tausend Exempel von den größten Männern hievon hat; und bedienet man sich nicht derselben wegen des Gesanges oder Modulation, ohne auf strenge Nachahmung des Führers oder Gefährten so wie im Anfange zu sehen?

Bey 54 im zweyten Tacttheile, muß das Kreuz vor dem g nur erst bey dem letzten Achttheil des Tacts stehen: oder man hat aller natürlichen Modulation entsaget. Nun stellt der Herr Kleinlieb bey dem 55 Tacte sich und seine Fuge in der ansehnlichsten Grösse dar. Er bringt sein Thema in die Enge. Die grossen Contrapunktisten machen es gemeinlich auch also. Nur Schade, daß es hier bey unserer vorhabenden Fuge, mit dem Hauptsätze im Zuschnitte versehen worden. Der Führer fängt gut an. Aber der Gefährte folgt sehr schlecht nach. Dieser macht es, sans comparaison, wie der Hans Wurst, welcher bisweilen einen Sprung des Seitängers, nach seiner Art, auf der Erde nachahmet. Bey dem gedachten 55 56 und 57 Tacte, bringt unser Herr Contrapunktist mit dem Bass lauter Töne an, welche zum gegenwärtigen Vorhaben ungeschickt, überklingend, ja, gar falsch sind.

Wollte er den Gefährten bey dem zweyten Theile des 55 Tacts eintreten lassen; so müßte es anstatt: h, h, e, cis a, fis u. s. w. heißen: d, d, cis, a, fis, gis, u. s. f. So würde zum wenigsten ein jeder anderer Contrapunktist, der nicht Herr Kleinlieb ist, sein Thema ins Enge gebracht haben. Aber wie wäre Herr Peter, in diesem Falle mit seiner Oberstimme zu Rechte gekommen? Im Zuschnitte des Hauptsatzes war es versehen, mein Herr Kleinlieb! hätten Sie doch, bey gegenwärtigen kläglichen Umständen Ihres Hauptsatzes, da es Ihnen ja, wie man überall in dieser Fuge sieht, auf ein paar Noten des Hauptsatzes nicht antönnmt, lieber den 56 und 57 Tact gar weggelassen, und hätten alsdenn nur, wie bey 58 mit dem Bass in der Octave imitiret: so würde mancher vielleicht auf die Gedanken gekommen seyn, daß Sie weniger zu zeigen Lust hatten, als Sie verstünden. Iho aber kann man leicht das Gegentheil vermuthen. Die zwo Noten h h im 55 Tacte, werden einen Kunstverständigen gewiß nicht verleiten, Ihre vermeinte enge Nachahmung des Hauptsatzes im Ernste für einen Canon in der Unterseptime anzusehen. Die Folge ist gar zu schlecht. Und wo wäre denn, auch in diesem Falle, das Thema in der Oberstimme geblieben?

Von diesem 54sten Tacte, ist sowohl die Melodie als der Bass von dem berühmten seligen Herrn Capellmeister Graun. Ich bin dem Andenken dieses ruhmvollen Mannes allzuviel Ehrerbietung und Dankbarkeit schuldig, als daß ich ihm etwas aufbürden solte, das sich nicht nach den strengsten Regeln entschuldigen ließe. Ich habe einige Jahre seines freundschaftlichen Unterrichts genossen, und meine Sachen mehrertheils von demselben durchsehen lassen. Er hat diesen ganzen Tact in meinem Manuscript eigenhändig hingeschrieben, wie ich solches noch bey desselben Lebzeiten verschiedenen Musicis gezeigt, die es auch im Fall es verlangt wird, mir bezeugen werden. Was ein Graun gesetzt und zu setzen erlaubet hat, das wird wohl gegen alle tadelstüchtige Anfälle geborgen seyn. Nr. 55. 56 und 57. ist von eben demselben approbiret worden, da ich doch vorher einen andern Bass dazu gesetzt hatte. Als ich die Nachahmung auf seinem Claviere spielte, rieth er mir dieses zu setzen, denn er behauptete, man könnte bey dergleichen Gelegenheit imitiren, ohne auf die Grade zu sehen und abkürzen sowohl als hinzuthun, wo man nur wolte. Bach, Graun und Hendel haben ja in allen möglichen Arten, ohne allemal auf die Gleichheit der Grade, sowohl im Steigen als im Fallen zu sehen b und x vorgesezt, wo sie es vor gut befunden. Was für Freyheiten hat man nicht noch mehr in motu contrario per augmentationem und diminutionem wie auch alla stretta wo man gar zuweilen die Geltung dieser oder jener Note verändert. Zu verwundern ist es, wie der Herr Criticus eine Nachahmung für einen Gefährten ansehen kann, ich habe auch nichts weniger als einen Canon hier anzubringen die Absicht gehabt, sondern ich bediene mir die Freyheit, die sich Bach, beyde Graun, Hendel und Telemann in beygefüzten Exempeln genommen, allwo sie Anfangs einen Canon zu intendiren scheinen, hernach aber von der Aehnlichkeit völlig abgehen. Wenn Nachahmungen zu Hans Wursten können gemacht werden, so frage ich meine Zabler, ob alle diese grosse Leute ihre Gefährten dazu gebraucht haben.

Joh. Seb. Bach.

Graun.

über die Worte : In te Domine speravi &c.

Graun, Sen.

Hendel.

Telemann.

über die Worte : Denn des Herrn Wort ist wahrhaftig.

Ich habe nur einige Themata aufgezeichnet. In den Fugen wovon sie genommen sind, wird ein jeder, der welche davon besitzt, die Menge allerhand Gattungen von freyen Imitationen, gleichsam scheinender, und unterbrochener Canons finden: denn diejenigen alle aufzuschreiben, welche in der Mitte von der vollkommenen Aehnlichkeit des Führers oder Gefährten abgehen, könnte einer seine ganze Lebenszeit damit zubringen.

Ich hoffe, daß ein solcher Canon, wie Herr Marpurg in dem zweyten Theil der Abhandlung von der Fuge von mir angeführet, ein hinlänglicher Beweis ist, daß, ehe man solche und andere mehrstimmige machen lernet, leichtere vorher können muß.

Canon a 2. p. augm. & dim.

Da ich die Art zu diminuiren, als sie Herr Marpurg gezeiget, nicht also gemeinet habe, so wird mir erlaubt seyn, die Diminution wie ich sie gemeinet, nachzuholen: und noch eine Art beizufügen, welche Herr Marpurg gar nicht bemerket hat.

The image displays two musical systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system is labeled 'dimin.' and shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system is also labeled 'dimin.' and shows a similar structure. The third system is labeled 'augment.' and shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Das war also alles, was Herr Paul an meinem Allegro anzusehen hatte. Solte ich ferner das Glück haben in den Schriften der musicalischen Gesellschaft beurtheilet zu werden: so habe ich nur eine Bitte an dieselbe, welche von der ganzen vernünftigen Welt nicht gemißbilliget werden kan. Diese ist, daß sie sich ferner aller groben Spöttereien enthalten, und blos Sachen vorbringen mögen, die in der Music einen Nutzen haben. So wenig die Liebhaber als die eigentlichen Musici wissen es ihnen Dank, daß sie ihre Bogen mit allerhand Neckereien anfüllen, die gewiß nichts weniger als die gemeinschaftliche Bemühung einer ganzen musicalischen Gesellschaft erfordere. Die Welt verspricht sich so viel von einer musicalischen Gesellschaft, daß sie sich billig wundern muß, auf allen Seiten ein Geschwäze zu lesen, welches nicht den geringsten Nutzen in der Music stiften kan.

Für mein Theil bezeuge öffentlich, daß ich künftig auf nichts antworten werde, als was blos die Music angehet. Die Gesellschaft mag nun schimpfen, spotten und lustige Einfälle haben; mir ist die Zeit zu kostbar mich mit solchen Kleinigkeiten abzugeben. Vielleicht habe ich von meinem Segner gleiches Schicksal mit Herrn Sorge zu gewarten, den der IV und VIII critische Brief so lieblos beurtheilet hat. Dieses würde mich aber wenig rühren, noch mich von dem Vorsatz abbringen, einem Manne nicht zu antworten, der nichts als Schimpfen weiß, der sein System alle Jahre drey bis viermahl ändert, um damit die Pressen zu beschäftigen.