5845

(Pièces de Musique Mêlées)

Vermischte Musikalien

von

Johann Philipp Kirnberger.

C. DE M.
N°. 15,087.

Canon à 4.

Berlin, 1769.
Gedruckt und zu finden bey George Ludewig Winter.

J. A. Mosevius.

D. 6341

C. DE M.
No. 15087.

Ihro

Königlichen Hoheit

der Durchlauchtigsten Prinzeßin

Amalia von Preussen

Aebtißin zu Quedlinburg.

ꝛc. ꝛc. ꝛc.

Durchlauchtigste Prinzeßin!
Gnädigste Prinzeßin und Frau!

C. DE M.
No

Ew. Königl. Hoheit erkühne mich folgende musikalische Ausarbeitungen unterthänigst zur Beurtheilung vorzulegen. Möchte ich so glücklich seyn, den Beyfall der einzigen Virtuosin zu erhalten, die Händelsche, Bachsche und Graunsche Grundsätze auf die glücklichste Weise zu verbinden, und in einem Geschmacke Selbst zu setzen weiß, den keiner von diesen grossen Meistern verläugnet haben würde. Ich ersterbe in tiefster Demuth

Ew. Königl. Hoheit

Berlin,
den 14 Januar. 1769.

unterthänigst-gehorsamster Diener
Kirnberger.

C. DE N.
No.

Vorbericht.

In gegenwärtiger Samlung findet man unterschiedliche Clavierübungen, so wohl in Handsachen, als auch im Accompagniren. Erstere sind mit der wahren Applicatur bezeichnet, und zu den letzteren kann die Solostimme auf der Violine, Flötetraverse, Oboe und Violoncell gespielet werden. Nur ist zu merken, daß bey einem Violoncell-Solo der Generalbaßist so wohl die Grundstimme als das Accompagnement allenthalben, wo es nur angehet, eine Octave tiefer nehmen muß. Um die Finger zu üben kann man diese Solos auch als Handsachen auf dem Claviere spielen.

Die erste Menuet ist nach einer bekannten Tartinischen Menuet gemacht, und aufs Clavier appliciret, die 3te und 4te Variation sind von demselben beybehalten, die pag. 12 seq. befindliche sechs Variationen aber sind für die Violine, und von dem Herrn **Salomon**, einem Virtuosen auf diesem Instrument, im Dienste **Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrichs**, componiret worden. Pag. 20 ist eine Sonate für die Oboe, und pag. 26 eine für die Flötetraverse. In dieser Sonate ist im 11ten Tackte des Adagio das Verhältniß 4:7 befindlich; und pag. 27 siehet man auf dem untersten System unter dem Buchstaben d, wie sie durch die lange Gewohnheit jederzeit als eine übermäßige Sexte verstanden worden und gefallen habe. Fux hat in seiner Anführung zur musikalischen Composition den Gebrauch dieser Sexte gänzlich verboten. Ich habe jedoch pag. 27 unter den Buchstaben a, b, c, einige Versuche beygefüget, wie von diesem i ein harmonischer Gebrauch gemacht werden könne. Die Verwechselung der Harmonie von diesen Exempeln kann sich ein jeder leicht selbst aufzeichnen. Pag. 33 sind Bicinia für Trompeten, und pag. 35 für Waldhörner, und zwar aus dem bE. Wer den Umfang und die Beschaffenheit dieser Instrumente kennet, dem werden diese Duette bald practikabel scheinen. Einem Clavierspieler, der sich besonders auf die Composition legen will, ist nichts nothwendiger, als Kenntniß von allen Instrumenten zu haben; und darum kann ich diese wenige Stücke in dieser Samlung nicht für überflüßig halten. Man sieht ja leider täglich, wie wenig die mehresten heutigen Componisten hievon wißen, und wie sehr und oft sie in ihren Compositionen dagegen verstoßen.

Da mein Augenmerk in Herausgebung dieser und meiner vorhergehenden Samlungen besonders auf Clavierspieler, die zugleich componiren wollen, gerichtet ist, um sie auf einer Seite ihrem Vorhaben näher zu bringen, und auf der andern Seite sie vor groben ansteckenden Irrthümen zu warnen und zu bewahren; so kann ich nicht umhin, ihnen die drey ersten Stücke im musikalischen Staarstecher des Herrn Lorenz Mitzler zum Nachlesen anzurathen. Sie werden darinnen ersehen, wie unentbehrlich es einem Componisten sey, auch die Verhältniße der Töne zu wißen. Die Fehler, die aus der Vernachläßigung dieses so wichtigen Theiles in der Musick entstehen, sind unausstehlich. Man schreibt Signaturen hin, die gar nicht existiren. Z. E. übermäßige Terz c x e, die übermäßige Septime c x h, die verkleinerte Prime c b c, (*), die zweymahl vergrößerte Secunde b c x d, die zweymahl vergrößerte Terz b c x e, die zweymahl verkleinerte Quarte x e b a, die dreymahl verkleinerte Quinte x h b f, u. a. m. wahre Hirngespinste! Wer dergleichen ausgeheckte Misgeburten in Menge sehen will, hat seit zwanzig Jahren her genug Gelegenheit dazu gehabt. Rameau hat eine große Menge solcher unbrauchbaren Verhältniße in seinem so genannten nouveau Systême de Musique théorique p. 26 auf der Intervallen-Tabelle geliefert, und was das schlimste ist, die Unentbehrlichen hat er ausgelaßen, die man aber dagegen alle im **Kircher**, im **Neidhart** und in P. Martini seiner Historie von der Musick findet, als nemlich Semit. maj. 2048 : 2187. Secund. maj. 3645 : 4096. Tert. min. 1215 : 1024. Tert. maj. 405 : 512. Quart. 8192 : 10935. Triton. 729 : 512. Semidiapente 729 : 1024. Quinta 10935 : 16384. Sext. min. 405 : 256. Sext. maj. 1215 : 2048. i 4 : 7. Sept. min. 2048 : 3645. Sept. maj. 2187 : 4096. Bey einer andern Gelegenheit, wo ich meine Verhältniße aus ihrem Ursprunge, wie auch den Gebrauch derselben in der Setzkunst, erklären werde, werde ich die Unrichtigkeit der Rameauischen Verhältniße erweisen.

Zu einer solchen Kenntniß gehöret nun vornehmlich, daß man die drey Genera, nemlich das diatonische, chromatische und enharmonische vollkommen inne habe. Ich will diese drey Genera vorläufig hier beyfügen.

Diatonisches Geschlecht. C, 24. D, 27. E, 30. F, 32. G, 36. A, 40. I, 42. H, 45. c, 48.

Chromatisches Geschlecht. C, 7776. x C und b D, 8192. D, 8748. x D und b E, 9720. F, 10368. x F und b G, 10935. G, 11664. x G und b A, 12288. A, 13041. x A und B, 13824. H, 14580. c, 15552. In diesem Geschlechte sind drey unter sich schwebende Quinten, nemlich D A, 108 : 161; A e, 161 : 240; und Fis cis, 10935 : 16384.

Enharmonisches Geschlecht.

C	7776,			
x Ci	8064.	4 : 7	von	x D
	8100.	4 : 5	von	A
x C, b D	8192.	3 : 4	von x G und	b A.
	8201 1/4.	2 : 3	von	x F.
b D	8294 2/3.	5 : 6	von	B.
Di	8505.	4 : 7	von	E.
D	8640.	4 : 5	von	B.
D	8748.	2 : 3	von	G.
x Di	9072.	4 : 7	von	F.
	9112 1/2.	4 : 5	von	H.
x D, b E	9216.	2 : 3	von x G und	b A
b E	9331 1/3.	5 : 6	von	C.
Ei	9568 1/8.	4 : 7	von	x F.
E	9720.	4 : 5	von	C.
	9830 2/3.	5 : 6	von	x C.
	9841 1/2.	8 : 9	von	D.
Fi	10206.	4 : 7	von	G.
x E	10240.	4 : 5	von	x C
	10251 9/16.	8 : 15	von	x F.
F	10368.	2 : 3	von	B.
	10497 3/5.	5 : 6	von	D
x Fi	10752.	4 : 7	von	x G.
x F	10800.	3 : 5	von	A.
x F	10922 2/3.	3 : 4	von	C.
x F	10935.	4 : 5	von	D.
b G	11059 1/5.	5 : 6	von	b E.
Gi	11340.	4 : 7	von	A.
G	11520.	4 : 5	von	b E.
G	11664.	2 : 3	von	C.
x Gi	12096.	4 : 7	von	B.
x G	12150.	4 : 5	von	E.
x G, b A	12288.	2 : 3	von x C und	b D.
	12301 7/8.	8 : 9	von	F.
b A	12441 3/5.	5 : 6	von	F.
Ai	12757 1/2.	4 : 7	von	H.
A	12960.	3 : 4	von	E.
	13122.	2 : 3	von	D.
Bi	13608.	4 : 7	von	C.
x A	13653 1/3.	3 : 5	von	x C.
	13668 3/4.	4 : 5	von	x F.
x A, B	13824.	2 : 3	von x D und	b E.
b H	13996 4/5.	5 : 6	von	G,

(*) Von der verkleinerten Prime sehe man Marpurgs hist. crit. Beyträge im 5ten B. 2tes St. p. 137. und 138.

Hi	14336.	4 : 7	von ×C.	Ci	15309.	4 : 7	von D.
H	14580.	4 : 5	von G.	bC	15360.	4 : 5	von bA.
	14745⅗.	5 : 6	von ×G.	c	15552.	2 : 3	von F.

Folgende Temperatur verdienet meiner Meynung nach geprüfet zu werden: C, 288. ×Ci, 299¼. Cis, 304. Di, 315. D, 324. ×Di, 336. Dis 342. Ei 354⅜. E, 360. Fi, 378. F, 384. ×Fi, 399. Fis 405. Gi, 422⅝. G, 432. ×Gi, 448. Gis, 456. Ai, 472½. A, 483. Bi, 504. B, 512. Hi, 532. H, 540. Ci, 567. c, 576.

Wer nun diese Verschiedenheiten der Terzien und übrigen Verhältniße mit dem Gehöre unterscheidet, (und sie sind zu unterscheiden) wird ohne boshafte Absichten ein Stück nicht in einen andern Ton transponiren. Denn nicht ein einziges Stück vom seligen Bach, Graun, Hendel, Herrn Capellmeister Bach in Hamburg und andern großen Componisten, kann in einen andern Ton versetzt werden, ohne es zu verunstalten und unpracktikabel zu machen. Ein paar Exempel werden diese Warheit darthun. Das Erste mag das bekannte Mora aus der Grauniſchen Oper Iphigenia seyn. Ein jeder, der diese Oper hat aufführen hören, wird gestehen müßen, daß ihn bey Anhörung dieses Chores ein schauderndes Grausen überfallen habe. Man versuche es, und transponire dieses Chor, das aus dem bE dur ist, in D oder F dur; und ich frage einen jeden, der nur einigermaßen Unterscheidungskraft hat, ob der Effect, den es in D dur hervorbringt, nicht den Effect eines Studentenmarsches ähnlich sey? und ob es in F dur nicht wie ein Jagdstück klinge? In der That, es erregt nicht das geringste von schreckhaften Empfindungen mehr aus diesen beyden Tonarten, sie scheinen vielmehr uns zur Freude und Lustbarkeit aufzumuntern. Welch ein Unterschied! und nur die Transposition bringt diese entgegenstehende Wirkungen hervor. Wie fehlerhaft ist es also, ganze Stücke zu transponiren? Hier ist noch ein Exempel: Man versetze folgende wenige Töne in andere Tonarten:

ā ā gis c̄ ā h̄ ā (*)

Wer die Verhältniße der Töne zu berechnen weiß, wird finden, daß diese Melodie in ×c, be, ×f und ba moll ganz und gar nicht zu gebrauchen sey, indem kein Mensch in Stande ist, ×h ē, d bḡ, ×e ā oder ḡ bc̄ zu singen, weil die Verhältniße dieser Töne nicht verminderte Quarten, sondern ganz reine Terzien 4:5 sind. Man kann von diesen paar Exempeln auf alle übrige Tonstücke, wenigstens auf die von einiger Bedeutung schließen.

Daß die obenerwehnte 4:7 oder das so genannte i begreiflicher und angenehmer klinge, als 9: 16, oder 5:9, ist daraus deutlich, weil die Zahl 7 vor 9 vorhergehet; und zweytens ist 9:16, oder 5:9 auf einer Pfeife ohne Applicatur ohnmöglich vor der Octave zu blasen. Die Probe hievon ist leicht zu machen. Eine Pfeife giebt z. E. bey ganz schwachem Blasen ihren tiefsten Ton von sich; bläset man etwas stärker, so hat man 1:2 (**); noch stärker, 1:3, 1:4, 1:5, 1:6, 1:7, welches letzteres unser i ist, und endlich 1:8. Nach diesen folget die erste Dissonanz 1:9 u. s. w. (***)

40 40 36 48 40 45 40.
(*) Die eigentliche Melodie ist ā ā ḡ c̄ ā h̄ ā
10:9 3:4 6:5 8:9 9:8.

(**) Hier ist von einer ofnen Pfeife die Rede; denn eine gedeckte Pfeife giebt nicht 1:2, sondern statt deren sogleich 1:3 von sich.

(***) Rousseau im zweeten Theile seines musikalischen Dictionairs p. 34 unter dem Artikel Octavier lehret, wie die Theile einer Flöte oder Saite in Erschütterung gesetzt werden. s. Planche 12. fig. 26.

Ueber die Art und Weise, wie bey Blasinstrumenten, vornemlich bey der Querflöte, die Töne verändert werden, habe ich eine meines Erachtens entscheidende Erfahrung, die hier stehen mag, weil ich keine bequemere Gelegenheit vor mir sehe, sie mitzutheilen. Vaucanson behauptet, (s. das Hamb. Magaz. 2. B. 1stes Stück) der Ton würde einzig und allein durch die Stärke des Stoßes erhöhet, durch die Enge oder Weite der Oefnung aber entweder verstärket oder geschwächet. Hieher gehöret insonderheit, was er S. 4. in den Worten: Da aber doch allezeit u. s. w. und S. 7„ Aber da die Querflöte u. s. w. bekräftiget. Herr Quanz (s. deßen Anweisung die Flöte traversiere zu spielen) hält die Weite und Enge der Oefnung für die einzige Ursache der Tiefe und Höhe des Tones. Die vermehrte Gewalt des Anstoßes aber soll, wie er S. 44. §. 11 u. f. behauptet, hierzu nichts beytragen. Nun habe ich eine Flöte durch einen Blasebalg angestimmet, und gefunden, daß, wenn acht Pfund Gewicht den untersten Ton hervorbrachte, so gaben 16 ℔ den Ton 1:2; 24 ℔ 1:3; 32 ℔ 1:4 ꝛc. welches gar deutlich zu vernehmen war. Hieraus würde erhellen, daß die Höhe und Tiefe des Tones würcklich durch die vermehrte oder verminderte Gewalt des Druckes hervorgebracht wird. Hingegen habe ich bey unverändertem Gewichte die Flöte ein oder auswärts drehen, und dadurch die Oefnung enger oder weiter machen mögen; so blieb der Ton in Absicht auf die Höhe unverändert, ja durch die verringerte Oefnung ward der Ton vielmehr etwas tiefer. Zugleich wurde der Ton merklich schwächer, wenn ich die Flöte einwärts, stärker aber, wenn ich sie auswärts drehete. Ich habe beyde Erfahrungen sehr oft und in Anwesenheit verschiedener der Sache nicht unkundigen Leute wiederholt, und der Erfolg blieb immer der nemliche. Ich wünschte, daß die Sache von kunstverständigen Gelehrten näher untersucht werden möchte, indem ich fast nicht glauben kann, daß noch Niemand auf diesen gar leichten Versuch gefallen seyn sollte.

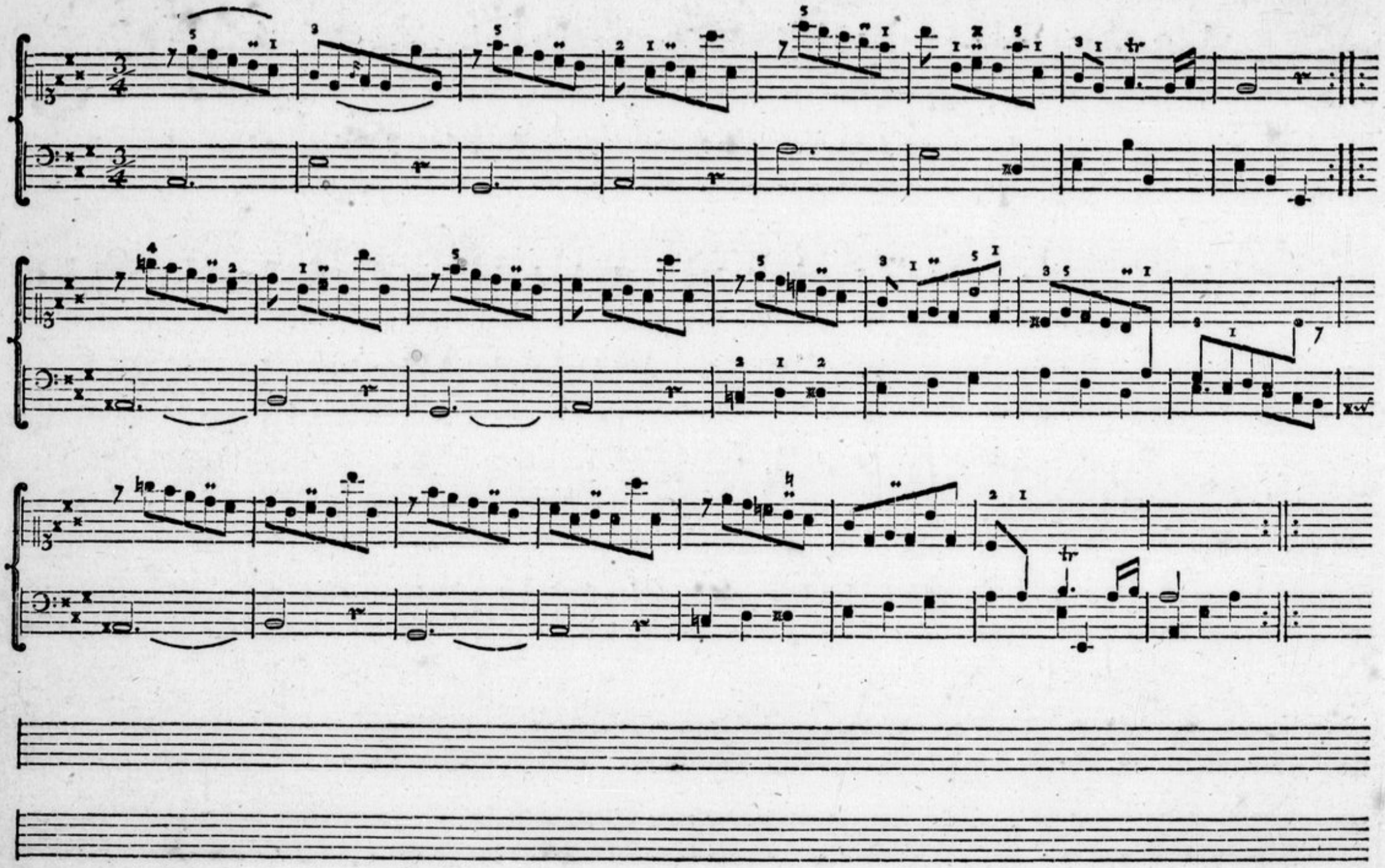
Pag. 41 seq. sind einige Menuetten, die nach verschiedenen Contrapuncten gemacht sind, beygefüget worden, womit man den Verächtern des Contrapuncts, die so gar in großen Kirchensachen nicht das geringste Zeichen einer Kenntniß davon sehen laßen, zu beweisen sucht, daß die Contrapuncte auch so gar in kleinen Sachen, in einer Menuet, ihre Dienste thun, wenn man nur damit umzugehen weiß. Graun und Hendel haben in ihren galantesten Opern Contrapuncte angebracht, und eben dieses ist es, was ihre Opern so gefällig macht, und was diese große Männer verewiget; Und wie ist es auch möglich, Duette, Terzette u. s. w. ohne Einsicht in den doppelten Contrapunct, zu verfertigen?

Die pag. 52. befindliche Fuge ist nach dem doppeltverkehrten Contrapunct gemacht worden. Wem es zu schwer ist, nach den französischen Schlüßeln zu spielen, kann anfangs die ganze Fuge in dem gewöhnlichen Violin- und Baßschlüßel aus dem g dur spielen, und nachher, wenn die Melodie erst bekannter geworden ist, zu den ersten unbekanntern Schlüßeln übergehen. Denn zum Exerciren, oder ein Stück zu erleichtern, kann man sich des Transponirens sehr gut bedienen; es hat ohnedem noch seinen großen Nutzen in Betracht der Verschiedenheit des Chor und Cammertones auf Orgeln: allein vielstimmige Sachen zu transponiren, und was vorhin allen Instrumenten leicht war, durch die Transposition schwer oder gar unpractikabel zu machen, ohne einmal von den verwechselten Verhältnißen der Töne zu reden, die den Affect des ganzen Stücks verändern, dieses ist ein unverzeihlicher Fehler, wie schon oben erwiesen worden.

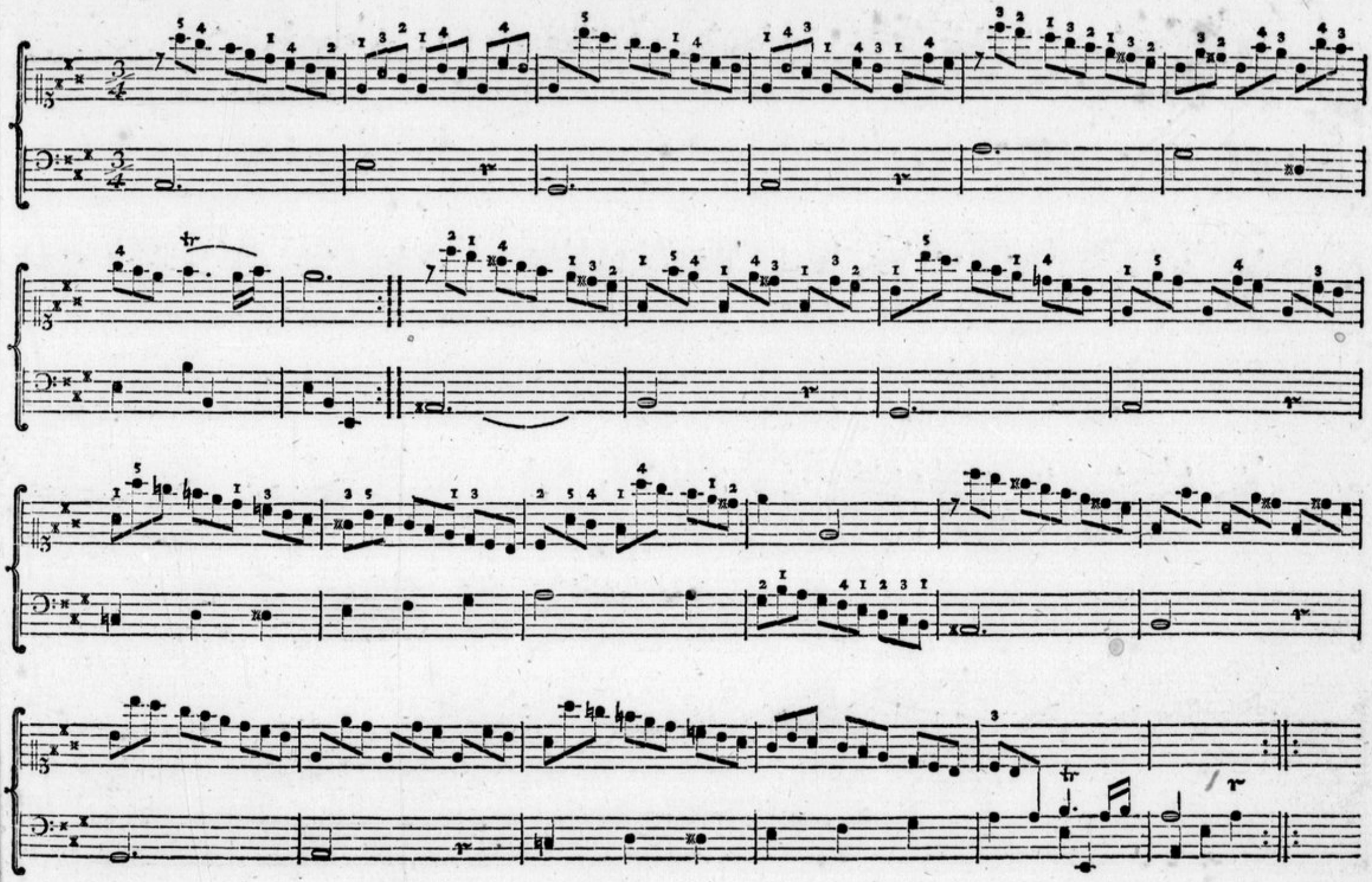
C. DE M.
N°. 1f,087.

MENUET.

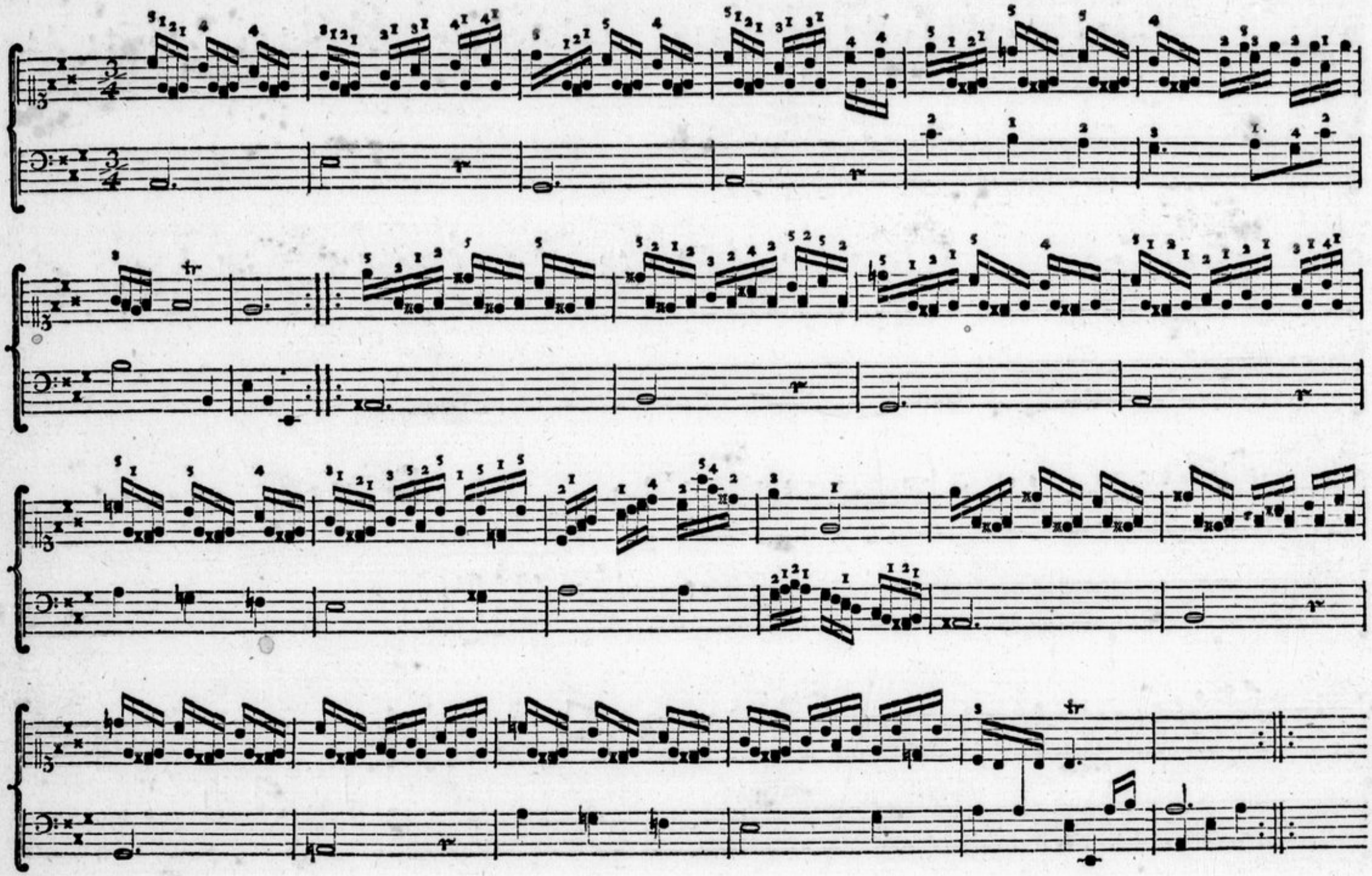
DOUBLE I.



D O U B L E II.



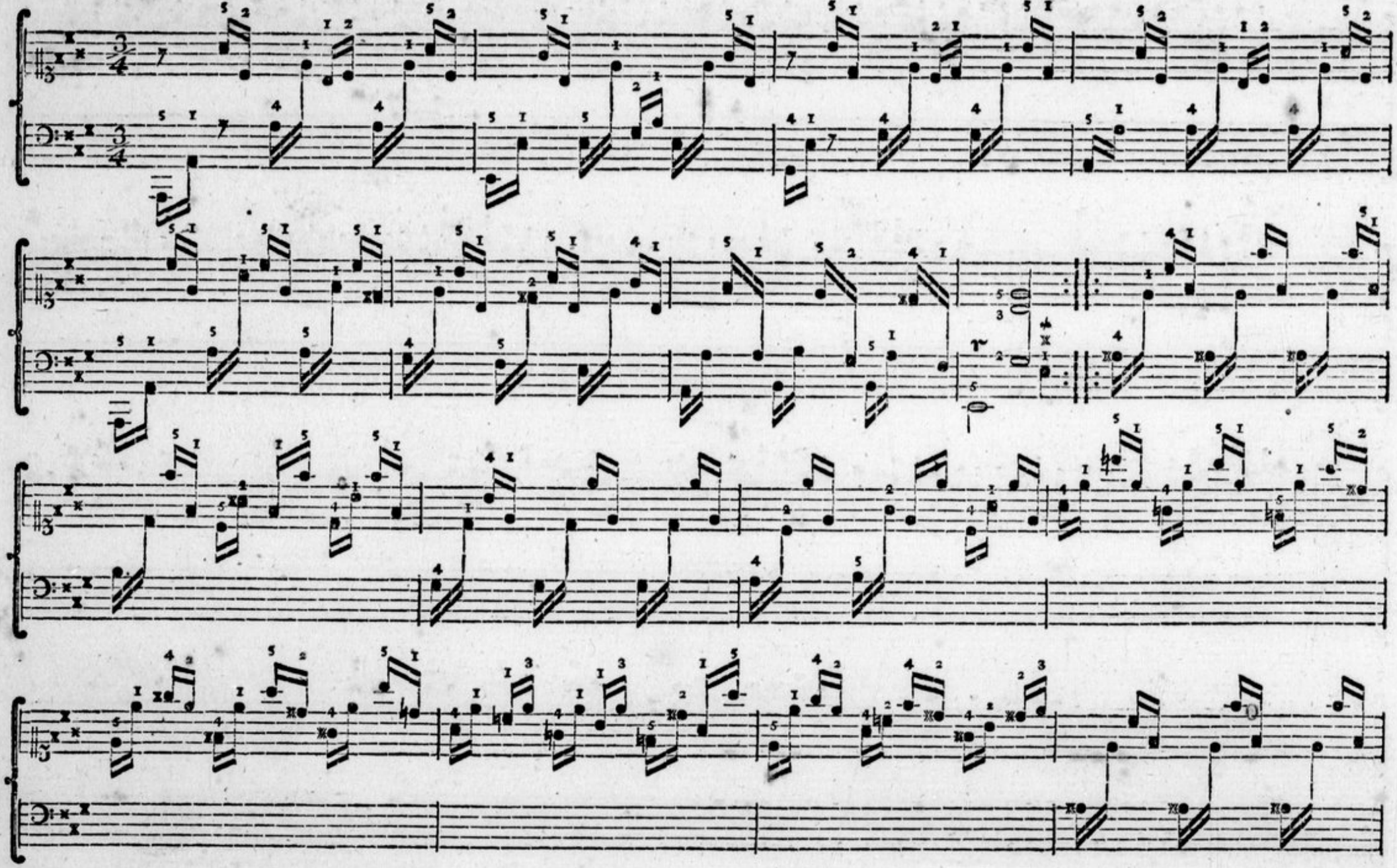
DOUBLE III.

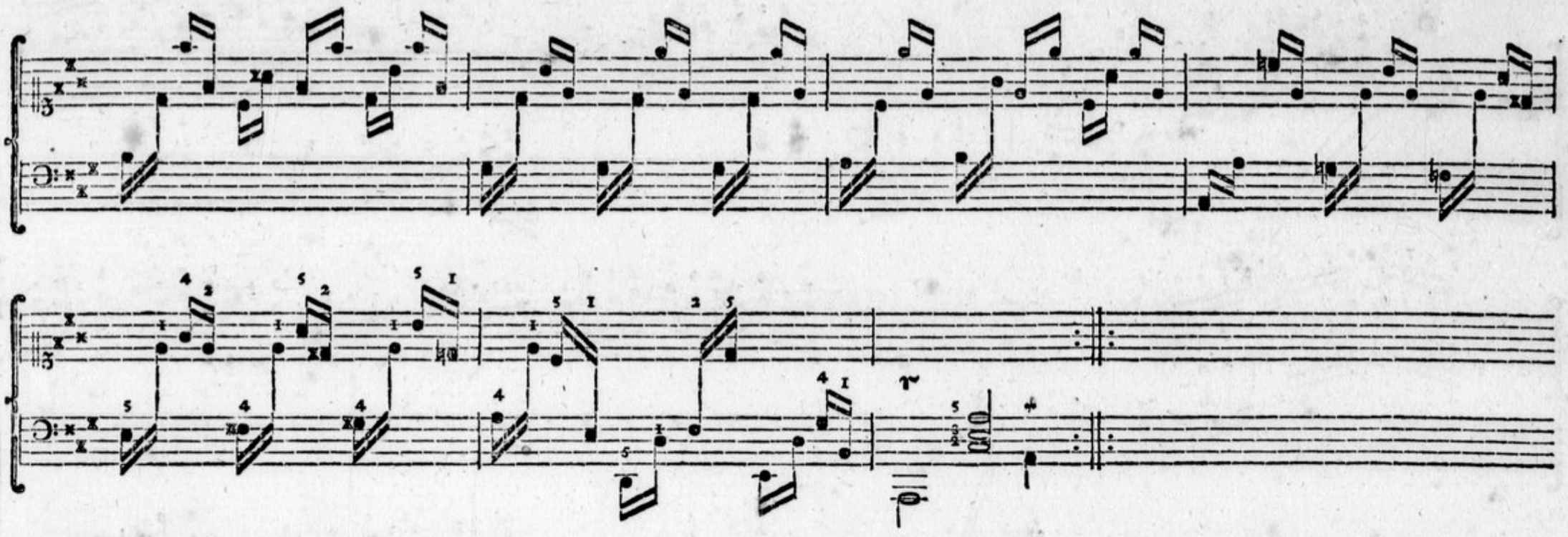


C. DE M.
N°.

DOUBLE IV.

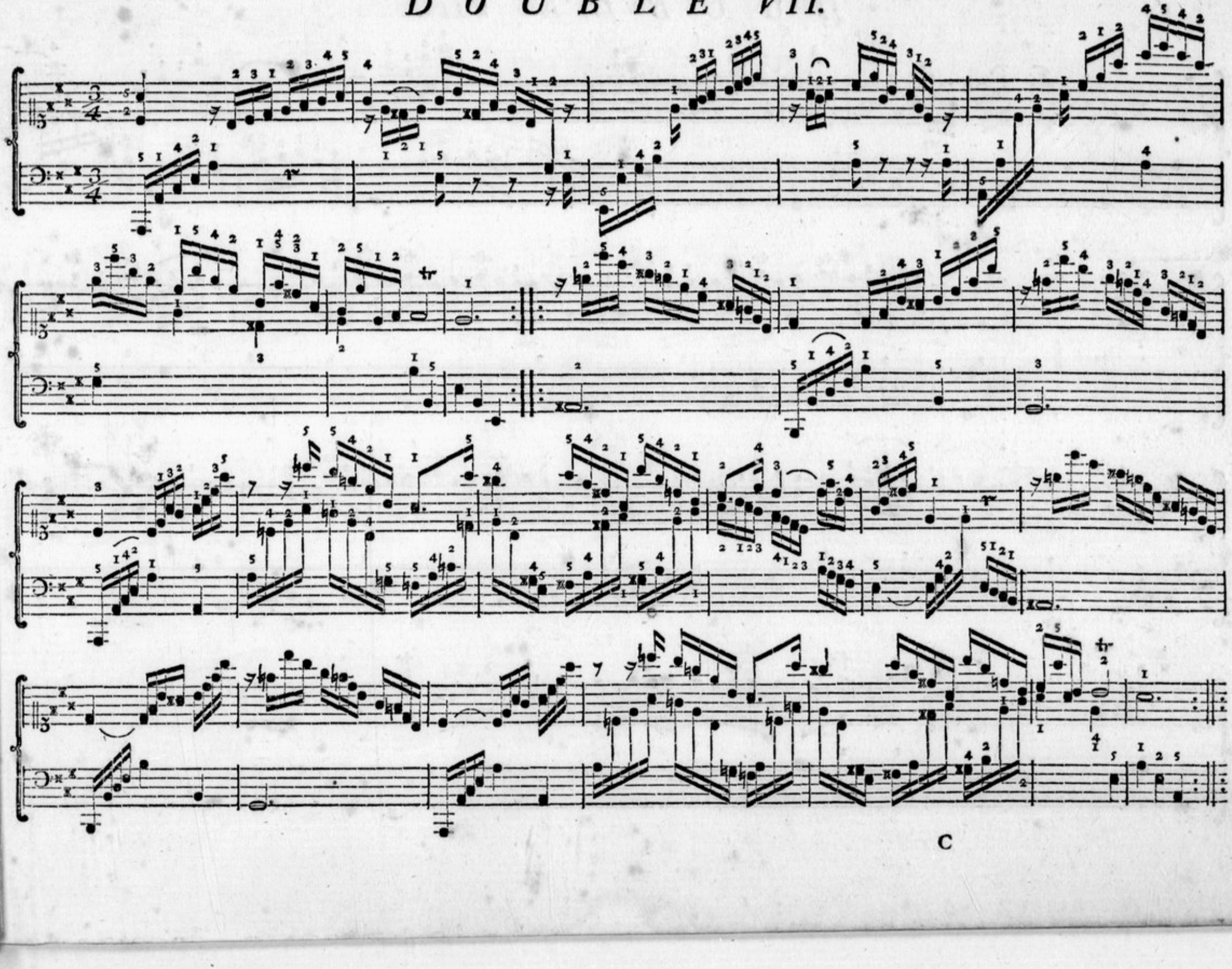
DOUBLE V.





DOUBLE VI.

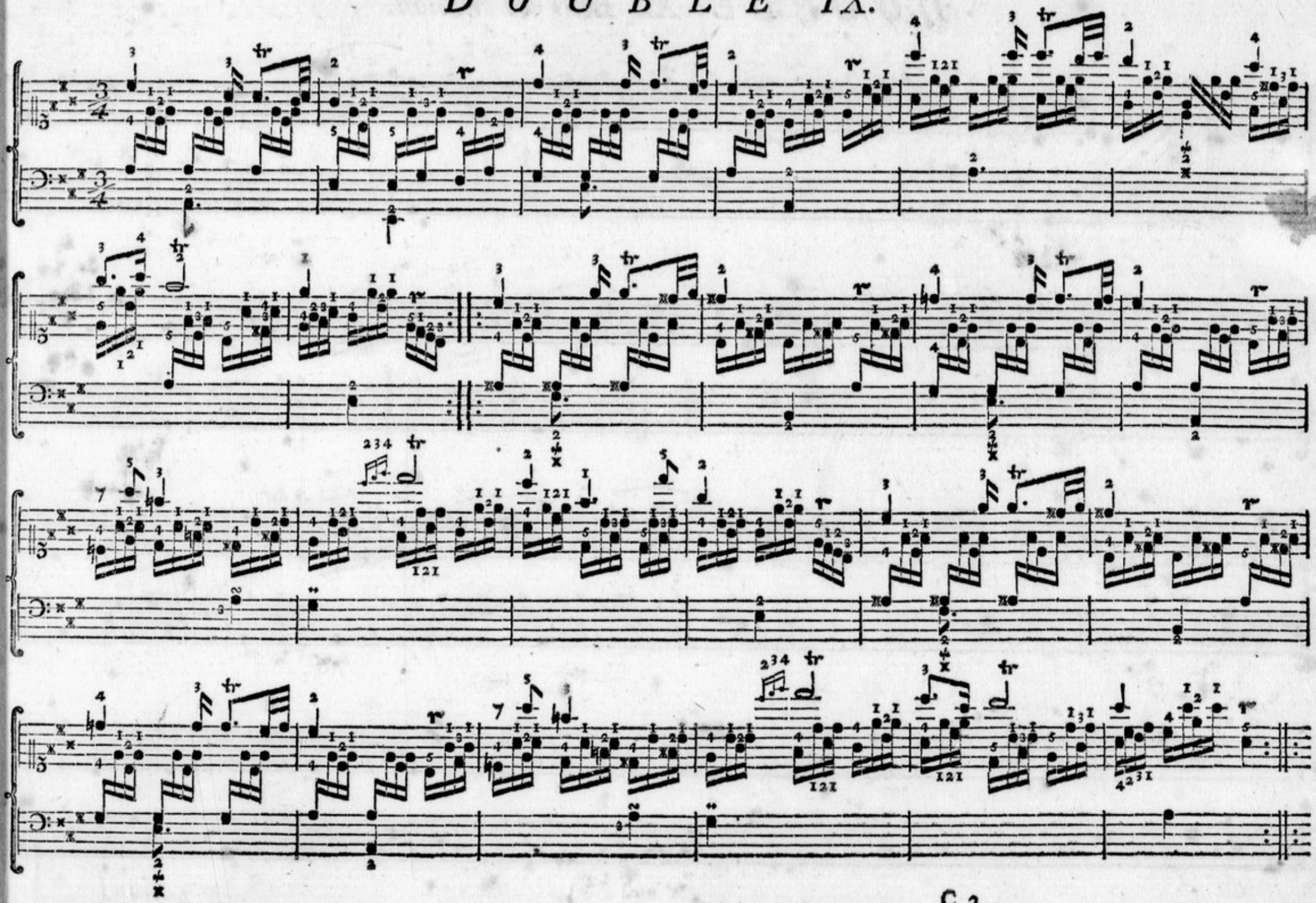
DOUBLE VII.



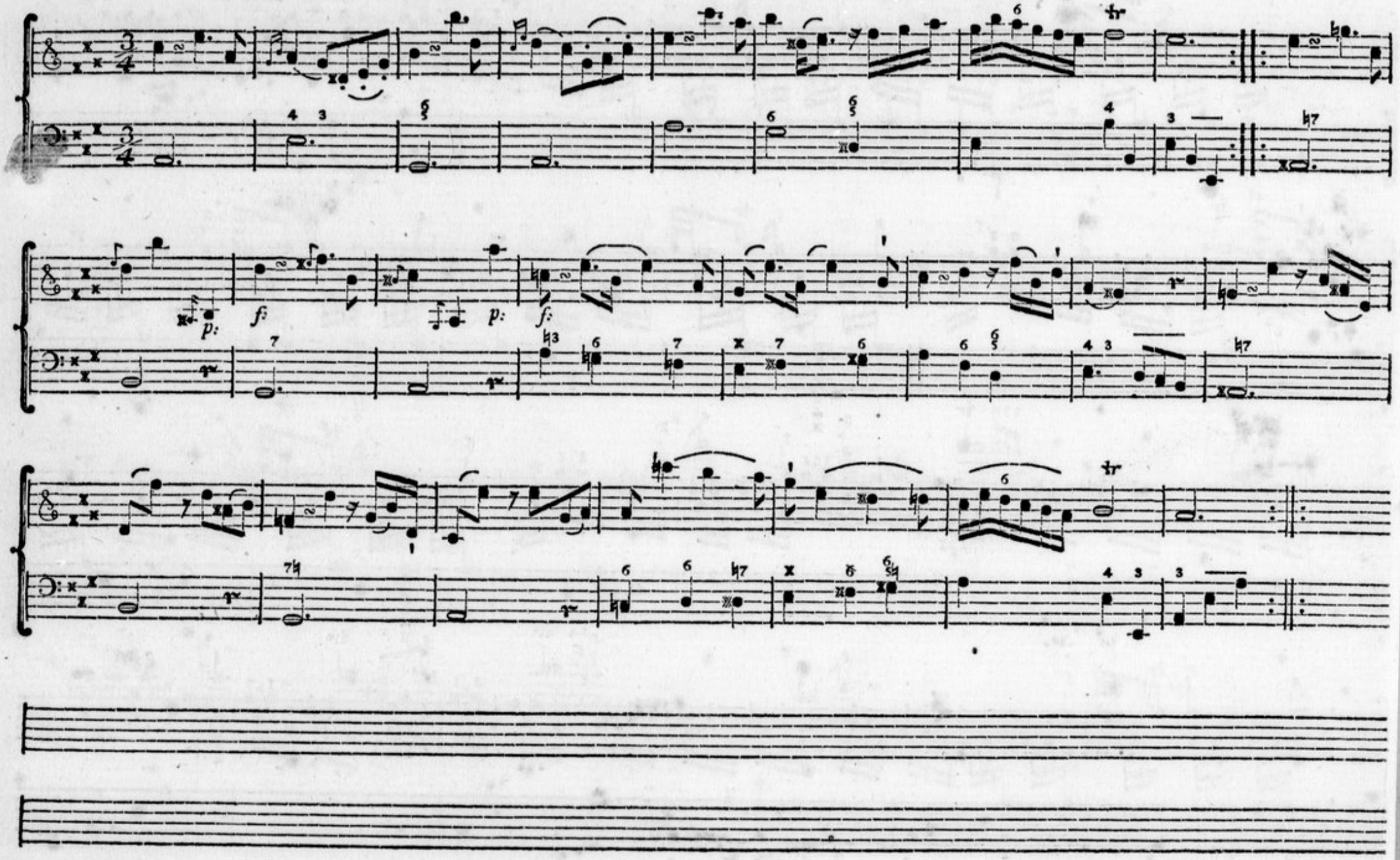
C

DOUBLE VIII.

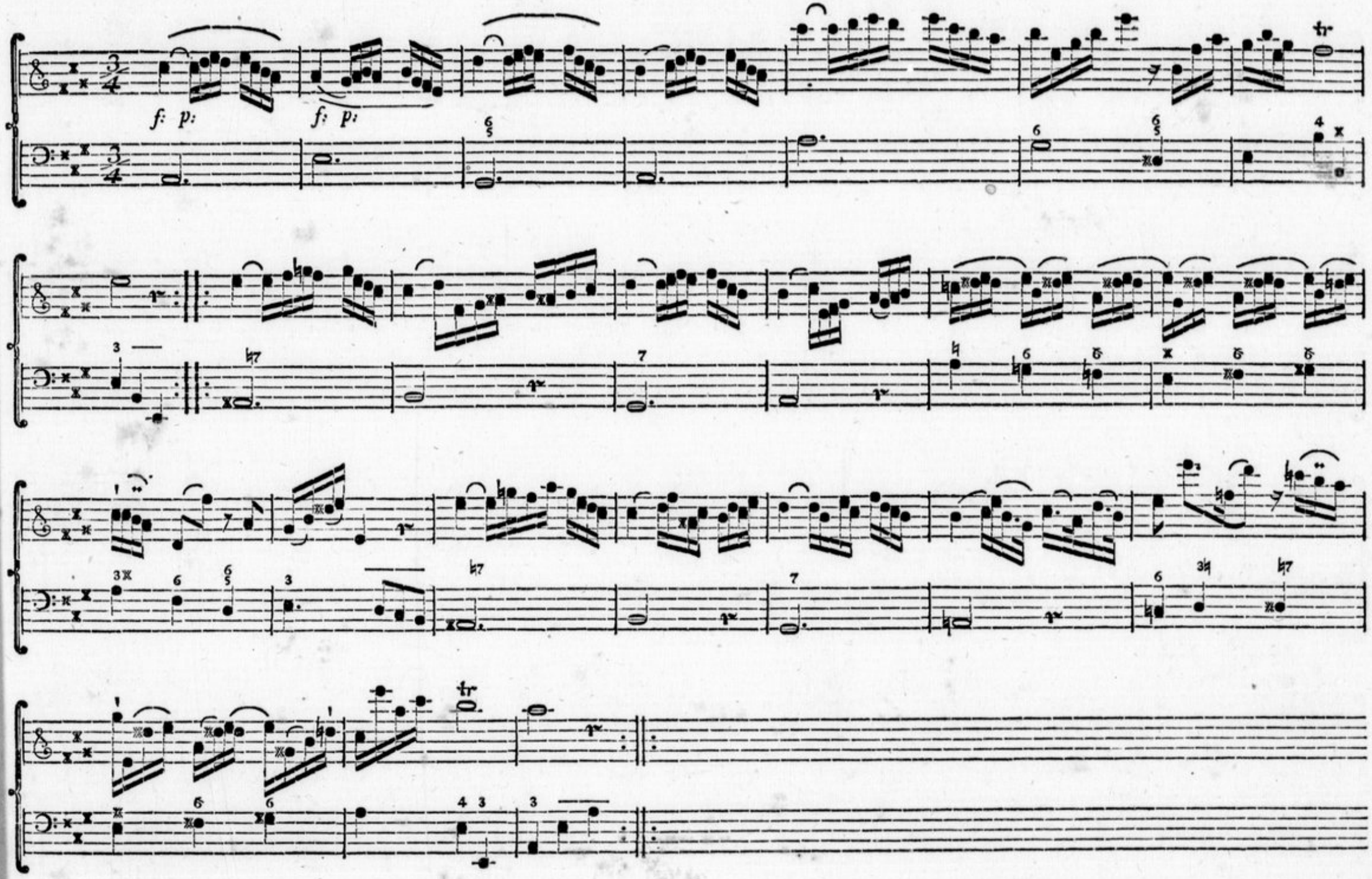
DOUBLE IX.



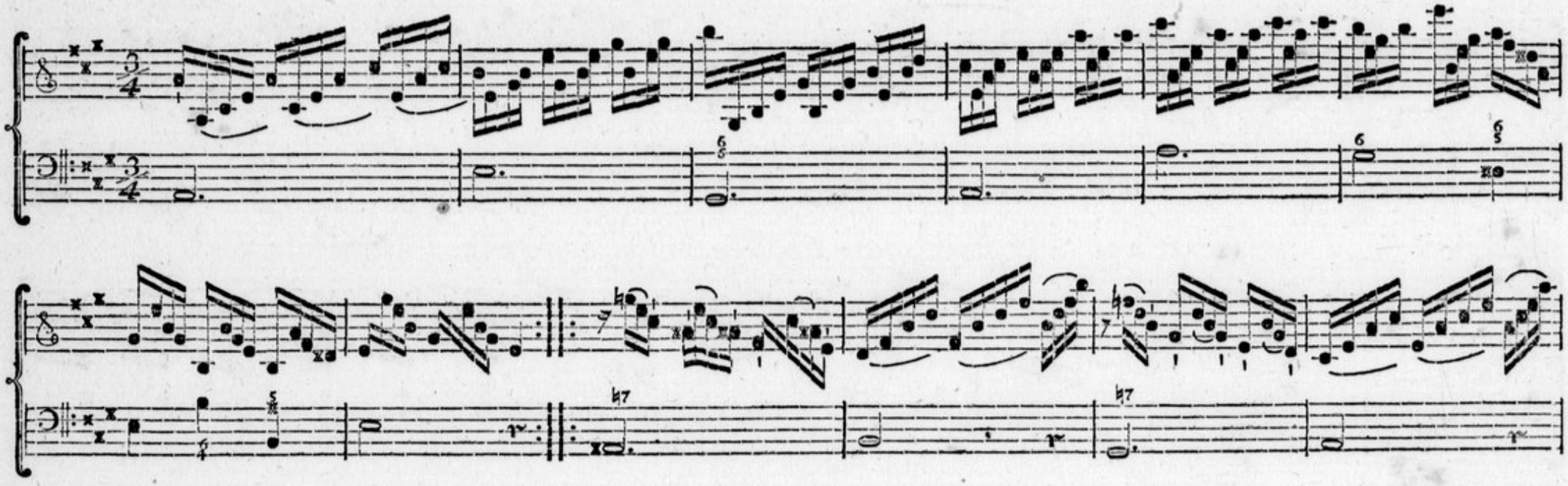
DOUBLE X. pour le Violon.



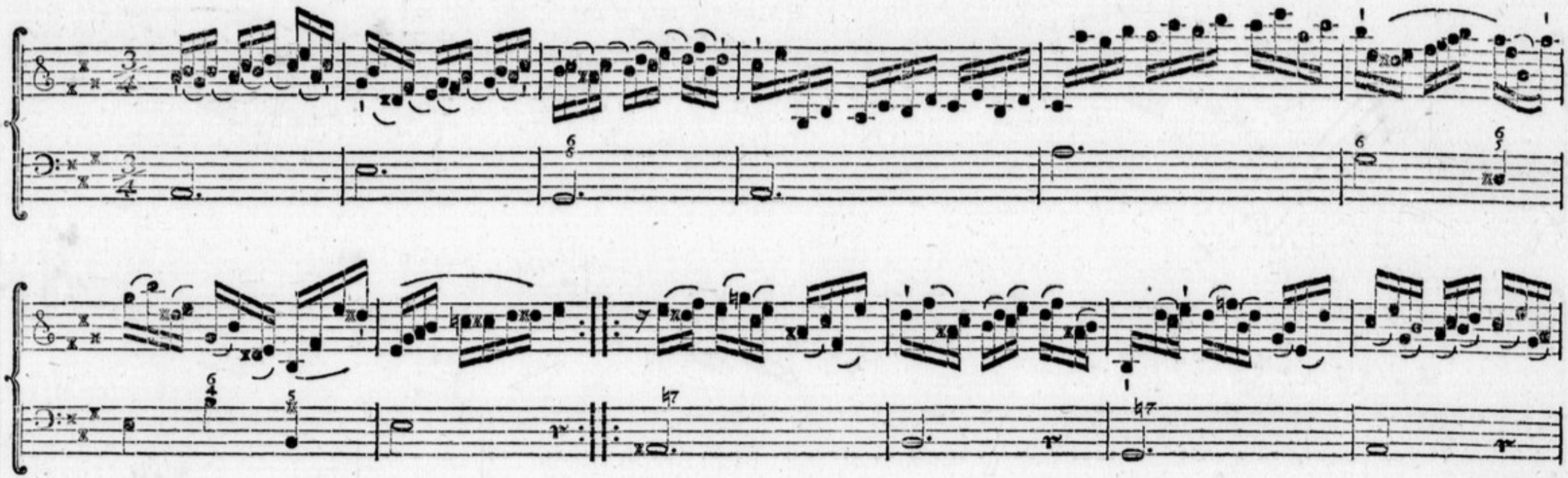
DOUBLE XI.



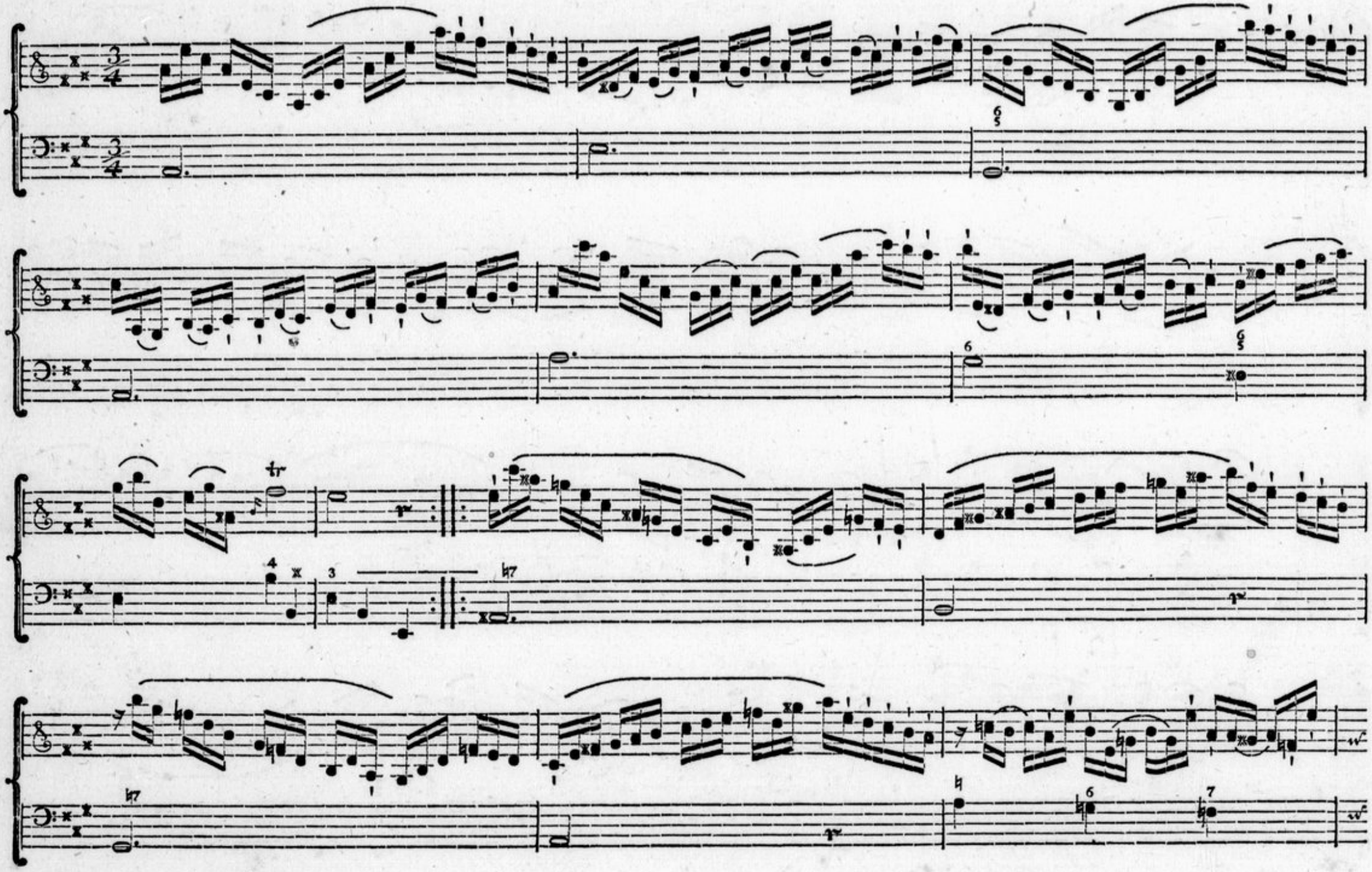
DOUBLE XII.

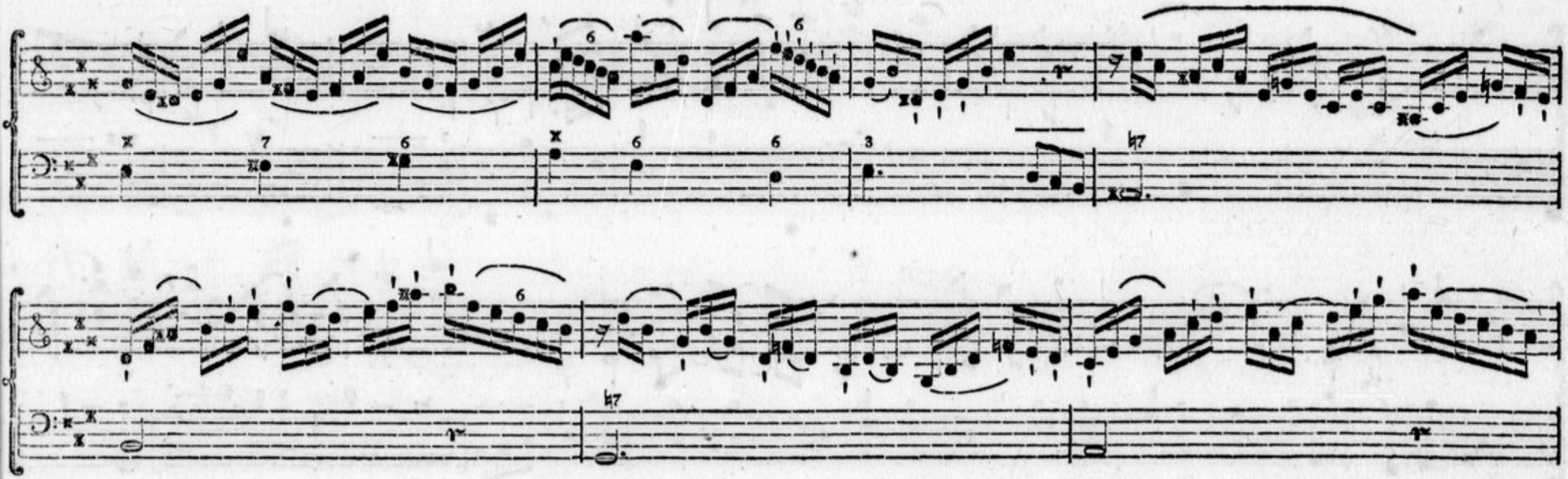


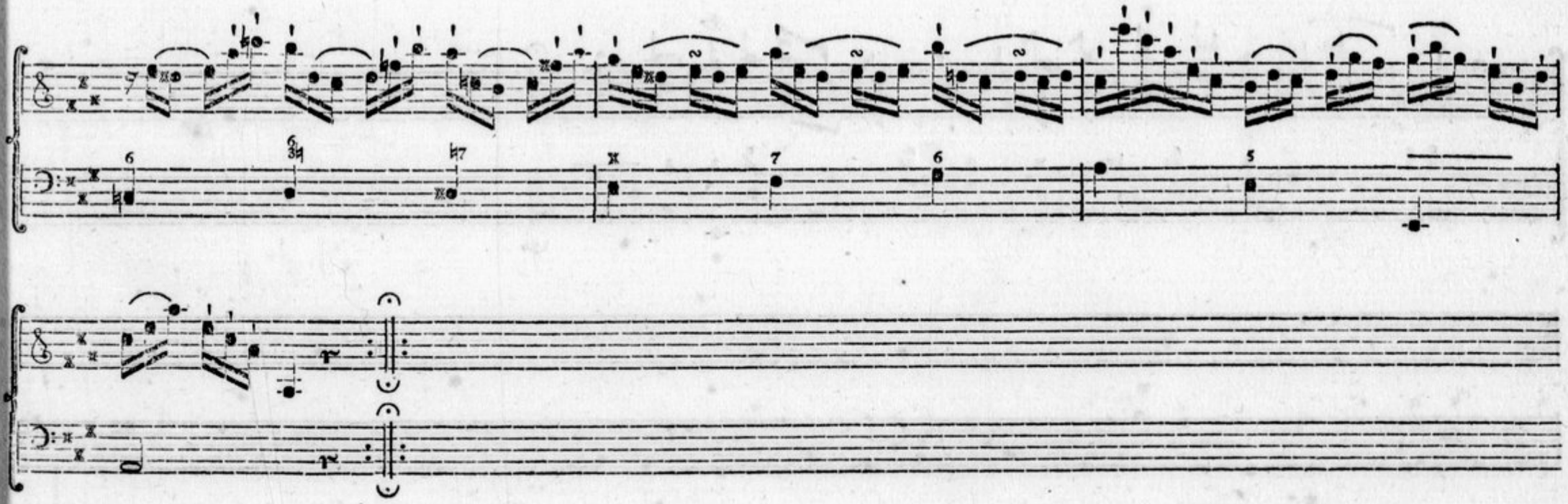
DOUBLE XIII.



DOUBLE XIV.



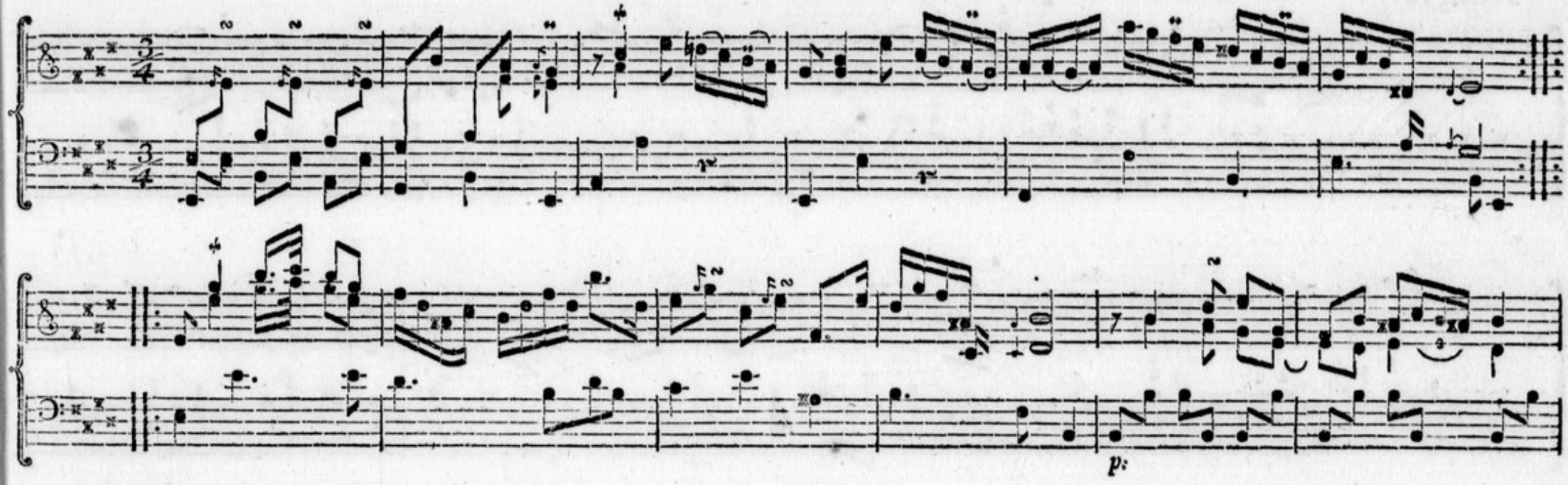


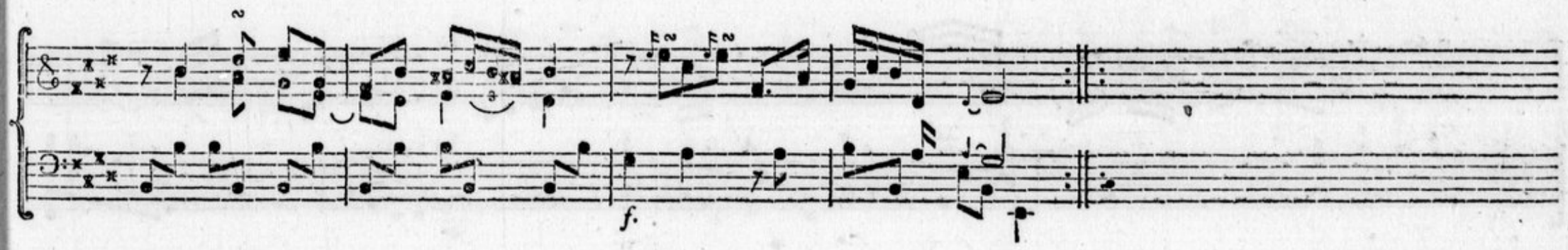


E

DOUBLE XV.

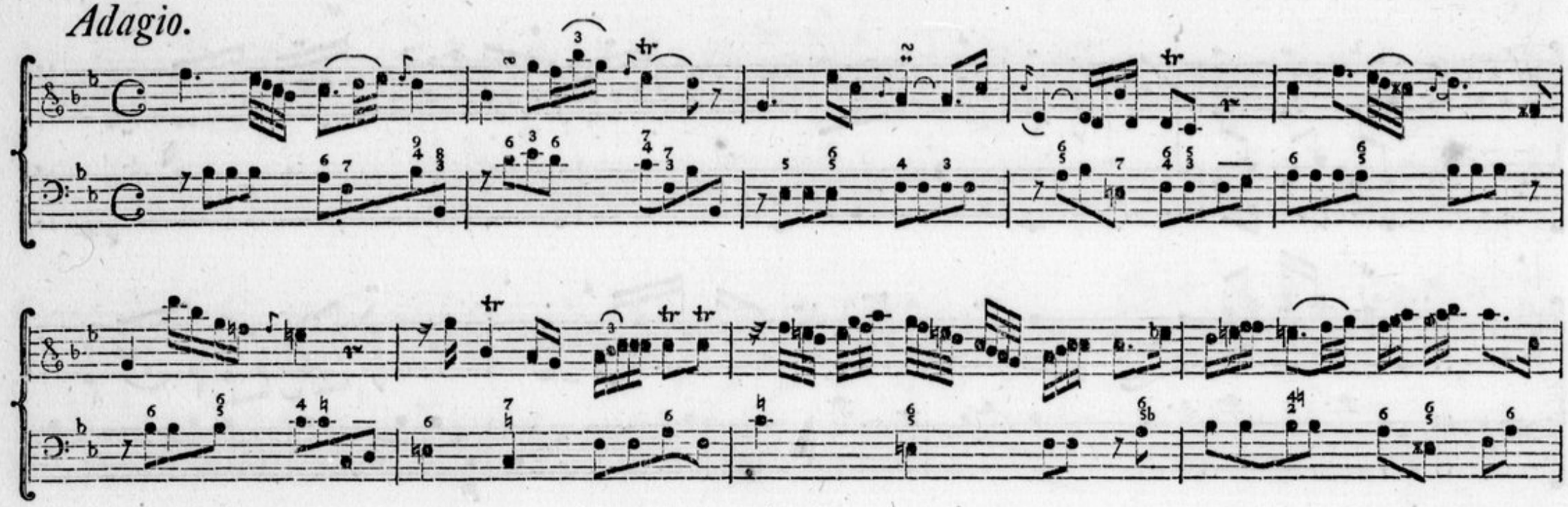
POLONOISE.

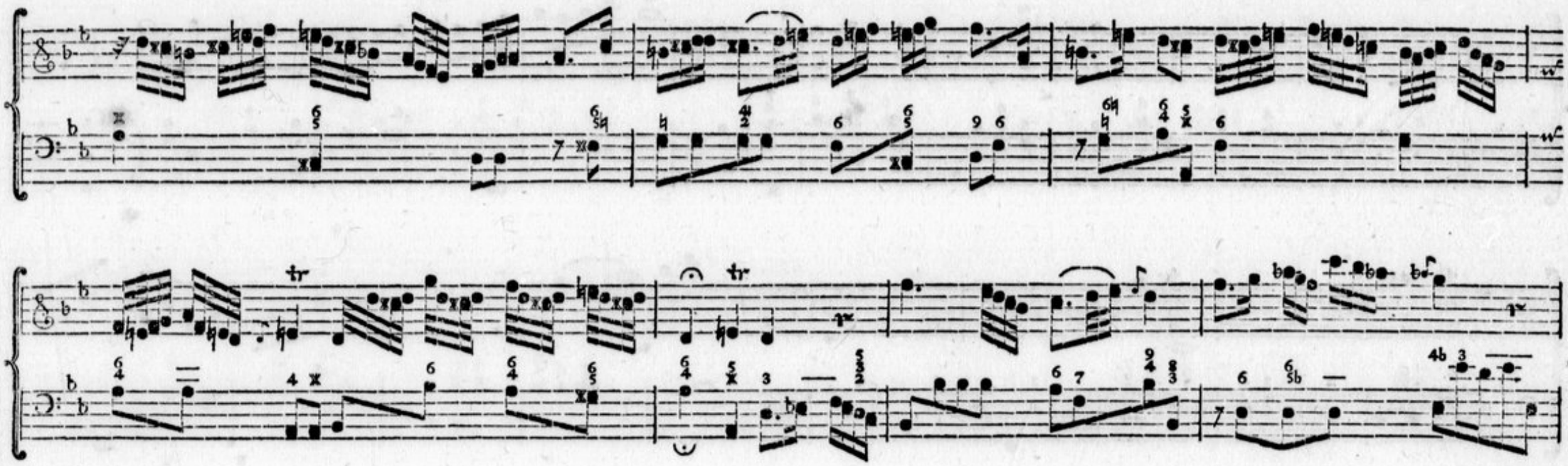


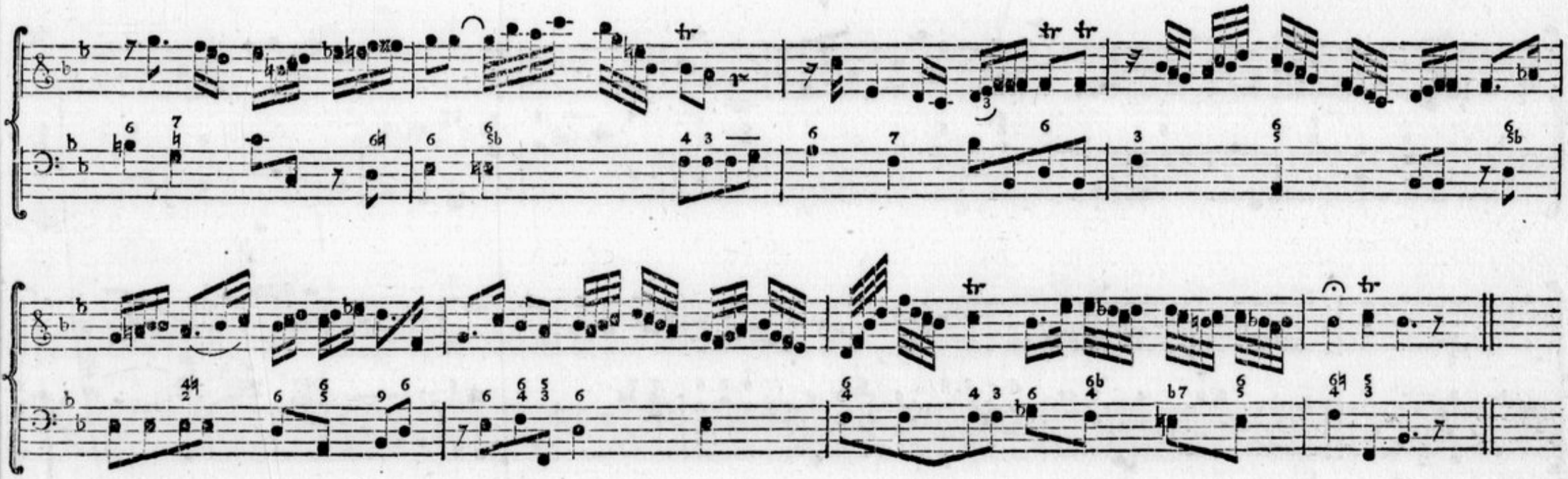


SONATE.

Adagio.

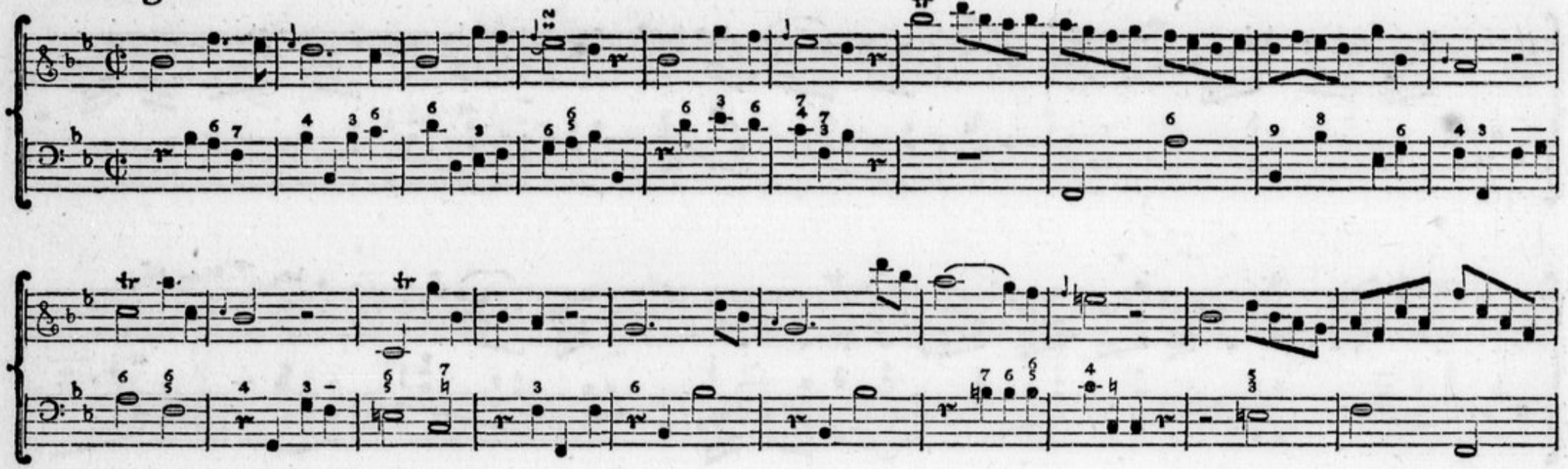


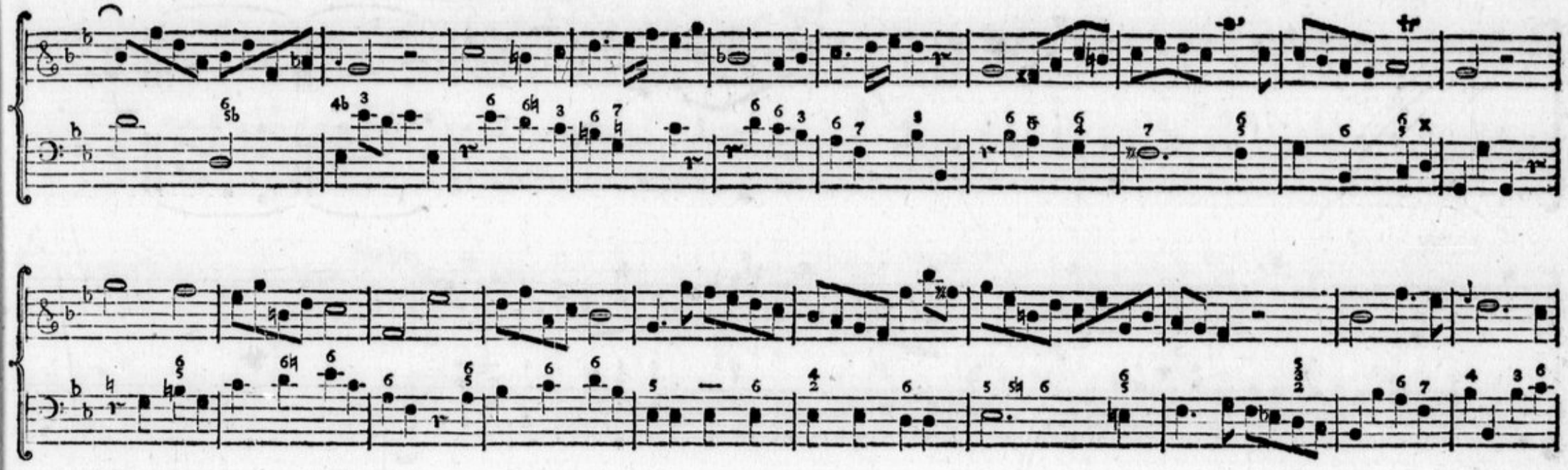


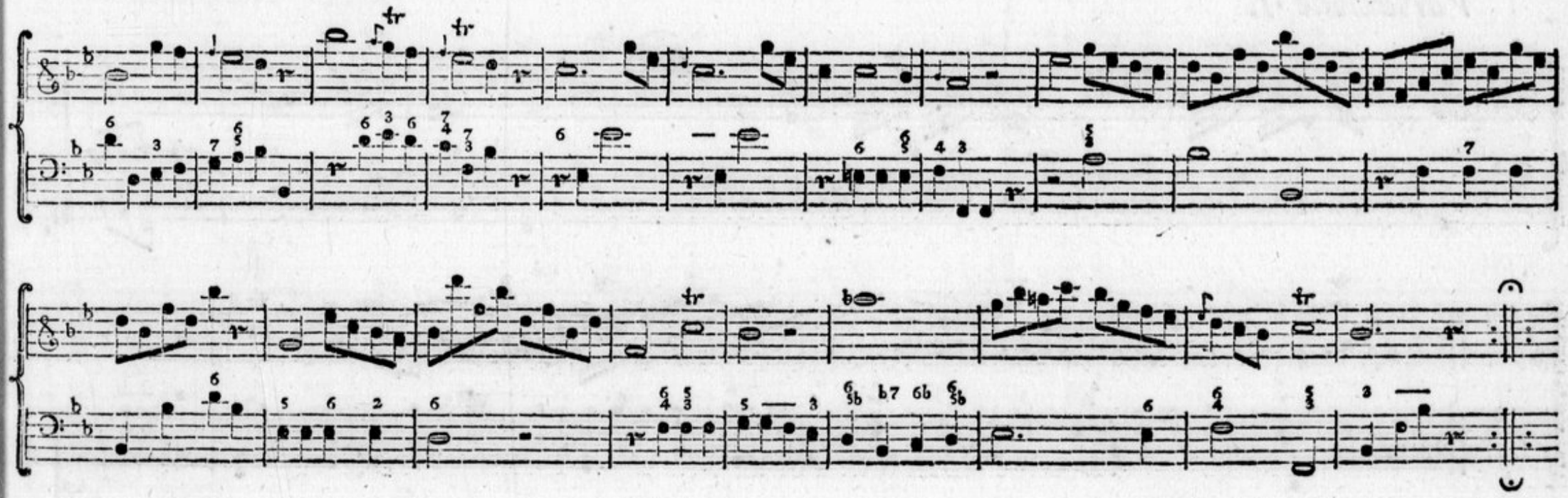


F

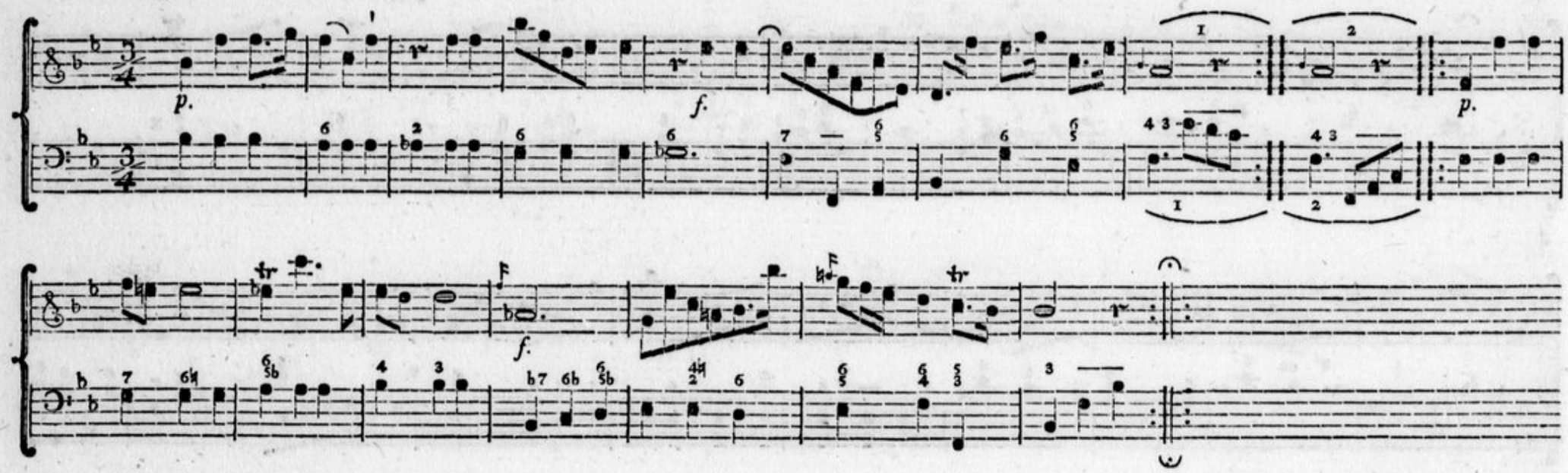
Allegro.



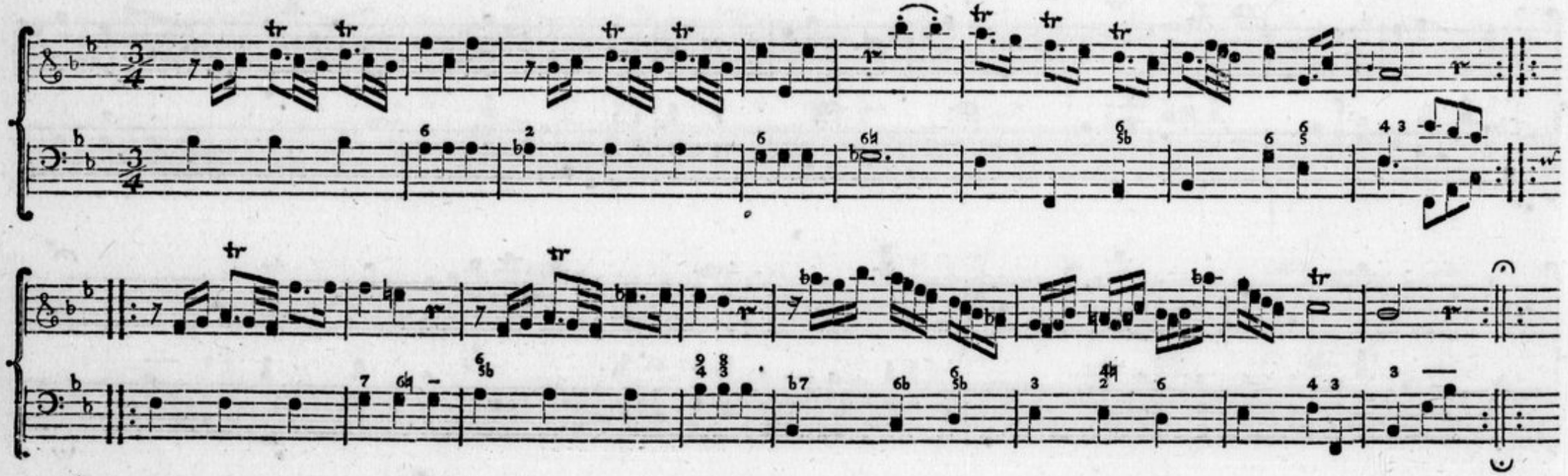




Tempo di Minuetta.

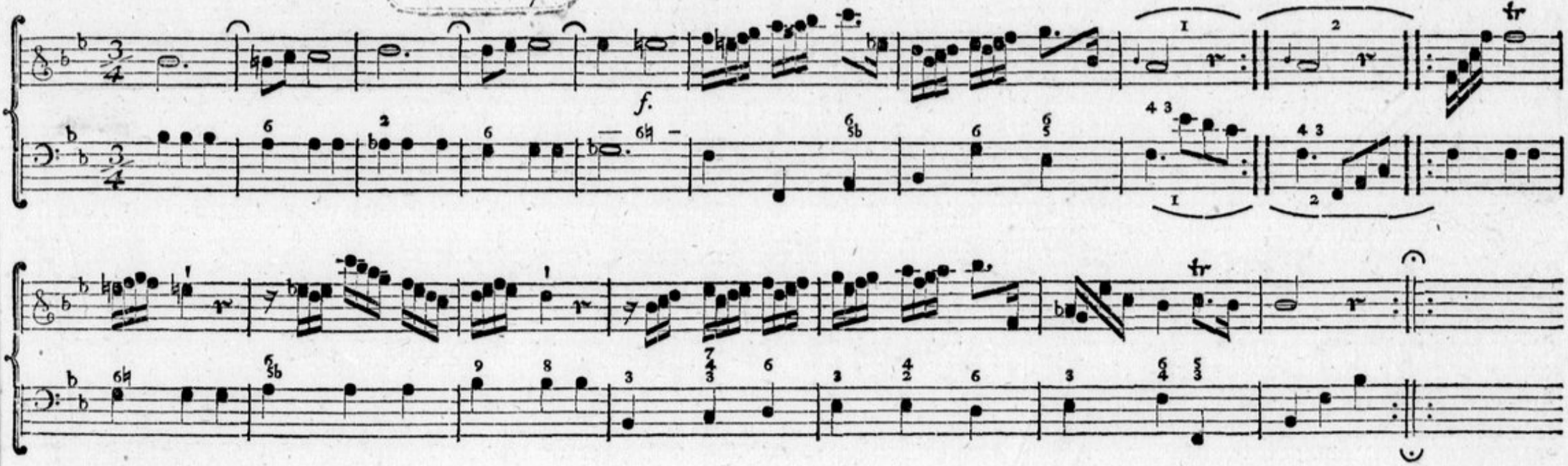


Variazione I.

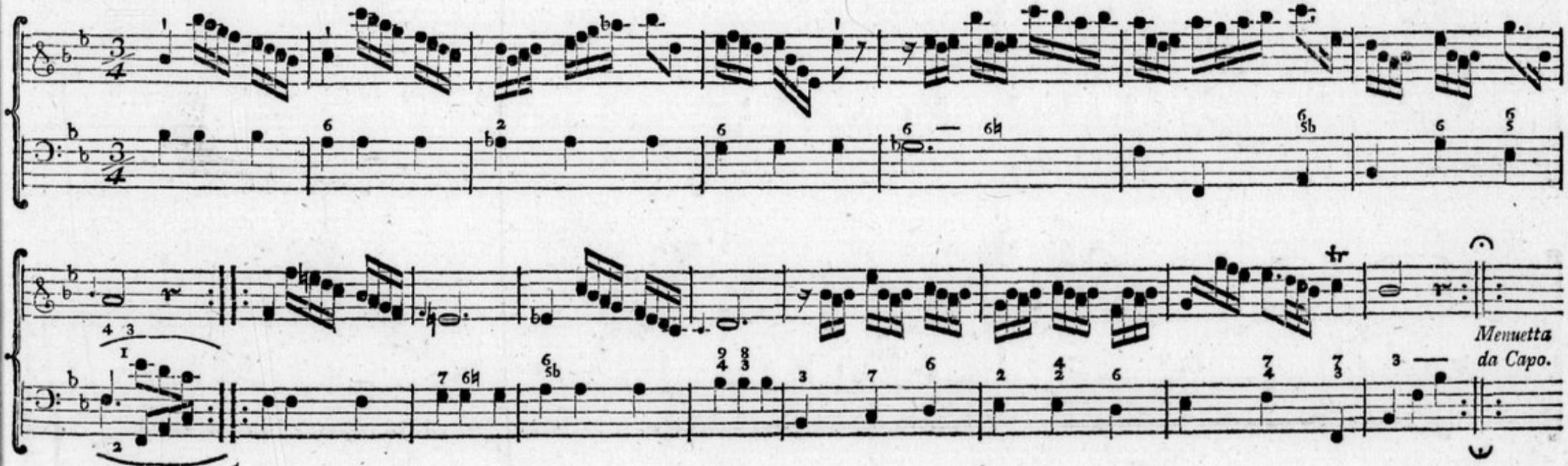


C. DE M.
N° 1,087.

Variazione II.

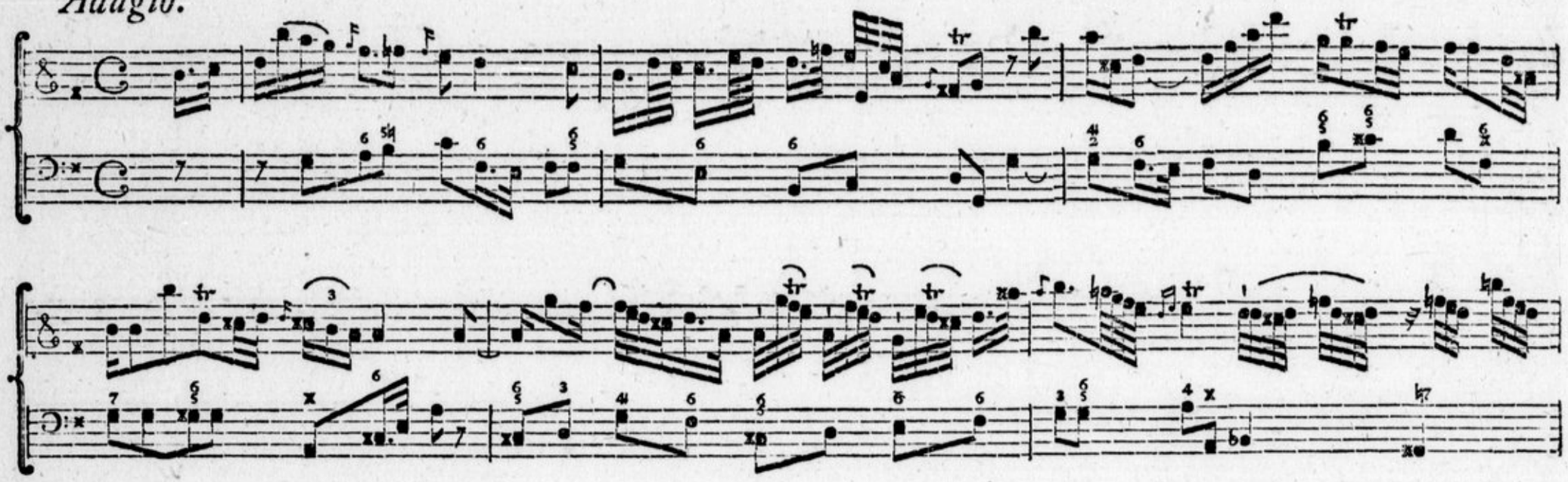


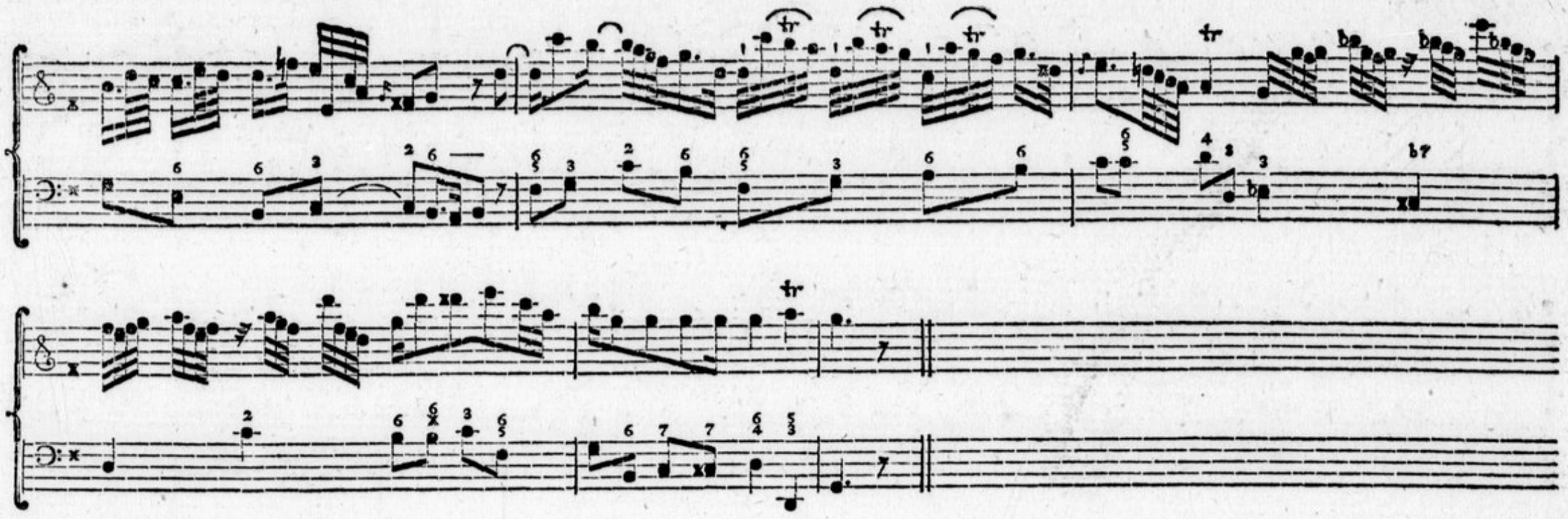
Variazione III.



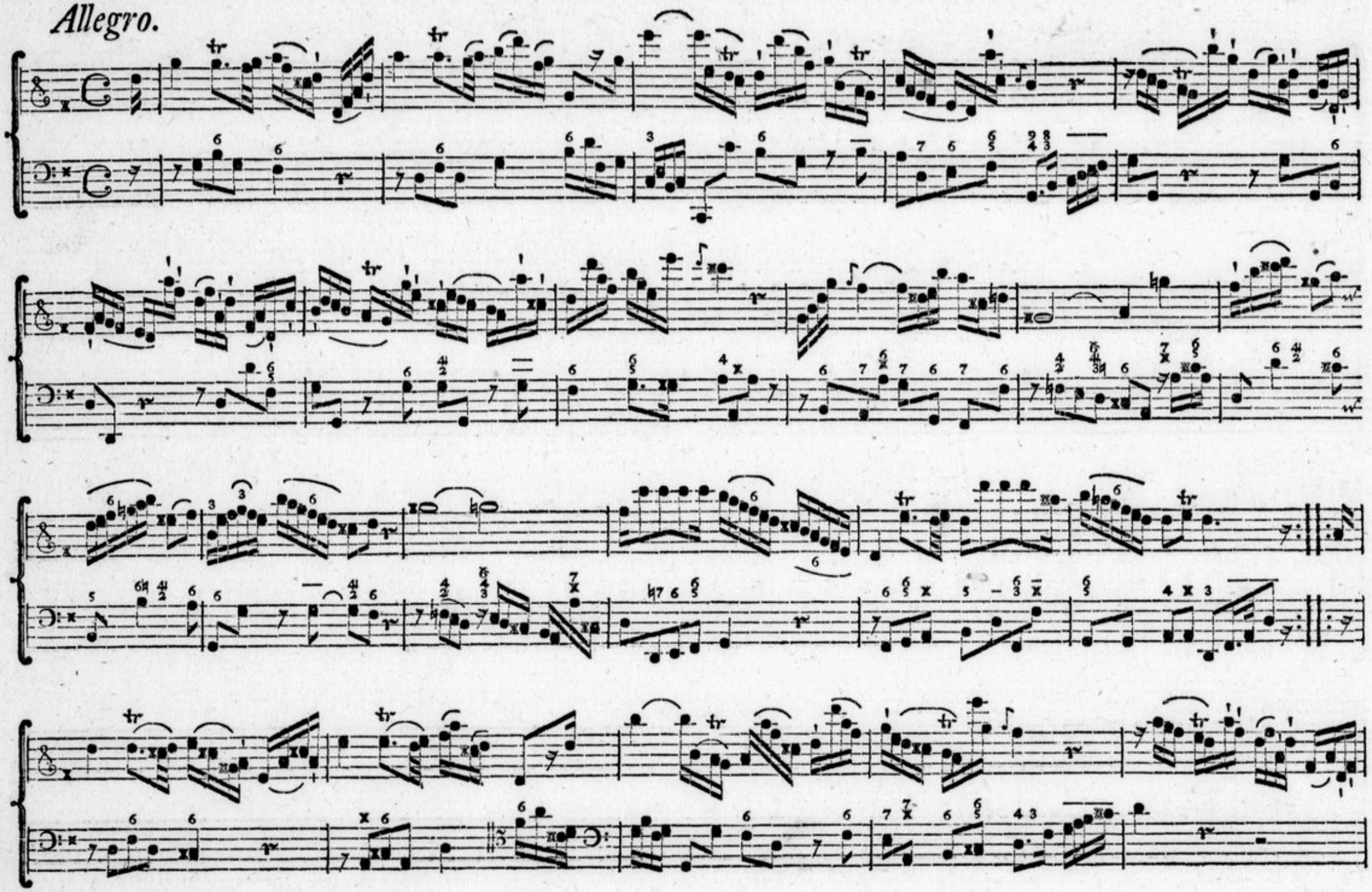
SONATA.

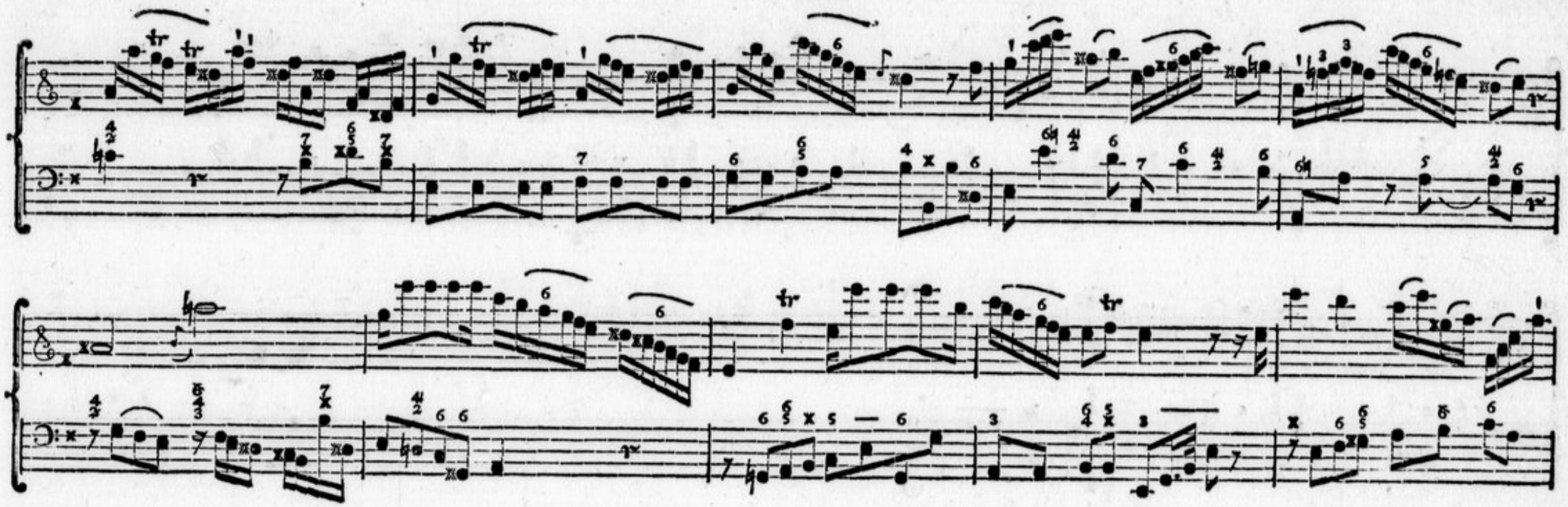
Adagio.

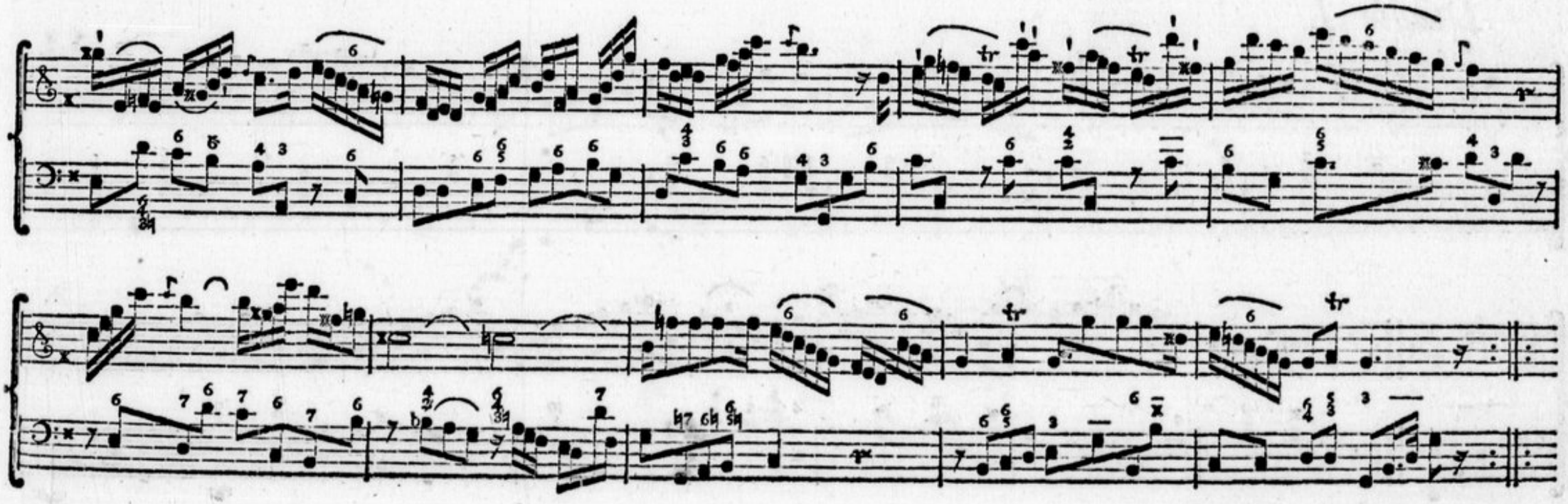



tr
tr
tr
tr
tr
tr
a
b
c
d

Allegro.

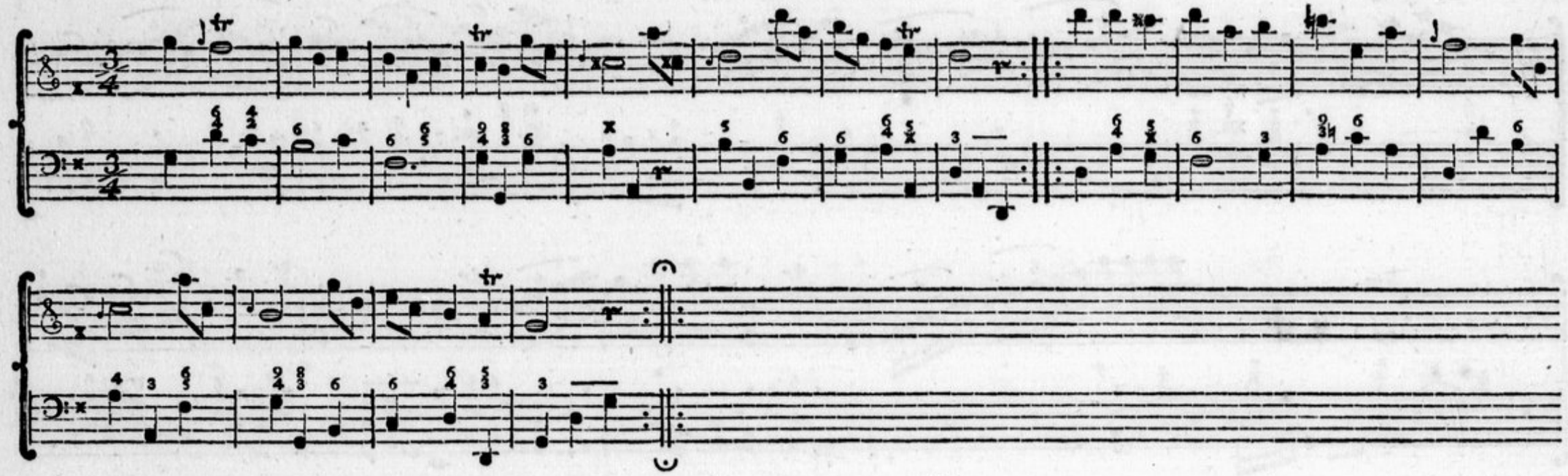




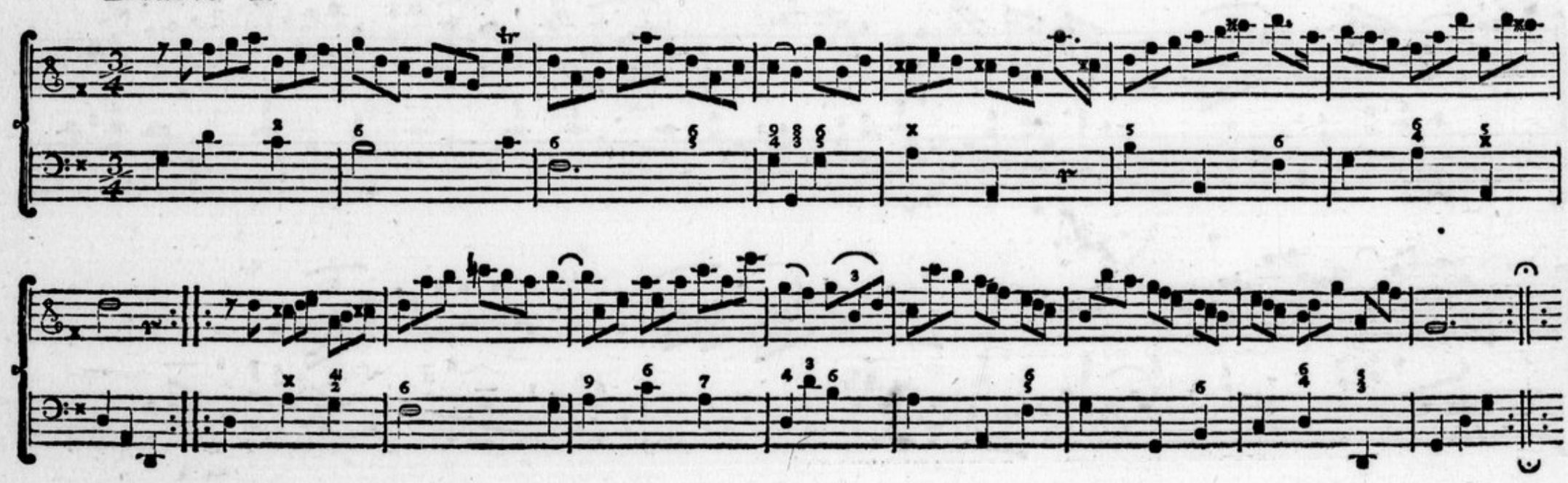


H

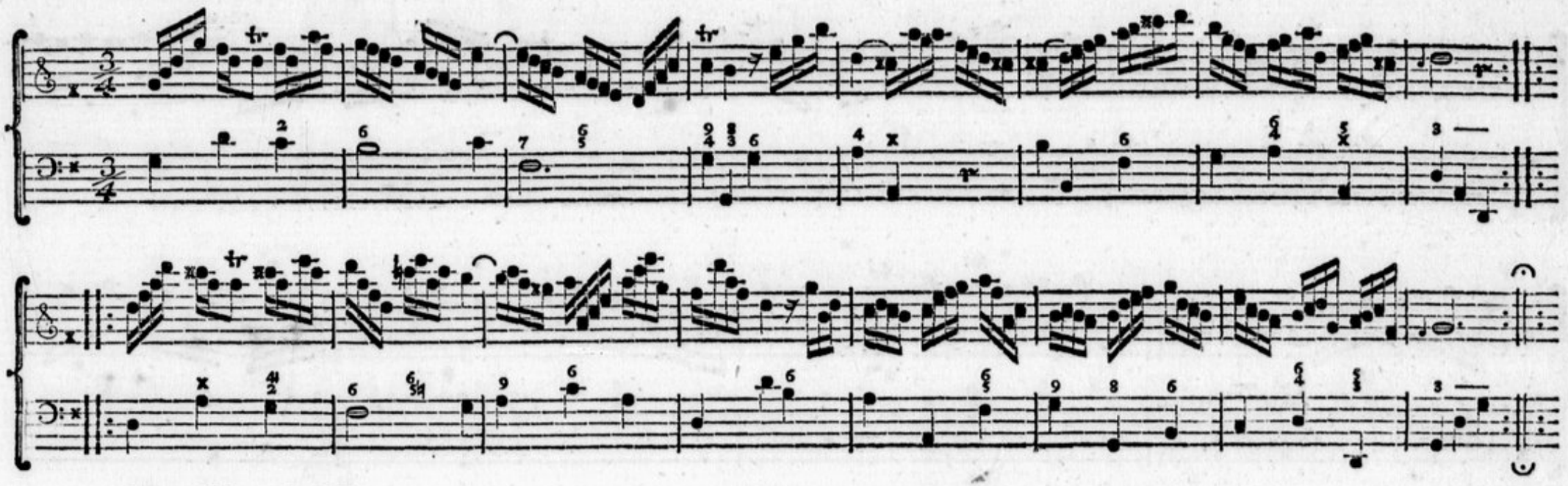
Menuet.



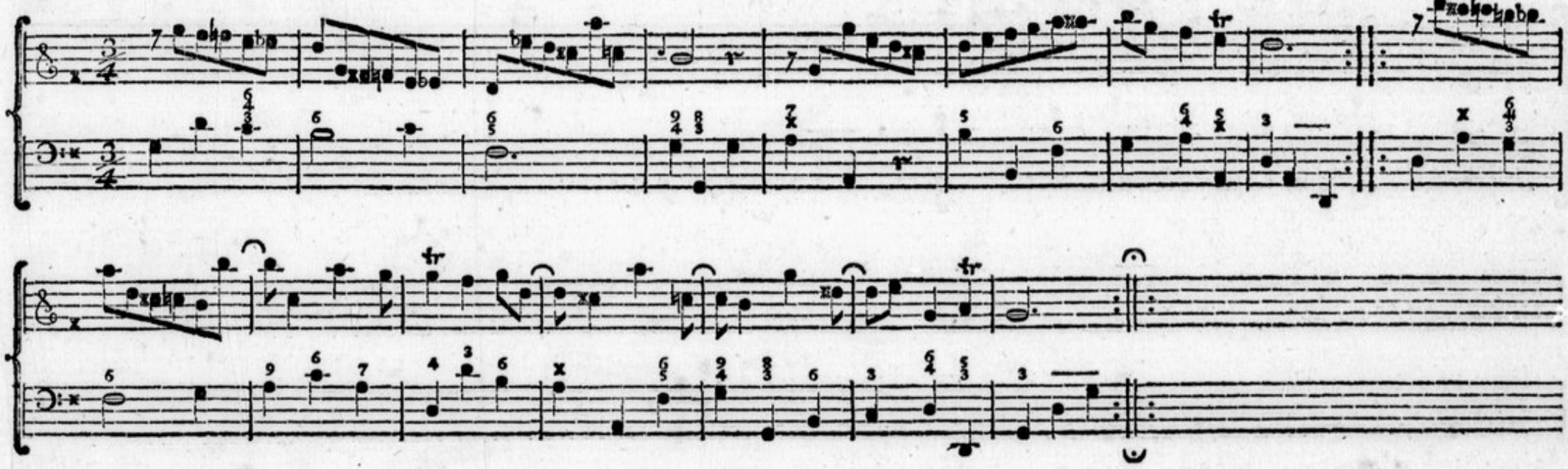
Double I.



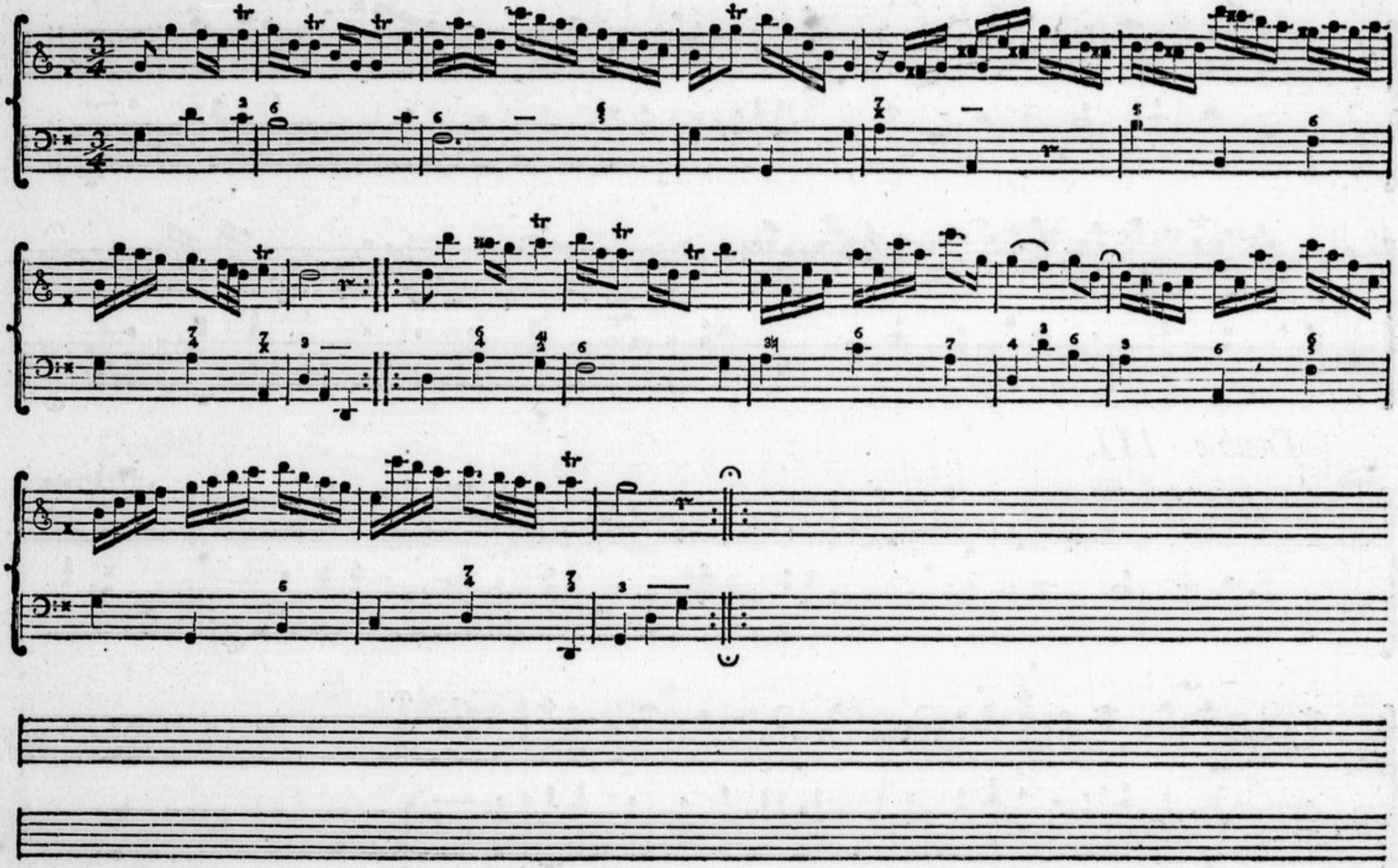
Double II.



Double III.



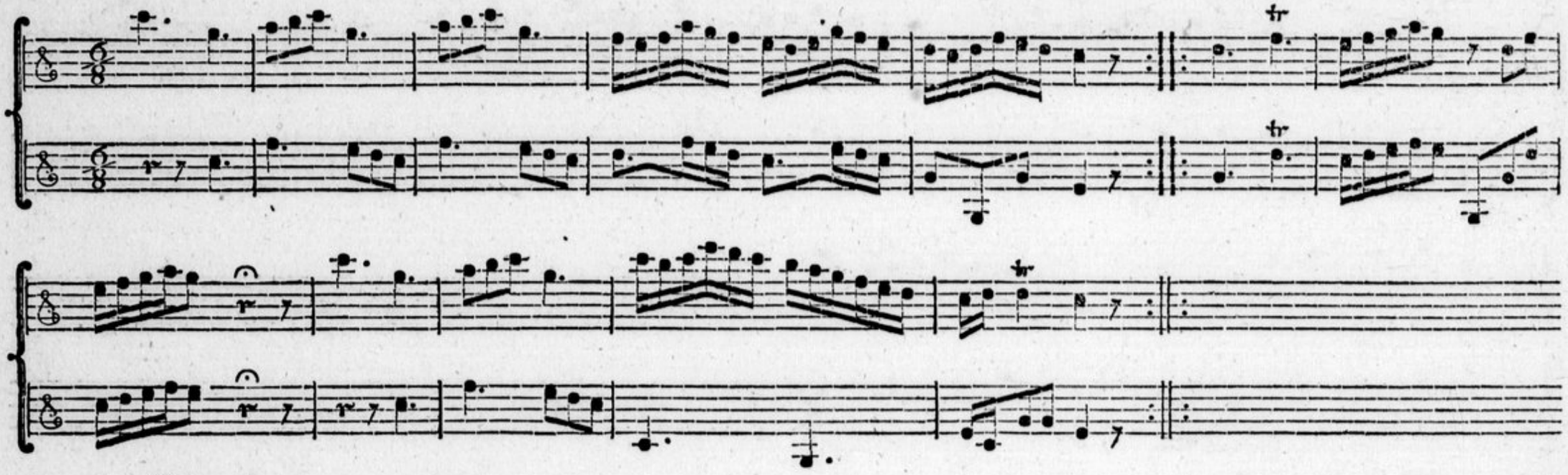
Double IV.



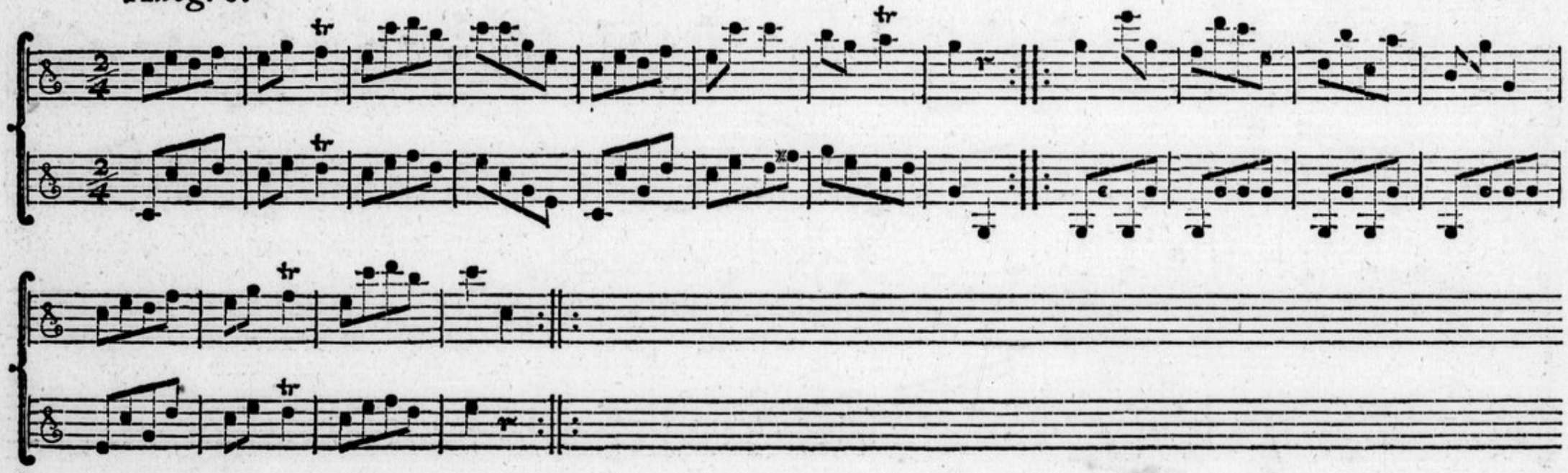
Menuetta I.

Menuet II.

Allegro.



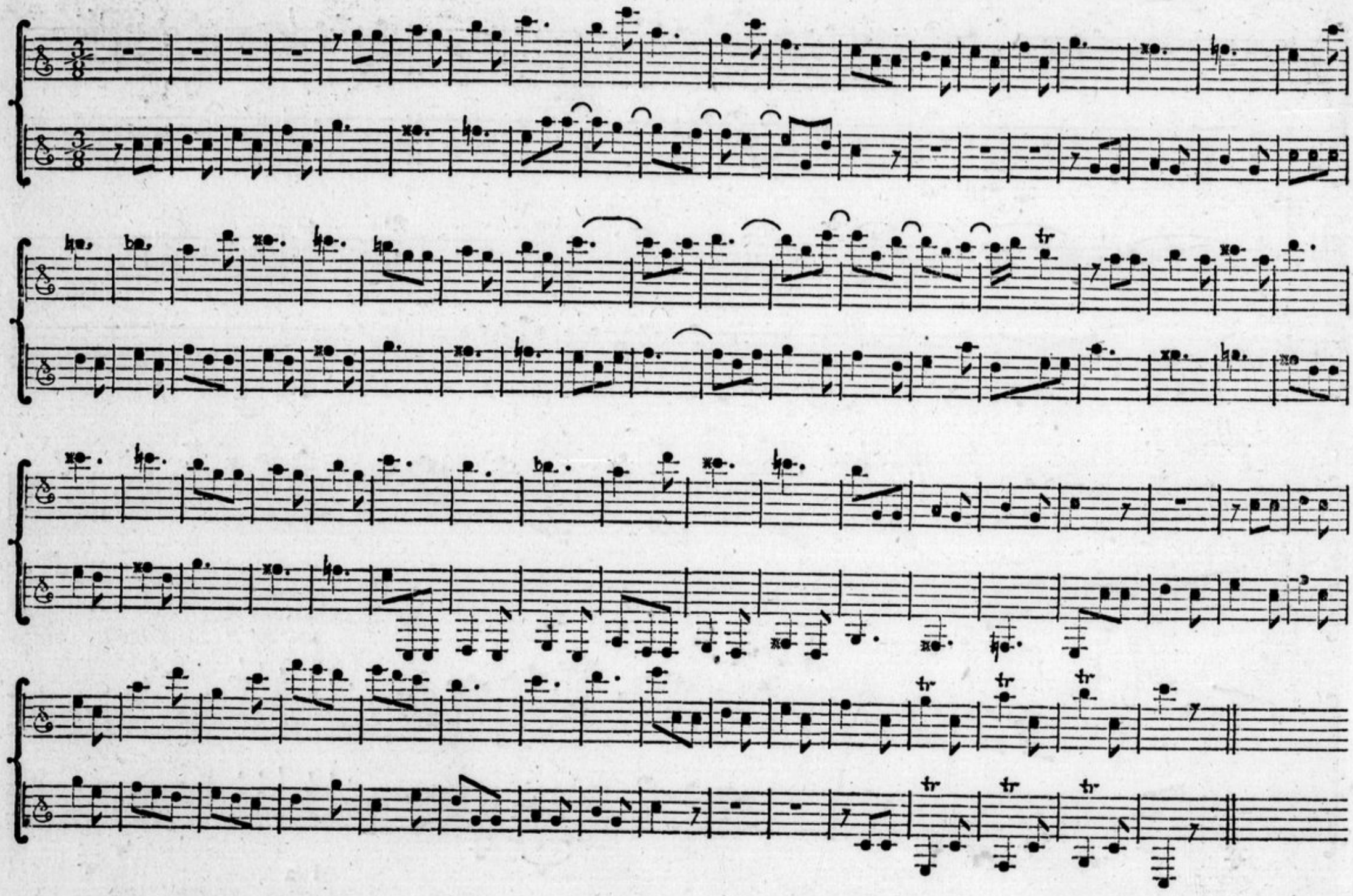
Allegro.



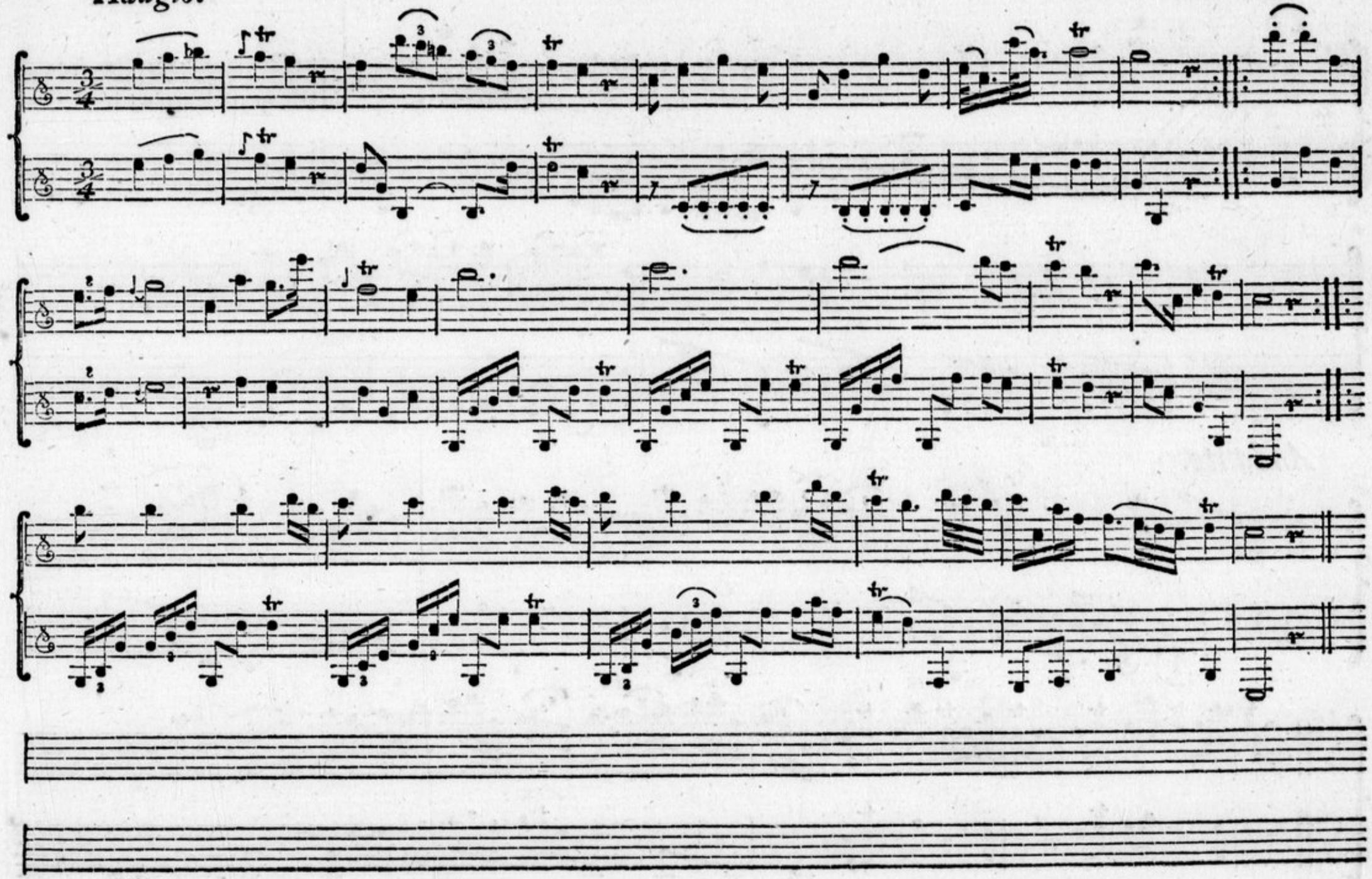
Adagio.

Allegro.

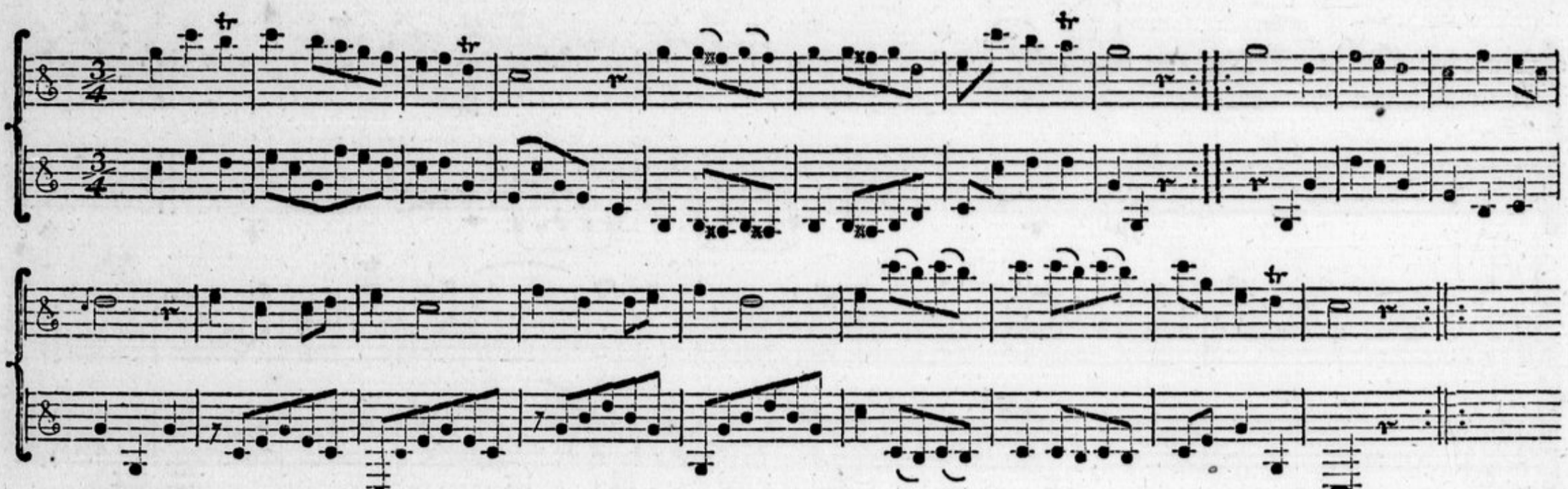
Allegro.



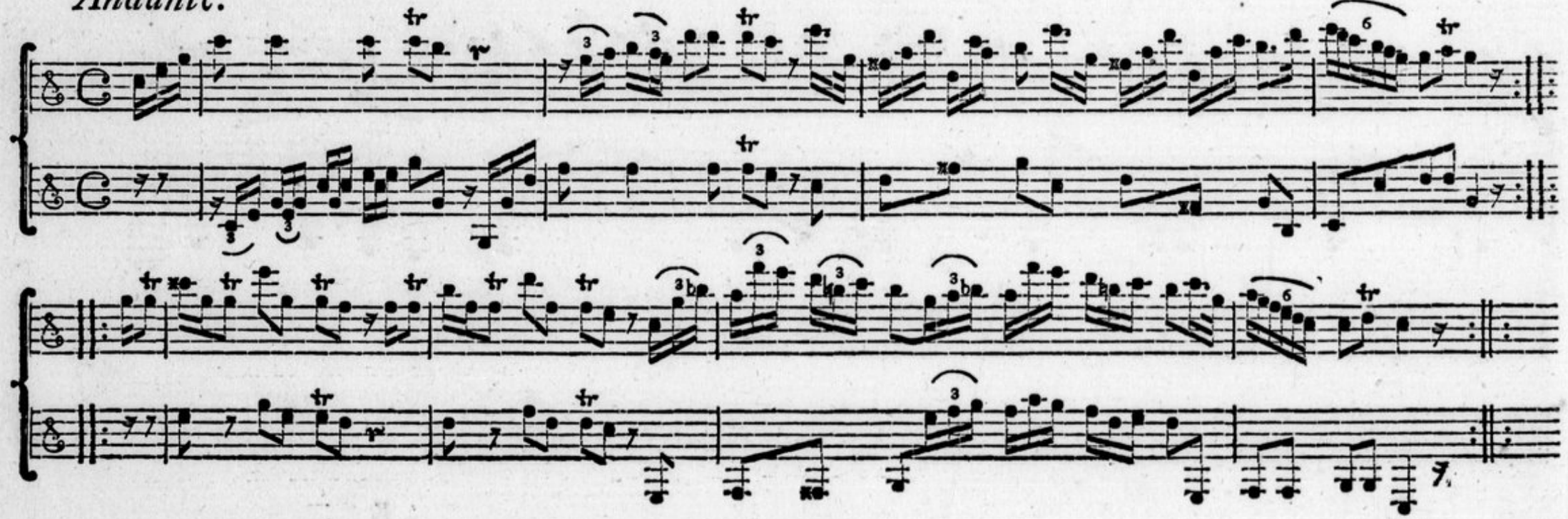
Adagio.



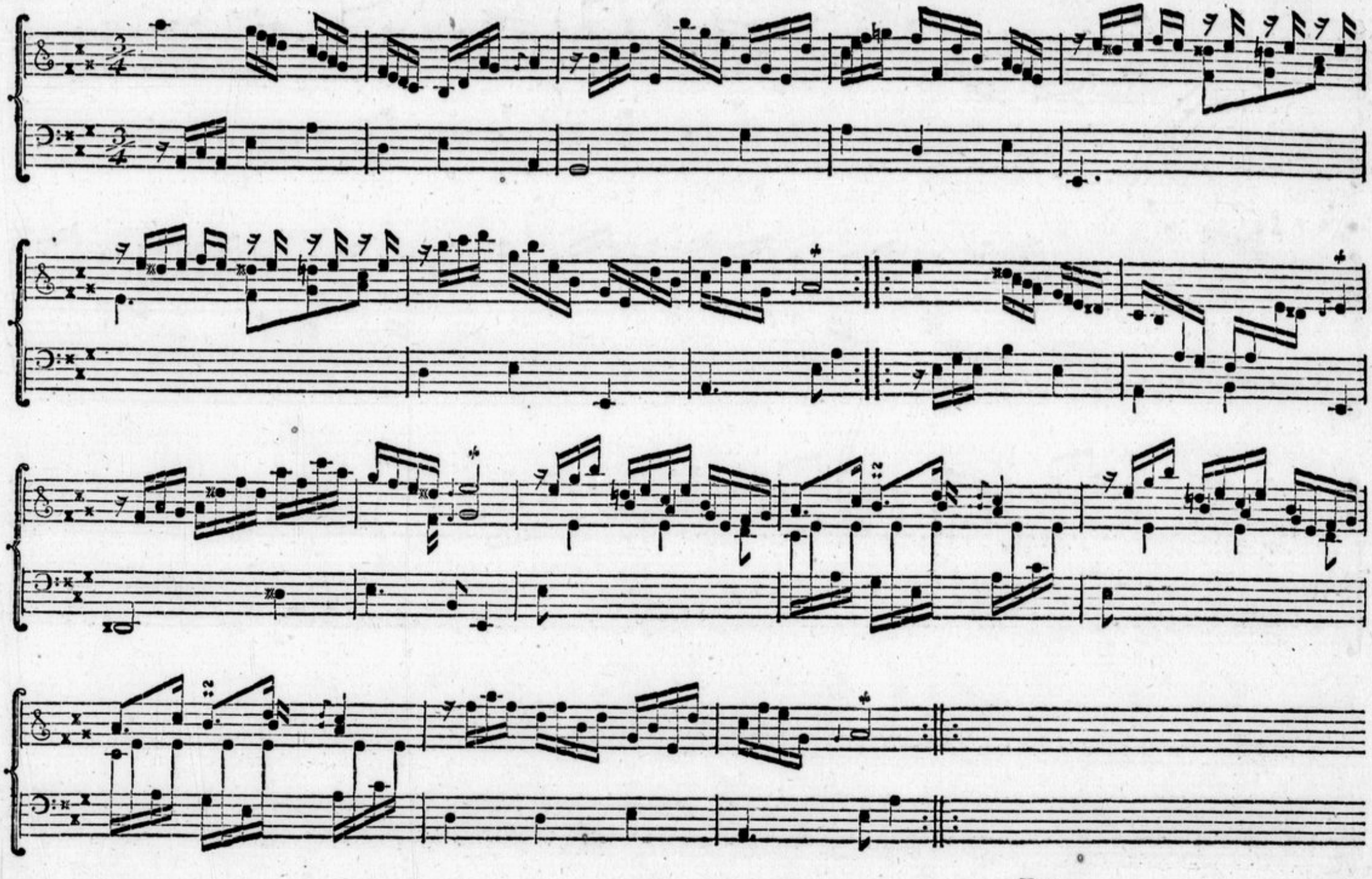
Menuet.



Andante.

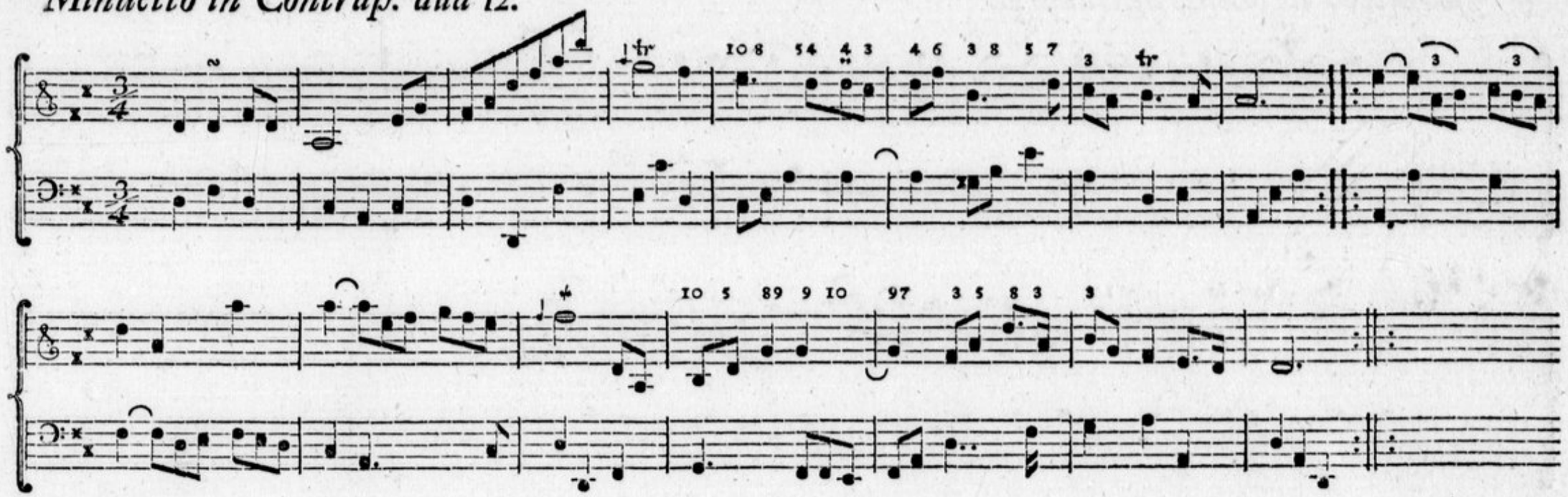


Polonoiſe.

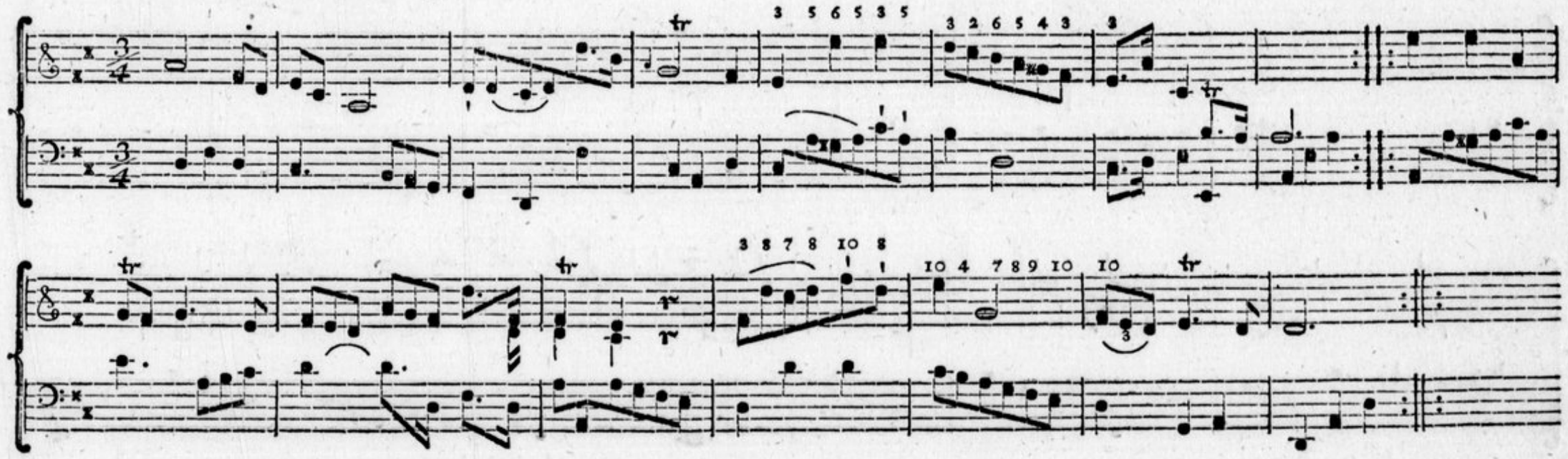


Polonoiſe.

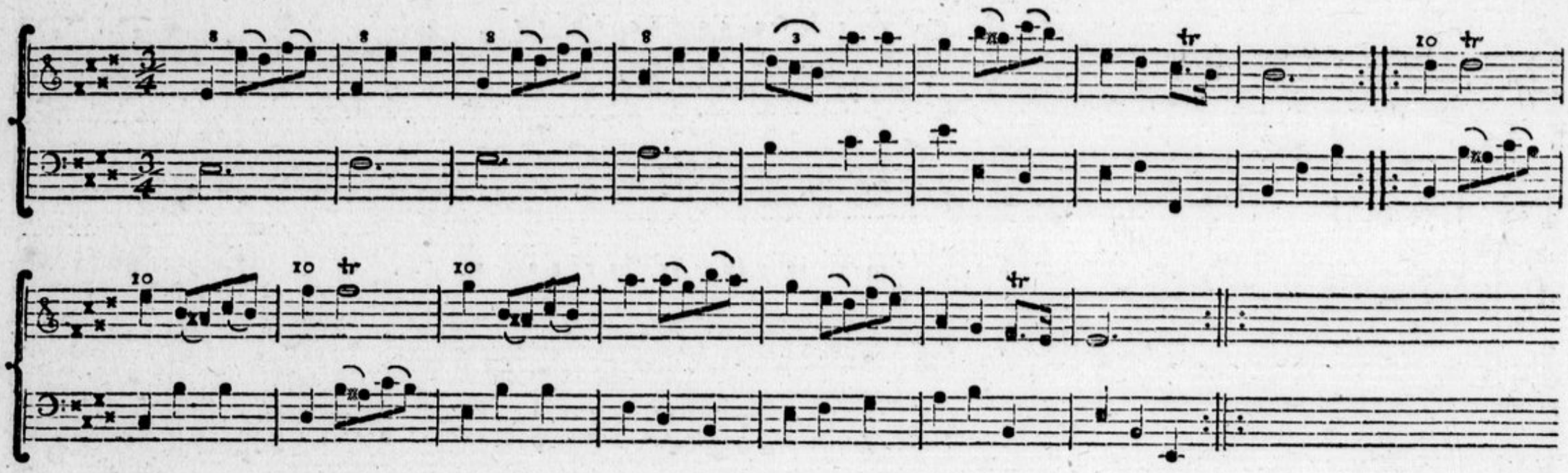
Minuetto in Contrap: alla 12.



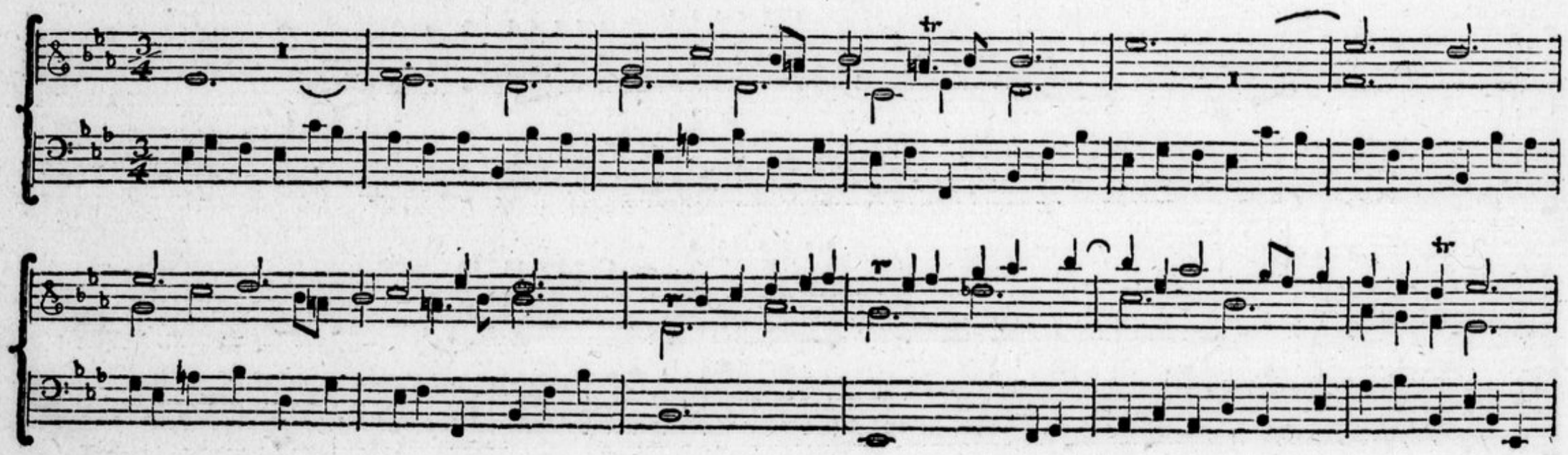
Minuetto in Contrap: alla 12.

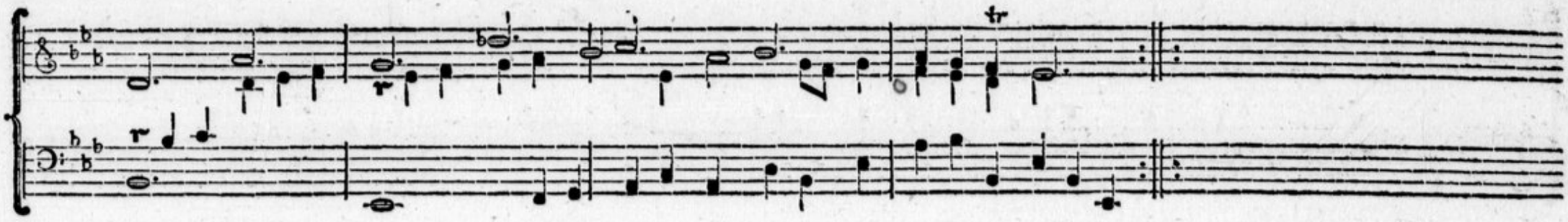


Minuetto in Contrap: alla 10.



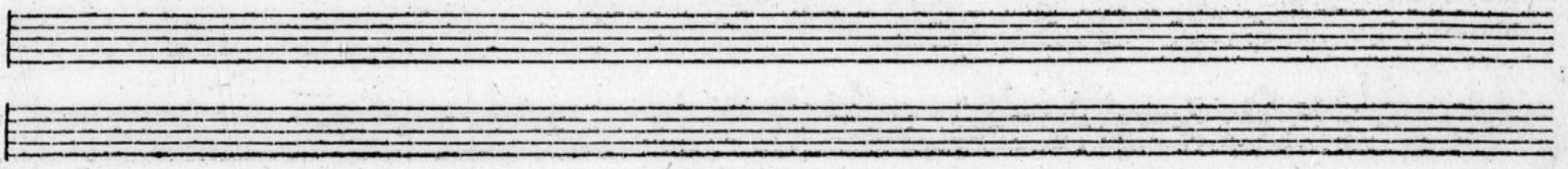
Minuetto in Contrap: alla 8.





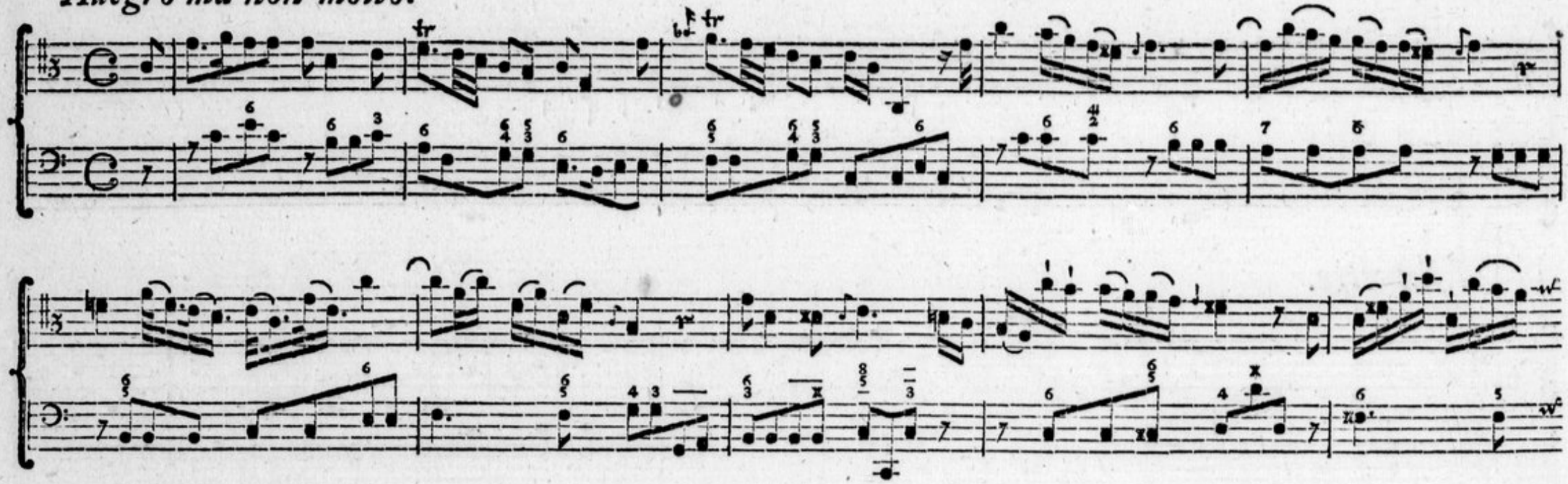
Minuetto.

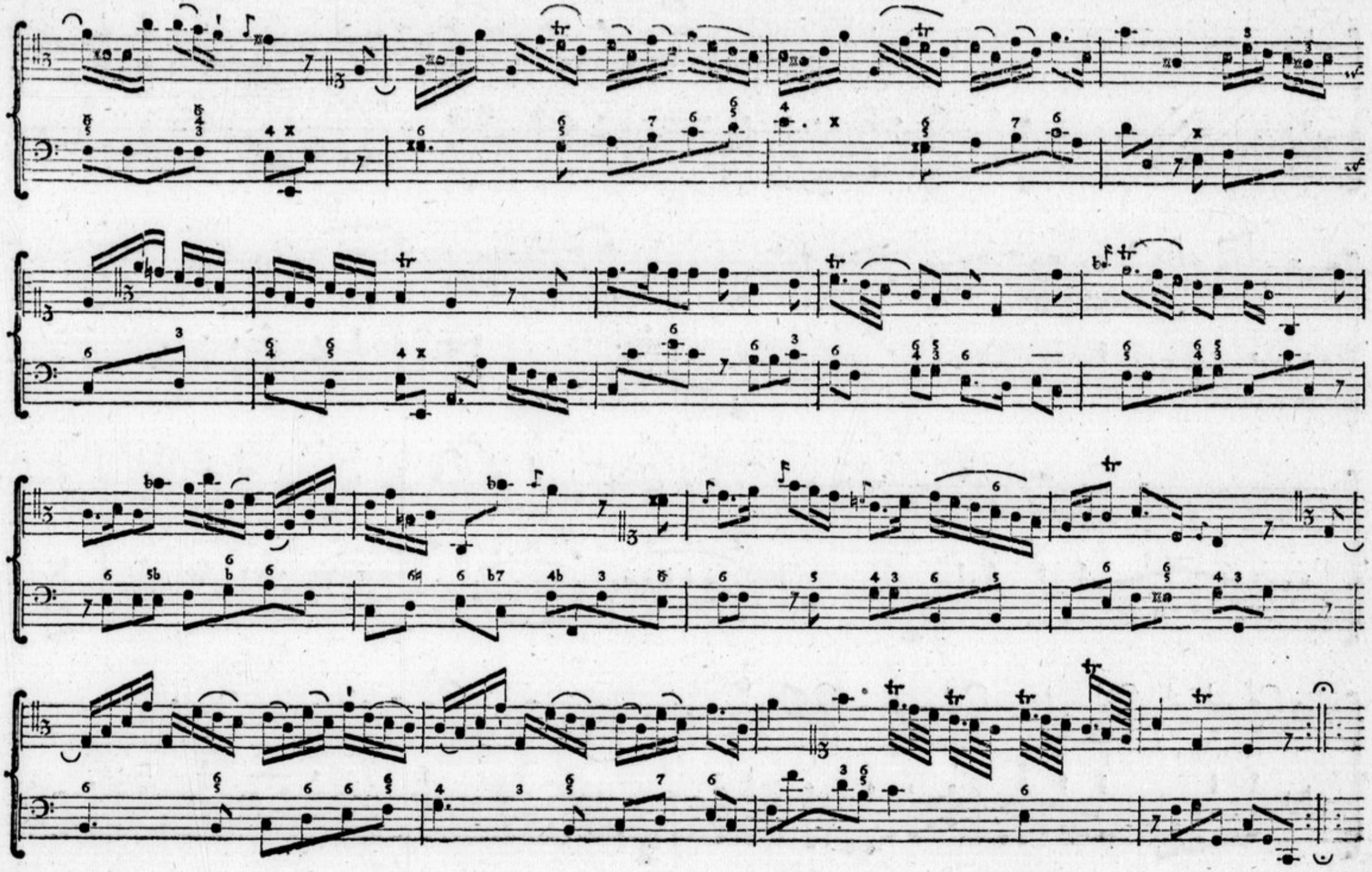
Imitazione in Canone.



SONATA.

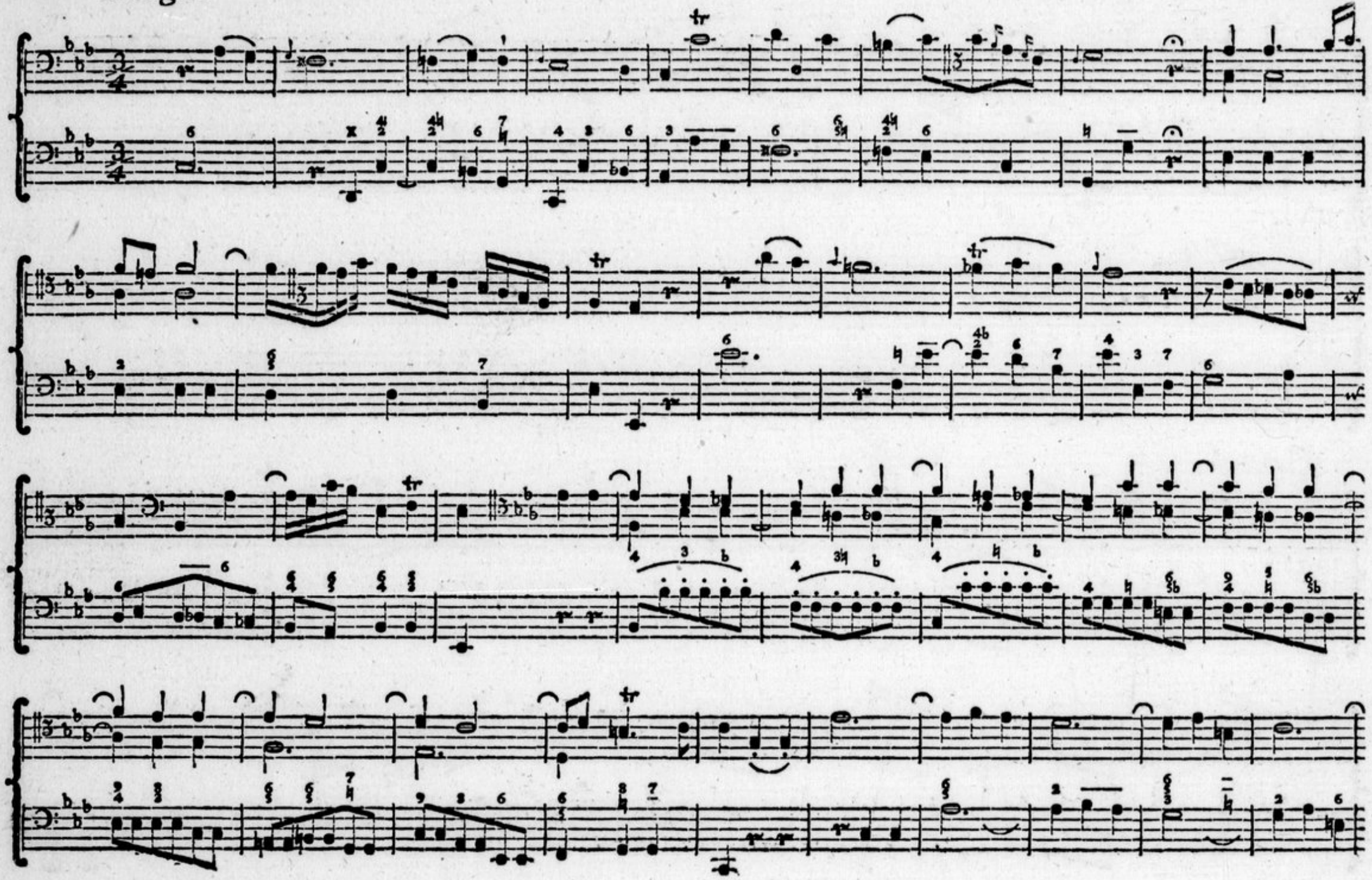
Allegro ma non molto.

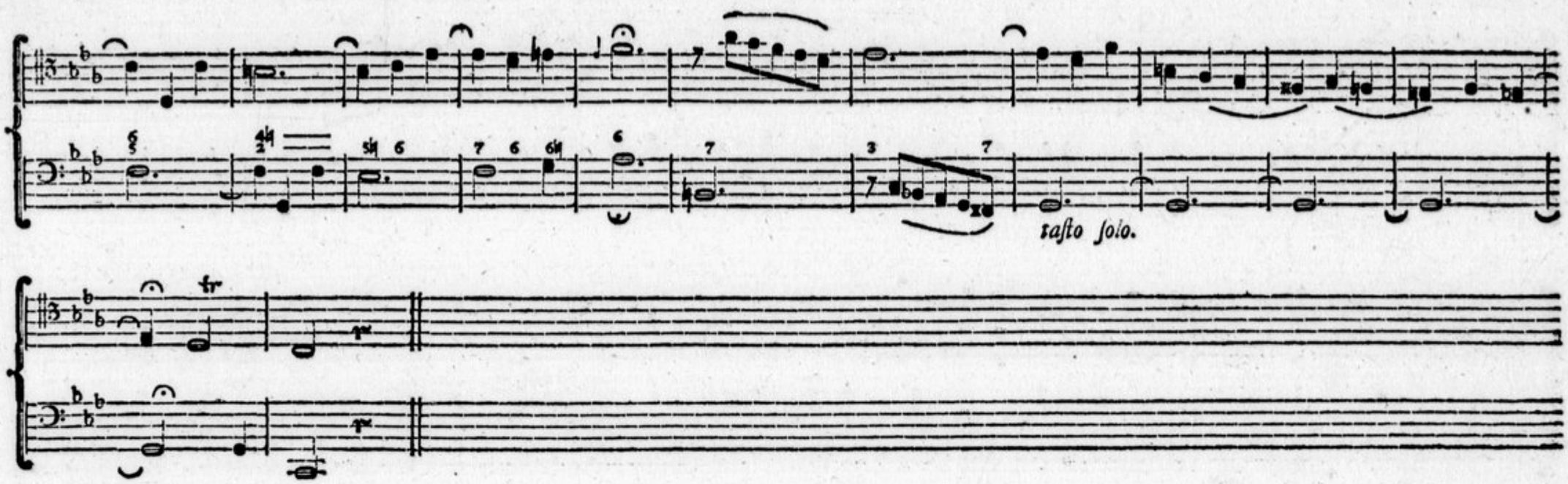




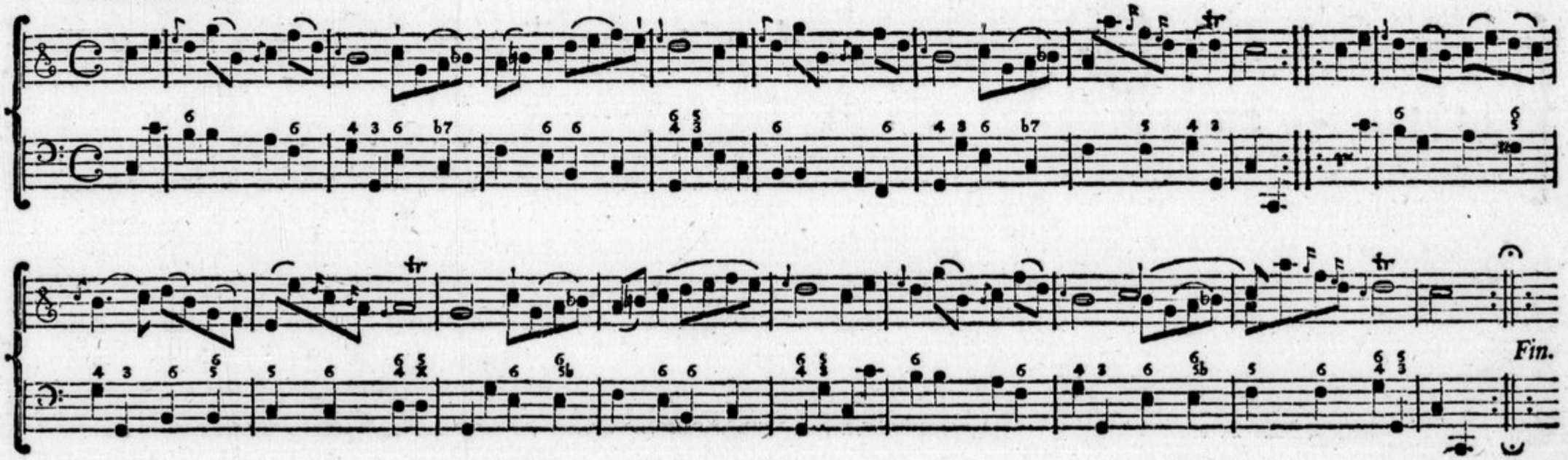
M

Adagio.

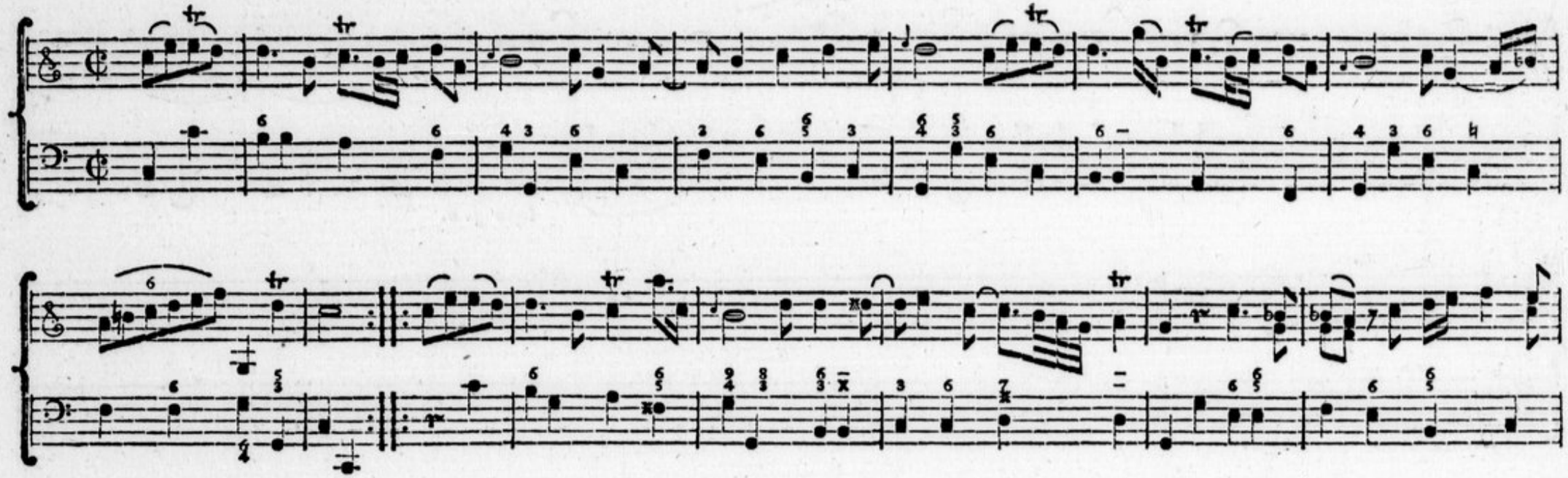




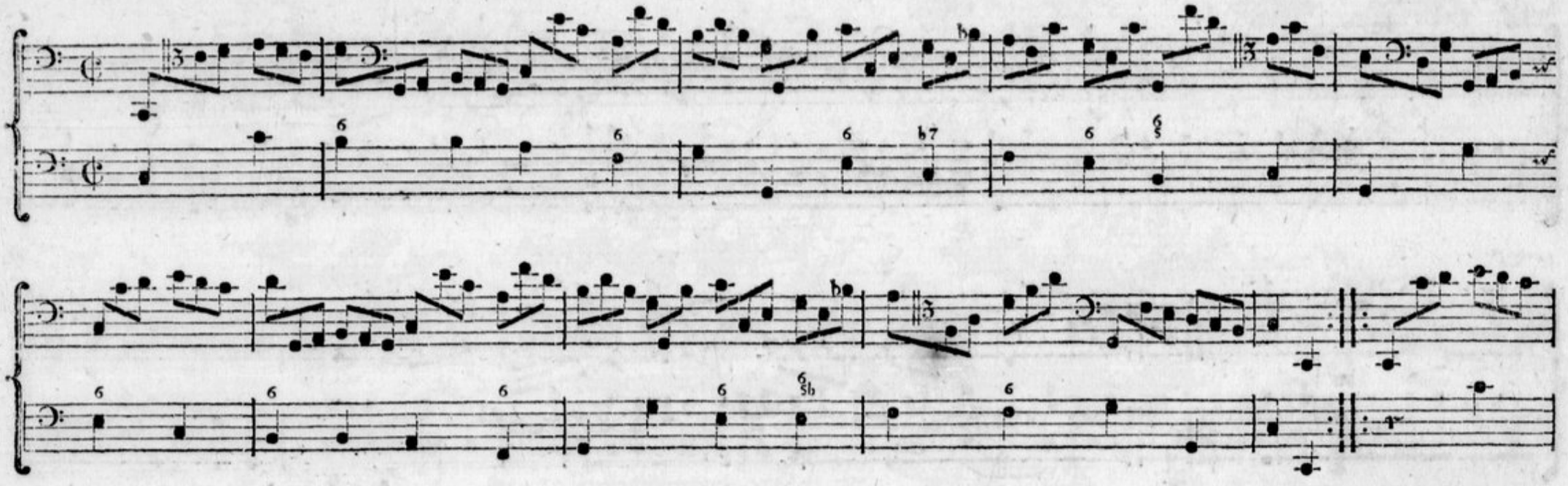
Cantabile.

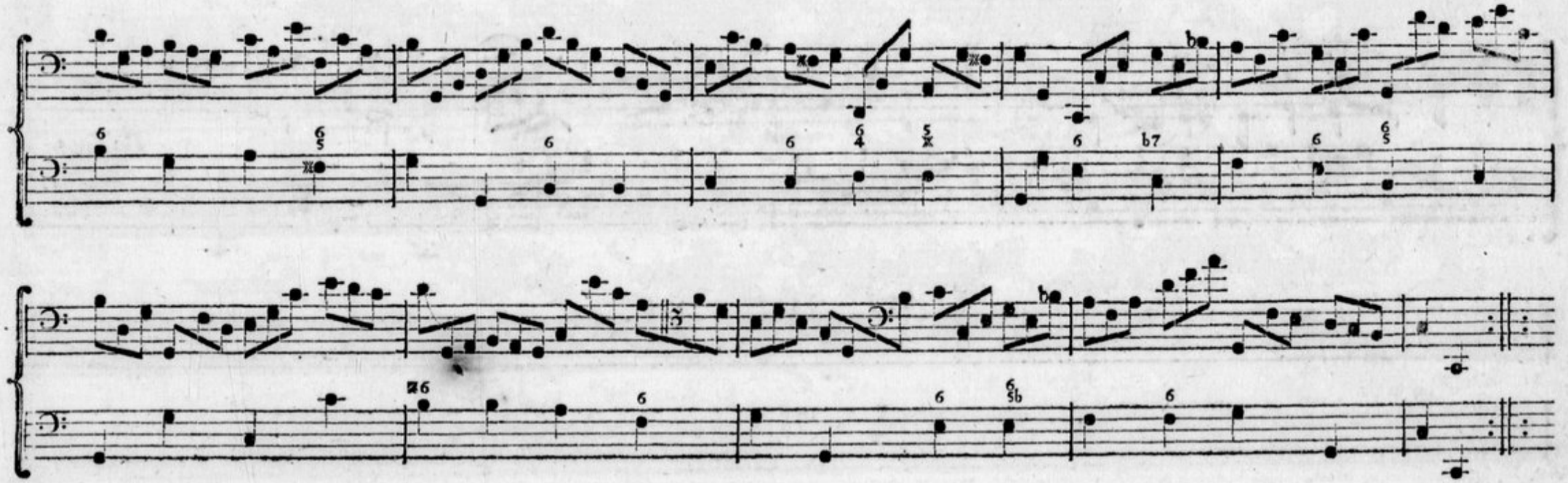


Variazione I.

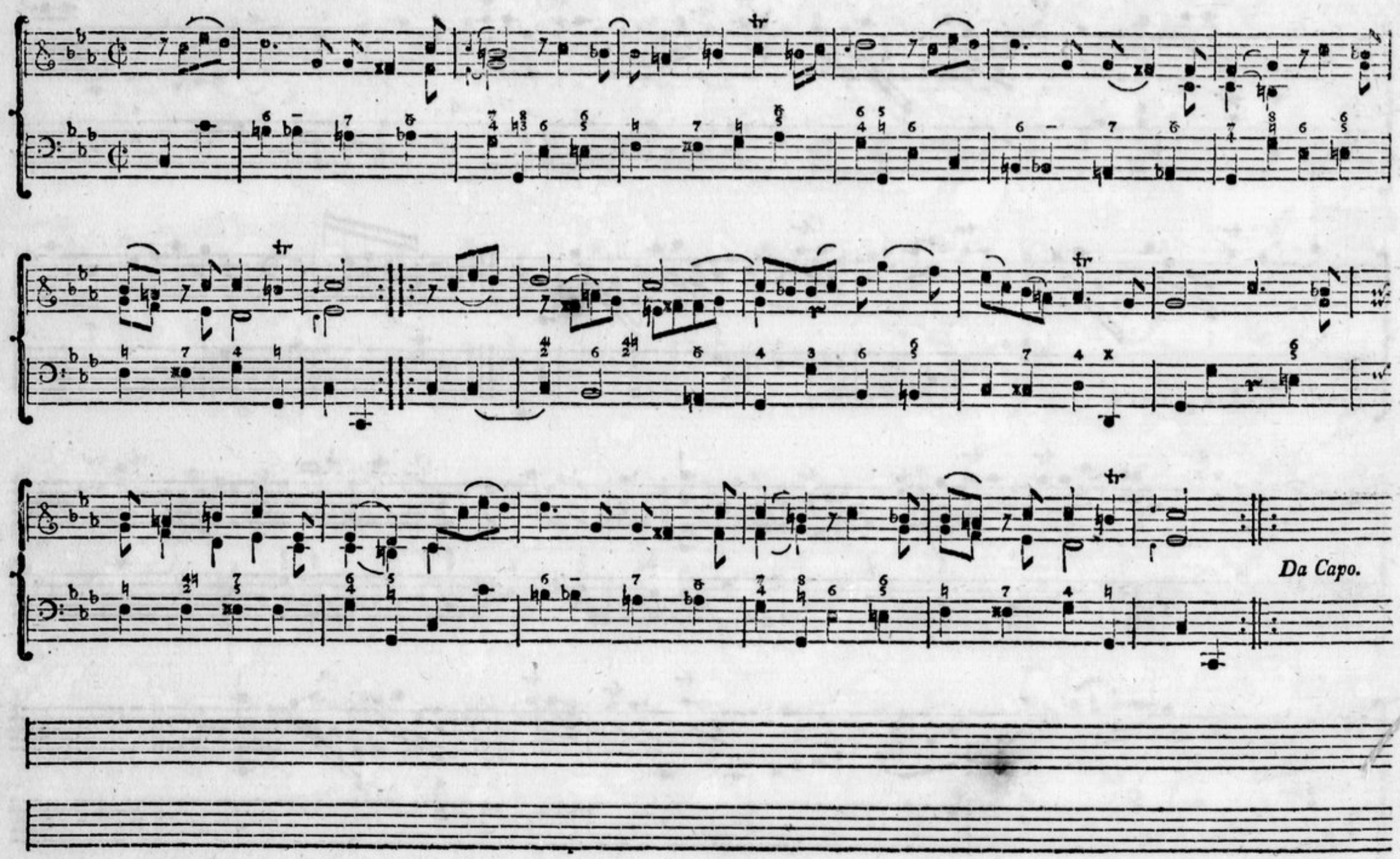


Variazione II.



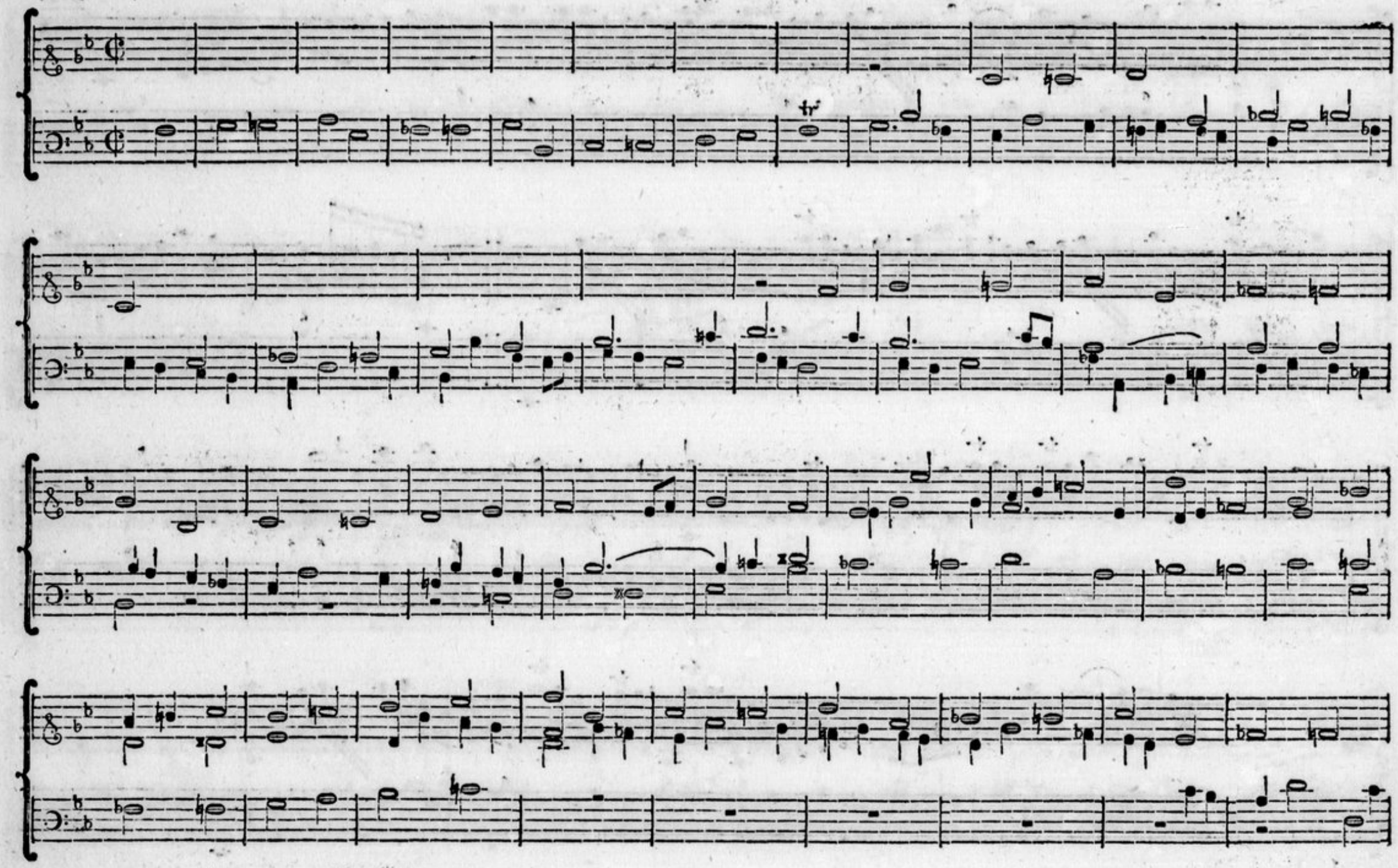


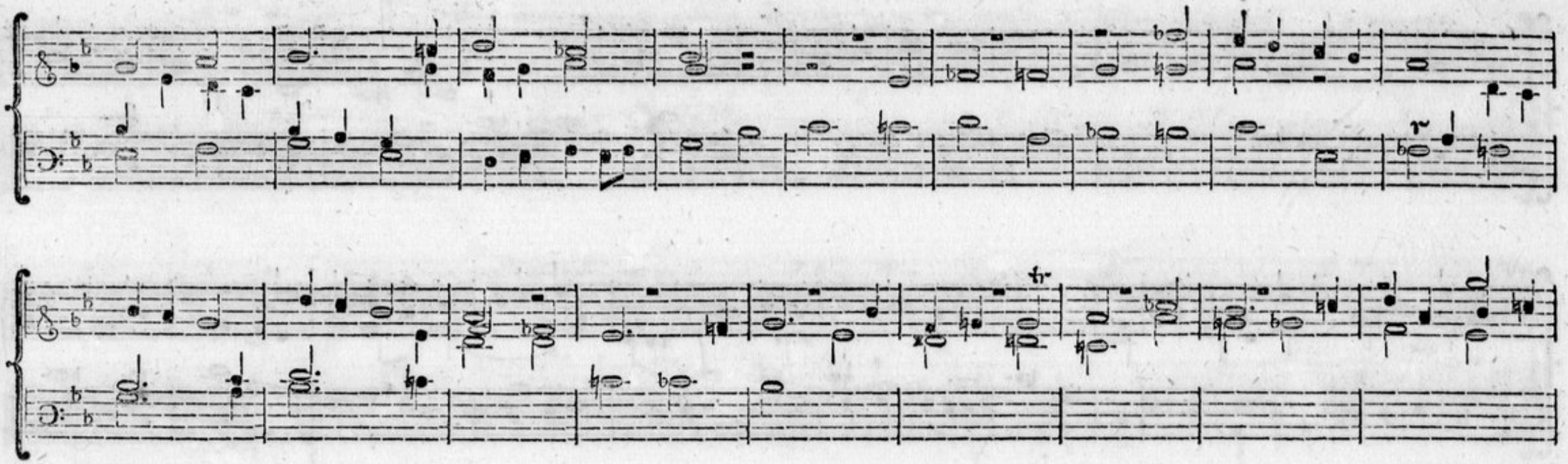
Variazione III.

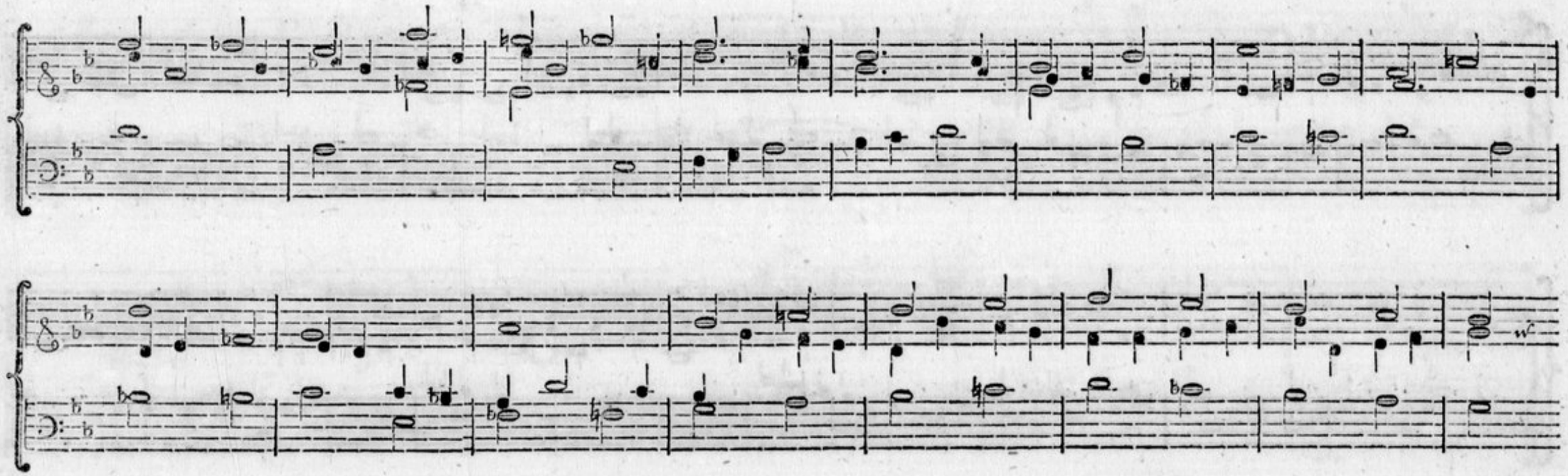


Variazione IV.

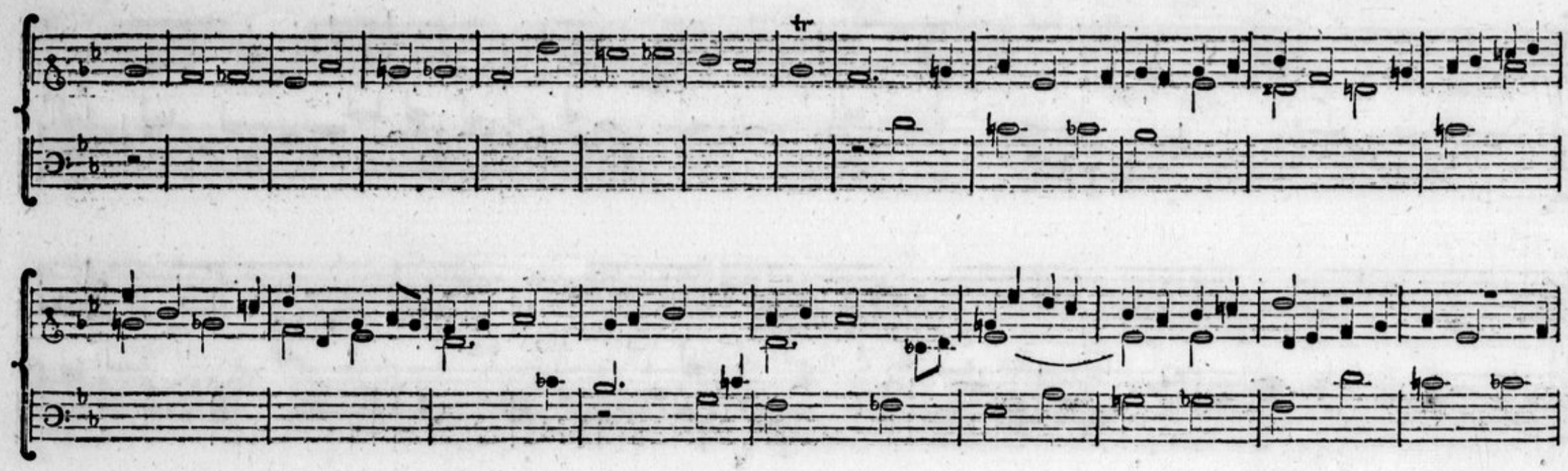
Ricercata.

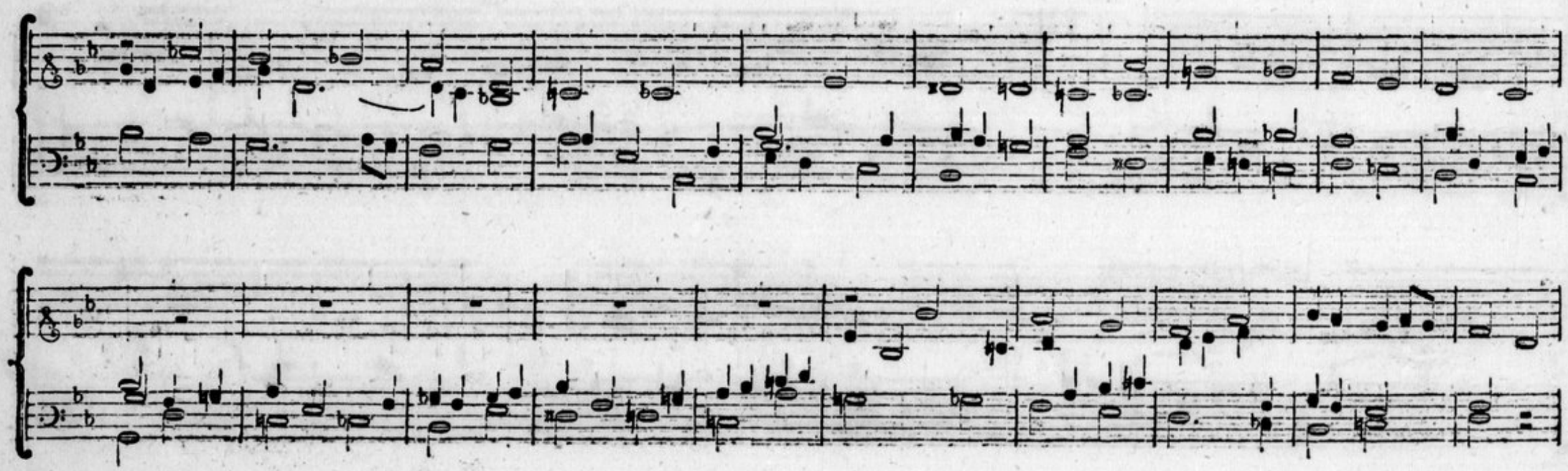


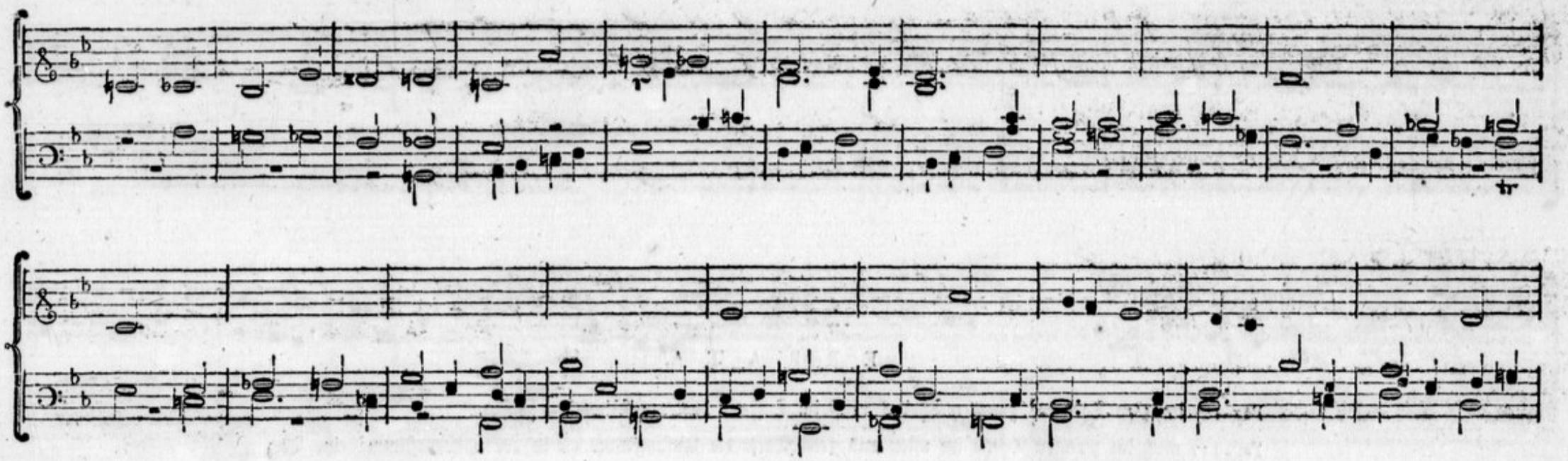


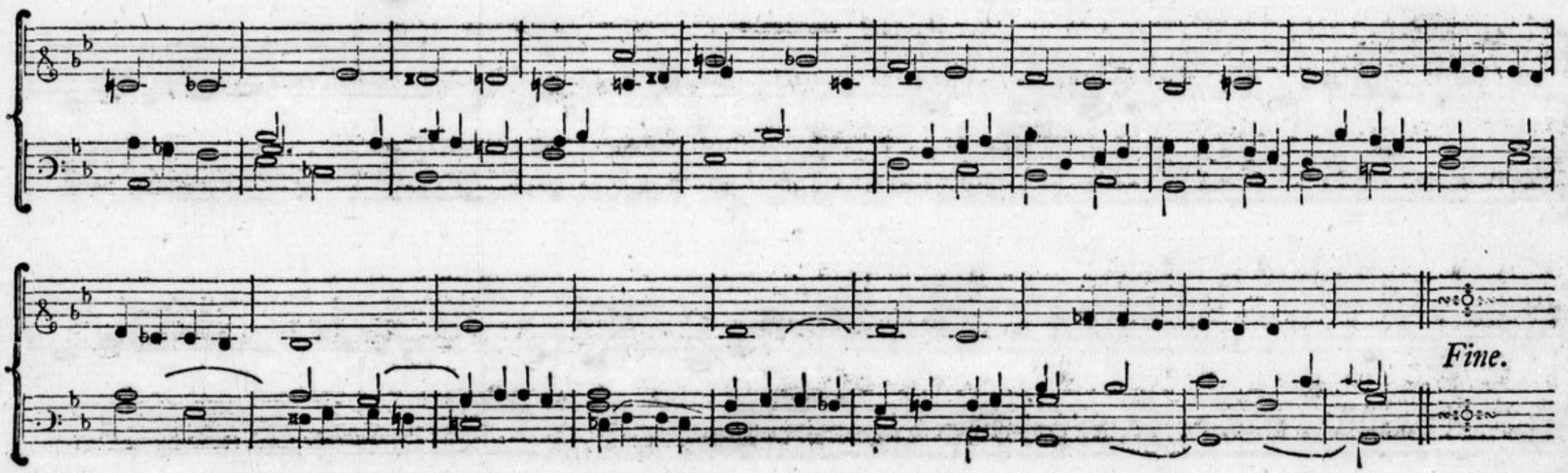


O


tr




tr


Fine.

C. DE M.
N. 15087.

ERRATA.

Pag. 10. im 4ten Tact des zweyten Theiles muß im Discant das 2te Viertel $\bar{a}$ heissen.

Pag. 11. muß im zweyten Theile im 1sten und 9ten Tacte die Anfangsnote cis in der Discantstimme eine Terz höher $\bar{\bar{e}}$ stehen.