

The Library
of the
University of North Carolina



Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

PERMANENT RESERVE
F781.6
R348v
v.1

Music lib.

PERMANENT RESERVE

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

PERMANENT RESERVE

Vollständiges

LEHRBUCH

der

musikalischen Composition

oder:

ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz

im

KIRCHENSTYL

von

A. REICHA.

Lehrer der Composition an der königl. franz. Schule der Musik und Declamation

Ritter der Ehrenlegion, und

in Paris.

Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt

und mit Anmerkungen versehen

von

CARL CZERNY.

Eigenthum der Verleger.

Eingetragen in das Vereins-Archiv

bei Ant. Diabelli und Comp.

Graben № 1133.

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/vollstndigeslehr00reic

Reicha's Compositionslehre.

ERSTER BAND,

enthaltend den

1ten 2ten u. 3ten Theil

— oder —

die Abhandlung von der praktischen Harmonie.

WIEN,

bei A. Diabelli and Comp.

Graben N°1133.

ERSTER

THEIL.

Première Partie.

426162

TABLE DES MATIÈRES
DE LA PREMIÈRE PARTIE.

Des sons et des intervalles . Page . . . . . 5.
Classification des intervalles . P. . . . . 6.
Tableau des intervalles avec leur renversement. P. 9.
Des accords. P. . . . . 11.
Classification des accords. P. . . . . 11.
Des renversemens des accords P. . . . 15.
Tableau des accords avec leurs renversemens usités . P. . . . . 16.
Observations sur les demi-cadences et sur les cadences parfaites. P. . . . . 18.
Formules des demi-cadences . P . . . 18.
Formules des cadences parfaites. P. . . 19.
Formules des cadences rompues . P. . . 19.
Sur la Basse. P . . . . . 20.
Observation importante sur la quarte juste par rapport à la basse . P. . . . . 21.
De l'enchaînement des accords parfaits. P . 27.
De la position des accords ou distribution des notes entre les différentes parties. P. . 32.
Du mouvement des parties. P . . . . 34.
De la préparation et de la résolution des accords dissonans. P . . . . . 39.
Des marches de septièmes. S . . . 47.
Suite de la préparation et de la résolution des accords dissonans . P . . . . . 50.
Observations sur les notes, que l'on peut doubler ou supprimer dans les accords . P . . 55.
Des modulations . P . . . . . 58.
Remarque importante sur la durée des accords intermédiaires, qui servent à passer d'un ton à l'autre . P . . . . . 64.
Des tons relatifs . P . . . . . 65.
Remarques générales sur les modulations. Page . . . . . 70.
Des modulations ou transitions enharmoniques . P . . . . . 75.

INHALT
DES ERSTEN THEILS.

Von den Tönen und Intervallen . Seite . . . 5
Klassen-Eintheilung der Intervalle. S . . . 6.
Tabelle der Intervalle mit ihrer Umkehrung. S. 9.
Von den Accorden. . S . . . . . 11.
Klassen-Eintheilung der Accorde . S . . . 11.
Von der Umkehrung der Accorde. S . . . . 15.
Tabelle der Accorde mit ihren gebräuchlichen Umkehrungen. S . . . . . 16.
Bemerkungen über die halben und ganzen Cadenzen. S . . . . . 18.
Beispiele halber Cadenzen S . . . . . 18.
Beispiele ganzer Cadenzen S 19
Beispiele unterbrochener Cadenzen S. . . 19.
Vom Bass. S . . . . . 20.
Wichtige Bemerkung über die reine Quart in Bezug auf den Bass. S . . . . . 21.
Von der Verbindung der vollkommenen Accorde. S 27.
Von der Lage der Accorde, oder Vertheilung der Noten in die verschiedenen Stimmen . S . . 32.
Von der Fortschreitung (Bewegung) d. Stimmen. S. 34.
Von der Vorbereitung und Auflösung der dissonierenden Accorde. S . . . . . 39.
Von der Fortschreitung der Septimen. S . 47.
Fortsetzung der Vorbereitung und Auflösung der dissonierenden Accorde . S . . . 50.
Bemerkungen über die Noten, welche man in den Accorden verdoppeln oder auslassen kann. S. 55.
Von den Modulationen. S . . . . . 58.
Wichtige Bemerkung über die Dauer der Zwischenaccorde, welche zur Fortschreitung aus einer Tonart in die andere dienen . S . . 64.
Von den verwandten Tonarten . S . . . 65.
Allgemeine Bemerkung über die Modulationen (Ausweichungen). S . . . . . 70.
Von den enharmonischen Ausweichungen . Seite . . . . . 75.

D. et C. N° 4170.

PREFACE.

En comparant la musique moderne avec les compositions qui ont précédé le dix-huitième siècle, on y trouve une différence très remarquable. Dans ces dernieres on n'apperçoit guère que des combinaisons compliquées et artificielles de l'harmonie. Les productions musicales de ce tems étaient plutôt une science abstraite qu'un bel art destiné à émouvoir l'âme et à toucher le coeur. Aussi l'enseignement d'une telle composition était-il peu favorable au goût, à l'imagination, au sentiment, au génie: C'est cet enseignement aride qui fait la base de la plus grande partie des traités sur la composition musicale, publiés jusqu'à présent. Il en résulte que ces ouvrages se trouvent incomplets et le plus souvent en contradiction avec la musique moderne dans laquelle on doit éviter de froids calculs et ne mettre, au contraire, que des idées, du sentiment, du goût, des effets, de la mélodie, de la variété, de la vérité dans les tableaux de la musique imitative &..

Il est vrai que quelques personnes de nos jours, aimant passionnément leur art, ont publié des ouvrages conçus autrement que ceux qui les ont précédés; mais, malgré tout ce qu'ils ont de bon, ces derniers ouvrages manquent encore de développemens nécessaires. On aurait, par exemple, desiré de trouver dans les ouvrages sur l'harmonie, des eclaircissemens satisfaisans sur les objets suivans: 1° La cause principale qui rend la Basse fautive; 2° Une théorie instructive et complette des modulations; 3° Les lois d'après lesquelles la nature lie les différens accords entr'eux; 4° Une théorie plus étendue des notes accidentelles, c'est-a-dire de celles qui ne comptent pas dans l'harmonie; 5° Les moyens de créer des marches harmoniques; 6° Le principe d'après lequel on peut briser correctement les accords; 7° Les ressources harmoniques renfermées dans la même gamme; 8° La possibilité de doubler, tripler et quadrupler l'harmonie à deux, à trois et à quatres parties; 9° Les conditions à observer dans

VORREDE.

Beim Vergleich der neueren und modernen Musik mit den Tonwerken, welche dem achtzehnten Jahrhundert vorangingen, findet man zwischen beiden einen sehr merkwürdigen Unterschied. In der letzteren kann man selten mehr, als künstlich berechnete Zusamensetzungen der Harmonie wahrnehmen. Die musikalischen Erzeugnisse jener Zeit waren mehr die Früchte einer abstrakten Wissenschaft, als eine schöne, zum Seelenreiz und zur Rührung des Herzens bestimte Kunst. Auch der Unterricht in einer solchen Compositionsart war dem Geschmack der Fantasie, dem Gefühl, dem Genie wenig günstig. Die meisten bis jetzt erschienenen Compositions Lehrbücher wurden auf diesen trockenen Grund gebaut. Daher sind diese eben so unvollständig, als äusserst häufig mit der neueren Musik im Widerspruch, in welcher man kalte-Berechnungen vermeiden, und dagegen nur Ideen, Gefühl, Geschmack. Wirkung, Melodie, Abwechslung, Wahrheit in den Bildern der musikalischen Malerei, &: anwenden soll.

Wohl haben mehrere die Kunst leidenschaftlich liebende Männer unserer Zeit, hierüber Werke herausgegeben, die von andern Ansichten beseelt sind, als ihre Vorgänger; aber ungeachtet alles des Guten, das diese Arbeiten enthalten, fehlt es ihnen doch an manchen nothwendigen Entwicklungen. Man würde, z: B:, in den Werken über die Harmonielehre, befriedigende Aufklärungen über folgende Gegenstände zu wünschen haben: 1tens Die Ursache, warum der Bass fehlerhaft werden kann 2tens Eine belehrende und vollständige Theorie der Modulationen. 3tens Die Gesetze, nach welchen die Natur die verschiedenen Accorde unter einander verbindet. 4tens Eine vollständigere Theorie der durchgehenden (zufälligen) Noten, das heisst derjenigen, die nicht zur Harmonie gerechnet werden 5tens Die Mittel um harmonische Fortschreitungen zu bilden. 6tens Der Grundsatz, nach welchem die Accorde regelmässig zertheilt (gebrochen) werden können. 7tens Die harmonischen Hülfsquellen, welche jede Tonleiter enthält. 8tens Die Möglichkeit, die zwei-drei-und vierstimmige Harmonie zu verdoppeln, zu verdrei-und zu vervierfachen? 9tens Die Bedingungen, welche bei der ausnahmsweisen

l'enchaînement des accords par exceptions; 10° L'art de rendre l'harmonie avec l'orchestre.

Je me suis appliqué en conséquence à donner, dans ce cours, autant du moins que mes faibles talens me l'ont permis, les eclaircissemens desirés, et j'en ai donné, non-seulement sur les articles dont il vient d'être parlé, mais encore sur d'autres matières concernant l'harmonie pratique.

Afin de rendre cet ouvrage plus généralement utile, j'ai cru devoir prescrire des règles pour écrire correctement la musique libre et fondre ensemble les principes de la musique ancienne et moderne.

Dans un ouvrage de cette nature, le texte ne pouvant acquérir de l'évidence qu'autant qu'il est appuyé d'exemples, je les ai multipliés. Outre l'impossibilité de trouver tous ceux dont j'avais besoin à chaque instant, j'ai pensé qu'en les créant moi-même ils s'identifieraient mieux avec le texte.

Il m'a aussi paru plus avantageux pour les élèves de ne mettre, autant que possible, les exemples que sur une ou deux portées et de ne pas multiplier les clefs sans nécessité.

Verkettung der Accorde zu beobachten sind. 10ter Die Kunst, die Harmonie auf Orchester-Werke anzuwenden.

Ich habe mich, wenigstens so viel meine schwachen Kräfte erlaubten, bestrebt, im vorliegenden Werke diese gewünschten Erläuterungen zu geben, und ich gab deren nicht nur über die eben angeführten Gegenstände, sondern auch über andere, welche die praktische Harmonielehre betreffen.

Um die Nützlichkeit dieses Werkes allgemeiner zu machen, glaubte ich die Regeln, nach welchen die Musik des freien Styls korrekt gesetzt werden muss, vorschreiben, und hiedurch die Grundsätze der älteren und neueren Tonkunst mit einander verschmelzen zu müssen.

Da in einem Werke dieser Art, der Text die nöthige Klarheit nur durch Beispiele erhalten kann, so gab ich deren eine grosse Zahl; und in der Unmöglichkeit, stets alle diejenigen aufzufinden, die ich eben in jedem Augenblicke nöthig hatte, glaubte ich, indem ich sie selber erfand, dieselben mit der Idee der Worte besser zu vereinbaren.

Es schien mir auch für die Schüler vortheilhafter, um nicht unnöthig die Schlüsseln zu vermehren, die Beispiele nur in einem, oder zweien zu setzen.

VORREDE des ÜBERSETZERS.

Durch die Übertragung dieses grossartigen, und alle Theile der Harmonielehre erschöpfenden Werkes in die deutsche Sprache, dürfte der musikalischen Welt ein bedeutender Dienst geleistet werden. Die Kunst, dem Schüler nicht nur mit Klarheit alle Regeln, sondern auch deren mannigfache Ausübung in allen Gestalten der neueren Musik zu zeigen, die Art, die strengen, auf die Natur begründeten Grundsätze der Tonsetzkunst mit den ästhetischen, sich immer erweiternden Forderungen der Zeit, und selbst des Geschmackes in Einklang zu bringen, endlich die Bündigkeit, mit der alles auf einfache, unwandelbare Grundursachen zurückgeführt, und eine Regel und Bemerkung folgerichtig aus der andern entwickelt wird, — setzen dieses Werk des geachteten Verfassers in die Reihe des Bessten, was jemals über diese Gegenstände gedacht worden ist.

Der Styl des Originals ist klar, fasslich, und für jede Klasse von Schülern berechnet. Ich bestrebte mich, in dieser Übersetzung ihm eben so schmucklos und unzweideutig wiederzugeben, so wie meine Anmerkungen nur den Zweck haben, dem Schüler hie und da manche Erleichterung des Einübens und der Ausarbeitung der Aufgaben anzudeuten.

Wien, im März 1832.

Carl Czerny.

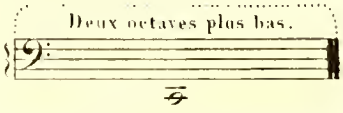
PREMIERE PARTIE.

Des Sons et des Intervalles.

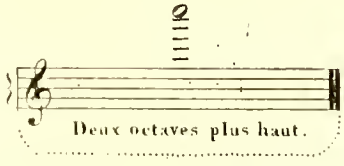
Le Son musical n'est autre chose que le résultat des vibrations ou oscillations des corps élastiques, (et en même temps) Sonores, lorsque ces vibrations se font avec la vitesse nécessaire pour être appreciables a nos organes auditifs.

L'air, qui est lui même le corps le plus élastique, reçoit immédiatement ces oscillations et comme véhicule, les communique à notre oreille. C'est ce mouvement régulier d'air provoqué par un corps sonore qui forme le Son proprement dit, lequel ne pourrait être apprécié ni senti sans cet élément, ainsi que le prouve la machine Pneumatique, sous la quelle nul Son ne se fait entendre à cause de l'absence de l'air. La gravité d'un Son est toujours en raison inverse du nombre des vibrations; ainsi moins un corps sonore fait de vibrations dans un tems déterminé, plus le Son qu'il produit est grave; et plus il en fait, plus le Son est aigu.

Le son le plus bas que notre oreille soit en état d'apprecier fait à peu près trente deux vibrations dans une seconde; il correspond à l'*Ut* suivant:



et le plus haut en fait seize mille trois cent quatre vingt quatre; il correspond à l'*Ut* suivant:



Ainsi tous les Sons musicaux, c'est-a-dire, ceux qui sont appréciables, se trouvent renfermes entre ces deux *Ut*. Tous ces Sons se divisent en neuf octaves, dont l'octave la plus inférieure et les deux octaves les plus aigues ne se pratiquent cependant pas généralemeñt, de sorte que les Sons usités se réduisent à peu près à ceux renfermés entre les deux *Ut* suivans:



ERSTER THEIL.

Von den Tönen und Intervallen.

Der musikalische Ton ist nichts Anders als die Wirkung der Schwingungen, oder der zitternden Bewegung elastischer, (ausdehnbarer) und zugleich klangvoller Körper, wenn diese Schwingungen so schnell geschehen, dass sie unseren Gehörsorganen vernehmlich werden.

Die Luft, an sich selbst der elastischeste Körper, empfängt diese Schwingungen unmittelbar durch die Erschütterung, und trägt, als Beförderungsmittel, selbe an unser Ohr. Diese regelmässige, durch die Erschütterung des klingenden Körpers erregte Beweglichkeit der Luft ist es, die den Ton eigentlich bildet, der sonst, ohne dieses Element, weder erkañt noch gehört werden könnte, wie die Luftpumpe beweist, unter welcher, wegen Abwesenheit der Luft, kein Schall gehört werden kann. Der Gehalt des Tones ist stets im umgekehrten Verhältniss mit der Zahl der Schwingungen; also je weniger Schwingungen ein tönender Körper in einem bestimmten Zeitraume macht, desto schwerer (tiefer) ist der Ton, den er giebt; je mehr er deren macht, desto feiner (höher) ist dieser.

Der tiefste Ton, den unser Ohr zu fassen im Stande ist, macht beiläufig 32 Schwingungen in einer Sekunde. Er stimt mit folgendem C überein:



und der höchste macht deren 16,384, und stimt mit folgendem C überein:



Also sind alle erkennbaren musikalischen Töne zwischen diesen zwei C enthalten. Alle diese Töne werden in neun Octaven eingetheilt, von denen jedoch die tiefste, und die zwei höchsten nicht gewöhnlich gebraucht werden, so dass sämtliche benutzbaren Töne ungefähr zwischen den zwei folgenden C eingeschlossen sind:



Les Notes ont été imaginées pour représenter les Sons ; c'est par elles que le compositeur exprime ses idées : elles sont pour lui ce que les couleurs sont pour le peintre.

Les Sons peuvent non seulement être entendus successivement, mais aussi simultanément ; dans le premier cas ils servent à créer la Melodie : dans le second, à produire l'Harmonie.

La première opération qu'on entreprend avec les Sons, sous le rapport de l'Harmonie, consiste à faire la comparaison d'un Son avec un autre : la distance qu'on y trouve s'appelle Intervalle ; mais, comme on peut comparer le même Son avec beaucoup d'autres, il est évident qu'il existe aussi différens Intervalles. On divise ces Intervalles en Secondes, Tierces, Quartes, etc : comme on peut le voir par le Tableau suivant, on l'on a indiqué en même temps le nombre de demi-Tons dont chacun des Intervalles est composé.

CLASSIFICATION DES INTERVALLES.*

Die Noten wurden erfunden um die Töne vorzustellen ; durch sie drückt der Tonsetzer seine Gedanken aus ; sie sind für ihn, was die Farben für den Maler.

Die Töne können nicht nur nacheinander folgend, sondern auch gleichzeitig gehört werden. Im ersten Falle dienen sie, die Melodie, im zweiten, die Harmonie hervorzubringen.

Das Erste, was man mit den Tönen, in Rücksicht der Harmonie, vorzunehmen hat, ist, das Verhältniss eines Tones zu dem Andern wahrzunehmen ; den Raum, den man zwischen beiden findet, nennt man das Intervall (*Zwischenraum*), aber da man denselben Ton auf diese Art mit vielen Andern in Verhältniss setzen kann, so ist es klar, dass es auch verschiedene Intervalle giebt. Man theilt diese Intervalle in Secunden, Terzen, Quarten, ect : ein, wie aus folgender Tabelle zu sehen, wo auch die Zahl der halben Töne angezeigt ist, aus denen jedes dieser Intervalle sich bildet.

EINTHEILUNG DER INTERVALLE.*



OBSERVATION.

Il ne faut point confondre deux Intervalles différens qui renferment la même quantité de demi-Tons.

Ainsi la Seconde augmentée ♯ et la Tierce mineure, ♭ dont chacune contient trois demi-Tons, ne sont pas du tout composées des mêmes Sons, car la Tierce mineure (Ut-Mi♭) est une consonnance, tandis que la Seconde augmentée (Ut-Re♯) est une dissonance.

Il est donc évident que ces deux Intervalles sont très différens dans la nature, quoique sur le Pianoforte (qui est tempéré et rend par-là supportable la différence qui se trouve entre ces deux Intervalles) on les frappe avec les mêmes Touches.

BEMERKUNGEN.

Man darf zwei verschiedene Intervalle, wenn sie auch aus einer gleichen Zahl halber Töne bestehen, nicht mit einander verwechseln.

So sind die übermässige Secund ♯, und die kleine Terz ♭, obschon jede von ihnen aus 3 halben Tönen besteht, keineswegs gleichlautend, denn die kleine Terz (C-Es) ist eine Consonanz während die übermässige Secund (C-Dis) zu den Dissonanzen gehört.

Es ist daher klar, dass diese beiden Intervalle von einander sehr unterschieden sind ; obschon auf dem Fortepiano, dessen Stimmung temperirt (gleichgestellt) ist, beide auf einer Taste angeschlagen werden, indem diese gleichgestellte Stimmung deren verschiedene Wirkung erträglich macht.

* En partant d'une autre Note quelconque, on peut reproduire ce même Tableau. Les Elèves feront très bien d'user de ce moyen pour se familiariser avec les Intervalles.

* Von jeder andern Note kann diese Tabelle wiederholt werden. Die Schüler werden sehr wohl thun sich dieses Mittels zu bedienen, um sich mit den Intervallen vertraut zu machen.
Anm. des Verfassers.

Afin d'éviter de multiplier inutilement les noms des Intervalles, on est convenu d'envisager les neuvièmes comme des secondes, les dixièmes comme des tierces etc: quoique l'effet n'en soit pas le même.



Um die Namen der Intervalle nicht unnöthig zu vermehren, werden die Nonen als Secunden, die Decimen als Terzen, etc: angesehen, obwohl ihre Wirkung nicht dieselbe ist.

1.) **Anmerkung des Übersetzers.** Es ist natürlicherweise unumgänglich nothwendig, dass der Schüler der Harmonielehre des Notenschreibens kundig sey, und alle in diesem Werke vorkommenden Beispiele in alle übrigen Tonarten schriftlich übersetze. Nur auf diese Art kann er deren Gebrauch sich gehörig eigen machen. Es versteht sich, dass alle Beispiele im Durtone, auch nur in Durtöne, und alle Beispiele im Moltone, auch nur in Moltöne übersetzt werden können. Ausserdem ist dem Schüler sehr zu rathen, wenn er insbesondere diese Intervallenberechnung und später, (wie ich seiner Zeit andeuten werde) alle *Klassca-Accorde*, auch noch schriftlich mit Buchstaben (ohne Noten) sich aufzeichnet; z:B: die vorliegenden, von C herechneten Intervalle auf folgende Art!

SECUNDEN.			TERZEN.			QUARTEN.			QUINTEN.			SEXTEN.			SEPTIMEN.		
kl:	gr:	überm:	verm:	kl:	gr: überm:	verm:	rein:	überm:	verm:	od: falsch.	rein. überm:	verm:	kl:	gr: überm:	verm	kl	g
des	*d*	*dis*	*es*	*es*	*e eis*	*fes*	*f*	*fis*	*ges*		*g gis*	*as*	*as*	*a ais*	*b*	*b*	*h*
c	*c*	*c*	*eis*	*c*	*c c*	*c*	*c*	*c*	*c*		*c c*	*eis*	*c*	*c c*	*eis*	*c*	*c*

Wenn D zum Grundton genommen wird so ist vorstehende Tabelle, wie folgt:

SECUNDEN.			TERZEN.			QUARTEN.			QUINTEN.			SEXTEN.				SEPTIMEN.		
kl:	gr:	überm:	verm:	kl:	gr: überm:	verm:	rein.	überm:	verm:	od: falsch.	rein. überm:	verm:	kl:	gr:	überm:	verm:	kl:	g
es	*e*	*eis*	*f*	*f*	*fis* doppel *fis*	*ges*	*g*	*gis*	*as*		*a ais*	*b*	*b*	*h*	*his*	*c*	*c*	*c*
d	*d*	*d*			(x *fis*)	*d*	*d*	*d*	*d*		*d d*	*dis*	*d*	*d*	*d*	*dis*	*d*	*d*
			dis	*d*	*d d*													

Und so von jedem der 12, innerhalb der Octave befindlichen Töne. Ein Gleiches gilt von den nachfolgenden Umkehrungen der Intervalle. Nach dieser Buchstaben-Übersetzung erst, ist alles dasselbe mit Noten wieder aufzuschreiben, und solchergestalt wohl ins Gedächtniss einzuprägen. Denn alle Theorie nützt nur dann, wenn man deren Ansuben in jeder Hinsicht in seiner Gewalt hat.

En renversant les Intervalles, c'est-à-dire, en mettant la Note grave à une Octave plus haute, l'Unisson devient Octave, la Seconde devient Septième, la Tièrce devient Sixte, la Quarte devient Quinte, la Quinte devient Quarte, la Sixte devient Tièrce, la Septième devient Seconde, et l'Octave devient Unisson.

Wenn man die Intervalle umkehrt, d:h:, wenn man den Grundton um eine Octave höher nimmt, wird aus dem Unison eine Octave, aus der Secund eine Septime, aus der Terz eine Sext, aus der Quart eine Quint, aus der Quint eine Quart, aus der Sext eine Terz, aus der Septime eine Secund; die Octave wird wieder zum Unison.



Pour voir d'un seul coup d'œil l'effet de ce renversement, on peut le représenter par les chiffres suivants : 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8
8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3 – 2 – 1.

Il faut encore observer que dans ce renversement :

1° Les Intervalles *diminués* deviennent : des Intervalles *augmentés*.
2° Les Intervalles *mineurs* deviennent : des Intervalles *majeurs*.
3° Les Intervalles *majeurs* deviennent : des Intervalles *mineurs*.
4° Les Intervalles *augmentés* deviennent : des Intervalles *diminués*.

La Quarte juste devient Quinte parfaite, et celle-ci étant renversée devient Quarte juste.

Pour indiquer la cause qui change les Intervalles majeurs en Intervalles mineurs, les diminués en Augmentés dans leurs renversements, nous analyserons l'Exemple suivant :

Um mit einem Blicke die Wirkung dieser Umkehrungen zu übersehen, kan man sie durch folgende Zahlen verstellen: 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8
8 7 6 5 4 3 2 1.

Noch ist bei dieser Umkehrung folgendes zu beobachten:

1. Aus den *verminderten* Intervallen werden *Übermässige*.
2. Aus den *kleinen* . . . Intervallen werden *Grosse*.
3. Aus den *grossen* . . . Intervallen werden *Kleine*.
4. Aus den *übermässigen* Intervallen werden *Verminderte*.

Aus der reinen Quarte wird eine reine Quinte, und diese umgekehrt, wird zur reinen Quarte.

Um die Ursache anzugeben, warum bei der Umkehrung aus grossen Intervallen kleine, aus verminderten Übermässige werden, wollen wir folgendes Beispiel zergliedern:

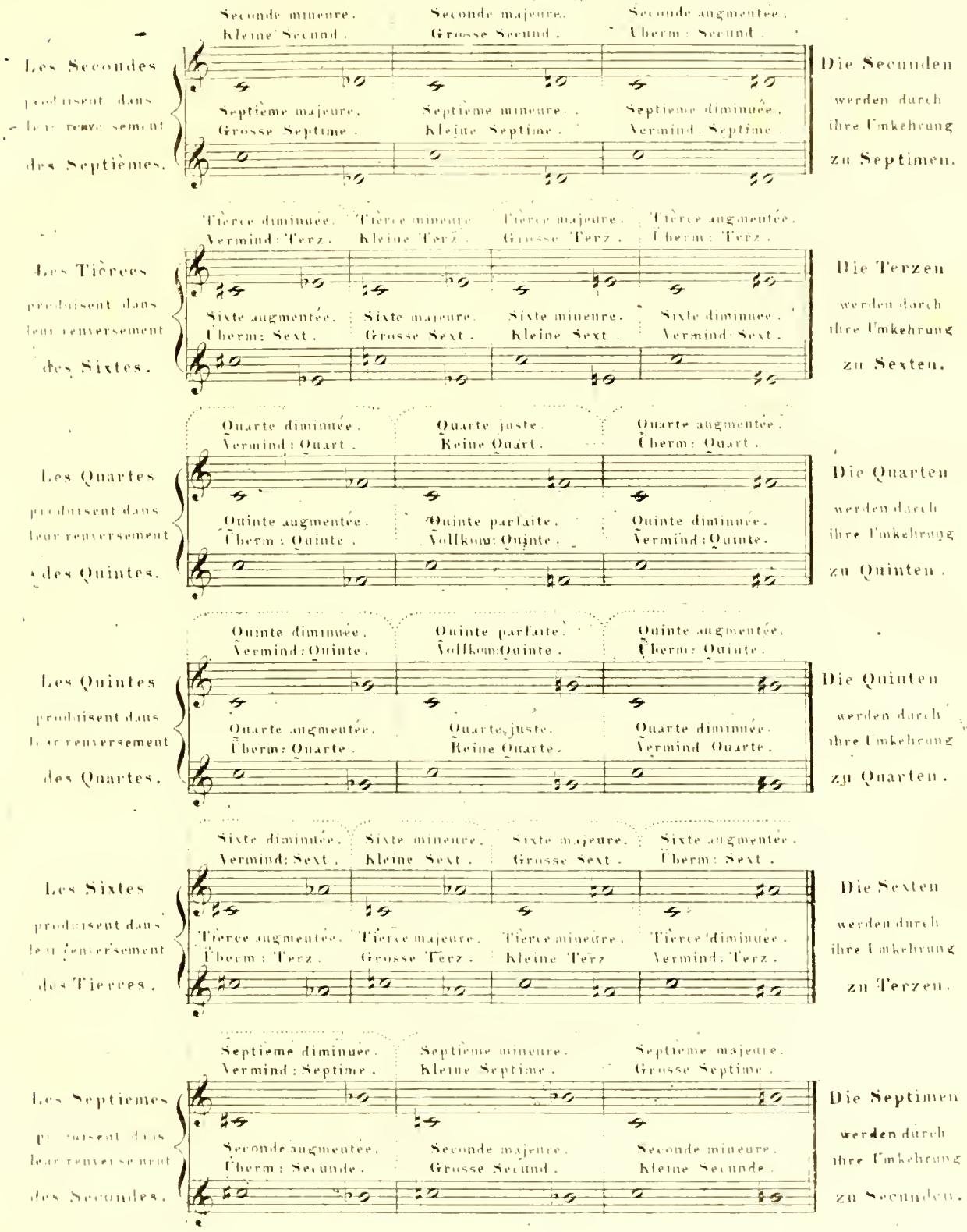


La Tierce est mineure dans le N° 1, parceque *Mi* Bémol est plus proche d'*Ut* que *Mi* Bécarre (sa Tierce majeure.) La Sixte dans ce même N° doit être au contraire majeure, parceque *Mi* Bémol est plus éloigné d'*Ut* que *Mi* Bécarre (sa Sixte mineure.) Ainsi le *Mi* Bémol au dessus d'*Ut* raccourcit l'Intervalle, et, placé au dessous d'*Ut*, il l'agrandit. Par la même raison, la Tierce majeure dans le N° 2. donne dans son renversement une Sixte mineure; car *Mi* Bécarre placé au dessus d'*Ut* est plus éloigné que *Mi* Bémol; et mis au dessous il en est plus proche. La même analyse a aussi lieu dans le N° 3, on remarquera que la Septième diminuée (*Ut* dièze et *Si* bémol) étant le plus court des Intervalles de Septième, son renversement (*Si* Bémol et *Ut* Dièze) est parconséquent le plus grand des Intervalles de Seconde.

In N° 1, ist die Terz klein, weil *Es* dem *C* näher liegt, als *E*, (dessen grosse Terz). Die Sext in demselben N° ist dagegen gross, weil *Es* vom *C* entfernter liegt als *E*, (dessen kleine Sext). Also wen das *Es über* dem *C* steht so verkürzt es das Intervall (den Zwischenraum), hingegen *unter* das *C* gesetzt, vergrössert es denselben. Aus derselben Ursache giebt in N° 2, die grosse Terz in ihrer Umkehrung eine kleine Sext. Denn *E über* dem *C* genommen, ist von diesem weiter entfernt als *Es*, und *unter* dem *C*, ist es demselben näher. Dieselbe Untersuchung ergiebt bei N° 3, dass, da die verminderte Septime (*Cis* und *B*) die kürzeste der Septimen Intervalle ist, seine Umkehrung also die weiteste der Secunden herbeiführt.

TABLEAU
des Intervalles avec leur renversement

TABELLE
der Intervalle mit ihrer Umkehrung.



L'Unisson devient Octave et vice versa.

Aus dem Unison wird Octave und umgekehrt.

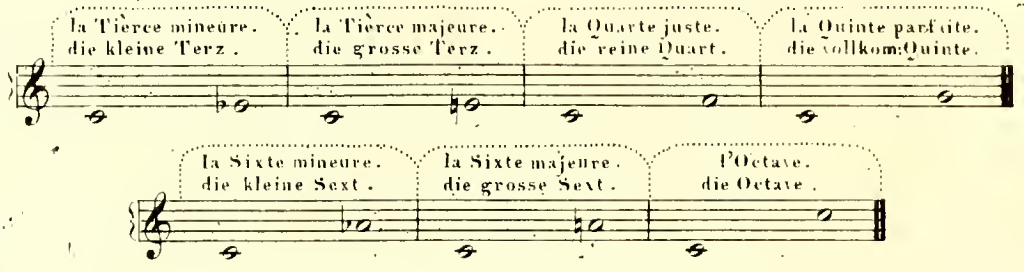
2.) Anmerkung des Übersetzers. In der Regel werden alle Intervalle vom Grundtone *aufwärts* gesucht und berechnet. Allein um auch abwärts gehende Fortschreitungen kürzer zu bezeichnen, bedient man sich der Ausdrücke: Unter=Secunde, Unter=Terze, Unter=Quarte, etc.; welche also vom Grundtone *herab* zu suchen sind. Wenn also gesagt wird: der Bass geht nach seiner Unter=Quarte, so hat man, wenn C im Bass war, das treferliegende G darnach zu nehmen. Geht der Bass nach der Ober=Quarte, so nimmt man in diesem Falle das höher liegende! Und so bei allen Intervallen und Tonarten in gleichem Verhältniss.

Les Intervalles sont consonnans ou dissonans.

Die Intervalle sind consonierend oder dissonierend (wohl= oder übel=lautend.)

Les consonnans sont:

Die consonierenden sind:



Tous les autres Intervalles sont dissonans.

Alle übrigen Intervalle sind dissonierend.

La Quarte juste, la Quinte parfaite et l'Octave s'appellent *Consonnances parfaites*, parceque la moindre altération dans l'une des deux Notes, qui les composent, en fait des dissonances, tandis que la Tierce et la Sixte, qu'on appelle consonnances imparfaites, peuvent être majeures ou mineures sans cesser d'être consonnantes.

Die reine Quart, reine Quint, und Octave heissen *vollkommene Consonanzen*, weil die geringste Änderung in einem der beiden Töne, aus denen sie bestehen, sie zu Dissonanzen machen würde, während dem die Terz und Sext, welche man *unvollkomne Consonanzen* nent, klein oder gross seyn können, ohne desshalb aufzuhören wohllautend zu seyn.

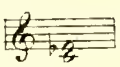
OBSERVATION.

On appelle *Consonnances* les Intervalles qui produisent sur nous une sensation agréable et douce, et dont l'effet ne laisse rien à desirer. Les Intervalles qui n'ont point cette qualité, ou qui ne l'ont pas au même dégré et dont l'effet exige une suite ou résolution, s'appellent *Dissonances*.

BEMERKUNG.

Consonanzen nent man diejenigen Intervalle, die auf uns eine angenehme und sanfte Wirkung machen, und dem Gehör nichts zu wünschen übrig lassen. Diejenigen Intervalle die diese Eigenschaft gar nicht, oder nur in geringerem Grade besitzen, und deren Wirkung eine Nachfolge oder Auflösung erfordert, heissen *Dissonanzen*.

La cause de la différence qui existe en général entre les consonnances et les dissonnances fut jadis attribuée a plusieurs phénomènes; mais les progrès, les expériences et les découvertes, qu'on a faits de nos jours dans l'*Acoustique*, nous prouvent d'une manière satisfaisante que cette différence n'existe que dans la proportion plus ou moins simple dans la quelle les vibrations respectives de deux Sons se trouvent; ainsi par exemple: le rapport entre les vibrations d'*Ut* et celles de *Mi* bémol  sa *Tierce mineure*, qui est une consonance, s'exprime par 5–6, tandis que le rapport entre les vibrations d'*Ut* et celles de *Re* dièze  sa

Die Ursache des Unterschiedes, der im Allgemeinen zwischen den Consonanzen und Dissonanzen Statt findet, wurde ehedem verschiedenen Erscheinungen zugeschrieben; aber die Fortschritte, Erfahrungen und Entdeckungen, die man in unseren Tagen in der *Akustik* (Schall=Lehre) gemacht hat, beweisen uns auf befriedigende Weise, dass dieser Unterschied nur in dem mehr oder weniger einfachen Verhältniss besteht, in dem sich die Schwingungen zweier Töne gegenseitig befinden; so z.B. wird das Verhältniss der Schwingungen von C und Es  seiner *kleinen Terz*, durch 5 – 6 ausgedrückt, während das Verhältniss der Schwingungen zwischen C und Dis  seiner

Seconde augmentée qui est une dissonance, donne la proportion 64_75, rapport qui est, comme on voit, beaucoup plus compliqué. Par la même raison, il existe une différence entre les Intervalles de Sixte mineure et Quinte augmentée, de Sixte majeure et Septiéme diminuée etc... *

DES ACCORDS.

Les accords se composent de plusieurs Intervalles. Les accords qui ne contiennent aucun Intervalle dissonant, sont consonnans; ils cessent d'être consonnans, dès qu'un Intervalle dissonant s'y trouve.

CLASSIFICATION DES ACCORDS.



* *L'Acoustique* démontre mathematiquement l'origine du Son, ses qualités, sa propagation, le rapport qui existe entre les Sons, la cause qui rend les Sons, frappés simultanement, consonnans ou dissonans, et la nature des differens phenomènes produits par eux. Elle est à la musique ce que l'optique est à la peinture.

La composition pratique va infiniment plus loin que l'Acoustique, la première met en jeu une quantité innombrable de moyens que la seconde n'explique point et ne peut même expliquer, il s'en suit que les regles de la composition pratique tirent un Code à part que, tout à la fois, notre organe auditif, le sentiment, l'esprit et l'experience de plusieurs siecles ont sanctionné; c'est par cette raison que dans les traités de composition on ne s'etend point sur l'Acoustique qui est plutot une partie de la phisique que de la musique.

Nous recommandons aux personnes, qui desirent se familiariser avec cette partie mathematique de la musique, l'Acoustique de CHLADNI comme l'ouvrage le plus estimé dans ce genre.

* Parmi ces treize accords il n'y a que les deux premiers qui soient consonans; les autres sont plus ou moins dissonans. Les N^os 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 sont des accords fondamentaux, dont trois subissent une alteration et fournissent les quatre accords des N^os 4, 11, 12 et 13, que nous appellerons par conséquent accords alterés. Voyez la note de la page suivante.

über Secunde, welche eine Dissonanz ist, durch 64_75 bezeichnet werden müsste; ein Verhältniss, das, wie man sieht, weit verwickelter ist. Aus selber Ursache ist ein Unterschied zwischen der kleinen Sext und der übermäss: Quinte, zwischen der grossen Sext und verminderten Septime, etc: *

VON DEN ACCORDEN.

Die Accorde werden aus mehreren Intervallen zusammengesetzt. Diejenigen Accorde, in denen gar keine Dissonanz vorkomt, sind consonierend; sie hören auf consonierend zu seyn, sobald ein dissonierendes Intervall sich darunter befindet.

KLASSEN=EINTHEILUNG DER ACCORDE

* *Die Akustik* beweist mathematisch den Ursprung des Schalls, seine Eigenschaften, seine Fortpflanzung, das Verhältniss zwischen den Tonen, die Ursache, warum mehrere zusammen angeschlagene Töne wohlgefällig oder übellautend werden, und die Eigenthumlichkeit der verschiedenen, durch sie bewirkten Erscheinungen. Sie ist für die Musik das, was die Optik für die Malerey.

Die ausübende Tonsetzkunst geht aber unendlich weiter als die Akustik; die Erste bringt eine Menge Mittel ins Spiel, welche die Andere weder erklärt, noch erklären kann. Daraus folgt, dass die Regeln der praktischen Tonsetzkunst ein Gesetzbuch für sich bilden, welches zugleich von unserem Gehörsorganen, unserem Gefühl, Verstand, und der Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestättigt worden ist. Und aus dieser Ursache wird in den Compositions=Lehrbüchern auf die Akustik keine weitere Rücksicht genommen, welche mehr der Naturlehre als der Tonkunst angehört.

Denjenigen, welche sich mit diesem mathematischen Theil der Musik vertrauter machen wollen, empfehlen wir CHLADNI'S Akustik, das geachtetste Werk dieser Art.

* Unter den 13 Accorden sind nur die 2 ersten consonierend, die Andern mehr oder minder übel=lautend. Die N^o 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 und 10, sind Fundamental=oder Stamm=Accorde, wovon drei eine Versetzung erleiden, und dadurch die Accorde N^o 4, 11, 12 und 13, bilden können, welche wir auch über versetzte Acc[illegible] wollen. Siehe die nachfolgende Anmerkung

OBSERVATIONS.

Plusieurs de ces accords, isolément pris, semblent être d'une dureté insupportable ; mais par la manière de les placer, on peut non seulement leur faire perdre cette âpreté apparente, mais en obtenir même de très heureux effets. Ainsi donc, avant de prononcer sur la bonne ou mauvaise qualité de ces accords, il faut les examiner dans leur enchaînement avec les accords parfaits, et connaître les conditions indispensables sans lesquelles on ne peut les employer avec succès.

Il n'y a que treize accords dans notre système musical, comme on l'a vu par le Tableau précédent ; mais comme ces accords peuvent être renversés et plus ou moins altérés par des Notes qui leur sont étrangères (telles que les Notes passagères, petites Notes, Suspensions &...) il arrive fréquemment que l'on prend ces renversemens et ces altérations accidentelles pour autant d'autres accords qui n'existent point reellement et qui ne font qu'embarrasser l'esprit et retarder les progres des Elèves. Dans chaque accord il y a une Note à laquelle on donne le nom de Note principale, Note fondamentale, ou Basse fondamentale.

Pour expliquer clairement les principes de l'enchaînement des accords, il importe de savoir indiquer au juste cette Note dans un accord quelconque.

Pour trouver la Note fondamentale des accords renversés, il ne faut que placer les Notes de ces mêmes accords de manière à ce qu'elles fassent une progression de Tierces ; ainsi disposées, la Note la plus basse est toujours la fondamentale.

BEMERKUNGEN.

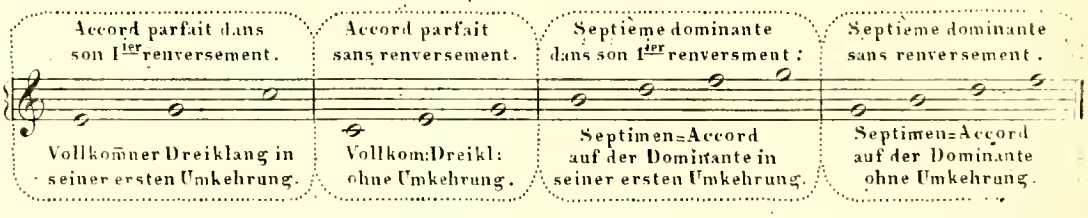
Mehrere dieser Accorde, einzeln genommen, scheinen von unerträglicher Härte zu seyn ; aber durch die Art sie zu gebrauchen, kann man ihnen das Herbe nicht nur benehmen, sondern auch durch dieselben sehr schöne Wirkungen hervorbringen. Daher muss man, ehe man über die guten oder unangenehmen Eigenschaften dieser Accorde absprecht, sie in ihrer Verbindung mit den vollkommenen untersuchen, und die unerlässlichen Bedingungen kennen, ohne welche man sie nicht mit Erfolg anwenden kann.

In unserem musikalischen Systeme, (Grundgebäude) giebt es nur 13 Accorde, wie man aus der vorstehenden Tabelle ersieht ; aber da diese Accorde umgekehrt und mehr oder minder durch fremde Noten verändert werden können, (als durchgehende Noten, Vorschläge, Verzögerungen etc.) so geschieht es häufig, dass man diese Umkehrungen und zufälligen Zugaben für ganz andere Accorde nimt, welche eigentlich gar nicht existieren, und nur den Verstand des Schülers verwirren und seine Fortschritte hemmen könnten. In jedem Accord ist eine Note, welche man den Grundton, die Grundnote, oder den Fundamental-Bass nennt.

Um deutlich die Grundsätze der Verkettung der Accorde zu erklären, ist es wichtig diese Grundnote in jedem Accorde sicher auffinden zu können.

Um den Grundton der umgekehrten Accorde zu finden, braucht man nur die Noten derselben nach der Terzentonfolge zu versetzen ; so gestellt, ist die tiefste Note stets der Grundton.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



* Pour bien comprendre ce qui suit, il est important de mediter cette Note. Il y a dans la classification précedente quatre accords altérés qui sont le 4me., le 11me., le 12me., et le 13me.. La nature permet, sous de certaines conditions, (que nous indiquerons à leur place.) 1º. de hausser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans un accord parfait majeur, ce qui donne l'accord Nº 4. 2do. de baisser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans un accord de neuvième mineure, en mettant cette Quinte altérée à la Basse et en supprimant la Note fondamentale, ce qui donne l'accord Nº 11. 3º. de baisser également la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans l'accord de Septième dominante en mettant cette Note altérée a la Basse, ce qui donne l'accord Nº 12. 4º. de hausser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans l'accord de Septième dominante en la plaçant au dessus du FA, ce qui donne l'accord Nº 13.

* Um das nachfolgende wohl zu verstehen, ist es wichtig über diese Grund-Note nachzudenken. Es giebt in der vorgehenden Accordenreihe der Klassen-Ordnung, vier veränderte Accorde, nähmlich Nº 4, 11, 12 u. 13. Die Natur erlaubt, unter gewissen Bedingungen, (welche wir am gehörigen Orte bestimmen werden) 1tens die reine Quinte im Dur-Dreiklang um einen halben Ton zu erhöhen, was dann den Accord Nº 4. giebt. 2tens die reine Quinte im kleinen Nonenaccord um einen halben Ton zu erniedrigen, indem man diese veränderte Quinte dem Basse giebt und dafür die Grundnote ganz weglässt, was dann den Accord Nº 11 bildet. 3tens die reine Quinte eben so im Dominanten-Sept-Accorde um einen halben Ton zu erniedrigen, und diese Note dann dem Bass zu geben, wodurch der Accord Nº 12 entsteht. 4tens endlich, die Quinte im Dominanten-Septaccord um einen halben Ton zu erhöhen, indem man sie über das F setzt, was den Accord Nº 13 hervorbringt.

Dans la classification précédente le *Sol* est la Note principale de tous les accords qui y sont énoncés ; cela est clair pour les dix premiers accords ainsi que pour le 13e dans les quels la Note

In der vorstehenden Klassen-Ordnung der Accorde ist das G die Grundnote ; das ist bei den 10 ersten klar, so wie bei dem 13ten, wo sich der Grundton

---

Il paraît, au premier coup d'œil, assez bizzare d'assigner à l'accord N° 11. le *Sol* (qui ne peut se frapper avec cet accord) comme Basse fondamentale ; rien n'est cependant plus vrai. La nature n'observe qu'un *seul* principe (qui est sans exception) dans la résolution d'un accord dissonant quelconque. Ce principe est que la Basse fondamentale d'un accord dissonant doit faire avec la Basse fondamentale de l'accord suivant *une Quinte inférieure* (SOL-UT.)

Ainsi tous les accords dissonans de cette classification se résolvent necessairement sur l'accord d'*Ut* comme nous le verrons. D'après cela il est facile de trouver la Basse fondamentale d'un accord dissonant quelconque dès qu'on connait l'accord sur le quel il se résout naturellement, c'est-à-dire sans exception, et *vice versa* : or, si la Basse fondamentale de l'accord résolutif est *Ut*, celle de l'accord dissonant doit être *Sol*, et si la Basse fondamentale de l'accord dissonant est *Sol*, celle de l'accord résolutif doit être *Ut*. Revenons sur l'accord N° 11. il se résout sur l'accord parfait d'*Ut* majeur, dont la Basse fondamentale est par consequent *Ut* ; ainsi la Basse fondamentale de l'accord N° 11. doit être *Sol* ; autrement il s'en suivrait 1°) que cet accord n'aurait aucune Basse fondamentale, ce qu'il serait absurde de supposer ; ou 2°) qu'une autre Note que le *Sol* serait sa Basse fondamentale ; dans ce second cas, la nature ferait donc elle même une exception à sa loi, et le principe n'aurait plus d'unité ; mais pourquoi le *Sol* ne se frappe-t-il pas avec cet accord s'il est sa Basse fondamentale ? c'est une condition de l'altération.

Si vous voulez frapper *Sol* dans cet accord, il faut supprimer le *La* bémol (parcequ'il y aurait une trop grande complication d'Intervalles dissonans que l'oreille ne serait pas en état de distinguer), et dans ce cas vous obtiendrez l'accord N° 12. De même les deux accords de Neuvième se frappent presque toujours sans leur Note fondamentale, d'où provient ce qu'on appelle ordinairement l'Accord de septième diminuée (*Si* bécarre *Re-Fa-La* bémol), qui n'est que l'accord de Neuvième mineure sans sa Basse fondamentale.

On objectera que les accords dissonans peuvent se resoudre aussi d'une autre maniere que celle indiquée ci-dessus ; sans doute : ce sont des exceptions que l'Artiste se permet, mais que la nature ne fait pas, car, dans le cas où l'on fait l'emploi de l'exception, la vrai résolution n'existe pas, et il faut toujours poursuivre jusqu'a une résolution par Quinte inférieure, selon la loi naturelle. Ces exceptions peuvent être bonnes et même excellentes, pour se les permettre, la nature exige que l'on observe d'autres conditions (que nous indiquerons en leur lieu) et qu'on procède avec adresse et connaissance de cause, sans quoi elles deviennent mauvaises, tandis qu'on ne risquera jamais rien en résolvant les accords dissonans d'après la loi prescrite par la nature.

Beim ersten Blick scheint es seltsam, dem Accord N° 11 das G, (welches mit ihm gar nicht angeschlagen werden kann) als Grundton anzuweisen ; doch ist es völlig richtig. Die Natur der Tonkunst beobachtet in Auflösung aller Dissonanzen immer nur *einen* Grundsatz ohne alle Ausnahme. Dieser Grundsatz ist, dass der Grundton eines dissonierenden Accords, mit dem Grundtone des folgenden auflösenden Accords stets eine *Unter-quinte* bilden soll. (G, C.)

Also lösen sich alle dissonierenden Accorde dieser Klassenordnung, wie wir sehen werden, nothwendig in den C Dreiklang auf. Demnach ist es leicht den Grundton jedes dissonierenden Accords aufzufinden, sobald man den Accord kennt, in welchen er sich natürlich, d.h: ohne Ausnahme auflösen muss, und *umgekehrt*. Wenn nun der Grundton des auflösenden (der Dissonanz nachfolgenden,) Tones C ist, so muss der Grundton des dissonierenden Accords G seyn, und wenn der Grundton des dissonierenden Accords G ist, so muss der Grundton des auflösenden Accords nothwendig C heissen. kehren wir zum Accord N° 11 zurück, er löset sich in den vollkomenen C dur-Dreiklang auf ; daher ist nothwendigerweise der Grundton des Accords N° 11, G ; sonst würde daraus folgen : 1ten dass dieser Accord gar keinen Grundton zur Basis hätte, eine Voraussetzung die ungereimt wäre ; oder, 2tens, dass eine andere Note als G dessen Grundton seyn müsste ; in diesem zweiten Falle würde also die Natur selber eine Ausnahme in ihrem Gesetze machen, und dieses folglich sich selber widersprechen ; aber warum kann man das G, wenn es der Grundton dieses Accords ist, nicht mit demselben anschlagen ? dieses wird durch die Veränderung des Accords durch die Versetzungszeichen (♯, ♭, oder ♮) bedingt.

Wenn man zu diesem Accord das G anschlagen will, so muss man das *As* weglassen, (weil sonst die Überhäufung der Dissonanzen vom Ohr nicht aufgefasst werden könnte), und in diesem Falle erhält man den Accord N° 12. Eben so werden die zwei Nonen-Accorde fast immer ohne ihren Grundton angeschlagen, wodurch man den verminderten Septimen Accord (*H, D, F, As*) erhält, der nichts anders als der kleine Nonen-Accord, ohne seinen Grundton ist.

Man wird einwenden, dass die dissonierenden Accorde sich auch auf andere, als die oben angezeigte Art auflösen lassen ; ohne Zweifel : Das sind Ausnahmen, die der künstler sich erlaubt, die aber nicht die Natur macht. Denn wenn man von der Ausnahme Gebrauch macht, so ist die natürliche Auflösung gar nicht vorhanden, und dieselbe also wieder so lange zu verfolgen, bis sie endlich später wieder, nach dem natürlichen Gesetze, als Auflösung, durch die Unter-quinte, erscheint. Diese Ausnahmen können gut, ja vortrefflich seyn ; aber um sich solche zu erlauben, begehrt die Natur wieder die Erfüllung von andern Bedingungen (die wir an ihrem Platze anzeigen werden) und deren man sich mit Gewandheit und Sachkenntniss zu bedienen hat, ohne welche sie falsch wären, während man bei der natürlichen Auflösung der Dissonanzen nichts wagt

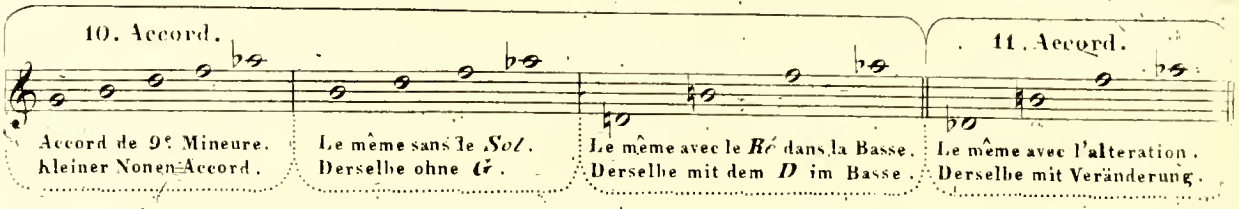
Anmerkung des Verfassers.

fondamentale se trouve au dessous ; mais cela ne l'est pas également pour les deux autres. Dans le onzième la Note principale est supprimée et l'accord se trouve par conséquent renversé. Pour se convaincre que c'est encore le *Sol* qui est la Note principale, il faut observer que cet accord dérive du dixième, dont on supprime le *Sol*, et dont on place le *Ré* à la Basse en le baissant d'un demi-Ton.

VOICI L'OPERATION QUI LE PROUVE :

ühten befindet ; aber nicht so ist es bei den 2 andern. Bei dem 11ten ist der Grundton weggelassen, und der Accord folglich umgekehrt. Um sich zu überzeugen, dass dennoch das G der Grundton desselben sey, muss man beachten, dass dieser Accord vom 10ten abgeleitet ist, von welchem das G wegblieb, und das in den Bass gekommene D um einen halben Ton erniedrigt wurde, (nähmlich *Des*).

FOLGENDES BEISPIEL MACHT ES DEUTLICH:



Le douzième accord de la classification a une origine semblable ; il dérive de l'accord de Septième dominante, (*Sol, Si, Re, Fa*) dont on met le *Re* à la Basse en le baissant d'un demi-Ton.

Gleichen Ursprungs ist der 12te Accord der Klassen-Ordnung. Er leitet sich von der Septime über der Dominante ab, (*G, H, D, F*) wo das durch ein b erniedrigte D im Basse liegt.

EXEMPLE:
BEISPIEL:



Cette analyse démontre que le *Sol* est leur Note principale aussi bien que de tous les accords contenus dans le tableau. *

Diese Zergliederung beweist, dass das G der Grundton derselben, wie aller in der Tabelle enthaltenen Accorde ist. *

* On pourrait également envisager la Septième de Troisième espèce (*Sol-Si* bémol-*Ré* bemol-*Fa*) comme l'origine de l'accord de Quarte et Sixte augmentées (*Ré* bémol *Fa-Sol-Si* bécarre) en mettant le premier de ces deux accords dans son second renversement et en haussant le *Si* bémol d'un demi-Ton.

Soit qu'on envisage cet accord comme une altération de la Septième dominante ou de celle de Troisième espèce, sa Basse fondamentale dans les deux cas est toujours *Sol*, et c'est ce qui est le plus important de savoir sous le rapport de la liaison des Accords. Au surplus, les querelles qui se sont élevées sur l'origine de quelques accords n'ont abouti à rien d'utile pour l'art ; qu'importe en effet qu'on assigne à un accord tel ou tel autre pour origine, pourvu qu'on le sache bien employer. Il en est de même des guerres sur l'étimologie des mots ; les Poëtes et les Orateurs cessent d'y prendre part dès que la vraie signification et l'usage de ces mots sont connus.

Quand aux conditions que chaque accord exige pour être mis à sa place, nous les donnerons plus tard en analysant séparement chaque accord de la classification.

* Man könnte gleichfalls den Septimen-Accord der dritten Gattung (*G, B, Des, F*) als den Ursprung des übermässigen Quart-Sext-Accords (*Des, F, G, H,*) ansehen, wenn man den Erstenumkehrt und das *B* um einen halben Ton (als *H*) erhöht.

Man mag nun diesen Accord als eine Versetzung des Dominanten-Sept-Accords, oder desjenigen von der dritten Gattung ansehen, sein Grundton bliebt in beiden Fällen *G* ; und diess ists, was man in Rücksicht auf die Verbindung der Accorde mit vollster Überzeugung wissen muss. Übrigens haben die Streitigkeiten, die sich über den Ursprung einiger Accorde erhoben, zu keinem, der Kunst nützlichen Zweck geführt ; was liegt im Grunde daran, ob man einem Accord diesen oder jenen Ursprung zuschreibt, wenn man ihn nur wohl anzuwenden weiss. Es ist damit wie mit den Kämpfen über die Ableitung der Wörter ; die Dichter und Redner hören auf daran Theil zu nehmen, sobald der wahre Sinn und Gebrauch dieser Worte bekannt ist.

Was die Bedingungen betrifft, unter welchen jeder Accord an seinen gehörigen Ort zu stellen ist, so werden wir sie später bei Zergliederung jedes einzelnen Klassen-Accords darstellen.

Chacun de ces treize accords se reproduit douze fois dans le système musical, puisqu'on peut prendre successivement pour Basse fondamentale tous les demi-Tons renfermés dans les limites d'une Octave, et chercher sur chacun d'eux la même quantité d'accords. Ainsi en prenant *La* pour Note fondamentale et en transposant le tableau à un Ton plus haut, on en aura un second composé des mêmes accords.

Jeder dieser dreizehn Accorde kan im Tonsysteme 12 mal vorkommen, da man zur Grundnote jeden der 12, in den Grenzen einer Octave enthaltenen halben Töne, annehmen, und auf jedem derselben dieselbe Anzahl Accorde aufsuchen kann. Wenn man z:B: A zum Grundtone annimt, und die ganze Tabelle und alle Beispiele um einen ganzen Ton höher setzt, so hat man eine solche zweite, die aus denselben Accorden besteht.

3.) Anmerkung des Übersetzers. Auch hier gilt es, dass der Schüler, um mit der Abstammung aller Accorde völlig vertraut zu werden, alle bisherigen Beispiele, früher durch Buchstaben, später durch Noten, in alle Tonarten schriftlich übersetze

EXEMPLE. BEISPIEL.



DES RENVERSEMENS DES ACCORDS.

Un accord est renversé lorsque sa Note principale n'est pas mise à la Basse ;* ainsi l'accord suivant est renversé parceque sa Note principale, *Qui est Sol*, n'est pas la Note la plus basse :

VON DER UMKEHRUNG DER ACCORDE.

Ein Accord wird umgekehrt, wen seine Grundnote nicht im Basse liegt*; also ist der folgende Accord umgekehrt, weil seine Grundnote, *welche G ist* nicht den tiefsten Ton bildet :

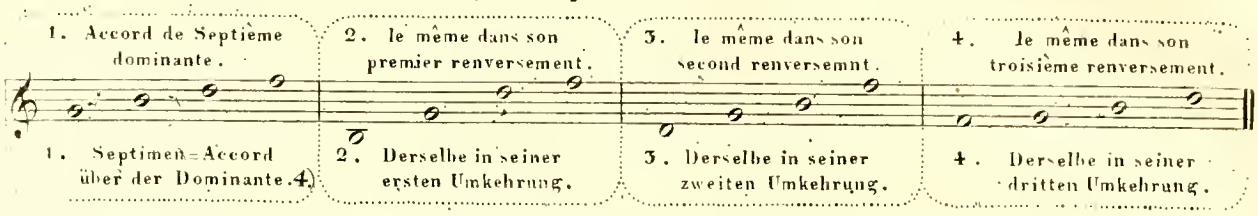


* En composition on appelle Basse, la partie inférieure de l'Harmonie ; ainsi si l'on faisait un Trio pour trois voix de dessus, l'une d'elles serait necessairement la Basse.

* In der Composition nent man stets die tiefste Stimme den Bass ; wen man also ein Trio für drei *hohe* Stimen setzen wollte, so wäre die unterste derselben nothwendigerweise der Bass. *Anmerkung des Verfassers.*

Les renversemens d'un Accord ne changent point sa nature, ce n'en sont que des modifications. C'est pourquoi les quatre exemples suivants ne présentent qu'un seul accord sous quatre faces differentes :

Die Umkehrungen eines Accords ändern seine Natur nicht, und sind nur Gestalts-Veränderungen. Daher geben die 4 folgenden Beispiele nur einen und denselben Accord unter 4 verschiedenen Gestalten.



(1.) Anmerkung des Übersetzers. Auch kürzer der Dominanten-Septimen-Accord genannt, weil er auf der Dominante (der fünften Stufe jeder Tonleiter) vorkommt, und so, wie seine 3 Umkehrungen, (der Quint-Sext-Accord auf der 7ten, der Terz-Quart-Accord auf der 2ten, der Secunden-Accord auf der 4ten Stufe,) seine natürliche Auflösung im Hauptdreiklang findet. Da diese Auflösung vorzüglich durch die in ihm befindliche sogenannte *empfindsame Note (Note sensible)* gefordert wird, welches in jeder Tonleiter die 7te *grosse* Stufe ist, so wird er von manchen Harmonielehrern der *characteristische Septimen-Accord* genannt; zum Unterschiede von den übrigen *Septimen-Accorden*, die auf den andern Stufen genommen werden können.

Quand la Tierce de la Note fondamentale est à la Basse, l'accord est dans son premier renversement. En mettant la Quinte de la Note fondamentale à la Basse on a le second renversement, et la septième de la Note fondamentale mise à la Basse donne son troisième renversement. Les deux accords parfaits, l'accord diminué et l'accord de Quinte augmentée sont susceptibles chacun de deux renversemens; les quatre accords de septième le sont chacun de trois renversemens. Les autres accords de cette classification ne sont pas praticables dans tous les renversemens.

Voici un troisième Tableau de tous les accords de la classification, auquel j'ai ajouté les renversemens usités de chacun d'eux.

TABLEAU des ACCORDS

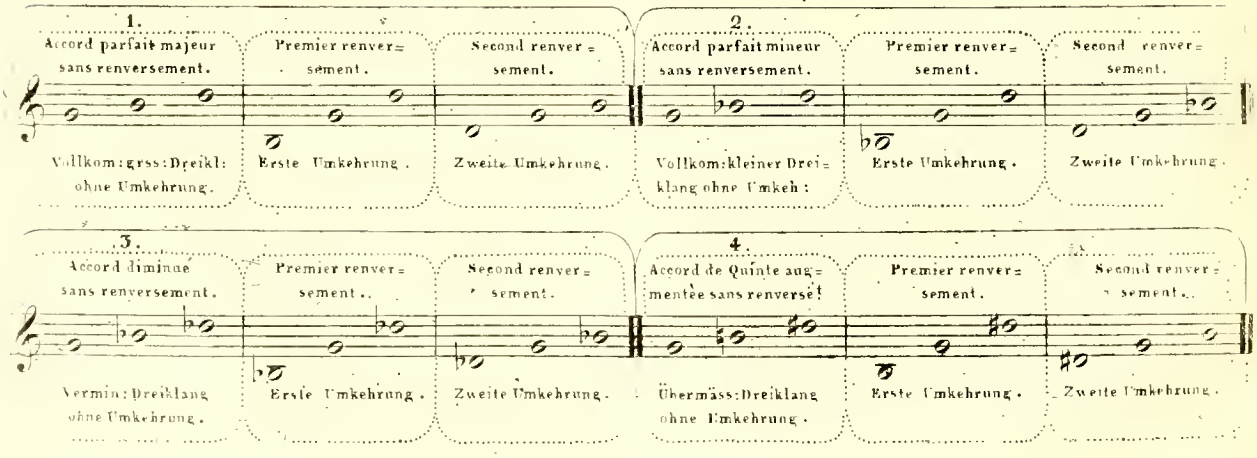
AVEC LEURS RENVERSEMENS USITÉS.

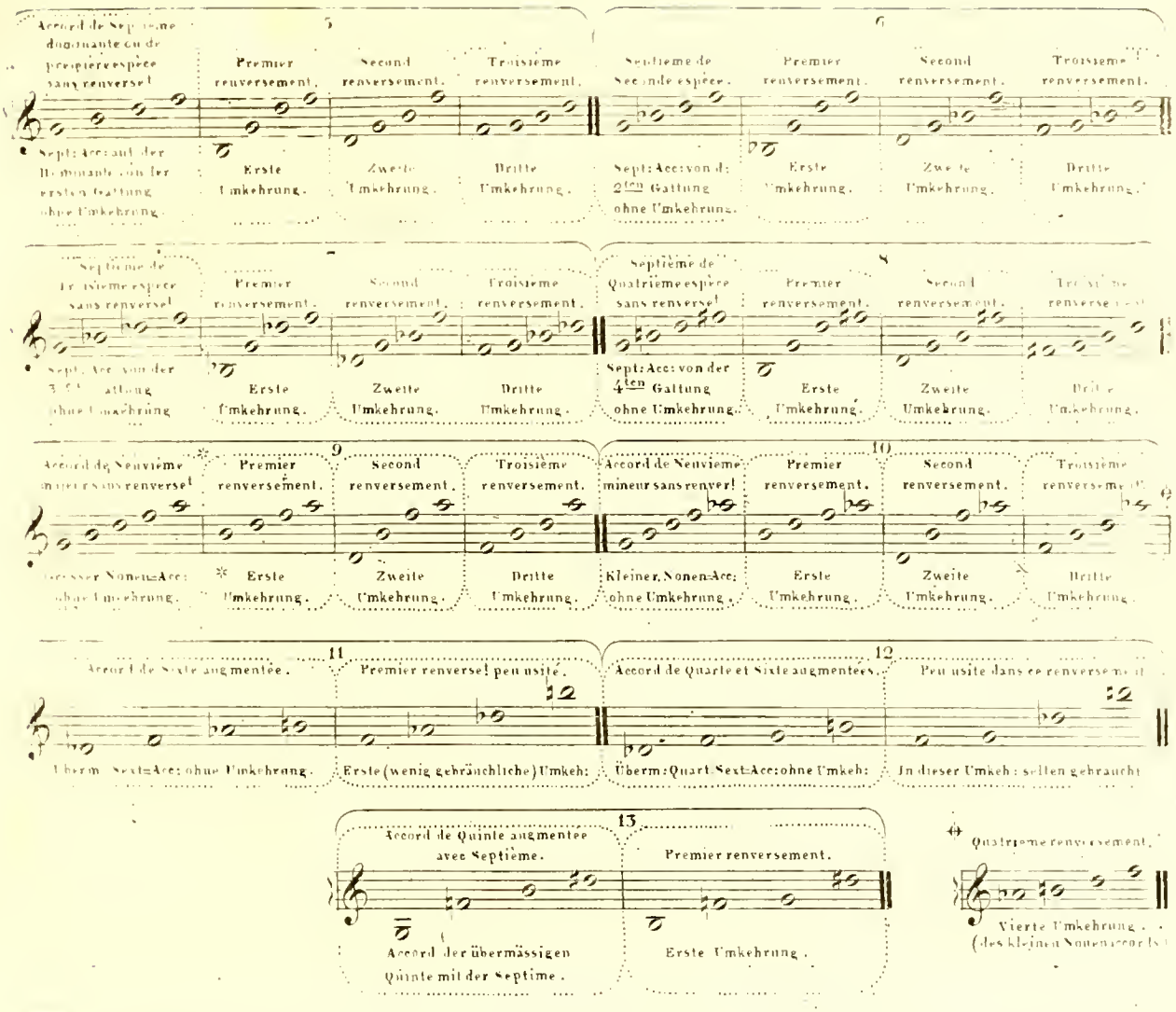
Wenn die Terz des Grundtones im Bass liegt, so ist der Accord in seiner *ersten* Umkehrung, ist die Quint des Grundtones im Bass, so ist er in seiner *zweiten*; ist die Septime des Grundtones im Bass, so ist er in der *dritten*. Die beiden vollkomenen Dreiklänge, dann der verminderte und jener mit der übermässigen Quinte sind jeder zwei Umkehrungen unterworfen. Die vier Septimen-Accorde haben deren jeder drei. Bei den übrigen Accorden der Classen-Ordnung sind nicht alle Umkehrungen anwendbar.

Hier ist eine dritte Tabelle aller Klassen-Accorde, wozu ich die bei jedem gebräuchlichen Umkehrungen beigefügt habe.

TABELLE der ACCORDE

MIT IHREN GEBRÄUCHLICHEN UMKEHRUNGEN.





5.) Anmerkung des Übersetzers. Beim Übersetzen aller dieser Beispiele in die übrigen Tonarten, kañ zuvörderst der Schuler sich folgende Tabellen machen.

TABELLE DES VOLLKOMMENEN DUR=DREIKLANGS, OHNE UMKEHRUNG.

g , gis , a ,
e , eis , fis , u.s.w.
c , cis , d ,

wobei diejenigen Tonarten, welche sowohl mit ♯ als ♭ geschrieben werden können, *(z wie fis-ges)* auch doppelt zu schreiben sind

TABELLE DES VOLLKOMMENEN MOL=DREIKLANGS OHNE UMKEHRUNG.

g , gis , as , a ,
es , e , fes , f , u.s.w.
c , cis , des , d ,

so alle übrigen Umkehrungen und Accorde, worauf dann erst das Übersetzen durch Noten folgt.

Dans le renversemens des deux accords de neuvieme on supprime presque toujours la Basse fondamentale. Voyez à ce sujet l'analyse de ces accords, Page 50 et 51.

* In der Umkehrung der beiden Nonen=Accorde wird der Grundton gewöhnlich weggelassen. Siehe hierüber die Zergliederung der Accorde, Seite 50 und 51.

Anm: des Verfassers.

OBSERVATIONS

sur les demi-cadences et sur les cadences parfaites.*

Un repos sur l'accord parfait de la Dominante s'appelle *Demi-cadence*. Un repos sur l'accord de la Tonique s'appelle cadence parfaite.(a) Dans le premier cas l'accord de la Dominante est toujours majeur et sans renversement; dans le second cas l'accord de la Tonique est majeur ou mineur, selon le mode dans le quel on se tronve; il est de même sans renversement; il doit en outre être indispensablement précédé de l'accord de la Dominante non renversé auquel on ajoute souvent la septieme.

Pour que l'on puisse pressentir l'une de ces deux cadences, il faut qu'elles soient précédées d'une certaine quantité de mesures et d'accords que le sentiment du compositeur peut seul déterminer.

Toutes les demi-cadences se ressemblent quant à leur dernier accord; mais les accords antecédens peuvent leur donner differentes formes.

BEMERKUNGEN

über die halben- und über die vollkommenen (oder ganzen) Cadenzen.*

Ein Ruhepunkt über dem vollkom: Dreiklang der Dominante heisst eine Halb-Cadenz. Ein Ruhepunkt über dem vollkom: Accord der Tonika heisst volle komme oder ganze Cadenz.(a) Im ersten Fall ist der Dominanten-Accord stets gross, (*dur*) und ohne Umkehrung; im zweiten Fall ist der Tonica-Accord gross oder klein (*dur* od: *mol*), je nach der eben herrschenden Tonart, und ebenfalls ohne Umkehrung auch muss ihm überdiess mansweichlich der Dominanten-Accord ohne Umkehrung, und bisweilen mit beigefügter Septime, vorhergehen.

Um eine dieser beiden Cadenzen vorzubereiten, muss ihnen eine Anzahl Takte und Accorde vorangehen, die das Gefühl des Tonsetzers allein zu bestimmen hat.

Alle Halb-Cadenzen gleichen sich im letzten Accord; doch die vorhergehenden Accorde können ihnen verschiedene Gestalten geben.

EXEMPLES.

FORMULES DES DEMI-CADENCES.

BEYSPIELE.

FORMELN DER HALBCADENZEN.



* Nous avons cru devoir placer ici ces observations pour pouvoir fixer les cas où il est indispensable de se servir des accords non renversés, et aussi pour compléter l'article suivant sur la Basse.

(a) Le 1er, 3eme et 5eme dégré dans un ton quelconque s'appellent: *Tonique, Médiante et Dominante*. Ainsi quand on est en *Ut*, *Ut* est la *Tonique*, *Mi* la *Médiante*, et *Sol* la *Dominante*. L'accord de la *Tonique* est (*Ut-Mi-Sol*) et celui de la *Dominante* est (*Sol-Si-Ré*).

* Wir glaubten diese Bemerkungen hieher setzen zu mussen, um die Fälle zu bestimmen, wo der Gebrauch der nicht-umgekehrten Accorde unerlässlich ist, und auch um den folgenden Artikel über den Bass zu vervollständigen. (*Anm: des Verf:*)

(a) Die 1te, 3te, und 5te Stufe jeder Tonart heissen: *Tonica*, *Mediante*, und *Dominante*. Wen man daher in *C* ist, so ist *C* die *Tonica*, *E* die *Mediante*, *G* die *Dominante*. Der Accord der *Tonica* ist: *C-E-G*, jener der *Dominante* *G-H-D*. (*Anm: des Verfassers.*)

Les cadences parfaites different de même par les accords antecédens.

Eben so unterscheiden sich ganze Cadenzen durch die vorhergehenden Accorde.

FORMULES DES CADENCES PARFAITES.

FORMELN VON GANZEN CADENZEN.



Les phrases musicales se distinguent les unes des autres au moyen des cadences. Lorsque le sens d'une phrase fait presentir une cadence parfaite que le compositeur juge à propos d'éviter, il fait alors une *cadence rompue*.

Les cadences rompues, que l'on désigne aussi sous les noms de cadences évitées et de cadences interrompues, sont fort usitées et presque toujours d'un effet sûr lorsqu'elles sont amenées à propos: elles entretiennent l'attention et donnent de l'énergie à la phrase qui le suit.

Il suffirait pour rompre une cadence parfaite d'en renverser le dernier accord; mais on peut encore la rompre de beaucoup d'autres manières; nous avons réuni les plus usitées dans le tableau suivant.

Die musikalischen Perioden (Abschnitte) treñen sich von einander vermittelst dieser Cadenzen. Weñ der Sinn und Gang einer Periode eine ganze Cadenz erwarten lässt, welche aber der Compositeur zu vermeiden wünscht, so macht er dañ eine *gebrochene* (oder sogenañte *Trug-*) *Cadenz*. (*Trugschluss*).

Diese gebrochenen Cadenzen (auch vermiedne, unterbrochene, oder falsche Cadenzen genañt) werden sehr häufig benützt, und sind, zu rechter Zeit angewendet, fast stets von sicherer Wirkung; sie spannen die Aufmerksamkeit und geben der folgenden Periode Kraft.

Es würde, um eine ganze Cadenz zu unterbrechen, hinreichen, weñ man deren letzten Accord umkehrte; aber man kañ diess auch auf viele andere Arten bewerkstelligen; wir haben die gebräuchlichsten in folgender Tabelle vereint:

FORMULES DES CADENCES ROMPUES.

FORMELN DER UNTERBROCHENEN CADENZEN.



* A partir de cet exemple je me suis contenté de donner seulement les deux derniers accords des cadences interrompues.

* Von diesem Beispiel an habe ich mich begnügt nur die 2 letzten Accorde dieser Trugschlüsse anzugeben.
(*Anm. des Verf.*)

On voit par ces exemples, qu'une cadence est complette lorsqu'on renverse l'un des deux derniers accords ou tous deux à la fois : 2º lorsqu'à la place de l'accord de la Tonique, on prend un autre accord quelconque.

Comme on ne peut finir qu'avec une cadence parfaite, il est évident que chaque cadence interrompue exige une suite ou continuité d'harmonie. * Quant aux accords employés dans toutes ces formules on en verra l'analyse plus loin,

Man sieht an diesen Beyspielen, dass eine Cadenz unterbrochen wird: 1tens wen man Einen der letzen Accorde, (oder beide zugleich) umkehrt, 2tens wen man statt dem Tonica-Dreiklang irgend einen andern Accord nimt.

Da man nur mit einer vollkommen (ganzen) Cadenz schliessen kan, so ist es klar, dass jede falsche Cadenz eine Folge oder Fortsetzung der Harmonie erfordert Was die in diesen Formeln angewandten Accorde betrifft, so wird man deren Zergliederung in weiterer Folge finden.

6.) Anmerkung des Übersetzers. Von hier an reicht es hin, wen die nachfolgenden Beispiele nur durch Noten in die andern Tonarten übersetzt werden. Übrigens ist es für den Schüler sehr vortheilhaft, ja nöthig, dass er im Fortepiano spiel wenigstens so viel Gewandheit habe, um richtig zu lesen, und, wo möglich, langsame Accorde schon im Spielen in andere Tonarten transponieren zu können. Die Wirkungen der Harmonie sind nur durch das Gehör aufzufassen, und welches Instrument ist denn hiezu passender, als das Fortepiano?

SUR LA BASSE.

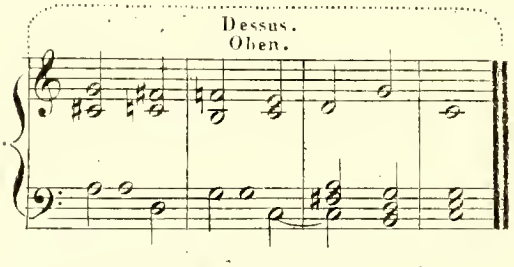
J'ai déjà fait observer que la partie qui exécute les Notes les plus graves de l'harmonie s'appelle *Basse*; ainsi dans le Nº 1 des exemples suivans, la partie qui se trouve placée sur la portée supérieure, fait le dessus, et dans le Nº 2 cette même partie devient *Basse*, parcequ'elle y execute les Notes les plus graves de l'harmonie.

VOM BASS.

Ich habe schon bemerkt, dass diejenige Stimme, welche die tiefsten Töne der Harmonie hervorbringt, *der Bass* genant wird. So bilden in Nº 1 der nachfolgenden Beispiele, die am höchsten stehenden Noten den Gesang in der Oberstime, und *dieselben Noten* bilden in Nº 2 *den Bass*, weil die übrigen noch höher stehen, und jene also die tiefsten Noten der Harmonie dadurch geworden sind.

EXEMPLES. BEISPIEL.

Nº 1.



Nº 2.



La Basse peut être fautive si les renversemens des accords sont placés mal-à-propos et surtout si on ne sait pas traiter la *Quarte juste* qui a lieu *entre la Basse* et une *partie haute* dans le second renversement des accords.

Der Bass kann fehlerhaft werden, wen die Umkehrungen der Accorde übel gestellt sind, und vorzüglich, wen man nicht die *reine Quart*, die zwischen *dem Bass* und *einer Oberstimme* sich in der zweiten Accorden-Umkehrung befindet, zu behandeln weiss.

* Il faut se faire une idée claire de la nature des cadences; l'une est un repos total, et l'autre un repos faible qui exige une suite. La cadence parfaite peut se comparer à une période pleine dans le discours, et la demi-cadence aux phrases incomplètes de la période. Les formules qui terminent une cadence ou qui l'interrompent, sont souvent placées dans le courant des phrases, de manière à ne pouvoir être senties ou à n'interrompre que la grande régularité dans l'enchainement des accords.

* Man muss sich von der Natur der Cadenzen eine richtige Idee machen: Die eine ist ein vollständiger Ruhepunkt; die Andere eine schwache Pause, welche eine Fortsetzung verlangt. Die vollkomne Pause kan mit dem Abschluss einer ganzen Periode in der Rede verglichen werden, und die Halb-Cadenz mit den einzelnen, unvollständigen Phrasen derselben. Die Formeln, welche eine Cadenz abschliessen oder unterbrechen, sind häufig im Laufe der Phrasen dergestalt angebracht, dass sie weder bemerkt werden, noch die grosse Regelmässigkeit in der Accorden-Verbindung unterbrechen können.

On ne renverse point :

1° Les accords qui commencent et finissent un morceau.
2° Le dernier accord d'une demi-cadence.
3° Les deux derniers accords d'une cadence parfaite.
4° L'avant dernier accord d'une cadence interrompue.*

On renverse les accords :

1° Dans le courant des phrases.
2° Souvent après les demi-cadences.
3° Plus souvent encore à la fin des cadences rompues.
4° Quelquefois aussi après une cadence parfaite.

OBSERVATION SUR LA QUARTE JUSTE OU CONSONNANTE PAR RAPPORT À LA BASSE.**

L'experience a démontré que les accords, où cet intervalle se fait entre la Basse et une des parties supérieures, produisent un mauvais effet, si on n'a pas suivi la regle qui apprend à les traiter convenablement. En sachant bien employer cette Quarte, et en observant en même tems ce que j'ai dit plus haut sur les renversemens des accords, on sera à même de faire une Basse au moins exempte de faute.

Keine Umkehrung wird gestattet :

1. Bei den Accorden, die ein Stück anfangen u. endigen.
2. Bei dem letzten Accorde einer Halb-Cadenz.
3. Bei den zwei letzten Acc: einer vollkom̃: Cadenz.
4. Beim vorletzten Acc: einer gebro: od: fal: Cadenz.

Umkehrung kañ Statt finden:

1. Im Laufe der Phrasen.
2. Oft nach den Halb-Cadenzen.
3. Noch öfter zu Ende der gebrochenen Cadenzen.
4. Manchmal auch nach einer vollkom̃nen Cadenz.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE REINE ODER CONSONIERENDE QUART IN BEZUG AUF DEN BASS.

Die Erfahrung hat bewiesen, dass die Accorde, wo dieses Intervall zwischen dem Bass und einer Oberstimme Statt findet, eine üble Wirkung hervorbringen, weñ man nicht die Regel befolgt nach welcher selbe gehörig behandelt werden müssen. Beim richtigen Gebrauch dieser Quart, und bei gleichzeitiger Befolgung alles dessen, was ich früher über die Umkehrung der Accorde gesagt habe, wird man wenigstens einen fehlerfreien Bass zu machen fähig seyn.

---

* Cette règle n'a que les exceptions suivantes :



Dans ces trois exemples on interrompt déjà la cadence sur le pénultième accord.

* Diese Regel hat nur folgende Ausnahmen :

In diesen drei Beispielen unterbricht man die Cadenz schon im vorletzten Accord.

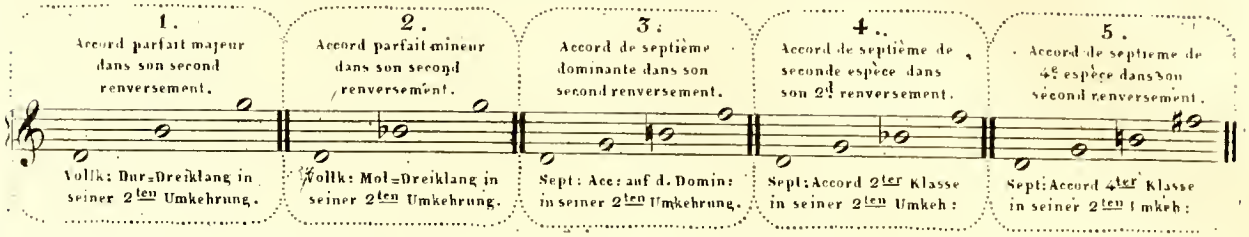
** Beaucoup de personnes envisagent la quarte juste comme dissonance quand elle se fait entre la Basse et une partie haute, parcequ'alors elle a besoin de préparation. Si cette raison était suffisante il s'en suivrait que la Seconde majeure, la Seconde augmentée, la Quarte augmentée, la Quinte diminuée, la Sixte augmentée, la Septième diminuée et la Septième mineure seraient des intervalles consonnans, parcequ'ils peuvent se frapper sans préparation, et il en résulterait cette conséquence bizarre que la Quarte augmentée serait une consonnance tandisque la Quarte juste serait une dissonance. Au surplus il importe peu que l'on envisage la Quarte juste comme consonnance ou comme dissonance, pourvu qu'on sache bien l'employer dans la pratique.

** Viele sehen die reine Quart als eine Dissonanz an, weñ sie sich zwischen dem Bass und einer Oberstimme bildet, weil sie dann vorbereitet werden muss. Wenn dieser Grund hinreichte, so würde daraus folgen, dass die grosse und übermässige Secunde, die übermässige Quarte, die verminderte Quinte, die übermässige Sext, die verminderte und kleine Septime als consonierende Intervalle angesehen werden müssten, weil man sie ohne Vorbereitung anschlagen kann, und hieraus würde der seltsame Schluss gezogen werden müssen, dass die übermässige Quart unter die Consonanzen gehört, während die reine Quart eine Dissonanz wäre. Übrigens liegt wenig daran, ob man die reine Quart als Consonanz oder Dissonanz ansieht, wenn man sie nur praktisch wohl zu brauchen weiss.

Anmerkung des Verfassers.

Cette Quarte se trouve dans le second renversement des Accords suivans :

Diese Quart befindet sich in der zweiten Umkehrung der folgenden Accorde :



Dans ces cinq accords la Basse fait avec une des parties hautes, l'intervalle *Re*-*Sol*, c'est-à-dire une quarte juste.

Pour rendre plus intelligible la règle à suivre dans l'emploi de cette Quarte, * nous expliquerons les exemples suivans, que (pour plus de clarté) nous avons faits à deux parties seulement.

In diesen fünf Accorden macht der Bass mit einer der Oberstimmen das Intervall D-G, also eine reine Quart.

Um die Regel deutlicher zu machen, welche man beim Gebrauch dieser Quarte zu befolgen hat, * werden wir die folgenden Beispiele, (welche wir der Deutlichkeit wegen nur zweistimmig setzten), erklären.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Préparation de la quarte par la basse.
Vorbereitung der Quart durch den Bass.

Cet exemple est bon, parceque les deux intervalles, dont il se compose, ont une Note commune (*Sol*), qui reste immobile dans la même partie. Cette Note commune lie les deux intervalles plus étroitement et rend ainsi la quarte praticable. Nous appellerons ce cas *préparation de la quarte par la Basse*, parceque c'est dans cette partie que la Note commune se trouve.

Dieses Beispiel ist gut, weil die zwei Intervalle, aus denen es besteht, eine gemeinschaftliche Note (das G) haben, welche in derselben Stimme unbeweglich bleibt. Diese gemeinschaftliche Note bindet die zwei Intervalle enger aneinander, und macht also die Quart anwendbar. Wir wollen diesen Fall: *Die Vorbereitung der Quart durch den Bass* benennen, weil sich da die gemeinschaftliche Note befindet.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Preparation de la Quarte par une partie haute.
Vorbereitung der Quart durch eine Oberstimme.

Cet exemple est bon parceque les deux intervalles ont une Note commune (*Re*) dans la partie supérieure. Nous appellerons ce cas, *préparation de la quarte par une partie haute*, parceque c'est là que la Note commune se trouve.

Diess Beispiel ist richtig, weil die zwei Intervalle eine gemeinschaftliche Note (das D) in der Oberstime haben. Wir benennen diesen Fall: *Vorbereitung der Quart durch eine Oberstimme*, weil die Bindungsnote sich dort findet.

* Il ne faut pas perdre de vue qu'il ne s'agit que de la Quarte juste qui se fait entre la Basse et une partie haute, il n'y a aucune remarque à faire sur les Quartes lorsqu'elles se font entre deux parties supérieures et qu'elles sont accompagnées d'une troisième partie plus basse.

* Man darf nicht vergessen, dass es sich hier nur um die *reine Quart* handelt, die *vom Bass an*, zu einer Oberstimme geht, bei *den Quarten*, welche sich zwischen den höhern Stimen befinden, und also eine tiefere Stime zur Begleitung haben, giebt es nichts zu erinnern. *(Anm: des Verfassers.)*

Dans ce second cas il faut remarquer que la Basse ne doit jamais faire qu'un intervalle de seconde pour arriver à la Quarte. *

In diesem zweiten Falle ist zu bemerken, dass der Bass nur um ein Secunden-Intervall fortschreiten darf, um zur Quart zu gelangen. *

EXEMPLES.
BEISPIEL.



Ces deux exemples sont mauvais parceque les deux intervalles n'ont pas une Note commune, ce qui fait que la quarte n'y est pas préparée.

Diese 2 Beispiele sind fehlerhaft, weil die 2 Intervalle keine gemeinschaftliche (Bindungs-) Note haben, und daher die Quart nicht vorbereitet ist.

EXEMPLES.
BEISPIEL.



Tout ceci se réduit à la règle suivante; il faut préparer la Quarte juste par une Note commune, soit dans la Basse, soit dans la partie supérieure, et dans ce dernier cas faire monter ou descendre la Basse par dégré conjoint.

Il n'y a qu'une seule exception à cette règle; cette exception a lieu dans les cadences dont voici les formules:

Alles dieses führt auf folgende Regel zurück. Die reine Quart muss durch eine gemeinschaftliche Note, sey es im Bass oder in der Oberstime, vorbereitet und im letzteren Falle vom Bass nur die Fortschreitung von einer Stufe auf- oder abwärts gemacht werden.

Es giebt von dieser Regel nur eine Ausnahme, und zwar in den Cadenzen, wovon hier Formeln nachfolgen:



Dans toutes ces cadences la Quarte juste *Ré-Sol* n'est pas préparée par une Note commune. Cette imperfection est remarquable en ce qu'elle fait plus vivement desirer la cadence et la rend plus décisive; c'est par cette raison qu'on la tolère.

In allen diesen Cadenzen ist die reine Quarte (*D, G*) durch keine gemeinschaftliche Bindungsnote vorbereitet. Diese Unvollkomenheit ist dadurch bemerkenswerth, dass sie den Wunsch nach der Cadenz lebhafter erregt und dieselbe entscheidender macht; aus dieser Ursache wird sie geduldet.

* La Basse peut arriver à la Quarte par une autre intervalle lorsque l'accord ne change point.

* Wen der Accord sich gar nicht andert, so kan der Bass jedoch auch durch einen andern Intervallensprung zur Quart gelangen.



Comme la Quarte juste ne se fait (entre la Basse et une partie haute) que dans le second renversement des accords N^os 1, 2, 5, 6 et 8 de la classification, nous donnerons ici pour plus de clarté, les exemples suivans de ce renversement avec la préparation nécessaire.

Da die reine Quarte sich, (zwischen dem Bass und einer Oberstimme) nur in der 2^ten Umkehrung der Accorde N^o 1, 2, 5, 6, und 8, (aus der Klassen-Ordnung) bilden lässt, so geben wir hier zu mehrerer Deutlichkeit die folgenden Beispiele dieser Umkehrungen mit der nöthigen Vorbereitung.

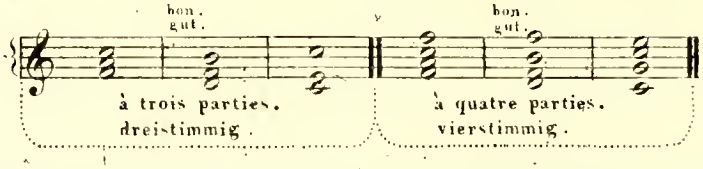


Il arrive quelquefois que l'on desire employer l'accord de septième dominante dans son second renversement après un accord qui ne permet pas de préparer la Quarte qui a lieu entre la Basse et une partie haute, comme par exemple : 

On voit que dans le premier de ces deux accords il n'y a ni le *Sol* ni le *Ré* pour préparer la Quarte juste du second ; pour rendre ce cas praticable on supprime le *Sol*, c'est-à-dire la Note principale de l'accord de septième dominante.

Es geschieht bisweilen, dass man den Dominante Sept:=Acc: in seiner 2^ten Umkehrung nach einem Accord gebrauchen möchte, der die Vorbereitung der Quarte nicht erlaubt, welche zwischen dem Bass und einer Oberstimme Statt fand, wie z. B. 

Man sieht, dass in dem ersten dieser Accorde sich weder das G noch das D befindet, um die reine Quarte des nachfolgenden vorzubereiten. Um diesen Fall anwendbar zu machen, lässt man im Dominanten-Septimen-Accord das G, also die Grundnote, aus.



Dans l'exemple à quatre parties on double le *Fa* (ou septième de l'accord) l'un des deux *Fa* monte et l'autre descend d'un dégré pour se résondre. Outre la préparation de cette Quarte il faut encore éviter de faire des fautes en la résolvant, ce qui arriverait si les parties entre les quelles elle a lieu (la Basse sur tout) faisaient une fausse marche sur l'accord suivant :

1^o Si l'accord suivant est le même ou si sa Note fondamentale est commune aux deux accords, la marche des parties n'épronve aucune difficulté.

EXEMPLE, dans le quel la Basse fondamentale est *Sol* depuis le commencement jusqu'à la fin.

In dem vierstimigen Beispiele verdoppelt man das *F*, (die Septime des Accords) und eines dieser beiden *F* steigt, und das andere fällt, um sich aufzulösen. Nebst der Vorbereitung dieser Quarte, muss man auch noch bei deren Auflösung die Fehler zu vermeiden wissen, welche Statt finden würden, wenn die Stimmen, welche sie bilden, (besonders der Bass) einen falschen Gang nach dem folgenden Accord machten

1^tens Wen der nachfolgende Accord derselbe bleibt oder wen seine Grundnote beiden Accorden gemeinschaftlich bleibt, so findet der Gang der Stimme keine Schwierigkeit.

BEISPIEL, in welchem das *G* die Grundnote vom Anfang bis zum Ende bleibt.



Le second accord des quatre derniers exemples est la neuvième majeure et la neuvième mineure *Sol_Si_ Si_Fa_La*.

Il est entendu que dans tous ces exemples la Quarte dans le premier accord doit être preparée comme nous l'avons indiqué, et le second accord régulièrement résolu quand il est dissonant.

2° Si les deux accords n'ont pas une Note fondamentale commune, la Basse dans ce cas ne peut monter ou descendre que d'un demi_Ton ou d'un Ton entier pour arriver au second accord; si elle ne pouvait faire cette marche, il faudrait éviter d'employer cette quarte.

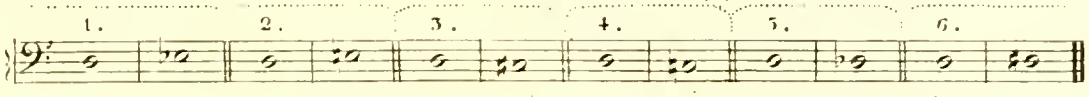
Ainsi la Basse fera:

Der 2te Accord der 4 letzten Beispiele ist die grosse und die kleine None. *G H D F*.

Es versteht sich, dass in allen diesen Beispielen die Quart im ersten Accord nach unserer Vorschrift vorbereitet, und der zweite Accord, wenn er dissonirt aufgelöst werden muss.

2tens Wenn die beiden Accorde keine gemeinschaftliche Grundnote haben, so kan in diesem Falle der Bass nur um einen halben oder ganzen Ton auf oder abwärts fortschreiten, um zum 2ten Accord zu gelangen; wo diess nicht möglich wäre, müsste der Gebrauch dieser Quart völlig unterbleiben.

Also schreitet der Bass, wie folgt:



et on pourra prendre sur la seconde Note un accord quelconque, pourvu que les accords se marient franchement entre eux et que, dans le second accord, la Basse ne fasse pas une autre Quarte juste avec une des autres parties. Voici un grand nombre de bons exemples qui tous sont praticables selon la succession d'accords ou selon la modulation qu'on desire faire en partant du premier accord:

und über die 2te Note könte man beliebig irgend einen Accord nehmen, vorausgesetzt, dass die Accorde frei zusamen passen und dass, im 2ten Accord, der Bass nicht eine reine Quart mit einer höheren Stimme bilde. Hier eine grosse Zahl guter Beispiele, die alle sowohl in Hinsicht der Accordenfolge als der Ausweichungen, die man vom ersten Accord zu machen wünscht, brauchbar sind.



Quand la Note de la Basse est commune aux deux accords appartenant à deux Notes fondamentales différentes (ce qui arrive souvent) la Basse reste alors sur le même degré.

Voyez l'exemple suivant :

Wen die Bassnote gemeinschaftlich bei zwei Accorden ist, die einen verschiedenen Grundton haben, (was oft geschieht) so bleibt der Bass auf derselben Stufe.

Hierüber das folgende Beispiel:

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Quand à la partie haute qui fait la Quarte avec la Basse, elle est moins restreinte dans sa marche pour arriver au second accord ; néanmoins il faut observer dans ce cas la règle suivante autant que possible, sur-tout dans les parties qui accompagnent : quand la Note de la partie haute est commune aux deux accords, elle demeurera sur le même dégré ; et lorsqu'elle est différente, on fera monter ou descendre cette partie sur la Note la plus voisine de l'accord suivant : voyez les exemples précédents ou cette règle est partout observée.

Was die Oberstime betrifft, die zum Bass die Quart bildet, so ist sie in ihrem Gang zum nächsten Accord weniger eingeschränkt. Doch muss man in diesem Falle folgende Regel besonders in den begleitenden Stimen möglichst befolgen: Wen die Note der höheren Stime beiden Accorden gemeinschaftlich ist, so bleibt sie auf derselben Stufe, ist sie aber das nicht, so muss sie auf die nächste Note des folgenden Accords steigen oder fallen : siehe die vorhergehenden Beispiele, wo diese Regel überall befolgt wird.

Cependant on fait assez fréquemment ce qui suit surtout dans la partie chantante :

Übrigens setzt man oft, besonders in der Stimme die den Gesang führt, wie hier folgt :



Je me suis vu forcé de développer, autant que possible, cette matière importante, attendu qu'on a omis de parler de la préparation de cette quarte dans presque tous les ouvrages élémentaires et que ce qu'on y dit sur la résolution n'est pas à beaucoup près suffisant. J'engage les Elèves à prendre cet article en considération, il renferme le secret d'une Basse exempte de fautes ; ils se faciliteront par là l'étude du contrepoint double, et se convaincront de la nécessité de traiter la quinte parfaite en dissonance dans le contrepoint double à l'octave, parcequ'elle devient quarte juste en se renversant.

Ich sah mich genöthigt, diesen wichtigen Gegenstand, so viel als möglich, zu entwickeln, da man bisher fast in allen theoretischen Werken versäumte von der Vorbereitung dieser Quarte zu reden, und das, was man über deren Auflösung sagte, bei weitem nicht hinreichend ist. Ich rathe den Schülern, diesen Abschnitt wohl in Betrachtung zu ziehen ; er schliesst das Geheimniss eines fehlerfreien Basses in sich ein, und sie erleichtern sich hiedurch das Studium des doppelten Contrapunktes ; indem sie sich überzeugen werden, dass die reine Quinte im doppelten Contrapunkte in der Octave nothwendig als Dissonanz betrachtet werden müsse, da sie in der Umkehrung zur reinen Quart wird.

DE L'ENCHAINEMENT DES

Accords parfaits, de leur position, du mouvement des parties, de la préparation et de la resolution des accords dissonnans.

I.

DE L'ENCHAINEMENT DES ACCORDS PARFAITS.*

Le seul moyen de se rendre raison d'une succession d'accords consiste dans l'examen de leurs Notes principales ou fondamentales. C'est d'après ce principe que nous analyserons la succession des accords suivants:



Comme ces neuf accords ne sont pas renversés, les Notes fondamentales se trouvent dans la Basse. Ces Notes dans leur succession font les intervalles suivants :

Du 1ier au 2ond accord une Quinte inférieure.
Du 2ond au 3ème accord une Quinte supérieure.
Du 3ème au 4ème accord une Quarte inférieure.
Du 4ème au 5ème accord une Quarte supérieure.
Du 5ème au 6ème accord une Tièrce inférieure.
Du 6ème au 7ème accord une Tièrce inférieure.
Du 7ème au 8ème accord une Tièrce inférieure.
Du 8ème au 9ème accord une Quarte supérieure.

La conséquence de cette analyse est : que deux accords se lient bien ensemble quand leurs Notes principales font :

1° une Tièrce inferieure.
2° une Quarte inferieure.
3° une Quinte inferieure.
ou ce qui revient au même.
1° une Sixte superieure.
2° une Quinte superieure.
3° une Quarte superieure.

VON DER VERBINDUNG DER

vollkommenen Accorde, ihrer Lage, der Bewegung der Stimen, u. der Vorbereitung u. Auflösung der dissonierenden Accorde.

I.

VON DER VERBINDUNG DER VOLLKOMENEN DREIKLÄNGE.*

Das einzige Mittel sich von einer Accorden Reihe Rechenschaft zu geben besteht in der Untersuchung ihrer Grundnoten, oder Fundamental-tone. Nach diesem Grundsatze werden wir die nachstehende Folge von Accorden zergliedern:

Da diese neun Accorde nicht umgekehrt sind, so befinden sich ihre Grundnoten im Basse. Diese Grundnoten schreiten nach einander in folgenden Intervallen fort :

Vom 1ten zum 2ten Accord eine Unterquinte.
Vom 2ten zum 3ten Accord eine Oberquinte.
Vom 3ten zum 4ten Accord eine Unterquarte.
Vom 4ten zum 5ten Accord eine Oberquarte.
Vom 5ten zum 6ten Accord eine Unterterz.
Vom 6ten zum 7ten Accord eine Unterterz.
Vom 7ten zum 8ten Accord eine Unterterz.
Vom 8ten zum 9ten Accord eine Oberquarte.

Die Schlussfolge dieser Zergliederung ist : dass zwei Accorde sich richtig zusammen verbinden, wenn ihre Grundtöne fortschreiten :

1tens eine Terz abwärts.
2tens eine Quart abwärts.
3tens eine Quint abwärts.
Was eben so viel ist, als :
1tens eine Sext aufwärts.
2tens eine Quint aufwärts.
3tens eine Quart aufwärts.

* Les Sons et les Accords, isolément pris, sont pour la musique ce que les syllabes et les mots sont pour la poësie et le discours. Si on plaçait les uns et les autres au hazard ils ne présenteraient aucun sens ni à l'esprit ni au sentiment. Cette vérité est généralement reconnue dans les langues, mais elle ne l'est pas avec la même évidence quant à la musique.

* Die Töne und Accorde, einzeln genommen, sind für die Musik, was die Sylben und Worte für die Dicht- und Redekunst. Wenn man die Einen und Andern willkührlich, nach dem Zufall, hinstellen wollte, würden sie weder dem Verstand noch dem Gefühl einen Sin darbiethen. Diese Wahrheit ist in Rücksicht der Sprachen allgemein anerkannt; aber in Rücksicht auf die Musik bei weiten nicht mit derselben Überzeugung. *Anm. des Verfassers.*

Nous adopterons la première maniere de chercher la Note fondamentale et nous compterons par Tierce, Quarte et Quinte inférieures. Quand les accords s'employent dans leurs renversemens, les Notes fondamentales ne sont pas placées dans la Basse. Ces renversemens changent la face d'un accord sans changer a nature, il est donc évident que la marche des Notes fondamentales reste toujours la même:

EXEMPLES.

Wir nehmen die erste Art, die Grundnoten zu suchen, an, und zählen also nach Terzen, Quarten und Quinten *abwärts*. Wen die Accorde in ihren Umkehrungen gebraucht werden, so befinden sich die Grundnoten nicht im Basse. Diese Umkehrungen ändern die Gestalt eines Accords, ohne seine Natur zu ändern, daher ist es klar, dass der Gang der Grundtöne immer derselbe bleibt:

BEISPIELE.



Dans ces deux exemples la Basse fondamentale est *Ut Sol* et fait une Quarte inferieure. Cela posé, il est évident que l'on peut faire une suite d'accords les uns renversés et les autres non renversés: ce qui donne une Basse dont la marche peut ne pas paraitre régulière et qui l'est en effet si l'on cherche les Notes fondamentales de ses accords.*

In diesen zwei Beispielen ist der Grundbass *C, G*, und schreitet eine Quart abwärts. Dieses angenommen, ist es klar, dass man eine Reihe von umgekehrten und nicht umgekehrten Accorden nach einander setzen kann: was dañ einen Bass giebt, dessen Gang wohl als nicht regelmässig scheinen kañ, es aber in der That doch ist, wen man seine Grundnoten aufsucht.*



On peut en outre faire une suite d'accords dans laquelle on introduit les trois différantes marches des Notes fondamentales, de manière à ce que ces Notes fassent tour-à-tour une Tierce, une Quarte, une Quinte inférieure ou bien deux Tierces et une Quarte, deux Quintes et une Tierce &... le nombre des uns et des autres de ces trois intervalles est tout-à-fait arbitraire.

Man kañ überdiess eine Accordenfolge setzen, in welcher man von den drei verschiedenen Bewegungen der Grundnoten Gebrauch macht, so dass diese Noten wechselweise eine Terz, Quart, Quint abwärts schreiten, oder auch zwei Terzen und eine Quart, zwei Quinten und eine Terz &... Die Zahl der Einen und Andern dieser Intervalle ist durchaus willkührlich.

* C'est la Note fondamentale qui donne le nom à un accord parfait; ainsi si un accord a *Ut* pour Note fondamentale, il s'appellera *accord d'Ut*; s'il a *Sol*, il s'appellera *accord de Sol*, &...

* Der vollkomene Accord empfängt seinen Namen von der Grundnote. Wañ also einem Accord *C* zum Grunde liegt, so heisst er *C=accord*. Ist *G* sein Grund, so heisst er *G=accord*. &... *Anm: des Verf:*

EXEMPLE.
BEISPIEL.



BASSE fondamentale.
Grundbass.

Dans une gamme déterminée deux accords peuvent encore procéder par seconde, mais seulement comme il suit :

1° Du premier au second degré, *ou* du second au premier dégré de la gamme.

2° Du 4eme au 5eme, *ou* du 5eme au 4eme

3° Du 5eme au 6eme, *ou* du 6eme au 5eme

Ce trois cas que l'on doit plutôt regarder comme des exceptions, s'employent par cette raison beaucoup plus rarement que la succession par tièrce, quarte ou quinte inférieure.

VOICI DES EXEMPLES SUR LA MANIÈRE DE S'EN SERVIR.

In einer bestimmten Tonleiter (Tonart) können auch zwei Accorde Secundenweise fortschreiten, aber nur wie folgt :

1^{tens} Von der ersten zur zweiten oder von der zweiten zur ersten Stufe der Tonleiter.

2^{tens} Von der 4ten zur 5ten od: von der 5ten zur 4ten

3^{tens} Von der 5ten zur 6ten od: von der 6ten zur 5ten

Diese drei Fälle, die eher als Ausnahmen anzusehen sind, gebraucht man daher viel seltener als die Fortschreitung nach der Unterterz, Unterquart oder Unterquinte.

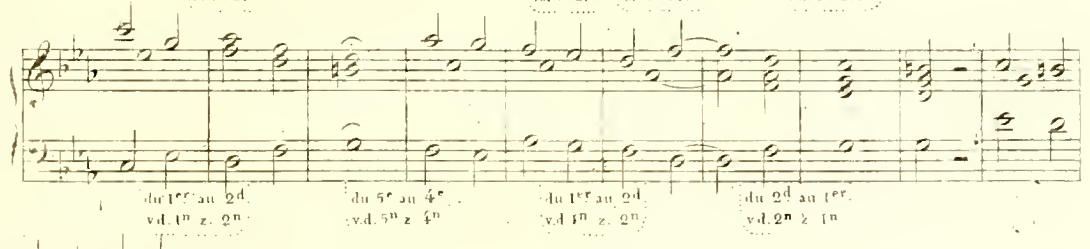
HIER EINIGE BEISPIELE ÜBER DEREN GEBRAUCH.

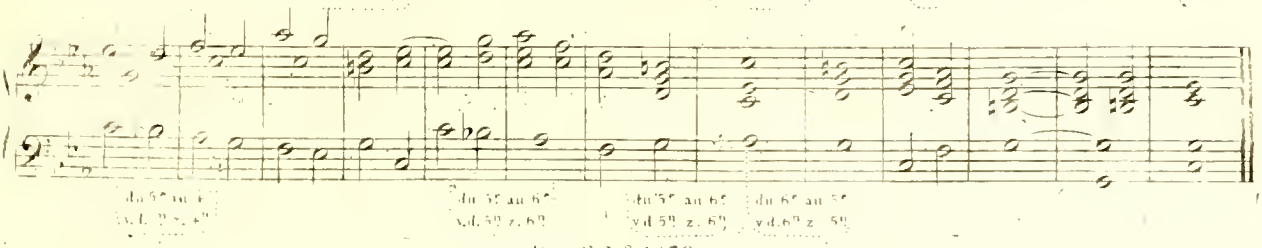
En *Ut*.
In *C*.





Mèn e exemple pour les Tons ineurs.
Soll.. Beispiel
Mol = Ton





Cet exemple, le même que le précédent, fait voir à peu de changemens près, que les trois exceptions ont également lieu dans les Tons mineurs.

La succession d'accords dont les Notes fondamentales procèdent par Tierce superieure ou Sixte inférieure, semble ne pas se lier franchement. On ne peut pourtant pas l'exclure; mais pour la rendre praticable il faut avoir soin de faire suivre l'accord de la Tierce supérieure par l'accord de sa Quinte inférieure, de manière à ce que la Basse fondamentale fasse (*Ut-Mi-La*) ou bien (*La-Ut-Fa.*)

Dieses Beispiel, dasselbe wie das Vorhergehende, lässt mit wenig Veränderungen sehen, dass die drei Ausnahmen gleichermassen in den *Mol-Tonarten* Statt finden.

Diejenige Accordenfolge, wo die Grundnoten nach Oberterzen oder Untersexten fortschreiten, scheint sich nicht so natürlich zu verbinden. Man kann sie jedoch nicht ausschliessen, um aber deren Gebrauch anwendbar zu machen, muss man Sorge tragen, dem Accord der Oberterze, den Accord seiner Unterquinte nachfolgen zu lassen, so dass der Bass *C, E, A*, oder auch *A, C, F*, nehme.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Cette succession est plus franche lorsque le second accord est majeur.

Diese Folge wird natürlicher, wenn der zweite Accord dur ist.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

BASSE fondamentale.
Grundbass.



Il y a encore une exception qui mérite d'être indiquée; c'est celle par la quelle on passe du troisième degré au quatrième: elle se fait dans une progression d'accords ainsi qu'il suit:

Es giebt noch eine bemerkenswerthe Ausnahme, nähmlich jene, wo man von der dritten Stufe zur vierten fortschreitet. Sie macht sich in einer Accordenfolge so:

EXEMPLE.

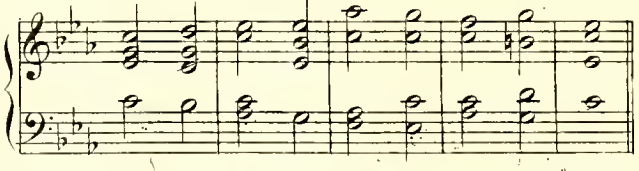


ou bien.
od: auch.

BEISPIEL.



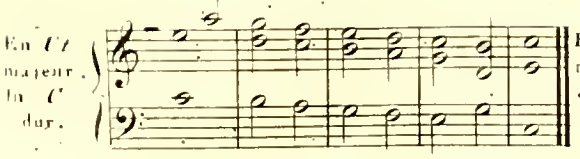
En *Ut* mineur.
In *C* mol.



Une succession d'accords par seconde n'est admissible que lorsque ces accords sont dans leur premier renversement; on appelle cette succession *marche de Sixtes*.

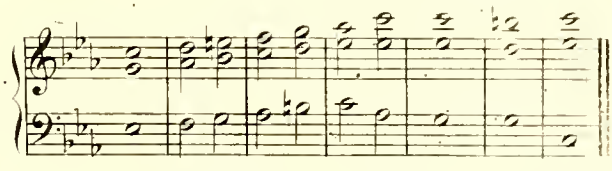
Eine Accorden Fortschreitung in Secunden ist nur erlaubt, wenn diese Accorde in ihrer ersten Umkehrung gebraucht werden. Man nennt diese Fortschreitung einen Sextengang.

EXEMPLE.









Il est assez difficile de dire pourquoi cette succession irrégulière est néanmoins agréable à l'oreille. On peut attribuer cela à la marche diatonique de chaque partie et au charme particulier qu'ont ces accords dans leur premier renversement.

Dans les Tons mineurs on employe les accords du quatrième et du cinquième dégrés tantôt avec la Tierce mineure tantôt avec la Tierce majeure. Cela vient de ce que l'on est souvent obligé de hausser d'un demi-Ton la sixième et la septième Note du mode mineur.

BEISPIEL.

Es ist schwer zu sagen, warum diese unregelmässige Fortschreitung dem Gehör dennoch angenehm ist. Man kan dieses dem diatonischen Fortschreiten jeder Stime, und dem eigenthümlichen Reize zuschreiben, den diese Accorde in ihrer ersten Umkehrung haben.

In den Mol-tonarten nimmt man die Accorde auf der vierten und fünften Stufe bald mit der kleinen bald mit der grossen Terz. Das komt daher, weil man oft genöthigt ist, die 6te und 7te Stufe der Moltonart um einen halben Ton zu erhöhen.

VOICI DES EXEMPLES.

HIER EINIGE BEISPIELE.



Mais on peut également faire: | Aber man kann es auch so machen:





Dans tous ces cas il faut que les accords du quatrième et cinquième degrés se succedent immédiatement, ainsi qu'on le voit dans les exemples ci-dessus.

In allen diesen Fällen müssen die Accorde der vierten und fünften Stufe unmittelbar auf einander folgen, wie man in obigen Beispielen sieht.

II.

DE LA POSITION DES ACCORDS OU distribution des Notes entre les différentes parties.

Ce qui contribue beaucoup à la liaison et à l'effet d'une succession d'accords, c'est la proximité de leurs sons respectifs. Les deux accords parfaits de *Sol* et d'*Ut* qui se marient très bien dans la position suivante :



seraient très desunis si on plaçait le 2d accord comme il suit : . . . . . .



Nous appellerons *position d'un accord* la manière dont ses Notes sont distribuées entre les différentes parties.

Cette position ou distribution peut être plus ou moins serrée, plus ou moins large.

II.

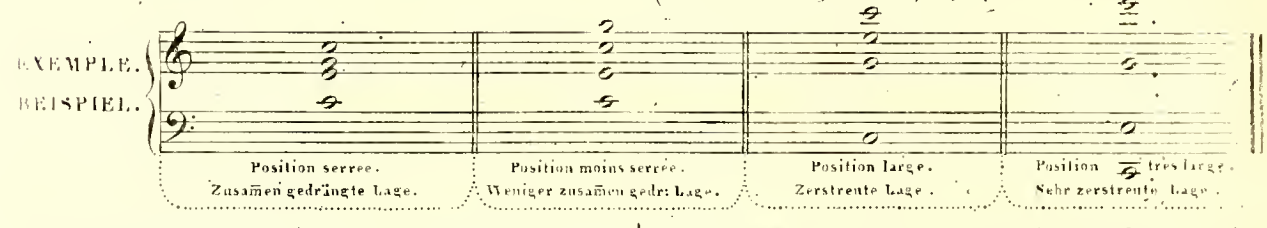
VON DER LAGE DER ACCORDE, ODER Vertheilung der Noten in die verschiedenen Stimmen.

Das, was sehr zur Verbindung und zur Wirkung der Accorden-Folge beiträgt, ist die Nachbarschaft ihrer einzelnen Töne (Stimmenverbindung). Die zwei Dreiklänge von *G* und *C*, die sich in folgenden Lagen sehr wohl zusammen verbinden :

würden sehr übel zusammen passen, wenn man den 2ten Accord, wie folgt, setzen wollte : . . .

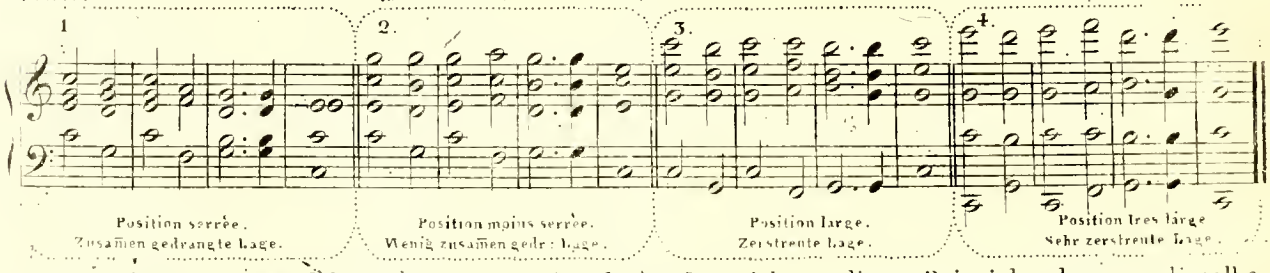
Wir werden durch *Lage der Accorde* die Art bezeichnen, wie deren Noten in die verschiedenen Stimmen vertheilt sind.

Diese Lage oder Vertheilung kan mehr oder minder zusamen gedrängt, mehr oder minder zerstreut (auseinander getheilt) seyn.



En commençant un morceau de musique la position du premier accord est tout-à-fait arbitraire, mais la position du second ne l'est plus : elle doit être la même que celle du premier. Cela donne lieu à la règle suivante : la position d'un accord détermine la position de l'accord qui le suit. Voici quatres exemples composés des mêmes accords dans quatre positions différentes.

Zu Anfang eines Musik-Stückes ist die Lage des ersten Accords völlig gleichgültig, aber die Lage des zweiten ist es schon nicht mehr : sie muss eben so wie die des ersten seyn. Das giebt zu folgender Regel Anlass : Die Lage eines Accords bestimt die Lage des nächstfolgenden. Hier folgen 4 Beispiele aus derselben Accorden in 4 verschiedenen Lagen.



On voit par ces exemples qu'on peut varier la même phrase en mettant seulement les accords dans des positions différentes. La règle sur la position des accords et sur la proximité de leurs Sons respectifs n'empêche pas de faire de tems en tems un saut d'une Tierce, Quarte, Quinte ou Sixte dans une ou l'autre partie, sur tout lorsque l'harmonie

Man sieht aus diesen Beispielen, dass man dieselbe Phrase durch blosse Versetzung der Accorde in verschiedene Lagen verändern kan. Die Regel über die Accorden-Lage und Verwandschaft ihrer einzelnen Stimen verbiethet übrigens nicht, bisweilen Terzen- Quarten- Quinten- oder Sexten-Sprünge in einer oder der andern Stime zu machen, besonders wen die

ne marche que par accords parfaits.. Voyez l'exemple ci-après :

Harmonie nur durch vollkomene Accorde fort schreitet . Siehe das folgende Beispiel:



Les accords dissonnans permettent très rarement ces sauts dans les parties .

Comme on ne peut pas toujours garder la même position d'accords, il est essentiel de connaître où et comment on peut la changer : cela peut se faire

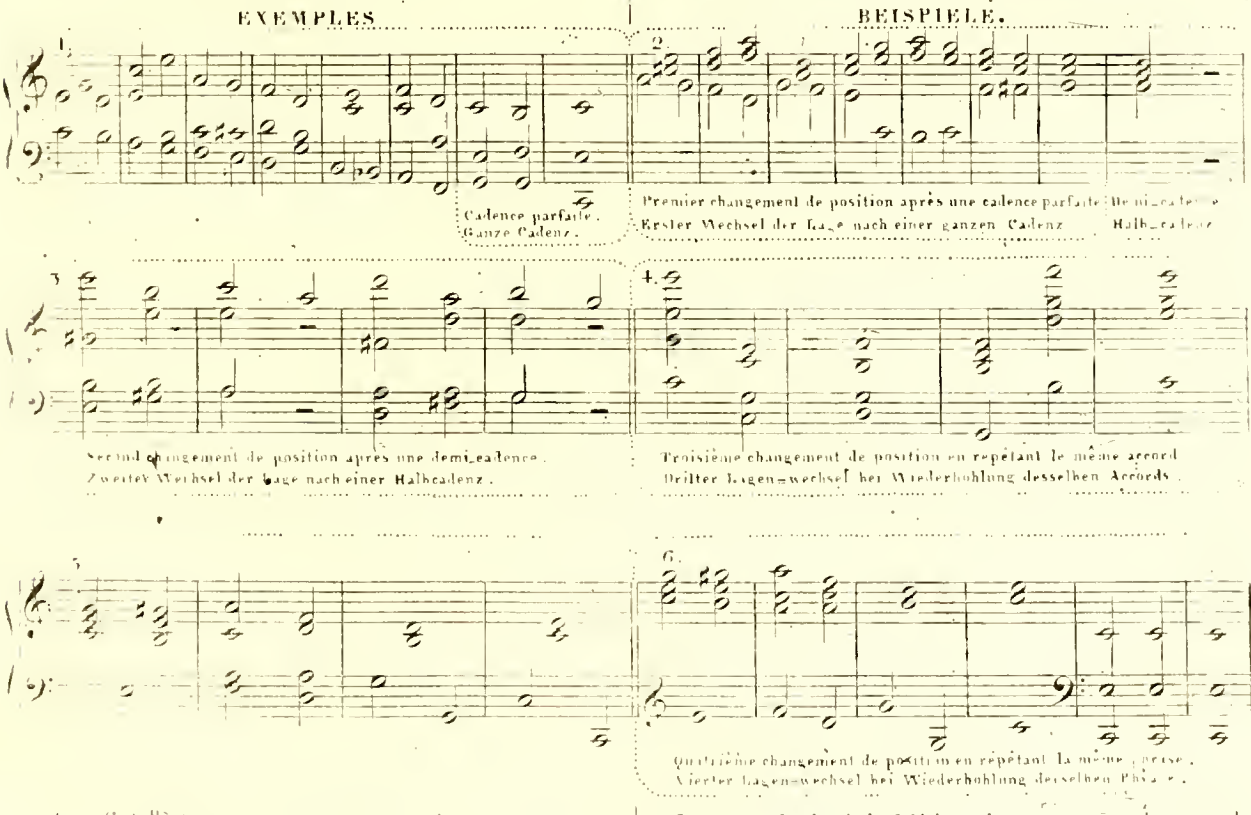
1° après une cadence parfaite .
2° après une demi-cadence ; mais moins souvent .
3° Dans le courant d'une phrase lorsque deux accords semblables se suivent ; dans ce troisième cas il faut avoir l'attention de changer de position sur le second des deux accords semblables .
4° En répétant une même phrase .

Die dissonierenden Accorde erlauben solche Sprünge der Stimmen nur äusserst selten .

Da man nicht imer in derselben Accorden-Lage bleiben kan, so ist es wichtig zu wissen, wo und wie dieselbe zu verändern ist : diess kann geschehen

1tens Nach einer ganzen Cadenz ,
2tens Nach einer Halb-Cadenz , (jedoch seltener.)
3tens Im Laufe einer Phrase , wenn zwei gleiche Accorde sich folgen , in diesem dritten Fall muss man die Vorsicht haben, die Lage auf dem zweiten dieser gleichen Accorde zu wechseln .
4tens Wen man dieselbe Phrase wiederhohlt .

EXEMPLES. BEISPIELE.



Ces 6 N^os^ font un morceau continu et peuvent exécuter la suite .

La même phrase finit souvent dans une position d'accords autre que celle avec laquelle elle a commencé ainsi qu'on peut le voir dans le N° 1 des exemples précédens . Cela dépend entièrement de la marche des accords .

Diese 6 Beispiele bilden einen zusamenhangenden Satz und können als ein Ganzes fortgespielt werden.

Dieselbe Phrase endet oft in einer ganz andern Accorden-Lage als sie anfing, so wie man in N° 1 der vorstehenden Beispiele sehen kann . Diess hangt ganz vom Gange der Accorde ab .

III.

DU MOUVEMENT DES PARTIES.

Une partie isolément prise se meut de trois manières :

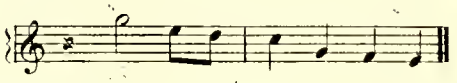
1º En demeurant sur le même degré, soit qu'elle refrappe le même Son plusieurs fois de suite, soit qu'elle le soutienne une ou plusieurs mesures :



2º En montant par dégrés conjoints ou disjoints :



3º En descendant aussi par dégrés conjoints ou disjoints :



Elle peut faire des successions variées de Notes à l'infini au moyen de ces trois mouvements. Ces trois mouvemens se trouvent quelquefois réunis dans une seule mesure :



En comparant le mouvement d'une partie avec celui d'une autre on trouve les quatre mouvemens suivans :

1º Mouvement parallèle :

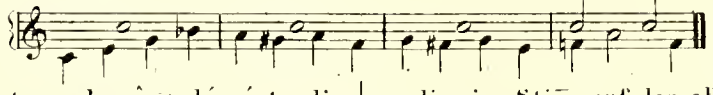


où les deux parties restent chacune sur un dégré.

La différence dans la valeur des Notes ne change pas la nature de ce mouvemet :



2º Mouvement oblique :



où une des parties reste sur le même dégré tandis que l'autre marche dans tous les sens.

3º Mouvement semblable :



III.

VON DER BEWEGUNG DER STIMMEN.

Eine Stime, einzeln genomen, bewegt sich auf drei Arten :

1tens Indem sie auf einer und derselben Stufe liegen bleibt, sie möge nun diesen Ton mehrmal nach einander anschlagen oder durch einen oder mehrere Takte hindurch anshalten :

2tens Indem sie durch nebeneinander stehende oder auch entferntere Stufen aufwärts steigt :

3tens Indem sie eben so abwärts steigt :

Mittelst dieser drei Bewegungen kann sie durch unendliche Figuren die mannigfachsten Fortschreitungen machen. Diese drei Bewegungen finden sich bisweilen in einem Takte vereint :

Wen man die Bewegung einer Stime mit der Andern vergleicht, so findet man folgende vier Bewegungen :

1tens Gleichstehende (parallele) Bewegung :

wo beide Stimen auf einer Stufe stehen bleiben.

Der Unterschied im Werthe der Noten ändert die Natur dieser Bewegung nicht :

2tens Die Seitenbewegung :

wo die eine Stime auf derselben Stufe bleibt, während die andere sich auf alle Arten bewegt.

3tens Die gerade Bewegung :

les parties montent ou descendent en même tems par degrés conjoints ou disjoints.

4me Mouvement contraire :



wo beide Stimmen zusammen, sowohl stufen- als sprungweise, zugleich auf- oder absteigen.

4tens Die widrige (entgegengesetzte) Bewegung:

wo die eine Stimme steigt, während die andere abwärts geht.

l'un une partie monte tandis que l'autre descend.

Quand on compose à plus de deux parties il faut toujours comparer le mouvement d'une partie non seulement avec une seconde, mais aussi avec une troisième, une quatrième &... sans quoi on s'expose à faire de fréquentes fautes.

On conçoit aisément qu'une partie peut faire en même tems mouvement semblable avec une seconde partie, mouvement contraire avec une troisième et mouvement oblique ou parallèle avec une quatrième.

Il n'y a guère de remarques à faire sur les mouvemens parallèle, oblique et contraire, mais le mouvement semblable présente des difficultés qu'il faut s'accoutumer de bonne heure à vaincre. Il s'agit, dans l'emploi de ce mouvement, d'éviter avec adresse de faire des Quintes ou des octaves de suite, tant réelles que cachées entre deux parties quelconques; mais comme cette règle est susceptible d'exceptions et qu'on est forcé de tolérer dans la pratique une foule de cas difficiles à expliquer sans une notion préalable sur les Notes accidentelles et sur les accords brisés, nous avons cru nécessaire de consacrer particulièrement à cette matière un article que nous avons placé dans la seconde partie de cet ouvrage.

Il suffit ici que les élèves évitent de faire de suite deux Quintes ou deux octaves réelles par mouvement semblable; et quant aux Quintes et Octaves cachées qu'ils ne se permettent que les cas suivans :

Wen man für mehr als zwei Stimmen setzt, so muss man nicht nur den Gang einer Stimme mit einer zweiten, sondern auch mit einer dritten, vierten &c. gegenseitig vergleichen, weil man sonst sich häufigen Fehlern aussetzt.

Man wird leicht begreifen, dass eine Stimme zu gleicher Zeit mit einer zweiten eine gerade, mit einer dritten eine widrige, und mit einer vierten eine parallele oder Seiten-bewegung bilden könne.

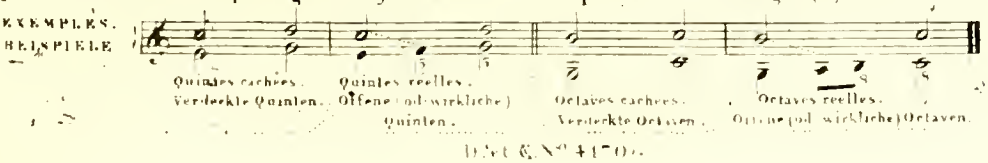
Über die parallele, widrige, und Seitenbewegung giebt es eben nicht viele Bemerkungen zu machen, aber die gerade Bewegung biethet Schwierigkeiten dar, die man zu überwinden sich zeitig angewöhnen muss. Es handelt sich beim Gebrauch dieser Bewegung darum, dass man mit Geschicklichkeit zu vermeiden wisse, in zwei gegenseitigen Stimmen (welche es auch immer seyn mögen,) sowohl wirkliche als verdeckte Quinten u. Octaven nacheinander folgen zu lassen. Da aber diese Regel einer Menge Ausnahmen unterworfen ist, und da in der practischen Ausübung sehr viele Fälle geduldet werden müssen, welche ohne einen vorläufigen Begriff über durchgehende Noten und gebrochene Accorde schwer erklärbar sind, so haben wir für nöthig gefunden diesem Gegenstande einen besonderen Abschnitt zu widmen, dem wir in dem zweiten Theile dieses Werkes seinen Platz anwiesen.

Hier reicht es einstweilen hin, dass die Schüler vermeiden zwei wirkliche Quinten, oder zwei Octaven in gerader Bewegung nacheinander zu machen: und was die verdeckten (verborgenen) Quinten und Octaven betrifft, dass sie sich keine andern als folgende Fälle erlauben :



Ces Quintes et ces Octaves cachées deviendraient réelles, si la partie inférieure de ces exemples marchait par dégrés conjoints au lieu de marcher par dégrés disjoints.

* Diese verdeckten Quinten und Octaven würden zu offenen oder wirklichen werden, wenn die Unterstimme in folgenden Beispielen stufenweise ginge, anstatt auf entferntere Stufen zu überspringen



N° 1, 2, 3 sont tolérés entre deux parties quelconques, pourvu que la partie haute ne monte ou ne descende *que d'un seconde*. N° 4, 5 ne sont tolérés qu'entre la Basse et une partie haute quelconque, encore faut-il que les deux accords soient *non renversés*, sur tout quand le premier est dissonnant ou qu'on peut le supposer tel.

Il est aussi permis d'aller par mouvement semblable d'une Quinte parfaite, ou d'un tout autre intervalle, sur une Quinte diminuée ou fausse Quinte.

EXEMPLE.

En descendant.



Toléré entre deux parties quelconques.

Nº 1, 2, 3, werden zwischen zwei beliebigen Stimmen geduldet, vorausgesetzt, dass die obere Stimme nicht weiter steigt oder fällt *als um eine Secunde*. Nº 4, 5, werden nur zwischen dem Basse, und irgend einer höheren Stime geduldet, auch müssen dabei beide Accorde *nicht umgekehrt* seyn, besonders wenn der erste dissonierend ist, oder dafür genommen werden kann.

Auch ist erlaubt, in gerader Bewegung, von einer reinen Quinte (oder sonst irgend einem Intervalle) auf eine verminderte (falsche) Quinte zu gehen.

BEISPIEL.

Im Herabsteigen.

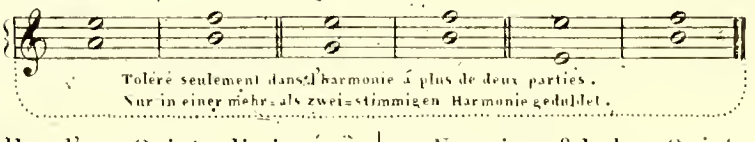
Geduldet zwischen zwei beliebigen Stimmen.

Cependant ces mêmes cas deviennent plus durs et plus désagréables en montant, et il faut en faire usage le moins possible, sourtout entre les deux parties extrêmes.

Diese beiden Fälle werden im Hinaufsteigen ab. härter und unangenehmer, und man muss (besonders zwischen den zwei äussersten Stimmen) davon so selten wie möglich Gebrauch machen.

EXEMPLE.

En montant.



Toléré seulement dans l'harmonie à plus de deux parties.

BEISPIEL.

Im Hinaufsteigen.

Nur in einer mehr-als zwei-stimmigen Harmonie geduldet.

On ne peut pas aller d'une Quinte diminuée à une Quinte juste.

Von einer falschen Quinte kann man nicht auf eine reine gehen.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



Mauvais.

Schlecht.

Deux quintes et deux octaves de suite par mouvement contraire sont permises.

Zwei nacheinander folgende Quinten oder Octaven in der widrigen Bewegung sind erlaubt.

OBSERVATIONS.

sur le mouvement des parties par degrés disjoints.

1º Une partie peut faire un saut de Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Octave; elle peut même faire un saut de septième, lorsque la note qu'elle quitte et celle qu'elle prend appartiennent ou peuvent appartenir au même accord.

2º Deux parties peuvent sauter ensemble par mouvement semblable ou par mouvement contraire.

3º Trois ou quatre parties ne peuvent sauter à la fois convenablement par mouvement semblable, si ce n'est en répétant le même accord dans une autre position; mais trois parties peuvent sauter ensemble quand deux montent et une descend et vice versa. Quatre parties peuvent également sauter ensemble quand deux montent et deux descendent.

BEMERKUNGEN.

über die Bewegung der Stimen durch getrennte Stufen.

1tens Eine Stime kan einen Terzen-Quarten-Quinten-Sexten-Octaven-Sprung machen; auch ein Septimen-Sprung ist erlaubt, wenn die zwei Noten aus welchen er besteht, zu dem nähmlichen Accord gehören oder gehören können.

2tens Zwei Stimen können zusamen entweder in gerader, oder widriger Bewegung springen.

3tens Drei oder vier Stimen können in gerader Bewegung nicht füglich zugleich springen, wenn es nicht die Wiederhohlung desselben Accords in einer andern Lage ist; aber drei Stimmen können springen, wenn zwei zusamen es aufwärts thun, und eine abwärts, (oder umgekehrt). Vier Stimen können zugleich springen, wenn es zwei auf-zwei abwärts thun.

Il ne faut cependent jamais faire sauter les parties mal-à-propos, car cela peut nuire à la franchise dans l'enchaînement des accords : on doit l'éviter avec plus de soin encore en résolvant les accords dissonnans.

VOICI QUELQUES EXEMPLES.

Übrigens muss man die Stimmen nie zu unrechter Zeit Sprünge machen lassen, da es der Freiheit der Accorden-Verbindung schaden kann : noch mehr hat man es bei Auflösung der Dissonanzen zu vermeiden.

HIER EINIGE BEISPIELE.



Il est bien entendu que cette manière d'écrire ne peut être employée que rarement ; il faut que l'harmonie s'y prête. Ce sont des effets qui appartiennent aux instrumens et dont on ne peut guère faire usage en composant pour les voix ; mais enfin ce sont des modifications dans l'enchaînement qu'il est bon d'indiquer.

Es versteht sich, dass diese Schreibart nur selten angewendet werde ; die Harmonie muss dazu eben geeignet seyn. Diess sind Wirkungen, die sich nur für Instrumente eignen, und von denen man beim Componiren für Singstimmen nicht wohl Gebrauch machen kann ; inzwischen ist es gut, diese Einschränkungen in den Accorden-Verbindungen kennen zu lernen.

VOICI LES DIFFÉRENTES COMBINAISONS SOUS LE RAPPORT DU MOUVEMENT DES PARTIES.

HIER SIND DIE VERSCHIEDENEN ZUSAMMENSETZUNGEN, IN RÜCKSICHT AUF DEN GANG DER STIMMEN.

1º avec trois parties.

1tens dreistimmig.

A) Deux parties font mouvement parallèle, la troisième marche à volonté.

B) Une partie reste sur le même dégré, les deux autres marchent par mouvement semblable ou contraire.

C) Les trois parties marchent ensemble, l'une par mouvement contraire et les deux autres par mouvement semblable.

AB. Les trois parties ne peuvent marcher en même tems par mouvement semblable qu'en faisant une progression de sixtes :

A) Zwei Stimmen machen die parallele Bewegung, die dritte geht nach Belieben.

B) Eine Stimme bleibt auf derselben Stufe ruhen, während die zwei andern eine gerade oder widrige Bewegung machen.

C) Die drei Stimmen bewegen sich zusammen, die eine in widriger, die andern zwei in gerader Bewegung.

AB. Alle drei Stimmen können auf keine andere Art zugleich in gerader Bewegung gehen, als in der Sexten-Fortschreitung :



2º avec quatre parties.

2tens vierstimmig.

A) Trois parties font mouvement parallèle, la quatrième monte ou descend.

B) Deux parties font mouvement parallèle, les deux autres marchent par mouvement semblable ou contraire.

C) Une partie reste sur le même dégré, deux autres marchent par mouvement semblable et la quatrième fait mouvement contraire.

D) Les quatre parties se meuvent en même tems, et dans ce cas tous les mouvemens peuvent avoir lieu simultanément.

A) Drei Stimmen bleiben in paralleler Bewegung während die vierte steigt oder abwärts geht.

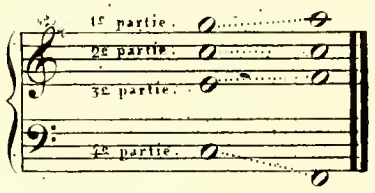
B) Zwei Stimmen bleiben in paralleler Bewegung während die zwei andern Stimmen in der geraden oder widrigen fortschreiten.

C) Eine Stimme bleibt auf derselben Stufe, die zwei Andern gehen in gerader, und die Vierte in widriger Bewegung.

D) Die vier Stimmen bewegen sich alle zugleich, und in dem Falle können alle Bewegungsarten abwechselnd Statt finden.

En changeant d'accord il faut necessairement que les parties fassent un mouvement quelconque l'une contre l'autre : c'est dans ce cas que trois mouvemens peuvent avoir lieu en même tems .

EXEMPLE .

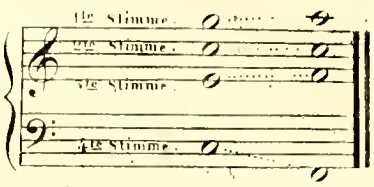


La première partie fait mouvement semblable avec la troisième . ces deux parties font mouvement contraire avec la quatrième et ces trois parties font mouvément oblique avec la seconde .

Il arrive qu'une Note qui se trouve dans deux accords différents est souvent haussée ou baissée d'un demi-Ton dans le second accord . Il faut que cette altération se fasse dans la même partie sans quoi on ferait une *fausse relation* dont nous parlerons également dans la seconde partie . La règle que nous venons d'exposer est suffisante ici pour faire des leçons sur les matières que l'on a à proposer aux Elèves . ainsi il faut faire comme il suit :

Wen der Accord wechselt, so muss irgend eine oder mehrere Stimen Gegenbewegungen machen, und in diesem Falle folglich alle drei Bewegungsarten zugleich angewendet werden .

BEISPIEL .



Die erste Stime macht hier mit der dritten eine gerade, und diese beiden mit der vierten (untersten) eine widrige und alle drei endlich mit der zweiten eine Seitenbewegung .

Es geschieht oft, dass eine in zwei Accorden befindliche nähmliche Note im zweiten Accord um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird . Diese Veränderung muss in derselben Stime geschehen , weil man sonst ein falsches Verhältniss (Querstand) hervorbrächte, wovon wir ebenfalls im 2ten Theile sprechen werden . Die hier angezeigte Regel reicht einstweilen hin, um über die den Schülern hier vorgetragenen Gegenstände Aufgaben zu machen, also muss man fogendermassen verfahren :



Et non pas de cette autre manière défectueuse :

Und nicht auf folgende fehlerhafte Art :



Si la Note qui doit être altérée se trouve doublée, il faut alors chercher à la dédoubler avant l'altération, ou bien il faut faire descendre l'une des Notes doublées d'un dégré sur le second accord, quand cela se peut .

Wen die zu verändernde Note doppelt da ist, so muss man sie vor der Veränderung einfach zu machen suchen, oder man muss, wenn es möglich ist, eine der doppelten Noten um eine Stufe abwärts auf den folgenden Accord schreiten lassen .



Le cas suivant est toleré entre la Basse seulement et une partie haute :

Der folgende Fall wird nur zwischen dem Bass und einer der Oberstimen geduldet :



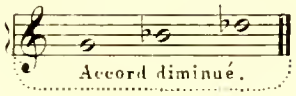
IV.

DE LA PRÉPARATION ET DE LA RÉSOLUTION DES ACCORDS DISSONANS.

Des treize accords de notre classification il n'y a que les deux premiers qui soient consonnans; les autres sont dissonans (plus ou moins) comme nous l'avons déjà observé. Il est à remarquer que souvent dans un morceau de musique le nombre des accords dissonans surpasse de beaucoup celui des consonnans, sans que cela paraisse dur à l'oreille; cependant comme ces derniers sont à beaucoup près plus doux, il faut employer les uns et les autres avec discernement afin de ne pas s'exposer à donner à une phrase un caractère opposé à celui qu'on se serait d'abord proposé.

L'art de l'Harmonie consiste sur tout à savoir bien traiter les accords dissonans : nous allons donc les passer tous en revue et nous indiquerons sur chacun d'eux ce qu'il est indispensable de connaitre.

TROISIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.



1º Il se trouve sur le second degré d'une gamme mineure.
2º Il n'a pas besoin de préparation; quoique dissonant il est très doux.
3º On le résout toujours sur un accord parfait ou sur un accord de septième dominante dont la Basse fondamentale fait une Quinte inférieure. L'accord diminué ci-dessus se résout sur l'accord parfait d'*Ut* majeur ou sur la septième dominante *Ut, Mi, Sol, Si* bémol.
Dans les cadences il peut se résoudre sur le second renversement de la Tonique, ici sur *Ut, Fa, La* bémol.
4º Dans une gamme majeure il ce trouve sur le septième degré et on ne peut l'employer que dans des marches régulières.(*)
5º Un de ses emplois est de moduler(**) à la Quarte inférieure d'un Ton mineur; l'accord diminué ci dessus sert par ex: à moduler de Si ♭ mineur

(*) Dans une marche régulière la Basse fondamentale procède par Tierce, Quarte ou Quinte inférieure, ou bien elle alterne régulièrement avec deux de ces trois cas.

(**) Voyez page 58 la definition de ce mot.

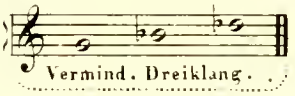
IV.

VON DER VORBEREITUNG UND AUFLÖSUNG DER DISSONIERENDEN ACCORDE.

Von den dreizehn Accorden unserer Klassen-Eintheilung sind nur die zwei ersten consonierend, die andern sind (mehr oder minder) dissonierend, wie wir bereits gesagt haben. Es ist zu bemerken, dass häufig in einem Musikstücke die Zahl der dissonierenden Accorde jene der consonierenden weit übersteigt, ohne dass dieses dem Ohr hart scheint; da indessen die letzteren doch bei weitem angenehmer klingen, so muss man die einen und anderen mit Unterscheidung gebrauchen, um sich nicht dem auszusetzen, dass man einer Phrase einen ganz entgegengesetzten Charakter von dem gebe, den man sich Anfangs vornahm.

Die Kunst der Harmonie besteht vorzüglich darin, dass man die dissonierenden Accorde gut zu behandeln wisse: wir wollen also von allen eine Übersicht geben, und von jedem derselben alles anzeigen, was zu wissen unerlässlich ist.

DRITTER ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.



1tens Er befindet sich auf der zweiten Stufe der Mol-Tonleiter.
2tens Er bedarf keiner Vorbereitung; obschon dissonierend, klingt er sehr sanft.
3tens Man löst ihn stets in den vollkomenen Dreiklang, oder in einen Accord der Dominanten-Septime, von welchem der Grundton eine Unterquinte bildet, auf. Der obige verminderte Dreiklang löst sich in den vollkomenen *C-dur* Dreiklang, oder in die Dominanten-Septime *C, E, G, B*, auf.7)
In Cadenzen kann er sich auf der zweiten Umkehrung der Tonica (*C, F, As,*) auflösen.
4tens In einer Dur-Tonleiter befindet er sich auf der siebenten Stufe, und kann da nur in regelmässigen Fortschreitungen gebraucht werden.(*)
5tens Er dienet unter andern zur Modulation(**) aus einer Mol-Tonart in deren Unterquarte. So dienet z.B. der obige verminderte Dreiklang

7) Anmerkung des Übersetzers. Es ist wohl zu merken, dass der Verfasser, wen er einen Accord benennet, in welchen die Auflösung erfolgt, er zugleich alle seine Umkehrungen mitverstanden haben will, von denen dann diejenige gerade anzuwenden ist, die eben für jeden vorliegenden Fall regelmässig passt.

(*) In regelmässigen Fortschreitungen geht der Grundbass Terzen-, Quarten-, oder Quinten-weise abwärts, oder er wechselt regelmässig mit zweien von diesen drei Fällen ab.

(**) Die Erklärung dieses Wortes siehe Seite 58.

en Fa mineur. Il peut avoir lieu non renversé, et dans son premier renversement ; rarement dans son second renversement.

Voici un exemple dans le quel cet accord est employé dans les cas indiqués ci-dessus.

L'emploi de l'accord diminué est partout marqué d'une : (+)

um aus B mol nach F mol zu modulieren. Er kann nunmgekehrt, und in seiner ersten Umkehrung, (selten in seiner zweiten) angewendet werden.

Hier ein Beispiel, wo dieser Accord in allen vorstehend angezeigten Fällen in Anwendung gebracht wird.

Der Gebrauch des verminderten Dreiklangs ist überall durch ein (+) angezeigt:

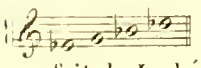


(A) Il est bon de préparer la Quarte (*re ♭, sol*) dans cet accord quoique dissonnante, à cause de son analogie avec les accords parfaits.

(A) Es ist gut in diesem Accorde die, obwohl dissonierende Quarte (*des, g*,) vorzubereiten, da sie den vollkommenen Dreiklängen ähnlich ist.

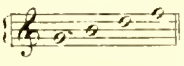
Les Eleves feront bien de transposer cet exemple dans tous les Tons mineurs, afin de mieux se pénétrer du véritable emploi de l'accord diminué.

Il faut bien se garder de confondre cet accord avec celui de septième dominante dont on aurait retranché la Note fondamentale *Mi* bémol :



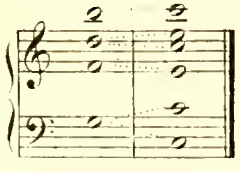
car celui-ci re résout sur l'accord parfait de *La* bémol. Lorsque l'accord, (*Sol-Si* bémol-*Ré* bémol), provient de la septième dominante, on se trouve infailliblement en *La* bémol *et non pas en Fa mineur*; dans ce cas on peut toujours ajouter *Mi* bémol; ce qui serait impraticable lorsque (*Sol-Si* bémol-*Ré* bémol) forment un accord diminué, comme dans le morceau précédent.

CINQUIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.(*)

Septième dominante 

1° Cet accord joue le rôle le plus important dans la musique: c'est le plus doux des accords dissonans *après l'accord diminué*; il décide le Ton auquel il appartient d'une manière indubitable. Il n'exige pas de préparation.

2° Sa résolution naturelle se fait de la manière suivante :



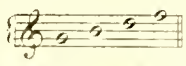
La Tierce (*le Si*) monte d'un dégré.
La Quinte (*le Ré*) monte ou descend d'un dégré.
La Septieme (*le Fa*) descend d'un dégré.
La Note principale (*Sol*) descend d'une quinte ou monte d'une quarte quand elle est dans la Basse: dans une partie haute elle reste ordinairement sur le même dégré comme Note commune aux deux accords.

3° Les renversemens de cet accord suivent les mêmes principes.

Die Schuler werden wohl thun, dieses Beispiel in alle Mol-Tonarten zu übersetzen, um sich den wahren Gebrauch des verminderten Dreiklangs genau anzugewöhnen.

Man hüte sich, diesen Accord mit jenem der Dominanten-Septime,  von welchem man die Grundnote *Es* weggelassen hat, zu verwechseln; deñ dieser löst sich in den vollkomenen *As-dur*-Dreiklang auf. Wenn dieser Accord (*G, B, Des*) aus dem Dominanten-Septaccord entnomen ist, so befindet man sich unfehlbar in *As, und nicht in F mol*, und in jenem Fall kañ man imer das *Es* beifügen, was unanwendbar wäre, wen *G, B, Des*, einen verminderten Accord bilden würde, wie in dem vorhergehenden Beispiele der Fall ist.

FÜNFTER ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.(*)

Septime auf der Dominante 

1tens Dieser Accord spielt in der Musik die wichtigste Rolle: Er ist der sanfteste unter den dissonierenden Accorden, *nach dem verminderten Dreiklang*; er entscheidet auf unzweifelhafte Art die Tonart, zu welcher er gehört. Er bedarf keiner Vorbereitung.

2tens Seine natürliche Auflösung macht sich folgendermassen :



Die Terz (*H*) steigt um eine Stufe.
Die Quinte (*D*) steigt oder fällt um eine Stufe.
Die Septime (*F*) fällt um eine Stufe.
Die Grundnote (*G*) fällt um eine Quinte, oder steigt um eine Quarte, wen sie sich im Basse befindet; in einer Oberstimme bleibt sie gewöhnlich auf derselben Stufe, als eine beiden Accorden gemeinschaftliche Note.

3tens Die Umkehrungen dieses Accords folgen denselben Grundsätzen.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Premier renversement. Erste Umkehrung. | Second renversement. Zweite Umkehrung. | Troisième renversement. Dritte Umkehrung.

(*) Le quatrième accord étant un accord altéré, sera analysé en même tems que les autres accords du même genre: voyez page 53.

(*) Da der vierte Accord ein durch Versetzungszeichen veränderter ist, so wird er mit andern ihm gleichen, Accorden zergliedert werden: siehe Seite 53.

Dans le second renversement il ne faut pas oublier de préparer la quarte ainsi que nous l'avons dit plus haut ; dans le cas où cette préparation ne pourrait se faire il faut supprimer la Note principale de l'accord et doubler le *Fa* ou le *Ré*. Cette modification donne la résolution suivante :

In der zweiten Umkehrung darf man nicht vergessen die Quarte vorzubereiten, (wie wir schon früher gesagt haben) ; in dem Falle, wo diese Vorbereitung nicht thunlich wäre, muss man die Grundnote des Accords weglassen, und das *F*, oder das *D* verdoppeln. Diese Veränderung giebt folgende Auflösung :

La Note doublée peut monter ou descendre.

Die verdoppelte Note kan steigen oder fallen.



Dans les deux derniers cas de l'exemple précédent on peut aussi faire monter le *Fa* sans inconvénient.

In den zwei letzten Fällen des vorstehenden Beispieles kan man das *F* auch ohne Übelstand steigen lassen.



Les trois cas précédens sont les seuls (quelques cadences rompues exceptées,) ou le *Fa* puisse convenablement monter en se résolvant quand il n'est pas doublé, les exemples ci-dessus sont légitimés par l'absence de la Note fondamentale *Sol*.

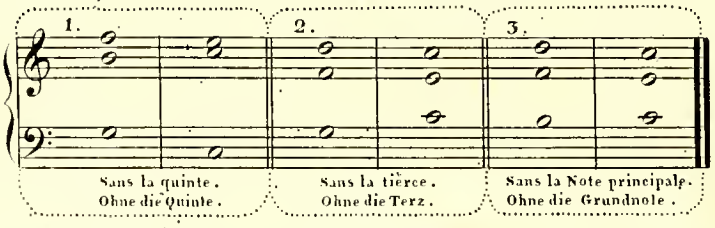
Die drei vorstehenden Fälle sind die einzigen, (ausgenomen einige gebrochene Cadenzen) wo das *F* schicklicherweise sich aufwärts auflösen kan, wen es nicht verdoppelt da ist ; die Regelmässigkeit der obigen Beispiele ist durch die Abwesenheit des Grundtones *G* gerechtfertiget.

4º En employant la septième dominante à trois parties on en peut supprimer ou la Note principale (*Sol*,) ou la tièrce, (*Si*,) ou la quinte (*Ré*;) mais jamais la septième (*Fa*).

4tens Wen man die Dominanten-Septime dreistimmig gebraucht, so kan man entweder die Grundnote (*G*), oder die Terz (*H*) oder die Qnint (*D*), aber niemals die Septime selbst weglassen.

EXEMPLES.

BEISPIELE.

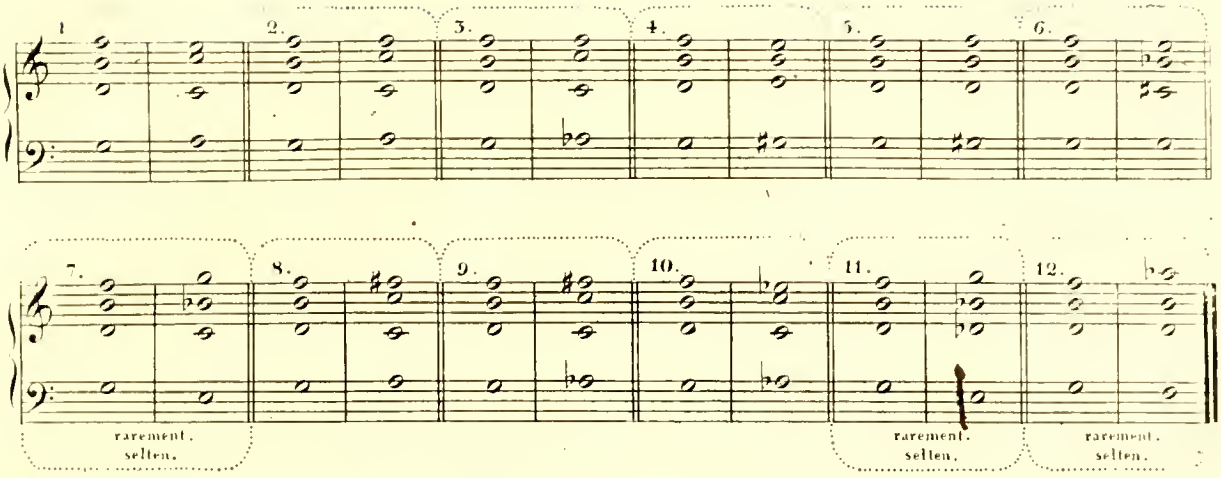


5º La septième dominante peut toujours être employée sur le pénultième accord dans les cadences parfaites.

5tens Die Dominanten-Septime kan immer auf dem vorletzten Accord einer vollkomenen Cadenz gebraucht werden.

6º Dans les cadences rompues sa résolution varie selon l'accord sur le quel on veut rompre la cadence. Nous allons donner ici un exemple de toutes ses différentes résolutions, que l'on doit envisager comme autant d'exceptions.

6tens In gebrochenen Cadenzen wechselt seine Auflösung nach Beschaffenheit des Accords, in den die Brechung der Cadenz übergeht. Wir geben hier ein Beispiel aller seiner Auflösungen, die man als eben so viele Ausnahmen anzusehen hat.



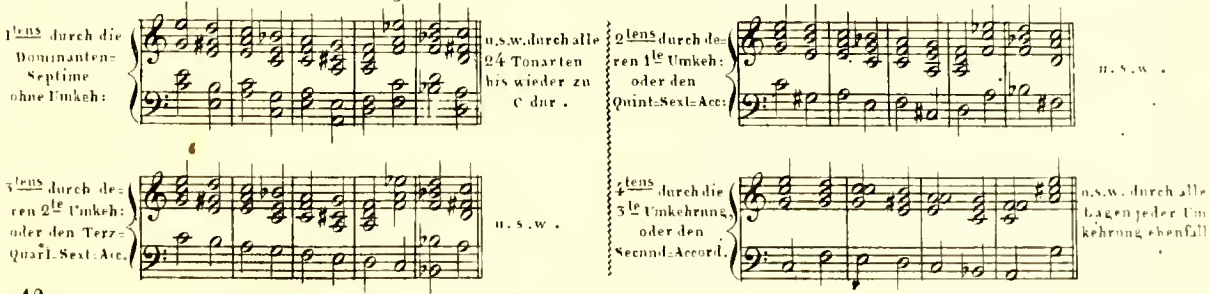
Dans les N^os 7-8-9-11 et 12 la septième se résout en montant d'une manière irrégulière, mais cette résolution se tolère quelquefois quand un sentiment juste l'indique pour rompre fortement la marche naturelle des accords; au surplus toutes ces exceptions qui dans les cadences rompues font un très bon effet, peuvent encore en produire un très heureux lorsqu'elles sont placées à propos dans le courant des phrases. Dans ce dernier cas on peut s'en servir aussi dans leurs renversemens.

Dans l'emploi de ces exceptions il est très essentiel de garder les sons dans la plus grande proximité possible. Sans cette précaution tout le bon effet qu'on peut en obtenir serait détruit infailliblement par le défaut de liaison entre les accords. Cette grande proximité est l'unique condition de l'emploi de ces cadences rompues.

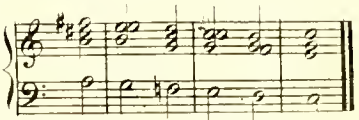
In den Num: 7, 8, 9, 11 und 12 löst sich im Aufsteigen die Septime auf eine unregelmässige Art auf, aber man duldet bisweilen diese Auflösungsart, wenn ein richtiges Gefühl eine kräftige Unterbrechung der natürlichen Accordenfolge begehrt, überdiess können alle diese Ausnahmen, welche in den gebrochenen Cadenzen von sehr guter Wirkung sind, auch dann eine sehr glückliche hervorbringen, wenn sie zu rechter Zeit im Laufe der Phrasen angebracht sind. Im letzten Falle kann man sich derselben auch in ihren Umkehrungen bedienen.

Beim Gebrauch dieser Ausnahmen ist es sehr wesentlich, die Stimmen in der grösst-möglichsten Entfernung von einander zu halten. Ohne diese Vorsicht würde durch den Mangel an Verbindung der Accorde, alle beabsichtigte Wirkung unfehlbar zerstört werden. Diese grosse Auseinanderhaltung ist die einzige Bedingung beim Gebrauch der gebrochenen Cadenzen.

8.) Anmerkung des Übersetzers. Es ist vortheilhaft, wenn man die Modulation durch die Dominanten-Septimen nach allen Tonarten übt, wie folgt:



13. Da die dritte Umkehrung (der Secunden-Accord) sich nicht unmittelbar in die Tonica auflösen kann, sondern nur in ihre erste Umkehrung, so bedarf es zum Schlusse noch eines Terz-Quarten-Accords, nähmlich:



Überhaupt muss der angehende Tonsetzer sein Gehör, und (insofern er Klavierspieler ist) auch seine Finger, mit den Eigenschaften und Wirkungen aller Accorde möglichst vertraut machen.

SIXIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

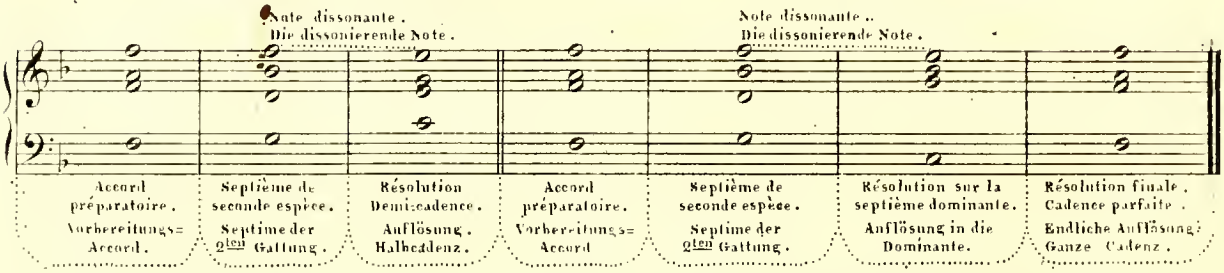
Septième de seconde espèce

1º Cet accord s'emploie principalement sur le second dégré d'une gamme majeure. (*)

2º Il faut qu'il soit préparé : c'est-à-dire qu'il faut en préparer la septième.

3º Il se résout régulièrement, sur l'accord parfait de sa quinte inférieure, ou sur la septième dominante de cette même quinte inférieure.

EXEMPLES EN *Fa* MAJEUR.



On voit par les exemples ci-dessus que pour employer cette septième il faut une série de quatre ou au moins de trois accords.

4º Il s'employe dans tous ses renversemens.

Nous allons donner des exemples des resolutions de cet accord et de quelques unes de ses exceptions usitées.

SECHSTER ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG

Septime der zweiten Gattung

1tens Dieser Accord wird vorzüglich auf der zweiten Stufe der Dur-Tonleiter gebraucht. (*)

2tens Er muss vorbereitet werden; das heisst, man muss in ihm die Septime *F* vorbereiten.

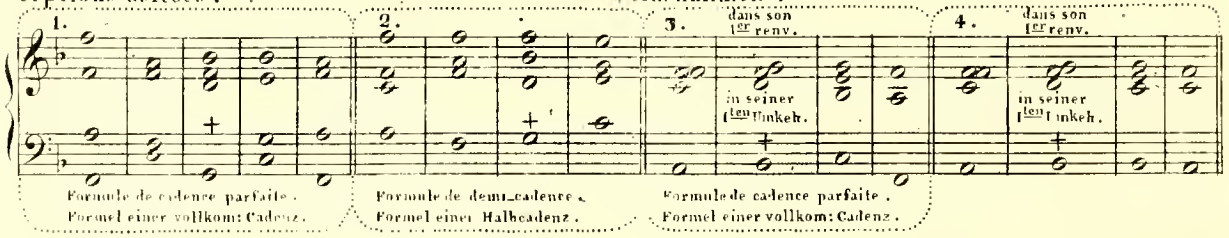
3tens In der Regel löst er sich in den vollkommenen Accord seiner Unterquinte, oder in die Dominanten-Septime derselben Unterquinte auf.

BEISPIELE IN *F* DUR.

Aus den obigen Beispielen sieht man, dass, um diese Septime anzuwenden, es einer Reihe von vier, oder wenigstens von drei Accorden bedarf.

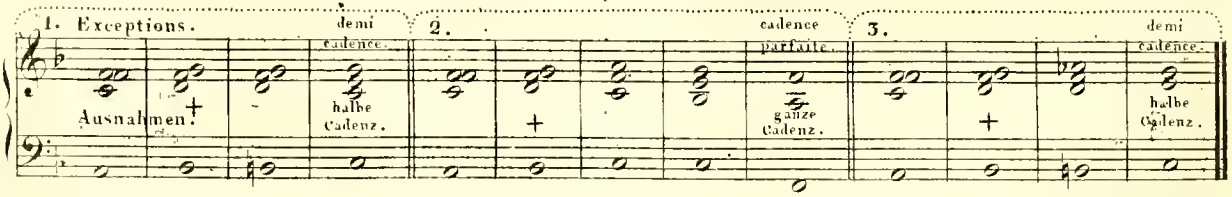
4tens Er wird in allen seinen Umkehrungen gebraucht.

Wir geben hier Beispiele der Auflösung dieses Accordes, und einige von seinen gebräuchlichsten Ausnahmen.





Dans ce second renversement (qu'on emploie plus rarement que les autres) il faut avoir soin de préparer aussi la quarte juste qui se fait entre la Basse et une partie haute.
Bei dieser zweiten (nur selten angewendeten) Umkehrung, muss man Sorge tragen, auch die reine Quart vorzubereiten, die sich zwischen dem Bass u. einer Oberstimme befindet.



(*) On le trouve aussi sur le troisième et le sixième dégré de la même gamme.

(*) Man findet ihn auch auf der dritten und sechsten Stufe derselben Tonleiter. *(Anm des Verf:)*

7ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Septième de troisième espèce

Cet accord se place ordinairement sur le second dégré d'une gamme mineure et s'emploie dans les Tons mineurs sous les mêmes conditions que le précédent dans les Tons majeurs. Ces deux accords suivent exactement les mêmes principes. Ainsi en transposant les exemples précédents de *Fa majeur* en *Fa mineur*, on obtiendra un modèle de tous les cas usités dans l'emploi de la septième de troisième espèce.

LES MÊMES EXEMPLES EN *FA MINEUR*.

7ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.

Septime der dritten Gattung

Diesen Accord setzt man gewöhnlich auf die 2te Stufe der Mol-Tonleiter, und gebraucht ihn in den Mol-Tonarten unter denselben Bedingungen, wie den vorgehenden in den Dur-Tönen. Beide Accorde folgen genau denselben Grundsätzen. Wenn man also die vorstehenden Beispiele aus *F* dur in *F* mol übersetzt, so erhält man ein Muster von allen gebräuchlichen Fällen in der Anwendung der Septime dritter Gattung.

DIESELBEN BEISPIELE IN *F MOL*.



8ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Septième de quatrième espèce.

1° Il s'emploie ordinairement sur le sixième dégré d'une gamme mineure, ou sur le quatrième dégré d'une gamme majeure. 2° Il faut en préparer la septième. 3° Il se résout le plus souvent sur l'accord de septième de troisième espèce, dans se cas la Note fondamentale fait une quinte diminuée avec celle de l'accord suivant, et l'on termine par l'accord parfait mineur.

8ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.

Septime der vierten Gattung.

1tens Dieser Accord steht gewöhnlich auf der 6ten Stufe einer Mol-, oder auf der 4ten Stufe einer Dur-Tonleiter. 2tens Die Septime desselben muss vorbereitet werden. 3tens Er löst sich meistens in den Septimen-Accord 3ter Gattung auf; in diesem Falle macht der Grundbass eine verminderte Quinte mit jener des folgenden Accords, und man beschliesst ihn durch den vollkomenen Mol-Dreiklang.

4° Il s'emploie dans tous ses renversements.

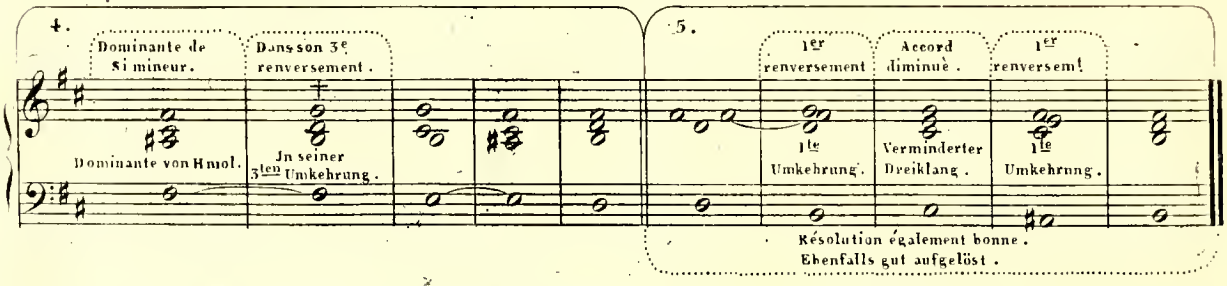
Série d'accords nécessaire pour employer la septième de quatrième espèce.

4tens Wird er in allen seinen Umkehrungen gebraucht.

Reihen=Folge nothwendiger Accorde, um die Septime der vierten Gattung zu gebrauchen.







Dans les Nos 1 et 5, on module nécessairement de *Ré* en *Si*. Dans cette série on passe de la septième de la quatrième espèce (l'accord le plus dissonnant) à la septième de troisième espèce qui est moins dissonnante et ainsi en dégradant jusqu'à l'accord parfait. C'est en quoi consiste le charme de cette série.

Dans le No 1 des exemples précédens nous avons mis l'Harmonie à cinq parties afin que chaque accord fût complet. Pour le faire à quatre parties on peut supprimer la quinte du troisième et du cinquième accord.

In No 1, und 5, moduliert, (oder geht) man nothwendigerweise aus *D* nach *H*. In dieser Accorden=Reihe geht man von der Septime 4ter Gattung (dem am meisten dissonierenden Accorde) zur minder dissonierenden Septime 3ter Gattung, und so abwärts bis zum vollkommenen Dreiklang. Darin liegt das Schöne dieser Accorden=Folge.

In No 1 der vorstehenden Beispiele haben wir die Harmonie fünfstimig gesetzt, um jeden Accord vollstimig zu machen. Um ihn vierstimig zu erhalten, kan man im dritten und fünften Accorde die Quinte weglassen.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Dans ce même No 1 nous avons commencé la série par un accord parfait de *Ré* majeur (quoiqu'elle doive finir en *Si* mineur,) parceque cet accord prépare mieux la septième de quatrième espèce ci-dessus, lorsque cette dernière n'est pas renversée.

In demselben No 1 haben wir die Accorden=Reihe mit einem vollkomenen Dreiklange in *D* dur begonnen, (obgleich dieselbe in *H* mol schliesst), weil dieser Accord oben die Septime 4ter Gattung besser vorbereitet, wen die letztere nicht umgekehrt ist.

On peut remarquer aussi que dans cet exemple, on aucun des accords n'est renversé, la Basse fondamentale marche par quintes inférieures (sur tout à partir de la septième de quatrième espèce,) cette condition est indispensable pour employer cette série.

On peut quelquefois supprimer la septième dans le troisième accord de cette série et faire résoudre la septième de quatrième espèce sur l'accord diminué de sa quinte inférieure, ainsi qu'on le voit dans le N° 5 des exemples précédens. Cet accord se résout aussi (mais beaucoup plus rarement) sur l'accord parfait majeur de la quinte inférieure et même sur une autre septième de quatrième espèce, également de la quinte inférieure, mais dans ces deux cas la quinte inférieure doit être parfaite comme on le verra à l'article suivant.

Avant de passer aux accords de neuvième nous allons indiquer comment on forme la succession d'accords qu'on appelle *marche de septièmes*.

DES MARCHES DE SEPTIÈMES.

Voici un Exemple que nous allons d'abord analyser.

Man kan auch noch anmerken, dass in diesem Beispiele, wo kein Accord umgekehrt erscheint, der Grundbass nach Unterquinten fortschreitet, (besonders von der Septime 4ter Gattung an, gerechnet); diese Bedingung ist zur Bildung jener Accorden-Folge unerlässlich.

Im dritten Accorde dieser Reihe kann man bisweilen die Septime weglassen, und die Septime 4ter Gattung in den verminderten Dreiklang ihrer Unterquinte auflösen, so wie man in N° 5 der vorhergehenden Beispiele sieht. Dieser Accord löst sich auch (aber viel seltener) in den vollkomenen Dur-Dreiklang der Unterquinte, und selbst in eine andere, (ebenfalls auf der Unterquinte liegende) Septime 4ter Gattung, auf; aber in diesen beiden Fällen muss die Unterquinte rein seyn, wie man aus dem folgenden Absehnitte sehen wird.

Ehe wir zu den Nonen-Accorden übergehen, wollen wir anzeigen, wie man jene Accorden-Folge bildet, die (nur aus *Septimen* bestehend) der *Septimen-Gang* genannt wird.

VON DER SEPTIMEN-FORTSCHREITUNG.

Hier ist ein Beispiel, das wir sogleich zergliedern wollen.



1° L'accord qui commence cette marche est la septième dominante qui n'a pas besoin d'être préparée. On pourrait aussi commencer une marche de septième par une septième de seconde, de troisième, ou de quatrième espèce; mais il faudrait alors préparer le premier accord dissonant.

2° Le dernier accord dissonant de cette marche doit toujours être la septième dominante.

3° Les Notes fondamentales des accords descendent par quinte inférieure. Cette condition est inviolable.

4° Les parties y descendent par dégrés conjoints jusqu'à la résolution finale, excepté la Basse lorsque les accords ne sont pas renversés. On voit que dans cette marche la tierce d'un accord

1tens Der Accord, der diesen Gang beginnt, ist die Septime auf der Dominante, welche keiner Vorbereitung bedarf. Man könte einen Septimen-Gang auch mit einer Septime der 2ten, 3ten und 4ten Gattung anfangen; dann müsste man aber den ersten dissonierenden Accord vorbereiten.

2tens Der letzte dissonierende Accord dieser Fortschreitung muss stets die Sept: auf der Domin: seyn.

3tens Der Grundbass dieser Accorde geht immer nach Unterquinten abwärts. Diese Bedingung ist unverletzbar.

4tens Die Stimen gehen hier bis zur Schlussauflösung stufenweis abwärts, mit Ausnahme des Basses, wen die Accorde nicht umgekehrt sind. Man sieht, dass in dieser Fortschreitung die Terz eines

devient la septième de celui qui le suit, et que par cette Note commune aux deux accords la dissonance se trouve toujours être préparée. Ainsi le premier accord prépare le second, celui-ci prépare le troisième et ainsi de suite jusqu'à la fin.

5° Tous les accords de cet exemple sont composés de Notes appartenantes à une même gamme (celle d'*Ut* majeur). Cette condition est encore indispensable dans l'emploi de ces marches; cependant on aurait pu faire du cinquième accord une septième dominante (en ajoutant un dièze au *Sol*) et terminer la marche en *La mineur*; de même on pourrait faire du septième accord une septième dominante (en ajoutant un dièze au *Fa*) et terminer la marche en *Sol majeur*; cela pourrait se faire parceque les Tons de *La mineur* et de *Sol majeur* sont relatifs au Ton d'*Ut*. (*)

6° Cette marche a encore cela de particulier, que deux accords de septième de quatrième espèce peuvent s'y succéder sans inconvénient, ainsi que deux ou trois de seconde espèce.

Ces marches peuvent également avoir lieu dans leurs renversemens; mais comme tous les accords, dans la succession de cette marche, ne peuvent pas se trouver à la fois dans le même renversement, on entend la désignation soit du premier, du second ou du troisième renversement par le premier accord renversé.

Accords im nächstfolgenden zur Septime wird, und dass durch diese, beiden Accorden gemeinschaftliche Note, die Dissonanz stets vorbereitet erscheint. So bereitet der erste Accord den zweiten, dieser den dritten, und so fort bis zu Ende.

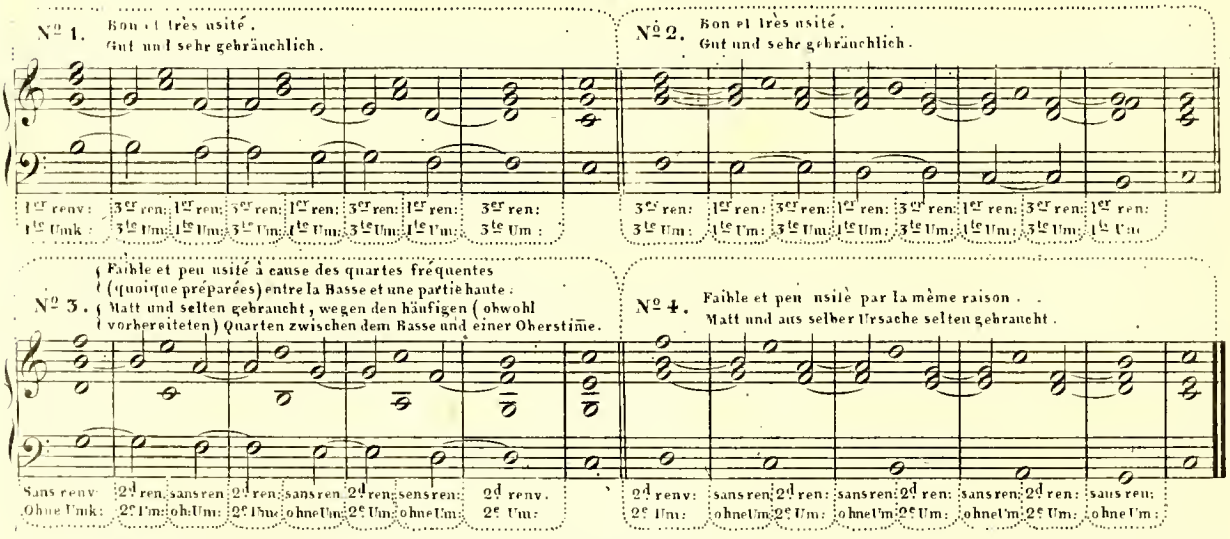
5^tens Alle Accorde dieses Beispieles sind aus den Tönen einer und derselben Tonleiter, (jener in *C* dur) gebildet. Auch diese Bedingung ist in dieser Fortschreitung unerlässlich; indessen hätte man aus dem 5^ten Accorde, (durch Hinzufügung eines ♯ zum *G*) eine Dominanten-Septime machen, und allda die Fortschreitung in *A mol* beendigen können; eben so könnte man aus dem 7^ten Accord (durch ein ♯ zu *F*) eine Dominanten-Septime machen, und hiernach in *G* schliessen; diess wäre ausführbar, weil die Tonarten *A mol* und *G dur*, mit *C dur* verwandt sind. (*)

6^tens Diese Fortschreitung hat noch das besondere, dass zwei Septimen-Accorde der 4^ten Gattung sich ohne Übelstand nachfolgen können, eben so wie zwei oder drei von der 2^ten Gattung.

Diese Fortschreitungen können auch in ihren Umkehrungen Statt haben; aber da alle Accorde, im Laufe dieses Ganges, sich nicht zugleich in derselben Umkehrung befinden können, so bezeichnet man die Bestimmung der 1^ten, 2^ten, oder 3^ten Umkehrung durch den ersten umgekehrten Accord.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



Dans les deux premiers exemples précédens, le premier renversement alterne avec le troisième, et dans les deux derniers c'est l'accord non renversé qui alterne avec le second renversement. Les marches de septièmes sont quelquefois très courtes; quatre ou cinq accords peuvent suffire pour en faire une.

In den zwei ersten der vorstehenden Beispiele, wechselt die erste Umkehrung mit der dritten, und in den zwei letzten der nicht umgekehrte Accord mit der zweiten Umkehrung ab. Die Septimen-Gänge sind manchmal sehr kurz; vier oder fünf Accorde reichen zu deren Bildung hin.

(*) Voyez à l'article des modulations ce que l'on entend par Ton relatif page 65.

(*) Was man unter verwandten Tonarten versteht, siehe im Artikel über die Modulationen S. 65. (*Anm. des Verf.*)

Bei C. 2417 0.

Celle que nous avons donnée pour exemple est à-peu-près la plus longue que l'on puisse employer.

Elles peuvent également avoir lieu dans les Tons mineurs; mais il est bon d'observer que dans le courant de ces marches il ne faut jamais hausser la sixième et la septième Note de la gamme. Les marches de septième se font en mineur comme en majeur sans aucune alteration, excepté le dernier accord dissonant qui, doit toujours être la septième dominante.

Der von uns gegebene ist fast der längste, den man anwenden kann.

Sie können gleichermassen in den Mol-Tonarten Statt finden; doch ist wohl zu merken, dass im Laufe dieser Fortschreitungen die 6te und 7te Stufe der Tonleiter nicht erhöht werden darf. Die Septimen-Gänge bilden sich in mol, wie in dur, ohne alle Veränderung, nur dass der letzte dissonierende Accord stets eine Dominanten-Septime seyn muss.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



Ainsi cette succession d'accords (en *La* mineur) se fait comme si on était en *Ut* majeur. Ce qui détermine le mode au quel elle doit appartenir c'est la manière de la terminer; dans les exemples précédents on voit que nous avons altéré l'avant-dernier accord, afin d'en faire une septiéme dominante de *La mineur* et finir dans ce Ton que l'on suppose être déjà fixé par ce qui précéde la marche.

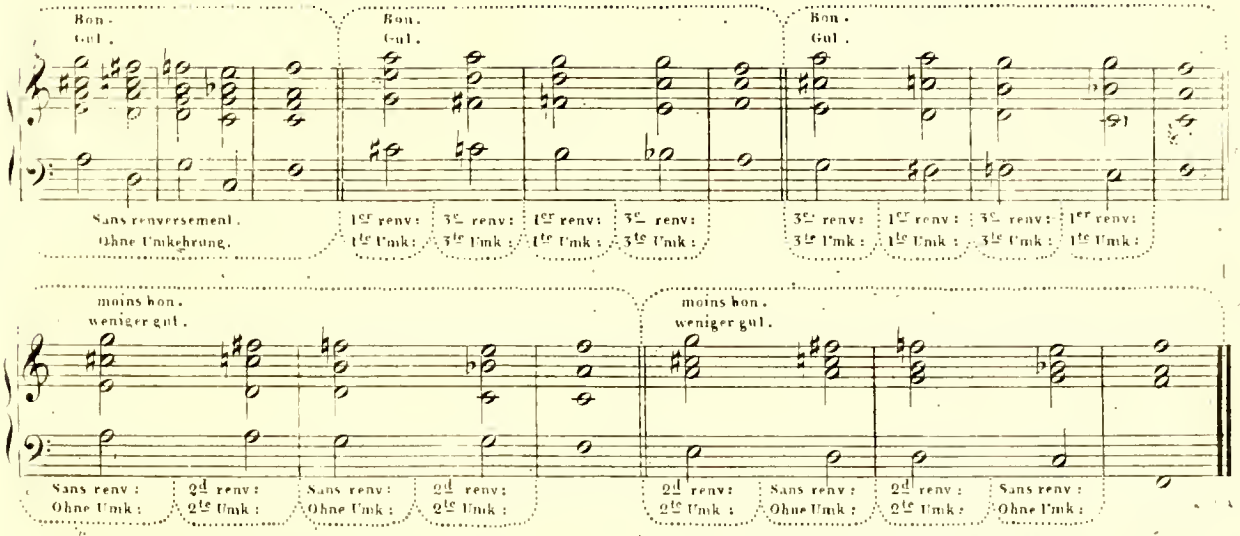
On peut faire aussi une succession de trois ou quatre accords de septième dominante dont les Notes fondamentales marchent également par quinte inférieure; cette succession peut de même s'employer dans les différens renversemens.

Also macht sich diese Accordenfolge (in *A* mol), als wäre man in *C* dur. Nur der Schluss entscheidet die Tonart; in den obigen Beispielen sieht man, dass wir den vorletzten Accord veränderten, (durch das *Gis*) um durch die daraus entstehende Dominanten-Septime in *A mol* zu schliessen, als derjenigen Tonart, welche man schon durch das, was diesem Gange vorangeht, für bestimmt annimmt.

Man kann auch eine Fortschreitung von 3 oder 4 Dominanten-Septimen bilden, wobei der Grundbass ebenfalls durch Unterquinten sich bewegt; diese Fortschreitung kann eben so in den verschiedenen Umkehrungen Statt finden.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



On voit dans cette marche 1° Que deux parties descendent chromatiquement et deux diatoniquement. 2° Que la septième de ces accords ne se prépare point, parceque ce sont toujours des accords de septième-dominante.

Man sieht in diesem Gange, 1tens dass zwei Stimmen chromatisch, und zwei diatonisch abwärts steigen. 2tens dass die Septime dieser Accorde nicht vorbereitet wird, weil es immer Dominanten-Septimen sind.

Il faut encore observer ici qu'une succession d'accords par quintes inférieures peut donner les trois chances suivantes : 1º. Les accords peuvent être tous de trois sons seulement (les accords parfait majeur, parfait mineur et diminué.) 2º Les accords peuvent être tous de septième. 3º. Les accords de septième peuvent alterner avec ceux de trois sons. Nous avons donné des exemples pour la deuxième chance, en voici pour la première et la troisième.

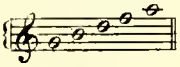
EXEMPLES.

Noch muss man bemerken, dass eine Accorden-Folge mittelst Unterquinten noch folgende Abwechslungen geben kann : 1tens Die Accorde können alle nur die Dreistimigen seyn : (Dur-Dreiklang ; Mol-Dreiklang und verminderter Dreikl:). 2tens Die Accorde können alle Septimen-Accorde seyn. 3tens Die Septimen-Accorde können mit den dreistimigen abwechseln. Wir haben die Beispiele für die 2te Abwechslung schon gegeben, hier sind auch welche für die 1te u. 3te.

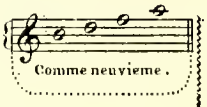
BEISPIELE.



9ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Neuvième majeure: 

Il se place sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé, mais il s'emploie presque toujours sans sa Note principale ; ce qui reste ressemble à un accord de septième de troisieme espèce, avec le quel il faut bien se garder de le confondre ; pour faire éviter toute méprise de ce genre nous allons donner ici une Table comparative de ces deux accords :

En Ut majeur. 

1º Il ne se prépare point.

2º Il se résout sur l'accord de la tonique. Sa Note fondamentale (qui est sous entendue) est *Sol*.

3º Son emploi n'exige point une série d'accords.

4º La neuvième (*La*) ne peut se placer qu'au dessus de *Si*, par conséquent elle ne peut pas se mettre à la Basse.

5º La neuvième (le *La*) peut sans inconvénient pour la marche des accords, être remplacée par le *Sol* et changer l'accord en une septième dominante

En La mineur. 

1º Il faut le préparer.

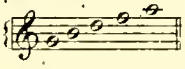
2º Il se résout sur l'accord de la quinte inférieure (la dominante). Sa Note fondamentale est *Si*.

3º Il faut lui donner une série de trois accords au moins.

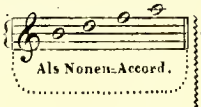
4º Le *La* (comme toutes les autres Notes) peut se placer à la Basse ainsi que dans les parties supérieures.

5º Le *La* dans cet accord ne peut pas être changé en *Sol* sans que l'enchaînement de l'harmonie ne s'en ressente.

9ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.

Grosse None : 

Er hat seinen Sitz auf der Dominante einer wohlbestimmten Dur-Tonart, doch wird er fast stets ohne seine Grundnote (hier das G) gebraucht ; das, was dann ohne diese übrig bleibt, gleicht dem Septimen-Accorde dritter Gattung, mit welchem aber es zu verwechseln man sich wohl hüten muss. Um jeden Fehlgriff dieser Art zu verhüten, geben wir hier eine vergleichende Ansicht beider Accorde.

In C dur. 

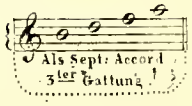
1tens Er wird nicht vorbereitet.

2tens Er löst sich in den Tonica-Dreiklang auf. Seine (unten mitverstandene) Grundnote ist *G*.

3tens Sein Gebrauch fordert nicht eine ganze Accorden-Reihe.

4tens Die None (*A*) kann nur über das *H* folglich nie in den Bass selber versetzt werden.

5tens Das *A* (die None) kann, ohne die Accorden-Folge zu stören, durch das *G* ersetzt, und also der ganze Accord in eine Dominanten-Septime verwandelt werden.

In A mol. 

1tens Man muss ihn vorbereiten.

2tens Er löst sich in den Accord auf der Unterquinte (Dominante von *A mol*) auf. Seine Grundnote ist *H*.

3tens Man hat zu seinem Gebrauche eine Reihe von wenigstens 3 Acc: nöthig.

4tens Das *A* kann (so wie alle übrigen Noten) sowohl in den Bass wie in jede der andern Simen versetzt werden.

5tens Das *A* dieses Accordes kann nicht in das *G* verwechselt werden ohne dass die ganze Harmonie-verbindung dadurch geändert wird.

Sa résolution se fait de la manière suivante :



il faut remarquer que deux parties doivent monter et les deux autres descendre. Il peut s'employer dans différens renversemens. Voici des exemples sur la manière de s'en servir :

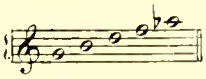
Seine Auflösung macht sich folgendermassen:



man muss bemerken, dass zwei Stimmen dabei steigen, die zwei andern aber fallen müssen. Er kan in mehreren Umkehrungen gebraucht werden. Hier einige Beispiele über seine Anwendung:



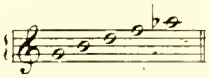
10ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Neuvième mineure : 

Cet accord s'emploie presque toujours sans sa Note principale, et dans ce cas on l'appelle *accord de septième diminuée* ; par conséquent ce dernier accord n'est autre que celui de neuvième mineure sans la Basse fondamentale, c'est pourquoi il n'occupe point une place particulière dans la classification des accords.

1º On le place le plus souvent dans les Tons mineurs ; mais on s'en sert quelquefois aussi dans les Tons majeurs. 2º Chaque Note de cet accord peut se placer dans la Basse. 3º Il n'a pas besoin d'être préparé. 4º Sa résolution se fait (régulièrement) de la manière suivante :

10ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.

Kleiner Nonen-Accord : 

Dieser Accord wird fast imer ohne seine Grundnote angewendet, und in diesem Falle *der verminderte Septimen-Accord* genannt. Dieser letzte ist daher nichts anders als der kleine Nonen-Accord ohne seine Grundnote, und wurde daher nicht in die Klassen-Eintheilung der Accorde besonders aufgenommen.

1tens Er wird meistens in den Mol-, bisweilen aber auch in den Dur-Tonarten angewendet. 2tens Jede seiner Noten kan in den Bass versetzt werden. 3tens Er bedarf keiner Vorbereitung. 4tens Seine (regelmässige) Auflösung wird folgendermassen ausgeführt.



Dans le Nº 4 de ces exemples la Basse ne pourrait pas se résoudre comme il suit : 

In Nº 4 dieser Beispiele könte der Bass nicht, wie folgt, aufgelöst werden : 

(*) Nous l'avons employé ici avec sa Note principale. Dans ce cas il faut, comme on le voit, placer la Note principale (*Sol*) à la distance d'une neuvième ou d'une double neuvième du *La*. On peut comme dans cet exemple mettre le *Fa* dans la Basse. On peut aussi employer cet accord sans renversement et complet.

(*) Wir haben ihn hier mit seiner Grundnote benutzt. In diesem Falle muss, wie man sieht, die Grundnote (*G*) von dem *A* wenigstens in der Entfernung einer None (oder Doppelnone) gesetzt werden. Man kan, wie in jenem Beispiele geschieht, das *F* in den Bass setzen. Man kan aber auch diesen Accord ohne Umkehrung, und vollständig anwenden.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



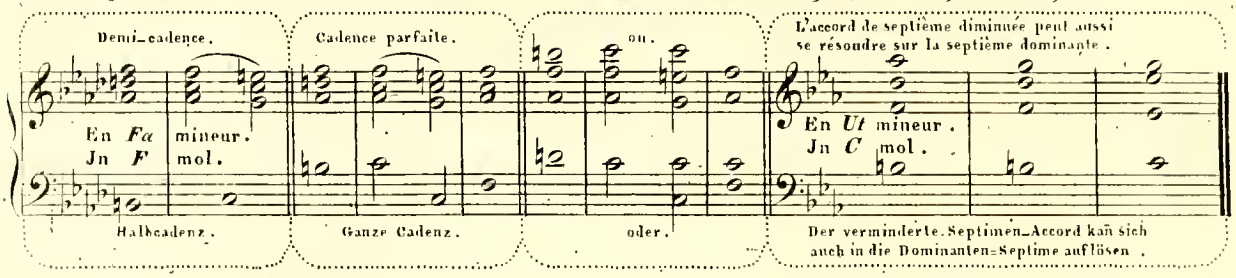
Anm: des Verf:

parceque le second accord se trouverait dans son second renversement et que la Basse serait une quarte juste qui ne serait pas préparée. C'est par cette raison que, pour l'emploi de ce renversement, il faut choisir l'un des trois cas indiqués au Nº 4. *Le Ré* peut aussi descendre en se résolvant quand il se trouve au dessus du *La* béurol.

La septième diminuée se résout fréquemment, dans les cadences, sur le second renversement de la tonique de la manière suivante :

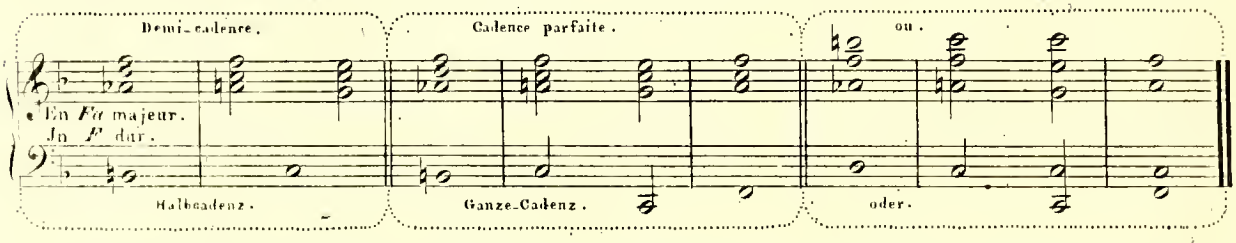
weil der zweite Accord sich in einer zweiten Umkehrung befände, und der Bass eine unvorbereitete reine Quarte machen würde. Aus dieser Ursache muss man, beim Gebrauch dieser Umkehrung, einen der drei, in Nº 4 angezeigten Fälle anwenden. Das *D* kañ, weñ es sich auflöst, auch abwärts gehen, weñ es höher steht als das *As*.

Der verminderte Septimen-Accord löst sich in Cadenzen, häufig in die zweite Umkehrung des Tonica-Dreiklanges, auf folgende Art, auf :



Emploi de cette septième dans un Ton majeur.

Anwendung dieser Septime in einem Dur-Tone.



On peut aussi faire une suite de trois ou quatre accords de septième diminuée.

Man kañ auch eine Reihe von drei bis vier verminderten Septimen-Accorden nach einander anbringen.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



On peut employer aussi l'accord de neuvième mineure avec ses cinq Notes, mais dans ce cas la Note fondamentale doit être dans la Basse et éloignée de la neuvième au moins d'un intervalle de neuvième.

Man kañ den kleinen Nonen-Accord auch vollständig, mit allen seinen 5 Tönen anwenden, aber in diesem Falle muss die Grundnote im Basse liegen, und von der None wenigstens um ein Nonen-Intervall entfernt seyn.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Ce n'est que dans un Ton mineur que l'on peut employer l'accord de neuvième mineure avec ses cinq Notes, et seulement sur la dominante du Ton.

Nur in Mol-Tönen, und auch da nur auf der Dominante, kann man den kleinen Nonen-Accord fünfstimmig anwenden.

4ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION,

ou premier accord altéré .

Accord de quinte augmentée

Cet accord n'est autre que l'accord parfait majeur que l'on rend dissonant en haussant sa quinte d'un demi-Ton . = 1º On l'emploie sur la tonique et sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé . (*) = 2º On peut le frapper sans préparation ; mais il est beaucoup plus doux lorsqu'il est précédé de l'accord parfait majeur sans altération. 3º Il peut avoir lieu sans renversement et dans ses deux renversemens . = 4º Sa résolution se fait ordinairement sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure .

Voici des exemples:



13ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION,

ou second accord alteré . (**)

Accord de quinte augmentée avec septième:

Cet accord n'est autre que la septième dominante dont on altére la quinte d'un demi-Ton. Il s'emploie à-peu-près sous les mêmes conditions que le précédent . = 1º Il a lieu sur la tonique ou sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé .

(*) Les gammes ont une grande influence sur les accords: quelques-uns ne seraient pas praticables si le Ton n'était pas bien déterminé précédemment . Cette remarque est importante en ce qu'elle fait sentir pourquoi un accord produit un bon effet dans un cas et fait une mauvaise impression dans l'autre .

(**) Cet accord, étant un composé du précédent, trouve naturellement sa place ici .

4ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG,

oder erster durch ein Versetzungszeichen (♯ , ♭ , oder ♮) veränderter Accord.

Übermässiger Quinten-Accord

Dieser Accord ist nichts anders als der vollkommene Dreiklang, den man dissonierend macht, indem man seine Quinte um einen halben Ton erhöhet . 1tens Man gebraucht ihn auf der Tonica oder Dominante einer fest bestimten Tonart . (*) 2tens Man kañ ihn ohne Vorbereitung anschlagen ; aber er ist weit sanfter, weñ ihm der vollkommene grosse Dreiklang vorangeht . 3tens Er kañ ohne Umkehrung, und auch in seinen beiden Umkehrungen Statt finden . 4tens Seine Auflösung bewirkt sich gewöhnlich auf den vollkomenen Dur-Dreiklang der Unterquinte.

Hier einige Beispiele:

13ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG,

oder zweiter durch ein Versetzungszeichen veränderter Accord . (**)

Übermässiger Quint-Accord mit der Septime:

Dieser Accord ist kein anderer als der Dominanten-Septimen-Accord, in welchem die Quinte um einen halben Ton erhöht worden ist . Er wird fast unter denselben Bedingungen wie der vorhergehende angewendet . 1tens Sein Sitz ist auf der Tonica oder Dominante einer wohlbestimten Tonart .

(*) Die Tonarten und ihre diatonischen Scalen haben grossen Einfluss auf die Accorde: manche wären gar nicht anwendbar, weñ die Tonart nicht früher fest entschieden wäre . Diese Bemerkung ist wichtig, indem sie zeigt, warum ein Accord in einem Falle eine gute Wirkung, und im andern einen übeln Eindruck hervorbringt .

(**) Da dieser Accord aus dem vorhergehenden entsteht, so findet er hier seine natürliche Stelle. (*Anmerk. d. Verf.*)

2º On peut le frapper sans préparation ; mais il est plus doux en faisant précéder la quinte augmentée par la quinte parfaite . 3º Il peut avoir lieu sans renversement et dans son premier et son troisième renversement .

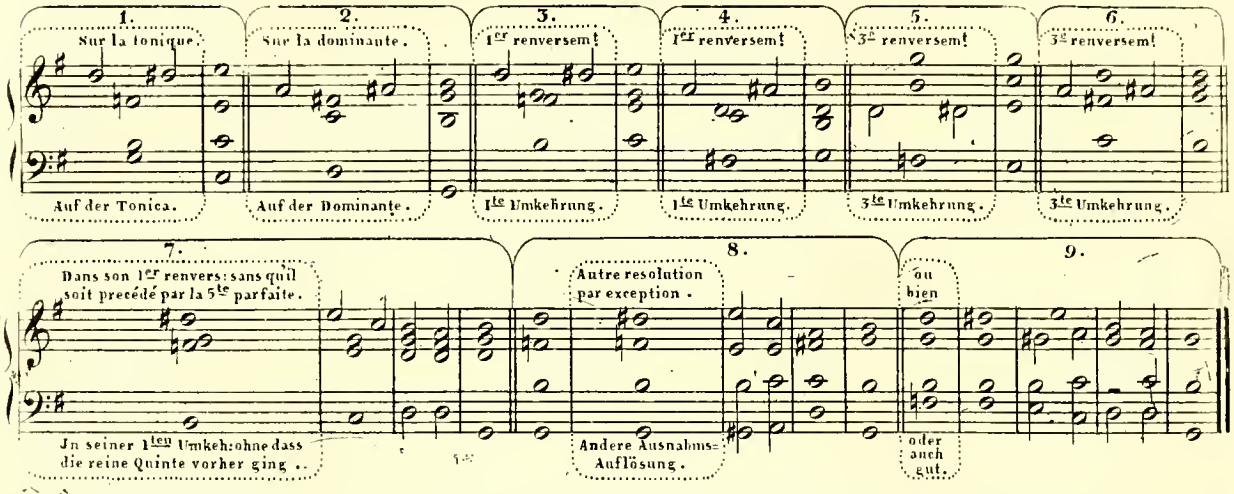
Le second renversement n'est pas praticable parcequ'il faut toujours que le *Fa* et le *Ré* dièze fassent une Sixte augmentée et non une Tierce diminuée , intervalle qui n'est pas reçu en harmonie. Il est donc évident que le *Ré* dièze ne peut ce placer au dessous du *Fa* et par conséquent se mettre à la Basse . = 4º Il se résout ordinairement sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure .

2tens Man kan ihn ohne Vorbereitung anschlagen ; doch klingt er angenehmer , wen man vor der übermässigen Quinte früher die reine genommen hat . 3tens Er kan ohne Umkehrung , und in seiner 1ten und 3ten Umkehrung Statt haben .

Die 2te Umkehrung ist nicht anwendbar, weil *F* und *Dis* immer eine übermässige Sexte machen müssen , und nie (umgekehrt) eine verminderte Terz, ein Intervall , welches in die Harmonie nicht aufgenommen worden ist . Es ist daher klar , dass das *Dis* nie unter das *F*, und also nie in die Unterstime gesetzt werden kan . 4tens Er löst sich gewöhnlich in den vollkomenen Dur=Dreiklang seiner Unterquinte auf.

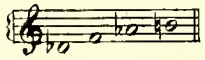
EXEMPLES EN *SOL* MAJEUR.

BEISPIELE JN *G* DUR.



11ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION,

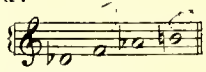
ou troisième accord alteré .

Accord de Sixte augmentée 

Nous avons indiqué plus haut l'origine de cet accord (voyez l'article sur la Basse fondamentale page 13.) 1º Cet accord s'emploie pour faire une demi=cadence sur la dominante d'un Ton mineur et quelque=fois d'un Ton majeur . Il s'emploie aussi dans les cadences parfaites , mais toujours sur le sixième dégré de la gamme . 2º Il n'a pas besoin de préparation . 3º On en supprime souvent la quinte (*La* bémol) et alors on double la tierce *Fa* .

11ter ACCORD DER KLASSEN=ORDNUNG ,

oder dritter durch Versetzungszeichen veränderter Accord .

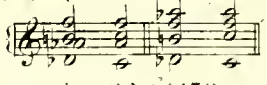
Übermässiger Sext=Accord 

Die Entstehung dieses Accordes haben wir schon früher erklärt . (Siehe den Artikel über den Grundbass , Seite 13.) 1tens Man gebraucht diesen Accord , um eine Halbcadenz auf der Dominante eines Mol=, bisweilen auch eines Dur=Tones zu machen . Er wird auch in vollkomenen Cadenzen , aber stets auf der 6ten Tonleiter=Stufe , angewendet . 2tens Er bedarf keiner Vorbereitung . 3tens Man lässt bisweilen die Quinte (*As*) weg , und verdoppelt dagegen die Terz (*F*).(*)

(*) 9.) Anmerkung des Übersetzers . Diess geschieht besonders , wen er sich in den vollkomenen Dreiklang auflöst , weil sonst zwei offenbare Quinten Statt fänden :

z . B . 

Wenn er sich in die dritte Umkehrung des Dreiklanges (also in den Quart= Sext= Accord.) auflost , so ist die Quinte nothwendig :

z.B. 

4° Sa résolution se fait de la maniere suivante :

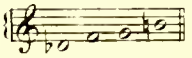
4tens Seine Auflösung geschieht, wie folgt :



12ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION,

ou quatrième accord altéré.

Accord de Quarte et Sixte augmentées :



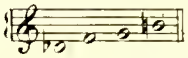
Cet Accord est toujours d'un effet dur, si l'on n'a pas la précaution d'en préparer la quarte. On s'en sert pour faire une demi-cadence. Voici la manière de l'employer :

EXEMPLES.

12ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG,

oder vierter durch Versetzungszeichen veränderter Accord.

Übermässiger Quart-Sext-Accord :



Dieser Accord ist imer von herber Wirkung, wen man nicht die Vorsicht braucht, seine Quart vorzubereiten. Man bedienet sich seiner, um Halb-Cadenzen zu machen. Und zwar auf folgende Art :

BEISPIELE.



Il est à remarquer que de tous les accords de la classification, il n'y a que les septièmes de seconde, troisième et quatrième espèces qui aient rigoureusement besoin de préparation.

Es ist zu bemerken, dass unter allen Klassen-Accorden nur die Septimen von der zweiten, dritten und vierten Gattung eine Vorbereitung durchaus nöthig haben.

OBSERVATIONS.

Sur les Notes que l'on peut doubler ou supprimer dans les accords.

Il est indifférent de doubler une Note quelconque dans les accords parfaits : 1° au commencement d'un morceau ; 2° dans le dernier accord d'une cadence parfaite et quelquefois aussi d'une demi-cadence ; 3° au commencement d'une nouvelle période.

Dans le courant des phrases, la tierce de l'accord parfait majeur ne peut souvent se doubler ; c'est dans le cas où cette tierce, devenant *Note sensible de l'accord suivant*, exige une

BEMERKUNGEN.

Über die Noten, welche man in Accorden verdoppeln, oder weglassen kann.

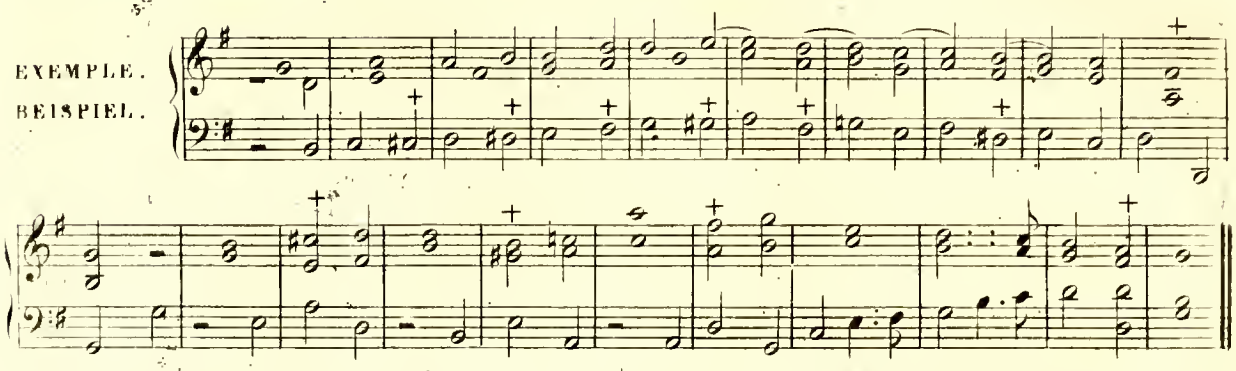
Die Verdopplung irgend einer beliebigen Note im vollkomenen Dreiklange ist zulässig : 1tens Zu Anfang eines Stückes. 2tens Im letzten Accorde einer ganzen, und bisweilen auch einer Halb-Cadenz. 3tens Beim Anfange einer neuen Periode.

Im Laufe der Phrasen kan die Terz des Dur-Dreiklanges nicht imer verdoppelt werden, und zwar in dem Falle, wen diese Terz zur *empfindsamen Note (zum Leitton) des nächsten Accords* wird, und eine

résolution fixe : l'accord au quel elle appartient peut être regardé comme septième dominante, et le devenir si on le voulait.

bestimte Auflösung fordert: der Accord, zu dem sie gehört, kaŭ in dem Falle als ein Septimen-Accord auf der Dominante betrachtet, und, wenn man will, auch wirklich dazu gemacht werden.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Les tierces de tous les accords parfaits, marquées par une (+) dans cet exemple, ne peuvent pas être doublées, parcqu'elles sont autant de Notes sensibles qui doivent monter d'un demi-Ton pour se résoudre. En n'ayant point égard à cette remarque on ferait une double résolution et par conséquent deux octaves défendues; on pourèviter ces deux octaves on serait forcé de donner une mauvaise résolution aux parties, ce qu'il faut également éviter.

On peut supprimer la quinte dans les accords parfaits, mais rarement la Note principale ou la tierce. On observe les mêmes principes pour l'accord diminué: on peut en doubler la quinte (quoique dissonante) ou bien la supprimer. Quant aux autres accord dissonans (depuis le quatrième jusqu'au treizième de la classification) il y a une règle générale qui défend de doubler les Notes dissonantes ainsi que toutes celles qui n'ont qu'une manière de se résoudre, par la raison ci-dessus indiquée.*

Ainsi dans l'accord de septième dominante on ne double ni la tierce ni la septième, parceque ces deux Notes n'ont qu'une manière de se résoudre; mais on peut doubler la quinte, parcequ'elle peut se résoudre tout à la fois en montant et en descendant; on pent aussi doubler, tripler et même quadrupler la Note principale parcequ'elle peut, en se résolvant, rester à sa place comme Note commune aux deux accords.

Die in diesem Beispiele mit + bezeichneten Terzen aller dieser Dreiklänge, dürfen nicht verdoppelt werden, da sie eben so viele Leittöne *(notes sensibles)* sind, die einen halben Ton aufwärts steigen müssen, um sich aufzulösen. Weñ man diese Regel unbeachtet liesse, so würde mân eine Doppel-Auflösung, und folglich zwei verbothene Octaven machen; oder um diese Octaven zu vermeiden, würde man genöthigt seyn, eine falsche Auflösung zu machen, vor der nicht minder sich zu hüthen ist.

Man kaŭ in den vollkomenen Accorden die Quinte weglassen, doch selten die Grundnote oder die Terz. Dasselbe gilt auch beim verminderten Accorde: man kaŭ die (obgleich dissonierende) Quinte verdoppeln oder auch auslassen. Was die übrigen dissonierenden Accorde (vom 4ten bis zum 13ten unserer Klassen-Eintheilung) betrifft, so giebt es eine allgemeine Regel, welche die Verdopplung aller dissonierenden, so wie aller derjenigen Noten verbiethet, welche nur auf eine Art aufgelöst werden können; und zwar aus den oben angeführten Gründen.*

Also wird im Dominanten-Septimen-Accorde weder die Terz, noch die Septime verdoppelt, weil diese Noten nur eine Auflösungsart haben; doch kaŭ man die Quinte verdoppeln, weil sie sich eben sowohl auf- wie abwärts auflösen kaŭ; die Grundnote kaŭ man ebenfalls verdoppeln, ja, verdrei- und vervierfachen, weil sie bei der Auflösung, als eine bei den Accorden gemeinschaftliche Note, an ihrem Platze bleiben kann.

Exemple. L'harmonie est ici à huit parties réelles.

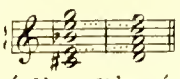
Beispiel. Die Harmonie ist hier von 8 wirklichen Stimmen.

* L'on verra plus tard les exceptions que le travail de l'orchestre permet.

* Die Ausnahmen, welche der Satz für das Orchester erlaubt, wird man später sehen.

l'accord de septième diminuée : 

en plaçant comme ici le *Si* bémol dans la partie supérieure, on ne peut doubler aucune Note, parceque les quatre Notes dont il se compose n'ont qu'une seule manière de se résoudre ; mais en mettant le *Si* bémol dans une partie intermédiaire et au-dessous du *Mi*, on pourrait doubler le *Mi* parceque cette Note est, dans ce cas, susceptible d'une double résolution.

p:E:  L'harmonie est ici à cinq parties réelles. D'aprés ces remarques il est aisé de comprendre et de trouver de soi-même quelles sont les Notes susceptibles d'être doublées dans un accord quelconque.

Jl est quelquefois permis de faire marcher deux parties par octaves ; cette espèce de licence est tolérée, parceque l'expérience à démontré qu'elle peut produire de l'effet.

Im verminderten Septimen-Accorde: 

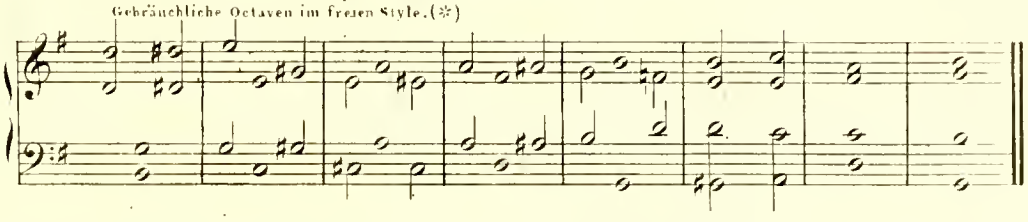
weñ, wie es hier gesetzt ist, das *B* sich in der Oberstimme befindet, kañ man keine Note verdoppeln, weil alle vier Noten, aus denen er besteht, nur eine Art, sich aufzulösen, haben ; aber, weñ das *B* in eine Mittelstimme, und unterhalb dem *E* gesetzt wird, so könnte man das *E* verdoppeln, weil diese letztere Note dañ einer zweifachen Auflösung fähig ist.

z:B:  Die Harmonie ist hier von 5 wirklichen Stimen. Nach diesen Bemerkungen ist es leicht, von selber zu verstehen und zu finden, welche Noten in jedem Accorde einer Verdopplung fähig sind.

Es ist manchmal erlaubt, zwei Stimmen in Octaven fortschreiten zu lassen ; diese Freiheit wird geduldet, weil die Erfahrung bewies, dass sie Wirkung machen kann.

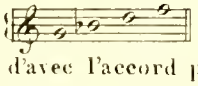
Octaves usitées dans la musique libre. (*)
Gebräuchliche Octaven im freyen Style. (*)

EXEMPLE.
BEISPIEL.



On n'envisage pas cela comme des octaves défendues, mais comme une intention du compositeur ; cependant elles ne peuvent avoir lieu qu'entre deux parties hautes et jamais entre une partie haute et la Basse.

Quand on retranche une Note d'un accord, il faut avoir soin que ce ne soit pas celle qui sert à le faire reconnaitre et dont l'absence pourrait faire confondre cet accord avec un autre.

Si par exemple on retranchait le *Sol* de l'accord suivant  on ne pourrait pas le distinguer d'avec l'accord parfait de *Si* bémol. Si l'on en retranchait le *Fa*, on le confondrait avec l'accord parfait de *Sol mineur*. Ainsi c'est le *Ré* (la quinte de l'accord) qu'il faudrait retrancher. Exemple :

 cette règle est applicable à-peu-près à tous les accords. Dans les accords de neuvième on peut supprimer deux Notes, la fondamentale et la quinte.

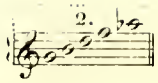
Man sieht dieses nicht als verbothene Octaven, sondern als eine Absicht des Tonsetzers an ; indessen können diese Octaven nur zwischen zwei Oberstimmen, aber nie zwischen dem Basse und einer Oberstimme statt finden.

Weñ man aus einem Accorde eine Note weglässt, muss man Sorge tragen, dass es nicht diejenige sey, die ihn erkennbar macht, und deren Abwesenheit ihn für einen andern halten liesse.

Wenn man zum Beispiel aus folgendem Accorde  das *G* wegliesse, so könnte man ihn vom vollkomenen *B dur* Dreiklange nicht unterscheiden. Liesse man das *F* weg, so würde man ihn mit dem *G-mol* Dreiklange verwechseln. Also ist es nur das *D* (die Quinte des Accords) was ausbleiben könte. Beispiel :  Diese Regel ist so ziemlich auf alle Accorde anwendbar. In den Nonen-Accorden kañ man zwei Noten, (die Grundnote, und die Quinte) weglassen.

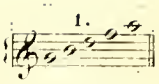
(*) Nous donnerons plus loin une explication de la différence entre la musique libre et la musique sévère.

(*) Wir werden später eine Erklärung des Unterschiedes zwischen freyem und strengem Style geben. *(Anm. d. Verf.)*

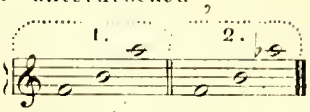
Ainsi de  et de  on pourra supprimer le *Sol* et le *Ré* :

Exemple : 

De l'accord de sixte augmentée on supprime la quinte, comme nous l'avons déjà observé. Ces remarques sont particulièrement applicables aux accords dissonans. Quand aux accords parfaits la règle est moins sévère, 1º Parceque l'accord dissonant qui précède un accord parfait en détermine la nature ; 2º Parceque les accords de la Tonique et de la Dominante dans une gamme déterminée, sont si bien dans notre oreille qu'ils se reconnaissent au moindre indice.

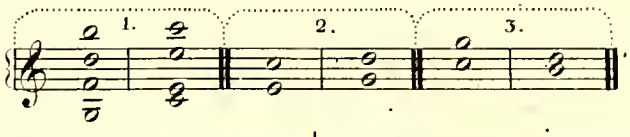
Also kan man von  u. von 

das *G* und *D* unterdrücken ;

Beispiel : 

Vom übermässigen Sext-Accorde lässt man, wie wir schon gesagt haben, die Quinte weg. Diese Bemerkungen sind vorzüglich bei den dissonierenden Accorden anwendbar. In Rücksicht der vollkomenen Accorde ist die Regel weniger streng. 1tens Weil der dissonierende Accord, der einem vollkomenen vorangeht, dessen Natur entscheidet ; 2tens weil die Accorde der Tonica und Dominante in einer bestimmten Tonleiter, so fest in unserem Gehör herrschen, dass man sie bei der leichtesten Annäherung erkennet.

EXEMPLE en *Ut*.

BEISPIEL in *C*. 

La septième dominante du Nº 1 indique indubitablement que *Ut-Mi* de l'accord suivant appartiennent à l'accord parfait *Ut-Mi-Sol*. Les deux autres exemples font sentir la Tonique et la Dominante de l'accord d'*Ut* dans le quel on est. En modulant on fera bien, autant que possible, de compléter les accords.

Die Dominanten-Septime von Nº 1 bestimt auf unzweifelhafte Art, dass das *C, E*, des nächstfolgenden Accordes dem vollkomenen Dreiklange *C, E, G*, angehöre. Die 2 andern Beispiele machen die Tonica und Dominante des Tones *C*, in welchem man ist, deutlich fühlbar. Beim Modulieren wird man wohl thun, die Accorde möglichst vollständig anzuwenden.

DES MODULATIONS.

Nous avons dit comment les accords s'enchaînent pour produire l'harmonie ; il importe maintenant de connaître le moyen principal de lier les gammes ou de moduler, car moduler ne veut dire autre chose que lier, unir, ou marier successivement différentes gammes ou differens Tons.

Ce moyen est bien simple et consiste dans le choix d'un ou de plusieurs accords qui se placent entre les gammes, et que nous appellerons, par cette raison, *accords intermédiaires*.

VON DEN MODULATIONEN.

(oder Übergängen von einer Tonart zur andern).

Wir haben gezeigt, wie die Accorde sich an einander ketten, um die Harmonie hervorzubringen; nun ist es wichtig, das Hauptmittel zu kenen, wie man die Tonarten an einander binden, oder wie man modulieren kan. Den, modulieren bedeutet nichts anderes, als : verschiedene Tonarten oder Tonleitern, nach einander folgend, zusamen zu binden oder zu vermählen.

Das Mittel ist sehr einfach, und besteht in der Wahl eines oder mehreren Accorde, die zwischen die Tonarten gestellt werden, und die wir also *Übergangs-Accorde*, oder *Zwischen-Accorde* nennen wollen.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



Il y a des Tons qui ont entr'eux un rapport si intime qu'ils se lient sans accords intermédiaires : par exemple on peut aller immédiatement

1º D'*Ut* majeur en *La* mineur, (à la tierce inférieure.)
2º D'*Ut* majeur en *Sol* majeur, (à la quarte inférieure.)
3º D'*Ut* majeur en *Fa* majeur, (à la quinte inférieure.)

En allant ainsi d'un Ton à l'autre sans accords intermédiaires on ne module pas précisément, on ne fait que changer de Ton ; mais dans les trois cas ci-dessus on peut prendre un accord intermédiaire qui est toujours la septième dominante du Ton où l'on veut aller ; et dans ce cas on module réellement.

Voyez l'exemple suivant où l'accord intermédiaire est marqué d'une (+).

Es giebt Tonarten, welche unter sich eine so innige Verwandtschaft haben, dass sie sich ohne Zwischenaccorde verbinden. So kann man z.B. unmittelbar übergehen :

1tens Aus *C* dur nach *A* mol, (Die Unter-Terze.)
2tens Aus *C* dur nach *G* dur, (Die Unter-Quarte.)
3tens Aus *C* dur nach *F* dur, (Die Unter-Quinte.)

Wenn man auf diese Art aus einem Tone in den andern geht, so moduliert man eben nicht, man wechselt nur die Tonart. Aber in den angeführten drei Fällen kann man sich eines Zwischen-Accordes bedienen, der immer die Septime auf der Dominante desjenigen Tones ist, in den man gehen will ; und in diesem Falle moduliert man wirklich.

Siehe folgendes Beispiel, wo der Übergangs-Accord durch ein (+) bezeichnet ist.



Deux Tons sont relatifs quand ils ne diffèrent que d'un seul accident à la clef en plus ou en moins, comme par exemple *Ut* majeur et *Sol* majeur ; ou *Ut* majeur et *Fa* majeur : ils ont par conséquent six Notes communes.

Deux Tons sont encore relatifs quand le nombre d'accidens qu'ils ont à la clef est le même, comme par exemple : *Ut majeur* et *La mineur*, ou *Ré majeur* et *Si mineur* : et les deux Tons ont toutes les Notes communes, sauf les altérations accidentelles dans le mineur où l'on hausse souvent la sixième et la septième Note de la gamme.

RÈGLE.

On peut moduler dans un Ton relatif avec un seul accord intermédiare.

EXEMPLE.



Zwei Töne sind sich verwandt, wenn sie in ihrer Vorzeichnung nur um ein ♯ oder ♭ (mehr oder weniger) von einander unterschieden sind ; wie z.B. *C dur* und *G dur*, *C dur* und *F dur* : sie haben in der Tonleiter folglich sechs Töne gemeinschaftlich.

Zwei Töne sind sich ferner auch verwandt, wenn sie eine ganz gleiche Vorzeichnung haben, wie z.B. *C dur-A mol*, *D dur-H mol* ; und beide Töne haben dieselben gemeinschaftlichen Noten, mit Ausnahme der zufälligen Veränderungen im *Mol*, wo man bisweilen die sechste und siebente Stufe der Tonleiter erhöhet.

REGEL.

Man kann in eine verwandte Tonart durch einen einzigen Accord modulieren.

BEISPIEL.



Cette modulation peut être fixe ou seulement passagère. Elle est fixe ou déterminée si on reste dans le nouveau Ton pendant un certain temps ; elle n'est que passagère si on le quitte aussitôt pour moduler dans un troisième *etc.* . . . Dans les deux cas on peut procéder de la même manière c'est-à-dire avec les mêmes accords intermédiaires.

Voici un exemple de modulations passagères ou chaque Ton est relatif avec son antécédent :

Diese Modulation kan bleibend oder vorübergehend seyn. Sie ist bleibend oder bestimt, wenn man eine gewisse Zeit in der neuen Tonart verbleibt ; sie ist nur vorübergehend, wen man die neue Tonart sogleich wieder verlässt, und entweder zurück oder in eine dritte übergeht, *etc.* —. In beiden Fällen kan man auf selbe Art, das heisst mit denselben Zwischen-Accorden, verfahren.

Hier ein Beispiel von vorübergehenden Modulationen, wo jede Tonart mit ihrer Vorgängerin verwandt ist :



Toutes ces modulations se font avec un seul accord intermédiaire qui est la septieme dominante, employée le plus souvent dans un de ses renversemens. Voici encore un exemple sur le même objet ou les accords intermédiaires sont des accords parfaits majeurs au lieu d'être des septièmes dominantes comme dans l'exemple précédent.

Alle diese Modulationen werden durch einen einzigen Accord, und zwar durch die Dominanten-Septime hervorgebracht, welche meistens in einer ihrer Umkehrungen angewendet wird. Hier noch ein Beispiel über denselben Gegenstand, wo die Zwischenaccorde, anstatt den Dominanten-Septimen, wie im vorigen Beispiele der Fall war, auch vollkomene Dur-Dreiklänge sind.



Nous avons dit plus haut qu'on pouvait changer de Ton à la tièrce, à la quarte et à la quinte inférieure, sans accords intermédiaires. Voici toutes les chances que ces trois cas presentent : 1º A la tièrce inférieure. Si le premier Ton est majeur le second doit être mineur *(d'Ut majeur en La mineur)*, le changement de Ton se fait par conséquent à la tièrce inférieure mineure. Si au contraire le premier Ton est mineur le second doit être majeur, par exemple *(d'Ut mineur en La bémol majeur)*, le changement de Ton se ferait alors à la tièrce inférieure majeure.

Wir haben früher gesagt, dass man die Tonarten nach der Unterterze, Unterquarte und Unterquinte, ohne alle Zwischen-Accorde wechseln kañ. Hier sind alle die Wechselfälle, welche diese drei Arten darbiethen. 1tens Nach der Unterterze. Weñ der erste Accord *dur* ist, so muss der zweite *mol* seyn *(von C dur nach A mol)*, der Tonarts-wechsel macht sich also nach der kleinen Unterterze. Weñ im Gegentheil der erste Ton *mol* ist, so muss der zweite *dur* seyn *(aus C mol nach As dur)*, und der Tonwechsel geht also nach der grossen Unterterze. (10.)

10.) Anmerkung des Übersetzers. Man kann zufolge dieser Verwandtschaft, mittelst der nicht umgekehrten Dreiklänge, eine *Accorden-Reihe* durch alle 24 Tonleitern bilden, wie folgt :



Manche Modulationen können zur ferneren Übung durch alle Tonarten in selber, oder auch in umgekehrter Ordnung *(von C dur nach E mol, G dur, H mol, etc: . .)* fortgeführt werden.

2º A la quarte inférieure. Les deux Tons doivent être mineurs ou majeurs sans quoi ils ne seraient pas relatifs. 3º A la quinte inférieure. Les deux Tons doivent également être ou majeurs ou mineurs par la même raison.

Pour changer de Ton de cette manière, il faut rester dans le nouveau Ton quelque temps, sans cela on ne ferait que changer d'accord et non de gamme. Il est bien clair que, dans l'exemple suivant, on reste dans le même Ton, parceque tous les accords appartiennent à la même gamme et qu'on n'y va point d'*Ut* en *La*, en *Fa*, en *Ré*, en *Sol etc: . . .*

2tens Nach der Unterquarte. Beide Tonarten müssen entweder *dur* oder *mol* seyn, weil ohne dem keine Verwandtschaft zwischen ihnen Statt fände. 3tens Nach der Unterquinte. Auch da müssen, aus derselben Ursache, beide Töne *dur*, oder beide *mol* seyn.

Um auf diese Art die Tonart zu wechseln, muss man in der neuen Tonart einige Zeit verweilen, weil es sonst nur ein Accordwechsel, und kein Tonwechsel wäre. Es ist klar, dass in dem nachfolgenden Beispiele stets in *C* geblieben wird, da alle Accorde derselben Tonleiter angehören, u. dass man da also nicht aus *C* nach *A, F, D, G, etc:* wirklich übergeht.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Pour changer réellement de Tons sans accords intermédiaires, il faut faire une phrase ou une période (*) toute entière dans le nouveau Ton. Ainsi, par exemple, après un motif en *Ut* majeur, on pourrait faire une période en *Sol* majeur, en *Fa* majeur, on en *La* mineur et revenir ensuite au Ton du motif.

Um wirklich ohne Zwischenaccorde die Tonart zu wechseln, muss man in dem neuen Tone eine vollständige Phrase oder Periode machen. (*) So z.B., könte man, nach einem Thema in *C dur*, eine Periode in *G dur*, *F dur*, oder *A mol* machen, und sodann wieder zur Tonart des Thema zurückkehren.

(*) Nous appellons une période la phrase musicale qui finit par une cadence parfaite, ce qui suppose une certaine durrée. Toutes les autres phrases qui ne finissent point par une cadence parfaite, ne sont que des membres d'une période.

(*) Wir nennen *Periode*, den musikalischen Abschnitt, der durch eine ganze Cadenz endigt, was dañ eine gewisse Dauer voraus setzt. Alle andern *Phrasen*, die nicht mit einer vollkomeñen Cadenz schliessen, sind nur Unterabtheilungen oder Glieder einer *Periode*.

On change aussi de Ton, mais beaucoup plus rarement, à la seconde majeure supérieure et à la tierce mineure supérieure sans accords intermédiaires :

1º A la seconde supérieure majeure, le premier Ton doit être majeur et le second mineur.

Man wechselt auch, aber viel seltener, die Tonart nach der grossen Obersekunde, oder nach der kleinen Oberterze ohne Zwischen-Accorde :

1tens Nach der grossen Obersekunde muss der erste Ton stets *dur*, der zweite *mol* seyn.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Dans ce cas on ne pourrait pas rester longtems dans le second Ton ; il faut revenir en *Ut* ou moduler dans un autre Ton relatif.

In diesem Falle könte man nicht lange in der 2ten Tonart *D mol* verweilen ; man muss wieder nach *C* zurück, oder nach einer anderen verwandten Tonart modulieren.

2º A la tierce mineure supérieure, le premier Ton ne peut être que mineur et le second toujours majeur.

Ce dernier changement de Ton ne se pratique que lorsqu'une première période finit en mineur (comme *La* mineur) ; alors la seconde commence en majeur, son Ton relatif (*Ut* majeur) ce qui se fait principalement dans le Rondeau.

Une troisième liaison de cette espèce se fait encore en changeant de mode sans changer de Ton: par exemple d'*Ut* majeur en *Ut* mineur, ou bien d'*Ut* mineur en *Ut* majeur.

On pourrait aussi aller immédiatement d'*Ut* majeur en *Fa* mineur, quoique ces deux Tons ne soient pas relatifs, parceque l'accord d'*Ut* majeur peut être considéré comme dominante de *Fa*. De même on peut prendre, immédiatement après un accord parfait majeur (par exemple *Sol*), le Ton de sa seconde mineure supérieure (*La* bémol;) mais il faut que l'accord majeur de *Sol* soit la dominante d'*Ut mineur* ; dans ce cas on module d'*Ut mineur* en *La bémol majeur*, Ton relatifs, et non pas de *Sol majeur* en *La bémol majeur*, Tons qui n'ont pas de relation. Ainsi on peut faire :

2tens Nach der kleinen Oberterze, muss der erste Ton stets *mol*, der zweite *dur* seyn.

Dieser letztere Tonartswechsel kan nur Statt finden, wen die erste Periode in *mol* endiget, (wie *A mol*) dann fangt die zweite Periode in ihrer verwandten *Dur*-Tonart (*C dur*) an, was man vorzüglich im Rondo anwendet.

Eine dritte Verbindung dieser Art macht man auch, indem man dieselbe Tonart nur in sich verändert, zum Beispiele, aus *C dur* nach *C mol*, oder aus *C mol* nach *C dur*.

Man könte auch unmittelbar aus *C dur* nach *F mol* gehn, obwohl beide Töne nicht verwandt sind, weil der *C dur* Accord als Dominanten-Accord von *F* angesehen werden kan. Eben so kan man, unmittelbar nach einem vollkomenen *Dur*-Dreiklange (z.B. *G*) den Ton seiner kleinen Obersekunde (*As dur*) nachfolgen lassen, aber da muss der *G Dur*-Accord die Dominante von *C mol* seyn ; in diesem Falle modulirt man eigentlich aus *C mol* nach *As dur*, (also nach der Verwandschaft) und nicht aus *G dur* nach *As dur*, zwei Töne, die gar keine Verbindung unter sich haben. Also kan man machen:

(*) Les octaves et les quintes qui ont lieu de la 4ième et 5ième mesure sont tolerées par les motifs indiqués dans la IIde Partie. (Voyez le Chapitre des octaves et des quintes defendues, Remarques particulières, Nº 3.)

(*) Die Octaven und Quinten, welche im 4ten und 5ten Takte vorkommen, sind hier aus Gründen geduldet, welche im 2ten Theile, in dem Abschnitte von den verbothenen Octaven und Quinten, (bei den besonderen Bemerkungen Nº 3.) angezeigt sind. (*Anm: des Verf:*)



On change aussi quelquefois de Ton d'une manière extraordinaire pour produire un grand contraste, par exemple: 1° De *Ré majeur* tonique, en *Mi bémol majeur*. 2° De *Ré majeur* tonique en *Si bémol majeur*. Cela ne peut avoir lieu qu'une seule fois dans une composition d'une certaine longueur et lorsque cette forte transition peut produire un effet réel comme dans une Scène dramatique, une finale d'opéra, une Simphonie et dans une Ouverture.

Dans une finale qui est composée de différens morceaux, on pourrait en terminer un en *Ré* majeur et commencer le suivant en *Mi* bémol majeur. C'est surtout dans ce cas qu'un pareil contraste peut produire beaucoup d'effet parceque la situation théâtrale, non seulement le comporte, mais souvent l'exige.

La première partie d'un Allegro de simphonie peut quelquefois finir en *Ré* majeur et la seconde commencer en *Si* bémol majeur. Cette opposition inattendue est encore susceptible d'un heureux effet lorsque les deux parties ont un grand développement.

Ces cas exceptés, il faut toujours lier les gammes par des accords intermédiaires. L'art de bien moduler consiste dans le *choix de ces accords intermédiaires*.

1° Il est des cas où un seul accord intermédiaire *(la septième dominante)* suffit.
2° D'autres où il en faut aumoins deux.
3° D'autres où il en faut aumoins trois.
4° D'autres où il en faut aumoins quatre.

Il faut observer qu'il existe à peine une modulation qu'un harmoniste habile ne soit à même de réaliser avec quatre accords intermédiaires.

Manchmal wechselt man die Tonarten auf eine ausserordentliche Art, um irgend einen auffallenden Gegensatz hervorzubringen; z.B. 1tens Aus Tonica *D-dur* nach *Es-dur*. 2tens Aus Tonica *D-dur*, nach *B dur*. Dieses kann in einer Composition von gewisser Länge nur einmal Statt haben, und wenn eine solche kühne Ausweichung eine wahrhafte Wirkung hervorbringen kann; wie z.B. in einer dramatischen Scene, dem Finale einer Oper, in einer Sinfonie oder Ouverture.

In einem Finale, das aus verschiedenen Stücken besteht, könnte man das eine in *D* dur endigen, und das nachfolgende in *Es* dur anfangen. In solchen Fällen kann dieser Kontrast grosse Wirkung hervorbringen, besonders wenn die theatralische Situation es nicht nur erträgt, sondern häufig selbst fordert.

Der erste Theil des Allegro einer Sinfonie kann bisweilen in *D* dur enden, und der zweite Theil in *B* dur anfangen. Dieser überraschende Gegensatz kann um so mehr Wirkung haben, als beide Theile eine grosse Durchführung haben.

Diese Fälle ausgenommen, muss man die Tonarten stets durch Zwischenaccorde an einander binden. Die Kunst, gut zu modulieren, besteht *in der Wahl dieser Verbindungs-Accorde*.

1tens Es giebt Fälle, wo ein einziger Zwischenaccord *(die Dominanten-Septime)* hinreicht.
2tens Wo man wenigstens *zwei*, ,
3tens Wo man wenigstens *drei*, ,
4tens Wo man wenigstens *vier* Zwischenaccorde nöthig hat.

Man muss bemerken, dass kaum irgend eine Modulation existiert, welche der geschickte Harmonist nicht mit vier Zwischenaccorden auszuführen im Stande wäre.



(*) Chacun de ces deux accords représente enharmoniquement une SIXTE AUGMENTÉE, comme on le verra plus loin.

(*) Jeder dieser zwei Accorde stellt enharmonisch eine ÜBERMÄSSIGE SEXT vor, wie man später sehen wird.

REMARQUE IMPORTANTE SUR LA DURÉE DES ACCORDS INTERMÉDIAIRES.

Comme les accords intermédiaires sont les seuls moyens d'union entre les différentes gammes, il est d'une grande importance de donner à l'oreille suffisamment de temps pour les bien saisir. Une modulation bien faite, sous tous les autres rapports, pourrait néanmois paraître dure, bizarre, étranglée et même mauvaise, si les accords intermédiaires étaient de trop courte durée: Jl faut surtout éviter cette défectuosité lorsqu'il s'agit de lier deux gammes hétérogènes: on ne risque jamais rien en prolongeant la durée des accords intermédiaires. C'est au moyen de cette prolongation des accords que HAYDN a fait les modulations les plus douces et en même temps les plus extraordinaires.

WICHTIGE BEMERKUNG ÜBER DIE DAUER DER ZWISCHEN-ACCORDE.

Da die Zwischen-Accorde die einzigen Verbindungsmittel zwischen den verschiedenen Tonleitern sind, so ist es sehr wichtig, dem Ohr hinreichend Zeit zu geben, sie wohl aufzufassen. Eine, unter allen übrigen Rücksichten, gut gebildete Modulation könte demungeachtet hart, bizarr, übereilt, ja fehlerhaft erscheinen, weñ die Zwischen-Accorde von zu kurzer Dauer wären. Vorzüglich muss man diese Mangelhaftigkeit vermeiden, weñ es sich darum handelt, zwei ganz fremdartige Tonleitern zu verbinden: man wagt nie etwas dabei, weñ man die Dauer der Zwischen-Accorde verlängert. Vermittelst dieser Verlängerung der Accorde war es, dass HAYDN die lieblichsten und zugleich ausserordentlichsten Modulationen erschuf. (11)

11.) Anmerkung des Übersetzers. So bleibt unter andern, auch Beethoven's Septett ein unvergängliches Muster, wie ein ausgedehntes, stets interessantes Werk, voll lieblichen, nie veraltenden Gesanges, im Kreise der einfachsten Modulationen, mit der weisesten Sparsamkeit in Anwendung überraschender Effekte, hervorgebracht werden kann.

Voici deux exemples d'une modulation faite avec les mêmes accords intermédiaires; le premier est bon et le second est mauvais.

Hier zwei Beispiele einer Modulation, welche aus gleichen Zwischen-Accorden besteht, und wovon das erste gut, das zweite schlecht ist.



Modulation de Sol majeur en Si majeur suffisamment développée.
Eine hinreichend entwickelte Modulation aus G dur nach H dur.

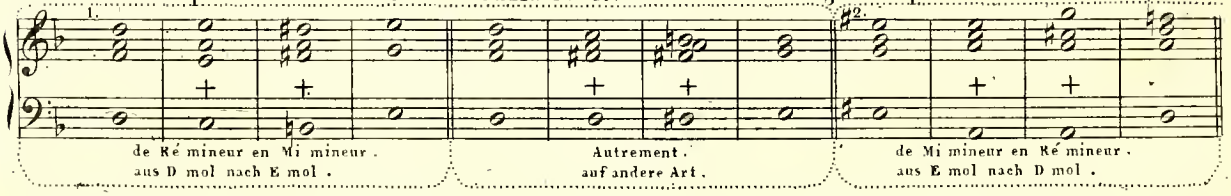
Même modulation étranglée.
Dieselbe übereilt.

Les modulations qui exigent au moins deux accords intermédiaires sont celles où l'on marie deux gammes qui diffèrent entr'elles de deux accidens à la clef comme *Ré mineur* et *Mi mineur*. (*)

Die Modulationen, welche wenigstens zwei Zwischen-Accorde erfordern, sind diejenigen, welche zwei Tonarten verbinden, die durch zwei Versetzungszeichen von einander entfernt sind, (wie z.B. *D mol* und *E mol*. (*))

Voici des exemples de cette sorte de modulations.

Hier einige Beispiele hierüber.



de Ré mineur en Mi mineur.
aus D mol nach E mol.

Autrement.
auf andere Art.

de Mi mineur en Ré mineur.
aus E mol nach D mol.

(*) Chacun de ces deux Tons n'a qu'un accident à la clef; mais le bémol étant opposé au dièze, il s'en suit que la différence entre ces deux gammes est réellement de deux accidens: pour s'en convaincre on n'a qu'a transposer la modulation de *Ré mineur* un Ton plus haut, et on aura celle de *Mi mineur* en *Fa* dièze mineur, ou bien un Ton plus bas, et on aura celle d'*Ut mineur* en *Ré mineur*.

(*) Jeder dieser zwei Töne hat nur ein Versetzungszeichen vorgezeichnet; aber, da das ♭ dem ♯ entgegengesetzt ist, so folgt daraus, dass der Unterschied zwischen beiden Tonarten wirklich eine Entfernung von zwei Versetzungszeichen bildet. Um sich davon zu überzeugen, braucht man die Modulation von *D mol* um einen ganzen Ton höher zu transponieren, und man komt aus *E mol* nach *Fis mol*; oder um einen Ton tiefer, und man komt aus *C mol* nach *D mol*. (*Anm. des Verf.*)



Pour employer ces six modulations, il faut observer certaines conditions, sans les quelles elles pourraient devenir dures et même mauvaises; c'est pourquoi il est important d'indiquer le système suivant que les plus célèbres compositeurs ont suivi depuis *PALESTRINA* jusqu'a *SEBASTIEN BACH*, et dont malheureusement on fait à peine mention de nos jours.

Un morceau de musique régulier est toujours composé dans un Ton detérminé et fixe; on l'expose et on le termine dans ce Ton, qu'il faut rappeler dans le courant du morceau. Nous l'appellerons par conséquent *Ton primitif* ou *Ton principal*. Chaque *Ton primitif* majeur ou mineur est, pour ainsi dire, entouré de cinq autres Tons qui ont un très grand rapport avec lui, et que nous nommerons Tons relatifs: par exemple

Ut	majeur	— Ton primitif.	*La*	mineur	— Ton primitif.
Re	mineur	1er. Ton relatif.	*Ut*	majeur	1er. Ton relatif.
Mi	mineur	2d. Ton relatif.	*Re*	mineur	2d. Ton relatif.
Fa	majeur	3e. Ton relatif.	*Mi*	mineur	3e. Ton relatif.
Sol	majeur	4e. Ton relatif.	*Fa*	majeur	4e. Ton relatif.
La	mineur	5e. Ton relatif.	*Sol*	majeur	5e. Ton relatif.

Ces six Tons offrent dans leur enchaînement sept cent vingt chances.(*) On voit quelle grande variété de modulations on peut obtenir par eux sans s'écarter du Ton primitif. En modulant du Ton primitif dans chacun de ses relatifs, et de chaque Ton relatif dans son primitif on fait

(*) Comme on peut s'en convaincre par la formule algébrique N°.N-1.N-2.N-3.N-4.N-5. dans la quelle N = 6.

Um diese sechs Modulationen anzuwenden, muss man gewisse Bedingungen beobachten, ohne welche sie hart und selbst schlecht werden könten. Daher ist es wichtig, folgende Grundsätze anzuzeigen, welche die berühmtesten Tonsetzer, von *PALESTRINA* bis auf *SEBASTIAN BACH* beobachteten, und von denen man leider in unseren Tagen kaum mehr Notiz nimmt.

Ein regelmässiges Tonstück ist stets aus einer bestimten und festgesetzten Tonart componirt. Man beginnt und endet in derselben, und muss im Laufe der Composition an dieselbe erinnern. Wir werden sie daher die *ursprüngliche* oder *Grund-Tonart* nennen. Jede solche *Grund-Tonart*, (*dur* oder *mol*) ist, so zu sagen, von fünf andern Tonarten umgeben, welche mit ihr grosse Gemeinschaft haben, und die wir daher *verwandte Tonarten* neñen wollen: z.B.

C	dur	— Grund-Tonart.	*A*	mol	— Grund-Tonart.
D	mol	1te verwandte Tonart.	*C*	dur	1te verwandte Tonart.
E	mol	2te verwandte Tonart.	*D*	mol	2te verwandte Tonart.
F	dur	3te verwandte Tonart.	*E*	mol	3te verwandte Tonart.
G	dur	4te verwandte Tonart.	*F*	dur	4te verwandte Tonart.
A	mol	5te verwandte Tonart.	*G*	dur	5te verwandte Tonart.

Diese sechs Tonarten biethen in ihrer Verkettung sieben hundert und zwanzig Verwechslungen dar.(*) Man sieht, welche Abwechslung man durch dieselben hervorbringen kañ, ohne sich von der Grund-Tonart zu entfernen. Weñ man von dieser in jede ihr verwandte Tonart, und wieder zurück moduliert,

(*) Wie man sich durch folgende algebraische Formel überzeugen kañ: N°.N-1.N-2.N-3.N-4.N-5. in welcher N=6. *(Anm: des Verf:)*

toujours des modulations avec deux Tons qui ne diffèrent entr 'eux que d'un accident, ou qui ont un égal nombre d'accidens à la clef. Un seul accord intermediaire suffit presque toujours dans tous ces cas ; rarement on en emploie deux.

so macht man immer Ausweichungen zwischen 2 Tonarten, welche von einander nur durch ein Versetzungszeichen, oder durch gar keines unterschieden sind. Ein einziger Zwischenaccord reicht für alle diese Fälle hin; selten braucht man deren zwei.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



Voilà vingt modulations (dix pour chaque Ton primitif) dont quatorze avec un seul accord intermédiaire et six avec deux accords intermédiaires. Encore ces six dernières modulations peuvent-elles assez souvent se faire avec un seul accord.

Il arrive fréquemment qu'on module dans un Ton qui n'est pas relatif avec son antécédent, quoique tous les deux le soient par rapport à leur Ton primitif; ainsi *Ré mineur* et *Mi mineur* ne sont pas relatifs entr'eux parcqu'ils different de deux accidens.

Ces modulations ont lieu:

1° Lorsque le Ton primitif est majeur.
Du 2d degré au 3e.
Du 3e degré au 4e.
Du 4e degré au 5e.
Du 2d degré au 5e.
et vice-versa.

2° Lorsque le Ton primitif est mineur.
Du 4e degré au 5e.
Du 5e degré au 6e.
Du 6e degré au 7e.
Du 4e degré au 7e.
et vice-versa.

Hier sind zwanzig Modulationen, (zehn auf jeden Grundton) worunter vierzehn nur mit einem Zwischenaccorde, und sechs mit zweien. Und auch diese Sechs können ziemlich oft nur durch einen Zwischenaccord hervorgebracht werden.

Es geschieht häufig, dass man in einen Ton moduliert, der mit seinem Vorgänger nicht verwandt ist, obgleich es beide in Bezug auf den Grundton sind; so sind *D mol* und *E mol* nicht mit einander verwandt, weil sie sich durch zwei Versetzungszeichen unterscheiden.

Diese Modulation findet Statt:

1tens Wenn der Grundton dur ist.
Von der 2ten zur 3ten Stufe.
Von der 3ten zur 4ten Stufe.
Von der 4ten zur 5ten Stufe.
Von der 2ten zur 5ten Stufe.
und umgekehrt.

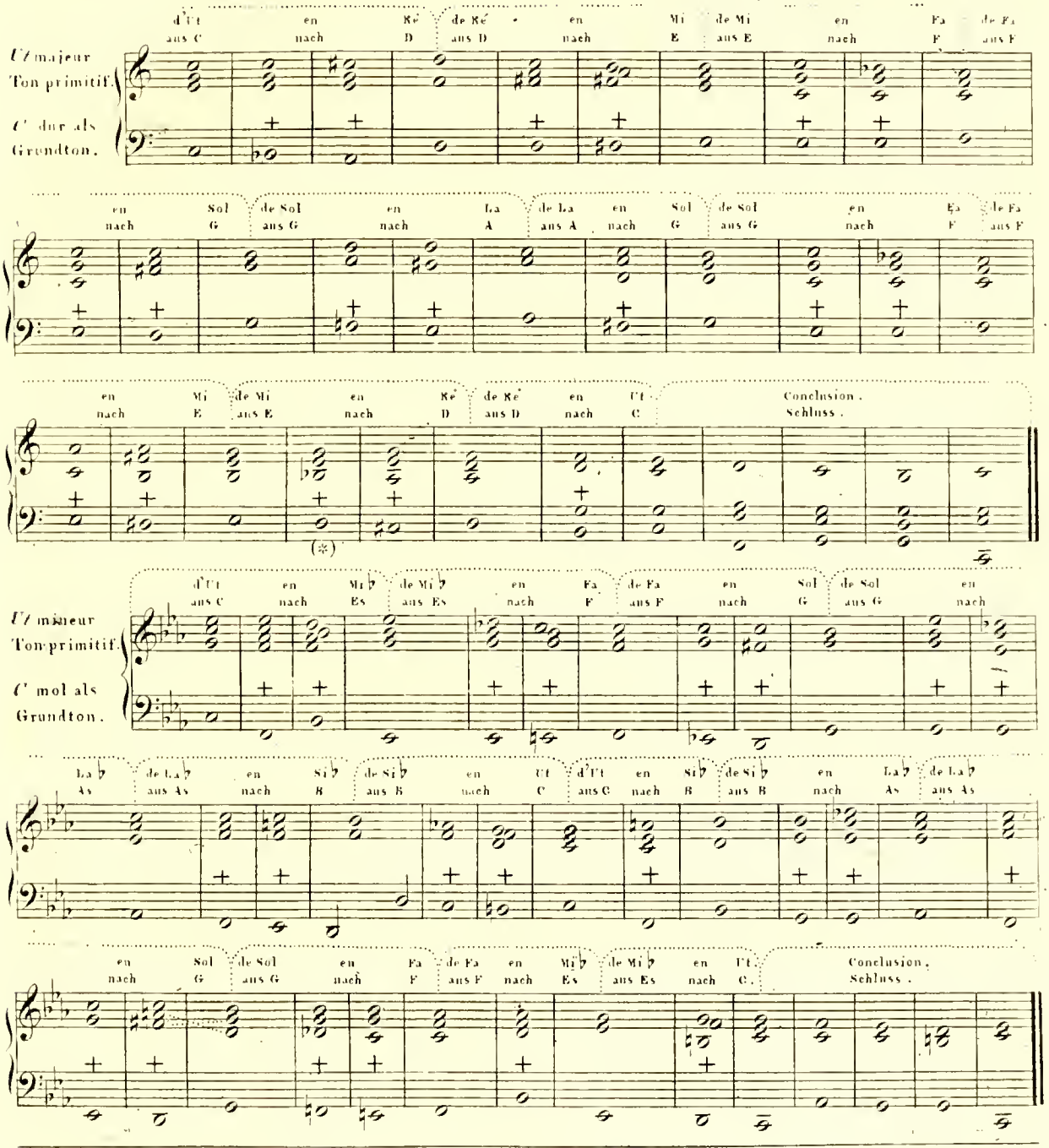
2tens Wenn der Grundton mol ist.
Von der 4ten zur 5ten Stufe.
Von der 5ten zur 6ten Stufe.
Von der 6ten zur 7ten Stufe.
Von der 4ten zur 7ten Stufe.
und umgekehrt.

On peut les faire avec deux accords intermédiaires ; rarement elles en exigent trois.

Man kann sie mit zwei Zwischenaccorden bewerkstelligen ; selten bedarf man deren drei.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



(*) La SEPTIÈME RÉ dans cet accord n'est pas préparée. Elle peut avoir lieu ainsi sous deux conditions : 1° il faut que la Basse fondamentale de cet accord reste la même que celle de celui qui précède ; 2° il faut que cette NOTE en partant de la Basse fondamentale de l'accord précédent descende par dégré conjoint et se résolve de même. Cette regle est applicable aux quatre espèces de septièmes.

(*) Die SEPTIME D in diesem Accorde, ist nicht vorbereitet. Sie kann auf diese Art unter zwei Bedingungen Statt haben. 1tens Muss der Grundton dieses Accordes derselbe, wie im vorhergehenden seyn. 2tens Muss diese Note, vom Grundtone des vorhergehenden Accordes ausgehend, zur nächsten Stufe abwärts steigen und sich eben so auflösen. Diese Regel ist bei allen vier Septimen Gattungen anwendbar.

REMARQUE IMPORTANTE SUR CES MODULATIONS.

En modulant dans un Ton non relatif (Comme de *Sol* majeur en *Fa* majeur) il faut faire en sorte que les deux Tons se rattachent à un Ton primitif commun qui ait déjà été bien determiné, comme dans les exemples précédens, *car ce n'est que dans ce cas* qu'une pareille modulation peut s'employer convenablement. Je peux facilement muduler de *Sol* majeur en *Fa* majeur avec deux accords intermédiaires dans un morceau de musique dont le Ton primitif est *Ut* majeur ou *La* mineur; mais je ne le pourrais pas de même si le Ton primitif était *Ré* majeur ou *Mi* mineur. Ainsi donc ce qui est bon dans un cas pourrait devenir mauvais dans un autre; par conséquent toutes les modulations que nous avons indiquées ci-dessus, du 2d degré au 3ième, du 3ième au 4ième &.. sont conditionnelles et ne sauraient s'employer partout également.

Pour arriver franchement à un Ton plus ou moins éloigné on peut faire deux, trois ou quatre modulations au lieu d'une seule; nous les appellerons *modulations composées*.

Par exemple pour aller de *Sol* en *Fa* on fera deux modulations au lieu d'une.

WICHTIGE BEMERKUNG ÜBER DIESE MODULATION.

Beim Modulieren in einen nichtverwandten Ton, (wie von *F* dur nach *G* dur) muss man dergestalt verfahren, dass beide Töne mit einer gemeinschaftlichen, vorher wohlbestimmten Grundtonart in Verbindung (d.h. auf dieselbe begründet) stehen, wie in den vorstehenden Beispielen der Fall ist; *denn nur da* kañ eine solche Modulation füglich angewendet werden. Ich kañ leicht aus *G dur* nach *F dur* in einem Musikstücke modulieren, dessen Grundtonart *C dur* oder *A mol* ist. Aber ich könte es nicht so passend thun, weñ diese Grundtonart *D dur* oder *E mol* wäre. Was also in einem Falle gut ist, kañ in einem andern übel werden; daher alle diese oben angeführten Modulationen von der 2ten zur 3ten, von der 3ten zur 4ten Stufe &..., nur bedingungsweise, und nicht überall anwendbar sind.

Um ungezwungen in eine mehr oder minder entfernte Tonart zu gelangen, kañ man zwei, drei, vier Modulationen, statt einer einzigen machen. Wir nennen dieses *zusammengesetzte Modulationen*.

Um, z:B: aus *G* nach *F* zu gehen, macht man, statt einer Modulation deren zwei.

Première modulation. De Sol en La mineur.
Erste Modulation, aus G dur nach A mol.



Seconde modulation. De La mineur en Fa majeur.
Zweite Modulation. Aus A mol nach F dur.



Par ce moyen on procède d'un Ton relatif à l'autre: car *Sol* majeur et *La* mineur sont relatifs, et *La* mineur et *Fa* majeur le sont de même.

Voici un autre exemple d'une modulation composée pour arriver en *Mi majeur* en partant *d'Ut majeur*:

Durch dieses Mittel geht man von einem verwandten Tone zum andern: deñ *G dur* und *A mol* sind sich verwandt, *A mol* und *F dur* ebenfalls.

Hier ein anderes Beispiel von zusamengesetzter Modulation, um aus *C dur* nach *E dur* zu gelangen:



Nous avons dit plus haut qu'on pouvait immédiatement faire succéder à un Ton majeur la gamme mineure de sa quinte inférieure et aller d'*Ut* majeur en *Fa* mineur. Il s'en suit qu'on peut moduler dans tous les Tons relatifs de *Fa mineur*, en partant d'*Ut majeur*.

Modulations d'*Ut majeur* dans les Tons relatifs de *Fa mineur*.

Wir haben früher gesagt, dass man einem Durtone unmittelbar die Mol-Tonart seiner Unterquinte nachfolgen lassen, also aus *C dur* nach *F mol* gehen könne. Hieraus folgt, dass man, von *C dur* ausgehend, in alle mit *F mol* verwandte Tonarten modulieren kann.

Modulationen aus *C dur* nach den verwandten Tonarten von *F mol*.



On peut également moduler dans tous les Tons relatifs d'*Ut mineur* en partant d'*Ut majeur*, parceque les deux Tons se marient facilement.

Modulations d'*Ut majeur* dans les Tons relatifs d'*Ut* mineur.

Gleichermassen kann man aus *C dur* in alle verwandte Tonarten von *C mol* modulieren, da beide Töne sich leicht verbinden.

Modulationen aus *C dur* in alle verwandte Tonarten von *C mol*.



Voici comment il faut s'y prendre pour employer une marche de septième dominante sans sortir des Tons relatifs :

Hier folgt, wie man einen Septimengang bilden muss, ohne aus den verwandten Tonarten herauszu schreiten :



C'est de cette maniere (en restant dans le même Ton) qu'une marche de septièmes dominantes produit l'effet le plus agréable. Dans le mode mineur on ne pourrait faire succéder que deux accords de septième dominant si on desirait rester dans le Ton sans quoi on sortirait des tons relatifs.

Auf diese Art, (indem man in derselben Tonart bleibt) machen die Dominanten-Septimengänge die angenehmste Wirkung. In Mol-Tonarten könte man nur zwei Septimen-Accorde nach einander folgen lassen, wen man in derselben Tonart bleiben wollte. Mit mehreren würde man herausschreiten.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



REMARQUES GÉNÉRALES SUR LES MODULATIONS.

1º Une modulation quelconque peut se faire de différentes manières, selon le goût ou le but du compositeur, selon la nature de la mélodie qu'on accompagne *etc:*. cette différence ne consiste que dans le choix des accords intermédiaires, et on ne risquera jamais rien d'en augmenter le nombre ou de faire des modulations composées lorsque la mélodie le permet.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ÜBER DIE MODULATIONEN.

1tens Jede Modulation kan auf verschiedene Arten bewirkt werden, und zwar nach dem Geschmacke und Zwecke des Tonsetzers, nach der Beschaffenheit der zu begleitenden Melodie, *etc:*. Dieser Unterschied besteht nur in der Wahl der Zwischenaccorde, und man wird nie etwas dabei wagen, wen man dieselben vermehrt, oder zusamengesetzte Modulationen anwendet, wen die Melodie es erlaubt. (12)

12.) Anmerkung des Übersetzers. Der Verfasser meint, dass man durch die Vermehrung der Modulationen *in Rücksicht auf die Regelmässigkeit* nichts wagt. Hieraus folgt aber nicht, dass man die Begleitung einer Melodie willkührlich durch unnütze oder gar störende Modulationen ohne Zweck überladen könne.

2º Dans une modulation qui exige plusieurs accords intermédiaires, ceux qui precedent la septième dominante doivent être choisis de maniere à adoucir, préparer et amener franchement cette septième.

2tens In einer Modulation, welche mehrere Zwischenaccorde erfordert, müssen diejenigen, welche der Dominanten-Septime voran-gehen, dergestalt ausgewählt werden, dass sie dieselbe mildern, vorbereiten, und natürlich herbeiführen.

3° Il est des morceaux (La Fugue surtout) où il n'est pas permis de sortir du Ton primitif et de ses cinq relatifs ; c'est pourquoi nous recommandons aux Elèves de s'exercer beaucoup dans les modulations dont nous avons donné des exemples plus haut ; elles sont en général d'une grande utilité, parcequ'on peut s'en servir par-tout sans risquer de s'égarer .

4° Il est plus facile de moduler dans les Tons qui augmentent en bémol que dans ceux qui augmentent en dièzes : par exemple, il est difficile d'aller sans dureté d *Ut majeur* en *La majeur*, tandis qu'on va facilement d'*Ut majeur* en *La bémol majeur* .

Comme la première de ces deux modulations pourrait embarrasser les Eleves nous en donnerons ici le modèle, d'autant qu'elle est une des plus délicates :

3tens Es giebt Arten von Musikstücken, (besonders Fugen) in welchen es nicht erlaubt ist, von dem Grundtone anders auszuweichen, als in seine fünf verwandte Tonarten ; daher empfehlen wir den Schülern, sich in den Modulationen, von welchen wir früher Beispiele gaben, sehr zu üben ; sie sind überhaupt von grossem Nutzen, da man sich ihrer überall bedienen kan, ohne zu wagen, dass man sich verirre .

4tens Es ist leichter in diejenigen Tonarten zu modulieren, bei welchen die ♭, als in jene, bei welchen die ♯ zunehmen ; so ist es, z.B. schwerer, ohne Härte aus *C dur* nach *A dur*, als aus *C dur* nach *As dur* überzugehen .

Da die erste dieser beiden Modulationen die Schüler in Verlegenheit setzen könte, so geben wir hierüber ein Beispiel um so mehr, da sie eine der empfindlichsten ist :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



d'Ut majeur en La majeur, avec trois accords intermédiaires.
Aus C dur nach A dur, mittelst dreier Zwischenaccorde .

On voit que dans cette modulation il faut faire la formule de la cadence parfaite comme pour aller en *La* mineur, résoudre le dernier accord intermédiaire sur *La* majeur et rester suffisamment sur les accords intermédiaires . (*)

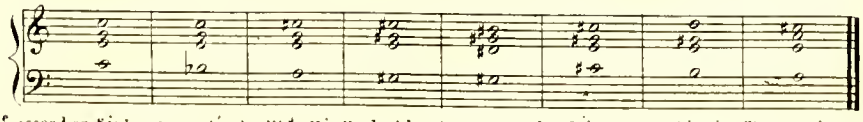
5° En allant d'un Ton à un autre on place quelquefois un point d'orgue, ou bien on fait une longue pause entre les deux Tons ; ce silence, ainsi placé, a une qualité remarquable ; il marie deux gammes qui n'ont aucune apparence de liaison ; plus ce silence est long, plus le changement de Ton est doux .

Man sieht, dass in dieser Modulation die Form der vollkomenen Cadenz, wie zum Übergang nach *A mol* gestellt, dan der letzte Zwischenaccord nach *A dur* aufgelöst ist, und auf jedem Zwischenaccorde hinreichend verweilt werden muss . (*)

5tens Wen man aus einer Tonart in eine andere übergeht, so bedienet man sich bisweilen des Orgelpunktes ; oder man setzt zwischen beide eine lange Pause (𝄐 Aushaltung) ; dieses Stillstehen hat, so benutzt, eine merkwürdige Eigenschaft : es verbindet zwei Tonarten, die gar keinen Schein von Verwandtschaft mit einander haben . Je länger dieses Stillschweigen ist, um so angenehmer erscheint die Tonveränderung .

(*) La formule suivante (pour moduler d'*Ut* majeur en *La* majeur) serait préférable : mais il faut employer l'Enharmonique dont nous parlerons plus tard :

(*) Das folgende Beispiel, (um aus *C dur* nach *A dur* zu gehen,) wäre vorzuziehen : allein hier werden enharmonische Verwechslungen angewendet, von denen wir erst später sprechen werden .



Il faut changer le 3e accord en Sixte augmentée La, Ut♯, Mi, Fa double dièze .



C'est en cela que consiste l'enharmonique dans cet exemple .

Man muss den dritten Accord in eine übermassige Sext umwandeln : A, Cis, E, Doppel-Fis .



Hierin besteht die enharmonische Verwechslung dieses Beispieles, indem aus der Septime (G) eine überm : Sext (Doppel-Fis) gemacht wird .

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Le silence dans ce cas tient lieu d'accords intermédiaires.

6° L'unisson placé entre deux Tons très différents a de même la propriété de les lier sans accords intermédiaires, surtout lorsqu'on y fait un point d'orgue:

Das Stillschweigen gilt hier statt Zwischenaccorden.

6tens Der, zwischen zwei Tonarten gestellte Unison hat dieselbe Eigenschaft, die Zwischenaccorde zu ersetzen, besonders wenn die Anshaltung beihilft.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



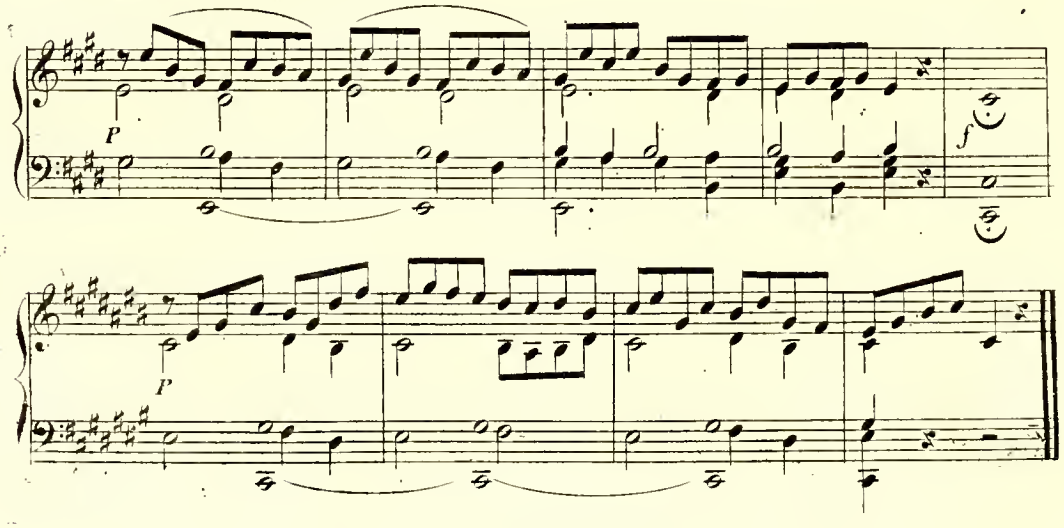
Modulation de SOL mineur en LA bémol majeur.
Modulation aus G mol nach AS dur.

Cet unisson est ordinairement la dominante du Ton suivant (comme ci dessus); quelquefois aussi il en est la tonique, comme dans cet exemple:

Modulation de *Mi* majeur en *Ut* dièze majeur:

Dieser Unison ist gewöhnlich die Dominante des folgenden Tones (wie hier oben); bisweilen ist er auch dessen Tonica, wie im folgenden Beispiele:

Modulation aus E *dur* nach *Cis dur*.



Un trait en unisson peut aussi devenir moyen d'union entre deux gammes fort éloignées.

1er EXEMPLE.

Ein Gang im Unison kaṅ auch das Verbindungsmittel zwischen zwei sehr entfernten Tonarten werden.

1tes BEISPIEL.



Les Notes marquées d'une (+) dans l'exemple précédant tiennent lieu d'accords intermédiaires et les représentent. Ces accords sont:

Die, im vorstehenden Beispiele mit (+) bezeichneten Noten ersetzen die Zwischenaccorde, welche sonst folgende wären:



2e EXEMPLE. 2tes BEISPIEL.

Modulation de SOL en MI bémol majeur.
Modulation aus G dur nach ES dur.

7e Une suite de Notes chromatiques exécutées par une seule partie qui marche d'une manière incertaine, peut encore servir à lier deux gammes éloignées. EXEMPLE.

7tens Eine Folge von chromatischen Noten, die, von einer einzelnen Stiṁe vorgetragen, in ungewissem Gange fortschreiten, kaṅ auch als Bindungsmittel sehr entfernter Tonarten dienen. BEISPIEL.



En rompant une cadence parfaite on marie de même deux gammes tres différentes:

Indem man eine vollkoṁene Cadenz abbricht, verbindet man ebenfalls zwei sehr verschiedene Tonarten:



3e On ne peut pas sans cesse moduler et changer de Ton; il faut au contraire s'arrêter souvent dans une même gamme; mais tout en restant dans un même Ton on peut employer de petites modulations passagères dans les Tons relatifs du mode où l'on se trouve:

3tens Maṅ kaṅ nicht unaufhörlich modulieren und Tonarten wechseln; man muss im Gegentheil oft in einer Tonleiter verweilen; aber selbst beim verharren in einem und demselben Tone, kaṅ man kleine durchgehende Modulationen in dessen verwandte Tonarten anbringen:





Ces modulations passagères sont si brèves que l'oreille ne perd pas l'impression du Ton d'*Ut*, et elles ont encore l'avantage de rendre piquante une phrase chantante qui, sans elles, serait souvent commune.

Diese durchgehenden Modulationen sind so kurz, dass das Ohr den Eindruck der Grundtonart, (hier C) nicht verliert, und sie haben noch den Vortheil eine Gesangs-Phrase reitzender zu machen, welche sonst, ohne dieselben oft gemein würde.

Autre exemple en *La* mineur:

Anderes Beispiel in *A mol*:



Pour demeurer longtems dans un même Ton, surtout sans employer les petites modulations dont nous venons de parler, il faut intéresser par la mélodie et par des mouvements convenables dans les parties d'accompagnement. C'est par ce moyen qu'on peut rester longtems, non seulement dans un seul Ton, mais aussi sur un seul accord.(*) Dans l'exemple ci-après les sept premières mesures restent dans l accord de *Sol*:

Um lange, (und besonders ohne Hilfe dieser kleinen eben besprochenen Modulationen) in einer Tonart zu verharren, muss man durch die Melodie, und durch schickliche Bewegung *(Figurierung)* in den Begleitungsstimmen die Aufmerksamkeit anziehen. Durch dieses Mittel kann man nicht nur lange in einer Tonart, sondern selbst in einem einzigen Accorde bleiben.(*) Im folgenden Beispiele bleiben die sieben ersten Takte in Tonica-Accord von *G*:



En employant tous ces moyens d'union dans les modulations il faut en même temps consulter le sentiment et l'oreille. Une modulation, quoique bien faite, peut manquer totalement son effet lorsqu'elle est déplacée. Il n'y a point de règle à donner sur l'emploi convenable de telles ou telles modulations; les occasions où l'on peut s'en servir avec effet et celles ou l'on doit les éviter, etant trop nombreuses.

Ce que nous avons dit sur l'art de moduler est ce qu'il y a de plus instructif et de plus intéressant. Il ne nous reste à parler que des modulations enharmoniques dont l'usage est très restreint.

Beim Gebrauch aller dieser Bindungsmittel in den Modulationen muss man zugleich das Gefühl und das Gehör zu Rathe ziehen. Eine, obschon wohl gebaute Modulation, kann ihre Wirkung durchaus verfehlen, wenn sie übel angebracht wird. Es giebt keine Regeln über den schicklichen Gebrauch einer oder der andern Modulation, da die Gelegenheiten zu zahlreich sind, wo man sich ihrer mit Wirkung bedienen kann, oder sie vermeiden muss.

Wir haben über die Kunst zu modulieren das lehrreichste und anziehendste herausgehoben. Es bleibt uns nur noch von den enharmonischen Modulationen zu reden übrig, deren Gebrauch sehr beschränkt ist.

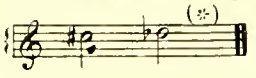
(*) Voyez Partie II, l'article sur les moyens de varier l'harmonie sans sortir du Ton.

(*) Siehe II Theil, den Artikel über die Mittel die Harmonie zu verändern ohne aus der Tonart zu treten.

DES MODULATIONS OU TRANSITIONS ENHARMONIQUES.

Le mot *Enharmonique* vient des Grecs et signifiait chez eux procéder par quart de Ton. Nous appellons enharmonique la succession de deux Notes presque semblables à l'oreille, mais différemment écrites et qui ne peuvent se rendre que par une même touche sur l'*Orgue* et sur le *Piano-forte*.

EXEMPLE.



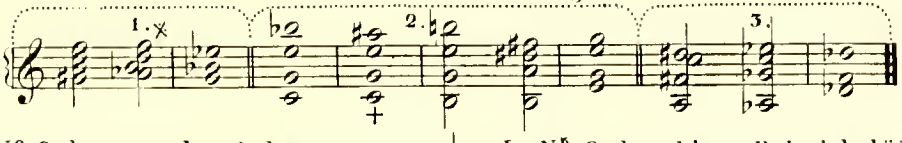
Partout où une semblable succession a lieu, soit dans les intervalles, soit dans les accords, il y a par conséquent *Enharmonique* et il suffit, comme dans la 5^me^ mesure suivante, qu'une seule note éprouve ce changement dans un accord.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



En procédant de la sorte pour passer d'un Ton à l'autre on fait une transition *Enharmonique*.

EXEMPLES.
BEISPIELE.

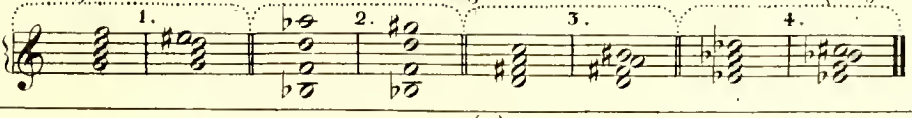


Dans le N° 2 des exemples ci-dessus on pourrait supprimer le second accord marqué (+) et la transition n'en serait pas moins *enharmonique*; il faudrait alors nécessairement supposer ce second accord pour résoudre la septième dominante *(Ut-Mi-Sol-Si* bémol) immédiatement sur le second renversement de l'accord parfait *(Mi-Sol-Si)* naturel.

Les accords qui servent à faire ces transitions sont: 1° La septième dominante, 2° L'accord de sixte augmentée, 3° La septième diminuée. Par cette raison on pourrait appeler ces accords, *accords enharmoniques*.

Tonte septième dominante peut se changer en accord de sixte augmentée.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



(*) Il y a cependant dans la nature une différence réelle entre ces deux Notes, que l'on appelle Comma ou Diesis et qu'on exprime par la fraction $\frac{125}{128}$. Mais dans la pratique on met fort souvent l'une de ces deux Notes à la place de l'autre sans que l'oreille en soit sensiblement affectée. La même différence se trouve entre Ré dièze et Mi bémol, entre Fa ♯ et Sol bémol, entre Mi dièze et Fa naturel; c'est-à-dire partout où deux Notes différentes sont représentées par une seule touche sur l'orgue et le Piano-forte.

※ Voyez N° 7. pag. 77.

VON DEN ENHARMONISCHEN MODULATIONEN ODER VERWECHSlungen.

Das Wort *enharmonisch* kömt von den Griechen, und bedentete bei denselben eine Fortschreitung nach Viertel-Tönen. Wir neñen enharmonisch eine Folge von zwei Tönen, die dem Ohr fast ganz gleich scheinen, aber verschieden geschrieben werden, obschon man sie auf dem *Fortepiano* oder der *Orgel* nur durch eine und dieselbe Taste hervorbringen kann.

BEISPIEL.



Jede ähnliche Tonfolge, sey es in den Intervallen oder in den Accorden, ist also enharmonisch, und es reicht (wie im fünften Takte des nachfolgenden Beispieles) eine einzige Note hin, um diese Verwechslung zu bewirken.

Wen man auf diese Art von einer Tonart zur andern schreitet, so macht man eine *enharmonische* Verwechslung.

In N^o^ 2 der obigen Beispiele könte man den zweiten (mit + bezeichneten) Accord weglassen, die Verwechslung wäre desshalb nicht minder *enharmonisch*; nur müsste nothwendig dieser Accord in Gedanken vorausgesetzt werden, um die Dominanten-Septime *(C, E, G, B,)* unmittelbar in die 2^te^ Umkehrung des vollkomenen Accords *(E, G, H,)* anfzulösen.

Die Accorde, welche zum Bewirken dieser Verwechslungen dienen, sind: 1^tens^ Die Dominanten-Septime; 2^tens^ Der übermässige Sext-Accord; 3^tens^ Die vermind:Septime. Aus dieser Ursache könnte man diese Accorde, die *enharmonischen* Accorde nennen.

Jede Dominanten-Septime kañ in den übermässigen Sext-Accord verwechselt (umgewandelt) werden.

(*) Es giebt indessen in der Natur dieser beiden Noten eine wirkliche Verschiedenheit, die man das Komma oder Kreuzchen nennt, und die man durch den Bruch $\frac{125}{128}$ ausdrückt. Aber in der praktischen Musik setzt man oft eine dieser N^o^ ten statt der andern, ohne dass das Gehör dadurch empfindlich berührt würde. Derselbe Unterschied befindet sich zwischen Dis und Es, zwischen Fis und Ges, zwischen Eis und F, also überall wo zwei verschieden geschriebene Noten auf dem Fortepiano oder der Orgel nur durch eine Taste angegeben werden können.

※ Siehe N° 7. Seite 77.

Chaque accord de sixte augmentée peut par conséquent se changer en septième dominante.

Also kañ sich auch jeder übermässige Sext=Accord in eine Dominanten=Septime verändern.

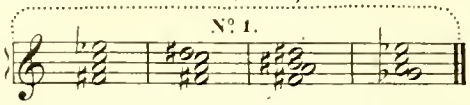
EXEMPLES. BEISPIELE.



Chaque septième diminuée peut se représenter enharmoniquement par trois autres septièmes diminuées.

Jeder verminderte Septimen=Accord kañ enharmonisch durch drei andere verminderte Septimen dargestellt werden.

EXEMPLE. BEISPIEL.



Ces quatre derniers accords n'en font qu'un seul sur l'orgue ou sur le Pianoforte, parce qu'on ne peut les rendre sur ces deux instrumens que par les mêmes touches; chacun d'eux peut être mis à la place des trois autres.

La même chose a lieu pour les deux exemples suivans:

Diese vier letzten Accorde sind auf dem Pianoforte oder der Orgel nur ein Einziger, da man sie auf diesen Jnstrumenten nur durch dieselben vier Tasten hervorbringen kann; jeder derselben kann an die Stelle des andern gesetzt werden.

Das nähmliche gilt von den folgenden Beispielen:

EXEMPLES. BEISPIELE.



Jl s'en suit qu'on peut 1° Faire une transition enharmonique en changeant la septième dominante en accord de sixte augmentée. Dans ce cas il faut que la septième dominante soit non renversée.

Aus diesem folgt 1tens, dass man eine enharmonische Verwechslung (*Transition*) bilden kann, indem man den Dominanten=Septimen=Accord in einen übermässigen Sext=Accord verwandelt. Jn diesem Falle darf die Septime nicht umgekehrt seyn.

EXEMPLE. BEISPIEL.



Dans cet exemple le changement est réel.

Jn diesem Beispiele ist die Verwandlung wirklich. (nähmlich durch die Noten aufgeschrieben)

Dans l'exemple suivant le changement de l'accord n'est que mental ou supposé:

Jn folgendem Beispiele ist die Verwandlung des Accords nur eingebildet, (nur in Gedanken vor sich gehend, ohne geschrieben zu werden).



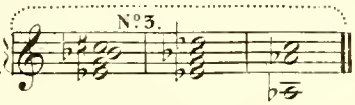
Ce qui fournit une modulation extraordinaire de *La* bémol en *Sol* majeur.

Was dann eine aussergewöhnliche Modulation aus *As dur* nach *G dur* giebt.

2° Faire une autre transition enharmonique en changeant la sixte augmentée en septième dominante. Dans ce cas il faut que les deux accords soient non renversés:

2tens Dass man eine andere Verwechslung bewirken kañ, indem man die übermäss: Sext in eine Dominanten=Septime umwandelt. Jn diesem Falle dürfen beide Accorde nicht umgekehrt seyn:

EXEMPLE. BEISPIEL.



ou oder.

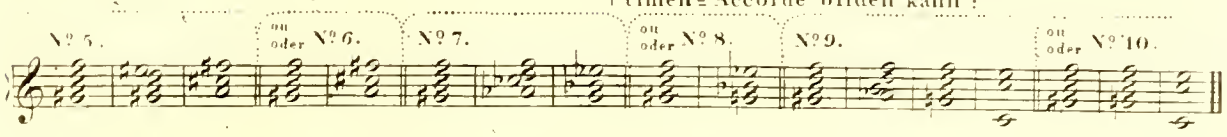


Ce qui donne une modulation de *Sol* majeur ou mineur en *La* ♭.

Was dañ eine Modulation aus *G dur* (oder *mol*) nach *As dur* bildet.

3? Faire trois transitions enharmoniques différentes avec une septième diminuée :

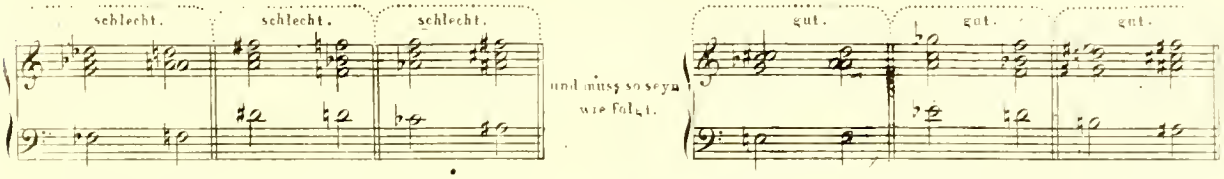
3tens dass man drei verschiedene enharmonische Verwechslungen aus einem verminderten Septimen-Accorde bilden kann :



Tout le secret des véritables transitions enharmoniques est renfermé dans ces dix exemples .

Das ganze Geheimniss der enharmonischen Transitionen ist in diesen 10 Beispielen enthalten . (13)

13.) Anmerkung des Übersetzers . Übrigens muss der Tonsetzer die enharmonischen Accorde , so viel als möglich, der nachfolgenden Tonart gemäss schreiben ; so wäre z:B: folgende Schreibart übel und unrichtig :



wollte man die früheren drei enharmonischen Accorde richtig nach ihrer Schreibart auflösen , so geschehe es, wie folgt :



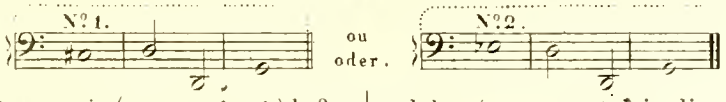
Auf diese Art wird auch die musikalische Orthographie stets rein erhalten .

FORMULE GÉNÉRALE

Au moyen de la quelle on peut réaliser toutes les modulations enharmoniques.

On propose de moduler en *Sol* majeur ou mineur (car la même formule peut servir dans les deux cas) en partant d'un Ton quelconque . Pour réaliser cette proposition , on prend :

1? Les quatre Notes suivantes dans la Basse :



Qui forment dans cette partie (comme on le sait) la formule de cadence parfaite de *Sol majeur* ou *Sol mineur*.

2? On prend sur la première des Notes (dans le N? 1.) un accord de septième diminuée , (et dans le N? 2.) l'accord de sixte augmentée ; ce qui donne les accords suivans :

ALLGEMEINES FORMULAR

mittelst welchem man alle enharmonischen Modulationen bewirken kann .

Man setzt sich vor , nach *G dur* (oder *mol* , denn für beides gilt eine Formel,) aus irgend einer beliebigen Tonart überzugehen . Um diese Aufgabe auszuführen , nimmt man :

1tens folgende vier Bassnoten :

welche , (wie man weiss) in dieser Stime die Formel der vollkomenen Cadenz in *G dur* oder *mol* bilden .

2tens Man nimt auf die erste Note (in N? 1.) den Accord der verminderten Septime , und auf die erste Note (in N? 2.) den Accord der übermässigen Sext ; was dan folgende Accorde giebt :



Dans le deux cas les trois derniers accords sont toujours les mêmes, sinon que le second et le quatrième sont majeurs (si on module en *Sol* majeur) et mineurs, (si l'on module en *Sol* mineur.)

Maintenant il n'est rien de plus aisé que d'arriver enharmoniquement sur le premier accord de ces deux exemples en partant d'un Ton quelconque, comme on peut le voir par le tableau suivant :

MODULATIONS ENHARMONIQUES,
pour aller en *Sol* en partant d'un Ton éloigné quelconque au moyen des formules :

In beiden Fällen sind die drei letzten Accorde stets die nähmlichen, mag nun der 2te und 4te *dur* seyn (wen man nach *G dur* moduliert), oder *mol*, (wen man nach *G mol* übergeht.)

Nun ist aber nichts leichter, als aus irgend einer, völlig beliebigen Tonart, auf enharmonische Weise zu dem ersten Accorde dieser beiden Beispiele zu gelangen, wie man aus folgender Tabelle ersehen kann :

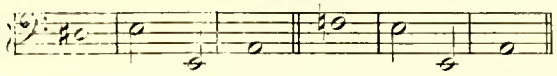
ENHARMONISCHE MODULATIONEN,
um aus jeder beliebigen entfernten Tonart nach *G dur* überzugehen, vermittelst der Formel :





Nous n'avons pas mis dans ce tableau les autres modulations comme d'*Ut* en *Sol*, de *Ré* en *Sol*, de *La* en *Sol etc:...* parcequ' elles se font par les moyens ordinaires, c'est-à-dire sans employer l'enharmonique. Le huitième et le onzième exemples n'en ont déjà plus besoin. Pour finir tous ces exemples en *Sol* mineur il n'y a qu'a prendre l'antépénultième accord mineur au lieu de le prendre majeur.

Quand on voudra moduler en *La majeur*, ou en *La mineur* en partant d'un Ton quelconque, on prendra par conséquent la formule de la cadence parfaite appartenante à ces deux modes, par exemple :



et on cherchera à placer convenablement un accord de septième diminuée sur le *Ré* dièze (lequel *Ré* dièze peut être *enharmoniquement* envisagé comme *Mi* bémol, et vice versa) ou l'accord de sixte augmentée sur le *Fa* (qui peut être *enharmoniquement* envisagé comme septième dominante *Fa, La, Ut, Mi* bémol.)

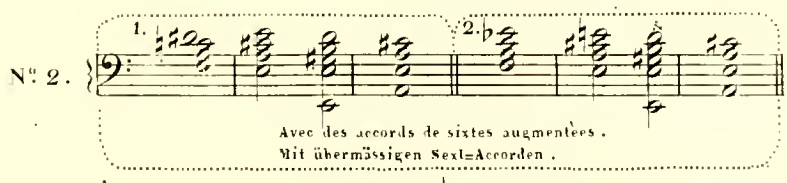
Wir haben in diese Tabelle die andern Modulationen, wie aus *C* nach *G*, aus *D* nach *G*, aus *A* nach *G*, *etc:..*, nicht aufgenomen, weil sie durch die gewöhnlichen Mittel, das heisst, ohne Gebrauch des *Enharmonischen* bewirkt werden. Schon das 8te und 11te Beispiel haben dessen nicht nöthig. Um alle diese Beispiele nach *G mol* zu schliessen, hat man nur den vor-vorletzten Accord *mol* statt *dur* zu nehmen.

Wen man von einer beliebigen Tonart nach *A dur* oder *A mol* modulieren wollte, so nimt man die Grundnoten der vollkomenen, diesen beiden Tonarten zugehörigen Cadenz, nähmlich nach folgender Formel:

und sonach trachtet man, auf das *Dis*, (welches *enharmonisch* auch als *Es* angesehen werden kan) einen verminderten Septimen Accord ungezwungen anzubringen, oder auf das *F* den übermässigen Sext-Accord, welcher sodan *enharmonisch* zur Dominanten-Septime *F, A, C, Es*, werden kann.

EXEMPLES. BEISPIELE.





On observera la même chose en fesant des transitions enharmoniques dans un Ton quelconque. Cette formule, applicable à tous les Tons et composée de quatre accords fixes, peut être indiquée d'une manière générale comme il suit :

1er Accord : Septième diminuée posée sur le demi-Ton au-dessous de la dominante du Ton dans le quel on module, ou bien

1er Accord : Sixte augmentée posée sur le demi-Ton au-dessus de la dominante du Ton dans le quel on module.

2d Accord : l'accord de la tonique dans son second renversement.

3e Accord : Septième dominante.

Bei enharmonischen Verwechslungen in jeder Tonart ist dasselbe zu beobachten. Diese, in jeder Tonart anwendbare, und aus vier bestimten Accorden bestehende Formel, kan auf eine allgemeine Ansicht zurückgeführt werden, wie folgt :

1ter Accord : Verminderte Septime auf dem nächsten halben Ton *unterhalb* der Dominante der Tonart, in welche man übergehen will, oder auch

1ter Accord : Übermässige Sexte auf dem nächsten halben Ton *oberhalb* der Dominante der Tonart, in welche man übergehen will.

2ter Accord : Der Tonica-Dreiklang in seiner zweiten Umkehrung.

3ter Accord : Die Dominanten-Septime.

1.er Accord : l'accord de la tonique sans renversement .

1.ter Accord : Der Tonika-Dreiklang ohne Umkehrung .

14.) Anmerkung des Übersetzers . Wen der Schüler bereits einige Übung im Aufsuchen und Schreiben der Accorde erlangt hat , so wird es sehr vortheilhaft seyn , um auch den Gang der einzelnen Stimen noch klarer zu übersehen , wen er jede Stimme auf einer eigenen Zeile , und zwar in den übrigen , für den Chor gebräuchlichen Schlüsseln , zu setzen sich angewöhnt . Die 4 Schlüsseln , Sopran , Alt , Tenor und Bass haben folgende Lagen und Umfang :



Wen der Schüler also bereits im Stande ist , sich selber eine richtige Accordenfolge zu erfinden , so kann er sie , nach vorhergehendem Aufschreiben für das Pianoforte , auch noch folgendermassen setzen . z : B :



Dasselbe im Quartett .



Man muss nur so viel möglich in den Mitteloctaven , zwischen den 2 G  und  verbleiben .

Auf diese Art können viele der , in diesem Werke befindlichen , Accorden-Beispiele zur Übung in mehreren Tonarten aufgeschrieben werden .

La Tierce diminuée est généralement proscrite de la bonne harmonie ; mais enharmoniquement elle peut avoir lieu ; dans ce cas elle représente la seconde majeure :

Die verminderte Terz ist, im allgemeinen, aus der reinen Harmonie ausgeschlossen ; doch enharmonisch kann sie Statt haben ; in diesem Falle stellt sie die grosse Secunde vor :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



La Tierce diminuée (*Ut* dièze et *Mi* bémol) dans la seconde mesure remplace (*Ré* bémol et *Mi* bémol) la seconde majeure :

Die verminderte Terz, (*Cis* u. *Es*) im 2ten Takte steht an der Stelle der grossen Secunde (*Des* u. *Es*)

EXEMPLE.
BEISPIEL.



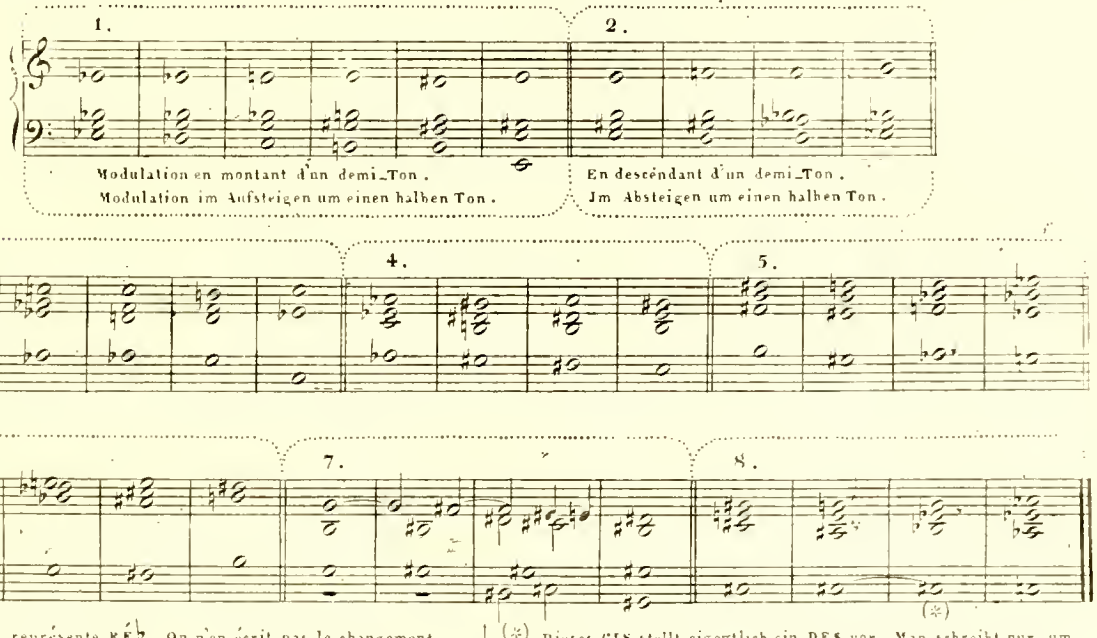
Dans l'emploi de l'enharmonique il se présente quelquefois d'autres intervalles proscrits partout ailleurs et qui même n'existent pas dans le système musical, comme par exemple :

Im Gebrauche des Enharmonischen kommen bisweilen andere, ausserdem überall ausgeschlossene Intervalle vor, die sonst im Ton-Systeme gar nicht existieren ; z:B :



Voici encore quelques modèles de transitions enharmoniques :

Hier noch einige Beispiele enharmonischer Verwechslungen :



(*) Cet UT♯ représente RE♭. On n'en écrit pas le changement par rapport à l'exécution.

(*) Dieses CIS stellt eigentlich ein DES vor. Man schreibt nur, um die Ausführung nicht zu erschweren, diese Verwechslung nicht auf.

En général, les transitions enharmoniques sont des surprises dont il ne faut point abuser : elles peuvent faire quelquefois bon effet ; mais souvent elles en produisent un mauvais. C'est une arme dangereuse entre les mains de ceux qui n'ont pas le vrai sentiment de l'art.

Nous ne donnons point ici de tables des modulations : elles sont inutiles ; car pour préluder ou pour composer, il est d'une nécessité indispensable de savoir moduler, et quand on sait moduler ces tables ne servent à rien.

Il y a d'ailleurs un grand inconvénient à les consulter : on n'y trouve *qu'une seule* formule de chaque modulation, tandis que la même modulation peut et doit être modifiée de différentes manières selon la mélodie, selon ce qui précéde ou ce qui suit, enfin selon ce qu'on veut exprimer.

Überhaupt sind die enharmonischen Übergänge nur Überraschungen, von welchen man keinen Missbrauch machen darf : sie können bisweilen gute Wirkungen hervorbringen ; oft aber auch sehr schlechte. Es ist eine gefährliche Waffe in der Hand derjenigen, denen das wahre Kunstgefühl mangelt.

Wir geben hier keine Tabellen der Modulationen : sie sind unütz ; denn um zu fantasieren, präludieren und componieren, ist es eine unerlässliche Nothwendigkeit, modulieren zu können, und wenn man diess kann, so dienen die Tabellen zu nichts.

Dagegen ist es sehr nachtheilig, wenn man sich angewöhnt, solche Vorschriften zu Rathe zu ziehen : man findet da doch *nur eine Formel* jeder Modulation, während dieselbe Modulation auf vielerlei Arten, nach der Melodie, nach dem, was vorherging, oder nachfolgen soll, und endlich überhaupt nach dem, was man eben ausdrücken will, angewendet und geändert werden muss.

SCHLUSS-ANMERKUNG DES ÜBERSETZERS ZUR ERSTEN ABTHEILUNG.

Nebst den schriftlichen Übungen, welche die Schüler über alles vorhergegangene in allen Tonarten auszuführen haben, müssen diejenigen unter ihnen, welche des Pianoforte-Spieles wenigstens in soweit kundig sind, dass sie in langsamen Accordenfolgen präludieren können, alle Modulations-Regeln, in einem ruhigen Phantasieren ausüben und anwenden lernen, da selbst die lebhafteste Einbildungskraft, ohne Hülfe des Gehörs, über die Wirkung der verschiedenen Harmonien sich nicht immer aufklären könnte. Nebst dem, dass das Compositions-Talent dadurch richtig geleitet wird, ist dieses auch für die gewandteren Spieler die erste Vorübung zum Improvisieren (Phantasieren), und in dieser Rücksicht als eine unerlässliche theoretische Vorkenntniss zu meiner Phantasieschule. (Wien, bei A. Diabelli und Comp.) anzusehen. Selbst die seltneren, besonders begabten Talente, welche auf den Unterschied zwischen dem Regelmässigen und Unzulässigen schon durch ein angebornes natürliches Gefühl aufmerksam gemacht werden, können nur durch das vielseitigste praktische Ausüben diejenige Zuverlässigkeit im Schreiben erhalten, welche in der Folge beim Componieren alle hindernde Ängstlichkeit beseitigt. So müssen auch dem Schriftsteller die Gesetze der Orthographie, &: ... so angewöhnt seyn, dass er nicht mehr nöthig hat, an dieselben noch während dem Niederschreiben seiner Jdeen zu denken.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

ENDE DER ERSTEN ABTHEILUNG.

Det C.N° 4170.

ZWEITER

THEIL.

Seconde Partie.

TABLE DES MATIÈRES
DE LA SECONDE PARTIE.

Des notes accidentelles dans l'harmonie ou de celles qui ne comptent pas dans les accords 83
Classification des notes accidentelles . . 83
Des notes de passage 86
Des petites notes ou notes de goût (*Appoggiature.*) 100
Des syncopes 105
Des suspensions ou prolongations . . 109

De la Pédale 125
Des anticipations 132

Manière de s'exércer utilement sur l'emploi des notes accidentelles 133
Des accords brisés 141
Observation sur la manière de chercher la la basse et l'harmonie à une mélodie donnée 147
Observation sur la manière d'accompagner par l'harmonie une basse donnée sans qu'elle soit chiffrée, suivie de douze exemples . . 147
Observation sur la méthode d'analyser avec fruit un morceau sous le rapport de l'harmonie 149
Des octaves et des quintes défendues et de celles qui sont tolérées dans la pratique. 149

Des fausses relations 161
Remarques sur la résolution des accords dissonans par exceptions 164
Des accords dissonans après un accord parfait 166
Autres observations sur les cadences . 169
De l'enchaînement des accords dans la même gamme 172
Air accompagné seulement avec les accords pris de la même gamme, servant d'exemple à l'article précédent 177
Observation sur la règle d'octave . . 181

De la clarté dans l'harmonie . . . 182
De la manière d'indiquer l'harmonie par des chiffres placés au dessus de la basse . . 184

INHALT
DES ZWEITEN THEILS.

Von den zufälligen Noten in der Harmonie, oder solchen, die nicht zum Accord gerechnet werden 83
Deren Klassen Eintheilung 83
Von den durchgehenden Noten 86
Von den Vorschlägen (kleinen Noten des Geschmacks Noten, *Appoggiature*) 100
Von den Synkopen, (zerhackte Noten) . . 105
Von den Verzögerungen, Verlängerungen, (Aufhaltungen.) 109

Vom Orgelpunkte. (Orgelpedale) . . . 125
Von den Anticipationen. (Dem Vorausschlage eines Intervalls.) 132

Die Art, sich nützlich im Gebrauche der zufälligen und der durchgehenden Noten zu üben . 133
Von der Brechung der Accorde . . 141
Bemerkung über die Art, wie man zu einer gegebenen Melodie den Bass, und die Harmonie suchen soll 147
Bemerkung über die Art, aus einem gegebenen nicht bezifferten Basse die vollständige Harmonie zu entwickeln, nebst 12 Beispielen . . 147
Bemerkung über die Art, ein Musikstück in Bezug auf den Bau seiner Harmonie mit Nutzen zu zergliedern 149
Von den verbothenen Octaven und Quinten, und von denen, welche in der Ausübung geduldet werden 149

Von den Queerständen 161
Bemerkungen über die Ausnahmen in der Auflösung der dissonierenden Accorde . . . 164
Von den dissonierenden Accorden, wenn sie einem vollkomenen Accorde nachfolgen . . 166
Andere Bemerkungen über die Cadenzen . 169
Von der Verbindung der Accorde in derselben Tonleiter 172
Gesang mit Begleitung der aus derselben Tonleiter entnomenen Accordenfolge, als Beispiel des vorhergehenden Artikels . . 177
Bemerkung über den Octavengang . . . 181

Von der Klarheit in der Harmonie . . 182
Von der Art, die Harmonie, durch über den Bass gesetzte Ziffern, zu bezeichnen . . 184

SECONDE PARTIE.

DES NOTES ACCIDENTELLES DANS L'HARMONIE.

Avant de discuter cette matière importante, il ne sera pas sans interêt de donner ici la remarque suivante, sur l'origine des notes qui ne comptent point dans les accords.

L'Harmonie était dans son origine très bornée : il n'existait alors que fort peu d'accords qui ne marchaint que d'un mouvement trainant et languissant, et qu'on n'osait pas renverser. Deux ou plusieurs notes contre une n'avaient point lieu : un accord dissonant etait à peine connu ; on ne pouvait l'employer parcequ'on ne savait ni le préparer, ni le résoudre. Avec cette Harmonie on n'accompagnait que le Plain-chant qui n'était pas même mesuré, parceque la mesure n'existait pas encore.

Qu'on se représente donc l'Harmonie de ce temps à peu-prés comme il suit :



Encore s'en faut-il de beaucoup qu'elle fût aussi pure et aussi pleine. On s'imaginera facilement qu'une telle Harmonie devait bientôt fatiguer, paraître sans charme, sans intérêt, et devenir enfin tout-à-fait ennuyeuse. Pour rémédier en quelque sorte à ces inconvéniens on introduisit l'usage assez bizarre de la broder arbitrairement, c'est-à-dire, de fleurir à volonté la partie de dessus dans les Chœurs du Plain-Chant. Cette espéce de prélude fait au hazard et sans aucun principe preliminaire, devait nécessairement amener des abus et des vices sans nombre. *JEAN de MURIS*, qui vivait dans le 14^me^ siécle s'en plaignait déjà fortement.

Pour donner une idée de cette broderie arbitraire, nous allons varier ici la partie de dessus de l'exemple précédent, à peu-prés dans ce goût, mais vraisemblablement d'une maniére un peu plus correcte.

ZWEITER THEIL.

VON DEN DURCHGEHENDEN NOTEN IN DER HARMONIE.

Vor der Erörterung dieses wichtigen Gegenstandes, wird folgende Bemerkung über den Ursprung der Noten, welche nicht zur Harmonie gerechnet werden, nicht ohne Nutzen seyn.

Die Harmonie war in ihrer Entstehung äusserst beschränkt. Es gab damals nur eine sehr kleine Anzahl Accorde, die sich in sehr gedehntem und matten Zeitmasse langsam fortbewegten, und die man nie umzukehren wagte. Zwei oder mehrere Noten auf eine fanden nie statt ; man kannte fast gar keine dissonierenden Accorde, und wusste davon keinen Gebrauch zu machen, da man selbe weder vorzubereiten noch aufzulösen verstand. Mit dieser Harmonie begleitete man nur den Vollgesang (*CHORAL*), der selber ohne Takt war, da man die Takteintheilung noch nicht kannte.

Man stelle sich die Harmonie jener Zeit ungefähr auf folgende Art vor :

Auch war sie weit von dieser Reinheit und Fülle entfernt. Man wird sich leicht vorstellen, dass eine solche Harmonie bald ermüdend, reizlos, unbedeutend, und endlich langweilig erscheinen musste. Um diesem Übel einigermassen abzuhelfen, führte man den ziemlich seltsamen Gebrauch ein, sie willkührlich auszuschmücken, das heisst, die Oberstimme des Chorals nach Belieben zu verzieren. Diese Art, aufs Gerathewohl und ohne irgend einen vorhergehenden Grundsatz den Gesang zu varieren, musste nothwendig eine Menge Missbräuche und Übel nach sich führen. Schon *JOHANN de MURIS*, der im 14^ten^ Jahrhunderte lebte, beklagte sich hierüber nachdrücklich.

Um von diesen willkührlichen Verzierungen einen Begriff zu geben, wollen wir hier die Oberstimme des vorhergehenden Beispieles beiläufig in jenem Geschmacke, jedoch auf eine wahrscheinlich regelmässigere Art, zu verzieren versuchen.

Partie de dessus brodée.
Verzierte Oberstimme.

Harmonie à quatre parties.
Vierstimige Harmonie.



Il est évident qu'on ne pouvait pas broder, comme dans cet exemple, sans introduire dans l'Harmonie une foule de notes étrangères aux accords. Cet usage, quoique mauvais dans son origine, a fini néanmoins par rendre un grand service à l'art : il a fait voir que des notes étrangères aux accords pouvaient fort bien se marier avec les notes réelles sous certaines conditions. Dès-lors on a commencé dans les traités de composition à prescrire des règles pour les employer ; mais il reste encore beaucoup à dire sur cette matière intéressante, que nous avons cherché à développer, autant que possible, dans cet article.

On distingue dans l'Harmonie deux sortes de Notes.

1° Celles qui, en déterminant la nature d'un accord, le distinguent des autres. Nous les appellerons *Notes réelles*, *Notes essentielles* ou *Notes intégrantes*.

2° Celles qui ne comptent pas dans l'accord, qui lui sont tout-à-fait étrangères et qui ne s'emploient que conditionnellement. Nous les appellerons *Notes accidentelles*, *Notes conditionelles*.

Le principe général qui admet les notes accidentelles est fondé sur l'expérience ; c'est elle qui nous a appris que les notes qui entourent immédiatement une note réele, peuvent servir à orner ou fleurir cette dernière.

Es ist klar, dass man auf die vorstehende Art nur verzieren konte, indem man in die Harmonie eine Menge fremder, zu den Accorden gar nicht gehöriger Noten einführte. Dieser Gebrauch nun, obschon in seiner Entstehung fehlerhaft, leistete in der Folge der Kunst den wichtigsten Dienst : er zeigte nähmlich, dass viele, den Accorden ganz fremde Noten, sich unter gewissen Bedingungen recht wohl mit jenen, welche die Grundharmonie bildeten, vereinigen liessen. Von da an begann man in den Compositions-Lehrbüchern über deren Gebrauch Regeln vorzuschreiben, doch giebt es noch Vieles über diesen bedeutenden Gegenstand zu sagen, das wir in diesem Abschnitte, so viel als möglich, zu entwickeln getrachtet haben.

Man unterscheidet in der Harmonie zwei Arten von Noten.

1tens. Solche, die, indem sie die Natur eines Accordes bestimmen, ihn von andern unterscheiden. Wir werden sie *wesentliche, bestimte*, oder *zur Vollständigkeit des Accordes gehörige Noten nennen.*

2tens. Solche, die nicht zum Accorde gerechnet werden, sondern ihm ganz fremd sind, und die nur Bedingungsweise angewendet werden können. Wir werden sie *zufällige, durchgehende* oder *bedingte Noten* nennen.

Der allgemeine Grundsatz, nach dem die durchgehenden Noten zulässig sind, ist auf die Erfahrung begründet ; diese ist es, die uns lehrte, dass diejenigen Töne, welche eine wesentliche Note unmittelbar umgeben, zur Verzierung oder zum Schmucke dieser letzteren dienen können.

En supposant *Sol note réelle*, on le trouve entouré de *Fa♯*, *Fa♮*, *La♭*, *La♯*;(*) ce *Sol* serait donc le point principal autour du quel on pourrait ranger les quatre autres notes, et cela de différentes manières et sous des conditions diverses.

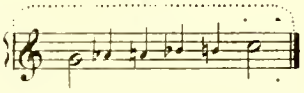
On pourrait par exemple le représenter avec les Figures suivantes :



Comme une note est commune à plusieurs accords il est clair que ces quatorze figures pourraient être accompagnées, soit par l'accord d'*Ut*, soit par celui de *Sol*, ou celui de *Mi♭ etc:* ce qui explique en même tems la possibilité d'accompagner certains chants avec une harmonie différente.

Pour passer d'une note réelle à une autre, (par éxemple de *Sol* à *Ut* ou d'*Ut* à *Sol*,) on peut employer toutes les autres notes qui se trouvent entr' elles deux.

EXEMPLE.



La♭ et *La♯* font deux Secondes supérieures avec *Sol*, et *Si♭* et *Si♯* font deux Secondes inférieures avec *Ut*. Voici différentes maniéres de lier le *Sol* avec l'*Ut* par ces quatre intermediaires :



Il est à remarquer qu'il y a dans les Numéros 7 et 8 quatre notes accidentelles, pour deux réelles.

Par les différentes manières dont on employe les Notes accidentelles, on peut les diviser en six classes, savoir :

(*) Il est important de se rappeler que ces quatre notes font avec la note réelle :

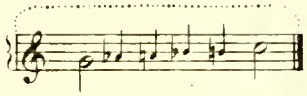
1° Une Seconde majeure inférieure (Fa♯ Sol.)
2° Une Seconde mineure inférieure (Fa♮ Sol.)
3° Une Seconde mineure supérieure (La♭ Sol.)
4° Une Seconde majeure supérieure (La♯ Sol.)

Wen wir z.B. das *G* als wesentliche Note annehmen, so finden wir es von *F*, *Fis*, *As* und *A* umgeben;(*) dieses *G* wäre also der Mittelpunkt, um welchen man die andern, ihn umgebenden vier Töne, und zwar auf mancherlei Arten und unter verschiedenen Bedingungen aufstellen könnte. Man könte es, z.B. unter folgenden Figuren darstellen :

Da eine Note mehreren Accorden gemeinschaftlich seyn kan, so ist es klar, dass die vorstehenden 14 Figuren sowohl vom *C*-Accord, als vom *G*, — oder *Es*-Accord, *etc:*. begleitet werden könten; was dan auch die Möglichkeit erklärt gewisse Melodien mit mehreren verschiedenartigen Harmonien begleiten zu können.

Um von einer wesentlichen Note zur andern zu gehen, (z.B. von *G* znm *C*, oder vom *C* zum *G*) kan man alle andern, zwischen denselben befindlichen Töne anwenden.

BEISPIEL.



As und *A* bilden zwei Obersecunden mit *G*, und *B* und *H* bilden zwei Untersecunden mit *C*. Hier folgen verschiedene Verbindungs-Arten des *G* mit dem *C* durch diese 4 Zwischen Noten:

Es ist zu bemerken, dass bei N° 7 und 8, *vier* zufällige (*durchgehende*) Noten auf zwei *wesentliche* kommen.

Bei den verschiedenen Arten, wie man die *durchgehenden* Noten gebraucht, kan man sie in 6 Klassen eintheilen, nähmlich :

(*) Es ist wichtig, zu erinnern, dass diese 4 Noten zu der wesentlichen Note folgende Intervalle bilden :

1tens Eine grosse Untersecunde (F, G.)
2tens Eine kleine Untersecunde (Fis, G.)
3tens Eine kleine Obersecunde (As, G.)
4tens Eine grosse Obersecunde (A, G.)

1º Notes de passage (ou Notes passagéres.)
2º Petites Notes (ou Notes de goût.) En Jtalien *Appoggiature.*
3º Notes syncopées ou simplement Syncopes.
4º Suspensions ou Prolongations.
5º La Pédale.
6º Les Anticipations.

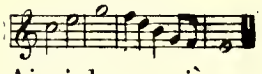
I.

DES NOTES DE PASSAGE.

1º Les Notes de passage remplissent les intervalles d'une note réelle à une autre, soit dans une seule partie, soit dans plusieurs à la fois, comme par exemple: (*)



En supprimant les notes de passage dans les quatre premières mesures de cet exemple la partie supérieure ne ferait plus que les notes:



qui sont toutes réelles.

Ainsi la première note de passage *(le Ré)* se trouve entre *Ut* et *Mi:* et la seconde *(le Fa)* entre *Mi* et *Sol etc:...* cette remarque nous conduit à observer que les notes de passage ne peuvent avoir lieu qu'en se liant avec les notes réelles par *degrès conjoints*; c'est-à-dire, en marchant par gammes ou par fragmens de gammes.

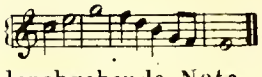
1tens Durchlaufende (durchgehende) Noten.
2tens Vorschläge (Geschmacksnoten, kleine Noten, Verzierungen) italienisch *Appoggiature.*
3tens Syncopierte (getheilte) Noten, oder Synkopen kurzweg.
4tens Verzögerungen oder verlängerte Noten.
5tens Der Orgelpunkt. (Das Orgelpedal.)
6tens Vorhalte. (Anticipationen.)

I.

VON DEN DURCHGEHENDEN NOTEN.

1tens Die durchgehenden (durchlaufenden) Noten füllen die Zwischenräume von einer wesentlichen Note zur andern, sowohl in einer Stimme, wie in mehreren Stimmen zugleich, aus, wie z:B:(*)

Wenn man in den vier ersten Takten dieses Beispieles die Durchgangs-Noten weglassen wollte, so würde die Oberstimme nur folgende Noten haben, die alle wesentlich sind:



Also befindet sich die erste durchgehende Note *(D)* zwischen *C* und *E*, und die zweite (das *F*) zwischen *E* und *G*, *etc:*.. diese Bemerkung zeigt, dass die Durchgangs-Noten nur Statt finden können, wenn sie stufenweise sich mit den wesentlichen Noten verbinden, das heisst, wenn sie nach den Tonleitern, oder nach Abtheilungen derselben fortschreiten.

(*) Les nôtes de Passage sont toujours marquées d'une (+)

(*) Die Durchgangs-Noten sind hier überall mit einem (+) bezeichnet. *(Anm: des Verf:)*

2° Les notes de passage tombent ordinairement sur les temps faibles de la mesure ou sur la partie faible du temps, surtout lorsqu'on les place dans la Basse ; mais elles peuvent aussi quelquefois avoir lieu sur les temps forts, principalement lorsque l'accord a déjà été frappé avec ses notes réelles seules, ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple précédent.

3° Il y a plus fréquemment une seule note de passage entre deux réelles, il peut cependant y en avoir quelquefois deux.

4° Elles peuvent avoir lieu dans toutes les parties.

5° Quand elles se font dans deux parties à la fois, elles marchent par Tierces ou par Sixtes ou par mouvement contraire :

2tens Die Durchgangs-Noten fallen gewöhnlich auf die schwachen, (schlechten) Takttheile oder auf den leichteren Theil des Zeitmaasses, besonders wen sie im Basse vorkomen, doch können sie auch zuweilen auf den schweren (guten) Takttheilen vorkomen, vorzüglich wen der Accord schon mit seinen wesentlichen Noten allein angeschlagen worden ist, wie in dem vorhergehenden Beispiele zu sehen war.

3tens Meistens ist zwischen zwei wesentlichen Noten nur eine durchgehende, doch können bisweilen auch zwei statt haben.

4tens Sie kön in allen Stimen vorkommen.

5tens Wen sie in zwei Stimen zugleich vorkommen, so gehen sie zusamen entweder in Terzen, oder Sexten, oder in widriger Bewegung :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



6° Dans l'emploi des notes de Passage, il faut bien faire attention au ton dans lequel on se trouve et aux notes réelles des accords; il faut surtout éviter d'altérer mal-à-propos les notes qui appartiennent au ton et aux accords. (*)

6tens Beim Gebrauch der durchgehenden Noten muss man auf die Tonart, in der man sich befindet, und auf die wesentlichen Noten des Accordes wohl Acht geben ; vor allem muss man vermeiden, die Töne, welche zu der bestimten Tonart oder zum Accorde gehören, zu unrechter Zeit durch Versetzungszeichen zu ändern. (*)

Voici des exemples sur cet objet :

Hier einige Beispiele über diesen Gegenstand:



(*) L'intervalle de Seconde augmentée n'est pas regardé comme dégré conjoint, et par conséquent ne peut pas s'employer comme Note de passage.

(*) Das Intervall der übermässigen Secunde wird nicht als nächstliegende Stufe betrachtet, und kann also nicht als Durchgangsnote angesehen werden.



7°. On ne peut pas s'arreter sur une note de passage ; il faut toujours l'appuyer, la résoudre sur une note réelle.

7tens Man kañ auf einer Durchgangs-Note nicht stehen bleiben (oder mit ihr abschliessen) sie muss immer sich auf eine wesentliche stützen, (in dieselbe auflösen.)



Dans cet exemple N° 3, le *Si*, note accidentelle, reste en suspens parcequ'il n'entoure pas immédiatement la note réelle *Sol* : ce *Si* appartient à une autre note réelle (l'*Ut*) qui ne le suit pas.

Dans l'exemple suivant, le *Si* est bon parcequ'il se résout sur l'*Ut*, sa note réelle.

Im dem Beispiele N° 3, bleibt das durchgehende *H* in Ungewissheit, weil es nicht unmittelbar an das wesentliche G gränzt ; dieses *H* gehört einer andern wesentlichen Note (dem C), welches nicht darauf folgt.

Im nachfolgenden Beispiele ist das *H* gut, weil es sich in seine wesentliche Note (*C*) auflöst.



Le *La* est bon dans ces deux derniers exemples, parcequ'il est note réelle de (*Sol-Si-Ré-Fa-La*), accord de neuvième majeure dans le premier, et de neuvième mineure dans le second.

8°. On ne commence pas un trait avec une note de passage ; cela n'appartient qu'aux petites notes (*Appoggiature.*)

9°. Les notes de passage peuvent être coupées par de courtes pauses, mais il faut en ce cas que le mouvement soit un peu vif.

Das *A* ist in den Beispielen N° 3 und 4 gut, weil es eine *wesentliche* Note vom Nonen Accorde (*G, H, D, F, A,*) ist und im ersten eine grosse, im zweiten (als *As*) eine kleine None bildet.

8tens Man fangt einen Satz nie mit einer durchgehenden Note an ; dieses kañ nur durch Vorschläge, (kleine Noten, *Appoggiature*) geschehen.

9tens Die Durchgangs-Noten köñen durch kleine Pausen unterbrochen werden ; doch muss in diesem Falle das Zeitmaass etwas lebhaft seyn.



Autre exemple :



Anderes Beispiel:

10e Il faut, dans l'emploi des notes de passage, avoir égard au mouvement de la mesure et à la valeur des notes; car un trait qui produit de l'effet dans un mouvement vif peut donner beaucoup de dureté dans un mouvement lent. C'est l'oreille qui doit guider sur ce point. En général, les mouvemens vifs sont plus favorables aux notes de passage que les mouvemens lents. La Mélodie peut cependant en faire dans tous les mouvemens.

10tens Beim Gebrauche der durchgehenden Noten muss man auf das Tempo und den Werth der Noten wohl Rücksicht nehmen; denn eine Figur, die in raschem Zeitmaasse sehr viel Wirkung hervorbringt, kann in langsamer Bewegung unendlich hart klingen. Über diesen Punkt muss das Gehör leiten und entscheiden. Überhaupt sind schnelle Tempo's den durchgehenden Noten günstiger als die langsamen. Die Melodie kann sie jedoch in jedem Zeitmaasse benützen. (15)

15.) Anmerkung des Übersetzers. So geschieht es, z.B. sehr häufig, dass Anfänger im Pianofortespiele, beim langsamen Durchbuchstabieren eines Stückes, jeden Augenblick auf missstimmende Töne stossen, die leicht vom Unkundigen für unrichtig gehalten werden, obschon sie, im rechten Tempo vorgetragen, vollkommen den vom Autor beabsichtigten guten Effekt hervorbringen; und oft genug wurde, bloss durch falsches Auffassen des Tempo's und Vortrags, selbst bei Produktionen, manches wohldurchdachte und streng regelmässige Tonwerk, für misstönend und falsch geschrieben gehalten. Welch eine widrige Wirkung macht, z.B. eine *Fuge* von *Seb: Bach*, wenn man sie nicht genau in dem ihr zukommenden Zeitmasse, und mit dem gehörigen Kunstvortrage zu spielen weiss!

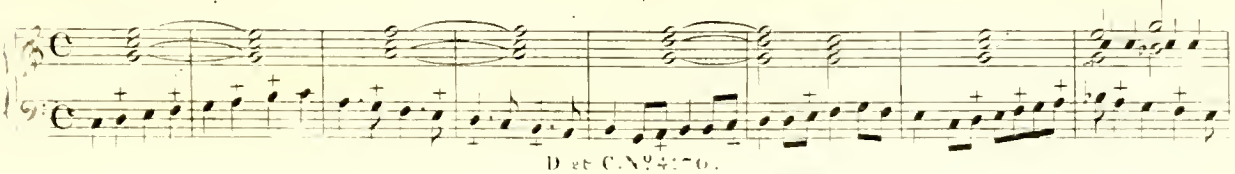
Le cas suivant est remarquable en ce que les notes de passage peuvent y avoir une grande valeur: elles sont notes de passage parcequ'on peut doubler, tripler et même quadrupler l'*Ut* du 1er et 3e exemple, et le *Sol* du 2e et 4e exemple, ce que l'on ne pourrait pas faire si ces notes appartenaient à des accords de septième.

Merkwürdig ist der folgende Fall, indem die Durchgangs-Noten in demselben sehr langsam und gewichtig seyn können; als Durchgangs-Noten müssen sie angesehen werden, da man im 1ten und 3ten Beispiel das *C*, und im 2ten und 4ten das *G* nicht nur verdoppeln, sondern auch verdreifachen, ja selbst vervierfachen kann; was nicht möglich wäre, wenn diese Noten den Septimen-Accorden angehöreten.



Au reste, les notes de passage peuvent s'employer avec toutes sortes de valeurs. Voici des exemples où elles sont placées avec différens desseins:

Übrigens können die Durchgangsnoten in jeder Art von Bewegungen angewendet werden. In folgenden Beispielen kommen sie in verschiedenen Figuren vor:





On peut mettre les traits suivans au nombre des notes passagéres:

Man kann auch folgende Figuren zu den Durchgangsnoten rechnen:




4.
5.
6.
Notes de Passage en gammes chromatiques.
Durchgangsnoten der chromatischen Scala.
7.
8.
Notes de Passage sur l'accord de 6te augmentée.
Durchgangsnoten über dem übermässigen Sext-Accord.
9.
10.
11.
12.

Quand une gamme chromatique part d'une note et termine avec la même note (par exemple *Ut*) en parcourant tous les demi-tons renfermés dans une octave, on peut l'accompagner avec beaucoup d'accords différens.

EXEMPLE.

Wen eine chromatische Scala von einem Tone anfangt, und in demselben schliesst, (z.B. von *C* zu *C*,) indem sie alle, in einer Octave enthaltenen Töne durchläuft, so kan man sie mit sehr vielen verschiedenen Accorden begleiten.

BEISPIEL.



Dans cet exemple, douze accords différens s'enchaînent sous la même gamme chromatique, mais, pour que celà puisse se faire, il faut observer que la première et la dernière note de cette gamme doivent être notes intégrantes ou réelles de chaque accord.

Les gammes avec des notes de passage présentent plus de difficulté dans le ton mineur que dans le majeur, parcequ'il faut souvent dans le mode mineur, hausser accidentellement d'un demi-ton le 6^{me} et le 7^{me} dégré. Voici des exemples qui montrent dans quels cas ces altérations sont bonnes ou mauvaises. (*)

In diesem Beispiele verketten sich zwölf verschiedene Accorde unter derselben chromatischen Scala; doch, um dieses anwenden zu können, muss die erste und letzte Note dieser Scala ein wesentlicher Bestandtheil irgend einer Note jedes Accords seyn.

Die diatönischen Scalen biethen, als Durchgangsnoten, in Moll-Tönen mehr Schwierigkeiten als in Dur-Tönen dar, weil man oft im Moll die 6te und 7te Stufe zufällig um einen halben Ton erhöhen muss. In folgenden Beispielen wird gezeigt, wo diese Veränderungen gut oder übel sind. (*)

(*) Nous indiquerons toujours ces deux notes par une (+).

(*) Wir werden diese Noten überall durch ein (+) bezeichnen. *(Anm: des Verf:)*

En *La* mineur.

1. Haussez le 6me et le 7me degré en montant.



Die 6te und 7te Stufe wird im Aufsteigen erhöht.

2. Haussez les deux notes en montant et une seule en descendant; car le Fa♯ en descendant vaut mieux que Fa♮.



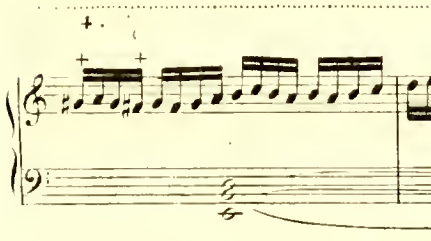
Die 6te und 7te Stufe wird im Aufsteigen, und nur eine (die 7te) Stufe im Herabgehen erhöht, denn das F ist abwärts besser als Fis.

3. Fa♮ est considéré comme appartenant à l'accord de 9me mineure.



Das ♮F ist hier, als zum kleinen Nonen-Accord gehörig, anzusehen.

4.



Idem
Ebenso.

5. Dans cet accord, on ne hausse rien parce que Fa♮ étant note réelle, Sol♯ ne pourrait pas être note de passage entre Fa♮ et La.



Bei diesem Accorde wird nichts erhöht, weil ♮F hier eine wesentliche Note ist, und das Gis also zwischen F u. A keine Durchgangsnote bilden könnte.

6. Par la même raison, on ne peut hausser ni le FA ni le SOL, mais bien l'UT en montant seulement si on le veut. En descendant, il ne faut pas prendre SI♭, parcequ'il n'est pas dans la gamme de LA mineur.



Aus derselben Ursache kann man, im Aufsteigen, weder das F noch das G erhöhen; wohl aber das C, wenn man will. Im Herabsteigen darf man nicht B nehmen, da es nicht in der A-moll-Scala liegt.

7. Dans cet exemple, il ne faut hausser que le SOL parceque SOL♯ et FA♮ sont notes réelles de l'accord de 9me mineure.



In diesem Beispiele darf man nur das G erhöhen, da Gis und F dem kleinen Nonen-Accorde als wesentliche Noten angehören.

Les notes d'une gamme peuvent être altérées de différentes manières selon le ton où l'on se trouve et selon l'accord qui accompagne cette gamme :

Die Noten einer Scala können durch die gewöhnlichen Versetzungszeichen auf verschiedene Arten verändert werden, je nach der Tonart, in der man sich eben befindet, und nach dem Accorde, der diese Scala begleitet :

EXEMPLES.

BEISPIELE.

En *Ut* majeur.
In *C* dur.



En *Ré* mineur ou en *Fa* majeur.
In *D* moll oder in *F* dur.



En *Ré* majeur.
In *D* dur.



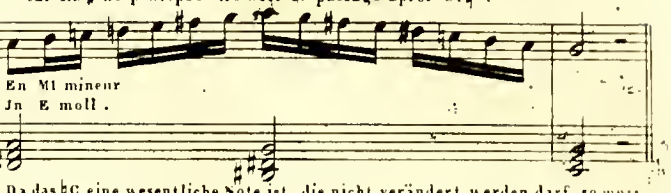
En *Sol* mineur.
In *G* moll.



5.



6. L'Ut♮ étant note réelle et ne pouvant être altéré, il faut Re♯ en montant car Ré♯ ne peut pas être note de passage après Ut♮ .



Da das ♮C eine wesentliche Note ist, die nicht verändert werden darf, so muss D im Aufsteigen aufgelöst seyn, den Dis kan nach C, keine Durchgangsnote seyn .

7. Mi♭ et Fa♯ étant notes réelles de l'accord, on ferait une grande faute en changeant Mi♭ en Mi♮ ou Fa♯ en Fa♮ .



Da Es und Fis wesentliche Noten des Accordes sind, so würde man sehr fehlen, statt Es, E, und statt Fis, F, zu nehmen .

8. Il faut prendre Si♮ comme appartenant à ce ton .



Man muss H nehmen, da es dieser Tonart zugehört .

16.) **Anmerkung des Übersetzers .** Wenn, mitten in der durchgehenden Scala, die Accorde wechseln *(modulieren,)* so muss die Scala selber natürlicherweise sich denselben Änderungen unterwerfen . z:B:

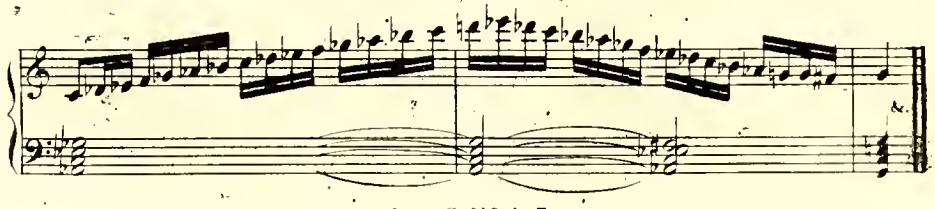


Une gamme sur l'accord de Sixte augmentée ne peut avoir lieu que de la maniere suivante :

Eine Scala auf dem übermässigen Sext-Accorde kan nur auf folgende Art statt haben :



17.) **Anmerkung des Übersetzers .** Bei der unangenehmen Härte dieses Laufes, wäre sein Gebrauch kaum jemals anzuempfehlen . Wollte der Tonsetzer jedoch eine längere Scala über dem übermässigen Sext-Accord anbringen, so stünde ihm allenfalls, zur Milderung des Effekts, der Ausweg einer enharmonischen Accords-Verwechslung offen ; indem er nähmlich den übermässigen Sext-Accord, anfangs als Dominanten-Septimen-Accord (hier in *Des*) annimmt, und alsdann folgendermassen schreiben könte :



La♭, *Ut*, *Mi♭*, et *Fa♯*, étant notes réelles qu'on n'ose pas altérer, il faut prendre dans cette gamme *Si♭* et non *Si♮* parceque *Si♮* ne peut pas être considéré comme note de passage lorsqu'il est précédé ou suivi de *La♭*. Mais en procédant par demi-tons on peut faire :

Da *As*, *C*, *Es*, *Fis*, die wesentlichen Noten des Accordes sind, die man nicht zu verändern wagt, so muss man in dieser Scala *B* statt *H* nehmen, da *H* nicht als Durchgangsnote angesehen werden kañ, weñ *As* vorhergeht, oder nachfolgt; aber weñ man halbe Töne durchgehen lässt, kañ man folgendermassen setzen :



Autres exemples sur les Notes de passage.

Andere Beispiele über durchgehende Noten.



On peut tenter le cinquième exemple dans un mouvement vif d'un ton majeur seulement, et en ayant soin de placer les notes fondamentales des accords dans la Basse.

Les notes de passage elles mêmes peuvent être variées aussi par toutes sortes de Figures. Voici cinq notes, dont deux de Passage, variées de dix manières :

Das fünfte Beispiel kañ man nur in lebhaftem Zeitmaasse in einer Dur-Tonart wagen, indem man Sorge trägt, dass die Grundnoten des Accordes im tiefen Basse bleiben.

Die Durchgangsnoten selber, können ebenfalls durch die verschiedensten Figuren verändert *(variert)* werden. Hier sind 5 Noten, worunter 2 durchgehende, auf 10 Arten verändert vorkommen :



Toute harmonie simple est susceptible, en général, d'être variée de plusieurs manières au moyen des notes de passage. C'est même un excellent exercice que de prendre des phrases harmoniques plus ou moins longues à deux, trois ou quatre parties et de les varier.

Jede einfache Harmonie ist, im Allgemeinen, geeiguet, mittelst durchgehenden Noten auf verschiedene Arten variert zu werden. Es ist sogar eine vortreffliche Übung, verschiedene, längere oder kürzere, zwei-drei-oder vier-stimige harmonische Sätze vorzunehmen, und dergestalt zu verändern.

Voici deux exemples sur cet objet, dont le premier à deux parties et le second à quatre.

Hier zwei Beispiele über diesen Gegenstand, wovon das erste zweistimmig das andere vierstimmig ist.

Nº 1.



N° 2.

Sujet.
Thema.



1ère Var:
Dans la partie supérieure.

1e Var:
in der Oberstimme.



2ème Var:
Dans le second dessus.

2e Var:
in der zweiten Oberstimme.



3ème Var:
dans l'Alto.

3e Var:
im Alt.



4ème Var:
Dans la Basse.

4e Var:
im Basse.



5ᵉ Var:
Dans les deux
parties de Dessus.

5ᵗᵉ Var:
in den beiden
Oberstimmen.



Partie d'Alto
mise dans le Dessus.
Die Altstimme
in die Obere gesetzt.

6ᵉ Var:
Dans les trois
parties inférieures.

6ᵗᵉ Var:
in den drei
Unterstimmen.



7ᵉ Var:
Dans les quatre
parties à la fois.

7ᵗᵉ Var:
in allen 4 Stim=
men zusammen.



18.) **Anmerkung des Übersetzers.** Bei vermehrter Erfahrung wird der angehende Tonsetzer übrigens immer mehr einsehen, dass die durchgehenden Noten, selbst bei aller Regelmässigkeit, mit vieler Umsicht anzubringen sind; dass dabei sehr viel zu beachten ist, für welche Instrumente man eben schreibt, indem z.B. für das ganze Orchester, bei der grossen Verschiedenheit der Instrumente, manche durchlaufenden Noten von guter Wirkung seyn können, welche auf dem Pianoforte, oder nur für Blas=Harmonie, (oder gar für den Gesang) äusserst hart klingen würden; dass dagegen das, für schnelle Passagen sehr günstige Pianoforte sich (besonders in den oberen Octaven) manches Eigenthümliche mit schöner Wirkung erlauben darf; u.s.w. Immer gehört, zur richtigen Anwendung dieser Durchgangsnoten, ein feines, nicht nur natürliches, sondern auch durch Übung und Aufmerksamkeit geläutertes Gefühl für Wohllaut, Geschmack, und Schicklichkeit. Ein Gleiches gilt von den nachfolgenden Kapiteln über Vorschläge, Synkopen, &c.

II.

DES PETITES NOTES OU NOTES DE GOÛT. *(Appoggiature.)*

Les petites notes s'écrivent de deux manières, savoir:

Avec des petites Notes :



ou avec les notes ordinaires:



Dans le premier cas, on peut les éxécuter avec une valeur plus ou moins grande selon le caractère du morceau :

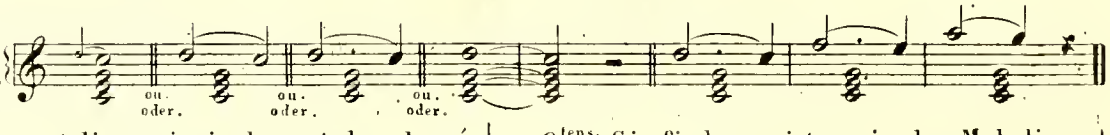
EXEMPLE. BEISPIEL.



Dans le second cas il faut les éxécuter avec la valeur prescrite par le Compositeur .

1º Les petites notes se placent ordinairement sur le temps fort de la mesure ou sur la partie forte du temps . Une de leurs propriétés distinctives est , qu'on peut sans inconvénient les frapper simultanément avec les notes réelles des accords et leur donner même dans ce cas une très grande valeur :

EXEMPLE. BEISPIEL.



2º Elles ont lieu principalement dans la mélodie et surtout dans la partie supérieure . On les place aussi quelquefois dans les parties intermediaires et même dans la Basse, mais avec beaucoup de circonspection ; car elles pourraient souvent défigurer les accords et les rendre durs et incertains .

3º Elles se résolvent en descendant et en montant par degrés conjoints ; dans le premier cas, on les fait avec les notes telles qu'elles se trouvent dans la gamme du ton où l'on est . Dans le second cas , on en fait presque toujours des notes sensibles pour qu'elles ne fassent qu'un demi-ton avec les notes réelles .

II.

VON DEN VORSCHLÄGEN, (KLEINEN NOTEN, GESCHMACKS-NOTEN, *Appoggiatura*).

Die Vorschläge werden auf zwei Arten geschrieben ; nähmlich:

Mit kleinen Noten :



oder

Mit gewöhnlichen Noten:



Im ersten Falle kan man sie, nach dem Charakter des Stückes, mit mehr oder minderem Gewichte ausführen :

Im zweiten Falle sind sie nach der Vorschrift des Tonsetzers zu spielen .

1tens. Die Vorschläge stehen gewöhnlich auf dem guten Takttheile, oder auf der schweren Hälfte des Zeitmaasses . Eine ihrer unterscheidenden Eigenschaften ist, dass man sie ohne Übelstand mit den wesentlichen Noten des Accordes anschlagen, und ihnen dabei sogar eine grosse Bedeutung geben kann :

2tens. Sie finden meistens in der Melodie, und vorzüglich in der Oberstimme Statt . Bisweilen setzt man sie auch in die Mittelstimmen , ja sogar in den Bass , jedoch mit vieler Vorsicht ; denn sie könnten die Accorde oft entstellen und selbe hart und unbestimt machen .

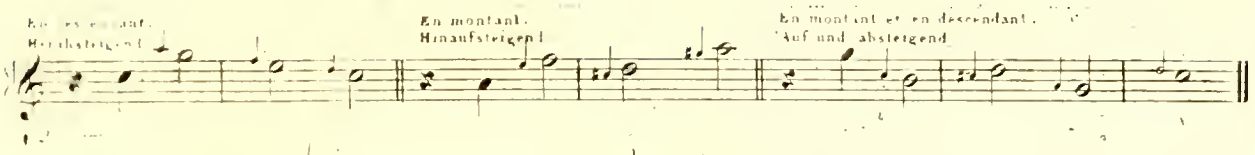
3tens. Sie lösen sich , auf- und abwärts, in die Nebenstufen auf ; im Herabsteigen geschieht es in dieselben Töne, welche zur Tonleiter jener Tonart gehören, in der man sich eben befindet . Im Hinaufsteigen macht man fast immer aus ihnen empfindsame Noten, damit sie zu den wesentlichen Noten nur einen halben Ton bilden .

(*) Dans ce dernier exemple, il n'y a point de petites notes pour l'oeil ; mais comme, sous le rapport de l'harmonie, elles dérivent du même principe que les précédentes, elles éxistent réellement pour l'oreille .

(*) Im diesem letzten Beispiele giebt es fürs Auge keine Vorschläge ; aber da sie, in harmonischer Rücksicht, aus demselben Grundsatze entstehen wie die vorhergehenden, so sind sie für das Gehör eins und dasselbe .

(Anm. des Verf.)

EXEMPLE en *C* MAJEUR.



4º. Elles peuvent se faire aussi avec deux parties à la fois. EXEMPLE :



Dans ce cas, l'harmonie n'est qu'à trois parties ; mais si les doubles petites notes étaient de courte valeur, comme croches ou double-croches, elle pourrait être à quatre parties et plus.

5º. On place quelquefois deux *appoggiature* de suite de la manière suivante :



6º. On peut successivement employer les petites notes et les notes passagères dans un même trait. (*)

EXEMPLE.



Autre exemple de petites Notes indiquées ici par une (+).



4tens. Sie können auch in zwei Stimmen zugleich vorkomen. BEISPIEL :

In diesem Falle ist die Harmonie nur dreistimig, aber wen die Doppelvorschläge von kurzem Werthe wären, (etwa Achteln oder Sechzehnteln,) so könte man sie auch im vier- und mehrstimigen Satze anbringen.

5tens. Bisweilen werden zwei *Appoggiaturen* nacheinander gesetzt, wie folgt :

6tens. Man kann, in derselben Stelle, von den Vorschlägen und von durchgehenden Noten abwechselnd Gebrauch machen. (*).

BEISPIEL.

Anderes Beispiel von, (hier durch ein (+) angedenteten) Vorschlägen.

(*) Les petites notes sont indiquées par une (–) et les notes passagères par une (+).

(*) Die Vorschlage werden hier durch ein (–), und die Durchgangsnoten durch ein (+) angezeigt.



REMARQUES SUR CET EXEMPLE.

(1) Le *Mi* fait une quinte inférieure en se résolvant. Cette résolution de la petite note est une exception qui ne peut avoir lieu que dans la partie superieure, et en ayant soin de préparer la petite note; c'est-à-dire, en la frappant comme note intégrante dans l'accord précédent.

(2) Quoique la gamme de *Mi* mineur dans laquelle on se trouve, semble éxiger qu'on prenne *Ut* ♮ comme petite note de *Si*, il vaut mieux

BEMERKUNGEN ÜBER DIESES BEISPIEL.

(1) Das *E* macht, indem es sich auflöst, eine Unterquinte. Diese Auflösung des Vorschlages ist eine Ausnahme, die nur in der Oberstime, und nur dann anwendbar ist, wenn man Sorge getragen hat den Vorschlag vorzubereiten, das heisst, wenn die Vorschlagsnote im früheren Accorde, als eine wesentliche, angeschlagen wurde.

(2) Obwohl die *E*-moll-Scala, in der man sich eben befindet, zu fordern scheint, dass man *C* als Vorschlag zu dem *H* nehme, so ist

ici prendre *Ut* ♯, parceque l'*Ut* ♮ chanterait mal avec le *La* ♯ qui précède à cause de la tierce diminuée.

(3) Tout ce trait est un mélange de petites notes et de notes de passage qu'il faut se représenter comme étant ecrit de la manière suivante :

hier das *Cis* doch besser, weil ♮ *C* einen übeln Gesang mit dem *Ais* bilden würde, welches, wegen der verminderten Terz, vorangeht.

(3) Diese ganze Stelle ist ein Gemisch von Vorschlägen und Durchgangsnoten, die man sich, als folgendermassen geschrieben, vorstellen muss:



On voit que non seulement les notes réelles, mais aussi les notes de passage, marquées ainsi (∽), sont précédées de petites notes.

(4) Il y a dans cette mesure trois petites notes à la fois ; celà se pratique souvent sur le dernier accord des cadences.

Quand la petite note doit avoir une longue valeur, on fera bien de ne la frapper qu'aprés avoir fait entendre les accords sans aucun mélange de notes etrangères. Cette règle est surtout importante, lorsque l'on place les petites notes dans la Basse ou dans les parties intermédiaires.

Man sieht, dass nicht nur die wesentlichen, sondern auch die, (*hier mit ∽ bezeichneten*) Durchgangsnoten, mit Vorschlägen versehen sind.

(4) In diesem Takte befinden sich 3 Vorschläge zusammen ; diess geschieht häufig auf dem letzten Accorde der Cadenzen.

Wen ein Vorschlag von langer Dauer seyn soll, so wird man wohl thun, ihn nicht eher anzuschlagen, als nachdem der Accord früher, ohne Beimischung fremder Noten, hörbar gemacht worden ist. Diese Regel ist besonders wichtig, wenn die Vorschläge im Basse, oder in den Mittelstimmen vorkommen.

EXEMPLE. BEISPIEL.



Dans les deux derniers éxemples, les petites notes peuvent se frapper avec les accords dans toutes les parties sans dureté, parcequ'elles sont de peu de valeur.

In den 2 letzten Beispielen können die Vorschlagsnoten in allen Stimmen ohne Härte mit den Accorden zugleich angeschlagen werden, weil sie von kurzem Werthe sind.

Lorsqu'on veut faire des petites notes dans une partie intermédiaire, il faut avoir soin d'éloigner les trois autres parties de celle où on les place.

EXEMPLE.



Elles peuvent s'employer aussi avec les accords brisés.



Il y a certains agrémens melodiques et même des traits entiers qui s'ecrivent avec des *petites Notes*; Mais il ne faut pas croire que cette suite de *petites Notes* soit entiérement composée *d'Appoggiature*. C'est alors un mélange de notes réelles, de notes passagères et de notes de goût.

Wenn man Vorschläge in eine Mittelstimme setzen will, muss man Sorge tragen, die andern drei Stimmen von derjenigen zu entfernen, wo sie vorkommen.

BEISPIEL.

Sie können auch bei gebrochenen Accorden angewendet werden.

Es giebt gewisse melodische Verzierungen und selbst ganze Stellen, welche mit *kleinen Noten* geschrieben werden; aber man darf nicht glauben, dass diese ganze Reihen kleiner Noten nur aus Vorschlägen *(Appoggiaturen)* zusammen gesetzt sind. Es ist sodann ein Gemisch von wesentlichen, durchgehenden und Vorschlags-Noten.



Nous avons dit plus haut que les petites notes qui se résolvent en montant, font un demi-ton avec leurs notes réelles. Voici néanmoins deux exceptions à cette règle :

Wir sagten früher, dass die Vorschläge welche sich aufwärts auflösen, einen halben Ton zu ihrer wesentlichen Note bilden. Hier sind jedoch zwei Ausnahmen von dieser Regel :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



In vorstehendem Beispiele würde das Ais, nach dem F angeschlagen, übel singen, und folglich ist B besser.

In diesem Beispiele ist die Vorschlagsnote vorbereitet, das heisst, im vorhergehenden Accorde als wesentliche Note angeschlagen; und die Harmonie macht eine ganze Cadenz. Unter dieser doppelten Bedingung kann man D statt Dis setzen.

C'est avec raison qu'en France on appelle les petites notes, *Notes de Goût*; car c'est lui qui en dirige l'emploi, surtout lorsqu'elles sont placées dans la Melodie.

Mit Recht nennen wir die Vorschläge *Geschmacksnoten*, denn der Geschmack ist es, der deren Gebrauch leitet, besonders wenn sie in der Melodie statt finden.

19.) Anmerkung des Übersetzers. Aus diesem Abschnitte über die Vorschläge kann übrigens der Schüler entnehmen, dass, wenn er bisweilen in Compositionen, (besonders aus der neuesten Zeit) auf ganz fremdartig zusammengesetzte, neu scheinende Accorde und Harmonien stosst, die weder in der Klassenordnung der Accorde befindlich sind, noch sich aus den festgesetzten Regeln der Harmonielehre erklären lassen, er ihre Entstehung dem (jetzt freilich bisweilen allzu freien) Gebrauche der *Appoggiaturen*, &... zuzuschreiben hat.

III.

DES SYNCOPES.

Les Syncopes sont de petits retards des notes réelles ainsi que des notes de passage et des petites notes.

Nous ne parlerons ici que des Syncopes qui renferment des sons étrangers aux accords; car l'exemple suivant, qui ne contient que des notes réelles, ne fournit aucune remarque sur cette espèce de notes accidentelles.

III.

VON DEN SYNKOPEN. (*zertheilten Noten.*)

Die Synkopen sind kleine Verzögerungen der wesentlichen, durchgehenden, oder Vorschlags-Noten.

Wir werden hier nur von jenen Synkopen reden, welche die, den Accorden fremden Noten betreffen; denn das folgende Beispiel, das nur aus wesentlichen Accords-Noten besteht, biethet keine Gelegenheit zu Bemerkungen über diese Gattung zufälliger Veränderungen dar.

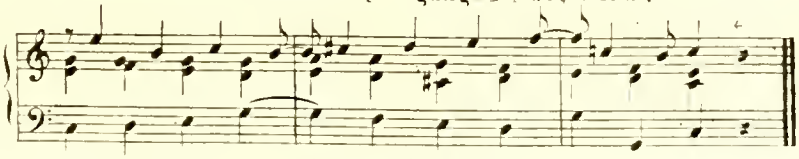
EXEMPLE.
BEISPIEL.



Les Syncopes dont nous avons à parler sont celles dont la seconde moitié devient note accidentelle :

Die Synkopen von denen wir zu reden haben, sind jene, wovon die zweite Hälfte zu einer Durchgangs-Note wird :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Ce qui devient encore plus visible en écrivant ce même exemple de la manière suivante.

Was noch deutlicher sichtbar wird, wenn man dasselbe Beispiel auf folgende Art schreibt:

Même exemple.
Selbes Beispiel.



On voit que la seconde moitié de la Syncope, marquée par une (+), est une note étrangère à l'accord qui est placé audessous; et que la bonne note de ce même accord n'arrive qu'après. Celà nous conduit à observer que la seconde moitié de la note syncopée représente toujours la note qui suit. Dans l'exemple précédent, la seconde moitié du *Mi* représente le *Si*; la seconde moitié du *Si* représente l'*Ut*, et ainsi de suite. Par consequent, pour s'assurer si les Syncopes sont placées convenablement, il faut faire commencer chaque note syncopée la moitié de sa valeur plutôt, et la frapper sur l'accord même auquel elle appartient.

Même exemple non syncopé.

Man sieht, dass die zweite (durch ein + bezeichnete) Hälfte der Synkope eine, dem untergelegten Accorde fremde Note ist; und dass die gute, dem Accorde zugehörige Note erst später komt. Diess führet zu der Bemerkung, dass die zweite Hälfte der Synkope stets die folgende Note vorstellt, (oder ersetzt). Im vorstehenden Beispiele stellt die 2te Hälfte des *E* schon das *H*, die 2te Hälfte des *H*, das *C*, vor u.s.w. Um sich also zu überzeugen, ob die Synkopen regelmässig gesetzt worden sind, muss man jede Synkope um die Hälfte ihres Werthes früher, und also mit dem ihr zugehörigen Accorde zugleich anschlagen.

Dasselbe, nicht synkopirte Beispiel.



Si l'Harmonie n'est pas correcte, aprés avoir fait subir cette épreuve aux Syncopes, elles sont mauvaises.

Wenn, nach dieser Probe, die Harmonie nicht richtig ist, so sind die Synkopen schlecht.

Dans un mouvement vif, il peut y avoir des Syncopes de la valeur suivante:

Im lebhaften Zeitmaasse kann es Synkopen von folgendem Werthe geben:



De même, dans un mouvement modéré, il peut y en avoir de cette valeur:

Eben so im gemässigteren Tempo von folgendem Werthe:



Elles peuvent se faire aussi dans deux parties à la fois:

Auch können sie in zwei Stimmen zugleich statt finden:



Elles ne s'employent guère que dans la Mélodie ; rarement dans les parties intermédiaires et encore plus rarement dans la Basse ; elles n'en sont cependant point exclues .

Sie werden meistens nur in der Melodie, selten in den Mittelstimmen, noch seltener im Basse angewendet ; doch sind sie davon nicht ausgeschlossen .

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Comme les Syncopes se frappent à contretemps, il faut nécessairement qu'il y ait dans l'Harmonie au moins une partie qui ne syncope pas et qui marque tous les temps de la mesure, afin de ne pas la rendre incertaine ou difficile à saisir .

Da die Synkopen taktwidrig, (auf dem schwächen Takttheil, oder im Contratempo) angeschlagen werden, ist es nothwendig, dass in der Harmonie wenigstens eine Stimme nicht synkopiert sey, um den Takt anzugeben, und damit nicht die ganze Stelle ungewiss und unfasslich sey .

---

20 .) Anmerkung des Übersetzers. Man findet übrigens im Beethoven und einigen Neueren, Stellen, wie folgende; die, von kurzer Dauer und in raschem Tempo, von grosser, eigenthümlicher Wirkung sind.



Die Unruhe die in dieser Bewegung liegt, spannt, an gehörigem Orte angebracht, die Aufmerksamkeit des Hörers auf ungewöhnliche Art .

Les Syncopes peuvent être en même temps des notes de passage ou des petites notes.

EXEMPLES.

Die Syncopen können zugleich durchgehende oder Vorschlags-Noten seyn .

BEISPIELE.



Voici des exemples plus étendus sur la même matière :

Hier sind ausgedehntere Beispiele über die=sen Gegenstand .

1.



2.

Dans un mouvement modéré, les Syncopes de la valeur suivante ne peuvent se faire que dans la partie supérieure .

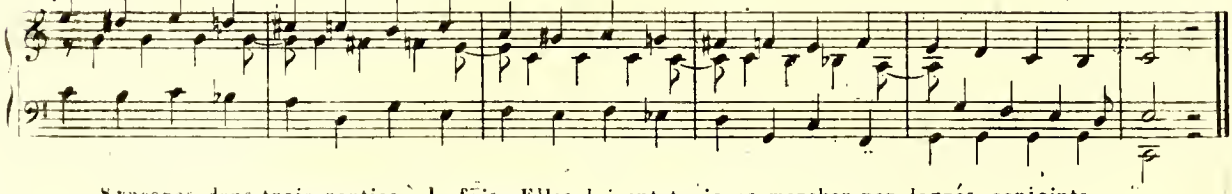
In einem gemässigten oder langsamen Zeit=maasse können Synkopen von folgender Dauer nur in der Oberstimme angebracht werden .

3.



Syncopes dans une partie intermédiaire .
Synkopen in einer Mittelstimme .

4.



Syncopes dans trois parties à la fois . Elles doivent toujours marcher par degrés conjoints .
Synkopen in drei Stimmen . Diese müssen stets in nebeneinander stehenden Stufen fortschreiten .

5.



Syncopes dans la Basse .
Synkopen im Bass .

6.



7.



Une suite de Syncopes dans la Basse, aussi longue que celle des deux exemples ci-dessus, ne pourrait se faire que sur le Piano ou la Harpe ; partout ailleurs et surtout dans l'Orchestre elle serait trop difficile à exécuter, et comme elle contrarierait trop longtems la mesure, elle deviendrait, par cela même, pénible à l'Auditeur.

IV.

DES SUSPENSIONS ou PROLONGATIONS.

De toutes les espèces de notes accidentelles, les Suspensions sont les plus remarquables, les plus interessantes et les plus estimées. Une Suspension quelconque éxige, sans aucune exception, les conditions suivantes :

1º La suspensions doit être préparée.
2º Elle doit tomber sur *les Temps forts de la mesure*.
3º Elle doit se résoudre toujours diatoniquement en descendant, rarement en montant.
4º Cette résolution doit tomber sur *les Tems foibles de la mesure*.

Eine Reihe Synkopen im Basse, von solcher Länge, wie in den zwei letzteren Beispielen re nur auf dem Pianoforte oder der Harfe ausführbar ; sonst überall, und besonders im Orchester, wäre sie schwer auszuführen, und da sie so lange dem Taktgefühle widerspricht, würde sie endlich auch dem Zuhörer dadurch peinlich werden.

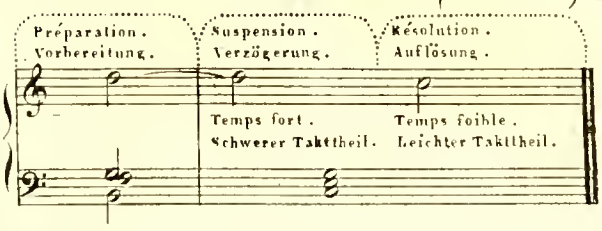
IV.

VON DEN VERZÖGERUNGEN, VERLÄNGERUNGEN (AUFHALTUNGEN).

Von allen Arten durchgehender und zufälliger Noten, sind die Verzögerungen die merkwürdigsten, interessantesten und geschätztesten. Jede Art von Verzögerungen fordert, ohne alle Ausnahme, folgende Bedingungen :

1tens Die Verzögerung muss vorbereitet werden.
2tens Sie muss auf die *schweren (guten) Takttheile* fallen.
3tens Sie muss sich stets diatonisch, abwärts, selten aufwärts auflösen.
4tens Diese Auflösung selber muss auf die *leichten (schlechten) Takttheile* fallen.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

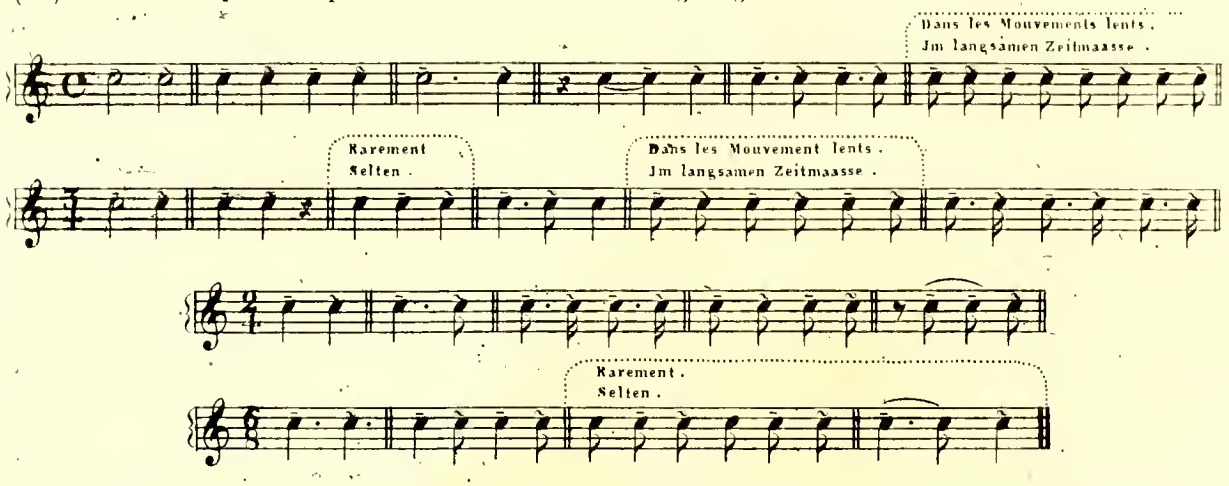


La Préparation et la Résolution doivent être toujours des notes réelles. La Suspension seule est note accidentelle. Il faut au moins deux accords pour employer une Suspension, dont le premier pour la *Préparation*, le second pour la *Suspension* et la *Résolution*. La Suspension représente la note sur laquelle elle fait sa résolution : il faut toujours pouvoir mettre la résolution à la place de la Suspension si on voulait supprimer cette dernière : sans cette condition, la Suspension est mauvaise.

Die Vorbereitung und Auflösung müssen immer wesentliche Noten bilden. Die Verzögerung allein ist eine Durchgangsnote. Es bedarf wenigstens zweier Accorde um eine Verzögerung anzuwenden, nähmlich den ersten zur Vorbereitung, den zweiten zur Verzögerung selber und zur Lösung. Die Verzögerung stellt die Note vor, in welche sie, sich auflösend, übergeht : man muss imer die Auflösung anstatt der Verzögerung setzen können, wen man die letztere völlig weglassen oder unterdrücken wollte : ohne diese Bedingung ist die Verzögerung schlecht.

La Préparation doit avoir au moins autant de valeur que la Suspension . Mais la Suspension peut avoir plus de valeur que la Resolution . Dans les mesures à trois temps, il arrive cependant assez fréquemment que la Préparation a une valeur moindre que la Suspension . Voici un tableau dans lequel nous avons indiqué par un (–) les temps de la mesure sur les quels on peut faire des Suspensions et par un (∾) ceux sur lesquels on peut les resoudre :

Der Vorbereitungs-Accord soll wenigstens von demselben Werthe (von gleicher Dauer) seyn wie der Verzögernde . Dieser letztere aber kan länger als die Auflösung seyn . Im $\frac{3}{4}$ Takt komt jedoch der Fall oft, dass der Verzögerungs-Accord länger gehalten wird als der Vorbereitende . Hier ist eine Tabelle, wo wir durch ein (–) anzeigen, auf welchem Takttheile eine Verzögerung, und durch ein (∾), wo eine Auflösung angebracht werden kann :



La Suspension peut avoir la valeur d'une mesure entière ; dans ce cas, la résolution se fait sur le premier temps de la mesure suivante .

Les Suspensions sont simples ou doubles : les simples sont celles où l'on ne suspend qu'une seule note dans une partie quelconque, et qui n'éxigent qu'une seule préparation . Les doubles sont celles où l'on suspend deux notes à la fois dans deux parties différentes et qui éxigent par conséquent double préparation .

Nous avons dit plus hant qu'il fallait au moins deux accords pour employer une Suspension . Il arrive souvent aussi que l'on prend trois accords dont le premier se place sous la préparation le second sous la suspension et le troisième sous la résolution . D'après ces remarques nous diviserons les Suspension :

1° En Suspensions simples avec deux accords : . .



Die Verzögerung kan einen ganzen Takt ausfüllen ; in diesem Falle komt die Auflösung auf den ersten Theil des nachfolgenden Taktes .

Die Verzögerungen sind einfach oder doppelt ; die einfachen sind, wo nur eine Note in irgend einer Stimme zurückgehalten wird, und die nur einer Vorbereitung bedürfen . Die doppelten sind, wo man zwei Noten zugleich, in zwei verschiedenen Stimmen verzögert, und also doppelter Vorbereitung bedarf .

Wir sagten früher, dass man wenigstens zweier Accorde bedürfe, um eine Verzögerung anzubringen . Oft geschieht es, dass man dazu 3 Accorde gebraucht, wovon der erste unter der Vorbereitung, der zweite unter der Verzögerung und der dritte unter der Auflösung seinen Platz hat . Nach diesen Bemerkungen theilen wir also die Verzögerungen folgendermassen ein :

1^{tens} Jn Einfache mit zwei Accorden :



2º En Suspensions simples avec trois accords . .



3º En Suspensions doubles avec deux accords . .



4º En Suspensions doubles avec trois accords . .



On suspend généralement :

1º La tièrce et la note fondamentale dans les accords parfaits ;

2º La tièrce dans les accords de septième ;

3º La *note sensible* dans la septième diminuée, dans la sixte augmentée, dans la quarte et sixte augmentées et en général dans tous les accords où elle se trouve . Les autres notes dans tous ces accords se suspendent rarement et les cas n'en peuvent être bien connus que par une grande pratique . Nous en avons indiqué la plus grande partie dans ce qui suit .

L'intervalle que la Suspension fait avec la Basse peut être une Tièrce, ou une Quarte, ou une Quinte, ou une Sixte, ou une Septième, ou une Neuvième .

La Quarte, la Septième et la Neuvième sont les Suspensions les plus usitées :

Les Suspensions simples avec deux accords font leur résolution de la manière suivante :

2tens Jn Einfache mit drei Accorden .



3tens Jn Doppelte mit zwei Accorden .



4tens Jn Doppelte mit drei Accorden .



Man verzögert meistens :

1tens Die Terz und die Grundnote in den vollkommenen Dreiklängen ;

2tens Die Terz in den Septimen-Accorden ;

3tens Die empfindsame Note im verminderten Septimen-Accorde, im übermässigen Sext-Accorde, im übermässigen Quart-Sext-Accorde, und überhaupt in allen Accorden, wo die *Note sensible* befindlich ist . Die übrigen Noten in allen diesen Accorden verzögert man selten, und die Fälle können nur durch grosse Übung erkannt werden . Jm Folgenden haben wir die meisten angezeigt .

Das Jntervall, welches durch die Verzögerung hervorgebracht wird, kann eine Terz, oder Quart, oder Quint, oder Sext, oder Septime, oder eine None seyn .

Die Quart, Septime, und None bilden die gebräuchlichsten Verzögerungs-Jntervalle .

Die einfachen Verzögerungen mit zwei Accorden lösen sich folgendermassen auf :

La Tièrce sur la Seconde .
Die Terz in die Secunde .



La Quarte sur la Tièrce .
Die Quart in die Terz .



La Quinte sur la 4te.
Die Quint in die Quart.



La Sixte sur la Quinte .
Die Sext in die Quint .



La Septième sur la Sixte .
Die Septime in die Sext .



La Neuvième sur l' Octave .
Die None in die Octave .



Ces Suspensions s'indiquent ordinairement par des chiffres, de la manière suivante :

3_2 , 4_3 , 5_4 , 6_5 , 7_6 , 9_8 .

Comme toutes ces Suspensions (excepté la Neuvième sur l'Octave) peuvent se renverser, en mettant la Suspension dans la Basse et la note de la Basse dans une partie haute, elles présentent le tableau suivant :

Diese Verzögerungen werden durch Ziffern gewöhnlich folgendermassen angedeutet :

3_2 , 4_3 , 5_4 , 6_5 , 7_6 , 9_8 .

Da alle diese Verzögerungen, (mit Ausnahme der None in die Octave) umgekehrt werden können, indem man die Verzögerung selber in den Bass, und die Bassnote in eine Oberstime setzt, so gestaltet sich daraus Folgendes :



La Suspension de 9_8 est remarquable, 1° en ce qu'on y frappe sous la Suspension la note suspendue elle même à la distance d'une neuvième.



Ce qui peut avoir lieu non seulement entre la Basse et une partie haute, mais quelques_fois aussi dans deux parties supérieures dans l'Harmonie à quatre .

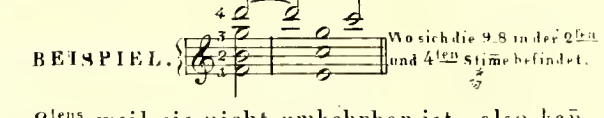


2° En ce qu'elle n'est pas renversable ; ainsi on ne peut faire dans aucun cas :

Die Verzögerung von 9_8 ist bemerkenswerth : 1tens weil man in derselben unter der Verzögerungsnote den Ton als None anschlägt, welcher oben verzögert wurde .



Was nicht nur zwischen dem Basse und einer hohen Stime, sondern auch oft im vierstimmigen Satze zwischen zwei Oberstimen selber statt haben kann .



2tens weil sie nicht umkehrbar ist ; also kan man auf keinen Fall setzen :



Les Suspensions de 4_3 , 7_6 et 9_8, sont aussi très remarquables en ce qu'elles peuvent se résoudre sur le renversement de l'accord suspendu, ou sur un nouvel accord .

Die Verzögerungen von 4_3 , 7_6 , 9_8 sind ebenfalls sehr merkwürdig rücksichtlich ihrer Eigenschaft, dass sie sich in die Umkehrung des verzögerten Accordes, oder auch in einen neuen Accord auflösen können .

(*) Cette Suspension est à peine praticable dans la Basse ; d'ailleurs elle est consonnante et perd par là tout l'effet de cette sorte de Notes Accidentelles .

(*) Diese Verzögerung ist im Basse kaum anwendbar ; überdiess ist sie consonierend und verliert dadurch alle die Wirkung, die dieser Gattung von zufälligen Noten eigenthümlich ist .

Nous allons donner ici un tableau des différentes résolutions de chacune de ces trois suspensions.

Wir geben hier eine Tabelle der verschiedenen Auflösungsarten dieser drei Verzögerungen.



Les Suspensions dans la Basse avec trois accords sont rares ; cependant les exemples suivans peuvent se pratiquer avec succès :

Im Basse sind die Verzögerungen mit drei Accorden selten ; doch können die folgenden Beispiele mit Erfolg angewendet werden :



En examinant avec attention tous ces exemples, on s'appercevra facilement que presque tous les accords de la classification sont plus ou moins susceptibles d'être suspendus ; cependant les deux accords parfaits, l'accord diminué, l'accord de Septième dominante et l'accord de Sixte augmentée, (dont on ne suspend que la Sixte ; ce qui donne la suspension 7-6,) sont ceux où l'on employe plus fréquemment les suspensions ; les autres accords, étant déjà par eux-mêmes suffisamment dissonans, pourraient, en y plaçant des suspensions, être trop défigurés.

Voici quelques marches bonnes à connaître où les suspensions simples sont fréquemment employées.

Wen man diese Beispiele aufmerksam untersucht, so wird man leicht finden, dass fast alle Klassen-Accorde der Verzögerungen fähig sind; indessen sind die zwei Dreiklänge, und der verminderte, so wie der Dominanten-Sept-Accord, ferner der übermässige Sext-Accord, (von welchem man nur die Sext verzögert, was dann die Verzögerung von 7-6 giebt ;) diejenigen Accorde, in welchen man die Verzögerungen am häufigsten anbringt ; die andern, ohnehin schon hinreichend dissonierenden Accorde, würden durch hinzugefügte Verzögerungen zu sehr entstellt werden.

Hier folgen einige Gänge, in welchen die einfachen Verzögerungen häufig vorkomen, und die zu kennen vortheilhaft ist.





Voici deux exemples dans les quels on pourrait pratiquer des suspensions de la manière suivante :

Hier sind zwei Beispiele, wo man die Verzögerungen auf folgende Weise anwenden könnte :



Nous avons indiqué ce qu'il est le plus essentiel de savoir sur les suspensions simples avec deux et trois accords . C'est de cette sorte de suspensions qu'on peut faire le plus d'usage .

Wir haben das wichtigste über die einfachen Verzögerungen mit 2 oder 3 Accorden angezeigt . Von dieser Gattung der Verzögerungen kan man am häufigsten Gebrauch machen .

(*) Cet accord présente à l'oeil un accord de Septième de 4me espéce (Si♭, Re, Fa, La,) avec lequel il ne faut pas le confondre ; car, comme tel, il n'aurait ni une résolution régulière, ni la Série d'accords que nous lui avons assignée . On peut souvent faire de pareilles méprises avec des Suspensions ; et il importe d'y faire beaucoup d'attention, afin de ne pas faire de fausses résolutions et de mauvaises liaisons entre les accords.

(*) Dieser Accord erscheint dem Auge als ein Septimen = Accord vierter Gattung, (B, D, F, A,) mit welchem man ihn jedoch nicht verwechseln muss ; den, als solcher, würde er weder eine regelmässige Auflösung, noch die, ihm hier gegebene Accordenfolge haben . Man kan sich durch die Ähnlichkeit solcher Accorde mit den Verzögerungen oft täuschen, und es ist wichtig, die Aufmerksamkeit darauf zu richten, um nicht zwischen den Accorden falsche Auflösungen und schlechten Zusamenhang zu machen . .

Quant aux suspensions doubles, elles sont moins usitées et offrent beaucoup moins de ressource. Pour faire une double suspension, il faut nécessairement 1º double préparation, 2do double résolution; et il arrive fréquemment que l'accord qui précède la suspension ne fournit pas les deux notes indispensables pour la préparation. C'est par cette raison que les suspensions doubles ne peuvent s'employer que rarement. Elles ne se font qu'entre les parties hautes.

La résolution d'une suspension double se fait de deux manières, 1º en resolvant les deux suspensions en même temps ou 2º en les resolvant l'une aprés l'autre.

Voici des exemples de suspensions doubles avec deux et trois accords.

Suspension double dont les deux parties se résolvent en même temps:

EXEMPLE.



Lorsqu'on veut résondre l'une des deux suspensions avant l'autre, il faut 1º résondre l'inférieure avant la supérieure, quand les deux parties sont en sixtes,

EXEMPLE.
BEISPIEL.



2º résoudre la supérieure avant l'inférieure; quand les deux parties sont en tièrces.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Was die doppelten Verzögerungen betrifft, so sind sie seltener anzuwenden und biethen auch weniger Hülfsmittel zur Abwechslung dar. Um eine doppelte Verzögerung auszuführen bedarf es nothwendigerweise 1tens doppelter Vorbereitung, 2tens doppelter Auflösung; und oft geschiebt es, dass der Accord, welcher der Verzögerung vorangeht, nicht die beiden, zur Vorbereitung unerlässlichen Noten enthält. Aus dieser Ursache können Doppel-Verzögerungen nur selten angebracht werden. Sie finden nur in den Oberstimmen statt.

Die Auflösung einer Doppel-Verzögerung wird auf zwei Arten bewirkt: 1tens indem beide Verzögerungen zugleich aufgelöst werden; 2tens indem man eine nach der andern auflöst.

Hier folgen Beispiele über Doppel-Verzögerungen mit zwei und mit drei Accorden.

Doppel-Verzögerung, wo beide Stimmen sich zugleich auflösen:

BEISPIEL.



Wen man die eine dieser Verzögerungen vor der andern auflösen will, so muss 1tens die tiefere vor der höheren aufgelöst werden, wenn die beiden Stimmen Sexten bilden,

2tens muss man die höhere Stime vor der tiefe ren auflösen, wen beide Terzen bilden.

Suite de Suspensions doubles où une partie se résout après l'autre :

Fortsetzung von Doppel-Verzögerungen, wo eine Stime sich nach der andern auflöst :



Autre EXEMPLE .

Anderes BEISPIEL.



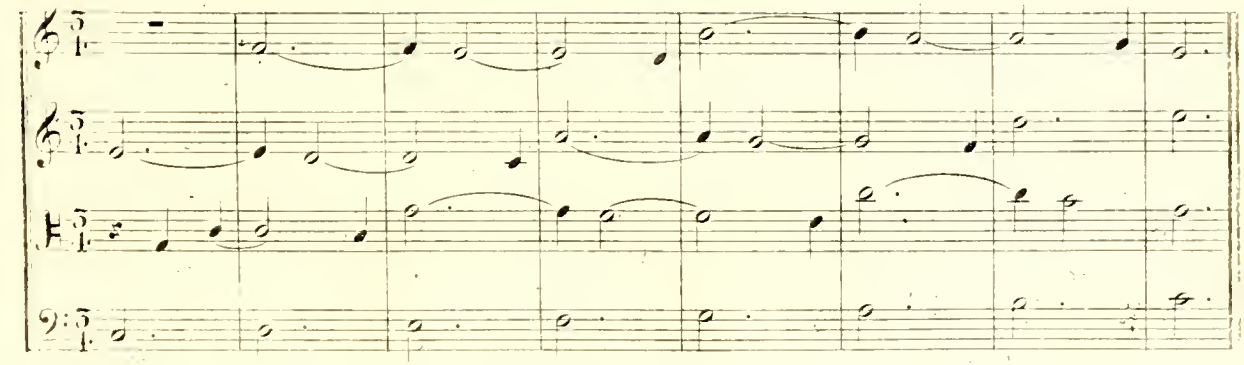
Voici encore une Succession remarquable de Suspensions doubles :

Hier noch eine bemerkenswerthe Reihe von Doppel-Verzögerungen :



Même exemple à trois temps avec une résolution successive de la suspension double :

Selbes Beispiel im $\frac{3}{4}$ Takt mit nacheinander folgender Auflösung der Doppelverzögerungen .



Ces exemples sont suffisans pour démontrer la manière de traiter les suspensions doubles avec deux et trois accords, soit en les résolvant simultanément soit successivement.

Il est quelquefois permis de traiter les suspensions de la manière suivante :

1º La Preparation et la Suspension frappées au lieu d'être liées.

Diese Beispiele reichen hin, um zu zeigen, auf welche Weise die Doppelverzögerungen mit zwei und mit drei Accorden, sowohl bei gleichzeitiger wie bei nach einander folgender Auflösung zu behandeln sind.

Es ist bisweilen erlaubt, die Verzögerungen auf folgende Art zu behandeln :

1tens. Die Vorbereitung und Verzögerung kurz (*staccato*), statt gebunden zu setzen :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



2º La Suspension et la Résolution précédées d'une courte pause :

2tens. Sowohl die Vorbereitung, wie die Verzögerung durch kurze Pausen abzusondern :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Après une septième dominante, on peut faire une triple suspension.

EXEMPLE.

Nach einer Dominanten-Septime kann man auch eine dreifache (dreistimige) Verzögerung anbringen.

BEISPIEL.



On voit encore par cet exemple que l'on peut quelquefois, mais rarement, résoudre une suspension en montant. Voici quelques exemples de suspensions résolues de cette manière:

Auch sieht man durch dieses Beispiel, dass bisweilen, jedoch selten, eine Verzögerung aufwärts steigend aufgelöst werden kann. Hier einige Beispiele, solcher, auf diese Weise aufgelöster Verzögerungen.



Dans ce dernier exemple, la suspension monte d'un ton entier ; mais ce cas, beaucoup plus rare, ne peut se pratiquer que dans la partie la plus haute et lorsque la résolution se fait sur la tierce de la tonique .

On peut aussi mêler des notes de passage aux Suspensions ; mais il faut que cela se fasse de manière à ne pas nuire à leur effet ainsi qu'à celui de la préparation et de la résolution. Nous donnerons à ce sujet la regle suivante .

Les notes qui se frappent exactement sous la préparation, la suspension et la résolution, doivent être des *Notes réelles* et non des *Notes de passage* .

In diesem letzten Beispiele steigt die Verzögerung um einen ganzen Ton ; doch kann dieser weit seltenere Fall nur in der höchsten Oberstimme, und wenn die Auflösung auf die Terz von der Tonica erfolgt, statt haben .

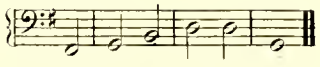
Man kann die Verzögerungen auch mit Durchgangsnoten vermischen ; doch muss dieses auf eine Art geschehen, dass weder ihrer Wirkung noch der Vorbereitung und Auflösung geschadet werde . Wir geben hierüber folgende Regel

Diejenigen Noten, welche genau unter der Vorbereitung, Verzögerung und Auflösung angeschlagen werden, müssen *wesentliche Noten* und *keine durchgehenden* seyn .

EXEMPLE .
BEISPIEL.



Les notes réelles de la Basse sont :



et frappent précisément sous la Préparation, la Suspension et la Résolution .

La Suspension est une dissonnance, souvent très-forte, qui n'a de charme que quand elle est bien préparée et surtout bien-résolue . En frappant une note de passage exactement sous la préparation, la suspension ou la résolution, on pourrait en détruire l'effet et rendre l'harmonie incertaine et dure . Ainsi les notes de passage ne peuvent se placer que :

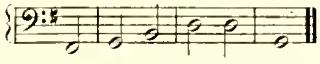
1º Entre la préparation et la suspension .

2º Entre la suspension et la résolution .

3º Après avoir frappé l'accord de la resolution avec ses notes réelles .

Voici des exemples sur le mélange des notes de passage avec les suspensions :

Die Bass-Grundnoten sind :



und werden genau mit der Vorbereitung, Verzögerung, und Auflösungs-Note angeschlagen.

Die Verzögerung ist eine, bisweilen sehr starke Dissonanz, die nur durch gute Vorbereitung, und vorzüglich durch gute Auflösung reitzend seyn kann . Wenn man eine Durchgangs-Note genau mit der Vorbereitung, Verzögerung und Auflösung anschlagen würde, so zerstörte man die Wirkung, und die Harmonie würde ungewiss und hart . Also können die Durchgangsnoten nur gesetzt werden :

1tens Zwischen die Vorbereitung u. Verzögerung.

2tens Zwischen die Verzögerung u. Auflösung .

3tens Nachdem man den auflösenden Accord mit seinen wesentlichen Noten angeschlagen hat .

Hier sind Beispiele über die Mischung der durchgehenden mit den Verzögerungs-Noten .







Les Suspensions peuvent aussi s'employer en brisant les accords.

Die Verzögerungen können auch bei gebrochenen *(figurirten oder arpeggirten)* Accorden angewendet werden.

EXEMPLE. BEISPIEL.



En comparant les accords brisés aux mêmes accords plaqués, on trouvera que les suspensions sont également bien préparées et résolues dans les uns comme dans les autres. La seule différence est que toutes les notes se frappent simultanément dans les accords plaqués, tandis qu'elles se frappent successivement dans les accords brisés.

Il arrive quelquefois qu'une suspension passe par une note intermédiaire avant de se résoudre. EXEMPLE.

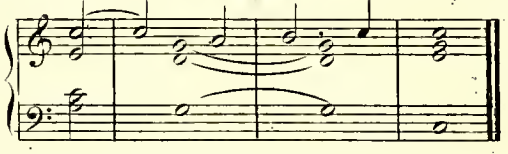
Wen man die gebrochenen Accorde mit denselben in fester Gestalt vergleicht, so wird man finden, dass die Verzögerungen in den einen wie in den andern gleich gut vorbereitet und aufgelöst sind. Der einzige Unterschied ist, dass in den festen Accorden die Noten auf einmal, in den gebrochenen aber nacheinander angeschlagen werden.

Es geschieht bisweilen, dass eine Verzögerung erst vermittelst einer Zwischennote zur Auflösung übergeht. BEISPIEL.



Cette note intermédiaire appartient ordinairement à l'accord qu'on place sous la suspension, comme aux Numéros 1, 2 et 4. Dans le N° 3 le *Si* est une petite note qui précède la résolution. Voici un cas de ce genre, que l'on rencontre assez fréquemment dans les cadences de la musique d'Eglise :

Diese Zwischennote gehört gemeiniglich demjenigen Accorde an, den man unter die Verzögerung setzt, wie N° 1, 2 und 4. In N° 3 ist das *H* ein Vorschlag, der der Auflösung vorangeht. Hier ist ein Fall dieser Art, den man ziemlich häufig in den Cadenzen der Kirchenmusik findet



Dans cet exemple, le *La* de la partie supérieure se trouve placé entre la suspension *Ut* et la résolution *Si*.

Les Suspensions peuvent aussi être variées; mais ce moyen est extrêmement restreint; en voici un exemple :

In diesem Beispiele ist das *A* in der oberen Stime zwischen dem verzögerten *C* und zwischen dem auflösenden *H*.

Die Verzögerungen können auch variert (verändert) werden; doch ist dieses sehr beschränkt. Hier davon ein Beispiel :



Quand les Suspensions sont très courtes, on peut les envisager comme des Syncopes ; mais il ne faut pas confondre les unes avec les autres ; car on peut syncoper des notes de passage et des petites notes, comme nous l'avons vu, et résoudre la syncope sur un intervalle quelconque ; ce qui est impraticable pour les suspensions. La syncope est toujours de courte durée ; la suspension au contraire peut être de très longue durée.

Les Suspensions ennoblissent l'harmonie ; elles rendent souvent neuf et piquant ce qui est usé et sans sel ; la marche de Sixte suivante,

Wen die Verzögerungen sehr kurz sind, kann man sie als Synkopen ansehen ; doch muss man die einen nicht mit den anderen verwechseln, denn man kann, wie wir gesehen haben, durchgehende Noten und Vorschläge synkopieren, und die Synkope in irgend ein Intervall auflösen ; was jedoch bei den Verzögerungen nicht ausführbar ist. Die Synkope ist stets nur von kurzer Dauer während die Verzögerung sehr lange währen kann.

Die Verzögerungen veredeln die Harmonie ; sie bringen Neuheit und Interesse in die Stellen, welche sonst verbraucht und geistlos wären ; der folgende Sextengang,



qui a par elle-même fort peu d'intérêt, peut devenir saillante aux moyens des suspensions.

der an sich sehr unbedeutend ist, kann mit Hilfe der Verzögerungen sehr ausgezeichnet ansprechen.

EXEMPLES.

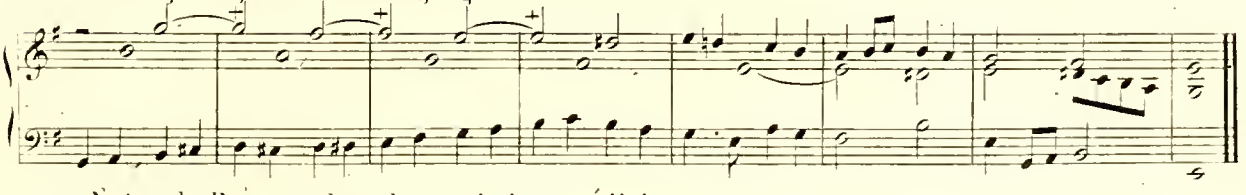
BEISPIELE.



Voici encore quelques exemples sur cet article important et sur lequel on ne saurait trop en donner :

Hier noch einige Beispiele über diesen wichtigen Gegenstand, über den man deren nicht genug geben könnte :

1.) Suspensions avec des Notes de Passage dans la Basse.
1.) Verzögerungen mit Durchgangsnoten im Basse.



2.) Notes de Passage dans la partie intermédiaire.
2.) Durchgangsnoten in der Mittelstimme.



3. Notes de Passage dans la partie supérieure.
3. Durchgangsnoten in der Oberstimme.



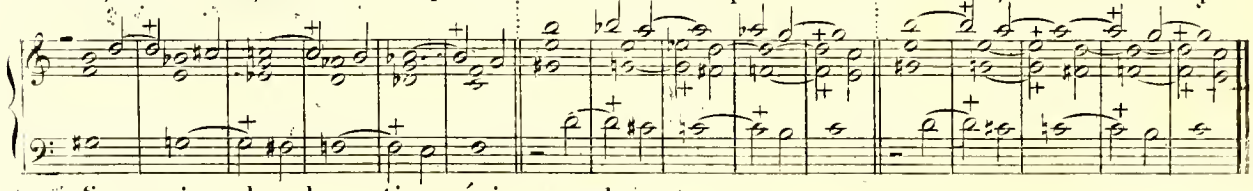
4. Suspensions dans la Basse.
4. Verzögerungen im Basse.



5. Succession de 7es diminuées suspendues.
5. Folge von verzögerten verm: Septimen.

6. Autre Exemple.
6. Anderes Beispiel.

7. 7es Dominantes suspendues.
7. Verzögerte Domin:= Sept:



8. Suspensions dans la partie supérieure seulement.
8. Verzögerungen nur in der ersten Oberstimme.



9. Suspensions dans la Basse seulement.
9. Verzögerungen nur im Basse.



10. Les suspensions se préparent ici sur le premier temps, se font sur le second et se résolvent sur le troisième; ce qui n'a lieu que dans la mesure à trois temps. On les indique ici par des (+) sur la preparation.

10. Die Verzögerungen bereiten sich hier auf dem ersten Takttheil, finden auf dem 2ten statt, und lösen sich auf dem 3ten auf; was nur im $\frac{3}{4}$ Takt geschehen kann. Die Vorbereitungen sind hier durch (+) angezeigt.



Pour faire une suite de Suspensions, il faut choisir les accords de manière à ce qu'ils fournissent la préparation de chacune d'elles. Ainsi lorsque la Basse fondamentale de ces accords marche par tierce inférieure, il n'y a pas de suspension à faire.

EXEMPLE. 

Il en est de même lorsque la Basse fondamentale ne change point.

EXEMPLE. 

Mais dans la Succession par quarte-quinte et seconde supérieure et inférieure, on peut toujours les employer.

La Succession par tierce supérieure ne donne qu'une suspension inusitée, à moins que l'accord sur lequel elle se fait ne soit déjà dissonnant par lui même.

EXEMPLE. 

Il est quelquefois permis, dans l'emploi des suspensions de résoudre irrégulièrement la note sensible, mais seulement dans le courant des phrases et jamais à la fin.

Um eine Reihe Verzögerungen hervorzubringen, muss man solche Accorde wählen, welche eine Vorbereitung zu jeder Verzögerung darbiethen. Wenn also der Grundbass bei diesen Accorden in Unterterzen fortschreitet, so sind keine Verzögerungen zu machen.

BEISPIEL. 

Eben so ist es, wenn der Bass gar nicht wechselt.

BEISPIEL. 

Jedoch bei Fortschreitungen in Quarten, Quinten und Secunden, *(auf- und abwärts)*, kann man sie immer anwenden.

Die Fortschreitung zur Oberterze giebt nur eine wenig gebräuchliche Verzögerung, wenigstens wenn der Accord, über dem sie gebildet wird, nicht ohnehin schon dissonierend ist.

BEISPIEL. 

Es ist, beim Gebrauch der Verzögerungen, bisweilen erlaubt, die empfindsame Note auf unregelmässige Art aufzulösen, jedoch nur im Laufe der Phrasen, und nie zu Ende.

EXEMPLE. 
BEISPIEL.

V.

DE LA PÉDALE.

La Pédale est une note plus ou moins prolongée dans la Basse, et sur laquelle on place une suite d'accords dont plusieurs lui sont totalement etrangers.

V.

VOM ORGELPUNKTE. (ORGELPEDALE)

Der Orgelpunkt ist eine, mehr oder minder verlängerte Note im Basse, über welcher man eine Reihe von Accorden nimt, von denen mehrere ihr ganz fremd sind.

EXEMPLE. 
BEISPIEL.

La note *Ut* est ici étrangère aux deux accords marqués d'une (+) . *L'Ut* est parconséquent note accidentelle dans ces deux accords, tandis qu'elle est note réelle dans les deux autres .

La Pédale est donc une note (la plus basse de l'harmonie) qui devient tour-à-tour note réelle et note accidentelle . D'après cette definition , l'exemple suivant n'est pas une *Pédale*, mais seulement une *Tenue* ; parceque l'*Ut* qui se prolonge dans la Basse est note réelle de tous les accords placés audessus .

Das unterè *C* ist den zwei, mit + bezeichneten Accorden ganz fremd . Das *C* ist also bei diesen zwei Accorden eine zufällige *(durchgehende)* Note, während sie bei den zwei andern wesentlich ist .

Der Orgelpunkt ist also eine, (in der tiefsten Stime der Harmonie liegende) Note, welche wechselweise bald zur wesentlichen, bald zur zufälligen wird . Nach dieser Erklärung ist das folgende Beispiel *kein Orgelpunkt*, sondern nur eine *Haltung* ; weil die, im Basse verlängerte Note *C*, zu allen, über ihr gesetzten Accorden wesentlich bleibt .



1º La Pédale ne peut avoir lieu que sur la *Tonique*, ou sur la *Dominante* d'un ton *majeur* ou *mineur*. Elle s'employe le plus souvent dans le ton principal ; mais elle peut cependant avoir lieu aussi dans chaque ton relatif .

2º Elle doit toujours être note *principale* ou *fondamentale* des accords qui la commencent et qui la finissent ; parconséquent ces deux accords ne peuvent être renversés .

3º La partie qui se trouve placée immédiatement au-dessus de la Pédale doit être traitée à-peu-près comme devant être *bonne Basse*; cependant cette régle a quelques exceptions dans l'emploi des accords renversés .

4º La meilleure Pédale est celle qui devient presque autant de fois note réelle que note accidentelle des accords sous lesquels elle se trouve .

Tous les accords pris de la même gamme peuvent avoir lieu sur la Pédale .

On peut employer sur la Pédale des notes de passage, des petites notes, des syncopes et des suspensions . Les marches régulières d'accords sont très fréquentes sur la Pédale .

1tens Der Orgelpunkt kan nur auf der *Tonica* und *Dominante* einer *dur*- oder *moll*-Tonart statt finden . Er wird meistens in der ursprünglichen Grundtonart angewendet ; doch kan er auch in jeder, ihr verwandten Nebentonart statt haben .

2tens Er muss immer die *Grund*- oder *Fundamental*-Note der Accorde, welche ihn beginnen und schliessen, bleiben ; daher können diese zwei Accorde nicht umgekehrt werden .

3tens Die Stimen, welche unmittelbar über den Orgelpunkt gesetzt werden, müssen beinahe so behandelt werden, als ob sie für sich selber die *vollständige Harmonie* bildeten ; doch hat diese Regel, beim Gebrauch umgekehrter Accorde, einige Ausnahmen .

4tens Der beste Orgelpunkt ist derjenige, welcher fast eben so oft eine wesentliche, als eine zufällige Note zu den obenstehenden Accorden bildet .

Alle aus derselben Tonleiter gebildeten Accorde können auf dem Orgelpunkte statt haben .

Man kann auf dem Orgelpunkte durchgehende Noten, Vorschläge, Synkopen und Verzögerungen anwenden . Die regelmässigen Accorden-Fortschreitungen sind auf dem Orgelpunkte sehr häufig .

Voici des EXEMPLES.

Hier BEISPIELE.

1.) En UT majeur.
In C dur.



2.) En UT majeur.
In C dur.

Pédale sur la Tonique.
Orgelpunkt auf der Tonica.



3.) En UT majeur.
In C dur.

Sur la Tonique.
Auf der Tonica.



Cet exemple ne pourrait se pratiquer que dans un mouvement vif où l'on ne s'arrêterait sur aucun des accords marqués (+) : il faut même que les parties soient placées, comme ici, à une grande distance de la Pédale.

Dieses Beispiel könte nur in einem lebhaften Tempo ausführbar seyn, wo man auf keinem der mit + bezeichneten Accorde sich lange aufhält : auch müssen dabei die Stimen, wie hier, in grosser Entfernung vom Orgelpunkte gesetzt seyn.

4.) En UT mineur.
In C mol.



5.) En UT mineur.
In C mol.



6. Pédale sur la Tonique dont tous les accords sont pris dans la même gamme.
Orgelpunkt auf der Tonica, wo alle Accorde aus einer und derselben Tonleiter gebildet sind.



7. AUTRE EXEMPLE.
ANDERES BEISPIEL.



Quand la Basse fait avec la Pédale d'autres notes en forme *d'Arpéges*, ces notes doivent toujours être notes réelles des accords placés au-dessus, par exemple :

Wen im Basse der Orgelpunkt mit anderen Noten, in Form von *Arpeggien*, *(gebrochenen Accorden)* vermehrt ist, so müssen diese Noten mit dem eben oben befindlichen Accorde stets wesentliche Noten seyn, z:B:

8. En RÉ majeur.
In D dur.



9.



Dans cet exemple, la basse joue un double rôle; car les notes supérieures y forment une partie intermédiaire sans laquelle les accords seraient trop incomplets, tandis que la note inférieure fait la Pédale.

In diesem Beispiele spielet der Bass eine doppelte Rolle; den die Obernoten desselben bilden eine Mittelstime, ohne welche die Accorde unvollständig wären, während die untere Note (das *1*) den Orgelpunkt macht.

10. En RÉ mineur.
In D mol.



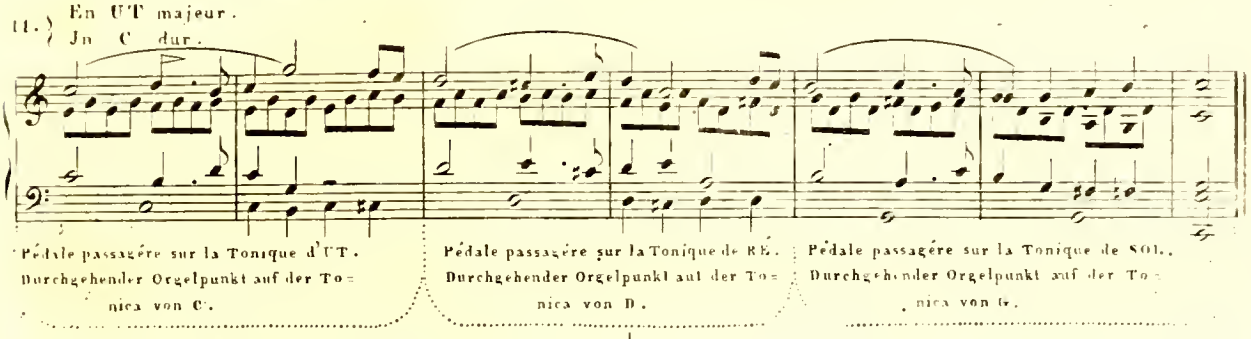
Il peut y avoir des pédales très-courtes, quelquefois d'une seule mesure; nous les appelerons *Pédales passagères*.

Es können auch sehr kurze Orgelpunkte, oft nur von einem einzigen Takte, seyn; wir werden sie *durchgehende Orgelpunkte* nennen.

Elles peuvent avoir lieu sur chaque nouvelle tonique amenée par une modulation régulière. Voici une phrase avec trois pédales passagères, qui peut servir d'Exemple.

Sie können auf jeder neuen, durch eine regelmässige Ausweichung herbeigeführten Tonica statt haben. Hier ein Satz mit drei durchgehenden Orgelpunkten, der als Beispiel dienen kann.

11. En UT majeur. / In C dur.



On ne place que la Septième Dominante et l'accord de la Tonique sur ces pédales courtes et passageres.

On rencontre quelquefois une prolongation de la tonique et de la dominante en même temps; ce qui n'est pas, comme on pourrait le croire, une double pédale. La tonique seule est alors pédale, la dominante n'est qu'une tenue qui doit être bonne note de tous les accords qui se succèdent. Voici un exemple:

Auf diese kurzen und durchgehenden Orgelpunkte wird nur die Dominanten-Septime und der Tonica-Dreiklang gesetzt.

Man trifft bisweilen eine Verlängerung, der Tonica und Dominante zugleich, an; was nicht wie man glauben könte, ein doppelter Orgelpunkt ist. Die Tonica allein ist da der Orgelpunkt, und die Dominante nur eine Haltung, welche bei allen nach einander folgenden Accorden wesentliche Note seyn muss. Hier ein Beispiel:

12. En UT majeur. / In C dur



On pourrait dans ce cas quadrupler et quintupler la dominante dans les différentes Octaves: EXEMPLE.

Man könte, in diesem Falle, die Dominante in den verschiedenen Octaven vervier- und verfünffachen: BEISPIEL.



On employe la Pédale dans les morceaux à trois, quatre, cinq, six parties; dans les orchestres, dans les choeurs *etc:*.; mais presque jamais dans les *duos*. Elle peut cependant y être très piquante comme partout ailleurs; il faut seulement y faire un grand usage des accords brisés; car ne pouvent, avec une seule partie, frapper toutes les notes des accords simultanément, il faut au moins les faire entendre successivement.

Voici un EXEMPLE.

Man gebraucht den Orgelpunkt in 3-4-5-6 stimigen Sätzen; im Orchester, in den Chören, *etc:*..doch fast nie in zweistimmigen *(DUO'S)*. Er kan übrigens auch da, wie überall, sehr anziehend seyn; nur müssen dabei die gebrochenen Accorde sehr häufig angewendet werden; denn da man mit einer Stime nicht alle Töne der Accorde zusamen anschlagen kan, so muss man sie wenigstens nach einander hören lassen.

Hier ein BEISPIEL.



Nous avons dit plus haut que la Pédale n'avait lieu que dans la partie la plus basse de l'harmonie; cette régle est sans aucune exception: il n'y a point de pédales dans les parties hautes. Les exemples suivants, les seuls tolérables, qu'on rencontre quelquefois, ne doivent point être envisagés comme pédales:

1.



L'Accord marqué + dans cet exemple provient des notes de passage, car les trois parties inférieures marchent par dégrés conjoints. Ce cas ne peut s'employer qu'en passant de la dominante à la tonique.

2.



L'Accord marqué + provient également des notes de passage.

Wir sagten früher, dass der Orgelpunkt nur in der tiefsten Stime der Harmonie statt finden könne; diese Regel ist ohne alle Ausnahme: in den Oberstimen giebt es keine Orgelpunkte. Die folgenden, einzig geduldeten Beispiele, die man bisweilen findet, dürfen nicht als Orgelpunkte angesehen werden:

1.



Der mit + bezeichnete Accord wird von Durchgangsnoten hervorgebracht, den die drei Unterstimen schreiten stufenweise fort. Dieser Fall kan nur angewendet werden, wen man von der Dominante zur Tonica geht:

2.



Der Accord + kommt ebenfalls von durchgehenden Noten her.



L' Accord marqué + est une septième de quatrième espèce qui se résont par exception, n'ayant pas sa série d'accords prescrite.

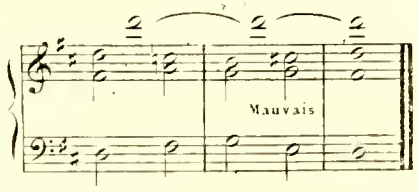
Même Exemple que ci-dessus autrement disposé.



Ces deux derniers Exemples ne peuvent aussi avoir lieu qu'en passant de la dominante à la tonique.

Nous avons réuni ici tous les cas praticables de cette prétendue pédale supérieure.

On a bien aussi essayé de placer la septième Dominante marquée ici d'une + sous la Tonique; mais cela n'a jamais satisfait les oreilles délicates.



Mais une note réelle et commune à tous les accords dont on l'accompagne, peut être prolongée à volonté, et se trouver dans une partie quelconque. Voici un exemple curieux et assez rare d'une note de ce genre qui devient note commune à douze accords différens qui peuvent se succéder:



Der Accord + ist eine Septime 4ter Gattung der sich ausnahmsweise auflöst, da er nicht in der ihm regelmässig vorgeschriebenen Accordenfolge fortschreitet.

Selbes Beispiel anders versetzt.



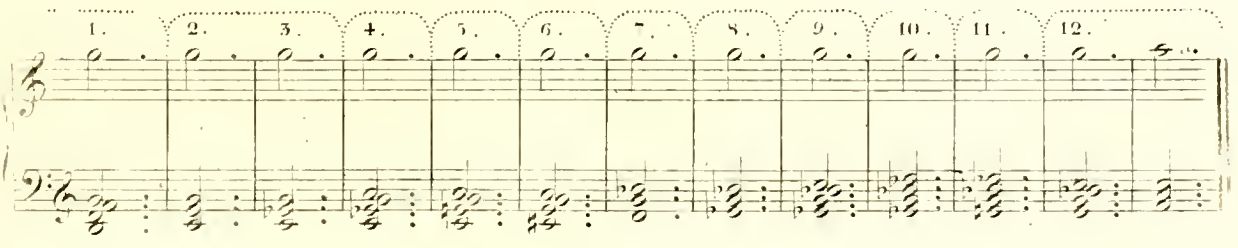
Diese zwei letzten Beispiele können auch nur beim Übergehen von der Dominante zur Tonica statt finden.

Wir haben hier alle, den sogenanten Ober-Orgelpunkt betreffenden Fälle vereinigt.

Man hat auch versucht, die hiernächst mit + bezeichnete Dominanten-Septime, unter die Tonica zu setzen; doch hat dieses niemals ein feines Gehör befriedigt.



Jedoch eine wesentliche, allen, sie begleitenden Accorden, gemeinschaftliche Note, kann nach Willkühr verlängert, und in jede beliebige Stime versetzt werden. Hier das sonderbare und ziemlich seltsame Beispiel einer Note solcher Gattung, die zwölf verschiedenen, regelrichtig nach einander folgenden Accorden stets gemeinschaftlich bleibt:



VI.

DES ANTICIPATIONS.

Le nom seul de cette espèce de note accidentelle indique sa propriété . Elles *anticipent* les bonnes notes des accords à-peu-près comme les syncopes les retardent , avec la seule différence qu'elles sont d'un usage beaucoup moins étendu et qu'il y a un très-petit nombre de cas où l'on puisse les placer avec succès . C'est un moyen de peu de ressource contre lequel il faut même se tenir en garde pour ne pas produire des duretés insoutenables .

1º L'Anticipation doit toujours être note réelle de l'accord suivant, puisque c'est sur lui qu'elle anticipe .

2º Elle ne peut avoir qu'une très courte valeur.

Nous n'en donnerons ici que peu d'exemples, mais approuvés pa l'expérience .

Les Anticipations sont indiquées par une + .

VI.

VON DEN ANTICIPATIONEN.

(DEM VOR=ANSCHLÄGE EINES INTERVALLS.)

Schon der Name dieser Gattung zufälliger Noten bezeichnet ihre Eigenschaft . Sie schlagen *(anticipierend)* die wesentliche Note eines Accordes früher an, ungefähr so wie im Gegentheile die Synkopen sie verzögern, mit dem einzigen Unterschiede, dass ihr Gebrauch weit eingeschränkter ist, und sie nur in wenigen Fällen günstig anzuwenden sind . Es ist ein beschränktes Hilfsmittel, bei dem man sich überdiess sehr in Acht nehmen muss, um nicht unerträgliche Härten hervorzubringen .

1tens. Die Anticipations = Note muss stets eine wesentliche des folgenden Accordes seyn, weil sie, sich auf ihn stützend, ihm vorangeht .

2tens. Sie kann nur von sehr kurzer Dauer seyn .

Wir geben hier=über nur wenige, aber auf Erfahrung gegründete Beispiele .

Die Anticipationen sind durch ein + bezeichnet



Ces Anticipations sont bonnes seulement dans la mélodie et surtout dans la partie supérieure .

Diese Anticipationen sind nur in der Melodie, und vorzüglich in der Oberstimme gut .

L'accord entier se trouve anticipé dans cet exemple .

Im folgendem Beispiele wird der ganze Accord anticipiert .



Ici se termine l'analyse des notes accidentelles .

Pour s'exercer utilement sur l'emploi des notes accidentelles et sur les modulations, le meilleur moyen est de prendre un chant de quelques mesures et de le promener successivement dans tous les tons relatifs ; ce qu'on peut faire de deux manières , savoir :

1º En répétant toujours le chant dans la même partie seulement, haute ou basse .

2º En le faisant passer successivement dans les quatre parties en forme de dialogue .

Hiermit endigt die Zergliederung der durchgehenden Noten .

Um sich auf nützliche Art im Gebrauche der durchgehenden Noten, und der Ausweichungen zu üben, ist das beste Mittel, einen Gesang von einigen Takten zu wählen, und in allen verwandten Tonarten nacheinander durchzuführen; was man auf zwei Arten bewirken kan, nähmlich :

1tens. Indem man den Gesang stets in einer und derselben Ober- oder Unterstime wiederholt.

2tens. Indem man ihn, gleich einem Gespräche, von einer Stime zur andern und so nach einander durch alle vier Stimen gehen lässt .

21.). **Anmerkung des Übersetzers .** Die folgenden Beispiele sind für das Streich-Quartett, (oder Violin-Quartett), nähmlich 2 Violinen; Viola (Bratsche) und Violoncell, gesetzt . Diese Art des 4-stimmigen Satzes ist eine der nützlichsten und anwendbarsten; wir rathen daher den Schülern, ihre Übungen der vierstimmigen Harmonie vorzüglich für diese 4 Instrumente zu setzen, da durch dieselben eben so wohl alle festen Accorde, wie alle Arten durchgehender Noten und Figuren ausgeführt werden können, und da überhaupt der Quartettsatz sowohl für sich eine der gehaltvollsten Compositions-Gattungen, als auch beim Gebrauch des ganzen Orchesters unentbehrlich ist . Für die, dieser Instrumente Unkundigen wird noch erinnert, dass der Umfang der Violine (im gewöhnlichen Gebrauch) von  , jener der Viola von , und jener des Violoncells von anzunehmen ist . Höher liegende Töne werden nur in Concertpassagen, und sonstigen, hier noch zu vermeidenden Fällen angewendet; so wie die Anwendung von Doppelgriffen schon eine nähere Kenntniss dieser Instrumente voraussetzt, und auch für jetzt zwecklos wäre .

Voici des EXEMPLES.

Hier BEISPIELE.

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.









On voit que le chant se trouve répété sept fois ; deux fois dans le ton primitif et une fois dans chacun de ses cinq tons relatifs. La même chose peut se faire en mettant le chant dans une des trois autres parties.

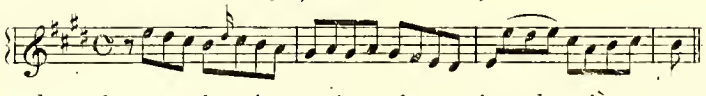
Voici un chant, qui ne sera exécuté que par le premier dessus :

Man sieht, dass der Gesang sich siebenmal wiederholt ; zweimal in seiner Grundtonart, und einmal in jeder seiner 5 verwandten Tonarten. Dasselbe kann geschehen, wenn man den Gesang in eine der drei andern Stimmen setzt.

Hier ein Gesang, der nur von der oberste Stimme ausgeführt wird :

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.



N° 2. { Chant toujours dans le premier dessus jusqu'aux cinq dernières mesures.
Gesang, welcher stets, bis auf die 5 letzten Takte, in der Oberstimme vorkommt.





Dans ces deux Exemples, les modulations se font avec des accords intermédiaires. Dans le suivant elles se font sans accords intermédiaires. Pour que cela puisse avoir lieu, il faut classer les différens tons relatifs de manière à ce qu'ils se succèdent par tierce, quarte ou quinte inférieure.

In diesen beiden Beispielen werden die Ausweichungen durch die Zwischenaccorde bewirkt. In dem folgenden geschieht es ohne Zwischenaccorde. Damit dieses ausführbar werde, müssen die verschiedenen verwandten Tonarten dergestalt geordnet werden, dass sie einander in Unterterzen, Unterquarten, oder Unterquinten nachfolgen.

(*) Quand l'Alto se trouve au dessous de la basse comme ici, il faut qu'il en observe les conditions.

(*) Wenn der Alt (die zweite Unterstimme) sich tiefer als der Bass befindet, so muss er auch dessen Bedingungen beobachten.

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.



N° 3.



Exemple dans lequel le chant se promène dans toutes les parties.

Beispiel, in welchem der Gesang durch alle Stimmen durchgeführt wird.

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.



N° 4.





Dans l' exemple suivant, les modulations ne sont que passagères ; et quoique le chant donné passe successivement dans tous les tons relatifs, il semble qu'on ne sorte pas du ton primitif.

In folgendem Beispiele sind die Modulationen nur durchgehend; und obwohl der Gesang alle verwandten Tonarten nach einander durchgeht, scheint es, als ob man aus der Grundtonart gar nicht heraus komme.

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.



N° 5.



Exemples sur les notes de passage dans le genre chromatique.

Beispiele, mit durchgehenden Noten in chromatischer Ordnung.

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.



N° 6.



LEÇON sur la PÉDALE. | AUFGABEN über den ORGELPUNKT.

Chant donné qui supporte la Pédale.

Aufgegebener Gesang, welcher einen Orgelpunkt verträgt.



№ 7.



Le Chant suivant commence et finit par la dominante du ton.

Der folgende Gesang beginnt und endet mit der Dominante der Tonart.

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.



N° 8. { En *Ut* majeur. / In *C* dur.



Il est permis dans tout ce travail de croiser de temps en temps les parties ; quelquefois même on y est forcé, afin d'éviter les octaves et les quintes défendues et pour ne pas faire de fausses relations, comme aussi pour dégager une partie chantante des notes qui l'accompagnent et qui, en l'entourant de trop près, pourraient nuire à son effet.

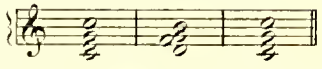
In allen diesen Ausarbeitungen ist es erlaubt, dass sich bisweilen die Stimmen kreuzen ; bisweilen ist man dazu genöthiget, um verbothene Octaven und Quinten zu vermeiden, und um nicht falsche Verhältnisse (Querstände) zu machen, so wie auch, um die gesangführende Stime von den begleitenden frei zu halten, welche letztere, wenn sie selbe zu nahe umgeben, ihrer Wirkung schaden könnten.

22.) Anmerkung des Übersetzers. Der Schüler muss, nach dem Muster der vorstehenden Beispiele, sich sehr viele Aufgaben dieser Art selber machen, und auf alle hier angegebenen Arten durchführen. Hier kann er schon seine eigene Erfindungsgabe in Anspruch nehmen, und sich in allen Takt- und Tonarten, so wie in allen Tempo's, Motive und Figuren wählen, die zu diesen Ausarbeitungen geeignet sind. Dass er übrigens für das Pianoforte, wo die mögliche Spannung der zehn Finger die Harmonie auf einen engeren Raum beschränkt, so wie für die Orgel, und die vier Gesangstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit nicht minderem Nutzen ähnliche Beispiele auszuführen hat, versteht sich von selber.

DES ACCORDS BRISÉS.

Les accords peuvent être exposés de deux manières, savoir :

1° En frappant simultanément les notes dont ils sont composés, comme :



C'est ce qu'on appelle Accords plaqués.

2° En faisant entendre ces mêmes notes successivement, comme :



C'est ce qu'on appelle Accords brisés.

Cette seconde modification est remarquable en ce qu'une seule partie suffit pour rendre ce qui, dans la première, en exigerait quatre. Ce moyen démontre la possibilité d'exécuter de l'harmonie avec un seul instrument.

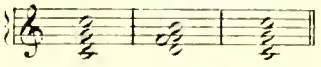
Les Accords brisés jouent un rôle important dans la musique moderne où on les traite, non seulement avec les notes réelles, mais encore avec les notes accidentelles. Les notes de passage, les petites notes, les suspensions et même la Pédale peuvent avoir lieu dans les accords brisés.

Voici des Exemples où la portée supérieure contient les accords brisés et l'inférieure les notes de ces accords frappées simultanément.

VON DER BRECHUNG DER ACCORDE.

Die Accorde können auf zwei Arten dargestellt und angewendet werden, nähmlich :

1tens. Indem die Töne, aus welchen sie bestehen, zusammen angeschlagen werden, wie :



Dies ists, was man feste Accorde nennet.

2tens. Indem man dieselben Töne nach einander hören lässt, wie :



Diese werden gebrochene Accorde genannt.

Diese zweite Veränderung ist desshalb merkwürdig, weil da eine einzige Stime hinreicht, um das hervorzubringen, wozu, in der ersten Art, 4 Stimen nöthig sind. Dieses Mittel beweist die Möglichkeit, durch ein einziges Instrument die Harmonie hervorzubringen.

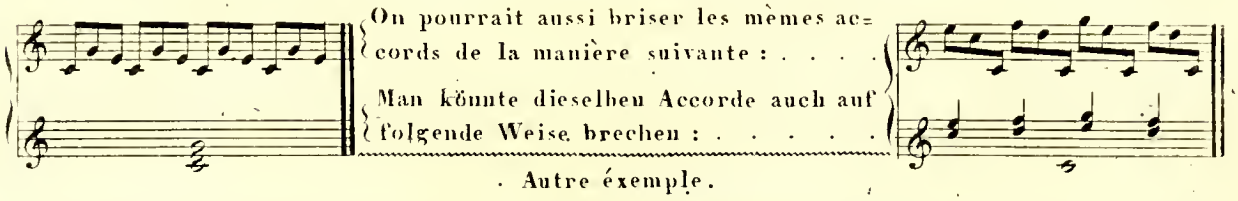
Die gebrochenen Accorde spielen eine wichtige Rolle in der neueren Musik, wo man sie nicht nur mit den wesentlichen, sondern auch mit den zufälligen Noten behandelt u. gebraucht. Die Durchgangsnoten, Vorschläge, Verzögerungen und selbst der Orgelpunkt können vermittelst der gebrochenen Accorde statt finden.

Hier sind Beispiele, wo die obere Zeile die gebrochenen Accorde, und die untere Zeile dieselben auf einmal angeschlagen enthält.

Accords brisés avec des notes de passage.
Gebrochene Accorde mit durchgehenden Noten.



On pourrait aussi briser les mêmes accords de la manière suivante : . . . .
Man könnte dieselben Accorde auch auf folgende Weise brechen : . . . . . .



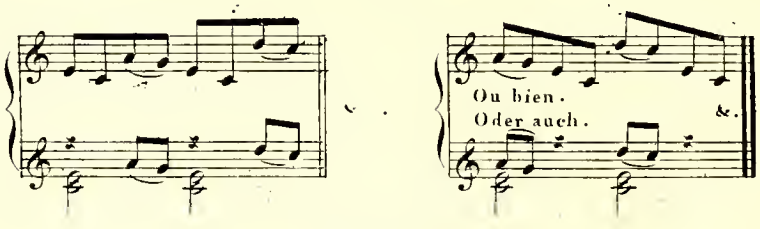
Autre exemple.
Anderes Beispiel.



Accords brisés avec des petites notes.
Gebrochene Accorde mit Vorschlägen.



Les accords précédents pourraient se briser encore des deux manieres suivantes :
Dieselben Accorde könnten auch auf folgende zwei Arten gebrochen werden :



Autre exemple.
Anderes Beispiel.



Accords brisés avec des notes de passage et des petites notes.
Gebrochene Accorde mit durchgehenden Noten und Vorschlägen.



Accords brisés avec des Suspensions.
Gebrochene Accorde mit Verzögerungen.



Accords brisés avec la Pédale.
Gebrochene Accorde mit Orgelpunkt.



En comparant avec attention les deux portées de ces exemples, on verra que les accords brisés doivent être traités à-peu-près comme les plaqués. Dans l'emploi des uns et des autres, il faut également préparer et résoudre régulièrement les suspensions, ainsi que les autres dissonances qui éxigent préparation et résolution; il y faut de même observer de ne pas laisser en suspens les notes de passage et petites notes, lesquelles doivent toujours être appuyées sur des notes réelles comme nous l'avons dit.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Pour traiter les accords brisés convenablement, il faut se les représenter comme étant plaqués; si, dans ce dernier cas, ils sont vicieux, ils le seront de même étant brisés. La même règle s'applique aux accords brisés accompagnés d'une basse.

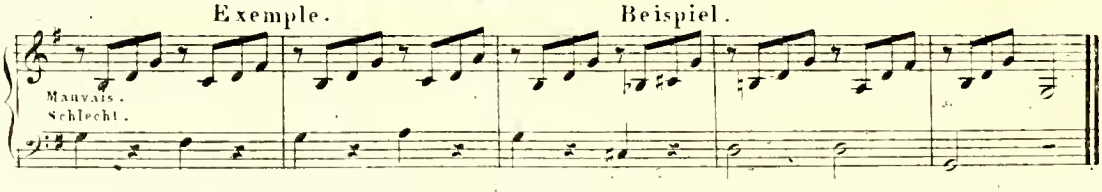
Wenn man beide Zeilen dieser Beispiele aufmerksam mit einander vergleicht, so wird man sehen, dass die gebrochenen Accorde beinahe so wie die festen zu beobachten sind. Beim Gebrauche der einen und der andern muss man die Verzögerungen, so wie die übrigen, der Vorbereitung und Auflösung bedürftigen Dissonanzen, regelmässig vorbereiten und auflösen; auch muss man selbst beobachten, die Durchgangsnoten und Vorschläge nicht unentschieden (unaufgelöst) zu lassen, da dieselben, wie wir schon gesagt haben, immer auf wesentliche Noten gestützt seyn müssen.

ALLGEMEINE REGEL.

Um gebrochene Accorde gehörig anzuwenden muss man sie sich als feste vorstellen; wenn, in letztem Falle, dieselben fehlerhaft sind, so sind sie es auch in gebrochener Form. Dieselbe Regel ist in den, vom Basse begleiteten gebrochenen Accorden anzuwenden.

Exemple. Beispiel.

N° 1.



Cet exemple est mauvais parcequ'il y a des octaves défendues. Pour s'en assurer, il faut se représenter les accords de la manière suivante:

Dieses Beispiel ist wegen der darin enthaltenen verbothenen Octaven schlecht. Um sich dessen zu versichern, muss man diese Accorde sich auf folgende Art vorstellen:

№ 2.



On peut rectifier ainsi ces deux exemples:

Man kan diese 2 Beispiele folgendermassen verbessern:

№ 1.



№ 2.



Lorsqu'une mélodie est correctement accompagnée par des accords plaqués, elle le sera également en brisant ces mêmes accords, quoique, par la rencontre des notes de la mélodie avec celles de l'harmonie, on y apperçoive quelquefois deux octaves, deux quintes, deux septièmes ou deux secondes de suite.

Wen eine Melodie durch feste Accorde richtig begleitet ist, so wird sie es auch seyn, wen diese Accorde gebrochen werden, wenn auch, durch das Begegnen der Melodie-Noten mit jenen der Harmonie, bisweilen 2 Octaven, 2 Quinten, 2 Septimen oder 2 Secunden nach einander wahrgenomen werden dürften.

23.) Anmerkung des Übersetzers. So ist zum Beispiel folgender Satz:



an sich nicht unrichtig, obschon die Achteln in beiden Zeilen gegeneinander Quinten, Septimen und Octaven bilden. Den man nimt das untere Accompagnement, als wesentlich, folgendermassen an, wo es ganz richtig ist:



Indessen kan der Tonsetzer, besonders im langsamen Zeitmasse, auch dieses zu vermeiden trachten, indem er zur Begleitung der Accorde eine angemessenere Figur wählt.

Que l'on compare les deux exemples suivants :

Man vergleiche folgende zwei Beispiele miteinander :



Dans le Nº 1, la mélodie est accompagnée par des accords plaqués, et dans le Nº 2, elle est accompagnée par les mêmes accords brisés. Puisque l'accompagnement du premier de ces deux exemples est bon, le second doit l'être de même. Il est remarquable que l'harmonie du Nº 2 est aussi pleine et aussi riche que celle du Nº 1, quoiqu'elle ne soit écrite qu'à deux parties ; telle est la propriété des accords brisés.

Si on a bien saisi tout ce que nous avons dit sur la nature des accords, leur propriété et leur enchaînement, sur les modulations, sur ce qui constitue une bonne Basse, sur les six espèces de notes accidentelles et les accords brisés, on doit être en état de résoudre les trois propositions suivantes :

1º Trouver la Basse et l'harmonie à une melodie donnée.

2º Accompagner par l'harmonie une Basse donnée sans qu'elle soit chiffrée.

3º Analyser un morceau de musique, de quelque genre qu'il soit, sous le rapport de l'harmonie et s'en rendre compte, c'est-à-dire, en distinguer les notes réelles des notes accidentelles et indiquer l'espèce à laquelle chaque note accidentelle appartient, fixer la quantité de ses accords par les notes fondamentales, et montrer l'espèce de chacun des accords.

In Nº 1 ist die Melddie mit festen, in Nº 2 hingegen mit denselben gebrocheneu Accorden begleitet. Da nun die Begleitung dieses ersten Beispieles richtig ist, so muss sie es im zweiten auch seyn. Es ist bemerkenswerth, dass die Harmonie in Nº 2 eben so reich und voll ist, wie in Nº 1, obwohl Nº 2 nur zweistimmig geschrieben ist; dieses ist die Eigenschaft der gebrochenen Accorde.

Wen man wohl begriffen hat, was wir bis jetzt lehrten : über die Natur der Accorde, ihre Eigenschaft und Verkettung, über die Ausweichungen, über das, was einen richtigen Bass bildet, über die sechs Gattungen der zufälligeu Noten und gebrochenen Accorde; daū kaū man schon im Stande seyn, folgende 3 Aufgaben zu löseu :

1tens Zu einer gegebenen Melodie den Bass und die Harmonie zu finden.

2tens Einen gegebeneu, unbezifferteu Bass mit der Harmonie begleiten.

3tens Ein Musikstück, von welcher Gattung es sey, in Bezug auf die Harmonie zu zergliedern, und sich darüber Rechenschaft zu gebeu ; das heisst : in demselben die wesentlichen Noten von den zufälligen zu unterscheiden und die Gattung zu bestimmen zu welcher jede zufällige Note gehört ; durch die Grundnoten die Zahl seiner Accorde zu bezeichnen, und die Gattung eines jeden Accords anzuzeigen.

I.

Telle mélodie peut être susceptible de plusieurs Basses et de plusieurs harmonies toutes également bonnes ; telle autre au contraire peut présenter beaucoup de difficultés et on a quelquefois de la peine à lui donner une basse bien franche et une harmonie naturelle et correcte. C'est dans ce dernier cas qu'il importe de bien connaître l'emploi des notes accidentelles dont la mélodie peut contenir un grand nombre, surtout si elle est très brodée. C'est déjà un grand avantage que de savoir distinguer dans une mélodie combien de notes peuvent être considérées comme accidentelles ; car il y a des mélodies où leur nombre surpasse de beaucoup celui des notes réelles. Plus une mélodie peut renfermer de notes accidentelles, plus l'harmonie en sera claire et simple, parceque le nombre d'accords sera moindre.(*)

II.

Pour accompagner par l'harmonie une basse non chiffrée, il faut de même faire attention aux notes accidentelles que cette basse peut contenir. Il ne s'agit pas ici de ces bâsses lourdes qui ne marchent que par rondes ou par blanches ; mais de celles qui chantent, ou qui contiennent au moins des phrases mélodiques, de celles enfin qui sont à la fois *partie chantante* et basses régulières de l'harmonie placée au dessus. C'est ce double rôle qui les rend beaucoup plus difficiles à accompagner qu'une mélodie exécutée par la partie supérieure.

Nous allons en donner ici quelques unes pour servir de modèle :

I.

Manche Melodie ist fähig, verschiedene Arten von Bass und von Harmonie, die alle gleich gut seyn können, zu vertragen ; manche andere, im Gegentheil, kann viele Schwierigkeiten darbiethen, und bisweilen hat man Mühe, ihr einen ungezwungenen Bass, und eine natürliche, regelrechte Harmonie zu geben. Dieser letzte Fall ist es, wo so viel daran liegt, die Benutzung der zufälligen Noten zu kennen, deren diese Melodie, besonders wen sie stark verziert ist, eine grosse Menge enthalten kann. Es ist schon ein grosser Vortheil, wen man zu unterscheiden weiss, wie viel Noten in einer Melodie als zufällig betrachtet werden können ; den es giebt Melodien, wo ihre Zahl weit jene der wesentlichen Noten übersteigt. Je mehr zufällige, (*durchgehende*) Noten eine Melodie enthält, desto klarer und einfacher wird dan deren Harmonie seyn, weil die Zahl der Accorde geringer seyn kan.

II.

Um einen unbezifferten Bass durch die Harmonie zu begleiten, muss man dieselbe Aufmerksamkeit auf die zufälligen Noten richten, welche dieser Bass enthalten kan. Es handelt sich hier nicht um jenen plumpen Begleitungsbass, der nur in halben oder ganzen Noten schwerfällig fortschreitet, — sondern von jenem singenden, oder welcher wenigstens melodische Sätze enthält ; endlich von jenem, welcher zugleich die *Gesang führende Stimme*, und den regelmässigen Bass zu der über ihm gesetzten Harmonie bildet. Diese doppelte Rolle ist es, welche seine Begleitung weit mehr erschwert, als diess bei einer Melodie in der Oberstimme der Fall wäre.

Wir geben hier einige Beispiele als Muster :



(*) Voyez pour le développement de cet article le traité de mélodie, qui fait la seconde partie generale de cet ouvrage, (en commençant avec la 4ième partie de cette édition.)

(*) Als Entwicklung dieses Artikels siehe meine Abhandlung von der Melodie, welche in diesem ganzen Werke den 2ten Haupttheil bildet ; (und welche in dieser Ausgabe mit dem 4ten Theile beginnt.


№ 4.
Basse chantante.
Gesang=führender Bass.
№ 5.
Basse chantante.
Gesang=führender Bass.
№ 6.
Basse chantante.
Gesang=führender Bass.
№ 7.
Basse chantante.
Gesang=führender Bass.
№ 8.
Basse chantante.
Gesang=führender Bass.
№ 9.
Basse chantante.
Gesang=führender Bass.
№ 10.
Cet exemple s'enchaine avec le précédent.
Dieses Beispiel ist mit dem vorhergehenden verbunden.
Basse chantante.
Gesang=führender Bass.
№ 11.
tr
Basse chantante.
Gesang=führender Bass.
№ 12.
Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

C'est ainsi qu'il faut s'exercer dans cette espèce de travail. On peut prendre pour cela toutes sortes de traits melodiques, pourvu qu'ils ne soient pas de ce genre brodé qui ne produit point d'effet dans la Basse.

III.

Voici la méthode que nous proposons aux élèves qui veulent analyser avec fruit les productions des célèbres compositeurs:

1º On dégagera le morceau qu'on veut analyser de toutes ses notes accidentelles, en plaçant à part les seules notes réelles.

2º Sur une autre portée on placera les notes fondamentales des accords.

3º On comparera ensuite le morceau primitif avec celui qui ne contient que les notes réelles; puis on examinera la marche des notes fondamentales, afin de voir comment les différens accords s'enchaînent.

Cet exercice, réitéré, présente aux élèves une foule de cas remarquables sous le rapport de l'enchaînement des accords, des modulations, des différentes ressources dans l'emploi des notes accidentelles, ainsi que de la distribution des parties, qui finissent avec le temps par se graver dans leur mémoire. On trouvera à la fin de la 3ième partie un modèle de cette analyse.

Auf diese Art muss man sich in dieser Gattung musikalischer Ausarbeitungen üben. Man kann hiezu alle Arten von melodischen Sätzen nehmen, wen sie nur nicht von jener verzierten und überladenen Art sind, welche im Basse keine Wirkung hervorbringt.

III.

Folgendes ist die Methode, welche wir den Schülern anrathen, die mit Nutzen die Compositionen berühmter Tonsetzer zergliedern wollen

1tens. Das Stück, welches man zergliedern will muss von allen seinen zufälligen durchgehenden Noten jeder Art, vollkomen entledigt werden, indem man die wesentlichen Noten desselben sich besonders aufsetzt.

2tens. Auf eine untere Zeile setzt man die Fundamentalnoten der Accorde.

3tens. Hierauf wird die Originalcomposition mit diesem, nur die wesentlichen Noten enthaltenden Aufsatz verglichen; sodan untersucht man den Gang der Fundamentalnoten, um zu sehen wie sich die verschiedenen Accorde an einander ketten.

Diese Übung, oft wiederhohlt, biethet den Schülern eine Menge merkwürdiger Fälle in Rücksicht auf die Accorden-Verbindung, auf die Ausweichungen, auf die verschiedenen Hilfsmittel beim Gebrauch der Durchgangsnoten, so wie auf die richtige Stimmenführung dar, welche sich endlich mit der Zeit in ihr Gedächtniss einprägen. Zu Ende des 3ten Theils findet man ein Muster solcher Analysierung. (Zergliederung.)

24.) Anmerkung des Übersetzers. Die leichtern Clavierwerke von HAYDN, MOZART, CLEMENTI, und andern Autoren der damligen Musikperiode, sind für den Anfang, als die zweckmässigsten, von den Schülern zu dieser Analysierung vorzunehmen. Nach und nach ist dann zu den schwereren, grossartigen, so wie auch zu jenen neueren Autoren, als CRAMER, DUSSEK, HUMMEL, BEETHOVEN, aber immer progressiv, fortzuschreiten, bis endlich auch Werke mit Accompagnement, TRIOS, QUARTETTEN, CONCERTE, SINFONIEN (welche alle aber zuvor vom Schüler selber in Partitur zu setzen sind) vorgenommen werden können.

DES OCTAVES ET DES QUINTES DÉFENDUES.

On ne sait pas encore pourquoi des quintes de suite par mouvement semblable produisent un mauvais effet; il faudrait, pour se l'expliquer, connaître au juste l'influence physique qu'exerce la succession des Sons, des Intervalles

VON DEN VERBOTHENEN OCTAVEN UND QUINTEN.

Man weiss noch nicht, warum Quinten, die in gerader Bewegung nach einander folgen, eine üble Wirkung hervorbringen; man müsste, um sich dieses zu erklären, den physischen Einfluss genau kennen, den die Aufeinanderfolge der

des Accords et des gammes sur l'oreille ; mais cette influence n'étant pas connue, et ce qu'on pourrait dire sur cette matière ne presentant que des hypothèses nous abstiendrons d'en parler. Quant aux octaves consécutives par mouvement semblable, elles agissent différemment sur l'organe auditif puisqu'il peut les supporter. Elles ne produisent un mauvais effet que lorsqu'elles font sentir dans l'harmonie un vuide déplacé qui choque l'oreille. Ces octaves ne sont donc point, comme les quintes consécutives, mauvaises en elles-mêmes. L'expérience indique les cas où les unes et les autres produisent un mauvais effet et ceux où elles sont tolérables. Pour ne pas entraver inutilement l'harmonie, qui a d'ailleurs à combattre tant d'autres difficultés, il s'agit simplement d'indiquer chacun de ces cas. En proscrivant dans les traités les quintes et les octaves par mouvement semblable, on n'a dû avoir d'autre but que d'en éviter le mauvais effet ; ainsi donc, quand elles cessent d'être désagréables à l'oreille, la défense n'a plus de cause légitime.

On appelle Quintes et Octaves cachées les successions suivantes :

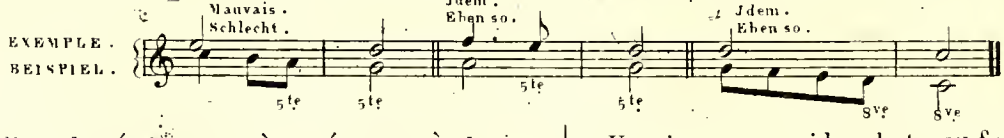
Töne, der Intervalle, der Accorde und der Tonleitern auf das Ohr ausüben ; aber da dieser Einfluss nicht bekannt ist, und alles, was man über diesen Gegenstand sagen könte, nur Vermuthungen darböte, so enthalten wir uns darüber zu reden. Was die, in gerader Bewegung nach einander folgenden Octaven betrifft, so wirken sie verschiedenartig auf das Gehörs-Organ, weil dieses sie vertragen kan. Sie bringen nur dann eine üble Wirkung hervor, wen sie in der Harmonie eine unschickliche Leere hervorbringen, welche das Gehör beleidigt. Diese Octaven sind also an sich nicht schlecht, wie die auf einander folgenden Quinten. Die Erfahrung bestimt die Fälle, wo die einen und die andern eine üble Wirkung hervorbringen, oder wo sie geduldet werden können. Um die Harmonie nicht unnöthig einzuschränken, die ohnehin so viel andere Schwierigkeiten zu bekämpfen hat, ist es hinreichend jeden dieser Fälle nur anzudeuten. Indem in den Lehrbüchern die gerade fortschreitenden Quinten und Octaven verbothen wurden, könte man keinen andern Zweck haben, als deren üble Wirkung zu vermeiden ; sobald sie nun anfhören das Gehör zu beleidigen, so hat das Verboth auch keinen rechtmässigen Grund.

Folgende Fortschreitungen nent man verdeckte Quinten und Octaven :



parcequ'en variant par des notes de passage l'une ou l'autre partie, il en résulte deux Quintes ou deux Octaves réelles par mouvement semblable.

weil, wen man mittelst der durchgehenden Noten dieselben verbindet, daraus in gerader Bewegung 2 offene *(wirkliche)* Quinten und Octaven hervorgehen würden.



Pour les éviter, on à posé cette règle : *D'une consonnance parfaite ou imparfaite* on ne doit pas *aller sur une consonnance parfaite par mouvement direct :* c'est-à-dire qu'on ne peut faire descendre ou monter, en même temps, deux parties qui font déjà entr'elles une Quinte, une Octave, une Tierce, une Sixte ou une Quarte, *sur une Quinte ou une Octave*.

Um sie zu vermeiden, hat man folgende Regel festgesetzt : *Von einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz, zu einer andern vollkommenen Consonanz, soll man nie in gerader Bewegung fortschreiten* : das heisst, dass man 2 Stimen, welche schon mit einander eine Quinte, eine Octave, eine Terz, eine Sext oder eine Quart bilden, auf keine Weise zu gleicher Zeit anwärts, oder abwärts, zusamen auf *eine Quinte oder Octave* steigen oder fallen lassen könne.

Cette règle a beaucoup d'exceptions : il est impossible de la suivre rigoureusement dans la pratique, comme le prouvent évidemment les partitions de tous les grands Maîtres. Il m'a donc fallu, pour indiquer aux élèves les moyens d'éviter les fautes reelles, soumettre à des règles particulières les exceptions permises.

1°

D'une tierce à une quinte parfaite :



On peut y arriver par mouvement semblable en descendant seulement et en ayant soin que la partie supérieure ne descende que d'une seconde. Les notes fondamentales des deux accords font *Quarte inférieure*. Cette exception peut avoir lieu entre deux parties hautes aussi bien qu'entre une partie haute et la Basse.

Diese Regel hat viele Ausnahmen : die Partituren aller grossen Meister beweisen unwidersprechlich, dass es unmöglich ist, dieselbe in der Ausübung streng zu befolgen. Ich bin daher, um den Schülern die Mittel zur Vermeidung wesentlicher Fehler anzuzeigen, genöthigt gewesen, für die einzelnen erlaubten Ausnahmen besondere Regeln festzustellen.

1tens.

Von einer Terz zu einer Quinte :



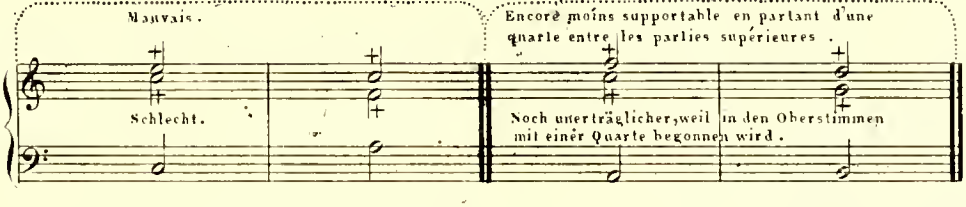
Man kan zu derselben in gerader Bewegung nur abwärts gelangen, und indem man Sorge trägt, dass die obere Stimme nur um eine Secunde fortschreitet. Die Fundamentalnoten beider Accorde bilden eine *Unterquarte*. Diese Ausnahme kann sowohl zwischen 2 Oberstimmen als zwischen einer Oberstime und dem Basse statt haben.

EXEMPLES.



BEISPIELE.

Voici deux exemples où les mêmes conditions ne sont point observées et qui par conséquent sont mauvais :



Schlecht.

Noch unerträglicher, weil in den Oberstimmen mit einer Quarte begonnen wird.

Folgende 2 Beispiele sind schlecht, weil dieselben Bedingungen hier nicht beobachtet sind.

Mais on peut faire ce qui suit :



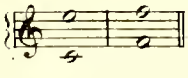
parceque le *Fa* n'est qu'un agrément mélodique qui ne compte pas dans l'harmonie.

Aber man kan es machen wie folgt:

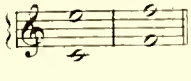


weil das *F* nur eine melodische Verzierung ist, welche nicht zur Harmonie gerechnet wird.

D'une Tierce à une Octave :



Von einer Terz zu einer Octave :



Voila la seule exception permise qui n'est praticable qu'entre la Basse et une partie haute en montant seulement, et quand les notes fondamentales font *Quarte supérieure*, encore faut-il que les deux accords soient *sans renversement*.

Dieses ist die einzige erlaubte Ausnahme, die nur zwischen dem Basse und einer Oberstimme, im Anfsteigen, statt haben kann, wenn die Fundamental-Noten eine *Oberquarte* bilden; auch müssen beide Accorde *ohne Umkehrung* seyn.

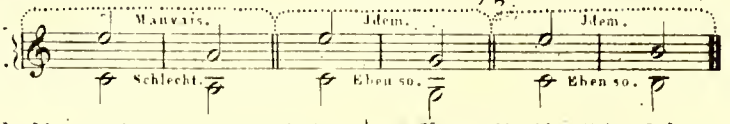
EXEMPLES
BEISPIELE.



Partout où ces conditions ne seront pas remplies, il y aura faute.

Überall, wo diese Bedingungen nicht erfüllt werden, giebt es Fehler.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Lorsque la melodie varie la note qui fait tierce avec la Basse, il faut eviter de faire de deux octaves cachées, deux octaves réelles.

EXEMPLES.

Wenn die Note, welche vom Basse die Terz macht, in der Melodie variert wird, so muss man vermeiden, ans zwei verdeckten Octaven zwei wirkliche zu machen. BEISPIELE.



Le cinquième exemple est mauvais parceque c'est l'octave qui est variée et non la tierce. Il est évident que dans tous ces cas il sera toujours préférable quand on le pourra de faire descendre la Basse; mais on n'est pas toujours maître dans la succession des accords de faire monter ou descendre à son gré telle ou telle partie parcequ'il arrive souvent que le diapason des voix ou des instrumens ne s'y prête pas. Dans les traités, il est toujours facile d'éviter les octaves cachées, mais cela n'est pas toujours possible dans la pratique.

Das fünfte Beispiel ist schlecht, weil die Octave und nicht die Terz hier variert ist. Es ist klar, dass in allen diesen Fällen immer besser ist mit dem Basse herabzugehen, wenn man kann; aber man hat es in der Fortschreitung der Accorde nicht immer in seiner Gewalt, diese oder jene Stimme nach Belieben steigen oder fallen zu lassen, weil häufig der natürliche Umfang der Stimmen oder Instrumente dessen nicht fähig ist. In den Lehrbüchern ist es immer leicht verdeckte Octaven zu vermeiden, aber in der Ausübung ist das nicht zu jeder Zeit möglich.

2°

D'une Sixte à une Quinte parfaite:



2tens.

Von einer Sext zu einer reinen Quinte:



On ne peut aller d'une Sixte à une Quinte parfaite qu'en montant et lorsque la partie supérieure monte d'un dégré seulement, surtout quand les Basses fondamentales des deux Accords font Quarte inférieure. La succession de ces deux intervalles se pratique également entre la Basse et une partie haute ou entre de parties hautes.

Man kann von einer Sext zu einer reinen Quinte nur aufwärts gehen, und nur wenn die Oberstime bloss um eine Stufe steigt, besonders, wenn der Fundamentalbass beider Accorde eine Unterquarte bildet. Die Fortschreitung beider Intervalle ist eben sowohl zwischen dem Basse, und einer Oberstime, als zwischen zwei Oberstimmen ausführbar.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Si la partie supérieure faisait un saut de

Wenn die Oberstime einen Terzen- oder Quar-

tierce ou de quarte, au lieu de monter d'une seconde seulement, l'emploi serait mauvais.

tensprung machen würde, anstatt nur um eine Stufe zu steigen, so wäre die Anwendung verfehlt.

EXEMPLES. BEISPIELE.



D'une Sixte à une Octave, ce cas est impraticable par mouvement semblable.

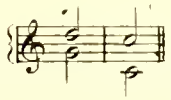
Von einer Sext zu einer Octave, dieser Fall ist in gerader Bewegung nicht anwendbar.

EXEMPLES. BEISPIELE.



3e

D'une Quinte à une Octave :



3tens.

Von einer Quinte zu einer Octave:



Ce cas n'est praticable qu'entre la Basse et une partie haute, et *toujours en descendant*. Il faut en outre que les deux accords soient sans renversement, et que leurs notes fondamentales fassent *Quinte inférieure*.

Dieser Fall ist nur zwischen dem Basse und einer Oberstime, *und imer nur abwärts gehend*, anwendbar. Auch müssen dabei beide Accorde ohne Umkehrung seyn, und ihre Fundamentalnoten *eine Unterquinte* bilden.

EXEMPLES. BEISPIELE.



Les deux exemples suivant sont mauvais, parce que les conditions prescrites n'y sont point observées :



Die zwei folgenden Beispiele sind schlecht, weil die obigen Bedingungen dabei nicht erfüllt werden :



OBSERVATIONS SUR LA SUCCESSION DE DEUX QUINTES.

On peut aller d'une Quinte parfaite à une Quinte diminuée :



Le contraire est mauvais :

Das Gegentheil ist schlecht :



On ne peut aller d'une Quinte parfaite à une autre par mouvement semblable, cependant, quand elles se font au moyen d'une note de passage ou d'une petite note, comme dans les exemples ci-dessous, on les tolère :

BEMERKUNGEN ÜBER DIE NACHEINANDERFOLGE ZWEIER QUINTEN.

Man kan von einer reinen Quinte zu einer falschen (verminderten) übergehen :

Man darf von einer reinen Quinte zur andern nicht in gerader Bewegung fortschreiten; indessen wen dieses mittelst einer Durchgangs-Note oder eines Vorschlages geschieht, wie in den folgenden Beispielen, so wird es geduldet :

(*) Excepté dans le cas où le Mi dans la seconde mesure serait une Appoggiature. Par exemple :



(*) Ausgenommen in dem Falle, wen das E im 2ten Takte nur ein Vorschlag (Appoggiatura) wäre. Z:B



Dans la succession d'une Quinte à l'autre, le retard de la deuxième n'empêche pas la faute.



Cet exemple est mauvais, parce que la note prolongée qui suspend la seconde Quinte est une *Note accidentelle* représentant le *Sol*; donc les deux Quintes existent; mais il n'en est pas de même de l'exemple suivant, dans lequel cette même note est *Note réelle*.



La note prolongée (la La) est ici note réelle de l'accord de septième dominante dans son premier renversement; il ne représente donc pas le Sol qui lui succède; c'est par cette raison que les exemples suivants sont bons quoiqu'il y ait en apparence une suite de Quintes retardées.

In der Fortschreitung von einer Quinte zur andern würde die Verzögerung der zweiten den Fehler nicht verbessern.



Dieses Beispiel ist schlecht, weil die verlängerte Note, welche die zweite Quinte verzögert, eine *zufällige ist*, welche das *G* vorstellt (ersetzt); also sind die zwei Quinten wirklich da; aber nicht so ist es in folgendem Beispiele, wo dieselbe Note eine *wesentliche* ist.



Die verlängerte Note, (das A) ist hier eine wesentliche des Dominanten-Septimen-Accords in seiner ersten Umkehrung; sie ersetzt demnach nicht das ihr nachfolgende G; aus diesem Grunde sind auch die folgenden Beispiele gut, obgleich sie dem Scheine nach eine Reihe verzögerter Quinten darstellen.



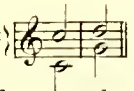
Autre Exemple.

Anderes Beispiel.



4.°

D'une Octave à une Quinte parfaite:



On ne peut y aller qu'en montant et lorsque la partie supérieure monte d'un degré seulement, ce qui se fait principalement quand les notes fondamentales des deux accords font *Quinte supérieure*. La succession de ces deux intervalles se fait ordinairement entre une partie haute et la Basse, très rarement entre deux parties hautes. EXEMPLES.

4.tens

Von einer Octave zu einer reinen Quinte:



Man kañ zu selber nur aufwärts gelangen, und weñ die Oberstiñe nur um eine Stufe steigt, was vorzüglich dañ geschieht, weñ die Fundamental-Noten beider Accorde eine Oberquinte bilden. Die Fortschreitung dieser beiden Intervalle findet gewöhnlich zwischen einer Oberstiñe und dem Basse, sehr selten zwischen zwei Oberstimmen statt. BEISPIELE.



Les exemples suivans sont mauvais, parceque ces conditions n'y sont pas remplies:

Die folgenden Beispiele sind schlecht, da diese Bedingungen nicht dabei beobachtet sind.



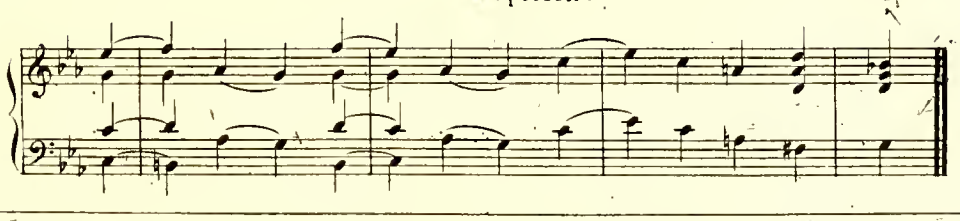


OBSERVATIONS SUR LA SUCCESSION DES OCTAVES.

Deux ou plusieurs octaves de suite peuvent avoir lieu; mais, dans ce cas, il faut qu'elles laissent facilement deviner que telle a été l'intention du Compositeur, comme dans les exemples ci-dessous.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE NACHEINANDERFOLGE DER OCTAVEN.

Zwei oder mehrere nacheinander folgende Octaven köñen statt finden; aber in diesem Falle müssen sie durch ihre Anwendung leicht errathen lassen, dass es mit ausdrücklicher Absicht des Tonsetzers geschieht, wie in folgenden Beispielen.



(*) Excepté quand le MI dans les deux exemples est une NOTE de GOUT.

(*) Ausgenommen, wenn das E in den beiden Beispielen eine Geschmacks- oder Verzierungs-Note ist.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Autre exemple.

Anderes Beispiel.



Lorsqu'on accompagne une mélodie prédominante, comme un Air, un Solo d'Instrument, une Romance &.. il est permis de faire des octaves reélles ou cachées entre cette mélodie et les parties d'accompagnement, pourvu que ce ne soit pas avec la Basse. Les parties d'accompagnement doivent être purement écrites entr'elles.

Bei der Begleitung einer vorherrschenden Melodie (wie z.B. eine Arie, ein Instrumentalsolo, eine Romanze &..) ist es erlaubt zwischen dieser Melodie und den accompagnierenden Stimmen sowohl wirkliche als verdeckte Octaven zu machen, doch ja nicht mit dem Basse. Die Begleitungsstimen gegeneinander müssen jedoch rein und richtig geschrieben seyn.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



25½) **Anmerkung des Übersetzers.** Da die, besonders in den Mittelstimmen vorkommenden schlechten Quinten und Octaven, [illegible] immer auffallend hörbar sind, so hat der Schüler, wenn er einen mehrstimmigen Satz schreibt, nicht nur den richtigen Gang der Ober Tonen im Verhältniss zu dem Bass, sondern auch der Mittelstimmen unter sich selber, wohl zu untersuchen. Dieß geschieht am sichersten, wenn er immer zwei einzelne Stimmen abgesondert, zusammen durchspielt und vergleicht. Z. B: den Bass zuerst mit dem Tenor, dann mit dem Alt, dann mit dem Sopran; hierauf den Tenor mit jeder einzelnen der zwei höheren Stimmen, und endlich den Alt mit dem Sopran. Er wird zugleich hiedurch aufmerksam gemacht, dass jede Stimme für sich in einem, so viel als möglich natürlichen Gesange fortschreite und keine unnöthigen und übeln Sprünge mache.

REMARQUES PARTICULIERES.

Il est des cas où l'on peut faire deux quintes ou deux octaves cachées ou réelles de suite et par mouvement direct; en voici des exemples.

1° Aprés une cadence parfaite; c'est à dire, entre le dernier accord d'une période, et le premier de la période suivante:

BESONDERE BEMERKUNGEN.

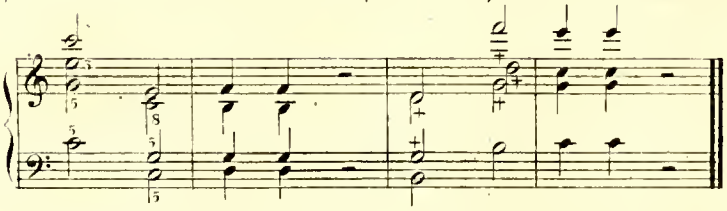
Es giebt Fälle, wo man zwei wirkliche oder verdeckte Quinten oder Octaven nach einander in gerader Bewegung machen darf; hier sind Beispiele darüber.

1tens Nach einer vollkomenen Cadenz, das heisst zwischen dem letzten Accorde einer Periode, und dem ersten der nachfolgenden:



2º En répétant le même Accord dans une autre position :

2tens. Wen man denselben Accord in einer andern Lage wiederhohlt :



3º En répétant la même phrase soit dans une autre octave, soit avec une autre distribution de parties ou dans un autre ton .

3tens. Wen man die nähmliche Phrase entweder in einer andern Octave, oder mit anderer Stimmenvertheilung, oder in einer andern Tonart wiederhohlt .





4º En employant les accords brisés, pourvu que l'harmonie soit correcte si ces mêmes accords étaient plaqués .

4tens. Beim Gebrauche der gebrochenen Accorde, vorausgesetzt, dass die Harmonie richtig sey, wenn diese Accorde fest angeschlagen würden .



Si en plaquant les accords brisés, on avait des octaves ou des quintes, ce serait une faute :



Cet exemple est mauvais, parce qu'en plaquant ces accords, on aurait : . . . .

Dieses Beispiel ist schlecht, weil, beim Zusammenanschlagen dieser Accorde folgendes entstünde:



Mais quand ces mêmes octaves se font entre la mélodie et une partie intermédiaire, elles sont tolerées, d'après ce que nous avons dit plus haut sur la mélodie prédominante accompagnée. Ainsi l'exemple suivant serait bon :

Doch wenn die selben Octaven zwischen der Melodie und einer Mittelstime vorkomen, so duldet man sie, zufolge dem, was wir früher über die vorherrschende Melodie gesagt haben. Also wäre folgendes Beispiel richtig :



Dans l'exemple suivant, il y a en apparence des octaves cachées ; mais elles sont évitées, parceque la position des 1er 3me et 5me accords change partiellement avant leurs resolutions :

In folgendem Beispiele ist ein Anschein von verdeckten Octaven, aber sie sind vermieden, weil die Lage des 1ten, 3ten und 5ten Accords sich vor ihrer Auflösung theilweise ändert :



Dans cet exemple, nous avons indiqué les octaves apparentes par 8 8 et les intervalles qui les évitent par 6 8.

In diesem Beispiele haben wir die scheinbaren Octaven durch 8 8, und die Intervalle, durch welche sie vermieden werden, durch 6 8 angezeigt.

Ce qui suit est toujours mauvais, il faut l'éviter avec soin :

Das Nachfolgende ist immer schlecht, und sorgsam zu vermeiden.



Cela revient à . . .

Was dasselbe ist, wie:



Ou les deux quintes sont tout-à-fait visibles.

Wo beide Quinten deutlich sichtbar sind.

Il en est de même de l'exemple suivant :

Derselbe Fall ist im folgenden Beispiele:



Ce qui revient à:

Was eben so wäre, wie:



Mais les exemples suivants sont bons: . . . .



Jedoch diese zwei Beispiele sind gut.

Une pause n'évite pas la faute des deux octaves ou des deux quintes. EXEMPLE.



Le second Accord restant le même jusqu'à sa résolution, quoiqu'avec une pause, il fait le même effet que s'il était soutenu de la manière suivante: . . . . .

Da der 2te Accord, obschon mit einer Pause, derselbe bis zu seiner Auflösung bleibt, so macht er dieselbe Wirkung, als wen er auf folgende Art gehalten würde:

Eine Pause verhindert nicht den Fehler zweier Octaven oder Quinten. BEISPIEL.



Même EXEMPLE corrigé.

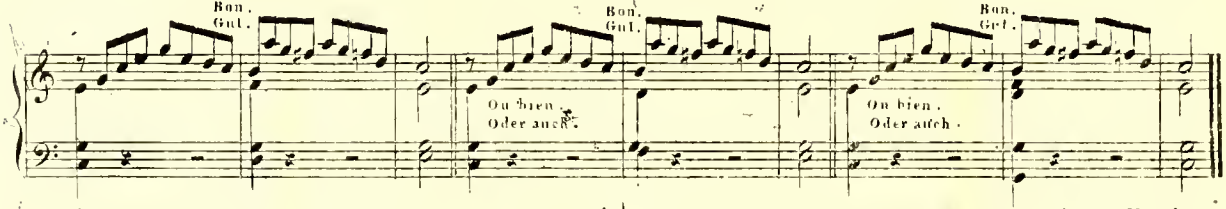


Ou bien
Oder auch.



Dasselbe BEISPIEL verbessert.

Si on ne voulait frapper qu'une seule fois l'accord dans la seconde mesure, il faudrait faire:



Wen man den Accord im 2ten Takte nur einmal anzuschlagen wünschte, so müsste man so setzen:

Il y a presque toujours plusieurs moyens d'éviter de pareilles fautes.

Il faut surtout se méfier des quintes et des octaves dans la succession d'accords dont les notes fondamentales font *Seconde supérieure* ou *inférieure*, par éxemple:

Es giebt fast immer Mittel, solche Fehler zu vermeiden.

Vorzüglich hat man sich vor den Octaven und Quinten in Acht zu nehmen, wen die Folge der Accorde von der Art ist, dass die Fundamentalnoten nach *Ober*- oder *Untersecunden* fortschreiten. Z. B:



Notes fondamentales.
Fundamental-Noten.

Pour éviter les deux quintes dans cette succession, il faut 1° faire descendre la quinte du premier accord; 2° arriver sur la quinte ou sur la note principale du second accord par mouvement contraire.

Um die zwei Quinten in dieser Folge zu vermeiden, muss man 1tens die Quinte des ersten Accords abwärts gehen lassen; 2tens auf die Quinte oder Hauptnote des zweiten Accords mittels der widrigen Bewegung gehen.

Cette règle est infaillible.

Mêmes EXEMPLES rectifiés.

Diese Regel ist unfehlbar.

Selbe BEISPIELE verbessert.



Il faut aussi éviter de tomber par mouvement semblable sur l'unisson en partant d'un intervalle quelconque :

Auch muss man vermeiden, in gerader Bewegung von irgend einem Intervall auf den Unison zu fallen :



Cette chute équivaut à ce qui suit : . . .

Dieser plötzliche Sturz kömt dem folgenden gleich:



Il est souvent difficile, en accompagnant la mélodie, d'éviter les octaves cachées et défendues ; mais un harmoniste habile en trouve presque toujours le moyen. Voici un exemple où cette difficulté se présente et dans lequel ces octaves sont indiquées par des + +.

Oft ist es, bei der Begleitung einer Melodie, schwer, verdeckte und verbothene Octaven zu vermeiden ; aber ein gewandter Harmonist findet dazu fast stets die Mittel. Hier ein Beispiel, wo diese Schwierigkeit sich darbiethet, und wo diese Octaven durch + + angezeigt sind :



En changeant la note de la Basse dans le premier accord de la troisième mesure, il serait facile d'éviter les deux octaves cachées ; mais si dans cet exemple on veut garder cette même note dans la Basse, le seul moyen est donc de modifier l'harmonie dans la seconde mesure, ce qui n'est praticable que de la manière suivante :

Wen man im ersten Accorde des dritten Taktes die Bassnote verändern würde, so wäre es leicht die verdeckten Octaven zu vermeiden. Aber wen man in diesem Beispiele den Bass beibehalten will, so ist dan das einzige Mittel übrig, die Harmonie im zweiten Takte zu verändern, was nur auf folgende Art ausführbar ist :



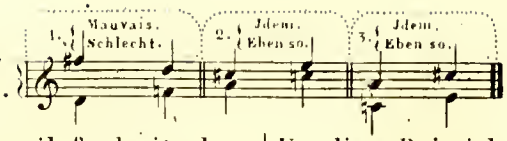
DES FAUSSES RELATIONS.

Lorsqu'en répétant une note, on la hausse ou on la baisse d'un demi-ton, et que cette altération ne se fait pas dans la même partie, il en résulte une dureté désagréable que l'on appelle *Fausse Relation*.

VON DEN QUEERSTÄNDEN.

Wen eine Note wiederhohlt, und dabei durch ein Versetzungszeichen um einen halben Ton erhöht oder erniedriegt wird, und wen diese Veränderung nicht in derselben Stime geschieht, so entsteht daraus eine unerträgliche Härte, welche man einen Queerstand (eine falsche Auflösung) nent.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Pour rectifier ces exemples, il faudrait les écrire de la manière suivante :

Um diese Beispiele zu verbessern, müsste man sie auf folgende Art schreiben :



En changeant un accord mineur en majeur, ou un majeur en mineur, on fait souvent cette faute qu'il est facile d'éviter, en observant seulement de garder dans la même partie la note que l'on altère.

Weñ man einen Dur-Accord in einen Moll-Accord, oder umgekehrt, verändert, so begehet man häufig diesen Fehler, der so leicht zu vermeiden ist, weñ man nur darauf Acht gieht, dass die veränderte Note in derselben Stimme bleibe.

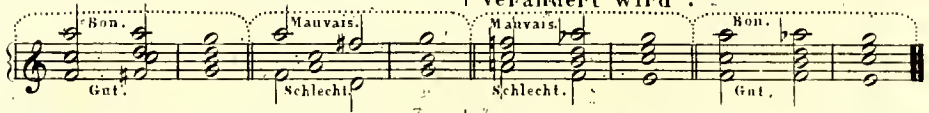
EXEMPLES.
BEISPIELE.



On observera la même règle, lorsqu'une note commune à deux accords différents se trouve altérée dans le dernier.

Dieselbe Regel wird beobachtet, wenn eine, zwei verschiedenen Accorden gemeinschaftliche Note, im 2ten Accord durch ein Versetzungszeichen verändert wird.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Il arrive souvent que la note qu'on veut altérer se trouve doublée ; comme on ne saurait faire une double altération sans qu'il en résultât deux octaves défendues, il faut faire marcher les deux parties par mouvement contraire et faire descendre l'une d'elles par dégré conjoint.

Häufig geschieht es, dass die Note, welche man verändern will, doppelt, (in zwei Stimmen) da ist, da man nun nicht beide verändern kañ, ohne dass daraus verbothene Octaven entstünden, so muss man beide Stimen in widriger Bewegung fortschreiten, und eine derselben zur Nebenstufe abwärts gehen lassen.

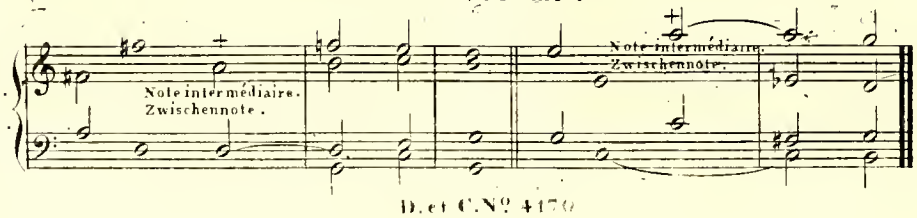
EXEMPLES.
BEISPIELE.



Quand les notes ont une valeur suffisante, on peut éviter la fausse relation en prenant, dans l'une des deux parties, une note intermédiaire avant de faire l'altération.

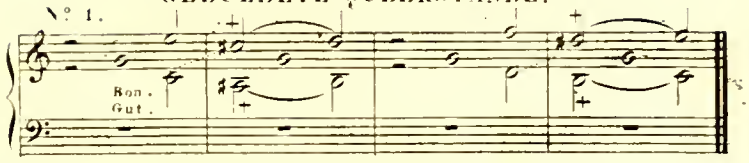
Wenn die Noten von hinreichend langsamer Dauer sind, so kañ man den Queerstand vermeiden, indem man, vor der Veränderung, in einer von den beiden Stimen einen Zwischenton nimmt.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



FAUSSES RELATIONS TOLÉRÉES.
GEDULDETE QUEERSTÄNDE.

N° 1.



Ce cas est toléré, parce que les notes marquées d'une (+) sont envisagées comme petites notes, sans les quelles la phrase serait comme il suit :

Dieser Fall wird geduldet, weil die, mit + bezeichneten Noten als Vorschläge angenomen werden, ohne welche die Phrase, wie folgt lauten würde :



N° 2.



Cet exemple peut avoir lieu, quand la fausse relation se fait entre la Basse et une partie haute. Il serait mauvais, si elle avait lieu entre deux parties hautes, ou bien entre une partie haute et la Basse.

Dieses Beispiel kan statt finden, wenn der Queerstand zwischen dem Basse und einer Mittelstime befindlich ist. Er wäre schlecht, wen er zwischen zwei hohen Stimen, oder zwischen dem Basse und der Oberstime statt fände.

EXEMPLES.
BEISPIELE.

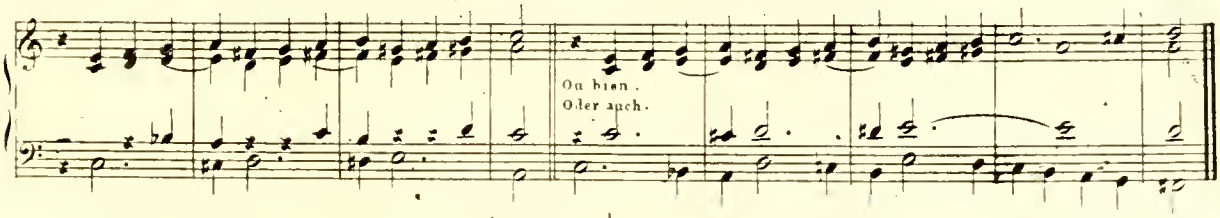


N° 3.



Quoique le N° 3 soit toléré, je ne conseille pas d'en faire usage, il est de mauvais goût; il vaut beaucoup mieux ecrire de la manière suivante : en changeant l'harmonie.

Obschon N° 3 geduldet wird, so rathe ich doch nicht davon Gebrauch zu machen; es ist von schlechtem Geschmack; viel besser ist folgende Schreibart, indem man die Harmonie verändert:



La fausse-relation est encore tolérée quelquefois après une cadence parfaite, c'est-à-dire, entre le dernier accord d'une période et le premier d'une nouvelle.

Der Queerstand wird auch bisweilen nach einer vollkomenen Cadenz geduldet; das heisst, zwischen dem letzten Accorde einer Periode und dem ersten einer neuen.

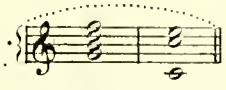
EXEMPLE.
BEISPIEL.



REMARQUES SUR LA RÉSOLUTION DES ACCORDS DISSONANS PAR EXCEPTIONS.

Un accord dissonant se résout régulièrement, lorsque sa note fondamentale fait avec celle de l'accord suivant une *Quinte inférieure*, comme nous l'avons dit en analysant ce genre d'accords.

EXEMPLE.

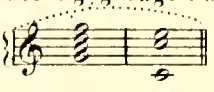


On fait donc une exception toutes les fois qu'on déroge à ce principe.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE AUSNAHMEN IN DER AUFLÖSUNG DER DISSONIERENDEN ACCORDE.

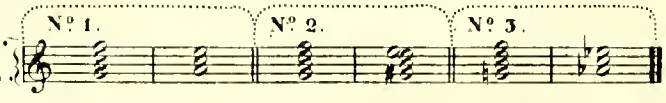
Ein dissonierender Accord löst sich regelmässig auf, wenn seine Fundamental-Note mit jener des nachfolgenden Accordes eine *Unterquinte* bildet, wie wir schon bei der Zergliederung dieser Accorden-Gattung gesagt haben.

BEISPIEL.



Man macht also jedesmal eine Ausnahme, wenn man von diesem Grundsatze abweicht.

EXEMPLES. BEISPIELE.



La septième dominante se résout dans ces exemples de trois manieres différentes, et les notes principales, au lieu de faire Quinte inférieure, font :

(N° 1.) Seconde majeure supérieure (Sol-La.)
(N° 2.) Tierce mineure inférieure (Sol-Mi.)
(N° 3.) Seconde mineure supérieure (Sol-Lab.)

Il est permis de faire de ces sortes d'exceptions; mais il faut les faire avec discernement. Pour ne point faire de fautes dans ce genre de résolutions, il faut garder la plus grande proximité de sons entre les note respectives de l'un et de l'autre accord; c'est à-dire, qu'il faut que les parties descendent ou montent seulement par secondes en se résolvant, comme ci-dessus. Cependant, lorsqu'il y a des notes qui sont communes aux deux accords, elles peuvent changer de position, comme nous l'avons remarqué dans la 1re partie.

Die Dominanten-Septime löst sich in diesen Beispielen auf 3 verschiedene Arten auf, und die Fundamental-Noten, anstatt nach der Unterquinte zu gehen, bilden:

(N° 1.) Eine grosse Obersekunde (G-A.)
(N° 2.) Eine kleine Unterterze (G-E.)
(N° 3.) Eine kleine Obersekunde (G-As.)

Diese Gattung Ausnahmen sind erlaubt; doch muss man sie mit Unterscheidung anwenden. Um in dieser Auflösungsart keine Fehler zu machen, muss man die Stimmen beider Accorde so nahe als möglich an einander halten; das heisst, die Stimmen müssen, indem sie sich auflösen, nur sekundenweise auf- oder abwärts steigen, wie oben der Fall ist. Diejenigen Noten jedoch, welche beiden Accorden gemeinschaftlich sind können ihre Lage verändern, wie wir schon im ersten Theile bemerkt haben.

Ainsi dans la succession suivante:



Also können infolgender Fortschreitung:

Le SI et le RÉ peuvent changer de position de différentes manieres en se résolvant. Exemple:

H und D auf verschiedene Arten ihre Lage wechseln, indem sie sich auflösen; z.B.



Mais dans tous ces exemples, il faut que la septième descende d'un dégré dans la même partie, et que le *Sol* monte d'un demi-ton dans la Basse.

Cette regle est applicable à toutes les exceptions de ce genre ; car, sans elle il n'existerait que des accords isolés qui ne produisent point d'harmonie. Tous les accords dissonans ne se prêtent pas avec la même facilité à de pareilles exceptions ; la septième dominante et la septième diminuée sont ceux d'entr'eux qui en offrent le plus. Nous en avons déjà donné des exemples dans le courant de cet ouvrage, notamment en parlant des cadences interrompues et des modulations ; en voici sur quelques autres accords dissonans :

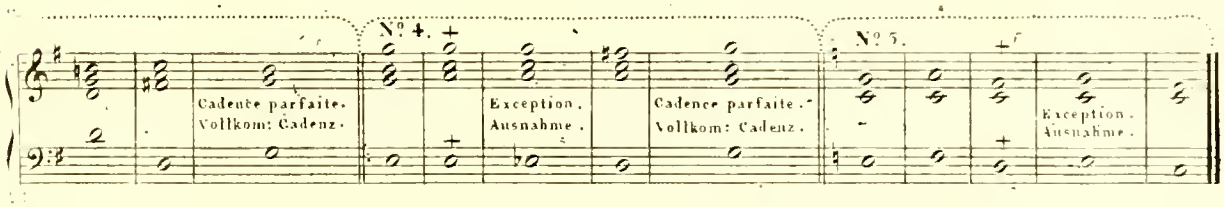
Aber in allen diesen Beispielen muss die Septime, in derselben Stimme, um eine Stufe abwärts gehen, und das *G* im Bass um einen halben Ton aufsteigen.

Diese Regel ist bei allen Ausnahmen dieser Art anwendbar ; denn ohne dieselbe gäbe es nur abgesonderte Accorde, die keine Harmonie hervorbringen. Alle dissonierenden Accorde bieten sich nicht mit derselben Leichtigkeit zu solchen Ausnahmen dar ; die Dominanten-Septime, und die verminderte Septime, sind unter ihnen diejenigen, welche deren am meisten fähig sind. Wir haben hierüber, im Laufe dieses Werkes, bereits Beispiele gegeben, besonders als von den unterbrochenen Cadenzen und von den Modulationen die Rede war : hier folgen deren noch über einige andere dissonierenden Accorde.

Accord de Septième de seconde espece marqué d'une +

Septimen-Accord 2ter Gattung mit + bezeichnet.





Accord de Septième de troisième espèce.

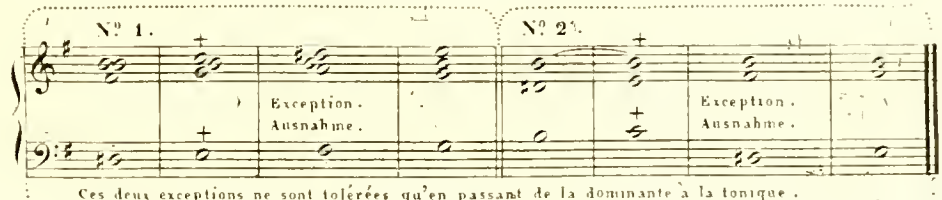
Septimen-Accord 3ter Gattung.





Accord de Septième de quatrième espèce.

Septimen-Accord 4ter Gattung.



Ces deux exceptions ne sont tolérées qu'en passant de la dominante à la tonique.

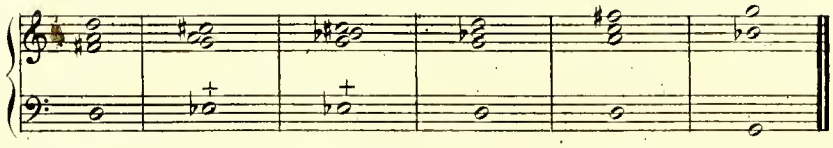
Diese zwei Ausnahmen werden nur geduldet, wenn man von der Dominante zur Tonica übergeht.



L'accord de Quarte et Sixte augmentées n'offre pas une seule bonne exception, si ce n'est qu'il peut se changer en accord de Sixte augmentée.

Der übermässige Quart-Sext-Accord bietet nicht eine gute Ausnahme dar, es müsste denn seyn, dass er sich in den übermässigen Sext-Accord umändern könne.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Les exceptions praticables dans la résolution de l'accord diminué, de l'accord de quinte augmentée, et de l'accord de quinte augmentée avec septième sont indiquées dans l'analyse que nous avons faite de ces accords.

Toutes ces exceptions, quoique bonnes en elles-mêmes, peuvent cependant produire un mauvais effet, quand elles sont mal employées; il n'y a, à cet égard, de guides certains que l'oreille et le sentiment musical.

Die anwendbaren Ausnahmen bei der Auflösung des verminderten Dreiklanges, des Accords mit der übermässigen Quinte, und jenes der übermässigen Quinte mit der Septime, sind bereits in der gegebenen Zergliederung dieser Accorde schon angezeigt worden.

Alle diese, an sich erlaubten Ausnahmen, können jedoch eine schlechte Wirkung hervorbringen, wen sie übel angebracht sind; es giebt in dieser Hinsicht keine andere Leitung, als das Ohr und das musikalische Gefühl.

DES ACCORDS DISSONANS APRÈS UN ACCORD PARFAIT.

Les accords parfaits n'éxigeant pas de résolutions comme les accords dissonans, leur emploi offre plus de ressources; car chaque accord de la classification peut immédiatement leur succeder.

VON DEN DISSONIERENDEN ACCORDEN, WENN SIE EINEM VOLLKOMMENEN ACCORDE NACHFOLGEN.

Da die vollkomenen Accorde keine Auflösung, (gleich den dissonierenden,) begehren, so liefert deren Gebrauch weit mehr Hilfsmittel, denn jeder Accord aus der Klassen-Ordnung kan ihnen unmittelbar nachfolgen.

Nous avons dit dans la première partie de quelle manière ils se lient entr'eux, il nous reste à indiquer comment ils peuvent être suivis par les accords dissonans.

Tous les accords dissonans peuvent succéder à un accord parfait majeur et neuf seulement à un accord parfait mineur. Les deux exclus sont. 1° l'accord de quinte augmentée, 2° le même avec septième.

Voici des **EXEMPLES**.

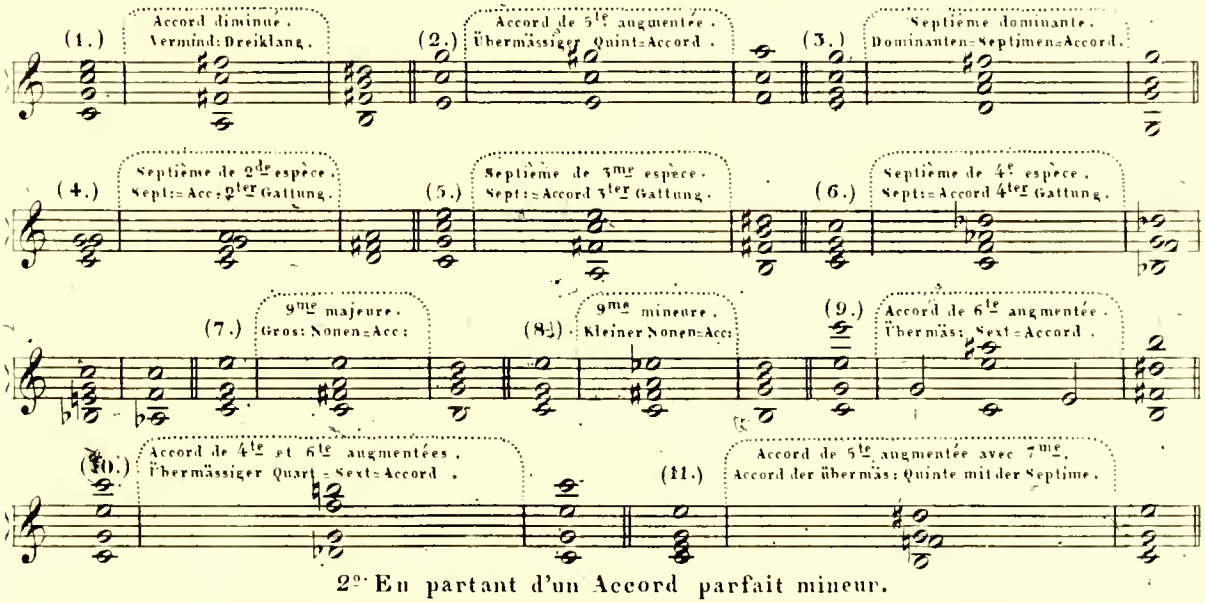
Wir haben schon im ersten Theile gesagt, auf welche Art sie sich unter einander verbinden; es bleibt uns noch übrig anzuzeigen, auf welche Art ihnen die dissonierenden Accorde nachfolgen dürfen.

Alle dissonierenden Accorde können einem vollkomenen Dur-Dreiklange nachfolgen; und nur neune einem vollkomenen Moll-Dreiklange. Die zwei ausgeschlossenen sind: 1tens, der übermässige Quinten-Accord, und 2tens, derselbe mit der Septime.

Hier sind Beispiele.

1° En partant d'un accord parfait majeur.

1tens Indem man von einem vollkomenen Dur-Dreiklange ausgeht.



2° En partant d'un Accord parfait mineur.

2tens Indem man von einem vollkomenen Moll-Dreiklange ausgeht.



Chaque accord se trouvant douze fois dans notre système, (c'est-à-dire sur chacun des douze demi-tons de la gamme,) il est clair que tous les accords ne sont pas propres à succéder à un même accord parfait et qu'il faut faire un choix. Parmi ceux de la même espèce, (par exemple parmi les douze accords de septième de quatrième espèce,) il n'y en a quelquefois qu'un seul qui puisse suivre un accord parfait déterminé, tandis que, parmi ceux d'une autre espèce, il y en a souvent trois, quatre et plus: il y a, par exemple, sept accords de septième dominante qui peuvent succéder à un même accord parfait, comme on peut le voir par les modulations suivantes:

Da jeder Accord sich in unserem Systeme zwölfmal vorfindet, (nähmlich auf jedem der zwölf halben Töne der Tonleiter), so ist es klar, dass nicht alle Accorde geeignet sind, einem und demselben vollkommenen Dreiklange nachzufolgen, und dass man daher eine Auswahl treffen muss. Unter jenen von einer einzigen Gattung, (z.B. unter den zwölf Septimen-Accorden 4ter Gattung) giebt es manchmal nur einen einzigen, der einem bestimmten vollkomenen Dreiklange nachfolgen kann, während unter denen, von einer andern Gattung, es ihrer oft drei, vier, und mehrere, giebt: so giebt es z.B., sieben Dominanten-Septimen-Accorde, die einem und demselben vollkomenen Dreiklange nachfolgen können, wie man aus nachfolgenden Modulationen ersehen kann:

1º) En partant d'un Accord parfait majeur.

1tens.) Indem man von einem vollkommenen Durdreiklange ausgeht.



2º) En partant d'un Accord parfait mineur.

2tens.) Indem man von einem vollkommenen Molldreiklange ausgeht.



On ne peut connaître que par une grande habitude les chances nombreuses qui se présentent dans l'enchaînement des accords.

AUTRES OBSERVATIONS SUR LES CADENCES.

(1°) Toute cadence parfaite peut se changer en demi-cadence ; pour opérer ce changement, il ne faut qu'en retrancher le dernier accord ; et avoir soin que l'avant dernier soit un accord parfait et non pas une septième dominante.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



(2°) La demi-cadence peut se changer aussi en cadence parfaite ; il ne faut pour celà que lui ajouter l'accord de la tonique sans renversement.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



(3°) Chaque cadence parfaite devient cadence rompue si l'on en renverse ou si l'on en change l'accord final ainsi que nous l'avons demontré précédemment.

(4°) Une cadence parfaite peut être affaiblie par la partie supérieure.

Nur durch eine sehr grosse Erfahrung kann man alle die zahlreichen Wechselfälle kennen lernen, welche sich in der Verkettung der Accorde darbiethen.

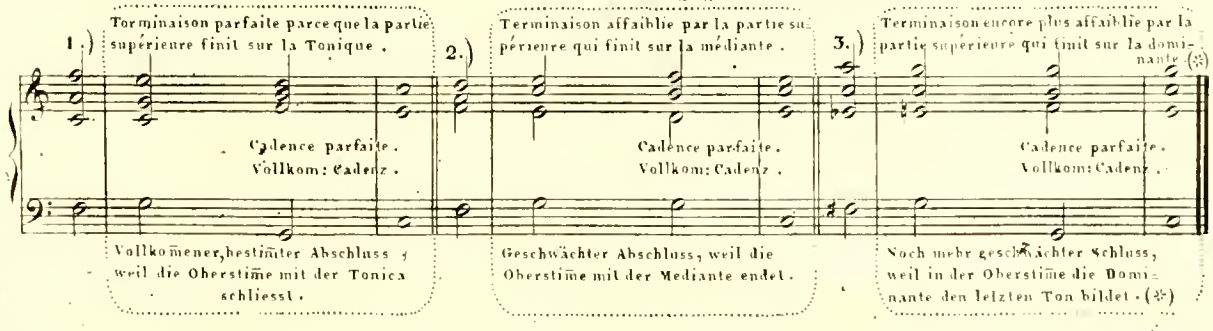
ANDERE BEMERKUNGEN ÜBER DIE CADENZEN.

(1tens) Jede vollkomene Cadenz kan sich in eine Halbcadenz umwandeln ; um diese Verwandlung zu bewirken, braucht man nur den letzten Accord wegzulassen, und Sorge zu tragen, dass der vorletzte ein vollkommener Dreiklang, anstatt der Dominanten-Septime sey.

(2tens) Die Halbcadenz kan sich auch in eine vollkomene verwandeln ; man braucht ihr zu diesem Zwecke nur den unumgekehrten Dreiklang auf der Tonica beizufügen.

(3tens) Jede vollkomene Cadenz wird zur gebrochenen, wen man ihren Schlussaccord umkehrt oder verändert, wie wir vorher bewiesen haben.

(4tens) Eine vollkomene Cadenz kan durch die Oberstime geschwächt (weniger bestimt gemacht) werden.



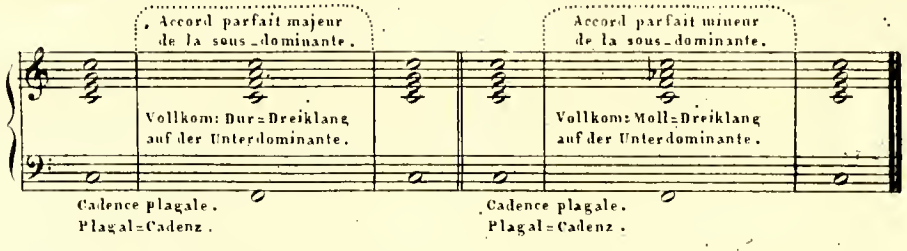
(*) Ces deux dernières cadences parfaites peuvent s'employer dans les périodes intermédiaires. On les évite dans les périodes finales, à moins qu'une intention mélodique ne les légitime.

(*) Diese zwei letzten Cadenzen können in den mittleren Perioden angewendet werden. Man vermeidet sie in den Schlussperioden, wen nicht der absichtliche Gang der Melodie dazu berechtigt.

(5º) On appelle *Cadence Plagale* celle dont l'accord final est précédé de l'accord parfait de la sous-dominante sans renversement.

(5tens) Eine *Plagal-Cadenz* (flache, tiefe, oder matte Cadenz) nent man diejenige, wenn dem Schlussaccorde ein vollkomener unumgekehrter Dreiklang auf der Unterdominante vorangeht.

EXEMPLES.



BEISPIELE.

Cette cadence n'a guère lieu de nos jours que dans la musique d'eglise, et après la cadence parfaite ordinaire.

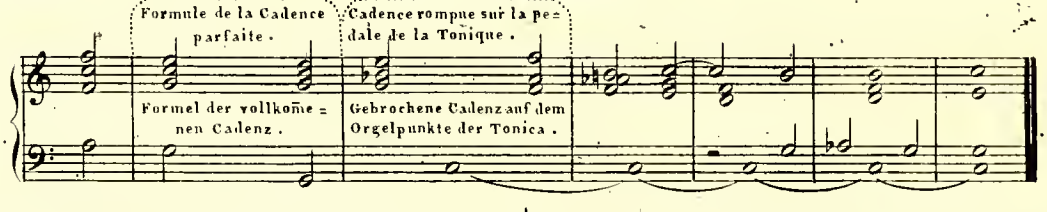
Diese Cadenz wird in unseren Tagen meistens nur noch in der Kirchenmusik, nach vorangegangener vollkommener Cadenz, angewendet.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



(6º) Lorsqu'on finit un morceau par une pédale sur la tonique, il faut que la formule de la cadence parfaite précède cette pédale qui n'est, dans ce cas, qu'une prolongation de la cadence, mais on peut interrompre la cadence parfaite sur la pedale de la manière suivante.

(6tens) Wen ein Stück mit dem Orgelpunkte auf der Tonica endet, so muss die Formel der vollkomenen Cadenz diesem Orgelpunkte vorangehen, welcher, in diesem Falle, nur eine Verlängerung der Cadenz ist; aber man kan die vollkomene Cadenz auf dem Orgelpunkte auf folgende Art unterbrechen.



La cadence parfaite termine toujours la période musicale; si on voulait prolonger cette période, (ce qui peut arriver fort souvent) il faudrait ou changer en demi-cadence la cadence parfaite ou bien la rompre. On abrège une période, en changeant la demi-cadence en cadence parfaite.

On peut souvent *prolonger* la demi-cadence:

Die vollkomene (oder ganze) Cadenz endet immer die musikalische Periode; wen man (was sehr oft geschehen kann,) diese Periode verlängern wollte, so müsste man die ganze Cadenz in eine halbe oder gebrochene verwandeln. Eine Periode wird verkürzt, wen die Halbcadenz in eine ganze umgewandelt wird.

Man kan die Halb-Cadenz oft *verlängern*:



On fait surtout usage de la prolongation de la demi-cadence pour assurer une nouvelle tonique. EXEMPLE.

Von dieser Verlängerung der Halb-Cadenz macht man vorzüglich Gebrauch, um eine neue Tonica sicher zu bestimmen. BEISPIEL.



Autre exemple. Modulation en *Ré* mineur et prolongation de la demi-cadence sur la dominante de ce nouveau ton :

Anderes Beispiel. Modulation nach D moll, und Verlängerung der Halbcadenz auf der Dominante von dieser neuen Tonart :



Autre exemple. Modulation en *Sol* et prolongation de la demi-cadence sur la dominante de ce nouveau ton :

Anderes Beispiel. Modulation nach *G* und Verlängerung der Halbcadenz auf der Dominante dieser neuen Tonart :

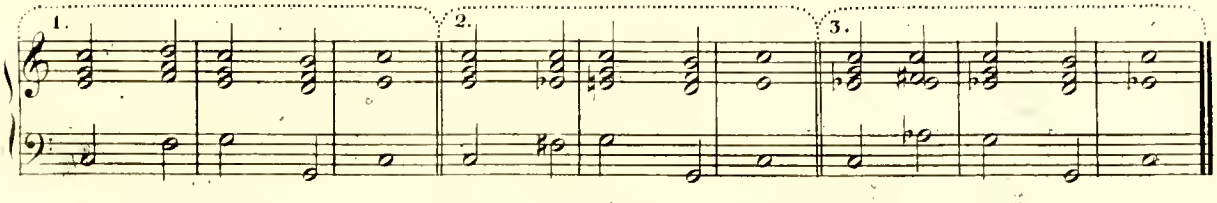


Ce dernier exemple est le plus usité pour assurer la nouvelle tonique d'une manière indubitable dans les grands morceaux divisés en deux parties ; tels que les Ouvertures, Symphonies, Quatuors, Sonates, &c. . . .

Comme l'harmonie n'est pas trop riche en formules de cadences parfaites et que les trois formules suivantes :

Dieses letzte Beispiel ist das gebräuchlichste, um die neue Tonica in grossen, in zwei Theile getheilten Musikstücken auf unzweifelhafte Art sicher zu bestimmen ; wie in Ouverturen, Sinfonien, Quartetten, Sonaten, &c. . . .

Da die Harmonie eben nicht sehr reich an verschiedenartigen Formeln zu vollkommenen Cadenzen ist, und die drei folgenden :



sont extrêmement usées, nous croyons rendre service aux élèves en leur indiquant d'autres

sehr verbraucht und gemein geworden sind, so glauben wir den Schülern einen Dienst zu er-

pieces de terminer les periodes. Ces trois formules ne sont usées que parce qu'on y employe toujours l'accord de Quarte et Sixte. En évitant cet accord dans les cadences finales, (ce qui est très facile,) on en obtiendra de plus piquantes. En voici quelques unes où la $\frac{6}{4}$ est supprimée.

weisen, wenn wir ihnen andere Arten, die Perioden zu endigen, anzeigen. Die drei Formeln sind abgenützt, weil darin der Quart-Sext Accord überall gebraucht wird. Wenn man nun in den Cadenzen diesen Accord vermeidet, (was sehr leicht ist,) so erhält man deren weit interessantere. Hier einige dieser Art, wo der $\frac{6}{4}$-Accord vermieden ist.



DE L'ENCHAINEMENT DES ACCORDS DANS LA MÊME GAMME.

VON DER VERBINDUNG DER ACCORDE IN DERSELBEN TONLEITER.

26.) Anmerkung des Übersetzers. Da von nun an die Accorde oft nur durch Ziffern angezeigt werden, so hat der Schüler vorläufig zu merken, dass, wo gar nichts über der Bassnote steht, oder ein 3, 5, 8, $\frac{5}{3}$, oder $\frac{8}{5}$ darüber gesetzt ist, stets der Dreiklang, (dur- oder moll-oder vermindert, so wie die vorgezeichnete Tonart und Stufe es erheischt,) genommen werden muss. Auch die andern Accorde werden meistens nur durch eine oder zwei Ziffern angezeigt und auch darnach benannt. Um sich nun schnelles Lesen bezifferter Bässe anzugewöhnen, muss der Schüler sich wohl einprägen, welche Intervalle zu jeder Ziffer im Spielen noch hinzugefügt werden müssen, um jeden Accord vollständig zu machen. Zur 2 gehört demnach $\frac{6}{4}$; zur 4 gehört $\frac{8}{5}$; zur 6 die $\frac{8}{3}$; zur 7 die $\frac{5}{3}$; zur 9 die $\frac{5}{3}$; zur $\frac{4}{3}$ die 6; zur $\frac{6}{5}$ die 3. Die Versetzungszeichen gelten wie bei den Noten; doch werden sie eben so gut der betreffenden Ziffer nach- als vorgesetzt. Dieses reicht zur besseren Übersicht des gegenwärtigen Capitels einstweilen hin, da unmittelbar darnach ohnehin der, von der Bezifferung ausführlich handelnde Abschnitt nachfolgt.

Dans chaque gamme majeure, on trouve sept accords de trois sons, savoir: trois accords parfaits majeurs, trois accords parfaits mineurs, et un diminué, par exemple:

In jeder Dur-Tonleiter findet man 7 dreistimige Accorde; nähmlich 3 vollkomene Dur-Dreiklänge, 3 vollkomene Moll-Dreiklänge, und einen verminderten Dreiklang, z:B:



(*) Cette formule est remarquable par l'emploi de la suspension marquée d'une (+). Voyez la note page, 113.

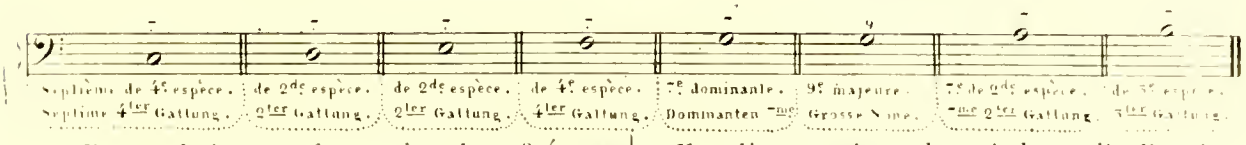
(*) Diese Formel ist wegen dem Gebrauch der mit + bezeichneten Verzögerung bemerkenswerth. Siehe die Anmerkung [illegible] den

Les plus usités de ces sept accords sont le 1er sur la tonique ; le 5me sur la dominante ; le 4te sur la sous-dominante ; viennent après le 2e et le 6me. Le 3me sur la *médiante* est très rare ; et le 7me sur la *note sensible* ne s'employe presque jamais, si ce n'est dans une progression ou succession régulière d'accords, ou bien en modulant passagèrement en *La mineur*, ainsi que nous l'avons remarqué dans l'analyse de cet accord. Sur cette même gamme majeure on trouve huit accords dissonans.

EXEMPLE.

Die gebräuchlichsten dieser 7 Accorde sind: der 1te auf der Tonica, der 5te auf der Dominante, der 4te auf der Unterdominante; hiernächst komen der 2te und der 6te. Der 3te, auf der *Mediante*, ist sehr selten; und der 7te, auf der *empfindsamen Note* wird fast nie angewendet, es müsste denn in einer regelmässigen Fortschreitung oder Reihenfolge von Accorden, oder auch bei durchgehender Modulierung nach *f moll* seyn, wie wir bei der Zergliederung dieses Accordes gezeigt haben. Auf derselben *Dur* Tonleiter findet man 8 dissonierende Accorde:

BEISPIEL.



De ces huit accords on n'employe fréquemment que la septième dominante, quelquefois la septième sur le second degré de la gamme et la neuvième majeure, mais beaucoup plus rarement. Les autres accords de septième n'ont lieu que dans une succession régulière par quintes inférieures. Ainsi le nombre d'accords dont on peut faire continuellement usage dans un ton majeur est de huit. EXEMPLE.

Von diesen 8 Accorden wird nur die Dominanten-Septime häufig gebraucht; bisweilen, jedoch weit seltener, die Septime auf der zweiten Stufe der Tonleiter, und die grosse None. Die andern Septimen finden nur bei einer regelmässigen Fortschreitung nach Unterquinten statt. Also ist die Zahl der Accorde, von denen man ununterbrochen in einer Dur-Tonart Gebrauch machen kann, acht. BEISPIEL.



Comme il faut employer les uns plus fréquemment que les autres, nous les présenterons dans l'ordre ci-dessous, qui indique que le premier s'employe plus souvent que le second, le second plus que le troisième et ainsi de suite:

Da die einen häufiger als die andern angewendet werden müssen, so stellen wir sie, hierfolgend, in der Ordnung dar, welche anzeigt, dass der erste öfter als der zweite, der zweite öfter als der dritte, u. s. f., im Gebrauche vorkommt:



Ces huit accords étant aussi usités dans leurs différens renversemens, cela contribue beaucoup à varier l'harmonie de la *même gamme*.

Au moyen de ces renversemens, la basse peut recevoir plusieurs de ces huit accords sur la même note ou sur le même degré de la gamme.

Da diese acht Accorde auch in ihren Umkehrungen zu verwenden sind, so trägt dieses zur Mannigfaltigkeit der Harmonie-Veränderungen *auf einer und derselben Tonleiter*, sehr bei.

Mittelst dieser Umkehrungen kan der Bass mehrere dieser acht Accorde auf einer und derselben Note oder Stufe der Tonleiter empfangen.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



Comme la Basse peut recevoir plusieurs accords sur le même degré de la gamme, on ne peut pas indiquer positivement d'avance quel accord on doit lui donner de preférence sur tel ou tel autre degré ; cela dépend de l'accord qui précède et très souvent encore de celui qui suit. Mais il est certain que l'accord sera mal choisi sur un degré quelconque :

1º Quand il renfermera une quarte juste, non préparée, entre la Basse et une partie haute ;

2º Quand cette quarte juste n'aura pas une résolution convenable sur l'accord suivant ;

3º Quand la septième sur le second degré, dans quelque renversement qu'elle se trouve, ne sera point préparée ;

4º Quand un accord dissonant ne pourra pas avoir une résolution convenable.

En général, il faut éviter d'employer inutilement le second renversement des accords, parce que ce renversement rend la Basse faible ou fautive. Il faut aussi éviter de prendre la septième dominante dans son troisième renversement dans les cas suivans ; que l'expérience rejette :

Da also im Basse auf derselben Stufe der Tonleiter verschiedene Accorde vorkomen können, so kan man nicht sicher im voraus bestimmen, welchen Accord man vorzugsweise dieser oder jener Stufe geben kan ; dieses hängt von dem vorhergehenden und sehr oft auch von dem nachfolgenden Accorde ab. Doch ist es gewiss, dass derjenige Accord auf irgend einer Stufe übel gewählt wäre,

1tens. In welchem eine unvorbereitete reine Quart zwischen dem Basse und einer Oberstimme befindlich wäre ;

2tens. Wen diese reine Quart keine schickliche Auflösung in den folgenden Accord hätte ;

3tens. Wen die Septime auf der zweiten Stufe, in welcher Umkehrung sie auch vorkommen mag, nicht vorbereitet wäre ;

4tens. Wen ein dissonierender Accord keine gehörige Auflösung haben könnte.

Überhaupt muss man vermeiden, die zweite Umkehrung der Accorde unnöthigerweise anzuwenden, weil diese Umkehrung den Bass schwach und fehlerhaft macht. Auch muss man vermeiden, die Dominanten-Septime in ihrer dritten Umkehrung in folgenden, von der Erfahrung verworfenen Fällen anzuwenden :



Ainsi il ne faut pas que la Basse prenne le troisième renversement de la septième dominante en partant du 6e et du 2d degrés de la gamme (excepté comme au Nº 4), mais elle peut le faire en partant de tout autre degré, par éxemple :

Also kan der Bass die dritte Umkehrung des Dominanten-Septimen-Accordes nicht nehmen, wen er von der 6ten und 2ten Stufe der Tonleiter ausgeht, (mit Ausnahme von obigem Nº 4;) dagegen kann er es, von jeder andern Stufe ausgehend, thun ; wie z: B:



Il ne faut pas oublier cependant que le premier accord de l'exemple numéro 1 doit être sans renversement, car s'il etait Sixte ou quarte et Sixte, l'exemple serait mauvais ce qui est egalement réjetté par l'expérience.

Man darf jedoch nicht vergessen, dass in dem Beispiele N° 1, der erste Accord ohne Umkehrung seyn muss; denn wenn er ein Sext- oder Quart-Sext-Accord wäre, so würde das Beispiel fehlerhaft seyn, wie es ebenfalls die Erfahrung beweist.



On peut encore, sans sortir du ton, employer les quatre accords suivants :

Man kän auch, ohne aus der Tonart herauszu gehen, folgende vier Accorde anwenden :



Voici la manière de s'en servir :

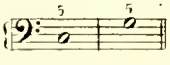
Hier die Art sich ihrer zu bedienen:

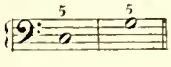


Ce que nous avons dit des accords pris dans un ton majeur s'applique aussi à quelques exceptions près, aux tons mineurs. Les accords de trois sons, dont on peut faire un usage fréquent dans ces derniers, sont :

Das, was wir von den aus einer Dur-Tonart entnommenen Accorden sagten, wird auch bis auf einige Ausnahmen in den Moll-Tonarten angewendet. Die dreistimigen Accorde, von welchen man in den letzteren häufigen Gebrauch machen kann, sind :



Les accords parfaits du 3e et du 7me degrés dans le ton mineur  ne s'employent que pour faire une modulation passagère en Ut majeur, ou bien dans une succession réguliere d'accords par quintes inférieures.

Auf der 3ten und 7ten Stufe dieses Moll-Tones, nähmlich auf  wird der vollkomene Dreiklang nur gebraucht, um eine durchgehende Ausweichung nach C dur zu bewirken, oder auch in einer regelmässigen Fortschreitung der Accorde nach Unterquinten.

Les accords dissonans qu'on peut prendre dans une gamme mineure sont :

Die dissonierenden Accorde, welche man auf einer Moll-Scala nehmen kann, sind :



Tous les autres accords dissonans qu'on trouve dans cette gamme ne peuvent servir que pour moduler, ou pour faire une succession par quintes inférieures

Alle andern dissonierenden Accorde, welche man auf dieser Scala findet, können nur zur Modulation oder zur Fortschreitung nach Unterquinten dienen.

Voici les différens accords que l'on peut prendre sur chaque degré de la gamme mineure : (*)

Hier sind die verschiedenen Accorde, welche man auf jeder Stufe der Moll-Tonleiter nehmen kann :



Nous présenterons ici un tableau, plus complet que les précedens, qui sera très utile aux elèves qui desirent connaître au juste la quantité d'accords *possibles* (et leurs modifications par les renversemens) sur chaque dégrè d'une gamme majeure, sans sortir du ton, c'est-a-dire, sans qu'aucun de ces accords soit étranger à la même gamme, (*) ce tableau est précieux dans l'emploi du *Contrepoint double*, de la fugue, du genre fugué, et pour trouver une harmonie correcte et distinguée sous des chants difficiles à accompagner :

Hier geben wir eine Tabelle, die, vollständiger als die vorhergehenden, den Schülern sehr nützlich seyn kañ, indem sie die Zahl *aller*, auf jeder Stufe der Dur-Tonleiter *möglichen* Accorde, (und ihrer, durch die Umkehrung veranlassten Veränderungen), ohne aus der Tonart herauszuschreiten, (das heisst, ohne dass einer dieser Accorde derselben Scala fremd sey, (*)) deutlich zur Kentniss bringen, diese Tabelle ist höchst schätzbar für den Gebrauch des *doppelten Contrapunkts*, der Fuge, des fugirten Styls, und um unter solche Melodien, welche schwierig zu accompagnieren sind, eine richtige und gewählte Harmonie finden zu können.



(*) Et de plus sans qu'aucune note de la gamme soit alterée.

(*) Und überdiess ohne das irgend eine Stufe der Tonleiter durch ein Versetzungszeichen geändert sey.

(a) c'est un renversement de l'accord de neuvième majeure, sans la note fondamentale, dont le LA doit être indiqué avec le chiffre 12, parce qu'il ne peut avoir lieu que dans la partie supérieure.

(a) Dieses ist die Umkehrung des grossen Nonen Accordes, ohne die Fundamentalnote, wobei das A durch die Ziffer 12 angezeigt werden muss, weil selbes nur in der Oberstimme befindlich seyn kann.

(b) c'est encore un renversement de la neuvième majeure dont le LA s'indique avec le chiffre 10 par la même raison.

(b) Auch dieses ist eine Umkehrung des grossen Nonen-Accordes, dessen A, aus derselben Ursache durch die Ziffer 10 angezeigt wird.

(c) Cet accord joue un double role dans la gamme majeure : il est septième de troisième espèce (SI, RE, FA, LA,) et neuvième majeure provenant de (SOL, SI, RE, FA, LA.) Voyez l'analyse de ce dernier accord, page 50, premiere partie.

(c) Dieser Accord spielt in der Dur-Scala eine doppelte Rolle : Er ist Septimen-Accord 3ter Gattung (H, D, F, A,) und Nonen-Accord in seiner Abstammung von (G, H, D, F, A.) Siehe die Zergliederung dieses letzten Accords, im ersten Theil, Seite 50.

Une même note étant commune à différents accords, il ne s'agit que de chercher chacun de ceux dans les quels elle entre comme note intégrante pour trouver soi-même la quantité d'accords qu'il est possible de prendre sur chaque dégré.

Voici un Air accompagné seulement avec les accords pris de la même gamme et tous leurs renversemens, ce qui donne les 52 modifications contennes dans le tableau précédent.

Da jede Note verschiedenen Accorden gemeinschaftlich ist, so handelt es sich nur darum, jeden von allen denen aufzusuchen, von welchen sie eine wesentliche Note ist, um sodann selber die Zahl der Accorde zu finden, welche auf jeder Stufe zu nehmen möglich ist.

Folgender Gesang ist nur mit den aus einer und derselben Tonleiter entnommenen und in allen ihren Umkehrungen angewandten Accorden begleitet, wodurch die 52 in der vorhergehenden Tabelle enthaltenen Veränderungen angebracht werden.






f
p
p
f
tr
p
p


tr
f
p
f
tr tr tr tr
tr
f

Il existe une formule d'accompagnement, quand la gamme est dans la Basse, connue sous le nom de *Règle d'Octave*.

EXEMPLE.

Es giebt eine, unter dem Namen *Octaven Gang* bekañte Begleitungsformel, wenn die Tonleiter im Basse vorkommt.

BEISPIEL.



Cette formule est de si peu de ressource dans la composition pratique qu'elle ne vaut pas la peine d'être discutée dans cet ouvrage. Elle ne serait indispensable que si la Basse était contrainte de marcher continuellement par gammes ascendantes ou descendantes, et qu'il n'y eût pas moyen de prendre plusieurs accords différens sur un même degré.

Diese Formel ist in der praktischen Composition von so geringem Nutzen, dass es nicht der Mühe werth ist, sie in diesem Werke zu erörtern. Sie wäre nur dañ schlechterdings nothwendig, weñ der Bass iñer ununterbrochen, nur in deñ auf- und absteigenden Tonleitern fortschreiten müsste, und weñ es nicht möglich wäre, mehrere verschiedenartige Accorde auf einer und derselben Stufe zu nehmen.

27.) Anmerkung des Übersetzers. Da dieser Octavengang auch bisweilen unbeziffert vorkommt, so kañ es dem Schüler nicht schaden, wenn er ihn so, wie er hier in C dur und A moll nachfolgt, in allen Tonarten öfter durchspielt.



DE LA CLARTÉ DANS L'HARMONIE.

Il ne suffit pas d'être pur, correct et riche en harmonie ; il faut encore être clair. Il importe donc de savoir ce qu'il faut éviter pour ne pas pécher contre la clarté. L'harmonie paraît confuse, dès que l'oreille ne peut point la saisir avec facilité. Si elle ne marchait constamment que par accords plaqués, avec des rondes ou des blanches, il est évident qu'on tomberait rarement dans ce défaut, parce que l'oreille aurait assez de temps pour saisir aisément ce qu'on lui ferait entendre. Or, ce qui rend l'harmonie obscure est :

1º Une grande rapidité dans la succession des notes, des accords et des tons.

2º La complication des mouvemens divers qui se font simultanément dans les différentes parties ; surtout lorsqu'ils sont en même temps accompagnés d'une suite d'accords qui se succèdent avec beaucoup de promptitude ou avec des modulations subites.

VON DER KLARHEIT IN DER HARMONIE.

Es ist nicht hinreichend, eine reine, richtige und reichhaltige Harmonie hervorzubringen; sie muss auch klar, (verständlich) seyn. Es ist daher wichtig zu wissen, was man vermeiden soll, um nicht gegen die Klarheit zu sündigen. Die Harmonie wird verworren, sobald das Ohr sie nicht mit Leichtigkeit auffassen kan. Würde sie nur imer in festen, langsamen Accorden, in ganzen und halben Noten fortschreiten, so würde man natürlicherweise selten in diesen Fehler verfallen, weil das Gehör hinreichend Zeit hätte, das Vernomene aufzufassen. Was also die Harmonie unverständlich macht, ist :

1tens Eine zu grosse Raschheit in der Nacheinanderfolge der Noten, Accorde und Töne.

2tens Die Überhäufung der Bewegungen, die in den verschiedenen Stimen zu gleicher Zeit statt haben; besonders wen sie dabei noch von einer Reihe von Accorden begleitet werden, die mit grosser Schnelligkeit und mit plötzlichen Modulationen nacheinander folgen.

28.) Anmerknng des Übersetzers. Hiezu ist noch zu rechnen: das Vermengen (Durcheinanderlaufen) der Stimen, wen sie, zu enge aneinander gehalten, ihren Gang nicht frei verfolgen können; so wie auch die Überfüllung der Harmonie durch unzweckmässige Verdopplungen, wenn das Streben nach Vollstimigkeit entweder zu sehr, oder ohne Berücksichtigung der Instrumente, für welche man eben schreibt, bemerkbar wird.

Deux mouvemens différens à la fois se marient facilement ; trois mouvemens différens à la fois se lient un peu plus difficilement ; quatre mouvemens différens à la fois peuvent déjà nuire à la clarté, s'ils ne sont pas bien combinés entr'eux, et surtout si on n'observe pas en même temps de ne faire succéder les accords qu'à la distance d'une mesure au moins. Mais avec plus de quatre mouvemens différens à la fois, la confusion est presque inévitable.

C'est donc peine perdue que de chercher à donner, pour ainsi dire, à chaque partie de l'orchestre un mouvement différent. Cette manière de traiter une telle masse d'instrumens ne vaudrait rien, même pour peindre le chaos.

Zwei verschiedenartige Bewegungen zu gleicher Zeit sind leicht zu vereinigen ; drei verschiedene Bewegungen zugleich sind schon etwas schwieriger zu vereinen ; vier gleichzeitige, verschiedenartige Bewegungen können schon der Klarheit schaden, wen sie nicht gut zwischeneinander berechnet sind, und vorzüglich, wenn man nicht zugleich beobachtet, die Accorde nur in dem Zwischenraume von wenigstens einem Takte, nach einander folgen zu lassen. Aber mit mehr als vier verschiedenen Bewegungen zu gleicher Zeit, ist die Verwirrung beinahe unvermeidlich.

Es ist also verlorene Mühe, wen man sich bestrebt, jeder Orchesterstime, so zu sagen, eine andere Bewegung zu geben. Diese Art, eine solche Masse von Instrumenten zu behandeln, würde gar nichts taugen ; nicht einmal um ein Chaos zu mahlen.

Il ne faut pas tomber d'une extrême dans l'autre et, pour se rendre intelligible, viser à la pauvreté : la difficulté est d'etre à la fois riche et clair.

L'harmonie à trois, et surtout celle à deux parties, sont bien moins sujettes à devenir confuses que l'harmonie à plus de trois parties ; c'est par cette raison qu'il faut en faire souvent usage, particulièrement dans les morceaux consacrés au public.

En résumé, nous recommandons aux élèves, pour être clairs, de ne pas trop compliquer les mouvemens simultanés des parties, de ne point étrangler les modulations en passant trop légèrement sur les accords intermédiaires ; de se méfier d'une succession d'accords trop rapide ; d'éviter de donner un accompagnement compliqué ou de prétention à une mélodie prédominante, et de ne pas changer de ton à tout coup.

Outre la clarté dans l'harmonie il y en a une autre qui n'est pas moins importante : elle dépend du choix des idées et de l'ordre avec lequel on les enchaîne. Partout où il n'y a ni *unité d'idées*, ni *proportion*, ni *symétrie*, il y a confusion. Mais, comme nous avons déjà suffisamment développé cette matière dans notre traité de mélodie, il serait superflu de s'en occuper ici. Nous terminerons ces observations par la remarque suivante :

Un Compositeur est sujet à s'egarer, lorsqu'il veut peindre musicalement certains mouvemens phisiques ou moraux. S'il ne respecte pas les lois, les préceptes et les conventions de son art, ses productions ne présenterons plus qu'un amas confus de notes qui offensera l'oreille sans rien peindre à l'imagination ni à l'esprit.

Les Musiciens doivent imiter les grands poëtes, dont les vers sont toujours purs et intelligibles quelque soit l'image qu'ils veulent rendre.

Man muss aber nicht aus einem Fehler in den andern fallen, und, um sich verständlich zu machen, leere Dürftigkeit darbringen : das schwierige ist, zugleich reich und klar zu seyn.

Die dreistimige, und vorzüglich die zweistimige Harmonie sind weit weniger dem unterworfen, sich zu verwirren, als die Harmonie von mehr als drei Stimen ; daher muss man von jenen, besonders in den zur Öffentlichkeit bestimmten Werken, oft Gebrauch machen.

Überhaupt, um klar zu seyn, rathen wir den Schülern, die zusamenwirkenden Stimmen nie zu sehr zu verwickeln ; die Modulationen durch allzuschnelles Hineilen über die Zwischenaccorde nicht zu ersticken ; den zu raschen Accorden Fortschreitungen zu misstrauen ; ferner zu vermeiden, dem vorherrschenden Gesange eine überladene oder allzu anspruchvolle Begleitung zu geben ; — und endlich nicht alle Augenblicke die Tonarten zu wechseln.

Nebst dieser Reinheit der Harmonie, giebt es noch eine andere nicht minder wichtige : sie hängt von der Wahl der Jdeen (Gedanken) und von der Ordnung ab, in welcher man sie aneinander bindet. Überall, wo es weder *Einheit der Jdeen*, noch *Übereinstimmung* und *Ebenmass* derselben giebt, ist Verwirrung. Aber da dieser Gegenstand in dem, von der Melodie handelnden Theile hinreichend entwickelt wird, so wäre es überflüssig, sich hier damit zu beschäftigen. Wir werden diese Andeutungen mit folgender Bemerkung schliessen :

Ein Tonsetzer ist in Gefahr sich zu verirren, wen er gewisse phisische, oder Gemüthsbewegungen schildern will. Wen er dabei nicht die Gesetze, die Vorschriften, und das Schickliche seiner Kunst beachtet, so werden seine Erzeugnisse nur eine verwirrte Masse von Tönen seyn, die das Ohr beleidigt, ohne der Einbildungskraft oder dem Verstande ein Bild darzustellen.

Die Musiker sollen die grossen Dichter nachahmen, deren Verse imer rein und verständlich sind, in welcher Art auch das Gemälde seyn mag, das sie vor unsere Seele bringen wollen.

C'est ainsi que *Sophocle*, *Euripide*, *Virgile*, *le Tasse*, *Racine*, *Molière*, et tant d'autres ont mis en jeu les passions les plus déréglées et tracé les situations les plus étranges, sans jamais outrager les lois de l'harmonie poëtique; enfin, depuis *Homère* jusqu'à nos jours, il n'y a eu que ce moyen de passer à la postérité.

Imitez, si vous le pouvez, les accens barbares des sauvages, les hurlemens des animaux féroces, le choc des élémens en courroux et les tourmens de l'enfer, mais respectez votre art: sans quoi le courroux des élémens, les cris sauvages et les hurlemens des animaux féroces seront encore préférables à vos tableaux, parce qu'ils ne sortent pas de la nature.

DE LA MANIÈRE D'INDIQUER L'HARMONIE PAR DES CHIFFRES PLACÉS AU DESSUS DE LA BASSE.

Ce fut *Ludovico Viadana* qui, dans le dix-septième siècle, imagina de chiffrer la Basse, pour indiquer l'harmonie. Sa méthode fut généralement adoptée. Ce n'est que depuis environ dix huit ans qu'on y a introduit en France différens changemens qui n'ont été admis dans aucun autre pays. La méthode primitive étant la plus générale et la seule avec laquelle on puisse accompagner les basses chiffrées de tous les grands maîtres, nous pensons qu'il faut s'en tenir à elle.

On se sert des huit chiffres suivans: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, quelquefois aussi de 1, 10, 11, 12, mais seulement dans des cas particuliers. Ces chiffres indiquent autant d'intervalles, 2 signifie une seconde, 3 une tierce, 4 une quarte, et ainsi de suite.

So haben *Sophocles*, *Euripides*, *Virgil*, *Tasso*, *Racine*, *Moliere*, *Wieland*, *Schiller*, *Göthe*, die zügellosesten Leidenschaften uns vorgeführt, die fremdartigsten Begebenheiten gezeichnet, ohne jemals die Gesetze der poetischen Harmonie zu beleidigen; und seit *Homer* bis auf unsere Tage war diess das einzige Mittel, zur Nachwelt zu gelangen.

Ahmt, wenn ihr könt, die barbarischen Töne der Wilden, das Heulen der grimigen Thiere, das Brüllen der erzürnten Elemente, und die Qualen der Hölle nach, aber achtet dabei eure Kunst: ohne dieses wird sonst das wirkliche Heulen des Sturmes, das Barbaren-Geschrei und Gebrüll des wilden Thieres eurer Nachahmung noch vorzuziehen seyn: denn es entfernt sich nicht von seiner Natur.

VON DER ART, DIE HARMONIE DURCH ÜBER DEM BASS GESETZTE ZIFFERN ZU BEZEICHNEN.

(*VON DER BEZIFFERUNG.*)

Im siebzehnten Jahrhundert war es, dass *Ludovico Viadana* die Bezifferung des Basses erfand, um die Harmonie anzudeuten. Seine Lehrart wurde allgemein angenommen. Erst seit achtzehn Jahren hat man in Frankreich verschiedene Änderungen hierin eingeführt, die aber in keinem andern Lande zugelassen wurden. Da nun die ursprüngliche Methode die allgemeinste und die einzige ist, mittelst welcher man den bezifferten Bass aller grossen Meister ausführen kan, so denken wir uns nur an diese zu halten.

Man bedienet sich folgender acht Zahlen: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, manchmal auch, doch nur in besonderen Fällen 1, 10, 11, 12. Diese Ziffern bedeuten gleichbenannte Intervalle; 2 bedeutet eine Secunde, 3 eine Terz, 4 eine Quart, und so fort.

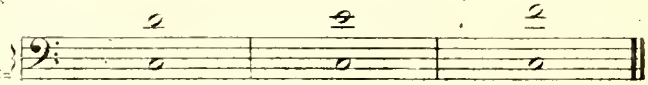
La Basse portant les chiffres . . . . . suivans

Der, mit folgenden Ziffern bezeichnete Bass . . .



doit donner les intervalles suivans: à une distance quelconque de la Basse . . . . .

gibt folgende Intervalle in jeder beliebigen Entfernung vom Basse . . . . .



Mais un chiffre en suppose toujours un autre et souvent deux ; par conséquent le 3 signifie un accord parfait complet ; il suppose donc en même temps l'intervalle de la 5te ; ainsi 3 et $\frac{5}{3}$ indiquent également un accord parfait.

Pour altérer les intervalles, on se sert des ♯, ♭, et ♮ qu'on place à côté du chiffre, avant ou après, de la manière suivante : 5♯, 4♭, 6♮ ou bien ♯5, ♭4, ♮6 ; chacun de ces trois accidens remplit sa fonction ordinaire, il hausse ou baisse la note que représente le chiffre devant lequel il est placé. Souvent, au lieu de mettre le ♯ à côté des chiffres, on indique la même altération plus brièvement par un petit trait de la manière suivante : +, 5, 6, ce qui équivaut à 4♯, 5♯, 6♯, cela ne se pratique que pour ces trois chiffres.

Les altérations à la tierce devraient s'indiquer par 3♯, 3♭, 3♮ ; mais on est convenu, pour cet intervalle seulement, de retrancher le 3 et de mettre tout simplement ♯, ♭, ♮, qu'on place immédiatement au dessus de la note de la Basse.

Le cinq marqué de cette manière $\hat{5}$ signifie fausse-quinte, ou quinte diminuée ; lorsqu'il est placé *seul* au dessus de la Basse, il indique l'accord diminué.

Les petites lignes qu'on placé à la suite des chiffres et qu'on prolonge plus ou moins sur plusieurs notes de la Basse, signifient qu'on doit accompagner du même accord toutes les notes de la Basse sur les quelles ces lignes s'étendent.

L'exemple suivant : . .



doit être executé :

Das folgende Beispiel : . .

wird gespielt : . .



L'expression, *Tasto solo*, signifie qu'une phrase, (qui d'ailleurs n'est pas chiffrée,) doit être accompagnée sans accords, c'est-à-dire, avec les seules notes de la Basse.

Aber eine Ziffer setzt immer eine andere, und bisweilen zwei zu ihr gehörige voraus ; daher bedeutet 3 einen vollkommenen Dreiklang. diese Ziffer setzt also das Intervall der Quinte voraus ; also 3, oder $\frac{5}{3}$, bedeuten gleichermassen einen vollkommenen Dreiklang.

Um die Intervalle durch Versetzungszeichen zu verändern, bedient man sich der ♯, ♭, ♮, welche man an die Seite der Ziffer, (gleichviel ob *vor*, oder *nach* derselben), also entweder auf folgende Art : 5♯, 4♭, 6♮, oder auch : ♯5, ♭4, ♮6, aufschreibt. Jedes dieser drei Versetzungszeichen erfüllt seine gewöhnliche Bestimmung, es erhöht oder erniedriegt die Note, welche durch die Ziffer, bei welcher das Versetzungszeichen steht, dargestellt wird. Oft, anstatt das Erhöhungszeichen (♯ oder ♮) zur Ziffer zu setzen, zeigt man dieselbe Erhöhung kürzer durch einen kleinen Strich, auf folgende Art an +, 5, 6, was den 4♯, 5♯, 6♯, völlig gleichgeltend ist, doch wird dieses nur bei diesen 3 Ziffern angewendet.

Die Veränderungen der Terz sollten auch durch 3♯, 3♭, 3♮, angezeigt werden ; aber man kam überein, (nur in Hinsicht dieses einzigen Intervalls) die Ziffer 3 wegzulassen, und ganz einfach ♯, ♭, ♮, (welches dann stets der Terz gilt) unmittelbar über die Bassnote zu setzen.

Die Zahl fünf auf folgende Art bezeichnet : $\hat{5}$ bedeutet die falsche oder verminderte Quinte, und, wenn sie *allein* über dem Basse steht, den verminderten Dreiklang.

Die kleinen Linien, welche man als Folge der Ziffern setzt, und mehr oder weniger über verschiedenen Bassnoten verlängert, bedeuten, dass man mit demselben ausgehaltenen Accorde alle Bassnoten, über welche diese Linien sich erstrecken, begleiten soll.

Der Ausdruck *Tasto solo* bedeutet, dass eine, (ohnehin nicht bezifferte) Phrase, ohne alle Accorde, also nur vom Basse allein gespielt werden soll.

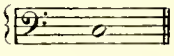
I.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES ACCORDS PARFAITS.

Les accords parfaits sans renversement s'indiquent de différentes manières.

EXEMPLE.



Il n'y a guère de préceptes à donner sur ces différentes manières ; le choix est presque toujours déterminé par ce qui précède et ce qui suit : car il est évident que si, après un accord parfait d'*Ut* majeur, indiqué sans chiffre ;  on voulait prendre l'accord parfait mineur, il faudrait mettre  parce que l'altération du majeur au mineur se fait à la tierce, et, dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, le choix est commandé.

Le premier renversement des accords parfaits se chiffre avec un 6 ou bien avec $\frac{6}{3}$ selon le cas.

Le second renversement des accords parfaits se chiffre toujours $\frac{6}{4}$.

II.

DE L'ACCORD DIMINUÉ.

Nous avons dit que l'accord diminué s'indique par un $\hat{5}$. Son premier renversement se chiffre 6 ou $\frac{6}{3}$, et son second renversement se chiffre $\frac{6}{4}$ à l'exemple des accords parfaits.

OBSERVATION.

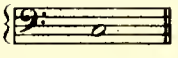
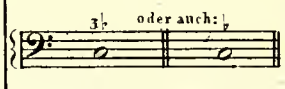
Il est clair qu'on devra placer à côté de tous ces chiffres des ♯, ♭ ou ♮, partout où

I.

DIE ART, DIE VOLLKOMENEN DREIKLÄNGE ZU BEZIFFERN.

Die vollkommenen Dreiklänge ohne Umkehrung werden auf verschiedene Arten angezeigt.

BEISPIEL.

Es giebt über den Gebrauch dieser verschiedenen Arten durchaus keine Vorschriften ; die Wahl wird fast immer durch das Vorhergehende oder nachfolgende bestimmt ; denn es ist klar, dass, wenn man nach dem, ohne alle Ziffern angezeigten *C-dur* Dreiklang,  denselben *Moll* nehmen wollte, man schreiben müsste:  weil die Veränderung die Terz betrifft, und in diesem Falle, wie in vielen andern, die Wahl der Schreibart nicht anders seyn kann.

Die erste Umkehrung der vollkommenen Dreiklänge wird beziffert mit 6, oder nach Umständen mit $\frac{6}{3}$.

Die zweite Umkehrung der vollkommenen Dreiklänge wird immer mit $\frac{6}{4}$ beziffert.

II.

VOM VERMINDERTEN DREIKLANGE.

Wir sagten, dass der verminderte Dreiklang mit $\hat{5}$ bezeichnet wird. Seine erste Umkehrung erhält die Bezifferung 6 oder $\frac{6}{3}$, und seine zweite Umkehrung die Ziffer $\frac{6}{4}$, (wie beim vollkommenen Dreiklange der Fall ist).

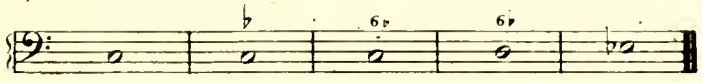
BEMERKUNG.

Es ist klar, dass man an die Seite aller dieser Ziffern, überall wo Versetzungs-

ces accidens seront nécessaires, sans quoi l'accompagnateur serait fréquemment induit en erreur. Ce sont ces altérations qui souvent obligent à mettre plus de chiffres qu'il n'en faudrait, si on restait toujours dans la même gamme.

Voici des exemples qui éclairciront ce que nous venons de dire.

EXEMPLE Nº 1.



ANALYSE.

Dans cet exemple, on module d'*Ut* en *Mi*♭. Le second accord est mineur, par conséquent sa tierce est baissée d'un demi-ton; le troisième accord est (*Ut*, *Mi*♭, *La*♭,) deux notes y sont baissées d'un demi-ton; mais il suffit d'indiquer la sixte par 6♭, ce qui sous-entend le Mi♭; le quatrième accord est (*Re*, *Fa*, *Si*♭) ce qui exige qu'on ajoute un ♭ au chiffre 6; le cinquième accord est suffisamment indiqué par la note de la Basse qui suppose une quinte parfaite (*Si*♭) qu'il est inutile de marquer; car il faut autant que possible éviter d'augmenter le nombre des signes.

EXEMPLE Nº 2.



ANALYSE.

Dans cet exemple, il faut indiquer par un ♯ que les cinquième et neuvième accords sont majeurs, et par un 5 ou 6♯ que le huitième accord est (*Mi Sol Ut*♯) et non pas (*Mi*, *Sol*, *Ut*♯). On peut se dispenser d'indiquer l'altération de la tierce dans le sixième accord, parce que *La* ♯ chiffré d'un 6 suppose toujours *Ut* ♯ et jamais *Ut* ♮, attendu que la tierce diminuée ne se trouve pas dans les accords.

BEISPIEL Nº 1.

ZERGLIEDERUNG.

In diesem Beispiele wird von *C* nach *Es* moduliert. Der zweite Accord ist *moll*, weil seine Terz um einen halben Ton erniedriget wurde; der dritte Accord ist (*C*, *Es*, *As*,); zwei Noten sind da, um einen halben Ton erniedrigt; aber es reicht hin, die Sext durch 6♭ anzuzeigen, da das *Es* darunter mitverstanden wird; der vierte Accord ist (*D*, *F*, *B*,) was ein ♭ zu der Ziffer 6 erfordert; der fünfte Accord ist hinreichend durch die Bassnote (*Es*) angedeutet, welche eine reine Quinte (das *B*) mitversteht, welche aufzuschreiben unnöthig wäre; den man muss möglichst vermeiden die Zahl der Zeichen zu vermehren.

BEISPIEL Nº 2.

ZERGLIEDERUNG.

In diesem Beispiele muss man durch ein ♯ anzeigen, dass der fünfte und neunte Accord dur sind, und durch ein 5 oder 6♯, dass der achte Accord *E G Cis*, (und nicht *E G* ♮*C*) ist. In dem sechsten Accorde kan man unterlassen die Erhöhung der Terz anzuzeigen, weil das mit 6 bezifferte *Ais* des Basses, immer ein *Cis*, und nie ♮*C* voraussetzt, vorausgesetzt, dass die verminderte Terz nicht in den Accorden befindlich ist.

EXEMPLE Nº 3.

BEISPIEL Nº 3.



ANALYSE.

Dans cet exemple, il y a deux accords différens sur la première, la seconde et la troisième note ; il faut necessairement que cela soit indiqué par des chiffres placés à la suite les uns des autres. Car si le 6 n'était pas précédé du 5 dans la première mesure, l'accompagnateur ne ferait que l'accord indiqué par le 6 (*Ut, Mi♭, Lab*). Par la même raison, il faut mettre, sur le *Mi♭* de la quatrième mesure $\frac{5}{3}$, parce qu'il y a dans la mesure précédente $\frac{6}{4}$ sur la même note, sans quoi l'accompagnateur ferait ce qui suit :

ZERGLIEDERUNG.

In diesem Beispiele giebt es über der ersten und dritten Note zwei verschiedene Accorde, dieses muss nothwendig durch nacheinander geschriebene Ziffern angezeigt seyn ; denn wenn im ersten Takte der 6 nicht eine 5 voranginge, so würde der Begleiter nur den Sext-Accord (*C, Es, As,*) anschlagen. Aus demselben Grunde muss man über das *Es* im vierten Takte $\frac{5}{3}$ setzen, weil im vorhergehenden Takte über derselben Note $\frac{6}{4}$ stand ; daher sonst der Begleiter folgendermassen spielen würde :



au lieu de faire :

anstatt, wie es seyn muss :



En général, en chiffrant une Basse, il faut indiquer tout ce que l'accompagnateur ne peut pas deviner, et au contraire ménager les chiffres et autres signes toutes les fois qu'ils ne sont pas absolument necessaires.

Überhaupt muss man, bei der Bezifferung des Basses, alles anzeigen, was der Spielende nicht errathen kann, und dagegen die Ziffern und übrigen Zeichen überall sparen, wo sie nicht durchaus nothwendig sind.

29.) Anmerkung des Übersetzers. Die verminderte Terz hat zur Begleitung die verminderte 5 und verminderte Septime :

z. B.



Es verdient, als Nachtrag zur Seite 81 des ersten Theils, hier noch bemerkt zu werden, dass die verminderte Terz, auch ohne enharmonische Verwechslung, jetzt öfter bei Moll-Cadenzen angewendet wird, und der aus ihr entstehende Accord (welcher nur eine Umkehrung des übermäss. Sext-Accords ist,) aus der Harmonie nicht ausgeschlossen werden darf.

III.

DE L'ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE.

Comme la Quinte de cet accord est toujours une note altérée et prise hors de la gamme où l'on se trouve, il faut l'indiquer par un 5♯, ou par un ♯ ou bien par un 5♯, selon le ton dans lequel on est.

III.

VOM ÜBERMÄSSIGEN DREIKLANGE.

Da in diesem Accorde die Quinte stets erhöht, und ausserhalb der Tonleiter, in welcher man sich befindet, genommen wird, so muss man sie durch 5♯, oder durch ♯ anzeigen, oder auch durch 5♯, je nach der eben herrschenden Tonart.

EXEMPLE.



Les renversements de cet accord s'indiquent :



Le Bécarre qui est à côté du 6 dans l'exemple (A) et celui qui est à côté du 4 dans l'exemple (B) y sont placés par précaution, afin que l'accompagnateur soit certain que ce sont les renversements de l'accord de quinte augmentée et non pas ceux provenant de l'accord mineur d'*Ut* ♯. Nous conseillons d'user de cette précaution partout où l'on pourrait confondre un accord avec un autre, ce qui peut surtout arriver quand on employe des accords peu usités.

IV.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES ACCORDS DE SEPTIÈME.

1° Les accords de septième non renversés se chiffrent par un 7, ou $\frac{7}{3}$, ou $\frac{7}{5}$, ou $\frac{7}{4}$.

2° Dans leur premier renversement, ils se chiffrent par $\frac{6}{5}$, ou $\frac{6}{3}$.

3° Dans leur second renversement, ils se chiffrent par $\frac{4}{3}$, ou $\frac{6}{4}$.

4° Dans leur troisième renversement, ils se chiffrent par 2, ou $\frac{4}{2}$, ou $\frac{6}{4}$.

Il est bien entendu que l'on doit ajouter à ces chiffres les (♯, ♭, ou ♮) partout où ces accidens sont nécessaires.

Voici un exemple où nous avons indiqué l'espéce à laquelle chaque septième appartient :

BEISPIEL.

Die Umkehrungen dieses Accords werden folgendermassen angezeigt :

Das ♮, das an der Seite der 6 (im Beispiele A) gesetzt ist, steht da aus Vorsicht, damit der Begleiter sicher sey, dass dieses die Umkehrungen des übermässigen Dreiklanges sind, und nicht jene, welche aus dem *Cis-moll*-Accorde entstehen. Wir rathen, diese Vorsicht überall anzuwenden, wo man einen Accord mit einem andern verwechseln könnte, was besonders beim Gebrauche ungewöhnlicher Accorde geschehen kann.

IV.

DIE ART, DIE SEPTIMEN-ACCORDE ZU BEZIFFERN.

1tens Die nicht umgekehrten Septimen-Accorde beziffert man mit 7, oder $\frac{7}{3}$, oder $\frac{7}{5}$, oder $\frac{7}{4}$.

2tens In ihrer ersten Umkehrung beziffert man sie mit $\frac{6}{5}$, oder $\frac{6}{3}$.

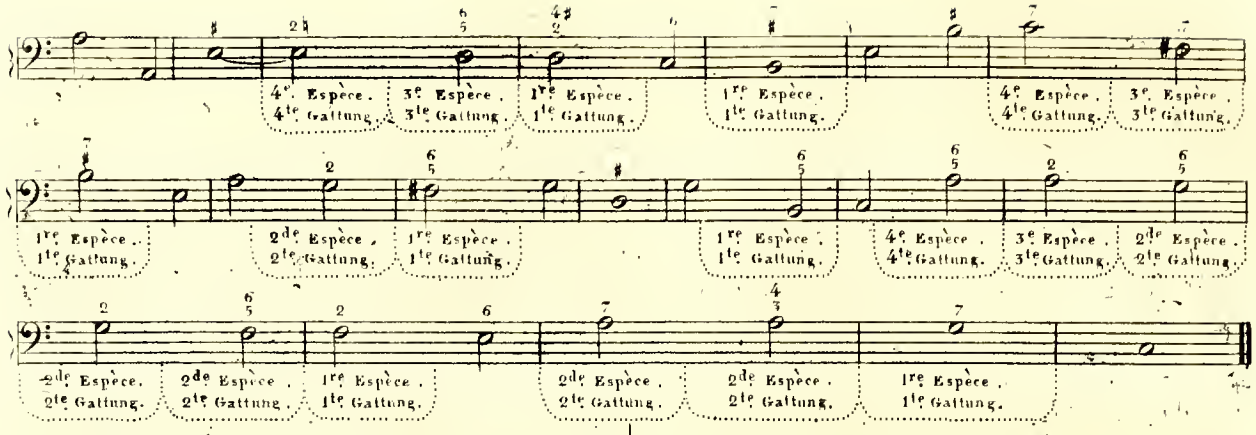
3tens In ihrer zweiten Umkehrung werden sie mit $\frac{4}{3}$, oder $\frac{6}{4}$,

4tens Und in ihrer dritten Umkehrung mit 2, oder $\frac{4}{2}$, oder $\frac{6}{4}$ beziffert.

Es versteht sich, dass man die ♯, ♭ oder ♮ überall zu diesen Ziffern, wo es nöthig ist, hinzusetzen muss.

Hier ein Beispiel, wo wir die Gattung, zu welcher jede Septime gehört, angezeigt haben :

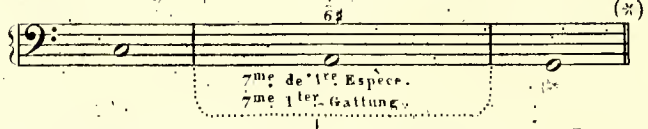




Lorsque l'accord de septième dominante se trouve dans son second renversement, sans la note principale, on indique ce renversement tout simplement par un **6** ou 6♮ ou 6♯, selon le ton.

Wen der Dominanten-Septimen-Accord sich in seiner 2ten Umkehrung, ohne seine Grundnote, befindet, so zeigt man diese Umkehrung ganz einfach mit 6, oder 6♮, oder 6♯, (je nach seiner Tonart,) an.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



D'après le système de *Viadana*, on chiffre les quatre espèces de septièmes de la même manière, ce qui doit guider l'accompagnateur et lui éviter de les confondre, ce sont les accidens à la clef et ceux qu'on place à côté des chiffres en cas de besoin. Ainsi les quatre accords de septième suivans sont indiqués de même :

Nach *Viadana's* Systeme beziffert man die 4 Septimen-Gattungen alle auf eine und dieselbe Art, das was ihn beim Accompagnieren leiten, und sie mit einander zu verwechseln verhindern soll, das sind die Vorzeichnungen der Tonart zu Anfang des Stückes, oder jene, welche nöthigenfalls zu den Ziffern selber gesetzt werden. Also sind die folgenden Septimen auf eine Art angezeigt :

en *Fa*.
in *F*.



parceque 1° sur le cinquième degré d'une gamme majeure, la septième est naturellement de 1re espèce, ou dominante.
2° Sur le sixième degré elle est de 2de espèce.
3° Sur le septième degré, elle est de 3me espèce.
4° Sur la tonique, ou premier degré, elle est de 4me espèce. Si on voulait avoir la septième de 1re espèce sur le sixième degré de la gamme, il faudrait chiffrer 7♯ pour avertir que le *Fa* est dièze ; et, si on voulait avoir la septième de 3me espèce sur ce même degré, il faudrait chiffrer 5♭ ou 5♮ pour indiquer que la quinte est dimnuée, attendu que le *La*♭ n'est pas à la clef.

Weil 1tens auf der 5ten Stufe der Dur-Tonleiter die Septime natürlicherweise zur ersten Gattung gehört, also eine Dominanten-Septime ist.
2tens Auf der 6ten Stufe ist sie von der 2ten Gattung.
3tens Auf der 7ten Stufe ist sie von der 3ten Gattung.
4tens Auf der Tonica, oder der 1ten Stufe, ist sie von der 4ten Gattung. Wen man die Septime erster Gattung auf der 6ten Stufe anbringen wollte, so müsste man mit 7♯ beziffern, um anzuzeigen, dass das *F* zum *Fis* geworden; und, wen man die Septime 3ter Gattung auf derselben 6ten Stufe haben wollte, so wäre die Bezifferung 5♭ oder 5♮ um anzudeuten, dass die Quinte vermindert ist, vorausgesetzt dass das *As* nicht schon in der ursprünglichen Vorzeichnung da ist.

(*) Pour ne pas confondre le 2d accord avec le 1er renversement de l'accord de Quinte diminuée. Voyez l'analyse de ce dernier page 39 1re partie.

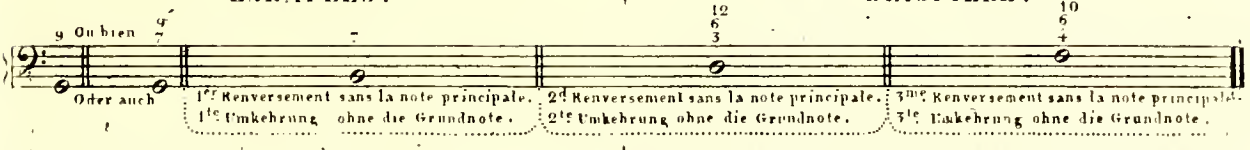
(*) Um den 2ten Accord nicht mit der ersten Umkehrung des verminderten Dreiklanges zu verwechseln. Siehe die Zergliederung dieses letzteren Accords Seite 39 im 1ten Theile.

V.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE NEUVIÈME MAJEURE.

Comme on employe cet accord le plus souvent sans sa note fondamentale et que dans ce cas il présente à l'oeil un accord de septième de troisième espèce, il faut l'indiquer dans ses renversemens, de manière à ce que l'accompagnateur ne puisse les confondre, et à ce qu'il place toujours la neuvième dans la partie supérieure.

EXEMPLES.



S'il y avait des accidens à la clef, voici comme il faudrait indiquer cet accord :



V.

DIE ART, DEN GROSSEN NONENACCORD ZU BEZIFFERN.

Da man diesen Accord meistens ohne seine Grundnote anwendet, und er in diesem Falle dem Auge eine Septime der dritten Gattung darstellt, so muss man ihn in seinen Umkehrungen anzeigen, damit der Spieler ihn nicht verwechseln könne, und damit er die None stets in die Oberstimme setze.

BEISPIELE.

Wenn zu Anfang des Stückes Vorzeichnungen sind, so muss man diesen Accord so schreiben :

VI.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE NEUVIÈME MINEURE ET L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE QUI EN PROVIENT.

EXEMPLES.



Si cet accord est pris dans d'autres tons, il faut mettre à côté des chiffres les signes nécessaires pour indiquer les altérations.

EXEMPLE.



VI.

DIE ART, DEN KLEINEN NONENACCORD UND DEN VON IHM ABSTAMENDEN VERMINDERTEN SEPTIMEN-ACCORD ZU BEZIFFERN.

BEISPIELE.

Wenn dieser Accord in einer andern, als der Grundtonart, vorkömt, so muss man die nöthigen Versetzungszeichen den Ziffern beifügen.

BEISPIEL.



VII.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE SIXTE AUGMENTÉE.

EXEMPLES.



VII.

DIE ART, DEN ÜBERMÄSSIGEN SEXT-ACCORD ZU BEZIFFERN.

BEISPIELE.

VIII.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE 4^te ET 6^te AUGMENTÉES.

EXEMPLES.



VIII.

DIE ART, DEN ÜBERMÄSSIGEN QUART-SEXT-ACCORD ZU BEZIFFERN.

BEISPIELE.

IX.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE AVEC SEPTIÈME.

EXEMPLES.



Dans cet accord, il faut indiquer la quinte augmentée par 12♯, et dans son renversement par 10♯, pour prévenir l'accompagnateur de prendre cette note dans la partie supérieure.

IX.

DIE ART, DEN ACCORD DER ÜBERMÄSSIGEN QUINTE MIT DER SEPTIME ZU BEZIFFERN.

BEISPIELE.

In diesem Accorde muss man die übermässige Quinte durch 12♯, und in der Umkehrung durch 10♯ anzeigen, um den Spieler vorzubereiten, sie in der Oberstimme zu greifen.

X.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES NOTES ACCIDENTELLES.

1° Les notes de passage ne se chiffrent pas.

Quand la Basse fait des notes de passage, on place les chiffres sur la premiere note réelle et on trace des lignes sur toutes les notes que l'on veut faire entendre sous le même accord.

EXEMPLE.

X.

DIE ART DIE ZUFÄLLIGEN NOTEN ZU BEZIFFERN.

1^tens Durchgehende Noten werden nicht beziffert.

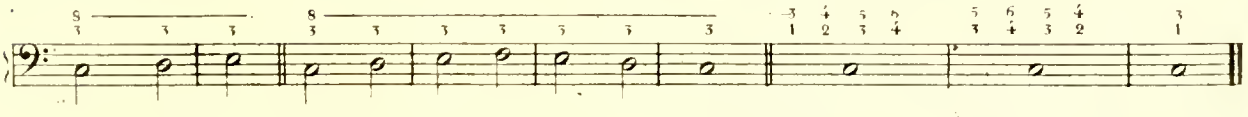
Wen im Basse Durchgangsnoten vorkomen, so setzt man die Ziffern über die erste wesentliche Note, und zieht Linien über alle die Töne, welche man unter demselben Accorde hören lassen will.

BEISPIEL.



L'exemple suivant, où les notes de passage se font en tierces et avec une longue valeur de notes ou bien dans un mouvement lent, se chiffre ainsi.

Folgendes Beispiel, in welchem die Durchgangsnoten in Terzen, und in Noten von langer Dauer (oder im langsamen Tempo) fortschreiten, wird also beziffert.



L'harmonie n'est alors qu'à trois parties.

2° Les dissonances qui résultent de l'emploi des petites notes et des syncopes, lorsqu'elles sont dans les parties hautes, ne s'indiquent point. On chiffre la Basse simplement comme si ces notes n'éxistaient pas.

Die Harmonie ist alsdan nur dreistimmig.

2tens Die Dissonanzen, welche aus dem Gebrauche der Vorschläge und Synkopen entstehen, werden, wen sie in den Oberstimen vorkomen, nicht beziffert. Man beziffert einfach den Bass, als ob diese Noten gar nicht da wären.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



Quand les syncopes ou les petites notes se trouvent dans la Basse, on place les chiffres sur les notes réelles des accords et l'accompagnateur les éxécute de la manière suivante :

Wenn die Synkopen oder Vorschläge im Basse vorkommen, so setzt man die Ziffern auf die wesentlichen Noten der Accorde, und der begleitende Spieler führt sie folgendermassen aus :



3° Les suspensions avec leur résolution *doivent toujours être indiquées par les chiffres.*

3tens Die Verzögerungen mit ihren Auflösungen *müssen immer mit Ziffern angezeigt werden.*

Nous avons déjà montré, dans l'article sur les suspensions, de quelle manière on les indique. Il nous reste encore à faire voir quels sont les chiffres qu'il faut ajouter à ceux qui représentent la suspension et la résolution, pour déterminer le genre d'accord auquel elles appartiennent, car la même suspension peut avoir lieu sur différens accords, comme on peut le voir par les exemples suivans :



Dans cet exemple, la suspension et la résolution se font sur l'accord d'*Ut*.

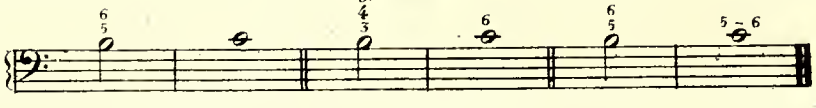


Dans cet exemple, elles se font sur le premier renversement de l'accord de *La* mineur.



Dans cet exemple, la suspension se fait sur l'accord d'*Ut* et la resolution sur l'accord de *La mineur*.

En otant la suspension de ces trois exemples, on les chiffrerait comme il suit :



Or, en employant la suspension, on ne fait qu'ajouter aux chiffres ci-dessus, qui sont indispensables, les chiffres 9-8 qui indiquent la suspension avec sa résolution.

Ainsi donc, si on voulait suspendre l'*Ut* par le *Ré* dans l'accord suivant,  il

Wir haben in dem Abschnitte von den Verzögerungen gesagt, auf welche Art man sie bezeichnet. Es bleibt uns nur noch übrig zu zeigen, welche Ziffern es sind, die man jenen beifügt, welche die Verzögerung und Auflösung anzeigen, um die Gattung des Accordes zu bestimmen, zu welchem sie gehören. Den dieselbe Verzögerung kann auf verschiedenen Accorden statt finden, wie man aus folgenden Beispielen ersehen kann.



In diesem Beispiele geschieht die Verzögerung sowohl als die Auflösung auf *C*.



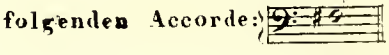
In diesem Beispiele geschieht beides auf der ersten Umkehrung des Dreiklanges in *A* moll.



Hier ist die Verzögerung auf dem *C*-dur, und die Auflösung auf dem *A*-moll-Dreiklange.

Wenn man diesen drei Beispielen, die Verzögerung wegnimt, so ist die Bezifferung folgende:

Wenn man also die Verzögerung anwendet, so fügt man nur zu den obigen, unerlässlichen Ziffern, noch die Ziffern 9-8 bei, welche die Verzögerung mit ihrer Auflösung andeuten.

Wollte man im folgenden Accorde:  das *C* durch das *D* verzögern so müsste man

faudrait ajouter les chiffres qui marquent la suspension et la résolution. Ex:



Le renversement suivant de ce même accord :

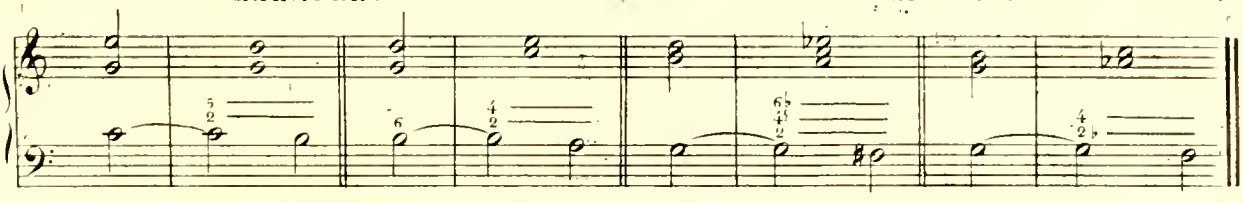


donnerait avec la suspension:



Quand les suspensions sont placées dans la Basse, on indique les intervalles que la suspension fait avec les autres notes de l'accord.

EXEMPLE.



A la fin des cadences, quand l'accord de septième dominante, complet ou incomplet, se trouve placé au-dessus de la tonique ou au-dessus de la dominante, on le chiffre de la manière suivante :



Voici un exemple de différentes suspensions avec la manière de les chiffrer :



die Ziffern hinzufügen, welche die Verzögerung und Auflösung anzeigen. Z.B.



Die folgende Umkehrung desselben Accords



gäbe mit der Verzögerung:

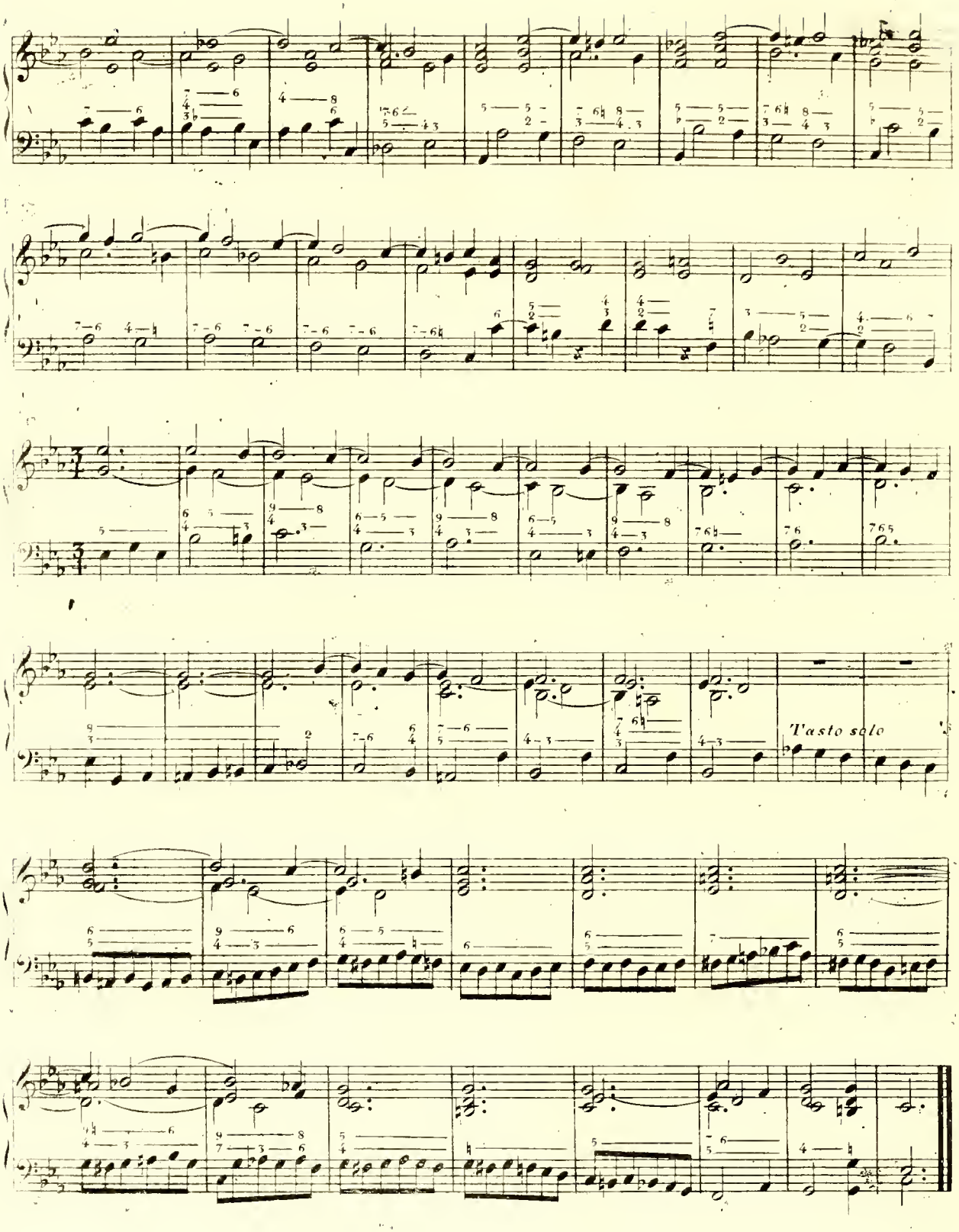


Wenn die Verzögerungen im Basse befindlich sind, so zeigt man jene Intervalle an, welche die Verzögerung mit den andern Noten des Accords bildet.

BEISPIEL.

Wenn, zu Ende der Cadenzen, der Dominanten-Septimen-Accord, (vollständig oder unvollständig) sich über der Tonica oder der Dominante befindet, so beziffert man ihn folgendergestalt :

Hier ein Beispiel von verschiedenen Verzögerungen, mit ihrer Bezifferungsart :


Tasto solo

MANIÈRE DE CHIFFRER LA PÉDALE.

La Pedale s'indique ordinairement par les mots *Tasto solo*. D'après cette indication, l'accompagnateur ne peut frapper que la note de la Basse sans aucune harmonie, ce qui est un défaut, auquel il est cependant facile de remédier; car il n'est pas raisonnable que l'accompagnateur abandonne l'harmonie là où elle devient plus essentielle, parce qu'il est difficile de l'indiquer.

Outre la note qui fait pédale, on considère la partie placée immédiatement au dessus d'elle comme *une seconde Basse*.

En chiffrant *cette seconde Basse*, on levera toutes les difficultés d'indiquer l'harmonie sur une Pédale.

DIE ART, DEN ORGELPUNKT ZU BEZIFFERN.

Der Orgelpunkt wird gewöhnlich mit den Worten *Tasto solo* angezeigt. Nach dieser Vorschrift kan der Begleiter nur den Bass allein, ohne alle Harmonie, anschlagen; was ein Fehler ist, dem man jedoch leicht abhelfen kann; den es ist nicht schicklich, dass der Begleiter die Harmonie, weil sie schwerer anzuzeigen ist, eben da verlasse, wo sie gerade wesentlicher wird.

Nebst der Note, welche den Orgelpunkt macht betrachtet man die unmittelbar über ihr stehende nächste Stime *als einen zweyten Bass*.

Wen man diesen *zweyten Bass* beziffert, so sind alle Schwierigkeiten, zum Orgelpunkt die Harmonie anzuzeigen, gehoben.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Ce que l'accompagnateur exécutera de la manière suivante:

Was dann der Begleitende folgendermassen auszuführen hat:



5e Les Anticipations ne s'indiquent pas non plus par des chiffres.

Il y a des occasions, (surtout dans le genre fugué,) où l'on desire que l'accompagnateur ne fasse entendre que deux parties, et de plus, que ces deux parties soient telles que le Compositeur les a conçues; il faut alors les écrire de la manière suivante:

5tens Die Antizipationen (*Vorhalte*) werden auch nicht durch Ziffern bezeichnet.

Es giebt Fälle, (besonders in fugirten Sätzen,) wo man wünscht, dass der Begleiter nur zwei Stimen hören lasse, und überdiess, dass diese zwei Stimen so seyen, wie der Compositeur sie sich gedacht hat; man muss sodann dieselben folgendermassen schreiben:



Cette indication arrive principalement au commencement d'une fugue où les deux parties doivent être entendues dans leur intégrité et dans leur diapason. Dès que l'harmonie est à trois parties, on chiffre la Basse.

La Méthode de chiffrer la Basse que nous venons d'exposer et qui est celle de *Viadana* n'a pas précisément pour but d'indiquer les différens genres d'accords; cela n'est point nécessaire pour accompagner la Basse chiffrée; ce qui est essentiel, c'est d'indiquer exactement les notes dont chaque accord est composé. Qu'importe en effet que l'Accompagnateur connaisse ou non le genre des accords, pourvu qu'il les éxécute selon les principes qu'il doit connaître. Les chiffres représentent les notes: un accord exactement noté ou exactement chiffré doit s'exécuter de la même manière, sans qu'on ait besoin de rechercher sa nature.

Diese Andeutung findet vorzüglich beim Anfang einer Fuge statt, wo die beiden Stimmen in ihrer völligen Unabhängigkeit und in bestimmter Entfernung von einander gehört werden sollen. Sobald die Harmonie dreistimmig wird, ist die Bezifferung des Basses anzuwenden.

Die Bezifferungsart des Basses, die wir hier eben dargestellt haben, und welche dieselbe des *Viadana* ist, hat nicht den bestimmten Zweck, die verschiedenen Gattungen der Accorde anzuzeigen; dieses ist nicht nothwendig, um aus dem bezifferten Basse zu begleiten (*zu accompagniren*); das Wesentliche ist hierbei, genau die Noten anzudeuten, aus welchen jeder Accord besteht. Was liegt in der That daran, dass der Begleiter die Gattung der Accorde erkenne, wenn er sie nur nach den nothwendig zu kennenden Grundsätzen auszuführen weiss; die Ziffern stellen die Noten dar: ein Accord, richtig mit Noten, oder richtig mit Ziffern geschrieben, muss auf eine und dieselbe Art gespielt werden, ohne dass man seine Eigenschaften zu untersuchen braucht.

SCHLUSS-ANMERKUNG DES ÜBERSETZERS ZUM ZWEITEN THEILE.

Da es nicht unwichtig ist, dass der Tonsetzer, auch wenn er eben kein Orgelspieler ist, bezifferte Bässe mit Fertigkeit zu spielen wisse, so ist zu empfehlen, dass er fleissig die bezifferten Orgelstimmen von Messen, Oratorien, &c., durchspiele, und sich besonders angewöhne, jeden Accord in seiner richtigen Lage zu nehmen, damit, soweit es die Ziffern anzudeuten vermögen, auch der Gang des Gesanges der Composition ausgedrückt werde. Nicht minder nützlich ist, wenn der Schüler den Bass in verschiedenen Compositionen, (besonders ernsterer Art, Partituren, &c.) schriftlich beziffert, und dieses auch bei allen eigenen Aufsätzen nicht unterlässt.

FIN DE LA SECONDE PARTIE. | *ENDE DES ZWEITEN THEILS.*

DER FREISCHÜTZ

TRIO

Troisième Partie.

TABLE DES MATIERES

DE LA TROISIÈME PARTIE.

De la cinquième des marches harmoniques . . . 199
Table contenant cinquante exemples des marches ou progressions harmoniques 209
De la différence entre la musique sévère et la musique libre 215
Des ornements 217
De l'harmonie à deux parties 220

Observations didactiques sur l'harmonie à trois parties 228
De l'harmonie à trois parties 240
De l'harmonie à quatre parties 242
De l'harmonie à cinq parties 246
De l'harmonie à 6, 7 et 8 parties 252
Imitation de l'harmonie à plus de cinq parties . . 261

De la manière de traiter l'harmonie avec l'orchestre . 267

Manière de traiter les instrumens à vent en solo 270
Manière de traiter les instrumens à vent en masse 285
Réunion des deux masses de l'orchestre, ou différentes manières de joindre la masse des instrumens à vent à celle des instrumens à cordes . . 291
Manière de traiter l'harmonie à deux avec les deux masses de l'orchestre 291
Manière de traiter l'harmonie à trois avec les deux masses réunies 292
Manière de traiter l'harmonie à quatre avec les deux masses réunies 294
Des instrumens bruyans 300
De l'emploi de l'unisson dans l'orchestre . . . 302
Observations sur les différens instrumens dont l'orchestre se compose 303
Étendue des instrumens à cordes 303
Étendue des instrumens à vent 305
De quelques instrumens en usage dans la musique militaire 312
Étendue des voix dans les chœurs 314

INHALT

DES DRITTEN THEILS.

Von der Bildung der harmonischen Fortschreitungen . 199
Eine Tabelle, enthaltend 50 Beispiele . . . 209

Von dem Unterschiede zwischen der strengen und freien Musik 215
Von den Nachahmungen (*Imitationen*) 217
Von der zweistimmigen Harmonie. (Vom zweistimmigen Satze.) 220

Lehrreiche bedeutende Bemerkungen über die zweistimmige Harmonie 228
Von der dreistimmigen Harmonie 240
Von der vierstimmigen Harmonie 242
Von der fünfstimmigen Harmonie 246
Von der 6-, 7- und 8-stimmigen Harmonie . . . 252
Von der Nachahmung (*Imitation*) in mehr als fünfstimmigen Satze 261

Von der Art, die Harmonie im Orchestersatze zu behandeln 267

Über die Art, die Blasinstrumente *Solo* zu behandeln 270
Die Art der Behandlung der Blasinstrumente en masse 285
Vereinigung beider Orchester-Massen, oder die verschiedenen Arten, wie die Blasinstrumente mit den Saiteninstrumenten zusammen wirken können . . 291
Über die Art, die 2-stimmige Harmonie durch beide Orchestermassen auszuführen 291
Über die Art, die 3-stimmige Harmonie durch beide vereinte Massen auszuführen 292
Über die Art, die 4-stimmige Harmonie durch beide vereinigten Massen hervorzubringen 294
Von den Lärm-Instrumenten 300
Vom Gebrauche des *Unisons* im Orchester . . . 302
Bemerkungen über die verschiedenen Instrumente, aus welchen das Orchester besteht 303
Umfang der Saiteninstrumente 303
Umfang der Blasinstrumente 305
Von einigen, in der militärischen Musik gebräuchlichen Instrumenten 312
Umfang der Menschenstimmen in den Chören . . 314

	Seite
ZUSATZ DES ÜBERSETZERS	316
Über die Formen und den Bau jedes Tonstückes	316
Von der SONATE	317
Vom ersten Satze der SONATE in einer Dur=Tonart. Vom ersten Theil	317
Vom zweiten Theil	318
Bemerkungen über einige Ausnahmen von den vorhergehenden Grundsätzen	324
Harmonischer Grundriss der SONATE von Beethoven, op. 53	324
Anmerkungen zur vorstehenden Sonate	329
Von den Sonaten in Molltonarten	330
Vom 2ten Satz einer SONATE, oder vom *Adagio*, *Andante*, &	330
Vom 3ten Satz einer SONATE, oder vom *Menuett*, *Scherzo*	330
Vom 4ten Satz der SONATE, oder vom *Rondo.* (*Finale.*)	331
Von den *Variationen*, von der *Fantasie* und dem *Capriccio*, &	332
Von den Tanzstücken	333
Von dem *Präludium* und der *Fuge*	333
Von dem 4=händigen Satze auf dem *Pianoforte*	333
Über *Pianoforte=Compositionen* mit Begleitung	334
Vom *Concerte*	334
Von der *Sinfonie*	335
Von der *Ouverture*	337
Von der *Militärmusik*	337
Über *Vocal=Compositionen*	339

	Page.	
Fugue analysée sous le rapport de l'harmonie. Ce morceau sert d'exemple à la méthode d'analyser les productions musicales avec fruit, indiquée page 149.	340	Zergliederte Fuge in Rücksicht auf die Harmonie. Dieses Stück dient als Beispiel, um Tonstücke nach der, Seite 149 angezeigten Methode mit Nutzen zergliedernd zu untersuchen. 340

D. C. N.° 4170

TROISIÈME PARTIE.

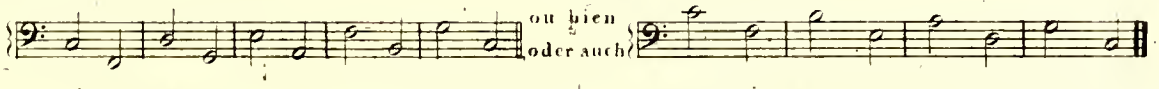
DE LA CRÉATION DES MARCHES HARMONIQUES.

On fait une Marche ou Progression Harmonique en reproduisant harmoniquement et régulièrement, soit en montant soit en descendant, une formule donnée que nous appellerons *Modèle*.

Supposons :  ce qui donnera les 2 Progressions :



En poursuivant la même figure un certain nombre de fois, on aura les 2 Marches Harmoniques suivantes :

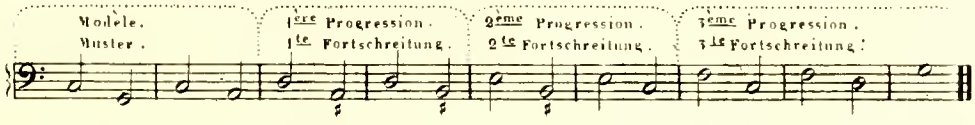


La même operation se fait non-seulement avec deux accords, mais aussi avec trois ou quatre. **EXEMPLES.**

Avec trois accords:
Mit drei Accorden :



Avec quatre accords:
Mit vier Accorden :



Il résulte de ces observations que toute phrase composée de quelques accords peut fournir des Marches Harmoniques ; il ne s'agit que de connaître le principe d'après le quel on doit lier le premier accord de la Progression avec le dernier accord du Modèle.

La liaison la plus régulière est celle où la Basse fondamentale procède par *Tierce*, *Quarte* ou *Quinte* inférieures entre le dernier accord du Modèle et le premier de la Progression. (*)

(*) C'est uniquement par la Basse fondamentale que l'on regle les marches harmoniques : il est donc important de la consulter et de ne pas la confondre avec les notes inférieures de l'harmonie dans les accords renversés si on ne veut s'exposer à faire des Progressions vicieuses.

DRITTER THEIL.

VON DER BILDUNG DER HARMONISCHEN FORTSCHREITUNGEN.

Man bildet eine harmonische Fortschreitung indem man eine bestimte Formel, entweder auf oder absteigend, harmonisch und regelmässig wiederhohlt ; wir werden diese Formel *das Muster (Modell)* nennen.

Nehmen wir als solches folgende 2 Noten:  so giebt es nachstehende 2 Fortschreitungen :

Indem man diese Formel fortschreitend öfter wiederhohlt, so erhält man folgende zwei Fortschreitungen :

Dieselbe Behandlung kan man nicht nur bei zwei, sondern auch bei 3 oder 4 Accorden anwenden : **BEISPIELE.**

Aus diesen Bemerkungen geht hervor, dass jede, aus einigen Accorden bestehende Phrase, zu harmonischen Fortschreitungen dienen kan ; es handelt sich hier nur darum, den Grundsatz kennen zu lernen, nach welchem man den ersten Accord der Fortschreitung mit dem letzten des Modells verbinden soll.

Die regelmässigste Verbindung ist jene, wo der Fundamentalbass zwischen dem letzten Accorde des Musters und dem ersten der Fortschreitung, sich in *Unter-Terzen*, *Unter-Quarten*, oder *Unter-Quinten* bewegt. (*)

(*) Nur nach den Fundamental-Bassnoten werden die Fortschreitungen geregelt : es ist daher wichtig dieselben zu Rathe zu ziehen und sie nicht mit der, durch die Umkehrungen der Accorde entstandenen Unterstime der Harmonie zu verwechseln, wenn man sich nicht aussetzen will, fehlerhafte Fortschreitungen hervorzubringen.

EXEMPLES. | BEISPIELE.

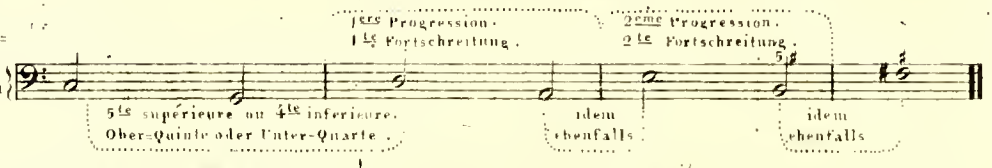
N°1. Liaison par Tierces inférieures. / Verbindung durch Unterterzen.



Le choix des accords majeurs ou mineurs et le point où il faut finir la Marche sont l'objet du sentiment et de l'oreille.

Die Wahl der Dur- oder Moll-Accorde, so wie der Zeitpunkt, wen eine Fortschreitung enden soll, ist die Sache des Gefühls und des Ohrs.

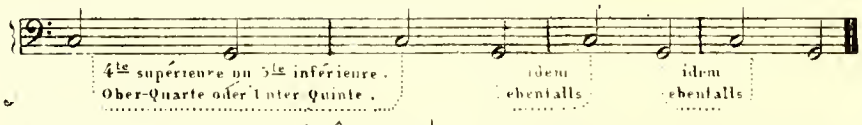
N°2. Liaison par Quartes inférieures. / Verbindung durch Unterquarten.



La Progression par Quinte inférieure ou Quarte supérieure ne peut pas avoir lieu avec ce modèle, parceqn'elle le recommenceroit sans cesse.

Die Fortschreitung durch Unterquinten oder Oberquarten kan in diesem Muster nicht statt finden, weil sie sich ohne Unterlass wiederhohlen würde.

EXEMPLE. BEISPIEL.



Parmi les exceptions dans l'enchaînement des accords il y en a une que l'on peut souvent employer avec succès dans les Marches harmoniques : c'est celle qui a lieu entre deux accords dont les notes fondamentales font une *seconde supérieure*.

Unter den Ausnahmen in der Accorden-Verkettung giebt es eine, welche man oft mit Erfolg in den harmonischen Fortschreitungen gebrauchen kan : es ist jene, welche zwischen zwei Accorden statt findet, deren Fundamental-Noten eine *Ober-Secunde* bilden.

EXEMPLE. BEISPIEL. N°3.



Une Marche harmonique est souvent susceptible d'une ou de plusieurs Modifications par les renversements des accords.

EXEMPLES:

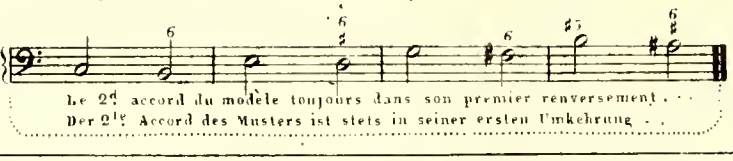
Renversements de la Progression N° 1.

Eine harmonische Fortschreitung ist durch die Umkehrung der Accorde häufig einer oder mehrere Veränderungen fähig.

BEISPIELE.

Umkehrung der Fortschreitung N° 1.

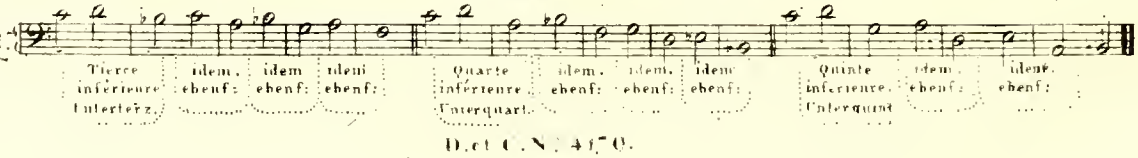
N° 1.



(*) Comme on ne peut pas marcher d'exception en exception, on aura soin de procéder régulièrement par Tierce, Quarte ou Quinte inférieures entre le dernier accord du modèle et le premier de la Progression, toutes les fois que la Basse fondamentale des deux derniers accords du modèle procédera elle-même par seconde.

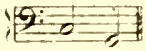
(*) Da man nicht von Ausnahme zu Ausnahme fortschreiten kann, so muss man Sorge tragen, zwischen dem letzten Accorde des Musters und dem ersten der Fortschreitung sich regelmässig in Unter-Terzen, Unter-Quarten, oder Unter-Quinten zu bewegen, und zwar immer, wenn der Fundamental-Bass der zwei letzten Accorde des Musters selber in Secunden fortschreitet.

EXEMPLES. BEISPIELE.



Renversements des Progressions N^os 2 et 3.

N.o 2  N.o 3

En ajoutant ces 3 derniers exemples aux 3 autres, on a 6 Marches ou Progressions harmoniques, qui tirent leur origine des deux seules accords: 

QUALITES DU MODELE.

Le modèle doit finir par un accord consonnant ; il ne doit pas être long et peut néanmoins contenir jusqu'à 5, 6, 7 et 8 accords selon le mouvement ; il peut commencer par un accord dissonnant.

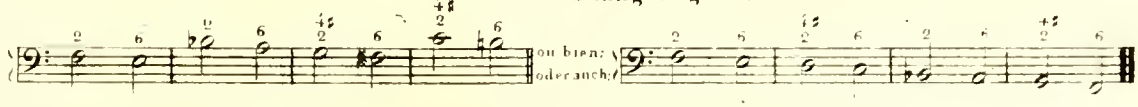
Les accords dissonnants qui pourroient s'y trouver doivent avoir une resolution exacte, et autant que possible sans exceptions ; cependant cette dernière règle n'est pas tout-à-fait de rigueur.

Les accords dissonnants par les quels un modèle pourrait commencer, sont 1° la septième dominante : 2° la septième diminnée, (moins souvent ;) 3° l'accord de Sixte-augmentée, (très rarement ;) tous les autres accords dissonnants ne peuvent être employés que dans le courrant du modèle.

VOICI DES EXEMPLES.

1° Modèle qui commence par la 7ème dominante dans son 3ème renversement : 

et qui donne les Progressions harmoniques suivantes :



En mettant l'accord de septième dans son premier renversement on aura :

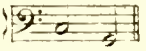


2° Modèle qui commence par la septième diminnée : 



Umkehrungen der 2ten und 3ten Fortschreitung



Wen man diese 5 letzten Beispiele den ersten beifügt, so hat man 6 harmonische Fortschreitungen, die alle ihren Ursprung von den beiden einzigen Accorden  herleiten.

EIGENSCHAFTEN DES MUSTERS.

Das Muster muss mit einem consonierenden Accorde schliessen, es soll nicht lang seyn, ob schon es demungeachtet 5, 6, 7, bis 8 Accorde, je nach dem Zeitmasse, enthalten kan; es kan mit einem dissonierenden Accorde anfangen.

Die dissonierenden Accorde, die sich darin befinden können, müssen eine richtige, und soviel möglich ausnahmsfreye Auflösung haben ; doch ist diese letzte Regel nicht imer streng zu beobachten.

Die dissonierenden Accorde, mit welchen ein Muster anfangen kann, sind : 1tens die Dominanten-Septime. 2tens die verminderte Septime. (seltener). 3tens der übermässige Sext Accord. (sehr selten). Alle übrigen dissonierenden Accorde können nur im Laufe des Musters angewendet werden.

HIER BEISPIELE.

1tes Muster, welches mit der Dominanten-Septime in ihrer 3en Umkehrung anfängt : 

und welches folgende harmonische Fortschreitungen giebt.

In seiner ersten Umkehrung giebt der Dominanten Septimen-Accord :

2tes Muster, das mit der verminderten Septime anfängt :

3° Modèle qui commence par l'accord de sixte augmentée :



Progression.
Fortschreitung.



4° Modèle de quatre accords dont deux sont dissonnants :



Progression.
Fortschreitung.



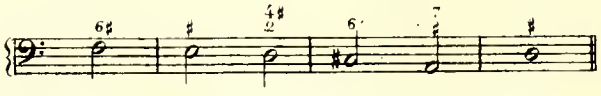
Dans cet exemple on transpose le modèle de *La* mineur en *Ré* mineur, c'est-à-dire à la Quinte inférieure. La régularité de la marche semblerait exiger par conséquent que l'on transposât ensuite de *Ré* mineur en *Sol*, de *Sol* en *Ut* &c.. ce qui n'est point observé, car de *Ré* mineur on module en *Ut* (à la seconde inférieure) et d'*Ut* en *Sol* (à la Quarte inférieure.) Ces sortes de modifications sont aussi usitées dans la création des marches harmoniques, toutes les fois que l'enchaînement des accords et des tons se fait avec franchise.

Autre Progression du même genre :



Un modèle en ton mineur peut souvent se trouver majeur dans la Progression *et vice-versa*, comme l'a fait voir l'exemple précédant.

5° Modèle de six accords :



EXEMPLE.
BEISPIEL.



Toutes ces Progressions rentrent en même temps dans la théorie des modulations, parce qu'il n'est pas possible de créer une marche harmonique avec un modèle, qui commence par un accord dissonnant, sans moduler continuellement.

3tes Muster, welches mit der übermässigen Sext beginnt :



4tes Muster, aus 4 Accorden bestehend, worunter 2 dissonierend sind:



In diesem Beispiele wird das, in *A moll* gesetzte Muster, nach *D moll*, also in seine Unterquinte versetzt. Die Regelmässigkeit der Bewegung scheint also zu fordern, dass man das *D moll* in der Fortsetzung nach *G*, und von *G* nach *C*, &c.., versetze, — was jedoch hier nicht befolgt wird; denn aus *D moll* geht man nach *C*, (also nach der Untersekunde) und aus *C* nach *G*, (der Unterquarte). Diese Art von Veränderungen ist auch in der Bildung der harmonischen Fortschreitungen gebräuchlich, sobald die Verkettung der Accorde und Töne mit Freiheit vor sich gehen kann.

Andere Fortschreitung derselben Art :

Ein Muster im Moll-Ton kann in der Fortschreitung oft *dur* werden, und umgekehrt, wie das vorhergehende Beispiel zeigt :

5tes Muster, aus 6 Accorden bestehend:

Alle diese Fortschreitungen gehören zur Lehre von den Ausweichungen, da es nicht möglich ist, eine harmonische Fortschreitung, deren Muster mit einem dissonierenden Accorde anfängt, zu bilden, ohne immer weiter fortzumodulieren.

On n'use de ces sortes de Progressions que dans des morceaux qui permettent de moduler dans des tons éloignés ; dans le cas contraire, il faut employer de préférence les marches harmoniques qui se font diatoniquement, c'est-à-dire, avec des accords pris dans la même Gamme ou avec des Modulations *passagères* dans les tons relatifs.

6e Modèle de huit accords :

Man gebraucht also diese Art von Fortschreitungen nur in Tonstücken, in welchen Ausweichungen nach entfernten Tonarten erlaubt sind ; im entgegengesetzten Falle muss man vorzüglich jene harmonischen Gänge anwenden, welche diatonisch fortschreiten, das heisst, wo die Accorde aus der bestehenden Scale gebildet, oder die Ausweichungen in die verwandten Tonarten nur *durchgehend* sind.

6tes Muster mit acht Accorden :



Progression.
Fortschreitung.



Nous avons jusqu'ici considéré ce travail seulement sous le rapport de l'Harmonie, il faut maintenant l'appliquer à la Mélodie et montrer dans quels cas cette dernière provoque une marche harmonique pour être accompagnée. Cela nous fournira en même temps des exemples dans lesquel les marches harmoniques restent dans le même ton ou ne modulent que très légèrement.

Wir haben diesen Gegenstand bis jetzt nur in Rücksicht der Harmonie betrachtet, nun müssen wir ihn auch auf die Melodie anwenden und die Fälle anzeigen, wo diese letztere, um begleitet zu werden, eine harmonische Fortschreitung erfordert. Dieses wird uns zugleich zu Beispielen führen, wo die harmonischen Fortschreitungen in derselben Tonart bleiben oder nur leicht ausweichen.

DE L'UNION DES PROGRESSIONS HARMONIQUES ET MÉLODIQUES.

La Mélodie possède une quantité infinie de petits traits qu'elle répète par Progression deux, trois, ou quatre fois de suite.

EXEMPLES :

VON DER VEREINIGUNG DER HARMONISCHEN MIT DEN MELODISCHEN FORTSCHREITUNGEN.

Die Melodie besitzt eine Menge kleiner Züge, welche sie fortschreitend zwei- drei- oder viermal wiederhohlt.

BEISPIELE.

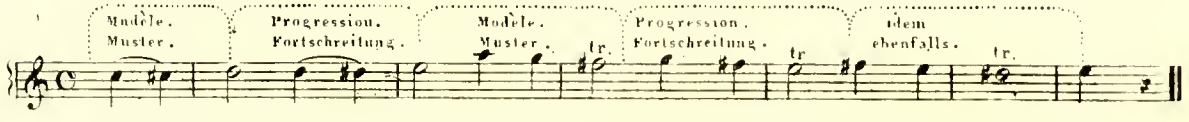


Il y a des Progressions mélodiques qui présentent beaucoup de difficultés quand on veut les accompagner régulièrement par des Progressions harmoniques, tandis que d'autres peuvent devenir la source de Marches harmoniques neuves et piquantes qu'on auroit cherché vainement sans leur secours.

Dans tous les cas il est plus difficile de trouver des Marches harmoniques sur un chant donné que de les concevoir abstraction faite de toute Mélodie. Voici un chant qui contient deux modèles différentes.

Es giebt melodische Fortschreitungen, die viele Schwierigkeiten darbiethen, wenn man sie regelmässig mit harmonischen Fortschreitungen begleiten will, während andere dagegen eine Quelle von neuen und interessanten harmonischen Gängen werden, die man ohne deren Hilfe vergeblich gesucht hätte.

Jedenfalls ist es schwerer, zu einer gegebenen Melodie harmonische Fortschreitungen aufzufinden, als deren mit Ausschluss jedes Gesanges hervorzubringen. Hier ist ein Gesang, der zwei verschiedene Muster enthält:



Dont chacun est susceptible d'une marche ou Progression harmonique.

La première partie de ce chant peut s'accompagner des 5 manières suivantes.

Jeder derselben ist einer harmonischen Fortschreitung fähig.

Der erste Theil dieses Gesanges kann auf 5 folgende Arten begleitet werden.



Voilà donc cinq manières différentes d'accompagner une progression melodique dont les 4 premières sont de véritables marches harmoniques.

La seconde Progression melodique dont les trois premières notes sont le Modèle, n'offre pas la même richesse. Voici deux marches harmoniques qui peuvent servir à l'accompagner:

Da sind nun fünf verschiedene Arten, eine melodische Fortschreitung zu begleiten, wovon die 4 ersten wahrhaft harmonische Gänge sind.

Die 2te melodische Fortschreitung, wovon die drei ersten Noten das Muster sind, biethet nicht dieselbe Reichhaltigkeit dar. Hier sind 2 harmonische Gänge, welche ihr zur Begleitung dienen können:



(*) Comme il ne s'agit ici que de phrases chantantes isolément prises, et non du début ou de la terminaison d'un morceau de Musique, il est indifférent de commencer ou finir la Progression par tel ou tel autre accord, renversé ou non renversé.

(*) Da es sich hier nur um einzeln genommene Gesangsphrasen, und nicht um den Beginn oder Schluss eines Tonstückes handelt, so ist es gleichgültig, die Fortschreitung mit diesem oder jenem, umgekehrten oder nicht-umgekehrten Accorde anzufangen und zu enden.

Lorsqu'une Progression mélodique se présente, il faut d'abord examiner si elle est susceptible de plusieurs accompagnements, afin de choisir le plus convenable.

Dans les morceaux de Musique où la Progression mélodique peut ou doit être souvent rappelée, (comme dans le genre Fugué), il est important de connaître et d'employer cette richesse d'accompagnement, parcequ'elle y est fort à sa place.

C'est également en consultant la Basse fondamentale que l'on parviendra à accompagner les marches mélodiques.

Toutes les fois que la Basse fondamentale pourra procéder sans exceptions, c'est à dire par Tierce, Quarte ou Quinte inférieures, il faudra préférer ce moyen, surtout lorsqu'on ne pourra employer des accords dissonnans sans nuire à la Mélodie, ou qu'on voudra les éviter pour obtenir un accompagnement plus doux, par exemple:

ANALYSE.

N° 1.) La Basse fondamentale procède par Tierces et Quintes inférieures. L'harmonie et la mélodie restent dans le même ton; dans ce cas la progression harmonique peut quelquefois avoir lieu sur une Pédale, comme dans l'exemple ci-dessons. (voy: N° 2.)

Wen eine melodische Fortschreitung vorkommt, so muss man zuvörderst untersuchen, ob sie mehrfacher Begleitung fähig ist, um sodann die schicklichste auszuwählen.

In solchen Tonstücken, wo die melodische Fortschreitung oft wiederhohlt werden kann oder soll, (wie im fugirten Styl,) ist es wichtig diesen Reichthum von Begleitungsarten zu kennen und zu benutzen, weil er da sehr an seinem Platze ist.

Auch bei melodischen Fortschreitungen wird die Begleitung durch Untersuchung des Fundamental-Basses aufgefunden.

Jedesmal, wo der Fundamental Bass ohne Ausnahme angewendet werden kann, also nähmlich, nach Unterterzen, Unterquarten, oder Unterquinten sich bewegend, muss man ihn auf solche Weise vorziehen, besonders wen dissonierende Accorde nicht angewendet werden könten, ohne der Melodie zu schaden, oder wen man sie vermeiden wollte, um eine sanftere Begleitung zu erlangen. z:B:

ZERGLIEDERUNG
(der nachfolgenden Beispiele.)

N° 1.) Der Grundbass schreitet in Unterterzen und Unterquinten fort. Harmonie und Melodie bleiben in selber Tonart; in diesem Falle kann die harmonische Fortschreitung bisweilen auf einem Orgelpunkte statt finden, wie es in folgendem Beispiele geschieht. (siehe N° 2.)

N° 1.



N° 2.) Progression harmonique sur la Pédale.

N° 2.) Fortschreitung auf dem Orgelpunkte.

N° 2.



N° 3. La Basse fondamentale procède également par Tierces et Quintes inférieures.

N° 3. Auch hier geht der Grundbass nach Unterterzen und Unterquinten.

N° 3.



N° 4.) Les Notes fondamentales font deux fois de suite Tierce inférieure et une fois Quinte inférieure, sous la même Mélodie.

N° 4.) Die Grundnoten bilden, unter derselben Melodie, zweimal nach einander Unterterzen und einmal eine Unterquinte.

Nº 4. Même trait mélodique. Dieselbe Melodie.



Nº 5.) La Basse fondamentale marche par Tierce et Quarte inférieures.

Nº 5.) Der Grundbass geht in Unterterzen und Unterquarten.

Nº 5.



Nº 6.) La Basse fondamentale fait deux exceptions (*Fa, Mi, et La, Sol*) ce qui peut avoir lieu quand les Progressions mélodiques sont difficiles à accompagner.

Nº 6.) Der Grundbass macht zwei Ausnahmen, (*F, E, und A, G*) was statt haben kan, wen die melodischen Fortschreitungen schwierig zu begleiten sind.

Nº 6.



Nº 7.) Dans cet exemple il faut envisager les notes marquées (+) comme petites notes. (*)

Nº 7.) In diesem Beispiele muss man die mit (+) bezeichneten Noten als Vorschläge ansehen. (*)

Nº 7.



Nº 8.) Dans cet exemple ces mêmes Notes marquées (+) sont considérées comme Notes réelles et par conséquent accompagnées avec d'autres accords. La Basse fondamentale de ces deux exemples fait encore des exceptions motivées par la nature du trait Mélodique.

Nº 8.) In diesem Beispiele sind dieselben mit (+) bezeichneten Noten als wesentliche genommen, und daher von andern Accorden begleitet. Der Grundbass dieser beiden Beispiele macht auch noch Ausnahmen, deren Ursachen in der Eigenthümlichkeit des melodischen Musters liegen.

Nº 8.



(*) Il est très important dans ces marches de savoir bien diviser les Notes de la Progression mélodique en Notes réeles et accidentelles. Il y a des cas où l'on peut envisager les mêmes Notes, tantôt comme réelles et tantot comme accidentelles, (c'est-à-dire passageres ou petites Notes,) ce qui donne lieu dans ce cas à deux accompagnements différens.

(*) Es ist bei diesen Gängen sehr wichtig, in den melodischen Fortschreitungen die Noten in wesentliche und durchgehende wohl eintheilen zu wissen. Es giebt Fälle, wo man die nähmlichen Noten bald als wesentliche, bald als zufällige, (nähmlich als durchgehende oder Vorschlagsnoten) anzusehen und zu behandeln hat, was dann in solchem Falle zu zwei verschiedenen Begleitungen Anlass giebt.

N° 9.) La Basse fondamentale procède par quintes inférieures, et la Progression harmonique cesse au 6e accord.

N° 9.) Der Grundbass geht in Unterquinten und die harmonische Fortschreitung endet mit dem 6ten Accord.

N° 9.



N° 10. La première Note du modèle mélodique de l'exemple précédent peut être envisagée comme *petite Note*; c'est pourquoi on peut en modifier l'harmonie de la maniere suivante:

N° 10. Die erste Note des melodischen Musters im vorhergehenden Beispiele kan als *Vorschlag* angesehen, und daher die Harmonie auf folgende Art verändert werden:

N° 10.



N° 11.) La Progression mélodique de cet exemple est une de celles qui admettent difficilement une marche harmonique régulière. Aussi la Basse fondamentale fait-elle ici des exceptions.

N° 11.) Die melodische Fortschreitung dieses Beispieles ist eine von jenen, welche nur mit Schwierigkeit eine regelmässige harmonische Fortschreitung zu lassen. Auch macht der Grund-Bass hier Ausnahmen.

N° 11.



N° 12.) Une suite d'accords, telle que celle de l'exemple précédent produit plus d'effet sur la Pédale. Cette note grave et immobile enveloppe pour ainsi dire tous les accords et les lie plus etroitement en les rappelant sans cesse à la tonique.

N° 12.) Eine solche Accordenreihe, wie im vorigen Beispiele, bringt auf dem Orgelpunkte weit bessere Wirkung hervor. Diese schwere und unbewegliche Note umfasst, so zu sagen, alle Accorde und bindet dieselben aneinander, indem sie sie stets auf die Tonica zurückführt.

N° 12.



N° 13.) Autre moyen d'accompagner la progression précédente qui est souvent préférable aux marches harmoniques régulières. Il est cependant des progressions melodiques qui n'admettent point cette simplicité d'accords et que l'on ne peut accompagner sans d'avoir recours aux marches harmoniques.

N° 13.) Eine andere Art, die vorhergehende Fortschreitung zu begleiten, die oft den regelmässigen harmonischen Fortschreitungen vorzuziehen ist. Es giebt übrigens melodische Fortschreitungen, welche diese Einfachheit der Accorde nicht zulassen, und die man nur mit Hilfe der harmonischen Fortschreitungen begleiten kann.



№ 14.) Cet exemple n'est guère susceptible d'une autre harmonie.

№ 14.) Bei diesem Beispiele ist keine andere Begleitung anwendbar.



№ 15.) Dans cet exemple le modèle se compose des quatre premières notes du chant.

№ 15.) In diesem Beispiele besteht das Muster aus den 4 ersten Noten des Gesanges.



№ 16.) Même modèle mélodique accompagné sans progression hamonique.

№ 16.) Dasselbe melodische Muster, ohne harmonische Fortschreitung begleitet.



Nous recommandons aux élèves de s'exercer fréquemment dans ce travail.

Wir empfehlen den Schülern sich in diesen Aufgaben fleissig zu üben. (30)

30.) Anmerkung des Übersetzers. Und zwar in der Folge auch mehrstimmig. Z: B:



So wie auch in allen andern Ton- und Takt-Arten. Endlich sind solche Aufgaben, die der Schüler sowohl in Rücksicht auf die melodischen Muster, als auf die harmonische Begleitung, so häufig als möglich selber zu erfinden trachten muss, nicht nur zweizeilig (für das Clavier) sondern auch vierzeilig (für das Violinquartett oder die Singstimmen) aufzuschreiben, weil in dieser Form die Stimmenführung einen grösseren Spielraum gewährt.

Cet exercice, quoique varié à l'infini, se réduit uniquement à donner à un modèle mélodique un accompagnement qui puisse se transposer avec ce modèle même.

Diese Übung, obschon ins Unendliche veränderbar, besteht doch nur einzig darin, zu einem melodischen Muster eine Begleitung zu setzen, welche mit dieser Melodie selber versetzt werden kann.

VOICI LE TABLEAU DE CETTE OPÉRATION.

(a) Modèle mélodique.	(a) Modèle harmonique.
(b) Progression mélodique en restant dans le même ton ou en modulant.	(b) Progression harmonique en restant dans le même ton ou en modulant.

La Mélodie, quoique restant dans le même ton, supporte quelque fois un accompagnement dont l'harmonie module.

Ce contraste apparent produit de l'effet et fait valoir la mélodie ; c'est une ressource delicate et dont parconséquent il ne faut point abuser.

HIER IST DIE DARSTELLUNG DIESES VERFAHRENS.

(a) Melodisches Muster.	(a) Harmonisches Muster.
(b) Melodische Fortschreitung, welche entweder in derselben Tonart bleibt, oder moduliert.	(b) Harmonische Fortschreitung, welche entweder in derselben Tonart bleibt, oder moduliert.

Die Melodie, obschon sie in derselben Tonart bleibt, verträgt bisweilen eine Begleitung, deren Harmonie moduliert.

Das scheinbar Wiedersprechende dieses Kontrastes ist wirkungsvoll und giebt der Melodie neuen Werth. Es ist ein zartes Hilfsmittel, das man daher nicht missbrauchen darf.

EXEMPLE.
BEISPIEL:

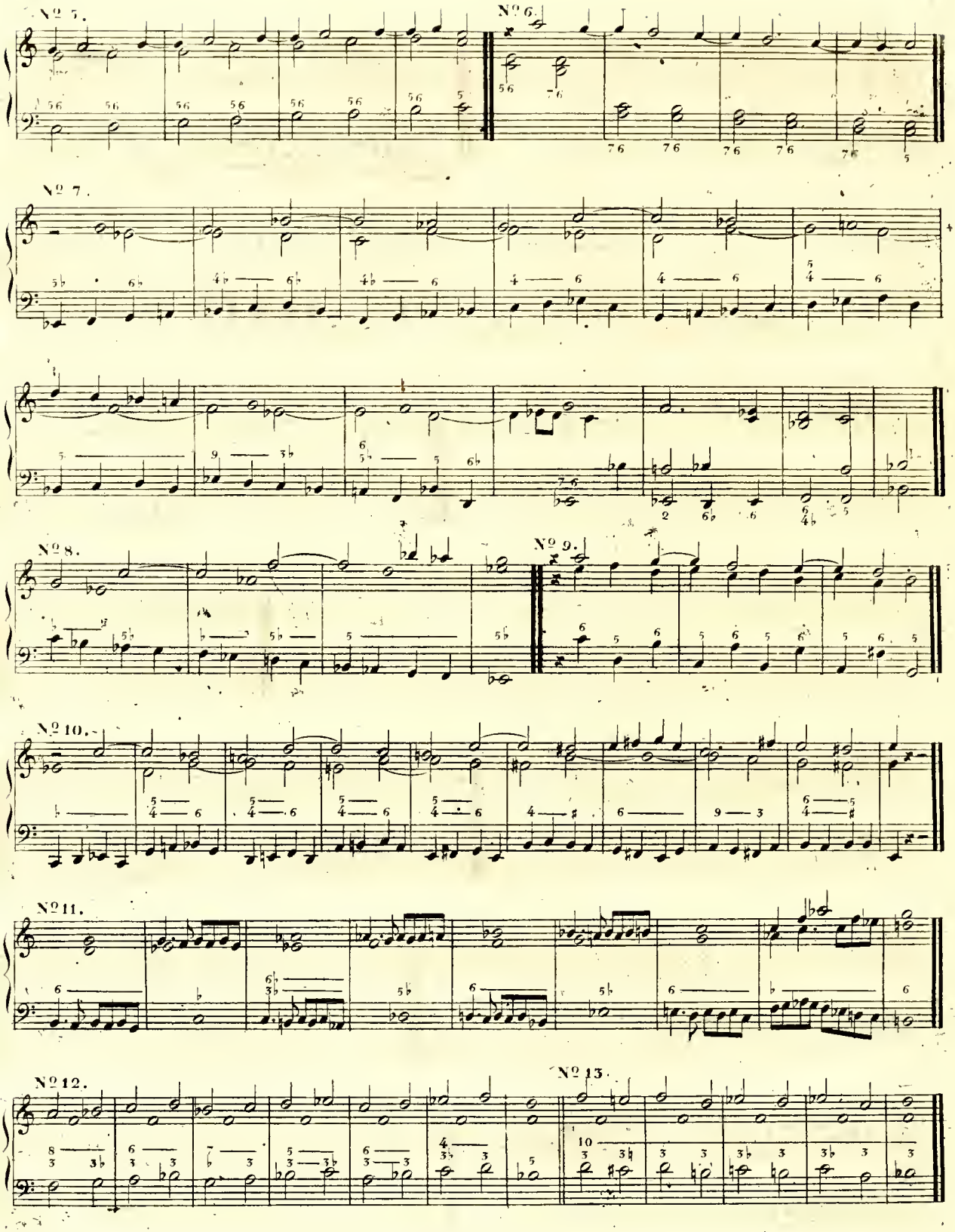


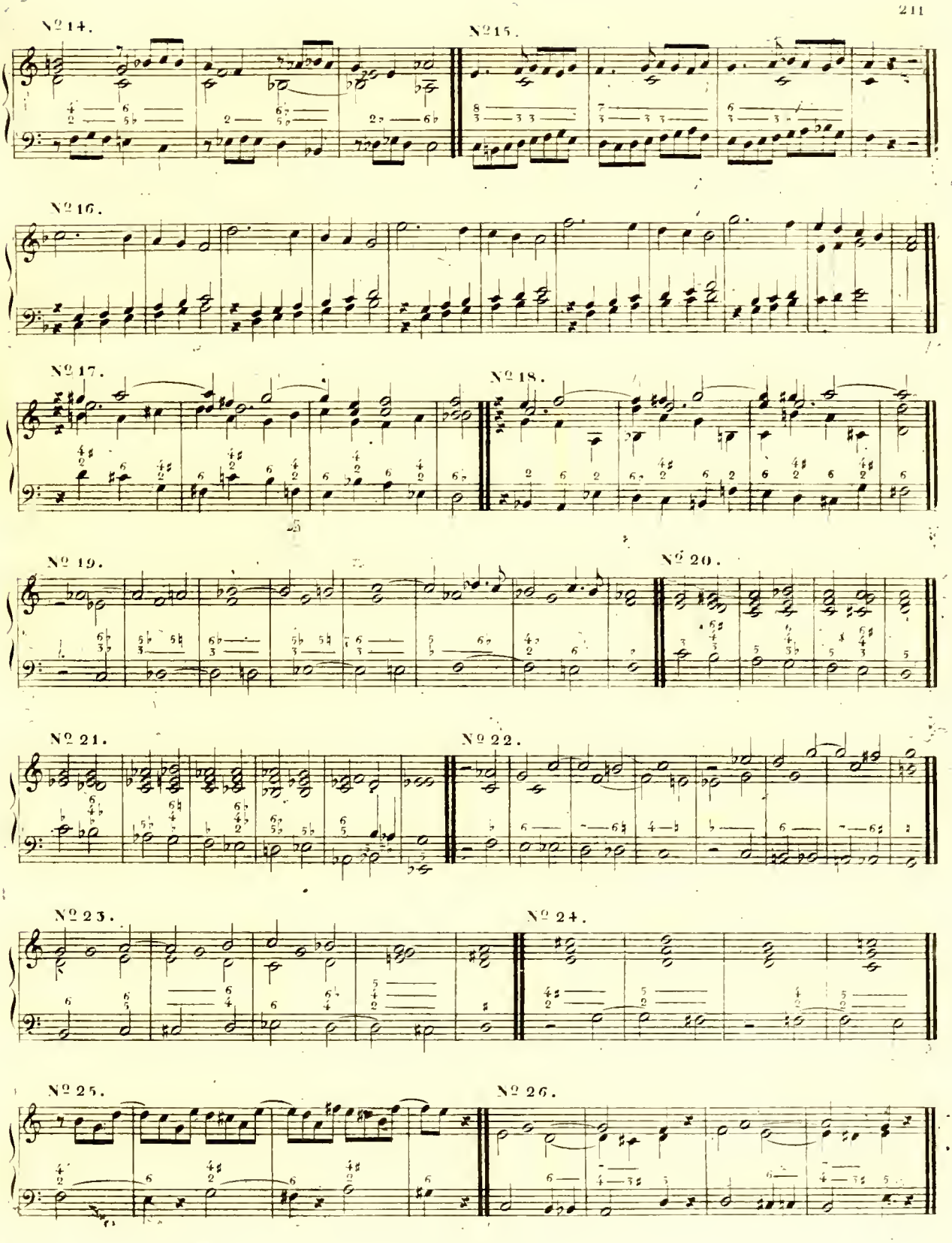
Nous terminerons cet article par les différentes marches ou progressions harmoniques contenues dans la table suivante :

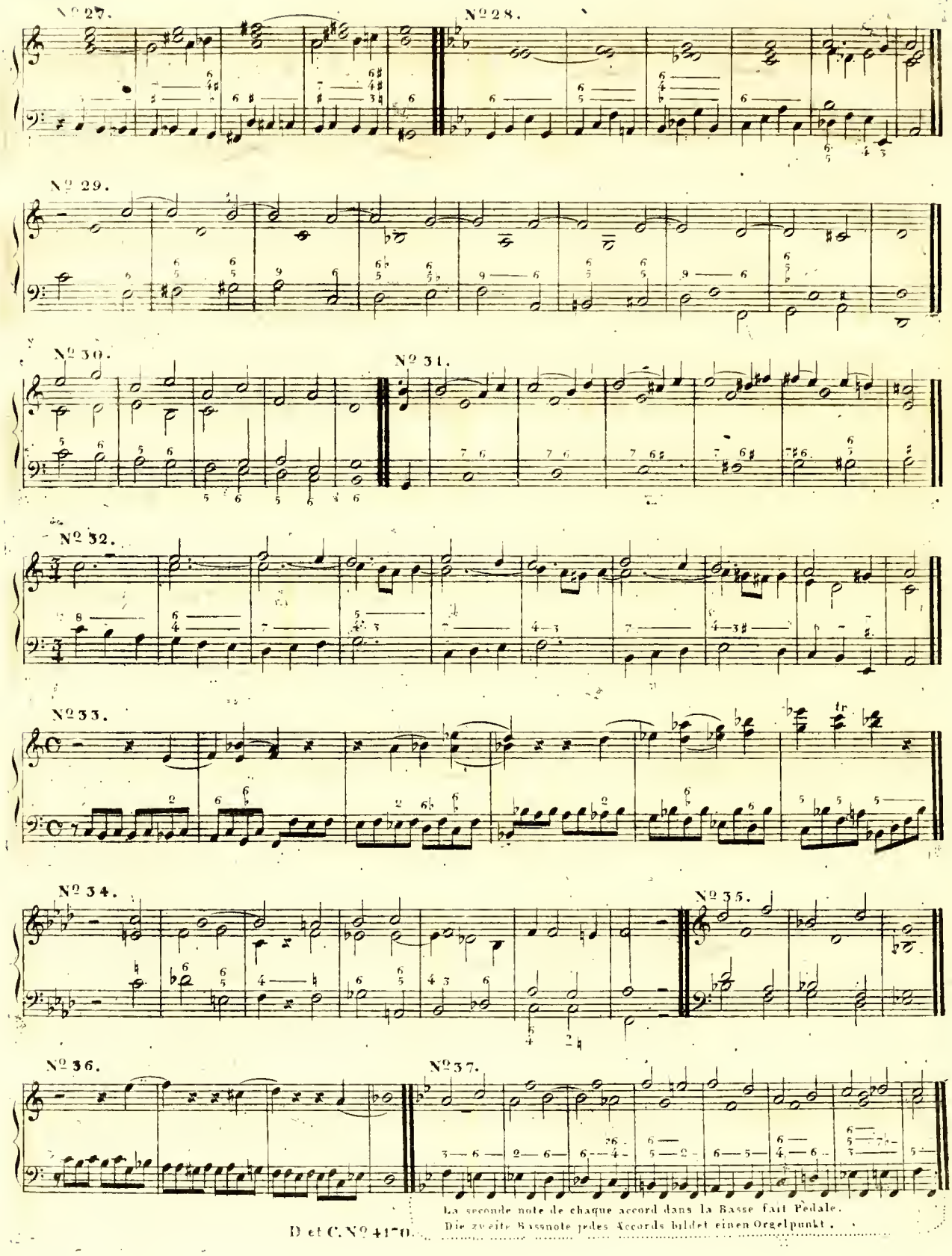
Wir enden diesen Abschnitt mit verschiedenen in folgender Beispielsammlung enthaltenen harmonischen Fortschreitungen : (31.)

31.) Anmerkung des Übersetzers. Welche vom Schüler nicht minder wie alles Andere in den übrigen Tonarten auszuführen, so wie auch schriftlich zu übersetzen sind.

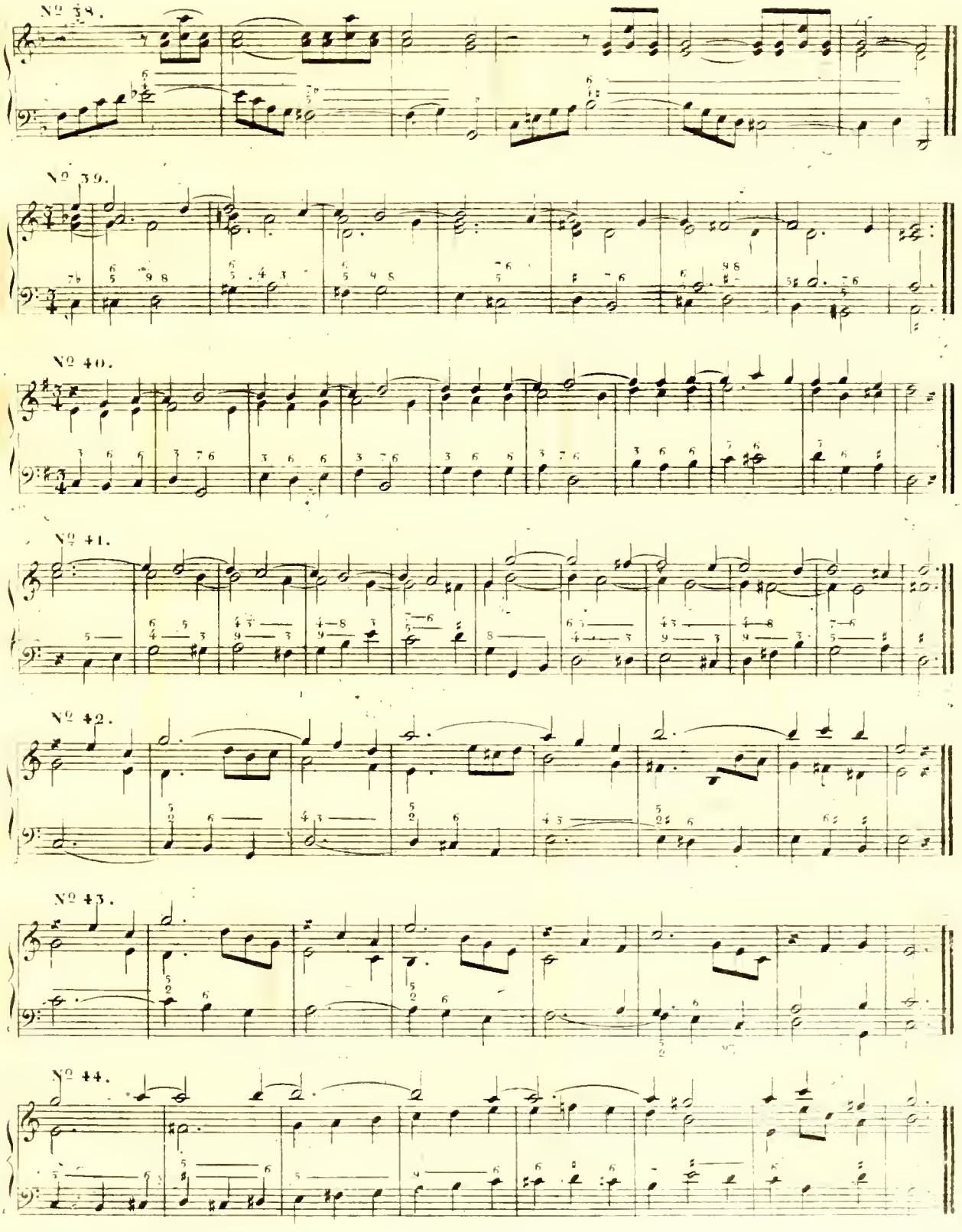



№ 5.
№ 6.
№ 7.
№ 8.
№ 9.
№ 10.
№ 11.
№ 12.
№ 13.


№ 14.
№ 15.
№ 16.
№ 17.
№ 18.
№ 19.
№ 20.
№ 21.
№ 22.
№ 23.
№ 24.
№ 25.
№ 26.



La seconde note de chaque accord dans la Basse fait Pédale.
Die zweite Bassnote jedes Accords bildet einen Orgelpunkt.


№ 38.
№ 39.
№ 40.
№ 41.
№ 42.
№ 43.
№ 44.

№ 45.



№ 46.



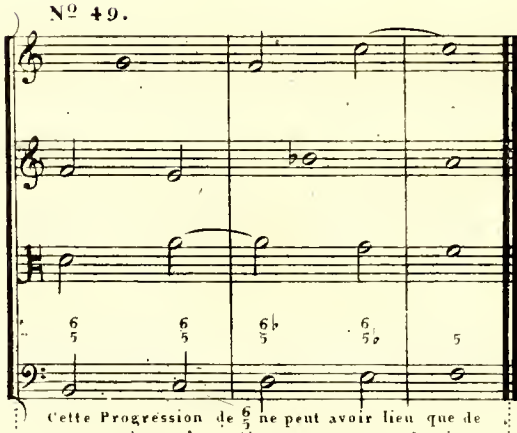
№ 47.



№ 48.



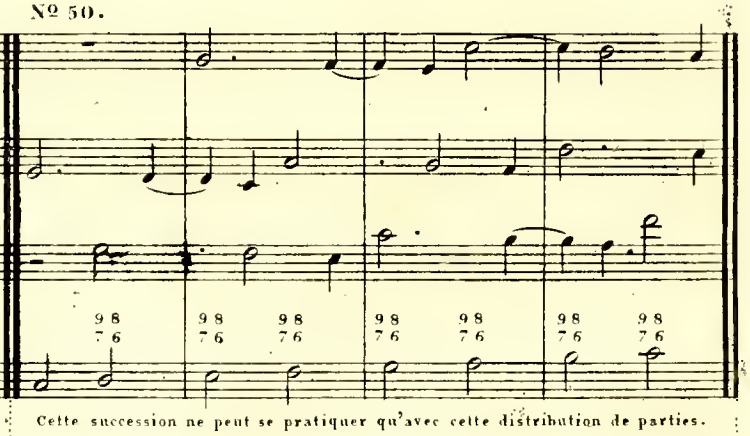
№ 49.



Cette Progression de $\frac{6}{5}$ ne peut avoir lieu que de cette maniere, c'est-à-dire que partout ou le cinq se trouve il doit se resoudre sur la Tierce.

Diese Fortschreitung des $\frac{6}{5}$= Accords kann nur auf die Art statt haben, indem nähmlich die Quinte überall sich in die Terz auflöst.

№ 50.



Cette succession ne peut se pratiquer qu'avec cette distribution de parties.

Diese Fortschreitung kann nur mit dieser Stimmen-Vertheilung ausgeführt werden.

DE LA DIFFÉRENCE ENTRE LA MUSIQUE SÉVÈRE ET LA MUSIQUE LIBRE.

Toute Musique, libre ou sévère, doit être *purement* écrite ; c'est-à-dire, qu'elle doit être exempte de fautes. Le mot *libre* n'implique point ici admission de licences arbitraires.

Mais il y a des productions où l'harmonie doit être traitée avec plus de rigueur ; et on les distingue par les noms de *Musique sévère*, *contre-point sévère* ou *harmonie sévère*. (a)

Cette sévérité consiste en ce qu'on évite 1° la marche de deux ou plusieurs parties à l'unisson ou à l'octave ; (b) 2° l'emploi des accords brisés et des petites notes ; 3° la prédomination d'une seule partie ; 4° les chants ou les traits communs ; 5° les modulations enharmoniques.

D'un autre côté on exige dans cette sorte de Musique 1° que chaque partie ait des dessins particuliers qui la distinguent des autres, c'est-à-dire qu'aucune ne soit uniquement partie de remplissage 2° que les marches harmoniques y soient fréquentes et neuves ; 3° qu'on fasse fréquemment usage des suspensions ; 4° que l'on emploie les imitations, les canons, le genre fugué, le contrepoint double, en un mot toute harmonie susceptible de renversement. (c)

Les productions du genre sévère sont :

1° La plus grande partie de la Musique d'Eglise.

2° La Fugue et les Canons.

3° La Musique d'Ecole ou d'Etude.

VON DEM UNTERSCHIEDE ZWISCHEN DER STRENGEN UND DER FREIEN MUSIK.

Jede Musik, sey sie frey oder streng, muss rein, das heisst, fehlerlos geschrieben seyn. Das Wort *frei* deutet hier keine Zulassung von willkührlicher Regellosigkeit an.

Aber es giebt musikalische Schöpfungen, wo die Harmonie mit mehr Strenge behandelt werden muss ; und man unterscheidet sie durch die Namen *strenge Musik, strenger Contrapunkt*, oder *strenge Harmonie*. (a)

Diese Strenge besteht darin, dass man vermeidet : 1tens den Gang zweier oder mehrerer Stimmen im Unison, oder in der Octave ; (b) 2tens den Gebrauch der gebrochenen Accorde und der Vorschläge ; 3tens das Vorherrschen einer einzelnen Stimme ; 4tens gemeinen Gesang und gewöhnliche Sätze ; 5tens die enharmonischen Ausweichungen.

Dagegen fordert man anderer Seits in dieser Musikgattung : 1tens dass jede Stimme einen eigenen, sie von den andern unterscheidenden Gesang führe, dass keine darunter eine blosse Ausfüllungsstimme sey ; 2tens dass die harmonischen Gänge darin häufig und neu seyen ; 3tens dass man die Verzögerungen öfters anwende ; 4tens dass man von den Nachahmungen, dem Canon, dem fugirten Satz, dem doppelten Contrapunkt, mit einem Wort, von jeder, der Umkehrung fähigen Harmonie Gebrauch mache. (c)

Die zum strengen Styl gehörigen Compositions-Arten sind :

1tens Der grösste Theil der Kirchenmusik.

2tens Die Fuge und der Canon.

3tens Die zum Lehrfach und zum Studium gehörige Musik.

(a) Les mots *contre-point* et *harmonie* sont synonymes : ainsi les expressions *contre-point simple*, *contre-point double*, *contre-point fleuri*, *contre-point rigoureux*, sont les mêmes qu'harmonie simple, harmonie double, harmonie fleurie, harmonie rigoureuse.

(a) Die Worte *Contrapunkt* und *Harmonie* sind gleichbedeutend. Also sind die Ausdrücke *einfacher Contrapunkt*, *doppelter Contrapunkt*, *verzierter Contrapunkt*, *strenger Contrapunkt*, dieselben wie einfache Harmonie, doppelte Harmonie, verzierte Harmonie, strenge Harmonie.

(b) Il est bien entendu que cette sévérité ne peut pas s'étendre aux masses de l'orchestre, quand il faut doubler ou tripler le fond de l'harmonie.

(b) Es versteht sich, dass diese Strenge nicht auf die Orchestermassen angewendet werden kann, wenn man die Harmonie verdoppeln, oder verdreifachen muss.

(c) Le contre-point double, les imitations, les Canons, la Fugue et le genre Fugué forment la matière que l'on discute dans les traités de la Fugue.

(c) Der doppelte Contrapunkt, die Nachahmungen, der Canon, die Fuge und der Fugen-Styl sind Gegenstände, die in den letzten Theilen dieses Werkes, in den Abhandlungen von der Fuge gelehrt werden.

Dans la Musique libre au contraire on peut se servir de tout ce qu'on doit eviter avec soin dans celle dont nous venons de parler .

1º On y fait souvent marcher deux ou plusieurs parties à l'unisson ou à l'octave .

2º Le plus souvent une seule partie y prédomine et les autres ne font qu'accompagner .

3º Les Modulations s'y font avec beaucoup de liberté ; elles y suivent en quelque sorte le caprice de l'auteur . Souvent aussi on y reste fort longtems dans le même ton ; ce qui est inadmissible dans la Musique sévère .

4º Les accords brisés s'y emploient fort souvent .

5º Les petites Notes et en général les Notes accidentelles y sont prodiguées, à l'exception des suspensions dont l'usage y est beaucoup plus rare .

6º La partie prédominante y fait à tout coup des octaves avec l'une ou l'autre partie accompagnante .

7º Des suites de Tierces ou de sixtes, ainsi que certaines formules de cadences vulgaires, s'y reprodnisent à chaque instant .

8º On y observe moins de régularité dans la résolution des accords dissonnans .

In der freien Musik kan man sich hingegen alles dessen bedienen, was in der eben besprochenen vermieden werden muss .

1tens Man lässt da oft zwei oder mehrere Stimmen im Unison oder in Octaven fortschreiten .

2tens Meistens herrscht da eine einzelne Stimme, während die andern nur begleiten .

3tens Die Ausweichungen gehen da mit vieler Freiheit vor sich ; sie folgen gewissermassen der Laune des Autors . Oft verweilt man auch da sehr lange in einer Tonart, was in der strengen Musik nicht zulässig ist .

4tens Die gebrochenen Accorde werden da sehr häufig angewendet .

5tens Die Vorschläge, und überhaupt die durchgehenden und zufälligen Noten sind da gehäuft, mit Ausnahme der Verzögerungen, deren Gehraucl hier weit seltener ist .

6tens Die vorherrschende Stime macht hier alle Augenblicke Octaven mit einer oder der andern Begleitenden .

7tens Terzen- und Sexten-Reihen, so wie gewisse Formeln und gewöhnliche Cadenzen wiederhohlen sich hier bei jeder Gelegenheit .

8tens Man beobachtet hier weit weniger die Regelmässigkeit bei Auflösung der Dissonanzen .(32)

32.) Anmerkung des Übersetzers. Auch die Stimmenführung kan nicht so folgerichtig beobachtet werden, theils wegen Rücksicht auf den Umfang der Instrumente, und bei Clavier-Compositionen besonders, weil die Ausspannung der Finger beschränkt ist, und der Tonsetzer auch auf die Bequemlichkeit der Ausführung zu achten hat .

Les productions de la Musique libre sont :

1º Toutes celles qui font briller les instrumens et la voix ; le *Concerto*, les *Solos*, les *airs*, la *romance*, les *Canzonette*, les *Rondeaux* &..

2º La Musique militaire, la Musique de chambre et en général la Musique théâtrale .

Il y a en outre des ouvrages d'un genre mixte; tels sont les *Quatuors* dans le genre de Haydn, les *Symphonies* &.. dont l'ensemble est un mélange d'harmonie rigoureuse et d'harmonie libre .

Dans les traités de composition et dans les écoles on n'enseigne que le *genre rigoureux*, tel qu'il existait du tems où *Fux* publia son *Gradus ad parnassum*, *Angelo Paradi* ses *documenti armonici* et *Gioseffo Zarlino* ses *institutzioni armoniche* .

Die Erzeugnisse der freien Musik sind :

1tens Alle jene, welche die Instrumente oder die Stime glänzen lassen ; das *Concert*, die *Solo-Stüche*, *Gesänge*, die *Romanze*, das *Lied*, (die *Canzonette*), die *Rondo's*, & : .

2tens Die militärische Musik ; die Kammer-Musik, und überhaupt der Tonsatz fürs das Theater.

Es giebt überdiess noch Werke von gemischter Gattung ; solche sind die *Quartetten* in Haydn's Manier, die *Sinfonien*, &: .. deren Ganzes ein Gemisch von strenger und freier Harmonie ist .

In den Compositions-Lehrbüchern und Schulen lehrt man nur *die strenge Gattung*, so wie sie zu jener Zeit bestand, als *Fux* seinen *Gradus ad Parnassum*, *Angelo Paradi* seine *Documenti armonici*, und *Gioseffo Zarlino* seine *Institutzioni armoniche* herausgab .

Dans ce temps on ne connaissoit guère d'autre Musique que celle de l'ancien style d'Eglise *très rigoureux*.

La composition musicale, comme tous les arts qui tendent toujours à leur perfectionnement, a fait depuis de grands progrès, fruits des lumières acquises par des essais plus ou moins heureux.

Le goût à changé à plusieurs reprises et très souvent à l'avantage de l'art dont on a reculé les bornes en introduisant successivement la Musique dramatique, la Musique instrumentale et celle de salon.

Ces nouveaux genres, en formant des virtuoses, des chanteurs et des cantatrices célèbres dont il fallut ensuite faire briller le talent, s'éloignèrent peu-à-peu du genre rigoureux enseigné dans les cours de composition et en usage dans la musique d'église; ils donnerent naissance à la *Musique libre* dont le style a prévalu.

On a donc tort de ne pas en enseigner les principes aux élèves qui, en sortant des mains de leurs maitres, sont déconcertés de n'entendre que de la musique composée dans un genre presque diamétralement opposé à celui qu'ils ont étudié; d'où il résulte que beaucoup d'élèves croyent que tout est permis dans la musique libre et, ce qui est encore plus dangereux, que l'etude approfondie de la composition devient tout-à-fait inutile.

DES IMITATIONS.

Cet article est un de ceux que l'on classe ordinairement dans les traités de la Fugue et du contre-point double. Mais il y a une partie de cette matière qui appartient à l'étude de l'harmonie; c'est pour cela que nous avons jugé à propos de l'insérer ici.

Les imitations se font en répétant une phrase ou un trait de chant, ou en reproduisant le dessin dans d'autres parties.

On se propose, par exemple, d'imiter le trait suivant :

In jener Zeit kante man keine andere Musik, als die des alten, *sehr strengen* Kirchenstyls.

Die Tonsetzkunst hat, wie alle Künste, die ihrer Vollkomenheit entgegen reifen, seither grosse Fortschritte gemacht, die die Früchte der geläuterten, durch mannigfache mehr oder minder glückliche Versuche erlangten Ansichten sind.

Zu verschiedenen Malen hat der Geschmack sich verändert, und sehr oft hat man die Grenzen der Kunst zu ihrem Vortheile erweitert, indem man nach und nach die dramatische, die Instrumental- und die Salon- (oder Kammer) - Musik einführte.

Diese neuen Gattungen, indem sie Virtuosen, berühmte Sänger und Sängerinnen bildeten, welche ihre Talente in der Welt glänzen lassen wollten, entfernten sich nach und nach von dem strengen, in den Lehrbüchern und in der Kirchen-Musik gebräuchlichen Style; sie erzeugten die *freie Musik*, deren Styl vorherrschend geworden ist.

Man hat demnach Unrecht, deren Grundsätze den Schülern zu vorenthalten, welche, wenn sie aus der Hand des Meisters komen, erstaunt und betroffen sind, nur eine Gattung Musik zu hören, die derjenigen, welche sie studiert haben, beinahe schnurgrad entgegengesetzt ist; woraus dann folgt, dass viele Schüler endlich glauben, in der freien Musik sey alles erlaubt, und, (was noch schlimmer und gefährlicher ist) das gründliche Studium der Composition sey ganz und gar unnütz.

VON DEN NACHAHMUNGEN. (IMITATIONEN.)

Dieser Gegenstand ist einer von jenen, die man gewöhnlich erst in den Abhandlungen von der Fuge und dem doppelten Contrapunkte zu besprechen pflegt. Aber ein Theil desselben gehört schon zu der Harmonie-Lehre; daher haben wir es für zweckmässig erachtet, ihn bereits hier einzuschalten.

Die Nachahmungen werden gebildet, indem man einen Gedanken, (eine Gesangs-Phrase) wiederhohlt oder seinen Umriss in den andern Stimmen wieder hervorbringt. *(nachahmt.)*

Man nimmt sich z: B:, vor, folgende Phrase zu imitieren :



Il est clair d'abord qu'après la quatrième mesure, une autre partie quelconque peut répéter le même passage soit dans le même ton soit dans un ton relatif.

Es ist zuförderst klar, dass nach dem vierten Takte, jede andere beliebige Stime denselben Gedanken, entweder in der nähmlichen, oder in einer verwandten Tonart wiederhohlen kann.

Nº 1.
EXEMPLE.
BEISPIEL.



Si en répétant de la sorte le trait de chant, le premier accompagnement ne pouvait plus servir, (*) on en ferait un second comme dans l'exemple précédent. Cette sorte d'imitation est la plus simple et la plus facile, et peut souvent être employée avec succès dans la musique libre. Quand l'harmonie le permet on peut serrer cette même imitation davantage, et la faire commencer à la quatrième mesure.

Wen bei solcher Wiederhohlung der Gesangs-Phrase, die frühere Begleitung nicht mehr brauchbar wäre, (*) so macht man dazu eine neue, wie im vorstehenden Beispiele der Fall ist. Diese Gattung von Nachahmungen ist die einfachste und leichteste, und kan in der freien Musik häufig mit Erfolg benützt werden. Wen die Harmonie es erlaubt, kann man dieselbe Nachahmung mehr zusamen drängen, *(engführen)* und schon im 4ten Takte beginnen.

Nº 2.
EXEMPLE.
BEISPIEL.



Si on pouvait la faire commencer encore plutôt, elle deviendrait plus intéressante; pour en découvrir la possibilité, il faut chercher l'imitation sur chaque tems fort (lorsque la phrase qu'on veut imiter commence par un tems fort) ou sur chaque tems faible (lorsqu'elle commence par un tems faible): cette recherche se fait:

à la Seconde inférieure ou supérieure.
à la Tierce - - - - - -
à la Quarte - - - - - -
à la Quinte - - - - - -
à la Sixte - - - - - -
à la Septième - - - - - -
à l'Octave - - - - - -
à l'Unisson - - - - - -

Dans ces imitations on ne répète pas toujours le chant en entier; il suffit d'en faire entendre une portion.

Wen man sie noch früher anfangen lassen könte, würde sie noch anziehender werden; um die Möglichkeit davon zu entdecken, muss man die Jmitation auf jedem guten (schweren) Taktheile versuchen, (wen die Phrase mit einem guten Taktheile anfängt,) und auf jedem leichten Taktheile, (wen sie mit einem leichten beginnt). Diese Nachforschung geschieht:

in der (Ober- oder Unter-) Secunde.
in der - - - - - Terz.
in der - - - - - Quart.
in der - - - - - Quint.
in der - - - - - Sext.
in der - - - - - Septime.
in der - - - - - Octave.
in der - - - - - Unison.

Jn allen diesen Jmitationen wiederhohlt man nicht imer den ganzen Gesang; es reicht hin, nur einen Theil desselben hören zu lassen.

(*) Cela peut souvent arriver; car on n'exige pas ici le contre-point double qui permet de renverser l'harmonie.

(*) Dieses kann sich oft ereignen; den hier fordert man noch nicht den doppelten Contrapunkt, welcher die Harmonie umzukehren erlaubt.

EXEMPLES. | BEISPIELE.



Ici l'imitation ne se fait qu'avec la seconde mesure du chant, qui se reproduit successivement dans les autres parties et sert en même temps d'accompagnement.

Hier wird die Nachahmung nur mit dem zweiten Takt des Gesanges begonnen, der sich in den andern Stimmen nach einander wiederholt und zugleich zur Begleitung dient.

Les traits de chant se prêtent plus ou moins à ces imitations. mais il y en a bien peu qui n'offrent la possibilité d'en faire au moins une ou deux.

Il peut souvent arriver que le compositeur juge à propos de ne point user de cette ressource; car il ne s'agit pas seulement de faire des imitations mais il faut savoir encore les placer convenablement.

Les productions qui les admettent sont celles qui doivent faire valoir le talent du compositeur, comme les morceaux d'ensemble, les choeurs, les Ouvertures et différentes productions de la musique instrumentale. Les imitations n'ont guère lieu dans les morceaux où il faut une grande simplicité ou un intérêt purement mélodique, comme *Airs*, *Romances*, *Canzonette*, *Cavatine*, *Rondeaux* &... Il y a cependant des imitations qui ne sont que *des Imitations de mouvement*, dont on peut faire un usage plus étendu. Pour réaliser cette proposition on prend une petite phrase de 5, 6 ou 8 Notes par exemple:



où il y a trois croches et deux noires; et on répète cette phrase, (soit dans la même partie, soit en la promenant d'une partie à l'autre) dans tous les sens possibles et en gardant toujours la même valeur des notes.

Die Gesangsphrasen eignen sich mehr oder minder zu diesen Nachahmungen; aber es giebt deren wenige, die nicht die Möglichkeit darböten deren wenigstens eine oder zwei anzubringen.

Oft kan es sich ereignen, dass der Tonsetzer es nicht angemessen findet, von diesem Hilfsmittel Gebrauch zu machen; den es handelt sich nicht blos darum, Nachahmungen zu machen, sondern sie auch nur an gehörigen Orten anzuwenden.

Die Compositionen, in welchen sie zulässig sind, sind jene, in welchen das Talent des Tonsetzers sich geltend machen kann, z:B: conzertierende (oder *Ensemble*-) Stücke, Chöre, Overturen, und die verschiedenen Jnstrumental-Werke. Seltener sind Jmitationen in Tonstücken anwendbar, wo eine grosse Einfachheit, oder ein rein melodisches Interesse vorherrschen soll, als *Arien*, *Romanzen*, *Canzonetten*, *Cavatinen*, *Gesang-Rondo's*, &:... Es giebt indessen Nachahmungen, welche nur *Bewegungs-* (oder *Figuren-*) *Nachahmungen* sind, und von diesen kan ein ausgedehnterer Gebrauch statt finden. Um diese Angabe auszuführen, nehme man eine kleine Phrase (*Figur*) von 5, 6 oder 8 Noten, z:B:

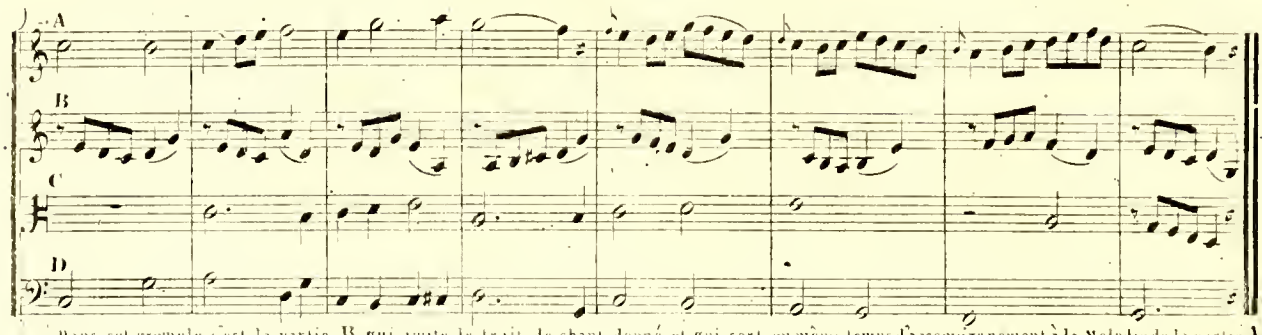


welche aus 3 Achteln und 2 Viertelnoten besteht; und man wiederhole diese Phrase (entweder in derselben Stime, oder durchführend von einer zur andern,) in jedem möglichen Sinne, aber bei steter Beobachtung des gleichen Notenwerthes.

EXEMPLE. | BEISPIEL.



La partie supérieure imite ici le même trait huit fois de suite et forme une phrase mélodique complette.
Die obere Stimme wiederhohlt hier die nähmliche Figur achtmal und bildet eine vollständige melodische Phrase.



Dans cet exemple c'est la partie B qui imite le trait de chant donné et qui sert en même temps d'accompagnement à la Melodie de la partie A.
In diesem Beispiele ists die Stimme B, welche den aufgegebenen Gesangszug imitirt, und zugleich zur Begleitung der Stimme A dienet

Dans l'exemple suivant le même trait se promène dans les trois parties inferieures et sert d'accompagnement au chant de la partie supérieure.

Im folgenden Beispiele wird dieselbe Figur durch alle drei Unterstimmen durchgeführt und bildet die Begleitung des Gesanges in der Oberstimme.



53.) Anmerkung des Übersetzers. Der Schüler kan nicht leicht eine interessantere Übung finden, als solche, selbsterfundenen Züge sich aufzuzeichnen, und sowohl für das Quartett als im Claviersatz, in jedem Sinne recht häufig schriftlich durchzuführen, so wie auch fremde einfache Gesangsthemas mit solcher Begleitung zu versehen; wodurch er zugleich Gewandheit in einer edleren Gattung von Variationen erhält.

DE L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

L'harmonie à deux exige une étude approfondie que les élèves négligent trop : elle a un interet et un charme particulier, elle est de la même importance, dans la pratique, que l'harmonie à 3 et à 4 parties, car on peut l'employer avec succès dans toutes les productions musicales de quelque genre qu'elles soient.

VON DER ZWEISTIMMIGEN HARMONIE. (VOM ZWEISTIMMIGEN SÄTZE.)

Die zweistimmige Harmonie erfordert ein sehr gründliches Studium, welches die Schüler zu sehr vernachlässigen : sie hat einen eigenthümlichen Reiz ; sie ist, in der Ausübung, eben so wichtig, wie die 3- oder 4-stimmige Harmonie, den man kan sie mit Wirkung in allen musikalischen Compositionen, von welcher Art sie auch seyn mögen, anwenden.

On peut se servir dans l'harmonie à 2 de tous les intervalles usités, comme on le verra ci-dessous et ne se restreindre aux seuls intervalles consonnans que dans l'expression des sentiments doux .

Elle demande encore plus que l'harmonie à 3 et à 4 une extrême pureté parcequ'étant isolée des autres parties rien n'en déguise les fautes .

C'est dans cette harmonie que deux Tierces majeures de suite par mouvement semblable peuvent quelquefois faire un mauvais effet, telles sont par exemple les deux Tierces majeures suivantes : 

où il existe une mauvaise relation entre *Ut* et *Sol* ♯ .

Les cas semblables étant assujettis à trop d'exceptions il serait difficile de les prévenir par des règles sûres aux quelles d'ailleurs l'oreille peut facilement suppléer . Cette observation sur la succession des Tierces majeures successives par mouvement semblable ne s'étend pas jusqu'à l'harmonie à plus de deux parties, car l'exemple précédent mis à 4 de la manière suivante est bon : 

Il y a des intervalles qui sont plus particulièrement propres à être employés comme notes réelles dans l'harmonie à deux parties ; tels sont les suivans :

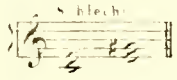
Les cinq intervalles ci-dessous doivent être employés (comme notes réelles,) avec beaucoup plus de restriction :



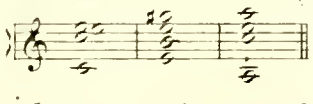
Parmi tous ces intervalles il y en a quatre (la Tierce mineure, la Tierce majeure, la sixte mineure et la Sixte majeure,) dont l'usage est beaucoup plus fréquent dans l'harmonie à deux .

Man kan in der zweistimigen Harmonie sich aller gebräuchlichen Intervalle bedienen, wie man weiter unten sehen wird, und man braucht sich also auf die weichen Consonanzen nicht ausschliessend zu beschränken, ausgenommen bei dem Ausdrucke sanfter Gefühle .

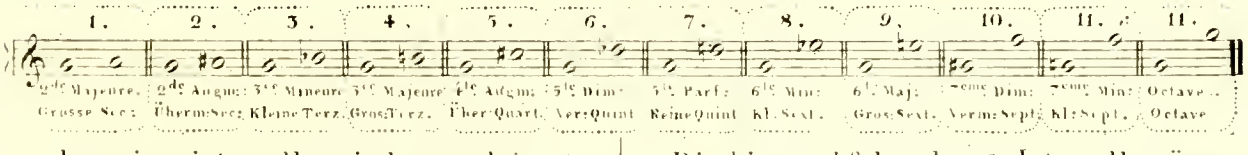
Sie erfordert, mehr noch als die 3- oder 4-stimige, eine ausserordentliche Reinheit, weil sie, von andern Stimen abgesondert, keine Fehler verdecken kann .

In dieser zweistimigen Harmonie können bisweilen zwei nach einander folgende grosse Terzen in gerader Bewegung eine üble Wirkung machen, von dieser Art sind z:B: folgende 2 grosse Terzen : 

wo zwischen *C* und *Gis* ein Queerstand ist .

Da ähnliche Fälle zu vielen Ausnahmen unterworfen sind, so wäre es schwer ihnen durch bestimte Regeln zuvorkomen zu wollen, welche ohnehin das Gehör leicht ersetzen kann . Diese Regel über die in gerader Bewegung nach einander folgenden grossen Terzen erstreckt sich aber nicht auf eine Harmonie von mehr als 2 Stimen, den das vorige Beispiel ist, 4 stimmig gesetzt, richtig : 

Es giebt Intervalle, die besonders geeignet sind, im zweistimigen Satze als wesentliche Noten gebraucht zu werden, solche sind folgende :



Die hier nachfolgenden 5 Intervalle müssen, (als wesentliche Noten) mit weit mehr Behutsamkeit angewendet werden :

Unter allen diesen Intervallen giebt es viere, (die kleine Terz, grosse Terz, kleine Sext, und grosse Sext,) deren Gebrauch in dem zweistimmigen Satze weit häufiger ist .

L'unisson et l'octave s'employent fort rarement ; on peut s'en servir dans les cadences finales et de tems en tems pour commencer une nouvelle période .

La Quinte juste n'est pas non plus très usitée ; mais comme elle donne plus d'harmonie que l'unisson et l'octave , on peut l'employer plus fréquemment . Les autres intervalles etant dissonans il leur faut toujours une résolution et souvent une prèparation .

EXEMPLES SUR LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES INTERVALLES DISSONNANS DANS L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

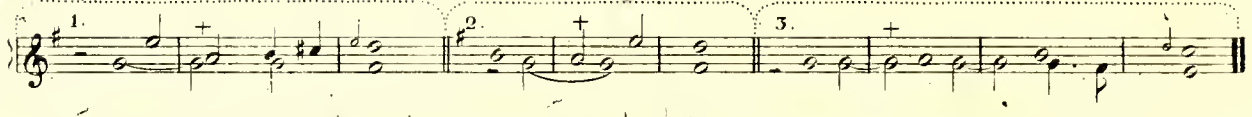
Seconde majeure, provenant de l'accord *(La , Ut♯ , Mi , Sol)* dans le 1^er^ exemple et de *(La , Ut♯ , Mi , Sol)* dans le 2^ième^ et 3^ième^ exemple suivans .

Der Unison und die Octave werden sehr selten gebraucht ; in den Schlusscadenzen , und bisweilen zum Anfange einer neuen Periode kann man sie benützen .

Die reine Quinte ist auch nicht sehr benutzbar ; aber da sie doch mehr Harmonie als der Unison und die Octave giebt , so kan man sie häufiger anwenden . Die übrigen Intervalle müssen , da sie dissonierend sind , stets vorbereitet und aufgelöst werden .

BEISPIELE ÜBER DEN GEBRAUCH DER DISSONANZEN IM ZWEISTIMIGEN SATZE.

Die grosse Secunde , abgeleitet vom Accorde : *(A , Cis , E , G ,)* im 1^ten^ Beispiele , und von *(A , C , E , G ,)* im 2^ten^ und 3^ten^ der nachfolgenden Beispiele .



On fera bien de préparer la seconde majeure , ainsi que la Septième mineure qui en est le renversement .

Man wird wohl thun , die grosse Secunde , so wie die , aus ihrer Umkehrung entstehende kleine Septime , vorzubereiten .



La seconde mineure doit être préparée et résolue reguliérement . Il en est de même de la 7^ème^ majeure qui en est le renversement .

Die kleine Secunde muss regelmässig vorbereitet und aufgelöst werden . Eben so die grosse Septime , welche aus deren Umkehrung ensteht .

EXEMPLES.

BEISPILE.



La Quarte juste ne peut s'employer sans préparation que dans les cadences :

Die reine Quart kan ohne Vorbereitung nur in den Cadenzen angewendet werden .



Dans tout autre cas il faut la préparer. On ne l'employe ordinairement qu'après la Tierce majeure ou mineure comme provenant de la 7ème de seconde ou troisième espece.

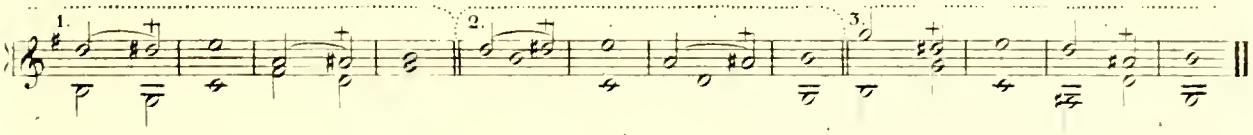
In jedem andern Falle muss man sie vorbereiten. Man gebraucht sie nur nach der (kleinen oder grossen) Terz als von der Septime der 2ten oder dritten Gattung abstammend.

EXEMPLE. BEISPIEL.



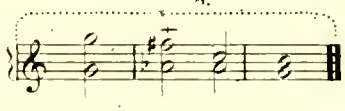
La Quinte augmentée peut s'employer quand elle est précédée de la Tierce mineure de la Quinte parfaite ou de la Sixte mineure, p:e:

Die übermässige Quinte kan benutzt werden, wen ihr die kleine Terz, die reine Quint, oder die kleine Sext voranging. z:B:



La Sixte augmentée peut s'employer même sans préparation; mais il faut avant la résolution changer la Sixte en Tierce de la maniere suivante.

Die übermässige Sext kan sogar ohne Vorbereitung gebraucht werden, aber man muss vor der Auflösung die Sext in eine Terz auf folgende Weise verwechseln.



Il faut encore observer que tous ces intervalles peuvent en même tems s'employer comme notes accidentelles, parmi les quelles il faut remarquer les *suspensions* suivantes comme les plus usitées.

Noch muss bemerkt werden, dass alle diese Intervalle auch als zufällige (durchgehende) Noten gebraucht werden können, unter welchen man die folgenden *Verzögerungen* als die am meisten benutzbaren anzusehen hat.



En renversant ces trois suspensions on a les trois suivantes:

Wen man diese drei Verzögerungen umkehrt, erhält man folgende:



Dans l'harmonie à deux parties, les Cadences se font de la maniere suivante:

1° Quand le Duo est pour deux parties hautes comme deux *Soprani*, deux *Violons*, deux *Clarinettes*, deux *Hautbois* &:.. on peut terminer les demi-cadences en tierces et sixtes et les cadences parfaites en sixtes.

Die Cadenzen werden im zweistimigen Satze folgendermassen gebildet:

1tens Wen das Duo für zwei hohe Stimmen geschrieben wird, wie 2 *Sopran*, 2 *Violinen*, 2 *Clarinetten*, 2 *Oboen*, &:.., so kann man die Halbcadenzen in Terzen oder Sexten und die vollkomenen Cadenzen in Sexten endigen.

EXEMPLES. BEISPIELE.



2° Mais quand le Duo est pour deux parties graves comme deux *Basse tailles*, deux *Violoncelles*, deux *Bassons*, &c... ; il faut que les cadences se fassent comme par tout ailleurs c'est à-dire avec les accords sans renversemens. Il en est de même lorsque le Duo est composé pour une partie haute et une partie grave.

2tens Wen aber das Duo für zwei tiefe Stimmen zu setzen ist, wie 2 *Tenore*, 2 *Violoncell's*, 2 *Fagotte*, &c..., so müssen die Cadenzen wie sonst gewöhnlich, das heisst ohne umgekehrte Accorde geschrieben werden. Eben so ist es, wen das Duo für eine hohe und für eine tiefe Stimme gesetzt wird.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Ces quatre derniers exemples peuvent de tems en tems s'employer aussi dans la terminaison des Duos pour deux parties hautes.

Diese vier letzten Beispiele können auch beim Schlusse der Duos, für zwei hohe Stimmen, gebraucht werden.

VOICI QUELQUES FORMULES DE CADENCES À DEUX PARTIES.

HIER EINIGE FORMELN VON ZWEISTIMMIGEN CADENZEN.

CADENCES PARFAITES.

VOLLKOMENE CADENZEN.



DEMI_CADENCES.

HALB_CADENZEN.



Quand on peut employer les accords brisés dans les Duos, l'harmonie n'en est que plus interessante parceque les accords deviennent plus complets par la succession de leurs notes respectives.

Tout le monde sentira la difference qui existe entre les deux exemples suivants dont le premier est accompagné par des accords brisés :

Wen es thunlich ist, im Duo gebrochene Accorde anzubringen, so wird die Harmonie nur um so interessanter, weil die Accorde durch die Nacheinanderfolge der ihnen angehörigen Töne vollständiger werden.

Jedermañ wird den Unterschied zwischen folgenden zwei Beispielen fühlen, wovon das erste mit gebrochenen Accorden begleitet wird :



Un Duo peut être accompagne soit par une Basse seule (*) soit par l'Orchestre; dans ce cas la règle porte que l'harmonie, abstraction faite de l'accompagnement, doit être correcte et aussi pure que dans les Duos non accompagnés. Les harmonistes médiocres pêchent souvent contre cette régle, particulièrement dans les Duos d'Opera ou tout ce qui part de la scène fixe entiérement l'attention de l'auditeur et doit parconséquent être aussi parfait que possible.

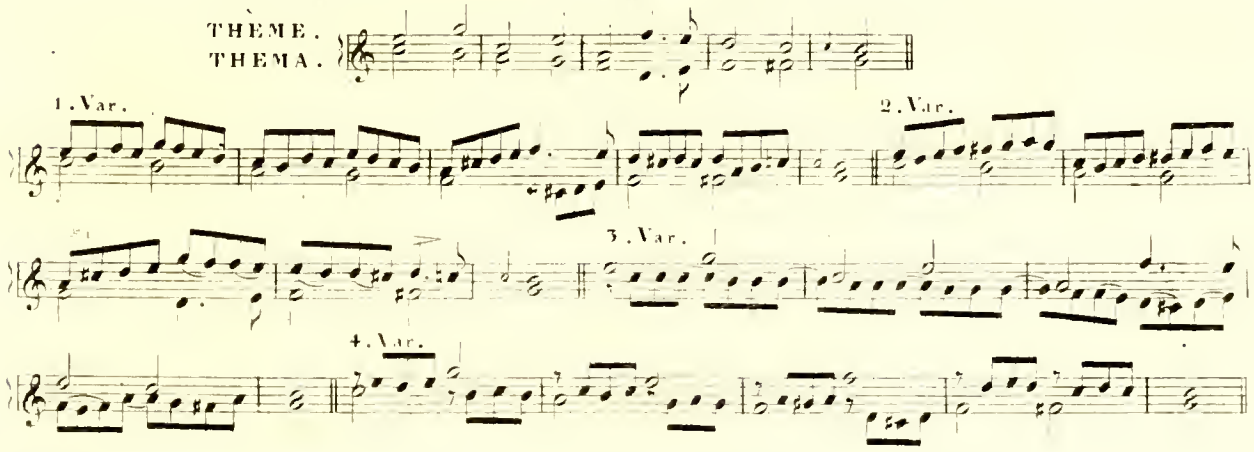
Une harmonie simple à deux parties peut se varier de différentes manières au moyen des notes de passage, des notes de goût, des syncopes et des suspensions.

Ein Duo kañ entweder mit einem einzelnen Basse, (*) oder mit dem ganzen Orchester begleitet werden; in diesem Falle gilt die Regel, dass die Harmonie, abgesehen von der Begleitung eben so rein und richtig seyn muss, wie in den Duos ohne alle Begleitung. Mittelmässige Tonsetzer sündigen sehr öft gegen diese Regel, besonders in den Operduetten, wo doch alles, was von der Bühne ausgeht, die Aufmerksamkeit fesselt und folglich so vollkomen wie möglich seyn soll.

Eine einfache zweistimige Harmonie kann mittelst der durchgehenden Noten, Vorschläge, Synkopen und Verzögerungen auf die verschiedensten Arten verändert *(variert)* werden.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



(*) Il y a une différence très marquée entre un TRIO et un DUO accompagné d'une Basse : dans le premier, chaque partie est également importante parceque l'interêt harmonique y doit consister dans l'harmonie à trois, dans le second, l'interêt n'est que dans l'harmonie à deux et la Basse n'y joue qu'un rôle secondaire dont il doit être possible de se passer.

(*) Es ist ein bedeutender Unterschied zwischen einem TRIO, und einem vom Bass accompagnirten DUO; im TRIO ist jede Stime gleich wichtig, weil das Interesse desselben in der dreistimigen Harmonie besteht, im DUO, das von einem Bass begleitet wird, ist das harmonische Interesse nur in 2 Stimen, und der Bass spielt da nur eine untergeordnete Rolle, welche auch möglicherweise ganz weggelassen kann.



Pour terminer cet article nous ajouterons ici les exemples suivans sur l'harmonie à deux pour servir de modèle aux élèves :

Zum Schlusse dieses Artikels fügen wir noch folgende Beispiele in zweistimmiger Harmonie bei, um den Schülern als Muster zu dienen :





Une note prolongée pendant plusieurs mesures ne pourroit avoir lieu dans l'une des deux parties qu'en brisant les accords dans l'autre.

Eine durch mehrere Takte verlängerte Note könte in einer der beiden Stimen nur dan statt haben, wen in der andern die Accorde gebrochen werden.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Il faut aussi employer les accords brisés quand l'une des deux parties a un chant prédominant et conçu d'abord abstraction faite de la seconde partie.

Auch dann muss man gebrochene Accorde anwenden, wenn die eine Stimme einen vorherrschenden, und schon beim Erfinden für sich bestehend gedachten Gesang, durchführt.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



La partie supérieure attirant ici toute l'attention sur elle seule, s'isole de la seconde,

Da die obere Stime hier alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, so sondert sie sich dadurch

celleci doit donc faire, pour ainsi dire, les frais de l'harmonie qui serait trop vague et trop une sans les accords brisés. Au moyen des accords brisés on peut faire dans un Duo des modulations de toute espèce, même des modulations enharmoniques.

von der andern ab, und diese muss also, so zu sagen, die Harmonie allein bilden, was ohne gebrochene Accorde nur sehr unbestimmt und leer geschehen würde. Mittelst dieser gebrochenen Accorde *(Arpeggio's)* kann man in einem Duo Modulationen aller Art, und selbst enharmonische hervorbringen.

EXEMPLE. BEISPIEL.

De *Ré* majeur en *Mi♭* majeur.
Von *D* dur nach *Es dur*.



L'harmonie à deux parties peut s'employer partout avec succès, dans le *Trio*, dans le *Quatuor*, dans le *Quinque* et dans l'orchestre où l'on peut doubler et tripler chaque partie à l'octave au-dessus et au-dessous.

Der zweistimige Satz kan überall mit Erfolg angebracht werden, im *Trio*, im *Quartett*, im *Quintett* und im *Orchester*, wo man jede Stime, in Ober- und Unter-Octaven, verdoppeln und verdreifachen kann.

EXEMPLE. BEISPIEL.



Cette manière de doubler et tripler l'harmonie par la masse de l'orchestre peut produire le plus grand effet.

Diese Art, die Harmonie durch die Orchestermassen zu verdoppeln und zu verdreifachen, kan die grösste Wirkung hervorbringen.

ZUSATZ DES VERFASSERS.

34.) Anmerkung des Übersetzers. Dieser Zusatz, über die zweistimige Harmonie, den der Verfasser als Vorrede zu seinen *Violin u. Violoncell Duo's* schrieb, wird hier beigefügt, da er bei Manchem schon berührten noch viel Neues enthält und dadurch das ganze Werk vervollständiget.

OBSERVATIONS DIDACTIQUES SUR L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

La bonne harmonie à deux parties a des finesses qui lui sont propres, bornée dans ses moyens, elle n'en est que plus delicate, surtout sur le choix des intervalles. Nous avons peu de préceptes et peu de vrais modèles de ce genre d'harmonie.

FERNERE BELEHRENDE BEMERKUNGEN ÜBER DIE ZWEISTIMMIGE HARMONIE.

Die gute zweistimmige Harmonie hat gewisse Feinheiten, die ihr eigenthümlich sind; beschränkt in ihren Mitteln, ist sie desshalb, besonders in der Wahl der Intervalle, nur um so delikater. Wir besitzen über diese Gattung der Harmonie wenig Vorschriften und wahre Muster;

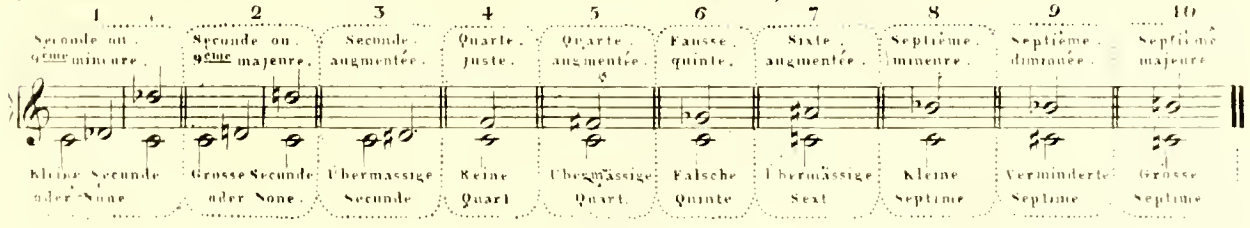
la raison en est peut-être de ce qu'à peine on touche cette matière dans les traités de composition, ou de ce que le peu qu'on en dit n'est pas ce qu'on en devrait dire.

SUR LES INTERVALLES.

Il est constant que les meilleurs intervalles (et dont il faut faire le plus d'usage) dans un duo sont les suivans :

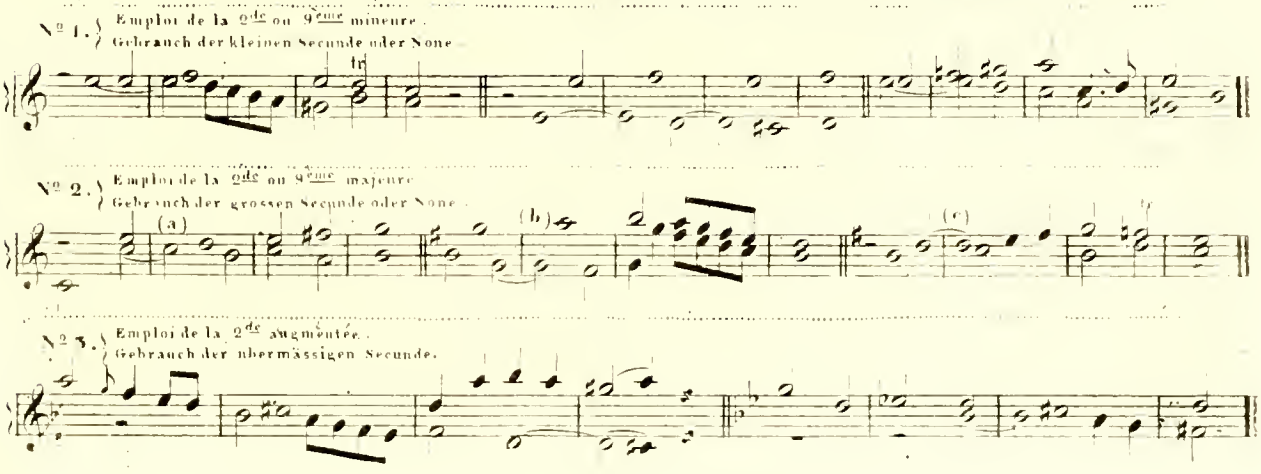


Encore ne faut-il se servir des deux derniers intervalles que fort rarement, parce qu'ils ne donnent point d'harmonie. Outre ces sept intervalles indiqués, on peut aussi employer avec succès les dix intervalles suivans :



Mais pour bien s'en servir et faire avec eux une bonne harmonie à deux, il faut observer strictement les principes indispensables renfermés dans l'analyse des exemples suivans.

TABLEAU QUI INDIQUE LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES DIX INTERVALLES PRÉCÉDENS.



und zwar vielleicht aus der Ursache, weil in den Compositions-Lehrbüchern dieser Gegenstand kaum berührt wird, oder das Wenige, was man hierüber sagt, bei weitem nicht erschöpfend ist.

ÜBER DIE INTERVALLE.

Diejenigen Intervalle, die für das Duo am besten geeignet sind und von welchen man den meisten Gebrauch machen muss, sind bestimmt folgende :

Die letzten zwei Intervalle muss man über diess nur sehr selten anwenden, weil sie keine Harmonie geben. Nebst diesen sieben angezeigten Intervallen kan man noch folgende zehn mit Erfolg anwenden :

Aber um sie wohl zu gebrauchen, und durch dieselben eine gute zweistimige Harmonie hervorzubringen, muss man die unerlässlichen, in der Zergliederung der nachfolgenden Beispiele enthaltenen Grundsätze strenge befolgen.

TABELLE, DURCH WELCHE DIE ANWENDUNGS-ART DER VORSTEHENDEN ZEHN INTERVALLE ANGEZEIGT WIRD.



ANALYSE DES EXEMPLES PRECÉDENS.

N° 1. Le *Mi* dans la partie inférieure qui fait une seconde ou 9ème mineure avec la partie supérieure, est une suspension du *Ré* sur lequel le *Mi* se résout, et le *Mi* représente ici le *Ré* sur lequel il se résout. Il faudrait pouvoir mettre le *Ré* à la place du *Mi*, si on le voulait,

par exemple :



sans quoi cet intervalle serait mauvais. Il faut encore observer que ce *Mi* doit être préparé, c'est-à-dire se trouver comme consonnance dans l'accord précédent.

N° 2. Dans la mesure (a), l'*Ut* qui fait avec le *Ré* une seconde majeure, est une suspension du *Si* sur lequel il se résout; il représente cette derniere note.

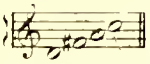
ZERGLIEDERUNG DER VORHERGEHENDEN BEISPIELE.

N° 1. Das *E* in der Unterstimme, welches mit der Oberstimme eine kleine Secunde oder None bildet, ist eine Verzögerung des *D*, in welches das *E* sich auflöst, und das *E* stellt hier das nachfolgende *D* bereits vor. Man müsste das *D*, wenn man wollte, anstatt dem *E* setzen können,

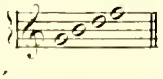
zum Beispiel:

ohne welche Bedingung dieses Intervall verfehlt wäre. Noch muss bemerkt werden, dass das *E* einer Vorbereitung bedarf, und also sich im vorhergehenden Accorde schon als *Consonanz* befinden muss.

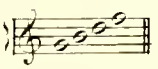
N° 2. In dem Takte (a) ist das *C*, welches mit dem *D* eine grosse Secunde macht, eine Verzögerung des *H*, in welches es sich auflöst; es stellt diese letztere Note vor.

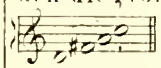
Dans la mesure (b) le *Sol* fait avec le *La* une 9ème majeure ; il est une suspension de *Fa♯* sur lequel il se résout. Chaque suspension doit être préparée et sauvée ; elle doit tomber sur le tems fort de la mesure, et sa résolution par conséquent sur le tems faible : sans ces trois conditions une suspension ne peut jamais avoir lieu. Dans la mesure (c), l'*Ut* et le *Ré*, comme provenant de l'accord de septième dominante, par exemple,  donnent un intervalle de seconde qui est bon ; mais comme l'*Ut* est ici une dissonance, il faut qu'il se resolve sur le *Si*.

N° 3. Le *Si♭* fait avec l'*Ut♯* une seconde augmentée ; il faut employer cet intervalle avant de le résoudre, comme on le voit dans l'exemple de ce numéro.

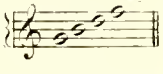
N° 4. Le *Fa* fait avec l'*Ut* une quarte juste. Dans les deux mesures (a) et (c) le *Fa* est une suspension qui se résout sur le *Mi*. Dans la mesure (b), c'est l'*Ut* qui fait suspension, et se résout sur le *Si*. L'intervalle que forment *Si* et *Fa* dans cette mesure, est bon, parce qu'il provient de la septième dominante, par exemple : 

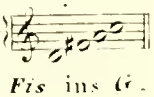
N° 5. L'*Ut* et le *Fa♯* donnent une quarte augmentée. Cet intervalle est de même bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, par exemple,  mais il faut que le *Fa♯* se résolve sur le *Sol*, et l'*Ut* sur le *Si*.

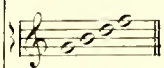
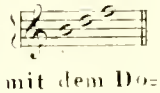
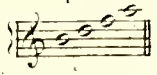
N° 6. Le *Si* et le *Fa*, dans les mesures (a) et (b), font un intervalle de fausse quinte, et qui est bon, comme provenant de l'accord de septieme dominante, par exemple :  le *Si* se résout sur l'*Ut*, et le *Fa* sur le *Mi*. Dans la mesure (c), l'intervalle de *Fa* et *Si* est de même bon, parce qu'il provient du 3ème accord parfait de notre système,  (et qu'on appelle vulgairement accord parfait diminué, qu'il ne faut pas confondre avec celui qui provient de l'accord de septième dominante), ou bien, provient de cet autre accord

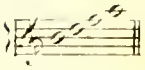
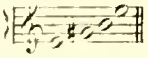
Im Takte (b) macht das *G* mit dem *A* eine grosse None ; es ist eine Verzögerung des *Fis*, in welches es sich auflöst. Jede Verzögerung muss vorbereitet und aufgelöst werden ; sie muss auf den guten (*starken*) Takttheil fallen, und ihre Auflösung folglich auf den schlechten, (*schwachen*) ; ohne diese drei Bedingungen kann eine Verzögerung nie statt finden. Im dem Takte (c) bilden die, vom Dominanten-Septimen-Accorde :  abstammenden *C* und *D*, das Intervall der Secunde, welches richtig ist ; da aber das *C* hier eine Dissonanz ist, so muss es sich in das H auflösen.

N° 3. Das *B* macht mit dem *Cis* eine übermässige Secunde ; man muss dieses Intervall anwenden, bevor man es auflöst, wie man in dem Beispiele dieser Nummer sieht.

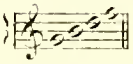
N° 4. Das *F* macht hier mit dem *C* eine reine Quart. Im den zwei Takten (a) und (c) ist das *F* eine Verzögerung, welche sich in das *E* auflöst. Im dem Takte (b) ists das *C*, welches die Verzögerung bildet, und sich in das *H* auflöst. Das Intervall, welches in diesem Takte *H* und *F* bilden, ist richtig, weil es sich von der Dominanten Septime ableitet, z:B: 

N° 5. Das *C* und *Fis* machen eine übermässige Quarte. Dieses Intervall ist ebenfalls gut, weil es von der Dominanten-Septime :  abgeleitet wird ; doch muss sich das *Fis* ins *G*, und das *C* ins *H* auflösen.

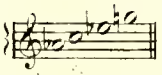
N° 6. Das *H* und *F* macht, in den Takten (a) und (b) ein Intervall der falschen Quinte, das ebenfalls, als von der Dominanten-Septime  abgeleitet, anwendbar ist. Das *H* löst sich ins *C* und das *F* ins *E* auf. Im dem Takte (c) ist das Intervall *F - H* eben so richtig, weil es vom verminderten Dreiklang  herkomt, welchen man jedoch nicht mit dem Dominanten-Septimen-Accorde, oder mit dem folgenden  verwechseln darf, da selbes Intervall, wen es von den beiden letzten Accorden

de septieme:  cet intervalle (comme dérivant de ces deux derniers accords) s'emploie surtout dans les tons mineurs, et se résout sur l'accord,  comme on le voit dans l'exemple appartenant à ce N°.

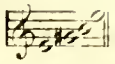
N° 7. La sixte augmentée (*Fa*♯ et *Ré*♯) dans cet exemple, doit être 1° préparée par l'octave; 2d° devenir tierce (*Fa*♯ et *La*) avant de se résoudre; et 3. le *Fa* doit se résoudre sur le *Mi*, et le *La* sur le *Sol*♯, comme on le voit dans l'exemple.

N° 8. La septième mineure *Sol* et *Fa* qui se trouve dans la mesure (a), provient de la suspension, où le *Fa* représente le *Mi* sur lequel il se résout. Dans les deux mesures (b) et (c), ce même intervalle est bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, p:e: 

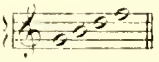
N° 9. La septième diminuée *Fa*♯ et *Mi*♭ est bonne, lorsque la septième *Mi*♭ se résout d'abord sur la sixte (*Fa*♯ et *Ré*), et que ces deux notes font ensuite ce qu'on voit dans l'exemple.

N° 10. La septième majeure (*La*♭ et *Sol*), dans la mesure (a), est bonne, comme provenant de l'accord de septième,  le *Sol* se résout sur le *Fa*♯ et le *La*♭ monte ou descend sur le *Ré*, et ensuite ces deux notes font ce qu'on voit dans l'exemple. La septième majeure s'emploie dans le ton mineur. Dans la mesure (b), le *Sol* est une suspension du *Fa*, mais, avant de se résoudre, il descend sur l'*Ut* (qui fait une tierce avec le *La*♭), ce qu'on peut pratiquer de tems en tems. Dans la mesure (c), le *Sol* est encore une suspension du *Fa* sur lequel il se résout immédiatement.

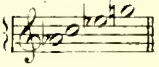
Outre les suspensions provenant de l'emploi des dix intervalles qu'on vient d'analyser, on peut encore employer, (mais avec moderation,) la suspension de la neuvieme:

abgeleitet wird, vorzüglich in den Molltönen anzuwenden ist, und sich in den Accord  auflöst, wie man in dem, zu dieser Nummer gehörigen Beispiele sieht.

N° 7. Die in diesem Beispiele enthaltene übermässige Sext (*F* und *Dis*) muss 1tens durch die Octave vorbereitet werden; 2tens muss aus ihr, vor ihrer Auflösung, eine Terz (*F* und *A*) werden; und 3tens, muss sich das *F* ins *E*, und das *A* ins *Gis* auflösen, wie das Beispiel zeigt.

N° 8. Die, in dem Takte (a) befindliche kleine Septime (*G* und *F*) entsteht aus der Verzögerung, wo *F* das *E* vorstellt, in welches es sich auflöst. In den zwei Takten (b und c) ist das Intervall gut, da es von der Dominanten-Septime  herkommt.

N° 9. Die verminderte Septime *Fis* und *Es*, ist hier gut, weil die Septime *Es* sich sogleich in die Sext (*Fis* und *D*) auflöst, und hernach beide Noten sich auf die im Beispiel zu ersehende Art fortbewegen.

N° 10. Die grosse Septime (*As* und *G*) ist im Takte (a) richtig, indem sie sich von dem Septimen-Accorde  ableitet; das *G* löst sich ins *F* auf, und das *As* steigt oder fällt auf das *D*, und dan werden beide Noten nach der im Beispiele zu ersehenden Fortsetzung behandelt. Die grosse Septime wird in den Molltönen angewendet. In dem Takte (b) ist das *G* eine Verzögerung des *F*; aber es steigt, vor seiner Auflösung, auf das *C* herab, (welches zu dem *As* eine Terz bildet,) — was man bisweilen anwenden kan. In dem Takte (c) ist das *G* ebenfalls eine Verzögerung des *F*, in welches es sich unmittelbar auflöst.

Nebst den Verzögerungen, welche beim Gebrauch der, eben analysierten, zehn Intervalle entstehen, kan man auch noch, (aber mit Umsicht,) die Verzögerung der Noue anwenden:



mais il faut resoudre la neuvième sur la sixte, comme dans la mesure (a), ou bien sur la tierce, comme dans la mesure (b).

En observant ces principes, on peut employer dans l'harmonie à deux presque tous les intervalles de notre système. Si au contraire, on les ignore, l'harmonie à deux, deviendra faible et pauvre, en ne se servant que des tierces, des sixtes, de la quinte parfaite et de l'octave; ou bien, si l'on se sert des autres intervalles, sans savoir parfaitement bien les manier, l'harmonie à deux deviendra pour les oreilles delicates, dure et insupportable.

Nous appellerons les *tierces*, les *sixtes*, *l'octave* et *l'unisson*, *intervalles primitifs* ou *dominans* d'un *DUO*, parce qu'il faut en faire le plus d'usage; et tous les autres intervalles exposés dans les dix exemples analyses, nous les appellerons *intervalles secondaires* ou *subordonnés*, parce qu'ils ne peuvent avoir lieu sans les autres.

Dans un *DUO* la quantité des intervalles primitifs doit être plus grande des *trois quarts* ou au moins des *deux tiers*, que la quantité des *intervalles secondaires*.

Comme les intervalles primitifs sont tous consonnans; il est facile de concevoir qu'un *DUO* d'une certaine étendue deviendrait fade, si l'on en exclusait les intervalles secondaires, je n'en excepterai pas même la quarte juste, qui sans doute, de tous les intervalles secondaires, est le seul consonnant, parce que c'est à raison de cette même consonnance que tant de compositeurs l'ont fait entendre en *DUO* sans préparation, et que cet intervalle est absolument inadmissible à deux voix s'il n'est pas traité en dissonnance, et comme tel preparé et resolu. Les intervalles dissonnans assaisonnent en quelque sorte les consonnans, les rendent plus piquans, et font ressortir davantage leur suavité. Mais d'un autre côté, il faut en user avec réserve.

Au moyen des petites notes (*appoggiature*) qui produisent toujours leur effet, lorsqu'elles

aber die None muss sich in die Sext, (wie im Takte a) oder auch in die Terz, (wie im Takte b) auflösen.

Wen man diese Grundsätze befolgt, so kann man in der zweistimigen Harmonie fast alle Intervalle unsers Musiksystems anwenden. Wenn man dagegen in denselben unwissend ist, so wird die zweistimmige Harmonie schwach und arm, indem man sich dan nur der Terzen, Sexten, der reinen Quinte und Octave zu bedienen getraut; oder, wen man sich der übrigen Intervalle ohne vollkomene Kentniss ihrer Handhabung, auch bedient, so wird die zweistimmige Harmonie für das feinere Gehör hart und unerträglich.

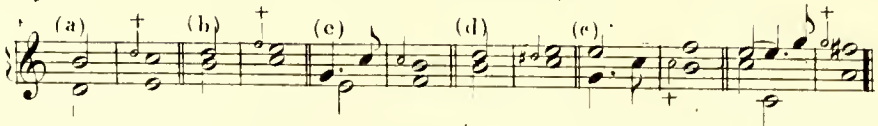
Wir werden die *Terzen*, die *Sexten*, die *Octave* und den *Unison*, die *Grund-* oder *dominierenden Intervalle* des *DUO*'S nennen, weil man von ihnen am häufigsten Gebrauch machen muss; und alle übrigen Intervalle, die in den obigen 10 Beispielen zergliedert worden sind, die *Neben-* oder *untergeordneten Intervalle*, weil sie ohne Beihilfe der andern gar nicht anwendbar wären.

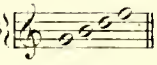
In einem *DUO* muss die Zahl der *Grundintervalle* um *drei Viertheile*, oder wenigstens um *zwei Drittel* grösser seyn, als die Zahl der *Neben-Intervalle*.

Da alle Grund-Intervalle consonierend sind, so wird man leicht begreifen, dass ein *DUO* von gewisser Ausdehnung matt und wässrig werden würde, wen man alle Neben Intervalle davon ausschliessen wollte, wovon ich nicht einmal die reine Quarte ausnehme, die, ohne Zweifel, unter allen Neben-Intervallen das einzige consonierende ist, weil eben wegen dieser consonierenden Klange so manche Tonsetzer sie im *DUO* ohne Vorbereitung anwendeten, obwohl dieses Intervall im *DUO* durchaus unzulässig ist, wenn man es nicht als eine Dissonanz behandelt, und als solche vorbereitet und auflöst. Die dissonierenden Intervalle würzen gewissermassen die consonierenden, machen sie anziehender, und lassen deren Sanftheit mehr hervortreten. Aber andererseits, muss man sie mit Maass gebrauchen.

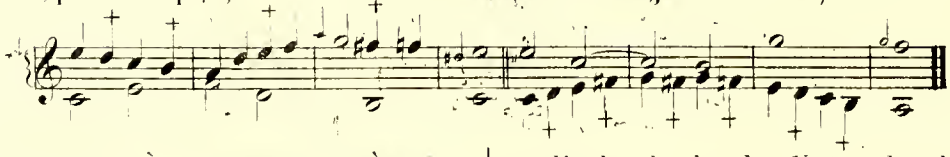
Mittelst der Vorschläge, (*Appoggiaturen*) welche imer von Wirkung sind, wenn man sie

sont bien placées, on obtient une autre sorte de dissonnance. Ces petites notes sont comme il suit :



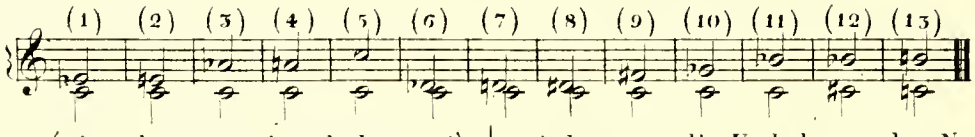
Ces petites notes marquées avec (+) se placent dans un *Duo* presque toujours devant une note appartenante à un intervalle de tierce ou de sixte, ou bien devant la quarte augmentée, comme dans l'exemple (c), et devant la fausse quinte inferieure, comme dans l'exemple (e), surtout lorsque ces deux derniers intervalles proviennent de l'accord de 7ème dominante;  la quarte juste est bonne comme petite note, voyez l'exemple (b).

Les notes passagères donnent encore une autre espèce de dissonnance non moins importante pour un *Duo* que pour l'harmonie à plus de deux parties, par exemple :



où les notes passagères sont marquées par une (+).

Comme on peut dans un *Duo* employer avec succès le *contrepoint double à l'octave*, il est bon de remarquer que tous les intervalles suivans sont renversables :



et qu'il faut éviter la suspension de la neuvième, ainsi que les trois intervalles suivans :



Mais en traitant la quinte juste et la quarte parfaite de ces trois intervalles, comme des dissonnances, c'est-à-dire comme suspensions, ou comme de petites notes, ou bien comme des notes passagères, ces deux intervalles deviennent aussi bons que les autres intervalles renversables.

am gehörigen Orte anwendet, erhält man eine andere Gattung von Dissonanzen. Diese Vorschläge sind wie, z : B :

Die mit (+) bezeichneten Vorschläge werden im *Duo* stets vor eine Note gesetzt, welche das Intervall einer Terz oder Sext bildet, oder auch vor einer übermässigen Quarte, wie im Beispiel (c) und vor einer falschen Quinte wie im Beispiel (e), besonders, wenn diese 2 letzten Intervalle vom Dominanten-Septimen Accorde  abgeleitet werden; die reine Quart ist als Vorschlag gut, siehe Beispiel (b).

Die durchgehenden Noten geben noch eine andere, für das *Duo* nicht minder wichtige Gattung von Dissonanzen, so wie für die mehr als zweistimmige Harmonie, z : B :

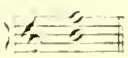
wo die durchgehenden Noten durch ein (+) angezeigt sind.

Da man im *Duo* den *doppelten Contrapunkt in der Octave* mit Erfolg anwenden kann, so ist es nützlich zu erinnern, dass alle folgenden Intervalle umkehrbar sind :

und dass man die Umkehrung der None zu vermeiden hat, so wie folgende drei Intervalle:



Aber wenn man die reine Quinte und reine Quarte dieser drei Intervalle als Dissonanzen, das heisst, als Verzögerungen, oder als Vorschläge, oder auch als durchgehende Noten anwendet, so sind diese Intervalle eben so gut, wie die andern Umkehrbaren.

La fausse quinte,  lorsqu'elle provient du 3me accord parfait (accord diminué), doit etre traitée dans le contrepoint double à l'octave comme la quinte parfaite. Nous donnerons à la fin de ce petit traité un exemple de cè contrepoint à deux.

On commence et on finit souvent avec l'intervalle de la sixte, lorsqu'on compose pour deux voix, ou pour deux instrumens aigus. Cela ne peut avoir lieu dans le cas où une des deux parties est une partie grave. Ici, il faut toujours commencer et terminer avec l'intervalle de l'octave ou de la tièrce: (*) cependant on peut aussi commencer quelquefois avec la quinte parfaite.

L'harmonie à deux ne s'exécute pas toujours uniquement avec deux voix ou deux instrumens seuls. On compose souvent des choeurs dans cette harmonie. Le célèbre MARCELLO en a fait dans ses *Psaumes*, et GLUCK dans les choeurs des prêtresses de *l'Iphigénie en Tauride*.

On entend avec plaisir l'harmonie à deux dans les orchestres, ou elle s'éxecute souvent avec tous les instrumens; dans ce cas, etant bien faite, elle est toujours d'un effet sur.

Comme l'harmonie à deux est la plus simple et parconséquent la plus claire et la plus facile à saisir, il n'est pas étonnant qu'elle ait aussi un grand intérêt pour le public. C'est par cette raison que les compositeurs devraient s'en occuper serieusement, et l'employer plus souvent qu'ils ne font, surtout lorsqu'ils travaillent pour la scène; car le mélange de l'harmonie à deux, à trois et à quatre donne une variété admirable, surtout lorsqu'on y sème ça et là des traits à l'unisson.

Il ne faut pas croire que l'harmonie à deux ne soit pas en état de faire sentir toutes les notes des accords. En frappant successivement tous les sons d'un accord, on nous donne l'idée d'un accord complet; ainsi par exemple:

Die falsche Quinte,  wen sie vom verminderten Dreiklange abstamt, muss im doppelten Contrapunkt in der Octave, wie die reine Quint behandelt werden. Wir werden zu Ende dieses Aufsatzes ein Beispiel dieses zweistimigen Contrapunktes geben.

Man beginnt und endet oft mit dem Jnterval le der Sext, wen man für zwei Gesangstimmen, oder zwei hochtönende Jnstrumente componirt. Das kan aber nicht statt haben, wen das *Duo* aus einer tiefen und einer hohen Stime besteht. Da muss man stets mit der Octave oder Terz anfangen und schliessen: (*) indessen kan man auch bisweilen mit der reinen Quinte anfangen.

Die zweistimmige Harmonie wird nicht immer nur für zwei einzelne Gesangs- oder Jnstrumental-Stimen gesetzt. Man componirt oft ganze Chöre mit dieser Harmonie. So schrieb dergleichen der berühmte MARCELLO in seinen *Psalmen*, und GLUCK in seiner *Jphigenie in Taur*.

Man hört die zweistimige Harmonie im Orchester mit Vergnügen, wo sie oft mit allen Jnstrumenten ausgeführt wird; in diesem Falle ist sie, gut gesetzt, stets von sicherer Wirkung.

Da die zweistimige Harmonie die einfachste, also auch die klarste, und verständlichste ist, so darf man sich nicht wundern, dass sie im Publikum grosses Jnteresse erweckt. Aus dieser Ursache sollten die Tonsetzer sich damit ernstlicher beschäftigen, und sie öfter anwenden, als sie wirklich thun, besonders wen sie für die Bühne schreiben; den diese Abwechslung zwischen 2-, 3- und 4-stimiger Harmonie macht einen bewundernswerthen Effekt, wen vollends noch einige Züge im Unison eingestreut sind.

Man muss nicht glauben, dass die zweistimmige Harmonie nicht fähig sey, alle Töne eines Accords hören zu lassen. Wen man alle Noten eines Accords nacheinander anschlägt, so erhält man die Jdee des vollständigen Accords, so z:B. bringt folgende Stelle:

(1) 

(*) Cependant il n'est pas à conseiller de terminer entièrement un morceau avec la tierce, parce que cet intervalle laisse encore à desirer une suite; ce qui provient de ce que la mélodie ne fait qu'une demi-cadence sur la tierce, et non pas une cadence parfaite. (Voyez ce que nous avons dit sur cet objet dans le Traité de MELODIE).

(*) Es ist jedoch nicht rathsam, ein Tonstück mit der Terz zu enden, weil dieses Jntervall immer noch eine Nachfolge erwarten lässt, was daher kommt, dass die Melodie mit der Terz immer nur als eine Halbcadenz abschliesst, und keine vollkommene bildet. (Siehe hierüber den von der MELODIE handelnden Theil.)

produit sur nos organes auditifs à peu près l'effet suivant :

auf unser Gehör beinahe dieselbe Wirkung hervor, wie :

(2)

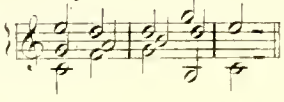


Mais avec cette différence que le N° 1 est plus aérien que le N° 2, qui est par comparaison plus massif et par conséquent plus lourd. De même l'exemple suivant :

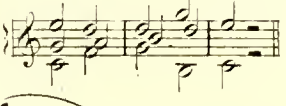
Nur mit dem Unterschiede, dass N° 1 lüftiger und leichter klingt als N° 2, welches verhältnissmässig schwerer und also plumper ist. Eben so giebt das folgende Beispiel :



donne une idée juste de l'harmonie à trois que voici :



eine genaue Idee von der folgenden dreistimmigen Harmonie :



Autre exemple.
Anderes Beispiel.



qui produit l'effet suivant de l'harmonie à quatre.
welches die Wirkung der folgenden 4=stimmigen Harmonie hervorbringt.



Au moyen de ces accords brisés, l'harmonie à deux peut (au moins jusqu'à un certain point) imiter celle à trois et à quatre : propriété remarquable qui fait que l'harmonie à deux parties, outre ses nuances particulières, a encore celles qui caractérisent l'harmonie à plus de deux parties,(*) d'où il suit que le compositeur peut nous faire sentir toutes les notes d'un accord là où il le juge necessaire ; ce qui arrive, 1° lorsqu'il module ; dans lequel cas les accords incomplets pourraient devenir vagues, ne pas déterminer assez une modulation, ou bien ne pas lier ensemble suffisamment les différentes gammes ; 2° lorsqu'une longue suite d'accords incomplets pourrait produire de la monotonie ou bien du vuide, qu'il faut

Mittelst dieser gebrochenen Accorde kan die zweistimige Harmonie, (wenigstens bis zu einem gewissen Grade,) die 3= und 4=stimmige nachahmen : eine bemerkenswerthe Eigenschaft, welche bewirkt, dass die 2=stimmige Harmonie nebst ihren eigenthümlichen Abwechslungen, noch jene anwenden kan, welche die mehr als 2=stimmigen Harmonien auszeichnen.(*) Hieraus folgt, dass der Tonsetzer uns dort, wo er es nöthig findet, alle Noten eines Accordes hörbar machen kann, welches statt findet : 1tens Wen er moduliert ; in welchem Falle die unvollständigen Accorde allzu unbestimt, ohne gehörigen Abschluss der Modulation, oder auch ohne gehörige Verbindung der verschiedenen Tonarten seyn würden. 2tens Wen eine lange Reihe unvollständiger Accorde eine Eintönigkeit oder Leerheit hervor=

(*) Au moyen des accords brisés, une seule partie pourrait imiter l'harmonie à deux, trois et quatre parties. Différence qu'elle a VIOLON, seul du célèbre Seb. BACH ont cette qualité, ainsi que les CAPRICES de LOCATELLI, de FIORILLO et de NARDINI, &c.

(*) Mittelst der gebrochenen Accorde könnte eine einzelne Stimme die 2=, 3= und 4=stimmige Harmonie recht gut nachahmen. Manche Praeludien für eine VIOLINE von dem grossen SEBASTIAN, so wie die CAPRICEN des LOCATELLI, FIORILLO, NARDINI, &c. haben diese Eigenschaft.

éviter ; 3. pour accompagner certains traits de chant qui exigent des accords complets, (comme les deux exemples precedens), afin que l'oreille soit assurée sur quels accords ces traits roulent.

Au moyen de ces accords brisés, on peut encore imiter la plus grande partie des marches harmoniques, par exemple :

brächte, die man vermeiden muss ; 3tens Um gewisse Gesangsstellen zu begleiten, welche vollständige Accorde erfordern, (wie die zwei vorhergehenden Beispiele) damit das Gehör sicher sey über welchen Accorden der Gesang gehaut ist.

Mittelst dieser gebrochenen Accorde, kann man auch die meisten harmonischen Fortschreitungen nachahmen, z:B :



Par le même moyen on peut aussi quelquefois employer la pédale avec succés dans l'harmonie à deux.

Lorsqu'on exécute l'harmonie à deux par deux voix ou deux instrumens *solos*, ou, bien en choeurs, et qu'on fixe toute notre attention sur ce *Duo*, la loi prescrit alors de faire ce *Duo* d'après les principes les plus stricts de l'harmonie à deux, abtraction faite de la basse ou de l'orchestre qui pourrait accompagner ce *Duo*. Dans ce cas, l'accompagnement doit être envisagé comme accessoire ou comme ajouté au *Duo*, et dont ce dernier à la rigueur devrait se passer. La plus grande partie des compositeurs pêchent contre cette règle. Mon illustre compatriote GLUCK n'a point observé ce principe dans les choeurs des Prêtresses de son *Iphigénie en Tauride*. L'harmonie a deux de ces choeurs partant avec force de la scène sur laquelle toute notre attention est fixée ; frappe notre oreille d'une manière dure. Faute d'une harmonie saine à deux. Pour faire un bon *Duo*, il faut en composer d'abord

Durch dasselbe Mittel kañ man auch bisweilen den Orgelpunkt mit Erfolg im zweistimigen Satze anbringen.

Weñ die zweistimige Harmonie durch zwei Menschenstimen, oder auch durch zwei *Solo*=Instrumente, oder auch durch den *Chor* ausgeführt, und die ganze Aufmerksamkeit auf dieses *Duo* vereint wird, so schreibt die Regel sodañ vor, dieses *Duo* nach den strengsten Grundsätzen des zweistimigen Satzes zu componiren, abgesehen von dem Basse oder Orchester, welches dieses *Duo* zu accompagnieren hätte. In diesem Falle ist die Begleitung als eine beigefügte Zugabe zu dem *Duo* anzusehen, von welcher das letztere keine strenge Notitz zu nehmen braucht. Der gröste Theil der Tonsetzer vernachlassigt diese Regel. Mein berühmter Landsmann GLUCK [35]) hat diesen Grundsatz in den Chören der Priesterinen in seiner *Iphigenie in Tauris* nicht befolgt. Die zweistimige Harmonie dieser Chöre, welche mit Kraft von der Bühne zu uns dringt, auf welche unsere ganze Aufmerksamkeit gerichtet ist,

35.) Anmerkung des Übersetzers. GLUCK und REICHA sind Böhmen.

l'harmonie, sans s'occuper de l'accompagnement qu'on ne doit chercher qu'après avoir terminé le *Duo*. Les *Duos* de CLARI qui sont avec raison les plus estimés, ont néanmoins le défaut que la basse qui les accompagne et qui devrait être arbitraire, devient indispensable pour en rendre l'harmonie bonne. C'est souvent une excellente harmonie à trois, et pas toujours à deux. Il faut bien distinguer un *Duo* d'un *Trio*, soit que le premier s'exécute avec ou sans accompagnement.

Nous terminerons ces observations avec l'exemple suivant de l'harmonie à deux.

trifft unser Gehör auf eine harte Weise, da ihr zweistimmiger Satz nicht vollständig rein ist. Um ein gutes *Duo* zu machen, muss man dessen Harmonie anfangs für sich componieren, ohne sich mit der Begleitung zu beschäftigen, welche erst nach Vollendung des zweistimmigen Satzes zu suchen ist. Die *Duo's* des CLARI, die mit Recht sehr geschätzt sind, haben demungeachtet den Fehler, dass der Bass, der sie begleitet, und der nur willkührlich seyn sollte, bei denselben unerlässlich wird, um die Harmonie gehörig auszufüllen. Oft ist es sodann eine treffliche *dreistimmige*, aber keine *zweistimmige* Harmonie. Man muss ein *Duo* von einem *Trio* wohl unterscheiden: mag nun das erste mit, oder ohne Begleitung ausgeführt seyn.

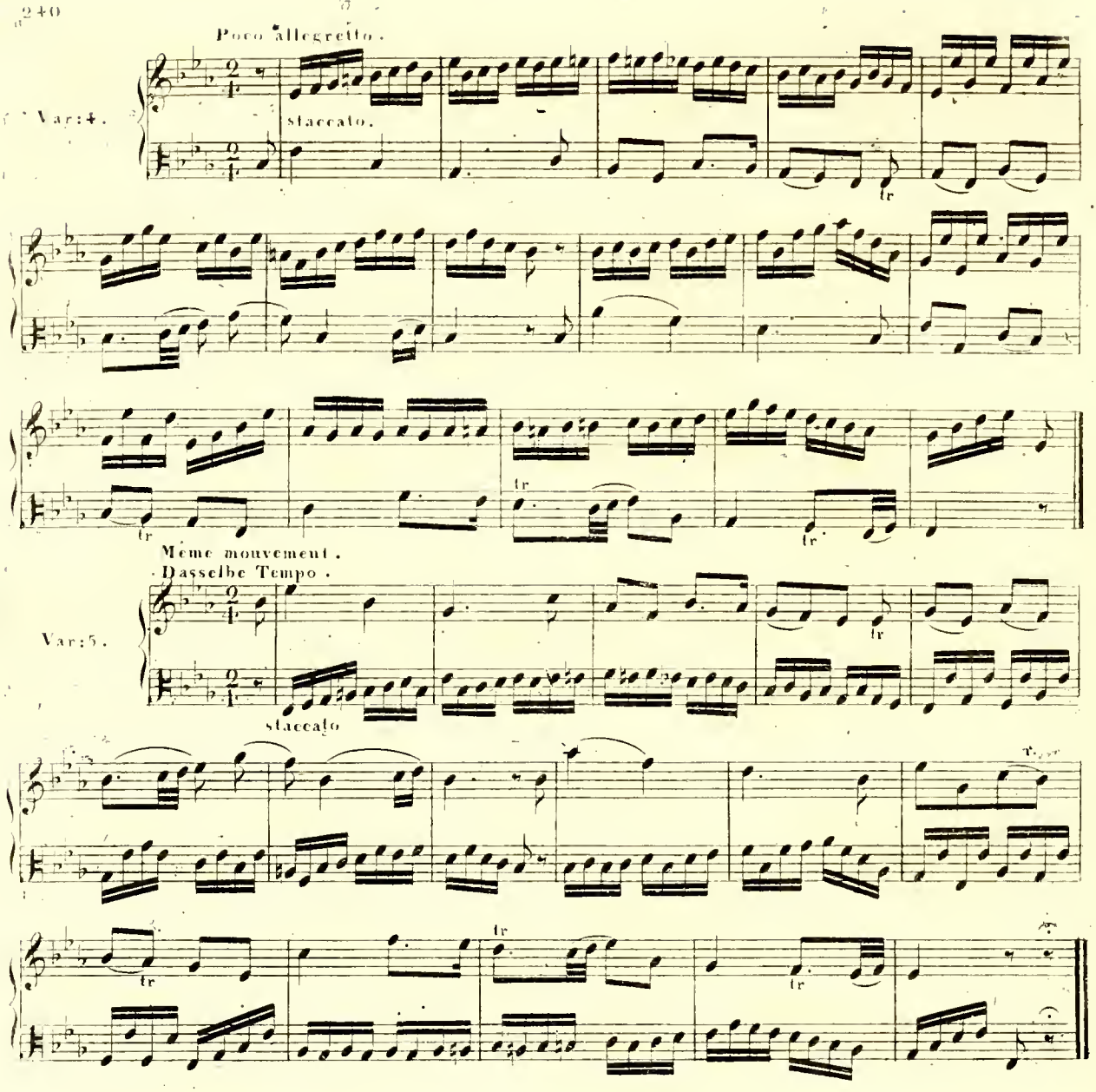
Wir beschliessen diese Bemerkungen mit folgendem, im zweistimmigen Satze geschriebenen, Beispiel:

VARIATIONS EN CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE.

VARIATIONEN IM DOPPELTEN CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE.




Var: 2.
Var: 3.



DE L'HARMONIE À TROIS PARTIES.

L'harmonie à trois tient le milieu entre celle à deux et à quatre. Les cadences s'y font regulièrement comme dans l'harmonie à 4, c'est-à-dire sans renversement des accords de la tonique et de la dominante. C'est ici qu'il faut se rappeler ce que nous avons dit sur la suppression d'une note dans les accords; car tous les accords dissonans (excepté deux)

VON DER DREISTIMMIGEN HARMONIE.

Die dreistimige Harmonie ist ein Mittelding zwischen der 2- und der 4-stimigen.

Die Cadenzen werden in derselben wie in der 4-stimigen, regelmässig, das heisst, ohne Umkehrung der Dreiklänge auf der Tonica und Dominante, ausgeführt. Hier ist es, wo man sich dessen wieder erinnern muss, was wir über die Weglassung einer Note in den Accorden gesagt haben; den da alle dissonierenden Accorde

etant composés de plus de trois notes, il est clair qu'on ne peut les employer que d'une manière incomplette dans l'harmonie à trois.

On est même fort souvent obligé, par rapport à la résolution des accords dissonnans, d'y supprimer la Quinte dans les accords parfaits.

Il existe beaucoup de Progressions harmoniques qui se rendent mieux avec trois qu'avec quatre parties et dans lesquelles une 4ième partie serait gênante et même forcée. Dans l'harmonie à trois les fautes sont plus apparentes que dans celle à 4; mais aussi elles sont plus faciles à éviter.

Lorsqu'une des trois parties fait une mélodie prédominante, il est bon qu'une des deux autres fasse des accords brisés, quand cela se peut, pour que l'harmonie soit plus pleine et plus complette.

EXEMPLE.

(zwei ausgenommen) aus mehr als drei Noten bestehen, so ist es klar, dass man sie im 3-stimmigen Satze nur unvollständig anwenden kann.

Man ist selbst oft genöthigt, in Rücksicht auf die Auflösung der Dissonanzen, in den vollkommenen Dreiklängen die Quinte wegzulassen.

Es giebt viele harmonische Fortschreitungen, die sich besser 3-, als 4-stimmig ausführen lassen, und in welchen eine 4te Stime unbequem, ja erzwungen seyn würde. In der 3-stimmigen Harmonie sind Fehler sichtbarer als in der 4-stimmigen, aber auch leichter zu vermeiden.

Wen eine der 3 Stimen eine vorherrschende Melodie hat, so ist es gut, wen eine der andern wo möglich gebrochene Accorde ausführt, um die Harmonie voller und vollständiger zu machen.

BEISPIEL.



On peut quelque fois dans un *Trio* employer un trait de chant en le doublant à l'octave par l'une des trois parties: dans ce cas l'harmonie est à deux, mais sans faire cesser l'une des parties du Trio.

Man kan bisweilen in einem *Trio* eine Gesangsphrase von einer der drei Stimen in der Octave verdoppelt anbringen: in diesem Falle ist die Harmonie nur 2-stimig, obwohl keine Stime des *Trio* in ihrer Ausführung unterbrochen ist.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



La Pédale ne peut avoir lieu dans le *Trio* que sous une bonne harmonie à deux.

EXEMPLE.

Der Orgelpunkt kan im *Trio* nur unter einer guten 2-stimigen Harmonie statt haben.

BEISPIEL.



) Pédale sur la dominante.
Orgelpunkt auf der Dominante.

L'harmonie à trois peut s'employer partout, dans le *Quatuor*, le *Quinque*, dans les *Chœurs* et dans l'orchestre où l'on peut doubler chaque partie à l'octave, pourvu que la rencontre de deux Quintes de suite produites par ce doublement ne s'y oppose pas.

Der dreistimige Satz kan überall angebracht werden, im *Quartett*, im *Quintett*, in den *Chören* und im Orchester, wo man jede Stime in der Octave verdoppeln kann, vorausgesetzt, dass man nicht verbothenen Quinten begeguet, welche solches nicht zulassen.

EXEMPLE.

Harmonie simple à 3.
Einfache 3=stimige Harmonie.

Même Harmonie doublée.
Dieselbe Harmonie verdoppelt.



BEISPIEL.

DE L'HARMONIE À QUATRE PARTIES.

L'harmonie à quatre est la plus intéressante; il n'y a pas de finesses qu'on ne puisse rendre par elle. Il faut s'en occuper constamment et l'étudier sans cesse comme la base de toutes les autres.

L'harmonie à quatre parties doit être envisagée de *trois manières différentes:* 1° comme accompagnant une mélodie prédominante dans les airs, concertos, et en general dans tous les solos d'instrumens et de la voix; c'est le genre le plus facile. 2° Comme servant au développement des idées dans les productions où chaque partie a la même importance, telles que les Quatuors d'*Haydn* et de *Mozart*, et enfin partout où l'on employe le style Fugué. C'est ici que l'harmonie joue le rôle le plus distingué. 3° Comme moyen de produire de grands effets avec les masses d'Orchestre principalement dans la symphonie.

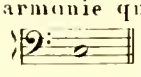
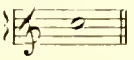
Chacun de ces trois genres exige une étude particulière; il faut bien se garder de les confondre et de les employer l'un à la place de l'autre. Dans un morceau d'une certaine étendue il faut avoir soin de ne pas faire entendre continuellement l'harmonie à quatre parties. La variété qui est l'âme de la musique exige au contraire qu'on la remplace de temps en temps par l'harmonie à trois, à deux et même par des traits à l'unisson surtout dans l'Orchestre.

VON DER VIERSTIMMIGEN HARMONIE.

Die 4=stimige Harmonie ist die interessanteste, es giebt keine Feinheit, die man nicht durch sie hervorbringen könte. Man muss sich immer damit beschäftigen, und sie ohne Unterlass, als den Grund aller andern studieren.

Die 4=stimige Harmonie ist *aus drei verschiedenen Gesichtspunkten* anzusehen. 1tens Als Begleitung einer vorherrschenden Melodie in *Arien*, *Concerten*, und überhaupt in allen *Solo's* für Instrumente und Gesang: diess ist die leichteste Gattung. 2tens Als Mittel zur Entwicklung der Jdeen in solchen Compositionen, wo jede Stimme gleiche Wichtigkeit hat, wie in den Quartetten *Haydn's* und *Mozart's*, und überhaupt überall, wo man den fugierten Styl anwendet. Hier ist's, wo die Harmonie die ausgezeichneteste Rolle spielt. 3tens Als Mittel um grosse Wirkungen mit den Orchestermassen hervorzubringen, besonders in der Sinfonie.

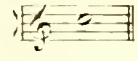
Jede dieser drei Gattungen erfordert ein besonderes Studium; man muss sich wohl in Acht nehmen, um sie nicht zu verwechseln, und die eine anstatt der andern anzuwenden. In einem Tonstück von gewisser Ausdehnung muss man Sorge tragen, nicht imer und ununterbrochen die 4=stimige Harmonie hören zu lassen. Die Abwechslung, als die Seele der Musik, fordert im Gegentheil, dass man bisweilen eine drei= und zwei=stimige Harmonie, ja selbst einzelne Sätze im Unison, an ihrer Statt anbringe, besonders im Orchester.

On la modifie encore par les differentes positions des accords lorsqu'à une position plus ou moins serrée on fait succéder une position plus ou moins large, et *vice versa*. Ce moyen si simple et qui paroit de peu d'importance produit néanmoins beaucoup d'effet. Il est évident qu'une harmonie qui serait sans cesse renfermée entre  et  deviendrait bientot fatigante par la continuelle répétition de mêmes cordes.

L'harmonie à quatre doit être traitée avec beaucoup de simplicité lorsqu'elle accompagne une mélodie prédominante; mais cette simplicité n'exclut pas la variété. Dans ce cas les accords ne sont souvent que plaqués ou frappés brièvement et coupés par de petits silences. Quelquefois, c'est un léger mouvement qui se fait dans l'une ou dans plusieurs des parties d'accompagnement. Quelquefois, et quand la mélodie le permet, ce sont de petits traits de chant plus ou moins saillans qu'on repète à plusieurs reprises dans differens tons ou sur différens degrès de la gamme. Ce travail dépend du *goût*, du *sentiment* et souvent du *caprice*. La nature de la mélodie indique très fréquemment l'accompagnement qui lui convient.

Nous avons une quantité de bons modèles en ce genre; tels sont les Operas de *Cimarosa*, et surtout ceux de *Mozart*.

Je ne cite que ces deux Auteurs parceque l'un occupe le premier rang parmi ceux dont l'accompagnement est léger et gracieux, et que l'autre brille éminemment par des accompagnemens riches et variés. Dans le Quatuor proprement dit ce n'est pas une seule partie qui doit briller au dépend des trois autres; toutes les quatre doivent à la fois concourir à l'effet total: les combinaisons fines et toutes les ressources de l'art doivent y être employées pour atteindre le vrai but. Le *contrepoint double*, les *Imitations*, les *Canons*, le *genre Fugué*, (Matieres, que nous traiterons plus tard) y trouvent leur place.

Man verändert sie überdiess durch die verschiedenen Lagen (Positionen) der Accorde, wenn man von einer zusamen gedrängten Lage derselben sich mehr oder weniger ausbreitet, (und umgekehrt). Dieses so einfache und unbedeutend scheinende Mittel bringt nichtsdestoweniger grosse Wirkungen hervor. Es ist klar, dass eine Harmonie, die ohne Unterlass immer nur zwischen  und  zusamengedrängt wäre durch die stete Wiederhohlung derselben Töne ermüdend werden müsste.

Wen die 4-stimige Harmonie einen vorhersehenden Gesang begleitet, so muss sie mit vieler Einfachheit behandelt werden; aber diese Einfachheit schliesst die Abwechslung nicht aus. In solchem Falle sind die Accorde oft nur in fester Gestalt, oder kurz angeschlagen, oder durch kleine Pausen abgesondert, anzuwenden. Bisweilen ist's eine leichte Bewegung, die sich in einer oder in mehreren Stimmen der Begleitung bemerkbar zu machen hat. Manchmal, wenn die Melodie es zulässt, sind es kleine, mehr oder minder anziehende Gesangsphrasen, die in verschiedenen Tönen oder Stufen derselben Tonleiter sich hören lassen können. Diese Arbeit hängt vom *Geschmack*, *Gefühl*, und oft von der *Laune* ab. Der Charakter der Melodie zeigt häufig an, welche Begleitung ihr vorzügsweise zu kommt.

Wir haben eine grosse Zahl guter Muster in dieser Gattung; so z:B: die Opern des *Cimaros* und vorzüglich jene *Mozart's*.

Ich führe hier diese zwei Tonsetzer desshalb vorzugsweise an, weil der Erste in der leichten graziösen Begleitung den vorzüglichsten Rang einnimmt, und der Zweite besonder unübertrefflich im reichen und verzierten Accompagnement glänzt. Im eigentlichen Quartett ist es nicht eine einzelne Stimme, die auf Kosten der andern glänzen soll; alle vier sollen zugleich zur Gesammtwirkung beitragen: feine Berechnungen und alle Hilfsmittel der kunst sollen da angewendet werden, um den wahren Zweck zu erreichen. Der *doppelte Contrapunkt*, die *Imitationen*, die *Canons*, der *Fugensatz*, (Gegenstände, die wir später abhandeln werden) finden hier ihren Platz.

Quant aux exemples de l'harmonie à quatre parties nous en avons suffisamment donné dans le cours de ce traité.

Nous remarquerons seulement que l'Alto doit faire la Basse de l'harmonie quand le chant prédominant est executé par le *violoncelle*, à moins que cette dernière partie ne soit en même tems la vraie Basse de l'harmonie placée au-dessus.

Il arrive souvent que par une mélodie prédominante ou par des passages brillans le premier *Violon* semble s'isoler des autres parties; mais dans ce cas il faut l'accompagner d'une manière plus distinguée, plus fine, avec des tournures plus neuves dans l'harmonie et des mouvemens plus soignés que dans les solos ordinaires. On évite en général les choses communes dans les Quatuors, et quand on emploie une progression harmonique un peu usée, il faut au moins savoir la déguiser, ce qui est toujours possible. Ainsi par exemple une suite de sixtes qui certes n'est rien moins que neuve, peut devenir piquante en y ajoutant une quatrième partie à-peu-près de la maniere suivante.



La progression ci-dessous qui est également usée peut etre déguisée en y ajoutant une 4ème partie :



L'harmonie à quatre parties s'emploie partout où l'on écrit pour plus de trois voix ou de trois instrumens : dans les morceaux *d'ensemble*, dans les *Chœurs*, dans les *Quatuors*, *Quinques*, *Sextuors*, *Septuors*, *Octuors* et dans toute musique d'Orchestre ou avec accompagnement d'Orchestre.

In Betreff der Beyspiele im 4-stimigen Satze, so haben wir deren bereits im Laufe dieses Werkes hinreichend gegeben.

Wir bemerken nur noch, dass die *Viola* (Bratsche, welche im Altschlüssel geschrieben wird) den Bass bilden muss, wenn der vorherrschende Gesang vom *Violoncell* vorgetragen wird, wenigstens wenn dieses letztere nicht als der Grundbass zu der oben stehenden Harmonie selber dienen kann.

Es geschieht oft, dass die erste *Violin* durch einen vorherrschenden Gesang, oder durch brillante Figuren, *(Passagen)* sich von den andern Stimmen abzusondern, und besonders hervorzutreten scheint, aber in diesem Falle muss sie eine ausgezeichnetere und edlere Begleitung erhalten, mit neueren harmonischen Wendungen, und einer sorgfältiger ausgeführten Bewegung, als in gewöhnlichen *Solo's* anwendbar wäre. Überhaupt sind im Quartett alle Gemeinplätze zu vermeiden, und wen man von einer etwas abgenützten harmonischen Fortschreitung Gebrauch macht, so muss man sie wenigstens zu verkleiden wissen, was immer möglich ist. So kann, z: B: eine Reihe von Sexten-Accorden, an der wohl nichts Neues ist, anziehend werden, wenn man ihr eine vierte Stimme, ungefähr auf folgende Art beifügt :

Die unten nachfolgende, ebenfalls sehr abgenützte Fortschreitung, kann durch eine hinzugefügte 4te Stime eben so verkleidet werden :

Die 4-stimmige Harmonie wird überall angewendet, wo man für mehr als drei Stimmen (oder Instrumente) schreibt : in den *Ensemble-Stücken*, in den *Chören*, *Quartetten*, *Quintetten*, *Sextetten*, *Septetten*, *Octetten*, und in jeder Musik, die für das Orchester, oder mit Begleitung desselben geschrieben wird.

On s'en sert encore dans les ouvrages pour le *Pianoforte*, la *Harpe* et *l'Orgue*.

Quant à la manière de traiter l'harmonie à quatre parties dans la *Symphonie*, nous en parlerons plus bas à l'article sur l'Orchestre.

DE L'HARMONIE À PLUS DE QUATRE PARTIES.

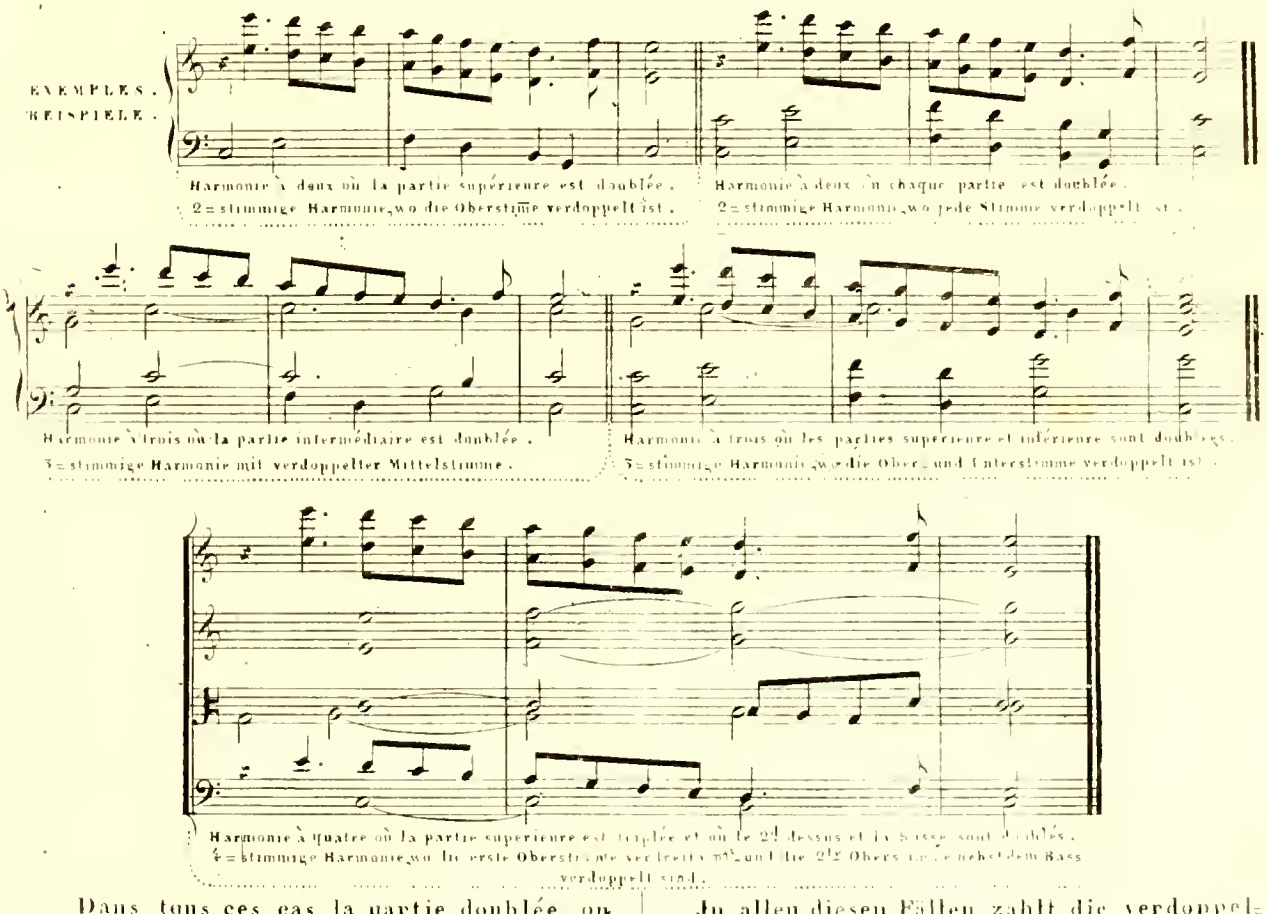
Pour bien entendre cet article il faut se rappeler que l'harmonie à 2, 3 et à 4 parties peut être exécutée par 5, 6, 7 et 8 instrumens différens *(à la fois)* sans que l'harmonie soit réellement à 5, 6, 7, ou 8 parties.

Auch bedienet man sich ihrer in den Werken für das *Pianoforte*, die *Harfe* und die *Orgel*.

Was die Art betrifft, wie man die 4-stimmige Harmonie im *Sinfoniesatz* behandeln soll, so werden wir davon weiter unten, im Artikel von dem Orchester sprechen.

VON DER, MEHR ALS VIERSTIMMIGEN HARMONIE.

Um diesen Abschnitt wohl zu verstehen, muss man sich erinnern, dass die zwei-, drei- und vier-stimmige Harmonie durch 5, 6, 7, 8, Instrumente *(zugleich)* ausgeführt werden kann, ohne dass desshalb die Harmonie mehr als vierstimmig sey.



Dans tous ces cas la partie doublée ou triplée ne compte que pour une seule partie. On ne peut pas dire que ce dernier exemple soit de l'harmonie à 8 parties quoiqu'il faille ce nombre d'instrumens pour l'exécuter.

In allen diesen Fällen zählt die verdoppelte oder verdreifachte Stimme nur für eine einfache und einzelne. Nun kann man also nicht sagen, dass das letzte Beispiel 8-stimmig sey, obwohl man acht Instrumente zu dessen Ausführung bedürfen würde.

Jl faut se rappeler aussi que lorsque l'harmonie à quatre accompagne une mélodie prédominante et que cette dernière fait des *octaves réelles* avec l'une ou l'autre partie accompagnante, l'harmonie n'est point à cinq ; elle reste à quatre. Car cette mélodie n'est envisagée que comme une espèce de prélude fait sur l'harmonie et non comme une combinaison qui rendroit cette harmonie réellement à cinq parties. C'est par cette raison que l'harmonie n'est le plus souvent qu'à 2, 3 ou 4 parties dans l'orchestre quoique tous les instrumens soient mis en jeu en même temps.

Pour créer une véritable harmonie à plus de 4 parties, il faut que les octaves réelles par mouvement semblable ne s'y recontrent pas plus que les quintes défendues. Jl faut que chaque instrument ou chaque voix soit traité comme partie essentielle. Après cette remarque générale nous passerons en revue la propriété de chaque harmonie à plus de quatre parties, en commençant par celle à cinq qui est la meilleure et la plus claire.

DE L'HARMONIE À CINQ PARTIES.

Les accords n'etant composés que de trois ou quatre notes, (excepté les deux accords de neuvième que l'on emploie très rarement avec leurs cinq notes,) il faut savoir quelles sont celles que l'on peut doubler dans chaque accord. 1° Dans les accords parfaits chaque note peut etre doublée et même tripplée :(*) il faut en excepter la Tierce majeure lorsqu'elle devient *note sensible* parcequ'elle exige une résolution déterminée.

Man muss sich ferner auch erinnern, dass, wenn die 4-stimmige Harmonie einer vorhergehenden Melodie accompagniert, und diese letztere mit einer von den 4 begleitenden Stimmen *wirkliche Octaven* bildet, sodann die Harmonie nicht 5-stimmig ist, sondern 4-stimig bleibt. Denn diese Melodie wird nur als ein über die Harmonie gebautes Vorspiel (oder als *Variation*) angesehen, und nicht als eine berechnete Zusammenstellung, welche diese Harmonie wirklich 5-stimmig machen würde. Aus dieser Ursache ist meistens die Orchester-Harmonie nur 2, 3 oder 4-stimmig, obwohl alle Instrumente zu gleicher Zeit beschäftigt sind.

Um eine Harmonie hervorzubringen, die wirklich mehr als 4-stimmig sey, so dürfen wirkliche Octaven darin eben so wenig als verbothene Quinten vorkommen. Jedes Instrument oder jeder Gesangspart muss da als eine wesentliche und selbstständige Stimme behandelt werden. Nach dieser allgemeinen Bemerkung werden wir die Eigenschaften jeder, mehr als 4-stimmigen Harmonie untersuchen, indem wir mit der 5-stimmigen, als der besten und klarsten, anfangen.

VON DER FÜNFSTIMMIGEN HARMONIE.

Da die Accorde nur aus 3 oder 4 Tönen bestehen, (mit Ausnahme der zwei Nonen-Accorde, die man vollständig mit ihren 5 Noten selten anwendet,) so ist nothwendig zu wissen, welche man in jedem Accorde verdoppeln darf. 1^tens^ Jn den Dreiklängen kann jede Note verdoppelt, ja verdreifacht werden :(*) doch ist davon die grosse Terz ausgenommen, wenn sie zur *empfindsamen Note* (siebenten grossen Stufe jeder Scala) wird, weil sie alsdan eine bestimte Auflösung erfordert.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



On s'apperçoit facilement que l'*Ut♯* ne peut être ici doublé convenablement parcequ'il doit se résoudre en montant d'un demi-ton et qu'en le doublant il faudroit faire deux fois (*Ut♯-Ré*) et parconséquent deux octaves defendues.

Man wird leicht bemerken, dass das *Cis* hier nicht wohl verdoppelt werden kann, weil es sich um einen halben Ton aufwärts auflösen soll und man alsdann, wenn es doppelt da wäre, zweimal *Cis-D*, also verbothene Octaven machen würde :

(*) Quoique nous avons précédemment parlé du doublement des notes dans les accords nous avons cru essentiel d'y revenir ici pour compléter ce qu'il y avait à dire sur l'harmonie à 5 parties.

(*) Obwohl wir schon früher von den Verdopplungen der Töne in den Accorden gesprochen haben, so halten wir es für wesentlich hier darauf zurück zu kommen, um das, was über den fünfstimmigen Satz gesagt werden muss, zu vervollständigen.

Dans l'accord diminué (*Si*-*Ré*-*Fa*♮) on double ordinairement le *Si* et le *Ré*, rarement le *Fa*♮.

Im verminderten Dreiklang (*H*, *D*, *F*) verdoppelt man gewöhnlich das *H* und *D*, selten das *F*.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



2° Dans les accords dissonans on ne double ni la note dissonante ni celle qui n'a qu'une seule résolution.

Ainsi dans l'accord suivant on ne peut doubler que le *Mi* parceque les trois autres notes ont une résolution déterminée.

2tens Im dissonierenden Accorden wird weder die Dissonanz selber, noch jene Note verdoppelt, welche nur eine einzige Auflösung hat.

Also kann man in dem folgenden Accorde nur das *E* verdoppeln, weil die drei andern Noten alle nur eine bestimmte Auflösung haben.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Mais si au lieu d'accords plaqués comme dans l'exemple suivant :

Doch wenn man, anstatt festen Accorden wie in folgendem Beispiele :



on fleurit cette même harmonie, il est alors permis de doubler la note *sensible* et les notes dissonantes, parceque l'on a la faculté de changer ces mêmes notes avant leur resolution.

diese selbe Harmonie verzieren würde, so wäre es dann erlaubt, sowohl die *empfindsame Note*, wie auch die Dissonanzen zu verdoppeln, weil man da die Möglichkeit hat, diese selben Noten vor ihrer Auflösung zu wechseln.

MÊME EXEMPLE QUE LE PRÉCÉDENT, MAIS FLEURI.

DASSELBE VORHERGEHENDE BEISPIEL, ABER VERZIERT.



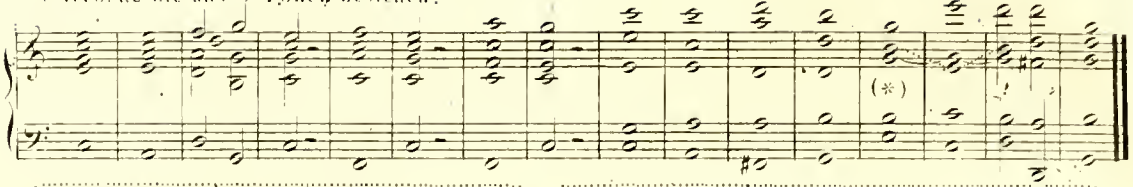
Cette remarque prouve en même temps que l'harmonie en accords plaqués est souvent plus difficile que l'harmonie fleurie, surtout lorsqu'on écrit à plus de quatre parties.

Diese Bemerkung beweist zugleich, daß die Harmonie in festen Accorden oft schwerer ist, als die verzierte, besonders wenn man mehr als vierstimmig schreibt.

Voici maintenant des exemples sur l'harmonie à cinq parties, où tous les accords de la classification se trouvent employés :

Hier folgen nun Beispiele im fünfstimmigen Satze, wo alle Klassen-Accorde angewendet werden.

Accords de trois sons.
Accorde die aus 3 Tönen bestehen.



Accords de 7emes dominantes.
Accorde der Dominanten=Septimen.



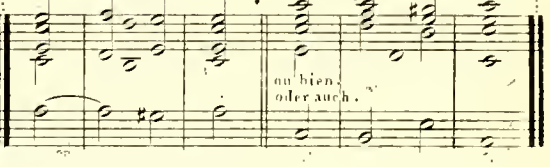
Suite de 7emes dominantes.
Folge der Dominanten=Septimen.



Septièmes de seconde espèce.
Septimen der 2ten Gattung.



Septièmes de 3eme espèce.
Septimen der 3ten Gattung.



Septièmes 4eme espèce.
Septimen 4ter Gattung.





Succession d'accords où les quatre septièmes sont employées.
Accorden=Reihe, wo die 4 Septimen angewendet sind.



Marche de septièmes.
Septimen=Fortschreitung.



Accord de neuvième majeure complet.
Vollständiger grosser Nonen=Accord.

(*) Le SOL reste dans la même partie : c'est le SI qui descend sur le MI.

(*) Das G bleibt in derselben Stimme. Das H ists, welches auf das E herabsteigt.



Dans l'harmonie à cinq parties il est permis de résondre l'accord de sixte augmentée de la manière suivante; qui présente des octaves cachées inevitables.

In der 5-stimmigen Harmonie ist es erlaubt, den übermässigen Sext-Accord auf folgende Art aufznlösen, obschon da verdeckte Octaven unvermeidlich sind.



Dans l'accord de 4te et sixte augmentées on ne peut doubler que la note fondamentale, par exemple:

Im Accord der übermässigen Quart und Sext kann man nur die Grundnote verdoppeln. z. B.



PÉDALE À CINQ PARTIES.

FÜNFSTIMMIGER ORGELPUNKT.



Il est bon de remarquer qu'en employant les suspensions dans l'harmonie à cinq celle de 9-8 peut avoir lieu entre deux parties hautes.

Es muss erinnert werden, dass, wenn man im 5-stimmigen Satze Verzögerungen anbringt, jene von 9-8 zwischen zwei Oberstimmen statt haben kann.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



L'harmonie à cinq parties réelles est déja trop compliquée pour être employée continuellement dans un morceau de musique. Il faut l'interrompre de temps en temps par celle à 4, à 3, et même à 2 parties; mais il n'est pas indispensable de faire taire 2 ou 3 instrumens pour avoir de l'harmonie à 3 ou à 2 parties. On peut rendre la première avec cinq instrumens en doublant deux parties à l'octave.

Die 5-stimmige Harmonie ist schon zu sehr zusammengesetzt, um in einem Tonstücke ununterbrochen angewendet zu werden. Man muss sie bisweilen mit jener von 4, 3, und selbst von 2 Stimmen unterbrechen; doch ist es desshalb nicht unerlässlich, zwei oder drei Instrumente schweigen zu lassen, um eine 3- oder 2-stimmige Harmonie hervorzubringen. Man kann die dreistimmige selbst mit allen 5 Instrumenten hervorbringen, indem man zwei in der Octave verdoppelt.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



On peut rendre de même l'harmonie à deux parties avec cinq instrumens en doublant l'une des parties et en triplant l'autre. Il est clair que pour rendre l'harmonie à 4 on n'en doublera qu'une. Cette variété dans l'emploi des cinq instrumens donne les modifications suivantes :

1º harmonie à 2 exécutée avec deux, trois, quatre ou cinq instumens.
2º harmonie à 3 exécutée avec trois, quatre ou cinq instrumens.
3º harmonie à 4 exécutée avec quatre ou cinq instrumens.
4º harmonie à 5.

Il y a une différence remarquable entre l'harmonie à 5, et les 3 autres exécutées avec 5 instrumens : l'harmonie à 5, fesant toujours entendre les accords avec toutes leurs notes, il en résulte, dans les parties, une

Eben so kann man mit fünf Instrumenten einen 2-stimmigen Satz hervorbringen, wenn die eine Stimme verdoppelt, und die zweite verdreifacht wird. Natürlicherweise kann also, wenn man 4-stimmig schreiben will, nur eine Stimme verdoppelt werden. Diese Abwechslung im Gebrauch der fünf Instrumente giebt folgende Veränderungen.

1tens 2-stimmige Harmonie von zwei, drei, vier, oder fünf Instrumenten ausgeführt.
2tens 3-stimmige Harmonie von drei, vier, oder fünf Instrumenten ausgeführt.
3tens 4-stimmige Harmonie ausgeführt von vier oder fünf Instrumenten.
4tens 5-stimmige Harmonie.

Es giebt einen bemerkenswerthen Unterschied zwischen der wirklich 5-stimmigen Harmonie, und den andern drei von fünf Instrumenten ausgeführten: da der 5-stimmige Satz die Accorde mit allen ihnen angehörigen Noten hören lässt,

plenitude et une complication qui peuvent à la longue devenir fatigantes .

L'harmonie à 2 , à 3 et même à 4 parties étant moins compliquée et parconséquent plus claire on peut par leur emploi , sans diminuer le nombre d'instrumens obtenir dans le *Quinque* une variété qui n'affaiblit pas l'effet que doivent produire 5 instrumens jouant en même tems .

L'harmonie à 5 s'emploie dans les morceaux d'ensemble à cinq voix , dans les *Quintetti* pour cinq instrumens , dans les *chocurs* à cinq parties , surtout dans la musique d'Eglise et quelquefois dans la *Symphonie* . On écrit aussi des morceaux à 5 parties pour l'Orgue et le Pianoforte .

NOTA.

J'ai cru necessaire de placer ici quelques reflexions sur la maniere de considerer les morceaux à deux , trois , quatre et cinq parties , connus sous la désignation de *Duos* , *Trios* , *Quatuors* et *Quintetti* . Plus on a de ressources dans les moyens , plus on peut trouver d'effets et plus on peut les varier . Ce principe est vrai ; mais il ne faut pas en inférer qu'un *Trio* doive être plus difficile à faire qu'un *Quatuor* : il suivrait de ce raisonnement qu'un *Duo* , qui offre encore moins de ressources qu'un *Trio* , présenterait par cela même plus de difficultés qu'une *Symphonie* , puisque dans ce dernier genre toutes les richesses de l'art sont à la disposition du compositeur . Cette conséquence serait un paradoxe ; car si l'abondance des moyens donne lieu à une plus grande quantité d'effets , la multiplicité des chances et des combinaisons qui en résultent augmente progressivement les difficultés .

La mélodie , l'harmonie , ses combinaisons et ses ressources et enfin la réunion de l'une á l'autre constituent la matière de toute composition musicale . Cette matière éprouve des modifications plus ou moins grandes selon la quantité de parties que l'on employe ; or la création de la mélodie (isolément prise) n'étant pas plus difficile dans un Quatuor que dans un Duo ou un Trio , c'est donc l'harmonie qui fait la différence des

so bringt das in den Stimmen eine Fulle und Überhäufung hervor , die in die Länge ermüdend werden kann .

Durch die 2 , 3 , und selbst 4 stimmige Harmonie hingegen kann man , da sie weniger überfüllt und also klarer ist , ohne die Zahl derjenigen Spielenden zu vermindern , in das *Quintett* eine Abwechslung bringen , die den Effekt keineswegs schwächt , den 5 zu gleicher Zeit beschäftigte Instrumente hervorzubringen fähig sind .

Die 5 = stimmige Harmonie wird in den *Ensemble* - Stücken für 5 Sänger , in den *Quintetten* für 5 Instrumente , in 5 = stimmigen *Chören* , vorzüglich in der Kirchenmusik , und bisweilen in der *Sinfonie* angewendet . Man schreibt auch 5 = stimmige Tonwerke für die Orgel und das Pianoforte .

BEMERKUNG.

Ich habe für nöthig erachtet , hier einige Betrachtungen über die Art beizufügen aus welchem Gesichtspunkte die unter dem Namen *Duo's* , *Trio's* , *Quartetten* , *Quintetten* . bezeichneten Tonwerke anzusehen sind . Jemehr Hilfsmittel zu Gebothe stehen , desto grössere Wirkungen und Veränderungen kann man auffinden . Dieser Grundsatz ist wahr ; aber man darf nicht daraus schliessen , dass ein *Trio* schwerer als ein *Quartett* zu machen sey : es würde daraus folgen , dass ein *Duo* , welches in seinen Mitteln noch beschränkter als ein *Trio* ist , noch grössere Schwierigkeiten darböthe , als selbst eine *Sinfonie* , weil in dieser letzteren dem *Compositeur* alle Reichthümer der Kunst zu Gebothe stehen . Diese Folgerung wäre widersinnig ; denn wenn der Überfluss an Mitteln zu einer grösseren Entwicklung von Wirkungen Gelegenheit gibt , so werden auch die Schwierigkeiten durch die Vermehrung der Wechselfälle und Berechnungen vergrössert .

Die Melodie , die Harmonie , ihre Zusammensetzung und ihre Hilfsquellen , so wie endlich die Vereinigung der einen und der andern bilden den Stoff jeder musikalischen Composition . Dieser Stoff erleidet nach der Zahl der Stimmen , die man anwendet , seine grösseren oder kleineren Veränderungen ; da nun die Erfindung einer Melodie (an sich) nicht schwerer für ein Quartett , als für ein Duo oder Trio ist , so ists die Harmonie , welche eigentlich

genres, et qui augmente proportionnellement les difficultés.

Chaque genre a ses propriétés qui exigent une étude particulière. On demandait à *Haydn* pourquoi il n'avait pas composé de Quintettis; ce grand homme répondit ingénuement qu'il ne savait que faire de la cinquième partie. Il serait ridicule de supposer que ce fût en lui un défaut de moyens, on ne peut donc en attribuer la cause qu'au manque d'habitude.

Lorsqu'on ne se sera point occupé de l'harmonie à 3 et de la manière de la traiter, et qu'au contraire on aura travaillé sans cesse l'harmonie à 4, un Trio paraîtra en effet plus difficile à faire qu'un Quatuor parceque, manquant d'habitude du genre, on voudra retrouver dans l'un les ressources et les richesses de l'autre, ce qui est impossible.

die Gattungsverschiedenheit bewirkt, und die Schwierigkeiten verhältnissmässig vermehrt.

Jede Gattung hat ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten, die ein besonderes Studium erfordern. Man fragte HAYDN, warum er keine Quintetten geschrieben habe; dieser grosse Mann erwiederte unbefangen, dass er mit der fünften Stimme nicht umzugehen wisse. Es wäre lächerlich vorauszusetzen, dass bei ihm ein Mangel an Mitteln daran Ursache gewesen wäre; es war nur ein Mangel an Übung.

Wenn man sich nie mit der Ausarbeitung der 3-stimmigen Harmonie, und dagegen ununterbrochen mit der 4-stimmigen beschäftigt haben würde, so würde ein Trio in der That schwerer als ein Quartett zu schreiben seyn, weil man, aus Mangel an Übung und Gewohnheit, in diesem dieselben Hilfsmittel und Wirkungen suchen wollte, die in dem andern enthalten sind, was unter die Unmöglichkeiten gehört.

36.) Anmerkung des Übersetzers. Zu den hier angegebenen Ursachen, weshalb bei Vermehrung der Instrumente sich auch die Schwierigkeiten eher vermehren als vermindern, gehört, dass selbst Ideen und Durchführung, im Verhältniss zur Mehrzahl der Ausführenden, grossartiger, und überhaupt anders gestaltet seyn müssen, als bei Compositionen für wenige Instrumente statt haben dürfte. Allerdings bleibt es dem Tonsetzer unverwehrt, selbst in *Soto's*, *Duos*, *Terzetten*, &..., grossartige Gedanken zum Grunde zu legen, oder einzuweben, aber dagegen darf er, wenn er etwa ein *Sextett* oder gar ein *Orchester* in Bewegung setzt, nicht von solchen Ideen Gebrauch machen, die sich nur für die Zusammenstellung eines *Duo's*, oder *Trio's* eignen. So findet man, z. B. unter all den zahlreichen *Quartetten*, *Quintetten*, *Sonaten* und *Trio's* von *Beethoven*, (so grossartig bei den Meisten derselben auch sowohl der Anfang wie die Durchführung ist,) kaum einige, deren Beginn und Anlage zu einer wahren Sinfonie oder Ouverture geeignet wäre, und selbst die Themas zu seinen Concerten sind von diesem Denker nur zu ihrem Zweck geeignet und gewählt. Je grösser die Massen, die der Tonsetzer zur Darstellung seiner Schöpfung in Anspruch nimmt, desto grösser auch die Erfindung und Ausarbeitung; denn jede Compositions-Gattung muss ihren eigenthümlichen Styl haben, und ihrem Charakter treu bleiben. Daher ist nichts nöthiger und vortheilhafter, als wenn das junge Talent sich in *jeder* Gattung so viel als möglich versucht, sich frühzeitig zur Erfindung von Ideen und Effekten jeder Art anstrengt, und dieselben nach ihrer Eigenthümlichkeit sondert, um für spätere Ausarbeitungen einen Vorrath von Anfängen, Mittelsätzen, Gesangs-Phrasen, &..., zu besitzen, der in der Folge wohl zu Statten kommt.

DE L'HARMONIE À 6, 7 ET 8 PARTIES.

Pour que l'harmonie à plus de cinq parties soit *réelle*, il faut éviter d'y faire non-seulement des Quintes, mais aussi des octaves consécutives par mouvement semblable; c'est ce qui en augmente la difficulté.

Il y a des accords qu'on ne peut employer dans l'harmonie à 6, 7 ou 8 parties, parceque'il est impossible de les résoudre régulièrement sans faire des octaves.

VON DER 6-, 7-, UND 8-STIMMIGEN HARMONIE.

Wenn eine mehr als 5-stimmige Harmonie *wesentlich* und wirklich bestehen soll, so muss man nicht nur Quinten, sondern auch Octaven, die in gerader Bewegung nach einander folgen, vermeiden; diess ist es, was die Schwierigkeit dieses Satzes vermehrt.

Es giebt Accorde, die man im 6-, 7-, und 8-stimmigen Satze gar nicht anwenden kann, weil es unmöglich ist, sie regelmässig aufzulösen, ohne Octaven zu machen.

Les meilleurs accords (et on peut dire les seuls) pour faire de l'harmonie à 6 - 7 et 8 parties sont, l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur, l'accord diminué et les quatre accords de septième.

Parmi les notes accidentelles on n'emploie que les notes de passage, les suspensions et la pédale. Avant de donner des exemples, nous remarquerons, qu'en raison des difficultés qui se présentent à chaque instant dans la liaison des accords, on est souvent forcé de tolérer dans l'harmonie à plus de cinq parties :

1° Les octaves cachées et retardées, surtout entre les parties hautes ou intermediaires, entre autres les suivantes :



Cela est toujours mauvais parceque la dissonance (le *Ré*) semble se résoudre deux fois sur *Ut* par mouvement semblable et faire par conséquent deux octaves consecutives.

2° Le doublement de la Tierce majeure comme note sensible, pourvu que cette note doublée se résolve de deux manières differentes, par exemple.



3° La fausse relation entre deux parties intermédiaires, par exemple :



Die besten, (und man kann sagen, einzigen) Accorde zur Bildung einer 6-, 7-, oder 8-stimmigen Harmonie, sind, der vollkomene *Dur*- und *Moll*-Dreiklang, der verminderte Dreiklang, und die 4 Septimen-Accorde.

Unter den unwesentlichen *(zufälligen)* Noten gebraucht man nur die durchgehenden, die Verzögerungen und den Orgelpunkt. Bevor wir Beispiele geben, ist zu bemerken, dass wegen den Schwierigkeiten, die sich jeden Augenblick bei der Verbindung der Accorde entgegen stellen, man oft genöthigt ist, in der mehr als 5-stimigen Harmonie zu dulden :

1tens Verdeckte und verzögerte Octaven, besonders in den hohen und Mittel-Stimmen; unter andern Folgende :

Dieses Letztere ist immer schlecht, weil die Dissonanz *(das D)* sich zweimal in das *C* in gerader Bewegung aufzulösen, und folglich zwei nacheinander folgende Octaven zu bilden scheint.

2tens Die Verdopplung der grossen Terz-wenn sie eine empfindsame Note ist; vorausgesetzt - dass diese verdoppelte Note sich auf zwey verschiedene Arten auflöse : z.B.

3tens Den Queerstand zwischen zwei Mittelstimmen, wie z:B:

(*) Ce dernier exemple n'est praticable qu'entre la Basse et une voix intermédiaire, ou bien entre deux parties intermediaires, et non entre la basse et la partie supérieure.

(*) Das letzte Beispiel ist nur zwischen dem Bass und einer Mittelstimme anwendbar, oder auch zwischen zwey Mittelstimmen, wenn sie zwischen dem Bass und der Oberstimme.

4° Les Quintes cachées entre les parties intermediaires.

4tens Verdeckte Quinten in den Mittelstimmen:



Toutes ces licences sont presque inévitables, particulièrement dans les modulations et dans les successions d'accords telles que les suivantes:

Alle diese Freiheiten (*Lizenzen*) sind beinahe unvermeidlich, besonders in Modulationen und Fortschreitungen von Accorden, wie folgende:



Les accords sont en général moins difficiles à lier tant qu'on reste dans le même ton, c'est pour cela que nous conseillons aux élèves de quitter souvent l'harmonie à 6, 7 ou 8 parties quand ils changent de ton, et de la remplacer par celle à 5 ou celle à 4.

Die Accorde sind überhaupt weniger schwer zu verbinden, so lange man in derselben Tonart bleibt; daher rathen wir den Schülern, beim Wechseln der Tonart die 6=, 7=, oder 8=stimmige Harmonie oft zu verlassen und durch eine 5= oder 4=stimmige zu ersetzen.

VOICI MAINTENANT DES EXEMPLES.

UND NUN DIE BEISPIELE.

Suite d'accords parfaits à 6 parties.
Reihe von 6=stimmigen vollkommenen Dreiklängen.



Suite d'accords parfaits à 7 parties.
Reihe von 7=stimmigen vollkommenen Dreiklängen.



Suite d'accords parfaits à 8 parties.
Reihe von 8=stimmigen vollkommenen Dreiklängen.



Emploi des quatre accords de septième.
Anwendung der vier Septimen-Accorde.

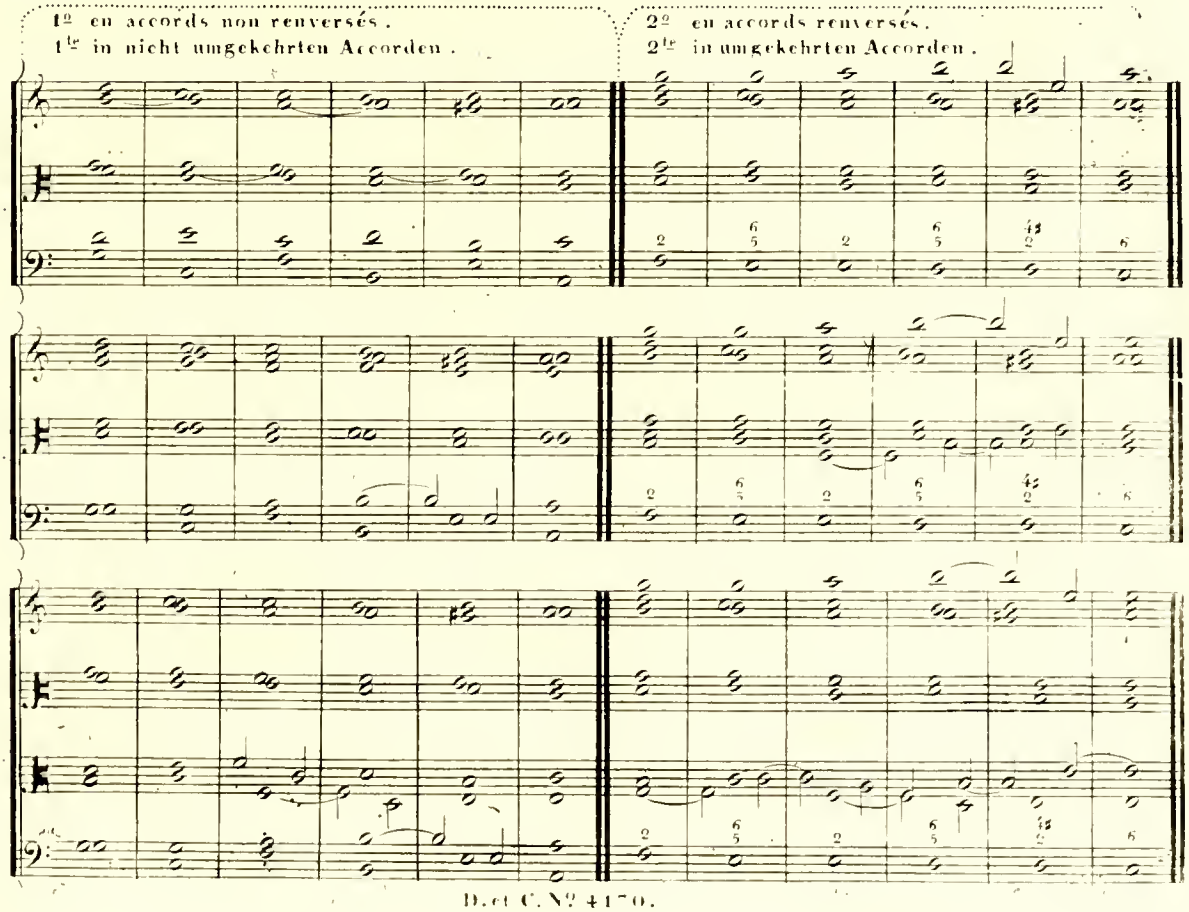


Tous ces accords peuvent avoir lieu dans tous leurs renversemens.

Alle diese Accorde können in allen ihren Umkehrungen gebraucht werden.

SUITE D'ACCORDS DE SEPTIÈME.

FORTSETZUNG DER SEPTIMEN-ACCORDE.



Dans l'emploi des notes de passage nous conseillons aux élèves de faire en sorte que le nombre des parties qui font des notes de passage ne surpasse pas le nombre de celles qui font des accords plaqués. Ainsi par exemple dans l'harmonie à 6 et à 7 on ne mettra des notes de passage que dans 3 parties, et dans l'harmonie à 8 que dans 4 parties à la fois.

L'harmonie à 6, 7 et 8 parties est imposante par sa masse; elle exclut tout ce qui n'a pas de dignité; elle marche, mais elle ne court pas. Une succession rapide de notes et d'accords n'y produiroit que de la confusion. Les mouvements trop vifs de la mesure n'y valent rien par la même raison.

Les mouvements *Moderato*, *Andante*, *Lento*, *Largo* et *Adagio* sont les seuls que l'on puisse y employer. Les notes de passage ne doivent pas y avoir moins de valeur que celle des croches dans les *Moderato* et *Andante*, ou moins de valeur que celle des doubles croches dans les *Largo* et *Adagio*.

VOICI DES EXEMPLES AVEC DES NOTES DE PASSAGES.

Beim Gebrauch der durchgehenden Noten rathen wir den Schülern, dass die Zahl der Stimmen, in welchen Durchgangsnoten vorkommen, nicht die Zahl derjenigen übersteige, in denen die festen Accorde enthalten sind. So zum Beispiel wird man in einem 6- oder 7-stimmigen Satze nur in 3 Stimmen, und in einem 8-stimmigen nur in 4 Stimmen zugleich, Durchgangsnoten zu setzen haben.

Die 6-, 7-, und 8-stimmige Harmonie ist durch ihre Zahl Aufsehen-erregend; sie schliesst alles Kleinliche, Unwürdige aus; sie schreitet vor, aber sie lauft nicht. Eine schnelle Folge von Tönen und Accorden brächte da nur Verwirrung. Die zu schnellen Tempo's taugen aus derselben Ursache dazu nicht.

Die Bewegungen *Moderato*, *Andante*, *Lento*, *Largo*, *Adagio*, sind die einzigen, die man dabei anwenden kann. Die Durchgangsnoten dürfen da nicht schneller seyn, als die Achteln im *Moderato*, und *Andante*, oder die Sechzehnteln im *Largo* und *Adagio*.

HIER FOLGEN BEISPIELE MIT DURCHGEHENDEN NOTEN.

à 6.
6-stimmig.





(*) Pour ne pas multiplier les Clefs [illegible] dans tous ces exemples que [illegible] voix ou des instrumens, [illegible] dans [illegible] n'exigent pas ici des [illegible] comme dans d'autres cas [illegible]

(*) Um den Raum zu sparen, haben wir alle diese Beispiele nur auf drei Zeilen geschrieben; es handelt sich hier nämlich nicht um den Umfang der Singstimmen oder der Instrumente, sondern nur um die Manier, die ganz alle andern Bedingungen [illegible]

Autre exemple à 8.
Anderes Beispiel 8=stimmig.



Les meilleures suspensions (et on peut dire les seules) qu'on puisse employer dans les parties hautes, sont (9-8) (4-3) (7-6). On ne peut y suspendre que la note principale et la Tierce dans les accords parfaits et seulement la Tierce dans les accords de septième. Dans la Basse on ne suspend que la Tierce des accords parfaits et de septième. Les autres suspensions ne peuvent se pratiquer que très-rarement. Nous conseillons même de ne pas les employer.

Die besten (und man kann sagen einzigen) in den Oberstimmen anwendbaren Verzögerungen sind: (9-8) (4-3) (7-6). Man kann hier in den Dreiklängen nur die Grundnote und die Terz, und in den Septimen-Accorden nur allein die Terz verzögern. Im Basse verzögert man nur die Terz des Dreiklanges und der Septime. Die andern Verzögerungen können nur sehr selten angewendet werden. Und wir widerrathen sie sogar gänzlich.

à 6.
6 stimmig.



à 7.
7 = stimmig.



à 8.
8 = stimmig.



Comme on peut doubler que rarement en dessous les notes suspendues et jamais en dessus, il en résulte une nouvelle difficulté dans l'enchaînement des accords, surtout dans l'harmonie à 8 ou l'on est forcé de tripler et quadrupler les notes non suspendues et de faire comme on le voit, des octaves cachées à tout moment. C'est par cette raison que les suspensions doubles sont rares dans l'harmonie à plus de 5 parties.

Da man die verzögerten Noten, unten nur sehr selten, und oben gar nicht verdoppeln kan, so erwaehst daraus für die Accordenverbindung eine neue Sehwierigkeit, besonders im 8=stimmigen Satze, wo man genöthigt ist, die nicht verzögerten Noten zu verdreifachen, und zu vervierfachen, und, wie man sieht, jeden Augenbliek verdeekte Octaven zu machen. Aus dieser Ursaehe sind die Verzögerungen in der mehr als 5=stimmigen Harmonie selten.

à 6.
6 = stimmig.



à 7.
7 = stimmig.



à 8.
8 = stimmig.





Il est permis, et souvent même necessaire, de croiser les parties, comme on le voit dans les exemples precédens.

Quoiqu'on ne puisse prendre dans ces harmonies que les accords de trois sons (majeurs, mineurs et dominés) et les quatre accords de septieme, ce nombre d'accords est suffisant pour leur donner de l'interêt, attendu qu'on peut les renouveller par les modulations.

L'harmonie à 6, 7 et 8 parties présente les inconvéniens suivans:

1. Les parties sont continuellement trop rapprochées; ce qui nuit aux vibrations des voix et des instrumens, et les étouffe mutuellement.

2. La position des accords ne peut pas être variée; ce qui entraîne la monotonie.

3. La grande complication des parties rend cette harmonie pénible et difficile à saisir.

Pour l'employer il faut donc la couper souvent par l'harmonie à 4 et à 5 parties; il ne faut s'en servir que dans la musique qui doit être exécutée dans un grand local.

On la compose ordinairement pour des voix qui chantent en choeur et où chaque partie doit être au moins quadruplée; ce qui exige par conséquent 32 voix pour celle à 8 parties.

D'après tout ce que nous venons de dire sur la difficulté de créer l'harmonie à 6, 7 et 8 parties, on sent assez que ce serait sans un but raisonnable, se donner une peine inutile que de vouloir augmenter encore le nombre des parties réelles.

Nous avons dit plus haut que la grande difficulté de l'harmonie à plus de cinq parties consistait à éviter d'y faire entendre des octaves consécutives. En se les permettant, l'harmonie à 6, 7 et 8 parties ne sera guere plus difficile à traiter que celle à 4 ou à 5, mais elle cessera d'être une harmonie réelle à 6, 7 ou 8 parties.

IMITATION DE L'HARMONIE A PLUS DE 5 PARTIES.

L'harmonie, qui n'est qu'une imitation de celle à plus de cinq parties est moins restreinte, plus facile à faire, et plus riche que celle à 6, 7 et 8 parties réelles, parce qu'on peut y employer tous les accords usités et en varier davantage la position.

L'analyse du morceau suivant fera connaître la propriété de cette harmonie.

Es ist, wie man in vorhergehenden Beispielen sieht, erlaubt, und selbst nothwendig, die Stimmen zu kreuzen; (eine tiefere Stimme bisweilen über eine höhere zu setzen).

Obwohl man in diesen Harmonien nur die aus drei Tönen bestehenden Dreiklänge, (gross, klein, und vermindert,) und die vier Septimen-Accorde gebrauchen kann, so reicht diese Anzahl Accorde doch hin, um denselben ein Interesse zu verschaffen, da man sie überdiess durch Modulationen stets auffrischen kann.

Die 6-, 7-, und 8-stimmige Harmonie bietet folgende Nachtheile:

1tens Die Stimmen sind immer zu nahe an einander stehend, was den Schwingungen der Menschenstimmen und der Instrumente schadet, und sie gegenseitig erstickt.

2tens Die Lage der Accorde kann nicht verändert werden, woraus dann Eintönigkeit entsteht.

3tens Die grosse Überhäufung der Stimmen macht diese Harmonie mühsam und schwer fasslich.

Um sie anzuwenden muss man sie also oft durch einen 4- oder 5-stimmigen Satz unterbrechen; auch muss man sich ihrer nur in Compositionen, die für ein grosses Locale bestimmt sind, bedienen.

Man componirt in dieser Harmonie gewöhnlich für Singstimmen, die im *Chor* singen, und wo jede Stimme wenigstens vierfach besetzt ist; wodurch für einen 8-stimmigen Satz 32 Gesangstimmen erforderlich sind.

Nach allem dem, was wir über die Schwierigkeiten, 6-, 7-, oder 8-stimmige Harmonie zu erfinden, gesagt haben, wird man fühlen, dass es verlorene Mühe wäre, ohne einen vernünftigen Grund die Zahl der wesentlichen Stimmen noch vermehren zu wollen.

Wir sagten früher, dass die grosse Schwierigkeit der mehr als 5-stimmigen Harmonie darin bestehe, zu vermeiden, dass wirkliche Octaven auf einander folgen. Wenn man sich aber dieses erlaubt, so wird der 6-, 7-, und 8-stimmige Satz nicht schwerer zu bearbeiten seyn, als der 4- und 5-stimmige; aber dann hört er auf ein wirklicher, sogenannter *wesentlicher* 6-, 7-, oder 8-stimmiger Harmoniesatz zu seyn.

VON DER NACHAHMUNG (IMITATION) DER MEHR ALS 5 STIMMIGEN SATZE.

Diejenige Harmonie, welche nur eine Nachahmung jener von mehr als 5 Stimmen ist, ist weniger beschränkt, leichter zu schreiben, und Wirkungsreicher als jene von 6, 7, oder 8 wesentlichen Stimmen, weil man da alle üblichen Accorde anwenden, und deren Lagen freyer verändern kann.

Die Zergliederung des folgenden Satzes wird die Eigenheiten dieser Harmonie darstellen.


1er Choeur Contrepoint fleuri. 2d Choeur Contrepoint rigoureux fait sur le plain chant.
1ter Chor im verzierten Contrapunkt. 2ter Chor im strengen Contrapunkt, über dem Choral-Gesang.
1r Dessus. 1ter Sopran.
2d Dessus. 2ter Sopran. (oder Alt)
Taille. Tenor.
Basse Taille. Bass.
1r et 2d Dessus. 1ter u. 2ter Sopran.
Tenor ou Taille. Tenor.
Basse Taille. Bass.
Orgue. Orgel.
Basse continue. Fester Bass. (begleitender Bass) (Basso continuo.)
Plain chant (Choral-Gesang)
Re = gi = na coe = li lae = ta = re, al = le =


le = lu = ja, qui = a quem me
le = lu = ja,
le = lu = ja, qui = a
lu = ja, al = le =
lu = ja, qui = a quem me =
lu = ja, qui = a quem me =
lu = ja, qui = a quem me =
ru = is = ti por = ta
qui = a quem me = ru = is = ti por = ta
quem me = ru = is = ti por = ta = re,
lu = ja. Qui = a quem me = ru = is =
ru = is = ti por = ta
ru = is = ti por = ta
ru = is = ti por = ta


re. al = le = lu =
re. al = le =
al = = = le =
Et por = ta = = = re. Re = sur = re = xit
re, al = = = le =
re, al = = = le.
re, al = = = le.
ja, re = sur = re = = = = = = = = xit, si = cut di = xit
= lu = ja, re = sur = re = = xit, si = cut dixit, al = = = = le =
= = = = = lu = ja, re = sur = re = = xit, si=cut
si = cut di = xit, al = = = = le = = = = = = lu = ja, al =
= = = = = = lu = ja, re = sur = re = = = xit,
= = = = = = lu = ja, re = sur = re = = xit,
= = = = = = lu = ja, re = sur = re = = xit,


al = le = lu =
di = xit, al = le = lu =
si = cut di = xit al = le = lu =
si = cut di = xit al = le = lu =
si = cut di = xit al = le = lu =


ja, o = ra pro no = bis de =
ja, o = ra pro no = bis de =
ja, o = ra pro no = bis deum al =
ja, o = ra pro no = bis de =
ja, o = ra pro no = bis de =
ja, o = ra pro no = bis de =


um, al le lu ja, al le lu ja.
um — al le lu ja, al
le lu ja, al
um, al le lu
um, al le
um, al le
um, al le
lu ja, al le lu ja.
le lu ja, al le lu ja.
le lu ja, al le lu ja.
ja al le lu ja.
lu ja
lu ja
lu ja
lu ja

Le fond du morceau précédent est l'harmonie à quatre en accords plaqués.

Le reste n'est qu'une variation de cette même harmonie. Les trois parties hautes du 1er chœur font souvent des octaves ou des unissons (ce qui revient au même) avec les trois parties hautes du 2d chœur. La Basse des deux chœurs est la même, excepté que celle du premier est parfois variée par des notes de passage.

En examinant chacun des chœurs séparément, il donne l'harmonie réelle à quatre purement écrite; on peut par conséquent exécuter ce morceau des trois manières suivantes:

1° avec le chœur en contre-point rigoureux seul.

2° avec le chœur en contre-point fleuri seul.

3° avec les deux chœurs réunis.

L'orgue qui accompagne ce morceau est une seconde variation de la même harmonie. En y ajoutant un accompagnement d'Orchestre on pourroit encore avoir une troisième variation.

Ainsi au moyen de toutes ces variations il est, comme on voit, très-possible d'imiter l'harmonie à 8 parties, quoique le fond ne soit réellement que l'harmonie à quatre.

Cette dernière remarque nous conduit immédiatement à l'article suivant qui est l'un des plus importans.

DE LA MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE AVEC L'ORCHESTRE.

Le travail de l'orchestre dépend en même temps de l'imagination, du goût, de l'habitude, de l'expérience, de la connaissance particulière de tous les instrumens, du génie et même du caprice du compositeur. Il est donc impossible de prescrire des régles précises sur la manière de mettre un morceau en partition. Si trente habiles harmonistes rendoient les mêmes idées avec l'orchestre, il en résulteroit trente partitions différentes qui toutes pourroient être également bonnes; mais cette grande variété n'empêche pas de donner des principes généraux sur l'art de manier l'orchestre, et d'indiquer les nombreuses ressources que l'harmonie presente dans ce genre de travail.

REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

1° Il y a de grands et de petits orchestres, c'est-à-dire qui sont composés d'un grand ou d'un petit nombre de musiciens.

Die Grund-Harmonie des vorstehenden Tonstückes ist vierstimmig in festen Accorden.

Das Übrige ist nur eine Variation derselben Harmonie. Die 3 Oberstimmen des ersten Chors machen oft Octaven oder (was dasselbe ist) Unisons mit den 3 Oberstimmen des 2ten Chors. Der Bass beider Chöre ist derselbe, ausgenomen, dass jener des ersten bisweilen mittelst Durchgangsnoten variert ist.

Wenn man jeden dieser Chöre einzeln untersucht, so giebt er eine rein vierstimmig geschriebene wesentliche Harmonie; man kann also dieses Musikstück auf folgende 3 Arten aufführen:

1tens Mit dem Chor im strengen Contrapunkt allein.

2tens Mit dem Chor im verzierten Contrapunkt allein.

3tens Mit beiden Chören zusammen vereint.

Die, dieses Stück begleitende Orgel ist eine 2te Variation derselben Harmonie; wenn man noch eine Orchesterbegleitung hinzufügen wollte, so hätte man eine 3te Variation.

Also ist es, wie man sieht, mit Hilfe solcher Variationen sehr möglich, eine 8-stimmige Harmonie nachzuahmen, obschon die Grundlage nur 4-stimmig ist.

Diese letzte Bemerkung führt uns unmittelbar zu dem folgenden Abschnitt, welcher einer der wichtigsten ist.

VON DER ART, DIE HARMONIE IM ORCHESTERSATZE ZU BEHANDELN.

Das Componiren für das Orchester hängt zugleich von der Einbildungskraft, vom Geschmack, von der Gewohnheit, Erfahrung, besonderen Kentniss aller Instrumente, vom Genie, und sogar von der Laune des Tonsetzers ab. Es ist also unmöglich, bestimmte Regeln vorzuschreiben, wie ein Tonstück in Partitur (Orchestersatz) zu setzen ist. Wenn dreissig geschickte Harmonisten dieselben Ideen für das Orchester schreiben wollten, so würden dreissig verschiedene Partituren zum Vorschein kommen, die alle gleich gut seyn könnten; aber diese grosse Verschiedenheit verhindert nicht, allgemeine Grundsätze über die Art und Weise, der Behandlung des Orchesters aufzustellen, und die zahlreichen Hilfsmittel anzuzeigen, welche die Harmonie in dieser Compositions-Gattung darbiethet.

VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN.

1tens Es gibt grosse und kleine Orchester, nähmlich solche, die aus einer grossen, und aus einer kleinen Zahl von Tonkünstlern zusamengesetzt sind.

2° Il y a des orchestres complets, d'autres incomplets, c'est-à-dire des orchestres qui ont tous les instrumens usités, ou d'autres à qui il en manque quelques uns.

3° Il y a des orchestres composés d'excellens artistes et d'autres dont les exécutans sont plus faibles.

Tout cela doit être pris en considération quand on écrit spécialement pour un orchestre.

Le grand orchestre complet, naturellement destiné à un grand local, consiste en: *Violons*, *Alto's*, *Violoncelles*, *Contrebasses*, *Flûtes*, *Hautbois*, *Clarinettes*, *Bassons*, *Cors*, *Trompettes*, *Trombonnes et Timballes*.

La musique où il y a beaucoup de détails, trop de notes, un mouvement trop rapide dans les parties, une succession d'accords trop subite, et de la complication dans l'harmonie produite par le travail trop minutieux des parties, n'y fait point d'effet.

Dans un grand local tout cela ne produit qu'une sorte de bourdonnement qui ne dit rien à l'âme et flatte peu l'oreille. Comme tout s'y rapetisse, il faut que le compositeur ait soin de tout agrandir autant que possible.

(A) Les mouvemens larges et modérés; (B) des traits d'unisson; (C) une mélodie noble et bien prononcée; (D) parfois des traits de chant majestueux dans la Basse, et toujours de la gravité dans la marche de cette partie; (E) les grandes masses, pourvu qu'elles ne soient pas trop permanentes et qu'elles ne dégénèrent point en bruit; (F) peu de rapidité dans la succession des accords; (G) enfin tout ce qui a de la noblesse et de la simplicité ne manquera jamais d'y faire son effet.

Lorsqu'on écrit pour le petit orchestre, ordinairement destiné à un petit local,(*) il faut en proscrire presque toujours les instrumens trop criards et trop bruyans tels que Trompettes, Trombonnes et Timballes.

2tens Es gibt vollständige und unvollständige Orchester; nähmlich solche, wo alle gebräuchlichen Instrumente angewendet werden, und dann solche, wo einige derselben weggelassen sind.

3tens Es gibt Orchester, deren Mitglieder vortreffliche Künstler sind, und wieder andere, die aus schwächeren Musikern bestehen.

Alles dieses muss in Erwägung kommen, wenn man für das Orchester insbesonders zu schreiben gedenkt.

Das grosse, vollständige, für ein grosses Locale bestimmte Orchester besteht aus *Violinen*, *Violen*, (Bratschen oder Alto's) *Violoncellen*, *Contrabässen*, (Bassgeigen) *Flöten*, *Oboen*, *Clarinetten*, *Fagotten*, *Hörner*, (Waldhörner) *Trompetten*, *Posaunen* und *Pauken*.

Eine Composition, die zu viele Einzelnheiten, zu viele Noten, eine zu schnelle Bewegung in den Stimmen, allzuraschen Accordenwechsel, und eine durch allzu kleinliche Ausarbeitung der Stimmen hervorgebrachte Verwicklung der Harmonie enthält, macht da keine Wirkung.

Alles dieses bringt in einem grossen Raume nur eine Art von Getöse hervor, welches weder dem Gemüth zusagt, noch dem Ohr schmeichelt. Da alles hier in einander läuft, so muss der Tonsetzer Sorge tragen, alles möglichst ins Grosse zu mahlen.

(A) Die breiten und gemässigten Tempo's; (B) Phrasen im Unison; (C) eine edle und bestimmt ausgedrückte Melodie; (D) bisweilen majestätische Gesangs-Züge im Bass, und ein immer würdiger Gang in dieser untersten Stimme; (E) die Anwendung der grossen Massen, vorausgesetzt dass sie nicht zu lange dauernd, und in Lerm ausartend sind; (F) Keine allzu rasche Nacheinanderfolge der Accorde; (G) endlich alles Edle und Einfache; — Alles dieses wird nie ermangeln, hier gute Wirkungen hervorzubringen.

Wenn man für kleinere, gewöhnlich für engeren Raum bestimmte Orchester schreibt,(*) so muss man daraus fast alle grellen und lärmenden Instrumente, wie die Trompetten, Posaunen und Pauken entfernen.

(*) Nous insistons sur l'influence que le local peut exercer sur la musique; car il est de fait qu'il y a une grande différence entre une musique exécutée dans un petit local et la même musique exécutée dans un grand. J'ai souvent remarqué ce phénomène avec surprise: un morceau qui produit beaucoup d'effet dans un petit local peut ne pas en faire dans un grand; mais au contraire, la musique qui fait de l'effet dans un grand local peut encore en produire dans un petit, en la dégageant des instrumens trop bruyans lorsqu'ils n'ont été placés que pour augmenter la force de la masse.

(*) Wir sind von dem Einflusse, den das Locale, (die Örtlichkeit) auf die Musik ausüben kann, vollkommen überzeugt; denn es ist Thatsache, dass zwischen einer, im engen Raume, und derselben, in einem weit ausgedehnten Saale ausgeführten Musik, ein grosser Unterschied herrscht. Ich habe diese Erscheinung oft mit Überraschung beobachtet: ein Tonstück, das in kleinem Locale grosse Wirkung hervorbringt, kann dieselbe im Grossen verlieren; dagegen kann eine im grossen Raume wirkungsvolle Musik selbst im kleineren guten Effekt machen, wenn man aus ihr die allzu lermenden Instrumente weglässt, insofern diese nur als Verstärkung der Masse (also nicht obligat) gesetzt worden sind.

Il faut en outre y traiter les autres instrumens à vent plutôt en Solo qu'en masse, sans quoi ils étoufferoient indubitablement les instrumens à cordes qui doivent toujours prédominer dans les orchestres; la raison en est que la force des instrumens à cordes n'est pas en proportion avec celle des instrumens à vent, et que 18 ou 20 des premiers sont trop faibles pour 10 ou 12 des derniers.

Il est évident que si l'on écrit pour un orchestre incomplet il ne faut pas employer les instrumens qui lui manquent.

Le compositeur doit encore avoir égard à la qualité de l'orchestre pour le quel il écrit, et proportionner la difficulté de sa musique au talent des exécutans.

Un orchestre complet se divise en deux parties ou deux masses, savoir: en instrumens à cordes et en instrumens à vent. (*)

La plus importante de ces deux masses est celle des instruments à cordes; elle forme le corps de l'orchestre et peut en être appelée le *Quatuor*.

L'harmonie à 4 parties est la base d'un orchestre; mais elle est souvent entrecoupée par celle à 2 à 3 et par des traits en unissons.

Toutes ces harmonies peuvent être doublées, triplées ou quadruplées selon le plus ou moins de force que le compositeur desire leur donner.

Les instrumens à cordes, *(ou le Quatuor)* jouent souvent sans être accompagnés d'instrumens à vent. Il existe même une quantité de morceaux qui ne sont composés que pour ce Quatuor. En ce cas nous n'avons d'autres remarques à faire que celles déjà faites plus haut en parlant des harmonies à 2, 3 et 4 parties.

Mais en ajoutant des instrumens à vent à ce Quatuor, il en résulte une quantité de combinaisons qui méritent d'être indiquées pour faire voir les grandes ressources que l'orchestre offre au compositeur.

(*) Nous avons dit plus haut quels sont les instrumens usités dans l'orchestre: la petite Flûte, les Trompettes, les Trombonnes, et les Timbales ne s'employent que pour augmenter l'effet dans le Forte. Ces instrumens n'étant pas de la première nécessité parce qu'ils n'entrent presque pour rien dans les combinaisons harmoniques, nous ne les considérons pas ici comme faisant partie de la masse des instrumens à vent et nous en parlerons plus loin séparément.

Man muss überdiess die andern Blas-Instrumente mehr im Solo als in Massen anwenden, weil sie sonst die Saiten-Instrumente, welche in jedem Orchester vorherrschen sollen, übertönen; die Ursache davon ist, dass die Stärke der Saiteninstrumente nie mit jener der blasenden in Verhältniss steht, und dass 18 oder 20 der Ersten noch zu schwach für 10 oder 12 der Letzteren sind.

Natürlicherweise kann man, wenn man für ein unvollständiges Orchester schreibt, von den, ihm mangelnden Instrumenten, keinen Gebrauch machen.

Der Componist hat noch Rücksicht auf die Beschaffenheit des Orchesters zu nehmen, und die Schwierigkeit seiner Musik nach den Fähigkeiten der Ausübenden abzumessen.

Ein vollständiges Orchester wird in zwei Theile oder zwei Massen abgetheilt, nähmich in Saiten- und in Blas-Instrumente. (*)

Die wichtigste dieser beiden Massen ist jene der Saiten-Instrumente; sie bildet den Körper des Orchesters, und kann dessen *Quartett* genannt werden.

Die 4-stimmige Harmonie ist die Grundstütze des Orchestersatzes; doch wird sie oft durch die 2- und 3-stimmige und durch Sätze im Unison unterbrochen.

Alle diese Harmonien können, nach dem grösseren oder minderen Grad von Stärke, den der Tonsetzer ihnen zu geben wünscht, verdoppelt, verdrei- und vervierfacht werden.

Die Saiten-Instrumente, *(das Quartett)* spielen oft ohne von den Blas-Instrumenten begleitet zu werden. Es giebt sogar eine grosse Anzahl Tonwerke, die nur für dieses Quartett geschrieben sind. In solchem Falle haben wir nichts anderes zu bemerken, als was schon früher bei Gelegenheit des 2-, 3-, und 4-stimmigen Satzes gesagt worden ist.

Doch wie man diesem Quartett Blas-Instrumente beifügt, so entsteht daraus eine grosse Zahl von Zusammenstellungen, die angezeigt zu werden verdienen, um die grossen Hilfsquellen kennen zu lernen, welche das Orchester dem Componisteur darbiethet.

(*) Wir haben früher angezeigt, welches die im Orchester gebräuchlichen Instrumente sind: die kleine Flöte (Flauto Piccolo) die Trompetten, Posaunen und Pauken, werden gewöhnlich nur zur Verstärkung der Wirkung im Forte gebraucht. Da diese Instrumente nicht von der ersten Nothwendigkeit sind, indem sie in die harmonischen Zusammensetzungen nicht mit eingerechnet werden können, so betrachten wir sie hier als einen Theil der Masse, welche die Blas-Instrumente bilden, und werden von ihnen später besonders reden.

MANIÈRE DE TRAITER LES INSTRUMENS À VENT EN *SOLO*.(*)

Que l'on prenne un seul instrument à vent, par exemple un *Basson*, et qu'on l'ajoute au Quatuor ; si ce Basson ne doit servir qu'à varier un peu par son timbre celui des instrumens à cordes, il peut d'abord simplement doubler une des parties du *Quatuor* ;(**) si on veut le faire ressortir davantage, on lui donne un chant ou un mouvement différent de celui des quatre parties du Quatuor : ce qui se fait au moyen d'autres valeurs de notes.

Si le Basson doit fixer plus particulièrement l'attention de l'auditeur, il jouera un solo plus ou moins long et les instrumens à cordes lui serviront alors d'accompagnement : cet accompagnement peut faire *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, ou même *Quinque*, ce qui offre les chances suivantes :

1° En Duo.

Basson et les premiers ou les seconds Violons.

Basson et les Altos. } Par Altos on entend ici la partie d'Alto, id: pour les Basses.

Basson et les Basses. }

2° En Trio.

Basson et les premiers et les seconds Violons.

Basson et les Altos et une partie de Violon.

Basson et les Basses et les Altos, ou avec les Basses et une des parties de Violon.

3° En Quatuor.

Basson et les deux parties de Violon et les Altos.

Basson et les Basses, les Altos et une partie de Violon.

Basson et les Basses et les deux parties de Violon.

4° En Quinque.

Basson et les quatre parties d'instrumens à cordes ; et comme la partie de Basse dans un orchestre est exécutée par les Violoncelles et par les Contrebasses, on peut employer dans ces accompagnemens les Violoncelles seuls, les contrebasses seules ou bien les Violoncelles et les contrebasses ensemble.

(*) Il ne s'agit pas ici de ces solos de prétention qui ressemblent à ceux des concertos. Il est question seulement de faire entendre de tems en tems tel ou tel instrument parceque la variété des timbres donne plus de charme à la musique.

(**) On double une partie, à l'octave supérieure, à l'octave inférieure ou bien à l'unisson selon le diapason de l'instrument avec lequel on veut la doubler.

ÜBER DIE ART, DIE BLASINSTRUMENTE *SOLO* ZU BEHANDELN.(*)

Man nehme ein einziges Blasinstrument, z. B. den *Fagott*, und füge es dem Quartett bei ; wenn dieser Fagott nur dazu dienen soll, durch seinen Ton eine Abwechslung den Saiteninstrumenten beizufügen, so braucht er vors erste eine der Quartettstimmen nur zu verdoppeln ;(**) will man ihn mehr hervortreten lassen, so gibt man ihm einen Gesang, oder eine, vom Quartett unterschiedene Bewegung : was sich durch das Mittel einer Notengattung von anderem Werthe erreichen lässt.

Wenn der Fagott die Aufmerksamkeit des Zuhörers noch besonders auf sich ziehen soll, so kann er ein mehr oder minder langes *Solo* vortragen, und die Saiten-Instrumente dienen ihm sonach zur Begleitung : diese Begleitung kann ein *Duo*, *Trio*, *Quartett* und selbst *Quintett* bilden, was dann folgende Abwechslungen darbiethet :

1tens Als Duo.

Fagott und die ersten oder zweiten Violinen.

Fagott und die Violen. } Unter Violen versteht man hier die durch die Bratschen ausgeführte Stimme ; eben so unter Bässen die Violoncells und Contrabässe.

Fagott und die Bässe. }

2tens Als Trio.

Fagott und die ersten und zweiten Violinen.

Fagott und die Violen nebst einer von beiden Violinstimmen.

Fagott und die Bässe mit den Violen, oder eine Violinstimme mit den Bässen.

3tens Als Quartett.

Fagott und die beiden Violinstimmen mit den Violen.

Fagott und die Bässe, die Violen u. eine Violinstimme.

Fagott und die Bässe mit beiden Violinstimmen.

4tens Als Quintett.

Fagott und alle 4 Saiten-Instrumente ; und da die Bassstimme im Orchester sowohl von Violoncellen als Contrabässen zugleich gespielt wird, so kann man in diesen Begleitungs-Arten die Violoncells allein, die Contrabässe allein, oder auch beide zusammen benützen.

(*) Es handelt sich hier nicht um solche Productions-Solo's, die jenen der Concerte gleichen. Hier ist nur davon die Rede, von Zeit zu Zeit dieses oder jenes Instrument hören zu lassen, weil die Abwechslung des jedem Instrumente eigenthümlichen Klanges der Musik neue Reize gibt.

(**) Man verdoppelt eine Stimme entweder in der Oberoctave, oder in der Unteroctave, oder auch im Unison, je nach dem Ton-Umfang des Instrumentes, mit welchem man verdoppeln will.

En mettant à la place du Basson un autre instrument, (la clarinette, le hautbois, la flûte ou le cor) on obtiendra les mêmes chances, excepté que les instrumens hauts comme le hautbois, la clarinette et la flûte ne doublent pas les Basses de l'orchestre.

Nous allons donner ici des exemples sur les différentes maniéres de marier un instrument à vent avec le Quatuor de l'orchestre.

La portée supérieure de tous ces exemples représente un des cinq instrumens à vent suivans: (Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor, ou Basson.)

Wenn man an die Stelle des Fagotts ein anderes Instrument setzt, (die Clarinette, die Oboe, die Flöte oder das Horn,) so erhält man dieselben Abwechslungen, ausgenommen, dass die hohen Instrumente, wie die Clarinette, die Oboe und Flöte, die Bässe des Orchesters nicht verdoppeln können.

Wir geben hier Beispiele über die verschiedenen Arten, ein einzelnes Blasinstrument mit dem Orchester-Quartett zu verbinden.

Die obere Zeile aller dieser Beispiele stellt eines der folgenden fünf Blasinstrumente: (Flöte, Oboe, Clarinette, Horn oder Fagott.) vor.

№ 1.
Instrument à vent.
Blasinstrument.

1er Violon doublé.
als Verdopplung der 1ten Violine.

Quatuor de l'Orchestre.
Orchester-Quartett.



№ 2.
Instrument à vent
Blasinstrument.

2d Violon doublé.
als Verdopplung der 2ten Violine.

Quatuor de l'Orchestre.
Orchester-Quartett.



№ 3.
Instrument à vent
Blasinstrument.

Alto doublé.
als Verdopplung der Viola.

Quatuor de l'Orchestre.
Orchester-Quartett.



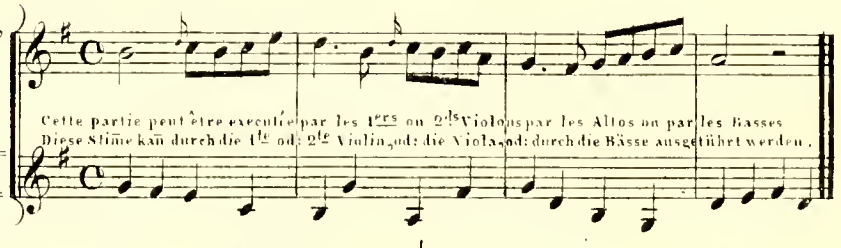
Chant particulier pour faire mieux ressortir l'instrument à vent.
Besunderer Gesang um das Blasinstrument hervortreten zu lassen.

№ 4.
Instrument à vent.
Blasinstrument.



EN DUO. | ALS DUO.

№ 5.
Instrument à vent, solo.
Blasinstrument Solo.
Und des parties du Quatuor.
Eine Stimme des Quartetts.



EN TRIO. | ALS TRIO.

№ 6.
Instrument à vent.
Blasinstrument.
Deux parties quelconques du Quatuor.
Zwei beliebige Stimmen des Quartetts.



EN QUATUOR. | ALS QUARTETT.

№ 7.
Instrument à vent solo.
Blasinstrument solo.
Trois parties du Quatuor.
Drei Stimmen des Quartetts.



EN QUINQUE. | ALS QUINTETT.

№ 8.
Instrument à vent solo.
Blasinstrum: solo.
Quatuor complet.
Vollständiges Quartett.
1ers et 2ds Violons
1te und 2te Violine.
Altos et Basses.
Viola und Bass.

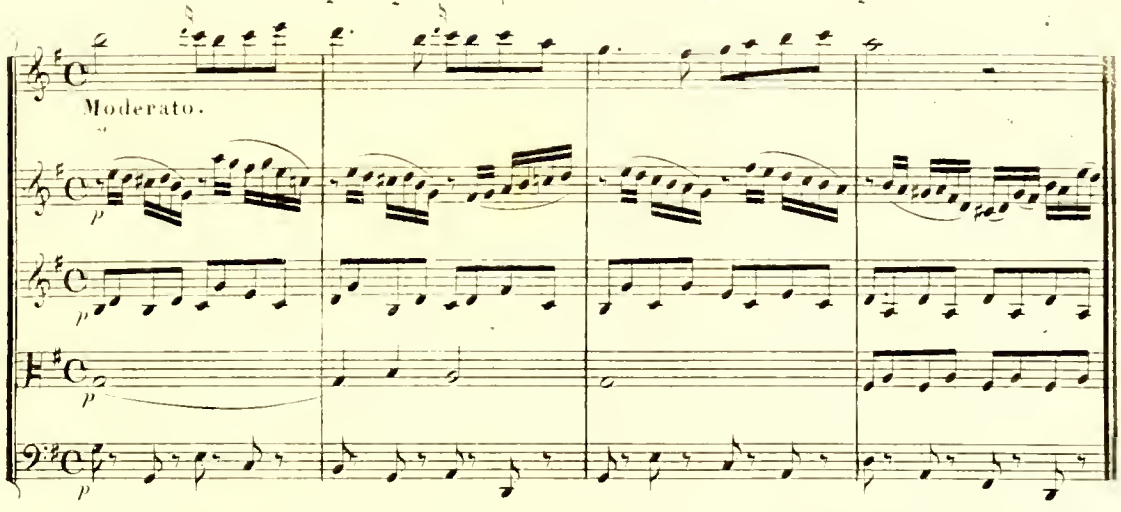


N° 9.

Instrument à vent solo. Blasinstrument solo.

Moderato.

Quatuor complet. Vollständiges Quartett.



Dans ces deux derniers exemples il faut que le Quatuor fasse un harmonie pure et complète à quatre. Cette harmonie peut être plus ou moins riche, le mouvement des parties plus ou moins compliqué : tout cela est à la disposition du compositeur pourvu qu'il soit toujours clair.

On peut aussi accompagner un instrument à vent avec tous les instrumens à cordes à l'unisson. Dans ce cas l'harmonie n'est qu'à deux parties.

In diesen 2 letzten Beispielen muss das Quartett eine reine und vollständige 4-stimmige Harmonie bilden. Diese Harmonie kann mehr oder weniger reichhaltig, die Bewegung der Stimmen mehr oder minder verwickelt seyn; alles dieses hängt, die Klarheit vorausgesetzt, vom Compositeur ab.

Man kann auch ein Blasinstrument von allen Saiteninstrumenten im Unison begleiten lassen. In diesem Falle ist die Harmonie nur zweistimmig.

N° 10.

Instrument à vent solo. Blasinstrument solo.

Instrumens à cordes à l'unisson. (*) Saiteninstrumente im Unison. (*)



En accompagnant un instrument à vent grave (tel que le basson) avec des Violons seulement, cet accompagnement se trouve le plus souvent au-dessus du chant. Dans ce cas il faut que le chant fasse en même temps bonne basse de l'harmonie; et s'il ne se prêtoit à remplir cette condition essentielle, il faudroit alors l'accompagner avec les Basses de l'orchestre. Cette manière d'accompagner un instrument grave avec d'autres qui planent au-dessus du chant est fort délicate et exige souvent beaucoup de finesses dans

Wenn ein tiefes Blasinstrument, (wie der Fagott) nur mit Violinen accompagnirt wird, so befindet sich diese Begleitung meistens über dem Gesang. In diesem Falle muss der Gesang zugleich einen guten Bass zur Harmonie bilden; und wenn er diese nothwendige Bedingung zu erfüllen nicht geeignet wäre, so muss er dann noch mit den Orchester-Bässen begleitet werden. Diese Art, ein tiefes Instrument mit andern höheren, über dem Gesang stehenden, zu begleiten, bedarf einer delikaten Behandlung und vieler Feinheit in der Harmonie;

(*) Le mot Unisson ne signifie pas seulement de doubler, ou tripler, ou quadrupler un chant à la même octave, mais aussi dans plusieurs octaves à la fois.

(*) Das Wort Unison bedeutet hier nicht nur, einen Gesang in derselben Octave zu verdoppeln, verdrei- und vervierfachen, sondern auch zugleich in mehreren Ober- oder Unter-Octaven.

l'harmonie ; mais aussi quand elle est bien employée elle peut produire des effets très-piquans. Si par exemple on voulpit accompagner ainsi le chant précédent, on y trouveroit une difficulté remarquable. Ce chant finit par la note *La*, et il faut précisement à cet endroit un repos sur l'accord de la dominante (*Ré-Fa♯-La*,) ce qui exige qu'on ait dans la Basse la note *Ré* ou au moins la note *Fa♯*, car le *La* dans la Basse donneroit l'accord de $\frac{6}{4}$ qui au contraire détruiroit le repos d'une manière désagréable. Comment faire ? il faudroit dans ce cas faire entrer les Basses de l'orchestre par la note *Re*, placée au-dessous de *La* qui terminé le chant, p.e.

sie kann aber auch, gut angewendet, sehr geistreiche Effekte hervorbringen. Wenn man, z.B., den vorhergehenden Gesang auf solche Weise accompagniren wollte, so würde man da eine bemerkenswerthe Schwierigkeit finden. Dieser Gesang endet nähmlich mit der Note *A*, und gerade hier muss ein Ruhepunkt auf dem Dominanten-Dreiklang (*D, Fis, A*,) statt finden, wodurch erforderlich wird, dass im Bass *D*, oder wenigstens *Fis* genommen werde; denn das *A*, auch im Bass genommen, gäbe den $\frac{6}{4}$-Accord, welcher den Ruhepunkt auf unangenehme Weise zerstören würde. Was wäre da zu thun ? Man müsste in diesem Falle die Orchester-Bässe unter dem *A* welches den Gesang endigt, mit dem *D* einfallen lassen. z.B.

EN TRIO. ALS TRIO.

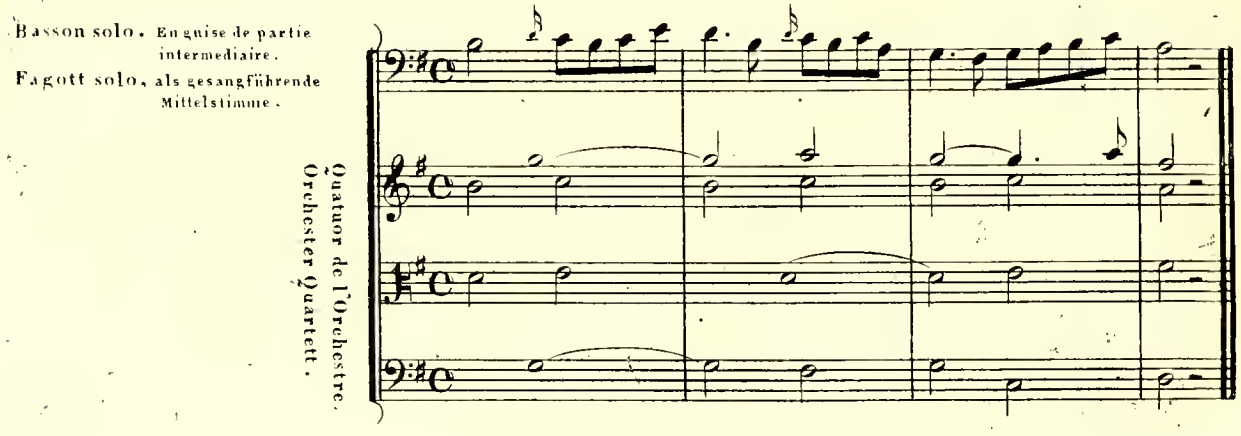


Cela peut se faire aussi en Quatuor si plus de deux parties accompagnent en dessus.

Il est plus facile d'accompagner un chant grave avec des instrumens hauts quand les Basses de l'orchestre marchent en même tems, par exemple :

Das kann auch im Quartett geschehen, wenn mehr als zwei Stimmen die obere Begleitung bilden.

Es ist leichter einen tiefliegenden Gesang mit höheren Instrumenten zu begleiten, wenn der Orchesterbass zu gleicher Zeit die Grundstimme bildet. z.B.



Nous rappellerons encore ici que les octaves de suite entre le chant et les parties d'accompagnement (la basse exceptée) sont très permises lorsque le Quatuor est complet.

Mais on les evite quand on accompagne avec une, deux ou trois parties seulement comme on peut le voir dans les exemples N° 5, 6, 7, 10 et 11 qui précédent.

On double quelquefois le chant par une des parties d'accompagnement à l'octave supérieure ou inférieure selon que l'instrument à vent est grave ou aigu.

Le Violoncelle, dont le timbre a quelque chose qui le distingue, surtout dans les cordes hautes, se traite quelquefois comme le Basson, et on lui donne des petits solos. Cela peut se faire de deux manières:

1° En faisant exécuter ces solos par un seul Violoncelle; dans ce cas les autres Violoncelles et les Contrebasses font la Basse de l'orchestre.

2° En les faisant exécuter par tous les Violoncelles de l'orchestre ensemble, et c'est ce qui se pratique le plus souvent.

Ainsi en mettant des Violoncelles à la place du Basson dans le N° 11 et 12, ces deux numéros peuvent servir d'exemple.

Voilà toutes les combinaisons remarquables que le Quatuor de l'orchestre offre avec un seul instrument à vent.

Ces mêmes combinaisons peuvent aussi avoir lieu en accompagnant une voix avec le Quatuor de l'orchestre. (*)

Après avoir montré ce qu'on peut faire en ajoutant un seul instrument à vent au Quatuor, nous allons examiner les combinaisons qui résultent de l'emploi de deux instrumens à vent ajoutés à ce même Quatuor.

Les deux instrumens à vent peuvent être de même espèce (deux hautbois, ou deux cors) ou de différente espèce, (un hautbois et un cor).

Wir erinnern hier zugleich, dass nacheinander folgende Octaven zwischen dem Gesang und Begleitungsstimmen, (den Bass ausgenommen) vollkommen erlaubt sind, wenn das Quartett vollständig ist.

Doch vermeidet man sie, wenn nur mit einer, zwei, oder drey Stimmen accompagnirt wird, wie man in den vorstehenden Beispielen N° 5, 6, 7, 10 und 11 sehen kann.

Man verdoppelt bisweilen den Gesang durch eine der Begleitungs-Stimmen in der Ober- oder Unter-Octave, je nachdem das Blasinstrument einen tiefen oder hohen Ton hat.

Das Violoncell, dessen Ton besonders in den höheren Octaven Eigenschaften hat, welche es sehr unterscheiden, wird manchmal gleich dem Fagott behandelt, indem man ihm kleine Solo's gibt. Dieses kann auf zwei Arten geschehen:

1tens. Indem man diese Solo's durch ein einzelnes Violoncell ausführen lässt; in diesem Falle bilden die übrigen Violoncell's mit den Contrabässen den Orchesterbass.

2tens. Indem man sie durch alle Violoncells ausführen lässt, und dieses geschieht am häufigsten.

Wenn man also in N° 11 und 12, die Violoncells anstatt dem Fagott setzt, so dienen diese 2 Nummern auch hier als Beispiele.

Diess sind alle bedeutenden Zusammenstellungen, welche das Orchester-Quartett, mit einem einzigen Blasinstrumente vereinigt, darbiethet.

Dieselben Zusammenstellungen können auch statt haben, wenn das Orchester-Quartett eine Singstimme begleitet. (*)

Nachdem wir gezeigt haben, was man bei Hinzufügung eines Blasinstrumentes zum Quartett bewirken kann, gehen wir zur Untersuchung der Zusammenstellungen, welche aus dem Gebrauche von zwei, demselben Quartett beigefügten Blasinstrumenten entstehen.

Die zwei Blasinstrumente können von einer Gattung seyn, (2 Oboen, oder 2 Hörner) oder von verschiedenen Gattungen, (eine Oboe und ein Horn, &c.).

(*) Les personnes qui n'ont pas beaucoup d'habitude de l'orchestre sont souvent surprises qu'un seul instrument à vent ou une voix perce à travers la masse des instrumens à cordes, dont le nombre est quelque fois de 30 à 40. Cet effet, tout surprenant qu'il est, tient uniquement à la différence du timbre; car une voix se fait entendre non seulement à travers ce nombre d'instrumens à cordes, mais même au milieu de l'orchestre complet, pourvu toutefois qu'il ne joue pas trop fort, et cependant cet orchestre est quelquefois composé de 300 à 400 musiciens quand on exécute les oratorios à Vienne ou à Londres. Telle est la magie de cette différence de timbre!

(*) Diejenigen, welche im Orchester wenig Erfahrung haben, sind oft darüber erstaunt, dass ein einziges Blasinstrument oder eine Singstimme, die, bisweilen an 30 bis 40 Mitglieder starke Masse der Saiteninstrumente durchdringt. Diese Wirkung, so überraschend sie ist, beruht blos auf dem Unterschiede des Klanges; denn eine Singstimme macht sich nicht nur durch diese Zahl von Saiteninstrumenten, sondern selbst durch das vollständige Orchester hörbar, wenn das letztere anders nicht allzu stark spielt, und dennoch besteht dieses Orchester oft aus 300 bis 400 Musikern, wenn die grossen Oratorien zu Wien oder London aufgeführt werden. Welch ist der Zauber des Ton-Unterschiedes!

RÈGLE GÉNÉRALE.

Les deux instrumens à vent doivent faire bonne harmonie à deux, abstraction faite du Quatuor. Comme ces deux instrumens (en raison de la grande différence de leur timbre) percent fortement à travers les instrumens à cordes et attirent l'attention de l'auditeur, il en résulte que s'ils faisaient entre eux une mauvaise harmonie elle choqueroit indubitablement l'oreille malgrè le Quatuor, avec le quel ces deux instrumens pourroient néanmoins en composer une bonne. Cette remarque importante est applicable à tous les cas où plusieurs instrumens à vent (ou plusieurs voix) font de l'harmonie à 2, 3, ou 4 parties. Par la même raison le Quatuor de l'orchestre doit toujours faire bonne harmonie à 2, 3 ou 4 parties, abstraction faite des instrumens à vent ou des voix..

Il arrive quelque fois que deux instrumens à vent jouent à l'unisson ou à l'octave; dans ce cas ils ne présentent d'autres combinaisons avec le Quatuor que celles qui résultent de l'emploi d'un seul.

Nous parlons ici de l'harmonie à 2 que peuvent faire les deux instrumens à vent et que par conséquent nous appellerons *Duo*.

Le *Duo* peut s'exécuter de tems en tems sans aucun accompagnement, par exemple:

ALLGEMEINE REGEL.

Die zwei Blasinstrumente müssen, abgesehen vom Quartett, eine gute zweistimmige Harmonie bilden. Da diese 2 Instrumente, (wegen der grossen Unterscheidung ihres Klanges), sehr stark die Saiteninstrumente durchdringen, und die Aufmerksamkeit des Zuhörers fesseln, so würden sie, wenn zwischen ihnen eine schlechte Harmonie wäre, ohne Zweifel ungeachtet des Quartetts das Gehör beleidigen, selbst wenn sie, mit diesem letzteren zusammen, eine vollkommene gute Harmonie hervorbrächten. Diese wichtige Bemerkung ist in allen Fällen anwendbar, wo mehrere Blasinstrumente, (oder mehrere Menschenstimmen,) eine 2-3=oder 4=stimmige Harmonie bilden. Aus demselben Grunde muss auch das Saiten=Quartett des Orchesters, abgesehen von allen Blasinstrumenten oder Menschenstimmen, seine gute 2=3 = oder 4=stimmige Harmonie haben.

Bisweilen geschieht es, dass zwei Blasinstrumente zusammen im Unison oder in der Octave spielen; in diesem Falle biethen sie mit dem Orchester keine andern Zusammenstellungen dar, als welche bei der Anwendung eines einzigen statt haben.

Wir sprechen hier von der 2 stimmigen Harmonie, welche zwei Blasinstrumente mit einander bilden können, und werden sie folglich *Duo* nennen.

Das *Duo* kann manchmal ohne alle Begleitung statt haben, z:B:

№ 1.
Flute et Cor seuls.
Flöte u. Horn allein.



Ce *Duo* peut devenir *Trio* en lui ajoutant une des parties du Quatuor, par exemple:

Aus diesem *Duo* kann ein *Trio* werden, wenn eine der Quartettstimmen hinzugefügt wird.

№ 2.
Flute et Cor.
Flöte und Horn.



Une des parties du Quatuor, ou bien toutes les 4 à l'unisson comme Basse au dessous du Duo.
Eine Stimme des Quartetts, oder auch das ganze Quartett im Unison, als Bass unter dem Duo.

Si le *Duo* se fesait avec deux instrumens graves tels que les Bassons, et qu'on voulut l'accompagner avec une partie de Violon, il faudroit

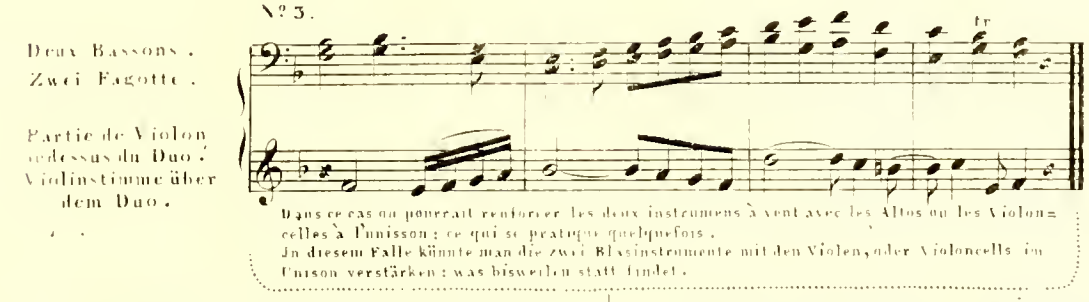
Wenn, dieses *Duo* von 2 tiefen Instrumenten ausgeführt würde, wie z.B. von den Fagotts, und man wollte es mit einer Violinstimme begleiten, so

mettre plus de soin à cet accompagnement et le rendre plus chantant, parcequ'il planerait au dessus du *Duo*, par exemple :

müsste man schon auf diese Begleitung mehr Aufmerksamkeit verwenden, und sie gesangvoller machen, weil sie über dem *Duo* stünde, z.B.

EN TRIO.

ALS TRIO.



Dans ce cas on pourrait renforcer les deux instrumens à vent avec les Altos ou les Violoncelles à l'unisson; ce qui se pratique quelquefois.

In diesem Falle könnte man die zwei Blasinstrumente mit den Violen, oder Violoncells im Unison verstärken: was bisweilen statt findet.

Comme les accompagnemens du genre de celui de cet exemple pourroient l'emporter sur le *Duo*, il ne faut les employer qu'après avoir fait entendre le *Duo* une ou deux fois sans cet accompagnement. Il faut traiter cette manière d'accompagner comme une variation d'une phrase déjà connue et ne pas s'en servir en exposant la phrase.

Da solche Begleitungen, wie die letzte eben angezeigte, das *Duo* übertönen könnten, so darf man sie erst anwenden, nachdem das *Duo* ein- oder zweimal ohne diesem Accompagnement gehört worden ist. Man muss diese Begleitungsart als die Variation einer schon bekannten Phrase ansehen, und sich deren nicht auf Unkosten dieser Phrase bedienen.

Autre exemple où la partie de Violon est placée comme intermédiaire de l'une et l'autre partie du *Duo* :

Anderes Beispiel, wo die Violinstimme als eine Zwischenstimme zwischen die beiden *Duos* gesetzt ist.

EN TRIO.

ALS TRIO.



Le *Duo* peut se faire en Quatuor en lui donnant deux parties de l'orchestre pour accompagnement :

Das *Duo* kann als Quartett ausgeführt werden, wenn man ihm zwei Orchesterstimmen zur Begleitung beifügt.

EN QUATUOR.

ALS QUARTETT.



Même exemple autrement disposé :

EN QUATUOR.

Selbes Beispiel anders gesetzt :

ALS QUARTETT.



Le *Duo* deviendra Quinque ou Sextuor en l'accompagnant avec 3 ou 4 parties du Quatuor: mais l'harmonie peut demeurer toujours à 4 parties seulement :

Aus dem *Duo* wird ein Quintett oder Sextett, wenn es 3 oder 4 Orchesterstimmen zur Begleitung erhält; doch kann die Harmonie immer nur 4-stimmig bleiben :

EN QUINQUE.

ALS QUINTETT.



Les Violons peuvent planer au-dessus du *Duo* sans inconvénient lorsqu'ils ne font que des notes simples et avec aussi peu de prétention que dans l'exemple précédent.

Die Violinen können hier ohne Übelstand über dem *Duo* ruhen, wenn sie nur einfache und so anspruchslose Noten zu halten haben, wie im vorstehenden Beispiele :

Autre exemple où le *Duo* est *doublé* à l'octave par deux parties du Quatuor :

Anderes Beispiel, wo das *Duo* durch 2 Quartettstimmen in der Octave *verdoppelt* wird :



Le *doublement* peut avoir lieu de differentes manières; il suffit seulement de faire attention à ce que la seconde partie du *Duo* ne devienne pas la plus haute de l'harmonie: ce qui pourroit changer le caractère de la phrase: en voici plusieurs manières:

Die *Verdopplung* kann auf verschiedene Arten statt haben; man hat nur zu beachten, dass die 2te Stimme des *Duo* nicht zur Höchsten in der Harmonie werde: was den Character der Phrase verändern könnte; hier folgen verschiedene Arten:



EN SEXTUOR. | ALS SEXTETT.

№ 9.
Deux instrumens à vent.
Zwei Blasinstrumente.

Quatuor complet.
Vollständiges Quartett.



Il y a pour deux instrumens à vent des phrases en *Duo* qui ne se prêtent pas à ce genre d'accompagnement où toutes les parties différent les unes des autres et semblent faire une harmonie réelle à 6.

La manière suivante, où l'on double le *Duo* à l'octave, est souvent preferable.

Es gibt manche *Duett*-Phrasen für 2 Blasinstrumente, welche sich einer solchen Art von Begleitung nicht fügen, wo jede Stimme einen eigenen Gang nimmt, und dadurch eine wirkliche 6-stimmige Harmonie zu bilden scheint.

Die folgende Art, wo das *Duo* in der Octave verdoppelt wird, ist oft vorzuziehen.

EN SEXTUOR. | ALS SEXTETT.

№ 10.
Deux instrumens à vent.
Zwei Blasinstrumente.

Quatuor complet.
Vollständiges Quartett.



Si les deux instrumens à vent fesaient des traits de chant moins réguliers, mais plus brillants que celui de l'exemple precedent, le Quatuor pourrait accompagner le *Duo* de la manière suivante, où chaque partie a un dessin particulier:

Wenn die zwey Blasinstrumente weniger geregelte, aber glänzendere Sätze, als der im vorigen Beispiele war, auszuführen hätten, so könte das Quartett dem Duo auf folgende Weise accompagniren, wo jede Stimme eine eigene Figur hat:

Digitized by Google

EN SEXTUOR. | ALS SEXTETT.



EN SEXTUOR. | ALS SEXTETT.



Dans ce dernier exemple les instrumens à vent ne se servent qu'à mettre un peu de variété dans le timbre des instrumens à cordes toujours permanents dans un Orchestre.

Les combinaisons deviennent moins nombreuses en ajoutant au Quatuor plus de deux instrumens à vent solos; car trois ou quatre peuvent donner une harmonie complète à 3 ou à 4 parties, abstraction faite des instrumens à cordes qui employés en même tems et combinnés d'une autre manière que les instrumens à vent, pourraient facilement nuire à la clarté.

VOICI DES EXEMPLES DE 3 ET 4 INSTRUMENS À VENT SOLOS.

N° 1.



On peut ajouter à ces deux exemples les 1ers ou les 2ds Violons, ou bien les Altos comme partie intermédiaire de la manière suivante:

À ajouter au N° 1.
Der N° 1 beizufügen.



On peut aussi doubler les instrumens à vent par 3 ou 4 instrumens à cordes à l'unisson ou à l'octave, ou bien à l'unisson et à l'octave en même temps.

Si l'harmonie des instrumens à vent étoit conçue de manière à comporter une seconde Basse, cette seconde Basse pourroit être exécutée par les Basses de l'orchestre ou bien par tous les instrumens à cordes à l'unisson: par exemple:

In dem letzten Beispiele dienen die Blasinstrumente nur dazu, in den Klang der Saiteninstrumente, welche im Orchester stets fortdauern, einige Abwechslung zu bringen.

Die Zusammenstellungs-Arten werden weniger zahlreich, wenn dem Quartett mehr als zwei Solo-Blasinstrumente beigefügt werden; denn 3 oder 4 können schon eine vollständige, 3- oder 4-stimmige Harmonie bilden, abgesehen von den Saiteninstrumenten, welche wenn sie zu gleicher Zeit auf andere Weise als die Blasinstrumente beschäftigt würden, leicht der Klarheit schaden könnten.

HIER SIND BEISPIELE FÜR 3 ODER 4 SOLO-BLASINSTRUMENTE.

N° 2.



Man kann diesen 2 Beispielen die 1ten oder die 2ten Violinen, oder auch die Violen, als Mittelstimme beifügen, wie folgt:

À ajouter au N° 2.
Der N° 2 beizufügen.



Man kann die Blasinstrumente auch durch 3 oder 4 Saiteninstrumente im Unison, oder in der Octave, oder im Unison und der Octave zugleich verdoppeln.

Wenn die Harmonie der Blasinstrumente von der Art wäre, dass sie einen zweiten Bass vertrüge, so könnte dieser zweite Bass von den Bässen des Orchesters, oder auch von allen Saiteninstrumenten im Unison vorgetragen werden: z. B.



Voilà ce qu'il y a de plus important à savoir sur l'emploi des instrumens à vent *solos* dans l'orchestre. C'est ainsi qu'il faut les employer pour varier le timbre et répandre plus de charme dans l'harmonie : mais il faut s'en servir avec discrétion et non pas les prodiguer : *Tout le secret de l'art de l'orchestre consiste dans leur emploi bien combiné.*

Hier ist das Wichtigste, was über den Gebrauch der *Solo*-Blasinstrumente im Orchester zu wissen nothwendig ist. Auf diese Art muss man sie anwenden, um die verschiedenen Arten des Klanges zu benutzen und der Harmonie mehr Reiz zu verleihen ; aber man muss sich ihrer mit Behutsamkeit bedienen und nicht damit allzu freigebig seyn : *Das ganze Geheimniss des Orchester-Satzes besteht in ihrem wohlberechneten Gebrauch.*

37.) Anmerkung des Übersetzers. Eine sehr gute Übung für den Schüler ist es, wenn er einzelne Klaviersätze (und zwar Anfangs leichte und kurze,) für andere Instrumente übersetzt. So z. B: irgend ein einfaches *Thema* zuerst für das Saitenquartett, sodann mit Hinzufügung einiger Blasinstrumente, dann, (wenn die Singbarkeit des Thema-es zulässt,) für Blasinstrumente allein. Später kann er ganze Sonatensätze (mit der nöthigen Veränderung der Passagen) für ein kleines und endlich auch für das ganze grosse Orchester übersetzen. Jemehr er sich diese nöthigen Vorübungen eigen macht, desto leichter wird ihm dann das Schreiben und Instrumentiren seiner eigenen Ideen, welche oft nur durch Mangel an Gewandheit im Aufschreiben verloren gehen.

MANIÈRE DE TRAITER LES INSTRUMENS À VENT EN MASSE.

Nous avons remarqué plus haut qu'il faut diviser l'orchestre en deux masses, dont l'une est composée des instrumens à vent et l'autre des instrumens à cordes. Nous avons dit aussi qu'il doit y avoir dans un orchestre complet 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons ; ce qui donne (sans compter les instrumens bruyans dont nous parlerons plus loin) 10 instrumens à vent qui, jouant tous ensemble, ont suffisamment de force pour résister à 30 instrumens à cordes et plus. On emploie les deux masses ensemble ou séparément. Mais avant de montrer comment on les réunit, nous traiterons la masse des instrumens à vent à part.

Ces dix instrumens à vent ont une étendue de sons qui va de  à  Ainsi la position de l'harmonie avec les instrumens à vent peut être très variée ; et c'est ce qu'il

DIE ART DER BEHANDLUNG DER BLASINSTRUMENTE IN MASSE.

Wir haben früher bemerkt, dass man das Orchester in zwei Massen einzutheilen habe, wovon die eine aus Blas- die andere aus Saiten-Instrumenten besteht. Auch sagten wir, dass in einem vollständigen Orchester 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, und 2 Hörner vorhanden seyn müssen ; dieses macht, (ohne die Blech- oder Lerm-Instrumente zu rechnen, von denen wir später sprechen werden,) eine Anzahl von zehn Blasinstrumenten, welche, alle vereint spielend, hinreichende Kräfte haben, um 30 oder mehr Saiteninstrumenten das Gleichgewicht zu halten. Man gebraucht beide Massen entweder zusammen, oder jede einzeln. Aber bevor wir zeigen, wie man sie vereint, werden wir die Masse der Blasinstrumente für sich besprechen.

Diese 10 Instrumente haben, zusammen, einen Umfang, der sich von  bis  erstreckt. Also kann die Lage der Harmonie in den Blasinstrumenten sehr vielseitig verändert

faut observer quand on est obligé de les employer souvent en masse .(*) Il y a une différence remarquable entre les deux masses (abstraction faite du timbre) qui consiste en ce que celle des instrumens à cordes ne fait ordinairement que quatre notes différentes à la fois, tandis que celle des instrumens à vent peut en faire 10 ; il s'en suit que ces derniers peuvent se doubler de différentes manières comme on le verra par les exemples suivants :

werden, und dieses ists, was man beobachten muss, wenn man oft genöthigt ist, sie in Masse anzuwenden .(*) Es gibt, (abgesehen von dem Unterschiede des Klanges) eine sehr bedeutende Verschiedenheit zwischen beiden Massen, welche darin besteht, dass die aus Saiteninstrumenten bestehende gewöhnlich nur 4 verschiedene Noten zugleich spielt, während jene der Blasinstrumente deren 10 auf einmal hat ; hieraus folgt, dass diese letzteren sich auf verschiedene Arten verdoppeln können, wie man aus folgenden Beispielen ersehen wird :

(*) Pour bien entendre la suite de cet article, il est essentiel de connaître la différence des *Positions* que peut avoir l'harmonie dans l'Orchestre . On appelle *Position* le plus ou le moins de rapprochement ou d'éloignement des parties . Nous en avons déja fait mention page 32 . Ici nous en parlerons sous le ràpport de l'orchestre .

Une *position* est *serrée* lorsque les parties sont à peu près renfermées dans une seule octave .

Elle est *large* quand les parties s'éloignent de plus de trois octaves .

Nous appellerons *position rapprochée* celle qui se trouve entre les deux précédentes .

La *position très large* est celle qui embrasse la plus grande étendue possible .

Une position est en même tems *large et pleine* quand les octaves renfermées dans son étendue sont remplies par des notes intermédiaires ; par exemple :

(*) Um das Nachfolgende dieses Abschnittes gut zu verstehen, ist zu wissen nothwendig, welchen Unterschied im Orchester die Harmonie in ihren *Lagen (Positionen)* haben kann . Man nennt *Lage*, die mehr oder mindere Annäherung oder Entfernung der Stimmen gegen einander . Wir haben schon (Seite 32) davon Meldung gethan . Hier werden wir in Bezug auf das Orchester davon sprechen .

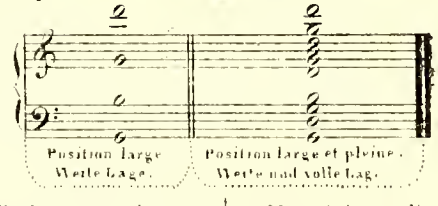
Eine *Lage* ist *eng zusammengezogen*, wenn alle Stimmen in beiläufig einer Octave eingeschlossen sind .

Sie ist *weit ausgedehnt*, wenn sich die Stimmen um mehr als 3 Octaven von einander entfernt halten .

Wir werden *nähere (mittlere) Lage* diejenige nennen, welche zwischen den beiden vorigen statt findet .

Die *sehr weite (sehr entfernte) Lage* begreift den möglichst grössten Umfang, die grösste Ausdehnung in sich .

Eine *Lage* ist zugleich *weit* und *voll*, wenn die in ihr eingeschlossenen Octaven mit Mittelstimmen ausgefüllt sind . z . B :



On voit par cet exemple qu'il suffit de quatre instrumens pour rendre une position *large*, mais qu'il en faut 8, 10 ou 12 pour qu'elle soit en même tems *large* et *pleine* .

Il résulte de cette remarque que la distribution des parties dans l'orchestre (sous le rapport de la position) peut être indiquée de la manière suivante :

1º Les instrumens à cordes exécutent toutes les positions, excepté celles qui sont en même temps pleines et larges.

2º Les instrumens à vent peuvent exécuter toutes les positions sans exceptions .

3º La position large des instrumens à cordes peut devenir en même tems pleine en y ajoutant les instrumens à vent .

4º Une position quelconque des instrumens à cordes peut être modifiée de beaucoup de manières en y ajoutant les instrumens à vent .

Comme ces modifications nuancent sensiblement les effets de l'orchestre, il est important de les bien connaître et par conséquent d'en étudier toutes les combinaisons .

Man sieht an diesem Beispiel, dass zu einer *weiten Lage* 4 Stimmen hinreichen, während zu einer *weiten* und *vollen* 8 , 10 oder 12 nöthig sind .

Aus dieser Bemerkung folgt, dass die Vertheilung der Orchesterstimmen (in Rücksicht auf die Lage) auf folgende Art ausgeführt werden kann :

1tens Die Saiteninstrumente können alle Lagen ausführen ausgenommen jene, die zugleich weit und voll ist .

2tens Die Blasinstrumente können alle Lagen ohne Ausnahme hervorbringen .

3tens Die weite Lage der Saiteninstrumente kann zugleich eine volle werden, wenn man die Blasinstrumente hinzufügt.

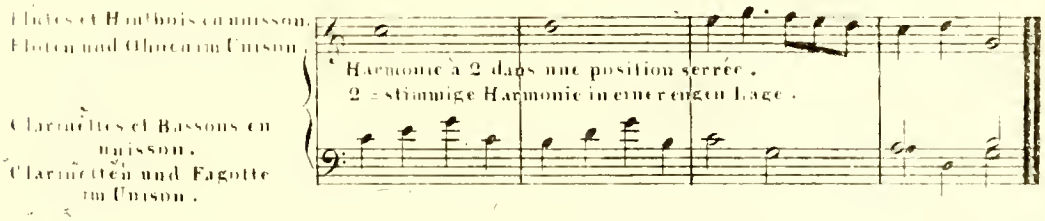
4tens Jede Art von Lagen der Saiteninstrumente kann durch Beifügung von Blasinstrumenten auf die mannigfachste Art verändert werden .

Da diese Wechselfälle den Wirkungen des Orchesters sehr fühlbare Färbungen geben, so ist es wichtig sie alle gut kennen zu lernen, und alle Zusammenstellungen derselben zu studieren .



Si on vouloit donner moins d'étendue à cette harmonie à deux, on pourroit la faire de la manière suivante, sans les cors : (**)

Wenn man dieser 2-stimmigen Harmonie einen kleineren Umfang geben wollte, so könnte man sie auf folgende Art, ohne die Hörner, setzen : (**)



Cependant les cors (tels qu'ils sont dans l'avant-dernier exemple) peuvent être ajoutés au précédent, parce qu'ils donnent une bonne basse à l'harmonie.

Indessen können die Hörner, (so wie sie im vorletzten Beispiele geschrieben wurden,) auch zu dem vorhergehenden beigefügt werden, da sie einen guten Bass bilden.



(*) La partie du second cor est ajoutée ici parcequ'on ne peut lui faire exécuter une des parties du Duo.

(**) Comme le cor est un instrument grave, il exécute toujours plus bas les notes qu'on lui donne. Il est donc important de connaître le Diapason de cet instrument dans tous ses tons, pour ne pas être exposé à lui faire d'une partie intermediaire, une partie plus grave que la Basse de l'harmonie ; Voyez l'etendue et le Diapason du cor page 308.

(*) Die zweite Stimme der Hörner ist hier beigefügt, weil man diese mit einer der beiden Stimmen des Duo geben kann.

(**) Da das Horn ein tief liegendes Instrument ist, so führt es die ihm gegebenen Noten immer tiefer aus, als sie geschrieben werden. Es ist daher wichtig den Umfang und die Stimmlage dieses Instrumentes in allen seinen Tonarten zu kennen, um sich nicht dem auszusetzen, dass man ihm, bei einer ihm zukommenden Mittelstimme, Töne gibt, welche tiefer liegen, als der Bass der Harmonie; Siehe über den Umfang und die Stimmlage des Horns Seite 308.

Autre exemple où le Duo se trouve triplé dans trois octaves différentes .

Anderes Beispiel, wo das Duo in drei verschiedenen Octaven verdreifacht wird .



Quand on veut employer tous les instrumens à vent dans une harmonie à trois, il faut avoir soin de doubler ou tripler *également* les parties afin de ne pas donner trop de force à l'une d'elles au dépend des autres ; p.e .

Wenn man alle Blasinstrumente in einer 3=stimmigen Harmonie anwenden will, so muss man Sorge tragen, die Stimmen *gleichmässig* zu verdoppeln und zu verdreifachen, damit nicht eine auf Kosten der andern zu stark werde ; z.B.



Cette dernière règle souffre pourtant des exceptions : quelquefois la Basse est de nature à ne pouvoir pas être doublée par des parties intermédiaires ; quelquefois on est obligé de supprimer les cors parce que, dans de certains cas, ils n'ont pas les notes suffisantes pour être employés . Au surplus, l'importance de cette règle diminue quand la masse des instrumens à cordes vient se joindre à celle des instrumens à vent .

L'une des parties de l'harmonie exécute souvent un trait de chant remarquable et sur lequel le compositeur veut fixer fortement l'attention; il n'y parviendra qu'en renforçant cette partie par une quantité plus que suffisante d'instrumens

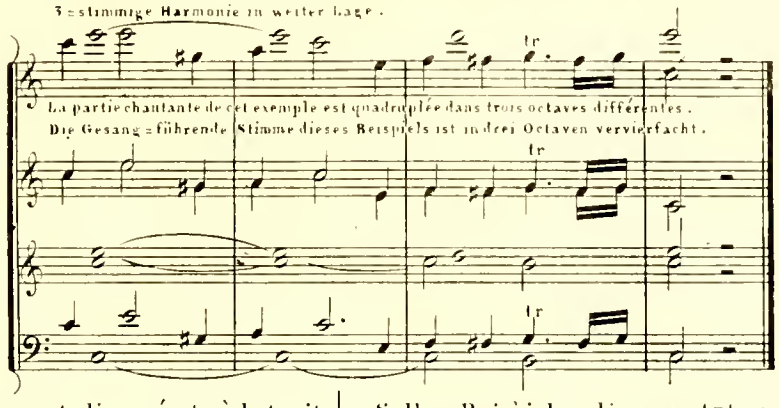
Diese letzte Regel erleidet jedoch Ausnahmen: bisweilen ist der Bass von einer Art, dass er durch die Mittelstimmen nicht verdoppelt werden kann ; bisweilen ist man genöthigt, den Hörnern Pausen zu geben, weil sie, in gewissen Fällen, nicht die gehörigen Töne besitzen, um angewendet zu werden. Überdiess vermindert sich die Nothwendigkeit dieser Regel, wenn die Masse der Saiteninstrumente sich zu jener der Blasinstrumente beifügt .

Eine der Harmonie=Stimmen führt bisweilen eine bedeutende Gesangs=Phrase aus, auf welche der Compositeur die Aufmerksamkeit besonders lenken will ; dieses kann er nur erreichen, wenn er diese Stimme durch eine mehr als hinreichende

et de manière à la faire prédominer sur toutes les autres. Cet effet correspond à celui d'un tableau dont à l'exception de la figure principale, toutes les autres figures sont placées dans l'ombre, afin de faire ressortir celle-ci et d'en augmenter l'éclat. Voici des exemples :

Anzahl von Instrumenten verdoppelt, so dass sie vor allen andern vorherrscht. Diese Wirkung ist der eines Gemähldes ähnlich, wo mit Ausnahme der Hauptperson, alle andern in Schatten gestellt sind, damit jene mit vermehrtem Glanze hervortrete. Hier Beispiele hierüber :

Harmonie à trois dans une position large.
3=stimmige Harmonie in weiter Lage.



Même exemple autrement disposé et où le trait de chant est également quadruplé mais dans quatre octaves différentes.

Selbes Beispiel anders gesetzt, und wo der Hauptgesang ebenfalls in 4 verschiedenen Octaven vervierfacht ist.



Autre exemple de l'harmonie à trois où le chant est sextuplé dans cinq octaves différentes.

Anderes Beispiel 3=stimmiger Harmonie, wo der Gesang, in 5 verschiedenen Octaven versechsfacht wird.



Pour produire ces sortes d'effets il faut que la phrase harmonique s'y prête naturellement et qu'elle renferme en outre un trait de chant un peu marquant.

Il y a des phrases harmoniques qui ne permettent pas de renverser arbitrairement les parties, parce qu'il en résulterait une succession de Quintes et d'Octaves cachées, telle est la phrase suivante.

Um diese Art von Effekten hervorzubringen, muss die harmonische Phrase sich dazu natürlich ungezwungen eignen, und einen bedeutend hervorgehenden Gesang haben.

Es gibt harmonische Phrasen, welche das willkührliche Umkehren der Stimmen nicht gestatten, weil daraus eine Fortschreitung von verdeckten Quinten und Octaven entstünde; von der Art ist folgende Stelle:

Harmonie à trois dont les deux parties supérieures ne sont pas renversables.

3-stimmige Harmonie, wovon die zwei oberen Stimmen nicht umkehrbar sind.



Dans ce cas il faut comme dans cet exemple, en doublant ou en triplant, éviter de placer la partie supérieure au dessous de la partie intermédiaire.

In diesem Falle muss man, wie im folgenden Beispiele, vermeiden, beim verdoppeln und verdreifachen, die obere Stimme unter die mittlere zu setzen.



Autre modification du même exemple, où la Basse n'est pas doublée par une partie intermédiaire.

Andere Veränderung desselben Beispiels, wo der Bass durch keine Mittelstimme verdoppelt wird.



CONTRE-

DE L'HARMONIE À 4 RENDUE PAR LA MASSE DES INSTRUMENS À VENT.

Il faut choisir autant que possible (surtout avec l'harmonie à quatre) des phrases claires et simples quand on employe une grande masse d'instrumens. Nous prendrons pour modèle l'exemple suivant :

VON DER 4-STIMMIGEN HARMONIE, WENN SIE VON DER MASSE DER BLASINSTRUMENTE AUFGEFÜHRT WIRD.

Man muss, (besonders bei 4-stimmiger Harmonie,) so viel als möglich klare und einfache Sätze wählen, wenn man eine grosse Instrumentenmasse anwendet. Wir nehmen folgendes Beispiel als Muster:



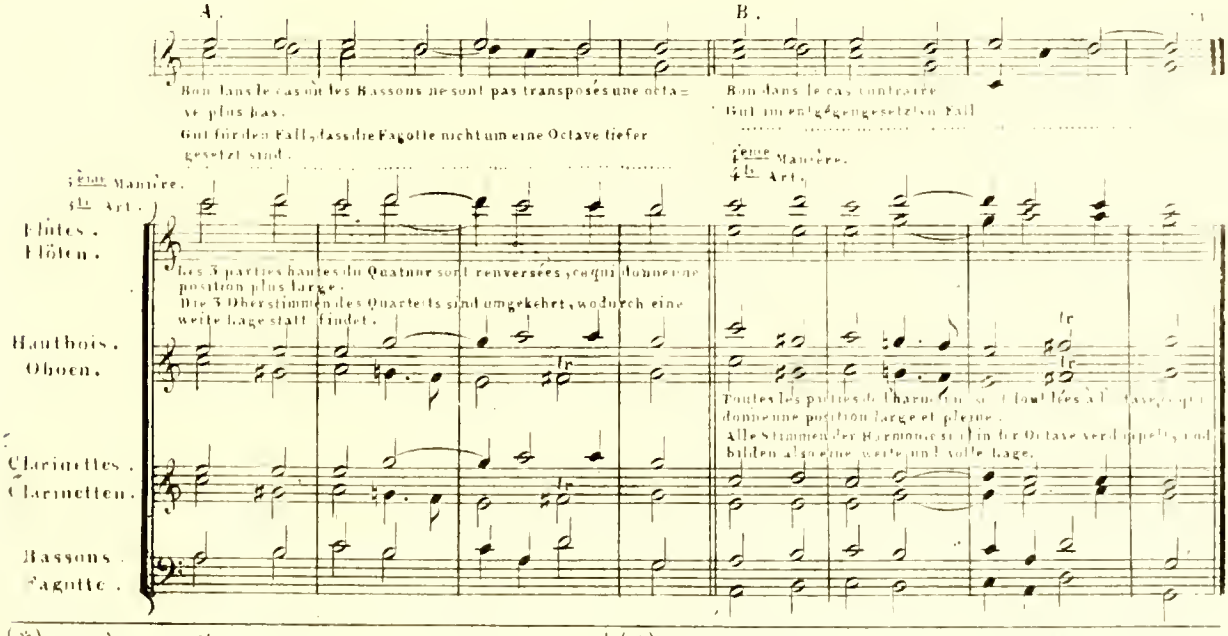
Différentes manières de rendre l'exemple précédent avec la masse des instrumens à vent.

Verschiedene Arten dieses Beispiel für die Masse der Blasinstrumente zu setzen.



Si on veut ajouter les cors à tous les exemples de cette harmonie on le fera comme il suit parceque les cors n'ont pas les notes propres à rendre exactement l'une des parties de ce Quatuor.(*)

Wenn man zu allen Beispielen dieser Harmonie die Hörner beifügen will, so geschieht es auf folgende Art, weil die Hörner nicht alle die geeigneten Töne besitzen, um genau eine der Stimmen des Quartetts auszuführen. (*)



(*) Voyez à ce sujet l'étendue et la nature du Cor page 308.

(*) Siehe in dieser Rücksicht den Umfang und die Natur des Horns, Seite 308.

5ème Manière.
5te Art.



Mêmes instruments.
Dieselben Instrumente.

La partie chantante est ici exécutée par la moitié de la masse, afin de la faire davantage ressortir.

Die Gesangs-Stimme wird hier durch die Hälfte der ganzen Masse ausgeführt, um besser hervorzutreten.

Dans ce dernier exemple la partie grave, exécutée par un seul Basson, serait trop faible et aurait besoin d'être renforcée soit par les contrebasses de l'orchestre, soit par un Tromboñe.

In diesem letzten Beispiele wäre die unterste Stimme, nur von einem einzigen Fagott ausgeführt, zu schwach, und müsste daher, entweder durch die Contrabässe des Orchesters, oder durch eine Posaune verstärkt werden.

Quand le trait de chant est dans la Basse, comme dans l'exemple suivant, on évite presque toujours de le doubler par la partie supérieure; mais si on veut lui donner plus d'éclat on le fortifiera par les parties intermédiaires.

Wenn der Gesang im Basse liegt, wie im nachfolgenden Beispiele, so vermeidet man fast immer, ihn durch die Oberstimme zu verdoppeln; doch kann man, wenn er mehr Glanz erhalten soll, ihn durch die Mittelstimmen verstärken.



Toutes ces manières de traiter l'harmonie à 4 avec la masse des instrumens à vent sont très bonnes: elles servent à changer la position de l'harmonie et à lui donner différentes nuances dont chacune est d'un effet particulier.

Alle diese Arten, die 4-stimmige Harmonie durch die Masse der Blasinstrumente auszuführen, sind sehr gut: sie dienen dazu, die Lagen der Harmonie zu verändern, und ihr mehrere Abwechslungen zu verschaffen, von denen jede ihre eigenthümliche Wirkung hat.

Nous avons vu qu'on employait séparément les deux masses de l'orchestre et que cet emploi successif était un puissant moyen de varier la même harmonie, surtout en prenant une position large et pleine avec les instrumens à vent après une position serrée dans les instrumens à cordes.

Nous n'avons plus rien à dire sur ces deux masses isolément prises.

Wir sahen nun den abgesonderten Gebrauch von jeder der beiden Orchestermassen, und die mächtigen Mittel, welche er zur Veränderung einerund derselben Harmonie darbiethet, besonders wenn nach einer engen, von den Saiteninstrumenten ausgeführten Lage, durch die Blasinstrumente eine weite und volle angeschlagen wird.

Weiter haben wir über jede einzelne Masse nichts zu sagen.

RÉUNION DES DEUX MASSES DE L'ORCHESTRE.

MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE À DEUX AVEC LES DEUX MASSES DE L'ORCHESTRE.

Dans les grandes conceptions il faut quelquefois envisager toute une masse comme un seul instrument; par conséquent on peut, dans l'harmonie à deux, donner une partie du *Duo* à la masse des instrumens à cordes, et l'autre à celles des instrumens à vent quand la nature de l'harmonie ne s'y oppose pas.

VEREINIGUNG BEIDER ORCHESTER-MASSEN.

ÜBER DIE ART, DIE 2-STIMMIGE HARMONIE DURCH BEIDE ORCHESTER-MASSEN AUSZUFÜHREN.

In grossartigen Compositionen muss man bisweilen eine ganze Masse wie ein einziges Instrument behandeln; daher kann man, bei 2-stimmiger Harmonie, die eine Stimme des *Duo* der Masse der Saiteninstrumente, und die andere Stimme jener der Blasinstrumente zutheilen, wenn die Natur dieser Harmonie sich dem nicht widersetzt.

Voici une phrase de ce genre à deux parties :

Hier ist eine zweistimmige Phrase dieser Gattung:

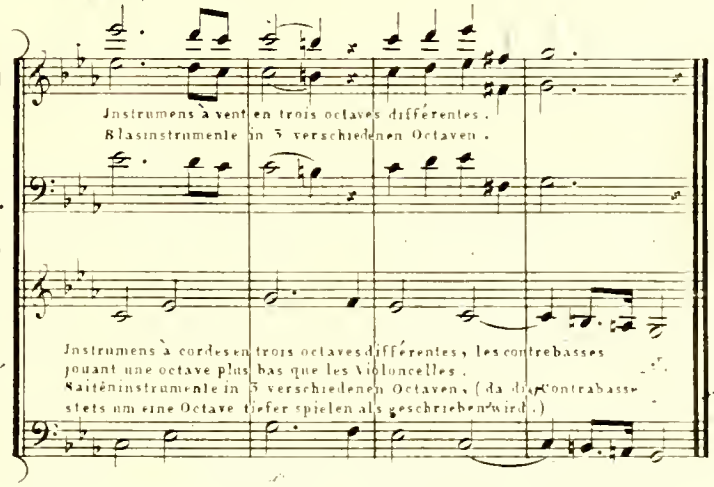


On peut rendre la partie supérieure de cette phrase avec la masse des instrumens à vent, et la partie inférieure avec celle des instrumens à cordes. Le contraire ne peut avoir lieu que quand la phrase est écrite en contrepoint double : (*) les contrebasses (dont les cordes sont les plus graves de tout l'orchestre) faisant partie de la masse des instrumens à cordes, il faut nécessairement que la partie qu'elles exécutent soit bonne basse de l'harmonie. Le renversement pourroit avoir lieu dans la phrase précédente parce qu'elle est en contrepoint double, ce qui se rencontre parfois sans le chercher.

Man kann die obere Stimme dieser Phrase von der Masse der Blasinstrumente, und die untere Stimme von der Masse der Saiteninstrumente ausführen lassen. Das Gegentheil kann nicht statt haben, ausgenommen, wenn die Phrase im doppelten Contrapunkt geschrieben ist: (*) denn da die Contrabässe (deren Saiten die tiefsten des ganzen Orchesters sind,) zur Masse der Saiteninstrumente gehören, so muss die von ihnen gespielte Stimme nothwendigerweise stets der gute Bass (Grundbass) der Harmonie bleiben. In der vorstehenden Phrase könnte die Umkehrung statt haben, weil sie im doppelten Contrapunkt geschrieben ist, was bisweilen ungesucht zutrifft.

Même exemple que le précédent exécuté en Duo par les deux masses.

Dasselbe vorhergehende Beispiel als Duo von den beiden Orchester-massen ausgeführt:



(*) On appelle contrepoint double l'harmonie qui a la propriété de se renverser.

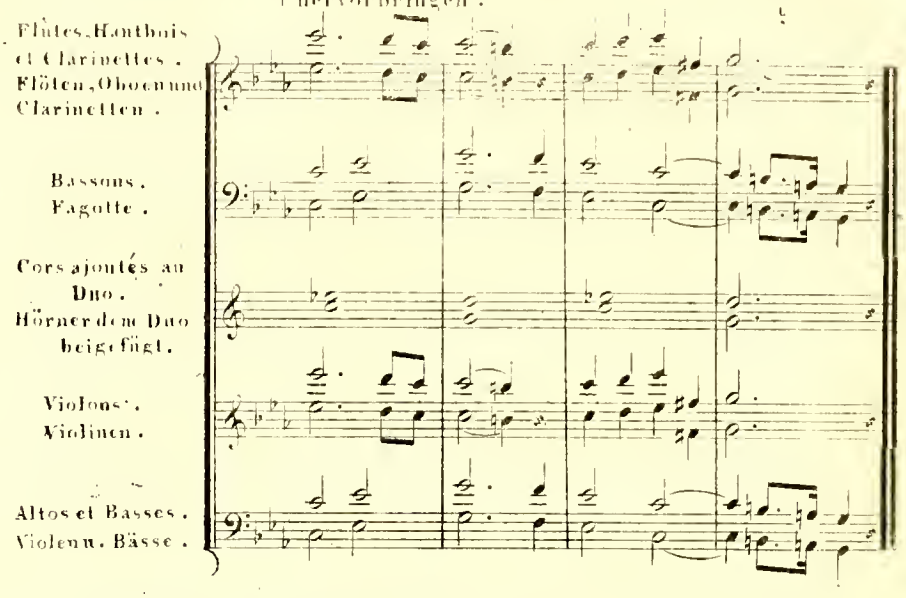
(*) Man nennt doppelten Contrapunkt diejenige Harmonie, welche sich umkehren lässt.

On a par ce moyen deux unissons différens réunis ce qui produit un grand effet quelquefois.

Man hat auf diese Weise 2 verschiedene vereinigte Unisono's, welche bisweilen eine grosse Wirkung hervorbringen.

Harmonie à deux reunie complète par chaque masse.

2-stimmige Harmonie, durch jede Masse vollständig ausgeführt.



MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE À TROIS AVEC LES DEUX MASSES RÉUNIES.

Nous avons dit plus haut qu'une masse toute entière peut être considérée comme un seul instrument; chaque masse pouvant aussi exécuter plusieurs parties de l'harmonie, on peut dans le *Trio* les distribuer de la manière suivante, savoir:

1° Les deux parties hautes du *Trio* avec les instrumens à vent, et la 3ème partie (la Basse) avec les instrumens à cordes à l'unisson. (*)

2° La Basse et une des parties hautes du *Trio* avec les instrumens à cordes, et l'autre partie haute avec les instrumens à vent à l'unisson lorsque cette dernière chante d'une manière remarquable.

3° Les trois parties du *Trio* avec les instrumens à vent, et les mêmes avec les instrumens à cordes en même tems.

ÜBER DIE ART, DIE 3-STIMMIGE HARMONIE DURCH BEIDE VEREINTE MASSEN AUSZUFÜHREN.

Wir sagten vorher, dass eine ganze Masse als ein einziges Instrument angesehen werden kann; da nun auch jede Masse mehrere Stimmen der Harmonie ausführen kann, so kann man sie im *Trio* folgenderweise vertheilen:

1tens. Die 2 oberen Stimmen des *Trio* durch die Blasinstrumente, und die 3te Stimme, (den Bass) durch die Saiteninstrumente im Unisono. (*)

2tens. Der Bass und eine der hohen Stimmen des *Trio* durch die Saiteninstrumente, und die andere Oberstimme, wenn sie einen hervorstechenden Gesang enthält, durch die Blasinstrumente.

3tens. Alle 3 Stimmen des *Trio* durch die Blasinstrumente und dieselben zugleich durch die Saiteninstrumente.

Harmonie à 3. N° 1.
3-stimmige Harmonie N°1.



Harmonie à 3. N° 2.
3-stimmige Harmonie N°2.



(*) Cette distribution est préférable lorsque la partie inférieure du Trio contient un trait de chant un peu

(*) Diese Art ist vorzuziehen, wenn die Unterstimme des Trio einen bedeutenderen Gedanken (Gesang) enthält.



Dans les exemples suivans les deux *Trios* ci-dessus sont rendus par les deux masses séparées, ce qui complète l'harmonie dans chaque masse.

In den zwei folgenden Beispielen sind die obigen 2 *Trios* für die beiden abgesonderten Massen gesetzt, wodurch in jeder Masse die Harmonie vollständig ist.



(*) Lorsque le TRIO doit être exécuté seulement avec les instrumens à vent, et plus particulièrement lorsque les Bassons font un trait de octave, il sera très bien de doubler (quand cela se pourra) les Bassons par les Clarinettes.

(*) Wenn das TRIO nur von Blasinstrumenten ausgeführt werden soll, und vorzüglich wenn die Fagotte eine Gesangs [illegible] würde man wohl thun die Fagotte (wenn es möglich [illegible] Clarinetten zu verdoppeln.

MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE À 4 AVEC LES DEUX MASSES RÉUNIES.

Voici les différentes combinaisons dont cette harmonie est susceptible avec les deux masses.

1º Les trois parties hautes exécutées en Trio par les instrumens à vent et la quatrième partie (la Basse) par les instrumens à cordes à l'unisson. 2º Un partie haute exécutée par les instrumens à vent à l'unisson, (*) et les trois autres par les instrumens à cordes en Trio. 3º Deux parties par les instrumens à vent et les deux autres par les instrumens à cordes, en ayant soin de placer dans la masse de ces derniers la partie la plus grave de l'harmonie, afin qu'elle soit exécutée par les Contrebasses. 4º Les quatre parties rendues par chacune des deux masses comme si elles devoient exécuter le Quatuor séparément.

ÜBER DIE ART, DIE 4-STIMMIGE HARMONIE DURCH BEIDE VEREINIGTEN MASSEN HERVORZUBRINGEN.

Hier sind die verschiedenen Zusammenstellungen, deren diese Harmonie durch beide Massen fähig ist:

1tens. Die 3 Oberstimmen als Trio durch die Blasinstrumente ausgeführt, und die vierte Stimme (der Bass) durch die Saiteninstrumente im Unison. 2tens. Eine hohe Stimme durch die Blasinstrumente im Unison ausgeführt, (*) und die 3 andern als Trio für die Saiteninstrumente gesetzt. 3tens. Zwei Stimmen durch die Blas- und die zwei andern durch die Saiten-Instrumente ausgeführt, wobei man Sorge tragen muss, dass die unterste Stimme in diese letzteren komme, um durch die Contrabässe vorgetragen zu werden. 4tens. Die 4 Stimmen durch jede der beiden Massen vollstimmig ausgeführt, als ob jede das volle Quartett allein vortragen müsste.



(*) Il est clair que pour faire ressortir cette partie avec tant de force il faut qu'elle soit susceptible d'intérêt.

(*) Natürlicherweise muss dieselbe Stimme, um mit so grosser Kraft hervorzutreten, besonders interessant seyn.

(**) Les parties hautes de l'harmonie sont, comme on peut le voir, renversées dans la distribution de la masse des instrumens à vent; cela

(**) Die Oberstimmen der Harmonie sind, wie man sieht, bei der Vertheilung in die Masse der Blasinstrumente, umgekehrt gesetzt; dieses kann

combinaison ne s'emploie avec succès que lorsque l'Harmonie à 4 peut présenter dans chaque masse une bonne Harmonie à deux comme dans l'exemple suivant :

Die 3te Zusammenstellung wird nur dann mit Erfolg angewendet, wenn die 4stimmige Harmonie in jeder Masse eine gute 2stimmige Harmonie bilden kann, wie im folgenden Beispiele :



Quant à la 4ème combinaison qui consiste à mettre toutes les parties de l'harmonie à 4 dans chaque masse, on procédera de la même manière que nous avons indiquée plus haut en parlant des instrumens à vent séparément pris, et on n'aura dans ce cas, qu'à joindre cette masse à celle des instrumens à cordes.

On peut quelque fois placer avec succès dans toute la masse des instrumens à vent à l'unisson, une longue tenue sur la dominante, tandis que les instrumens à cordes font une harmonie à 2, 3, ou 4 parties; mais cette harmonie ne peut être que l'accord de la tonique et celui de la dominante.

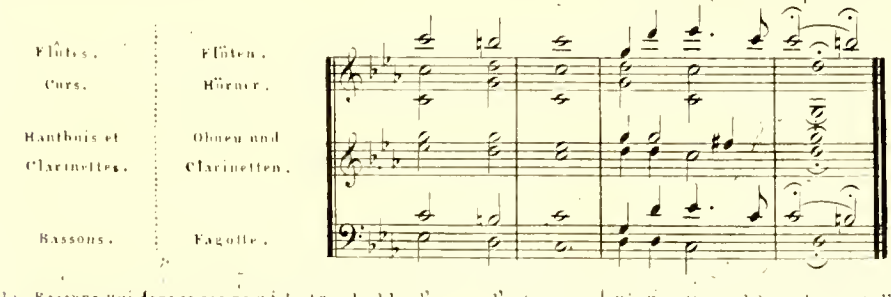
In Betreff der 4ten Zusammenstellung, welche darin besteht, dass jede Masse an sich eine 4stimmige Harmonie bilde, so ist dabei eben so zu verfahren, wie wir früher angezeigt haben, als die Rede von den Blasinstrumenten allein war, und man hat, in diesem Falle, nur die Masse der Blasinstrumente jener der Saiteninstrumente anzufügen.

Man kann bisweilen mit gutem Erfolg für die ganze Masse der Blasinstrumente eine lange Haltung auf der Dominante, im Unison setzen, während die Saiteninstrumente eine 2, 3, oder 4stimmige Harmonie ausführen; doch kann diese Harmonie nur aus dem Tonica- und Dominanten-Accorde bestehen.

---

peut se faire lorsque ces parties ne font que des accords plaqués et que la Basse chante. Si on ne voulait pas intervertir l'ordre dans le quel elles sont d'abord presentées, on ferait comme dans l'exemple suivant.

geschehen, wenn diese Stimmen nur feste Accorde bilden, und wenn der Bass den Gesang führt. Wenn man aber die Ordnung nicht verkehren wollte, in welcher sie anfangs als Aufgabe geschrieben worden sind, so wäre wie im folgenden Beispiele zu schreiben:



Cette manière est plus souvent préférable pour éviter les Quintes défendues.

Diese Art ist oft vorzuziehen, um verbothene Quinten zu vermeiden.

Les Bassons qui dans ce cas ne peuvent que doubler l'une ou l'autre partie chantante de l'harmonie, donnent une mauvaise Basse à la masse des instrumens à vent. Ils ne peuvent les doubler ainsi que lorsque tous les instrumens à cordes en unisson exécutent la partie la plus grave de l'harmonie; ce qui donne à cette partie une force plus que suffisante pour qu'elle puisse servir de Basse à la masse des instrumens à vent.

Die Fagotte, welche in diesem Falle nur die eine oder andere Oberstimme der Harmonie verdoppeln können, geben der Blasinstrumentenmasse eine schlechten Bass. Sie können diese Verdopplung nur dann übernehmen, wenn alle Saiteninstrumente im Unison die tiefste Stimme der Harmonie, also den guten Bass ausführen; was dieser Stimme eine solche Kraft gibt, um als Bass zu allen Blasinstrumenten zu dienen.

EXEMPLE d'une tenue de tous les instrumens à vent à l'unisson qui doublent le SOL dix fois dans cinq octaves différentes.
BEISPIEL einer Haltung aller Blasinstrumente im Unison, welche das G zehnmal in fünf verschiedenen Octaven verdoppelt.



En ajoutant à cette tenue les instrumens à vent bruyans tels que les Trompettes, Trombones et Timballes, on pourroit doubler cette note 15 à 16 fois, ce qui produiroit un effet extraordinaire.

Le *Sol* du 2d Basson et du 2d Cor n'est pas, comme il paraît ici à l'oeil, la note la plus grave de l'harmonie, les Contrebasses jouant une octave au-dessous des Violoncelles et les cors ne pouvant pas ici transposer plus bas.

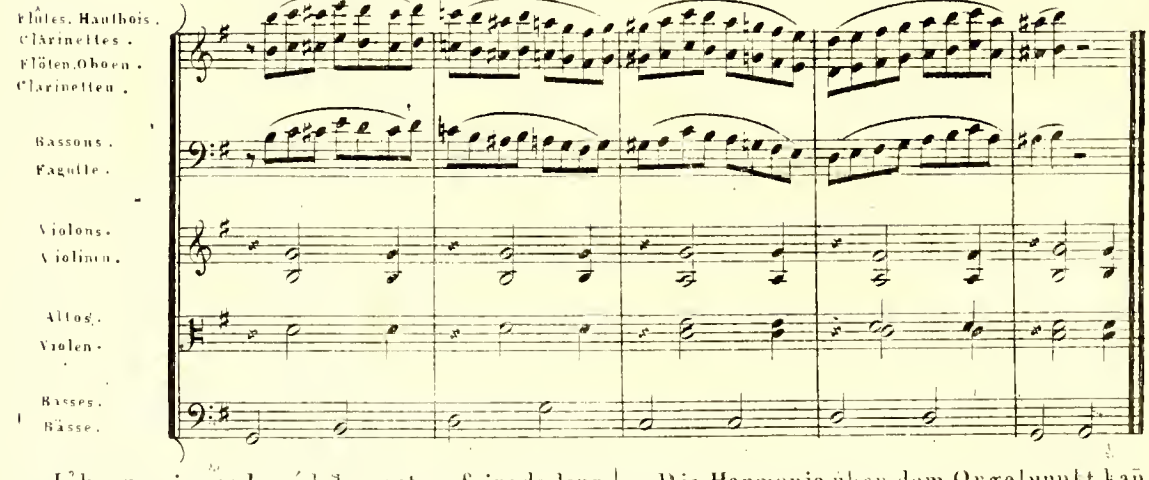
Wenn man zu dieser Haltung noch die Lerminstrumente, (die Trompeten, Posaunen und Panken) beifügen wollte, so könnte diese Note 15- bis 16-mal verdoppelt werden, was eine ausserordentliche Wirkung hervorbrächte.

Das *G* des 2ten Fagotts und des 2ten Horns ist nicht, wie es hier den Anschein hat, die tiefste Note der Harmonie, da die Contrabässe um eine Octave tiefer als die Violoncells spielen, und die Hörner hier nicht mehr tiefer versetzen können.

L'EXEMPLE SUIVANT PEUT SERVIR DANS UN CAS EXTRAORDINAIRE :

DAS FOLGENDE BEISPIEL KANN IN EINEM BESONDEREN FALLE DIENLICH SEYN:

Trait de chant dans les instrumens à vent à l'unisson accompagné par les instrumens à cordes.
Gesangsphrase für die Blasinstrumente im Unison, von den Saiteninstrumenten begleitet.



L'harmonie sur la pédale peut se faire de deux manières avec les deux masses :

1° La pédale peut être placée dans la masse

Die Harmonie über dem Orgelpunkt kan von beiden Massen auf 2 Arten ausgeführt werden :

1tens Der Orgelpunkt kann für die Masse der

ces instrumens à cordes à l'unisson, et l'harmonie exécutée par la masse des instrumens à vent : p.e.

Saiteninstrumente gesetzt, und die Harmonie durch die Masse der Blasinstrumente ausgeführt werden; z.B.



2° La pédale peut être placée dans les instrumens les plus graves des deux masses à l'unisson et l'harmonie exécutée par les instrumens hauts des deux masses, par exemple :

2tens Der Orgelpunkt kann für die tiefsten Instrumente beider Massen im Unison gesetzt, und die Harmonie von allen hohen Stimmen beider Massen ausgeführt werden : z.B.



Pour donner une juste idée de la Quantité de sons que tous les instrumens d'un grand orchestre fournissent à la fois dans une position d'harmonie large et pleine, nous figurerons cette quantité sur trois portées seulement en prénant pour cet objet la pédale précédente.

Um einen richtigen Überblick über die Anzahl von Tönen zu gehin, welche alle Instrumente eines grossen Orchesters in einer weiten und vollen Lage auf einmal geben und umfangen können, werden wir diese Anzahl hier nur auf drei Zeilen darstellen, indem wir hiezu das vorhergehende Orgelpunkt-Beispiel nehmen:



Ce qui embrasse 5 octaves, c'est-à-dire depuis  jusqu'au  . L'oreille saisissant déjà avec peine cette masse de sons, quoiqu'ils soient presque rendus en accords plaqués, on peut juger du mauvais effet que produirait la même masse avec une harmonie qui ne serait pas large, pure et franche.

Quand les instrumens à cordes font des *Croches*, *Triolets* ou *doubles croches*, et particulièrement dans les mouvements vifs, il faut que les instrumens à vent fassent des accords plaqués autant que possible. p:e:

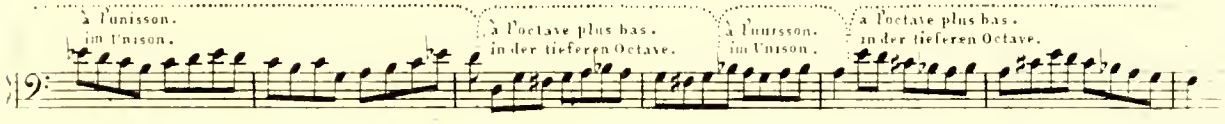
Dieses umfangt 5 Octaven, nähmlich von  bis  . Da das Gehör schon diese Masse von Tönen kaum auffassen kann, obschon sie fast alle in festen Accorden gegeben werden, so kann man sich den üheln Effekt vorstellen, den dieselbe Masse hervorbrächte, wenn sie nicht weit ausgedehnt, rein und frei wäre.

Wenn die Saiteninstrumente *Achteln*, *Triolen* und *Sechzehnteln* auszuführen haben, und vorzüglich im schnellen Zeitmasse, müssen die Blasinstrumente so viel als möglich nur feste Accorde anschlagen, z:B:



Cependant il est permis de doubler les instrumens à cordes par les instrumens à vent en gardant le même mouvement dans les parties, pourvu qu'il ne soit pas trop vif et qu'il puisse être exécuté facilement. Ainsi les Flûtes, les Hautbois ou les Clarinettes pourroient aller en unisson avec les premiers Violons; les seconds Violons pourroient être doublés par les Clarinettes ou les Bassons; les Altos pourroient l'être par les Flûtes, les Hautbois, les Clarinettes ou les Bassons; ce qui peut se faire à l'unisson ou à l'octave supérieure ou inférieure selon le diapason de l'instrument. Quelquefois, pour faciliter l'exécution, ce doublement se fait partie à l'unisson, partie à l'octave. Ainsi les Bassons pourroient doubler les seconds Violons ci-dessus de la manière suivante:

Übrigens ist es erlaubt, die Saiteninstrumente mit den Blasinstrumenten zu verdoppeln, wenn in den Stimmen dieselbe Bewegung beibehalten wird, vorausgesetzt, dass das Tempo nicht allzu schnell sey und die Figuren leicht ausgeführt werden können. So könnten die Flöten, die Oboen oder Clarinetten mit den ersten Violinen im Unison zusammen gehen; die zweiten Violinen könnten durch die Clarinetten oder Fagotte verdoppelt werden; die Violen könnten es mit den Flöten, den Oboen, Clarinetten oder Fagotten; was alles entweder im Unison, oder in der Ober- oder Unter-Octave, je nach dem Umfang und der Stimmlage des Instrumentes zu setzen ist. Manchmal um die Ausübung zu erleichtern, geschieht diese Verdopplung bald im Unison, bald in der Octave. So könnten die Fagotte die obige zweite Violine auf folgende Weise verdoppeln:



Toutes ces nuances, dans l'emploi des instrumens à vent, n'ont d'autre but que de rendre les idées de l'Auteur avec variété et franchise.

Les masses d'orchestre réunies peuvent s'employer dans les Ouvertures, dans les Symphonies, dans les ritournelles des airs et des morceaux d'ensemble, dans les choeurs, dans les airs de danse, de pantomime, dans les marches triomphales et enfin partout où il s'agit de produire de grands effets et de rendre des images fortes; mais dans tous ces cas il ne faut jamais que l'emploi en soit permanent, sans quoi il dégénère toujours en bruit. Pour que ces masses produisent de l'effet, il faut s'en servir par intervalles après des silences plus ou moins longs: 8, 16 ou 24 mesures de suite sont toujours suffisantes. Cependant on peut, en terminant, les prolonger de quelques mesures de plus, parce que si l'attention est distraite, ou épuisée, au moins la fin du morceau prévient l'ennui qui en résulterait.

D'après toutes ces remarques il est clair que la manière la plus désavantageuse de traiter un orchestre est d'employer sans cesse les masses; on use ainsi toutes ses ressources à la fois et on

Alle diese Verschiedenheiten im Gebrauch der Blasinstrumente haben keinen andern Zweck als die Gedanken des Autors mit Abwechslung und Freiheit darzustellen.

Die vereinigten Orchestermassen können angewendet werden: in den Ouverturen, in den Sinfonien, in den Vorspielen (*Ritornellen*) der Arien und Ensemble-stücke, in den Chören, in den Tanzstücken, im Ballet und der Pantomime, in Festmärschen, und endlich überall, wo es sich darum handelt grosse Wirkungen hervorzubringen, und kräftige Bilder darzustellen; aber in allen diesen Fällen darf deren Gebrauch nie ununterbrochen fortdauern, da er sonst immer in Lerm ausartet. Wenn diese Massen wirksam seyn sollen, so muss man sich derselben nach längeren oder kürzeren sanfteren und ruhigeren Zwischenräumen bedienen: 8, 16, oder 24 Takte reichen immer hin. Doch kann man beim Schlusse, dieselben um einige Takte verlängern, weil, wenn die Aufmerksamkeit zerstreut oder ersehöpft ist, wenigstens das Ende des Tonstückes der Langeweile zuvorkommt, welche daraus entstünde.

Nach diesen Bemerkungen ist es klar, dass die ungünstigste Art, das Orchester zu behandeln, jene ist, die Massen unaufhörlich zu beschäftigen; man nützt da alle seine Hilfsquellen auf einmal ab.

se prive des moyens de varier les effets : tous les morceaux ont dans ce cas la même couleur et se ressemblent malgré la différence des idées .

Les choeurs forment encore une masse à part ; en les unissant à l'Orchestre complet, on a trois masses à traiter à la fois .

Quand le choeur n'est pas à l'unisson, il doit toujours faire bonne harmonie à 2, 3 ou 4 parties, abstraction faite de l'Orchestre . On doit le traiter comme une des deux masses dont nous avons déjà parlé .

L'orchestre complet est souvent trop fort pour le choeur, qui alors ne doit être accompagné qu'avec l'une des deux masses, et c'est ordinairement celle des instrumens à cordes que l'on choisit de préférence pour cet objet ; principalement dans les morceaux calmes et doux .

Lorsqu'un compositeur veut n'accompagner une voix qu'avec les instrumens à vent, il faut les traiter en solo, c'est-à-dire n'en employer qu'un seul de chaque espèce excepté dans les terminaisons où toute la masse peut devenir nécessaire .

L'orchestre en masse est imposant et se prête peu à des idées légères ; cependant comme on est quelquefois obligé de s'en servir dans les production de ce genre, il faut dans ce cas :

1º Eviter l'emploi des instrumens criards et bruyans .

2º Ne pas choisir des positions d'harmonie larges et pleines en même tems et autant que possible.

3º Doubler simplement à l'unisson les instrumens à cordes par les instrumens à vent .

4º Employer les *mezzo forte* de préférence aux *forte* .

DES INSTRUMENS BRUYANS.

De tous les instrumens éclatans et bruyans on n'admet communément dans les grands orchestres que les *Trompettes*, les *Trombônnes*, la petite *Flûte* et les *Timballes* . Les autres ne sont bons qu'en plein air et doivent être bannis de tout local consacré à la musique .

und beraubt sich der Mittel, die Wirkungen abwechseln zu lassen : alle Stücke haben in solchem Falle nur eine Farbe, und sind einander, trotz der Verschiedenheit der Gedanken, ähnlich .

Die Chöre bilden für sich insbesondere auch noch eine Masse ; bei ihrer Vereinigung mit dem vollständigen Orchester hat man also drei Massen zugleich zu behandeln .

Wenn der Chor nicht im Unison geht, so muss er, abgesehen vom Orchester, immer eine gute 2=, 3=, oder 4=stimmige Harmonie bilden . Man muss ihn so behandeln wie eine von den andern, schon besprochenen Massen .

Das vollständige Orchester ist oft für den Chor zu stark, welcher sodann nur von einer der beiden Massen begleitet werden soll, und in diesem Falle sind es die Saiteninstrumente, welche man vorzugsweise, besonders in sanften und ruhigen Stücken, zu diesem Zwecke wählt .

Wenn der Tonsetzer eine Singstimme nur mit Blasinstrumenten begleiten lassen will, so muss er diese letzteren nur Solo, das heisst, von jeder Gattung nur Eines dazu anwenden, ausgenommen in den Schlüssen, wo die ganze Masse nöthig werden kann .

Das ganze Orchester in Masse gebiethet durch seine Grossartigkeit Achtung, und eignet sich wenig zu leichten unbedeutenden Jdeen ; da man indessen sich auch seiner bisweilen zu Compositionen dieser Gattung bedienen muss, so muss man in diesem Fall :

1tens Den Gebrauch der schreienden und lermenden Instrumente vermeiden ;

2tens Zugleich, und soviel als möglich keine weiten und vollen Lagen wählen ;

3tens Muss man die Saiteninstrumente durch die Blasinstrumente nur im Unison verdoppeln .

4tens Häufiger die *Mezzo-forte's*, als die wirklichen *Forte's* anwenden .

VON DEN LÄRM= JNSTRUMENTEN .

Von all den Getöse erweckenden und lärmenden Instrumenten werden in den grossen Orchestern gemeiniglich nur die *Trompeten*, die *Posaunen*, die kleine *Flöte* (*Flauto piccolo*) und die *Pauken* in Anwendung gebracht . Die andern sind nur in freyer Luft an ihrem Orte, und sollten aus jedem der Musik geweihten Orte wegbleiben .

La petite *Flûte* est souvent trop perçante à cause de ses sons aigus, qui la font planer au-dessus de tous les autres instrumens : elle doit principalement servir à varier le diapason. C'est pourquoi il ne faut pas en abuser afin de ne pas détruire l'effet qu'elle peut produire lorsqu'elle devient véritablement nécessaire.

Les *Trompettes* sont des instrumens criards dont il faut se servir le moins souvent possible ; on les emploie ainsi que les *Trombones* et les *Timballes* dans le fort de l'orchestre complet pour en augmenter l'effet et nuancer les masses.

On traite rarement ces instrumens en *Solo*. Cependant lorsqu'ils sont réunis aux Cors, ils sont propres à rendre une idée d'un genre lugubre. Cet effet est particulier aux instrumens de cuivre ; mais il faut trouver une harmonie à 4 en accords plaqués qu'ils puissent exécuter franchement et les isoler des autres instrumens de l'orchestre, qui par leur rapprochement pourraient empêcher d'en sentir tout l'effet.

Die kleine *Flöte* ist zuweilen allzu durchdringend wegen ihren scharfen Tönen, welche sie über alle andern Instrumente schweben lassen ; sie soll vorzüglich dazu dienen, den Umfang des Tonreiches zu vergrössern. Daher darf man sie nicht missbrauchen, um die Wirkung nicht zu vernichten, welche sie am nöthigen und rechten Platze wirklich hervorbringen kann.

Die *Trompeten* sind schreiende Instrumente, deren man sich so selten wie möglich bedienen soll ; man gebraucht sie, so wie die Posaunen und Pauken in dem *Forte* des vollständigen Orchesters, um dessen Wirkung zu vermehren und die Massen zu unterscheiden.

Selten gebraucht man diese Instrumente *Solo*. Indessen wenn sie mit den Hörnern vereinigt sind, so sind sie geeignet, die Idee von Trauermusiken auszudrücken. Diese Wirkung ist den Blechinstrumenten eigenthümlich ; doch muss man dazu eine 4-stimmige Harmonie in festen Accorden finden, welche sie frey ausführen können, und sie müssen von allen andern Orchesterinstrumenten abgesondert werden, welche durch ihre Ähnlichkeit deren Wirkung schwächen könnten.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



Dans ces sortes de combinaisons les Quintes et les Octaves cachées ou réelles sont inévitables, parce qu'on est forcé de porter uniquement son attention à n'employer que les notes que ces instrumens peuvent faire, et à éviter celles qu'ils n'ont pas, ou qu'ils ne peuvent rendre que très imparfaitement.

DE L'EMPLOI DE L'UNISSON DANS L'ORCHESTRE.

L'unisson joue un grand rôle dans l'orchestre; il faut l'employer souvent. Quand on s'en sert pour rendre une idée mélodique, un chant franc, il est toujours d'un effet sûr. Il varie l'harmonie avec intérêt en la faisant reposer par intervalle, sans que l'orchestre perd de sa force ni de sa plénitude.

L'unisson est susceptible de différentes modifications, savoir :

1° L'unisson avec les instrumens à cordes seuls.

2° L'unisson avec les instrumens à vent seuls.

3° L'unisson avec les instrumens à cordes et à vent réunis ;

4° L'unisson varié de différentes manières, comme par exemple :

In dieser Art von Zusammenstellung sind die verdeckten oder wirklichen Quinten und Octaven nicht zu vermeiden, weil man genöthigt ist, seine Aufmerksamkeit einzig darauf zu richten, dass nur die Töne gebraucht werden, welche diese Instrumente auszuführen im Stande sind, und dass alle vermieden werden, welche sie gar nicht besitzen, oder nur sehr unvollkommen hervorbringen könten.

VOM GEBRAUCHE DES UNISONS IM ORCHESTER.

Der Unison spielt im Orchester eine grosse Rolle; man muss ihn oft anwenden. Wenn man sich seiner bedient, um eine melodische Idee, einen bestimmten Gesang auszuführen, so ist er stets von sicherer Wirkung. Er bringt in die Harmonie eine interessante Abwechslung, indem er sie eine Zeitlang ruhen lässt, ohne dass das Orchester seine Stärke und Fülle verliert.

Der Unison ist verschiedener Veränderungen fähig; nähmlich :

1tens Der Unison mit den Saiteninstrumenten allein.

2tens Der Unison mit den Blasinstrumenten allein.

3tens Der Unison der vereinten Saiten- und Blasinstrumente.

4tens Der Unison auf verschiedene Arten verändert, (*varirt*) wie z.B.





OBSERVATIONS SUR LES DIFFÉRENS INSTRUMENS DONT L'ORCHESTRE SE COMPOSE.

Il est indispensable de connaitre l'étendue et les moyens des instrumens pour les quels on veut composer; c'est une étude importante et qu'on ne doit point négliger. On espérerait en vain puiser ces connaissances dans les livres; c'est dans les orchestres mêmes qu'il faut les chercher, ce n'est qu'en fréquentant et en consultant souvent les artistes, qu'on peut les acquérir: elles sont enfin le fruit de l'expérience et du travail. Je suis donc bien loin de vouloir donner ici une theorie de chacun d'eux. Cette matière n'appartient pas d'ailleurs à un traité d'harmonie. Je me bornerai seulement à indiquer l'étendue, c'est-à-dire la quantité de sons de chaque instrument usité dans l'orchestre, en y joignant quelques remarques indispensables.

ÉTENDUE DES INSTRUMENS À CORDES.(*)

DU VIOLON.



Dans l'orchestre(**) pas plus haut que

BEMERKUNGEN ÜBER DIE VERSCHIEDENEN INSTRUMENTE, AUS WELCHEN DAS ORCHESTER BESTEHT.

Es ist unerlässlich, den Umfang und die Mittel der Instrumente zu kennen, für welche man componiren will; diess ist ein wichtiges Studium, welches man nicht versäumen darf. Man würde vergebens diese Kenntnisse in Büchern zu erschöpfen hoffen; in den Orchestern selber ist es, wo man sie suchen muss; nur wenn man diese oft besucht und die Künstler derselben zu Rathe zieht, kann man sie erlangen: endlich sind sie auch die Frucht der Erfahrung und des Fleisses. Ich bin daher weit entfernt, hier von Jedem derselben eine Theorie geben zu wollen. Überdiess gehört dieser Gegenstand nicht in ein Lehrbuch der Harmonie. Ich werde mich nur darauf beschränken, den Umfang, das heisst, die Zahl der Töne, anzuzeigen, welche jedes, dem Orchester angehörige Instrument besitzt, indem ich einige unerlässliche Anmerkungen beifüge.

UMFANG DER SAITENINSTRUMENTE.(*)

VON DER VIOLINE.



Jm Orchester(**) aber nicht höher als

(*) Lorsque je n'indique cette étendue qu'avec les deux notes extrêmes, c'est que l'instrument a toutes les intermédiaires, c'est-à-dire tous les demi-tons renfermés entre ces deux notes.

(**) Les sons les plus hauts de presque tous les instrumens sont difficiles à exécuter et ne peuvent se rendre qu'avec beaucoup d'adresse. C'est par cette raison que l'étendue des instrumens est plus bornée dans l'orchestre que dans le Concerto. La musique l'orchestre doit pouvoir s'exécuter à première vue et on étudie celle du Concerto.

(*) Wenn ich diesen Umfang nur durch die 2 äussersten Noten anzeige, so geschieht es, weil das Instrument alle zwischen liegende, nähmlich halben Töne, die zwischen beiden eingeschlossen sind, besitzt.

(**) Die höchsten Töne von fast allen Instrumenten sind schwierig und können nur mit vieler Geschicklichkeit ausgeführt werden. Aus dieser Ursache ist der Umfang der Instrumente im Orchester viel beschränkter, als im Concert. Die Orchestermusik muss schon beim ersten Lesen (à prima vista) ausgeführt werden können, während das Concert studiert und geübt wird.

Le second de chaque instrument, lorsqu'il joue avec son premier, s'écrit toujours plus bas que lui, à moins que quelque cause particulière ne force de s'écarter de cette règle.

DE L'ALTO.

Alto dans l'orchestre
Viola im Orchestre



Dans le concerto il peut avoir l'étendue:
im Concert kann es den Umfang haben von:

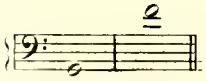


DU VIOLONCELLE.

Le Violoncelle a les mêmes cordes que l'Alto, une octave plus bas. Le timbre de cet instrument est remarquable, particulièrement dans les cordes hautes; c'est par cette raison qu'on lui donne souvent des *solos* dans les orchestres.

Lorsque les Violoncelles doivent jouer seuls dans l'orchestre, c'est-à-dire sans les Contrebasses, il faut l'indiquer par le mot *Violoncelli*, ce qui sousentend *Violoncelli soli*. Quand les Contrebasses doivent reprendre avec les Violoncelles, on l'indique par le mot *tutti* ou *Bassi*. Quand les *Solos* des Violoncelles sont dans les cordes hautes on les écrit de préférence sur la clef d'*Ut* quatrième ligne.

DE LA CONTRE-BASSE.



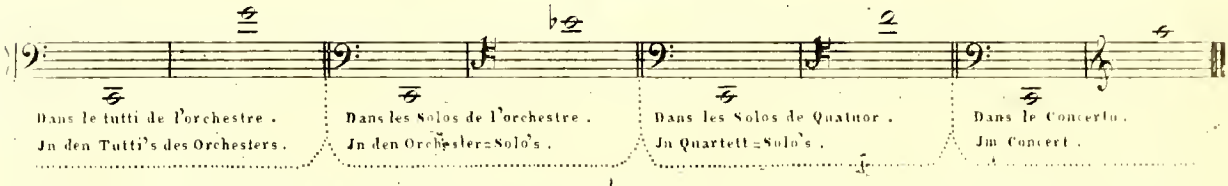
Les sons que la Contrebasse donne se trouvent naturellement à une octave plus bas qu'ils ne sont indiqués par les notes.

La Contrebasse est un instrument très important dans un orchestre. Elle exécute ordinairement la partie de Violoncelle conjointement avec ce dernier. Cela peut toujours se faire, quand cette partie est simplement écrite et que les notes ne s'y succèdent pas avec trop de rapidité. Mais quelquefois les Violoncelles ont des Gammes dans des tons peu usités, ou des traits difficiles que la contrebasse ne peut faire;

VON DER VIOLA. (ALTO, ODER BRATSCHE.)

VOM VIOLONCELL.

Das Violoncell hat dieselben Saiten wie die Viola, nur um eine Octave tiefer. Der Klang dieses Instrumentes ist, besonders in den oberen Octaven, ausgezeichnet. Daher gibt man ihm oft im Orchester einen *Solo*-Gesang.



Wenn die Violoncell's im Orchester allein, das heisst ohne Contrabässe, spielen sollen, so muss man dieses durch das Wort *Violoncelli* anzeigen, worunter man *Violoncelli soli* versteht. Wenn die Contrabässe wieder gemeinschaftlich mit den Violoncell's gehen sollen, so zeigt man es durch das Wort *tutti* oder *Bassi* an. Wenn die *Solo's* auf dem Violoncell in die oberen Octaven steigen, so werden sie besser im *Tenor*-Schlüssel geschrieben.

VOM CONTRABASS.

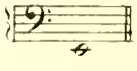


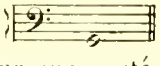
Die vom Contrabass ausgeführten Töne klingen natürlicherweise um eine Octave *tiefer* als sie geschrieben werden.

Der Contrabass ist ein sehr wichtiges Instrument im Orchester. Er führt gemeiniglich die Stimme des Violoncells mit diesem letzteren vereint aus. Dieses kann immer geschehen, wenn diese Stimme einfach geschrieben ist, und die Töne in derselben nicht allzuschnell nach einander folgen. Aber bisweilen bekommen die Violoncells Passagen und Scalen in wenig gebräuchlichen Tonarten, oder schwierige Stellen, welche der Contra-

quelquefois aussi ils ont des passages dont l'effet serait détruit par la confusion qui résulte toujours de la rapidité des sons sur un instrument aussi grave.

Les joueurs de contre-basse ont, il est vrai, l'habitude de simplifier les parties de Violoncelles et de ne prendre que les notes réelles des accords; mais simplifier une partie en détachant au juste les notes qu'il convient de retrancher, et n'exécuter les autres qu'avec leur valeur necessaire, exige du temps, de la méditation et des connaissances en harmonie; le joueur de Contrebasse qui souvent n'est pas harmoniste et qui, en poursuivant la mesure, n'a pas même le tems de réflechir, doit fréquemment se tromper. C'est donc aux auteurs qu'il appartient de faire ce travail, et nous leur conseillons, pour leur propre intérêt, de ne jamais le négliger. Ils écriront dans ce cas une double partie de Basse: l'une pour les Violoncelles et l'autre (aussi simple que possible) pour les contrebasses.

Il y a des contrebasses à 3 et à 4 cordes. Celles à 4 cordes vont jusqu'au  mais il vaut

mieux ne descendre que jusqu'au 

quand on écrit les contrebasses sur une portée à part, parcequ'en France et en Italie on ne se sert que de celles à 3 cordes.

Nota. Lorsqu'on écrit pour les instrumens à cordes, on emploie souvent des doubles cordes, c'est-à-dire qu'on fait faire au Violon, Alto et Violoncelle 2, 3 et jusqu'à 4 sons différens à la fois. On fera bien de ne tenter cela que quand on connaitra bien ces instrumens, afin de ne pas écrire des choses, qu'il serait impossible d'exécuter.

ÉTENDUE DES INSTRUMENS À VENT.

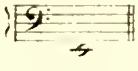
DE LA FLÛTE.

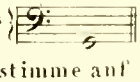


C'est à cet instrument que l'on donne les notes les plus hautes de l'orchestre.

bass nicht mit ausführen kann; bisweilen bekommt sie auch Figuren, deren Wirkung durch die Verwirrung zerstört wurde, welche aus der Schnelligkeit der Töne auf einem so tiefen Instrument, wie der Contrabass ist, nothwendig entstehen müsste.

Zwar haben die Spieler des Contrabasses die Gewohnheit, die Stimme des Violoncells zu vereinfachen, und nur die wesentlichen Noten der Accorde zu nehmen; aber das Vereinfachen einer Stimme durch ein richtiges Absondern der wegzulassenden Noten, um nur die andern wesentlichen nach ihrem nothwendigen Werthe auszuführen, bedarf Zeit-Nachdenken und Harmonie-Kenntniss; der Spieler des Contrabasses aber, der häufig kein Harmoniker ist, und der auch, dem Zeitmasse nachfolgend, oft nicht einmal die Zeit zum Nachdenken hat, muss sich da oft täuschen. Daher kommt es den Tonsetzern zu, diese Sonderung vorzunehmen, und wir rathen ihnen, zu ihrem eigenen Vortheil, selbe nie zu vernachlässigen. Sie haben also in solchem Falle eine zweifache oder zweizeilige Bassstimme zu schreiben; die eine (obere) für das Violoncell und die andere (so einfach als möglich,) für den Contrabass.

Es gibt 3-saitige und 4-saitige Contrabässe. Die 4-saitigen gehen bis  doch ist es

besser, nicht tiefer als bis  zu schreiben

wenn man die Contrabassstimme auf einer besonderen Zeile schreibt, weil man in Frankreich und in Italien sich nur der 3-saitigen bedient.

Nota. Wenn man für Saiteninstrumente schreibt, gebraucht man oft Doppelsaiten, das heisst, man lässt die *Violine*, die *Viola*, oder das *Violoncell* 2, 3, bis 4 verschiedene Töne zugleich anschlagen. Man wird wohl thun, dieses nicht eher zu wagen, als bis man diese Instrumente gut kennen gelernt hat, um nicht Sätze zu schreiben, deren Ausführung unmöglich ist.

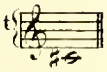
UMFANG DER BLASINSTRUMENTE.

VON DER FLÖTE.

Diesem Instrumente gibt man die höchsten Töne des Orchesters.

DU HAUTBOIS.


mais dans l'orchestre on ne l'écrit


que jusqu'au  . L'*Ut* dièze suivant

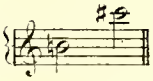
n'a pas été employé jusqu'à présent parceque la plupart des artistes qui jouent de cet instrument, ont négligé de se le procurer au moyen d'une clef qu'il est facile d'adopter. Mais comme plusieurs d'entre eux l'ont déjà fait, il faut espérer que l'usage en deviendra général.

DE LA CLARINETTE.


mais dans l'orchestre pas plus haut


que jusqu'à excépté dans les grands *forte*.

Les notes qui se trouvent renfermées entre 
sont très douces; on les emploie souvent pour briser les accords. Elles s'appellent: *notes du chalumeau*.

Les notes renfermées entre 
sont plus sonores et plus brillantes.

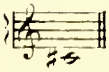
Les notes plus hautes que 
sont très difficiles à adoucir.

Il y a 3 Clarinettes, savoir en *La*, en *Si* ♭ et en *Ut*. Lorsqu'elle est en *Ut* elle exécute les notes telles qu'elles sont écrites, c'est-à-dire sans transposer. Celle en *Si* joue une 2e majeure plus bas qu'il n'est indiqué par les notes. En ce cas l'étendue précédente se change en celle-ci  .

Lorsqu'elle est en *La*, ses sons deviennent tous une *Tierce mineure* plus bas; et son étendue

VON DER OBOE.


aber im Orchester schreibt man nur

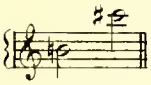

bis. Das folgende *Cis* 
ist bisher nicht angewendet worden, weil die meisten Künstler dieses Instruments versäumt haben sich dasselbe mittelst einer (leicht anzubringenden) Klappe anzueignen. Aber da mehrere hierunter es bereits gethan haben, so kann man bald auf allgemeinen Gebrauch desselben hoffen.

VON DER CLARINETTE.


aber im Orchester nicht höher, als


zum ausgenommen im grössten *Forte*.

Die Töne, welche zwischen 
enthalten sind, sind sehr sanft; man wendet sie oft zu gebrochenen Accorden an. Sie heissen: *Schalmey-Töne*.

Die zwischen 
eingeschlossenen Töne sind klangreicher und glänzender.

Die über dem 
liegenden sind schreiend, und sehr schwer zu mildern.

Es gibt 3 Clarinette, nähmlich in *A*, in *B* und in *C*. Wenn es die *C*-Clarinette ist, so führt sie die Noten so, wie sie geschrieben sind, aus, das heisst ohne sie in eine andere Tonart zu transponiren. Die in *B* bringt die Noten um eine *grosse Secunde* tiefer hervor, als sie geschrieben sind. In diesem Falle verändert sich der vorhin angezeigte Umfang in  .

Die *A*-Clarinette gibt ihre Töne um eine *kleine Terze* tiefer, als sie geschrieben sind, und ihr

est par conséquent  .

Il y a des tons, mêmes parmi ceux qui sont très usités, qui seraient impraticables sur la Clarinette si nous ne possédions que celle en *Ut*; tels sont par exemple les tons qui ont plus de 2 dièzes, ou 2 bémols à la clef. La Clarinette en *Si* bémol qui transpose d'un ton entier, joue par conséquent en *Fa* quand le morceau est en *Ut* bémol; celle en *La* qui transpose d'une Tierce mineure, joue parconséquent en *Ut* quand le morceau est en *La* majeur. La Clarinette en *Si* sert donc à diminuer le nombre des bémols et celle en *La* à diminuer le nombre des dièzes.

Le compositeur choisit l'une ou l'autre de ces trois Clarinettes, selon le ton dans le quel son morceau est composé, et il tâche par son choix de n'avoir qu'un seul accident (rarement deux) à la clef, quoique le ton du morceau en exige trois ou quatre pour les autres instrumens.

Umfang ist also  .

Es gibt Tonarten, selbst unter den gebräuchlichsten, welche auf der Clarinette unmöglich auszuführen wären, wenn wir nur jene in *C* hätten; so sind z.B. alle Tonarten, die mehr als 2♯, oder 2 ♭ zur Vorzeichnung haben. Nun spielt die *B*-Clarinette, welche um einen ganzen Ton tiefer transponirt, dasjenige in *F* (nach der Noten-Schrift), wenn das Tonstück aus *Es* ist; und eben so spielt die *A*-Clarinette (die um eine kleine Terz transponirt) auch in *C*, wenn das Stück aus *A-dur* geht. Die *B*-Clarinette dient also, die Zahl der ♭, und die *A*-Clarinette, die Zahl der ♯ zu vermindern.

Der Tonsetzer wählt nun eine dieser 3 Clarinetten, je nach der Tonart, in welcher sein Stück komponirt ist, und trachtet, durch seine Wahl diesem Instrumente nur ein Versetzzeichen (selten zwei) vorzuzeichnen, wenn auch die Tonart des Musikstücks bei den übrigen Instrumenten eine Vorzeichnung von dreyen oder vieren erfordert.

VOICI UN TABLEAU À CE SUJET.

HIER EINE TABELLE ÜBER DIESEN GEGENSTAND



(*) Ce tableau servira également pour les tons mineurs correspondans par le nombre d'accidents.

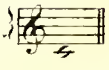
(*) Diese Tabelle dient auch für alle Moll-Tonarten, deren Vorzeichnung mit jener der Dur-Töne gleich ist.

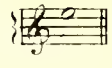
DU COR.

Notes usitées dans l'orchestre . . . .
Die im Orchester gebräuchlichen Töne: 

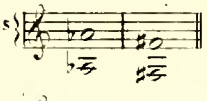
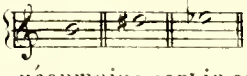
Les mêmes notes sont rendues :

1° Une Octave plus bas quand les cors sont en *Ut* .
2° Une Septième plus bas quand ils sont en *Ré* .
3° Une Sixte majeure plus bas quand ils sont en *Mi♭* .
4° Une Sixte mineure plus bas quand ils sont en *Mi♮* .
5° Une Quinte parfaite plus bas quand ils sont en *Fa* .
6° Une Quarte juste plus bas quand ils sont en *Sol* .
7° Une Tierce mineure plus bas quand ils sont en *La* .
8° Une Seconde majeure plus bas quand ils sont en *Si♭* haut .
9° Une Neuvième majeure plus bas quand ils sont, en *Si♭* grave .

Le premier Cor ne descend que jusqu'à 

et le second ne monte que jusqu'au 

Dans les tons hauts tels que *Sol* , *La* , *Si♭* haut, il ne faut pas trop monter , surtout avec le second Cor ; et dans les tons bas il ne faut pas trop descendre , surtout avec le premier Cor .

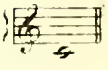
Quand les notes suivantes  sont précédées de la note *Sol* , p. e.  on peut les employer avec effet . De même les notes suivantes  quoique faibles , peuvent néanmoins servir aussi de tems en tems , mais passagérement et en résolvant sur elles des dissonances .

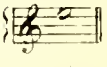
Dans les *Solos* les Cors font beaucoup d'autres notes qu'on appelle notes bouchées , comme

VOM HORN.

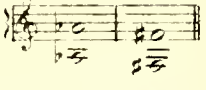
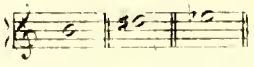
Dieselben Töne werden ausgeführt :

1tens Eine Octave tiefer , wenn die Hörner in *C* sind .
2tens Eine Septime tiefer , wenn die Hörner in *D* sind .
3tens Eine grosse Sext tiefer , wenn die Hörner in *Es* sind .
4tens Eine kleine Sext tiefer , wenn die Hörner in *E* sind .
5tens Eine reine Quinte tiefer , wenn die Hörner in *F* sind .
6tens Eine reine Quarte tiefer , wenn die Hörner in *G* sind .
7tens Eine kleine Terz tiefer , wenn die Hörner in *A* sind .
8tens Eine grosse Secunde tiefer , wenn die Hörner in hohem *B (B alto)* sind .
9tens Eine grosse None tiefer , wenn die Hörner in tiefem *B (B basso)* sind .

Das erste Horn geht nicht tiefer als bis 

hinab , und das 2te Horn nicht höher als bis  hinauf .

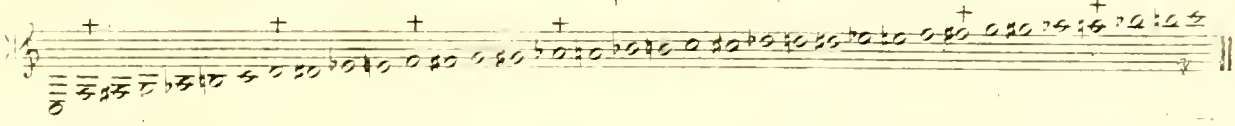
In allen (für das Horn) hohen Tonarten wie *G* , *A* , *B alto* , darf man , besonders für das 2te Horn , nicht zu hoch und in allen tiefen Tonarten nicht zu tief (besonders für das 1te Horn) setzen .

Wenn den folgenden Noten  die Note *G* voran geht , z:B:  so kann man sie mit Wirkung anbringen . Eben so können folgende Noten  ob= schon schwach , bisweilen angewendet werden , aber nur durchgehend , und wenn in dieselben sich eine Dissonanz auflöst .

In den *Solo's* bringen die Hörner viele andere Töne hervor , welche man *gestopfte* Töne nennt , wie man in folgender Tonleiter sehen kann .

n peut le voir par la gamme suivante en la comparant aux notes usitées de l'orchestre et qui sont toutes ouvertes, c'est-à-dire produites sans le secours de la main dans le pavillon :

weñ man sie mit den im Orchester gebräuchlich (*offenen* oder *natürlichen*) Tönen vergleicht, welche frey hervorgebracht werden, ohne dass die Hand dem Trichter beihelfen muss :

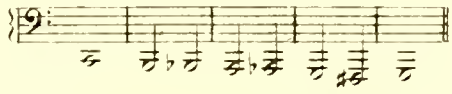


Parmi ces notes les six marquées d'une + sont mauvaises et ne peuvent se bien faire que passagèrement : on ne pourroit guère les attaquer.

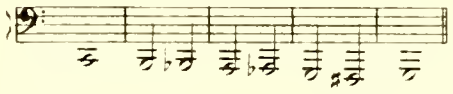
Dans un mouvement lent, le second Cor peut faire les huit notes suivantes :

Unter diesen Tönen sind die 6 mit + bezeichneten schlecht und können nur durchgehend ausgeführt werden, man kann sie nicht frei anschlagen.

In langsamer Bewegung kann das 2te Horn folgende Noten hervorbringen :



mais seûlement avec les tons de *Mi*♭, *Mi*♮ et *Fa*.



aber nur in den Tonarten *Es*, *E*, und *F*.

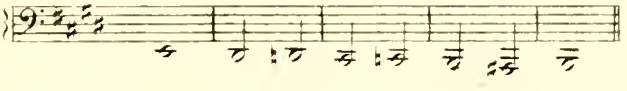
Parconséquent ces notes représentent :

Also stellen diese Noten vor :

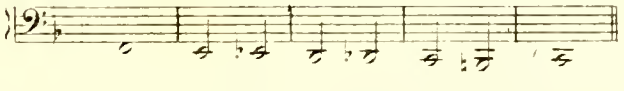
1° Avec le Cor en *Mi*♭.
1ens Mit dem Horn in *Es*.



2° Avec le Cor en *Mi*♮.
2tens Mit dem Horn in *E*.



3° Avec le Cor en *Fa*.
3tens Mit dem Horn in *F*.



Le Cor comme instrument grave peut faire quelquefois la basse de l'harmonie.

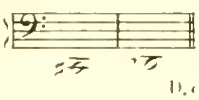
Souvent le premier Cor joue dans un ton et le second dans un autre. Cela se fait pour obtenir un plus grand nombre de *sons ouverts*. Dans un morceau en *Ré* mineur par exemple : on peut prendre un Cor en *Ré* et l'autre en *Fa*.

Das Horn kann, als tiefes Instrument, bisweilen den Bass der Harmonie bilden.

Oft wird das erste Horn in einer andern Tonart gesetzt, als das zweite. Diess geschieht um eine grössere Zahl *offener* Töne zu erhalten. So kann man z. B. in einem Stücke aus *D moll*, das eine Horn in *D*, das andere in *F* nehmen.

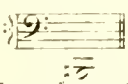
DU BASSON.



La note suivante lui manque tout-à-fait  . Il y a encore deux autres notes qu'il ne faut pas employer parce qu'elles y sont très mauvaises, ce sont 

VOM FAGOTT.

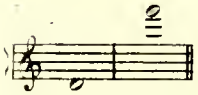


Folgende Note mangelt ihm vollig  . Es gibt noch 2 andere Töne, diese nicht gebrauchen kann, weil sie sehr übel klingen, diese sind : 

Quand le Basson monte haut on l'écrit sur la clef d'*Ut* quatrième ligne. Cet instrument sert de Basse aux instrumens à vent, et double souvent les Basses de l'orchestre.

ÉTENDUE DE LA PETITE FLÛTE, DE LA TROMPETTE ET DES TROMBONNES.

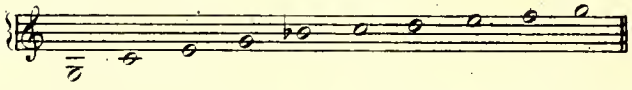
DE LA PETITE FLÛTE.(*)



On ne la fait pas monter plus haut, excepté dans les *Fortissimo* des masses où elle peut alors aller jusqu'au *Sol*.

Elle rend toujours une octave plus haut les notes écrites.

DE LA TROMPETTE.



Les Trompettes ne s'emploient ordinairement qu'en *Ut*, en *Ré* et en *Mi*♭.

Elles doublent souvent les Cors une octave plus haut, quand on s'en sert pour renforcer la masse de l'orchestre.

Les Trompettes en *Ré* rendent l'étendue précédente à la seconde supérieure majeure; les Trompettes en *Mi*♭ la rendent à la Tierce mineure supérieure.

La *Fanfare* ne se fait ordinairement qu'avec les Trompettes et les Timballes. On ne peut guère y employer que deux accords: celui de la Tonique et celui de la dominante.

(*) On n'emploie dans les orchestres que la petite FLÛTE à l'OCTAVE. Son étendue entière ne peut servir que dans les SOLOS, car les notes renfermées entre  sont trop faibles dans les FORTE de Masses.

UMFANG DER KLEINEN FLÖTE, DER TROMPETE UND DER POSAUNEN.

VON DER KLEINEN FLÖTE.(*)



Man lässt sie nicht höher steigen, ausgenommen in den *Fortissimo's* der Massen, wo sie noch bis zum *G* gehen kann.

Sie gibt die geschriebenen Noten stets um eine Octave höher.

VON DER TROMPETE.

Die Trompeten werden gewöhnlich nur in *C*, *D*, und *Es* gebraucht.

Sie verdoppeln bisweilen die Hörner um eine Octave höher, wenn man sich ihrer bedient, um die Orchestermasse zu verstärken.

Die *D*-Trompeten führen den oben angezeigten Umfang um eine grosse Secunde höher, und die *Es*-Trompeten um eine kleine Terz höher aus.

Die *Fanfare* (der Trompeten-Aufzug) wird gewöhnlich nur von Trompeten und Pauken ausgeführt. Man kann da nur zwei Accorde, den Tonica und den Dominanten-Accord anwenden.

(*) Man gebraucht im Orchester nur die kleine OCTAVEN-FLÖTE. Ihr vollständiger Umfang kann nur in SOLO'S angewendet werden, da die zwischen  enthaltenen Noten für das FORTE der Massen zu schwach sind.

38.) Anmerkung des Übersetzers. Doch kann man sie auch in *E*, *F*, und *B* setzen; in *G*, in *A*, *H*, *As*, müssen die in *C*, in *D*, *E*, und *Es* aushelfen. Übrigens werden sie, so wie die Hörner, immer nur in *C* geschrieben, und gleich Anfangs beigesetzt, in welcher Tonart sie geblasen werden sollen.

OBSERVATION SUR L'EMPLOI DES TIMBALLES.

Elles n'ont que deux sons : la Tonique et la Dominante ; mais elles peuvent se transposer dans différens, tons par exemple :



Les Compositeurs indiquent le ton au commencement du morceau, et écrivent ordinairement comme si les timballes étoient toujours en *Ut*.

Les deux notes des Timballes doivent être employées comme notes réelles de l'harmonie.

Les Timballes s'employent dans le *Piano* comme dans le *Forte* ; Elles font souvent les notes de Basse dans l'harmonie, surtout la pédale.

Leur roulement s'indique par un tr..... ou par le mot italien *tremolo* : mais quand il est de peu de durée on l'indique simplement par :



Les Clarinettes, Cors, Trompettes et Timballes peuvent changer dans le courant d'un morceau; il faut dans ce cas avoir soin de leur donner un silence d'un certain nombre de mesures pour qu'ils aient le tems de faire ce changement.

BEMERKUNG ÜBER DEN GEBRAUCH DER PAUKEN.

Sie haben nur 2 Töne, die Tonica und die Dominante ; aber man kann diese in verschiedene Tonarten übersetzen z:B:

Die Compositeurs zeigen zu Anfangs des Stückes die Tonart an, und schreiben dann gewöhnlich als ob die Pauken immer in *C* wären.

Die 2 Paukentöne müssen in der Harmonie als zwei wesentliche Noten gebraucht werden.

Die Pauken werden eben sowohl *Piano* als *Forte* gebraucht. Oft bilden sie den Bass der Harmonie, besonders den Orgelpunkt.

Ihr Wirbeln wird durch tr..... oder durch das italienische Wort : *tremolo* angezeigt; doch wenn es nur von kurzer Dauer ist, so zeigt man es nur durch :



Die Clarinetten, Hörner, Trompeten und Pauken können im Laufe eines Stückes die Tonart wechseln ; in diesem Falle muss man ihnen einen Ruhepunkt von einer guten Anzahl Pausen geben, damit sie die nöthige Zeit zu diesem Wechseln oder Umstimmen gewinnen.

DES TROMBONNES.

VON DEN POSAUNEN.



Cet instrument produit beaucoup d'effet lorsqu'il est employé à propos. Il sert particulièrement à renforcer les notes de Basse dans les grandes masses.

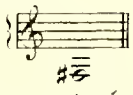
Les Trombonnes jouent dans tous les tons sans transposer ; ainsi on les écrit comme les Basses, Bassons et Altos en mettant les accidens à la Clef.

Dieses Instrument bringt zu rechter Zeit angebracht, grosse Wirkungen hervor. Vorzüglich dient es zur Verstärkung des Basses in den grossen Massen.

Die Posaunen spielen ohne Transponirung in allen Tonarten, und also schreibt man sie wie die Bässe, die Fagotte und die Violen, indem man die Vorzeichnung gleich Anfangs zu dem Schlüssel

ÉTENDUE DU COR ANGLAIS.

Cet instrument est très doux et peut s'employer avec succès dans l'orchestre. Il faut toujours le traiter en *solo*, parcequ'il ne seroit point appréciable dans le *fort* des masses.

Sa véritable étendue comprend les notes renfermées entre  et la note suivante lui manque 

Il est ordinairement joué par les personnes, qui jouent le Hautbois; c'est pourquoi on fera bien de l'écrire toujours une Quinte plus haut que son diapason réel. Voici un tableau à ce sujet:

UMFANG DES ENGLISCHEN HORNS.

Dieses Instrument ist sehr sanft, und kann mit Erfolg im Orchester angewendet werden. Man muss es immer *Solo* behandeln, weil es im *Forte* der Massen unvernehmbar wäre.

Sein wirklicher Umfang sind alle zwischen  und eingeschlossenen Töne

Die folgende Note:  mangelt ihm.

Es wird gewöhnlich von den Oboisten gespielt, daher wird man wohl thun es immer um eine Quinte höher zu schreiben, als sein Klangumfang wirklich ist. Hier eine dazu dienliche Tabelle:



On emploie quelquefois deux Cors anglais au lieu de deux Clarinettes ou de deux Hautbois, mais c'est toujours dans des morceaux d'un genre calme ou religieux. Tous les instrumens qui comme celuici peuvent varier le timbre d'une manière agréable sont précieux dans un orchestre.

Man gebraucht bisweilen 2 englische Hörner anstatt 2 Clarinetten oder 2 Oboen; aber immer nur in Tonstücken von ruhiger oder religiöser Gattung. Alle Instrumente, welche, wie dieses, durch ihren fremdartigen Klang eine angenehme Abwechslung im Orchester hervorbringen können, sind für dasselbe kostbar.

DE QUELQUES INSTRUMENS EN USAGE DANS LA MUSIQUE MILITAIRE.

La musique militaire, très différente de la musique de chambre ou de celle d'orchestre, reçoit un caractère particulier de l'emploi de quelques instrumens qui y sont en usage; les uns s'indiquent par une seule note et les autres ont une étendue qu'il est indispensable de connaitre. Ils se divisent en deux classes. La première comprend les instrumens d'harmonie qu'on y ajoute à ceux qui sont employés dans l'orchestre et dont j'ai donné l'étendue. Ces instrumens sont: les *petites Flûtes* et les *petites Clarinettes* en *Mi♭* et en *Fa*, et le *Serpent*.

La seconde classe comprend les instrumens

VON EINIGEN, IN DER MILITÄRISCHEN MUSIK GEBRÄUCHLICHEN INSTRUMENTEN.

Die militärische Musik, sehr unterschieden von der Kammer- und Orchester-Musik, erhält ihren eigenthümlichen Charakter von einigen in ihr gebräuchlichen Instrumenten. Die einen haben nur eine einzige Note, und die andern einen Umfang, den zu kennen unerlässlich ist. Sie theilen sich in 2 Klassen. Die erste begreift in sich die Harmonie Instrumente, welche zu jenen des Orchesters, deren Umfang ich bereits anzeigte, beigefügt werden. Diese Instrumente sind: *die kleinen Flöten*, *die kleinen Clarinetten* in *Es* und *F*, und der *Serpent*.

Die 2te Klasse enthält die Lerm-Instrumente,

bruyans dont le son n'entre point dans les combinaisons de l'harmonie et qu'on employe pour augmenter l'énergie et marquer la mesure et ses tems avec force. Ces instrumens sont : le *Triangle*, les *Cimballes*, la *Grosse Caisse*, les *Tambours* et le *Pavillon chinois*. On les écrit de la manière suivante.

deren Schall in keine harmonische Zusammenstellung eingeht, und die man nur anwendet, um die Kraft zu vermehren, und den Takt und seine Theile mit Stärke zu bezeichnen. Diese Instrumente sind: Der *Triangel*, die *Cymbeln*, die *grosse Trommel (gran Cassa)* die *kleinen Trommeln* und das *Glockenspiel*. Man schreibt sie folgendermassen:



VOICI L'ÉTENDUE DES 3 INSTRUMENS D'HARMONIE, QUI NE SONT USITÉS QUE DANS LA MUSIQUE MILITAIRE.

DE LA PETITE FLÛTE EN *MI* ♭.

Elle est d'un demi-ton plus haute que la petite Flûte à l'octave.

HIER IST DER UMFANG DER 3 HARMONIE INSTRUMENTE, WELCHE NUR IN DER MILITÄR-MUSIK ANGEWENDET WERDEN.

VON DER KLEINEN *ES*-FLÖTE.

Sie ist um einen halben Ton höher als die kleine Octave-Flote.

Son étendue est  ce qui correspond par conséquent à
Ihr Umfang ist  was gleichlautend ist mit : . . . .

Elle joue en *Ré*, (ton le plus facile et le plus éclatant pour cet instrument) quand le morceau est en *Mi* ♭ ; elle transpose par conséquent une neuvième mineure plus haut les notes indiquées.

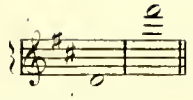
Sie spielt in *D*, (als dem leichtesten und ausgiebigsten Tone dieses Instruments.) wenn das Stück aus *Es* geht ; sie transponirt also um eine kleine None höher, als sie geschrieben wird.

DE LA PETITE FLÛTE en *FA*.

Elle est Tierce mineure plus haute que la petite Flûte à l'octave.

VON DER KLEINEN *F*-FLÖTE.

Sie ist um eine kleine Terz höher, als die Octave-Flöte.

Son étendue est / Ihr Umfang ist  ce qui correspond à / was gleichlautend ist mit 

Elle joue en *Ré* quand le morceau est en *Fa* ; elle transpose parconséquent une dixième mineure plus haut les notes indiquées.

Sie spielt aus *D*, wenn das Stück in *F* ist. Sie transponirt also die geschriebenen Noten um eine kleine Decime höher.

DE LA PETITE CLARINETTE en *FA*.

Elle est d'une quarte juste plus haute que la Clarinette ordinaire en *Ut*.

VON DER KLEINEN *F*-CLARINETTE.

Sie ist um eine reine Quarte höher als die gewöhnliche *C*-Clarinette.

Son étendue est / Ihr Umfang ist  ce qui correspond à / was gleichlautend ist mit 

Elle joue en *Ut* quand le morceau est en *Fa* et transpose parconséquent un quarte plus haut les notes indiquées.

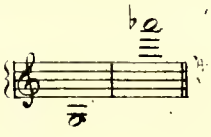
Sie spielt in *C*, wenn das Stück aus *F* geht, und transponirt also die geschriebenen Noten um eine reine Quarte höher.

DE LA PETITE CLARINETTE en *MI*♭.

Elle est d'une Tierce mineure plus haute que la Clarinette ordinaire en *Ut*.

VON DER KLEINEN *ES*-CLARINETTE.

Sie ist um eine kleine Terz höher als die gewöhnliche *C*-Clarinette.

Son étendue est / Ihr Umfang ist  ce qui correspond à / was gleichlautend ist mit 

Elle joue en *Ut* quand le morceau est en *Mi*♭ et transpose parconséquent les notes indiquées une Tierce mineure plus haut.

Sie spielt in *C*, wenn das Stück aus *Es* geht, und übersetzt also die geschriebenen Noten um eine kleine Terz höher.

DU SERPENT.

VOM SERPENT. (SCHLANGENROHR.)

Quand un artiste habile se sert de cet instrument il a l'étendue suivante :
Wenn ein geschickter Künstler sich dieses Instruments bedient, so ist sein Umfang folgender:



Il joue comme le Basson, sans transposer, c'est à dire que les notes sont rendues par lui telles qu'on les a indiquées.

Es spielt wie der Fagott, ohne zu transponiren, das heisst, die Noten werden vorgetragen, wie sie geschrieben sind.

ÉTENDUE DES VOIX DANS LES CHOEURS.

VOM UMFANG DER MENSCHENSTIMMEN IN DEN CHÖREN.

Soprano ou 1re Dessus. / Sopran oder 1te Oberstime  On l'écrit souvent aussi sur la clef d'*Ut* première ligne : . . . / Man schreibt ihn auch oft im Sopran- (oder Diskant-) Schlüssel : 

Même étendue que le tenor ou taille, octave plus haut.

Derselbe Umfang um eine Octave höher, wie Tenor.

Contralto.
Alt-Stimme.
(Contra-Alto.)



Même étendue que la Basse taille, octave plus haut.
Derselbe Umfang wie der Bass, um ein Octave höher.

Tenore ou Taille.
Tenor.



Même étendue que le Soprano, octave plus bas.
Derselbe Umfang wie Sopran, um ein Octave tiefer.

Basso ou Basse taille.
Bass.



Même étendue que le Contralto, octave plus bas.
Derselbe Umfang wie Alt, um ein Octave tiefer.

Il faut employer les voix dans leur medium autant que possible ; il existe dans l'étendue suivante :

Man muss die Stimmen soviel als möglich nur in ihren Mitteltönen anwenden ; diese sind von folgendem Umfang :



Quand on oblige les voix de chanter souvent au-dessus de ce medium, elles se fatiguent et finissent par crier. Les notes au-dessous n'ont pas assez de force et rendent par conséquent l'harmonie sourde et faible ; il faut les employer rarement et jamais dans toutes les parties à la fois.

Le véritable Contralto n'est pas d'usage en France ; la haute-contre, qui le remplace, et qu'on écrit également sur la clef d'*Ut* troisième ligne, est une voix d'homme qui a en effet plus de force que la voix de contralto, mais qui à aussi l'inconvénient de ne pouvoir monter, ce qui laisse souvent une trop grande distance entre elle et la voix dessus.

Wenn man die Stimmen nöthigt, häufig über diese Mittellagen hinaus zu singen, so ermüden sie und werden schreiend. Die tiefer liegenden haben keine Kraft, und machen folglich die Harmonie matt und schwach ; man muss sie selten, und nie in allen Stimmen zugleich anwenden.

In Frankreich ist der Contra-Alt nicht gebräuchlich ; der hohe Tenor, durch welchen man ihn ersetzt, und der ebenfalls im Alt-Schlüssel geschrieben wird, ist eine Männerstimme, die allerdings mehr Kraft besitzt als der Contra-Alt, die aber auch die Unbequemlichkeit hat, nicht so hoch steigen zu können, was dann oft einen zu grossen Zwischenraum zwischen ihm und der Obenstimme leer lässt.

L'étendue de cette haute-contre est d'ordinaire :



Der Umfang dieses hohen Tenors ist gewöhnlich :



Les étendues de voix ci-dessus sont celles qu'on peut exiger de toutes les personnes qui font profession de chanter. C'est celle qui sert communément aux compositeurs dans les *chœurs*, *Duos*, *morceaux d'ensemble*, et même dans les airs difficiles, quand ils n'écrivent pas spécialement

Die oben angezeigten Stimmlagen sind jene, welche man von jeder, den Gesang ausübender Person fordern kann. Es sind jene, welche die Tonsetzer gewöhnlich in den *Chören*, *Duo's*, *Ensemble-Stücken*, und selbst in den schweren Gesangstücken benutzen, welche nicht ausdrücklich für

pour des personnes dont la voix est d'une étendue extraordinaire.

On ne peut rien dire de positif sur ces dernières voix; telle personne a des cordes plus hautes; telle autre en a de plus basses; une troisième peut réunir ces deux avantages. C'est au compositeur à s'informer de la véritable étendue de chacune des voix pour les quelles il écrit lorsqu'il a l'intention de les faire brillev.

Personen geschrieben werden, deren Stimmen einen ungewöhnlichen Umfang besitzen.

Über diese letzteren Stimmen kann man nichts bestimmtes sagen; diese Person hat eine schöne Höhe; jene andere eine besondere Tiefe; eine dritte kann beide Vorzüge vereinigen. Es ist die Sache des Tonsetzers, sich zu erkundigen, welches der wirkliche Umfang jeder von den Stimmen ist, für welche er mit der Absicht schreibt, sie glänzen zu lassen.

ZUSATZ DES ÜBERSETZERS.

ÜBER DIE FORMEN UND DEN BAU JEDES TONSTÜCKES.

§. 1. So wie dem Dichter und Schriftsteller die vielseitigste Belesenheit und Kenntniss, nicht nur des klassischen, sondern so viel möglich auch jedes litterarischen Erzeugnisses, das wenigstens zu seiner Zeit von einiger Bedeutung war, nothwendig und zur Pflicht wird, — so muss auch dem Tonsetzer kein musikalisches Werk unbekannt bleiben, auf welches die Zeit bereits den Stempel eines dauernden Werthes aufgedrückt hat, so wenig als er versäumen darf, von jenen Werken der Gegenwart Notitz zu nehmen, welche dem Geschmack, oder der mechanischen Ausübung eine neue Richtung zu geben versprechen. Nur indem er die edlen Gebilde der grossen Meister aller Zeiten in sich aufnimmt und seinem Gedächtnisse einprägt, aber dabei ja nicht die Forderungen seiner Zeit, die Veredlung des Geschmacks, die grösseren Wirkungen neu erfundener oder verbesserter Instrumente vernachlässigt; — nur dann wird seine eigene Fantasie zur Hervorbringung ähnlicher Kunstwerke sich zu begeistern vermögen, und zugleich mit der Zeit fortschreiten.

§ 2. Unter allen musikalischen Instrumenten stehet, auch zu diesem Zwecke, das Pianoforte oben an; nicht nur weil eine sehr grosse Zahl der bedeutendsten Tonwerke von den grössten Tonsetzern eigends für dieses Instrument geschrieben worden ist, sondern weil man auch jede Art von Compositionen auf demselben allein hervorbringen und praktisch studieren, so wie die eigenen Ideen versuchen, und sich von deren Wirkung überzeugen kann. Es ist daher vom grössten Vortheil, wenn der angehende Tonsetzer eine gute Klavierschule durchstudiert hat, und, ohne eben Virtuose auf diesem Instrumente seyn zu müssen, den natürlich angemessenen und ausführbaren Satz auf demselben gut inne habe, und es wenigstens so richtig spiele, dass er nicht die nähere Bekanntschaft mit all den Clavier-Werken der *BACHE, CLEMENTI'S, HAYDN'S, MOZART'S, BEETHOVEN'S*, &.. und der neueren Autoren, entbehren müsse.

§ 3. Die, auf dem Pianoforte solo üblichen Original-Musikwerke sind, nach ihren Hauptgattungen:

a.) **Die Sonate.**
b.) **Das Rondo.**
c.) **Die Variationen.**
d.) **Die Fantasie und das Capriccio.**
e.) **Das Präludium und die Fuge.**
f.) **Alle Gattungen Tanzstücke und Märsche.**

D.C.N.? 4170.

VON DER SONATE.

§. 4. Die *Sonaten*-Form ist unter allen die wichtigste, weil sie nicht nur alle übrigen Gattungen in sich einschliessen, sondern auch fast allen *Instrumental*- ja sogar manchen *Local Compositionen* als Vorbild dienen kann. Das *Trio*, das *Quartett*, das *Quintett*, (mit oder ohne *Pianoforte*) die *Sinfonie*, selbst die *Ouverture* und das *Concert*, haben keinen andern Bau, als jenen der regelmässigen *Sonate*.

§. 5. Die *Sonate* besteht gewöhnlich aus 4 oder 3 von einander unabhängigen Satzen.

1ter **Satz**, bestehend aus einem sich meistens wiederhohlenden, mehr oder minder langen *ersten Theil*, und aus einem, (längeren,) eine kunstmässige und mannigfache Durchführung gestattenden *zweiten Theil*.

2ter **Satz**, bestehend aus einem *Idagio*, *Andante*, oder *Allegretto scherzando*, oder auch aus einem *Thema* mit *Variationen*. Aber stets in ruhigerer Bewegung als der erste Satz.

3ter **Satz**, bestehend aus einem *Menuetto et Trio*, oder *Scherzo*, in mehr oder minder schnellem Zeitmasse, welches sich bis zum *Capriccio* steigern, und jeder musikalischen Laune freien Lauf lässt. Auch *Tanzmelodien* sind hier, so weit es der Charakter des Ganzen erlaubt, anwendbar.

4ter **Satz**. Das *Rondo*, oder *Finale*, welchem auch noch eine langsamere *Introduction* vorangehen kann. Eine im Clavierstyl gearbeitete, mehr oder minder strenge *Fuge* kann hier eben sowohl, wie jede, weiter unten besprochene Gattung des *Rondo*, als *Finale* statt haben.

VOM ERSTEN SATZE DER SONATE IN EINER DUR-TONART.

VOM ERSTEN THEIL.

§. 6. Der Anfang, (dem auch eine langsame entsprechende *Introduction* vorangehen könnte,) kann, meistens in mehr oder minder schnellem *Allegro-tempo*, entweder aus einer kräftigen Phrase, oder aus einem rhythmischen Gesang, oder auch aus einer kurzen Figur, welche dann durch den ganzen Satz als Grundidee durchgeführt wird, bestehen. Der durch denselben ausgedrückte *Charakter*, seyen nun ernsthaft, oder pompös und glänzend, oder sanft und zart, oder schwärmerisch und düster, muss durch den ganzen Satz, soweit der nöthige Ideenwechsel es erlaubt, beibehalten werden. Nach dem Abschluss der Anfangs-Periode, folgt die Fortführung derselben, welche, nach dem festgesezten Plan, mehr oder weniger lang und modulierend seyn kann, bis sie sich zum Mittelsatz (Mittelgesang) hinneigt, welcher nach folgender, für alle Arten musikalischer Compositionen geltenden Grundregel, *in der Dominanten-Dur-Tonart* des Grundtones sich bestimmt aussprechen muss.

§. 7. Es ist bei allen Durtonarten auf die Erfahrung begründet, dass jede Modulation in eine verwandte *schärfere* Tonart, (wo nähmlich bei den mit ♯ bezeichneten, sich die Vorzeichnung um ein ♯ vermehrt, und bei den mit ♭ bezeichneten durch ein ♭ vermindert) das Interesse und die Aufmerksamkeit steigert; während dagegen die Modulation, in *weichere* Tonarten, (also bei verminderten ♯ und vermehrten ♭,) das Gehör gewissermassen wieder abspannt. Daher ist die Modulation in die *Oberdominante*, (zum Beispiel aus *C-dur* nach *G-dur*, aus *B* nach *F*, aus *D* nach *A*, &c.) als ein natürliches, von dem Gehör unwillkührlich gefordertes Gesetz anzusehen, demzufolge jeder erste Theil eines Musikstückes, von welcher Gattung es immer seyn möge, (insofern es nur die Länge eines gewöhnlichen *Themas* übersteigt) in seiner Mitte in die Dominantentonart übergehen, in dieser den Mittelsatz (Mittelgesang) ausführen, und auch in derselben schliessen muss.

Es wäre kaum zu ertragen, wenn z. B. bei einer *C-dur Sonate* der Mittelsatz und Schluss des ersten Theils in *F-dur* wäre.

§ 8. Die Erfindung des Mittelgesangs ist für den Tonsetzer stets eine der schwierigsten Aufgaben: denn er soll neu, ansprechender als alles Vorhergegangene, von diesem auffallend unterschieden, und doch zu demselben passend seyn; aus dem Ganzen natürlich hervorquellend, soll er die durch alle vorhergehenden Modulationen und Cadenzen erregte Erwartung auf eine angenehme und geistreiche Art befriedigen. Meistens sind diejenigen Mittelgesänge die gelungensten, welche die Fantasie des Tonsetzers ihm gleich bei der Erfindung des ersten Hauptthema's eingibt.

§ 9. Eben so ungezwungen muss auf den Mittelgesang die Fortsetzung folgen, welche entweder durch energische oder glänzende Figuren, bei welchen jedoch auch ein neuer Gesang zum Grunde liegen kann, oder durch eine interessante Durchführung des Hauptthema's, dem Schlusse des ersten Theiles zueilt, wo nach einer vollkommenen Cadenz noch eine kürzere Melodie angebracht und sodann die Wiederhohlung des ersten Theils vorbereitet werden kann. Wenn in dieser Durchführung auch selbst fremde Modulationen anwendbar sind, so müssen sie doch nur vorübergehend seyn, und die Dominanten-Tonart immer vorherrschen lassen.

VOM ZWEITEN THEIL.

§ 10. Wenn der Tonsetzer im ersten Theil einer regelmässigen Sonate sich durch die vorgezeichneten Formen etwas gebunden fühlen muss, so hat er dagegen im zweiten Theil ein um so weiteres Feld zur Entwicklung seiner Jdeen, Durchführung der bereits vorhandenen Motive, Einwebung von neuen Gedanken und Modulationen, und, im Fall die Sonate im brillanten Styl geschrieben ist, von interessanten Passagen. Allein man wähne ja nicht, sich hier ungebunden einer regellosen Fantasie überlassen zu dürfen. Der Bau des zweiten Theils, bis zum Wiedereintritt des Hauptthema's, muss ein wohlgeordnetes Bild, eine folgerechte Auseinandersetzung der im ersten Theil angedeuteten Empfindungen, mit stets gesteigertem Interesse und mit ungezwungener, zu rechter Zeit berechneter Herbeiführung des ersten Anfangs, darstellen. Ein willkührliches Herumirren in fremden Tonarten, ein bloss fantastisches Durcheinanderwerfen der Motive und Passagen, oder das Einflechten von fremden Jdeen, die, nicht zum ganzen gehörend, nur die Gedankenfolge zerstreuen; — alles dieses würde nicht das symetrische Gemälde bilden, das den zweiten Theil als ästhetisches Kunstgebilde auszeichnen soll, und worin besonders *MOZART* und *BEETHOVEN*, in ihren *Sonaten*, *Trios*, *Quartetten*, *Sinfonien*, &... so vollendete Muster aufgestellt haben.

§ 11. Obschon in Rücksicht der, im zweiten Theil des ersten Satzes anwendbaren Ausweichungen es für den Tonsetzer allerdings das Ehrenvollste wäre, wenn er, zur Steigerung des Interesse, keiner andern Modulationen bedürfte, als jener naturgemässen, die im ersten Theile dieses Werkes (Seite 65) angezeigt sind, und die, *bei gehaltvollen und wohlgeordneten Jdeen* selbst zu den mannigfachsten Durchführungen hinreichen, so können doch auch Übergänge in entferntere Tonarten, (ja selbst in die fremdartigsten) statt finden, insofern sie wirklich angenehm überraschend, die Gesammtwirkung nicht störend, und mit einer ungezwungenen Rückkehr in die Haupttonart versehen sind. Ein besonderer, die Aufmerksamkeit spannender Reiz kann in die, zu dem Hauptmotif wieder zurückführenden letzten Takte gelegt werden, wenn sie wohl vorbereitet worden sind.

§ 12. Jst man endlich bei dem Hauptthema wieder angelangt, so wird es, ohne unnöthige Verlängerungen, wiederhohlt, nach einer Cadenz der Mittelgesang *in der Grundtonart*, und nach ihm die, im ersten Theil schon vorgekommenen Passagen, (jedoch besser mit einigen Veränderungen) wieder vorgeführt, worauf bei *Sonaten* von grösserer Ausdehnung noch ein besonderer Schlusssatz hinzugefügt werden kann, der das Ganze, entweder kräftig, oder leise verschwebend, endigt.

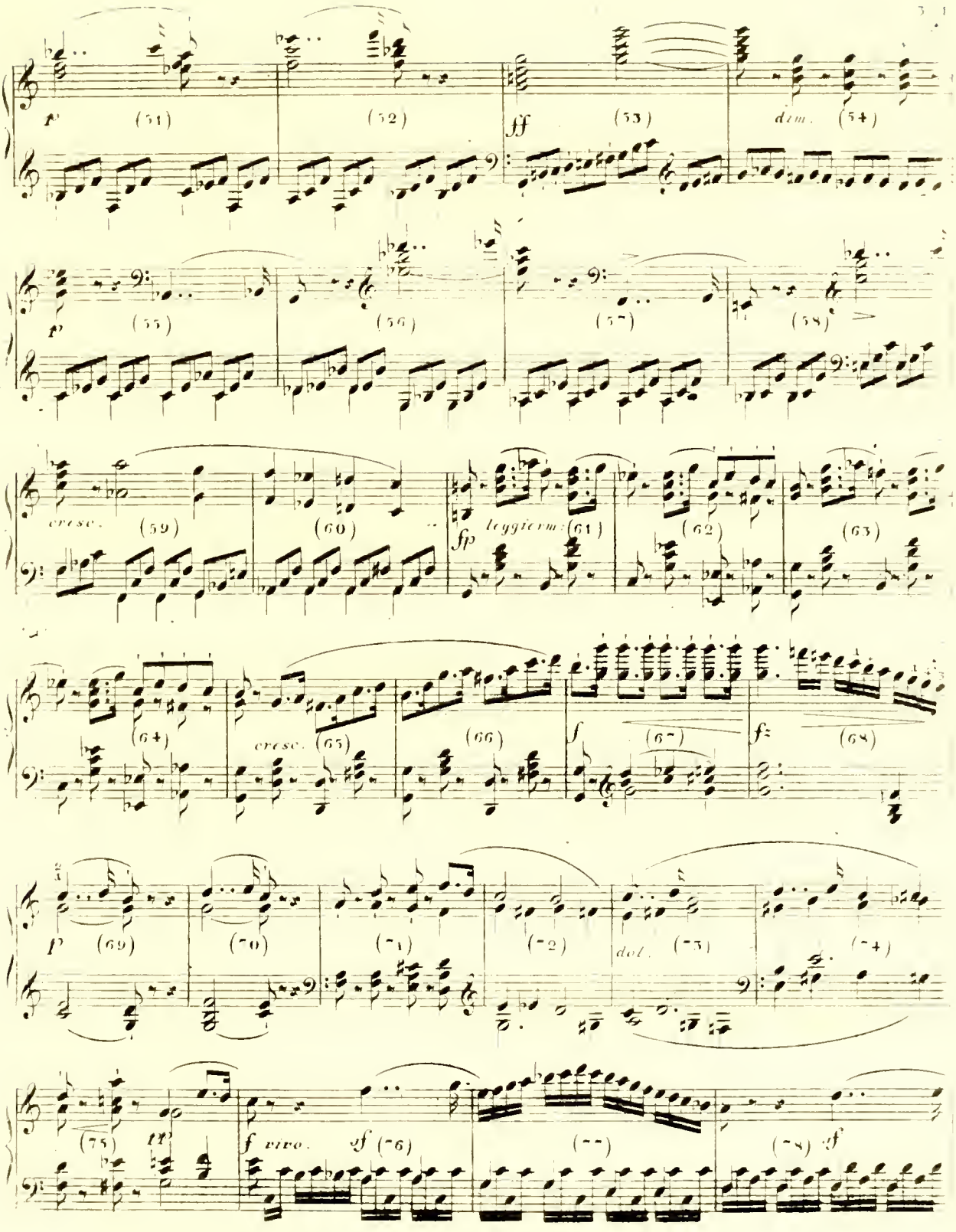
D.ed C.N° 4170.

§ 13. Die Länge des ganzen ersten Satzes kann verschieden seyn, je nachdem man eine gros- oder mittlere, oder kleine *Sonate*, (im letzten Falle *Sonatine* genannt) schreiben will. Nur muss der Tonsetzer wohl beachten, dass eine grössere Ausdehnung nicht sowohl durch eine grossere Anzahl von verschiedenartigen Ideen hervorgebracht werden soll, sondern von der grösseren *Bedeutenheit* derselben, und der Anlage und Durchführung des Ganzen, so wie von dem stets sich steigernden Interesse abhängt; und der Compositeur muss ja wohl bedenken, dass eine *lange Sonate*, desshalb noch keine *grosse* sey. Es ist eine seltene und doch so nothwendige Eigenschaft eines Tonsetzers, die theils durch einen angebornen Takt, theils durch lange Erfahrung erst erlangt werden kann: *zu rechter Zeit aufzuhören zu wissen*. Die *Langeweile* ist für jedes Tonstück die gefährlichste Klippe. Indessen gibt es auch wieder Fälle, wo eine, sonst gelungene, Composition ohne Wirkung bleibt, weil sie zu schnell und unerwartet abschnappt.

§ 14. Folgende *Sonatine* (erster Satz) wird, durch die beigefügten Anmerkungen, dem Schüler alles bisher Gesagte anschaulicher machen.




dol.
(22)
(23)
(24)
(25)
(26)
cresc.
(27)
p
(28)
f
(29)
(30)
(31)
p
(32)
cresc.
(33)
(34)
f
(35)
sf
(36)
sf
p
dol.
(37)
(38)
pp
(39)
(40)
cresc.
(41)
tr
(42)
f
(43)
(44)
ff
(45)
(46)
dim.
p
(47)
(48)
ff
(49)
(50)
dim.


p (51) (52) ff (53) dim. (54)
p (55) (56) (57) (58)
cresc. (59) (60) fp leggierm. (61) (62) (63)
(64) cresc. (65) (66) f (67) f (68)
p (69) (70) (71) (72) dol. (73) (74)
(75) ff f vivo. sf (76) (77) (78) sf


(79)
sf
(80)
sf
dim.
(81)
p
(82)
(83)
(84)
dol.
(85)
(86)
(87)
(88)
(89)
(90)
(91)
f
(92)
(93)
p dol.
(94)
(95)
cresc.
(96)
(97)
f
(98)
tr
f
(99)
p
(100)
(101)
(102)
pp
(103)
(104)
ca
(105)
lan
do.
(106)
ppp
(107)

ANMERKUNGEN ZU VORSTEHENDER SONATINE.

§ 15. Diese *Sonatine* hat, ihrer Anlage nach, einen ruhigen *Charakter*, der nur einigemal durch schnellere Figuren und Passagen aufgefrischt wird. Sie ist auf das einfache Motiv:  gebaut, welches in beiden Theilen häufig in verschiedenen Lagen wiederkehrt, und also gewissermassen durchgeführt wird.

§ 16. ÜBER DEN ERSTEN THEIL.

Die ersten 8 Takte bilden, in einer vollständigen Periode, das Thema. Da es mehr harmonisch, melodiös ist, so könnte, bei vorhabender grösseren Ausdehnung des Ganzen, noch eine Melodie hinzukommen, die sich stets in der Haupttonart fortbewegte, ehe die modulierende Fortsetzung nachfolgt.

Von Takt 9 beginnt die Fortsetzung, welche aus dem 1ten und 4ten Takt des Thema gebildet, nach *f moll* (11 und 12ter Takt) dann nach *G dur* (13 u. 14 T.) also nach den nächstverwandten Tonarten, moduliert, und im 15ten Takt schon den Übergang in die *Dominante* bestimmt angibt. Man könnte in jeder dieser Tonarten sich länger aufhalten, oder noch weitere Modulationen hinzufügen, in sofern nur die dabei entwickelten Ideen keine Lückenbüsser sind, oder die Aufmerksamkeit des Hörers auf den erwarteten Mittelsatz nicht zu lange täuschen.

Von T: 16 bis 21 ist die Cadenz, um in den Mittelgesang überzugehen. Bei grösseren Sonaten kann diese Cadenz entweder durch Passagen glänzender, oder durch anziehende Verwicklungen interessanter werden.

Von T. 22 bis 28 ist der einfache Mittelsatz, welcher aber bei grösseren *Sonaten* entweder wiederhohlt, (und hiebei allenfalls verziert) oder dessen Melodie weiter ausgeführt werden könnte.

Die Takte 29 bis 36 enhalten die, den Schluss herbeiführenden Passagen, wobei das Hauptmotif wieder zum Grunde gelegt worden ist. Hier steht dem Tonsetzer das Feld entweder für glänzende Passagen oder kräftige, ausgearbeitete Perioden offen, in denen auch diejenigen Ausweichungen anzubringen sind, welche das Ohr und Gefühl nicht zu weit von der festen Tonart und vom Hauptcharakter entfernen. Diese Schlusspassagen eines jeden Theils bilden in den neueren brillanten *Pianoforte-Compositionen* (wie *Sonaten*, *Rondo's*, *Trio's*, *Quartetten*, *Concerten*, &:..) einen eigenthümlichen Bau, der nicht bloss in einer willkührlichen Anhäufung von schwierigen Figuren besteht, sondern eine folgerechte und geschmackvolle Aneinanderreihung derselben, bis zum glänzenden Schlusse erfordert, und wovon man in *Hummels*, *Moscheles*, *Kalkbrenners*, &:.., grösseren Clavierwerken (mit und ohne Begleitung) die besten Muster findet.

Von Takt 37 bis 44 folgt noch ein kleiner, an die Takte 16–19, (der Einheit wegen) erinnernder Schlussgesang und der kräftige, kurz abgebrochene Schluss des ersten Theils, welchem bei der Wiederhohlung des ersten Theils, das Hauptthema wieder ungezwungen nachfolgt. Man kann dieses Letztere jedoch auch durch Übergangs-Noten, oder durch ein *Rallentando* und selbst durch eine Haltung auf der *Dominanten-Septime* wieder nachfolgen lassen.

§ 17. ÜBER DEN ZWEITEN THEIL.

Der vorletzte (43ste) Takt des ersten Theils leiht in dieser Sonatine seine kleine Figur zur Fortsetzung des zweiten Theils, welche mit Anklängen an das Hauptthema, eine Phrase von 4 Takten bildet, die sich dreimal, in verschiedenen nicht zu weit entfernten Tonarten, bis zum 54sten Takt, wiederhohlt. Eine mehr als dreimalige Wiederhohlung solcher modulierenden Phrase wäre schon zu viel, und, auch das drittemal kann, (wie hier auch der Fall ist) schon eine Abkürzung oder Veränderung eintreten. Diese Abkürzung geschieht hier mit Vorbedacht, um (Takt 55) nach *As dur* zu übergehen, welches, durch seine nahe Verwandtschaft mit *C-moll*, einen natürlichen Übergang zur Haupttonart und zum *Thema* bildet. Nachdem in den Takten 55–60 noch das Hauptmotif mit mehr Bestimmtheit

ins Gedächtniss zurückgeführt worden, deutet der übermässige Sext-Accord auf *As* (Takt 60) die Rückkehr in die Dominante der Grundtonart bestimmt an, wo das *(verkürzte)* Hauptthema noch eine Halb-Cadenz bildet, worauf (Takt 69) der Anfang der *Sonate* wieder eintritt.

Bei grösseren *Sonaten* kann der zweite Theil, nach einer bestimmten und vorbereitenden Cadenz, entweder den Mittelgesang, oder ein neues, aber passendes Thema, in einer mehr oder minder entfernten Tonart aufnehmen, und, wo möglich mit dem Hauptmotiv verflechten. Aber immer muss die Einheit, Rundung und Ungezwungenheit dabei wohl beachtet werden.

Von Takt 69 bis 75 folgt das Hauptmotif, aber der Abwechslung wegen mit einigen Änderungen in der harmonischen Begleitung, worauf (Takt 76) eine etwas belebtere Fortsetzung in der Unterdominante zu einer verkürzten Cadenz in der Oberdominante der Haupttonart, sodann zu dem (gleichfalls etwas veränderten Mittelgesang (Takt 85–91,) und endlich, nach einer Schlusspassage zu der kleinen beruhigenden Haltung auf der Tonica (Takt 101–104) und zu dem sanften Schlusse führt, der hier dem ruhigen Charakter des ganzen Satzes angemessener ist, als es ein kräftiger wäre.

BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE AUSNAHMEN VON DEN VORHERGEHENDEN GRUNDSÄTZEN.

§ 18. Es ist vorhin gesagt worden, dass der Mittelgesang des ersten Theils eines Musikstückes stets in der Dominanten-Tonart vorkommen müsse.

Beethoven, und nach ihm mehrere neuere Autoren haben indessen durch Abweichungen von dieser Regel die Wirkungen dieser Modulation auf bemerkenswerthe Art zu steigern gewusst, indem, z. B. der Erstere, in vielen seiner *Sonaten*, &... aus der *(dur) Tonica* in die *Obermediante* (also in die grosse *Terz*, z. B. aus *C dur* nach *E dur*, aus *G dur* nach *H dur*,) modulierte, und in dieser, so entfernt scheinenden Tonart den Mittelgesang und Schluss des ersten Theils ausführte. Eben so findet man in einem andern seiner Werke die Ausweichung nach der *Untermediante*, (als z. B. von *C dur* nach *A dur*, oder von *B dur* nach *G dur*, &...).

Natürlicherweise kann nur der sehr erfahrene Tonsetzer sich solche Ausnahmen erlauben, und zwar auch nur dann, wenn die Anlage und die Ideen sich dazu willig fügen. Wir geben hier den Abriss des ersten Satzes der grossen *C dur Sonate* von Beethoven, op. 53, welche auf diese Art componirt ist, und setzen dabei voraus, dass der Schüler denselben mit dem Original vergleiche, indem er auf diese Art den harmonischen Bau so wie den Ideengang dieses grossartigen Werkes auf sehr belehrende Weise übersehen und studieren kann.

Harmonischer Grundriss der Sonate von Beethoven, op. 53.




21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
cresc.
f
31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
dim:
p
41 42 43 44. 45 46 47 48 49 50
cresc.
f
51 52 53 54 55 56 57 58
cresc.
dim:
cresc.
59 60 61 62 63 64 65 66 67 68
f
69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79
fp
80 81 82 83 84 85 86 87 88 89
dim:


90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
pp
cresc:
101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111
pp
cresc:
112 113 114 115 116 117 118 119 120 121
f
122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133
134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144
ff
dim:
p
pp
145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156
cresc:
f
pp
157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167
cresc:
f
dim:

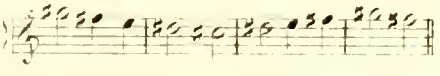

168 169 170 171 172 173 174 175 176 177
tr
178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188
cresc.
f
189 190 191 192 193 194 195
dim.
p
196 197 198 199 200 201 202 203 204
205 206 207 208 209 210 211 212
cresc.
213 214 215 216 217 218 219
f
ff
220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231


232 233 234 235 236 237 238 239 240
fp
241 242 243 244 245 246 247 248 249 250
pp
ff
251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261
p
ff
p
cresc.
f
fpp
262 263 264 265 266 267 268 269 270 271
cresc.
272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282
f
p
283 284 285 286 287 288 289 290 291
ritard.
pp
292 293 294 295 296 297 298 299 300
in tempo.
cresc.
f
ff

ANMERKUNGEN ZUR VORSTEHENDEN SONATE.

§ 19. Dieser, den Ideen so wie der Ausführung nach, grosse erste Satz enthält, (die Wiederhohlung des ersten Theils mitgerechnet) 385 Takte (im $\frac{4}{4}$ Takt), und obschon im raschen Tempo zu spielen, ist er von bedeutender Länge, welche in einem *Solo*-Werke noch zu überschreiten, selten rathsam wäre. Um den wichtigen Fehler zu grosser Ausdehnung und daher entstehender Ermüdung der Zuhörer zu vermeiden, ist es sehr vortheilhaft, wenn der angehende Tonsetzer auf die Zahl der Takte und die (nach Minuten zu bemessende) Länge jedes Satzes wohl Rücksicht nimmt.

§ 20. Nicht minder bedeutend ist folgende zweite allgemeine Bemerkung: Die vorliegende *Sonate* ist, (im *Original*) eine der glänzendsten, brillantesten und auch schwierigsten Beethovens. Wenn man nun dagegen, in demselben Tempo, den obigen genauen Grundriss ruhig durchspielt, wie rein und edel ist der ganze Harmonien-Bau! er könnte sich gehörig für den Singechor gesetzt, sogar zu einem ernst ruhigen Kirchensatze vollkommen eignen. Auf diesem klassischen Grunde ruhen Beethovens sämmtliche Werke, und wir können dem Schüler schwerlich etwas Nützlicheres anrathen, als recht viele derselben auf diese Art in allen ihren Grundaccorden zu Papier zu bringen, und auch, auf einer solchen Grundlage, zur Übung, mit Beibehaltung der Taktzahl und aller Harmonien, eigene Tonstücke zu komponieren, wobei jedoch der Gesang und die Passagen durchaus verschieden von der Original-Composition seyn müssen.

§ 21. Nachdem in obiger *Sonate* durch die ersten 21 Takte das bedeutungsvolle Thema durch die immer währende Steigerung den Zuhörer hinreichend gespannt hat, wendet sich die Modulation, (Takt 22) plötzlich, und mit gutem Vorbedacht nur in einem einzigen, ausserhalb dem Rhythmus liegenden Takte, durch den übermässigen Sext-Accord über dem Grundtone C, nach der Dominante von *E moll*, worauf die bemessene *Cadenz* den *Choral*-ähnlichen schönen Mittelgesang in *E dur* eintreten lässt, welcher, *wie so viele Ideen Beethovens*, seine Melodie aus der reinen diatonischen Scala entnommen hat; nähmlich:  und welcher, bei seiner Wiederhohlung, in *Triolen* angemessen variert wird. Die ihm nachfolgende harmoniöse Imitation (von Takt 50 bis 58) schliesst sich, ohne weitere fremdartige Modulationen, an die brillante Schlusscadenz an, worauf (Takt 74 bis 85) der Übergang nach *E moll* die Wiederkehr des Hauptthemas natürlich und angenehm vorbereitet.

§ 22. Die Durchführung des zweiten Theils ist (von Takt 86 bis 112) auf das Hauptmotif, und (von Takt 112 bis 141) auf die Imitation aus dem ersten Theil, in sehr interessanten und doch natürlichen Modulationen gegründet, worauf die immer steigernde Haltung auf der Dominante das Thema wirkungsvoll herbeiführt. Von da an ist der erste Theil in allen seinen Haupttheilen genau wieder gegeben, mit Ausnahme einiger, die Aufmerksamkeit noch mehr spannender Zusätze zum Hauptthema, und mit einem schnelleren Übergang in die Grundtonart nach dem, hier in *A dur* (also der Unter-Mediante) geführten Mittelsatz. Vom Takt 243 beginnt der Schlusssatz, der nach schöner Durchführung des Hauptmotifs, nach einer brillanten Schlusscadenz und einigen beruhigenden Anklängen an den Mittelgesang, das Ganze kräftig und glänzend beschliesst.

Die bewunderswerthe Einheit und Symmetrie dieses ganzen Satzes beruht auf folgenden Ursachen:

1tens ist er nicht mit zuviel verschiedenen Melodien überladen; denn er besteht nur aus 4 Ideen; (nähmlich das Hauptmotif, der Mittelsatz, die ihm nachfolgende Imitation und der Schlussgesang.)

2tens ist die, stets passende Wahl der Ideen schön aneinander gekettet.

3tens sind die Modulationen ungezwungen und rhythmisch durchgeführt.

4tens hat jede Periode die ihr angemessene Länge.

D-ASCH-41170

5^ten ist der Charakter des Ganzen vom Anfang bis zum Schluss getreu gezeichnet und beibehalten.

§ 23. VON DEN SONATEN IN MOLLTONARTEN.

Der Bau des ersten Satzes einer *SONATE in einer Moll-Tonart* unterscheidet sich von jenem im *Dur*-Tone auf keine andere Art, als dass der Mittelgesang in der Ober-Mediante, (also in der nächst-verwandten, gleich-bezeichneten Tonart,) ausgeführt wird, und der erste Theil ebenfalls in derselben Tonart abzuschliessen ist. (Also ist in einer *Sonate* in *C moll* der Mittelsatz und Schluss des 1^ten Theils in *Es dur*, in einer *Sonate* in *Fis moll*, in *A dur* zu setzen, &...). Ausserdem kann man nach dem *Dur*-Mittelsatze, in die Oberdominante der Haupttonart, (jedoch *moll*, z.B. aus *C moll* nach *G moll*, aus *Fis moll* nach *Cis moll*, &...) ausweichen, in derselben alle, dem Mittelsatz folgenden Passagen, und endlich den Schluss des ersten Theils ausführen. Endlich kann man unmittelbar nach dem Hauptthema sogleich nach der *Moll*-Oberdominante modulieren und in derselben auch den Mittelsatz nebst allem Übrigen setzen. Dieses eignet sich aber nur für *Sonaten* von besonders ernstem, düsterem oder klagendem *Charakter*, da man da aus den *Moll*-Tonarten gar nicht herauskommt. In Hinsicht des 2^ten Theils der *Moll-Sonate* ist nur zu erinnern, dass, nach Wiederkehr des Hauptthèmas, der darauf folgende Mittelsatz in der Haupttonart, (*moll* oder *dur*) ausgeführt werden muss.

§ 24. Da die Moll-Tonarten überhaupt einen ernsteren, oft traurigen Eindruck auf den Hörer machen, so hat der Tonsetzer, bei Instrumental-Compositionen überhaupt, wohl darauf zu achten, dass die Ideen nicht ins Weinerliche oder Harte und Grässliche ansarten, und in Molltönen mehr auf grossartige als auf klagende Wirkungen zu sehen. Daher ist der Mittelsatz in einer Dur-Tonart stets ansprechender, und wird vom Gehör als ein Bedürfniss erwartet.

VOM 2^ten SATZ EINER SONATE, oder VOM *ADAGIO, ANDANTE*, &...

§ 25. Der zweite Satz einer *Sonate* kann seyn:

a.) Ein *Grave, Largo, Adagio*. Also im sehr langsamen Zeitmass, wonach die Ideen gebildet werden müssen, um weder in ungleiche und überfüllte Bewegungen, noch in schleppende Ausdehnung zu fallen. Der *Charakter* eines solchen Stückes ist meistens ernst oder sentimental, grossartig oder düster, klagend oder feierlich. Der Bau desselben, (so wie aller andern Arten) ist insofern derselbe wie der des ersten Satzes, als auch hier nach dem Thema eine Fortsetzung, ein Mittelgesang (in der Dominante) eine weitere Fortsetzung und der Schluss des ersten Theils, und allenfalls eine Repetition desselben, jedoch alles in kleinerem Massstab, statt findet. Der 2^te Theil gestattet ebenfalls eine kleine Durchführung, wonach entweder wieder das Hauptthema, oder sogleich der Mittelsatz eintreten kann. Die zahlreichen Muster, die man von dieser Gattung bei *Haydn, Mozart, Beethoven* und so vielen neueren Tonsetzern findet, überheben uns der Mühe hierüber mehr zu sagen, da überdiess der Schüler nun die Art des Zergliederns bei jeder Compositions-Gattung kennt.

b.) Die *Andante's, Romanzen, Allegretto's*, &... lassen einen heiteren, leichteren, mitunter auch scherzhaften *Charakter* zu, und können schon als eine kleinere Art von *Rondo's* behandelt werden. Im anmuthig scherzenden Styl hat auch *Beethoven* vorzüglich schöne Muster aufgestellt.

§ 26. Wenn der erste Satz einer *Sonate* in *moll* ist, so muss schicklicherweise der zweite Satz in *dur* seyn; wogegen nach einer *Dur-Sonate* der zweite Satz beliebig *dur* oder *moll* seyn kann. Der 3^te und 4^te Satz nach Belieben *dur* oder *moll*, nur dürfte, nach dem ernsten ersten Satze, ein allzumunteres leichtes *Finale* oft zu sehr abstechen.

VOM 3^ten SATZ EINER SONATE, oder VOM *MENUETT, SCHERZO*, &...

§ 27. Der eigentliche Mennett, den man als 3^ten Satz einer Sonate beifügen kann, braucht von dem wirklichen Tanzstücke gleiches Namens gar nicht, höchstens durch eine beigefügte *Coda*, unterschieden zu seyn, und jeder gewöhnliche Mennett kann hiezu, in Rücksicht der Form, als Modell dienen.

Sobald aber dieser Satz mit einem schnelleren Tempo bezeichnet ist, so wird er ein eigentliches *Scherzo*, welches in neuerer Zeit, oft bis zum schnellsten *Prestissimo* gesteigert, zu einer bisweilen sehr ausgedehnten, kunstreich verwebten, bald ernst, bald launig, ja sogar barokk durchgeführten Compositionsart erwachsen ist, die bereits eine eigene, sehr interessante Gattung bildet, und durch die ihr eigenthümliche Munterkeit die ernste, durch den vorgehenden 2ten Satz hervorgebrachte Stimmung wieder zu beleben geeignet ist.

Kurze, fassliche Jdeen, eine gewisse Leichtfertigkeit in deren Zusammenstellung, ein klarer Rhythmus, pickante Sätze, eine interessante Führung des Motifs im 2ten Theil, ein angenehmes *Trio*, (*Alternativo*) wo selbst die Walzerform in ihrer edleren Gestalt zulässig ist, Laune und Muthwille, (in fern er nicht die Grenze des ästhetisch Schönen übersteigt,) — diess sind die Eigenschaften, welche ein Tonstück dieser Art charakterisieren. Auch hier liefern die *Sonaten*, *Quartetten*, *Sinfonien Haydns Mozarts*, *Beethovens*, und mehrerer Neueren die schönsten Muster, deren Studium dem Schüler über die technische Ausarbeitung dieser Compositions-Gattung keine Zweifel lassen werden.

VOM 4ten SATZ DER SONATE oder VOM *RONDO*, (*FINALE.*)

§ 28. Das Schlussstück einer *Sonate* (oder eines *Trio*, *Quartetts*, einer *Sinfonie*, u.s.w.) muss den vorhergehenden Sätzen nicht nur an Gehalt der Jdeen und Ausarbeitung entsprechen, sondern auch in Rücksicht des Charakters nicht geradezu im Widerspruche stehen. Entweder ein rascher Gang, oder anmuthige Jdeen, oder eine interessante Führung müssen es würdig an alles Vorhergehende anreihen. Die zu einem Rondo geeigneten Motive und Jdeen sind aber von jenen eines ersten Satzes wohl zu unterscheiden. Selten wird ein, zum Rondo wohlgeeignetes Thema, als Anfang eines ersten Satzes passend seyn; und eben so wenig umgekehrt. Man nehme z.B. folgende 4 Motive:



D. et C. N? 41?0.

Und man wird bald finden, dass A und C zum Anfang eines ersten Satzes, und B und D zu dem eines Rondo natürlich geeignet sind. Ein Gleiches gilt von den Mittelsätzen, (welche übrigens eben so gut beim *Dur-Thema* nach der Dominanten-Tonart, wie im ersten Satze modulieren müssen, so wie im Allgemeinen der harmonische Bau so ziemlich derselbe bleibt.) Der Unterschied ist, dass im ersten Satze die Motive bestimmter und abgeschlossener erscheinen müssen, als es, verhältnissmässig, im *Rondo* der Fall seyn darf.

§ 29. Das eigentliche Rondo besteht aus drei, (oder auch vier) Hauptsätzen.

a.) Aus dem Thema, welches auch, (wie etwa das Thema zu *Variationen*) aus zwei Theilen besteht kann, wovon der erste in der Dominanten- und der zweite in der Tonica-Tonart vollständig abschliesst. Dieses Thema muss im ganzen Stücke wenigstens dreimal vollständig, (jedoch allenfalls mit Veränderungen) vorkommen, da die Natur des Rondo (von der französischen Dichtungsart: *Rondeau*, abgeleitet,) dieses zur Pflicht macht.

b.) Aus der ersten Fortsetzung, welche, wie bei der Sonate, sich an das Thema anschliesst, und so wie dort, zu einem Mittelsatz, und dessen Fortführung leitet, bis, nach einem vollständigen Schluss in der Dominanten-Tonart, oder auch nach einer Cadenz auf der Dominanten-Septime der Grundtonart, das vollständige Thema wieder eintritt.

c.) Aus der zweiten Fortsetzung, (oder Hauptperiode) welche, unmittelbar nach Abschluss des wiederkehrten Themas, in einer verwandten Tonart einen neuen zweitheiligen Satz bilden kann. Wenn z. B. das *Rondo* in *C dur* beginnt, so kann dieser neue Satz in *C moll*, oder in *F dur*, oder in *A moll*, oder auch in halbverwandten Tonarten, wie *F moll*, und *As dur*, gesetzt werden. Am wenigsten schicklich aber in der Dominanten-Tonart, (*G dur*,) weil in derselben schon der Mittelsatz der ersten Hauptperiode vorkommen musste. Entweder unmittelbar nach diesem Zwischensatze, oder nach einer modulierenden Durchführung, folgt wieder das Hauptthema, welchem sogleich der Schluss, oder (bei grösserer Ausdehnung,)

d.) die vierte Fortsetzung folgen kann, zu welcher eine Durchführung der früheren Mittelsätze den geeignetesten Stoff liefern kann, und sodann eine entsprechende Cadenz den ganzen Satz beschliesst. Die Werke der obenangeführten Tonsetzer liefern dem Schüler hinreichende Muster über alle Formen dieser Gattung.

§ 30. Das Rondo hat, besonders in der neueren Zeit, einen selbstständigen Charakter gewonnen, indem unter diesem Titel eine grosse Zahl von Musikstücken, mit und ohne Begleitung, erschienen sind und eine grosse Beliebtheit erlangt haben. Der Bau desselben bleibt in diesem Falle unverändert, nur dass er sodann eine grössere Ausdehnung, auch mehrfache Durchführungen, abwechselnde melodiöse oder brillante Perioden, und auch eine mehr oder minder lange, vorbereitende Introduction zulässt.

§ 31. Diese Introduction, (Einleitung) kann, meistens im langsamen Zeitmass, ungefähr den Bau des ersten Theils eines *Adagio* oder *Andante* haben, und entweder aus Anklängen auf die Motive des nachfolgenden Rondo's, oder aus ganz eigenthümlichen Ideen entworfen seyn. Nur muss der Charakter derselben mit jenem des nachfolgenden Rondo-Satzes nicht in zu grellem Widerspruche stehen. Es ist ein unschicklicher Missbrauch der musikalischen Effekte, wenn, z. B. einem leicht tändelnden Rondo, eine schwülstige, beinahe tragische Erwartungen erregende, Introduction vorangeht.

VON DEN VARIATIONEN, VON DER FANTASIE UND DEM CAPRICCIO, &...

§ 32. Da ich in meiner *Fantasieschule*, (Op. 200. Wien, bei A. Diabelli u. Comp.) welche sich an dieses Werk unmittelbar anschliesst, bereits alles Nöthige über diese Gattungen der Composition entwickelt habe, so verweise ich den Schüler, um unnöthige Wiederhohlungen zu vermeiden, auf ein aufmerksames Studium jenes Werkes.

VON DEN TANZSTÜCKEN.

§ 33. In Rücksicht des technischen Baues eines Tanzstückes ist die Beobachtung des Rhythmus [2] die Hauptsache. Ein Walzer, oder ein Contratanz, z.B., welcher, statt den ihm zugehörigen 8 oder 16 Takten in jedem Theil, deren eine *ungleiche* Zahl (etwa 7, oder 9, oder 13) enthielte, wäre ein unbrauchbares Unding. Nicht minder sind alle Modulationen zu meiden, welche die Fasslichkeit der Melodie stören.

Der erste Theil jedes Tanzstückes kann entweder in der Tonica- oder in der Dominanten-Tonart, oder auch wohl in den beiden nächstverwandten Moll-Tonarten schliessen. (z.B. im letzten Falle aus *C dur* in *A moll* oder *E moll*).

Der *Menuet* und die *Polonaise* gewähren, in ihrem ruhigen Zeitmasse, dem Tonsetzer mehr Gelegenheit zu edleren Melodien und selbst zu einer interessanteren Harmonieführung. Wenn das Thema einer *Polonaise*, u.d.gl. zu einem Rondo benützt wird, so bleibt nur das Thema in seinem bestimmten *Charakter*, und die Ausarbeitung ist wie bei jedem andern Rondo.

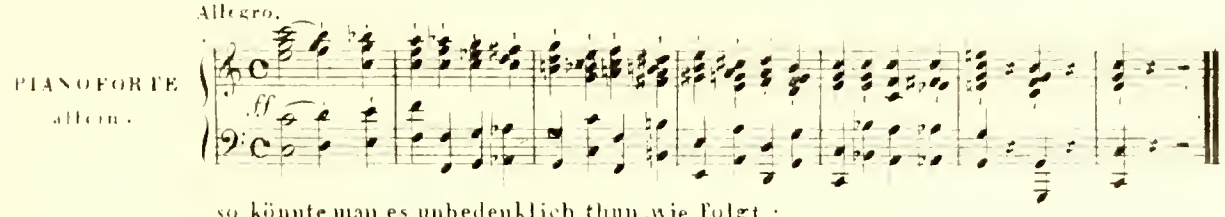
VON DEM PRÄLUDIUM UND DER FUGE.

§ 34. Die Kunst des Fugensatzes wird in diesem Werke in den letzten Theilen vollständig erörtert, und bedarf hier also keiner ferneren Erwähnung.

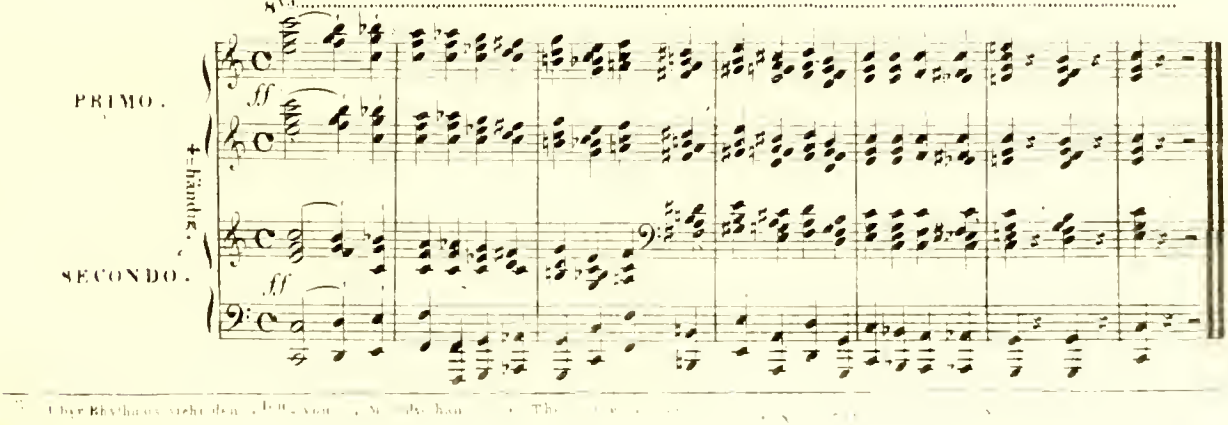
VON DEM 4-HÄNDIGEN SATZE AUF DEM PIANOFORTE.

§ 35. Wenn bei dem Solo-Satz auf dem Pianoforte bei der Stimmenführung sehr viel Rücksicht auf das beschränkte Spann-Vermögen der beiden Hände genommen werden muss, so fällt dieses bei dem weit vollstimmigeren, jetzt so beliebten und ausgebildeten 4-händigen Satz weg, da dem Tonsetzer der ganze Umfang des Fortepiano's nebst einer vollständigen Begleitung der Mittelstimmen zu Gebothe steht.

Alle Regeln, welche im dritten Theil dieses Werkes über den 4-, 5-, 6-, 7- und 8-stimmigen Satz und die dabei anwendbaren Verdopplungen gegeben worden sind, lassen sich auch auf die 4-händigen Tonstücke anwenden, und wenn die gegebene Harmonie an sich, (sey sie nun 2-, 3-, 4- oder mehrstimmig), streng richtig ist, so kann sie, wie im Orchester, nach Belieben verdoppelt und verdrei- oder vervierfacht werden. Nur ist es, der Wirkung wegen, besser, wenn der Bass nur in einer Octave verdoppelt wird, da eine Doppel-Octave die oberen Stimmen auf dem Pianoforte zu sehr übertönt. Wenn es also z.B. nöthig wäre, folgende Stelle so vollstimmig als möglich für 4 Hände zu setzen:



so könnte man es unbedenklich thun, wie Folgt:



[2] Über Rhythmus siehe den „Ver[illegible]“, Mu[illegible]han[illegible] Th[illegible]

Der durch Octaven verdoppelte Bass ist hier kräftig genug, um die oben stehende dreifache Harmonie zu tragen. Nur darf er mit keiner der Oberstimmen nach einander folgende Octaven in gerader Bewegung machen. Wenn, z.B., im dritten Accorde des ersten Taktes zu dem C, G, B, auch noch ein E in einer der Oberstimmen beigefügt würde, so wäre es schon ein Fehler. Und dieses gilt bei allen *Verdopplungen* im 4-händigen Satze, sowohl in festen Accorden wie in Passagen und im gebrochenen Accompagnement. Schreibt man hingegen einfach 4-stimmig, so gilt die strenge Stimmenführung hier sowohl wie im *Violinquartett*.

ÜBER PIANOFORTE-COMPOSITIONEN MIT BEGLEITUNG.

§ 36. Zu Sonaten mit Begleitung eines einzelnen Instrumentes (*Duo's*) nimmt man zu dem Pianoforte gewöhnlich die Violine, oder das Violoncell, oder Flöte, Waldhorn, Clarinette, und überhaupt jedes im Salon schicklich ausführbare Instrument.

Der Bau aller Sätze eines solchen *Duo's* ist von jenem der Solo-Sonate in Nichts unterschieden. Das hinzugefügte Instrument kann entweder untergeordnet, (nur begleitend) oder mit dem Pianoforte concertierend seyn. Im ersten Falle gibt man dem Begleitungs-Instrumente nur abwechselnd die einfacheren und leichteren Stellen und Gesangsperioden; im zweiten Fall aber werden die Schwierigkeiten zwischen Beide getheilt.

Ist aber die Begleitung *ad libitum* so muss das Pianoforte vollständig, wie ohne allem Accompagnement componirt seyn, und das begleitende Instrument geht nur mit den Mittelstimmen, oder mit dem Gesang im Unison oder in der Octave, oder mit dem Bass, &..., mit.

Dass übrigens jedes Begleitungs-Instrument nach seinen natürlichen Eigenschaften behandelt, nicht mit unnöthigen Schwierigkeiten überladen, und mehr mit den Gesangstellen bedacht seyn müsse, so wie, dass die ihm zugedachten Passagen nicht mit jenen des Pianoforte in derselben Lage unter einander laufen dürfen; — sind Erfahrungen, die der angehende Tonsetzer sich durch Nachdenken, vieles Hören, und Studium guter Muster zu verschaffen trachten muss.

§ 37. Bei *Trio's*, (z.B. *Pianoforte, Violin* und *Violoncell*,) bei *Quatuor's*, (z.B. *Pianoforte, Violin, Viola* und *Violoncell*) bei *Quintetten*, (z.B. *Pianoforte*, 2 *Violinen*, *Viola* und *Violoncell*, oder auch theilweise oder ganz mit Blasinstrumenten, wie z.B. *Pianoforte, Clarinette, Oboé, Horn* und *Fagott*) und so fort bei *Sextetten, Septetten*, &..., gilt in Rücksicht des Baues dasselbe wie bei den *Duo's*, oder *Solo-Sonaten*, nur dass natürlicherweise bei Vermehrung der Instrumente auf Angemessenheit der Ideen, gute Vertheilung der interessanten Stellen, Klarheit und dankbare Effekte gesehen werden muss.

VOM CONCERTE.

§ 38. Das *Concert*, (sey nun die *Principal-Stimme* für das *Pianoforte* oder ein anderes Instrument.) unterscheidet sich von der *Sonate* in seinem Bau durch folgendes:

Dem ersten *Solo* geht ein *Ritornell* für das ganze Orchester voraus. Dieses *Ritornell* hat so ziemlich den Bau des ersten Theils vom ersten Satze einer Sonate, nur dass es wieder in der Grundtonart, oder deren Dominanten-Septime schliessen muss, wonach das erste *Solo* eintritt. Das *Ritornell* darf nicht ermüdend lang seyn, und doch alle Hauptideen des *Concerts* in abgekürztem Umriss enthalten. Das erste *Solo* spinnt diesen Umriss weiter aus, indem es den gewöhnlichen Modulations-Gang beobachtet. Der Mittelgesang kann einmal auch vom *Tutti* vorgetragen werden, worauf nach den gehörigen Passagen der erste Theil mit einer Cadenz schliesst, nach welcher das Orchester wieder einen nicht langen Zwischensatz auszuführen bekommt; der erste Theil wird nie wiederhohlt. Das zweite Hauptsolo, das den zweiten Theil bildet, gewährt dem Modulations-Talent freien

Spielraum, obwohl alle ästhetischen Regeln der Sonate, besonders in Hinsicht der Einheit des Ganzen auch hier wohl zu beachten sind. *Adagio* und *Rondo*, (die häufig mit einander verbunden werden,) haben den gewöhnlichen Bau, nur mit untermischten Tutti's. *Scherzo* oder *Menuett* ist im *Concert* nie gebräuchlich. Bei dem **Instrumentieren** der *Solo's* hat der Tonsetzer wohl darauf zu achten, dass die Begleitung (besonders der Blasinstrumente) den Spieler nicht übertöne.

§ 39. Um einen Concertsatz schön zu instrumentieren, bedarf es vieler Umsicht, Fantasie und Erfahrung. Oft wird eine, an sich einfache Stelle des Concertspielers, durch ein wohlberechnetes Accompagnement sehr interessant gemacht, wogegen die glänzendsten Stellen durch eine überladene oder schlecht gewählte Begleitung völlig verloren gehen können.

Da die Blasinstrumente ihre Kraft nicht so leicht mässigen können, als die Saiteninstrumente (welche letztere, besonders durch das *Pizzicato*, an geeigneten Orten ein sehr zartes Accompagnement hervorzubringen vermögen,) so sind die Ersteren, vorzüglich wenn sie dem *Pianoforte* zu accompagnieren haben, nur mit Maass, einfach, entweder in gehaltener Harmonie, oder nur in einzelnen, den Gesang oder einzelne Töne haltenden Stimmen, anzuwenden. Nur bisweilen machen vollstimmige Accorde der beiden Orchestermassen die gehörige Wirkung.

§ 40. Das beste Mittel, in dieser Begleitungskunst Erfahrung zu erlangen, ist, (nächst vielem Anhören solcher Compositionen), wenn der Schüler sich gute Concerte, (von *Mozart*, *Beethoven*, *Hummel*, *Ries*, &...) selber in Partitur setzt. Während er die Principalstimme schreibt, und für das Orchester den Raum noch leer lässt, kann seine Fantasie sich schon mit der, für jede Stelle möglichen und zweckmässigsten Begleitungsart beschäftigen. Schreibt er dann die wirkliche Begleitung des Autors hinzu, so sieht er, in wie weit diese von seinen eigenen Ideen entfernt ist.

Die gebräuchlichsten Compositionsarten mit Orchester-Begleitung sind: das *Concert*, das *Rondo*, *Variationen*, *Fantasien* und *Potpourri's*, und der Hauptzweck derselben ist, dass die Principalstimme selbstständig und möglichst glänzend hervortrete, und ihren Spieler auszeichne, wenn auch in das Ganze noch so viel musikalischer Werth gelegt werden mag.

VON DER SINFONIE.

§ 41. Obgleich die Sinfonie, sowohl wegen den ihr nothwendigerweise zukommenden grossartigen Ideen, als wegen der kunstreichen Benutzung aller Orchestermassen, als das vollkommenste Erzeugniss der Instrumentalmusik angesehen werden muss, so ist doch ihr Bau von jenem der Sonate in gar nichts unterschieden, und alle dort angegebenen Regeln gelten auch hier. Auch besteht sie aus den selben 4 Sätzen, nähmlich: 1ter Satz: wo dem *Allegro* eine langsame *Introduction* vorangehen kann. 2ter Satz: *Adagio*, *Andante*, oder auch *Allegretto scherzando*, &... 3ter Satz: *Menuetto* oder häufiger *Scherzo* mit *Trio*. 4ter Satz: *Finale*, das gewöhnlich in der Form des *Rondo* gehalten wird.

§ 42. Es gibt mehrere Arten, wie man beim Componieren die Orchesterstimmen aufschreibt und ordnet, und wir geben hier unter A und B zwei verschiedene Muster.

Bei A ist die Masse der Saiteninstrumente, (das Orchesterquartett) auf den untersten 4 Zeilen gesetzt, wodurch der Tonsetzer diesen wichtigsten Theil des Orchesters schnell übersehen kann. Die Blasinstrumentenmasse ist über denselben dergestalt vertheilt, dass zwischen den (obenstehenden) Lärminstrumenten und den Hörnern, und zwischen den 3 Posaunen die achtstimmige Harmonie, nach ihren Stimmlagen in aufsteigender Ordnung beisammen steht.

Bei B sind die Violinen nebst den Violen auf den 3 obersten, hierauf folgt die 8-stimmige Harmonie, sodann die Hörner, Posaunen, Trompeten und Panken, worauf der Grundbass, (nähmlich die *Violoncell's* und *Contrabässe*, welche stets beisammen, auf einer oder 2 Zeilen seyn müssen,) die unterste Zeile einnimmt. Auch diese Schreibart hat ihre Vortheile, indem durch deren Anblick die Einbildungskraft eine beinahe schnellere und klarere Übersicht der Gesammtwirkung erhalten kann. Wenn jedoch der Schüler zu seiner Übung fremde Orchesterwerke aus den einzelnen Auflag-Stimmen sich in Partitur setzt, so rathen wir ihm auf jeden Fall die zweite Schreibart (unter B) an.

MOZART.

(A.)

Adagio.

Timpani in Es.B.

2 Clarini in Es.

2 Corni in Es.

Flauto 1.

Flauto 2.

2 Oboi.

2 Clarinetti in B.

2 Fagotti.

Trombone 1.

Trombone 2.

Trombone 3.

Violino 1.

Violino 2.

Viole.

Violoncelli e Bassi.

BEETHOFEN.

(B.)

All.o

Violino 1.

Violino 2.

Viole.

2 Flauti.

2 Oboe.

2 Clarinetti in A.

2 Fagotti.

2 Corni in E. 1 e 2.do

2 Corni in E. 3 e 4.to

Trombone Tenore.

Trombone Basso.

2 Clarini in C.

Timpani in E. H

Violoncelli.

Bassi.

Wenn noch Vocal-Stimmen hinzukommen, so können sie, bei A, am schicklichsten unmittelbar über den + Saiteninstrumenten, und bei B, sogleich über den Violoncell's geschrieben werden.

VON DER OUVERTURE.

§ 43. Die Ouverture hat den Bau des ersten Satzes einer Sinfonie, jedoch mit folgenden Ausnahmen:

a.) Der erste Theil wird nicht wiederhohlt.

b.) Die Durchführung des zweiten Theils darf nicht so ausgedehnt seyn, da die Ouverture viel kürzer seyn muss. Ouverturen werden meistens zum Beginn einer Oper geschrieben. In diesem Falle können einige der bedeutendsten Motive der Oper wohl hiezu benützt werden, doch sollte dieses nicht so sehr in ein Potpourri ausarten, wie in der neueren Zeit häufig geschehen ist.

Übrigens muss die Ouverture den Hauptcharakter der Oper so viel als möglich ausdrucken.

VON DER MILITÄRMUSIK.

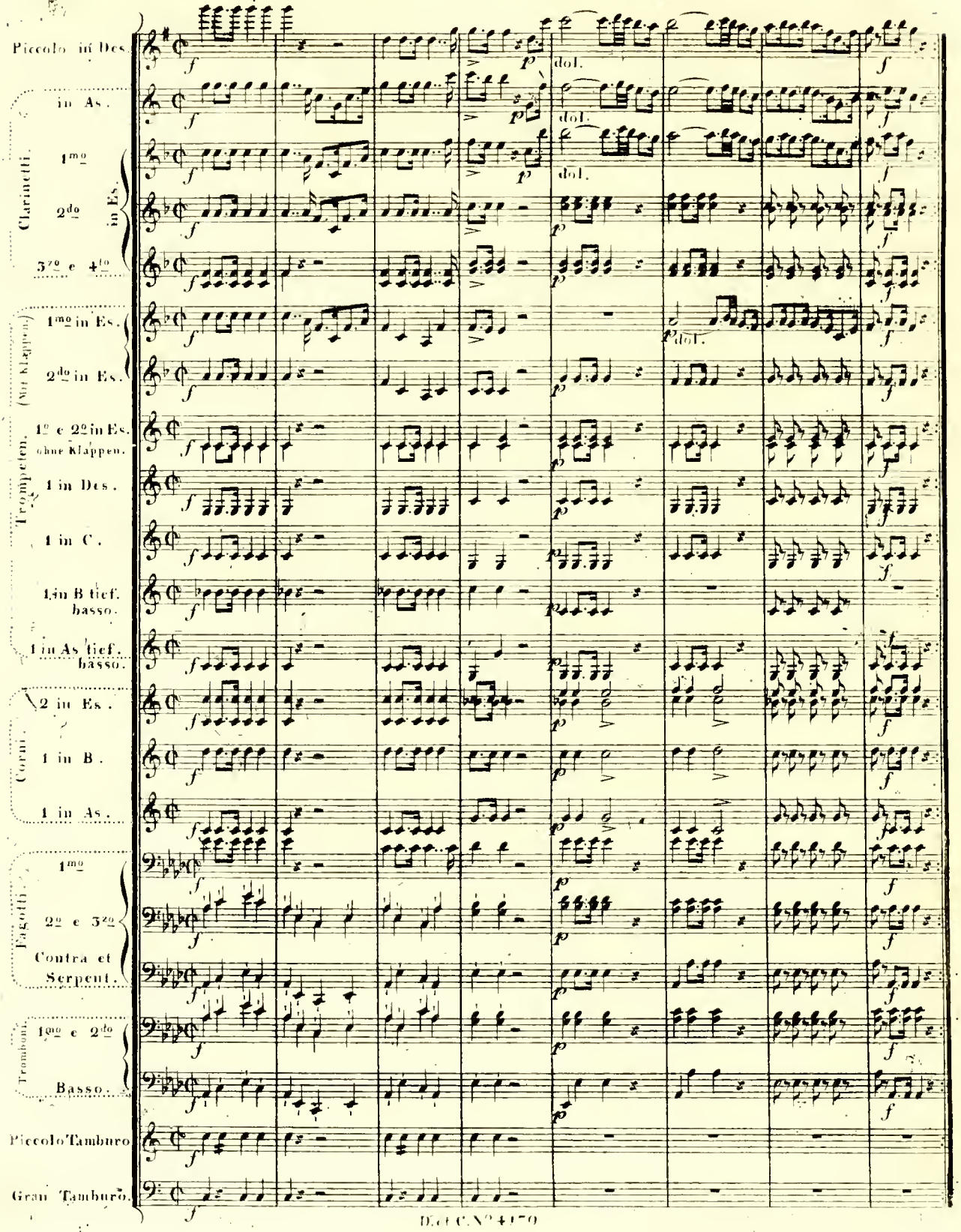
§ 44. Die Märsche, aus welchen diese Gattung besteht, müssen durch richtiges Zeitmaass (meistens im $\frac{4}{4}$ Takt,) durch einen festlich-kräftigen Charakter und vorzüglich durch strengen Rhythmus ihrem Zwecke entsprechen.

Der erste Theil (am füglichsten aus 8, 12 oder 16 Takten bestehend), schliesst meistens in der Dominanten-Tonart. Der zweite Theil, der allenfalls einen neuen Gesang, in einer verwandten Tonart, in sich aufnehmen kann, darf eine verhältnissmässig längere Ausdehnung haben, muss aber wieder in der Haupttonart schliessen.

Das Trio (von gleichem aber kürzeren Baue) kann bei sanfterem, gefälligerem Charakter, in der Ober- oder Unter-Dominanten-Tonart am wirkungsvollsten gesetzt werden.

Der Satz für das Militär-Orchester hat so viel Eigenthümliches, und ist im Allgemeinen noch so wenig bekannt, dass die nachfolgende Partitur gewiss selbst manchem, sonst vielseitig geübten Tonsetzer, willkommen seyn dürfte.

Krönungs-Marsch, componirt von C. Czerny, Für die türkische Musik eingerichtet von J. Resnitschek.
Kapellmeister des k.k. Inf. Reg. Prinz Gustav von Wasa.



ÜBER VOCAL-COMPOSITIONEN.

§ 45. Da die nachfolgenden Theile dieses Werkes auch vorzugsweise diesem Gegenstande gewidmet sind, so mögen folgende allgemeine Bemerkungen hier einstweilen genügen.

§ 46. Der Tonsatz für Singstimmen ist von dem vorgeschriebenen Texte streng abhängig, und jede Willkühr der Fantasie, sey sie noch so interessant, muss demselben untergeordnet werden. Allein es reicht nicht hin, den Sinn und das Gefühl der Dichtung richtig ausgedrückt zu haben. Die dazu gesetzte Musik muss auch an sich schön, klar und interessant seyn; so dass, wenn z.B. ein Lied oder sonst ein selbstständiges Gesangswerk für das Pianoforte allein, (mit Hinweglassung der Gesangsstim) vorgetragen würde, selbes durch seine Ideen, seine Führung und seinen harmonischen Bau noch immer ein ansprechendes Ganze bilde, und das unwandelbare Gesetz der Einheit dabei beobachtet werde. Selbst bei deklamatorischen Theatergesängen, Ensemble-Stücken, &..., ist diese Regel von grossen Meistern (*Mozart*, *Cherubini*, *Beethoven*, &...) nie versäumt worden.

§ 47. Die kürzeste und kleinste Gattung von Gesangstücken ist das *Lied* (in Italien die *Canzonette*, in Frankreich die *Romanze*, u.s.w.) welches oft nur aus einer Periode besteht, die in der Mitte nach der Dominante modulierend, sogleich wieder in die Tonika zurückkehrt. Aus zwei Perioden bestehend, bildet es zwei Theile, wovon der erste in der Dominanten-Tonart schliesst, und das Ganze gibt dann das rhythmische, zu Variationen geeignete, abgeschlossene Thema.

§ 48. Von grösserem Umfang ist die *Arie*, welche, nach einem entsprechenden *Ritornelle*, einen vollständigen, auch mit einem Mittelsatze versehenen, in der Dominanten-Tonart schliessenden ersten Theil, und nach einem kleinen Zwischenspiele, auch einen mehr oder minder durchgeführten zweiten Theil haben kann, nach welchem die Wiederkehr des Hauptmotivs und ein zweckmässiger Schluss (mit Cadenz) nachfolgt.

§ 49. Die *Ballade* ist, (wenn der, meistens erzählende Text vollständig durchkomponirt wird,) eine noch ausgedehntere Gesangsgattung, die sich schon mehr zu der Fantasie-Form hinneigt, aber doch vom Tonsetzer durch das Festhalten einer Hauptidee, oder durch folgerechte Führung einen bestimmten Charakter und eine klare und befriedigende Einheit erhalten soll.

§ 50. Übrigens muss der Tonsetzer eine gute Kenntniss der Sprache haben, für welche er schreibt. Er muss selbe richtig zu deklamiren verstehen, und die metrischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Vers-Arten, die genaue Scandirung derselben, die richtige Betonung und den Werth der Silben nicht minder als den Geist und das auszudrückende Gefühl des gewählten Gedichtes aufzufassen im Stande seyn. Bei Wiederhohlung einzelner Worte oder Phrasen muss er wohl beachten, dass nur solche hiezu gewählt werden, welche keinen Widersinn geben und sich natürlich fügen. Endlich muss die Tonmalerey einzelner Worte und Phrasen dem Charakter des Ganzen stets untergeordnet seyn, oder ihm wenigstens nicht widersprechen. Alles dieses wird im nächstfolgenden Theile dieses Werkes vollständig entwickelt.

*

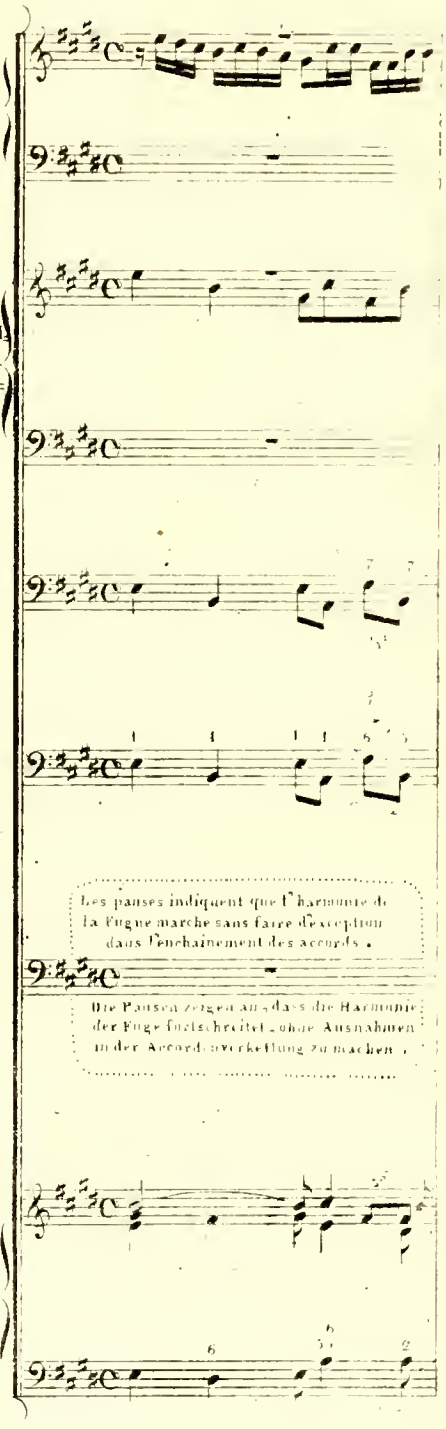
Carl Czerny.

FUGUE ANALYSÉE SOUS LE RAPPORT DE L'HARMONIE.(*)

ZERGLIEDERTE FUGE IN RÜCKSICHT AUF DIE HARMONIE.(*)

FUGUE pour le Pianoforte.

FUGE für das Pianoforte.



Même Fugue réduite à sa plus simple expression et dégagée de toutes notes accidentelles excépté celle de la pédale.

Dieselbe Fuge auf ihre einfachsten Grundzüge zurückgeführt, und von allen zufälligen Noten, (mit Ausnahme des Orgelpunktes) entblöst.

Notes principales des accords, ou Basse fondamentale.

Grundnoten der Accorde, oder Fundamentalbass.

Les chiffres de cette portée indiquent le genre d'accord d'après l'ordre de notre classification; le chiffre 2 signifie le second accord, le chiffre 5 le 5e de cette même classification, et ainsi de suite.

Die Ziffern auf dieser Zeile, zeigen die Gattung des Accords, nach unserer Klassenordnung an; die Ziffer 2 bedeutet den 2ten Accord, die Ziffer 5, den 5ten derselben Ordnung, u.s.w.

Les pauses indiquent que l'harmonie de la Fugue marche sans faire d'exception dans l'enchainement des accords.

Cette portée montre comment il aurait fallu s'y prendre si on avait voulu éviter de faire des exceptions dans l'enchainement des accords parfaits et en résolvant les accords dissonans. Les doubles croches supposent une valeur de notes plus grande, car ici la succession des accords serait trop rapide.

Die Pausen zeigen an, dass die Harmonie der Fuge fortschreitet, ohne Ausnahmen in der Accordverkettung zu machen.

Diese Zeile zeigt, was man hätte thun müssen, wenn man hätte vermeiden wollen, Ausnahmen in der Verkettung der Dreiklänge und in der Auflösung der Dissonanzen zu machen. Die Sechszehntheilsetzen einen grösseren Werth der Noten voraus, denn hier wäre die Accordfortschreitung zu schnell.

La seconde portée de ce N° présente une Basse chiffrée de la même Fugue et plus simplifiée. La portée supérieure renferme l'exécution de ces mêmes chiffres. Ce N° doit servir d'étude à celui qui veut s'exercer à chiffrer et à exécuter des harmonies compliquées.

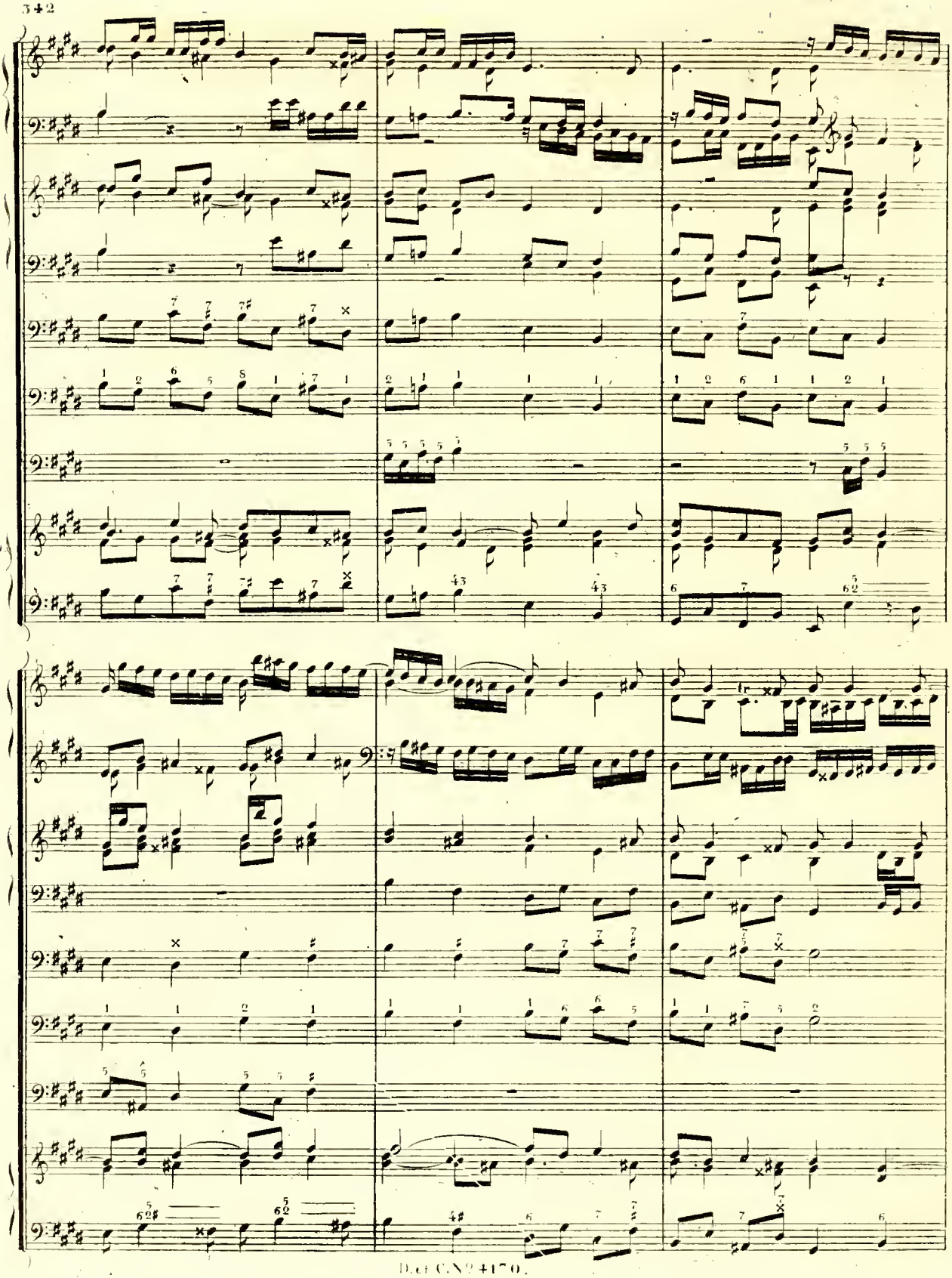
Die untere Zeile dieser Nummer zeigt den bezifferten Bass derselben (jedoch vereinfachten) Fuge. Die obere Zeile zeigt die Ausführung derselben Bezifferung. Diese Nummer kann als Studium für denjenigen dienen, der sich im Bezifferen und im Ausführen verwickelter Harmonien üben will.

(*) Nous avons indiqué dans la seconde partie de quelle manière on peut analyser avec fruit un morceau de musique sous le rapport de l'harmonie. Voyez page 149.

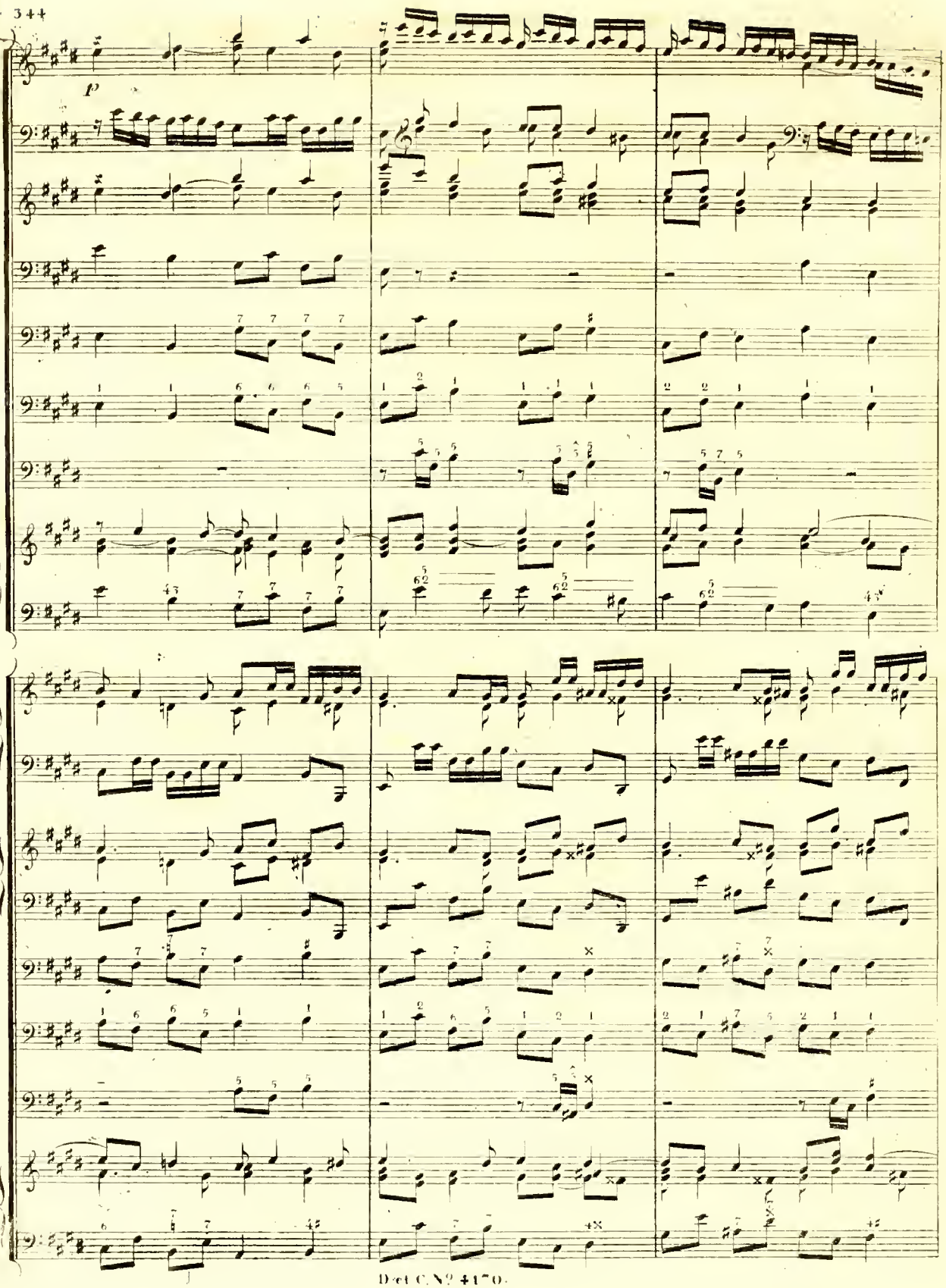
(*) Wir haben im zweiten Theile angezeigt auf welche Art man mit Vortheil ein Tonstück in harmonischer Rücksicht zergliedern kann. Siehe Seite 149.

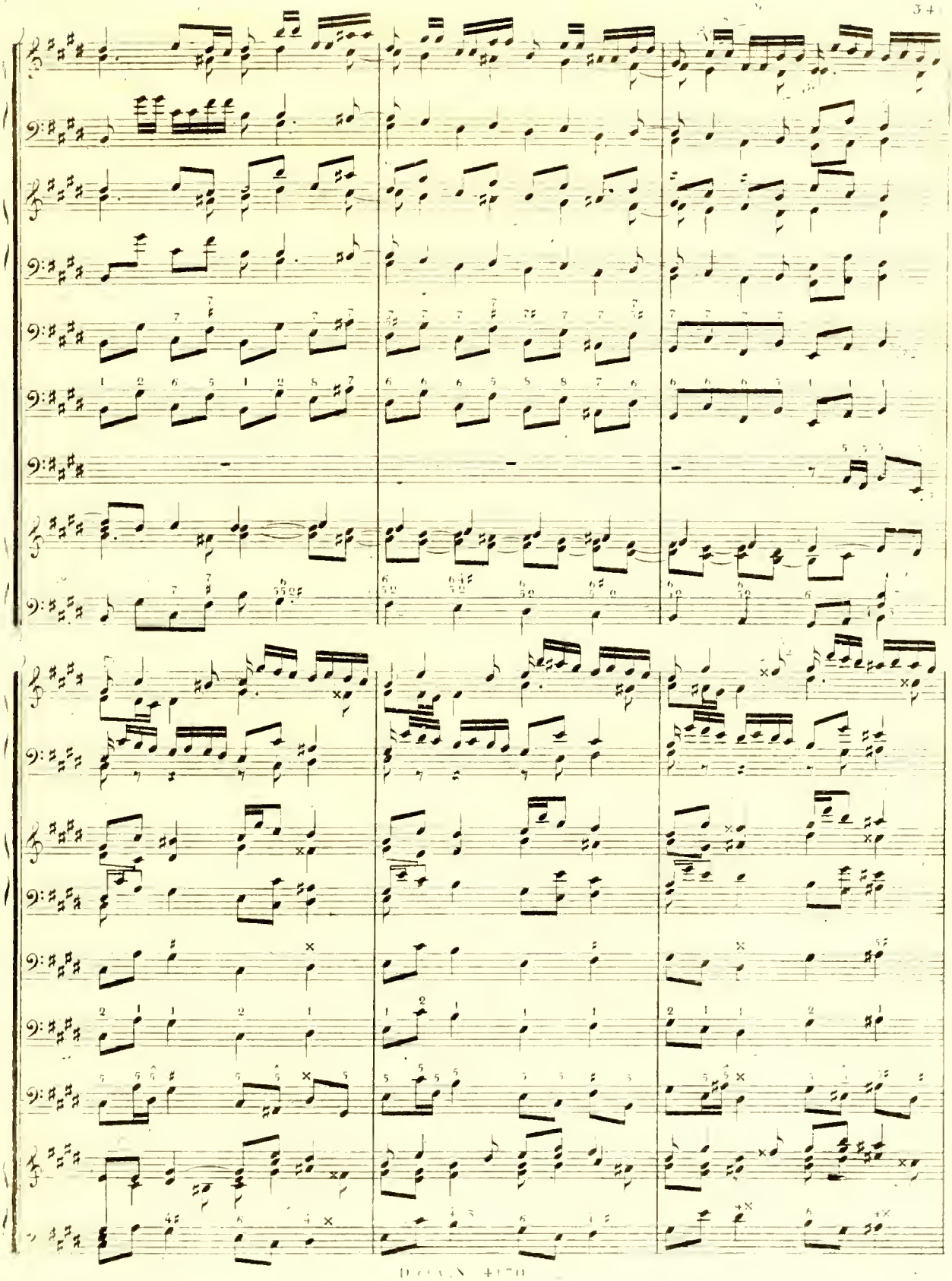


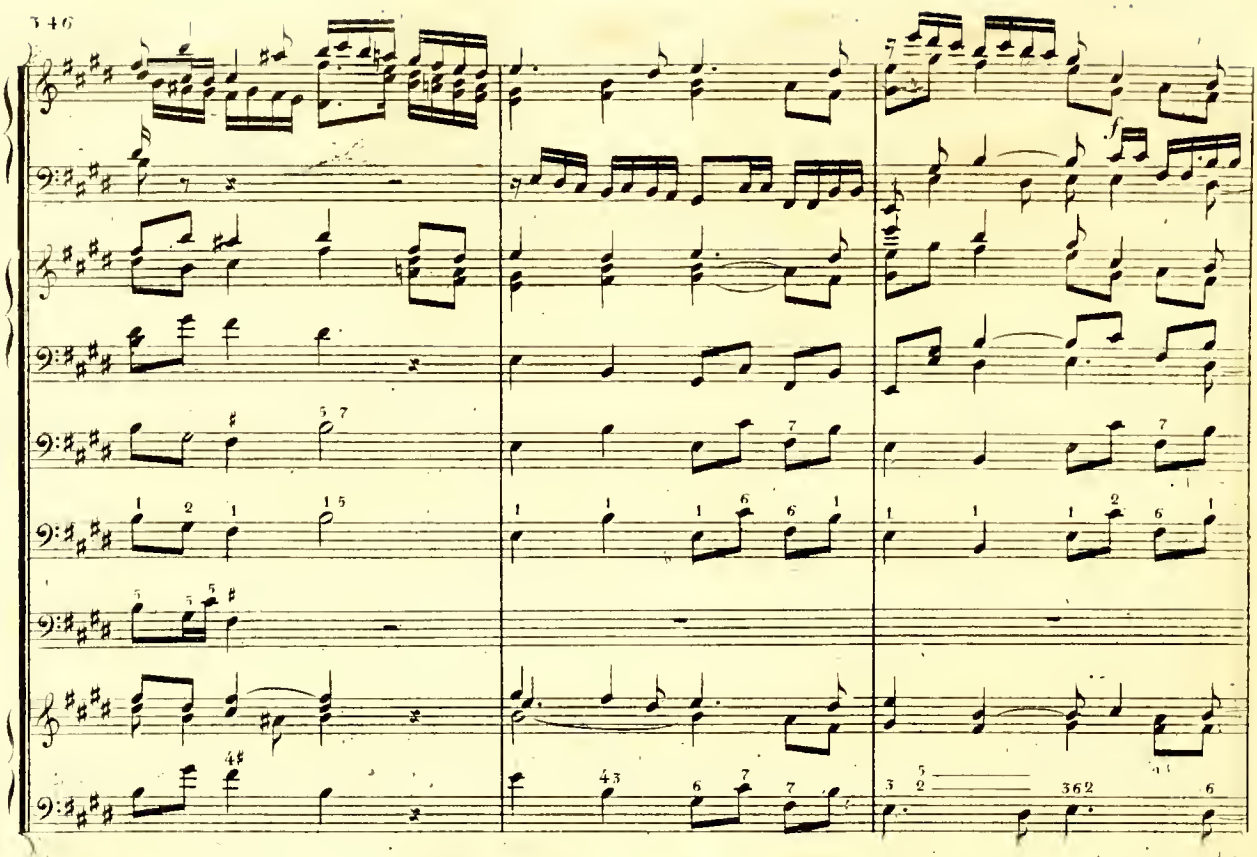





Pédale.


p







D'après cette portée on voit que presque toujours il ne faut ajouter qu'un seul accord pour éviter une exception dans l'enchaînement des accords.

Zufolge dieser Zeile ersieht man, dass fast immer nur ein einziger Accord beigefügt zu werden braucht, um in der Accorden-Verkettung eine Ausnahme zu vermeiden.

Fin de la troisième partie.

Ende des dritten Theils.

The Library
of the
University of North Carolina



Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

PERMANENT RESERVE
F781.6
R348v
v.2

Music lib.

PERMANENT RESERVE

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

PERMANENT RESERVE

Reicha's Compositionslehre.

ZWEITER BAND

enthaltend den

4ten Theil

— oder —

die Behandlung der Melodie.

WIEN,

bei A. Diabelli und Comp.

Graben N°1133.

WERTHER

THEIL.

Quatrième Partie.

426163

TABLE DES MATIÈRES
DE LA QUATRIÈME PARTIE.

	Pag.
Observations préliminaires sur le génie et le talent en Musique, et sur l'utilité de cet Ouvrage	351
Introduction indiquant les objets qu'il faut savoir pour mieux entendre le texte	355
Traité de Mélodie. Sur les dessins, les membres, les cadences mélodiques, le rhythme et la construction de la période	362
Sur les périodes d'un seul membre	380
Sur les périodes de deux membres	381
Sur le complément de la mesure après une phrase mélodique	388
Des Mesures sous-entendues dans le rhythme, ou de la supposition	389
Sur l'écho mélodique	391
Sur la différence des rhythmes relativement à la quantité des mesures	392
Des points d'orgue, quand ils ont lieu sur la pénultième ou l'antépénultième, ou bien sur les deux notes à la fois; ou du retard de la cadence finale	399
Du conduit mélodique	402
Tableau des mots techniques employés dans la Mélodie	403
Sur les périodes qui ont plus de deux membres	406
Sur l'enchaînement des périodes	410
Mélodies de deux périodes	413
Sur les Mélodies de trois périodes principales	428
Remarques sur les Mélodies qui ont plus de trois périodes	435
Adagio de Haydn, analysé	435
Principes pour la grande coupe ou dimension binaire	439
Air de Mozart, analysé	443
Air de Cimarosa, analysé	446
Air de Sacchini, analysé	452
Air de Zingarelli, analysé	459
Air de Piccini, analysé	462
Nouvelles observations sur le rhythme	468
Observations générales sur les coupes, cadres ou dimensions mélodiques	477
Remarques sur les airs déclamés et sur les morceaux d'ensemble	480
Sur les différens caractères de la Mélodie	485
Observations sur l'unité et sur la variété de la Mélodie, et en général d'un morceau de Musique	485

INHALT
DES VIERTEN THEILS.

	Seite
Vorläufige Bemerkungen über das musikalische Genie und Talent, und über den Nutzen dieser Abhandlung	351
Einleitung, welche die Gegenstände anzeigt, die man wissen muss, um diese Abhandlung besser zu verstehen	355
Abhandlung von der Melodie. Über die Umrisse, die Glieder, die melodischen Cadenzen, den Rhythmus und den Bau der Periode	362
Über die, aus einem einzigen Gliede bestehenden Perioden	380
Über die Perioden von zwei Gliedern	381
Über die Ergänzung des Taktes nach einer melodischen Phrase	388
Von den, im Rhythmus mitverstandenen Takten, oder von der Unterschiebung	389
Über das melodische Echo	391
Von der Verschiedenheit der Rhythmen, in Rücksicht auf die Anzahl der Takte	392
Von den Orgelpunkten, wenn sie auf der vorletzten Note, oder vorvorletzten Note, oder auch auf beiden zugleich Statt finden, oder von der Verzögerung der Schlusscadenz	399
Von dem melodischen Führer	402
Tabelle der in der Melodie gebräuchlichen technischen Ausdrücke	403
Von den Perioden, die mehr als zwei Glieder haben	406
Von der Verkettung der Perioden	410
Melodien von zwei Perioden	413
Über die Melodien von drei Hauptperioden	428
Bemerkungen über die Melodien, die mehr als drei Perioden enthalten	435
Adagio von Haydn, analysirt	435
Grundsätze für den grossen zweitheiligen Rahmen	439
Arie von Mozart, analysirt	443
Arie von Cimarosa, analysirt	446
Arie von Sacchini, analysirt	452
Arie von Zingarelli, analysirt	459
Arie von Piccini, analysirt	462
Neue Bemerkungen über den Rhythmus	468
ZUSATZ DES ÜBERSETZERS. Über die Rhythmik und den Versbau in der deutschen Sprache	471
Allgemeine Bemerkungen über die Rahmen, Umkreise oder melodischen Ausdehnungen	477
Bemerkungen über deklamirte Gesänge, und über Ensemble-Stücke	480
Über die verschiedenen Charaktere der Melodie	485
Bemerkungen über die Einheit und Abwechslung in der Melodie, und überhaupt in jedem Tonstücke	485

Dec. C N°4170.

	Page		Seite
Sur la manière d'exécuter la Mélodie, et sur l'art de la broder	489	Über die Art, die Melodie vorzutragen, und die Kunst, sie zu verzieren	489
Observations sur les airs nationaux	501	Bemerkungen über die National = Gesänge	501
Sur la manière de développer un motif, et sur la création des marches mélodiques	505	Über die Art, ein Motif zu entwickeln, und über die Erfindung der melodischen Fortschreitungen	505
Sur la manière de s'exercer dans la Mélodie	511	Über die Art, sich in der Melodie zu üben	511
Première proposition	515	Erste Aufgabe	515
Deuxième proposition	516	Zweite Aufgabe	516
Troisième proposition	521	Dritte Aufgabe	521
Quatrième proposition	523	Vierte Aufgabe	523
Cinquième proposition	526	Fünfte Aufgabe	526
Sixième proposition	529	Sechste Aufgabe	529
Septième proposition	534	Siebente Aufgabe	534
Huitième proposition	539	Achte Aufgabe	539
Neuvième proposition	546	Neunte Aufgabe	546
Projet d'un programme pour concours de composition	549	Entwurf eines Programms zu einer Preis = Bewerbung in der Composition	549
Dernières remarques sur le rhythme	551	Letzte Bemerkungen über den Rhythmus	551
SUPPLÉMENT. De l'art d'accompagner la Mélodie par l'Harmonie, lorsque la première est prédominante	556	ANHANG. Von der Kunst, die Melodie durch die Harmonie zu begleiten, wenn die erste vorherrschend ist	556
Sur les contacts des cadences harmoniques avec les cadences mélodiques	560	Von der Zusammenwirkung der harmonischen Cadenzen mit den melodischen Cadenzen	560
Observations sur la pédale par rapport aux cadences mélodiques	565	Bemerkungen über den Orgelpunkt, in Bezug auf die melodischen Cadenzen	565
Sur l'analogie de caractère entre la Mélodie et l'Harmonie	567	Über die Gleichheit des Charakters zwischen der Melodie und der Harmonie	567
Sur la manière d'accompagner la Mélodie par une Harmonie qui ne soit point surchargée et ne prescrive point une forte exécution	570	Über die Art, die Melodie durch eine Harmonie zu begleiten, welche weder überladen ist, noch einer allzukräftigen Ausführung bedarf	570
Sur ce que l'Harmonie et la Mélodie ne doivent pas faire entendre à-la-fois deux gammes de différent caractère	571	Über die Regel, dass die Harmonie und die Melodie nicht zu gleicher Zeit zwei Tonarten von verschiedenem Charakter hören lassen dürfen	571
Sur ce que les accords ne doivent pas changer trop souvent et se succéder trop rapidement	574	Über die Regel, dass die Accorde nicht allzu oft wechseln, und nicht allzuschnell einander nachfolgen dürfen	574
Observations sur les accords d'une gamme majeure et d'une gamme mineure, par rapport à la Mélodie	577	Bemerkungen über die Accorde einer Dur- und einer Moll-Tonleiter, in Bezug auf die Melodie	577
Suite des propositions. Dixième proposition	582	Folge der Aufgaben. Zehnte Aufgabe	582
Onzième proposition	582	Eilfte Aufgabe	582
Douzième proposition	582	Zwölfte Aufgabe	582
Treizième proposition	583	Dreizehnte Aufgabe	583
Quatorzième et dernière proposition	583	Vierzehnte und letzte Aufgabe	583
Résumé, ou dernières Remarques sur la Mélodie et l'Harmonie	585	Kurze Zusammenfassung, oder letzte Bemerkungen über die Melodie und die Harmonie	585
Conclusion	593	Beschluss	593
Précis en vers sur la Mélodie	594	Gedicht an die Melodie	594

Dec C N° 4470.

QUATRIEME PARTIE.

TRAITÉ DE MELODIE.

PRÉFACE.

Le grand édifice de la Musique repose sur deux colonnes de même grandeur et d'une égale importance, la *Mélodie* et l'*Harmonie*.

Depuis plusieurs siècles on a publié une quantité de Traités sur l'Harmonie et pas un seul sur la Mélodie. Comme je suis convaincu par une grande habitude de mon art, par des recherches et des méditations non interrompues sur sa nature, et enfin par une longue expérience, que la Mélodie est susceptible d'un Traité aussi instructif et même plus important que l'Harmonie, j'ai essayé dans cet ouvrage de remplir une tâche aussi pénible. Il ne m'appartient pas de décider jusqu'à quel point j'ai réussi dans cette entreprise; d'ailleurs, cette tâche ne pouvait être remplie que par un compositeur qui a consacré toute sa vie à approfondir son art, et à s'instruire en même tems d'une manière suffisante dans les différentes branches de la littérature, pour trouver par l'analogie ce qu'il aurait cherché peut-être vainement par une toute autre voie.

On sait que beaucoup d'auteurs de mérite ont parlé dans différens ouvrages de la Mélodie, mais ce n'est que sur la généralité de ses effets. En Allemagne, en Italie, en Angleterre et particulièrement en France, on a fourni sur elle des remarques plus ou moins importantes, plus ou moins instructives et souvent plus ou moins ingénieuses; mais qu'en est-il résulté pour l'Art musical? Pourquoi en profite-t-il si peu? C'est que des raisonnemens vagues, sans preuves démonstratives, aussi ingénieux et même aussi instructifs qu'ils puissent être, ayant très-peu d'évidence par eux-mêmes, peuvent être combattus et rejetés par d'autres raisonne-

VIERTER THEIL.

VON DER MELODIE.

VORREDE.

Das grosse Gebäude der Musik ruht auf zwei Säulen von gleicher Grösse und Wichtigkeit: *Melodie* und *Harmonie*.

Seit mehreren Jahrhunderten hat man eine Menge Lehrbücher über die Harmonie, und nicht ein einziges über die Melodie geschrieben. Da ich durch eine grosse Übung in meiner Kunst, durch Untersuchungen und ununterbrochenes Nachdenken über ihre Natur, und endlich durch lange Erfahrung mich überzeugt habe, dass die Melodie eines eben so lehrreichen und sogar wichtigeren Lehrgebäudes fähig ist, als die Harmonie, so habe ich es versucht durch die nachfolgende Abhandlung eine so empfindliche Lücke auszufüllen. Mir kommt die Entscheidung nicht zu, in wie weit mir dieses Unternehmen glückte; übrigens konnte diese Lücke nur durch einen Tonsetzer ausgefüllt werden, der sein ganzes Leben der Ergründung seiner Kunst gewidmet hat, und der sich zugleich in all den verschiedenen Zweigen der Litteratur hinreichend zu unterrichten strebte, um durch vergleichende Ähnlichkeiten das zu finden, was er auf jedem andern Wege vielleicht vergebens gesucht hätte.

Man weiss, dass viele verdienstvolle Autoren in verschiedenen Werken von der Melodie gesprochen haben, aber nur über die Allgemeinheit ihrer Wirkungen. In Deutschland, Italien, England, und vorzüglich in Frankreich, hat man über dieselbe mehr oder minder wichtige Bemerkungen gemacht; aber welche Früchte trug dieses für die Tonkunst? Warum war für sie der Nutzen davon so gering? weil unbestimmte, ohne überzeugende Gründe hingeworfene Vernunftschlüsse, wie geistvoll und selbst lehrreich sie auch an sich seyn mochten, zu wenig Gewissheit darbiethend, durch andere ähnliche Vernunftschlüsse bekämpft und verworfen werden konnten, und also

mens semblables, et demeurent par conséquent sans effet. Il en est de la Musique comme de la Géométrie: dans la première il faut tout prouver par les exemples musicaux même, comme dans l'autre par les figures géométriques. Il faut marcher dans toutes les deux de conséquence en conséquence, et établir un système tellement solide, que des raisonnemens quelconques ne puissent l'ébranler. C'est *sous ce rapport* qu'on n'a encore rien publié sur la Mélodie. Les remarques même faites jusqu'à nos jours touchant cet objet, ne peuvent fournir la matière d'un véritable Traité de Mélodie. Je me suis donc vu dans mes recherches entièrement abandonné à moi-même; et, si à mon insu (1), je me rencontrais dans quelques points avec ceux qui ont écrit avant moi sur la Mélodie, ce serait une émanation immédiate de mon système; et, dans ce cas, il serait injuste de m'en faire un reproche.

On verra dans le courant de ce Traité que la période musicale existe, et qu'elle est la base de tout ce qu'on appelle la véritable Mélodie. Cette période est restée jusqu'à nos jours un secret: jamais on ne l'a prouvée ni définie d'une manière indubitable; et, lorsqu'on en a parlé, elle n'a été que trop confondue avec les phrases, les dessins et les membres mélodiques, qui n'en sont que des parties (2). C'est par cette raison qu'elle a joué un si triste rôle dans la fameuse querelle des *Picci-nistes* et des *Gluckistes*. Le rhythme musical dont la connaissance est si importante, non seulement dans la Musique, mais encore dans la poésie lyrique, par des causes semblables a éprouvé le même sort (3).

ohne Wirksamkeit blieben. Es ist mit der Musik wie mit der Messkunst: in der ersten muss alles durch wirkliche musikalische Beispiele bewiesen werden, so wie in der andern durch geometrische Figuren. In beiden muss man von einer Folgerung zur andern fortschreiten, und ein auf so feste Grundsätze gebautes System aufstellen, dass kein Vernünftler sie zu erschüttern vermöge. *In dieser Hinsicht* hat man noch nichts über die Melodie bekannt gemacht. Selbst die, bis jetzt über diesen Gegenstand gemachten Bemerkungen können nicht die Mittel zu einem wirklichen Lehrbuche der Melodie liefern. Ich habe mich also in meinen Untersuchungen völlig auf mich selber beschränkt gefunden, und wenn ich, ohne mein Wissen, (1) in einigen Punkten mit jenen zusammengetroffen bin, die vor mir über die Melodie geschrieben haben, so wäre diess nur eine natürliche Folge meines Systems, und mit Unrecht würde man mir hieraus einen Vorwurf machen.

Man wird im Laufe dieser Abhandlung sehen, dass die *musikalische Periode* wirklich existirt, und die Grundstütze alles dessen ist, was man wahre Melodie nennt. Diese Periode (musikalischer Abschnitt) war bis auf unsere Tage ein Geheimniss geblieben: nie hatte man sie auf eine unzweifelhafte Art, weder bewiesen, noch erklärt; und wenn man davon sprach, so wurde sie mit den Phrasen, Gesangszügen und melodischen Gliedern, welche doch nur deren Abtheilungen sind, zu sehr verwechselt. (2) Aus dieser Ursache hatte sie in dem berüchtigten Streit zwischen den *Piccinisten* und *Gluckisten* eine so traurige Rolle gespielt. Der musikalische Rhythmus, dessen Kentniss nicht nur in der Musik, sondern auch in der lyrischen Dichtkunst so wichtig ist, hat aus ähnlichen Ursachen ein gleiches Schicksal gehabt. (3)

(1) Sans quoi je l'aurais indiqué avec empressement.

(2) L'abbé Arnaud, d'abord zélé partisan de la Musique italienne, et ensuite son antagoniste déclaré, avait promis dans un prospectus une définition claire et positive de la période musicale, mais il n'a point tenu parole. Il s'est aperçu probablement que ses connaissances en Musique n'étaient pas suffisantes pour la déterminer d'une manière péremptoire.

(3) Sulzer et Kirnberger, deux auteurs allemands d'un mérite très-distingué, l'un dans son Dictionnaire des Beaux-Arts, et l'autre dans son Traité de Composition, ont parlé du véritable rhythme musical; mais ce qu'ils en ont dit ne regarde que sa définition et son utilité. Quant à ses lois, à ses exceptions, à sa variété, à ses secrets, etc..., tout exigeait des recherches suivies et bien liées qu'on n'y trouve point.

(1) Sonst würde ich es mit Eifer angezeigt haben.

(2) Der Abbé Arnaud, Anfangs ein eifriger Verehrer der italienischen Musik, und später deren erklärter Gegner, hatte in einer vorläufigen Anzeige eine klare und bestimmte Erklärung der musikalischen Periode versprochen, aber nicht Wort gehalten. Wahrscheinlich wurde er gewahr, dass seine musikalischen Kentnisse nicht hinreichten, um diese Aufgabe auf entscheidende Art zu lösen.

(3) Sulzer und Kirnberger, zwei deutsche Autoren von ausgezeichnetem Verdienste, haben, der eine in seiner Theorie der schönen Wissenschaften, der andere in seinem Lehrbuche der Composition, von dem wahren musikalischen Rhythmus gesprochen; aber das, was sie sagten, betrifft nur dessen Definition (Sacherklärung) und seine Nützlichkeit. Was seine Gesetze, seine Ausnahmen, seine Abwechslungen, seine Geheimnisse, etc..., anbelangt, — diess alles erforderte anhaltende und wohlverbundene Untersuchungen, die man dort nicht findet.

Le repos partiel et le repos total (qu'on appelle vulgairement en Musique des demi-cadences et des cadences parfaites), ne sont encore connus que dans l'Harmonie. La Mélodie, aussi bien que l'Harmonie, a les siens; mais quoique sentis de tout le monde, parce qu'il serait impossible de distinguer sans eux dans un chant les différentes phrases et périodes les unes des autres, ils sont encore ignorés dans nos écoles.

Si la Mélodie n'est autre chose que le fruit du génie, ou, pour mieux dire, une émanation du sentiment et de ses différentes modifications, il faut convenir qu'elle a cela de commun avec la Poésie et l'Eloquence. Mais comme ces deux derniers arts sont soumis à une critique raisonnée et instructive, pourquoi la Mélodie en serait-elle exempte? Il y a de bonnes et de mauvaises Mélodies, c'est-à-dire qui expriment quelque chose ou qui n'expriment rien. N'est-il pas important de connaître les véritables causes de ces différences? Quand un Traité de Mélodie n'aboutirait qu'à ce résultat, il rendrait déjà un grand service à l'art; mais j'ose me flatter que j'ai eu le bonheur d'aller plus loin.

Comme il nous manque aussi un Traité (non moins important) sur l'Art d'accompagner la Mélodie par l'Harmonie, lorsque la première doit être prédominante, j'ai jugé à propos d'exposer les principes sur cette matière dans un supplément; car tout ce qui précède ce dernier dans l'ouvrage est compréhensible sans le secours de l'Harmonie, ou au moins avec les connaissances les plus légères de cette partie de l'art.

Quant au style, je ne me suis occupé que du soin de donner à mes idées une clarté, pour ainsi dire, populaire,

Der theilweise und der vollständige Ruhepunkt, (das, was man gewöhnlich in der Musik halbe und ganze Cadenzen nennt,) sind bis jetzt nur in Rücksicht auf die Harmonie gekannt. Die Melodie hat die ihrigen so gut wie die Harmonie; aber obschon von Jedermann gefühlt und geahnet, weil es ohne dieselben unmöglich wäre, in einem Gesang die verschiedenen Phrasen und Perioden zu unterscheiden, sind sie doch in unsern bisherigen Lehrbüchern völlig übergangen worden.

Da die Melodie nichts anderes ist, als die Frucht des Genies, oder, deutlicher, der Ausfluss des Gefühls und seiner verschiedenen Abstufungen, so muss man zugeben, dass sie dieses mit der Dicht- und Rede-Kunst gemein hat. Aber nachdem diese zwei letzten Künste einer forschenden und lehrreichen Beurtheilung unterworfen sind, warum sollte die Melodie davon ausgeschlossen bleiben? Es gibt gute und schlechte Melodien, das heisst, solche, welche etwas, und solche, welche nichts ausdrücken. Ist es nicht wichtig, die eigentlichen Ursachen dieses Unterschiedes zu kennen? Wenn ein Lehrbuch über die Melodie nur diesen Zweck erreichte, so würde es schon der Kunst einen grossen Dienst leisten; aber ich wage es, mir zu schmeicheln, dass es mir glückte, weiter zu gehen.

Da uns auch noch eine (nicht minder wichtige) Abhandlung über die Art, die Melodie mit der Harmonie zu begleiten, mangelt, wenn die erste vorherrschend seyn soll, so hielt ich es für angemessen, die Grundsätze über diesen Gegenstand in einem Nachtrage aufzustellen; denn alles, was in diesem Theile dem letzteren vorangeht, ist auch ohne Hilfe der Harmonie, oder wenigstens mit den oberflächlichsten Kenntnissen in diesem Kunstzweige verständlich.

In Betreff der Schreibart, so habe ich mich nur bemüht, meinen Ideen eine, gewissermassen populäre Klarheit zu geben.

On verra que je parle en compositeur, et particulièrement à des musiciens qui cherchent à s'instruire. Un ouvrage de ce genre ne peut intéresser que par sa matière et la solidité de ses principes. D'ailleurs, je soumets à la discussion une branche de l'art qui n'a jamais été approfondie, et dans laquelle il me faut tout classer, tout créer, tout analyser, et tout expliquer.

Au reste, je ne traite point ici de la Mélodie vocale et instrumentale en particulier; j'écris sur la Mélodie *en général*, laissant à chacun la faculté de l'appliquer aux genres qu'il cultive.

La nouveauté de cette matière rendait indispensable l'emploi de plusieurs mots techniques, et j'en ai fait usage pour éviter les périphrases, partout où l'on pouvait plus facilement et plus clairement s'exprimer par un seul mot.

Ant. Reicha.

Paris, ce 15 Octobre 1813.

Nous ajouterons ici la liste des Compositeurs dont nous avons tiré les exemples pratiques.

Man wird sehen, dass ich als Tonsetzer, und zu Musikern spreche, die sich zu belehren wünschen. Ein Werk dieser Art kann nur durch seinen Gegenstand und durch die Festigkeit seiner Grundsätze anziehen. Überdiess unterwerfe ich hier der Untersuchung einen Kunstzweig, der bis jetzt niemals ergründet worden ist, und wo ich selber alles erst schaffen, ordnen, zergliedern, und erklären muss.

Endlich behandle ich hier nicht die Vocal- und Instrumental-Melodie insbesondere; ich schreibe über die Melodie *im Allgemeinen*, indem ich jedem überlasse, sie in den von ihm auszuübenden Kunstgattungen anzuwenden.

Die Neuheit des Gegenstandes machte den Gebrauch verschiedener technischer Ausdrücke unerlässlich, und um die Umschreibungen zu vermeiden, benutzte ich sie überall, wo man durch ein einziges Wort sich leichter und deutlicher aussprechen kann.

Ant. Reicha,

Paris, den 15ten October 1813.

Wir fügen hier das Verzeichniss der Tonsetzer bei, aus denen wir die praktischen Beispiele gezogen haben.

HAENDEL.
GLUCK.
HAYDN.
MOZART.
PICCINI.
SACCHINI.
SARTI.
PAISIELLO.
CIMAROSA.
GIORDANELLO.
GRETRY.
DALEYRAC.
DELLA MARIA.
ZINGARELLI.

Dot C N° 4170.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES SUR LE GÉNIE ET LE TALENT EN MUSIQUE, ET SUR L'UTILITÉ DE CET OUVRAGE.

Le génie pour la composition musicale n'est autre chose que des dispositions très-heureuses pour cet art. Il se manifeste :

1° par une grande passion pour la Musique ;
2° par un besoin impérieux de créer (c'est-à-dire de composer), et de faire valoir ce qu'on a fait ;

3° par une grande facilité de concevoir des idées et de les réaliser ;
et 4° par un sentiment vif et profond pour cet art, dont le jugement est aussi prompt que sûr, dans toutes les occasions où il peut s'appliquer : symptôme le plus saillant en Musique. D'après ces indices, ce génie est facile à reconnaître. (1)

Ces dispositions heureuses, ou ce génie, ne peuvent se donner par un Traité quelconque, si la nature nous en a privés. L'*Art poétique d'Horace* et celui de *Boileau* ne créeront pas un *Virgile*, un *Pope*, un *Corneille*, un *Racine*, un *Molière*, un *Wieland* et un *Voltaire*. L'*Orateur* de *Cicéron* (2) et les *Institutions* de *Quintilien* ne produiront point des *Démosthènes* et des *Mirabeau*. Cette foule innombrable de Traités sur la Composition, ou pour mieux dire, *uniquement sur l'Harmonie*, ne feront pas non plus de *Häendel*, d'*Iomelli*, de *Gluck*, de *Haydn*, de *Cimarosa* et de *Mozart*. Voilà la ligne de démarcation tracée entre l'art didactique et le génie. Ainsi, qu'on ne s'attende pas que je veuille, par cet Ouvrage, donner du génie pour la mélodie à celui qui n'en a pas. (3)

(1) Ces dispositions souvent se manifestent seulement pour l'Harmonie, et pas en même tems pour la Mélodie, et vice versâ : ce qui prouve évidemment que l'Harmonie est toute autre chose que la Mélodie. Par-là on peut s'expliquer comment une nation, comme l'Allemagne, montre généralement plus de dispositions et de génie pour l'Harmonie, tandis qu'une autre, comme l'Italie, n'aspire qu'à la Mélodie. Il est important dans nos écoles d'avoir égard à ces différences, et d'appliquer un élève qui montre plus de dispositions pour l'Harmonie à une étude sévère de l'art de la Mélodie, sans quoi il resterait, sinon un mauvais, au moins un trop médiocre mélodiste.

(2) L'Art Poétique d'Horace et l'Orateur de Cicéron prouvent évidemment qu'il appartient à un grand Poète et à un grand Orateur de donner les préceptes de leur art, et de réunir le génie à l'instruction.

(3) Il s'agit ici de démontrer ce qu'on peut dire d'instructif et d'utile sur l'objet le plus intéressant de la Musique, sans prétendre donner du génie ; il s'agit enfin de créer l'Art Mélodique, comme il existe l'Art Poétique.

VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN ÜBER DAS MUSIKALISCHE GENIE UND TALENT, UND ÜBER DEN NUTZEN DIESER ABHANDLUNG.

Das Genie für die musikalische Composition ist nichts anders, als sehr glückliche natürliche Fähigkeiten und Anlagen zu dieser Kunst. Es offenbaret sich :

1tens durch eine grosse Leidenschaft für die Tonkunst
2tens durch ein gebietherisches Bedürfniss, zu erfinden, (das heisst, zu componiren,) und das, was man erfunden hat, geltend zu machen ;
3tens durch eine grosse Leichtigkeit, Ideen zu erschaffen und auszuführen ;
und 4tens durch ein lebhaftes und tiefes Gefühl für diese Kunst, dessen Urtheil bei allen anwendbaren Gelegenheiten eben so schnell als richtig ist : der auszeichnendste Beweis für musikalischen Sinn. Nach diesen Anzeigen ist das Genie leicht zu erkennen. (1)

Diese glücklichen Anlagen, oder dieses Genie, können nicht durch irgend ein Lehrbuch gegeben werden, wenn die Natur sie uns versagt hat. Die Dichtkunst des *Horaz* und des *Boileau* werden keinen *Virgil*, *Pope*, *Corneille*, *Racine*, *Molière*, *Wieland* und *Voltaire* erschaffen. *Cicero's Reden* (2) und *Quintilian's Institutionen* erschaffen noch keinen *Demosthenes* und *Mirabeau*. Diese zahllose Menge von Compositions-Lehrbüchern *nur über die Harmonie*, wird auch keinen *Haendel*, *Jomelli*, *Gluck*, *Haydn*, *Cimarosa* und *Mozart* hervorbringen. Dieses ist die scheidende Grenze zwischen der Lehr-Kunst und dem Genie. Man erwarte also nicht, dass ich durch dieses Werk Genie für die Melodie demjenigen verschaffen wolle, der keines besitzt. (3)

(1) Diese Anlagen zeigen sich bisweilen nur für die Harmonie und nicht zugleich für die Melodie, und umgekehrt : was unläugbar beweist, dass die Harmonie etwas ganz anders ist, als die Melodie. Hieraus lässt sich erklären, dass eine Nation, wie die Deutsche, im Allgemeinen mehr Anlagen und Genie für die Harmonie hat, während eine andere, wie die Italienische, nur für die Melodie lebt. Es ist wichtig, dass in unsern Schulen auf diesen Unterschied Rücksicht genommen, und dass ein Schüler, der mehr Anlagen für die Harmonie zeigt, zu einem ernsten Studium der Melodie angehalten werde, indem er sonst, wo nicht ein schlechter, doch ein mittelmässiger Melodiker bleibt.

(2) Horazens Dichtkunst und die Redekunst des Cicero beweisen unwidersprechlich, dass es nur einem grossen Dichter und einem grossen Redner zukommt, Regeln über ihre Kunst zu geben, und das Genie mit der Belehrung zu vereinigen.

(3) Es handelt sich hier darum, zu beweisen, was man Lehrreiches und Nützliches über den anziehendsten Gegenstand der Tonkunst sagen kann, ohne sich anzumassen, Genies schaffen zu wollen ; es handelt sich hier endlich nur darum, eine Melodie-Kunst hervorzubringen, so gut wie schon eine Kunst zu dichten existirt.

Mais là où le génie se manifeste, d'excellens Traités peuvent être de la plus grande utilité; car ces dispositions heureuses ne constituent pas un artiste, et encore moins un artiste célèbre: il est nécessaire qu'elles soient dirigées vers un but raisonnable; il faut les développer, ne les point étouffer (comme cela arrive souvent); il faut enfin en tirer un parti avantageux, et pour l'artiste, et pour le public: c'est au génie d'étudier, de s'instruire, d'approfondir et de connaître les ressources, la nature et les secrets de son art, parce que c'est lui seul qui peut tirer parti de tout, et employer tout avec succès. C'est ainsi que nos plus célèbres artistes se sont formés.

Il faut faire une grande distinction entre le génie et le talent. Le talent s'acquiert au prix d'une application sévère, assidue et pénible; encore faut-il qu'il soit bien dirigé. Un talent supérieur est le don le plus rare. Le génie sans talent est peu de chose, et souvent rien du tout. Le génie est plus commun qu'on ne pense; et Voltaire dit fort bien: *Il court les rues*.

Plus de dix mille personnes peut-être ont eu le génie dont *Racine* fut doué par la nature, tandis qu'il n'en existe peut-être pas une seule qui ait eu la patience et l'application nécessaires pour acquérir un aussi grand talent d'exprimer ses idées, sans lequel le génie est un diamant brut qui ne brille jamais; ce qui nous rapelle cette charmante comparaison de *GRAY*. (1)

Ces observations donnent les résultats suivans:

1º Le talent, même sans génie, surtout s'il est guidé par le goût, peut toujours être utile.

Aber da, wo wirklich Genie vorhanden ist, können wahrhaft gute Lehrbücher von grossem Nutzen seyn; denn jene günstigen Anlagen machen noch keinen Künstler, und noch weniger einen berühmten Künstler: sie müssen zu einem vernunftgemässen Ziele geleitet werden; man muss sie *entwickeln*, und nicht *ersticken*, (wie häufig genug geschieht); es muss von ihnen ein, für den Künstler und für das Publikum gleich vortheilhafter Nutzen gezogen werden: gerade das Genie hat die Hilfsmittel, die Natur, und die Geheimnisse seiner Kunst zu studieren, zu ergründen, und sich über dieselben allseitig zu unterrichten, weil dasselbe allein von allem Vortheil ziehen, und alles mit Erfolg anwenden kann. Diess war die Art, wie unsere grössten Künstler sich bildeten.

Man muss zwischen Genie und Talent einen grossen Unterschied machen. Das Talent wird erlangt durch eine ernste, unermüdete und mühsame Verwendung; auch muss es gut geleitet werden. Ein ausgezeichnetes Talent ist die seltenste Gabe. Das Genie ohne Talent ist sehr wenig, und oft gar nichts. Das Genie ist häufiger als man glaubt, und *Voltaire* sagt sehr richtig: *Es läuft in allen Strassen*.

Zehn tausend Personen haben vielleicht eben so viel *Genie* gehabt, als die Natur dem *Racine* gab, während vielleicht nicht eine existirt, die die nöthige Geduld und fleissige Verwendung gehabt hätte, um ein eben so grosses *Talent* für den Ausdruck seiner Ideen zu erlangen, ohne welches das Genie nur ein roher Diamant ist, der nie glänzt. Wir werden hier an das schöne Gleichniss des Dichters *GRAY* erinnert: (1)

Diese Bemerkungen führen zu folgender Überzeugung:

1tens Das Talent, selbst ohne Genie, kann, besonders wenn es vom Geschmack geleitet wird, immer nützlich seyn.

(1) Full many a gem of purest ray serene
The dark unfathom'd caves of ocean bear;
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its' sweetness on the desert air.

(1) Telle à jamais cachée au sein des flots amers,
La perle n'enrichit que l'abîme des mers;
Ou telle, prodiguant son haleine perdue,
La rose du désert fleurit sans être vue.

(1) *Wohl manche Perle ruhet in des Meeres*
dunkler Nacht,
Und kann sich nie ans Licht des Tages
schwingen;
Und auch in fernen Wüsten blüht die Ros'
in holder Pracht,
Doch nur dem Wind kann sie den süssen Duft
zum Opfer bringen.

D.d.C.N? 4170.

2º Le génie sans talent se réduit à peu de chose.

3º Le talent secondé par le génie est tout. (1)

Cet Ouvrage est spécialement consacré :

1º A tous ceux qui ont des dispositions naturelles pour le chant, et il faudrait qu'ils n'en eussent pas du tout pour n'en point profiter. Il leur apprend ce que c'est que la véritable Mélodie; en quoi consiste sa nature; quelle ressource ils peuvent tirer de leurs propres idées; quels cadres, coupes ou dimensions, il faut donner à telle ou telle Mélodie; quels sont ses qualités et ses défauts; comment on doit l'exposer, la conduire et la terminer; de quelle manière on peut s'y exercer; quels principes l'Harmonie doit observer pour l'accompagner; enfin, il leur donne cette critique si indispensable à tout véritable artiste pour ses propres productions. (2)

2º A tous ceux qui désirent de s'instruire non-seulement dans l'Harmonie, mais aussi dans l'Art mélodique; et si la nature leur a refusé du génie pour cette partie de notre art, ils peuvent encore devenir utiles en l'enseignant aux autres, à l'exemple du *P. Martini*, *de Marpurg*, *de Kirnberger* et *Albrechtsberger*, qui étaient d'excellens professeurs d'Harmonie, sans avoir du génie pour la composition. Ce sont eux, enfin, qui présentent au génie un terrain dans lequel les sillons sont tracés, pour recevoir le grain que le génie n'a plus qu'à semer.

3º A l'usage de nos écoles, parce qu'il démontre évidemment qu'on peut enseigner la Mélodie avec plus d'intérêt et même plus de sûreté que

2tens Das Genie ohne Talent ist sehr unbedeutend und nutzlos.

3tens Das Talent vom Genie begleitet ist Alles. (1)

Diese Abhandlung ist vorzugsweise gewidmet:

1tens Allen jenen, welche natürliche Anlagen zum Gesang haben; und diese müssten ihnen ganz abgehen, um von derselben keinen Vortheil zu ziehen. Sie werden hier belehrt, was eigentlich die wahrhafte Melodie sey; worin ihre Natur bestehe; welche Hilfsmittel sie aus ihren eigenen Ideen ziehen können; welche Form, welchen Umriss, welche Bauart oder welche Verhältnisse man dieser oder jener Melodie zu geben habe; welche Eigenschaften und Mängel sie besitzt; wie man sie vorbereiten, beginnen, fortführen und abschliessen soll; auf welche Art man sich hierin zu üben habe; welche Grundsätze der Harmonie man bei ihrer Begleitung beobachten muss; endlich soll sie jene Beurtheilungskraft (Kritik) entwickeln, die jedem wahren Künstler *für seine eigenen Erzeugnisse* so unerlässlich ist. (2)

2tens Allen denen, welche nicht nur in der Harmonie, sondern auch in dem melodiseben Theile der Kunst sich zu unterrichten wünsehen; und wenn die Natur ihnen das Genie für diesen Kunstzweig versagt haben sollte, so können sie noch nützlich werden, indem sie mit ihren Kentnissen andere belehren und selbe mittheilen, nach dem Beispiel des *P. Martini*, des *Marpurg*, *Kirnberger* und *Albrechtsberger*, welche vortreffliche Lehrer der Harmonie waren, ohne für die Composition Genie zu besitzen. Solche sind es, welche dem Genie das Feld eröffnen, auf dem die Furchen gezeichnet sind, um die Fruchtkörner zu empfangen, welche das Genie dann nur zu säen hat.

3tens Zum Gebrauche unserer Schulen, weil in derselben unwidersprechlich bewiesen wird, dass in der Melodie mit noch mehr Nutzen, ja selbst mit mehr

(1) Quand HORACE demande à quoi sert le génie sans la connaissance de l'art, il a parfaitement raison, parce que le génie sans ce secours ne peut rendre ou réaliser ses idées; et si le génie croit pouvoir s'en passer, ou se mettre au-dessus (comme cela arrive souvent), il s'en tire d'une manière fausse et maladroite.

(2) Tout le monde est convaincu qu'il faut étudier l'Harmonie, mais cette étude ne donne pas non plus le génie pour y exceller, comme les PALESTRINA, les MARCELLO et les SÉBAST. et EMMAN. BACH, etc..., y ont excellé. L'étude de l'Harmonie ne donne que des connaissances de cette partie de l'art, et en démontre les ressources: c'est précisément ce qu'un bon Traité de Mélodie peut faire pour celle-ci.

(1) Wenn HORAZ fragt, wozu das Genie ohne Kenntniss der Kunst nütze, so hat er vollkommen Recht, weil das Genie, ohne deren Hilfe seine Ideen nicht darstellen oder ausführen kann; und wenn das Genie glaubt, derselben entbehren zu können, oder, (was oft geschieht) darüber erhaben zu seyn, so zieht es sich nur auf eine falsche und ungeschickte Art aus der Sache.

(2) Jedermann ist überzeugt, dass man die Harmonie studieren müsse; aber auch dieses Studium gibt noch kein Genie, um sich hierin so auszuzeichnen wie ein PALESTRINA, MARCELLO, SEBAST. und EMAN. BACH, etc..., in derselben geglänzt haben. Das Studium der Harmonie gibt nur die Kenntnisse über diesen Kunstzweig, und zeigt deren Hilfsmittel; eben so gibt eine Abhandlung von der Melodie über diese genau dasselbe.

l'Harmonie, et qu'il ne faut point étouffer les meilleures dispositions pour le chant (ce qui est très-facile), en ne s'exerçant que dans l'Harmonie, et en ne s'occupant que de l'Harmonie.

4º Aux poëtes lyriques. Ils y verront que la véritable Mélodie est soumise rigoureusement aux lois du rhythme; que par conséquent ce rhythme doit être secondé par celui de la poésie, à l'exemple de *Métastase* et de *Quinault*. Tout ce qui n'est pas propre à la Mélodie lyrique, ce sont les grands vers dans les airs (à moins qu'on n'y observe un hémistiche avec un sens déterminé); ce sont des périodes trop longues, point ou trop peu de variété dans le rhythme poétique, &:...

5º En étudiant le rhythme musical, ils trouveront quantité de nouvelles formes rhythmiques, avec lesquelles ils pourront enrichir la poésie lyrique d'une manière heureuse et favorable à la Mélodie. Ils peuvent encore tirer un grand parti des observations faites sur les coupes mélodiques, en créant des coupes analogues dans la poésie lyrique.

D'après les principes de ce Traité, on verra qu'un individu quelconque peut s'exercer de la même manière, avec un égal succès et avec les mêmes résultats. Mais quelle en sera la différence? Elle consistera dans la qualité, dans le sentiment et dans l'intérêt des idées, qui croîtront à mesure qu'on aura plus de sentiment et de génie.

Enfin, un avantage incontestable de ce Traité de Mélodie sur tous les Traités d'Harmonie connus, c'est qu'il prescrit la marche des idées mélodiques, et que, par son secours, on peut tirer parti des idées d'autrui: deux moyens d'application qu'on n'a point trouvés jusqu'à présent, ni

Bestimmtheit Unterricht ertheilt werden kann, als in der Harmonie, und dass man die besten Anlagen für den Gesang, nicht, (wie sehr leicht geschehen kann,) ersticken soll, indem man sie nur in der Harmonie übt, und nur mit der Harmonie beschäftigt.

4tens Für die lyrischen Dichter. Diese werden sehen, dass die wahre Melodie den Gesetzen des Rhythmus streng unterworfen ist; dass also dieser Rhythmus auch von der Dichtkunst, nach dem Beispiele und in der Weise des *Metastasio* und *Quinault* unterstützt werden muss. Denn das Unangemessenste für die lyrische Melodie sind diese breiten Versarten in den Arien, (wenn nicht wenigstens jeder halbe Vers mit einem bestimmt abgeschlossenen Sinn in denselben beobachtet wird); sodann diese zu langen Perioden; ferner zu wenig oder gar keine Abwechslung in den poëtischen Rhythmen, &:...

5tens Beim Studium des musikalischen Rhythmus werden sie eine Menge neuer rhythmischer Formen entdecken, mit welchen sie die lyrische Poësie auf eine glückliche, und für die Melodie günstige Art bereichern können. Auch können sie noch aus den Bemerkungen über die melodischen Abschnitte grossen Vortheil ziehen, indem sie in der lyrischen Dichtungsart ähnliche Abschnitte erfinden können.

Zufolge der Grundsätze dieser Abhandlung wird man sehen, dass jeder einzelne sich auf dieselbe Art, mit gleichem Erfolg und gleichen Ergebnissen üben kann; und nur mit dem Unterschiede, welcher in der Beschaffenheit, dem Gefühl und dem Interesse der Jdeen liegt, die in dem Masse wachsen, und sich vermehren werden, als man mehr Kunstsinn und Genie besitzt.

Endlich ist es ein unbestreitbarer Vorzug dieser Abhandlung über die Melodie vor allen bekannten Harmonie-Lehrbüchern, dass hier der Gang der melodischen Jdeen vorgeschrieben wird, und dass durch deren Hilfe man auch von fremden Jdeen Vortheil ziehen kann: Zwei Übungsmittel, welche man bis

dans la poésie, ni dans l'art oratoire, et auxquels peut-être, par cette route déjà tracée, on parviendra quelque jour.

Ainsi, la Mélodie est le plus positif de tous les arts, et c'est pourtant celui qu'on a regardé jusqu'à présent comme le plus vague, faute de méditations, de recherches et d'analyses.

jetzt weder in der Dicht- noch in der Rede-Kunst gefunden hat, und zu denen man, auf diesem nun vorgezeichneten Wege, vielleicht dereinst gelangen wird.

Demnach ist die Melodie die zuverlässigste aller Künste; und dennoch diejenige, welche man bis jetzt, aus Mangel an Nachdenken darüber, und aus Mangel an Untersuchungen und Zergliederung derselben für die unbestimmteste gehalten hat.

INTRODUCTION.

La Mélodie est une succession de sons, comme l'Harmonie est une succession d'accords, ou bien comme le discours est une succession de mots.

Ce qui lie les sons ensemble, au point d'en créer des sens musicaux, et forme, pour ainsi dire, *la syntaxe mélodique*, ce sont les gammes, les intervalles, les modulations, les différentes valeurs des notes, la mesure, les cadences (ou points de repos) et le rhythme.

Il est nécessaire, avant de traiter de la Mélodie, de se familiariser avec les quatre objets suivans, qui forment la matière de cette Introduction.

1º LES GAMMES.

Les gammes se divisent en *majeures* et en *mineures*.

GAMMES MAJEURES.

D. A. E. B. C.

Sol bémol,	*Ré* bémol,	*La* bémol,	*Mi* bémol,	*Si* bémol,	*Fa*,	UT,	*Sol*,	*Ré*,	*La*,	*Mi*,	*Si*,	*Fa* dièse.
Ges,	*Des*,	*As*,	*Es*,	*B*,	*F*,	C	C,	*G*,	*D*,	*A*,	*E*,	*H*,	*Fis*.

Les gammes de l'espace E B C sont brillantes; et à mesure qu'elles s'avancent vers le point C (et s'éloignent par conséquent du point E), elles deviennent plus brillantes et plus éclatantes.

EINLEITUNG.

Die Melodie ist eine Nacheinanderfolge von Tönen, wie die Harmonie eine Nacheinanderfolge von Accorden ist, oder auch wie das Gespräch eine Reihe von Worten.

Das, was die Töne an einander bindet, bis zu dem Punkte, dass daraus ein musikalischer Gedanke entsteht, und was, so zu sagen, die *melodische Wortfügung* bildet, — das sind die Tonarten, die Intervalle, die Modulationen, der verschiedene Werth der Noten, der Takt, die Cadenzen, (oder Ruhepunkte) und der Rhythmus.

Bevor über die Melodie selber abgehandelt werden wird, ist es nöthig, sich mit den 4 folgenden Gegenständen, welche den Inhalt dieser Einleitung bilden, vertraut zu machen.

1tens DIE TONARTEN.

Die Tonarten theilen sich in *Dur*- und *Moll*-Tonarten.

DUR-TONARTEN.

Sol bémol,	*Ré* bémol,	*La* bémol,	*Mi* bémol,	*Si* bémol,	*Fa*,	UT,	*Sol*,	*Ré*,	*La*,	*Mi*,	*Si*,	*Fa* dièse.
Ges,	*Des*,	*As*,	*Es*,	*B*,	*F*,	C	C,	*G*,	*D*,	*A*,	*E*,	*H*,	*Fis*.

Die Tonarten in dem Raume E B C sind glänzend und heiter, und in dem Masse als sie sich dem Punkte C nähern, (und also von dem Punkte E entfernen,) werden sie immer glänzender, schärfer und durchdringender.

Les gammes de l'espace D A E sont sombres en comparaison des autres ; et plus elles s'éloignent du point E et s'approchent du point D, plus elles deviennent sombres.

Les gammes *Fa* dièse et *Sol* bémol, dont on ne se sert que rarement, et qui ne font, sur le *Pianoforte*, que la même gamme, sont par conséquent dans la nature fort différentes ; la première est très-brillante ou très-éclatante, tandis que la seconde est fort sombre.

Entre la gamme d'*Ut* dièse et celle de *Ré* bémol, il y a la même différence.

Cette remarque est importante dans le cas où on fait des transitions enharmoniques ; car, en changeant tout d'un coup la gamme de *Fa* dièse en *Sol* bémol, et la gamme d'*Ut* dièse en *Ré* bémol, et *vice versâ*, on tombe d'un ton fort brillant dans un ton fort sombre, ou d'un ton fort sombre dans un ton fort éclatant : il est donc bien évident qu'on fait une transition trop brusque, qu'il faut éviter là où il n'y a point de raison de l'employer. Sur le *Pianoforte*, cette différence est peu sensible ; mais dans les orchestres elle peut produire de mauvais effets, tout-à-fait contraires à l'intention des compositeurs.

Die Tonarten in dem Raume D A E sind, in Vergleich mit den andern, weich, ernst und düster ; und jemehr sie sich von dem Punkte E entfernen, und dem Punkte D nähern, desto düsterer werden sie.

Die Tonarten *Fis* und *Ges*, deren man sich nur selten bedient, und die, auf dem *Pianoforte*, nur eine und dieselbe Tonart bilden, sind folglich in ihrer Natur sehr unterschieden ; die erste ist unendlich glänzend, scharf und durchdringend, während die andere äusserst ernst und düster ist.

Zwischen den Tonarten *Cis* und *Des*, gibt es denselben Unterschied.

Diese Bemerkung ist für den Fall wichtig, wenn man enharmonische Verwechslungen macht ; denn, indem man plötzlich die Tonart *Fis* in *Ges*, und *Cis* in *Des* verändert, (und *umgekehrt*,) so fällt man aus einer sehr glänzenden und scharf klingenden Tonart in eine sehr melancholische und weichklingende, oder aus einer melancholischen in eine sehr glänzende ; es ist daher klar, dass man auf diese Art eine allzu ungestümme Transition machen würde, welche überall zu vermeiden ist, wo keine besonderen Gründe zu ihrer Anwendung berechtigen. Auf dem *Pianoforte* ist dieser Unterschied wenig fühlbar ; aber im Orchester kann er eine üble, dem Zwecke des Compositeurs ganz entgegengesetzte Wirkung hervorbringen. (*)

GAMMES MINEURES.

MOLL-TONARTEN.

Si bémol, *Fa*, *Ut*, *Sol*, *Ré*, L	A, *Mi*, *Si*, *Fa* dièse, *Ut* dièse, *Sol* dièse.
B, *F*, *C*, *G*, *D*, *A*	A, *E*, *H*, *Fis*, *Cis*, *Gis*.

La gamme de *Sol* dièse mineur ne s'emploie que rarement.

On a tort de reprocher à notre système que nous n'avons que deux gammes, l'une *majeure*, et l'autre *mineure* ; ce reproche n'est pas juste, parce que nous en avons *douze majeures* et *douze mineures*, dont chacune a dans son caractère une nuance

Die Tonart *Gis-moll* wird nur selten gebraucht.

Mit Unrecht wirft man unserem Musiksysteme vor, dass wir nur zwei Tonarten, die eine *Dur*, die andere *Moll*, besitzen ; dieser Vorwurf ist nicht gegründet, da wir deren *zwölf* in *dur*, und *zwölf* in *moll* haben, wovon jede ihren eigenthümlichen *Charakter* und ihre

(*) 39.) Anmerkung des Übersetzers. Selbst beim Pianoforte wird der Tonsetzer von Fantasie und feinerem Gefühl die allerdings sonderbare Bemerkung machen können, dass ihm z. B. beim componiren eines *Adagio* in *Des-dur* oder *Ges-dur* gewiss ganz andere Ideen einfallen werden, und das Tonstück einen ganz andern Charakter, (eine andere Färbung) annimmt, als wenn er es in *Cis-dur*, oder *Fis-dur* schriebe.

particulière, qu'il est important pour un compositeur de connaître et d'étudier.

2º LIAISONS DES GAMMES OU MODULATIONS.

On appelle *moduler*, l'art de passer d'une gamme à l'autre d'une manière franche et naturelle.

Il est, en effet, plus facile de bien déterminer ces modulations par l'Harmonie que par la Mélodie seule; mais il est de même possible de les faire jusqu'à un certain point, par la Mélodie, abstraction faite de l'Harmonie. Ainsi, la Mélodie peut moduler sans le secours de l'Harmonie: 1º en partant d'un ton majeur (par exemple, d'*Ut* majeur pour moduler en *Ré* mineur, en *Mi* mineur, en *Fa* majeur, en *Sol* majeur, et en *La* mineur), c'est-à-dire avec tous les tons relatifs d'une gamme majeure, comme tous ceux qu'on vient d'énoncer, et qui sont les relatifs de la gamme majeure d'*Ut*; 2º en partant d'un ton mineur (par exemple, de *La* mineur, pour aller en *Ut* majeur, en *Ré* mineur, en *Mi* mineur, en *Fa* majeur et en *Sol* majeur), c'est-à-dire dans tous les tons relatifs de la gamme de *La* mineur. (*) 3º La Mélodie peut encore facilement moduler, p. e., d'*Ut* majeur en *Ut* mineur, et réciproquement; mais il ne faut pas qu'elle se permette de moduler autrement que de la manière indiquée, sans le secours de l'Harmonie.

Nous donnerons ici deux exemples de ces modulations mélodiques.

2ten VERBINDUNG DER TONARTEN, ODER MODULATIONEN.

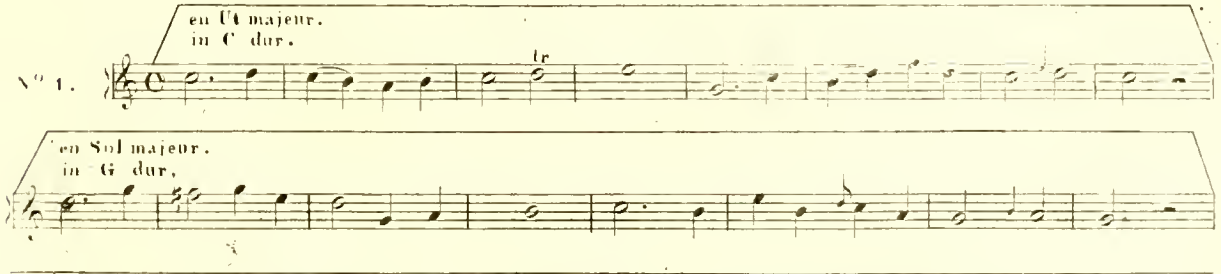
Die Kunst, auf eine ungezwungene und natürliche Art, aus einer Tonart in die andere überzugehen, nennt man *Modulieren*.

Es ist allerdings leichter, diese Modulationen durch die Harmonie, als durch die Melodie allein zu bestimmen; aber eben so ist es möglich, dieselben bis zu einem gewissen Grade, durch die Melodie allein, abgesehen von der Harmonie, hervorzubringen. Also kann die Melodie ohne Hilfe der Harmonie modulieren: 1ten indem sie von einer *Dur*-Tonart ausgeht; (z.B. von *C-dur*, um nach *D-moll*, nach *E-moll*, nach *F-dur*, nach *G-dur*, und nach *A-moll* zu modulieren,) — also nach allen, einem *Dur*-Tone verwandten Tonarten, so wie die eben genannten alle der *C-dur* Tonart verwandt sind. 2ten indem sie von einer Molltonart ausgeht, (z.B. von *A-moll*, um nach *C-dur*, *D-moll*, *E-moll*, *F-dur* und *G-dur* zu modulieren) also in alle der *A-moll* Tonart verwandten Töne. (*) 3ten Auch kann die Melodie noch mit Leichtigkeit modulieren: z.B. aus *C-dur* nach *C♯-moll*, und umgekehrt; aber ohne Hilfe der Harmonie darf sie sich keine andere Art zu modulieren erlauben, als die eben angezeigten.

Wir geben hier zwei Beispiele dieser melodischen Modulationen.

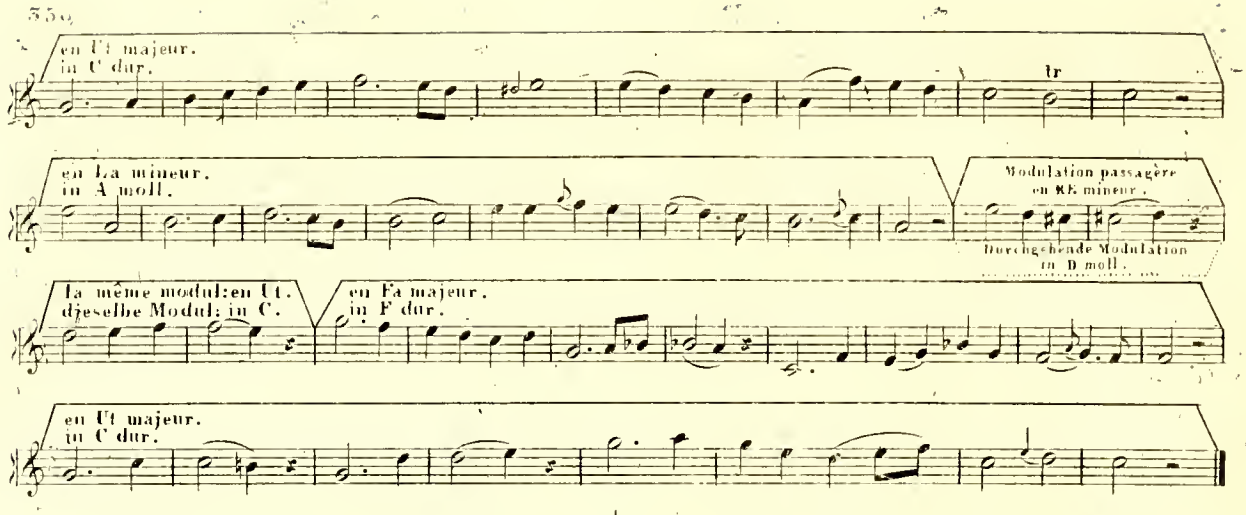
MÉLODIE DANS UN TON MAJEUR.

MELODIE IN EINER DUR TONART.



(*) Ce qui donne, par la moyen des permutations, pour chaque gamme, 720 chances de modulations mélodiques.

(*) Was also, mittelst der Versetzungen, für jede Tonart 720 Wechselfälle von melodischen Modulationen gibt.



MÉLODIE DANS UN TON MINEUR. | **MELODIE IN EINER MOLL-TONART.**



Toutes ces modulations sont fort sensibles par la Mélodie seule.

On module, parce qu'une Mélodie (principalement d'une certaine étendue) deviendrait monotone, si on ne la promenait que dans une seule gamme.

Ce ne sont pas les accidens seuls (c'est-à-dire les dièses et les bémols) qui déterminent une modulation, mais ce sont en même-tems les cadences mélodiques qui la fixent, comme nous le verrons plus tard.

Il est bon de remarquer ici qu'il faut faire une distinction entre une modulation *passagère* et une modulation *fixe*; la première ne touche

Alle diese Modulationen werden schon durch die Melodie allein sehr fühlbar.

Man moduliert, weil eine Melodie, (besonders von einiger Ausdehnung) eintönig werden würde, wenn man sie immer nur in einer Tonart fortführte.

Übrigens sind es nicht die Versetzungszeichen (nämlich ♯ und ♭) allein, welche eine Modulation anzeigen, sondern es sind zugleich die melodischen Cadenzen, welche sie, wie wir später sehen werden, bestimmen.

Es ist nöthig hier zu erinnern, dass man zwischen einer *durchgehenden*, und einer *bleibenden* Modulation einen Unterschied machen muss; die erste berührt

une gamme qu'en passant, tandis que la deuxième la détermine parfaitement. Ainsi, on peut faire différentes petites modulations passagères, et néanmoins rester dans un seul ton.

D'après ce que nous avons dit, il est évident qu'on pourrait composer un Traité sur les modulations purement mélodiques; ce Traité qui nous manque serait fort utile aux élèves qui veulent s'exercer dans l'art de la Mélodie.

3º L'UNITÉ DE GAMME.

Quand on ne module que dans des tons relatifs, comme nous l'avons remarqué, on garde l'unité de gamme. La Mélodie ne peut point moduler autrement sans le secours de l'Harmonie, ou bien elle s'expose à perdre de son intérêt et de son charme, en ne modulant que d'une manière vague et incertaine, et par conséquent inappréciable; car elle ne peut pas à elle seule lier, d'une manière naturelle et évidente, des gammes plus éloignées, et encore moins des gammes hétérogènes; c'est l'apanage de l'Harmonie.

4º NATURE DES MESURES USITÉES.

Il est important de connaître dans une mesure ce que nous appelons de tems forts et des tems faibles, parce que la Mélodie ne peut faire ses cadences, d'une manière sensible, que sur les tems *forts* de la mesure. Nous donnerons le tableau suivant des mesures les plus usitées, et nous en marquerons les tems forts avec le signe (—) et les tems faibles avec le signe (ᵕ).

eine Tonart nur im Vorbeigehen, während die zweite sie völlkommen bestimmt ausdrückt. Also kann man verschiedene kleine Durchgangs-Modulationen anbringen, und dabei doch immer nur in einer Tonart bleiben.

Nach dem bereits Gesagten ist es klar, dass man über die rein melodischen Modulationen ein Lehrbuch schreiben könnte; ein solches, das uns noch mangelt, wäre für die Schüler, die sich in der Kunst der Melodie üben wollen, sehr nützlich.

3tens DIE EINHEIT DER TONART.

Wenn man, wie oben gesagt wurde, nur in die verwandten Tonarten moduliert, so bewahrt man die Einheit der Tonart. Anders kann die Melodie, ohne Hilfe der Harmonie, nicht modulieren, wen sie nicht ihr Interesse und ihren Reiz verlieren soll, indem sie nur auf unbestimmte, ungewisse, und folglich unverständliche Art in fremde Tonarten ausweicht; den sie kann, allein für sich, die entfernteren Tonarten, und noch weniger ganz fremdartige Töne keineswegs an einander binden; diess ist die Sache der Harmonie.

4tens DIE EIGENSCHAFTEN DER GEBRÄUCHLICHEN TAKTARTEN.

Es ist von Wichtigkeit, das zu kennen, was wir in einem Takte die *schweren* (guten) und die *leichten* (schlechten) Takttheile nennen, weil die Melodie ihre Cadenzen nur auf den *guten* Takttheilen anbringen kan um sie fühlbar zu machen. Wir geben hier folgende Tabelle der gebräuchlichsten Taktarten, und werden die schweren mit dem Zeichen (—) und die leichten mit dem Zeichen (ᵕ) andeuten.



Dans les longues mesures (comme $\frac{4}{4}$, $\frac{12}{8}$ et $\frac{6}{4}$), on compte souvent deux tems forts et deux tems faibles, comme on les voit dans le tableau indiqué ; et, en conséquence, on fait les cadences mélodiques sur l'un ou l'autre de ces deux tems forts. Cependant, je ne conseille point de les faire sur le second tems fort, parce que ces cadences n'ont pas assez de force et d'énergie, et paraissent trop faibles. La raison en est que ces seconds tems forts ne le sont pas suffisamment, et n'ont pas l'évidence des premiers tems forts de ces mêmes mesures, que la nature paraît consacrer exclusivement aux cadences. On peut appeler les uns *tems forts secondaires* pour les distinguer des autres tems forts sur lesquels la mesure se frappe.

Il est bon d'observer que les cadences suivantes de la Mélodie

In länger ausgedehnten Taktarten, (wie $\frac{4}{4}$, $\frac{1}{8}$ und $\frac{6}{4}$,) zählt man oft zwei schwere, und zwei leichte Takttheile, wie man in der eben angezeigten Tabelle sieht ; und folglich macht man die melodischen Cadenzen auf dem einen oder dem andern dieser schweren Takttheile. Indessen rathe ich nicht, sie auf dem zweiten schweren Takttheile anzubringen, weil dann diese Cadenzen nicht genug Kraft und Bestimmtheit haben und zu schwach erscheinen. Die Ursache ist, dass bei den zweiten schweren Takttheilen sich diese Schwere nicht hinreichend ausdrückt, und nicht diese Bestimmtheit hat, wie die ersten schweren Takttheile derselben Takte, welche die Natur ausschliesslich für die Cadenzen bestimmt zu haben scheint. Man kann die einen *die schweren Nebentakttheile* nennen, um sie von jenen zu unterscheiden, auf welchen der Anfang des Taktes beim Taktgeben durch den Niederstreich angegeben wird.

Wir müssen bemerken, dass folgende melodische Cadenzen

En *Ut* majeur.
In *C* dur.

N.° 4.



sont de véritables cadences, et fort régulières, quoique la dernière note de toutes ces cadences tombe sur le tems faible de la mesure. La raison en est que la première note de toutes ces cadences n'est, 1.° qu'une petite note *(appoggiatura)* qui occupe la place où la seconde doit déjà se trouver ;(*) 2.° qu'on peut mettre à la place de la première note la seconde, si on le veut ; 3.° qu'on le fait de la sorte (comme il est marqué au N.° 4), pour remplir la mesure par la Mélodie ; sans quoi il y aurait une trop longue pause ; 4.° que ce qui

wahrhafte und sehr regelmässige Cadenzen sind, obwohl die letzte Note aller dieser Cadenzen auf die schwachen Theile des Taktes fällt. Die Ursache davon ist : weil die erste Note aller dieser Cadenzen, 1.tens nur ein Vorschlag *(appoggiatura)* ist, welche den Platz einnimmt, wo die zweite eigentlich schon seyn soll ;(*) 2.tens weil man, wenn man will, die zweite Note anstatt der ersten setzen kann ; 3.tens weil man es hier desshalb so thut, (wie in N.° 4 angezeigt ist) um den Takt durch die Melodie auszufüllen ; indem ohne dieses eine zu grosse Lücke (Pause) entstehen

(*) Et par conséquent on pourrait, si on voulait, écrire ces mêmes cadences de la manière suivante :

(*) Und daher könnte man auch, wenn man wollte, dieselben Cadenzen auf folgende Art schreiben :



précède toutes ces cadences détermine encore plus évidemment si cette première note n'est qu'une *appoggiatura*. 5° Pour être mieux convaincu de ce que nous venons d'avancer, que l'on compare ces cadences avec les cadences suivantes, qui sont toutes irrégulières et fausses, parce qu'elles ne tombent pas sur les tems sur lesquels elles devraient se faire.

CADENCES MÉLODIQUES MAUVAISES.



Tous ces exemples du N° 5 (depuis 1 jusqu'à 14) peuvent s'employer dans le courant des phrases mélodiques, mais ne pas les terminer. Quand ces mêmes exemples doivent offrir de véritables cadences, il faut qu'ils soient écrits de la manière suivante.

MÊMES CADENCES BONNES.



On peut tirer de tout ceci la règle suivante : 1° Quand la cadence se fait avec une *appoggiatura*, sa dernière note tombe sur un tems faible; 2° lorsqu'elle se fait sans *appoggiatura*, sa dernière note tombe sur un tems fort; 3° quand cette *appoggiatura* est si prolongée qu'elle prend une mesure entière, comme on le fait quelquefois à la fin d'une mélodie, alors les deux

SCHLECHTE MELODISCHE CADENZEN.

Alle diese Beispiele (von 1 bis 14) können wohl im Laufe der melodischen Phrasen, aber nie zum Abschluss derselben angewendet werden. Wenn dieselben Beispiele als wirkliche Cadenzen dienen sollten, so müsste man sie auf folgende Art schreiben:

DIESELBEN CADENZEN AUF RICHTIGE ART.

Aus allem diesem kann man folgende Regel festsetzen: 1tens Wenn die Cadenz mit einer *Appoggiatura* gemacht wird, so fällt ihre letzte Note auf einen schwachen Takttheil. 2tens Wenn sie ohne *Appoggiatura* gebildet wird, so fällt ihre letzte Note auf einen schweren Takttheil. 3tens Wenn diese *Appoggiatura* so sehr verlängert wird, dass sie einen ganzen Takt einnimmt, wie man es bisweilen beim Ende

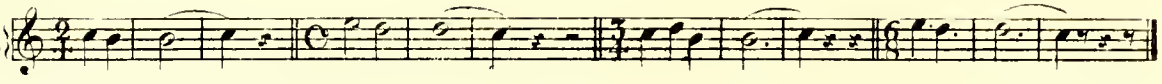
dernières notes tombent sur deux tems forts de ces deux mesures.

CADENCES RÉGULIÈRES.

einer Melodie anbringt, so fallen die 2 letzten Noten auf 2 schwere Takttheile dieser beiden Takte.

REGELMÄSSIGE CADENZEN.

N° 7.



Au reste, il n'y a rien de plus facile à sentir que la manière dont les cadences doivent se trouver placées dans une mesure : nous aurons occasion, dans le courant de l'ouvrage, d'en parler souvent.

Übrigens ist nichts leichter zu fühlen, als die Art, wie die Cadenzen in einem Takte gestellt werden müssen: im Verfolg dieses Werkes werden wir Gelegenheit haben, oft davon zu reden.

TRAITÉ
DE MÉLODIE.

Les productions musicales ont un intérêt mélodique ou un intérêt harmonique, ou bien ces deux intérêts sont successivement réunis dans un seul morceau de Musique, qu'on peut appeller mixte, c'est-à-dire harmonique et mélodique. Il s'agit uniquement, dans cet Ouvrage, de l'intérêt mélodique, où l'Harmonie est *tout-à-fait subordonnée* à la Mélodie. (*) (Voyez sur cet objet la classification des productions musicales au commencement du supplément de cet ouvrage.)

SUR LES DESSINS, LES MEMBRES, LES CADENCES MÉLODIQUES, LE RHYTHME ET LA CONSTRUCTION DE LA PÉRIODE.

La Mélodie est le langage du sentiment, et, quoique nous ne connaissions pas la logique de nos sensations, il n'est pas moins vrai qu'on peut

ABHANDLUNG
VON DER MELODIE.

Die musikalischen Schöpfungen haben entweder ein melodisches, oder ein harmonisches Interesse, oder es sind in einem und demselben Tonstücke beide Anziehungsmittel mit einander vereinigt, was man dann eine gemischte, das heisst, harmonische und melodische Composition nennt. In dieser Abhandlung ist einzig nur vom melodischen Interesse die Rede, wo die Harmonie der Melodie *völlig untergeordnet* ist. (*) (Man sehe über diesen Gegenstand die Klasseneintheilung der musikalischen Compositionen beim Anfange des Anhangs zu dieser Abhandlung.)

ÜBER DIE UMRISSE, DIE GLIEDER, DIE MELODISCHEN CADENZEN, DEN RHYTHMUS UND DEN BAU DER PERIODE.

Die Melodie ist die Sprache des Gefühls, und, obwohl wir die Grundursachen unserer Empfindungen nicht kennen, so ist es darum doch nicht weniger wahr,

(*) Les principes de ce Traité sont, en un mot, applicables, sans exception, à toute Mélodie prédominante, soit en partie soit en totalité.

(*) Die Grundsätze dieser Abhandlung sind, mit einem Worte, ohne Ausnahme, bei jeder vorherrschenden Melodie, im Einzelnen wie im Ganzen, anwendbar.

dire des choses fort instructives et d'une utilité générale sur la Mélodie. Il existe une grande quantité de belles et intéressantes Mélodies, et il n'est point difficile de démontrer pourquoi elles sont bonnes; il est encore plus facile de prouver pourquoi certaines Mélodies ne le sont pas.

Dans une bonne Mélodie nous trouvons un caractère, ou une passion, ou une succession de sons si bien enchaînés, que notre oreille en est flattée d'une manière séduisante.

Une Mélodie doit, par conséquent, frapper, émouvoir, ou flatter. Pour que la Mélodie ait une de ces trois qualités, il faut qu'elle soit faite d'après certains principes: ces principes sont à peu près comparables aux principes d'après lesquels on ferait un discours ou une narration poétique. Delà, la Melodie exige *la théorie du rhythme; celle des points de repos ou cadences; l'art d'enchaîner et de développer des idées* pour en faire un tout; *la science des périodes et de leurs réunions entr'elles*.

L'expérience nous apprend que nous éprouvons un certain plaisir lorsque nous entendons un mouvement qui se succède d'une manière symétrique et bien cadencée; car un simple tambour qui ferait un mouvement rhythmé de la manière suivante, serait en état de fixer pour un moment notre attention. (*)

dass man über die Melodie sehr lehrreiche und allgemein nützliche Dinge sagen kann. Es gibt eine grosse Menge schöner und anziehender Melodien und nicht schwer ist es darzuthun, warum sie gut sind, noch leichter kann man beweisen, warum gewisse Melodien dieses nicht sind.

In einer guten Melodie finden wir einen Charakter, oder eine Leidenschaft, oder eine so schön an einander gebundene Tonreihe, dass unser Ohr dadurch auf eine verführende Art geschmeichelt wird.

Eine Melodie soll also entweder rühren, und ergreifen, oder reizen und anziehen, oder schmeicheln und beruhigen. Damit die Melodie eine dieser drei Eigenschaften besitze, muss sie nach gewissen Grundsätzen gebildet seyn: diese Grundsätze sind beinahe mit denjenigen zu vergleichen, nach welchen man ein Gespräch oder eine poëtische Erzählung machen müsste. Daher erfordert die Melodie: *die Theorie des Rhythmus; jene der Ruhepunkte oder Cadenzen; die Kunst, die Ideen zu verbinden und zu entwickeln*, um daraus ein Ganzes zu bilden; *die Wissenschaft des Baues der Perioden und deren gegenseitige Vereinigung*.

Die Erfahrung lehrt uns, dass wir ein gewisses Vergnügen fühlen, wenn wir eine Bewegung hören, die auf eine gleichmässige und symetrisch abgetheilte Art nach einander folgt. Denn selbst eine gewöhnliche Trommel, auf welcher eine, auf folgende Art rhythmisch abgetheilte Bewegung ausgeführt würde, wäre im Stande, auf einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. (*)

13. Tous les exemples qui ne portent pas de nom sont de l'auteur.

13. Alle jene Beispiele, deren Autor nicht angezeigt ist, sind vom Verfasser.



Comment ce mouvement fixe-t-il pour un moment notre attention?

Par la *symétrie* qu'on a observée dans ce mouvement; et cette symétrie existe parce que,

Wie kommt es, dass diese Bewegung auf einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit fesselt?

Durch die *Symetrie*, (Gleichheit der einzelnen Theile) welche in dieser Bewegung beobachtet wird, und diese

(*) Ce qui serait déjà la Musique d'un Peuple sauvage, comme des voyageurs nous l'assurent.

(*) Was schon, nach der Versicherung der Reisenden, die Musik der Wilden seyn mag.

1º chaque division est de deux mesures ; 2º, après chaque division, il se trouve un repos qui sépare chaque division ; 3º toutes les divisions sont égales entr'elles par rapport au mouvement ; 4º les points de repos, ou cadences, sont placés à distances égales, c'est-à-dire que le repos le plus faible se trouve dans la deuxième et la sixième mesure, et le plus fort dans la quatrième et la huitième : bref, dans ce mouvement on observe un plan régulier, et c'est lui seul qui fixe l'attention ; car, par exemple, un mouvement suivant :

Symetrie besteht, weil 1tens jede Abtheilung hier aus zwei Takten besteht ; 2tens nach jeder Abtheilung folgt ein Ruhepunkt, der sie von der andern absondert ; 3tens alle Abtheilungen sind, in Rücksicht auf die Bewegung, unter sich völlig gleich ; 4tens die Ruhepunkte, oder Cadenzen sind in gleicher Entfernung von einander, das heisst, der schwächste Ruhepunkt befindet sich im 2ten und 6sten Takt, und der stärkste Ruhepunkt in dem 4ten und 8ten ; kurz, in dieser Bewegung wird ein regelmässiger Plan befolgt, und dieser allein ist's, der die Aufmerksamkeit anzieht ; denn z. B., die folgende Bewegung :



où il n'y a ni symétrie, ni plan, ne produit que de la monotonie, laquelle, aprés la troisième mesure, nous ennuie et nous fatigue.

wo weder Symetrie, noch Plan befindlich ist, bringt nur Eintönigkeit hervor, welche, nach dem dritten Takte, uns langweilt und ermüdet.

40.) Anmerknug des Übersetzers. Die *Symetrie*, von welcher in dieser Abhandlung oft die Rede ist, hat in der Tonkunst ungefähr denselben Einfluss auf das Schönheitsgefühl *durch das Gehör*, wie in den andern bildenden Künsten *durch das Auge*, und bedeutet bei allen die angemessenen Verhältnisse der einzelnen Theile eines Gegenstandes sowohl zu einander, wie zu dem Ganzen : folglich das *Ebenmass* (oder *Gleichmass*). Wenn die *Symetrie* in der Musik auch nicht völlig in dem Sinne genommen werden kann, wie in der Baukunst, und deren verwandten Verzierungskünsten, so muss sie sich doch nicht minder in der ersten bei dem Baue der melodischen und harmonischen Theile eines Tonstückes bis zu einem gewissen Grade sinnlich und quantitativ mit dem geistig Zweckmässigen und Bedeutsamen verbinden, um den Eindruck des Schönen hervorzubringen, welcher, als der Hauptzweck aller Künste, immer nur durch das richtige Ebenmass der einzelnen Theile eines Kunstproduktes bedingt wird.

Comme un mouvement semblable, rhythmique, partagé en membres égaux, a déjà une espèce d'attrait pour nous, combien cet attrait ne serait-il pas relevé, lorsqu'on accompagnera ce mouvement avec des sons bien choisis ! Si au lieu de faire, comme nous l'avons vu, l'exemple (A), on faisait l'exemple (C), il en proviendrait une véritable Mélodie. (*)

Wenn eine gleichmässige, rhythmische, in gleiche Glieder getheilte Bewegung schon eine Art von Anziehungskraft an uns ausübt, wie wird dieser Reiz nicht gehoben, wenn diese Bewegung von wohlgewählten Tönen begleitet wird ! Wenn, anstatt wie wir im Beispiele (A) gesehen haben, man wie im folgenden Beispiele verfahren würde, so entstünde daraus schon eine wirkliche Melodie. (*)

(*) Tout mouvement symétrique donne une espèce de Mélodie régulière ; il ne s'agit que de bien choisir les différens sons avec lesquels on veut rendre ce mouvement, et de bien faire sentir, par des repos suffisans, la fin de chaque phrase. Ainsi, il y aurait ici un exercice instructif à proposer aux élèves, lequel serait de leur prescrire différens mouvemens symétriques, à l'instar de l'exemple A, en exigeant d'eux de créer, sur chacun de ces mouvemens, différentes Mélodies, à l'instar de l'exemple C ; car, non seulement les mouvemens réguliers donnent une espèce de Mélodie régulière, mais encore, avec un seul de ces mouvemens, on en pourrait créer plusieurs, selon qu'on en changerait les notes ; ce qu'on peut varier à l'infini.

(*) Jede symetrische Bewegung bringt eine Art Melodie hervor ; es handelt sich sodann nur darum, die verschiedenen Töne wohl zu wählen, mit welchen man diese Bewegung hervorbringen will, und den Schluss jeder Phrase, durch hinreichende Ruhepunkte, recht fühlbar zu machen. So wäre es in der That für die Schüler eine lehrreiche Übung, wenn man ihnen verschiedene symmetrische Bewegungen vorschriebe, (nach der Art des Beispiels A) und sie dann, auf jede derselben, verschiedene Melodien erfinden liesse ; (nach der Art des Beispiels C) Wenn nicht nur, dass die regelmässigen Bewegungen eine Art von regelmässiger Melodie geben, sondern man kann auch noch, mittelst einer einzigen von diesen Bewegungen, sehr viele erfinden, indem man nur die Noten wechselt ; was sich dann ins unendliche verändern lässt.

HAYDN.

C. Andante.



Une bonne Mélodie exige par consequent, qu'elle soit divisée en membres égaux et semblables; que ces membres fassent des repos plus ou moins forts, lesquels repos se trouvent à des distances égales, c'est-à-dire symétriquement placés.

Une division mélodique, (voyez l'exemple suivant)

Eine gute Melodie erfordert also, dass sie in gleiche und einander ähnliche Glieder abgetheilt sey; dass diese Glieder kleinere oder grössere Ruhepunkte bilden, und dass diese Ruhepunkte in gleicher Entfernung von einander, also symetrisch gesetzt werden.

Eine melodische Abtheilung, wie im folgenden Beispiele (D.)

Dessin mélodique.
Melodischer Abriss oder Entwurf. (Umriss)

D.



n'est autre chose, d'après cela, qu'une petite idée, qui doit avoir un repos (qu'on appelle, en Musique, une cadence), au moyen duquel elle doit se distinguer de l'idée qui la suit. Une pareille division ou idée mélodique, nous l'appellerons *un dessin*.

Quand ce dessin mélodique est aussi court, et qu'il a une cadence si faible, il faut au moins qu'il soit répété, avec d'autres notes, et qu'il ait la seconde fois une cadence plus marquée; alors la Mélodie aura un sens plus déterminé, parceque cette répétition la fixe davantage; parexemple:

ist demnach nichts anderes, als eine kleine, kurze Idee, die einen Ruhepunkt, (in der Musik *Cadenz* genannt) haben muss, mittelst welchem sie sich von der nachfolgenden Idee unterscheidet. Eine solche melodische Abtheilung oder Idee werden wir einen *Umriss* nennen.

Wenn dieser melodische *Umriss* zu kurz ist, und nur eine schwache *Cadenz* hat, so muss er, wenigstens mit andern Noten, wiederhohlt werden, und das zweitemal schon eine bestimmtere Cadenz haben; da bekommt schon die Melodie einen entschiedeneren Sinn, weil diese Wiederhohlung sie mehr befestigt; z. B.

(N°1.)

E.



Une pareille répétition nous l'appellerons *un rhythme*, lequel se trouve ici composé de quatre mesures, et doit avoir au moins une demi-cadence. (1)

Eine solche Wiederhohlung werden wir einen *Rhythmus* nennen, welcher in dem gegenwärtigen Beispiele aus 4 Takten zusammengesetzt ist, und wenigstens eine Halbcadenz zur Folge haben muss. (1)

(1) Ce qui distingue et sépare une idée d'avec l'autre, ce sont les points de repos; la Mélodie en a comme le discours; si elle en était privée toutes les idées se confondraient et demeureraient nécessairement sans intérêt; aussi ces points de repos sont d'une grande importance. On les appelle en Musique des Cadences, comme nous l'avons remarqué. Il y en a principalement deux, dont une FINALE, qui sépare une période d'avec une autre, et l'autre DEMI-FINALE (DEMI-CADENCE), qui sépare les idées appartenantes à une période. Nous verrons dans la suite que la Mélodie est plus riche en cadences que l'Harmonie.

La Mélodie a différens moyens de marquer ses repos;

(1) Das, was eine Idee von der andern unterscheidet und absondert, das sind die Ruhepunkte; die Melodie hat deren wie das Gespräch; wäre sie deren beraubt, so würden alle Ideen sich vermengen, und folglich keine Theilnahme erwecken; daher sind diese Ruhepunkte von grosser Wichtigkeit. Man nennt sie in der Musik Cadenzen, wie wir schon angemerkt haben. Es gibt deren hauptsächlich zwei, wovon die eine, (FINAL=CADENZ, vollkommene oder ganze CADENZ,) eine ganze Periode von der andern absondert, und die andere (HALB=CADENZ) die Ideen (oder Umrisse) von einander abtheilt, welche zu einer Periode gehören. Wir werden in der Folge sehen, dass die Melodie an CADENZEN reicher ist, als die Harmonie.

Die Melodie besitzt verschiedene Mittel, um ihre Ruhepunkte auszudrücken,

Comme ce rhythme mélodique, composé de deux dessins (voyez l'exemple E, N° 1), n'a pas un point de repos parfait (ou cadence entière), mais seulement une demi-cadence, tout le monde sent que la Mélodie n'est pas achevée, et qu'il faut la continuer; c'est pourquoi il faut lui ajouter un autre rhythme. Mais la symétrie et l'unité d'une bonne Mélodie exigent que le second rhythme soit semblable au premier, qu'il lui soit égal, et que les points de repos soient mis aux mêmes distances; c'est pourquoi il faut faire encore un rhythme (2) de quatre mesures, qui

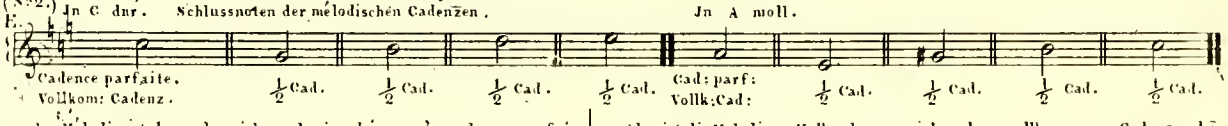
Da dieser melodische, aus zwei Umrissen bestehende Rhythmus (siehe obiges Beispiel E N° 1.) keinen vollständigen Ruhepunkt (oder keine vollkommene Cadenz) hat, sondern nur eine Halbcadenz, so fühlt Jedermann, dass die Melodie noch nicht vollendet ist, und also fortgesetzt werden muss; es muss ihr daher noch ein anderer Rhythmus beigefügt werden. Aber die Symmetrie und Einheit einer guten Melodie erfordert, dass der zweite Rhythmus dem ersten ähnlich, ja ganz gleich sey, und dass die Ruhepunkte in denselben gleichen Entfernungen von einander angebracht werden; Daher muss noch ein Rhythmus (2) von vier Takten

---

1° par une note plus longue que celle qui la précède; 2° par une pause; 3° par le tems de la mesure sur lequel la cadence se fait; 4° par de certaines notes de la gamme, que la nature exige. Ces notes sont, par ex:

1tens durch eine Note von längerem Werthe als die vorhergehende; 2tens durch eine Pause; 3tens durch den Takttheil, auf welchen die Cadenz fällt; 4tens durch gewisse Töne der Tonleiter welche der natürliche Gang fordert. Diese Noten sind, z. B.

(N°2.)



La Mélodie est donc plus riche en demi-cadences qu'en cadences parfaites, car elle n'a qu'une seule note dans chaque gamme (qu'on appelle la Tonique) pour faire une cadence parfaite, pendant qu'elle en a quatre pour une demi-cadence, elle peut, par conséquent, mettre une grande variété dans les demi-cadences.

Pour l'intelligence de notre matière, nous serons plus bas obligés de diviser les cadences, non seulement en demi-cadences et en cadences parfaites, mais encore en quarts de cadences et même en trois-quarts de cadences, car les repos mélodiques sont de différens degrés; il y en a qui sont plus faibles qu'une demi-cadence, et d'autres plus forts, sans atteindre néanmoins le degré d'une cadence parfaite.

La 4ème et la 6ème notes de la gamme, prises le FA et le LA dans le ton d'UT, ne donnent jamais une véritable demi-cadence; mais neanmoins il n'est pas impossible de terminer un membre, et par conséquent aussi un rhythme, avec une de ces deux notes, selon la nature des idées du compositeur, et l'adresse avec laquelle il saura bien les déterminer; dans ce cas, on peut envisager la conclusion de ce membre ou de ce rhythme, comme une exception en fait de demi-cadence. Il est vrai, qu'en général, une demi-cadence détermine un membre et un rhythme; mais il arrive aussi quelquefois que le rhythme à son tour détermine une demi-cadence, si toutes les autres conditions sont exactement observées. Dans ce second cas, la demi-cadence peut se faire non seulement sur les deux notes mentionnées de la gamme, mais encore sur la tonique même, comme nous le verrons plus bas. Il est encore à remarquer que l'Harmonie doit contribuer beaucoup à ces distinctions de cadences, dont il s'agira dans le supplément.

(2) Le rhythme est une autre espèce de mesure musicale et parfaitement comparable aux mesures ordinaires de cet art. Il fait les mêmes fonctions, c'est-à-dire il fait en grand ce que la mesure fait en petit; la mesure partage en parties égales une suite de tems simples (comme, p: e:, des noires dans la mesure à quatre tems), et le rhythme partage en parties égales, et par conséquent d'une manière symétrique, une suite de mesures. D'après cela, on peut dire très-bien que les mesures sont des tems simples du rhythme, comme les noires et les soupirs sont les tems simples d'une mesure. La nature a gravé l'un et l'autre (la mesure et le rhythme) d'une manière imperturbable dans notre sentiment, et elle paraît n'adopter ce qui est beau en Musique (particulièrement dans la Mélodie), que lorsque ces deux conditions sont absolument observées.

Also ist die Melodie an Halbcadenzen reicher als an vollkommenen Cadenzen, denn sie besitzt in jeder Tonart nur eine einzige Note, (welche man Tonica nennt) um eine Vollkommene Cadenz zu machen, während ihr deren 4 zu Halbcadenzen zu Gebothe stehen; daher sie auch in den Halbcadenzen eine grosse Abwechslung darbiethen kann.

Zur besseren Einsicht unseres Gegenstandes werden wir weiter unten genöthiget seyn, die Cadenzen nicht nur in halbe und vollkommene, sondern in 4tel- und sogar in drei-viertel-Cadenzen einzutheilen; denn die melodischen Ruhepunkte haben verschiedene Grade; es giht deren die schwächer, und andere die stärker als eine Halb-Cadenz sind, ohne eben den Grad einer vollkommenen zu erreichen.

Die 4te und die 6te Note der Tonleiter, z. B. das F und A in der C-dur-Tonart, gehen niemals eine wirkliche Halbcadenz; aber demungeachtet ist es nicht unmöglich, ein Glied, und folglich auch einen Rhythmus mit einem dieser beiden Töne zu beschliessen, je nach der Eigenthümlichkeit der Ideen des Tonsetzers, und der Geschicklichkeit, mit der er sie wohl abzuschliessen weiss; in solchem Falle kann man den Abschluss dieses Gliedes oder dieses Rhythmus als eine Ausnahme in Rücksicht der Halbcadenz ansehen. Es ist wahr, dass, im Allgemeinen, eine Halbcadenz das Glied oder den Rhythmus abschliesst; aber es geschieht auch bisweilen, dass der Rhythmus selber eine Halbcadenz bildet und bestimmt, wenn alle übrigen Bedingungen genau beachtet werden. In diesem zweiten Falle kann die Halbcadenz nicht nur auf den obengenannten 2 Tönen der Tonleiter angebracht werden, sondern, wie wir später sehen werden, auch auf der Tonica selber. Noch ist zu bemerken, dass die Harmonie viel zu diesem Unterschiede unter den Cadenzen beitragen muss, wovon wir in dem Anhange zu dieser Abhandlung sprechen werden.

(2) Der Rhythmus ist eine andere Gattung von musikalischem Takte, und den gewöhnlichen Taktarten dieser Kunst völlig vergleichbar. Er hat dieselben Verrichtungen; das heisst, er erfüllt das im Grossen, was der Takt im Kleinen zu verrichten hat: der Takt theilt in gleiche Theile eine Reihe von einfachen Takten (wie z. B. die Vierteln in einem ganzen, 4/4 Takt,), und der Rhythmus theilt wieder eine Reihe von Takten in gleiche Theile, folglich nach symmetrischer Ordnung. Demnach kann man sehr wohl annehmen, dass die Takte die einfachen Theile des Rhythmus sind, so gut wie etwa die Vierteln und Pausen die Theile eines Takts. Die Natur hat beide, (den Takt und den Rhythmus) auf unzerstörbare Art in unser Gefühl gegraben, und scheint nichts Schönes in der Musik (besonders in der Melodie,) annehmen zu wollen, als wenn diese zwei Bedingungen streng erfüllt werden.

doit avoir une cadence entière, ou encore une demi-cadence, par exemple :

gemacht werden, der mit einer ganzen oder halben Cadenz schliesst, z : B :

F



Comme ce second rhythme ne finit aussi qu'avec une demi-cadence, et que la Mélodie n'est point terminée, il faut lui donner un troisième rhythme, qui soit égal au précédent, p:e :

Da dieser zweite Rhythmus auch nur mit einer Halbcadenz schliesst, und die Melodie also noch nicht abgeschlossen ist, so muss noch ein dritter Rhythmus beigefügt werden, der dem vorhergehenden gleich ist z : B :

G



Mais comme avec ce troisième rhythme la Mélodie n'est pas achevée, par rapport à la demi-cadence, il faut lui ajouter un 4ème rhythme, p:e;

Aber auch dieser 3te Rhythmus vollendet noch nicht die Melodie, da er mit einer Halbcadenz endet, und es muss noch ein 4ter Rhythmus hinzukommen, z : B :

H



Le tout ensemble est ce qu'on doit appeller une *période*, parce qu'elle a un point final parfaitement déterminé, et sur lequel notre sentiment s'arrête avec satisfaction : toutefois, si l'on veut poursuivre la Mélodie, d'autres périodes peuvent succéder à celle-là. La période est donc composée de rhythmes ou de membres symétriques; elle finit toujours, et sans exception, avec une cadence parfaite. La période est donc l'objet le plus important de la Mélodie; le rhythme et les cadences existent par rapport à la période; sans elle, il est impossible qu'une bonne Mélodie puisse avoir lieu. Celui qui est en état de créer des périodes

Das Ganze zusammen bildet nun das, was man eine *Periode* nennt; weil sie einen vollständig abgeschlossenen End-Ruhepunkt hat, auf welchem unser Gefühl mit Befriedigung verweilt : auf jeden Fall aber können, wenn man diese Melodie fortsetzen will, andere Perioden der gegenwärtigen nachfolgen. Die Periode ist also aus Rhythmen, oder symmetrischen Gliedern zusammen gesetzt; sie endet *immer*, ohne alle Ausnahme, mit einer vollkommenen Cadenz. Die Periode ist also der wichtigste Gegenstand für die Melodie; der Rhythmus und die Cadenzen existiren nur in Rücksicht auf die Periode, ohne diese ist eine gute Melodie unmöglich. Derjenige, der im Stande ist, interessante

intéressantes, est sûr de vaincre toutes les difficultés de l'art mélodique ; c'est pourquoi nous consacrerons d'abord tous nos soins aux périodes.

Chaque membre de la période ci-dessus (voyez H) est composé de deux dessins semblables. Mais il y a des périodes dont les membres sont composés de deux dessins différens, p:e :

Période de 3 membres ou de 3 rhythmes.

Perioden zu erfinden, kann sicher seyn, alle Schwierigkeiten der melodischen kunst zu überwinden ; daher werden wir jetzt alle unsere Aufmerksamkeit den Perioden widmen.

Jedes Glied der obigen Periode (siehe H) besteht aus zwei einander gleichen Umrissen. Aber es gibt Perioden, deren Glieder aus zwei verschiedenen Umrissen zusammen gesetzt sind, z : B :

Periode von 3 Gliedern oder 3 Rhythmen.



Le rhythme (1) étant encore ici de quatre mesures, est répété trois fois pour rendre les membres de cette Mélodie égaux, sous le rapport de la longueur, et pour mettre les cadences, par rapport à la symétrie, dans des intervalles égaux.

Parce que le premier dessin d'un membre, qui est composé de deux dessins, doit avoir une espèce de cadence pour se distinguer du dessin suivant, nous appellerons cette espèce de cadence (qui peut être très-faible), quart de cadence, pour la distinguer de la demi-cadence. (2)

Le quart de cadence a fort souvent beaucoup de ressemblance avec une demi-cadence, mais il n'a pas sa force ; la cause en est qu'avec un quart

Der Rhythmus, (1) der hier aus vier Takten besteht, wird dreimal wiederhohlt, um die Glieder dieser Melodie, in Rücksicht auf die Länge, gleich zu machen, und um die Cadenzen, in Rücksicht auf die Symetrie, in gleiche Zwischenräume einzutheilen.

Da der erste Umriss eines Gliedes, welches aus 2 Umrissen besteht, schon eine Art von Cadenz haben soll, um sich von dem folgenden zu unterscheiden, so werden wir diese Cadenz, (welche sehr schwach seyn kann), eine *Viertel-Cadenz* nennen, um sie von der *Halb-Cadenz* zu unterscheiden. (2)

Die Vierteleadenz hat oft mit der Halbeadenz viel Ähnlichkeit, besitzt aber nicht deren Stärke und Entschiedenheit ; die Ursache davon ist, dass mit einer

(1) Nous verrons plus tard la différence qu'il y a entre le rhythme et la mesure, sous le rapport des notes, tandis qu'ils sont les mêmes pour la quantité de mesures.

(2) En général les cadences, dans la Musique, ont une grande analogie avec la ponctuation grammaticale ; p. e., avec la virgule (,), le double point (:), le point et virgule (;) et le point final (.). C'est pourquoi on pourrait appeller un quart de cadence une virgule, et le désigner par le signe (,) ; la demi-cadence avec le signe (;) ou le double point (:), et la cadence parfaite avec le point (.). Par conséquent un dessin mélodique (s'il ne forme pas un membre entier) est une virgule, et le membre entier d'une Mélodie est un point et virgule, et la période un point.

(1) Später werden wir den Unterschied sehen, der zwischen dem Rhythmus und dem Gliede in Rücksicht auf die Noten statt findet, während sie in Rücksicht auf die Zahl der Takte sich gleich sind.

(2) Überhaupt haben die Cadenzen in der Musik eine grosse Ähnlichkeit mit der grammatikalischen Interpunktion ; z.B. mit dem Beistrich (,) mit dem Doppelpunkt (:) mit dem Strichpunkt (;) und dem Schlusspunkt (.). Daher könnte man eine Viertelcadenz einen Beistrich nennen, und sie durch das Zeichen (,) andeuten ; die Halbeadenz durch das Zeichen (;) oder den Doppelpunkt (:) und die vollkommene Cadenz mit dem Schlusspunkt (.). Also ist ein melodischer Umriss (wenn er nicht ein ganzes Glied bildet) ein, durch den Beistrich, das vollständige Glied einer Melodie ein durch den Strichpunkt, und die Periode, ein, durch den Schlusspunkt abgesonderter Satz.

de cadence le rhythme n'est pas à sa fin, et qu'on ne s'attend pas par conséquent à une demi-cadence, qui ne peut avoir lieu qu'à la fin d'un membre, où le rhythme est terminé. Par la même cause, une demi-cadence peut ressembler à une cadence parfaite, et n'en pas faire l'effet. Comme il est très-important de distinguer un quart de cadence d'une demi-cadence, à ce que l'exactitude d'une période en dépend, nous tâcherons de l'éclaircir par des exemples.

Vierteleadenz der Rhythmus nicht beendigt ist, und man also keine Halbcadenz erwartet, die nur am Ende eines Gliedes, wo der Rhythmus schliesst, statt finden kann. Aus gleicher Ursache kann eine Halbcadenz einer vollkommenen ähnlich seyn, ohne deren Wirkung hervorzubringen. Da es sehr wichtig ist, eine Viertelcadenz von einer Halbcadenz zu unterscheiden, weil die Richtigkeit einer Periode davon abhängt, so werden wir trachten, es durch Beispiele zu erklären.



Dans cet exemple qui forme un membre d'une période, lequel est composé de deux dessins semblables, ce membre a un rhythme de quatre mesures. Le quart de cadence y ressemble absolument à une demi-cadence; et la demi-cadence à une cadence parfaite. Mais le rhythme est cause qu'on ne peut confondre ici le quart de cadence avec la demi-cadence, et celle-ci avec la cadence parfaite; car chacun sent parfaitement que dans la seconde mesure (au quart de cadence) le membre mélodique aussi-bien que le rhythme ne sont point terminés, et que par conséquent on ne peut sentir qu'un quart de cadence, et point une demi-cadence. Mais à la fin de ce membre (à la demi-cadence) chacun sent qu'avec ce membre la Mélodie, ainsi que la période, n'est pas à sa fin, et que ce membre n'est que le commencement d'une mélodie ou d'une période, après lequel membre doit suivre nécessairement encore quelque chose: car un membre est trop petit pour former une période, et encore moins une Mélodie entière. C'est pourquoi le rhythme exige un compagnon, c'est-à-dire qu'il faut au moins le répéter pour former une période. Ce sont les causes pour lesquelles la demi-cadence à la fin du

In diesem Beispiele, welches das Glied einer Periode bildet, das aus zwei einander gleichen Umrissen zusammengesetzt ist, hat das Glied einen Rhythmus von vier Takten. Die Vierteleadenz gleicht hier vollkommen einer Halbcadenz, und die Halbcadenz einer vollkommenen. Aber der Rhythmus ist Ursache, dass man hier die Vierteleadenz nicht mit der Halbcadenz, und diese wiederum nicht mit der vollkommenen verwechseln kann; denn Jedermann wird mit Bestimmtheit fühlen, dass im zweiten Takte (bei der Vierteleadenz) sowohl das melodische Glied wie der Rhythmus noch nicht beendigt sind, und man also nur die Wirkung einer Viertel- anstatt einer Halb-Cadenz fühlen kann. Aber zu Ende dieses Gliedes, (bei der Halbcadenz,) fühlt jeder, dass mit diesem Gliede weder die Melodie noch die Periode zu Ende ist, und dass dieses Glied nur der Anfang einer Melodie oder Periode ist, nach welchem noch etwas folgen muss: denn ein Glied ist zu klein um eine Periode, und noch weniger um eine vollständige Melodie zu bilden. Daher bedarf der Rhythmus eines Nachfolgers, das heisst, er muss wenigstens wiederholt werden, um eine Periode zu bilden. Diess sind die Ursachen, weshalb die Halbcadenz zu Ende des angezeigten melodischen Gliedes,

membre mélodique indiqué, ne peut être confondue avec la cadence parfaite: car, où il y a encore quelque chose à désirer, il n'y a point une cadence parfaite, quoique l'apparence d'une cadence parfaite existe. (*)

Par les mêmes causes il est aussi impossible, de confondre un quart de cadence avec la cadence parfaite, et la demi-cadence avec un quart de cadence. par exemple:

nicht mit der vollkommenen Cadenz verwechselt werden kann: denn, wo noch etwas zu wünschen übrig bleibt, ist noch keine vollkommene Cadenz vorhanden, wenn sie auch da zu existiren scheint. (*)

Aus denselben Ursachen ist es auch unmöglich, eine Viertelcadenz mit einer vollkommenen, oder eine Halbcadenz mit einer Viertelcadenz zu verwechseln z. B.



Dans ce dernier exemple, il n'y a qu'un membre et un rhythme, après quoi doit suivre un rhythme de la même longueur. Parce que le rhythme de la seconde mesure n'est pas à sa fin, on ne peut pas sentir une autre cadence qu'un quart de cadence; mais comme le rhythme est terminé à la quatrième mesure, il ne peut pas y avoir un quart de cadence, mais une demi-cadence. La puissance du rhythme est telle qu'elle commande à une cadence parfaite apparente de ne se faire sentir tantôt que comme une demi-cadence, et tantôt que comme un quart de cadence; mais elle ne s'étend pas jusqu'à nous faire prendre une demi-cadence pour une cadence parfaite; et lorsque le rhythme se termine avec une demi-cadence, il faut nécessairement qu'il arrive encore quelque chose, ou il y aurait commencement sans fin.

Comme en général on prend le mot de rhythme dans l'acception où nous admettons le mot de dessin, il est nécessaire, pour éviter les doubles ententes, de donner ici une définition juste de ce que nous entendons par rhythme et dessin.

In diesem Beispiele gibt es nur ein Glied, und einen Rhythmus, nach welchem wieder ein Rhythmus von gleicher Länge folgen soll. Da der Rhythmus des zweiten Taktes noch nicht geendet ist, so kann man keine andere als eine Viertelcadenz fühlen; aber nachdem der Rhythmus mit dem vierten Takte schliesst, so kann da keine Viertelcadenz, sondern eine Halbcadenz statt finden. Die Macht des Rhythmus ist so gross, dass er einer scheinbar vollkommenen Cadenz befiehlt, sich nicht anders als bald wie eine Halbcadenz, bald wie eine Viertelcadenz fühlen zu lassen; aber sie erstreckt sich nicht so weit um uns eine Halbcadenz als eine vollkommene aufzuzwingen; und wenn der Rhythmus mit einer Halbcadenz endet, so muss nothwendigerweise noch etwas nachfolgen, sonst gäbe es einen Anfang ohne Ende.

Da man im Allgemeinen das Wort *Rhythmus* in dem Sinne nimmt, in dem wir auch das Wort *Umriss* annehmen, so ist es nöthig, um Doppelsinn zu vermeiden, dass hier eine genaue Erklärung gegeben werde, was wir unter Rhythmus und Umriss verstehen.

(*) En Poésie et en Eloquence on peut faire, avec quatre ou cinq mots et même trois, un sens déterminé, qui ne laisse rien à désirer, et forme une période très-courte. Par exemple: Le soleil brille. La nuit est sombre. L'éternité n'a pas de bornes, etc... Mais, en fait de Mélodie, on ne peut créer un sens déterminé, encore moins une période, avec trois, quatre ou cinq notes.

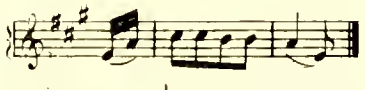
(*) In der Dicht- und Rede-Kunst kann man mit vier, fünf, und selbst mit drei Worten einen bestimmten Sinn ausdrücken, der nichts zu wünschen übrig lässt, und eine sehr kurze Periode bildet. Z. B: Die Sonne scheint. Die Nacht ist dunkel. Die Ewigkeit hat keine Grenze, etc:... Aber in der Melodie kann man einen abgeschlossenen Satz (und noch weniger eine Periode,) nicht mit 3, 4, oder 5 Tönen ausdrücken.

Le dessin est la manière d'après laquelle les sons se succèdent dans un membre mélodique ; cela peut se faire d'une infinité de manières : car la moindre variation dans la valeur des notes donne un dessin nouveau, par exemple :

DIFFÉRENTS DESSINS MÉLODIQUES.



On voit ici sept dessins dont la différence existe dans la valeur des notes. Il y a rarement dans une période un membre qui ne soit pas composé de deux dessins, soit qu'ils soient semblables ou non semblables. Quelquefois il n'y a qu'un seul dessin qui domine dans toute la période, comme nous l'avons vu plus haut dans la période (voyez H) de *Haydn*, où le dessin suivant :



se répète huit fois de suite, c'est-à-dire deux fois dans chaque membre de la période. Souvent un seul dessin peut dominer dans une période (comme dans l'exemple cité) ; une autre fois, il y a deux dessins qui alternent dans la période ; souvent le même dessin est répété avec quelques changemens ; une autre fois tous les dessins sont différens.

Bref, en cela il y a une grande variété entre les périodes et leurs membres. Mais le rhythme est toute autre chose : il n'est pas susceptible de beaucoup de changemens. Il compare le nombre de mesures d'un membre avec le nombre de mesures de l'autre, et cherche à égaliser les membres sous ce rapport, sans avoir égard à la valeur des notes. Il place les cadences symétriquement dans des intervalles égaux ; il exige presque toujours qu'on les répète,

Der Umriss ist die Art, wie in einem melodischen Gliede die Töne nach einander folgen ; dieses kann auf unendlich viele Arten geschehen ; denn die geringste Veränderung in dem Notenwerthe gibt einen neuen Umriss, zum Beispiel :

VERSCHIEDENE MELODISCHE UMRISSE.

Man sieht hier 7 Umrisse, deren Unterschied nur in dem Werthe der Noten liegt. Selten gibt es in einer Periode ein Glied, welches nicht aus zwei Umrissen bestünde, dieselben mögen sich nun ähnlich seyn oder nicht. Oft ists nur ein einziger Umriss, der durch die ganze Periode herrscht, wie wir früher in der Periode von *Haydn* (siehe H) gesehen haben, wo der folgende Umriss :

sich achtmal nach einander wiederhohlt, nähmlich zweimal in jedem Gliede der Periode. Oft kann ein einziger Umriss in einer Periode vorherrschen (wie im angeführten Beispiel der Fall ist) ; oft wieder gibt es zwei Umrisse, welche in der Periode abwechseln ; oft auch wird derselbe Umriss mit einigen Veränderungen wiederhohlt ; endlich sind auch bisweilen alle Umrisse von einander ganz verschieden. Kurz, in diesem Punkte gibt es zwischen den Perioden und ihren Gliedern eine grosse Mannigfaltigkeit. Aber der Rhythmus ist eine ganz andere Sache ; er ist gar nicht vielen Veränderungen unterworfen. Er vergleicht die Zahl der Takte in einem Gliede mit der Taktzahl im andern, und sucht in dieser Rücksicht die Glieder einander gleich zu machen, ohne den Werth der Noten zu beachten. Er setzt die Cadenzen symmetrisch in gleiche Zwischenräume ; er fordert

c'est-à-dire qu'on lui donne son compagnon ; et ne souffre point (comme le dessin) qu'on le traite arbitrairement. Enfin, le rhythme dispose la proportion des membres par rapport à la quantité de leurs mesures, et les proportions des cadences par rapport à leurs distances. Si, par exemple, un membre d'une période est de quatre mesures, le rhythme exige par conséquent que le membre suivant n'ait pas plus de quatre mesures; et si, après deux mesures, une cadence a lieu, il exige que, dans le même intervalle (c'est-à-dire après deux mesures et sur le même tems de la mesure) une nouvelle cadence ait lieu. C'est pourquoi le rhythme va de deux mesures en deux mesures, ou de quatre en quatre, ou de huit en huit, c'est-à-dire de nombre pair égal en nombre pair égal ; ou bien de trois mesures en trois mesures, ou de cinq en cinq, c'est-à-dire de nombre impair égal en nombre impair égal ; partout il exige de l'ordre et de la symétrie.

Un dessin est presque toujours plus petit qu'un rhythme, car plusieurs dessins peuvent former un seul rhythme ; le cas contraire ne peut pas exister. Un millier de périodes peuvent se ressembler en fait de rhythme (c'est-à-dire avoir un rhythme de la même quantité de mesures) ; mais elles ne peuvent pas se ressembler par rapport au dessin ; car il n'y aurait pas de différence entre elles. C'est pourquoi le dessin peut varier à chaque moment, pendant que le rhythme reste toujours le même.

La cadence qui sépare un dessin de l'autre dans un même membre peut être souvent si faible, qu'à peine on la prendrait pour une cadence ; mais pour la cadence qui termine un rhythme, il faut toujours qu'elle soit bien prononcée ; car sans cela, on ne pourrait pas distinguer un rhythme d'un autre, ce qui serait une faute impardonnable, qui détruirait totalement la symétrie entre

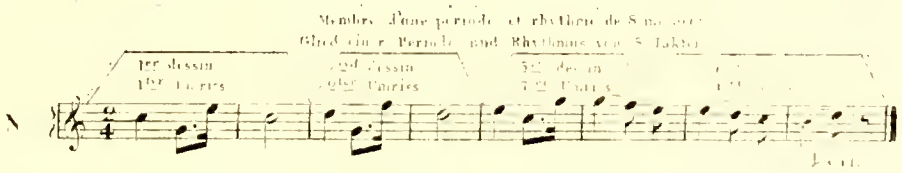
fast immer deren Wiederhohlung, das heisst, dass jede ihren Begleiter habe ; und er leidet nicht, (wie im Umriss statt finden kann,) dass man ihn willkührlich behandle. Endlich bestimmt der Rhythmus das Gleichmass der Glieder in Rücksicht auf die Zahl ihrer Takte, und die Proportionen der Cadenzen in Rücksicht auf ihre gegenseitige Entfernung. Wenn, z : B :, ein Glied einer Periode aus vier Takten besteht, so fordert der Rhythmus, dass das nachfolgende Glied ebenfalls nur vier Takte habe ; und wenn, nach zwei Takten, eine Cadenz statt findet, so begehrt er, dass, in demselben Zwischenraume, (das heisst, wieder nach zwei Takten und auf demselben Takttheile,) eine neue Cadenz vorkomme. Daher schreitet der Rhythmus von 2 Takten zu 2 Takten, oder von 4 zu 4, oder von 8 zu 8 Takten, also stets von gleicher zu gleicher Zahl ; oder auch von 3 Takten zu 3 Takten, von 5 zu 5, — also auch bei ungleicher Zahl der Glieder-Takte, immer in gleicher Grösse der Glieder selber ; überall erfordert er Ordnung und Ebenmass.

Ein Umriss ist fast immer kleiner, als ein Rhythmus, denn mehrere Umrisse können einen Rhythmus bilden ; das Gegentheil kann nie statt finden. Tausend Perioden können sich in Rücksicht auf den Rhythmus ähnlich sehen (das heisst, einen Rhythmus von einer gleichen Grösse oder Taktzahl haben) ; aber sie können sich nicht in Rücksicht auf den Umriss ähnlich seyn ; denn es gäbe alsdann zwischen ihnen keinen Unterschied. Daher kann der Umriss sich in jedem Augenblicke verändern, während der Rhythmus stets derselbe bleibt.

Die Cadenz, welche einen Umriss von dem andern absondert, kann oft so schwach seyn, dass man sie kaum für eine Cadenz nehmen möchte ; aber die Cadenz hingegen, welche einen Rhythmus abschliesst, muss immer bestimmt ausgesprochen seyn ; denn ohne dieses könnte man einen Rhythmus von einem andern nicht unterscheiden, was ein unverzeihlicher, alle Symmetrie zwischen den Gliedern einer Periode

les membres d'une période. Delà vient que dans l'exemple suivant le rhythme est de huit mesures et non point de quatre, comme à l'ordinaire :

völlig zerstörender Fehler wäre. Daher besteht in folgendem Beispiele der Rhythmus aus acht Takten, und nicht, wie gewöhnlich, aus vieren :



Chacun sent dans cet exemple, qu'après la quatrième mesure, il n'existe pas une demi-cadence qu'au moins le rhythme exigerait ; ce n'est qu'à la huitième mesure qu'une véritable demi-cadence a lieu, laquelle sépare ce rhythme de huit mesures du rhythme qui doit nécessairement le suivre.

On voit par ce même exemple, que dans un seul rhythme, il peut y avoir jusqu'à quatre dessins. C'est pourquoi un dessin est, généralement parlant, plus court qu'un rhythme.

Il y a pareillement des différences entre un membre et un dessin ; un membre peut être composé de différens dessins, (comme les exemples ci-dessus cités de huit mesures composées de quatre dessins, et qui ne font qu'un membre). Mais un membre est toujours en même tems un rhythme ; car il faut qu'il ait comme celui-ci, ou une demi-cadence, ou (lorsqu'il est le dernier membre d'une période) une cadence parfaite, pour pouvoir être distingué d'un autre membre. Cependant le cas peut souvent exister qu'un membre court (principalement dans les mesures comptes comme $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ et $\frac{6}{8}$, et quand le mouvement en est accéléré) ne forme qu'un seul dessin, p:e :

jedermann fühlt bei diesem Beispiele, dass man nach vier Takten noch keine Halbcadenz nachfolgt, wie es der Rhythmus wenigstens fordern würde ; erst im achten Takte findet eine wahre Halbcadenz statt, die diesen Rhythmus von 8 Takten, von demjenigen absondert, der ihm nothwendigerweise nachzufolgen hat.

Durch dasselbe Beispiel sieht man, dass in einem einzigen Rhythmus sich bis an 4 Umrisse befinden können. Daher ist, im allgemeinen, ein Umriss kürzer als ein Rhythmus.

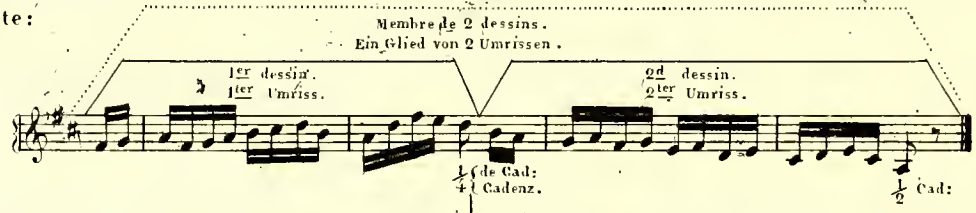
Eben so gibt es zwischen einem Gliede und einem Umrisse einen Unterschied ; ein Glied kann aus verschiedenen Umrissen zusammengesetzt seyn, (wie die obigen aus 8 Takten bestehenden Beispiele aus 4 Umrissen bestehen, und doch nur ein Glied bilden). Aber ein Glied ist stets auch ein Rhythmus ; denn es muss, so wie dieser, entweder eine Halbcadenz, oder, (wenn es das letzte Glied einer Periode ist) eine vollkommene Cadenz haben, um sich von einem andern Gliede zu unterscheiden. Doch kann oft der Fall vorkommen, dass ein kurzes Glied, (vorzüglich in kurzen Taktarten, wie $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$, und im schnellen Zeitmasse,) nur aus einem einzigen Umrisse besteht, z:B :



C. N° 4170.

Avant de terminer nos remarques sur la différence qui existe entre un dessin et un rhythme, il sera nécessaire de montrer comment un dessin se distingue d'un autre dessin.

Un dessin, pour qu'on puisse le distinguer d'un dessin suivant, doit avoir au moins un quart de cadence, c'est-à-dire un petit point de repos, qui existe, 1° dans une pause, ou 2° dans une note plus longue. Bref, il faut qu'il se trouve nécessairement quelque chose à la fin d'un dessin (aussi petite que cette différence puisse être) pour le distinguer du commencement du suivant. C'est pourquoi dans l'exemple, (voyez O, N° 2), toutes les notes ne forment qu'un seul dessin, parce qu'il n'y a pas cette petite différence dont nous venons de parler, qui puisse le diviser en deux ou plusieurs dessins. Le même exemple pourrait être divisible en deux dessins, en l'écrivant de la manière suivante:



Chacun sent ici que dans la seconde mesure il y a un petit point de repos, ou quart de cadence, lequel se fait en altérant le mouvement de (voyez O, N° 2) qui marchait par doubles croches, et qui est ici: (voyez P), dans la seconde mesure, interrompu par une simple croche. Aussi faible que soit ce point de repos, il est néanmoins suffisant pour partager le membre en deux parties égales, ou en deux dessins différens.

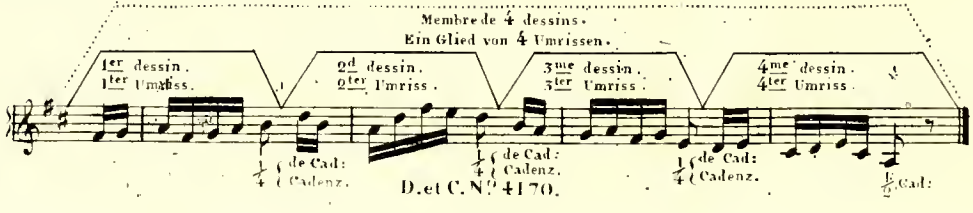
D'après la même manière, on pourrait diviser ce même exemple (voy. O, N° 2) en quatre parties, ou bien en quatre dessins, p:e:

Ehe wir unsere Bemerkungen über den Unterschied enden, welcher sich zwischen einem Umriss und einem Rhythmus befindet, wird es zu zeigen nöthig seyn, wie ein Umriss sich von einem andern Umrisse unterscheidet.

Ein Umriss, um von einem nachfolgenden Umriss unterschieden werden zu können, muss wenigstens eine Viertelcadenz, das heisst, einen kleinen Ruhepunkt haben, welcher, 1tens in einer Pause, oder 2tens in einer etwas längeren Note besteht. Kurz es muss beim Ende eines Umrisses sich nothwendigerweise etwas befinden (wie klein auch dieser Unterschied seyn mag,) was ihn vom folgenden unterscheidet. Daher in dem vorhergehenden Beispiele (O, N° 2) alle Noten nur einen Umriss bilden, weil diese kleine Absonderung, von der wir reden, und die es in zwei oder mehrere Umrisse zertheilen könnte, hier nicht statt findet. Dasselbe Beispiel könnte in zwei Umrisse zertheilt werden, wenn man es auf folgende Art schriebe:

Jeder wird hier fühlen, dass im zweiten Takte ein kleiner Ruhepunkt, oder eine Viertelcadenz befindlich ist, welcher durch eine Veränderung in der Bewegung des Beispiels (O, N° 2) hervorgebracht wird, die dort nur in Sechzehnteln fortschritt, und hier (bei P) im zweiten Takte durch eine Achtel unterbrochen wird. Wie schwach dieser Ruhepunkt auch ist, so reicht er hin, um das Glied in zwei gleiche Theile, oder in zwei verschiedene Umrisse abzutheilen.

Auf dieselbe Art könnte das Beispiel (O, N° 2) in vier Theile oder vier Umrisse getheilt werden, z: B:



Un seule note ne peut jamais former un dessin. Un dessin ne peut donc avoir moins de deux notes ; encore il ne faut pas que la première de de ces deux notes soit trop brève. Un dessin de 2 notes exige toujours qu'on le répète, p:e:

Eine einzige Note kann nie einen Umriss bilden Ein Umriss kann demnach nie weniger als mindestens 2 Noten haben ; auch muss dabei die erste Note nicht zu kurz seyn. Ein Umriss von nur 2 Noten erfordert immer, dass man ihn wiederhohle, z:B:



Dans l'exemple suivant :

Im folgenden Beispiele :



la première note, quoique longue et suivie d'une pause, ne forme pas un dessin, d'après la remarque que nous venons de faire ; et même, après la troisième note de cet exemple, il n'y existe pas une cadence sensible, qui serait suffisante pour distinguer un dessin de l'autre ; la raison en est que les trois premières notes sont trop séparées l'une de l'autre, et par cette raison ne forment pas un véritable sens mélodique ; et qu'on sent la Mélodie comme si elle était écrite ainsi :

bildet die erste Note, obschon sie lang ist, und ihr eine Pause nachfolgt, keinen Umriss, zufolge der oben gemachten Bemerkung ; und selbst nach der dritten Note dieses Beispiels ist noch keine fühlbare Cadenz da, die hinreichte, um einen Umriss von dem andern zu unterscheiden ; die Ursache davon ist, dass die 3 ersten Noten zu sehr von einander entfernt sind, und daher keinen wahren melodischen Sinn bilden ; und dass man die Melodie auf eine Art fühlt, als ob sie folgendermassen geschrieben wäre :



Au fond (S, N° 1), n'est autre chose qu'une légère variation de (S, N° 2.)

Im Grunde ist das Beispiel (S, N° 1) nichts als eine leichte Variation des Beispiels (S, N° 2.)

Mais l'exemple suivant :

Aber das folgende Beispiel :



est bien différent de (S, N° 1) : les trois premières notes étant plus liées, chantent mieux, et par conséquent peuvent former un dessin.

ist von dem Beispiele (S, N° 1) sehr unterschieden : da die drei ersten Noten mehr an einander gebunden sind, einen besseren Gesang bilden, und daher schon einen wirklichen Umriss darstellen.

Après ces explications, un peu sèches, mais très-indispensables pour l'intelligence d'un Traité de Mélodie, il est tems de revenir aux périodes. (*)

Les périodes sont longues ou courtes comme dans le discours. Plus elles sont longues plus elles contiennent de membres. Les plus courtes sont celles qui ne contiennent que deux membres. Mais comme chaque chose dans la nature a son exception, il arrive qu'on peut créer quelquefois aussi des périodes d'*un seul* membre, mais dont on ne peut pas faire beaucoup d'usage; et on pourrait les appeler alors des périodes irrégulières, parce qu'elles ne contiennent qu'un rhythme sans son compagnon. Par exemple, la première période de l'air si connu de *la belle Gabrielle*, n'est composée que d'un membre.

Nach diesen Erklärungen, die zwar etwas trocken, aber zum Verständniss einer Abhandlung über die Melodie unerlässlich sind, ist es Zeit, zu den Perioden zurückzukehren. (*)

Die Perioden sind, (wie im Gespräche) lang oder kurz. Je länger sie sind, desto mehr Glieder enthalten sie. Die kürzesten sind jene, die nur aus 2 Gliedern bestehen. Aber wie in der Natur jedes Ding seine Ausnahme hat, so geschieht es, dass man auch bisweilen Perioden, die nur aus *einem* Gliede bestehen, bilden kann, von denen man aber nur wenig Gebrauch machen kann; und man könnte sie sodann unregelmässige Perioden nennen, weil sie nur einen Rhythmus, ohne seinen Begleiter, haben. So ist z:B: die erste Periode des bekannten Liedes *la belle Gabrielle* nur aus einem einzigen Gliede gebildet.



La seconde période du même air est régulière, parce qu'elle a une demi-cadence dans la cinquième mesure, et que le rhythme a son compagnon, ce qui manque à la première période.

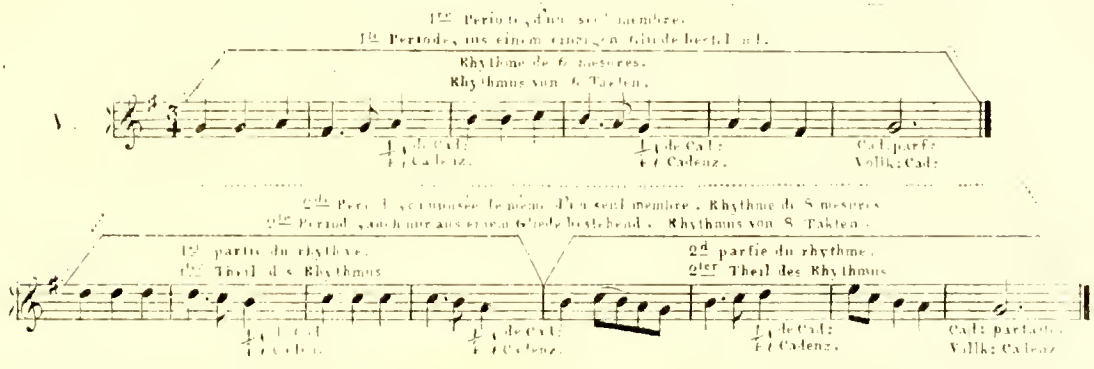
Die zweite Periode dieses Liedes ist regelmässig, weil sie im fünften Takte eine Halbcadenz, und der Rhythmus seinen Begleiter hat, was der ersten Periode mangelt.

(*) Nous avons vu dans ce qui a précédé que le membre et le rhythme sont employés à peu près dans la même acception. Cependant, il y a une différence entre les deux qu'il est nécessaire de faire ici. Le membre et le rhythme sont égaux, quant à la quantité des mesures; mais ils diffèrent en ce que le rhythme ne fait que compter la quantité de mesures d'un membre, tandis que celui-ci s'occupe du dessin; et tout en gardant la même quantité de mesures c'est-à-dire en gardant le même rhythme, le membre peut varier son dessin; tantôt le membre n'a qu'un seul dessin, tantôt il en peut avoir deux, trois et même plus; et une période peut être régulière par rapport au rhythme, et très-défectueuse par rapport au dessin de ses membres: comme il arrive, quand un compositeur lie deux dessins hétérogènes et détruit par-là l'unité de sa Mélodie.

(*) In dem Vorhergehenden haben wir gesehen, dass das Glied und der Rhythmus beyläufig von gleicher Bedeutung sind. Doch gibt es zwischen beyden einen Unterschied, den anzudeuten hier nothwendig ist. Das Glied und der Rhythmus sind einander gleich, in Betreff der Anzahl der Takte; aber sie weichen von einander darin ab, dass der Rhythmus nur auf die Anzahl der Takte eines Gliedes Rücksicht nimmt, während dieses letztere sich nur mit dem Umrisse beschäftigt; und mit aller Beybehaltung derselben Taktzahl, das heisst, mit Beybehaltung desselben Rhythmus, kann das Glied seinen Umriss verändern; bald hat das Glied nur einen Umriss, bald kann es deren zwei, drei, und sogar noch mehrere haben; und eine Periode kann, in Rücksicht auf den Rhythmus sehr regelmässig, und dagegen in Rücksicht auf den Umriss seiner Glieder sehr mangelhaft seyn: was geschehen kann, wenn ein Tonsetzer zwei fremdartige, unpassende, Umrisse aneinander kettet, und dadurch die Einheit seiner Melodie zerstört.

De même la première période du vieil air anglais si connu : *God save the king*, p:e :

Eben so ist die erste Periode des so bekannten englischen Liedes : *God save the king*, z:B :



La seconde période mérite aussi d'être remarquée dans ce même air ; car elle n'a pas une demi-cadence, et par conséquent elle n'a qu'un seul membre et qu'un seul rhythme ; malgré cela, elle produit l'effet d'une période plus régulière que la première ; la cause en est qu'elle a un rhythme long, lequel est divisible en deux parties égales ; de sorte qu'on croit sentir un rhythme de quatre mesures avec son compagnon. C'est ce qu'on ne trouve pas dans la première période ; car, 1° le rhythme n'en est pas assez long ; 2° ce qui s'y oppose, c'est le quart de cadence, lequel tombe dans la quatrième mesure et non dans la troisième ; c'est ce qui fait qu'on ne peut pas diviser cette première période en deux parties égales. Mais on pourrait la diviser en trois parties égales, (voy. X)

Die zweite Periode dieses Liedes verdient auch eine Beachtung ; denn sie hat keine Halbcadenz, und besteht also nur aus einem einzigen Gliede und Rhythmus ; demungeachtet bringt sie eine regelmässigere Wirkung als die erste hervor ; die Ursache ist, weil sie einen langen, in zwei gleiche Theile abgesonderten Rhythmus hat ; so, dass man einen Rhythmus von vier Takten, mit seinem Begleiter, zu hören vermeint. Dieses findet man in der ersten Periode nicht ; denn 1tens ist deren Rhythmus nicht genug lang ; 2tens das, was sich diesem widersetzt, ist die Vierteleadenz, welche auf den vierten Takt fällt, statt auf den dritten ; daher kann man diese erste Periode nicht in zwei gleiche Hälfte abtheilen. Aber man könnte sie in 3 gleiche Hälfte absondern, z:B :



et c'est la raison pour laquelle cette période, quoiqu'irrégulière, ne produit pas un effet désagréable ; car, il y a une espèce de symétrie, laquelle provient de ce que chaque dessin contient deux mesures, qui donnent à la Mélodie une marche régulière et qui fait l'effet suivant :

1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 .

und diess ist die Ursache, dass diese, obwohl unregelmässige Periode, doch keine unangenehme Wirkung macht ; denn es gibt eine Art von Symmetrie, welche daraus entsteht, wenn jeder Umriss zwei Takte enthält, welche der Melodie einen regelmässigen, folgende Wirkung 1-2-1-2-1-2 hervorbringenden Gang geben.

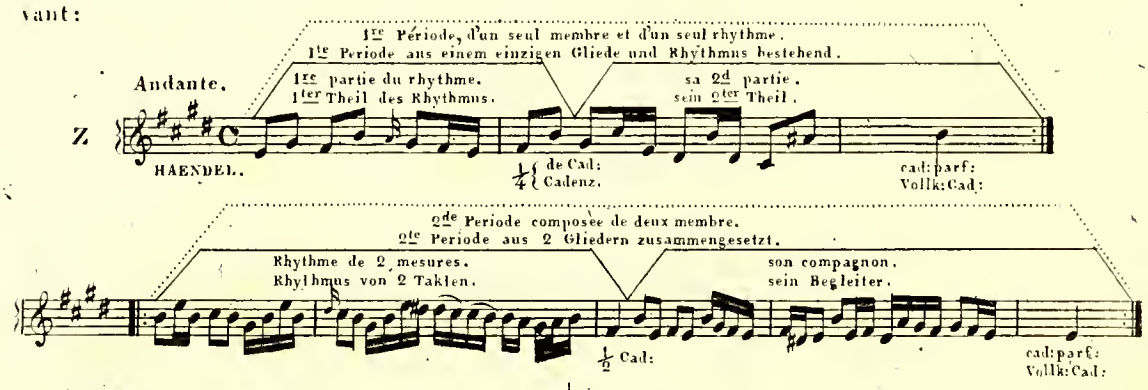
On peut tirer delà cette règle pour des périodes d'un seul membre, principalement quand le rhythme surpasse le nombre de quatre mesures : le rhythme qui forme une période doit être divisible en deux, trois et quatre parties égales ; p : e :

Hieraus kann man für die ein-gliederigen Perioden, besonders wenn der Rhythmus mehr als 4 Takte enthält, folgende Regel festsetzen : Der Rhythmus, der eine Periode bildet, soll in 2, in 3, und in 4 gleiche Theile getheilt werden können : z . B .



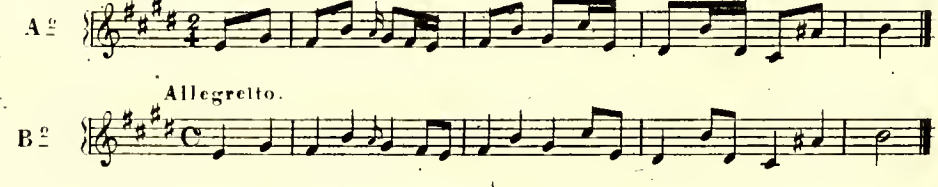
De même la première période de l'exemple suivant :

Eben so ist im folgenden Beispiele :



est une période d'un seul rhythme, lequel se laisse diviser en deux parties égales.(*) Le rhythme est partout ici de deux mesures . Mais comme la mesure est longue, et que le mouvement en est lent, il faut se le représenter comme écrit de la sorte (voy: A²), où le rhythme contient quatre mesures ; ou bien aussi de la manière suivante, (voyez B²), où il a pareillement quatre mesures .

die erste Periode nur aus einem Rhythmus gebildet, der sich in zwei gleiche Theile abtheilen lässt .(*) Der Rhythmus ist hier überall aus zwei Takten bestehend . Aber da die Taktart lang, und die Bewegung langsam ist, so muss man es sich als auf die folgende Art (siehe A²) geschrieben vorstellen, wo der Rhythmus 4 Takte enthält ; oder auch auf folgende Art (siehe B²) wo ebenfalls 4 Takte denselben bilden .



On pourrait demander pourquoi nous appelons période la première partie de cet air (voyez Z), qui n'a qu'un rhythme, et pourquoi les trois membres ensemble ne forment pas une seule période ? Qu'est-ce qui distingue une période d'une

Man könnte fragen ; warum wir den ersten Theil dieser Arie (siehe Z) eine Periode nennen, da sie doch nur einen Rhythmus enthält, und warum nicht alle drei Glieder zusammen eine einzige Periode bilden ? Was ists, das eine Periode von der andern

(*) La note finale de cette première période (le SI) devient ici une nouvelle tonique, parce que la Mélodie module en SI .

(*) Die Schlussnote dieser ersten Periode, (das H) wird hier zu einer neuen Tonica, weil die Melodie nach H moduliert .

autre période ? Sans doute c'est la cadence d'un membre, quand elle forme une cadence parfaite, sur laquelle cadence on ne peut pas sentir une demi-cadence, et encore moins un quart de cadence; car si la cadence parfaite ne la déterminait pas, il n'y aurait pas de raison pour qu'une Mélodie de cent ou de deux cents mesures ne formât une période tout aussi-bien qu'une Mélodie de quatre, huit ou douze mesures. Et s'il existe un moyen de fixer une longue période, pourquoi ne l'adopterait-on pas pour une courte, comme cela se pratique dans l'éloquence et la poésie ?

Cependant il faut qu'un membre qui doit former une période ne soit pas trop court, et qu'il ait au moins quatre mesures (ou bien deux mesures longues et d'un mouvement lent, comme dans l'exemple de l'air de Hændel cité plus haut). La première période du même air a une cadence parfaite si déterminée, que par cela même elle se distingue parfaitement de la période suivante. Outre cela, cette période fait une exception en fait de périodes, par rapport à sa brièveté. Si un compositeur voulait faire du membre mélodique suivant (voyez C$^{2}_{=}$) une période, et principalement s'il voulait la déterminer par l'Harmonie (voyez D$^{2}_{=}$), alors il ferait une exception qui pourrait produire un bon ou un mauvais résultat: dans le premier cas la période serait admissible, et dans le second, elle serait à rejeter.

unterscheidet ? Ohne Zweifel ists der Abschluss eines Gliedes, wenn er eine vollkommene Cadenz bildet, welche man nicht für eine Halb- oder gar für eine Viertel-Cadenz nehmen kann; denn wenn die vollkommene Cadenz keinen Schluss bildete, so könnte ja eine Melodie von hundert oder zweihundert Takten eben so gut eine Periode bilden wie eine Melodie von 4, 8, oder 12 Takten. Und wenn es ein Mittel gibt, eine lange Periode abzuschliessen, warum könnte man es nicht eben so gut bei einer kurzen anwenden, wie in der Rede- und Dicht-Kunst wirklich geschieht?

Indessen darf ein Glied, welches eine Periode bilden soll, auch nicht allzu kurz seyn, und doch wenigstens 4 Takte, (oder auch zwei lange Takte im langsamen Tempo, wie in dem obigen Händel-schen Liede,) haben. Die erste Periode desselben Liedes hat eine so vollkommen abgeschlossene ganze Cadenz, dass sie eben dadurch sich von der nachfolgenden Periode völlig unterscheidet. Überdiess macht diese Periode, als solche, eine Ausnahme, in Hinsicht auf ihre Kürze. Wenn ein Tonsetzer aus folgendem melodischen Gliede, (siehe C$^{2}_{=}$) eine Periode machen, und vorzüglich wenn er sie durch die Harmonie bestimmen wollte, (siehe D$^{2}_{=}$), so wäre dieses eine Ausnahme, die einen guten oder übeln Effekt hervorbrächte: im ersten Falle wäre die Periode anwendbar, im zweiten aber verwerflich.

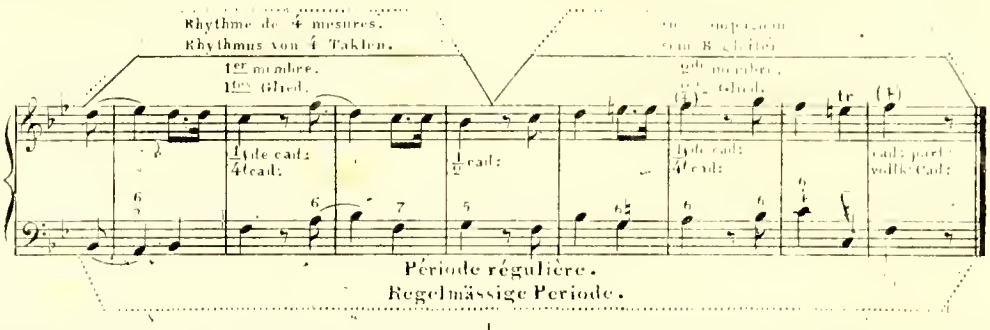


Mais ce qui sera toujours plus sûr, c'est d'ajouter

Aber immer sicherer ist es, diesem Gliede noch eines

à ce membre un second membre, pour former une période régulière. p:e: (1)

beizufügen, um eine regelmässige Periode zu bilden z: B: (1)



La Mélodie même dans cet exemple fait une exceptions en ce qu'elle fait sa demi-cadence sur la tonique, laquelle demi-cadence ne devrait pas avoir lieu sur cette note; car cette note appartient à la cadence parfaite mélodique de la période; mais (comme nous l'avons remarqué) le rhythme fait désirer son compagnon, et cette cadence étant par cela affaiblie, n'est sentie que comme demi-cadence. Le quart de cadence dans la seconde mesure, lequel ressemble à une demi-cadence, et le quart de cadence dans la sixième mesure, lequel même ressemble à une cadence parfaite, font l'effet, par la même raison, d'un quart de cadence, parce qu'ils tombent au milieu et non à la fin du premier et du second rhythmes.

SUR LES PÉRIODES D'UN SEUL MEMBRE.

Une période d'un seul membre ne peut pas former une Mélodie entière, à cause de sa brièveté; car chacun s'attend, après une période pareille, à une suite de la Mélodie: delà vient qu'une cadence parfaite d'une période pareille produit presque l'effet d'un trois-quarts de cadence, (2)

Die Melodie selber macht in diesem Beispiele eine Ausnahme, indem sie ihre Halbcadenz auf der Tonica anbringt, obwohl diese Halbcadenz nicht auf jener Note statt finden sollte; denn diese Note gehört für die melodische vollkommene Cadenz der Periode, aber der Rhythmus erregt, (wie wir es schon bemerkt haben,) den Wunsch nach seinem Begleiter, und da jene Cadenz dadurch geschwächt wird, so wird sie nur als Halbcadenz gefühlt. Die Viertelcadenz im zweiten Takte, die einer Halbcadenz gleicht, und die Viertelcadenz im sechsten Takte, die sogar einer vollkommenen ähnlich sieht, machen beide, aus selber Ursache, die Wirkung einer Viertelcadenz, weil sie auf die Mitte, und nicht auf das Ende des ersten und zweiten Rhythmus fallen.

ÜBER DIE, AUS EINEM EINZIGEN GLIEDE BESTEHENDEN PERIODEN.

Eine Periode von nur einem Gliede kann, wegen ihrer Kürze, keine vollständige Melodie bilden; denn nach einer solchen Periode erwartet Jedermann noch eine Fortsetzung der Melodie: daher kömt es, dass nach einer solchen Periode die vollkommene Cadenz fast nur die Wirkung von einer Dreiviertel-Cadenz hervorbringt,

(1) La note FA marquée par une (+) dans l'exemple devient ici tonique, parce que la Mélodie module en FA.

(2) C'est-à-dire plus qu'une demi-cadence et moins qu'une cadence parfaite. Les périodes d'un seul membre ont encore le désavantage ou d'être trop courtes, ou bien d'être composées d'un membre trop long, et par-là d'avoir aussi un rhythme trop long.

(1) Die durch ein (+) bezeichnete Note F, wird hier zur Tonica, weil die Melodie nach F modulirt.

(2) Das heisst mehr als eine Halb- und weniger als eine vollkommene Cadenz. Die Perioden, die aus einem einzigen Gliede bestehen, haben noch das Unglück, entweder zu kurz, oder aus einem zu langen Gliede gebildet zu seyn, und daher auch einen zu ausgedehnten Rhythmus zu haben.

principalement si l'on y module à la dominante. Cependant on peut faire usage de cette période: 1° comme l'annonce d'un chant; 2° en général, comme de petites ritournelles au commencement, au milieu ou à la fin d'un air, d'un rondeau, d'une romance, &c.; 3° dans les petits airs à reprises (principalement dans les airs de ballets).

SUR LES PÉRIODES DE DEUX MEMBRES.

Les périodes composées de deux membres appartiennent déjà aux périodes régulières. Il faut que le premier membre ait une demi-cadence, et le second une cadence parfaite. Le rhythme a par conséquent son compagnon. Le second membre n'est souvent qu'une répétition du premier avec une légère altération, p:e:

besonders wenn man da nach der Dominante moduliert. Indessen kann man von dieser Periode Gebrauch machen: 1tens als Eintritt eines Gesangs; 2tens überhaupt als kleines Ritornell zum Anfang, zur Mitte oder zu Ende einer Arie, eines Rondo's, einer Romanze, &c.; 3tens in kleinen, sich wiederholenden Liedchen (und besonders in der Balletmusik).

ÜBER DIE PERIODEN VON ZWEI GLIEDERN.

Die, aus zwei Gliedern bestehenden Perioden gehören schon zu den regelmässigen. Das erste Glied muss eine Halb- und das zweite eine vollkommene Cadenz haben. Der Rhythmus hat folglich seinen Begleiter. Das zweite Glied ist oft nur eine, leicht veränderte Wiederhohlung des ersten, z:B:



Dans la première période de cet exemple, la cadence du premier membre se fait ainsi:



et la cadence du second membre de la sorte:



Ces deux membres se ressemblent parfaitement dans tout le reste. Aussi petite que cette différence puisse être, elle est importante, parce qu'elle distingue suffisamment un membre d'un autre. C'est ici le lieu de faire la remarque suivante: Une cadence parfaite est toujours affaiblie au point qu'elle devient une demi-cadence, quand on saute subitement de la tonique à une autre note quelconque.

In der ersten Periode dieses Beispiels ist die Cadenz des ersten Gliedes durch folgende Noten ausgedrückt:



und die Cadenz des zweiten Gliedes folgendermassen:



In allem Übrigen sind beide Glieder einander vollkommen ähnlich. Wie klein nun dieser Unterschied seyn mag, so ist er wichtig, weil er ein Glied vom andern hinreichend absondert. Hier ist der Ort, folgende Bemerkung zu machen: Eine vollkommene Cadenz ist immer dergestalt geschwächt, dass sie zur Halbcadenz wird, wenn man von der Tonica sogleich auf irgend eine andere Note springt.

Lorsque cela s'est fait après le premier rhythme, comme dans cet air de *Gluck* (voyez la quatrième mesure de cet air), alors la demi-cadence devient encore plus sensible, parce qu'on s'attend au compagnon du rhythme.

La seconde période de cette Mélodie est composée de deux membres inégaux, lesquels ont entr'eux une grande ressemblance (ainsi qu'avec les membres de la première période), parce que tous les quatre sont composés du même dessin, qui varie très-peu entre eux. En général, les airs ont beaucoup de charme, quand ils sont faits de la sorte, c'est-à-dire quand les dessins se ressemblent par rapport au mouvement, et se distinguent par rapport aux notes et aux cadences. De même le charme d'une Mélodie de plusieurs périodes augmente, lorsque le compositeur sait ramener souvent un dessin saillant dans le courant de son morceau, par exemple, comme *Haydn*, qui a su tirer un grand parti de ces répétitions, et donner par-là une grande unité à sa composition.

Les membres d'une période sont composés, 1° de dessins égaux sans altération de notes; 2° de dessins égaux avec changement de notes; 3° de dessins inégaux.

Ceux du second cas sont les meilleurs, car ils ont plus de variété que ceux du premier et plus d'unité que ceux du troisième.

La plus grande partie des Mélodies connues, et qui nous charment, ont des périodes composées des membres du second cas p:e:

Wenn dieses nach dem ersten Rhythmus geschieht wie in diesem Gesang des *Gluck*, (siehe den vierten Takt des obigen Liedes,) so wird die Halbcadenz noch deutlicher, weil man den Begleiter des Rhythmus erwartet.

Die zweite Periode dieser Melodie ist aus zwei ungleichen Gliedern zusammengesetzt, welche so wohl unter sich, als mit den Gliedern der ersten Periode eine grosse Ähnlichkeit haben, weil alle vier aus einem und demselben Umriss, (Gedanken) gebildet sind, der sich nur wenig in ihnen verändert. Überhaupt haben die Gesänge viele Reize, wenn sie auf diese Art componirt sind, das heisst, wenn sich die Umrisse in Rücksicht auf die Bewegung ähnlich sind, dagegen aber in Rücksicht auf die Noten und die Cadenzen von einander abweichen. Eben so steigert sich der Reiz einer, aus mehreren Perioden bestehenden Melodie, wenn der Tonsetzer im Laufe seines Stückes einen anziehenden Umriss öfter zurückzuführen weiss, so wie, z:B: *Haydn* aus diesen Wiederhohlungen grossen Vortheil zu ziehen und seinen Werken eine schöne Einheit durch dieselben zu geben verstand.

Die Glieder einer Periode werden gebildet: 1$^{\text{tens}}$ aus gleichen Umrissen ohne Veränderung der Noten; 2$^{\text{tens}}$ aus gleichen Umrissen mit Veränderung der Noten; 3$^{\text{tens}}$ aus ungleichen Umrissen.

Die von der zweiten Gattung sind die hessten, denn sie haben mehr Abwechslung als die von der ersten, und mehr Einheit als die von der dritten.

Die meisten der bekannten und anziehenden Melodien haben Perioden, welche aus den Gliedern dieser zweiten Gattung gebildet sind. z:B:



Le premier membre du N° 2 fait dans sa seconde mesure :  ; et le second membre dans sa seconde mesure fait : 

Ce changement est si peu de chose que la ressemblance des dessins n'en est point effacée. On peut employer quelquefois de pareils changemens dans les dessins d'une manière très-piquante, p. e.

Das erste Glied von N° 2 hat in seinem zweiten Takte:  und im zweiten Takte des zweiten Gliedes : 

Diese Veränderung ist so unbedeutend, dass die Ähnlichkeit der Umrisse dadurch gar nicht verwischt wird. Manchmal kann man solche Änderungen in den Umrissen auf eine sehr geistreiche Art anwenden, z. B.

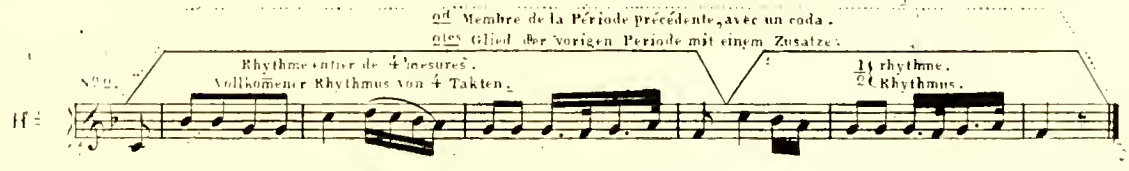


où la seconde mesure du premier membre diffère de la seconde mesure du second membre, pendant que tout le reste se ressemble.

Dans ces sortes de périodes de deux membres, il arrive souvent qu'on ajoute deux mesures au second membre, en le prolongeant, ou bien qu'on en répète les deux dernières mesures ; p. e.

wo der zweite Takt des ersten Gliedes vom zweiten Takte des zweiten Gliedes abweicht, während alles Übrige sich ähnlich bleibt.

In dieser Gattung von zwei-gliederigen Perioden ereignet es sich oft, dass man dem zweiten Gliede noch zwei Takte beifügt, indem man es verlängert, oder auch die zwei letzten Takte wiederhohlt : z. B.



Notre sentiment paraît prendre plaisir à cette addition ; et on peut l'employer souvent à la fin des périodes, quand il ne s'agit pas d'une égalité rigoureuse de rhythme, comme dans les airs de ballets. On pourrait appeller cette addition la *Coda* d'un membre ou d'un rhythme, parce que le compagnon obtient par-là deux mesures de plus, et fait par conséquent un rhythme et demi. La règle principale en est, qu'on s'attend déjà dans la quatrième mesure à une cadence parfaite, et qu'on pourrait l'y fixer, sans avoir égard à la *coda*. Dans le cas où l'on ne s'attendrait pas ici, après la quatrième mesure, à une cadence parfaite, on ferait nécessairement un rhythme de 6 mesures, au lieu de 4,

Unser Gefühl scheint an dieser Zugabe Vergnügen zu finden ; und zu Ende der Perioden kann man selbe oft anbringen, wenn es sich nicht um eine strenge Gleichheit des Rhythmus handelt, wie in Tanz- und Ballet-Motiven. Man könnte diesen Zusatz die *Coda* eines Gliedes oder eines Rhythmus nennen, weil der Begleiter dadurch um zwei Takte mehr bekommt, und also einen, und einen halben Rhythmus bildet. Die Hauptregel ist hierbei, dass man schon in dem vierten Takte die vollkommene Cadenz erwartet, und dass man auch da, ohne die *Coda*, enden könnte. In dem Falle, wo man hier, nach dem vierten Takte, keine vollkommene Cadenz erwartete, würde man sonst unausbleiblich einen Rhythmus von 6 Takten, anstatt von 4,

et on n'obtiendrait pas le compagnon nécessaire, ce qui serait une faute impardonnable ; p : e :

bilden, und also nicht den gehörigen Begleiter erhalten, was ein unverzeihlicher Fehler wäre, z : B :



On sent ici qu'il n'est pas possible de faire une cadence dans la quatrième mesure, ni une demi-cadence, ni même une cadence interrompue ; et qu'il est absolument nécessaire d'y ajouter quelques mesures (bonnes ou mauvaises) pour achever la période.

C'est par cette raison que dans l'exemple (voy. H2 N° 3), le rhythme est de 6 mesures, et non de 4 et 2, ainsi que dans l'exemple (voy. H2, N° 2) ; et comme dans l'exemple (voy. H2, N° 1), le premier membre a un rhythme de 4 mesures, on ne peut pas lui donner le second membre de 6 mesures, mais bien de 4 et 2. Tout le monde sent que le même membre dans l'exmple (voy. H2 N° 3) est fort traînant, n'est pas naturel, est tourmenté et bizarre ; et que dans l'exemple (voy. H2, N° 2) au contraire, il est agréable et naturel.

Nous mettrons encore ici un exemple d'une pareille coda d'un membre :

Man fühlt hier, dass es unmöglich ist, im vierten Takte, weder eine Halbcadenz, noch eine unterbrochene Cadenz anzubringen ; und dass es durchaus nothwendig ist, hier einige (gute oder schlechte) Takte beizufügen, um die Periode zu vervollständigen.

Aus dieser Ursache ist im obigen Beispiele (H2, N° 3) der Rhythmus aus 6 Takten gebildet, und nicht aus 4 und 2, so wie in dem früheren Beispiele (H2 N° 2) und da in dem Beispiele (H2 N° 1) das erste Glied einen Rhythmus von vier Takten hat, so kann man ihm nicht ein 6-taktiges zweites Glied beifügen, wohl aber eines von 4 und dazu noch von 2 Takten. Jedermann fühlt, dass das Beispiel (H2 N° 3) sehr aus einander gezerrt, unnatürlich, unruhig und bizarr ist, während es im Beispiele (H2 N° 2) angenehm und natürlich klingt.

Wir geben hier noch ein Beispiel mit einer ähnlichen Coda von einem Gliede.



Tout le monde sent ici que la période peut se terminer à la huitième mesure, et le devrait sans la coda, qui est tout-à-fait arbitraire. La coda est donc une *cadence interrompue*, laquelle exige qu'on tombe sur une autre note que la tonique, ou bien qu'on saute subitement de la tonique à une autre note, comme nous l'avons observé.

Jeder wird hier empfinden, dass die Periode mit dem achten Takte geschlossen werden könnte, und, ohne die, völlig willkührliche Coda auch müsste. Die Coda ist demnach eine *unterbrochene Cadenz*, welche erfordert, dass man auf eine andere Note, als die Tonika, falle, oder auch dass man von der Tonica sogleich auf eine andere Note springe, wie wir angemerkt haben.

Si *Mozart* avait terminé la huitième mesure de l'exemple précédent de la manière suivante :



8ème mesure de l'exemple précédent.

il n'existerait pas une cadence interrompue (au moins dans la Mélodie), mais une véritable cadence parfaite, avec laquelle la période serait terminée; et ce qui suivrait ne serait point une coda, mais un commencement d'un autre membre, d'un nouveau rhythme et d'une autre période.

Nous mettrons ici différentes manières de finir une période mélodique, et ensuite différentes formes de cadences interrompues, et de plus, une table de demi-cadences; ce qui peut devenir avantageux à ceux qui s'en occupent. Pour la terminaison des periodes :

Différentes formes mélodiques de cadences parfaites, dans la gamme *d'Ut*

Wenn *Mozart* den achten Takt des vorstehenden Beispiels auf folgende Art geschlossen hätte :



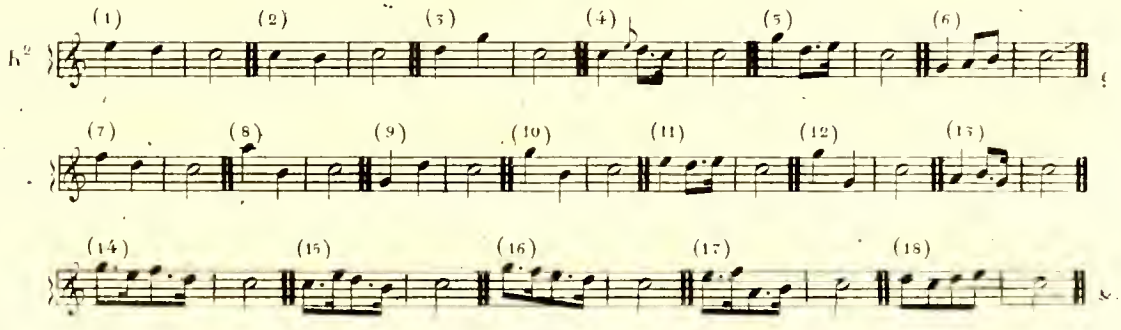
8ter Takt des vorhergehenden Beispiels.

so gäbe es, (wenigstens in der Melodie) keine unterbrochene, wohl aber eine wirkliche vollkommene Cadenz, mit welcher die Periode abgeschlossen wäre; und das, was noch nachfolgen würde, wäre sodann keine Coda, sondern der Anfang eines neuen Gliedes, oder Rhythmus, oder einer neuen Periode.

Wir geben hier verschiedene Arten wie eine melodische Periode geendet werden kann, ferner verschiedene Formen von unterbrochenen Cadenzen, und über diess eine Tabelle von Halbcadenzen; was denjenigen, die sich damit beschäftigen, nützlich seyn kann.

Über die Beendigung der Perioden :

Verschiedene melodische Formeln von vollkommenen Cadenzen in der *C-dur* Tonart.

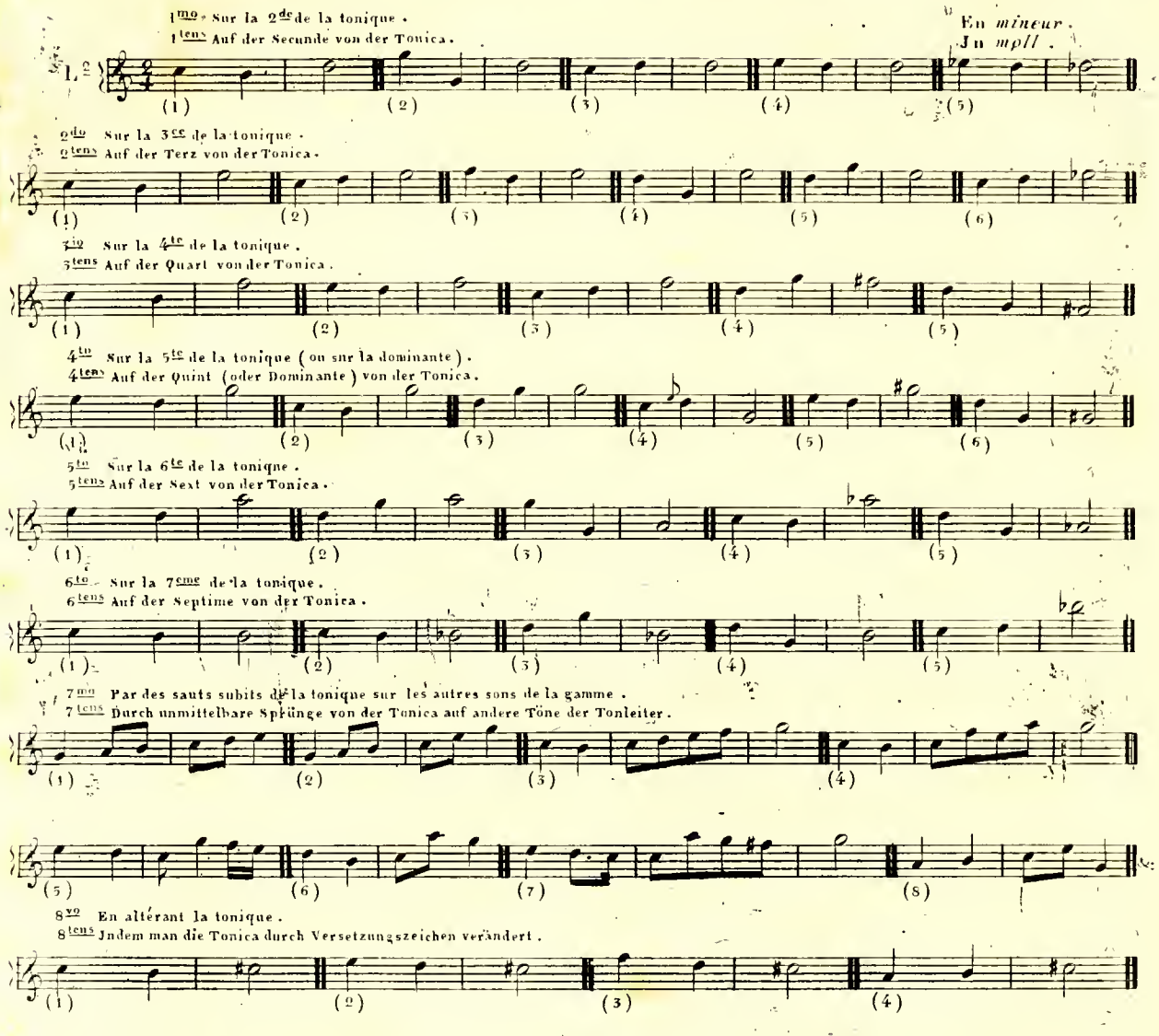


Ces mêmes formes de cadences parfaites d'une gamme majeure peuvent être transposées dans une gamme mineure en changeant la tierce majeure en tierce mineure, et souvent la sixte majeure en sixte mineure, dans $(K^{\frac{2}{2}})$. On voit qu'elles se terminent avec la note principale (c'est-à-dire avec la tonique). Si par conséquent dans ces cadences la dernière note n'est point la tonique, et que celle-ci, après avoir été frappée saute sur une autre note, elle devient cadence interrompue, p.e.

Indem man die grosse Terz in eine kleine, und oft auch die grosse Sext in eine kleine verwandelt, können dieselben *Dur*-Formeln (in $K^{\frac{2}{2}}$) in eine *Moll*-Tonart übersetzt werden. Man sieht, dass sie alle mit der Grundnote, (nähmlich mit der Tonica) endigen. Wenn also in diesen Cadenzen die letzte Note nicht die Tonica ist, oder wenn diese, nachdem sie angeschlagen worden, auf eine andere Note springt so wird es eine unterbrochene Cadenz, z: B:

Différentes formes melodiques des cadences interrompues, dans la gamme d'*Ut*.(*)

Verschiedene melodische Formeln von unterbrochenen Cadenzen, in *C-dur*(*)



Plusieurs de ces cadences interrompues ressemblent à des demi-cadences, mais l'effet n'en est pas le même; notre sentiment sait parfaitement bien distinguer l'une de l'autre, et il ne les confondra pas, pourvu que le compositeur ne se trompe pas lui-même; ce qui pourrait facilement

Mehrere dieser unterbrochenen Cadenzen gleichen den Halbcadenzen, aber die Wirkung ist nicht dieselbe; unser Gefühl weiss die einen von den andern vollkommen zu unterscheiden, und wird sie nie verwechseln, voransgesetzt, dass der Tonsetzer nicht sich selber täuscht; was leicht geschehen könte,

(*) Comme dans cet ouvrage on a trouvé bon de ne point faire de différence entre une cadence rompue et une cadence interrompue, on peut prendre l'une de ces expressions pour l'autre.

(*) Da man für gut fand, in dieser Abhandlung keinen Unterschied zwischen einer gebrochenen und unterbrochenen Cadenz zu machen, so kann man den einen Ausdruck für den andern nehmen.

arriver, s'il faisait une cadence interrompue, au lieu de faire une demi-cadence, et réciproquement. Il est vrai que l'Harmonie peut beaucoup contribuer à cette distinction, comme on le verra dans le supplément de cet ouvrage.

Ces mêmes cadences sont aussi transposables dans le mode mineur. Pour les demi-cadences, voyez les exemples suivans :

Table, contenant les demi-cadences mélodiques dans la gamme d'*Ut*.

wenn er eine unterbrochene Cadenz statt einer halben, (oder umgekehrt) setzen würde. Es ist wahr, dass die Harmonie zu dieser Unterscheidung viel beitragen kann, wie man in dem Anhange zu dieser Abhandlung sehen wird.

Dieselben Cadenzen sind auch in Molltöne übersetzbar. In Betreff der Halbcadenzen siehe folgende Beispiele :

Tabelle von melodischen Halbcadenzen in *C-dur*.



En comparant cette table de demi-cadences avec les cadences parfaites, on voit la richesse des demi-cadences mélodiques.

Cette même table est transposable aussi dans le mode mineur.

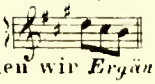
Wenn man diese Tabelle der Halbcadenzen mit den vollkommenen Cadenzen vergleicht, so sieht man den Reichthum an melodischen Halbcadenzen.

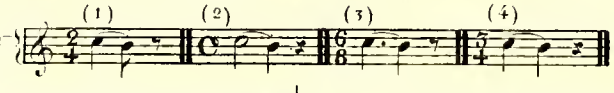
Auch diese Tabelle ist in Molltöne übersetzbar.

SUR LE COMPLÉMENT DE LA MESURE APRÈS UNE PHRASE MÉLODIQUE.

Dans l'exemple cité (voy. I^re^) de *Mozart*, il se trouve que les trois dernières notes de la quatrième mesure n'appartiennent ni au membre qui précède, ni au membre qui suit, parce que le premier membre finit avec la première croche de cette mesure, et que le membre suivant ne commence qu'avec la cinquième mesure. Ces 3 notes  forment par conséquent un dessin particulier, que nous appellerons *Complément de la mesure*. Ce complément devient nécessaire quand il se trouve une trop grande pause entre deux membres (et même souvent à la fin de la période). Mais il faut le choisir de telle manière que le sentiment puisse le séparer des membres. Delà vient qu'on le fait très-rarement dans la partie qui conduit la Mélodie, mais dans une autre partie qui lui sert d'accompagnement; très-souvent on le laisse faire par la basse ou même par les parties intermédiaires. Si le premier membre se termine de la sorte:

ÜBER DIE ERGÄNZUNGEN DES TAKTES NACH EINER MELODISCHEN PHRASE.

In dem obigen Beispiele von *Mozart* (siehe I^re^) ist es der Fall, dass die letzten drei Noten des vierten Taktes weder dem vorhergehenden, noch dem nachfolgenden Gliede angehören, weil das erste Glied mit der ersten Achtel endet, und das nachfolgende Glied erst mit dem fünften Takte anfängt. Diese 3 Noten  bilden also einen besonderen Umriss, den wir *Ergänzung* oder *Ausfüllung des Taktes* nennen werden. Diese Ergänzung wird nothwendig, wenn sich zwischen zwei Gliedern (oder auch oft zu Ende der Periode) eine zu lange Pause befindet. Aber man muss jene Ausfüllungsnoten so wählen, dass das Gefühl sie von den Gliedern zu unterscheiden vermöge. Daher kommt es, dass man sie selten in der Stimme anbringt, welche die Melodie führt, aber wohl in einer andern, welche ihr zur Begleitung dient; sehr oft lässt man sie durch den Bass, oder auch durch die Mittelstimmen ausführen. Wenn das erste Glied sich folgendermassen endigt:

N^o^ 

(c'est-à-dire sur la seconde moitié des mesures paires, et sur le second tems des mesures impaires), alors le complément de la mesure n'est pas nécessaire, parce que la pause n'étant pas trop longue, la Mélodie remplit la mesure suffisamment. Par cette raison, les périodes mélodiques se terminent souvent de la sorte:

(also auf der zweiten Hälfte von gleichen und auf dem zweiten Takttheile von ungleichen Taktarten.) so ist die Ergänzung des Taktes nicht nothwendig, da die Pause nicht lang ist, und die Melodie den Takt hinreichend ausfüllt. Aus diesem Grunde endigen sich die melodischen Perioden oft auf folgende Art:



au lieu de:

anstatt wie folgt:



pour remplir la mesure par la Mélodie même.

um den Takt durch die Melodie selber auszufüllen.

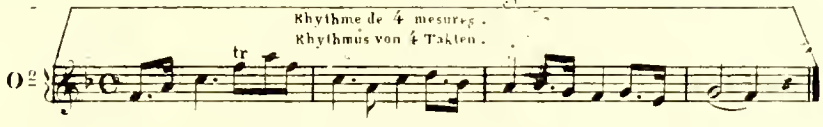
Une règle principale pour le complément de la mesure, est qu'il soit dans le caractère de la Mélodie où il se trouve. J'ai souvent entendu d'assez bonnes Mélodies, mais qui péchaient tellement par un mauvais choix du complément de la mesure, qu'elles en perdaient la moitié de leur charme: tant il faut peu de chose pour nuire à la Mélodie!

C'est ici le lieu d'expliquer deux phénomènes remarquables dans la théorie du rhythme: le premier, lorsqu'il faut compter deux mesures pour une, dont par conséquent il y en a une sous-entendue; et l'autre, lorsqu'on lui ajoute des mesures qui ne comptent point, et que nous appellerons *Écho*.

I.

DES MESURES SOUS-ENTENDUES DANS LE RHYTHME, OU DE LA SUPPOSITION.

Qu'on observe le membre suivant:



où il y a néeessairement une cadence à la quatrième mesure. Il arrive qu'en répétant immédiatement ce même membre, on en prend la mesure finale pour la mesure initiale du membre répété; par exemple:



Chacun sent qu'avec la quatrième mesure de ce dernier exemple le premier membre finit, et que le rhythme en est par conséquent de quatre mesures, quoiqu'il n'en ait réellement que trois; mais comme cette même quatrième mesure est en même tems le commencement du membre suivant (qui

Eine Hauptregel für die Ausfüllung des Taktes ist, dass dieselbe dem Charakter der Melodie, in welcher sie sich befindet, entspreche. Ich hörte oft ziemlich gute Melodien, wobei aber durch die schlechte Wahl der Taktergänzung so sehr verfehlt wurde, dass sie die Hälfte ihres Reizes verloren: so wenig bedarf es um der Melodie zu schaden!

Hier ist der Ort, zwei merkwürdige Erscheinungen in der Theorie des Rhythmus zu erklären: die erste ist, wenn man in demselben zwei Takte für einen rechnen muss, und also ein Takt mitverstanden wird; und die zweite ist, wenn man ihm Takte beifügt, welche man gar nicht beirechnet und die wir den *Widerhall (das Echo)* nennen werden.

I.

VON DEN IM RHYTHMUS MITVERSTANDENEN TAKTEN, ODER VON DER UNTERSCHIEBUNG.

Man betrachte folgendes Glied:

wo im vierten Takte eine Cadenz nothwendig befindlich ist. Nun geschieht es, dass bei unmittelbarer Wiederhohlung dieses Gliedes, man den endigenden Takt schon wieder als den anfangenden desselben sich wiederhohlenden Gliedes nimmt, z: B:

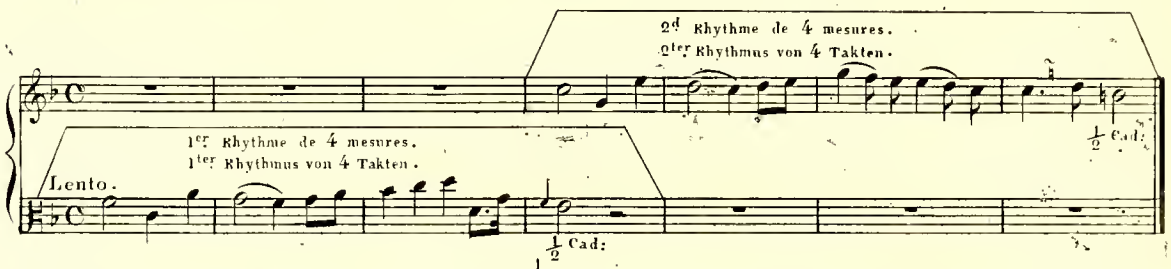
Jeder fühlt, dass mit dem vierten Takte dieses Beispieles das erste Glied endet, und dass der Rhythmus aus 4 Takten besteht, obwohl er deren hier eigentlich nur 3 hat; aber da derselbe vierte Takt zugleich den Anfang des folgenden Gliedes bildet (welches nur eine Wiederhohlung des ersten ist,) so muss man sich

n'est que la répétition du premier), il faut se représenter cette mesure comme double, ou bien la supposer dans le premier rhythme, quoiqu'elle ne s'y trouve pas. C'est par cette raison que nous appellerons, ce cas la *Supposition*. Le sentiment se fait ici illusion, en prenant une mesure pour deux, et paraît y trouver quelque chose de piquant, lorsque le compositeur a placé la supposition à propos.

Dans un duo exécuté alternativement par deux voix, la supposition peut souvent avoir lieu, lorsque la phrase de la première partie se termine par la mesure dans laquelle commence la seconde partie (laquelle mesure doit être considérée comme la mesure finale du rhythme de la première, et la mesure initiale du rhythme de la seconde,) par exemple :

diesen Takt als doppelt vorstellen, oder auch, als dem ersten Rhythmus angehörig, demselben unterschieben, obschon er in diesem nicht befindlich ist. Aus diesem Grunde nennen wir diesen Fall die *Unterschiebung*. Das Gefühl unterwirft sich hier einer Täuschung, indem es einen Takt für zwei nimmt, und scheint darin etwas Anziehendes zu finden, wenn der Tonsetzer diese Unterschiebung mit Geschicklichkeit angebracht hat.

In einem Duo, welches abwechselnd von 2 Stimmen ausgeführt wird, kann oft die Unterschiebung statt finden, wenn die Phrase der ersten Stimme sich mit dem Takte endigt, in welchem die zweite Stime anfängt, (welcher Takt sodann ebensowohl als der Schlusstakt des Rhythmus der ersten Stimme, wie als der beginnende Takt des Rhythmus der zweiten Stimme anzusehen ist,) z : B :

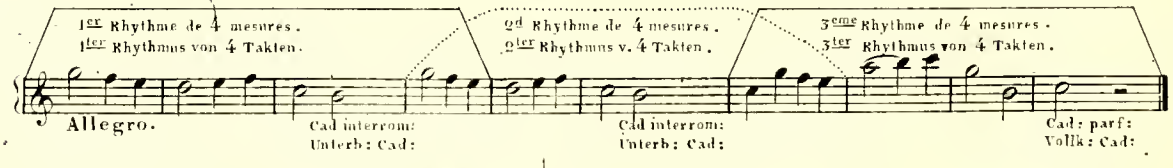


où la quatrième mesure compte pour deux. La même chose arrive, quand une partie termine son *solo*, et que la mesure finale devient le commencement de la ritournelle qui suit.

wo der vierte Takt für zwei gilt. Dasselbe findet statt, wenn eine Stimme ihr *Solo* endigt, und der Schlusstakt zugleich der beginnende des nachfolgenden Ritornells wird.

A la fin d'une période, et là où l'on emploie des cadences interrompues, la supposition a aussi souvent lieu ; p : e :

Zu Ende einer Periode, und auch da, wo man unterbrochene Cadenzen anwendet, hat die Unterschiebung auch oft statt ; z. B.



où chacun sent qu'après le premier et le second membres de cet exemple, la mesure finale manque, et qu'elle se trouve enveloppée dans la mesure

wo Jeder fühlt, dass nach dem ersten und zweiten Gliede dieses Beispiels der Schlusstakt mangelt, und schon mit dem nachfolgenden Takte vermengt wird ;

Det C.N.2470.

suivante, qu'il faudrait ajouter nécessairement, sans les cadences interrompues. La supposition peut encore avoir lieu entre deux périodes, lorsque la mesure finale de la première sert en même tems pour le commencement de la seconde période, p.e.

der aber, ohne die unterbrochenen Cadenzen, nothwendigerweise nachfolgen müsste. Auch kann die Unterschiebung zwischen zwei Perioden statt finden, wenn der Schlusstakt der ersten zugleich zum Anfang der zweiten Periode dient, z: B:



où la huitième mesure compte pour deux. On l'emploie dans ce dernier cas, pour éviter des pauses après la note finale de la première période, avant de pouvoir commencer la seconde, pour donner plus de chaleur, principalement à une Mélodie exaltée. Cependant il faut en user dans ce cas avec discrétion, et plutôt remplir les pauses avec le complément de mesure dont nous avons parlé plus haut; p:e:, on pourrait mettre, au lieu de la mesure supposée de l'exemple précédent, la mesure suivante:



wo der 8te Takt für zwei gilt. Man gebraucht die Unterschiebung in diesem letzten Falle, um die Pausen nach der Schlussnote der ersten Periode zu vermeiden, ehe man die zweite anfangen kann, und um, besonders einer aufregenden Melodie mehr Feuer zu geben. Aber in diesem Falle muss man davon mit Vorsicht Gebrauch machen, und lieber die Pausen mit den vorhin besprochenen Ergänzungsnoten ausfüllen: so könnte man, z: B: statt dem unterschobenen Takte im vorigen Beispiele, folgendermassen setzen:



Dans les airs de ballets où le rhythme est rigoureux, la supposition ne peut pas avoir lieu.

Jn der Ballet- und Tanzmusik, wo der Rhythmus streng zu beobachten ist, kann die Unterschiebung nicht Statt finden.

II.

SUR L'ÉCHO MÉLODIQUE.

Dans ce cas on ajoute une ou plusieurs mesures à un rhythme, sans que le rhythme en soit plus long; ce qui se fait par le moyen d'un *écho*. Cet écho provient, lorsqu'on répète exactement la dernière, ou les deux dernières mesures d'un membre par d'autres voix, soit à l'unisson soit à l'octave; par exemple:

II.

ÜBER DAS MELODISCHE ECHO.

Jn diesem Falle fügt man einem Rhythmus einen oder mehrere Takte bei, ohne dass der Rhythmus dadurch länger wird; dieses erreicht man durch Hilfe eines *Echo*. Dieses Echo entsteht, wenn man den letzten, oder die zwei letzten Takte eines Gliedes durch eine andere Stimme, entweder im Unison, oder in der Octave, genau wiederhohlt, z: B:



La symétrie exige, dans de pareils exemples, que l'écho soit répété aux mêmes distances: c'est pourquoi le rhythme semble avoir ici six mesures au lieu de quatre; mais ce qui prouve qu'il n'en a en effet que quatre, c'est qu'en supprimant l'écho, la période est complète et régulière, par exemple:

Die Symmetrie erfordert in solchen Beispielen, dass das Echo in denselben gleichmässigen Entfernungen wiederhohlt werde: daher scheint der Rhythmus hier aus 6, statt aus 4 Takten zu bestehen; aber das, was beweist, dass er deren in der That nur 4 hat, ist, dass wenn man das Echo weglässt, die Periode vollständig und regelmässig bleibt, z: B:



c'est ce qui ne peut avoir lieu dans un véritable rhythme de six mesures, dont on ne peut rien supprimer sans détruire la Mélodie.

dieses könnte bei einem, aus 6 Takten wirklich bestehenden Rhythmus nicht statt haben, von welchem man nichts weglassen könnte, ohne die Melodie zu zerstören.

SUR LA DIFFÉRENCE DES RHYTHMES, RELATIVEMENT A LA QUANTITÉ DES MESURES.

Il y a beaucoup de personnes qui s'imaginent qu'il n'existe en Musique que le rhythme de 4 mesures, qu'on appelle vulgairement le *Rhythme carré*; mais pour se détromper, elles n'ont qu'à analyser sous ce rapport les compositions des grands maîtres, et elles seront convaincues du contraire. En général, la nature paraît rebuter tout ce qui pourrait aboutir à la monotonie dans notre art; et pour cet effet, elle ne nous a pas donné seulement le rhythme de 4 mesures, mais aussi bien ceux de 2, 3, 5, 6 et 8. D'après cela, nous diviserons le rhythme en mesures paires et en mesures impaires.

1° *Rhythmes de mesures paires.*

Rhythmes de 2, de 4, de 6 et de 8 mesures.

VON DER VERSCHIEDENHEIT DER RHYTHMEN, IN RÜCKSICHT AUF DIE ANZAHL DER TAKTE.

Es gibt viele Leute, die sich einbilden, in der Musik gäbe es keinen andern Rhythmus als jenen von 4 Takten, den man gewöhnlich den *geraden* oder *gleichseitigen* nennt; aber um sich hierüber zu enttäuschen, haben sie nur die Compositionen der grössten Meister in dieser Hinsicht zu zergliedern, und sie werden vom Gegentheil überzeugt werden. Überhaupt scheint die Natur alles zurückzustossen, was in unserer Kunst Eintönigkeit hervorbringen könnte; und sie hat uns zu diesem Zwecke nicht nur den 4-taktigen Rhythmus, sondern auch jenen von 2, 3, 5, 6, und 8 Takten erlaubt. Demnach werden wir den Rhythmus in jenen von *gleichen*, und in jenen von *ungleichen* Taktzahlen eintheilen.

1tens *Die Rhythmen von gerader Anzahl der Takte.*

Rhythmen von 2, von 4, von 6, und von 8 Takten.

2° *Rhythmes de mesures impaires :*

Rhythmes de 3 et de 5 mesures.

Il est vrai que la nature a favorisé particulièrement le rhythme de quatre mesures, et qu'elle veut qu'il soit plus généralement employé que les autres ; et c'est par cette raison qu'il se laisse si facilement amalgamer avec eux.

D'après la classification indiquée, on peut diviser encore le rhythme en *rhythme court* et en *rhythme long*. Les rhythmes courts sont de 2, de 3 et de 4 mesures, et les rhythmes longs de 5, de 6 et de 8 mesures. Le plus court serait donc celui de 2 mesures, et le plus long celui de huit.

Pour l'avantage des rhythmes des mesures de nombre impair (auxquels beaucoup de personnes, par préjugé, ne paraissent point favorables), il est à remarquer qu'en les employant, s'ils ne produisent pas l'effet attendu, ce n'est pas la faute de ces rhythmes (auxquels la nature a destiné de certaines Mélodies), mais bien la faute des compositeurs, qui forcent la Mélodie dans des rhythmes de nombre impair, et dont la nature exige le nombre pair, et réciproquement (*)

1° *DU RHYTHME DE DEUX MESURES.*

Comme ce rhythme est très-court, il est principalement employé dans des morceaux lents ; p.e.

2tens *Die Rhythmen von ungerader Taktzahl :*

Rhythmen von 3 und von 5 Takten.

Es ist wahr, dass die Natur den Rhythmus von 4 Takten vorzugsweise begünstigt hat, und dass sie ihn allgemeiner als die andern angewendet haben will ; und aus dieser Ursache lässt er sich mit den andern so leicht vermischen.

Nach der angezeigten Klassenordnung lässt der Rhythmus sich auch noch in *kurzen* und *langen Rhythmus* eintheilen. Die kürzen Rhythmen sind jene von 2, von 3 und von 4 Takten, und die langen Rhythmen jene von 5, 6, und 8 Takten. Der kürzeste wäre also der von 2, und der längste jener von 8 Takten.

Zu Gunsten der Rhythmen von ungerader Taktzahl (welchen viele Personen, aus Vorurtheil, nicht günstig gestimmt sind,) ist zu bemerken, dass, wenn bei ihrer Anwendung nicht der erwartete Effekt erreicht wird, solches nicht der Fehler dieser Rhythmen ist, (da die Natur ihnen nur gewisse Melodien bestimmt hat,) sondern der Fehler des Tonsetzers, welcher eine, von der Natur nur für den gerad-taktigen Rhythmus bestimmte Melodie, in die Form eines Rhythmus von ungerader Taktzahl, (und umgekehrt,) einzwängen will.

1tens *VOM ZWEITAKTIGEN RHYTHMUS.*

Da dieser Rhythmus sehr kurz ist, so wird er vorzüglich im langsamen Zeitmasse angewendet ; z.B :



Dans les mesures courtes, comme $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, principalement quand le monvement en est accéléré, on ne peut pas faire beaucoup d'usage de ce rhythme, parce qu'il paraît trop court.

In kurzen Taktarten, wie $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, und besonders wenn das Tempo schnell zu nehmen ist, kann man von diesem Rhythmus wenig Gebrauch machen, da er zu kurz erscheint.

(*) Le meilleur rhythme est donc celui de quatre mesures ; immédiatement après lui viennent les autres rhythmes de mesures paires, c'est-à-dire de deux, de six et de huit mesures.

(*) Der bessie Rhythmus ist demnach der von 4 Takten ; unmittelbar an ihn kommen die andern gerad-taktigen Rhythmen, als jene von 2, 6, 8 und von 5 Takten.

2e *RHYTHME DE QUATRE MESURES.*

Il serait superflu de donner ici des exemples de ce rhythme, attendu que nous en avons déjà donné avec des remarques nécessaires.

3e *RHYTHME DE SIX MESURES.*

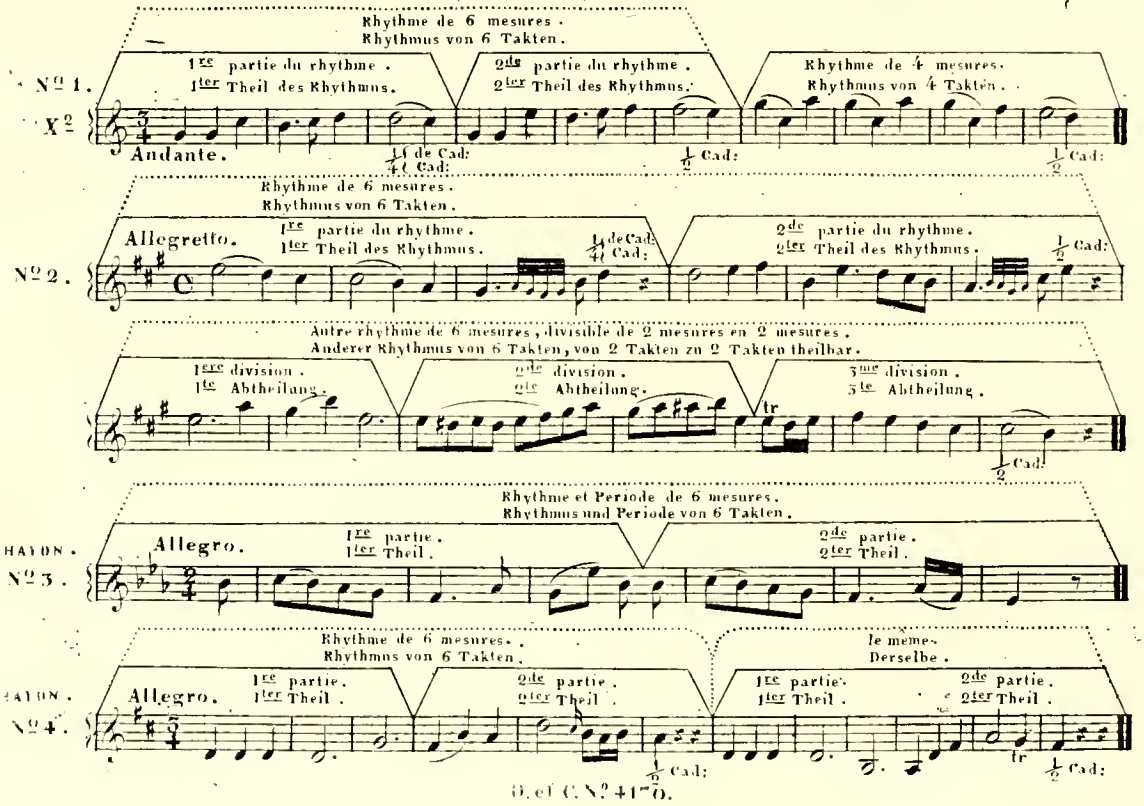
Ce rhythme est un des meilleurs après celui de 4 mesures. On en peut tirer grand parti, mais il faut qu'il soit divisible en 2 ou 3 parties égales, comme nous l'avons déjà observé plus haut. Quand il se laisse deviser en 2 parties égales (c'est-à-dire de 3 mesures en 3 mesures), il est composé de 2 dessins; et lorsqu'il est divisible en 3 parties (c'est-à-dire de 2 mesures en 2 mesures), il est composé de 3 dessins. Dans le premier cas, il ne faut pas croire, comme beaucoup de personnes sont tentées de le faire, que ce rhythme de six mesures soit un rhythme de 3 mesures avec son compagnon; car, quand un dessin n'a pas une demi-cadence bien déterminée, il ne fait pas un membre entier de la Mélodie, et le rhythme n'est point terminé. p:e:

2tens *RHYTHMUS VON VIER TAKTEN.*

Es wäre überflüssig, über diesen Rhythmus hier noch Beispiele zu geben, da wir deren bereits mehrere mit den nöthigen Anmerkungen geliefert haben.

3tens *RHYTHMUS VON SECHS TAKTEN.*

Dieser Rhythmus ist einer von den bessten, nach dem 4-taktigen. Man kann ihn mit grossem Vortheile anwenden; aber er muss in 2 oder 3 gleiche Theile abtheilbar seyn, wie wir schon früher anmerkten. Wenn er sich in 2 gleiche Theile abtheilen lässt, (nähmlich von 3 zu 3 Takten,) so ist er aus zwei Umrissen gebildet; und ist er in 3 Theile abtheilbar, (also von 2 zu 2 Takten,) so hat er 3 Umrisse. Im ersten Falle muss man ja nicht glauben, wie viele Personen zu thun versucht sind, dass dieser 6-taktige Rhythmus ein Rhythmus von 3 Takten mit seinem Begleiter sey; denn, wenn ein Umriss keine fest-bestimmte Halbcadenz hat, so bildet er noch kein vollständiges Glied der Melodie, und der Rhythmus ist also noch nicht vollendet; z:B:



B. et C. Nº 4170.

Ce rhythme n'exige pas toujours un compagnon ; il peut même suffire pour former une période courte, comme nous l'avons vu dans la première période de l'air de *la belle Gabrielle*, ou bien, au lieu de compagnon, il peut être suivi d'un rhythme de quatre, comme dans (voyez X^e, N^o 17) .

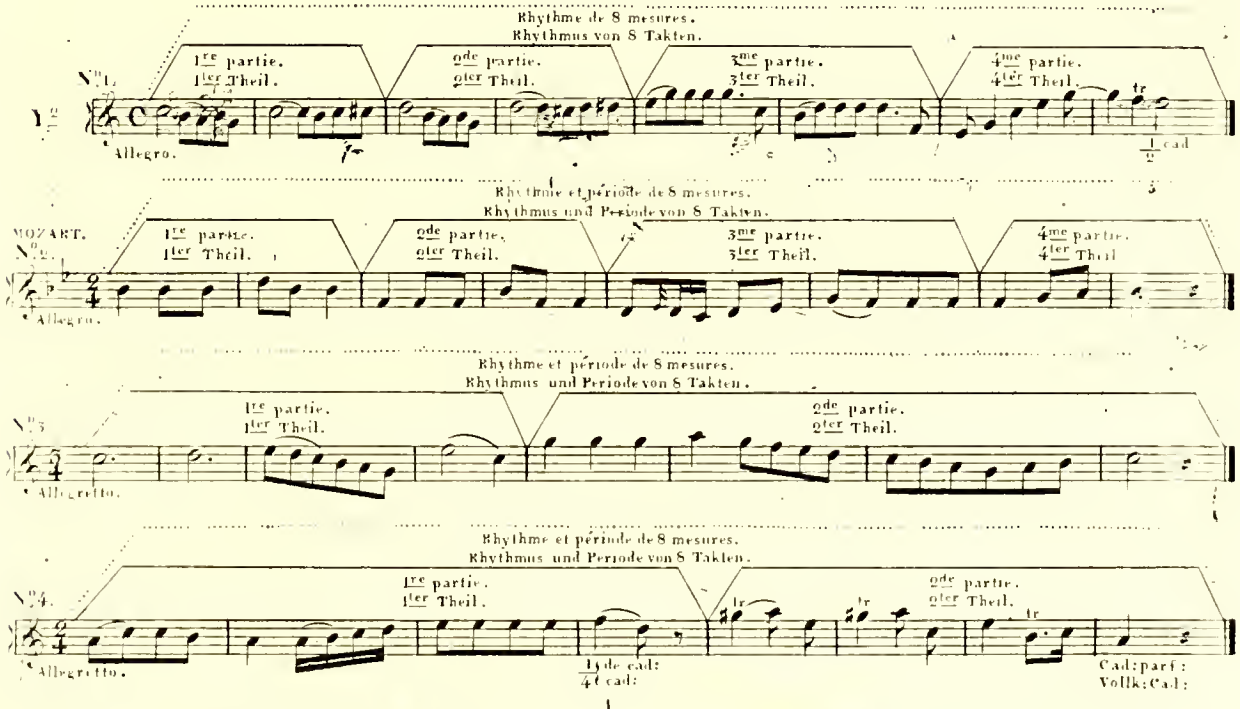
4^o *RHYTHME DE HUIT MESURES.*

Il faut que ce rhythme soit divisible de 2 en 2, ou de 4 en 4 mesures, et que ces mesures soient d'un mouvement accéléré, principalement dans la mesure à quatre tems. Il n'exige pas un compagnon, quoiqu'on puisse lui en donner un. p:e :

Dieser Rhythmus erfordert nicht immer einen Begleiter ; er kann sogar hinreichen, eine kurze Periode zu bilden, wie wir es bei der ersten Periode des Liedes : *die schöne Gabriele* gesehen haben ; auch kann ihm noch, anstatt eines Begleiters, ein neuer Rhythmus von 4 Takten nachfolgen, wie in dem Beispiel X^e N^o 1 der Fall ist .

4^{tens} *RHYTHMUS VON ACHT TAKTEN .*

Dieser Rhythmus muss von 2 zu 2, oder von 4 zu 4 Takten eintheilbar seyn, und diese Takte müssen, (besonders im $\frac{4}{4}$ Takt) ein rasches Tempo haben . Er erfordert keinen Begleiter, obwohl man ihm denselben beifügen kann, z:B :



5^o *RHYTHME DE CINQ MESURES.*

Ce rhythme exige un compagnon ; cependant on l'emploie quelquefois sans son compagnon, ce qu'il faut pourtant éviter autant que possible . p:e :

5^{tens} *RHYTHMUS VON FÜNF TAKTEN.*

Dieser Rhythmus bedarf eines Begleiters ; indessen wird er auch manchmal ohne diesen angewendet ; doch muss man dieses möglichst vermeiden . z:B :



D:r C. N^o 4170.



6e *RHYTHME DE TROIS MESURES.*

Comme il exige toujours un compagnon, il faut necessairement qu'il se termine avec une demi-cadence bien prononcée, sans quoi il ferait avec son compagnon un rhythme de six mesures ; erreur dans laquelle on tombe souvent quand on veut employer le rhythme de trois. p:e:

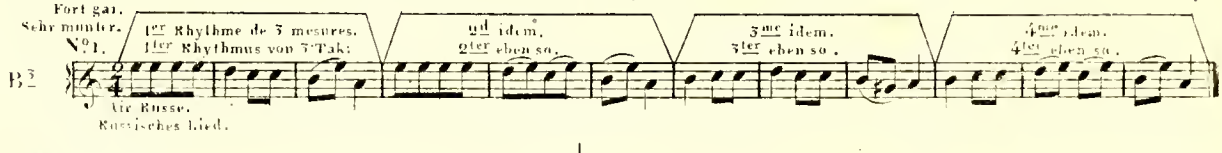
6tens *RHYTHMUS VON DREI TAKTEN.*

Da dieser stets einen Begleiter erfordert, so muss er nothwendig mit einer bestimmten Halbcadenz enden, weil er ohne diese sonst mit seinem Begleiter einen 6=taktigen Rhythmus bilden würde ; ein Fehler, in den man beim Gebrauch des 3=taktigen Rhythmus oft verfällt. z:B:



Dans les mesures courtes et d'un mouvement vité, le rhythme de trois mesures a quelque chose de sautillant et même de burlesque, comme p.e. dans l'air suivant, où toutes les cadences se font sur la tonique et sur le tems faible de la mesure.

In kurzen Taktarten und bei schnellem Tempo, hat der 3=taktige Rhythmus etwas hüpfendes und sogar possirliches, wie z:B: in dem folgenden Liede, wo alle Cadenzen auf die Tonika und auf den schwachen Takttheil fallen.



Un rhythme de sept mesures ne peut pas être admis, parce qu'il n'est divisible ni en deux ni en trois parties égales ; ce qui est une propriété essentielle des rhythmes qui surpassent le nombre de cinq mesures.

Ein Rhythmus von 7 Takten kann nicht zugelassen werden, weil er weder in 2 noch in 3 gleiche Theile abtheilbar ist ; was eine wesentliche Eigenschaft aller Rhythmen seyn muss, die die Zahl von 5 Takten übersteigen.

Il y a des chants qui ont l'air d'avoir un rhythme de sept mesures, tandis qu'ils en ont huit en effet. Par exemple :

„ Es gibt Gesänge, welche den Anschein eines Rhythmus von nur 7 Takten haben, während sie in der That auch aus 8 Takten bestehen. z:B :



Ce début d'une ouverture de *Paesiello* a l'apparence de marcher de 7 en 7 mesures, tandis qu'il marche réellement de 8 en 8. La raison en est qu'il faut compter ici entre la sixième et septième mesures deux mesures au lieu d'une, par rapport à la supposition ; et après la treizième mesure, il faut encore compter une mesure de plus, comme appartenante au rhythme, quoiqu'elle soit muette dans la partition. Pour en trouver la raison, changez ce début de manière que deux mesures n'en fassent qu'une ; p:e :

Dieser Anfang einer Ouverture von *Paesiello* hat den Anschein, von 7 zu 7 Takten fortzuschreiten, während er wirklich von 8 zu 8 sich bewegt. Die Ursache ist hier, dass man zwischen dem 6sten und 7ten Takt, 2 Takte anstatt einem zählen muss, da hier eine Unterschiebung statt findet ; und nach dem 13ten Takte muss man auch um einen Takt, als dem Rhythmus angehörig, mehr zählen, obschon er in der Schrift unsichtbar bleibt. Um davon den Grund zu finden, braucht man diesen Anfang nur dergestalt zu verändern, dass 2 Takte nur einen bilden, z:B :



Comparez maintenant le N° 3 avec le N° 2, et vous serez pleinement convaincu de ce que nous avançons.

Dans le N° 3, les seize mesures du N° 2 sont renfermées en huit mesures, en comptant la supposition dans les deux numéros. Cet exemple nous fournit les règles suivantes pour garantir les compositeurs des fautes qu'ils pourraient faire en pareil cas, tout en voulant les éviter.

Vergleicht man nun N° 3 mit N° 2, so wird man von unserer Voraussetzung überzeugt werden.

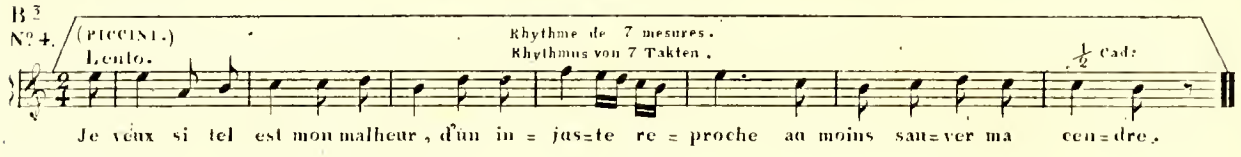
In dem Beispiele N° 3 sind die 16 Takte des Beispiels N° 2 in 8 Takte zusammengezogen, wenn man die Unterschiebung in beiden Nummern mitzählt. Dieses Beispiel liefert uns folgende Regeln, um die Tonsetzer vor den Fehlern zu bewahren, die sie in solchen Fällen, selbst bei allem Streben, selbe zu vermeiden, begehen könnten.

Il faut se représenter deux mesures comme n'en faisant qu'une seule dans les mouvemens fort accélérés, sans quoi on s'exposerait souvent à prolonger son chant ou à le diminuer d'une mesure; ce qui le rendrait boiteux, sans que le compositeur pût s'en rendre compte.

Un vrai rhythme de 7 mesures est le suivant :

In sehr schnellem Tempo muss man sich 2 Takte, als einen einzigen bildend, vorstellen, weil man sonst sich oft dem Fehler aussetzte, seinen Gesang um einen Takt zu sehr zu verlängern oder zu verkürzen; dieses würde ihn hinkend machen, ohne dass der Compositeur sich davon die Ursache anzugeben wüsste.

Ein wahrhaft 7-taktiger Rhythmus ist folgender :



mais aussi la Mélodie en est vague, incertaine et sans charme; et même ce n'est point de la vraie Mélodie: ce n'est qu'une espèce de déclamation mesurée.

Le rhythme de huit mesures peut être envisagé comme un *maximum*, un rhythme de plus de huit mesures ne serait point appréciable (par rapport à sa trop grande longueur).

Il est important pour un compositeur d'étudier la nature et les caractères de ces différens rhythmes, pour les employer à propos et avec succès.

En général, les rhythmes courts sont plus propres à des Mélodies légères et gaies, tandis que les rhythmes longs sont en général plus graves, plus sérieux et plus imposans. (*)

D'après ce que nous venons de dire sur la différence des rhythmes, il est facile de concevoir que les périodes de deux membres peuvent avoir de la variété par rapport au rhythme, comme on le peut voir par la table suivante :

aber die Melodie ist da auch schwankend, ungewiss und reizlos; ja, es ist nicht einmal eine wahre Melodie: es ist nur eine Art von abgetheilter Declamation.

Der 8-taktige Rhythmus kann als das *Maximum*, (der möglichst grösste Umfang) angesehen werden; ein Rhythmus von mehr als acht Takten wäre, (wegen seiner zu grossen Ausdehnung,) nicht mehr verständlich.

Für den Tonsetzer ist es wichtig, die Natur und den Charakter dieser verschiedenen Rhythmen zu studieren, um sie am gehörigen Orte, und mit Erfolg anzuwenden.

Im allgemeinen sind die kurzen Rhythmen für leichte und fröhliche Melodien anwendbarer, während die langen Rhythmen gewöhnlich schwer, ernst, und Aufsehen erregend sind. (*)

Nach dem, was wir nun über den Unterschied der Rhythmen gesagt haben, ist leicht zu begreifen, dass die, aus zwei Gliedern bestehenden Perioden in Rücksicht auf den Rhythmus manche Abwechslung haben können, wie man aus folgender Tabelle ersehen kann:

PÉRIODES DE DEUX MEMBRES.

PREMIER MEMBRE.	DEUXIÈME MEMBRE.
1° Rhythme de 2 mesures.	Son compagnon.
2° Rhythme de 3 mesures.	Son compagnon.

PERIODEN VON 2 GLIEDERN.

ERSTES GLIED.	ZWEITES GLIED.
1tens Rhythmus von 2 Takten.	Sein Begleiter.
2tens Rhythmus von 3 Takten.	Sein Begleiter.

(*) Comme la théorie du rhythme est une des choses les plus essentielles de l'Art mélodique, nous placerons avant d'arriver au SUPPLÉMENT un article raisonné et instructif sur cet objet.

(*) Da die Theorie des Rhythmus eines der wesentlichsten Dinge der Melodiekunst ist, so werden wir, bevor wir zu dem ANHANG kommen, über diesen Gegenstand noch einen besonderen Artikel beifügen.

3.º Rhythme de 4 mesures. Son compagnon.

4.º Rhythme de 5 mesures. Son compagnon.

5.º Rhythme de 6 mesures. Son compagnon, ou bien un rhythme de 4.

6.º Rhythme de 8 mesures. Son compagnon.

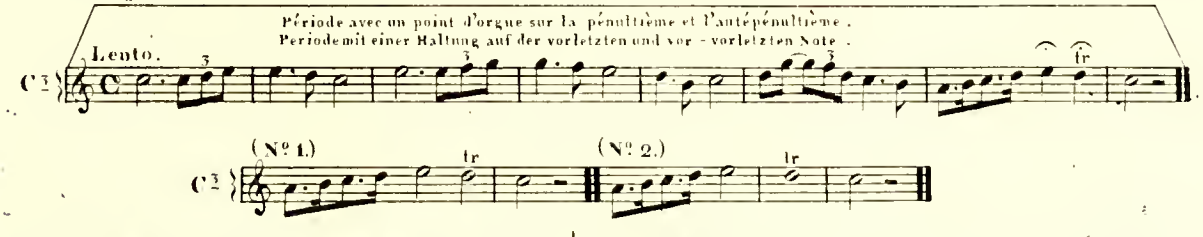
Nous appellerons *rhythme final* celui qui termine une période, et qui a par conséquent toujours une cadence parfaite, ou bien trois-quarts de cadence.

DES POINTS D'ORGUE,

QUAND ILS ONT LIEU SUR LA PÉNULTIÈME OU L'ANTÉPÉNULTIÈME, OU BIEN SUR LES DEUX NOTES À LA FOIS; OU DU RETARD DE LA CADENCE FINALE.

Il y a encore un cas remarquable dans la théorie du rhythme qui le prolonge par le point d'orgue de la *pénultième* ou *antépénultième*, ou bien sur les deux notes à la fois.

Il arrive qu'à la fin d'une période on place sur la pénultième ou antépénultième, ou bien sur ces deux notes à la fois, un point d'orgue, qu'on exprime en Musique par le signe (𝄐), sur lequel on s'arrête d'une manière arbitraire, c'est-à-dire, tantôt plus longuement, tantôt plus brièvement, mais toujours beaucoup plus longtems que la valeur des notes l'indique; p:e:



Comme les deux notes dans cette période marquées par le signe (𝄐) doivent être exécutées d'une manière plus longue qu'elles ne sont

5tens Rhythmus von 4 Takten. Sein Begleiter.

4tens Rhythmus von 5 Takten. Sein Begleiter.

5tens Rhythmus von 6 Takten. Sein Begleiter, oder auch ein Rhythmus von 4 Takten.

6tens Rhythmus von 8 Takten. Sein Begleiter.

Wir werden jenen Rhythmus, den *Schluss-Rhythmus* nennen, welcher eine Periode beendigt, und folglich stets mit einer ganzen oder auch mit einer Dreiviertel-Cadenz schliesst.

VON DEN ORGELPUNKTEN,

WENN SIE AUF DER VORLETZTEN, ODER VOR-VORLETZTEN NOTE, ODER AUCH AUF BEIDEN ZUGLEICH STATT FINDEN; — ODER VON DER VERZÖGERUNG DER SCHLUSSCADENZ.

Es gibt noch einen bemerkenswerthen Fall in der Theorie des Rhythmus, indem er durch einen Orgelpunkt (eine Haltung) auf der *vorletzten* oder *vor-vorletzten* Note, oder auch auf beiden zugleich, verlängert wird.

Es geschieht, dass zu Ende einer Periode auf die vorletzte, oder vor-vorletzte Note, oder auch auf beide zusammen ein Orgelpunkt gesetzt wird, den man in der Musik durch das Zeichen (𝄐) ausdrückt, und auf welchem man sich in willkührlicher Weise, das heisst, bald lang, bald kürzer, aber immer weit länger, als der eigentliche Notenwerth es anzeigt, aufhält; z:B:

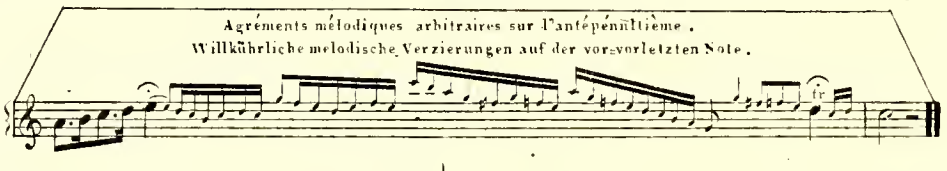
Da die zwei in dieser Periode mit 𝄐 bezeichneten Noten weit länger gehalten werden müssen, als sie sonst geschrieben sind, (also beiläufig wie im

marquées, à peu près comme (voy. C^3, N^o 1), ou comme (voy. C^3, N^o 2), il s'ensuit que le rhythme au N^o 1 est d'une demi-mesure plus long qu'il ne doit être, et au N^o 2 d'une mesure entière. Il est remarquable que cela, loin de choquer notre sentiment, paraît lui faire un plaisir particulier; la raison en est, qu'arrivant au premier de ces deux points d'orgue, le sentiment est assuré du rhythme qui ne l'inquiète plus, et se trouve surpris d'une manière agréable par une intention bien placée par le compositeur.

Ce point d'orgue sur la pénultième ou antépénultième d'une période (car on n'en fait usage qu'à la fin de la dernière période d'une Mélodie), je l'appelle ***Retard de la cadence***, ou tout simplement ***Retard***.

Ce retard se fait par l'exécutant de différentes manières, avec différens dessins mélodiques, qu'on peut appeller *Agrémens* de la cadence. Quelquefois ces agrémens (qui ne sont jamais mesurés) sont indiqués par le compositeur même; par exemple, 1^o sur l'antépénultième:

(N^o 1.) D^3



La note antépénultième est dans ce cas-là toujours ou la tierce ou la quinte, plus rarement la tonique. Ces dessins doivent être faits sur l'accord parfait de la tonique, qui se trouve dans ce cas toujours dans son second renversement, qui est la sixte et quarte; par exemple,

(D^3 N^o 2). 

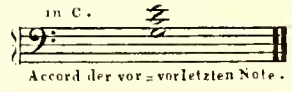
c'est-à-dire que tous les dessins de l'antépénultième doivent ressortir de cet accord: règle que beaucoup de chanteurs ignorans blessent en inventant ces agrémens arbitraires.

obigen Beispiele C^3 N^o 1, oder N^o 2), so folgt daraus, dass der Rhythmus in N^o 1 um einen halben, und in N^o 2 um einen ganzen Takt länger ist, als er seyn soll. Merkwürdig ist, dass dieses, weit entfernt, unser Gefühl zu beleidigen, ihm ein besonderes Vergnügen gewährt; die Ursache davon ist, dass, wenn man bei der ersten dieser zwei Haltungen anlangt, das Gefühl vom Rhythmus schon überzeugt ist, und daher keine Unruhe mehr spürt, dagegen sich aber durch die wohlangebrachte Veränderung des Tonsetzers angenehm überrascht findet.

Diesen Orgelpunkt auf der vorletzten, oder vorvorletzten Note einer Periode, (denn er wird nur beim Schlusse einer melodischen Periode angebracht) nenne ich *Verzögerung der Cadenz*, oder ganz einfach: *Verzögerung*. (*Haltung*).

Diese Haltung wird von dem Ausübenden auf verschiedene Arten, mit manchen melodischen Umrissen, die man *Verzierungen* der Cadenz nennen kann, vorgetragen. Manchmal sind diese Verzierungen, (welche nie eine Takteintheilung haben) von dem Tonsetzer selber angezeigt, z:B: 1^{tens} auf der vor-vorletzten Note:

Die vor-vorletzte Note ist in diesem Falle stets die Terz oder die Quinte, seltener die Tonica. Diese Umrisse müssen auf dem vollkommenen Dreiklange der Tonica angebracht werden, welcher in diesem Falle stets in seiner zweiten Umkehrung, (also der Quart-Sext-Accord) seyn muss; z:B:

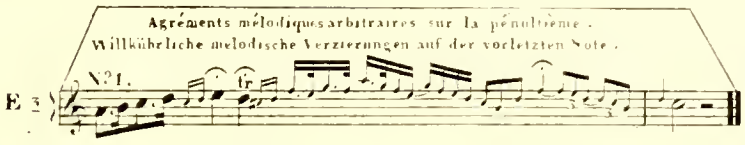
(D^3 N^o 2.) 

das heisst, alle auf der vor-vorletzten Note anzubringenden Verzierungen müssen aus diesem Accorde hervorgehen: eine Regel, welche viele Sänger bei der Erfindung ihrer Verzierungen ver-

letzen.

2°. Les agrémens sur la pénultième, p: e:

2tens Die Verzierungen auf der vorletzten Note, z:B:



la note pénultième est toujours ou la seconde ou la septième, rarement la dominante. L'accord dans ce cas est l'accord de septième dominante sans renversement. Il s'ensuit que tous les agrémens sur cette note doivent ressortir de cet accord.

Il ne faut pas que le chanteur abuse de ces points d'orgue, et qu'il en fasse des airs séparés par une longueur disproportionnée, en faisant totalement oublier la fin du rhythme que le public a droit d'attendre avec impatience; et qu'il ne se mette pas dans le cas de ce virtuose à qui le fameux Handel ne put s'empêcher de crier à haute voix: *Dieu merci, monsieur le Virtuose, vous voilà donc rentré chez vous!*

Ce retard de la pénultième et de l'antépénultième explique un cas remarquable dans la théorie du rhythme, qui est que le rhythme final (qu'on peut envisager comme compagnon du précédent) a quelquefois une mesure de plus qu'il ne devrait avoir, sans que cela blesse notre sentiment; ce qui arrive lorsque le compositeur, au lieu de faire un point d'orgue sur ces deux notes, leur donne une valeur déterminée, et au lieu de faire:

(E 3 N° 2.) (E 3 N° 3.)



il fait ceci: . . .

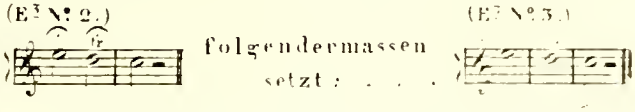
où le rhythme a une mesure de plus qu'il ne devrait avoir, et au lieu d'en avoir quatre ou huit, il en a cinq ou neuf. L'exemple suivant, déjà cité plus haut, dont le rhythme devient plus court

Die vorletzte Note ist immer die Secunde oder die Septime, selten die Dominante. Der hiezu gehörige Accord ist der Dominanten-Septimen-Accord ohne Umkehrung. Also müssen alle Verzierungen diesem Accorde anpassen, und aus ihm hervorgehen.

Der Sänger darf von diesen Haltungen keinen Misbrauch machen, und abgesonderte Gesangstellen von unverhältnissmässiger Länge hineinflechten, wodurch das Ende des Rhythmus, das die Zuhörer mit Ungeduld zu erwarten berechtigt sind, ganz in Vergessenheit geriethe; und er möge nicht in den Fall jenes Virtuosen kommen, dem der berühmte *Händel* laut zuzurufen sich nicht enthalten konnte: *Gott sey Dank, Herr Virtuose, endlich sind Sie nach Hause gekommen!*

Diese Verzögerung der vorletzten und vor-vorletzten Note erklärt einen bemerkenswerthen Fall in der Theorie des Rhythmus: dass nähmlich der Schluss-Rhythmus, (den man als den Begleiter des vorhergehenden ansehen kann,) bisweilen um einen Takt mehr hat, als er eigentlich haben sollte, ohne dass dadurch unser Gefühl verletzt wird; dieses geschieht, wenn der Tonsetzer, statt auf diesen 2 Noten eine Haltung anzubringen, ihnen einen bestimmten Werth gibt, und anstatt zu schreiben:

(E 3 N° 2.) (E 3 N° 3.)



folgendermassen setzt: . . .

wo der Rhythmus um einen Takt mehr hat, als er haben soll, und folglich anstatt 4 oder 8 Takten, deren 5 oder 9 bekommt. Das folgende (schon früher angezeigte) Beispiel, dessen Rhythmus

par la supposition, peut finir ici de cette manière :

durch die Unterschiebung verkürzt wird, kann auf folgende Weise schliessen :



où le dernier rhythme est par le retard augmenté d'une mesure ; ce qui est le contraire de la supposition.

Pour se convaincre qu'au moyen de la supposition et du retard à la fin de la période, la Mélodie peut devenir très-piquante, on n'a qu'à comparer l'exemple suivant avec le précédent.

wo der letzte Rhythmus durch die Verzögerung um einen Takt vermehrt wird ; was gerade das Gegentheil einer Unterschiebung ist.

Um sich zu überzeugen, dass vermittelst der Unterschiebung und Verzögerung am Schlusse der Periode, eine Melodie sehr anziehend werden könne, hat man nur das nächstfolgende Beispiel mit dem vorhergehenden zu vergleichen.



Quelle différence entre ces deux exemples ! L'exemple (voy. F^3) est plein de force et d'energie, celui (voy. G^3) est faible et monotone.

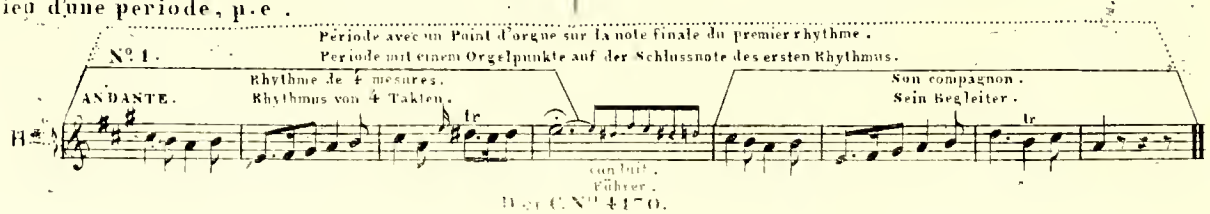
Welch ein Unterschied zwischen beiden Beispielen! Das Beispiel F^3 ist voll Kraft und Stärke, das andere, (G^3) ist schwach und eintönig.

DU CONDUIT MÉLODIQUE.

Un point d'orgue se place aussi quelquefois sur la dernière note (ou l'ultième) de la période, qui se termine sur la dominante. Il sert pour faire un conduit de la dominante à la tonique, au moyen de quelques dessins mélodiques arbitraires ; par conséquent nous l'appellerons *Conduit mélodique*, ou simplement *Conduit*. Le conduit ne peut donc jamais avoir lieu dans une période finale ; mais, en revanche, on peut le placer sur la note finale d'une demi-cadence, au milieu d'une periode, p.e.

VON DEM MELODISCHEN FÜHRER.

Ein Orgelpunkt wird auch bisweilen auf die allerletzte Note der Periode gesetzt, welche auf der Dominante schliesst. Er dient als Führer von der Dominante zur Tonica, vermittelst einiger willkührlichen melodischen Umrisse ; wir werden ihn daher den *melodischen Führer*, oder einfach nur *Führer* nennen. Der Führer kann demnach nie in einer Schlussperiode statt finden ; aber dagegen kann man ihn auf die Schlussnote einer Halbcadenz, in der Mitte einer Periode setzen, z : B :



12° L'ECHO est une répétition d'une partie du dessin mélodique, exécutée par d'autres instrumens, laquelle ne compte pas dans le rhythme.

13° LE RETARD DE LA CADENCE est un point d'orgue sur la pénultième ou l'antépénultième, ou à la fois sur toutes les deux, qui servent à placer des agrémens mélodiques arbitraires, qui ne comptent pas dans le rhythme.

14° LE CONDUIT est un point d'orgue sur l'ultième du rhythme précédent (c'est-à-dire au milieu d'une période), ou sur l'ultième de la période même, lequel peut servir à quelques traits mélodiques arbitraires, qui servent de passage ou de liaison d'un membre à l'autre, ou d'une période à l'autre. Quelquefois le compositeur le prescrit et le mesure, le plus souvent il est confié au goût et au talent de l'exécutant.

15. LA CODA est la confirmation de la fin d'un morceau; elle s'emploie aussi quelquefois à la fin d'une période, soit au commencement, soit au milieu de la Mélodie; mais dans ce cas elle est courte. Quand elle termine un morceau, elle en doit augmenter la chaleur. C'est par cette raison qu'on y emploie les cadences interrompues et la supposition, et que souvent on l'exécute avec un mouvement plus accéléré. Quant à la longueur de la CODA, elle dépend de la durée du morceau. Lorsque la CODA finit un grand morceau, on peut la comparer à la péroraison d'un discours oratoire.

Après avoir tout dit sur les périodes de deux membres, et en avoir donné les exemples nécessaires, nous passerons aux périodes de plusieurs membres.

12tens DAS ECHO ist die Wiederhohlung eines Theil des melodischen Umrisses, welche durch andere Instrumente ausgeführt nicht zum Rhythmus gezählt wird.

13tens DIE VERZÖGERUNG DER CADENZ ist ein Orgelpunkt (oder eine Haltung) auf der vorletzten, oder vorvorletzten Note, oder auch auf beiden zugleich, um da willkührliche melodische Verzierungen anzubringen, die nicht zum Rhythmus gerechnet werden.

14tens DER FÜHRER ist eine Haltung auf der letzten Note des eben verflossenen Rhythmus, (das heisst jedoch, in der Mitte einer Periode,) oder auf der letzten Note der Periode selber, wodurch man einige willkührliche melodische Züge anbringen kan, die als Übergang, oder Verbindung von einem Gliede zum andern, oder von einer Periode zur andern dienen. Manchmal schreibt der Tonsetzer sie abgemessen vor, aber öfter bleiben sie dem Geschmack und Talent des Ausführenden überlassen.

15tens DIE CODA ist die Festsetzung des völligen Abschlusses eines Tonstückes; sie wird auch bisweilen zu Ende einer Periode, (sowohl beim Beginn, wie in der Mitte der Melodie) angewendet; aber in diesem Falle ist sie kurz. Wenn sie ein Stück beschliessen soll, so muss sie auch dessen Aufregung und Interesse vermehren. Aus diesem Grunde gebraucht man auch da die unterbrochenen Cadenzen und die Unterschiebung, so wie auch da das Tempo häufig schneller genommen wird. Was die Länge der CODA betrifft, so hängt sie von der Dauer des Stückes ab. Wenn die CODA den Schluss eines grossen Tonstückes bildet, so kann man sie mit dem Schlusse einer öffentlichen Rede vergleichen.

Nachdem wir alles über die zweigliederigen Perioden gesagt, und die nöthigen Beispiele dazu beigefügt haben, gehen wir zu den mehrgliederigen Perioden über.

SUR LES PÉRIODES, QUI ONT PLUS DE DEUX MEMBRES.

Il est très-facile de faire d'une période de 2 membres une période de trois, quatre, cinq et plusieurs membres: on n'a autre chose à observer, que de changer la cadence parfaite du second membre en demi-cadence (mélodiquement et non seulement harmoniquement); ce qui est très-facile à exécuter. Delà il suit que la période n'étant pas finie, il faut lui ajouter un troisième membre, et la période sera de trois membres. Si l'on veut prolonger cette période de trois membres, on procédera de la même manière, et d'après cela on peut avoir facilement des périodes de six jusqu'à sept membres, comme on peut le voir dans l'exemple suivant:

VON DEN PERIODEN, DIE MEHR ALS ZWEI GLIEDER HABEN.

Es ist sehr leicht, aus einer 2-gliederigen Periode eine 3- 4- 5-, und mehrgliederige zu machen: man hat dabei nichts anderes zu beobachten, als die vollkommene Cadenz des zweiten Gliedes in eine Halbcadenz, (und zwar nicht nur in harmonischer, sondern auch in melodischer Hinsicht) zu verwandeln; was sehr leicht ausführbar ist. Da somit die Periode nicht abgeschlossen ist, so muss man ihr noch ein Glied beifügen, und sie wird alsdann dreigliedrig. Will man diese 3-gliederige Periode verlängern, so verfährt man auf dieselbe Weise; und demnach kann man leicht Perioden von 6 bis 7 Gliedern bilden, wie man aus folgendem Beispiele sehen kann:



Ce point d'orgue ne peut avoir lieu que sur l'accord parfait majeur de la dominante, ou bien sur l'accord de septième de cette note ; et entre deux membres qui commencent avec le même dessin. Bref, le conduit exige toujours qu'on revienne sur quelque chose déjà entendu ; il faut qu'il soit court dans ce cas-là : quelquefois il n'a que les deux notes suivantes :



Le conduit est souvent prescrit par le compositeur, mais plus souvent confié au goût du chanteur. Nous verrons dans la suite comment on doit traiter le conduit sur *l'ultième* d'une période intermédiaire.

Dieser Orgelpunkt kann nur auf dem vollkommenen *Dur*-Dreiklange der Dominante, oder auf dem Septimen-Accorde derselben statt finden, und zwar zwischen zwei Gliedern, die mit einem und demselben Umriss anfangen. Kurz, dieser Führer erfordert stets, dass man auf etwas schon Gehörtes wieder zurückkomme ; in diesem Falle muss er kurz seyn : bisweilen hat er nur folgende zwei Noten :



Der Führer ist oft vom Tonsetzer vorgeschrieben, aber noch öfter dem Geschmacke des Sängers anvertraut. In der Folge werden wir sehen, wie man den Führer auf der *letzten Note* einer Mittelperiode behandeln soll.

(41.) Anmerkung des Übersetzers. Zu diesen Orgelpunkten müssen auch die, jetzt besonders in der Instrumental-Musik häufig vorkommenden, ***Rallentando's***, ***Ritardando's***, ***Calando's***, ***Smorzando's***, &c. gerechnet werden, welche der Tonsetzer meistens am Schlusse einer Passage vor dem Eintritte des Mittelgesangs, (oder auch des Hauptthemas,) anzubringen pflegt, und die beim Vortrage entweder eine willkührliche, aus dem Rhythmus tretende Verzögerung hervorbringen, oder auch oft von dem Ausübenden so vorgetragen werden müssen, dass, (nach und nach) ein Takt die Dauer von zwei Takten des vorgezeichneten Zeitmasses erlangen muss, um der ganzen Stelle die nöthige Symmetrie zu geben.

Pour se rappeller tous les mots techniques que nous avons employés, il ne sera pas superflu de les présenter ici rassemblés sur un tableau.

TABLEAU DES MOTS TECHNIQUES EMPLOYÉS DANS LA MÉLODIE.

1° UN QUART DE CADENCE, ou point de repos plus faible qu'une demi-cadence, et qui sert à séparer un dessin mélodique de l'autre.

2° UNE DEMI-CADENCE, qui sépare un membre et un rhythme de l'autre, et qui doit être par conséquent plus forte que la cadence précédente.

3° UN TROIS-QUARTS DE CADENCE, qui est plus fort que la demi-cadence, et plus faible que

Um sich aller technischen Benennungen zu erinnern, die wir bisher gebrauchten, wird es nicht überflüssig seyn, sie hier in einer Tabelle vereinigt darzustellen.

TABELLE DER IN DER MELODIE GEBRÄUCHLICHEN TECHNISCHEN AUSDRÜCKE.

1tens EINE VIERTEL-CADENZ, oder ein Ruhepunkt, der schwächer als eine Halbcadenz ist, und der dazu dient, einen melodischen Umriss von dem andern abzusondern.

2tens EINE HALB-CADENZ, welche ein Glied und einen Rhythmus von dem andern sondert, und die also stärker als die Viertel-Cadenz seyn muss.

3tens EINE DREIVIERTEL-CADENZ, welche stärker als die Halbcadenz, und schwächer als die

la cadence entière, mais qui termine une période aussi bien que cette dernière, et dont la différence n'existe que dans le ton où l'on finit. Ainsi, la première période d'un air de deux reprises qui finit sur la dominante, ne serait qu'un trois-quarts de cadence, parce qu'elle exige nécessairement une autre période, pour revenir à la tonique.

4° CADENCE PARFAITE, qui termine la période d'une manière positive et indubitable; ce qui n'empêche pas d'y ajouter d'autres périodes, si on le juge à propos.

5° CADENCES INTERROMPUES, où, au lieu de la note finale, on tombe sur une autre, ou bien on saute subitement de la note finale sur une autre note.

6° DESSIN MÉLODIQUE, petite idée séparée par un quart de cadence, et dont deux ou trois peuvent former un membre, qui doit former lui-même une demi-cadence.

7° LE MEMBRE D'UNE PÉRIODE, composé d'un seul ou de plusieurs dessins, doit faire un rhythme, et former une demi-cadence.

8° LA PÉRIODE peut être composée de différens dessins et de différens membres. Sa cadence est finale, ou bien d'un trois-quarts de cadence (qu'on peut appeller cadence parfaite relative au ton).

9° RHYTHME, étendue, ou nombre symétrique et comparatif des membres mélodiques. Il peut avoir toutes les cadences, hors le quart de cadence.

10° COMPLÉMENT, petit dessin mélodique qui remplit les pauses qui se trouvent entre les membres.

11° LA SUPPOSITION est une mesure qui compte dans la théorie du rhythme pour deux, 1° comme mesure finale du premier rhythme, et 2° comme mesure initiale du rhythme suivant.

vollkommene ist, die jedoch eine Periode eben so gut als die letzte, abschliesst, und von dieser sich nur durch den Ton (die Note) unterscheidet, mit welcher man endet. So hätte die erste Periode eines sich zweimal wiederhohlenden Gesangs, die auf der Dominante schliesst, nur eine $\frac{3}{4}$-Cadenz, weil sie nothwendigerweise noch eine andere Periode erfordert, um in die Tonika zurückzukehren.

4tens VOLLKOMMENE CADENZ, welche die Periode auf eine bestimmte und unzweifelhafte Art abschliesst; was jedoch nicht verhindert, noch ferner andere Perioden beizufügen, wenn man es für gut findet.

5tens UNTERBROCHENE CADENZ, wo man, anstatt auf die Schlussnote zu fallen, eine andere nimmt, oder auch sogleich nach der Schlussnote auf eine andere Note springt.

6tens MELODISCHER UMRISS, eine kleine, durch eine Viertel-Cadenz abgesonderte Idee, (*Gedanke, Thema, Motif,*) wovon zwei oder drei ein Glied bilden können, welches selber wieder eine Halbcadenz bildet.

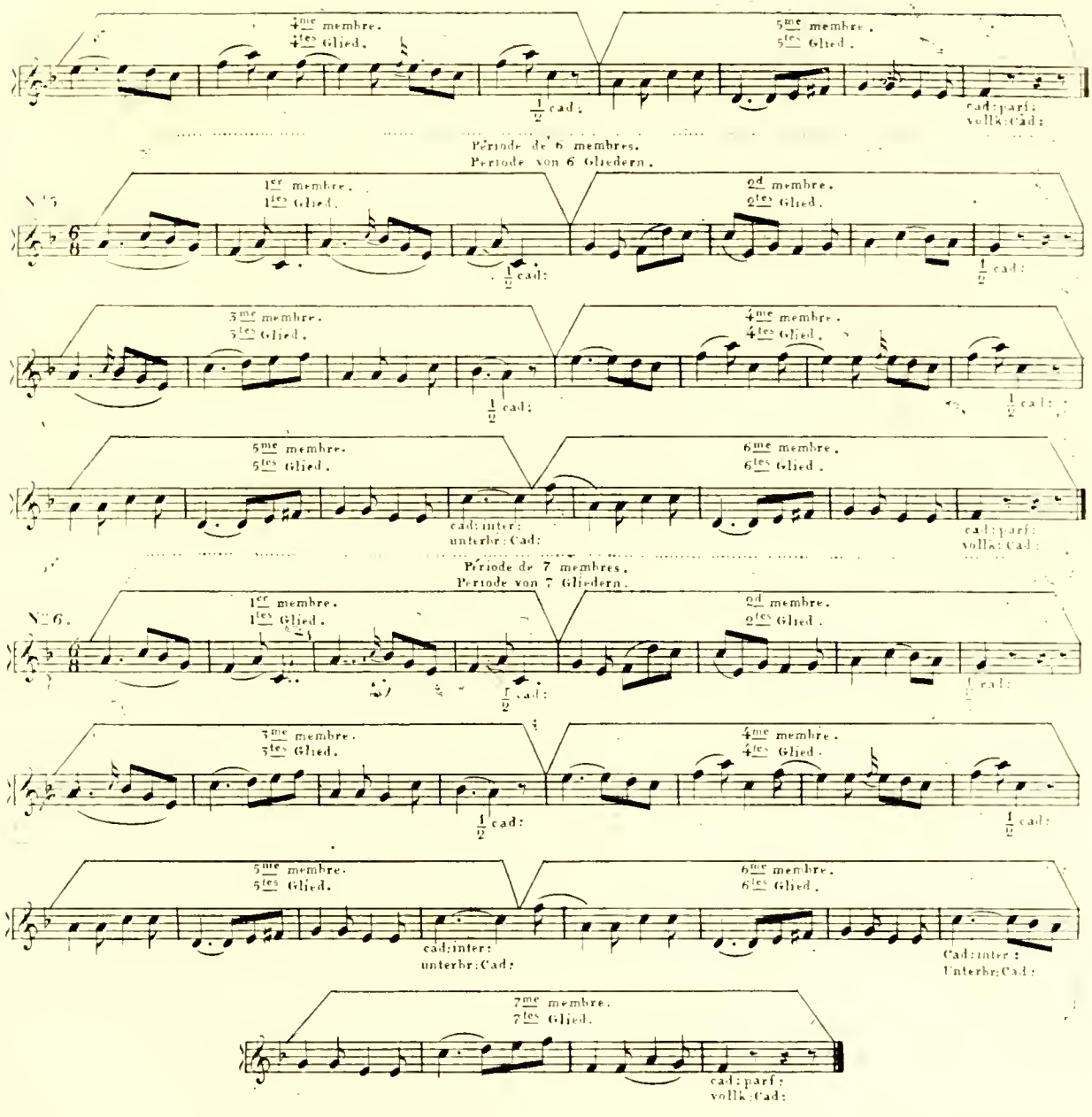
7tens DAS GLIED EINER PERIODE, welches aus einem oder mehreren Umrissen gebildet, einen Rhythmus macht, und mit einer Halbcadenz endigt.

8tens DIE PERIODE kann aus mehreren Umrissen und mehreren Gliedern zusammengesetzt seyn. Ihre Cadenz ist vollkommen, oder eine $\frac{3}{4}$ Cadenz (welche man in Rücksicht auf den Ton auch vollkommen nennen kann.)

9tens RHYTHMUS, symmetrischer und gleichmässiger Umfang, oder gleiche Anzahl von melodischen Gliedern. Er kann alle Cadenzarten haben, ausgenommen die Viertel-Cadenz.

10tens AUSFÜLLUNG, ein kleiner melodischer Umriss, welcher die zwischen den Gliedern befindlichen Pausen ausfüllt.

11tens DIE UNTERSCHIEBUNG ist ein Takt, welcher in der Rhythmus-Lehre für zwei gilt; nähmlich 1tens als Schlusstakt des ersten Rhythmus, und 2tens als Anfangstakt des nachfolgenden Rhythmus.



où, d'après ce que nous venons de dire, on à fait d'une période primitive de deux membres, d'autres périodes de 3, 4, 5, 6 et 7 membres; on peut envisager la dernière de ces périodes comme une des plus longues; car ce serait un défaut de les alonger au point d'ôter par cela au sentiment les moyens de les saisir et de les embrasser.

wo, nach dem eben Gesagten, aus einer, anfänglich 2-gliedrigen Periode, andere Perioden von 3, 4, 5, 6 und 7 Gliedern gebildet worden sind; die letzte derselben kann man als eine von der längsten Art ansehen; denn es wäre ein Fehler, sie so weit auszudehnen, dass man endlich dem Gefühl die Mittel benähme, sie zu fassen und zu empfinden.

Il en est des périodes musicales comme des périodes oratoires, qui excédant certaines limites, lassent l'attention de l'auditeur. C'est pourquoi les périodes de 2, 3 et 4 membres sont préférables généralement aux périodes de 5, 6 et plusieurs membres, qui, dans certains cas, pourraient avoir lieu. Il est vrai que dans des mesures brèves et d'un mouvement vif, les périodes peuvent être plus longues que dans des mesures longues et d'un mouvement lent.

On alonge aussi une période d'une manière naturelle par des cadences interrompues et par la supposition, qui nécessairement obligent à lui ajouter d'autres membres. La période n'est pas toujours longue seulement parce qu'elle a beaucoup de membres; car une période pourrait devenir trop longue avec 3 ou 4 membres, s'ils avaient trop d'extension. Ainsi, une période de 3 membres (dans la mesure à quatre tems), dont chaque membre aurait 8 de ces mesures (ce qui ferait 24 mesures à quatre tems) serait déjà une période d'une longueur qui ne permettrait pas d'accroissement.

Le mouvement lent de la mesure peut donner une période longue avec seize mesures, tandis que seize mesures d'un mouvement vif feraient une période brève. C'est pourquoi il faut avoir égard, en construisant des périodes, à la longueur de ses membres, et aux mouvemens de la mesure. Ces remarques nous donnent la règle suivante:

Plus le mouvement est lent, plus les membres doivent être petits; et dans ce cas là, la période (d'un mouvement *adagio*), doit avoir plus de membres qu'un période (d'un mouvement *allegro*), où, au contraire, les membres peuvent être plus longs. En général, les membres courts sont préférables aux longs; et, parmi ces derniers, les meilleurs sont ceux qui se laissent diviser en dessins séparés par des quarts de cadences.

Es ist mit den musikalischen Perioden wie mit jenen in der Redekunst, die, über gewisse Grenzen schreitend, die Aufmerksamkeit des Hörers abspannen. Daher sind die 2= 3= und 4= gliedrigen Perioden im allgemeinen jenen von 5, 6, und mehreren Gliedern vorzuziehen, welche sonst, in gewissen Fällen, statt haben könnten. Doch ist es wahr, dass bei kurzen Taktarten, und im raschen Tempo, die Perioden allerdings länger seyn können, als in breiten Taktarten und im langsamen Zeitmasse.

Auch wird eine Periode auf naturgemässe Art durch unterbrochene Cadenzen und durch die Unterschiebung verlängert, welche ohnehin das Beifügen anderer Glieder nöthig machen. Die Periode ist nicht immer nur desshalb lang, weil sie viele Glieder enthält; denn eine Periode könnte schon mit 3 oder 4 Gliedern zu lang werden, wenn diese eine zu grosse Ausdehnung haben. So wäre, (im $\frac{4}{4}$ Takt,) eine 3= gliedrige Periode, wo jedes Glied 8 Takte enthielte, (und also das Ganze aus 24 Takten im $\frac{4}{4}$ Takt bestünde,) schon von einer Länge, die keine weitere Ausdehnung mehr zuliesse.

Das langsame Tempo kann eine Periode von 16 Takten lang machen, während 16 Takte in schneller Bewegung eine kurze Periode geben. Daher muss man, beim Bau der Perioden, auf die Länge ihrer Glieder, und auf die Schnelligkeit des Tempo Rücksicht nehmen. Diese Bemerkungen führen uns zur folgenden Regel:

Je langsamer das Tempo ist, desto kleiner müssen die Glieder seyn; und in diesem Falle, (im *Adagio*) muss die Periode mehr Glieder haben, als im *Allegro*, wo im Gegentheil die Glieder länger seyn können. Überhaupt sind die kurzen Glieder den langen vorzuziehen; und unter diesen letzten, sind jene die besten, die sich durch Viertel=Cadenzen in einzelne Umrisse absondern lassen.

On partage donc les périodes en courtes et en longues périodes. Parmi les premières, on peut compter celles de 8, 12 ou 16 mesures; et parmi les secondes, celles de 20, 24 et jusqu'à 28 mesures. Si le mouvement en est lent, en prenant les moitiés de ces quantités, on peut fixer à peu près la longueur des courtes et longues périodes d'un mouvement lent: ce qui ferait pour les périodes courtes de ce mouvement, 4, 6, 8 mesures; et pour les autres, 10, 12, 14 mesures.

L'art de faire des périodes longues consiste, 1° à éviter les cadences parfaites, et à y substituer, 2° les demi-cadences; et 3° les varier, de telle sorte, qu'elles ne produisent point de monotonie (*); 4° qu'on y sépare bien par ces cadences les membres entr'eux, et par les quarts de cadences les différens dessins dont ils pourraient être composés; 5° que les membres soient homogènes, c'est-à-dire qu'ils respirent le même caractère, le même sentiment, le même intérêt, sans quoi une bonne période, d'une véritable Mélodie, ne peut avoir lieu; parce que les idées nécessairement en paraîtraient décousues. 6° Quant aux modulations, il ne faut pas que les périodes modulent trop, mais qu'elles restent, sinon dans un ton, au moins dans le ton relatif; trop de modulations (principalement dans des tons non relatifs, et par conséquent hétérogènes) dans une période, détruisent son charme, en lui ôtant l'unité de gamme, quoique les idées puissent être bonnes, prises isolément. 7° Les principes du rhythme doivent être scrupuleusement observés.

Man theilt also die Perioden in kurze und lange ein. Unter die ersten kann man jene von 8, 12, oder 16 Takten zählen; und unter die letzten jene von 20, 24, bis 28 Takten. Wenn das Tempo langsam ist, und man die Hälfte der obigen Zahlen annimmt, so kann man beiläufig die Länge der kurzen und langen Perioden eines langsamen Zeitmasses bestimmen: was also in diesem Tempo für kurze Perioden 4, 6, bis 8 Takte, und für die andern 10, 12, bis 14 Takte gäbe.

Die Kunst lange Perioden zu machen besteht; 1tens indem man vollkommene Cadenzen vermeidet, und anstatt denselben 2tens die Halbcadenzen gebraucht; und 3tens indem man sie verändert (*variirt*) und zwar auf eine Art, dass sie keine Eintönigkeit hervorbringen; (*) 4tens dass man da die Glieder durch diese Cadenzen gut von einander absondere, so wie durch Viertel-Cadenzen die verschiedenen Umrisse, aus denen sie gebildet seyn mögen; 5tens dass die Glieder zu einander passend seyn, das heisst, dass sie denselben Charakter, dasselbe Gefühl, dasselbe Interesse athmen, ohne welche Bedingungen eine wahre melodische Periode nicht statt haben kann, weil die Ideen nothwendigerweise zerrissen erscheinen würden. 6tens In Betreff der Modulationen darf in den Perioden nicht zu sehr moduliert werden, und sie müssen, wo nicht in einer Tonart, doch wenigstens in einer verwandten bleiben; zu viele Ausweichungen in einer Periode (besonders in nicht verwandte, also fremdartige Tonarten,) zerstören ihren Reiz, indem sie ihr die Einheit der Tonart rauben, wenn auch die Ideen an sich noch so gut seyn mögen. 7tens Die Grundsätze des Rhythmus müssen gewissenhaft beobachtet werden.

(*) Comme il y a dans chaque gamme quatre notes différentes que la nature a principalement destinées aux demi-cadences, il est par conséquent facile d'éviter cette monotonie; et cela est encore plus facile qu'une période module en même tems dans un ton relatif, qui lui fait employer quatre nouvelles notes pour le même effet. En les employant toutes (ce qui supposerait une période de huit membres) on fera une très-longue période.

(*) Da es in jeder Tonleiter vier verschiedene Noten gibt, welche die Natur vorzüglich zu den Halbcadenzen bestimmte, so ist es leicht, diese Eintönigkeit (Monotonie) zu vermeiden; und noch leichter wird es, wenn eine Periode zugleich in eine verwandte Tonart moduliert, welche ihr wieder vier Noten zu diesem Zwecke liefert. Indem man alle gebraucht, (was dann eine Periode von 8 Gliedern voraussetzt) so erhält man eine sehr lange Periode.

C'est le rhythme qui mesure symétriquement la longueur des phrases, sans quoi tout est perdu.

Voilà les sept conditions qui constituent une véritable période d'une bonne Mélodie, dont aucun génie ne peut se dispenser. La nature prescrit les principes, la nature crée le génie, la nature exige que le génie marche avec les principes.

Dans une longue période, on en peut répéter un ou deux membres, si on le juge à propos; mais les dessins dont les membres sont composés, peuvent souvent être répétés, particulièrement quand on les répète avec des sons différens, comme on l'a vu dans l'air de Haydn (voyez H).

Il est encore bon d'observer qu'il est préférable de faire tous les membres d'une période avec le même rhythme (comme nous l'avons vu dans l'exemple (1ère N^os 1, 2, 3, 4, 5, 6); et lorsqu'on veut changer le rhythme, il est à conseiller de le faire avec une nouvelle période. Cependant cette régle n'est point de rigueur.

SUR L'ENCHAINEMENT DES PÉRIODES.

Après avoir dit tout ce qu'il est important de savoir sur la nature et la propriété d'une période musicale, et après l'avoir considérée, prise séparément, il nous reste à parler de l'enchaînement et des rapports des périodes, pour former des Mélodies complètes et développées.

Airs d'une seule période.

Les Mélodies ou airs d'une seule période sont les moins importantes et les plus faciles à faire, parce qu'elles n'ont presque point de développemens, par conséquent n'ont pas le tems de moduler, et n'exigent ni conception ni plan; elles ne sont, en général, que l'épanchement doux d'une inspiration momentanée, et le plus souvent les enfans du hasard.

Der Rhythmus ists, der die Länge der Phrasen symmetrisch abmisst, und ohne welchen alles verdorben wird.

Diess sind die 7 Bedingungen, welche die aus einer guten Melodie gebildete wahre Periode festsetzen und von denen kein Genie sich lossprechen kann. Die Natur schreibt die Regeln vor, die Natur erschafft die Genies, und die Natur fordert, dass das Genie mit den Regeln gleichen Schrittes fortschreite.

In einer langen Periode kann man, wenn man es angemessen findet, ein Glied oder zwei Glieder wiederhöhlen; aber die Umrisse, aus welchen die Glieder gebildet sind, können oft wiederhohlt werden, besonders wenn dieses mit veränderten Tönen geschieht, wie wir in dem Thema von *Haydn*; (siehe H) gesehen haben.

Noch muss erinnert werden, dass es vorzuziehen ist, wenn man allen Gliedern einer Periode denselben gleichen Rhythmus gibt, (wie wir in dem Beispiele 1ère N° 1, 2, 3, 4, 5, 6, gesehen haben); und wen man den Rhythmus ändern will, so ist es rathsam, solche mit einer neuen Periode zu thun. Indessen ist diese Regel nicht so strenge zu nehmen.

VON DER VERKETTUNG DER PERIODEN.

Nachdem wir alles, was über die Natur und die Eigenschaften einer musikalischen Periode zu wissen wichtig ist, gesagt, und auch alles Einzelne derselben in Betrachtung gezogen haben, bleibt uns noch übrig, von der Verkettung und den gegenseitigen Beziehungen der Perioden zu sprechen, um vollständige und entwikelte Melodien zu bilden.

Gesänge, die aus einer einzigen Periode bestehen.

Die aus einer einzigen Periode bestehenden Melodien oder Gesänge sind die am wenigsten wichtigen und ihre Bildung die leichteste, weil sie fast gar keine Entwicklung haben, und also weder zu Modulationen Zeit lassen, noch einer besonderen planmässigen Erfindung bedürfen; sie sind, im allgemeinen, nur die Ergiessung einer augenblicklichen Begeisterung, und meistens Kinder des Zufalls.

On peut les comparer aux impromptus en poésie, qui sont des saillies d'esprit ou de sentiment.

Il y a à peu près trois sortes de ces Mélodies :

1° Les chansons ou *canzoñetti* (en italien), comme par exemple l'air ingénieux de trois notes de J. J. *Rousseau* :

Man kann sie mit den Sinngedichten in der Poesie vergleichen, die nur Witzfunken des Geistes oder des Gefühls sind.

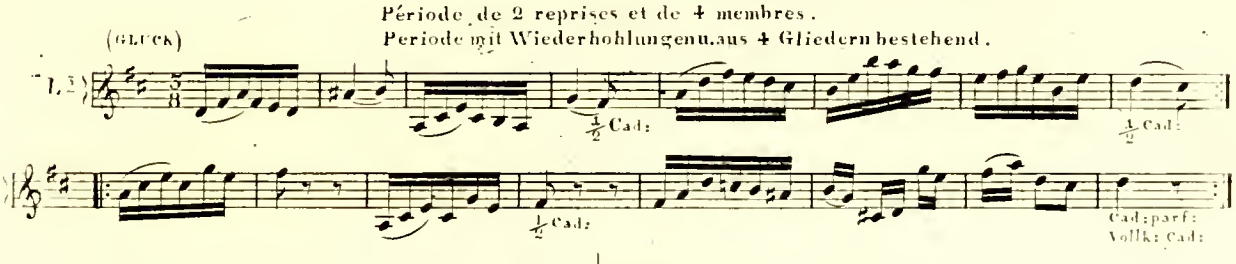
Es gibt beiläufig drei Arten solcher Melodien :

1tens Die Liedchen oder (italienisch) *Canzonetti*, wie z.B. das folgende geniale, aus drei Noten bestehende Lied des *J. J. Rousseau* :



2° Différens petits airs de ballets à deux reprises, par exemple :

2tens Verschiedene kleine Tanz (oder Ballet) Stückchen mit Wiederhohlungen, z : B :



On peut envisager ces airs (où la première partie ne fait qu'une demi-cadence au lieu d'une cadence parfaite) comme une exception des Mélodies de deux périodes ; d'autant plus, qu'il est très-facile dans ce cas de changer la demi-cadence de la première partie en cadence parfaite.

Cela peut se faire dans toutes les mesures (quand on termine la première partie par une demi-cadence au lieu d'une cadence parfaite), pourvu que le mouvement ne soit pas lent, sans quoi la période deviendrait trop longue, par rapport aux reprises.

Ces reprises, dans ces espèces d'airs, ont ici

Solche Stückchen, (wo der erste Theil nur eine Halbcadenz, anstatt der vollkommenen, macht,) kann man als eine Ausnahme der Melodien von zwei Perioden ansehen ; um so mehr, als es in diesem Falle leicht ist, die Halbcadenz des ersten Theils in eine vollkommene zu verwandeln.

Dieses kann in allen Taktarten geschehen, (wenn man den ersten Theil mit einer Halbcadenz, anstatt mit einer vollkommenen schliesst,) vorausgesetzt, dass das Tempo nicht langsam ist, weil sonst die Periode, wegen den Wiederhohlungen, zu lang wäre.

Diese Wiederhohlungen, in Gesängen solcher

un triple avantage : 1° La première reprise sépare d'une telle manière la première partie de la période de l'autre partie, qu'on est tenté d'entendre deux périodes, quoiqu'on n'en entende qu'une seule. 2° Notre attention n'est pas si active, lorsqu'on répète cette première partie comme elle l'était la première fois, parce que ce qu'on répète nous était déjà connu ; la répétition en Musique est, pour ainsi dire, un moyen agréable pour l'attention de reprendre haleine. 3° Ces espèces de Mélodies reçoivent par ces répétitions une certaine longueur suffisante, sans lui ajouter de nouveaux membres ou d'autres périodes.

Ces sortes de petits airs peuvent aussi servir de thèmes aux variations, et dans ce cas-là, avec ou sans reprise.

3° Les Mélodies un peu plus importantes sont celles où la période est alongée avec un tel art qu'elle présente une Mélodie plus développée, particulièrement dans les mouvemens lents. On peut les appeller des *Cavatines*. En voici un exemple excellent, tiré de l'*Œdipe à Colonne* de Sacchini, et qui peut en même tems être regardé comme le modèle d'une période longue et parfaitement conçue :

Gattung, haben hier einen dreifachen Vortheil: 1tens Die erste Wiederhohlung sondert den ersten Theil von der Periode des andern Theils auf solche Weise ab, dass man versucht ist zu glauben, man höre zwei Perioden, obwohl man nur eine vernahm. 2tens Unsere Aufmerksamkeit wird nicht so gespannt, weñ dieser erste Theil genau so, wie das erstemal wiederhohlt wird, weil das Wiederhohlte uns schon bekannt ist ; die Wiederhohlung in der Tonkunst ist, so zu sagen, ein angenehmes Mittel für die Aufmerksamkeit, um zu Athem zu kommen. 3tens Diese Arten von Melodien erhalten durch diese Wiederhohlungen eine gewisse hinreichende Länge, ohne ihnen desshalb neue Glieder, oder neue Perioden beifügen zu müssen.

Auch dienen diese kleinen Motive als Themas zu Variationen, und in diesem Falle sowohl mit als ohne Wiederhohlung.

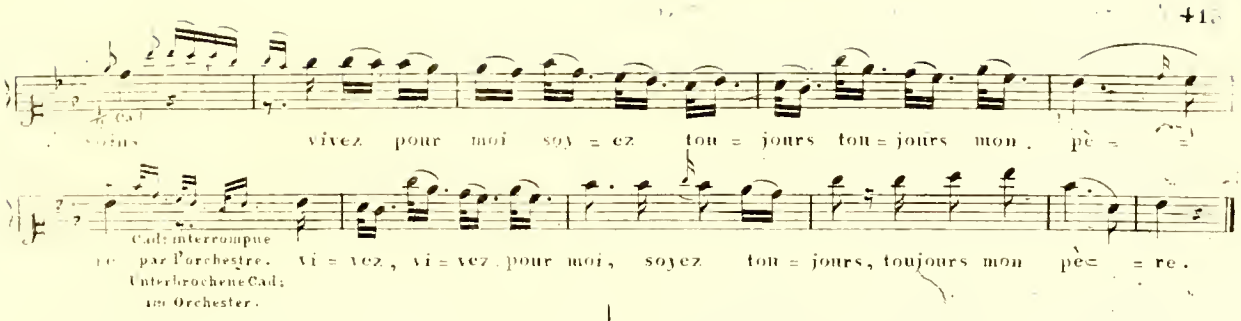
3tens Etwas bedeutender sind jene Melodien, wo die Periode bereits mit so viel Kunst verlängert ist, dass sie, besonders im langsamen Tempo, schon einen mehr entwickelten Gesang bildet. Man kann sie *Cavatinen* nennen. Hier folgt ein vortreffliches Beispiel aus dem *Oedip in Coloños* von *Sacchini*, welches als ein Muster einer langen und vollkommenen, wohlgebauten Periode dienen kann :

Air d'une seule période.

Gesang aus einer einzigen Periode bestehend.



D.et C.N° 4170.



Le rhythme de cet air est comme il suit :

2 — 2 — 4
2 — 2 — 4 — 4
2 — 4
5 — 5

et par conséquent très régulier, principalement pour ce mouvement lent, où quelqu' irrégularité dans le rhythme est toujours moins sensible que dans le mouvement vite. Quoique la demi-cadence tombe dans la quinzième mesure de cet air, le membre, et par conséquent le rhythme, ne finissent que dans la seizième mesure :

Der Rhythmus dieses Gesangs ist wie folgt :

2 — 2 — 4
2 — 2 — 4 — 4
2 — 4
5 — 5

und folglich sehr regelmässig, besonders für das hier angewandte langsame Tempo, wo irgend eine Unregelmässigkeit im Rhythmus immer weniger fühlbar ist, als in schneller Bewegung. Obschon die Halbcadenz auf den 15ten Takt dieses Gesanges fällt, so endet das Glied, und folglich der Rhythmus doch erst im 16ten Takte :



ce qui peut avoir lieu. Les notes gravées en petits caractères et qui appartiennent à l'accompagnement, servent, 1° à compléter la mesure et à remplir les pauses que le chant est obligé de faire ; 2° à donner plus de mouvement et de rondeur à la Mélodie, quand le chant, par rapport aux paroles et à la prosodie, ne peut pas le faire ; 3° à faire de petites ritournelles, et rendre par-là le rhythme régulier.

Voilà la première et la plus simple espèce de Mélodies composées d'une seule période.

MÉLODIES DE DEUX PÉRIODES.(*)

Parmi ces Mélodies on peut compter, 1° les thèmes qui servent aux variations ; 2° le romances ;

was gestattet ist. Die klein gestochenen Noten, die der Begleitung angehören, dienen: 1tens den Takt zu vervollständigen und die Pausen auszufüllen, zu denen der Gesang genöthiget ist ; 2tens um der Melodie mehr Bewegung und Rundung zu geben, wenn der Gesang, in Rücksicht auf die Worte und das Silbenmass, solches nicht selber thun kann ; 3tens um kleine Zwischenspiele (*Ritornelle*) zu bilden, und hiedurch den Rhythmus regelmässig zu machen.

Dieses ist die erste und einfachste Gattung von Melodien, die aus einer einzigen Periode bestehen.

MELODIEN VON ZWEI PERIODEN.(*)

Zu diesen Melodien kann man rechnen: 1tens die Themas, die zu Variationen dienen ; 2tens die Romanzen ;

(*) En Musique, comme en Poésie et en Eloquence, ne pouvant marcher que de période en période, il y a d'abord deux opérations importantes, que non-seulement la Mélodie, mais un morceau de Musique

(*) Da man in der Musik, wie in der Dichtkunst, nur von Periode zu Periode fortschreiten kann, so gibt es vor allem zwei wichtige Verrichtungen, welche nicht nur die Melodie, sondern je des Musikstück erfordert ; die erste

3° les airs de ballets et de pantomimes à deux reprises ; 4° les airs qui n'ont qu'une seule période pour base, laquelle est répétée, soit en totalité (avec de légers changemens), ou en partie ; ce qui peut avoir lieu dans les cavatines ; 5° les marches religieuses et militaires.

Comme les Mélodies de plusieurs périodes peuvent et doivent moduler, il sera nécessaire de placer ici la remarque suivante sur l'art de moduler. Un air quelconque doit être composé dans un ton (ou gamme) parfaitement déterminé ; on commence et on finit l'air dans cette gamme ; on appelle ce ton (parce qu'on doit à chaque moment le rappeller et qu'il devient en effet le ton dominant) *Gamme principale* ou *Ton primitif*. Si la Mélodie doit être étendue et développée, les sept sons dont la gamme principale est composée, en les répétant sans cesse, seraient bientôt épuisés, et produiraient une monotonie de sons ; c'est pourquoi il faut changer de tems en tems de gamme, c'est-à-dire qu'il faut savoir moduler : mais comme en modulant on pourrait effacer l'impression de la gamme primitive (ce qui ne doit pas se faire), en prenant un ton qui n'a point de relation et de liaison avec le ton primitif, et qui est tout-à-fait étranger à la chose, il faut connaître quelles sont les gammes qui ont un rapport

3tens die sich wiederhohlenden Tanzstücke für das Ballet und die Pantomime, &c. ; 4tens die Arien, welche nur eine Periode zur Grundlage haben, welche, sey es nun vollständig (mit geringen Veränderungen) oder theilweise wiederhohlt wird ; was in den *Cavatinen* statt finden kann ; 5tens die religiösen und militärischen Märsche.

Da die aus mehreren Perioden bestehenden Melodien modulieren können und müssen, so ist es nothwendig, hier folgende Bemerkung über diese Modulationen zu machen. Jeder Gesang muss in einer vollkommenen bestimmten Tonart componirt seyn ; man beginnt und endet den Gesang in dieser Tonart ; und nennt sie daher, (weil sie allé Augenblick ins Gedächtniss zurückgeführt werden muss und daher wirklich die herrschende ist,) die *Grund* = oder *Haupt=Tonart*. Wenn nun die Melodie ausgedehnt und entwickelt werden soll, so wären die 7 Töne, aus welchen die Haupttonleiter besteht, bald erschöpft, und würden eine Einförmigkeit der Töne hervorbringen ; daher muss man von Zeit zu Zeit die Tonart verändern, das heisst, man muss *modulieren* können : allein da man durch dieses Modudieren den Eindruck der Haupttonart verwischen könnte, (was nicht geschehen darf,) indem man in eine Tonart überginge, die keine Verwandschaft und Verbindung mit der Haupttonart hat, und die dem Ganzen völlig fremd ist, so muss man wissen, welches die

---

quelconque, exige ; la première est de créer des périodes intéressantes, et la deuxième de les marier et de les enchaîner d'une manière évidente. Si les périodes d'un morceau de Musique, considerées séparément, sont bien faites, et que cependant l'effet total du morceau soit manqué, alors les périodes ont des défauts relatifs, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas homogènes, pèchent contre l'unité, ou bien produisent la monotonie, parce qu'elles ne sont pas assez variées, soit en fait de sons et de gammes, soit en fait de dessins, de cadences et de rhythmes. Il ne s'agit donc pas seulement d'inventer des périodes et de les faire succéder d'une manière à peu près arbitraire, pour donner l'étendue nécessaire à un morceau de Musique ; mais il s'agit d'avoir un jugement sain et un sentiment juste pour trouver et enchaîner de telles périodes, qu'elles se conviennent, qu'elles soient faites l'une pour l'autre, qu'elles se succèdent et se marient d'une manière convenable. C'est là où l'esprit, le génie et un tact parfait doivent concourir ensemble, pour atteindre à cette perfection. —

ist, anziehende Perioden zu erfinden, und die zweite, sie auf eine klare Art zu verbinden und an einander zu ketten. Wenn die Perioden eines Tonwerkes, einzeln betrachtet, wohl gerathen sind, und doch die Gesammtwirkung des Ganzen verfehlt erscheint, so haben die Perioden relative Fehler, das heisst, sie sind nicht zu einander passend, sündigen gegen die Einheit, oder sind auch wohl einförmig, weil sie nicht genug durch Veränderungen von einander verschieden sind, sey dieses nun in Rücksicht der Töne und Tonarten, oder der Umrisse, der Cadenzen und Rhythmen. Es genügt daher nicht, Perioden nur zu erfinden und fast willkührlich nach einander folgen zu lassen, um dem Tonstücke die gehörige länge zu geben ; sondern es handelt sich darum, ein gesundes Urtheil und richtiges Gefühl zu besitzen, um solche Perioden zu erfinden und an einander zu knüpfen, welche zu einander passen, so dass eine für die andere gemacht sey, und deren Nacheinanderfolge und Verbindung auf schicklichè Art geschehe. Hier ist es, wo der Verstand, das Genie, und ein ausgebildetes Schicklichkeitsgefühl zusammen wirken müssen, um diese Vollendung zu erlangen. —

direct avec la gamme principale. Plus une gamme a de sons communs avec le ton primitif, plus elle a de relation avec lui. Ainsi, la gamme de *sol* majeur est la gamme relative d'*ut* majeur, parce qu'elles ont six notes communes, et une seule différente, savoir, dans l'une le *fa* naturel, et dans l'autre le *fa* dièse; par exemple:

Tonarten sind, welche eine unmittelbare Verbindung mit der Grundtonart haben. Je mehr Töne eine Tonleiter mit der Haupttonart *gemeinschaftlich* hat, desto nähere Verbindung besteht zwischen beiden. So ist die Tonart *G-dur* die verwandte Tonart von *C-dur*, weil beide 6 Noten mit einander gemeinschaftlich haben, und nur ein einziger Unterschied, nähmlich in der einen das natürliche *F*, und in der andern das *Fis*, zwischen ihnen besteht; z:B:



Tous les tons sont relatifs par rapport à la gamme primitive (*ut* majeur), quand ils n'ont point d'accidens, ou qu'ils n'en ont qu'un seul par rapport à elle. Il y a pour chaque ton primitif, soit majeur soit mineur, cinq tons relatifs, comme on le peut voir par la table suivante:

Alle Tonarten sind der Haupttonart (*C dur*) verwandt, wenn sie gar kein Versetzungszeichen, oder nur ein einziges mehr haben. Daher gibt es für jede Grundtonart, sowohl *dur* wie *moll*, fünf verwandte Tonarten, wie aus folgender Tabelle zu ersehen ist:

N° 1.		N° 2.	
Ton primitif. *Ut* majeur.		Ton primitif. *La* mineur.	
Tons relatifs de *ut* majeur.	1° *Ré* mineur.	Tons relatifs de *la* mineur.	1° *Ut* majeur.
	2° *Mi* mineur.		2° *Ré* mineur.
	3° *Fa* majeur.		3° *Mi* mineur.
	4° *Sol* majeur.		4° *Fa* majeur.
	5° *La* mineur.		5° *Sol* majeur.

N° 1.		N° 2.	
Haupttonart. *C* dur.		Haupttonart. *A* moll.	
Verwandte Tonarten von *C* dur.	1tens *D* moll.	Verwandte Tonarten von *A* moll.	1tens *C* dur.
	2tens *E* moll.		2tens *D* moll.
	3tens *F* dur.		3tens *E* moll.
	4tens *G* dur.		4tens *F* dur.
	5tens *A* moll.		5tens *G* dur.

Par cette table on est en état de trouver les cinq tons relatifs de chaque gamme primitive.

Diese Tabelle macht es leicht, zu jeder Grundtonart, die ihr zugehörigen 5 verwandten Tonarten auf zu finden.

42.) Anmerkung des Übersetzers. Für den angehenden Tonsetzer wird es keineswegs überflüssig seyn, wenn er sich diese Tabelle schriftlich in alle 24 Tonarten übersetzt, und dem Gedächtnisse so gut einprägt, dass er, besonders beim ruhig langsamen fantasieren, (sey es nun bloss mittelst fester oder gebrochener Accorde, oder auch mittelst verschiedener Melodien,) zuletzt gar nicht anders als auf diese naturgemässe und regelrechte Weise zu modulieren im Stande sey. Erst dann, wenn ihm das Gefühl für diese Ausweichungen zur zweiten Natur geworden seyn wird, kann er auch die fremdartigeren Modulationen in entferntere Tonarten, (die als musikalische Überraschungsmittel immer nur selten, und wohl motivirt anzuwenden sind,) nach ihrem wahren Werthe zu würdigen verstehen lernen.

Ainsi un ton relatif a un seul accident de plus ou un seul accident de moins que son ton primitif, ou tous les deux ont la même quantité d'accidens, comme *ré* majeur et *si* mineur son relatif (qui ont tous les deux deux dièses à la clef), ou, ce qui revient au même, *ut* majeur et *la* mineur son relatif (qui tous deux n'ont ni bémols ni dièses à la clef.)

Il faut moduler de préférence dans les tons relatifs et non dans des tons qui n'ont aucun rapport (ou un rapport trop faible) avec la gamme primitive, et qui sont tous les autres tons, hors les cinq indiqués. En ne modulant que dans les tons relatifs, on garde l'unité de sons et de gamme, avec une variété plus que nécessaire. C'est un grand art que de bien moduler et à propos avec les tons relatifs, et bien préférable à cette manie folle, extravagante, de parcourir dans un court espace, et d'une manière plus que bizarre, la plus grande partie de nos gammes, sans goût, sans génie, et sans aucun but raisonnable; ce qui blesse à la fois la raison et le sentiment des gens de goût, et ne sert qu'à fasciner les yeux des ignorans. Ainsi, en modulant, il faut éviter le reproche que *Haydn* avait raison de faire, lequel est, *de tomber avec la porte dans l'appartement, au lieu d'y entrer poliment et avec décence*.

Il y a des modulations déterminées et des modulations passagères. Ainsi, quand une période se termine dans un ton relatif, et d'une manière qui décide parfaitement ce ton, la modulation est positive, comme, par exemple, la première période des deux romances de *Dalayrac*, et de *Della Maria*, indiquées plus bas. (Voy. O^2 et Q^2)

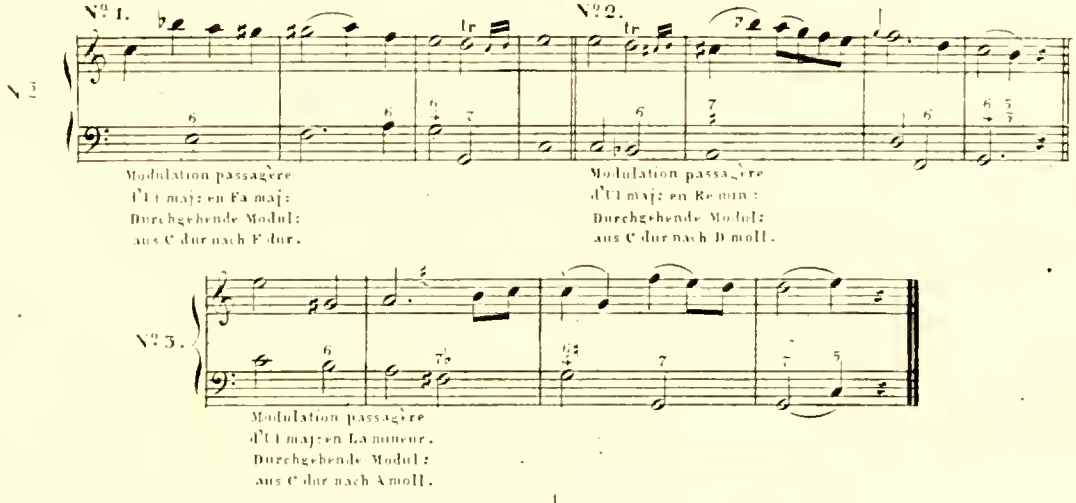
Also hat eine verwandte Tonart nur um ein Versetzungszeichen mehr oder weniger als ihre Grundtonart, oder beide haben eine gleiche Anzahl von Versetzungszeichen, wie *D-dur* und *H-moll*, sein Verwandter, (welche beide 2 ♯ vorgezeichnet haben) oder, was dasselbe ist, *C dur* und *A moll*, dessen Verwandter, (welche beide weder ♭ noch ♯ als Vorzeichnung bekommen).

Man muss zum Modulieren diese verwandten Töne besonders denjenigen vorziehen, welche gar keine, oder nur eine schwächere Beziehung mit der Haupttonart haben, und wozu alle andern zu rechnen sind, wenn man jene 5 ausnimmt. Indem man nur in die verwandten Tonarten ausweicht, bewahrt man die Einheit der Töne und Tonarten, mit einer mehr als nöthigen Abwechslung. Es ist eine grosse Kunst, gut und mit gehörigem Masse nach den verwandten Tonarten zu modulieren, und jener sinnlosen, ungemessenen Sucht wohl vorzuziehen, im kurzen Zeitraume, auf eine mehr als ungereimt seltsame Weise den grössten Theil unserer Tonarten, ohne Geschmack, ohne Genie, und ohne einen vernünftigen Zweck durchzuwühlen; was zu gleicher Zeit den Verstand und das Gefühl aller Leute von Geschmack beleidigt, und nur die Augen der Unwissenden zu blenden dient. Man muss beim Modulieren also den Vorwurf vermeiden, den *Haydn* mit Recht aussprach, indem er dieses ein: „*Mit der Thür ins Haus fallen, anstatt auf artige und anständige Art einzutreten*" benannte.

Es gibt bestimmte (entschiedene) und vorübergehende Modulationen. Wenn also eine Periode in einer verwandten Tonart auf eine Weise schliesst, welche diese Tonart entschieden festsetzt, so ist die Modulation eine bestimmte, wie, z: B: die erste Periode der zwei Romanzen von *Dalayrac* und *Della Maria*, die weiter unten (siehe O^2 und Q^2) vorkommen.

Il y a ensuite des modulations courtes et passagères, qui ne font qu'altérer la gamme d'une manière légère, sans la changer, et qu'on quitte, pour ainsi dire, aussitôt qu'on les prend ; par exemple :

Dann gibt es auch kurze und durchgehende Modulationen, die nur auf leichte vorübergehende Art die Tonleiter ändern, ohne sie zu wechseln, und welche man, so zu sagen, eben so schnell verlässt als man sie genommen ; z : B :



Ces petites modulations passagères servent à varier un peu les sons d'une gamme qu'on ne veut pas abandonner.

La Mélodie, en modulant, a besoin que l'Harmonie la seconde. La Mélodie seule rend les modulations douteuses, et par conséqnent avec trop peu d'attrait et trop peu d'énergie : c'est là principalement où la Mélodie appelle à son secours sa sœur l'Harmonie.

Revenons aux Mélodies de deux périodes.

La première période de ces espèces de Mélodies peut terminer le morceau, s'il est en *ut majeur* ; par exemple 1° en *ut majeur*, ou dans la *tonique* ; 2° en *sol majeur*, ou dans la dominante ; 3° en *mi mineur*, ou dans la *médiante* ; et si le morceau est en *la mineur*, sa première période peut être terminée, 1° en *la mineur*, ou dans la *tonique* ; 2° en *ut majeur*, ou dans la *médiante* ; 3° en *mi mineur*, ou dans la *dominante*.

Ainsi, la première période dans chaque gamme a trois chances : ou de rester dans le ton primitif, ou de moduler à la dominante, ou enfin à

Diese kleinen Modulationen dienen dazu die Töne einer Tonleiter ein wenig zu verändern, ohne dass man die Haupttonart zu verlassen gedenkt.

Die modulierende Melodie hat nöthig, dass die Harmonie sie unterstütze. Die Melodie allein bringt die Modulationen nur zweideutig, und folglich mit zu wenig Reiz und Stärke hervor : hier ist es vorzüglich, wo die Melodie ihre Schwester Harmonie zu Hilfe rufen muss.

Kehren wir zu den zweigliedrigen Melodien zurück.

Die erste Periode dieser Melodien-Gattung kann, wenn das Stück aus *C dur* geht, in folgenden Tonarten endigen : 1tens in *C dur*, oder in der *Tonica* selber ; 2tens in *G dur*, oder in der *Dominanten-Tonart* ; 3tens in *E moll*, oder in der *Mediante* ; und wenn das Tonstück aus *A moll* geht, so kann die erste Periode endigen : 1tens in *A moll*, oder in der *Tonica* ; 2tens in *C dur*, oder in der *Mediante* ; 3tens in *E moll*, oder in der *Dominante*.

Also hat die erste Periode in jeder Tonart drei Wechselfälle : entweder im Grundtone zu bleiben, oder nach der Dominante, oder endlich nach der

la médiante. Il est préférable dans le ton majeur, de la terminer à la dominante; et dans les tons mineurs, à la médiante. En sortant de la tonique, de cette manière, la Mélodie reçoit plus de variété de sons, et par conséquent plus d'attrait; et, au lieu de rester sans cesse dans le même ton, elle se promène dans deux; ce qu'il faut principalement observer, lorsque les périodes sont longues et d'un mouvement lent.

Mediante überzugehen. Es ist in *Dur*-Tonarten vorzuziehen, in der Dominante, — und in *Moll*-Tonarten, in der Mediante dieselbe zu beschliessen. Indem man solchergestalt aus der Tonica heraustritt, erhält die Melodie mehr Abwechslung in den Tönen, und folglich mehr Anziehungskraft; und anstatt immer in einem und demselben Tone zu verweilen, bewegt sie sich in zweien; dieses muss besonders beobachtet werden, wenn die Perioden lang, und von langsamer Bewegung sind.

43.) Anmerkung des Übersetzers. Manche geistreiche Tonsetzer neuerer Zeit haben versucht, selbst in kurzen Themas, (die man füglich unter dem allgemeinen Gattungsnahmen von *Ballet-Musik* mitbegreifen kann,) die erste Periode in einer ganz fremden Tonart abzuschliessen. So z:B: *Beethoven* in seinen *Bagatellen*: (op.33.)



Allein selbst diese, hier so fremd klingende Modulation, ist, wenn auch indirekt, auf die obige Verwandtschaftsregel begründet. Denn *Beethoven* moduliert, in seiner Idee, eigentlich nach *G moll*, also nach einem, der *F-dur* Tonart verwandten Tone, und ergreift daher im 5ten Takte die Dominanten-Tonart von *G moll*, (nähmlich *D dur*); aber anstatt dann wirklich nach *G moll* überzugehen, verharrt er in *D dur*, und kehrt dann auf anderem Wege im 8ten Takte (durch *D moll*) nach *F dur* zurück. Auch hat er mit gutem Bedacht durch das beigesetzte *PP* das Grelle dieser Modulation gemildert. Aber immer ist eine solche Ausweichung als eine, nur sehr sparsam anzuwendende Laune anzusehen, die, besonders bei Gesangstücken, nur durch einen besonderen Wechsel des Textes gerechtfertigt werden könnte. Auch muss die ganze Melodie, sowohl durch ihren Charakter als durch ihre übrige Originalität, sich einer solchen Überraschung des Gehörs willig fügen.

Quand la première période module, la seconde module de même; la première sort du ton primitif avec son rhythme final, et la seconde retourne dans le ton primitif avec son rhythme initial et finit dans la tonique. La cadence de la première période (lorsque celle-ci module et se termine dans un des deux tons relatifs), quoique parfaite, n'est cependant qu'un trois-quarts de cadence, parce qu'elle laisse trop désirer le retour à la tonique.

Les petites ritournelles (qui forment souvent de petites périodes) qu'on place au commencement, à la fin et entre les périodes

Wenn die erste Periode moduliert, so moduliert die zweite ebenfalls; die erste schreitet aus ihrer Grundtonart bei dem Schlusse des Rhythmus, und die 2te kehrt mit ihrem beginnenden Rhythmus in die Grundtonart zurück und endet mit der Tonica. Die Cadenz der ersten Periode ist (im Fall sie nach einer der verwandten Tonarten moduliert und darin schliesst,) obwohl vollkommen, doch nur eine $\frac{3}{4}$-Cadenz, weil sie den Wunsch nach der Rückkehr der Grundtonart zu sehr anregt.

Die kleinen Zwischenspiele, (die oft für sich kleine Perioden bilden,) welche man zu Anfang, zu Ende, und zwischen den Hauptperioden anbringt,

principales, comme dans les romances, et qui servent pour annoncer le commencement et la fin du morceau, et pour donner au chanteur le tems de reprendre haleine, ne sont qu'arbitraires et accessoires, et ne changent rien à la forme des airs à deux périodes. Ces ritournelles doivent être dans le caractère de l'air auquel elles appartiennent. J'ai souvent entendu d'assez bonnes mélodies qui étaient gâtées par un mauvais choix de ritournelles; c'est pourquoi il est à recommander qu'on les fasse de préférence avec les dessins de l'air même.

Après ces remarques, nous analyserons les morceaux suivans :

(wie in den Romanzen) und welche dazu dienen, den Anfang und den Schluss des Tonstückes zu verkünden, so wie auch dem Sänger Zeit zum Athemhohlen zu verschaffen, sind nur willkührliche Zusätze, welche in der Form der zweigliederigen Perioden nichts ändern. Diese Ritornelle müssen im Charakter des Gesanges seyn, zu dem sie gehören. Ich habe oft recht gute Melodien gehört, die durch üble Wahl von Zwischenspielen verdorben wurden; daher ist zu empfehlen, dass man diese vorzüglich aus den Umrissen des Gesangs selber bilde.

Nach diesen Bemerkungen werden wir folgende Beispiele zergliedern :

ROMANCE DE DELLA MARIA.

ROMANZE VON DELLA MARIA.



Lorsqu'une Mélodie commence en levant avec la *seconde moitié* de la mesure, comme celle-ci, il faut que toutes les cadences tombent sur la première moitié de la mesure et non sur la seconde,

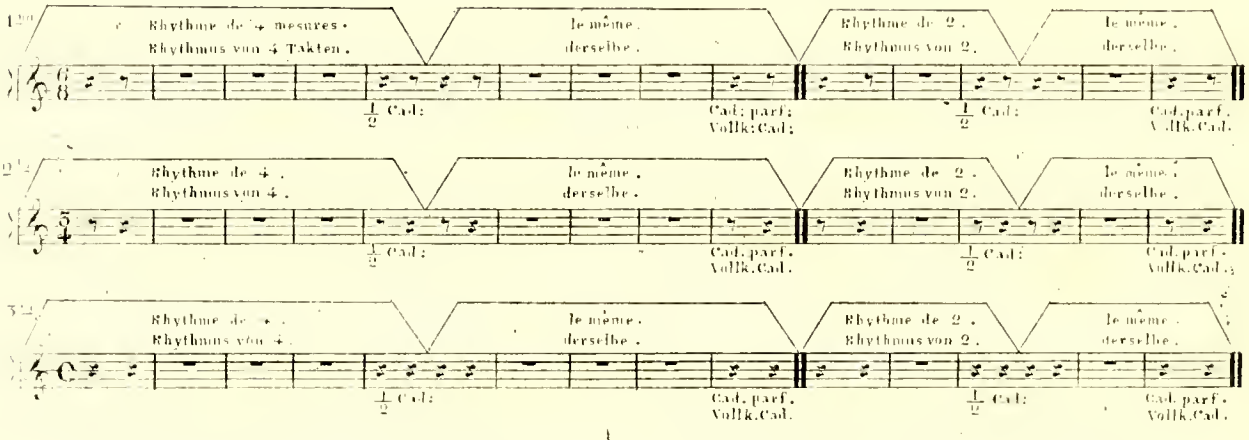
Wenn eine Melodie mit einem *halben Takttheil* (dem sogenannten *Aufstreich*) anfängt, wie diese hier, so müssen alle Cadenzen auf die erste Hälfte des Taktes fallen, und nicht auf die zweite, weil sonst

sans quoi le rhythme aurait une demi-mesure de trop; et au lieu d'un rhythme de quatre mesures, il serait de quatre mesures et demie; ce qui est une faute impardonnable, que des auteurs (ignorant les principes du rhythme) ont souvent commise. Toutes les phrases mélodiques, dans ce cas, doivent commencer avec la seconde moitié de la mesure (principalement dans les airs de ballets), comme on le peut voir dans le tableau suivant:

Tableau qui indique par des Pauses, les commencements et les fins du rhythme, lorsque le chant commence dans la seconde moitié des mesures suivantes.

der Rhythmus um einen halben Takt zu viel enthielte; und anstatt eines 4-taktigen Rhythmus würde es einer von $4\frac{1}{2}$ werden; ein unverzeihlicher Fehler, den manche mit den Grundsätzen des Rhythmus unbekannte Tonsetzer häufig begangen haben. Alle melodische Phrasen müssen, in diesem Falle, mit der zweiten Hälfte des Taktes, (besonders in Tanz- und Ballet-Stücken) anfangen, wie man aus folgender Tabelle ersehen kann:

Tabelle, welche durch Pausen den Anfang und das Ende der Rhythmen anzeigt, wenn der Gesang mit der zweiten Hälfte der nachfolgenden Takte beginnt.



MARCHE RELIGIEUSE DE MOZART.

RELIGIÖSER MARSCH VON MOZART.



La première période est de huit mesures, la seconde de vingt; chaque période est répetée.

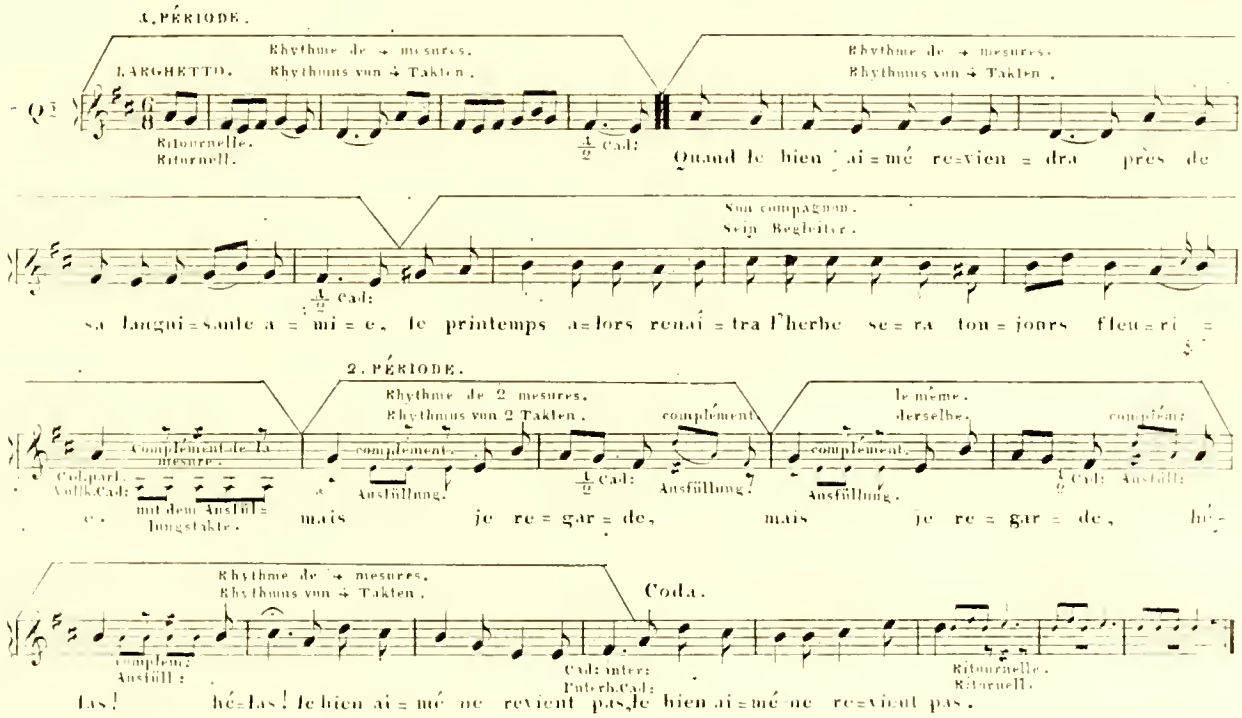
Die erste Periode ist von 8 Takten, die zweite von zwanzig; jede Periode ist wiederhohlt.

On voit par-là que la seconde période peut être plus longue (selon les idées) que la première, mais il n'est point convenable de faire le contraire. Les deux périodes peuvent être aussi de même longueur, ce qui se pratique principalement dans les airs de ballets.

Man sieht hieraus, dass die zweite Periode (je nach dem die Ideen sind) länger seyn kann, als die erste; aber das Gegentheil wäre nicht schicklich. Dagegen können beide Perioden von gleicher Länge seyn, was vorzüglich in Balletsätzen statt findet.

ROMANCE DE DALEYRAC.

ROMANZE VON DALEYRAC.



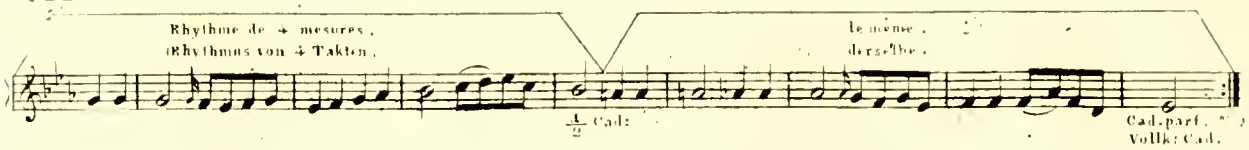
Cette forme de deux périodes est la plus convenable pour une véritable romance. *Daleyrac*, plus qu'aucun autre compositeur, possédait le talent et le génie d'inventer des chants heureux, neufs et touchans dans ce genre.

Für eine wirkliche Romanze ist diese Form bei der Perioden die schicklichste. *Daleyrac* besass vor vielen andern Tonsetzern, das Talent und die Gabe glückliche, neue, und rührende Gesänge in dieser Gattung zu erfinden.

THÈME D'UN ANDANTE D'HAYDN.

THEMA EINES ANDANTE VON HAYDN.





Ce thême forme une Mélodie complète, qui serait suffisante pour une romance, ou un air de ballet, et non pour un morceau de musique instrumentale.

Si Daleyrac avait le talent de faire de jolies romances, Haydn possédait le génie de créer une quantité infinie de thèmes neufs, heureux et intéressans; mais il avait encore outre cela le grand secret de développer un thème de ce genre avec toutes les ressources de son art, avec un intérêt puissant, un génie supérieur, un tact rare, un goût exquis. Ses symphonies et ses quatuors sont remplis de pareils chefs-d'œuvre.

Dieses Thema bildet eine vollständige Melodie, welche für eine Romanze, oder ein Ballet-Stück hinreichend wäre, obwohl nicht für ein Instrumental-Stück.

Wenn Daleyrac das Talent besass, artige Romanzen zu erfinden, so hatte Haydn das Genie, eine unzählbare Menge von neuen, glücklichen und geistreichen Thema's zu erschaffen, aber er besass überdiess noch das grosse Geheimniss, ein Thema dieser Art mit allen Hilfsmitteln seiner Kunst, mit einer mächtigen Anziehungskraft, mit überwiegendem Geiste, mit einem seltenen Schicklichkeitsgefühl, mit dem feinsten Geschmack zu entwickeln. Seine Sinfonien und Quartetten sind mit ähnlichen Meisterzügen angefüllt.

MARCHE RELIGIEUSE DE GLUCK, DANS ALCESTE.

RELIGIÖSER MARSCH AUS GLUCKS ALCESTE.



Souvent on prend deux Mélodies différentes, dont l'une (la première) dans le ton primitif, et l'autre dans un ton relatif; ou bien, si la première Mélodie est majeure, la seconde peut être

Oft nimmt man zwei verschiedene Melodien, worunter die erste in der Haupt-, die zweite in einer verwandten Tonart; oder auch, wenn die erste *Dur* ist, so kann die zweite (in derselben Tonart)

mineure du même ton, et vice versâ ; comme on peut le voir par la table suivante :

1re Mélodie en *Ut majeur*.	2de Mélodie en *Ut mineur*.
En *Ut majeur*,	En *La mineur*,
en *Ut majeur*,	ou en *Fa majeur*,
en *Ut majeur*.	ou en *Sol majeur*.
1re Mélodie en *Ut mineur*.	2de Mélodie en *Ut majeur*.
En *Ut mineur*,	En *Mi bémol*,
en *Ut mineur*,	ou en *Fa mineur*,
en *Ut mineur*.	ou en *Sol mineur*.

Voyez dans T.3 un exemple de deux Mélodies unies ensemble.

moll seyn, und umgekehrt ; wie man aus folgender Tabelle sehen kann :

1te Melodie in *C dur*.	2te Melodie in *C moll*.
In *C dur*,	In *A moll*,
in *C dur*,	oder in *F dur*,
in *C dur*.	oder in *G dur*.
1te Melodie in *C moll*.	2te Melodie in *C dur*.
In *C moll*,	In *Es dur*,
in *C moll*,	oder in *F moll*,
in *C moll*.	oder in *G moll*.

Man sehe das nachfolgende Beispiel, wo zwei Melodien vereinigt sind.



On voit dans la seconde période de la première Mélodie de cet exemple, un rhythme extraordinaire de dix mesures ; mais comme il est divisible en cinq parties égales (c'est-à-dire de 2-2-2-2-2), il ne nous choque point. La modulation dans le même rhythme est hasardée, parce qu'elle se fait dans un ton qui n'est point relatif et dans un espace trop court ; elle ne peut acquérir son véritable charme que par l'Harmonie qui l'accompagne : considérée sous le seul rapport mélodique, elle est vague et incertaine.

On marie et on répète alternativement deux Mélodies de la sorte : 1° dans les airs de ballets ; 2° dans les *andante* des symphonies et des quatuors ; mais ici on les varie chaque fois qu'on les répète, comme on peut le voir, dans les ouvrages de *Haydn*, qui en donna les meilleurs modèles ; 3° dans de certains couplets propres à cela. Dans ces deux derniers cas, ce n'est presque toujours que de majeur en mineur, ou de mineur en majeur qu'on procède.

Pour marier deux Mélodies de la sorte, il faut qu'elles aient un rapport intime entr'elles, et qu'elles ne blessent point l'unité toujours si nécessaire à un bon morceau de Musique.

Nous avons vu qu'il n'est pas difficile d'ajouter des membres à une période, et de lui donner par-là une étendue quelconque : de même il est facile d'ajouter une période à une autre, et de prolonger la Mélodie. Ainsi, une seule période répétée avec de légers changemens, peut donner une autre période, comme, par exemple, dans le morceau suivant de *Paesiello*, où la seconde période n'est qu'une émanation de la première.

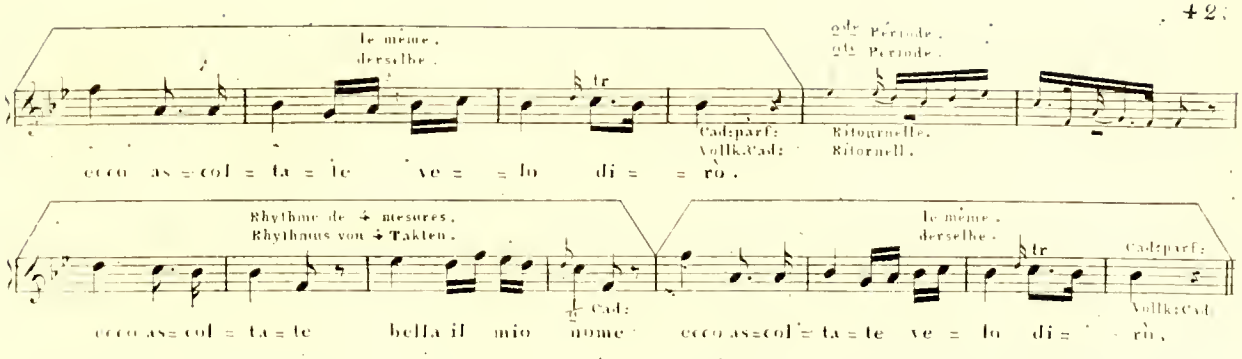
In der zweiten Periode der ersten Melodie dieses Beispiels sieht man einen ungewöhnlichen Rhythmus von 10 Takten ; aber da er in fünf gleiche Theile theilbar ist, (nähmlich 2-2-2-2-2), so beleidigt er uns nicht. Die Modulation ist in diesem selben Rhythmus gewagt, weil sie in einer nicht verwandten Tonart, und in zu kurzem Zeitraume geschieht ; sie kann ihren wahren Reiz erst durch die, sie begleitende Harmonie erhalten : nur vom melodischen Gesichtspunkte betrachtet, ist sie zweideutig und unbestimmt.

Zwei solche Melodien werden in folgenden Fällen mit einander verbunden und abwechselnd wiederhohlt : 1tens in den Ballet-Tänzen ; 2tens in den *Andante's* der Sinfonien und Quartetten ; aber hier werden sie bei jeder Wiederhohlung variirt, wie man in *Haydn's* Werken sehen kann, der hierüber die besten Muster gab ; 3tens in gewissen, hiezu geeigneten Strophen-Liedern. In diesen beiden letzten Fällen moduliert man fast immer nur von *dur* nach *moll*, und von *moll* nach *dur*.

Um zwei Melodien auf diese Art zu vereinigen, müssen beide zu einander dergestalt passen, dass sie die, einem guten Tonstücke immer so nöthige Einheit nicht verletzten.

Wir haben gesehen, dass es nicht schwer ist zu einer Periode noch Glieder beizufügen, und ihr dadurch eine beliebige Ausdehnung zu geben ; eben so leicht ist es, eine Periode einer andern beizufügen, und die Melodie zu verlängern. So kann eine einzige Periode, mit leichten Veränderungen wiederhohlt, eine zweite Periode bilden, wie z. B. folgender Gesang von *Paesiello*, wo die zweite Periode nur ein Abbild der ersten ist.





Le second et le troisième couplets de cet air (dont la Mélodie par extraordinaire diffère de celle du premier couplet), ont de même une Mélodie de deux périodes. Mais comme la première période se termine ici à la dominante, elle diffère par-là de la seconde, qui finit sur la tonique.

Die zweite und dritte Strophe dieses Liedes (wo die Melodie ausnahmsweise von der Melodie der ersten Strophe abweicht,) haben ebenfalls eine Melodie von zwei Perioden. Aber da die erste Periode hier mit der Dominante endigt, so weicht sie dadurch von der zweiten ab, welche mit der Tonica schliesst.



Souvent une Mélodie n'a que deux périodes principales, et on lui ajoute (comme une espèce de *coda*) une ou deux petites périodes, pour ainsi dire, d'une manière arbitraire. Cela peut se faire pour terminer une Mélodie avec plus d'éclat, plus de force, et d'une manière plus décisive et plus piquante. Nous appellerons ces dernières, des *périodes ajoutées*, pour les distinguer des *périodes principales*; car les périodes ajoutées ne sont rien isolément, et ne peuvent avoir lieu que par rapport aux périodes principales. Ces dernières forment la Mélodie et en contiennent le corps, tandis que les autres ne font que prolonger la même Mélodie d'une manière arbitraire, comme nous l'avons remarqué.

Oft besteht eine Melodie nur aus zwei Hauptperioden, und man fügt ihr, (als eine Art *Coda*) noch eine oder zwei kleine Perioden, gewissermassen willkührlich, bei. Dieses geschieht, um eine Melodie auffallender, kräftiger, und auf eine bestimmtere und anziehendere Art zu beschliessen. Wir werden diese letzteren *Anhangsperioden* nennen, um sie von den *Hauptperioden* zu unterscheiden; denn diese Anhangsperioden sind, einzeln für sich, nichts, und können nur in Bezug auf die Hauptperioden statt finden. Diese letzteren bilden die Gestalt der Melodie, während die andern sie nur beliebig verlängern, wie wir bemerkt haben.

(Voy. X[3]), où les deux premières périodes de ce morceau contiennent la Mélodie, et le reste n'est qu'une espèce de coda.

Man sehe folgendes Beispiel, wo die zwei ersten Perioden die Melodie vollständig enthalten, und das übrige nur eine Art von Anhang (*Coda*) ist.





Le rhythme de cet air est fort varié et d'une manière ingénieuse; il mérite d'être particulièrement remarqué: il marche de 3-3-2-2-2-2-4-2-2-3-3-2-2-3-3-2-2. Ainsi cet air est un exemple de rhythmes de 2, 3, 4 et 5 mesures.

La première période de cet air a plus qu'un trois-quarts de cadence, parce qu'elle reste longtems dans la gamme de la dominante: elle l'affermit suffisamment, en sorte qu'elle fait oublier pour un moment le ton primitif. Le mélange des rhythmes comme dans ce morceau n'a pas lieu dans les airs de ballets et dans les marches, soit d'un mouvement lent, soit d'un mouvement précipité: le rhythme de ces derniers airs est toujours carré, c'est-à-dire 4-4-2-2-4-4, &..., où l'on évite les rhythmes de nombre impair, p. e.

Der Rhythmus dieses Gesangs ist stark und auf geniale Art varirt, und verdient besonders beachtet zu werden: er schreitet folgendermassen fort: 3-3-2-2-2-2-4-2-2-3-3-2-2-3-3-2-2. Also gibt dieser Gesang das Beispiel von 2=, 3=, 4=, und 5-taktigen Rhythmen.

Die erste Periode dieses Gesangs hat mehr als eine $\frac{3}{4}$=Cadenz, weil sie lange in der Dominanteif-Tonart verharrt: sie befestigt selbe so sehr, dass sie auf einen Augenblick die Grundtonart vergessen macht. Die Mischung der Rhythmen in diesem Tonstücke wird weder in der Tanzmusik, noch in den Märschen, weder im langsamen noch im schnellen Tempo, angewendet: der Rhythmus dieser letzten Gattungen ist immer *gerade*, nähmlich 4-4-2-2-4-4 &... indem man da die Rhythmen von ungerader Zahl stets vermeidet, z. B.



La demi-cadence sur la note *mi* bécarre dans la quatrième mesure de la seconde période (de cet exemple), quoique tout-à-fait hors de la gamme, n'est pas moins une demi-cadence, prise mélodiquement et harmoniquement. Elle est sensible, parce qu'il y a ici une modulation passagère de *mi* bémol en *fa* mineur, et parce que le premier membre de cette période est entièrement répété par la transposition, ce qui établit une comparaison parfaite entre ces deux membres; en sorte que si le premier membre fait une demi-cadence, l'autre la doit faire aussi.

SUR LES MÉLODIES DE TROIS PÉRIODES PRINCIPALES.

On a senti qu'une première période bien trouvée et qui est suivie d'une seconde, pouvait être répétée après celle-ci avec intérêt. En conséquence, on fait des Mélodies conçues de la manière suivante :

Première période, Seconde période,
Troisième période, ou répétition de la première.

Les Italiens appellent cette coupe *un rondeau*, lors même que le mouvement en est fort lent. Souvent on lui donne aussi le nom de *cavatine*. On peut appeller la première période le *thème*.

RÈGLES POUR LES MODULATIONS DE CETTE SORTE D'AIRS.

1° Si le morceau est majeur (par exemple en *ut* majeur), la première période (et par conséquent la troisième) restent dans le ton primitif et n'en sortent pas, ou il faudrait que cela ne fût que passagèrement. La seconde période module à la dominante, et y reste; fort rarement on la termine à la médiante ou à la tierce du ton, (comme ici en *mi* mineur),

2° Si le morceau est en mineur (par exemple, *la* mineur), la première et la troisième périodes

Die Halbcadenz auf dem *Es* in dem vierten Takte der zweiten Periode dieses Beispiels, bildet, obschon keineswegs zur Tonart gehörig, doch melodisch und harmonisch genommen nichts destoweniger eine Halbcadenz. Sie ist fühlbar, weil hier eine durchgehende Modulation von *Es* nach *F moll* statt findet, und weil das erste Glied dieser Periode in anderer Versetzung völlig wiederhohlt erscheint, was dann zwischen beiden Gliedern eine vollkommene Gleichheit hervorbringt, so dass, wenn das erste Glied eine Halbcadenz macht, das zweite sie ebenfalls machen muss.

ÜBER DIE MELODIEN VON DREI HAUPTPERIODEN.

Man hat gefühlt, dass eine wohlerfundene erste Periode, nach welcher eine zweite folgt, sich dann mit Wirkung nach dieser zweiten wiederhohlen lässt. Also bildet man Melodien auf folgende Art :

Erste Période, Zweite Periode,
Dritte Periode, oder Wiederhohlung der ersten.

Die Italiener nennen diese Zusammenstellung ein *Rondo*, selbst wenn es in sehr langsamer Bewegung vorzutragen ist. Oft gibt man ihm auch den Namen *Cavatine*. Die erste Periode kann man *das Thema* nennen.

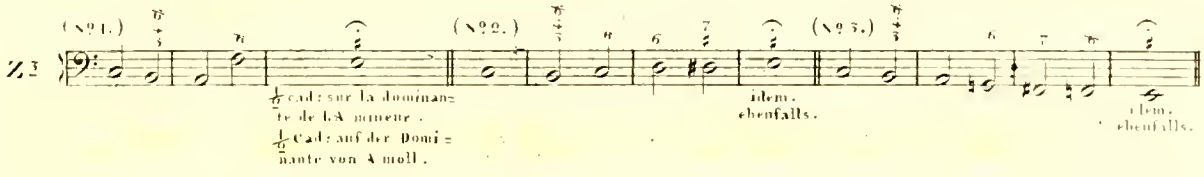
REGEL FÜR DIE MODULATIONEN DIESER GATTUNG VON GESÄNGEN.

1tens Wenn das Stück aus *dur* (z.B. aus *C-dur*) geht, so bleibt die erste, (und folglich auch die dritte) Periode in der Haupttonart, ohne aus derselben herauszutreten, (es müsste denn nur vorübergehend seyn). Die zweite Periode moduliert in die Dominante, und verbleibt da; sehr selten endigt man sie in der Mediante oder in der Terz der Haupttonart, (wie von *C dur* nach *E moll*).

2tens Wenn das Stück aus *moll* (z.B. *A moll*) geht, so bleibt die erste, wie die dritte Periode in dieser

vestent dans ce ton, et la seconde module et reste dans la médiante (par exemple ici en *ut* majeur). Mais après cette seconde période on fait presque toujours une petite modulation en guise d'une demi-cadence sur la dominante du ton primitif; p.e.

Tonart, und die zweite moduliert und bleibt in der Mediante, (also z.B. von *A moll* nach *C dur*.) Aber nach dieser Periode macht man fast immer eine kleine Modulation in der Form einer Halbcadenz auf der Dominante der Haupttonart, z.B.



Il est important que la seconde période se trouve dans un autre ton que le ton primitif, sans quoi la Mélodie entière resterait dans le même ton, et produirait nécessairement monotonie de sons, de gammes et de cadences.

Après la seconde période on fait souvent un conduit pour reprendre le thème d'une manière plus piquante. Ce conduit est ou mesuré et prescrit par le compositeur, ou bien le chanteur l'invente et le fait d'une manière arbitraire. Souvent il se fait par l'orchestre seul. Quelquefois la voix en le faisant est en même tems accompagnée par l'orchestre. Dans tous ces cas, il faut que le conduit soit bien soigné, fait et exécuté avec goût et finesse, et alors il peut contribuer d'une manière fort intéressante au charme de la reprise du *thème*. (*)

Es ist wichtig, dass die zweite Periode sich in einer andern Tonart befinde als die Haupttonart ist, weil sonst die ganze Melodie in einer und derselben Tonart bliebe, und daher nothwendigerweise eine Monotonie der Töne, Tonleitern und Cadenzen hervorbrächte.

Nach der zweiten Periode bringt man oft einen *Führer* an, um das Thema auf eine anziehende Art wieder zu erreichen. Dieser Führer ist entweder taktartig und vom Tonsetzer vorgeschrieben, oder es ist auch bisweilen dem Sänger dessen Erfindung und willkührliche Ausführung überlassen. Manchmal ist die Stimme während dessen Vortrage vom Orchester accompagnirt. In allen diesen Fällen muss der Führer sorgsam erfunden, und mit Geschmack und Zartheit vorgetragen werden; und dann kann er auf sehr interessante Weise zu dem Reize der Wiederhohlung des *Thema's* beitragen. (*)

(*) J'entends faire à un chanteur célèbre le conduit de la seconde à la troisième, de la manière suivante, par des quarts de tons:

(*) Ich hörte einen berühmten Sänger den Führer von der zweiten zur dritten Periode auf folgende Art in Viertel-Tönen ausführen:



c'est produisit sur les auditeurs un effet extraordinaire; on couvrit l'applaudissemens le chanteur habile.

Il serait à désirer que les chanteurs de profession se missent en état, à force d'exercice, d'exécuter les quarts de tons, soit en montant soit en descendant; car, de tous les instrumens musicaux, c'est la voix qui peut les pratiquer plus aisément.

Pour faciliter cet exercice il faudrait leur construire une espèce de monocorde de vingt-quatre cordes, qui formerait une octave de vingt-quatre quarts de tons. Pour rendre ces sons justes il faudrait les accorder sur des diapasons qui différeraient entr'eux d'un quart de ton, ce qui serait facile à réaliser.

dieses machte auf die Zuhörer einen ungewöhnlichen Eindruck; man überschüttete den geschickten Sänger mit Beifall.

Es wäre wünschenswerth, dass die Gesangskünstler sich durch beharrliche Übung die Geschicklichkeit erwürben, Viertel-Töne auf- und abwärts tragen zu können; denn unter allen musikalischen Instrumente ist die Menschenstimme die geeigneteste, sie leicht hervorzubringen.

Um diese Übung zu erleichtern, müssten sie sich eine Art von Monochord (Tasteninstrument, etwa nach Art der Clavicorde) von 24 Saiten verfertigen lassen, welche eine Octave von 24 Viertel-Tönen bildeten. Um diese Töne richtig zu stimmen, müssten sie nach zwei verschiedenen Stimmgabeln gestimmt werden, die genau um einen Viertelton von einander abstehen. — Eine leicht auszuführende Sache.

Les compositeurs mettent en général beaucoup de soin à donner du charme et de l'intérêt mélodique à la première période ; mais ils ont tort de négliger si souvent la seconde.

Nous analyserons les morceaux suivans, faits avec trois periodes principales:

Die Tonsetzer geben sich gewöhnlich grosse Mühe, um der ersten Periode allen Reiz und alles melodische Interesse zu geben; aber mit Unrecht vernachlässigen sie so häufig die zweite.

Folgende, aus drei Hauptperioden bestehenden Stücke, werden wir nun zergliedern:



L'harmonie, qui accompagne la 1re et la 3me Période de cet air étant comme il suit :

Die Harmonie, welche die erste und dritte Periode dieses Gesangs begleitet, ist wie folgt :



Il est évident qu'il n'y a point de demi-cadence ni dans la 2me et 7me mesure ni dans la 6me et 8me, et que parconséquent la première période n'a qu'un seul rhythme, car sans une demi-cadence au moins, la fin du rhythme ne peut être sensible.

La ritournelle de cet air qui fait une période ajoutée, ne compte pas ici, parce qu'on pourrait s'en dispenser, comme on le fait dans les rondeaux composés pour les instrumens. D'ailleurs cette ritournelle n'est qu'une répétition de la première période du chant, qui commence avec les paroles : *Lungi da te*, &...

La première période du même air est admirable. La seconde période a moins d'attraits par rapport à la première. Cette dernière est moins neuve et ressemble trop à beaucoup d'autres, quoi qu'elle soit régulière. Le rhythme de la première période est fort long, en égard au mouvement de l'air qu'on chante d'une manière fort lente. Comme ce rhythme se laisse partager symétriquement en petites parties égales, et bien distinctes les unes des autres, (ce que tout rhythme de plus de cinq mesures doit observer), cela remplace en partie les demi-cadences, et produit même un très-bon effet. Les divisions de ce rhythme sont 2 – 2 – 2 – 2 – 4.

Es ist klar, dass es weder in dem 2ten und 7ten, noch in dem 6sten und 8ten Takte eine Halbcadenz gibt, und dass also die erste Periode nur aus einem einzigen Rhythmus besteht; denn ohne eine Halbcadenz wenigstens, kann das Ende eines Rhythmus nicht fühlbar seyn.

Das Ritornell dieses Gesangs, welches eine Anhangsperiode bildet, wird hier nicht gerechnet, weil man es auch weglassen könnte, wie in den, *für Instrumente*, (z.B. Pianoforte) componirten Rondo's auch wirklich meistens geschieht. Überdiess ist dieses Ritornell nur die Wiederhohlung der ersten Gesangsperiode welche mit den Worten anfängt : *Lungi da te*, &...

Die erste Periode dieses Gesangs ist vortrefflich. Die zweite Periode ist, mit der ersten verglichen, weniger anziehend. Diese letzte ist weniger neu und gleicht, obwohl regelmässig, zu sehr vielen andern. Der Rhythmus der ersten Periode ist sehr lang, in Rücksicht auf das Tempo des Gesangs, welches sehr gedehnt vorgetragen wird. Da dieser Rhythmus sich symmetrisch in kleine, gleiche und von einander wohl unterschiedene Theile abtheilen lässt, (was bei jedem, mehr als 5-taktigen Rhythmus beobachtet werden muss,) so ersetzt dieses zum Theil die Halbcadenzen, und bringt sogar eine recht gute Wirkung hervor. Die Abtheilungen dieses Rhythmus sind 2 – 2 – 2 – 2 – 4.





La seconde période est encore ici de peu d'intérêt, comme Mélodie, et même ce n'en est pas du tout; ce n'est que de la déclamation mesurée, tandis que la première période est véritablement du chant. Il y a trois causes qui font que la deuxième période n'équivant pas à la première, et qui sont: (1°) le rhythme n'en est pas observé, parce qu'il varie à chaque moment, n'a nulle part de compagnon, et par conséquent est sans symétrie: il marche de 4-2-3-6. Le dernier de ces quatre rhythmes doit être divisible en deux ou trois parties égales (comme nous l'avons observé), et ici il ne l'est point; car il ne peut être divisé qu'en 2-1-3, c'est-à-dire en trois parties inégales. (2°) Les modulations sont trop fréquentes, et se succèdent trop rapidement; (ce qu'il faut éviter dans une seule période

Auch hier ist die zweite Periode, als Melodie, von wenigem Interesse, oder vielmehr von gar keinem; es ist mehr eine, in Takte getheilte Declamation, während die erste ein wirklicher Gesang ist. Es gibt drei Ursachen, wesshalb die zweite Periode der ersten nicht gleich kommt, und diese sind: (1tens) der Rhythmus ist darin nicht beobachtet, weil er jeden Augenblick sich verändert, nirgends einen Begleiter hat, und folglich ohne Symmetrie ist: er schreitet fort in: 4-2-3-6. Der letzte dieser 4 Rhythmen soll, (wie wir gelehrt haben,) in zwei oder drei gleiche Theile abtheilbar seyn, und hier ist er es nicht; denn er kann nur abgetheilt werden in: 2-1-3, also in drei ungleiche Theile. 2tens Die Modulationen sind zu häufig, und folgen einander zu rasch nach; (was man in einer einzigen Periode,

principalement, quand elle n'a pas plus de quinze mesures, comme celle-ci). Ces modulations se font 1º de *la* majeur en *fa* dièse mineur; 2º et puis en *si* mineur; 3º et puis encore en *fa* dièse mineur; et 4º de *fa* dièse mineur en *ut* dièse mineur. Cela fait que la période n'a point d'unité de gamme, ou, pour mieux dire, qu'elle n'est dans aucune gamme déterminée; ce qui rend le chant vague et incertain, et ne peut avoir lieu dans une période véritablement mélodique. (3º) La valeur des notes n'y est point proportionnée: dans une partie des mesures de cette période il y a trop des notes, dans l'autre il y en a trop peu. Ainsi, si cette période a quelque intérêt, il est simplement harmonique; et en effet, elle est bien conçue sous ce rapport.

Il peut exister des cas où la troisième période est une répétition (soit en partie, soit en totalité) de la seconde, au lieu de la première, p. e.

besonders wenn sie, wie hier, aus nicht mehr als 15 Takten besteht, vermeiden muss). Diese Modulationen gehen: 1tens von *A dur* nach *Fis moll*; 2tens nach *H moll*; 3tens wieder nach *Fis moll*; und 4tens von *Fis moll* nach *Cis moll*. Dieses verursacht, dass dieser Periode die Einheit der Tonart mangelt, oder, besser zu sagen, dass sie in gar keiner festen Tonart befindlich ist; was daher den Gesang schwankend und ungewiss macht, und in einer wahrhaft melodischen Periode nicht statt finden darf. (3tens) Der Notenwerth ist da in keinem guten Verhältnisse: in einem Theile der Takte dieser Periode gibt es zu viel, in dem andern zu wenig Noten. Wenn also diese Periode Interesse erweckt, so ist es nur harmonisch; und in dieser Rücksicht ist sie allerdings wohlerfunden.

Es kann Fälle geben, wo die dritte Periode eine (theilweise oder völlige) Wiederhohlung der zweiten anstatt der ersten ist, z. B.



D. el C. N.º 4170



où les 12 dernières mesures de la 2de période sont répétées, et dont une 3me période finit avec la Mélodie. Dans ce cas, il faut que la première période finisse dans un autre ton, sans quoi toutes les trois se termineraient dans le même ton. Les mouvemens accélérés sont ici préférables aux mouvemens lents, parce que la même période d'un mouvement lent répétée de suite pourrait finir par nous ennuyer. Il faut que la seconde période soit ici de même intéressante, et qu'elle excite à l'écouter encore une fois avec le même intérêt. Comme dans la 4me et 8me mesures de ce morceau, la cadence est interrompue (parce que la Mélodie saute trop subitement de la note finale sur une autre note, ce qui efface le repos qu'une cadence parfaite exige), il s'ensuit que la période ne finit qu'avec la cadence parfaite en *sol*; et même sans ces cadences interrompues, la période ne pourrait pas être envisagée comme finie dans la 4me mesure, parce qu'elle y serait beaucoup trop courte, principalement dans un mouvement aussi vite; ce ne serait qu'un membre d'une période (et même un membre court), et non pas une période, quoique la forme d'une cadence mélodique y existe. C'est ainsi que notre sentiment le juge, comme nous l'avons déjà observé.

Il est facile d'ajouter à une, à deux, ou à toutes les trois périodes, d'autres petites périodes arbitraires, si on le jugeait à propos, et de faire par-là une Mélodie qui, au lieu de trois périodes, en aurait quatre, cinq, six et même plus. Ces petites périodes ajoutées seraient envisagées comme des *additions* arbitraires à des périodes principales.

wo die 12 letzten Takte der 2ten Periode wiederhohlt werden, und die 3te Periode mit der Melodie endet. In solchem Falle muss sich die erste Periode in einer andern Tonart schliessen, weil sonst alle drei in derselben Tonart enden würden. Das schnelle Tempo ist hier dem langsamen vorzuziehen, weil im letzteren dieselbe Periode, zweimal wiederhohlt, langweilig werden könnte. Die zweite Periode muss hier ebenfalls interessant seyn, um den Wunsch nach ihrer Wiederhohlung eben so zu erregen. Da in dem 4ten und 8ten Takte des obigen Beispiels die Cadenz unterbrochen wird, (indem die Melodie plötzlich von der Schlussnote auf eine andere springt, und dadurch den, einer vollkommenen Cadenz zugehörigen Ruhepunkt stört, so folgt daraus, dass die Periode erst mit der vollkommenen Cadenz in *G* endigt; und selbst ohne jene unterbrochenen Cadenzen, könnte die Periode im 4ten Takte nicht als geschlossen angesehen werden, weil sie bis dahin, besonders in so schnellem Tempo, zu kurz wäre; und weil dieses sodann nur ein (und zwar auch kurzes) Glied einer Periode wäre, und nicht eine Periode selber, wenn sich auch da die Form einer melodischen Cadenz vorfindet. So urtheilt unser Gefühl, wie wir schon bemerkt haben.

Es ist leicht, einer, zweien, oder allen drei Perioden noch andere, kleinere und willkührliche beizufügen, im Falle man es angemessen findet, und dadurch eine Melodie zu bilden, die, anstatt drei Perioden, deren 4, 5, 6, und selbst noch mehrere enthielte. Diese kleinen, beigefügten Perioden wären als willkührliche *Zusätze* zu den Hauptperioden angesehen.

REMARQUES SUR LES MÉLODIES QUI ONT PLUS DE TROIS PÉRIODES.

Comme on ne peut marcher que de périodes en périodes, il s'ensuit que l'art du compositeur consiste, 1° à créer des périodes intéressantes; 2° à les marier d'une manière franche et naturelle; 3° à répéter à propos tantôt l'une, tantôt l'autre, soit dans le même ton, ou par transposition, soit en les altérant, c'est-à-dire en les alongeant ou en les raccourcissant, ou enfin en les variant; 4° à entrelacer de courtes périodes avec les longues d'une manière symétrique. Au moyen de ce que nous venons de dire, on peut créer des Mélodies d'une étendue quelconque. On divise aussi des Mélodies en deux ou trois parties, dont chacune peut contenir différentes périodes. Nous donnerons ici des exemples avec l'analyse nécessaire de chaque morceau, qui mettra tout le monde à même d'entreprendre cette opération instructive sur une Mélodie quelconque.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE MELODIEN, DIE MEHR ALS DREI PERIODEN ENTHALTEN.

Da man nur von Periode zu Periode fortschreiten kann, so folgt daraus, dass die Kunst des Tonsetzers darin besteht: 1tens dass er interessante Perioden erfinde; 2tens dass er sie mit einander auf eine natürlich ungezwungene Art verbinde; 3tens dass er zu rechter Zeit bald die eine, bald die andere wiederhohle, und zwar entweder in derselben Tonart, oder, durch Versetzung, in einer andern; oder auch durch Veränderungen, indem er sie bald verlängert, bald verkürzt, und überhaupt varirt; 4tens dass er kurze Perioden mit langen, auf symmetrische Weise abwechseln lässt. Mittelst des eben Gesagten kann man Melodien von jeder beliebigen Länge bilden. Auch theilt man manche Melodien in zwei oder drei Theile, wovon jeder verschiedene Perioden enthalten kann. Wir geben hier Beispiele mit der nöthigen Zergliederung eines jeden Stückes, wodurch jeder in den Stand gesetzt wird, dieselbe lehrreiche Analisirung mit jeder beliebigen Melodie vorzunehmen.

---

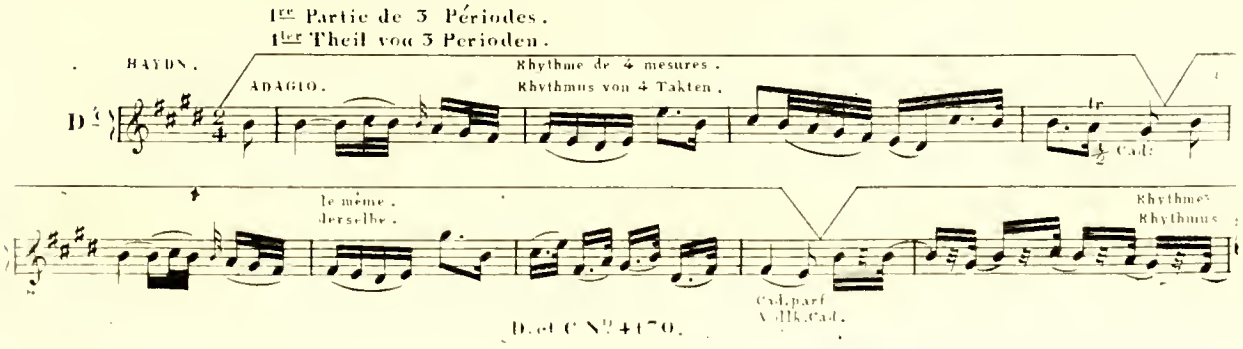
44. Anmerkung des Übersetzers. In meinem, dem 3ten Theil dieses Werkes beigefügtem Zusatze habe ich durch die Analysirung der Beethoven'schen Sonate, Op: 53, (Seite 324) angedeutet, auf welche Art der Schüler die Grundmelodie eines jeden Musikstückes auf die klarste und nützlichste Art von jedem zufälligen Schmucke entkleiden, und nach ihrem wahren Gehalte studieren soll. Um die Eigenthümlichkeiten eines jeden klassischen Tonsetzers in Rücksicht auf den Bau der Umrisse, Glieder, Perioden, und vorzüglich der Symmetrie und der Rhythmen, genau kennen zu lernen, kann nichts vortheilhafter seyn, als wenn der Schüler recht viele gute Compositionen *jeder Gattung* auf selbe Weise sich schriftlich vereinfacht, und sodann in jeder Beziehung studiert.

I.

IDAGIO DE HAYDN DIVISÉ EN DEUX PARTIES PRINCIPALES.

I.

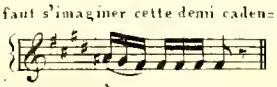
ADAGIO VON HAYDN, IN ZWEI HAUPTTHEILE ZERTHEILT.



D. et C. N° 4170.



(*) Cette demi-cadence est sensible malgré la continuation des triolets, qui ne font que la prolonger; il faut s'imaginer cette demi cadence comme étant écrite de la sorte:



cette même remarque est en même temps applicable à la demi cadence dans la 30ème mesure de la 2de partie de ce morceau.

(*) Ungeachtet der fortdauernden Triolen ist die Halbcadenz fühlbar, da sie durch jene Triolen nur verlängert wird. Man muss diese Halbcadenz sich als folgenderweise geschrieben vorstellen:



dieselbe Bemerkung ist zugleich auf die Halbcadenz im 30sten Takt des 9ten Theils dieses Tonstückes anwendbar.



Comme dans un morceau de cette étendue il faut souvent moduler, et qu'il est quelquefois douteux de savoir précisément dans quel ton l'on est (sans l'Harmonie qui l'accompagne), nous en indiquerons les modulations dans les exemples mêmes.

Le rhythme de cet Adagio marche de la manière suivante :

Première partie, 4, demi-cad. – 4, cad. parf. – 4, demi-cad. – 4, cad. parf. – 8, demi-cad. – 4, demi-cad. – 4 – 8, cad. parf. avec deux mesures de supplément ou de prolongation.

Seconde partie, 4, demi-cad. – 3, demi-cad.(*) – 4, demi-cad. – 2 – 2 – 2, demi-cad. – 4, demi-cad. – 6, demi-cad. – 4, demi-cad. – 4, demi-cad. – 8, cad. parf. avec un supplément de deux mesures, comme à la fin de la première partie.

Da in einem Stücke von dieser Ausdehnung oft moduliert werden muss, und da man, (ohne die begleitende Harmonie,) bisweilen in Zweifel kommt, genau angeben zu können, in welcher Tonart jede Stelle eben ist, so werden wir die Modulationen stets in den Beispielen selber anzeigen.

Der Rhythmus dieses Adagio schreitet auf folgende Art fort :

Erster Theil. 4, Halbcad: – 4, vollk: Cad: – 4, Halbcad: – 4, vollk: Cad: – 8, Halbcad: – 4, Halbcad: – 4 – 8, vollk: Cad: mit zwei Zusatz- oder Verlängerungs-Takten.

Zweiter Theil. 4, Halbcad: – 3, Halbcad.(*) – 4, Halbcad: – 2 – 2 – 2, Halbcad: – 4, Halbcad. – 6, Halbcad. – 4, Halbcad: – 4, Halbcad: – 8, vollk: Cad: mit einem Zusatze von 2 Takten wie im ersten Theil.

(*) Ce rhythme de trois mesures se trouve ici isolé, et aurait exigé un ... c'est à dire un autre rhythme de trois mesures.

(*) Dieser dreitaktige Rhythmus steht hier abgesondert, und hätte ein ... gleiter, (nähmlich einen andern 3-taktigen Rhythmus) erfordert.

Ce qui est extraordinaire dans cet *Adagio*, est que la seconde partie n'en fait, pour ainsi dire, qu'une seule période, et par conséquent une période de quarante-deux mesures, tandis que la première en a trois bien distinctes. Ce qui fait que cette longue période de quarante-deux mesures, quoique vague, n'est pas moins facile à saisir, c'est, 1° que les demi-cadences (et il y en a onze) sont si bien marquées et distribuées, qu'elles séparent parfaitement une idée de l'autre; 2° que plusieurs de ces demi-cadences ont plus l'apparence d'une cadence parfaite que d'une demi-cadence; et infin, 3° que (comme ce morceau appartient à une symphonie) le *Forte* (ou la masse de l'orchestre) et le *Piano* (ou le simple quatuor) sont si bien placés, qu'ils en séparent de même les idées de manière à les suivre et à les saisir facilement. Le défaut principal d'une longue période est de ne pouvoir pas distinguer l'une de l'autre les différentes idées dont elle est composée.

Voilà donc un exemple d'une Mélodie dans un mouvement fort lent, divisée en deux parties principales.

Nous appellerons les différentes manières de conduire, d'étendre et d'enchaîner les idées mélodiques: *Cadres*, *Coupes* ou *Dimensions*. Ainsi la coupe d'une Mélodie qui n'est composée que de deux parties principales (comme en général la romance), s'appellera: I. *Coupe de la Romance*, ou *la petite Coupe binaire*.

Quand la Mélodie est composée de trois périodes principales, mais dont la troisième n'est que le *da capo* de la première, sa dimension s'appellera: II. *Coupe du Rondeau*, ou *petite Coupe ternaire*.

Les coupes des Mélodies qui sont divisées en deux parties principales (dont chacune peut contenir plusieurs périodes), s'appelleront: III. *La grande Coupe binaire* de la Mélodie.

Das Besondere in diesem *Adagio* ist, dass der 2te Theil, so zu sagen, nur eine einzige Periode bildet; also eine Periode von 42 Takten, während der erste Theil drei wohlabgesonderte Perioden hat. Das, was diese durch 42 Takte lange, und unbegrenzte Periode doch so verständlich und fasslich macht, ist, 1tens, dass die Halbcadenzen (und es gibt da deren eilf) so wohl bestimmt und vertheilt sind, dass sie eine Idee von der andern vollkommen absondern; 2tens dass mehrere dieser Halbcadenzen mehr den Anschein von vollkommenen, als von Halbcadenzen haben; und endlich 3tens, dass, (da dieses Tonstück einer Sinfonie angehört) das *Forte*, (oder die Masse des Orchesters) und das *Piano* (oder das einfache Quartett) so wohl vertheilt sind, dass sie zugleich die Ideen auf eine Art absondern, die ein leichtes Nachfolgen und Auffassen möglich macht. Der grösste Fehler einer langen Periode ist, wenn man von den Ideen, aus welchen sie besteht, die eine nicht von der andern unterscheiden kann.

Diess ist demnach das Beispiel einer Melodie die im sehr langsamen Tempo gesetzt, und in zwei Haupttheile abgetheilt ist.

Wir werden die verschiedenen Arten, wie die melodischen Ideen geführt, ausgedehnt, und verkettet werden, mit den Namen: *Einfassung*, *Rahmen* oder *Umfang (Umkreis)* bezeichnen. Demnach wird der Umfang oder Rahmen einer Melodie, die nur, (wie überhaupt die Romanze,) aus zwei Haupttheilen besteht, benannt: I. *Romanzen-Umfang*, oder *der kleine zweitheilige Rahmen*.

Wenn die Melodie aus drei Hauptperioden besteht, wovon jedoch die dritte nur eine Wiederhohlung der ersten ist, so wird ihr Bau benannt: II. *Rondo-Umfang* oder der *kleine dreitheilige Rahmen*.

Die Ausdehnung solcher Melodien, die in zwei Haupttheile abgetheilt sind, (wovon jeder mehrere Perioden enthalten kann) benennen wir: III. *den grossen zweitheiligen Rahmen* der Melodie.

La dimension des Mélodies divisées en trois parties principales (dont chacune peut avoir de même plusieurs périodes, et dont la troisième partie n'est qu'un *da capo* de la première) s'appellera : IV. *La grande Coupe ternaire* de la Mélodie.

Une Mélodie divisée en deux parties principales, est en grand ce que la romance est en petit ; celle-ci se divise en deux périodes, tandis que la première se partage en deux parties. Une Mélodie divisée en trois parties principales, et dont nous parlerons plus bas, est de même en grand ce que le rondeau est en petit, c'est-à-dire que ce dernier se divise en trois périodes, comme l'autre en trois parties.

Dans ces quatre coupes différentes on a composé les Mélodies les plus belles, les plus intéressantes et les plus piquantes. Elles servent de base pour toutes les autres, dont nous parlerons plus bas.

PRINCIPES POUR LA GRANDE COUPE (ou DIMENSION) BINAIRE.

1° La seconde partie de cette coupe ne peut jamais être plus courte que la première ; mais elle peut être d'un tiers et même de moitié plus longue ; car la première partie n'est que l'exposition, tandis que la seconde en est le développement. (*)

2° Si le morceau est en majeur, la première partie doit se terminer à la dominante. Il faut établir cette dominante parfaitement bien, afin qu'elle fasse l'impression d'une seconde tonique. Il ne faut pas trop moduler cette première partie dans les autres tons, pour éviter les trois inconvénients suivans dans la Mélodie : A. pour ne pas effacer trop le ton primitif ; B. pour ne pas nuire à la gamme de la dominante ; C. pour ne point contrarier l'exposition du morceau, qui doit

Den Umfang jener Melodien, die in drei Haupttheile eingetheilt sind, (wovon wieder jeder Theil mehrere Perioden enthalten kann, und der dritte Theil nur eine Wiederhohlung des ersten ist) werden wir benennen : IV. *Der grosse dreitheilige Rahmen* der Melodie.

Eine Melodie, die in zwei Haupttheile zerfällt, ist im Grossen das, was die Romanze im Kleinen ; diese letztere zertheilt sich in zwei Perioden, während die erste zwei Theile enthält. Eine Melodie von drei Haupttheilen, von der wir später reden werden, ist eben so wieder das im Grossen, was das Rondo im Kleinen ; nähmlich das letztere theilt sich in drei Perioden, so wie das erstere in 3 Theile.

In diesen vier verschiedenen *Formen*, (wie man diese Rahmen auch benennen kann,) wurden die schönsten, interessantesten und anziehendsten Melodien componirt. Sie dienen als Grundpfeiler für alle andern, von denen in der Folge die Rede seyn wird.

GRUNDSÄTZE FÜR DEN GROSSEN ZWEITHEILIGEN RAHMEN.

1tens Der zweite Theil dieses Rahmens darf nie kürzer als der erste seyn ; wohl aber um ein Drittel oder um die Hälfte länger ; denn der erste Theil ist nur die Hauptdarstellung, während der zweite die Entwicklung enthält. (*)

2tens Wenn das Tonstück aus *dur* geht, so muss der erste Theil sich in der Dominante endigen. Diese Dominante muss vollkommen klar bestimmt werden, damit sie den Eindruck einer zweiten Tonica bewirke. In diesem ersten Theile darf man nicht zu viel in die andern Tonarten moduliren, und zwar : A. um die Grundtonart nicht in den Hintergrund zu stellen ; B. um der Dominantentonart nicht zu schaden ; C. um der Exposition des Stückes nicht zuwider zu handeln, welche stets frei und klar seyn

(*) Il est remarquable, comme le sentiment suit ici une loi, que l'esprit l'adopte : car, dans un discours, il faut une exposition dont les idées soient développées dans une autre partie.

(*) Es ist bemerkenswerth, dass das Gefühl hier einem Gesetze folgt, das auch der Verstand anerkennt : denn auch in einer Rede findet eine Hauptdarstellung (Exposition) anfangs statt, deren Ideen in einem 2ten Theile sodann entwickelt werden.

toujours être franche et nette, sans quoi la seconde partie perd de son intérêt, parce qu'elle ne se lierait plus d'une manière évidente avec la première: l'exposition manquée, tout le reste est manqué, comme dans le discours, parce que l'attention de l'auditeur se distrait, se perd, ou n'agit que trop faiblement pour pouvoir apprécier le reste. Ainsi, si l'on veut moduler dans d'autres tons, qu'on le fasse d'une manière légère et passagère, et qu'on ne *détermine* aucune autre gamme dans cette première partie, hors la tonique et sa dominante.

On a plusieurs fois essayé de terminer la première partie d'une grande coupe binaire dans d'autres tons que celui de la dominante, mais on a constamment trouvé que notre sentiment ne les approuvait pas. La raison en est acoustique: c'est que la dominante majeure est tellement homogène avec sa tonique majeure, qu'il n'existe pas un autre ton qui puisse la remplacer sous ce rapport, et avoir le même degré d'homogénéité avec la tonique. Et d'ailleurs, pourquoi vouloir terminer cette première partie dans un autre ton? Les modulations ne sont point le but de la Musique; elles ne sont que le moyen de varier les gammes, et d'empêcher par-là la monotonie des sons et des cadences, qui se ferait sentir nécessairement dans une longue Mélodie. C'est par cette raison qu'on ne peut pas rester toujours dans la tonique, lorsque la Mélodie est d'une certaine étendue, et qu'il faut terminer la première partie dans un autre ton, parce que la seconde partie doit se terminer à la tonique. Et comme le but de varier les sons et les cadences est parfaitement bien rempli avec la gamme la plus homogène possible, il est donc inutile de chercher une autre gamme que celle de la dominante pour terminer cette première partie, d'autant plus

muss, indem sonst der zweite Theil seinen Reiz verliert, da er keinen bestimmten Zusammenhang mit dem ersten hätte: Ist die Hauptdarstellung verfehlt, so ist alles andere verfehlt, so wie es auch in der Rede der Fall ist, weil die Aufmerksamkeit des Zuhörers zerstreut wird, und sich verirrt, oder nur zu schwach gespannt bleibt, um das Nachfolgende zu würdigen. Wenn man also in andere Tonarten moduliren will, so geschehe es auf eine leichte und durchgehende Art, und man setze sich in diesem ersten Theile in keiner andern Tonart mit Bestimmtheit fest, als in der Tonica und Dominante.

Man hat mehrmals versucht, den ersten Theil eines grossen zweitheiligen Rahmens in andern Tonarten, als in der Dominante zu endigen, aber stets fand man, dass unser Gefühl es nicht genehmigen mochte. Dieses hat einen *akustischen* Grund: denn die *Dur*-Dominante ist mit der Tonica so sehr von gleicher Art und Natur, dass es keine andere Tonart gibt, die sie in dieser Rücksicht ersetzen könnte, und mit der Tonica so innig vereinigt wäre. Und überdiess, warum sollte man diesen Theil in einer andern Tonart endigen wollen? Die Modulationen sind nicht der Zweck der Musik; sie sind nur die Mittel, um die Tonstufen zu verändern, und dadurch die Einförmigkeit der Töne und Cadenzen zu verhindern, die in einer langen Melodie nothwendig fühlbar werden möchte. Aus dieser Ursache ists, dass man nicht immer in der Tonica bleiben kann, wenn die Melodie von einer gewissen Ausdehnung ist, und dass man den ersten Theil in einer andern Tonart endigen soll, weil der zweite Theil in der Tonica schliessen muss. Und da der Zweck, die Tonstufen und Cadenzen zu verändern, vollkomen durch die möglichst nächst-verwandte Tonart erreicht wird, so ist es also unnöthig eine andere, als die Dominanten-Tonart zu suchen, um so mehr als der Werth der Ideen hierauf keinen Einfluss hat.

que la valeur des idées n'y influe en rien, et que les mauvais compositeurs eruient y suppléer par des modulations hétérogènes.

und nur die schlechten Tonsetzer denselben durch fremdartige Modulationen zu ersetzen vermeinen.

---

45. Anmerkung des Übersetzers. Man sehe hierüber meinen Zusatz, zu Ende des 3ten Theils, (Seite 324, §. 18) dessen Bemerkungen sich in dieser Hinsicht auf die Erfahrungen der neuesten Zeit gründen. Überhaupt muss dieser ganze Abschnitt der Melodie-Lehre mit jenem Zusatze verglichen, und durch denselben vervollständiget werden, da seit Erscheinung des Reicha'schen Werkes manche Änderung und Erweiterung der bestehenden Formen und Regeln statt gefunden hat.

La seconde partie, comme de raison, doit se terminer sur la tonique.

Si la Mélodie est en mineure, la première partie peut se terminer soit à la dominante mineure, ou dans la médiante majeure. Dans tous les cas, il faut établir parfaitement l'une et l'autre. La seconde partie se termine souvent à la tonique majeure, cependant il ne faut pas en abuser: car souvent cela peut nuire à l'unité de caractère du morceau, et détruire l'unité de gamme, parce qu'un ton majeur et le même ton mineur ne sont ni relatifs ni homogènes: le premier a trop d'éclat en comparaison du second.

On se sert de la grande coupe binaire pour les grands airs, pour les airs de bravoure; et dans la Musique instrumentale, pour les premiers morceaux des sonates, des duos, des trios, des quatuors, des ouvertures, des symphonies et des grands solos d'instrumens. Fort souvent la première partie (et quelquefois aussi la seconde) se répète, quand on compose des Mélodies dans cette coupe pour les instrumens, ce qu'on ne fait pas dans les airs.

Nous donnerons ici à-peu-près la route qu'il faut tenir dans cette coupe:

Der zweite Theil muss, natürlicherweise, in der Tonica schliessen.

Wenn die Melodie in *moll* ist, so kann der erste Theil entweder in der *Moll-Dominante*, oder in der *Dur-Mediante* endigen. In beiden Fällen muss die eine und andere Tonart mit Bestimmtheit festgestellt werden. Der zweite Theil endigt oft in der *Dur*-Tonica; doch darf man davon keinen Missbrauch machen; denn häufig kann dieses der Einheit des Charakters des Tonstückes schaden, und die Einheit der Tonart zerstören, indem eine *Dur*-Tonart, und die selbe in *moll*, mit einander weder verwandt, noch gleichartig sind: die erste ist gegen die zweite zu heiter und glänzend.

Man bedient sich des grossen zweitheiligen Rahmens für grosse Arien und für Bravour-Gesänge; und in der Instrumental-Musik für die ersten Stücke der Sonaten, der Duo's, Trio's, Quartetten, Ouvertüren, Sinfonien, und grossen Instrumental-Solo's. Häufig wird der erste Theil, (und bisweilen auch der zweite) wiederhohlt, wenn man die Melodien in diesem Rahmen für Instrumente setzt; doch geschieht dieses niemals in Gesangstücken.

Wir werden hier beiläufig den Weg anzeigen, den man in dieser Form einschlagen muss:

A. Le thème avec lequel on établit le ton primitif. B. De petites modulations passagères dans des tons relatifs, pour établir parfaitement bien la dominante, dans laquelle on reste, (coupée de tems en tems par d'autres petites modulations passagères, si l'on veut, particulièrement si cette première partie est d'une certaine longueur). C. La seconde partie (selon son étendue) peut moduler d'abord d'un ton à l'autre, et s'arrêter quelquefois dans un des tons relatifs qu'on a établis. Après cela, on retourne dans le ton primitif (dans lequel on répète assez généralement le thème en entier), et on transpose une grande partie des idées de la première partie de la dominante dans la tonique. Cette transposition se fait quelquefois avec plus ou moins de modification, en altérant un peu les idées (mais jamais de manière à ne pouvoir s'en rappeller et à ne pas les reconnaître), en les répétant parfois, ou bien en les variant légèrement. Une coda peut terminer cette seconde partie pour donner plus d'intérêt et d'éclat à la fin du morceau; ce qu'on appelle vulgairement le *Coup de fouet*. En général, la seconde partie se compose et se développe avec les idées de la première, principalement dans la Musique instrumentale, où les morceaux sont plus étendus que dans la Musique vocale. Dans cette dernière, on est souvent obligé de créer d'autres idées hors du thème qu'on cherche à répéter et à retrouver dans la seconde partie, parce que la voix ne peut pas toujours transposer, par rapport à son peu d'étendue, et parce que les paroles fort souvent aussi ne le permettent pas. Ainsi la grande coupe binaire subit une différence entre la Musique pour les instrumens et celle pour les voix. On fera bien, d'après cette indication, d'analyser et de comparer des airs dans les bons opéras composés dans cette coupe, avec des morceaux de Musique instrumentale faits dans cette même coupe, qui est la plus en usage pour les Mélodies d'une grande étendue.

A. Das Thema, (den Anfang) wodurch die Grundtonart festgesetzt wird. B. Kleine durchgehende Modulationen in die verwandten Tonarten, um die Dominante wohl zu bestimmen, in welcher man verbleibt. (jedoch nach Belieben durch andere kleine durchgehende Modulationen unterbrochen, besonders wenn dieser erste Theil von einer gewissen Länge ist). C. Der zweite Theil kann, (nach Mass seiner Länge) sogleich aus einem Ton in den andern moduliren, und in einer verwandten Tonart, welche man festsetzt, verweilen. Nach diesem kehrt man nach der Grundtonart zurück, (in welcher man meistens das Thema vollständig wiederhohlt) und sodann versetzt man einen grossen Theil der Jdeen des ersten Theils aus der Dominante in die Tonica. Diese Versetzung geschieht manchmal mit mehr oder minderen Veränderungen, indem man den Jdeen eine kleine Färbung gibt, (aber nie in so hohem Grade, dass man sich ihrer nicht mehr erinnern könnte, und dass sie unkenntlich würden,) indem man sie anders wiederhohlt, oder indem man sie leicht varirt. Eine Coda kann diesen zweiten Theil beschliessen, um dem Ende des Stückes mehr Glanz und Jnteresse zu geben; was man allenfalls den *Doppelschritt* oder *Gallop* nennen möchte. Überhaupt wird der zweite Theil aus den Jdeen des ersten zusammengesetzt und entwickelt, was besonders in der Jnstrumentalmusik der Fall ist, wo die Tonstücke mehr Umfang als in der Gesangmusik haben. Jn dieser letzteren ist man, bei Wiederhohlung des Thema's im zweiten Theile, oft genöthig, andere Jdeen zu erfinden, weil die Menschenstimme, in Rücksicht auf ihren beschränkten Umfang, sich nicht so leicht in eine andere Tonart versetzen kann, und auch sehr häufig die Worte des Gesangtextes dieses nicht erlauben. Demnach ist der zweitheilige Umkreis zwischen der Jnstrumental- und Vocal-Musik einer Unterscheidung unterworfen. Nach diesen Andeutungen wird man wohl thun, gute, in diesem Umkreis componirte Operngesänge zu zergliedern und mit Jnstrumental-Tonstücken zu vergleichen, welche im selben Umkreis geschrieben sind, der in weit ausgedehnten Melodien am häufigsten angewendet wird.

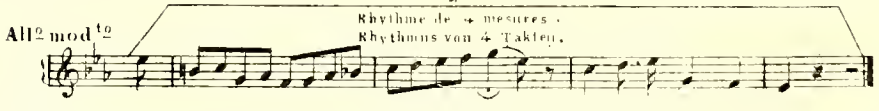
Digitized by Google

AIR de MOZART, des NOZZE di FIGARO. | ARIE von MOZART, aus FIGARO'S HOCHZEIT.

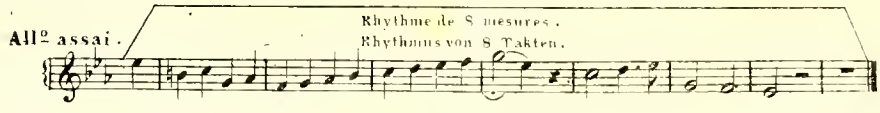




(*) Pour se convaincre que ce rhythme (dans un mouvement de mesure aussi vite) n'est point de 7 mesures mais de 8, il faut s'imaginer qu'il est écrit de la manière suivante:



ce qui prouve qu'il faut compter dans la phrase de Mozart, à la fin, deux mesures anlieu d'une, par rapport au rhythme, par exemple:



(*) Um sich zu überzeugen, dass dieser Rhythmus, (in einem so schnellen Tempo) nicht aus 7, sondern aus 8 Takten besteht, muss man sich ihn folgendergestalt darstellen:

was beweist, dass man in der Mozart'schen Phrase am Ende zwei Takte statt einem, in Rücksicht auf den Rhythmus, zählen muss, z: B

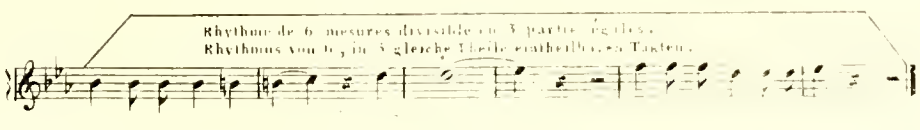


C'est un exemple d'un air agité de la grande coupe binaire. Le rhythme de cet air d'une régularité admirable, est comme il suit: Première partie. 4 – 4 – 3 – 3 . – 6 – 4 – 6 : – 6. Deuxième partie. 4 – 4 – 3 – 3 . – 4 – 4 – 6 – 8 . – 4 – 4 – 4 – 8 : – 4 – 6. Nous avons marqué ici la demi-cadence par un point et une virgule (;); la cadence parfaite par un point (.); la cadence interrompue par deux points (:). Cet air est un modèle parfait sous tous les rapports. Il prouve de la manière la plus évidente, 1° que la Mélodie peut exprimer les passions les plus vives de notre ame aussi bien que les plus douces; 2° que la régularité du rhythme (sans laquelle il n'y a point de véritable Mélodie) peut et doit avoir lieu dans l'un comme dans l'autre cas; 3° que cette manière d'exprimer les agitations de notre ame vaut infiniment mieux que tout le fracas de l'orchestre avec lequel on cherche de nos

Dieses ist ein Beispiel von einem lebhaft bewegten Gesangsstücke in dem grossen zweitheiligen Umkreis. Der Rhythmus dieses bewunderungswürdig regelmässigen Gesangs, ist folgender: Erster Theil: 4 – 4 – 3 – 3 . – 6 – 4 – 6 : – 6. Zweiter Theil: 4 – 4 – 3 – 3 . – 4 – 4 – 6 – 8 . – 4 – 4 – 4 – 8 : – 4 – 6. Wir haben hier die Halbcadenz durch einen Strichpunkt (;); die vollkommene Cadenz durch einen Schlusspunkt (.); und die unterbrochene Cadenz durch einen Doppelpunkt (:) angezeigt. In jeder Hinsicht ist dieses Gesangstück ein vollkommenes Muster. Es beweist unwidersprechlich: 1^tens dass die Melodie die lebhaftesten Leidenschaften unserer Seele eben so wohl, wie die sanftesten auszudrücken vermag; 2^tens dass die Regelmässigkeit des Rhythmus (ohne welche es keine wahrhafte Melodie gibt,) in dem einen wie in dem andern Falle statt finden kann; 3^tens dass diese Art, die Aufregung unserer Seele auszudrücken, unendlich mehr werth

(*) Ce rhythme est de 6 et non de 5 mesures à cause du point d'orgues dans la 5^eme mesure, laquelle il faut compter ici pour deux: par exemple:

(*) Dieser Rhythmus besteht aus 6, und nicht aus 5 Takten, wegen des Orgelpunkts im 5^ten Takte, welcher daher hier für zwei gerechnet werden muss; z. B.:



Dans la période suivante de GRÉTRY, il faut de même compter la mesure finale (qui a un point d'orgue) pour deux mesures que le rhythme exige, et que tout le monde sent.

In folgender Periode von GRÉTRY [illegible] Schlusstakt ebenfalls [illegible] was der Rhythmus fordert und Jeder [illegible]



comme la dernière note du prémier rhythme (le RÉ) a ici une valeur de cinq noires, il faut que la dernière note du second rhythme ait la même valeur, sans quoi ce dernier serait boiteux et ne pourrait servir de compagnon au premier.

[illegible] die letzte Note [illegible] Werth von 5 Viertel hat, so muss [illegible] Rhythmus denselben Werth haben, weil sie [illegible] soll nicht zum Begleiter des ersten dienen [illegible]

jours à rendre de pareilles situations, et où la partie chantante est pour ainsi dire nulle ; 4°. il prouve enfin que la Musique peut et doit nous charmer, même en exprimant les passions fortes ; il prouve encore, 5°. qu'il n'y a point de nécessité de courir après des modulations bizarres pour parvenir à ce but, et qu'on peut l'atteindre sous ce rapport de la manière la plus simple et la plus naturelle possible. On peut encore prendre exemple de la manière dont cet air est accompagné : l'orchestre exprime l'agitation du chanteur, sans couvrir sa voix, sans détourner notre attention de sa Mélodie ; bref, il ne fait que la seconder, et la seconde parfaitement bien. (Voyez la partition.)

ist, als der ganze Orchester-Lerm, mit welchem man in unsern Tagen solche Gemüthslagen darzustellen sucht, und wobei die Gesangstimme, so zu sagen, Nichts ist ; 4tens es beweist überdiess, dass die Musik uns entzücken kann und soll, selbst wenn sie heftige Leidenschaften ausdrückt ; und endlich 5tens dass es, um zu diesem Zwecke zu gelangen, keine Nothwendigkeit ist, nach grellen Modulationen zu jagen, und dass man ihn, in dieser Hinsicht, auf die einfachste und natürlichste Weise, die nur möglich ist, erreichen kann. Noch ein Beispiel kann man sich an der Art und Weise nehmen, wie dieses Gesangstück accompagnirt ist : das Orchester drückt die Gemüths-Bewegung des Sängers aus, ohne seine Stimme zu decken, ohne unsere Aufmerksamkeit von der Melodie abzuwenden ; kurz, es begnügt sich nur, zu *begleiten*, und dieses geschieht auf die vollkommenste Art. (Man sehe die Partitur dieser Oper).

46. Anmerkung des Übersetzers. Auch vergass Mozarts Genie nicht, auf die Individualität der Person Rücksicht zu nehmen, welche diese Gefühle auszudrücken hat. Im vorliegenden Falle ist es ein *Page*, ein kaum erwachsener Jüngling, der die Bewegung seines Gemüthes ausspricht. Ganz anders würde Mozart sowohl die Melodie, als die Instrumentirung gestaltet haben, wenn der Dichter dieselben Worte z. B. einem kräftigen Manne, einem Helden in den Mund gelegt hätte.

La grande coupe binaire des airs a éprouvé de nos jours une autre modification fort heureuse, qui est que la première partie de l'air est dans un mouvement lent (*adagio* ou *largo*), et la seconde dans un mouvement vite (*allegro*). En voici un exemple excellent :

Der grosse zweitheilige Umkreis der Gesangswerke hat in unseren Tagen eine andere sehr glückliche Veränderung erlitten, welche darin besteht, dass der erste Theil der Arie in einem langsamen Tempo (*Adagio* oder *Largo*) gesetzt wird, und der zweite in einem schnellen. (*Allegro.*) Hier ein vortreffliches Beispiel darüber :

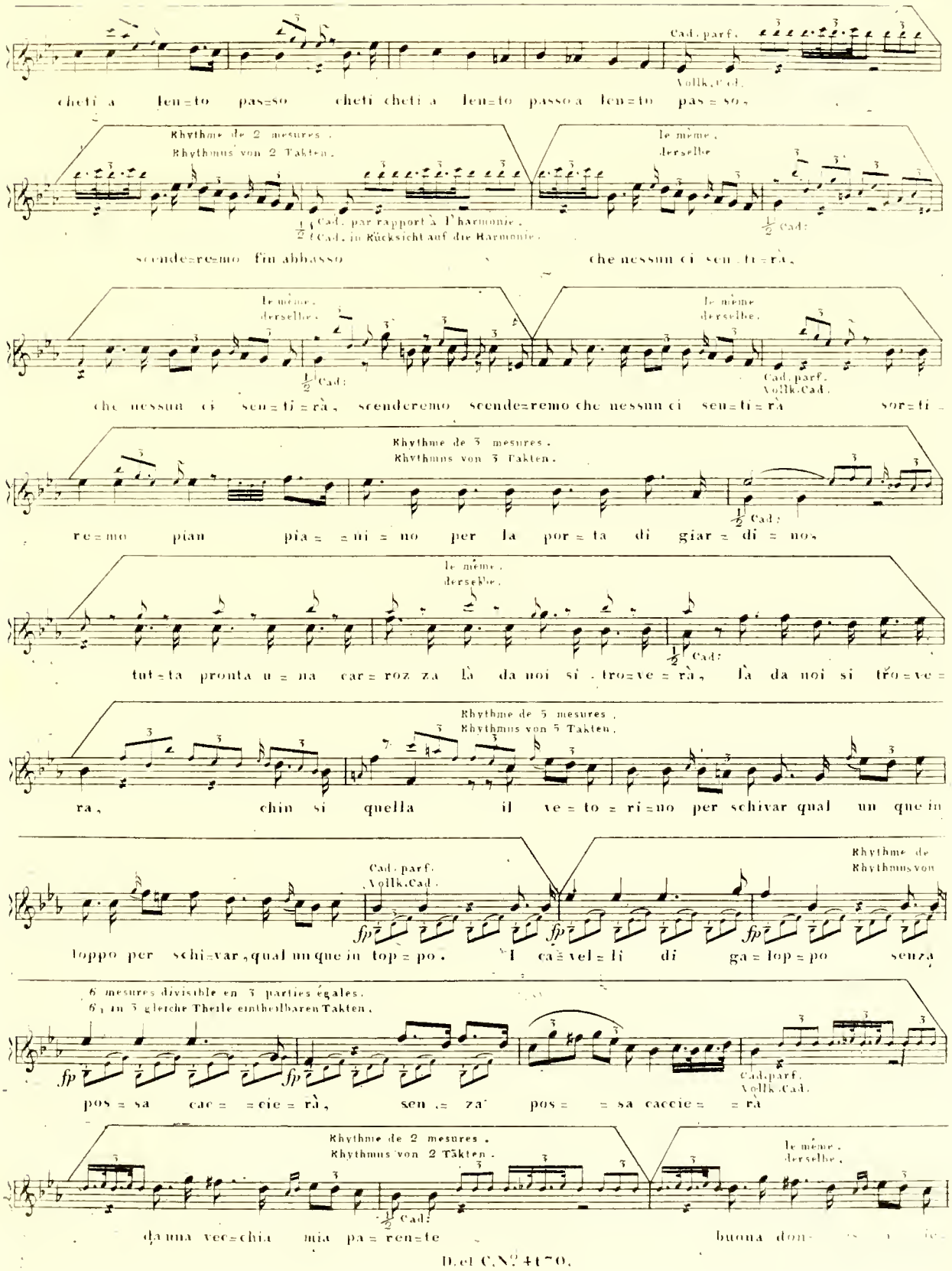
III.

AIR DE CIMAROSA DANS L'OPÉRA : IL MATRIMONIO SEGRETO.

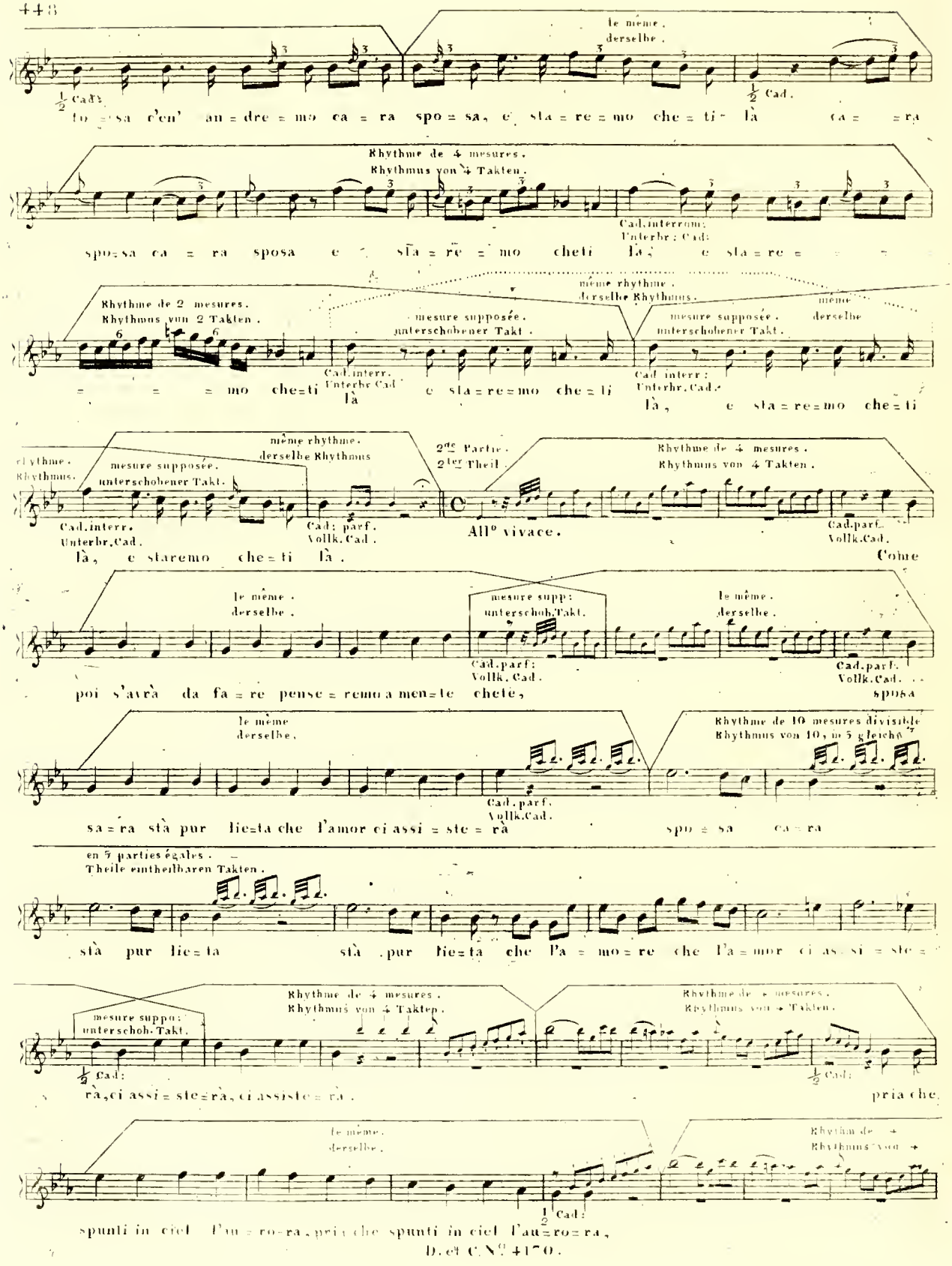
III.

ARIE von CIMAROSA aus SEINER OPER : IL MATRIMONIO SEGRETO.




Cad. parf.
Vollk. Cad.
cheti a len=to pas=so cheti cheti a len=to passo a len=to pas=so.
Rhythme de 2 mesures.
Rhythmus von 2 Takten.
le même.
derselbe
½ Cad. par rapport à l'harmonie.
½ Cad. in Rücksicht auf die Harmonie.
½ Cad:
scende=re=mo fin abbasso che nessun ci sen=ti=rà,
le même.
derselbe.
le même
derselbe.
½ Cad:
Cad. parf.
Vollk. Cad.
che nessun ci sen=ti=rà, scenderemo scende=remo che nessun ci sen=ti=rà sor=ti=
Rhythme de 3 mesures.
Rhythmus von 3 Takten.
½ Cad:
re=mo pian pia=ni=no per la por=ta di giar=di=no.
le même.
derselbe.
½ Cad:
tut=ta pronta u=na car=roz za là da noi si tro=ve=rà, là da noi si tro=ve=
Rhythme de 5 mesures.
Rhythmus von 5 Takten.
ra, chin si quella il ve=to=ri=no per schivar qual un que in
Cad. parf.
Vollk. Cad.
Rhythme de
Rhythmus von
fp fp fp
loppo per schi=var, qual un que in top=po. I ca=vel=li di ga=lop=po senza
6 mesures divisible en 3 parties égales.
6 in 3 gleiche Theile eintheilbaren Takten.
fp fp
Cad. parf.
Vollk. Cad.
pos=sa cac=cie=rà, sen=za pos=sa caccie=rà
Rhythme de 2 mesures.
Rhythmus von 2 Takten.
½ Cad:
le même.
derselbe.
da una vec=chia mia pa=ren=te buona don=

D. el C. N.° 4170.


le même.
derselbe.
½ Cad.
fo = sa c'en' an = dre = mo ca = ra spo = sa, e sta = re = mo che = ti là ca = = ra
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
Cad. interrom:
Unterbr: Cad:
spo = sa ca = ra sposa e sta = re = mo cheti là, e sta = re = = =
Rhythme de 2 mesures.
Rhythmus von 2 Takten.
même rhythme.
derselbe Rhythmus.
mesure supposée.
unterschobener Takt.
même
derselbe
Cad. interr.
Unterbr Cad
Cad interr:
Unterbr. Cad.
= = = mo che = ti là e sta = re = mo che = ti là, e sta = re = mo che = ti
même rhythme.
derselbe Rhythmus
2de Partie.
2ter Theil.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
Cad. interr.
Unterbr. Cad.
Cad: parf.
Vollk. Cad.
All° vivace.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
là, e staremo che = ti là.
Come
le même.
derselbe.
mesure supp:
unterschob. Takt.
Cad. parf:
Vollk. Cad.
poi s'avrà da fa = re pense = remo a men = te chetè,
sposa
Rhythme de 10 mesures divisible
Rhythmus von 10, in 5 gleiche
sa = ra stà pur lie = ta che l'amor ci assi = ste = rà spo = sa ca = ra
en 5 parties égales.
Theile eintheilbaren Takten.
stà pur lie = ta stà pur lie = ta che l'a = mo = re che l'a = mor ci as = si = ste =
mesure suppo:
unterschob. Takt.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
½ Cad:
rà, ci assi = ste = rà, ci assiste = rà.
pria che
spunti in ciel l'au = ro = ra, pria che spunti in ciel l'au = ro = ra,


mesures,
Takten,
le même,
derselbe,
Rhythme,
Rhythmus,
½ Cad.
sor=ti = remo pian pia=ni=no per la por=ta del giar=di=no che=ti cheti a len=to
de 14 mesures,
von 14 Takten,
pas=so scen=de=re=mo fin ab=bas=so che nes=sun ci sen=ti=rà, che nessun ci senti
mesure supposée,
unterschobener Takt,
Rhythme de 8 mesures,
Rhythmus von 8 Takten,
½ Cad.
rà, pronta pron=ta la ca=rozza là da noi si tro=ve=rà, là da noi si tro=ve
Rhythme de 10 mesures,
Rhythmus von 10 Takten,
Cad. part.
Vollk. Cad.
rà. Scen= =de=re=mo sor= =ti re=mo
sor= =ti = remo piano piano a pas=so len=to che nes=sun ci sen=ti= =rà,
½ Cad.
Rhythme de 8 mesures,
Rhythmus von 8 Takten,
Cad. part.
Vollk. Cad.
spo= =sa ca=ra stà per lie=ta che l'a=mor ci as=si=ste=rà,
Rhythme de 10 mesures,
Rhythmus von 10 Takten,
sor=tire=mo pian pia=ni=no per la porta del giar=di=no
½ Cad.
pian pianino pian piani=no, pronta pron=ta la ca=rozza l'a da noi si tro=ve=rà,
Rhythme de 8 mesures,
Rhythmus von 8 Takten,
spo= =sa ca=ra stà per lie=ta che l'a=mor ci as=sis=te



La première partie de cet air est composée d'après les principes indiqués. La seconde partie (comme elle est dans un mouvement opposé) ne peut pas contenir (et encore mieux développer) les idées qui se trouvent dans la première partie. Ce sont pour ainsi dire deux airs différens, qui ne suivent de la coupe binaire que la manière de moduler, pour se lier et se marier ensemble.

RHYTHME DE L'AIR.

Première partie de cinq périodes. 8.– 2;– 2;– 2;– 2.– 3;– 3;– 5.(*)– 6. 2;– 2;– 2;– 4:– 2:– 2:– 2:– 2. Deuxième partie de sept périodes. 4.– 4.– 4.– 4.– 10;– 4 – 4;– 4;– 4;– 4;– 14;– 8.– 10;– 8.– 10;– 8:– 8:– 4:– 3:– 3:– 3:– 3. (**)

Der erste Theil dieses Gesangstückes ist nach den angegebenen Regeln componirt. Der zweite Theil kann, (da er in einem entgegengesetzten Tempo geschrieben ist,) nicht dieselben Jdeen enthalten, (oder noch besser entwickeln,) welche in dem ersten Theile befindlich sind. Also sind es gewissermassen zwei verschiedene Gesangstücke, die dem zweitheiligen Rahmen nur in so ferne angehören, als sie dieselbe Modulationsart befolgen, um sich mit einander zu verbinden.

RHYTHMUS DER ARIE.

Erster Theil von 5 Perioden: 8.– 2;– 2;– 2;– 2;– 3;– 3;– 5.(*)– 6.– 2;– 2;– 2;– 4:– 2:– 2:– 2:– 2. Zweiter Theil aus 7 Perioden bestehend: 4.– 4.– 4.– 4.– 10;– 4 – 4;– 4;– 4;– 4;– 14;– 8.– 10;– 8.– 10;– 8:– 8:– 4:– 3:– 3:– 3:– 3. (**)

(*) Ce rhythme de cinq mesures n'a pas besoin ici de compagnon dans un mouvement aussi lent d'une mesure à quatre tems.

(**) Nous appellerons cette manière d'anlyser la Mélodie le Patron de l'air. On pourrait admettre ici comme proposition pour les éleves de prendre de ces patrons des beaux airs, et de s'exercer avec eux en créant d'autres idées, en observant de placer aux mêmes endroits les demi-cadences, les cadences parfaites, les cadences interrompues, etc.. Cet exercice pourrait former un tact qui conduirait à créer soi-même non seulement les idées, mais les patrons eux-mêmes, qu'on modifierait ensuite à l'infini; car, une donnée quelconque est toujours importante dans un Traité pareil.

(*) Dieser fünftaktige Rhythmus hat hier keinen Begleiter nöthig, da das Tempo so langsam und im $\frac{4}{4}$ Takte fortschreitet.

(**) Wir werden diese Art, die Melodie zu zergliedern, das Skelett oder den Schattenriss des Gesangs nennen. Man könnte den Schülern zur Aufgabe machen, sich solche Schattenrisse von vielen schönen Gesangstücken zu machen, (z. B. aus Mozart's, Beethoven's, Rossini's und andern älteren und neueren Opern,) und sich daran zu üben, in denselben Umrissen andere eigene Jdeen zu erfinden, wobei jedoch die halben, die vollkommenen, und die unterbrochenen Cadenzen, etc., genau an dieselbe Stelle gesetzt werden müssten. Diese Übung würde eine Erfahrung bilden, wonach man selber nicht nur Jdeen, sondern auch eigenthümliche Skelette hervorzubringen im Stande wäre, die ins Unendliche verändert werden könnten; denn ein Wink zu zweckmässigen Aufgaben ist in einem Lehrbuche stets wichtig.

On a ici un exemple des périodes longues et des périodes courtes, de même que des rhythmes longs et des rhythmes courts. On voit dans cet air (principalement dans la première partie) une manière particulière de traiter la Mélodie ; ce n'est pas toujours la voix qui la conduit ; mais c'est tantôt l'un tantôt l'autre instrument de l'orchestre qui la reprend (ce qui est indiqué dans l'exemple par de plus petites notes), non seulement alternativement avec la voix, mais même pendant que la voix continue à chanter. La voix humaine a 1° une étendue (diapazon) fort bornée, ce qui fait qu'elle ne peut pas rendre toujours beaucoup de petites idées mélodiques, qui sont néanmoins dans le caractère de l'air, mais qui rendent la Mélodie plus piquante, plus flatteuse, plus arrondie et plus intéressante ; 2° que fort souvent les paroles ne se prêtent point à ces petites phrases mélodiques, et exigent d'être plutôt déclamées que chantées, quoique le caractère de l'air (ou de ses paroles) permette, ou même exige, de faire de la Mélodie. Dans ce cas, il faut faire ce que *Cimarosa* a fait ici, c'est-à-dire mettre la Mélodie dans l'une ou dans l'autre partie de l'orchestre, là où la voix ne permet plus de la continuer, et de faire en sorte que ces petits traits, semés parmi les instrumens, fassent avec la partie mélodique de la voix une seule Mélodie, qui se marie avec l'autre au point qu'on croirait que la voix l'éxécute toute entière. Cette manière est fort délicate, et exige de la part du compositeur un tact fin et un goût exquis. Nous appellerons la coupe de ces airs de deux mouvemens différens la *grande Coupe binaire double*. On a fait beaucoup d'airs non moins beaux dans cette dernière coupe, mais dont la première partie (*adagio*) se termine à la tonique, au lieu de finir à la dominante, c'est-à-dire qu'on prend pour cette première

Hier hat man ein Beispiel von langen und kurzen Perioden, so wie von langen und kurzen Rhythmen. Man bemerkt in dieser Arie, (besonders in deren ersten Theile,) eine besondere Art, die Melodie zu behandeln ; es ist nicht immer die Gesangstimme, welche die Führung hat ; es ist bald diess, bald jenes Instrument des Orchesters, welches dieselbe übernimmt, (was im Beispiele mit kleinen Noten angezeigt wurde,) und zwar nicht nur abwechselnd mit der Gesangstimme, sondern auch sogar, während diese fortsingt. Die Menschenstimme hat 1tens einen sehr beschränkten Umfang, welcher sie oft hindert, kleine melodische Ideen hervorzubringen, die jedoch im Charakter des Gesangstückes liegen, und die Melodie anziehender, schmeichelnder, abgerundeter und geistreicher machen ; 2tens sind häufig die Worte nicht geeignet, um solche kleine melodische Phrasen anwenden zu können, und erfordern mehr Declamation als Gesang, obwohl sonst der Charakter der Arie (oder des Textes) eine wahre Melodie erlaubt oder begehrt. In solchem Falle muss man, wie hier *Cimarosa*, verfahren, nähmlich da, wo die Eigenschaft der Menschenstimme die Melodie fortzusetzen nicht erlaubt, diese der einen oder andern Orchesterstimme zu übertragen, und diese so zu stellen, dass diese kleinen, in die Instrumentation eingestreuten Züge, mit dem melodischen Theile der Menschenstimme eine einzige Melodie bilden, die sich mit den andern so vereint, dass man alles durch sie allein ausgeführt zu glauben versucht wäre. Diese Manier ist sehr zarter Natur, und fordert von Seite des Tonsetzers feinen Geschmack und gebildetes Schicklichkeitsgefühl. Wir werden den Umkreis dieser, aus zwei verschiedenen Tempo's bestehenden Gesangwerke, *den doppelten zweitheiligen grossen Rahmen* nennen. Man hat in dieser letzten Form viele, nicht minder schöne Gesänge geschrieben, wo jedoch der erste Theil (*das Adagio*) in der Tonica, anstatt in der Dominante, endet, das heisst, indem man diesen ersten Theil als einen

partie la petite coupe ternaire de trois périodes principales (le thème, deuxième période, le thème *da capo*, en guise de rondeau), après quoi on fait pour la seconde partie de l'air un *allegro*, à l'exemple de cet air de *Cimarosa*.

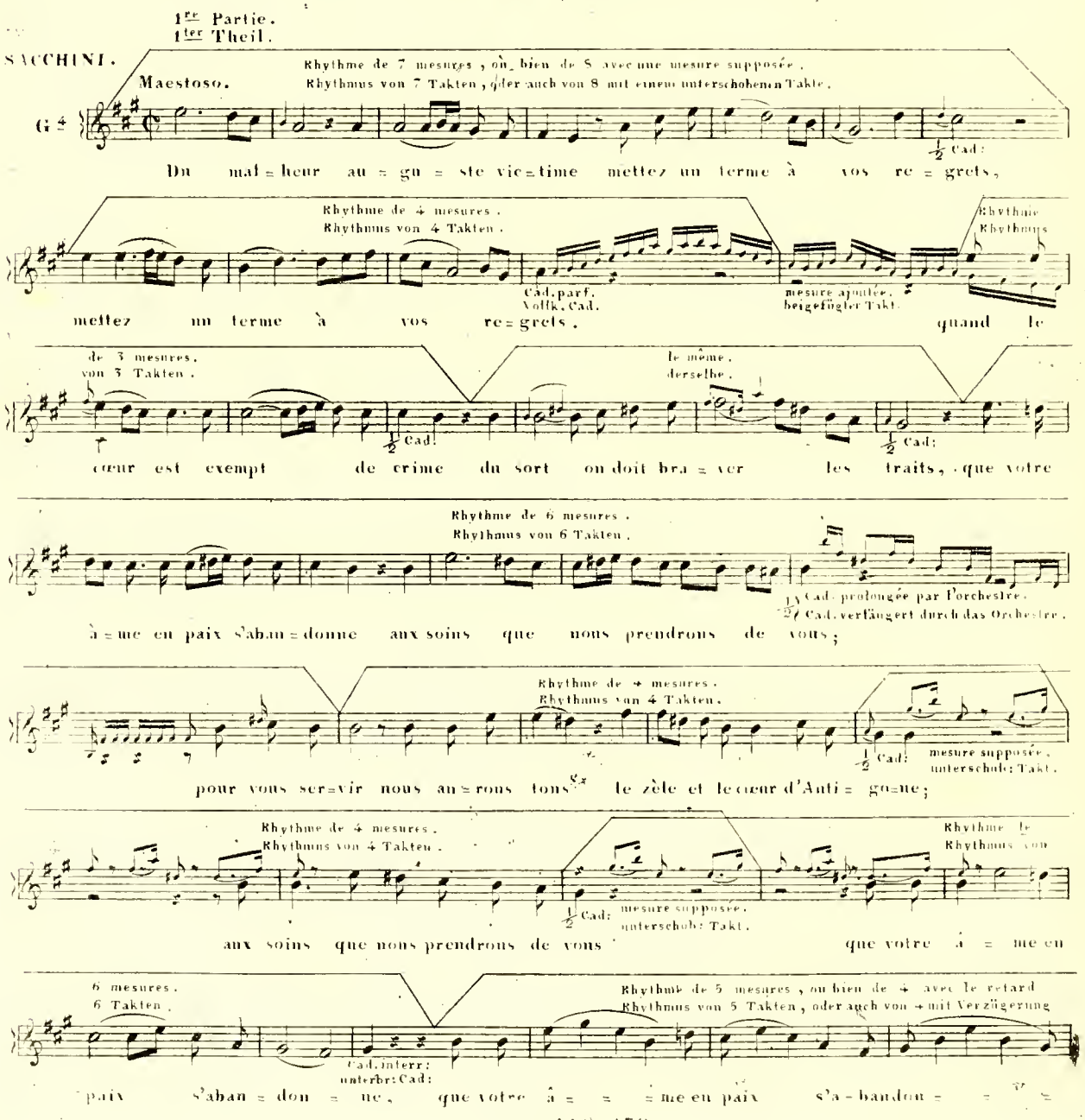
kleinen dreitheiligen Rahmen behandelt, der aus drei Hauptperioden besteht, (nähmlich Thema, zweite Periode und Thema *da capo*, in der Art des Rondo,) worauf man erst, als zweiten Hauptheil, das *Allegro*-Gesangstück, nach der Art der Arie des *Cimarosa*, hinzufügt.

IV.

AIR de SACCHINI dans la grande COUPE binaire, de l'opera d'ŒDIPE.

IV.

ARIE von SACCHINI in dem grossen zweytheiligen UMFANG, aus seiner Oper: OEDIP.





RHYTHME DE CET AIR.

Première partie de deux périodes; sans compter celle que la ritournelle fait à la fin de cette partie: 7;– 4.– 3;– 3;– 6;– 4;– 4;– 6;– 5.– 4.

RHYTHMUS DIESER ARIE.

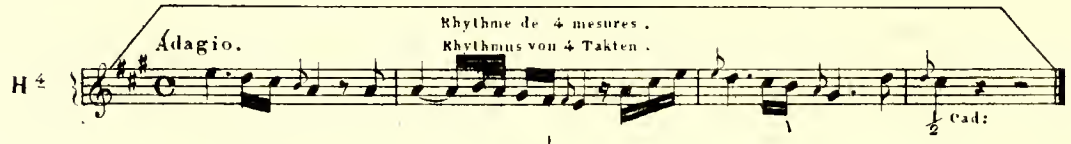
Erster Theil von 2 Perioden, ungerechnet diejenige, welche das Ritornell zu Ende dieses Theils bildet: 7;– 4.– 3;– 3;– 6;– 4;– 4;– 6;– 5.– 4.

Seconde partie de deux périodes; la ritournelle finale en fait la troisième : 4. – 4. – 7. – 4. – 11: – 4. – 4. Cet air exige, par rapport au rhythme, les remarques suivantes :

Le rhythme de sept mesures qui se trouve dans cet air fixe d'abord notre attention. On ne peut rien rejeter absolument en Musique, parce que tout y peut trouver une exception ; mais on ne peut pas marcher d'exceptions en exceptions ; la nature ne le permet pas, quoiqu'elle permette quelquefois dans les arts de déroger à ses lois. C'est par cette raison qu'on ne peut admettre des exceptions comme des principes. Si par extraordinaire une phrase mélodique de sept mesures se présente ; qu'elle paraisse non forcée, non boiteuse ; bref, qu'elle ne heurte point notre sentiment, pourquoi ne pas se la permettre ? Tout ce qui dans les arts satisfait un sentiment fin, délicat et exercé, est hors de la régle. Comme ce rhythme de sept mesures fait ici un effet fort naturel, voyons maintenant quelle en peut être la raison. Transposez cette phrase de la sorte,

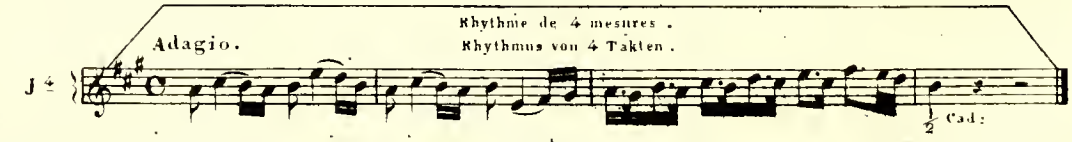
Zweiter Theil von 2 Perioden, wozu das Schluss ritornell noch eine 3te bildet : 4. – 4. – 7. – 4. – 11: – 4. – 4. Dieses Gesangstück bedarf, in Rücksicht auf den Rhythmus, folgender Bemerkungen :

Der sieben-taktige Rhythmus, der sich in dieser Arie befindet, fesselt gleich anfangs unsere Aufmerksamkeit. In der Musik kann man nichts entschieden verwerfen, weil Alles hier eine Ausnahme finden kann: aber man kann nicht von Ausnahmen zu Ausnahmen fortschreiten ; die Natur erlaubt es nicht, wenn sie auch bisweilen in den Künsten gestattet, von ihren Gesetzen abzuweichen. Aus dieser Ursache kann man Ausnahmen nicht zu Grundsätzen umstempeln. Wenn ungewöhnlicherweise eine melodische Phrase von 7 Takten vorkommt ; – wenn sie nicht gezwungen, nicht hinkend erscheint ; – kurz wenn sie unser Gefühl nicht beleidigt, warum sollte sie nicht erlaubt seyn ? Alles, was in den Künsten ein feines, zartes und geübtes Gefühl befriedigt, ist von der Regel unabhängig. Da nun dieser 7-taktige Rhythmus hier eine sehr naturgemässe Wirkung hervorbringt, so untersuchen wir davon den Grund. Man versetze diese Phrase auf folgende Art :



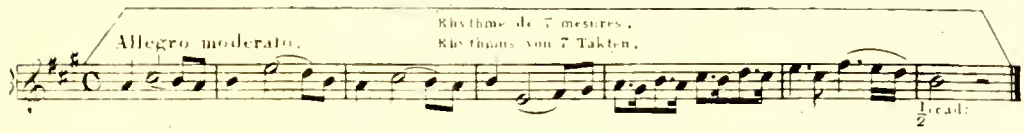
et vous la trouverez absolument carrée. Si elle est ici carrée, pourquoi ne le serait-elle pas, telle que *Sacchini* l'a rendue ; car toutes deux sont absolument les mêmes ? Si, par exemple, un compositeur trouvait la phrase suivante, qui est parfaitement bien carrée ;

und man wird sie vollkommen gerade geformt finden. Wenn dieses hier nun der Fall ist, warum sollte dieselbe Phrase nicht auch so in der Art seyn, wie *Sacchini* sie schrieb, da doch beide einander ganz gleich sind ? Wenn, z.B. ein Tonsetzer folgende Phrase erfände, die vollkommen gerade gebaut ist ;



et après avoir réfléchi qu'elle serait mieux exécutée, si elle était écrite de la manière suivante,

und wenn ihm später durch Nachdenken beifiele, dass sie besser ausgeführt würde, wenn sie folgendermassen geschrieben wäre :



pourquoi ne lui serait-il pas permis de le faire de la sorte? Est-ce parce qu'elle aurait sept mesures? elle les a en effet; mais notre sentiment suppose la huitième; et cette dernière étant supprimée, par rapport à l'exemple (voyez J^e), elle n'a point d'intérêt pour lui. Voilà le secret du rhythme de sept mesures, comme nous l'avons remarqué. D'après cela, il faut envisager le rhythme dans l'air de Sacchini, non comme de sept, mais comme de huit mesures, dont la huitième est supposée.

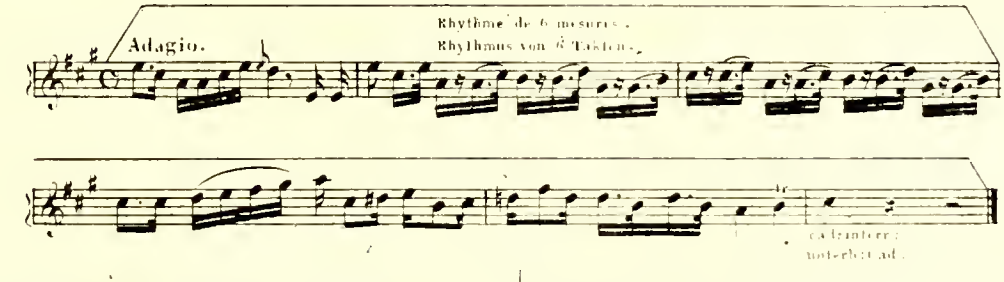
warum wäre es ihm nicht gestattet, sie auf diese letzte Art aufzusetzen? Etwa darum, weil sie da nur 7 Takte hätte? Allerdings hat sie deren nicht mehr; aber unser Gefühl ersetzt den achten Takt; und da dieser letztere in Rücksicht auf das Beispiel, (siehe J^e) unterdrückt wird, so hat er auch für uns keine Wichtigkeit mehr. Hierin liegt das Geheimniss des 7-taktigen Rhythmus, wie wir es schon besprochen haben. Demnach muss man den Rhythmus in der Sacchinischen Arie nicht als einen 7-taktigen, sondern als aus 8 Takten bestehend, ansehen, wovon der 8^te Takt unterdrückt wurde.

Le rhythme de cinq mesures dans la même partie de cet air ne provient que du retard de la cadence (voyez ce que nous avons dit sur le retard), et est au fond un rhythme de quatre mesures. Rectifions maintenant, d'après ces observations, le rhythme de cette partie, par exemple: 8 – 4 – 3 – 3 – 6 – 4 – 4, – 6 – 4 – 4. où l'on voit qu'il est parfaitement régulier.

Der 5-taktige Rhythmus in demselben Theile dieses Gesangstückes entsteht nur durch die Verzögerung der Cadenz, (man sehe, was wir über diese Verzögerungen gesagt haben,) und ist eigentlich nur ein Rhythmus von 4 Takten. Verbessern wir nun, nach diesen Bemerkungen, den Rhythmus dieses Theils, z. B. 8 – 4 – 3 – 3 – 6 – 4 – 4 – 6 – 4 – 4, und wir sehen, dass er vollkommen regelmässig ist.

Le rhythme de onze mesures du même air dans la seconde partie suppose encore (par la même raison indiquée) une mesure de plus; il est un véritable rhythme de douze, ce qu'on trouve en le transposant de la manière suivante:

Der 11-taktige Rhythmus im zweiten Theil derselben Arie setzt, (aus dem oben gegebenen Grunde) einen Takt mehr voraus; es ist ein wirklicher Rhythmus von 12 Takten, was man findet, wenn man ihn auf folgende Art setzt:



où chaque mesure fait deux mesures dans le mouvement de Sacchini, et par conséquent six en donnent douze. D'après cela, le rhythme rectifié de cette seconde partie est: 4 – 4 – 8 – 4 – 12 – 4 – 4 et encore fort régulier.

wo jeder Takt zwei Takte des Sacchinischen Tempo's enthält, und also 6 Takte 12 machen. Demnach ist der verbesserte Rhythmus dieses zweiten Theils: 4 – 4 – 8 – 4 – 12 – 4 – 4. und folglich ebenfalls ganz regelmässig.

Quant aux rhythmes qui ont plus de huit mesures, on ne peut point les exclure ; car ils dépendent de la nature des idées mélodiques, de la manière dont le compositeur a senti ses phrases, de son goût, de son tact, de la variété qu'il veut mettre dans le rhythme, et enfin de la manière symétrique dont ce rhythme se laisse diviser. Mais il n'est pas moins vrai qu'il faut les envisager comme des rhythmes dont on doit faire très-peu d'usage dans le même morceau de Musique.

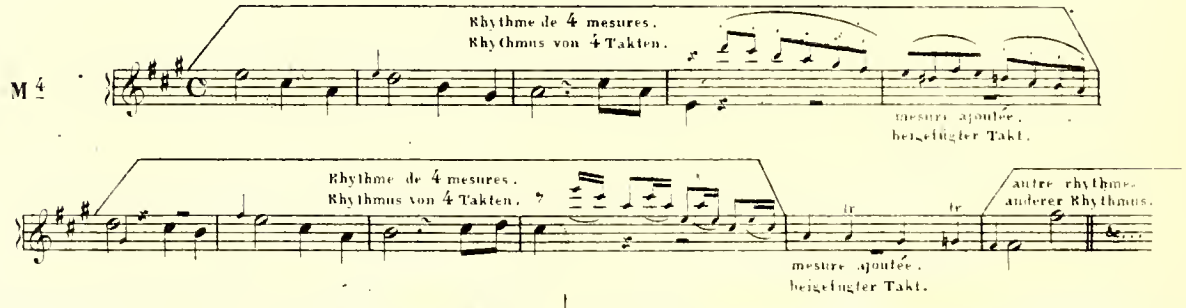
Nous ferons encore les observations suivantes sur le rhythme ; car c'est le rhythme, sa nature, son énergie, sa variété, son charme et ses secrets qu'il faut étudier particulièrement, si l'on veut être heureux dans l'art mélodique ; en étudiant le rhythme musical, on étudie et on approfondit en même tems la nature de notre propre sentiment : les anciens avaient raison de dire qu'il était l'*ame* de la Musique, quoiqu'ils l'aient pris dans une autre acception.

On peut souvent ajouter une mesure à un rhythme carré, p.e.

Was die Rhythmen von mehr als 8 Takten betrifft, so kann man sie nicht verwerfen ; denn sie hängen ab von der Natur der melodischen Ideen, von der Art wie der Componist seine Phrasen gefühlt hat, von seinem Geschmacke, seinen Ansichten, von der Abwechslung, die er in dem Rhythmus anwenden will, und endlich von der Art, wie dieser Rhythmus sich symmetrisch abtheilen lässt. Doch ist nicht minder wahr, dass man sie als Rhythmen betrachten muss, von welchen in einem und demselben Tonstücke nur sehr wenig Gebrauch gemacht werden soll.

Noch fügen wir folgende Bemerkungen über den Rhythmus bei ; denn der Rhythmus ist es, seine Natur, seine Kraft, seine Veränderbarkeit, sein Reiz und seine Geheimnisse, was man vorzüglich studieren muss, wenn man in der melodischen Kunst mit Glück arbeiten will ; indem man den musikalischen Rhythmus studiert, so studiert und ergründet man zugleich die Natur unserer eigenen Gefühle : die Alten hatten Recht zu sagen, dass er die *Seele* der Musik sey, obwohl sie ihn in einem andern Sinne nahmen.

Man kann oft zu einem gerad-taktigen Rhythmus einen Takt beifügen, z.B.



mais cette mesure ajoutée doit être exécutée par un autre instrument que celui qui conduit la Mélodie. Ainsi, dans les airs, cette mesure serait exécutée par une partie de l'orchestre. Il est remarquable que cette *addition* de la Mélodie et du rhythme a de l'attrait pour nous, pourvu que ce qu'on ajoute ait quelque chose de flatteur. Le sentiment paraît s'arrêter avec le rhythme, après chacune des deux phrases de

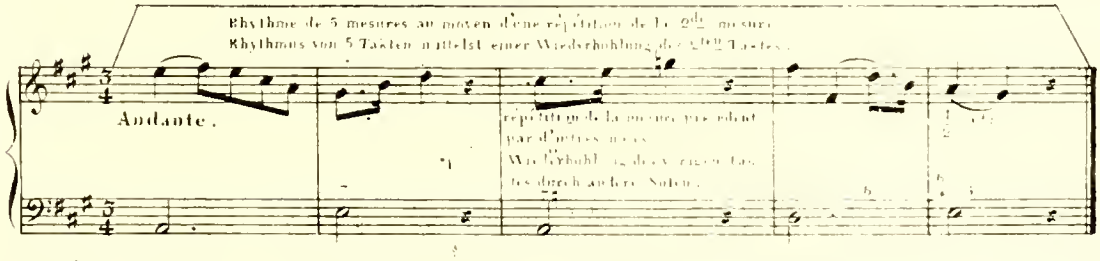
aber dieser hinzugefügte Takt muss von einem andern Instrumente ausgeführt werden, und nicht von der Stimme, welche die Melodie führt. Also wäre, in Gesangstücken, ein solcher Takt durch eine Orchesterstimme auszuführen. Es ist merkwürdig, dass diese *Zugabe* zur Melodie und zum Rhythmus uns anziehend erscheint, vorausgesetzt, dass das Beigefügte etwas Reizendes hat. Das Gefühl scheint sich, nach jeder von den beiden Phrasen des

l'exemple, et prendre, pour ainsi dire, haleine, pour mieux saisir ce qui doit suivre. C'est par cette raison que ces deux mesures ajoutées lui rendent cette Mélodie plus neuve et plus piquante : en les ôtant, la Mélodie paraît usée, et a moins d'attrait. Il y a dans la première et deuxième parties de l'air de Sacchini, un exemple d'une mesure ajoutée par l'orchestre. Le sentiment permet encore de prolonger un rhythme par une mesure, pour mieux déterminer une cadence parfaite, et quelquefois même une demi-cadence dans de certains endroits. Dans l'*Adagio* de Haydn (voyez D*), nous avons vu un exemple de cette prolongation à la fin de chaque partie. Elle se fait là après une cadence parfaite : ici (dans l'air de Sacchini), au milieu de la seconde partie elle a lieu, après une demi cadence.

obigen Beispiels, mit dem Rhythmus gerne verzögernd zu verweilen, und gewissermassen Athem zu hohlen, um das Nachfolgende besser zu fassen. Aus dieser Ursache geschieht es, dass die zwei beigefügten Takte ihm diese Melodie neuer und anziehender machen : wenn man sie wegnimmt, so scheint die Melodie verbraucht, und weniger ansprechend. In dem ersten und zweiten Theile der Sacchinischen Arie befindet sich das Beispiel eines, durch das Orchester beigefügten Taktes. Eben so gestattet das Gefühl auch, einen Rhythmus durch einen Takt zu verlängern, wenn an gewissen Stellen eine vollkommene, und bisweilen auch eine Halbcadenz dadurch mehr Bestimmtheit erlangen soll. In dem Haydn'schen *Adagio* (man sehe D*) sahen wir ein Beispiel solcher Verlängerung am Ende eines jeden Theils. Sie geschieht da nach einer vollkommenen Cadenz : im Sacchinischen Gesang hingegen in der Mitte des zweiten Theils, nach einer Halbcadenz.

Un autre phénomène non moins curieux est que, lorsqu'on répète le trait mélodique d'une mesure, mais avec d'autres notes, par exemple, dans un rhythme à quatre, ce rhythme paraît être carré quoiqu'il ait cinq mesures, p. e.

Eine andere, nicht minder sonderbare Erscheinung ist, dass, wenn man den melodischen Umriss eines Taktes, aber mit andern Noten, z. B. in einem 4-taktigen Rhythmus, wiederhohlt, so erscheint dieser Rhythmus, obwohl aus 5 Takten bestehend, doch geradtaktig, z. B.



Cette cinquième mesure ajoutée a de même quelque chose de piquant ; car, ôtez la troisième mesure de cet exemple, et la Mélodie aura moins de nouveauté et de charme, p. e.

Auch dieser fünfte eingeschobene Takt hat etwas anziehendes : denn man nehme den dritten Takt dieser Melodie hinweg, und sie wird weniger Neuheit und Reiz haben, z. B.



Voilà donc un second moyen de prolonger un rhythme carré par une mesure. Ainsi, il y a quatre manières de faire d'un rhythme de quatre mesures un rhythme de cinq : 1° par celle que nous venons d'indiquer, en répétant une mesure; 2° par l'écho, comme on l'a dit précédemment; 3° par le retard de la cadence; 4° en ajoutant une mesure à la fin du rhythme. Voilà pourquoi beaucoup de rhythmes de cinq mesures paraissent agréables et naturels; et voilà encore pourquoi ils n'exigent pas toujours un compagnon; mais il y a un art de les placer à propos, qui ne s'apprend point facilement.

Ce que nous avons dit jusqu'ici sur le rhythme, est ce qu'il y a de plus important sous le rapport de la Mélodie.

Par le mouvement de l'accompagnement, on peut souvent interrompre les cadences parfaites de la Mélodie (mais on ne peut pas les interrompre par l'Harmonie, comme nous le verrons plus tard): cela ne nuit point au chant sur lequel notre attention est fixée; au contraire, cette manière d'interrompre ces cadences répand beaucoup de chaleur dans le courant du morceau.

La demi-cadence sur la dominante, lorsque la Mélodie s'appuie fortement sur elle, p. e.

Diess ist nun ein zweites Hilfsmittel, um einen geraden Rhythmus durch einen Takt zu verlängern. Demnach gibt es 4 Arten, aus einem vier-taktigen Rhythmus einen fünftaktigen zu machen: 1tens die eben angezeigte, indem ein Takt wiederhohlt wird; 2tens das *Echo*, wie wir schon früher gesagt haben; 3tens die Verzögerung der Cadenz; 4tens das Hinzufügen eines Taktes zum Ende des Rhythmus. Diess ist's, warum viele 5-taktige Rhythmen angenehm und natürlich scheinen; und aus diesem Grunde kommt es, dass sie nicht immer einen Begleiter erfordern; aber sie zu rechter Zeit anzuwenden, ist eine nicht leicht erlernbare Kunst.

Das was wir bisher über den Rhythmus gesagt haben, ist das Wichtigste in Rücksicht auf die Melodie.

Durch die Bewegung des Accompagnements kann man die vollkomenen Cadenzen in der Melodie oft unterbrechen, (aber man kann dieses, wie wir später sehen werden, nicht durch die Harmonie thun,) jenes schadet dem Sänger nicht, auf den unsere Aufmerksamkeit gerichtet ist; im Gegentheil verbreitet diese Art, die Cadenzen zu unterbrechen, in den Lauf des Stückes mehr Wärme.

Die Halbcadenz auf der Dominante, wenn die Melodie sich auf sie stark stützt, (wie z. B.)

$\frac{1}{2}$ cadences fortes sur la dominante de La.
Stark-gestützte Halbcadenzen auf der Dominante von A.



a une telle force de repos, que, quand elle se trouve placée au milieu d'une longue période, elle la partage en deux parties, et l'on croit entendre deux périodes différentes. C'est en employant bien à propos ces demi-cadences qu'on peut faire facilement de périodes fort etendues; mais

hat als Ruhepunkt eine solche Kraft, dass, wenn sie sich in der Mitte einer langen Periode befindet, sie selbe in zwei Theile abtheilt, und man zwei verschiedene Perioden zu hören glaubt. Durch den wohlangebrachten Gebrauch dieser Halbcadenzen kann man leicht sehr ausgedehnte Perioden hervorbringen; aber

il faut ne pas abuser de ces dernières, et n'y recourir que pour la variété, c'est-à-dire, il faut en placer une entre des périodes ou après des périodes courtes ou d'une longueur moyenne. Nous appellerons cette cadence, pour la distinguer des autres demi-cadences, la *demi-cadence forte* ou *dominante*.

man muss von diesen letzteren keine allzuhäufige Anwendung machen, und nur zur Abwechslung dazu seine Zuflucht nehmen; das heisst, man muss eine solche zwischen oder nach kurzen oder mittelmässig langen Perioden einflechten. Wir werden diese Cadenz, um sie von den andern Halbcadenzen zu unterscheiden, die *starke*, oder die *Dominanten-Halbcadenz* benennen.

V.

AIR DE ZINGARELLI DE L'OPÉRA: JULIETTA et ROMEO.

V.

ARIE VON ZINGARELLI AUS ROMEO UND JULIE.



2te Partie
2ter Theil

même rhythme.
derselbe Rhythmus.

re = mo i dolci is = tan = ti la fra i fe = de = li a = mau = ti god

Rhythme de 13 mesures.
Rhythmus von 13 Takten.

remo i dolci is = = tan=ti di più inno = centi af = fetti,

P'eco a noi d'in = tor = nò ri = suo = ne = rà d'a =

mo = re, ri = suo = = = = = = = ne =

mesure supposée.
unterschobener Takt.

Cad. parf.
Vollk. Cad.

Rhythme de 12 mesures.
Rhythmus von 12 Takten.

rà, ri = suo = ne = rà d'a = mor. Ombra a = do = ra = ta as = petta

te = co sarò in = di = vi = so, nel for = tu = nato E = li = so avrai com = ten = ti a =

Rhythme de 2
Rhythmus von 2

Cad. interr.
Unterbr. Cad.

vrai com = tenti il cor, a = vrai con = ten = ti il cor, a = vrai com = ten = ti il

mesures.
Takten.

le même.
derselbe.

le même.
derselbe.

Ritournelle finale.
Schluss-Ritornell.

Cad. interr.
Unterbr. Cad.

Cad. interr.
Unterbr. Cad.

Cad. parf.
Vollk. Cad.

cor a = = vrai contenti il cor, a = vrai con = tenu il cor.

Rhythme de la première partie de 3 périodes, en comptant la première ritournelle: $\overset{a}{4}.-\overset{b}{8}.-\overset{c}{12}.-\overset{d}{4}.$

Rhythme de la seconde partie de 2 périodes:

$$\overset{e}{4}.-\overset{f}{13}.-\overset{g}{12}:-\overset{h}{2}:-\overset{i}{2}:-\overset{k}{2}.$$

Cet air qui, parmi les airs connus, a obtenu le plus de suffrages en Europe; cet air, le triomphe du célèbre *Crescentini*, est en effet le modèle d'une Mélodie touchante, dont chaque note a été dictée par une sensibilité vive et pure.

Les rhythmes longs doivent se laisser partager en parties égales ou en parties symétriques (remarque que nous ne cesserons de répéter à cause de son importance), sans quoi ils demeureraient sans charme, et ne produiraient aucun intérêt mélodique; mais, lorsqu'ils observent ce principe, ils peuvent devenir fort intéressans: c'est en effet ce que prouve cet air. Le rhythme *b* se laisse diviser en quatre parties égales, qui sont: 2 – 2 – 2 – 2. Le rhythme *c* (par rapport aux petites ritournelles, qu'il contient) se laisse diviser de la manière suivante: 2 – 2 – 2 – 2 = 4. Le rhythme *f* est divisible de cette manière: 2 – 2 – 2 – 2 – 5. Le rhythme *g* est encore divisible, par rapport aux ritournelles, de cette manière: 2 – 2 – 2 – 2 – 4. Ainsi, ces rhythmes longs sont composés de phrases courtes bien distinctes les unes des autres, distribuées symétriquement, de manière qu'on est tenté de prendre ces différentes phrases pour autant de petits rhythmes. Voilà de véritables modèles de rhythmes longs, et on ne risquera jamais de les employer de la sorte, principalement quand ils sont entremêlés de rhythmes plus courts.

Cet air est encore un exemple frappant que les modulations ne sont point le but de la Musique, et qu'on peut nous intéresser fortement sans elles; car, dans cet air admirable rempli de charme d'un bout à l'autre, il n'y a que quatre

Rhythmus des [illegible] von 3 Perioden, das erste Ritornell mitgerechnet: $\overset{a}{4}.-\overset{b}{8}.-\overset{c}{12}.-\overset{d}{4}.$

Rhythmus des 2ten Theils von 2 Perioden:

$$\overset{e}{4}.-\overset{f}{13}.-\overset{g}{12}:-\overset{h}{2}:-\overset{i}{2}:-\overset{k}{2}.$$

Dieses Gesangstück, das unter allen bekannten Arien seiner Zeit in Europa den allgemeinsten Beifall erhielt, das der Triumph des berühmten *Crescentini* war, ist wirklich ein Muster von einer rührenden Melodie, wo jede Note von einer lebhaften und reinen Empfindsamkeit eingegeben worden ist.

Die langen Rhythmen müssen sich in gleiche oder symmetrische Theile eintheilen lassen. (eine Bemerkung, die wir wegen ihrer Wichtigkeit nicht genug wiederhohlen können,) weil sie sonst reizlos und unförmlich, kein melodisches Interesse erwecken könnten; aber mit Beobachtung dieses Grundsatzes können sie höchst anziehend werden: und wirklich beweist es diese Arie. Der Rhythmus *b* lässt sich in 4 gleiche Theile abtheilen, nähmlich: 2 – 2 – 2 – 2. Der Rhythmus *c* kann, (in Rücksicht auf die kleinen Ritornelle, die er enthält,) auf folgende Art abgetheilt werden: 2 – 2 – 2 – 2 = 4. Der Rhythmus *f* ist auf folgende Weise theilbar: 2 – 2 – 2 – 2 – 5. Der Rhythmus *g* ist ebenfalls, in Hinsicht auf die Ritornelle, also abzutheilen: 2 – 2 – 2 – 2 – 4. Also sind diese langen Rhythmen aus kurzen, von einander wohl unterschiedenen Phrasen zusammengesetzt, welche so symmetrisch geordnet sind, dass man diese verschiedenen Phrasen für eben so viele kleine Rhythmen nehmen könnte. Das sind wahre Muster langer Rhythmen, und man wird nie dabei etwas wagen, sie auf diese Art anzuwenden, besonders wenn sie mit kürzeren Rhythmen untermengt sind.

Auch ist dieses Gesangstück ein auffallendes Beispiel, dass die Modulationen nicht der Zweck der Musik sind, und dass man uns ohne dieselben sehr interessiren kann; denn in diesem bewundernswerthen [illegible] Anfang bis zum Ende reizenden Gesangstücke [illegible]

mesures en *la*, qui séparent la première partie de la seconde, et tout le reste en *ré*. Ce sont le rhythme, les idées, la symétrie avec laquelle les phrases sont distribuées, l'unité avec la variété, l'harmonie pure, et la plus grande simplicité, le mouvement bien senti dans les accompagnemens qui en font tout le charme. Quant une phrase entière se fait sur la septième dominante du ton, (comme le rhythme *e* de cet air), sa cadence doit compter de même pour une demi-cadence, parce qu'elle suspend la période, comme les autres demi-cadences; et dans ce cas, la demi-cadence mélodique peut se faire sur la quarte, tandis que les autres demi-cadences ne se font que sur la seconde, la tierce, la quinte et la septième, comme on l'a vu plus haut.

es nur 4 Takte in *A*, welche den ersten Theil vom zweiten absondern, und alles Übrige ist in *D*. Der Rhythmus, die Jdeen, die Symmetrie, mit welcher die Phrasen vertheilt sind, die Einheit mit der Abwechslung, die reine Harmonie und die grosse Einfachheit, die wohlberechnete Bewegung in dem Accompagnement, — diess ist es, was allen Reiz dieses Tonstückes bildet. Wenn eine vollständige Phrase auf der Dominanten-Septime des Grundtones gebaut wird, (wie der Rhythmus *e* dieses Gesangstückes,) so wird ihre Cadenz ebenfalls für eine Halbcadenz gerechnet, weil sie die Periode, so gut wie andere Halbcadenzen, verzögert; und in diesem Falle kann die melodische Halbcadenz auf der Quarte statt finden, während die andern Halbcadenzen, (wie wir früher gesehen haben,) nur auf der Secunde, der Terz, der Quinte und der Septime gebildet werden.

VI.

AIR de PICCINI, dans L'OPERA de DIDON.

VI.

ARIE von PICCINI, aus der OPER: DIDO.





(*) Ici, la cadence devrait être interrompue (soit par l'harmonie, soit par la mélodie,) et non parfaite, ce que PICCINI n'a point fait; elle devrait être p. e.

(*) Hier hätte die Cadenz (entweder durch die Harmonie oder durch die Melodie) unterbrochen werden sollen, was PICCINI nicht that; sie hätte z. B. so seyn müssen:



Cette cadence parfaite dans cet air fait qu'on croit que les 5 mesures qui la suivent doivent appartenir à une toute autre Période, tandis qu'elles appartiennent nécessairement à la Période précédente; ces 5 mesures paraissent après cette cadence parfaite tout-à-fait superflues; parce que la 1re partie de cet air serait parfaitement bien terminée avec cette cadence. On ne peut jamais alonger une Période après une cadence parfaite melodique et harmonique.

Diese vollkommene Cadenz in dieser Arie bewirkt, dass man glaubt, die 5 nachfolgenden 5 Takte sollen einer ganz andern Periode angehören, während sie doch nothwendig zur vorhergehenden Periode gerechnet werden müssen, diese 5 Takte scheinen, nach jener vollkommenen Cadenz völlig überflüssig zu seyn, weil mit dieser Cadenz der erste Theil dieses Gesangstückes vollkommen geschlossen wäre. Nach einer vollkommenen, melodischen und harmonischen Cadenz kann man eine Periode niemals weiter verlängern.



Cet air qui a eu tant de succés à l'Académie impériale de Musique, exige une analyse toute particulière.

Ce qui contribue au charme total d'un morceau dans un opéra, ce n'est pas toujours la Mélodie seule. La couleur du morceau, la situation, la maniére de l'exécuter, l'harmonie douce, naturelle et simple, les nuances du *Piano* et du *Forté* bien distribuées, le choix heureux des instrumens et de leurs différens timbres, &..., sont autant de motifs de nous plaire et de nous émouvoir. Ajoutéz à cela une Mélodie même médiocre, point couverte par l'orchestre, et il n'est pas étonnant que le morceau ait quelque charme pour nous, principalement sur un théâtre, où l'on est habitué à entendre plus déclamer que chanter. Le choix du ton de cet air (en *mi* dièse qui a le plus de charme de tous les tons musicaux), son harmonie simple et douce, la maniére dont il est accompagné, les *Forté* et les *Piano*, la distribution des instrumens, tout cela y est parfaitement bien senti et bien employé; mais la Mélodie en est vague.

Dieses Gesangstück, das in der kaiserlichen Academie der Musik so viel Erfolg hatte, erfordert eine besondere Zergliederung.

Es ist nicht immer die Melodie allein, welche in einem Operustücke zu der schönen Gesammtwirkung beiträgt. Der Charakter des Musikstückes, die Situation (Lage) der Handelnden, die Art der Aufführung, die sanfte, natürliche und einfache Harmonie, die wohl vertheilten Färbungen des *Piano* und *Forte*, die glückliche Wahl der Instrumente und ihres verschiedenartigen Klanges, &... sind eben so viele Hilfsmittel, unser Gefallen und unsere Empfindung zu erregen. Man fügé dazu eine, selbst nur mittelmässige Melodie, die nicht vom Orchester gedeckt ist, so ist nicht zu wundern, wenn das Tonstück auf uns, besonders auf einem Theater, wo man mehr gewöhnt ist, deklamiren als singen zu hören, einige Wirkung hevorbringt. Die Wahl der Tonart dieses Tonstückes, (nähmlich *E dur*, welches unter allen musikalischen Tonarten den grössten Reiz haben dürfte) seine einfache, sanfte Harmonie, die Art wie es begleitet ist, die *Forte's* und *Piano's*, die Vertheilung der Instrumente, alles ist hier

incertaine, on ne l'emporte point avec soi après l'avoir entendue, quoique les phrases prises séparément soient presque toutes chantantes. D'où en gît la raison? Dans le rhythme qui n'est pas du tout observé dans cet air; delà vient que les phrases chantantes ne se lient pas bien ensemble, qu'elles paraissent isolées, et qu'il n'existe pas de symétrie entr'elles.

RHYTHME DE L'AIR.

Première partie de trois périodes, mais qui n'en devrait avoir que deux:

$$\overset{a}{3}; - \overset{b}{2}; - \overset{c}{3}; - \overset{d}{4}. - \overset{e}{5}; - \overset{f}{7}. - \overset{g}{5}.$$

Deuxième partie de deux périodes:

$$\overset{h}{6}; - \overset{i}{6}; - \overset{k}{3}; - \overset{l}{2}; - \overset{m}{3}; - \overset{n}{4}. - \overset{o}{5}; - \overset{p}{6}: - \overset{q}{5}.$$

Le rhythme *b* devrait être de trois mesures, au lieu de deux, pour servir de compagnon au rhythme *a*; le rhythme *c* devrait être de quatre mesures au lieu de trois, par rapport au rhythme *d*; le rhythme *e* dans lequel il y a une mesure répétée (voyez ce que nous avons dit là-dessus) peut être envisagé comme régulier; le rhythme *f* devrait se laisser partager en deux parties égales, dont chacune de 4 mesures, aussi manque-t-il une mesure entre la 3ème et la 4ème de ce rhythme; et au lieu d'un rhythme de sept, on en aurait facilement obtenu un de huit, ou bien deux rhythmes de 4 mesures chacun. Le rhythme *g* a la première mesure de trop, et se trouve ici sans nécessité de 5 au lieu de 4 mesures, car les premières 4 notes de ce rhythme devraient se trouver dans la mesure finale du rhythme précédent; p. e.

vollkommen wohlgefühlt und angewendet worden; aber die Melodie ist schwankend, ungewiss, und man trägt sie nach dem Anhören nicht mit sich fort, obgleich die Phrasen, einzeln genommen, fast alle singbar sind. Wo liegt hier die Ursache? Im Rhythmus, der in dieser Arie ganz und gar nicht beobachtet wurde; daher kommt es, dass die Gesangsphrasen sich nicht mit einander verbinden, dass sie vereinzelt erscheinen, und dass keine Symmetrie zwischen ihnen statt findet.

RHYTHMUS DIESER ARIE.

Erster Theil aus drei Perioden bestehend, der aber deren nur zwei haben sollte:

$$\overset{a}{3}; - \overset{b}{2}; - \overset{c}{3}; - \overset{d}{4}. - \overset{e}{5}; - \overset{f}{7}. - \overset{g}{5}.$$

Zweiter Theil von zwei Perioden:

$$\overset{h}{6}; - \overset{i}{6}; - \overset{k}{3}; - \overset{l}{2}; - \overset{m}{3}; - \overset{n}{4}. - \overset{o}{5}; - \overset{p}{6}: - \overset{q}{5}.$$

Der Rhythmus *b* sollte drei Takte haben, anstatt zwei, um zum Begleiter des Rhythmus *a* zu dienen; der Rhythmus *c* sollte vier Takte anstatt drei haben, in Rücksicht auf den Rhythmus *d*; der Rhythmus *e*, in welchem ein Takt wiederhohlt wird, (man sehe was wir hierüber gesagt haben,) kann als regelmässig angesehen werden; dagegen sollte der Rhythmus *f* sich in zwei gleiche Theile abtheilen lassen, jede von 4 Takten, auch mangelt ihm ein Takt zwischen dem 3ten und 4ten Takte; und leicht hätte, statt einem 7-taktigen Rhythmus ein 8-taktiger, oder zwei Rhythmen, jeder zu 4 Takten gebildet werden können. Der Rhythmus *g* hat den ersten Takt zu viel, und ist hier unnöthig aus 5, statt aus 4 Takten zusammengesetzt, denn die ersten 4 Noten dieses Rhythmus sollten sich im Schlusstakte des vorhergehenden befinden; z. B.

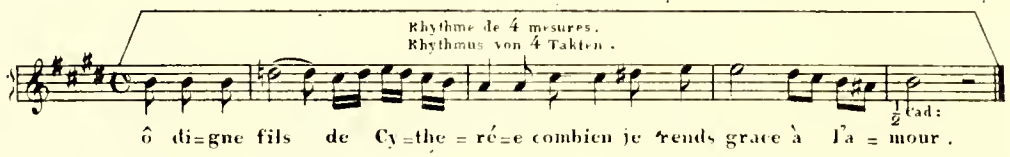


Quant à la seconde partie, le rhythme *h* est manqué, parce qu'il ne se laisse diviser ni en deux ni en trois parties égales, ce qu'il devrait faire.

In Betreff des zweiten Theils, so ist der Rhythmus *h* verfehlt, weil er weder in 2 noch in 3 gleiche Theile abgetheilt werden kann, was doch besonders

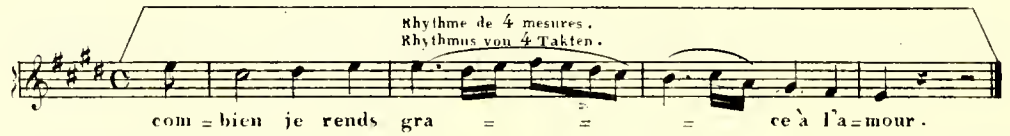
surtout dans un morceau d'un mouvement si lent. Le rhythme *i* est régulier, parce qu'il est divisible en trois parties égales ; les rhythmes *k*, *l*, *m*, *n*, sont égaux aux rhythmes *a*, *b*, *c*, *d*, et ont par conséquent les mêmes défauts ; le rhythme *o* a encore la troisième mesure de trop, et devrait être de 4 mesures au lieu de 5 ; p.e.

in einem Stücke von so langsamer Bewegung, sollte geschehen können. Der Rhythmus *i* ist regelmässig weil er in 3 gleiche Theile abgetheilt werden kann ; die Rhythmen *k*, *l*, *m*, *n*, sind den Rhythmen *a*, *b*, *c*, *d* gleich, und haben also dieselben Mängel ; der Rhythmus *o* hat auch den dritten Takt zu viel, und sollte statt 5 Takten nur 4 haben ; z.B.



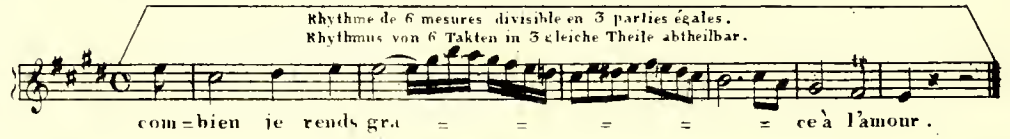
où cette phrase mélodique a plus de chaleur. Le rhythme *p*, comme divisible en deux parties égales est bon ; le dernier rhythme *q* serait mieux de 4 mesures que de 5, car la seconde mesure peut être facilement supprimée ; la phrase n'en serait que meilleure ; p.e.

wo dieselbe melodische Phrase mehr Leben hat. Der Rhythmus *p*, in zwei gleiche Theile eintheilbar, ist gut ; der letzte Rhythmus *q* wäre 4=taktig besser als 5=taktig, denn der zweite Takt kann leicht weggelassen werden ; die Phrase würde nur um so besser ; z.B.



Et si le compositeur tenait à cette seconde mesure (qui selon moi n'est pas de bon goût), il aurait fallu alors terminer plus largement avec le rhythme de six ; p.e.

Und wenn dem Componisten an dieser Phrase durchaus so viel gelegen war, (obschon ich sie nicht von gutem Geschmacke finden kann,) so hätte er sie, bis zu 6 Takten ausgedehnt, beschliessen sollen ; z.B.



Quand on termine un air de cette importance, on s'arrête de préférence sur la pénultième ou antépénultième (voyez ce que nous avons dit sur ces deux mots et sur le retard de la cadence), et on fait par-là d'un rhythme de quatre mesures un rhythme de cinq, d'une manière plus naturelle. Ainsi ce rhythme *q* aurait pu finir encore l'air beaucoup mieux de la manière suivante, en lui laissant ces cinq mesures :

Wenn man ein Gesangstück von solcher Bedeutung endet, so verweilt man vorzugsweise auf der vorletzten, oder vor=vorletzten Note, (man sehe was wir über diese zwei Worte, und über die Verzögerung der Cadenz gesagt haben), und macht somit auf eine natürlichere Art aus einem 4=taktigen Rhythmus einen 5=taktigen. Also hätte dieser Rhythmus *q* den Gesang weit besser auf folgende Art, mit Beibehaltung dieser 5 Takte schliessen können :



Il ne s'agit point ici de déprécier le mérite de cet air (et nous en sommes bien loin), à qui le public éclairé a donné son suffrage; mais il s'agit de démontrer s'il a du charme pour lui, en quoi ce charme consiste, et où il faut le chercher.

Si l'observation des principes du rhythme a contribué (ce qui est indubitable) au mérite et au charme de tous les exemples métodiques que nous avons cités, il est évident que le rtythme n'a en rien contribué au charme de cet air, parce qu'il n'y est pas observé. Si cet air pouvait nous intéresser par sa *mélodie*, il faudrait donc supposer les deux cas suivans: 1° qu'une Mélodie peut avoir du charme pour nous, quand ses phrases sont chantantes et *bien rhythmées*; 2° qu'une Mélodie peut avoir de même du charme pour nous, quand ses phrases sont chantantes et *mal ou point du tout rhythmées*. C'est donc le point d'une discussion importante, laquelle, si elle prouvait pour les deux cas, ne serait qu'avantageuse pour la Mélodie, parce qu'elle déciderait que la Musique a deux moyens différens de nous intéresser par la Mélodie, dont un serait *rhythmé* et l'autre *non rhythmé*. Nous n'avons rien de plus à dire sur le premier de ces deux cas. Quant au second, il n'est point douteux que des phrases chantantes et *non rhythmées*, ou bien *mal rhythmées*, peuvent encore avoir une espèce de charme pour nous: telle est la puissance de la Mélodie. Mais je crois qu'il est prouvé suffisamment par tout ce que nous avons dit sur la nature de la véritable Mélodie, que de telles phrases (aussi bien qu'elles puissent être, prises séparément), ne constitueront point un bel air qui puisse être cité comme modèle d'une véritable Mélodie; qu'une Mélodie faite avec ces espèces de phrases pourrait bien produire un effet

Es handelt sich hier nicht darum, (auch sind wir davon weit entfernt,) das Verdienst dieses Gesangstückes zu schmälern, welchem bereits eine gebildete Welt ihren Beifall schenkte; aber es gilt zu beweisen, ob es wirklich anziehend ist, worin sein Reiz besteht, und wo man ihn suchen muss.

Wenn, (was unzweifelhaft ist) die Beobachtung der rhythmischen Grundsätze dazu beigetragen hat, allen den, von uns hier vorgeführten melodischen Beispielen ihre schönen und reizenden Eigenschaften zu verleihen, so ist es klar, dass bei dem jetzt vorliegenden Gesangstücke der Rhythmus nichts zu seiner Schönheit beitrug, weil er da nicht beobachtet worden ist. Wenn diese Arie uns also durch ihre *Melodie* interessiren konnte, so muss man die zwei folgenden Fälle annehmen: 1tens dass eine Melodie uns reizend erscheinen kann, wenn ihre Phrasen gesangvoll und *in gutem Rhythmus* gesetzt sind; 2tens dass eine Melodie uns ebenfalls reizend erscheinen kann, wenn ihre Phrasen gesangvoll, und in *schlechtem*, oder *in gar keinem Rhythmus* gesetzt sind. Diess ist also der Punkt einer wichtigen Untersuchung, welche, wenn sie beide Fälle bewiese, für die Melodie nicht anders als vortheilhaft wäre, weil dadurch entschieden würde, dass die Musik zwei verschiedene Mittel besitzt, uns durch die Melodie zu interessiren, wovon das eine *rhythmisch* und das andere *unrhythmisch* wäre. Über den ersten dieser beiden Fälle haben wir nichts mehr zu sagen. In Betreff des zweiten, so ist nicht zu zweifeln, dass gesangvolle Phrasen, die *gar nicht* oder nur *schlecht rhythmisch* gesetzt sind, auch noch eine Art von Reiz für uns haben können; so gross ist die Macht der Melodie. Aber ich glaube durch alles, bisher über die Natur der wahren Melodie Gesagte, hinreichend bewiesen zu haben, dass solche Phrasen, (wie gelungen sie auch, einzeln genommen, seyn mögen,) keinen schönen Gesang bilden werden, den man als ein Muster

local, mais non général, c'est-à-dire qui pourrait plaire dans un endroit ou même parmi une seule nation, mais non pas parmi les autres en même tems; qu'il n'excitera pas un grand enthousiasme; qu'il ne nous transportera point; bref, qu'il n'aura pas cette évidence qui caractérise tant d'autres productions du même genre, &...

Pourquoi Piccini, qui était l'homme par excellence pour faire des Mélodies fort intéressantes, et par conséquent bien rhythmées, a-t-il fait cet air sans y observer les principes du rhythme? Il ne m'appartient pas de le chercher. Peut-être que la scène française (qui est bien différente de celle des autres pays), la langue et particulièrement sa prosodie, ainsi que les vers de cet air, en sont la cause.

Il y a ensuite d'autres genres de Musique (particulièrement pour la scène) qui n'ont pas pour but de nous intéresser uniquement par la Mélodie, et dans lesquels on observe plus ou moins le rhythme, et souvent point du tout. Mais comme cet ouvrage n'est consacré qu'à l'intérêt purement mélodique, ces productions n'ont point de rapport avec lui, et ne peuvent être ici l'objet d'une discussion. Si Piccini a voulu classer son air parmi les morceaux dont nous venons de parler (ce qui est vraisemblable), alors nous n'avons plus rien à dire.

NOUVELLES OBSERVATIONS SUR LE RHYTHME.

Quand on répète par l'accompagnement la première mesure d'une phrase mélodique, on peut par ce moyen (qui peut être de même fort piquant) [illegible] poser un rhythme de quatre en un de cinq. [illegible], cela ajouterait aux quatre moyens indiqués

wahrhafter Melodie aufstellen könnte; dass eine, aus dieser Art von Phrasen zusammengesetzte Melodie zwar wohl eine, besonderen Umständen angemessene, aber nie eine allgemeine Wirkung hervorbringen könnte; das heisst, dass selbe in einem Orte, oder selbst bei einer einzelnen Nation, aber nie bei den Andern zu gleich Gefallen erwecken würde; dass sie nie grossen Enthusiasmus erwecken, dass sie uns nie hinreissen wird; kurz, dass sie nicht diese Bestimmtheit haben wird, welche so viele andere Kunstgebilde derselben Gattung charakterisirt, &...

Warum mag Piccini, der doch vorzugsweise der Mann war, interessante, und folglich gut rhythmisch geordnete Melodien zu erfinden, dieses Gesangstück geschrieben haben, ohne in demselben die Grundsätze des Gleichmasses zu beobachten? — Es kömt mir nicht zu, dieses zu untersuchen. Vielleicht ist die französische Bühne, (welche sich von der anderer Länder sehr unterscheidet,) ihre Sprache und besonders ihr Sylbenmass, so wie der Versbau dieser Arie, daran Schuld.

Es gibt endlich noch andere Musikgattungen, (besonders für das Theater,) die nicht den Zweck haben, uns einzig durch die Melodie zu interessiren, und in welchen der Rhythmus mehr oder weniger, oft gar nicht, beobachtet wird. Aber da die gegenwärtige Abhandlung nur dem rein melodischen Interesse gewidmet ist, so gehören diese Gattungen nicht hieher, und können nicht der Gegenstand der Untersuchung seyn. Wenn Piccini sein Gesangstück in diese Gattung setzen wollte (was auch wahrscheinlich ist,) so haben wir nichts mehr zu sagen.

NEUE BEMERKUNGEN ÜBER DEN RHYTHMUS.

Wenn man den ersten Takt einer melodischen Phrase durch die Begleitung wiederhohlt, so kann man durch dieses Mittel, (das selbst sehr anziehend werden kann) aus einem 4-taktigen Rhythmus einen 5-taktigen bilden. Dieses würde also den oben angeführten vier

plus haut, un autre moyen de changer un rhythme de quatre en cinq. Comme il est fort avantageux de les connaître tous les cinq, et de les bien distinguer les uns des autres, nous les indiquerons ici par l'exemple suivant :

Hilfsmitteln noch ein anderes beifügen, um einen 4taktigen Rhythmus in einen von 5 Takten umzuwandeln. Da es sehr vortheilhaft ist, alle fünf kennen, und von einander unterscheiden zu lernen, so werden wir sie durch folgendes Beispiel darstellen :





Ils peuvent servir dans les cas où le rhythme de quatre (dont on se sert le plus souvent) pourrait devenir monotone.

Sie können für den Fall dienen, wenn der 4=taktige Rhythmus, (dessen man sich am häufigsten bedient,) monoton (einförmig) werden durfte.

---

47. Anmerkung des Übersetzers. Manchem jungen Schüler unserer Tage dürfte es vielleicht auffallen, in dieser Abhandlung nur Beispiele solcher Tonsetzer angeführt zu sehen, die im vorigen Jahrhunderte gelebt haben, und wovon Manche ihm vielleicht kaum dem Namen nach bekannt sind. Wenn auch, bei der allerdings gewaltigen Änderung unseres Geschmackes seit den letzten Jahrzehenden, manche der hier als Muster aufgestellten Melodien uns veraltet erscheinen mögen, so bleiben doch die, von ihnen abgezogenen Regeln und Grundsätze unwandelbar in ihrem vollen Werthe, und die unbestreithare Anerkennung, welche z.B. die neueren Theater-Compositeurs Italiens in allen Theilen der civilisirten Welt gefunden haben, verdanken sie immer nur ihrem angebornen oder wohlausgebildeten Gefühl für Melodie, Wohllaut, Rhythmus, Symmetrie, und daraus entspringender Fasslichkeit: also der Beobachtung alles dessen, was in dieser Abhandlung dem Schüler zur Pflicht gemacht wird. Der grosse Unterschied zwischen der neueren und älteren Musik, der, besonders seit *Rossini* und den neueren französischen Tonsetzern, in der Theater= und dadurch auch in der Instrumental=Musik dem Geschmacke eine neue Richtung gegeben hat, und über dessen Werth oder Unwerth einzig nur die Zukunft unparteyisch entscheiden kann, (indem sie ihn entweder behält und fortbildet, oder indem sie ihn fallen lässt, und wieder gegen einen andern vertauscht,) beruht grösstentheils auf ganz andern Ursachen: nähmlich auf der Benutzung vieler neuer, oder verbesserter, zum Theil sehr lärmender Instrumente; auf der Erfindung neuer pikanter Wendungen in der Melodie und Harmonie; auf der Anwendung neuer geschmackvoller Verzierungen, die, wenn auch nicht immer durch die Natur begründet, doch dem Gehör schmeicheln; — und endlich auf dem wichtigen Umstand, dass dasjenige, was man die *Gelehrsamkeit* der Musik nennen kann, immer mehr dem *Effekt* und den ästhetischen Forderungen untergeordnet wird, und daher, an und für sich, nicht mehr jene Bewunderung findet, wie ehemals, indem die grosse Welt dieses jetzt nur noch zu den nothwendigen Pflichten des Tonsetzers rechnet, ohne sie mit dem wahren Zweck der Tonkunst zu verwechseln. Dass auch die Formen, der Bau und Umfang der neueren Tonwerke manche Veränderungen erlitten haben, ist nicht zu läugnen; allein diese müssen sich stets auf die, in dieser Abhandlung entwickelten symmetrischen Grundsätze zurückführen lassen, und das junge Talent, welches die Forderungen der alten klassischen Schule mit den Bedürfnissen des neueren Geschmackes zu vereinigen strebt, wird sein Ziel nicht verfehlen, wenn es die guten Meister aller Zeiten studiert, und die Verirrungen des guten Geschmacks, (deren es zu jeder Zeit gab,) von dem Guten und Unvergänglichen zu sondern lernt.

ZUSATZ DES ÜBERSETZERS.

ÜBER DIE RHYTHMIK UND DEN VERSBAU IN DER DEUTSCHEN SPRACHE.

Der Tonsetzer, welcher sich der Gesangs-Composition, (und besonders der dramatischen,) widmen will, muss gründliche grammatikalische Kenntnisse seiner Muttersprache haben, so wie für ihn auch das Studium der *italienischen* Sprache unerlässlich ist. Er muss eine umfassende Belesenheit in den guten Dichtern, (besonders denjenigen, welche sich in den *kleineren, zur Musik geeigneten* Gedichten auszeichneten,) besitzen, und die Eigenthümlichkeiten aller Gattungen des Versmasses gut kennen. Auch dürfen ihm die ausgezeichneten *dramatischen* Werke *aller* Nationen nicht unbekannt bleiben. Überhaupt ist für den Tonsetzer *litterarische Bildung* ein sehr wichtiges Hilfsmittel, um seine Fantasie nur mit edlen Ideen zu begeistern, und alles Gemeine und Geschmacklose zu vermeiden. Nicht minder vortheilhaft ist es, wenn er selber des Gesangs mächtig ist; auf jeden Fall muss er eine gute *Gesangschule* studiert haben, so wie ihm auch gute Lehrbücher über *Metrik* und *Deklamation* nicht fremd bleiben dürfen. Der Schüler kann sich nicht früh genug angewöhnen, auf jeden gesangsfähigen Vers sogleich eine Melodie aufzusuchen, die frei und ungezwungen den Sinn der Worte in einer angemessenen musikalischen Idee wiedergibt, und dabei entweder dem Rhythmus der Versart nachfolgt, oder sich, unabhängig von diesem, einen eigenen bildet.

Folgende kurze Darstellung der verschiedenen Versarten dürfte vorläufig manchem Schüler nicht unwillkommen seyn.

Jede Sprache besteht aus *langen* (schweren) und *kurzen* (leichten) Sylben, welche in der *Prosa*, (das heisst, in der gewöhnlichen, ungebundenen Rede) willkührlich mit einander abwechseln. Geschieht aber diese Abwechslung in einer gewissen, immer wiederkehrenden Ordnung, so wird die Sprache abgemessen *(metrisch)*, und bildet *Verse*; z. B.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Seht ihr dort die altergrauen
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Schlösser sich entgegen schauen,

Jeder fühlt, dass hier regelmässig einer langen Sylbe eine kurze nachfolgt, und hiedurch ein Wohllaut hervorgebracht wird. Diese Art Verse, (wo stets nach *einer langen* Sylbe *eine kurze* folgt,) nennt man *Trochäen*, und kann sie beiläufig mit dem $\frac{2}{4}$ Takt vergleichen, wo ebenfalls einem schweren Takttheile ein leichter nachfolgt.

Wenn aber nach einer langen Sylbe *zwey* kurze nachfolgen, wie z. B.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
Mächtig erbrausen die stürmischen Wellen,

so entsteht dadurch die Bewegung des $\frac{3}{8}$ Taktes, und diese Verse nennt man *Daktylen*.

Die *trochäische* Versart bildet demnach ein *gerades* Metrum (– ⏑ – ⏑ – ⏑) so wie die *Daktylen* ein *ungerades* (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑) geben; diese Abwechslung schwerer und leichter Sylben nennt man *Arsis* und *Thesis*, (Hebung und Senkung,) – und so wie in der Musik eine Melodie entweder unmittelbar mit dem Takte (Niederschlag) (also mit der *Arsis*), oder auch mit einem *Aufstreich* (also mit der *Thesis*) anfangen kann, so kann auch ein Vers entweder mit einer schweren Sylbe beginnen, (wie in den zwei oben

angeführten Beispielen der Fall ist,) oder mit einer leichten Sylbe, wie in folgenden:

Wir sind des Frühlings lustge Bothen.

oder: Es reden und träumen die Sterblichen viel,

Wenn beide Versarten, (*Trochäen* und *Daktylen*) mit einander vermengt werden, so entsteht die *gemischte (hemiolische)* Versart, z. B.

Eilende Wolken, Segler der Lüfte.

Da es mehr oder minder schwere, so wie auch mehr oder minder leichte Sylben gibt, und dieselben auf sehr mannigfache Arten zusammengesetzt werden können, so entstehen daraus auch sehr viele verschiedene Versarten. So entsteht aus zwei schweren Sylben (oder *Füssen*) das *spondäische*, aus drei schweren, das *molossische*, und aus drei leichten das *tripodische* Metrum.

Hier folgen alle Versarten mit ihren griechischen Benennungen: (*)

1tens Zweisylbige.

deren ungefähre Dauer durch den Notenwerth dargestellt.

im $\frac{2}{4}$ Takt.

1.) ⏑ – JAMBUS

2.) – ⏑ TROCHÄUS

3.) – – SPONDÄUS

4.) ⏑ ⏑ PYRRHICHIUS

2tens Dreisylbige.

1.) – ⏑ ⏑ DAKTYLUS

im $\frac{3}{8}$ Takt. der leichte:

im $\frac{2}{4}$ Takt. der schwere:

2.) ⏑ – ⏑ AMPHIBRACHYS

3.) ⏑ ⏑ – ANAPÄST

im $\frac{2}{4}$ Takt.

4.) – – ⏑ BACCHIUS

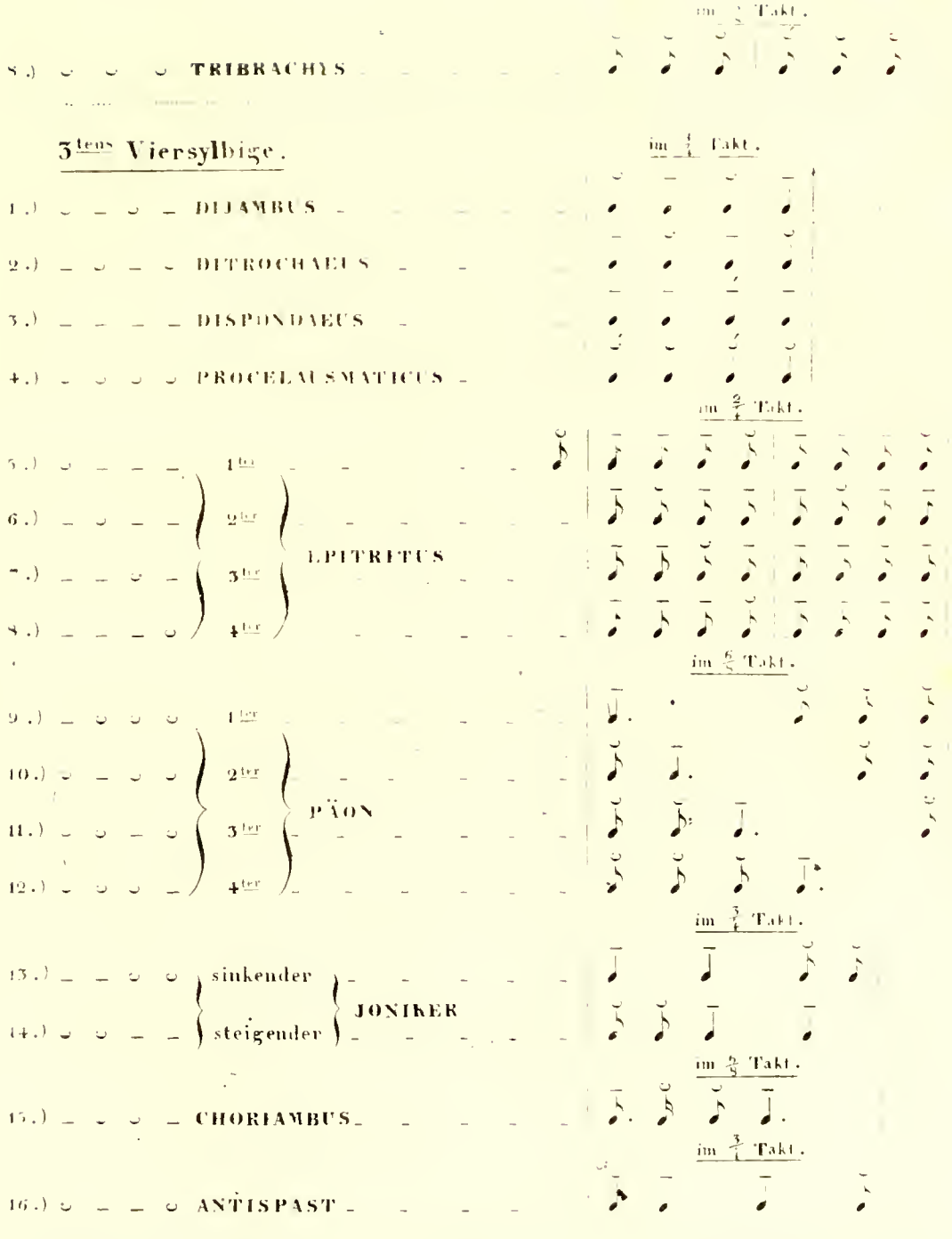
5.) – ⏑ – KRETICUS

6.) ⏑ – – ANTIBACCHIUS

im $\frac{3}{4}$ Takt.

7.) – – – MOLOSSUS

(*) Wenn von mehreren nach einander folgenden langen Sylben die eine noch mehr treewicht hat, als die andern, so wird sie hier durch ein $\frac{1}{4}$ und bei mehreren kurzen Sylben die Gewichtigere durch ein $\frac{1}{8}$ angedeutet.



Man sieht, wie mannigfach sich die Sylben versetzen lassen, und wie man durch die hieraus entstehen. Versarten alle jene musikalischen Figuren und Umrisse wiedergeben kann, die aus der Verschiedenheit Notenwerthes und der Taktarten entstehen.

Der *Reim*, der so sehr zur Vermehrung des Wohllautes der Verse beiträgt, ist eine Erfindung der neueren Zeit, und mag wahrscheinlich im 7ten oder 8ten Jahrhundert, durch die Araber der Abendländern

bekannt geworden seyn. Es gibt 3 Arten von Reimen, nähmlich: *männliche*, *weibliche*, und *gleitende*.

Männliche Reime sind, wenn sich nur *eine* Endsylbe reimt; z.B. *Land, Wand, Werth, Schwert*.

Weibliche Reime sind, wenn sich *zwei* Endsylben reimen; z.B. *flüchtig, tüchtig, senden, wenden*.

Gleitende Reime entstehen, wenn sich *drei* Endsylben reimen; z.B. *flüchtige, tüchtige, giessende, fliessende*.

Da die deutsche Sprache einen ungefähr gleichen Vorrath an männlichen wie an weiblichen Reimen besitzt, so wird in den meisten Gedichten mit beiden abgewechselt. Doch findet man auch viele Gedichte, die nur männliche, oder nur weibliche Reime haben. Für die Musik ist der Reim, wenn auch nicht nothwendig, doch eine sehr vortheilhafte Beihilfe zur Bildung der rhythmischen Phrasen und Perioden, so wie dessen Wohllaut auch häufig zum Reiz der Musik beiträgt. Wenn der Schluss eines Gesangstückes kräftig und rauschend seyn soll, so ist sehr zu wünschen, dass der Dichter mit einem männlichen Reime schliessen möge, weil der weibliche, (und noch mehr der gleitende) durch seine schleppende Endsylbe dieser Wirkung sehr hinderlich ist.

Mehrere Versreihen, in gleiche Zahlen abgetheilt, bilden Strophen, welche aus 2, 3, 4, und mehreren Zeilen bestehen können, und deren Länge auch von der Zahl der Füsse (Sylben) abhängt, aus welchen jede Zeile besteht. Jede Strophe kann entweder eine *lyrische*, oder eine *deklamatorische* Verbindung haben.

Die lyrische Verbindung findet statt, wenn in einer Strophe jeder Vers eine abgeschlossene Phrase, und die Strophe eine vollständige Periode mit abgeschlossenem Sinn bildet.

Wenn sich aber der Sinn und der Periodenbau von einem Verse zum Theil zum andern, oder gar von einer Strophe zur andern hinüberzieht, so findet eine bloss deklamatorische Verbindung statt. Im ersten Falle kann der Tonsetzer oft genug den Rhythmus und Periodenbau seiner Melodie genau jenem der Verse nachbilden; (ohne übrigens immer dazu verbunden zu seyn). Im zweiten Falle aber muss er sich nothwendigerweise denselben selber, und unabhängig von dem Metrum des Textes erschaffen. Auch kann, bei der lyrischen Verbindung, für die erste Strophe eine Melodie erfunden werden, die, sich wiederhohlend, zu allen übrigen passt. (Strophenlied). Wenn aber die deklamatorische Verbindung ungleich von einem Vers zum andern, oder gar von einer Strophe zur andern übergeht, so ist dieses natürlicherweise nicht thunlich.

Die Verse können, (gereimt oder nicht gereimt,) sehr kurz, oder mehr und minder lang seyn; d.h., sie können aus wenigen, oder auch aus vielen Sylben bestehen. Hier sind Beispiele von trochäischen Versen der meisten Gattungen in der *Arsis*. (ohne Vorsylbe).

3=sylbige:
Goldner Schein
Deckt den Hain.

4=sylbige:
Und sie eilen
Ohne Weilen,

5=sylbige:
Nimmer kehrt sein Blick
Zu dem Strand zurück.

6=sylbige:
Und aus ihrer Mitte
Kommt mit festem Schritte,

7= und 8=sylbige:
Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer.

9=und 10=sylbige:
Und er kam; es hallten seine Tritte,
Und sein Auge ruhte ernst auf mir.

Del. C. N.º 4170.

Alle diese Versarten können auch in der *Thesis* anfangen, wodurch jede anfangs um eine Sy[illbe] mehrt wird, welche aber den Rhythmus nicht ändert.

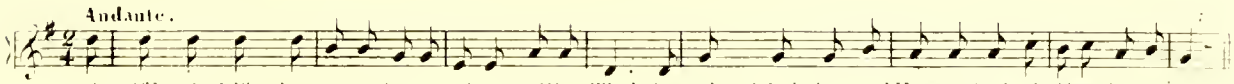
Nicht minder zahlreich sind die *Daktylen* und die *hemiolischen* Versarten, welche bis zu 12, (an[dern] gereimten) Sylben verlängert werden können, und im *Hexameter* deren gar 17 haben dürfen. z. B.

He, Brüderchen, willst du nach Grünthal mit reiten?

und im Hexameter: Sondern das Künftige schauend, und heiligen Sehern vergleichbar.

Von allen diesen Vers-Formen sind jene, welche aus 6, 7, bis 8 trochäischen Sylben bestehen, [für] den Tonsatz die vortheilhaftesten, oder wenigstens die bequemsten, weil sie dem allgemein angewen[deten] geraden Rhythmus (von 4 oder 8 Takten,) am natürlichsten entsprechen, und ihn wirklich schon selber bilden. Für das kleinere Strophen-Lied ist diese Art zu componiren auch wirklich die beste, z[um]

№ 1. BEETHOVEN.

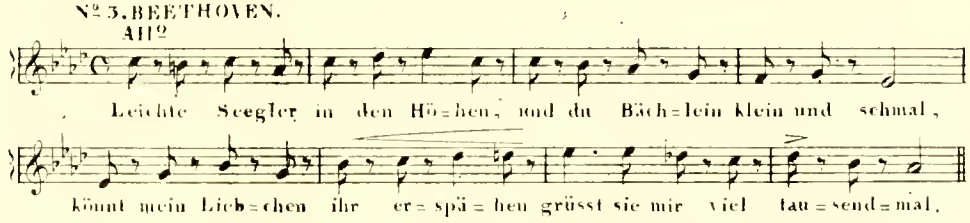


№ 2. BEETHOVEN.



Obschon hier (in №2) die Verse in der *Iesis* anfangen, so hat der Tonsetzer die zwei ersten Sylben als *Thesis* genommen. Im folgenden Beispiele findet das Gegentheil statt:

№ 3. BEETHOVEN.



dass hier die Cadenzen auf den zweiten Takttheil fallen, gehört zu den originellen Wendungen Beethovens, und kann auch nur in so ansprechenden Fällen angewendet werden.

Durch sehr kurze, oder gemischte Verse wird der Tonsetzer meistens genöthigt, einen eigenen, von dem poetischen Rhythmus unabhängigen musikalischen Rhythmus zu erfinden; wie z. B. über folgende Verse:

Ich denke dein,
Wenn durch den Hain
Der Nachtigallen
Accorde schallen;
Wann denkst du mein?

№ 4. BEETHOVEN.

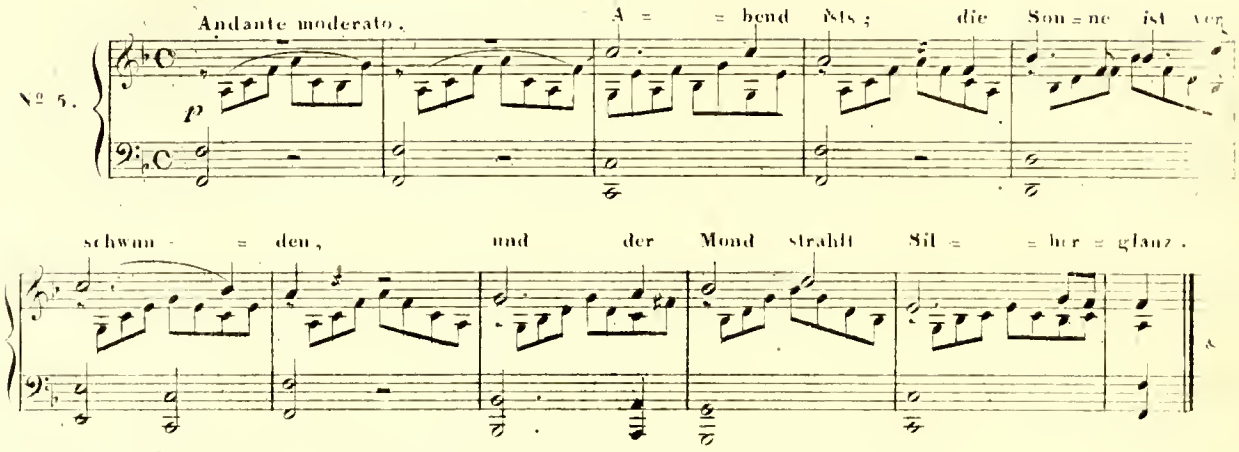


D. r. C. N° 4170.

Ein Gleiches findet statt, wenn die Verse mehr als 8 Sylben enthalten; z. B. folgende:

Abend ists, die Sonne ist verschwunden,
Und der Mond strahlt Silberglanz.

MOZART.



oder folgende Verse: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flammet um mich her.

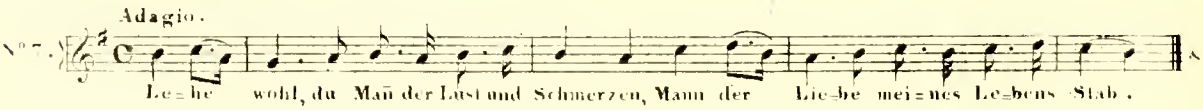
№ 6. MOZART.



In solchen Fällen muss der Tonsetzer so viel Herrschaft über jeden ihm gegebenen Text haben, und sich anzueignen trachten, dass er ihn ungezwungen jedem musikalischen Rhythmus, der dem Charakter des Ganzen passend scheint, nach Belieben unterzuordnen im Stande sey. Der Tonsetzer kann sich nicht früh genug diese Gewalt über die Sprache und über seine Ideen aneignen, und dieses kann er am sichersten erreichen, wenn er nicht nur die Behandlungsart der Texte aller grossen Gesangs-Componisten studiert, sondern sich auch angewöhnt, für jede Versart und Sylbenzahl die mannigfachsten Melodien und Rhythmen zu erfinden, um so wenig als möglich ein Sklave der Worte zu seyn.

Übrigens kann man auch 10-sylbige, und andere ähnlich ausgedehnte Verse recht wohl in den geraden (4- oder 8-taktigen) Rhythmus einzwängen, wie z. B.

BEETHOVEN.



Hier bewirkt das sehr langsame Tempo, dass bei den Achteln und Sechzehnteln im 2ten und 4ten Takte die Worte nicht zu schnell nach einander folgen, welche sonst im schnellen Zeitmasse sehr hart klingen würden, und daher möglichst zu vermeiden sind.

Alle übrigen *nicht gereimten* Versarten sind meistens von der Art, dass der Tonsetzer sich für sie seinen eigenen beliebigen Rhythmus schaffen kann und muss, was um so leichter ist, als er von keinem Reime hierin gehindert oder gestört wird. Sie müssen daher deklamatorisch, (also fast wie Prosa)

behandelt werden ; z : B : folgende Verse :

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
Das durch wankende Blüthenzweige zittert :
Adelaide !

N° 8. BEETHOVEN.

Larghetto.



oder die folgenden : In holder Anmuth stehn, mit jungem Grün geschmückt,
Die wogichten Hügel da ;

N° 9. HAYDN.

Moderato.



Man sieht aus allen diesen Beispielen der genannten grossen Meister, wie die Melodie sich dem Gedichte anschmiegt, und wie jedes Steigen und Fallen derselben, ja jede kleine Verzierung, (wie z. B. bei dem Worte *wankende* in Beethovens Adelaide, Beispiel N° 8) durch den Sinn des Wortes gerechtfertigt wird.

Oft hat man die Frage aufgeworfen, ob die Vocal- oder die Instrumental-Composition schwerer zu erfinden sey. Es gab bedeutende Tonsetzer, welche ohne gegebene Worte kaum eine Melodie zu erschaffen im Stande waren; und wieder andere, welche im Instrumentalsatz äusserst schätzbar, dennoch mit Worten und Vocal-Gesang durchaus nicht umzugehen wussten. Ohne den Einfluss des angebornen Talentes hiezu ableugnen zu wollen, dünkt mich, dass die *Übung* in jedem dieser beiden Fächer das meiste thun muss, und dass Jeder, der überhaupt das nöthige Talent zum Componiren besitzt, in *jeder* Gattung Bedeutendes leisten kann, in welcher er sich von Jugend an zweckmässig übt. *Haydn* und *Mozart* sind hiervon Beweise, und wenn *Beethoven* mehr zur Vocal-Composition veranlasst worden wäre, welche Opern könnten wir, nach seinem einzigen *Fidelio*, noch von ihm besitzen !

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

SUR LES COUPES, CADRES OU DIMENSIONS MÉLODIQUES.

La coupe est le *patron* de la Mélodie et d'un morceau de Musique en général ; et comme un *cadre* peut être carré, rond ou triangulaire, de même la Mélodie peut avoir cette différence de *cadre*. L'étude de ces cadres est très-importante pour un compositeur, et cependant personne n'en encore parlé dans l'art musical. L'étude de

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN

UEBER DIE RAHMEN, UMKREISE ODER MELODISCHEN AUSDEHNUNGEN.

Der Rahmen (Umkreis) ist die *Form* (oder so zu sagen *die Hülse*) der Melodie und eines jeden Musikstückes im allgemeinen ; und so wie ein Rahmen viereckig, rund oder dreieckig seyn kann, so kann auch die Melodie dieselbe Verschiedenheit in ihrer *Form* haben. Das Studium dieser Formen ist für den Tonsetzer höchst wichtig, und doch hat noch Niemand

la composition se borne de nos jours à apprendre le contrepoint simple, le contrepoint double, les canons et la fugue. Sur cinquante autres objets plus importans les uns que les autres, toutes les écoles sont absolument muettes, comme si ces objets étaient tout-à-fait étrangers à la Musique ! On compose dans telle ou telle coupe, parce qu'on s'est aperçu qu'il existe des morceaux de Musique écrits dans ces dimensions-là, ou bien on enchaîne ses idées au hasard. Le peintre, le poète, l'architecte connaissent la coupe de chaque production de leur art, et l'enseignent à leurs élèves; pourquoi cela ne peut-il avoir lieu de même en Musique ? C'est qu'il n'existe point et qu'il n'a point encore existé de véritable école musicale, et que tous les traités sur cet art admirable ne concernent que l'harmonie, le contrepoint et la fugue; trois objets qui, quoique très-importans, ne font qu'à-peu-prés un tiers de tout ce qu'on devrait apprendre et enseigner en Musique. Un élève qui a terminé son cours d'Harmonie ne sait encore que fort peu de chose, et se trouve à chaque moment arrêté par mille autres difficultés dont il n'a jamais entendu parler; et s'il croit être au-dessus, il marche de travers, n'aboutit à rien, et revient presque toujours au point d'où il est parti.

Nous avons vu ce que c'est que la *petite coupe binaire*, la *petite coupe ternaire* et la *grande coupe binaire*; les six derniers morceaux analysés sont tous composés dans cette dernière.

La *grande coupe ternaire* est composée de 3 parties, dont chacune est de plusieurs périodes. Elle est par conséquent en grand ce que la coupe du rondeau est en petit. On l'emploie des deux manières suivantes: 1° sans changement de mouvement: 1ère partie qui se termine à la tonique (*ut* majeur et *ut* mineur); la 2de, dans un ton relatif (en *la* mineur ou en *mi* bémol); la 3ème partie ou bien la répétition de la première (c'est-à-dire *da capo*).

in der Tonsatzlehre davon gesprochen. Das Studium der Composition beschränkt sich in unseren Tagen auf das Lernen des einfachen und doppelten Contrapunktes, des Canons und der Fuge. Über fünfzig andere Gegenstände, wovon einer wichtiger als der andere ist, sind alle Schulen völlig stumm, als wären diese Gegenstände ganz und gar der Musik fremd! Man componirt in dieser oder jener Form, weil man gewahr worden ist, dass Musikstücke von solchem Umfange geschrieben worden sind, oder vielmehr, man kettet seine Ideen nach dem Zufall an einander. Der Mahler, der Dichter, der Baukünstler kennt den Rahmen und Umfang jedes Erzeugnisses seiner Kunst, und lehrt sie seinen Schülern; warum sollte das nicht auch in der Tonkunst statt finden? Dieses kommt, weil eine wahrhafte Schule der Musik noch nicht existirt hat, und selbst bis jetzt noch nicht vorhanden ist, und weil alle Lehrbücher dieser bewundernswürdigen Kunst nur die Harmonie, den Contrapunkt und die Fuge betreffen; drei Gegenstände welche, obwohl sehr wichtig, doch nur beiläufig ein Drittel von allem dem bilden, was man in der Tonkunst lernen und lehren sollte. Ein Schüler, der die Schule der Harmonie vollendet hat, weis noch sehr wenig, und findet sich jeden Augenblick durch tausend andere Schwierigkeiten gehemmt, von denen er nie sprechen hörte; und glaubt er darüber hinaus zu seyn, so geht er verkehrt, kommt zu keinem Ziel, und sieht sich fast immer wieder auf den Punkt, von dem er ausging, zurückgeworfen.

Wir haben den *kleinen 2-theiligen Rahmen*, den *kleinen 3-theiligen Rahmen*, und den *grossen 2-theiligen Rahmen* kennen gelernt; die letzten zergliederten 6 Beispiele sind alle in diesem letzten componirt.

Der *grosse 3-theilige Rahmen* ist aus 3 Theilen zusammengesetzt, wovon jeder aus mehreren Perioden besteht. Er ist folglich das im Grossen, was die Rondo-Form im Kleinen ist. Man gebraucht ihn auf folgende 2 Arten: 1tens Ohne Wechsel des Tempo: Erster Theil, welcher in der Tonica schliesst, (*C dur* und *C moll*); der 2te Theil schliesst in einem verwandten Ton, (*in A moll*, oder *Es dur*); der 3te Theil, oder auch die Wiederhohlung des ersten (also *da capo*).

2° En changeant de mouvement (et souvent aussi de mesure). Même plan, mais avec la différence que si la première partie est *allegro* (et par conséquent la troisième de même), la seconde prend le mouvement de *largo*, d'*adagio* ou d'*andante*; et si la première et troisième parties sont d'un mouvement lent, la seconde devient *allegro*, *allegro moderato* ou *allegretto*.

Cette coupe ternaire a prevalu sur toutes les autres du tems de *Haendel*, *Jomelli* et *Hasse*. *Gluck* a encore composé beaucoup d'airs dans cette coupe, comme on peut le voir dans ses opéras. On en a abusé alors au point qu'on entendait à peine un grand air dans une autre coupe; c'est ce qui fait qu'elle a vieilli, et que depuis plusieurs années on ne l'entend plus: la grande coupe binaire l'a remplacée. Cette coupe ternaire avait en effet deux inconvéniens, l'un qu'il fallait entendre une seconde fois la première partie (souvent fort longue) toute entière et sans modifications quelconques; l'autre, qu'on altérait inutilement les mouvemens de l'air, et qu'on donnait par-là deux faces différentes au morceau; ce qui devait souvent nuire à l'unité de son caractère. Cependant on a tort d'exclure tout-à-fait cette coupe, et de n'employer que la grande coupe binaire. Mais pour que la première n'ait pas les inconvéniens dont nous venons de parler, il faut la considérer de la manière suivante: Première partie, pas trop longue, finissant dans le ton primitif; seconde partie, dans la dominante, ou bien se promenant dans les différens tons relatifs; troisième partie, ou bien la reprise de la première avec quelques modifications, ou des changemens légers, pour lui donner un nouvel intérêt, et finissant avec une coda qui n'a pas eu lieu dans la première partie.

Outre les quatre coupes cardinales indiquées, il y en a encore d'autres, par exemple: 1° la petite coupe *variée*, qui consiste en un thème qui se représente sous différentes formes, qu'on apelle *variations*; 2° la grande coupe *variée*, où on prend

2tens Mit Wechsel des Tempo (und auch oft der T
Derselbe Plan, nur mit dem Unterschiede, dass, wenn der erste Theil (und folglich auch der dritte) im *Allegro* ist, so nimmt der zweite Theil das Tempo des *Largo*, *Adagio* oder *Andante*; und wenn der erste und dritte Theil langsam geht, so wird der zweite *Allegro*, *Allegro moderato*, oder *Allegretto*.

Zur Zeit des *Händel*, *Jomelli* und *Hasse* war diese 3-theilige Form die vorherrschende. Auch *Gluck* hat noch viele Gesangstücke in diesem Rahmen gebildet, wie man in seinen Opern finden kann. Man missbrauchte diese Form damals so sehr, dass man kaum ein grosses Gesangstück in einer andern hörte; daher hat sie gealtert, und seit manchen Jahren hört man sie nicht mehr: denn der grosse 2-theilige Rahmen hat sie ersetzt. Diese 3-theilige Form hatte wirklich zwei Übelstände; den einen, dass man genöthigt war, den ersten (oft sehr langen) Theil noch einmal, und zwar vollständig, ohne alle Veränderungen, anzuhören; den andern, dass man das Tempo der Gesangstücke unnöthig veränderte, und daher dem Tonstücke zwei verschiedene Charaktere gab; was oft der Einheit des Ganzen schaden musste. Indessen würde man diese Form mit Unrecht völlig ausschliessen, um nur immer die grosse 2-theilige anzuwenden. Aber damit die erstere nicht die eben besprochenen Übelstände habe, so muss man sie auf folgende Art behandeln: Ersten Theil, nicht zu lang, den Schluss in der Grundtonart; zweiten Theil in der Dominante, oder in verschiedenen verwandten Tonarten durchgeführt; dritten Theil, oder die Wiederhohlung des ersten mit einigen Veränderungen oder leichten Färbungen um ihm ein neues Interesse zu geben, und endlichen Beschluss mit einer Coda, die im ersten Theile nicht statt fand.

Nebst diesen vier Hauptformen, gibt es noch andere, z. B. 1tens den kleinen *varirten* Rahmen, der aus einem, sich unter verschiedenen Gestalten darstellenden Thema besteht; was man *Variationen* nennt; 2tens den grossen *varirten* Rahmen, wozu man zwei ver-

deux motifs différens (dont un majeur et l'autre mineur), qu'on varie alternativement, coupe dans laquelle sont faits la plupart des *andante* d'Haydn: ces deux coupes ne sont point usitées pour le chant. 3º Coupe *arbitraire*, qui sert pour les fantaisies et les préludes.

Il n'existe point de fantaisies, et encore moins de préludes mélodiques. Cependant ce serait un genre de chant à créer, ou au moins à essayer, même pour la voix.

schiedene Motive (Themas) nimmt, (wovon eines *dur* und das andere *moll*), welche man abwechselnd *variirt*; eine Form in welcher *Haydn* seine meisten *Andante's* schrieb: diese zwei Rahmen sind für den Gesang nicht gebräuchlich. 3tens Die *willkührliche* Form die für die Fantasien und Praeludien angewendet wird.

Es gibt keine melodischen Fantasien, und noch weniger solche Praeludien. Die Erschaffung dieser Gattung wäre noch zu machen, wenigstens zu versuchen und zwar sogar für die Menschenstimme.

48. Anmerkung des Übersetzers. Diese, von dem Verfasser schon damals angegebene Idee, ist in der neuesten Zeit von mehreren Gesangs-Componisten, (wie z.B. *Franz Schubert*, u.a.) wenigstens zum Theil, aber mit vielem Glücke ausgeführt worden, und ihre fernere Benutzung und Ausbildung dürfte der Gesangmusik in der Folge eine noch interessantere und originellere Richtung geben.

4º Coupe *libre* ou *indéterminée*, où l'on fait beaucoup de périodes, sans les partager en deux, trois ou plusieurs parties. Cette coupe peut s'employer particulièrement dans différens airs déclamés; mais il ne faut pas s'en servir trop dans les airs d'un intérêt purement mélodique. 5º Coupe *de retour*, où l'on répète *souvent* le motif, mais chaque fois après une nouvelle période, comme dans beaucoup de rondeaux.

Il serait neuf et piquant d'essayer de faire de tems en tems des rondeaux où ces périodes entrelacées avec le thème seraient dans un autre mouvement que le motif.

J'espère qu'après ce que l'on vient de dire sur la Mélodie, on sera en état d'analyser soi-même une Mélodie quelconque, sous le rapport de sa coupe, de ses périodes, de son rhythme et de ses cadences.

4tens Der *freye* oder *unbestimmte* Rahmen, wo man viele Perioden macht, ohne sie in 2, 3, oder mehrere Theile abzutheilen. Diese Form kann vorzüglich in manchen deklamirten, (mehr gesprochenen) Gesangstücken angewendet werden; aber man muss sich derselben nicht zu sehr in jenen Arien bedienen, die ein rein melodisches Interesse haben. 5tens Die *rückkehrende* Form, wo das Motif (*Thema*) *oft* wiederholt wird, jedoch jedesmal nach einer neuen Periode, wie in vielen Rondo's der Fall ist.

Es wäre neu und anziehend, bisweilen Rondo's zu versuchen, wo diese, vom Thema durchflochtenen Perioden in einem andern Tempo gesetzt wären, als der Hauptgedanke.

Ich hoffe, dass nach Allem, was bisher über die Melodie gesagt worden ist, der Schüler im Stande seyn wird, jede Melodie, in Rücksicht auf ihre Form, ihre Perioden, ihren Rhythmus und ihre Cadenzen, selber zu zergliedern. (Was er auch, so häufig als möglich, thun muss.)

REMARQUES SUR LES AIRS DÉCLAMÉS ET SUR LES MORCEAUX D'ENSEMBLE.

Les airs déclamés de nos opéras dans lesquels la partie chantante ressemble le plus souvent à une partie d'accompagnement, ne peuvent nous

BEMERKUNGEN ÜBER DEKLAMIRTE GESÄNGE, UND ÜBER ENSEMBLE-STÜCKE.

Die deklamirten, (mehr gesprochenen als gesungenen) Arien in unseren Opern, in welchen die Singstimme öfter nur einer Begleitenden ähnlich sieht,

intéresser par la Mélodie ; car presque jamais ils n'en ont une véritable. Ils ne sont autre chose qu'une espèce de déclamation mesurée. L'harmonie, les effets de l'orchestre, la situation dans laquelle le chanteur se trouve, son talent comme acteur, tout cela doit concourir à nous rendre ces airs intéressans. Et tel air déclamé qui produit de l'effet sur la scène, s'il était déplacé, et si sa partie chantante était exécutée par un instrument, ne produirait fort souvent qu'un amas confus de sons. La vraie Mélodie est toute autre chose : par-tout où nous l'entendons, elle a du charme et de l'intérêt pour nous. Il est donc important de faire une distinction entre les airs déclamés et ceux d'un intérêt purement mélodique. C'est par cette raison que les premiers n'appartiennent point à ce traité.

Quant aux morceaux d'ensemble, l'Harmonie y joue un trop grand rôle pour être uniquement l'objet de la Mélodie, et s'ils doivent être chantans (ce qu'il faut faire autant que possible), cela ne peut avoir lieu qu'en donnant la Mélodie à l'une des parties chantantes, qui par intervalle chante, ou seule ou en *duo*, ou bien accompagnée par les autres, d'après les principes de l'Harmonie ; on observe alors les préceptes que nous avons exposés sur la Mélodie.

Le *duo* est un des morceaux d'ensemble dans lequel on exige le plus de Mélodie. Ici les phrases mélodiques, quand les deux parties marchent ensemble, se chantent à la tierce ou à la sixte, comme les deux intervalles les plus propres au *duo*. Le *duo* peut prendre (selon la coupe et le caractère des vers, et selon la situation théâtrale) ou la petite coupe binaire, ou la petite coupe ternaire, ou bien la grande coupe binaire, double ou simple.

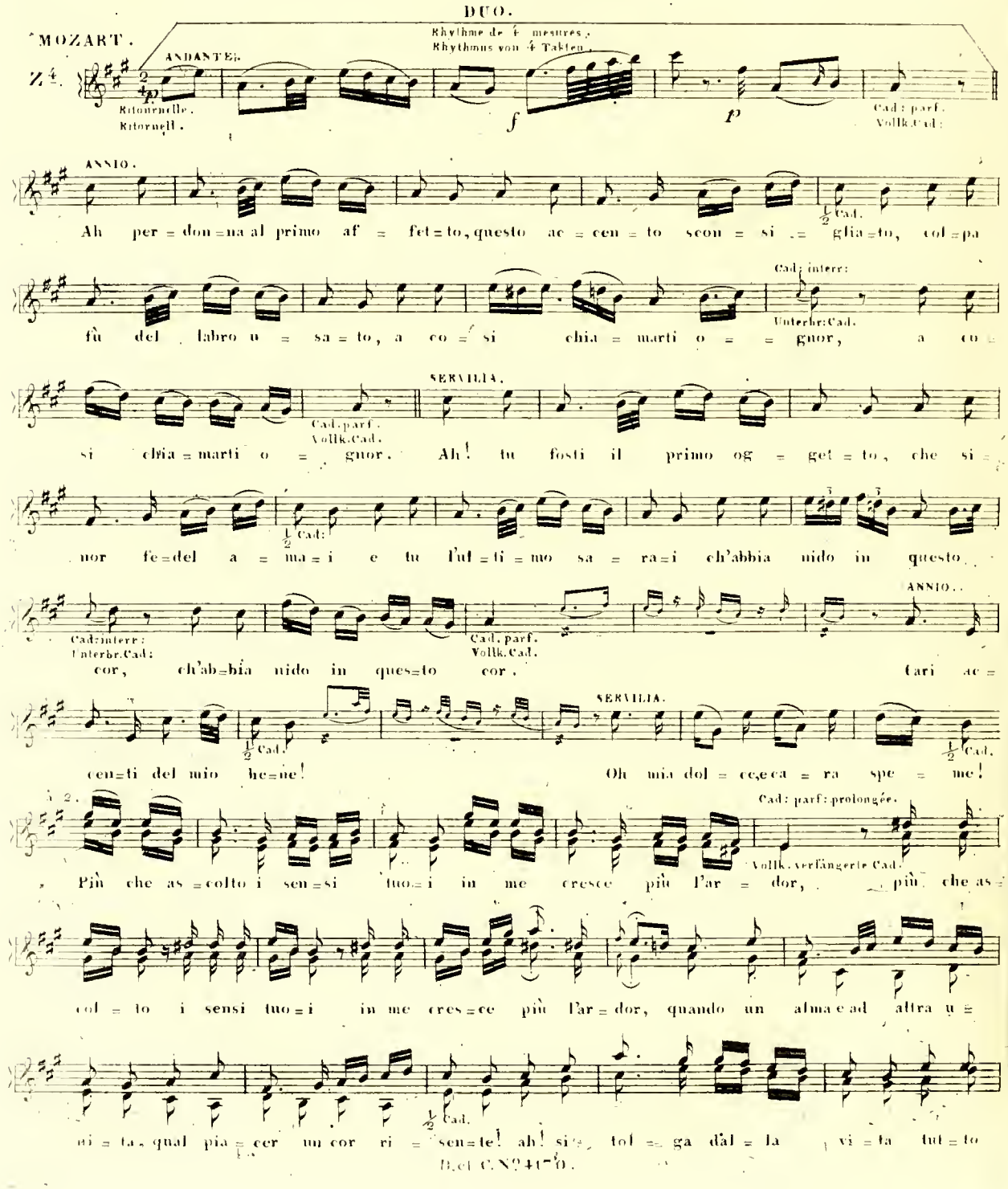
können uns durch ihre Melodie nicht anziehen ; denn fast nie enthalten sie eine solche wirklich. Sie sind nichts anders als eine Art in Takte eingetheilter Sprache. Die Harmonie, die Orchester-Effekte, die Situation, in welcher der Sänger sich eben befindet, sein Schauspieler-Talent, alles dieses muss beitragen, uns diese Gesangsgattung interessant zu machen. Und dasselbe deklamirte Gesangstück, das auf der Bühne von Wirkung ist, würde an einem andern Orte, und wenn die Singstimme von einem Instrumente ausgeführt würde, sehr oft nur eine wirre Tonmasse darstellen. Die wahre Melodie ist etwas ganz anderes : wo wir sie auch hören mögen, wird sie uns bezaubern und anziehen. Es ist daher wichtig, zwischen den deklamirten, und zwischen den rein melodischen Gesängen einen Unterschied zu machen. Aus diesem Grunde gehören die ersten nicht zu dieser Abhandlung.

Was die Ensemble-Stücke, (wo ein Zusammenwirken vieler Bühnen-Effekte statt findet, z.B. Gesangs-Quartette, Chöre, &c.,) betrifft, so spielt da die Harmonie eine zu grosse Rolle, um sie ausschliessend zum Gegenstand der Melodie-Lehre zu machen ; und wenn sie gesangvoll seyn sollen, (was allerdings so viel als möglich, der Fall seyn muss,) so kann dieses nur geschehen, indem man die Melodie einer von den Gesangstimmen gibt, die mit Unterbrechungen bald allein, bald im *Duo*, oder auch, nach den harmonischen Grundsätzen von den andern begleitet, den Gesang vorträgt : alsdann werden die von uns über die Melodie angegebenen Vorschritten befolgt.

Das *Duo* (Zwei-Gesang) ist eines von jenen Ensemble-Stücken, welches am meisten Melodie erfordert. Hier gehen die melodischen Phrasen, (wenn beide Stimmen zusammen singen,) in Terzen oder in Sexten mit einander, da diese zwei Intervalle die geeignetsten für das *Duo* sind. Das *Duo* kann, (je nach dem der Rahmen und Charakter der Verse, und die theatralische Situation eben beschaffen sind,) entweder die kleine zweitheilige, oder die kleine dreitheilige, oder auch grosse zweitheilige, doppelte oder einfache Form, anwenden.

Voilà un exemple de *Mozart* de *la Clemenza di Tito*, qui est un excellent modèle sous le rapport de la Mélodie et sous le rapport de l'Harmonie à deux.

Hier ist ein Beispiel aus *Mozart's Clemenza di Tito*, welches in melodischer wie in harmonischer Rücksicht ein vortreffliches Muster des zweistimmigen Satzes gibt.





La coupe de ce duo est celle de la petite coupe ternaire. Le motif (après la ritournelle) est répété immédiatement, et chaque fois par une autre voix (la première fois par *Annio*, la seconde fois par *Servilia*), (*) et ne compte ici que pour le thème simple d'une période. Ainsi, il y a 1° le motif (répété) ou la première période; 2° la période intermédiaire, ou la seconde période; 3° le motif *da capo*, ou la troisième période avec une coda. Outre ces trois périodes principales, il y en a deux petites arbitraires, dont une pour la ritournelle initiale, et l'autre pour la ritournelle finale. Le tout par conséquent consiste en six périodes, trois principales, dont la première répétée, et deux accessoires. Le rhythme très-régulier de ce morceau est: 4.– 4; – 4: –2.– 4; – 4: – 2.– 4; – 4; – 4.– 4.– 4; – 4: – 2; – 2; – 2: – 2: – 2.– 4. Les Rhythmes de quatre sont ici si bien faits, qu'on peut les diviser parfaitement en deux parties égales, parce qu'ils ont tous un repos sensible dans la seconde mesure, en sorte qu'on pourrait envisager chacun d'eux, si on voulait, comme formant deux rhythmes, dont chacun de deux mesures. D'après cela le *duo* marche de deux en deux depuis le commencement jusqu'à la fin; ce qui est d'autant plus remarquable, que cela ne produit point de monotonie.

Der Rahmen dieses Tonstückes ist der kleine dreitheilige. Das Thema (nach dem Ritornell) wird unmittelbar wiederhohlt, und zwar jedesmal von einer andern Stimme, (das erstemal von *Annio*, das zweitemal von *Servilia*,) (*) und wird hier nur als das einfache Thema einer Periode gerechnet. Also gibt es hier, 1tens, das (wiederhohlte) Thema, oder die erste Periode; 2tens die Mittelperiode, (oder die zweite Periode;) 3tens das Thema *da capo*, oder die dritte Periode mit einer Coda. Nebst diesen drei Hauptperioden gibt es hier noch zwei kleine willkührliche, wovon die eine als Eingangsritornell, die andere als Schlussritornell dient. Das Ganze besteht also aus 6 Perioden, nähmlich drei Hauptperioden, wovon die erste repetirt wird, und zwei Anhangsperioden. Der sehr regelmässige Rhythmus dieses Tonstückes ist: 4.– 4; – 4: – 2.– 4; – 4: 2.– 4; – 4; – 4.– 4.– 4; – 4: – 2; – 2; – 2: – 2: – 2.– 4. Die viertaktigen Rhythmen sind hier so wohlgebaut, dass man sie vollkommen in zwei gleiche Theile abtheilen kann, weil sie alle einen fühlbaren Ruhepunkt im zweiten Takte haben, so dass man, wenn man will, jeden von ihnen als aus zwei Rhythmen gebildet ansehen könnte, wovon jeder aus zwei Takten besteht. Demnach schreitet das *Duo*, von zwei zu zwei, bis zum Ende fort; was um so merkwürdiger ist, als es keine Monotonie hervorbringt.

(*) Les répétitions des phrases et même des périodes courtes, comme ici (mais alternativement exécutées de suite par deux voix différentes), ont dans la Musique quelque chose de piquant, qui provient de la différence du timbre des voix avec lesquelles elles se font.

(*) Die Wiederhohlungen der Phrasen, und selbst der kurzen Perioden, wie hier der Fall ist, (aber abwechselnd nacheinander von 2 verschiedenen Stimmen ausgeführt,) haben in der Musik etwas Reizendes, das von der Verschiedenheit des Klanges der Stimmen herrührt.

Nous ajouterons à cette occasion la remarque suivante sur le *duo:* quand deux phrases différentes se succèdent, en guise d'imitation, par exemple :

Bei dieser Gelegenheit fügen wir noch folgende Bemerkung über das *Duo* bei : wenn zwei verschiedene Phrasen einander, in der imitirenden Art nachfolgen, z.B.



où la phrase inférieure commence avec la note finale de la phrase supérieure *(et vice versâ)*, il y a là nécessairement deux rhythmes qui s'entrelacent et s'interrompent mutuellement : et comme on peut aussi envisager ces cinq mesures comme un seul rhythme, si l'on veut, il s'ensuit qu'on obtient encore un nouveau rhythme de cinq mesures, qui est même fort agréable et fort piquant. Mais si ce même exemple continue de la sorte :

wo die untere Phrase mit der Schlussnote der oberen Phrase, (und umgekehrt) anfängt, so gibt es hier nothwendigerweise zwei Rhythmen, die sich kreuzen und gegenseitig unterbrechen : und da man diese 5 Takte auch als einen einzigen Rhythmus ansehen kann, wenn man will, so folgt daraus, dass man noch einen neuen 5-taktigen Rhythmus aus denselben erhält, der sogar recht angenehm und anziehend ist. Aber wenn dasselbe Beispiel auf folgende Art fortgesetzt würde :



le rhythme est alors absolument carré, et la cinquième mesure est le commencement d'un autre rhythme. Dans ce cas, c'est d'après la première partie commençante qu'on analyse le rhythme. Ainsi, c'est la suite qui détermine s'il faut envisager le N° 1 comme un rhythme de cinq, ou comme un rhythme de quatre, à l'exemple des N°s 2 et 3.

so wäre dann der Rhythmus vollkommen gerade-taktig und der fünfte Takt würde als Anfang eines andern Rhythmus anzusehen seyn. In diesem Falle ist der Rhythmus nach der ersten anfangenden Stimme zu zergliedern. Also ists die Nachfolge, welche bestimmt, ob man den Rhythmus in N° 1 als einen 5-taktigen, oder, (nach den Beispielen N° 2 und 3) als einen 4-taktigen anzusehen hat.

SUR LES DIFFÉRENS CARACTÈRES DE LA MÉLODIE.

La Mélodie exprime différens caractères, ou, pour mieux dire, différentes modifications du sentiment. Deux airs composés dans le même ton et avec la même mesure, modulés de la même manière, et ayant le même rhythme et la même coupe peuvent être néanmoins entièrement opposés de caractère. Quelle est donc la cause? Elle dépend 1° de la différence dans la succession des sons et des intervalles; 2° des différentes valeurs des notes; 3° de la différence du mouvement plus ou moins accéléré de la mesure; en un mot, cette différence existe principalement dans le choix des dessins mélodiques. Les dessins d'un air quelconque sont la partie qui doit être créée; c'est l'émanation du sentiment, du goût, de l'intelligence, et enfin du génie. Il serait plus qu'inutile de vouloir prescrire les moyens et les principes pour créer les dessins d'un air, parce que ce serait dépasser de justes limites, qu'on ne pourrait franchir impunément.

On sait que les mêmes mesures exécutées avec des mouvemens différens produisent des effets divers; qu'entre les valeurs longues et brèves des notes (exécutées dans le même mouvement de mesure), il y a une différence de caractère plus ou moins marquée, selon que ces valeurs diffèrent plus ou moins entr'elles. On ne connaît pas moins les différences de caractère de nos gammes majeures et mineures, &c. C'est donc au compositeur à choisir dans tout cela ce qu'il veut ou ce qu'il doit exprimer. Mais une Mélodie d'un caractère quelconque doit nécessairement observer plus ou moins les principes généraux sur le rhythme, la symétrie, les périodes, les coupes, &c., développés et fixés dans ce Traité de Mélodie.

OBSERVATIONS SUR L'UNITÉ ET LA VARIÉTÉ DE LA MÉLODIE, ET EN GÉNÉRAL D'UN MORCEAU DE MUSIQUE.

Il faut bien distinguer l'unité de la variété,

ÜBER DIE VERSCHIEDENEN CHARACTERE DER MELODIE.

Die Melodie drückt verschiedene Charaktere, oder besser gesagt, verschiedene Veränderungen (Aufregungen) des Gefühls aus. Zwei Gesangstücke, in derselben Ton- und Takt-Art componirt, mit denselben Modulationen, und mit demselben Rhythmus und Rhythmo, können demungeachtet von ganz entgegengesetztem Charakter seyn. Was ist davon die Ursache? Sie hängt ab; 1ens von dem Unterschiede in der Nacheinanderfolge der Töne und Intervalle; 2tens von der Verschiedenheit des Werthes der Noten; 3tens von der Verschiedenheit des mehr oder minder schnellen Tempo's; mit einem Worte, dieser Unterschied besteht hauptsächlich in der Wahl der melodischen Umrisse, oder Gedanken. Die Umrisse jedes Tonstückes sind der Theil desselben, der geschaffen (erfunden) werden muss; es ist die Ergiessung des Gefühls, des Geschmacks, der geistigen Fähigkeiten, und endlich des Genies, (der angebornen Anlagen). Mehr als nutzlos wäre es, die Mittel und Grundsätze vorschreiben zu wollen, die Umrisse eines Gesangs zu erfinden, weil dieses die natürlichen Grenzen überschreiten hiesse, die man nie ungestraft übersteigen darf.

Man weiss, dass die nähmlichen Takte, in verschiedenen Tempo's vorgetragen, auch verschiedene Wirkungen hervorbringen; dass ferner in dem langen oder kurzen Werthe der Noten, (in einem und demselben Tempo ausgeführt,) ein mehr oder minder bezeichnender Unterschied des Charakters liegt, je nachdem dieser Werth sie mehr oder weniger von einander unterscheidet. Man kennt nicht minder den Unterschied der Charaktere unserer *dur*- und *moll*-Tonleitern, &c. Am Tonsetzer liegt es also, aus allem diesem zu wählen, was er wünscht, oder auszudrücken hat. Aber wie der Charakter jeder Melodie auch seyn mag, so müssen in ihr doch mehr oder minder die Hauptgrundsätze des Rhythmus, der Symmetrie, des Periodenbaues, der Bildung des Umfanges, &c. beobachtet werden, so wie sie in dieser Abhandlung entwickelt und bestimmt worden sind.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE EINHEIT UND ABWECHSLUNG IN DER MELODIE, UND ÜBERHAUPT IN JEDEM TONSTÜCKE.

Man muss die *Einheit* von der *Abwechslung* wohl

D. C. N. 4170.

et ne pas croire qu'une grande variété peut nuire à l'unité. La variété est l'ame de la Musique: elle est pour cet art sentimental, ce que les proportions géométriques sont dans les sciences abstraites.

Un morceau de Musique peut avoir, 1° de l'unité et point de variété : dans ce cas, il est pauvre et monotone; 2° il peut avoir beaucoup de variété et point d'unité; alors, ce n'est qu'un habit d'arlequin cousu de mille pièces de différentes couleurs : ces lambeaux peuvent être d'une bonne qualité d'étoffe et avoir quelque mérite sous ce rapport, pris séparément, mais le tout ensemble ne vaut rien; ou bien, 3° un morceau de Musique peut avoir en même tems beaucoup d'unité et beaucoup de variété; alors, c'est une véritable production de l'art, le type d'un talent distingué, et un modèle pour les artistes. Ainsi, l'unité est aussi importante que la variété.

Tout ce qui évite la monotonie appartient à la variété. Tout ce qui lie les idées d'une manière évidente, franche et naturelle, et fait qu'un morceau est un tout bien proportionné, et sans nulle hétérogénité, appartient à l'unité.

Dans les autres beaux-arts, il n'est pas difficile de démontrer ce que c'est que l'unité, parce que c'est à l'esprit qu'on parle, et que ce dernier en est le juge. Ainsi, il est facile de démontrer, par exemple, ce que c'est que l'unité de tems, de lieu et d'action, dans la poésie dramatique; on en a fixé les principes qui peuvent guider le poète d'une manière indubitable. Mais dans la Musique, qui est un art *purement sentimental*, où l'esprit seul ne peut pas être juge compétent, où tout est dicté et créé par le sentiment, où, enfin, tout dépend du sentiment, là il est presque impossible de démontrer d'avance d'une manière aussi évidente en quoi consiste la variété et particulièrement l'unité en Musique. S'il s'agit d'éviter la monotonie, il faut que le sentiment du compositeur le lui indique; s'il faut éviter de heurter l'unité, ce n'est encore que son sentiment qui puisse le lui indiquer :

unterscheiden, und ja nicht glauben, dass eine grosse Abwechslung der Einheit schaden könne. Die Abwechslung ist die Seele der Musik: sie ist für diese sentimentale Kunst das, was in den abstrakten Wissenschaften die geometrischen Verhältnisse sind.

Ein Tonstück kann haben: 1$^{\text{tens}}$ Einheit, aber keine Abwechslung: in diesem Falle ist es arm und monoton; 2$^{\text{tens}}$ kann es viele Abwechslung, aber dagegen keine Einheit haben; in dem Falle ist es nur ein, aus tausend viel farbigen Stückchen zusammengeflicktes Harlekinskleid: Diese Fetzen mögen an sich von gutem Stoffe, und in der Hinsicht einzeln genommen, ziemlich verdienstvoll seyn, aber das Ganze zusammen taugt nichts; 3$^{\text{tens}}$ endlich kann ein Tonstück zugleich viel Einheit und viel Abwechslung haben; da ist es ein wahrhaftes Kunstgebilde, der Beweis eines ausgezeichneten Talents, und ein Muster für die Künstler. Demnach ist die Einheit eben so wichtig wie die Abwechslung.

Alles was die Monotonie vermeidet, gehört zur Abwechslung. Alles was die Jdeen auf eine klare, ungezwungene, und natürliche Art an einander bindet, und bewirkt, dass ein Tonwerk ein wohlproportionirtes, ohne fremdartige, unpassende Einschiebsel geformtes Ganze bildet, gehört der Einheit.

In den andern schönen Künsten ist es nicht schwer zu beweisen, was die Einheit ist, weil man da zu dem Verstande sprechen kann, und dieser darüber der Richter ist. So ist es, z. B., leicht auf überzeugende Weise darzuthun, was in der dramatischen Dichtkunst die Einheit der Zeit, die Einheit des Ortes sey; die Grundsätze, die hier den Dichter auf unzweifelhafte Art leiten können, sind bestimmt. Aber in der Musik, die eine *rein sentimentale* (vom Gefühl abhängende) Kunst ist, wo der Verstand allein nicht als competenter Richter angesehen werden kann, wo alles von der Empfindung vorgezeichnet und erschaffen wird, wo, endlich alles vom Gefühl abhängt, — da ist es fast unmöglich, in voraus auf unwidersprechliche Weise zu bestimmen, worin die Abwechslung, und vorzüglich die Einheit der Musik besteht. Wenn es sich darum handelt, Einförmigkeit zu vermeiden, so muss das Gefühl des Tonsetzers es ihm andeuten; wenn es gilt, dass die Einheit

si son sentiment ne le lui indique pas, il aura beau l'éviter, il n'y parviendra pas. Un sentiment parfait, un goût exquis, et enfin du génie, voilà d'abord les trois choses principales qu'il faut pour éviter la monotonie (cette maladie des beaux-arts si commune de nos jours), pour trouver une variété heureuse et pour obtenir une unité parfaite.

nicht gestört werde, so ists wiederum seine Empfindung, die es ihm anzeigen kann: besitzt er diese Eigenschaft nicht, so trachtet er vergebens, diese Fehler zu umgehen. Ein richtiges Gefühl, ein feiner Geschmack und endlich das angeborne Genie, diess sind die drei Haupteigenschaften, um Monotonie, (diese in unseren Tagen so häufige Krankheit der schönen Künste,) zu vermeiden, und um eine glückliche Abwechslung mit vollkommener Einheit vereinigt, zu finden.

---

49. Anmerkung des Übersetzers. Die Maler, Bildhauer, und selbst die Dichter, sind in so fern *nachahmende* Künstler, als sie in der Natur und im Leben die Muster zu ihren Schöpfungen finden können, und dieselben nur zu verschönern und zu veredeln haben; aber diesen Vortheil entbehrt die Tonkunst: sie muss alles erst *erschaffen*; ihre Grenzen sind daher auch viel weiter ausgedehnt, und nur durch das Schönheits-Gefühl, durch Geschmack und Schicklichkeit beschränkt. Aus der *Fantasie* allein kann der Tonsetzer seine Gebilde schöpfen; aber so wie jedes Seelenvermögen zu höherer Vollkommenheit erzogen und ausgebildet werden kann, so auch die Kräfte der Fantasie, und hier ists, wo das Studium guter Muster, und das Vermögen, *seine eigenen Ideen unbefangen beurtheilen zu können*, die besten Hilfsmittel sind.

Il faut entendre souvent de beaux modèles, chercher à s'en rendre compte, les analyser avec attention et sous tous les rapports. Les productions de *Haendel*, de *Jomelli*, de *Paisiello*, de *Cimarosa*, de *Mozart*, et particulièrement de *Haydn*, sont d'excellens modèles en ce genre.

On évite la monotonie des sons, des gammes et des cadences par des modulations, mais qui soient franches et naturelles pour ne pas nuire à l'unité. Un mélange heureux de différens timbres, de diapasons, *du Forte et du Piano*, des différens rhythmes; des phrases et des périodes courtes et longues, mais symétriquement distribuées, et différentes valeurs de notes et d'intervalles bien proportionnées, entretiennent la variété.

Tout ce qui est hétérogène, soit dans les modulations, soit dans les timbres, soit dans les idées, &..., doit nécessairement heurter notre sentiment, et par conséquent nuire à l'unité.

Man muss schöne Muster oft hören, sich davon Rechenschaft zu geben suchen, und selbe in jedem Sinne mit Aufmerksamkeit zergliedern. Die Werke *Händel's*, *Jomelli's*, *Paesiello's*, *Cimarosa's*, *Mozart's*, und besonders *Haydn's*, sind vortreffliche Vorbilder in dieser Gattung.

Man vermeidet die Monotonie der Töne, der Tonarten und Cadenzen durch Modulationen, die aber glücklich erfunden und natürlich seyn müssen, um nicht der Einheit zu schaden. Eine gelungene Mischung von verschieden klingenden Instrumenten, oder Abwechslungen der hohen, mittlern, und tiefen Stimmlagen; *vom Forte und Piano*; von verschiedenen Rhythmen; von kurzen und langen Phrasen und Perioden, die aber symmetrisch vertheilt sind; und die verschiedenen Gattungen des Notenwerthes und der Intervalle, alles in gutem Ebenmass; — dieses ists, was die Abwechslung immer unterhält und steigert.

Alles fremdartige, sowohl in den Modulationen wie in der Mischung der Instrumente, und in den Ideen, &... muss natürlicherweise unser Gefühl beleidigen, und folglich der Einheit schaden.

On s'est aperçu que beaucoup d'idées différentes, entassées dans un seul morceau, nuisent plutôt à l'unité, qu'elles ne contribuent à la variété. (*) C'est par cette raison qu'on aime à revenir souvent sur ses idées, qu'on préfère de les développer, de les modifier et de les varier. Avec deux ou trois idées mères Haydn a créé des chefs-d'œuvre; pour l'imiter sous ce rapport, il faut connaître le secret de l'art. Ce n'est qu'une école excellente (mais qui est encore à créer) qui puisse le divulguer aux élèves, et les initier dans les mystères de la Mélodie et de l'Harmonie. (**)

La seule étude de la fugue (quand on y est parfaitement bien guidé) apprend 1° ce que c'est que l'unité de gammes avec toute la variété possible; 2° à bien moduler; 3° à développer ses idées et à en tirer tout le parti possible; 4° à observer l'unité la plus stricte. Si elle n'apprend pas ce que c'est que la véritable Mélodie, il n'est pas moins vrai qu'on peut parfaitement bien rapporter tous ses principes (en y ajoutant la théorie du rhythme et les coupes mélodiques) à la Mélodie, parce que celle-ci doit de même observer l'unité de gammes, et qu'elle suppose qu'on sait bien moduler, bien développer ses idées mélodiques, et en tirer parti (comme nous le verrons plus bas), et qu'elle exige l'unité la plus parfaite. Ainsi, si cette

Man hat bemerkt, dass viele verschiedenartige, in einem einzigen Stücke aufgehäufte Ideen, weit mehr der Einheit schaden, als zur Abwechslung beitragen. (*) Aus diesem Grunde ists, dass man gerne zu denselben Ideen zurückkehrt, und dass man es vorzieht, sie zu entwickeln, durchzuführen, verschiedenartig zu gestalten und zu variiren. Mit zwei oder drei Hauptideen hat Haydn seine Meisterstücke gebildet; um ihn in dieser Rücksicht nachzuahmen, muss man die Geheimnisse der Kunst kennen. Nur eine vortreffliche Schule, (die aber erst noch errichtet werden soll,) könnte sie entschleiern, und die Schüler in die Mysterien der Melodie und Harmonie einweihen. (**)

Das einzige Studium der Fuge, (wenn man dazu vollkommen gut geleitet wird,) lehrt uns: 1tens worin die Einheit der Tonarten mit allen möglichen Abwechslungen besteht; 2tens wie man gut moduliren soll; 3tens wie man seine Ideen entwickeln, und daraus alles Mögliche bilden soll; 4tens wie die strengste Einheit beobachtet werden muss. Wenn dieses Studium uns auch keine Weisung über die wahre Melodie gibt, so ist darum doch nicht minder wahr, dass man alle da vorkommenden Grundsätze, (durch Hinzufügung des Lehrgebäudes über den Rhythmus und die melodischen Formen) auf die Melodie anwenden kann, weil diese letztere ebenfalls die Einheit der Tonarten beobachten muss, und weil vorausgesetzt wird, dass man gut zu moduliren, seine melodischen Ideen wohl zu entwickeln, und sie, (wie wir weiter unten sehen werden,) gut anzuwenden verstehe, und weil sie

(*) C'est une erreur de l'ignorance de croire qu'il faut inventer sans cesse de nouvelles idées pour nous intéresser. Il est beaucoup moins difficile de les entasser de la sorte, que d'en développer deux ou trois d'une manière intéressante. Il faut savoir tirer parti de ses idées, voilà le grand point de la composition. Imaginez un homme dans la littérature qui a la faculté d'inventer des idées, mais qui les place sans raisonnement, sans convenance, sans ordre; quel singulier rôle jouera-t-il parmi les connaisseurs? N'est-ce pas à-peu-près ainsi qu'on compose la Musique aujourd'hui?

(**) HAYDN disait: „Avais-je trouvé une idée heureuse je m'efforçais alors de la conduire selon les règles de l'art; c'est précisément ce qui manque à tant de compositeurs actuels; leurs idées sont décousues et finissent à peine commencées; aussi ces compositions ne laissent-elles aucun souvenir dans le coeur." (Voyez la Notice historique sur la vie et les ouvrages de Jos. HAYDN, par Joachim LE BRETON, secrétaire perpétuel de la classe des beaux-arts de l'Institut de France).

(*) Es ist ein Fehler der Unwissenheit, zu glauben, dass man, um uns zu interessiren, unaufhörlich neue Ideen erfinden müsse. Es ist weit weniger schwer, deren eine grosse Zahl auf einander zu häufen, als zwei oder drei derselben auf eine anziehende Art zu entwickeln und durchzuführen. Man muss seine Gedanken zu benützen wissen, diess ist der grosse Punkt in der Composition. Denken wir uns einen Mann, der in der Litteratur mit Leichtigkeit Ideen findet, aber dieselben ohne Beurtheilungskraft, ohne Schicklichkeit, ohne Ordnung dahinstellt, welche sonderbare Rolle wird er unter den Kennern spielen? Wird nicht heut zu Tage die Musik beinahe auf dieselbe Art componirt?

(**) HAYDN sagte: „Wenn ich eine glückliche Idee fand, so bemühte ich mich, sie nach den Regeln der Kunst durchzuführen; und gerade diess ists, was so Vielen oder jetzigen Tonsetzer mangelt. Ihre Ideen sind zerstückelt, und endigen, nachdem sie kaum begonnen haben; auch lassen diese Compositionen keinen Nachklang im Herzen zurück." (Man sehe die historische Notiz über das Leben und die Werke Jos. HAYDN's, von Joachim LE BRETON, beständigen Secretär der Klasse der schönen Künste im Institut von Frankreich.)

production savante (la *fugue*) n'a pas d'intérêt pour le vulgaire (parce qu'elle n'est pas à sa portée), elle doit rester chère à tous les véritables artistes et amateurs. La fugue est ce qui exige l'unité la plus évidente; elle est jusqu'à présent la seule production où cette unité peut être parfaitement discutée et démontrée d'avance. C'est à l'étude de la fugue et à ce secret que les deux plus grands hommes en Musique, *Haendel* et *Haydn*, devaient une grande partie de leur talent, et que nous devons nous-mêmes une grande partie de leurs sublimes productions.

eben so die vollkommenste Einheit erfordert. Wenn also jenes gelehrte Erzeugniss, (die *Fuge*) für das grosse Publikum kein Interesse hat, weil es über dem Horizont der Menge steht, so muss es doch allen wahren Künstlern und Kunstfreunden stets werth bleiben. Die Fuge erfordert die entschiedenste unbedingteste Einheit; sie ist bis jetzt das einzige Kunstprodukt, wo diese Einheit vollkommen exartet, und voraus bewiesen werden kann. Dem Studium der Fuge und ihrer Geheimnisse verdanken die zwei grössten Männer in der Tonkunst, *Händel* und *Haydn*, einen grossen Theil ihres Talents, und wir selbst dadurch denselben einen grossen Theil ihrer erhabenen Meisterstücke.

---

50. Anmerkung des Übersetzers. Auch ist die Fuge das einzige Kunstwerk, auf welches die Mode und der, sonst stets ändernde Geschmack, keinen Einfluss ausüben, und deren streng abgeschlossene Form nie altern kann; (was leider bei den übrigen musikalischen Formen nicht der Fall ist.) Die Fugen Seb. BACH'S werden, wenn sie auch niemals erreicht oder übertroffen werden sollten, doch nie ihren Werth und ihre Wirkung verlieren.

SUR LA MANIÈRE D'EXÉCUTER LA MÉLODIE, ET SUR L'ART DE LA BRODER.

Il ne suffit pas d'inventer des Mélodies heureuses, il faut encore qu'elles soient exécutées d'une manière parfaite. S'il est difficile de les créer, il est non moins difficile de les bien rendre. Qu'on ne compare point l'art de l'exécution avec l'art de la simple déclamation: sur cent personnes qui déclameront assez bien, à peine en trouvera-t-on deux qui chantent passablement. Pour être un chanteur excellent, il faut, 1° une voix sonore et en même temps douce, flexible et agréable, et d'une étendue suffisante et égale; 2° une sensibilité profonde; 3° un goût exquis; 4° une école parfaite; 5° les organes auditifs très-exercés, fins et délicats. On peut dire que c'est un phénomène rare, lorsqu'on trouve toutes ces qualités réunies dans un seul individu. Combien de compositeurs ne sont-ils pas victimes d'une exécution sans nuances, sans goût, sans sentiment, ou enfin sans des voix qui puissent nous charmer et nous intéresser! C'est à-peu-près comme si on voulait déclamer les vers de *Racine* dans le

ÜBER DIE ART, DIE MELODIE VORZUTRAGEN, UND DIE KUNST, SIE ZU VERZIEREN.

Es ist nicht hinreichend, glückliche Melodien zu erfinden; sie müssen auch auf eine vollkommene Art vorgetragen werden. Wenn ihre Erfindung schwer ist, so ist ihre gelungene Ausführung es nicht minder. Man darf die Kunst ihres Vortrags nicht mit der Kunst der einfachen Declamation vergleichen: auf hundert Personen, die recht gut deklamiren, findet man kaum zwei, die leidlich singen. Um ein vortrefflicher Sänger zu seyn, muss man 1ens eine klangreiche und zugleich sanfte, biegsame und angenehme Stimme von hinreichendem und gleichem Umfange besitzen; 2ens eine tiefe Empfindung haben; 3ens einen feinen Geschmack, 4ens eine vollkommene Schule, 5ens ein sehr geübtes, feines und zartes Gehör besitzen. Man kann sagen, dass es eine seltene Erscheinung ist, wenn man alle diese Eigenschaften in einer einzigen Person vereinigt findet. Wie viele Tonsetzer sind die Opfer einer Ausführung ohne Ausdruck, ohne Geschmack, ohne Gefühl, und endlich ohne Stimmen, die uns reizen und interessiren können! Es ist ungefähr, als ob man *Racine*'s Verse im [illegible] Ton

patois-gascon.

Il est bien remarquable qu'aucun climat n'a produit d'aussi excellentes voix, d'aussi parfaits chanteurs et en si grande quantité que l'Italie. Mais aussi aucune nation n'a eu d'aussi excellentes écoles de chant que les Italiens. Parmi les chanteurs des deux sexes de ce climat heureux, il y en a qui, avec leur voix céleste et leur manière incomparable d'exécuter la Mélodie (comme *Farinelli*), ont renouvellé les merveilles et la puissance extraordinaire de la Musique des Grecs.

Il y a une évidence d'exécution qui, si elle pouvait être connue de tous les chanteurs, exclurait toute autre exécution: la célèbre *M^me^ Todi* serait la cantatrice de tous les siècles: les autres manières d'exécuter qui ne s'en rapprochent pas, sont de mode et passent de mode. Il serait important de connaître et de suivre généralement l'évidence d'exécution; mais, hélas! c'est aussi impossible que de répandre sur la terre entière les rayons lumineux des grandes vérités qui n'éclairent que les humbles demeures des véritables philosophes. Delà vient qu'il y a une manière de chanter en Italie, une autre en France, et une troisième en Allemagne. En Italie, on chante encore, mais on n'y chante plus tout-à-fait comme autrefois; et les bonnes écoles commencent à y dégénérer. En France, on crie toujours encore plus qu'on n'y chante. En Allemagne, on participe des deux, c'est-à-dire qu'en général on n'y crie pas trop fort, mais aussi on n'y chante pas trop bien. Du tems d'*Allegri*, *Palestrina*, *Corelli*, *Haendel*, *Leo*, *Durante*, *Marcello*, *Jomelli* jusqu'au tems de *Hasse*, on chantait de la manière la plus simple, la plus touchante et la plus noble. Le chanteur ne se permettait alors autre chose que d'employer par-ci par-là quelques *appoggiature* (ou petites notes), la trille et quelques petits agrémens mélodiques, et puis sur la pénultième ou antépénultième (c'est-à-dire à la fin de l'air) un point d'orgue;

Dialekte deklamiren wollte.

Es ist sehr merkwürdig, dass kein Klima so vortreffliche Stimmen und so vollkommene Sänger in so grosser Anzahl hervorgebracht hat, wie Jtalien. Aber keine Nation hat auch so vortreffliche Gesangschulen aufzuweisen, wie die Jtaliener. Unter den Sängern beiderlei Geschlechtes, die diesem glücklichen Himmelsstriche entsprossen sind, gibt es manche, die mit ihrer himmlischen Stimme und ihrer unvergleichlichen Art die Melodie vorzutragen, (wie *Farinelli*) die Wunder und die ausserordentliche Gewalt der griechischen Musik neuerweckten.

Es gibt eine Bestimmtheit des Vortrags, welche, wenn sie von allen Sängern gekannt werden könnte, jede andere Art von Ausführung ausschliessen würde: die berühmte *M^me^ Todi* wäre die Sängerin aller Jahrhunderte: die andern Arten der Ausführung, welche sich von dieser entfernen, sind der Mode unterworfen, und verschwinden mit ihr. Es wäre wichtig diese Bestimmtheit des Vortrags zu kennen und allgemein zu befolgen; aber ach! das ist eben so unmöglich, als dass die Lichtstrahlen der grossen Wahrheiten, die nur die bescheidenen Kammern wahrer Philosophen erleuchten, sich auf der ganzen Erde verbreiten. Daher kommt es, dass es eine Sing-Manier in Jtalien, eine andere in Frankreich, und eine dritte in Deutschland gibt. Jn Jtalien ist der Gesang noch einheimisch, aber nicht mehr völlig so wie ehemals; und die guten Schulen fangen da an auszuarten. Jn Frankreich schreyt man immer noch mehr als man singt. Jn Deutschland thut man von beiden Einiges: das heisst, man schreyt da zwar nicht allzustark, aber man singt eben auch nicht besonders gut. Zu den Zeiten des *Allegri*, *Palestrina*, *Corelli*, *Händel*, *Leo*, *Durante*, *Marcello*, *Jomelli*, bis zu der Zeit des *Hasse*, sang man auf die einfachste, rührendste und edelste Art. Der Sänger erlaubte sich nichts anders, als nur hie und da einige *Appoggiaturen* (Vorschläge), den Triller und einige melodische Verzierungen, und endlich auf der vorletzten, oder vorvorletzten Note, (also zu Ende des Gesangstückes) eine Haltung, (Orgelpunkt.)

Les compositeurs de ce tems avaient au moins autant de part que le chanteur au succès d'un air. Après cette époque la scène changea de face; et au lieu de chanter avec cette manière simple, on commença à tout broder. Les compositeurs devinrent les esclaves des chanteurs, et dans la suite, pour ainsi dire, nuls. Ils ne faisaient que des espèces de squelettes d'airs, auxquels les chanteurs donnaient la couleur et la vie, par la manière dont ils les brodaient. La nouveauté a toujours eu beaucoup d'attrait pour nous. On a été bien loin de s'apercevoir alors combien on faisait tort à la Musique d'applaudir ces espèces d'airs d'une manière aussi exaltée et aussi générale; car c'est depuis cette époque qu'il faut dater la décadence de la composition en Italie.

Die Tonsetzer jener Zeit hatten an dem Erfolg einer Arie wenigstens eben soviel Antheil als der Sänger. Nach dieser Epoche erlitt die Bühne eine Veränderung, und anstatt dieses einfachen Gesangs fing man an, Alles zu verzieren. Die Compositeurs wurden die Sklaven der Sänger, und in der Folge, so zu sagen, nichts. Sie schrieben nur eine Art Skelette von Arien, denen die Sänger Farbe und Leben durch ihre Verzierungsweise gaben. Die Neuheit hat stets für uns vielen Reiz gehabt. Man war weit entfernt, gewahr zu werden, wie grosses Unrecht man der Tonkunst zufügte, indem man diese Gesangs-Gattung mit so überspanntem und allgemeinem Beifall überhäufte; denn von dieser Epoche an schreibt sich der Verfall der Composition in Italien her.

---

51. Anmerkung des Übersetzers. Man darf nicht vergessen, dass diese Bemerkungen vor dem Jahre 1813 geschrieben wurden. Der Aufschwung, den *Rossini* und mehrere seiner Nachfolger seither der italienischen Musik gegeben haben, und die neue Richtung, welche der Geschmack überhaupt durch dieselben erhielt, begann erst mehrere Jahre später.

Comme ces airs brodés étant bien chantés ont eu toujours beaucoup de partisans, et qu'ils ont eu en même tems une influence funeste sur la composition, il ne sera pas inutile de faire les remarques suivantes:

« Lorsque quelque chose dans les beaux-arts fait plaisir d'une manière presque générale, il faut aussi qu'il ait un genre de mérite. Il n'est point sans intérêt pour l'art de savoir en quoi ce genre de mérite consiste. Rejeter une pareille chose sans examen est folie, comme c'en est une de la préférer à tout le reste.

Il ne faut non plus confondre la chose même avec l'abus qu'on en fait; car il y a toujours une grande différence entre les deux. Il faut aussi distinguer un chanteur de talent qui, avec une voix flexible et agréable, et avec un tact rare et un goût exquis brode un air, d'avec ces mauvaises charges et pitoyables caricatures qui en produisent encore de plus mauvaises. Et si le premier a, outre cela, assez d'esprit pour placer ses broderies bien

Da diese verzierten Gesänge, gut gesungen, immer zahlreiche Bewunderer gefunden haben, und bei dem betrübenden Einfluss, den sie zugleich auf die Composition ausübten, wird es nicht unnütz seyn, folgende Bemerkungen über dieselben zu machen:

Wenn irgend etwas in den schönen Künsten ein beinahe allgemeines Vergnügen erweckt, so muss es auch irgend eine verdienstliche Eigenschaft haben. Es ist für die Kunst nicht uninteressant, zu wissen, worin dieses Verdienstliche besteht. Etwas dieser Art ohne Untersuchung zu verwerfen, wäre Thorheit, so wie es eine ist, es allem andern vorzuziehen.

Auch muss die Sache selber nicht mit dem Missbrauch verwechselt werden, den man davon macht; denn zwischen beiden ist überall ein grosser Unterschied. Man muss auch einen talentreichen Sänger, der mit geläufiger und angenehmer Stimme, mit seltenem Schicklichkeitsgefühl, und mit feinem Geschmack ein Gesangstück verziert, wohl von den schlechten Überladern und erbärmlichen Karrikaturen unterscheiden die noch Schlechteres hervorbringen. Und wenn der erste überdiess noch genug Verstand besitzt, seine

à propos, il ne faut pas le confondre avec ces derniers qui les emploient à tort et à travers.

Il est naturel à l'homme d'admirer des difficultés vaincues, lorsqu'il croit s'en apercevoir; mais si ces difficultés sont en même tems accompagnées de charme, l'admiration augmente et se change fort souvent en enthousiasme. J'ai été plusieurs fois témoin de cet enthousiasme général, et je dirai franchement que j'y ai participé.

Un chanteur, pour nous intéresser de la sorte, doit avoir; 1° une voix agréable, flexible et propre à cette manière de chanter; 2° un goût fin et un tact délicat; 3° il faut qu'il ait vaincu sous ce rapport beaucoup de difficultés par un long exercice; qu'il ait acquis l'art de broder correctement. On conviendra que toutes ces qualités réunies dans un seul individu sont fort rares. Les simples sons d'une belle voix ont déjà beaucoup d'attrait pour nous. Quand ensuite ces sons sont partagés et divisés en différentes valeurs des notes, dans une mesure régulière, en cadences symétriquement distribuées, en gammes régulières et bien enchaînées, en rhythmes et périodes bien proportionnés; et quand enfin tout ceci est accompagné d'une harmonie simple et douce, le charme doit nécessairement devenir irrésistible.

Je placerai ici les trois morceaux suivans (tels que je les ai entendus broder par un habile chanteur italien), avec l'original au-dessus, pour être en état de comparer les deux ensemble. Ce virtuose a eu la complaisance de me les chanter en particulier, pour pouvoir les noter avec plus de sûreté. Ils peuvent servir aux compositeurs comme exemples d'airs faits pour être brodés, (*) et aux chanteurs

Verzierungen zu rechter Zeit anzubringen, so muss man ihn nicht mit Jenen verwechseln, die solche in kreuz und quer anwenden.

Es ist dem Menschen angeboren, überwundene Schwierigkeiten zu bewundern, wenn er deren gewahr zu werden glaubt; aber wenn diese Schwierigkeiten zugleich reizend sind, so steigt die Bewunderung und wird oft zum Enthusiasmus. Ich war oft Zeuge dieses allgemeinen Enthusiasmus, und ich gestehe offen, dass ich ihn theilte.

Wenn ein Sänger uns auf diese Weise interessiren soll, so muss er 1tens eine angenehme, geläufig ausgebildete und zu dieser Manier besonders geeignete Stimme haben; 2tens einen feinen Geschmack und zartes Gefühl für das Schickliche besitzen; 3tens muss er in dieser Hinsicht durch lange Übung viele Schwierigkeiten überwunden, und die Kunst erlangt haben, musikalisch richtig zu verzieren. Man wird zugeben, dass alle diese Eigenschaften in einer Person vereinigt zu sehen, sehr selten ist. Schon die einfachen Töne einer schönen Stimme sind für uns von unendlichem Reize. Wenn nun noch diese Töne in Noten von verschiedenem Werthe vertheilt sind, in regelmässig strengem Zeitmasse, in symmetrisch geordneten Cadenzen, in regelmässigen und wohlverbundenen Tonarten und Skalen, in gut proportionirten Rhythmen und Perioden vorgetragen werden, und wenn endlich alles dieses von einer einfachen und sanften Harmonie begleitet wird, so muss der Zauber allerdings unwiderstehlich seyn.

Ich werde hier folgende 3 Gesangstücke (so wie ich sie von einem ausgezeichneten Sänger verzieren hörte,) mit dem obenstehenden Original beifügen, um zwischen beiden vergleichen zu können. Dieser Künstler hatte die Gefälligkeit, sie mir noch besonders vorzusingen, um sie mit mehr Gewissheit aufsetzen zu können. Sie können den Tonsetzern als Beispiele von Arien dienen, die der Verzierung fähig sind, (*) so wie den Sängern

(*) D'autant plus que ces broderies ne sont autre chose que des variations de la Mélodie, que les compositeurs eux-mêmes peuvent souvent employer avec succès, comme Haydn l'a fait dans la plus grande partie de ses ANDANTE; car enfin, il faut convenir qu'une Mélodie bien variée, reste toujours de la Mélodie, parce qu'on y conserve le même rhythme, les mêmes cadences, les mêmes périodes et les mêmes coupes mélodiques.

(*) Um so mehr, als diese Verzierungen nichts anders sind, als Variationen der Melodie, welche die Tonsetzer selber oft mit Erfolg anwenden können, wie Haydn in dem grössten Theil seiner ANDANTE'S that; denn man muss allerdings zugeben, dass eine gut variirte Melodie, doch noch immer Melodie bleibt, weil man da denselben Rhythmus, dieselben Cadenzen, dieselben Perioden und selbst die selben melodischen Rahmen beibehält.

comme un exemple d'exécution de ce genre.

als Beispiele der Ausführung in dieser Manier.

AIR DE CIMAROSA.
ARIE VON CIMAROSA.

Mélodie simple.
Einfache Melodie.

mélodie ornée par le chanteur.
Melodie vom Sänger verziert oder variirt.

avec ‖ on la 2de fois en prenant le motif
Da capo après la 2de Période.
variirt, indem das Motif nach
2ten Periode wieder Da capo vorkommt.

Largo.

("Ah, serena il mesto ciglio.")

½ Cad.

Fin de la 1re et 3me Période.
Ende der 1ten und 3ten Periode.

Cad. part.
Voll. u. Cad.

2de Période. (*)
2te Periode. (*)

(*) Comme cette 2de Période n'a point répétée, elle ne peut être que très variée.



N° 2. { AIR DE GIORDANELLO. / ARIE VON GIORDANELLO. ("Partirò dal caro bene.")

Largo.

Mélodie simple.
Einfache Melodie.

1re manière de la broder ou de la varier.
1te Art der Verzierung oder Variation.

2de manière de la varier.
2te Art der Variation.





N°3. DE LAMPARELLI. / VON LAMPARELLI.

(« Se costante ognor l'amai. »)

Largo.

Original.
Original.

Variation du Motif.
Variation des Thema.

Variation du Dacapo.
Variation des da Capo.





(*) Le chanteur avait un diapason parfait de [bass clef] jusqu'à [treble clef]

(**) Quoique cet Allegro commence en levant, le chanteur n'en prenait la mesure suivante en continuant jusque là son point d'orgue, ce qui faisait un effet admirable.

(*) Der Sänger hatte einen vollkommenen Umfang von [bass clef] bis [treble clef]

(**) Obwohl dieses Allegro mit einem Aufstreich begann, so trat der Sänger doch nicht eher in dieses Tempo als am nächsten Takte, indem er bis dahin die Haltung fortsetzte, was einen erstaunenswerthen Effekt hervorbrachte.

OBSERVATIONS POUR LES COMPOSITEURS ET LES CHANTEURS, SUR CES TROIS AIRS.

1º On ne varie ou brode de la sorte, que dans les mouvemens fort lents (et dans la mesure à quatre tems, qui est la plus large); c'est pourquoi je n'ai point mis les *allegro* qui terminent ces airs. 2º La coupe de ces *adagio* doit être dans la petite coupe ternaire, que les Italiens appellent *rondeau*. 3º Comme dans ce rondeau le motif est répété (parce qu'on le reprend *da capo* pour la troisième période,) les chanteurs habiles le varient la seconde fois avec d'autres nuances que la première. 4º La Mélodie en doit être large et simple, autant que possible de la part du compositeur, le rhythme rigoureusement observé, et les cadences fortement prononcées. 5º Le chanteur doit strictement observer les cadences, et ne point les altérer et les changer en brodant, c'est-à-dire ne point faire d'une demi-cadence une cadence parfaite, et *vice versâ*, on ne point les effacer, ce qui est une faute impardonnable. Il faut enfin qu'on reconnaisse dans ces broderies le type de la Mélodie du compositeur, et particulièrement du rhythme. Tout chanteur habile doit observer ces principes importans. 6º La première période (ou le motif.) qui ne peut jamais être trop longue, ne se fait que dans les cordes de la tonique, et n'est accompagnée que de l'harmonie la plus simple possible, c'est-à-dire que d'accords parfaits majeurs et mineurs, et de la septième dominante, lesquels ne doivent pas se succéder rapidement. Tous ces accords doivent être pris dans la gamme peiontive; car comment supposer que des chanteurs qui n'ont en général de mérite que leurs voix, puissent broder exactement une Mélodie accompagnée d'une harmonie savante et recherchée, et qui moduleraît sans cesse? Ce ne serait que d'un compositeur habile qu'on pourrait attendre quelque chose de pareil. C'est aussi par cette même raison qu'on préfère de composer ces airs dans le ton majeur, parce qu'il est plus difficile de broder dans le ton mineur.

BEMERKUNGEN ÜBER DIESE DREI GESANGSTÜCKE, FÜR TONSETZER UND SÄNGER.

1tens Man varirt (oder verziert) auf diese Art nur in sehr langsamen Zeitmasse, (und im $\frac{4}{4}$ Takt, da er der breiteste ist,) daher habe ich die *Allegro's*, welche diese Arien beschliessen, nicht beigefügt. 2tens Der Rahmen dieser *Adagio's* soll der kleine dreitheilige seyn, den die Italiener *Rondo* nennen. 3tens Da in diesem Rondo das Motif wiederhohlt wird (weil man es, als dritte Periode, *da Capo* nimmt,) so variren es geschickte Sänger das zweitemal mit andern Schattirungen als das erstemal. 4tens Die Melodie desselben muss vom Tonsetzer möglichst breit und einfach angelegt seyn, der Rhythmus streng beobachtet, und die Cadenzen kräftig ausgesprochen werden. 5tens Der Sänger muss die Cadenzen genau beobachten, und selbe, indem er sie verziert, nicht verändern und verwechseln, das heisst, er darf aus einer $\frac{1}{2}$ Cadenz keine vollkommene, und umgekehrt, machen, und sie auch nicht verwischen, (undeutlich machen), was ein unverzeihlicher Fehler ist. Auch muss man in diesen Verzierungen den Grundgesang (Typus) der Melodie des Compositeurs, und vorzüglich ihren Rhythmus stets erkennen. Jeder gebildete Sänger muss diese wichtigen Grundsätze wohl beobachten. 6tens Die erste Periode (oder das Motif), welche nie zu lang seyn kann, bleibt stets in den Tönen der Tonika, und wird nur von der möglichst einfachsten Harmonie, nähmlich nur von den vollkommenen *dur*- und *moll*-Dreiklängen und der Dominanten-Septime begleitet, welche nicht zu rasch nach einander folgen dürfen. Alle diese Accorde müssen aus der Grundtonleiter genommen werden; denn wie kann man voraussetzen, dass Sänger, welche gemeiniglich kein anderes Verdienst als das ihrer Stimme haben, eine mit gelehrten und gesuchten, stets modulirenden Harmonien begleitete Melodie immer musikalisch richtig zu verzieren im Stande seyn? Nur von einem erfahrenen Tonsetzer könnte man etwas ähnliches erwarten. Auch geschieht es aus dieser Ursache, dass man solche Gesänge lieber in *Dur*-Tonarten componirt, weil in *Moll*-Tonarten schwerer zu verzieren ist.

7° La seconde période, qui ne se fait que pour revenir à la première, doit un peu moduler, au moins dans la dominante. C'est aussi cette seconde période que les chanteurs brodent beaucoup moins par rapport à ces modulations qui les gênent. Mais comme ils sentent qu'un *largo* de cette longueur ne peut rester constamment dans le même ton, il faut bien se plier à cela. 8° On aime à s'arrêter dans ces airs à la fin de la seconde période, sur l'accord parfait ou sur la septième dominante, pour donner occasion de faire un point d'orgue et de faire un conduit.

Si ces sortes d'airs brodés ont, d'une part, fait beaucoup de plaisir, d'un autre côté ils ont fortement nui à l'art, particulièrement chez les Italiens, qui ne font maintenant que se répéter sans cesse. La raison en est que les compositeurs étaient obligés de sacrifier l'art au caprice, à l'incurie et à la frivolité, en ne composant que des airs faits pour être brodés par des chanteurs qui n'avaient qu'à-peu-près deux modulations et deux accords dans l'oreille, et ne pouvaient pas broder sur d'autre harmonie et d'autres modulations. Les compositeurs en marchant de la sorte, ont oublié les ressources immenses de leur art, et ont laissé dégénérer l'école italienne; ensorte qu'ils tournent maintenant dans un cercle fort étroit où ils ne font que se répéter sans cesse. Beaucoup de monde y compose, ignorant ce que c'est que la composition (ce qui arrive aussi de nos jours dans d'autres pays). Les *Leo*, *Durante*, *Jomelli*, *Majo*, ont disparu depuis long-tems.

Les chanteurs, à l'époque de cette décadence, ne voulaient plus que des airs à broder; et l'on peut dire que depuis près de quarante ans nous vivons dans l'époque de la broderie musicale, dont les trois airs que nous venons de citer peuvent donner une idée désormais, et servir de tradition à l'histoire de cet art: car, il est à présumer que cette manière de chanter, par l'abus qu'on

7tens Die zweite Periode, die nur gebildet wird um wieder zur ersten zurück zu kommen, soll ein wenig, wenigstens in die Dominante, moduliren. Auch wird diese zweite Periode von den Sängern, wegen diesen verhindernden Modulationen, weniger verziert. Aber da sie fühlen dass ein *Largo* von dieser Länge nicht immer in derselben Tonart bleiben kann, so müssen sie sich dem fügen. 8tens Man verweilt gerne am Ende der 2ten Periode dieser Gesangstücke, sey es auf dem vollkommenen Dreiklange oder auf der Dominanten-Septime, um Gelegenheit zu einer Haltung, (Orgelpunkt) und zu einem Führer zu geben.

Wenn diese verzierte Gesangsgattung von einer Seite viel Vergnügen erweckt, so hat sie andrerseits der Kunst sehr geschadet, und zwar besonders bei den Italienern, die sich jetzt nur mannhörlich zu wiederholen im Stande sind. Der Grund davon ist, dass die Tonsetzer genöthigt waren, die Kunst den Launen, der Sorglosigkeit und der Gemeinheit aufzuopfern, indem sie nur Gesangstücke schrieben, die für die willkührlichen Verzierungen der Sänger berechnet waren, für Sänger, welche nur beiläufig zwei Modulationen und zwei Accorde im Gehör habend, auf keine tieferen Harmonien und Modulationen ihre Zier-Formen anzuwenden im Stande waren. Auf diesem Wege vergassen die Tonsetzer die unnöthigen Hilfsmittel ihrer Kunst, und liessen die italienische Schule ansarten; dergestalt, dass sie sich nun in in einem sehr engen Umkreis bewegen, und nur zu wiederhohlen vermögen. Viele componiren da, ohne zu wissen, was Componiren heisst, (was freilich heut zu Tage auch in andern Ländern geschieht). Die *Leo*, *Durante*, *Jomelli*, *Majo*, sind seit lange verschwunden.

Die Sänger wollten, in dieser Epoche des Verfalls, nur der Verzierung fähige Gesänge haben; und man kan behaupten, dass seit beiläufig 40 Jahren, (ungefähr von 1770 bis 1810) wir in der Epoche der musikalischen Verzierungen lebten, wovon die oben angeführten drei Gesangstücke nun eine Idee geben, und als Überlieferung in der Kunstgeschichte gelten können: denn es ist zu vermuthen, dass diese Gesangsweise wegen dem damit

on l'ait, passera de mode, ou au moins se restreindra dans des bornes raisonnables, qui seraient d'employer ces airs fort rarement, et en faveur d'une voix excellente et fort propre à l'exécuter; de ne les confier enfin qu'à des chanteurs d'un goût exquis, et de ne les placer qu'à propos. Dans ce cas, on pourrait les envisager comme un genre particulier d'airs, et les distinguer des autres, en les nommant *airs à broder*. (*)

Mais le compositeur qui fait un pareil air, ne peut-il le broder lui-même, et le faire dans ce cas sur une harmonie et avec des modulations plus riches? Oui, s'il ne compose que pour la Musique instrumentale; mais, je lui conseille de s'en garder, s'il a envie de le faire pour la voix. D'abord, un compositeur n'est pas un chanteur; ce qu'il composera pour sa voix, ou avec sa voix, ne convien-dra ni au talent ni à la voix du chanteur habile. Les broderies *prescrites* sont ensuite presque toujours mal exécutées. Un chanteur de talent les fait le plus souvent par inspiration, ce qui vaut toujours mieux dans ce cas que la recherche du compositeur. Le chanteur les arrange d'après la nature de sa voix et de son diapason, et les modifie souvent; tout cela est perdu, si le compositeur le prescrit.

Dans les airs de bravoure (autre espèce d'airs), qui sont composés de la Mélodie simple et de traits ou roulades, qui de même doivent se rapprocher de la Mélodie, en y observant le rhythme et par conséquent les cadences, le compositeur doit tout prescrire: tant pis pour lui s'il n'en a pas le talent!

getriebenen Missbrauch, aus der Mode kommen, oder wenigstens in vernunftgemässere Grenzen zurückziehen wird, welche darin bestünden, diese Gesangsgattung nur sehr selten, und nur zu Gunsten ausgezeichneter, dieser fähiger Stimmen anzuwenden; selbe ferner nur den Sängern von gebildetem Geschmack anzuvertrauen und sie endlich nur am geeigneten Orte anzubringen. In diesem Falle könnte man sie als eine eigene Gattung von Gesangstücken ansehen, und durch die Benennung *Verzierungsgesänge*, von den andern unterscheiden. (*)

Aber kann der Tonsetzer, indem er eine solche Arie schreibt, sie nicht selber verzieren, und solches in diesem Falle auf dem Grunde reicherer Harmonie und mit mannigfacheren Modulationen thun? Ja, wenn er nur für Instrumentalmusik komponirt; aber ich rathe ihm sich davor zu hüthen, wenn er für die Menschenstimme schreibt. Fürs erste ist der Tonsetzer kein Sänger; das was er für seine Stimme, oder mit seiner Stime componiren wird, dürfte weder dem Talent noch der Stimme des geschickten Sängers zusagen. Die *vorgeschriebenen* Verzierungen werden überdiess fast immer schlecht vorgetragen. Ein talentvoller Sänger macht sie meistens aus augenblicklicher Eingebung, was in diesem Falle stets besser als das Gesuchte des Componirens ist. Der Sänger bildet sie sich nach der Natur seiner Stimme und ihres Umfangs, und ändert sie auch oft; alles dieses geht verloren, wenn der Tonsetzer sie vorschreibt.

In den *Bravour-Arien*, (einer andern Gattung von Gesangstücken, welche aus der einfachen Melodie, und aus Figuren und Passagen (Läufen &c.) bestehen, die ebenfalls sich der Melodie nähern müssen, indem da der Rhythmus und folglich auch die Cadenzen zu beobachten sind.) nuss der Compositeur alles vorschreiben: desto schlimmer für ihn, wenn er dazu das Talent nicht hat.

(*) Pour l'histoire de la Musique et l'intérêt de l'exécution, il serait important de tracer par la notation les différentes époques dans le goût du chant et l'art des broderies, employés par les virtuoses célèbres, afin de comparer leurs méthodes entr'elles et de choisir celles qui appartiennent aux meilleures écoles et au goût le plus pur. Quel intérêt pour les artistes et les amateurs de comparer la méthode d'un FARINELLI, d'une DURASTANTI, d'une FAUSTINA, d'une GABRIELLI, d'un TODI, d'un CAFFARELLI, etc.!

(*) Es wäre für die Geschichte der Musik, und zum Vortheil der Ausübung wichtig, die verschiedenen Epochen des Geschmack's im Gesang und der Verzierungskunst, so wie selbe von berühmten Virtuosen angewendet wurden, zu bezeichnen, um ihre verschiedenen Gesangsweisen miteinander zu vergleichen, und jene auszuwählen, die den besten Schulen und dem reinsten Geschmack angehören. Welches Interesse würde für Künstler und Liebhaber die Vergleichung der Methoden eines FARINELLI, einer DURASTANTI, einer FAUSTINA, einer GABRIELLI, einer TODI, eines CAFFARELLI, etc. haben!

52. Anmerkung des Übersetzers. Diese Bravour-Compositionen, in welchen grosse, glänzende und dankbare Schwierigkeiten bis zu einem gewissen, die ästhetischen Forderungen nicht überschreitenden Masse gehäuft werden dürfen, und die in der Gesangmusik schon lange eine eigene Gattung bildeten, sind in der neueren Zeit auch in der Instrumentalmusik, (besonders auf dem *Pianoforte*) zu einem besonderen Kunstzweige ausgebildet worden, der von Seite jedes Tonsetzers besondere Beachtung verdient. Man kann dieser Gattung das Verdienst nicht absprechen, dass sie durch grössere Vervollkommnung der mechanischen Fertigkeit auf den meisten Instrumenten zu einer grossen Erweiterung der Grenzen der ausübenden Tonkunst, und zur Vervollkommnung der Instrumente selber, (vorzüglich des *Pianoforte*) sehr viel beitrug, und dadurch auch den Tonsetzern ein weit grösseres Feld zur Erfindung und Durchführung ihrer Ideen eröffnete. Dass auch hier, (wie überall,) der Missbrauch von der verständigen, effektvollen Anwendung zu unterscheiden ist, versteht sich von selber. Übrigens ist in diesem Fache der gelungene Tonsatz gewiss nicht minder schwer und verdienstlich, als in jeder andern Gattung; denn nebst vielen andern Bedingungen muss derjenige, der für ein Instrument Bravoursätze schreibt, der Ausübung auf diesem Instrumente in hohem Grade mächtig seyn. So z. B. wird selbst der talentreichste Tonsetzer nicht im Stande seyn, ein gutes, (das heisst, ein dankbar-brillantes) *Violinconcert* zu schreiben, wenn er die Violine nicht selber bis zur Virtuosität gut zu spielen weiss.

Quant aux Mélodies variées dans la musique instrumentale, où un compositeur doit tout créer, où il peut employer en même tems toutes les ressources de son art, je ne puis que le renvoyer aux ouvrages de *Haydn*, et lui conseiller de les analyser et de les étudier sans cesse. Une Mélodie, par toutes ces ressources-là, peut être variée à l'infini. Cet objet pourrait fournir la matière d'un gros volume. La manière avec laquelle les Italiens exécutent leur récitatif obligé (ils le chantent et ne le déclament point comme en France) pourrait donner lieu à un nouveau genre d'airs, qui n'existe pas, et qui deviendrait fort piquant dans de certaines situations théâtrales.(*)

Was die varirten Melodien in der Instrumental-Musik betrifft, wo der Compositeur alles erfinden muss, wo er zugleich alle Hilfsmittel seiner Kunst anwenden kann, so kann ich den Schüler nur auf *Haydn's* Werke verweisen, und ihm rathen, sie unausgesetzt zu zergliedern und zu studieren. Eine Melodie kann, mit allen diesen Hilfsmitteln, ins Unendliche varirt werden. Dieser Gegenstand allein könnte eine grosse Abhandlung ausfüllen. Die Art, wie die Italiener ihre obligaten Recitative vortragen, (indem sie selbe singen, und nicht, wie in Frankreich, nur deklamiren,) könnte die Idee zu einer neuen, noch nicht existirenden Gattung von Gesangstücken geben, welche bei gewissen theatralischen Situationen sehr anziehend werden dürften.(*)

(*) Le récitatif obligé, comme on l'exécute en Italie, tient à-peu-près le milieu entre la mélodie, la déclamation musicale ou le récitatif simple. Mais comme ses phrases ne sont ni mesurées ni rhythmées, il est impossible de les retenir, quoiqu'elles aient souvent beaucoup d'effet. Tout ce qui n'est pas rhythmé se retient difficilement. C'est pourquoi l'air de PICCINI: (Ah! que je fus bien inspirée) ne se grave point dans notre mémoire, même après l'avoir entendu plusieurs fois, si l'on excepte pourtant les trois ou quatre premières mesures du motif. Par cette même raison, beaucoup d'airs à peine rhythmés de HASSE et d'autres compositeurs célèbres de leur tems, n'ont ni assez de charme, ni assez d'intérêt pour nous, parce que PAISIELLO, MARTIN (auteur de la Cosarara), CIMAROSA, HAYDN, MOZART, etc: nous ont habitué à des mélodies bien rhythmées et par cela même incomparablement plus heureuses. De là il suit aussi que le plain-chant qui, dans son origine n'avait ni mesure ni rhythme, n'est point de la Mélodie. Et s'il a produit quelques effets du tems de Saint-AMBROISE et du pape GRÉGOIRE, il ne faut point s'en étonner.

(*) Das obligate Recitativ, wie man es in Italien vorträgt, hält ungefähr die Mitte zwischen der Melodie, der musikalischen Deklamation, und dem einfachen Recitativ. Aber da seine Phrasen weder in Takte noch in Rhythmen eingetheilt sind, so ist es unmöglich, dass sie dem Zuhörer im Gedächtniss und im Gehör bleiben, obwohl sie oft sehr wirkungsreich sind. Alles, was nicht rhythmisch geordnet ist, behält man schwer. Daher bleibt die Arie des PICCINI (Ach! wie war ich begeistert) nur in unserem Gedächtniss, selbst nach oftmaligem Hören, wenn man jedoch die 3 oder 4 ersten Takte des Motifs ausnimmt. Aus demselben Grunde haben viele, wenig rhythmischen Gesänge des HASSE und anderer berühmten Tonsetzer damaliger Zeit, für uns weder genug Reiz noch Interesse, weil PAESIELLO, MARTIN (Verfasser der Cosarara), CIMAROSA, HAYDN, MOZART, etc: uns an Melodien gewöhnt haben, die wohl rhythmisirt, und eben darum ohne Vergleich ansprechender sind. Hieraus erklärt sich auch, dass der CHORAL, welcher ursprünglich weder Takt noch Rhythmus hatte, auch aller Melodie entbehrt. Und man muss nicht darüber erstaunen, wenn er zur Zeit des heiligen AMBROSIUS und des Pabstes GREGOR einige Wirkungen hervorbrachte.

Ce genre serait de faire dialoguer le chant avec l'orchestre par des phrases entières ou des rhythmes bien proportionnés (et par conséquent mesurés), et d'accompagner la voix à-peu près comme dans le récitatif simple. Dans ce cas, le chanteur aurait une nouvelle occasion de broder ces phrases mélodiques, s'il en possédait le talent.

Diese Gattung bestünde darin, dass in vollständigen Phrasen und gleichmässigen Rhythmen, (die also in Takte eingetheilt wären), der Gesang mit dem Orchester *dialogisiren*, (das Recitativ fortführen) würde, wobei die Gesangstimme ungefähr so wie bei dem einfachen Recitativ zu begleiten wäre. In diesem Falle hätte der Sänger neue Gelegenheit, diese melodischen Phrasen zu verzieren, wenn er das Talent dazu besitzt.

OBSERVATIONS SUR LES AIRS NATIONAUX.

Il est impardonnable de n'avoir pas fait encore un recueil de chansons nationales, au moins de celles des pays civilisés. On sait qu'il y en a de fort originales et intéressantes, qui peignent en même tems le goût, le caractère et les mœurs des nations.

Les académies instituées pour encourager les sciences et les beaux-arts, devraient s'occuper de la Musique aussi bien que des autres branches de la littérature. Les rapports intimes et l'analogie frappante entre la Mélodie et entre la Poésie et l'Eloquence donnent à la première tous les droits d'aspirer à cet honneur, d'autant plus que par-là ces deux arts pourraient tirer de grands avantages de la Musique. Nombre de propositions pourraient être faites sous ce rapport, qui ne sont point encore résolues, et dont l'existence même est un problême. D'autres recherches, non moins importantes touchant la Musique exclusivement, seraient de même à faire et à vérifier, pour l'enrichir. Que diraient les Grecs, qui considéraient la Musique comme le premier des arts, s'ils étaient

BEMERKUNGEN ÜBER DIE NATIONAL-GESÄNGE.

Es ist unverzeihlich, dass noch keine Sammlung von Nationalgesängen, (wenigstens der civilisirten Länder,) veranstaltet worden ist. Man weiss, dass es deren sehr originelle und interessante gibt, die zugleich den Geschmack, den Charakter und die Sitten der Nationen abspiegeln.

Die akademischen Anstalten zur Aufmunterung der Wissenschaften und der schönen Künste sollten sich mit der Musik eben so wohl wie mit den andern Zweigen der Litteratur beschäftigen. Die so innigen Beziehungen und die auffallende Ähnlichkeit zwischen der Melodie und der Dicht- und Redekunst geben der ersten alles Recht, dieser Ehre nachzustreben, um so mehr als dadurch die andern zwei Künste von der Tonkunst grosse Vortheile ziehen könnten. Wie viele Aufgaben könnten in diesem Betracht gemacht werden, wovon noch keine gelöst wurde und deren Existenz viel leicht noch zweifelhaft ist! Wie viele Untersuchungen, die, nicht minder wichtig, die Musik ausschliesslich betreffen, wären zu ihrer Bereicherung zu machen oder zu berichtigen! Was würden die Griechen, welche die Tonkunst, die Erste aller Künste nannten, sagen, wenn

---

Connaissait-on alors d'autre Mélodie? Encore faut-il observer qu'on la chantait avec des repos très-longs, et qu'on n'observait pas dans les vers lyriques; et par-là on la phrasait, ce qui lui donnait un certain degré d'intérêt, quoique ces phrases ne fussent pas rhythmées. De nos jours on a imaginé de plaquer le plain-chant par une Harmonie lourde et prodigue en dépit de l'effet, mais elle n'est qu'harmonique. Delà il suit encore qu'une période rhythmée conduit insensiblement à une véritable Mélodie, que la prose ne peut jamais obtenir, quoiqu'il soit très-facile de l'attacher à quelconque Musique, quand il ne s'agit point de Mélodie.

Kannte man denn damals andere Melodien? Noch muss bemerkt werden, dass man ihn in Italien mit häufigen Ruhepunkten sang, was in den andern Liturgien nicht statt findet, und dadurch wurde er in Phrasen abgetheilt, was ihm einige Interesse gab, obwohl diese Phrasen nicht rhythmisirt waren. Heut zu Tage weiss man den CHORAL mit einer schönen Harmonie zu begleiten, und dadurch die solle Wirkung hervorzubringen, gabze diese Wirkung ist nur harmonisch. Man bemerkt noch, dass nur eine rhythmische Periode allein für die Melodie geeignet ist, und dass die gewöhnliche Prosa diese nie erreichen kann, obwohl es sehr leicht ist, jede beliebige Prosa an Musik zu setzen, wenn keine Melodie dabei angestrebt

nos juges, et s'ils apprenaient que cet art si intéressant, dont les principes entrent dans tant de nos opérations morales, est en quelque sorte proscrit de nos sociétés savantes, et abandonné à une espèce de mécanisme avec lequel nous l'exerçons uniquement?

Un recueil d'airs nationaux doit intéresser, non-seulement les artistes, mais encore les gouvernemens: car il est reconnu qu'il n'est rien de plus facile que de gagner l'amitié d'une nation en lui exécutant ses propres airs (auxquels chacune tient aussi fortement qu'à ses lois et à sa religion), avec la manière, les mouvemens, les caractères, les nuances dont elle a l'habitude de les chanter. Pour cet effet, il faudrait choisir des musiciens fort habiles, et qui seraient en état de noter ces airs sur les lieux mêmes avec toutes leurs particularités, et d'indiquer la manière la plus juste de les exécuter. Ces airs devraient être appris aux élèves dans des écoles consacrées à cet enseignement, et exécutés tous les ans en public, sous la direction des musiciens dont nous venons de parler. Le public y prendrait le plus vif intérêt, surtout quand on le préviendrait par un programme que cet air appartient à telle nation. Ajoutez que cela serait aussi très-important pour la musique dramatique, afin de lui donner la véritable couleur locale.

sie vernähmen, dass diese so interessante Kunst, deren Grundsätze auf so viele unserer moralischen Verrichtungen Einfluss haben, noch gewissermassen von unseren gelehrten Gesellschaften ausgeschlossen, und einer Art von mechanischen Handwerken beigesellt wird, in deren Kreise sie sich fast durchgehends bewegen muss!

Eine Sammlung von National-Gesängen soll nicht nur für die Künstler, sondern selbst für die Regierungen wichtig seyn: denn es ist anerkannt, dass durch nichts die Freundschaft einer Nation leichter gewonnen wird, als wenn man die ihr eigenthümlichen Gesang- und Tonstücke, (an welchen jede so stark, wie an ihren Gesetzen und an ihrer Religion hängt), mit allen den Eigenheiten des Tempo, der Charakteristik, des Vortrags ausführt, mit denen sie selbst dieselben vorzutragen gewohnt ist. Zu diesem Zwecke müssten sehr gewandte Tonkünstler ausgewählt werden, welche im Stande wären, diese Gesänge an Ort und Stelle mit allen ihren Eigenthümlichkeiten aufzusetzen, und die richtigste Art ihres Vortrags anzuzeigen. Diese Gesänge müssten den Schülern in den Musikschulen einstudirt, und jährlich vor dem Publikum unter der Leitung der oben bezeichneten Tonkünstler vorgetragen werden. Das Publikum würde daran den lebhaftesten Antheil nehmen besonders wenn in den Ankündigungen angezeigt würde, welcher Nation jeder Gesang angehört. Auch ist nicht zu vergessen, dass dieses für die dramatische Musik sehr wichtig wäre, um ihr stets die wahre örtliche Färbung zu geben.

---

53. Anmerkung des Übersetzers. In den letzten Jahren ist hierin wohl Manches gethan worden. Oestreichische, russische, schottische, und andere National-Lieder sind in mehreren Sammlungen, freilich nicht immer mit musikalisch-kritischer Sonderung, ans Licht getreten; und viele grosse Tonsetzer (selbst *Beethoven* in seinen grossen 3 Violin-Quartetten op: 59, wo er original-russische Motive einwebte,) haben, indem sie solche Thema's zu *Rondo's*, *Variationen*, &... verarbeiteten, und selbst in Opern oft mit Glück anbrachten, dieselben dem Publikum zum Theil bekannt gemacht. Aber derjenige Musikverleger würde sich ein grosses Verdienst erwerben, der eine möglichst vollständige und korrekte Sammlung solcher Motive *aller* Nationen, und besonders der, uns in dieser Hinsicht noch lange nicht genug bekannten *südlichen* Länder, wie Spanien, Portugall, Italien, &.. zu veranstalten im Stande wäre.

SUR LA MANIÈRE DE DÉVELOPPER UN MOTIF, ET SUR LA CRÉATION DES MARCHES MÉLODIQUES.

Cette matière, qui est encore de nos jours un secret, comme tant d'autres, mérite un examen particulier.

Développer veut dire en Musique tirer un grand parti d'une idée, d'une phrase, d'un motif ou d'un thême.

Entrons en matière, et prenons le premier motif qui se présente à nous, p.e., le motif suivant de Mozart,

Thême, ou Motif.

MOZART.



pour expliquer ce que nous avons à dire sur cet objet important.

Un motif quelconque se laisse diviser en différentes phrases ou en différens dessins, qui sont plus ou moins longs suivant le thême. Ainsi ce thême de Mozart donne d'abord les trois dessins suivans:



Le premier et le second dessins se laissent encore diviser en quatre dessins plus petits, p.e.



Ajoutons à ces derniers la septième mesure du thême, ce qui donne un dessin de plus, p.e.



Outre cela, ce motif se laisse encore diviser en deux membres dont chacun de quatre mesures, p.e.



Ainsi ce motif contient deux membres, trois dessins

ÜBER DIE ART, EIN MOTIF ZU ENTWICKELN UND ÜBER DIE ERFINDUNG DER MELODISCHEN FORTSCHREITUNGEN.

Dieser Gegenstand, der, wie so viele andere, in unsern Tagen noch ein Geheimniss ist, verdient eine besondere Untersuchung.

Entwickeln, (oder Durchführen) heisst in der Musik, eine Idee, eine Phrase, einen Gedanken oder ein Thema auf die möglichst beste Art zu benützen.

Beginnen wir damit, dass wir das uns zunächstliegende Motif, z.B. das folgende von Mozart:

aufstellen, um alles, was wir über diesen wichtigen Gegenstand zu sagen haben, zu erklären.

Jedes Thema lässt sich in verschiedene Phrasen, oder in verschiedene Umrisse zertheilen, welche, je nachdem das Thema gestaltet ist, mehr oder weniger lang sind. So gibt dieses Mozart'sche Thema folgende drei Umrisse:

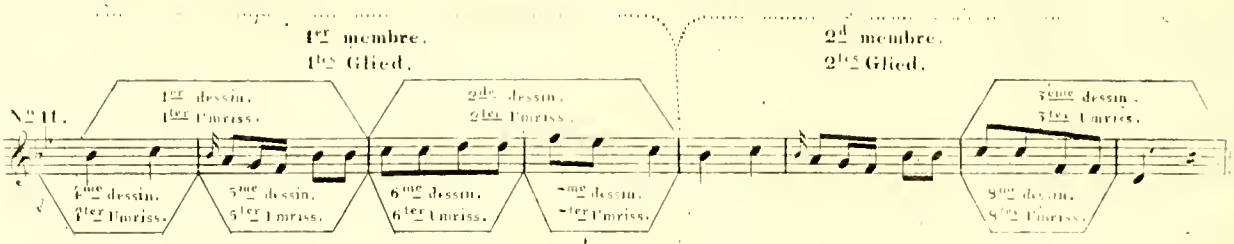
Der erste und zweite Umriss lässt sich noch in 4 kleinere Umrisse zertheilen, z.B.

Fügen wir zu diesem letzteren noch den 7ten Takt des Thema bei, so haben wir noch einen Umriss mehr, z.B.

Ausser allem diesem lässt dieses Thema sich noch in zwei Glieder zertheilen, jedes zu 4 Takten, z.B.

Also enthält dieses Thema zwei Glieder, drei Umrisse,

et cinq petits dessins, p.e.



Comme la 5ème et 6ème mesures sont les mêmes que la 1ère et la 2de, elles ne peuvent donner de nouveaux dessins. On était certainement bien loin de s'imaginer qu'il y avait dans cette décomposion du thême une ressource mélodique aussi extraordinaire; et qu'au moyen de ces petits dessins (renfermés dans un motif de huit mesures), on serait en état de faire un morceau fort intéressant, à-peu-près de quatre-vingts à cent mesures, et même au-delà? Voila pourtant le grand secret du célèbre *Haydn*, et pour l'art le secret d'une ressource inépuisable. Nous appellerons cette manière de décomposer un motif, l'*art de diviser un thême en membres et en dessins*. Pour démontrer l'évidence de ce que nous venons d'avancer, il est nécessaire de faire la remarque suivante sur la nature d'un motif.

Lorsqu'un thême quelconque a un intérêt mélodique, qu'il est chantant, naturel et facile à saisir (conditions que tout bon motif doit avoir) il se grave promptement dans la mémoire avec toutes ses nuances (ou avec tous ses petits dessins). De-là vient que nous le reconnaissons partout dans le courant d'un morceau de musique, lors même que le compositeur ne nous en donne qu'un membre ou seulement un dessin; en sorte qu'il n'est pas nécessaire toujours de nous donner le motif entier dans le courant d'un morceau, pour nous en faire *jouir*, et qu'il suffit pour cet effet d'en rappeller çà et là seulement un membre ou bien un dessin, qu'on répète plusieurs fois de suite, avec des notes différentes, qu'on développe, et avec lesquels dessins on crée des marches mélodiques, ou bien d'autres membres et d'autres périodes. Ces développemens des membres et des dessins pris du thême, ont un

und fünf kleinere Umrisse, z.B.

Da der 5te und 6te Takt dieselben sind, wie der 1te und 2te, so können sie weiter keine neuen Umrisse geben. Gewiss wäre jeder weit entfernt sich vorzustellen, dass in dieser Zersetzung des Thema eine so ausserordentliche melodische Hilfsquelle liege; und dass man mittelst dieser kleinen, (in einem Motif von 8 Takten eingeschlossenen) Umrisse im Stande wäre, ein sehr interessantes, aus mehr als 100 Takten bestehendes Tonstück zu bilden? Und doch ist hiermit das Geheimniss des grossen *Haydn*, und für die Kunst das Geheimniss einer unversiegbaren Hilfsquelle aufgeschlossen. Wir werden diese Art, ein Motif zu zersetzen, *die Kunst, ein Thema in Glieder und Umrisse einzutheilen*, benennen. Um die Richtigkeit dieser Voraussetzung zu beweisen, ist es nöthig, folgende Bemerkung über die Natur eines Themas zu machen.

Wenn irgend ein Thema ein melodisches Interesse hat, wenn es sangreich, natürlich und leicht fasslich ist, (Eigenschaften, welche jedes gute Motif haben soll) so gräbt es sich schnell mit allen seinen Abwechslungen (oder kleinen Umrissen) ins Gedächtniss. Daher kommt nun, dass wir es überall im Laufe des Tonstückes wieder erkennen, selbst wenn der Tonsetzer uns davon nur ein Glied, oder gar nur einen Umriss gibt; so dass es nicht nöthig ist uns im Laufe eines Stückes immer das ganze Thema wieder zu geben, um es uns geniessen zu lassen; und dass es zu dieser Wirkung hinreicht, davon hie und da nur ein Glied oder auch nur einen Umriss wieder vorzuführen, welches man mehreremale, mit andern Noten wiederhohlt, oder welches man *durchführt*, oder aus dessen Umrissen man melodische Fortschreitungen, (oder auch andere Glieder und andere Perioden) bildet. Diese *Durchführungen* (Entwicklungen) der, aus dem Thema genommenen Glieder und Umrisse haben

charme particulier pour l'auditeur, 1° parcequ'on peut présenter par-là le thème sous cinquante formes différentes; 2° parce qu'on peut nous surprendre par là d'une manière piquante et intéressante, et tenir notre attention sans cesse en haleine; 3° parce qu'enfin, on peut donner par ce moyen une unité extraordinaire au morceau.

La première chose que nous avons ici à démontrer, est de faire voir comment on développe un membre, un dessin et un petit dessin mélodique. Ces développemens ne peuvent se faire qu'au moyen des répétitions.

Les répétitions mélodiques sont de cinq espèces, par exemple;

für den Zuhörer einen eigenthümlichen Reiz, 1tens, weil man das Thema auf diese Art unter fünfzig verschiedenen Formen darstellen kann; 2tens weil wir auf diese Art sehr anziehend und geistreich überrascht werden können, und unsere Aufmerksamkeit ununterbrochen in Athem erhalten wird; 3tens, weil man überdiess durch dieses Mittel eine besondere Einheit dem Tonstücke verschaffen kann.

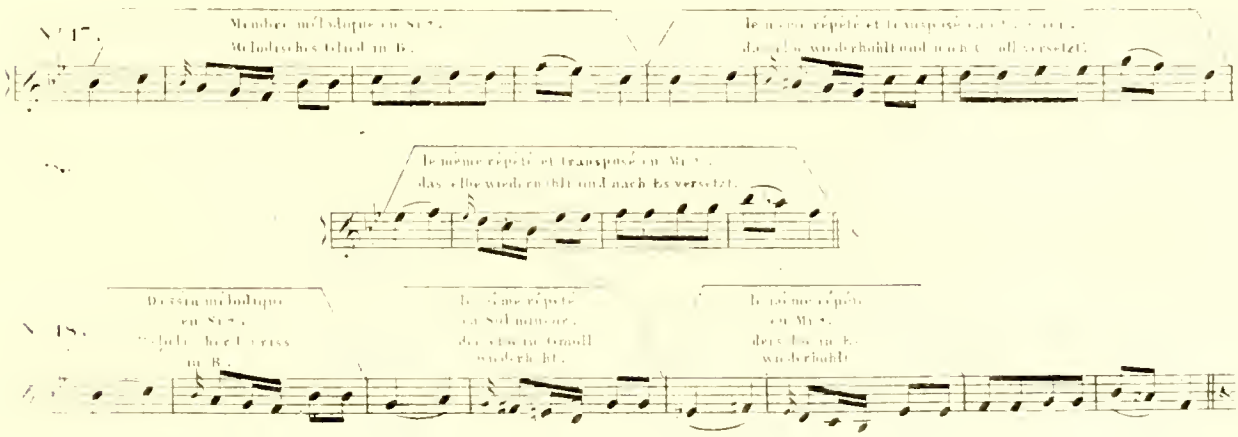
Das Erste, was wir hier zu erweisen haben, ist, zu zeigen, wie man ein Glied, einen grösseren und einen kleinen melodischen Umriss entwickelt. Diese Entwicklungen können nur mittelst Wiederhohlungen hervorgebracht werden.

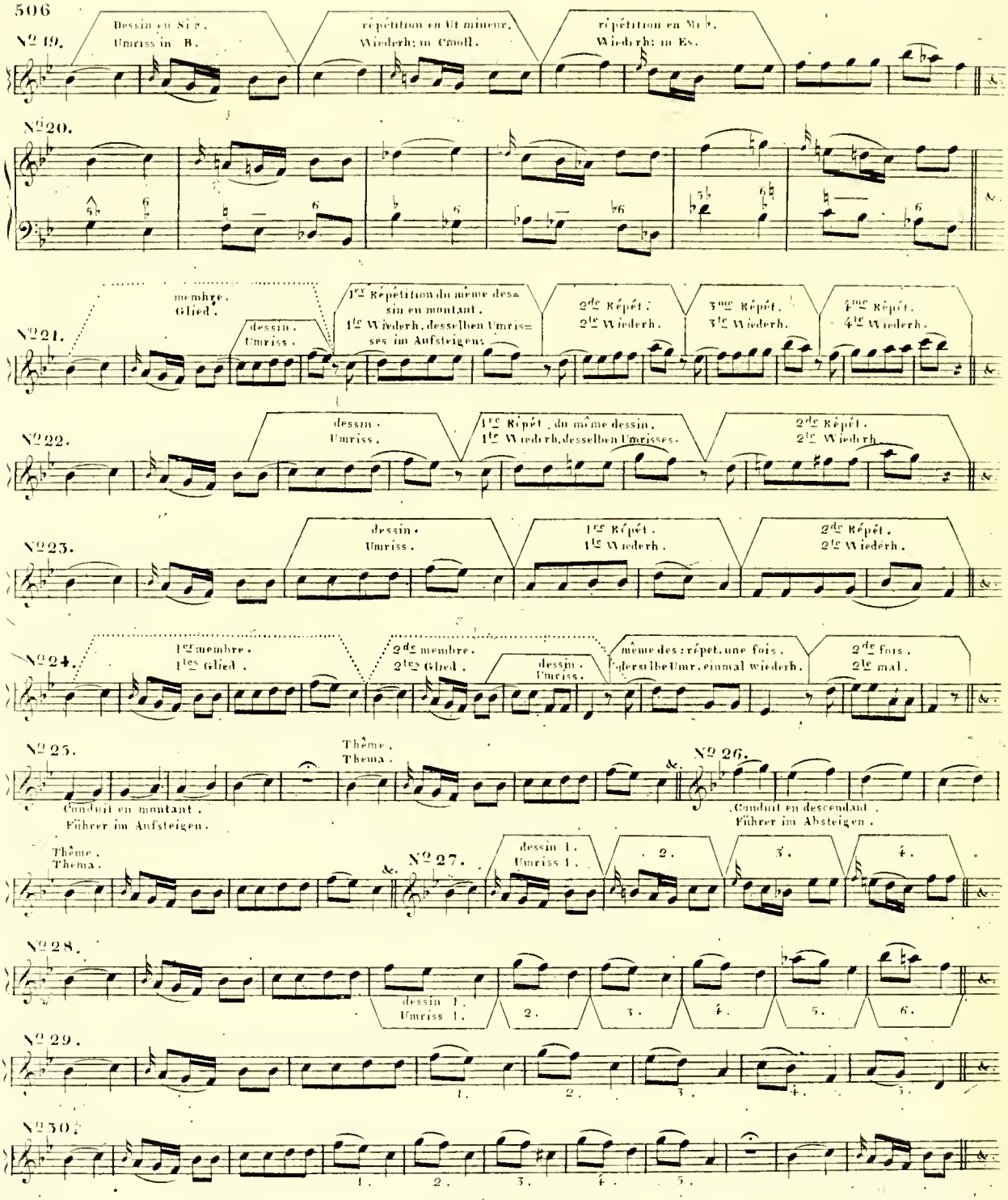
Die melodischen Wiederhohlungen sind von fünferlei Arten, z. B.



D'après cela, on peut développer (ou répéter) un membre ou un dessin mélodique quelconque de cinq manières différentes, p. e.

Demzufolge kann man ein Glied, oder einen melodischen Umriss auf fünf verschiedene Arten entwickeln (oder wiederhohlen) z. B.

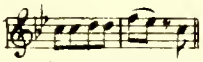
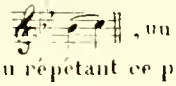




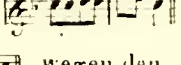
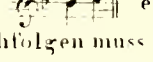
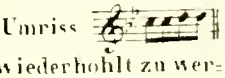
Dans le Nº 17, on voit le premier membre de la Mélodie de Mozart (B♭) trois fois répété de suite en montant, ce qui donne ... 12 mesures.

Jn Nº 17 sieht man das erste Glied der Mozart'schen Melodie (siehe B♭) dreimal nach-einander aufstei = gend wiederhohlt, was 12 Takte gibt.

Dans le N° 18, le premier dessin est trois fois répété de suite en descendant, après quoi il est bon de reprendre le premier membre tout entier, ce qui donne ... 8 mesures. Dans le N° 19, ce premier dessin paraît de même trois fois répété de suite, mais en montant, ce qui donne ... 8 mesures.

Dans le N° 20, ce même dessin est encore répété de suite trois fois d'une autre manière, en supposant que le motif commence en mineur, ce qui peut avoir lieu dans le courant d'un morceau; et il donne ... 6 mesures. Dans le N° 21, le second dessin est cinq fois répété en montant, ce qui donne ... 12 mesures. On a tant soit peu altéré le dessin,  par ceci  , à cause des répétitions de ce même dessin, qui se font d'une manière plus piquante, avec cette petite modification, qu'on peut de tems en tems se permettre en faveur du goût; mais il faut que cette altération soit si légère qu'elle ne nuise point au dessin. Ces répétitions du second dessin d'un membre exigent qu'elles soient précédées la première fois du membre entier, afin d'être en état de mieux se rappeller qu'elles appartiennent au motif. Dans le N° 22, c'est comme dans le N° 21, si ce n'est que dans le N° 22 c'est en modulant, ce qui donne ... 8 mesures. Dans le N° 23, encore même exemple en descendant, qui donne ... 8 mesures. Dans le N° 24, on a répété le dernier petit dessin du thême trois fois de suite. Ce dessin exige qu'on fasse précéder cette répétition du motif entier, par la raison indiquée au N° 21; ce qui donne ... 12 mesures. Dans les N° 25 et 26, on a fait du petit dessin  , un conduit au thême qui doit le suivre en répétant ce petit dessin plusieurs fois de suite, la première fois en montant, et la seconde en descendant, ce qui donne en tout ... 17 mesures. Dans le N° 27, on a répété la seconde mesure du motif plusieurs fois de suite. Il est nécessaire de faire précéder cette répétition de la première mesure du thême, ce qui donne ... 5 mesures. Le petit dessin  , n'est pas propre à être repété plusieurs fois de suite.

Im N° 18 ist der erste Umriss dreimal nach einander abwärts wiederhohlt, wonach es gut ist, das erste Glied wieder vollständig aufzunehmen, was zusammen 8 Takte macht. Im N° 19 erscheint derselbe Umriss ebenfalls dreimal, aber aufwärts, wiederhohlt, was wieder acht Takte gibt.

Im N° 20 ist derselbe Umriss noch auf andere Art dreimal wiederhohlt, indem angenommen wird, dass das Motif in *moll* anfängt, (was im Laufe eines Stückes statt haben kann;) und dieses macht 6 Takte. Im N° 21 ist der zweite Umriss fünfmal, aufwärts steigend, wiederhohlt, was 12 Takte gibt. Man hat den Umriss,  hier ein wenig geändert:  wegen den Wiederhohlungen dieses selben Umrisses, welche mittelst dieser kleinen Änderung anziehender werden, und die man sich, zum Vortheile des Geschmackes, bisweilen erlauben kann; aber diese Veränderung muss so leicht seyn, dass sie dem Gedanken des Umrisses nicht schade. Diese Wiederhohlungen des zweiten Umrisses eines Gliedes erfordern, dass ihnen das erstemal das ganze Glied vorangehe, um besser in Erinnerung zu bringen, dass sie dem Thema angehören. Im N° 22 ist es wie im N° 21, nur mit Ausnahme der Modulation, was wieder 8 Takte gibt. Im N° 23 wieder dasselbe Beispiel abwärts gehend, was 8 Takte macht. Im N° 24 hat man den letzten kleinen Umriss des Thema dreimal nach einander wiederhohlt. Dieser Umriss erfordert, dass dieser Wiederhohlung das ganze Motif vorangehe, aus dem bei N° 21 angegebenen Grunde; was wieder 12 Takte macht. Im den N^ros 25 und 26 machte man aus dem kleinen Umriss  einen Führer zum Thema, welches ihm nachfolgen muss, indem man diesen kleinen Umriss mehrmal nach einander, zuerst aufsteigend, dann absteigend, wiederhohlte, was in allem 17 Takte macht. Im N° 27 hat man den zweiten Takt des Motifs mehrmal nach einander wiederhohlt. Es ist nothwendig, dass vor dieser Wiederhohlung der erste Takt des Thema vorangehe, was 5 Takte macht. Der kleine Umriss  ist nicht geeignet, oft nach einander wiederhohlt zu werden.

Il y a souvent dans un thème deux ou trois petits dessins qui n'ont pas assez d'intérêt mélodique pour les développer. Dans les N^os 28 et 29, on a répété plusieurs fois de suite le petit dessin  , qui doit être précédé des trois premières mesures du thème, ce qui fait ... 17 mesures. On a altéré un peu ce dessin dans le N^o 29, en y substituant l'intervalle (ou le saut) de la quarte à celui de la tierce. On peut toujours faire de ces petites altérations, si le goût l'autorise, et si elles sont faites de manière à nous faire reconnaître et deviner ces dessins, comme nous l'avons observé au N^o 21. Ainsi, dans le N^o 30 on a employé ce même dessin, altéré d'une autre manière, en le répétant plusieurs fois de suite, ce qui donne ... 11 mesures. Total des mesures provenant de tous ces exemples ... 124 mesures.

Le petit dessin,  , est encore un de ceux qui ne se laissent point développer avec intérêt, quoique nous l'ayons employé au N^o 24.

Par ces développemens, ou par ces répétitions, des membres et des dessins, on a obtenu d'un thème (qui n'a que 8 mesures) la matière de 124 mesures mélodiques, qui toutes sont prises du motif, et sont par conséquent dans le caractère de ce même motif. On peut appeller ces développemens partiels d'un thème, des *marches mélodiques*. (*) C'est là le grand secret de *Haydn*, quand il nous intéresse, nous charme, nous surprend, nous exalte à chaque moment avec un motif de quelques mesures. Aucun compositeur n'avait connu avant lui ces ressources inépuisables, et par conséquent nul n'a su en tirer un parti aussi extraordinaire; on devrait l'étudier sans cesse sous ce rapport. Non-seulement on peut créer de ces marches mélodiques avec un motif quelconque, mais encore on peut en tirer de nouveaux

Es gibt oft in einem Thema zwei oder drei kleine Umrisse die nicht genug melodisches Interesse haben, um sie zu entwickeln. In den N^en 28 und 29 hat man den kleinen Umriss mehrmal nach einander wiederhohlt wobei jedoch die drei ersten Takte des Thema vorangehen müssen, was wieder 17 Takte macht. In N^o 29 hat man diesen Umriss ein wenig geändert, indem man statt der Terz die Quart (oder den Sprung) setzte. Solche kleine Veränderungen kann man immer anbringen, wenn der Geschmack es erlaubt, und wenn sie von der Art sind, dass sie uns den eigentlichen originalen Umriss, (wie schon bei N^o 21 bemerkt wurde,) errathen und erkennen lassen. So hat man, in N^o 30 denselben Umriss, auf andere Art variirt, angebracht, indem man ihn mehrmal nach einander wiederhohlte, was 11 Takt macht. Die ganze Zahl der aus allen diesen Beispielen entstandenen Takte ist demnach 124.

Der kleine Umriss:  ist auch einer von jenen, die sich nicht anziehend entwickeln lassen, obwohl wir ihn in N^o 24 angewendet gesehen haben.

Durch diese Entwicklungen (oder Wiederhohlungen) der Glieder und Umrisse hat man aus einem Thema (das nur aus 8 Takten besteht,) den Stoff zu 124 melodischen Takten erhalten, welche alle aus dem Motif entnommen, und folglich auch im Charakter des Motifs geblieben sind. Man kann diese theilweisen Entwicklungen eines Thema *die melodischen Fortschreittungen nennen*. (*) Dieses ist das grosse Geheimniss *Haydn's*, wenn er uns mit einem Motif von einigen Takten alle Augenblicke interessirt, bezaubert, überrascht und entzückt. Kein Tonsetzer hatte vor ihm diese unerschöpflichen Hilfsmittel gekannt, und keiner hatte davon so ausserordentlichen Vortheil zu ziehen verstanden. In dieser Hinsicht sollte man ihn unaufhörlich studiren. Man kann aus jedem beliebigen Thema nicht nur diese melodischen Fortschreitungen, sondern auch neue Glieder,

(*) Il est à remarquer que ces marches mélodiques indiquent des marches harmoniques, qu'on trouve en accompagnant les premières par l'Harmonie. Ces marches mélodiques ont par conséquent un double intérêt pour l'art musical; c'est de fournir en même tems des marches harmoniques nouvelles et piquantes, au lieu que la Mélodie pour un rôle d'un médiocre intérêt, si les marches harmoniques ordinaires, à la composition de cette sorte, attention que [illegible] Harmonie

(*) Es ist zu bemerken, dass [illegible] auch die harmonischen Fortschreittungen bestimmen, welche man die [illegible] Harmonie anbringt, [illegible] hat also in dieser Hinsicht doppelten Vortheil, [illegible] sie zugleich melodische und harmonische [illegible] lassen, [illegible] Tonsetzer schuldig [illegible] Harmonie zuwendet

membres et même de nouvelles périodes, en y observant le rhythme, comme nous le verrons dans le chapitre suivant sur la manière de s'exercer dans la Mélodie.

und selbst neue Perioden erschaffen, wenn man den Rhythmus beobachtet, wie wir in dem folgenden Kapitel, über die Art sich in der Melodie zu üben, sehen werden.

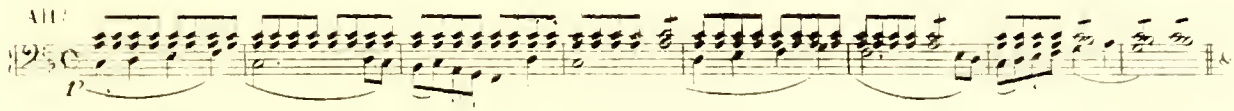
---

54. Anmerkung des Übersetzers. Als merkwürdige Muster solcher Durchführung eines einzigen Thema's im grossartigen Style, empfehlen wir dem Schüler vorzüglich folgende *Beethovensche* Werke.

A.) Das erste Stück seines Clavier-Trio's in *B dur* op. 97, mit dem Motiv:



B.) Das erste Stück des 1ten Violin-Quartetts aus op. 59, auf das Thema:



C.) Das erste Stück seiner Pastoral-Sinfonie, op. 68, auf das Thema:



Jeder Takt dieser Motive wird von Beethoven, (besonders im 2ten Theil) auf die geistreichste und originellste Art, und doch immer nach den oben angeführten Grundsätzen benützt und entwickelt, und zeigt von der vollkommensten Beherrschung des Stoffes, ohne die grosse Idee des Ganzen durch eine kleinliche Ausmahlung auch nur im geringsten zu stören.

REMARQUES GÉNÉRALES SUR CES DÉVELOPPEMENS.

1° Il n'est pas nécessaire d'employer toute la matière qu'on peut tirer du pareil développement d'un motif, ou bien il faudrait supposer un morceau de musique d'une étendue assez grande, comme, p. e., le *finale* d'une symphonie; pour des morceaux d'une longueur beaucoup moins grande, on en choisit ce qui a de plus d'intérêt et le plus de charme.

2° Tout thème ou motif est susceptible d'un pareil développement, mais la qualité de cette matière dépend beaucoup de la nature du thème. Dans l'un elle peut être plus intéressante, dans l'autre beaucoup moins, quelquefois même il est à conseiller de n'en pas faire usage. Un thème peut avoir du charme et n'être point propre à ces sortes de développemens.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ÜBER DIESE ENTWICKLUNGEN.

1tens Es ist nicht nothwendig, dass man all den Stoff anwende, den man aus einer solchen Entwicklung des Thema ziehen könnte, es müsste denn für ein bedeutend ausgedehntes Musikstück, (z. B. für das *Finale* einer *Sinfonie*) seyn, für Tonstücke von viel kleinerem Umfange wählt man das Anziehendste und Angenehmste. 2tens Jedes Thema, oder jede Idee ist einer solchen Entwicklung fähig, aber die Eigenschaft dieses Stoffes hängt sehr von der Natur des Thema ab. In dem einen kann er sehr interessant, in dem andern dieses weit weniger seyn, und manchmal ist sogar rathsam, davon gar keinen Gebrauch zu machen. Ein Thema kann sehr reizend seyn, und sich doch zu dieser Art von Entwicklungen, obwohl derselben fähig, gar nicht eignen. Indessen ist es eine

quoiqu'il en soit susceptible. Cependant il est fort rare de trouver un thême intéressant (comme Mélodie) qui ne recèle au moins un ou deux dessins qui ne soient pas susceptibles d'un développement pareil. Si l'on veut rendre un morceau de musique particulièrement intéressant par les développemens du motif, il faut alors chercher un thême qui soit en partie propre à cela, ou bien faire suivre le motif d'un autre chant, qui se laisse developper de la manière indiquée; ce qui peut avoir lieu. 3° Le meilleur motif sous ce rapport est celui qui est composé de dessins qui, pris séparément, ont quelque charme mélodique. Le morceau se ressentira du caractère de ces dessins développés; il sera gai, triste, original et sensible, &..., selon que les dessins seront gais, tristes, originaux ou sensibles. Un thême qui a beaucoup de dessins différens pourrait fournir trop de matière. Dans ce cas on ne choisit pour le développement que les dessins les plus saillans. 4° Il ne faut pas s'imaginer que dans un pareil morceau on ne marche que de développemens en développemens, (cela ne peut se faire que dans une fugue où l'harmonie est pour plus que la Mélodie, quoiqu'on y développe le thême dans tous les sens possibles); au contraire, il faut entre-couper ces développemens par d'autres idées analogues; il faut savoir bien amener ces ressources, et mettre tout à sa place: voilà le grand art.

5° Il serait superflu de remarquer que toute la matière provenant de ce développement ne s'emploie pas seulement dans le ton du motif, mais dans tous les tons relatifs majeurs et mineurs. 6°. Un grand développement d'un thême ne peut avoir lieu que dans un morceau d'un mouvement accéléré. Dans les morceaux d'un mouvement lent (comme *adagio*, *largo*, *lento*), on ne peut le faire que partiellement, c'est-à-dire, qu'avec un ou deux dessins tout au plus; et souvent même on n'y emploie pas cette ressource, parce qu'on n'a pas assez de tems pour le faire ou bien l'amener, et parce que cette ressource est là d'un intérêt moins saillant que dans le mouvement vite; enfin, parce qu'il est plus difficile pour l'auditeur de retenir un motif d'*adagio* que d'*allegro*.

Seltenheit, ein (als Melodie) interessantes Thema zu finden, das nicht wenigstens einen oder zwei Umrisse enthielte, die einer solchen Entwicklung fähig sind. Wenn man ein Tonstück vorzüglich durch die Entwicklungen des Motifs interessant machen will, so muss man ein Thema suchen, das zum Theil auch dazu geeignet ist, oder auch demselben das Motif eines andern Gesanges nachfolgen lassen, das sich auf die angezeigte Art durchführen lässt; ein Zusatz, der allerdings statt haben kann. 3tens Das besste Motif zu diesem Zwecke ist jenes, welches aus Umrissen zusammen gesetzt ist, die, einzeln genommen, irgend einen melodischen Reiz haben. Das Tonstück erhält die Färbung des Charakters dieser entwickelten Umrisse; es wird lustig, traurig, originell, oder gefühlvoll, &... seyn, je nachdem die Umrisse lustig, traurig, originell oder sentimental sind. Ein Thema, das viele von einander unterschiedene Umrisse enthält, könnte zu viel Stoff liefern. In diesem Falle wählt man zur Entwicklung nur die geistreichsten. 4tens Man muss sich nicht einbilden, dass man in einem solchen Tonstücke nur von Entwicklung zu Entwicklung fortzuschreiten brauche; (dieses kann nur in einer Fuge geschehen, wo die Harmonie über die Melodie vorherrscht, wen man da auch das Thema in jedem möglichen Sinne entwickelt) im Gegentheil, man muss diese Entwicklungen mit andern passenden Ideen unterbrechen; man muss diese Hilfsmittel wohl herbeizuführen, und alles an den rechten Ort zu setzen wissen: das ist die grosse Kunst.

5tens Es wäre überflüssig zu bemerken, dass der ganze, aus diesen Entwicklungen kommende Stoff nicht nur in der Grundtonart, sondern auch in den verwandten *dur*- und *moll*-Tonarten anzuwenden sey. 6tens Eine grosse Entwiklung eines Themas kann nur in einem Tonstücke von schneller Bewegung statt haben. In den Stücken von langsamen Tempo (wie *Adagio*, *Largo*, *Lento*,) kann man es nur theilweise thun, das heisst, höchstens mit einem oder zwei Umrissen; und oft wird da dieses Hilfsmittel gar nicht angewendet, weil man nicht genug Zeit hat es zu thun oder gut durchzuführen, und weil dieses Hilfsmittel da von weit weniger anziehendem Interesse, als in schnellem Tempo, ist; und endlich weil es auch dem Zuhörer schwerer fällt, das Motif eines *Adagio*, als das eines *Allegro* im Gedächtniss zu behalten.

7° Si l'on ne sait pas bien employer ces ressources, il est possible de produire de la monotonie ; mais l'unité n'en souffrira jamais : il faut, en les employant, bien moduler, il faut savoir les couper avec d'autres idées, il faut en exclure ce qui n'est pas intéressant, il faut, enfin ne pas en abuser ; encore une fois, il faut prendre *Haydn* pour modèle. 8° Il est bon de remarquer que jusqu'ici dans la musique vocale on a fait peu d'usage de ce développement du motif ; le peu d'étendue de la voix humaine, et la difficulté qu'elle éprouve dans l'éxecution, en sont en partie la cause.(*) Il n'est pas cependant impossible de l'employer, particulièrement dans des morceaux d'ensemble ; mais dans la musique instrumentale, comme dans la symphonie et le quatuor, dans les ouvertures et les différens airs de ballets, on en peut faire un usage extrêmement heureux. Dans la fugue vocale et instrumentale, le développement du thême joue un grand rôle, parce qu'on y entretient l'unité, qui dans la fugue doit être rigoureusement observée, et qu'on ne pourrait pas mieux obtenir par d'autres moyens.

SUR LA MANIÈRE DE S'EXERCER DANS LA MÉLODIE.

S'exercer dans un art ou dans une partie de l'art, c'est se familiariser avec lui, c'est en connaître la nature et les secrets. On ne connaît rien dans les arts qui ne soit susceptible d'une perfection progressive ; mais cette perfection ne s'acquiert que par un travail constant et assidu, guidé par une longue expérience. La nature, sous ce rapport, paraît être inflexible ; elle ne dévoile ses mystères qu'à ceux qui se donnent le plus de peines pour les chercher et pour les approfondir. Les artistes les plus célèbres sont en même tems ceux qui ont dans leur art les connaissances les plus solides, les plus vastes et les plus profondes.

7tens Wenn man diese Hilfsmittel nicht wohl anzuwenden weiss, so läuft man Gefahr, Monotonie hervorzubringen ; aber die Einheit wird darunter nie leiden : man muss bei deren Gebrauch gut moduliren, man muss sie mit andern Ideen zu untermischen wissen, man muss davon alles ausschliessen, was nicht interessant ist, man muss sie endlich nicht missbrauchen ; noch einmal, man muss sich *Haydn* zum Muster nehmen. 8tens Es muss hier bemerkt werden, dass bis jetzt in der Vocal-Musik wenig Gebrauch von diesen Entwicklungen des Motifs gemacht worden ist ; der kleine Umfang der Menschenstimme, und die Schwierigkeit, die sie in der Ausübung findet, sind zum Theil daran Ursache.(*) Indessen wäre es nicht unmöglich, sie besonders in Ensemble-Stücken anzuwenden ; aber in der Instrumental-Musik, wie z. B. in der *Sinfonie* und im *Quartett*, in *Ouvertüren* und den verschiedenen *Ballet*-Stücken, kann man davon einen sehr wirkungsvollen Gebrauch machen. In der Vocal- und Instrumental-Fuge spielt die Entwicklung des Thema eine grosse Rolle, weil die Einheit, die in der Fuge streng beobachtet werden muss, dadurch mehr als durch alle andern Mittel erhalten wird.

ÜBER DIE ART, SICH IN DER MELODIE ZU ÜBEN.

Sich in einer Kunst, oder einem Kunstzweige zu üben heisst, sich mit selben vertraut zu machen, und deren Natur, so wie ihre Geheimnisse kennen zu lernen. Man kennt Nichts in den Künsten, was nicht einer fortschreitenden Vervollkommnung fähig wäre ; aber diese Vervollkommnung wird nur durch eine anhaltende emsige Arbeit, von langer Erfahrung geleitet, erreicht. Die Natur scheint in dieser Hinsicht unerbittlich zu seyn ; sie entschleyert ihre Geheimnisse nur Jenen, die sich die meiste Mühe geben sie zu suchen und zu ergründen. Die berühmtesten Künstler sind zugleich diejenigen, die in ihrer Kunst die gründlichsten, ausgebreitetsten und tiefsten Kenntnisse besitzen.

(*) Les causes principales qui s'y sont opposées jusqu'à présent, ce sont les paroles qui n'ont jamais été faites pour ces développemens. Il y aurait donc ici un genre de Musique vocale à créer, si le compositeur et le poète voulaient bien s'entendre sous ce rapport.

(*) Die Hauptursachen, die bis jetzt diesem entgegenstanden, sind die Texte, (Worte), die nie für diese Entwicklungen geeignet geschrieben worden sind. Es wäre also da eine Gattung von Vocal-Musik zu erschaffen, wenn Tonsetzer und Dichter sich zu dem Ende einverstehen wollten.

Dans la musique il faut tout apprendre ; tout doit y être assiduement pratiqué, et les meilleures dispositions sont nulles sans cette culture.

Avec les meilleures dispositions du monde, la voix ou un instrument musical, demandent huit à douze années d'une étude constante pour y exceller. Quant à la composition, on n'en peut fixer le terme. Mais si la perfection d'un instrument exige tant de tems, combien n'en faudra-t-il pas pour porter la composition à un degré éminent ? (*)

Or, si tout objet dans les arts exige un travail et un exercice sévères, pour s'en rendre maître au point d'y exceller d'une manière éclatante, il serait donc bien extraordinaire que la mélodie (la partie la plus importante de la musique) en fût exempte. Non, elle ne l'est pas plus que le reste. Mais par un concours de bizarreries inexplicables, non-seulement on ne s'y exerce point, mais, qui pis est, on n'indique et on ne connaît de nos jours aucun moyen de le faire. Ce sont ces moyens que nous avons cherché à exposer dans ce chapitre, et qui doivent en faire le but.

La Mélodie n'est autre chose qu'une suite de sons, mais si ces sons étaient placés au hasard, ils ne formeraient point de sens, c'est-à-dire point de Mélodie ; il en est de même des mots qui ne seraient point liés par la syntaxe et dirigés par l'esprit. Ce qui lie les sons ensemble au point de former un sens musical (comme nous l'avons observé en partie dans l'Introduction), c'est, 1° la gamme ; 2° la mesure ; 3° les différentes valeurs des notes ; 4° les coulés qui les lient plus étroitement. 5° le rhythme ; 6° l'égalité parfaite du timbre ; 7° la période où le sens est plus développé ; tout cela dirigé par le sentiment et le goût. Ce qui sépare les idées et les

In der Musik muss man alles lernen ; alles muss dauuer drossen ausgeübt werden, mul die besten Anlagen sind ohne diese Bildung — Nichts.

Mit dem allerausgezeichnetsten natürlichen Talente, braucht die Stimme, oder das musikalische Instrument 8 bis 12 Jahre angestrengten Studiums, um darin sich auszuzeichnen. In Betreff der Composition kann man gar keine Zeit bestimmen. Aber wenn die Ausbildung auf einem Instrumente so viél Zeit erfordert, wie viele braucht man nicht erst um in der Composition zu einer ausgezeichneten Stufe zu gelangen ? (*)

Wenn nun jeder Kunstgegenstand ein so ernstes Studium erfordert, um seiner in dem Grade Meister zu werden, dass man auf eine glänzende Weise sich auszeichne, so wäre es wirklich ausserordentlich, wenn die *Melodie*, (der wichtigste Theil der Tonkunst,) davon ausgeschlossen bliebe. Nein, diess ist bei ihr so wenig als bei allem Übrigen der Fall. Aber durch ein Zusammenwirken von unerklärlichen Sonderbarkeiten geschieht es, dass man sich in derselben nicht nur gar nicht übt, sondern, was noch schlimmer ist, dass man bis jetzt noch kein Mittel kennt und angedeutet findet, solches zu thun. Diese Mittel sind es nun, welche wir in diesem Kapitel darzustellen versucht haben, und welche der Zweck desselben seyn sollen.

Die Melodie ist nichts anders als eine Reihe von Tönen ; aber wären diese Töne nach dem Zufall an einander gereiht, so würden sie keinen Sinn (das heisst, keine Melodie) bilden ; so ist es auch mit den Worten, welche nicht nach der Lehre der Wortfügung, und vom Verstand geleitet, an einander gebunden sind. Das, was die Töne an einander bis zu dem Grade bindet, einen musikalischen Sinn zu bilden, ist, (wie wir schon zum Theil in der Einleitung bemerkt haben,) 1tens die Tonart (Touleiter) ; 2tens der Takt ; 3tens die Verschiedenheit des Nothenwerthes ; 4tens die Schleifung (Bindung der Töne) welche sie noch enger an einander kettet ; 5tens der Rhythmus ; 6tens die vollkomene Gleichheit des Tones (oder Klanges) ; 7tens die Periode, durch

(*) Après s'être occupé dès sa jeunesse de la Musique, HAYDN a fait ses chefs-d'œuvre entre 50 et 60 ans ; de même HOENDEL, qui a passé sa vie à composer, a fait son ORATORIO du MESSIE, son chef-d'œuvre, entre 70 et 80 ans.

(*) HAYDN, der sich von Jugend an mit der Musik beschäftigte, hat seine Meisterstücke erst zwischen dem 50ten und 60ten Jahr seines Alters geschrieben; eben so hat HÄNDEL, der sein ganzes Leben dem Componiren widmete, sein Meisterstück, den MESSIAS, erst zwischen seinem 70ten und 80ten Jahre erschaffen.

périodes l'une de l'autre, ce sont les points de repos ou d'appui ; ce sont enfin les différentes cadences. Pour voir comment tous ces objets forment des idées mélodiques et contribuent à les lier ensemble, il ne sera pas superflu d'analyser ici la période suivante :

welche der Sinn mehr entwickelt wird ; — alles dieses vom Gefühl und Geschmack geleitet. Das, was die Ideen und Perioden von einander absondert, sind die Ruhe- oder Anlehnungs- (Haltungs-) Punkte ; und die verschiedenen Arten der Cadenzen. Um zu sehen, wie durch alle diese Gegenstände die melodischen Ideen gebildet und an einander gekettet werden, wird es nicht überflüssig seyn, folgende Periode zu zergliedern.



1° Une phrase mélodique ne peut avoir lien que dans une gamme déterminée ; après une telle phrase on peut changer la gamme, et faire la phrase suivante dans un ton relatif. Une gamme a déjà en elle-même la propriété de lier les sons qui lui appartiennent, au moins jusqu'à un certain point, sans quoi elle ne serait pas une gamme. Ainsi, lorsqu'on fait ceci,

1tens Eine melodische Phrase kann nur in einer bestimmten Tonart statt haben ; nach einer solchen Phrase kann man die Tonart wechseln und die nachfolgende Phrase in einer verwandten Tonart setzen. Eine Tonart (und ihre Tonleiter) hat schon in sich die Eigenschaft, die ihr angehörigen Töne, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, an einander zu binden, weil sie sonst keine Tonart und Tonleiter wäre. Wenn man also Folgendes setzt :



tout le monde sent que ces huit notes sont liées ensemble par la gamme de *la majeur*. Chaque note prise de cette gamme ne peut être étrange à l'oreille, du moment où cette gamme lui a été annoncée. La gamme est donc le premier moyen de la liaison des sons. 2° La mesure n'est pas absolument un moyen direct de lier les sons, parce qu'il est possible de les lier parfaitement bien sans elle (comme dans le récitatif) ; mais dès qu'on la fait sentir d'une manière déterminée, elle exige qu'on ne fasse pas plus de sons qu'il ne faut pour la compléter ; elle influe par là sur leur durée, et les partage en tems égaux. La mesure divise les sons symétriquement en parties égales. La symétrie dans les beaux-arts est un moyen de liaison. 3° Comme les sons peuvent être de différentes durées (ce qu'on distingue par les différentes valeurs des notes), il s'ensuit que dans la distribution de ces différentes valeurs,

so fühlt Jedermann, dass diese 8 Noten durch die Tonart *A-dur* an einander gekettet sind. Von dem Augenblick an, als dem Gehör diese Tonart angekündigt worden ist, kann kein, aus derselben entnommener Ton dem Hörer mehr fremd seyn. Also ist die Tonart das erste Verbindungsmittel der Töne. 2tens Der Takt ist zwar kein direktes Mittel, die Töne zu verbinden, weil es möglich ist sie vollkommen wohl ohne denselben (z. B. im Recitativ) an einander zu ketten ; aber sobald man ihn einmal auf bestimmte Weise hat fühlen lassen, so erfordert er, dass man nicht mehr Töne anbringe, als zu seiner Vervollständigung jederzeit gehören ; dadurch hat er auf ihre Dauer Einfluss, und theilt sie in gleiche Zeiträume. Der Takt theilt also die Töne symmetrisch in gleiche Theile. Die Symmetrie (das Ebenmass) ist in den schönen Künsten ein Verbindungsmittel. 3tens Da die Töne von verschiedener Dauer seyn können, (was man durch den verschiedenartigen Notenwerth unterscheidet,) so folgt daraus, dass bei der

il doit exister un autre genre de symétrie, parceque c'est par la valeur des notes que les sons peuvent prendre différens caractères, et que les mêmes sons par conséquent peuvent exprimer des choses tout-à-fait contraires, le mouvement vite des sons ayant un caractère opposé au mouvement lent. Mais soit que les sons marchent d'un mouvement vite ou lent, dans les deux cas, il faut encore varier la valeur des sons, sans quoi leur marche devient monotone; et c'est cette variété qu'on ne peut point fixer et déterminer, parce qu'elle est assujettie à des chances sans nombre. C'est encore là où le sentiment, le tact et le goût doivent servir de guides. 4° Les coulés ont une propriété particulière de lier les sons. Ainsi, les deux premières notes de l'exemple indiqué (voyez C^{5}, N° 1) forment au moyen du coulé une liaison parfaite. Otez-en le coulé, et ces deux notes paraîtront isolées; par exemple,  . L'emploi et une juste distribution des coulés sont par conséquent fort importans dans un morceau de Musique. C'est par-là que les exécutans pèchent à tout moment, en ne les observant que fort arbitrairement, et désunissant ainsi des sons qui étaient parfaitement bien liés par le compositeur. 5° Le rhythme lie les phrases ensemble, et la période achève un sens complet et enveloppe tous les sons qui la composent. 6° Une phrase mélodique ne peut être exécutée que par une seule voix ou un seul instrument. Si on la partageait entre trois ou quatre voix de différent timbre, les sons en paraîtraient décousus. Ainsi, il faut l'unité de timbre pour lier les sons de la phrase. Mais différentes phrases peuvent s'exécuter avec différens timbres alternativement.

Voilà tous les moyens pour la liaison des sons et des phrases mélodiques; ce qui constitue la *syntaxe mélodique*. Ainsi dans l'exemple (voyez C^{5}, N° 1), (où tous ces six moyens sont employés), les sons en sont liés 1° par la gamme da *La* majeur bien déterminée;

Vertheilung dieser verschiedenen Notengattungen wieder eine andere Gattung von Symmetrie statt haben muss, weil eben durch diesen verschiedenen Notenwerth die Töne auch verschiedene Charaktere annehmen können, und folglich die einen und dieselben Töne ganz entgegengesetzte Sachen ausdrücken können, da die geschwinde Bewegung derselben einen entgegengesetzten Charakter von jenem im langsamen Tempo hat. Aber mögen die Töne geschwind oder langsam fortschreiten, in beiden Fällen muss ihr Werth noch varirt werden, weil sonst ihr Gang monoton werden würde; und diese Mannigfaltigkeit ist eben, die man nicht entscheidend bestimmen kann, weil sie unzähligen Wechselfällen unterworfen ist. Auch da muss also das Gefühl, die Schicklichkeit und der Geschmack zur Leitung dienen. 4^{tens} Die Ligaturen (geschliffenen Noten) haben eine eigenthümliche Eigenschaft, die Töne zu verbinden. So bilden die 2 ersten Noten des obigen Beispiels, (siehe C^{5} N° 1) durch das Schleifen eine vollkommene Verbindung. Man nehme die Schleifung weg, und diese 2 Noten werden abgesondert erscheinen; z.B.  . Der Gebrauch und die richtige Vertheilung der Ligaturen sind also in einem Tonstücke sehr wichtig, und nur zu oft sündigen die Ausführenden dagegen, indem sie dieselben meistens willkührlich beobachten, und somit Töne von einander trennen, die vom Tonsetzer als vollkommen gebunden bezeichnet wurden. 5^{tens} Der Rhythmus bindet die Phrasen an einander, und die Periode beschliesst den vollständigen Sinn und umfasst alle Töne, welche sie bilden. 6^{tens} Eine melodische Phrase kann nur durch eine einzige Stimme oder ein einziges Instrument ausgeführt werden. Würde man sie unter mehrere Stimmen von verschiedenem Klange vertheilen, so kämen nur abgerissene Töne zum Vorschein. Also bedarf es der Einheit des Klanges, um die Töne einer Phrase zu verbinden. Aber verschiedene Phrasen können auch abwechselnd durch verschiedenartige Stimmen ausgeführt werden.

Das sind nun alle Hilfsmittel zur Verbindung der Töne und der melodischen Phrasen; und die ganze Lehre über die *melodische Wortfügung*. Demnach sind in dem obigen Beispiele, (siehe C^{5}, N° 1) in welchem sich alle 6 Hilfsmittel angewendet finden, die Töne verbunden: 1^{tens} durch die bestimmt ausgedrückte *A dur*-Tonart;

2º par la mesure ; 3º par les différentes valeurs des notes analogues entr'elles ; 4º par les coulés ; 5º par le rhythme ; 6º par l'unité du timbre, parce qu'il doit être exécuté par une seule voix ou par un seul instrument ; et enfin, 7º par la cadence parfaite qui termine la période.

PREMIÈRE PROPOSITION,

qui a pour but de s'exercer à créer des phrases et des périodes avec des sons déterminés.

Pour faire un chant intéressant, il n'est pas toujours nécessaire qu'il soit composé de beaucoup de sons différens : trois, quatre ou cinq notes différentes peuvent souvent suffire à cela. Ainsi, qu'on ne prenne d'abord que trois notes d'une gamme quelconque et de mesure quelconque, et qu'on cherche à faire avec ces trois notes des phrases mélodiques, en observant le rhythme ; p.e. le rhythme de quatre mesures :

2tens durch die Takteintheilung ; 3tens durch den verschiedenen Werth der zu einander passenden Noten ; 4tens durch die Bindungen ; 5tens durch den Rhythmus ; 6tens durch die Einheit des Klanges, weil dieser Satz nur durch eine Stimme oder durch ein Instrument ausgeführt werden soll ; und endlich 7tens durch die vollkommene Cadenz, welche die Periode beschliesst.

ERSTE AUFGABE.

welche die Übung zum Zweck hat, Phrasen und Perioden aus fest bestimmten Tönen zu bilden.

Um einen interessanten Gesang zu erfinden, ist es nicht immer nöthig, dass er aus vielen verschiedenen Tönen zusammengesetzt sey : drei, vier, oder fünf verschiedene Noten können oft hiezu ausreichen. Also nehme man anfangs nur drei Töne aus irgend einer beliebigen Tonleiter und Taktart, und suche mit diesen drei Noten melodische Phrasen zu bilden, indem man den Rhythmus beobachtet ; z.B. den 4-taktigen Rhythmus, wie im folgenden Beispiele :

Période de deux phrases, composée seulement de trois notes différentes.
Periode von zwey Phrasen, nur aus drei verschiedenen Noten bestehend.



Il faut choisir pour cet effet trois notes qui donnent deux demi-cadences et une cadence parfaite. Les meilleures notes dans chaque gamme sont les suivantes :

Man muss zu diesem Zwecke drei Noten wählen, welche zwei Halbcadenzen und eine vollkommene Cadenz geben können. Die bessten Noten in jeder Tonleiter sind die folgenden :



Dans le Nº 1, il y a une demi-cadence à faire sur le *ré* et sur le *mi*, et une cadence parfaite sur l'*ut*. Dans le Nº 2, on a une demi-cadence sur le *si* et sur le *ré*, avec une cadence parfaite sur l'*ut*. Voici un autre exemple :

In Nº 1, kann man auf dem *D* und auf dem *E* eine Halbcadenz, und auf dem *C* eine vollkommene machen. In Nº 2 hat man eine Halbcadenz auf dem *H* und *D*, nebst der vollkommenen Cadenz auf dem *C*. Hier ist ein anders Beispiel :

Autre période de trois notes.
Andere, aus 3 Noten bestehende Periode.



D. et C. Nº 4170.

On peut s'exercer de la sorte dans tous les tons, dans toutes les mesures et dans tous les mouvemens, en exprimant différens caractères. L'air de trois notes de J. J. Rousseau (voy. K^{3} pag. 411) peut servir aussi d'exemple. Après cet exercice, on en fait un autre avec quatre notes différentes. Ces quatre notes peuvent être comme il suit :

Man kann sich auf diese Art in allen Tonarten, in allen Taktarten und in allen Tempo's üben, indem man verschiedene Charaktere ausdrückt. Die Arie von 3 Noten des J. J. Rousseau, (siehe K^{3} Seite 411.) kann als Beispiel dienen Nach dieser Übung, schreitet man zu den Melodien von 4 verschiedenen Noten. Diese 4 Noten können wie die folgenden seyn :

N^{o} 2. En Sol majeur, ou en Sol mineur en changeant le Si en Si ♭.
In G dur, oder in G moll, wenn man statt dem H ein B nimmt.

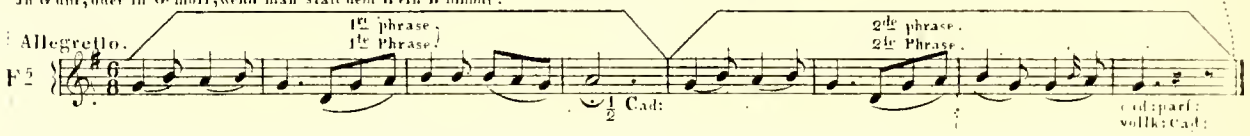


et donnent la Mélodie :

und geben folgende Melodie :

Période de 4 notes.
Periode von 4 Noten.

En Sol majeur, ou en Sol mineur en changeant le Si en Si ♭.
In G dur, oder in G moll, wenn man statt dem H ein B nimmt.



Après cela on fait la même chose avec cinq, puis avec six, &... notes différentes, sous la direction d'un maître de goût qui soit en état de diriger un élève dans la Mélodie. Il faut faire d'abord tous ces exercices sans accompagnement (c'est-à-dire sans Harmonie), pour mieux habituer les élèves à l'intérêt mélodique, et à ne chercher les moyens d'intéresser qu'avec la seule Mélodie.

Nachdem thut man dasselbe mit 5, dann mit 6 verschiedenen Noten, u.s.w., unter der Leitung eines Lehrers von Geschmack, der fähig ist einen Schüler in der Melodie zu bilden. Anfangs muss man alle diese Übungen ohne Begleitung, (das heisst, ohne Harmonie) machen, um die Schüler mehr an das melodische Interesse anzugewöhnen, und um keine andern Reizmittel zu suchen, als die einzig in der Melodie liegenden.

SECONDE PROPOSITION,

qui a pour but de créer des phrases et des périodes mélodiques avec un seul dessin prescrit.

Ce dessin peut être de deux, trois, quatre, cinq ou six notes de la même valeur, ou de valeurs différentes. Parmi ces dessins il y en a qu'on peut appeller *Pieds mélodiques*, parce qu'ils ont une grande analogie avec les *pieds poétiques*, et qui sont, comme il suit :

ZWEITE AUFGABE,

mit dem Zweck, aus einem einzigen vorgeschriebenen (oder aufgegebenen) Umriss, melodische Phrasen und Perioden zu erschaffen.

Dieser Umriss kann aus 2, 3, 4, 5, oder 6 Noten von gleichem, oder von verschiedenem Werthe seyn. Unter diesen Umrissen gibt es welche, die man *melodische Füsse* nennen kann, weil sie eine grosse Ähnlichkeit mit den *Versfüssen in der Dichtkunst* haben, und welche wie folgt, anzunehmen sind :



Ces pieds mélodiques peuvent être variés à l'infini, et par les différentes mesures, et par les différentes valeurs des notes et enfin par les différentes

Diese melodischen Füsse können ins Unendliche variirt werden, und zwar durch die verschiedenen Taktarten, den verschiedenen Notenwerth, und endlich durch die

manières de les broder : ce qui fournit une quantité innombrable de dessins mélodiques. Nous donnerons d'abord ici une table sur ces différens pieds, qui pourra servir à cette seconde proposition :

verschiedenen Verzierungsarten - was eine unzählbare Menge von melodischen Umrissen liefert. Wir geben gleich hier eine Tabelle dieser verschiedenen Füsse, welche zu dieser Aufgabe dienlich seyn kann :

TABLE

des pieds mélodiques, simples et variés, dans les mesures les plus usitées.

TABELLE

der einfachen und varirten melodischen Füsse in den gebräuchlichsten Taktarten.

N° 1. Le Trochée (– ∪) ou long et bref.
Der Trochäus (– ∪) oder lang und kurz.

simple.
einfach.

varié.
variirt.

N° 2. l'Jambe (∪ –) ou bref et long.
Der Jambus (∪ –) oder kurz und lang.

simple.
einfach.

varié.
variirt.

N° 3. Le Dactyle (– ∪ ∪) ou long et deux brefs.
Der Dactylus (– ∪ ∪) oder einmal lang und zweimal kurz.

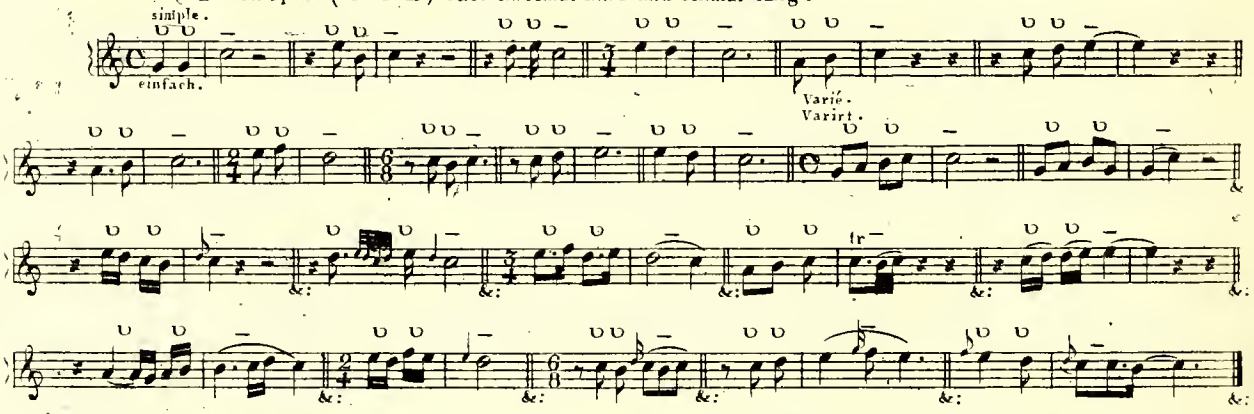
simple.
einfach.

varié.
variirt.

N° 4. { l'Amphibrache (∪ – ∪) ou bref long et bref.
Der Amphibrachys (∪ – ∪) oder kurz, lang, und kurz.



N° 5 { l'Anapeste (∪ ∪ –) ou deux brèves et une longue.
Der Anapäst (∪ ∪ –) oder zweimal kurz und einmal lang.



OBSERVATIONS SUR CETTE TABLE.

Cette Table n'est d'aucune importance en elle-même ; mais lorsqu'on considère, 1° que tous ces pieds (ou dessins mélodiques) qu'elle contient sont variables à l'infini ; et 2° qu'avec chacune de ces variations un compositeur habile est en état de créer une Mélodie intéressante ; c'est alors que cette Table mérite qu'on l'étudie, et qu'on cherche à la varier de cinquante autres manières différentes, en y changeant souvent les notes des pieds simples.

BEMERKUNGEN ÜBER DIESE TABELLE.

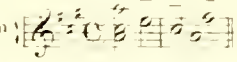
Diese Tabelle ist, an sich, von keiner Wichtigkeit ; aber wenn man erwägt, 1tens, dass alle diese Füsse, oder melodischen Umrisse, welche sie enthält, ins Unendliche varirt werden können ; und 2tens, dass mit jeder von diesen Variationen ein gewandter Compositeur im Stande ist, eine interessante Melodie zu bilden ; dann verdient diese Tabelle, dass man sie studire, und dass man sich die Mühe gebe, sie noch auf fünfzig andere verschiedene Arten zu verändern, indem man oft dabei nur die Noten der einfachen Füsse zu verändern braucht.

Ce travail deviendra encore plus utile à ceux qui veulent se livrer à la Musique vocale, s'ils le font avec des mots qui ont un de ces cinq pieds.

Noch nützlicher wird diese Arbeit denjenigen, welche sich der Vocal-Musik widmen, wenn sie dazu noch (Text-)Worte beifügen, welche in einer von diesen 5 Fussgattungen (Versmassen) geschrieben sind.

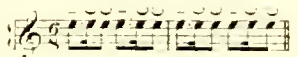
---

55. Anmerkung des Übersetzers. Man könnte manche grosse Instrumentalcompositionen aus diesem Gesichtspunkte vergleichen. So z. B. wäre in Beethovens wahrhaft grosser 7ter Sinfonie (in A dur) die Introduction



als ein schweres *Spondäum* — — geschrieben anzunehmen.

Das erste Allegro mit seiner daktylischen allgemein durchgeführten Figur:



bildet gewissermassen den musikalischen Hexameter.

Das Andante:

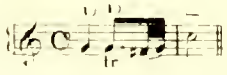


ist aus schweren *Dactylen* und *Spondäen* gebildet. Und dieselbe Versart kann man dem Finale:



zuschreiben. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass Beethoven, als er (in den Jahren 1813 — 1814) diese Sinfonie begeistert ausarbeitete, wirklich an die Formen des Heldengedichts gedacht, und dieselben in seinem musikalischen Epos mit Absicht angewendet haben mag. In den meisten seiner Compositionen liegt, abgesehen von deren musikalischen Werthe, ein tiefer Sinn, dessen Aufschluss dieselben allerdings noch weit höher stellen würde.

Revenons à notre seconde proposition. Il s'agit ici de faire des phrases et des périodes mélodiques bien rhythmées avec un seul dessin, ou avec un seul des cinq pieds indiqués (principalement variés), ou avec un dessin proposé, choisi ou donné, comme *Haydn* a fait dans sa Mélodie (voyez H), avec un seul dessin exposé dans les deux premières mesures de cette Mélodie; car c'est encore ici qu'il faut citer *Haydn* de préférence à tout autre. Prenons d'abord le dessin suivant:



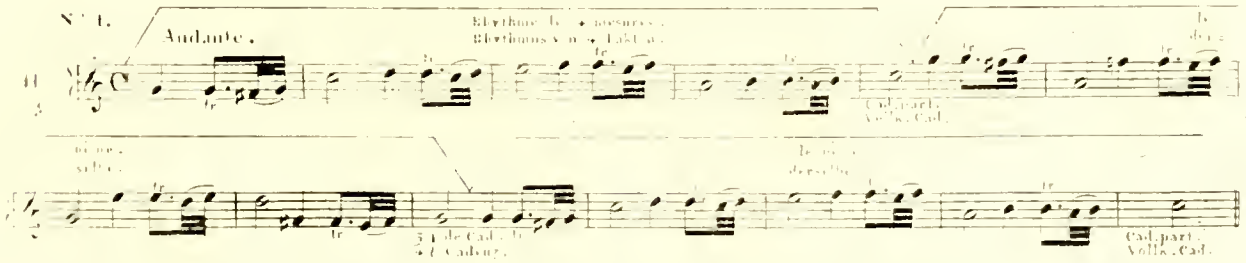
qui doit servir à faire la Melodie suivante:

Kehren wir zu unserer zweiten Aufgabe zurück. Es handelt sich hier darum, melodische, wohl rhythmisirte Phrasen und Perioden aus einem einzigen Umriss zu bilden, oder aus einer von den angezeigten 5 Versarten (Füssen), und zwar vorzüglich aus den variirten; oder auch aus einem vorher bestimmten, entweder selbst gewählten oder aufgegebenen Umriss; so wie *Haydn* seine Melodie (siehe das Beispiel H) aus einem einzigen Umriss, den er in den 2 ersten Takten aufstellt, gebildet hat; denn auch hier muss man *Haydn* vor allen Andern als Muster aufstellen. Nehmen wir nun den folgenden Umriss:



welcher zur Bildung der folgenden Melodie dienen soll:

Mélodie faite avec un seul dessin.
Melodie aus einem einzigen Umriss gebildet.



Voici un autre exemple sur le dessin suivant:



Hier ein anderes Beispiel auf folgenden Umriss:



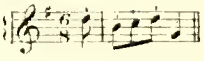
c'est l'air est:

woraus die folgende Melodie entstehen kann:

N° 2. 1re. Rhythme de 8 mesures.
1ter Rhythmus von 8 Takten.



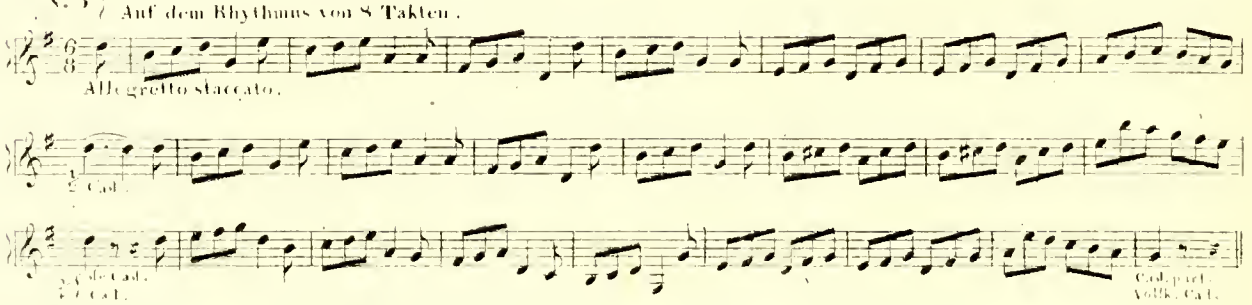
On peut renverser le dessin comme dans cet exemple; on peut même l'altérer légèrement et l'abréger, mais non le détruire en le changeant. Voici un troisième exemple, dans lequel le dessin suivant domine:



Man kann, wie in diesem Beispiele geschieht, den Umriss umkehren; man kann ihn sogar leicht verändern oder abkürzen, aber ohne ihn völlig zerstören oder in einen andern umwechseln zu dürfen. Hier ein drittes Beispiel auf folgenden Umriss:



N° 3. Sur le rhythme de 8 mesures.
Auf dem Rhythmus von 8 Takten.



L'exemple suivant, est fait sur le dessin:



Das nachfolgende Beispiel ist auf folgenden Umriss gebaut:



N° 4. Sur le rhythme de 4 mesures.
Auf dem Rhythmus von 4 Takten.



Enfin, il n'y a pas un dessin un peu chantant (et il en existe une quantité innombrable) qui ne soit susceptible de donner lieu à de pareils phrases, périodes, thèmes ou motifs. Quelle richesse mélodique! Haydn a des milliers de motifs plus heureux les uns que les autres puisés à cette source intarissable.

Kurz, es gibt keinen, nur einigermassen melodiösen Umriss (und deren gibt es eine unzählige Menge) welcher nicht geeignet wäre solche Phrasen, Perioden, Themas und Motive zu bilden. Welch melodischer Reichthum! Haydn hat tausende solcher Motive, wovon eines gelungener als das andere, aus dieser unversiegbaren Quelle geschöpft.

Dgl. C. N° 4170.

Ainsi, il y a de quoi s'exercer par-là des années entières, et créer une quantité de motifs neufs, et de phrases et de périodes intéressantes.

Also gibt es hier Stoff sich Jahrelang zu üben, und eine Menge neuer Motive, Phrasen, und interessanter Perioden zu erfinden.

(*) Anmerkung des Übersetzers. Man sehe hierüber Seite 50, &c., in meiner Fantasie-Schule, (welche ehemahlen eine Zeit erschien, als man die Existenz des gegenwärtig übersetzten Werkes noch völlig unbekannt war,) wo gezeigt wird, wie aus *jedem*, selbst dem einfachsten Motiv, (z. B. hier sind es nur aus 2 Tönen,) alle Arten von Themas, in *jeder* Taktart, in Gattung ersonnen werden können.

TROISIEME PROPOSITION,

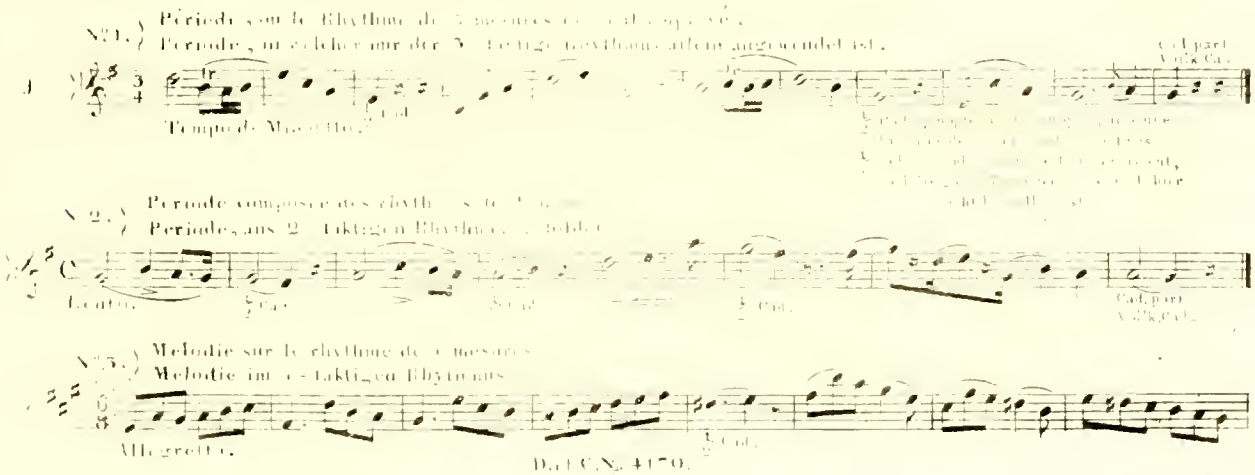
qui a pour but de s'exercer avec les différens rhythmes.

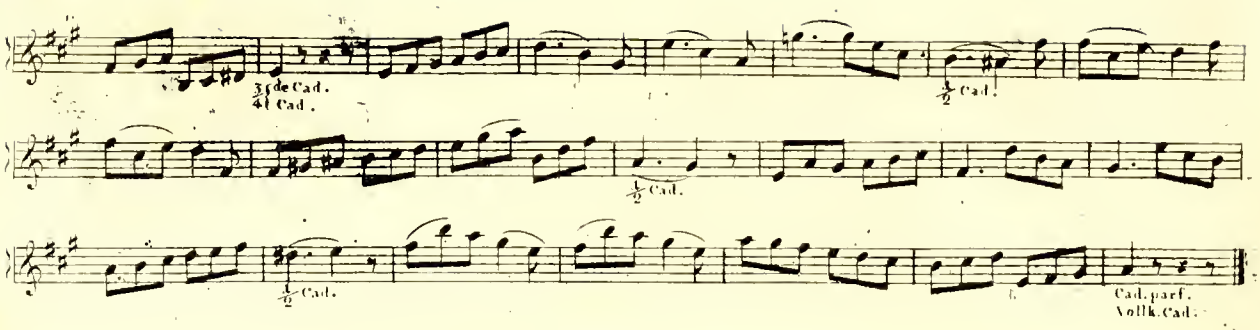
On a vu dans le courant de cet ouvrage de quelle importance le rhythme est dans la Mélodie. Voulant le bien connaître, il faut s'y exercer, c'est à dire, faire des phrases et des périodes dans tous les rhythmes possibles. Ces exercices seront, dans tous les mouvemens et dans toutes les mesures: 1° sur le rhythme de deux mesures; 2° de trois; 3° de quatre; 4° de cinq. Là il faut employer les moyens de faire d'un rhythme de quatre un rhythme de cinq, comme nous l'avons dit; 5° de six, divisible en deux ou trois parties égales; 6° de huit, divisible en deux ou quatre parties égales. Chaque morceau ne sera d'abord composé que d'un seul rhythme. Après ces exercices on en fera d'autres où l'on réunira deux, puis trois, puis quatre, puis enfin tous ces rhythmes dans un seul morceau de Mélodie. Par ce travail on connaîtra la nature de chacun de ces rhythmes, son caractère, sa force, son originalité, &c. Nous donnerons ici quelques exemples sur cette proposition.

DRITTE AUFGABE,

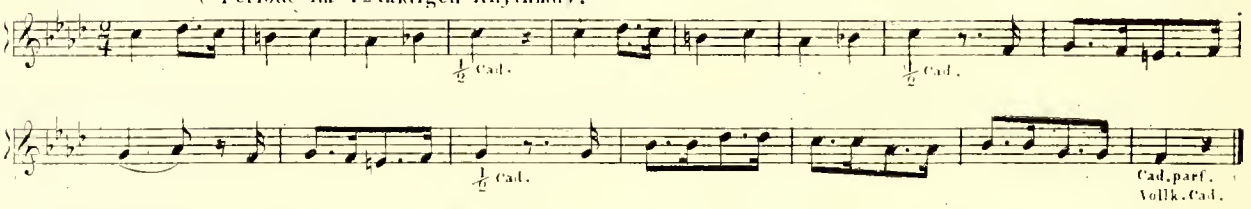
welche die Übungen in den verschiedenen Rhythmen bezweckt.

Man hat im Laufe dieser Abhandlung gesehen, von welcher Wichtigkeit der Rhythmus in der Melodie ist; Um sich also mit ihm wohl vertraut zu machen, muss man sich in ihm sehr üben, das heisst, Phrasen und Perioden in allen möglichen Gattungen des Rhythmus machen. Diese Übungen sind, in allen Tempo's und Taktarten: 1tens im Rhythmus von 2 Takten, 2tens jenem von drei, 3tens jenem von vier, 4tens jenem von fünf. In diesem letzten Falle muss man die Mittel anwenden lernen, um aus einem 4-taktigen Rhythmus einen 5-taktigen zu bilden, wie wir gezeigt haben. 5tens Jenen von 6 Takten, die in zwei gleiche Theile eintheilbar sind, 6tens jenen von 8 Takten, in 2 oder 4 gleiche Theile abtheilbar. Nach diesen Übungen sind andere zu machen, in welchen man 2, dann 3, dann 4, und endlich alle diese Rhythmen in ein einzelnes Tonstück zusammen vereinigt. Durch diese Ausarbeitung gewinnt man die Natur, das Charakteristische, die Kraft, die Originalität, &c., jedes Rhythmus kennen lernen. Wir geben hier zu dieser Aufgabe einige Beispiele.





GRETRY. N° 4. } Période sur le rhythme de 4 mesures.
Periode im 4=taktigen Rhythmus.



N° 5. } Période sur le rhythme de 6 mesures.
Periode im 6=taktigen Rhythmus.



HAYDN. N° 6. } Période sur le rhythme de 8 mesures.
Periode im 8=taktigen Rhythmus.



Un exemple excellent sur les mélanges de ces différens rhythmes, est l'air de Paisiello (voyez X[3]). En s'exerçant avec tous ces rhythmes on s'accoutume en même tems à bien placer les cadences mélodiques sans lesquelles on ne peut sentir si un rhythme est fini ou non; car ces deux objets sont inséparables. La quantité des cadences dans un morceau est par conséquent égale à la quantité des rhythmes.

Ein vortreffliches Beispiel über das Vermischen dieser verschiedenen Rhythmen ist das früher angeführte Gesangstück von Paesiello, (man sehe X[3]). Indem man sich in allen diesen Rhythmen übt, gewöhnt man sich zugleich an, die melodischen Cadenzen an die gehörigen Orte zu setzen, ohne welche man nicht fühlen kann, ob ein Rhythmus geschlossen ist oder nicht; denn diese zwei Gegenstände sind unzertrennlich. Die Anzahl der Cadenzen in einem Tonstücke ist demnach der Anzahl der Rhythmen gleich.

QUATRIÈME PROPOSITION,

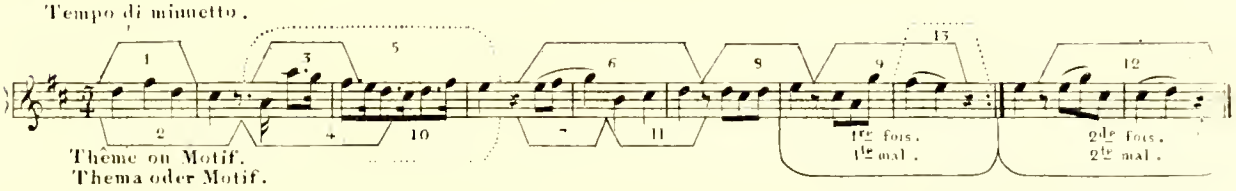
qui a pour but de développer un motif (comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, page 503) et de faire avec la matière qui en résulte des phrases et des périodes mélodiques bien rhythmées.

C'est un double exercice, dont l'un est 1° de créer des marches mélodiques; 2° de faire avec un ou deux dessins (provenant de ce développement) des périodes régulières. Pour cet objet, on prend un motif connu, ou bien on en invente un. Voici un thème divisé en différens petits et grands dessins, indiqués par des chiffres et des lignes brisées ou pointées:

VIERTE AUFGABE,

welche zum Zweck hat, ein Motif zu entwickeln, (wie wir es im vorhergehenden Kapitel, Seite 503 angezeigt haben) und mittelst des daraus entstandenen Stoffes melodisch-wohlrhythmisirte Phrasen und Perioden zu bilden.

Dieses gibt eine doppelte Übung, wovon die erste besteht: 1tens melodische Fortschreitungen zu erfinden; 2tens aus einem oder zweien (aus diesen Entwicklungen entstandenen) Umrissen regelmässige Perioden zu bilden. Zu diesem Zwecke nimmt man irgend ein bekanntes, oder auch ein selbst erfundenes Motif. Hier folgt ein Thema, welches in verschiedene kleine und grosse Umrisse eingetheilt ist, die durch Ziffern, Linien und Punkte angezeigt werden:



Voilà treize dessins différens que ce motif donne. Après avoir composé avec eux des marches mélodiques, (comme nous l'avons indiqué plus haut), on construira avec un ou avec deux de ces mêmes dessins une période; puis une autre avec un ou deux autres de ces dessins, &:, &:.

Voici dix périodes différentes, provenant de ce thême, qui peuvent servir d'exemple à cette proposition:

Da sind nun 13 verschiedene Umrisse, welche dieses Thema darbiethet. Nachdem man aus denselben, (nach der von uns oben angezeigten Weise) die melodischen Fortschreitungen entwickelt und durchgeführt hat, so bildet man aus einem oder zweien dieser selben Umrisse eine Periode; hierauf aus einem oder zwei andern Umrissen wieder eine zweite; &:, &:.

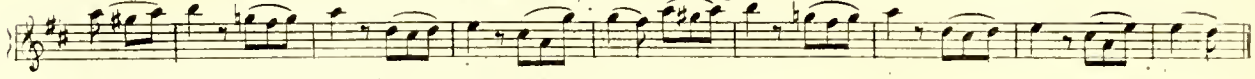
Hier folgen 10 verschiedene, aus diesem Thema entnomme Perioden, welche als Beispiel zu dieser Aufgabe dienen können:



N° 5. Période faite avec le 6ème dessin du même motif.
Periode aus dem 6ten Umriss desselben Thema gebildet.



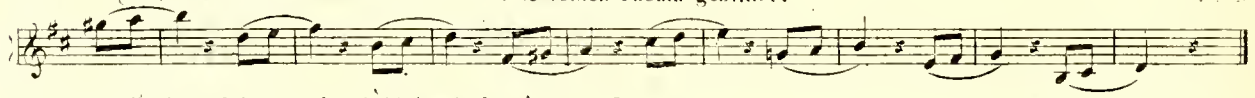
N° 6. Période faite avec le 8ème et le 9ème dessin du même motif.
Periode aus dem 8ten und 9ten Umriss desselben Thema gebildet.



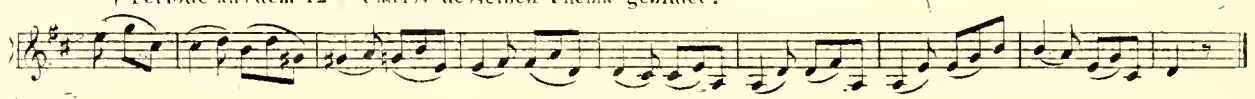
N° 7. Période faite avec le 13ème petit dessin du même motif.
Periode aus dem 13ten kleinen Umrisse desselben Thema gebildet.



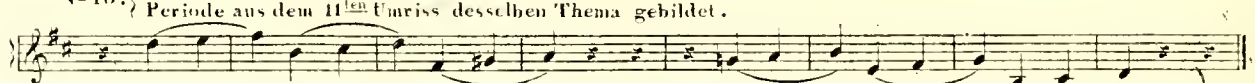
N° 8. Période faite avec le 7ème petit dessin du même motif.
Periode aus dem 7ten kleinen Umrisse desselben Thema gebildet.



N° 9. Période faite avec le 12ème dessin du même motif.
Periode aus dem 12ten Umriss desselben Thema gebildet.



N° 10. Période faite avec le 11ème dessin du même motif.
Periode aus dem 11ten Umriss desselben Thema gebildet.

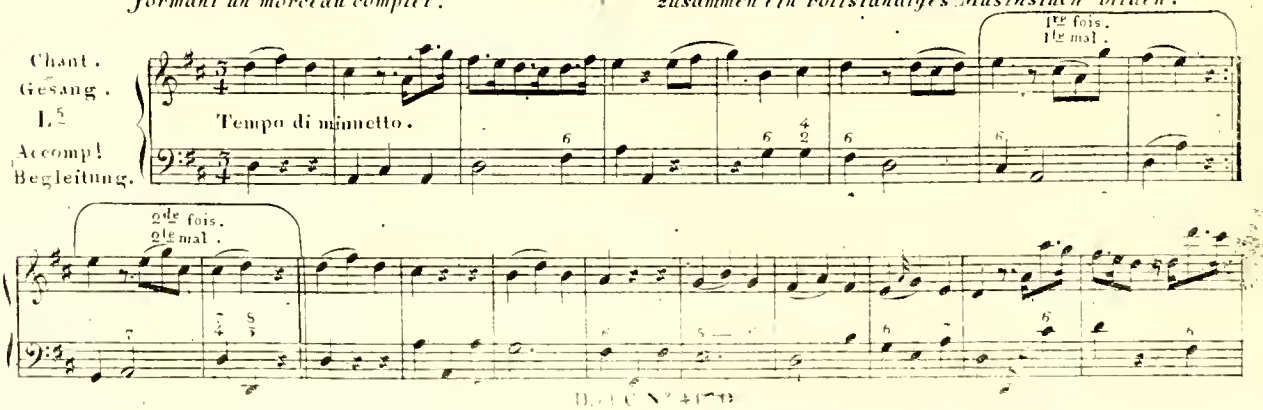


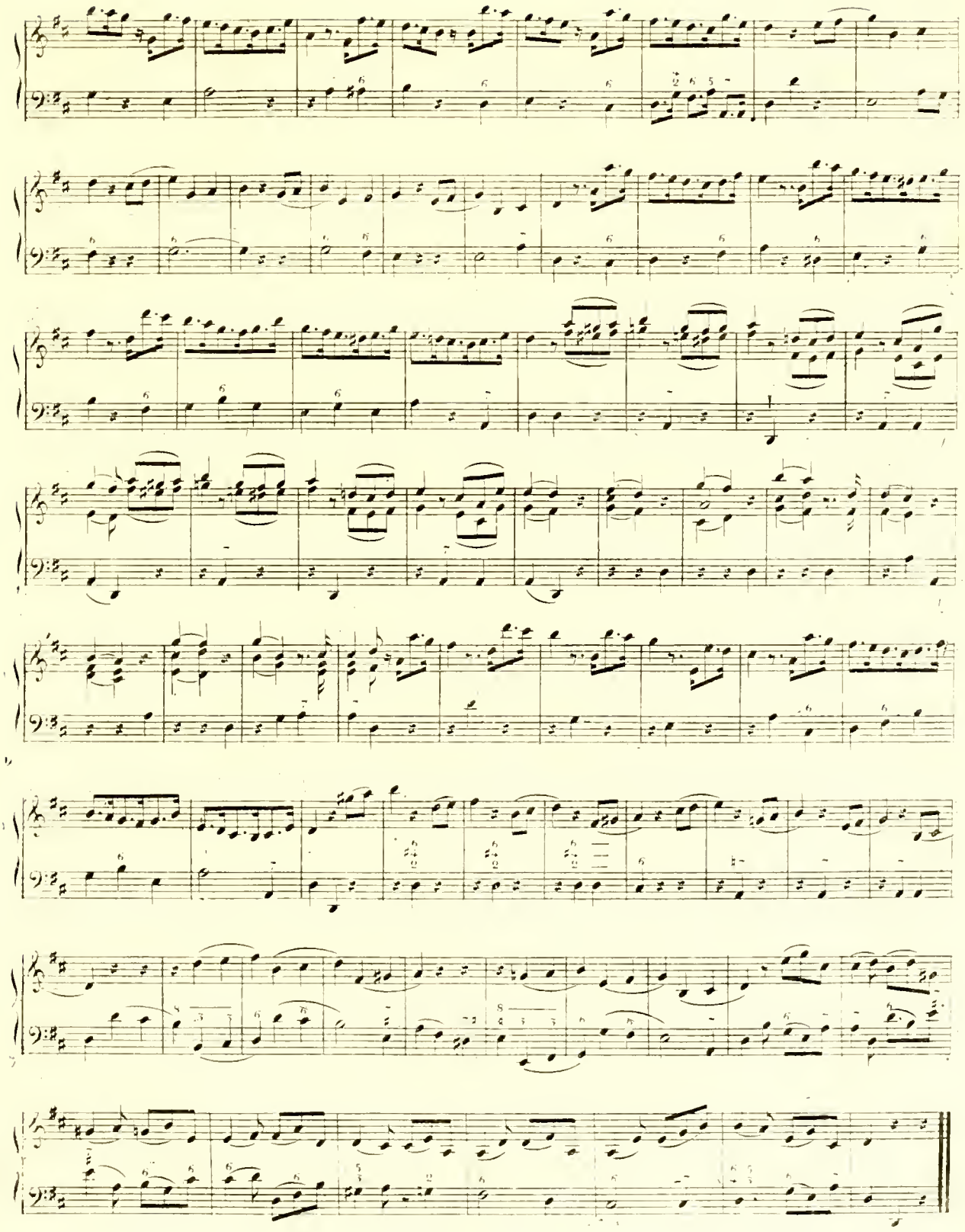
Ces dix périodes, prennent leur source dans un seul motif, et on en trouverait encore bien davantage, si l'on se donnait la peine de les chercher. Elles peuvent s'enchaîner et se suivre de toutes les manières possibles, et donnent autant de morceaux de Musique complets, développés, variés. et d'une unité parfaite, parce qu'elles sont tirées de la même source, nous les réunirons, précédées du thême, dans le morceau suivant:

Diese 10 Perioden haben alle ihre Quelle aus dem einzigen Motif, und man fände deren noch weit mehr, wenn man sich die Mühe gäbe sie zu suchen. Sie können auf alle möglichen Arten sich verketten und einander nachfolgen, und geben also Stoff zu eben so vielen vollständigen, entwickelten, variirten und in vollkommener Einheit gebildeten Musikstücken, weil sie alle aus einer und derselben Quelle geschöpft sind; wir werden sie, nach vorangehendem Thema, in folgendem Tonstücke vereinigen.

Thême avec les 10 périodes qui en dérivent, le tout formant un morceau complet.

Thema mit den 10, davon abgeleiteten Perioden, welche zusammen ein vollständiges Musikstück bilden.





Changez l'ordre des périodes de ce morceau, de quelque manière que ce soit, et vous aurez toujours un morceau de la même liaison, du même intérêt et de la même unité : propriété remarquable dans la Musique qui ne peut avoir lieu ni dans la poésie ni dans l'éloquence.

On peut aussi avec cet exercice moduler dans les tons relatifs, ce qui ajouterait à la variété. Ainsi, au lieu de rester dans le ton de *ré* majeur, on aurait pu terminer une de ces périodes en *si* mineur, une autre en *sol* majeur, une troisième en *la* majeur, une quatrième en *mi* mineur, &...

Cette quatrième proposition se recommande assez d'elle-même par l'évidence et l'utilité dont elle est susceptible, et par le grand parti qu'on en peut tirer. Il est encore à remarquer que ce travail peut s'entreprendre avec presque tous les motifs un peu chantans.

CINQUIÈME PROPOSITION,

qui a pour but de faire des morceaux mélodiques, en modulant d'abord dans quelques tons et ensuite dans tous les tons relatifs.

On se rappellera ici ce que nous avons dit sur ces modulations dans l'*Introduction*, où nous avons donné deux exemples sous ce rapport. C'est dans ce genre qu'il faut ici s'exercer. Ces modulations doivent se faire sans accompagnement (c'est-à-dire sans harmonie); car, quand elles sont bien faites, le chant doit se passer à la rigueur de l'harmonie, et c'est à quoi il faut ici aboutir. On marchera de périodes en périodes, et on terminera dans le ton primitif.

Il y a deux manières de moduler: 1° Chaque période depuis son commencement jusqu'à sa terminaison reste dans un seul ton, et l'on ne change de ton qu'au commencement de la période suivante, qu'elle garde jusqu'à la nouvelle période. 2° on commence la période dans un ton et on la termine dans un autre. Dans le premier cas (si on veut employer tous les tons relatifs,) les périodes peuvent s'enchaîner de la manière suivante :

Man verwechsle die Ordnung der Perioden in diesem Stücke, nach jeder beliebigen Art, und immer wird man ein Tonstück von derselben Verbindung, demselben Interesse, und derselben Einheit erhalten: eine merkwürdige Eigenschaft in der Musik, welche weder in der Dicht- noch in der Rede-Kunst statt haben kann.

In derselben Übungsweise kann man auch in die verwandten Tonarten moduliren, was zur Abwechslung beitragen würde. So hätte man, anstatt in *D dur* zu bleiben, eine dieser Perioden in *H moll*, eine andere in *G dur*, eine dritte in *A dur*, eine vierte in *E moll*, &: schliessen können, &...

Diese vierte Aufgabe empfiehlt sich selber hinreichend, durch die Augenscheinlichkeit und Nützlichkeit deren sie fähig ist, und durch den grossen Vortheil, den man davon ziehen kann. Es ist noch zu bemerken, dass diese Arbeit fast mit allen, nur einigermassen singbaren Motiven unternommen werden kann.

FÜNFTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, melodische Tonstücke hervorzubringen, indem man anfangs in einige, und sodann in alle verwandte Tonarten modulirt.

Man wird sich hier dessen erinnern, was wir in der *Einleitung* über diese Modulationen gesagt haben, wo in dieser Hinsicht zwei Beispiele aufgestellt worden sind. In dieser Gattung ist hier nun sich zu üben. Diese Modulationen müssen ohne Begleitung, (das heisst ohne Harmonie) gemacht werden; denn, wenn sie so gut sind, wie sie hier seyn sollen, so muss der Gesang die Strenge der Harmonie gar nicht nöthig haben; und das ists, was hier bezweckt werden muss. Man schreitet von Perioden zu Perioden, und schliesst in der Grundtonart.

Es gibt zwei Arten zu moduliren: 1tens Jede Periode bleibt, von ihrem Anfang bis zu ihrem Schlusse in einer einzigen Tonart, und man wechselt diese erst zu Anfang der nächsten Periode, welche dann wieder bis zur neuen Periode in ihrer Tonart bleibt. 2tens Man fängt eine Periode in einer Tonart an, und endet dieselbe in einer andern. In dem ersten Falle, (wenn man da alle verwandten Tonarten anwenden will,) können die Perioden auf folgende Art verbunden werden :

A) *dans un ton majeur.*	B) *dans un ton mineur.*
1ère période en *ut majeur.*	1ère période en *la mineur.*
2ème période en *la mineur.*	2ème période en *ut majeur.*
3ème période en *mi mineur.*	3ème période en *fa majeur.*
4ème période en *ut majeur.*	4ème période en *ré mineur.*
5ème période en *fa majeur.*	5ème période en *sol majeur.*
6ème période en *ré mineur.*	6ème période en *mi mineur.*
7ème période en *sol majeur.*	7ème période en *la mineur.*
8ve période en *ut majeur.*	

Dans le second cas qui est plus piquant, plus neuf, plus intéressant, et qui exige plus de finesse, on commence une période dans un ton relatif, et on la finit dans un autre ton relatif. Le ton commençant peut être, 1° celui qui a terminé la période précédente, ou bien 2° un autre ton relatif. Si la période a, p.e., deux phrases (ou deux membres), la première de ces phrases peut faire une demi-cadence ou dans le ton avec lequel elle a commencé, ou dans le ton avec lequel la période doit se terminer; et par conséquent, dans lequel la seconde phrase se fera. Un troisième moyen de moduler a lieu lorsqu'on emploie les deux cas précédens ensemble, c'est-à-dire, tantôt l'un, tantôt l'autre. Voici un exemple des modulations purement mélodiques dans tous les tons relatifs:

A) *in einer Dur-Tonart.*	B) *in einer Moll-Tonart.*
1te Periode in *C dur.*	1te Periode in *A moll.*
2te Periode in *A moll.*	2te Periode in *C dur.*
3te Periode in *E moll.*	3te Periode in *F dur.*
4te Periode in *C dur.*	4te Periode in *D moll.*
5te Periode in *F dur.*	5te Periode in *G dur.*
6te Periode in *D moll.*	6te Periode in *E moll.*
7te Periode in *G dur.*	7te Periode in *A moll.*
8te Periode in *C dur.*	

In dem zweiten, interessantern und geistreicheren Falle, und wo mehr Feinheit erfordert wird, fängt man eine Periode in einer verwandten Tonart an, und endet sie in einer andern verwandten. Die beginnende Tonart kann seyn, 1tens jene, mit welcher die vorhergehende Periode beschlossen wurde, oder auch 2tens eine andere verwandte Tonart. Wenn z.B., die Periode zwei Phrasen (oder zwei Glieder) hat, so kann die erste dieser Phrasen eine Halbcadenz entweder in der Tonart, mit welcher sie anfing, oder in jener, mit welcher die Periode enden soll, (folglich in welcher auch die zweite Phrase seyn soll,) anwenden. Ein drittes Modulations-Mittel findet statt, wenn man beide vorher besprochenen Fälle zugleich anwendet, das heisst, bald den einen, bald den andern. Hier ist ein Beispiel von blos melodischen Modulationen in alle verwandten Tonarten:

AIR dans la coupe libre.
GESANG im freien Rahmen.





Ce morceau étant en *la* majeur, ses tons relatifs sont par conséquent : 1° *la* majeur ; 2° *si* mineur ; 3° *ut* dièse mineur ; 4° *ré* majeur ; 5° *mi* majeur ; 6° *fa* dièse mineur.

Il faut observer que *si* mineur et *ut* dièse mineur ne sont relatifs que par rapport à *la* majeur. De même *ut* dièse mineur et *ré* majeur, comme *ré* majeur et *mi* majeur ne le sont pas entr'eux. Ainsi, en modulant, on ne peut aller immédiatement (1°) de *si* mineur en *ut* dièse mineur ; (2°) d'*ut* dièse mineur en *ré* majeur ; (3°) de *ré* majeur en *mi* majeur, sans exposer la Mélodie à des duretés sous ce rapport. Mais on peut faire ces trois modulations en passant par un ton intermédiaire qui les lie d'une manière naturelle. Par exemple : 1° de *si* mineur par *fa* dièse mineur en *ut* dièse mineur, où *si* et *fa* dièse sont relatifs, et où *fa* dièse et *ut* dièse le sont de même. 2° D'*ut* dièse mineur par *fa* dièse mineur, ou par *la* majeur en *ré*, parce que *ut* dièse et *fa* dièse, *ut* dièse et *la*, *fa* dièse et *ré*, *la* et *ré* sont relatifs. 3° De *ré* majeur par *si* mineur en *mi* majeur, parce que *ré* et *si* sont relatifs, et que de *si* mineur en

Dieses Tonstück ist in *A dur*; seine verwandten Tonarten sind folglich : 1^{tens} *A dur*; 2^{tens} *H moll*; 3^{tens} *Cis moll*; 4^{tens} *D dur*; 5^{tens} *E dur*; 6^{tens} *Fis moll*.

Man muss bemerken, dass *H* moll und *Cis* moll nur in Beziehung auf *A* dur mit einander verwandt sind. Eben so *Cis* moll und *D* dur, so wie *D* dur und *E* dur es nicht zu einander sind. Also kann man, im Moduliren (1^{tens}) nicht unmittelbar von *H* moll nach *Cis* moll gehen; oder, (2^{tens}) von *Cis* moll nach *D* dur; oder (3^{tens}) von *D* dur nach *E* dur, ohne die Melodie in dieser Rücksicht Härten auszusetzen. Aber wohl kann man diese Modulationen anbringen, wenn man durch eine Zwischentonart geht, welche sie natürlich verbindet. Z. B. 1^{tens} von *H* moll über *Fis* moll nach *Cis* moll, da *H* moll und *Fis* moll, so wie *Fis* moll und *Cis* moll mit einander verwandt sind. 2^{tens} Von *Cis* moll über *Fis* moll, oder über *A* dur nach *D* dur, weil *Cis* mit *Fis*, *Cis* mit *A*, *Fis* mit *D*, *A* mit *D*, verwandt sind. 3^{tens} Von *D* dur über *H* moll nach *E* dur, weil wiederum *D* und *H* verwandt sind, und weil man von *H* moll nach *E* dur sehr naturgemäss

mi majeur on peut moduler très-naturellement.(*)

La même remarque a aussi lieu dans les tons mineurs où les six tons relatifs ne sont pas toujours relatifs entr'eux, quoiqu'ils le soient par rapport au ton primitif. Les tons relatifs de *la* mineur sont : 1° *la* mineur ; 2° *ut* majeur ; 3° *ré* mineur ; 4° *mi* mineur ; 5° *fa* majeur ; 6° *sol* majeur. Mais *ré* mineur et *mi* mineur, *mi* mineur et *fa* majeur, *fa* majeur et *sol* majeur, ne sont pas relatifs entr'eux.

Par les mêmes raisons indiquées ci-dessus, il faut moduler dans les tons mineurs : 1° de *ré* mineur par *la* mineur ou par *sol* majeur en *mi* mineur, parce que *ré* et *la*, *la* et *mi*, *sol* et *mi* sont relatifs, et que de *ré* mineur en *sol* majeur on module naturellement. 2° De *mi* mineur par *ut* majeur en *fa* majeur, parce que *mi* et *ut*, *ut* et *fa* sont relatifs. 3° De *fa* majeur par *ré* mineur en *sol* majeur, parce que *fa* et *ré* sont relatifs ; et que de *ré* mineur en *sol* majeur, on module naturellement, comme on l'a démontré dans la note précédente.

Ce morceau (M^{5}) est en même tems un exemple d'une Mélodie dans la *coupe libre* qu'on pourrait quelquefois employer avec succès, particulièrement au théâtre, où l'on ne saurait trop varier les coupes mélodiques, attendu que les coupes ordinaires s'y épuisent facilement par les répétitions continuelles.

Ces modulations avec les tons relatifs prises mélodiquement, sont les meilleures ; toutes les autres ne valent rien sans le secours de l'harmonie.

SIXIÈME PROPOSITION,

qui a pour but l'art de s'exercer dans les périodes mélodiques.

Il s'agit ici, 1° d'accourcir une période ; 2° de l'allonger à volonté ;

moduliren kann. (*)

Dieselbe Bemerkung findet auch bei den *Moll*-Tonarten statt, wo die 6 verwandten Tonarten nicht immer auch gegenseitig untereinander verwandt sind, obwohl in Rücksicht auf die Haupttonart die Verwandtschaft statt findet. Die verwandten Töne von *A* moll sind : 1^{tens} *A* moll ; 2^{tens} *C* dur ; 3^{tens} *D* moll ; 4^{tens} *E* moll ; 5^{tens} *F* dur ; 6^{tens} *G* dur. Aber *D* moll und *E* moll, ferner *E* moll und *F* dur, so wie *F* dur und *G* dur, sind mit einander nicht verwandt.

Aus denselben, oben angeführten Gründen muss man in *Moll*-Tönen moduliren : 1^{tens} aus *D* moll mittelst *A* moll oder *G* dur nach *E* moll, weil *D* und *A*, *A* und *E*, *G* und *E* mit einander verwandt sind, und weil aus *D* moll nach *G* dur naturgemäss modulirt werden kann. 2^{tens} aus *E* moll mittelst *C* dur nach *F* dur, weil *E* und *C*, *C* und *F* mit einander verwandt sind. 3^{tens} Aus *F* dur mittelst *D* moll nach *G* dur, weil *F* und *D* mit einander verwandt sind, und weil man aus *D* moll nach *G* dur natürlich modulirt, wie in der vorhergehenden Anmerkung bewiesen worden ist.

Das obige Tonstück (M^{5}) ist zugleich das Beispiel einer Melodie *in der freien Form*, welche man bisweilen mit Erfolg anwenden kann ; vorzüglich in der Theatermusik, wo man ohnehin die melodischen Formen nicht genug variiren kann, indem da die gewöhnlichen Formen sich durch manchfaltige Wiederhohlungen leicht erschöpfen.

Diese Modulationen nach den verwandten Tonarten sind, in melodischer Hinsicht, die besten ; alle übrigen sind, ohne Hilfe der Harmonie, untauglich.

SECHSTE AUFGABE,

welche die Kunst zum Zwecke hat, sich in melodischen Perioden zu üben.

Hier handelt es sich darum : 1^{tens} eine Periode abzukürzen ; 2^{tens} dieselbe nach Belieben zu verlängern ;

(*) La raison en est que le ton de *sol* est la dominante de *ut*, et quoique le *sol* majeur soit plus relatif, il n'en est pas moins vrai, par rapport à celui-ci, que la nature les a liés d'une manière plus intime que les autres tons qui diffèrent de deux accidens. Ainsi, harmoniquement parlant, après l'accord portant de *sol* mineur, l'accord de septième (*Sol*, *Si* bémol, *Ré*, *Fa* dièse), qui la Mélodie peut faire sentir, on a bien annoncé la gamme de *ut* majeur, particulièrement lorsque le ton primitif (ici *la* majeur) résonne encore dans notre oreille.

(*) Die Ursache davon ist, dass *B* die Dominante von *E* ist, und obwohl *B* dur näher verwandt wäre, so ist dies desshalb nicht minder wahr, dass in dieser Hinsicht die Natur zwischen ihnen eine nähere Beziehung stiftete, als zwischen den andern Tonarten, welche um zwei Versetzungszeichen von einander abweichen. Als harmonisch genommen, nach dem vollkommenen *H* moll-Accord, und dem septimen-Accord, (*H*, *Dis*, *Fis*, *A*) welchen die Melodie fühlen lassen und berühren kann, hat man die Tonart *E* dur hinreichend angedeutet, besonders, wenn die Hauptmarke nur *A* dur noch in unserm Gehör nachhallt.

3º de les enchaîner entr'elles, et de faire un mélange heureux de périodes longues et courtes; 4º de trouver la seconde période de la coupe ternaire.

Accourcir une période, c'est savoir faire d'une période longue une courte; ce qui souvent a lieu dans la composition pratique. Ainsi, si une période a, par exemple, trois phrases (ou trois membres), c'est de savoir lui ôter avec adresse la deuxième ou la troisième de ces phrases; si on peut lui ôter la troisième, il faut changer dans ce cas la demi-cadence de la deuxième phrase en cadence parfaite. Si on trouve à propos de supprimer la seconde phrase, il n'y aura pas d'autre changement à faire, parce que la troisième phrase a la cadence parfaite. Dans une période de quatre membres, on en peut supprimer un ou deux. Dans une période de cinq membres, on en peut supprimer un, deux ou trois, et ainsi de suite. Il ne faut pour cela que savoir changer une demi-cadence en cadence parfaite, ou une cadence parfaite en demi-cadence, ce qui est très-facile. Il faut que dans cette opération le rhythme ne souffre point, et que le choix des phrases supprimées soit bien fait. Le sentiment doit ici en être le guide. On peut aussi souvent faire par ce travail une seule période de deux périodes (qui ne sont pas trop longues et qui ont ensemble une grande liaison de caractère et de gamme) en supprimant outre plusieurs membres, celui qui termine la première période, ou en changeant la cadence parfaite de ce membre en demi-cadence, p.e.

3tens beide mit einander zu verbinden und eine glückliche Mischung von langen und kurzen Perioden hervorzubringen; 4tens die zweite Periode des dreitheiligen Rahmens aufzufinden.

Eine Periode verkürzen besteht darin, dass man aus einer langen Periode eine kurze zu bilden wisse; was in der praktischen Composition häufig statt findet. Wenn also, z. B., eine Periode aus drei Phrasen (oder Gliedern) besteht, so muss man ihr die 2te oder 3te Phrase mit Geschicklichkeit wegzunehmen wissen; wenn man ihr die dritte wegnehmen kann, so muss in diesem Falle die Halbcadenz der zweiten Phrase in eine vollkommene verwandelt werden. Findet man es angemessen, die 2te Phrase zu unterdrücken, so bedarf es keiner andern Veränderung, weil die dritte Phrase ihre vollkommene Cadenz ohnehin hat. In einer Periode von 5 Gliedern, kann man eins, zwei, oder drei Glieder weglassen, und so fort. Aber damit ist es nicht abgethan, wenn man eine ½ Cadenz in eine vollkommene, oder die vollkommene in eine Halbcadenz verwandelt. Es darf bei dieser Verrichtung der Rhythmus nicht leiden, und die Wahl der zu unterdrückenden Phrasen muss wohlberechnet seyn. Das Gefühl ist hierbei der Führer. Oft kann man durch diese Veränderung aus zwei Perioden, (die nicht zu lang sind, und die in Rücksicht auf den Charakter und die Tonart mit einander eng verbunden sind,) eine einzige Periode bilden, indem man nebst mehreren andern Gliedern auch jenes unterdrückt, welches die erste Periode beschliesst, oder indem man die vollkomene Cadenz dieses Gliedes in eine Halbcadenz umwandelt, z. B.

Mélodie de deux Périodes.
Melodie aus 2 Perioden.



Supprimez-en le 2d rhythme de 8 mes: et vous ne ferez de ces deux périodes qu'une seule, par ex:
Man unterdrücke davon den 2ten Rhythmus von 8 Takten, u. aus diesen 2 Perioden wird nur eine, z. B.



Si le Nº 1 est un air, le Nº 3 peut lui servir de ritournelle. Cette ritournelle se fait souvent de la sorte, en accourcissant une ou deux périodes de l'air.

Allonger une période, c'est changer la cadence parfaite de sa dernière phrase en une demi-cadence, ou bien en une cadence interrompue, et en y ajoutant une ou plusieurs autres phrases, comme nous l'avons montré dans l'exemple (I^{re} Nº^{s} 1, 2, 3, 4, 5, 6). On peut de même faire de deux périodes une seule, en changeant la cadence parfaite de la première en une demi-cadence, p.e.

Wenn Nº 1 als eine Arie anzusehen ist, so kann Nº 3 ihr als Ritornell dienen. Diese Ritornelle werden oft auf diese Art gemacht, indem man eine oder zwei Perioden des Gesangstückes abkürzt.

Eine Periode verlängern heisst, wenn man die vollkommene Cadenz ihrer letzten Phrase in eine Halbcadenz oder auch in eine unterbrochene Cadenz umwandelt, und indem man eine oder mehrere Phrasen hinzufügt, wie wir schon früher in dem Beispiele (I^{re} Nº 1, 2, 3, 4, 5, 6) gezeigt haben. Eben so kann man aus zwei Perioden eine einzige bilden, wenn man die vollkommene Cadenz der ersten in eine Halbcadenz verwandelt, z.B.



Cependant il faut l'éviter là où il y aurait la monotonie des demi-cadences qui se ressembleraient trop, soit en restant longtems dans le même ton, soit en les faisant trop sur les mêmes notes. Il faut que les périodes qu'on veut réunir de la sorte, soient

Doch muss man dieses da vermeiden, wo die Halbcadenzen eine Monotonie hervorbrächten, welche entweder durch das Verbleiben in einer Tonart, oder weil sie stets mit denselben Tönen gebildet wären, sich zu sehr gleich sahen. Die Perioden, welche man auf solche Weise vereinen

homogènes entr'elles, car les membres des périodes hétérogènes ne pourront jamais se marier ensemble.

Un pareil travail, comme étude, serait même à recommander dans la poésie et l'éloquence, comme nous nous proposons de la faire voir par la suite.

Cette manière de réunir, ainsi que nous venons de le voir, des périodes musicales, a lieu dans les airs où le sens des paroles ne permet pas de faire plus qu'une seule cadence parfaite, parce que le point en poésie correspond à la cadence parfaite en Musique; sans quoi il y aurait un contre-sens dans l'union des deux arts.

Quant à l'*enchaînement des périodes*, il faut observer que les périodes d'un morceau de Musique doivent avoir l'unité de caractère avec toute la variété possible. On trouve cette variété dans celle de leurs dessins, de leurs sons, et par conséquent dans celle des gammes et des cadences.

Nous avons vu dans la cinquième proposition comment on peut réunir et varier les périodes par des modulations. Ce qui les rend homogènes est l'objet du sentiment, et ne se laisse qu'imparfaitement discuter d'avance. Voyez d'ailleurs ce que nous avons dit sous ce rapport dans le chapitre sur *l'unité* et la *variété*, et dans celui sur le développement d'un thême, et ensuite ce que nous avons observé dans la quatrième proposition. En général, on n'a encore rien publié de satisfaisant sur les périodes musicales, et cependant aucune bonne Musique ne peut s'en passer. Quoiqu'elles existent, on les ignore, on on les confond avec les dessins, les phrases et les membres mélodiques et harmoniques. De-là vient qu'on n'a jamais fait la remarque importante qu'un long morceau de Musique n'est composé que de longues ou bien de courtes périodes, ou qu'il n'est qu'un heureux mélange des unes et des autres; car, c'est encore par-là qu'on peut obtenir une heureuse variété entre les périodes, comme dans la poésie et l'éloquence.

will, müssen von gleicher Natur seyn, denn die Glieder von Perioden, welche von ungleichem Charakter sind, würden nie zusammen passen.

Eine solche Arbeit wäre, als Studium, selbst in der Dicht- und Redekunst anzuempfehlen, wie wir in der Folge zu zeigen gedenken.

Diese Art, die musikalischen Perioden auf die von uns eben angezeigte Art zu vereinigen, findet in jenen Gesangstücken statt, wo der Sinn der Worte nicht mehr, als nur eine vollkommene Cadenz zu machen erlaubt, weil der Schlusspunkt in der Poësie mit der vollkommenen Cadenz in der Musik von gleicher Bedeutung ist, indem sonst in der Vereinigung der beiden Künste ein Widersinn herrschen würde.

Was die *Verbindung der Perioden* betrifft, so muss man beachten, dass die Perioden eines Tonstückes die Einheit des Charakters mit aller möglichen Abwechslung vereinigen müssen. Man findet diese Abwechslung in ihren Umrissen, in ihren Tönen, und folglich in jener der Tonarten und Cadenzen.

Wir haben in der fünften Aufgabe gesehen, wie man die Perioden durch Modulationen vereinigen und variren kann. Das, was sie einander ähnlich und zusammenpassend macht, ist die Sache des Gefühls, und lässt sich nur unvollkommen voraus bestimmen. Man sehe überdiess, was wir in dieser Hinsicht bereits in dem Capitel *über Einheit und Abwechslung* gesagt haben, so wie in Bezug auf die Entwicklung eines Thema, und was wir ferner bei der vierten Aufgabe bemerkten. Überhaupt hat man über die musikalischen Perioden noch nichts Befriedigendes bekannt gemacht, und doch kann sie keine gute Musik entbehren. Obwohl sie wirklich vorhanden sind, so nimmt man von ihrer Existenz keine Notitz, oder man verwechselt sie mit den melodischen und harmonischen Umrissen, und Gliedern. Daher kommt es, dass man noch nie die wichtige Bemerkung machte, dass ein langes Tonstück nur aus langen oder auch kurzen Perioden zusammen gesetzt ist, oder dass es nur aus einer gelungenen Mischung der einen und der andern besteht; denn auch durch dieses Mittel kann man eine glückliche Abwechslung in den Perioden hervorbringen, so wie es in der Poësie und Redekunst der Fall ist.

Ainsi, il faut s'exercer à créer de petites, de moyennes et de longues périodes, et à les mélanger de différentes manières symétriques, et à faire un choix parmi elles. D'après cela, on peut faire: 1° deux périodes courtes, une longue, ensuite deux courtes suivies d'une période longue, &c.; 2° une période courte, une moyenne et une longue, ensuite une courte, une moyenne et une longue &c.; 3° trois ou quatre périodes courtes, une longue, encore trois ou quatre périodes courtes suivies d'une longue; 4° une période courte, une moyenne, encore une courte et une moyenne, et enfin une longue; 5° une période moyenne, une longue, une moyenne et une longue, quatre courtes; 6° Un morceau composé uniquement de périodes courtes, puis un autre de périodes moyennes. Il n'est pas à conseiller de faire un morceau avec les seules périodes longues, parce qu'elles fatiguent l'attention, comme dans la poésie et l'éloquence.

On peut trouver encore d'autres mélanges de ces trois sortes de périodes. Les petites périodes, principalement dans les mouvemens vites, sont légères. Les périodes longues sont beaucoup plus graves; les périodes moyennes se trouvent placées entre les deux.

Un fort bon exercice c'est de *chercher la seconde période pour la petite coupe ternaire*, dont on fait beaucoup d'usage. Voyez ce que nous avons dit sur cette période intermediaire, à propos des exemples (V^a, B^a).

On peut prendre pour cela un thême quelconque: car, comme la troisième période de cette coupe n'est qu'une répétition de la première, pour faire d'un pareil motif un rondeau ou une cavatine, on n'a qu'à lui ajouter une seconde période. Au moyen de cette dernière, on obtiendra de chaque motif une Mélodie de la petite coupe ternaire. En s'exerçant à chercher cette seconde période, on apprend à marier trois périodes ensemble. Il faut éviter que la seconde période ne soit pas trop faible en comparaison de la première, ce qui arrive si fréquemment.

Demnach muss man sich üben, kleine, mittel- grosse und lange Perioden zu erfinden, sie auf verschiedene symmetrische Arten zu vermischen, und eine Auswahl aus ihnen zu treffen. Also kann man zusammen setzen: 1^tens zwei, kurze Perioden, eine lange, sodann wieder zwei kurze, denen eine lange nachfolgt, &c.; 2^tens eine kurze Periode, eine mittlere und eine lange, sodann wieder eine kurze, eine mittlere und eine lange &c.; 3^tens drei oder vier kurze Perioden, eine lange, dann wieder 3 oder 4 kurze, denen eine lange folgt, &c.; 4^tens eine kurze Periode, eine mittlere, noch einmal eine kurze und nach ihr eine mittlere, und endlich eine lange; 5^tens eine mittlere Periode, eine lange, eine mittlere und eine lange, 4 kurze; 6^tens Ein Tonstück, das nur einzig aus kurzen Perioden, — sodann eines, das nur aus mittleren besteht. Es ist nicht zu rathen, ein Tonstück zu bilden, das nur aus langen Perioden besteht, weil diese die Aufmerksamkeit (so wie in der Dicht- und Redekunst,) zu sehr ermüden.

Man kann noch andere Mischungen dieser drei Perioden-Gattungen finden. Die kleinen Perioden, besonders im raschen Tempo, sind leicht und leichtfertig. Die langen Perioden sind weit schwerer und gewichtiger; die mittleren Perioden sind ihrer Wirkung nach zwischen jene beiden zu stellen.

Eine vortreffliche Übung ist das *Aufsuchen der zweyten Periode für den kleinen dreytheiligen Rahmen*, wovon man häufig Gebrauch macht. Man sehe, was wir über diese Mittelperiode bei Gelegenheit der Beispiele (V^a, B^a) gesagt haben.

Man kann zu diesem Zwecke ein beliebiges Thema wählen; denn da die dritte Periode dieses Rahmens nur eine Wiederhohlung der ersten ist, so hat man, um aus einem solchen Thema ein Rondo oder eine Cavatine zu bilden, demselben nur noch eine zweite Periode, (den Mittelgesang oder Mittelsatz) beizufügen. Mittelst dieser letzten kann man aus jedem Motif eine Melodie erhalten, welche den kleinen dreytheiligen Rahmen bildet. Indem man sich übt, diese zweite Periode zu suchen, lernt man, drei Perioden mit einander zu verbinden. Man muss zu vermeiden trachten, dass die zweite Periode nicht zu schwach (zu unbedeutend) im Verhältniss zu der ersten sey, was so häufig gefunden wird.

La première période de cette coupe ternaire n'est souvent qu'un moment heureux d'inspiration, mais qui abandonne aussi trop souvent les compositeurs à la seconde. La raison en est que même le plus médiocre musicien peut trouver par hasard un heureux motif, et que ce hasard ne donne pas la seconde période, où il faut observer l'analogie, l'unité, la modulation, trois objets résultant d'un sentiment exercé, d'un tact exquis, et d'un esprit juste. Voilà pourquoi cette seconde période joue trop souvent un si triste rôle.

SEPTIÈME PROPOSITION,

qui a pour but de varier (ou broder) une phrase, un motif et une période.

Il ne s'agit pas de varier à la manière moderne, où l'Harmonie est plus que la Mélodie, et où l'on ne reconnaît presque jamais l'objet qu'on varie.

Il est très-important pour un compositeur de savoir bien varier un chant, et de le varier de manière qu'on en puisse facilement reconnaître les idées originales. Ces espèces de variations sont d'un grand secours et d'une grande utilité dans la composition. Une idée bien variée et placée à propos, gagne un nouvel intérêt, un nouveau charme, pique la curiosité et soutient l'attention. C'est encore en ce point que *Haydn* excelle dans la Musique instrumentale. Les variations mélodiques se font en changeant la valeur des notes qui expriment les idées à varier; car, le reste, comme la durée des idées, leur mesure, leurs cadences et leurs rhythmes doivent rester intacts.

On varie une Mélodie par les quatre moyens suivans:

1° Par les petites notes ou notes de goût *(appoggiature)*, que nous marquerons dans les exemples suivans que nous donnerons à ce sujet, par $(\frac{}{})$; 2° par les notes moyennes (ou passagères), marquées avec $(+)$; 3° par les syncopes, marquées par $(\frac{+}{})$; 4° par les anticipations (le contraire

Die erste Periode dieses dreitheiligen Rahmens ist oft von dem Augenblicke einer glücklichen Begeisterung eingegeben, welche aber nur zu oft den Compositeur bei der zweiten verlässt. Die Ursache davon ist, dass selbst der mittelmässigste Musiker zufällig ein glückliches Thema finden kann, aber bei der Erfindung des Mittelsatzes auf diesen Zufall nicht rechnen kann, wo man das Zusammenpassende, die Einheit, die Modulation zu beachten hat; drei Gegenstände, die nur ein geübtes Gefühl, ausgebildeter Geschmack, und ein richtiger Verstand geben kann. Diess ists, wesshalb diese zweite Periode so häufig eine sehr magere Rolle spielt.

SIEBENTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, eine Phrase, ein Motif, und eine Periode zu variren, (oder zu verzieren.)

Hier handelt es sich nicht darum, auf jene moderne Art zu variren, wo die Harmonie mehr gilt als die Melodie, und wo man den Gegenstand, welcher varirt wird, dann fast nie mehr zu erkennen vermag.

Es ist für den Tonsetzer sehr wichtig, einen Gesang gut variren zu können, und zwar auf eine Art, dass man die ursprüngliche Idee des Thema stets zu erkennen vermöge. Diese Gattungen von Variationen sind ein wichtiges Hilfsmittel und von grossem Nutzen in der Tonsetzkunst. Eine schön-varirte und an schicklichen Ort gestellte Idee gewinnt neues Interesse, neuen Reiz, spannt die Neugierde und erhält die Aufmerksamkeit. Auch in diesem Punkte sind die Instrumental-Werke *Haydn's* vortrefflich. Die Variationen werden gebildet, indem bei den zu verändernden Ideen der *Notenwerth* verändert wird, denn das Übrige, wie die Dauer der Ideen, die Taktzahl und Taktart, ihre Cadenzen und Rhythmen müssen unverändert bleiben.

Eine Melodie wird durch folgende vier Mittel varirt:

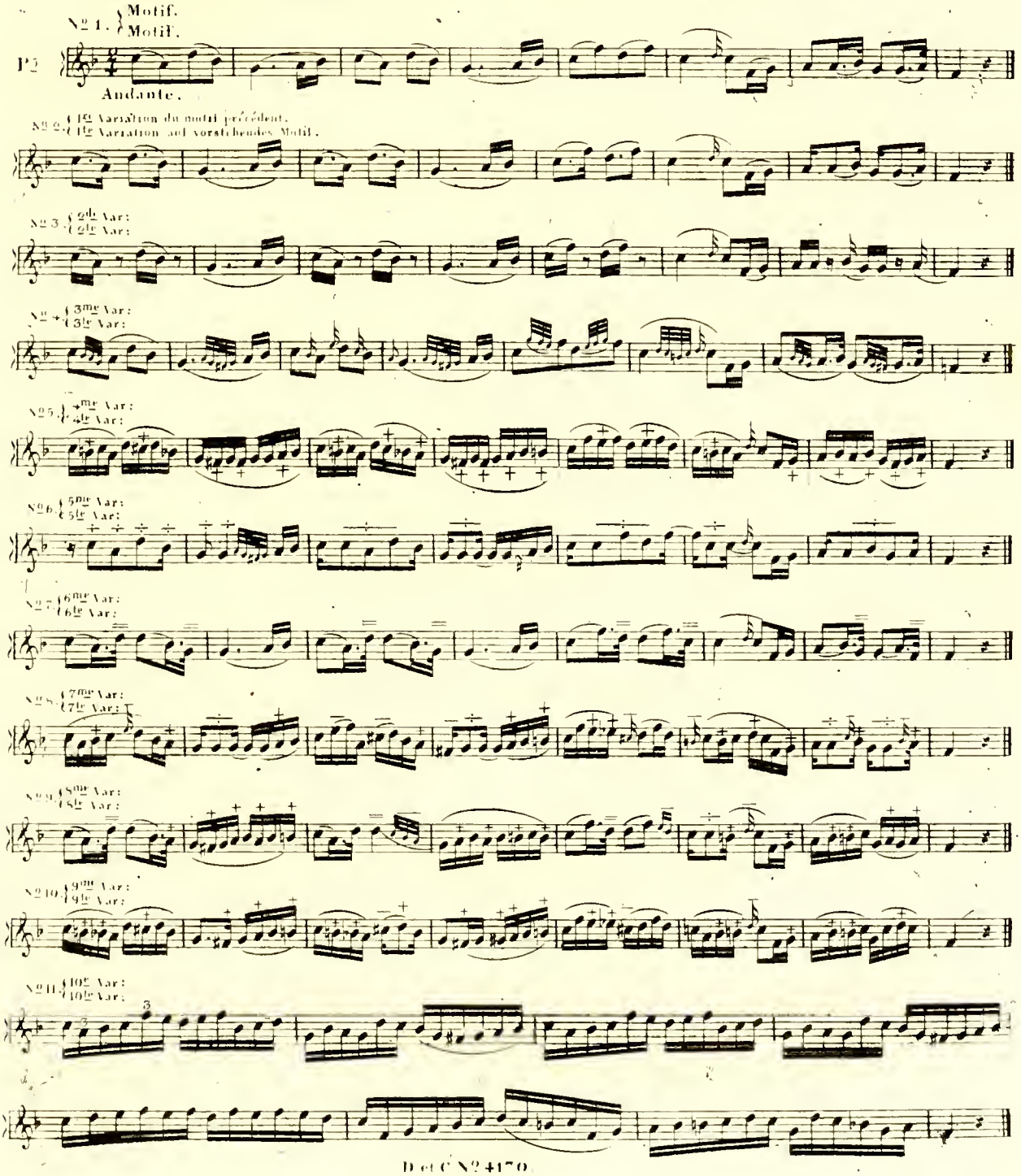
1^{tens} Durch Vorschläge oder Geschmacksnoten *(Appoggiature)* welche wir in den nachfolgenden Beispielen, die wir über diesen Gegenstand geben werden, mit $(\frac{}{})$ bezeichnen wollen; 2^{tens} durch Zwischen- oder Durchgangs-Noten, mit $(+)$ bezeichnet; 3^{tens} durch Synkopen, mit $(\frac{+}{})$ bezeichnet; 4^{tens} durch Antizipationen (das

de la syncope), marquées par (=) ; 5° en gardant la même quantité de notes, mais en changeant leurs valeurs.

Voici un motif varié d'après ces cinq moyens indiqués, qui peut servir d'exemple :

Gegentheil der Synkope,) mit (=) bezeichnet; 5tens durch Beibehaltung derselben Notenzahl, aber indem ihr Werth verändert wird.

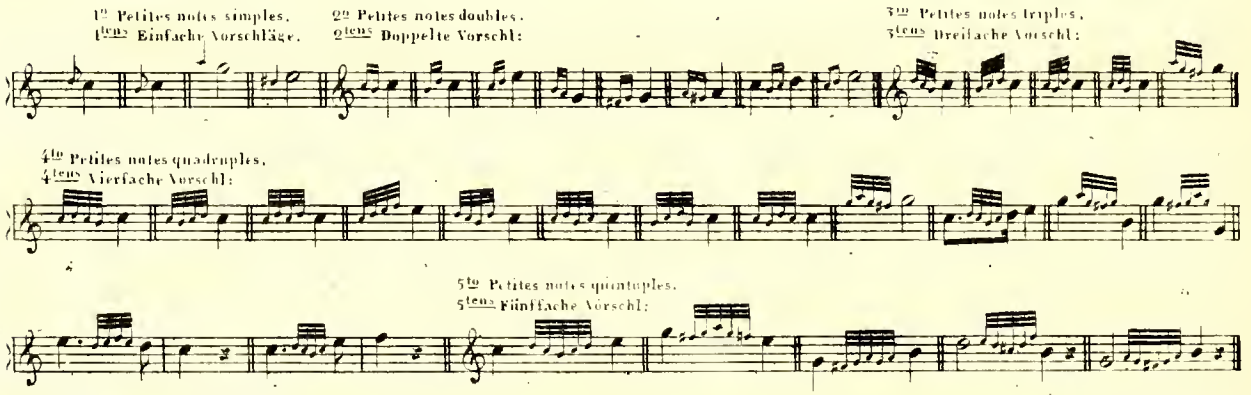
Hier folgt ein varirtes Thema, das nach den 5 angezeigten Arten verändert, als Beispiel dienen kann :





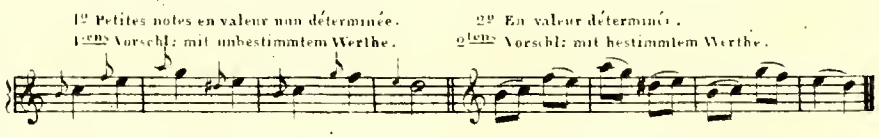
Le Nº 2 et le Nº 3 sont variés avec le cinquième moyen ; le premier sans pauses, l'autre avec des pauses. Le Nº 4 est varié avec le premier moyen (les petites notes). Les petites notes sont ou simples, ou doubles, ou triples, ou quadruples, &..., comme on peut le voir par la table suivante :

Die Nummern 2 und 3 sind auf die fünfte Art varirt, die erste ohne Pausen, die zweite mit Pausen. Nº 4 ist auf die erste Art (mit Vorschlägen) varirt. Diese Vorschläge sind entweder einfach, oder doppelt, dreifach, vierfach, &... wie man in folgender Tabelle sehen kann :



Les petites notes s'écrivent, 1º avec la valeur non déterminée, ou 2º avec la valeur déterminée, p.e.

Die Vorschläge und Verzierungen schreibt man: 1tens mit unbestimmtem Werth, oder 2tens mit bestimmtem Werth, z.B.



On écrit les petites notes avec des valeurs déterminées, lorsque le compositeur désire qu'elles soient exécutées, comme il les a conçues, c'est-à-dire ni plus vite ni plus lentement, et lorsqu'il craint qu'on ne les exécute pas bien sous ce rapport, s'il les écrivait avec la valeur non déterminée.

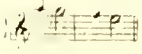
Man schreibt die Vorschläge mit bestimmtem Werthe in dem Falle, wenn der Tonsetzer sie ausdrücklich auf die von ihm aufgefasste Art vorgetragen wissen will, das heisst, weder schneller noch langsamer, und wenn er befürchtet, dass man sie in der Hinsicht nicht genau vortragen würde, wenn er sie auf unbestimmte Art, (mit kleinen Noten) schriebe.

57. Anmerkung des Übersetzers. Auf jeden Fall ist es weit besser, und jetzt beinahe allgemein angenommen, dass der Tonsetzer in der Instrumentalmusik alle Verzierungen, langsamen Vorschläge, Appogiaturen, &..., überall auf bestimmte Weise schreibe, wo nur der geringste Zweifel über deren Vortrag obwalten könnte. Besonders ist dieses bei den Mordenten (∾) anzuempfehlen, wenn sie über Punkten stehen: z. B.

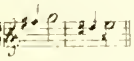
anstatt:  schreibe man lieber: 

oder anstatt:  schreibe man: 

Viele oft schr übelklingende Missgriffe der Spieler würden, (besonders in der Klaviermusik,) dadurch vermieden werden. Die ehemals übliche Art der verschiedenen Zeichen des Mordents, Doppelschlags, Pralltrillers, &... ist allzu vieldeutig, um bestimmt zu vielen Spielern häufig ganz unbekannt, und überlässt oft der geschmacklosen Willkühr die schönsten Verzierungen.

Les petites notes sont ou descendantes, par exemple:  ou montantes, par exemple: 

Dans le premier cas, elles se font avec les notes non altérées de la gamme du chant, dans laquelle ce chant se trouve. Dans le second cas, ou les altère presque toujours, pour qu'elles fassent un demi-ton avec la note à laquelle elles appartiennent. Quelquefois, et même assez fréquemment, on écrit tout un point d'orgue en petites notes, p. e.

Die Vorschläge sind entweder abwärts gehend (zum Beispiel:  oder aufwärts steigend, z.B. 

Im ersten Falle werden sie mit den unveränderten Noten der Tonleiter, in welcher man sich eben befindet, hervorgebracht. Im zweiten Falle verändert man sie fast immer dergestalt, dass sie einen halben Ton zu der Note bilden, welcher sie angehören. Manchmal, und zwar ziemlich oft, schreibt man eine Haltung mit kleinen Noten vollständig aus, z. B.

Point d'orgue sur la dominante d'Ut.
Haltung auf der Dominante von C dur.



Revenons sur la quatrième variation (voyez P^s, N^o 5). Cette variation est faite avec le second moyen (*les notes passagères*). Ces notes sont celles qui remplissent les distances entre les notes principales de la Mélodie; elles se font toujours par *degrés conjoints*. Les sauts se font avec les bonnes notes de la Mélodie (et de l'Harmonie), comme on le peut voir dans cette variation. Il n'y a qu'une exception à ces deux règles, qui est la suivante:

Kehren wir zur vierten Variations-Gattung zurück. (siehe P^s N^o 5). Diese Variation ist durch das zweite Mittel (*die Durchgangs-Noten*) hervorgebracht. Diese Noten füllen den Zwischenraum zwischen den Haupttönen der Melodie aus; sie schreiten immer *nach Nebenstufen* fort. Die Sprünge geschehen mittelst der *guten* Noten der Melodie (und Harmonie), wie man in dieser Variation sehen kann. Es gibt nur eine Ausnahme dieser zwei Regeln und zwar folgende:

Notes simples de la mélodie.
Einfache Noten der Melodie.



Les mêmes, variées par d'autres notes passagères.
Dieselben, durch andere durchgehende Noten variirt.

Il faut toujours bien savoir dans quel ton on est pour employer les notes passagères, afin de ne les

Man muss immer wohl wissen, in welcher Tonart man ist, um die Durchgangsnoten anzuwenden, damit man sie nur

prendre que dans la gamme où le chant se trouve, principalement quand on les fait en descendant; car, en montant, on les hausse de tems en tems, d'un demi-ton, comme les petites notes, ainsi que dans (P^{e}, N^{o} 5). Le N^{o} 6 est fait avec le troisième moyen (les syncopes), qui retarde les bonnes notes de la Mélodie. Le N^{o} 7 est varié avec le quatrième moyen (l'anticipation), qui anticipe les bonnes notes de la Mélodie.

Chacune de ces six variations n'est faite qu'avec un seul de ces cinq moyens; mais on peut aussi réunir dans une seule variation deux, trois, quatre et même le cinq moyens à la fois, comme on peut le voir dans (P^{e}, N^{o} 8 et N^{o} 9).

Le N^{o} 10 est une manière chromatique de varier (par demi-tons), dont il faut faire peu d'usage, parce qu'elle déguise trop le motif, et peut faire perdre facilement son caractère. Le N^{o} 11 est varié par des triolets (ou doubles triolets), le N^{o} 12 par de triples croches, et le N^{o} 13 par la combinaison des différentes valeurs des notes à la fois. Les quatre derniers exemples ne doivent s'employer que dans une suite nombreuse de variations, parce qu'ils défigurent trop le motif.

Nous n'avons donné ici l'exemple que de douze variations de ce motif; mais en cherchant, on en trouverait plus de cinquante autres. Quand on réfléchit que chaque phrase, chaque motif et chaque période même, est susceptible d'un pareil nombre de variations, on est surpris de la richesse prodigieuse et des ressources immenses qu'on y trouve; et on est encore plus embarrassé d'employer seulement la millième partie de ce trésor, où *Haydn* a si heureusement puisé. Il est donc bien important de parvenir à s'en rendre maître, autant que possible: on en sera amplement récompensé. Il est vrai que pour le faire avec plus de succès, il faut savoir à-peu-près sur quels accords le thème, et par conséquent ses variations, peuvent marcher; mais comme il ne s'agit ici que d'une Harmonie extrêmement simple que tout le monde, tant soit peu musicien, a, pour ainsi dire, dans l'oreille, cette connaissance harmonique

aus der Tonleiter nehme, in welcher der Gesang sich befindet, besonders wenn man sie abwärts anbringt: denn im Aufsteigen erhöht man sie bisweilen um einen halben Ton, gleich den Vorschlägen, so wie in: (P^{e} N^{o} 5). Die Nummer 6 ist mittelst der dritten Gattung (den Synkopen) hervorgebracht, welche die guten Noten der Melodie verzögert. N^{o} 7 ist mit dem vierten Hilfsmittel (den Antizipationen) variirt, wo die guten Noten der Melodie vorangeschlagen werden.

Jede dieser 6 Variationen ist nur durch eines dieser 5 Hilfsmittel gebildet; aber man kann auch in einer und derselben Variation zwei, drei, vier, und selbst alle vier Gattungen oder Hilfsmittel vereinen, wie man in der Variation P^{e} N^{o} 8, und 9, sehen kann.

Die Nummer 10 ist eine chromatische Art des Variirens, (nähmlich durch halbe Töne) wovon man nur wenig Gebrauch machen soll, weil sie das Thema zu sehr entstellt, und dessen Charakter leicht völlig verlöschen kann. N^{r} 11 ist in Triolen (oder Doppeltriolen) variirt, N^{r} 12 in Zweiunddreissigsteln und N^{r} 13 durch die Vereinigung der verschiedenen Notengattungen nach ihrem Werthe. Die 4 letzten Beispiele sollen nur bei einer grossen Zahl von Variationen mit angewendet werden, weil sie das Thema entstellen.

Wir haben hier das Beispiel nur von 12 Veränderungsarten dieses Motifs gegeben; aber man könnte deren noch mehr als 50 andere finden. Wenn man erwägt, dass jede Phrase, jedes Motif, und selbst jede Periode einer solchen Zahl von Veränderungen fähig ist, so erstaunt man über den wunderbaren Reichthum und die unermesslichen Hilfsmittel, welche man da findet; und man wird noch mehr verlegen, nur den tausendsten Theil von diesen Schätzen anzuwenden, aus denen ein *Haydn* so glücklich geschöpft hat. Es ist daher wohl sehr wichtig, sich dieser Bearbeitungsart möglichst zu bemeistern: man wird dafür reichlich belohnt. Es ist wahr, dass, um dieses mit noch mehr Erfolg zu thun, man beiläufig wissen muss, auf welchen Accorden das Thema, und folglich auch die Variationen gebaut werden können; aber da es sich hier nur um eine sehr einfache Harmonie handelt, welche Jedermann, sey er nur ein wenig musikalisch, so zu sagen schon im Gehör hat, so ist diese harmonische Kenntniss hier von so geringer

est si peu de chose, qu'elle mérite à peine qu'on en fasse mention ; seulement dans les variations telles que les quatre dernières, elle devient un peu plus nécessaire.

Nous ajouterons ici la basse suivante :

Bedeutung, dass sie kaum einer Erwähnung verdient; nur in solchen Variationen, wie die vier letzten, wird sie et was nöthiger.

Wir fügen hier folgenden Bass bei :

Basse qui sert d'accompagnement au Thème précédent et à ses 12 variations.

Bass, welcher dem vorhergehenden Thema und seinen 12 Variationen zur Begleitung dienen kann.



qui est une des plus simples, parce qu'elle ne roule que sur trois accords.

Les élèves qui veulent se livrer à la composition instrumentale, doivent s'exercer particulièrement dans l'usage de cette septième proposition.

Les chanteurs et les instrumentistes qui veulent broder, et qui se piquent de savoir broder, devraient de même s'en occuper sérieusement (après avoir acquis seulement les premières connaissances de l'Harmonie, ce qui est peu de chose), afin de savoir ce qu'ils font, ce qu'ils peuvent faire et ce qu'ils doivent éviter ; ce qui revient à ce que le célèbre Sébastien Bach prescrivait pour être un bon organiste : „ *Il faut*, disait-il, *poser le vrai doigt sur la vraie* „ *touche, au tems vrai.*"

welcher einer der einfachsten ist, weil er sich nur in drei Accorden bewegt.

Diejenigen Schüler, welche sich der Instrumental-composition widmen wollen, müssen sich in der Anwendung dieser siebenten Aufgabe vorzugsweise üben.

Die Sänger und Instrumentalisten, welche gerne verzieren, und solches zu verstehen glauben, sollten eben so sich damit ernstlich beschäftigen, (nachdem sie wenigstens die leicht zu erlernenden ersten Kenntnisse von der Harmonie erlangt haben), um zu wissen, was sie thun, was sie thun können und was sie zu vermeiden haben ; was ungefähr auf das hinaus läuft, was der berühmte Sebast : Bach vorschrieb, wenn man ein guter Organist werden wollte : „ *Man muss*, sagte er, „ *den rechten Finger auf die rechte Taste zu rechter Zeit zu setzen verstehen!*"

HUITIÈME PROPOSITION.

qui a pour but de dialoguer la Mélodie.

Dialoguer la Mélodie veut dire en distribuer les phrases et les membres, les idées, les périodes entre deux ou plusieurs voix ou instrumens, ou bien entre un instrument et une voix. En s'exerçant sous ce rapport, on fait d'abord une suite de périodes bien enchaînées, en observant ce que nous allons prescrire.

Il n'y a que les quatre manières suivantes de dialoguer une Mélodie : 1° les périodes entières s'exécutent alternativement ; 2° en distribuant les phrases (ou membres de périodes) entre les différentes voix qui doivent exécuter la Mélodie ; 3° on dialogue par dessins, c'est-à-dire par de petites imitations ; 4° on commence une phrase par une voix, et on l'achève par une autre. Le premier cas où l'on donne une période à une partie, et une autre période à la

ACHTE AUFGABE,

welche zum Zweck hat, die Melodie zu dialogiren.

Die Melodie dialogiren bedeutet, ihre Phrasen und Glieder, ihre Ideen und Perioden zwischen zwei oder mehrere Singstimmen (oder Instrumente), oder auch zwischen eine Singstimme und ein Instrument zu vertheilen zu wissen. Um sich hierin zu üben, bildet man zuerst eine Reihe von wohlverbundenen Perioden, indem folgende Vorschriften dabei zu beobachten sind :

Es gibt nur folgende vier Arten, die Melodie zu dialogiren : 1^tens^ die vollständigen Perioden werden abwechselnd ausgeführt ; 2^tens^ die Phrasen (oder Glieder der Perioden) werden zwischen die verschiedenen Stimmen vertheilt, welche die Melodie vorzutragen haben ; 3^tens^ man dialogirt nach Umrissen, das heisst, durch kleine Nachahmungen ; 4^tens^ man fängt eine Phrase mit einer Stimme an, und endigt dieselbe mit einer andern. Der erste Fall, wo man jeder Stimme eine vollständige Periode zutheilt,

seconde, &..., est le plus facile ; seulement il faut observer de ne faire que des périodes courtes, sans quoi le dialogue pourrait languir. Sous tous les autres rapports, les périodes suivent les mêmes principes que si elles étaient faites pour une seule voix.

Le dialogue de phrase en phrase est plus chaud et plus intéressant. Il faut marcher ici sous le rapport du rhythme de la manière suivante :

Un partie exécutante.	*Autre partie exécutante.*
1ère phrase de 4 mesures,	2ème phrase de 4 mesures,
3ème phrase de 4 mesures,	4ème phrase de 4 mesures,
5ème phrase de 3 mesures,	6ème phrase de 3 mesures,
7ème phrase de 8 mesures, &.	8ème phrase de 8 mesures, &.

Il faut répéter le même rhythme alternativement, pour adapter par-là, pour ainsi dire, les réponses aux questions. La supposition peut avoir ici souvent lieu, c'est-à-dire, que la phrase d'une partie peut commencer dans la même mesure et sous la note finale de la phrase précédente, avec laquelle mesure cette phrase termine son chant : dans ce cas, on compte cette note pour deux. Il arrive que la note finale d'une phrase frappe immédiatement sur la note initiale de la phrase suivante. Ces deux notes doivent faire ensemble un de ces intervalles harmoniques :

ist der leichteste ; nur muss man dabei beachten, bloss kurze Perioden zu bilden, weil der Dialog sonst schleppend werden könnte. In jeder andern Hinsicht folgen die Perioden denselben Grundsätzen, als wären sie nur für eine Singstimme gesetzt.

Der Dialog (Wechselgesang) von Phrase zu Phrase ist weit lebendiger und anziehender. Man muss da, in Hinsicht auf den Rhythmus folgendermassen fortschreiten:

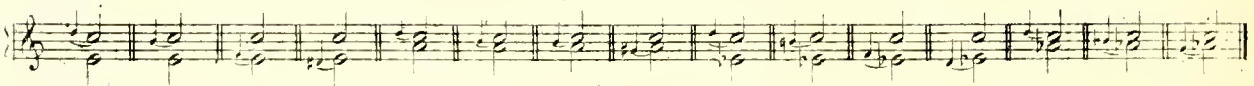
Eine ausführende Stimme.	*Eine andere ausführende Stimme.*
1te Phrase von 4 Takten,	2te Phrase von 4 Takten ;
3te Phrase von 4 Takten,	4te Phrase von 4 Takten ;
5te Phrase von 3 Takten,	6te Phrase von 3 Takten ;
7te Phrase von 8 Takten, &.	8te Phrase von 8 Takten, &.

Man muss also denselben Rhythmus abwechselnd wiederhohlen, um dadurch gewissermassen die Antworten den Fragen gleichzustellen. Die Unterschiebung kann hier oft statt finden, indem nähmlich die Phrase der einen Stimme in dem nähmlichen Takte und unter der Schlussnote der vorhergehenden Phrase angefangen werden kann, wo die vorangegangene Stimme ihren Gesang geendet hat : in diesem Falle zählt man diese Schlussnote für zwei. Es ereignet sich, dass die Schlussnote einer Phrase gerade mit der Anfangsnote der nachfolgenden zusammen trifft. Diese zwei Noten müssen zusammen eins der folgenden harmonischen Intervalle bilden :



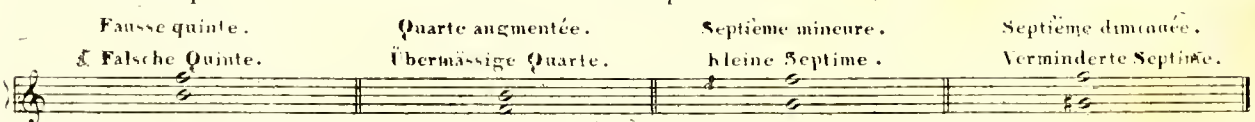
Mais ces intervalles peuvent avoir de petites notes, soit en montant, soit en descendant, p. e.

Aber diese Intervalle können mit Vorschlägen versehen seyn, die sowohl auf- wie abwärts gehen, z.B.



Cependant la quinte, l'octave et l'unisson en sont moins susceptibles. La fausse quinte et la quarte augmentée, comme aussi la septième mineure et la septième diminuée, p. e.

Jedoch sind die Quinte, Octave und der Unison zu denselben weniger geeignet. Die falsche Quinte, und die übermässige Quarte, so wie auch die kleine und die verminderte Septime, z.B.



peuvent de même s'employer de tems en tems dans

können ebenfalls zuweilen in einem *Duo* angewendet

un *duo*, où tous les autres *intervalles* sont d'un mauvais effet.

Nous appellerons la phrase avec laquelle une partie commence, phrase *commençante*, et celle qui la suit (et s'exécute par une autre partie), phrase *répondante*. Ainsi, il y a dans un *duo* plusieurs phrases *commençantes*, et plusieurs phrases *répondantes*. Les premières indiquent le rhythme que les secondes doivent suivre. La phrase *répondante* peut être, 1° une simple répétition de la phrase *commençante*, et par conséquent la même; mais on peut la varier dans ce cas; ou bien, 2° une toute autre phrase qui n'a rien de commun avec la *commençante* que le rhythme. Dans ce second cas, *les phrases répondantes* peuvent être quelquefois d'un tout autre caractère, et même dans un autre mouvement que leurs phrases *commençantes*, et peuvent aussi contraster avec elles. Après ces remarques, voyez les exemples suivans:

werden, wo übrigens alle andern *Intervalle* von übler Wirkung sind.

Wir werden die Phrase, mit welcher eine Stimme beginnt, *die Anfangsphrase*, und jene welche ihr nachfolgt, (und welche von einer andern Stimme ausgeführt wird) *die Antwortsphrase* benennen. Also gibt es in einem *Duo* verschiedene *Anfangs*- und verschiedene *Antwortsphrasen*. Die ersten zeigen den Rhythmus an, welchem die zweiten nachfolgen müssen. Die *Antwortsphrase* kann seyn: 1tens eine einfache Wiederhohlung der *Anfangsphrase*, und folglich mit ihr eine und dieselbe, obwohl man sie in diesem Falle auch variren kann; oder 2tens kann es auch eine ganz andere Phrase seyn, welche mit der *anfangenden* nichts gemein hat, als den Rhythmus. In diesem zweiten Falle können die *Antwortsphrasen* bisweilen von ganz anderem Charakter, ja sogar in einem andern Tempo als ihre *Anfangsphrasen* seyn, und zu ihnen einen Gegensatz bilden. Nach diesen Bemerkungen sehe man die folgenden Beispiele:




Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
2de Phrase commen:
2te Anfangsphrase.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
1/2 Cad.
2de Phrase répond.
2te Antwortsphrase.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
3eme Phrase commen.
3te Anfangsphrase.
1/2 Cad.
Rhythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.
1/2 Cad.
4eme Phrase commen.
4te Anfangsphrase.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
3eme Phrase répond.
3te Antwortsphrase.
1/2 Cad.
1/2 Cad.
Rhythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.
4eme Phrase répond.
4te Antwortsphrase.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
No 3. Andante.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
1re Phrase commençante.
1te Anfangsphrase.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
1re Phrase répondante.
1te Antwortsphrase.
le même.
derselbe.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
2de Phrase commen.
2te Anfangsphrase.
le même.
derselbe.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
2de Phrase répond.
2te Antwortsphrase.
le même.
derselbe.
6
Cad. parf.
Vollk. Cad.
3eme Phrase commen.
3te Anfangsphrase.
même.
selbe.
1/2 Cad.
3eme Phrase répond.
3te Antwortsphrase.
le même.
derselbe.
1/2 Cad.
Le Rhythme étant de 4 mesures.
No 4 Der Rhythmus von 4 Takten.
Andante.
Allegro.
1re Phrase commençante.
1te Anfangsphrase.
1/2 Cad.
1re Phrase répondante.
1te Antwortsphrase.
1/2 Cad.



Dans le N.° 1 les phrases *répondantes* sont du même caractère que leurs phrases *commençantes*, et la supposition n'y est point employée. Les diapasons de toutes ces phrases sont absolument arbitraires. Ils pourraient être tantôt d'une octave plus haut, tantôt d'une octave plus bas, que cela ne changerait rien ni à la nature, ni à l'intérêt, ni au charme de ces phrases. On voit ici en même tems que chaque phrase est dans un ton déterminé, et qu'on ne module que par phrases, ce qu'il faut observer. Dans le numéro 2, les phrases se succédent par supposition, ce qui peut contribuer beaucoup à la chaleur, dans certaines occasions. Les diapasons des phrases sont encore ici arbitraires. Dans le numéro 3, toutes les phrases *répondantes* ne sont que des répétitions variées de leurs phrases *commençantes*. Ces répétitions pourraient aussi avoir lieu sans être variées; mais dans le premier cas, elles deviennent plus piquantes. Cependant, il faut que ces répétitions soient faites de la sorte, afin de bien reconnaître en elles leurs phrases *commençantes*. Dans le numéro 4, toutes les phrases *répondantes* sont dans un caractère opposé à celui des phrases *commençantes*: c'est un contraste continuel. Il ne serait pas naturel de faire exécuter cette Mélodie par une seule voix, parce qu'une seule personne ne tombe pas à chaque instant de la gaîté dans l'emportement, et *vice versâ*; mais deux personnes de différent caractère ou de différent sentiment, peuvent parfaitement bien se questionner et se répondre de la sorte, et mettre une forte opposition entre ce qu'elles ont à chanter. Une Mélodie dialoguée de la sorte peut devenir très-piquante, paraître fort naturelle et produire beaucoup d'effet, si elle est bien

In N.° 1 sind die *Antwortsphrasen* von selbem Charakter wie ihre *Anfangsphrasen*, und es ist da keine Unterschiebung angewendet. Der Ton-Umfang einer jeden dieser Phrasen ist durchaus willkührlich. Sie könnten bald um eine Octave höher, bald um eine Octave tiefer seyn, ohne dass dieses der Natur, dem Interesse, oder dem Reize dieser Phrasen Eintrag thun würde. Man sieht hier zugleich, dass jede Phrase in einer bestimmten Tonart statt findet., und dass man, (was zu beobachten ist,) nur nach Phrasen moduliert. In N.° 2 folgen sich die Phrasen mittelst der Unterschiebung, was sehr zur Lebhaftigkeit, bei gewissen Gelegenheiten, beiträgt. Auch hier ist die Tonlage der Phrasen willkührlich. In N.° 3 sind alle *Antwortsphrasen* nur variirte Wiederhohlungen ihrer *Anfangsphrasen*. Diese Wiederhohlungen könnten auch ohne Variationen statt haben, aber mit denselben werden sie anziehender. Übrigens müssen diese Wiederhohlungen von der Art seyn, dass in ihnen die Anfangsphrasen leicht erkennbar bleiben. In N.° 4, sind alle Antwortsphrasen von einem entgegengesetzten Charakter zu den Anfangsphrasen: es ist ein ununterbrochener Kontrast. Es wäre unnatürlich, diese Melodie durch eine einzige Stimme ausführen zu lassen, weil eine einzige Person nicht jeden Augenblick aus der Fröhlichkeit in den Zorn, und umgekehrt, verfällt; aber zwei Personen von verschiedenen Charakteren oder Empfindungen, können sehr wohl sich auf diese Weise befragen und beantworten, und einen starken Gegensatz in dasjenige legen, was sie zu singen haben. Eine, auf diese Art dialogirte Melodie kann sehr geistreich werden, und dabei sehr naturgemäss und wirkungsvoll erscheinen, wenn sie sonst wohlgemacht und vor allem am rechten Orte angebracht ist. Besonders in der

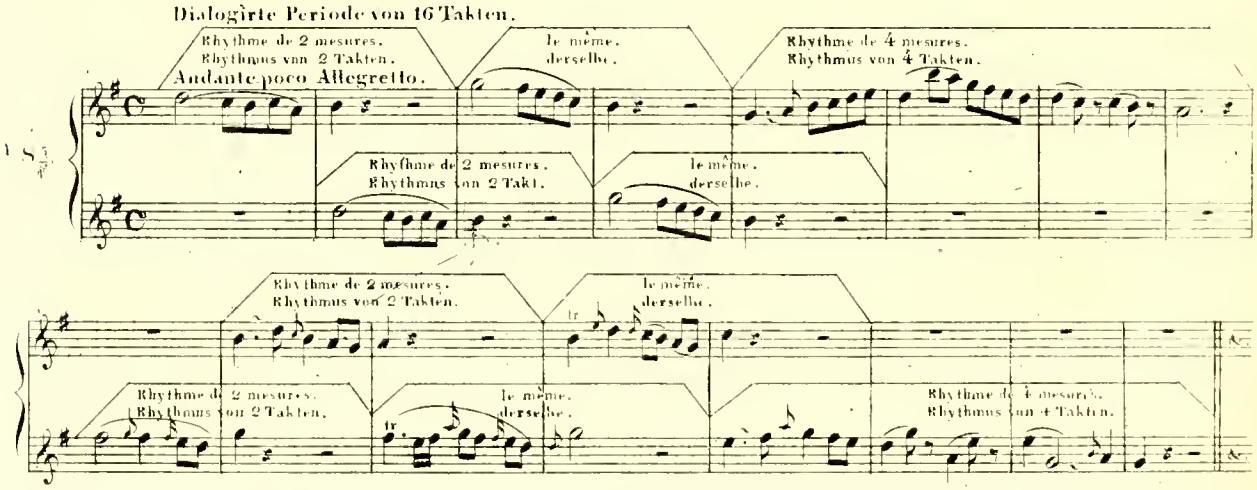
faite, et surtout bien placée. C'est particulièrement dans la Musique dramatique qu'on en pourrait faire un usage heureux; et je suis étonné de n'y point connaître un *duo* dialogué entièrement de la sorte. Le rhythme dans ce 4e exemple, quoiqu'il marche de quatre en quatre, n'est cependant point égal, parce que les quatre mesures de l'*allegro* (quoique ces mesures en soient plus longues) ne remplissent qu'à-peu-près la moitié du tems de quatre mesures de l'*andante*; et deux mesures de (C) ne font ici qu'à-peu-près une mesure de $\frac{2}{4}$. Ainsi, le rhythme marche de 4-2-4-2-4-2, &c. Le changement continuel de *majeur* en *mineur* et de *mineur* en *majeur* (du même ton), comme on le voit dans cet exemple, ne peut avoir lieu que pour exprimer un contraste pareil, et serait fort déplacé par-tout ailleurs.

Dialoguer par dessins (ou par imitations), c'est, comme on peut le voir dans l'exemple suivant:

dramatischen Musik könnte man davon einen glücklichen Gebrauch machen, und ich wundere mich, noch kein *Duo*, das vollkommen auf diese Weise dialogirt worden, in derselben angetroffen zu haben. Der Rhythmus in diesem 4ten Beispiele ist sich nicht gleich, obwohl er von 4 zu 4 Takten fortschreitet, weil die 4 Takte des *Allegro* (obwohl diese Takte länger sind,) nur beiläufig die Hälfte der Zeit ausfüllen, welche die 4 Takte des *Andante* erfordern; und 2 Takte vom (C ganzen Takt) machen hier nur ungefähr einen Takt von $\frac{2}{4}$. Also geht der Rhythmus in 4-2-4-2-4-2 &c. Das fortwährende Abwechseln von *dur* nach *moll* und von *moll* nach *dur* (in derselben Tonart) wie man es in diesem Beispiele sehen kann, darf nur bei Darstellung eines solchen Kontrastes statt finden, und wäre an jeder andern Stelle sehr übel angewendet.

Das *Dialogiren* nach Umrissen, (oder mittelst Imitationen,) ist, wie man es im folgenden Beispiele sehen kann:

Période dialoguée de 16 mesures.
Dialogirte Periode von 16 Takten.



On peut envisager ici ces petites phrases comme des rhythmes de 2 mesures parce qu'elles sont accompagnées d'une pause assez forte (de 3 noires) quoique le véritable rhythme de cette mélodie soit de 8 mesures comme on peut le voir dans (T5).

Man kann hier diese kleinen Phrasen als 2-taktige Rhythmen ansehen, weil sie von einer ziemlich langen Pause (von $\frac{3}{4}$ des Taktes) begleitet werden, obwohl der eigentliche Rhythmus dieser Melodie der 8-taktige ist; wie man im Beispiele (T5) sehen kann.

---

où l'on imite par de petits dessins, ou par de petits rhythmes, et où le rhythme de deux parties exécutantes s'entrelace au moyen de la supposition. En supprimant les petites phrases *répondantes*, il reste

man imitirt da die kleinen Umrisse oder kleinen Rhythmen, und der Rhythmus beider ausführenden Stimmen verschlingt sich mittelst der Unterschiebung. Wenn man die *Antwortsphrasen* weglässt, so bleibt eine, sehr regel-

une Mélodie d'un rhythme fort régulier, p.e.

mässig rhythmisirte Melodie, z.B.



C'est ce qu'il faut observer, autant que possible, dans une bonne Melodie. Là où deux notes frappent ensemble, il faut qu'elles fassent un des intervalles indiqués ci-dessus.

La quatrième manière de dialoguer où l'on commence une phrase dans une partie et où on la termine avec l'autre, ne peut s'employer avec quelque succès que dans la Musique dramatique, lorsque les paroles l'exigent impérieusement: quoiqu'alors il puisse y avoir quelque chose de piquant d'un côté, il n'est pas moins vrai que de l'autre, l'intérêt de la véritable Mélodie en souffre, parce qu'on ne peut convenablement exécuter une phrase avec deux timbres différens. Voici un exemple de cette manière de dialoguer:

Das ists, was man, bei einer guten Melodie, möglichst beachten muss. Da, wo zwei Noten zusammen angeschlagen werden, müssen sie eines der oben angezeigten Intervalle bilden.

Die vierte Art zu dialogiren, wo man eine Phrase in einer Stimme anfängt, und in einer andern Stimme endigt, kann nur in der dramatischen Musik mit einigem Erfolge angewendet werden, wenn die Worte es unabwendbar verlangen: obwohl sie sodann einerseits etwas Interessantes haben kann, so ist andererseits doch nicht minder wahr, dass der Vortheil der wahren Melodie dabei leidet, weil man schicklicherweise eine Phrase nicht mit zwei verschiedenen Stimmen (Organen) vortragen kann. Hier ist ein Beispiel dieser Art zu dialogiren:



Ce que nous avons dit ici sur le dialogue de la Mélodie n'est pas seulement applicable au *duo*, mais aussi au *trio*, au *quatuor*, et enfin à tout morceau de musique où l'on promène les phrases mélodiques dans les différentes parties qui doivent les exécuter. Il est très-facile de faire d'une Melodie quelconque un *duo* ou un *trio* dialogués.

Das, was wir hier über den Dialog der Melodie gesagt haben, ist nicht nur für das *Duo* anwendbar, sondern auch für das *Trio*, *Quartett*, und überhaupt für jedes Tonstück, wo man die melodischen Phrasen durch die verschiedenen Stimmen führt, welche sie vorzutragen haben. Es ist sehr leicht, aus irgend einer Melodie ein dialogirtes *Duo* oder *Trio* zu bilden.

NEUVIÈME PROPOSITION,

qui a pour but l'exercice des coupes mélodiques.

On se rappellera ce que nous avons dit plus haut sur les *cadres*, *coupes* ou *dimensions* de la Mélodie. L'intérêt d'une bonne Mélodie quelconque exige qu'on la mette dans un certain cadre : par conséquent il est important de connaître ces coupes et de s'y exercer. Il faut donc faire des Mélodies, 1° dans la petite coupe binaire, 2° dans la petite coupe ternaire, 3° dans la grande coupe binaire simple et double, 4° dans la grande coupe ternaire, 5° dans la coupe libre; 6° dans la petite et la grande coupe variée, 7° dans la coupe de retour, 8° dans la coupe simple, c'est-à-dire où toute la Mélodie n'a qu'une période développée, comme dans l'exemple de Sacchini : (Voy. M^{e}).

Au moyen de ces neuf propositions (*), et de tout ce que nous avons dit dans le courant de l'ouvrage, un élève, s'il a *quelque* disposition, doit faire nécessairement des progrès dans la Mélodie. Ce qui est remarquable, c'est que tout ce que nous avons dit jusqu'ici sur cette matière, n'exige pas des connaissances ultérieures dans l'Harmonie; et c'est par là que tout élève en Musique peut et doit commencer. L'Harmonie ne devrait être enseignée qu'après cette étude de la Mélodie, d'autant plus que la Mélodie indique presque toujours son Harmonie, tandis que la connaissance seule de l'Harmonie peut nuire souvent à l'intérêt de la Mélodie, par l'abus qu'on en peut faire. En effet, l'Harmonie considérée par rapport à la Mélodie, est toute autre chose que l'harmonie considérée indépendamment de la Mélodie; remarque importante, qu'on aurait dû faire et répéter il y a long-tems.

Toutes nos écoles qui n'enseignent que l'Harmonie sont par cela même très-bornées; et au lieu d'enseigner trois branches aussi importantes l'une que l'autre, et qui sont 1° la Mélodie, 2° l'Harmonie,

(*) Ou bien au moyen de dix, en ajoutant celle que nous avons proposée dans la note, page 364, et qui est de faire des Mélodies sur différens mouvemens symétriques, donnés et indiqués seulement par une note, à l'instar de l'exemple A.)

NEUNTE AUFGABE,

welche die Übung in den melodischen Rahmen (Formen) zum Zweck hat.

Man wird sich erinnern, was wir früher über die *Rahmen*, *Umkreise* und *Ausdehnung der Formen* der Melodie gesagt haben. Jede gute Melodie erfordert zu ihrem Vortheile, dass man ihr einen bestimmten Umfang, (Rahmen-Form) gebe: daher ist es wichtig, dass man diese Formen kenne und sich darin übe. Man muss daher Melodien bilden: 1^{tens} in dem kleinen 2-theiligen Rahmen; 2^{tens} in dem kleinen 3-theiligen Rahmen; 3^{tens} in dem grossen 2-theiligen (einfachen und doppelten) Rahmen; 4^{tens} in dem grossen 3-theiligen Rahmen; 5^{tens} in dem freien Rahmen; 6^{tens} in dem kleinen und grossen varirten Rahmen; 7^{tens} in dem zurückkehrenden, (zum Thema zurückführenden) Rahmen; 8^{tens} in dem einfachen Rahmen, das heisst, wo die ganze Melodie nur aus einer einzigen entwickelten Periode besteht, wie in dem Beispiele von *Sacchini*, (siehe M^{e}).

Mittelst dieser neun Aufgaben, (*) und mittelst alles dessen, was wir im Laufe dieses Werkes gesagt haben, muss ein Schüler, der nur *einige* Anlagen besitzt, in der Melodie nothwendigerweise Fortschritte machen. Bemerkenswerth ist es, dass alles das, was wir bis jetzt über diesen Gegenstand lehrten, keine anderweitigen Kenntnisse der Harmonie erfordert; und eigentlich sollte und könnte jeder Musikschüler hiermit anfangen. Ja, die Harmonie sollte erst nach diesem Studium der Melodie studirt werden, um so mehr, als die Melodie selber schon fast immer die ihr zugehörige Harmonie andeutet, während dagegen die alleinige Kenntniss der Harmonie oft dem Interesse der Melodie, durch den Missbrauch, den man mit ihr machen kann, zu schaden vermag. In der That ist die Harmonie, in Rücksicht auf die Melodie, etwas ganz anderes, als die Harmonie für sich und von der Melodie unabhängig betrachtet; eine Bemerkung, die man wegen ihrer Wichtigkeit schon seit lange hätte machen und wiederhohlen sollen.

Alle unsere Schulen, die nur die Harmonie lehren, sind eben desshalb sehr beschränkt; und anstatt in drei Zweigen zu unterrichten, wovon der eine so wichtig wie der andere ist, nähmlich: 1^{tens} in der Melodie, 2^{tens} in der

(*) Oder eigentlich 10 Aufgaben, wenn man noch jene hinzufügt, welche wir in der Anmerkung, Seite 364 vorschlugen, und welche darin besteht, dass man auf verschiedene symmetrische Bewegungen, die nur durch eine einzige Note gegeben und angezeigt werden, nach dem Beyspiele A, Melodien erfinde.

3? l'Harmonie comme soutien de la Melodie, ou le mariage intime de l'une et de l'autre; au lieu de tout cela, on n'enseigne qu'un seul de ces trois objets, qui n'est, comme tout le monde le sait, que l'Harmonie. De là résulte ce qui suit: 1? Que les dispositions naturelles pour la Mélodie, non-seulement ne sont pas exercées et développées par l'étude, mais encore sont souvent étouffées, en ne s'occupant que de l'Harmonie isolée. 2? Que nous ne connaissons pas encore les véritables principes pour accompagner une Mélodie prédominante par l'Harmonie; et que si nous rencontrons par hasard une idée mélodique heureuse, souvent nous l'embrouillons par l'Harmonie, ou bien nous l'étouffons par l'accompagnement (*). 3? Que des compositeurs qui ne se sont occupés spécialement que de la Mélodie, y ont excellé (comme *Paisiello* et *Cimarosa*), sans être de grands harmonistes: ce qui a de nos jours donné lieu au préjugé funeste (dont l'ignorance s'empare si avidement), qu'il ne faut pas étudier et approfondir la nature et les effets de l'Harmonie, et que tout ce qui fait plaisir dans la composition, n'est que l'effet pur du hasard ou d'un génie inculte. 4? Que beaucoup d'habiles harmonistes n'ont point excellé dans la Mélodie, et n'ont obtenu que peu ou point de succès en public; ce qui a encore contribué au préjugé dont nous venons de parler. 5? Que des trois nations européennes qui ont le plus de prétentions en musique, il y en a une qui a d'abord excellé dans l'Harmonie sans

Harmonie, 3tens in der Harmonie als Grundlage und Stütze der Melodie oder in der innigen Verbindung beider zusammen; — anstatt allem diesem, unterrichtet man nur in einem dieser drei Gegenstände, welcher, wie Jeder weiss, einzig die Harmonie ist. Der Erfolg ist daher der nachstehende: 1tens Dass die natürlichen Anlagen für die Melodie durch das Studium nicht nur nicht geübt und entwickelt werden, sondern dass man sie, durch eine ausschliessliche abgesonderte Beschäftigung mit der Harmonie sehr oft wirklich erstickt. 2tens Dass wir noch nicht die wahren Grundsätze kennen, nach welchen eine vorherrschende Melodie mit der Harmonie begleitet werden soll; und dass, wenn wir zufällig eine glückliche melodische Idee finden, wir sie durch die Harmonie verwirren, oder durch die Begleitung ersticken. (*) 3tens Dass manche Tonsetzer, welche sich ausschliesslich nur mit der Melodie beschäftigten, hierin (wie *Paesiello* und *Cimarosa*) sehr glänzten, ohne grosse Harmonisten zu seyn: was in unseren Tagen zu dem betrübenden (von der Unwissenheit so gierig aufgefassten) Vorurtheil Anlass gab, dass es nicht des Studiums und der Ergründung der Natur und der Wirkungen der Harmonie bedürfe, und dass alles, was in der Composition Vergnügen erweckt, nur die blosse Wirkung des Zufalls oder eines ungebildeten Genies sey. 4tens Dass viele geschickte Harmoniker in der Melodie gar nicht glänzten, und nur wenig oder gar keinen Beifall beim Publikum fanden; was dann zu dem oben erwähnten Vorurtheile noch mehr beitrug. 5tens Dass unter den drei europäischen Nationen, welche die meisten Ansprüche auf die Tonkunst haben,

(*) Ce qu'on doit appeller la clarté en Musique est fort difficile à acquérir, et rien n'est plus facile dans cet art que d'y être confus. En Poésie et en Eloquence, lorsqu'on a conçu des idées fraîches et nettes il faudrait peu de mots pour ne pas les rendre avec clarté; car, comme l'a dit le Législateur du Parnasse français:

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

En Musique, c'est bien différent: la composition peut concevoir ses idées mélodiques clairement, et elles peuvent paraître fort confuses, s'il n'observait pas rigoureusement toutes les autres conditions indispensables, pour obtenir et contribuer la clarté, conditions dont nous indiquerons une partie dans le supplément. Ce n'est pas seulement la pureté, mais en même tems et spécialement la clarté qu'on doit recommander et prescrire aux élèves. Ce que n'est pas clair en Musique (comme en Poésie et en Eloquence) est mal conçu et mal écrit, malgré toute la pureté possible. C'est encore sur cet objet comme sur beaucoup d'autres que la Musique a besoin d'un traité particulier, car, on ne sait pas encore évidemment en quoi consiste la clarté musicale, et ce qu'il faut éviter, pour ne pas embrouiller ses idées. Les ouvrages sur la composition ne parlent que de la pureté et non de la clarté musicale, ce qui est bien différent, attendu qu'on peut écrire purement sans écrire clairement, et vice versa.

(*) Das, was man Klarheit in der Musik nennt, ist sehr schwer zu erlangen, es nichts ist in dieser Kunst leichter, als sich zu verwirren. In der Dicht- und Redekunst, wenn man da klare und freye Ideen gefunden hat, müsste man seine Sprache wenig mächtig seyn, um sie nicht mit klarer Verständlichkeit auszudrücken, dass, wie der Gesetzgeber des französischen Parnasses sagt:

Ist aus der Ansicht jeder Zweifel nur entschwunden,
Das Wort des Ausdrucks ist dann bald gefunden.

Aber in der Musik ist das ganz anders: Der Componist kann seine melodischen Ideen vollkommen klar auffassen, und doch können sie verwirrt erscheinen, wenn er bey ihrer Ausarbeitung nicht die andern unumgänglichen Bedingungen streng erfüllt, um die Klarheit zu erlangen und fortgesetzt bey zu halten; — Bedingungen, von denen wir einen Theil im Anhang dieser Abhandlung anzeigen werden. Es ist nicht nur die Reinheit (des Satzes), sondern zugleich, und vorzüglich die Klarheit, welche man den Schülern anempfehlen und vorschreiben soll. Alles, was in der Musik, (wie in der Dicht- und Redekunst), nicht klar ist, ist schlecht abgefasst und schlecht geschrieben, selbst bey der höchstmöglichsten Reinheit des Satzes. Auch über diesen Gegenstand, so wie über viele Andere, bedarf die Musik noch einer besondern Abhandlung, die nun bisher noch mit Bestimmtheit darzethan, worin die musikalische Klarheit besteht, und was man vermeiden hat, um seine Ideen nicht zu verwirren. Die Componisten bisheriger sprechen nur von der musikalischen Reinheit, und nie von ihrer Klarheit, was doch eingestanden ist, indem man sehr richtig und durchunklar, so wie umgekehrt, schreiben kann.

excellé dans la Mélodie, a ensuite brillé dans la Mélodie mais aux dépens de l'Harmonie, et tourne maintenant dans un cercle fort étroit. La seconde excelle principalement dans l'Harmonie, mais trop souvent aux dépens de la Mélodie. La troisième est encore en chemin pour briller dans la véritable Mélodie, et pour exceller dans la véritable Harmonie.

eine ist, welche anfangs in der Harmonie sich auszeichnete, ohne in der Melodie zu glänzen, und später in der Melodie Grosses leistete, aber auf Unkosten der Harmonie, und sich gegenwärtig in einem sehr engen Kreise dreht. Die andere ist in der Harmonie vortrefflich, aber nur auf Kosten der Melodie. Die dritte ist noch auf dem Wege in der wahren Melodie, so wie in der wahren Harmonie zu glänzen und Vortreffliches zu leisten.

58. Anmerkung des Übersetzers. Auch hier muss erinnert werden, dass diese Worte im Jahre 1813 geschrieben worden sind.

6º Qu'on ne sait point apprécier les difficultés de la Mélodie, et qu'on n'apprécie que celles de l'Harmonie. 7º Qu'on confond presque tous les genres de musique, 8º Que des talens qui se sont occupés sérieusement de la Mélodie et de l'Harmonie, se sont aussi distingués dans l'une et dans l'autre, comme *Handel*, *Jomelli*, *Haydn* et *Mozart*. Voilà les véritables grands maîtres en musique : ce sont eux qui ont produit le plus de sensations, et qui jouissent de la célébrité la plus haute et en même tems la plus durable.

Ainsi, il faut établir la balance si importante entre l'étude de la Mélodie et celle de l'Harmonie. (*) Il faut étudier et enseigner l'une et l'autre, sans quoi, nos écoles resteront aussi insuffisantes qu'elles l'ont toujours été, et leurs élèves resteront toujours médiocres, parce que le véritable but de l'art sera manqué.

Les concours en fait de composition devraient se faire non-seulement sous le rapport de l'Harmonie, mais en même tems encore sous le rapport de la Mélodie. L'élève sera tenu de composer une cantate entière qui n'intéresse que par la Mélodie, et qui par conséquent ne sera accompagnée que par une basse simple ou continue ; car, si on lui permet de se servir de tout l'attirail de nos orchestres, la plus grande partie de ses ressources sera puisée dans

6tens Dass man die Schwierigkeiten der Melodie nicht zu würdigen weiss, und nur die Schwierigkeiten der Harmonie anerkennt. 7tens Dass man fast alle Musik-Gattungen mit einander vermengt. 8tens Dass jene Talente, welche sich ernstlich mit der Melodie und Harmonie beschäftigten, sich auch in beiden gleichmässig auszeichneten, wie *Händel*, *Jomelli*, *Haydn* und *Mozart*. Das sind wahrhaft grosse Meister der Tonkunst : das sind die, welche das grösste Aufsehen erregten, und die der höchsten und zugleich dauerndsten Berühmtheit geniessen.

Demnach muss das Gleichgewicht zwischen dem Studium der Melodie und jenem der Harmonie festgestellt werden. (*) Man muss die eine und die andere lernen und lehren ; ohne diesem verbleiben unsere Schulen so ungenügend, wie sie es bis jetzt immer waren, und ihre Zoglinge bleiben immer mittelmässig, weil das Wahre der Kunst verfehlt seyn wird.

Die Preisaufgaben und Concurse im Fache der Composition sollten nicht nur in Rücksicht auf die Harmonie, sondern zugleich auch in Rücksicht auf die Melodie gemacht werden. Der Schüler sollte verbunden seyn eine Cantate zu componiren, die nur durch die Melodie interessirte, und die folglich nur von einem einfachen, oder fortgehenden Basse, (*Basso continuo*) begleitet wäre ; denn sobald man ihm erlaubt, sich der ganzen Zurüstung unserer Orchester zu bedienen, so wird der grösste Theil seiner

(*) Le préjugé qui a régné jusqu'à présent, qu'on ne pouvait rien dire d'un[illegible] sur la Mélodie, est donc combattu, non-seulement par ce Traité, [illegible] par le Traité du Sublime de Longin, où cet habile critique ana[illegible] le sublime qui est la chose du monde la plus difficile à analyser, et [illegible] nous manque encore la véritable définition ; car il n'y en a pas d'au[illegible] celle : le sublime est le sublime.

(*) Das bisher herrschende Vorurtheil, dass man über die Melodie nichts Belehrendes sagen könne, ist demnach bekämpft, nicht nur durch die gegenwärtige Abhandlung, sondern auch durch Longin's Tractat vom Erhabenen, wo dieser geistreiche Kritiker das Erhabene zergliedert, das unter allen Dingen in der Welt am schwersten zu zergliedern ist, und wovon uns dennoch die wahre Definition mangelt ; denn wir haben darüber keine Andere als die : Das Erhabene ist das Erhabene.

l'Harmonie ; et c'est lui tendre un piege dans lequel il tombera bon gré mal gré.

Hilfsmittel in der Harmonie vergendet ; und man würde ihm hier eine Falle legen, in welcher er mit oder ohne Wille seine Fähigkeiten erproben müsste.

59. Anmerkung des Übersetzers. So soll und muss der Zögling der Mahlerkunst zuvörderst gut *zeichnen* können, ehe er sich an die Colorirung, an den Gebrauch der Farben wagen darf. Diese Vergleichung hat man wohl schon mit der Musik *harmonischer* Rücksicht gemacht, aber sie passt unendlich besser in Hinsicht auf die *Melodie*. Denn die Melodie muss (wie die Zeichnung) die Idee des Ganzen, sowie die Umrisse des Einzelnen schon klar, fest und symmetrisch darstellen, ehe das *Farbenspiel* der Harmonie hinzu kommen darf.

Après avoir bien satisfait ses juges sous le rapport de la Mélodie, qu'on le fasse ensuite concourir pour le prix de l'Harmonie, qui ne devrait pas être confondu avec celui de la Melodie ; car, on peut mériter l'un sans mériter l'autre. Par cette raison nous jugeons à propos de présenter le programme qu'on va lire.

Erst nachdem der Zögling seine Richter in melodischer Rücksicht wohl befriedigt haben wird, lasse man ihn um den Preis in der Harmonie ringen, welcher nicht mit jenem der Melodie verwechselt oder vermengt werden sollte; denn man kann des ersteren würdig seyn, ohne den andern zu verdienen. Aus diesem Grunde halten wir es für geeignet, folgendes Programm vorzuschlagen.

PROJET D'UN PROGRAMME POUR UN CONCOURS DE COMPOSITION.

La composition musicale est un art fort difficile, même lorsque la nature nous a accordé du génie. Un élève qui aspire au titre de compositeur, ne devrait concourir qu'après huit ans d'un travail sérieux et assidu, parce que ce n'est qu'après ce laps de tems qu'il commence à se rendre compte de ce qu'il fait, en supposant même qu'il ait été bien guidé (*). Après un pareil nombre d'années d'expériences, de méditations et d'observations sur les effets de ses propres productions, il peut acquérir des droits à l'honneur de concourir. Pour un tel élève on est en droit d'exiger le programme suivant :

ENTWURF EINES PROGRAMMS ZU EINER PREISBEWERBUNG IN DER COMPOSITION.

Die musikalische Composition ist eine sehr schwere Kunst, selbst wenn uns die Natur das Genie dazu verliehen hat. Ein Schüler, der nach dem Titel eines Tonsetzers strebt, sollte nicht eher, als nach einem ernsten und unablässigen Studium von *acht Jahren* sich darum bewerben, weil nur nach Verlauf dieser Zeit es möglich ist, dass er von seinen Leistungen sich Rechenschaft geben könne, sogar bei vorausgesetztem ausgezeichneten Unterricht. (*) Nach einer solchen Anzahl von Jahren, wo er Erfahrungen sammeln, und über seine eigenen Leistungen und deren Wirkung nachdenken und Bemerkungen machen kann, hat er das Recht zu der Ehre, sich mitbewerben zu dürfen. Für einen solchen Zögling kann man folgende Forderungen aufstellen :

(*) Les écrits de Palestrina, d'Allegri, de Corelli et de Scarlatti, on ne reconnaissait pour composition que celui qui pouvait prouver au bout de sept ou huit ans d'études sérieuses, quelques ouvrages authentiques, qu'il devait ses connaissances à une excellente école. Aujourd'hui c'est bien différent. On accorde le titre de compositeur à tous ceux qui ont obtenu quelque succès avec des opéras qui, le plus souvent, ne sont que des témoignages authentiques de leur ignorance. Telle est une des causes principales qui font que tant d'opéras n'ont qu'un moment de succès et se trouvent avec justice dans le néant d'où ils sont sortis.

(*) Zur Zeit Palestrina's, Allegri's, Corelli's und Scarlatti's wurde nur derjenige als Componist anerkannt, der nach Verlauf von 7 bis 8 Jahren, durch unverdrossene Studien, Zeugnisse bewiesen konnte, dass er seine Kenntnisse einer anerkannt vortrefflichen Schule verdanke. Wie ganz anders ist es heutzutage! Man gewährt den Titel von Tonsetzer einem jeden, der einigen Erfolg durch Opern erlangt haben, welche meistens, nur ein unverdächtiges Zeugniss ihrer Unwissenheit liefern. Dies ist eine jener Hauptursachen, weshalb so viele Opern nur momentan einige Wirkung machen, und mit Recht bald in das Nichts zurückkehren, aus welchem sie nur traten.

(*) Anmerkung des Übersetzers. Zwar hat man allerdings jetzt weit mehr Hilfsmittel, Erleichterungen und Muster zum Studium als zu jener Zeit; dagegen sind aber die Grenzen der Kunst unendlich erweitert worden, und viele Kunstzweige und Formen, die ganze Instrumentalmusik, etc. sind erst seither neu erschaffen worden, und machen daher dem Schüler eine nur um so ausgedehntere Anstrengung zur Pflicht.

1° Un morceau dans le véritable style d'église, c'est-à-dire, dans celui de *Palestrina*, sans orchestre et seulement pour les voix, à quatre, cinq ou six parties. Il sera jugé sous le rapport de ce style. 2° Une cantate à une ou deux voix, accompagnée seulement d'une basse continue. Cette production sera jugée uniquement sous le rapport de la Mélodie, ou sous celui de bien accompagner par l'Harmonie une Mélodie predominante. 3° Une scène tragique ou bien une scène comique, selon les dispositions de l'élève : elle ne sera jugée que dramatiquement. 4° Un *quatuor* dans le genre de *Haydn*, c'est-à-dire un morceau pour lequel on tire la matière de deux ou trois idées tout au plus, et dans lequel chaque partie doit être obligée, et non partie de remplissage. On le jugera sous le rapport de l'unité, et sous celui de la pureté de l'harmonie à quatre, qui est la base de toutes les autres. 5° Une symphonie (ou une ouverture) à grand orchestre. On en donnera le thème aux élèves, lequel sera choisi de manière qu'il se prête facilement à un développement suffisant. Ce morceau sera jugé ainsi qu'il suit : (1°) Comment l'élève sait manier son orchestre, employer à-propos tous les instrumens et éviter la confusion ; (2°) quel parti il sait tirer d'un motif, lorsqu'il se prête aux développemens.

Il est évident qu'un élève qui a satisfait ses juges sous ces cinq conditions, au moins jusqu'à un certain point, doit bien connaître l'harmonie, le contrepoint double (au moins celui à l'octave qui est le plus utile), et savoir faire une fugue ; car, comment pourrait-il sans cela se tirer d'affaire, pour réaliser la première, la quatrième et la cinquième conditions de ce Programme ? Il ne pourrait jamais avoir la hardiesse de l'entreprendre. Ainsi, on peut le dispenser de toute autre épreuve, d'autant plus qu'un *concours d'Harmonie*, n'est pas un *concours de composition*, et qu'on peut faire assez passablement de l'Harmonie, du contre-point double, triple et quadruple à l'octave, celui à la dixième et à la douzième, et enfin même passablement la fugue, sans mériter le titre de compositeur.

1tens Ein Tonstück im wahren Kirchenstyl, das heisst, in jenem des *Palestrina*, ohne Orchester, und nur für Gesang, und zwar 4=, 5=, oder 6=stimmig. Er wird in der Rücksicht auf diesen Styl beurtheilt und gerichtet. 2tens Eine Cantate für eine oder zwei Gesangstimmen, einzig nur von einem ununterbrochenen Bass begleitet. Diese Leistung wird allein nur in Rücksicht auf die Melodie, oder auf die Art, eine vorherrschende Melodie durch die Harmonie gut zu begleiten, beurtheilt. 3tens Eine tragische, oder auch wohl eine komische Scene, je nach den Anlagen des Schülers: sie wird nur in dramatischer Hinsicht beurtheilt. 4tens Ein *Quartett* im Styl des *Haydn*, das heisst, ein Tonstück, zu welchem man den Stoff nur aus zwei oder höchstens drei Ideen entwickelt, und in welchem jede Stimme obligat, und nicht als Ausfüllungsstimme gesetzt seyn muss. Man wird es beurtheilen in Hinsicht auf die Einheit und auch in Hinsicht auf die Reinheit der 4=stimmigen Harmonie, welche die Grundlage aller andern ist. 5tens Eine Sinfonie (oder Ouverture) für das grosse Orchester. Das Thema dazu wird den Schülern gegeben, und muss auf solche Art gewählt seyn, dass es sich zu einer hinreichenden Entwicklung mit Leichtigkeit eignet. Dieses Tonstück wird folgendermassen beurtheilt : (1tens) Wie der Schüler das Orchester zu benutzen, die Instrumente gehörig und zu rechter Zeit anzuwenden, und die Verwirrung zu vermeiden vermag ; (2tens) welchen Vortheil er aus einem Thema zu ziehen weiss, wenn solches sich zu Entwicklungen eignet.

Es ist klar, dass ein Schüler, der seine Richter bei diesen fünf Aufgaben, (wenigstens bis zu einem gewissen Grade) zufrieden gestellt hat, von der Harmonie, und vom doppelten Contrapunkt (wenigstens von jenem in der Octave, der der nützlichste ist,) schon gute Kenntnisse besitze, und eine Fuge zu schreiben verstehe ; denn wie könnte er sich sonst, um die erste, die vierte und fünfte Aufgabe dieses Programs zu erfüllen, aus der Sache ziehen ? Nie könnte er die Kühnheit haben, dieses zu unternehmen. Also kann man ihm jede andere Probe entlassen, um so mehr als eine *Preisbewerbung in der Harmonie* noch lange keine *Preisbewerbung in der Composition* ist, indem man die Harmonie, den doppelten, dreifachen und vierfachen Contrapunkt in der Octave, in der Decime und Duodecime und endlich selbst leidlich die Fuge in seiner Gewalt haben kann, ohne dess halb den Titel eines Compositeurs zu verdienen.

L'étude de la véritable composition ne commence qu'après celle de la fugue, c'est-à-dire là où toutes nos écoles la finissent. Car tout ce qu'on apprend jusqu'à la fugue n'est en quelque sorte qu'un préliminaire qui doit précéder l'étude de la composition.

Das Studium der wirklichen Composition fängt erst nach jenem der Fuge, also erst da, wo alle unsere Schulen aufhören, eigentlich an. Denn alles das, was man bis zum Fugensatz lernt, ist in gewisser Hinsicht nur eine vorläufige Einleitung, welche dem eigentlichen Studium der Composition vorangehen muss.

DERNIÈRES REMARQUES SUR LE RHYTHME.

Pour ne point s'égarer dans les recherches sur le rhythme, il faut constamment partir du principe que *le rhythme mesure la durée des phrases et des idées musicales*, et exige qu'elles soient symétriquement distribuées. Ce rhythme est par conséquent comparable aux belles proportions de l'architecture. Ainsi lorsqu'on dit qu'une idée en musique est *coupée trop court*, ou qu'elle est trop allongée, ou bien qu'elle est boiteuse, on ne dit autre chose sinon qu'elle pèche par le rhythme, c'est-à-dire que le rhythme en est trop court ou trop long. Le rhythme est donc *la symétrie musicale*. Cette symétrie est susceptible d'une grande variété. C'est cette variété qu'il est important de connaître, particulièrement par rapport à la Mélodie. Les phrases mélodiques peuvent se succéder non-seulement de 2 mesures en 2 mesures, de 3 mesures en 3 mesures, de 4 mesures en 4 mesures, de 5 mesures en 5 mesures, de 6 mesures en 6 mesures, de 8 mesures en 8 mesures, mais encore:

De 2 – 2 – 3 – 3 – 4 – 4.
De 2 – 2 – 4 – 4.
De 3 – 3 – 4 – 4.
De 4 – 4 – 3 – 3 – 4.
De 4 – 4 – 6.
De 8 – 4 – 3 – 3 – 4.
De 5 – 5 – 4 – 4 – 6 – 6.
De 6 – 6 – 3 – 3 – 8.
De 6 – 4 – 6 – 4.
De 5 – 5 – 3 – 3 – 4 4, &., &.

Les combinaisons suivantes peuvent aussi s'essayer avec succès; on n'en a presque point encore fait usage, faute de recherches sur la Mélodie, et elles deviendraient par-là pour celle-ci une nouvelle ressource:

3 – 4 – 3 – 4 – 3 – 4,

LETZTE BEMERKUNGEN ÜBER DEN RHYTHMUS.

Um sich bei den Untersuchungen über den Rhythmus nicht zu verirren, muss man beständig von dem Grundsatz ausgehen, *das der Rhythmus die Dauer der Phrasen und der musikalischen Ideen abmisst*, und also begehrt, dass sie symmetrisch abgetheilt seyen. Dieser Rhythmus ist demnach den schönen Proportionen der Baukunst zu vergleichen. Wenn man also sagt, dass eine musikalische Idee *zu kurz abgeschnitten*, oder *zu lang ausgedehnt* ist, oder auch dass sie hinkt, so sagt man damit nichts anders, als dass sie gegen den Rhythmus verstosse, das heisst, dass ihr Rhythmus zu kurz oder zu lang sey. Der Rhythmus ist also die *musikalische Symmetrie*, (das musikalische Ebenmass.) Diese Symmetrie ist einer grossen Abwechslung fähig. Und eben diese Abwechslung ist es, welche zu kennen, besonders in Bezug auf die Melodie so wichtig ist. Die melodischen Phrasen können einander nicht nur von 2 zu 2, von 3 zu 3, von 4 zu 4, von 5 zu 5, von 6 zu 6, von 8 zu 8 Takten nachfolgen, sondern auch:

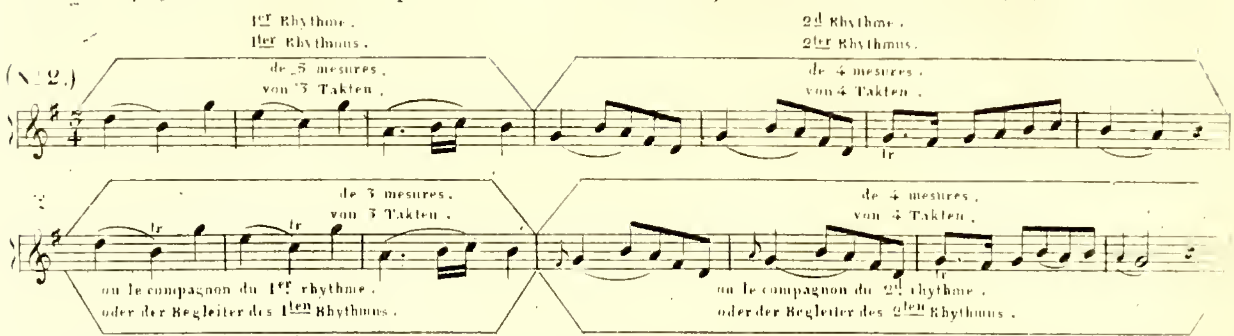
Von 2 – 2 – 3 – 3 – 4 – 4.
Von 2 – 2 – 4 – 4.
Von 3 – 3 – 4 – 4.
Von 4 – 4 – 3 – 3 – 4.
Von 4 – 4 – 6.
Von 8 – 4 – 3 – 3 – 4.
Von 5 – 5 – 4 – 4 – 6 – 6.
Von 6 – 6 – 3 – 3 – 8.
Von 6 – 4 – 6 – 4.
Von 5 – 5 – 3 – 3 – 4 – 4, &., &.

Die folgenden Zusammensetzungen können auch mit Erfolg versucht werden; bis jetzt hat man davon noch fast gar keinen Gebrauch gemacht, da dazu die nöthigen Nachforschungen über die Melodie mangelten, und eben dadurch würden sie für dieselbe ein neues Hilfsmittel bilden:

3 – 4 – 3 – 4 – 3 – 4,

où les *compagnons* s'entrelacent, p.e.

wo die Begleiter sich durchflechten, z.B.



et où il y a une symétrie qu'on pourrait rendre oculaire à-peu-près de la sorte :

    1   2   3
1   2   3   +
    1   2   3
1   2   3   +
    1   2   3
1   2   3   +

De même : 2 – 3 – 2 – 3 – 2 – 3, qui donnent la symétrie suivante :

    1   2
1   2   3
    1   2
1   2   3
    1   2
1   2   3

De même encore :

5 – 4 – 5 – 4 – 5 – 4.
6 – 3 – 6 – 3 – 6 – 3.
5 – 6 – 5 – 6 – 5 – 6.
4 – 3 – 4 – 3 – 4 – 3.
6 – 5 – 6 – 5 – 6 – 5.
4 – 5 – 4 – 5 – 4 – 5.
3 – 2 – 3 – 2 – 3 – 2.
3 – 5 – 3 – 5 – 3 – 5, &.

Le rhythme de 7 (que nous n'avons pu adopter avant ces nouvelles remarques et ces nouvelles combinaisons rhythmiques) pourrait avoir lieu avec les conditions suivantes : 1º Qu'il soit parfaitement bien divisible en deux parties de la sorte : 3 – 4 ou 4 – 3 ; c'est-à-dire, que la Mélodie fasse sentir un repos, soit dans la troisième ou quatrième mesure, lequel repos puisse remplacer une demi-cadence.

und wo eine Symmetrie statt findet, welche man auf ungefähr folgende Art sichtbar machen könnte :

    1   2   3
1   2   3   +
    1   2   3
1   2   3   +
    1   2   3
1   2   3   +

Eben so : 2 – 3 – 2 – 3 – 2 – 3, welche folgende Symmetrie bilden :

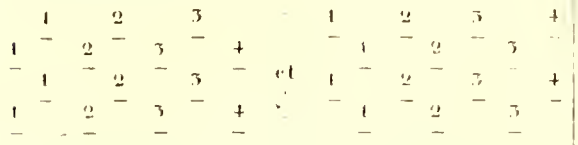
    1   2
1   2   3
    1   2
1   2   3
    1   2
1   2   3

Und eben also :

5 – 4 – 5 – 4 – 5 – 4.
6 – 3 – 6 – 3 – 6 – 3.
5 – 6 – 5 – 6 – 5 – 6.
4 – 3 – 4 – 3 – 4 – 3.
6 – 5 – 6 – 5 – 6 – 5.
4 – 5 – 4 – 5 – 4 – 5.
3 – 2 – 3 – 2 – 3 – 2.
3 – 5 – 3 – 5 – 3 – 5, &.

Der 7 taktige Rhythmus, (welchen wir vor diesen neuen Bemerkungen und neuen rhythmischen Zusammensetzungen nicht berühren konnten,) könnte unter folgenden Bedingungen statt haben : 1tens dass er vollkommen gut in zwei Theile eintheilbar sey, und zwar in folgender Weise : 3 – 4 oder 4 – 3 ; das heisst, dass die Melodie einen Ruhepunkt fühlen lasse entweder im dritten oder vierten Takte, welcher Ruhepunkt eine Halbcadenz zu ersetzen

2: Qu'il ait un *compagnon* absolument égal, qui le suive *immédiatement*, c'est-à-dire que si le rhythme de 7 est divisible de 3–4, le rhythme suivant doit l'être pareillement; et s'il l'est de 4–3, le suivant aussi doit être de 4–3. Dans les deux cas, on aura la symétrie suivante:



Voici un exemple pour le premier de ces deux cas.

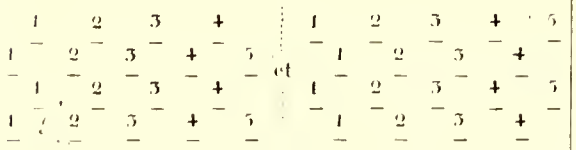
2: Dass er einen, *ihm vollkommen gleichen* Begleiter habe, welcher ihm *unmittelbar* nachfolgt, d. h. heisst, wenn der 7-taktige Rhythmus in 3–4 theilbar ist, so muss es der nachfolgende eben so seyn; und ist er in 4–3 einzutheilen, so muss der nachfolgende auch 4–3 haben. In beiden Fällen erhält man folgende Symmetrie:



Hier ein Beispiel über den ersten dieser beiden Fälle:



Avec de pareilles conditions, on obtiendra aussi, 1° un rhythme répété de neuf mesures, divisible de 4–5 ou de 5–4, dont la symétrie sera:



2° Un rhythme répété de dix mesures, divisible de 5–6 ou de 6–4, ou de 4–6; 3° un rhythme répété de onze mesures, divisible de 5–6 ou de 6–5; 4° un rhythme répété de douze mesures, divisible de 6–6, ou de 8–4, ou de 4–8, ou de 4–4–4, ou de 2–2–4–4.

Les recherches qu'on a faites sur l'Harmonie depuis des siècles nous ont tellement écarté de tout ce qui touche spécialement la Mélodie, que nous avons perdu jusqu'à la trace de l'art mélodique. De-là vient que la plus grande partie de nos Mélodies ne marche que dans le rhythme de 4 en 4, et qu'à peine on en sait créer d'intéressantes dans d'autres rhythmes. De-là vient encore que la plus grande partie des phrases chantantes dans le rhythme de 4, se trouve usée, et qu'on a de la peine, même avec du génie, à trouver des chants neufs dans ce rhythme. Ce ne sera que dans de nouvelles combinaisons rhythmiques et symétri-

Mit ähnlichen Bedingungen erhält man auch, 1tens einen 9-taktigen wiederhohlten Rhythmus, der in 4–5, oder in 5–4 eintheilbar ist, und dessen Symmetrie sich folgendermassen gestaltet:



2tens Einen Rhythmus von 10 Takten, in 5–5, oder in 6–4, oder auch in 4–6 theilbar; 3tens einen Rhythmus von eilf Takten, theilbar in 5–6, oder in 6–5. 4tens einen wiederhohlten Rhythmus von 12 Takten, theilbar in 6–6, oder in 8–4, oder in 4–8, oder in 4–4–4, oder in 2–2–4–4 Takte.

Die Nachforschungen, welche man seit Jahrhunderten über die Harmonie angestellt hat, haben uns so sehr von allem dem entfernt, was die Melodie insbesondere betrifft, dass wir die melodische Kunst bis auf die letzte Spur verloren haben. Daher kommt es, dass der grösste Theil unserer Melodien nur in dem Rhythmus von 4 zu 4 fortschreitet, und dass man kaum mit Mühe in andern Rhythmen etwas Interessantes zu erfinden vermag. Daher kommt es auch, dass der grösste Theil der Gesangsphrasen in dem 4-taktigen Rhythmus so abgenutzt erscheint, und dass man, selbst mit allem Genie, Mühe hat, in diesem Rhythmus neue Gesänge zu finden. Nur in neuen rhythmischen und symmetrischen Zusammenstellungen, (und in der

ques (et dans le genre précédemment indiqué), qu'on trouvera des chants plus frais et moins connus (*); mais pour cela, il faut consacrer une partie de son tems à cette étude, s'y exercer, s'y perfectionner et s'y fortifier. Il faut de même accoutumer le public et le familiariser avec ces nouvelles formes symétriques; mais par des chants simples et francs. Il s'y prêtera d'autant plus facilement, qu'il nous reproche de lui donner peu de mélodie, et qu'il trouve souvent usée celle que nous lui offrons.

Il y a des rhythmes qui, pris séparément, sont boiteux et non symétriques, comme les rhythmes de 3, 5, 7, 9, 11 et 13 mesures; mais la répétition immédiate d'un pareil rhythme rétablit la symétrie, ou une juste balance entre les phrases de ces deux rhythmes égaux. Il ne faut donc pas considérer un rhythme pris séparément, mais considérer les rhythmes pris entr'eux; car, dans le premier cas, chaque rhythme est bon; dans le second, ils peuvent devenir tous mauvais, selon que le compositeur en usera.

Le rhythme musical, comme nous l'avons exposé dans le courant de cet ouvrage, est une découverte de nos jours, et qui n'a rien de commun avec le rhythme des anciens. Les Grecs et les Latins appellaient rhythme, comme tout le monde sait, un mélange symétrique de syllabes longues et brèves, d'où provenaient dans leurs vers les pieds alcaïques, trochaïques, iambiques, &. Comme la Musique pouvait fidellement imiter ces rhythmes par des sons, on avait de même appellé *rhythmes* certains dessins mélodiques qui exprimaient cette symétrie syllabique. Ainsi, on disait que telle Musique avait un mouvement dactylique, trochaïque ou

vorher angezeigten Gattung) wird es möglich seyn, wahrhaft neue und frische Melodien zu entdecken; (*) aber zu diesem Zwecke müsste man einen Theil seiner Zeit diesem Studium widmen, sich darin üben, vervollkommnen, und befestigen. Auch müsste das Publikum daran gewöhnt, und mit diesen neuen symetrischen Formen vertraut gemacht werden; aber dieses könnte nur durch einfache, ungezwungene Gesänge geschehen. Das Publikum würde dieses um so williger aufnehmen, als es uns vorwirft, dass wir ihm zu wenig Melodie biethen, und dass die dargebothene oft gar sehr abgenützt und längst verbraucht ist.

Es gibt Rhythmen, welche einzeln betrachtet, hinkend und unsymmetrisch sind, wie die Rhythmen von 3, 5, 7, 9, 10 und 13 Takten; aber eine unmittelbare Wiederhohlung eines solchen Rhythmus stellt die Symmetrie wieder her, oder bewirkt ein richtiges Gleichgewicht zwischen den Phrasen dieser beiden, einander gleichen Rhythmen. Daher darf man einen Rhythmus nicht einzeln, sondern die Rhythmen gegenseitig betrachten; denn, im ersten Falle ist jeder Rhythmus gut; im zweiten Falle können sie alle schlecht werden, je nachdem der Componeur davon Gebrauch macht.

Der musikalische Rhythmus, so wie wir ihn im Laufe dieser Abhandlung dargestellt haben, ist eine Entdeckung unserer Tage, und hat mit dem Rhythmus der Alten nichts gemein. Die Griechen und Römer verstanden, wie jeder weiss, unter dem Namen Rhythmus eine symmetrische Mischung von langen und kurzen Sylben, aus welcher in ihren Versen die alkäischen, trochäischen, jambischen, u.a. Füsse entstanden. Da die Musik diese Rhythmen durch ihre Töne getreu nachahmen konnte, so hatte man selbst gewisse melodische Umrisse *Rhythmen* genannt, weil durch dieselben diese Symmetrie der Sylben auch hervorgebracht werden konnte. Demnach sagte man, diese oder jene Musik habe eine daktilische, trochäische, jambische Bewegung

(*) Il me paraît que les ballets pourraient tirer de même un parti fort avantageux de ces différentes combinaisons rhythmiques. Au lieu de borner la Mélodie à un rhythme de 4 en 4, et sans discontinuer, ils pourraient jouir par-là de ces nouvelles combinaisons. Ce serait des essais à faire que personne ne pourrait mieux réaliser que M. GARDEL, s'il avait affaire à un compositeur habile et en même tems capable d'ouvrir d'autres routes en ce genre.

(*) Mich dünkt, dass auch die Balletmusik von diesen verschiedenen rhythmischen Zusammensetzungen grossen Vortheil ziehen könnte. Anstatt die Melodie ununterbrochen auf den Rhythmus von 4 zu 4 zu beschränken, könnte die Tanzmusik alle Reize dieser neuen Abwechslungen geniessen. Ein guter Balletmeister (wie HE GARDEL) wäre der Mann, diese Versuche ins Werk zu setzen, wenn er sich mit einem Tonsetzer vereinigte, der Talent mit vorurtheilsfreyen Ansichten vereinigte, um in diesem Fache neue Bahnen zu brechen.

iambique, &. C'est dans cette dernière acception que la plupart des auteurs ont pris (même de nos jours) le mot rhythme, en parlant de la Musique. Le véritable rhythme musical est donc bien différent du rhythme des anciens : ce dernier ne mesure que des syllabes, tandis que l'autre mesure des idées. Si les Grecs avaient connu cette importante symétrie des idées, il est à présumer qu'ils en auraient fait un cas particulier, en l'appliquant à la poésie et même à l'éloquence : car, si ces deux arts mesuraient leurs phrases, à l'exemple de nos belles Mélodies, il paraît évident qu'ils acquéreraient par-là un nouveau degré de perfection, et trouveraient un moyen plus sûr de charmer l'oreille. Voilà donc une matière qui peut fournir des traités neufs et instructifs. La prose ainsi rhythmée pourrait équivaloir à la versification. Il serait important d'examiner si la Mélodie si vantée du style d'*Isocrate* ne provenait point de cette mesure symétrique des idées. Peut-être que cette dernière est aussi pour quelque chose dans les morceaux les plus estimés des poëtes et des orateurs modernes ; mesure symétrique qu'un heureux hasard, secondé par le sentiment, et une oreille délicate, leur a fait rencontrer. En imitant strictement nos plus belles Mélodies par des phrases poétiques, de manière à les rendre aussi rhythmées que celles de ces Mélodies, ne pourrait-on pas sur cette route parvenir à tracer les premières lignes de l'emploi de ce rhythme, aussi important dans la poésie que dans l'éloquence ?

&c. In dieser letzten Bedeutung hat (selbst in unsern Tagen,) der grösste Theil der Schriftsteller das Wort Rhythmus genommen, wenn von der Musik die Rede war. Der wahre und eigentliche musikalische Rhythmus ist also von jenem der Alten sehr verschieden : der letztere misst die Sylben ab, während der andere die Ideen abmisst. Wenn die Griechen diese wichtige Symmetrie der Ideen gekannt hätten, so würden sie sehr wahrscheinlich dieselbe zu benützen und auf die Poësie und Redekunst anzuwenden gewusst haben : denn wenn diese zwei Künste, nach dem Beispiele unserer schönen Melodien, ihre Phrasen eintheilen würden, so scheint es unwidersprechlich, dass sie dadurch einen neuen Grad von Vollkommenheit erlangen, und um ein sicheres Mittel mehr besitzen würden, unser Gehör zu bezaubern. Das ist nun ein Gegenstand, der zu neuen und lehrreichen Abhandlungen Stoff liefern könnte. Eine auf diese Art rhythmisirte Prosa käme an Werth dem Versbaue gleich. Wichtig wäre es zu untersuchen, ob die Melodie des so gerühmten Styls des *Isocrates* nicht in dieser symmetrischen Eintheilung der Ideen ihren Grund hatte. Vielleicht ist der Antheil und Einfluss nicht gering, den diese letztere in den geschätztesten Werken der modernen Dichter und Redner ausübt ; diese symmetrische Eintheilung, welche ein glückliches Ungefähr, geleitet durch das Gefühl und zarten Gehörsinn, sie entdecken liess. Wenn man unsere schönsten Melodien genau in dichterischen Phrasen nachahmen würde, so dass diese eben so rhythmisch geordnet wären wie jene Melodien, könnte man auf diesem Wege nicht dazu gelangen, die ersten Grundsätze aufzufinden, wie dieser, für Dicht- und Rede-Kunst gleich wichtige Rhythmus auf dieselben anzuwenden sey ?

SUPPLÉMENT.

DE L'ART D'ACCOMPAGNER LA MÉLODIE PAR L'HARMONIE, LORSQUE LA PREMIÈRE EST PRÉDOMINANTE.

On a long-tems discuté sur la prééminence de l'Harmonie et de la Mélodie, et *vice versâ*. Cette grande question n'est pas encore résolue. La raison en est, qu'on n'a pas encore fait une distinction juste de ces deux objets. L'Harmonie et la Mélodie sont très-différentes l'une de l'autre. Il faut donc donner à chacune ce qui lui appartient, et ne pas les confondre. Par l'Harmonie seule on peut nous intéresser, selon qu'elle est faite, conçue et sentie de la part du compositeur, et selon qu'elle est exécutée. Elle a ses cadences, ses phrases, ses idées, peut avoir son rhythme, ses périodes et ses compes, tout cela, indépendamment de la Mélodie. Elle peut produire par elle-même des émotions de tout genre, et peut par conséquent atteindre le but d'un bel art, abstraction faite de la Mélodie. (*)

ANHANG.

VON DER KUNST, DIE MELODIE DURCH DIE HARMONIE ZU BEGLEITEN, WENN DIE ERSTE VORHERRSCHEND IST.

Über den Vorzug der Harmonie vor der Melodie, *(und umgekehrt,)* hat man lange gestritten. Diese grosse Frage ist noch nicht entschieden. Der Grund davon ist, dass man noch keinen genauen Unterschied zwischen beiden fest gesetzt hat. Die Harmonie und Melodie sind von einander sehr unterschieden. Man muss daher jeder das geben, was ihr gehört, und beide nicht mit einander vermengen. Durch die Harmonie allein kann man uns interessiren, je nachdem sie von Seite des Componisten gefühlt, gedacht und gebildet worden ist, und je nachdem man sie vorträgt. Sie hat ihre Cadenzen, ihre Phrasen, ihre Ideen, kann auch ihren Rhythmus, ihre Perioden, Rahmen, und alles dieses unabhängig von der Melodie, haben. Sie kann durch sich selber Empfindungen aller Art erwecken, und kann also, abgesehen von aller Melodie, den Zweck einer schönen Kunst erfüllen. (*)

(*) Les noms de nos plus célèbres compositeurs demeureraient sans gloire, et seraient tout-à-fait ignorés peut-être, sans la découverte si importante de l'Harmonie, parce que sans elle la Musique n'aurait que des moyens trop faibles pour se faire valoir et rivaliser avec les autres beaux-arts. La Mélodie même serait restée pareillement sans elle dans des bornes trop étroites. C'est ce que nous prouve cette Psalmodie (appellée jadis Mélodie) antérieure à l'époque de cette découverte. J.J. ROUSSEAU, et après lui l'espagnol EXIMENO, déraisonnent complètement, lorsqu'ils s'évertuent à nous prouver que l'Harmonie n'est qu'une invention gothique. J.J. se piquait de composer de la Musique, et tout ce qu'il a fait dans cet art, n'est fait qu'avec le secours de l'Harmonie, et fort souvent quelle Harmonie! De tout ce qui l'avait jadis si vivement transporté et si fortement électrisé en fait de Musique, l'Harmonie en était-elle exclue? Quels sont les chefs-d'œuvre dans cet art, où l'Harmonie n'entre pour rien?

Si un compositeur voulait peindre quelque chose vraiment gothique, il ne pourrait s'y prendre mieux qu'en faisant marcher à l'unisson toutes les voix et tous les instrumens dans tout un morceau de Musique. Certes, cela ne contraste-t-il pas d'une manière frappante avec l'opinion gothique d'EXIMENO? On a négligé l'art mélodique depuis qu'on ne s'occupe que d'Harmonie; mais cela n'a pas empêché de créer les Mélodies les plus suaves, les plus ingénieuses, et les plus parfaites, depuis cette époque; et il n'est que trop vrai que l'Harmonie a puissamment contribué à cette perfection mélodique. Si des musiciens ignorans, sans génie, sans talent, abusent de l'Harmonie, et la rendent fort souvent barbare, il ne faut point en accuser l'Harmonie. Si l'Harmonie depuis jours nuit à la Mélodie, présumine trop sur elle, la tourmente ou l'étouffe encore un coup, il est injuste d'en attribuer la faute à l'Harmonie, c'est nous qu'il faut en accuser. Dire que l'Harmonie est une invention gothique (dont les Goths eux-mêmes n'avaient point l'idée), est aussi injuste que de vouloir soutenir que tout ce qui existe de plus admirable en architecture, n'est qu'une invention barbare. Confondre une chose avec l'abus qu'on en peut faire, est pardonnable au vulgaire, mais non à des philosophes.

D'ailleurs, l'Harmonie n'est point une invention, mais une découverte. C'est la nature qui en prescrit les lois; elle est positive et non conventionnelle. L'Harmonie portée à un degré éminent de perfection, ne peut être que l'apanage des nations les plus civilisées, et restera toujours ignorée des Goths, dont chaque siecle fournit malheureusement un nombre assez considérable.

(*) Die Nahmen unserer berühmtesten Tonsetzer würden ruhmlos, unbeachtet, ja vielleicht ganz unbekannt geblieben seyn, wenn nicht die so wichtige Entdeckung der Harmonie gemacht worden wäre, weil ohne dieselbe die Musik nur sehr schwache Mittel hätte, sich geltend zu machen, und mit den andern schönen Künsten in die Schranken zu treten. Die Melodie selber wäre gleichfalls ohne sie auf zu enge Grenzen beschränkt geblieben. Diess beweisen uns jene Psalmodien (ehmals Melodien genannt) welche der unsrigen ihrer Entdeckung vorangingen. J.J. ROUSSEAU, und nach ihm der Spanier EXIMENO, waren im vollständigsten Irrthum, als sie sich anstrengten, uns zu beweisen, dass die Harmonie nur eine gothische, (barbarische) Erfindung sey. ROUSSEAU bildete sich ein, Tonsetzer zu seyn, und alles, was er in dieser Kunst leistete, ist nur mit Hilfe der Harmonie hervorgebracht, und oftmals mit welcher Harmonie! War denn von Allem, was ihn jemals so lebhaft in der Musik hinriss und begeisterte, die Harmonie stets ausgeschlossen gewesen? Wo sind die Meisterstücke der Tonkunst, in welchen die Harmonie als ein Nichts zu betrachten wäre?

Wenn ein Tonsetzer etwas wahrhaft barbarisches schildern wollte, so wäre nichts dazu geeigneter, als alle Stimmen und alle Instrumente durch ein ganzes Musikstück im Unison fortschreiten zu lassen. Ist das nicht die beste Widerlegung der gothischen Meinung des EXIMENO? Man hat die melodische Kunst vernachlässigt, seit man sich nur mit der Harmonie beschäftigt; aber dieses hat nicht verhindern können, dass seit dieser Epoche doch die zartesten, lieblichsten, genie-vollsten und vollendetsten Melodien erfunden worden sind. Wenn unwissende Musiker, ohne Genie, ohne Talent, die Harmonie missbrauchen, und nur zu oft barbarische Wirkungen durch sie hervorbringen, so muss man nicht die Harmonie selber dessen beschuldigen. Wenn unsere heutige Harmonie der Melodie schadet, zu sehr über sie vorherrscht, sie stört und erstickt, so ist es, noch einmal gesagt, ungerecht, diesen Fehler der Harmonie selber beyzurechnen; uns allein muss man die Schuld beymessen. Zu sagen, dass die Harmonie eine gothische Erfindung sey, (obwohl die Gothen selber von ihr nicht die geringste Idee hatten,) ist eben so ungerecht, als behaupten zu wollen, dass alles, was in der Baukunst Bewunderungswürdiges existirt, nur eine barbarische Erfindung sey. Das Vermengen einer Sache mit dem Missbrauch, den man davon machen kann, ist dem Pöbel zu verzeihen, aber nicht den Denkern und Philosophen.

Ueberdiess ist die Harmonie keine Erfindung, sondern eine Entdeckung. Die Natur ist's, die ihre Gesetze vorschreibt; sie ist eine Gabe der Natur, und keiner gesellschaftlichen Übereinkunft. Die Harmonie, auf einen hohen Grad von Vollkommenheit gebracht, kann nur den gebildetsten Nationen angehören, und den Barbaren, (von denen jedes Jahrhundert unglücklicherweise noch eine beträchtliche Anzahl hervorbringt,) wird sie stets unbekannt bleiben.

La Musique a donc deux moyens différens de nous intéresser. Il est vrai, que ce n'est pas avec la même généralité, mais toujours avec la même puissance; tandis que les autres arts n'ont qu'un seul moyen. Et même la Musique a un troisième moyen qui est le mariage intime de l'Harmonie et de la Mélodie.(*) On peut dire aussi en faveur de l'Harmonie qu'elle peut se passer souvent de la Mélodie, au moins de cette Mélodie régulière dont nous avons exposé les principes, tandis que la Mélodie n'obtient tout son éclat et ne produit tout son effet qu'en se mariant avec l'Harmonie. Delà il suit qu'il faut classer les productions musicales: 1° En productions purement harmoniques, où la Mélodie ne joue qu'un rôle secondaire, comme, par exemple, la plus grande partie des chœurs, des morceaux d'ensemble, des airs déclamés, les récitatifs, les caprices, les préludes, les fugues, la fantaisie et beaucoup de morceaux d'imitation musicale. 2° En productions où la Mélodie est le but principal, et où l'Harmonie est tout-à-fait subordonnée à la Mélodie, comme les chansons, les romances, les airs nationaux, les grands airs (chantans et non déclamés), la plus grande partie des airs de ballets, et celle des duos et des solos d'instrumens, &... (**)

Demnach hat die Musik zwei verschiedene Mittel uns zu interessiren. Es ist zwar wahr, dass dieses nicht immer mit derselben Allgemeinheit, aber doch stets mit derselben Macht geschieht; während die andern Künste nur ein Mittel besitzen. Auch hat die Musik sogar noch ein drittes Mittel, welches in der innigen Vereinigung der Harmonie mit der Melodie besteht. (*) Man kann zu Gunsten der Harmonie noch sagen, dass sie oft die Melodie entbehren kann, (wenigstens diese regelmässige Melodie, wovon wir die Grundsätze dargelegt haben), während die Melodie allen ihren Glanz, und ihre volle Wirkung nur durch die Vereinigung mit der Harmonie erlangt. Hieraus folgt nun, dass man die musikalischen Schöpfungen einzutheilen hat: 1tens In rein harmonische Tonwerke, wo die Melodie nur eine untergeordnete Rolle spielt, wie, z. B. der grösste Theil der Chöre, der Ensemble-Stücke, der declamirten Gesänge, der Recitative, der Capricen, der Preludien, der Fugen, der Fantasien, und vielen Tonstücke der musikalischen Nachahmung. 2tens In Tonwerke, wo die Melodie der Hauptzweck ist, und wo die Harmonie der Melodie durchaus untergeordnet bleibt, wie die Lieder, die Romanzen, Nationalgesänge, die grössen (gesungenen und nicht deklamirten) Gesangstücke, der grösste Theil der Balletmusik, und jene der Duos und Instrumental-Solo's, &... (**)

(*) Ainsi, il y a un triple mariage dans la Musique vocale, la Mélodie, la Poésie et l'Harmonie.

(**) Comme on confond souvent ce second genre de productions avec les deux autres indiqués dans cet ouvrage, nous placerons ici les remarques suivantes.

Lorsqu'on ne veut nous intéresser que par la Mélodie, le but est alors de fixer uniquement sur elle l'attention des auditeurs. Dans ce cas, elle pourrait se passer à la rigueur de l'Harmonie, quoiqu'on n'ait pas l'habitude de l'exécuter sans accompagnement, et qu'on n'ait pas une raison suffisante de vouloir s'en passer. Dans ce cas, l'Harmonie accompagnant une telle Mélodie, et privée si parfaitement, est de trop peu d'intérêt, le plus souvent vague, incertaine, et sans un sens déterminé; car, si au contraire, l'Harmonie le était riche, recherchée, et montrait trop de prétention, elle fixerait alors notre attention, en la détournant de la Mélodie. Cette dernière ne serait plus prédominante, quoiqu'bien faite; et les morceaux tiendraient du premier ou du troisième genres indiqués dans l'ouvrage, au lieu d'appartenir au second. Il est important de faire cette distinction, sans laquelle on aurait un genre de moins ce qui, au lieu d'enrichir l'art, l'appauvrirait, et le priverait d'un moyen certain de plaire.

Il est deux genres d'accompagner la même Mélodie, qu'il importe de ne pas confondre: l'un de l'accompagner par une Harmonie savante, et l'autre par une Harmonie simple et naturelle. Ce n'est pas un mérite de placer une Harmonie savante. Là où il n'en faut qu'une simple, mais c'est plutôt un défaut de jugement de la part des compositeurs, qui, au lieu de varier les genres, peuvent facilement fatiguer l'attention des auditeurs, par une longue continuité de richesses du même ordre. La Mélodie prédominante est le genre le plus propre à la scène. Les compositeurs dramatiques les plus célèbres l'ont choisie de tout tems de préférence aux autres genres musicaux. Les opéras qui ont obtenu le plus de succès sont précisément ceux qui ont le plus de chant, de naturel et de simplicité, trois qualités inestimables de la Musique dramatique, parce que tout le monde est en état de les apprécier. Au théâtre, la première loi est de plaire, pour atteindre à ce but, il faut que la science daigne souvent sacrifier aux Grâces.

Ce second genre de productions n'exige de la part de l'Harmonie que l'étude [illegible] et simple, qui précède celle du contre point double, des canons, des

(*) Also gibt es eine dreifache Vereinigung in der Vocal-Musik, nähmlich die Melodie, die Dichtkunst und die Harmonie.

(**) Da man im Allgemeinen diese zweite Gattung von Tonwerken oft mit den andern, in dieser Abhandlung angezeigten verwechselt, so müssen wir hier [illegible] Bemerkungen beyfügen.

Wenn man uns nur durch die Melodie allein interessiren will, so ist da der an sie ausschliessend alle Aufmerksamkeit des Hörers zu fesseln. In diesem Falle sie der Strenge der Harmonie entbehren, obwohl man nicht gewohnt ist, sie Begleitung auszuführen, und auch keine hinreichende Ursache dazu hat. In dem Falle begleitet die Harmonie den Gesang, und wäre, einzeln betrachtet, zu unbedeutend, schwankend, ungewiss, und ohne einen bestimmten Sinn; denn, wenn sie gentheil hier die Harmonie reich, gesucht und zu sehr hervorstechend wäre, sie die sie unsere Aufmerksamkeit an sich ziehen, und von der Melodie abwenden. Die le wäre dann nicht mehr vorherrschend, wenn auch noch so gelungen; und die stücke würden zur ersten oder zur dritten in diesem Werke angezeigten Gattung ren, anstatt zur zweiten. Es ist wichtig, diese Unterscheidung zu machen, ohne man um eine Gattung weniger hätte; was, anstatt die Kunst zu bereichern, sie machen, und eines sicheren Mittels, zu gefallen, berauben würde.

Es gibt zwei Arten, eine Melodie zu begleiten, die man nicht mit einander verwechseln darf: die eine ist, sie mit einer gelehrten Harmonie, und die andere, mit einer einfachen und natürlichen zu begleiten. Es ist kein Verdienst, eine gelehrte Harmonie an einer Stelle anzuwenden, wo es nur einer einfachen bedarf, sondern eher ein Fehler der Beurtheilungskraft von Seite der Tonsetzer, welche, anstatt mit den Gattungen abzuwechseln, durch einen lange währenden Gebrauch der harmonischen Reichthümer von einer und derselben Gattung, sehr leicht die Aufmerksamkeit der Zuhörer abspannen können. Die vorherrschende Melodie ist die geeignetste Gattung für das Theater. Die berühmtesten dramatischen Componisten wählten diese Gattung vorzugsweise vor den musikalischen Gattungen. Die Opern, welche den grössten Erfolg hatten, sind unbestreitbar jene, welche am gesangreichsten, einfachsten und natürlichsten gesetzt waren; drey unschätzbare Eigenschaften der dramatischen Musik, weil Jedermann im Stande ist, sie zu würdigen. Auf dem Theater ist das erste Gesetz: zu gefallen, um diesen Zweck zu erreichen, muss oft die Wissenschaft sich herablassen, den Grazien zu opfern.

Diese zweite Gattung erfordert in Rücksicht der Harmonie nur das Studium des einfachen Contrapunktes, welcher dem doppelten Contrapunkt, den Canons, den Imita-

3ᵉᵐᵉ En productions mixtes, où on cherche à nous intéresser tantôt par la Mélodie, tantôt par l'Harmonie; ou bien, où l'Harmonie est plus qu'une partie secondaire, même en accompagnant la Mélodie, comme par exemple, les ouvertures, et en général les symphonies, les quatuors et presque toute la musique instrumentale; le récitatif obligé (comme on le chante en Italie); les chœurs et les morceaux d'ensemble qui doivent être en même tems chantans, soit par intervalle, soit en totalité, &.; et la musique d'eglise qui n'exclut pas plus la Mélodie que l'Harmonie.

De la même manière on devrait classer le mérite des compositeurs, parce qu'il y en a qui ne se sont distingués que dans un seul de ces trois genres, tandis que d'autres ont excellé dans tous les trois.

Les amateurs de Musique se partagent de même en trois classes. Il y en a qui n'aiment qu'un seul de ces genres, n'ayant pas appris à apprécier les deux autres. Ceux qui sont plus connaisseurs les aiment tous les trois.

Après cette classification nécessaire, revenons sur le mariage de la Mélodie avec l'Harmonie, qui est le but de ce chapitre, et qui a principalement pour objet la seconde espèce de genre de Musique que nous venons d'indiquer.

En considérant séparément dans un mariage pareil, la Mélodie et l'Harmonie, il peut se faire que chacune soit parfaite isolément, et que le mariage soit mauvais. Il ne s'agit point ici des fautes contre la pureté de l'Harmonie, qui ne seraient que des fautes d'écolier; il s'agit de fautes plus graves que les plus habiles harmonistes eux-mêmes peuvent facilement commettre sous ce rapport, s'ils n'ont pas des instructions particulières dont on ne parle jamais dans nos écoles.

3ᵗᵉˢ In gemischten Tonwerken, wo man uns bald durch die Melodie, bald durch die Harmonie zu interessiren sucht; oder eigentlich, wo die Harmonie, selbst wenn sie zur Begleitung der Melodie dient, dieser letzten nicht untergeordnet ist; wie, z.B. die Ouverturen, und überhaupt die Sinfonien, die Quartetten, und fast die ganze Instrumental-Musik; das obligate Recitativ, (wie man es in Italien singt); die Chöre und Ensemble-Stücke, welche zugleich sey es nun mit Unterbrechungen, oder durchgehens-gesungen voll seyn müssen, &... ferner die Kirchenmusik, welche die Melodie so wenig als die Harmonie entbehren kann.

Auf dieselbe Weise sollte man die Verdienste der Tonsetzer klassificiren, weil es deren gibt, welche sich nur in einer einzigen dieser drei Gattungen auszeichneten, während andere in allen drei glänzten.

Die Musik-Liebhaber theilen sich eben so in drei Klassen. Es gibt deren, die nur eine dieser Gattungen lieben, da sie die andern nicht zu würdigen lernten. Diejenigen, welche mehr wahre Kenner sind, lieben alle drei.

Nach dieser nothwendigen Klasseneintheilung kehren wir zu der Vereinigung der Melodie mit der Harmonie zurück, welche der Zweck dieses Kapitels ist, und dessen Gegenstand vorzüglich diese zweite Musik-Gattung ist, die wir so eben angezeigt haben.

Wenn man in einer solchen Vereinigung der Melodie und Harmonie, jede von beiden einzeln betrachtet, so kann es geschehen, dass jede einzeln vollkommen gut sey, und doch die Vereinigung beider schlecht. Es handelt sich hier nicht um die Fehler gegen die Reinheit der Harmonie, welche nur Schüler-Fehler sind; es handelt sich um die gewichtigeren Fehler, welche die geschicktesten Tonsetzer in dieser Rücksicht leicht begehen können, wenn sie nicht gewisse besondere Grundsätze befolgen, von welchen man in unseren Schulen niemals spricht.

---

imitations et de la fugue. Ces quatre derniers objets, si indispensables pour les autres productions musicales, ne sont pas absolument nécessaires pour accompagner une Mélodie prédominante. C'est un degré d'inspiration plus heureux, plus rare qu'il faut pour créer des Mélodies vraies, neuves et intéressantes. Ce degré doit remplacer ce que la science proprement dite sacrifie ici, et ce dernier peut employer partout ailleurs avec plus de succès.

thum und der Fuge vorangeht. Diese vier letzten Gegenstände, so unerlässlich sie für andere musikalische Leistungen auch sind, können nicht als durchaus nothwendig angesehen werden, um eine vorherrschende Melodie zu accompagniren. Um wahrhafte, neue, und anziehende Melodien zu erfinden, bedarf es eines weit glücklicheren und seltenern Grades von Begeisterung. Dieser Grad muss das ersetzen, was die Wissenschaft, im eigentlichen Verstande, hier aufopfert, und was sie an jedem andern Orte mit weit grösserem Erfolg anwenden kann.

L'H monie qui sert d'accompagnement à une tel= le Mélodie, doit observer ce qui suit : 1° Les caden = ces harmoniques doivent être de concert avec les ca= dences mélodiques, c'est-à-dire que, lorsque la Mé= lodie fait une demi-cadence, l'Harmonie doit la fai = re en même tems; et que lorsque la première fait une cadence parfaite, l'autre doit la faire de même. Car, si sous une cadence parfaite mélodique, l'Har= monie en fait une autre (par exemple, une cadence interrompue), il est évident que par-là la pério= de mélodique, qui devrait avoir sa fin, est inter = rompue et ne finit point; bref, les cadences har = moniques mal placées détruisent les cadences mé= lodiques, et par conséquent le rhythme de la Mé= lodie : c'est au point qu'une Mélodie quoique parfai= tement bien phrasée, considérée sans l'Harmonie, produit alors sur nous l'effet d'une Mélodie mal phrasée.

2° L'Harmonie doit avoir le caractère de la Mé= lodie qui l'accompagne, c'est-à-dire produire à = peu-près les mêmes impressions que la Mélodie nous inspire, et ne la point contrarier par un caractère particulier; sans quoi, l'une détruit l'autre, et l'in= térêt cesse, parce que notre attention ne peut se fi= xer à-la-fois sur deux choses différentes, ou au moins ne peut les saisir qu'avec beaucoup de diffi= culté, ce qui finit par la lasser, souvent au point de la détruire.

3° Si l'Harmonie est trop forte, trop surchar= gée par la multiplicité des instrumens, ou par un mauvais choix de leurs mouvemens, elle écrase la Mélodie, et détourne notre attention, en la fixant et l'attirant sur elle. Dans ce cas, l'intérêt de la Mélodie est perdu, et le but du compositeur est manqué.

4° Si l'Harmonie prend ses accords dans une autre gamme que celle que la Mélodie fait sentir, (ce qui est fort possible et arrive même fréquem= ment à beaucoup de compositeurs), elle contrarie la Mélodie d'une manière fort désagréable et en

Die Harmonie, welche einer solchen (vorherrschen= den) Melodie zur Begleitung dient, muss Folgendes beo = bachten : 1tens Die harmonischen Cadenzen müssen mit den melodischen Cadenzen in Übereinstimmung seyn, das heisst, wenn die Melodie eine Halbcadenz macht, so muss die Har monie zu selber Zeit auch eine solche machen, und macht die erste eine vollkommene Cadenz, so ist die zweite zu ei = ner gleichen verpflichtet. Denn, wenn unter einer vollkom menen melodischen Cadenz, die Harmonie eine andere, (z. B. eine unterbrochene) machen würde, so ist es klar, dass dadurch die melodische Periode, welche da schon geendet seyn sollte, unterbrochen wird, und folglich nicht ab = schliesst; kurz, die harmonischen Cadenzen vernichten, wenn sie am unrechten Orte angebracht werden, die melo= dischen Cadenzen, und folglich den Rhythmus der Melodie, und dieses zwar bis zu dem Grade, dass eine, an sich voll= kommen wohl abgetheilte Melodie, (wenn man sie ohne Harmonie betrachtet,) sodann auf uns den Eindruck einer schlecht abgetheilten Melodie machen muss.

2tens Die Harmonie muss denselben Charakter haben, welchen die zu begleitende Melodie hat, das heisst, sie muss beiläufig dieselben Eindrücke, welche die Melodie auf uns macht, hervorbringen, und ihr nicht durch eine entgegen gesetzte Färbung widersprechen; weil sonst eins das ande re zerstört, und das Interesse aufhört, indem unsere Auf= merksamkeit sich nicht zugleich auf zwei verschiedene Dinge richten, oder sie wenigstens nur mit grosser Schwie rigkeit auffassen kann, was sie zuletzt abspannt, ja ganz vernichtet.

3tens Wenn die Harmonie durch die Überzahl der In = strumente zu kräftig, oder durch eine üble Wahl ihrer Be wegung zu sehr überladen ist, so vernichtet sie die Melo die, und zerstreut unsere Aufmerksamkeit, indem sie sel be an sich zieht und fesselt. In diesem Fall ist der Reiz der Mélodie verloren und der Zweck des Tonsetzers ver= fehlt.

4tens Wenn die Harmonie ihre Accorde in einer an = dern Tonart nimmt, als die Melodie uns fühlen lässt, (was sehr leicht möglich ist, und sogar häufig vielen Ton setzern widerfährt,) so stört sie die Melodie auf eine sehr unangenehme Art, und verdirbt ihre Schönheit :

détruit le charme: on entend moduler l'Harmonie, tandis que la Mélodie reste dans le même ton ; ce qui contrarie l'une et l'autre. L'Harmonie nuit encore par-là aux cadences mélodiques qui ne peuvent plus être senties.

5° Quand les accords se succèdent d'une manière trop subite, la Mélodie se trouve enlacée dans les accords, et appesantie par l'Harmonie ; elle ne plane plus sur elle, et n'en fait, pour ainsi dire, qu'une partie d'accompagnement.

L'Harmonie devient donc un tout autre art, lorsqu'elle accompagne une Mélodie prédominante. Il nous manque un traité sur cette matière importante, ce qui fait que des harmonistes fort habiles ne savent souvent pas bien accompagner une telle Mélodie. Nous tâcherons ici d'éclaircir par d'autres remarques et quelques exemples ce que nous venons d'avancer sur cette matière.

I.

SUR LES CONTACTS DES CADANCES HARMONIQUES AVEC LES CADENCES MÉLODIQUES.

C'est un des points les plus importans dans ce mariage que de bien connaître et de bien observer les rapports des cadences harmoniques avec celles de la Mélodie, sans quoi, les repos mélodiques et les rhythmes sont infailliblement détruits, ainsi que l'intérêt de la Mélodie.

L'Harmonie n'a que deux sons dans une gamme quelconque sur lesquels elle peut faire ses cadences, dont l'un est la dominante qui lui sert pour la demi-cadence, et l'autre la tonique pour la cadence parfaite, p.e.

man hört die Harmonie moduliren, während die Melodie stets in derselben Tonart bleibt ; und eins hindert das andere. Auch schadet die Harmonie dadurch den melodischen Cadenzen, die nicht mehr fühlbar sind.

5tens Wenn die Accorde zu schnell nacheinander folgen, die Melodie durch die Accorde gehemmt, und durch die Harmonie erdrückt wird ; sie ruht nicht mehr überdenselben, und wird nur, so zu sagen, eine mitbegleitende Stimme.

Die Harmonie wird demnach eine ganz andere Kunst, wenn sie eine vorherrschende Melodie begleitet. Es mangelt uns ein Lehrbuch über diesen wichtigen Gegenstand, daher verstehen oft sehr geschickte Harmonisten nicht, eine solche Melodie zu accompagniren. Wir werden uns bestreben, hier durch fernere Bemerkungen und einige Beispiele das zu erläutern, was wir so eben über diesen Gegenstand gesagt haben.

I.

VON DER ZUSAMMENWIRKUNG DER HARMONISCHEN CADENZEN MIT DEN MELODISCHEN CADENZEN.

Einer der wichtigsten Punkte dieser Vereinigung ist, die Beziehungen der harmonischen Cadenzen zu jenen der Melodie genau zu kennen und zu beobachten, weil sonst die melodischen Ruhepunkte und die Rhythmen, sowie das Interessante der Melodie unfehlbar zerstört sind.

Die Harmonie hat, in jeder Tonleiter, nur zwei Töne, auf welchen sie ihre Cadenzen machen kann, wovon der eine die Dominante ist, welcher ihr zur Halbcadenz dient und der zweite die Tonika für die vollkommene Cadenz, z.B.



Ainsi, quand la Mélodie fait une demi-cadence sur l'une des trois notes suivantes :

Wenn also die Melodie eine Halbcadenz auf einer von den folgenden drei Noten anbringt :



D. et C. N° 4170.

l'Harmonie ne peut les accompagner que de la manière suivante :

so kann die Harmonie sie nur auf folgende Art begleiten

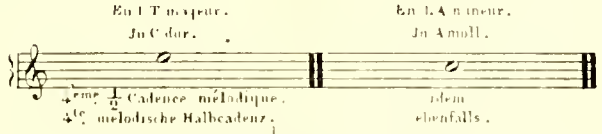


Toute autre note dans la basse et tout autre accord sur cette note détruirait la demi-cadence mélodique.

La quatrième demi-cadence mélodique qui se fait dans chaque ton sur la tierce ou médiante, p. e.

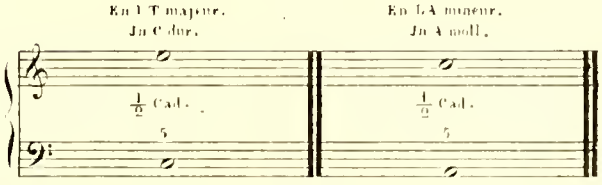
Jede andere Note im Bass und jeder andere Accord auf dieser Note zerstört die melodische Halbcadenz.

Die vierte melodische Halbcadenz, die auf der Terz oder Mediante in jeder Tonart angebracht wird, z. B.



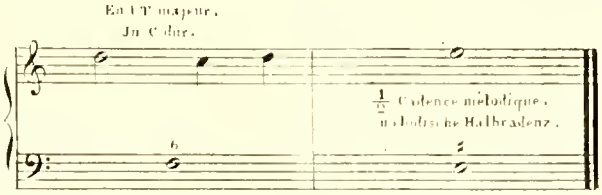
ne peut être accompagnée par l'Harmonie que de la sorte :

kann mit der Harmonie nur auf folgende Art begleitet werden :



Ici, l'Harmonie est obligée de faire une cadence parfaite, tandis que la Mélodie ne fait qu'une demi-cadence. La raison en est que l'Harmonie est très-pauvre en demi-cadences, (car elle n'en a qu'une seule contre quatre de la Mélodie); et, qu'il suffit dans ce cas, que la Mélodie fasse une demi-cadence sur cette note. Cependant pour remédier à cette disette de cadences harmoniques, on accompagne quelquefois (dans les tons majeurs) cette demi-cadence mélodique sur la tierce, de la sorte :

Hier ist die Harmonie genöthigt eine vollkommene Cadenz zu machen, während die Melodie nur eine Halbcadenz bildet. Die Ursache davon ist, dass die Harmonie sehr arm an Halbcadenzen ist, (denn sie hat deren nur eine einzige gegen viere in der Melodie); und dass es in diesem Falle hinreicht, dass die Melodie über diese Note nur eine Halbcadenz macht. Indessen, um dieser Dürftigkeit an harmonischen Cadenzen abzuhelfen, accompagnirt man bisweilen (in den Dur-Tonarten) diese melodische Halbcadenz auf der Terz folgendermassen :



c'est à dire, on emprunte la demi-cadence harmonique de *la* mineur pour accompagner la demi-cadence mélodique sur la tierce d'*ut* majeur. Mais on ne

das heisst, man lehnt sich die harmonische Halbcadenz von *A moll* aus, um die melodische Halbcadenz auf der Terz von *C dur* zu begleiten. Man kann aber von dieser Gattung

C.N. 4170

peut faire que peu d'usage de cette manière, parce que la demi-cadence harmonique est dans ce cas trop éclatante, et pourrait par-là facilement nuire au caractère de la Mélodie. M. *Méhul* l'a employée heureusement dans la romance d'*Ariodant: Femme sensible*.

On prend quelquefois, pour accompagner la demi-cadence mélodique sur la dominante, l'accord de la tonique sans renversement, quand celui-ci peut être précédé de l'accord parfait de la quarte supérieure (ou la quinte inférieure); par exemple:

nur wenig Gebrauch machen, weil die harmonische Halbcadenz in diesem Fall allzu auffallend ist, und dadurch dem Charakter der Melodie leicht schaden könnte. *Méhul* hat sie in der Romanze des *Ariodante*, (*Femme sensible*) mit Glück angebracht.

Bisweilen nimmt man, um die melodische Halbcadenz auf der Dominante zu begleiten, den Tonicadreiklang ohne Umkehrung, wenn diesem der vollkommene Accord der Oberquarte (oder der Unterquinte) vorangehen kann, zum Beispiel:



Par rapport à cet accord de la quarte supérieure, cette cadence est une espèce de demi-cadence harmonique, et quoique faible, elle peut de tems en tems servir à varier les demi-cadences harmoniques, pourvu que la Mélodie s'y prête d'une manière naturelle. Si le compositeur accompagnait cette même phrase de la manière suivante:

In Rücksicht dieses Accords auf der Oberquarte, ist diese Cadenz eine Art von harmonischer Halbcadenz, und obwohl von schwacher Gattung, kann sie doch zuweilen dazu dienen, die harmonischen Halbcadenzen zu variren, vorausgesetzt, dass die Melodie sich dazu auf natürliche Art eignet. Wenn der Tonsetzer diese Phrase auf folgende Art accompagniren würde:

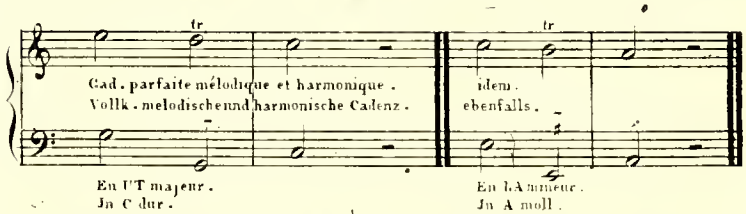


il ferait une faute, parce que l'Harmonie et la Mélodie (par rapport à cette Harmonie) auraient une cadence parfaite là où la Mélodie n'en exige qu'une demie.

Une cadence parfaite mélodique (qui termine par conséquent une de ses périodes) ne peut être jamais autrement accompagnée que de la sorte:

so würde er einen Fehler begehen, weil die Harmonie und die Melodie (in Bezug auf diese Harmonie) eine vollkommene Cadenz da bilden würden, wo die Melodie nur eine halbe erheischt.

Eine vollkommene melodische Cadenz, (welche folglich eine ihrer Perioden endigt,) kann niemals anders, als auf folgende Art begleitet werden:



Toute autre basse et tout autre accord romprait la cadence parfaite mélodique, et ferait que sa période n'atteindrait pas à sa fin, et la période elle-

Jeder andere Bass und jeder andere Accord würde die vollkommene Cadenz zerstören, und würde bewirken, dass ihre Periode keinen Abschluss erreichte, und folglich selber

meme serait rompue. Il faut avoir soin dans ce cas, autant que possible, qu'une des parties accompagnantes qui se trouve au-dessus de la Mélodie (comme cela se voit souvent dans les orchestres) finisse sur la tonique et non (comme on en abuse) sur la tierce, ou bien ce qui est pis, sur la quinte de la tonique, parce que cette partie, comme supérieure, affaiblit le repos d'une cadence parfaite que la période mélodique exige, par exemple:

zerrissen wäre. Man muss in diesem Falle Sorge tragen, dass so viel als möglich eine der accompagnirenden Stimmen welche sich über der Melodie befindet, (wie solches häufig im Orchester zu sehen ist,) auf der Tonika ende, und nicht wie missbräuchlich geschieht,) auf der Terz, oder noch schlimmer, auf der Quinte der Tonika, weil diese Stimme als oben stehend, den Ruhepunkt einer vollkommenen Cadenz, welchen die melodische Periode erheischt, schwächt, zum Beispiel:

Cadences parfaites dans la mélodie et dans l'harmonie, mais dont N° 1 et N° 2 sont altérés par la partie supérieure d'accompagnement.
Vollkommene Cadenzen in der Melodie und in der Harmonie, wovon aber N° 1 und 2 durch die obere Begleitungsstimme zerstört sind.



Dans le N° 1, la partie supérieure dans l'accompagnement fait une demi-cadence, tandis que la Mélodie en exige une parfaite. Dans le N° 2, la cadence parfaite mélodique est contrariée par le *sol* de la partie accompagnante qui se trouve au-dessus de la cadence mélodique. Dans le N° 3, tout est bien, parce que la partie la plus supérieure fait une cadence parfaite comme la Mélodie. Pour procéder, comme aux N°s 1 et 2, il faut que le compositeur ait une raison particulière et légitime. Cela peut se faire dans le cas où une ritournelle de quelques mesures suit la période mélodique, p.e.

In N° 1, macht die obere Begleitungsstimme eine Halbcadenz, während die Melodie eine vollkommene erfordert. In N° 2 ist die melodische vollkommene Cadenz durch das *G* in der Begleitungsstimme gestört, welches höher als die melodische Cadenz gesetzt ist. In N° 3 ist alles gut, weil die oberste Stimme eben so wohl, wie die Melodie, eine vollkommene Cadenz macht. Um so zu verfahren, wie in N° 1 und 2, muss der Tonsetzer einen besonderen und rechtmässigen Grund haben. Dieses kann nur in dem Falle geschehen, wo der melodischen Periode ein Ritornell von einigen Takten nachfolgt, wie z. B.



Cette petite ritournelle prolonge naturellement la période mélodique et la termine enfin complétement, quoique la Mélodie ait fini la sienne, quatre mesures auparavant avec l'accord parfait sur la tonique. Cet accord doit sans exception, et malgré la ritour-

Dieses kleine Ritornell verlängert natürlicherweise die melodische Periode, und beschliesst sie endlich völlig, obwohl die Melodie schon vier Takte zuvor mit dem vollkommenen Dreiklange auf der Tonika geendet hat. Dieser Accord muss immer, ohne Ausnahme und ungeachtet des Ri

nelle, avoir toujours lieu en cet endroit, sans quoi la Mélodie n'a pas sa fin.

Les compositeurs pèchent quelquefois (et mêmes des compositeurs célèbres, comme *Pergolèse* dans son *Stabat*,) contre ce principe, en rompant la cadence parfaite mélodique par l'Harmonie là où une ritournelle la suit. Ils oublient qu'on peut l'interrompre par les mouvemens d'instrumens et par le rhythme (par la suppposition), mais jamais par l'accord, qui doit être toujours l'*accord parfait de la tonique sans renversement*. Cette faute m'a toujours choqué, en me laissant dèsirer un recommencement de Mélodie qui n'est pas arrivé.

Quand la Mélodie fait une cadence interrompue, l'Harmonie peut la faire de même, ou bien l'Harmonie peut faire une cadence parfaite, p. e.

tornells, an diesem Orte statt haben, weil sonst die Melodie nicht abgeschlossen wäre.

Die Tonsetzer, (und selbst berühmte, wie *Pergolesi* in seinem *Stabat*) sündigen häufig gegen diesen Grundsatz, indem sie die vollkommene melodische Cadenz durch die Harmonie dort unterbrechen, wo das Ritornell eintritt. Sie vergessen, dass man sie wohl durch die Bewegung der Instrumente und durch den Rhythmus (die Unterschiebung), unterbrechen kann, aber niemals durch den Accord, welcher stets *der vollkommene Dreiklang auf der Tonika, ohne Umkehrung*, seyn soll. Dieser Fehler hat mein Gehör stets beleidigt, indem er mich eine Wiederkehr der Melodie wünschen liess, welche ausblieb.

Wenn die Melodie eine unterbrochene Cadenz macht, so kann die Harmonie auch dieselbe, oder auch eine vollkommene Cadenz, machen, z. B.

Cadences mélodiques interrompues, accompagnées par l'harmonie.
Melodische unterbrochene Cadenzen, von der Harmonie begleitet.



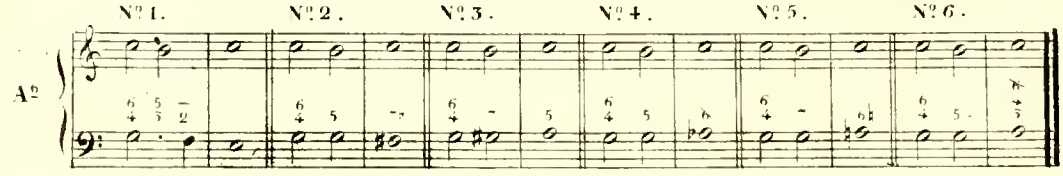
où N° 1 est une cadence parfaite harmonique, et les autres sont des cadences interrompues et par la Mélodie et par l'Harmonie.

Quand un compositeur veut interrompre la cadence parfaite mélodique pour prolonger la période, il vaut toujours mieux le faire par la Mélodie que par l'Harmonie seule. Cependant, comme elle n'est pas moins interrompue par l'Harmonie, il peut l'opérer des différentes manières suivantes:

wo N° 1 eine vollkommene harmonische Cadenz bildet die andern, sowohl in der Melodie als Harmonie, unterbrochene Cadenzen sind.

Wenn ein Tonsetzer die melodische vollkommene Cadenz unterbrechen will, um die Periode zu verlängern, so ist es besser, solches durch die Melodie, als durch die Harmonie allein, zu bewirken. Da sie indessen durch die Harmonie desshalb nicht minder unterbrochen wird, so kann er es auf folgende verschiedene Arten thun:

Cadences parfaites mélodiques, interrompues par l'harmonie.
Vollkommene melodische, durch die Harmonie unterbrochene Cadenzen.



Mais qu'il se garde d'employer une de ces six cadences harmoniques interrompues, là où il veut que la Mélodie finisse la période.

Aber er hüte sich, eine dieser unterbrochenen harmonischen Cadenzen dort anzuwenden, wo die Melodie die Periode endigt.

OBSERVATIONS SUR LA PÉDALE, PAR RAPPORT AUX CADENCES MÉLODIQUES.

Un cadence mélodique sur la pédale ne peut avoir lieu que dans les deux cas suivans :

BEMERKUNGEN ÜBER DEN ORGELPUNKT, IN BEZUG AUF DIE MELODISCHEN CADENZEN.

Eine melodische Cadenz auf dem Orgelpunkte kann nur in folgenden zwei Fällen statt haben :



c'est-à-dire, il faut que la cadence mélodique sur la tierce du ton se fasse sur l'accord parfait de la tonique, comme au N° 1, et les autres trois demi-cadences mélodiques sur l'accord parfait majeur de la dominante, comme au N° 2. Si l'on n'observe pas cette règle importante, et qu'on fasse le contraire de ce que nous venons d'indiquer, la pédale devient détestable, parce que la Mélodie demeure sans cadence, p.e.

das heisst, die melodische Cadenz auf der Terz der Tonart muss über dem vollkommenen Dreiklang der Tonika vor sich gehen, wie in N° 1, und die andern drei melodischen Halbcadenzen über dem vollkommenen Dreiklang der Dominante, wie in N° 2. Wenn man diese wichtige Regel nicht beobachtet, und das Gegentheil der eben vorgeschriebenen Regel thut, so wird der Orgelpunkt abscheulich, weil die Melodie ohne Cadenz bleibt, wie z. B.



Pédale laissée et manvaise par rapport à la ½ cadence mélodique.
Falscher und schlechter Orgelpunkt in Rücksicht auf die melodische Halbcadenz.

Tout le monde doit sentir que la demi-cadence mélodique produit ici un effet insupportable, parce qu'elle fait avec la pédale une dissonance forte, qui rompt toute l'impression d'une cadence. Une cadence parfaite ne peut jamais se faire sur une pédale ; mais, lorsque la Mélodie (après avoir fait avec l'harmonie une cadence parfaite régulière), prolonge cette cadence de la manière suivante, elle peut faire cette prolongation sur une pédale :

Jedermann muss fühlen, dass die melodische Halbcadenz hier eine unerträgliche Wirkung hervorbringt, weil sie mit dem Orgelpunkte eine starke Dissonanz bildet, welche den ganzen Eindruck einer Cadenz zerstört. Eine vollkommene Cadenz kann nie über dem Orgelpunkte statt haben, aber wenn die Melodie, (nachdem sie mit der Harmonie bereits eine vollkommene regelmässige Cadenz gemacht hat) diese Cadenz auf folgende Art verlängert, so kann sie diese Verlängerung auf einem Orgelpunkte anbringen :



D 4 N° 170

Dans ce cas, la pédale est bien placée et toujours d'un effet sûr.

Il arrive quelquefois que la Mélodie, par extraordinaire, ne doit faire qu'une demi-cadence sur sa tonique, par exemple :

In diesem Falle ist der Orgelpunkt wohl angebracht, und stets von sicherer Wirkung.

Es ereignet sich manchmal, dass die Melodie, in besonderen Fällen, nur eine Halbcadenz auf ihrer Tonika zu machen hat, z.B.



Dans ce cas, l'Harmonie lui rend service en l'accompagnant d'une des cinq manières suivantes, où elles affaiblissent suffisamment l'impression d'une cadence parfaite que la Mélodie semblerait faire ici.

In diesem Falle leistet ihr die Harmonie einen Dienst, indem sie ihr auf eine der nachfolgenden fünf Arten accompagnirt, wodurch der Eindruck einer vollkommenen Cadenz, den die Melodie hier zu machen scheint, hinreichend geschwächt wird.



La première manière n'est pas bonne, parce qu'elle affermit la cadence parfaite de la Mélodie, au lieu de l'affaiblir, et ne pourrait avoir lieu que dans le cas où le compositeur voudrait faire de ces quatre mesures une petite période, comme cela peut arriver. Les autres cinq manières sont toutes bonnes, parce qu'elles affirment positivement que ces quatre mesures mélodiques ne sont qu'un membre d'une période, et non la période même. Et comme ces cinq

Die erste Art ist nicht gut, weil sie die vollkommene Cadenz der Melodie bekräftigt, anstatt sie zu schwächen, und könnte hier nur in dem Falle statt haben, wenn der Tonsetzer, (was sich ereignen kann,) aus diesen vier Takten eine kleine Periode machen wollte. Die übrigen fünf Arten sind alle gut, weil sie auf bestimmte Weise bekräftigen, dass diese 4 melodischen Takte nur ein Glied von einer Periode, und nicht die Periode selber sind. Und da diese 5 Arten eine sehr schwache Cadenz haben, (die bei

manières ont une cadence très-faible (dont deux sont même interrompues), elles tempèrent par-là la cadence melodique qui paraît ici trop forte pour une demi-cadence. Voilà les procédés de l'union intime de la Melodie et de l'Harmonie.

Par la même raison, on accompagne de préférence la Mélodie suivante avec l'Harmonie ci-jointe, parce que les cadences mélodiques paraissent trop fortes:



L'Harmonie ne fait point ici de cadences sous les deux premières demi-cadences mélodiques, et cependant ces dernières sont suffisamment prononcées par la Melodie seule.

Il est souvent moins important de ne pas faire une demi-cadence harmonique sous une demi-cadence mélodique, que d'en faire une fausse; car, il y a des cas où les demi-cadences de la Mélodie peuvent se passer des demi-cadences de l'Harmonie, et où le compositeur peut envisager les demi-cadences mélodiques comme des quarts de cadences. C'est ainsi que *Sarti* a senti et accompagné la première période de son air (voyez A[4] pag. 430, avec la basse chiffrée qui y est jointe), où la Mélodie fait deux demi-cadences, et l'Harmonie n'en observe point; ce qui fait que cette Mélodie paraît n'avoir qu'une période d'un seul membre et d'un seul rhythme: effet très-agréable. Toute règle a ses exceptions; mais chaque bonne exception a ses causes légitimes: c'est cette cause que tout véritable artiste doit chercher, pour ne point abuser des exceptions aux dépens du bon goût et du bon sens. L'Harmonie a quantité d'exceptions excellentes; pourquoi, dans la Mélodie et dans le mariage de l'Harmonie avec la Mélodie, n'y en aurait-il pas de tems en tems?

II.

SUR L'ANALOGIE DE CARACTÈRE ENTRE LA MÉLODIE ET L'HARMONIE.

Lorsque la Melodie est douce et naturelle, l'har-

zweien noch dazu unterbrochen ist,) so mässigen sie sie durch die melodische Cadenz, welche hier für eine Halbcadenz zu stark erscheint. Diess ist das Verfahren beider innigen Vereinigung der Melodie mit der Harmonie.

Aus demselben Grunde accompagnirt man die folgende Melodie vorzugsweise mit der hier beigefügten Harmonie, weil die melodischen Cadenzen zu stark erscheinen:

Unter den zwei ersten melodischen Halbcadenzen macht hier die Harmonie keine Cadenzen, und doch sind die ersten durch die Melodie allein hinreichend bestimmt ausgesprochen.

Oft ist es weniger wichtig, wenn manunter einer melodischen Halbcadenz keine harmonische Halbcadenz anbringt, als wenn man eine falsche anbringen wollte; denn es gibt Fälle, wo die Halbcadenzen der Melodie die Halbcadenzen der Harmonie entbehren können, und wo der Tonsetzer die melodischen Halbcadenzen als Viertelcadenzen ansehen kann. Auf diese Weise hat *Sarti* die erste Periode seiner Arie (man sehe Seite 430. A[4] mit dem beigesetzten bezifferten Basse) gefühlt und begleitet, wo die Melodie die zwei Halbcadenzen macht, und die Harmonie keine derselben beachtet; dieses bewirkt, dass diese Melodie nur aus einer Periode, aus einem Gliede und aus einem einzigen Rhythmus zu bestehen scheint, und eine sehr angenehme Wirkung hervorbringt. Jede Regel hat ihre Ausnahmen; aber jede gute Ausnahme hat ihre rechtmässigen Gründe: diese Gründe sind es nun, welche jeder wahre Künstler suchen muss, um nicht die Ausnahmen auf Kosten des guten Geschmacks und gesunden Verstandes zu missbrauchen. Die Harmonie hat eine grosse Zahl von vortrefflichen Ausnahmen, warum sollten derselben in der Melodie und in ihrer Vereinigung mit der Harmonie nicht auch bisweilen welche statt finden?

II.

ÜBER DIE GLEICHHEIT DES CHARAKTERS ZWISCHEN DER MELODIE UND DER HARMONIE.

Wenn die Melodie sanft und natürlich ist, so darf die

monie ne doit point être vive et recherchée ; il faut qu'elle soit comme sa Mélodie, simple et naturelle.(*) Les compositeurs manquent de jugement, de tact, de goût et d'expérience, lorsqu'ils veulent briller partout comme des harmonistes savans. Il faut atteindre au but avec les moyens les plus simples : tels ont été dans tous les tems le principe des grands talens. Lorsque la Mélodie produit un effet quelconque, il faut, pour de chose de la part de l'Harmonie pour la seconder ; et cependant ce *peu de chose* paraît souvent difficile à trouver : on croit n'y mettre pas assez de savoir, et par cela même on en met trop ; c'est là le grand écueil. On oublie que tout perd de son mérite à être déplacé ; et que ce qui est franc, simple et naturel fait autant de plaisir aux vrais connaisseurs, qu'à ceux qui ne le sont pas. Il y a tant de morceaux qui ne sont consacrés qu'à la science ! c'est là où ils doivent se montrer et se faire valoir d'une manière sage et ingénieuse.

Il n'y a rien de si facile que de se tromper dans le choix de l'Harmonie qu'on peut faire pour accompagner la Mélodie. Il faut, sous ce rapport, étudier le caractère de nos différens accords. Il y en a qui sont tristes, sombres et douloureux ; d'autres sont sévères, forts et éclatans ; d'autres simples, francs et naturels. En général, l'Harmonie a quelque chose de mystérieux, considérée en elle-même. Mais par les différens mouvemens (ou valeurs des notes), on peut lui donner différens degrés de légèreté et de gaîté. C'est donc encore sur les caractères de ces mouvemens qu'un compositeur doit être sans cesse attentif, pour en choisir ce qui convient mieux à telle ou à telle Mélodie.

Pour une Mélodie simple et légère, il faut beaucoup d'accords consonnans et fort peu de dissonans. Il faut éviter ici tous les accords suivans :

Harmonie nicht lebhaft und gesucht erscheinen ; sie muss, wie ihre Melodie, einfach und natürlich seyn.(*) Die Tonsetzer ermangeln aller Beurtheilung, aller Schicklichkeit alles Geschmacks und aller Erfahrung, wenn sie überall als gelehrte Harmonisten glänzen wollen. Man muss den Zweck mit den einfachsten Mitteln zu erreichen wissen : diess waren zu allen Zeiten die Grundsätze der grossen Talente. Wenn die Melodie irgend eine Wirkung hervorbringt, so bedarf es von Seite der Harmonie nur Weniges, um sie zu unterstützen ; und doch scheint dieses *Wenige* oft schwer zu finden zu seyn : man glaubt, dass man nicht genug Wissenschaft hineinlegen kann, und eben darum gibt man deren zu viel ; diess ist die grosse Klippe. Man vergisst, dass alles seine Verdienste verliert, wenn es am unrechten Orte angewendet wird ; und dass das Freye, Natürliche und Einfache eben so viel Vergnügen den wahren Kennern macht, wie Jenen, die dieses nicht sind. Es gibt ja so viele Gattungen Tonwerke, die nur der Gelehrsamkeit geweiht sind ! Da gilts, dass man sich zeigen und seine Wissenschaft auf eine weise und geniale Art geltend machen muss !

Nichts ist leichter, als sich in der Wahl der Harmonie zu täuschen, welche man zur Begleitung der Melodie nehmen kann. Man muss in dieser Hinsicht, den Charakter unserer verschiedenen Accorde studieren. Es gibt deren, die traurig, düster und schmerzhaft klingen ; andere sind ernst, kräftig und glänzend ; andere wiederum einfach, ungezwungen und natürlich. Überhaupt hat die Harmonie, für sich betrachtet, etwas Geheimnissvolles. Aber durch verschiedene Bewegungen (oder mannigfachen Notenwerth), kann man ihr verschiedene Grade von Leichtfertigkeit und Fröhlichkeit geben. Also auch auf die Charaktere dieser Bewegungen muss der Tonsetzer unablässig aufmerksam seyn, um daraus das zu wählen, was dieser oder jener Melodie am besten zusagt.

Für eine einfache und leichte Melodie bedarf es vieler consonirender, und sehr wenig dissonirender Accorde. Man muss da alle hier folgenden Accorde vermeiden :

(*) Une Mélodie triste ou qui doit exprimer la douleur, exige une Harmonie plus sombre, plus mélancolique ; et lorsque la Mélodie exprime une passion vive, il faut l'accompagner d'une Harmonie plus animée, sans être compliquée.

(*) Eine traurige Melodie, oder welche schmerzliche Empfindungen ausdrücken soll, erfordert eine mehr düstre, mehr melancholische Begleitung ; und wenn die Melodie eine lebhafte Leidenschaft ausdrückt, so muss man sie mit einer mehr bewegten, aber nicht verwickelten Harmonie begleiten.



Il faut rarement employer l'accord diminué: comme aussi les suppositions (ou suspensions) qui ont un caractère trop grave. Il faut choisir des mouvemens légers dans les parties accompagnantes, sans quoi l'Harmonie deviendrait trop lourde, attendu que les accords ne peuvent se succéder avec la même rapidité que les sons de la Mélodie, et qu'*il faut que beaucoup de notes mélodiques tombent souvent sur un seul accord*.

Pour une Mélodie triste et qui exprime la douleur, tous les accords ci-dessus indiqués peuvent être employés; mais même là il n'en faut pas faire abus, parce qu'un trop grand usage de ces accords dans le même morceau donne à l'Harmonie une empreinte forcée, qui par conséquent ne paraît ni franche ni naturelle. Les mouvemens des parties doivent être ici moins legers, plus liés et jamais sautillans.

Il faut accompagner des Mélodies passionnées par des mouvemens animés et bien choisis, mais point compliqués. C'est par ces mouvemens qu'on peut tout exprimer en Musique, et non (comme tant de compositeurs le croient faussement) par la complication et une succession trop rapide d'accords, ou bien par des accords recherchés et par des modulations fréquentes et bizarres.

On peut consulter, pour bien accompagner une *Mélodie prédominante*, les partitions de *Paesiello* et de *Cimarosa*, et dans un genre plus riche, celles de *Mozart*, mais il faut dans ce cas imiter celles-ci avec beaucoup de réserve, sans quoi l'accompagnement deviendrait trop compliqué pour une telle Mélodie, et l'on sortirait alors de ce *second genre* dont on a parlé plus haut.

Selten darf man den verminderten Dreiklang: ac wenden, so wie auch die Unterschiebungen (oder Verzögerungen), welche einen zu ernsten Charakter haben. Man muss für die Begleitungsstimmen leichte Bewegungen wählen, weil die Harmonie schwerfällig würde, indem die Accorde nicht mit derselben Schnelligkeit einander nachfolgen können, wie die Töne der Melodie, *und weil oft viele melodische Noten auf einen einzigen Accord fallen müssen*.

Für eine traurige, Schmerz ausdrückende Melodie können alle oben angezeigten Accorde angewendet werden; aber selbst da muss man sie nicht missbrauchen, weil ein zu häufiger Gebrauch dieser Accorde in einem und demselben Tonstücke, der Harmonie eine gezwungene Färbung giebt, die folglich weder frei noch natürlich erscheint. Die Bewegungen der accompagnirenden Stimmen müssen hier weniger leicht, mehr gebunden, und nie hüpfend seyn.

Leidenschaftliche Melodien muss man mit lebhafter, wohlgewählter, aber nicht verwirrter Bewegung begleiten. Durch diese Bewegungen kann man da in der Musik alles ausdrücken, und nicht, (wie viele Tonsetzer fälschlich glauben) durch die Verwicklung und zu rasche Nacheinanderfolge der Accorde, oder auch durch gesuchte Accorde und durch häufige und bizarre Modulationen.

Um eine *vorherrschende Melodie* gut zu accompagniren, kann man die Partituren des *Paesiello* und *Cimarosa*, und in einer reicheren Gattung, jene des *Mozart* zu Rathe ziehen; aber man muss die letzteren in diesem Falle nur mit vieler Vorsicht nachahmen, weil sonst die Begleitung für eine solche Melodie zu verwickelt werden könnte, und man würde also aus dieser *zweiten Gattung*, von welcher früher die Rede war, heraustreten.

---

61. Anmerkung des Übersetzers. Jeder grosse Tonsetzer hat in seinen Melodien, abgesehn von deren Originalität, etwas Eigenthümliches und Characteristisches, in dem sich seine Individualität abspiegelt. Es kann für den Schüler nicht anders als sehr lehrreich seyn, wenn er eine grosse Zahl Melodien von *Haydn, Mozart, Cherubini, Mehul, Beethoven, etc.*, mit einander vergleicht, und das Unterscheidende in den Wendungen, Cadenzen, Rhythmen, Rahmen, u.s.w. kritisch untersucht. Nicht minder verschieden sind die Begleitungsarten dieser Meister. Ein Jeder wusste dem Bass, den Mittelstimmen, und der Harmonie eine andere Färbung und Bedeutung zu geben. Während der eine, (z.B. Mozart,) sich häufig in kontrapunktischer Stütze-

führung wohlgefällt, so bestrebt sich der andere, (z. B. *Beethoven*,) dieselbe oft absichtlich verschmähend, einer viel einfacheren Begleitung, die nur um so grössere Wirkung hervorbringt. Wenn ein junger Tonsetzer sich die Mühe nähme, alle Melodien dieser oben genannten Meister in eine vollständige Sammlung abzuschreiben, und diesem auch die Melodien der Tonsetzer der neuesten Zeit, (besonders der Operncompositeurs) beizufügen, so würde er hieraus einen Nutzen schöpfen, der diese Mühe wohl hinreichend belohnte. Ja das öffentliche Erscheinen im Stich, einer solchen, wohlklassifizirten Sammlung, dürfte vielleicht das Lehrreichste und Nützlichste seyn, was man für die Kunst thun könnte, und wäre nicht so schwer ausführbar, als es auf den ersten Blick scheint.

III.

Il ne faut pas que l'Harmonie qui accompagne la Mélodie soit surchargée et prescrive une forte exécution.

Quand on songe que la Mélodie d'un air chanté par une seule voix est accompagnée d'un orchestre de vingt-quatre, trente, quarante et souvent d'un plus grand nombre d'exécutans, on peut se faire une idée combien il est facile de surcharger l'accompagnement et de nuire par-là à la Mélodie. Les instrumens à vent (plus perçans que les instrumens à cordes) trop employés, les sons aigus qui planent sur la Mélodie, l'emploi trop fréquent des masses d'orchestre, les *fortés* mal distribués et dont on abuse, tout cela contribue à détruire le charme de la Mélodie la plus suave. En général, 1° il ne faut jamais se servir de la masse de l'orchestre, pour accompagner la Mélodie; il ne faut l'employer que dans les ritournelles. 2° Il faut faire peu d'usage des sons aigus, c'est-à-dire plus hauts que ceux de la Mélodie. 3° Il faut réserver de même les *fortés* pour les ritournelles, et çà et là pour les dernières mesures des périodes musicales et de la coda. Dans le courant de la Mélodie il ne faut employer que par-ci par-là, au lieu du *forté*, les *mezzoforté*, les *rinforzando* et les *forté-piano*, et le plus possible n'employer que le *piano*.

Du tems du célèbre *Haendel* on composait des airs d'opéras qui n'étaient accompagnés que de basses, et on réservait les autres instrumens seulement pour les ritournelles. Il est à regretter qu'on ait tout-à-fait abandonné ces sortes d'airs, qui étant bien faits, bien exécutés et placés à propos, ne peuvent manquer leur effet, surtout là où on peut souvent employer de petites ritournelles, et dialoguer le

III.

Die Harmonie, welche der Melodie zur Begleitung dient, darf nicht überladen, und ihr auch keine allzu kräftige Ausführung vorgeschrieben werden.

Wenn man bedenkt, dass die Melodie eines, von einer einzigen Stimme vorgetragenen Gesangstückes, von einem aus 24, 30, 40, und oft noch von einer grösseren Zahl Musikern bestehendem Orchester accompagnirt wird; so kann man sich eine Idee machen, wie leicht es ist, die Begleitung zu überladen, und dadurch der Melodie zu schaden. Die Blasinstrumente (welche viel durchdringender als die Saiteninstrumente sind) zu häufig angewendet, die schneidenden Töne, welche über der Gesangsmelodie schweben, der allzuhäufige Gebrauch der Orchestermassen, die übel vertheilten und missbrauchten *Forte's*, alles dieses trägt bei, den Reiz der sanftesten Melodie zu zerstören. Überhaupt muss man 1tens sich nie der Orchestermasse bedienen, um die Melodie zu begleiten; man muss sie nur in den Ritornellen gebrauchen. 2tens Muss man von den schneidenden Tönen, das heisst, wenn man sie höher als die Melodie setzt, nur selten Gebrauch machen. 3tens Muss man ebenfalls die *Forte's* für die Ritornelle aufsparen, und bloss hie und da in den letzten Takten der musikalischen Perioden und der Coda anbringen. Im Laufe der Melodie soll man nur an manchen Orten, anstatt dem *Forte*, das *mezzoforte*, *rinforzando*, *forte-piano* anwenden, und so viel als möglich nur das *Piano* gebrauchen.

Zur Zeit des berühmten *Händel* componirte man Opern-Arien, die nur mit dem Basse begleitet waren, und man sparte die andern Instrumente nur für die Ritornelle auf. Es ist zu bedauern, dass diese Gattung Arien völlig verlassen worden ist, welche gut erfunden, wohlausgeführt, und am rechten Orte angebracht, ihre Wirkung nicht verfehlen können, besonders da, wo man häufig kleine Ritornelle anwenden, und den Gesang mit dem Orchester dialo-

chant avec l'orchestre. En effet, le mélange de ces ritournelles avec la voix accompagnée seulement des basses, était parfaitement bien senti et devait produire un contraste intéressant et une variété piquante. C'est en partie avec ces sortes d'airs que le célèbre chanteur *Farinelli* (au commencement du 18e siècle) enchantait ses auditeurs d'une manière si extraordinaire.

IV.

Il ne faut pas que l'Harmonie et la Mélodie fassent entendre à-la-fois deux gammes de différent caractère.

Il est très-souvent possible (et facile pour un harmoniste un peu habile) d'accompagner une Mélodie avec une Harmonie qui fait sentir une toute autre gamme que celle que la Mélodie exige, p. e.

giren kann. In der That wurde diese Mischung solcher Ritoruelle mit der, vom Bass allein begleiteten Stimme von kommen wohl empfunden und musste interessante Gegensätze und eine anziehende Abwechslung hervorbringen. Es war zum Theil mit dieser Gattung von Arien, dass der berühmte Sänger *Farinelli* (zu Anfang des 18ten Jahrhunderts seine Zuhörer auf so ausserordentliche Weise zu bezaubern wusste.

IV.

Die Harmonie und die Melodie dürfen nicht zu gleicher Zeit zweierlei Tonarten von verschiedenem Charakter hören lassen.

Es ist sehr oft möglich (und für einen nur etwas geübten Harmonisten leicht ausführbar), eine Melodie mit einer solchen Harmonie zu begleiten, welche eine ganz andere Tonart fühlen lässt, als jene ist, welche die Melodie erfordert, z. B.



Dans le N° 1 la Mélodie est en *sol*, et l'Harmonie

In N° 1 ist die Melodie in *G dur*, und die Harmonie eben-

de même ; tout y est d'accord. Dans le N° 2 la Mélodie est en *sol majeur*, et l'Harmonie en *mi mineur*; et quoique celle-ci soit bien faite, elle ne détruit pas moins le caractère et le charme de la Mélodie ; elle l'attriste et fait que ses deux cadences parfaites (dans le N° 1) deviennent ici deux demi-cadences, et que par conséquent la période mélodique n'est point terminée à la fin des deux reprises ; ce qui fait que la Mélodie reste deux fois en l'air, parce qu'elle demeure sans périodes. (*)

Dans un morceau fort développé, comme, par exemple, dans un quatuor ou dans une symphonie, où on répète souvent une Mélodie, et où on cherche à rendre ces répétitions intéressantes par la variété de l'Harmonie et de l'accompagnement ; on peut quelquefois tenter avec succès d'accompagner une Mélodie, comme dans le N° 2. Mais dans un morceau consacré tout-à-fait à la Mélodie, comme un air, ce sont des fautes impardonnables. Il n'y a rien de plus facile en composition que de nuire au charme et à l'intérêt d'une Mélodie par un pareil procédé, parce qu'il n'existe pas une phrase mélodique qui ne puisse recevoir différentes harmonies. Voici, par exemple, une phrase chantante qui peut être accompagnée de seize manières différentes, que nous indiquerons ici par curiosité, et pour faire voir en même tems combien il faut, dans des cas pareils, se méfier des richesses harmoniques, pour ne point en abuser :

falls ; alles ist hier übereinstimmend. In N° 2 ist die Melodie in *G dur*, und die Harmonie in *E moll*; und obwohl diese letztere gut gemacht ist, so zerstört sie nichtsdestoweniger den Charakter und Reiz der Melodie ; sie macht sie traurig und bewirkt, dass ihre beiden vollkommenen Cadenzen (in N° 1) hier zu Halbcadenzen werden, und dass also die melodische Periode zu Ende jedes Theils nicht vollendet erscheint ; dieses macht, dass die Melodie zweimal in der Luft bleibt, weil sie keine abgeschlossenen Perioden hat. (*)

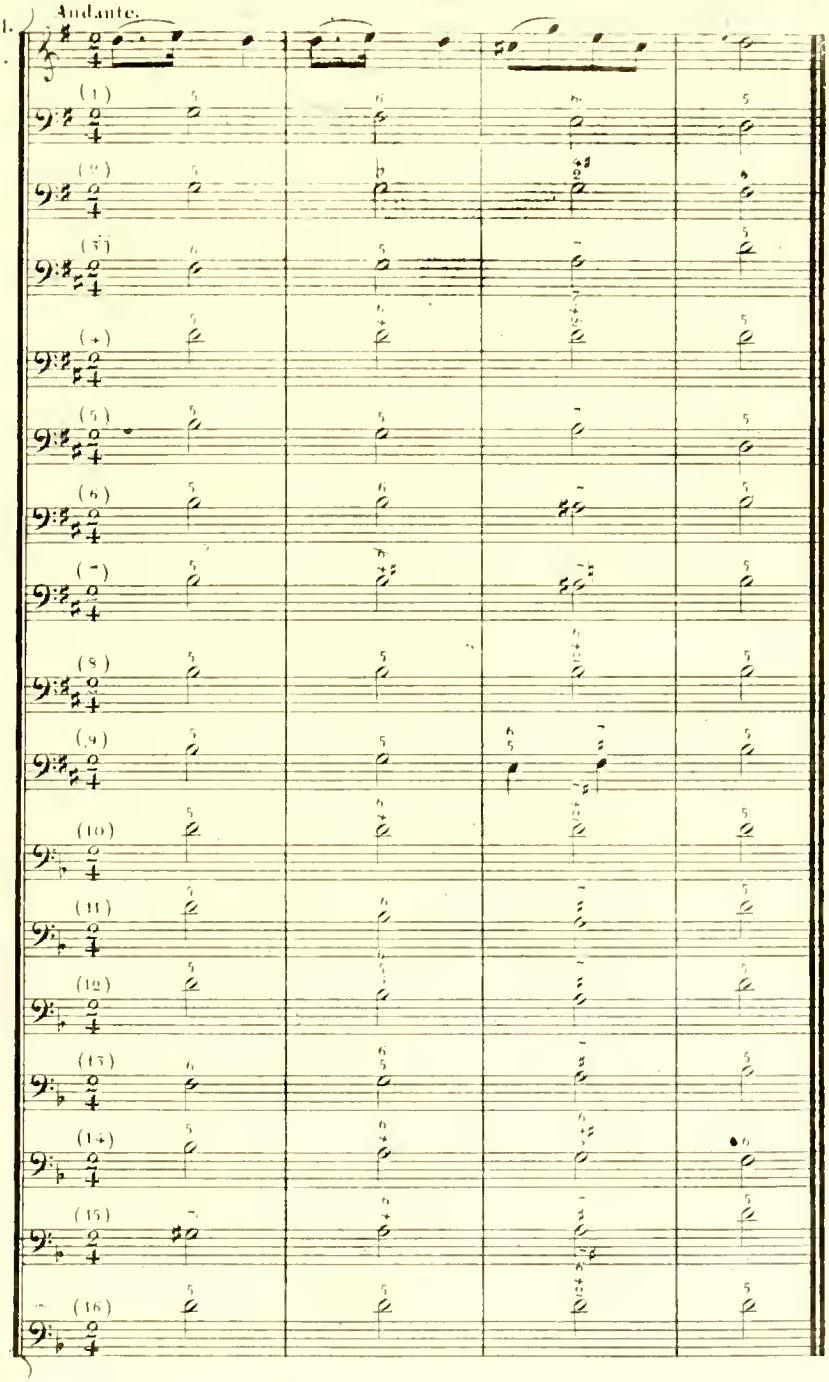
In einem sehr entwickelten Tonstücke, wie z. B., in einem Quartett oder einer Sinfonie, wo man eine Melodie oft wiederhohlt, und wo man diese Wiederhohlungen durch die Abwechslung der Harmonie anziehend zu machen sucht, kann man bisweilen mit Erfolg versuchen, eine Melodie so zu begleiten, wie in N° 2. Aber in einem Tonstücke, das nur für die Melodie bestimmt ist, wie eine Arie, wären das unverzeihliche Fehler. Nichts ist in der Composition leichter, als dem Reiz und Interesse einer Melodie durch ein solches Verfahren zu schaden, weil nicht eine melodische Phrase existirt, die nicht verschiedener Harmonien fähig wäre. Hier folgt, zum Beispiel, eine Gesangsphrase, welche auf sechzehn verschiedene Arten begleitet werden kann, die wir hier der Sonderbarkeit wegen anführen, um zugleich zu zeigen, wie sehr man in solchen Fällen den harmonischen Reichthümern misstrauen muss, um davon keinen verkehrten Gebrauch zu machen ;

(*) Avant d'avoir découvert les cadences mélodiques, je ne pouvais m'expliquer pourquoi l'Harmonie du N° 2 m'avait rendu la Mélodie de cet air défectueuse, quoiqu'elle soit en elle-même fort régulière. En réfléchissant aux causes qui pouvaient produire ce mauvais effet, que je sentais particulièrement à la fin de chaque période, j'ai trouvé enfin que ces deux périodes, à cause de cette Harmonie, n'étaient point terminées, et que la Mélodie exigeait nécessairement une suite.

(*) Ehe ich die melodischen Cadenzen entdeckt hatte, konnte ich mir nicht erklären, warum mir die Harmonie in N° 2 die Melodie dieses Liedes so mangelhaft erscheinen liess, obgleich sie an sich vollkommen regelmässig ist. Indem ich über die Ursachen nachdachte, welche diese üble Wirkung hervorbringen konnten, die ich vorzüglich zu Ende einer jeden Periode fühlte, fand ich endlich, dass diese zwei Perioden, eben wegen dieser Harmonie, gar nicht abgeschlossen waren, und dass daher die Melodie nothwendigerweise noch etwas Nachfolgendes begehrte.

Seize manières différentes d'accompagner le même chant.

Sechzehn verschiedene Arten, einen und denselben Gesang zu begleiten.



Chacun de ces 16 exemples fait une impression différente qui seconde plus ou moins la Mélodie. C'est donc au compositeur de savoir bien y choisir, et de ne point nuire à sa Melodie par un choix déplacé.

Jedes dieser 16 Beispiele bringt einen verschiedenen der Melodie mehr oder minder entsprechenden Eindruck hervor. Am Tonsetzer liegt es also, wohl zu wählen zu verstehen, um seiner Melodie nicht durch eine üble Wahl zu

Il faut que, sous ce rapport, un jugement sain, un goût sûr, perfectionnés par l'expérience, le guident à chaque pas.

De petites modulations passagères dans des tons relatifs peuvent être employées avec succès, soit que la Mélodie les indique ou bien qu'elle ne les indique pas elle-même, par exemple:

schaden. Dazu bedarf es eines gesunden Urtheils, eines sicheren Geschmacks, beide durch die Erfahrung geläutert, die ihn bei jedem Schritte leiten müssen.

Kleine durchgehende Modulationen in die verwandten Tonarten können mit Erfolg angewendet werden, sey es nun, dass die Melodie selber sie anzeigt, oder auch, wenn diess nicht der Fall ist; z. B.



Dans les coda qui terminent les grands morceaux, on peut donner plus d'intérêt à l'Harmonie, pour terminer avec plus d'éclat et de chaleur, p.e.

In den *Coda's*, welche grosse Tonstücke beschliessen, kann man der Harmonie mehr Interesse geben um mit mehr Glanz und Wärme zu endigen, z. B.



V.

Il ne faut pas que les accords changent trop souvent ou se succèdent trop rapidement.

L'intérêt de la Mélodie exige qu'elle fasse beaucoup de notes sur peu d'accords différens, et que ceux-ci par conséquent se succèdent d'une manière peu rapide. C'est particulièrement contre cette régle que les compositeurs pèchent le plus souvent. Si on accompagnait, p.e., cette phrase mélodique de la manière suivante:

V.

Die Accorde dürfen nicht zu oft wechseln, oder einander zu rasch nachfolgen.

Das Interesse der Melodie erfordert, dass sie viele Noten auf wenig verschiedenen Accorden hervorbringe, und dass diese letzteren also einander nur auf eine nicht zu schnelle Art nachfolgen. Besonders gegen diese Regel wird von den Tonsetzern am häufigsten gesündigt. Wenn man, z.B. folgende melodische Phrase:



principalement dans un mouvement vite, on détruirait tout le charme de la Mélodie, et la phrase deviendrait tout-à-fait harmonique ; la première partie ne ferait que compléter l'Harmonie. Cette manière d'accompagner la Mélodie ne peut avoir lieu que là où l'Harmonie doit prédominer ; dans le cas contraire, il faut que la Mélodie plane sur l'Harmonie, qu'elle fasse beaucoup de notes passagères et beaucoup d'*appoggiature*. Ainsi, il faut accompagner le chant ci-dessus, (dans un morceau d'un intérêt purement mélodique) de la manière suivante :

mit der beigefügten Begleitung setzen, und dazu noch ein schnelles Tempo bezeichnen würde, so würde man allen Reiz der Melodie zerstören, und die Phrase würde durchaus nur harmonisch werden ; die Oberstimme diente dann nur zur Vervollständigung der Harmonie. Diese Art, die Melodie zu begleiten kann nur da statt finden wo die Harmonie vorherrschen soll ; im entgegengesetzten Falle muss die Melodie über der Harmonie schweben, viele durchgehende Noten, und viele *Appoggiaturen* haben. Also muss man den obigen Gesang, (wenn er in einem Tonstücke von rein melodischem Interesse vorkommt), folgendermassen begleiten :



où l'on ne change que deux fois les accords, au lieu de les changer douze fois, comme dans l'exemple L^e.

Quand la phrase mélodique exige du calme, on l'accompagnera comme dans (M^e, N° 1) ; quand elle exige plus de chaleur dans l'accompagnement, on fera comme aux N°s 2 et 3. On voit que dans les trois cas, il n'y a que trois accords, qui sont : l'accord d'*ut*, de *fa* et d'*ut*.

wo man nur zweimal die Accorde wechselt, anstatt, (wie im Beispiel L^e) sie zwölfmal umzuändern.

Wenn die melodische Phrase Ruhe erfordert, wird man sie wie in (M^e N° 1) begleiten ; begehrt sie mehr Wärme im Accompagnement, so verfährt man wie in N°s 2 und 3. Man sieht, dass in allen drei Fällen nur 3 Accorde angewendet werden, nähmlich der *C*-, *F*- und wieder der *C*-Dreiklang.

Ces trois dernières manières d'accompagner un chant prédominant sont infiniment préférables à l'exemple (L$^{\text{o}}$ 3), quoique celui-ci soit beaucoup plus riche en fait d'Harmonie. Il est bon de remarquer ici que les modifications d'un accord par les notes passagères, les petites notes, les suspensions et les syncopes, ont souvent plus de charme et plus de nouveauté que l'accord lui-même; et que toutes ces modifications pour notre organe auditif font l'effet d'autant d'accords différens. C'est par cette raison que nous aimons souvent à entendre des phrases mélodiques accompagnées par sixtes et par tierces, avec une basse fort simple (ou sur une pédale), et dans lesquelles il se trouve de doubles notes passagères, de doubles petites notes, de doubles suspensions et de doubles syncopes. Voilà pourquoi dans l'exemple suivant :

Diese drei Begleitungsarten eines vorherrschenden Gesanges sind dem Beispiel (L$^{\text{o}}$) vorzuziehen, obwohl dieses in harmonischer Rücksicht weit reicher ist. Es ist nöthig hier zu bemerken, dass die Veränderungen eines Accords mittelst der durchgehenden Noten, der Vorschläge, Verzögerungen und Synkopen, oft mehr Reiz und Neuheit gewähren, als der Accord selber; und dass alle diese Veränderungen für unsere Gehörsorgane die Wirkung von eben so vielen verschiedenen Accorden machen. Aus dieser Ursache hören wir oft gerne melodische, von Sexten und Terzen begleitete Phrasen mit sehr einfachem Basse (oder mit dem Orgelpunkte) begleitet, und in welchen sich doppelte Durchgangsnoten, oder doppelte Vorschläge, doppelte Verzögerungen und doppelte Synkopen befinden. Aus dieser Ursache ists, dass wir im folgenden Beispiele :



où il n'y a presque point de notes passagères et point de petites notes, et où il y a trop de masses et trop d'accords fondamentaux, qui se succèdent coup sur coup, nous éprouvons peu de charme mélodique, tandis que dans les exemples suivans :

wo es fast gar keine Durchgangsnoten, und keine Vorschläge, aber dagegen zu viele Massen und zu viele Fundamentalaccorde gibt, welche ununterbrochen einander nachfolgen, — so wenig melodischen Reiz empfinden; während in den folgenden Beispielen :



où c'est tout le contraire, nous en trouvons beaucoup plus, principalement dans le N° 3, où le mouvement de la partie intermédiaire rend cette phrase encore plus piquante.

wo gerade das Gegentheil statt findet, für uns weit mehr Anziehendes ist, besonders in N° 3, wo die Bewegung der Mittelstimme diese Phrase noch interessanter macht.

Ainsi, pour bien accompagner la Mélodie, il faut peu d'accords, mais beaucoup de modifications de ces accords par les moyens indiqués et par les différentes valeurs des notes. Cependant dans des mouvemens lents comme dans l'*adagio*, le *largo* et l'*andante*, la Mélodie supporte plus de changement d'accords que dans les mouvemens accélérés (*); la raison en est qu'on a suffisamment de tems dans le premier cas, pour saisir ce changement d'accords, et que les petites notes et les notes passagères, comme n'appartenant pas à l'Harmonie, y peuvent produire des duretés, par rapport à leur durée, inconvénient qu'on n'a pas à craindre dans les mouvemens vites.

Um also die Melodie gut zu begleiten, bedarf es weniger Accorde, aber vieler Veränderungen derselben durch die angezeigten Hilfsmittel und durch den verschiedenen Notenwerth. Jedoch in langsamer Bewegung, wie im *Adagio*, im *Largo* und im *Andante*, verträgt die Melodie mehr Abwechslung der Accorde, als im schnellen Tempo; (*) die Ursache davon ist, dass man im ersten Falle hinreichend Zeit hat, um diesen Accordenwechsel zu fassen, und dass dagegen die Vorschläge und Durchgangsnoten, als nicht zur Harmonie gehörig, allda durch ihre Dauer Härten hervorbringen können, also Übelstände, welche man im raschen Tempo nicht zu fürchten hat.

VI.

Observations sur les accords d'une gamme majeure et d'une gamme mineure, par rapport à la Mélodie.

Dans une gamme majeure comme dans une gamme mineure, il y a six accords parfaits, p. e.

VI.

Bemerkungen über die Accorde einer dur- und einer moll-Tonleiter, in Bezug auf die Melodie.

In einer *dur*- so wie in einer *moll*-Tonleiter gibt es sechs vollkommene Accorde, z. B.



Outre ces 6 accords parfaits, il y a dans une gamme majeure encore 3 accords de septième, et dans une gamme mineure, il y en a deux, dont on peut se servir pour accompagner la Mélodie, p. e. (**)

Ausser diesen 6 vollkommenen Accorden gibt es in einer *Dur*-Tonart noch 3 Septimen-Accorde, und in einer *Moll*-Tonart gibt es deren 2, welche alle zur Begleitung der Melodie dienen können, z. B. (**)



(*) Un exemple en ce genre est la marche religieuse de Mozart, dans la Flûte enchantée, et celle dans l'Alceste de Gluck, que nous avons citées comme Mélodie de deux périodes. (Voy. P 3 et S 3.)

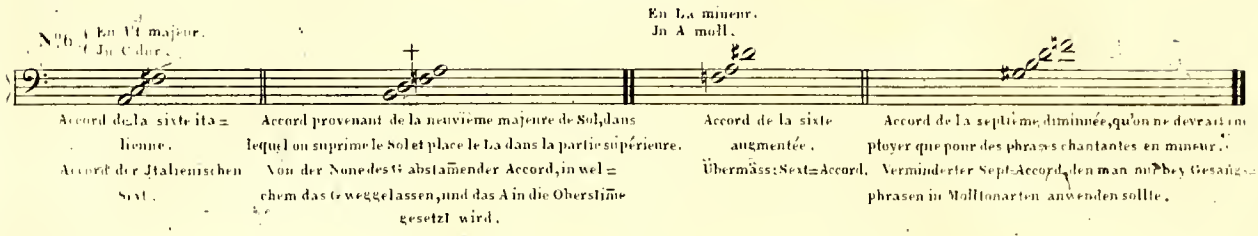
(**) Je ne compte pas ici l'accord de la septième majeure; par exemple (*ut, sol, mi, si bécarre*), et (*fa, la, ut, mi bécarre*), qui se trouvent tous les deux en *ut* majeur et en *la* mineur, parce qu'on ne peut s'en servir pour accompagner une Mélodie, que dans des cas fort rares, et que, sous certaines conditions harmo-

(*) Ein Beyspiel dieser Gattung ist der Priestermarsch aus Mozart's Zauberflöte, und jener aus der Alceste von Gluck, welche wir als Melodien von 2 Perioden angeführt haben. (Siehe P 2 und S 2.)

(**) Den grossen Sept-Accord rechne ich nicht dazu; z. B. (*c, g, e, h♭*), und (*f, a, c, e♭*), welche beyde in *c* dur und *a* moll, befindlich sind, weil man sich ihrer zur Begleitung einer Melodie nicht bedienen kann, ausser in sehr seltenen Fällen und unter gewissen harmo-

Ajoutez à cela les deux accords suivans :

Man füge hiezu noch folgende zwei Accorde :



Accord de la sixte italienne. Accord der Italienischen Sext.

Accord provenant de la neuvième majeure de Sol, dans lequel on supprime le Sol et place le La dans la partie supérieure. Von der Nonedes G abstammender Accord, in welchem das G weggelassen, und das A in die Oberstimme gesetzt wird.

Accord de la sixte augmentée. Übermäss: Sext-Accord.

Accord de la septième diminuée, qu'on ne devrait employer que pour des phrases chantantes en mineur. Verminderter Sept-Accord, den man nur bey Gesangsphrasen in Molltonarten anwenden sollte.

Voilà donc onze accords différens dans un ton majeur, et dix dans un ton mineur, qui tous sont excellens pour accompagner la Mélodie; quoique les Italiens modernes (c'est-à-dire depuis *Paisiello*) ne se servent presque point des accords marqués dans les exemples par le signe (+), et fort peu de l'accord de la septième diminuée, que prodiguent de nos jours l'Allemagne et la France, ou plutôt dont elles abusent. Les Italiens par conséquent se privent de ces six accords pour accompagner leur Mélodie, et cela sans un motif raisonnable.

So hat man da eilf verschiedene Accorde im *dur*- und zehn im *moll*-Tone, welche alle zur Begleitung der Melodie trefflich geeignet sind, obwohl die neueren Jtaliener (nähmlich seit *Paesiello* bis 1812) sich der in den Beispielen mit (+) bezeichneten Accorde fast gar nicht, und des verminderten Septimen-Accords nur sehr selten bedienen. Accorde, welche dagegen in Deutschland und Frankreich bis zum Übermass angewendet werden. Die Jtaliener berauben sich demnach dieser sechs Accorde, um ihre Melodie zu begleiten, ohne einen vernünftigen Grund.

62. Anmerkung des Übersetzers. Die neue italienische Schule hat sich, seit Rossini, schon ein weiteres Feld für die Modulationen eröffnet; und wenn man in denselben auch bisweilen die strenge Gründlichkeit vermisst, so darf man sich dagegen nicht verbergen, dass besonders Rossini dieselben, mit vieler Phantasie und mit genialer Beobachtung der Grenze des Schönen und des Wohlklangs, zu sehr imposanten Theatereffekten anzuwenden gewusst hat.

niques, qui sont de donner à cet accord la série d'accords suivante:

eine Reihe von folgenden Accorden beygefügt werden muss:

Emploi de l'accord de la septième majeure, marqué par le signe +

Gebrauch des grossen Sept-Accords, durch das Zeichen (+) angedeutet.



où l'accord (*fa, la, ut, mi bécarre*), se trouve dans son premier et dans son deuxième renversemens (comme ayant dans ces deux renversemens le plus de charme), et où cette série d'accords se trouve dans le ton mineur; ce qu'il faut observer.

wo der Accord (*f, a, c, e*) in seiner ersten und zweiten Umkehrung vorkomt, (da er in diesen 2 Umkehrungen am angenehmsten klingt,) und wo, (was wohl zu beobachten ist,) diese Accordenreihe in einer Moll-Tonart statt findet.

D. et C. N°4170.

En réfléchissant, 1° que presque tous ces accords se laissent renverser de différentes manières; 2° qu'ils se laissent modifier par beaucoup de positions, comme par exemple, l'accord de septième dominante :

Wenn man erwägt, 1tens dass fast alle diese Accorde sich auf verschiedene Arten umkehren lassen; 2tens dass auch ihre vielen verschiedenen Lagen (Positionen) zu deren Veränderung beitragen, wie z.B. der Dominanten-Septimen Accord :

Différentes positions de l'accord de septième dominante sans renversement.
Verschiedene Lagen des Septimen-Accords auf der Dominante ohne Umkehrung.



3° qu'ils peuvent être variés à l'infini par les valeurs des notes, p.e.

3tens dass sie durch den verschiedenen Notenwerth bis ins Unendliche varirt werden können, wie z. B.

Différentes modifications de l'accord de septième dominante par la valeur des notes.
Verschiedene, durch den mannigfaltigen Notenwerth, aus dem Sept-Accord der Dominante entstehenden Veränderungen des Accompagnements.



où l'accord de septième dominante se trouve varié de vingt manières différentes par la valeur des notes, 4° que les petites notes, les notes passagères, les syncopes, les suspensions et la pédale modifient encore

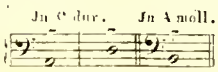
wo der Dominanten-Septimen-Accord sich, durch den Notenwerth, auf 20 verschiedene Arten varirt befindet; 4tens dass die Vorschläge, Durchgangsnoten, Synkopen, die Verzögerungen und der Orgelpunkt ebenfalls

les accords à l'infini ; 5° qu'au moyen des permutations, dix accords différens donnent 3,628,800 chances pour les enchaîner ; en réfléchissant, dis-je, à cela, on reste stupéfait de la quantité inépuisable des moyens qui se présentent au compositeur pour accompagner sa Mélodie. Mais aussi quels pièges cette quantité de moyens ne lui tend-t-elle pas, si un tact parfait, un jugement sain, un goût exquis ne le secondent point ! D'un autre côté, s'il ignore cette richesse immense, il tourne dans un cercle étroit et commun, dont il ne peut jamais sortir.

Dans l'art d'accompagner la Mélodie, pour bien employer les trois accords de septième, (dont on se sert rarement, faute de les savoir manier), nous donnerons ici les trois exemples suivans :



die Accorde unendlich verändern ; 5tens dass mittelst der Versetzungen, zehn verschiedene Accorde nicht weniger als 3,628,800 Möglichkeiten der Verkettung darbiethen, wenn man, sage ich, dieses erwägt, so erstaunt man über die unerschöpfliche Menge von Mitteln, welche sich dem Tonsetzer zur Begleitung der Melodie darbiethen. Aber auch welche gefährliche Schlingen legt ihm nicht diese Unzahl von Mitteln, wenn ein vollkommenes Schicklichkeitsgefühl, ein gesundes Selbsturtheil, ein feiner Geschmack nicht seine Führer sind ! Dagegen anderseits, wenn ihm dieser unermessliche Reichthum unbekannt bleibt, so dreht er sich in einem engen und gemeinen Kreise, aus welchem er niemals herauszutreten vermag.

Um bei der Begleitung der Melodie folgende 3 Septimen, 

(deren man sich selten bedient, weil man sie nicht zu behandeln versteht) wohl anzuwenden, geben wir hier folgende drei Beispiele :



Il faut que la Mélodie puisse se prêter à ces séries

Natürlicherweise muss die Melodie zu diesen angezeigten

indispensables d'accords indiqués, pour pouvoir employer les trois accords de septième en question. Si elle ne s'y prête pas facilement, il n'est pas à conseiller d'en faire usage. Il faut aussi consulter le caractère de la Mélodie, pour ne pas s'en servir mal-à-propos; car, ces séries d'accords ont quelque chose de mélancolique, qui n'est pas propre au caractère gai ou léger de la Mélodie.

unerlässlichen Accordenreihen geeignet seyn und sich dazu wohl fügen, wenn man die drei in Rede stehenden Septimen-Accorde anwenden will. Wenn sie dazu nicht natürlich passt, so ist deren Gebrauch nicht rathsam. Auch muss man den Charakter der Mélodie in Betrachtung ziehen, um sich derselben nicht zur Unzeit zu bedienen; denn diese Accordenreihe hat etwas Melancholisches, was für den Charakter einer leichtfertigen oder fröhlichen Melodie keineswegs geeignet ist.

Quant aux modulations que la Mélodie ne peut faire d'une manière évidente sans le secours de l'Harmonie, comme par exemple:

Was die Modulationen betrifft, welche die Melodie nicht auf bestimmte Weise ohne Beihilfe der Harmonie vollbringen kann, wie z. B.

Mélodie.
Melodie.



Ex. N°5.

il ne faut pas en abuser, parce que la Mélodie est obligée de faire ici des sacrifices à l'Harmonie. Pour qu'une pareille modulation produise tout son effet, sans nuire à l'unité de la Mélodie, il ne faut l'employer qu'une seule fois dans un grand morceau consacré uniquement à la Mélodie, comme par exemple dans un air.

L'Harmonie en général rend un grand service à la Mélodie dans les modulations, parce qu'elle a les moyens les plus efficaces de les déterminer d'une manière prompte, décisive, claire et indubitable, tandis que les modulations prises seulement mélodiquement, ont le plus souvent quelque chose de vague, de faible et d'incertain.

Voilà ce que nous avons jugé le plus nécessaire à remarquer sur l'art d'accompagner par l'Harmonie une Mélodie prédominante. Nous ajouterons aux neuf propositions qui précèdent le *Supplément*, les cinq propositions suivantes, qui ont pour but de s'exercer dans l'art d'accompagner une telle Mélodie.

so muss man davon keinen Missbrauch machen, weil da die Melodie genöthigt wird, der Harmonie Opfer zu bringen. Wenn eine solche Modulation ihre Wirkung machen soll, ohne der Einheit der Melodie zu schaden, so muss man sie in einem grossen, der Melodie ausschliessend gewidmeten Gesangstücke, (wie z. B. in einer Arie,) nur ein einzigesmal anbringen.

Im Allgemeinen leistet die Harmonie der Melodie bei den Modulationen grosse Dienste, weil sie die wirksamsten Mittel besitzt, dieselben schnell, entscheidend, klar und unzweifelhaft zu bestimmen, während die Modulationen, von melodischer Seite allein betrachtet, meistens etwas Schwankendes, Schwaches und Ungewisses verrathen.

Diess ists nun, was wir als das Nothwendigste über die Art, eine vorherrschende Melodie mit der Harmonie zu begleiten, zu bemerken erachtet haben. Wir werden den neun, dem *Inhang* vorangehenden *Aufgaben* noch folgende fünf beifügen, welche den Zweck haben, sich in der Kunst des Accompagnement einer solchen Melodie zu üben.

DIXIEME PROPOSITION,

qui a pour but de s'exercer à bien marier les cadences harmoniques avec les cadences mélodiques, d'après les principes indiqués page 560.

Quant aux quarts de cadences qui séparent un dessin mélodique de l'autre, l'Harmonie en est aussi riche que la Mélodie, parce qu'elle peut les faire sentir sur chaque note de la gamme, comme la Mélodie.

ONZIÈME PROPOSITION,

qui a pour but de s'exercer à accompagner la Mélodie seulement avec des accords pris de la gamme que la Mélodie indique, sauf les petites modulations passagères que cette dernière peut faire sentir,

La Mélodie, soit qu'elle module, soit qu'elle ne module pas, fait toujours sentir ses phrases dans une gamme suffisamment déterminée, et qui est facile à reconnaître. Si elle marche d'un ton à l'autre, l'Harmonie doit nécessairement le faire de même et de la manière la plus évidente et la plus satisfaisante. Arrivant dans la gamme nouvelle, le compositeur y trouve la même quantité d'accords que dans la gamme primitive; il les garde aussi long-tems que la Mélodie reste dans ce ton, de la sorte il suivra strictement la Mélodie de gamme en gamme.

DOUZIÈME PROPOSITION,

qui a pour but d'accompagner une Mélodie avec aussi peu de changement d'accords qu'il est possible.

Nous avons vu dans ce *Supplément* que pouvant donner à une phrase mélodique trop de changemens d'accords, cette quantité se laisse presque toujours réduire soit à la moitié, soit au tiers, et même au quart; ce qui est important à étudier pour un élève. Sous ce rapport, il est indispensable qu'il sache parfaitement bien distinguer combien de notes mélodiques peuvent être envisagées comme des notes passagères et de petites notes; sans quoi, il donnera toujours trop de changemens d'accords à la Mélodie, et par-là nuira à son charme.

ZEHNTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, die harmonischen Cadenzen mit den melodischen, nach den, (Seite 560) angezeigten Grundsätzen, wohl zu verbinden.

Was die Viertel-Cadenzen betrifft, welche einen melodischen Umriss von dem andern absondern, so ist die Harmonie daran eben so reich wie die Melodie, weil sie dieselben, so wie die Melodie, auf jeder Note der Tonleiter fühlbar machen kann.

EILFTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, sich zu üben, die Melodie nur mit den Accorden zu begleiten, welche aus der, von der Melodie selber benützten Tonleiter entnommen sind, mit Ausnahme der kleinen durchgehenden Modulationen, welche diese letztere bemerkbar machen kann.

Die Melodie, sie mag nun moduliren oder nicht, lässt ihre Phrasen in einer hinreichend bestimmten, und leicht erkennbaren Tonart stets bemerkbar werden. Wenn sie aus einer Tonart in eine andere übergeht, so muss nothwendigerweise die Harmonie auf die bestimmteste und befriedigendste Art dasselbe thun. In der neuen Tonart angelangt, findet der Tonsetzer wieder dieselbe Anzahl Accorde wie in der Grundtonart; er bewahrt sie so lange, als die Melodie in dieser Tonart bleibt; auf diese Weise folgt er der Melodie genau von Tonart zu Tonart.

ZWÖLFTE AUFGABE,

welche bezweckt, die Melodie mit so geringem Wechsel der Accorde, als nur möglich, zu accompagniren.

Wir haben in diesem *Anhang* gesehen, dass, da man einer melodischen Phrase einen allzu grossen Wechsel der Accorde unterlegen kann, diese Anzahl sich fast immer entweder auf die Hälfte, oder auf ein Drittel, ja sogar auf ein Viertel verringern kann; eine Sache, die der Schüler als sehr wichtig studieren muss. In dieser Hinsicht ist es unerlässlich, dass er vollkommen gut zu unterscheiden wisse, wieviel melodische Noten als durchgehende Noten und als Vorschläge anzusehen sind; weil er sonst stets der Melodie zu vielen Accordenwechsel beifügen, und daher ihrer Annehmlichkeit schaden wird.

C'est l'etude du *contre-point simple* qui peut le mettre à même d'analyser une Mélodie sous ce rapport. Il est bon de conseiller à l'élève de ne pas toujours employer dans ce travail l'Harmonie à quatre parties; et qu'il faut souvent varier cette dernière par l'Harmonie à deux et à trois, et même (lorsque la Mélodie se prête à cela d'une manière naturelle) d'employer de petites phrases à l'unisson, dont on peut user aussi avec beaucoup de succès çà et là dans les ritournelles.

TREIZIÈME PROPOSITION,

qui a pour but d'accompagner une même Mélodie par différens mouvemens provenant des différentes valeurs des notes.

Il faut que cette variété de mouvemens soit faite de manière à ne point altérer le caractère primitif de la Mélodie. C'est un exercice fort important; car c'est dans des mouvemens heureusement choisis des parties accompagnantes que réside le grand charme de l'Harmonie; c'est par ces divers mouvemens qu'on peut même relever le charme de la Mélodie et entretenir une grande variété, sans nuire à l'unité du morceau.

QUATORZIÈME ET DERNIÈRE PROPOSITION,

qui a pour but de chercher une Mélodie sur une Harmonie donnée.

Il arrive quelquefois (particulièrement dans la Musique dramatique) qu'on cherche à trouver une Mélodie sur une Harmonie établie d'avance, comme, par exemple, dans un morceau d'ensemble ou dans un choeur; c'est-à-dire qu'on cherche une Mélodie de 8 jusqu'à seize mesures. Il est superflu de remarquer qu'une Mélodie faite avec cette condition ne peut avoir le même charme; mais aussi l'intérêt n'est pas ici seulement mélodique, il est en même tems, et même plutôt harmonique.

Das Studium des *einfachen Contrapunktes* ist es, was ihn in den Stand setzen kann, eine Melodie in dieser Hinsicht zu zergliedern. Es ist dem Schüler zu rathen, bei dieser Arbeit nicht immer die 4=stimmige Harmonie anzuwenden, sondern bisweilen mit der 2= und 3=stimmigen abzuwechseln, und sogar, (wenn die Melodie sich dazu ungezwungen eignet,) auch kleine Phrasen im Unison auszuführen, welche man auch hie und da mit vieler Wirkung in den Ritornellen anbringen kann.

DREIZEHNTE AUFGABE,

mit dem Zwecke, eine und dieselbe Melodie mit verschiedenen Bewegungen, welche aus dem mannigfaltigen Notenwerthe entstehen, zu accompagniren.

Diese Abwechslung der Bewegungen muss auf solche Art gemacht werden, dass sie den ursprünglichen Charakter der Mélodie nicht verändert. Dieses ist eine sehr wichtige Übung; denn in den glücklich gewählten Bewegungen der Begleitungsstimmen liegt der grosse Reiz der Harmonie, ja durch diese verschiedenen Figuren kann man auch die Schönheit der Melodie erhöhen, und eine grosse Abwechslung unterhalten, ohne der Einheit des Tonwerkes zu schaden.

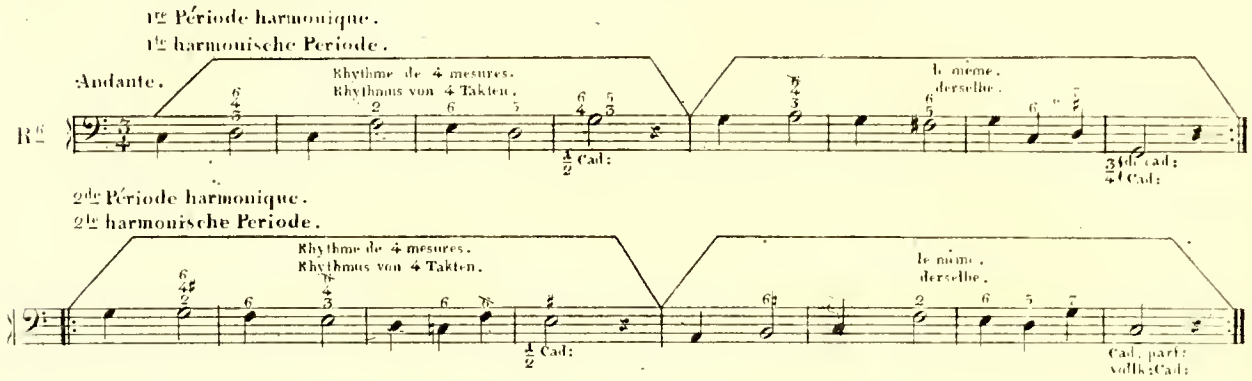
VIERZEHNTE UND LETZTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, zu einer gegebenen Harmonie eine Melodie zu suchen.

Bisweilen geschieht es, (und vorzüglich in der dramatischen Musik), dass man eine Melodie zu einer schon früher da gewesenen Harmonie aufzusuchen und zu erfinden hat; wie, z. B. in einem Ensemble=Stücke oder in einem Chor; das heisst, dass man eine Melodie von 8 bis 16 Takten sucht. Es ist überflüssig zu bemerken, dass eine, unter diesen Bedingungen erfundene Melodie nicht dieselben Reize haben kann; aber dagegen ist hier auch das Interesse nicht bloss melodisch, es ist zugleich, und zwar mehr, harmonisch.

Pour réaliser une pareille proposition, il faut que l'Harmonie observe le rhythme au moyen des cadences symétriquement distribuées, comme, p.e.

Um eine solche Aufgabe auszuführen, muss die Harmonie den Rhythmus vermittelst der symmetrisch vertheilten Cadenzen beobachten, wie z.B.



La Mélodie qu'on pourrait établir sur cette Harmonie est à-peu-près la suivante :

Die Melodie, welche man auf diese Harmonie bauen könte, dürfte beiläufig folgende seyn :



Après avoir analysé tout ce qui concerne la véritable Mélodie, et avoir exposé les principes pour accompagner une Mélodie prédominante, nous pouvons maintenant, lorsqu'une Mélodie ne produit point l'effet qu'on en attend, indiquer quelles en sont les causes.

Nachdem wir alles, die wahre Melodie Betreffende zergliedert, und die Grundsätze entwickelt haben, um eine vorherrschende Melodie zu begleiten, können wir nun, wenn eine Melodie nicht die erwartete Wirkung hervorbringt, anzeigen, was davon die Ursachen sind.

Abstraction faite de l'execution, une Melodie peut pecher, 1° par le *rhythme* qui est peu ou point du tout observé; 2° par les *dessins* qui sont usés ou n'expriment rien, et qu'on a creés sans inspiration; 3° par le défaut d'une *coupe convenable*, au moyen de laquelle les idees se rangent de manière qu'on puisse facilement embrasser et se représenter l'ensemble du morceau; 4° par la *monotonie* qui provient de ce que l'artiste n'a point varié suffisamment les sons, les cadences, les gammes, les diapasons, et souvent aussi les rhythmes; 5° par le *timbre* auquel telle Mélodie ne se prête pas; 6° par le défaut d'*unité* qui résulte de ce qu'on n'a point observé une liaison intime entre les idées, ce qui nous présente une image confuse de ce que nous entendons, et produit en nous une sensation désagréable; 7° par les *phrases* ou par les *périodes* trop longues, qui sont par-là difficiles à saisir, et encore plus à retenir, ce qui produit du vague et fatigue notre attention au point de la diriger sur toute autre chose; 8° enfin par l'*accompagnement* qui contrarie la Mélodie, la couvre ou l'étouffe, et fixe notre attention principalement sur l'Harmonie, qui nuit à la Mélodie, et nous dédommage rarement du charme dont alors elle la prive.

RÉSUMÉ,
OU
DERNIÈRES REMARQUES SUR LA MELODIE ET L'HARMONIE.

La Mélodie marche par intervalles consonnans et dissonans, comme les accords dans l'Harmonie se succedent par accords consonnans et dissonans. La Mélodie indique presque toujours l'Harmonie qu'elle exige pour être accompagnée; et il faut bien peu connaître son art pour ne point la trouver; mais l'Harmonie n'indique point la véritable Melodie, et les compositeurs qui s'habituent à ne la chercher que par l'Harmonie, restent ordinairement de médiocres mélodistes. La vraie Mélodie a toujours un sens positif pour notre sentiment, l'Harmonie au

Abgesehen von der Ausführung, (dem Vortrage,) kann eine Melodie verfehlt seyn: 1tens im *Rhythmus*, welcher wenig oder gar nicht beobachtet worden; 2tens in den *Floskeln*, welche verbraucht, abgenützt und bedeutungslos sind, und welche man ohne Begeisterung erfunden hat; 3tens in dem Mangel eines *schicklichen Rahmens* (oder einer *gehörigen Form*) mittelst welchem die Ideen sich dergestalt ordnen, dass man das ganze Bild des Stückes leicht umfassen und sich vorstellen kann; 4tens durch die *Monotonie*, (*Einförmigkeit*) welche daraus entsteht, dass der Tonsetzer die Töne, die Cadenzen, die Tonarten, den Ton-Umfang, und oft auch die Rhythmen nicht hinreichend verändert (variirt und verziert) hat. 5tens Durch die Wahl des Instrumentes oder der Stimme, welcher die Melodie nicht zusagt; 6tens durch den Mangel an *Einheit*, welcher daraus entsteht, dass man zwischen den Ideen keine genaue Verbindung beobachtete, wodurch uns ein verwirrtes Bild von dem, was wir gehört haben, dargestellt, und auf uns ein unangenehmer Eindruck bewirkt wird; 7tens durch *zu lange Phrasen* und zu *lange Perioden*, welche daher schwer aufzufassen und noch schwerer zu behalten sind, was eine unbestimmte Leere hinterlässt, und unsere Aufmerksamkeit so sehr abwendet, dass wir endlich auf etwas ganz anderes Acht geben; 8tens endlich, durch die *Begleitung*, welche der Melodie entgegengesetzt, sie deckt oder erstickt, und unsere Aufmerksamkeit zu sehr an die Harmonie fesselt, welche der Melodie schadet, und uns selten für die uns geraubten, melodischen Reize entschädigt.

KURZE ZUSAMMENFASSUNG,
ODER
LETZTE BEMERKUNGEN ÜBER DIE MELODIE UND DIE HARMONIE.

Die Melodie schreitet vermittelst consonirenden und dissonirenden Intervallen fort, so wie die Accorde der Harmonie einander in consonirenden und dissonirenden Accorden nachfolgen. Die Melodie deutet selbst fast immer die Harmonie an, welche sie zur Begleitung erfordert; und man muss seine Kunst schlecht verstehen, um sie nicht zu finden, aber die Harmonie zeigt nicht die wahre Melodie an, und diejenigen Tonsetzer, welche sich angewöhnen, sie nur durch die Harmonie zu suchen, bleiben gewöhnlich mittelmässige Melodiker. Die wahre Melodie hat stets für unser Gefühl einen bestimmten Sinn, die Harmonie hin-

contraire n'a le plus souvent qu'un sens vague. (*) C'est par cette raison que la Mélodie est plus comprèhensible pour tout le monde que l'Harmonie. On a donc eu grand tort d'avancer que l'Harmonie est positive et que la Mélodie est vague. Mais l'Harmonie peut en même tems occuper et intéresser notre esprit autant qu'elle est en état de flatter nos sens et de parler à notre sentiment, quoiqu'avec des sens plus vagues que la Mélodie; tandis que cette dernière s'adresse uniquement au cœur. L'Harmonie embrasse un cercle si immense qu'une génération entière pourrait s'y perdre. (**) Il faut des années d'exercices pour rendre nos organes auditifs en état de saisir seulement une partie de ses combinaisons. La Mélodie plus simple et avec beaucoup moins de frais et de luxe, n'a besoin que d'être entendue pour être appréciée sur-le-champ. Mais elle n'est pas moins pour l'artiste (comme nous l'avons prouvé), un art susceptible au moins autant que tout autre art, de finesse, d'exactitude, de régularité, de recherches et de combinaisons rhythmiques et symétriques.

On a prétendu que la Mélodie et l'Harmonie ne font qu'une même chose, et que l'une sans l'autre ne peut avoir lieu. C'est être dépourvu de bon sens que d'énoncer de pareils axiomes, et ne jamais avoir réfléchi sur la nature de la Musique, sans compter l'expérience journalière qui dément cet argument. L'harmonie et la véritable Mélodie sont, sous tant de rapports, si différentes l'une de l'autre, qu'à peine on en peut faire une autre comparaison, si ce n'est que l'une et l'autre se forment et se composent de sons, condition primitive et indispensable pour tout ce qui existe dans cet art.

gegen hat meistens nur einen ungewissen. (*) Aus diesem Grunde ist die Melodie für Jedermann weit verständlicher als die Harmonie. Man war also in einem grossen Irrthum als man behauptete, dass die Harmonie etwas Bestimmtes, und die Melodie dagegen etwas Unbestimmtes sey. Aber die Harmonie kann zu gleicher Zeit unsern Geist eben so beschäftigen und interessiren, als sie im Stande ist unsern Sinnen zu schmeicheln, und zu unserem Gefühl zu sprechen, obwohl mit unbestimmterem Sinn als die Melodie; während diese letztere ausschliessend das Herz anspricht. Die Harmonie umfasst einen so unermesslichen Kreis, dass eine ganze Generation sich darin verlieren könnte. (**) Es bedarf jahrelanger Übungen um unsere Gehörs-Organe in den Stand zu setzen, nur einen Theil ihrer Verketungen und Combinationen aufzufassen. Die einfachere, mit weit weniger Kunstaufwand und Mühe hervorgebrachte Melodie braucht nur gehört zu werden, um sie augenblicklich zu würdigen. Aber sie ist für den Künstler (wie wir bewiesen haben,) nicht minder eine Kunst, welche, wie jede andere, wenigstens eben so vieler Feinheit, Richtigkeit und Regelmässigkeit, so wie rhythmischer und symmetrischer Untersuchungen und Berechnungen fähig ist.

Man hat behauptet, dass Melodie und Harmonie nur eines und dasselbe seyen, und dass die eine ohne die andere gar nicht statt haben könne. Es beweist nur Mangel an gesundem Verstande, und Mangel an allem Nachdenken über die Musik, ohne die tägliche Erfahrung zu rechnen, welche diesen Ausspruch widerlegt, wenn man solche Behauptungen aufstellt. Die Harmonie, und die wahre Melodie sind, in jeder Hinsicht, von einander so sehr unterschieden, dass man kaum zwischen beiden eine andere Vergleichung machen könnte, als allenfalls die, dass beide *aus Tönen* bestehen und gebildet werden; eine unerlässliche Grundbedingung für alles was in dieser Kunst existirt.

(*) L'Harmonie peut de même recevoir un sens plus positif, selon la manière dont elle est conçue de la part de l'artiste.

(**) Je me suis proposé, il y a quelques années, de noter tout ce qu'on pourrait dire sur un seul accord (sur l'accord parfait majeur Ut, Mi, Sol). A mesure que j'avançais dans mes recherches, je découvrais que la matière en était si étendue, qu'à peine on pourrait l'épuiser. Je me vis contraint d'y renoncer.

(*) Doch kann die Harmonie ebenfalls einen bestimmteren Sinn erhalten, je nachdem sie von Seite des Künstlers aufgefasst wird.

(**) Vor einigen Jahren hatte ich mir vorgenommen, alles das aufzuzeichnen, was man über einen einzigen Accord sagen könnte, (über den vollkommenen Dreiklang C, E, G,). Aber je weiter ich in meinen Untersuchungen vorrückte, je mehr fand ich, dass der Stoff so ausgedehnt war, dass man ihn kaum erschöpfen könnte. Ich fand mich genöthigt, dieser Arbeit zu entsagen.

Mais il y a, dit-on, un mariage intime de la Mélodie avec l'Harmonie, comme il y en a un entre la Musique et la Poésie. Il est indubitable que la Mélodie reçoit plus d'éclat et d'intérêt, lorsqu'elle est bien secondée et soutenue par l'Harmonie, que lorsqu'elle marche seule (*), et que l'Harmonie à son tour acquiert plus de charme, quand elle est en même tems embellie par la Mélodie. Mais cela ne prouve pas que l'une ne soit rien sans l'autre, pas plus que de dire que la poésie lyrique n'est rien sans la Musique, et *vice versâ*; comme quelques originaux l'ont aussi prétendu.

Lorsque les compositions des célèbres *Palestrina*, *Allegri*, *Scarlatti* et *Bai*, (qui ne sont que de l'Harmonie bien sentie et où il n'y a presque point de Mélodie) ont produit des effets si merveilleux sur les auditeurs dans la chapelle Sixtine, ces effets et ces sensations ne provenaient que de la puissance harmonique soutenue d'une parfaite exécution. Voilà donc une preuve évidente que l'Harmonie a des moyens de nous intéresser, indépendamment de ce que nous appellons la véritable Mélodie. (**)

Faut-il citer toutes les occasions où l'on jouit de la Mélodie, sans qu'elle soit accompagnée par l'Harmonie? Dans nos réunions, dans les ateliers, dans les champs, dans les forêts, sur les eaux et sur les montagnes, n'est-on pas ravi, transporté, ému d'entendre chanter sans accompagnement? Pourquoi aurait-on tant de plaisir à écouter les barcarolles vénitiennes, les airs basques, les boleros espagnoles, et tant d'autres chants nationaux, s'ils n'étaient

Aber es gibt ja, sagt man, eine innige Verbindung zwischen der Melodie und der Harmonie, so wie es eine zwischen der Musik und der Dichtkunst gibt. Ohne Zweifel erhält die Melodie mehr Glanz und Interesse, wenn sie von der Harmonie wohl begleitet und unterstützt wird, als wenn sie für sich allein besteht, (*) und die Harmonie empfängt dagegen wieder grösseren Reiz, wenn sie zugleich durch die Melodie verschönert wird. Aber dieses beweist keineswegs, dass die eine ohne die andere Nichts sey; so wenig als man sagen kann, dass die lyrische Poesie ohne die Musik (und *umgekehrt*) nicht bestehen könne, wie einige paradoxe Köpfe ebenfalls behauptet haben.

Wenn die Compositionen des berühmten *Palestrina*, *Allegri*, *Scarlatti* und *Bai*, (welche nichts anders als schon gedachte Harmonien sind, und fast aller Melodie entbehren,) in der sixtinischen Kapelle auf die Zuhörer so wunderbare Wirkungen hervorgebracht haben, so entsprangen diese Wirkungen und Gefühle aus der harmonischen, durch eine vollkommene Ausführung unterstützten Gewalt. Diess ist nun ein klarer Beweis, dass die Harmonie Mittel besitzt, uns zu interessiren, welche unabhängig von dem sind, was wir wahre Melodie nennen. (**)

Soll man hier alle die Gelegenheiten anführen, wo man die Melodie geniesst, ohne dass sie durch die Harmonie begleitet wird? In unsern Vereinen, in den Werkstätten, in den Feldern, im Walde, auf dem Wasser und auf den Gebirgen, — ist man da nicht entzückt, hingerissen, gerührt, wenn man ohne Begleitung singen hört? Warum empfände man so viel Vergnügen die venetianischen Barcarolen, die baskischen Lieder, die spanischen Bolero's, und so viele andere Nationalgesänge anzuhören, wenn

(*) Dans ce mariage l'Harmonie peut souvent rendre un grand service à la Mélodie, en ce que la première est en état d'accompagner la dernière de manière à rendre, pour ainsi dire, neuve, une Mélodie usée. Et telle Mélodie qui, prise séparément, ne dirait que fort peu de chose, reçoit par l'harmonie un nouvel éclat et un nouvel intérêt.

(**) Il faut du génie pour la Mélodie, comme tout le monde en est convaincu; il faut du génie pour l'Harmonie, mais c'est ce dont tout le monde n'est pas convaincu. Qui n'a pas le génie et le sentiment de l'Harmonie, ne fera que de l'Harmonie froide et tout au plus régulière.

(*) In dieser Vereinigung kann die Harmonie der Melodie allerdings grosse Dienste leisten, indem sie die Letztere auf eine Art zu begleiten fähig ist, welche so zu sagen, eine abgenützte Melodie wieder als neu erscheinen lässt. Manche Melodie, die für sich selber sehr unbedeutend wäre, erhält durch die Harmonie neuen Glanz und neues Interesse.

(**) Zur Melodie muss man Genie haben, wie Jedermann überzeugt ist; aber auch zur Harmonie muss man Genie haben, und diess ists, was nicht Jedermann glauben will. Wer für die Harmonie kein Genie und kein Gefühl hat, wird nur kalte, steife, und höchstens regelrechte Harmonien hervorbringen.

rien sans l'Harmonie ? Moi-même, j'ai entendu souvent avec plaisir chanter des scènes entières sans accompagnement par des virtuoses célèbres. Tout cela ne prouve-t-il pas incontestablement que la Mélodie a un grand empire sur nous, abstraction faite de l'Harmonie ? Rendons à chacune ce qui lui appartient, ne confondons pas leurs effets divers, n'apprécions point l'une aux dépens de l'autre, et convenons :

1° Que la Mélodie a du charme pour nous indépendamment de l'Harmonie ;

2° Que l'Harmonie peut avoir de même un grand intérêt pour nous sans la Mélodie ;

3° Que la Mélodie mariée avec l'Harmonie est le troisième moyen pour nous émouvoir, mais avec des modifications qui n'existent ni dans la Mélodie, ni dans l'Harmonie, considérées isolément.

Voilà les trois points cardinaux d'où il faut partir et auxquels il faut revenir, si l'on veut raisonner en Musique d'une manière instructive et satisfaisante, faute de quoi, tout sera confondu, et personne ne s'entendra.

Il est remarquable qu'on peut prescrire à la Mélodie (non les idées) mais la marche des idées, par les coupes mélodiques, par l'amalgame des rhythmes (ou par la symétrie) et par des cadences et des périodes bien proportionnées ; avantage extraordinaire que l'Harmonie jusqu'à nos jours n'a pas encore acquis. Elle est sous ce rapport beaucoup moins positive que la Mélodie ; et même on ne sait pas encore ce que c'est qu'une idée harmonique. Car on ne peut raisonnablement donner, à une suite régulière d'accords, le nom d'idées ; et cependant une pareille suite d'accords est de

sie, ohne Harmonie, nichts wären ? Ich selber habe oft mit Vergnügen vollständige Scenen von berühmten Gesangsvirtuosen ohne alle Begleitung singen gehört. Beweist nun nicht alles dieses unwidersprechlich, dass die Melodie, abgesehen von aller Harmonie, eine grosse Herrschaft über uns ausübt ? Geben wir jeder was ihr gebühret, vermengen wir nicht ihre verschiedenen Wirkungen, schätzen wir nicht die eine auf Unkosten der andern, und gestehen wir :

1tens Dass die Melodie für uns Reize hat, die nicht von der Harmonie abhängen ;

2tens Dass eben so die Harmonie, ohne Hilfe der Melodie grosses Interesse erwecken kann ;

3tens Dass die Vereinigung der Melodie mit der Harmonie das dritte Mittel ist, um uns zu rühren, jedoch vermittelst solcher Veränderungen, welche weder in der Melodie, noch in der Harmonie, (jede einzeln genommen), vorhanden sind.

Diess sind die drei Hauptpunkte, von denen man ausgehen, und zu welchen man zurückkehren muss, wenn man über die Tonkunst auf eine gründliche und befriedigende Art sprechen und urtheilen will, weil ausser dem alles sich verwirren, und Niemand den andern, oder sich selber verstehen würde.

Bemerkenswerth ist es, dass man der Melodie (zwar nicht die Ideen selber) aber den Gang der Ideen vorschreiben kann, und zwar durch die melodischen Rahmen und Abschnitte, durch die Vermischung der Rhythmen, (oder durch die Symmetrie,) und durch die wohlproportionirten Cadenzen und Perioden ; ein ausserordentlicher Vortheil, den die Harmonie bis auf unsere Tage noch nicht erlangt hat. Diese ist, in der Hinsicht, ein weit weniger festbestimmter Kunstzweig als die Melodie, und sogar weiss man noch nicht einmal, was eine harmonische Idee ist. Denn man kann nicht, vernünftigerweise, einer regelmässigen Reihe von Accorden, den Namen *Ideen* geben ; und doch

l'Harmonie (*) ; comment dans ce cas-là prescrire à l'Harmonie la marche de ses idées ? Voilà pourquoi l'Harmonie est si vague non-seulement pour l'esprit mais même pour le sentiment. Et si une telle suite d'accords produit des effets sur nous, ils sont plus physiques que moraux ; car on sait que les sons mettent l'air en mouvement. Donc, à mesure que l'on multiplie les instrumens musicaux, ce mouvement doit agir sur nos fibres avec plus de force. Il y a par conséquent ici une influence marquée de l'Harmonie sur nos organes, qui est à-peu-près comparable à celle que nous éprouvons, en sortant d'un appartement froid pour entrer dans celui dont l'air est échauffé. C'est à cette influence physique qu'il faut principalement attribuer l'effet salutaire de la Musique sur différentes personnes malades ou convalescentes ; ce qui mériterait des recherches exactes et approfondies de la part des médecins (**).

La Mélodie n'étant chantée que par une seule voix, ne peut exercer cette influence physique que très-faiblement ; elle doit donc agir sur nous plus moralement que physiquement ; et pour cet effet, observer des préceptes (comme on l'a prouvé dans ce Traité) dont l'Harmonie peut se passer à la rigueur. Une suite de sons d'ailleurs régulière, mais sans rhythme, sans symétrie, sans cadences bien

ist eine regelmässige Reihe von Accorden schon im vollen Sinne das, was wir Harmonie nennen ; (*) wie kann man demnach in solchem Falle der Harmonie einen Ideengang vorschreiben ? Diess ists, weshalb die Harmonie nicht nur für den Verstand, sondern auch für das Gefühl etwas so Unbestimmtes ist. Und wenn eine solche Accordenreihe auf uns Wirkungen ausübt, so sind sie mehr physisch als moralisch, (das heisst, mehr auf die Sinne als auf den Geist einwirkend ;) denn man weiss, dass die Töne die Luft in Bewegung setzen. In dem Masse nun, dass man die musikalischen Instrumente vervielfältigt, muss auch diese Bewegung auf unsere Nerven mit um so grösserer Kraft einwirken. Es findet hier demnach ein bedeutender Einfluss der Harmonie auf unsere Organe statt, der ungefähr mit demjenigen zu vergleichen wäre, welchen wir empfinden, wenn wir aus einem kalten Aufenthalt in einen andern mit erwärmter Luft eintreten. Dieser physischen Einwirkung muss man hauptsächlich die wohlthätige Wirkung der Musik auf verschiedene Kranke oder in der Wiederherstellung begriffene Personen beimessen ; eine Sache, welche genaue und gründliche Untersuchungen von Seite der Ärzte verdiente. (**)

Die Melodie hingegen, welche nur durch eine einzige Stimme gesungen, oder vorgetragen wird, kann einen solchen körperlichen Einfluss nur sehr schwach ausüben, sie muss demnach auf uns mehr moralisch als physisch einwirken ; und zu diesem Zwecke Grundsätze und Vorschriften beobachten, (wie wir in dieser Abhandlung bewiesen haben,) von deren Strenge sich die Harmonie befreien kann. Eine Reihe von Tönen, die, übrigens regelmässig,

(*) C'est comme une suite de mots bien enchaînés d'après les règles de la syntaxe, mais du reste n'offrant point de sens.

(**) Comme l'Harmonie agit physiquement sur nous, il est évident que le bruit musical doit nous causer des sensations désagréables, et que l'art doit s'interdire ; ce qui dans les pays méridionaux devient encore plus insupportable que dans les climats du nord, où la fibre est plus endurcie par la rigueur du froid. Voilà pourquoi le bruit en Musique est tout-à-fait antimusical. Mais d'un autre côté, il ne faut pas confondre avec le bruit les effets grands et sublimes dont l'Harmonie est susceptible.

(*) So wie eine Reihe von Worten, die, nach allen Regeln der Wortfügung verbunden sind, aber keinen Sinn darbiethen.

(**) Da die Harmonie auf uns physisch einwirkt, so ist es klar, dass der musikalische Lärm in uns nur unangenehme Empfindungen erwecken kann, und dass also die Kunst sich denselben verbiethen soll ; was in den südlichen, wärmeren Ländern noch unerträglicher wird, als in den nördlichen Klimats, wo die Nerven durch die Strenge der Kälte mehr abgehärtet sind. Daher ist der Lärm in der Musik durchaus unmusikalisch. Aber andererseits darf man mit diesem Lärm nicht die grossartigen und erhabenen Effekte verwechseln, deren die Harmonie fähig ist.

distribuées, sans périodes, sans valeurs de notes bien proportionnées, et sans coupes convenables, ne donneront jamais une véritable Mélodie; tandis qu'une suite régulière d'accords, sans toutes ces conditions, donnera toujours de l'Harmonie. Mais en observant ces conditions dans les productions purement harmoniques, on rendrait l'Harmonie plus positive pour l'art, et plus intéressante pour tout le monde, parce qu'elle rentrerait par ces principes dans le domaine de la Mélodie, et participant de ces avantages, aurait tout-à-la-fois un effet physique et moral; ce qui réconcilierait avec elle ses plus grands adversaires.

Ainsi, pour qu'une suite d'accords reçoive un sens positif, et qu'on puisse la partager en idées distinctes, il faut que la Mélodie, ou au moins le rhythme, vienne à son secours. Nous démontrerons tout cela par les exemples suivans:

aber ohne Rhythmus, ohne Symmetrie, ohne wohlverth te Cadenzen, ohne Perioden, ohne gut proportionirten N tenwerth, nach einander folgen, wird nie eine wahrhafte Melodie bilden; während eine regelmässige Reihe von Accorden, ohne alle diese Bedingungen, immer eine Harmonie gibt. Würde man aber diese Bedingungen auch in den rein harmonischen Compositionen beobachten, so erhielte die Harmonie ebenfalls mehr Bestimmtheit für die Kunst und mehr Anziehendes für Jedermann, weil sie durch Annahme dieser Grundsätze in das Gebiet der Melodie einträte, und, an diesen Vortheilen Theil nehmend, einen zugleich physischen und moralischen Effekt hervorbrächte; was ihre grössten Gegner mit ihr vereinigen würde.

Wenn demnach eine Reihe von Accorden einen bestimmten Sinn ausdrücken soll, und um in unterscheidende Ideen abgetheilt werden zu können, muss ihr die Melodie, oder wenigstens der Rhythmus, zu Hilfe kommen. Wir werden alles dieses durch folgende Beispiele beweisen:

Suite régulière de sons, sans un sens positif, c'est-à-dire sans mélodie.

Regelmässige Reihe von Tönen, ohne bestimmten Sinn, das heisst ohne Melodie.

(N° 1.)



Suite régulière d'accords, ou harmonie sans sens déterminés, et par conséquent comparable avec le N°1.

Regelmässige Reihe von Accorden, oder Harmonie ohne bestimmten Sinn, und daher dem Beispiel N° 1 zu vergleichen.

(N° 2.)



Suite d'accords, ou harmonie avec des sens plus positifs (qu'on peut appeller idées harmoniques) provenant du rhythme.

Accordenreihe oder Harmonie mit einem bestimmteren Sinn, (welche man auch harmonische Ideen nennen könte), und welche durch Anwendung des Rhythmus hervorgebracht wird.

(N° 3.)





Harmonie, avec des sens positifs, qui sont rendus par des traits de chant, ou des dessins mélodiques.

Harmonie mit bestimmtem Sinn, welcher durch melodische Umrisse, oder Gesangszüge, hervorgebracht wird.



OBSERVATIONS

SUR CES QUATRE EXEMPLES.

Le N° 1 est une suite de sons dépourvue de sens mélodiques, parce qu'il n'y a ni rhythme, ni cadence, ni symétrie, ni proportions justes entre les valeurs des notes, &..

Le N° 2 est de même une Harmonie sans idées et sans des sens déterminés. C'est une suite régulière d'accords qui ne dit rien ni au sentiment ni à l'esprit, et n'agit sur nous que physiquement. Le N° 2 est comparable au N° 1, mais avec cette différence que le N° 2 est au moins de l'Harmonie, tandis que le N° 1 n'est ni Mélodie ni Harmonie.

BEMERKUNGEN

ZU DIESEN VIER BEISPIELEN.

N° 1 ist eine Reihe von Tönen, von allem melodischen Sinn entblösst, weil da weder Rhythmus, noch Cadenz, weder Symmetrie noch richtige Proportionen zwischen dem Notenwerthe anzutreffen sind.

N° 2 ist eine ähnliche Harmonie ohne Sinn und ohne bestimmte Jdeen. Es ist eine regelmässige Reihe von Accorden, die weder dem Gefühl, noch dem Verstand etwas sagt, und auf uns nur körperlich einwirkt. N° 2 ist dem N° 1 zu vergleichen, nur mit dem Unterschied, dass in N° 2 doch wenigstens eine Harmonie ist, während man in N° 1 weder Melodie noch Harmonie finden kann.

N.° 3 est une suite d'accords divisés par sens bien distincts, au moyen du rhythme de quatre mesures. L'Harmonie acquiert ici un degré de plus de perfection, et devient par conséquent plus intéressante, parce qu'on y aperçoit un plan symétrique, qui est que cette suite d'accords se laisse diviser en quatre parties égales, qu'on pourrait appeller des *idées harmoniques*. Ainsi la théorie du rhythme et des périodes peut devenir aussi importante pour l'Harmonie, qu'elle l'est pour la Mélodie. C'est encore ici qu'il nous manque un traité instructif. Il est facile de concevoir que cette suite d'accords, tout en observant le rhythme, peut être variée de mille manières, au moyen des différens mouvemens combinés entre les quatre parties.

Dans le N. 4, ôtez de cette Harmonie les traits de chant qui l'accompagnent, et vous n'aurez encore qu'une suite d'accords sans idées, quoique cette suite, sous d'autres rapports, soit très régulière, comme enchaînement d'accords, distribution des sons entre les quatre parties, et comme modulations. (*)

Quand on dit que l'Harmonie est positive, on entend vulgairement par-là qu'on en peut fixer la nature et la quantité d'accords; qu'on peut prescrire des principes sur leur enchaînement, indiquer les modulations et la manière de préparer et sauver les accords dissonans, &. Mais construire des idées avec des accords, enchaîner des idées purement harmoniques, prouver en quoi consiste la nature, l'analogie et l'unité de ces idées, et enfin élever un édifice harmonique digne d'un si bel art, sur tout cela il n'y a encore rien de *positif*.

N.° 3 ist eine Accordenreihe, die mit Hilfe des 4-taktigen Rhythmus in ihren Abtheilungen einen wohlbestimmten Sinn ausdrückt. Die Harmonie erlangt hier einen grösseren Grad von Vollkommenheit, und wird demnach interessanter, weil man hier einen symmetrisch geordneten Plan gewahr wird, welcher dadurch bemerkbar ist, dass diese Accordenreihe sich in vier gleiche Abtheilungen theilen lässt, die man hier *harmonische Jdeen* benennen könte. Demzufolge kann das Lehrgebäude des Rhythmus und der Perioden für die Harmonie eben so wichtig werden, wie es für die Melodie ist. Auch über dieses mangelt uns noch eine belehrende Abhandlung. Man kann leicht bemerken, dass diese Accordenreihe, mit aller Beobachtung des Rhythmus, auf tausend Arten varirt werden kann, wenn man die verschiedenen zwischen den vier Stimmen vertheilten und berechneten Bewegungen zu Hilfe nimmt.

In N.° 4 nehme man der Harmonie die Gesangsphrasen, welche sie begleiten weg, und man wird auch nur eine Accordenreihe ohne Jdeen erhalten, obwohl diese Reihe, in anderer Hinsicht, sehr regelmässig ist, nähmlich als Accorden-Verbindung, als Stimmenführung der einzelnen Theile und als Modulation. (*)

Wenn man sagt, dass die Harmonie etwas Bestimmtes sey, so meint man dadurch gemeiniglich, dass man darin die Natur und die Zahl der Accorde feststellen kann; dass man für ihre Verkettung die Grundsätze vorschreiben, die Modulationen und die Art der Vorbereitung und Auflösung der dissonirenden Accorde, &. anzeigen kann. Aber mittelst der Accorde Jdeen darzustellen, die rein harmonischen Jdeen an einander zu ketten, zu beweisen, worin die Natur, das an einander Passende, und die Einheit dieser Jdeen besteht, und endlich ein harmonisches Gebäude aufzuführen, das dieser schönen Kunst würdig sey, - über alles dieses gibt es noch durchaus nichts *Bestimmtes*.

(*) Dans les chœurs et dans les morceaux d'ensemble, où le compositeur se voit souvent contraint d'employer une Harmonie vague, il est à conseiller qu'il l'accompagne par des traits de chant, à l'exemple de ce N.° 4, et qu'il les distribue dans l'orchestre, particulièrement lorsqu'il travaille pour la scène.

(*) In den Chören und Ensemble-Stücken, wo der Tonsetzer sich oft genöthigt sieht, unbestimmte Harmonien anzuwenden ist es rathsam, dass er selbe, nach diesem Beispiel N.° 4, mit Gesangsphrasen begleite, und dass er, besonders bei dramatischen Arbeiten, dieselben in dem Orchester vertheile.

CONCLUSION.

D'après tout ce que nous avons vu dans le courant de cet ouvrage, on peut conclure avec certitude qu'il n'y a point de véritable langage musical sans plan, sans rhythme, sans symétrie, sans cadences et périodes bien distribuées, sans analogie d'idées, et sans unité, ainsi que sans cadres; coupes ou dimensions convenables. Les sons et les accords dont la Mélodie et l'Harmonie se composent ne sont que de simples matériaux (comme les couleurs pour le peintre, et les pierres pour l'architecte) avec lesquels un artiste distingué, un génie instruit et guidé par la raison, peut élever des monumens dignes de son art; mais qui, entre les mains de l'ignorance, ne produisent que de la bizarrerie, de l'extravagance, de la folie, ou une nullité absolue. Le compositeur est un architecte habile, ou un simple ouvrier. (*)

BESCHLUSS.

Nach allem dem, was wir im Laufe dieser Abhandlung ersehen haben, kann man mit Sicherheit die Überzeugung gewinnen, dass es ohne Plan, ohne Rhythmus, ohne Symmetrie, ohne wohlvertheilte Cadenzen und Perioden, ohne Ähnlichkeitsverhältniss (Analogie) der Ideen, und ohne Einheit, — so wie ohne Umrisse, Rahmen, bestimmten Umfang und feste Formen keine wahre musikalische Sprache gibt. Die Töne und die Accorde, aus welchen die Melodie und die Harmonie bestehen, sind nur einfaches Material, nur die Hilfsmittel, (so wie die Farben für den Maler, und die Steine für den Baumeister,) mit welchen der ausgezeichnete Künstler, das unterrichtete und durch den Verstand geleitete Genie, Werke hervorbringen kann, welche würdige Denkmahle seiner Kunst sind; aber welche auch, in den Händen der Unwissenheit, nur Ungereimtheiten, Thorheiten, Unsinn, oder ein vollkommenes Nichts erzeugen können. Der Tonsetzer ist entweder ein geschickter Baukünstler, oder ein gemeiner Handwerker. (*)

(*) La symétrie et les belles proportions sont quelque chose de positif; sans elles, l'architecture ne serait qu'un amas de pierres. La Musique devient un art positif, dès qu'elle observe la symétrie, parce que la symétrie présente des idées d'ordre, abstraction faite de la matière avec laquelle on la réalise. Elle est l'ouvrage de la pensée et non du hasard. Le peintre nous la représente avec des couleurs, l'architecte et le sculpteur avec la matière, et le musicien avec des sons ou des accens animés, incomparablement moins matériels que les couleurs et la pierre. Il est donc bien étrange d'avancer que la Musique isolée et sans le secours des paroles, n'agit que vaguement, et ne présente aucune idée, et qu'elle n'est point une langue. Ainsi les productions instrumentales du célèbre HAYDN, reconnues pour des chefs-d'œuvre dans toute l'Europe civilisée, d'après cet argument, ne présentent vraiment aucune idée, et sont par conséquent sans idées. Conséquence bien extraordinaire qui fait regarder comme des chefs-d'œuvre des productions sans idées!

Non-seulement la Musique est une langue en elle-même et sans le secours des paroles, mais encore elle est une langue universelle, avantage qu'elle a sur toutes les autres qui ne sont que conventionnelles, et qu'on ne peut comprendre sans les apprendre. La Musique nous présente les images positives de la tristesse, de la joie, de la douleur, du désespoir, de l'emportement, de l'ordre et même du désordre, etc., et elle peut les présenter encore de trois manières différentes, par la Mélodie seule, par la seule Harmonie, et enfin par la Mélodie et l'Harmonie à-la-fois.

(*) Die Symmetrie und die schönen Proportionen, (das richtige Gleichmass,) sind etwas Bestimmtes und Festgesetztes; ohne dieselben wäre die Baukunst nur eine Anhäufung von Steinen. Auch die Musik wird eine bestimmte und festgesetzte Kunst, sobald sie die Symmetrie beobachtet, weil die Symmetrie Ideen von Ordnung darstellt, abgesehen von dem Material, mittelst welchem man sie ausführt. Sie ist das Werk des Gedankens, und nicht des Zufalls oder der Willkühr. Der Maler stellt sie uns mit Farben, der Baukünstler und Bildhauer mit dem Stoff, aus dem er bildet, und der Musiker mit den Tönen oder bestimmten Klängen dar, welche letztere ohne allen Vergleich weniger materiel sind, als die Farben und Steine. Es ist daher wirklich sonderbar zu behaupten, dass die Musik, für sich allein und ohne Hilfe der Worte, unbestimmt wirke, und keine Idee darstelle, und dass sie keine Sprache sey. Demnach wären die Instrumental-Werke des grossen HAYDN, (MOZARTS und BEETHOVENS, &c.) die von dem ganzen civilsirten Europa als Meisterstücke anerkannt werden, (dieser Behauptung zufolge,) Sachen, die keine Ideen darstellen, und folglich gedankenlos! Eine wirklich besondere Erscheinung, welche uns ideenlose Zusammenstellungen als Meisterstücke anerkennen liess!

Die Musik ist nicht nur an und für sich, ohne Beihilfe der Worte, eine Sprache, sondern sie ist eine Allgemeine, ein Vorzug, welchen sie vor allen andern Sprachen besitzt, die nur conventionell gebildet sind, und die man nicht ehe verstehen kann, als bis man sie gelernt hat. Die Musik bietet uns die bestimmten Gemälde der Traurigkeit, der Freude, des Schmerzens, der Verzweiflung, des Zorns, der Ordnung, und selbst der Unordnung, etc. dar, und sie kann dieselben überdiess auf drei verschiedene Arten darstellen, nähmlich durch die Melodie allein, durch die Harmonie allein, und endlich durch die Verbindung beider zusammen.

Qu'on ne cherche point à couvrir la Mélodie ni l'Harmonie des voiles du mystère ; tout doit y être clair pour l'homme instruit. La Musique est bonne ou mauvaise, et les causes de cette différence peuvent être démontrées d'une manière péremptoire. Ce sont ces causes qu'il faut chercher, connaître, approfondir, propager ; et surtout, il faut se rappeler ce que dit un philosophe célèbre : *La raison, placée au centre des sciences et des arts, est comme le soleil dans le système du monde : elle en règle la marche, et les éclaire.*

Je crois ne pouvoir mieux terminer l'ouvrage qu'avec ce *Précis en vers sur la Mélodie :*

La pure Mélodie, écho du sentiment,
Vrai langage du cœur, parle au cœur seulement.
Elle enchaîne des sons dont le charme suprême
Dans l'ame par les sens se grave de lui-même.
Comme un Discours qui marche et s'arrête à propos,
Elle a sa Période et compte ses repos.
Dans ses Membres divers une juste balance
Fait sentir à-la-fois le Rhythme et la Cadence ;
Et le Sens musical, pour être satisfait,
En fixe les rapports dans un ordre parfait.

F. FAYOLLE.

FIN DE LA QUATRIÈME PARTIE.

Man suche nicht, die Melodie, noch die Harmonie, mit dem Schleyer des Geheimnisses bedecken zu wollen; für den Unterrichteten muss da alles klar seyn. Die Musik ist gut oder schlecht, und die Ursachen dieses Unterschiedes können auf die entscheidendste Weise bewiesen werden. Diese Ursachen sind es, die man suchen, kennen, lernen, ergründen, verbreiten muss ; und vor allem muss man sich wiederhohlen, was ein berühmter Philosoph sagte: *Die Vernunft, in den Mittelpunkt der Künste und Wissenschaften gestellt, ist wie die Sonne im Weltsysteme : sie ordnet ihren Gang und erleuchtet sie.*

Ich glaube diese Abhandlung nicht besser schliessen zu können, als mit einem Gedichte des *F. Fayolle an die Melodie*, von welchem hier der Versuch einer freien Übersetzung nachfolgt :

Du schöner Wiederhall der göttlichsten Gefühle,
O reine edle Melodie,
Dein Zauber weckt mit anmuthvollem Spiele
Der Seele Sympathie.
Es spricht das Herz sich aus, und spricht zum Herzen,
Wenn deiner Töne Himmelsreiz erklingt,
Und ihre Macht in Freuden und in Schmerzen,
Zu der bewegten Seele dringt.
Gleich dem Gespräch, das, ruhig stillen Ganges,
Fortschreitet, ruht, sich unterbricht,
So bildet sich im Baue des Gesanges,
Durch Rhythmus und Cadenz das Gleichgewicht.
Die *Ordnung* und das *Gleichmass* sind die Säulen,
Auf denen dein Gebäude sicher schwebt,
Wenn rasch die Töne unserm Sinn enteilen,
Und das Gehör sie aufzufassen strebt.
Der Genius des Tonsinns schafft, mit immer neuer Wendung,
Aus dir ein Bild symmetrischer Vollendung.

ENDE DES VIERTEN THEILS.

D. et C. N° 4170.





The Library
of the
University of North Carolina



Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies
PERMANENT RESERVE
F781.6
R348v
v.3

Musiclib.

PERMANENT RESERVE

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

PERMANENT RESERVE

Reicha's Compositionslehre.

DRITTER BAND

enthaltend den

5ten 6ten u. 7ten Theil

— oder —

die Abhandlung von der höheren musikalischen Composition

oder vom

Contrapunkt, den Imitationen und den Canons.

WIEN,

bei A. Diabelli und Comp.

Graben № 1133.

FÜNFTER

THEIL.

Cinquième Partie.

426164

TABLE DES MATIÈRES

DE LA CINQUIÈME PARTIE.

Observations préliminaires . . . 595

I. Des tons d'église en général et de la manière de les accompagner . . . 596

II. Du style rigoureux, ou harmonie sévère . . . 606

1. Des différens genres de voix, de leur étendue, et de la manière de les traiter isolément dans les chœurs . . . 608

2. De l'harmonie à deux parties dans le style rigoureux . 611

3. Des accords usités dans le style rigoureux . . . 615

4. Des notes accidentelles (c'est à dire de celles qui sont étrangères aux accords) dans le style rigoureux . . . 625

5. Des modulations dans le style rigoureux . . . 633

6. Des mesures, des mouvemens, de mesures, des valeurs de notes et des tons dont on peut faire usage dans le style rigoureux . . . 633

Tableau sur les chances que les différentes voix offrent en composant des chœurs à trois et à quatre parties . . . 637

III. Des chœurs doubles . . . 638

IV. Eclaircissemens sur l'harmonie dans le style moderne, ou peut on qui doit recevoir deux basses simultanées différentes . . . 657

V. Récapitulation de tous les intervalles consonnans par rapport de la basse, suivie d'une notice sur la manière de transposer sans moduler . . . 666

VI. Nouvelle théorie de la résolution des accords dissonnans d'après le système moderne . . . 679

VII. Des cadences rompues . . . 685

VIII. Tableau contenant plus de soixante suspensions, toutes préparées par l'accord parfait sol, si, ré . . . 694

Chœur, dialogué par les instrumens seuls . . . 699

Second double Chœur . . . 704

INHALT

DES FÜNFTEN THEILS.

Vorläufige Bemerkungen . . . 595

I. Von den Kirchen-Tonarten überhaupt, und von der Art sie zu begleiten . . . 596

Zusatz des Übersetzers. Kurze Übersicht der Musik-Geschichte . . . 605

II. Vom strengen Style, oder von der strengen Harmonie . . . 606

1. Von den verschiedenen Gattungen der Menschen-Stimme, ihrem Umfange, und von der Art, sie in den Chören einzeln zu behandeln . . . 608

2. Von der zweistimmigen Harmonie im strengen Satze . . . 611

3. Von den im strengen Satze anwendbaren Accorden . . . 615

4. Von den zufälligen, (das heisst, nicht zu den Accorden gehörigen) Noten im strengen Style . . . 625

5. Von den Modulationen im strengen Style . . . 633

6. Von den Taktarten, Tempo's, dem Notenwerthe, und den gebräuchlichen Tonarten im strengen Style . . . 633

Tabelle über die Wechselfälle, welche die verschiedenen Stimmen bei der Composition der 3- und 4-stimmigen Chöre darbieten . . . 637

III. Von den Doppelchören . . . 638

IV. Erläuterungen über die Harmonie im modernen Style, welche zwei verschiedene, gleichzeitig ausführende Bässe erhalten kann oder muss . . . 657

V. Kurze Erinnerung an alle Intervalle, in Hinsicht auf ihren Bezug zum Basse, nebst einem Zusatz über die Art, oftere Modulation, zu transponiren . . . 666

VI. Neues Lehrsystem von der Auflösung der dissonirenden Accorde im modernen Style . . . 679

VII. Von den unterbrochenen Cadenzen . . . 685

VIII. Tabelle, welche mehr als 60 Verzögerungen enthält, die alle durch den vollkommenen Dreiklang G H D vorbereitet sind . . . 694

Declamirter Chor zwischen Menschenstimmen und Blasinstrumenten . . . 699

Doppelchörige Fuge . . . 704

TRAITÉ

DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

Mon intention n'est pas de fatiguer le lecteur par une longue preface : je laisse à mon livre le soin de sa propre récommandation. Je me bornerai simplement à donner ici l'explication succinte de ce que l'on doit entendre par **HAUTE COMPOSITION**.

Dans tous les arts (et surtout en musique) il existe un dégré que l'on peut atteindre, jusqu'à un certain point, avec les seules dispositions naturelles ; mais en même temps, il est impossible de depasser ce terme, si l'art ne vient à notre secours, en nous initiant à ses mystères. C'est cette derniére partie de l'art qui constitue ce que l'on doit appeler **HAUTE COMPOSITION**. La ligne de demarcation qui existe entre cette derniere et la **COMPOSITION VULGAIRE**, est tracée par la nature elle même.

L'ouvrage que j'offre au public ne contient pas seulement les principes élémentaires de la **HAUTE COMPOSITION**; celle-ci y est en même temps traitée sous le double rapport des progrès qu'elle a faits depuis un siècle et demi, et de ceux qu'elle peut encore faire. J'ai composé moi même tous les exemples donnés dans le courant de l'ouvrage, à l'exception de cinq ou six faits par mes élèves: on reconnaitra ces derniers par les noms qui les précéderont. Il eût sans doute été plus facile de donner une collection d'exemples pris à des sources déjà connues ; mais, independamment de l'impossibilité où j'aurais été d'en rassembler sur des propositions toutes nouvelles, j'ai pensé que l'ouvrage serait d'autant plus intéressant qu'il ne contiendrait que des exemples nouveaux, faits tout exprès pour la matière traitée.

Comme il est important de se représenter au juste le mouvement dans lequel chaque exemple a été conçu et dans lequel il doit être exécuté, on le trouvera indiqué par les N^os^ du Métronome, partout où cette indication sera nécessaire.

Antoine Reicha.

ABHANDLUNG

VON DER HÖHEREN MUSIKALISCHEN COMPOSITION.

VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN.

Es ist nicht meine Absicht, den Leser mit einer langen Vorrede zu ermüden : ich überlasse meinem Werke die Sorge, sich anzuempfehlen. Ich beschränke mich hier nur einfach auf eine kurze Erklärung, was man unter **HÖHERER COMPOSITION** zu verstehen habe.

In allen Künsten, (und vorzüglich in der Musik) gibt es einen Grad, den man, bis zu einer gewissen Stufe, schon durch die alleinigen natürlichen Anlagen erreichen kann ; aber es ist zugleich unmöglich, diese Grenze zu übersteigen, wenn nicht die Kunst und Wissenschaft uns zu Hilfe kommt, und uns in ihre Geheimnisse einweiht. Dieser letzte Theil der Kunst ist nun, welcher dasjenige bildet und festsetzt, was man die **HÖHERE TONSETZKUNST** (den strengen Styl) nennt. Die Grenzlinie, die zwischen dieser letzteren, und der *gemeinen* (gewöhnlichen) **COMPOSITIONS-KUNDE** besteht, ist durch die Natur selber bezeichnet.

Das Werk, welches ich hier dem Publikum darbiethe, enthält nicht allein die Anfangsgründe der **HÖHEREN TONSETZKUNST**; diese wird hier zugleich unter dem doppelten Gesichtspunkte der, seit anderthalb Jahrhunderten bereits gemachten Fortschritte, und derjenigen, welche sie noch in Zukunft machen könnte, abgehandelt. Ich habe alle, im Laufe dieses Werkes vorkömenden Beispiele selbst erfunden, mit Ausnahme von 5 oder 6, welche von meinen Schülern componirt worden sind, und die man an deren beigefügten Namen erkennen wird. Es wäre ohne Zweifel bequemer gewesen, eine aus schon bekannten Quellen entlehnte Samlung von Beispielen dazu abzuschreiben ; aber abgesehen von der Unmöglichkeit, bei ganz neuen Aufgaben und Regeln immer völlig zweckmässige anfzufinden, glaubte ich das Interesse des Werkes zu vermehren, wenn es nur neue, für den abgehandelten Gegenstand eigends komponirte Beispiele enthielte.

Da es wichtig ist, das Tempo richtig zu treffen, in welchem jedes Beispiel gedacht wurde, und ausgeführt werden soll, so wird man es durch die Zahlen des Metronoms (Taktmessers) überall, wo es nöthig ist, angezeigt finden.

Anton Reicha.

D.et C.N.T.4170.

CINQUIÈME PARTIE.(*)

I.

DES TONS D'ÉGLISE EN GÉNÉRAL ET DE LA MANIÈRE DE LES ACCOMPAGNER.

Vers la fin du quatrième Siècle, on admit quatre tons, d'après lesquels on devait composer les chants consacrés au culte de la religion chrétienne. Voici ces quatre tons, dont chacun porte le nom d'une province de l'ancienne Grèce :

Ton Dorien : sa Tonique est Ré .
Dorische Tonart : ihre Tonika ist D .



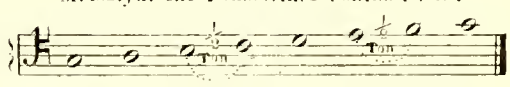
Ton Lydien : sa Tonique est Fa .
Lydische Tonart : ihre Tonika ist F .



Ton Phrygien : sa Tonique est Mi .
Phrygische Tonart : ihre Tonika ist E .



Ton Mixo-lydien : sa Tonique est Sol .
Mixo-lydische Tonart : ihre Tonika ist G .



Les dièses et les bémols n'existaient pas alors; il n'y avait d'autres demi-tons que les deux ci-dessus indiqués, qui changeaient de place dans chaque ton, par rapport à la tonique différente. De nos jours, chacun de ces tons paraitrait appartenir à une même gamme, la gamme d'Ut .

Les chants, composés dans chacun de ces quatre tons, devaient être renfermés dans les limites de leurs deux toniques respectives ; par exemple dans le ton *dorien*, il fallait rester entre les deux RÉ. Deux cents ans plus tard, le PAPE GRÉGOIRE ajouta à chacun de ces quatre tons un *ton collateral*. Pour distinguer les quatre collatéraux on les nomma *tons plagaux*, et les premiers *tons authentiques*. Le ton authentique et le ton plagal avaient la tonique et la dominante communes ; ils ne différaient entre eux qu'en ce que le chant du ton authentique devait

(*) Cette 5me partie est le complément indispensable à notre COURS D'HARMONIE PRATIQUE ; il est en même tems l'introduction nécessaire à la matière que nous allons discuter dans les parties suivans .

FÜNFTER THEIL.(*)

I.

VON DEN KIRCHEN-TONARTEN ÜBERHAUPT, UND VON DER ART SIE ZU BEGLEITEN .

Gegen Ende des vierten Jahrhunderts setzte man vier Tonarten fest, nach welchen man die, dem christlichen Gottesdienste geweihten Gesänge componiren sollte. Hier sind diese 4 Tonarten, wovon jede den Namen einer Provinz des alten Griechenlands trägt :

Kreuze und Be's (♯ und ♭) gab es damals noch nicht; es gab keine andern halben Töne, als die oben angezeigten, die in jeder Tonart, in Hinsicht auf die Verschiedenheit ihrer Tonika, ihren Platz wechselten. In unsern Tagen würde jede dieser Tonarten nur einer und derselben Tonleiter, (nähmlich jener in C) anzugehören scheinen .

Die, in jeder dieser 4 Tonarten componirten Gesänge, mussten in den Grenzen ihrer beiden Tonika's eingeschlossen bleiben ; so, z.B. musste man in der *dorischen* Tonart innerhalb der beiden D verbleiben. Zweihundert Jahre später fügte PABST GREGOR jeder dieser 4 Tonarten eine *Zusatz-Tonart* bei. Um diese 4 Zusatz-Tonarten von den vorigen zu unterscheiden, nannte man sie *Plagal-Tonarten*, und die ersteren die *Authentischen* (oder *Ursprungs-Tonarten*.) Die authentische und die Plagal-Tonart hatten beide eine gemeinschaftliche Tonika und Dominante; sie wichen von einander nur darin ab, dass der Gesang in der authen-

(*) Dieser 5te Theil ist ein unentbehrlicher Zusatz zu unserer Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) und die Melodie; eben so ist er eine nothwendige Einleitung zu den Gegenständen, welche in den folgenden Theilen abgehandelt werden .

être renfermé entre les deux toniques, comme nous l'avons dit, tandis que le chant du ton collatéral devait l'être entre les deux dominantes. Par ce moyen on pouvait composer dans le même ton pour des voix différentes.

Chaque ton plagal tirait son nom particulier de celui de son ton authentique : ainsi le plagal du ton Dorien se nommait *Hypo-dorien* ou *Sous dorien*; celui du ton Phrygien, *Hypo-phrygien* ou *Sous phrygien*; celui du ton Lydien, *Hypo-lydien* ou *Sous lydien*; celui du Mixo Lydien, *Hypo-mixo-lydien* ou *Sous mixo-lydien*. Ces quatre tons authentiques et leurs tons plagaux forment ce qu'on appelle les huit anciens tons d'église.

En voici le tableau :

tischen Tonart nur zwischen den beiden Tonika's eingeschlossen blieb, wie wir schon gesagt haben, während der Gesang in der plagalischen Tonart seine Grenzen zwischen den beiden Dominanten hatte. Durch dieses Mittel konte man in derselben Tonart für verschiedene Stimlagen componiren.

Jeder Plagal-Ton erhielt seinen besonderen Namen von jenem, der seinem authentischen Tone angehörte. Also wurde der plagalische Ton der dorischen Tonart der *Hypo-dorische*, oder *Unterdorische*; jener der phrygischen Tonart der *Hypo-phrygische* oder *Unterphrygische*; jener der lydischen Tonart der *Hypo-lydische* oder *Unter-lydische*; und jener der *Mixo-lydischen* Tonart der *Hypo-mixo-lydische*, oder *Unter-mixo-lydische* genannt. Diese 4 authentischen, und ihre plagalischen Tonarten bildeten nun das, was man die acht alten Kirchen-Tonarten nennt.

Hier folgt deren Übersicht :

Tableau des anciens tons d'église.
Tabelle der alten Kirchen-Tonarten.

Les quatre tons authentiques.
Die 4 authentischen Tonarten.

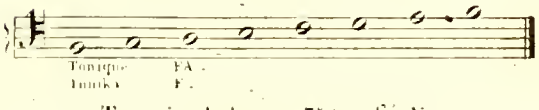
Ton Dorien ou 1er Ton d'église.
Dorische oder 1te Kirchentonart.



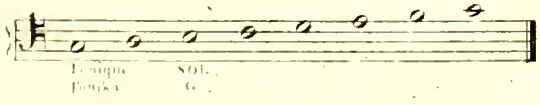
Ton phrygien ou 3e ton d'église.
Phrygische oder 3te Kirchentonart.



Ton Lydien ou 5e ton d'église.
Lydische oder 5te Kirchentonart.

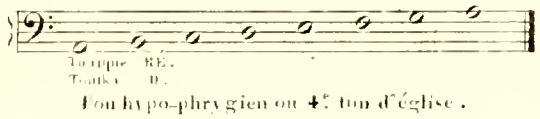


Ton mixo-lydien ou 7e ton d'église.
Mixo-lidische oder 7te Kirchentonart.

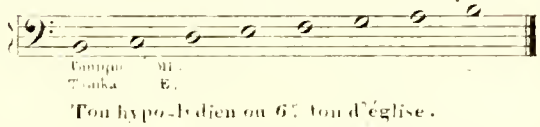


Les quatre tons plagaux.
Die 4 plagalischen Tonarten.

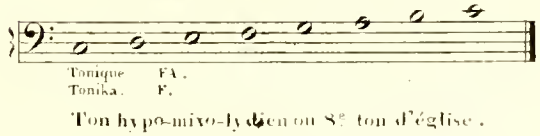
Ton hypo-dorien ou 2e ton d'église.
Hypo-dorische oder 2te Kirchentonart.



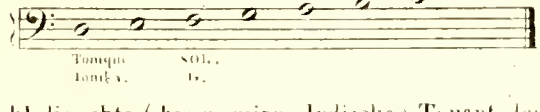
Ton hypo-phrygien ou 4e ton d'église.
Hypo-phrygische oder 4te Kirchentonart.



Ton hypo-lydien ou 6e ton d'église.
Hypo-lydische oder 6te Kirchentonart.



Ton hypo-mixo-lydien ou 8e ton d'église.
Hypo-mixo-lydische oder 8te Kirchentonart.



Bien que le huitième ton, (hypo-mixo-lydien), présente à l'œil le ton authentique Dorien, il faut se garder de les confondre.

Obwohl die achte (hypo-mixo-lydische) Tonart dem Auge mit die Töne der dorischen Tonart darbiethet, so muss man sich hüten, beide zu verwechseln.

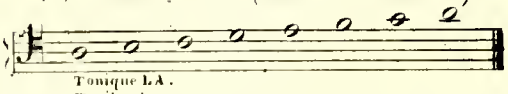
Dans l'hypo-mixo-lydien, la tonique étant SOL, le chant devait se terminer sur cette note, tandis que dans le ton Dorien, le chant devait finir sur sa tonique RÉ, ce qui en fait la différence.

Dans le seizième siècle, l'église réformée augmenta le nombre de ces tons des quatre suivans :

Denn da in der Hypo-mixo-lydischen die Tonika G war, so musste der Gesang auf dieser Note endigen; während der dorischen der Gesang auf ihrer Tonika D schliessen musste, was daher den Unterschied macht.

Im 16ten Jahrhundert wurde die Anzahl dieser Tonarten durch die reformirte Kirche mit den 4 folgenden vermehrt :

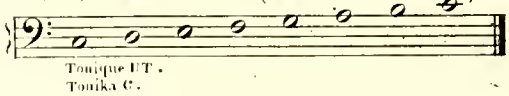
(*) Ton éolien, 5e ton authentique.
(*) Äolische Tonart (als 5te authentische.)



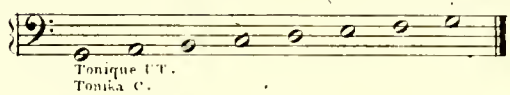
Ton hypo-éolien, 5e ton plagal.
Hypo-äolische Tonart (als 5te plagalische.)



(**) Ton jonien, 6e ton authentique.
(**) Jonische Tonart (als 6te authentische.)



Ton hypo-jonien, 6e ton plagal.
Hypo-jonische Tonart (als 6te plagalische.)



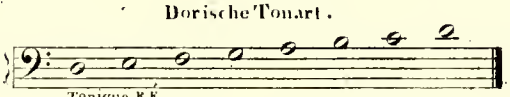
La suite des temps a apporté plus ou moins de changemens à tous ces tons, ainsi qu'on peut en juger par le tableau suivant :

Im Lauf der Zeiten wurden alle diese Tonarten noch verschiedenartig verändert, wie man aus folgender Tabelle sehen kann :

Les huit nouveaux tons d'église.
Die acht neuen Kirchen-Tonarten.

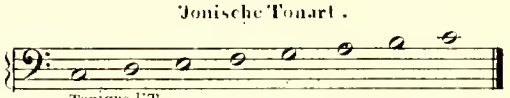
Ton Dorien.
Dorische Tonart.

N° 1.



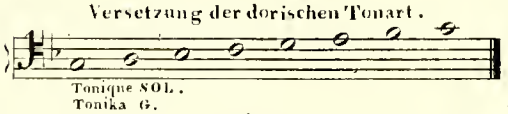
Ton Jonien.
Jonische Tonart.

N° 5.



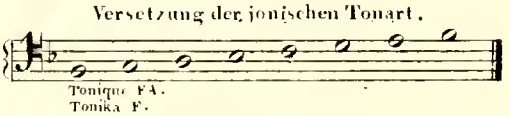
Ton Dorien transposé.
Versetzung der dorischen Tonart.

N° 2.



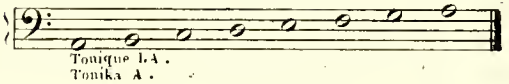
Ton Jonien transposé.
Versetzung der jonischen Tonart.

N° 6.



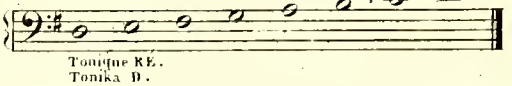
Ton Éolien.
Äolische Tonart.

N° 3.



Ton Mixo-lydien transposé.
Versetzung der Mixo-lidischen Tonart.

N° 7.



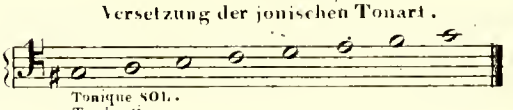
Ton Phrygien.
Phrygische Tonart.

N° 4.



Ton Jonien transposé.
Versetzung der jonischen Tonart.

N° 8.



(*) Ce ton est notre LA mineur, et par conséquent le type de tous nos tons mineurs.

(**) Ce ton est notre UT majeur, et par conséquent le type de tous nos tons majeurs.

(*) Diese Tonart ist unser jetziges A moll, und also das Urbild und die Grundlage aller unserer Moll-Tonarten.

(**) Diese Tonart ist das jetzige C dur, und folglich das Urbild (der TYPUS) aller jetzigen Dur-Tonarten.

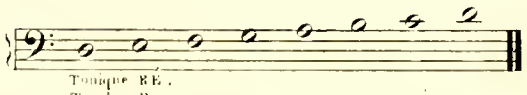
Dans ce nouvel arrangement, il n'est plus question de tons plagaux.

Les chants religieux composés soit dans les anciens tons d'église, soit dans les nouveaux, portent le nom de PLAIN CHANT, (CANTO FERMO). On ne compose plus le plain chant que dans les huit nouveaux tons d'église qui, à force de dégénérer, se confondront avec nos vingt quatre tons modernes. Il n'est pas difficile de composer un plain chant régulier dans chacun de ces huit nouveaux tons d'église, il faut seulement observer de se tenir autant que possible dans les limites de l'octave, de terminer par la tonique, d'éviter les intervalles dissonans quand on ne procède pas par dégrés conjoints, de marcher le plus souvent diatoniquement, et surtout de n'employer aucun autre accident que celui qui est à la clef. Les valeurs de notes dont on se sert ordinairement dans le plain chant sont des rondes ou des blanches. Les compositeurs qui n'ont pas l'habitude des tons d'église, sont souvent embarrassés pour accompagner régulierement le plain chant, composé dans les tons *dorien, phrygien et mixo-lydien*. Cet embarras provient de ce qu'on ne sait pas avec certitude. 1° dans quels tons on peut moduler. 2° sur quels accords on peut faire les repos que le plain chant exige quelquefois, 3° enfin, comment peut s'effectuer la cadence finale. Nous allons donner les éclaircissemens nécessaires sur ces trois points.

In dieser neuen Ordnung ist von den plagalischen Tonarten keine Rede mehr.

Die religiösen, entweder in den alten oder in den neuen Kirchentonarten componirten Gesänge führen den Namen CHORÄLE, (CANTO FERMO). Man componirt den Choral nur in den neuen 8 Kirchentonarten, welche durch die Ausartung sich endlich in unsere 24 moderne Tonarten verlieren. Es ist nicht schwer einen regelmässigen Choral in jeder von diesen 8 neuen Kirchentonarten zu componiren; nur muss man beobachten, sich möglichst in den Grenzen der Octave zu halten, mit der Tonika zu schliessen, die dissonirenden Intervalle zu vermeiden, wenn man nicht stufenweise fortschreitet, meistens diatonisch sich fortzubewegen, und vor allem kein anderes Versetzungszeichen anzuwenden, als welches gleich anfangs beim Schlüssel vorgezeichnet ist. In Rücksicht des Notenwerths bedient man sich beim Choral gewöhnlich nur der ganzen und halben Noten. Die Tonsetzer, welche in diesen Kirchentonarten nicht geübt sind, werden oft verlegen, wie sie den Choral accompagniren sollen, der in den *dorischen, phrygischen* und *mixo-lidischen* Tonleitern gesetzt ist. Diese Verlegenheit entsteht, weil man nicht mit Gewissheit weiss: 1tens in welche Tonarten man moduliren darf; 2tens auf welchen Accorden man den Ruhepunkt anbringen soll, den der Choral bisweilen fordert, 3tens endlich, wie die Schlusscadenz hervorgebracht wird. Wir werden hierüber diese drei Punkte die nöthigen Aufklärungen geben.

Du ton Dorien, premier et second ton d'église.
Von der dorischen, ersten und zweiten Kirchentonart.



Tonique RE.
Tonika D.

Le Plain chant de ce ton ne fait ni le Si♭ ni l'Ut♯; mais on peut introduire l'un et l'autre dans l'harmonie, dès que le compositeur le juge à propos et que cela ne contrarie pas le plain chant. (*)

On commence en *Ré mineur*; on peut moduler: 1° En *La mineur*; 2° en *Fa majeur*; 3° en *Ut majeur*.

Der Choral gebraucht in dieser Tonart weder das H♭ noch das Cis; aber man kann das eine und andere in der Harmonie anwenden, wenn der Tonsetzer es angemessen findet, und der Choral dadurch nicht gestört wird. (*)

Man fangt in *D moll* an; man kann moduliren: 1tens Nach *A moll*, 2tens nach *F dur*; 3tens nach *C dur*.

(*) Par exemple, le Si♭ employé dans l'harmonie, contrarierait le Si♮ du plain chant, s'il se trouvait à une grande proximité de ce dernier.

(*) So würde, z. B. das H♭, in der Harmonie angewendet, störend auf das H♮ des Chorals einwirken, wenn es in allzugrosser Nähe von diesem letzteren vorkäme.

Par conséquent, on peut faire des repos dans le courant du morceau sur les trois accords de :

La mineur ; Fa majeur ; Ut majeur,

et bien entendu, sur l'accord de *Ré mineur*.

Lorsque le plain chant est assez long (qu'il contient cinquante à soixante mesures,) pour que des accidens étrangers puissent être convenablement employés dans l'harmonie, on peut encore tenter les deux repos suivans :

Also kann man im Laufe des Stückes die Ruhepunkte auf folgenden drei Accorden anbringen :

A moll, F dur ; C dur,

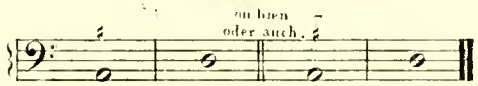
und natürlicherweise auch auf *D moll*.

Wenn der Choral lange genug ist, (d.h. wenn er fünfzig bis sechzig Takte enthält,) so dass die fremden Versetzungszeichen schicklicherweise in der Harmonie angewendet werden können, so kann man noch die zwei folgenden Ruhepunkte wagen :



La modulation en *Sol majeur*, N° 1, ne peut être que très passagère pour que le *Fa♯* ne contrarie pas le *Fa♮* du plain chant. Dans le cas du N° 2 il faut éviter d'employer le *Mi♭*, par la raison qu'il ne s'agit pas de moduler en *Si♭*, mais simplement de faire un repos. On doit terminer le morceau en *Re mineur*, avec la cadence parfaite.

Die Modulation nach *G dur* im N° 1, darf nur sehr vorübergehend seyn, um nicht durch das *Fis* das natürliche *F* des Chorals zu stören. Im zweiten Falle (N° 2) muss man vermeiden, das *Es*, (die Septime über dem *F*) anzuwenden, und zwar aus dem Grunde, weil es sich hier nicht darum handelt, nach *B* zu moduliren, sondern nur einen Ruhepunkt anzubringen. Man muss das Ganze in *D moll*, mit der *vollkommenen Cadenz* schliessen.



Si le plain chant est à la basse (ce qu'il faut éviter autant que possible), (*) la cadence finale (moins parfaite que la précédente) se fait ainsi qu'il suit :

Wenn der Choral im Basse ist, (was man so viel möglich vermeiden soll,) (*) so wird die, (weniger vollkommene) Schluss-Cadenz folgendermassen gebildet :



On accompagnera le plain-chant dans le *ton dorien* d'après ces principes, que l'on observera également en transposant le *ton dorien* sur d'autres Toniques.

Den Choral in der *dorischen* Tonart begleitet man nach diesen Grundsätzen, welche gleichfalls anzuwenden sind, wenn die *dorische Tonart* in andere Tonikas versetzt ist.

Du ton phrygien, 4e ton d'église.

Von der phrygischen, oder 4ten Kirchentonart.



De tous les tons d'église, c'est celui qui contrarie le plus notre système harmonique, surtout sous le rapport des modulations.

Von allen Kirchentonarten widerstrebt diese unserem gegenwärtigen harmonischen Systeme am meisten, besonders in Rücksicht auf die Modulationen.

(*) Par la raison qu'il est difficile de l'apprécier dans cette partie, à cause de la plénitude de l'harmonie qui plane ordinairement dessus.

(*) Aus dem Grunde, weil es schwer ist, ihn in dieser Stimme deutlich zu verstehen, da die Fülle der Harmonie gewöhnlich darüber steht.

On ne doit introduire aucun accident dans le plain chant composé dans ce ton ; mais on peut dans l'harmonie employer fort souvent le *Sol♯* et plus rarement l'*Ut♯*. On commence par l'accord *Mi mineur*. On peut moduler, ou plutôt faire de simples repos :

1° Sur *Mi majeur*, en traitant toujours cet accord comme dominante de *La mineur*, on en le faisant précéder de l'accord de *La mineur* ;

2° Sur *La mineur*, précédé de l'accord de *Mi majeur* ;

3° Sur *Sol majeur*, précédé le plus souvent d'*Ut majeur* ;

4° Sur *Ut majeur*, précédé de *Sol majeur*.

5° Sur *Ré mineur*, précédé de *La majeur* si l'*Ut♯* ne contrarie pas l'*Ut♮* du plain chant ;

6° Sur *Fa majeur*, précédé d'*Ut majeur* ;

7° Sur *Ut majeur*, précédé de *Fa majeur*.

Voici des exemples :

Man darf keine Versetzungszeichen in dem Choral-welcher in dieser Tonart gesetzt ist, anbringen ; aber man kann in der Harmonie sehr häufig das *Cis*, und seltener das *Ces* anwenden. Man fangt mit dem *E-moll* Accord an. Man kann moduliren, oder, eigentlich einfache Ruhepunkte machen :

1tens Auf *E-dur*, indem man diesen Accord stets als die Dominante von *A-moll* behandelt, oder indem man ihmdem *A-moll* Accord vorangehen lässt.

2tens Auf *A-moll*, welchem man den *E-dur* Accord vorangehen lässt ;

3tens Auf *G dur*, welchem meistens der *C-dur* Accord vorangeht.

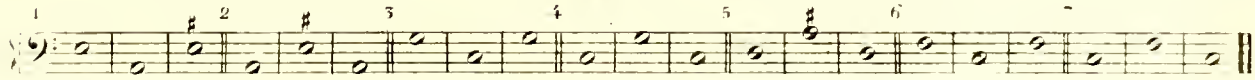
4tens Auf *C-dur*, dem *G dur* vorangeht.

5tens Auf *D moll*, welchem *A dur* vorangeht, im Fall das *Cis* dem *C♮* des Chorals nicht entgegen steht.

6tens Auf *F dur*, dem *C dur* vorangeht.

7tens Auf *C dur*, welchem *F dur* vorangeht.

Hier sind Beispiele :



On termine le morceau avec l'accord de *Mi majeur* qu'on est obligé de traiter comme dominante de *La mineur*. Que le plain chant soit dans une portée supérieure ou dans la basse, il n'existe de formules finales que les trois suivantes :

Man schliesst das Stück mit dem *E-dur* Accord, welchen man als Dominante von *A-moll* zu behandeln genöthigt ist. Der Choral mag nun in einer Oberstimme, oder im Basse seyn, so gibt es keine andern Schluss-Formeln als die drei folgenden :



On observera les mêmes principes en transposant le *ton phrygien* sur d'autres Toniques.

Dieselben Grundsätze werden beobachtet, wenn die phrygische Tonart auf andere Tonika's versetzt ist.

Du ton mixo-lydien, 7e ton d'église.

Von der mixo-lydischen, oder 7ten Kirchentonart.



Le *Fa♯* ne peut être introduit dans le plain chant composé dans ce ton ; on en fait usage quelque fois dans l'harmonie pour faire la cadence sur la tonique.

Das *Fis* darf in dem, in dieser Tonart componirten Choral nicht angewendet werden ; nur in der Harmonie macht man bisweilen davon Gebrauch, um die Cadenz auf der Tonika hervorzubringen.

On commence par l'accord parfait *Sol majeur* : les cadences (ou repos) se font comme il suit :

Man fangt mit dem vollkommenen *G-dur*-Dreiklange an. Die Cadenzen (Ruhepunkte) werden, wie folgt, gebildet :



Il faut éviter d'employer le *Si♮* dans ce ton.

On termine par l'accord parfait *Sol majeur*. On peut indistinctement faire usage de l'une des trois cadences suivantes :

Man muss das *H♮* in dieser Tonart vermeiden.

Man schliesst mit dem vollkommenen *G-dur* Accord. Man kann vorübergehend von einer der drei folgenden Cadenzen Gebrauch machen :



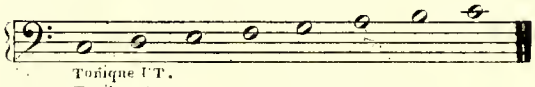
On observera les mêmes règles en transposant le ton Mixo-lydien sur d'autres toniques.

Dieselben Regeln werden beobachtet, wenn die mixo-lydische Tonart auf andere Tonika's versetzt wird.

Du ton Ionien, 5e 6e et 8e ton d'église,
Von der jonischen, 5ten, 6ten und 8ten Kirchentonart.

(Type de tous nos tons majeurs).

(Das Urbild aller unserer *Dur*-Tonarten).



On peut moduler dans tous les relatifs de ce ton qui sont :

1° *Ré mineur*; 2° *Mi mineur*; (*)3° *Fa majeur*; 4° *Sol majeur*; 5° *La mineur*.

On observera les mêmes règles en transposant le ton *Jonien* sur d'autres toniques.

Man kann in alle, dieser Tonart verwandten Tonarten moduliren, nähmlich :

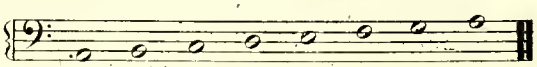
1tens Nach *D moll*; 2tens nach *E moll* (*); 3tens nach *F dur*; 4tens nach *G dur*; 5tens nach *A moll*.

Dieselben Regeln gelten, wenn die *jonische* Tonart auf andern Tonika's gebaut wird.

Du ton Eolien, 3e ton d'église.
Von der äolischen, 3ten Kirchentonart.

(Type de tons nos tons mineurs).

(Das Urbild aller unserer *Moll*-Tonarten) :



Bien que le *Sol♯* ne puisse pas être introduit dans le plain chant composé dans ce ton, on peut en faire usage dans l'Harmonie.

Obgleich das *Gis* in dem, in dieser Tonart componirten Choral nicht angewendet werden darf, so kann man doch davon in der Harmonie Gebrauch machen.

(*) Lorsqu'on module en MI MINEUR, il faut user avec discrétion de l'accord de SI, RÉ♯, FA♯, attendu son trop grand éclat. La même remarque existe pour l'accord de RÉ, FA♯, LA, lorsqu'on module en SOL.

(*) Wenn man nach E moll modulirt, so muss man sich des Accords H, DIS, FIS, nur mit Behutsamkeit bedienen, da er zu scharf klingt. Dieselbe Bemerkung gilt dem Accord D, FIS, A, wenn man nach G übergeht.

Voici le tableau des modulations et repos qu'on peut employer :

Hier ist die Übersicht der Modulationen und Ruhepunkte, welcher man sich dabei bedienen kann :



En général, on peut moduler dans tous les tons relatifs de *La mineur* qui sont :

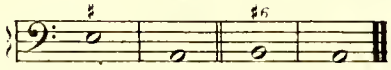
1° *Ut majeur*; 2° *Ré mineur*,(*) 3° *Mi mineur*; 4° *Fa majeur*; 5° *Sol majeur*.

On termine en *La mineur* par l'une des deux formules suivantes :

Überhaupt kann man in alle, dem *A moll* verwandten Tonarten moduliren, nähmlich :

1tens *C dur*, 2tens *D moll*,(*) 3tens *E moll*; 4tens *F dur*, 5tens *G dur*.

Man schliesst in *A moll* mittelst einer von den zwei folgenden Formeln :



En transposant sur d'autres toniques, on observera les mêmes règles. On trouvera dans le courant de l'ouvrage, des exemples d'accompagnement faits sur le plain chant.

Auf andere Tonika's versetzt, sind dieselben Regeln geltend. Im Laufe des Werkes wird man Beispiele der Begleitung des Chorals finden.

ZUSATZ DES ÜBERSETZERS.

KURZE ÜBERSICHT DER MUSIK-GESCHICHTE.

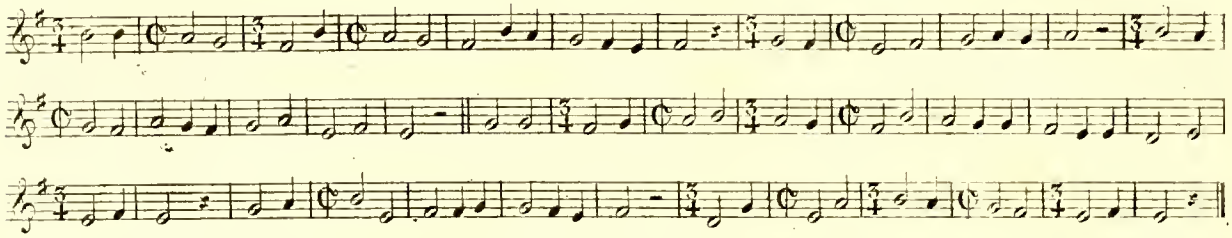
Da es nicht uninteressant ist, den Bildungsgang der Tonkunst seit ihrem Ursprunge, so weit es möglich ist, kennen zu lernen, und da dem gebildeteren Schüler die Geschichte seiner Kunst nicht unbekannt bleiben darf, so wollen wir hier eine kurze Übersicht derselben den früheren Andeutungen des Hrn Verfassers anreihen.

Über die Musik der alten Nationen, (der Egyptier, Griechen, Römer, Israëliten, &...) haben wir zu wenig klare historische Überlieferungen, um uns von derselben einen zuverlässigen Begriff zu machen. So viel scheint sicher, dass man damals von der Takteintheilung, von den (jetzt angenommenen) Gesetzen der Harmonie und des Contrapunktes, vom musikalischen Rhythmus, und überhaupt von allem, was unsere heutige Tonkunst bildet, wenig oder gar keine Kenntniss hatte, und dass damals nur eine Art von MELODIE (die überdiess unserem Gehör jetzt wahrscheinlich sehr barbarisch vorkommen würde,) das Interesse für die Musik erweckte. Wenn demungeachtet diese Kunst, z.B. bei den alten Griechen, so grosse, unzweifelhafte Wirkungen hervorbrachte, so liegt die Ursache davon wohl vorzüglich in der *Neuheit* der damals entdeckten Möglichkeit des Wohlklanges der Menschenstimme und mancher Instrumente, – (denn jede neue Entdeckung oder Erfindung übt auf die Menschen einen gewissen Zauber aus, den später selbst deren grösste Vervollkommnung nicht mehr wiederbringen kann, –) ferner in der geistreichen dichterischen Einbildungskraft dieses feingebildeten Volkes, so wie in dem verschieden artigen Klange mancher damals schon erfundenen und ziemlich vervollkommten Saiten- und Blas-Instrumente, wie die *Lyra*, (Leyer, Zither,) ***die Pfeife***, ***die Flöte***, *die Schalmeye*, *das Horn*, *die Kesselpauke*, *die Trompete*, &... und der, wenn auch wohl sehr willkührlichen Zusammenstellung derselben.

(*) Il faut user avec discrétion de l'accord de LA,UT♯,MI, par la raison que nous avons déja donnée.
Même observation à l'égard de l'accord de SI,RÉ♯,FA♯.

(*) Den Accord A,CIS,E, muss man, aus den schon gegebenen Gründen, nur selten anwenden.
Eben so den Accord H,DIS,FIS.

Die Erfindung *des ersten Saiteninstrumentes*, (der Lyra), schrieb der sinnvolle Grieche niemand Geringerem, als dem Sonnengott (Apollo) zu. Wir geben hier ein Beispiel alt-griechischer Melodie, so weit es möglich ist, ihre Authenticität zu verbürgen. Sie war auf eine Ode des *Pindar* gesetzt, und wurde vom Chor ausgeführt, und wahrscheinlich mit *Cithern* begleitet. Hier folgt sie in moderne Noten gesetzt:



Diese altgriechische Musik ging, wie so viele Künste, zu den Römern über, ohne jedoch bei diesen kriegerischen Weltbeherrschern einen neuen Aufschwung zu erhalten, und bei der Zertrümmerung der römischen Weltmonarchie durch die Völkerwanderung (im 5ten und 6ten Jahrhundert n.Ch.) ging sie völlig verloren.

Aber schon in den ersten Jahrhunderten n.Ch. hatten die damals verfolgten Christen in ihren heimlichen Versammlungen das, durch Männer- und Frauen-Chöre abwechselnde Singen von Hymnen und Chorälen eingeführt, und sehr wahrscheinlich dazu manche alt-griechische Melodien aufgenommen und benutzt. Von diesem Umstande schreibt sich der Ursprung der neueren Musik her. Denn bei der Ausbreitung des Christenthums wurde der Kirchengesang immer mehr verbessert, und in demselben nach und nach die ersten Begriffe einer zwei- und mehr-stimmigen Harmonie, so wie die Grundideen zu den Canons und Fugen entwickelt.

Bei der wieder zunehmenden Civilisation Europa's, (besonders seit CARL dem GROSSEN, um 800 n.Ch.) wurde auch die weltliche Musik durch die BARDEN, TROUBADOURS, MINSTRELS, (Meistersänger) einigermassen gepflegt, und manche musikalischen Instrumente, wie die Harfe, die Zither, die Viole, das Horn, die Trompete, &. wieder hervorgesucht und benützt. Doch war die weltliche Musik von der geistlichen sehr wenig verschieden, und eben so eintönig, langsam und düster, wie diese.

Auch aus dieser Epoche wollen wir ein Beispiel geben. Es ist der Gesang des *Troubadours* des Königs *Richard Löwenherz*, (*Gauselm*) auf den Tod dieses Königs, also am Ende des 12ten Jahrhunderts componirt.



Im 11ten Jahrhundert, (um das Jahr 1020) war es, dass ein italienischer Mönch, (GUIDO von AREZZO) die *Notenschrift* erfand, indem er, anstatt der bis dahin üblichen Buchstaben, *Punkte* auf und zwischen Linien zu setzen vorschlug, und damit zu dem Namen *Contrapunctus* Veranlassung gab, der damals nur dieser neu erfundenen, bald in allen Klöstern beifällig aufgenommenen Notenschrift galt, jetzt aber auf die höhere Harmonielehre übertragen worden ist.

Nachdem während der 3 nächstfolgenden Jahrhunderte durch manche talentvolle Männer, wie FRANCO von

D.et C.N.2470.

COLLN, WALTER von EVESHAM, &... immer mehrere, bis dahin unbekannte Accorde und Harmonien entdeckt, die Eigenschaften mancher Intervalle festgestellt, und wenigstens zu dem Systeme des *einfachen Contrapunkts (des Generalbasses)* die ersten Schritte gemacht wurden; – und nachdem im 13ten Jahrhundert in Italien die *weltliche* Musik mehr zu blühen, und sich von der kirchlichen bestimmter abzusondern anfing, wurde im Anfange des 14ten Jahrhunderts durch JEAN de MURIS die *Taktentheilung* erfunden, oder wenigstens auf Grundsätze zurück geführt, und nun waren die wichtigsten Schritte zur Bildung der neueren Musik geschehen.

Die grosse Aufregung der Geister im 16ten Jahrhundert durch die Erfindung der Buchdruckerkunst und durch die Reformation, die immer wachsende Vervollkommnung des Kirchengesangs, und die allmählige Feststellung des jetzigen Tonsystems und der 24 Tonarten, begannen bereits den Werth der Harmonie, die Möglichkeit des doppelten Contrapunkts, so wie die Form des Canons und der Fuge in ihrer Vollkommenheit ahnen zu lassen, und wirklich besiegte schon im Anfange dieses 16ten Jahrhunderts JOSQUIN del PRATO (wahrscheinlich ein Toscaner,) durch seine geistreichen und originellen harmonischen Zusammensetzungen der Stimmen gegen einander, alle vorhandenen Schwierigkeiten des Canons, der Fuge, der Nachahmung, &... auf eine bewundernswerthe Weise. Da entstanden in der Mitte jenes Jahrhunderts die grossen, noch jetzt bewunderten Meister des Kirchenstyls: der Niederländer ORLANDUS LASSUS und der Römer PALESTRINA (oder PRAENESTINUS); – da nahmen, um dieselbe Zeit, die ORATORIEN ihren Anfang; – da fing man schon an, dem Gesange *Blasinstrumente* zur Begleitung beizufügen; – FILIPO PERI erfand (um das Jahr 1597) das *Recitativ* und die abwechselnde Bewegung des Basses; – und vorzüglich durch ihn fing bereits im Anfang des 17ten Jahrhunderts das geistliche Oratorium an, sich in ein weltliches, *also in die Oper*, umzubilden. Man kann demnach die Erfindung und Entwicklung der *dramatischen* Musik in den Zeitraum zwischen 1580 bis 1650 setzen. Die Instrumente wurden, bei zunehmendem Bedarf, vermehrt und verbessert. In Rom, Venedig, Neapel, Bologna, Florenz blühten schon Musikschulen, *(Conservatorien)*. Das Orgelspiel gewann an FRESCOBALDI (um 1610) einen grossen Verbesserer in der gebundenen und fugirten Manier. LODOVICO VIADANA erfand (1651) und führte die *Bezifferung des Basses* ein. Auch die Deutschen, die Niederländer, die Engländer und die Franzosen hatten schon grosse Meister, deren zum Theil theoretische Bemühungen anfingen, aus der Musik eine, auf solide Grundsätze gebaute *Wissenschaft* zu bilden. Die Instrumentalmusik fing in diesem (17ten) Jahrhundert an, die Welt zu interessiren. Das *Spinett (LES ESPINETTES)* wurde ein Lieblingsinstrument der Frauen und bahnte den Weg zur Clavier-Musik; und während ALESSANDRO SCARLATTI (um 1690) als einer der ersten Theater- und Kirchentonsetzer glänzte, begann sein Sohn (DOMENICO SCARLATTI) bereits, als der grösste Clavierist seiner Zeit, durch seine Clavier-Sonaten die seither klassisch gewordene Sonatenform zu entwickeln, welche später sein grosser Schüler und Nachahmer MUZIO CLEMENTI (im 18ten Jahrhundert) auf so ausgezeichnete Art fortbildete.

ALESSANDRO SCARLATTI'S Schüler FRANCESCO DURANTE, (seit 1715 Lehrer am Conservatorium zu Neapel) bildete die uns schon näher stehenden Meister PERGOLESI, PICCINI, SACCHINI, GUGLIELMI, PAESIELLO. Die *Violine* fand an CORELLI (um 1670) und später an TARTINI, so wie der Gesang an NICOLINI, FARINELLI, an der FAUSTINA, CUZZONI, &... die ausgezeichnetsten Muster. Die italienische Oper war um 1700 schon im gebildeten Europa durch die grossen, in diesem Fache arbeitenden Tonsetzer CALDARA, JOMELLI, LEO, HASSE, PORPORA, GALUPPI, allgemein verbreitet. Da schenkte die Natur der Welt im Anfange des 18ten Jahrhunderts die grossen Genien HÄNDEL, SEB. BACH und später GLUCK, die der Tonkunst durch ihre unvergänglichen Muster einen neuen, höheren Werth gaben, welcher endlich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts durch HAYDN, MOZART und später BEETHOVEN auf jenen Grad gesteigert wurde, dessen wir uns erfreuen.

Die Instrumentalmusik und die, von den früheren Meistern nur schüchtern angewendeten Orchesterwirkungen, gewannen in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, und zwar vorzüglich durch HAYDN, eine früher nie geahnete Ausdehnung, die in der neuesten Zeit durch die Verbesserung, Verstärkung, und selbst Erfindung neuer Instrumente bis zum Übermass gesteigert worden ist, so wie die Virtuosität auf fast allen Instrumenten, und besonders auf den (seit ungefähr 80 Jahren erfundenen, später vielseitig verbesserten, und in der neuesten Zeit, besonders durch *C. Graf*, *Leschen*, *Stein*, *Streicher* u.a., auf eine sehr hohe Stufe gebrachten) Pianoforte's einen Beweis von den unübersehbaren, und unerschöpflichen Grenzen und Mitteln der Tonkunst darbiethet.

Aus diesem kurzen Überblick ersieht man, dass die heutige Musik erst seit der Erfindung der 24 Tonarten und Tonleitern, folglich erst seit kaum 300 Jahren existirt, und wenn man davon 200 Jahre als die Zeit ihrer Entwicklung wegrechnen muss, so bleiben für die Zeit ihrer Blüthe kaum die letzten 100 Jahre. Wer kann demnach behaupten, dass sie bereits ihren Culminationspunkt erreicht habe?

II.

DU STYLE RIGOUREUX OU HARMONIE SÉVÈRE.

Il y a deux systêmes pour traiter l'harmonie, savoir:

1º Le systême *ancien*, suivi par *Palestrina* et *Fux*, c'est-à dire celui dont on faisait usage avant le 18e Siècle.

2º Le systême *moderne*, tel que nous l'avons développé dans notre cours d'harmonie pratique. Ces deux systêmes sont très différens l'un de l'autre. Pour les distinguer, on a jugé à propos d'appeler l'ancien systême *style rigoureux*; et le systême moderne *style libre*. En comparant ces deux systêmes, on pourrait appeler le premier, *systême de restriction*.

On ne faisait usage du style rigoureux que dans la musique vocale, faite pour l'église, la seule qui existait alors, et pour accompagner le plain chant; son intéret était uniquement *harmonique*. Ce que nous appelons de nos jours *Chant*, *Mélodie*, fut ignoré jusqu'au commencement du 18e siècle.

Le plain-chant, cette antique et vénérable psalmodie, se prêtant facilement à toutes sortes de spéculations canoniques, a séduit, et séduit encore de

II.

VOM STRENGEN STYLE, ODER VON DER STRENGEN HARMONIE.

Es gibt zwei Systeme, um die Harmonielehre abzuhandeln, nähmlich:

1tens Das *alte* System, welches *Palestrina* und *Fux* anwändten; das heisst, jenes, von welchem man vor dem 18ten Jahrhundert Gebrauch machte.

2tens Das *moderne* (oder neue) System, so wie wir es in unserer Generalbassschule, (in den vorhergehenden Theilen dieses Werkes) entwickelt haben. Diese beiden Systeme sind von einander sehr verschieden. Diesen Unterschied zu bezeichnen, fand man für angemessen, das alte System *den strengen Styl*, und das neue System *den freyen Styl* zu benennen. Diese beiden Systeme mit einander vergleichen, könnte man das erste als *das System der Beschränkungen* bezeichnen.

Man machte vom strengen Style nur in der, für die Kirche bestimmten Vocal-Musik, welche damals als die einzige existirte, Gebrauch; und um den Choral (Vollgesang) zu accompagniren. Sein Interesse war einzig und allein *harmonisch*. Das, was wir in unseren Tagen *Gesang*, *Melodie* nennen, war bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts unbekannt.

Da der Choral, dieser alte ehrwürdige Psalmengesang, sich leicht zu allen Arten canonischer Künsteleyen eignete, so verleitete er, (und verleitet noch in unseren

nos jours, bien des compositeurs qui cherchent à cacher sous de froids calculs harmoniques, l'impuissance de leurs moyens, et l'absence du génie créateur. Pour se livrer de nos jours à ce genre de composition dans toute sa sévérité, il faut ignorer entièrement les progrès que l'art musical a faits depuis un siècle; le compas et la règle à la main, il faut plutôt calculer que sentir, faire abstraction de toute inspiration musicale, en un mot se résigner à n'être qu'un habile ouvrier. Celui qui ne s'est exercé que dans ce style, est incapable de composer un bel air, une scène dramatique saillante, et encore bien moins un morceau de musique instrumental, qui ait de la verve, du goût et de la chaleur.

Le tableau que nous faisons ici du style rigoureux, est peut être un peu sévère, mais il est vrai. Il ne faudrait pas croire cependant que ce style soit tout à fait inutile; il peut offrir de grandes ressources dans la musique sacrée. C'est dans le style rigoureux qu'on peut trouver des effets d'harmonie purs et célestes, infiniment préférables au luxe instrumental et théâtral qui s'est introduit dans nos temples. Il n'est pas toujours nécessaire d'accompagner le plain chant; mais lorsqu'on veut l'accompagner, l'harmonie doit être conçue dans toute la sévérité du style. Que les élèves s'exercent quelque temps dans le style rigoureux; ils apprendront à écrire purement pour les voix, à moduler sagement, à tirer grand parti des accords consonnans, et à employer les dissonnances avec plus de retenue, et de connaissance de cause.

Parmi les règles sans nombre que les anciens ont données sur le style rigoureux, il en est de trop minutieuses, et qui supposent des élèves qui n'ont pas la moindre notion d'harmonie; comme il ne s'agit pas ici des premiers élémens de l'art musical, mais seulement de ce qui distingue le style rigoureux du style libre, nous allons examiner en détail les points capitaux qu'il importe de connaître pour réussir dans ce genre de composition; les voici:

1° De la manière d'écrire pour chaque voix isolément prise: De l'étendue des différens genres de voix, et des accords sur lesquels on peut faire entrer ou sortir les parties; 2° des intervalles qu'on doit employer dans les chœurs à deux parties.

Tagen) sehr viele Tonsetzer, unter kalten, trockenen harmonischen Berechnungen die Schwäche ihrer Mittel und die Abwesenheit des erfindenden Genies zu verbergen. Um sich in unseren Tagen dieser Compositions-Gattung in ihrer ganzen Strenge hinzugeben, muss man in den Fortschritten, welche die Tonkunst seit einem Jahrhundert gemacht hat, völlig unwissend seyn, oder dieselben durchaus verkennen; den Zirkel und die Messschnur in der Hand, muss man vielmehr berechnen als fühlen, muss man aller musikalischen Begeisterung entsagen; mit einem Worte, man muss sich entschliessen, nur ein geschickter Handwerker zu seyn. Derjenige, der sich nur in diesem Style geübt hat, ist völlig unfähig, ein schönes Gesangstück, eine geistreiche dramatische Scene, und noch weniger ein Instrumentalstück von Geist, Dichterschwung, Geschmack und Wärme zu componiren.

Das Bild, das wir hier vom strengen Style entwerfen, ist vielleicht etwas grell, aber es ist wahr. Indessen muss man nicht glauben, dass dieser Styl ganz und gar unnütz sey; er kann in der Kirchenmusik grosse Hilfsmittel darbiethen. In dieser strengen Schreibart ists, wo man reine, göttliche Effekte finden kann, welche dem instrumentalen und theatralischen Luxus, der sich in unsere Tempel eingeschlichen hat, unendlich vorzuziehen sind. Es ist nicht immer nothwendig, den Choral zu begleiten; aber wenn man ihn begleiten will, so muss die Harmonie stets in der ganzen Strenge des Styls gebaut seyn. Demnach müssen sich die Schüler eine angemessene Zeit im strengen Style üben; sie werden daraus lernen, für die Singstimmen rein zu setzen, mit Verstand zu moduliren, aus den consonirenden Accorden grosse Vortheile zu schöpfen, und die dissonirenden mit mehr Zurückhaltung und Sachkenntniss anzuwenden.

Unter den zahllosen Regeln, welche die Alten für den strengen Satz aufstellten, gibt es viele kleinliche, welche Schüler voraussetzen, die noch nicht die mindeste Kenntniss von der Harmonie haben; da es sich nun hier nicht mehr um die ersten Elemente der Tonsetzkunst handelt, sondern nur um das, was den strengen Styl von dem freyen unterscheidet, so werden wir im einzelnen die Hauptpunkte untersuchen, welche zu wissen nöthig sind, um in dieser Compositions-Gattung Gelungenes leisten zu können. Diese sind:

1tens Von der Art, wie für jede Stimme, einzeln betrachtet, geschrieben werden muss; von dem Umfang der verschiedenen Stimmlagen, und von den Accorden, auf welchen man jede Stimme eintreten und schliessen lassen kann; 2tens von den Intervallen, welche man in zweistimmigen

3º des accords dont on peut faire usage dans ce style ; 4º de la manière d'employer les notes accidentelles (c'est à dire celles qui ne comptent pas dans les accords) et de quelle espèce sont ces notes ; 5º du système de modulation reçu dans le style rigoureux ; 6º enfin, des mesures propres à ce style, du mouvement de ces mesures, des valeurs de notes et des tons les plus en usage.

Nous allons discuter chaque point en particulier, en faisant observer une fois pour toutes : 1º que l'intérêt du style rigoureux est purement *harmonique*, qu'on ne doit y chercher ni *Mélodie prédominante*, ni *Symétrie*, ni *Rhythme régulier*. 2º Que ce style est exclusivement consacré à la musique d'église, exécutée par des voix et accompagnée tout au plus par l'orgue. 3º Enfin, que malgré les effets grands et imposans que l'on trouve quelquefois dans le style rigoureux, ce style est, et restera toujours, très vague ; cet inconvénient auquel il n'y a pas de remède, (sans détruire ce style), est le plus fort qu'on puisse lui reprocher.

Chören anwenden darf ; 3tens von den Accorden, die in diesem Style gebraucht werden dürfen ; 4tens von der Art, wie die zufälligen, (nicht zu den Accorden gehörigen) Noten anzuwenden sind, und von welcher Gattung sie seyn dürfen 5tens von dem, im strengen Satze angenommenen Modulations-System ; 6tens endlich von den, diesem Style eigenthümlichen Taktarten, der ihnen zustehenden Bewegung, dem Notenwerthe, und den am meisten üblichen Tonarten.

Wir werden jeden Punkt besonders vornehmen, indem wir hier ein für allemal bemerken : 1tens dass das Interesse und der Werth des strengen Satzes *rein harmonisch* ist, und dass man da weder *vorherrschende Melodie*, noch *Symmetrie*, noch *regelmässigen Rhythmus* suchen darf. 2tens Dass dieser Styl ausschliessend der Kirchenmusik geweiht ist, welche nur von Menschenstimmen ausgeführt, und höchstens von der Orgel begleitet wird. 3tens Endlich, dass ungeachtet der grossartigen und erhebenden Wirkungen, welche man bisweilen in diesem strengen Satze findet, dennoch dieser Styl stets sehr unbestimmt seyn und bleiben wird, ein Übelstand, für den es keine Abhülfe gibt, (wenn man diesen Styl nicht zerstören will) und welcher, als der bedeutendste, ihm vorgeworfen werden kann.

63. Anmerkung des Übersetzers. Es darf hier nicht verschwiegen werden, dass ausserdem noch eine der nöthigsten und wichtigsten Eigenschaften, welche den Tonsetzer auszeichnen muss : nähmlich die Pflicht, neu und originell zu seyn, in diesem Style beinahe gar nicht auszuüben möglich ist, da die streng abgeschlossenen Regeln und Formen jede Neuerung verbiethen, und selbst die erfindungsreichste Fantasie hier nur auf das schon unzähligemal Benutzte beschränkt bleibt, und folglich, mehr oder weniger, immer nur die schon längst da gewesenen Wirkungen hervorbringen kann.

I. DES DIFFERÉNS GENRES DE VOIX, DE LEUR ÉTENDUE, ET DE LA MANIÈRE DE LES TRAITER ISOLÉMENT DANS LES CHOEURS.

On ne fait usage dans les choeurs que des 4 genres principaux de voix dont le tableau suit :

1º SOPRANO ou DESSUS. 2º CONTR'ALTO ou simplement ALTO.
3º TENORE, TENOR ou TAILLE. 4º BASSO ou BASSE TAILLE.

Les deux genres mixtes de voix, appelés *haute-contre*,(1) et *Baryton* ou *Concordant*,(2) sont généralement exclus des choeurs du style rigoureux.

Voici l'étendue de ces quatre voix, qu'on ne doit pas surpasser dans le style rigoureux.

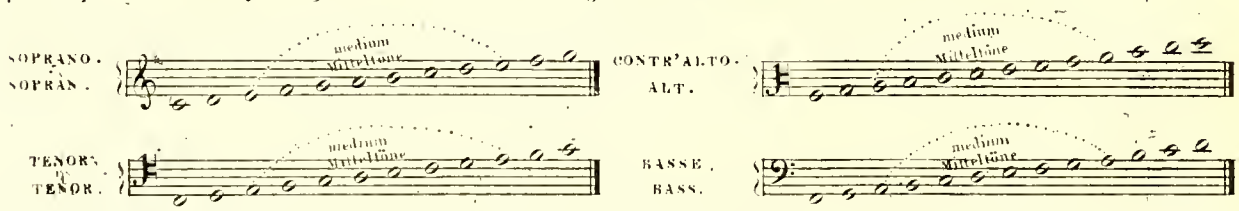
I. VON DEN VERSCHIEDENEN GATTUNGEN DER MENSCHEN-STIMME, IHREM UMFANGE, UND VON DER ART, SIE IN DEN CHÖREN EINZELN ZU BEHANDELN.

In den Chören macht man nur von den 4 Hauptgattungen der Menschenstimme Gebrauch, welche hier angezeigt folgen:

1tens SOPRAN. 2tens ALT.
3tens TENOR. 4tens BASS.

Die Mittelgattungen, wie der *hohe Tenor*,(1) und der *Bariton* oder *Concordant*,(2) sind überhaupt von den Chören im strengen Style ausgeschlossen.

Hier ist der Umfang dieser 4 Stimmen, welcher im strengen Satze nicht überschritten werden darf.



(1) Sorte de voix d'homme qui tient le milieu entre le TENOR et l'ALTO, et seulement en usage en France.
(2) Sorte de voix d'homme qui tient le milieu entre le TENOR et la BASSE.

(1) Eine Art, welche zwischen TENOR und ALT die Mitte hält, und nur in Frankreich angewendet wird.
(2) Welcher zwischen TENOR und BASS schwebt.

On voit par le tableau ci dessus, que l'étendue du *Soprano* est égale à celle du *Tenor*, (à la distance d'une octave comme l'étendue de l'*Alto* est égale à celle de la basse, (également à la distance d'une octave).

Il faut faire chanter ces voix dans leur medium, rarement dans leurs notes extrêmes; et lorsqu'on y est forcé, ne le faire que très passagèrement.

Anciennement on pouvait écrire pour les voix un ton entier plus haut que nous ne le faisons aujourd'hui, par la raison que le diapason musical était alors un ton plus bas; p.e., le LA de l'ancien diapason, n'était guère plus haut que notre SOL actuel.

Les chanteurs, surtout ceux qui chantent dans les choeurs, n'étant pas toujours surs de l'intonation, le compositeur doit prendre des précautions pour les mettre à leur aise; c'est par cette raison que l'on prescrit pour les voix des *successions naturelles et chantantes*, et que l'on défend celles qui sont difficiles à exécuter. On peut faire usage de toutes les successions suivantes, en écrivant pour les voix de quelque genre qu'elles soient:

Man sieht aus dieser Tabelle, dass der Umfang des *Soprans* jenem des *Tenors* gleich ist; (jedoch um eine Octave höher;) so wie der Umfang des *Alts* jenem des Basses (jedoch ebenfalls um eine Octave höher) gleich kommt.

Man muss diese Stimmen in ihren Mitteltönen singen lassen, und nur selten die, ausser diesen liegenden, Töne anwenden. Wenn man zu dem letzteren genöthigt ist, so kann es nur sehr vorübergehend geschehen.

Ehemals konnte man für die Stimmen um einen ganzen Ton höher schreiben, als es jetzt geschieht, weil damals die musikalische Stimmung um einen Ton tiefer war; so, z.B., war das A in der alten Stimmung nicht höher, als jetzt unser G ist.

Da die Sänger, besonders in den Chören, ihrer reinen Intonation nicht immer sicher sind, so muss der Tonsetzer die Vorsicht haben, ihnen den Vortrag zu erleichtern; aus diesem Grunde ists, dass man für die Menschenstimmen nur *natürliche und singbare Fortschreitungen* vorschreibt, und alle diejenigen verbiethet, welche schwer auszuführen sind. Man kann, wenn man für jede Gattung von Menschenstimmen schreibt, von folgenden Fortschreitungen Gebrauch machen:



On proscrit généralement dans le style rigoureux les successions suivantes, tant en montant qu'en descendant:

Man verbiethet allgemein im strengen Style folgende Fortschreitungen, sowohl auf- wie abwärts gehend:



Les trois successions suivantes sont cependant susceptibles d'une exception conditionnelle:

Die drei folgenden Fortschreitungen sind, jedoch unter ausnahmsweisen Bedingungen erlaubt:



On peut employer : 1° la quarte augmentée passagèrement en montant, comme dans les progressions suivantes :

Man kann anwenden : 1tens die übermässige Quart, wenn sie durchgehend aufwärts steigt, wie in den folgenden Fortschreitungen :



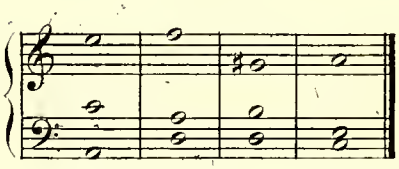
2° La sixte majeure, surtout en montant, lorsque les deux notes appartiennent au même accord :

2tens Die grosse Sext, besonders aufwärts, wenn beide Noten zu einem und demselben Accord gehören :



3° La septième diminuée, surtout en descendant, et seulement dans le mode mineur :

3tens Die verminderte Septime, besonders abwärts gehend, und nur in der *Moll*-Tonart :



On évite dans le style rigoureux qu'une partie quelconque saute souvent, ou qu'elle parcoure de suite et en peu de temps une grande étendue de son diapason. Il faut que les parties procèdent naturellement, et sans effort, le plus souvent diatoniquement. C'est par cette raison qu'on doit éviter autant que possible de les faire chanter chromatiquement soit en montant soit en descendant. On ne peut cependant pas exclure une suite de trois ou quatre demi-tons, amenés naturellement.

Toute partie doit entrer sous un accord consonnant qui, d'ailleurs, peut avoir une note *suspendue* (la note fondamentale ou sa tierce); dans ce dernier cas, il est bon que la partie entrante fasse consonnance, autant que possible, avec les autres parties :

Man vermeidet im strengen Satze, dass irgend eine Stimme oft springe, oder in einer Folge und in geringem Zeitraum einen grossen Theil ihres Umfangs durchlaufe. Die Stimmen müssen natürlich, ohne Anstrengung, und meistens diatonisch fortschreiten. Aus diesem Grunde muss man möglichst vermeiden, sie chromatisch (sey es auf- oder abwärts,) singen zu lassen. Man kann jedoch eine Folge von drei oder vier halben Tönen, die natürlich herbeigeführt sind, nicht ausschliessen.

Jede Stimme muss mit einem consonirenden Accorde eintreten, welcher jedoch eine *verzögerte* Note (entweder die Grundnote oder ihre Terz) haben kann; in diesem letzten Falle, ist es vortheilhaft, wenn die eintretende Stimme, wo möglich stets mit den andern Stimmen eine Consonanz bildet :



Quand on fait compter une partie dans le courant du morceau, on l'arrête toujours sur un accord parfait, qu'il y ait suspension ou non :

Wenn man, im Laufe des Stückes, eine Stimme pausiren lässt, so muss sie stets auf dem vollkommenen Accord aufhören, mag da nun eine Verzögerung seyn, oder nicht:



2. DE L'HARMONIE À DEUX PARTIES DANS LE STYLE RIGOUREUX.

L'harmonie à deux parties du style rigoureux est sans doute la plus claire, et la moins compliquée, mais elle est en même temps la plus délicate. Nous allons la discuter en particulier, par cette raison, et parcequ'elle est en même temps la clef de l'harmonie à plus de deux parties dans ce style.

L'harmonie à deux parties est plutôt une combinaison d'intervalles que d'accords, quoiqu'on se représente plus ou moins ces derniers en employant les intervalles dans l'harmonie à deux.

Le style rigoureux est basé sur les consonnances; c'est là la règle fondamentale de ce style, qui n'empêche pas toutefois d'y employer les intervalles dissonnans, ainsi que nous le verrons.

De tous les intervalles consonnans, la quarte juste seule doit être traitée en dissonnance. On emploie très fréquemment dans l'harmonie à deux :

1° La Tierce majeure et la Tierce mineure;
2° La Sixte majeure et la Sixte mineure.

La Quinte parfaite s'emploie beaucoup moins.

2. VON DER ZWEISTIMMIGEN HARMONIE IM STRENGEN SATZE.

Die zweistimmige strenge Harmonie ist ohne Zweifel die klarste und am wenigsten verwickelte; aber zugleich auch die zarteste. Wir wollen sie besonders besprechen, und zwar sowohl aus diesem Grunde, als auch, weil sie zugleich der Schlüssel zu der mehr als zweistimmigen Harmonie in diesem Style ist.

Die zweistimmige Harmonie ist eigentlich mehr eine berechnete Zusammenstellung von Intervallen als von Accorden, obwohl man sich die letzteren, beim Gebrauch der Intervalle in der zweistimmigen Harmonie, dabei mehr oder minder hinzudenkt.

Der strenge Styl ist auf die Consonanzen gegründet: diess ist die Fundamental-Regel für diesen Styl, welche jedoch, wie wir sehen werden, den Gebrauch der dissonirenden Intervalle in demselben nicht verwehrt.

Von allen consonirenden Intervallen ist die reine Quart, die einzige, welche als Dissonanz behandelt werden muss. Man wendet in der 2-stimmigen Harmonie sehr häufig an:

1tens Die grosse Terz und die kleine Terz;
2tens Die grosse Sext und die kleine Sext.

Die reine Quinte gebraucht man weit seltener.

Il faut éviter de faire deux quintes de suite, même par mouvement contraire.

L'Octave s'emploie encore plus rarement, et il faut éviter d'en faire deux de suite, même par mouvement contraire.

L'unisson ne doit se pratiquer que le plus rarement possible dans l'harmonie à deux; on peut cependant en faire usage en commençant et en finissant une phrase, ou pour préparer une dissonance.

Règle fondamentale, pour employer les intervalles dissonnans dans le style rigoureux, surtout à deux parties.

On ne peut faire usage des intervalles dissonnans, ainsi que de la quarte juste, que:

1° Comme *notes de passage*, placées sur le temps faible de la mesure et entre deux consonnances.

2° Comme *suspension*, qui retarde une consonnance, (la tierce ou la sixte,) sur laquelle il faut qu'elle se resolve en descendant d'un dégré.

La suspension sera toujours rigoureusement préparée et frappée sur le temps fort de la mesure.

Une dissonnance ne peut se résoudre sur une autre dissonnance: ainsi l'exemple suivant est vicieux dans le style rigoureux,

Man muss zwei nach einander folgende Quinten, selbst, in der widrigen Bewegung, vermeiden.

Die Octave wird noch seltener angewendet, und zwei nach einander folgende Octaven ebenfalls, selbst in der widrigen Bewegung vermieden.

Der Unison darf nur äusserst selten in der 2-stimmigen Harmonie gebraucht werden; doch kann man ihn beim Beginnen und beim Schlusse einer Phrase, oder um eine Dissonanz vorzubereiten, anwenden.

Grundregel, für den Gebrauch der dissonirenden Intervalle im strengen Style, besonders im 2-stimmigen Satze.

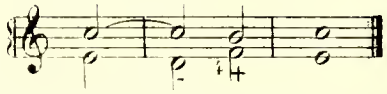
Man kann die dissonirenden Intervalle, so wie die reine Quart, auf keine andere Art anwenden, wie:

1tens Als *Durchgangsnoten*, welche auf den schwachen Takttheilen, und zwischen zwei Consonanzen, vorkomen.

2tens Als *Vorhalte*, welche eine Consonanz (die Terz oder Sext) verzögern, in welche sie sich, um eine Stufe abwärts steigend, auflösen müssen.

Die Verzögerung wird immer streng vorbereitet, und auf dem schweren Takttheil angeschlagen.

Eine Dissonanz kann sich nicht in eine andere Dissonanz auflösen: so wäre das folgende Beispiel im strengen Satze schlecht,

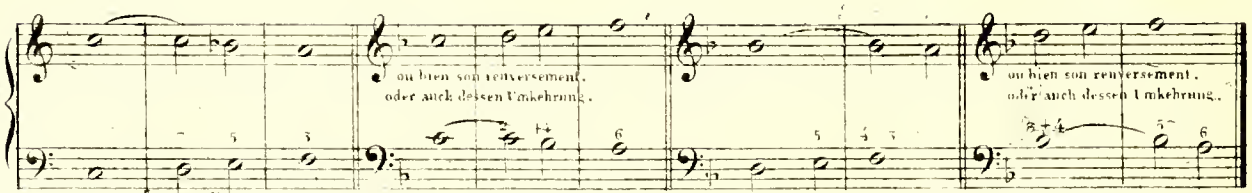


quoiqu'il soit toléré et même souvent employé dans le style libre.

On peut envisager comme exception à cette régle les 4 cas suivans, qu'on emploie de nos jours:

obwohl es im freyen Style geduldet, und selbst häufig angewendet wird.

Als Ausnahme von dieser Regel kann man folgende, in unseren Tagen gebräuchlichen vier Beispiele ansehen:



64. Anmerkung des Übersetzers. Die verminderte Quint ist hier überall durch 5, und die übermässige Quart durch +4 angezeigt.

Nous donnerons le morceau suivant, comme exemple d'harmonie à deux parties dans le style rigoureux. Nous indiquerons par les chiffres, tous les intervalles dissonnans ainsi que leur résolution. Les chiffres représentant les dissonnances sont 2, 4, 5, 7 et 9.

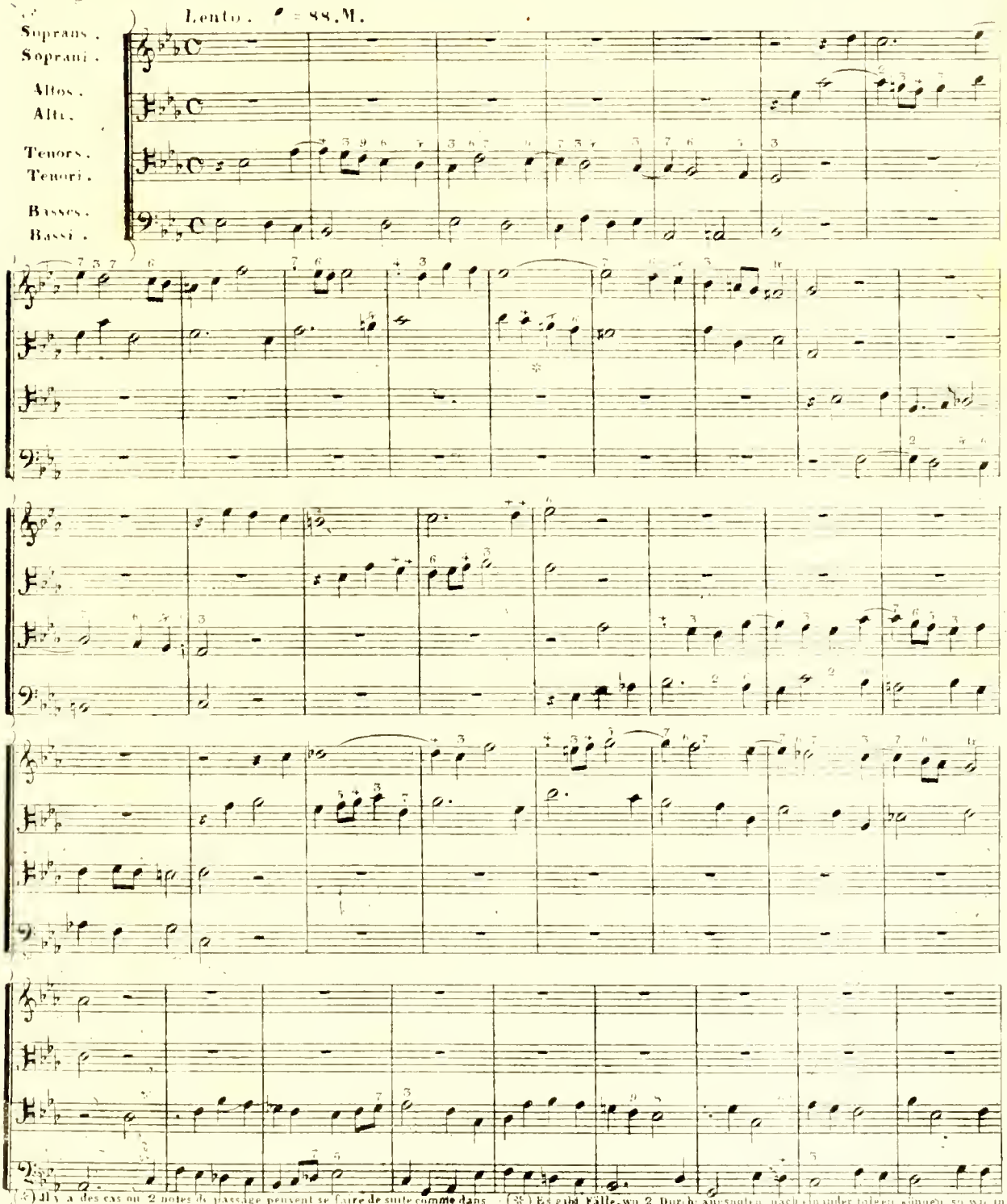
Wir geben hier das folgende Tonstück, als ein Beispiel 2-stimmiger Harmonie im strengen Style. Alle dissonirenden Intervalle, so wie ihre Auflösungen sind dadurch Ziffern angezeigt; und die Dissonanzen durch die Ziffern 2, 4, 5, 7 und 9 angedeutet.

DUO DANS LE STYLE RIGOUREUX.

Chanté alternativement en chœur par les Basses-Tailles et les Tenors, et par les Altos et les Sopranos.

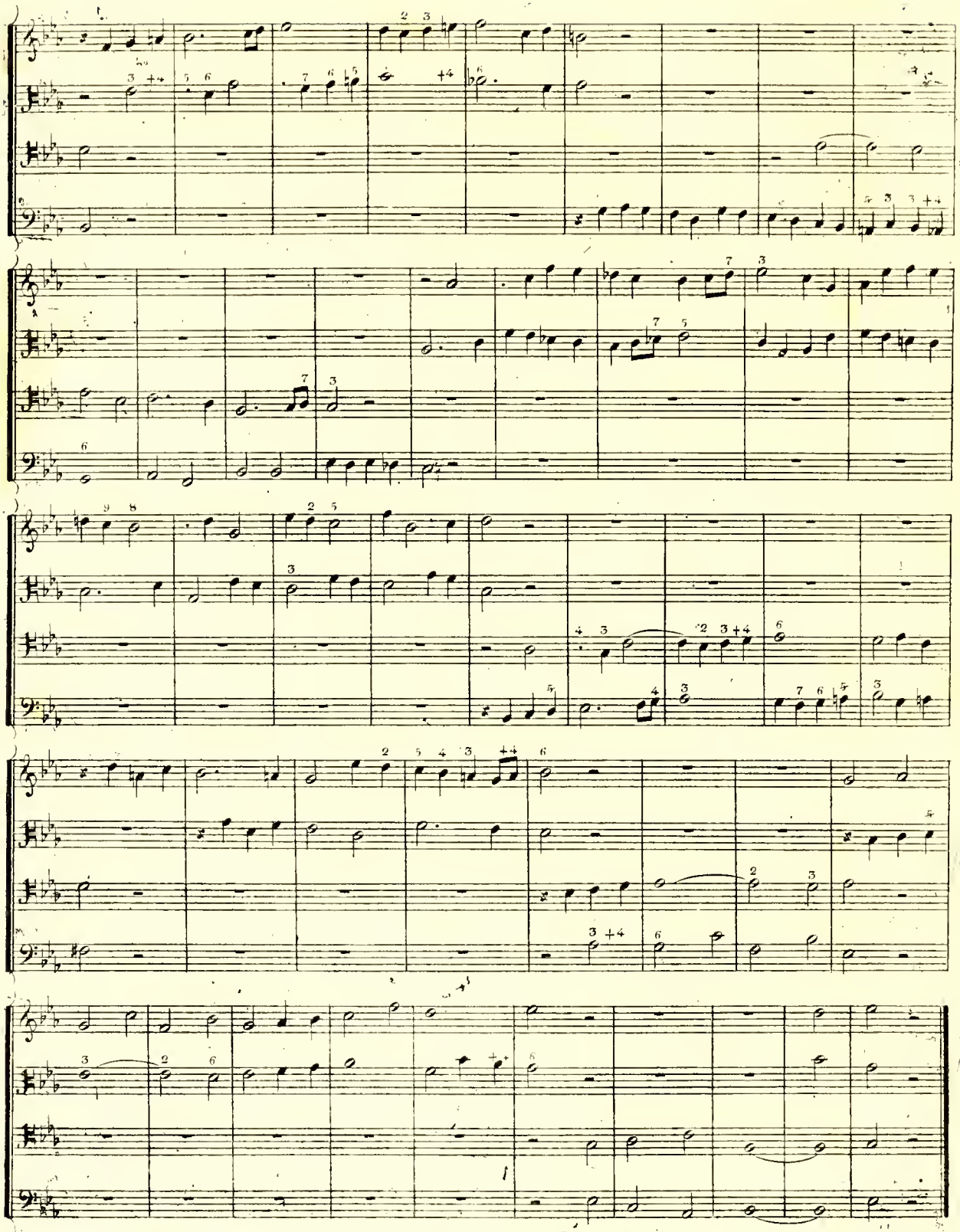
DUO IM STRENGEN STYLE.

abwechselnd im Chor gesungen durch den Bass mit dem Tenor, und durch den Alt mit dem Sopran.



(*) Il y a des cas où 2 notes de passage peuvent se faire de suite comme dans cette mesure où le SI et LA2 (entre ut1 et SOL2) sont 2 notes de passage.

(*) Es gibt Fälle, wo 2 Durchgangsnoten nach einander folgen können, so wie in diesem Takte, wo das H und A2 (zwischen C und G eingeschlossen) zwei durchgehende Noten sind.



On peut faire des chœurs à deux parties :

1° Pour 2 *Sopranos*, 2° pour 2 *Tenors*, 3° pour 2 *Basses*, (on n'en fait pas pour 2 *Altos* à cause de la rareté de ces voix.) 4° Pour *Alto* et *Soprano*, 5° pour *Alto* et *Tenor*, 6° pour *Alto* et *Basse*, 7° pour *Soprano* et *Tenor*, 8° pour *Tenor* et *Basse*.

On ne doit pas faire de chœurs à deux parties pour *Soprano* et *Basse*, à cause de la grande différence qui existe entre ces deux sortes de voix: cette combinaison serait ridicule.

3. DES ACCORDS USITÉS DANS LE STYLE RIGOUREUX.

Pour la clarté de cet article, nous insererons ici la classification des accords que nous avons donné à la tête de notre Cours d'harmonie pratique. Nous présenterons ici les accords tels qu'ils se trouvent dans un seul ton *majeur* ou *mineur*.

CLASSIFICATION DE TOUS LES ACCORDS DANS LE SYSTÈME MODERNE.



Les quatre derniers ne peuvent pas s'obtenir sans altérer une note du ton (ou de la gamme) où l'on désire les employer.

C'est un fait historique que les accords N° 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 et 13 de cette classification n'étaient pas connus avant 18e siècle. (*)

(*) On les a successivement découverts depuis cette époque; il est même très vraisemblable que la septième dominante n'était pas bien connue des anciens car, avant cette époque, ils traitaient comme suspension la quatrième note de cet accord.

Man kann 2-stimmige Chöre machen:

1tens Für 2 *Soprane*, 2tens für 2 *Tenore*, 3tens Für 2 *Bässe*, (für 2 *Altstimmen* macht man deren wegen der Seltenheit dieser Stimmen, nicht.) 4tens Für *Alt* und *Sopran*, 5tens Für *Alt* und *Tenor*, 6tens Für *Alt* und *Bass*, 7tens Für *Sopran* und *Tenor*, 8tens für *Tenor* und *Bass*.

Für *Sopran* und *Bass* kann man keine Chöre machen, da zwischen diesen zwei Stimmlagen ein zu grosser Unterschied statt findet: diese Zusammenstellung wäre lächerlich.

3. VON DEN, IM STRENGEN SATZE, ANWENDBAREN ACCORDEN.

Zur Verdeutlichung dieses Abschnittes geben wir hier die Klassenordnung der Accorde, wie wir sie bereits am Anfang unserer Generalbassschule dargestellt haben. Wir geben diese Accorde hier so, wie sie in einer einzigen *dur*- oder *moll*-Tonart vorkommen.

CLASSEN-ORDNUNG ALLER ACCORDE DES HEUTIGEN NEUEN SYSTEMS.

Die vier letzten Accorde können nur hervorgebracht werden, wenn eine Note der Tonart, in welcher man sie anzuwenden wünscht, durch ein Versetzungszeichen verändert wird.

Es ist historisch gewiss, dass die Accorde N° 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 und 13 dieser Klassenordnung vor dem 18ten Jahrhundert nicht bekannt waren. (*)

(*) Man hat sie erst seit jenem Zeitraum nach und nach entdeckt; es ist sogar wahrscheinlich, dass selbst die Dominanten-Septime von den Alten nicht genau gekannt war, denn vor dieser Epoche behandelten sie die vierte Note dieses Accords als Vorhalt oder Verzögerung.

L'orgue, le seul instrument que les anciens aient eû à leur disposition pour soutenir les voix, et les maintenir dans le ton, était alors si mal accordé, (car le tempérament des instrumens à toucher était inconnu) qu'il ne leur était pas possible de terminer un morceau (ni même une phrase) avec l'accord parfait mineur. Il eût donc été impossible à nos devanciers, de mettre en pratique les accords ci dessus mentionnés, même en supposant qu'ils les eussent connus, parceque pour pouvoir les rendre exactement avec des voix, il eût fallu les faire entendre par des instrumens bien accordés;(*) car jamais les chanteurs ne pourront rendre avec pureté un accord dissonnant, s'ils ne l'ont bien dans l'oreille après l'avoir entendu mainte fois bien exécuté par les instrumens.

Les anciens, en nous transmettant leur style rigoureux, n'ont pu nous donner avec ce style, ce qu'ils ne possédaient pas eux mêmes: or, les seuls accords dont ils faisaient usage étaient:

1º l'accord *parfait majeur*; 2º l'accord *parfait mineur*; 3º l'accord *diminué*; 4º la *septième dominante*, en préparant toujours la quatrième note, ou en l'employant comme note de passage sur le temps faible de la mesure; on pouvait encore la frapper sans préparation, lorsqu'on employait l'accord sans sa basse fondamentale.

Depuis, on a enrichi le style rigoureux de plusieurs accords; en voici la nouvelle nomenclature:

1º L'accord *parfait majeur*.

2º L'accord *parfait mineur*.

3º L'accord *diminué*.

4º L'accord de *septième dominante*, en préparant toujours la note dissonnante.

5º L'accord de *septième* avec la Tierce mineure, sur le second dégré du ton majeur, en préparant rigoureusement la Septième, quand elle n'est pas note de passage.

Die Orgel, das einzige Instrument, das den Alten zur Unterstützung der Stimmen zu Gebothe stand, um deren Töne festzuhalten, war damals so übel gestimmt, (denn die Temperatur der Tasteninstrumente war unbekannt,) dass es ihnen nicht möglich war, ein Tonstück, ja auch nur eine Phrase mit dem vollkommenen Moll-Dreiklange zu schliessen. Es wäre demnach unsern Vorfahren unmöglich gewesen, von den oben angeführten Accorden Gebrauch zu machen, — selbst wenn sie ihnen bekannt gewesen wären; da dieselben früher auf richtig gestimmten Instrumenten hätten hörbar gemacht werden müssen, um sie richtig durch die Menschenstimmen hervorbringen zu können;(*) denn niemals werden die Sänger einen dissonirenden Accord rein vortragen können, wenn sie ihn nicht früher, durch Instrumente rein ausgeführt, wohl im Gehör haben.

Indem die Alten uns ihren strengen Styl hinterlassen haben, konnten sie uns mit diesem Syle nicht das mittheilen, was sie selbst nicht besassen; demnach waren die einzigen, ihnen zu Gebothe stehenden Accorde, folgende:

1tens der *vollkommene Dur*-Dreiklang; 2tens der *vollkommene Moll*-Dreiklang; 3tens der *verminderte* Dreiklang; 4tens die *Dominanten-Septime*, bei welcher die 4te Note (nähmlich die Septime selber) stets entweder vorbereitet, oder als Durchgangsnote auf dem schwachen Takttheil angewendet wurde; auch konnte man sie frei, ohne Vorbereitung, anschlagen, wenn der Accord ohne seine Grundnote statt fand.

Seitdem wurde der strenge Satz durch mehrere Accorde bereichert; hier folgt das Verzeichniss des neuen Namenregisters:

1tens Der *vollkommene Dur-Dreiklang*.

2tens Der *vollkommene Moll-Dreiklang*.

3tens Der *verminderte Dreiklang*.

4tens Der *Dominanten-Sept-Accord*, in welchem stets die dissonirende Note vorbereitet werden muss.

5tens Der *Septimen-Accord* mit der kleinen Terz, auf der zweiten Stufe der Dur-Tonleiter, wobei die Septime streng vorbereitet wird, wenn sie nicht eine Durchgangsnote ist.

(*) Ce qui était impossible, eu égard à la grande imperfection des instrumens alors en usage.

(*) Was, in Rücksicht auf die grosse Unvollkommenheit der damals üblichen Instrumente, unmöglich war.

6°. L'accord de *septieme* avec la Quinte diminuée, sur le second degré du ton mineur, en préparant rigoureusement la Septième, quand elle n'est pas note de passage.

7° L'accord de *septieme majeure*, sur le premier et sur le quatrieme degré du ton majeur, en préparant rigoureusement la septième, quand elle n'est pas note de passage. Comme cet accord est très dissonnant, on s'en sert beaucoup plus rarement que des deux précédens.

8° L'accord de *neuvieme majeure*, frappé sans sa basse fondamentale, en observant de mettre la cinquième note de cet accord dans la partie supérieure et de la préparer. Cet accord ne s'emploie que dans le ton majeur.

9° L'accord de *septieme diminuée*, (c'est à dire l'accord de neuvieme mineure frappé sans sa basse fondamentale); on en prepare la Septième et souvent aussi la Quinte diminuée. On ne doit l'employer dans le style rigoureux, que dans le ton mineur.

10° L'accord de *sixte augmentée*, en supprimant la quinte, et en retardant la Sixte par la Septième, par exemple:

6tens. Der *Septimen-Accord* mit der verminderten Quinte, auf der zweiten Stufe der Moll-Tonleiter, wo eben so die Septime, (wenn sie keine Durchgangsnote ist,) streng vorbereitet werden muss.

7tens. Der *grosse Septimen-Accord*, auf der ersten und auf der vierten Stufe der Dur-Tonleiter, mit strenger Vorbereitung der Septime, falls sie keine Durchgangsnote ist. Da dieser Accord sehr stark dissonirt, so bedient man sich seiner weit seltener als der zwei vorhergehenden.

8tens. Der *grosse Nonen-Accord*, ohne Grundbass angeschlagen, und indem man beachtet, dass die fünfte Note dieses Accords in der Oberstimme sey, und vorbereitet werde. Dieser Accord ist nur in der Dur-Tonart gebräuchlich.

9tens. Der *verminderte Septimen-Accord*, (das heisst eigentlich, der kleine Nonen-Accord, ohne seine Fundamental-Note angeschlagen,); die Septime, und auch oft die Quinte desselben, werden vorbereitet. Im strengen Style darf er nur in der Moll-Tonart angewendet werden.

10tens. Der *übermässige Sext-Accord*, bei welchem die Quinte weggelassen, und die Sext durch die Septime verzögert wird, z. B.



On ne doit l'employer dans ce style, que dans le ton mineur.

Auch dieser Accord ist im strengen Satze nur in der Moll-Tonart gestattet.

REGLE GÉNÉRALE.

Pour adoucir les accords N° 5, 6, 7, 8 et 9, il faut simplement supprimer la quinte dans chacun d'eux, en préparant toujours rigoureusement la note dissonnante. Ainsi donc, on peut les pratiquer ainsi qu'il suit:

ALLGEMEINE REGEL.

Um die Accorde N° 5, 6, 7, 8 und 9, zu mildern, hat man bloss die Quinte wegzulassen, indem man stets genau und streng die dissonirende Note vorbereitet. Man kann sie demnach auf folgende Art anwenden:



Les accords N° 5 et N° 6, semblent à la vue n'être qu'un même accord, mais la différence qui existe entre le mode majeur et le mode mineur, fait supposer dans le premier la quinte parfaite, et dans le second la quinte diminuée.

Die Accorde N° 5 und 6 scheinen dem Auge nur einer und derselbe zu seyn, aber der, zwischen der *dur*- und *moll* Tonleiter befindliche Unterschied macht, dass man bei dem ersten die reine Quint, und bei dem zweiten die verminderte Quint voraussetzt.

RÈGLE GÉNÉRALE

sur l'emploi de la quarte juste, entre la basse et une partie haute quelconque.

La Quarte juste entre la basse et une partie haute quelconque, doit toujours être traitée en dissonance dans le style rigoureux. On peut l'employer des deux manières suivantes :

1° en la préparant et lorsqu'elle est accompagnée d'une *Seconde* ou d'une *Quinte*; dans le premier cas, les deux notes qui donnent Quarte, sont presque toujours intégrantes de l'accord; dans le second cas au contraire, la note qui donne Quarte avec la basse, est une suspension, par conséquent note étrangère à l'accord, p.e.

La note de la basse est ici suspension de SI.
Die Bassnote ist hier eine Verzögerung des H und des B.



Quand la quarte est accompagnée d'une seconde, la basse doit se résoudre en descendant; quand elle est accompagnée d'une quinte, la partie, qui fait quarte avec la basse, doit se résoudre en descendant.

2° En l'employant comme note de passage, frappée sur le temps faible de la mesure, p.e.

(la + indique la note de passage.)



On peut établir comme règle générale : que la quarte juste accompagnée seulement de la sixte, doit être proscrite dans le style rigoureux; il n'y a que les deux exceptions suivantes :

1° lorsque la Sixte quarte est placée dans le courant d'une pédale;

2° dans la formule de cadence finale suivante, où *Palestrina* lui même l'a souvent employée:

ALLGEMEINE REGEL,

über den Gebrauch der reinen Quart, zwischen dem Basse und einer der Oberstimmen.

Die reine Quart zwischen dem Basse und irgend einer Oberstimme muss im strengen Style stets als eine Dissonanz behandelt werden. Man kann sie auf die zwei folgenden Arten anwenden:

1tens indem man sie vorbereitet, und indem sie dabei von einer *Secunde*, oder von einer *Quinte* begleitet wird: im ersten Falle sind die 2 Noten, welche die Quart bilden, stets wesentlich im Accorde; im zweiten Falle dagegen, ist die Note, welche mit dem Basse die Quart bildet, nur ein Vorhalt, also dem Accord freund, z.B.

Wenn die Quart von einer Secunde begleitet wird, so muss sich der Bass abwärts gehend auflösen; wen sie von der Quinte begleitet erscheint, so muss die Stimme, welche zum Bass die Quart bildet, ihre Auflösung abwärts machen.

2tens Indem sie, als durchgehende Note, auf dem leichten Takttheil angeschlagen wird, z.B.

(Das + zeigt die Durchgangs-Note an.)

Man kann als allgemeine Regel annehmen, dass die reine Quart, nur von der Sext begleitet, im strengen Style verbothen bleiben muss; ausgenommen in den zwei folgenden Ausnahmen:

1tens wenn die Quart-Sext im Laufe eines Orgelpunktes vorkommt;

2tens in der folgenden Schluss-Cadenz-Formel, woselbst *Palestrina* sie oft angewendet hat:



Quant à la quarte augmentée, employée entre la basse et une partie haute quelconque, on peut la frapper, avec ou sans préparation, sur le temps fort ou sur le temps faible de la mesure, (*) mais il faut qu'elle soit accompagnée d'une sixte, lorsqu'elle n'est pas préparée. Quand elle est préparée, on l'accompagne indistinctement avec une seconde, ou avec une sixte:

Was die übermässige Quart betrifft, welche zwischen dem Basse und irgend einer Oberstimme vorkommt, so kann man sie, mit oder ohne Vorbereitung, sowohl auf dem schweren wie auf dem leichten Takttheil anschlagen, (*) aber sie muss, wenn sie nicht vorbereitet ist, von einer Sext begleitet seyn. Wenn sie vorbereitet ist, so begleitet man sie beliebig mit einer Secunde oder einer Sexte:

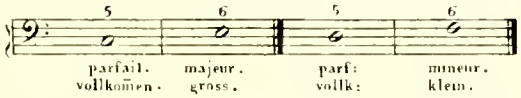


DE L'EMPLOI DANS LE STYLE RIGOUREUX DES DEUX ACCORDS PARFAITS, DE L'ACCORD DIMINUÉ ET DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE.

On peut employer les accords **parfaits** sans renversement, ou dans leur premier **renversement**; mais jamais dans leur second, à cause de la **quarte** juste, que la **basse** y fait avec l'une des **parties** hautes. Nous avons indiqué ci-dessus les deux exceptions à cette règle. Ainsi, tous les accords parfaits dont on fait usage dans le style rigoureux, sont chiffrés ou d'un 5, quand ils sont sans renversement, ou d'un 6, lorsqu'ils sont dans leur premier renversement:

VOM GEBRAUCHE DER ZWEI VOLLKOMMENEN DREIKLÄNGE, DES VERMINDERTEN DREIKLANGS, UND DES DOMINANTEN-SEPTIMEN-ACCORDS IM STRENGEN SATZE.

Man kann die vollkommenen Dreiklänge ohne Umkehrung oder in ihrer ersten Umkehrung anwenden; aber niemals in ihrer zweiten, wegen der reinen Quart, welche der Bass da mit einer von den Oberstimmen bildet. Oben haben wir die zwei Ausnahmen von dieser Regel angezeigt. Demnach werden alle vollkommenen Dreiklänge, von denen man im strengen Style Gebrauch macht, entweder mit 5 bezeichnet, (wenn sie ohne Umkehrung sind,) oder mit 6, wenn die erste Umkehrung statt findet:



L'accord diminué suit la même règle que les accords parfaits, mais comme cet accord est dissonnant, il est plus ou moins assujetti à une sorte de résolution. On l'emploie particulièrement sur le

Der verminderte Dreiklang folgt derselben Regel, wie die vollkommenen; aber da dieser Accord dissonirt, so ist er mehr oder minder einer Auflösung unterworfen. Vorzüglich wendet man ihn auf der zweiten Stufe der Moll-

(*) La quarte augmentée, et son renversement la quinte diminuée, sont les seules dissonances qu'on puisse employer sans préparation dans le style rigoureux; il faut observer d'ailleurs que la première doit être accompagnée d'une sixte majeure, et la seconde d'une tierce mineure.

(*) Die übermässige Quart und ihre Umkehrung, die verminderte Quinte, sind die einzigen Dissonanzen, welche man im strengen Satze ohne Vorbereitung anwenden kann; jedoch muss man beobachten, dass die erste von einer grossen Sext, und die zweite von einer kleinen Terz begleitet seyn muss.

second degré du ton mineur. Il peut avoir les résolutions suivantes :

Tonleiter an. Er kann folgende Auflösungen haben :

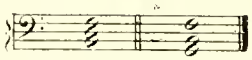


Dans le N° 6, l'accord diminué participe du ton d'*Ut* et du ton de *La* ; il sert pour passer de l'un à l'autre. On voit par les exemples qu'il n'a pas besoin de préparation.

L'accord de septième dominante, *Sol, Si, Ré, Fa*, dont on fait usage dans les deux modes, exige des remarques particulières : dans l'origine on employait cet accord toujours incomplettement, on en supprimait soit la note fondamentale (*Sol*) soit la quinte (*Ré*) en sorte qu'il paraissait sous les 2 formes suivantes :

In N° 6 gehört der verminderte Dreiklang gemeinschaftlich der *C=dur=* und der *A=moll=*Tonart an ; er dient da, um von einer zur andern überzugehen. Man sieht aus den Beispielen, dass er keiner Vorbereitung bedarf.

Der Dominanten=Sept=Accord, *g, h, d, f*, von dem man in beiderlei Tonarten Gebrauch macht, erfordert besondere Bemerkungen : Ursprünglich gebrauchte man diesen Accord stets unvollständig ; man unterdrückte entweder die Grundnote, (das G) oder die Quinte (das D) so dass er stets nur unter den zwei folgenden Formen erschien :



Sous la première, on le confondait toujours avec l'accord diminué ; (ce qui de nos jours arrive encore à beaucoup de personnes.) Sous la seconde, on exige toujours que la note Fa, (la septième) soit préparée. Les anciens envisageaient et traitaient la septième de cet accord, comme suspension qui se résout aussi bien sur la sixte que sur la tierce :

Unter der ersten Form verwechselte man ihn immer mit dem verminderten Dreiklange, (was noch heutzutage vielen Musikern wiederfährt). Unter der zweiten Form begehrt man stets, dass das F, (die Septime) vorbereitet werde. Die Alten nahmen und behandelten die Septime dieses Accords als eine Verzögerung, welche eben so gut in die Sext wie in die Terz sich auflösen müsse :



Pour ne pas porter la vigueur jusqu'à la pedanterie, faute dans laquelle les anciens sont souvent tombés, nous ne défendrons pas d'employer la septième dominante avec ses quatre notes si ce n'est dans son second renversement, par rapport à la quarte juste (Ré, Sol) que la basse y ferait avec une partie haute.

Um die Strenge nicht bis zur Pedanterie zu treiben, (ein Fehler, in welchen die Alten oft gefallen sind,) werden wir den Gebrauch der Dominanten=Septime mit ihren vollständigen 4 Noten nicht verbiethen, ausgenommen in ihrer zweiten Umkehrung (als Terz=Quart=Sext=Accord) wegen der reinen Quart, (*d, g,*) welche der Bass da mit einer Oberstimme machen würde.

REGLE GÉNÉRALE

SUR L'EMPLOI DE LA SEPTIÈME DOMINANTE, DANS LE STYLE RIGOUREUX.

L'accord de septième dominante peut s'employer sans renversement, et dans ses trois renversemens, sous les conditions suivantes :

1° Lorsqu'on frappe cet accord avec sa basse fondamentale, il faut en préparer la septième ; ainsi dans *Sol, Si, Ré, Fa*, on prépare le *Fa*. Dans ce cas on peut chiffrer l'accord avec 7, ou avec $\frac{6}{5}$, ou bien encore avec 2, ou $\frac{4}{2}$, selon le renversement.

ALLGEMEINE REGEL

ÜBER DIE ANWENDUNG DER DOMINANTEN-SEPTIME IM STRENGEN SATZE.

Der Dominanten-Septimen-Accord kann ohne Umkehrung, und in allen seinen drei Umkehrungen unter folgenden Bedingungen gebraucht werden :

1tens Wenn man diesen Accord mit seiner Grundnote anschlägt, so muss die Septime vorbereitet werden ; so wird in *G, H, D, F*, das *F* vorbereitet. In diesem Falle kann man den Accord mit 7, oder mit $\frac{6}{5}$, oder auch mit 2, (oder $\frac{4}{2}$,) je nach der Umkehrung, beziffern.



Le *Fa*, dans cet accord, peut se frapper sans préparation, lorsqu'il est *note de passage*, dans ce cas il tombe sur le temps faible de la mesure, par exemple :

Das *F* kann in diesem Accord, ohne Vorbereitung angeschlagen werden, wenn es eine *durchgehende Note* ist ; in diesem Falle fällt es auf den leichten (schwachen) Takttheil, z. B.



2° Lorsque cet accord est dans son second renversement, (le *Ré* à la basse,) on en supprime toujours la note fondamentale ; alors on peut frapper le *Fa* sans préparation, et doubler le *Ré* ou le *Fa*, par exemple :

2tens Wenn dieser Accord in seiner zweiten Umkehrung, (das *D* im Basse) vorkommt, so unterdrückt man stets die Grundnote (also das *G*) ; dann kann man das *F* ohne Vorbereitung anschlagen, und das *D* oder das *F* verdoppeln, zum Beispiel :



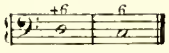
Dans ce dernier cas, on voit que la septième dominante frappée, sans note fondamentale, ressemble tout-à-fait à l'accord diminué. Il est très important de ne pas confondre ces deux accords ; car les règles pour employer l'un et l'autre sont très

In diesem letzten Falle sieht man, dass die Dominanten-Septime, ohne Grundnote angeschlagen, dem verminderten Dreiklange völlig gleich sieht. Es ist sehr wichtig, diese beiden Accorde nicht mit einander zu verwechseln ; denn die Regeln, um den einen oder den andern

différentes. Pour mieux faire sentir cette différence, nous donnons ici un tableau comparatif de ces deux accords :

en La mineur.

1º L'accord diminué *Si, Ré, Fa*, se résout sur la dominante de ce ton *Mi, Sol♯, Si*; ou sur la septième dominante *Mi, Sol♯, Si, Ré*, ou bien par exception, sur l'accord mineur *La, Ut, Mi*, renversé; par exemple :



2º La note *Si* peut se doubler et se résoudre tant en montant qu'en descendant.

3º Le *Fa* ne peut pas se mettre dans la basse, par analogie, avec les deux accords parfaits, qu'on n'emploie pas dans leur second renversement : mais ce *Fa* peut avoir les trois résolutions suivantes :



en Ut, majeur ou mineur.

1º La septième dominante frappée sans basse fondamentale *Si, Ré, Fa*, se résout toujours sur l'accord d'*Ut*.

2º La note *Si* ne peut se doubler et ne se résout qu'en montant d'un demi-ton.

3º Le *Fa* peut se mettre dans la basse aussi bien que dans les autres parties, et doit toujours se résoudre sur le *Mi*.

Les partisans exclusifs de l'ancien style rigoureux, tel qu'on le pratiquait avant le 18e siècle, peuvent s'en tenir à ces quatre accords : *parfait majeur, parfait mineur, diminué* et de *septième dominante*.

Nous rappellerons à ceux qui voudront employer dans ce style, les six autres accords dont nous avons précédemment parlé :

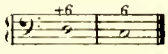
1º Que la note dissonnante dans un accord, doit toujours être rigoureusement préparée; excepté lorsqu'elle est note de passage, frappée sur le temps faible de la mesure;

2º Que toute note dissonnante doit se résoudre régulièrement en descendant d'un ton ou demi-ton, selon l'accord sur lequel se fait la résolution.

anzuwenden, sind sehr verschieden. Um diesen Unterschied besser fühlen zu lassen, geben wir hier eine vergleichende Tabelle dieser zwei Accorde :

in A moll.

1tens Der verminderte Dreiklang *H, D, F*, löst sich in die Dominante dieser Tonart: *E, Gis, H*, auf; oder in die Dominanten-Septime *E, Gis, H, D*; oder auch, als Ausnahme, in den umgekehrten *Moll*-Dreiklang *A, C, E*; z. B.



2tens Die Note *H* kann sich verdoppeln und auf- wie abwärts auflösen.

3tens Das *F* kann nicht in den Bass gesetzt werden, gleichmässig wie bei den zwei vollkommenen Dreiklängen der Fall ist, welche man nicht in ihrer zweiten Umkehrung anwendet; aber dieses *F* kann die 3 folgenden Auflösungen haben :



in C, dur oder moll.

1tens Die Dominanten-Septime ohne Grundbass angeschlagen, (also *H, D, F*,) löst sich stets in den *C*-Dreiklang auf.

2tens Die Note *H* kann weder verdoppelt werden, noch sich anders auflösen, als um einen halben Ton aufwärts.

3tens Das *F* kann in den Bass eben so wohl wie in die andern Stimmen gesetzt werden, und muss sich stets in das *E* auflösen.

Die ausschliessenden Anhänger des alten strengen Styls, so wie man ihn vor dem 18ten Jahrhundert anwendete, können sich an folgende 4 Accorde halten : *Vollkommenen Dur-Dreiklang; vollkommenen-Moll-Dreiklang; verminderten Dreiklang; und die Dominanten-Septime*.

Denjenigen aber, welche in diesem Style die 6 neueren Accorde, von denen wir früher gesprochen haben, anwenden wollen, erinnern wir hier noch :

1tens Dass die, in einem Accorde vorkommende, dissonirende Note stets streng regelmässig vorbereitet werden muss; ausgenommen wenn sie, als Durchgangsnote, auf einem leichten Takttheil angeschlagen wird.

2tens Dass jede dissonirende Note sich regelmässig auflösen muss, indem sie um einen ganzen oder halben Ton, je nach dem Accord, in welchen die Auflösung statt findet, abwärts geht.

Il n'y a d'exception à cette regle que dans l'accord diminué, et dans celui de Septieme dominante frappé sans sa basse fondamentale, où la Quinte diminuée n'a pas besoin de préparation ; et ensuite dans l'accord de sixte augmentée, où la sixte augmentée est retardée par la Septième, suivant l'exemple que nous avons ci-devant donné.

3° Que deux accords dissonnans peuvent être frappés de suite. Mais il faut que la dissonnance du premier soit résolue régulierement en frappant le second ; et que la dissonnance de celui-ci soit préparée par le précedent, comme par exemple dans les successions suivantes :

Von dieser Regel gibt es keine Ausnahme als der verminderte Dreiklang, und der Dominanten-Sept:-Acc ohne seine Grundnote, wo die verminderte Quinte kei Vorbereitung bedarf ; und endlich der übermässige S Accord, wo die übermässige Sext durch die Septime (nach dem früher gegebenen Beispiele,) verzögert wird.

3tens Dass zwei dissonirende Accorde nach einander folgen dürfen. Aber die Dissonanz des ersten muss sich beim Anschlagen des zweiten, regelmässig auflösen, und die Dissonanz des zweiten muss schon durch den ersten vorbereitet seyn ; wie z.B. in folgenden Fortschreitungen :



Dans le style rigoureux, on ne doit pas faire de suite plus de deux accords dissonnans. L'ancienne règle, de ne pas résoudre une dissonnance sur une autre, est applicable seulement à l'harmonie à deux parties. Quelques Théoriciens modernes l'ayant mal interprêté, ont cru devoir l'étendre à l'harmonie à plus de deux parties, ce qui ne doit pas se faire. En effet, dans l'harmonie à plus de deux parties, deux dissonnances frappées de suite, sont adoucies par les consonnances qui existent en même temps dans l'harmonie : p.e., la septième dominante (*Sol, Si, Ré, Fa*) étant frappée avec ces quatre notes donne deux intervalles dissonnans, *Sol-Fa* et *Si-Fa*, mais en même temps on y entend quatre intervalles consonnans, qui sont, *Sol-Si, Sol-Ré, Si-Ré* et *Ré-Fa*.

Voici des exemples de l'emploi des six derniers accords de la nomenclature précédente :

Im strengen Satze darf man nicht mehr als zwei dissonirende Accorde nach einander folgen lassen. Die alte Regel, dass man eine Dissonanz nicht in eine andere auflösen dürfe, ist nur in der zweistimmigen Harmonie anwendbar. Einige neuere Theoretiker, welche sie übel verstanden, glaubten sie auch auf die mehr-als zweistimmige Harmonie ausdehnen zu müssen, was jedoch nicht seyn soll. Denn in der That werden, in der mehr-als 2-stimmigen Harmonie, zwei nach einander angeschlagene Dissonanzen durch die Consonanzen gemildert, welche sich zugleich in der Harmonie befinden ; z.B. die Dominanten Septime (*G, H, D, F*) mit all ihren 4 Noten angeschlagen gibt zwei dissonirende Intervalle, *G-F* und *H-F*, aber zu gleicher Zeit hört man da 4 consonirende Intervalle nähmlich *G-H, G-D, H-D* und *D-F*.

Hier sind Beispiele über den Gebrauch der 6 letzten Accorde der vorhergehenden neuen Ordnung :

1. Exemple sur la Septième avec Tierce mineure.

1. Beispiel über die Septime mit der kleinen Terz.



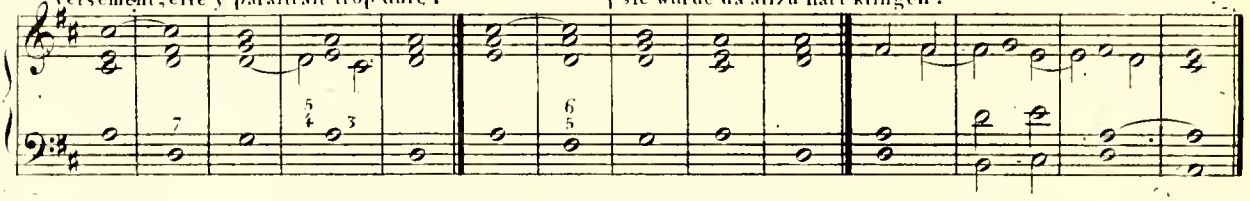
2. Exemple sur la Septième avec Quinte diminuée.
2. Beispiel über die Septime mit der verminderten Quinte.



3. Exemple sur la Septième majeure.
3. Beispiel über die grosse Septime.

Je ne conseille pas de l'employer dans son troisièmerenversement, elle y paraitrait trop dure.

Ich rathe nicht, sie in ihrer dritten Umkehrung zu gebrauchen; sie würde da allzu hart klingen.

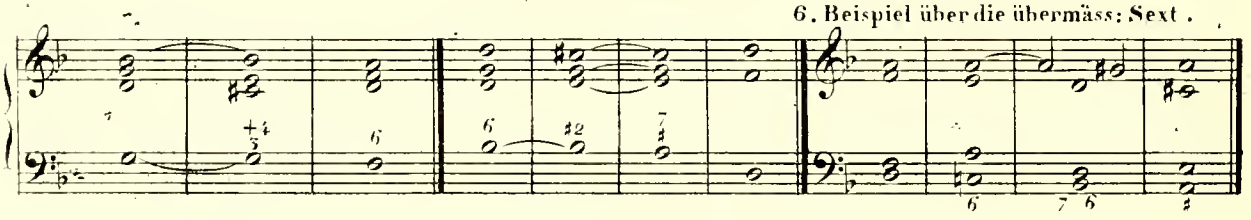


4. Exemple sur l'accord de 9me majeure sans sa basse fondamentale.
4. Beispiel über den grossen Nonen-Acc: ohne seine Grundnote.

5. Exemple sur la Septième diminuée.
5. Beispiel über die vermin: Septime.



6. Exemple sur la Sixte augmentée.
6. Beispiel über die übermäss: Sext.



65. Anmerkung des Übersetzers. Wir haben oft bemerkt, dass Schüler des Generalbasses, wenn sie ihre Beispiele auf dem Pianoforte probieren, solches meistens auf eine viel zu schnelle, flüchtige, oft sogar unrichtige Art thun, und dadurch den Zweck völlig verfehlen, *das Gehör* mit den Accorden, ihren Eigenschaften und ihren Wirkungen genau bekannt zu machen. Wenn daher die Schüler irgend ein Beispiel auf dem Clavier versuchen, (was übrigens sehr oft geschehen muss,) so sind dabei folgende Regeln zu beobachten:

1tens Der Schüler muss doch wenigstens in soweit des Spiels mächtig seyn, dass er die ohnehin so leichten Accorde *richtig* zu greifen wisse. Auf jeden Fall hat er, bevor er einen Accord anschlägt, die dazu gehörigen Tasten wohl ins Auge zu fassen, um nicht durch Falschgreifen, und durch das Herumirren auf unrichtigen Tasten sein Gehör für die Wirkung des Accords im voraus zu verderben und unempfänglich zu machen.

2tens Alle zur Harmonielehre gehörigen Accordenbeispiele müssen stets *langsam* gespielt werden, so dass das Gehör Zeit habe, jeden Accord zu fassen, zu würdigen und dergestalt im Gedächtnisse zu behalten, dass es denselben sogleich beim zufälligen Hören in irgend einer Composition, wieder zu erkennen vermöge.

3tens Alle Accorde müssen stets *fest* angeschlagen werden, und niemals gebrochen oder *arpeggirt*. So viele, und selbst bessere Spieler haben sich das Arpeggiren der Accorde so sehr angewöhnt, dass sie kaum mehr im Stande sind, einen Accord

fest (d. h. desto, alle zu ihm gehörigen Töne *zugleich* und *zusammen*) anzuschlagen. Gewöhnlich schlägt der schlechte Spieler den Bass früher an, und die Töne der rechten Hand kommen ungleich, als Nachzügler, hintendrein. Auch dieses verdirbt die Wirkung jedes Accords.

4tens Wir haben schon früher gesagt, und wiederhohlen es hier wieder, dass jedes Beispiel erst dann seinen vollen Nutzen haben kann, wenn der Schüler es in alle Tonarten, so wohl schriftlich, als spielend, übersetzt, weil sonst jede fremde Tonart ihm denselben Accord wieder unkenntlich machen könnte.

---

4. DES NOTES ACCIDENTELLES (C'EST À DIRE DE CELLES QUI SONT ÉTRANGÈRES AUX ACCORDS) DANS LE STYLE RIGOUREUX.

Nous avons divisé, dans notre cours d'harmonie pratique, les notes accidentelles en six espèces, savoir: 1° En notes de passage; 2° en notes de goût ou Appogiatures; 3° en Syncopes; 4° en Suspensions; 5° en pédales; 6° en Anticipations.

De ces six espèces il n'en faut généralement employer que deux dans le style rigoureux, savoir:

1° Les notes de passage; 2° les Suspensions.

Quant à la Pédale, on n'en fait usage que dans les Fugues vocales, comme nous le verrons. Elle ne peut jamais servir à accompagner le plein chant.

1° DES NOTES DE PASSAGE.

On ne peut jamais attaquer un accord avec une note de passage, n'importe la partie où cette note se trouve.

Une pause (quelle que soit sa valeur) ne doit jamais précéder, ni suivre immédiatement une note de passage.

Une note de passage ne peut jamais tomber par dégrés disjoints sur une autre note. Elle doit toujours se lier à la note suivante en montant ou en descendant d'une seconde majeure ou mineure, selon le cas. Elle doit tomber autant que possible sur le temps faible de la mesure, c'est à dire sur les temps marqués d'une (+) dans les mesures suivantes:

4. VON DEN ZUFÄLLIGEN (DAS HEISST, NICHT ZU DEN ACCORDEN GEHÖRIGEN) NOTEN IM STRENGEN STYLE.

In unserer Generalbassschule haben wir die zufälligen Noten in sechs Gattungen abgetheilt, nähmlich:

1tens In durchgehende Noten; 2tens in Verzierungsnoten oder Appogiaturen; 3tens in Synkopen; 4tens in Verzögerungen; 5tens in Haltungen, (Orgelpunkte); 6tens in Vorhalte (Anticipationen).

Von diesen 6 Gattungen werden im strengen Satze überhaupt nur zwei gebraucht, nähmlich:

1tens Die Durchgangsnoten; 2tens die Verzögerungen.

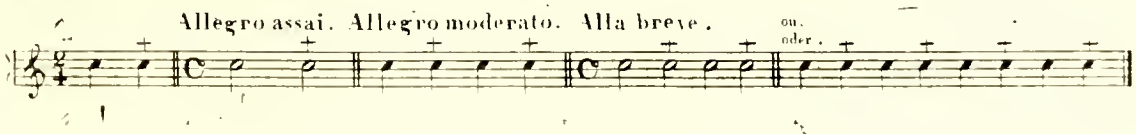
Was den Orgelpunkt betrifft, so macht man von ihm nur in den Vocal-Fugen Gebrauch, wie wir sehen werden. Er kann nie zur Begleitung des Chorals dienen.

1tens VON DEN DURCHGANGSNOTEN.

Man kann einen Accord niemals mit einer Durchgangsnote frei beginnen und anschlagen, in welcher Stimme sich auch diese Note befinden mag.

Eine Pause, (gleichviel von welchem Werthe,) darf niemals einer Durchgangsnote weder unmittelbar vorhergehen, noch nachfolgen.

Eine Durchgangsnote kann nie auf entferntere Stufen springend übergehen. Sie muss stets sich, auf- oder abwärts, mit dem nächststehenden Tone um eine grosse oder kleine Secunde, (je nachdem der Fall ist,) verbinden. Sie muss, so viel als möglich, auf den leichten Takttheil fallen; das heisst, auf die in den folgenden Taktarten durch ein (+) bezeichneten Theile:



Mouvement un peu lent.
Etwas langsame Bewegung.



Voici des exemples : | Hier sind Beispiele :



Mouvement moderé.
Gemässigte Bewegung.



Il y a quelques exceptions à la dernière règle, c'est à dire qu'on peut de tems en tems frapper une note de passage sur le temps fort de la mesure, et même faire deux notes de passage de suite, comme dans les 3 exemples suivans :

Es gibt bei der letzten Regel einige Ausnahmen, das heisst, man kann bisweilen eine Durchgangsnote auf einem schweren Takttheile anschlagen, und selbst zwei Durchgangsnoten nach einander folgen lassen, wie in nachstehenden 3 Beispielen :



Les deux notes marquées d'une croix, (sur un temps fort de la mesure,) ne peuvent avoir lieu que lorsqu'elles font partie d'une gamme accompagnée toute entière par un seul accord.

Die durch ein Kreuz bezeichneten, (auf einem schweren Takttheile vorkommenden) Noten, können nur dann statt haben, wenn sie Bestandtheile einer vollständigen Tonleiter sind, welche in ihrer ganzen Länge nur durch einen einzigen Accord begleitet wird.

N.° 2.



Les notes de passage marquées d'une (+) et tombant sur les temps forts de la mesure, doivent se trouver entre deux consonnances ou, pour mieux dire, entre deux notes réelles, c'est à dire comptant dans l'accord. Quand on fait deux notes de passage de suite, il faut qu'elles se trouvent également *entre deux notes réelles*, p. e.

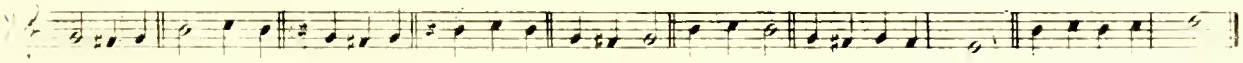
Die mit (+) bezeichneten Durchgangsnoten, welche auf starke Takttheile fallen, müssen sich zwischen zwei Consonanzen befinden, oder, besser zu sagen, zwischen zwei wesentlichen, zum Accord gehörigen Noten, stehen. Wenn man zwei Durchgangsnoten nach einander macht, müssen sie eben so *zwischen zwei wesentlichen* stehen, z. B.

N.° 3.



Les gammes chromatiques, entières ou partielles, ne sont pas admises dans le style rigoureux. Cependant, les dessins suivans, où l'on fait deux et trois demi-tons de suite, peuvent se pratiquer:

Die chromatischen Scalen, vollständig wie theilweise, sind im strengen Style verbothen. Jedoch folgende Umrisse, wo man zwei oder drei halbe Töne nach einander setzt, können statt finden:



On ne pourrait employer l'exemple suivant, étant en *Ut* majeur, parceque le *La♭* et le *Ré♭* contrarieraient ce ton et le défigureraient, ce qu'il faut éviter dans le style rigoureux, ainsi que tout ce qui est maniéré: (*)

Man könte das folgende Beispiel nicht anwenden, wenn man sich in *C dur* befände, weil das *As* und *Des* dieser Tonart widerstreben und sie entstellen würde, was man im strengen Satze eben so, wie alles Gesuchte und Gezierte vermeiden muss: (*)

(*) En général, il faut éviter d'altérer les notes du ton dans lequel on se trouve. On peut cependant fleurir, de la manière suivante les deuxième, cinquième et sixième notes du ton dans le mode majeur; et les première, quatrième, cinquième, et septième notes du ton dans le mode mineur:

En Ut majeur. In C dur

Mais on ne le fait pas sur les degrés suivans, à cause du troisième demi-ton: Mi-Fa, Si-Ut, Ré-Mi♭.

En majeur. In dur

Dans le cas des trois derniers exemples, on ne pourrait même fleurir le Si par le Ré♯, le Si par le La♯, et le Ré par l'Ut♯, quand même ils ne seraient pas suivis d'un troisième demi-ton, par la raison que l'oreille les entend (dans ce cas) ce dernier, comme faisant partie de la gamme.

(*) Überhaupt muss man vermeiden die Noten der Tonart, in welcher man sich befindet, durch Versetzungszeichen zu verändern. Jedoch kann man die zweite, fünfte und sechste Note der Dur-Scala, und die erste, vierte, fünfte, und siebente Note der Moll-Scala auf folgende Weise verzieren:

En Ut mineur. In C moll

Aber man macht dieses nicht auf den folgenden Stufen, wegen dem dritten Halbton: E-F, H-C, D-Es.

En mineur. In moll

Bei Anwendung dieser drei Beispiele könnte man nicht das E durch das Dis, das H durch das Ais, und das D durch das Cis verzieren, wenn ihnen auch selbst der dritte Halbton nicht nachfolgen würde, weil das Gehör, in diesem Falle, dieses letztere, als einen Theil der Tonleiter mitversteht.

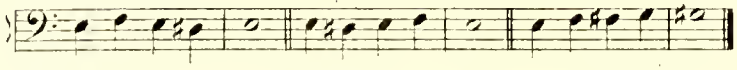


Cet exemple serait très bon en *Fa mineur*.

Par la même raison, les phrases suivantes, composées de quatre demi-tons, ne peuvent s'employer dans ce style :

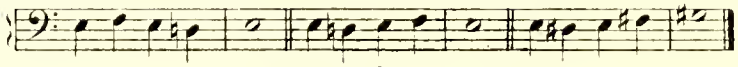
Dieses Beispiel wäre in *F moll* sehr gut.

Aus demselben Gründe können folgende, aus 4 halben Tönen zusammengesetzten Phrasen, in diesem Style nicht angewendet werden.



Pour les approprier au style rigoureux, il faut en diminuer les demi-tons de la manière suivante :

Um sie dem strengen Satze anzueignen, muss man die halben Töne auf folgende Art mildern.



Deux, trois, et même 4 parties, peuvent faire des notes de passage en même temps, en observant la règle suivante : Il faut éviter les quintes et les octaves suspendues, faire tomber les parties (qui font les notes de passage) sur les consonnances ou sur les notes réelles des accords, en faisant leur résolution sur les temps forts de la mesure, p.e.

Zwei, drei, und selbst 4 Stimmen können zu gleicher Zeit durchgehende Noten machen, wenn man dabei folgende Regel beobachtet : Man muss vermeiden, vorzögerte Quinten und Octaven zu machen : man muss die Stimmen, welche die Durchgangsnoten machen, auf die Consonanzen oder wesentlichen Noten der Accorde fallen lassen, indem ihre Auflösung auf den schweren Takttheilen statt findet, z. B.

Chant ferme dans le ton phrygien.(*)

Mouvement modéré. Cantus firmus *(Choral)* in der phrygischen Tonart.(*)

Gemässigte Bewegung. ♩=65. M.



(*) Ce chant est ici transposé d'un ton plus haut, pour être mieux ressorti. On peut doubler le dessus à l'octave supérieure par une flûte, etc.

(*) Dieser Gesang ist hier um einen Ton höher gesetzt, (etwa E moll, Fis moll.) Um diesen Gesang mehr heraus zu heben, kann man den Sopran in der oberen Octave



Il faut éviter de faire tourner les notes de passage autour de l'unisson comme p.e.

Man muss vermeiden die Durchgangsnoten durch den Unison schreiten zu lassen, wie z.B.



On peut cependant employer les notes de passage comme il suit; parce qu'après la première note de passage on ne revient plus sur l'unisson:

Jedoch kann man die Durchgangsnoten wie folgt anwenden, weil nach der ersten Durchgangsote nicht mehr der Unison nachfolgt:



2º DES SUSPENSIONS.

Les suspensions sont le plus bel ornement du style rigoureux, mais il n'y a que peu d'accords qui puissent les recevoir dans ce style.

Dans le principe, on ne faisait usage que des accords parfaits, par la raison que les accords dissonans n'étaient pas connus. On sentit, par la suite, la nécessité d'ajouter aux consonnances quelques dissonances accidentelles. Voilà l'origine des notes de passage et des suspensions. Depuis encore, on a découvert et introduit dans la musique moderne, (le style libre) non seulement beaucoup d'accords dissonans, mais encore beaucoup d'autres notes accidentelles, comme les notes de goût, les anticipations, la pédale et les syncopes. Mais comme on a enrichi le style rigoureux de six ou sept accords dissonans, il en résulte 1º qu'on peut y varier suffisamment les accords consonnans par les notes de passage, par les suspensions et par les accords dissonans; 2º que ces derniers, étant dissonnans par eux-mêmes, n'ont pas besoin d'être suspendus. C'est ce qui a donné lieu à la règle suivante:

2tens VON DEN VERZÖGERUNGEN.

Die Verzögerungen sind die schönste Zierde des strengen Styls; doch gibt es in demselben nur wenige Accorde, auf welchen sie angebracht werden dürfen.

Ursprünglich gebrauchte man nur consonirende Accorde, weil die dissonirenden nicht bekannt waren. In der Folge fühlte man die Nothwendigkeit, den Consonanzen einige durchgehende Dissonanzen beizufügen. Diess ist der Ursprung der durchgehenden und verzögernden Noten. Seitdem hat man auch nicht nur viele dissonirende Accorde entdeckt, und in die moderne Musik (im freien Styl) eingeführt, sondern nebstdem auch eine grosse Zahl anderer zufälligen Noten, wie die Vorschläge, Anticipationen, Haltungen und Synkopen. Aber indem man den strengen Satz mit sechs oder sieben dissonirenden Accorden bereichert hat, so folgt daraus, 1tens dass man da die consonirenden Accorde hinreichend durch die Durchgangsnoten, Verzögerungen und dissonirenden Accorde variren kann; 2tens dass diese letzteren schon an sich dissonirend, keiner Verzögerungen weiter bedürfen. Dieses war's, was zur folgenden Regel Veranlassung gab:

---

ractus phrygien etant en Mi mineur, mais sans dièze à la clef, sa transpo- Au en Fa♯ n'exige par consequent que deux dièzes.

durch eine Flöte verdoppelt. Da die eigentliche phrygische Tonart E ohne Vorzeichnung des ♯ so bedarf demnach ihre Versetzung zwei ♯ zur Vorzeichnung.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Les accords dissonnans, tels que la septième avec tierce mineure, la septième avec quinte diminuée, la septième majeure, la neuvième majeure, la septième diminuée, ne peuvent recevoir de suspensions dans le style rigoureux, attendu que ces accords sont suffisamment dissonnans par eux-mêmes, et qu'en les altérant par des suspensions, on compliquerait et multiplierait trop les dissonnances, ce qui est contraire à la nature du style rigoureux.

Les accords dans lesquels on peut suspendre une note sont:

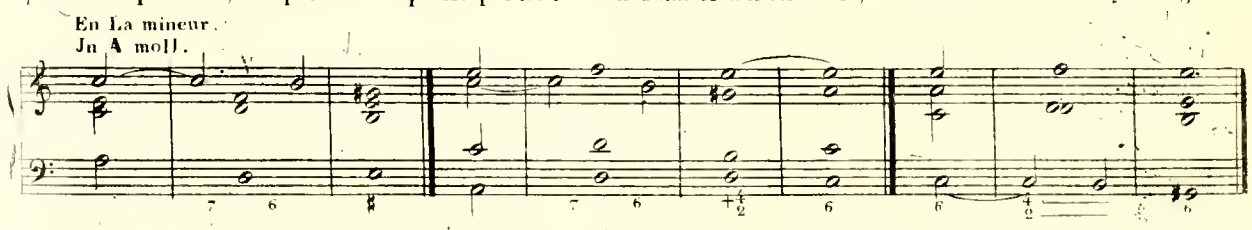
1° L'accord parfait majeur; 2° l'accord parfait mineur; 3° l'accord diminué; 4° la Septième dominante; l'accord de sixte augmentée.

Dans les accords parfaits on suspend soit la note fondamentale, soit la tierce de l'accord: ainsi dans l'accord (*Ut, Mi, Sol*), majeur ou mineur, on suspend l'*Ut* par le *Ré*, ou le *Mi* par le *Fa*. La suspension peut avoir lieu dans une partie quelconque.

Voici des exemples:



Dans l'accord diminué, *Si, Ré, Fa*, on ne suspend que le *Si* par l'*Ut*, n'importe dans quelle partie:



Dans la septième dominante, frappée avec ou sans

ALLGEMEINE REGEL.

Die dissonirenden Accorde, wie die Septime mit der kleinen Terz, die Septime mit der verminderten Quinte, die grosse Septime, die grosse None, die verminderte Septime, können im strengen Style keine Verzögerungen erhalten, indem sie an sich schon hinreichend dissoniren, und indem man, sie noch durch Verzögerungen verschärfend, die Dissonanzen zu sehr verwickeln und vermehren würde; was der Natur des strengen Satzes ganz entgegen ist.

Die Accorde, in welchen man eine Note verzögern kann, sind:

1tens Der vollkommene Dur-Dreiklang; 2tens der vollkommene Moll-Dreiklang; 3tens der verminderte Dreiklang; 4tens die Dominanten-Septime; 5tens der übermässige Sext-Accord.

In den vollkommenen Dreiklängen verzögert man entweder die Fundamentalnote, oder die Terz des Accords; demnach wird im Accord (*C, E, G, dur* oder *moll*) das *C* durch das *D*, oder das *E* durch das *F* verzögert. Die Verzögerung kann in jeder beliebigen Stimme statthaben.

Hier sind Beispiele:

Im verminderten Dreiklange *H, D, F*, verzögert man nur das *H* durch das *C*, in welcher Stime es seyn mag:

In der Dominanten-Septime, ohne, oder mit dem Grund-

la basse fondamentale, on ne suspend que la tierce (la note sensible,) par la quarte, dans quelque partie que ce soit :

basse angeschlagen, verzögert man nur die Terz, (die empfindsame Note) durch die Quart, beliebig in jeder Stimme.



Dans l'exemple (C), on emploie rarement la Septième dominante avec sa note fondamentale *Sol*, mais on fait très souvent comme il suit :

In dem Beispiele (C), gebraucht man die Dominanten-Septime selten mit ihrem Grundbass (G), aber sehr häufig macht man es, wie folgt :



Nous avons déjà dit plusieurs fois, qu'on ne suspend dans l'accord de Sixte augmentée que la Sixte par la Septième, p.e.

Wir haben schon mehrmal gesagt, dass man im übermässigen Sext-Accorde nur die Sext durch die Septime verzögert, z.B.



En accompagnant les suspensions par des notes de passage, on se rappellera la règle que nous avons donné à ce sujet dans notre cours d'harmonie pratique, qui est : de ne pas frapper simultanément une note de passage avec la *Préparation*, la *Suspension* et la *Résolution*. Au surplus, voici un exemple sur les suspensions accompagnées par des notes de passage dans le style rigoureux : Les suspensions y sont marquées d'une (+).

Wenn man die Verzögerungen mit Durchgangsnoten begleitet, so muss man sich der Regel erinnern, welche wir hierüber in unserer Generalbassschule gegeben haben, und welche sagt : Niemals eine durchgehende Note zugleich mit einer *Vorbereitung*, *Verzögerung* und *Auflösung* anzuschlagen. Hier folgt überdiess noch ein Beispiel über die, von Durchgangsnoten begleiteten Verzögerungen im strengen Styl. Die Verzögerungen sind hier mit (+) bezeichnet.

Mouvement modéré. | Mässige Bewegung. ♩ = 63.



(*) Le vrai ton dorien (tant supposé en Ré mineur, mais sans bémol à la clef, sa transposition en Ut mineur n'a vu ce par conséquent que deux Bémols.

(*) Die eigentlich dorische Tonart wäre D moll, aber ohne Vorzeichnung, [illegible] aber seine Versetzung nach C moll nur 2 [illegible] Vorzeichnung [illegible]



Le CHANT FERME (Plain-chant) mis ainsi dans une partie intermédiaire, ne peut ressortir d'une manière saillante, il se confond dans la masse d'harmonie, et ne produit d'autre effet, que celui d'une partie de remplissage ; mais il existe un très bon moyen de faire valoir le plain chant dans ce cas ; c'est de le fortifier, et le doubler par quelques autres parties, et par des instrumens à vent dont les timbres aient des rapports intimes avec la voix humaine. Ces instrumens seraient par exemple : des *Hautbois*, *des Cors*, des *Clarinettes*, des *Bassons*.

Dans le style rigoureux, la préparation de toute dissonnance doit avoir au moins une valeur égale à celle de la dissonnance même.

Quant aux doubles suspensions, nous conseillons de n'en pas faire usage dans ce style, à cause de la complication des dissonnances.

Der CANTUS FIRMUS (Vollgesang), auf diese Art in eine Mittelstimme gesetzt, kann nicht auf eine hervorstechende Art heraustreten ; er vermengt sich mit der Masse der Harmonie, und bringt keine andere Wirkung hervor, als die einer Ausfüllungsstimme ; aber es gibt ein sehr gutes Mittel, den Choral in solchem Falle gehörig gelten zu lassen, wenn man ihn nähmlich durch einige andere Stimmen, und durch Blasinstrumente, deren Klang der Menschenstimme nahe kommt, verstärkt und verdoppelt. Diese Instrumente wären, z. B. die *Oboen*, die *Hörner*, *Clarinetten* und *Fagotte*.

Im strengen Satze muss die Vorbereitung jeder Dissonanz wenigstens denselben Notenwerth haben, wie die Dissonanz selber.

Was die doppelten Verzögerungen betrifft, so rathen wir von denselben in diesem Style keinen Gebrauch zu machen, da sich dabei die Dissonanzen zu sehr verwickeln.

§. 13. Les parties peuvent se croiser, mais il faut observer, lorsqu'une partie descend au dessous de la basse, que cette partie fasse bonne basse. Il faut se garder dans ce cas, de traiter la basse taille en partie intermédiaire; ces deux parties devant faire également bonne basse de l'harmonie. Au reste nous reviendrons sur cette règle à l'article sur la fugue.

5. DES MODULATIONS DANS LE STYLE RIGOUREUX.

Le système des tons relatifs est le seul qui puisse convenir aux style rigoureux. Nous rappellerons ici la nomenclature des relatifs d'un ton principal:

Chaque ton a cinq relatifs.

Ton majeur.	*Ton mineur.*
Les cinq tons relatifs d'Ut majeur.	Les cinq tons relatifs de La mineur.
Ut *majeur* ♮ ton principal.	La *mineur* ♮ ton principal.
Re *mineur* ♭	Ut *majeur* ♮
Mi *mineur* ♯	Re *mineur* ♭
Fa *majeur* ♭	Mi *mineur* ♯
Sol *majeur* ♯	Fa *majeur* ♭
La *mineur* ♮	Sol *majeur* ♯

Remarquons ici que chaque ton relatif ne diffère que d'un accident de son ton principal, en observant toutes fois que la différence d'un ♯ (Ton de *Sol*) à un ♭ (Ton de *Fa*) est de deux accidens.

Comme il est facile de moduler avec les tons relatifs, et que de plus nous en avons parlé dans notre cours d'harmonie pratique, il serait superflu de donner ici de nouveaux développemens sur ce genre de modulation. Au reste la plus grande partie des fugues vocales contenues dans ce traité, sont modulées d'après ce système.

6. DES MESURES, DES MOUVEMENS DE MESURES, DES VALEURS DE NOTES, ET DES TONS DONT ON PEUT FAIRE USAGE DANS LE STYLE RIGOUREUX.

La variété est l'ame de la musique, cette verité

§. 13. Die Stimmen dürfen sich kreuzen, aber mit der Beobachtung, dass, wenn eine Stimme unter den Bass steigt, sie selber dann einen guten Bass machen muss. In diesem Falle muss man sich hüten, den Tenor als eine Mittelstimme zu behandeln, da diese zwei Stimmen hier beide einen gleich guten Bass zur Harmonie zu bilden haben. Übrigens werden wir auf diese Regel bei dem Abschnitte von der Fuge zurück kommen.

5. VON DEN MODULATIONEN IM STRENGEN STYLE.

Das System der verwandten Töne ist das einzige, welches dem strengen Satze zusagt. Wir wiederhohlen hier das Verzeichniss der, einer Haupttonart verwandten Tonarten:

Jede Tonart hat fünf Verwandte.

Dur-Tonart.	*Moll-Tonart.*
Die fünf verwandten Tonarten von C dur.	Die fünf verwandten Tonarten von A moll.
C - *dur* ♮ Grund-Tonart.	A - *moll* ♮ Grund-Tonart.
D - *moll* ♭	C - *dur* ♮
E - *moll* ♯	D - *moll* ♭
F - *dur* ♭	E - *moll* ♯
G - *dur* ♯	F - *dur* ♭
A - *moll* ♮	G - *dur* ♯

Bemerken wir noch, dass jede verwandte Tonart nur um ein Versetzungszeichen von ihrer Grundtonart verschieden ist, so dass demnach der Unterschied von einem ♯ (*G dur*) zu einem ♭ (*F-dur*) so viel als zwei Versetzungszeichen gilt.

Da das Moduliren in verwandte Tonarten leicht ist, und wir es überdiess in unserer Generalbassschule entwickelt haben, so wären hier Auseinandersetzungen über diese Modulations-Gattung überflüssig. Endlich ist auch der grösste Theil der, in diesem Lehrbuche enthaltenen Vocal-Fugen, nach diesem System modulirt.

6. VON DEN TAKTARTEN, TEMPOS, DEM NOTENWERTHE, UND DEN GEBRÄUCHLICHEN TONARTEN IM STRENGEN STYLE.

Die Abwechslung ist die Seele der Musik, diese Wahr-

semble avoir été ignorée des anciens, car ils ont toujours suivi une seule et même route; toute leur musique est composée presque dans la même mesure, (la mesure simple ou double à quatre temps), dans le même mouvement de mesure, avec trois ou quatre valeurs de notes seulement, (des Rondes, des Blanches, des Noires, très rarement des croches) et presque toujours dans le même ton. Les partisans zélés de l'ancien style n'y ont rien changé, et composent encore (même de nos jours) d'après le même système.

Le genre sévère, comme tous les genres possibles, n'exclut pas la variété; ainsi on peut composer la musique d'église dans le style rigoureux, en faisant usage de toutes les mesures usitées de nos jours, de tous les tons praticables, et de toutes sortes de valeurs de notes. Il faut pour cela observer les conditions suivantes:

Les mouvemens modérés et lents, étant ceux qui conviennent mieux au genre religieux, il faut marquer exactement le mouvement de chaque morceau, d'après le métronome. Avec cette précaution, on peut faire des *Cantabile*, des *Largo*, des *Andante* dans toutes les mesures en usage; c'est à dire à $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, et dans les mesures simples et doubles à quatre temps. Il est évident qu'on peut faire usage de croches, et même de doubles croches, selon le mouvement de la mesure, attendu que dans nos *Adagio* et *Largo* les croches, et même les doubles croches ne marchent pas ordinairement plus vite que les blanches et les noires dans la musique des anciens.

Il y a des cas, où l'on peut même se passer de mesure; c'est lorsque tout le choeur fait les mêmes valeurs de notes, en plaquant simplement les accords. Il faut séparer (par une barre de mesure) les différentes phrases dont le chant se compose, en consultant le sens des paroles.

heit scheint den Alten unbekannt gewesen zu seyn, denn sie verfolgten immer nur einen und denselben Weg; alle ihre Musik ist fast in einer und derselben Taktart geschrieben, (im einfachen oder doppelten ganzen Takt,) in einem und demselben Zeitmasse, mit Noten von drey bis viererlei Werthe, (den Ganzen, den Halben, den Vierteln, und sehr selten den Achteln,) und fast immer in einer und derselben Tonart. Die eifrigen Anhänger des alten Styls haben hierin nichts geändert, und schreiben (selbst noch heut zu Tage) nach demselben Systeme.

Die ernste Gattung, (wie überhaupt alle möglichen Gattungen,) schliesst die Abwechslung nicht aus; demnach kann man die Kirchenmusik im strengsten Satze componiren, indem man dabei alle jetzt üblichen Taktarten, alle ausführbaren Tonarten, und Noten von allen Gattungen gebraucht. Doch unter folgenden Bedingungen:

Da das mässige und langsame Zeitmass für die religiöse Musik das schicklichste ist, so muss man das Tempo jedes solchen Tonstückes genau durch das Metronom anzeigen. Mit dieser Vorsicht kann man *Cantabile's*, *Largo's*, *Andante's* aus jeder jetzt üblichen Taktart hervorbringen, nähmlich aus $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ und aus dem einfachen und doppelten ganzen Takt. Es ist klar, dass man demnach, je nach dem vorgezeichneten Tempo, Achteln, selbst Sechzehnteln anwenden kann, da in unserem *Adagio* und *Largo* die Achteln und selbst die Sechzehnteln gewöhnlich nicht schneller fortschreiten, als die Ganzen und Halben in der alten Musik.

Es gibt Fälle, wo man sogar des Taktes entbehren kann; wenn nähmlich der ganze Chor aus Noten von gleichem Werthe gemacht ist, indem die Accorde nur einfach und fest angeschlagen werden. Durch die Taktstriche werden nur die, durch den Sinn des Textes entstehenden Gesangsphrasen abgesondert.

EXEMPLE. | BEISPIEL.

PRIÈRE. | GEBETH.

Soprano. Soprau. $\rho = 60$. M.

Alto. Alt.

Tenor. Tenor.

Basse-taille. Bass.

Dans le style rigoureux, l'intérêt étant presqu'entièrement harmonique, on peut tenter d'y introduire de nouvelles mesures dont nous avons tant besoin, comme la mesure à $\frac{5}{2}$ et son composé $\frac{5}{4}$.

Da im strengen Style das Interesse fast ausschliessend nur harmonisch ist, so kann man versuchen, dauene Taktarten einzuführen, deren wir so sehr benöthigen. wie den $\frac{5}{2}$= und den aus ihm entstandenen $\frac{5}{4}$ Takt.

Lentement. Langsam. (*) $\rho = 66$. M. Exemple à $\frac{5}{2}$ | Beispiel im $\frac{5}{2}$ Takt.

(*) Il faut diviser cette mesure en deux parties inégales, dont la premiére contient trois temps, et la seconde deux. On peut placer des suspensions sur le premier ou sur le second temps, et ensuite sur le quatriéme. Les résolutions se feront sur le second, ou sur le troisiéme et cinquiéme temps. On trouvera dans ce morceau, les suspensions employées d'après cette regle.

(*) Man muss diese Taktart in zwei ungleiche Theile abtheilen, wovon der erste drei Halbe und der zweite deren zwei enthält. Auf der ersten und zweiten und sodann auf der vierten kann man Verzögerungen anbringen. Die Auflösungen geschehen auf der zweiten oder dritten und auf der fünften halben Note. In diesem Beispiele findet man die Verzögerungen nach dieser Regel angewendet.



Il est inutile de dire ici qu'on peut employer dans le style rigoureux tous les tons praticables de nos jours. Tout le monde sent parfaitement qu'il n'y a pas de raison pour écrire, dans ce style, plutôt dans un ton que dans un autre.

Nous avons donné un tableau (page 615) qui montre de combien de manières on peut combiner les genres de voix dans l'harmonie à deux parties; voici deux autres tableaux: l'un pour l'harmonie à trois et l'autre pour l'harmonie à quatre parties.

Es ist unnöthig hier zu sagen, dass man im strengen Style alle üblichen Tonarten unserer Tage anwenden kann. Jedermann fühlt vollkommen, dass es keinen Grund gibt, in diesem Style eine Tonart der andern vorzuziehen.

Wir gaben (Seite 615) eine Tabelle, welche zeigt, auf wie viele Arten man die verschiedenen Stimmlagen in der 2=stimmigen Harmonie zusammenstellen kann; hier folgen zwei andere Tabellen: die eine für die 3=stimmige, die andere für die 4=stimmige Harmonie.

A trois parties

On peut faire des chœurs à trois parties :

Pour deux Sopranos et un Tenor.
Pour deux Sopranos et une Basse.
Pour deux Sopranos et un Alto.
Pour deux Altos et un Soprano.
Pour deux Altos et un Tenor.
Pour deux Altos et une Basse.
Pour deux Tenors et un Soprano.
Pour deux Tenors et un Alto.
Pour deux Tenors et une Basse.
Pour deux Basses et un Tenor.
Pour deux Basses et un Alto.
Pour deux Basses et un Soprano.
Pour Soprano, Alto et Tenor.
Pour Soprano, Tenor et Basse.
Pour Soprano, Alto et Basse.
Pour Alto, Tenor et Basse.
Pour trois Sopranos.
Pour trois Tenors.
Pour trois Basses.

Les voix d'Alto étant rares, on ne fait pas de chœur pour trois Altos.

A quatre parties.

On peut faire des chœurs à quatre parties :

Pour trois Sopranos et un Alto.
Pour trois Sopranos et un Tenor.
Pour trois Sopranos et une Basse.
Pour trois Tenors et un Soprano.
Pour trois Tenors et un Alto.
Pour trois Tenors et une Basse.
Pour trois Basses et un Soprano.
Pour trois Basses et un Alto.
Pour trois Basses et un Tenor.
Pour deux Sopranos et deux Altos.
Pour deux Sopranos et deux Tenors.
Pour deux Sopranos et deux Basses.
Pour deux Altos et deux Tenors.
Pour deux Altos et deux Basses.
Pour deux Tenors et deux Basses.
Pour deux Sopranos, un Alto et une Basse.
Pour deux Sopranos, un Alto et un Tenor.
Pour deux Sopranos, un Tenor et une Basse.
Pour un Soprano, deux Altos et un Tenor.
Pour un Soprano, deux Altos et une Basse.
Pour un Soprano, deux Tenors et un Alto.
Pour un Soprano, deux Tenors et une Basse.
Pour un Soprano, deux Basses et un Alto.
Pour un Soprano, deux Basses et un Tenor.
Pour un Tenor deux Altos et une Basse.
Pour un Alto, deux Tenors et une Basse.
Pour un Alto, deux Basses et un Tenor.

3 stimmig

Man kann 3=stimmige Chore machen:

Für zwei Soprane und einen Tenor.
Für zwei Soprane und einen Bass.
Für zwei Soprane und einen Alt.
Für zwei Alt und einen Sopran.
Für zwei Alt und einen Tenor.
Für zwei Alt und einen Bass.
Für zwei Tenore und einen Sopran.
Für zwei Tenore und einen Alt.
Für zwei Tenore und einen Basse.
Für zwei Bässe und einen Tenors.
Für zwei Bässe und einen Alt.
Für zwei Bässe und einen Sopran.
Für Sopran, Alt und Tenor.
Für Sopran, Tenor und Bass.
Für Sopran, Alt und Bass.
Für Alt, Tenor und Bass.
Für drei Soprane.
Für drei Tenore.
Für drei Bässe.

Da die Altstimmen selten sind, so schreibt man keine Chöre für 3 Alt.

4=stimmig.

Man kann 4=stimmige Chore machen.

Für drei Soprane und einen Alt.
Für drei Soprane und einen Tenor.
Für drei Soprane und einen Bass.
Für drei Tenore und einen Sopran.
Für drei Tenore und einen Alt.
Für drei Tenore und einen Bass.
Für drei Bässe und einen Sopran.
Für drei Bässe und einen Alt.
Für drei Bässe und einen Tenor.
Für zwei Soprane und zwei Alt.
Für zwei Soprane und zwei Tenor.
Für zwei Soprane und zwei Bässe.
Für zwei Alt und zwei Tenor.
Für zwei Alt und zwei Bässe.
Für zwei Tenore und zwei Bässe.
Für zwei Soprane, einen Alt und einen Bass.
Für zwei Soprane, einen Alt und einen Tenor.
Für zwei Soprane, einen Tenor und einen Bass.
Für einen Sopran, zwei Alt und einen Tenor.
Für einen Sopran, zwei Alt und einen Bass.
Für einen Sopran, zwei Tenore und einen Alt.
Für einen Sopran, zwei Tenore und einen Bass.
Für einen Sopran, zwei Bässe und einen Alt.
Für einen Sopran, zwei Bässe und einen Tenor.
Für einen Tenor, zwei Alt und einen Bass.
Für einen Alt, zwei Tenore und einen Bass.
Für einen Alt, zwei Bässe und einen Tenor.

III

DES CHOEURS DOUBLES.

Il arrive quelquefois que dans de grandes solemnités où le compositeur a un grand nombre de voix à sa disposition, il divise ces voix en deux choeurs.(*) Pourque ces deux chœurs ne semblent pas en faire un seul, il faut qu'ils soient placés à deux endroits différens, et suffisamment éloignés l'un de l'autre. Ces deux chœurs chantent alternativement en guise de dialogue ; on les réunit fort rarement dans le courant du morceau, et cela seulement pendant une huitaine de mesure ; mais on termine toujours le morceau par les deux chœurs réunis ; ils peuvent alors être entendus ensemble un peu plus longtems.

On soutient les deux chœurs, ou par l'orgue placé entre les chœurs, (quand on n'a pas deux orgues à sa disposition) ou bien on soutient chaque chœur par des contrebasses et des violoncelles, auxquels on peut ajouter des bassons, quand les choristes sont nombreux.

Chacun de ces chœurs est ordinairement à quatre parties, rarement à cinq ; on peut également en faire à trois et même à deux parties, comme nous le verrons plus tard. Il est évident que plus l'un des chœurs sera distinct de l'autre, plus le double chœur aura d'intérêt ; la distance locale qui peut se trouver entre les deux, n'est qu'un très faible moyen pour les distinguer l'un de l'autre. Sous le rapport du genre et du nombre des voix, les doubles chœurs sont ordinairement egaux ; l'un et l'autre sont à quatre parties, savoir, Soprano, Alto, Tenor et Basse. Pourquoi donc cette égalité constante entre les deux chœurs ? Parceque cette manière est la plus commode, et usitée depuis longtems. Jettez donc plus de variété entre les deux chœurs, puisque les moyens en existent, le public vous en saura gré.

Voici les combinaisons les plus avantageuses pour rendre les doubles chœurs plus interessans :

PREMIER CHŒUR.	SECOND CHŒUR.
1° Harmonie à 2, SOPRANO et ALTO	Harmonie à 2, TENOR et BASSE.
2° Harmonie à 3, 2 SOPRANOS et ALTO.	Harmonie à 3, 2 TENORS et BASSE.

(*) Les doubles chœurs sont très usités dans un grand nombre d'églises de l'Italie.

III

VON DEN DOPPEL-CHÖREN.

Es ereignet sich bisweilen, dass der Componist bei grossen Festlichkeiten, wo ihm eine grosse Zahl Menschenstimmen zu Gebothe steht, diese Stimmen in zwei Chöre abtheilt.(*) Damit diese Chöre nicht einen einzigen zu bilden scheinen, müssen sie an zwei verschiedene, von einander hinreichend entfernte Orte aufgestellt werden. Diese zwei Chöre singen abwechselnd, auf die dialogisirte Weise ; nur sehr selten vereinigt man sie im Laufe des Tonstückes, und auch das nur durch ungefähr acht Takte ; aber man schliesst immer das Ganze mit den beiden vereinigten Chören ; und hier können sie etwas länger zusammenwirkend gehört werden.

Man unterstützt die beiden Chöre entweder durch eine zwischen ihnen aufgestellte Orgel, (wenn man nicht 2 Orgeln zur Verfügung hat,) oder man unterstützt auch jeden Chor durch Contrabässe und Violoncells, welchen man Fagotte beifügen kann, im Falle die Chöre stark besetzt sind.

Jeder dieser 2 Chöre ist gewöhnlich 4= (selten 5 =) stimmig ; man kann gleichfalls deren 3= und selbst 2 = stimmige machen, wie wir später sehen werden. Es ist klar, dass, jemehr der eine Chor von dem andern unterschieden (deutlich hervortretend) erscheint, der Doppelchor desto mehr Interesse erweckt ; die örtliche Entfernung, die zwischen beiden statt finden kann, ist nur ein sehr schwaches Mittel um sie von einander unterscheiden zu können. In Hinsicht der Gattung und Stimmenzahl sind die Doppelchöre einander gewöhnlich gleich ; denn der eine und der andere sind 4=stimmig, nähmlich Sopran, Alt, Tenor und Bass. Warum diese beständige Gleichheit zwischen beiden Chören? Weil diese Art die bequemste, und seit langer Zeit die üblichste ist. Man gebe doch den beiden Chören mehr Abwechslung ; die Mittel dazu sind da, und das Publikum wird euch dafür Dank wissen.

Hier sind die günstigsten Zusammenstellungen, um die Doppelchöre anziehender zu machen :

ERSTER CHOR.	ZWEITER CHOR.
1tens 2=stimmige Harmonie, SOPRAN und ALT.	2=stimmige Harmonie, TENOR und BASS.
2tens 3=stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und ALT.	3=stimmige Harmonie, 2 TENORE und BASS.

(*) Die Doppelchöre sind in sehr vielen Kirchen Italiens sehr gebräuchlich.

5?	Harmonie à 4, 2 SOPRANOS et 2 ALTOS.	Harmonie à 4, 2 TENORS et 2 BASSES.
4?	Harmonie à 4, 3 SOPRANOS et 1 ALTO.	Harmonie à 4, 3 TENORS et 1 BASSE.
3?	Harmonie à 3, 2 SOPRANOS et 1 ALTO.	Harmonie à 2, TENOR et BASSE.
6?	Harmonie à 4, 2 SOPRANOS et 2 ALTOS.	Harmonie à 3, 2 TENORS et 1 BASSE.
7?	Harmonie à 2, SOPRANO et ALTO.	Harmonie à 3, 2 TENORS et 1 BASSE.
8?	Harmonie à 3, 2 SOPRANOS et 1 ALTO.	Harmonie à 4, 2 TENORS et 2 BASSES.

Il n'y a pas de remarques particulières à faire sur tous ces chœurs lorsqu'ils chantent isolément, sinon qu'il faut observer les règles de l'harmonie sévère soit à deux, à trois ou à quatre parties. Mais lorsque les deux chœurs sont réunis, ce qui arrive quelquefois dans le courant du morceau, et toujours à la fin, il y a des instructions importantes à donner sous le rapport de l'harmonie, et particulièrement sur la basse que chaque chœur doit avoir.

RÈGLE GÉNÉRALE.

En réunissant les deux chœurs, il faut que chacun ait une basse correcte, aussi bien que s'il chantait seul. Les deux chœurs peuvent avoir une basse commune, pourvu qu'elle soit éxecutée par les deux chœurs. La basse d'un chœur ne peut servir de basse à l'autre, si ce dernier ne la chante en même temps, par la raison que si l'un des chœurs (étant à une certaine distance de l'autre,) n'avait pas de basse à lui, (abstraction faite de la basse de l'autre chœur,) il produirait mauvais effet sur les auditeurs placés près de lui, et sur les exécutans eux mêmes.

D'après cette règle, il existe les deux versions suivantes :

1? Les deux chœurs peuvent avoir une basse commune; dans ce cas, il faut que cette basse soit exécutée par les deux chœurs en *même temps*.

2? Chaque chœur peut avoir une basse particulière; dans ce cas, la masse d'harmonie qui résulte de la réunion des deux chœurs a deux basses différentes.

On sent que la seconde version n'est pas toujours facile à réaliser, surtout lorsque l'harmonie

5tens	4-stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und 2 ALT.	4-stimmige Harmonie, 2 TENORE und 2 BÄSSE.
4tens	4-stimmige Harmonie, 3 SOPRANE und 1 ALT.	4-stimmige Harmonie, 3 TENORE und 1 BASS.
3tens	3-stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und 1 ALT.	2-stimmige Harmonie, TENOR und BASS.
6tens	4-stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und 2 ALT.	3-stimmige Harmonie 2 TENORE und 1 BASS.
7tens	2-stimmige Harmonie, SOPRAN und ALT.	3-stimmige Harmonie, 2 TENORE und 1 BASS.
8tens	3-stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und 1 ALT.	4-stimmige Harmonie, 2 TENORE und 2 BÄSSE.

Wenn jeder von allen diesen Chören einzeln singt, so sind hierüber da keine anderweitigen Bemerkungen nöthig zu machen, als dass die Regeln der 2- oder 3-, oder 4-stimmigen strengen Harmonie genau zu beachten sind. Aber wenn, was zuweilen im Laufe des Tonstückes, und immer beim Schlusse geschieht, beide Chöre vereint werden, so haben wir in Hinsicht der Harmonie, und besonders des Basses, den jeder dieser 2 Chöre haben muss, wichtige Lehrsätze aufzustellen.

ALLGEMEINE REGEL.

Bei der Vereinigung der beiden Chöre muss jeder derselben einen streng richtigen Bass, (als ob er allein sänge,) bekommen. Beide Chöre können einen und denselben Bass gemeinschaftlich haben, vorausgesetzt, dass er von beiden ausgeführt wird. Der Bass eines Chors kann nicht zum Basse des andern dienen, wenn der Bass des letzteren nicht auch mitsingt, weil, wenn der eine, vom andern auf gewisse Weite entfernte Chor, nicht selber seinen eigenen Bass hätte, (abgesehen von dem Basse des andern,) er auf die ihm nahe stehenden Zuhörer, und auf die Sänger selber, eine üble Wirkung hervorbrächte.

Nach dieser Regel gibt es nur die zwei folgenden Verfahrungsarten :

1tens Die zwei Chöre können einen gemeinschaftlichen Bass haben; in diesem Falle muss dieser Bass von beiden Chören *zugleich* ausgeführt werden.

2tens Jeder Chor kann einen eigenen Bass haben; in diesem Falle hat die Harmoniemasse, welche aus der Vereinigung der beiden Chöre hervorgebracht wird, zwei verschiedene Bässe.

Man kann sich denken, dass die zweite Verfahrungsweise nicht immer leicht zu componiren ist, besonders

(dans cette réunion) devient à plus de quatre ou cinq parties réelles, dont la plus grave est la plus importante. L'harmonie des deux chœurs réunis ne peut être à moins de quatre parties, mais elle peut devenir jusqu'à huit parties réelles.

Voici des eclaircissemens indispensables sur la réunion de deux chœurs, et sur leur basse soit commune soit différente :

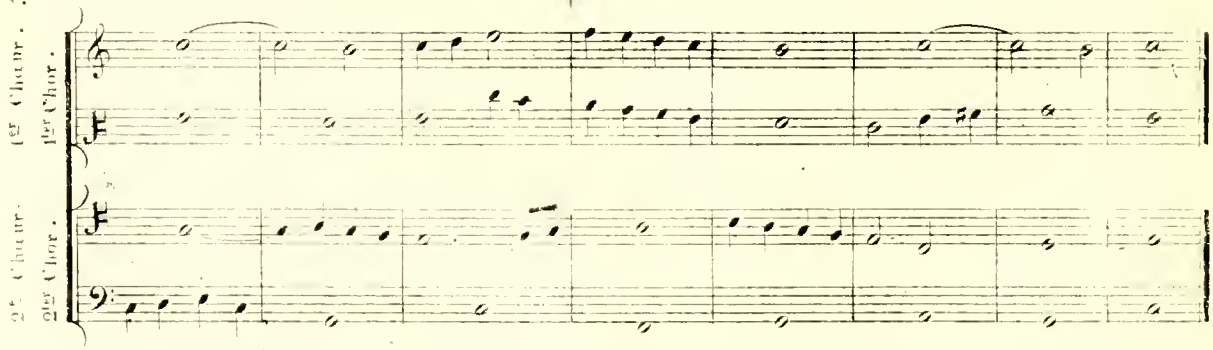
L'harmonie est à quatre, ou à cinq, ou à six, ou à sept, ou à huit parties réelles. Quand les deux chœurs sont semblables et composés chacun de Soprano, Alto, Tenor, et Basse, on peut, en les réunissant, les doubler seulement l'un par l'autre. Dans ce cas, la basse est commune et les deux chœurs réunis n'en font qu'un seul. Cette version est la plus ordinaire, la plus facile, mais en même temps la moins interessante.

Nous allons examiner en détail les huit différentes chances contenues au tableau précédent, (page 638) sur la réunion des deux chœurs.

N° 1er

Premier chœur.	Second chœur.
Harmonie à deux,	Harmonie à deux,
SOPRANO et ALTO.	TENOR et BASSE.

En réunissant les deux chœurs, l'Alto fera toujours bonne basse contre le Soprano, ainsi que la Basse-taille a l'égard du Tenor et conséquemment à l'égard des deux autres parties. L'harmonie est à 4 parties réelles.



Lorsqu'il y a deux basses différentes, la plus grave est la plus importante : c'est sur elle que repose toute la masse d'harmonie ; par cette raison, c'est elle qu'il faut le plus soigner.

wenn, (in dieser Vereinigung,) die Harmonie mehr als 4 wesentliche Stimmen erhält, wovon die tiefste auch die wichtigste ist. Die Harmonie der zwei vereinigten Chöre kann nicht weniger als 4-stimmig seyn, aber sie kann sich bis zu 8 wesentlichen Stimmen steigern.

Hier sind die unerlässlichen Erläuterungen über die zwei vereinten Chöre und über ihren Bass, er mag nun gemeinschaftlich oder verschieden seyn :

Die Harmonie ist entweder 4-, oder 5-, oder 6-, oder 7-, oder 8-stimmig. Wenn die Chöre einander gleich sind, und jeder aus Sopran, Alt, Tenor und Bass besteht so kann man, sie vereinigend, jeden durch den andern verdoppeln. In diesem Falle bleibt der Bass gemeinschaftlich, und beide Chöre machen nur einen Chor aus. Diese Gattung ist die gewöhnlichste, aber auch am wenigsten anziehend.

Untersuchen wir nun im Einzelnen die 8 verschiedenen, in der vorhergehenden Tabelle (S. 638) enthaltenen Wechselfälle über die Vereinigung beider Chöre.

N° 1.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
2-stimmige Harmonie,	2-stimmige Harmonie,
SOPRAN und ALT.	TENOR und BASS.

Bei Vereinigung der beiden Chöre macht der Alt gegen den Sopran stets einen guten Bass, so wie der Bass gegen den Tenor, und folglich auch gegen die oberen 2 Stimmen. Die Harmonie ist wesentlich 4-stimmig.

Wenn es zwei verschiedene Bässe gibt, so ist der tiefste auch der wichtigste : auf diesem ruht die ganze Harmonie-Masse, aus diesem Grunde muss er auch am aufmerksamsten behandelt werden.

Un chœur à trois (chanté seul) doit être plus riche d'harmonie que lorsqu'il est accompagné par un autre chœur, dans ce dernier cas, l'un doit faire des sacrifices à l'autre, pour que l'effet général soit satisfaisant. Il est évident que dans la réunion des deux chœurs, l'harmonie de chacun, pris isolément, n'a pas besoin d'être complette, pourvu qu'elle ait une bonne basse, c'est tout ce qu'il faut.

N° 2.

Premier chœur.	Second chœur.
Harmonie à trois	Harmonie à trois
SOPRANOS et 1 ALTO.	2 TENORS et 1 BASSE.

Avant d'aller plus loin, il est important d'indiquer ici les trois propriétés de l'harmonie qui étaient inconnues des anciens.

Première propriété.

On peut doubler, non seulement à l'unisson, mais encore à l'octave, les parties d'une harmonie à deux et à trois; rarement de celle à quatre, par la raison que les parties sont trop rapprochées. Une harmonie à deux parties, (ainsi doublée) produit l'effet d'une sorte d'harmonie à quatre. Une harmonie à trois, (ainsi doublée) produit l'effet d'une sorte d'harmonie à six; par exemple le trio suivant:

Ein dreistimmiger Chor, (allein gesungen,) muss [illegible] an Harmonie seyn, als wenn er von einem andern Ch[illegible] begleitet wird; in diesem letzteren Falle muss der ein dem andern Opfer bringen, um eine befriedigende Gesammtwirkung zu erlangen. Es ist klar, dass in der Vereinigung der zwei Chöre die Harmonie, bei jedem Chore einzeln genommen, nicht vollständig zu seyn braucht, wenn sie nur einen guten Bass hat; diess ist alles, was man bedarf.

N° 2.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
3=stimmige Harmonie,	3=stimmige Harmonie
2 SOPRANE und 1 ALT.	2 TENORE und 1 BASS.

Ehe wir weiter gehen, ist es wichtig, hier die drei Eigenschaften der Harmonie anzuzeigen, welche den Alten unbekannt waren.

Erste Eigenschaft.

Man kann die Stimmen einer 2= oder 3=stimmigen Harmonie nicht nur im Unison, sondern auch in der Octave verdoppeln; selten die 4=stimmige, weil die Stimmen einander zu nahe stehen. Eine 2=stimmige (auf diese Art verdoppelte) Harmonie bringt die Wirkung einer Art von 4=stimmiger Harmonie hervor. Eine 3=stimmige (so verdoppelte) Harmonie hat eben so die Wirkung einer 6=stimmigen; wie z. B. das folgende Trio:



pent donner ce Sextuor:

folgendes Sextett geben kann:

1ste Tenor doublé à l'octave.
1ste Tenor in der Octave verdoppelt.
2de Tenor doublé à l'octave.
2de Tenor in der Octave verdoppelt.
Basse doublée à l'octave.
Bass in der Octave verdoppelt.



Der C N°4170.

Ce procédé est non seulement conforme à la bonne et saine harmonie, il est encore susceptible des plus heureux effets, pourvu toute fois que l'harmonie soit conçue de manière qu'en la doublant de la sorte, il n'en résulte pas de successions de quintes défendues.

Seconde propriété.

La basse d'un duo, d'un trio ou d'un quatuor, peut se doubler à l'octave, et servir en même temps de basse à un autre duo, trio ou quatuor. Voici par exemple deux trios qui peuvent se chanter en même temps:



La basse de ces deux trios est commune, mais doublée à l'octave. Ce procédé est également bon, et peut servir utilement dans le cas où l'on a besoin d'une basse commune, doublée à l'octave; l'harmonie de ces deux trios n'est qu'à cinq parties réelles, mais elle produit l'effet d'une harmonie à six.

Troisième propriété.

Les parties, placées au dessus de la basse, peuvent être doublées à l'octave. Ainsi, dans un quatuor, on peut doubler à l'octave soit la partie supérieure, soit l'une des deux parties intermédiaires, soit deux des trois parties prises indistinctement, soit enfin les trois à la fois. C'est en usant de ce moyen, que de nos jours, en écrivant pour l'orchestre, on imite:

Dieses Verfahren ist nicht nur einer guten und reinen Harmonie gemäss, sondern es kann auch die glücklichsten Wirkungen hervorbringen, vorausgesetzt, dass die Harmonie immerdar von solcher Art sey, dass durch diese Verdopplungsweise keine verbothenen Quinten = Fortschreitungen entstehen.

Zweite Eigenschaft.

Der Bass eines Duo, eines Trio, oder eines Quartetts, kann in der Octave verdoppelt werden, und zugleich als Bass zu einem andern Duo, Trio oder Quartett dienen. Hier z. B. zwei Trios, welche man zu gleicher Zeit zusammen singen kann:

Der Bass dieser beiden Trios ist ein und derselbe, aber in der Octave verdoppelt. Dieses Verfahren ist gleichfalls gut, und kann in solchen Fällen dienen, wo man eines gemeinschaftlichen, in der Octave verdoppelten Basses bedarf. Die Harmonie dieser beiden Trios ist eigentlich nur von 5 wesentlichen Stimmen, aber sie bringt die Wirkung eines Sextetts hervor.

Dritte Eigenschaft.

Die über dem Basse gesetzten Stimmen können in der Octave verdoppelt werden. Demnach kann man in einem Quartett entweder die Oberstimme, oder eine der Mittelstimmen, oder beliebig zwei von diesen oberen drei Stimmen, und endlich auch alle drei verdoppeln. Der Gebrauch dieses Hilfsmittels ist es, wodurch man in unseren Tagen, wenn man für das Orchester schreibt, die Wirkungen hervorbringt:

Par une harmonie à 2, une harmonie à 3 ;
Par une harmonie à 3, une harmonie à 4 et à 5 ; et
Par une harmonie à 4, une harmonie à 5, à 6 et à sept.

Revenons maintenant au double chœur N° 2. La réunion de ces deux chœurs peut se faire des quatre manières suivantes :

1°. *En doublant à l'octave un chœur par l'autre.* Dans ceux-là les deux chœurs auront une basse commune, l'harmonie ne sera qu'à trois parties, mais elle produira l'effet d'une harmonie à six, parce qu'elle en aura toute la plénitude. (*)

2°. *En donnant aux deux chœurs une basse commune*, doublée à l'octave ; les autres parties (les deux tenors et les deux sopranos) seront différentes : l'harmonie sera par conséquent à cinq parties réelles et produira l'effet d'une harmonie à six.

3°. *En donnant à chaque chœur une basse particulière*, les autres parties (les deux sopranos et les deux tenors) seront également différentes ; l'harmonie sera par conséquent à six parties réelles, p.e.

Dass eine 2-stimige Harmonie wie eine 3-stimige klingt.
Dass eine 3-stimmige einer 4- oder 5-stimmigen gleicht.
Dass eine 4-stimmige einer 5- 6-, und 7-stimmigen ähnlich wird.

Kehren wir nun zu dem Doppelchor N° 2 zurück. Die Vereinigung dieser beiden Chore kann auf folgende 4 Arten geschehen :

1tens. *Indem der eine CHOR durch den andern in der Octave verdoppelt wird.* In diesem Falle haben beide Chöre einen gemeinschaftlichen Bass, die Harmonie ist nur 3-stimmig, bringt aber die Wirkung einer 6-stimmigen hervor, weil sie deren ganze Fülle hat. (*)

2tens. *Indem man den beiden Chören einen gemeinschaftlichen, in der Octave verdoppelten Bass gibt*, die andern Stimmen, (die zwei Tenore und die zwei Soprane) sind verschieden ; demnach besteht die Harmonie aus 5 wesentlichen Stimmen, und macht die Wirkung einer 6-stimmigen.

3tens. *Indem je dem Chor ein besonder Bass gegeben wird*, die andern Stimmen, (nähmlich die zwei Soprane und zwei Tenore) sind ebenfalls verschieden ; also ist die Harmonie wesentlich 6-stimmig, z.B.



4°. *En donnant à chaque chœur une basse différente*, mais en doublant à l'octave les deux tenors par les deux sopranos ; l'harmonie sera à quatre parties réelles, et fera l'effet d'une harmonie à six ; p.e.

4tens. *Indem man jedem Chore einen andern Bass gibt*, aber dabei die 2 Tenore durch die 2 Soprane in der Octave verdoppelt ; die Harmonie hat sodann 4 wesentliche Stimmen, macht aber die Wirkung einer 6-stimmigen ; z.B.

(*) Chanter à l'UNISSON ou à l'OCTAVE, sont deux choses bien différentes ; doublez, triplez, ou quadruplez à l'UNISSON les trois parties d'un Trio, vous n'obtiendrez jamais que l'effet de trois parties. Mais, doublez à l'octave chaque partie, vous obtiendrez l'effet de six parties différentes.

(*) Im UNISON, und in der OCTAVE zu singen, sind zwei sehr verschiedene Dinge ; man verdopple, verdreifache, oder vervierfache im UNISON die 3 Stimmen eines Trio, so wird man doch nur eine andere Wirkung als die eines Trio, hören. Aber man verdopple jede Stimme in der OCTAVE, und man erhält die Wirkung von 6 verschiedenen Stimmen.



Nº 3.

Premier Chœur.

Harmonie à quatre,
2 SOPRANOS et 2 ALTOS.

Second Chœur.

Harmonie à quatre,
2 TENORS et 2 BASSES.

La réunion de ces deux chœurs peut avoir lieu des quatre manières suivantes :

1º En doublant la basse à l'octave, les six autres parties seront différentes. L'harmonie réelle sera à sept parties.

Nº 3.

Erster Chor.

4 = stimmige Harmonie,
2 SOPRANE und 2 ALT.

Zweiter Chor.

4 = stimmige Harmonie,
2 TENORE und 2 BÄSSE.

Die Vereinigung dieser zwei Chöre kann auf folgende 4 Arten statt haben :

1tens Indem der Bass in der Octave verdoppelt wird und die andern 6 Stimmen verschieden sind. Die wesentliche Harmonie ist sodann 7 = stimmig. z. B.



2° En faisant deux basses différentes et en doublant à l'octave une partie ; l'harmonie réelle sera à sept parties.

3° En doublant à l'octave deux parties, l'harmonie sera à six parties réelles.

4° En faisant huit parties différentes ; l'harmonie sera alors à huit parties réelles, p.e.

2tens Indem zwei verschiedene Basse gemacht werden, und eine der übrigen Stimmen in der Octave verdoppelt wird, die wesentliche Harmonie ist 7=stimmig.

3tens Indem 2 Stimmen in der Octave verdoppelt werden, was sodann eine wesentlich 6=stimmige Harmonie giebt.

4tens Indem alle 8 Stimmen verschieden sind, da ist die Harmonie wesentlich 8=stimmig, z.B.



Pour faire deux basses différentes également bonnes, il faut employer le moyen suivant :
On invente d'abord la basse *la plus grave*, en chiffrant les accords qui doivent l'accompagner, p.e.

Um zwei verschiedene Bässe mit gleicher Richtigkeit zu setzen, muss man folgendes Mittel anwenden :
Man erfindet zuvörderst *den tiefsten Bass*, indem man die Accorde, welche ihn begleiten sollen, beziffert, z.B.



Ensuite on crée une autre basse sur celle-ci: selon les accords indiqués, on chiffre également cette seconde basse : Il est clair que ces deux basses doivent avoir leurs accords communs ; p.e.

Hierauf erfindet man einen zweiten Bass über jenem : gemäss den angezeigten Accorden beziffert man auch diesen zweiten Bass. Es ist klar, dass diese beiden Bässe gemeinschaftliche Accorde haben müssen ; z.B.



Cela étant fait on combine les parties sur les deux basses. Si l'on commençait par combiner d'abord les autres parties, avant d'établir la seconde basse, on éprouverait de grandes difficultés pour la trouver.

Nº 4.

Premier Chœur.	Second Chœur.
Harmonie à quatre,	Harmonie à quatre,
3 SOPRANOS et 1 ALTO.	3 TENORS et 1 BASSE.

Pour réunir ces deux chœurs, on observera de même ce que nous avons indiqué pour la réunion des deux chœurs précédens Nº 3.

Nº 5.

Premier Chœur.	Second Chœur.
Harmonie à trois,	Harmonie à deux,
2 SOPRANOS et 1 ALTO.	TENOR et BASSE.

Dans la réunion de ces deux chœurs, l'harmonie sera à cinq parties réelles et aura par conséquent deux basses différentes.

EXEMPLE.

Jst dieses geschehen, so bant man über diese Bässe die übrigen Stimmen. Wollte man die andern Stimmen erfinden, ehe noch der zweite Bass festgesetzt ist, so würde man, um sodann erst diesen zu finden, grosse Schwierigkeiten haben.

Nº 4.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
4=stimmige Harmonie,	4=stimmige Harmonie,
3 SOPRANE und 1 ALT.	3 TENORE und 1 BASS.

Um diese zwei Chöre zu vereinigen, sind dieselben Regeln, wie in dem vorhergehenden Nº 3. zu beobachten.

Nº 5.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
3=stimmige Harmonie,	2=stimmige Harmonie,
2 SOPRANE und 1 ALT.	TENOR und BASS.

Jn der Vereinigung dieser zwei Chöre bleibt die Harmonie stets 5=stimmig, und hat also zwei verschiedene Bässe.

BEISPIEL.



Nº 6.

Premier Chœur.	Second Chœur.
Harmonie à quatre,	Harmonie à trois,
2 SOPRANOS et 2 ALTOS.	2 TENORS et 1 BASSE.

Nº 6.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
4=stimmige Harmonie,	3=stimmige Harmonie,
2 SOPRANE und 2 ALT.	2 TENORE und 1 BASS.

L'harmonie, dans la réunion de ces 2 chœurs, peut être :

1º A sept parties réelles, avec deux basses différentes.

2º A six parties réelles, avec une basse commune, doublée à l'octave.

3º A cinq parties réelles, avec deux basses différentes, en doublant à l'octave les deux Tenors par les deux Sopranos.

4º Elle peut même n'être qu'à quatre parties réelles, avec une basse commune, en doublant à l'octave les deux Tenors et la Basse taille.

Nº 7.

Premier Chœur.	Second Chœur.
Harmonie à deux,	Harmonie à trois,
SOPRANO et ALTO.	2 TENORS et 1 BASSE.

L'harmonie, dans la réunion de ces 2 choeurs, sera à 5 parties réelles; par conséquent avec 2 basses différentes, comme dans le double chœur Nº 5.

Nº 8.

Premier Chœur.	Second chœur.
Harmonie à trois,	Harmonie à quatre,
2 SOPRANOS et 1 ALTO.	2 TENORS et 2 BASSES.

L'harmonie, en réunissant ces 2 chœurs, sera :

1º A sept parties réelles, par conséquent avec deux basses différentes.

2º A six parties réelles, avec une basse commune, doublée à l'octave.

3º A cinq parties réelles, avec deux basses différentes, en doublant à l'octave les deux Tenors par les deux Sopranos.

4º Où l'harmonie sera seulement à quatre parties réelles, avec une basse commune, en doublant à l'octave les deux tenors et la basse taille la plus grave, c'est à-dire celle qui fait bonne basse à l'harmonie.

Bei Vereinigung dieser zwei Chöre kann die Harmonie seyn:

1tens Von sieben wesentlichen Stimmen, mit zwei verschiedenen Bässen.

2tens Von sechs wesentlichen Stimmen mit einem gemeinschaftlichen, in der Octave verdoppelten Basse.

3tens Von fünf wesentlichen Stimmen, mit zwei verschiedenen Bässen, und mit Verdopplung der zwei Tenore in der Octave durch die zwei Soprane.

4tens Sogar nur von vier wesentlichen Stimmen, mit gemeinschaftlichem Basse, indem die zwei Tenore und die Unterstimme in der Octave verdoppelt werden.

Nº 7.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
2 = stimmige Harmonie,	3 = stimmige Harmonie,
SOPRAN und ALT,	2 TENORE und 1 BASS.

Bei Vereinigung dieser zwei Chöre ist die Harmonie aus 5 wesentlichen Stimmen bestehend; daher mit 2 verschiedenen Bässen, wie in dem Doppelchor Nº 5.

Nº 8.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
3 = stimmige Harmonie,	4 = stimmige Harmonie.
2 SOPRANE und 1 ALT.	2 TENORE und 2 BÄSSE.

Die Vereinigung dieser 2 Chöre gibt folgende Harmonie:

1tens Von sieben wesentlichen Stimmen, also mit zwei verschiedenen Bässen.

2tens Von sechs wesentlichen Stimmen, mit einem gemeinschaftlichen, in der Octave verdoppelten Basse.

3tens Von fünf wesentlichen Stimmen, mit zwei verschiedenen Bässen, während die zwei Tenore durch die zwei Soprane in der Octave verdoppelt werden.

4tens Von nur vier wesentlichen Stimmen der Harmonie, mit gemeinschaftlichem Basse, indem die zwei Tenore und die Unterstimme, (nähmlich die, welche den guten Bass der Harmonie bildet) in der Octave verdoppelt werden.

Lorsque les deux chœurs sont semblables (c'est à dire qu'ils sont composés l'un et l'autre de Soprano, Alto, Tenor et Basse) il est clair qu'en les reunissant l'harmonie peut être :

1° A quatre parties ; dans ce cas le premier chœur double simplement le second à l'unisson ; c'est la manière la plus ordinairement employée de nos jours, comme nous l'avons remarqué.

2° A sept parties réelles ; dans ce cas l'un et l'autre chœur chantent la même basse.

3° A huit parties réelles, chaque chœur a alors sa basse particulière, cette dernière version a été souvent pratiquée par les anciens ;

En voici un exemple :

Wenn beide Chöre einander gleich sind, (das heisst, wenn jeder derselben aus Sopran, Alt, Tenor und Bass besteht,) so ist es klar, dass deren Vereinigung folgende Harmonie geben kann :

1tens Vierstimmig ; in diesem Falle verdoppelt der erste Chor den zweiten einfach im Unison ; diess ist, wie wir schon bemerkt haben, die heutzutage am häufigsten angewandte Art.

2tens Von 7 wesentlichen Stimmen ; in diesem Falle singen beide Chöre den Bass gemeinschaftlich.

3tens Von 8 wesentlichen Stimmen ; jeder Chor hat da seinen eigenen Bass. Diese letzte Gattung ist von den Alten häufig angewendet worden ;

Hier davon ein Beispiel :



L'harmonie de ce double chœur est faite sur les deux basses suivantes :

Die Harmonie dieses Doppelchors ist auf folgende zwei Bässe gebaut :



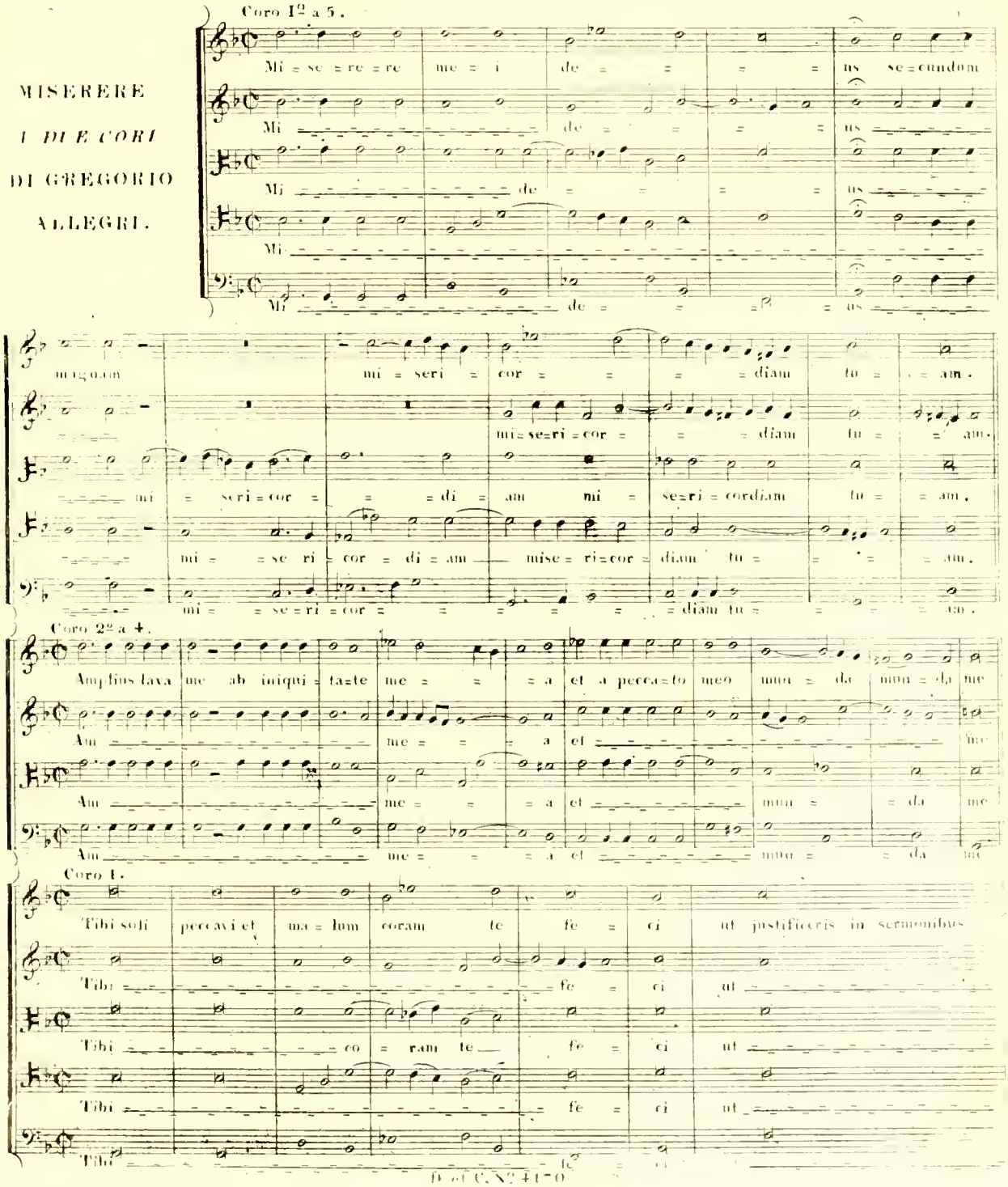
66. Anmerkung des Übersetzers. Wir fügen hier, als Probe, wie die Alten die Doppelchöre benutzten, das berühmte MISERERE des ALLEGRI bei, welches, ungefähr in dem Jahre 1630 componirt, seither jährlich in der Charwoche in der Peterskirche zu Rom mit einer stets bewunderten Wirkung aufgeführt wird.

MISERERE

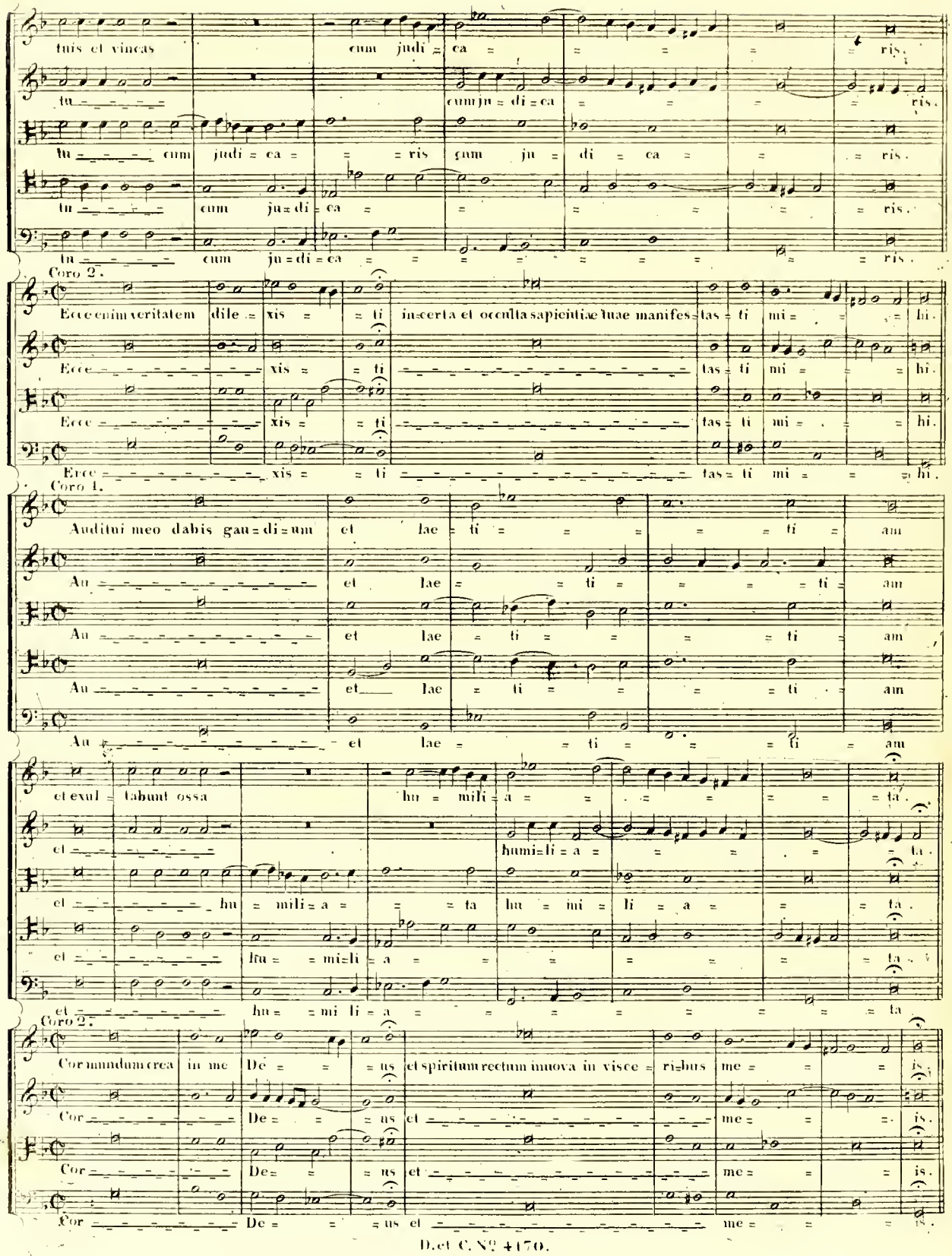
I DUE CORI

DI GREGORIO

ALLEGRI.



D of C N° 41 0

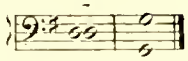

tuis et vincas cum judi = ca = = = = = = ris.
tu = = = = = = cum ju = di = ca = = = = = = ris.
tu = = = = = = cum judi = ca = = = ris cum ju = di = ca = = = ris.
tu = = = = = = cum ju = di = ca = = = = = = ris.
tu = = = = = = cum ju = di = ca = = = = = = ris.
Coro 2.
Ecce enim veritatem dile = xis = = ti in = certa et occulta sapientiæ tuæ manifes = tas = ti mi = = = hi.
Ecce = = = = = = = = = = xis = = ti = = = = = = = = = = = = = = = = tas = ti mi = = = hi.
Ecce = = = = = = = = = = xis = = ti = = = = = = = = = = = = = = = = tas = ti mi = = = hi.
Ecce = = = = = = = = = = xis = = ti = = = = = = = = = = = = = = = = tas = ti mi = = = hi.
Coro 1.
Auditui meo dabis gau = di = um et lae = ti = = = = = = ti = am
Au = = = = = = = = = = et lae = = ti = = = = = = ti = am
Au = = = = = = = = = = et lae = ti = = = = ti = am
Au = = = = = = = = = = et lae = ti = = = = ti = am
Au = = = = = = = = = = et lae = = ti = = = = ti = am
et exul = tabunt ossa hu = mili = a = = = = = = = ta.
et = = = = = = = = humi = li = a = = = = = ta.
et = = = = = = = hu = mili = a = = = ta hu = mi = li = a = = = ta.
et = = = = = = = hu = = mi = li = a = = = = = = = = ta.
et = = = = = = = hu = = mi li = a = = = = = = = = ta
Coro 2.
Cor mundum crea in me De = = = = us et spiritum rectum innova in visce = ri = bus me = = = = is.
Cor = = = = = = = De = = = = us et = = = = = = = = = = = = me = = = is.
Cor = = = = = = = De = = = = us et = = = = = = = = = = = = me = = = is.
Cor = = = = = = = De = = = = us et = = = = = = = = = = = = me = = = is.


Coro 1.
Redde mihi lætitiam sa = lu = ta = ris tu = = = i et spiritu prin = ci = pa = li
Redde ris tu = = = i et
Redde ris tu = = = i et con =
Redde ris tu = = = i et
Redde ris tu = = = i et
con = = firma me con = fir = = = = ma me.
confir = ma me con = fir = = = ma me.
= fir = ma me con = fir = ma me con = = = firma me.
con = fir = ma me con = fir = ma me con = fir = ma con = fir = = = ma me.
con = fir = ma me con = fir = ma con = fir = = ma me.
Coro 2.
Libera me de san = guini = bus, Deus, Deus sa = lu = tis me = = = = ae
Libera me = = = = ae
Libera me = = = = ae
Libera me = = = ae
et exal = ta = bit lin = gua mea jus = ti = ti = am tu = = = = am.
et ti = ti = am tu = = = am.
et ti = ti = am tu = = = am.
et ti = ti = am tu = = = am.
Coro 1.
Quoniam si voluisses sacrificium de = dis = sem u = = = = ti que ho = lo = cau = stis
Quoniam u = = = ti que ho = lo = cau = stis
Quoniam u = = = ti que ho = lo = cau = stis non
Quoniam u = = = ti que ho = lo = cau = stis
Quoniam u = = = ti que ho = lo = cau = stis



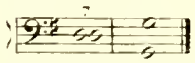
non delec = ta = be = ris.
non delecta = be = ris.
delec=ta = be = ris non de = lec = ta = be = ris.
non de = lec = ta = be = ris non de = lec = ta = be = ris.
non de = lec = ta = be = ris non de = lec = ta = be = ris.
Coro 2.
Benigne fac Domine in bona voluntate tua Si = on ut aedificentur Mu = ri Je = ru = sa = lem.
Benigne tua Si = on ut Je = ru = sa = lem.
Benigne tua Si = on ut Je = ru = sa = lem.
Benigne tua Si = on ut Je = ru = sa = lem.
Coro 1.
Tunc acceptabis sacrificium justitiae ob = la = tio = nes, et ho = lo = caus = ta.
Tunc nes, et ho = lo = caus = ta
Tunc nes, et ho = lo = caus = ta
Tunc nes, et ho = lo = caus = ta
Tunc nes, et ho = lo = caus = ta
Coro 1. a 9. piano.
Tunc im = po = nent su = per Al = ta = re tu = um vi = tu = los
Tunc los
Tunc los.
Tunc tu = um los
Tunc tu = um vi = tu = los
Coro 2.
Tunc, im = po = nent su = per Al = ta = re tu = um vi = tu = los
Tunc tu = um vi = tu = los
Tunc tu = um vi = tu = los
Tunc tu = um vi = tu = los

Il n'est pas difficile de faire deux basses en employant le procédé que nous avons indiqué plus haut. La basse la plus grave est la plus importante, c'est sur elle que repose l'édifice de l'harmonie; par conséquent c'est elle qui doit faire toutes les cadences régulières et déterminer le repos final. La basse superieure (celle qui se trouve au dessus de la plus grave), n'est pas assujettie à cette règle lorsqu'elles marchent reunies; ainsi, il n'est pas necessaire que la cadence finale se fasse avec les deux basses comme dans cet exemple :

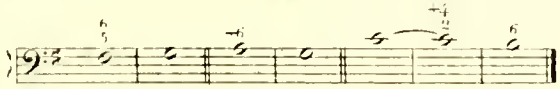


ainsi que les anciens l'ont toujours fait par excès de scrupule. Il suffit que la Basse la plus grave fasse la cadence régulière Ré Sol, l'autre basse peut terminer dans ce cas de l'une des 3 manières suivantes :

Es ist nicht schwer, zwei Basse zu machen, wenn man das von uns früher angezeigte Verfahren beobachtet. Der tiefste Bass ist der wichtigste, denn auf ihm ruht der ganze Bau der Harmonie: daher müssen von diesem alle regelmässigen Cadenzen, und der Schluss-Ruhepunkt gemacht werden. Der höhere, (über dem tiefsten stehende) Bass ist dieser Regel nicht unterworfen, ausgenommen wenn beide vereinigt zusammen gehen; demnach ist es nicht nothwendig, dass die Schluss-cadenz von beiden Bässen so, wie in folgendem Beispiele:



ausgeführt werde, obwohl die Alten, aus zu grosser Gewissenhaftigkeit, sie stets auf diese Art machten. Es reicht hin, dass der tiefste Bass die regelmässige Cadenz D-G, hervorbringe, und der höhere Bass kann in diesem Falle auf folgende 3 Arten schliessen :



On ne doit faire usage de la troisième version que rarement; elle est bonne dans les huit doubles chœurs que nous avons proposés, où les Altos font la basse réguliere du premier chœur, p.e.

Von der dritten Art darf man nur selten Gebrauch machen; sie ist gut in den 8 Doppelchören, welche wir festgesetzt haben, wo die Altos den regelmässigen Bass des ersten Chors bilden; z. B.



Nous avons dit que le style rigoureux était consacré à la musique d'Eglise, accompagnée seulement de l'orgue; en effet, avant le dix-huitième siècle on ne se servait que de cet instrument pour soutenir les voix, et les maintenir dans le ton. Dans le rite grec, les instrumens (même l'orgue) sont proscrits. Tout ce qu'on chante dans les temples où ce rite est en usage, s'exécute sans nul accompagnement. Les chanteurs d'église en Russie, ont une grande réputation par la manière dont ils chantent la musique avec pureté et exactitude, sans etre soutenus par un instrument quelconque. Mais, comme les instrumens ont toujours été en usage

Wir haben gesagt, dass der strenge Styl nur der einzig von der Orgel begleiteten Kirchenmusik gewidmet war; in der That bediente man sich vor dem 18ten Jahrhundert nur dieses Instrumentes um die Menschenstimmen zu unterstützen, und in der Intonation zu erhalten. In der griechischen Kirche sind alle Instrumente, (selbst die Orgel) verbothen. Alles, was man in den Tempeln dieses Glaubens singt, wird ohne alle Begleitung ausgeführt. Die Kirchensänger in Russland sind sehr berühmt wegen der Art, wie sie die Musik, ohne Hilfe irgend eines Instrumentes, mit Reinheit und Genauigkeit vortragen. Aber da die Instrumente in den Tempeln von fast allen civilisirten, alten und neuen

dans les temples de presque tous les peuples civilisés tant modernes qu'anciens, il n'y a pas de raison de les exclure de nos cultes religieux. Les instrumens à vent sont surtout très propres à l'accompagnement du style rigoureux. Les instrumens à cordes (si l'on en excepte les contrebasses) produisent un effet mesquin dans un grand vaisseau.

Les instrumens dont on pourrait tirer un grand parti dans le style rigoureux, sont les suivans :

L'Orgue, les Bassons, les Contrebasses, (auxquelles on peut ajouter des Violoncelles) les Hautbois, les Clarinettes, les Flutes, les Cors et les Cors anglais.

Dans le style rigoureux, il faut éviter de faire usage des instrumens de percussion.

En mariant adroitement les instrumens à vent avec le chœur, on obtiendrait des effets heureux et neufs. Le plain chant, noyé dans les imitations, les canons et la masse des voix qui l'accompagnent, ressortirait de ce cahos, en le doublant, à l'unisson ou à l'octave, par une partie des instrumens à vent.

En dialoguant le chœur avec des instrumens à vent, on pourrait imiter, d'une manière piquante, l'effet d'un double chœur. Mais il faudrait dans ce cas traiter les instrumens comme les voix, employer le style rigoureux, et observer, en réunissant les deux masses, ce que nous avons dit au sujet de la réunion des deux chœurs. On trouvera à la fin de cette 5me partie, un exemple sur cette proposition, suivi d'une fugue à deux chœurs.

Völkern stets im Gebrauch waren, so gibt es keinen Grund, sie von unserem religiösen Dienste auszuschliessen. Vorzüglich sind die Blasinstrumente zur Begleitung im strengen Style geeignet. Die Saiteninstrumente (mit Ausnahme der Contrabässe,) bringen in dem grossen Kirchenlocale einen allzu kleinlichen Effekt hervor.

Die für den strengen Styl am vortheilhaftesten zu benützenden Instrumente sind die folgenden :

Die Orgel, die Fagotte, die Contrabässe, (welchen man die Violoncells beifügen kann,) die Oboen, die Clarinetten, die Flöten, die Corni und die englischen Hörner. (*Corni di Bassetto*).

Im strengen Style muss man den Gebrauch der Lärminstrumente vermeiden.

Bei einer geschickten Vereinigung der Blasinstrumente mit dem Chor würde man sehr glückliche und neue Wirkungen hervorbringen. Der Choral, sonst gewöhnlich ganz erdrückt durch die Imitationen, Canons, und die ihn begleitende Stimmenmasse, würde aus diesem Chaos hervortreten, wenn man ihn im Unison oder in der Octave, durch einen Theil der Blasinstrumente verdoppelte.

Durch eine Dialogisirung des Chors mit den Blasinstrumenten könnte man auf eine anziehende Weise die Wirkung eines Doppelchors nachahmen. Aber in diesem Falle müssten die Blasinstrumente wie die Gesangstimmen behandelt, im strengen Satze geschrieben, und bei dieser Vereinigung sonst noch alles beobachtet werden, was wir über den Verein der zwei Chöre bereits gesagt haben. Zu Ende dieses fünften Theils wird man ein Beispiel über diese Aufgabe finden, welchem eine doppelchörige Fuge nachfolgt.

---

67. Anmerkung des Übersetzers. Eine eben so lehrreiche als angenehme Beschäftigung für den Schüler ist es, wenn er sich im Componiren von Chorälen fleissig übt, wozu die lateinischen oder deutschen Texte leicht gefunden werden können. Obwohl das Interesse des Chorals mehr harmonisch als melodisch ist, so lässt sich doch in die Oberstimme stets ein edler, einfacher Gesang legen, und selbst die ruhige, alle Sprünge möglichst vermeidende Führung der Mittel-

stimmen und des Basses bildet schon eine Melodie. Wir fügen hier noch als Muster einige Choräle aus verschiedenen Zeitaltern bei.

№ 1. Von Heinrich Isaak, Kapellmeister des Kaisers Maximilian I. componirt im Jahre 1490.



№ 2. Von Claude Goudimel. Kapellmeister in Lyon. (starb 1572.)



№ 3. Kyrie eleison, von M. Luther. (um 1540.)

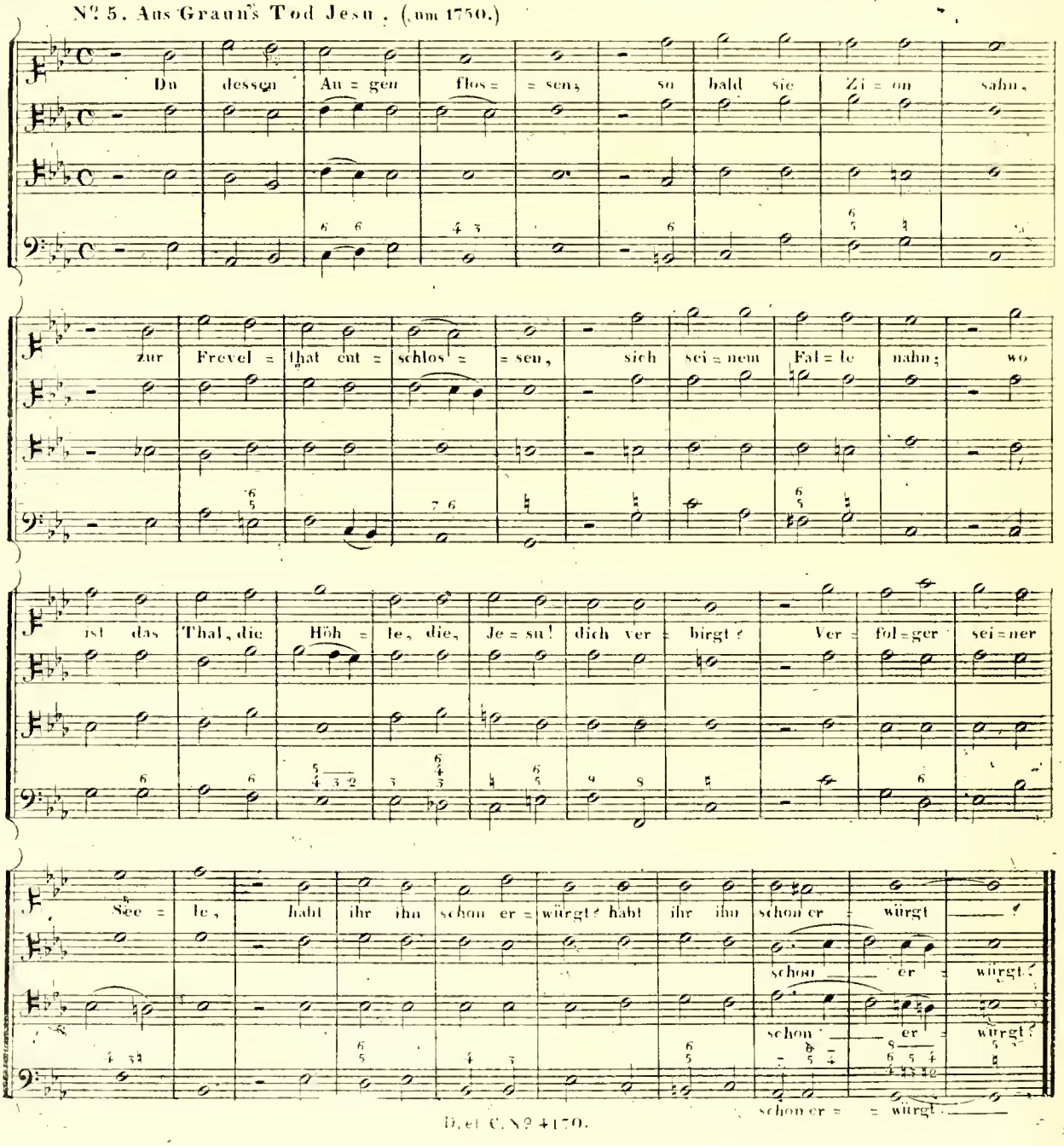


№ 4. Von Palestrina. (starb 1594.)





N? 5. Aus Graun's Tod Jesu. (um 1750.)



IV.

ÉCLAIRCISSEMENS SUR L'HARMONIE DANS LE STYLE MODERNE, QUI PEUT OU QUI DOIT RECEVOIR DEUX BASSES SIMULTANÉES DIFFÉRENTES.

Toute harmonie doit avoir une basse correcte; il y a des cas, où elle peut et doit même en avoir deux simultanées différentes. Dans l'article sur le style rigoureux, nous avons indiqué comment on obtient ces deux basses pour faire chanter en même temps deux chœurs différens qui les exigent, dèslors qu'ils sont placés à une certaine distance l'un de l'autre. Il nous reste ici à donner des éclaircissemens sur l'emploi des deux basses dans la musique moderne.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Une harmonie à deux, à trois ou à quatre parties réelles, destinée à être exécutée par des voix ou des instrumens solos, doit avoir une basse correcte abstraction faite de l'orchestre qui accompagne cette harmonie et qui doit de son coté avoir une bonne basse. La même règle s'observe pour les morceaux d'ensemble et les chœurs accompagnés par l'orchestre dans la musique dramatique.

Lorsqu'on réunit la masse des instrumens à vent à celle des instrumens à cordes, il faut donner à chacune de ces masses une bonne basse, de même que si elles s'exécutaient isolément. (*)

D'après cette règle, et dans tous les cas précédens, il faut toujours avoir ou deux basses, ou au moins une basse commune, ce qui n'est pas toujours praticable. Nous allons éclaircir cette matière par des exemples:

Voici une harmonie pour quatre voix, destinée à être accompagnée par l'orchestre:

(*) Lorsqu'on écrit pour l'orchestre, en doublant par les instrumens à vent parties de dessus des instrumens à cordes, on affaiblit d'autant la basse. C'est pourquoi il faut observer de doubler la basse dans la même proportion où les instrumens à vent quand on ne leur donne pas une basse différente.

IV.

ERLÄUTERUNGEN ÜBER DIE HARMONIE IM MODERNEN STYLE, WELCHE ZWEI VERSCHIEDENE, GLEICHZEITIG AUSZUFÜHRENDE BÄSSE ERHALTEN KANN ODER MUSS.

Jede Harmonie muss einen regelmässig richtigen Bass haben; es gibt Fälle, wo sie deren zwei verschiedene zugleich haben kann, und sogar haben muss. In dem Abschnitt über den strengen Satz haben wir angezeigt, wie man diese zwei Bässe hervorbringen kann, um zu gleicher Zeit zwei verschiedene, dieselben erfordernden Chöre zusammen singen zu lassen, wenn diese letzteren durch einen gewissen Raum von einander entfernt sind. Es bleibt uns hier noch übrig, die Erläuterungen über den Gebrauch solcher 2 Bässe in dem neueren (modernen) Style zu geben.

ALLGEMEINE REGEL.

Eine Harmonie von 2, 3, oder 4 wesentlichen Stimmen, welche bestimmt ist von menschlichen oder instrumentalen Stimmen *Solo* ausgeführt zu werden, muss für sich einen guten Bass haben, abgesehen von dem diese Harmonie begleitenden Orchester, welches seiner Seits ebenfalls einen guten Bass haben muss. Dieselbe Regel ist auch in den vom Orchester begleiteten Ensemble-Stücken und Chören in der dramatischen Musik zu beobachten.

Wenn man die Masse der Blasinstrumente mit jener der Saiteninstrumente vereinigt, so muss man jeder dieser beiden Massen einen guten Bass geben, so als ob jede einzeln für sich ausgeführt werden müsste. (*)

Nach dieser Regel, und in allen vorhergehenden Fällen muss man entweder einen doppelten, verschiedenen oder einen gemeinschaftlichen Bass haben; der letztere ist nicht immer anwendbar. Wir wollen diesen Gegenstand durch Beispiele verdeutlichen.

Hier ist eine Harmonie für 4 Menschenstimmen, welche bestimmt ist, vom Orchester accompagnirt zu werden:

(*) Wenn man, im Orchestersatze, die oberen Stimmen der Saiteninstrumente durch die Blasinstrumente verdoppelt, so schwächt man um eben so viel den Bass. Daher muss man sichs angelegen seyn lassen, den Bass in gleichem Verhältniss durch Blasinstrumente zu verdoppeln, wenn man ihnen keinen zweiten, verschiedenen Bass gibt.



En accompagnant ce quatuor par l'orchestre, la basse de ce dernier peut simplement doubler la basse taille ou à l'unisson, ou à l'octave, ou en simplifiant la basse taille, ou en la brodant par des notes accidentelles, quand on le juge à propos. Dans ces quatre cas, il y aura *Basse commune* entre l'orchestre et les voix. Ainsi, en simplifiant la basse taille, on obtiendrait le résultat suivant :

Indem man dieses Quartett mit dem Orchester begleitet, so kann der Bass des letzteren einfach den Bass des ersteren im Unison oder in der Octave verdoppeln; oder er kann den Gesangbass vereinfachen; oder er kann auch, wenn man es für gut findet, denselben mittelst der Durchgangsnoten &.. verzieren. In allen diesen 4 Fällen besteht zwischen dem Orchester und den Menschenstimmen *ein gemeinschaftlicher Bass*. So erhält man bei Vereinfachung des Quartettbasses, den folgenden :

Vereinfachter Bass des vorigen Beispiels.



On brode souvent l'une des deux basses, n'importe laquelle, selon que le compositeur veut donner plus d'importance et plus de chaleur à l'une qu'à l'autre. C'est de cette manière que l'on conçoit ordinairement les deux basses en accompagnant par l'orchestre les morceaux d'ensemble et les chœurs.

Voici deux exemples d'une harmonie à quatre voix, qui a deux basses différentes, c'est à dire où l'orchestre fait une autre basse que le chant; dans ce cas, l'harmonie est à cinq parties réelles :

Man verziert oft einen der beiden Bässe, (gleichviel welchen,) je nachdem der Tonsetzer dem einen oder dem andern mehr Wichtigkeit und Belebtheit geben will. Auf diese Art ists, dass man gewöhnlich die beiden Bässe zu setzen pflegt, wenn das Orchester die Ensemble-Stücke und Chöre zu begleiten hat.

Hier sind zwei Beispiele einer 4-stimmigen Harmonie, welche zwei verschiedene Bässe hat, nähmlich indem das Orchester einen andern Bass, als die Singstimmen, ausführt; in diesem Falle ist die Harmonie wesentlich 5-stimmig :

Allegro.

N°1.

Basse du chant.
Bass des Gesanges.
Basse de l'orchestre.
Bass des Orchesters.



Adagio.

N° 2.

Basse de l'orchestre.
Bass des Orchesters.





Voici un exemple d'un trio pour trois voix ou trois instrumens à vent *solos*, avec deux basses différentes.

Hier das Beispiel eines Trio für 3 Menschenstimmen, oder 3 Blasinstrumente *Solo*, mit 2 verschiedenen Bässen.

Lento.

N° 3.

Basse du chant, ou 1re basse.
Bass des Gesangs, oder 1ste Bass.
Basse de l'orchestre ou 2e basse.
Bass des Orchesters oder 2te Bass.



OBSERVATIONS SUR LES TROIS EXEMPLES PRÉCÉDENS.

D'après la règle que nous avons donnée, on peut supprimer la basse l'orchestre quand on le juge à propos. Lorsqu'il y a deux basses différentes, l'harmonie éprouve une autre modification, et les voix se détachent mieux de l'orchestre. Il faut ajouter à cela le mérite de la difficulté vaincue.

Dans l'exemple N.° 2, la basse taille, (c'est à dire la basse du quatuor chantant), est trop prédominante pour qu'elle puisse être doublée par l'orchestre, même en la simplifiant. Une seconde basse (différente de la première) est donc ici nécessaire; ce qui rend l'harmonie à cinq parties réelles.

Si l'orchestre doublait la première basse dans l'exemple N.° 3, ce serait à la distance de deux octaves (eu égard aux contre-basses); il y aurait grand inconvénient à doubler la basse du trio par les basses d'orchestre, si ce trio était exécuté à l'octave supérieure par des instrumens à vent; aussi le compositeur fera-t-il mieux de donner deux basses différentes à son harmonie, lorsqu'il voudra accompagner par l'orchestre un semblable morceau.

Une seconde basse, ajoutée à une harmonie déja connue, est plus facile à trouver pour accompagner un duo que pour accompagner un trio; elle serait plus difficile encore s'il s'agissait d'accompagner un quatuor. Pour la trouver, il faut connaître parfaitement l'harmonie et les principes de la bonne basse; employer fréquemment de courtes pédales, savoir placer à propos une pause, rendre de tems en tems, l'harmonie des parties solo moins riche, &c. En ajoutant ainsi une seconde basse, on fait d'un duo un trio, d'un trio un quatuor, et d'un quatuor un quintetto, sans compter les autres parties d'orchestre qui doublent plus ou moins les parties solo, soit à l'octave, soit à l'unisson, soit en les simplifiant ou en les brodant, selon qu'on le juge à propos.

La seconde basse est toujours difficile à trouver lorsqu'on la cherche pour un morceau fait d'avance. Il est plus facile de faire deux basses différentes (toutes deux riches et intéressantes) en commençant par les créer toutes deux, sans s'occuper d'abord des autres parties.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE DREI VORSTEHENDEN BEISPIELE.

Nach der von uns gegebenen Regel kann man, wenn man es für gut findet, den Orchesterbass weglassen. Wo zwei verschiedene Bässe da sind, so erleidet die Harmonie eine Veränderung, und die Stimmen sondern sich vom Orchester besser ab. Auch muss man einem solchen Satze das Verdienst einer überwundenen Schwierigkeit zuerkennen.

Im Beispiele N.° 2 ist der Bass des Singquartetts allzu vorherrschend, um durch das Orchester verdoppelt werden zu können, selbst wenn man ihn vereinfachen wollte. Demnach ist ein zweiter (vom ersten unterschiedener) Bass hier nothwendig; wodurch die Harmonie fünf wesentliche Stimmen erhält.

Wenn im Beispiele N.° 3 das Orchester den ersten Bass verdoppeln wollte, so geschehe diess in der Entfernung von 2 Octaven (in Hinsicht auf die Contrabässe;) es wäre schwierig, den Bass des Trio durch die Orchesterbässe zu verdoppeln, wenn dieses Trio durch Blasinstrumente in einer hohen Octave ausgeführt würde; daher wird der Tonsetzer besser thun, seiner Harmonie 2 verschiedene Bässe zu geben, wenn er einen ähnlichen Satz durch das Orchester begleiten lassen will.

Ein, zu einer schon bekannten Harmonie beigefügter zweiter Bass ist leichter zu finden, wenn man ein Duo, als wenn man ein Trio zu begleiten hat; noch schwerer wäre seine Erfindung, wenn es sich darum handelte, ein Quartett zu begleiten. Um ihn zu finden, muss man die Harmonie, und die Grundsätze eines guten Basses genau kennen; oft kurze Orgelpunkte anbringen; zu rechter Zeit eine Pause anzuwenden wissen; von Zeit zu Zeit die Harmonie der Solostimmen weniger vollstimmig machen; &c. Indem man dergestalt einen Bass beifügt, macht man aus einem Duo ein Trio, aus einem Trio ein Quartett, und aus einem Quartett ein Quintett, ohne die andern Orchesterstimmen zu rechnen, welche mehr oder minder die Solostimmen, sey es nun in der Octave, oder im Unison, oder in deren Vereinfachung, oder auch in deren Verzierung, so wie man es eben angemessen findet, verdoppeln.

Der zweite Bass ist immer schwer zu finden, wenn man ihn zu einem schon früher vollendeten Satze erst aufsuchen soll. Es ist leichter, zwei verschiedene Bässe, (und zwar beide gleich gehaltvoll und interessant) zu machen, wenn man damit anfängt, sie beide zugleich zu erfinden, ohne sich vorerst mit den andern Stimmen abzugeben.

Voici un exemple de deux basses chiffrées, destinées à être exécutées ensemble :

Hier ein Beispiel von 2 bezifferten, mit einander zugleich auszuführenden Bässen :



Supposons qu'un organiste soit chargé d'exécuter la basse A, et qu'un autre organiste exécute en même temps la basse B ; les deux, jouant ensemble, feraient entendre l'harmonie suivante, selon les chiffres indiqués :

Nehmen wir an, dass ein Organist den Bass A, und ein anderer Organist den Bass B zugleich ausführen müssten ; beide zusammen würden, der angezeigten Bezifferung zufolge, die nachstehende Harmonie hervorbringen:



En analysant cet exemple on trouve :

1° Que chaque orgue fait une harmonie correcte, ce qui doit être.

2° Que la main droite du premier organiste fait de temps en temps des octaves avec la basse du second orgue, et vice-versa. Cette licence est permise dans la musique moderne sous les conditions suivantes :

1° Lorsque la masse de sons est suffisante pour imiter une harmonie à huit parties au moins.

2° En observant que les deux octaves n'aient pas lieu entre les parties extrêmes de l'harmonie.

Sous ces deux conditions, cette licence n'est d'aucune conséquence, parceque l'oreille ne peut distinguer les octaves dans une grande masse de sons, et qu'elle ne peut, par là même, en être choquée.

Pour faire usage de cet exemple, il faut que les deux orgues soient placés à une certaine distance l'un de l'autre, sans quoi l'une des deux masses d'harmonie deviendrait non seulement inutile, mais nuirait encore à l'effet de l'autre.

Wenn man dieses Beispiel zergliedert, so findet man :

1tens Dass jede Orgel eine vollkommene richtige Harmonie bildet, (was auch seyn muss ;)

2tens Dass die rechte Hand des ersten Organisten bisweilen mit dem Basse der zweiten Orgel Octaven bildet, und umgekehrt. Diese Freiheit ist in der modernen Musik unter Folgenden Bedingungen erlaubt :

1tens Wenn die Masse der Töne hinreichend ist, um eine wenigstens 8=stimmige Harmonie nachzuahmen.

2tens Wenn man beobachtet, dass die 2 Octaven nicht in den äussersten Stimmen der Harmonie statt finden.

Unter diesen zwei Bedingungen ist diese Freiheit von keiner Bedeutung, weil das Ohr in einer grossen Tonmasse die Octaven nicht unterscheiden, und daher durch dieselben nicht beleidigt werden kann.

Um von diesem Beispiele Gebrauch zu machen, müssten die zwei Orgeln auf eine gewisse Weite von einander entfernt stehen, weil sonst die eine der beiden Harmoniemassen nicht nur nutzlos, sondern auch der Wirkung der andern schädlich seyn würde.

Lorsque les deux Basses sont en contrepoint double,(*) (comme les deux précédens) on peut les renverser ou les croiser, p.e.

Wenn die beiden Bässe im doppelten Contrapunkt gesetzt sind,(*) (wie bei den beiden vorhergehenden Beispielen der Fall ist,) so kann man sie umkehren oder kreuzen, z.B.



Deux basses différentes peuvent servir :

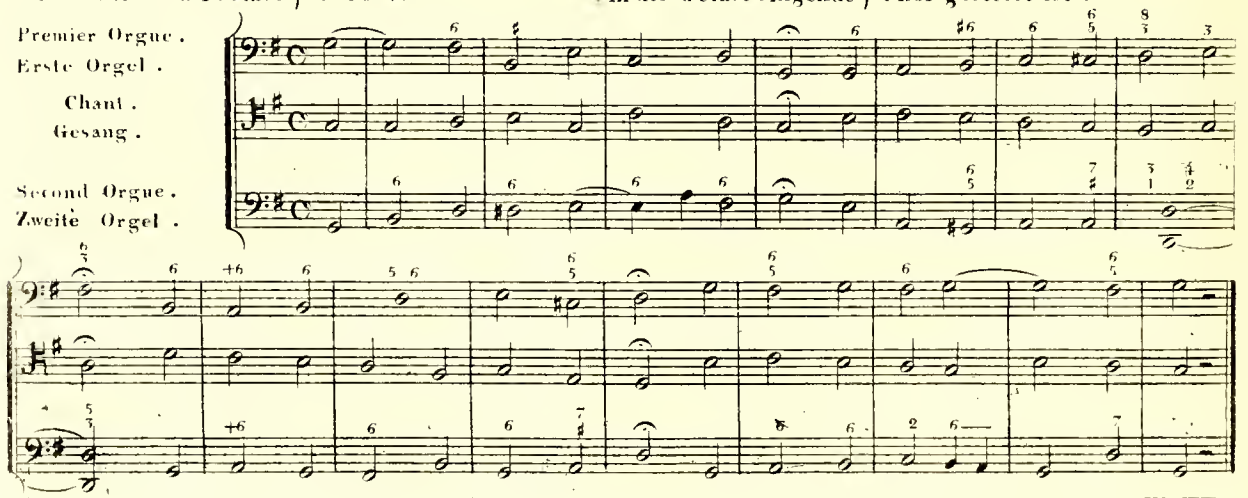
1° A un double Duo ; 2° à un double Trio ; 3° à un double Chœur ; 4° à un morceau pour deux Orgues ; 5° à un Chœur et un Orchestre ; 6° à un morceau d'Instrumens à vent et d'Instrumens à cordes, surtout quand les deux masses sont éloignées l'une de l'autre ; 7° à un morceau pour deux Orchestres ; 8° Pour accompagner par deux Orgues ou par deux Orchestres un chœur à l'unisson. Nous donnerons ici un exemple de cette dernière proposition.

Voici un chant religieux, sous lequel on a conçu deux basses chiffrées et en Contrepoint double, qui peuvent d'abord être exécutées par deux orgues, placés (dans une cathedrale) à une grande distance l'un de l'autre, et entre lesquels le chœur (chantant à l'unisson ou à l'octave) se trouve :

Zwei verschiedene Bässe können dienen :

1tens Zu einem Doppel-Duo ; 2tens zu einem Doppel-Trio ; 3tens zu einem Doppel-Chor ; 4tens zu einem Tonstücke für zwei Orgeln ; 5tens zu einem Chor und einem Orchester ; 6tens zu einem Tonstück für Blasinstrumente und Saiteninstrumente, vorzüglich wenn diese beiden Massen von einander entfernt gestellt sind ; 7tens zu einem Stücke für zwei Orchester ; 8tens um einen Chor im Unison durch zwei Orgeln, oder zwei Orchester zu begleiten. Über diese letzte Aufgabe geben wir hier ein Beispiel.

Hier folgt ein religiöser Gesang, unter welchem zwei verschiedene Bässe im doppelten Contrapunkt gesetzt sind, die, (in einer grossen Kirche) auf zwei, sehr weit von einander entfernten Orgeln zugleich ausgeführt werden können, und zwischen welche der, (im Unison oder in der Octave singende) Chor gestellt ist :



(*) Voyez la partie suivante qui traite du Contrepoint double.

(*) Man sehe den nachfolgenden, vom doppelten Contrapunkt handelnden Theil dieses Werks.

Voici le même chant avec ses deux basses, accompagné par deux orchestres nombreux, placés aux deux extrémités du chœur :

Hier folgt nun derselbe Gesang mit seinen 2 Bässen, begleitet von 2 zahlreichen Orchestern, welche an den beiden äussersten Enden des Chors aufgestellt sind :

Moderato.

Orchestre A.
Orchester A.

Flutes.
Flöten.

Hautbois, doublant le chant à l'unisson.
Oboen, welche den Gesang im Unison verdoppeln.

Clarinettes en UT.
Clarinetten in C.

Cors en Ut, doublant le chant à l'octave.
Hörner in C, welche den Gesang in der Octave verdop:

Bassons.
Fagotte.

Premiers Violons.
Erste Violinen.

Seconds Violons.
Zweite Violinen.

Altos.
Violen.

Violoncelles et Contre-basses.
Violoncell's und Contrabässe.

Chant, ou chœur général des femmes et des hommes.
Gesang, oder allgemeiner Chor der Männer und Weiber.

Orchestre B.
Orchester B.

Flutes.
Flöten.

Hautbois, doublant le chant, à l'unisson.
Oboen, welche den Gesang im Unison verdoppeln.

Clarinettes en UT.
Clarinetten in C.

Cors en Ut, doublant le chant à l'octave.
Hörner in C, welche den Gesang in der Octave verdop:

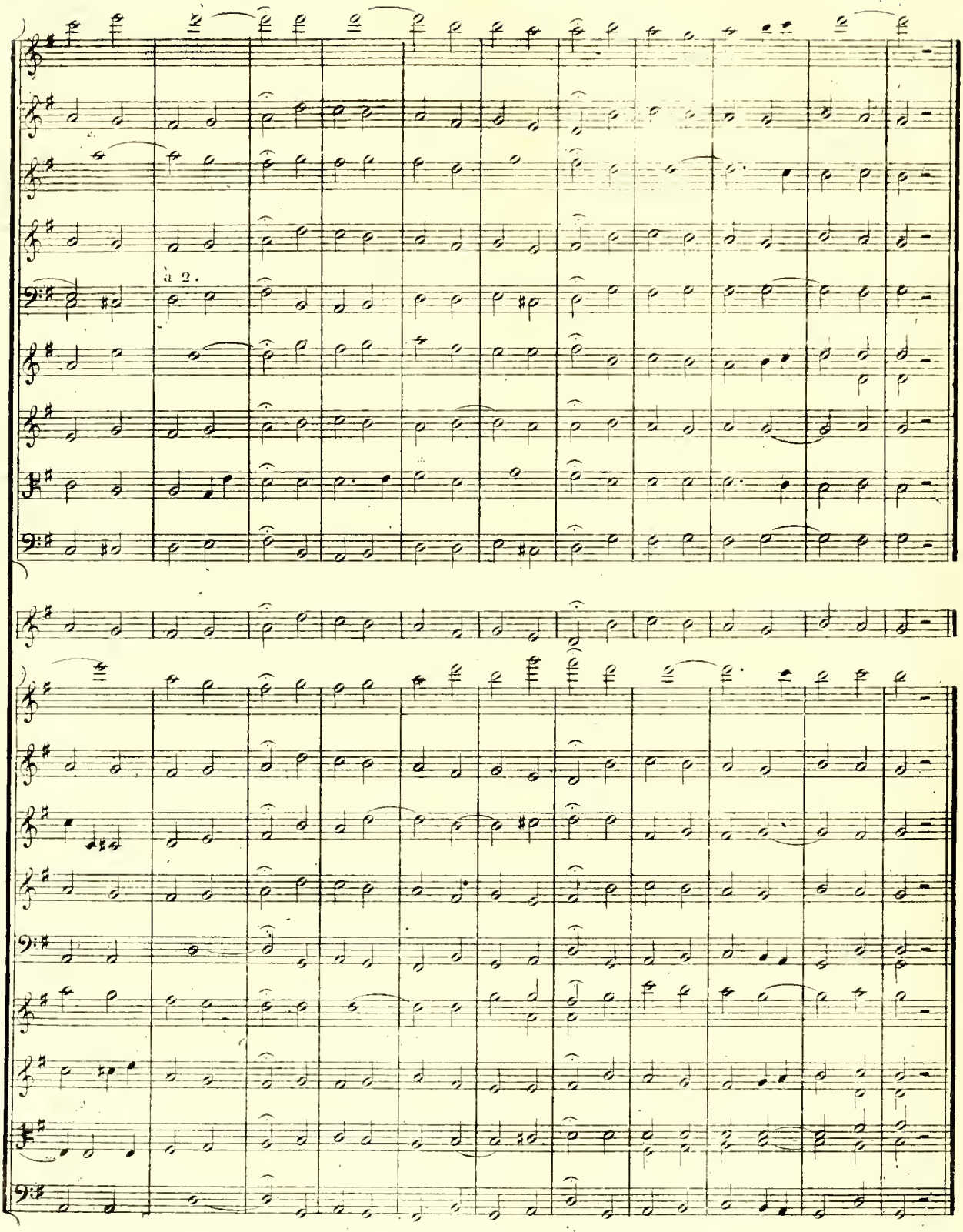
Bassons.
Fagotte.

Premiers Violons.
Erste Violinen.

Seconds Violons.
Zweite Violinen.

Altos.
Violen.

Violoncelles et Contre-basses.
Violoncell's und Contrabässe.

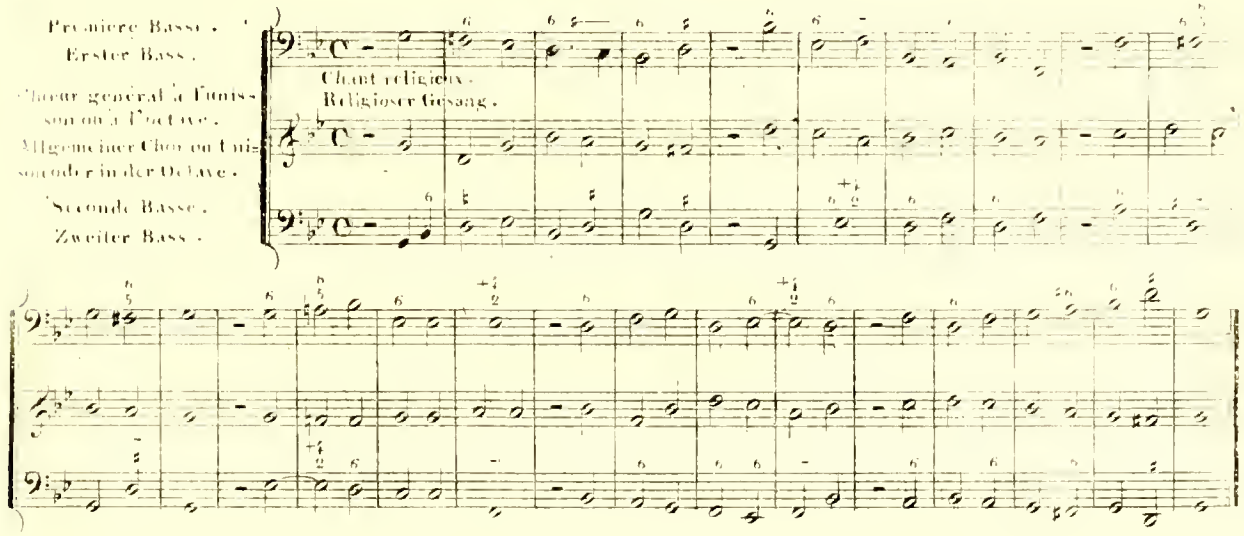

à 2.

Afin de bien comprendre ce travail, il faut se représenter les deux Orchestres assez éloignés l'un de l'autre pour qu'une grande quantité de personnes puisse trouver commodément place entre les deux. Les auditeurs placés près de l'Orchestre A n'entendront que très faiblement (ou pas du tout) l'Orchestre B et vice-versa. Les Octaves qu'un Orchestre fait avec l'autre, ne sont donc d'aucune conséquence pour eux; et les auditeurs, qui pourraient entendre les deux Orchestres à la fois, seront trop frappés et absorbés par cette masse extraordinaire de sons, pour qu'il leur soit possible d'en distinguer les détails.

Voici encore un exemple du même genre (avec deux basses en Contrepoint,) qui peut servir à un travail semblable:

Um diese Arbeit völlig zu verstehen, muss man sich zwei Orchester weit genug von einander entfernt vorstellen, um zwischen denselben für eine grosse Menschenzahl bequemen Raum zu lassen. Die zunächst dem Orchester A stehenden Zuhörer, werden das Orchester B nur sehr schwach, (oder gar nicht) vernehmen, und so auch umgekehrt. Daher sind die Octaven, welche ein Orchester mit dem andern macht, von keiner störenden Wirkung für sie; und diejenigen Zuhörer, welche am günstigsten gestellt, beide Orchester zusammen in ihrer Gesammtwirkung hören können, werden durch diese ausserordentliche Tonmasse zu sehr hingerissen und überwältigt, um im Stande zu seyn, solche Einzelnheiten wahrzunehmen.

Hier noch ein Beispiel selber Gattung (mit zwei contrapunktirten Bässen,) welches zu einer ähnlichen Ausarbeitung dienen kann.



Il n'est pas nécessaire que les deux basses soient toujours en Contrepoint double. Voici un exemple où elles ne sont pas en Contrepoint:

Es ist nicht nothwendig, dass die 2 Bässe stets im doppelten Contrapunkt gesetzt seyen. Hier ist ein Beispiel, wo sie nicht contrapunktirt sind:



Il est clair que ces deux basses ne peuvent ni se renverser ni se croiser: dans ce cas, il y a une basse grave (ou inférieure) et une basse haute (ou supérieure) qui ne peuvent changer de place.

Es ist klar, dass diese 2 Bässe sich weder umkehren noch kreuzen lassen: in diesem Falle besteht also ein unterer (schwerer) Bass und ein hoher (oder leichter) Bass, welche beide ihre Lage nicht mit einander verwechseln können.

Comme les occasions se présentent à tous mo = mens dans la pratique moderne, d'employer 2 bas = ses différentes et simultanées, nous conseillons aux élèves de s'exercer de bonne heure à chercher ces 2 basses. Ce que nous avons dit à ce sujet dans cet ar = ticle et dans celui sur le style rigoureux, est plus que suffisant pour leur donner des éclaircissemens né = cessaires à ce sujet. Cet article est encore l'un de ceux qui n'ont pas été traités jusqu'à présent et qui manquait essentiellement à l'art.

Les Compositeurs qui ont précédé le dixhuitiè = me siècle nous ont laissé (dans leurs doubles chœurs) des exemples de deux basses simultanées qui n'ont pas dû leur couter beaucoup de travail: il vaut mieux du moins le croire ainsi, plutot que de penser qu'ils aient péché par ignorance. Voici quelques échantil = lons d'une double basse du dixseptième siècle :

De Palestrina. N°. 1.
Von Palestrina.

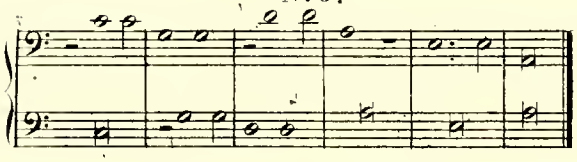
1re Basse.
1ter Bass.
2e Basse.
2ter Bass.



N°. 2.



N°. 3.



N°. 4.



V.

RÉCAPITULATION DE TOUS LES INTER = VALLES, CONSIDÉRÉS SOUS LE RAPPORT DE LA BASSE, SUIVIE D'UNE NOTICE SUR LA MA = NIÈRE DE TRANSPOSER SANS MODULER.

Tout le secret des Contrepoints, double, triple et quadruple, consistant seulement en ce que cha = que partie doit faire bonne basse contre les autres (ainsi que nous le verrons dans la partie suivante de cet ouvrage,) il est important de se rappeler sans cesse, ce qui constitue une basse correcte.

Nos intervalles se divisent comme on le sait :
En SECONDES mineures, majeures et augmentées.
En TIERCES diminuées, mineures, majeures et augmentées.

Da in der modernen Ausübung sich alle Augenblicke Gelegenheiten darbiethen, zwei verschiedene Bässe zu = gleich anzuwenden, so rathen wir den Schülern, sich früh = zeitig zu üben, diese zwei Bässe aufzusuchen. Das, was wir hierüber in diesem Abschnitte, so wie in jenem vom strengen Satze gesagt haben, ist mehr als hinreichend, ihnen die nöthigen Hilfsmittel und Aufklärungen über diesen Gegenstand zu geben, welcher unter jene gehört, die bisher noch nie abgehandelt worden sind, und wesent = lich den Lehrbüchern der Tonkunst mangelten.

Die Tonsetzer, welche dem 18ten Jahrhundert voran = gingen, haben uns (in ihren Doppelchören) Beispiele von gleichzeitigen 2 Bässen hinterlassen, welche sie eben keine schwere Arbeit gekostet haben mögen: wenigstens wollen wir lieber dieses glauben, als ihnen den Fehler der Unwissenheit vorwerfen. Hier sind einige Beispiele von doppelten Bässen aus dem 17ten Jahrhundert :

V.

KURZE ERINNERUNG AN ALLE INTERVALLE, IN HINSICHT AUF IHREN BEZUG ZUM BASSE, NEBST EINEM ZUSATZ ÜBER DIE ART, OHNE MODULATIO = NEN ZU TRANSPONIREN.

Da das ganze Geheimniss des doppelten, dreifachen, und vierfachen Contrapunkts einzig darin besteht, dass jede Stimme gegen die andern einen guten Bass bilde, (wie wir in dem nachfolgenden Theile dieses Werkes sehen werden,) so ist es wichtig, sich stets zu erinnern, wodurch der gute und richtige Bass hervorgebracht wird.

Unsere Intervalle werden, wie man weiss, eingetheilt:
In kleine, grosse, und übermässige SECUNDEN.
In verminderte, kleine, grosse und übermässige TERZEN.

En QUARTES diminuées, justes et augmentées.
En QUINTES diminuées, parfaites et augmentées.
En SIXTES diminuées, mineures, majeures et augmentées.
En SEPTIÈMES diminuées, mineures et majeures.
En OCTAVES.
En NEUVIÈMES (c'est à dire en SECONDES, mais frappées au moins à la distance d'une NEUVIÈME) mineures et majeures.

Il est essentiel de savoir sous quelles conditions on peut employer chaque intervalle. L'Analyse suivante donnera aux élèves les éclaircissemens nécessaires par rapport à la Basse; ils pourront la consulter toutes les fois qu'ils desireront des renseignemens sur un intervalle quelconque, entre la Basse et les parties hautes.

DE LA SECONDE MAJEURE, DE LA SECONDE MINEURE ET DE LA SECONDE AUGMENTÉE.

La Basse peut faire chacun de ces trois intervalles avec une partie quelconque. 1° Comme note de passage, le plus souvent sur le temps faible de la mesure. 2° Comme suspension, préparée et résolue régulièrement. 3° Comme note *réelle* préparée, ou frappée sans préparation selon le cas.

Voici des exemples:

In verminderte, reine und übermässige QUARTEN.
In verminderte, reine und übermässige QUINTEN.
In verminderte, kleine, grosse und übermässige SEXTEN.
In verminderte, kleine und grosse SEPTIMEN.
In OCTAVEN.
In kleine und grosse NONEN, (das heisst, eigentlich auch in SECUNDEN, welche aber wenigstens um eine NONE höher angeschlagen werden).

Es ist wichtig zu wissen, unter welchen Bedingungen man jedes Intervall anwenden darf. Die folgende Zergliederung wird den Schülern hierüber die nothwendigen Aufklärungen in Rücksicht auf den Bass geben; sie können dieselbe jedesmal zu Rathe ziehen, wenn sie über irgend ein, zwischen dem Basse und den höheren Stimmen bestehendes Intervall sich zurecht zu weisen wünschen.

VON DER GROSSEN, KLEINEN UND ÜBERMÄSSIGEN SECUNDE.

Der Bass kann jedes dieser drei Intervalle mit jeder beliebigen höheren Stimme bilden: 1tens Als Durchgangsnote, meistens auf dem schwachen Takttheil. 2tens Als Verzögerung, welche regelmässig vorbereitet und aufgelöst wird. 3tens Als *wesentliche* Note, welche, je nach Umständen, mit oder ohne Vorbereitung angeschlagen wird.

Hier Beispiele:



Il faut éviter toute succession de Secondes. | Man muss alle Secunden=Fortschreitungen vermeiden.

DE LA TIERCE MINEURE, DE LA TIERCE MAJEURE, de la TIERCE AUGMENTÉE et de la TIERCE DIMINUÉE.

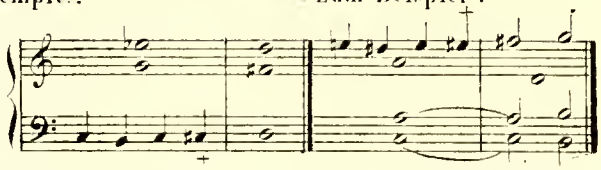
Il n'y a pas d'observation à faire sur la Tierce majeure et sur la Tierce mineure, sinon que la basse peut faire plusieurs de ces Tierces de suite avec une partie haute quelconque.

La Tierce diminuée et la Tierce augmentée ne s'emploient que comme note de passage sur le temps faible de la mesure, par exemple :

VON DER KLEINEN, GROSSEN, ÜBERMÄSSIGEN UND VERMINDERTEN TERZ.

Über die grosse und kleine Terz gibt es weiter nicht zu bemerken, als dass der Bass mehrere dieser Terzen nach einander mit irgend einer höheren Stimme machen darf.

Die verminderten und übermässigen Terzen werden nur als Durchgangsnoten auf den leichten Taktheilen gebraucht, zum Beispiel :



DE LA QUARTE DIMINUÉE, DE LA QUARTE JUSTE ET DE LA QUARTE AUGMENTÉE.

Commençons par la Quarte juste, comme le plus important de ces trois intervalles par rapport à la basse. La Quarte juste est le renversement de la Quinte parfaite : Par conséquent, tout accord dans lequel il y a une Quinte parfaite, (Ut-Sol p.e.) donne nécessairement une quarte juste, quand on met la Quinte (Sol) dans la Basse.

Il y a des accords qui ne contiennent qu'une Quinte parfaite; il y en a d'autres où l'on en trouve 2 simultanées. Les quatre accords suivans n'ont qu'une quinte parfaite.

VON DER VERMINDERTEN, REINEN UND ÜBERMÄSSIGEN QUART.

Beginnen wir mit der reinen Quart, als der wichtigsten dieser 3 Intervalle in Bezug auf den Bass. Die reine Quart ist die Umkehrung der reinen Quinte : demnach gibt jeder Accord, in welchem sich eine reine Quinte befindet, (z. B. C-G,) nothwendigerweise eine reine Quart, wenn man die Quinte (das G) in den Bass setzt.

Es gibt Accorde, welche nur eine reine Quinte enthalten; dagegen gibt es andere, wo man deren 2 zusammen findet. Die 4 folgenden Accorde enthalten nur eine reine Quinte.

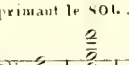


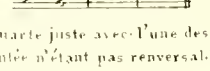
Les 2 accords suivans renferment 2 quintes parfaites:

Die 2 folgenden Accorde enthalten jeder 2 reine Quinten:

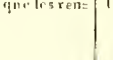


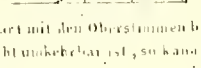
(*)

(*) Il n'y a pas de Quinte parfaite dans l'accord de Septième diminuée (c'est à dire dans l'accord de Neuvième mineure sans Basse fondamentale), par conséquent la Basse ne peut pas y faire une quarte juste. Quant à l'accord de Neuvième majeure  il n'est pas renversable lorsqu'on l'emploie avec sa basse fondamentale (Sol); le LA ne peut se mettre dans la Basse, même en supprimant le SOL. Dans ce cas, on n'a que les renversements suivants :



où la Basse ne fait pas Quarte juste avec l'une des parties hautes. L'accord de Sixte augmentée n'étant pas renversable, la Basse ne peut également faire la Quarte juste

(*) Im verminderten Septimen-Accorde, (das heisst, im kleinen Nonen-Accorde, ohne seine Grundnote angeschlagen wird,) gibt es keine reine Quint, daher dann auch der Bass keine reine Quart machen kann. Was den grossen Nonen-Accord betrifft  so ist er nicht umkehrbar, wenn man ihn mit seiner Fundamentalbasse anwendet; das A kann nicht dem Basse gegeben werden, selbst wenn man das G unterdrückt. In diesem Falle hat man nur folgende Umkehrungen :



wo der Bass keine reine Quart mit den Oberstimmen bildet. Da der übermässige Sext-Accord gleichfalls nicht umkehrbar ist, so kann der Bass eben so wenig eine reine Quart hervorbringen.

En employant dans leur second renversement les Numéros 1, 2, 3, 5 et 6, la Basse fait des Quartes justes avec l'une des parties hautes, p. e.

Wenn man die Nummern 1, 2, 3, 5 und 6 in ihrer zweiten Umkehrung anwendet, so macht der Bass reine Quarten mit einer der Oberstimmen, z. B.



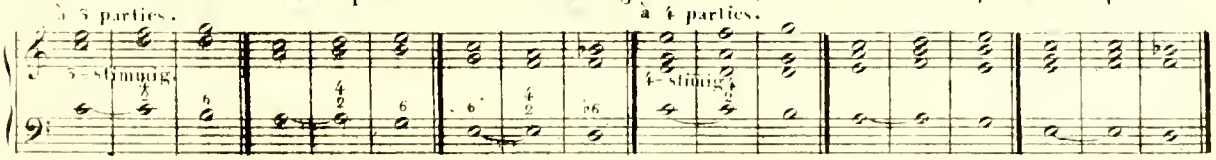
En employant dans le troisième renversement, les accords numéro 4, 5 et 6, la Basse fait également une Quarte juste avec l'une des parties hautes, par exemple :

Wenn man die Accorde N° 4, 5 und 6 in ihrer dritten Umkehrung anwendet, so macht der Bass ebenfalls mit einer der Oberstimmen eine reine Quart, z. B.



Il est evident, que dans les exemples précédens toutes les Quartes sont notes réelles, c'est à dire parties intégrantes de l'accord, et quoiqu'elles soient toutes justes, il existe une grande différence entr'elles : la Basse (même préparée) chiffrée $\frac{6}{4}$ et $\frac{4}{3}$ dans le deuxième renversement des Accords Numéro 1, 2, 3, 5 et 6 peut devenir faible et même désagreable,(*) c'est par cette raison qu'on évite (autant que possible) dans le contrepoint et dans le style rigoureux les exemples A, B, C, D et E. Mais la basse chiffrée $\frac{4}{2}$ (ou simplement 2) dans les exemples F, G, H, est toujours bonne quand elle est préparée et résolue comme dans les exemples suivans :

Es ist klar, dass in den vorstehenden Beispielen alle diese Quarten wesentliche Noten sind, das heisst, unerlässliche Bestandtheile des Accords; und obwohl alle rein sind, so findet doch ein grosser Unterschied zwischen denselben statt : der Bass, der in der zweiten Umkehrung der Accorde in den Nummern 1, 2, 3, 5 und 6 mit $\frac{6}{4}$, und $\frac{4}{3}$ beziffert wird, kann, (selbst vorbereitet,) sehr schwach und sogar unangenehm erscheinen,(*) aus diesem Grunde ist's, dass man im Contrapunkt und im strengen Satze (so viel als möglich) die Beispiele A, B, C, D und E vermeidet. Aber der mit $\frac{4}{2}$ (oder nur mit 2) bezifferte Bass in den Beispielen F, G, H, ist stets gut, wenn er vorbereitet und aufgelöst wird, wie in den nachfolgenden Beispielen :

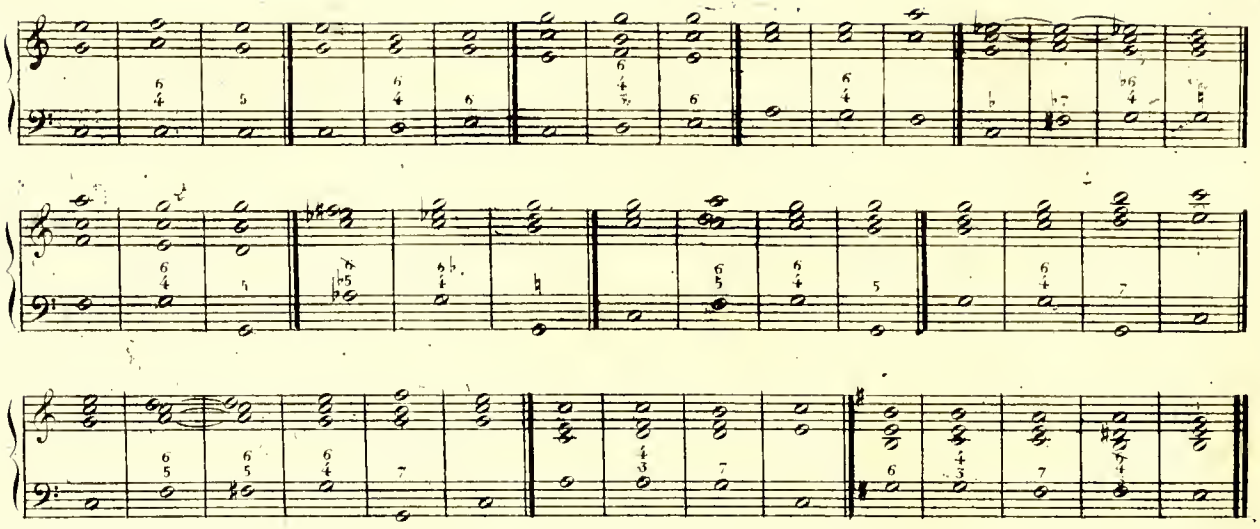


En principe, la Quarte juste employée à la Basse (comme dans les exemples précédens) est toujours bonne quand elle est la dissonnance de l'accord, et qu'elle est accompagnée par la note fondamentale. Dans le style moderne, on fait usage assez fréquemment de la quarte chiffrée $\frac{6}{4}$ et $\frac{4}{3}$; elle est bonne dans tous les cas suivans, où elle est préparée soit dans la Basse, soit dans l'une des parties hautes :

Dem Grundsatze nach, ist die, im Basse (wie in vorstehenden Beispielen) angewandte reine Quart stets gut, wenn sie die Dissonanz des Accords bildet, und wenn sie von der Grundnote des Accords begleitet wird. Im modernen Style macht man von der, mit $\frac{6}{4}$ und $\frac{4}{3}$ bezifferten Quart häufigen Gebrauch ; sie ist in allen folgenden Fällen gut wo sie entweder im Basse, oder in einer der Oberstimmen vorbereitet wird.

(*) Il est à remarquer que la Quarte juste ou consonnante, produit cet effet singulier ; tandis que la Quarte augmentée qui est dissonnante, n'a pas le même inconvénient ; la véritable cause de ce phénomène, est un secret que l'acoustique n'a encore pu découvrir.

(*) Es ist zu bemerken, dass die reine oder consonirende Quart diese Sonderbare Wirkung hervorbringt ; während die übermässige, also dissonirende Quart diesen Übelstand nicht hat ; die eigentliche Ursache dieser Erscheinung ist ein Geheimniss welches die Akustik bis jetzt noch nicht hat entdecken können.



Après avoir montré de quelle manière on peut employer la Quarte juste comme note réelle, il nous reste encore à faire connaitre sous quelles conditions on peut en faire usage comme note accidentelle, c'est à dire comme suspension ou comme note de passage. Les exemples suivans sont suffisans pour éclaircir ce point :

Nachdem wir gezeigt haben, wie man die Quart als wesentliche Note anwenden kann, bleibt uns noch zu bemerken, unter welchen Bedingungen man von ihr als zufälliger Note, das heisst als Verzögerungs- oder Durchgangsnote Gebrauch machen darf. Folgende Beispiele reichen hin, dieses klar zu machen :



Mêmes exemples à trois parties. Dieselben Beispiele 3-stimmig.



Mêmes exemples à quatre parties. Dieselben Beispiele 4-stimmig.



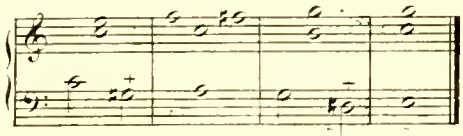
La Quarte diminuée s'emploie le plus souvent comme note de passage, p. e.

Die verminderte Quart wird am häufigsten als Durchgangsnote gebraucht, z. B.



On en fait usage quelquefois aussi dans le second renversement de l'accord de Quinte augmentée:

Manchmal wendet man sie auch in der zweiten Umkehrung des übermässigen Quint = Accords an:



On peut employer la Quarte augmentée 1° Comme note réelle, préparée dans la Basse et quelquefois sans préparation. 2° Comme note de passage. 3° Comme Suspension, mais très rarement.

Die übermässige Quart kann man anwenden: 1tens als wesentliche Note, bisweilen im Basse vorbereitet und bisweilen ohne Vorbereitung. 2tens Als Durchgangsnote; 3tens als Verzögerung, aber sehr selten.

1° Comme note réelle.
1tens Als wesentliche Note.

2° Comme note de passage.
2tens Als Durchgangsnote.

3° Comme Suspension.
3tens Als Verzögerung.

Voici les mêmes exemples à 3 et à 4 parties.
Hier dieselben Beispiele 3 = und 4 = stimmig.



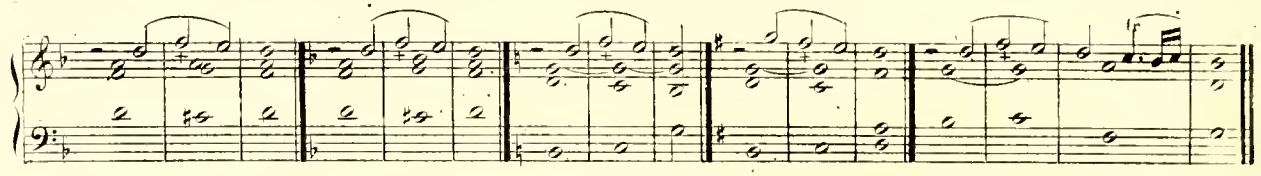
La Basse ne peut faire deux Quartes de suite, que sous les conditions suivantes:
1° Il faut que la seconde Quarte soit Quarte augmentée.
2° L'harmonie doit être à plus de deux parties.
3° La Basse doit descendre d'une Seconde majeure pour arriver à la deuxième Quarte. P.e.

Der Bass kan 2 nacheinanderfolgende Quarten nur unter folgenden Bedingungen machen:
1tens Die zweite Quart muss eine übermässige seyn.
2tens Die Harmonie muss mehr als 2 = stimmig seyn.
3tens Der Bass müss um eine grosse Secunde abwärts gehen, um zur zweiten Quart zu gelangen. Z. B.



Remarque. La Quarte diminuée, juste ou augmentée, peut se frapper sans aucune *Preparation* quand on l'emploie comme *Appoggiature* (Note de goût) dans le chant, et surtout dans la partie supérieure, p.e.

Anmerkung. Die verminderte, reine, oder übermässige Quart kann *ohne alle Vorbereitung* angeschlagen werden, wenn man sie als *Vorschlag* (Geschmacksnote, *Appoggiatura*,) im Gesang, und besonders in der Oberstime anwendet, z.B.



DE LA QUINTE DIMINUÉE, DE LA QUINTE PARFAITE, ET DE LA QUINTE AUGMENTÉE.

La Quinte diminuée s'emploie comme note réelle (préparée et non préparée) et comme note de passage :

VON DER VERMINDERTEN, REINEN UND ÜBERMÄSSIGEN QUINTE.

Die verminderte Quinte wird (mit und ohne Vorbereitung) sowohl als wesentliche, wie als durchgehende Note angewendet :

à 3 parties.
3 = stimmig.



à 4 parties.
4 = stimmig.



Il n'y a pas d'observation à faire sur la Quinte parfaite, sauf qu'il ne faut pas en faire deux de suite par mouvement semblable ; et encore y a-t-il quelquefois des exceptions à cette règle dans le style moderne. Dans ce style, on tolère aussi une succession de Quintes parfaites par mouvement contraire.

Über die reine Quinte ist keine Bemerkung zu machen, ausgenommen dass man nicht zwei nach einander in gerader Bewegung machen darf ; und selbst bei dieser Regel finden im modernen Style bisweilen Ausnahmen statt. In diesem Style duldet man auch eine Fortschreitung von reinen Quinten in widriger Bewegung.

La Quinte augmentée peut toujours avoir lieu lorsqu'elle est *précédée* par la Quinte parfaite : elle est surtout en usage comme note de passage et comme *Appoggiature :*

Die übermässige Quinte kann jedesmal statt finden wenn ihr die reine Quinte *vorangeht* ; vorzüglich gebraucht man sie als Durchgangsnote und als Vorschlag (oder Verzierung :)

1° Comme note réelle.
1tens Als wesentliche Note.



2° Comme note de passage.
2tens Als Durchgangsnote.

3° Comme Appoggiature.
3tens Als Vorschlag.



De la SIXTE DIMINUÉE, de la SIXTE MINEURE, de la SIXTE MAJEURE et de la SIXTE AUGMENTÉE.

La Sixte diminuée n'est pas usitée ; cependant on peut l'employer (quoique fort rarement) comme note de passage, ou comme *Appoggiature*, p. e.

VON DER VERMINDERTEN, KLEINEN, GROSSEN UND ÜBERMÄSSIGEN SEXT.

Die verminderte Sext ist nicht gebräuchlich ; indessen kann man sie (wiewohl äusserst selten), als durchgehende, oder als Vorschlags-Note anwenden, z. B.

1° Comme note de passage.
1tens Als Durchgangsnote.

2° Comme Appoggiature.
2tens Als Vorschlag.

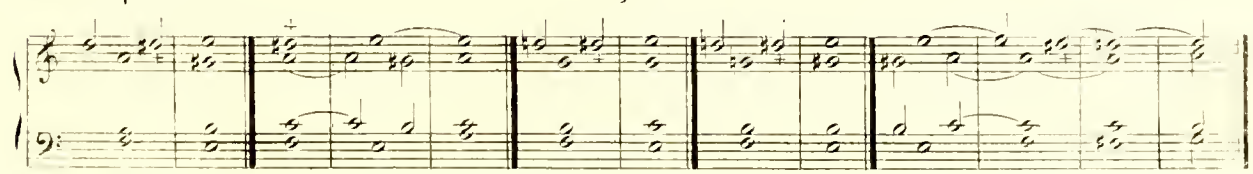


Il n'y a pas d'observation à faire sur la Sixte mineure et sur la Sixte majeure.

La Sixte augmentée s'emploie fréquemment dans le style moderne. Elle est bonne dans tous les exemples suivants :

Über die kleine und grosse Sext ist keine Bemerkung zu machen.

Die übermässige Sext wird im modernen Style häufig gebraucht. Sie ist in allen folgenden Beispielen gut :



DE LA SEPTIÈME DIMINUÉE, DE LA SEPTIÈME MINEURE, ET DE LA SEPTIÈME MAJEURE.

De nos jours, on fait grand usage de la septième diminuée, en la traitant comme note réelle et comme note accidentelle, préparée et non préparée. Par exemple :

VON DER VERMINDERTEN, KLEINEN UND GROSSEN SEPTIME.

Heutzutage macht man von der verminderten Septime sehr häufigen Gebrauch, indem man sie als wesentliche, so wie als zufällige Note, mit und ohne Vorbereitung behandelt. z. B.



La Septième mineure se prépare toujours dans les accords de Septième, de seconde et troisième espèce. On la frappe fréquemment sans préparation : 1º Dans la Septième dominante (surtout lorsqu'on reste dans le ton) ; 2º dans les accords de Neuvième majeure et de Neuvième mineure, p.e.

Die kleine Septime wird in den Septimenaccorden der 2ten und 3ten Klasse stets vorbereitet. Dagegen schlägt man sie häufig ohne Vorbereitung an : 1ens im Dominanten-Sept-Accord, (besonders wenn man in der Tonart verbleibt,) 2ens im grossen und im kleinen Nonen Accord, z.B.



Elle est toujours bonne sans préparation lorsqu'on l'emploie comme dans l'exemple suivant, où elle est traitée en note de passage : p.e.

Sie ist immer gut ohne Vorbereitung, wenn man sie, (wie im folgenden Beispiele,) als Durchgangsnote behandelt : z.B.



On fait aussi beaucoup usage de la Septième mineure comme *Appoggiature* et comme Suspension :

Auch gebraucht man die kleine Septime oft als *Vorschlag (Appoggiature)* und als Verzögerung.

1º Comme Appoggiature.
1ens Als Vorschlag.

2º Comme Suspension.
2tens Als Verzögerung.



Autres exemples sur l'emploi de la Septième mineure :

Andere Beispiele über den Gebrauch der kleinen Septime :



Quand la Septième majeure (qui est une dissonance forte) n'est pas employée comme note de passage, ou comme *Appoggiature*, elle doit être *toujours* préparée :

Wenn die *grosse* Septime, (welche eine starke Dissonanz ist) nicht als Durchgangsnote, oder als Vorschlag angewendet wird, so muss sie *immer* vorbereitet werden.



DE L'OCTAVE.

Il n'y a pas d'observation à faire sur l'octave, sauf qu'il ne faut pas en faire plusieurs de suite par mouvement semblable dans l'harmonie à deux jusqu'à huit parties réelles. Mais on peut doubler une partie en unisson ou à l'octave lorsqu'on le juge à propos, sur tout dans la musique libre.

On fait assez fréquemment (dans le style moderne) deux octaves de suite, par mouvement contraire dans l'harmonie à plus de trois parties.

DE LA NEUVIÈME MAJEURE ET DE LA NEUVIÈME MINEURE.

La Neuvième diffère de la Seconde, en ce que la première doit être éloignée de la Basse au moins à la distance d'une Neuvième.

On fait usage de la Neuvième, dans les accords de Neuvième majeure et de Neuvième mineure, puis en employant cet intervalle comme suspension. Les deux accords de Neuvième se frappant presque toujours sans préparation. On les place sur la dominante du ton, en les résolvant sur la Tonique. La Neuvième, traitée en Suspension, s'emploie sur tous les dégrés de l'echelle; mais il faut au moins qu'elle soit accompagnée par la Tierce:

VON DER OCTAVE.

Über die Octave ist nichts zu bemerken, als dass man deren mehrere nach einander in gerader Bewegung nirgends und in keiner Harmonie, (von der 2-stimmigen bis zur wesentlich 8-stimmigen gerechnet,) machen darf. Aber dagegen kann man beliebig eine Stimme im Unison oder in der Octave verdoppeln, besonders im freien Styl.

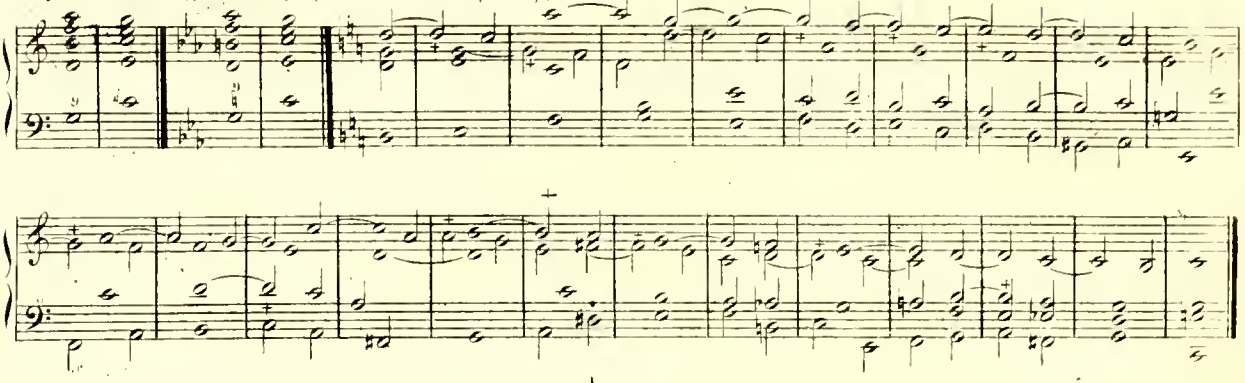
Man macht (im modernen Style) häufig zwei nacheinander folgende Octaven in widriger Bewegung, in der mehr als 3-stimmigen Harmonie.

VON DER GROSSEN UND KLEINEN NONE.

Die None unterscheidet sich von der Secunde dadurch, dass die erste vom Basse um wenigstens neun Töne entfernt seyn muss.

Man gebraucht die None in dem kleinen und grossen Nonenaccord, ferner indem man dieses Intervall als Verzögerung anwendet. Beide Nonenaccorde werden meistens ohne Vorbereitung angeschlagen. Sie haben ihren Sitz auf der Dominante der Tonart, indem man sie in die Tonika auflöst. Die None als Verzögerung, wird auf allen Stufen der Tonleiter angebracht; aber sie muss wenigstens von der Terz begleitet seyn:

1° comme Note réelle (*) 2° comme Suspension
1ens als wesentliche Note (*) 2ens als Verzögerung.



L'intervalle de la Neuvième (tant majeure que mineure) se pratique aussi comme *Appoggiature*, p. e.

Das Intervall der (sowohl kleinen als grossen) None wird auch als Vorschlag angewendet, z. B.



Lorsqu'on emploie ces exemples il est bon que l'harmonie soit *complette* autant que possible, surtout quand l'appoggiature est *Neuvième mineure*.

Beim Gebrauch dieser Beispiele ist es gut, wenn die Harmonie möglichst *vollständig* ist, besonders wenn der Vorschlag eine *kleine None* ist.

REMARQUE PARTICULIÈRE.

On ne double pas la note de la basse quand cette note est *dissonnance* ou *Note sensible*, surtout en attaquant l'accord. Cela ne peut se faire que passagerement et en *faveur du chant*, comme dans l'exemple suivant, où la Sensible *Si* et la Dissonnance *Fa* sont accidentellement doublées :

BESONDERE BEMERKUNG.

Wenn die Bassnote eine *dissonirende*, oder die *empfindsame Note* (7te grosse Stufe der Tonleiter) ist, sodarf sie nicht verdoppelt werden, besonders beim freien Anschlag des Accords. Nur durchgehend, und *zu Gunsten des Gesanges* dürfte dieses geschehen, wie im folgenden Beispiele, wo die Empfindsame (das *H*) u. die Dissonanz (das F) zufällig verdoppelt erscheinen :



Tous les intervalles sont bons comme *Note de passage*, ils le sont également lorsque la Basse fait *Pédale*, pourvu que du reste l'harmonie soit *correcte* et *pure* entre les autres parties.

Alle Intervalle sind gut *als Durchgangsnoten*, eben so sind sie es, wenn der Bass einen *Orgelpunkt* macht, vorausgesetzt, dass die übrige Harmonie in den gegenseitigen Stimmen *rein* und *richtig* sey.

NOTICE SUR LA MANIÈRE DE TRANSPOSER SANS MODULER.

Il existe plusieurs manières de transposer. Il

BEMERKUNG ÜBER DAS TRANSPONIREN, OHNE MODULATION.

Es gibt verschiedene Arten zu transponiren, (ausser

(*) Dans l'accord de Neuvième majeure, la Neuvième (le LA) se met dans la partie supérieure.

(*) Im grossen None-Accord wird die None (das A) in die Oberstimme gesetzt.

c'est important, surtout pour la fugue et les différentes espèces de Contrepoints, de les bien connaître toutes; les voici :

1° On transpose d'un ton à l'autre, *Note* pour *Note*, *Accord* pour *Accord*, et sans changement de mode, c'est à dire de *majeur* en *majeur*. Cette transposition est la plus vulgaire.

Tonart in eine andere versetzen). Es ist wichtig, besonders in Rücksicht auf die Fuge und die verschiedenen Arten des Contrapunkts, alle wohl zu kennen; nähmlich:

1tens Man transponirt aus einem Ton in einen andern *Note für Note*, *Accord für Accord*, und ohne die Tonart (*dur* oder *moll*) zu verändern. Diese Versetzungsart ist die gewöhnlichste.

N°1. Phrase à transposer. Phrase, welche transponirt werden soll.



N°2. Phrase précédente transposée en Fa. Die vorhergehende Phrase in F transponirt.



Il arrive seulement quelquefois, que le compositeur dispose autrement les parties dans cette transposition, en les rapprochant davantage, ou en les éloignant plus ou moins, ou bien même en renversant les parties hautes (lorsque cela est possible), comme par exemple:

Nur geschieht es bisweilen, dass der Tonsetzer mit den einzelnen Stimmen in dieser Versetzung anders verfügt, indem er sie näher zusammenrückt, oder mehr und minder von einander entfernt, oder auch wohl, dass er, (wenn dieses möglich ist,) die höheren Stimmen umkehrt, wie zum Beispiel:

N°3.



N°4. ou bien. oder auch.



2° On transpose du majeur au mineur et vice versa. Lorsqu'en transposant, on change ainsi de mode, il arrive par fois que le compositeur est obligé de faire de légers changemens à son harmonie, pour l'approprier au ton mineur quand il y transpose une phrase majeure, comme p.e :

2tens Man transponirt aus *dur* nach *moll* und umgekehrt. Wenn man auf diese Art die Tonart wechselt, so ereignet es sich zuweilen, dass der Tonsetzer genöthigt wird, kleine Änderungen in seiner Harmonie vorzunehmen, um sie der Molltonart anzueignen, wenn er aus einer Durtonart transponirt, z. B:

N°5.



3° La troisième manière de transposer (dont il s'agit ici particulièrement) est, de répéter ou de reproduire une phrase sur *d'autres dégrés* du *même* ton, sans moduler, ou bien en ne modulant qu'*accidentellement*

3tens Die dritte Art zu transponiren, (um welche es sich hier vorzüglich handelt,) ist, eine Phrase *auf andern Stufen derselben Tonart* zu wiederhohlen oder wiederzugeben, und zwar *ohne alle Modulationen*; (es müssten denn

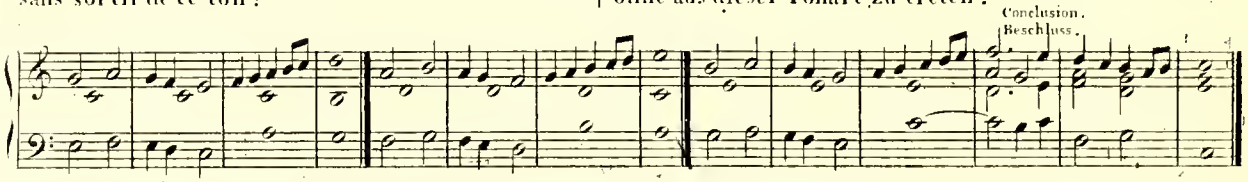
tellement. Voici le chant précédent du N° 1, reproduit ici une tierce plus haut tout en restant en Ut majeur; et comme l'harmonie du N° 1 ne peut pas servir à cette transposition, il faut par conséquent la concevoir autrement :

nur *zufällige* seyn.) Hier folgt der in N° 1 angeführte Gesang, um eine Terz höher wiederhohlt, übrigens ohne aus der Tonart C dur herauszutreten; und da die in N° 1 angewandte Harmonie zu dieser Versetzung nicht dienen kann, so muss sie also anders gesetzt seyn :



Mais il y a des cas, où (en transposant sans moduler) le chant et l'harmonie restent semblables, comme dans l'exemple suivant, où l'un et l'autre se trouvent sur trois dégrés différens d'Ut majeur, sans sortir de ce ton :

Aber es gibt Fälle, wo (beim Transponiren ohne Modulation), sowohl der Gesang als die Harmonie dieselben bleiben, wie in folgendem Beispiele, wo der eine und die andere um 3 verschiedene Stufen von C dur entfernt sind, ohne aus dieser Tonart zu treten :



Voici un autre exemple dans lequel le chant se trouve sur quatre dégrés différens d'Ut majeur, mais chaque fois accompagné d'une autre manière :

Hier ist ein anderes Beispiel, in welchem der Gesang um 4 Stufen von C dur entfernt ist, aber jedesmal auf eine andere Art accompagnirt wird :



L'harmonie, dans l'exemple précédent, fait à la fin une modulation accidentelle en La mineur; cette sorte de modulation passagère peut avoir lieu dans le courant de cette transposition, dès que le chant s'y prête naturellement, et que le compositeur le juge à propos. Il est clair qu'il ne faut pas user de ce moyen de transposer dès que le chant, ou l'harmonie, ou les deux à la fois s'y opposent. Cette troisième sorte de transposition a été souvent employée dans les ouvrages de nos compositeurs célèbres; et malgré cela on ne l'a jamais indiquée dans les traités.

In vorstehendem Beispiele macht zuletzt die Harmonie eine zufällige Modulation nach A moll; diese Art von vorübergehender Modulation kann im Laufe dieser Transposition statt finden, wenn sich der Gesang hiezu natürlich fügt, und der Tonsetzer es wohl angebracht findet. Es ist klar, dass man sich dieses Mittels nicht in solchen Fällen bedienen darf, wenn der Gesang, oder die Harmonie, (oder beide zusammen,) demselben widerstreben. Diese dritte Art zu transponiren ist in den Werken unserer berühmten Tonsetzer oft angewendet worden und demungeachtet hat man sie in den Lehrbüchern bisher noch nie angezeigt.

VI.

NOUVELLE THÉORIE DE LA RÉSOLUTION DES ACCORDS DISSONNANS D'APRÈS LE SYSTÈME MODERNE.

Un accord dissonnant a toujours une résolution naturelle, mais outre cette résolution, il peut en avoir beaucoup d'autres, qui sont autant d'exceptions. Quel est donc le principe d'après lequel ces exceptions peuvent avoir lieu? c'est un point sur lequel tous les traités gardent le silence. Comme il est très important de connaitre parfaitement ce principe, nous allons, dans cet article, le poser et le développer.

Dans un accord dissonnant, toutes les notes ne sont pas dissonnantes; il y en a une ou deux, les autres sont consonnantes. Il est indispensable, pour la clarté de cet article, de savoir au juste quelle est, ou quelles sont les notes dissonnantes dans chaque accord, parceque c'est à ces notes en particulier que s'appliquent toutes les remarques que nous ferons. Nous allons indiquer les notes dissonnantes dans chaque accord dissonnant.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Une note est dissonnante dans un accord dès qu'elle dissonne avec la note fondamentale (Basse fondamentale) de ce même accord.

1^er^ Accord dissonnant, ou accord diminué: (une seule note dissonnante:) . . . . . 
La dissonnance de cet accord est *Fa* parceque le *Fa* dissonne avec le *Si*, Basse fondamentale de l'accord.

2^e^ Accord dissonnant, ou accord de Septième de 1^re^ espèce, ou Septième dominante: (une seule note dissonnante.) La fondamentale est *Sol*, et le *Fa* est par conséquent la dissonnance. 

3^e^ Accord dissonnant, ou Accord de Septième de 2^me^ espèce: (une seule note dissonnante). La fondamentale est *Sol*, la dissonnance est *Fa*. 

4^e^ Accord dissonnant, ou Accord de Septième de 3^me^ espèce: (2 notes dissonnantes). La fondamentale est *Sol*, les dissonnances sont *Ré* et *Fa*. 

VI.

NEUES LEHRSYSTEM VON DER AUFLÖSUNG DER DISSONIRENDEN ACCORDE IM MODERNEN STYLE.

Ein dissonirender Accord hat stets eine natürliche Auflösung; aber ausser dieser, kann er deren noch viele andere haben, welche eben so viele Ausnahmen bilden. Welches ist demnach der Grundsatz, nach welchem diese Ausnahmen statt finden können? Diess ist ein Punkt, welchen die Lehrbücher mit Stillschweigen übergehen. Da aber die genaue Kenntniss dieses Grundsatzes äusserst wichtig ist, so wollen wir ihn in diesem Artikel feststellen und entwickeln.

In einem dissonirenden Accorde sind nicht alle Noten dissonirend; es gibt deren eine oder zwei; die andern sind Consonanzen. Es ist unerlässlich zur Verständlichkeit dieses Abschnittes, genau zu wissen, welche Note oder Noten in jedem Accorde die dissonirenden sind, weil alle die Bemerkungen, welche wir hier machen wollen, besonders und ausschliessend diese Noten betreffen. Wir werden nun die, in jedem dissonirenden Accorde befindlichen dissonirenden Noten anzeigen.

ALLGEMEINE REGEL.

Dissonirend ist eine Note in einem Accorde, sobald sie mit der Grund- (Fundamental-)-Note dieses selben Accords dissonirt.

1^ter^ Dissonirender Accord; oder verminderter Dreiklang: (enthält nur eine dissonirende Note.) Die Dissonanz dieses Accords ist *F*, weil *F* mit dem *H* (welches die Grundnote des Accords ist,) dissonirt. 

2^ter^ Dissonirender Accord; oder Sept-Accord erster Gattung; oder Dominanten-Sept-Accord: (enthält nur eine dissonirende Note.) Die Fundamentalnote ist *G*, also ist das *F* die Dissonanz. 

3^ter^ Dissonirender Accord; oder Sept-Accord 2^ter^ Gattung: (nur eine dissonirende Note), Fundamentalnote *G*, Dissonanz *F*. 

4^ter^ Dissonirender Accord; oder Sept-Accord 3^ter^ Gattung: (enthält zwei dissonirende Noten.) Fundamentalnote *G*; die Dissonanzen sind *Des* und *F*. 

5e. Accord dissonnant, ou Accord de Septième de 4me. espèce, ou Septième majeure: (une seule note dissonnante). La fondamentale est *Sol*, la dissonnance est *Fa♯*. (*)



6e. Accord dissonnant, ou Accord de Neuvième majeure: (deux notes dissonnantes) La fondamentale est *Sol*, les dissonnances sont *Fa* et *La*.



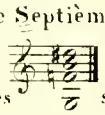
7e. Accord dissonnant, ou Accord de Neuvième mineure: (deux notes dissonnantes) La fondamentale est *Sol*, les dissonnances sont *Fa* et *La♭*.



8e. Accord dissonnant, ou Accord de Quinte augmentée: (une seule note dissonnante) La fondamentale est *Sol*, la dissonnance est *Ré♯*.

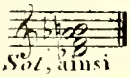


9e. Accord dissonnant, ou Accord de Quinte augmentée avec Septième mineure: (deux notes dissonnantes.)



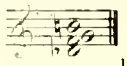
La fondamentale est *Sol*, les dissonnances sont *Ré♯* et *Fa♮*.

10e. Accord dissonnant, ou Accord de Sixte augmentée: (trois notes dissonnantes par rapport à la basse fondamentale, qui est supposée)



La note fondamentale de cet accord est *Sol*, ainsi que nous l'avons démontré dans notre cours d'harmonie pratique. Les notes dissonnantes sont par conséquent *Ré♭*, *Fa* et *La♭*. Au reste, chacune de ces 3 notes dissonne avec le *Si♮*, seule consonnance de l'accord.

11e. Accord dissonnant, ou accord de Quarte et Sixte augmentées: (deux notes dissonnantes),



La fondamentale est *Sol*, les dissonnances sont *Ré♭* et *Fa*.

On ne peut faire usage d'une note dissonnante dans une bonne harmonie, que sous les conditions suivantes:

5ter. Dissonirender Accord; oder Sept=Accord 4ter Gattung, oder grosser Sept=Accord: (nur eine dissonirende Note enthaltend.) Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanz ist *Fis*. (*)



6ter. Dissonirender Accord; oder grosser Nonen=Accord: (zwei dissonirende Noten;) Die Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanzen sind *F* und *A*.



7ter. Dissonirender Accord, oder kleiner Nonen=Accord: (zwei dissonirende Noten;) Die Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanzen sind *F* und *As*.



8ter. Dissonirender Accord; oder übermässiger Quint=Accord: (nur eine dissonirende Note,) Die Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanz ist *Dis*.

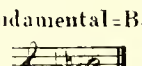


9ter. Dissonirender Accord; oder Accord der übermässigen Quinte mit der kleinen Septime; (2 dissonirende Noten,)



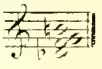
Fundamentalnote ist *G*, die 2 dissonirenden sind *Dis* und *F*.

10ter. Dissonirender Accord; oder übermässiger Sext=Accord; (enthält 3 dissonirende Noten in Rücksicht auf den Fundamental=Bass, welchen man sich hinzudenken muss,)



Die Fundamentalnote dieses Accords ist *G*, wie wir in unserer Generalbasslehre bewiesen haben. Demnach sind *Des*, *F* und *As* die dissonirenden Noten. Übrigens dissonirt jede dieser drei Noten mit dem H, welches die einzige Consonanz des Accords ist.

11ter. Dissonirender Accord; oder übermässiger Quart=Sext=Accord: (mit zwei dissonirenden Noten,)



Die Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanzen sind *Des* und *F*.

In einer reinen Harmonie kann man von einer Dissonanz nur unter folgenden Bedingungen Gebrauch machen:

(*) HAYDN a employé cet accord en haussant sa quinte accidentellement d'un demi-ton. Voyez la troisième mesure de l'exemple suivant:

(*) HAYDN hat diesen Accord angewendet, indem er seine Quinte durchgehend um einen halben Ton erhöhte. Man sehe den 3ten Takt des folgenden Beyspiels:



Cette note altérée, devient nécessairement une nouvelle dissonnance, qui faut résoudre en montant d'un demi-ton.

Diese, auf hergestalt veränderte Note, wird nothwendig zu einer neuen Dissonanz, welche man um einen halben Ton aufwärts auflösen muss.

1° Lorsqu'elle se résout immédiatement, n'importe l'accord sur lequel la résolution se fasse ; dans ce cas la dissonance descend presque toujours d'un demi-ton.(*)

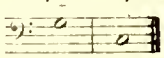
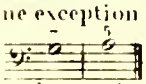
2° Lorsqu'elle redevient consonnance (sans changer de place) par le choix de l'accord suivant.

3° Lorsqu'elle reste dissonnance dans l'accord suivant (sans changer de place) pour se résondre plus tard.

4° Lorsqu'elle saute d'une partie à l'autre pour faire sa résolution dans celle-ci ; dans ce cas il faut qu'elle puisse se frapper sans préparation.

5° Lorsqu'elle s'emploie mélodiquement, ou dans un accord brisé, où elle peut rester souvent sans résolution.

Nous allons éclaircir ces cinq points :

1° Un accord dissonnant se résout régulièrement (selon la loi naturelle) lorsque sa basse fondamentale fait avec celle de l'accord suivant, une quinte inférieure, qui est presque toujours Quinte parfaite, p.e.  Quand cette condition n'est pas observée, on fait une exception dans l'enchainement des accords, p.e.  Mais la note dissonnante, qui est *Fa* dans le premier accord, descend sur le *Mi* du second, en se résolvant dans les deux exemples, et fait par conséquent sa résolution régulière. Il résulte de là, qu'on peut résoudre un accord dissonnant par exception, tandis que sa note dissonnante fait une résolution régulière. Cette remarque importante nous donne occasion de poser la règle suivante, qui est d'un grand intérêt pour la pratique :

RÈGLE GÉNÉRALE.

Un accord dissonnant peut se résoudre par exception de différentes manières, pourvu que sa note dissonnante se résolve régulièrement.

1ens Wenn sie sich sogleich und unmittelbar auflöst, ohne Rücksicht auf den Accord in welchen die Auflösung übergeht ; in diesem Falle geht die Dissonanz fast immer um einen halben Ton abwärts.(*)

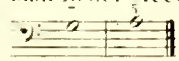
2ens Wenn sie, (ohne ihren Platz zu verändern,) bloss durch die Wahl des nachfolgenden Accords zur Consonanz wird.

3ens Wenn sie, (ohne ihren Platz zu ändern,) auch im nächsten Accorde Dissonanz bleibt, um sich erst später aufzulösen.

4ens Wenn sie von einer Stimme zur andern springt, um sich in dieser aufzulösen ; in diesem Falle muss man sie ohne Vorbereitung anschlagen können.

5ens Wenn sie melodisch, oder in einem gebrochenen Accorde angebracht wird, wo sie oft ohne Auflösung bleiben kann.

Wir werden diese fünf Punkte näher untersuchen :

1ens Ein Accord löst sich, (nach dem Naturgesetze) regelmässig auf, wenn sein Fundamentalbass mit jenem des nächstfolgenden Accords eine Unterquinte bildet ; welche fast immer auch eine reine Quinte ist, z.B.  Wenn diese Bedingung nicht beobachtet wird, so macht man in der Accordenverkettung eine Ausnahme, z. B.  Aber die dissonirende Note, welche hier das *F* im ersten Accorde ist, geht bei ihrer Auflösung in beiden Beispielen auf das *E* herab, und macht daher ihre Auflösung auf eine regelmässige Weise. Hieraus ergibt sich, dass man einen dissonirenden Accord nach Ausnahmen auflösen kann, während seine dissonirende Note sich nach der Regel auflöst. Diese wichtige Bemerkung gibt uns Veranlassung, folgende für die Ausübung sehr nützliche Regel festzustellen :

ALLGEMEINE REGEL.

Ein dissonirender Accord kann sich nach verschiedenen Ausnahms-Arten auflösen, vorausgesetzt, dass seine dissonirende Note selber sich auf regelmässige Art auflöst.

(*) Dans les deux accords de Quinte augmentée, (N°s 8 et 9) la note altérée (la Quinte augmentée) doit toujours se résoudre en montant. Dans l'accord de Quinte diminuée N°1, la note dissonnante peut monter ou descendre selon les cas.

(*) In den 2 Accorden mit der übermässigen Quinte (N°s 8 und 9) ist die durch Versetzeichen geänderte Note, (die übermässige Quinte) stets aufwärts aufzulösen. In dem Accorde mit der verminderten Quinte (N°1.) kann die Dissonanz, nach Umständen, auf- oder abwärts steigen.

D'après ce principe, la Septième dominante peut avoir toutes les résolutions suivantes, parce que la note dissonnante *Fa*, y peut et doit descendre toujours sur le *Mi* en se solvant :

Nach diesem Grundsatze kann die Dominanten-Septime alle folgenden Auflösungen haben, weil die dissonirende Note (das *F*) hier stets bei seiner Auflösung auf das *E* abwärts steigen kann und muss :



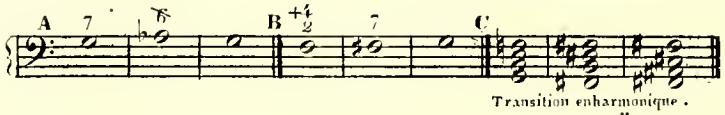
Cette règle est également applicable lorsque la note dissonnante de cet accord se trouve dans la Basse, p.e.

Diese Regel ist gleichmässig anwendbar, wenn die dissonirende Note dieses Accords sich im Basse befindet; z.B.



A cette règle il y a peu d'exceptions ; les meilleures sont les suivantes, où la note dissonnante *Fa*, monte d'un demi-ton en se résolvant :

Diese Regel hat wenige Ausnahmen ; folgende sind die bessten, wo die dissonirende Note (*F*) bei ihrer Auflösung um einen halben Ton aufwärts steigt :



Transition enharmonique.
Enharmonischer Übergang.

On peut ajouter à ces trois exceptions la suivante, où l'*Ut* et le *Mi* (deux notes dissonnantes dans le premier accord) au lieu de descendre, montent d'un demi-ton en se résolvant :

Diesen drei Ausnahmen kann man noch folgende beifügen, wo das *C* und *Es*, (zwei dissonirende Noten im ersten Accord,) anstatt abwärts zu gehen, um einen halben Ton bei ihrer Auflösung aufwärts steigen :

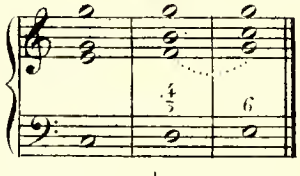


Dans une succession ascendante de Septièmes diminuées, on peut également résoudre les dissonnances en montant.

Dans les 4 exemples précédents (A,B,C,D,) la dissonnance ne monte que d'un demi-ton en se résolvant par exception, mais on fait quelquefois aussi monter irrégulièrement la dissonnance d'un ton entier, comme dans l'exemple suivant :

In einer aufwärts gehenden Fortschreitung von verminderten Septimen kann man ebenfalls die Dissonanzen aufwärts gehend auflösen.

In den 4 vorhergehenden Beispielen (A,B,C,D,) steigt die Dissonanz nur um einen halben Ton, indem sie sich ausnahmsweise auflöst ; aber bisweilen lässt man, unregelmässig, die Dissonanz um einen ganzen Ton aufwärts gehen, wie in folgendem Beispiele :



Cette licence peut se tolérer lorsque la Basse

Diese Lizenz (Freiheit) kann geduldet werden, wenn

frappe la note sur laquelle devrait se résoudre la note dissonnante s'il n'y avait pas d'exception. Cette note dans la Basse produit l'effet d'un *Mi* doublé à l'octave, par exemple :

der Bass diejenige Note anschlagt, in welche sich u[n]sonirende Note auflösen müsste, wenn keine Ausna[h]statt fände. Diese Note im Basse bringt die Wirkung e[i]nes, in der Octave verdoppelten *E* hervor; z. B.



Il ne faut pas abuser de cette licence, ni en user dans d'autres cas.

2º Une note dissonnante peut, sans changer de place, devenir consonnante, bien que l'accord soit changé, par exemple :

Man darf aber diese Lizenz weder missbrauchen, noch in andern Fällen anwenden.

2tens Eine dissonirende Note kann, ohne ihren Platz zu verändern, zur consonirenden werden, wenn auch der ganze Accord verändert wird; z. B:



La note dissonnante *Ut*, dans le premier accord, devient Consonnance dans le second.

Autre exemple, où la note dissonnante *Fa*, devient Consonnance dans l'accord suivant :

Die dissonirende Note *(C)* im ersten Accord, wird im zweiten consonirend.

Anderes Beispiel, wo die dissonirende Note *(F)* im folgenden Accorde zur Consonanz wird :



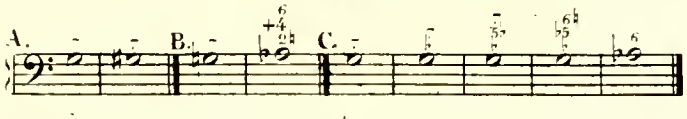
Autre exemple, où les 2 notes dissonnantes *Ut* et *Mi♭*, deviennent Consonnances dans l'accord suivant :

Noch ein anderes Beispiel, wo die 2 dissonirenden Noten *(C* und *Es)* im nächsten Accorde consonirend werden :



3º Une note dissonnante peut devenir Dissonnance de l'accord suivant, bien qu'elle ne soit ni changée de place ni altérée, ce qui suppose au moins deux accords dissonnans de suite, par exemple :

3tens Eine dissonirende Note kann im nächsten Accord wieder zur Dissonanz werden, obwohl sie weder ihren Platz, noch sich selbst durch ein Versetzzeichen geändert hat, was jedoch wenigstens zwei nach einander folgende dissonirende Accorde voraussetzt; z. B.



La Dissonnance *Fa* reste toujours Dissonnance quoique l'accord soit changé. Voyez les exemples A et B.

Die Dissonanz *F* bleibt stets Dissonanz, obwohl der Accord wechselt; man sehe die Beispiele A und B.

Dans l'exemple C, le *Fa* reste dissonnance dans trois accords consécutifs. Il se résout régulièrement sur le *Mi* du quatrième accord qui, à son tour, se résout sur le cinquième accord.

C'est d'après ce procédé que *Mozart* a fait la succession suivante, dans l'introduction de son ouverture de *DON GIOVANNI* :

Im Beispiel C bleibt das *F* eine Dissonanz durch drei nach einander folgende Accorde. Es löst sich im 4ten Accord regelmässig in das *E* auf, welches seinerseits im 5ten Accord seine Auflösung findet.

Dieses Verfahren hat *Mozart* beobachtet, als er in der Introduction zur Ouvertüre seines *DON GIOVANNI* folgende Fortschreitung bildete :



Le *Ré*, dans le second et le troisième accord, est dissonnance, et il redevient consonnance dans le quatrième; l'*Ut*, dans les quatrième et cinquième accord, est également dissonnance, et se résout sur le sixième. (*)

Il est clair, qu'une note dissonnante d'un accord restant dissonnance dans l'autre, est une *Dissonnance commune* aux deux accords. Lorsque la dissonnance commune n'a pas besoin de préparation (**) elle a la propriété 1° de pouvoir se répéter à l'octave dans la même partie; 2° de pouvoir être changée de partie, en frappant le second accord :

Das *D*, im zweiten und dritten Accord, ist eine Dissonanz, und wird im vierten consonirend; das *C*, im vierten und fünften Accord ist ebenfalls eine Dissonanz, und löst sich im sechsten auf. (*)

Es ist klar dass, wenn die dissonirende Note eines Accords auch im andern Dissonanz bleibt, dieselbe eine beiden Accorden *gemeinschaftliche Dissonanz* ist. Wenn die gemeinschaftliche Dissonanz keiner Vorbereitung bedarf, (**) so hat sie die Eigenschaft : 1tens dass man sie in der Octave derselben Stimme wiederhohlen kann; 2tens dass sie beim Anschlagen des zweiten Accords die Stimmen wechseln kann :



Dans le N° 1 la dissonnance (le *Fa*) descend ou monte d'une octave; dans le N° 2, cette dissonnance se transpose de la partie supérieure dans une partie intermediaire, en changeant l'accord.

4° D'après ce que nous venons de dire, il est évident qu'une note dissonnante (qui n'a pas besoin de

In N° 1 fällt oder steigt die Dissonanz (das *F*) um eine Octave; in N° 2 wird diese Dissonanz aus der Oberstimme in eine Mittelstime versetzt, indem sich der Accord verändert.

4tens Nach dem eben Gesagten ist es klar, dass eine dissonirende Note, (welche keiner Vorbereitung bedarf,) eben

(*) L'*Ut* dans ce quatrième accord devrait être préparé, Mozart a jugé à propos de le frapper ici sans préparation, pour ne pas interrompre sa progression chromatique.

(**) La Préparation n'est de rigueur que dans les Septièmes de deuxième, troisième et quatrième espèce : voyez N° 3, 4 et 5 de la nomenclature précédente, page 677.

(*) Das C in diesem 4ten Accord hätte eigentlich vorbereitet werden sollen; der Mozart fand es für gut, dasselbe hier ohne Vorbereitung anzuschlagen, um nicht seine chromatische Fortschreitung zu unterbrechen.

(**) Die strenge Nothwendigkeit der Vorbereitung findet nur bei den Septimen der zweiten, dritten und vierten Gattung statt : siehe N° 3, 4, und 5 der vorhergehenden Eintheilung, Seite 679.

préparation) peut également se transposer d'une partie à l'autre, sans changement d'accord, comme dans l'exemple suivant :

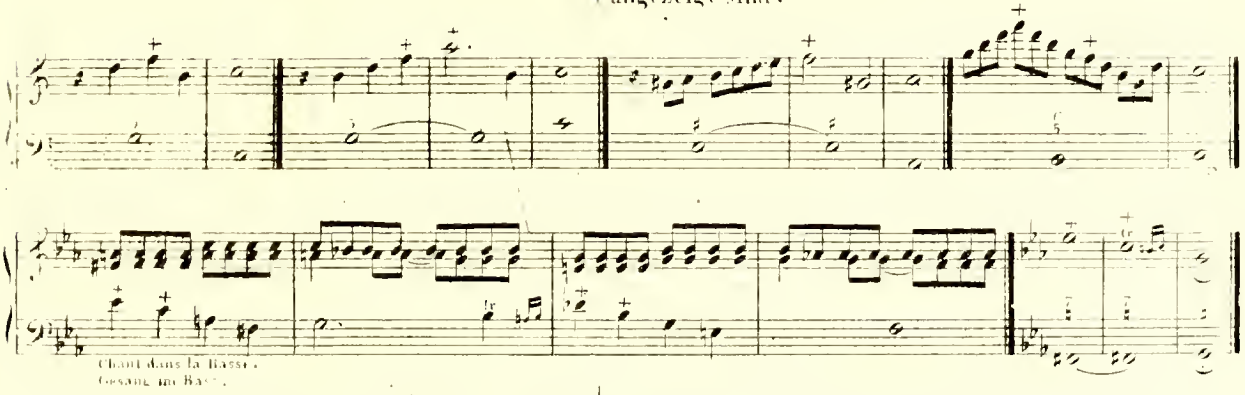
ou
oder



5° On peut souvent, dans le courant d'une mélodie, frapper une note dissonnante sans la résoudre ; cela se fait sous les deux conditions suivantes :
1° Il faut qu'elle soit suivie d'une autre note intégrante de l'accord ; 2° qu'elle ne soit pas la pénultième de la résolution ; dans ce dernier cas la résolution devrait être régulière. Voici des exemples, où les dissonances non résolues sont indiquées par une +.

sowohl aus einer Stimme in die andere versetzt werden, wenn sich der Accord nicht verändert ; wie z. B :

5tens Man kann oft, im Laufe einer Melodie, eine dissonirende Note anschlagen, ohne sie aufzulösen ; dieses geschieht unter den folgenden zwei Bedingungen :
1tens Dieser Note muss eine andere, wesentlich zum Accord gehörende, nachfolgen ; 2tens sie darf nicht die vorletzte Note der Auflösung seyn ; in diesem letzten Falle müsste man eine regelmässige Auflösung machen. Hier sind Beispiele, wo die nicht aufgelösten Dissonanzen durch ein + angezeigt sind :



Nous ne disconvenons pas qu'en abusant de la théorie que nous venons de développer ici on ne puisse produire des effets durs, désagréables et presqu'insoutenables ; mais il ne s'agit pas ici d'un abus, mais bien des propriétés harmoniques dont l'intérêt de l'art nous fait un devoir de donner connaissance.

Wir wollen nicht läugnen, dass durch den Missbrauch der so eben entwickelten Grundsätze, man auch sehr harte unangenehme und fast unerträgliche Wirkungen hervorbringen kann ; aber es handelt sich hier nicht um einen Missbrauch, sondern um die harmonischen Eigenheiten, von welchen Kenntniss zu gehen, uns im Interesse der Kunst geboten wird.

VII.

DES CADENCES ROMPUES.

La véritable Cadence rompue n'a lieu que là où l'on devrait conclure définitivement une période musicale, au moyen de certaines formules harmoniques et mélodiques, qui font pressentir la conclusion

VII.

VON DEN UNTERBROCHENEN CADENZEN.

Die wahrhafte gebrochene Cadenz findet eigentlich nur da statt, wo man eine musikalische Periode mittelst gewisser harmonischen und melodischen Formeln, die den Schluss auf unzweifelhafte Art voremp'finden

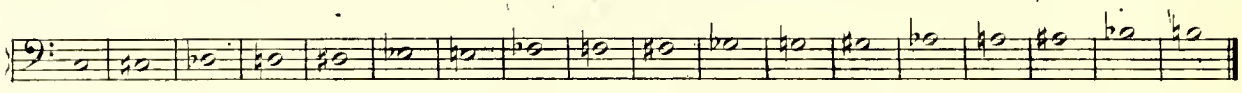
d'une manière indubitable. Lorsque la Cadence est parfaite, le dernier accord est toujours *l'Accord parfait de la tonique sans renversement*, précédé de l'accord parfait de la dominante (ou de la Septième dominante,) également non renversé, p.e. en *Ut :*

wirklich schon beendigen sollte. Wenn die Cadenz vollkommen ist, so ist der letzte Accord stets der *vollkommene Dreiklang der Tonica ohne Umkehrung*, welchem der vollkommene Accord auf der Dominante, (oder der Dominanten-Septe-Accord) ebenfalls ohne Umkehrung, vorangeht; z. B. in *C :*



Si le compositeur renverse le second accord (l'accord final), ou s'il prend à sa place un tout autre accord, il rompt sa cadence. Cela peut se faire de beaucoup de manières. On peut enfin rompre la cadence sur chacune des notes contenues au tableau suivant, (lorsqu'on est en Ut, majeur ou mineur :)

Wenn der Tonsetzer den zweiten Accord (nähmlich den Schlussaccord) umkehrt, oder wenn er, an dessen Statt, einen ganz andern Accord nimmt, so unterbricht er seine Cadenz. Dieses kann auf sehr viele Arten geschehen. Mann kann endlich die Cadenz auf jeder der, in folgender Tabelle enthaltenen Noten unterbrechen, (wenn man sich in *C dur* oder *moll* befindet :)



Il est des cadences rompues qui ne peuvent avoir lieu que dans le mode majeur ; d'autres dans le mode mineur seulement, et enfin d'autres, qu'on peut employer dans les deux modes ; il y en a, dont l'existence dépend d'une série d'accords qui doit les suivre et que nous indiquerons dans le tableau suivant ; d'autres exigent des conditions sans lesquelles elles ne seraient pas praticables. Ces conditions sont indiquées par renvois par tout où on les a jugées nécessaires : Le lecteur les trouvera au bas des pages suivantes.

Comme les accords, qui précèdent la dominante, peuvent être très différens, nous partirons toujours de l'accord de la dominante, que nous indiquerons par un 5 ou par un 7, car il est des cas où la Septième doit s'éviter, et d'autres au contraire où elle devient nécessaire : ainsi le *second accord* dans tous les exemples suivans, est celui sur lequel on rompt la cadence.

En rompant une cadence, on peut aller dans un autre ton, c'est à dire moduler, ou bien revenir sur ses pas pour en rompre une autre dans le même ton, et enfin y terminer.

Es gibt unterbrochene Cadenzen, welche nur in der Durtonart ; andere dagegen, welche nur in der Molltonart statt finden können ; und endlich auch solche, welche in Dur und Moll gleich anwendbar sind ; es gibt deren, welche nur von einer, ihnen nothwendigerweise nachfolgenden Accordenreihe abhängen, und welche wir in der nachfolgenden Tabelle anzeigen werden ; manche andere erfordern Bedingungen, ohne welchen sie nicht ausführbar wären. Diese Bedingungen sind überall, wo man es für nöthig fand, angedeutet : Der Leser wird sie auf den folgenden Seiten unten angezeigt finden.

Da die Accorde, welche der Dominante vorangehen, sehr verschieden seyn können, so werden wir immer vom Dominanten-Accord ausgehen, welchen wir entweder durch 5, oder durch 7, bezeichnen wollen ; denn es gibt Fälle, wo die Septime vermieden werden muss, und dagegen andere, wo sie nothwendig wird : demnach ist in allen folgenden Beispielen *der zweite Accord* derjenige, auf welchem die Cadenz unterbrochen wird.

Wenn man eine Cadenz unterbricht, so kann man in eine andere Tonart übergehen, also moduliren, oder man kann auch eben sowohl zurückkehren, um eine andere Cadenz in derselben Tonart zu brechen, und allda endlich zu beschliessen.

Plusieurs des Cadences rompues dans le tableau ci-dessous sont suivies d'une série d'accords, nécessaire seulement quand on veut rentrer dans le ton. Le nombre de toutes ces cadences s'élève à 129.

TABLEAU DES CADENCES ROMPUES EN PARTANT DE LA DOMINANTE d'Ut.

In der nachfolgenden Tabelle folgt mehreren der gebrochenen Cadenzen eine Accordenreihe nach, welche nur dann nöthig ist, wenn man wieder in die Tonart zurückkehren will. Die Zahl aller dieser Cadenzen beträgt 129.

TABELLE DER GEBROCHENEN CADENZEN, IN DEM VON DER DOMINANTE VON C dur AUSGEGANGEN WIRD.

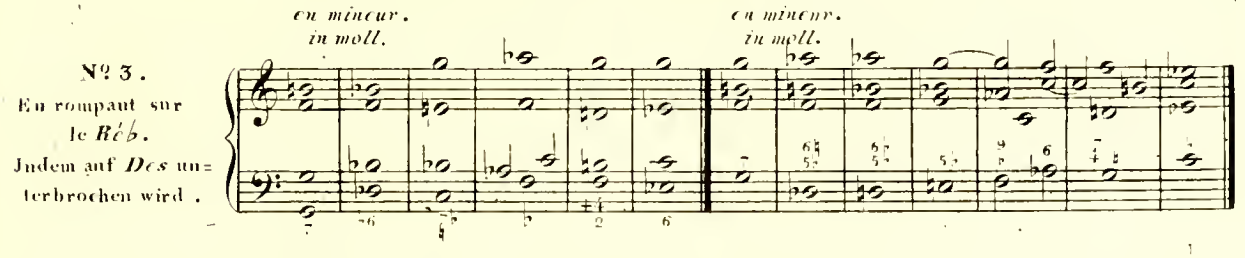
N° 1.
En rompant sur la Tonique *Ut*.
Indem auf der Tonica *C* unterbrochen wird.



N° 2.
En rompant sur l'*Ut#*.
Indem auf *Cis* unterbrochen wird.



N° 3.
En rompant sur le *Réb*.
Indem auf *Des* unterbrochen wird.



(1.) La disposition des parties n'est pas indifférente dans beaucoup de ces Cadences rompues. Il y en a qui en exigent une particulière, sans laquelle elles ne pourraient pas se faire : Nous l'avons partout indiqué dans ce cas.

(2) Les Cadences rompues, où l'on trouve ces deux mots : *en mineur*, sont préférables en ce mode, ou ne peuvent se faire qu'en mineur.

(3) Celles qui portent ces deux mots : *en majeur*, ne peuvent se faire qu'en majeur ; toutes les autres, où il n'y a ni en *majeur* ni en *mineur*, sont praticables dans les deux modes.

(1.) Die Lage und Vertheilung der Stimmen ist bei vielen dieser gebrochenen Cadenzen nicht gleichgültig. Es gibt deren, welche eine besondere erfordern, ohne welche sie nicht gemacht werden könnten ; wir haben diese Fälle überall angedeutet.

(2) Die unterbrochenen Cadenzen, welchen die Worte *in moll* beigefügt sind, können entweder nur *in moll* ausgeführt werden, oder sind *in moll* vorzuziehen.

(3) Jene, wo die Worte *in dur* dabei stehen, sind nur in *dur* ausführbar ; alle übrigen, wo weder *dur* noch *moll* steht, sind in beiden gleichmässig anzuwenden.



(4) Dans ces 4 exemples, où la Cadence se rompt sur le *Ré♭*, il ne faut pas frapper le *Ré♮* dans l'accord de septième dominante, à cause de *fausse relation* que ce *Ré♮* ferait avec le *Ré♭* de la Basse dans la mesure suivante.

(5) Il faut doubler le *Sol* de la Basse dans le premier accord, cela adoucit la fausse relation entre la Basse et l'Alto.

(6) Dans cet exemple, ainsi que dans les deux suivans, il faut supprimer le *Ré* dans le premier accord, pour qu'il ne fasse pas fausse relation avec le *Ré♯* que la basse fait après ; mais on peut doubler dans ces trois exemples la note sensible, en frappant le premier accord.

(4) In diesen vier Beispielen, wo die Cadenz auf dem *Des* unterbrochen wird, darf man in dem Dominanten-Sept-Accord das ♮*D* nicht anschlagen, weil sonst im nächst-folgenden Takte, das ♮*D* mit dem *Des* im Basse *einen Querstand* bilden würde.

(5) Das *G* des Basses im ersten Accord muss verdoppelt werden, indem dieses den Querstand zwischen dem Bass und dem Alt mildert.

(6) In diesem Beispiele, so wie in den zwei nachfolgenden, muss das *D* im ersten Accord unterdrückt werden, damit es mit dem im Basse nachfolgenden *Dis* keinen Querstand mache, man kann aber in diesen 3 Beispielen beim Anschlagen des ersten Accords die empfindsame Note (das *H*) verdoppeln.



(7) Il ne faut pas confondre cet accord (qui est septième avec la quinte diminuée Mi, Sol, Si♭, Ré♭) avec celui de l'exemple I, qui est l'accord de neuvième majeure Ut, Mi, Sol, Si♭, Re, frappé sans sa note fondamentale Ut.

(7) Man darf diesen Accord, (welcher die Septime mit der falschen Quint: E, G, B, D ist,) nicht mit dem Accord im Beispiel I verwechseln, welcher der grosse Nonenaccord C E G B D ist, von welchem die Grundnote C weggel

690 *en majeur.* *in dur.* (8) *en mineur.* *in moll.* transition enharmonique. enharmonische Transition.

N° 9.
En rompant sur le *Fa♯*.
Indem auf *Fis* unterbrochen wird.

en majeur. *in dur.* *en majeur.* *in dur.* *en majeur.* *in dur.* transition enharmonique. enharmonische Transition. (9)

Pour rentrer dans le ton, il est évident qu'il faudra faire une nouvelle modulation de SI♮ majeur en UT♮ majeur.
Um in die Tonart wieder zurück zu kehren, bedarf es natürlicherweise einer neuen Modulation aus H dur nach C dur.

N° 10.
En rompant sur le *Sol♭*.
Indem auf *Ges* unterbrochen wird.

en mineur. *in moll.* *en mineur.* *in moll.* *en mineur.* *in moll.* *en mineur.* *in moll.*

N° 11.
En rompant sur le *Sol♯*.
Indem auf *G* unterbrochen wird.

en mineur. *in moll.* *en majeur.* *in dur.* *en majeur* *in dur.*

(8) Il ne faut pas confondre cet accord (qui est septième avec la quinte diminuée Si,Ré,Fa,La,) avec celui de l'exemple V, qui est accord de neuvième majeure Sol,Si,Ré,Fa,La, frappé sans sa note fondamentale Sol.
(9) Pour que cette transition fasse tout son effet, il est essentiel de rester suffisamment sur les trois premiers accords, ce que nous avons indiqué par les points d'orgue. Au reste, elle ne peut se faire que là où l'on désire obtenir un contraste frappant, ou une forte surprise.

(8) Auch dieser Accord, (welcher der Sept=Accord mit der verminderten Quinte H,D,F,A ist,) darf nicht mit dem Accord im Beispiel V verwechselt werden, da dieser letzte der grosse Nonenaccord G,H,D,F,A ist, mit Weglassung seiner Grundnote G.
(9) Wenn dieser Übergang seine volle Wirkung machen soll, so ist es nothwendig, hinreichend auf den 3 ersten Accorden zu verweilen, was wir auch durch die Haltungszeichen 𝄐 angezeigt haben. Übrigens kann er nur da angebracht werden, wo man einen auffallenden Gegensatz, eine starke Überraschung hervorzubringen wünscht.



N° 12.
En rompant sur le *Sol♯*.
Indem auf *Gis* unterbrochen wird.

Transition enharmonique.
Enharmonischer Übergang.

N° 13.
En rompant sur le *La♭*.
Indem auf *As* unterbrochen wird.

(10) On peut aussi employer cette cadence rompue en mineur, si l'on résout le second accord de la manière suivante :

(10) Man kann diese gebrochene Cadenz auch in *Moll* anwenden, wenn man den zweiten Accord auf folgende Art auflöst :



(11) Nous avons chiffré cet accord de deux manières (avec 7 et avec 5:) cela indique que l'on peut le frapper comme accord de septième ou comme accord parfait.

(11) Wir haben diesen Accord auf zwei Arten beziffert, (mit 7. und mit 5.) um anzudeuten, dass man ihn sowohl als Septimen- wie als vollkommenen Accord anschlagen kann.

692. *en mineur.* *in moll.*

(12)

en mineur. *in moll.*

Transition enharmonique.
Enharmonischer Übergang.

en mineur. *in moll.*

en mineur. *in moll.*

en mineur. *in moll.*

en mineur. *in moll.* (13)

en majeur. *in dur.*

en majeur. *in dur.*

N° 14.

En rompant sur le *La*.

Indem auf *A* unterbrochen wird.

C *en majeur.* *in dur.*

D *en majeur.* *in dur.*

E *ou bien en mineur.* *oder auch in moll.* (14)

(12) Les cadences rompues de ce tableau, qui sont suivies de beaucoup d'accords comme dans cet exemple, peuvent se passer de cette suite, dès que le compositeur ne veut pas revenir dans le ton. Il peut s'arrêter dans le premier ton que la cadence rompue amène convenablement, sauf à revenir plus tard dans celui que l'on désire.

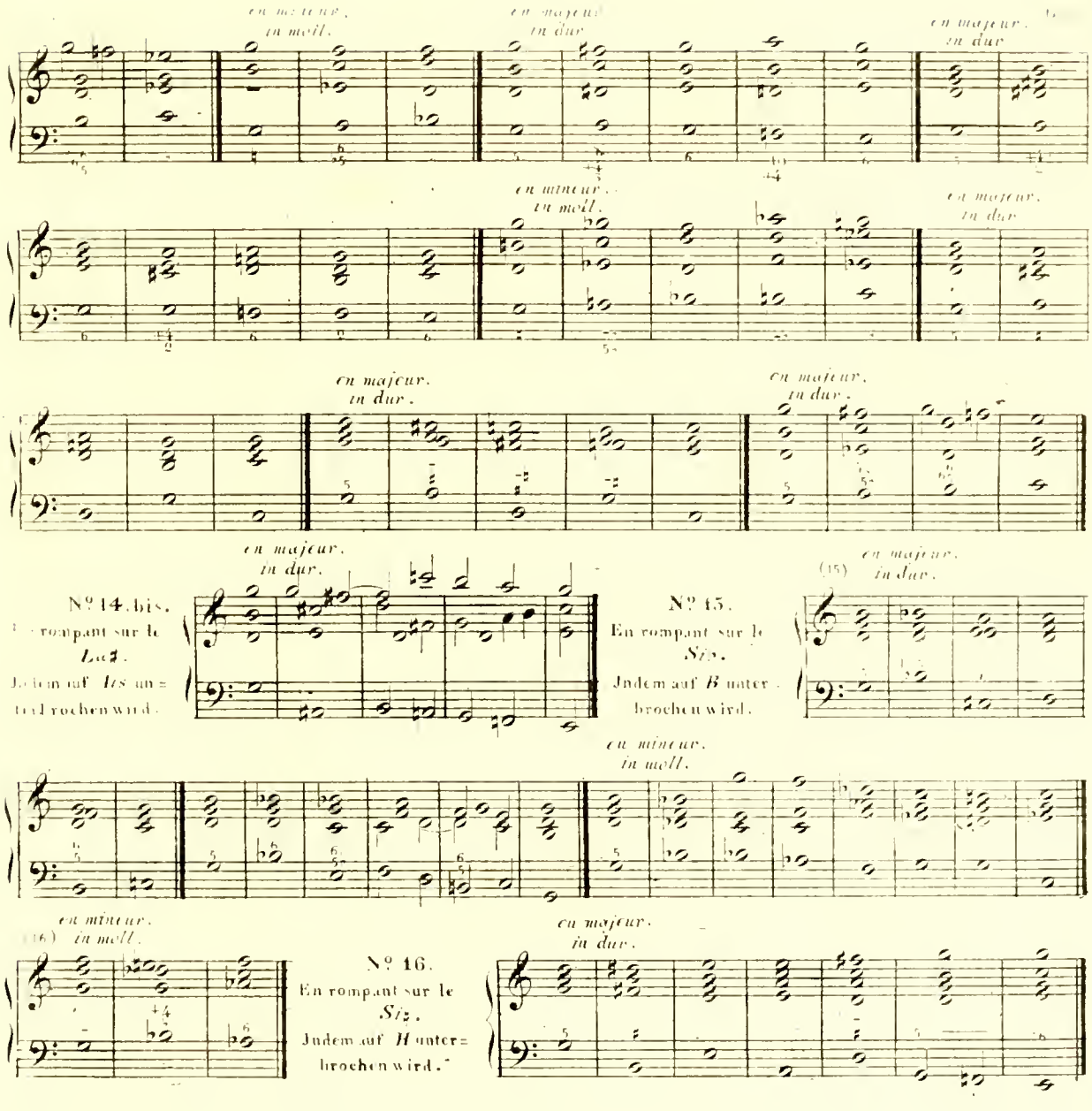
(13) Il semblerait que dans cet exemple et dans celui C, il n'y ait pas de cadence rompue, mais seulement un retard de la cadence parfaite. Pour y trouver une cadence rompue, il faut supposer que la phrase du compositeur doit naturellement finir à la seconde mesure, dans ce cas il rompt la cadence, parce qu'il ne la finit qu'à la quatrième.

(14) Le second accord dans l'exemple E et D, n'est pas le même; la basse fondamentale de l'un est LA, tandis qu'elle est FA de l'autre. C'est par cette raison qu'il se résout de deux manières différentes.

(12) Die gebrochenen Cadenzen dieser Tabelle, welchen, (so wie in diesem Beispiel,) viele Accorde nachfolgen, können dieser Folge entbehren, sobald der Tonsetzer nicht mehr in die Grundtonart zurückkehren will. Er kann in dem ersten Ton verharren, welchen die gebrochene Cadenz schicklicherweise herbeiführt, obwohl er später in die jenige Tonart zurückkehren mag, welche er eigentlich wünscht.

(13) Es dürfte scheinen, als ob in diesem, und dem Beispiele C, gar keine gebrochene, sondern nur eine Verzögerung der vollkommenen Cadenz statt finde. Um hier eine gebrochene Cadenz zu entdecken, muss man annehmen, dass die Phrase des Tonsetzers eigentlich schon im zweiten Takte naturgemäss endigen sollte; in diesem Falle bricht sie die Cadenz, weil er sie erst im 4ten Takte schliesst.

(14) Der zweite Accord in dem Beyspiele E und D ist nicht ein und derselbe; der Fondamental-Bass des einen ist A, während er beim andern F ist. Daher wird er auf zwey verschiedene Arten aufgelöst.



N° 14. bis.
En rompant sur le *La♯*.
Indem auf *Is* unterbrochen wird.

N° 15.
En rompant sur le *Sī♭*.
Indem auf *B* unterbrochen wird.

N° 16.
En rompant sur le *Sī♮*.
Indem auf *H* unterbrochen wird.

(15) Il faut, dans les trois exemples suivans, faire descendre le *Sī♮* sur le *Sī♭* dans le dessus, sans quoi la fausse relation serait insoutenable.

(16) Il faut éviter le *Sī♮* dans le premier accord de cet exemple, quand l'harmonie n'est qu'à quatre parties réelles, parcequ'on ne peut pas le faire descendre sur le *Sī♭* comme dans les trois précédens, et parcequ'il doublerait ici la dissonnance qui est dans le basse; mais dans l'orchestre, ou une autre basse pourrait descendre de *Sī♮* sur *Sī♭*, on pourrait employer le premier accord avec le *Sī♮*.

(15) In den drei folgenden Beispielen muss man in der Oberstimme das *H* auf das *B* herabsteigen lassen, weil sonst der Querstand unerträglich wäre.

(16) In dem ersten Accorde dieses Beispiels muss das *H* vermieden werden, wenn die Harmonie nur aus 4 wesentlichen Stimmen besteht, weil man es nicht, wie in den drei vorhergehenden, auf das *B* herabgehen lassen kann, und weil es da die im Bass befindliche Dissonanz verdoppeln würde; aber mit Orchester, wo ein anderer Bass vom *H* auf das *B* herabsteigen könnte, dürfte man den ersten Accord mit dem *H* wohl anwenden.



VIII.

TABLEAU CONTENANT PLUS DE SOIXANTE SUSPENSIONS,

toutes préparées par l'accord parfait *Sol, Si, Ré* frappé constamment dans la même Position, qui est la suivante :



Outre que ce Tableau est curieux, il est en même tems instructif et utile. Nous avons déja observé ailleurs que la suspension est de toutes les notes accidentelles la plus estimée, surtout dans la haute composition ; nous avons donné sur la suspension un article détaillé dans notre cours d'harmonie pratique.

Les élèves sont souvent embarrassés pour trouver des préparations aux suspensions qu'ils veulent employer, tandis que les premières se présentent à tout coup surtout après un accord parfait, attendu

(17) Il faut que le SOL♯ soit précédé de SOL♮ dans les 2 exemples suivans, et que la basse arrive sur le SI par mouvement contraire.

VIII.

TABELLE, WELCHE MEHR ALS 60 VERZÖGERUNGEN ENTHÄLT,

die alle durch den folgenden vollkommenen, stets in der selben Lage angeschlagenen Dreiklang : *G, H, D* :



vorbereitet werden.

Ausser der Sonderbarkeit dieser Tabelle, ist sie auch zugleich lehrreich und nützlich. Wir haben schon anderswo bemerkt, dass die Verzögerung unter allen zufälligen Noten die geachtetste ist, besonders im strengen Style. Auch haben wir einen erschöpfenden Artikel über die Verzögerung in der Generalbasslehre geliefert.

Die Schüler sind oft verlegen, um für die Verzögerungen, welche sie anwenden wollen, die Vorbereitung zu finden, während doch diese ersteren sich sogleich nach einem vollkommenen Dreiklange darbiethen, indem

(17) In den 2 folgenden Beyspielen muss dem GIS das G vorangehen, und der Bass auf das H durch die widrige Bewegung gelangen.

qu'un seul d'entr'eux fournit la préparation pour plus de soixante Suspensions, c'est ce que nous allons montrer dans ce tableau :

ein einziger derselben die Vorbereitung zu mehr als 60 Verzögerungen liefert, diess ists, was wir in dieser Tabelle zeigen wollen.



N° 1. Suspension dans la Partie supérieure. Verzögerung in der Oberstimme.

N° 2. Suspension dans la première partie intermédiaire. N° 2. Verzögerung in der ersten Mittelstimme.

(1) Dans les treize exemples suivans, la Suspension est toujours *Sol*, et se résout autant de fois sur *Fa*; mais cette résolution se fait sur treize accords différens (parmi lesquels il faut compter aussi les renversemens des accords) ce qui donne treize suspensions différentes, quoique la partie supérieure y fasse toujours les mêmes notes en commençant.

(2) Tous les exemples de ce tableau commencent par l'accord de *Sol*; cela ne veut pas dire que l'on soit toujours dans le ton de *Sol* attendu que le même accord parfait se trouve dans différens tons auxquels il est commun; cet accord parfait de *Sol* est tonique étant en *Sol*, il est dominante étant en *Ut* majeur ou mineur, il est *Sous*-dominante étant en *Ré* majeur; et il se trouve sur le sixième dégré, étant en *Si* mineur.

(1) In den 13 nachfolgenden Beispielen ist das *G* jedesmal die Verzögerung, und löst sich stets in das *F* auf; aber diese Auflösung geschieht auf dreizehn verschiedenen Accorden, (unter welche man auch die Umkehrungen der Accorde zählen muss), was demnach dreizehn verschiedene Verzögerungen gibt, obwohl die Oberstimme beim Anfang stets dieselben Noten hat.

(2) Alle Beispiele dieser Tabelle fangen mit dem Dreiklange auf *G* an; dieses will aber nicht sagen, dass man sich stets in der *G*-Tonart befinde, indem derselbe vollkomene Dreiklang sich in verschiedenen Tonarten findet, welchen er angehören kann; dieser vollkommene Dreiklang ist auf der Tonica, wenn man sich eben in *G* befindet; er ist auf der Dominante, wenn die eben herschende Tonart *C dur* oder *C moll* ist; er ist auf der *Unter*-Dominante, wenn man in *D dur* spielt; und er ist endlich auf der sechsten Stufe, wenn man sich in *H moll* befindet.



N° 3. Suspension dans la seconde partie intermédiaire.
N° 3. Verzögerung in der zweiten Mittelstimme.

en Ut mineur.
in C moll.

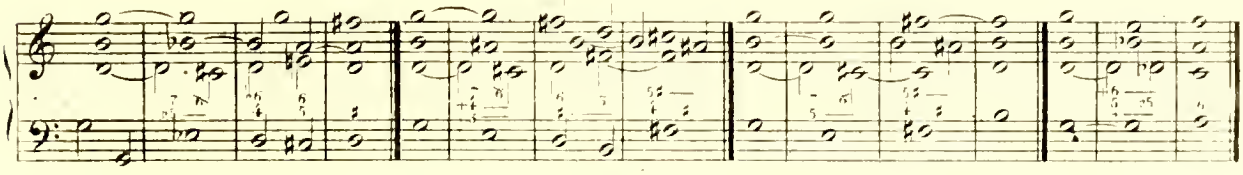
(1) Cette Suspension a cela de particulier qu'elle ne change pas de degré en se résolvant, et sous ce rapport on peut l'envisager comme une exception.

(2) Cette Suspension semble être la même que la précédente et la suivante, toutes les 3 suspendent l'UT dans l'accord d'UT majeur, et l'impression est 3 fois différente parceque la Basse n'est pas la même. C'est cette variété de l'effet qui constitue ces trois suspensions particulières.

(1) Diese Verzögerung hat das besondere, dass sie beim Auflösen ihre Stufe nicht verändert, und in dieser Hinsicht kann man sie als eine Ausnahme ansehen.

(2) Diese Verzögerung scheint dieselbe zu seyn, wie die vorhergehende und wie die nachfolgende; alle 3 sind Verzögerungen des C, im C dur Accord; und doch ist die Wirkung bey jeder unterschieden, weil der Bass nicht derselbe bleibt. Diese Verschiedenheit der Wirkung ist es, welche hier 3 verschiedene Verzögerungen bildet.





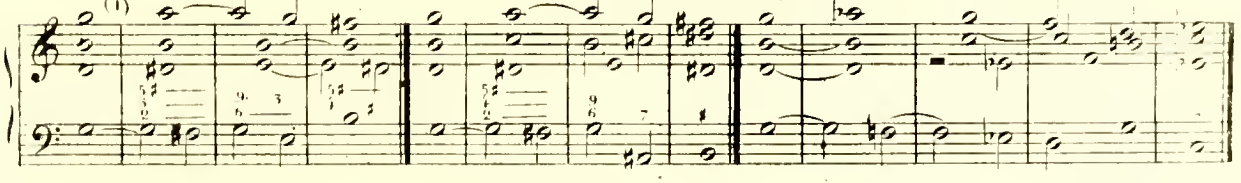


N° 4.
Suspension dans la Basse.
Verzögerung im Basse.





en Ut mineur.
in C moll.



(1)

en Ut mineur.
in C moll.



En partant d'*Ut mineur*.
Indem von *C moll* ausgegangen wird.



(1) Cette Suspension, ainsi que celle de l'exemple suivant, sont fort rares.

(1) Diese, und die nachfolgende Verzögerung sind [illegible]

Nous avons promis à la fin de l'article sur le style rigoureux, de terminer cette partie de cet ouvrage par les deux chœurs suivans. L'harmonie de l'un et de l'autre est faite d'après les principes de ce style : c'est à dire que l'on a préparé toutes les dissonances, sauf les notes de passage ; que l'on n'a employé que des notes accidentelles reçues de nos jours dans ce style ; que l'on a observé dans chaque partie les successions de notes prescrites ; que l'on n'est point sorti des tons relatifs ; &.

Il faut se représenter le chœur N° 1. suffisamment éloigné des instrumens à vent. Le premier ne doit pas être accompagné par l'orgue, qui a trop de rapport avec les instrumens à vent. On peut le remplacer par des Violoncelles et des Contre-basses, qui sont suffisans pour soutenir les voix. La masse des instrumens à vent doit être en rapport avec la masse des voix, en y comptant les Violoncelles et les Contre-basses. Ainsi, si l'une de ces deux masses est composée de quarante à cinquante personnes, il faut que l'autre masse soit à peu près du même nombre, ce qui suppose un orchestre de quarante à cinquante instrumens à vent ; dont six ou huit flûtes, (jouant à l'unisson), autant de Hautbois, de Clarinettes et de Cors, et douze à seize Bassons ; en cas de besoin, on pourrait remplacer une partie de Bassons par des Contre-basses, en doublant les uns par les autres : Car il faut toujours que la partie la plus grave soit la mieux fournie, par rapport aux Basse-tailles doublées par des Violoncelles et des Contre-basses.

En réunissant les deux masses, chacune a une Basse particulière ; mais la Basse de l'une est doublée, (en partie) une octave plus haut par l'autre ; cette portion devient partie intermédiaire dans une masse, tandis qu'elle est basse dans l'autre ; cette nouvelle chance peut également avoir lieu, si le compositeur le juge à propos.

Wir haben beim Schlusse dieses Abschnitts über den strengen Styl versprochen, diesem Theile des Werkes folgende zwei Chöre beizufügen. In beiden ist die Harmonie nach den Grundsätzen dieses Styls gebildet ; das heisst : alle Dissonanzen sind da vorbereitet, mit Ausnahme der Durchgangsnoten ; von den zufälligen Noten sind da nur die angewendet worden, welche man in unserer Zeit in diesen Styl aufgenommen hat ; in jeder Stimme ist die Nacheinanderfolge der vorgeschriebenen Noten beobachtet, aus den verwandten Tonarten wird nirgends herausgetreten, &.

Den Chor N° 1. muss man sich von den Blasinstrumenten hinreichend entfernt denken. Er soll nicht mit der Orgel begleitet werden, da diese den Blasinstrumenten allzu ähnlich klingt. Man kan statt der letzteren Violoncelle und Contrabässe anwenden, welche zur Unterstützung der Menschenstimmen hinreichen. Die Anzahl der Bläser muss mit der Masse der Sänger, (die Violoncells und Contrabässe mitgerechnet,) in Verhältniss stehen. Wenn also die eine dieser beiden Massen aus 40 bis 50 Personen besteht, so muss die andere aus einer beiläufig gleichen Anzahl bestehen, was demnach ein Orchester von 40 bis 50 Bläsern voraussetzt ; worunter 6 oder 8 (im Unison spielende) Flöten, eben soviel Ohoen, Clarinette und Hörner, und 12 bis 16 Fagotte ; nöthigenfalls könnte man einen Theil der Fagotte durch die Bässe ersetzen, indem man die Einen durch die Andern verdoppelt : denn die tiefste Stimme muss stets am reichsten bedacht seyn, in Hinsicht auf den, durch die Violoncells und Contrabässe verdoppelten Gesangsbass.

Bei Vereinigung dieser beiden Massen hat jede ihren eigenthümlichen Bass ; aber der Bass der einen ist (theilweise) durch den andern in der höheren Octave verdoppelt ; diese Stimme wird in der einen Masse zur Mittelstimme, während sie in der andern den Bass bildet ; solche Wechselfälle kann der Tonsetzer, wenn er es angemessen findet, wohl anwenden.

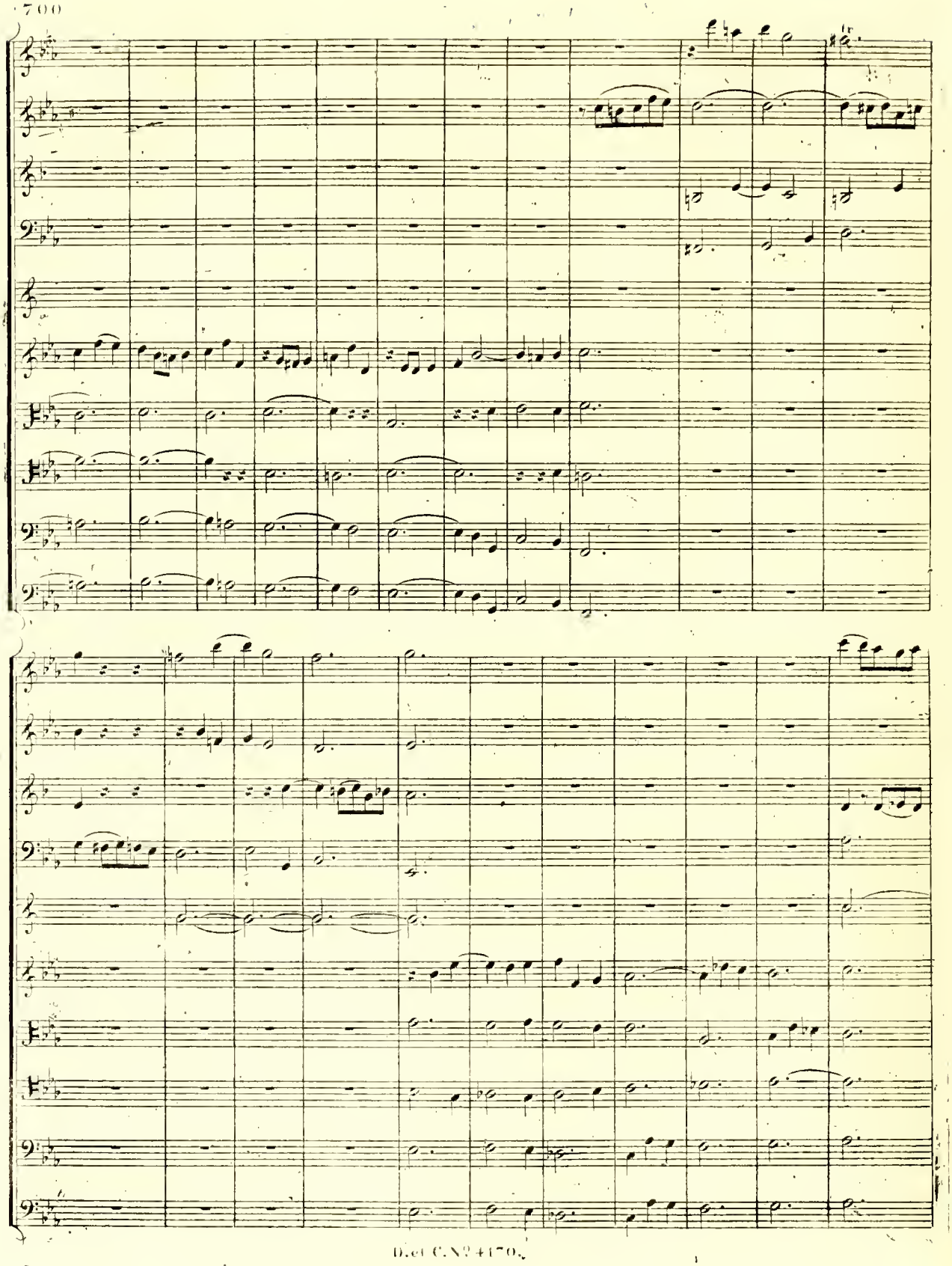
N°1. Chœur dialogué par les instrumens à vent,

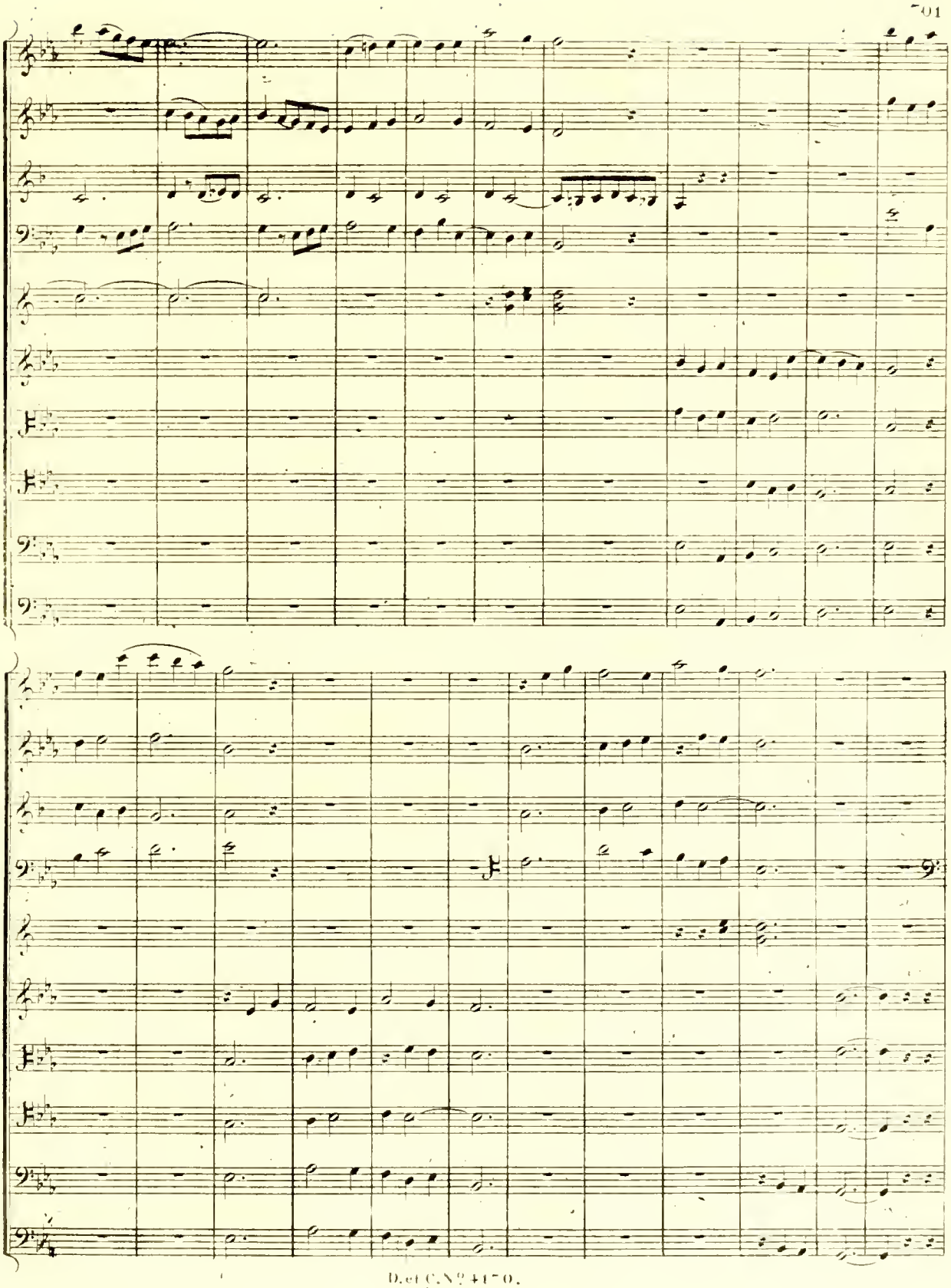
l'harmonie d'après le style rigoureux.

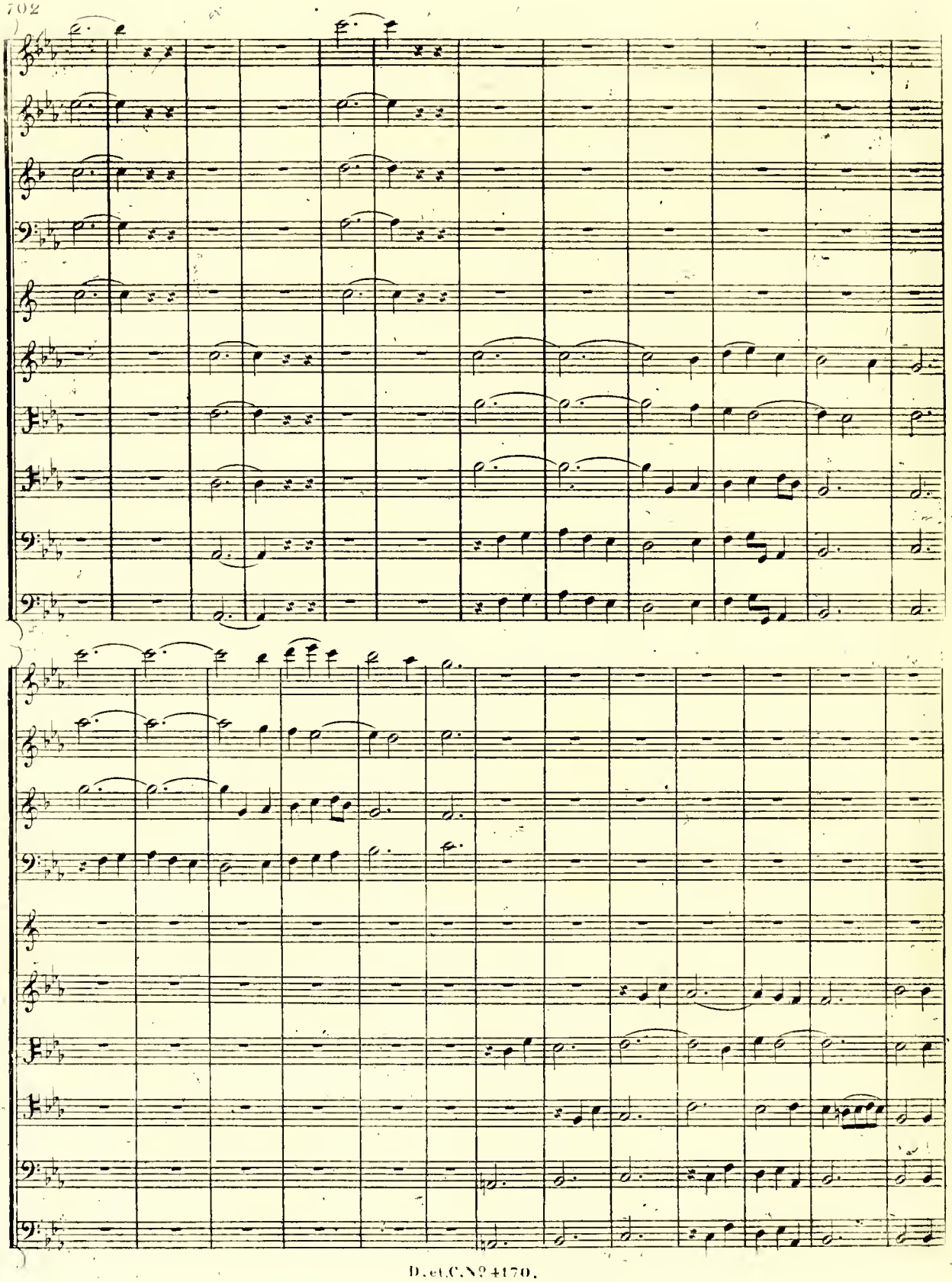
N°1. Dialogisirter Chor zwischen Menschenstimmen und Blasinstrumenten,

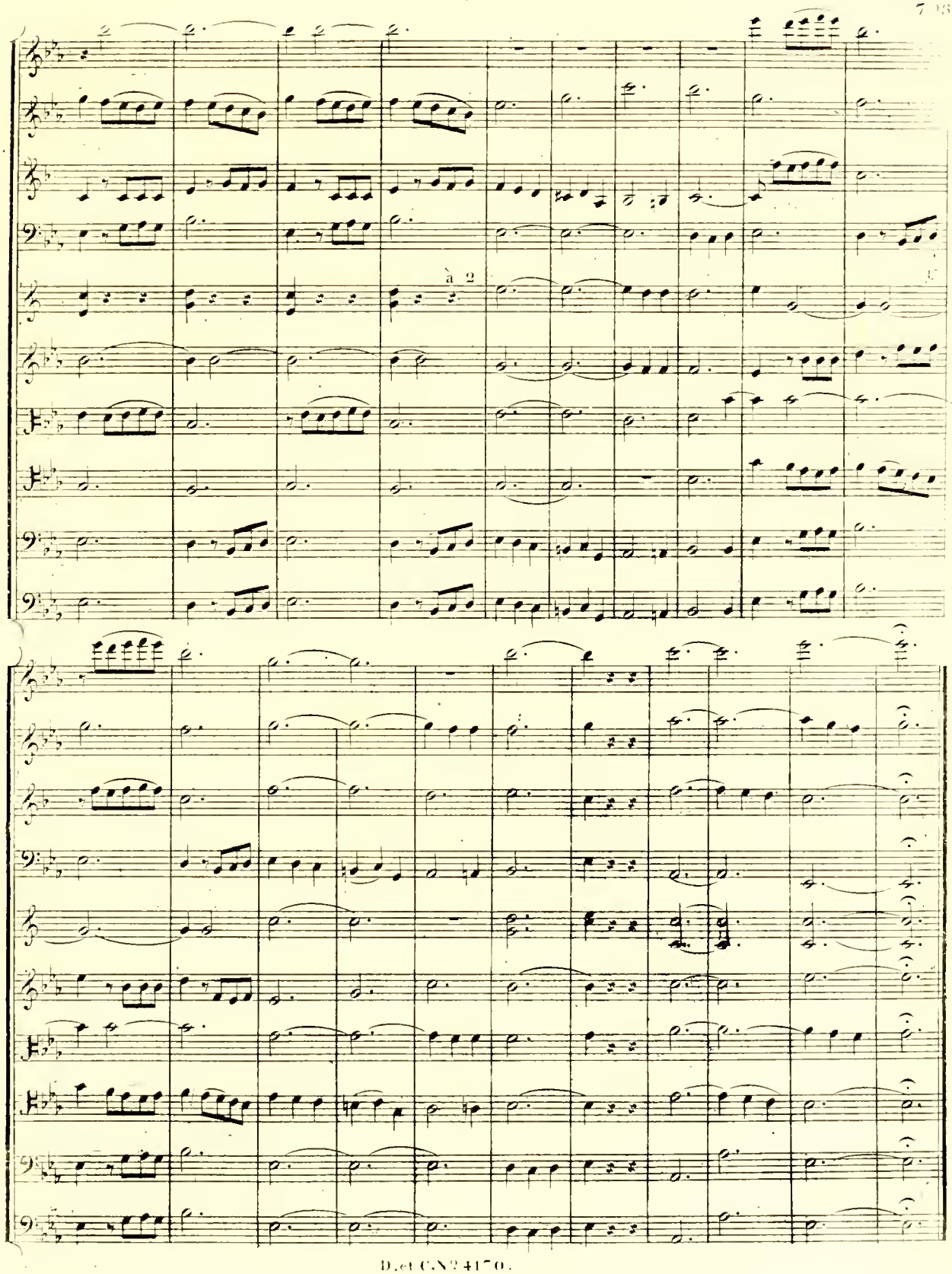
die Harmonie im strengen Style.









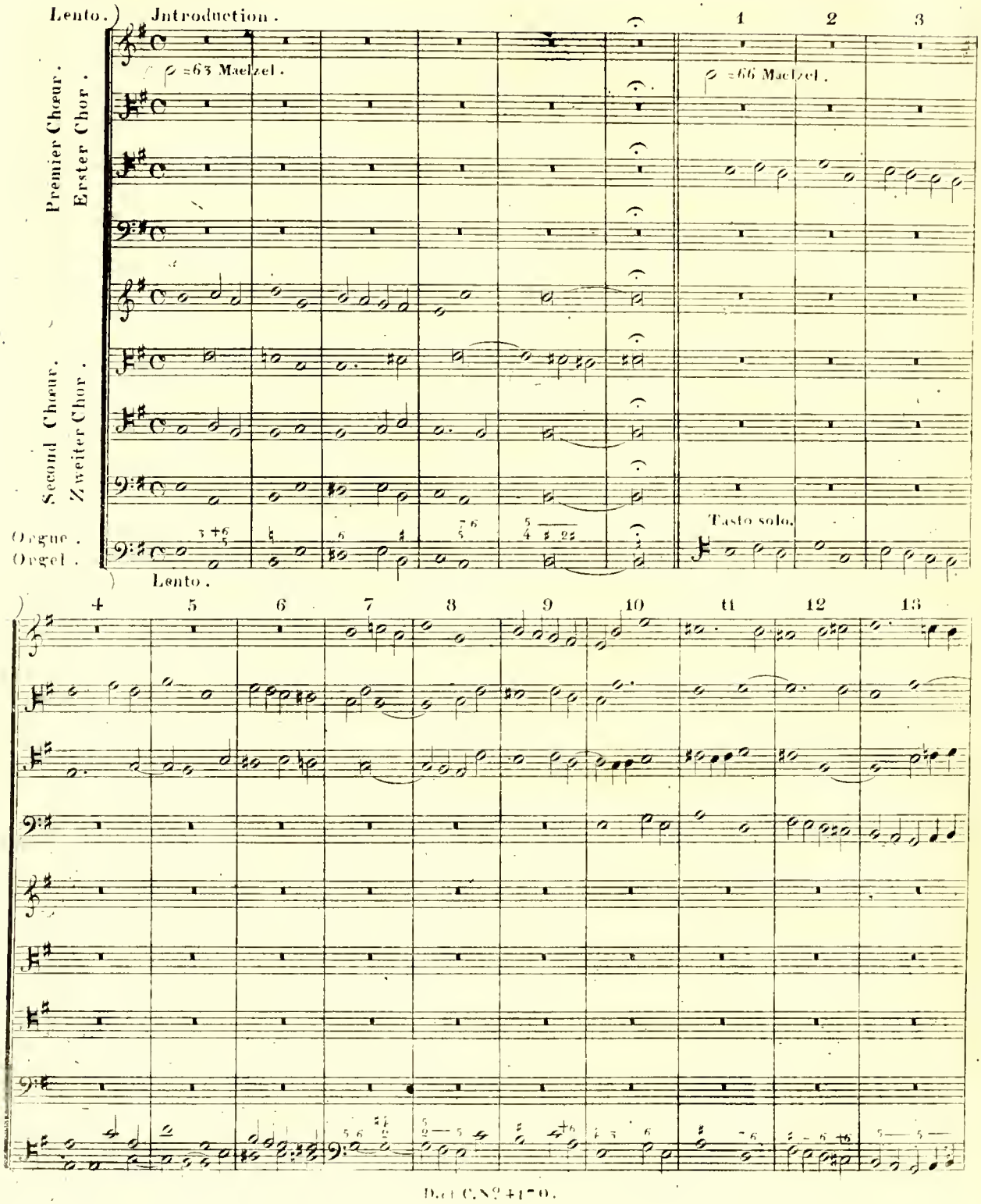

à 2

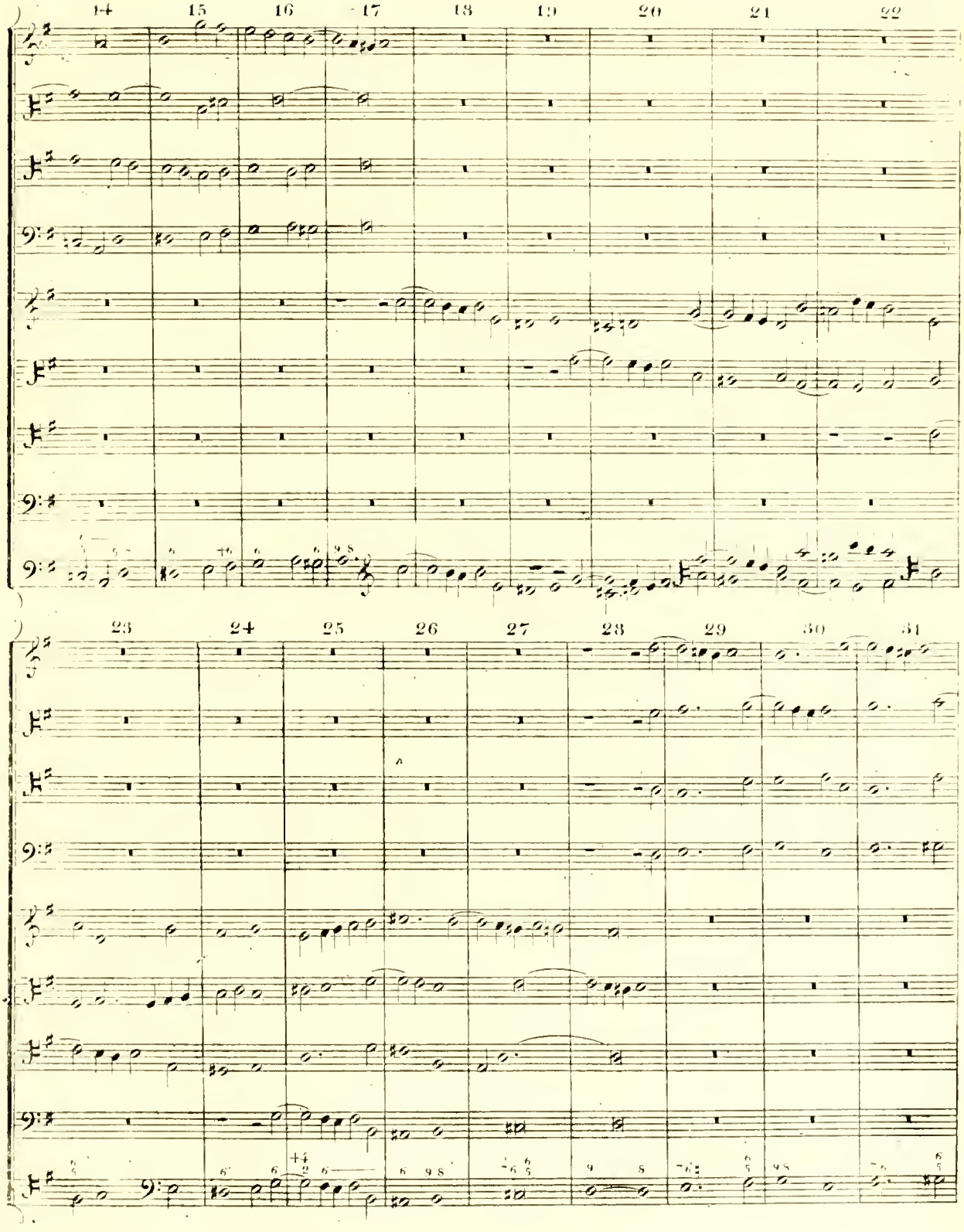
N° 2. Fugue à double Chœur.

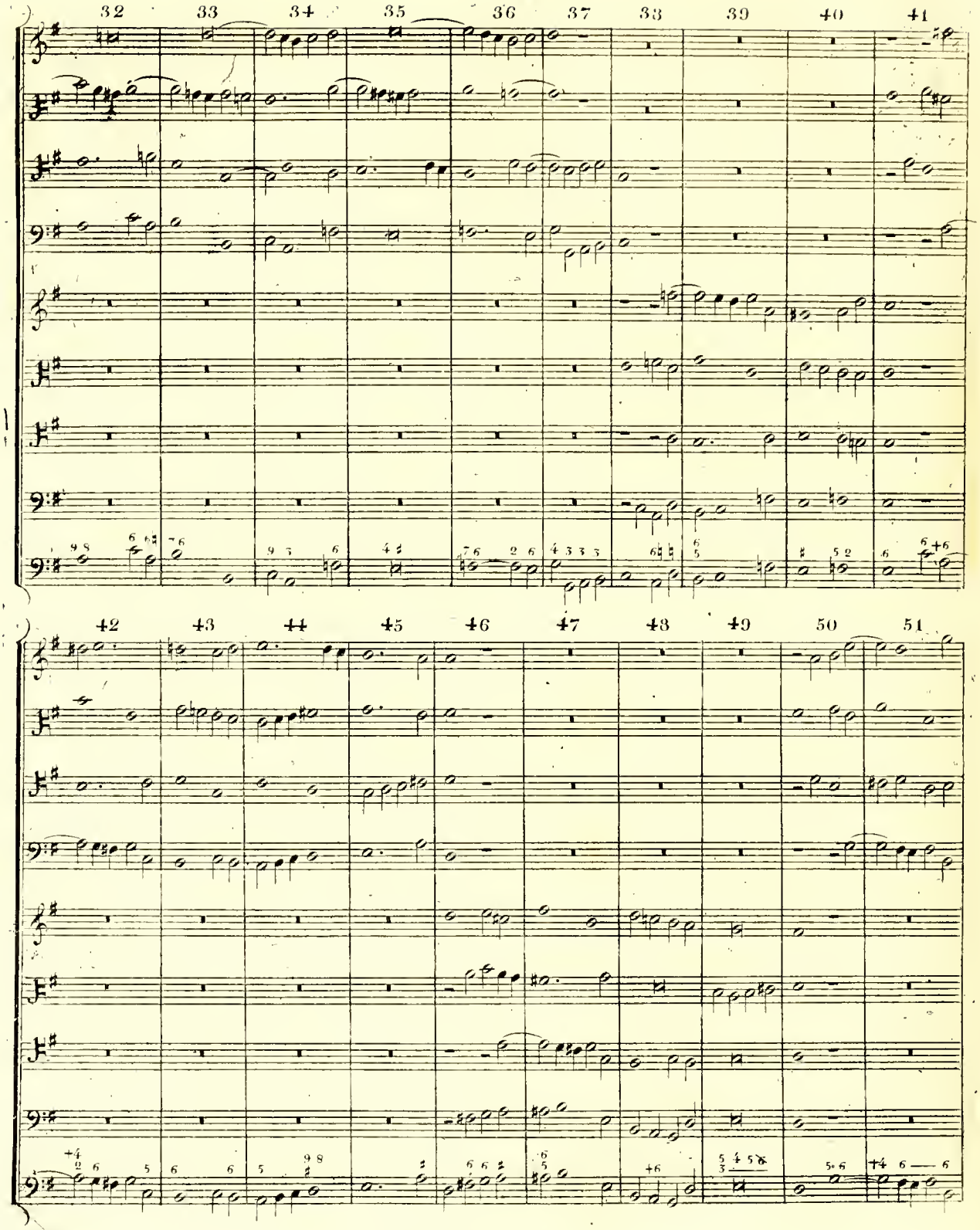
L'harmonie d'après le style rigoureux.

N° 2. Doppelchörige Fuge.

Die Harmonie im strengen Style.




14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
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
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70


71
72
73
74
75
76
77
78
Pedale.
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
Tasto solo.
Adagio.

Analyse du morceau précédent.(*)

Le morceau précédent est une fugue à deux sujets, pour deux chœurs. Le premier sujet est dans le mode Eolien transposé en Mi ; le voici avec son contre-sujet :



La Fugue a deux expositions : le premier chœur expose le premier sujet ; voyez les mesures 1. à 13. Le second chœur expose le second sujet ; voyez les mesures 18 à 26. En partant de la 38e mesure jusqu'à la 53e, on trouve quatre fois les deux sujets réunis, chaque fois dans un ton différent ; cette réunion a lieu alternativement entre les deux chœurs. Un Stretto canonique avec le premier sujet se fait par le second chœur ; voyez les mesures 59 à 67. Un Stretto avec le second sujet s'exécute par le premier chœur ; voyez les mesures 68 à 77. En partant de la 85e mesure jusqu'à la 92e, l'harmonie est à 8 parties réelles ; les deux Basse-tailles y font la contre exposition. Les deux sujets réunis y fournissent simultanément une basse au premier et au second chœur. On fait entendre encore une fois les deux sujets réunis mais seulement en Duo et avec la masse des 2 chœurs ; voyez les mesures 95 à 98. Ce qui suit est la conclusion de la fugue.

Les Compositeurs qui ont précédé le 18e siècle, n'avaient nulle idée de l'effet que produit un trait en unisson, exécuté par une masse toute entière ; ils ne savaient pas non plus que l'harmonie à 2 ou à 3 parties pouvait se doubler ou se tripler à l'octave, comme nous l'avons remarqué ; mais cela n'est pas une raison pour exclure ces effets du style rigoureux dans lequel cette fugue est composée.

(*) Comme l'analyse de cette fugue est anticipée, nous engageons les élèves à y revenir après avoir lu l'article sur la fugue.

Zergliederung des vorhergehenden Tonstückes.(*)

Das vorstehende Tonstück ist eine doppelchörige Fuge mit 2 Subjecten (mit 2 Themas). Das erste Subject ist in der äolischen, in E versetzten Tonart ; hier ist es mit seinem Gegenthema :

Die Fuge hat zwei Entwicklungen, (*Expositionen*): der erste Chor exponirt das erste Thema ; man sehe die Takte von 1 bis 13. Der zweite Chor exponirt das zweite Thema ; man sehe die Takte von 18 bis 26. Vom 38ten bis zum 53ten Takte findet man die beiden Thema viermal vereinigt, jedesmal in einer andern Tonart ; diese Vereinigung findet abwechselnd zwischen beiden Chören statt. Ein canonisches *Stretto* (Engführung, wo in jeder Stimme das Thema früher als anfangs eintritt), befindet sich, aus dem ersten Thema gebildet, in den Takten 59 bis 67, durch den zweiten Chor ausgeführt. Ein *Stretto* des 2ten Thema, durch den ersten Chor ausgeführt, befindet sich in den Takten 68 bis 77. Vom 85ten bis zum 92ten Takt ist die Harmonie wesentlich 8-stimmig ; die 2 Chorbässe bilden die Gegenentwicklung. Die beiden vereinigten Themas bilden hier abwechselnd für den ersten und zweiten Chor den Grundbass. In den Takten 95 bis 98 werden die zwei vereinigten Themas noch einmal vorgeführt, aber nur als *Duo* und mit den beiden Chormassen. Das Nachfolgende ist der Schluss der Fuge.

Die Tonsetzer, welche dem 18ten Jahrhundert voran gingen, hatten durchaus keine Vorstellung von der Wirkung, welche ein, durch die ganze Masse im Unison ausgeführter Satz hervorbringt ; eben so wenig war ihnen bekannt, dass die 2- oder 3-stimmige Harmonie in der Octave verdoppelt oder verdreifacht werden könne, wie wir bemerkt haben ; aber das ist kein Grund, um diese Wirkungen von dem strengen Style auszuschliessen, in welchem die vorstehende Fuge componirt ist.

(*) Da die Zergliederung dieser Fuge sich auf das, in den späteren Theilen nachfolgende Lehrgebäude bezieht, so haben die Schüler, nach vollbrachten Studium des Fugensatzes, auf diese Zeilen zurückzukommen.

FIN DE LA CINQUIÈME PARTIE.

ENDE DES FÜNFTEN THEILS.

THEIL.

Zweyter Theil.

TABLE DES MATIÈRES

DE LA SIXIÈME PARTIE.

	Page.
Explications préliminaires	711
I. Des contrepoints doubles à l'octave, ou à la quinzième	720
II. Du contrepoint double à l'octave avec des tierces ajoutées	729
III. Du contrepoint triple	731
IV. Du contrepoint quadruple	736
V. Du contrepoint à la tierce, ou à la dixième	741
VI. Du contrepoint à la dixième, à quatre parties	748
VII. Du contrepoint à la quinte, ou à la douzième	750
VIII. Du contrepoint à la douzième, à quatre parties	754
Observation sur la manière de terminer les contrepoints	756
Remarques particulières sur les huit contrepoints précédents.	757
Observations sur le contrepoint à l'octave, qui n'est renversable que sous certaines conditions, ou qui exige une basse de correction	760
IX. Notice sur l'harmonie renversable à la neuvième, à la onzième, à la treizième et à la quatorzième	764
1. Contrepoint à la seconde, ou à la neuvième	765
2. Contrepoint à la quarte, ou à la onzième	766
3. Contrepoint à la sixte, ou à la treizième	767
4. Contrepoint à la septième, ou à la quatorzième	768
X. Du Contrepoint renversable par mouvement contraire, et du contrepoint par mouvement retrograde;	
1. Du contrepoint ou de l'harmonie renversable par mouvement contraire	769
2. Du contrepoint par mouvement rétrograde	770
XI. De l'emploi des cinq contrepoints principaux;	
1. Contrepoint double à l'octave	771
2. Contrepoint triple	785
3. Contrepoint quadruple	789
4. Contrepoint à la dixième	795
5. Contrepoint à la douzième	805

INHALT

DES SECHSTEN THEILS.

	Seite.
Vorläufige Erklärungen	711
I. Von den doppelten Contrapunkten in der Octave, oder in der Quindecime	720
II. Von dem doppelten Contrapunkt in der Octave mit beigefügten Terzen	729
III. Vom dreifachen Contrapunkt	731
IV. Vom vierfachen Contrapunkt	736
V. Vom Contrapunkt in der Terz, oder in der Decime	741
VI. Von dem 4 stimmigen Contrapunkt in der Decime	748
VII. Vom Contrapunkt in der Quinte, oder in der Duodecime	750
VIII. Von dem vierstimmigen Contrapunkt in der Duodecime	754
Bemerkung über die Art, die Contrapunkte zu beendigen	756
Besondere Bemerkungen über die 8 vorhergehenden Contrapunkte	757
Bemerkungen über den Contrapunkt in der Octave, welcher nur unter gewissen Bedingungen umkehrbar ist, oder welcher eines verbessernden Basses bedarf	760
IX. Bemerkung über die umkehrbare Harmonie in der None, in der Undecime, in der Tredecime, und in der Quatordecime	764
1. Contrapunkt in der Secunde, oder in der None	765
2. Contrapunkt in der Quart, oder in der Undecime	766
3. Contrapunkt in der Sext, oder in der Tredecime	767
4. Contrapunkt in der Septime, oder in der Quatordecime	768
X. Vom umkehrbaren Contrapunkt in widriger Bewegung, und vom Contrapunkt in verkehrter (rückgängiger) Bewegung;	
1. Von dem Contrapunkte, oder von der Harmonie, welche in widriger Bewegung (Gegenbewegung) umkehrbar ist	769
2. Vom Contrapunkte in der rückgängigen Bewegung	770
XI. Von dem Gebrauche der fünf vorzüglichsten Contrapunkte;	
1. Doppelter Contrapunkt in der Octave	771
2. Dreifacher Contrapunkt	785
3. Vierfacher Contrapunkt	789
4. Contrapunkt in der Decime	795
5. Contrapunkt in der Duodecime	805

SIXIÈME PARTIE.

DE L'HARMONIE RENVERSABLE OU DES CONTREPOINTS DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE.

EXPLICATIONS PRÉLIMINAIRES.

Les mots Contrepoint et Harmonie sont synonymes; ainsi, les expressions *Contrepoint double*, *Contrepoint triple*, *Contrepoint quadruple*, équivalent à ces autres: *Harmonie double*, *Harmonie triple* et *Harmonie quadruple*. Bien que le mot *Contrepoint*, pris à la lettre, signifie *Harmonie*, on n'emploie ce mot dans la pratique moderne que pour exprimer une *Harmonie renversable*. Ce sera donc dans ce sens que nous l'emploierons dans le cours de cet ouvrage.

SECHSTER THEIL.

VON DER UMKEHRBAREN HARMONIE, ODER VOM DOPPELTEN, DREIFACHEN UND VIERFACHEN CONTRAPUNKT.

VORLÄUFIGE ERKLÄRUNGEN.

Die Worte Contrapunkt und Harmonie sind gleichbedeutend; demnach sind die Ausdrücke, *doppelter Contrapunkt*, *dreifacher Contrapunkt*, *vierfacher Contrapunkt*, völlig den Ausdrücken: *doppelte Harmonie*, *dreifache Harmonie*, *vierfache Harmonie* gleichzustellen. Obwohl nun genau genommen, das Wort *Contrapunkt* nichts anders als *Harmonie* bedeutet, so braucht man jenes Wort in der neueren Kunstbenennung nur, um eine *Harmonie* zu bezeichnen, *welche der Umkehrung fähig ist*. In diesem letzten Sinne wollen wir es demnach im Verlauf dieses Werkes anwenden.

---

68. Anmerkung des Übersetzers. Dem aufmerksamen Schüler braucht nicht erst gesagt zu werden, dass demzufolge unter dem Namen EINFACHER CONTRAPUNKT nichts anders verstanden wird, als der Generalbass, oder die in den ersten 5 Theilen dieses Werkes entwickelte Harmonielehre, deren genaueste theoretisch-praktische Kenntniss natürlicherweise die unerlässliche Bedingung zur Verständlichkeit des Nachfolgenden ist.

Tout le monde sait ce que c'est que l'harmonie, et quel est son usage et son utilité; mais bien des gens ignorent ce que c'est que l'harmonie *renversable* ou *Contrepoint*, et plus encore le grand avantage qu'on peut en tirer. En étudiant cette partie de l'art musical, on n'apprend pas une nouvelle harmonie, différente de celle dont nous avons parlé dans la partie précédent et dans notre cours d'harmonie pratique, mais on y démontre les conditions qu'il faut observer pour qu'une *Période harmonique* soit renversable.

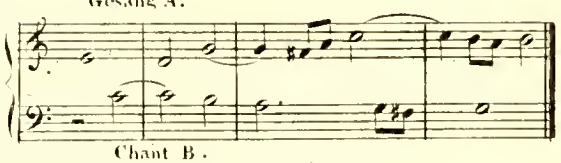
Le principe fondamental de tous les contrepoints possibles, est, que chaque partie puisse faire basse correcte contre les autres. Par exemple, pour qu'une harmonie à deux parties soit renversable, il faut que chaque partie fasse bonne basse contre l'autre. Quand l'harmonie à deux possède cette qualité, le compositeur peut en faire un double usage, c'est-à-dire la présenter, 1° sans renversement, 2° dans son renversement. C'est par cette raison qu'elle s'appelle contre-point double.

Jedermann weiss, was man unter Harmonie versteht, und worin ihr Gebrauch und ihr Nutzen besteht; aber gar Vielen ist unbekannt, was eigentlich die *umkehrbare Harmonie* oder der *Contrapunkt* ist, und welche grosse Vortheile man daraus ziehen kann. Indem man diesen Theil der Tonkunst studiert, lernt man keine neue Harmonie, die von der in den früheren Theilen gelehrten unterschieden wäre, aber man lernt die Bedingungen kennen, welche zu beobachten sind, wenn eine *harmonische Periode* umkehrbar seyn soll.

Der Hauptgrundsatz aller möglichen Contrapunkte ist, dass jede Stimme einen guten, richtigen Bass zu den andern Stimmen bilden könne, wenn man sie willkührlich in die tiefere Octave setzt. Wenn z.B. eine 2-stimmige Harmonie umkehrbar seyn soll, so muss jede der beiden Stimmen zur andern einen guten Bass machen können. Wenn nun die 2-stimmige Harmonie diese Eigenschaft besitzt, so kann der Tonsetzer davon einen doppelten Gebrauch machen: nähmlich sie 1^{tens} ohne Umkehrung, 2^{tens} in ihrer Umkehrung darstellen und anwenden. Aus dieser Ursache wird sie doppelter Contrapunkt genannt.

L'harmonie a deux se renverse en mettant le dessus dans la basse, et vice-versa :

N° 1. Chant A. / Gesang A.



Chant B. / Gesang B.

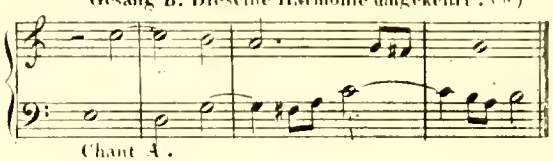
Nous appellerons l'harmonie N° 1 le *Modèle*, et celle N° 2 le *Renversement*. Comme les intervalles dans le N° 1 ne restent pas les mêmes lorsqu'on les renverse, il s'en suit que le N° 2 doit produire un autre effet que son modèle. C'est dans ce changement des intervalles que consiste l'interêt de l'harmonie renversable.

Il faut que le compositeur fasse usage du *Modèle* et de son *Renversement*, quand il désire faire valoir son contrepoint, car s'il emploie l'un sans l'autre, il ne fait entendre qu'une harmonie ordinaire, attendu qu'il ne peut espérer que les auditeurs deviennent que l'harmonie est conçue en contrepoint, s'il ne la présente lui même sous ses deux faces différentes. Le contrepoint ne se reconnait que par la comparaison du *Modèle* avec son renversement.

Pour qu'une harmonie renversable devienne plus intéressante, et pour que son renversement soit plus facile à reconnaître, il faut que chaque partie chante d'une manière particulière. Le modèle suivant étant renversé, n'aurait pas d'interêt parceque les deux parties font en même tems les mêmes valeurs des notes, ce qui fait qu'elles chantent de la même manière :

Die Harmonie wird umgekehrt, wenn man die Oberstimme in den Bass, und die Bassstimme in die obere versetzt :

N° 2. Chant B. Même harmonie renversée. (*) / Gesang B. Dieselbe Harmonie umgekehrt. (*)



Chant A. / Gesang A.

Wir werden die Harmonie N° 1 *das Muster*, und jene von N° 2 *die Umkehrung* benennen. Da die in N° 1 befindlichen Intervalle bei der Umkehrung nicht dieselben bleiben, so folgt daraus, dass N° 2 eine andere Wirkung hervorbringen muss als sein Muster. In dieser Veränderung der Intervalle liegt das Anziehende der umkehrbaren Harmonie.

Wenn der Tonsetzer seinen Contrapunkt geltend machen will, so muss er sowohl das *Muster*, wie dessen *Umkehrung* anbringen; denn wenn er das eine ohne das andere setzt, so lässt er nur eine gewöhnliche Harmonie hören, indem er nicht hoffen darf, dass die Zuhörer es errathen, ob die Harmonie im Contrapunkt gesetzt ist, wenn er nicht selber sie ihnen unter den beiden verschiedenen Gestalten vorführt. Der Contrapunkt wird nur erkannt durch die Vergleichung und Zusammenstellung des *Musters* mit seiner *Umkehrung*.

Damit eine umkehrbare Harmonie anziehender werde, und damit ihre Umkehrung leichter zu erkennen sey, ist es nothwendig, dass jede Stime einen eigenthümlichen Gesang bilde. Wenn das folgende Muster umgekehrt würde, so hätte es kein Interesse, weil beide Stimmen zugleich Noten von gleichem Werthe haben, und folglich auf eine und dieselbe Art singen :

(*) Il n'y a pas de contrepoint dès qu'on change l'accompagnement en mettant le chant à la basse, p.e.

C. Chant dans le dessus. / Gesang in der Oberstimme.



Accompagnement. / Begleitung.

D. N'est point un renversement de C, parceque la partie supérieure de D n'a rien de commun avec la partie inférieure de l'autre.

(*) Es bildet keinen Contrapunkt, (nämlich keinen doppelten, etc.) sobald man, beim Versetzen des Gesangs in den Bass, die Begleitung verändert, z.B.

D. Autre accompagnement. / Andere Begleitung.



Même chant dans la basse. / Derselbe Gesang im Basse.

D. Ist keine Umkehrung von C, weil die Oberstimme des einen von der Unterstimme des andern ganz verschieden ist.

Modèle.
Muster.



Son renversement.
Dessen Umkehrung.



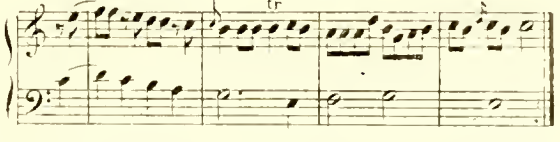
Mais il est facile d'obtenir deux chants différents, en variant l'une des deux parties sans changer le fond de l'harmonie ; p.e.

Aber es ist leicht, zwei mehr von einander unterschiedene Gesänge zu erhalten, wenn man, ohne den Grund der Harmonie zu ändern, die eine Stimme variirt ; z.B.

Modèle précédent dont une partie est variée.
Vorhergehendes Muster, wobei eine Stimme varirt ist.



Renversement.
Umkehrung.



Chacun de ces chants se nomme *Sujet*. L'un des deux sujets doit toujours entrer après une pause plus ou moins longue. Le chant qui commence le contrepoint se nomme *premier sujet*, et le chant qui accompagne celui ci se nomme *second sujet*, ou *contre sujet*.

Jeder von diesen Gesängen heisst *Subject*, (*Thema, Motif etc.*). Eins von den beiden Subjecten muss stets etwas später, nach einer mehr oder minder langen Pause eintreten. Der Gesang, welcher den Contrapunkt beginnt, heisst das *erste*, (*Haupt=*) *Subject*, und der Gesang, welcher jenen begleitet, heisst das *zweite*, oder *Contra=Subject* (*Contrathema etc.*).

Par exemple :

Zum Beispiel :

1er Sujet. Modèle.
1tes Thema. Muster.



2e Sujet. Renversement.
2tes Thema. Umkehrung.



Chaque sujet doit contenir un sens mélodique. Plus les sujets sont chantans, plus le contrepoint a d'attraits, et plus le parti qu'on en tire peut être avantageux. Pour que les auditeurs puissent facilement retenir le modèle, il faut qu'il soit court : il peut contenir de deux à huit mesures.

Jedes Subject muss einen melodischen Sinn haben. Je mehr die Subjecte gesangvoll sind, desto mehr Reiz hat der Contrapunkt, und desto vortheilhafteren Gebrauch kann man davon machen. Damit die Zuhörer das Muster leicht behalten können, muss es kurz seyn : es kann zwei bis acht Takte enthalten.

Le contrepoint s'emploie ordinairement dans le courant d'un morceau de musique : il n'est pas nécessaire que le morceau commence ou finisse avec le contrepoint ; par cette raison l'harmonie du modèle et de son renversement peut commencer et finir sur un autre accord que celui de la tonique, et, pourvu que cet accord soit consonnant, il peut se trouver aussi bien dans son renversement que sans renversement. L'harmonie du contrepoint suivant, qui est en Ut, commence et finit sur un autre accord que celui de la tonique.

Der Contrapunkt wird gewöhnlich im Laufe eines Tonstückes angewendet. Es ist nicht nothwendig, dass das Stück mit einem Contrapunkt anfange oder endige ; aus dieser Ursache kann die Harmonie des Musters und seiner Umkehrung auf einem andern Accord, als dem der Tonica, anfangen und enden, und vorausgesetzt, dass dieser Accord consonirend ist, kann er eben so wohl in seiner eigenen Umkehrung, oder ohne dieselbe seyn. Die Harmonie des nachfolgenden Contrapunkts, welcher in C ist, beginnt und endet mit einem andern Accord als jenem der Tonica.

Modèle.
Muster.



Renversement.
Umkehrung.



On module rarement dans le courant du modèle, si ce n'est de la tonique à la dominante; le plus souvent on reste dans le ton.

Il n'est pas nécessaire de faire entendre les deux sujets du contrepoint toujours réunis: on emploie quelquefois l'un ou l'autre séparement; dans ce cas le contrepoint est suspendu. Cela se pratique dans un morceau de musique où l'on fait grand usage du contre-point.

On peut transposer à volonté le *modèle* et le *renversement* du contrepoint en différens tons. Le modèle suivant est en *Sol* et son renversement est en *Ut*:

Man modulirt selten im Laufe des Musters, ausgenommen aus der Tonica in die Dominante; meistens bleibt man in derselben Tonart.

Es ist nicht nothwendig, die beiden Subjecte des Contrapunkts stets vereint hören zu lassen: man gebraucht bisweilen den einen oder den andern einzeln für sich; in diesem Falle ist der Contrapunkt unterbrochen. Man thut dieses in Tonstücken, wo eine starke Anwendung des Contrapunkts statt findet.

Man kann sowohl das *Muster* wie die *Umkehrung* des Contrapunkts in verschiedene Tonarten transponiren. Das folgende Muster ist in G, und seine Umkehrung in C.

Modèle.
Muster.



Renversement.
Umkehrung.



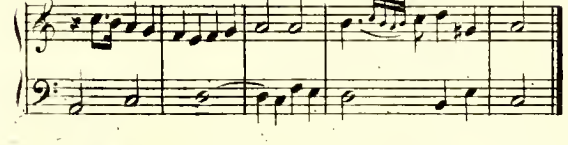
Cette transposition se fait quelquefois de majeur en mineur, et vice-versa: dans les deux cas, l'harmonie du contrepoint éprouve souvent de légères altérations, qui consistent dans le changement des intervalles mineurs en intervalles majeurs, et vice-versa; p.e.

Dieser Tonartwechsel geschieht bisweilen aus *dur* ins *moll*, und umgekehrt: in diesen zwei Fällen erleidet die Harmonie des Contrapunkts oft kleine Veränderungen, welche in der Vertauschung der *kleinen* gegen die *grossen* Intervalle (und umgekehrt) bestehen; z. B.

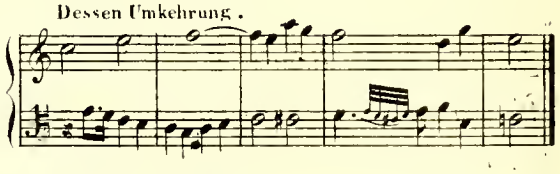
Modèle en Ut majeur.
Muster in C dur.



Même modèle transposé en La mineur.
Dasselbe Muster in A moll transponirt.



Son Renversement.
Dessen Umkehrung.



Son renversement.
Dessen Umkehrung.



Il n'est pas permis d'altérer les valeurs de notes d'un sujet. Mais on peut abréger un sujet, c'est à dire n'en faire entendre qu'une partie, quand on le juge à propos. Cependant, cela ne peut avoir lieu qu'après l'avoir employé plusieurs fois dans toute son étendue.

Es ist nicht erlaubt, den Werth der Noten eines Musters zu verändern. Aber man kann ein Muster abkürzen, das heisst, nur einen Theil desselben hören lassen, wenn man es angemessen findet. Doch kann dieses erst dann statt finden, wenn man das Muster früher mehrmal vollständig vorgeführt hat.

On peut aussi ajouter au contrepoint une ou deux parties d'accompagnement pour rendre l'harmonie plus ou moins complette ; c'est au moyen de ces parties accessoires que le contrepoint peut trouver place dans un trio, un quatuor et en général dans toute harmonie à plus de deux parties. Une seule partie accessoire ajoutée peut être 1° partie supérieure ; 2° partie intérmediaire ; 3° partie de basse. Cette partie peut être changée autant de fois qu'on l'ajoute, attendu qu'elle n'est pas partie intégrante du contrepoint.

Voici des exemples :

Second sujet.
Zweites Subject.



Premier Sujet.
Erstes Subject.



Dans l'exemple suivant le contrepoint est accompagné par deux parties accessoires.

Jn folgendem Beispiele ist der Contrapunkt durch zwei Ausfüll-Stimmen begleitet.



On pourrait faire plusieurs quatuors suivant les combinaisons diverses des 4 parties entre elles. Dans tous les exemples précédents le second sujet se trouve *au dessus* du premier. Il est clair que l'on en pourrait doubler le nombre en mettant autant de fois le second sujet au dessous du premier, et en créant d'autres parties accessoires. On transpose le contrepoint avec les parties ajoutées dans différents tons quand on veut

Man kann auch dem Contrapunkte eine oder zwei Begleitungsstimmen beifügen, um die Harmonie mehr oder minder auszufüllen ; mittelst dieser Ausfüll-Stimmen ist es, dass der Contrapunkt in einem Trio, Quartett, und überhaupt in jeder mehr als 2-stimmigen Harmonie statt finden kann. Eine einzelne beigefügte Ausfüllungs-Stimme kann angewendet werden : 1$^{\text{tens}}$ als Oberstimme ; 2$^{\text{tens}}$ als Mittelstimme ; 3$^{\text{tens}}$ als Bass. Diese Stimme kann jedesmal verändert werden, so oft man sie beifügt ; vorausgesetzt, dass sie keine wesentliche Stime des Contrapunkts selber sey.

Hier Beispiele:



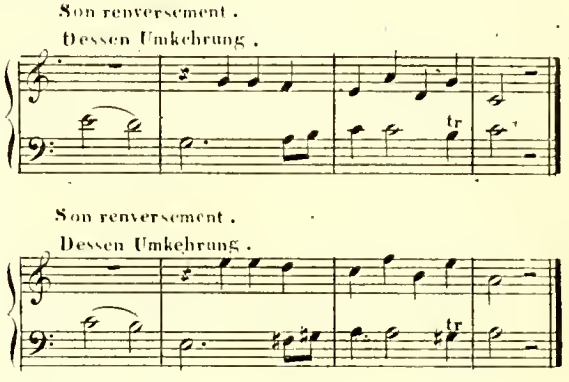


Man könnte, nach den mannigfaltigen Zusammenstellungen der 4 Stimmen, verschiedene Quartetten hervorbringen. Jn allen vorstehenden Beispielen befindet sich das zweite Subject *über* dem ersten. Es ist klar, dass man die Zahl dieser Beispiele verdoppeln könnte, wenn man das zweite Subject eben so oft *unter* das erste setzte, und dazu andere Ausfüllungs-Stimmen erfände. Man versetzt den Contrapunkt mit seinen Ausfüllstimmen in verschiedene Tonarten, wen

l'employer avec ses chances dans un morceau de musique. Il est important de fixer ici tout de suite l'attention sur la grande ressource que le compositeur peut tirer du contrepoint accompagné d'une et de deux parties ajoutées. Nous prendrons pour l'exemple le contrepoint suivant, que nous présenterons en *majeur* et en *mineur* :

man ihn mit seinen Wechselfällen in einem Tonstücke anwenden will. Es ist wichtig, hier sogleich die Aufmerksamkeit an das grosse Hilfsmittel zu fesseln, welches der Tonsetzer aus dem, von einer oder zwei Ausfüll-Stimmen begleiteten Contrapunkte ziehen kann. Wir werden als Beispiel den folgenden Contrapunkt nehmen, welchen wir in *dur* und in *moll* darstellen wollen :





Le contrepoint, tel qu'on le voit ci-dessus, donne deux *DUOS*, qui sont le modèle et son renversement. En ajoutant au modèle une partie accessoire, l'on obtient trois *TRIOS*, parceque cette partie ajoutée peut être partie supérieure, partie intermédiaire et partie de basse, comme on l'a vu plus haut. En ajoutant de la sorte une partie au renversement du modèle, on obtiendra trois autres *TRIOS*. En ajoutant deux parties d'accompagnement au modèle, on fera 4 *QUATUORS*, parceque ces deux parties peuvent être les deux parties extrêmes, ou les deux parties intermédiaires, ou une partie intermédiaire et le dessus, ou bien une partie intermédiaire et la basse.

Le renversement du modèle avec deux parties ajoutées donne également quatre *QUATUORS*. La transposition du contrepoint en *mineur* avec des parties d'accompagnement fournira au moins encore deux autres *TRIOS* et deux autres *QUATUORS*. Le tout ensemble donne deux *DUOS*, huit *TRIOS*, et dix *QUATUORS*, ce qui suppose le contrepoint vingt fois employé ; dix fois renversé et dix fois sans renversement, seize fois en majeur et quatre fois en mineur. Voici l'exemple de cette reproduction remarquable avec le contrepoint précédent :

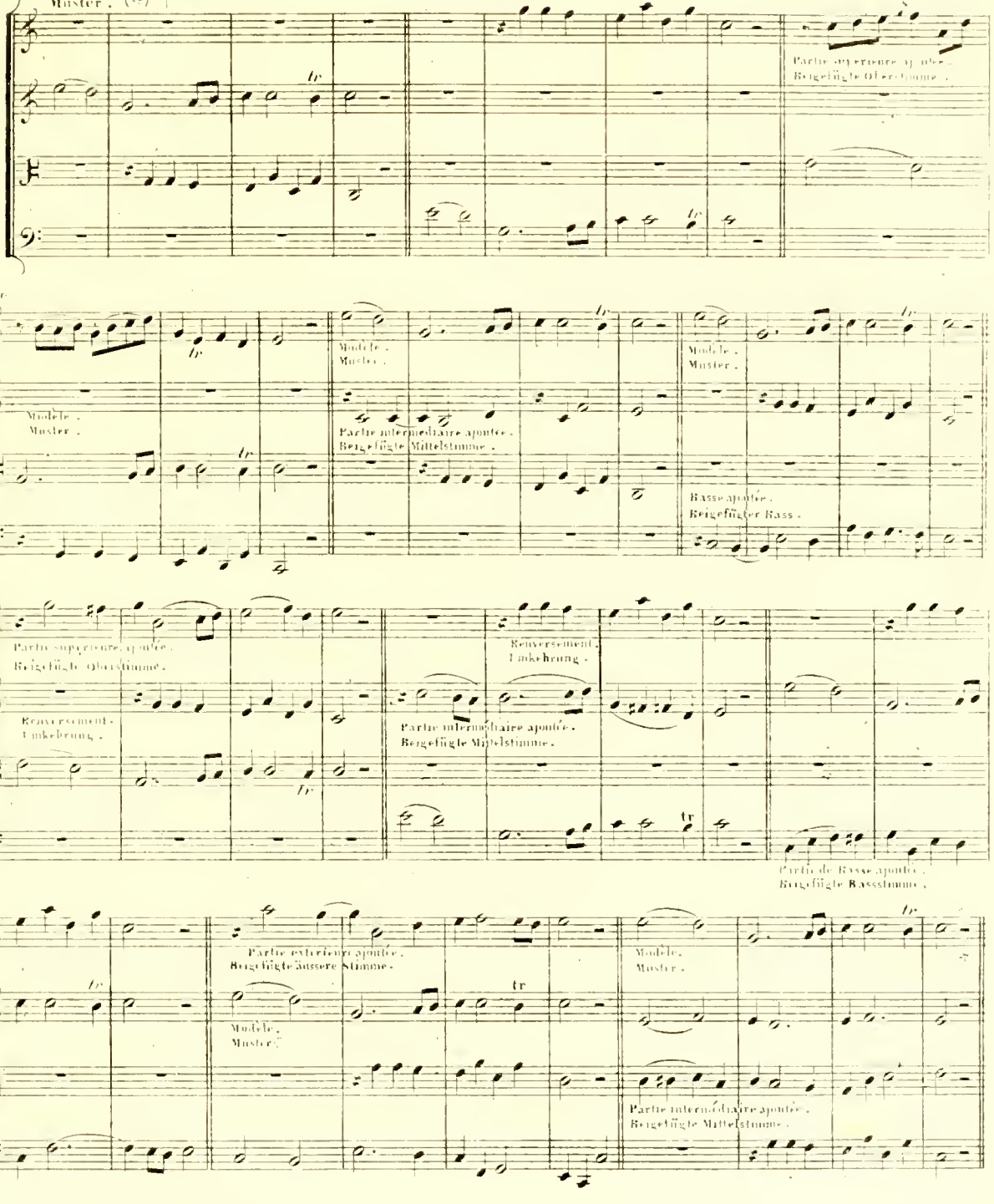
Dieser Contrapunkt, so wie man ihn hier vorstehend sieht, gibt zwei *DUOS*, welche das Muster und dessen Umkehrung sind. Indem man dem Muster eine Zusatzstimme beifügt, erhält man drei *TRIOS*, weil diese beigefügte Stimme entweder Oberstimme, oder Mittelstimme, oder Bass seyn kann, wie wir oben gesehen haben. Indem man auf selbe Weise eine solche Stimme der Umkehrung des Musters beifügt, erhält man drei andere *TRIOS*. Fügt man dem Muster zwei Ausfüll-Stimmen bei, so erhält man 4 *QUARTETTE*, indem diese Stimmen eben sowohl Ober- als Mittel- und Bassstimmen seyn, und auf diese Weise beliebig vertheilt werden können.

Die Umkehrung des Musters mit zwei Ausfüllstimmen gibt gleichfalls vier *QUARTETTE*. Die Versetzung des Contrapunkts in *moll*, mit den Begleitungsstimmen, liefert wieder wenigstens zwei andere *TRIOS* und zwei andere *QUARTETTE*. Das Ganze gibt 2 *DUOS*, 8 *TRIOS* und 10 *QUARTETTE*, was eine 20-malige Anwendung des Contrapunkts voraussetzt ; 10 mal umgekehrt und 10 mal ohne Umkehrung, 16 mal in *dur* und 4 mal in *moll*. Hier folgt das Beispiel dieser merkwürdigen mannigfaltigen Benützung, aus dem vorigen Contrapunkte entwickelt :

Modèle . (*)
Muster . (*)

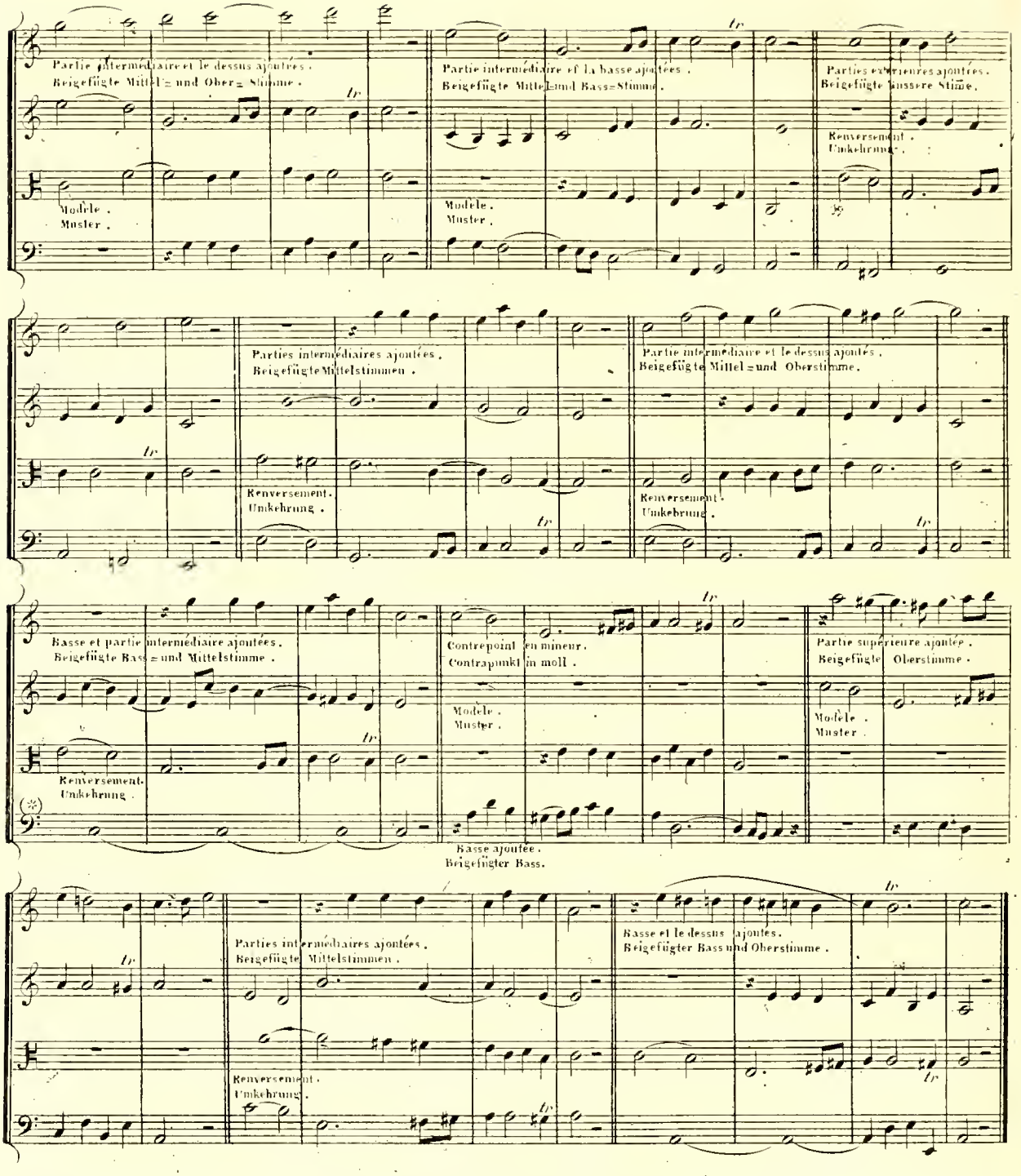
♩ = 76 . M . M .

Renversement .
Umkehrung .



(*) Pour bien saisir le modèle d'un contrepoint, il faut toujours le présenter la première fois sans aucune partie accessoire .

(*) Um das Muster eines Contrapunkts wohl zu fassen, muss man es stets das erstemal ohne alle Ausfüllstimmen darstellen .



(*) La basse fait ici pédale pour accompagner le contrepoint. La pédale, n'étant pas renversable, ne peut jamais servir dans le contrepoint. Mais, à l'instar de cet exemple, on peut l'employer par fois comme partie ajoutée.

(*) Der Bass macht hier einen Orgelpunkt, um den Contrapunkt zu begleiten. Da der Orgelpunkt nicht umkehrbar ist, so kann er nie selber einen Contrapunkt bilden. Aber man kann, so wie in diesem Beispiele geschieht, ihn bisweilen als beigefügte Stimme anwenden.

Tous ces exemples ne sont qu'en *Ut majeur* ou en *La mineur*; mais on les transpose dans d'autres tons en les employant dans un morceau de musique régulier, tel qu'un morceau de simphonie. Dans chaque morceau de musique où l'on emploie le contrepoint, on peut faire usage des développements que nous venons d'indiquer. Il n'est pas nécessaire de prendre toutes les chances, mais seulement celles qui paraissent plus avantageuses.

Pour que l'harmonie soit renversable, il faut lui donner cette qualité en la créant. Le hazard fait quelquefois que l'on peut renverser deux, trois, ou quatre mesures d'harmonie, mais cela arrive très rarement. L'harmonie peut se renverser de plusieurs manières, savoir, à l'octave, à la dixième, à la douzième, et même à la seconde, à la quarte, à la sixte, et à la septième, comme on le verra dans le courant de cette partie. Les renversements les plus importants sont ceux à l'octave, à deux, à trois et à quatre parties, et ensuite ceux à la dixième et à la douzième.

Nous traiterons tous ces contrepoints dans l'ordre suivant :

1° Contrepoint double à l'octave ou à la quinzième.

2° Le même avec des tierces ajoutées.

3° Contrepoint triple.

4° Contrepoint quadruple.

5° Contrepoint à la tierce ou à la dixième.

6° Le même avec des tierces ajoutées :

7° Contrepoint à la quinte ou à la douzième.

8° Le même avec des tierces ajoutées.

Notice sur les quatre Contrepoints suivants qui ne sont pas en usage.

1° Contrepoint à la seconde ou à la neuvième.

2° Contrepoint à la quarte ou à la onzième.

3° Contrepoint à la sixte ou à la treizième.

4° Contrepoint à la septième ou à la quatorzième.

Alle diese Beispiele sind nur in *C dur* und in *A moll* aber man versetzt sie in andere Tonarten, wenn man davon in einem regelmässigen Tonstücke, (z.B. in einer Sinfonie) Gebrauch macht. In jedem Musikstücke, wo man vom Contrapunkte Gebrauch macht, kann man die eben angezeigten Entwicklungen anwenden. Es ist nicht nothwendig all le Wechselfälle anzubringen, sondern nur jene, welche die günstigsten scheinen.

Damit die Harmonie umkehrbar sey, muss man ihr schon bei ihrer Erfindung diese Eigenschaft geben. Der Zufall bringt es wohl zuweilen mit sich, dass man 2, 3 oder 4 Takte der Harmonie umkehren kann, aber das geschieht doch nur sehr selten. Die Harmonie kann auf mehrere Arten umgekehrt werden, nähmlich: in der Octave, in der Decime, in der Duodezime, und sogar in der Secunde, Quarte, Sexte, und in der Septime, wie man im Verfolg dieses Werkes sehen wird. Die wichtigsten Umkehrungen sind jene in der Octave (2,=3,=und 4=stimmig,) und ferner jene in der Decime und in der Duodecime.

Wir werden alle diese Contrapunkte in folgender Ordnung abhandeln:

1tens Doppelter Contrapunkt in der Octave oder in der Quindecime. (doppelten Octave.)

2tens Derselbe mit beigefügten Terzen.

3tens Dreifacher Contrapunkt.

4tens Vierfacher Contrapunkt.

5tens Contrapunkt in der Terz oder in der Decime.

6tens Derselbe mit beigefügten Terzen.

7tens Contrapunkt in der Quinte oder in der Duodecime.

8tens Derselbe mit beigefügten Terzen.

Bemerkung, über die vier folgenden Contrapunkte, welche nicht gebräuchlich sind:

1tens Contrapunkt in der Secunde oder None.

2tens Contrapunkt in der Quarte oder Undecime.

3tens Contrapunkt in der Sext oder Tredecime.

4tens Contrapunkt in der Sept oder Quatuordecime.

I.

DES CONTREPOINTS DOUBLES À L'OCTAVE OU À LA QUINZIÈME, (DOUBLE OCTAVE.) (*)

Le contrepoint double est une harmonie à deux parties renversables, c'est-à-dire dont chaque partie peut donner bonne basse contre l'autre. Tous les exemples que nous avons donnés dans l'article précédent sont en contrepoints doubles à l'octave. On nomme ce contrepoint, contrepoint à l'octave ou à la quinzième, parceque les renversements se font à ces intervalles.

Nous avons déjà remarqué plus haut, que les intervalles du modèle changent dans le renversement, comme on peut le voir par le tableau suivant :

Modèle 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

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

C'est-à-dire, que l'unisson devient octave, la seconde devient septième, ainsi de suite.

Voici les règles qu'il faut observer pour créer le contrepoint à l'octave :

Première Règle.

Il faut traiter la Quinte parfaite en dissonnance, c'est-à-dire la préparer et la resoudre, ou l'employer comme note de passage. Cette règle est la plus importante dans ce contrepoint.

Seconde Règle.

La suspension que l'on indique par le chiffre 9 est défendue, parcequ'elle n'est pas renversable.

Troisième Règle.

Deux Quartes consecutives ne peuvent pas avoir lieu, parcequ'en les renversant elles donnent deux quintes.

Quatrième Règle.

Pour que les deux parties du contrepoint ne se croisent pas en les renversant, il ne faut les écarter que

(*) Ce contrepoint étant le plus en usage et le plus utile dans la pratique, nous avons donné tous les éclaircissemens nécessaires sur son emploi, d'une manière plus étendue que sur les autres contrepoints dont l'usage n'est pas si commun ni aussi fréquent.

I.

VON DEN DOPPELTEN CONTRAPUNCTEN IN DER OCTAVE ODER IN DER QUINDECIME, (DOPPELOCTAVE.) (*)

Der doppelte Contrapunkt ist eine zweistimmige umkehrbare Harmonie, also eine solche, in welcher jede Stimme gegen die andere, wenn man ihre Lagen umtauscht, einen guten Bass bildet. Alle Beispiele, welche wir in dem vorhergehenden Abschnitte gegeben haben, sind im doppelten Contrapunkt in der Octave geschrieben. Man nennt diesen Contrapunkt: den *Contrapunkt in der Octave*, oder *in der Quindecime*, weil die Umkehrungen in diesen Intervallen statt finden.

Wir haben schon früher bemerkt, dass die Intervalle des Musters sich in der Umkehrung verändern, wie man in folgender Tabelle sehen kann:

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

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

Das heisst, aus dem Unison wird eine Octave, aus der Second wird eine Sept, und so fort.

Hier folgen die Regeln, welche man befolgen muss, um den Contrapunkt in der Octave hervorzubringen.

Erste Regel.

Die reine Quinte muss als Dissonanz behandelt, das heisst: vorbereitet und aufgelöst, oder als Durchgangsnote angewendet werden. Diese Regel ist die wichtigste in diesem Contrapunkt.

Zweite Regel.

Die Verzögerung, welche man durch die Ziffer 9 anzeigt, ist verbothen, weil sie nicht umkehrbar ist.

Dritte Regel.

Zwei nach einander folgende Quarten dürfen nicht statt haben, weil sie bei ihrer Umkehrung zwei Quinten geben.

Vierte Regel.

Damit die zwei Stimmen des Contrapunktes sich bei der Umkehrung nicht kreuzen, (in einander vermengen,) so

(*) Da dieser Contrapunkt der gebräuchlichste und in der Ausübung der nützlichste ist, so haben wir über seine Anwendung alle nöthigen Aufklärungen auf eine umfassendere Art gegeben, als über die andern Contrapunkte, deren Gebrauch bei weitem nicht so häufig ist.

tout au plus d'une quinzième en créant le modèle ; et il y a même des cas où l'on ne doit pas surpasser les limites d'une octave.

A ces quatre règles il faut ajouter :

1° Que l'harmonie du contrepoint (quoiqu'à deux parties seulement) doit être suffisamment riche pour qu'elle puisse se passer d'une troisième partie de remplissage (ou d'accompagnement) attendu qu'il faut d'abord, et toujours, exposer le contrepoint *sans ce secours*, pour que les auditeurs soyent en état de saisir facilement les deux sujets.

2° Que les deux sujets ne doivent se croiser ni dans le modèle ni dans le renversement.

3° Que toutes les dissonnances doivent être préparées, sauf les notes de passage. *La Quinte diminuée* et son renversement la *Quarte augmentée*, font exception à cette règle : on peut les employer parfois sans les préparer.

4° Que chaque sujet doit presenter un chant distinct ; on fera entrer l'un après l'autre au moyen d'une courte pause, comme nous l'avons déjà remarqué précédemment.

OBSERVATION SUR LA PREMIERE RÈGLE CONCERNANT LA QUINTE PARFAITE.

La Quinte parfaite est un excellent intervalle, mais, comme en se renversant, elle donne une quarte qui pourrait rendre la basse vicieuse, il faut la traiter en dissonance. Voici des exemples sur l'emploi de la quinte parfaite :

Muss man sie bei der Erfindung des Musters nicht weiter von einander entfernen, als höchstens um eine Doppeloctave (Quindecime) ; und es gibt sogar Fälle, wo man die Grenze der einfachen Octave nicht überschreiten darf.

Diesen 4 Regeln muss man noch beifügen :

1^tens Dass die Harmonie des Contrapunkts, (wenn auch nur 2-stimmig,) doch stets hinreichend vollständig seyn muss, um einer dritten Ausfüll- oder Begleitungsstimme entbehren zu können, indem stets anfangs der Contrapunkt *ohne dieses Hülfsmittel* vorgeführt werden muss, damit die Hörer in den Stand gesetzt werden die beiden Subjecte leicht zu fassen.

2^tens Dass die beiden Subjecte sich weder im Modell noch in der Umkehrung kreuzen und vermengen dürfen.

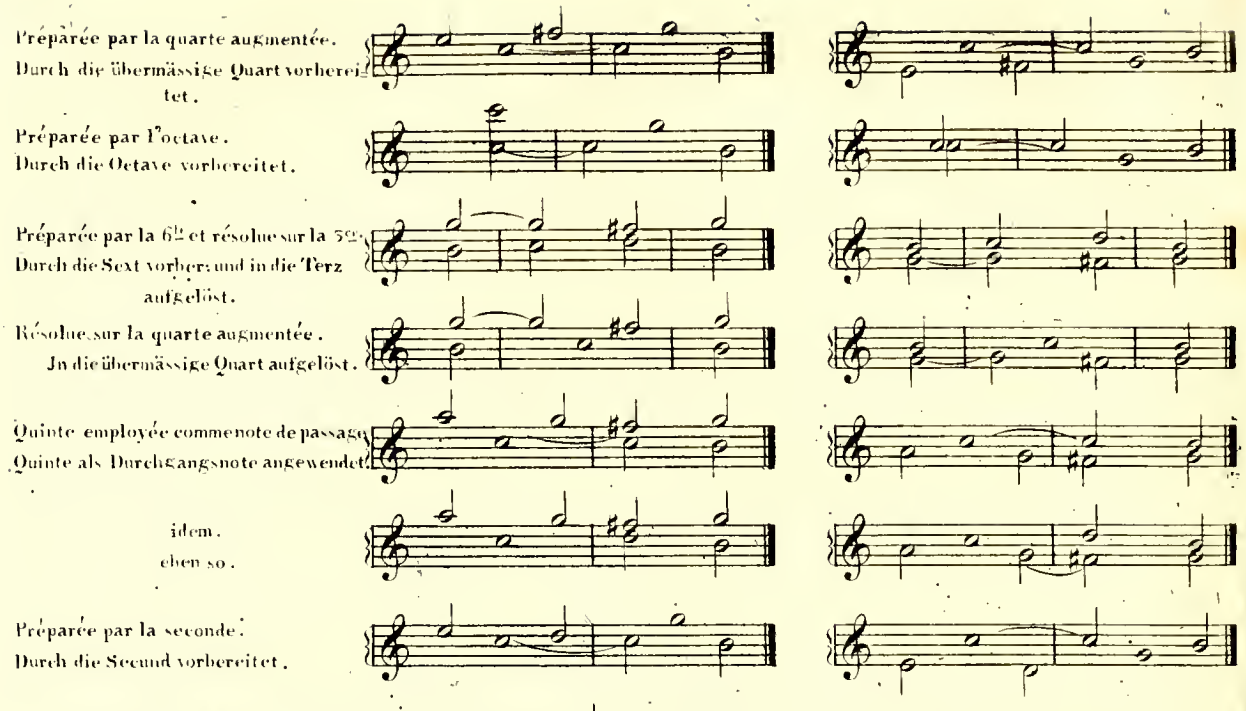
3^tens Dass alle Dissonanzen vorbereitet werden müssen, mit Ausnahme der Durchgangsnoten. Nur die *verminderte Quinte*, und ihre Umkehrung, *die übermässige Quarte* machen eine Ausnahme von dieser Regel ; man kann sie bisweilen ohne Vorbereitung anwenden.

4^tens Dass jedes Subject einen bestimmten Gesang bilden soll ; man lässt das eine nach dem andern, wie wir schon vorhin bemerkt haben, nach einer kurzen Pause eintreten.

BEMERKUNG ÜBER DIE ERSTE REGEL, DIE REINE QUINTE BETREFFEND.

Die reine Quinte ist ein vortreffliches Intervall ; aber bei ihrer Umkehrung gibt sie eine Quarte, welche den Bass fehlerhaft machen könnte ; man muss sie daher als Dissonanz behandeln. Hier sind Beispiele über den Gebrauch der reinen Quinte :





L'exemple suivant, où la quinte est prodiguée, est praticable; mais sous la condition d'ajouter une partie au renversement, et d'accompagner par une Seconde, toutes les quartes que l'on y trouve.

Das folgende Beispiel, wo die Quinte oft angebracht wird, ist anwendbar; aber unter der Bedingung, dass der Umkehrung eine Stimme beigefügt, und dass jede da vorkommende Quart durch die Secund begleitet werde.

Modèle.
Muster.



Renversement avec une partie ajoutée.
Umkehrung mit einer Zusatz-Stimme.



La Quinte diminuée, qui donne en se renversant Quarte augmentée, s'emploie quelquefois sans préparation (comme nous l'avons déjà remarqué,) principalement dans le style libre. Mais il faut arriver sur cet intervalle par dégré conjoint, autant que possible. Voici des exemples:

Die verminderte Quinte, welche in ihrer Umkehrung eine übermässige Quart bildet, wird bisweilen, (wie wir schon bemerkt haben,) ohne Vorbereitung angewendet; vorzüglich im freien Style. Aber man muss auf dieses Intervall, so viel als möglich, durch Nebenstufen kommen. Hier Beispiele:

Intervalles dans le modèle.
Intervalle des Musters.



Renversement.
Umkehrung.



OBSERVATIONS SUR LA SECONDE RÈGLE, CONCERNANT L'INTERVALLE DE LA NEUVIÈME.

Il y a deux manières très différentes d'employer l'intervalle de la neuvième dont l'une est mauvaise et l'autre est bonne ; les voici :



Dans le N° 1, où le Ré suspend l'Ut, l'harmonie n'est pas renversable. Dans le N° 2, où l'Ut suspend le Si, l'harmonie est renversable. Dans le N° 1 la suspension Ré ne peut pas s'approcher de l'Ut à la distance d'une seconde : p.e. 

Dans le N° 2 le Ré n'étant pas suspension, peut se frapper avec l'Ut à la distance d'une seconde : par exemple 

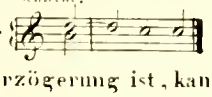
Dans cet exemple c'est l'Ut qui est la suspension.

Voici des exemples avec leurs renversements sur les différents cas où la neuvième est praticable ou à éviter. Dans les exemples qui ne sont pas bons, l'intervalle de la neuvième est indiqué par le chiffre 9. Dans les exemples praticables, cet intervalle est indiqué par le chiffre 2.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE ZWEITE REGEL, DAS INTERVALL DER NONE BETREFFEND.

Es gibt zwei sehr verschiedene Arten, das Intervall der None zu gebrauchen, wovon die eine schlecht, die andere aber gut ist : nähmlich :



In N° 1, wo das D eine Verzögerung des C bildet, ist die Harmonie nicht umkehrbar. In N° 2, wo das C die Verzögerung des H macht, ist dagegen die Harmonie zur Umkehrung geeignet. In N° 1 kann die Verzögerung (das D) sich dem C nicht auf den Zwischenraum einer Secunde nähern : z.B. 

In N° 2 hingegen, wo das D keine Verzögerung ist, kann es mit dem C in dem Zwischenraume einer Secunde statt finden : zum Beispiel: 

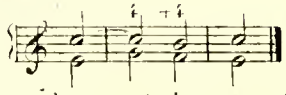
In diesem zweiten Beispiele ist das C die Verzögerung.

Hier folgen Beispiele mit ihren Umkehrungen über die verschiedenen Fälle, wo die None anzuwenden oder zu vermeiden ist. In allen Fällen, wo sie nicht gut wäre, ist das Nonen-Intervall durch die Ziffer 9 bezeichnet. In den anwendbaren Beispielen ist dasselbe Intervall durch die Ziffer 2 angezeigt.



OBSERVATION SUR LA TROISIÈME RÈGLE CONCERNANT DEUX QUARTES CONSÉCUTIVES.

On évite deux quartes de suite, non seulement parcequ'elles donnent deux quintes en les renversant, mais aussi parceque la seconde quarte dans ce cas ne peut pas être preparée, et il est défendu dans la bonne harmonie d'employer une quatre juste sans préparation, lorsqu'elle n'est pas note de passage. On se permet dans la musique libre, la succession de deux quartes, lorsque la seconde quarte est *augmentée*. Voyez l'exemple suivant :



Mais cet exemple ne vaut rien en contrepoint, attendu qu'en le renversant on obtient les deux quintes suivantes, qui sont dures, surtout dans l'harmonie à deux parties :

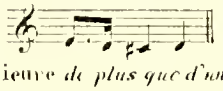


OBSERVATION SUR LA QUATRIÈME RÈGLE CONCERNANT LES LIMITES QU'IL NE FAUT PAS FRANCHIR EN CRÉANT LE MODÈLE.

Pour ne pas croiser les sujets dans ce contrepoint, on prescrit la règle de ne point surpasser les limites de l'octave, ou au moins celles de la quinzième : cette règle exige des explications particulières.

Si l'on desirait de faire un contrepoint pour deux *voix semblables*, (par exemple pour deux sopranos ou pour deux tenors, qui n'ont pas beaucoup d'étendue,) le modèle suivant ne pourrait pas servir :



Car il n'est pas possible de le renverser sans que les deux parties se croisent dans la seconde mesure, où les quatre notes  sont éloignées de la partie supérieure *de plus que d'une octave*. C'est par cette raison que les deux parties se croisent dans leur renversement, précisement à l'endroit où ces quatre notes se trouvent, p.e.

BEMERKUNG ÜBER DIE 3TE REGEL, DIE ZWEI NACHEINANDER FOLGENDEN QUARTEN BETREFFEND.

Man vermeidet zwei nacheinander folgende Quarten nicht nur desshalb, weil sie in der Umkehrung zwei Quinten machen, sondern auch, weil in solchem Falle die 2te Quart nicht vorbereitet werden kann; und in der reinen Harmonie ist es verbothen, eine reine Quart ohne Vorbereitung anzuwenden, wenn sie keine Durchgangsnote ist. In der freien Musik erlaubt man sich die Fortschreitung von zwei Quarten, wenn die zweite *übermässig ist*, Z.B.



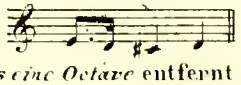
Aber im Contrapunkte taugt dieses Beispiel gar nichts, indem bei dessen Umkehrung die folgenden zwei Quinten entstehen, welche besonders in der zweistimmigen Harmonie äusserst hart klingen :



BEMERKUNG ÜBER DIE VIERTE REGEL, BETREFFEND DIE GRENZEN, WELCHE MAN BEI ERFINDUNG DES MUSTERS NICHT ÜBERSCHREITEN DARF.

Um in diesem Contrapunkte die Subjecte nicht zu kreuzen, ist die Regel festgesetzt, dass die Grenzen der Octave oder höchstens der Doppeloctave nicht überschritten werden : diese Regel bedarf besonderer Erklärungen.

Wenn man wünschte, einen Contrapunkt für zwei *einander gleiche Stimmen* zu setzen, (z.B. für 2 Soprane, oder für 2 Tenore, die keinen grossen Umfang haben,) so könnte das folgende Muster nicht brauchbar seyn :

Denn es ist unmöglich, dasselbe umzukehren, ohne dass sich die Stimmen im zweiten Takte kreuzen, wo die vier Noten  von der Oberstimme *um mehr als eine Octave* entfernt sind. Daher kreuzen sich in der Umkehrung die beiden Stimmen eben an dem Orte wo diese vier Noten befindlich sind, z.B.

N° 2.



Là où les deux sujets se croisent, les parties ne sont pas renversées, parceque les intervalles n'éprouvent point de changement; ce que l'on voit clairement en comparant le N° 2 avec le N° 1: ainsi pour éviter cet inconvénient, il faut, en créant le modèle pour 2 voix semblables, que les deux sujets ne s'écartent pas de plus que d'une octave l'un de l'autre; d'après cela, il faut corriger le contrepoint précédent comme il suit, où les deux parties restent dans *les limites* d'une octave:

Dort, wo sich die Stimmen kreuzen, findet, wie man sieht, keine Umkehrung statt, weil die Intervalle dieselben bleiben; was man bei Vergleichung von N° 2 mit N° 1 deutlich bemerken kann. Um nun diesen Übelstand zu vermeiden, muss man, bei der Erfindung des Musters für 2 einander gleiche Stimmen, darauf Rücksicht nehmen, dass die 2 Subjecte sich nicht um mehr als eine Octave von einander entfernen; dem zufolge muss der vorstehende Contrapunkt auf folgende Art verbessert werden, wo die 2 Stimmen *in den Grenzen* einer Octave eingeschlossen bleiben:

Modèle.
Muster.

N° 3.



Renversement
Umkehrung.

N° 4.



Mais en composant pour des voix inégales, ou pour des instrumens qui ont ordinairement une etendue de plus de deux octaves, on peut surpasser les limites de l'octave, mais en se renfermant toujours dans celles de la quinzième. Dans ce cas, le modèle N° 1 peut servir, parcequ'on peut le renverser de la manière suivante, sans que les parties se croisent:

Aber wenn man für ungleiche Stimmen componirt, oder für Instrumente, welche gewöhnlich einen mehr als zwei Octaven enthaltenden Umfang haben, so kann man die Grenze der Octave überschreiten, aber nicht weiter als zur Doppeloctave. (Quindecime.) in diesem Falle kann das Muster N° 1 brauchbar seyn, weil man es auf folgende, die Stimmen nicht vermengende, Art umkehren kann:

Soprano.

Alto.



Quand un modèle est rectifié sous ce rapport, on peut éloigner ou rapprocher les deux sujets l'un de l'autre, autant qu'on le desire, pourvu qu'ils ne se croisent pas; cette variété, dans la distance entre les deux sujets, s'observe souvent dans la musique instrumentale, et surtout dans l'orchestre, p.e.

Wenn ein Muster in dieser Hinsicht berichtigt ist, so kann man die beiden Subjecte nach Belieben näher oder ferner stellen, (das Kreuzen derselben immer ausgenommen;) diese Abwechslung in der Entfernung der beiden Subjecte wird in der Instrumentalmusik, und besonders im Orchestersatze, häufig beobachtet, z. B.

Différentes distances entre les deux sujets dans le modèle.



On ne peut mettre une aussi grande distance entre les deux sujets; dans les exemples 3 et 4, qu'en ajoutant des parties intermédiaires et accessoires pour la remplir.

Différentes distances entre les deux sujets dans le renversement.



Il faut également remplir la distance qui sépare les deux sujets dans le N° 3.

MANIÈRE LA PLUS FACILE DE CHERCHER LE SECOND SUJET (OU LE CONTRE-SUJET) DANS L'HARMONIE RENVERSABLE À DEUX PARTIES.

Il n'est pas difficile de trouver le premier sujet pour un contrepoint quelconque. Chaque phrase d'un chant naturel et franc, chaque trait mélodique de quelques notes peuvent servir à un premier sujet. Pour faciliter la recherche du second sujet, nous recommandons la méthode suivante :

On prend trois portées; on place le premier sujet sur la portée supérieure; et, sur la portée inférieure, on le répète à la distance d'une ou de deux octaves; par exemple :

Jn den Beispielen 3 und 4 kann man eine so grosse Entfernung der beiden Subjecte nur dann anbringen, wenn man begleitende Mittelstimmen beifügt, um den leeren Raum auszufüllen.

Verschiedene Entfernung zwischen den beiden Subjecten in der Umkehrung:

Auch hier muss in N° 3 der weite Raum ausgefüllt werden.

DIE LEICHTESTE ART, DAS ZWEITE (ODER CONTRA)-SUBJECT IN DER UMKEHRBAREN 2-STIMMIGEN HARMONIE ZU SUCHEN.

Es ist nicht schwer, das erste Subject zu irgend einem Contrapunkte zu finden. Jede Phrase eines natürlichen ungezwungenen Gesangs, jeder melodische Umriss von einigen Noten kann zum ersten Thema dienen. Um nun das Auffinden des zweiten Subjects zu erleichtern, empfehlen wir das folgende Verfahren :

Man nimmt drei Zeilen; man setzt auf die erste (oberste) Zeile das erste Subject; und auf die dritte (unterste) wiederhohlt man es um eine oder zwei Octaven tiefer, zum Beispiel :



La portée intermédiaire est destinée au second sujet, qui doit faire bonne basse contre la portée supérieure, et en même tems une harmonie correcte avec la portée inférieure. Ainsi, en cherchant le second sujet, on consultera ces deux portées à la fois, comparant le second sujet avec l'une ou avec l'autre. Le second sujet étant trouvé, on a le modèle du contrepoint sur les deux portées supérieure et intermédiaire; le renversement du modèle se voit sur les portées intermédiaire et inférieure.

N° 1 est destiné à un contrepoint à l'octave pour deux voix semblables. Le second sujet ne doit croiser les notes, ni de la portée supérieure ni celles de la portée inférieure.

N° 2 est destiné à un contrepoint à la quinzième pour deux voix différentes, ou pour deux instruments. Le second sujet ne doit croiser les notes, ni de la portée supérieure, ni celle de la portée inférieure.

Il est plus facile de créer le second sujet pour le N° 2 que pour le N° 1, parceque dans le N° 2, on a quinze dégrés à sa disposition, tandis que le N° 1 n'en offre que huit.

Il est toujours possible de trouver *différents contre sujets* à un seul premier sujet. Voici dix contrepoints à l'octave (ou à la quinzième) dont le premier sujet est *toujours le même*:

Die Mittelzeile ist für das zweite Subject bestimmt, welches einen guten Bass zur Oberzeile, und zu gleicher Zeit eine richtige Harmonie zu der untersten bilden muss. Indem man nun das zweite Subject aufsucht, so hat man diese zwei Zeilen zugleich zu Rathe zu ziehen, indem man das zweite Subject mit der einen und der andern vergleicht. Ist das zweite Subject gefunden, so hat man schon das Muster des Contrapunkts zu der ersten und zu der dritten Zeile. Die Umkehrung des Musters sieht man auf der mittleren und unteren Zeile.

N° 1 ist zu einem Contrapunkt in der Octave für 2 gleiche Stimmen bestimmt. Das zweite Subject darf demnach weder die Noten der oberen, noch die Noten der unteren Zeile kreuzen.

N° 2 ist zu einem Contrapunkt für zwei verschiedene Stimmen, oder für zwei Instrumente bestimmt. Auch hier darf das zweite Subject die Noten keiner Linie kreuzen.

Es ist leichter, das Contrasubject für N° 2 als für N° 1 zu finden, weil dem Tonsetzer bei N° 2 fünfzehn Stufen zu Gebothe stehen, während N° 1 deren nur acht darbiethet.

Es ist jedesmal möglich, zu einem einzigen Hauptsubject *mehrere, verschiedene Contrasubjecte* zu finden. Hier folgen 10 verschiedene Contrapunkte in der Octave, (oder in der Doppeloctave) wobei das erste Subject *immer dasselbe* bleibt.



(*) Nous avons chiffré le second sujet dans tous les dix exemples, pour indiquer les accords sous lesquels il a été conçu.

(*) Wir haben das Contrasubject in allen 10 Beispielen beziffert, um die Accorde anzuzeigen, unter welchen es gebildet ist.


3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

Dans les exemples où le second sujet fait beaucoup de notes, on suppose le mouvement de la mesure plus lent.

On peut faire plusieurs contre-sujets sans changer le fond de l'harmonie ; il suffit qu'ils chantent différemment.

On peut souvent changer les accords en renversant le modèle ; cela arrive assez fréquemment en ajoutant au contrepoint des parties accessoires.

C'est un excellent exercice que de chercher différents contre sujets à un seul premier sujet, quoique l'on ne fasse usage dans la pratique que d'un seul contre sujet. Quand on a trouvé plusieurs contre sujets, on a la facilité de choisir celui qui est le meilleur ou qui convient le mieux. Nous verrons à la fin de l'article sur les contrepoints, quel parti avantageux on peut en tirer.

II.

DU CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE AVEC DES TIERCES AJOUTÉES.

Le contrepoint double à l'octave peut être conçu de manière à ce que l'on puisse accompagner les deux sujets par des tierces supérieures. Dans ce cas on l'appelle, contrepoint à l'octave à quatre parties, que l'on ne doit point confondre avec le contrepoint quadruple dont nous parlerons plus tard.

Pour que le contrepoint double à l'octave puisse devenir à quatre parties, il faut observer (en créant les deux sujets) *le mouvement contraire* ou *le mouvement oblique*, (*) et éviter les intervalles dissonants, sauf les notes de passage. Le contrepoint suivant peut venir à 4 parties en accompagnant chaque sujet par des tierces supérieures :

Bei jenen Beispielen, wo das zweite Subject viele Noten enthält, wird ein langsameres Tempo vorausgesetzt.

Man kann mehrere Contrasubjecte machen, ohne die Grundharmonie zu ändern ; es reicht hin, wenn nur die Melodie unterschieden ist.

Man kann oft, bei der Umkehrung des Musters, die Accorde verändern ; diess geschieht ziemlich häufig, wenn dem Contrapunkte Ausfüllstimmen beigefügt werden.

Es ist eine vortreffliche Übung, wenn man zu einem Hauptsubject verschiedene Contrasubjecte aufsucht, obgleich man nur ein einziges zum Gebrauche bedarf. Wenn man mehrere Contrasubjecte gefunden hat, so kann man dann leicht das beste, oder das eben vortheilhafteste auswählen. Zu Ende des Abschnittes über die Contrapunkte werden wir sehen welche Vortheile man hieraus schöpfen kann.

II.

VON DEM DOPPELTEN CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE MIT BEIGEFÜGTEN TERZEN.

Der doppelte Contrapunkt in der Octave kann auf eine Art erfunden werden, dass man beide Subjecte mit Oberterzen begleiten kann. In diesem Falle nennt man ihn den *vierstimmigen* Contrapunkt in der Octave, welchen man nicht mit dem *vierfachen* Contrapunkt verwechseln darf, von welchem wir später sprechen werden.

Damit der doppelte Contrapunkt in der Octave vierstimmig werden könne, muss man, (bei der Erfindung der beiden Subjecte) die *widrige* und die *Seitenbewegung* (*) beobachten, und die dissonirenden Intervalle, (mit Ausnahme der Durchgangsnoten) vermeiden. Der nachfolgende Contrapunkt kann 4-stimmig werden, wenn man jedes Subject mit Oberterzen begleitet :



(*) Le mouvement oblique est celui dans lequel une partie demeure sur le même dégré (ou sur la même note) tandis que l'autre partie est en mouvement. P. E.

(*) Die Seitenbewegung ist jene, wo eine Stimme auf einer und derselben Stufe (oder Note) liegen bleibt, während die andere sich fortbewegt. Z. B.



Même exemple à quatre parties.
Dasselbe Beispiel 4 stimmig.

Premier sujet doublé par des tierces supérieures.
Erstes Subject durch Oberterzen verdoppelt.
Deuxième sujet doublé par des tierces supérieures.
Zweites Subject durch Oberterzen verdoppelt.

B.



Même contrepoint renversé et doublé également par des Tierces supérieures.

Derselbe Contrapunkt umgekehrt, und mit Oberterzen begleitet.

C.



Dans ce contrepoint à quatre parties, il n'y a que les 2 sujets primitifs (voyez l'exemple A) qui fournissent une bonne basse, et donnent parconséquent les 2 exemples B et C. Mais les 3 parties hautes dans ces 2 derniers exemples, peuvent se renverser de différentes manières entr'elles. Ainsi l'exemple B peut se rendre aussi les deux manières suivantes, en gardant la même basse:

In diesem 4=stimmigen Contrapunkte sind es nur die 2 Hauptsubjecte (man sehe Beispiel A) welche einen guten Bass geben, und dadurch die 2 Beispiele B und C bilden. Aber die 3 Oberstimmen in diesen 2 letzten Beispielen können unter sich auf verschiedene Arten umgekehrt werden. So kann das Beispiel B, mit Beibehaltung desselben Basses, auf folgende zwei Arten gegeben werden:



L'exemple C peut également présenter les deux changes suivantes en gardant la même basse:

Das Beispiel C kann ebenfalls, mit Beibehaltung desselben Basses, folgende zwei Wechselfälle geben:



En supprimant dans tous ces exemples l'une des deux parties qui servent à doubler chaque sujet par des tierces supérieures, on obtiendra autant de trio, c'est à dire qu'on peut employer ce contrepoint avec quatre et avec trois parties, lorsqu'on desire en faire un grand usage dans un morceau de musique d'une certaine étendue.

On a toujours fait fort peu d'usage du contrepoint double avec des tierces ajoutées, et de notre tems on ne s'en sert presque pas. D'ailleurs, ce contrepoint a des inconveniens qui consistent, 1° en ce qu'on est obligé de *doubler la note sensible* et de ne pouvoir pas toujours la resoudre régulierement; 2° en ce qu'un intervalle dissonnant est souvent irrégulierement résolu; 3° en ce qu'une partie est obligée quelque fois de sauter d'une manière mal chantante, comme on peut le voir dans la 2e mesure de l'exemple B, où le dessus monte d'*Ut♮* à *Fa♯*. Il faut aussi remarquer que l'intérêt d'un contrepoint n'augmente pas en doublant ses deux sujets par des tierces; car ce doublement n'est autre chose que la répetition simultanée de ces deux sujets avec d'autres notes. Il est préférable d'ajouter au contrepoint une ou deux parties d'accompagnement dont le chant n'ait rien de commun avec les deux sujets, comme nous l'avons indiqué plus haut.

Wenn man in allen diesen Beispielen die eine von den zwei Stimmen unterdrückt, welche als Oberterzen zur Verdopplung jedes Subjects dienen, so erhält man eben so viele Trio's; das heisst, man kann diesen Contrapunkt sowohl 4 als 3-stimmig anwenden, wenn man von ihm starken Gebrauch in einem Tonstücke von gewisser Ausdehnung machen will.

Man hat von diesem doppelten Contrapunkt mit beigefügten Terzen stets nur sehr wenig Gebrauch gemacht, und heutzutage bedient man sich seiner fast gar nicht mehr. Auch hat dieser Contrapunkt Schwierigkeiten, welche darin bestehen: 1tens dass man genöthigt ist, die *empfindsame Note zu verdoppeln*, ohne sie immer regelmässig auflösen zu können; 2tens, dass ein dissonirendes Intervall oft unregelmässig aufgelöst wird; 3tens dass eine Stimme manchmal genöthigt ist auf eine übel singbare Weise zu springen, wie man es im zweiten Takte des Beispieles B sehen kann, wo die Oberstimme von *C* auf *Fis* springt. Auch muss bemerkt werden, dass das Interesse eines Contrapunktes dadurch nicht vermehrt wird, wenn seine zwei Subjecte durch Terzen verdoppelt werden; denn diese Verdopplung ist nichts anders, als die gleichartige Wiederhohlung dieser beiden Subjecte durch andere Noten. Es ist vorzuziehen, wenn dem Contrapunkte eine oder zwei Begleitungsstimmen beigefügt werden, deren Gesang, (wie wir schon früher bemerkt haben,) mit den beiden Subjecten nichts gemein hat.

III.

DU CONTREPOINT TRIPLE.

On appelle contrepoint triple une harmonie à trois parties, dont chacune peut servir alternativement de *bonne basse* aux deux autres, comme dans les trois exemples suivans:

III.

VOM DREIFACHEN CONTRAPUNKT.

Dreifachen Contrapunkt nennt man eine dreistimmige Harmonie, wo jede Stimme abwechselnd als *guter Bass* zu den beiden andern dienen kann, wie in folgenden drei Beispielen:



1er renversement.
1te Umkehrung.



2e renversement.
2te Umkehrung.

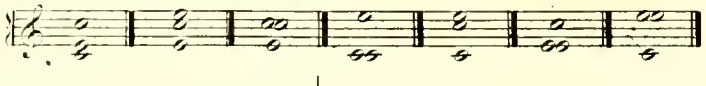
Une telle harmonie a la propriété de rester toujours bonne et correcte, de quelque manière que l'on renverse les trois parties entr'elles. Ces renversements se font à l'octave ou à la quinzième, comme dans le contrepoint double à l'octave; c'est par cette raison que les règles pour faire le contrepoint triple sont les mêmes que celles que nous avons données pour le contrepoint double. Ces règles sont 1° qu'il faut traiter la quinte en dissonance, c'est à dire ne l'employer que comme note de passage sur le temps faible de la mesure, ou bien comme suspension placée sur le temps fort, préparée et resolue en descendant d'une seconde; 2° qu'il faut éviter de faire deux quartes de suite; 3° qu'il ne faut pas employer la suspension 9. À ces trois régles principales il faut ajouter les observations suivantes:

1° Les accords ne sont jamais complets dans ce contrepoint, et c'est presque toujours la quinte parfaite de l'accord qu'il faut supprimer. Voici la manière de traiter les accords dans le contrepoint triple:

Dans les accords parfaits on supprime la quinte, en doublant l'une des 2 notes restantes.

Eine solche Harmonie hat die Eigenschaft, dass sie immer gut und richtig bleibt, auf welche Art man auch die 3 Stimmen untereinander mengen und umkehren mag. Diese Umkehrungen werden in der Octave oder in der Quindecime gemacht, so wie in dem doppelten Contrapunkte in der Octave; daher sind die Regeln, um einen dreifachen Contrapunkt hervorzubringen, dieselben, welche wir für den doppelten Contrapunkt gegeben haben. Diese Regeln sind: 1tens dass die Quinte als Dissonanz behandelt werden muss; das heisst, dass man sie nur als Durchgangsnote auf den schwachen Takttheilen anbringen müsse, oder als eine, auf den schweren Takttheilen angebrachte Verzögerung, welche vorbereitet und aufgelöst werden muss, indem sie um eine Secunde abwärts geht; 2tens dass man zwei nach einander folgende Quarten vermeiden muss; 3tens dass man die Verzögerung 9 (die None) nicht anwenden darf. Diesen drei Hauptregeln müssen wir noch folgende Bemerkungen anfügen:
1tens Die Accorde sind in diesem Contrapunkte niemals vollständig, und fast immer ist es die reine Quinte des Accords, welche weggelassen werden muss. Auf folgende Weise werden die Accorde im dreifachen Contrapunkt behandelt:

In den vollkommenen Dreiklängen lässt man die Quinte weg, indem man eine der übrigen zwei Noten verdoppelt:



Dans l'accord de septième dominante on supprime, t la quinte de l'accord en gardant la note fondamen-

In dem Accorde der Dominanten Septime lässt man entweder die Quinte weg, indem man die Grundnote beibehält,

tale, soit la note fondamentale en gardant la Quinte.

oder man unterdrückt die Grundnote und behält die Quinte.

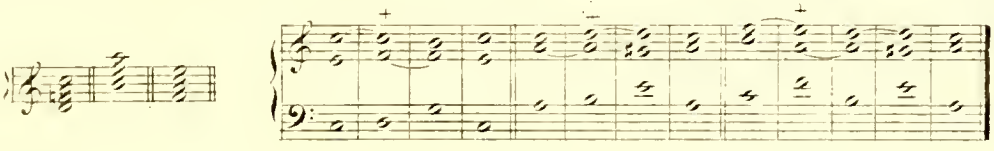


La quinte diminuée (*si-fa*) peut avoir lieu, soit quelle représente la septième dominante (*sol, si, re, fa*) soit qu'elle indique l'accord diminué (*si, re, fa*).

Die verminderte Quinte (*H-F*) kann statt haben, entweder wenn sie die Dominanten-Septime vorstellt (*G H D F*) oder wenn sie den verminderten Dreiklang bildet, (*H D F*).

Dans les trois accords de septième suivants, on supprime toujours la quinte, et on prépare la septième.

In den folgenden 3 Septimen-Accorden unterdrückt man stets die Quinte, und bereitet die Septime vor:



L'accord de septième diminuée ne peut s'employer qu'en le résolvant sur la septième dominante de la manière suivante:

Der verminderte Septimen-Accord kann nur angewendet werden, wenn er sich in die Dominanten-Septime auf folgende Art auflöst.



2.ᵉ Les trois parties doivent faire trois motifs différens, pour que l'on puisse distinguer facilement chaque partie du contrepoint: C'est aussi par cette raison que les trois motifs ne doivent pas commencer en même tems, mais l'un après l'autre (voyez l'exemple page 731). Ces motifs s'appellent *sujets*. Le premier de ces trois sujets entre seul; le second le suit après une pause (qui est souvent très courte,) et le troisième entre plus tard. Les trois sujets finissent ordinairement ensemble.

2tens. Die drei Stimmen müssen drei verschiedene Motive enthalten, damit man jede Stimme des Contrapunkts leicht unterscheiden könne. Aus eben dieser Ursache dürfen die drei Motive nicht zugleich anfangen, sondern eines nach dem andern, (siehe S. 731) Diese Motive heissen *Subjecte*. Das erste dieser drei Subjecte tritt allein ein; das zweite folgt ihm nach einer Pause (die oft sehr kurz seyn kann;) das dritte tritt später ein. Alle drei Subjecte endigen gemeiniglich zusammen.

Il est permis de faire croiser les trois sujets, par la raison que l'harmonie a des modifications différentes dans chaque renversement.

Es ist erlaubt, die drei Subjecte sich kreuzen zu lassen, weil die Harmonie bei jeder Umkehrung verschiedene Änderungen erleidet.

On peut ajouter à l'harmonie de ce contrepoint une partie d'accompagnement, qui sert à compléter les accords et à varier davantage les effets dans les différentes répercussions de ce contrepoint. Cette partie accessoire et libre peut être partie supérieure, partie intermédiaire ou partie de basse. On ne l'emploie qu'après avoir fait entendre (au moins un fois) le contrepoint seul, c'est à dire sans y ajouter une partie étrangere.

Man kann der Harmonie dieses Contrapunkts eine Begleitungsstimme beifügen, welche dazu dient, die Harmonie zu vervollständigen und die Wirkungen der verschiedenen Gegensätze dieses Contrapunkts noch mannigfacher zu machen. Diese beigefügte und freie Stimme kann als Oberstimme, als Mittelstimme, und als Bass verwendet werden. Man wendet sie jedoch nicht eher an, als bis man (wenigstens einmal) den Contrapunkt allein, das heisst, ohne fremde Begleitungsstimme, hat hören lassen.

Voici des exemples d'un contrepoint triple avec une partie ajoutée :

Hier sind Beispiele eines dreifachen Contrapunkts mit einer beigefügten Stimme :

Contrepoint triple.
Dreifacher Contrapunkt.



Le même avec partie supérieure ajoutée.
Derselbe mit beigefügter Oberstimme.



Le même avec partie intermédiaire ajoutée.
Derselbe mit beigefügter Mittelstimme.

Le même avec partie de basse ajoutée.
Derselbe mit beigefügtem Basse.



Partie ajoutée.
Beigefügte Stimme.

Le même avec une autre partie intermédiaire ajoutée.
Derselbe mit einer andern beigefügten Mittelstimme.



Le contrepoint ci-dessus (avec ses différents renversements) est cinq fois reproduit ; quatre fois avec une nouvelle partie ajoutée, ce qui donne à sa répercussion un double interêt. En employant ces cinq exemples dans un morceau régulier, on peut transposer les quatre derniers dans quatre tons différents, et les séparer par d'autres idées qui n'aient rien de commun avec le contrepoint, comme nous le verrons plus tard.

Voici la manière de créer un contrepoint triple :

On prend un chant fort simple, de 8 à 12 mesures tout au plus ; ce chant sera le premier sujet du contrepoint, ou au moins le sujet principal. Du temps de Palestrina, et avant lui, on choisissait à cet effet un morceau de plain chant connu, ce qu'on peut faire également quand on le jugera à propos. Souvent aussi on donne ce premier sujet aux élèves, comme cela se pratique dans les écoles et dans les concours. On cherche le commencement du second sujet après une pause (la plus courte est un demi soupir, et la plus longue une mesure ou une mesure et demie, ou deux mesures tout au plus.) Si le premier sujet commence en frappant sur le tems fort ; le second sujet entre en levant sur le tems foible et vice-versa. En général, chaque sujet doit se distinguer par un chant particulier, surtout en debutant. On continue ce second sujet jusqu'au point où le troisième sujet entre. En partant de ce point, il faut chercher le troisième sujet, *conjointement* avec la suite du second sujet, car si l'on finissait le second sujet sans songer au troisième, on éprouverait très souvent une grande difficulté à trouver le troisième sujet. Le troisième sujet est souvent fort court ; il ne consiste quelquefois qu'en quatre ou cinq notes. Il est clair que l'harmonie ne devient en contrepoint triple qu'en partant du troisième sujet, ce qui le précéde est en contrepoint double. Voyez le contrepoint précédent.

Les trois sujet conçus, il faut les vérifier, sous le rapport de l'harmonie, en mettant chaque sujet dans la basse, et en le chiffrant ; p.e.

Der obige Contrapunkt (mit seinen verschiedenen Umkehrungen,) ist fünfmal vorgeführt ; viermal mit einer neuen Zusatzstimme, was seiner Wiederkehr ein doppeltes Interesse verleiht. Wenn man diese 5 Beispiele in einem regelmässigen Tonstücke anwendet, so kann man die vier letzteren in vier verschiedene Tonarten versetzen, und durch andere Ideen, welche mit dem Contrapunkte nichts gemein haben, von einander absondern, wie wir später sehen werden.

Hier ist die Art und Weise, wie man einen dreifachen Contrapunkt erfinden soll :

Man nimmt einen sehr einfachen Gesang von 8 bis höchstens 12 Takten ; dieser Gesang wird das erste, oder wenigstens das Hauptsubject des Contrapunkts. Zur Zeit des Palestrina, und vor ihm, wählte man zu diesem Zwecke einen Theil irgend eines bekannten Chorals, was man auch jetzt thun kann, wenn man es schicklich findet. Oft gibt man auch dieses erste Subject den Schülern als Aufgabe, wie es in Schulen und bei Preisaufgaben üblich ist. Man sucht den Anfang des zweiten Subjects nach einer Pause, (wovon die kürzeste eine Achtel und die längste einen ganzen, oder $1\frac{1}{2}$, oder höchsten 2 Takte lang seyn darf.) Wenn das erste Subject mit einem schweren Takttheil anfängt, so muss das zweite Subject mit einem leichten, (Aufstreich) beginnen, und so auch umgekehrt. Überhaupt muss jedes Subject sich, besonders beim Anfang, durch einen eigenen Gesang vom andern unterscheiden. Man setzt dieses zweite Subject fort bis zu dem Augenblick, wo das dritte eintritt. Von diesem Punkte an, muss man dieses dritte Subject *gemeinschaftlich mit dem zweiten* suchen ; denn wenn man das zweite Subject enden wollte, ohne an das dritte zu denken, so würde man beim Erfinden dieses dritten Subjects sehr oft grossen Schwierigkeiten begegnen. Das dritte Subject ist meistens sehr kurz ; es besteht manchmal nur aus 4 bis 5 Noten. Es ist klar, dass die Harmonie erst dann in den dreifachen Contrapunkt übertritt, wenn das dritte Subject beginnt, indem alles Vorhergehende zum doppelten Contrapunkt gehört. Man sehe über diesen Letzteren das vorhergehende Capitel.

Sind die 3 Subjecte gefunden, so müssen sie, in harmonischer Rücksicht, untersucht und berichtigt werden, indem man jedes Subject in den Bass setzt und es bezifferet, z.B.





Si l'on était obligé (dans l'un ou dans l'autre des 3 sujets) d'employer les chiffres $\frac{6}{4}$, 9-8, 9-6, 9-3, $\frac{4}{3}$, le contrepoint serait défectueux. Tous les chiffres suivants sont bons: $\frac{4}{2}$, $\frac{+4}{2}$, 3, $\frac{6}{3}$, 5, 5, $\frac{6(*)}{5}$, 6, 7, 7-6, 7-3.

Il faut que l'harmonie des trois sujets soit non seulement correcte mais en même temps franche et naturelle. On module rarement, ou on ne module que très légèrement, dans le courant du modèle; mais on transpose le contrepoint tout entier dans différents tons, lorsqu'on le juge à propos.

Le modèle du contrepoint ne doit pas être long; on en fait de quatre jusqu'à dix ou douze mesures tout au plus. Nous donnerons à la fin de cette partie différents éxemples sur le contrepoint triple.

IV.

DU CONTREPOINT QUADRUPLE.

L'harmonie de ce contrepoint est à quatre parties, dont chacune doit servir de bonne basse aux trois autres. Les parties se renversant à l'octave ou à la quinzième les unes contre les autres, on observe donc pour faire ce contrepoint les mêmes règles et les mêmes conditions que pour faire le contrepoint triple, sauf qu'il y a une partie (ou un sujet) de plus à ajouter. Ainsi il faut traiter la quinte en dissonnance et éviter la suspension chiffrée 9, ce qui est la règle fondamentale de tous les contrepoints qui se renversent à l'octave.

Les accords sont toujours incomplets dans cette

Wenn man, (bei einem oder dem andern dieser 3 Subjecte,) genöthigt wäre, die Ziffern $\frac{6}{4}$, 9-8, 9-6, 9-3, $\frac{4}{3}$, anzuwenden, so wäre der Contrapunkt fehlerhaft. Alle folgenden Ziffern sind gut: $\frac{4}{2}$, $\frac{+4}{2}$, 3, $\frac{6}{3}$, 5, 5, $\frac{6(*)}{5}$, 6, 7, 7-6, 7-3.

Die Harmonie der drei Subjecte muss nicht nur richtig, sondern zugleich frey und natürlich seyn. Man modulirt selten, oder nur sehr leicht, im Laufe des Musters, aber man transponirt dagegen den ganzen Contrapunkt in verschiedene Tonarten, wenn man es angemessen findet.

Das Muster des Contrapunkts darf nicht lang seyn; man macht es aus 4, bis 10 oder 12 Takten höchstens. Zu Ende dieses Theils werden wir verschiedene Beispiele über den dreifachen Contrapunkt geben.

IV.

VOM VIERFACHEN CONTRAPUNKT.

Die Harmonie dieses Contrapunkts ist 4-stimmig, wobei jede Stimme zum guten Basse der drei andern dienen muss. Die Stimmen werden in der Octave, oder in der Quindecime gegenseitig umgekehrt; man beobachtet demnach bei der Bildung dieses Contrapunkts dieselben Regeln und Bedingungen, welche beim dreifachen Contrapunkt statt finden, ausgenommen, dass man hier noch eine Stimme (oder ein Subject) mehr hinzuzusetzen hat. Demnach wird auch hier die Quinte als Dissonanz behandelt, und die mit 9 bezifferte Verzögerung vermieden, was überhaupt die erste Grundregel aller Contrapunkte ist, deren Umkehrung in der Octave geschieht.

Die Accorde sind in dieser Harmonie stets unvollständig,

(*) La Quinte, soit partante soit diminuée, est toujours bonne quand elle est accompagnée d'une sixte, parcequ'elle est dans ce cas une dissonnance, p.e.

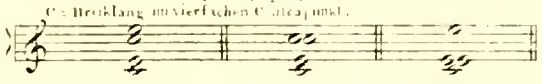
(*) Die Quinte, sowohl rein als vermindert, ist immer gut, wenn sie von der Sext begleitet wird, weil sie in diesem Falle eine Dissonanz ist; z.B.



harmonie, quoi qu'elle soit à quatre parties; parce qu'on est obligé d'y supprimer la quinte, ce qui est la cause que dans les accords parfaits on est forcé de doubler deux notes ou d'en tripler une; p.e.

obwohl sie 4=stimmig ist, weil man genöthigt ist, da die Quinte wegzulassen, daher man den auch genöthigt ist, in den vollkommenen Dreiklängen zwei Noten zu verdoppeln, oder eine zu verdreifachen; z. B.

Accord d'Ut en contrepoint quadruple.
C=Dreiklang im vierfachen Contrapunkt.



Cependant, il est permis de faire entendre *passagèrement* la quinte de cet accord (le *sol*) sous les conditions suivantes: il ne faut pas la frapper simultanément avec les deux autres, mais l'amener par dégré conjoint, en guise de note de passage, et ne point s'arrêter sur cette note, c'est à dire ne pas lui donner une valeur plus forte *qu'une noire*, p.e.

Jedoch ist es erlaubt die Quinte (das G) dieses Accords *durchgehend* unter folgenden Bedingungen hören zu lassen: sie darf nicht zugleich mit den beiden andern angeschlagen, sondern sie muss stufenweise herbeigeführet werden auf Art der Durchgangsnoten; auch darf man sich auf dieser Note nicht aufhalten, das heisst, ihr keinen grösseren Werth als den einer Viertelnote geben. Z. B.



L'accord de septieme dominante (*sol-si-ré-fa*) se frappe presque toujours sans sa note fondamentale, (sans le *sol*;) dans ce cas on double le *Ré*, ou bien on retranche de cet accord la quinte (le *Ré*) en doublant la note fondamentale; p.e.

Der Dominanten=Septaccord (*G.H.D.F.*) wird fast immer nur ohne seine Grundnote angeschlagen, (ohne den *G*) und man verdoppelt in diesem Falle das *D*; oder auch, man lässt die Quinte dieses Accords (das *D*) weg und verdoppelt die Grundnote; z. B.

Septième dominante en contrepoint quadruple.
Dominanten=Septime im vierfachen Contrapunkt.

N°1.



La note fondamentale ne peut se frapper qu'en passant; par exemple:
Die Grundnote kann nur durchgehend angeschlagen werden, z.B.



Septième dominante sans la basse fondamentale.
Dominanten=Septime ohne die Grundnote.

Septième dominante sans la quinte.
Dominanten=Septime ohne die Quinte.

N°2.



La quinte ne pourrait se faire entendre qu'en passant; p.e.
Die Quint darf nur durchgehend gehört werden; z. B. . . . . .



Dans le N° 2. il faut que les deux *sol* se résolvent par mouvement contraire sans faire deux octaves: un *sol* doit descendre sur *ut*, et l'autre doit monter au *mi*, soit directement soit par les notes intermédiaires comme on le voit ci-dessus.

In N° 2 müssen die beiden *G* sich in widriger Bewegung auflösen, um nicht zwei Octaven zu machen: das eine *G* muss auf das *C* hinab, und das andere auf das *E* hinauf steigen, sey es nun unmittelbar, oder sey es mit Zwischennoten, wie man es oben sieht.

N°3.



Dans les trois autres accords de septième, (voyez N° 3) on supprime la quinte, en doublant la tierce ou la note fondamentale, selon les circonstances.

Voici la manière de faire un contrepoint quadruple :

1° On prend un chant de six jusqu'à douze mesures tout au plus ; ce chant sera le sujet principal du contrepoint. (Voyez la partie A de l'exemple suivant.)

In den drei andern Septimen-Accorden, (siehe N° 3), wird die Quinte weggelassen, indem man die Terz oder die Grundnote, je nach den Umständen, verdoppelt.

Hier die Art, wie man einen vierfachen Contrapunkt bilden soll :

1tens Man nimmt einen Gesang von 6 bis 12 Takten höchstens ; dieser Gesang wird das Hauptsubject des Contrapunkts. (Man sehe die Stimme A im nachstehenden Beispiele.)

1es sujet ou sujet principal. Contrepoint quadruple.
1tes Subject oder Hauptsubject. Vierfacher Contrapunkt.



Ce chant peut être un morceau de plain chant si l'on veut.

Zu diesem Gesang kann, wenn man will, ein Theil eines Chorals verwendet werden.

2° On introduit le second sujet après une courte pause ; son chant doit différer du premier sujet, surtout en débutant. L'harmonie est en contrepoint double à l'octave jusqu'à l'entrée du troisième sujet, (voyez la partie C.)

2tens Man führt das zweite Subject nach einer kurzen Pause ein ; sein Gesang muss sich vom ersten unterscheiden, besonders beim Anfang. Die Harmonie ist im doppelten Contrapunkt in der Octave bis zum Eintritte des dritten Subjects. (Man sehe die Stimme C.)

3° Le troisième sujet entre plus tard que le second ; il doit commencer d'une manière différente que les deux précédents. L'harmonie est en contrepoint triple jusqu'à l'entrée du quatrième sujet. (Voyez la partie D.)

3tens Das dritte Subject tritt später als das zweite ein ; es muss auf eine, von den beiden ersten unterschiedene Weise anfangen. Die Harmonie ist im dreifachen Contrapunkt bis zum Eintritte des vierten Subjects. (Man sehe die Stimme D.)

4° On introduit le quatrième sujet dont le début diffère de ceux des trois sujets précédents. Le quatrième sujet est quelquefois très court. C'est en partant de ce quatrième sujet que l'harmonie devient en contrepoint quadruple : les sujets peuvent se croiser. (Voyez la partie B.)

4tens Man führt das vierte Subject ein, dessen Anfang wieder von den drei vorhergehenden verschieden seyn muss. Das vierte Subject ist bisweilen sehr kurz. Von diesem vierten Subject an, beginnt erst der vierfache Contrapunkt : die Subjecte können sich kreuzen. (Siehe die Stimme B.)

Cela étant réglé, on vérifie l'harmonie en mettant successivement les quatre sujets dans la basse que l'on chiffre comme nous l'avons indiqué pour le contrepoint triple.

On fait différents renversements de ce contrepoint

Sobald dieses berichtigt ist, wird die Harmonie geregelt, indem man nach einander die vier Subjecte in den Bass setzt, welchen man so bezifft, wie wir es bei dem dreifachen Contrapunkt angezeigt haben.

Man macht verschiedene Umkehrungen dieses Contrapunkts,

en le transposant dans différents tons. On peut aussi ajouter à ce contrepoint une cinquième partie d'accompagnement, pour compléter plus ou moins les accords.

Voici des exemples avec le contrepoint précédent :

wenn man ihn in verschiedene Tonarten versetzt. Man kann auch diesem Contrapunkte eine fünfte Stimme beifügen, um die Accorde mehr oder weniger zu vervollständigen.

Hier sind Beispiele über den vorhergehenden Contrapunkt.



Voici des exemples avec une partie ajoutée :

Hier sind Beispiele mit einer beigefügten Stimme :



Il est souvent fort difficile d'ajouter au contrepoint quadruple une partie de basse : des quintes et des octaves cachées y sont inévitables.

On a laissé tous ces exemples dans le même ton parce que chacun d'eux se présente isolément : mais, en les employant dans un morceau de musique régulier, il faudrait les transposer dans différents tons et les lier avec d'autres idées pour obtenir de la variété, comme nous en parlerons plus tard.

Oft ist es sehr schwer, dem vierfachen Contrapunkte eine Bassstimme beizufügen : verdeckte Quinten und Octaven sind da unvermeidlich.

Wir haben alle diese Beispiele in derselben Tonart gelassen, weil jedes derselben abgesondert erscheint : aber würde man sie in einem regelmässigen Tonstücke anwenden, so müssten sie in andere Tonarten versetzt, und durch andere Ideen mit einander verbunden werden, um, (wie wir später besprechen werden,) die nöthige Abwechslung zu erhalten.

V.

DU CONTREPOINT À LA TIÈRCE OU À LA DIXIÈME.

On a vu à l'article du contrepoint double à l'octave que les deux parties (ou les deux sujets) se renversent l'une contre l'autre à la distance d'une octave, ou de deux octaves, ou de trois octaves, et que dans cette opération l'unisson devient octave, la seconde devient septième, et ainsi de suite. Mais quand deux parties se renversent à la distance d'une dixieme de manière à ce que l'unisson se change en dixieme, la seconde en neuvième, la tierce en octave &c. l'harmonie de ces deux parties s'appelle *contrepoint à la dixième*.

Pour que l'on soit en état de bien saisir la différence qui existe entre le contrepoint à l'octave et celui à la dixieme, nous analyserons l'exemple suivant, qui a la double propriété de pouvoir se renverser à l'octave et à la dixième :

Modèle.
Muster.



En renversant ce modèle à l'octave, on placera la partie A au dessous de la partie B de maniere à ce que les deux parties ne se croisent pas; dans cette operation les notes des deux parties resteront *les mêmes*, p.e.

Renversement à l'octave de N° 1.
Umkehrung in der Octave von N° 1.



En renversant le N° 1 à la dixième, on placera également la partie A au dessous de la partie B, de manière à ce que les deux parties ne se croisent pas; mais dans cette seconde opération les notes de la partie A ne peuvent plus rester les mêmes, parceque l'*ut* se change en *la*, le *si* en *sol*, &c. p.e.

V.

VOM CONTRAPUNCT IN DER TERZ ODER IN DER DECIME.

In dem Abschnitte vom doppelten Contrapunkt in der Octave hat man gesehen, dass die beiden Stimmen (oder Subjecte) gegen einander, in der Entfernung von einer Octave oder von 2 Octaven, oder von 3 Octaven, umgekehrt werden, und dass, bei diesem Verfahren, aus dem Unison eine Octave, aus der Secunde eine Septime, u.s.w. entsteht. Aber wenn zwei Stimmen in der Entfernung von einer Decime umgekehrt werden, so dass aus dem Unison eine Decime, aus der Secunde eine None, aus der Terz eine Octave u.s.f. entsteht, so nennt man die daraus entstehende Harmonie dieser beiden Stimmen: *den Contrapunkt in der Decime*.

Um uns in den Stand zu setzen, den Unterschied, der zwischen dem *Octaven-Contrapunkt*, und dem *Decimen Contrapunkt* besteht, recht genau kennen zu lernen, wollen wir das nachstehende Beispiel zergliedern, welches die doppelte Eigenschaft hat: sowohl in der Octave als in der Decime umgekehrt werden zu können:

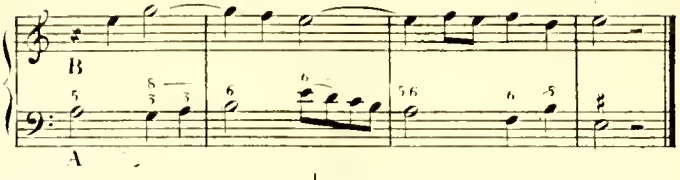
Bei der Umkehrung dieses Musters in der Octave, wird die Stimme A unter die Stimme B gesetzt, so dass die beiden Stimmen sich nicht kreuzen; bei diesem Verfahren bleiben die Noten der beiden Stimmen *dieselben*, z.B.

Bei der Umkehrung von N° 1 in die Decime, wird ebenfalls die Stimme A unter die Stimme B gesetzt, so dass das Kreuzen derselben vermieden wird; aber in dieser zweiten Behandlung können die Noten in der Stimme A nicht mehr dieselben bleiben, weil das C sich ins A, das H in G, &c. umändert, z.B.

Digitized by Google

Renversement à la dixième de N° 1.
Umkehrung in der Decime von N° 1.

N° 3.



D'après ces explications il est clair que le contre=point à la dixième est bien différent de celui à l'octa=ve, comme on peut s'en convaincre en comparant le N° 2 avec le N° 3.

Voici le tableau en chiffres qui indique le change=ment d'intervalles dans le contrepoint à la dixième :

Intervalles du modèle ...	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10.
Intervalles du renverse=ment à la dixième	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

On voit par ce tableau qu'aucun intervalle ne peut se répéter deux fois de suite.

Pour que l'harmonie puisse se renverser à la dixi=ème, on prescrit ce qui suit :

1° Il faut observer le mouvement contraire cha=que fois que les deux sujets changent de note en *même temps*. Ainsi quand le premier sujet monte, le contre sujet descend, et vice versa.

2° Il faut employer souvent le mouvement oblique.

3° L'usage de la quinte (qui devient sixte en se ren=versant) est recommandé dans ce contrepoint.

4° Il ne faut pas surpasser les limites de la dixième en créant le modèle, sans quoi on s'expose à croiser les parties dans le renversement.

Il existe deux manières de chercher le contre sujet dans ce contrepoint.

Première manière.

1° On prend trois portées A.B.C. on place le su=jet principal (sujet donné, ou premier sujet) sur la portée inférieure (voyez l'exemple ci dessous.) Ce premier sujet doit contenir un chant franc, de huit mesures tout au plus, et rester autant que possible dans les cordes du mode majeur.

Nach dieser Erläuterung ist es klar, dass der Contrapunkt in der Decime von jenem in der Octave sehr verschieden ist, wie man sich, bei Vergleichung von N° 2 mit N° 3, überzeu=gen kann.

Hier ist die Tabelle in Ziffern, welche die Umwechslung der Intervalle in dem Decimen-Contrapunkte anschaulich macht :

Intervalle des Musters	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10.
Intervalle der Umkehrung in der Duodecime	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

Man ersieht aus dieser Tabelle, dass kein Intervall zwei=mal nach einander wiederhohlt werden kann.

Folgende Regeln müssen beobachtet werden, wenn eine Harmonie der Umkehrung in der Decime fähig gemacht wer=den soll :

1tens Jedesmal, wenn die beiden Subjecte *zugleich* die Noten wechseln, muss die Gegenbewegung angewendet werden. Wenn also das erste Subject steigt, muss das ande=re abwärts gehen; und umgekehrt.

2tens Man muss oft die Seiten-Bewegung anwenden.

3tens Der Gebrauch der Quinte (welche in der Umkehrung zur Sext wird.) ist in diesem Contrapunkte empfehlenswerth.

4tens Bei der Erfindung des Musters darf die Grenze der Decime nicht überschritten werden, weil man sonst Ge=fahr läuft, dass bei der Umkehrung sich die Stimmen kreuzen.

Es gibt zwei Arten, das Contrasubject in diesem Contra=punkte zu suchen :

Erste Art.

1tens Man nimmt drei Zeilen A.B.C. und schreibt das Hauptsubject, (das aufgegebene, oder zuerst erfundene) auf die untere Zeile; (man sehe das nachfolgende Beispiel.) Dieses erste Subject muss aus einem freien Gesang beste=hen, der höchstens acht Takte lang ist, und so viel als möglich sich in der Durtonleiter bewegt.

2° On transpose d'une dixième plus haut le premier sujet; cette transposition se met sur la portée supérieure A.

3° On cherche le second sujet sur la portée intermédiaire B, en consultant les deux autres portées pour que ce second sujet fasse bonne basse à la portée A, et en même temps un dessus correct à la portée C.

Le second sujet ne doit croiser ni les notes de la portée A, ni celles de la portée C.

2ter Man versetzt dieses Hauptsubject um eine Decime höher, und schreibt es auf die oberste Zeile A.

3ter Man sucht das zweite Subject auf der mittleren Zeile B, indem man die zwei andern Zeilen (A und C) zu Rathe zieht, damit dieses zweite Subject einen guten Bass zu der Zeile A, und zugleich eine richtige Oberstimme zur Zeile C bilde.

Das zweite Subject darf weder die Noten der Zeile A, noch jene der Zeile C kreuzen.

N° 1. EXEMPLE. BEISPIEL.



Les intervalles suivants : *l'unisson*, *la quinte* et *l'octave*, que l'on est obligé d'employer fréquemment dans ce contrepoint quoi qu'ils ne donnent pas beaucoup d'harmonie, exigent une attention particulière.

Si le contre sujet (placé sur portée B) fesait beaucoup de ces trois intervalles de suite, avec la portée A, le Duo B-A deviendrait vicieux, attendu que l'harmonie serait trop pauvre. La même chose aurait lieu entre les parties C-B, si le contre sujet ne fesait que l'unisson, quinte et octave avec la portée C.

On évite cet inconvénient en ayant soin que le second sujet fasse (autant que possible) *une tierce* après une octave, quinte ou unisson, et cela alternativement avec la portée A, et la portée C.

Les trois portées étant réglées comme dans l'exemple précédent, elles fournissent toujours au compositeur au moins deux duos et deux trios. Le premier duo a lieu entre les parties C-B; c'est le modèle de ce contrepoint. Le second duo se fait entre les deux parties B-A; c'est le renversement du modèle. Le premier trio a lieu en éxécutant les trois parties en même temps, et c'est ce qui distingue ce contrepoint de tous les autres. Le second trio s'obtient en renversant à l'octave les parties B.A. p.e.

Die folgenden Intervalle: der *Unison*, die *Quinte* und die *Octave*, welche man in diesem Contrapunkte sehr häufig anzuwenden genöthigt ist, obwohl sie nicht viel Harmonie geben, erfordern eine besondere Aufmerksamkeit.

Wenn das (auf der Zeile B geschriebene) Contrasubject mit der Zeile A, zu viele von diesen drei Intervallen nach einander machen würde, so wäre das Duo A und B fehlerhaft, indem die Harmonie zu arm wäre. Derselbe Fall findet zwischen den Stimmen C-B statt, wenn das Contrasubject mit der Zeile C nur Unisons, Quinten und Octaven machen würde.

Man vermeidet diesen Übelstand, wenn man Sorge trägt dass das zweite Subject, (so viel als möglich) nach einer Octave Quinte, oder nach einem Unison, unmittelbar *eine Terze* nachfolgen lasse, und zwar abwechselnd mit der Zeile A, und mit der Zeile C.

Wenn die drei Zeilen auf die Art, wie in dem vorhergehenden Beispiele, geregelt worden sind, so liefern sie immer dar dem Tonsetzer wenigstens 2 Duos und 2 Trios. Das erste Duo findet zwischen den Stimmen C-B statt; diess ist das Muster dieses Contrapunkts. Das zweite Duo wird durch die zwei Stimmen B-A gebildet; diess ist die Umkehrung des Musters. Das erste Trio entsteht, wenn alle drei Stimmen zugleich ausgeführt werden; und dieses ists, was diesen Contrapunkt von allen andern unterscheidet. Das 2te Trio erhält man, wenn man die Stimmen B-A in der Octave

N.° 2.



Outre les deux trios précédents, on peut encore obtenir les deux trios suivants : Troisième trio ; On double la partie B, (c'est à dire le second sujet) par des tierces supérieures, en supprimant la partie C. Par exemple :

Ausser den zwei vorhergehenden Trios, kann man noch folgende zwei Trios erhalten : Drittes Trio ; man verdoppelt die Stimme B. (nähmlich das Contrà subject) mit Oberterzen, und lässt dagegen die Stimme C weg. Z. B.

N.° 3.



Quatrième trio, on renverse à l'octave les deux parties hautes du trio précédent. P. e.

Viertes Trio ; man kehrt die zwei Oberstimmen des vorstehenden Trio in der Octave um. Z. B.

N.° 4.



En comparant le chant de la partie C avec celui de la partie A (Voyez le N.° 1 des exemples précédents) on trouve qu'ils ne sont pas absolument semblables, parceque l'un fait un intervalle majeur tandis que l'autre fait (au même endroit) un intervalle mineur, et vice versa. Cela provient de ce que le même chant se trouve placé sur deux dégrés différents du même ton. Ces petites altérations dans l'un ou dans l'autre sujet sont indispensables dans tous les contrepoints qui ne sont pas à l'octave.

Wenn man den Gesang der Stimme C mit jenem der Stimme A vergleicht, (man sehe N.° 1 der vorhergehenden Beispiele) so findet man, dass sie einander nicht völlig gleich sind, weil die eine ein Dur-Intervall macht, während die andere (an demselben Orte) ein Moll-Intervall bildet, und umgekehrt. Diess kommt daher, weil derselbe Gesang auf zwei verschiedenen Stufen derselben Tonart gesetzt ist. Diese kleinen Veränderungen in dem einen oder andern Subjecte sind unvermeidlich in allen den Contrapunkten, welche nicht in der Octave sind.

Deuxième manière de chercher le second sujet.

Zweite Art, das Contrasubject zu suchen.

N.° 5.



1.° On place le premier sujet sur la portée E.

2.° On cherche le second sujet de manière à ce qu'on puisse le *doubler* en même temps par des dixièmes supérieures.

On place ce *second* sujet (ainsi doublé) sur les portées F et D.

La partie E ne doit croiser ni la partie F ni la partie D, sans quoi on sortirait des limites de la dixième. F et E donnent le modèle. E et D donnent le renversement.

Ces trois parties fournissent également les deux duos et les quatre trios que nous avons indiqués plus haut. Le premier trio a lieu en exécutant en même temps les trois parties de l'exemple N.° 5. Voici le second, le troisième, et le quatrième trio:

1.tens Man setzt das erste Subject auf die Zeile E.

2.tens Man sucht das zweite Subject dergestalt, dass man es zu gleicher Zeit mit Ober-Decimen verdoppeln könne.

Man setzt das, (dergestalt verdoppelte) *zweite* Subject auf die Zeilen F und D.

Die Stimme E darf weder die Stimme F, noch die Stimme D kreuzen, weil man sonst aus den Grenzen der Decime heraustreten würde. F und E geben das Muster, E und D geben die Umkehrung.

Diese drei Stimmen bilden gleichfalls jene zwei Duos und vier Trios, welche wir oben angezeigt haben. Das erste Trio wird gebildet, wenn die drei Stimmen des Beispiels N.° 5 zugleich ausgeführt werden. Hier folgt das zweite, das dritte und das vierte Trio:

N.° 6.



N.° 7.



N° 3.



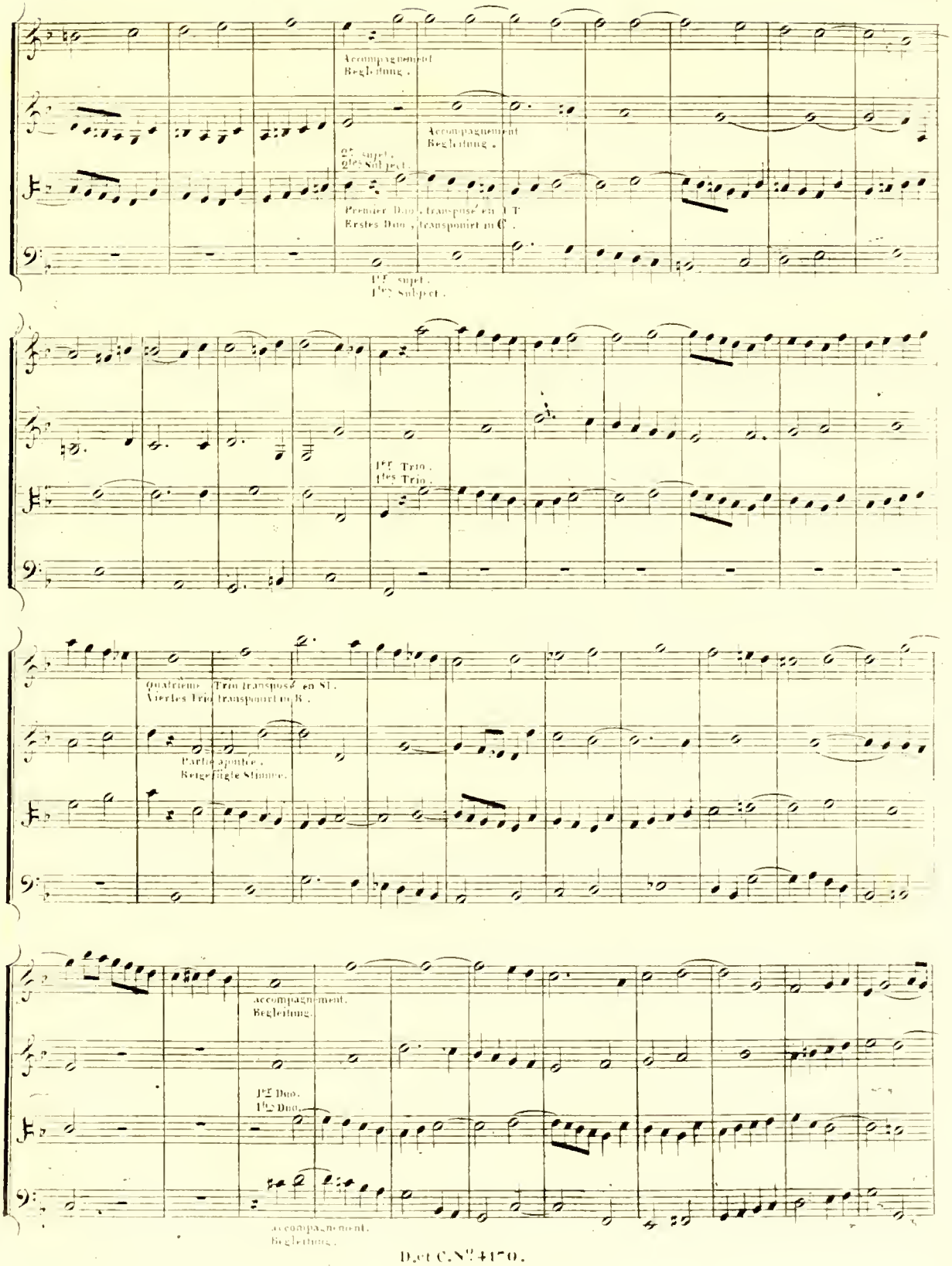
Les deux manières de chercher le second sujet pour le contrepoint à la dixième sont également bonnes. La première manière est plus commode et paraît plus facile que la seconde.

On peut ajouter une ou deux parties d'accompagnement aux deux duos et aux quatre trios que ce contrepoint fournit, pourvu que l'on entende la première fois les deux sujets (ou le modèle) sans nulle partie accessoire. Nous donnerons ici un exemple analysé (fait avec le contrepoint précédent N° 5) dans lequel on a employé les deux duos et les quatre trios, le tout composant un morceau régulier.

Diese zwei Arten, das zweite Subject für den Decimen-Contrapunkt aufzusuchen, sind gleichmässig gut. Die erste Art ist bequemer und scheint auch leichter zu seyn, als die zweite.

Man kann den zwei Duos und den vier Trios, welche dieser Contrapunkt darbiethet, eine oder zwei Begleitungsstimmen beifügen, vorausgesetzt, dass das erstemal die beiden Subjecte (oder das Muster) allein, ohne alle Zusatz-Stimmen gehört worden sind. Wir werden hier ein, (aus dem vorhergehenden Contrapunkte N° 5 gebildetes,) zergliedertes Beispiel geben, in welchem die zwei Duos und die vier Trios angebracht sind, und welches im Ganzen ein regelmässiges Tonstück bildet.




Accompagnement
Begleitung.
Accompagnement
Begleitung.
2e sujet.
2tes Subject.
Premier Duo, transposé en LT
Erstes Duo, transponirt in C.
1er sujet.
1tes Subject.
1er Trio.
1tes Trio.
Quatrième Trio transposé en SI.
Viertes Trio transponirt in B.
Partie ajoutée.
Beigefügte Stimme.
Accompagnement.
Begleitung.
1er Duo.
1tes Duo.
Accompagnement.
Begleitung.



Cet exemple suffit, quant à présent, pour faire voir l'utilité de ce contrepoint. En faisant usage de cette matière dans un morceau de musique important, on peut moduler plus hardiment et couper les répercussions du contrepoint par d'autres idées plus libres et moins sévères.

VI.

DU CONTREPOINT À LA DIXIÈME, À QUATRE PARTIES.

Le Contrepoint à la dixième peut être conçu de manière à ce que les deux sujets se laissent doubler simultanément par des tierces ou des dixièmes supérieures. Dans ce cas, le contrepoint à la dixième est à quatre parties. La manière la plus simple pour le trouver est la suivante : On prend quatre portées A. B.C.D. (Voyez l'exemple ci dessous.)

1° On place le premier sujet sur la portée D, et son double (à la dixième supérieure) sur la portée B.

2° On cherche le second sujet (d'après la première manière indiquée dans l'article précédent) et on le place sur la portée C. On observera que le second sujet (placé sur la portée C) *ne fasse nulle part une quinte* avec le premier sujet (placé sur la portée D), à moins que ces quintes soient des notes de passage. Ces deux sujets ne doivent pas faire non plus d'intervalles dissonnans, sauf les notes de passage. Le second sujet, étant ainsi réglé, se laisse doubler par des dixièmes supérieures; on placera ce doublement du second sujet sur la portée A. Voici l'exemple sur cette proposition :

Dieses Beispiel reicht einstweilen hin, um die Nutzbarkeit dieses Contrapunkts zu zeigen. Wenn in einem bedeutenden Tonstücke davon Gebrauch gemacht wird, so kann man auch kühner moduliren, und die Wiederhohlungen des Contrapunkts durch andere freiere und minder strenge Ideen unterbrechen.

VI.

VON DEM VIERSTIMMIGEN CONTRAPUNKT IN DER DECIME.

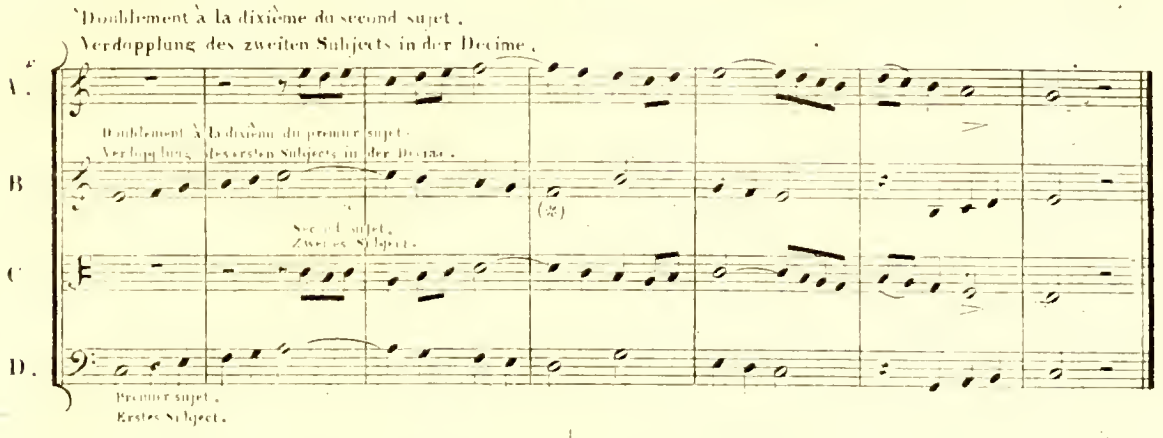
Der Contrapunkt in der Decime kann auf eine Art erfunden werden, dass die beiden Subjecte sich abwechselnd durch Oberterzen oder Oberdecimen verdoppeln lassen. In diesem Falle wird der Decimen-Contrapunkt 4-stimmig. Die einfachste Art, solchen zu finden, ist folgende: Man nimt 4 Zeilen, A.B.C.D. siehe das nachstehende Beispiel.)

1tens Das Hauptsubject schreibt man auf die Zeile D. und seine Verdopplung (in der Oberdecime) auf die Zeile B.

2tens Man sucht das Contrasubject, (nach der, im vorigen Artikel angezeigten ersten Art,) und schreibt es auf die Zeile C. Man muss beobachten, dass das (auf die Zeile C geschriebene) Contrasubject *nirgends eine Quinte* mit dem (auf der Zeile D geschriebenen) Hauptsubjecte bilde, es müssten nur durchgehende Quinten seyn. Eben so wenig dürfen diese zwei Subjecte dissonirende Intervalle enthalten, ausgenommen durchgehende. Wenn das zweite Subject dergestalt geregelt ist, so lässt es sich durch Oberdecimen verdoppeln; man schreibt hierauf diese Verdopplung des zweiten Subjects auf die Zeile A. Hier das Beispiel zu dieser Aufgabe :

Modèle du Contrepoint à la dixième à quatre parties.

Muster des 4 stimmigen Contrapunkts in der Decime.



Ce Contrepoint donne (outre les deux duos et les quatre trios dont nous avons parlé dans l'article précédent, et que les trois portées D.C.B fournissent) différents quatuors, soit en mettant le premier sujet dans la basse, soit en mettant le second sujet *dans la basse*, comme par exemple :

Dieser Contrapunkt gibt, (nebst den 2 Duos und 4 Trios, von welchen wir im vorigen Artikel sprachen, und welche hier von den Zeilen D.C.B. gebildet werden,) verschiedene Quartette, indem man entweder das Hauptsubject in den Bass gibt, oder indem man das zweite Subject zum Basse macht; wie z.B:



(*) La succession de FA♯ au SI♮, et celle de SI♮ au FA♯, sont inévitables là où les sujets se doublent par des tierces ou par des dixièmes. La note sensible ne peut pas toujours monter toujours régulièrement.

(*) Die Fortschreitungen von F nach H, und von H nach F sind da unvermeidlich, wo die Subjecte durch Terzen oder Decimen verdoppelt werden. Auch die empfindliche Note kann da nicht immer regelmäßig aufwärts steigen.



Toute cette matière ne peut s'employer et ne peut s'epuiser que dans un morceau de musique long, dans un finale de simphonie par exemple, ou dans une fugue très développée.

VII.

DU CONTREPOINT À LA QUINTE, OU À LA DOUZIÈME.

On peut renverser l'harmonie à deux parties, non seulement à l'octave et à la dixième, mais aussi à la douzième; dans ce dernier cas elle s'appelle *contrepoint à la douzième*.

En renversant à la douzième, l'unisson se change en douzième, la seconde en onzième, la tierce en dixième &..., comme on peut le voir par le tableau suivant:

Intervalles du modele 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
Intervalles du renversement ..... 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Première Règle.

Comme la sixte (étant renversée) devient septième, il faut traiter la sixte en dissonnance, la prépa=

Diese ganze Durchführung kann vollständig nur in einem langen Tonstücke, z.B. in einem Sinfonie-Finale, oder in einer sehr entwickelten Fuge verbraucht und erschöpft werden.

VII.

VOM CONTRAPUNKT IN DER QUINTE, ODER IN DER DUODECIME.

Die 2=stimmige Harmonie kann nicht nur in der Octave und Decime umgekehrt werden, sondern auch in der Duodecime; in diesem letzten Falle heisst sie *der Contrapunkt in der Duodecime*.

Bei der Umkehrung in die Duodecime verändert sich der Unison in die Duodecime (oder in die 12te Stufe) die Secunde in die Undecime (11te Stufe) die Terz in die Decime, u.s.f., wie man aus folgender Tabelle ersehen kann:

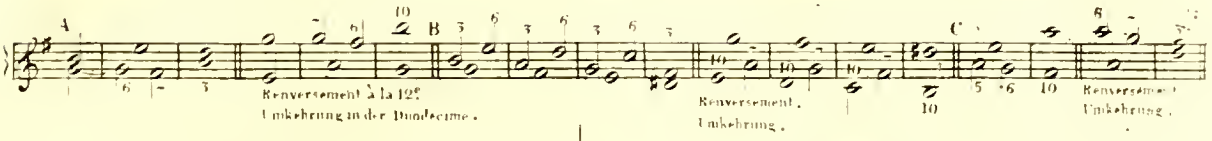
Intervalle des Musters 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
Intervalle der Umkehrung ..... 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Erste Regel.

Da die Sext (in ihrer Umkehrung) zur Septime wird, so muss man die Sext als Dissonanz behandeln, sie vorbe=

rer (quand elle n'est pas note de passage) et la résondre. Voici des exemples et leur renversement :

reiten. (wenn sie nicht blos durchgehend ist,) und sie auflösen. Hier sind Beispiele samt ihren Umkehrungen.



Seconde Règle.

Parmi les donze intervalles de ce contrepoint il n'y a que *la tierce* et *la dixième* que l'on puisse répéter de suite par *mouvement semblable*; on ne peut non plus arriver par mouvement semblable que sur *la tierce* et sur *la dixième*. Sur les dix autres intervalles il faut arriver par *mouvement contraire*; et l'on n'en peut répéter aucun de suite, si ce n'est en le frappant deux fois sur le même dégré.

Troisième Règle.

Les limites de ce contrepoint étant bornées par l'intervalle de la donzième, il ne faut pas franchir cet intervalle en créant le modèle.

Manière de chercher le second sujet à ce contrepoint.

On prend trois portées A.B.C. Voyez l'exemple ci dessous.

1° On place le premier sujet (ou le sujet donné) sur la portée B. Ce sujet, doit être simple, naturel et franc, et rester autant que possible dans *le ton majeur*.

2° On cherche sur la portée C. le second sujet, mais de manière à ce que le renversement de ce sujet (placé sur la portée A. à la distance d'une douzième) puisse également accompagner le premier sujet quand on supprime la portée C; p.e:

Zweite Regel.

Unter den zwölf Intervallen dieses Contrapunkts ist nur die *Terz* und die *Decime* fähig, mehrmal nach einander *in gerader Bewegung* wiederhohlt zu werden; auch kann man durch die gerade Bewegung auf keine andern Intervalle gelangen, als auf die *Terz* und die *Decime*. Auf die 10 andern Intervalle muss man durch die *Gegenbewegung* schreiten; und keines davon kann man mehrmal nach einander wiederhohlen, es müsste denn nur ein zweimaliges Anschlagen desselben auf der nähmlichen Stufe seyn.

Dritte Regel.

Da die Grenzen dieses Contrapunkts in das Intervall der Duodecime eingeschränkt sind, so darf man bei Erfindung des Musters, dieses Intervall nicht überschreiten.

Die Art, das zweite Subject dieses Contrapunkts zu suchen.

Man nimmt drei Zeilen, A.B.C. (siehe das nachfolgende Beispiel.)

1tens Man schreibt das erste, (oder das aufgegebene) Subject auf die Zeile B. Dieses Subject muss einfach, natürlich und ungezwungen seyn, und so viel als möglich in der *Durtonart* verbleiben.

2tens Man sucht auf der Zeile C das zweite Subject, aber in der Art, dass die Umkehrung dieses Subjects (wenn es dann in der Entfernung von einer Duodecime auf die Zeile A geschrieben wird,) gleichmässig dem ersten Subject zur Begleitung dienen kann, wenn man die Zeile C wegläßt; z.B:



Les deux portées C. B. renferment le modèle de ce contrepoint, et les deux portées B. A. en sont le renversement à la douzième.

Pour rester dans les limites de la douzième, il suffit que le premier sujet (sur la portée B) ne croise pas le second sujet ni dans le modèle, ni dans le renversement. Il est clair que la portée C doit faire bonne basse de la portée B, et celle-ci doit faire une basse correcte de la portée A. Voici un exemple analysé, où le contrepoint précédent est employé de différentes manières dans un morceau régulier.

Die zwei Zeilen C. B. enthalten das Muster dieses Contrapunkts, und die zwei Zeilen B. A. sind die Umkehrung in der Duodecime.

Um in den Grenzen der Duodecime zu verbleiben, reicht es hin, wenn das erste Subject (auf der Zeile B) sich nicht mit dem zweiten Subject, weder im Muster noch in der Umkehrung, kreuzt. Es ist klar, dass die Zeile C einen guten Bass zur Zeile B bilden muss, so wie diese einen richtigen Bass zur Zeile A zu machen hat. Hier ein durchgeführtes Beispiel, wo der vorhergehende Contrapunkt in einem regelmässigen Tonstücke auf verschiedene Arten angewendet wird.

Contrepoint à la douzième.

Contrapunkt in der Duodecime.



(*) Le premier sujet paraît ici sans être accompagné du second sujet. Cela peut se faire de temps en temps en faveur de l'harmonie et de la variété; car en n'accompagnant qu'un seul sujet, n'importe lequel, l'harmonie est plus libre, et peut-être par conséquent plus variée.

(*) Das erste Subject erscheint hier ohne die Begleitung des 2ten Subjects. Dieses kann bisweilen zu Gunsten der Harmonie und der Abwechslung statt finden; denn wenn nur ein Subject, (gleichviel welches,) accompagnirt, so ist die Harmonie freier, und kann folglich auch mehr Abwechslung haben.



Il existe une seconde manière de chercher le contre sujet pour le contrepoint à la douzième. Elle paraît plus facile que la manière précédente; nous l'indiquerons ici également en analysant l'exemple suivant :

Es gibt eine zweite Art, das Contrasubject für den Duodecimen-Contrapunkt zu suchen. Sie scheint leichter als die vorhergehende zu seyn; wir werden sie hier mittelst Zergliederung des nachstehenden Beispiels anzeigen :



On place le premier sujet sur la portée C et son renversement (douzième plus haut) sur la portée A. On cherche le second sujet sur la portée B, en consultant en même temps les deux autres portées. Pour que le second sujet reste dans les limites de la douzième, il ne faut pas qu'il croise les notes de ces deux portées.

Le second sujet est en *sol* quand il accompagne la portée A, et il est en *ut* quand il accompagne la portée C. Il peut arriver que le second sujet (pour être approprié aux deux tons) fasse *fa♮* dans le premier cas, et *fa♯* dans le second cas, ce qui est toujours permis. Voici un exemple où ce changement de *fa♮* en *fa♯* a lieu :

Renversement du modèle suivant.
Umkehrung des folgenden Musters.

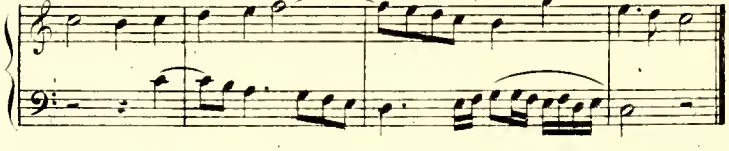


Modèle.
Muster.



Quand on désire que le renversement de ce contrepoint se fasse en *ut* (comme le modèle,) c'est à dire, quand on désire que le premier sujet se reproduise avec les *mêmes notes* dans les deux cas, alors on transpose le renversement précédent tout simplement de *sol* en *ut*, p.e.

Renversement précédent transposé en UT.
Vorhergehende Umkehrung in C übersetzt.



Man setzt das erste Subject auf die Zeile C, und seine Umkehrung (um zwölf Töne höher) auf die Zeile A. Man sucht dann das zweite Subject auf der Zeile B, indem man zugleich die zwei andern Zeilen zu Rathe zieht. Damit das zweite Subject in den Grenzen der Duodecime verbleibe, muss alles Kreuzen desselben mit den andern zwei Zeilen vermieden werden.

Das zweite Subject ist in G, wenn es die Zeile A accompagnirt; und es ist in C, wenn es die Zeile C begleitet. Es kann sich ereignen, dass das zweite Subject, (um beiden Tonarten angepasst zu werden,) im ersten Falle *Fis*, und im zweiten Falle *F* hat, was immer erlaubt ist. Hier ein Beispiel, wo dieser Wechsel von *Fis* nach *F* statt findet:

Wenn man wünscht, dass die Umkehrung dieses Contrapunkts in C, (wie das Muster) verbleibe, das heisst, wenn man wünscht, dass das erste Subject sich in beiden Fällen *mit denselben Noten* erneuere, so übersetzt man die vorhergehende Umkehrung ganz einfach aus *G* nach *C*, z.B.

VIII.

DU CONTREPOINT À LA DOUZIÈME À QUATRE PARTIES.

Quand le contrepoint à la douzième est fait de manière à ce que l'on puisse doubler chaque sujet par des tierces et exécuter le tout en même temps, on l'appelle contrepoint à la douzième à quatre parties. Nous indiquerons la manière de le créer en analysant l'exemple suivant :

VIII.

VON DEM VIERSTIMMIGEN CONTRAPUNKT IN DER DUODECIME.

Wenn der Contrapunkt in der Duodecime auf die Art gebildet ist, dass man jedes Subject mit Terzen verdoppeln, und das Ganze zu gleicher Zeit ausführen kann, so nennt man ihn den 4-stimmigen Contrapunkt in der Duodecime. Wir werden durch die Zergliederung des folgenden Beispiels zeigen, wie er erfunden wird :



On place le premier sujet sur la portée C, et son renversement (douzième plus haut) sur la portée A.

En cherchant le second sujet (que l'on place sur la portée B) on evite les intervalles dissonnans entre les deux sujets, sauf les notes de passage, et l'on observe le mouvement contraire et le mouvement oblique.

Cela étant réglé, on sépare le modèle (qui se trouve sur les deux portées C, B) de son renversement, par Exemple:

Man schreibt das erste Subject auf die Zeile C, und seine Umkehrung, (um 12 Töne höher) auf die Zeile A.

Beim Aufsuchen des zweiten (auf die Zeile B zu schreibenden) Subjects vermeidet man die dissonirenden Intervalle zwischen beiden Subjecten, mit Ausnahme der Durchgangnoten, und beobachtet die widrige und die Seitenbewegung.

Jst dieses berichtigt, so trennt man das Muster, (welches sich auf den 2 Zeilen C, B befindet,) von seiner Umkehrung, zum Beispiel:

Modèle en Sol.
Muster in G.



Renversement en Ré.
Umkehrung in D.



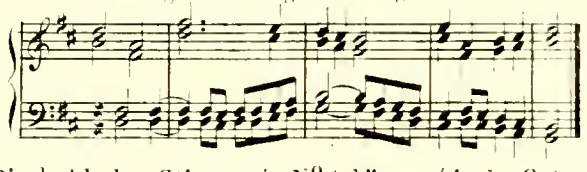
Après cette opération, on double (*dans les deux cas*) la partie haute par des tierces *inférieures*, et la partie grave par des tierces *supérieures*, p.e.

Nach dieser Verrichtung verdoppelt man (*in beiden Fällen,*) die hohe Stimme mit *Unterterzen*, und die tiefste Stimme mit *Oberterzen*; z.B.

N°1. Le modèle précédent à quatre parties.
Das vorige Muster vierstimmig.



N°2. Le renversement précédent à quatre parties.
Die vorige Umkehrung vierstimmig.



Les trois parties hautes dans le N°1 peuvent se renverser (à l'octave) de plusieurs manières ce qui fournit différents quatuors en y comptant la basse qui reste toujours la même. La même chose peut avoir lieu dans le N°2. En supprimant dans les deux N°s une des parties placées sur la basse, on obtient plusieurs trios, p.e.

Die drei hohen Stimmen in N° 1 können (in der Octave) auf mehrere Arten umgekehrt werden, wodurch verschiedene Quartetten entstehen, wenn man den stets gleich bleibenden Bass dazu rechnet. Dasselbe findet bei N° 2 statt. Wenn man in beiden Nummern eine der über dem Basse stehenden Stimen weglässt, so erhält man mehrere Trios, z.B.



(*) Les deux UT dans la quatrième mesure sont deux UT♯ en accompagnant la partie A. Ils sont deux UT♮ en accompagnant la partie C, ainsi que les dièses et les écarres l'indiquent.

(*) Die zwei C im vierten Takte sind zwei CIS bei der Begleitung der Stimme A. Sie sind zwei C bei der Begleitung der Stimme C, so wie die ♯ und ♮ es anzeigen.



On fait peu d'usage de ce contrepoint à 4 parties, qui donne des successions d'accords assez bizarres.

OBSERVATION SUR LA MANIÈRE DE TERMINER LES CONTREPOINTS.

Les modèles des Contrepoints, et par conséquent aussi leur renversement, finissent le plus souvent d'une manière imparfaite; pour satisfaire l'oreille, il faut leur donner dans ce cas une suite et les enchaîner à d'autres idées. Le Contrepoint s'emploie le plus souvent dans le courant d'un morceau de musique, et on n'est jamais obligé de finir un morceau par le contrepoint. Ainsi, on est libre chaque fois qu'on le désire d'ajouter quelques mesures au contrepoint. Il arrive aussi que l'on reproduit le contrepoint plusieurs fois de suite en le promenant dans différents tons, et ce n'est qu'au bout de cette répercussion qu'on lui donne une suite qui n'a rien de commun avec lui. Dans le dernier trio précédent, on ne pourait pas s'arrêter sur son dernier accord; le sentiment musical exige à cet endroit une suite, pour que l'oreille soit satisfaite, p.e:

Man macht von diesem vierstimmigen Contrapunkt, der sehr bizarre Accordenfortschreitungen bildet, wenig Gebrauch.

BEMERKUNG ÜBER DIE ART, DIE CONTRAPUNKTE ZU BEENDIGEN.

Die Muster der Contrapunkte, und folglich auch ihre Umkehrungen, endigen meistens auf eine unvollkommene Art; um das Gehör zu befriedigen, muss man in diesem Falle denselben eine Fortsetzung geben, und sie an andere Ideen ketten. Der Contrapunkt wird am häufigsten im Laufe eines Tonstückes angewendet, und man ist niemals genöthigt, das Stück mit einem Contrapunkte zu beschliessen. Demnach hat man stets nach Belieben die Freiheit, dem Contrapunkte einige Takte beizufügen. Oft geschieht es auch, dass man den Contrapunkt mehrmal nach einander wiederhohlt, indem man ihn durch mehrere Tonarten führt, und erst, wenn diese Durchführungen zu Ende sind, gibt man ihm einen Zusatz, der mit ihm nichts gemein hat. In dem vorhergehenden letzten Trio könnte man nicht auf seinem letzten Accorde stehen bleiben; das musikalische Gefühl begehrt an diesem Orte eine Fortsetzung, um das Ohr zu befriedigen, z.B:

Terminaison ajoutée pour conclure le contrepoint.
Beigefügter Schluss um den Contrapunkt zu endigen.



Mais quand on veut terminer ou s'arrêter sur le dernier accord d'un contrepoint, il faut que cette terminaison soit satisfaisante; et dans ce cas, le compositeur est le maître de terminer le contrepoint par une cadence parfaite en créant le modèle, surtout quand le contrepoint est à l'octave.

REMARQUES PARTICULIÈRES SUR LES HUIT CONTREPOINTS PRÉCÉDENTS.

Le plus utiles de tous les contrepoints que nous venons de traiter sont les suivants :

1° Contrepoint double à l'octave.

2° Contrepoint triple.

3° Contrepoint à la dixième.

4° Contrepoint à la douzième.

Et parmi ces quatre contrepoints, le premier est le plus indispensable. Le contrepoint quadruple est trop compliqué à cause de ses quatre sujets. Il a un autre désavantage qui consiste en ce que son harmonie est toujours *incomplète*, malgré les quatre parties qu'il exige. Ainsi, pour en rendre les accords complets on ne pourait l'employer que dans un morceau à plus de quatre parties.

Quant aux trois contrepoints suivants : 1° Contrepoint à l'octave à quatre parties; 2° Contrepoint à la dixième à quatre parties; 3° Contrepoint à la douzième à quatre parties; ils sont de fort peu d'utilité, et à la rigueur on peut s'en passer. Un sujet doublé par des tierces ne donne pas deux sujets différents, sans compter qu'il faut faire des sacrifices à l'harmonie pour pouvoir doubler par des tierces les deux sujets d'un contrepoint. Ainsi, il est toujours préférable d'accompagner le contrepoint par des parties accessoires, que *l'on dessine librement*, que de le faire suivre servilement par des tierces ajoutées.

Aber wenn man auf dem letzten Accord des Contrapunkts schliessen, oder sich aufhalten will, so muss dieser Schluss befriedigend seyn; und in diesem Falle steht es dem Tonsetzer frey, den Contrapunkt schon bei Erfindung des Musters mit einer vollkommenen Cadenz zu beendigen, besonders wenn es der Contrapunkt in der Octave ist.

BESONDERE BEMERKUNGEN ÜBER DIE ACHT VORHERGEHENDEN CONTRAPUNKTE.

Von den eben abgehandelten Contrapunkten sind folgende die nützlichsten:

1^tens Doppelter Contrapunkt in der Octave.

2^tens Dreifacher Contrapunkt.

3^tens Contrapunkt in der Decime.

4^tens Contrapunkt in der Duodecime.

Und unter diesen vier Contrapunkten ist der erste der unentbehrlichste. Der vierfache Contrapunkt ist wegen seiner vier Subjecten allzu verwickelt. Auch hat er noch den Nachtheil, dass seine Harmonie stets *unvollständig* bleibt, ungeachtet der vier Stimmen, die er erfordert. Um also seine Accorde vollständig zu machen, könnte man ihn nur in einem Tonstücke von mehr als vier Stimmen anwenden.

In Betreff der folgenden drei Contrapunkte: 1^tens des 4-stimmigen Contrapunkts in der Octave; 2^tens des 4-stimmigen Contrapunkts in der Decime; 3^tens des 4-stimmigen Contrapunkts in der Duodecime; so sind sie von sehr geringem Nutzen, und man kann ihrer Strenge recht wohl entbehren. Ein durch Terzen verdoppeltes Subject gibt keine zwei verschiedenen Subjecte, abgesehen davon, dass man der Harmonie Opfer bringen muss, um die beiden Subjecte eines Contrapunkts durch Terzen verdoppeln zu können. Demnach ist es immer als besser vorzuziehen, dem Contrapunkte Zusatz- (oder Ausfüll-) Stimmen beizugeben, *welche man mit Freiheit entwirft*, als ihn knechtisch durch beigefügte Terzen begleiten zu lassen.

(*) Cette quarte, n'étant point préparée, est une licence tolerée dans les fins de cadences du style libre. Voyez notre cours d'harmonie pratique, p. 25.

(*) Diese nicht vorbereitete Quarte ist eine geduldete Freiheit (LICENZ) in den Cadenzen des freien Styls. Man sehe unsere General-Bass-Lehre, S. 25.

On emploie quelquefois l'harmonie renversable (à l'octave seulement) dans une sorte de canons dont nous parlerons plus tard. Mais dans ce cas il ne s'agit pas de faire deux, trois, ou quatre sujets.

Beaucoup de musiciens pensent que l'on ne peut faire du contrepoint que sur du plain-chant d'après l'exemple des anciens : ils sont dans l'erreur. *Mozart*, et surtout *Haydn* on prouvé jusqu'à l'évidence que l'on pouvait mettre en contrepoint des chants de toute espèce.

Le sujet principal (ou le sujet donné) n'est pas toujours le premier entrant. Chaque fois qu'il est précédé d'une pause, on qu'il entre en levant, le contre sujet peut être le premier entrant, p. e.

Bisweilen wendet man die umkehrbare Harmonie (jedoch nur in der Octave) zu einer Gattung Canons an, von welchen wir später sprechen werden. Aber in diesem Falle handelt es sich nicht darum, 2, 3, oder 4 Subjecte hervorzubringen.

Viele Musiker glauben, dass man keinen andern Contrapunkt machen könne, als auf die Choräle nach Art der Alten: diess ist ein Irrthum. *Mozart*, und besonders *Haydn* haben unwidersprechlich bewiesen, dass man Gesänge jeder Gattung contrapunktisch behandeln könne.

Das Haupt- (oder aufgegebene) Subject, ist nicht immer das erste, welches eintritt. Manchmal geht ihm eine Pause voran, oder wenn es mit dem Aufstreich (leichten Taktheil) beginnt, so kann das Contrasubject das zuerst eintretende werden, z. B.

Quatre débuts d'un sujet principal.
Vier Eintritts-Arten eines Hauptsubjects.



Débuts du contre sujet.
Der Eintritt des Contrasubject.

Quand le premier sujet entre *en frappant*, le contre sujet doit entrer *en levant*, et vice versa ; cependant, cette règle peut avoir des exceptions. Dans le contrepoint triple, le troisième sujet peut entrer en frappant ou en levant. Dans le contrepoint quadruple, le troisième sujet peut entrer en frappant et le quatrième en levant, et *vice-versa*.

Wenn das Hauptsubject mit dem *Niederstreich* (Taktanfang) eintritt, so muss das Contrasubject mit dem *Aufstreich* eintreten, und umgekehrt ; indessen kann diese Regel Ausnahmen haben. In dem dreifachen Contrapunkte kann das dritte Subject sowohl im Auf- wie im Niederstreich anfangen. Im vierfachen Contrapunkte kann das dritte Subject mit dem Niederstreich und das vierte Subject mit dem Aufstreich (und *umgekehrt*) eintreten.

Il est de l'interet du compositeur de bien *soigner le modèle* d'un contrepoint. Si le contrepoint est vicieux, toutes les répercussions de ce contrepoint seront également vicieuses. Si le modèle est insignifiant, les travaux que l'on entreprendra avec lui seront ternes, insignifiants et privés d'interêt.

Pour faire un contrepoint correct et tant soit peu interessant, il ne faut pas précisément du génie, mais il faut un certain *tact* et du *gout*.

Es ist für den Tonsetzer wichtig, *das Muster* eines Contrapunkts *mit Aufmerksamkeit* zu entwerfen. Jst der Contrapunkt fehlerhaft, so sind es alle Durchführungen desselben ebenfalls. Jst das Muster unbedeutend, so ist alle daran verschwendete Arbeit nichtig, unbedeutend und gehaltlos.

Um einen Contrapunkt zugleich richtig und wenigstens einigermassen interessant zu machen, bedarf es zwar eben keines Genies, aber ein gewisses *Schicklichkeitsgefühl* und *Geschmack*.

Marpourg dans son ouvrage intitulé *traité de la Fugue et du contrepoint* (*) où il ne parle pour ainsi dire que des *imitations* et des *canons*, appelle *contrepoints mixtes* les différents renversements que l'on obtient

Marpurg, in seiner *Abhandlung über die Fuge und den Contrapunkt*, (*) in welcher er, so zu sagen, eigentlich nur von den *Jmitationen* und *Canons* spricht, nennt die verschiedenen Umkehrungen, welche man durch die Terzen-Verdop-

(*) Il ne sera pas superflu d'indiquer ici l'origine du mot CONTREPOINT. Avant l'époque de l'invention de nos notes, on se servait de points placés les uns contre les autres pour indiquer les différentes parties dans une partition. Le talent de faire de l'harmonie en la notant de la sorte, s'appelait : L'ART DU CONTREPOINT.

(*) Es wird nicht überflüssig seyn, hier den Ursprung des Wortes CONTRAPUNKT zu erklären. Vor der Epoche der Erfindung unserer Noten bediente man sich der PUNKTE, welche, einander entgegen gestellt, in den Partituren die verschiedenen Stimmen anzeigten. Die Kenntniss eine Harmonie zu bilden, indem man sie auf diese Weise notirte, hiess : DIE KUNST DES CONTRAPUNKTS.

en doublant par des tierces les deux sujets dans les contrepoints à l'octave, à la dixième et à la douzième. Ainsi, on fait du contrepoint mixte, dès que l'on renverse dans tous les sens l'un de ces trois contrepoints, par la raison que l'on y rencontre des renversements à l'octave, à la dixième et à la douzième.

On conçoit facilement la possibilité de créer les quatre contrepoints suivants sur un *seul sujet donné :*

Contrepoint double à l'octave.
Contrepoint à la dixième.
Contrepoint triple.
Contrepoint à la douzième.

Ce travail est même un exercice utile et à recommander. En voici l'exemple sur le sujet suivant :

plung der beiden Subjecte in den Contrapunkten in der Octave, Decime und Duodecime erhält, — *vermischte Contrapunkte*. Demnach macht man einen vermischten Contrapunkt wenn man einen dieser drei Contrapunkte auf alle Arten umkehrt, aus dem Grunde, weil man da Umkehrungen in der Octave, Decime und Duodecime vorfindet.

Man wird leicht die Möglichkeit fassen, auf ein *einziges gegebenes Subject* die folgenden 4 Contrapunkte zu erschaffen :

Doppelter Contrapunkt in der Octave.
Contrapunkt in der Decime.
Dreifacher Contrapunkt.
Contrapunkt in der Duodecime.

Diese Ausarbeitung ist zugleich eine sehr nützliche und zu empfehlende Übung. Hier ein Beispiel über folgendes Subject :



Modèle du contrepoint double à l'octave.
Muster des doppelten Contrapunkts in der Octave.



Modèle du contrepoint triple.
Muster des dreifachen Contrapunkts.



Modèle du contrepoint à la dixième.
Muster des Contrapunkts in der Decime.



Modèle du contrepoint à la douzième.
Muster des Contrapunkts in der Duodecime.

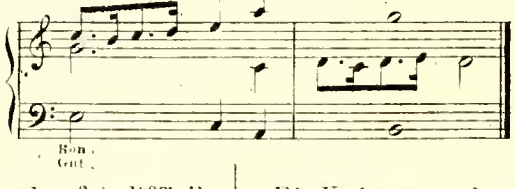


OBSERVATIONS SUR LE CONTREPOINT À L'OCTAVE, QUI N'EST RENVERSABLE QUE SOUS CERTAINES CONDITIONS, OU QUI EXIGE UNE BASSE DE CORRECTION.

Une harmonie à deux, à trois et même à quatre parties, est fort souvent renversable *conditionnellement*; c'est à dire que l'on ne peut pas mettre *indifféremment* une partie quelconque dans la basse, comme cela se fait dans le contrepoint double, triple et quadruple. Lorsque dans une harmonie ordinaire on n'a pas employé, 1° la suspension; 2° nn succession de quartes par mouvement semblable; 3° la pédale, les parties peuvent se renverser à l'octave de plusieurs manières, en gardant *toujours la même basse:* ou bien, elles peuvent se renverser à l'octave de toutes les manières possibles, en y ajoutant une basse de correction. Au moyen de cette basse on corrigera toutes les mauvaises quartes qui proviennent du renversement des quintes. Les deux mesures suivantes ne sont point en contrepoint double à l'octave, et par conséquent ne peuvent passe renverser:



Mais en ajoutant à ce renversement une basse qui en corrige les quartes, il peut devenir bon; p.e.



Une basse de correction est quelquefois difficile

BEMERKUNGEN ÜBER DEN CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE, WELCHER NUR UNTER GEWISSEN BEDINGUNGEN UMKEHRBAR IST, ODER WELCHER EINES VERBESSERNDEN BASSES BEDARF.

Eine 2-, 3-, und selbst 4-stimmige Harmonie ist oft *bedingungsweise* umkehrbar; das heisst, dass man nicht *willkührlich* jede beliebige Stimme in den Bass setzen kann, wie es im doppelten, dreifachen und vierfachen Contrapunkt ausführbar ist. Wenn man in einer gewöhnlichen Harmonie keinen Gebrauch gemacht hat: 1tens von der Verzögerung; 2tens von der Quartenfortschreitung in gerader Bewegung; 3tens vom Orgelpunkte; so können die Stimmen, *mit steter Beibehaltung eines und desselben Basses*, auf mehrere Arten in der Octave umgekehrt werden; oder vielmehr, sie können sich in der Octave auf alle möglichen Arten umkehren lassen, wenn man einen verbessernden Bass hinzufügt. Mittelst eines solchen Basses kann man alle schlechten, aus der Quinten-Umkehrung entstehenden Quarten verbessern. Die zwei nachstehenden Takte sind nicht im doppelten Octaven-Contrapunkte gesetzt, und können folglich nicht umgekehrt werden:



Aber so wie man dieser Umkehrung einen Bass beigefügt, der die Quarten verbessert, so kann sie gut und brauchbar werden; z.B.

Ein Verbesserungsbass ist manchmal schwer zu finden.

à trouver, surtout lorsqu'on l'ajoute à une harmonie riche et bien faite à trois ou à quatre parties ; souvent même elle deviendrait impossible si l'on ne tolérait pas des quintes et des octaves cachées, ou bien 2 quintes et 2 octaves par mouvement contraire, que cette basse est forcée de faire, par-ci par-là, avec les parties qu'elle accompagne.

On peut appeler, *contrepoint conditionnel*, une harmonie dont les parties sont renversables à l'octave, sauf la basse, ou bien à laquelle on est obligé d'ajouter une basse de correction. Voici des exemples :

besonders wenn man ihn einer reichen und wohlgebauten 3- oder 4-stimmigen Harmonie unterlegen soll ; oft wäre er ganz unmöglich, wenn man nicht verdeckte Quinten und Octaven, oder auch wohl 2 Quinten und 2 Octaven in der Gegenbewegung duldete, welche dieser Bass, hie und da, mit den zu begleitenden Stimmen zu machen genöthigt ist.

Eine solche Harmonie, wo alle Stimmen, mit Ausnahme des Basses umkehrbar sind, oder auch eine solche, welcher man einen Verbesserungsbass beizufügen genöthigt ist, kann man den *bedingten Contrapunkt* benennen. Hier sind Beispiele :

Contrepoint conditionnel à trois parties, dont seulement les deux parties hautes sont renversables.

Bedingter dreistimmiger Contrapunkt, in welchem nur die beiden Oberstimmen umkehrbar sind.



Contrepoint conditionnel à quatre parties, dont seulement les trois parties hautes sont renversables.

Bedingter vierstimmiger Contrapunkt, in welchem nur die drei Oberstimmen umkehrbar sind.



Contrepoint conditionnel à cinq parties, dont seulement les quatre parties hautes sont renversables.

Bedingter fünfstimmiger Contrapunkt, in welchem nur die vier Oberstimmen umkehrbar sind.



Dans tous les exemples précédents, comme aussi dans ceux qui suivent, aucune partie haute ne doit croiser la partie de basse ; mais les parties renversa-

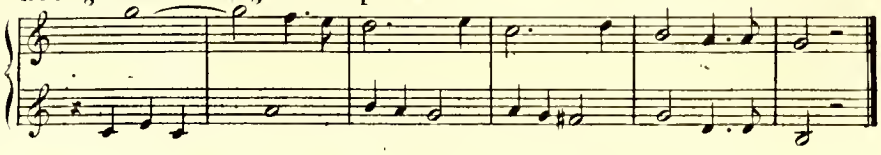
In allen diesen vorstehenden Beispielen, so wie auch in den nachfolgenden, darf keine der Oberstimmen sich mit dem Basse kreuzen ; aber die umkehrbaren Stimmen können

bles, peuvent se croiser quand on le juge à propos, soit qu'on les renverse ou non ; il n'est pas non plus nécessaire que chaque partie fasse un chant particulier et distinct.

sich wohl unter einander kreuzen, wenn man es zweckmässig findet, mögen sie nun umgekehrt seyn oder nicht ; eben so wenig ist es nothwendig, dass jede Stimme einen besonderen, hervorstechenden Gesang führe.

Contrepoint conditionnel à deux.

Bedingter zweistimmiger Contrapunkt.



Voici son renversement, transposé en *sol*, avec une basse de correction.

Hier ist seine, in *G dur* übersetzte Umkehrung mit einem Verbesserungs-Basse.



Contrepoint conditionnel à trois.

Bedingter dreistimmiger Contrapunkt.



Quand les parties de cette harmonie sont disposées de manière à ce que la plus grave fournisse une bonne basse contre les deux autres (comme dans cet exemple) une basse de correction n'est pas nécessaire ; mais dans les deux renversements suivants, cette basse est indispensable.

Wenn die Stimmen dieser Harmonie so gestellt sind, dass die tiefste einen guten Bass zu den beiden andern bildet, (wie in diesem Beispiele,) so ist ein Verbesserungsbass nicht nöthig ; aber in den folgenden zwei Versetzungen ist dieser Bass unerlässlich.

Premier renversement.

Erste Umkehrung.



(*) La suspension 9 peut avoir lieu CONTRE LA BASSE AJOUTÉE parce que cette dernière ne doit devenir ni partie supérieure ni partie intermédiaire.

(*) Die Verzögerung 9 kann ÜBER EINEM BEIGEFÜGTEN BASSE statt finden, weil dieser Bass nie weder zu einer Mittel- noch zur Oberstimme verwendet wird.

Second renversement.
Zweite Umkehrung.



Contrepoint conditionnel à quatre parties.
Bedingter vierstimmiger Contrapunkt.



Premier renversement.
Erste Umkehrung.



Second renversement, transposé en *La*.
Zweite in *A dur* versetzte Umkehrung.



Troisième renversement également transposé en *La*.
Dritte, gleichfalls in *A dur* versetzte Umkehrung.



Le contrepoint conditionnel n'a pas le mérite des contrepoints doubles, triples et quadruples, que nous avons traités, et dans lesquels chaque partie fournit une basse correcte. Aussi n'est il pas à beaucoup près si estimé que ces derniers. Cependant, le contrepoint conditionnel rend service à la musique, et on peut l'employer avec succès 1° dans la musique théâtrale, surtout dans les morceaux d'ensemble; 2° dans la plus grande partie de la musique instrumentale, surtout dans l'orchestre; 3° dans une sorte de canons à voix inégales, dont nous parlerons plus bas; 4° comme l'un des moyens qui contribuent au développement des idées, dont nous parlerons dans la dernier partie de cet ouvrage.

IX.

NOTICE SUR L'HARMONIE RENVERSABLE À LA NEUVIÈME, À LA ONZIÈME, À LA TREIZIÈME, ET À LA QUATORZIÈME.

Nous n'avons parlé jusque ici que des renversements à l'octave, à la dixième et à la douzième: il nous reste encore à expliquer ce que l'on doit entendre par *contrepoint* à la neuvième, à la onzième, à la treizième et à la quatorzième.

Différents auteurs ont parlé anciennement de ces quatre contrepoints, mais l'expérience a démontré leur peu d'utilité. En effet, leur seul but n'est que le renversement de l'harmonie à deux parties; mais on atteint ce but d'une manière plus facile, plus naturelle, plus parfaite et plus satisfaisante avec les contrepoints à la dixième, à la douzième et surtout à l'octave. Ainsi ces quatre contrepoints ne sont qu'un surcroit de difficultés futiles. C'est par cette raison qu'aucune école moderne n'en fait pas même mention; on ignore généralement leur existence.

Pour satisfaire la curiosité des artistes, nous indiquerons ici ces quatre nouveaux renversements, en donnant un exemple sur chacun.

Der bedingte Contrapunkt hat nicht das Verdienstliche der doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkte, welche wir abgehandelt haben, und in welchen jede Stimme einen guten Bass liefert. Auch wird derbei weitem nicht so geschätzt, wie diese letzteren. Indessen leistet der bedingte Contrapunkt der Musik auch Dienste, und man kann ihn mit Erfolg anwenden: 1tens in der Theatermusik, besonders in den Ensemble-Stücken; 2tens in dem grössten Theile der Instrumental- (besonders der Orchester-) Musik; 3tens in einer Gattung von Canons für ungleiche Stimmen, von welcher wir später sprechen werden; 4tens als eines der Mittel, welche zur Entwicklung der Ideen dienen, und von welchen wir im letzten Theile dieses Werkes sprechen werden.

IX.

BEMERKUNG ÜBER DIE UMKEHRBARE HARMONIE IN DER NONE, IN DER UNDECIME, IN DER TREDECIME, UND IN DER QUATUORDECIME.

Bis hieher haben wir nur von den Umkehrungen in der Octave, in der Decime und in der Duodecime gesprochen: es bleibt uns noch übrig zu erklären, was man unter dem *Contrapunkt* in der None, Undecime, Tredecime und Quatuordecime verstehen soll.

Verschiedene Autoren haben vor Alters von diesen vier Contrapunkten geredet, aber die Erfahrung hat deren geringen Nutzen erwiesen. In der That ist ihr einziger Zweck die Umkehrung der 2-stimmigen Harmonie; aber man erreicht ja diesen Zweck auf eine leichtere, natürlichere, vollkommenere und befriedigendere Art mit den Contrapunkten in der Decime, in der Duodecime, und vorzüglich in der Octave. Also sind diese vier Contrapunkte nichts als ein Zuwachs von nutzlosen und fruchtlosen Schwierigkeiten. Aus diesem Grunde hat auch keine neue Schule davon auch nur Meldung gethan; man weiss kaum von ihrem Daseyn.

Um die Neugierde der Künstler zu befriedigen, werden wir diese vier neuen Umkehrungen anzeigen, indem wir über jede ein Beispiel geben.

1. Contrepoint à la seconde ou à la neuvième.

1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7 , 8 , 9 ,

9 , 8 , 7 , 6 , 5 , 4 , 3 , 2 , 1 .

Même resultat en notes .



L'intervalle de la neuvième sert de borne à ce contrepoint . On n'y trouve que la quinte qui puisse servir pour commencer, pour finir et pour préparer les intervalles dissonnants qui ne sont pas notes de passage .

1. Contrapunkt in der Secunde oder in der None.

Dasselbe in Noten .

Das Intervall der None dient diesem Contrapunkte zur Grenze . Man kann nur mit der Quinte anfangen , endigen , und die dissonirenden Intervalle vorbereiten , welche nicht durchgehend sind .

Exemple .
Beispiel .



A, B, est le modèle de ce contrepoint , et B, C, est le renversement . Voici l'un et l'autre avec la basse chiffrée pour en rendre l'harmonie plus claire :

A, B, ist das Muster dieses Contrapunkts , und B, C, ist die Umkehrung . Hier folgt das eine und das andere mit beziffertem Basse , um die Harmonie deutlicher zu machen :

Modèle .
Muster .



Renversement .
Umkehrung .



La terminaison n'est pas satisfaisante dans ces sortes de contrepoint , comme on le voit dans les exemples précédents ; mais on est libre d'y ajouter une suite (appelée *Coda* par les italiens) pour contenter l'oreille . Cette coda n'a d'ailleurs rien de commun avec le contrepoint .

Der Schluss ist in diesen Gattungen der Contrapunkte nicht befriedigend , wie man in den vorstehenden Beispielen sieht ; aber man hat die Freiheit , denselben eine Fortsetzung (von den Italienern *Coda* genannt) beizufügen , um das Gehör zu befriedigen . Diese Coda hat übrigens mit dem Contrapunkte nichts gemein .

(*) Ce FA♯ n'est qu'un retard de SOL . On frappe l'accord parfait de SOL sur ce FA♯ .

(*) Dieses FIS ist nur eine Verzögerung des G . Man schlägt den vollkommenen G-Dreiklang auf diesem FIS an .

2. Contrepoint à la quarte, ou à la onzième.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11,
11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3; 2, 1,



L'intervalle de la onzième sert de borne à ce contrepoint.

La sixte est le seul intervalle dans ce contrepoint pour commencer, pour finir et pour préparer les dissonances, qui ne sont pas notes de passage.

2. Contrapunkt in der Quart, oder in der Undecime.

Das Intervall der Undecime ist die Grenze dieses Contrapunkts.

Die Sexte ist das einzige Intervall in diesem Contrapunkte, um damit anzufangen, zu schliessen, und die, (nicht durchgehenden) Dissonanzen vorzubereiten.

Exemple.
Beispiel.



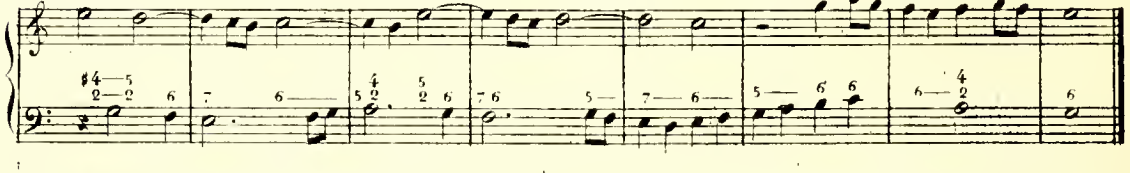
A, B, est le modèle, et B, C, est le renversement. Voici l'un et l'autre avec la basse chiffrée :

A, B, ist das Muster, und B, C, die Umkehrung. Hier beide mit beziffertem Basse :

Modèle.
Muster.



Renversement.
Umkehrung.



On ne peut pas commencer un morceau par un contrepoint semblable; on ne pourrait l'introduire que dans le courant d'un morceau, où il est indifférent de commencer ou de finir le contrepoint par quelque accord que ce soit, pourvu que le compositeur fasse une bonne succession d'accords.

Man kann kein Tonstück mit einem solchen Contrapunkt beginnen; man könnte ihn nur im Laufe eines Stückes einflechten, wo es gleichgültig ist, mit welchem Accord man den Contrapunkt anfängt und beschliesst, wenn nur der Tonsetzer eine gute Accorden-Fortschreitung macht.

(*) On peut prendre SOL♮ ou SOL♯, selon l'harmonie qui accompagne ce chant.

(*) Man kann G oder GIS nehmen, je nach der Harmonie, welche diesen Gesang begleitet.

3. Contrepoint à la sixte, ou à la treizième.

3. Contrapunkt in der Sext, o. in der Tredecime.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.

13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Même résultat en notes.

Dasselbe in Noten.



L'intervalle de la treizième sert de borne à ce contrepoint.

Ce contrepoint offre quatre intervalles consonnants, qui restent également consonnants étant renversés. Ces quatre intervalles sont : l'unisson, la sixte, l'octave et la treizième.

Das Intervall der Tredecime ist die Grenze dieses Contrapunkts.

Dieser Contrapunkt biethet vier consonirende Intervalle dar, welche auch in der Umkehrung consonirend bleiben. Diese vier Intervalle sind : der Unison, die Sext, die Octave, und die Tredecime.

Exemple.

Beispiel.



A, B, est le modèle, et B, C, est le renversement. Voici l'un et l'autre avec la basse chiffrée :

A, B ist das Muster, und B, C die Umkehrung. Hier beide mit beziffertem Basse :

Modèle.

Muster.



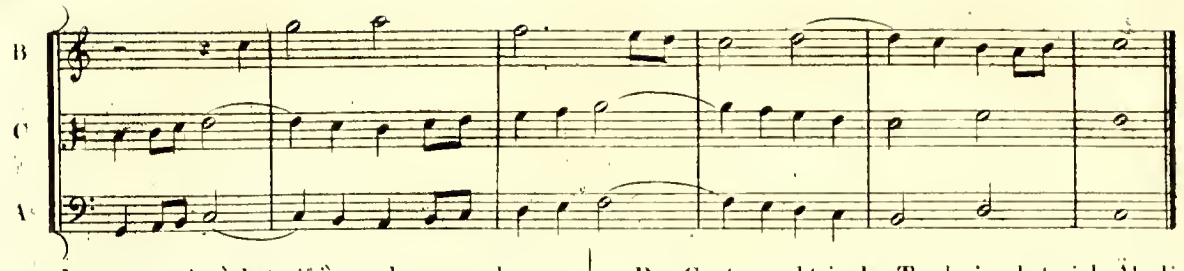
Renversement.

Umkehrung.



Si une longue suite de sixtes entre la basse et une partie haute n'était pas insipide, (lorsque les sixtes ne sont pas accompagnées par des tierces) on pourait exécuter en même temps les trois parties A, B, C ; mais en mettant la partie A dans la basse, ce trio peut avoir lieu, p.e.

Wenn eine lange Folge von Sexten zwischen dem Basse und einer höheren Stimme nicht abgeschmackt wäre, (wenn die Sexten nicht von Terzen begleitet werden,) so könnte man die drei Stimmen A, B, C zugleich ausführen ; aber wenn die Stimme A in den Bass gelegt wird, so kan dieses Trio statt finden, z. B.



Le contrepoint à la treizième a beaucoup de rapport avec le contrepoint à la dixième. On pourait tirer un parti avantageux du premier, si le second ne le remplaçait pas.

Der Contrapunkt in der Tredecime hat viele Ähnlichkeit mit dem Contrapunkte in der Decime. Man könnte den ersteren vortheilhaft gebrauchen, wenn ihn nicht der zweite ersetzte.

4. Contrepoint à la septième, ou à la quatorzième.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,

14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.



L'intervalle de la quatorzième sert de borne à ce contrepoint.

Ce contrepoint n'a au fond que sept intervalles différents, qui sont : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. / 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Car les sept autres ne sont que la repétition des précédents, à la différence d'une octave.

Il y a deux intervalles qui peuvent servir pour commencer, pour finir et pour préparer les dissonances, qui ne sont pas notes de passage; ces deux intervalles sont la tierce, ou la dixième, et la quinte, ou la douzième.

4. Contrapunkt in der Septime, oder in der Quatuordecime.

Das Intervall der Quatuordecime ist die Grenze dieses Contrapunkts.

Dieser Contrapunkt hat im Grunde nur 7 verschiedene Intervalle nähmlich: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. / 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Denn die 7 andern sind nur eine Wiederhohlung der Vorigen, in der Entfernung einer Octave.

Es gibt da zwei Intervalle, welche zum Anfangen, zum Beschliessen, und zur Vorbereitung der (nicht durchgehenden) Dissonanzen dienen können; diese 2 Intervalle sind die Terz, oder Decime, und die Quinte, oder Duodecime.

Exemple.
Beispiel.



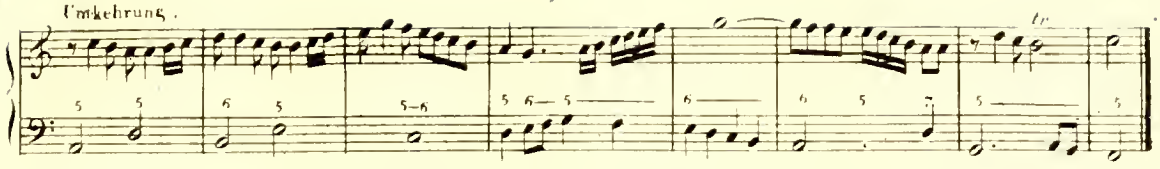
A, B est le modèle, et B, C est le renversement. Voici l'un et l'autre avec la basse chiffrée :

A, B ist das Muster, B, C die Umkehrung. Hier der bezifferte Bass von beiden :

Modèle.
Muster.



Renversement.
Umkehrung.



Il faut, en créant ces contrepoints, adopter une manière particulière d'enchaîner les accords : il faut y ajouter le plus souvent une ou deux parties d'accompagnement, pour en rendre l'harmonie claire et compréhensible.

Il arrive par fois, en cherchant des imitations et des progressions (comme aussi des stretto dans la fugue) que l'on trouve accidentellement des renversements à la seconde, ou à la quarte, ou à la sixte, ou bien à la septième. Il est bon dans ce cas de connaître ces quatre sortes de contrepoints, et de pouvoir s'en *rendre compte*.

X.

DU CONTREPOINT RENVERSABLE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, ET DU CONTREPOINT PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE.

Des essais de pure curiosité, ou plutôt des abus de l'art, ont eu lieu dans tous les temps. Le goût purifié, le bon sens et l'esprit éclairé par l'expérience les ont bannis. Parmi ces objets on peut compter le contrepoint renversable par mouvement contraire, et celui par mouvement rétrograde, inventés dans un temps où la composition musicale n'était autre chose qu'un calcul arithmétique. Aussi nous ne dirons sur ces deux contrepoints qu'il faut en dire pour les connaître.

1° Du contrepoint ou de l'harmonie renversable par mouvement contraire.

On imite (ou plutôt on répète) un chant par mouvement contraire de la manière suivante :

Chant A.
Gesang A.



Même chant par mouvement contraire. B.
Derselbe Gesang in der Gegenbewegung. B.



ou bien C
oder auch C



En comparant la portée B avec la portée A, on trouve que les deux parties font les mêmes intervalles et les mêmes valeurs de notes, sauf, qu'une partie monte quand l'autre descend, et vice-versa. A cette différence près, tout le reste est la même chose.

Um diese Contrapunkte hervorzubringen, muss man eine besondere Art von Accorden-Verkettung annehmen: man muss meistens eine oder zwei Begleitungsstimmen demselben beifügen, um die Harmonie klar und verständlich zu machen.

Bisweilen geschieht es beim Aufsuchen der Imitationen und Fortschreitungen, (so wie auch des *Stretto* in der Fuge), dass man zufällig solche Umkehrungen in der Secunde, oder Quarte, oder auch Sext, oder Septime hervorbringt. In solchen Fällen ist es gut, diese 4 Gattungen des Contrapunkts zu kennen, um sich davon *Rechenschaft geben zu können*.

X.

VOM UMKEHRBAREN CONTRAPUNKT IN WIDRIGER BEWEGUNG, UND VOM CONTRAPUNKT IN VERKEHRTER (RÜCKGÄNGIGER) BEWEGUNG.

Zu allen Zeiten hat es Versuche aus blosser Neugierde, oder vielmehr Missbräuche in der Kunst gegeben. Der gereinigte Geschmack, der gesunde Menschenverstand, und der durch Erfahrung erleuchtete Geist haben sie verbannt. Unter diese Dinge kann man den in widriger und den in rückgängiger Bewegung umkehrbaren Contrapunkt rechnen, welche zu einer Zeit erfunden wurden, als die musikalische Composition nur eine arithmetische Berechnung war. Demnach werden wir über diese zwei Contrapunkte nur das sagen, was nöthig ist, um sie kennen zu lernen.

1tens Von dem Contrapunkte, oder von der Harmonie, welche in widriger Bewegung (Gegenbewegung) umkehrbar ist.

Man imitirt, (oder vielmehr man wiederhohlt) einen Gesang in der Gegenbewegung auf folgende Art :

Wenn man die Zeile B mit der Zeile A vergleicht, so findet man, dass beide Stimmen dieselben Intervalle und denselben Notenwerth enthalten, ausgenommen, dass eine Stimme steigt, die andere fällt und umgekehrt. Diesen Unterschied abgerechnet, bleibt alles Übrige dasselbe.

L'imitation sur la portée C est encore plus exacte, par la raison que les demi-tons se correspondent aux mêmes endroits, comme nous l'avons indiqué.

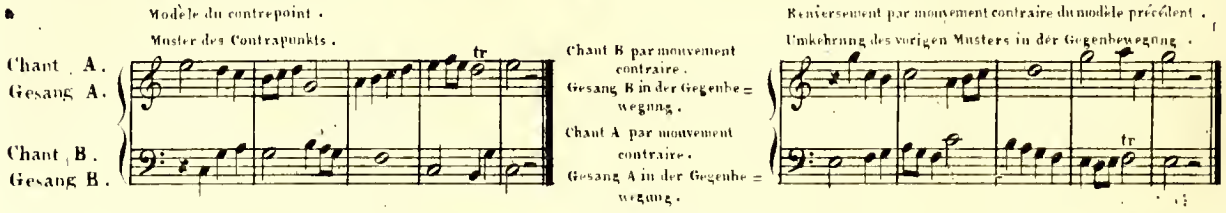
Cette manière d'imiter un chant par mouvement contraire peut être utile dans beaucoup d'occasions, comme on le verra par la suite.

Le contrepoint par mouvement contraire est celui où les parties, en se renversant, s'imitent en même temps par mouvement contraire, p.e.

Die Jmitation auf der Zeile C ist noch genauer, weil selbst die halben Töne auf den nähmlichen Orten übereinstimmen, wie wir auch angezeigt haben.

Diese Art, einen Gesang in der Gegenbewegung zu imitiren, kann, wie man in der Folge sehen wird, bei vielen Gelegenheiten nützlich seyn.

Der Contrapunkt in der Gegenbewegung ist nun derjenige, wo die Stimmen, indem sie sich umkehren, einander zugleich in der Gegenbewegung imitiren, z.B.



2° Du Contrepoint par mouvement rétrograde.

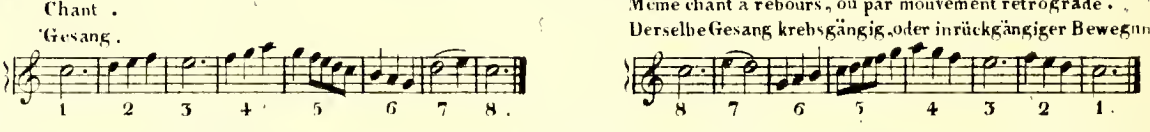
Le mouvement rétrograde est la reprise à rebours d'un chant.

Il est clair que ce chant doit être conçu de manière à ce qu'on puisse le chanter non seulement du commencement à la fin, mais aussi de la fin au commencement. Le chant suivant renferme cette double qualité:

2tens Vom Contrapunkte in der rückgängigen Bewegung, (im Krebsgang).

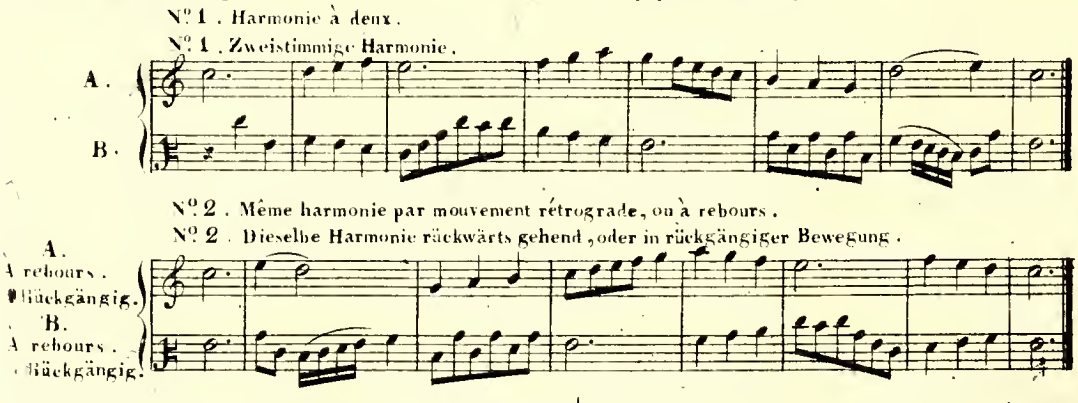
Die rückgängige Bewegung besteht in der verkehrten Wiederhohlung von der letzten Note des Subjects zur ersten.

Es ist klar, dass ein solcher Gesang dergestalt erfunden seyn muss, dass man ihn nicht nur vom Anfang bis zum Ende, sondern auch zurück, vom Ende bis zum Anfang singen könne. Der folgende Gesang besitzt diese doppelte Eigenschaft:



Quand l'harmonie à deux parties peut s'exécuter de cette double manière, elle s'appelle harmonie par mouvement rétrograde, p.e.

Wenn eine zweistimmige Harmonie sich auf diese doppelte Art ausführen lässt, so heisst sie eine Harmonie in rückgängiger Bewegung, z.B.



En exécutant le N° 1 à rebours, on peut se passer de N° 2.

Quand l'harmonie par mouvement rétrograde est en même temps renversable, elle s'appelle *contrepoint par mouvement rétrograde*, p.e.

Wenn man N° 1 von der letzten Note zur ersten zurück spielt oder singt, so bedarf man des N° 2 nicht.

Wenn diese rückgängige Harmonie zugleich umkehrbar ist, so heisst sie *Contrapunkt in rückgängiger Bewegung*, z.B.



Un contrepoint par mouvement rétrograde, peut être en même temps par mouvement contraire : dans ce cas il s'apelle *contrepoint par mouvement rétrograde et contraire*. En voici un exemple :

Ein rückgängiger Contrapunkt kann zugleich der widrigen Bewegung fähig seyn: in diesem Falle heisst er: *Contrapunkt in rückgängig-widriger Bewegung*. Hier davon ein Beispiel :



Il est évident que l'oreille la mieux exercée est hors d'état de pouvoir saisir, deviner, et encore moins apprécier ces sortes de combinaisons : ainsi, c'est de la musique faite pour les yeux, ou tout au plus pour amuser un instant l'esprit, qui finit toujours par mépriser ces sortes de combinaisons, qui n'ont point un but raisonnable.

Nous avons plusieurs fois répété que le contrepoint ne devient intéressant que par l'usage heureux que l'on en fait : il est donc important de consacrer l'article suivant à l'emploi des cinq contrepoints principaux.

XI.

DE L'EMPLOI DES CINQ CONTREPOINTS PRINCIPAUX, QUI SONT : LES CONTREPOINTS À L'OCTAVE, DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE ; LE CONTREPOINT À LA DIXIÈME, ET CELUI À LA DOUZIÈME.

1º Contrepoint double à l'octave.

Le contrepoint à l'octave est le plus usité, le plus nécessaire et le plus indispensable.

Es ist klar, dass das geübteste Ohr nicht im Stande ist, diese Arten von Berechnungen zu fassen, zu errathen, und noch weniger zu würdigen ; demnach ist es eine Musik für das Auge, oder höchstens, um auf einen Augenblick den Verstand zu ergötzen, welcher zuletzt diese Gattung von Künsteleyen verachten muss, denen jeder vernunftgemässe Zweck ermangelt.

Schon einigemale haben wir wiederhohlt, dass der Contrapunkt nur dann anziehend werden kann, wenn man einen glücklichen Gebrauch von ihm macht : es ist demnach wichtig den nachfolgenden Abschnitt der Anwendung der fünf vorzüglichsten Contrapunkte zu widmen.

XI.

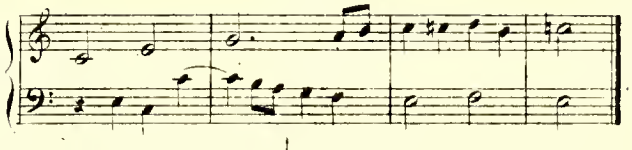
VON DEM GEBRAUCHE DER FÜNF VORZÜGLICHSTEN CONTRAPUNKTE, WELCHE SIND: DER DOPPELTE, DREIFACHE UND VIERFACHE CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE; DAN DER CONTRAPUNKT IN DER DECIME, UND JENER IN DER DUODECIME.

1tens Doppelter Contrapunkt in der Octave.

Der Contrapunkt in der Octave ist der gebräuchlichlichste, nothwendigste, und unerlässlichste.

On exige de nos jours que l'on produise de l'effet en employant un contrepoint quelconque. Si un compositeur n'a pas assez de génie pour atteindre ce but, il fera bien de ne pas user du contrepoint. En effet, ce n'est pas le modèle du contrepoint, composé d'une douzaine de mesures, qui peut interesser l'auditeur; un tel modèle sans développement peut être comparé à un acteur muet; pour que cet acteur devienne un personnage interessant, il faut le mettre en scène, en situation, tracer et dessiner son caractère; il en est de même du contrepoint, qui ne produit d'effet réel que par le développement bien entendu qu'on lui donne.

On a manqué son but dans tous les traités où l'on parle du contrepoint, en ce qu'on a négligé de montrer d'une manière satisfaisante les vraies ressources que cette matière offre: ce qui est la cause que le public n'a jamais eu une idée juste de l'harmonie renversable et de son utilité. Voici par exemple un modèle d'un contrepoint double à l'octave:



Ce modèle de quatre mesures en donne huit en comptant son renversement. Voici à peu près tout ce que l'on sait assez generalement; mais que faire avec huit mesures, se demande-t-on, si l'on n'en a pas d'avantage? elles peuvent servir, comme il suit:

1° A faire un canon pour deux voix inégales, comme nous le verrons en traitant des canons. 2° A faire une fugue *double* toute entière à 2, à 3, ou à 4 parties, ce que nous montrerons également, en traitant les fugues doubles. Mais ce qui est plus important de nos jours, c'est qu'on peut les employer: 3° Dans le courant (principalement dans la seconde partie) d'un morceau de Symphonie, d'Ouverture, de Quintetto, de Quatuor &.&. où l'on en peut tirer un parti très avantageux, comme p.e:

Fragment d'un morceau de symphonie à grand orchestre, fait tout entier avec le contrepoint précédent.(*)

Man begehrt in unserer Zeit, dass durch den Gebrauch irgend eines Contrapunkts auch eine Wirkung hervorgebracht werde. Wenn ein Tonsetzer nicht genug Genie besitzt, um diesen Zweck zu erreichen, so wird er wohl thun, vom Contrapunkt gar keinen Gebrauch zu machen. In der That ists nicht das Muster des Contrapunkts, welches, aus einem Dutzent Takten bestehend, den Zuhörer interessiren kann; ein solches Muster ohne alle Entwicklung kann mit einem stummen Schauspieler verglichen werden; soll dieser eine interessante Person vorstellen, so muss er auf die Scene versetzt, in Handlungen verwickelt, und sein Character gezeichnet und durchgeführt werden; dasselbe gilt vom Contrapunkt, der keine wesentliche Wirkung hervorbringt, als vermittelst der wohlverstandenen Entwicklungen, die man ihm gibt.

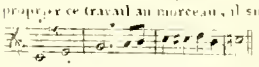
In allen Lehrbüchern, die vom Contrapunkt handeln, hat man diesen Zweck übersehen und verfehlt, indem man es vernachlässigte, auf eine befriedigende Art die wahren Hilfsquellen zu zeigen, welche dieser Gegenstand darbiethet: was denn auch die Ursache ist, dass das Publikum niemals eine richtige Idee von der umkehrbaren Harmonie und ihrem Nutzen erhalten konnte. Hier folgt als Beispiel das Muster eines doppelten Contrapunkts in der Octave:

Dieses aus 4 Takten bestehende Muster, gibt mit seiner Umkehrung 8 Takte. Diess ist so ziemlich alles, was man gemeiniglich darüber weiss; aber was soll man mit 8 Takten anfangen, frägt sichs, wenn man ihrer nicht mehrere hat? sie können angewendet werden wie folgt:

1tens Um einen Canon für 2 ungleiche Stimmen hervorzubringen, wie wir später in dem Abschnitte über die Canons sehen werden. 2tens Um eine vollständige 2-, 3-, oder 4-stimmige *Doppelfuge* daraus zu machen, wie gleichfalls in der Abhandlung über die Doppelfugen gezeigt werden wird. Aber das was in unsern Tagen weit wichtiger ist, besteht darin, dass man sie gebrauchen kann: 3tens In dem Laufe (und zwar vorzüglich in dem zweiten Theile) einer Sinfonie, einer Ouverture, eines Quintetts, Quartetts, &.&: wo man aus denselben die wichtigsten Vortheile und Hilfsmittel ziehen kann, wie z.B.

Fragment eines Sinfonie-Stückes für grosses Orchester, welches ganz aus dem vorigen Contrapunkt gemacht ist.(*)

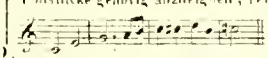
(*) Ce fragment, étant placé dans la seconde partie du morceau, suppose que le premier ou second sujet du contrepoint, (ou bien les deux) ont été entendus précédemment dans la première partie de ce morceau. Sans cette précaution les auditeurs ne sauraient pas ce qu'il signifie; il leur paraîtrait étranger au morceau, un vrai hors d'œuvre, ce qui serait une faute de la part du compositeur. Pour approprier ce travail au morceau, il suffit que les quatre mesures



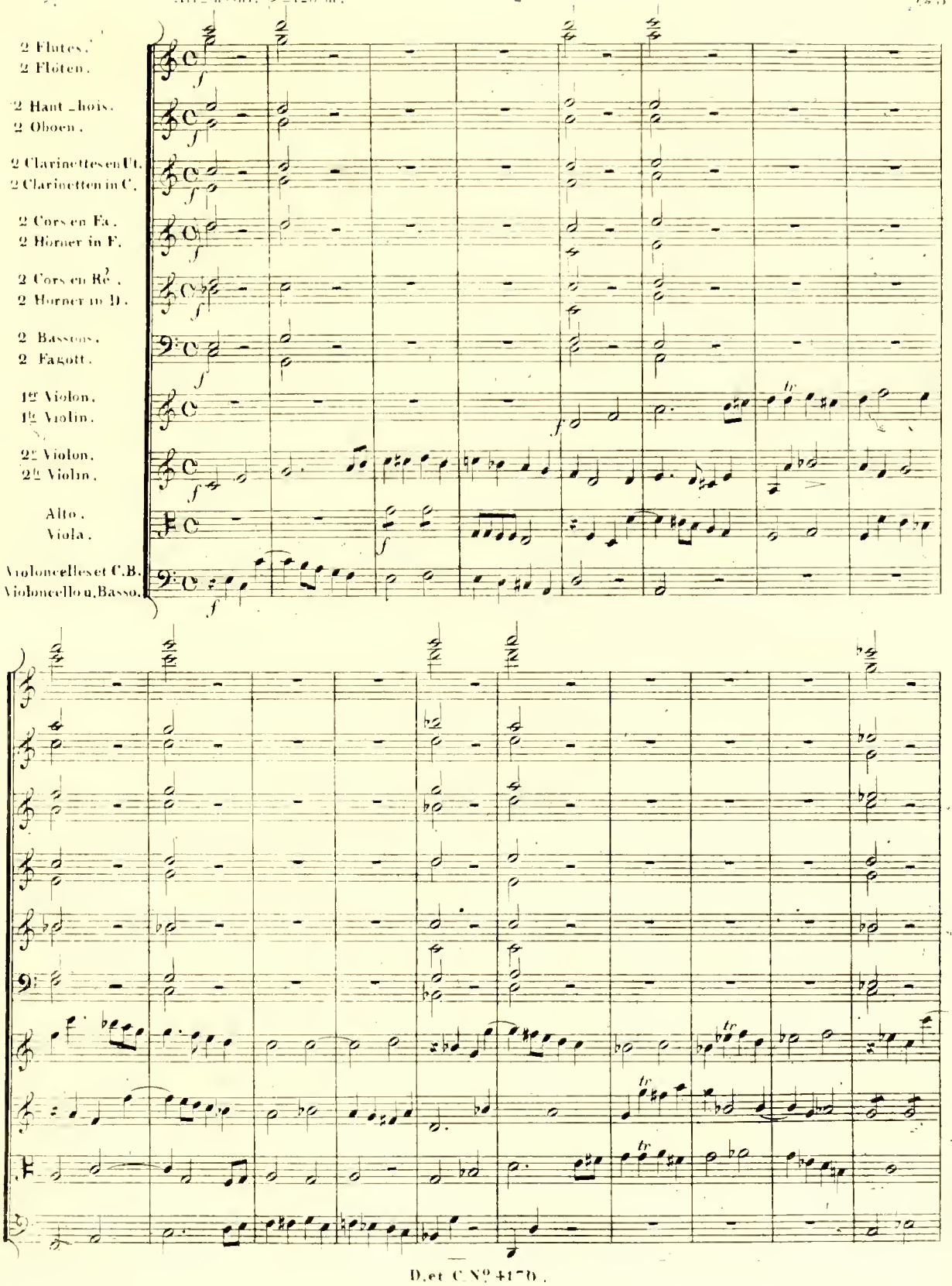
PASSENT PARTIE du MOTIF de ce

D et C N°4170.

(*) Da dieses Fragment in den zweiten Theil eines Tonstückes gehört, so setzt es voraus, dass das erste oder zweite Subject des Contrapunkts, (oder auch alle beide) schon früher im ersten Theile gehört worden seyn. Ohne diese Vorsicht würden die Zuhörer nicht wissen, was es bedeute; es würde ihnen, als dem Tonstücke fremd, als ein unpassendes Einschiebsel erscheinen, was ein Fehler von Seite des Tonsetzers wäre. Um diese Durchführung dem Tonstücke gehörig anzuzeigen, reichten hin, wenn die vier Takte



schon ALS EIN THEIL DES HAUPTTHEMAS gleich beim Beginn des Ganzen gehört worden.


2 Flutes.
2 Flöten.
2 Hautbois.
2 Oboen.
2 Clarinettes en Ut.
2 Clarinetten in C.
2 Cors en Fa.
2 Hörner in F.
2 Cors en Ré.
2 Hörner in D.
2 Bassons.
2 Fagott.
1re Violon.
1e Violin.
2e Violon.
2e Violin.
Alto.
Viola.
Violoncelles et C.B.
Violoncello u. Basso.


à deux.
à deux.
à deux.
à deux.
à deux


à deux.
ff
ff
ff
ff
ff
ff


soli.
p
p
p
p


à deux.
f


à deux.
à deux.
à deux.
fz
fz
fz



Ce fragment est composé de soixante-dix-sept mesures à effet, dont l'origine est un contrepoint de quatre mesures. Voici un autre modèle d'un contrepoint double à l'octave :

Dieses Fragment besteht in der That aus 77 Takten, die alle aus einem Contrapunkt von 4 Takten entstanden sind. Hier ein anderes Muster eines doppelten Contrapunkts in der Octave :



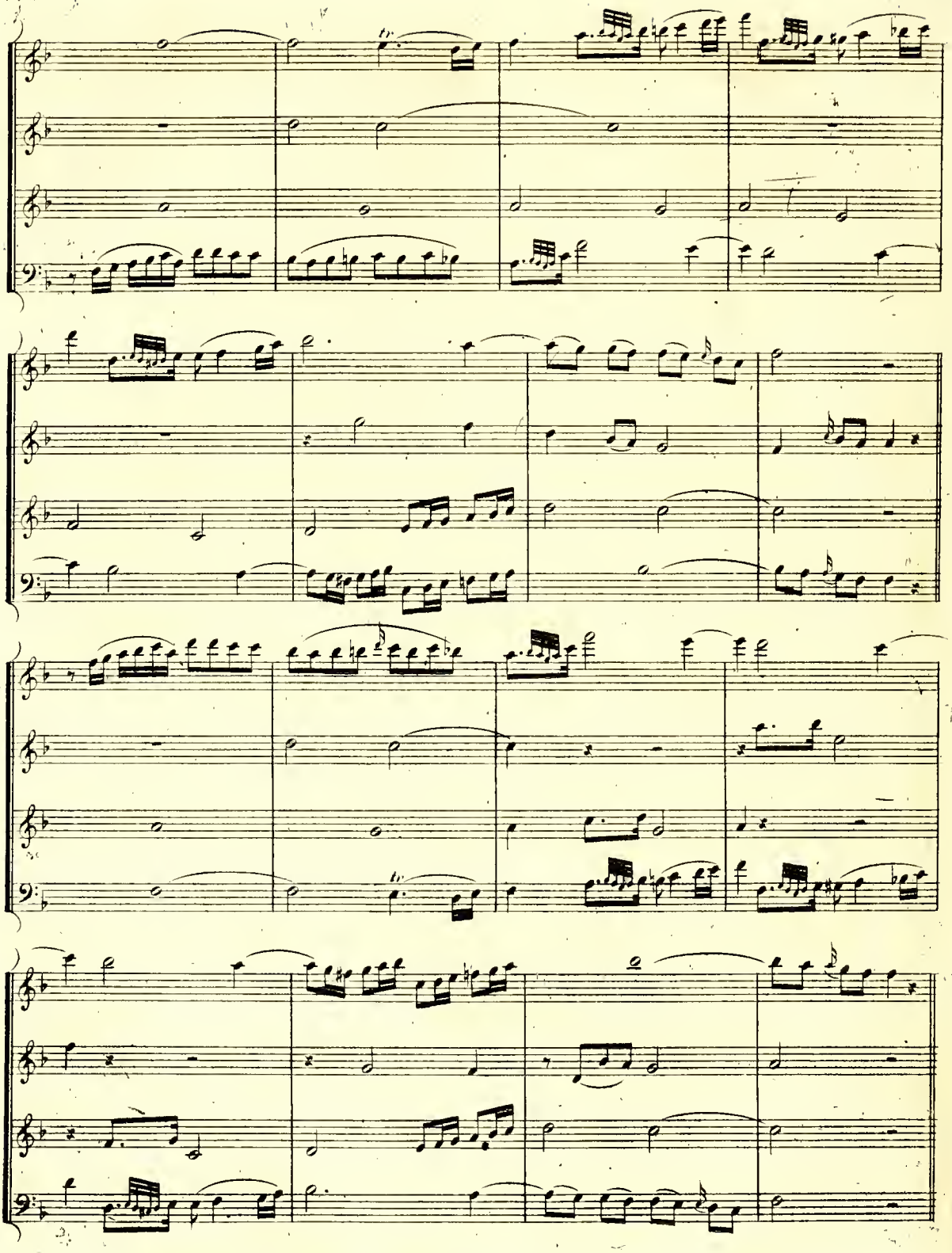
Ce modèle est trop long (et le mouvement de la mesure trop lent) pour en faire un usage semblable au modèle précédent un *Ut*, qui est court et du mouvement allegro. Mais le modèle ci-dessus peut servir à faire un andante tout entier d'un quatuor, d'un quintetto &c. d'après le plan suivant :

Dieses Muster ist zu lang (und auch sein Tempo zu langsam) um einen, dem vorigen Muster in C ähnlichen Gebrauch davon zu machen, welches kurz und von rascher Bewegung war. Aber dieses zweite Muster kann dagegen dazu dienen, das vollständige Andante eines Quartetts, Quintetts, &..., und zwar nach folgendem Plane daraus zu machen :

On prendra ce contrepoint pour le motif de l'andante, en y ajoutant une ou deux parties d'accompagnement. — On renversera le contrepoint. — On variera l'une ou l'autre partie du contrepoint, ou bien toutes les deux simultanement, plus ou moins. — On renversera le contrepoint varié. — On variera le contrepoint d'une autre manière. — On renversera cette seconde variation. Pendant toute cette opération, deux parties ajoutées accompagneront le contrepoint pour en rendre l'harmonie plus complète, plus variée et par conséquent plus intéressante. Voici l'exemple, où le contrepoint se trouve constamment entre les deux parties extrêmes :

Man nimmt diesen Contrapunkt zum Thema des Andante, indem man ihm eine oder zwei Begleitungsstimmen beifügt. — Man kehrt den Contrapunkt um. — Man varirt die eine oder die andere Stimme des Contrapunkts, oder auch wohl beide abwechselnd, in mehr oder mindern figurirten Formen. — Man kehrt den varirten Contrapunkt um. — Man varirt den Contrapunkt auf andere Art. — Man kehrt diese neue Variation um. — Während dieser ganzen Ausarbeitung begleiten zwei beigefügte Stimmen den Contrapunkt, um die Harmonie vollständiger, mannigfaltiger, und folglich anziehender zu machen. Hier das vorige Beispiel, wo der Contrapunkt stets in den zwei äussersten Stimmen (der Flöte und dem Fagott) bleibt :







Voici un troisième modèle d'un contrepoint.

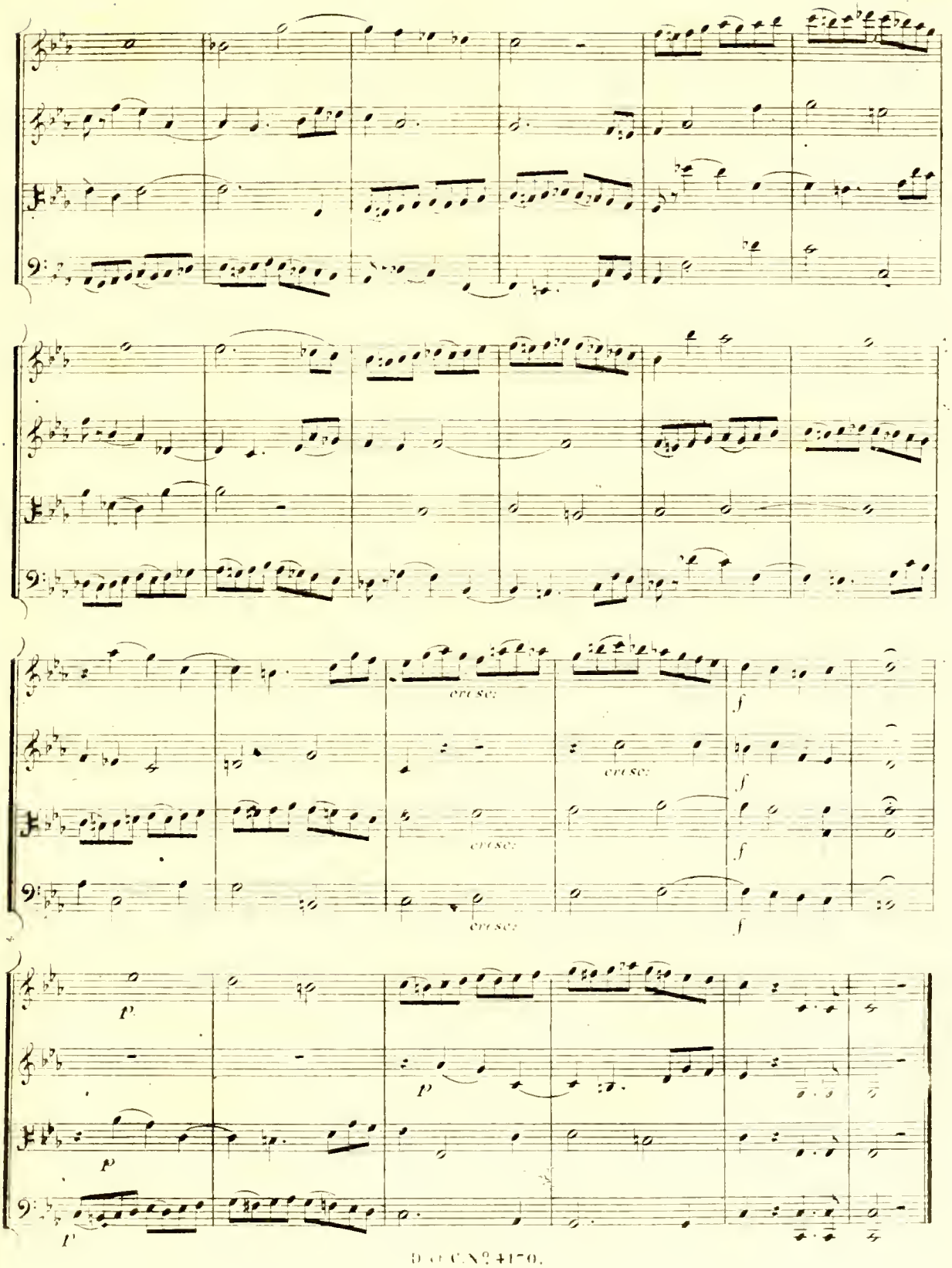
Hier ein drittes contrapunktirtes Muster.



En promenant ce contrepoint sans cesse dans différents tons, et entre les quatre parties d'un quatuor (dont deux servent alternativement à l'accompagner,) on peut obtenir le morceau suivant :

Indem man diesen Contrapunkt unaufhörlich in verschiedenen Tonarten, und in den vier Stimmen eines Quartetts, (wovon zwei abwechselnd zur Begleitung dienen,) durchführt, kann man folgendes Tonstück bilden :




cresc
cresc
cresc
cresc
f
f
f
f
p
p
p
p

Lorsque le contrepoint est fort court (d'une ou de deux mesures) il peut servir à des marches harmoniques (ou progressions) renversables, dont l'usage est bon dans toute sorte de musique. Le modèle suivant :

Wenn der Contrapunkt sehr kurz ist, (von einem oder von 2 Takten,) so kann er zu umkehrbaren harmonischen Gängen, (oder Fortschreitungen) dienen, deren Anwendung in jeder Musik-Gattung gut ist. Das folgende Muster :



donne entr'autres le progressions ci-dessous :

gibt unter andern nachstehende Forschreitungen :



(*) Un modèle (ou contrepoint) aussi court, n'est souvent qu'une parcelle d'un contrepoint plus grand ; on détache l'une ou l'autre parcelle d'un contrepoint pour en tirer parti.

(*) Ein Muster (oder Contrapunkt) von solcher Kürze ist oft nur ein Theilchen eines grösseren Contrapunkts ; man sucht sich ein beliebiges Theilchen eines Contrapunkts aus, um es zu benützen.

Avec le modèle suivant :
Mit dem nachstehenden Muster:



on fait les progressions suivantes :
macht man folgende Fortschreitungen :

1.



2.



3.





Voici un autre modèle, suivi de ses progressions :
Hier ein anderes Muster mit seinen Fortschreitungen :





Voici encore un autre modèle d'une mesure seulement :
Hier noch ein Muster, das nur aus einem Takte besteht :



qui donne les progressions suivantes :
und welches folgende Fortschreitungen gibt :





2. Contrepoint triple.

Un contrepoint (n'importe lequel) est conçu ou dans le style rigoureux, ou dans le style libre. Il doit être dans le style rigoureux : 1° Lorsqu'il est destiné à la musique d'eglise executée par des chœurs sans accompagnement d'orchestre ; 2° Pour réaliser des propositions dans les concours de composition ; 3° En faisant de la musique d'école. Le contrepoint est dans le style moderne, ou libre, quand on compose soit pour des instrumens, soit pour les théâtres, soit pour les salons, et souvent même en faisant de la musique d'église, accompagnée de l'orchestre.

Voici sept modèles du contrepoint triple dans le *style rigoureux :*

2. Dreifacher Contrapunkt.

Ein Contrapunkt, (gleichviel welcher,) ist entweder im strengen, oder im freien Style erfunden. Im strengen Style muss er seyn : 1tens Wenn er für ein kirchen-Tonstuck bestimmt ist, welches von den Chören ohne Orchesterbegleitung ausgeführt werden soll ; 2tens Um die Preis-Aufgaben einer musikalischen Lehranstalt, &c... zu erfüllen. 3tens Indem man musikalische Studien macht. Der Contrapunkt im freien Style wird angewendet, wenn man für das Orchester, für das Theater, für den Salon, (oder für Concertmusik), oder auch oft, wenn man für die Kirche mit Orchester schreibt.

Hier sind sieben Muster des dreifachen Contrapunkts im *strengen Style :*



(*) Le second sujet est ici le sujet donné ; il est le deuxième parce qu'il entre plus tard que son premier contre-sujet.

(*) Das zweite Subject ist hier das aufgegebene, oder Hauptsubject ; es ist hier das zweite, weil es später eintritt als sein erstes Contrasubject.

Sur le même sujet donné.

4. Über dasselbe aufgegebene Subject.



Sur le même sujet donné.

5. Über dasselbe aufgegebene Subject.



6.



7.



Chacun de ces sept exemples peut servir 1° A faire une fugue vocale à trois sujets (comme nous le verrons dans la suite;) 2° A être employé dans un chœur, dans quel cas on en tire parti plus ou moins, en le reproduisant sans renversement et dans ses différents renversements, le tout en différents tons. Ces répercussions d'un contrepoint doivent être séparées les unes des autres par d'autres idées, car dans un chœur qui ne serait composé que de répercussions le contrepoint finirait par devenir monotone, surtout si le chœur était d'une certaine étendue.

Jedes dieser sieben Beispiele kann dienen: 1tens Um eine Vocal-Fuge zu drei Subjecten daraus zu machen, (wie wir in der Folge sehen werden;) 2tens Um in einem Chor angewendet zu werden, in welchem Falle man es mehr oder weniger benützt, indem man es ohne Umkehrung, oder mit allen seinen verschiedenen Umkehrungen, und das Ganze in verschiedenen Tonarten durchführt. Diese Wiederhohlungen eines Contrapunkts müssen von einander durch andere Jdeen abgesondert seyn, denn in einem Chor, der nur aus Wiederhohlungen bestünde, würde der Contrapunkt zuletzt monoton werden, besonders wenn der Chor von einiger Länge wäre.

Voici dix exemples dans le style moderne pour la musique instrumentale :

Hier sind 10 Beispiele im modernen Style für die Instrumental-Musik :



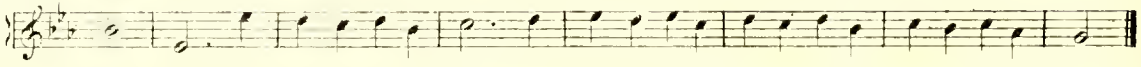
Tout ce que nous avons dit sur l'emploi du contrepoint double est applicable au contrepoint triple : à l'exception seulement que l'on en fait beaucoup moins usage parce qu'il est plus compliqué et plus difficile à saisir pour les auditeurs que le contrepoint double.

Alles, was wir über den Gebrauch des doppelten Contrapunkts gesagt haben, ist auch auf den dreifachen anwendbar : nur mit der Ausnahme, dass man von dem letzteren weit weniger Gebrauch macht, da er weit verwickelter und für die Zuhörer schwerer fasslich ist, als der doppelte Contrapunkt.

REMARQUE GÉNÉRALE SUR L'EMPLOI DU CONTREPOINT.

Un compositeur, un harmoniste habile, un bon praticien enfin n'est jamais embarrassé d'employer le contrepoint double ou triple : il existe fort peu de productions où l'on ne puisse en faire usage plus ou moins. Je suppose qu'un auteur fasse, par exemple, le final d'un quatuor ou d'une symphonie, et qu'il lui vienne dans l'idée d'employer le contrepoint triple dans ce final : il commencera par créer le modèle de son contrepoint, dont le principal sujet sera pris dans le motif de son morceau pour assimiler le contrepoint aux autres idées : cela étant fait, il cherchera les endroits favorables à la répercussion de son contrepoint ; il dialoguera ces répercussions avec d'autres idées pour donner une variété suffisante à son morceau ; si le tout ensemble produit de l'effet, son but sera atteint.

En 1819 on donna aux élèves (au concours de l'institut pour le prix de composition musicale) le sujet de fugue suivant, pour ajouter à ce sujet deux autres sujets :



Comme ce sujet présente quelques difficultés sous le rapport du contrepoint triple, nous donnerons ici les six exemples suivants du contrepoint triple sur ce même sujet :

ALLGEMEINE BEMERKUNG ÜBER DEN GEBRAUCH DES CONTRAPUNKTS.

Ein Tonsetzer, ein geschickter Harmonist, ein guter Praktiker endlich, ist niemals in Verlegenheit über die Anwendung des doppelten oder dreifachen Contrapunkts : es gibt nur sehr wenige Compositions-Gattungen, in welchen man ihn nicht mehr oder minder anwenden könnte. Ich nehme an, dass z.B. ein Tonsetzer, der eben das Finale eines Quartetts oder einer Sinfonie schreibt, die Idee fasst, den dreifachen Contrapunkt in diesem Finale anzubringen : er wird damit beginnen, das Muster seines Contrapunkts aufzusuchen, wovon das Hauptsubject aus dem Hauptthema seines Tonstückes entnommen seyn wird, um den Contrapunkt den andern Ideen anzupassen : ist dieses gethan, so wird er die Stellen suchen, welche den Wiederhohlungen seines Contrapunkts günstig sind ; er wird diese Wiederhohlungen mit andern Ideen abwechselnd dialogisiren, um seinem Werke hinreichende Schattirungen zu geben ; wenn das Ganze Wirkung macht, so ist sein Zweck erreicht.

Im Jahre 1819 gab man den Schülern, (bei den Preisaufgaben des Instituts für die musikalische Composition in Paris) das folgende Subject zu einer Fuge, um noch zwei andere Subjecte demselben beizufügen :

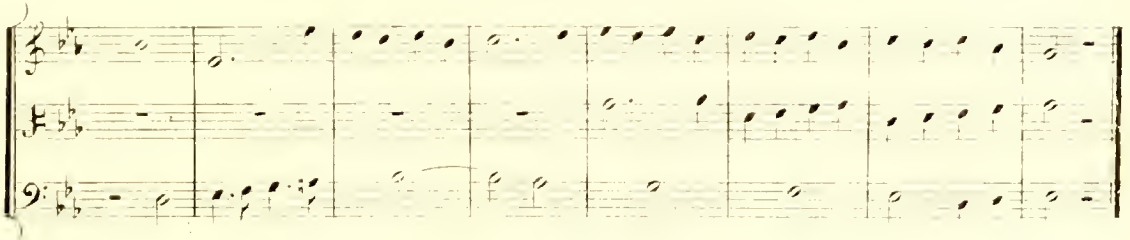
Da dieses Subject in Rücksicht auf den dreifachen Contrapunkt einige Schwierigkeiten darbiethet, so geben wir hier folgende sechs Beispiele des dreifachen Contrapunkts über dasselbe Subject :



3.



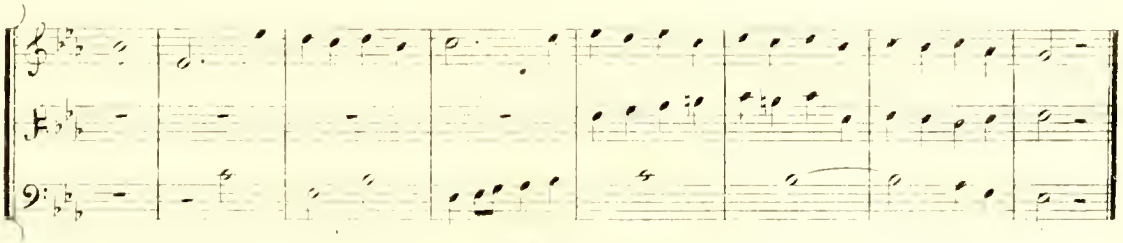
4.



5.



6.



3. Contrepoint quadruple.

Voici six Modeles du Contrepoint quadruple dans le style rigoureux, sauf le cinquième qui est plus dans le style moderne. On les emploira comme les exemples en contrepoint triple du style rigoureux.

3. Vierfacher Contrapunkt.

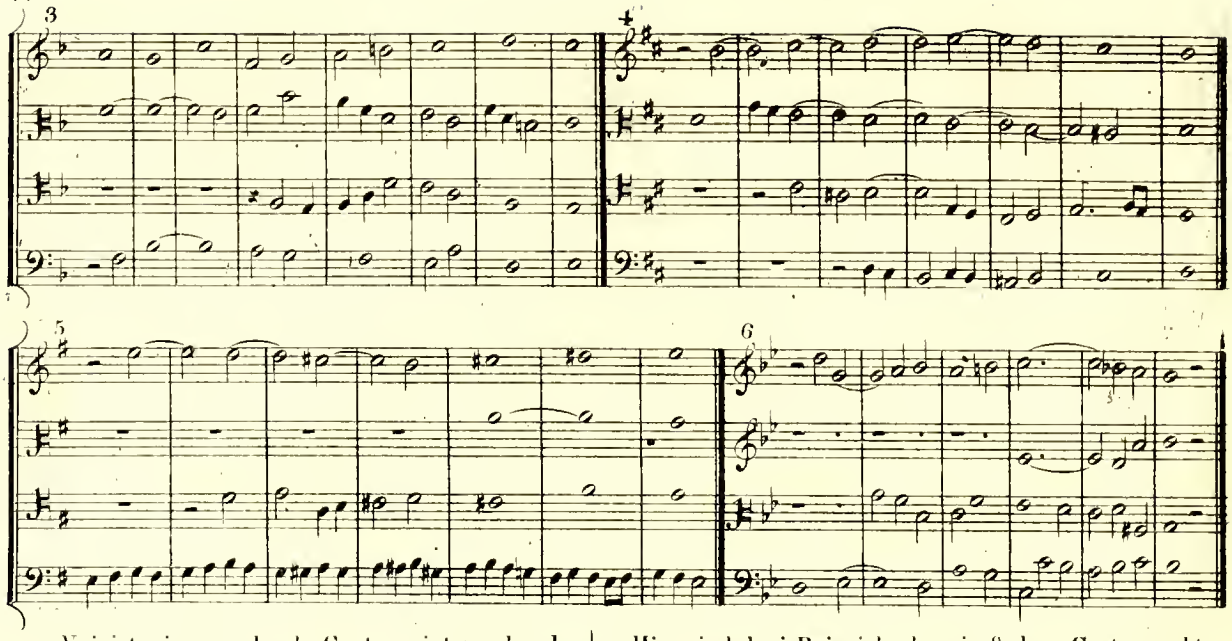
Hier sind sechs Muster des vierfachen Contrapunkts im strengen Style, mit Ausnahme des fünften, welches mehr der modernen Schreibart angehört. Man hat sie so wie die Beispiele des dreifachen Contrapunkts im strengen Style anzuwenden.

1 Contrepoint quadruple.
Vierfacher Contrapunkt.



2 Sur le même sujet.
Über dasselbe Subject.





Voici trois exemples du Contrepoint quadruple dans le style moderne ; on a ajouté à chaque exemple les trois renversements principaux du contrepoint . Ces contrepoints sont pour la musique instrumentale . (*)

Hier sind drei Beispiele des vierfachen Contrapunkts im modernen Style ; man hat jedem Beispiele die drei hauptsächlichsten Umkehrungen des Contrapunkts beigefügt . Diese Contrapunkte sind für die Instrumentalmusik . (*)



(*) Pour pouvoir figurer chaque sujet d'une manière particulière , on est obligé de tolérer de temps en temps les octaves cachées ainsi que deux octaves par mouvement contraire dans le contrepoint quadruple pour la musique instrumentale .

(*) Um jedes Subject auf eine besondere Weise figuriren (verzieren) zu können , ist man genöthigt , im vierfachen Contrapunkt für Instrumentalmusik bisweilen verdeckte Octaven , so wie auch zwei Octaven in der Gegenbewegung zu dulden .

Deuxieme renversement.
Zweite Umkehrung.



Troisième renversement.
Dritte Umkehrung.





N° 2.



Premier renversement.
Erste Umkehrung.



Second renversement.
Zweite Umkehrung.



Troisième renversement.
Dritte Umkehrung.



N.º 3.



Premier renversement transposé.
Erste Umkehrung transponirt.



Deuxième renversement transposé.
Zweite Umkehrung transponirt.



Troisième renversement transposé.
Dritte Umkehrung transponirt.



Les eleves ont ordinairement de la peine à faire un contrepoint quadruple : pour ce faciliter ce travail, ils n'ont qu'à observer ce qui suit :

On fait une harmonie à quatre parties en accords plaqués, mais de manière à ce que chaque partie ne fasse d'autres intervalles (en la comparant avec les trois autres parties) que tierce, ou sixte, ou octave, ou quinte *diminuée* (se résolvant en descendant) ou quarte *augmentée* (se résolvant en montant.) Cette harmonie ainsi conçue sera en contrepoint quadruple, p. e.

Die Schuler finden es gewöhnlich sehr schwierig, einen vierfachen Contrapunkt zu machen; um sich diese Arbeit zu erleichtern, haben sie nur Folgendes zu beobachten :

Man macht eine 4=stimmige Harmonie in festen Accorden, aber dergestalt, dass jede Stimme keine andern Intervalle mache (im Verhältniss zu den drei andern Stimmen,) als Terzen, oder Sexten, oder Octaven, oder *verminderte* Quinten (welche sich abwärts auflösen,) oder *übermässige* Quarten, (deren Auflösung aufwärts geschieht). Eine so gesetzte Harmonie ist ein vierfacher Contrapunkt, z. B.



Cela étant fait, on varie (au moyen de notes de passage) plus ou moins chaque partie pour obtenir des chants différents ; voici trois exemples de cette sorte de variations :

Ist dieses gethan, so varirt man (mittelst Durchgangsnoten) jede Stimme mehr oder weniger, um verschiedene Gesänge hervorzubringen ; hier sind drei Beispiele dieser Gattung von Variationen :



La variation N° 3 est la plus avantageuse, parce que chaque partie s'y distingue par un chant particulier, ce qui rend les renversements de cet exemple plus piquants.

L'emploi d'un contrepoint n'est jamais de rigueur que dans les cas où le compositeur veut ou doit renverser son harmonie. Ainsi par exemple, la fugue à deux sujets exige le contrepoint double, soit à l'octave, soit à la dixième ou à la douzième; la fugue à trois sujets exige le contrepoint triple, la fugue à quatre sujets exige le contrepoint quadruple.

Die Variation N° 3 ist die vortheilhafteste, weil jede Stimme sich da durch einen besonderen Gesang auszeichnet, wodurch die Umkehrungen dieses Beispiels anziehender werden.

Der Gebrauch eines Contrapunkts ist nur da in seiner Strenge, wo der Tonsetzer seine Harmonie umkehren will, oder muss. So z. B. erfordert die Fuge auf zwei Subjecte den doppelten Contrapunkt, sey es nun in der Octave, oder in der Decime oder in der Duodecime; die Fuge auf drei Subjecte erfordert den dreifachen Contrapunkt; die Fuge auf vier Subjecte erfordert den vierfachen Contrapunkt.

F. Contrepoint à la dixième.

Le contrepoint à la dixième est aussi bien dans la nature que celui à l'octave, mais on ne s'en sert presque plus de nos jours. En vain l'on objectera que le contrepoint à l'octave peut remplacer celui à la dixième, sans doute, les deux contrepoints donnent les mêmes résultats, mais les effets de l'un et de l'autre sont bien différents. Nous donnerons ici un exemple de l'emploi du contrepoint à la dixième (*), dont voici le modèle avec son renversement :



A-B est le modèle, B-C en est le renversement : cet exemple offre la matière suivante :

1° Le duo A-B.

2° Le duo B-C.

3° Le trio A-B-C.

4° Le trio, en mettant la partie B au dessus de la partie A, et en gardant la partie C dans le grave, par conséquent B-A-C.

5° Le trio, en doublant la partie A par des tierces supérieures et en mettant la partie B dans la basse ou dans le dessus.

6° Comme les parties A-B se trouvent dans cet exemple accidentellement en contrepoint à l'octave, on obtient un troisième duo, qui est B-A en mettant A dans la basse.

7° Le trio, en mettant la partie A dans la basse, la partie B dans le dessus et la partie C au milieu.

Il s'agit maintenant d'employer avec effet cette matière dans le courant d'un morceau de musique, comme p.e:

Fragment d'un morceau de symphonie à grand orchestre dont le motif (ou une parcelle de motif) serait :

F. Contrapunkt in der Decime.

Der Contrapunkt in der Decime ist eben so naturgemäss, wie jener in der Octave, aber heutzutage bedient man sich seiner fast gar nicht mehr. Man wird vergebens einwenden, dass der Contrapunkt in der Octave jenen in der Decime ersetzen kann; ohne Zweifel geben beide Contrapunkte dieselben Erfolge, aber die Wirkungen des einen und des andern sind sehr verschieden. Wir geben hier ein Beispiel über den Gebrauch des Contrapunkts in der Decime, (*) in folgendem Muster und seiner Umkehrung :

A-B ist das Muster, B-C ist dessen Umkehrung : dieses Beispiel biethet folgenden Stoff dar :

1tens Das Duo A-B.

2tens Das Duo B-C.

3tens Das Trio A-B-C.

4tens Das Trio, indem man die Stimme B über die Stimme A setzt, und die Stimme C als die tiefste lässt; folglich B-A-C.

5tens Das Trio, indem man die Stimme A durch Oberterzen verdoppelt, und indem man die Stimme B in den Bass oder in die oberste Zeile setzt.

6tens Da die Stimmen A-B zufällig sich im Contrapunkte in der Octave befinden, so erhält man ein drittes Duo, welches B-A ist, indem man A zur Unterstimme macht.

7tens Das Trio, indem man die Stime A in den Bass, die Stime B in die obere Zeile, und die Stimme C als Mittelstimme setzt.

Nun handelt es sich darum, diesen Stoff in dem Laufe eines Tonstückes mit Wirkung anzuwenden, wie z.B :

Fragment eines Sinfoniestückes für grosses Orchester, wovon das Hauptthema (oder ein Theil desselben,) wie folgt, wäre :



(**)

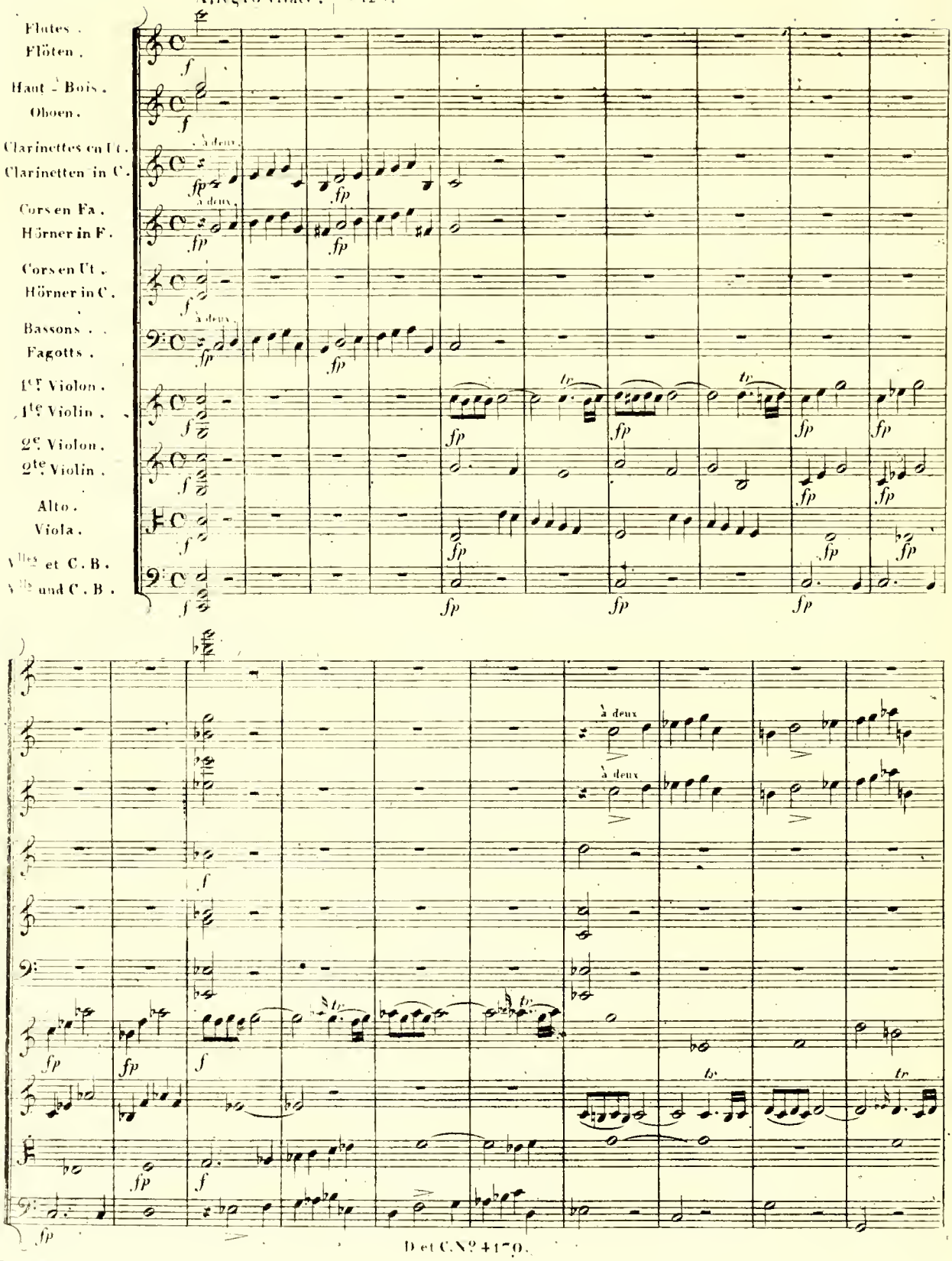
(*) On a la dix-septième, c'est à dire octave plus bas ou plus haut qu'à la dixième; ce qui peut avoir lieu lorsqu'on destine ce contrepoint pour les instruments, qui jouissent d'une plus grande étendue que les voix, comme tout le monde le sait.

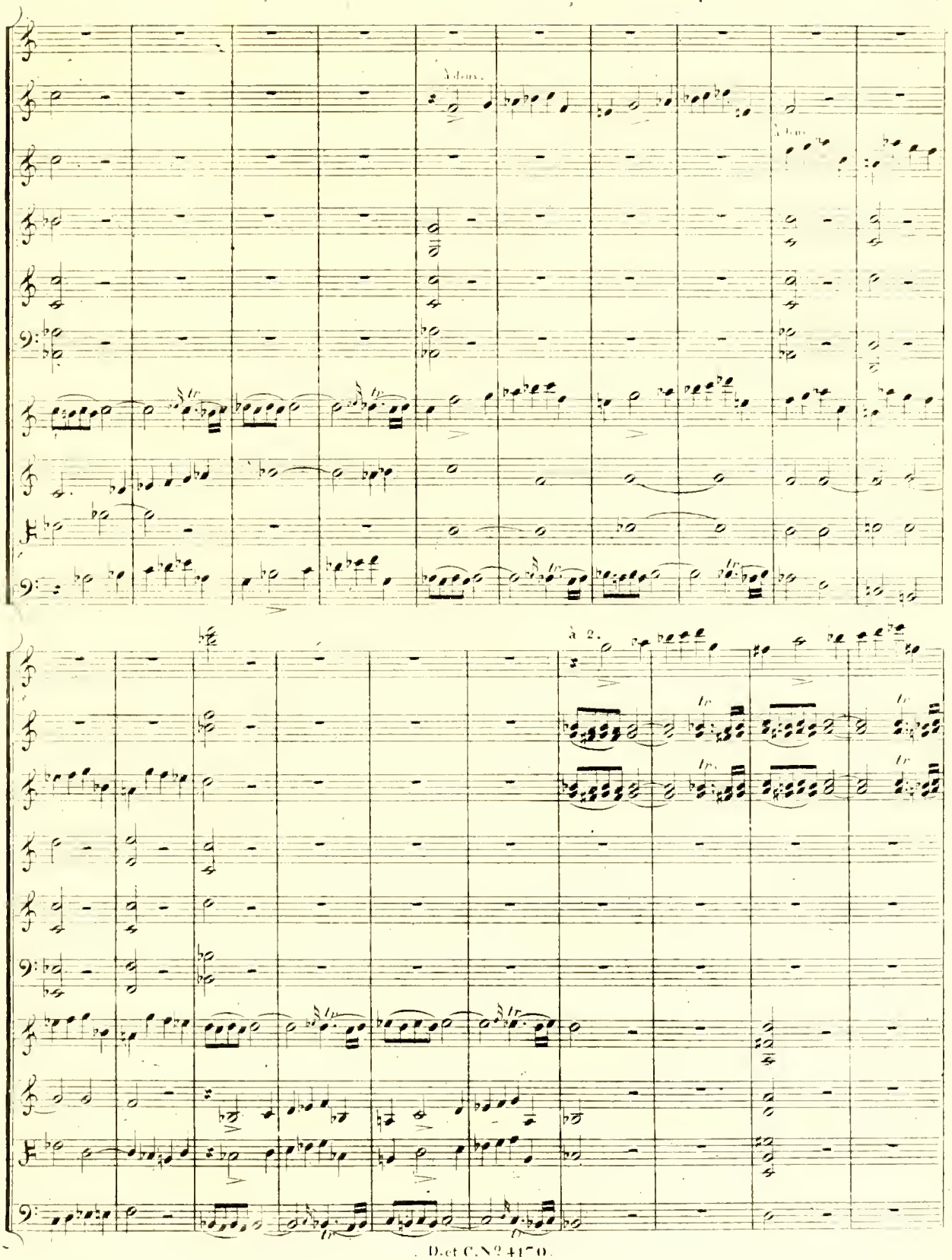
(**) Pour pouvoir faire une usage très fréquent d'un contrepoint (tel qu'on le trouve dans ce fragment) il faut que le modèle du contrepoint soit *court :* deux, trois, ou quatre mesures suffisent. Un contrepoint long n'est jamais propre à une répércussion trop fréquente; il exige un tout autre emploi.

(*) Oder in der Sept-Decime, das heisst, um eine Octave tiefer oder höher als die Decime; was statt haben kann, wenn man diesen Contrapunkt für die Instrumente bestimmt, welche, wie bekannt, einen weit grösseren Umfang haben als die Menschenstimmen.

(**) Um einen recht häufigen Gebrauch von einem Contrapunkte zu machen, (so, wie man ihn in diesem Fragmente findet,) muss das Muster des Contrapunkts *kurz* seyn: 2, 3, oder 4 Takte reichen hin. Ein langer Contrapunkt ist niemals zu oftmaligen durchgeführten Wiederhohlungen geeignet; er fordert eine ganz andere Anwendung.

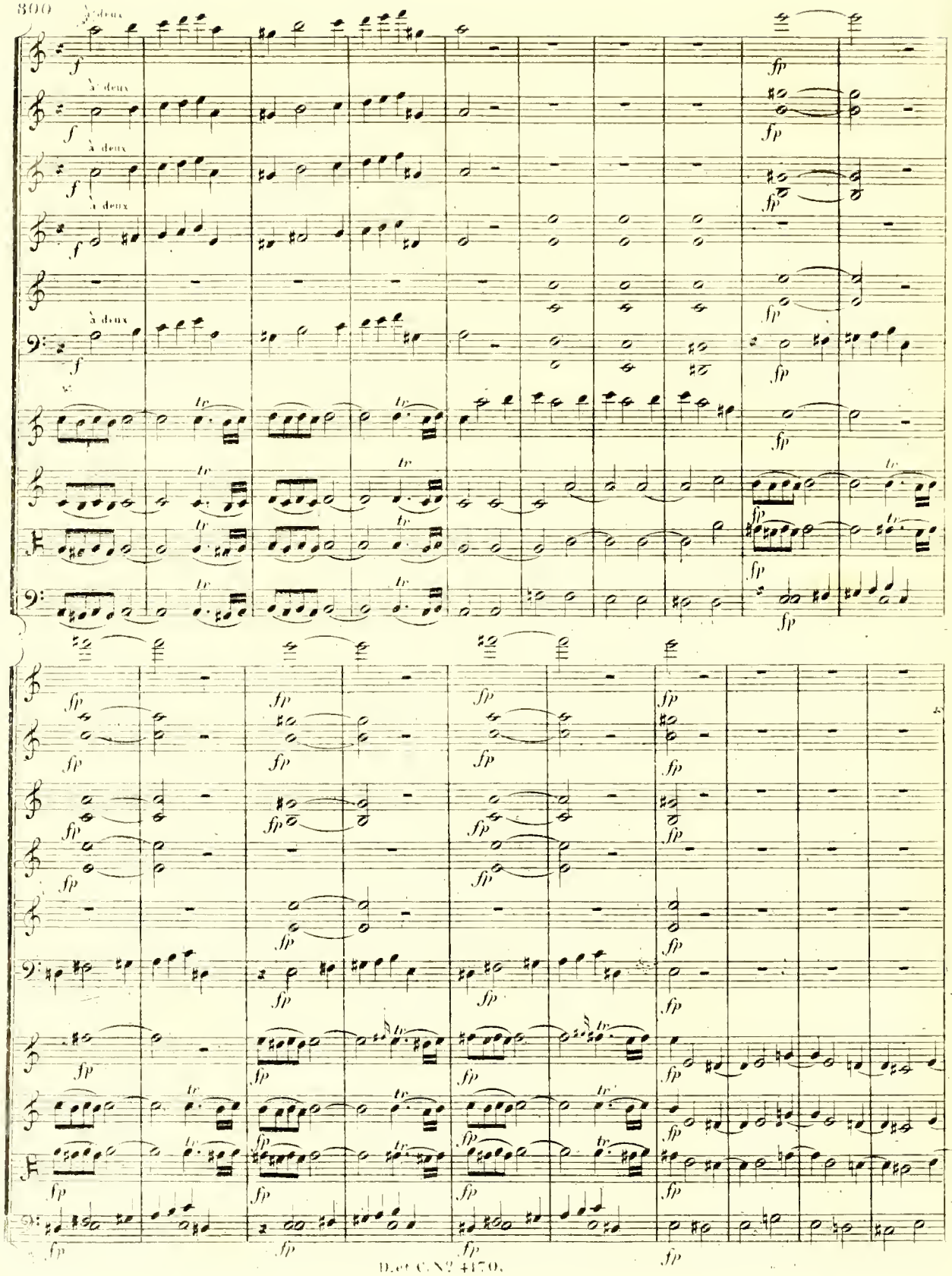
Allegro vivace. ♩ = 128.

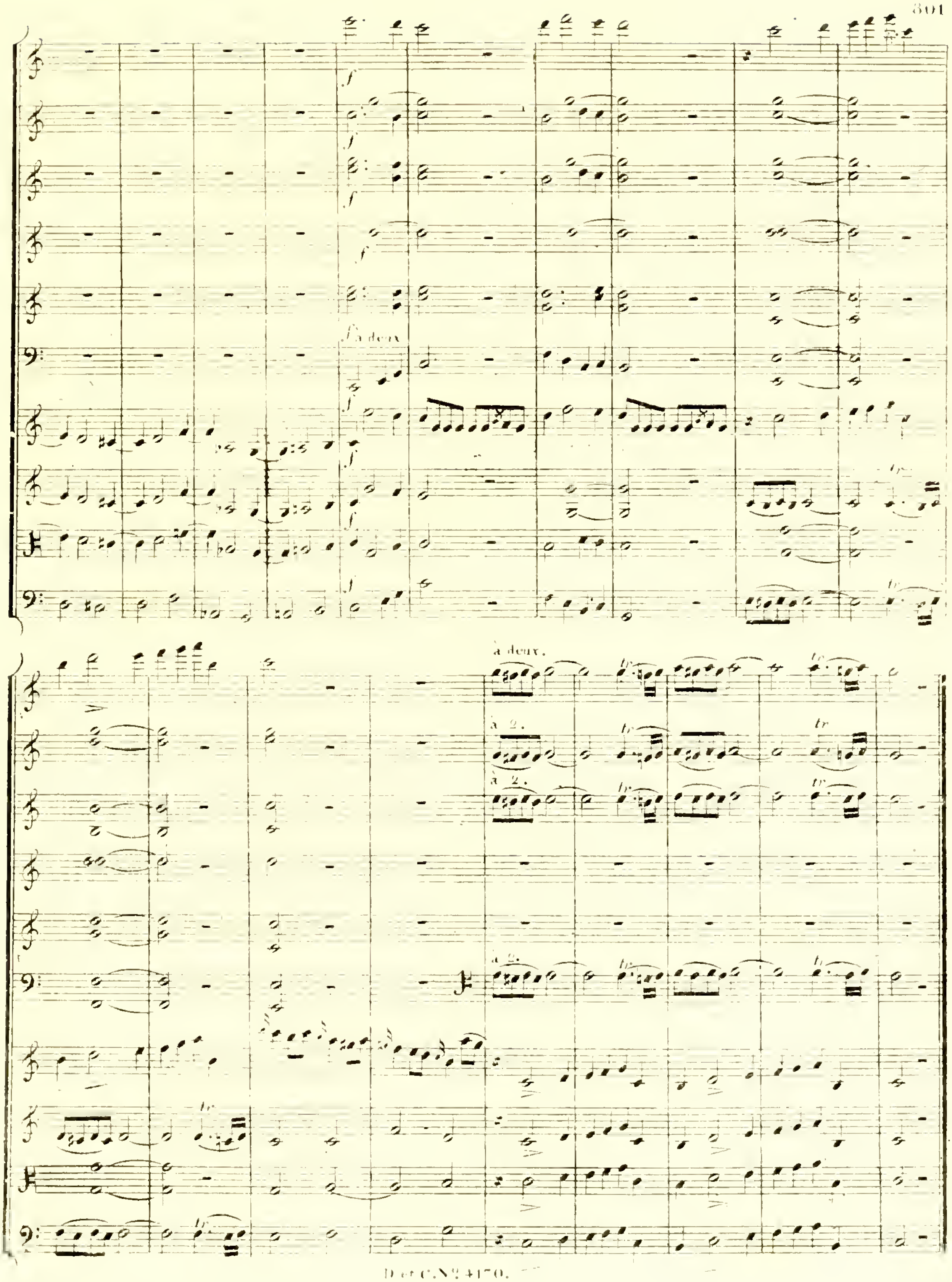



Adagio.
Adagio.
à 2.


a deux
à 2.
Solo.


à deux
fp
f
tr


à deux
f
fp
tr


f à deux
à deux.
à 2.
à 2.
à 2.
tr

Outre l'emploi (dont nous venons de donner l'exemple) du contrepoint à la dixième, on fait aussi des fugues doubles, dont les deux sujets sont dans ce contrepoint. Au reste, ce ne sont jamais les occasions qui manquent à un contrepoint quelconque ; elles se présentent fréquemment à l'homme de génie qui connait toutes les ressources de son art.

Voici encore quelques modèles du contrepoint à la dixième.

Nebst dieser Anwendung des Contrapunkts in der Decime, (von der wir hier eben das Beispiel gaben,) macht man auch Doppel-Fugen, deren beide Subjecte in diesem Contrapunkte gesetzt sind. Übrigens fehlt es nie an Gelegenheiten, um irgend einen Contrapunkt anzuwenden; dem Manne von Genie, der alle Hilfsmittel der Kunst kennt, biethen sie sich stets häufig dar.

Hier noch einige Muster des Contrapunkts in der Decime:



Dans les six exemples précédents les parties A-B contiennent le contrepoint, dont le renversement a lieu entre les parties B-C ; les trois parties peuvent partout aussi s'exécuter en même temps, soit que la partie B demeure partie intermédiaire, soit qu'elle devienne partie supérieure.

In den vorstehenden 6 Beispielen enthalten die Stimmen A-B den Contrapunkt, dessen Umkehrung in den Stimmen B-C statt findet; auch können alle drei Stimmen überall zusammen ausgeführt werden, sey es nun, dass die Stimme B in der Mitte bleibt, oder in die Oberlage versetzt wird.

5. Contrepoint à la douzième.

Le contrepoint à la douzième est moins riche que celui à la dixième; ce qui n'empeche pas d'en tirer également un parti avantageux comme nous le verrons.

Voici un modèle de ce contrepoint :

5. Contrapunkt in der Duodecime.

Der Contrapunkt in der Duodecime ist weniger reichhaltig, als jener in der Decime; was jedoch nicht verhindert, aus ihm gleichfalls Vortheile zu ziehen, wie wir sehen werden.

Hier ein Muster dieses Contrapunkts :

N° 1. Contrepoint à la douzième. Contrapunkt in der Duodecime.



N° 2. Renversement à la douzième. Umkehrung in der Duodecime.



Les quatre notes du premier sujet ont servi au motif du final de la grande symphonie en Ut de Mozart.

Lorsqu'on desire faire un travail important avec un semblable contrepoint, on commence par l'examiner avec attention, pour découvrir s'il ne renfermerait pas quelques propriétés particulières (sous le rapport de l'harmonie) abstraction faite de son renversement à la douzième : d'après un examen semblable on trouve :

1° Que le contrepoint précédent N° 1 est en même temps renversable à l'octave, p:e :

Die vier Noten des ersten Subjects haben zum Thema des Finale der grossen Sinfonie in C von Mozart gedient.

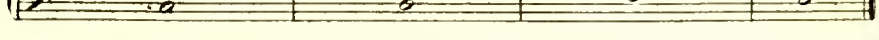
Wenn man das Vorhaben fasst, aus einem solchen Contrapunkt ein bedeutendes Tonwerk zu entwickeln, so beginnt man damit, es aufmerksam zu untersuchen, um zu entdecken, ob es nicht einige besondere Eigenthümlichkeiten (in harmonischer Rücksicht) enthält, abgesehen von seiner Umkehrung in der Duodecime; nach einer solchen Untersuchung findet man :

1tens Dass derselbe vorstehende Contrapunkt N° 1 auch zugleich in der Octave umkehrbar ist, z:B:



2° Que dans ce dernier cas on peut doubler le premier sujet par des tierces supérieures, p:e :

2tens Dass in diesem letzten Falle das erste Subject durch Oberterzen verdoppelt werden kann, z:B:



3° Que N° 2 du modèle est également renversable à l'octave et que le second sujet peut se doubler par des tierces supérieures, comme par exemple dans la transposition suivante de N° 2 :

3tens Dass das N° 2 des Musters gleichfalls in der Octave umkehrbar ist, und dass das zweite Subject sich durch Oberterzen verdoppeln lässt, wie z. B. in der folgenden Versetzung von N° 2 :



4° Que l'on peut employer le premier sujet par mouvement contraire, conjointement avec le premier sujet dans son mouvement primitif :

4tens Dass man das erste Subject in der Gegenbewegung, im Verein mit dem, in seiner ursprünglichen Bewegung verbleibenden ersten Subject zusammen anwenden kann :



5° Que l'on peut imiter le premier sujet à la distance de deux mesures, p. e :

5tens Dass man das erste Subject in dem Zwischenraume von zwei Takten imitiren kann, z. B :



6° Que l'on peut aussi imiter le premier sujet à la distance d'une mesure, p. e :

6tens Dass man das erste Subject auch in dem Zwischenraume von einem Takte imitiren kann, z. B :

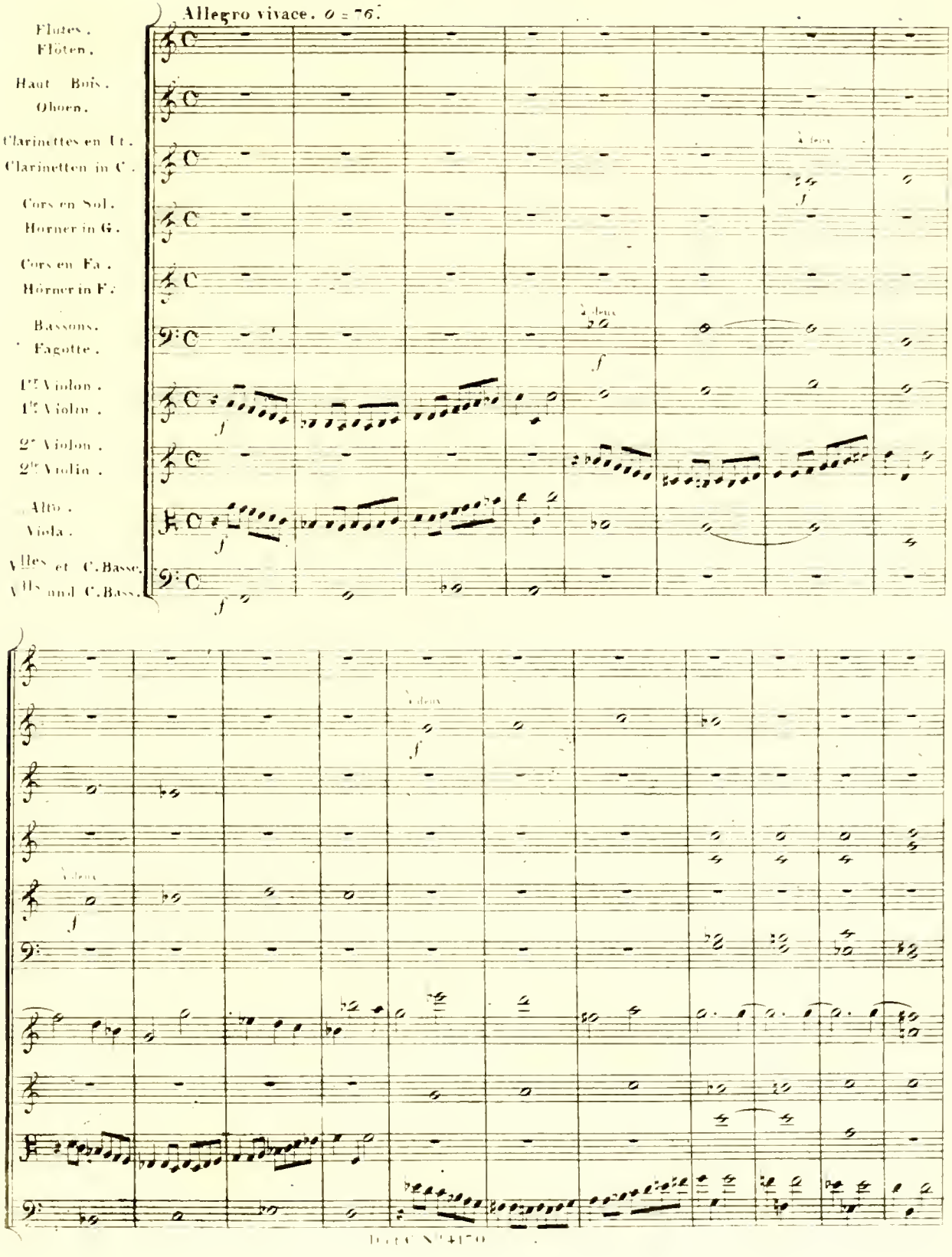


Ces propriétés étant trouvées, le compositeur cherchera à placer toute cette matière, convenablement et avec effet dans le courant d'un morceau de musique, qui pourrait contenir un semblable travail : ce morceau serait par exemple, une ouverture, ou un allegro (soit le premier ou le dernier) d'une symphonie, d'un quatuor, d'un quintetto, &....

L'exemple suivant est un fragment d'une ouverture, ou d'un morceau de symphonie à grand orchestre. Presque tout ce fragment est fait avec les deux sujets du contrepoint précédent.

Wenn diese Eigenschaften entdeckt worden sind, so hat der Tonsetzer zu suchen, wie dieser Stoff im Laufe eines Tonstückes, welches für eine solche Ausarbeitung gross genug ist, am schicklichsten und mit der bessten Wirkung angewendet und vertheilt werden kann : dieses Tonstück könnte z. B. eine Ouverture, oder das (erste oder letzte) Allegro einer Sinfonie, eines Quartetts, eines Quintetts, &... seyn.

Das nachfolgende Beispiel ist ein Fragment einer Ouverture, oder eines Sinfonie-Stückes für grosses Orchester. Beinahe das ganze Fragment ist aus den 2 Subjecten des vorhergehenden Contrapunkts gebildet.


Allegro vivace. ♩ = 76.
Flutes.
Flöten.
Haut Bois.
Oboen.
Clarinettes en Ut.
Clarinetten in C.
Cors en Sol.
Hörner in G.
Cors en Fa.
Hörner in F.
Bassons.
Fagotte.
1re Violon.
1e Violin.
2e Violon.
2e Violin.
Alto.
Viola.
Vlles et C. Basse.
Vlls und C. Bass.
à deux
f


à deux
à deux
à deux
à deux.
à deux.
à deux




À deux.
À deux.
À deux.
À deux.


2
2
a deux
a deux
a deux
à deux
à deux
à deux


f
Adieux.



L'emploi précédent d'un contrepoint à la douzième est le plus important. On fait aussi des fugues doubles, dont les deux sujets sont dans ce contrepoint. Au reste, nous avons déjà observé que les occasions de placer avantageusement un contrepoint quelconque ne manquent jamais à un homme de talent. Voici par exemple une marche funèbre, où l'on ne se douterait pas de trouver un contrepoint à la douzième, qui cependant y est employé, comme on peut le voir par le modèle suivant:

Der vorstehende Gebrauch eines Contrapunkts in der Duodecime ist der wichtigste. Man macht auch Doppelfugen, deren beide Subjecte in diesem Contrapunkte geschrieben sind. Übrigens haben wir schon bemerkt, dass die Gelegenheiten, irgend einen Contrapunkt vortheilhaft anzubringen, dem talentvollen Manne nie mangeln können. Hier folgt, z. B., ein Trauermarsch, in welchem man wohl nicht erwarten würde, einen Contrapunkt in der Duodecime zu finden, der jedoch da angewendet worden ist, wie man aus dem nachstehenden Muster ersehen kann:

Contrepoint à la douzième.
Contrapunkt in der Duodecime.



Son renversement:
Seine Umkehrung.



Marche funèbre en contrepoint à la douzième ..

Trauermarsch im Contrapunkt, in der Duodecime .

Lento e maestoso. ♩ = 72. M. M.



Voici quelques exemples du contrepoint à la douzième, dont les trois premiers pour les instruments, et le quatrième pour des voix .

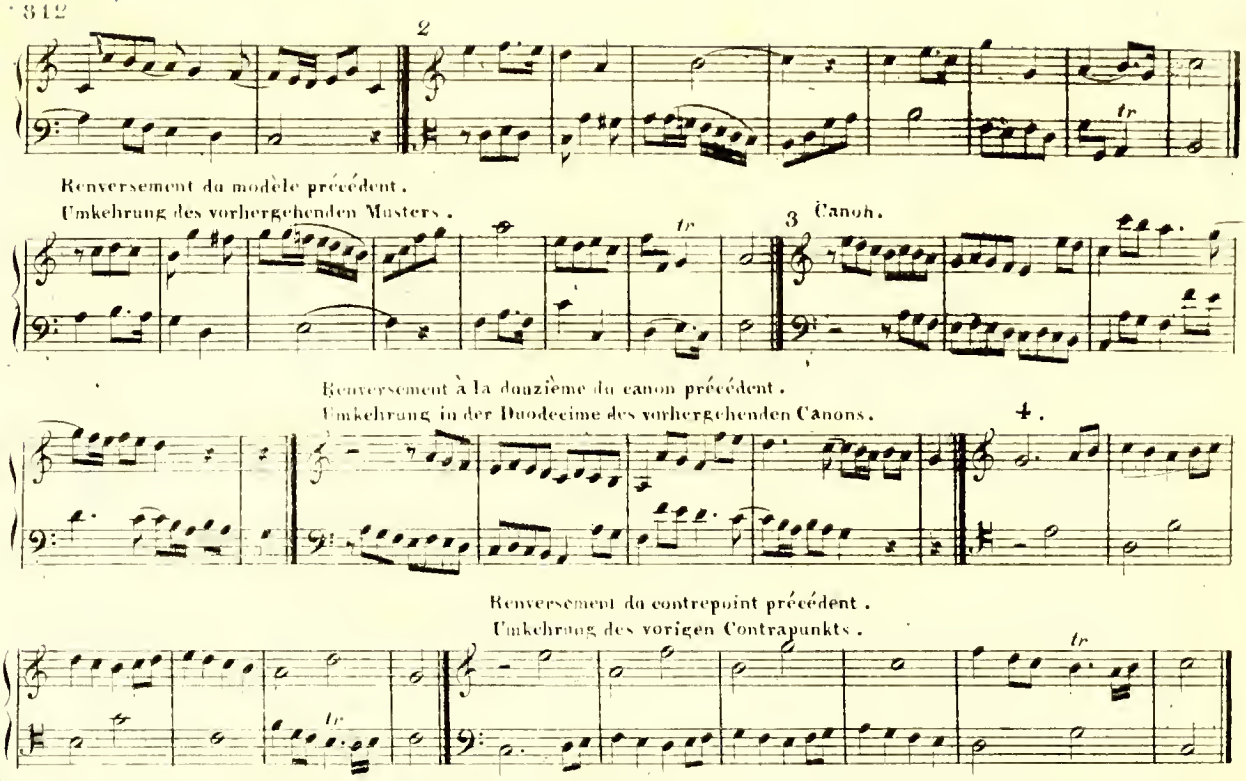
Hier sind noch einige Beispiele des Contrapunkts in der Duodecime, von denen die drei ersten für Instrumente und der vierte für Menschenstimmen .

Renversement du contrepoint précédent .

Umkehrung des vorhergehenden Contapunkts

1.





Nous avons démontré jusqu'à l'évidence l'utilité et l'importance des cinq contrepoints principaux. Nous terminerons par la remarque suivante :

Il ne faut pas un talent bien marquant pour inventer le modèle d'un contrepoint quelconque ; l'exercice et l'habitude de quelques mois seulement suffisent pour y parvenir, surtout sous la direction d'un maître habile ; mais il faut de la capacité, de l'imagination et des moyens beaucoup plus étendus, pour faire un usage heureux du contrepoint et l'employer avec succès.

Wir haben nun den Nutzen und die Wichtigkeit der fünf vorzüglichsten Contrapunkte unwidersprechlich bewiesen. Wir schliessen mit folgender Bemerkung :

Es bedarf keines bedeutenden Talents, um das Muster für irgend einen Contrapunkt zu erfinden ; die Übung und Gewohnheit einiger Monathe reicht, besonders unter der Leitung eines geschickten Lehrers, dazu hin ; aber es bedarf des Scharfsinnes, der Einbildungskraft und überhaupt weit ausgedehnterer Mittel, um vom Contrapunkte einen glücklichen Gebrauch zu machen, und ihn mit Wirkung anzuwenden.

---

69. ANMERKUNG DES ÜBERSETZERS.

Jedesmal, wenn der Tonsetzer kunstreiche Verwicklungen anbringen will, muss er sich die doppelte Frage stellen : Werden sie auch *verständlich* und *klar* seyn, und von den Zuhöreren aufgefasst und gewürdigt werden ? ferner : Werden sie auch *schön*, und dem Ganzen gemäss *gross* oder *charakteristisch* klingen ? — Nur wenn sie diesen doppelten Zweck erfüllen, und dabei nicht unnöthigerweise an irgend eine schon bekannte alterthümliche Form erinnern, sind sie an ihrem Platze, und sodann als ein ehrenvolles Hilfsmittel anzusehen, um die ästhetischen Wirkungen zu vermehren und zu erhöhen.

Um in den verschiedenen Contrapunkten die nöthige Gewandheit zu erlangen, hat sich auch der Schüler in denselben nach folgender Ordnung zu üben, und in jeder Gattung durch längere Zeit recht viele und mannigfache Beispiele in verschiedenen Tonarten und Taktarten schriftlich aufzusetzen.

CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE.

1ens Den zweistimmigen Contrapunkt in gleichen Noten, wo nähmlich in keiner Stimme weder ein Vorhalt, noch eine Verzögerung noch irgend eine Durchgangsnote statt findet.

2tens Den zweistimmigen Contrapunkt in ungleichen Noten, wo zwei bis drei Noten über oder unter einer einzelnen stehen.

3tens Den zweistimmigen Contrapunkt, wo 4, 6 bis 8 Noten auf eine kommen.

4tens Den zweistimmigen Contrapunkt mit Bindungen. (*Ligaturen*) Vorhälten, Verzögerungen &...

5tens Den verzierten zweistimmigen Contrapunkt, wo Noten von verschiedenem Werthe abwechselnd angebracht werden.

6tens Den dreistimmigen Contrapunkt in gleichen Noten.

7tens Den dreistimmigen Contrapunkt in ungleichen Noten, wo 2 bis 3 auf eine kommen.

8tens Den dreistimmigen Contrapunkt, wo über dem Canto Firmo 4, 6 bis 8 gleich geschwinde Noten gesetzt werden.

9tens Den dreistimmigen Contrapunkt mit Ligaturen, Syncopen, Verzögerungen, &..

10tens Den dreistimmigen verzierten Contrapunkt, wo die drei vorhergehenden Gattungen vereint wechselweis angewendet werden.

11tens Den vierstimmigen Contrapunkt in gleichen Noten.

12tens Den vierstimmigen Contrapunkt, wo zwei bis drei Noten auf eine kommen.

13tens Den vierstimmigen Contrapunkt, wo 4, 6 bis 8 Noten auf eine kommen.

14tens Den vierstimmigen Contrapunkt in Ligaturen, Synkopen, Verzögerungen, &...

15tens Den vierstimmigen verzierten Contrapunkt.

Hierauf werden die übrigen Gattungen des Contrapunkts (in der Decime, Duodecime, &...) in derselben Ordnung, so weit sie ausführbar sind, durch zahlreiche Übungen durchgearbeitet. Man kann (und muss) durch solche vielfältigen Ausarbeitungen zu einer solchen Übung kommen, dass man jedem Motif auf den ersten Anblick ansieht, ob, und auf welche Art es umkehrbar sey, und welche einzelnen Noten etwa zu verändern seyen, um demselben die kontrapunktische Eigenschaft zu geben. Dann wird es auch dem Künstler möglich, auf irgend ein beliebiges oder aufgegebenes Thema eine regelmässige Fuge auf dem Clavier oder der Orgel aus dem Stegreif zu extemporiren: eine Eigenschaft, die MOZART in hohem Grade besass, und die auch seinen oft sehr kunstreich gearbeiteten Compositionen diesen Reiz der Ungezwungenheit und des Wohlklangs verlieh, welche derjenige niemals erlangen kann, der solche Ausarbeitungen erst mühsam suchen muss, oder dieselben für den alleinigen Zweck der Musik hält.

Da früher die meisten musikalischen Kunstausdrücke aus der lateinisch-griechischen Sprache entlehnt worden, und diese Ausdrücke auch jetzt noch manchmal gebraucht werden, so wird es nicht überflüssig seyn, hier ein Verzeichniss der gebräuchlichsten derselben beizufügen, damit nicht mancher Schüler vor sehr gelehrt klingenden Worten erschrecke, die gar oft nur das Alltäglichste bedeuten.

Fester Gesang (Choral). *Cantus firmus*.

Regelmässiger Durchgang. *Transitus regularis*.

Unregelmässiger Durchgang. *Transitus irregularis*.

Wohlklingende Bindung. *Ligatura consonans*.

Übelklingende Bindung. *Ligatura dissonans*.

Gebrochene Bindung. *Ligatura rupta*.

Vollkommener harmonischer Dreiklang. *Trias harmonica perfecta*.

Unvollkommener harmonischer Dreiklang. *Trias harmonica imperfecta*.

Die siebente grosse Stufe jeder Tonleiter, oder die empfindsame Note. *Nota sensibilis*, oder *Semitonium modi*.

Die gerade Bewegung. *Motus rectus*.

Die widrige oder Gegen-Bewegung. *Motus contrarius*.

Die Seiten-Bewegung. *Motus obliquus*.

Die Nachahmung im Einklang. *Imitatio in unisono*, oder *imitatio homophona*.

Die Nachahmung in der Ober- oder Unter-Secunde. *Imitatio in secunda superiori, vel inferiori*.

Die Nachahmung in der Ober- oder Unter-Terze. *Imitatio in Hyperditono vel hypoditono*.

Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Quarte . *Imitatio in hyperdiatessaron vel hypodiatessaron .*
Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Quinte . *Imitatio in hyperdiapente vel hypodiapente .*
Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Sexte . *Imitatio in hexachordo superiori vel inferiori .*
Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Septime . *Imitatio in heptachordo superiori vel inferiori .*
Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Octave . *Imitatio in hyperdiapason vel hypodiapason .*
Die Nachahmungen in gerader (gleicher) Bewegung . *Imitationes aequalis motus .*
Die Nachahmungen in der Gegenbewegung . *Imitiones inaequalis motus .*
Die strenge verkehrte Nachahmung . *Imitatio in contrarium stricte reversum .*
Die freie verkehrte Nachahmung . *Imitatio motu contrario .*
Die rückgängige Nachahmung . *Imitatio cancrizans*, oder *retrogradus .*
Die verkehrt = rückgängige Bewegung . *Imitatio cancrizans, motu contrario .*
Die vergrösserte Nachahmung . *Imitatio per augmentationem .*
Die verkleinerte Nachahmung . *Imitatio per diminutionem .*
Die Nachahmung im vermischten Takttheile . *Imitatio per arsin et thesin .*
Theilweise Nachahmung . *Imitatio periodica*, oder *partialis .*
Strenge genaue Nachahmung . *Imitatio canonica* oder *totalis .*
Das erste Thema einer Fuge . griechisch: *Phonagogus*, lateinisch: *Dux, thema, subjectum, vox antecedens .*
Der Gefährte desselben oder die Antwort . lateinisch: *Comes, vox consequens .*
Die jedesmalige Wiederkehr oder der Wiederschlag des ersten Thema oder seines Gefährten . *Repercussio .*
Eine strenge Fuge . *Fuga obligata .*
Eine besonders kunstreiche Fuge . *Ricercata .* (italienisch.)
Eine freye Fuge . *Fuga libera .* (soluta . sciota) .
Der Contrapunkt in gleichen Noten . *Contrapunctum aequale .*
Die übrigen Gattungen des Contrapunkts in ungleichen Noten &... *Contrapuncta inaequalia .*
Der verzierte Contrapunkt . *Contrapunctum floridum .*
Trugschlüsse oder Täuschungs = Cadenzen . *Clausulae fictae* (lat:) *Juganni* (ital:)
Die einfache Umkehrung . *Inversio simplex .*
Die genaue Umkehrung . *Inversio stricta*, oder *Contrarium reversum .*
Die krebsgängige Umkehrung . *Inversio cancrizans .*
Die verkehrte krebsgängige Umkehrung . *Inversio cancrizans contraria .*
Die Umkehrung der Oberstimme in die Unteroctave . *Inversio* oder *Evolutio in Octavam gravem .*
Die Umkehrung der Unterstimme in die Oberoctave . *Inversio* oder *Evolutio in Octavam acutam .*
Doppelter Contrapunkt in der Oberdecime . *Contrapunctum duplex in Decima acuta .*
Doppelter Contrapunkt in der Unterdecime . *Contrapunctum duplex in Decima gravi .*

Es wird immer vortheilhaft seyn, wenn der Schüler diese Benennungen auswendig lernt, da sie, besonders in älteren Werken, oft genug vorkommen .

FIN DE LA SIXIÈME PARTIE . | *ENDE DES SECHSTEN THEILS .*

D.et C.N° 4170.

SIEBENTER

THEIL.

Septième Partie.

TABLE DES MATIÈRES

DE LA SEPTIÈME PARTIE.

		Page.
I.	Des imitations	815
II.	Des canons	828
	1. Des canons de société	828
	2. Des canons scientifiques	840
	Des canons et de l'harmonie rétrogrades . . .	852
	Du canon sur le plain-chant	856
	Du double canon	860
	Des canons énigmatiques, polymorphus, circulaires, en augmentation, en diminution, et des canons à deux parties qui peuvent se changer en trio et en quatuor . .	863

JNHALT

DES SIEBENTEN THEILS.

		Seite.
I.	Von den Jmitationen (Nachahmungen)	815
II.	Von den Canons	828
	1. Von den gesellschaftlichen Canons	828
	2. Von den künstlichen Canons	840
	Von den Canons und der Harmonie in der rückgängigen Bewegung	852
	Vom Canon über dem Choral	856
	Vom Doppel-Canon	860
	Von den räthselhaften, polymorphischen, zirkelförmigen, vergrösserten und verkürzten Canons, und von den zweistimmigen Canons, welche sich in 3- oder 4-stimmige umändern lassen	863

D. et C. N.° 4170.

SEPTIÈME PARTIE.

I.

DES IMITATIONS.

Le mot *Imitation* a un sens particulier lorsqu'on le considère sous le rapport harmonique. Envisagée sous ce rapport, l'imitation n'est autre chose qu'une *reproduction* ou *répercussion* d'un chant, d'une phrase, d'un trait, d'un dessin mélodique de quelques notes, souvent même d'une gamme, ou parcelle de gamme. Cette répercussion plus ou moins *serrée*, doit avoir lieu entre différentes parties, n'importe leur nombre. On obtient donc une imitation en faisant reprendre le chant d'une partie par une autre partie. Cela peut se faire, en général, des deux manières suivantes:

1º Une partie fait entendre un chant; lorsqu'il est terminé, une seconde partie reproduit le même chant entièrement ou par parcelle à l'unisson ou à un autre intervalle quelconque, soit en modulant, soit en restant dans le même ton. Nous nommerons ces imitations, *imitations ordinaires*; elles sont faciles à trouver, c'est par cette raison qu'elles sont moins estimées que celles que nous allons faire connaître.

2º Une partie fait entendre un chant; avant qu'il soit terminé, une seconde partie reproduit le même chant à un intervalle quelconque, et à une distance plus ou moins rapprochée. Ces dernières imitations exigent plus de talent et plus d'adresse de la part du compositeur; nous les nommerons *Imitations scientifiques*.

Voici un chant de six mesures:

SIEBENTER THEIL.

I.

VON DEN JMITATIONEN. (*NACHAHMUNGEN.*)

Das Wort *Imitation* hat einen besonderen Sinn, wenn man es in harmonischer Rücksicht betrachtet. Aus diesem Gesichtspunkte wahrgenommen, ist die Jmitation nichts anders, als eine *Wiederhohlung* oder *Durchführung* eines Gesangs, einer Phrase, eines Umrisses oder eines melodischen Gedankens von einigen Noten, oft sogar nur eine Tonleiter, oder nur ein Theil derselben. Diese Durchführung muss, mehr oder minder *zusammengedrückt*, zwischen verschiedenen Stimmen von beliebiger Anzahl statt finden. Man bringt also eine Jmitation hervor, wenn man den Gesang einer Stimme von einer andern Stimme aufnehmen und wiederhohlen lässt. Dieses kann überhaupt auf folgende zwei Arten geschehen:

1tens Eine Stimme lässt einen Gesang hören; wenn er beendet ist, so wiederhohlt eine andere Stimme denselben Gesang entweder vollständig oder nur theilweise, im Unison oder in einem andern Jntervall, entweder modulirend, oder in derselben Tonart verbleibend. Wir werden diese Jmitationen: *die gewöhnlichen Jmitationen* benennen; sie sind leicht zu finden, und daher auch weniger geschätzt, als jene welche wir jetzt anzeigen wollen.

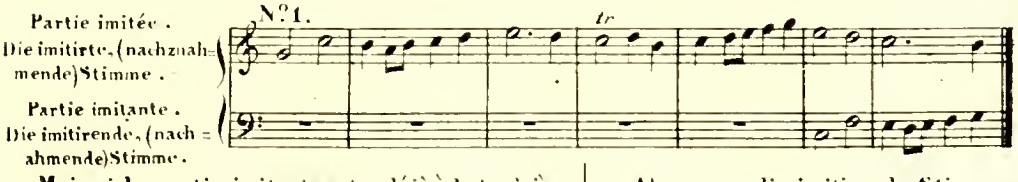
2tens. Eine Stimme lässt einen Gesang hören; ehe, als er geendigt ist, übernimmt eine andere Stimme dessen Wiederhohlung in irgend einem Jntervalle und in einer grösseren oder kleineren Entfernung. Diese letzteren Jmitationen erfordern von Seite des Tonsetzers mehr Talent und Geschicklichkeit; wir werden sie die *künstlichen Jmitationen* nennen.

Hier ist ein Gesang von sechs Takten:



Si une seconde partie reprodnit ce chant en partant de la sixième mesure, l'imitation est ordinaire, par exemple:

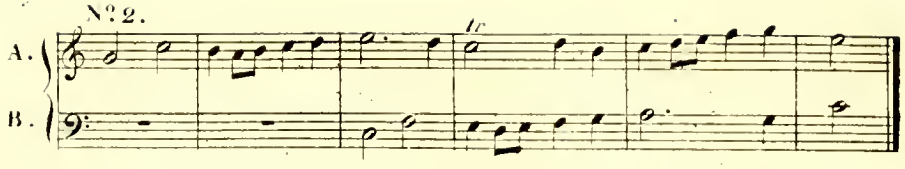
Wenn eine zweite Stimme diesen Gesang erst vom sechsten Takte an wiederhohlt, so ist die Jmitation eine gewöhnliche, zum Beispiel:



Mais si la partie imitante entre déjà à la troisième mesure, l'imitation est scientifique, p.e.

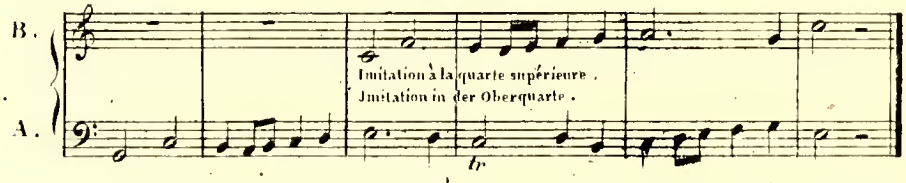
Aber wenn die imitirende Stimme schon im dritten Takte eintritt, so ist es eine künstliche Jmitation, z.B.

N° 2.



L'imitation de l'exemple précédent N° 2 est à la quinte inférieure, c'est à dire que la partie B reproduit le chant de la partie A une quinte (ou une douzième) plus bas. Cette sorte d'imitation peut d'ailleurs se faire, selon que l'harmonie le permet, à l'unisson, ou à la seconde, ou à la tierce, ou à la quarte, ou à la quinte, ou à la sixte, ou à la septieme, ou à l'octave tant inférieures que supérieures. En renversant l'exemple précédent, la même imitation serait à la quarte supérieure, parce que le chant de la partie B est une quarte (ou une onzième) plus haut que le chant de la partie A.

Die Imitation dieses Beispiels N° 2 geschieht in der Unterquinte; das heisst, die Stimme B wiederhohlt den Gesang der Stimme A um eine Quinte (oder Duodecime) tiefer. Diese Art von Imitationen kann übrigens, je nachdem es die Harmonie erlaubt, im Unison, oder in der Secunde, oder in der Terz, oder in der Quarte, oder in der Quinte, oder in der Sext, oder in der Septime, oder in der Octave, sowohl aufwärts wie abwärts, statt finden. Indem man das vorhergehende Beispiel umkehrt, so befindet sich dieselbe Imitation in der Oberquarte, weil der Gesang der Stimme B um eine Quart (oder Undecime) höher ist als der Gesang der Stimme A.



La partie imitante peut être plus haute ou plus basse que la partie imitée. Le hazard fait que N° 2 est renversable. On ne peut pas exiger cette qualité dans chaque imitation: une imitation est bonne dès que l'harmonie en est correcte, n'importe qu'elle soit renversable ou non. La distance à laquelle entre la partie imitante est arbitraire; (ainsi on aurait pu imiter le chant précédent en partant de la seconde ou de la quatrième mesure, au lieu de le faire en partant de la troisième,) pourvu que l'harmonie le permette. Ainsi, il ne dépend pas d'un compositeur de faire une imitation à *telle* distance et à *tel* intervalle parce que l'harmonie peut s'y opposer. Il est certain qu'un harmoniste habile trouvera des imitations là où des personnes moins expérimentées ou moins versées dans l'harmonie les chercheront en vain. Pour en donner une idée, nous présenterons ici différentes imitations analysées sur le chant précédent qui du reste a été pris au hazard. Ces exemples serviront en même temps à donner une idée juste des ressources que les imitations offrent aux compositeurs. Comme ces imitations ne s'emploient pas seulement dans l'harmonie à deux parties,

Die imitirende (nähmlich die nachfolgende) Stimme kann höher oder tiefer seyn, als ihr Vorbild, die anfangende Stimme. Zufällig ist das Beispiel N° 2 umkehrbar. Man kann diese Eigenschaft nicht bei einer jeden Imitation fordern: die Imitation ist gut, sobald deren Harmonie rein und richtig ist, und es liegt nichts daran ob sie umkehrbar sey oder nicht. Der Zwischenraum, in welchem die nachahmende Stimme eintritt, ist willkührlich; (so hätte man den vorstehenden Gesang auch imitiren können, indem die zweite Stimme beim zweiten, oder beim vierten Takte anfing, anstatt sie beim dritten eintreten zu lassen,) vorausgesetzt, wenn die Harmonie es erlaubt. Demnach hängt es nicht vom Tonsetzer ab, eine Imitation in *diesem* Zwischenraum, oder über *jenem* Intervall zu machen, weil die Harmonie sich dem widersetzen kann. Es ist gewiss, dass ein geschickter Harmonist da Imitationen finden wird, wo weniger erfahrene oder in der Harmonie weniger geübte Personen vergebens welche suchen würden. Um davon eine Idee zu geben, werden wir hier über den vorhergehenden Gesang, (welchen wir übrigens ganz zufällig wählten) verschiedene zergliederte Imitationen nachfolgen lassen. Diese Beispiele werden zugleich eine richtige Idee von den Hilfsmitteln geben, welche die Imitationen den Tonsetzern

mais aussi dans celle à trois et à quatre et à plus de quatre parties, nous donnerons ces exemples à quatre parties, par la raison que beaucoup d'imitations ne pourraient pas avoir lieu si elles n'etaient pas accompagnées par des parties accessoires pour rendre l'harmonie plus claire et sur tout correcte.

darbiethen. Da diese Imitationen nicht nur in der zwei stimmigen, sondern auch 3=, 4=, und mehrstimmigen Harmonie angewendet werden, so werden wir diese Beispiele 4=stimmig geben, aus dem Grunde, weil viele Imitationen gar nicht statt finden könnten, wenn sie nicht durch Ausfüllstimmen begleitet würden, welche die Harmonie klarer, und vor allem auch richtiger machen.



Quand l'imitation n'est pas à l'octave ou à l'unisson, la partie imitante peut faire un demi-ton là où la partie imitée fait un ton entier et vice-versa, comme on le voit dans cet exemple. La partie A ne fait pas non plus le motif tout entier, parce que cet exemple n'est pas un *Canon*, mais simplement une imitation que l'on peut interrompre où l'on veut. (Nous traiterons des canons dans l'article suivant.)

Wenn die Imitation nicht in der Octave oder im Unison statt findet, so kann die nachahmende Stimme einen halben Ton da anbringen, wo die erste Stimme einen ganzen Ton hat, (und umgekehrt,) wie man in diesem Beispiele sieht. Auch trägt die Stimme A nicht das ganze Motiv vor weil dieses Beispiel kein *Canon* ist, sondern nur eine Nachahmung, wo man sich beliebigen Orts unterbrechen kann (Von den Canons handelt der nächstfolgende Abschnitt.)



Cette imitation est interrompue dans la quatrième mesure, parce qu'elle ne peut pas continuer sans une faute d'harmonie.

Diese Imitation wird im vierten Takte unterbrochen, weil man sie ohne einen Harmoniefehler nicht fortsetzen könnte.



Cet exemple est déjà plus qu'une simple imitation, c'est plutôt un canon, en ce que le motif y est imité depuis un bout jusqu'à l'autre.

Dieses Beispiel ist schon mehr als eine einfache Imitation; es ist vielmehr ein Canon, indem das Motif da von einem Ende zum andern nachgeahmt erscheint.



Pour éviter deux quintes défendues dans la cinquième mesure, il faut dans cet exemple que la partie imitante soit plus basse que la partie imitée. La quarte (Ut et Fa) entre ces deux parties doit être corrigée par l'accompagnement.

Souvent aussi on n'imite qu'une parcelle du motif; mais on reproduit cette parcelle dans toutes les parties accompagnantes. On cherche ces imitations de la manière suivante:

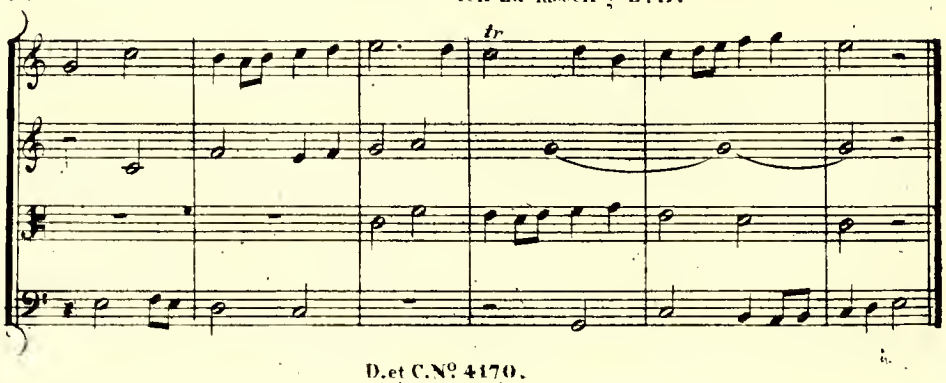
Um im fünften Takte zwei verbothene Quinten zu vermeiden, muss in diesem Beispiele die imitirende Stimme tiefer seyn, als die beginnende. Die Quart (C und F) zwischen diesen 2 Stimmen, muss durch die Begleitung verbessert werden.

Oft ahmt man auch nur einen Theil des Motifs nach; aber man wiederhohlt diesen Theil in allen accompagnirenden Stimmen. Man sucht diese Imitationen auf folgende Weise:



Cela étant trouvé, on accompagne le tout par l'harmonie à trois ou à quatre parties, en faisant précéder chaque imitation par une pause pour la rendre plus sensible; p. e.

Ist dieses gefunden, so begleitet man das Ganze durch die 3- oder 4-stimmige Harmonie, indem man jeder Imitation eine Pause vorangehen lässt, um sie mehr hervortreten zu lassen; z. B.



Ce travail ne se fait pas toujours avec la tête du motif : on peut aussi l'entreprendre avec une autre partie du même motif; ainsi dans l'exemple suivant les imitations se font seulement avec la seconde mesure :

Diese Durchführung macht man nicht immer mit dem Anfang des Motifs : man kann sie auch mit einem andern Theile dieses Motifs versuchen : so entstehen in dem folgenden Beispiele alle Imitationen nur aus dem zweiten Takte :



Ce qu'on accompagnera par l'harmonie à trois ou à quatre parties ; p. e :

Was man sodann durch die 3- oder 4-stimmige Harmonie zu begleiten hat ; z. B :



On n'imite pas toujours par *mouvement semblable* seulement, mais aussi quelquefois par *mouvement contraire*. On se rappellera ici ce que nous avons dit page 769 concernant les chants par mouvement contraire. Les imitations, dans les dix exemples précédents, sont toutes par mouvement semblable. Voici des exemples sur l'imitation par mouvement contraire:

Man imitirt nicht immer nur in derselben *gleichen Bewegung*, sondern auch manchmal in der *Gegenbewegung*. Man wird sich hier dessen erinnern, was wir (Seite 769) über die Gesänge in der umgekehrten (oder Gegen-) Bewegung gesagt haben. Die Imitationen in den 10 vorhergehenden Beispielen sind alle in der geraden oder gleichen Bewegung. Hier folgen Beispiele über die Imitation in der umgekehrten:



Imitation par mouvement contraire à la quinte inférieure.
Imitation in der Gegenbewegung auf der Unterquinte.

Cette imitation est interrompue dans la troisième mesure. Les trois dernières notes de la partie B sont ajoutées pour accompagner la partie A.

Diese Imitation ist im dritten Takte unterbrochen. Die drei letzten Noten der Stimme B sind beigefügt um die Stimme A zu begleiten.



Il est clair que les imitations par mouvement contraire peuvent se faire à un intervalle quelconque, pourvu que l'harmonie le permette.

Un chant s'imite en *augmentation* quand la partie imitante double les valeurs des notes; p. e.

Es ist klar, dass die Imitationen in der Gegenbewegung in jedem beliebigen Intervalle, welches die Harmonie erlaubt, gemacht werden können.

Ein Gesang wird *in der Verlängerung (Augmentation)* imitirt, wenn die imitirende Stimme den Werth ihrer Noten verdoppelt, z. B.



Un chant s'imite en *diminution*, quand la partie imitante diminue les valeurs des notes; cette diminution est ordinairement de moitié, p. e:

Ein Gesang wird in der *Verkürzung (Diminution)* imitirt, wenn die nachahmende Stimme den Werth ihrer Noten vermindert; diese Verminderung geschieht gemeiniglich um die Hälfte des Notenwerths, z. B:



On imite un chant en augmentation lorsqu'il est composé de notes de courtes valeurs, ou lorsque le mouvement de la mesure en est accéléré. On imite un chant en diminution quand les valeurs de notes sont un peu longues, ou quand le mouvement de la mesure n'est pas vif. En général on fait peu d'usage des imitation par mouvement contraire, encore moins de celles par *augmentation* et presque pas de celles en *diminution*.

Voici les différentes conditions auxquelles sont soumises les imitations considerées sous le rapport de l'harmonie: nous indiquerons la partie imitée par la lettre A, et la partie imitante par la lettre B:

Man imitirt einen Gesang in der Verlangerung, wenn er aus Noten von kurzem Werthe besteht, und wenn das Tempo lebhaft ist. Man imitirt einen Gesang in der Verkürzung, wenn die Noten von etwas längerem Werthe sind, und wenn das Tempo langsam geht. Überhaupt macht man von den Imitationen in der Gegenbewegung wenig Gebrauch, noch weniger von jenen in der *Augmentation* und fast gar nicht von jenen in der *Diminution*.

Hier folgen die verschiedenen Bedingungen, welchen die Imitationen in harmonischer Rücksicht unterworfen sind: wir werden die imitirte Stimme (das Motif) durch den Buchstaben A, und die imitirende (nachahmende) durch den Buchstaben B bezeichnen:

1° Telle imitation ne peut avoir lieu qu'à condition que le B soit plus haut que l'A, parce que dans le cas contraire il en resulterait des quintes défendues entre ces deux parties.

2° Telle autre imitation ne peut se faire au contraire qu'en mettant le B au dessous de l'A par la raison ci-dessus.

3° Dans une troisième imitation on peut indifféremment placer le B au dessus ou au dessous de l'A: dans ce cas l'imitation est renversable.

4° Il arrive très fréquemment qu'il faut ajouter une basse d'accompagnement à une imitation, sans laquelle basse beaucoup d'imitations ne pourraient avoir lieu. Aussi est-il nécéssaire que le compositeur se représente cette basse en cherchant des imitations, qu'il ne trouverait ou ne découvrirait pas sans ce moyen. C'est par cette raison que l'harmonie à deux parties n'est pas à beaucoup près aussi riche en imitations que l'harmonie à trois, et surtout celle à quatre parties.

Les imitations les plus utiles, les plus saillantes et les plus interessantes sont celles que l'on entreprend sur des chants (ou motifs) que l'on a précédemment entendus. Un harmoniste habile n'est jamais embarrassé pour trouver des imitations sur un chant quelconque: car s'il n'en existe pas à l'octave il en trouvera à la seconde, ou à la tierce, ou à la quarte et ainsi de suite: s'il n'en trouve pas par mouvement semblable, il en cherchera par mouvement contraire; s'il ne peut pas employer les mêmes valeurs de notes il fera des imitations en augmentation ou en diminution.

Les imitations offrent un puissant moyen de développer ses propres idées: de tout temps les compositeurs célèbres en ont fait un grand usage.

Il existe une autre manière plus facile de faire et d'employer les imitations; la voici:

On choisit un trait de chant, ou une parcelle de motif, entendu précédemment, que l'on promène dans deux, trois, ou quatre parties. Ces imitations sont *simples* quand on n'imite qu'un seul trait de chant; elles sont *doubles* quand on imite en même temps deux traits de chant différents. Dans cette sorte d'imitation l'on peut aussi employer de temps en temps le mouvement contraire, *l'augmentation* et la *diminution*.

1tens. Manche Jmitation kann nur unter der Bedingung statt finden, dass B höher sey als A, weil im entgegengesetzten Falle daraus verbothene Quinten in diesen beiden Stimmen hervorgehen würden.

2tens. Manche andere Jmitation dagegen kann, aus derselben Ursache, nur dergestalt hervorgebracht werden, dass B tiefer als A stehe.

3tens. In einer dritten Jmitation kann man beliebig B höher oder tiefer setzen als A. In diesem Falle ist die Jmitation umkehrbar.

4tens. Sehr häufig geschieht es, dass man einer Jmitation einen begleitenden Bass beifügen muss, ohne welchen viele Jmitationen gar nicht statt haben könnten. Auch ist es nothwendig, dass der Compositeur, schon beim Aufsuchen der Jmitationen, sich diesen Bass bereits dazu denke, da er sie ohne dieses Mittel nicht immer finden und entdecken könnte. Aus diesem Grunde ist auch die zweistimige Harmonie bei weitem nicht so reich an Jmitationen, als jene von drei, und besonders von vier Stimmen.

Die nützlichsten, geistreichsten, und interessantesten Jmitationen sind jene, welche man auf solche Gesänge (oder Motive) findet, welche man schon so eben gehört hat. Ein gewandter Harmonist wird nie verlegen seyn, um auf jeden Gesang Jmitationen zu finden: denn gibt es deren nicht in der Octave, so findet er deren in der Secunde, in der Terz, oder in der Quart, und so fort: findet er deren nicht in der geraden Bewegung, so sucht er sie in der widrigen; kann er nicht denselben Notenwerth anwenden, so stehen ihm die Jmitationen in der Verlängerung oder Verkürzung zu Gebothe.

Die Jmitationen liefern ein mächtiges Hilfsmittel um seine eigenen Jdeen zu entwickeln: zu allen Zeiten haben die berühmten Tonsetzer davon einen grossen Gebrauch gemacht.

Es gibt noch eine andere, leichtere Art, Jmitationen zu erfinden und anzuwenden, nähmlich:

Man wählt eine Gesangsphrase, oder einen Theil des Motifs, welches man früher zu Gehör brachte, und führt es durch 2, 3, oder 4 Stimmen durch. Diese Jmitationen sind *einfach*, wenn man nur einen Gesangsumriss imitirt; sie sind *doppelt*, wenn man zu gleicher Zeit zwei verschiedene Umrisse der Jmitation unterwirft. In dieser Gattung von Jmitationen kann man auch bisweilen die Gegenbewegung, die *Augmentation* und die *Diminution* anwenden. —

Voici des exemples :

Hier Beispiele :

Imitation simple entre les quatre parties avec le trait :

Einfache Imitation zwischen den 4 Stimen mit dem Umriss :



Imitation simple entre le dessus et la basse.

Einfache Imitation zwischen der Oberstimme und dem Basse.



Cette sorte dimitation s'employe souvent avec effet dans les orchestres pour accompagner la voix.

Diese Art Imitation wird oft mit Wirkung in den Orchestern als Begleitung der Gesangstimen angewendet.

Imitation double par mouvement direct et par mouvement contraire et en diminution .

Doppelte Imitation in gerader, und in widriger Bewegung und in der Verkürzung .



Cette dernière manière d'employer les imitations est trop compliquée et ne peut pas être appréciée par les auditeurs ; c'est donc plutôt un exemple de curiosité que d'utilité : cependant , quand l'harmonie marche naturellement , elle peut donner de l'intérêt même à ce travail .

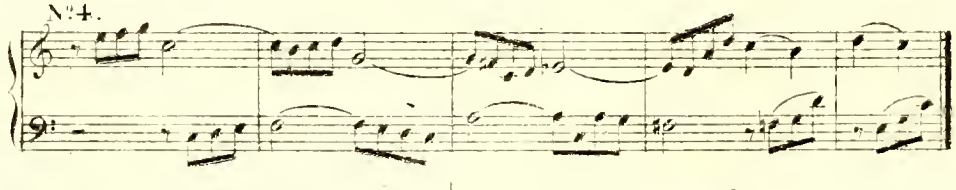
On trouve souvent des exemples dans le genre du précédent , en analysant la musique faite avant le 18^me^ siècle .

Souvent on n'imite que le mouvement d'une phrase , ce qu'on peut appeler imitation de mouvement , p. e :

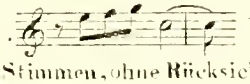
Diese letzte Art die Imitationen anzuwenden , ist zu verwickelt , und kann von den Zuhörern nicht gewürdigt werden ; es ist demnach mehr ein Beispiel der Sonderbarkeit als des Nutzens ; wenn indessen die Harmonie natürlich fortschreitet , so kann sie selbst dieser Arbeit Interesse verschaffen .

Man findet oft Beispiele in dieser eben dargestellten Gattung , wenn man die , vor dem 18^ten^ Jahrhundert componirte Musik zergliedert .

Oft imitirt man nur die Bewegung (Figur) einer Phrase , was man die Imitation der Bewegung nennen kann ; z. B :



Dans cet exemple ce sont les valeurs suivantes  qui se reproduisent sans cesse entre les deux parties n'importe les notes . Cela peut aussi avoir lieu entre trois ou quatre parties . Cette manière s'employe souvent avec succès pour accompagner la voix .

In diesem Beispiele ist's nur der Notenwerth der folgenden Figur  welcher sich unaufhörlich in beiden Stimmen , ohne Rücksicht auf die Noten , wiederhohlt . Dieses kann auch zwischen 3 oder 4 Stimmen statt finden . Diese Art wird oft mit Erfolg als Begleitung einer Gesangstimme angewendet .

Il y a tant de variété et tant de modifications dans l'emploi des imitations, qu'il est presque impossible de les indiquer toutes; chacun en peut faire selon sa fantaisie, ses moyens et son goût. Il suffit d'avoir une idée claire de ce qu'on appelle *imitations* pour en faire usage: et quand on en a l'habitude, elles se présentent le plus souvent d'elles mêmes à l'imagination du compositeur, sur-tout quand il est habile harmoniste.

Pour terminer cet article nous donnerons ici encore quelques exemples sur les progressions par imitation.

Une progression est,

Ou 1° simplement mélodique,

Ou 2° simplement harmonique,

Ou 3° mélodique et harmonique à la fois,

Ou 4° elle se fait par imitation simple,

Ou 5° elle peut se faire par imitation double.

Chacune de ces progressions peut se faire soit en *montant* soit en *descendant*, c'est à dire qu'elle peut être ascendante ou descendante.

Quant à la définition de la progression, voir no 1. Progrès à harmonie, on l'on trouvera en même temps une quantité d'exemples sur les trois premiers numéros.

Pour nous savoir la manière de créer des progressions par imitation nous donnerons ici un exemple sur chacune de ces trois numéros.

Es gibt im Gebrauche der Imitationen so viel Abwechslung und so viele Verschiedenheiten, dass es fast unmöglich ist, alle anzuzeigen; jeder kann deren nach seiner Fantasie, seinem Talente und seinem Geschmack erfinden. Es reicht hin, von dem, was man *Imitationen* nennt, eine klare Idee zu haben, um davon Gebrauch zu machen: und wenn man darin Gewandtheit erlangt, so stellen sie sich oft von selber der Einbildungskraft des Tonsetzers dar, besonders wenn er ein geübter Harmonist ist.

Um diesen Abschnitt zu beschliessen, geben wir hier noch einige Beispiele über die imitirenden Fortschreitungen.

Eine Fortschreitung ist,

1° entweder melodisch,

2° oder harmonisch,

3° oder melodisch und harmonisch zugleich,

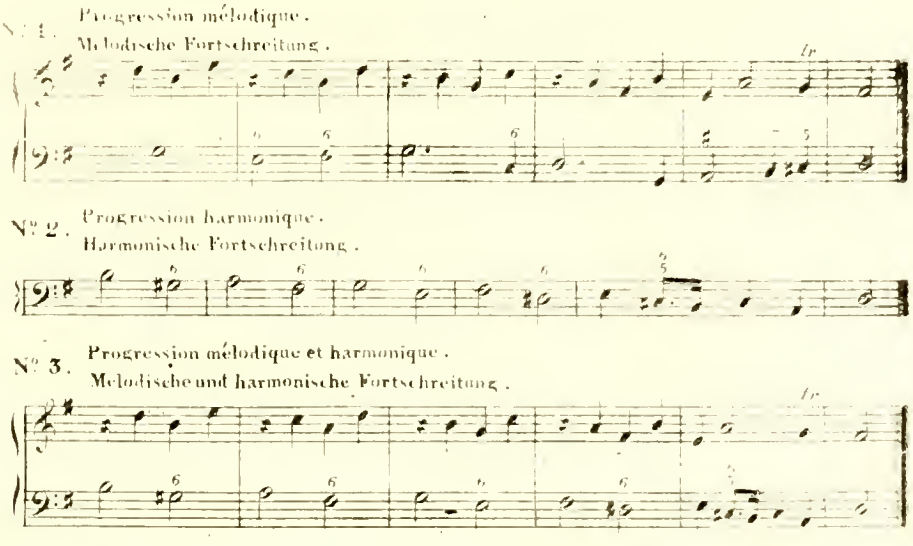
4° oder sie wird nur durch einfache Imitation hervorgebracht,

5° oder man macht sie mittelst doppelter Imitation.

Jede dieser Fortschreitungen kann entweder *aufwärts* oder *abwärts* gehend, das heisst, entweder vom Bass zum Violin, oder vom Violine zum Bass gemacht werden.

Was die nähere Auseinandersetzung der Fortschreitungen betrifft, so siehe man hierüber unsere Generalbasslehre, wo man auch eine Anzahl Beispiele über die drei ersten Nummern findet.

Um die Art fortschreitende Imitationen zu erfinden, besser zu fassen, werden wir hier ein Beispiel über jede dieser drei ersten Nummern geben.



Une progression par imitation est en même temps mélodique et harmonique. Une grande partie des

Eine Fortschreitung mittelst Imitationen ist zugleich melodisch und harmonisch. Ein grosser Theil melodischer

progressions mélodiques peut se changer en progression par imitation. Ainsi l'exemple N° 1 donne la progression suivante :

Fortschreitungen kann in imitirende verwandelt werden. So gibt das Beispiel N° 1 folgende Fortschreitung :

N° 4. Progression par imitation.
Fortschreitung mittelst der Imitation.



Imitation à la Quinte inférieure.
Imitation in der Unterquinte.

Une progression par imitation est souvent en même temps renversable, soit à l'octave, soit à la dixième, soit à la douzième ; le N° 4 est en contrepoint double à l'octave, p. e :

Eine imitirende Fortschreitung ist auch oft zugleich umkehrbar, sey es in der Octave, oder in der Decime, oder in der Duodecime. Die Nummer 4 ist im doppelten Octaven-Contrapunkt ; z. B :

Renversement de N° 4.
Umkehrung des N° 4.



Quand une progression est en même temps renversable, on peut donc l'envisager comme le modèle d'un contrepoint et en tirer le même parti, c'est à dire la renverser et la promener dans différents tons en y ajoutant une ou deux parties d'accompagnement.

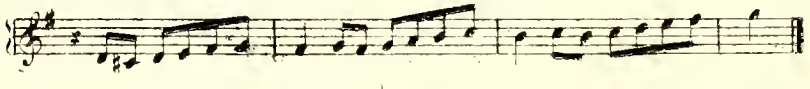
Un trait de chant ou une parcelle de motif peuvent toujours servir à la création d'une progression mélodique, et par conséquent à celle d'une progression par imitation, car en supposant qu'une progression mélodique ne puisse pas devenir en même temps progression par imitation, on n'a qu'à changer l'ordre de la progression mélodique pour trouver l'imitation, ce qui est toujours possible.

Par exemple, la progression suivante se prêtera difficilement à une imitation, en cherchant cette imitation sur le quatrième temps d'où elle devrait partir :

Wenn eine Fortschreitung zugleich umkehrbar ist, so kann man sie zugleich als das Muster eines Contrapunkts ansehen und daraus dieselben Vortheile ziehen, das heisst, sie umkehren und in verschiedenen Tonarten durchführen, indem man ihr eine oder zwei Begleitungsstimmen beifügt.

Ein Gesangszug, oder ein Theil eines Motifs können stets zur Hervorbringung einer melodischen, und folglich auch einer imitirten Fortschreitung dienen, den gesetzt, dass eine melodische Fortschreitung nicht zugleich sich zu einer imitirenden eignete, so hat man nur die Ordnung der melodischen Fortschreitung zu verändern, um die Imitation zu finden ; was stets möglich ist.

So, z : B : wird sich folgende Fortschreitung schwer zu einer Imitation eignen, wenn man diese Imitation von dem vierten Takttheil, (wo sie beginnen soll,) suchen wollte :



Mais en changeant cette progression en celle qui suit, on en obtiendra deux par imitation :

Aber indem man diese Fortschreitung in die folgende umändert, so erhält man zwei, die sich imitiren :



Progression par imitation, où la partie intermédiaire est ajoutée :

Jmitirende Fortschreitung mit einer beigefügten Mittelstimme :

N° 5.



Autre progression par imitation, avec le même chant :

Andere imitirende Fortschreitung mit dem nähmlichen Gesang :

N° 6.

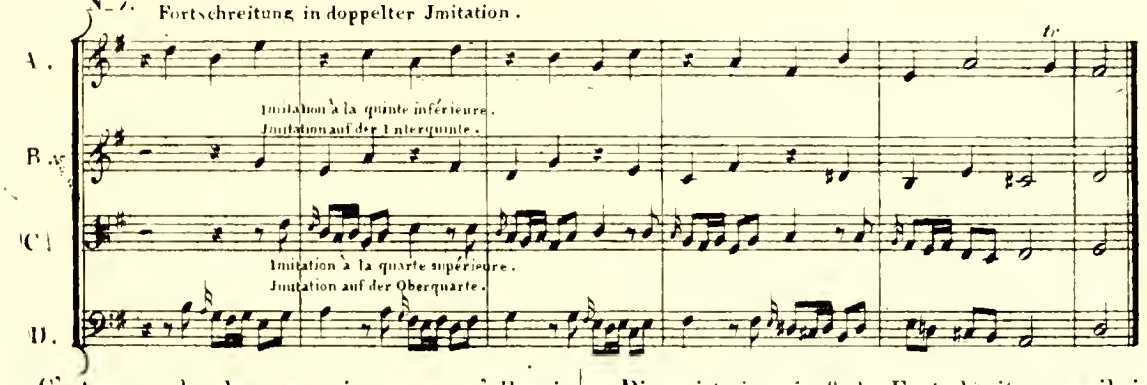


Basse ajoutée.
Beigefügter Bass.

Pour faire une progression en imitation double, il faut imiter *deux traits de chant* à la fois. Ces progressions sont plus difficiles à trouver que les précédentes. En voici un exemple :

Um eine Fortschreitung mit doppelter Jmitation hervorzubringen, muss man *zwei Gesangsphrasen* zugleich imitiren. Diese Fortschreitungen sind schwerer zu finden, als die Vorhergehenden. Hier ein Beispiel darüber :

N°7. Progression en imitation double.
Fortschreitung in doppelter Jmitation.



C'est une quadruple progression, parce qu'elle exige quatre parties dont chacune fait une progression mélodique. Pour la créer il faut d'abord inventer les deux traits de chant à imiter, qui doivent se marier comme les deux sujets dans le contrepoint ; mais il n'est pas nécessaire que les parties soient renversables :

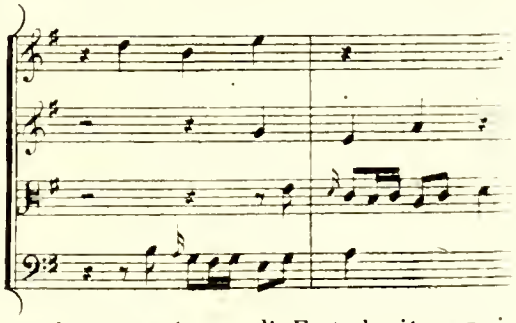
Dieses ist eine vierfache Fortschreitung, weil sie vier Stimmen erfordert, wovon jede eine melodische Fortschreitung bildet. Um eine solche zu bilden, muss man vor allem zwei Gesangsumrisse erfinden, die sich wie zwei contrapunktische Subjecte mit einander verbinden können müssen ; doch ist es nicht nothwendig, dass die Stimmen umkehrbar seyen.

Voici les deux traits de chant.
Hier sind die beiden Gesangsumrisse.



Après quoi on cherche la double imitation.

Hiernach sucht man die doppelte Jmitation.



Cela étant réglé, on cherche à établir la progression entre les deux parties entrantes, et ainsi de suite. Nous aurons souvent l'occasion de revenir sur les imitations en traitant de la fugue.

Ist dieses geordnet, so sucht man die Fortschreitung zwischen den beiden eintretenden Stimen festzustellen, und so fort. In der Abhandlung von der Fuge werden wir oft Gelegenheit haben, auf die Jmitationen zurückzukommen.

II.

DES CANONS.

Une imitation *stricte* et non *interrompue* s'appelle en général *CANON*. On nomme particulièrement *CANON* un morceau de musique dans lequel on imite une partie depuis le commencement jusqu'à la fin, n'importe l'intervalle par lequel on imite, et le nombre des parties imitantes. C'est de cette sorte de productions que nous traiterons dans cet article.

Quand l'imitation se fait à l'unisson, le canon est à l'unisson; quand l'imitation est à la seconde supérieure ou inférieure, le canon est à la seconde, et ainsi de suite. Quand l'imitation est par mouvement contraire, le canon s'appelle *canon par mouvement contraire*.

Les canons sont à deux, à trois, ou à quatre parties. On appelle *canon double* lorsqu'on *imite en même temps deux chants différents*, ce qui suppose 4 parties au moins.

Selon le genre d'imitation, le canon peut être aussi *en augmentation*, ou *en diminution*, ou *par mouvement rétrograde*.

Le canon est *perpétuel* quand on ne peut le finir nulle part convenablement, et qu'il faut par conséquent le recommencer sans cesse.

On appelle *canon fermé* (ou clos) celui qui est écrit sur une seule portée; il est *ouvert* quand il est en partition.

Le canon est *énigmatique*, quand il faut chercher ou deviner sa solution; il est *circulaire* quand il parcourt les douze tons majeurs, ou les douze tons mineurs. Il est enfin *polymorphus* quand il offre plus d'une seule solution.

Nous diviserons tous ces canons 1° en canons de société, et 2° en canons scientifiques.

1° DES CANONS DE SOCIÉTÉ.

Il existe un grand nombre de canons destinés à être chantés dans des sociétés ou dans des réunions musicales: c'est par cette raison que nous les intitulons *canons de société*. Ils se distinguent des canons scientifiques 1° par les paroles sur lesquelles on les chante, 2° par la couleur qu'on leur donne, 3° par le chant que l'on imite, 4° par les occasions où on les exécute, 5° par la manière de les accompagner et 6° par la manière particulière de les créer.

II.

VON DEN CANONS.

Eine *genaue* und *ununterbrochene* Imitation heisst im allgemeinen ein *CANON*, Ein Tonstück, in welchem eine Stimme vom Anfang bis zum Ende genau die andere imitirt (und zwar ohne Rücksicht auf das Intervall, in welchem man imitirt, noch auf die Zahl der imitirenden Stimmen,) — nennt man vorzugsweise einen *CANON*. Von dieser Gattung der Tonsetzkunst werden wir in diesem Abschnitte handeln.

Wenn die Imitation im Unison vor sich geht, so ist der Canon im Unison; ist die Imitation in der Ober- oder Unter-Secunde, so ist auch der Canon in der Secunde, u.s.f. Ist die Imitation in der Gegenbewegung, so nennt man den Canon: einen *Canon in der Gegenbewegung*.

Die Canons sind 2-, 3- und 4-stimmig. Man nennt *doppelten Canon*, wenn man zu *gleicher Zeit zwei verschiedene Subjecte* imitirt; was wenigstens vier Stimmen voraussetzt.

Je nach der Gattung der Imitation kann auch der Canon *in der Verlängerung*, oder *in der Verkürzung*, oder *in rückgängiger Bewegung*, (*im Krebsgang*) statt haben.

Der Canon ist ein *immerwährender*, wenn man nirgends schicklicherweise enden kann, und daher immer von Neuem anfangen muss.

Man nennt einen *geschlossenen Canon* denjenigen, welcher nur auf einer Zeile geschrieben ist; er ist *offen*, wenn er in Partitur gesetzt ist.

Räthsel-Canon ist jener, dessen Auflösung man suchen oder errathen muss; er ist *zirkelförmig*, wenn er alle zwölf *Dur*- oder alle zwölf *Moll*-Tonarten durchläuft. Endlich ist er *polymorphisch* (*mehrdeutig*,) wenn er mehr als eine Auflösung darbiethet.

Wir werden alle diese Canons eintheilen 1^tens in gesellschaftliche Canons, 2^tens in künstliche Canons.

1^tens VON DEN GESELLSCHAFTLICHEN CANONS.

Es gibt eine grosse Menge Canons, welche dazu bestimmt sind, in musikalischen Gesellschaften oder Vereinen gesungen zu werden: aus diesem Grunde nennen wir sie die *gesellschaftlichen Canons*. Sie unterscheiden sich von den künstlichen: 1^tens durch die Worte, zu welchen man sie singt; 2^tens durch den Charakter, (die Färbung) welche man ihnen gibt; 3^tens durch die Melodie, welche man imitirt; 4^tens durch die Gelegenheiten und Veranlassungen, bei welchen man sie ausführt; 5^tens durch die Art, wie man sie begleitet; 6^tens endlich durch die besondere Art ihrer Erfindung.

Les canons de société sont toujours à l'octave ou à l'unisson. Le chant que l'on y imite est souvent un chant connu, ou du moins inventé d'avance. Voici la manière de faire un canon de société.

Après avoir choisi un chant (le plus court de 2 mesures et le plus long de vingt mesures à peu près) on l'accompagne par deux ou par trois autres parties, selon que le canon doit être à trois ou à quatre voix, en observant la regle suivante :

1° Quand le canon est pour des *voix égales*, pour trois ou quatre Sopranos, ou pour trois ou quatre Tenors, l'harmonie, dans ce cas, n'éprouvant pas de renversement, n'éxige pas d'etre en contrepoint.

2° Quand le canon est pour des *voix inégales*, par exemple pour deux Sopranos et un Tenor, ou pour un Soprano, Tenor et Basse, ou pour trois Sopranos et un Tenor, ou pour deux Sopranos, Tenor et Basse &... l'harmonie dans ce cas éprouvant forcément des renversement, doit être conçue en contrepoint triple pour un canon à trois parties, et en contrepoint quadruple pour un canon à quatre parties.

Voici l'harmonie à trois parties, sur l'air *Charmante Gabrielle*, pour trois voix égales; elle doit servir à un canon à l'unisson pour trois Sopranos ou pour trois Tenors:

Die Gesellschafts-Canons sind stets in der Octave oder Unison. Der Gesang, den man da imitirt, ist oft irgend ein bekannter, oder wenigstens ein schon früher erfundener Gesang. Hier die Art einen Gesellschaftscanon zu machen.

Nachdem man einen Gesang gewählt hat, (der wenigstens 2 Takte, und höchstens beiläufig 20 Takte haben darf,) so accompagnirt man ihn durch zwei oder drei andere Stimmen, je nachdem der Canon 3- oder 4-stimmig seyn soll, mit Beobachtung folgender Regeln:

1tens Wenn der Canon für *gleiche Stimmen* geschrieben wird (z. B: für 3 oder 4 Soprane, oder für 3 oder 4 Tenore) so braucht die Harmonie, die in diesem Falle keine Umkehrung zu erleiden hat, nicht im Contrapunkte zu seyn.

2tens Wenn der Canon für *ungleiche Stimmen* bestimmt ist (z. B: für 2 Soprane und 1 Tenor, oder für 1 Sopran, Tenor und Bass, oder für 3 Soprane und 1 Tenor, oder für 2 Soprane, Tenor und Bass &...) und daher die Harmonie zu Umkehrungen genöthigt wird, so muss der 3-stimmige Canon im dreifachen Contrapunkte, und der 4-stimmige im vierfachen Contrapunkte gesetzt seyn.

Hier folgt eine dreistimmige Harmonie auf das Lied *Charmante Gabrielle*, für drei gleiche Stimmen; sie soll dazu dienen einen Canon im Unison für 3 Soprane, (oder für 3 Tenore) zu bilden:

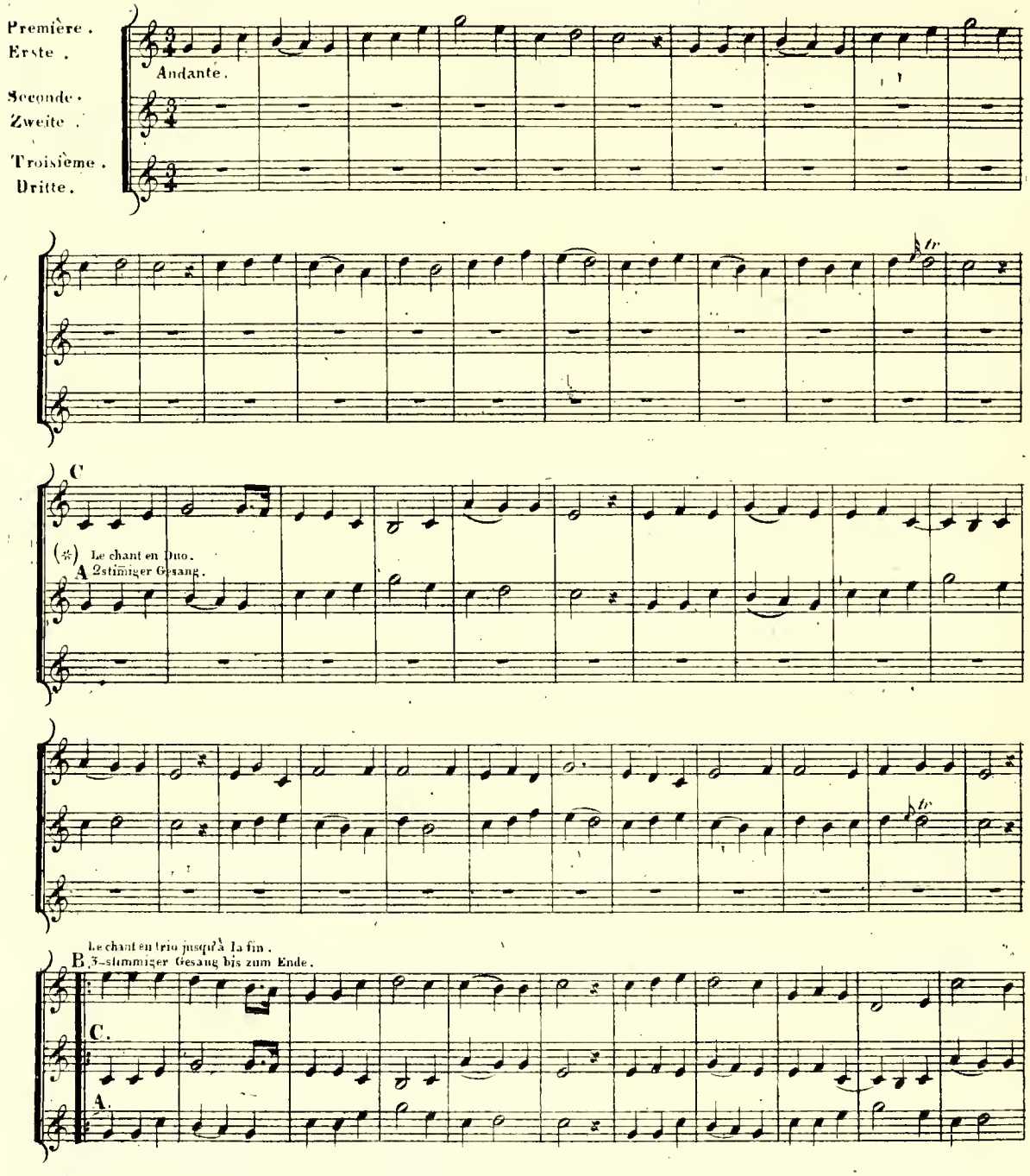


Pour faire de cette harmonie un Canon, on disposera les trois parties de la manière suivante :

Um aus dieser Harmonie einen Canon zu machen, hat man die drei Stimmen folgendermassen zu vertheilen :

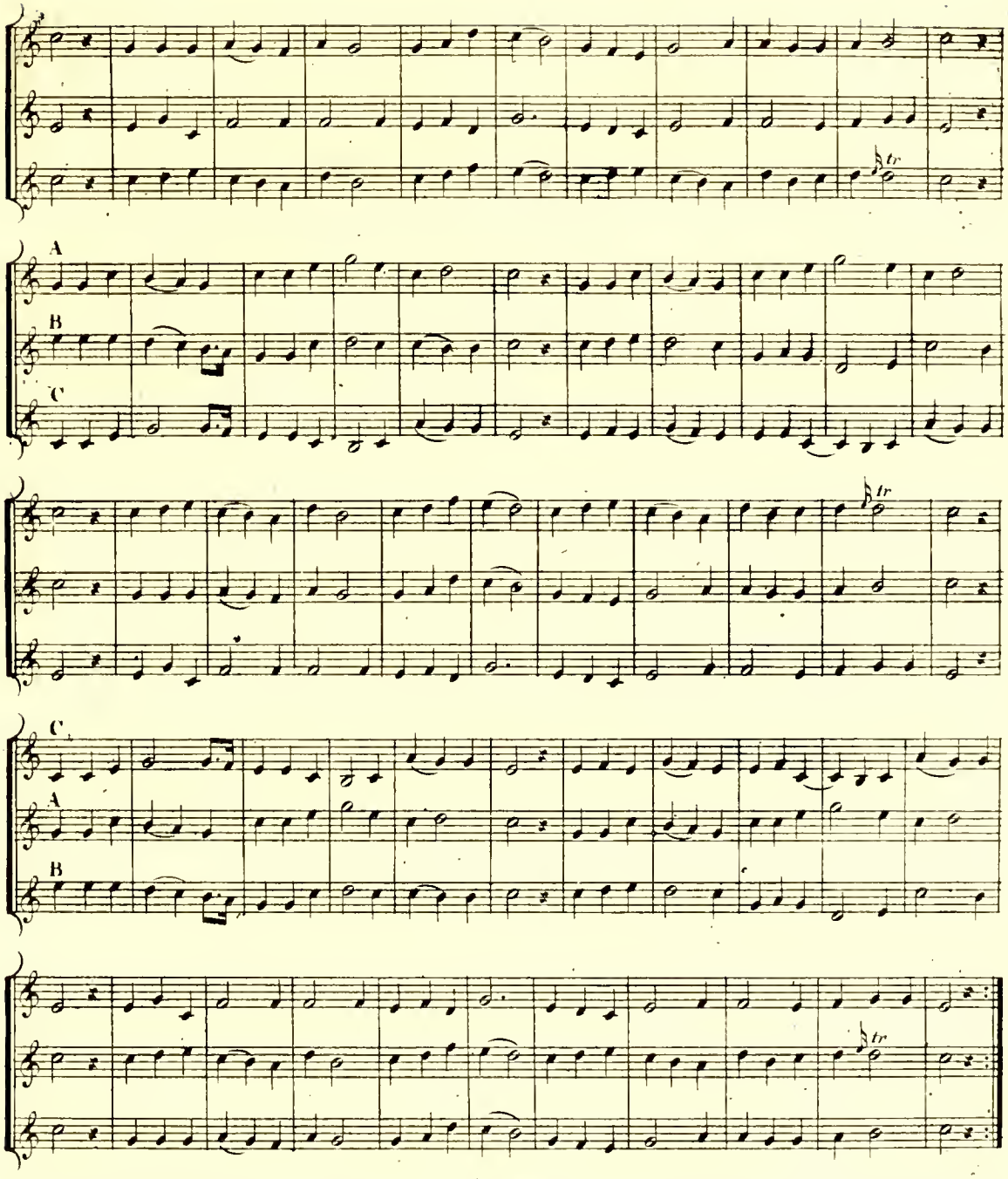
A . Le chant sans accompagnement .

A . Gesang ohne Begleitung .



(*) Le chant en duo . On choisit pour l'accompagner la partie C , du trio précédent, parce que cette partie fait bonne harmonie à deux avec le chant , c'est à quoi il faut faire attention .

(*) Der zweistimmige Gesang . Man wählt, um ihn zu begleiten, die Stimme C des vorhergehenden Trio, weil diese Stimme eine gute zweistimmige Harmonie mit dem Gesang bildet, worauf man wohl zu achten hat .



On voit par cet arrangement que les trois parties *s'imitent exactement*, et forment par conséquent un canon.

D'après cet exemple il est facile de concevoir qu'une harmonie à trois parties peut fournir un canon à l'unisson à trois, et qu'une harmonie à quatre parties en donnera un à quatre.

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, dass die drei Stimmen *einander ganz genau* imitiren und dergestalt einen Canon bilden.

Diesem Beispiel zufolge, ist es leicht zu fassen, dass eine dreistimmige Harmonie einen Canon im Unison zu 3 Stimmen, und eine vierstimmige Harmonie einen Canon zu 4 Stimmen liefern kann.

Le canon précédent est *ouvert*, c'est-à-dire presenté en *partition* : mais on peut le fermer ou clore, c'est-à-dire le présenter sur une *seule portée*. Comme chaque partie exécute exactement la même chose, l'une d'elles peut donc représenter les deux autres. Il s'agit seulement d'indiquer par un signe l'endroit où chaque partie doit entrer, ce qui se fait de la manière suivante :

Canon clos à trois voix égales, sur l'air *Charmante Gabrielle*.

Der vorhergehende Canon ist *offen*, das heisst : *in der Partitur* völlig ausgeschrieben ; aber man kann ihn *schliessen*, (in der Schreibart abkürzen,) indem man ihn nur *auf einer Zeile* darstellt. Da jede Stimme genau dasselbe auszuführen hat, so kann eine darunter alle beiden andern darstellen. Es bedarf dann nur durch ein Zeichen angedeutet zu werden, an welchem Orte jede Stimme einzufallen hat, was auf folgende Art zu bewerkstelligen ist :

Geschlossener Canon für drei gleiche Stimmen auf das Lied : *Charmante Gabrielle* :



On chante ces canons le plus souvent sans accompagnement instrumental : mais pour soutenir les voix on peut y ajouter un accompagnement de piano, dont la basse est la même que celle de l'harmonie du canon, ou bien lui donner une basse nouvelle : cet accompagnement se répète aussi souvent que le chant principal du canon. Voici un exemple de cet accompagnement dont la basse est différente de celle que le chant fait :

Meistens werden diese Canons ohne alle Begleitung gesungen : aber zur Unterstützung der Stimmen kann man denselben eine Pianofortebegleitung beifügen, deren Bass derselbe wie jener des Canons bleibt ; oder man kann da dem Canon auch einen neuen Bass geben : diese Begleitung wird so oft wiederhohlt, als der Hauptgesang des Canons, (hier folglich dreimal.) Hier ein Beispiel dieses Accompagnements, welches einen, von dem Gesangstrio verschiedenen Bass bildet :

(*) Quelque vicieuse que soit la prosodie de cet air, nous l'avons conservée intacte par respect pour l'ancienne tradition.

(*) Obwohl die französische Prosodie dieses Liedes fehlerhaft ist, so haben wir sie, in Rücksicht auf ihr Alterthum, unverändert gelassen.

Piano pour accompagner le canon précédent.

Pianoforte um den vorhergehenden Canon zu begleiten.

Andante.

N° 4.



On a fait plusieurs fois usage (et avec succès) des canons de société dans la musique dramatique. Dans ce cas on les accompagne par l'orchestre, en variant cet accompagnement autant de fois que l'on est obligé d'en répéter le chant principal.

Man hat mehrmal (und mit Erfolg) von diesen Gesellschafts-Canons in der Theatermusik Gebrauch gemacht. In diesem Falle begleitet man sie mit dem Orchester, indem man diese Begleitung jedesmal variirt, so oft man genöthigt ist, den Hauptgesang zu wiederhohlen.

---

70. Anmerkung des Übersetzers. Als ein vortreffliches Muster dieser Gattung studiere man den Canon in *Beethovens Fidelio*. Die Canons, welche jetzt häufig in den neueren italienischen Opern (von Rossini und Andern) vorkommen, und die oft von vieler Wirkung sind, gehören meistens zu derselben, jedoch leichter gehaltenen Gattung, und werden nach denselben Grundsätzen gebildet. Es sind im Grunde nur Variationen auf den sich immer gleichbleibenden Hauptgesang, und nur dem Anziehenden in der Melodie, und und den oft glänzenden, für die Menschenstimmen wohlberechneten Figuren in den fortsetzenden Stimmen, verdanken sie den, für Tonsetzer und Sänger gleich dankbaren Effekt.

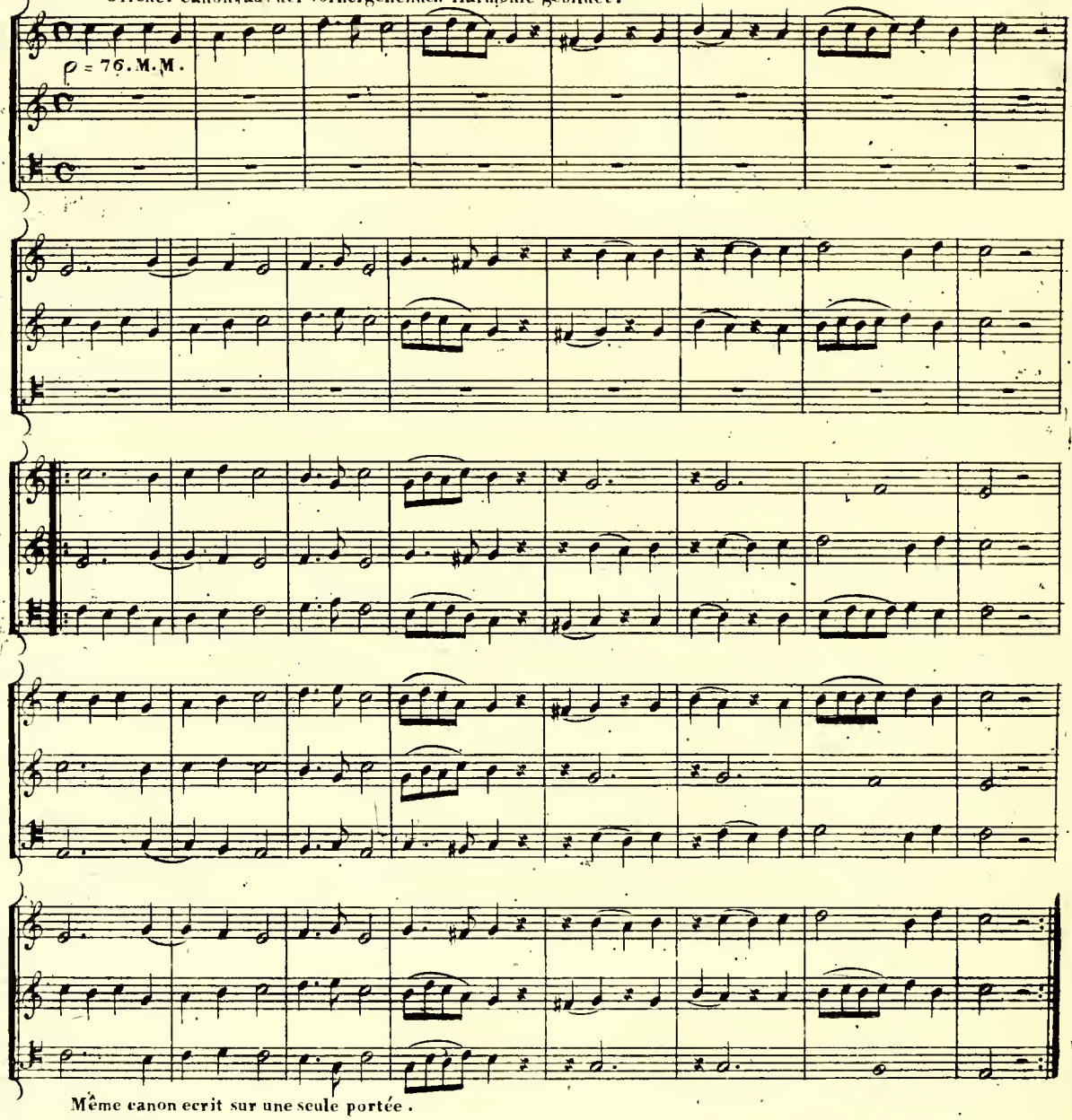
Nous avons observé plus haut que l'harmonie d'un canon de société à voix inégales doit être en contre-point. Voici l'harmonie en contrepoint triple pour un canon à trois voix inégales: ces trois voix peuvent être deux Sopranos et un Tenor, ou un Soprano et deux Tenors.

Wir haben früher bemerkt, dass die Harmonie eines gesellschaftlichen Canons für ungleiche Stimmen im Contrapunkt gesetzt seyn müsse. Hier folgt die Harmonie im dreifachen Contrapunkt eines Canons für 3 ungleiche Stimmen: diese 3 Stimmen können 2 Soprane und 1 Tenor, oder 1 Sopran und 2 Tenore seyn.

N° 1. Contrepoint triple.
Dreifacher Contrapunkt.



N° 2. Canon ouvert, fait avec l'harmonie précédente.
Offener Canon, aus der vorhergehenden Harmonie gebildet.



Même canon ecrit sur une seule portée.
Derselbe Canon, auf einer einzigen Zeile geschrieben.

N° 3. 1er Soprano.
1ter Sopran.



2me Soprano.
2ter Sopran.

Tenor.

Tout canon à voix *inégales*, dont l'harmonie est en contrepoint, peut s'exécuter en même temps par des voix *égales* sans nuire à l'harmonie; mais le contraire n'est pas possible sans rendre l'harmonie defectueuse.

Les canons de société à voix inégales présentent des difficultés sous le rapport de l'étendue des voix, sous le rapport des paroles et sous le rapport de l'harmonie.

1° Sous le rapport de l'etendue des voix.

Les parties doivent être conçues de manière à ce que chaque voix puisse les executer toutes, sans sortir de son diapason naturel. Ainsi par exemple dans un canon pour Soprano, Contre-Alto et Basse-Taille, le Soprano doit pouvoir rendre naturellement non seulement sa partie, mais encore celle du Contre-Alto et de la Basse-Taille; ces deux dernières parties, chacune à leur tour, sont soumises à la même régle. On conçoit facilement qu'il faut beaucoup d'adresse pour réaliser cette proposition, surtout en donnant du charme et de l'intéret au canon.

2° Sous le rapport des paroles.

Les paroles pour un canon de société doivent être renfermées dans un couple de vers courts. C'est sur ces paroles que le compositeur cherche le chant principal de son canon: cela se fait à peu près comme le début d'un air, et n'éprouve pas plus de difficulté. Mais l'accompagnement vocal du chant peut exiger plus ou moins de paroles: dans le premier cas il faut en répéter une partie, et dans l'autre il faut en couper une partie. C'é qui cause souvent de l'embarras dont il faut savoir se tirer adroitement.

3° Sous le rapport de l'harmonie.

L'harmonie étant en contrepoint, peut devenir trop sévère pour des productions aussi légères que des canons de société, et trop pauvre à cause de la suppression continuelle de la quinte parfaite, ce qui fait que tous les accords y sont incomplets. Ajoutez à cela que le canon finit presque toujours avec une formule de cadence qui ne donne pas un repos assez satisfaisant, à moins que l'on ne finisse par une *Coda* qui n'est pas en contrepoint.

Pour remédier à ces inconveniens harmoniques, on a imaginé un mauvais expédient, qui consiste en un accompagnement instrumental, ajouté au canon vocal. On a cru que la basse de cet accompagnement corrigeait les défauts que les renversements de voix occasionnent

Jeder, für *ungleiche* Stimmen geschriebene Canon kann, wenn seine Harmonie contrapunktisch gesetzt ist, auch zugleich von *gleichen* Stimmen ausgeführt werden, ohne der Harmonie zu schaden; aber das Gegentheil ist nicht möglich, ohne die Harmonie mangelhaft zu machen.

Die Gesellschafts-Canons für ungleiche Stimmen bieten Schwierigkeiten sowohl in Bezug auf den Stimmen-Umfang, wie auf die Worte und die Harmonie, dar.

1tens. In Bezug auf den Stimmen-Umfang.

Die Stimmen müssen dergestalt gesetzt seyn, dass jeder Sänger sie alle ausführen könne, ohne aus seinem natürlichen Stimm-Umfang herauszutreten. So muss z. B. in einem Canon für Sopran, Alt und Bass, der Sopran nicht nur leicht und natürlich seine eigene Stimme, sondern auch jene des Alts und des Basses, (versteht sich in der ihm gehörigen Octave) vortragen können; und die andern zwei Stimmen sind, jede für sich, derselben Regel unterworfen. Man wird leicht begreifen, dass viele Gewandtheit dazu gehört, diese Aufgabe zu erfüllen, besonders wenn dem Canon Reiz und Interesse verliehen werden soll.

2tens. In Bezug auf die Worte.

Die Worte für einen Gesellschaftscanon müssen sich nicht über ein Paar Verse ausdehnen. Über diese Worte hat der Tonsetzer den Hauptgesang seines Canons zu suchen: dieser wird ungefähr wie der Anfang einer Arie gebildet, und bietet auch nicht mehr Schwierigkeiten dar. Aber die Vocal-Begleitung dieses Gesangs kann mehr oder weniger Worte nöthig haben: in dem ersten Falle muss man einen Theil derselben wiederhohlen, im zweiten Falle einen Theil weglassen. Dieses bereitet manchmal Verlegenheiten, aus denen man sich geschickt zu ziehen wissen muss.

3tens. In Bezug auf die Harmonie.

Die Harmonie kann, wenn sie im Contrapunkt ist, für so leichte Erzeugnisse, wie die gesellschaftlichen Canons sind, theils zu ernst, theils auch, wegen der immerwährenden Unterdrückung der reinen Quinte zu arm werden, indem dadurch alle Accorde unvollständig sind. Auch ist noch beizufügen, dass der Canon fast immer mit einer Cadenz-Formel schliesst, welche keinen befriedigenden Ruhepunkt gewährt, wenn man nicht etwa mit einer nicht contrapunktirten Coda endigt.

Um nun diesen harmonischen Unbequemlichkeiten zu begegnen, hat man ein übles Aushilfsmittel erfunden, welches in einer, dem Vocal-Canon beigefügten Instrumentalbegleitung besteht. Man glaubte, dass der Bass dieser Begleitung die Mängel verbessern würde, welche die Umkehrung

quand l'harmonie n'est pas en contrepoint double, triple ou quadruple. Mais l'expérience prouve que l'harmonie des voix produit toujours *mauvais effet* quand elle n'est pas bonne, abstraction faite de l'accompagnement instrumental. La cause de ce phénomène consiste dans la grande différence du timbre des voix avec celui des instruments. Mais en ajoutant à un canon vocal l'accompagnement d'une Basse-Taille, l'harmonie de ce canon pourrait facilement se renverser sans qu'elle fut en contrepoint double, triple ou quadruple; voyez ce que nous avons dit du contrepoint *conditionnel* avec une basse de correction page 760 : cette *Basse Taille de correction* serait le moyen le plus efficace pour obtenir dans cette sorte de canon une terminaison parfaite, une harmonie plus riche, plus satisfaisante et beaucoup moins sévère. Mais on ne peut pas toujours user de ce moyen, parce qu'il faut pour cela employer une partie de plus, qui n'est pas partie imitante, et qui par cela même parait ne pas appartenir au canon.

Nous donnerons encore trois exemples des canons de société à voix inégales, dont l'un en contrepoint triple, l'autre en contrepoint quadruple et le troisième en contrepoint conditionnel, avec une Basse-Taille ajoutée, c'est-à-dire avec une basse de correction.

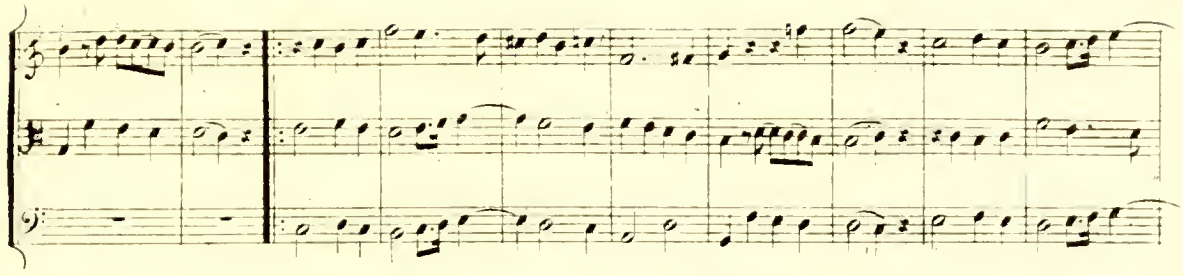
Contrepoint triple pour faire le canon suivant à trois voix inégales :

der Stimmen verursacht, wenn die Harmonie nicht im doppelten, dreifachen oder vierfachen Contrapunkt gesetzt ist. Aber die Erfahrung lehrt, dass die Harmonie der Menschenstimmen immer eine *üble Wirkung* hervorbringt, wenn sie nicht an sich, abgesehen von der Instrumentalbegleitung, gut ist. Die Ursache dieser Erscheinung findet sich in dem grossen Unterschiede zwischen dem Klange der Menschenstimmen, und dem Klange der Instrumente. Aber wenn man einem Vocal-Canon die Begleitung eines Singbasses beifügte, so liesse sich die Harmonie dieses Canons leicht umkehren, ohne eben im doppelten, drei- oder vierfachen Contrapunkt geschrieben zu seyn; man sehe, was wir, Seite 760 von dem *bedingten Contrapunkt* mit einem *Verbesserungsbasse* gesagt haben. Dieser *Verbesserungsbass* wäre das wirksamste Mittel, um in dieser Gattung von Canons einen vollkommenen Abschluss, und eine reichere, befriedigendere, und weit weniger ernste Harmonie zu erlangen. Aber man kann sich nicht immer dieses Mittels bedienen, weil zu dessen Anwendung noch um eine Stimme mehr genommen werden muss, welche nicht zu den imitirenden gehört, und eben desshalb gar nicht zum Canon zu gehören scheint.

Wir werden noch 3 Beispiele von Gesellschafts-Canons für ungleiche Stimmen geben, wovon eines im dreifachen Contrapunkt, das andere im vierfachen, und das dritte im bedingten, mit einem Zusatzbass, das heisst mit einem Verbesserungsbass.

Dreifacher Contrapunkt um den folgenden Canon für 3 ungleiche Stimmen zu bilden :







Même canon clos ou fermé.
Derselbe Canon geschlossen.

Soprano.



Basse.

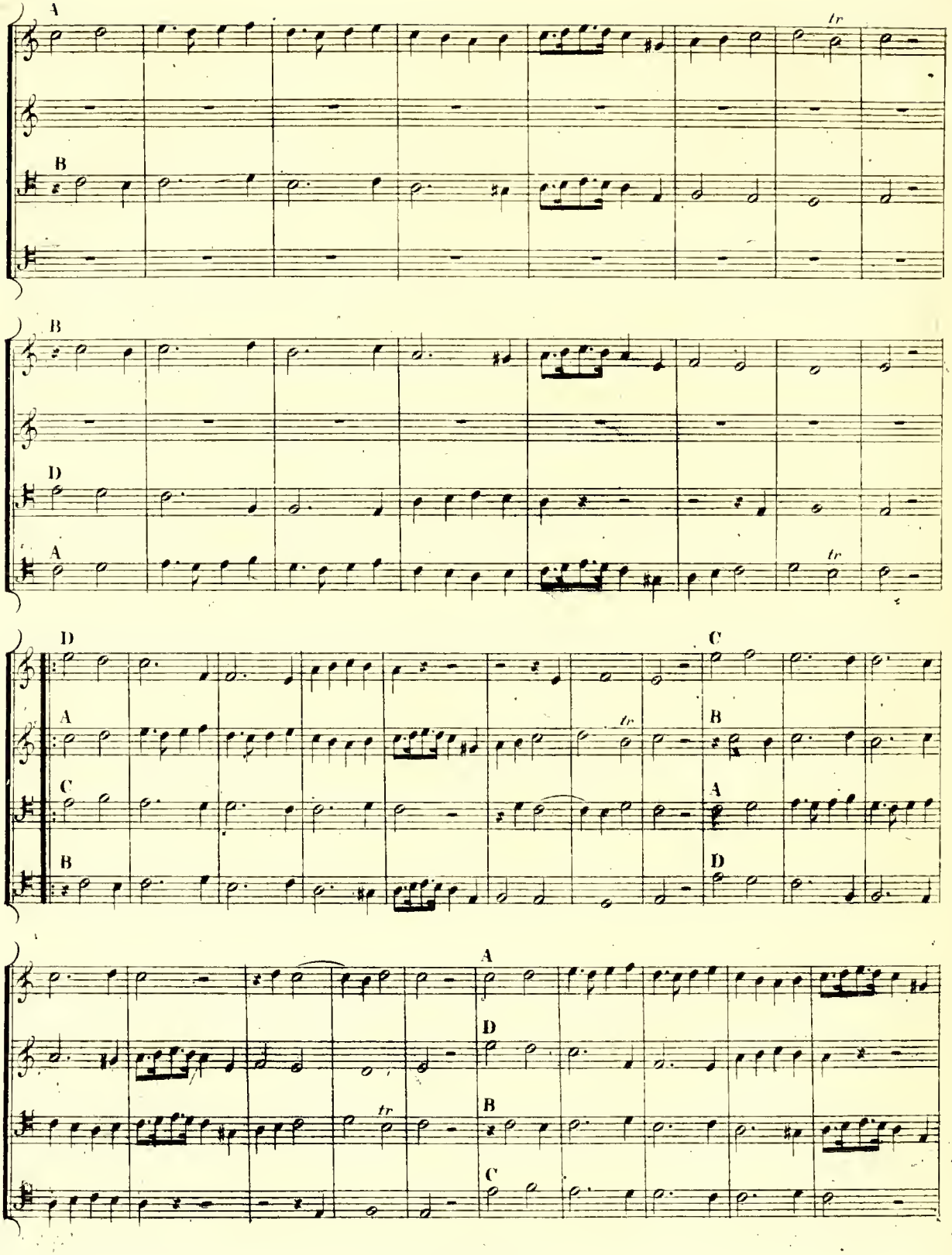


Contrepoint quadruple pour faire le canon suivant :
Vierfacher Contrapunkt zur Bildung des nachfolgenden Canons :



Canon pour deux Sopranos et deux Tenors.
Canon für zwei Soprane und zwei Tenor.




A
B
tr
B
D
A
tr
D
C
A
tr
B
C
A
B
D
A
D
tr
B
C



Il est indifférent de commencer par telle ou telle partie. Mais quand on desire que la partie commençante soit plûtôt un Tenor qu'un Soprano on l'indique comme on le voit dans l'exemple précédent.

Contrepoint conditionnel avec une basse de correction pour servir au canon suivant :

Es ist gleichgiltig, mit welcher Stimme man anfängt. Aber wenn man glaubt, dass die beginnende Stime besser ein Tenor als ein Sopran wäre, so zeigt man es wie in dem vorhergehenden Beispiele an.

Bedingter Contrapunkt mit einem Verbesserungsbass zur Bildung des nachfolgenden Canons :





On n'emploie la basse de correction que là où elle est nécessaire : mais, si on le juge à propos, elle peut servir autant de fois que l'on répète le chant principal dans le courant du canon.

On peut également clôre le canon, en mettant la Basse-Taille ajoutée sur une portée séparée.

Une Basse-Taille de correction n'empeche pas d'accompagner les voix par le Piano ou même par l'orchestre quand cela est nécessaire.

2. DES CANONS SCIENTIFIQUES.

Ces canons exigent dans leur création, plus d'art et d'adresse que les canons de société, c'est par cette raison que nous les appelons *Canons scientifiques*. Le canon scientifique est une production qui ne peut être appréciée que par des connaisseurs. Ce canon n'est guère susceptible de beaucoup de charme, et il

Diesen Verbesserungs- (oder Ausfüllungs-) Bass wendet man nur da an, wo er nothwendig ist : aber wenn man es angemessen findet, kann er jedesmal benützt werden, so oft man im Laufe des Stückes den Hauptgesang wiederhohlt.

Man kann den Canon ebenfalls geschlossen aufschreiben, indem man den Zusatzbass auf eine zweite Zeile dazusetzt.

Ein Verbesserungsbass verhindert nicht, dass man die Stimmen durch das Pianoforte, oder selbst durch das Orchester nöthigenfalls accompagniren lasse.

2. VON DEN KÜNSTLICHEN CANONS.

Die Erfindung dieser Canons erfordert mehr Kunst und Geschicklichkeit als die der gesellschaftlichen ; aus diesem Grunde nennen wir sie die *künstlichen Canons*. Der künstliche Canon ist ein Produkt, welches nur von den Kennern gewürdigt werden kann. Dieser Canon ist mit musikalischer Schönheit schwer vereinbar, und es ist fast immö-

est presque impossible de le rendre interessant aux personnes qui ne sont point initiées dans l'art musical. (*) Pour créer un semblable morceau on invente un trait de chant de trois jusqu'à six, sept ou huit notes : le meilleur est celui d'une mesure ou de deux mesures tout au plus, encore faut il qu'elles soient courtes et d'un mouvement un peu accéléré. (Nous dirons plus bas pourquoi ce chant initial ne doit pas être plus long.)

glich ihn für diejenigen reitzend und interessant zu machen die nicht in der Tonkunst sehr eingeweiht sind. (*) Um ein solches Tonstück zu erfinden, sucht man einen Gesangszug von 3 bis 6, 7 oder 8 Noten : der beste ist von der Länge eines Taktes oder höchstens zwei Takten ; auch müssen sie kurz und von einer etwas schnelleren Bewegung seyn. (Später werden wir erklären, warum dieser Grundgesang nicht länger seyn darf :)

Exemple :
Beispiel :



Si le canon doit être à deux parties et à l'octave, on place ce chant dans la partie imitante à la distance d'une octave après la dernière note de la partie imitée, par exemple :

Wenn der Canon zweistimmig und in der Octave seyn soll, so setzt man die zweite, (imitirende) Stimme in der Entfernung von einer Octave nach der letzten Note der Hauptstimme, z. B :



On revient à la partie B, pour chercher l'accompagnement à la partie A.

Man kehrt nun zur Stimme B zurück, um die Begleitung zu Stimme A zu suchen.

Par exemple.
Zum Beispiel.



On ajoute cet accompagnement dans la partie A, à la suite du premier chant.

Man fügt hierauf diese Begleitung auch der Stimme A, als Fortsetzung des ersten Gesangs bei.

Par exemple.
Zum Beispiel.



On revient de nouveau à la partie B, pour accompagner ce qu'on a ajouté dans la partie A.

Man kehrt wieder zur Stimme B zurück, um das zu begleiten was man der Stimme A beigefügt hat.

Par exemple.
Zum Beispiel.



Suite de l'accompagnement.
Fortsetzung der Begleitung.

Cette suite d'accompagnement sera transposée dans la partie A, pour y continuer l'imitation.

Diese Fortsetzung der Begleitung wird wieder in der Stime A nachgeschrieben, um da die neue Folge der Imitation vorzubereiten.

(*) Les canons scientifiques ont été inventés avant le 18ème siècle, c'est à dire dans le temps où la composition musicale n'était qu'un calcul froid et où l'on ne faisait pas le sentiment et l'inspiration n'étaient comptés pour rien.

(*) Die künstlichen Canons wurden vor dem 18ten Jahrhundert erfunden, als zu einer Zeit, wo die musikalische Composition nur eine kalte Berechnung war, und wo Gefühl und Begeisterung für Nichts galten.

Par exemple. A.
Zum Beispiel. B.



La partie B continuera d'accompagner ce qu'on a de nouveau ajouté à la partie A, et on ira de la sorte jusqu'a la fin du canon, qui peut durer huit, vingt, cinquante ou quatrevingt mesures et plus.

On conçoit facilement que cette manière est excellente pour trouver toutes sortes de canons interressants et par consequent aussi toutes sortes d'imitations.

Le premier trait de chant (qui est composé de six notes dans l'exemple précédent) ne doit pas etre long, parce qu'il serait impossible aux auditeurs de suivre l'imitation jusqu'au bout.

Ce qui est difficile dans ces canons, c'est de trouver un chant franc et naturel (en partant de la dernière note du chant initial;) car ce chant ne peut se composer que des notes accompagnantes comme on l'a vu ci-dessus. On ne peut le phraser ni le rhytmer comme on le desire, et encore moins le trouver par inspiration.

On peut faire ces canons (au moyen de la méthode précédente) à tous les intervalles, et il ne coute pas plus d'en faire à la seconde ou à la tierce &... que d'en créer à l'octave ou à l'unisson, et cela aussi bien par mouvement contraire que par mouvement semblable; mais les meilleurs seront toujours à l'octave ou à l'unisson par mouvement semblable, parce que le chant en est plus franc et l'harmonie plus naturelle.

Voici des exemples de canons à différents intervalles:

Die Stimme B setzt wieder die Begleitung des zur Stimme A neu beigefügten fort, und geht auf diese Weise bis zum Schlusse des Canons, welcher 8, 20, 50, oder 80 Takte und mehr noch dauern kann.

Man wird leicht erkennen, dass diese Methode vortrefflich ist, um alle Arten von interessanten Canons, und folglich auch alle Arten von Imitationen zu erfinden.

Der erste Umriss, (der im vorhergehenden Beispiele aus 6 Noten besteht,) darf nicht lang seyn, weil es sonst dem Zuhörer unmöglich würde, der Imitation bis ans Ende nachzufolgen.

Das schwerste bei diesen Canons ist, einen freien und natürlichen Gesang zu finden, (von der letzten Note des Anfang-Umrisses an gerechnet;) denn dieser Gesang kann, wie man oben gesehen hat, nur aus Begleitungsnoten gebildet werden. Man kann ihn weder in Phrasen noch Rhythmen, so wie man wünscht, eintheilen, und noch weniger durch Begeisterung finden.

Man kann, (mittelst der angezeigten Methode,) Canons in allen Intervallen machen, und es kostet nicht mehr Mühe, deren in der Secunde, oder in der Terz &... zu erfinden, wie in der Octave, oder im Unison, und zwar eben so wohl in der widrigen, wie in der geraden Bewegung; aber die besten bleiben stets die Canons in der Octave oder im Unison in gerader Bewegung, weil da der Gesang freier, und die Harmonie natürlicher bleibt.

Hier Beispiele von Canons in verschiedenen Intervallen:

Canon à la sixte.
Canon in der Sext.

N°. 1.



Canon à la seconde.
Canon in der Secunde.

N°. 2.





Canon à la Septième.
Canon in der Septime.

N.º 3.



Quand le canon n'est pas à l'unisson ou à l'octave, l'imitation ne peut pas se faire tout à fait exactement, sous le rapport des tons entiers et des demi-tons ; il faut souvent répondre à un ton par un demi-ton et vice-versa.

Quant aux canons par mouvement contraire, on n'en fait presque jamais, car il est difficile que le chant et l'harmonie n'en soient pas plus ou moins tourmentés. Voici un exemple d'un canon par mouvement contraire:

Wenn der Canon nicht im Unison oder in der Octave ist, so kann die Imitation, in Rücksicht auf die ganzen und halben Töne, nicht völlig genau beobachtet werden; man muss oft statt dem gehörigen ganzen Ton einen halben nehmen, und umgekehrt.

Was die Canons in widriger Bewegung betrifft, so macht man deren fast gar nicht, denn es ist schwer zu vermeiden, dass der Gesang und die Harmonie dabei nicht mehr oder minder gestört werden. Hier das Beispiel eines Canons in der Gegenbewegung:

Canon à la sixte par mouvement contraire.
Canon in der Sext in der Gegenbewegung.

N.º 4.



On peut terminer les canons scientifiques de trois manières, savoir:

1.º En interrompant l'imitation vers la fin pour conclure le canon d'une manière plus satisfaisante, comme on le voit dans les quatre premiers N.os des exemples précédents. Cette manière de terminer est la meilleure.

2.º En arrangeant le canon de manière à ce que la partie imitée puisse reprendre à la fin le chant

Man kann die künstlichen Canons auf drei Arten beendigen, nähmlich:

1.tens Indem man gegen Ende die Imitation unterbricht, um den Canon auf eine befriedigende Art zu schliessen, wie es in den 4 ersten Nummern der vorhergehenden Beispiele geschieht. Diese Art zu endigen ist die beste.

2.tens. Indem man den Canon so einrichtet, dass die erste (imitirte) Stimme am Ende den Eintrittsgesang zugleich

initial pour accompagner la partie imitante, et contraindre le canon de recommencer sans cesse. Le canon s'apelle dans ce cas, *Canon perpétuel*. En voici un exemple :

wieder aufnehmen kann, um die imitirende (2te) Stimme zu begleiten, und den Canon zu einer immerwährenden Wiederhohlung zu zwingen. In diesem Falle heisst er der *immerwährende (unendliche)* Canon. Hier davon ein Beispiel :

Canon perpétuel.
Unendlicher Canon.

N° 5.



Ainsi, à bien prendre, un semblable canon ne finit pas : c'est un effet du hazard si le précédent peut s'arreter sur la dernière note.

3° En imitant exactement jusqu'à la dernière note, de la manière suivante :

Also hat, genau genommen, ein solcher Canon gar kein Ende : es ist auch nur ein Zufall, dass der oben angeführte auf der letzten Note ruhen bleiben kann.

3tens. Indem man genau bis zur letzten Note imitirt, und zwar auf folgende Art :

N° 6.

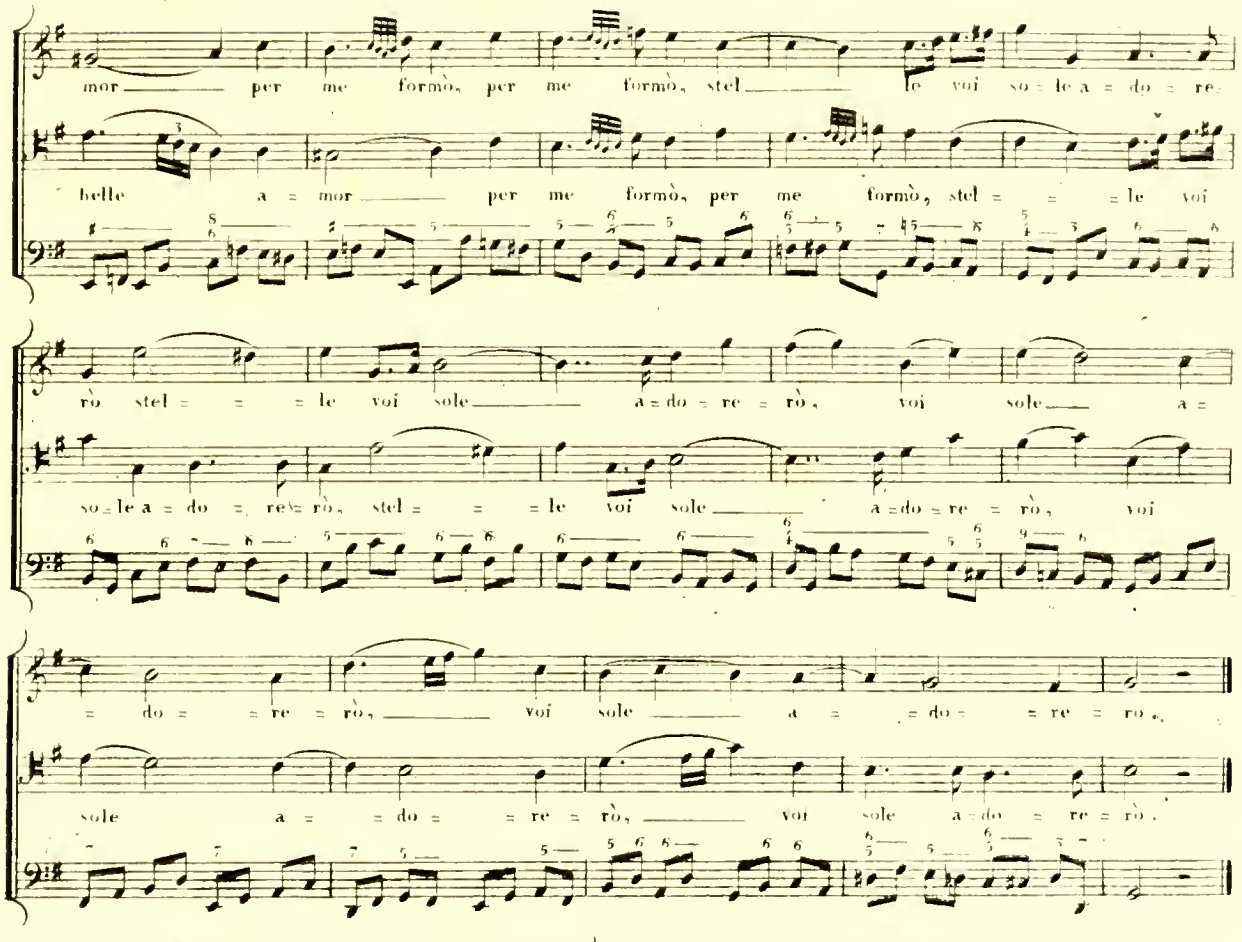


(*) Cette partie cesse à cet endroit, parce qu'elle ne doit pas être imitée plus longtemps. En accompagnant ce canon par une ou deux parties accessoires, (ce qui peut avoir lieu dans un trio, ou dans un quatuor, ou bien dans l'orchestre,) Cet accompagnement qui continue jusqu'à la fin du canon, en rendra la conclusion tout à fait satisfaisante. Voici un exemple d'un canon scientifique fait sur des paroles et accompagné par une basse chiffrée :

(*) Diese Stimme endet an diesem Orte, weil sie nicht länger imitirt werden soll. Wenn man diesen Canon mit einer oder zwei Zusatzstimmen begleitet, (was in einem Trio, oder Quartett, oder auch in einem Orchestersatze statt haben kann), so bewirkt dieses, bis ans Ende des Canons dauernde Accompagnement einen völlig befriedigenden Schluss desselben. Hier das Beispiel eines künstlichen Canons, welcher auf Worte gemacht, und von einem bezifferten Bass begleitet ist :

Canon. Andante. ♩ = 76. M.





De ce qu'il faut observer pour rendre un ca = non scientifique plus interessant pour le pu= blic.

Pour qu'un canon scientifique puisse plaire au public, il faut qu'il soit phrasé, c'est à dire qu'il se divise en phrases symetriquement egales. Ainsi on fera un canon *à l'octave* divisé comme il suit :

1° Une phrase de huit mesures, en la terminant à la dominante quand le canon est dans le mode majeur: on en la terminant dans le ton majeur relatif, (tierce su= périeure) quand il est en mineur, comme dans l'exemple suivant.

2° Une seconde phrase également de huit mesures, avec une cadence imparfaite sur la dominante primiti = ve.

3° Une troisième phrase de huit mesures, qui com= mence avec les premières notes du canon et termine à la tonique d'une manière satisfaisante.

Was man beobachten muss, um einen künstli chen Canon dem Publikum interessant zu machen.

Wenn ein künstlicher Canon dem Publikum gefallen soll, so muss er phrasirt, das heisst, in symmetrisch gleiche Phrasen eingetheilt seyn. Man macht demnach einen Canon *in der Octa ve* mit folgender Eintheilung :

1tens Eine Phrase von 8 Takten, indem man sie in der Do= minante endigt, (wenn der Canon in *dur* ist,) oder in der verwandten Durtonart, nähmlich der Oberterz, (wenn er in *moll* gesetzt ist,) wie in dem nachfolgenden Beispiele.

2tens Eine zweite Phrase, ebenfalls von 8 Takten, mit ei= ner unvollkommenen Cadenz auf der Dominante des Grund= tons.

3tens Eine dritte Phrase von 8 Takten, welche mit den ersten Noten des Canons anfängt, und auf der Tonika be friedigend schliesst.

Cette coupe peut avoir deux reprises, p.e.

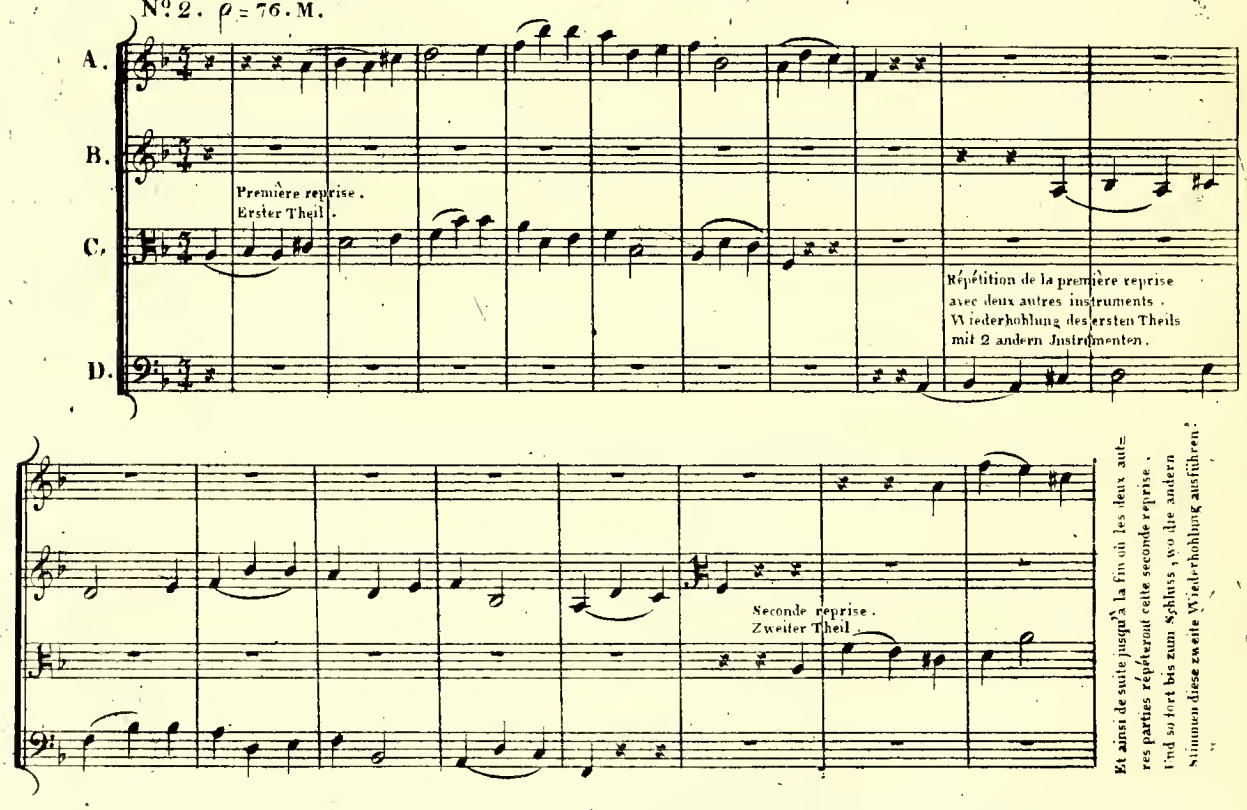
Dieser Rahmen kann mit Repetitionen versehen seyn; z.B:

Canon à l'octave.
Canon in der Octave.



Ce canon peut d'abord s'exécuter tel qu'on le voit ci dessus, en le plaçant dans un duo, trio, quatuor, quintette, ou même dans une symphonie; mais on peut aussi le *dialoguer*, c'est à dire changer d'instruments en répétant chaque reprise, p.e:

Dieser Canon kann anfangs so, wie er hier geschrieben ist, ausgeführt werden, indem man ihn in einem Duo, Trio, Quartett, Quintett, und selbst in einer Sinfonie anbringt; aber man kann ihn auch *dialogiren*, das heisst bei der Wiederhohlung jedes Theils können andere Instrumente genommen werden; z.B:



Quand la répétition ne peut pas s'exécuter à l'octave, on la fait à *l'unisson*.

Wenn die Wiederhohlung nicht in der Octave statt finden kann, so macht man sie im *Unison*.

Cette manière de répéter devient plus saillante lorsque les instruments sont d'un timbre différent. De plus, on peut ajouter à ce canon une ou deux parties d'accompagnement très léger; dans ce cas il est bon de mettre l'imitation entre les deux parties extrêmes, quand cela se peut; p. e:

Diese Art der Wiederhohlung wird noch wirksamer, wenn die Instrumente von verschiedenem Klange sind. Überdiess kann man diesem Canon eine oder zwei sehr einfach gesetzte Begleitstimmen beifügen; in diesem Falle ist es gut, wenn man die Imitation wo möglich in die beiden äussersten Stimmen, (nähmlich in die oberste und tiefste) setzt; z. B:

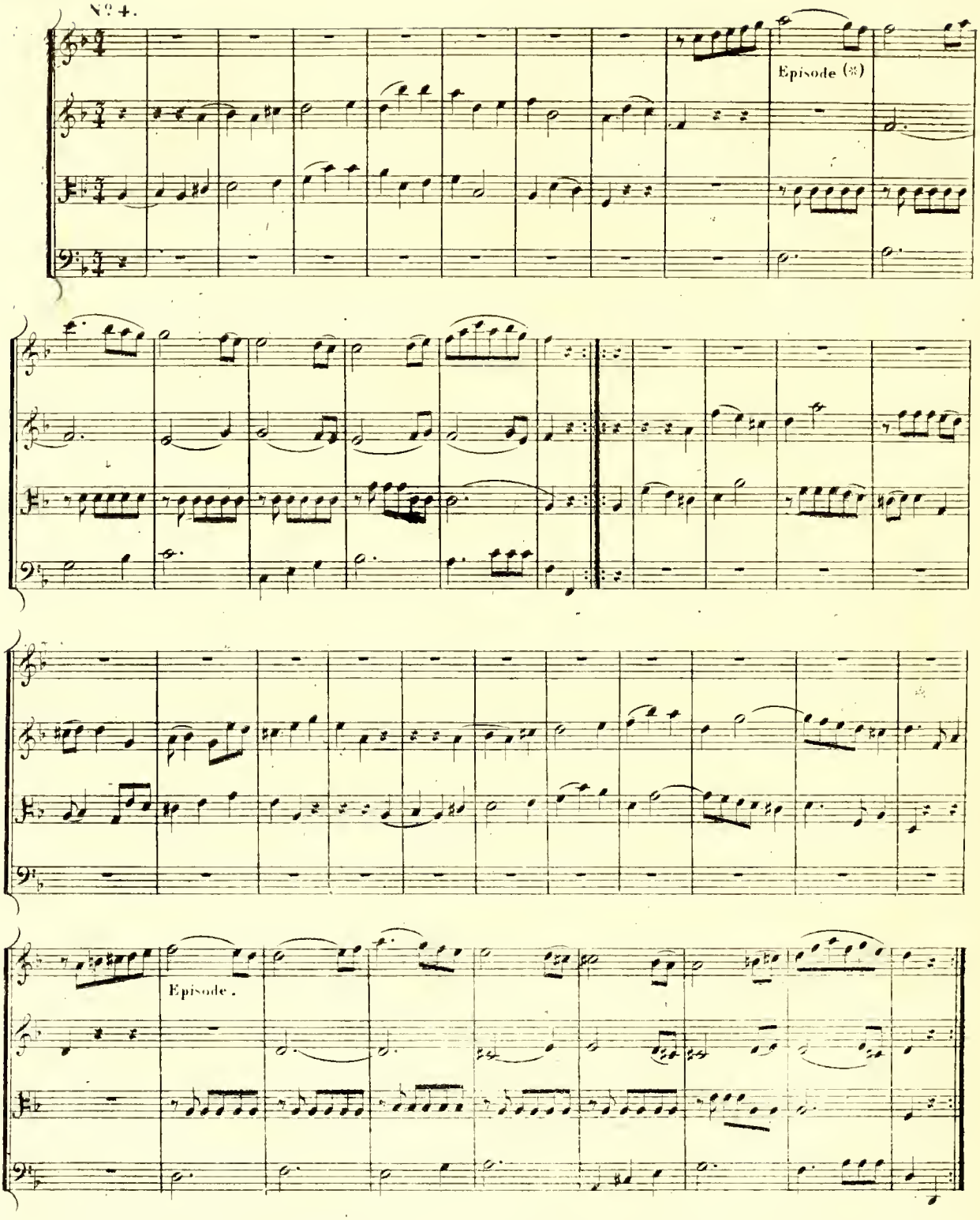


Si le N° 3 était destiné à l'orchestre, on pourrait le dialoguer en exposant chaque reprise avec les instruments à cordes, tandis que la répétition se ferait par les instruments à vent.

Une troisième manière de donner de l'intéret à ce canon consiste dans un court épisode que l'on ajoute après chaque reprise. Cet épisode doit être composé d'une courte période d'un chant agréable et qui n'ait rien de commun avec le canon, p. e:

Wenn dieses N° 3 für das Orchester bestimmt wäre, so könnte man es dialogiren, indem man jeden Theil das erstemal durch die Saiten-, und das zweitemal durch die Blas-Instrumente ausführen liesse.

Eine dritte Art, diesem Canon Interesse zu verschaffen, besteht in einem kurzen Einschiebsel, das man nach jeder Wiederhohlung beifügt. Diese Episode muss aus einer kurzen, angenehm singenden Periode bestehen, welche mit dem Canon nichts gemein hat; z. B:



(*) Cet épisode, ainsi que le suivant, peuvent avoir quatre ou huit mesures de plus, si on le juge à propos.

(*) Dieses Zwischenspiel, sowie auch das folgende, kann 4 oder höchstens 8 Takte lang seyn, je nach dem man es angemessen findet.

On peut enfin rendre le même canon, par la masse de l'orchestre, de la manière suivante :

Man kann endlich denselben Canon für die Orchestermasse auf folgende Art setzen :

N. 5.



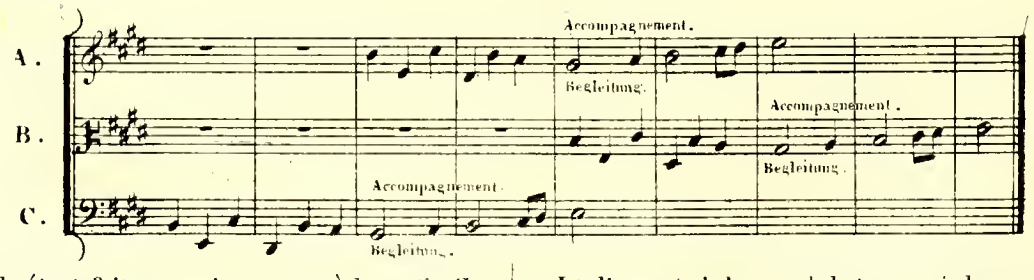
L'effet de l'exemple précédent pourrait être aussi modifié en exposant chaque reprise en *Forte* par la masse de l'orchestre, tandis qu'on en ferait la répétition en *Piano* par un petit nombre d'instruments solo, et *vice-versa*. Cette dernière version est d'autant meilleure, que le *Forte* de quarante huit mesures de suite pourrait paraître trop long.

Les canons scientifiques dont nous avons donné des exemples jusqu'à présent ne sont qu'à deux parties, parce que l'imitation n'y a lieu qu'entre deux parties seulement. On peut les faire aussi à plus de deux parties; mais s'il est déjà difficile (sans fatiguer l'attention des auditeurs) de suivre une imitation entre deux parties durant 30, 40, ou 50 mesures, que deviendra cette attention en voulant la fixer sur des canons à trois, ou à quatre parties.(*) On, en faisant des canons à plus de deux parties, on compose plutôt pour les yeux que pour les oreilles. Mais, comme chaque chose trouve ses admirateurs, nous indiquerons la manière de faire un canon scientifique à plus de deux parties.

Pour composer un canon scientifique à trois parties, on invente un trait de chant, que l'on place successivement dans les trois parties, p.e:



On revient à la partie C (la première entrante,) pour chercher l'accompagnement à la partie A, on ajoute cet accompagnement à la suite de la partie A, et de la partie B, p.e:



Cela étant fait, on revient encore à la partie C, pour chercher un nouvel accompagnement aux deux parties de dessus. Ce nouvel accompagnement sera de nouveau ajouté aux parties A et B, p.e:

Die Wirkung des vorhergehenden Beispiels könnte ebenfalls verändert werden, indem man jeden Theil das erstemal *Forte* durch das ganze Orchester, und das zweitemal *Piano* durch einen kleinen Theil desselben, (oder auch *umgekehrt*) vortragen liesse. Diese Ausführungsart wäre um so besser, als ein anhaltendes *Forte* von 48 Takten, ohnehin zu lang seyn dürfte.

Die künstlichen Canons, von denen wir bisher Beispiele gaben, sind alle nur zweistimmig, weil die Imitation in denselben nur zwischen zwei Stimmen statt findet. Man kann sie auch mehr als zweistimmig machen: aber wenn es schon schwer ist, dass der Zuhörer, (ohne seine Aufmerksamkeit anzustrengen) einer zweistimmigen Imitation durch 30, 40, oder 50 Takte mit Antheil nachfolge, was würde aus dieser Aufmerksamkeit werden, wenn man sie an 3- oder 4-stimmige Canons fesseln wollte! (*) Wenn man nun mehr als zweistimmige Canons macht, so componirt man mehr für das Auge als für das Gehör. Aber wie nun jede Sache ihre Bewunderer findet, so wollen wir hier auch die Art anzeigen, wie künstliche Canons für mehr als zwei Stimmen zu machen sind.

Um einen dreistimmigen künstlichen Canon zu finden, erdenkt man sich einen Umriss, welchen man nacheinander folgend in die drei Stimmen setzt; z.B:

Hierauf kehrt man zur Stimme C, (der zuerst eintretenden) zurück, um die Begleitung zur Stimme A zu suchen. Hierauf fügt man diese Begleitung den beiden Stimmen A und B an; z.B:

Ist dieses geschehen, so kehrt man wieder zur Stimme C zurück, um eine neue Begleitung zu den beiden Oberstimmen zu suchen. Diese neue Begleitung wird wieder den Stimmen A und B angefügt; z.B:

(*) Dans ce cas la tache de l'auditeur est plus pénible que celle du compositeur.

(*) In solchem Falle ist die Mühe des Zuhörers grösser, als jene des Componisten.



C'est de la sorte que l'on procède jusqu'à la fin, en ajoutant une *Coda* pour mieux terminer le canon. Voici le canon tout entier; il n'est composé que d'accords parfaits:

So fährt man deñ bis zum Ende fort, indem man da eine Coda beifügt, um den Canon besser abzuschliessen. Hier ist der Canon vollständig; er besteht nur aus vollkomenen Accorden:

Canon à l'octave à trois parties.
Dreistimmiger Canon in der Octave.



Dans un tel canon il y a des renversements d'intervalles auxquels il faut faire attention, en réglant son harmonie, sur tout quand la basse est partie imitante c'est-à-dire quand elle ne commence pas le canon.

Un canon à quatre parties se fait d'après le même procédé. Mais, je conseille de s'en tenir aux canons à deux ou à trois parties tout au plus, lorsqu'on desire faire un morceau de musique complet.

Le canon précédent est à l'octave. On en peut faire à d'autres intervalles, en suivant la manière prescrite pour les chercher: Mais les meilleurs sont à l'octave. Voici un exemple d'un canon à la quarte et à la septième supérieures:

In einem solchen Canon gibt es Umkehrungen der Intervalle, auf welche man aufmerksam seyn muss, wenn man die Harmonie berichtigt, besonders wenn der Bass imitirend ist, das heisst, wenn er den Canon nicht anfängt.

Ein vierstimmiger Canon wird auf dieselbe Art gemacht. Aber ich rathe, nur bei den 2- und höchsten 3-stimmigen zu bleiben, wenn man ein vollständiges Musikstück machen will.

Der vorhergehende Canon ist in der Octave, man kann aber auch deren in andern Intervallen machen, indem man die vorgeschriebene Aufsuchungsart beobachtet: doch sind die besten in der Octave. Hier das Beispiel eines Canons in der Oberquart und in der Oberseptime.

Canon à la quarte et à la septième supérieures à trois parties.
Dreistimmiger Canon in der Ober-Quart und Ober-Septime.



Nous parlerons plus tard de ces canons composés de quelques mesures seulement, que les anciens nous ont laissés.

Später werden wir noch von jenen Canons sprechen, welche, nur aus einigen Takten bestehend, von den Alten auf uns übergekommen sind.

71. Anmerkung des Übersetzers. Als eines der besten Muster zum Studium der verschiedenen Gattungen des Canons sind den Schülern die 30 *Variationen von Sebastian Bach* zu empfehlen. Auch seine übrigen kleineren Clavierwerke sind in dieser Rücksicht sehr lehrreich. *Clementi* hat hierüber in seinem, aus 3 Theilen bestehenden, vortrefflichen *Gradus ad Parnassum*, ebenfalls manches interessante Vorbild für die Studierenden, besonders in jener ziemlich ausgedehnten Gattung der Canons in laufenden Figuren, aufgestellt. Übrigens ist auch in jenen längeren Canons, die mit keinen Wiederhohlungszeichen versehen sind, der Modulationsweg der gewöhnliche: man trachtet ungezwungen in die Dominantentonart zu kommen, in welcher man verharrt, und also dadurch gewissermassen einen kleinen Mittelsatz bildet, nach welchem man, mittelst einiger andern Ausweichungen, wieder in die Tonica, und zum Schlusse kehrt. Es ist sehr wohl möglich in dieser, besonders für die Tasteninstrumente anwendbaren Gattung, die Regeln des Rhythmus und der Symmetrie zu beobachten, wie man eben aus jenen Mustern sehen kann; und manchem gelungenen Canon dieser Art fehlt es auch nicht an interessanter Wirkung.

DES CANONS ET DE L'HARMONIE RÉTROGRADES.

Les canons rétrogrades n'étant que des objets de pure curiosité, je me serais abstenu d'en parler sans les considérations suivantes: Des personnes, qui n'ont

VON DEN CANONS UND DER HARMONIE IN DER RÜCKGÄNGIGEN BEWEGUNG.

Die rückgängigen Canons sind so sehr nur Gegenstände blosser Künsteley, dass ich mich, ohne folgende Betrachtungen, enthalten hätte, davon zu reden: Personen, welche diesen

point étudié cette partie de l'art, crient au miracle quand elles rencontrent par hazard un canon rétrograde, (ou à l'ecrevisse.) Il est utile de leur faire voir que tout le secret de cette production consiste uniquement dans un procédé fort simple, lequel une fois connu, il n'est pas plus difficile de faire un canon à l'ecrevisse, que de composer un canon ordinaire. Ainsi donc, pour faire un canon de cette espèce, on suivra la méthode que nous allons indiquer :

Commencez par inventer un chant simple (le meilleur est celui qui ne module pas) de la longueur de 8 jusqu'à 20 ou 24 mesures à peu près. Il faut que ce chant puisse aussi s'exécuter en *rétrogradant*. On lui donne cette qualité en évitant des intervalles, des altérations, des syncopes, des pauses, des valeurs de notes et des appoggiatures, quand toutes ces choses pourraient produire mauvais effet en faisant rétrograder le chant. La meilleure règle est, en le créant, de se le représenter en même temps à rebours, pour éviter ce qui serait déplacé. Voici l'exemple d'un semblable chant qui, comme on le pense bien, ne peut pas être très saillant :

Theil der Kunst nicht studiert haben, schreien über Mirakel, wenn sie zufällig einen solchen krebsgängigen Canon auffinden. Es ist nützlich, ihnen zu zeigen, dass das ganze Geheimniss dieser Kunstprodukte in einem sehr einfachen Verfahren besteht. Ist dieses einmal bekannt, so ist das Verfertigen eines solchen Canons im Krebsgang nicht schwerer als das Hervorbringen eines gewöhnlichen. Um also einen Canon dieser Gattung zu erfinden, hat man folgende Methode zu beobachten :

Man fange an einen einfachen Gesang zu erfinden, (der beste ist, welcher gar nicht modulirt,) und zwar von der Länge von beiläufig 8 bis 20, oder 24 Takten. Dieser Gesang muss auch *rückwärts* (von der letzten Note zur ersten) ausführbar seyn. Diese Eigenschaft gibt man ihm, indem man alle Versetzungszeichen, alle Intervalle, allé Synkopen, alle Pausen, alle Gattungen von Notenwerth, alle Vorschläge, &... vermeidet, welche beim rückgängigen Vortrage des Gesanges eine üble Wirkung hervorbringen könnten. Die beste Regel bei dessen Erfindung ist, sich ihn gleich anfangs schon rückwärts gehend vorzustellen, um alles übelklingende zu vermeiden. Hier das Beispiel eines solchen Gesangs, der, wie man leicht denken kann, eben nicht sehr geistreich seyn kann :



Ce chant est de seize mesures que nous indiquerons par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. En l'executant à rebours, on obtient par conséquent les chiffres, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Vous placerez ce chant sur deux portées A et B, (qui doivent avoir la même clef,)

Dieser Gesang besteht aus 16 Takten, welche wir durch die Ziffern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, bezeichnen wollen. Indem man ihn rückwärts vorträgt, so erhält man also die Zahlen 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. (wobei die in jedem Takte befindlichen Noten ebenfalls rückwärts zu nehmen sind). Man schreibt diesen Gesang auf zwei Zeilen, A und B, (welche beide einen und denselben Schlüssel haben müssen,)

de la manière suivante :

auf folgende Art :



Vous revenez ensuite à la portée B, pour accompagner le chant de la portée A. Cet accompagnement devant plus tard s'exécuter aussi à rebours exige particulièrement l'usage des intervalles consonnants..

Hierauf kehrt man zur Zeile B zurück, um den Gesang der Zeile A zu begleiten. Da diese Begleitung später ebenfalls rückwärts vorgetragen werden soll, so erfordert sie vorzüglich die alleinige Anwendung der consonirenden

On peut aussi employer une dissonnance, en la plaçant *entre deux résolutions semblables*, pour qu'elle puisse se résoudre en avant et en rétrogradant. Cet accompagnement étant trouvé, vous le mettrez à rebours sur la portée A à la suite du chant. P: e :

Intervalle. Man kann wohl auch eine Dissonanz anwenden, *wenn man sie zwischen zwei ganz gleiche Auflösungen stellt*, damit sie sowohl vor- als rückwärts aufgelöst werden könne. Ist diese Begleitung gefunden, so schreibt man sie verkehrt (krebsgängig) auf die Zeile A zur Folge des Gesanges. Z: B :



Cette opération donne les résultats suivants :

1° Le chant total de la portée A, en le prenant du commencement à la fin, est le même que celui de la portée B, en le prenant de la fin au commencement.

2° Par la même raison, le chant total de la portée B, en le prenant du commencement à la fin, est le même que celui de la portée A, en le prenant de la fin au commencement. Il suit de là,

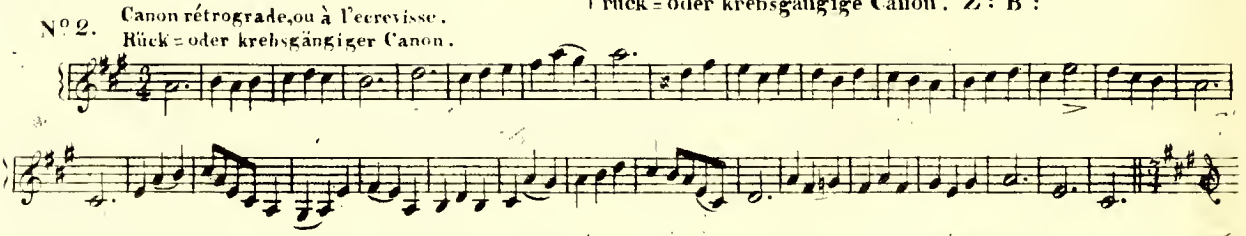
3° Que le chant de la portée A, représente *en même temps* celui de la portée B, c'est a dire qu'une personne peut exécuter la portée A, en allant du commencement à la fin, et une autre personne peut l'accompagner en allant en même temps de la fin au commencement. Dans ce cas, on supprime tout à fait la portée B, parce qu'elle devient superflue, et l'on ajoute à la fin de la portée A la clef, les accidents et la mesure, pour indiquer la double qualité de cette portée. C'est en quoi consiste le canon à rebours, ou à l'ecrevisse. P: e :

Durch diese Arbeit erreicht man Folgendes :

1tens. Der vollständige Gesang auf der Zeile A, ist, wenn man ihn vom Anfang bis ans Ende spielt, genau derselbe, wie jener auf der Zeile B, wenn man diesen vom Ende bis zum Anfang spielt.

2tens. Aus demselben Grunde ist der vollständige Gesang der Zeile B, vom Anfang bis zum Ende vorgetragen, genau derselbe, wie jener auf der Zeile A, wenn man diesen vom Ende bis zum Anfang vorträgt. Hieraus folgt,

3tens. Dass der Gesang auf der Zeil A *zu gleicher Zeit* jenen der Zeile B darstellt, das heisst, dass eine Person die Zeile A ausführen kann, indem sie vom Anfang bis ans Ende geht, während eine andere Person sie begleiten kann, indem sie zu gleicher Zeit dieselbe Zeile vom Ende bis zum Anfang vorträgt. In diesem Falle kann man natürlicherweise die Zeile B ganz weglassen, da sie völlig überflüssig ist, und am Ende der Zeile A fügt man (verkehrt) den Schlüssel, die Vorzeichnung und den Takt bei, um die doppelte Eigenschaft dieser Zeile anzuzeigen. Darin besteht demnach der rück- oder krebsgängige Canon. Z: B :



Pour exécuter ce canon à deux, une personne commence et chante seule jusqu'au bout, après quoi la seconde personne reprend le chant, tandis que la première l'accompagne en allant de la fin au commencement.

Um diesen Canon zweistimmig auszuführen, fängt eine Person an und singt allein bis zu Ende, worauf die zweite Person dasselbe anfängt, während die erste sie begleitet, indem sie vom Ende zum Anfang rückwärts geht.

Pour que le canon puisse s'écrire de la sorte sur une seule portée, il faut que l'imitation en soit à l'unisson, et que les deux parties chantent sur la même clef. Lorsqu'il ne s'agit pas du canon, mais simplement de l'harmonie à rebours, on écrit sur deux portées, comme au N° 1. Dans ce cas on peut avoir deux clefs différentes, et faire cette harmonie pour le dessus et la basse, en la mettant en contrepoint à l'octave. Par exemple :

Um diesen Canon auf solche Art auf eine Zeile schreiben zu können, muss dessen Imitation im Unison seyn, und die beiden Stimmen in einem und demselben Schlüssel singen. Wenn es sich aber nicht um einen Canon, sondern nur um eine rückgängige Harmonie handelt, so schreibt man auf zwei Zeilen (wie bei N° 1.) In diesem Falle kann man zwei verschiedene Schlüssel anwenden, und diese Harmonie für eine Oberstimme und den Bass setzen, indem man sie im Contrapunkt in der Octave erfindet. Z : B :

Harmonie à deux à rebours.
Zweistimmige rückgehende Harmonie.



On peut faire de ce duo un trio ou un quatuor, en y ajoutant une ou deux parties intermédiaires, ce qui donne une harmonie à rebours à trois ou à quatre parties, p : e :

Man kann aus diesem Duo ein Trio oder ein Quartett machen, indem man demselben eine oder zwei Mittelstimmen beifügt, was sodann eine rückgehende Harmonie für drei oder vier Stimmen gibt, z : B :

Harmonie rétrograde à quatre.
Eine rückgängige vierstimige Harmonie.





Si, à l'instar de Haydn et de Mozart, on faisait de cet exemple le menuet d'un quatuor, le trio de ce menuet serait l'exécution à rebours du même exemple.

DU CANON SUR LE PLAIN-CHANT.

On a mis beaucoup d'importance, avant le 18me siecle, à des imitations exactes faites sur des plain-chants; et quoique ces imitations n'aient été souvent que de six à douze mesures, on les nommait CANONS. Au reste la création de ces canons exige de l'adresse de la part du compositeur qui, en les cherchant, est sans cesse contrarié par le plain-chant, auquel il ne peut ni ne doit rien changer.

Ces imitations, ou ces canons, ne sont qu'à deux parties, sans compter le plain-chant et les autres parties accompagnantes; car ces canons peuvent se trouver dans des chœurs à quatre, à cinq ou à six parties. Pour faciliter ce travail, le compositeur a la liberté de traiter l'harmonie, entre les deux parties faisant le canon, comme bon lui semble, et pourvu que la réunion de toutes les parties rende l'harmonie correcte, les deux parties qui s'imitent peuvent faire n'importe quels intervalles.

Comme le plain-chant ne se chante que dans l'église, on ne peut employer ces canons que dans la musique religieuse. Soit que le plain-chant se trouve dans le Soprano ou dans le Tenor, soit qu'on l'exécute par le contre-Alto ou la Basse Taille, soit enfin qu'il passe d'une partie à l'autre, le canon qui doit l'accompagner n'est ni plus facile ni plus difficile à faire.

Manière de chercher le canon sur un PLAIN-CHANT.

1° On commence par inventer les premieres notes du canon, que l'on met dans une des parties qui accompagnent le plain-chant.

Wenn man, auf Haydns und Mozarts Weise, aus diesem Beispiel den Menuet eines Quartetts machen würde, so würde die rückgängige Ausführung desselben diesem Menuet zum Trio dienen.

VOM CANON ÜBER DEM CHORAL.

Vor dem 18ten Jahrhundert legte man eine grosse Wichtigkeit auf die strengen Imitationen, welche über Choräle gebaut wurden; und obwohl diese Imitationen oft nur aus 6 bis 12 Takten bestanden, so nannte man sie CANONS. Die Erfindung solcher Canons bedarf übrigens vieler Geschicklichkeit von Seite des Tonsetzers, der bei ihrer Aufsuchung stets von dem Choral gehindert wird, an welchem er nichts ändern kann noch darf.

Diese Imitationen oder Canons sind nur zweistimmig, ohne den Choral und die übrigen Begleitstimmen zu rechnen; denn diese Canons können in 4 = 5 = oder 6 = stimmigen Chören angebracht werden. Um diese Arbeit zu erleichtern, hat der Tonsetzer die Freiheit, die Harmonie der beiden, den Canon bildenden Stimmen, nach Gutdünken zu behandeln, und wenn nur die Vereinigung aller Stimmen eine richtige Harmonie hervorbringt, können die zwei sich imitirenden Stimmen alle beliebigen Intervalle anwenden.

Da der Choral nur in der Kirche gesungen wird, so kann man solche Canons nur in der Kirchenmusik anwenden. Mag nun der Choral sich im Sopran, oder im Tenor, oder im Alt oder im Bass befinden, oder mag er endlich auch von einer Stimme zur andern übergehen, so wird die Ausarbeitung des Canons, welcher ihn begleiten soll, dadurch weder leichter noch schwerer.

Die Art, den Canon zu einem CHORAL aufzusuchen.

1ens Man beginnt damit, die ersten Noten des Canons zu erfinden, welche man auf eine der Zeilen setzt, die den schon aufgeschriebenen Choral begleiten sollen.

2° On imite sur le champ ces premieres notes du canon, en mettant cette imitation dans une seconde partie accompagnant le plain-chant. Si ce dernier s'oppose à cette imitation, on retouche les notes à imiter jusqu'à ce que l'on ne trouve plus d'obstacle à poursuivre le canon.

3° On revient à la partie imitée pour y ajouter quelques notes nouvelles, en consultant en *même temps* le plain-chant et la partie imitante.

4° On continue à imiter ces nouvelles notes trouvées. Si le plain-chant s'oppose à cette continuation du canon, on retouche les nouvelles notes trouvées de la partie imitée, jusqu'à ce que le plain-chant permette de poursuivre le canon. C'est de cette manière que l'on procède jusqu'à l'endroit où l'on desire d'arrêter l'imitation canonique, car ces canons (comme nous l'avons remarqué plus haut) n'ont pas besoin d'être longs, huit à seize mesures suffisent; mais lorsque le plain-chant est étendu, on peut faire deux ou trois de ces canons de suite, c'est à dire interrompre le premier canon, et après quelques pauses en faire un autre différent du précédent, et ainsi de suite.

Voici quatre exemples de canons sur le même plain-chant:

2ter Man imitirt sogleich diese ersten Noten des Canons, indem man diese Imitation für eine zweite, den Choral begleitende Stimme setzt. Wenn dieser letzte (der Choral) sich dieser Imitation widersetzt, so corrigirt man die Noten so lange, bis man in der Verfolgung des Canons kein Hinderniss mehr findet.

3ter Man kehrt nun wieder zur ersten (imitirten) Stimme zurück, um da wieder einige neue Noten beizufügen, indem man zu *gleicher Zeit* den Choral und die zweite (imitirende) Stimme zu Rathe zieht.

4ter Man setzt die Imitation dieser neuen aufgefundenen Noten fort. Wenn der Choral sich dieser Fortsetzung des Canons widersetzt, so corrigirt man die neu gefundenen Noten der ersten (imitirten) Stimme so lange, bis der Choral wieder die Fortsetzung des Canons möglich macht. Auf diese Art fährt man nun fort bis zu dem Orte, wo man mit der canonischen Imitation aufzuhören gedenkt; denn diese Canons haben, (wie wir früher anmerkten) keine lange Fortsetzung nöthig; 8 bis 16 Takte sind hinreichend; wenn der Choral von grösserer Ausdehnung ist, so kann man nacheinander zwei oder drei Canons machen, das heisst, man unterbricht den ersten Canon, und nach einigen Pausen fängt man einen neuen, von dem vorigen ganz verschiedenen an und setzt

Hier sind 4 Beispiele von Canons auf einen und denselben Choral:

N° 1. Canon entre le second dessus et le contre-alto.
Canon zwischen der zweiten Oberstime und dem Contra-Alt.



N° 2. Canon entre les deux parties extrêmes.
Canon zwischen den beiden äussersten Stimmen.



N°3. Canon entre le Tenor et le Soprano.
Canon zwischen dem Tenor und Sopran.



N°4. Canon entre l'Alto et le Tenor, où le plain-chant est lui même imité.
Canon zwischen dem Alt und dem Tenor, wo der Choral selber imitirt wird.



Voici un exemple d'un canon perpetuel, surun autre plain-chant :

Hier das Beispiel eines immerwährenden Canons, auf einen andern Choral :

Canon par mouvement contraire, entre l'Alto et le Tenor.
Canon in der Gegenbewegung, zwischen dem Alt und dem Tenor.



Ces travaux sur le plain-chant ne peuvent être appreciés que par des connaisseurs, ayant la partition sous les yeux : ainsi c'est de la peine perdue lorsqu'on travaille pour des auditeurs.

Diese Ausarbeitungen auf Choräle können nur von den Kennern gewürdigt werden, welche die Partitur vor Augen haben : es ist demnach verlorne Mühe, wenn man sich für die Zuhörer solchen Arbeiten unterzieht.

72. Anmerkung des Übersetzers. MOZART, der sich in solchen Ausarbeitungen wohlgefiel, aber dieselben stets mit den ästhetischen Forderungen zu vereinen wusste, hat ein auffallendes Beispiel dieser Art in seiner Zauberflöte gegeben, wo in der Feuer-Scene die zwei geharnischten Männer bekanntlich ihre Worte genau mit den Noten eines alten Chorals vortragen, während das Orchester dieselben mit canonischen Imitationen begleitet. Die kunstreiche Arbeit dieses Satzes geht freilich auch hier für die meisten Zuhörer verloren; aber abgesehen von der technischen Durchführung, ist auch dieses Tonstück durch die grosse, der Situation entsprechende Wirkung bewundernswürdig, und diese letztere Eigenschaft rechtfertigt hinreichend dessen Anwesenheit in jener Oper.

Nous donnerons ici encore un Canon sur le plain-chant, qui mérite une analyse particulière : ce Canon est à la seconde supérieure (entre le violoncelle et le second violon) et marche sans interruption durant 35 mesures : C'est le plus long dans son genre. Les deux parties, faisant le Canon, exécutent une harmonie correcte à deux : le tout ensemble forme un morceau de musique complet. On peut exécuter ce morceau par des voix en chœur si on le désire ; dans ce cas on remplacera le second violon par le Contre-Alto ; l'Alto par le Tenor ; le violoncelle par la première Basse-taille ; et la Contre-basse par la seconde Basse-taille. En accourcissant ce Canon et en mettant une reprise au commencement de la troisième mesure, et à la fin de la onzième, on obtiendra un Canon perpetuel.

Wir geben hier noch einen Canon über dem Choral, der eine besondere Zergliederung verdient : dieser Canon ist in der Obersekunde, (zwischen dem Violoncell und der zweiten Violine,) und schreitet ohne Unterbrechung durch 35 Takte fort : Es ist der längste seiner Art. Die beiden Stimmen, welche den Canon bilden, führen eine richtige zweistimmige Harmonie aus : das Ganze macht ein vollständiges Musikstück. Man kann dieses Tonstück, wenn man will, durch Chorstimmen ausführen lassen ; in diesem Falle ersetzt man die zweite Violin durch den Contra-Alt ; die Viola durch den Tenor ; das Violoncell durch den höheren Bass ; und den Contrabass durch die tieferen oder zweiten Bässe. Wenn man diesen Canon abkürzt, und vom Anfang des 3ten Taktes bis zum Ende des 11ten ein Repetitionszeichen setzt, so erhält man einen immerwährenden Canon.

Canon sur le plain chant.

Canon auf einem Choral.





DU DOUBLE CANON.

Le double canon est un morceau de musique où l'on imite à la fois deux chants différents. C'est une production ingrate dont tout le mérite consiste dans une difficulté vaincue.

Voici la manière de faire un double canon :

Comme il y a dans ce canon deux parties imitées et deux parties imitantes, il est clair qu'il faut au moins quatre voix pour réaliser cette proposition. Nous indiquerons ces quatre voix par A, B, C, D. La première imitation (ou le premier canon) aura lieu entre les deux parties D, B, et la seconde imitation se fera entre les deux parties A, C.

1° On invente les premières notes du premier canon et on les transpose dans la partie imitante à un intervalle quelconque : ici tout simplement à l'octave, p. e. :

VOM DOPPEL-CANON.

Der Doppel-Canon ist ein Musikstück, wo man zu gleicher Zeit zwei verschiedene Motive imitirt. Es ist eine undankbare Composition, deren ganzes Verdienst in einer überwundenen Schwierigkeit besteht.

Hier die Art, wie man einen Doppel-Canon erfinden soll :

Da es in diesem Canon zwei imitirte, und zwei imitirende Stimmen gibt, so ist es klar, dass man zur Erfüllung dieser Aufgabe wenigstens vier Stimmen bedarf. Wir werden diese vier Stimmen mit A, B, C, D bezeichnen. Die erste Imitation (oder der erste Canon) wird zwischen den Stimmen D, B, und der zweite Canon zwischen den Stimmen A, C, statt haben.

1ens. Man erfindet die ersten Noten des ersten Canons, und versetzt sie in einem beliebigen Intervall, in die imitirende Stimme : hier z. B. ganz einfach in der Octave : z : B :



2° On introduit ensuite les deux parties du second canon ainsi qu'il suit :

2ter Man führt dann die zwei Stimmen des zweiten Canons folgendermassen ein :



3. Cela étant fait, on revient à la première partie imitée pour continuer le premier canon : à mesure que l'on ajoute une note à cette partie, il faut à l'instant même la transcrire dans la première partie imitante, pour voir de suite si le second canon permet d'imiter ce qu'on a ajouté ; si non, il faut la retoucher : p. e :

3tens Ist dieses geschehen, geht man zu der ersten nachahmenden Stimme zurück, um den ersten Canon fortzusetzen : so wie man eine Note dieser Stimme beifügt, muss man dieselbe sogleich auch in die erste nachahmende Stimme einschreiben, um in der Folge zu sehen, ob der zweite Canon erlaubt, das beigefügte nachzunehmen ; wenn nicht, so muss man es verbessern z. B :



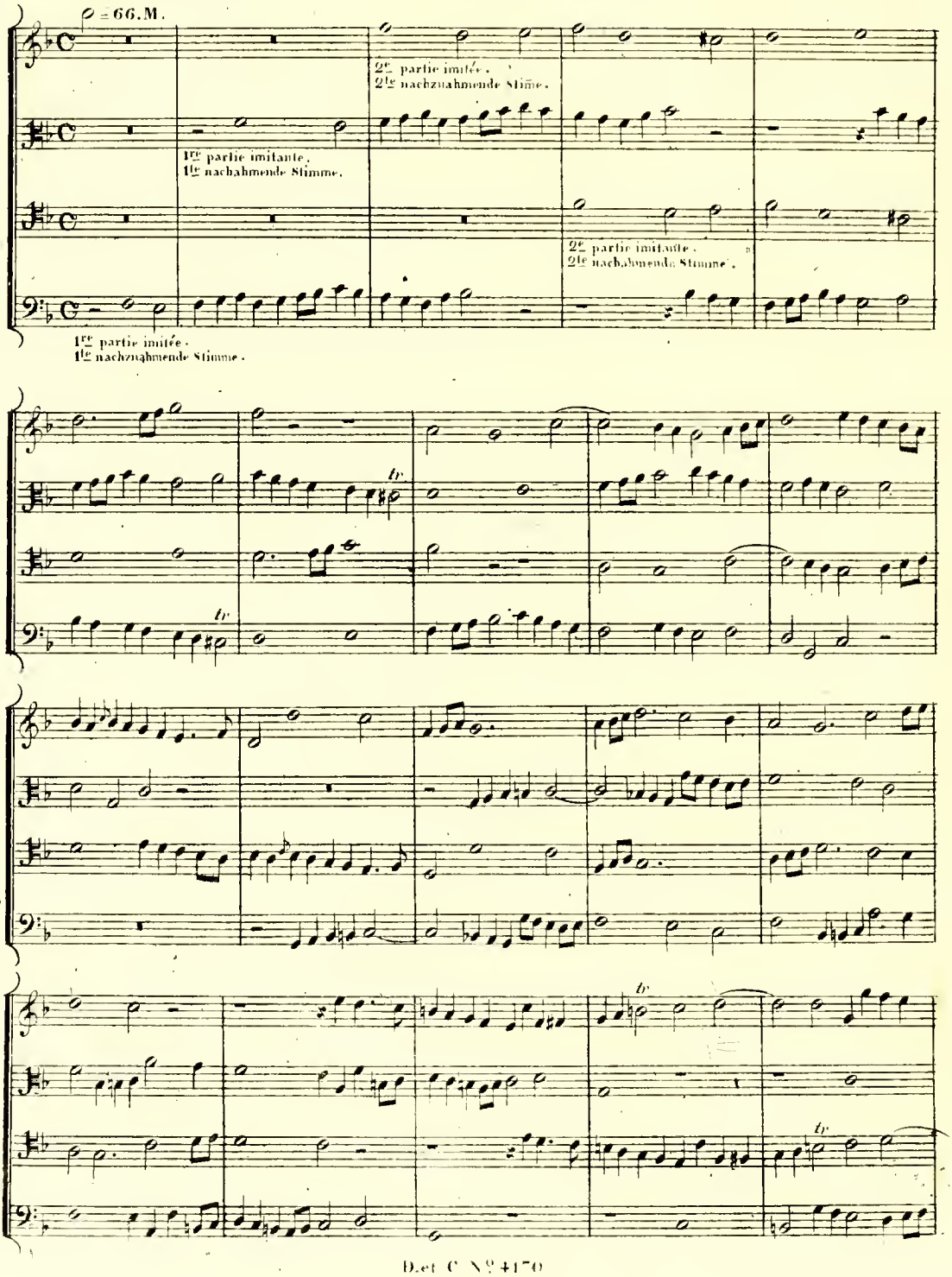
4° On continue le second canon avec les mêmes précautions à l'égard des parties D et B, p. e :

4tens Mit eben derselben Vorsicht, in Rücksicht auf die Stimmen D und B, setzt man den zweiten Canon fort ; z. B :



5°. Cette continuation du second canon sera accompagnée en poursuivant le premier canon; on procédera de cette manière jusqu'à la fin, où l'on interrompt la double imitation, pour terminer convenablement le morceau. Voici le canon tout entier :

5tens. Diese Fortsetzung des zweiten Canons wird begleitet, indem man den ersten Canon weiter fortsetzt; auf diese Art verfährt man bis ans Ende, wo man die doppelte Imitation unterbricht, um das Musikstück gehörig zu beschliessen. Hier ist der Canon vollständig :





On est forcé dans ces canons d'employer parfois des pauses ; elles y sont même d'un grand secours. Il est clair qu'il faut également les imiter. Ainsi quand une partie imitée compte une mesure de silence, la partie imitante doit en faire autant.

DES CANONS ÉNIGMATIQUES, POLYMORPHUS, CIRCULAIRES, EN AUGMENTATION, EN DIMINUTION, ET DES CANONS À DEUX PARTIES QUI PEUVENT SE CHANGER EN TRIO ET EN QUATUOR.

On avait longtemps méconnu le véritable but de la composition musicale. Les imitations et les canons (souvent on confondait les uns avec les autres) étaient l'unique objet des méditations des compositeurs qui ont précédé le 18^me^ siecle. Piquer la curiosité, amuser l'esprit et les yeux par cet unique travail, leur paraissait le nec plus ultrà de l'art. Il n'est donc pas surprenant qu'ils aient poussé la manie des canons jusqu'au dernier ridicule ; il faut pardonner cet égarement à l'ignorance où ils étaient de tout ce que l'on exige de nos jours d'un compositeur habile. Tous les traités sur la musique, publiés jadis, ne renferment autre chose que des imitations et des canons, car la fugue elle même, comme nous le verrons, n'est composée que d'imitations continuelles, plus ou moins canoniques.

Parmi tant de canons anciens, les écoles modernes ont fait un choix ; ceux, qu'elles ont cru utiles à l'art ont été conservés ; on les enseigne aux éleves ; nous les avons indiqués et analysés. On a, au contraire, exclu ceux que l'on a jugés bizarres, insignifians ou tout-à-fait inutiles. Cependant, il est bon que le public, qui peut souvent entendre parler de ces objets de curiosité, sache ce que c'est qu'un canon enigmatique, polymorphus, circulaire, &c.

Man ist in diesen Canons bisweilen gezwungen, Pausen anzubringen ; diese können aber sogar sehr beihülflich seyn. Es versteht sich von selbst, dass sie ebenfalls imitirt werden müssen. Wenn demnach eine imitirte Stimme eine Pause zählt, so muss die imitirende Stimme ein Gleiches thun.

VON DEN RÄTHSELHAFTEN, POLYMORPHISCHEN, ZIRKELFÖRMIGEN, VERGRÖSSERTEN, UND VERKÜRZTEN CANONS, UND VON DEN ZWEISTIMMIGEN CANONS, WELCHE SICH IN 3- ODER 4-STIMMIGE UMÄNDERN LASSEN.

Lange Zeit hindurch hatte man den wahren Zweck der musikalischen Composition verkannt. Die Imitationen und die Canons, (welche beide oft mit einander verwechselt wurden,) waren der einzige Gegenstand des Nachdenkens der Tonsetzer, welche dem 18^ten^ Jahrhundert vorangingen. Die Neugierde zu erregen, den Verstand und das Auge durch diese bloße Arbeit zu ergötzen, war das Non plus ultra der Kunst. Es darf daher nicht wundern, dass man damals die Thorheit der Canons bis zur Grenze des Lächerlichen trieb ; und man muss diese Verirrung der Unwissenheit verzeihen, in welcher jene Tonsetzer über alles waren, was man heutzutage von einem geschickten Tonsetzer fordert. Alle in jener Zeit erschienenen Lehrbücher über die Musik, sprechen nur von den Imitationen und den Canons, denn selbst die Fuge ist, wie wir sehen werden, nur eine Zusammensetzung von immerwährenden mehr oder weniger canonischen Imitationen.

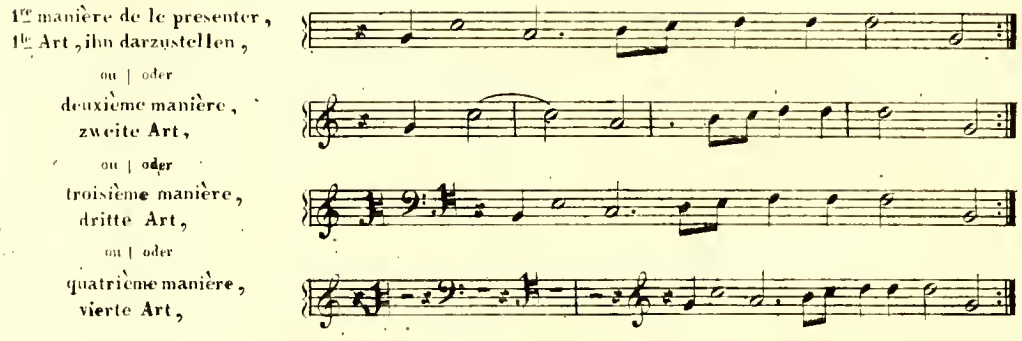
Unter so vielen Gattungen der alten Canons, haben die neueren Schulen eine Auswahl getroffen ; diejenigen, welche man für die Kunst erspriesslich hielt, wurden aufbewahrt : man lehrt die Schüler, selbe erfinden zu können, und wir haben sie angezeigt und zergliedert. Dagegen hat man alle diejenigen ausgeschlossen, welche man widersinnig, unbedeutend, oder völlig unnütz fand. Indessen ist es gut, wenn das Publikum, das oft von diesen Raritäten reden hören mag, erfährt, was ein Räthselcanon, ein Polymorphus, ein Zirkelcanon &c. eigentlich ist.

1.° DES CANONS ÉNIGMATIQUES.

Un canon énigmatique est un canon clos ou fermé (c'est à dire écrit sur une seule portée) mais qui n'a point d'inscription ou d'indication à la tête, ou bien dont l'inscription est trop imparfaite pour le résoudre ou le déchiffrer exactement sans beaucoup de peine, et souvent sans une grande perte de temps.

1tens VON DEN RÄTHSEL-CANONS.

Ein Räthselcanon ist ein geschlossener, (das heisst auf einer einzigen Zeile geschriebener) Canon, welcher jedoch keine Anzeige oder Andeutung bei seinem Anfange vorgezeichnet hat, oder dessen Andeutung zu ungewiss ist, um ihn ohne viele Mühe und oft ohne grossen Zeitverlust genau entziffern oder auflösen zu können.



La première manière de présenter ce canon est la plus énigmatique, parce que l'on ne sait pas seulement à quelle clef appartiennent les notes. La deuxième manière est un peu plus claire. La troisième manière indique déjà la quantité et la nature des voix du canon, ainsi que l'ordre de leur succession: Soprano, Alto, Basse, Tenor. La quatrième manière est la plus claire à cause des pauses qui indiquent en même temps l'endroit où chaque partie doit entrer.

Die erste Darstellungsart dieses Canons ist die räthselhafteste, weil man nicht einmal den Schlüssel weiss, dem die Noten angehören. Die zweite Art ist etwas deutlicher. Die dritte Art zeigt bereits die Anzahl und Gattung der Stimmen dieses Canons an, so wie die Ordnung ihrer Nachfolge: Sopran, Alt, Bass, Tenor. Die vierte Art ist die klarste, wegen den Pausen, welche zugleich den Ort andeuten, wo jede Stimme einzutreten hat.

Solution du canon précédent.
Auflösung des vorhergehenden Canons.

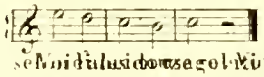


Le compositeur conçoit son canon tel qu'on le voit ici; pourquoi donc le présenter sous un emblême énigmatique? est ce pour qu'un autre compositeur, nouvel *Oedipe*, en cherche la solution? Nous pensons trop bien de nos contemporains pour croire qu'il soient assez fous et assez sots pour perdre un temps précieux à de semblables bagatelles. Celui qui a le talent de faire de semblables canons (et il faut l'avoir pour pouvoir les déchiffrer) préférera en créer lui même plutôt que de se mettre à la torture pour deviner ceux des autres.

Der Compositeur hat sich seinen Canon so gedacht, wie man ihn hier sieht; warum ihn also unter räthselhaften Zeichen darstellen? ist es, damit ein anderer Compositeur, als neuer *Oedipus*, dessen Auflösung suche? Wir denken von unseren Zeitgenossen zu gut, um sie für so närrisch und albern zu halten, dass sie eine werthvolle Zeit mit solchen Kindereien vergeuden sollten. Derjenige, der das Talent besitzt, solche Canons zu machen, (und es bedarf dessen allerdings zu deren Entzifferung,) wird es vorziehen, selber dergleichen zu erfinden, als sich mit der Auflösung fremder Räthsel zu martern.

2e DU CANON POLYMORPHUS.

Nous avons déjà dit qu'on nommait jadis *Canon polymorphus* celui qui était susceptible de plusieurs solutions différentes : Nous avons aussi également observé que les anciens confondaient souvent l'imitation avec le canon : Ainsi par exemple, les cinq notes suivantes fournissent plusieurs canons et plusieurs imitations canoniques, ce qui donne à ces cinq notes

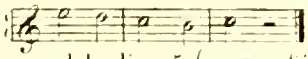


le nom de *canon polymorphus*, selon la susdite coutume. Voici les 12 solutions que ces 5 notes (prises au hasard) m'ont données sans compter les autres que j'aurais vraisemblablement trouvées si j'avais jugé à propos de poursuivre mes recherches :

2tens VOM POLYMORPHISCHEN,

oder vieldeutigen Canon.

Wir haben bereits gesagt, dass man ehemals jene Canons, welche einer mannigfachen Auflösung fähig sind, die *polymorphischen* nannte : wir haben gleichfalls bemerkt, dass die Alten häufig die Imitation mit dem Canon verwechselten : Demnach liefern z:B: folgende fünf Noten verschiedene Canons, und verschiedene canonische Imitationen, was diesen fünf Noten nach der Weise der Alten den Namen eines *polymorphischen Canons* gibt :



Hier folgen die 12 Auflösungen, welche diese 5 (ganz zufällig gewählten) Noten mir gegeben haben, ohne die andern zu rechnen, welche ich noch wahrscheinlich gefunden hätte, wenn es mir nothwendig erschienen wäre, meine Nachsuchungen fortzusetzen:



N°7)



N°8)



N°9).



N°10).

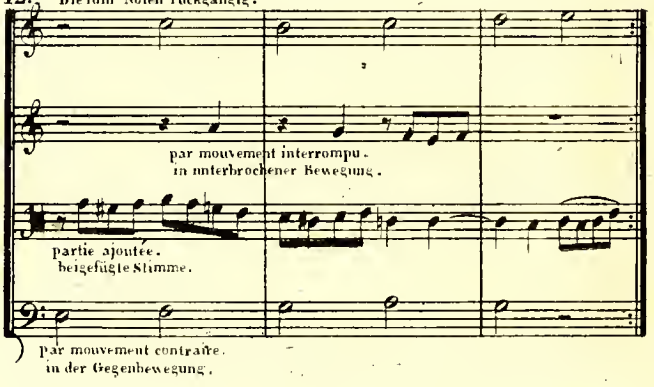


N°11).



N°12.

Les cinq notes à rebours.
Die fünf Noten rückgängig.



Que des élèves s'exercent en faisant des canons polymorphus, rien de mieux : un harmoniste un peu habile, et qui a de la patience, n'aura pas beaucoup de peine à en trouver ; une demi douzaine de notes procédant diatoniquement, suffisent pour cela. Les anciens citent de semblables canons qui ont 500, 1000, et jusqu'à 2000 solutions différentes ; je crois que, de nos jours, on trouverait plus facilement des solutions que des auditeurs pour de semblables productions.

Die Schüler mögen sich immerhin in der Verfertigung solcher polymorphischen Canons üben, wenn sie eben nichts besseres zu thun haben : ein etwas geschickter Harmonist wird mit etwas Geduld, ohne viele Mühe dergleichen auffinden, ein halbes Duzend diatonisch fortschreitender Noten reicht dazu hin. Die Alten sprechen von ähnlichen Canons, welche 500, 1000, ja 2000 verschiedener Auflösungen fähig waren ; ich, meines Orts, glaube, dass man heutzutage für solche Aufgaben weit leichter Auflösungen als Zuhörer finden würde.

3e DES CANONS CIRCULAIRES.

Une progression en imitation exacte à la quarte et à la quinte, qui parcourt les douze tons (ordinairement *majeurs*) est appelée *Canon circulaire:* il peut avoir lieu à deux et à plus de deux parties.

3ten VON DEN ZIRKEL-CANONS.

Eine Fortschreitung in strenger Imitation in der Quart und in der Quint, welche die 12 Tonarten (gewöhnlich *dur*) durchläuft, wird ein *Zirkel-Canon* genannt: er kan zu zwei und zu mehr als zwei Stimmen statt finden.

Canon circulaire en contrepoint triple. (*)
Zirkel-Canon im dreifachen Contrapunkt. (*)

N° 1.



(*) Ce contrepoint est ici indispensable par rapport au renversement de l'harmonie.
(**) On rend facilement ce canon perpetuel en supprimant la conclusion. Le canon suivant N° 2 est perpetuel.

(*) Dieser Contrapunkt ist hier unerlässlich in Rücksicht auf die Umkehrung der Harmonie.
(**) Man kann diesen Canon leicht immerwährend machen, wenn man den Schluss wegläßt. Der folgende Canon N° 2 ist immerwährend.

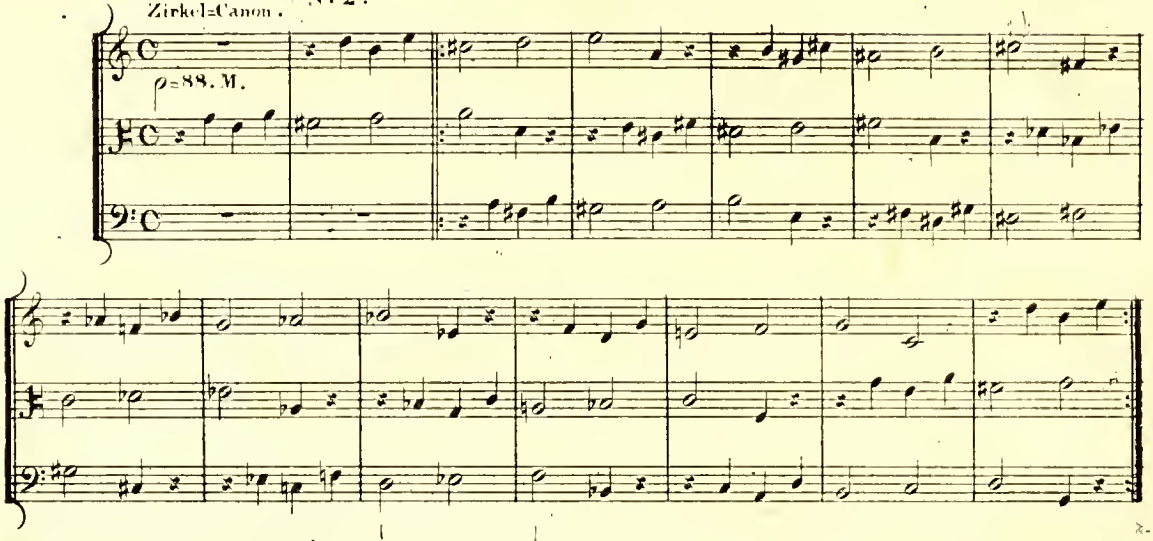
Comme dans cette espèce de canon les parties finiraient par monter trop haut, ou par descendre trop bas, il faut chosir un endroit convenable pour les faire descendre ou monter successivement.

Quant à la transition enharmonique qui devient indispensable dans un canon circulaire, il faut chercher un endroit convenable pour l'opérer successivement dans chaque partie.

Da in dieser Gattung Canons die Stimmen zuletzt allzu hoch steigen, oder allzu tief herabgehen würden, so muss man einen schicklichen Ort wählen, wo man sie gemeinschaftlich abwärts oder aufwärts gehen lassen kann.

Was die enharmonische Verwechslung betrifft, die in einem Zirkel-Canon unerlässlich ist, so muss man eben so einen schicklichen Ort aufsuchen, um sie in allen Stimmen gemeinschaftlich zu bewirken.

Canon circulaire. N° 2.
Zirkel-Canon.



Le canon circulaire est facile à concevoir et facile à faire, mais il est insipide à entendre, par rapport à sa manière monotone de moduler, qui est usée, scholastique et qui a vieilli depuis longtemps. On ne saurait faire de nos jours aucun usage supportable d'une production semblable.

Der Zirkel-Canon ist leicht zu verstehen und leicht zu machen, aber er ist sehr abgeschmackt anzuhören, da die monotone Modulationsart desselben sehr abgenützt, veraltet und schulmässig klingt. In unseren Tagen würde man von einem solchen Erzeugnisse keinen erträglichen Gebrauch zu machen wissen.

4.° CANON EN AUGMENTATION.

Lorsqu'on imitait exactement une partie en doublant ou en triplant en même temps ses valeurs de notes, on appelait cette imitation *Canon en augmentation*; voici un exemple:

4.tens CANON IN DER VERGRÖSSERUNG.

Wenn man eine Stimme ganz genau imitirte, jedoch indem man dabei zugleich ihren Notenwerth verdoppelte oder verdreifachte, so nannte man diese Imitation einen *Canon in der Augmentation* (Vergrösserung,) hier davon ein Beispiel:



(*) Ce signe indique que la basse cesse d'imiter le dessus à cet endroit: Ainsi tout ce qui fait le dessus en partant de cette note n'est qu'un accompagnement qui ne s'imite plus.

(*) Dieses Zeichen bedeutet, dass der Bass da aufhört, die Oberstimme zu imitiren; Demnach ist alles, was die Oberstimme von dieser Note an hervorbringt, nur eine Begleitung, welche nicht imitirt wird.



On ne fait pas usage des canons en augmentation pour faire, avec eux, des morceaux de musique complets, surtout de notre temps, mais on fait bien des imitations de cette espèce que l'on emploie quelquefois dans le courant d'une fugue ou d'un morceau fugué.

5.e DES CANONS EN DIMINUTION.

Le canon en diminution est le contraire du canon en augmentation : c'est à dire qu'en imitant on diminue (ordinairement de moitié) les valeurs de notes.

Von diesen vergrösserten Canons macht man, besonders heutzutage, keinen Gebrauch, um ganze Musikstücke daraus zu bilden; doch macht man wohl Imitationen dieser Art, welche man bisweilen im Laufe der Fugen, oder fugirten Sätze anbringt.

5.tens VON DEN CANONS IN DER VERKÜRZUNG.

Der Canon in der Verkürzung (Diminution) ist das Gegentheil von dem vorhergehenden: das heisst, bei der Imitation verkürzt man hier den Notenwerth, (gemeiniglich um die Hälfte.)



Ce canon (ou plutôt cette imitation) ne peut pas se prolonger au delà de la note *Sol*, marquée d'une + sans faire deux octaves consécutives, à moins que cette imitation ne soit en même temps par *mouvement contraire*. Si l'on ne fait plus de canons en augmentation, on en fait encore moins en diminution; mais une imitation de cette espèce peut s'employer dans une fugue dont le sujet est fort large.

Dieser Canon, (oder vielmehr diese Imitation) kann nicht über das mit + bezeichnete G fortgesetzt werden, ohne zwei verbothene Octaven zu machen; es müsste denn diese Imitation in der *Gegenbewegung* angewendet werden. Wenn man jetzt keine Canons in der Augmentation mehr macht, so macht man deren noch weniger in der Diminution; doch kann eine Imitation dieser Gattung in einer Fuge angewendet werden, deren Thema sehr langsam ist.

Des Canons à deux parties qui peuvent se changer en trio ou en quatuor.

On fait un canon à deux parties, mais dont l'harmonie est en contrepoint soit à la dixième, soit à la douzième, soit (ce qui vaut mieux) à l'octave, tous trois doublés par des tierces suivant les regles que nous avons données sur ces contrepoints dans la partie précédant. Il est clair d'après cela que le duo canonique peut devenir un trio ou un quatuor renversables de plusieurs manières. Voici un exemple sur cette proposition :

Von den zweistimmigen Canons, welche sich in ein Trio oder Quartett umändern lassen.

Man macht einen zweistimmigen Canon, dessen Harmonie jedoch entweder im Contrapunkt in der Decime, oder der Duodecime, oder (was besser ist) in der Octave ist, und alle diese drei Contrapunkte mit Terzen verdoppelt werden, so wie wir in dem vom Contrapunkt handelnden Theile hierüber die Regeln gegeben haben. Es ist klar, dass demzufolge das canonische Duo zu einem umkehrbaren Trio, oder Quartett auf verschiedene Arten verwandelt werden kann. Hier ein Beispiel über diese Aufgabe :

Canon à deux en contrepoint double à l'octave.

Zweistimmiger Canon im doppelten Contrapunkt in der Octav.



Le même en trio, en doublant la basse par des tierces supérieures.

Derselbe als Trio, indem der Bass durch Oberterzen verdoppelt wird.

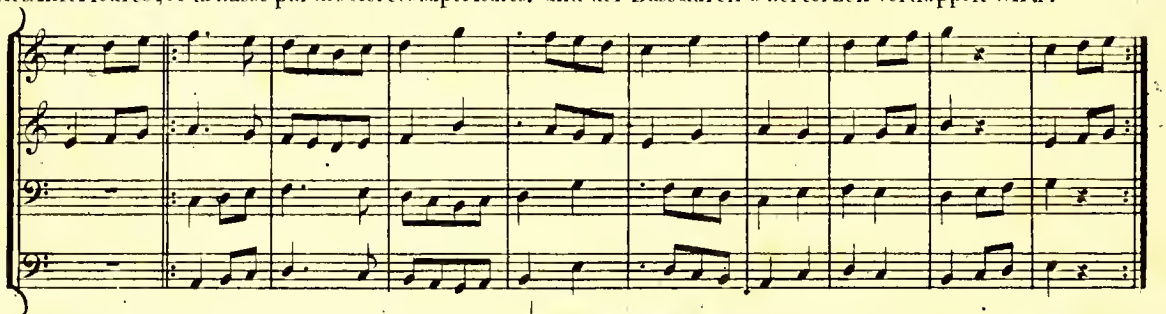


En mettant le dessus dans la basse et la basse dans le dessus, on obtiendra un autre trio.

Wenn man die Oberstimme in den Bass setzt, und den Bass zur Oberstimme macht, erhält man ein anderes Trio.

Le même en quatuor, en doublant le dessus par des sixtes inférieures, et la basse par des tierces supérieures.

Derselbe als Quartett, in dem die Oberstime durch Untersexten, und der Bass durch Oberterzen verdoppelt wird.



En mettant le dessus dans la basse et la basse dans le dessus, on obtient un autre quatuor.

On pourrait tirer quelque parti de ce canon, non pas comme morceau de musique, mais en employant ces exemples dans une production instrumentale d'une certaine longueur, comme dans une finale de symphonie ou de quatuor. Dans ce cas il faudrait les séparer, les promener dans différents tons et l'entrecouper par d'autres idées.

Les anciens appellaient CANON, chaque imitation exacte. Or, des imitations de quatre ou de six mesures étaient des canons pour eux. Ils ne nous ont pas laissé un seul exemple d'un morceau de musique de 50 ou 60 mesures en canon continu, bien suivi et bien modulé; aussi est-il plus difficile de faire un semblable morceau que de trouver une douzaine de canons énigmatiques.

FIN DE LA SEPTIÈME PARTIE.

Wenn man die Oberstimme und den Bass mit einander vertauscht, erhält man ein anderes Quartett.

Aus diesen Canon könnte man einigen Vortheil ziehen; zwar nicht als Musikstück, aber indem man diese Beispiele in einem Instrumentalwerke von gewisser Länge, (z:B: in dem Finale einer Sinfonie oder eines Quartetts) anwendete. In diesem Falle müsste man sie absondern, und mit andern Ideen untermengt, in verschiedenen Tonarten durchführen.

Die Alten nannten jede genaue Imitation einen CANON. Demnach waren Imitationen von 4 oder 6 Takten für sie schon Canons. Sie haben uns nicht ein einziges Beispiel von einem Musikstück hinterlassen, das aus einem, 50 oder 60 Takte langen, fortdauerndem, gut verfolgtem und gut modulirtem Canon bestünde; auch ist es schwerer, ein solches Tonstück zu machen, als ein Duzend räthselhafter Canons zu erfinden.

ENDE DES SIEBENTEN THEILS.



The Library
of the
University of North Carolina



Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

PERMANENT RESERVE

F781.6
R348v
v.4

Music lib.

PERMANENT RESERVE

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

PERMANENT RESERVE

Reichas Compositionslehre.

VIERTER BAND

enthaltend den

8ten 9ten u. 10ten Theil

— oder —

die Abhandlung von der Fuge, und von der Kunst, seine Ideen zu benützen, oder dieselben zu entwickeln.

WIEN,

bei A. Diabelli und Comp.

Graben № 1133.

ACHERON

THEIL.

Huitième Partie.

426165

TABLE DES MATIÈRES

DE LA HUITIÈME PARTIE.

	Page.
De la fugue	871
Tableau comparatif de la fugue ancienne et de la fugue moderne	871
I. Du sujet de fugue	881
II. De la réponse du sujet	881
III. De la matière principale dont la fugue se compose	894
1. Du stretto	894
2. Des imitations dans la fugue	900
3. Du développement partiel du sujet	901
IV. De l'ordre que l'on doit observer en employant la matière dont la fugue se compose, ou de la fugue proprement dite	904
1. Des modulations	905
2. De l'exposition de la fugue	906
3. Du mouvement que l'on doit entretenir entre les parties	909
4. Des épisodes	910
5. Différentes manières d'employer les strettos et les imitations	911
6. Des pauses qui doivent précéder le sujet et la réponse dans le courant de la fugue	913
7. Du canon dans la fugue	914
8. De la pédale dans la fugue	914
9. De la conclusion de la fugue	915
10. De l'unité et de la variété dans la fugue	915
V. Analyse des fugues simples à deux, à trois et à quatre parties	918
Notice sur ce que l'on appelait jadis fugue du ton, fugue réelle et fugue d'imitation	936
VI. Des fugues à plus d'un sujet	939
1. De la fugue double	939
2. De la fugue en contre-point à la dixième	954
3. De la fugue à la douzième	959
4. De la fugue à trois sujets	963
5. De la fugue à plus de trois sujets	976

INHALT

DES ACHTEN THEILS.

	Seite.
Von der Fuge	871
Vergleichendes Bild der alten Fuge und der modernen Fuge	871
I. Vom Fugen-Subject	881
II. Von der Antwort auf das Subject	881
III. Von dem Haupt-Stoff, aus dem die Fuge gebildet wird	894
1. Von der Engführung. (Dem *Stretto*.)	894
2. Von den Imitationen in der Fuge	900
3. Von der theilweisen Entwicklung des Subjects	901
IV. Von der Ordnung, welche man bei dem Gebrauche des Stoffes anwenden muss, aus welchem die Fuge gebildet wird, oder von der eigentlichen Fuge	904
1. Von den Modulationen	905
2. Von der Exposition der Fuge	906
3. Von der Bewegung, in welcher man die Stimmen fortführen soll	909
4. Von den Episoden. (Zwischensätzen.)	910
5. Die verschiedenen Arten, von den Strettos und Imitationen Gebrauch zu machen	911
6. Von den Pausen, welche im Verlauf der Fuge dem Subject und der Antwort vorangehen müssen	913
7. Vom Canon in der Fuge	914
8. Von dem Orgelpunkte, oder der Haltung in der Fuge	914
9. Von dem Schluss der Fuge	915
10. Von der Einheit und Abwechslung in der Fuge	915
V. Zergliederung der einfachen, zwei-, drei- und vierstimmigen Fugen	918
Bemerkung über das, was man ehemals die Fuge des Tons, die wirkliche Fuge, und die Imitationsfuge nannte	936
VI. Von den Fugen mit mehr als einem Subjecte	939
1. Von der Doppelfuge	939
2. Von der Fuge im Contrapunkt in der Decime	954
3. Von der Fuge in der Duodecime	959
4. Von der Fuge mit drei Subjecten	963
5. Von der Fuge mit mehr als drei Subjecten	976

HUITIÈME PARTIE.

DE LA FUGUE.

La fugue est un morceau de musique dans lequel le motif (ou le sujet) court, ou fuit sans cesse d'une partie à l'autre, d'après certaines règles : c'est par cette raison que les anciens lui ont donné le nom de fugue, qui vient du latin FUGA (fuite.)

Il y a quatre objets principaux qui constituent une fugue ; savoir :

1° Le motif, ou le sujet de la fugue ;

2° La réponse du sujet ;

3° La matière principale dont la fugue se compose ;

4° L'ordre dans lequel la matière fuguée doit être présentée.

Mais avant de discuter ces quatre objets, il est essentiel, pour la clarté de cet article, d'indiquer d'une manière précise en quoi consiste la différence qui existe entre la fugue *ancienne*, composée dans le *style rigoureux*, et la fugue *moderne*, composée dans le *style actuel*, ou *libre* ; car les compositeurs les plus célèbres du 18me siècle ont fait presque toutes leurs fugues dans ce dernier style.

1° La fugue se fait (sous le rapport de l'harmonie, des successions de notes dans chaque partie et des modulations) d'après les principes du *genre rigoureux* que nous avons exposés au commencement de cet ouvrage ; dans ce cas, la fugue est vocale sans accompagnement, ou seulement accompagnée par l'orgue ; nous l'appelerons *fugue ancienne*. Ce n'est que la fugue ancienne qui a été traitée jusqu'à nos jours dans les ouvrages sur la composition.

2° *La fugue moderne*, soit vocale, soit instrumentale, est tout-à-fait dégagée des entraves de la fugue ancienne. Mais aussi, une fugue vocale dans ce genre, est toujours accompagnée par l'orchestre, pour soutenir les voix et assurer leur intonation. Nous donnerons ici un tableau comparatif de la fugue ancienne et de la fugue moderne, pour voir d'un coup d'oeil ce qui est défendu dans l'une et ce que l'on a jugé à propos d'introduire dans l'autre.

FUGUE ANCIENNE.	FUGUE MODERNE.
tout-à-fait dans le style rigoureux et seulement pour des voix.	ou dans le style libre, soit vocale (accompagnée par l'orchestre) soit instrumentale.
1° Excepté la quarte aug=	1° Il est permis d'employer

ACHTER THEIL.

VON DER FUGE.

Die Fuge ist ein Tonstück, in welchem das Motif (oder Subject) unaufhörlich, und nach gewissen Regeln, von einer Stimme zur andern läuft, (oder flieht) : aus diesem Grunde gaben die Alten dieser Kunstarbeit den Namen Fuge, der von dem lateinischen Worte FUGA (Flucht) herkommt.

Es sind vier Hauptgegenstände, welche das Wesen einer Fuge bestimmen, nähmlich :

1tens Das Motif, Thema, oder Subject der Fuge ;

2tens Die Antwort auf dieses Subject.

3tens Der Hauptstoff, aus dem die Fuge gebildet wird ;

4tens Die Ordnung, in welcher dieser Stoff der Fuge dargestellt werden muss.

Aber bevor wir diese vier Gegenstände erörtern, ist es für die Verständlichkeit dieses Artikels wichtig, auf eine genaue Art anzuzeigen, worin der Unterschied zwischen der *alten, im strengen Style* componirten Fuge, und der *modernen, in gegenwärtigen oder freien Style* componirten Fuge besteht ; denn die berühmtesten Tonsetzer des 18ten Jahrhunderts haben fast alle ihre Fugen in diesem letzteren Style geschrieben.

1tens Die Fuge wird, (in Rücksicht auf die Harmonie, die Fortschreitungen der Noten in jeder Stimme, und die Modulationen,) nach den Grundsätzen des *strengen Styles*, den wir im 5ten Theile dargestellt haben, verfertigt ; in diesem Falle ist die Fuge nur für die Vocalstimmen ohne Begleitung oder nur mit Begleitung der Orgel, zu setzen ; wir werden sie die *alte Fuge* nennen. Bis auf unsere Tage wurde nur diese alte Fuge in den Compositionslehrbüchern abgehandelt.

2tens *Die moderne Fuge*, sey sie nun für Gesang- oder Instrumental-Musik gesetzt, ist von den Fesseln der alten Fuge gänzlich befreit. Dafür wird aber auch eine Vocal-Fuge dieser Gattung stets vom Orchester begleitet, um die Gesangstimmen zu unterstützen, und ihre Intonation sicher zu stellen. Wir werden hier ein vergleichendes Bild der alten Fuge und der modernen Fuge geben, um mit einem Blicke zu sehen, was in der einen verbothen ist, und was man für angemessen fand, in der andern als zulässig einzuführen.

ALTE FUGE.	MODERNE FUGE.
durchaus im strengen Style und nur für Gesangstimmen.	oder im freien Style, entweder für das Vocale (mit Begleitung des Orchesters) oder für die Instrumental-Musik.
1tens Wenn man die übermässi=	1tens Es ist erlaubt, in einer Fuge

mentée, la Sixte majeure et la septième diminuée (en les employant sous les conditions prescrites dans l'article sur le style rigoureux, page 610 de la 5me partie) toutes les autres successions ci-dessous sont sévèrement proscrites, p:e:

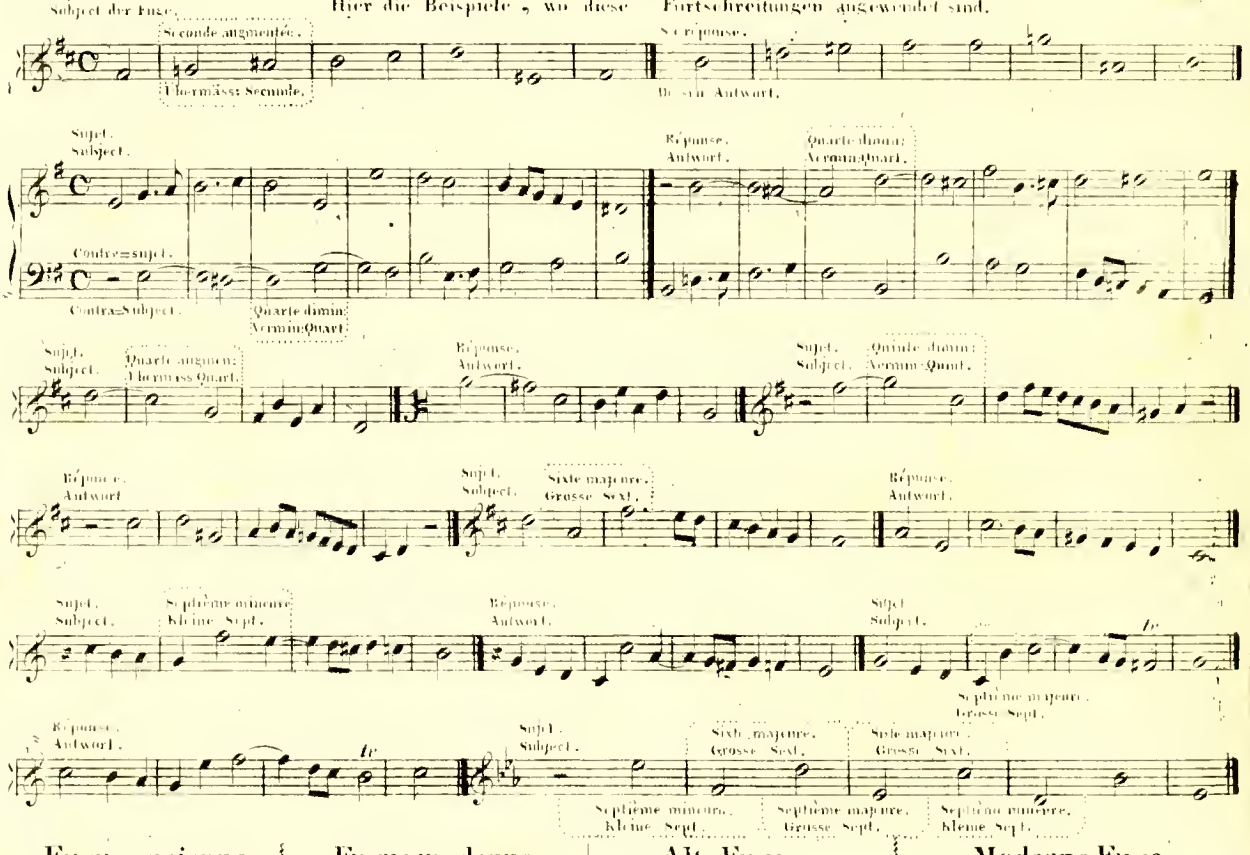
dans une fugue les successions suivantes, pourvu que l'on n'en abuse pas, c'est à dire que l'on ne les prodigue pas sans nécessité.

ge Quart, die grosse Sext, und die verminderte Septime ausnimmt, (indem man sie unter den Bedingungen anwendet, welche in dem Artikel über den strengen Styl, im 5ten Theil, Seite 610 vorgeschrieben werden,) — sind alle hier nachfolgenden Fortschreitungen streng verbothen, z:B:

alle hier nachfolgenden Fortschreitungen anzuwenden: vorausgesetzt, dass man sie nicht missbraucht, das heisst dass man sie nicht ohne Nothwendigkeit verschwendet.



Voici des exemples où ces successions sont employées
Hier die Beispiele, wo diese Fortschreitungen angewendet sind.



Fugue ancienne.

2° Les sujets chromatiques sont proscrits.

Fugue moderne.

2° Un sujet chromatique de quatre à cinq demi-tons, soit en montant soit en descendant, est permis; p:e:

Alte Fuge.

2tens. Die chromatischen Subjecte sind verbothen.

Moderne Fuge.

2tens. Die chromatischen, aus 4 oder 5 halben Tönen bestehenden Subjecte sind sowohl aufwärts wie abwärts erlaubt. z:B:



3° Un sujet de fugue doit commencer et finir autant que possible par la *tonique* ou par la *dominante*.

3° Un sujet de fugue peut commencer et finir n'importe par quelle note du ton, pourvu qu'il chante franchement; de plus, il pourrait même l'attaquer par une note prise hors du ton, si le compositeur le jugeait à propos et s'il possédait le talent de rendre sa fugue intéressante, par une harmonie franche; p:e:

3tes Ein Subject zu einer Fuge muss so viel als möglich mit der *Tonica* oder *Dominante* anfangen und endigen.

3tes Ein Fugen-Subject kann mit jeder beliebigen Stufe der Tonart anfangen, wenn es nur einen natürlichen Gesang bildet; ja es könnte sogar mit einem Tone beginnen, der ausser der Tonart liegt, wenn der Ton setzen es schicklich fände, und wenn er das Talent besässe, seine Fuge durch eine ungezwungene Harmonie interessant zu machen; z:B:

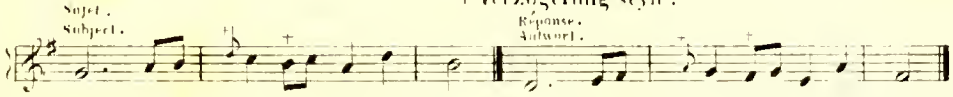


4° Les notes de goût n'ont jamais été pratiquées dans le style rigoureux, par la raison qu'il n'est pas permis dans ce style d'attaquer un accord par une note qui lui soit étrangère, sauf la suspension.

4° Les notes de goût (appoggiatures) pourvu qu'elles soient de courte valeur (par exemple une croche dans l'Allegro,) peuvent s'employer dans la fugue moderne, p:e:

4tes Die Verzierungsnoten sind im strengen Style niemals angewendet worden, und zwar aus dem Grunde, weil es in diesem Style nicht erlaubt ist, einen Accord mit einer Note anzuschlagen, die ihm fremd ist; es müsste denn nur eine Verzögerung seyn.

4tes Die Verzierungsnoten (Appoggiaturen) können in der modernen Fuge angewendet werden, vorausgesetzt, dass sie von kurzer Dauer, (wie zum Beispiel die Achtel im Allegro) seyen, z:B:



La note de goût (marquée d'une +) ne comptant pas dans l'harmonie, on la traite comme si elle n'existait pas, c'est à dire que l'on accompagne les quatre notes comme si elles n'en tessaient qu'une seule, qui est . Voici l'exposition de fugue à quatre parties avec ce sujet:

Die (durch ein + bezeichnete) Geschmacksnote gehört nicht zur Harmonie, und man behandelt sie also, als ob sie gar nicht da wäre; das heisst, man accompagnirt die vier Noten als ob es nur eine einzige, nämlich das wäre. Hier ist der Anfang der 4stimmigen Fuge über dieses Thema:



Autre sujet avec deux appoggiatures, marquées d'une +.

Anderes Subject mit zwei Appoggiaturen, die durch ein (+) bezeichnet sind.



Ces quatre points, étant rejetés dans la fugue ancienne, sont la cause de la pauvreté et de la grande ressemblance de tous les sujets de fugue du genre rigoureux.

5º La quarte juste *entre* la *basse* et une partie *haute* (comme note réelle de l'accord) est généralement bannie du style rigoureux. On ne la tolère tout au plus que sur la pédale d'une fugue, ou bien dans la formule de cadence finale, employée de la manière suivante :



6º Sauf les notes de passage, toutes les dissonnances doivent être rigoureusement préparées : par conséquent les intervalles *sol-fa* et *fa-sol* dans la septième dominante ne peuvent pas se frapper sans cette condition.

Les quatre points que nous venons d'indiquer dans ce tableau, étant admis dans la fugue moderne, donnent aux compositeurs la facilité de choisir des sujets de fugue saillans, neufs et intéressans.

5º La quarte juste (entre la basse et une partie haute) peut se pratiquer comme *note réelle* de l'accord, dans tous les cas où elle est préparée, p:e :



6º Il est permis de frapper de tems en tems sans préparation, la septième mineure (sol-fa) et son renversement, la seconde majeure (fa-sol) dans l'accord de septième dominante (sol-si-ré-fa.) Cela peut se faire 1º en faveur d'une imitation exacte, ou d'un Stretto, 2º en restant dans le *même* ton, mais il n'en faut pas abuser, et ne l'employer que dans l'harmonie à plus de deux parties ; p:e :

Diese vier Punkte, welche in der alten Fuge verbothen waren, sind die Ursache der Armuth und der grossen Ähnlichkeit aller Fugenthemas im strengen Style.

5tens. Die reine Quart zwischen dem *Basse* und einer *Oberstimme* ist (als wesentliche Note des Accords) im allgemeinen aus dem strengen Style ausgeschlossen. Man duldet sie höchstens nur auf dem Orgelpunkte einer Fuge, oder auch noch in der Formel der Schlusscadenz, wenn sie auf folgende Art angewendet wird :



6tens. Mit Ausnahme der Durchgangsnoten müssen alle Dissonanzen strenge vorbereitet werden : demnach können die Intervalle G-F, und F-G im Dominanten-Sept-Accord nicht ohne diese Bedingung angeschlagen werden.

Da diese vier, in dieser Vergleichungstabelle eben angezeigten Punkte in der modernen Fuge erlaubt sind, so erhalten dadurch die Tonsetzer die Leichtigkeit, geistreiche, neue und interessante Fugenthemas wählen zu können.

5tens. Die reine Quart (zwischen dem *Basse* und einer *Oberstimme*) kann als *wesentliche Note* des Accords in allen Fällen angewendet werden, wo sie vorbereitet erscheint ; z:B :



6tens. Es ist erlaubt, bisweilen ohne Vorbereitung anzuschlagen : die kleine Sept G-F, und ihre Umkehrung F-G, im Dominanten-Sept-Accord (G,H,D,F). Dieses kann geschehen : 1tens zu Gunsten einer genauen Imitation oder eines Stretto ; 2tens wenn man in *derselben* Tonart bleibt ; doch muss man sie nicht missbrauchen, und darf sie nur in der mehr als zweistimigen Harmonie dergestalt anwenden ; z:B :

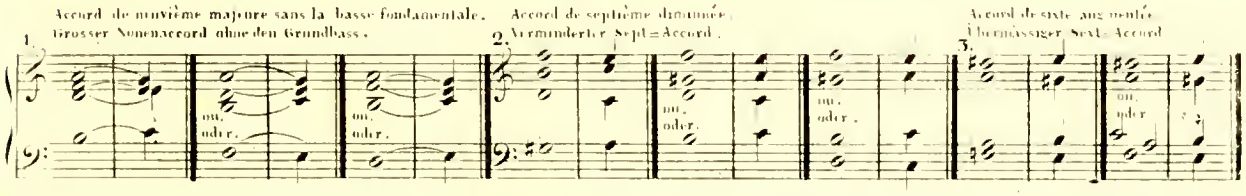


7.° En général on n'employe pas ces trois accords : par exemple :

7.° On peut parfois aussi frapper sans préparation les trois accords suivants : 1.° L'accord de neuvième majeure employée surtout sans sa basse fondamentale ; 2.° L'accord de septième diminuée ; 3.° L'accord de sixte augmentée. Voici des exemples :

7tens Überhaupt werden folgende drei Accorde gar nicht angewendet :

7tens Man kann auch zuweilen folgende Accorde ohne Vorbereitung anschlagen : 1tens den grossen Nonen-Accord, besonders wenn er ohne seine Fundamental-Note angewendet wird ; 2tens den verminderten Sept-Accord ; 3tens den übermässigen Sext-Accord. Hier darüber Beispiele.



Nous donnerons à la fin de ce tableau une régle pour faciliter aux voix l'exécution des accords dissonants lorsqu'ils ne sont pas préparés.

Wir werden zu Ende dieser Tabelle eine Regel geben, um den Gesangstimmen die Ausführung der nicht vorbereiteten dissonirenden Accorde zu erleichtern.

Fugue ancienne.

8.° Il ne faut pas sortir des tons relatifs et surtout ne point employer les sujets de la fugue dans un ton qui ne soit pas relatif. Une transition forte y est déplacée, parce qu'elle y produit trop de contraste avec ce qui la précède.

9.° Les résolutions par exception des accords dissonans, ainsi que les cadences rompues ne peuvent avoir lieu que très rarement.

10.° Les valeurs de note que l'on employe ordinairement dans la fugue ancienne sont les rondes, des blanches, des noires, rarement des croches,

Fugue moderne.

8.° On peut moduler plus hardiment, et même sortir plus ou moins des tons relatifs. Vers la fin de la fugue (dans le *coup de fouet* du morceau) une transition heureuse, un peu *hardie* et bien amenée, y sera à sa place et y produira toujours de l'effet.

9.° Les résolutions par exception des accords dissonans, et les cadences rompues sont très fréquentes dans la fugue moderne. Elles y produisent beaucoup d'effet, pourvu qu'elles soient bien faites et amenées à propos.

10.° On admet dans la fugue moderne des valeurs de note de toute espèce, ainsi que des traits et des dessins de chant d'une gran-

Alte Fuge.

8tens Man darf nicht aus den verwandten Tonarten herausgehen, und vor allem nicht die Subjecte der Fugen in einen nicht verwandten-Tone anwenden. Eine starke Ausweichung ist da nicht an ihrem Platze, weil sie einen zu starken Gegensatz zu dem bildet, was ihm voranging.

9tens Die Ausnahms-Auflösungen der dissonirenden Accorde, so wie die gebrochenen Cadenzen können nur äusserst selten statt finden.

10tens Der Notenwerth, den man gemeiniglich in der alten Fuge anwendet, besteht aus Ganzen, Halben, Viertel, selten aus Achtel-No-

Moderne Fuge.

8tens Man kann viel kühner moduliren, und sogar aus den verwandten Tonarten mehr oder minder heraustreten. Gegen Ende der Fuge (in dem sogenannten *Galop* des Tonstückes) ist eine glückliche, etwas *kühne* und gut herbeigeführte Ausweichung, recht wohl an ihrem Platze und stets von Wirkung.

9tens Die Ausnahms-Auflösungen der dissonirenden Accorde, so wie die gebrochenen Cadenzen sind in der modernen Fuge sehr häufig. Sie bringen da grosse Wirkungen hervor, vorausgesetzt, dass sie wohl erfunden und zu rechter Zeit herbeigeführt seyen.

10tens Man erlaubt in der modernen Fuge jede Gattung des Notenwerths, so wie Gesangsphrasen und Umrisse in grosser Abwechslung, voraus-

à moins que la fugue ne soit dans un mouvement d'Andante, de Lento, d'Adagio ou de Largo; dans ces cas on peut même tenter des doubles-croches. Elle est excessivement pauvre en traits et en dessins chantans et variés.

11° On chantait tout à l'unisson, ou à l'octave avant la découverte de l'harmonie; mais dès que les accords furent connus, les compositeurs qui ont précédé le 18me siècle ont proscrit cet effet. Voilà la véritable raison qui l'exclut dans l'ancienne fugue.

12° On n'employe que la grande pédale sur la dominante primitive, vers la fin de la fugue: toutes les autres pédales sont proscrites.

Avant le 18e siècle on n'a pas même fait encore usage d'une pédale quelconque dans les fugues.

de variété, pourvu que l'unité requise soit observée.

11° Un trait (et surtout le sujet de fugue) exécuté par toutes les parties en *unisson*, peut produire un grand effet, particulièrement vers la fin de la fugue. Il serait donc ridicule de l'exclure.

12° Outre la grande pédale sur la dominante du ton primitif, (vers la fin de la fugue) on peut employer de courtes pédales sur la tonique (plus rarement sur la dominante) des tons relatifs, dans le courant du morceau; et, si on le juge à propos, on en peut faire encore une plus longue sur la tonique primitive, tout-à-fait à la fin.

ten, wenn die Fuge nicht im Andante, Lento, Adagio oder Largo-Tempo geschrieben ist; in diesen Fällen könnte man allenfalls Sechzehnteln anzuwenden wagen. Die alte Fuge ist äusserst arm an sangbaren und variirten Zügen und Umrissen.

11tens. Vor der Entdeckung der Harmonie sang man alles im Unison oder in der Octave; aber so wie die Accorde bekannt wurden, so haben die Tonsetzer; welche dem 18ten Jahrhundert vorangingen, jenen Effekt verbothen. Diess ist die wahre Ursache, welche ihn von der alten Fuge ausschloss.

12tens. Man wendet nur die grosse Haltung (den grossen Orgelpunkt) auf der Hauptdominante, gegen Ende der Fuge an: alle andern Haltungen sind verbothen.

Vor dem 18ten Jahrhundert hatte man eigentlich noch von gar keinem Orgelpunkte in den Fugen Gebrauch gemacht.

gesetzt, dass die erforderliche Einheit bewahrt werde.

11tens. Ein Umriss, (und besonders das Subject der Fuge,) von allen Stimmen im *Unison* ausgeführt, kann, besonders gegen den Schluss der Fuge grosse Wirkung hervorbringen. Es wäre demnach lächerlich, ihn ausschliessen zu wollen.

12tens. Ausser dem grossen Orgelpunkt auf der Dominante der Haupttonart, (zum Ende der Fuge) kann man noch kürzere Haltungen auf der Tonica (seltener auf der Dominante) der verwandten Tonarten, im Laufe des Stückes anbringen; und, wenn man es angemessen findet, kann man, ganz zu Ende, noch eine längere auf der Haupttonica anbringen.

Il est encore essentiel de remarquer que de nos jours on ne fait plus la fugue ancienne (ou dans le style rigoureux) tout-à-fait avec les mêmes restrictions que du tems de PALESTRINA. On y module à présent un peu plus hardiment; on y employe plus d'accords dissonants; on y mêle parfois de petites phrases chromatiques; on y introduit plus de variété dans les valeurs de notes. On choisit des sujets plus modernes; on s'y permet de tems en tems des successions de notes prohibées jadis, comme quarte diminuée, quinte augmentée, septième diminuée, septième mineure; on y ajoute une coda; on fait ces fugues dans toute sorte de mesures &..: En sorte que l'on peut dire qu'il existe trois sortes de fugues, savoir: 1° La fugue tout-à-fait dans le *style ancien*; 2° la fugue *moderne* ou *libre*; 3° la fugue *mixte* c'est-à-dire celle qui participe des deux styles.

Noch ist es wichtig anzumerken, dass man heutzutage selbst die alte, (oder im strengen Styl geschriebene) Fuge nicht mehr mit allen diesen Beschränkungen macht, wie zur Zeit des PALESTRINA. Man modulirt auch da nun etwas kühner; man wendet da mehr dissonirende Accorde an; man mengt bisweilen chromatische Phrasen drein; man gibt da dem Notenwerthe mehr Abwechslung. Man wählt modernere Subjecte, man erlaubt sich da von Zeit zu Zeit Fortschreitungen von Tönen, die ehemals verbothen waren, wie z: B: die verminderte Quart die übermässige Quint, die verminderte Sept, die kleine Sept; man fügt da eine Coda bei; man bildet diese Fugen in allen Taktarten, &..: So, dass man sagen kann, es existiren nun drei Gattungen von Fugen, nähmlich: 1tens die vollkommen im *alten Style* geschriebene Fuge; 2tens die *moderne* oder *freye* Fuge; 3tens die Fuge in der *gemischten Schreibart*, das heisst, jene, welche von beiden Stylen etwas entlehnt.

Règle a observer dans la fugue vocale moderne, lorsqu'on employe les quatre accords suivants sans préparation.

1° L'accord de septième dominante ;
2° L'accord de neuvième majeure ;
3° L'accord de septième diminuée ;
4° L'accord de sixte augmentée.

Il est de fait que les voix n'ont pas, à beaucoup près, les moyens des instruments pour attaquer les accords dissonnants avec assurance, surtout lorsque ces accords ne sont pas préparés. C'est par cette raison que les voix exigent en général plus de ménagement que les instruments. Anciennement, dans le style rigoureux, basé uniquement sur les accords consonnants, on mettait les voix trop à leur aise. De nos jours, au contraire, on tombe dans l'excès opposé en prodiguant les accords dissonnants. Mais comme nous ne voulons que des effets, et des effets souvent variés, (même dans la fugue) et que l'on ne peut pas les obtenir par le seul style rigoureux, il a fallu introduire, dans notre musique, bien des choses que les anciens ignoraient ou qu'ils avaient proscrites, comme par exemple :

1° Des traits en unisson, pour mieux faire ressortir l'harmonie ensuite ;
2° Différents accords dissonnants frappés souvent sans préparation pour produire plus d'effet.
3° L'harmonie à deux, à trois et à quatre, doublée et triplée ;
4° Des transitions plus ou moins fortes ;
5° Des exceptions saillantes dans la résolution des accords dissonnants ;
6° Des contrastes frappants, des idées, des chants intéressants et neufs, des surprises de l'originalité &: &...

Lorsqu'on fait abstraction de tous ces effets, rien n'est plus facile que de dire : évitez ceci, évitez cela ! C'est ainsi que l'on prescrit dans le style rigoureux de faire peu d'usage des accords dissonnants, et en les employant, de les préparer toujours sévèrement. Mais si l'on veut faire une fugue vocale moderne à l'imitation de celles de nos grands maîtres, où les quatre accords dissonnants ci-dessus se frappent souvent aussi sans préparation, comment faut-il s'y prendre pour rendre ces accords praticables aux voix ? Quoique la règle soit fort simple elle n'a été indiquée nulle part ; la voici :

Pour faciliter aux voix l'exécution d'un accord dissonnant sans préparation, il faut l'enchaîner (avec fac-

Regel, welche in der modernen Vocal-Fuge beobachtet werden muss, wenn man die folgenden Accorde ohne Vorbereitung anwendet.

1ens Den Dominanten-Sept-Accord ;
2ens Den grossen Nonen-Accord ;
3ens Den verminderten Septimen-Accord ;
4ens Den übermässigen Sext-Accord.

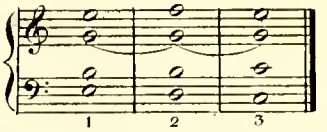
Es ist Thatsache, dass die Menschenstimmen bei weitem nicht die Mittel der Instrumente haben, um die dissonirenden Accorde mit Sicherheit anzuschlagen, besonders wenn diese nicht vorbereitet sind. Aus dieser Ursache ists, dass die Menschenstimmen überhaupt weit mehr Behutsamkeit begehren als die Instrumente. Vor Alters, in dem strengen, einzig auf die consonirenden Accorde gebauten Style, setzte man die Stimmen mit gar zu vieler Rücksicht auf ihre Bequemlichkeit. Heutzutage fällt man, im Gegentheil, in den entgegengesetzten Fehler, indem man Alles mit dissonirenden Accorden überhäuft. Aber da wir jetzt nur Wirkungen, und zwar oft abwechselnde Wirkungen haben wollen, (sogar in der Fuge) und da man dieselben durch den strengen Styl allein nicht erhalten kann, so musste man in unsere jetzige Musik eine Menge Dinge einführen, welche den Alten unbekannt oder bei ihnen verhotten waren, wie z: B:

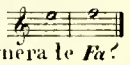
1ens Stellen im Unison, um die nachfolgende Harmonie besser herauszuheben ;
2ens Verschiedene dissonirende Accorde, häufig ohne Vorbereitung angeschlagen, um grössere Wirkung hervorzubringen ;
3ens Die 2-, 3- und 4-stimmige Harmonie verdoppelt und verdreifacht ;
4ens Mehr oder weniger kühne Ausweichungen ;
5ens Geistreiche Ausnahmen in der Auflösung der dissonirenden Accorde ;
6ens Auffallende Gegensätze, interessante Ideen und Melodien, Überraschungen, originelle Züge, &: &...

Wenn man von allen diesen Wirkungen keinen Gebrauch machen will, dann ist nichts leichter als zu sagen : vermeidet dieses, vermeidet jenes ! Auf diese Art schreibt der strenge Styl vor, wenig Gebrauch von den dissonirenden Accorden zu machen, und bei ihrer Anwendung selbe stets streng vorzubereiten. Aber wenn man eine moderne Vocal-Fuge nach Art unserer grossen Meister machen will, wo die oben angeführten vier dissonirenden Accorde oft auch ohne alle Vorbereitung angeschlagen werden, wie muss man da verfahren, um diese Accorde für die Menschenstimmen ausführbar zu machen ? Wie einfach auch die Regel hierüber ist, so hat man sie bisher doch nirgends angegeben ; hier ist sie :

Um den Menschenstimmen die Ausführung eines unvorbereiteten Dissonanz-Accords zu erleichtern, muss er mit dem

cord qui le précéde) de manière à ce que le passage de l'un à l'autre mette les voix à même d'attaquer avec certitude l'accord dissonnant. L'exemple suivant va éclaircir cette règle :



Le second accord de cet exemple est la septième dominante, dont la note dissonnante (*Fa*) est frappée sans préparation, en supposant que ce fa (comme dissonnance) soit difficile à attaquer d'emblée, il est clair que cette difficulté disparaitra par le passage du *Mi* au *Fa* ; car, quel chanteur ne serait pas en état d'exécuter ces deux notes  n'importe l'accord par lequel on accompagnera le *Fa* ?

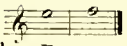
La même facilité existe en interrompant ces deux notes par une courte pause, p. e. : 

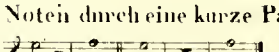
ainsi, la difficulté d'éxécution d'un accord dissonnant non préparé ne dépend pas précisément de cet accord même, mais elle dépend plutôt de l'accord qui le précéde ainsi que de sa position relativement à celle de l'accord dissonnant.

Si donc le passage d'un accord, pour arriver à l'accord dissonnant, est ordonné de manière à ce que chaque voix puisse attaquer franchement l'accord dissonnant, l'exécution de ce dernier sera toujours facile, surtout lorsque les voix seront soutenues par l'orchestre. Les parties doivent aller d'un accord à l'autre par degrés conjoints autant que possible. Ce moyen est le plus sur pour rendre facile aux voix l'exécution des accords dissonnants non préparés. Voici des exemples où chaque accord dissonnant est amené naturellement par un accord consonnant, suivi de sa résolution.

Accorde, der ihm vorangeht, dergestalt verbunden werden, dass selbst der Übergang von dem einen zum andern die Stimmen in den Stand setze, den dissonirenden Accord mit Sicherheit anzuschlagen. Das folgende Beispiel wird diese Regel deutlich machen :



Der zweite Accord dieses Beispiels ist die Dominanten Septime, deren dissonirende Note (das F) ohne Vorbereitung angeschlagen wird, in der Voraussetzung, dass es schwer ist, dieses F (als Dissonanz) so ganz frei anzuschlagen, ist es klar, dass diese Schwierigkeit durch den Übergang vom *E* zum *F* verschwindet ; denn welcher Sänger wäre nicht im Stand diese zwei Noten  auszuführen, mit welchem Accorde man auch das *F* accompagniren möchte ?

Dieselbe Erleichterung findet statt, wenn man diese 2 Noten durch eine kurze Pause unterbricht, zum Beispiel : 

demnach hängt die Schwierigkeit des Vortrags eines unvorbereiteten dissonirenden Accords nicht unmittelbar von diesem Accorde selber ab, sondern vielmehr von jenem, welcher ihm vorangeht, so wie von seiner Lage in Bezug auf den dissonirenden Accord.

Wenn also der Übergang von einem Accord zum dissonirenden dergestalt geordnet wird, dass jede Stimme den dissonirenden frey anschlagen kann, so ist die Ausführung des letzteren immer leicht, besonders wenn die Stimmen durch das Orchester unterstützt werden. Die Stimmen müssen von einem Accord zum andern so viel wie möglich mittelst nebeneinander liegender Stufen gehen. Dieses Mittel ist das sicherste, um den Singstimmen die Ausführung der unvorbereiteten Dissonanz-Accorde leicht zu machen. Hier sind Beispiele, wo jeder dissonirende Accord auf eine natürliche Art durch einen consonirenden herbeigeführt, und sodann aufgelöst wird.

N°1. L'accord de septième dominante sans préparation, et dans ses différents renversements.
N°1. Der Dominanten-Sept-Accord ohne Vorbereitung und in seinen verschiedenen Umkehrungen.



D. et C. N°4170.

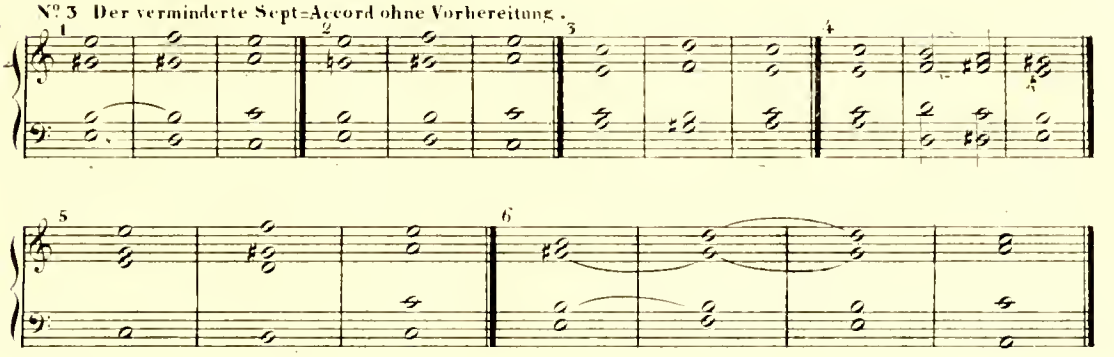
N. 2. Accord de neuvième majeure frappé sans préparation et sans sa basse fondamentale.

N. 2. Der grosse Nonen=Accord angeschlagen ohne Vorbereitung und ohne seine Grundnote.



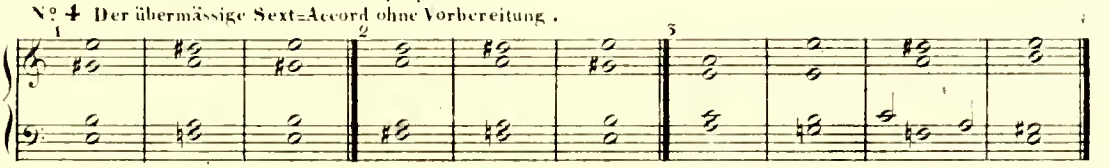
N.° 3 Accord de septième diminuée non préparé.

N.° 3 Der verminderte Sept=Accord ohne Vorbereitung.



N.° 4 Accord de sixte augmentée sans préparation.

N.° 4 Der übermässige Sext=Accord ohne Vorbereitung.



Si les chanteurs avant le 18.me siècle n'avaient pas le talent d'exécuter purement des accords dissonnants sans preparation, c'est qu'ils n'étaient ni bons chanteurs ni bons musiciens, ne répétaient point ce qu'ils devaient exécuter, ou le répétaient fort mal. Pourquoi de nos jours les chœurs chantent-ils juste aux théatres, à l'église et même dans les rues de Leipzig, de Hambourg et de Dresde? (*)

Wenn vor dem 18.ten Jahrhundert die Sänger nicht im Stande waren, die dissonirenden Accorde ohne Vorbereitung rein anzuschlagen, so war es aus der Ursache, weil sie weder gute Sänger, noch gute Musiker waren, und weil sie das, was sie alls zuführen hatten, gar nicht oder sehr schlecht übten und wiederhohlten. Warum singen in unseren Tagen die Chöre rein und richtig in den Theatern, in den Kirchen, und sogar in den Strassen von Leipzig, Hamburg und Dresden? (*)

(*) Différentes villes protestantes en Allemagne entretiennent des chœurs d'hommes et de jeunes garçons. Ces choristes sont obligés de s'exercer journellement. Ils sont dans l'usage de chanter une fois par semaine devant les maisons des personnes qui contribuent à leur entretien, pour leur témoigner leur reconnaissance. Ils exécutent avec une exactitude et une pureté admirables, sans nul accompagnement, des morceaux très difficiles de nos maîtres les plus célèbres.

Dans différents cantons protestants de la Suisse (notamment dans celui de Zurich) le peuple en masse chante des cantiques à quatre parties dans les églises, sans nul accompagnement. Le nombre des chanteurs est quelquefois de plus d'un millier. Ces enfants apprennent par cœur, (et presque exclusivement) dans les écoles, les parties de SOPRANO et D'ALTO; les enfants mâles, devenant grands, se réunissent dans des assemblées particulières et y apprennent à exécuter le TENOR et la BASSE-TAILLE.

(*) Mehrere protestantischen Städte in Deutschland haben Singvereine von Männern und Knaben gebildet. Diese Choristen sind verbunden, sich täglich zu üben. Gemeiniglich singen sie einmal in der Woche vor den Häusern jener Personen, die zu ihrer Unterhaltung beisteuern, um denselben ihren Dank zu bezeugen. Mit einer bewundernswürdigen Genauigkeit und Reinheit führen sie, ohne alle Begleitung, äusserst schwierige Compositionen unserer berühmtesten Meister aus.

In verschiedenen protestantischen Cantonen der Schweiz (namentlich in jenem von Zürich) singt das Volk in Masse geistliche 4=stimmige Gesänge ohne alle Begleitung in den Kirchen. Die Zahl der Sänger steigt bisweilen über Tausend. Die Knaben lernen da in den Schulen auswendig, (und fast nur mechanisch) die Stimmen des SOPRANS und ALTS; wenn die Knaben zu Jünglingen erwachsen, vereinigen sie sich in eigenen Gesellschaften, und lernen da den Vortrag der TENOR= und BASS=stimmen.

c'est que tout le monde étudie soigneusement sa partie, tâche de devenir bon musicien, et que l'on répète les chœurs avec beaucoup de soin! Au reste, l'exécution musicale a fait de grands progrès et en fera peut être encore: ce qui n'était pas possible de rendre il y a 80 ans, est devenu facile de nos jours; les voix, comme tous nos instruments, on acquis, sous le rapport de l'exécution, une perfection étonnante. On trouve (à force d'étude) le secret de rendre tout, pourvu que cela ne soit pas hors des cordes de la voix ou de l'instrument. Un compositeur est sur de trouver des artistes capables d'exécuter ses productions, pourvu qu'elles ne soient pas marquées au coin de la folie et de l'inexpérience. Il n'y a nulle comparaison à faire entre l'exécution ancienne et la moderne: la première était dans l'enfance, la seconde au contraire est parvenue au plus haut dégré.

Il est facheux pour le style rigoureux, que les fugues les plus célèbres, les plus estimées et les plus admirées de toute l'Europe, soient précisément celles que l'on à composées dans le style moderne. Tous les compositeurs en réputation du 18^me^ siècle en ont faites; *Corelli*, *Leo*, *Scarlati*, *Durante*, *Händel*, *Marcello*, *Iomelli*, *Sebastien* et *Emmanuel Bach*, *Haydn* et *Mozart* y ont excélé.

Que les partisans exclusifs de la fugue ancienne s'en prennent à ces illustres maîtres, si tout ce que nous avons indiqué sur la fugue moderne n'est point de leur goût. Quant à nous, notre devoir est de rendre compte de tout ce qui existe et de tout ce qui peut interesser l'art. Si la composition musicale fesait des progrès, et que les traités sur cet art restassent toujours en arrière, il est evident, pour l'esprit le plus borné, que ces traités finiraient par devenir illusoires et nuls. (*)

On peut objecter avec raison 1° que les règles pour la fugue dans le style rigoureux sont positives,(**) et suffisent pour guider les élèves d'une manière certaine; 2° que les licences tolérées dans la fugue moderne, peuvent induire les élèves en erreur, les habituer à ne pas écrire purement, ou au moins les mettre

weil Jederman sorgsam seine Stimme studert, ein guter Musiker zu werden trachtet, und weil man die Chöre mit vielem Eifer oft wiederhohlt! Überhaupt hat die ausübende Tonkunst grosse Fortschritte gemacht, und wird deren wahrscheinlich noch grössere machen: das, was vor 80 Jahren auszuführen unmöglich war, ist in unsern Tagen leicht geworden; die Menschenstimmen haben, so wie alle unsere Instrumente, in Rücksicht auf die Ausführung, eine erstaunenswerthe Vollkommenheit erlangt. Man hat, vermittelst der Übung, das Geheimniss gefunden, Alles hervorzubringen, insofern es nicht ausser den Grenzen des Umfangs der Stimme oder des Instruments liegt. Ein Tonsetzer ist jetzt sicher, Künstler zu finden, die alle seine Compositionen auszuführen im Stande sind, wenn nicht Thorheit und Unwissenheit seine Feder führte. Es kann zwischen der alten und der modernen Ausübung gar keine Vergleichung statt finden: die erste war noch in ihrer Kindheit; die zweite ist im Gegentheil zur höchsten Stufe gelangt.

Für den strengen Styl ist es betrübend, dass die, in ganz Europa berühmtesten, geschätztesten, und bewundertsten Fugen, gerade nur jene sind, welche im modernen Style componirt worden sind. Alle ausgezeichneten Tonsetzer des 18^ten^ Jahrhunderts haben solche gemacht; *Corelli*, *Leo*, *Scarlati*, *Durante*, *Händel*, *Marcello*, *Jomelli*, *Sebastian* und *Emanuel Bach*, *Haydn* und *Mozart* haben sich darin verherrlicht.

Die ausschliessenden Anhänger der alten Fuge mögen es mit diesen berühmten Meistern abmachen, wenn alles das, was wir hier über die moderne Fuge gesagt haben, nicht nach ihrem Geschmack ist. Was uns betrifft, so ist es unsere Pflicht, von allem dem Rechenschaft zu geben, was wirklich besteht, und von allem dem, was die Kunst interessiren kann. Wenn die Tonsetzkunst Fortschritte gemacht hat, und wenn dagegen die Lehrbücher über diese Kunst stets zurück geblieben sind, so wird es selbst dem beschränktesten Verstande klar, dass diese Lehrbücher zuletzt nur in Täuschung und Nichtigkeit zerfliessen müssen. (*)

Man kann übrigens mit Grund festsetzen: 1^tens^ dass die Regeln für die Fuge im strengen Style, zuverlässig sind, (**) und dass sie hinreichen, um die Schüler auf einem richtigen Wege zu leiten: 2^tens^ dass die, in der modernen Fuge geduldeten Lizenzen (Freiheiten) die Schüler auf Irrwege verleiten, und sie angewöhnen können, unrichtig zu schreiben,

(*) Car en musique comme en littérature, et dans tous les beaux arts, les règles ne sont que des résultats d'observation faites sur la pratique des grands maîtres.

(**) Ces règles concernent l'harmonie et la manière de faire chanter les voix. Quant à la conduite de la fugue, les règles doivent être les mêmes pour la fugue moderne que pour la fugue ancienne.

(*) Denn, so wie in der Litteratur und in allen schönen Künsten, so sind auch in der Musik die Regeln nur die Früchte und Ergebnisse der Beobachtungen, welche man über die praktischen Erzeugnisse der grossen Meister gemacht hat.

(**) Diese Regeln betreffen die Harmonie, und die Art, wie die Stimmen ihren Gesang führen sollen. Was die Durchführung der Fuge selber betrifft, so müssen die Regeln für die moderne, so wie für die alte Fuge dieselben bleiben.

dans le cas de ne pas apprendre à traiter les voix convenablement. Aussi fera-t-on bien de commencer *toujours* par la fugue ancienne, et d'apprendre à la bien faire avant de passer à la fugue moderne : et si l'on n'a ni le talent ni le génie de faire de bonnes et interessantes fugues dans le genre moderne, au moins on aura appris à en faire dans le style rigoureux : une bonne fugue dans ce dernier style sera toujours infiniment préférable à une mauvaise dans le style moderne.

Revenons sur les quatre objets principaux qui constituent la fugue, indiqués page 871.

I

DU SUJET DE FUGUE.

Le sujet (ou le motif) de la fugue est le chant principal de cette production. L'intérêt d'une fugue dépend par conséquent beaucoup du choix que l'on fait de son sujet. Comme ce dernier se reproduit sans cesse, il s'en suit qu'il communique à la fugue ses qualités : un sujet vigoureux donnera de l'energie à la fugue ; un sujet original la rendra neuve ; un sujet gai lui communiquera sa légèreté ; un sujet gracieux peut la rendre gracieuse elle même.

Le sujet doit être court, pour que les auditeurs puissent le saisir et le retenir sur le champ : il ne doit pas surpasser huit mesures dans l'allegro, et quatre dans le mouvement lent. Il n'a parfois que cinq ou six notes renfermées dans deux mesures. Il est important qu'il renferme un trait de chant franc, qui se grave facilement dans la mémoire et reste dans l'oreille. Les sujets dans le genre du plain-chant sont rarement heureux et sont peu interessants.

Le sujet reste ordinairement dans le ton, ou ne module que de la tonique à la dominante. Les sujets *chromatiques* font quelquefois exception à cette règle. Les sujets de fugues, dans le style rigoureux, sont en général peu variés et peu saillants ; les sujets de fugues modernes sont riches, très variés, neufs et saillants. On trouvera une grande quantité de sujets de fugue dans l'article suivant sur la réponse.

II.

DE LA RÉPONSE DU SUJET.

La réponse est une transposition du sujet. Mais cette transposition éprouve le plus souvent un ou

oder dass sie sie in den Fall setzen könnten, eine ungehörige Behandlung der Stimmen zu lernen. Demnach wird man wohlthun, *immer* mit der alten Fuge anzufangen, und sie wohl zu verfertigen zu lernen, ehe man zur modernen Fuge übergeht : und derjenige, welcher weder das Talent noch das Genie besitzt, um gute und interessante Fugen in der modernen Gattung zu erfinden, wird wenigstens gelernt haben, deren im strengen Style zu componiren : eine gute Fuge in diesem letzten Style wird immer einer schlechten in der modernen Schreibart unendlich vorzuziehen seyn.

Wir kehren nun zu den vier (Seite 871 angezeigten) Hauptgegenständen, welche die Fuge bilden, zurück.

I

VOM FUGEN SUBJECT.

Das Subject, (Thema oder Motif) der Fuge ist der Hauptgesang dieses Tonwerkes. Das Interesse einer Fuge hängt demnach sehr von der Wahl des hiezu bestimmten Subjects ab. Da dieses letztere sich unaufhörlich wiederhohlt, so folgt daraus, dass es seine Eigenschaften der Fuge mittheilt : ein kraftvol les Thema gibt der Fuge Energie ; ein originelles Subject macht sie neu ; ein fröhliches Thema wird ihr seine Leichtfertigkeit mittheilen ; ein graziöses Motif kann bewirken, dass die Fuge selber graziös wird.

Das Subject soll kurz seyn, damit die Zuhörer es sogleich fassen und behalten können : es soll im Allegro nicht 8 Takte, und im langsamen Zeitmasse nicht 4 Takte übersteigen. Bisweilen besteht es nur aus 5 oder 6, in zwei Takten eingeschlossenen Noten. Es ist wichtig, dass es einen freien, natürlichen und sprechenden Gesangszug bilde, welcher sich leicht ins Gedächtniss einprägt und im Gehör bleibt. Die Subjecte in der Gattung der Choräle sind selten glücklich, und meistens wenig anziehend.

Das Subject bleibt gewöhnlich in seiner Tonart, oder moduliert nur aus der Tonica in die Dominante. Die *chromatischen* Subjecte machen bisweilen Ausnahmen von dieser Regel. Die Fugenthemas im strengen Style sind meistens wenig abwechslend und selten geistreich ; die Subjecte zu modernen Fugen sind reichhaltig, haben viele Abwechslung, Neuheit und Geist. Man wird im nächsten, von der Antwort handelnden Abschnitte eine grosse Anzahl Fugen-Subjecte finden.

II.

VON DER ANTWORT AUF DAS SUBJECT.

Die Antwort besteht in der versetzten Wiederhohlung des Subjects. Aber sehr häufig erleidet diese Wiederhohlung

plusieurs changements. L'art de la réponse consiste à savoir faire adroitement ces changements quand la réponse l'exige. Il est indispensable de savoir répondre régulièrement à un sujet quelconque, et par conséquent de connaître les règles ci-dessous. Un compositeur qui ne sait pas faire une réponse régulière est réputé ne pas savoir faire la fugue.

La réponse doit être correcte dans la fugue moderne comme dans la fugue ancienne. Les mots *tonique* et *dominante*, jouant un grand rôle dans la réponse, exigent que l'on se rappelle sans cesse :

1º Que le premier degré dans chaque ton s'appelle *Tonique*;

2º Que le 5me degré dans chaque ton s'appelle Dominante;

3º Que l'on discute la réponse seulement *melodiquement*, c'est-à-dire sans avoir égard à l'harmonie.

Ainsi les mots tonique et dominante ne signifient point ici l'accord de la tonique, et l'accord de la dominante, mais simplement le premier et le 5me degré du ton dans lequel la fugue est composée.

Première règle.

Quand le sujet commence par la tonique, et qu'il ne module pas dans le ton de la dominante, la réponse se transpose tout simplement à la quinte superieure, ou (ce qui revient au même) à la quarte inférieure; elle éprouve rarement dans ce cas un changement.

eine oder mehrere Veränderungen. Die Kunst dieser Beantwortung besteht darin, dass man diese Veränderungen geschickt anzubringen wisse, wenn sie von der Antwort erfordert werden. Es ist unerlässlich, jedes Subject regelmässig beantworten zu wissen, und demnach die dazu gehörigen Regeln genau zu kennen. Ein Tonsetzer, der die Antwort nicht regelrecht zu setzen weiss, erhält den Ruf, keine Fuge machen zu können.

Die Antwort muss in der modernen Fuge so wie in der Alten gleich correct seyn. Da die Worte *Tonica* und *Dominante* in dieser Antwort eine grosse Rolle spielen, so wird erfordert dass man sich unaufhörlich wiederhohle:

1tens Dass die erste Stufe jeder Tonleiter die *Tonica* heisst.

2tens Dass die 5te Stufe jeder Tonleiter die *Dominante* genannt wird;

3tens Dass die Antwort immer nur in *melodischer* Hinsicht, das heisst, ohne allen Bezug auf die Harmonie, erörtert wird.

Dem zufolge bedeuten hier die Worte Tonica und Dominante nicht die Accorde der Tonica und Dominante, sondern nur einfach die erste und die fünfte Stufe der Tonart, in welcher die Fuge componirt ist.

Erste Regel.

Wenn das Subject mit der Tonica anfängt, und wenn es nicht in die Tonart der Dominante modulirt, so wird die Antwort ganz einfach in die Oberquinte, oder (was dasselbe ist,) in die Unterquarte versetzt; in diesem Falle erleidet sie selten eine Veränderung.



Seconde règle.

La dominante répond à la tonique, et la tonique répond à la dominante, au *commencement* et *à la fin* de la réponse: cette règle n'a point d'exception. Ainsi,

A) Quand le sujet commence par la tonique, la réponse commence par la dominante;

B) Quand le sujet commence par la dominante, la réponse commence par la tonique;

C) Quand le sujet termine par la tonique, la réponse termine par la dominante;

D) Quand le sujet finit par la dominante, la réponse finit par la tonique.

Zweite Regel.

Die Dominante antwortet der Tonica, und die Tonica antwortet der Dominante, *beim Anfang und am Ende* der Antwort; diese Regel hat keine Ausnahme. Demnach,

A) Wenn das Subject mit der Tonica beginnt, so muss die Antwort mit der Dominante beginnen.

B) Wenn das Subject mit der Dominante beginnt, so muss die Antwort mit der Tonica anfangen.

C) Wenn das Subject mit der Tonica schliesst, so muss die Antwort mit der Dominante schliessen.

D) Wenn das Subject mit der Dominante schliesst, so muss die Antwort mit der Tonica schliessen.



Dans ces quatre exemples, la réponse éprouve forcément un changement : car dans le N° 1, le sujet ne parcourt que quatre degrés en montant, (de *sol* à *ut*) tandis que la réponse en doit parcourir cinq, (*d'ut* à *sol*.)

Dans le N° 2, le sujet parcourt cinq degrés, tandis que la réponse n'en peut parcourir que quatre.

Dans le N° 3, le sujet parcourt quatre degrés en descendant, sa réponse en doit parcourir cinq.

Dans le N° 4, le sujet parcourt cinq degrés, tandis que sa réponse n'en peut faire que quatre.

Pour que l'on puisse répondre aux quatre degrés par cinq, (comme dans les N°s 1 et 3,) il faut que la réponse fasse quelque part une tierce au lieu d'une seconde: et pour que l'on puisse répondre aux cinq degrés par quatre, (comme dans les N°s 2 et 4,) il faut que la réponse fasse quelque part l'unisson au lieu d'une seconde.

La réponse ne peut *jamais* éprouver d'autres changements que ceux dont nous venons de parler, c'est-à-dire qu'elle ne peut que changer un intervalle en un autre, lorsque cela est nécessaire : voici un tableau de tous les changements d'intervalles qui pourraient se rencontrer dans les réponses :

1° A l'unisson du sujet, on peut répondre par une seconde : par exemple :



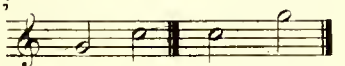
2° A la seconde, on peut répondre par la tierce ou par l'unisson selon les circonstances ;



3° A la tierce, on peut répondre par la quarte ou par la seconde ;



4° A la quarte, on peut répondre par la quinte ou par la tierce ;



5° A la quinte, on peut répondre par une sixte ou par la quarte ;



Jn diesen vier Beispielen erleidet die Antwort eine gezwungene Veränderung : denn in N° 1 steigt das Subject nur vier nebeneinander stehende Stufen aufwärts, (von G zum C) während die Antwort deren fünf durchlaufen muss, (von C zum G).

Jn N° 2 durchläuft das Subject fünf Stufen, während die Antwort deren nur vier durchlaufen darf.

Jn N° 3 durchläuft das Subject vier Stufen abwärts, und seine Antwort muss deren fünf durchlaufen.

Jn N° 4 durchläuft das Subject fünf Stufen, während die Antwort deren nur vier machen kann.

Damit man nun den 4 Stufen durch 5 antworten könne (wie in N° 1 und 3,) ist es nöthig, dass die Antwort irgendwo eine Terz anstatt einer Secunde mache : und damit man den 5 Stufen durch 4 zu antworten im Stande sey, (wie in N° 2 und 4) so muss irgendwo die Antwort den Unison anstatt der Secunde nehmen.

Die Antwort darf *niemals* andere Veränderungen erleiden, als die, welche wir oben angezeigt haben ; das heisst, sie darf nur ein Jntervall mit einem andern vertauschen, wenn es nöthig ist : hier eine Tabelle aller Verwechslungen der Jntervalle, welche überhaupt in den Antworten statt finden können :

1ens. Dem Unison im Subject kann man durch eine Secund antworten ; z : B :

2ens. Der Secunde kann man durch die Terz, oder durch den Unison, (je nach den Umständen) antworten ;



3ens. Der Terz kann man durch die Quart, oder durch die Secund antworten ;



4ens. Der Quart kann man durch die Quint, oder durch die Terz antworten ;



5ens. Der Quinte kann man durch die Sext, oder durch die Quart antworten ;



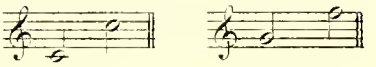
6° A la sixte, on peut répondre par la septième (mais fort rarement et jamais dans le style rigoureux) ou par la quinte ;



7° A la septième, (qui ne peut se trouver que dans la fugue moderne) par l'octave ou par la sixte ; mais à une septième diminuée on répond *toujours* par une septième diminuée ;



8° A l'octave par la septième (mais fort rarement, et seulement dans la fugue moderne.)

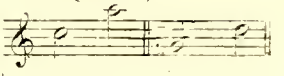


On ne fait jamais ces changements que lorsqu'ils sont nécessaires : dans le cas contraire on répond à l'unisson par l'unisson, à la seconde par la seconde, et ainsi de suite.

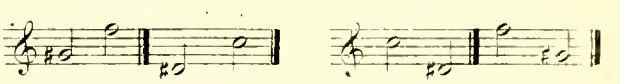
On voit aussi par le tableau précédent que (en cas de changement) on peut augmenter ou diminuer un intervalle *d'une seconde*, mais pas de plus : cette dernière règle n'a presque jamais d'exception.

Quand la réponse exige la diminution d'une seconde, il est clair que l'augmentation serait une faute, et vice versâ. Nous avons dit que la tonique répondait à la dominante, au commencement et à la fin du *sujet* : ainsi, quand celui-ci commence par la dominante et ne module point, la réponse commence par la tonique et se transpose à la quart inférieure, ou à la quinte supérieure, qu'en partant de la seconde note, p : e :

6tens Der Sext kann man durch die Sept antworten, (aber sehr selten, und niemals im strengen Style,) oder durch die Quint ;



7tens Der Septime, (welche nur in der modernen Fuge statt finden darf,) antwortet man durch die Octave oder durch die Sext ; aber einer verminderten Septime wird stets nur wieder durch eine verminderte Septime geantwortet ;



8tens Der Octave, durch die Septime, (aber sehr selten, und nur in der modernen Fuge.)

Man macht diese Veränderungen niemals, als nur wenn sie nothwendig sind : im entgegengesetzten Falle antwortet man dem Unison durch den Unison, der Secunde durch die Secunde, und so fort.

Aus der vorstehenden Tabelle ersieht man auch, dass man (im Falle der Veränderung) ein Intervall wohl *um eine Secunde*, aber niemals um mehr erhöhen oder erniedrigen kann : diese letzte Regel erleidet fast gar niemals irgend eine Ausnahme.

Wenn die Antwort eine Secunden-Verminderung erheischt, so ist es klar, dass eine Erhöhung ein Fehler wäre, und umgekehrt. Wir haben gesagt, dass beim Anfang und beim Ende des *Subjects* die Tonica der Dominante antworten muss : wenn also das Subject mit der Dominante anfängt, und nicht moduliert, so fängt die Antwort mit der Tonica an, und erst von der zweiten Note beginnt sie, in die Unterquarte oder Oberquinte zu transponiren, z : B :



Dans ces deux exemples, la réponse est transposée en *Ré*, sauf la première note qui doit être *Sol* et non pas *La*, selon la règle. Il faut encore remarquer que l'on ne doit jamais répondre à un intervalle montant par un intervalle descendant et vice versâ.

Troisième règle.

Quand le sujet module de la tonique à la dominante ; la réponse au contraire module de la dominante à

In diesen beiden Beispielen ist die Antwort nach *D dur* versetzt, mit Ausnahme der ersten Note, welche der Regel zufolge *G* seyn muss, und nicht *A*. Noch muss bemerkt werden, dass niemals einem aufwärtssteigenden Intervall durch ein abwärtsgehendes geantwortet werden darf, oder umgekehrt.

Dritte Regel.

Wenn das Subject aus der Tonica in die Dominante moduliert, so muss, im Gegentheil, die Antwort aus der Dominante

la tonique ; dans ce cas la réponse éprouve toujours des changements.

in die Tonica zurück moduliren : in diesem Falle erleidet die Antwort stets Veränderungen.



Il arrive parfois (après la première ou les deux ou trois premières notes) que le sujet retourne de suite dans le ton de sa dominante où il finit, comme dans l'exemple précédent. Dans ce cas, la réponse est presque toute entière dans le ton de la tonique : car ces deux tons se répondent toujours avec la plus grande exactitude ; ce qui force le compositeur à transposer son sujet, non pas à la quinte supérieure, mais à la quarte supérieure. Et on peut poser comme règle générale, que la transposition à la quarte supérieure doit toujours avoir lieu là où le sujet module à la dominante.

Es geschieht bisweilen (nach der ersten, oder nach den ersten 2 oder 3 Noten,) dass das Subject sich in der Folge nach dem Ton seiner Dominante wendet, wo es schliesst, wie im vorliegenden Beispiele der Fall ist. In solchem Falle ist die Antwort fast durchaus in der Tonica-Tonart : denn diese zwei Tonarten antworten sich stets mit der grössten Genauigkeit ; wodurch der Tonsetzer gezwungen wird, sein Subject nicht in die Oberquinte, sondern in die Oberquarte (oder Unterquinte) zu transponiren. Und man kann als eine allgemeine Regel festsetzen, dass die Versetzung in die Oberquarte stets dort statt haben muss, wo das Subject nach der Dominante modulirt.

Il résulte de ce que nous venons de dire, que

1° On ne transpose qu'à la quinte supérieure quand le sujet ne module pas à la dominante, sauf la première note à laquelle il faut répondre par la tonique lorsqu'on commence par le 5me degré du ton.

2° Quand le sujet module à la dominante, il faut le diviser en deux parties : la partie qui reste dans le ton sera transposée à la quinte supérieure, et celle qui se trouve dans le ton de la dominante, se transposera à la quarte supérieure ; dans ce cas on fera deux transpositions, ce que nous figurerons de la manière suivante, en supposant que le sujet soit en UT :

SUJET en UT | en SOL | RÉPONSE en SOL | en UT ;

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass :

1tens Niemals in die Oberquinte transponirt wird, wenn das Subject nicht in die Dominante modulirt, ausgenommen die erste Note, welcher man durch die Tonica antworten muss, wenn man das Subject mit der fünften Stufe der Tonart begonnen hat.

2tens Wenn das Subject in die Dominante modulirt, so muss man es in zwei Theile abtheilen : der Theil, welcher in der Grundtonart bleibt, wird in die Oberquinte transponirt, und jener, welcher sich in der Dominantentonart befindet, wird in die Oberquarte versetzt : in diesem Falle macht man also zwei Versetzungen, welche wir auf folgende Art darstellen wollen, indem wir annehmen, dass das Subject in C ist :

SUBJECT | in C | in G | ANTWORT | in G | in C ;

3° Quand le sujet, après avoir modulé à la dominante, retourne dans le ton de la tonique pour y finir, la réponse module d'abord de la dominante à la tonique, et ensuite de la tonique à la dominante : dans ce cas il faut diviser le sujet en trois parties, par exemple :

SUJET en UT | en SOL | en UT | RÉPONSE en SOL | en UT | en SOL ;

Un sujet reste souvent dans le ton, bien qu'il termine sur le 5me degré ; mais comme il faut, dans ce cas, que la réponse finisse par la tonique, cette obligation force le compositeur de transposer la dernière

3tens Wenn das Subject, nachdem es in die Dominante moduliert hat, wieder in die Tonica-Tonart zurückkehrt, um da zu enden, so modulirt die Antwort anfangs aus der Dominante in die Tonica, und hierauf aus der Tonica in die Dominante : in diesem Falle muss man das Subject in drei Theile theilen, z.B. SUBJECT | in C | in G | in C | ANTWORT | in G | in C | in G ;

Oft geschieht es, dass ein Subject, obwohl es auf der 5ten Stufe endet, doch in der Haupttonart bleibt ; aber da in diesem Falle die Antwort auf der Tonica schliessen muss, so nöthigt diese Verbindlichkeit den Tonsetzer, die letzte Note,

note, ou les deux, trois ou quatre dernières notes du sujet à la quarte supérieure ; par exemple :

oder die 2, 3 oder 4 letzten Noten des Subjects in die Oberquarte zu versetzen ; zum Beispiel :



Quatrième règle.

On répond aussi au 5me degré (la dominante) par le premier degré (la tonique) dans le *courant* de la réponse, *chaque fois* que cela peut se faire sans inconvenient. Voici des observations sur cette régle qui a beaucoup d'exceptions :

1° On répond à la dominante par la tonique (dans le courant de la réponse) *chaque fois que cela ne dérange pas le chant*, ou ne le contrarie pas trop : dans le cas contraire, on répondra au 5me degré par le second.

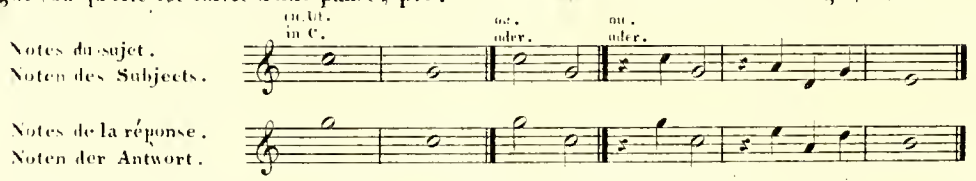
2° On observe assez généralement cette règle lorsque le sujet débute par les deux notes dominante et tonique, auxquelles on répond par tonique et dominante, surtout quand la seconde note à une valeur un peu longue, ou qu'elle est suivie d'une pause, p:e :

Vierte Regel.

Man antwortet der 5ten Stufe (der Dominante) durch die 1e Stufe (die Tonica) *im Laufe* der Antwort, und zwar *jedesmal*, wo es ohne Übelstand geschehen kann. Hier sind die Bemerkungen über diese, viele Ausnahmen erleidende, Regel :

1tens Man beantwortet die Dominante mit der Tonica (im Laufe der Antwort) *jedesmal, wenn dieses den Gesang nicht zerstört*, oder ihn nicht zu sehr entstellt ; im entgegengesetzten Falle, antwortet man der 5ten Stufe durch die 2te Stufe.

2tens Man befolgt ziemlich allgemein diese Regel, wenn das Subject mit den zwei Noten : Dominante und Tonica anfängt, welchen man durch Tonica und Dominante antwortet ; besonders wenn die zweite Note von etwas langem Werthe ist, oder wenn ihr eine Pause folgt, z : B :



3° Cette règle ne s'observe presque jamais quand le sujet termine par la dominante suivie de la tonique : dans ce cas là reponse se termine par le second degré suivi de la dominante, p:e :

3tens Diese Regel wird fast nie befolgt, wenn das Subject mit der Dominante endet, welcher die Tonica nachfolgt : in diesem Falle endet die Antwort mit der zweiten Stufe, welcher die Dominante nachfolgt, z : B :



4° On observe cette règle quand le sujet fait, dans

4tens Man beobachtet diese Regel, wenn das Subject in

le couvrant, un repos sur la dominante, surtout lorsque cette dernière est précédée de sa *note sensible*, comme par exemple :

seinem Laute einen Ruhepunkt auf der Dominante macht, besonders wen dieser letzteren *ihre empfindsame Note* vorangeht, z : B :



Cinquième règle.

En répondant au sujet, il ne faut pas altérer les valeurs de note : ainsi, quand on répond à une seconde par l'unisson, il faut frapper deux fois la même note, par exemple :

Fünfte Regel.

Wenn man dem Subject antwortet, so darf man den Notenwerth nicht verändern : wenn man also einer Secunde durch den Unison antwortet, so muss dieselbe Note zweimal angeschlagen werden, z : B :



Il existe une exception à cette règle : quand le sujet commence par une ronde, il est permis de répondre à cette ronde par une blanche, si on le juge à propos :

Es gibt eine Ausnahme von dieser Regel : wen nähmlich das Subject mit einer ganzen Note anfängt, so ist es erlaubt, dieser Ganzen durch eine Halbe zu antworten, wen man es für gut findet :



Au reste, on ne fait pas beaucoup usage de cette licence.

Quant à la dernière note du sujet, dès qu'elle est une fois frappée, on peut accourcir ou prolonger sa valeur à volonté.

Übrigens macht man von dieser Licenz wenig Gebrauch.

Was die letzte Note eines Subjects betrifft, so kann man ihren Werth, wenn sie einmal angeschlagen worden ist, nach Belieben verkürzen oder verlängern.

Sixième règle.

On répond autant que possible à un demi ton par un demi ton, lorsqu'on n'est pas obligé de changer la seconde mineure en une tierce ou en l'unisson. Cette règle a cependant des exceptions, surtout dans le mode mineur, comme dans les exemples suivants :

Sexte Regel.

Man antwortet so viel wie möglich einem halben Ton durch einen halben Ton, wenn man nicht genöthig ist, die kleine Secund in eine Terz oder in den Unison umzuwandeln. Doch hat diese Regel Ausnahmen, besonders in der Moll-Tonart, wie in folgenden Beispielen :



Nous avons observé (voyez la seconde règle) que l'on répondait toujours à la septième diminuée par une septième diminuée, eu egard au caractère particulier de cet intervalle. Voici encore deux exemples où cet intervalle est employé :

Wir haben (siehe die zweite Regel) bemerkt, dass man der verminderten Septime stets durch eine verminderte Septime zu antworten hat, in Rücksicht auf die eigenthümliche Eigenschaft dieses Intervalls. Hier sind noch zwei Beispiele, wo sich dieses Intervall angewendet findet :



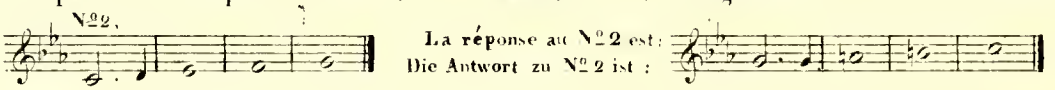
Quant aux sujets *chromatiques* (dont on ne fait usage que dans les fugues modernes) il faut se les représenter comme s'ils étaient *diatoniques*, p: e :

Was die *chromatischen* Subjecte betrifft, (von welchen man nur in den modernen Fugen Gebrauch macht,) so muss man sie sich vorstellen als ob sie *diatonisch* wären, z : B :



On on se le représente diatoniquement comme il suit :

Welches man sich folgendermassen als diatonisch denken muss:



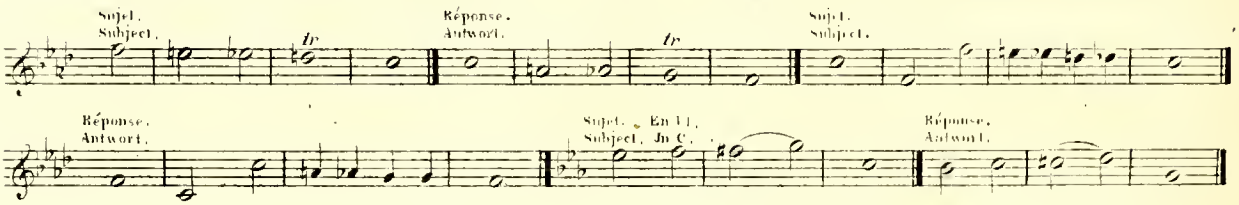
Par conséquent la réponse au Nº 1 doit être la suivante :

Folglich muss die Antwort zu Nº 1 die folgende seyn :



Voici 3 autres sujets chromatiques avec leur réponse :

Hier sind 3 andere chromatische Subjecte mit ihren Antworten:



Voici les mêmes sujets (exprimés diatoniquement) également avec leur réponse, que l'on comparera avec les trois précédents :

Hier sind dieselben Subjecte (diatonisch dargestellt) ebenfalls mit ihren Antworten, welche man mit den drei Vorhergehenden zu vergleichen hat :



On doit toujours parfaitement bien reconnaître le

Man muss das Subject in seiner Antwort stets vollkomen

sujet dans sa réponse ; dans le cas contraire, la réponse serait mauvaise. Il arrive parfois que la réponse devient plus saillante que son sujet, et vice versâ.

Il y a des sujets auxquels on peut répondre régulièrement de deux ou de trois manières différentes, comme on le verra plus bas ; dans ce cas on choisit la chance qui altère le *moins* le sujet.

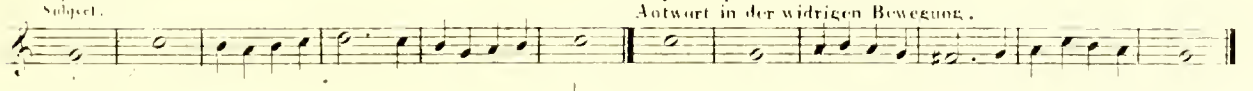
On ne doit *jamais* moduler à la *sous-dominante* dans la réponse. Le but de la réponse est de ramener le sujet dans le ton quand il s'en écarte ; c'est pourquoi elle ne sort presque jamais des tons de la dominante et de la tonique.

Il existe des sujets auxquels il est difficile de trouver une réponse régulière ; mais il n'y en a guère dont la réponse soit impossible. Au reste, quand la réponse paraît trop difficile, on est le maître de retoucher tant soit peu son sujet lorsqu'on se le donne soi même, ce qui est toujours possible, et ce qui peut toujours faciliter la réponse. Et quand le sujet est donné (comme dans un concours) il doit être choisi de manière à ce que sa réponse n'offre pas de trop grandes difficultés.

On peut faire aussi la réponse par *mouvement contraire*, en observant la correspondance de la tonique à la dominante, et vice versâ, p : e :

Sujet.
Subject.

Réponse par mouvement contraire.
Antwort in der widrigen Bewegung.



Mais les réponses par *mouvement semblable* sont toujours préférables.

Dans la fugue moderne, le sujet peut commencer et finir par quelque note du ton que ce soit. On répond :
1° A la seconde de la tonique par la seconde de la dominante ;
2° A la tierce de la tonique par la tierce de la dominante ;
3° A la quarte du ton par la quarte de la dominante ;
4° A la sixte du ton par la sixte de la dominante ;
5° A la septième ou la note sensible du ton, par la septième ou la note sensible de la dominante.

On répond de la sorte, à moins qu'il y ait une raison particulière qui légitime une exception, ce qui peut arriver 1° lorsqu'on veut répondre à la dominante par la tonique, dans le courant de la réponse ; 2° lorsque le sujet module à la dominante, dans lequel cas la réponse doit toujours retourner à la tonique. P : e :

wiedererkennen ; im entgegengesetzten Falle ist die Antwort schlecht. Bisweilen geschieht es, dass die Antwort geistreicher klingt als das Subject und umgekehrt.

Es gibt Subjecte, denen man regelmässig auf zwei oder drei verschiedene Arten antworten kann, wie man später sehen wird ; in solchem Falle wählt man diejenige Art, durch welche das Subject *am wenigsten* verändert wird.

Man darf in der Antwort *niemals* nach der *Unterdominante* moduliren. Das Ziel der Antwort ist, das Subject zu der Tonart wieder hinzuleiten, wenn es sich von derselben entfernt hat ; daher geschieht es, dass sie fast nie aus den Tonarten der Dominante und der Tonica heraustritt.

Es gibt Subjecte, zu welchen es schwer fällt, eine regelmässige Antwort zu finden ; aber es gibt keines, wo die Antwort unmöglich wäre. Übrigens, wenn die Antwort allzu schwierig scheint, so ist man Herr, sich sein Subject ein wenig zu verändern, im Fall man es sich selber gibt, was stets möglich ist, und was immer die Antwort erleichtern kann. Ist aber das Subject ein aufgegebenes (wie z : B : bei einer Preisvertheilung) so soll es dergestalt gewählt seyn, dass seine Beantwortung keine grossen Schwierigkeiten darbiethe.

Man kann die Antwort auch in der widrigen Bewegung machen, indem man die Beziehungen der Tonika zur Dominante und umgekehrt, beobachtet, z : B :

Aber die Antworten in der *geraden Bewegung* sind stets vorzuziehen.

In der modernen Fuge kann das Subject mit jedem beliebigen, zur Tonleiter gehörigen Tone anfangen. Man beantwortet :
1ens Die Secunde der Tonica mit der Secunde der Dominante ;
2ens Die Terz der Tonica mit der Terz der Dominante ;
3tens Die Quart der Tonica mit der Quart der Dominante ;
4tens Die Sext der Tonica mit der Sext der Dominante ;
5tens Die Septime, oder die empfindsame Note der Tonica mit der Septime oder der empfindsamen Note der Dominante.

Man antwortet auf diese Art, wenigstens so weit als nicht eine besondere Ursache eine Ausnahme begründet, was jedoch geschehen kann : 1ens wenn man der Dominante durch die Tonica antworten will ; im Laufe dieser Antwort ; 2tens wenn das Subject in die Dominante moduliert, in welchem Falle die Antwort immerdar zur Tonica zurückkehren muss. Z : B :



Nous concevons facilement que les personnes qui n'ont jamais fait d'autres fugues que dans le style ancien, ne pourront guère se faire une idée juste de la possibilité de composer de fort bonnes fugues sur ces derniers sujets là.

Savoir bien faire les réponses est en même temps une affaire de tact, que l'on ne peut que très imparfaitement remplacer par des règles. A l'appui de ce qui vient d'être dit, nous donnerons ici les trois exemples suivants qui ont deux réponses régulieres, mais dont l'une est bonne et l'autre ne vaut rien: or, pour pouvoir donner la préférence à celle qui la mérite, il faut que le tact et le sentiment en décident.

Wir glauben gern, dass solche Personen, die niemals andere Fugen gemacht haben als im alten Styl, sich keinen richtigen Begriff von der Möglichkeit werden machen können, über diese letzten Subjecte recht sehr gute Fugen zu machen.

Um gute Antworten zu machen, bedarf es zugleich auch einer feinen Beurtheilungsgabe, welche man nur sehr unvollkommen durch Regeln ersetzen kann. Zum Beweise des eben Gesagten werden wir hier die drei folgenden Beispiele geben, die zwei regelmässige Antworten haben, wovon jedoch die eine gut ist, und die andere nichts taugt: um nun den Vorzug derjenigen zu geben, die ihn wirklich verdient, muss die Entscheidung hierüber dem Schicklichkeitssinn und dem Gefühl überlassen bleiben.



Pour terminer, nous donnerons une collection des sujets, avec leurs réponses plus ou moins difficiles.

Zum Schluss geben wir noch eine Sammlung von Subjecten mit ihren mehr oder minder schweren Antworten.



Pour ramener la réponse franchement en *Ré*, il ne faut pas mettre le ♯ devant les trois notes marquées d'une +. Par la même raison, il faut *Ré*♯ et non pas *Ré*♮ au commencement de la quatrième mesure de la reponse suivante :

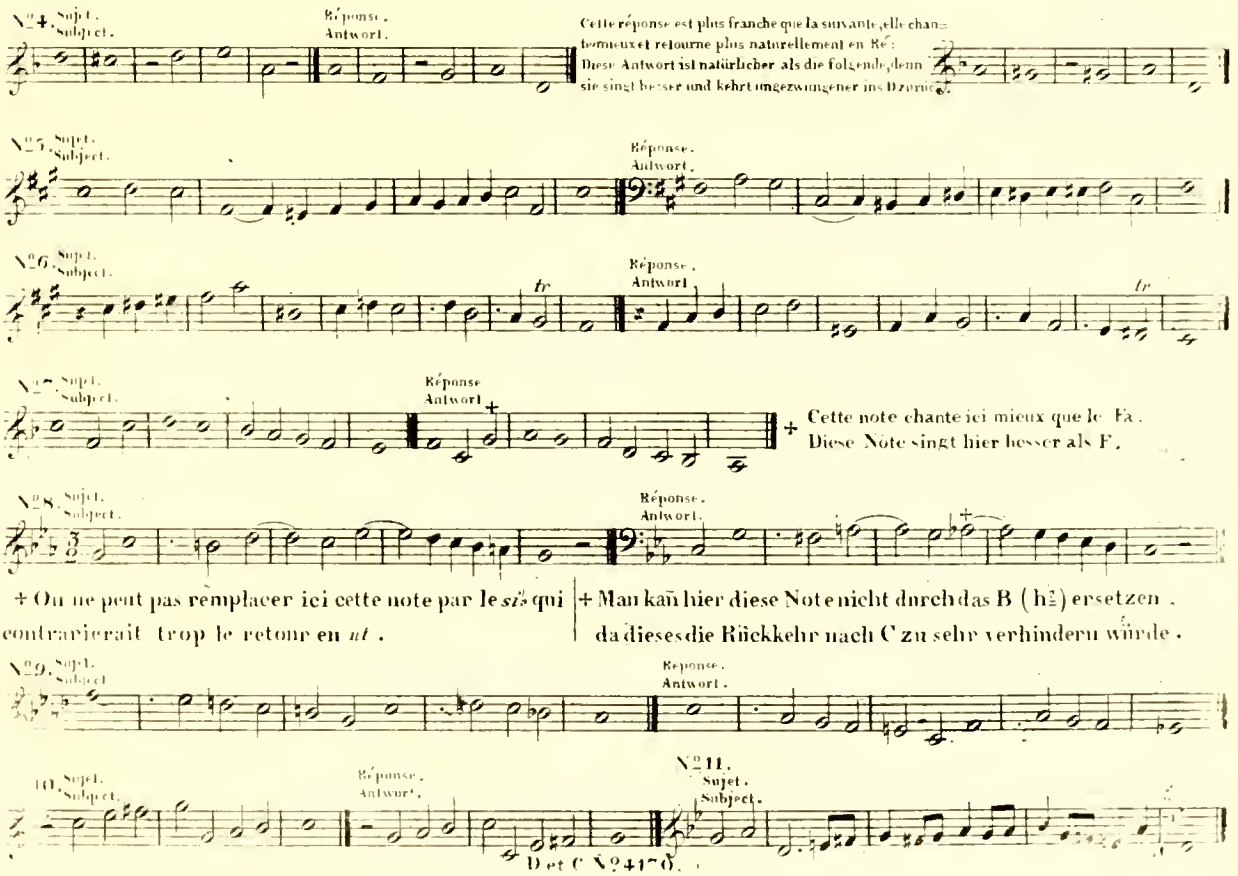
Um die Antwort ungezwungen ins *D* zurückzuführen, darf man das ♯ nicht zu den drei mit + bezeichneten Noten setzen. Aus derselben Ursache muss in der Antwort des nachfolgenden Beispiels im vierten Takte der Antwort *Dis* anstatt *D*♮ gesetzt werden :



En commençant cette réponse comme il suit, elle chanterait mal :

Wenn man diese Antwort auf folgende Art anfangen wollte, so würde sie einen übeln Gesang machen :



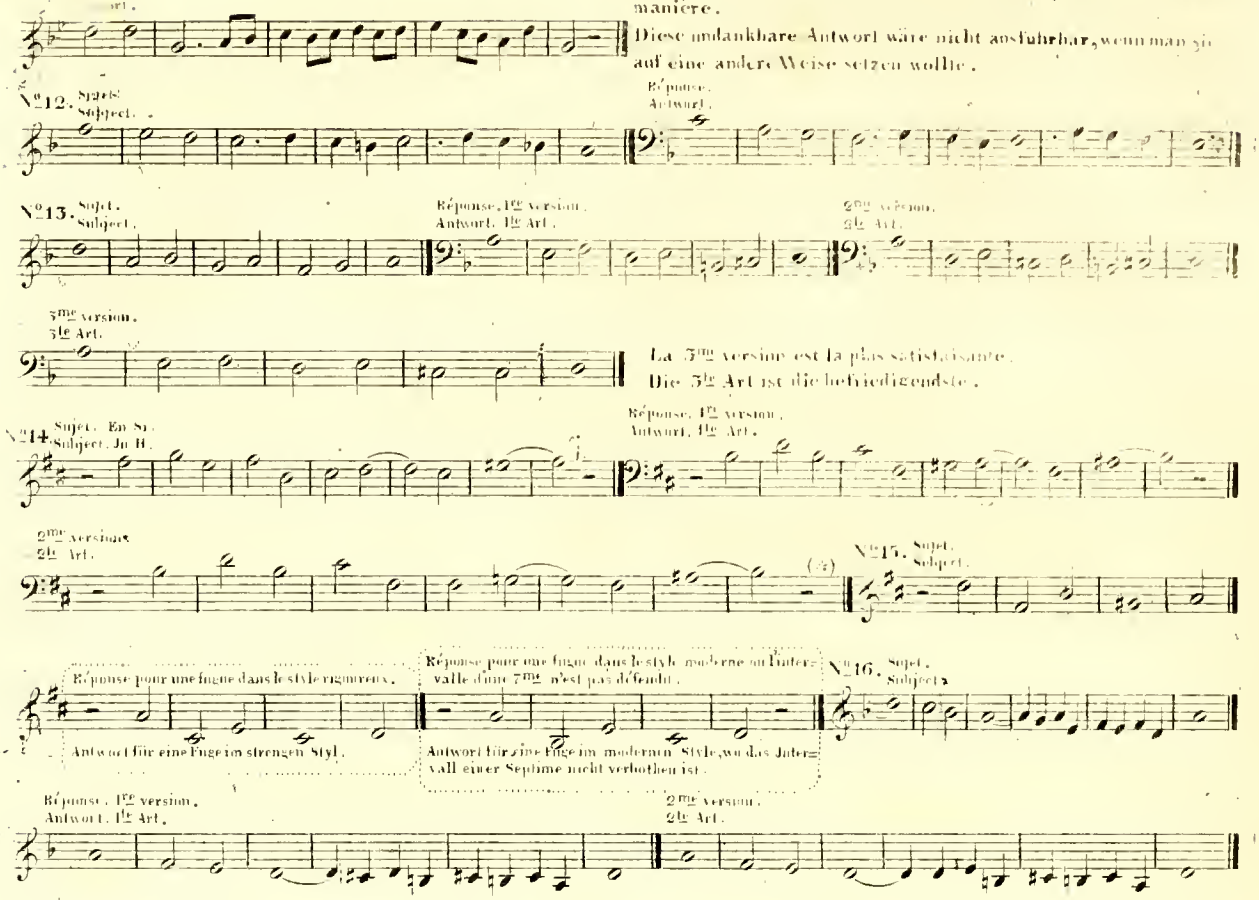


+ On ne peut pas remplacer ici cette note par le *si*♭ qui contrarierait trop le retour en *ut*.

+ Man kann hier diese Note nicht durch das B (h♭) ersetzen, da dieses die Rückkehr nach C zu sehr verhindern würde.

Cette réponse ingrate n'est pas praticable en la faisant d'une autre manière.

Diese undankbare Antwort wäre nicht ausführbar, wenn man sie auf eine andere Weise setzen wollte.



L'*ut*♯ dans la 5me mesure est nécessaire pour terminer la réponse en *ré*, d'une manière satisfaisante.

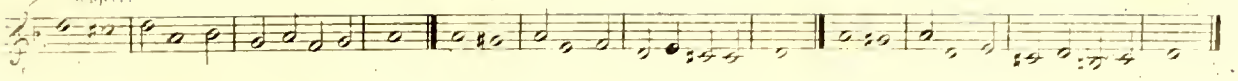
Das *Cis* in dem 5ten Takte ist nothwendig, um die Antwort auf befriedigende Art in *D* zu schliessen.



(*) Certaines personnes qui n'admettent pas plusieurs versions dans une réponse, prétendent que tout y est positif. On voit par les exemples N°s 13 et 14, les se trompent lourdement. Il y a des règles pour la réponse en général, mais il n'en existe pas pour chaque note de la réponse.

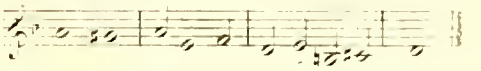
(*) Gewisse Personen, welche es nicht gestatten wollen, dass eine Antwort auf verschiedene Arten gegeben werden könne, behaupten, dass hierin alles positiv (unveränderbar) sey. Aus den Beispielen N°s 13 und 14 sieht man, dass sie sich gröblich täuschen. Es gibt Regeln für die Antwort im allgemeinen, aber es gibt deren keine für jede einzelne Note in der Antwort.

N° 20. Sujet. Rép: 1re version. Antw: 1e Art. 2me version. 2e Art.



Il y a une grande différence entre ces trois réponses, et cependant elles sont ré= gulières toutes les trois; la troisième est la meilleure.
Zwischen diesen drei Antworten besteht eine grosse Verschiedenheit, und doch sind alle 3 regelmässig: die dritte ist die beste.

3me version. 3e Art.



N° 21. Sujet. Subject.



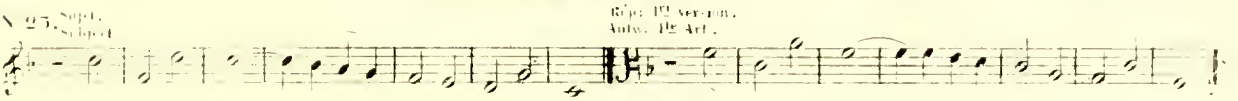
N° 22. Sujet de fugue instrumentale. Subject einer Instrumental-Fuge.



Une réponse plus régulière serait la suivante, mais elle ne vaut r= parcequ'elle défigure trop le sujet et le vieillit:
Eine regelmässigere Antwort wäre die folgende; aber sie taugt nichts, weil sie das Subject zu sehr entstellt, und alt macht:



N° 23. Sujet. Subject.



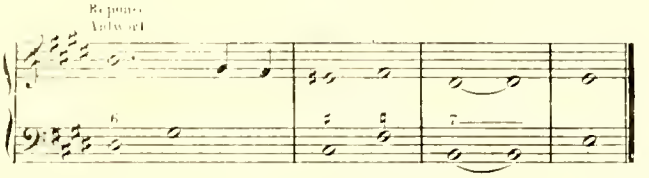
2me version. 2e Art.

N° 24. Sujet. Subject.



Ce 24me sujet peut appartenir au ton de *mi* ou au ton d'*ut* # *mineur*; dans les deux cas, il module de la to= nique à la dominante. Si on le suppose en *mi*, sa ré= ponse est la suivante:

Dieses 24ste Subject kann sowohl der Tonart *E dur* wie der Tonart *Cis moll* angehören; in beiden Fällen moduliert es aus der Tonica in die Dominante. Wenn man es in *E dur* an nimmt, so ist seine Antwort folgende:



Si l'on suppose le sujet en *ut* #, la réponse se fera comme il suit:

Nimmt man das Subject in *Cis moll* an, so macht sich die Antwort so:

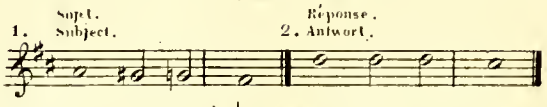


Il arrive souvent qu'en mettant la réponse à la

Es geschieht häufig, dass, wenn man die Antwort an die

place du sujet, celui-ci peut fournir une réponse régulière à celle-là. Mais dans ce cas, il faut souvent aussi changer le sujet. Voici un sujet avec sa réponse :

Stelle des Subjects setzt, dieses letztere eine regelmässige Antwort zu jenem liefern kann. Aber in solchem Falle muss man auch oft das Subject verändern. Hier ist ein Subject mit seiner Antwort :



Si l'on voulait faire du N° 2 le sujet d'une fugue, le N° 1 ne pourrait pas lui servir de réponse ; car la réponse réguliere de N° 2 est la suivante :

Wenn man aus N° 2 ein Fugenthema machen wollte, so könte N° 1 demselben nicht als Antwort dienen, denn die regelmässige Antwort zu N° 2 ist folgende :



Voici un autre exemple :
Hier ein anderes Beispiel :



D'après ces deux exemples, (et une grande quantité d'autres) il faut se garder de mettre en principe ou en règle générale, que le sujet et sa réponse peuvent *dans tous les cas* se servir mutuellement de réponse régulière.

Diesen Beispielen (und einer grossen Menge anderer) zu folge, muss man sich hüten, es als Grundsatz oder als allgemeine Regel anzunehmen, dass das Subject und seine Antwort sich *in allen Fällen* gegenseitig zu regelmässigen Antworten dienen können.

III.

DE LA MATIÈRE PRINCIPALE DONT LA FUGUE SE COMPOSE.

Les qualités et la nature du sujet et de la réponse se discutent seulement sous le rapport mélodique ; mais le secours de l'harmonie est indispensable pour l'article que nous allons traiter.

Les imitations plus ou moins canoniques, faites avec le sujet et la réponse, sont l'âme de la fugue, et font la matière principale de cette production. Il est nécessaire que l'on se rappelle ici ce que nous avons dit dans l'article sur les imitations. Voici un sujet de fugue (pris au hasard) avec sa réponse :

III.

VON DEM HAUPT-STOFF, AUS DEM DIE FUGE GEBILDET WIRD.

Die Eigenschaften und die Natur des Subjects und der Antwort, werden nur in melodischer Hinsicht erörtert ; aber für den nun zu besprechenden Gegenstand ist die Hülfe der Harmonie unentbehrlich.

Die, mit dem Subject und seiner Antwort vorzunehmenden, mehr oder minder canonischen Imitationen sind die Seele der Fuge, und bilden den Hauptstoff dieser Kunstgattung. Es ist nothwendig, dass man sich hier dessen erinnere, was wir im Abschnitte von den Imitationen gesagt haben. Hier ein (zufällig aufgenommenes) Fugenthema mit seiner Antwort :



Il s'agit ici de montrer ce que l'on peut entreprendre avec ce sujet pour obtenir la matière principale de la fugue. Les imitations dans la fugue sont de deux sortes : les premières s'appellent *stretto*, et les autres se nomment simplement *imitations*.

1° DU STRETTO.

Le *Stretto* est un mot italien qui signifie *serré*,

Es handelt sich nun darum, zu zeigen, was man mit diesem Subject vornehmen kann, um den Hauptstoff der Fuge zu erhalten. Die Imitationen in der Fuge sind zweifach : die ersten heissen die *Engführung (das Stretto)*, und die andern nennt man einfach *Imitationen*.

1tens VON DER ENGFÜHRUNG (DEM STRETTO.)

Das Wort *Stretto* ist italienisch und bedeutet : *enge*,

étroit. Un imitation serrée, faite avec le sujet et sa réponse (par conséquent une imitation à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure) s'appelle *Stretto*.

L'analyse des trois exemples suivants va mieux expliquer ce qu'on doit entendre par ce mot :

zusammengedrückt. Eine zusammengeengte Imitation aus dem Subject und seiner Antwort gebildet, und folglich eine Imitation in der Oberquinte oder Unterquarte, heisst ein *Strett* oder zu deutsch *Engführung*.

Die Zergliederung der 3 folgenden Beispiele wird besser erklären, was man unter diesem Worte verstehen soll :



En commençant une fugue, on fait entendre le sujet suivi de sa réponse (exécutée par une autre partie,) à l'instar de N° 1. La réponse compte trois mesures avant de répondre au sujet. Dans le N° 2 la réponse ne compte que deux mesures pour répondre au sujet ; on a donc ici serré l'imitation d'une mesure. Dans le N° 3 la réponse ne compte qu'une seule mesure pour répondre au sujet ; par conséquent l'imitation entre le sujet et sa réponse est ici serrée de deux mesures. En comparant au N° 1 les N°s 2 et 3, c'est-à-dire les imitations entre le sujet et sa réponse, on trouve deux *stretto*. N° 1 n'est que *l'exposition* du sujet et de sa réponse. Ainsi pour faire un stretto, il faut *rapprocher* les notes initiales de la réponse des premières notes du sujet. Suivant que ce *serrement* se fait à des distances plus ou moins rapprochées, on obtient plusieurs strettos dont celui qui est le plus serré est aussi le plus interressant : ainsi le N° 3 est plus interressant que le N° 2, quoique les deux exemples soient fort bons.

On observe assez généralement (en faisant des strettos) la règle suivante :

1° Quand le sujet commence sur un *temps faible* de la mesure, la réponse doit l'imiter en commençant également sur un *temps faible* ;

2° Quand le sujet commence sur un *temps fort* de la

Beim Anfang einer Fuge lässt man das Subject mit seiner (von einer andern Stimme ausgeführten) Antwort, auf die Art wie in N° 1 hören. Die Antwort zählt 3 Takte Pausen, ehe sie dem Subject antwortet. In N° 2 zählt die Antwort nur 2 Takte Pausen, ehe sie eintritt ; man hat hier also die Imitation um einen Takt enger zusammengedrückt. In N° 3 zählt die Antwort gar nur einen Takt Pause, um dem Subject zu antworten ; demnach ist hier die Imitation zwischen dem Subject und seiner Antwort um 2 Takte enger geführt. Wenn man die N°s 2 und 3 mit N° 1 vergleicht, das heisst die Imitationen zwischen dem Subject und seiner Antwort, so findet man zwei *Engführungen*. N° 1 ist nur die erste *Ausstellung* (Exposition) des Subjects und seiner Antwort. Um also eine *Engführung* zu machen, muss man die Anfangsnoten der Antwort den Anfangsnoten des Subjects *näher rücken*. Je nachdem diese *Näherrückung* mehr oder minder nahe geschieht, erhält man mehrere *Engführungen*, von denen diejenige die Anziehendste ist, welche die *engste*, also dem Hauptthema die *nächste* ist : demnach ist N° 3 interessanter als N° 2, obwohl beide Beispiele recht gut sind.

Beim Verfertigen der Engführungen beobachtet man gemeiniglich folgende Regel :

1tens Wenn das Subject mit einem *leichten Taktthеil* anfängt, so muss die Antwort bei der Imitation gleichfalls mit einem *leichten Taktthеil* anfangen.

2tens Wenn das Subject mit einem *schweren Taktteil* beginnt

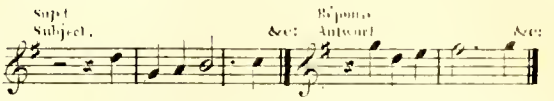
mesure, la réponse doit l'imiter en commençant également sur un *temps fort*.

On observe la même règle en imitant la réponse par son sujet, ce qui a également lieu dans le courant de la fugue, comme nous le verrons.

Quand il y a deux temps forts dans une mesure, on peut *imiter* sur l'un ou sur l'autre temps, comme p. e.

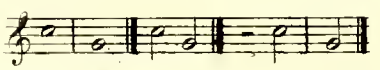


ou bien.

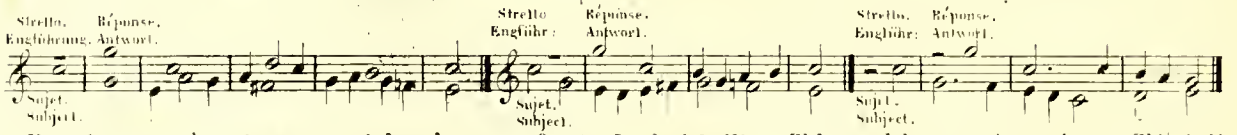


oder auch.

Les sujets qui commencent par une ronde ou par une blanche de la manière suivante :



exigent qu'on les imite sur le *même temps*, p. e.



Dans la mesure à trois temps, qui n'a qu'un temps fort, on n'imite le sujet que sur ce temps, p. e:



On fait quelquefois une exception à cette règle en répondant au temps fort par le temps faible, et vice versâ; mais cela arrive fort rarement, et seulement dans le cas où l'on trouve (au moyen de cette licence) un *stretto canonique* et d'une harmonie correcte. Il y a des Strettos (surtout des Strettos canoniques) qui ne sont pas praticables à deux parties; ils exigent une ou deux autres parties pour les accompagner; ces parties d'accompagnement servent à rendre leur harmonie correcte, par Ex:



Le Stretto de cet exemple ne peut pas avoir lieu sans le secours d'une basse accompagnante; nous appelerons les Strettos qui exigent un accompagnement, *strettos conditionnels*.

so muss die imitirende Antwort ebenfalls mit einem *schweren* Takttheil beginnen.

Dieselbe Regel wird befolgt, wenn die Antwort durch ihr Subject imitirt wird, was ebenfalls, wie wir sehen werden, im Laufe der Fuge statt hat.

Wenn sich in einem Takte zwei schwere Takttheile befinden, so kann man auf dem einen oder dem andern imitieren. wie z.B:

Die Subjecte, welche mit einer ganzen oder halben Note auf folgende Art anfangen:



erfordern, dass man sie auf *demselben Takttheil* imitiert. z.B:

Im dreitheiligen Takte, welcher nur einen schweren Takttheil hat, imitirt man das Subject nur auf diesem Takttheil. z.B:

Bisweilen macht man eine Ausnahme von dieser Regel, indem man dem schweren Takttheil durch einen leichten, und umgekehrt, antwortet; aber dieses geschieht sehr selten, und nur in dem Falle, wo man (mittelst dieser Lizenz) eine *canonische Engführung* und eine richtige Harmonie hervorbringt. Es gibt Engführungen, (besonders canonische,) die nicht zweistimmig ausführbar sind; sie bedürfen einer oder zweier Stimmen, um sie zu begleiten; diese Begleitungsstimmen dienen dazu, ihre Harmonie richtig zu machen. z.B:

Die Engführung dieses Beispieles kann ohne die Hilfe eines accompagnierenden Basses nicht statt finden. Wir werden die Stretto's, welche einer Begleitung bedürfen, die *bedingten Engführungen* nennen.

En cherchant des Strettos, on est souvent obligé de se représenter au moins une basse pour les accompagner, sans quoi on aurait souvent de la peine d'en trouver. Cette remarque explique pourquoi il est plus facile de trouver des Strettos saillants dans les fugues à trois ou à quatre parties, que dans celle à deux parties.

Les Strettos se font de deux manières: 1. en imitant le sujet par la réponse comme dans les exemples précédents: ceux-ci sont les plus usités; 2. en imitant la réponse par le sujet. Le sujet des exemples précédents n'en fournit pas de cette seconde espèce, excepté le Stretto suivant, où le sujet se fait par *mouvement contraire*; mais on fait peu d'usage des Strettos par mouvement contraire:

Indem man die Engführungen aufsucht, ist man oft genöthigt, sich wenigstens einen Bass zur Begleitung zu denken, ohne welchen man oft Mühe hätte, dieselben zu finden. Diese Bemerkung erklärt, warum es leichter ist, in 3- oder vierstimmigen Fugen anziehende Strettos zu finden als in zweistimmigen.

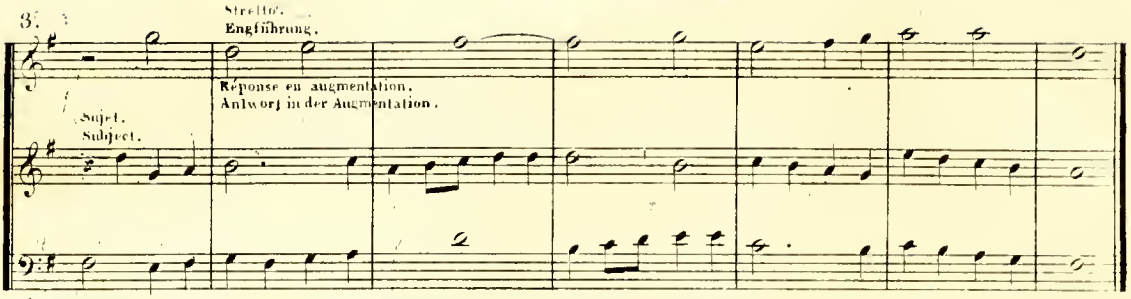
Die Strettos werden auf zwei Arten gebildet; 1tens, indem man das Subject durch die Antwort imitirt, wie in den vorhergehenden Beispielen der Fall war; diese sind die gebräuchlichsten. 2tens, indem man die Antwort durch das Subject imitirt. Das Subject der vorhergehenden Beispiele liefert keine von dieser zweiten Gattung, ausgenommen das folgende Stretto, wo das Subject sich *in der Gegenbewegung* anwenden lässt; aber man macht von den Strettos in der Gegenbewegung wenigen Gebrauch:



On peut faire aussi un Stretto, dans lequel le sujet ou la réponse soient en augmentation. Voici trois exemples de cette sorte de Stretto, qui s'emploie très rarement:

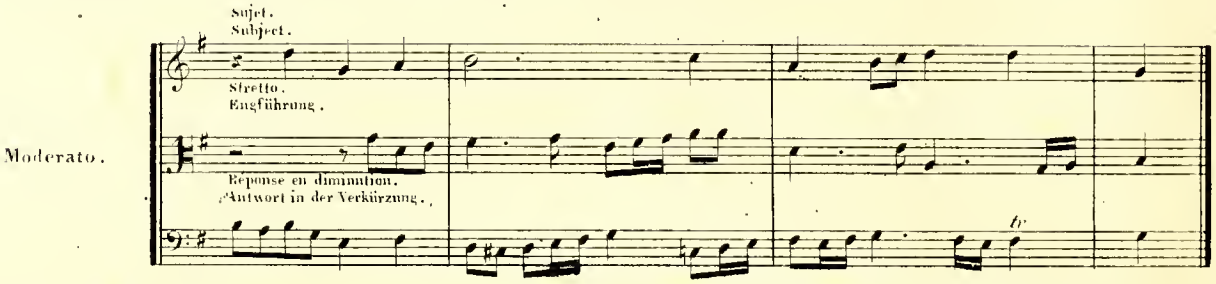
Man kann auch eine Engführung machen, in welcher das Subject oder die Antwort in der Augmentation sind. Hier drei Beispiele von dieser äusserst selten angewendeten Gattung von Strettos:





Quant aux Strettos en *Diminution*, on en fait à peine usage. Pour l'employer, il faut que le sujet soit composé de longues valeurs de notes, ou bien que le mouvement de la mesure soit très modéré ; voici un exemple, en supposant le mouvement de la mesure un peu lent :

Was die Stretto's in der *Diminution* betrifft, so macht man davon wenig Gebrauch. Um es anzuwenden, muss das Subject aus Noten von langem Werthe, oder in sehr gemässigtem Tempo gesetzt seyn ; hier ein Beispiel, welches ein ziemlich langsames Tempo voraussezt :

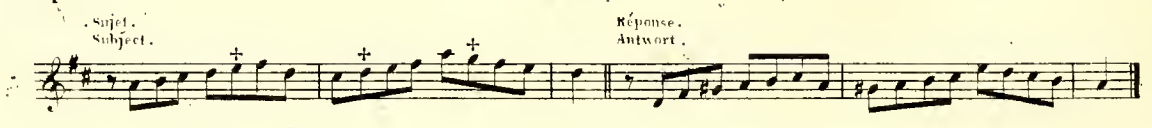


Remarque importante sur les Strettos en général.

Tous les exemples que nous venons de donner contiennent des *strettos canoniques*, c'est à dire que le sujet et la réponse y sont entendus en entiers et *sans interruption*. On ne peut pas prétendre que chaque sujet de fugue donne toujours ainsi des canons. Tels sujets en fournissent, tels autres sujets les refusent : dans ce dernier cas il n'y a donc pas de Strettos ? il y en a également, mais ils ne sont pas canoniques. Un Stretto et un canon sont deux choses différentes ; mais il peut se faire accidentellement qu'un Stretto soit en même temps canon ; dans ce cas il est plus interressant. On fait un Stretto dès que l'on *rapproche* la *réponse du sujet*, et *vice versâ*, qu'il soit canonique ou non. D'après cette définition, il est *toujours* possible de faire un ou plusieurs Strettos, n'importe le sujet de fugue et sa réponse. Prenons le sujet suivant qui ne donne aucun Stretto canonique :

Wichtige Bemerkung über die Engführungen im Allgemeinen.

Alle bis jetzt gegebenen Beispiele enthalten *canonische Strettos*, das heisst solche, wo das Subject und die Antwort vollständig und *ohne Unterbrechung* vorkommen. Nun kann man aber nicht erwarten, dass jedes Fugenthema immer solche Canons gibt. Diese Subjecte biethen sich dazu, jene andern Subjecte sind dessen unfähig : gibt es also in dem letzten Falle gar keine Engführungen ? Es gibt deren ebenfalls, aber sie sind nicht canonisch. Ein Stretto und ein Canon sind zwei verschiedene Dinge ; aber zufällig kann es sich ereignen, dass ein Stretto auch zugleich ein Canon ist ; in diesem Falle ist es interessanter. Man macht ein Stretto jedesmal, wenn man *die Antwort dem Subject näher führt* und *umgekehrt*, mag es nun canonisch seyn oder nicht. Nach dieser Erklärung ist es *immer* möglich ein oder mehrere Strettos zu machen, mag das Fugenthema und seine Antwort seyn wie sie will. Nehmen wir folgendes Subject, welches kein kanonisches Stretto gibt:



Pour faire un Stretto avec ce sujet il faut, en l'imitant, que la réponse entre sous l'une des notes marquées d'une (+), c'est à dire sous le *Mi*, sous le *Ré* ou sous le *Sol*. Dans les trois cas il n'y a pas de Stretto canonique : ainsi il faut se résoudre à en faire qui ne soient pas de cette espèce ; et voici tout simplement comment il faut s'y prendre : Là, où la partie imitante commence, (en faisant la réponse), on interrompt le sujet parcequ'il ne peut pas continuer, et l'on remplace ce que l'on en supprime par des notes accompagnantes. Voici des exemples :

Um aus diesem Subject ein Stretto zu machen, muss man, imitiren desselben, die Antwort unter einer von den mit + bezeichneten Noten eintreten, das heisst unter dem *E*, unter dem *D*, oder unter dem *G*. In allen drei Fällen gibt es kein canonisches Stretto : man muss sich also entschliessen, eines zu machen, welches nicht von dieser Art ist ; und hier ist ganz einfach, wie man sich dabei zu benehmen hat ; Dort wo die imitirende Stimme anfängt, (indem sie die Antwort bildet), unterbricht man das Subject, weil es nicht mehr fortgesetzt werden kann ; man ersetzt das, was man weglässt, durch Begleitungsnoten. Hier Beispiele :



On fait de même en imitant la réponse par le sujet, c'est à dire on abrège la première pour que le second puisse la serrer.

Ainsi, les Strettos sont, ou canoniques, ou ne le sont pas ; on trouve souvent ceux qui sont canoniques,

Eben so verfährt man, wenn man die Antwort durch das Subject imitirt, das heisst, man verkürzt durch Weglassung die erste, damit das zweite sich engführen lasse.

Demnach sind die Strettos entweder canonisch, oder sie sind es nicht ; man findet oft solche, die canonisch sind :

mais les Strettos qui ne le sont pas, sont *toujours possibles*, les uns comme les autres atteignent leur but, qui est la surprise, la chaleur, l'effet.

Manière de conventir en canon un Stretto quelconque.

On aime à trouver vers la fin de la fugue un canon de six ou huit et jusqu'à douze mesures : nous l'appellerons *canon final*. Ce canon devient plus piquant quand on y imite le sujet par la réponse, ou la réponse par le sujet. Ainsi, lorsqu'on a un Stretto canonique, on peut facilement prolonger ce canon, d'après la manière que nous avons indiquée dans l'article sur les canons scientifiques (page 840). On usera de la même manière à l'égard d'un *Stretto* qui n'est pas canonique, en le convertissant en canon ; voici un Stretto de ce genre :

aber die Strettos, welche es nicht sind, *sind stets möglich*; die einen wie die andern erreichen ihren Zweck, welcher kein anderer ist, als : Überrasehung, vermehrte Lebhaftigkeit und Wirkung.

Die Art, jedes Stretto in einen Canon zu verwandeln.

Man trachtet gerne am Ende einer Fuge einen Canon von 6, oder 8, bis 12 Takten zu bilden : wir werden ihn den *Schlusscanon* nennen. Dieser Canon wird geistreicher, wenn man in ihm das Subject durch die Antwort, oder die Antwort durch das Subject imitirt. Wenn man also ein canonisches Stretto gefunden hat, so kann man diesen Canon leicht verlängern, auf die Weise, wie wir es in dem Artikel über die künstlichen Canons (Seite 840) angezeigt haben. Man verfährt auf dieselbe Art in Hinsicht auf ein nicht canonisches Stretto, wenn man es in einen Canon umwandelt ; hier ist ein Stretto dieser Gattung :



2. DES IMITATIONS DANS LA FUGUE.

Lorsqu'on imite le sujet par le sujet, on la réponse par la réponse, ce qui peut se faire à l'unisson ou à l'octave, à la seconde ou à la septième, à la tierce ou à la sixte, et même à la quarte ou à la quinte, on fait simplement des imitations et non pas des Strettos. Un sujet qui ne donne pas de Strettos canoniques, fournit souvent de ces imitations qui sont autant de petits canons, p : e :

2. VON DEN IMITATIONEN IN DER FUGE.

Wenn man das Subject durch das Subject selber imitirt, oder die Antwort durch die Antwort, (was im Unison oder in der Octave, in der Secunde oder in der Septime, in der Terz oder in der Sext, und sogar in der Quart oder in der Quint geschehen kann,) so macht man nur Imitationen und noch keine Engführungen, (Stretto's). Ein Subject, welches keine canonischen Strettos gibt, liefert dagegen oft diese Imitationen, welche eben so viele kleine Canons sind ; z : B :





Dans les 3 derniers N^os on a altéré tant soit peu le sujet en faveur de l'imitation.

Toutes ces imitations peuvent s'employer avec succès dans une fugue, et y sont à leur place.

Outre les Strettos et les imitations qui sont toujours d'une ressource intarissable, on emploie aussi, et sans imitation, dans le courant de la Fugue:

1° Le sujet par mouvement contraire;

2° Le sujet en augmentation;

3° Le sujet en diminution, quand cela peut se faire convenablement;

4° Le *développement partiel* du sujet, auquel nous consacrerons l'article suivant:

3. DU DÉVELOPPEMENT PARTIEL DU SUJET.

Les imitations ne se font pas toujours avec le sujet entier, ou seulement avec les premières notes du sujet; on les fait aussi avec d'autres fragmens du sujet.

On devise, sous ce rapport, le sujet en plusieurs petites parcelles; par exemple le sujet suivant:

In den drei letzten Nummern hat man ein wenig das Subject zu Gunsten der Imitation verändert.

Alle diese Imitationen können mit Erfolg in einer Fuge angewendet werden, und sind da an ihrem Platze.

Ausser den Strettos und den Imitationen, welche stets eine unversiegbare Hülfsquelle sind, wendet man auch, und zwar ohne Imitation, im Laufe der Fuge an:

1tens Das Subject in der Gegenbewegung;

2tens Das Subject in der Verlängerung (Augmentation);

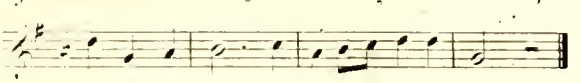
3tens Das Subject in der Verkürzung (Diminution); wenn sich dieses schicklich thun lässt;

4tens Die *theilweise Entwicklung* des Subjects, welcher wir den folgenden Abschnitt widmen werden:

3. VON DER THEILWEISEN ENTWICKLUNG DES SUBJECTS.

Die Imitationen geschehen nicht immer mit dem vollständigen Subjecte, oder nur mit den ersten Noten desselben; man macht sie auch mit andern kleinen Fragmenten des Subjects.

Man theilt, zu diesem Zwecke, das Subject in mehrere kleine Theile, z: B: das folgende Subject:



fournit au moins les six petites phrases que voici:

liefert wenigstens die folgenden 6 kleinen Phrasen:



Chaque parcelle peut servir à faire :

1º Des progressions (ou marches mélodiques et harmoniques ;)

2º Des imitations ;

3º Des canons de plusieurs mesures . Voici des exemples:

Jede Phrase kan dazu dienen, folgendes daraus zu machen :

1tens Fortschreitungen, oder melodische und harmonische Gänge ;

2tens Jmitationen ;

3tens Canons von mehreren Takten . Hier Beispiele darüber :

Avec Nº 1.
Mit Nº 1.

Autre exemple.
Anderes Beispiel.

Avec Nº 2.
Mit Nº 2.

Autre exemple.
Anderes Beispiel.

Avec N.° 3
Mit N.° 3.





Avec N.° 4.
Mit N.° 4.



Avec N.° 5.
Mit N.° 5.





Avec N.o 6.
Mit N.o 6.



Autre exemple.
Anderes Beispiel.



Tout ce développement partiel du sujet augmente la matière fuguée et l'enrichit. Un sujet de fugue quelconque fournit par conséquent plus ou moins au compositeur :

1.° Des Strettos ;

2.° Des imitations de toute espèce ;

3.° Le développement partiel du sujet. Ces trois objets donnent la *matière principale* dont une fugue se compose. Cette matière est le plus souvent si abondante qu'il faut en supprimer une partie (la moins interessante) pour ne point allonger une fugue au delà des bornes raisonnables.

IV

DE L'ORDRE, QUE L'ON DOIT OBSERVER EN EMPLOYANT LA MATIÈRE DONT LA FUGUE SE COMPOSE, OU DE LA FUGUE PROPREMENT DITE.

Il y a une grande différence entre la fugue et la matière fuguée. La fugue est un cadre, un patron, une forme qui ne change point. Cette forme n'est d'aucun intérêt en elle même. Elle est de pure convention.

Jede solche theilweise Entwicklung des Subjects vermehrt und bereichert den Fugenstoff. Jedes Fugen-Subject liefert folglich mehr oder minder dem Tonsetzer :

1tens Engführungen ;

2tens Imitationen aller Art ;

3tens Die theilweise Entwicklung des Subjects. Diese drei Gegenstände, geben den *Hauptstoff*, aus welchem eine Fuge gebildet wird. Dieser Stoff ist meistens so reichhaltig, dass man einen Theil desselben, (den am wenigsten interessanten,) unterdrücken muss, um eine Fuge nicht über die vernünftigen Grenzen auszudehnen.

IV.

VON DER ORDNUNG, WELCHE MAN BEI DEM GEBRAUCHE DES STOFFES ANWENDEN MUSS, AUS WELCHEM DIE FUGE GEBILDET WIRD ; ODER VON DER EIGENTLICHEN FUGE.

Es ist ein sehr grosser Unterschied zwischen der Fuge, und dem Stoffe, oder den Mitteln zu derselben. Die Fuge ist eine Kunstform, ein Gebilde, ein Rahmen, welcher nie ändert. Diese Form ist, an sich, von gar keinem Interesse

On peut employer la matière fuguée et ne pas faire une fugue : c'est ainsi que Haydn a fait un grand usage de cette matière dans ses quatuors et dans ses symphonies. Ce qui rend une fugue importante, c'est la matière qu'elle renferme. Mille fugues se ressemblent quant à la forme, et ne diffèrent que par la matière. La forme cesse d'être bonne dès que la matière qu'elle contient est vicieuse. Voici ce qu'il faut savoir pour faire une fugue régulière :

1° La manière de moduler dans ce genre de musique ;
2° La manière d'exposer le sujet ;
3° Comment on doit entretenir le mouvement entre les parties ;
4° Ce que c'est qu'un épisode dans la fugue ;
5° Les différentes manières d'employer les Strettos et les imitations ;
6° Qu'une pause doit toujours précéder l'entrée du sujet et de la réponse ;
7° Placer le canon dans la fugue ;
8° Comment on fait la pédale ;
9° En quoi consiste la conclusion de la fugue ;
10° Ce que c'est que l'unité de la fugue.

On aura une idée assez claire de la marche d'une fugue à quatre parties, en se représentant une ligne sur laquelle la matière fuguée chemine à peu près de la manière suivante :

SUJET_RÉPONSE_SUJET_RÉPONSE_ÉPISODE(*) RÉPONSE_SUJET(**)_, ÉPISODE_STRETTO_ÉPISODE_STRETTO PLUS SERRÉ_ÉPISODE_STRETTO LE PLUS SERRÉ_PÉDALE_CANON et CONCLUSION.

I. DES MODULATIONS.

Nous avons déjà observé dans le tableau comparatif de la fugue ancienne et de la fugue moderne que, dans la première, on ne doit pas sortir des tons relatifs, ou du moins ne le faire que *très passagèrement*, et surtout ne répercuter le sujet que dans ces tons.

Sie ist bloss ein angenommener (conventioneller) Gebrauch. Man kann den Fugenstoff anwenden, ohne eine Fuge zu machen ; auf diese Weise hat Haydn von diesem Stoffe einen grossen Gebrauch in seinen Quartetten und Sinfonien gemacht. Das, was eine Fuge wichtig macht, ist der Stoff, den sie enthält. Tausend Fugen sind einander durch die Form ähnlich, und nur durch den Stoff unterschieden. Die Form hört auf gut zu seyn, sobald der Stoff, den sie enthält, verfehlt ist. Hier folgt, was man wissen muss, um eine regelmässige Fuge machen zu können.

1tens Die Art des Modulirens, die in dieser Musikgattung anwendbar ist.
2tens Die Art, das Subject gleich beim Anfang darzustellen, (die Exposition) ;
3tens Wie man die Bewegung der Stimmen fortführen soll ;
4tens Das, was eine Episode (ein eingeschobener Satz) in der Fuge ist ;
5tens Die verschiedenen Arten, die Engführungen (Strettos) und die Imitationen anzuwenden ;
6tens Dass dem Eintritt des Subjects und seiner Antwort stets eine Pause vorangehen soll ;
7tens Den Canon in der Fuge anzuwenden ;
8tens Wie man den Orgelpunkt anwendet ;
9tens In was der Beschluss der Fuge besteht ;
10tens Worin die Einheit in der Fuge besteht.

Man wird sich von dem Gange einer vierstimmigen Fuge eine ziemlich klare Idee machen können, wenn man sich eine Linie vorstellt, auf welcher der Fugenstoff ungefähr in folgender Ordnung fortschreitet :

SUBJECT_ANTWORT_SUBJECT_ANTWORT_EPISODE(*) ANTWORT_SUBJECT(**) EPISODE_STRETTO_EPISODE ENGERES STRETTO_EPISODE_DAS ENGSTE STRETTO_ORGELPUNKT_CANON UND SCHLUSS.

I. VON DEN MODULATIONEN.

In der vergleichenden Tabelle zwischen der alten und der modernen Fuge haben wir schon bemerkt, dass man in der ersten nicht aus den verwandten Tonarten heraustreten darf, oder höchstens nur *sehr leicht durchgehend*, und dass besonders das Subject nur in diesen Tonarten wiederhohlt werden

(*) L'épisode est (comme nous le verrons plus tard), une phrase plus ou moins étrangère au sujet, et qui sert à le faire reposer.
(**) Le plus souvent la répercussion de la réponse suivie du sujet, après le premier épisode, se nomme contre-exposition.

(*) Die Episode ist (wie wir später sehen werden) eine Phrase, die mehr oder weniger fremd ist, und die dazu dient, dass das Hauptthema ausruhe.
(**) Die oft die Wiederhohlung der Antwort, welcher das Subject nachfolgt, (nach der ersten Episode) nennt man die Contra-exposition.

Mais dans la fugue moderne (et surtout dans la fugue instrumentale) on peut moduler dans quatre tons de plus qui, par conséquent, ne sont pas relatifs : ces quatre tons sont ceux qui ont deux diézes de plus, ou deux diezes de moins, que le ton de *ré* majeur ou de *si* mineur, en supposant que la fugue soit dans l'un de ces deux tons. En comptant les tons relatifs, on a par conséquent les dix tons suivants à sa disposition :

Les six tons relatifs : Ré majeur, Mi mineur, Fa♯ mineur, Sol majeur, La majeur, Si mineur.

Les quatre tons non relatifs : Mi majeur, Ut♯ mineur, Ut♮ majeur, La mineur.

Cependant, on ne peut employer les quatre derniers que sous les deux conditions suivantes :

1° Il faut que la fugue soit *suffisamment longue* pour les légitimer ;

2° Il ne faut rester que fort peu de temps dans chacun d'eux, et n'y pas faire de cadence.

Mais vers la fin, et dans le *coup de fouet* de la fugue moderne, on peut toujours tenter une transition un peu forte, quand on a le talent de la justifier par un effet heureux.

2. DE L'EXPOSITION DE LA FUGUE.

On appelle exposition de la fugue, la manière de faire entrer (au commencement du morceau) chaque partie, et l'ordre dans lequel doivent se présenter et se suivre, pour la première fois, le sujet et sa réponse. La fugue est ou à 2, ou à 3, ou à 4 parties et plus.

À deux parties.

L'une des deux parties entre seule par le sujet, l'autre la suit en faisant la réponse ; elle est accompagnée par la précédente.

Exposition à deux.



(*) Nous indiquerons par le mot VOCALE, les exemples qui sont faits pour des voix, et par le mot INSTRUMENTALE ceux qui sont destinés aux instruments.

darf. Aber in der modernen, (und besonders in der Instrumental-Fuge) kann man sich zum Moduliren noch um vier Tonarten mehr bedienen, welche folglich nicht verwandt sind: diese vier Tonarten sind jene, welche um zwei Erhöhungszeichen (♯ oder ♮) mehr, oder weniger haben, als zum Beispiel die Tonart *D* dur oder *H* moll, wenn wir die Fuge in einer von diesen beiden Tonarten annehmen. Wenn man die verwandten Tonarten mitrechnet, so hat man demnach folgende 10 Tonarten zu seiner freien Verwendung :

Die 6 verwandten Tonarten : D dur, E moll, Fis moll, G dur, A dur, H moll.

Die 4 nicht verwandten Tonarten : E dur, Cis moll, C♮ dur, A moll.

Doch kann man aber diese 4 letzteren nur unter den folgenden zwei Bedingungen anwenden :

1tens Die Fuge muss *hinreichend lang* seyn, um deren Gebrauch zu gestatten ;

2tens Man kann nur sehr kurze Zeit in jedem von denselben verweilen, und in keinem darf man eine Cadenz machen.

Aber gegen dem Ende und in dem *Piu Allegro (Gallop)* der modernen Fuge kann man immerhin eine etwas starke Transition versuchen, wenn man das Talent hat, sie durch eine glückliche Wirkung zu rechtfertigen.

2. VON DER EXPOSITION DER FUGE.

Man nennt die Exposition der Fuge die Art, wie man (beim Anfang derselben) jede Stimme eintreten lässt, und die Ordnung, in welcher zum erstenmal das Subject und seine Antwort sich darstellen und einander nachfolgen sollen. Die Fuge kann 2-, oder 3-, oder 4-, oder auch mehrstimmig seyn.

Die zweistimmige Fuge.

Die eine der beiden Stimmen tritt allein mit dem Subject auf ; die andere folgt ihr mit der Antwort und wird von der vorigen begleitet.

Zweistimmige Exposition.

(*) Wir werden durch das Wort VOCAL die Beispiele anzeigen, welche für Menschenstimmen, und durch das Wort INSTRUMENTAL jene, welche für Instrumente bestimmt sind.

À trois parties.

1re version. L'une des trois parties entre seule par le sujet ; la seconde, faisant la réponse, la suit ; la 3me vient ensuite en répercutant le sujet ; elle est accompagnée par les deux précédentes.

À trois.

Dreistimmige Fuge.

1te Art. Die eine der drei Stimmen tritt allein mit dem Subject auf ; die 2te, indem sie die Antwort macht, folgt ihr ; die 3te folgt hierauf nach, indem sie das Subject wiederholt ; diese wird von den beiden Vorhergehenden begleitet.

Dreistimmige Exposition.



2me version. L'une des trois entre par le sujet ; la seconde la suit, faisant également le sujet ; la troisième vient après, en exposant la réponse.

Une autre à trois.

2te Art. Die eine Stimme tritt mit dem Subject auf ; die 2te folgt ihr, indem sie gleichfalls das Subject ausführt ; die 3te folgt hierauf mit der Antwort.

Andere dreistimmige Exposition.



À quatre parties.

La meilleure exposition à quatre parties est la suivante : l'une des quatre entre seule par le sujet ; la 2de (accompagnée par la précédente) entre par la réponse ; la 3me (accompagnée par les deux précédentes) entre par le sujet ; la 4me entre par la réponse ; elle est accompagnée par les trois précédentes, ou au moins par deux des trois précédentes.

À quatre parties.

Vierstimmige Fuge.

Die beste vierstimmige Exposition ist die folgende : eine der vier Stimmen tritt allein mit dem Subject auf ; die 2te (von der Vorigen begleitet) tritt mit der Antwort ein ; die 3te (von den beiden Vorigen begleitet) tritt mit dem Subject ein ; die 4te folgt mit der Antwort ; diese wird von allen dreien vorhergehenden, oder wenigstens von zweien derselben begleitet.

Vierstimmige Exposition.





Comme l'on entend dans cette exposition deux fois le sujet et deux fois la réponse, on s'arrangera (autant que possible) pour que le sujet et la réponse se fassent la seconde fois *octave plus haut* ou *octave plus bas* que la première fois. Ce que l'on obtiendra facilement, dans la fugue vocale, en mettant le sujet dans le SOPRANO et le TENOR, et la réponse dans l'ALTO et la BASSE. Si cette version ne va pas, on fera le contraire; l'une des deux manières est toujours possible.(*)

Voici l'exposition précédente, mais dans laquelle on a ajouté deux *conduits harmoniques*, dont l'un après la première entrée de la réponse, et l'autre après la reprise du sujet.

Exposition avec deux conduits.

Da man in dieser Exposition zweimal das Subject und zweimal die Antwort zu hören bekommt, so leitet man es (so viel als möglich) dergestalt ein, dass das Subject und die Antwort zum zweitenmal *um eine Octave höher* oder *um eine Octave tiefer* eingeführt werden, als das erstemal. Man kann dieses in der Vocal-Fuge leicht bewirken, wenn man das Subject in den SOPRAN und TENOR, und die Antwort in den ALT und BASS setzt. Wenn es auf diese Art nicht geht, so macht man das Gegentheil; eine von den beiden Arten ist immer möglich.(*)

Hier folgt die vorhergehende Exposition, welcher man aber zwei *harmonische Fortschreitungen* beigefügt hat, von welchen eine nach dem ersten Eintritt der Antwort, und die zweite nach der Wiederkehr des Subjects folgt.

Exposition mit zwei Fortschreitungen.



(*) Le Soprano et le Tenor ont la même étendue, à la distance d'une octave; il en est de même entre l'Alto et la Basse. Ainsi donc, quand le sujet dépasse le MÉDIUM du Soprano on choisit la première version; dans le cas contraire, on prend la seconde.

(*) Der Sopran und der Tenor haben denselben Umfang in der Entfernung von einer Octave; eben so verhält es sich zwischen dem Alt und Bass. Wenn also das Subject die MITTELTÖNE des Soprans übersteigt, so gebraucht man die erste Art; im entgegengesetzten Falle wählt man die Zweite.

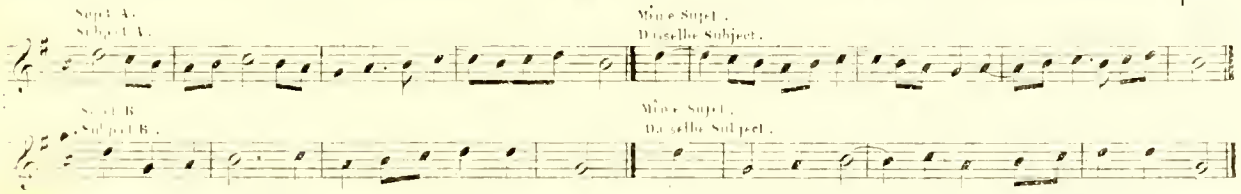
Le premier de ces conduits ne peut avoir lieu qu'*après la première réponse*. On fait en général peu d'usage des conduits dans l'exposition. Dans tous les cas il faut qu'ils soient très courts: 2 mesures suffisent. Il arrive parfois que la réponse ne commence pas sur le *même temps* de la mesure que le sujet, comme p: e:

Die erste dieser Fortschreitungen kann nicht eher als *nach der ersten Antwort* statt finden. Überhaupt macht man in der Exposition von den Fortschreitungen wenig Gebrauch. Auf jeden Fall müssen sie sehr kurz seyn: 2 Takte reichen hin. Es geschieht bisweilen, dass die Antwort *nicht auf demselben Takttheil* anfängt, wie das Subject, so z: B:



Mais cela ne peut guère avoir lieu dans l'exposition que dans la double mesure à quatre temps, comme dans l'exemple précédent, sauf dans la fugue des mouvements Andante, Lento ou Adagio, dans lequel cas le 3me temps (de la mesure simple à quatre temps) peut répondre au premier, ou le 4me au 2d; mais en employant les Strettos et les imitations dans le courant de la fugue, le sujet et la réponse se trouvent fréquemment placés sur d'autres temps de la mesure, ce qui leur donne parfois une face qui semble appartenir à un tout autre chant, comme p: e:

Aber dieses kann in der Exposition nur dann statt haben, wenn die Fuge im doppelganzen Takt ($\frac{4}{2}$, oder $\frac{2}{4}$, wie im obenangeführten Beispiele) geschrieben ist, es müsste denn eine Fuge im Andante, Lento, oder Adagio-Tempo seyn, in welchem Falle der dritte Takttheil (des einfachen $\frac{4}{4}$ Takts) dem ersten Takttheil, und der 4te dem 2ten antworten kann, aber bei der weiteren Anwendung der Strettos und der Imitationen im Laufe der Fuge befinden sich das Subject und die Antwort häufig auf andern Theilen des Taktes gestellt, was ihnen bisweilen das Ansehen eines ganz andern Gesangs gibt, wie z: B:



5. DU MOUVEMENT QUE L'ON DOIT ENTRETENIR ENTRE LES PARTIES.

Pour que la fugue ne languisse pas, et pour qu'elle ne perde pas un certain degré de chaleur qui lui est nécessaire, on prescrit la règle suivante:

Il faut que les temps de la mesure (surtout les temps forts) soient constamment frappés ou attaqués, n'importe dans quelle partie. Le sujet et sa réponse font exception, *quand ils ne sont pas accompagnés*. Voici un petit tableau qui indique les temps à frapper, selon la mesure et le mouvement de la mesure:

5. VON DER BEWEGUNG, IN WELCHER MAN DIE STIMMEN FORTFÜHREN SOLL.

Damit die Fuge nicht schleppend werde, und nicht einen gewissen Grad von Lebhaftigkeit verliere, der ihr nothwendig ist, so schreibt man folgende Regel vor:

Die Takttheile, (besonders die schweren) müssen stets deutlich angeschlagen und durch die Töne bezeichnet werden, in welcher Stimme es auch seyn mag. Das Subject und seine Antwort machen jedoch eine Ausnahme, *wenn sie ohne Begleitung sind*. Hier ist eine kleine Tabelle, welche die anzuschlagenden Takttheile nach der Taktart und ihrer Bewegung anzeigt:



On peut frapper plus de notes dans toutes ces mesures, mais on n'en doit pas frapper moins. Les exceptions à cette règle sont :

1° Le commencement d'un Stretto ou d'une imitation serrée avec le sujet, lorsqu'ils ne sont pas accompagnés par une ou par deux parties ajoutées, p : e :

Man kann in allen diesen Taktarten mehr Noten anschlagen, aber nicht weniger. Die Ausnahmen von dieser Regel sind :

1tens Der Anfang einer Engführung oder einer zusammengedrängten Imitation des Subjects, wenn dabei keine beigefügte Begleitungsstimme befindlich ist, z : B :



Mais si une partie accompagnait ce Stretto, il faudrait qu'elle marquât le troisième temps dans les trois premières mesures, où ce temps est indiqué par une +, p : e :

Aber, wenn eine Stimme dieses Stretto accompagnirte, so müsste sie den dritten Takttheil in den drei ersten Takten (da wo dieser durch ein + angezeigt ist) anschlagen, z : B :



2° Les 2, 3 ou 4 dernières mesures finales, quand on désire terminer la fugue d'une manière large, comme cela se fait quelquefois dans les fugues vocales, surtout dans celle du style rigoureux.

2tens Die 2, 3, oder 4 letzten Schlusstakte, wenn man die Fuge auf eine breite Art zu endigen wünscht, wie es bisweilen in den Vocalfugen, (besonders in jenen des strengen Styls) der Fall ist.

Fin d'une fugue.
Ende einer Fuge.

Exemple.
Beispiel.



4°. DES ÉPISODES.

On appelle ÉPISODE, la portion de la matière fuguée qui n'est pas essentielle dans la fugue, et que l'on pourrait à la rigueur supprimer. Ainsi, par exemple, on fait un épisode là, où l'on n'emploie point le sujet ou la réponse, soit par mouvement semblable ou par mouvement contraire ; soit en augmentation ou en diminution, ou bien quand on ne fait pas un Stretto ou une imitation serrée et canonique avec le sujet ou la réponse. Le développement partiel du sujet peut également compter parmi les épisodes, surtout lorsqu'il ne se fait pas avec la tête du sujet ou de la réponse.

4°. VON DEN EPISODEN. (*ZWISCHENSÄTZEN.*

Man nennt EPISODE denjenigen Theil des Fugenstoffes, welcher nicht wesentlich in der Fuge ist, und den man jedenfalls unterdrücken könnte. So, z : B : macht man eine Episode da, wo man weder das Subject noch die Antwort, weder in der geraden noch in der widrigen Bewegung, weder in der Augmentation noch in der Diminution anwendet ; und wo auch weder ein Stretto noch eine enggeführte canonische Imitation mit dem Subject oder seiner Antwort statt findet. Die theilweise Entwicklung des Subjects kann gleichfalls zu den Episoden gerechnet werden, besonders wenn sie nicht mit den ersten Anfangsnoten des Subjects oder der Antwort vorgenommen wird.

Les épisodes servent à faire reposer le sujet et sa réponse, pour les reprendre après avec plus d'intérêt. Ils peuvent aussi contribuer à donner plus de variété à une fugue.

Les épisodes sont de deux espèces : les plus estimés sont ceux que l'on fait avec le développement particulier du sujet : ces épisodes sont plus favorables que les autres pour entretenir l'unité dans la fugue ; mais ils donnent moins de variété ; les autres sont ceux, dont on invente la matière : ils jettent plus de variété dans la fugue. Un épisode, que l'on invente de la sorte, doit cadrer avec le reste de la fugue, avoir un air de famille : on y doit retrouver les mêmes valeurs de notes, les mêmes dessins et le même caractère.

Comme les épisodes sont des objets accessoires, il ne faut pas les prodiguer : cinq ou six suffisent dans une longue fugue. Les épisodes *courts* sont des meilleurs : il y en a de deux jusqu'à seize et vingt mesures ; il ne faut pas surpasser ce dernier nombre. On verra les exemples d'épisodes dans les fugues analysées qui suivront cet article.

5. DIFFÉRENTES MANIÈRES D'EMPLOYER LES STRETTOS ET LES IMITATIONS.

Il faut au moins *deux parties* pour rendre un Stretto : mais le même Stretto peut aussi avoir lieu entre *trois* ou *quatre parties* et plus. Quand le Stretto se fait entre plus de deux parties, ces parties s'imitent ou à *distance égale*, ou à *distance inégale*.

Die Episoden (Zwischensätze) dienen dazu, das Thema und seine Antwort ruhen zu lassen, um sie dann wieder mit erneuertem Interesse aufzunehmen. Auch können sie dazu beitragen, einer Fuge mehr Abwechslung zu verschaffen.

Die Episoden sind von zweifacher Gattung : die geschätztesten sind jene, welche man aus der theilweisen Entwicklung des Subjects bildet : diese Episoden sind günstiger zur Bewahrung der Einheit in der Fuge, als andere ; aber sie geben weniger Abwechslung ; die andern sind jene, zu welchen man den Stoff erst erfindet : diese bringen in die Fuge eine grössere Abwechslung. Eine auf diese Art erfundene Episode muss mit dem übrigen Inhalt der Fuge eine Übereinstimmung, eine Familienähnlichkeit haben : man muss da denselben Notenwert, dieselben Umrisse und denselben Character finden können.

Da die Episoden nur Zugab-Gegenstände sind, so darf man sie nicht verschwenden : fünf oder sechs sind in einer langen Fuge hinreichend. Die *kurzen* Episoden sind die besten : es gibt deren von 2 bis zu 16 und 20 Takten ; die letzte Zahl soll man nicht überschreiten. In den Fugen, welche diesem Abschnitte nachfolgen, wird man Beispiele von Episoden finden.

5. DIE VERSCHIEDENEN ARTEN, VON DEN STRETTOS UND IMITATIONEN GEBRAUCH ZU MACHEN.

Es bedarf wenigstens *zweier Stimmen*, um ein Stretto hervorzubringen : aber dasselbe Stretto kann auch zwischen *drei* oder *vier Stimmen* statt finden. Wenn das Stretto zwischen mehr als zwei Stimmen vor sich geht, so imitiren sich diese Stimmen entweder *in gleicher*, oder *in ungleicher Entfernung* (*Nacheinanderfolge*.)

Par exemple :
Zum Beispiel :



C'est ainsi qu'un Stretto se fait dans une fugue à deux parties. Mais ce même Stretto pourrait avoir lieu aussi dans une fugue à trois ou à quatre parties : dans ce cas, on accompagne le Stretto par les parties qui ne le font pas. L'harmonie est alors à trois ou à quatre parties, et le Stretto ne se fait qu'entre deux parties. Mais quand trois parties participent au Stretto, comme dans l'exemple suivant, il faut entendre successivement : sujet – réponse – sujet :

Auf diese Art wird eine Engführung in einer zweistimmigen Fuge gebildet. Aber dieselbe Engführung könnte auch in einer 3- oder 4-stimmigen Fuge statt finden : in diesem Falle wird die Engführung (das Stretto) durch die Stimmen begleitet, welche es nicht selber machen. Die Harmonie ist sodann 3- oder 4-stimmig, und das Stretto findet nur zwischen zwei Stimmen statt. Aber wenn drei Stimmen an dem Stretto Theil nehmen, wie in folgendem Beispiele, so müssen nacheinander : Subject – Antwort – Subject : gehört werden :

Stretto à distance inégale entre trois parties.
Stretto in ungleicher Entfernung zwischen drei Stimmen.



Ce Stretto est à distance inégale, parceque l'Alto ne compte qu'une seule mesure pour répondre au Soprano, tandis que la Basse en compte deux pour répondre à l'Alto. Si la basse ne comptait aussi qu'une seule mesure, avant de répondre à l'Alto, ce Stretto serait à distance égale, p:e:

Dieses Stretto ist in ungleicher Entfernung, weil der Alt nur einen Takt zählt, um dem Sopran zu antworten, während der Bass zwei Takte zählt, um dem Alt zu antworten. Wenn der Bass auch nur einen Takt zählte, ehe er dem Alt antwortet, so wäre dieses ein Stretto in gleicher Entfernung, z: B:

Stretto à distance égale entre trois parties.
Stretto in gleicher Entfernung zwischen drei Stimmen.



Les Strettos, ou les imitations serrés à distance égale, entre trois ou quatre parties, ont toujours beaucoup de chaleur. On comprend facilement que ces Strettos ne peuvent pas être des canons à trois ou à quatre parties, et qu'il est très rare qu'un sujet de fugue en fournisse. Mais un Stretto (ou imitation) entre deux parties seulement peut souvent devenir canonique, comme nous l'avons déjà observé. Dans ce cas, on fera toujours bien de l'employer avant de faire un Stretto entre trois ou quatre parties. Voici un Stretto serré à distances égales entre quatre parties:

Diese Einführungen, oder zusammengedrängten Imitationen in gleicher Entfernung zwischen 3 oder 4 Stimmen, haben stets viele Lebhaftigkeit. Man begreift leicht, dass diese Strettos keine 3- oder 4-stimmige Canons seyn können, und dass es sehr selten geschieht, dass ein Fugen-Subject dergleichen liefert. Aber ein Stretto (oder eine Imitation) nur zwischen 2 Stimmen kann canonisch werden, wie wir bereits bemerkt haben. Jn diesem Falle wird man stets wohlthun, es anzuwenden, ehe man ein Stretto zwischen 3 oder 4 Stimmen macht: Hier folgt ein enges Stretto in gleicher Entfernung zwischen 4 Stimmen:

Stretto à distances égales entre quatre parties.
Stretto in gleicher Entfernung zwischen vier Stimmen.



Voici encore un exemple où l'on trouve deux Strettos, le premier entre le Soprano et la Basse, le second entre le Tenor et l'Alto. Mais ils sont si bien enchaînés, que les deux n'en font qu'un seul, entre quatre parties:

Hier ist noch ein Beispiel, in dem sich zwei Strettos befinden; das erste zwischen Sopran und Bass, das zweite zwischen Tenor und Alt. Aber sie sind so gut verkettet, dass beide nur Eins zwischen vier Stimmen bilden:

Det C.N. 41-70.



Avec un sujet long, on peut faire deux, trois ou quatre Strettos.(*) Un sujet fort court n'en fournit souvent qu'un seul : dans ce cas, le compositeur peut employer le même Stretto plusieurs fois, mais chaque fois avec une nouvelle modification : ainsi, p:e : dans une fugue à quatre parties, il présentera son Stretto la première fois entre la basse et le soprano ; la seconde fois entre l'alto et le tenor, et en changeant les parties accompagnantes, quand cela se peut ; la troisième fois il en fera un entre trois parties ; la quatrième fois il le fera entre 4 partjes ; la cinquième fois il imitera la réponse par le sujet, &....

Le Stretto le plus serré (n'importe s'il est à distance égale ou inégale) entre toutes les parties de la fugue, est le Stretto principal. On le place, comme le plus interessant, vers la fin de la fugue, immédiatement avant ou après la pédale. Quelquefois on en met un avant et un autre après la pédale ; dans ce cas il faut que les deux diffèrent entre eux, soit par la disposition des parties, soit en imitant dans l'un le sujet par la réponse, et dans l'autre la réponse par le sujet.

6. DES PAUSES QUI DOIVENT PRÉCÉDER LE SUJET ET LA RÉPONSE DANS LE COURANT DE LA FUGUE.

Pour que le sujet et la réponse ne se confondent pas avec les notes accompagnantes qui les précédent dans le courant de la fugue on recommande de faire précéder l'un et l'autre par quelques pauses, chaque fois que l'on attaque le sujet et sa réponse : Ces pauses ont encore l'avantage de faire ressortir avec plus d'éclat et d'intérêt les répercussions du sujet et de la réponse. Cependant il est difficile et souvent même impossible d'observer toujours cette régle. Mais au moins il faut le

Mit einem langen Subject kann man 2, 3 oder 4 Strettos bilden.(*) Ein sehr kurzes Subject liefert oft nur ein Einziges : in diesem Falle kann der Tonsetzer dasselbe Stretto mehreremale, aber jedesmal mit einer neuen Veränderung anbringen : so, z:B : kann er, in einer vierstimmigen Fuge, sein Stretto das erstemal zwischen dem Bass und dem Sopran ; — das zweitemal zwischen dem Alt und dem Tenor ; — (und zwar womöglich, mit Verwechslung der Begleitungsstimmen.) — das drittemal zwischen drei Stimmen ; — das viertemal zwischen vier Stimmen anbringen ; und ein fünftesmal kann er die Antwort durch das Subject imitiren &....

Das engste Stretto (gleichviel ob in gleicher oder ungleicher Entfernung) ist auch die vorzüglichste Engführung. Man setzt es, als das interessanteste, gegen das Ende der Fuge, unmittelbar nach dem Orgelpunkte. Bisweilen setzt man Eines vor, und Eines nach dem Orgelpunkte ; in diesem Falle müssen beide Engführungen von einander verschieden seyn, sey es nun durch die Vertheilung der Stimmen, oder indem man in dem einen das Subject durch die Antwort, und in dem andern die Antwort durch das Subject imitirt.

6. VON DEN PAUSEN, WELCHE IM VERLAUF DER FUGE DEM SUBJECT UND DER ANTWORT VORANGEHEN MÜSSEN.

Damit das Subject und die Antwort sich nicht mit den Begleitungsnoten vermengen, welche ihnen im Lauf der Fuge vorangehen, so wird anempfohlen, dem einen und dem andern einige Pausen vorhergehen zu lassen, und zwar jedesmal, wenn man das Subject und seine Antwort wiederhohlt oder von neuem anfängt : Diese Pausen haben noch den Vortheil, dass sie das jedesmalige neüe Eintreten des Subjects und seiner Antwort mit mehr Glanz und Interesse herausheben. Indessen ist es schwer, und manchmal unmöglich, diese Regel immer zu

(*) Dans ce cas, le second Stretto sera plus serré que le premier, le troisième plus que le second et ainsi de suite.

(*) In solchem Falle muss das zweite Stretto enger geführt seyn als das erste, das dritte noch enger als das zweite, u.s.w.

faire quand cela se peut, surtout après un épisode, durant lequel le sujet avec sa réponse se sont reposés : et dans ce cas il est toujours facile de l'observer. On ne peut rien prescrire sur la durée de la pause ; quelquefois elle est de plusieurs mesures, et fort souvent elle est très courte, comme par exemple dans les Strettos très serrés entre toutes les parties, ou dans les imitations serrées, faites avec le sujet.

On recommande aussi, qu'après un silence de plusieurs mesures, la partie qui compte des pauses, rentre par quelque chose qui tienne au sujet ou à sa réponse, comme par les premières notes de l'un des deux, ou au moins par une parcelle du sujet. Mais quand ce silence est très court, c'est-à-dire d'un, de deux, ou de trois soupirs, il n'est pas nécessaire d'observer cette règle. Au reste, on trouvera des exemples sur tout cela dans les fugues suivantes.

7. DU CANON DANS LA FUGUE.

On aime à trouver un canon vers la fin de la fugue. Quand il a lieu, on le place le plus souvent après la pédale. Ce canon est quelquefois en même temps un Stretto à deux, ou bien une imitation exacte n'importe quel intervalle ou enfin, c'est un Stretto tourné en canon, comme nous l'avons indiqué dans l'article sur le Stretto.

8. DE LA PÉDALE DANS LA FUGUE.

Nous avons donné, dans notre cours d'harmonie pratique, la définition de la pédale, et les règles à observer sous le rapport de l'harmonie. Voici des renseignements sur la matière que l'on doit placer sur une pédale employée dans la fugue. On ne fait guère une pédale que dans les fugues à plus de trois parties. Cette pédale a toujours lieu *sur la dominante du ton principal de la fugue*. On la place vers la fin et avant la conclusion du morceau.

Tout ce que l'on entreprend avec le sujet et qui produit quelque effet, peut trouver sa place sur la pédale : ainsi on peut y faire usage des Strettos courts et fréquents, des imitations avec le sujet, plus ou moins canoniques, des développements partiels du sujet, comme des progressions &:... des combinaisons avec les sujets par mouvement contraire, ou avec le sujet en augmentation ou en diminution. Quelquefois ce n'est que la matière d'un épisode inventé qui fait les frais de la pédale.

befolgen. Aber man muss es wenigstens thun, wenn es möglich ist, besonders nach einer Episode, während welcher das Subject und seine Antwort geruht haben : und in diesem Falle ist die Befolgung derselben immer leicht. Über die Dauer dieser Pausen kann man nichts vorschreiben ; manchmal ist sie von mehreren Takten, und sehr oft dagegen sehr kurz, wie z : B : in den sehr engen Strettos in allen Stimmen, oder in enggeführten, mit dem Subject gebildeten Imitationen.

Man empfiehlt auch, dass nach dem Stillschweigen mehrerer Takte, die Stimme, welche diese Pausen zu zählen hatte, stets mit etwas eintrete, das dem Subject oder seiner Antwort wenigstens ähnlich sieht, wie z. B : die ersten Noten von einem oder dem andern, oder auch nur einem sonstigen Theile des Themas. Aber wenn dieses Stillschweigen sehr kurz ist, das heisst nur aus einem, zwei oder drei Takttheilen bestehend, so ist es nicht nothwendig diese Regel zu beobachten. Übrigens wird man über alles dieses in den folgenden Fugen Beispiele finden.

7. VOM CANON IN DER FUGE.

Gegen dem Ende einer Fuge bringt man gerne einen Canon an. Wenn er statt findet, so setzt man ihn meistens nach dem Orgelpunkte. Dieser Canon ist bisweilen zugleich ein 2-stimmiges Stretto, oder eine genaue Imitation in gleichviel welchem Intervall, oder endlich ist es ein Stretto mit canonischer Wendung, wie wir in dem Artikel vom Stretto gezeigt haben.

8. VON DEM ORGELPUNKTE, ODER DER HALTUNG IN DER FUGE.

In unserer Generalbassschule haben wir den Orgelpunkt erklärt, und die bei seiner Anwendung zu beobachtenden Regeln in Rücksicht auf die Harmonie, allda gegeben. Hier sind noch die Nachweisungen über den Stoff, den man über die, in der Fuge beim Orgelpunkt zu haltende Note zu setzen hat. Gemeiniglich macht man einen Orgelpunkt nur in den mehr als 3-stimmigen Fugen. Dieser Orgelpunkt hat immer seinen Sitz *auf der Dominante der Haupttonart, in welcher die Fuge geschrieben ist*. Man setzt ihn gegen das Ende und vor dem Beschluss des Tonstückes.

Alles das, was man mit dem Subject unternimmt, und was einige Wirkung macht, kann auf dem Orgelpunkte seinen Platz finden : so kann man da, von den kurzen und häufigen Strettos, von den mehr oder weniger canonischen Imitationen des Subjects, von den theilweisen Durchführungen des Subjects, so wie von den Fortschreitungen, &:... Gebrauch machen, so wie die Zusammenstellungen der beiden Subjecte in der Gegenbewegung oder in der Augmentation oder Diminution hier ihren Platz finden können. Bisweilen ist es nur ein eben dazu erfundener neuer Stoff, der den Orgelpunkt bildet.

Digitized by Google

Souvent aussi on supprime la pédale, surtout dans les fugues instrumentales, et particulièrement dans celles composées pour le Piano.

Oft lässt man auch den Orgelpunkt ganz weg, besonders in den Instrumentalfugen, und am meisten in jenen, für das Pianoforte.

73. Anmerkung des Übersetzers. Ein bemerkenswerther, sehr wirkungsreicher Orgelpunkt befindet sich in der grossen Fuge der ersten (3-stimmigen) MESSE von CHERUBINI.

Il y a trois manières de terminer la pédale :

1° On l'arrête par un point d'orgue sur l'accord parfait majeur de la dominante : cela se fait surtout quand elle est suivie par un canon, ou par un Stretto entre toutes les parties ;

2° On la résout sur l'accord de la tonique, en guise de cadence parfaite ; ou bien

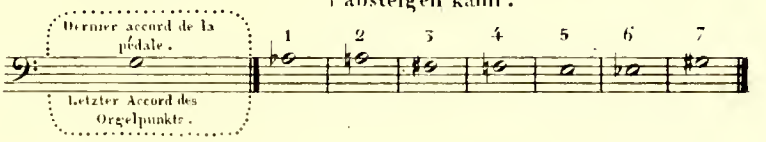
3° On la résout en guise de cadence rompue, comme ci dessous, où la basse peut monter ou descendre sur l'une des sept notes qui suivent le dernier accord de la pédale :

Es gibt 3 Arten den Orgelpunkt zu beschliessen :

1tens Man endet ihn durch eine Haltung auf dem vollkommenen Dur-Dreiklang der Dominante ; dieses geschieht vorzugsweise, wenn hierauf ein Canon oder eine Engführung in allen Stimmen nachfolgt ;

2tens Man löst ihn in den Tonica-Dreiklang auf die Art der vollkommenen Cadenz auf ; oder auch

3tens Man löst ihn auf die Art der gebrochenen Cadenz auf wie hier nachfolgt, wo der Bass auf eine von den 7 Noten, die dem letzten Accord des Orgelpunkts nachfolgen, auf- oder absteigen kann :



9. DE LA CONCLUSION DE LA FUGUE.

Lorsqu'on a employé ce qui est le plus interressant, fait avec le sujet et la réponse, la fugue penche naturellement vers la fin : tout le reste peut être considéré comme faisant partie de la conclusion. Celle-ci doit contenir quelque chose de saillant, mais qui se rattache franchement à ce qui la précède, comme par exemple :

1° Un canon bien distinct de 8 à 16 mesures ;

2° Un nouveau Stretto, fort serré, entre toutes les parties de la fugue ;

3° Le sujet en augmentation, accompagné par des imitations ou par une harmonie interessante ; enfin

4° Un transition heureuse et inattendue, surtout dans la fugue moderne.

Quand la fugue est vocale, accompagnée par l'orchestre, une CODA (ou COUP de FOUET) peut produire un très grand effet, et couronner la fugue de la manière la plus heureuse : une coda de ce genre dépend de l'inspiration et du génie.

9. VON DEM SCHLUSS DER FUGE.

Wenn man alles das benützt und verwendet hat, was aus dem Subject und der Antwort, als das Interessanteste, gebildet werden kann, so neigt sich die Fuge natürlicherweise ihrem Ende zu : alles Übrige kann demnach, als zum Beschliessen derselben gehörig, angesehen werden. Dieser Schluss muss etwas Geistreiches enthalten, was sich aber ungezwungen an das Vorhergehende anschliesst, wie z : B :

1tens Ein klarer Canon von 8 bis 16 Takten ;

2tens Eine neue Engführung, sehr zusammen gedrängt, zwischen allen Stimmen der Fuge ;

3tens Das Subject in der Augmentation, begleitet von Imitationen oder von einer interessanten Harmonie ; endlich

4tens Eine glückliche und überraschende Ausweichung, besonders in der modernen Fuge.

Wenn die Fuge eine Vocal-Fuge ist, und vom Orchester begleitet wird, kann eine CODA (oder ein PIU ALLEGRO) grosse Wirkung machen, und die Fuge auf die glücklichste Art krönen : eine Coda dieser Art hängt bereits von der Begeisterung und dem Genie ab.

10. DE L'UNITÉ ET DE LA VARIÉTÉ DANS LA FUGUE.

La fugue est une production tout-à-fait scientifique ; et telle qu'on la compose (soit dans le style ri-

10. VON DER EINHEIT UND ABWECHSLUNG IN DER FUGE.

Die Fuge ist ein durchaus wissenschaftliches Kunsterzeugniss ; und so wie man sie componirt, (sey es nun im strengen,

gonieux, soit dans le style moderne), elle court d'un mouvement continu, sans repos rhythmiques, sans divisions de phrases et périodes. Privée ainsi de ces qualités, elle intéresse en général plutôt l'esprit que le sentiment. Cependant, j'en ai entendu (dans le mouvement lent) qui ont vivement touché tout l'auditoire; et une fugue dont le sujet est imposant, qui a de l'energie et de la franchise, peut intéresser tout le monde.

Aucun genre de musique n'est susceptible d'autant d'unité que la fugue. Voici comment on peut obtenir et entretenir cette unité. L'exposition d'une fugue, à quatre parties par exemple, doit (comme nous l'avons déjà dit) se faire de la manière suivante :

1° Sujet seul, par conséquent sans nul accompagnement;
2° Réponse, accompagnée par une partie;
3° Sujet, accompagné par 2 parties;
4° Réponse, accompagnée par 2 ou par 3 parties.

Or, dans cette exposition, on a 1° le sujet avec sa réponse, qui doivent signifier quelque chose, produire une sorte d'impression et avoir un certain caractère; 2° un genre d'accompagnement que l'on adopte, selon son goût et son génie. Cet accompagnement renferme une sorte de dessin; il est fait avec quelques valeurs de notes que l'on a choisies. Le tout ensemble doit nécessairement produire un genre d'effet: c'est cet effet que l'on doit entretenir jusqu'à la fin de la fugue, pour ne pas pécher contre la règle d'unité.

Principe fondamental.

L'exposition est le régulateur de tout le reste de la fugue, sous le rapport du caractère, du mouvement dans les parties et des dessins d'accompagnement. Ce sont surtout *les mêmes valeurs de notes* qu'il faut conserver. Si donc, par ex., des noires sont les valeurs les plus courtes dans l'exposition, il ne faut pas que le compositeur introduise plus tard des croches. Si dans l'exposition il juge à propos d'employer des croches en accompagnant le sujet et sa réponse, ou si le sujet lui même en contient, il peut et doit reproduire des croches durant la fugue entière; mais qu'il se garde d'y mêler des doubles-croches, ou enfin d'autres valeurs que l'on n'a pas entendues dans l'exposition, sauf des valeurs plus longues.

En résumé, la fugue peut contenir des valeurs plus longues que celles employées dans l'exposition, mais elle ne doit pas en contenir de plus courtes.

oder im modernen Style,) läuft sie in ununterbrochener Bewegung, ohne rhythmische Ruhepunkte, ohne Abtheilungen in Phrasen und Perioden, in einem fort. Demnach aller dieser Eigenschaften entbehrend, interessirt sie im Allgemeinen mehr den Verstand als das Gefühl. Indessen habe ich Fugen (in langsamer Bewegung) gehört, welche das ganze Publikum lebhaft rührten; und eine Fuge, deren Subject imposant auftritt, und welche mit Kraft und Freiheit sich entwickelt, kann die ganze Welt begeistern.

Keine Gattung von Tonwerken ist so sicher Einheit fähig als die Fuge. Hier folgt, wie man diese Einheit erhalten und durch das Ganze bewahren kann. Die Exposition einer vierstimmigen Fuge, z:B:, muss, (wie wir schon bereits gesagt haben,) auf folgende Weise gebildet werden:

1tens Das Subject allein, folglich ohne alle Begleitung;
2tens Die Antwort, von einer Stimme begleitet;
3tens Das Subject, von 2 Stimmen begleitet;
4tens Die Antwort, von 2 oder 3 Stimmen begleitet.

Nun hat man in dieser Exposition: 1tens das Subject mit seiner Antwort, welche etwas bedeuten, etwas sagen müssen, und einen gewissen Eindruck machen, einen bestimmten Charakter darstellen sollen; 2tens eine Gattung von Begleitung, welche man annimmt und festsetzt, je nachdem sie vom Geschmack und vom Genie des Tonsetzers hervorgebracht werden. Diese Begleitung bildet eine Art von Umriss, oder Gedanken, ersist aus Noten von verschiedenem Werthe gemacht, welche man hiezu gewählt hat. Das Ganze zusammen muss natürlicherweise eine gewisse Wirkung hervorbringen: diese Wirkung ist es nun, welche man bis zum Ende der Fuge festhalten muss, um nicht gegen die Regel der Einheit zu sündigen.

Hauptgrundsatz.

Die Exposition ist der Wegweiser und Ordner für die ganze übrige Fuge, in Rücksicht auf den Charakter, die Bewegung der Stimmen und der Umrisse und Gedanken der Begleitung. Vor allem ists *der gleiche Notenwerth*, den man bewahren muss. Wenn also, z:B: die Viertel die kürzesten und schnellsten Noten in der Exposition sind, so darf der Tonsetzer nicht mehr in der Folge Achtel einführen. Wenn er für gut findet, in der Exposition Achtel anzuwenden, indem er das Subject und die Antwort begleitet, oder wenn das Subject selber deren enthält, so kann und muss er während der ganzen Fuge sich in Achteln bewegen; aber er hüte sich, Sechzehnteln darein zu mengen, oder andere Gattungen, die man in der Exposition nicht gehört hat, ausgenommen solche von längerem Werthe.

Im Ganzen genommen kann die Fuge Noten von längerem Werthe enthalten, als in der Exposition angewendet worden sind, aber sie soll keine kürzeren in der Folge aufnehmen.

Une fugue, p:e:, dont l'exposition est très animée, peut contenir un couple d'épisodes plus calmes, que l'on effectue avec des valeurs un peu moins accélérées; mais le contraire ne doit jamais avoir lieu dans une bonne fugue.

Pour obtenir la variété dans la fugue, voici ce qu'on doit observer:

1° Il faut éviter de *répéter* dans le courant de la fugue la *même chose* dans le *même ton*, sans une nouvelle disposition des parties, ou sans renversement; enfin il ne faut rien reproduire *deux ou trois fois* sans changement.

2° Il faut moduler *fréquemment*, et comme dans le courant d'une fugue on revient souvent dans le même ton il faut que cela se fasse de différentes manières: p:e:, si l'on arrivait cinq fois en *sol majeur*, (dans une fugue en *ut majeur*) on pourrait faire cinq modulations différentes, selon le ton qui précède *sol majeur*; p:e:
A), d'*ut* en *sol*, B), de *ré* en *sol*, C), de *mi* en *sol*, D), de *fa* en *sol*, E), de *la* en *sol*.

Il est clair que si le compositeur arrivait cinq fois en *sol*, en partant toujours de *la*, il ferait cinq fois la même modulation, ce qui ne pourrait pas manquer de devenir monotone.

3° Il faut varier les épisodes, qui font reposer le sujet et la réponse.

On obtient encore de la variété dans un mélange heureux de l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties.

Après tous les éclaircissemens que nous venons de donner sur la matière fuguée, sur la forme et les propriétés de la fugue, tant ancienne que moderne, nous passerons à l'analyse de ses différens genres. Il y en a à 2, à 3, à 4 et jusqu'à 8 parties.

On appelle FUGUES SIMPLES, celles qui sont faites avec un seul sujet; les FUGUES DOUBLES ont deux sujets, mais il y en a aussi à trois sujets et plus. Les fugues sont vocales ou instrumentales; ou bien vocales et instrumentales à la fois, comme p:e: la plus grande partie des fugues vocales accompagnées par l'orchestre.

Eine Fuge z:B:, deren Exposition sehr lebhaft bewegt ist, kann ein Paar ruhigere Episoden enthalten, welche man mit Noten von langsamerem Werthe hervorbringt; aber das Gegentheil soll in einer guten Fuge niemals statt haben.

Um in der Fuge Abwechslung zu erhalten, ist Folgendes zu beobachten:

1tens Man muss vermeiden, im Laufe der Fuge *dieselbe Stelle in derselben Tonart zu wiederhohlen*, ohne eine neue Vertheilung der Stimmen, oder eine Umkehrung anzuwenden, überhaupt darf man nichts *zwei*- oder *dreimal* repetiren, ohne es zu verändern.

2tens Man muss *häufig moduliren*, und da man im Laufe der Fuge oft in dieselbe Tonart zurückkehrt, so muss dieses stets auf verschiedene Arten geschehen: wenn man z:B: fünfmal (in einer Fuge in *C dur*) ins *G dur* käme, so könnte man, je nach der Tonart, die dem *G dur* vorangienge, fünf verschiedene Modulationen machen; z:B:
A), aus *C* in *G*, B), aus *D* in *G*, C), aus *E moll* in *G*, D), aus *F* in *G*, E), aus *A* in *G*.

Es ist klar, dass, wenn der Tonsetzer fünfmal ins *G* käme, und jedesmal von *A* aus modulirte, so würde er fünfmal dieselbe Modulation machen, was auf jeden Fall Eintönigkeit hervorbrächte.

3tens Man muss die Episoden, welche zum Ausruhen des Subjects und seiner Antwort dienen, abwechselnd bilden, und variren.

Überdiess erhält man auch noch Abwechslung vermittelst einer glücklichen Mischung der zwei- drei- und vierstimmigen Harmonie.

Nach allen diesen Erläuterungen, welche wir so eben über den Fugenstoff, über die Form und die Eigenheiten der alten und modernen Fuge gegeben haben, schreiten wir zur Zergliederung ihrer verschiedenen Gattungen. Es gibt 2-, 3-, 4-stimmige, ja bis 8-stimmige Fugen.

EINFACHE FUGEN nennt man jene, welche nur aus einem Subjecte gebildet sind; DOPPELFUGEN haben zwei Subjecte, doch gibt es noch deren mit drei und mehreren Subjecten. Die Fugen sind Vocale oder Instrumentale, oder auch wohl beides zugleich, wie z:B: der grösste Theil der vom Orchester begleiteten Vocalfugen in Messen, Oratorien, &...

V.

ANALYSE

DES FUGUES SIMPLES À DEUX, À TROIS ET À QUATRE PARTIES.

Les fugues à deux parties sont fort rares ; elles n'offrent qu'un faible intérêt. En voici une pour deux voix :

V.

ZERGLIEDERUNG

DER EINFACHEN, ZWEI-, DREI-, UND VIER-STIMMIGEN FUGEN.

Die zweistimmigen Fugen sind sehr selten ; sie biethen nur ein schwaches Interesse. Hier ist eine für zwei Stimmen :



(*) La contre-exposition (comme nous l'avons déjà observé) se fait en commençant par la réponse, suivie du sujet. On la place toujours après le premier épisode. La contre-exposition n'est pas de rigueur. On peut la remplacer en promenant le sujet dans les différens tons relatifs, et en le mettant successivement dans différentes voix. Dans ce cas, l'épisode après l'exposition n'est pas nécessaire.

(*) Die Contra-Exposition (Gegen-Exposition) wird, (wie wir schon angemerkt haben) gemacht, indem man mit der Antwort anfängt, welcher das Subject nachfolgt. Man setzt sie stets nach der ersten Episode. Die Contra-Exposition ist nicht streng nothwendig. Man kann sie ersetzen, indem man das Subject durch mehrere verwandten Tonarten durchführt, und indem man es abwechselnd in die verschiedenen Stimmen legt. In diesem Falle ist die Episode nach der Exposition nicht nothwendig.



Une fugue à deux voix pourrait acquérir un degré d'intérêt de plus, en l'accompagnant par une basse faite sous les conditions suivantes :

A.) Il faut que la fugue soit sous tous les rapports si bien faite, qu'elle puisse se passer de cette partie ajoutée ;

B.) Cette basse ne participe pas à la fugue ; elle n'en fait entendre ni le sujet, ni la réponse, et par conséquent elle n'imite rien. Son but est de rendre l'harmonie plus complette, plus claire, plus interessante, et de donner à la fugue plus de mouvement et plus de chaleur. Voici la fugue précédente avec une basse d'accompagnement :

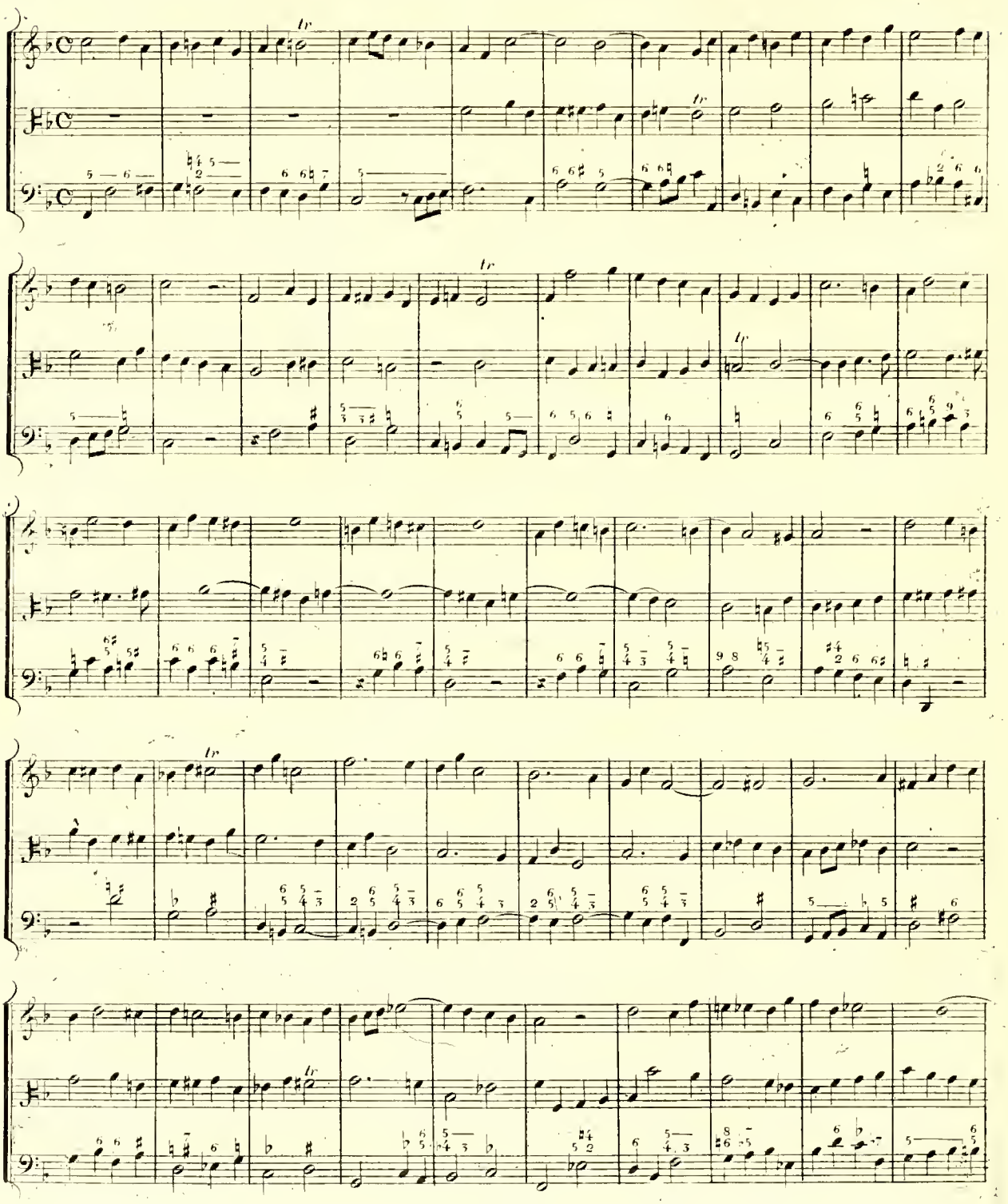
Eine zweistimmige Fuge könnte ein grösseres Interesse gewinnen, wenn man sie mit einem Basse begleitete, der unter folgenden Bedingungen zu setzen wäre :

A.) Die Fuge selber muss in jeder Rücksicht so gut gemacht seyn, dass sie dieser Zusatzstimme völlig entbehren könne.

B.) Dieser Bass nimmt an der Fuge keinen Antheil, er lässt weder das Subject noch die Antwort hören, und imitirt folglich nichts. Sein Zweck ist, die Harmonie vollständiger, klarer und anziehender zu machen, und der Fuge mehr Bewegung und mehr Lebendigkeit zu geben. Hier ist die vorhergehende Fuge mit einem solchen Begleitungsbass dargestellt :

FUGUE VOCALE À 2,
accompagnée d'une basse non obligée.

2-STIMMIGE VOCAL-FUGE,
von einem nicht obligaten Basse begleitet.





: Une fugue instrumentale à deux, peut acquérir plus d'intérêt, même sans le secours d'une basse ajoutée; car on peut choisir un sujet brillant, vif, original et rempli de chaleur. On trouve de ces fugues instrumentales à deux parties dans notre ouvrage intitulé: ÉTUDE DU GENRE FUGUÉ POUR LE PIANO.

Eine zweistimmige Instrumental-Fuge kann weit mehr Interesse, selbst ohne Hülfe eines beigefügten Basses erhalten, denn man kann ein glänzendes, lebhaftes, originales und rasch fortlaufendes Thema dazu wählen. Man findet in meinem Werke: ÉTUDE DU GENRE FUGUÉ POUR LE PIANO, mehrere solche Beispiele von zweistimmigen Instrumentalfugen.

74. Anmerkung des Übersetzers. Wir geben hier von dieser Gattung 2 Fugen von KIRNBERGER als Muster. Natürlicherweise können solche Fugen nur für das Pianoforte, oder allenfalls für zwei Saiteninstrumente gesetzt werden.

Zweistimmige Fuge von Kirnberger. N° 1.





Man sieht aus diesem Beispiel, wie viel Mannigfaltigkeit man selbst in diese einfache Form legen kann, ohne von dem regelmässigen Fugenbau abzuweichen.

Dass man für Instrumental-Fugen dieser Gattung auch fremdartige, humoristische, sogar barok-klingende Subjecte verwenden kann, ersieht man aus folgendem zweiten Beispiele:

Zweistimmige Fuge von Kirnberger № 2.





Voici deux exemples de fugues à trois parties :

Fugue à trois parties.

Hier folgen nun zwei Beispiele von dreistimmigen Fugen :

Dreistimmige Fuge.



(*) Ces petits épisodes ne peuvent avoir lieu qu'après l'entrée de la seconde partie, mais jamais à la fin du sujet exposé par la première partie, sauf 2, 3 ou 4 fois tout au plus, que cette première partie peut faire de temps en temps, pour remplir la pause qui pourrait avoir lieu entre le sujet et la réponse.

(*) Diese kleinen Episoden können nicht eher statt haben als nach dem Eintritt der zweyten Stimme, aber niemals am Ende des, durch die erste Stimme als Anfang ausgeführten Subjects, ausgenommen 2, 3, oder höchstens 4 Noten, welche diese erste Stimme bisweilen zugeben kann, um die Lücke auszufüllen, welche zwischen dem Subject und der Antwort statt haben könnte.


Episode de 5 mesures.
Episode von 5 Takten.
Sujet en La♭.
Subject in As.
Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.
Sujet en Mi♭.
Subject in Es.
Sujet en Ré♭.
Subject in Des.
Episode de 5 mesures.
Episode von 5 Takten.
Sujet en Si♭.
Subject in B.
Stretto de 8 mesures entre les 3 parties.
Stretto von 8 Takten zwischen den 3 Stimmen.
Pédale de 6 mesures.
Orgelpunkt von 6 Takten.
Canon de 10 mesures.
Canon von 10 Takten.
tr

Fugue instrumentale à 3

dans le style moderne.

Dreistimmige Instrumental-Fuge

im modernen Style.



(*) L'harmonie est ici à quatre parties.

Quand on fait une fugue à trois parties pour le Piano ou pour l'Orgue, on est libre d'ajouter par-ci par-là une partie de plus. Cette partie étant accessoire, ne compte pas dans la conception de la fugue.

(*) Die Harmonie ist hier vierstimmig.

Wenn man eine dreistimmige Fuge für das Pianoforte oder die Orgel macht, so hat man die Freiheit, hie und da um eine Stimme mehr hinzu zu setzen. Da diese Stimme nur ein Zusatz ist, so wird sie nicht zum Bau der Fuge gerechnet.

Voici maintenant des fugues simples à 4 parties, analysées.

Fugue simple à 4.

Nun folgen hier einfache 4-stimige u. zergliederte Fugen.

Einfache 4-stimmige Fuge.

Vocale. Alla breve. $\mathcal{O}=96$. M.



(*) Dans la Contre-exposition il suffit de faire entendre une seule fois la réponse et le sujet.

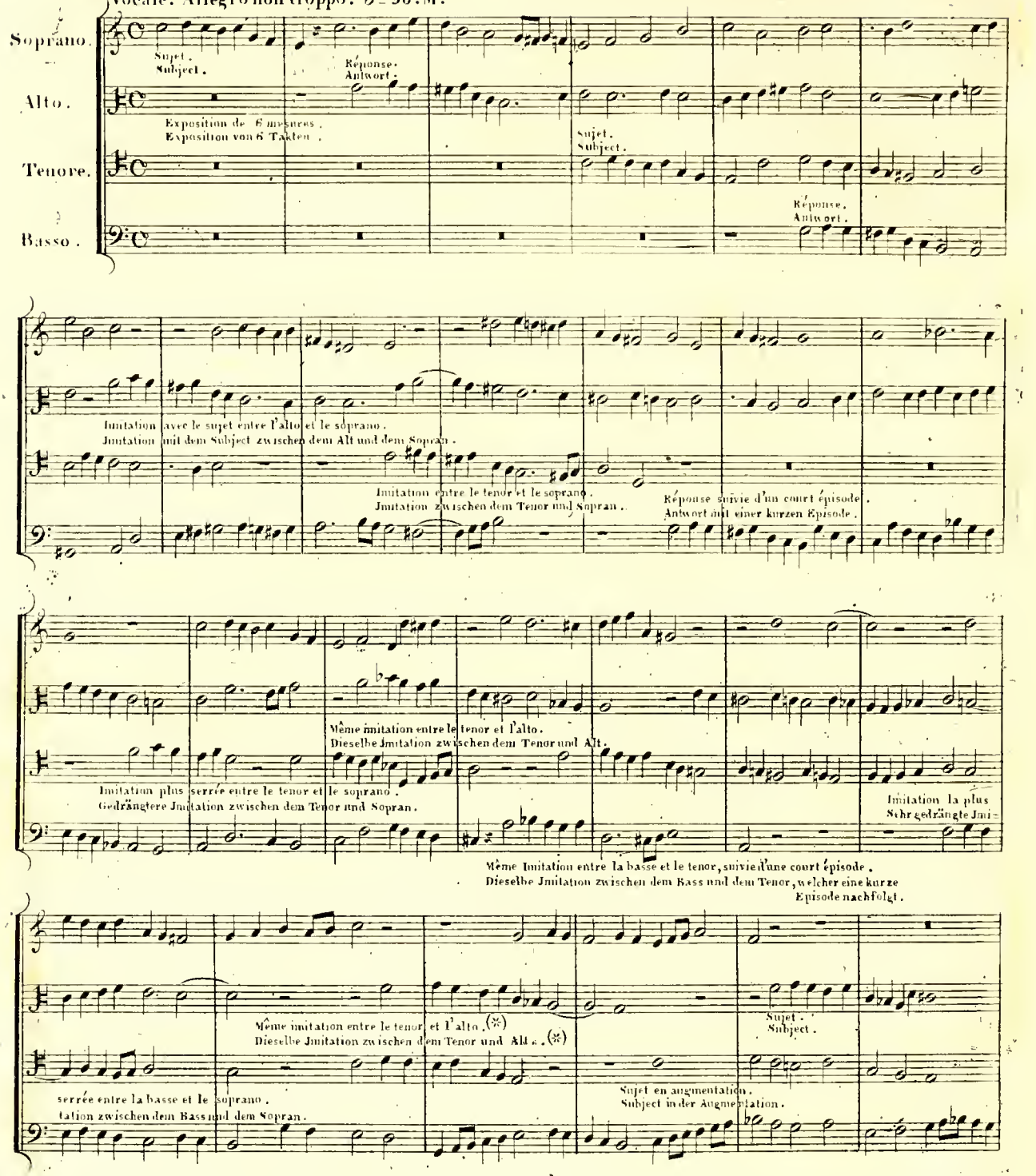
(*) In der Gegen-Exposition reicht es hin, die Antwort und das Subject nur ein einzigesmahl hören zu lassen.


Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.
Imitation à l'octave avec le sujet.
Imitation in der Octave mit dem Subject.
Sujet par mouvement contraire.
Subject in der widrigen Bewegung.
Episode de 3 mesures.
Episode von 3 Takten.
Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.
Imitations
Imitation
Imitation avec la réponse par mouvement contraire.
Imitation mit der Antwort in widriger Bewegung.
avec le Sujet par mouvement contraire et semblable.
mit dem Subject in widriger und gleicher Bewegung.
Stretto de
Stretto von


Sujet.
Subject.
5 mesures.
5 Takten.
Réponse.
Antwort.
Episode de 7 mesures, où l'on a employé le sujet en augmentation.
Episode von 7 Takten, wo das Subject in der Augmentation angebracht wurde.
Sujet en augmentation.
Subject in der Augmentation.
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.
Pédale de 15 mesures, faite avec des imitations et des petites phrases épisodiques.
Orgelpunct von 15 Takten, aus Imitationen und kleinen episodischen Phrasen gebildet.
Canon de 8
Canon von 8
mesures entre le Soprano et le Tenore.
Takten zwischen dem Sopran und dem Tenor.
Conclusion.
Schluss.

Fugue à 4. | Vierstimmige Fuge.

Vocale. Allegro non troppo. ♩ = 96. M.



(*) Nous disons MÊME IMITATION parcequ'elle a lieu à la même distance que la précédente, quoiqu'il y ait différence d'intervalles entre les deux.

(*) Wir sagen: DIESELBE IMITATION, weil sie in der nähmlichen Entfernung wie die vorhergehende statt findet, obwohl es da einen Unterschied der Intervalle zwischen beiden gibt.



Cette fugue, comme on le voit, n'est composée que des imitations de toute espèce, et faites toutes avec le sujet: On peut l'appeler, par cette raison, FUGUE D'IMITATION.

La fugue suivante est remarquable en ce que le Soprano n'y fait que répéter sans cesse les 6 notes de la réponse.

Diese Fuge ist, wie man sieht, nur aus Imitationen von allen Arten, welche blos dem Subject entnommen sind, gebildet, und kann daher eine IMITATIONS-FUGE genannt werden.

Die nächstfolgende Fuge ist desshalb bemerkenswerth, weil der Sopran da nichts anders als die immer sich wiederholenden 6 Noten der Antwort ausführt.

(*) Le sujet en diminution n'est employé ici qu'à cause du mouvement modéré de la fugue.

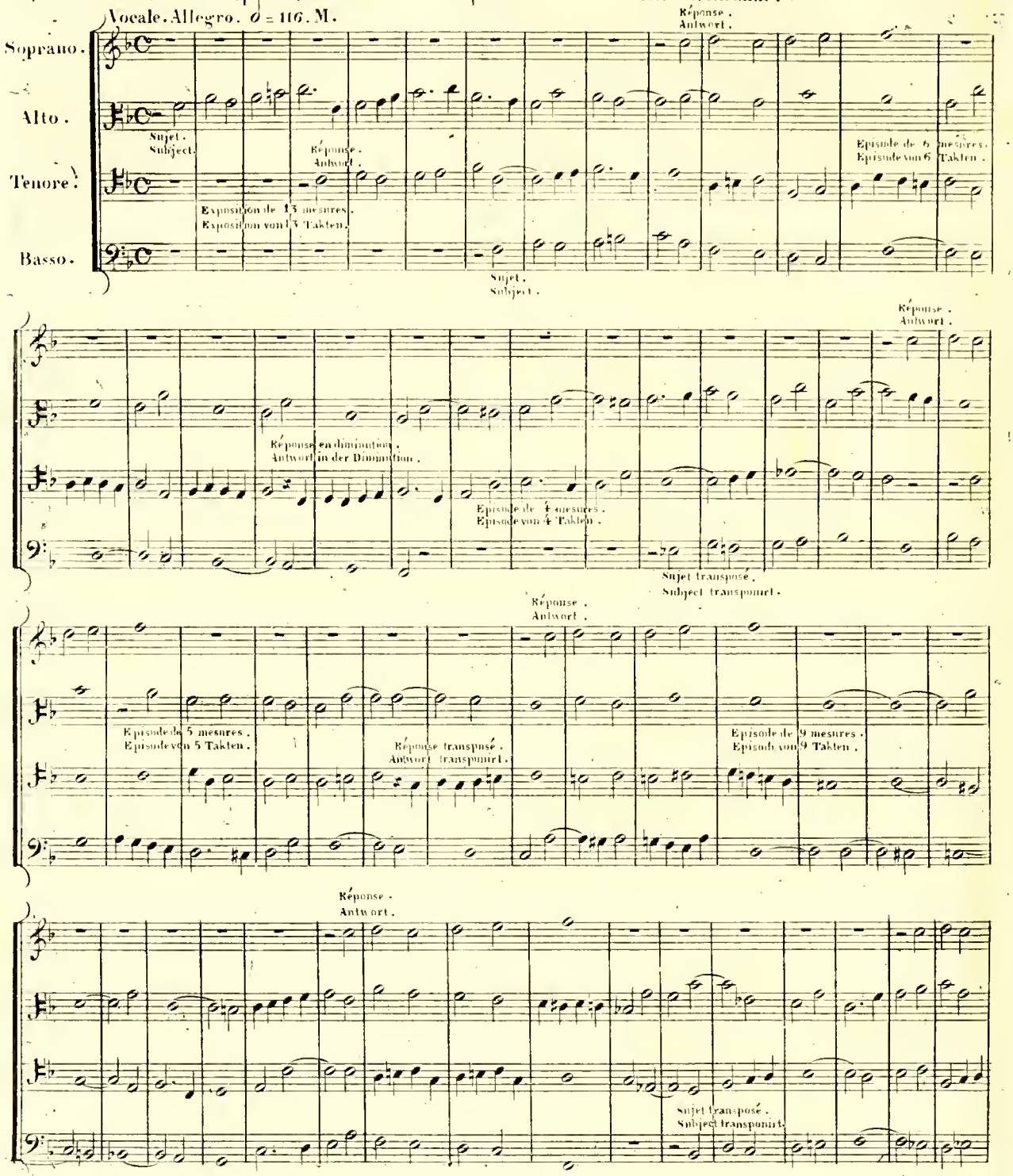
(*) Die Diminution des Subjects wird hier nur in Rücksicht auf das langsame Tempo der Fuge angewendet.

Fugue à 4 parties,

dans laquelle le Soprano est restreint aux seules 6 notes de la réponse.(*)

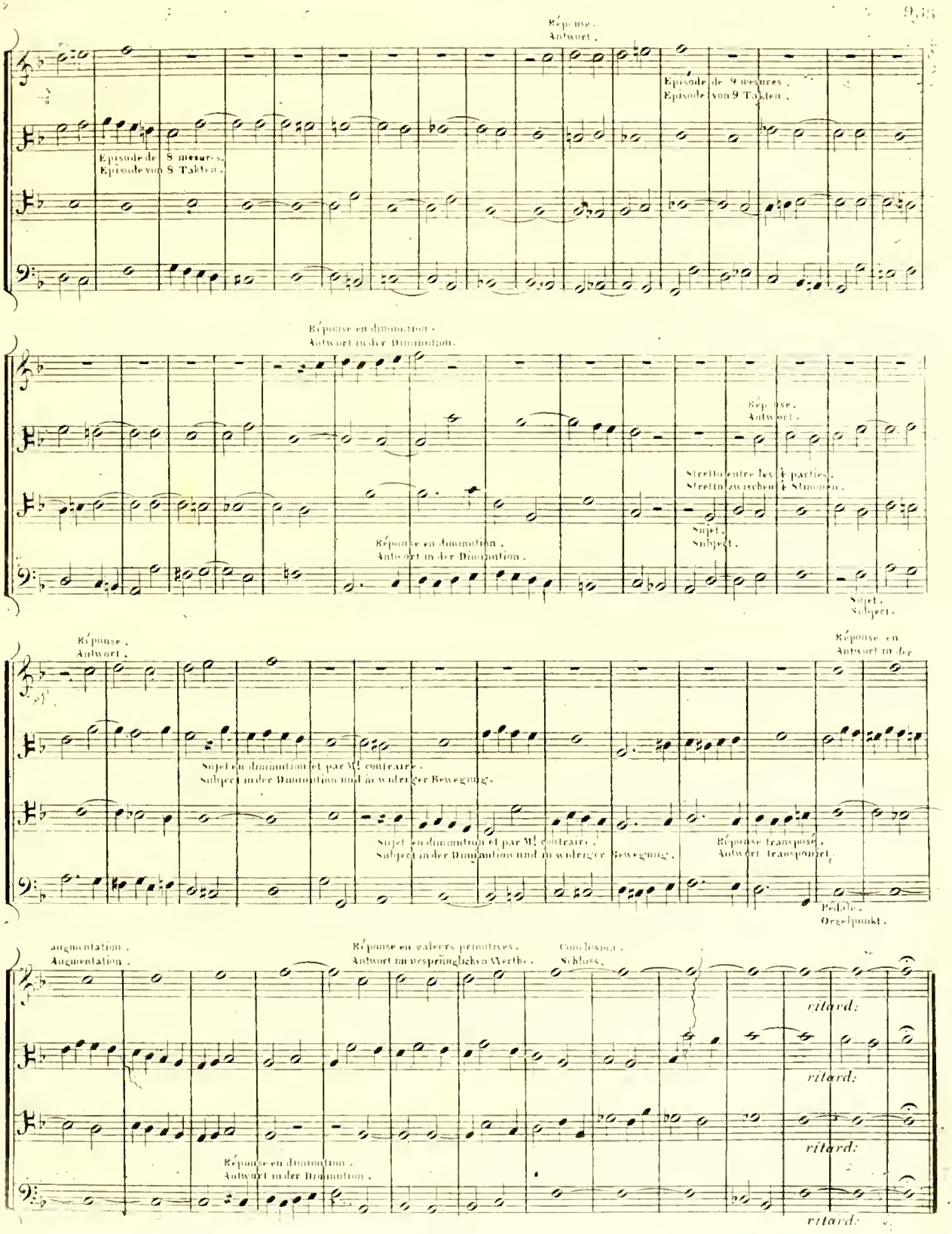
4-stimmige Fuge,

in welcher der Sopran sich nur auf die 6 Antwortsnoten allein beschränkt (*)



(*) FRESCOBALDI, célèbre Organiste du 17me siècle, a composé une fugue de ce genre.

(*) FRESCOBALDI, ein berühmter Organist des 17ten Jahrhunderts, hat eine Fuge dieser Art geschrieben.


Réponse.
Antwort.
Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.
Episode de 9 mesures.
Episode von 9 Takten.
Réponse en diminution.
Antwort in der Diminution.
Réponse.
Antwort.
Stretto entre les 4 parties.
Stretto zwischen 4 Stimmen.
Sujet.
Subject.
Réponse en diminution.
Antwort in der Diminution.
Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
Réponse en
Antwort in der
Sujet en diminution et par Mt contraire.
Subject in der Diminution und in widriger Bewegung.
Sujet en diminution et par Mt contraire.
Subject in der Diminution und in widriger Bewegung.
Réponse transposée.
Antwort transponirt.
Pédale.
Orgelpunkt.
augmentation.
Augmentation.
Réponse en valeurs primitives.
Antwort in ursprünglichen Werthe.
Conclusion.
Schluss.
ritard.
ritard.
ritard.
ritard.
Réponse en diminution.
Antwort in der Diminution.

Règle à observer en croisant les parties.

Il arrive souvent que les parties se croisent, c'est-à-dire que le Soprano fait quelquefois des notes qui sont plus graves que celles du contre-alto, ou que le contre-alto en fait qui sont plus basses que celles du tenor, ou bien que le tenor devient parfois plus grave que la basse-taille. Dans ce dernier cas, (ou le tenor croise la basse) il en peut résulter des inconvenients majeurs sous le rapport de l'harmonie. Ce cas présente les trois chances suivantes :

Regel, welche beim Kreuzen der Stimmen zu beobachten ist.

Oft ereignet es sich, dass die Stimmen einander kreuzen, das heisst, dass der Sopran bisweilen Noten bekommt, welche tiefer liegen als jene des Alts, oder dass der Alt solche auszuführen hat, welche tiefer als die Tenorstimme liegen; oder auch sogar, dass der Tenor Noten ausführen muss, die sich unter jenen des Basses befinden. In diesem letzten Falle, (wo der Tenor unter den Bass steigt,) können daraus in Hinsicht auf die Harmonie manche Nachtheile entstehen. Dieser Fall biethet folgende drei Möglichkeiten dar :



Dans le N° 1 le tenor, étant plus grave que la basse-taille, donne à l'harmonie la plus mauvaise basse possible, parce qu'elle n'est composée que de quartes. Cette faute d'ailleurs ne peut être comise que par des écoliers ignorants. Pour corriger cet exemple, il faudrait ou que la basse-taille chantât octave plus bas, ou que le tenor chantât octave plus haut, ce qui reviendrait au même.

N°. 2 est également mauvais, avec la différence cependant, que le tenor y fait au moins une basse correcte à l'harmonie, mais la basse-taille y est traitée en partie *intermédiaire*. Quand la basse-taille est traitée de la sorte, elle chante dans ses cordes hautes, et d'une manière sonore et éclatante, tandis que le tenor (faisant la basse) chante dans ses cordes graves, qui sont au contraire faibles et peu sonores. Par conséquent, le tenor donne une basse trop faible pour soutenir l'harmonie : notez encore, que dans les choeurs, les basses-tailles (comme partie la plus importante de l'harmonie) sont toujours plus nombreuses que les tenors : au grand opéra de PARIS, il y a quatorze basses-tailles contre huit tenors. Et que deviendra cette basse-taille traitée comme partie intermédiaire, si les contres-basses de l'orchestre la doublent, comme cela se pratique si souvent de nos jours ? Le volume de son des basses-tailles est

Im N° 1 gibt der Tenor, welcher tiefer als die Bassstimme steht, der Harmonie den allerschlechtesten Grundbass, der nur möglich ist, weil sie da nur Quarten bildet. Dieser Fehler kann übrigens nur von unwissenden Schülern begangen werden. Um dieses Beispiel zu verbessern, müsste der Bass um eine Octave tiefer, oder (was dasselbe ist) der Tenor um eine Octave höher singen.

N° 2 ist ebenfalls schlecht, jedoch mit dem Unterschiede, dass der Tenor wenigstens einen richtigen Bass zur Harmonie bildet, aber dagegen der Bass da als *Mittelstimme* behandelt wird. Wenn der Bass auf diese Art vorkommt, so singt er in seiner hohen Lage, und folglich sehr kräftig und hervortretend, während der Tenor (der den Grundbass des Ganzen bildet,) in seiner tiefen Lage singt, welche schwach und dumpf klingend ist. Folglich gibt der Tenor einen allzu schwachen Bass, um die ganze Harmonie zu tragen : noch muss beigefügt werden, dass in den Chören der Bass, (als der wichtigste Theil der Harmonie) stets zahlreicher besetzt ist, als der Tenor : in der grossen Oper zu PARIS gibt es 14 Bässe gegen 8 Tenore. Was würde nun aus diesem Basse werden, wenn er als Mittelstimme behandelt, besonders wenn er, wie heutzutage so oft geschieht, durch die Contrabässe des Orchesters verdoppelt wird ? Die Klangkraft der Bässe ist allzumächtig im Vergleich mit jener der Tenore, als dass diese letzteren als Grundbass dienen

trop puissant en comparaison de celui des tenors, pour que ces derniers puissent servir de basse, lorsque les premières sont traitées en parties intermédiaires. C'est bien différent lorsque les basses-tailles se taisent; dans ce cas les tenors soutiennent très bien les contre-altos et les Sopranos. L'exemple N° 2, qu'il faut défendre sévèrement d'après les raisons précédentes, est souvent pratiqué par PALESTRINA, dans sa musique d'église; mais ses compositions étant purement vocales, les contres-basses ne pouvaient pas y doubler les basses-tailles.

Ainsi pour ne pas se tromper en croisant la basse, il faut que les deux parties qui se croisent soient traitées l'une et l'autre comme deux basses correctes, contre les autres parties. Cette règle est observée au N° 3. On l'observera de même entre l'alto et le tenor, quand ces deux parties se croisent en accompagnant des voix plus hautes, et lorsque les basses-tailles se taisent. Mais lorsque la basse est correcte, les autres parties peuvent se croiser sans difficulté, pourvu que cela se fasse avec connaissance de cause et en évitant des quintes et des octaves défendues.

Il est également permis de croiser les altos avec les violoncelles de l'orchestre, *lorsque les contre-basses* doublent les violoncelles, ce qui se fait à l'octave plus bas, comme tout le monde sait. Par exemple, le N° 1 deviendrait bon en doublant la basse à l'octave comme il suit: parce que le tenor se trouvant placé entre les deux basses, redevient partie intermédiaire.

Encore une remarque: si le N° 1 était exécuté par des voix et par l'orchestre *en même temps*, il n'y aurait pas de faute, quant à l'orchestre, à cause des contre-basses; mais il y en aurait toujours une entre les voix, qui n'auraient qu'une basse faible et fautive, parce que l'orchestre ne corrige qu'imparfaitement les fautes entre les voix, par rapport à la grande différence qui existe entre leur timbre et celui des instrumens; rappelons nous d'ailleurs que l'harmonie des voix, n'importe le nombre des parties, *doit être toujours correcte, abstraction faite d'un accompagnement instrumental quelconque.*

D et C. N° 4170.

Exemple.
Beispiel.



könnten, während die ersteren eine Mittelstimme bilden. Ganz anders ist es aber, wenn die Bässe pausiren; in diesem Falle können die Tenore recht wohl die Alt- und Sopran-Stimmen tragen und stützen. Das Beispiel N° 2, welches man aus den eben angeführten Gründen streng verbiethen muss, wurde oft vom PALESTRINA in seiner Kirchenmusik angewendet; aber, da seine Compositionen nur allein für Singstimmen geschrieben sind, so konten die Contrabässe den Gesangsbass nicht verdoppeln.

Um sich also beim Kreuzen des Basses nicht zu verirren, müssen die zwei Stimmen, welche sich kreuzen, so gesetzt seyn, dass jede davon gegen die übrigen Stimmen einen guten Bass bilde. Diese Regel findet sich in N° 3 beobachtet. Man muss sie auch zwischen dem Alt und dem Tenor beobachten, wenn diese zwei Stimmen sich kreuzen, und dabei höhere Stimmen begleiten, und wenn nebstdem der Bass Pausen hat. Aber wenn der Bass richtig ist, so können die übrigen Stimmen sich ohne Schwierigkeit kreuzen, vorausgesetzt, dass dieses mit Sachkenntniss geschieht, und dabei verbothene Quinten und Octaven vermieden werden.

Es ist gleichfalls erlaubt, die Altos mit den Violoncells im Orchester zu kreuzen, *wenn die Contrabässe die Violoncells verdoppeln*, was um eine Octave tiefer geschieht, wie Jeder weiss. So, z: B: würde N° 1 gut werden, wenn der Bass folgendermassen verdoppelt würde: weil der Tenor, der demnach zwischen die beiden Bässe gestellt wäre, zur Mittelstimme werden würde.

Noch eine Bemerkung: wenn N° 1 von den Singstimmen und dem Orchester *zugleich* ausgeführt würde, so gäbe es da keinen Fehler in Rücksicht auf das Orchester, (wegen den Contrabässen;) aber nichtsdestoweniger wären die Singstimmen immer verfehlt, welche nur einen schwachen und unrichtigen Bass hätten, weil das Orchester die zwischen den Singstimmen befindlichen Mängel nur unvollkommen verbessert, indem zwischen beiden Massen ein zu grosser Unterschied in Rücksicht auf ihren Klang herrscht; überdiess müssen wir uns erinnern, *dass die Harmonie der Menschenstimmen ohne Rücksicht auf die Zahl der Stimmen, stets für sich, und abgesehen von irgendeiner Instrumentalbegleitung, streng richtig seyn muss.*

Notice sur ce que l'on appelait jadis fugue du ton, fugue réelle et fugue d'imitation.

FUGUE DU TON.

Les véritables fugues du ton se faisaient, avant le 18ᵐᵉ siècle, tout à fait dans l'esprit de l'ancien plain-chant, et sous les conditions suivantes :

1° Le sujet avec sa réponse ne devaient pas surpasser les limites d'une octave, comme dans l'exemple suivant, où l'un et l'autre restent entre les deux toniques *Ut* :



Voici un autre exemple où le sujet et sa réponse sont renfermés entre les deux dominantes :



Pour pouvoir observer cette première règle, il a fallu choisir des sujets qui ne parcourussent que quatre à cinq degrés tout au plus, en allant de la tonique a la dominante, comme dans les deux exemples précédents.

2° On était obligé de rester constamment dans les cordes primitives du ton : c'est par cette raison que le morceau s'appellait FUGUE DU TON. On se rappellera que les anciens tons d'église n'avaient nul accident à la clef. Ainsi donc, on ne pouvait introduire ni dièze ni bémol, non seulement dans le sujet et la réponse, mais pas même dans le courrant de la fugue. A cette règle il n'y avait que les trois exceptions suivantes :

A.) On permettait l'*ut*♯ dans l'accord pénultième, quand la fugue était dans le ton *dorien*.

B.) On permettait le *sol*♯ dans l'accord final, lorsque la fugue était dans le ton *phrygien*.

C.) On permettait le *fa*♯ dans l'accord pénultième, quand la fugue était dans le ton *mixo-lydien*.

Ces exceptions étaient commandées par la nécéssité d'obtenir une cadence finale satisfaisante.

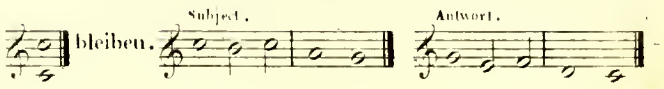
Ne pouvant pas rafraichir les cordes primitives par les accidents (les ♯ et les ♭), et varier suffisamment le morceau par des modulations, ces fugues étaient ordinairement courtes. Voici l'exemple d'une fugue semblable :

Bemerkung über das, was man ehemals die Fuge des Tons, die wirkliche Fuge, und die Imitationsfuge nannte.

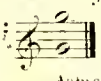
DIE FUGE DES TONS.

Die eigentlichen Ton-Fugen wurden, vor dem 18ten Jahrhundert, ganz im Geiste der alten Choräle, und unter folgenden Bedingungen gemacht :

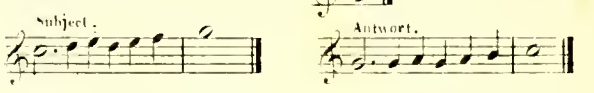
1tens Das Subject und seine Antwort durften die Grenzen einer Octave nicht übersteigen, wie im folgenden Beispiele, wo das Eine und die Andere zwischen den beiden Tonika's



Hier ist ein anderes Beispiel, wo das Subject und seine Antwort zwischen den 2 Dominanten



eingeschlossen sind :



Um diese erste Regel beobachten zu können, musste man Themas wählen, welche nur aus vier, höchstens fünf nebeneinander liegenden Stufen bestanden, indem man aus der Tonika in die Dominante (wie in den zwei obigen Beispielen) ging.

2tens Man war genöthigt, unaufhörlich in den Haupttönen der Tonart zu verweilen; woher auch die Benennung : FUGE DES TONS entstand. Man wird sich erinnern, dass die alten Kirchentonarten keine Art von Vorzeichnung (durch ♯ oder ♭) duldeten. Demnach konnte man, weder im Subject noch in der Antwort, ja nicht einmal im Lauf der Fuge, irgend ein ♯ oder ♭ anwenden. Diese Regel hatte nur die drei folgenden Ausnahmen:

A.) Man erlaubte das *Cis (C♯)* in dem vorletzten Accorde, wenn die Fuge in der *dorischen Tonart* gesetzt war.

B.) Man erlaubte das *Gis (G♯)* in dem Schlussaccorde, wenn die Fuge in der *phrygischen Tonart* gesetzt war.

C.) Man erlaubte das *Fis (F♯)* in dem vorletzten Accorde, wenn die Fuge in der *mixo-lydischen Tonart* gesetzt war.

Diese Ausnahmen wurden durch die Nothwendigkeit gebothen, eine befriedigende Schlusscadenz zu erhalten.

Da man die Grundtöne durch kein Versetzungszeichen (♯ oder ♭) beleben durfte, und also das Tonstück nicht durch Modulationen verändern konnte, so waren diese Fugen meistens kurz. Hier ist das Beispiel einer solchen Fuge :

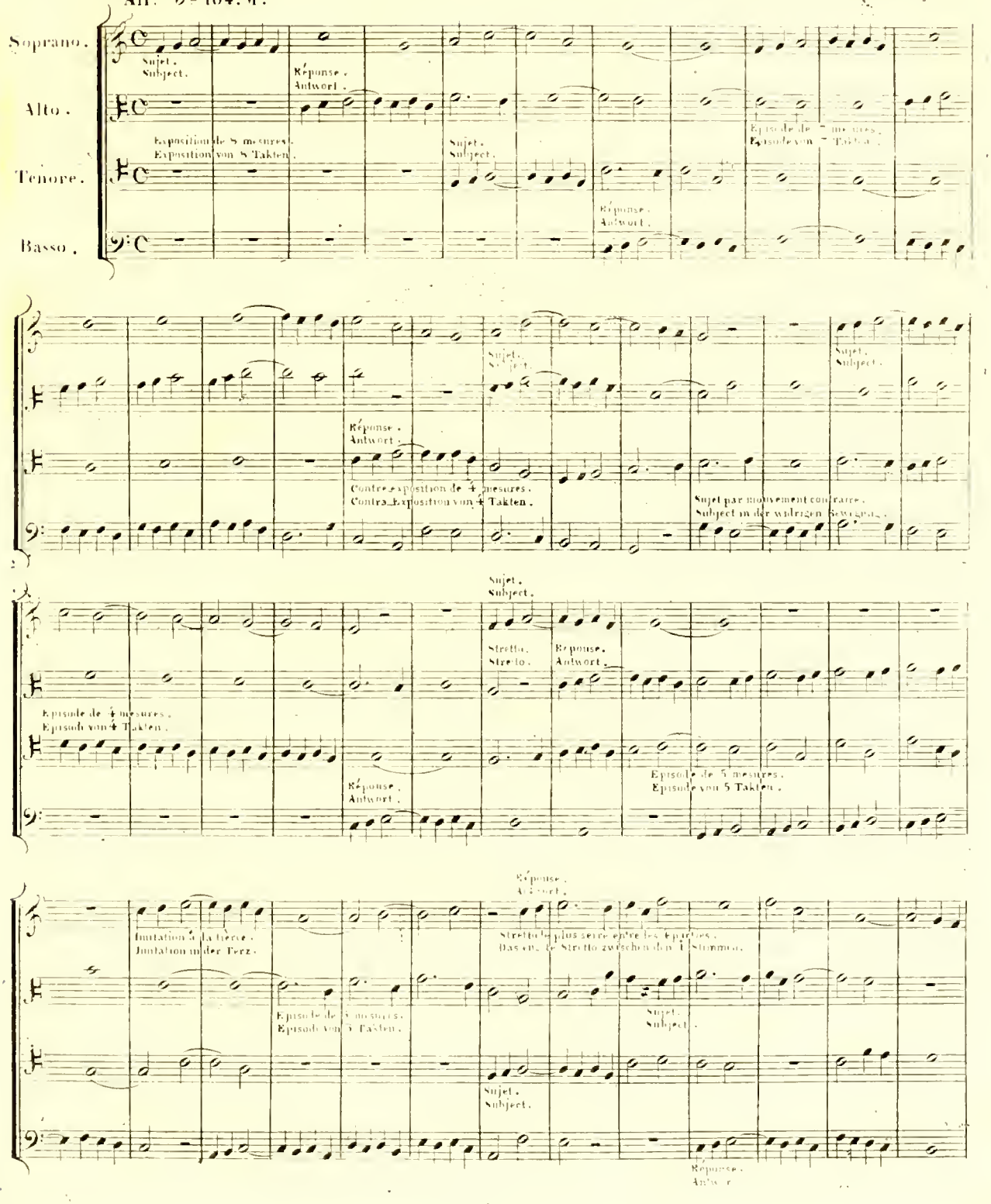
Fugue du ton .

dans le mode Lydien, en *Fa*, mais en évitant le *si* .

Fuge des Tons

in der lydischen Tonart, in *F*, aber mit Vermeidung des *B* .

All.° 𝅗𝅥 = 104. M.





Les italiens, jadis, appelaient en même temps un pareil morceau, FUGA RICERCATA (fugue recherchée) quand toute la matière fuguée y était tirée du sujet, consistant en force imitations, strettos et canon.

On ne compose plus de fugues dans le genre dont nous parlons; mais, selon le sujet, on fait quelquefois encore la réponse d'après la règle de la fugue du ton.

Il serait bon que nos jeunes compositeurs, qui ne savent pas faire une demi-douzaine de mesures sans moduler, s'exersassent une année au moins sur la fugue du ton.

FUGUE RÉELLE.

Pour distinguer la fugue moderne (tant dans le style rigoureux que dans le style libre) de la fugue ancienne du ton, le *Père Martini* l'appellait FUGA RÉALE (fugue réelle,) vraisemblablement parce que la réponse s'y fait souvent sans nul changement, sauf la transposition: sans cette raison, le choix du mot *réelle* ne serait ni heureux ni spirituel.

FUGUE D'IMITATION.

Les anciens donnaient souvent aussi le nom de fugue à des canons ou à des morceaux canoniques. Et comme on pouvait faire des canons à toute sorte d'intervalles, il en résultait des réponses irrégulières à la seconde,

Die Jtaliener nannten ehedem ein solches Tonstück auch: FUGA RICERCATA (gesuchte Fuge), wenn der ganze Fugenstoff nur aus dem Subject gezogen war, und in einer Menge Jmitationen, Strettos und Canons bestand.

Man componirt nicht mehr Fugen von der eben besprochenen Gattung; aber, wenn das Subject darnach ist, macht man bisweilen noch die Antwort nach der Regel dieser Fuge des Tons.

Es wäre recht gut, wenn unsere jungen Tonsetzer, die nicht ein halbes Dutzent Takte machen können, ohne zu moduliren, sich wenigstens ein Jahr hindurch in der Verfertigung solcher Tonfugen übten.

DIE WESENTLICHE FUGE.

Um die moderne Fuge (sowohl im strengen, wie im freyen Style,) von der alten Ton-Fuge zu unterscheiden, nannte sie der *Pater Martini*: FUGA REALE (wesentliche oder reelle Fuge,) wahrscheinlich desshalb, weil die Antwort da oft ohne alle Veränderung, (die Transposition ausgenommen,) gemacht wird: ohne diesen Grund wäre die Wahl des Worts: *wesentlich* weder glücklich noch geistreich.

DIE JMITATIONS-FUGE.

Die Alten gaben auch oft den Canons und canonischen Tonstücken den Namen Fuge. Und da man Canons in allen möglichen Jntervallen machen konnte, so entstanden hieraus unregelmässige Antworten in der Secunde, in der Terz,

à la tierce, à la quarte et enfin à un intervalle quelconque. Pour distinguer ces soit-disant fugues des deux précédentes, on les nommait FUGUES D'IMITATION.

Ainsi, en répondant irrégulièrement au sujet n'importe à quel intervalle, on fait une fugue d'imitation, ce qui ne peut avoir lieu de nos jours que dans le *courant* des fugues, attendu que l'on n'appelle plus *fugue* ce qui n'est qu'un canon.

Comme on ne compose plus des fugues du ton, et que l'on ne donne plus le nom de fugue à de simples canons, les dénominations FUGUE DU TON, FUGUE RÉELLE et FUGUE D'IMITATION ne sont actuellement d'aucune nécessité, et ne servent qu'à embrouiller nos traités.

VI.

DES FUGUES À PLUS D'UN SUJET.

Une fugue peut avoir 2, 3 ou 4 sujets différens. Quand elle en a 2, on l'appelle FUGUE DOUBLE, ou à 2 sujets; quand elle en a 3, on la nomme FUGUE À 3 SUJETS; quand elle en a 4, on la nomme FUGUE À 4 SUJETS, et ainsi de suite.

1. DE LA FUGUE DOUBLE.

La fugue double se fait avec deux sujets. L'un des deux est le SUJET PRINCIPAL, ou premier sujet; l'autre est un sujet secondaire, qu'on appelle SECOND SUJET ou CONTRE-SUJET. Nous appellerons le premier tout simplement SUJET, et l'autre CONTRE-SUJET. En les indiquant par les chiffres, le chiffre 1, représente le sujet, et le chiffre 2, représente le contre-sujet. On invente d'abord le sujet principal; dans les concours de composition on le donne. Anciennement il consistait dans quelques notes de plain-chant. On cherche ensuite le contre-sujet au moyen du contre-point double à l'octave, ou des contre-points à la 10^me^ ou à la 12^me^. Celui à l'octave est préférable, il est presque le seul dont on se sert à présent.

L'un des deux sujets entre toujours un peu plus tard, c'est ordinairement le contre-sujet: il doit y avoir une différence sensible entre les deux sujets. Au reste, voyez ce que nous avons dit sur le contre-point double à deux parties et sur les deux sujets du modèle, car presque tous les exemples que nous y avons donnés peuvent servir à faire des fugues doubles.

in der Quarte, und überhaupt in jedem Intervalle. Um diese sogenannten Fugen von den zwei vorhergehenden Arten zu unterscheiden, nannte man sie JMITATIONS-FUGEN.

Wenn man also die Antwort dem Subject unregelmässig in irgend einem beliebigen Intervall nachfolgen lässt, so macht man eine Jmitationsfuge, — was heutzutage nicht anders statt finden kann, als *im Laufe* der Fugen, indem man das keine Fuge nennen kann, was eigentlich nur ein Canon ist.

Da man nun keine Ton-Fugen mehr macht, und da man den blossen Canons nicht mehr den Namen FUGE gibt, so sind die Benennungen: TON-FUGE, WESENTLICHE FUGE, und JMITATIONSFUGE gegenwärtig von keiner Nothwendigkeit, und dienen nur dazu, unsere Lehrbücher zu verwirren.

VI.

VON DEN FUGEN MIT MEHR ALS EINEM SUBJECTE.

Eine Fuge kann 2, 3 oder 4 verschiedene Subjecte haben. Wenn sie deren 2 hat, so nennt man sie DOPPELFUGE, oder eine Fuge mit 2 Subjecten; wenn sie deren 3 hat, so heisst sie: FUGE MIT DREI SUBJECTEN; hat sie deren 4, so wird sie eine FUGE MIT VIER SUBJECTEN genannt.

1. VON DER DOPPELFUGE.

Die Doppelfuge wird aus zwei Subjecten gebildet. Eines derselben ist das HAUPT-SUBJECT oder das ERSTE SUBJECT. Das zweite ist ein Nebensubject, welches man das ZWEITE SUBJECT, oder das CONTRASUBJECT nennt. Wir werden das erste ganz einfach: DAS SUBJECT, und das zweite: DAS CONTRASUBJECT benennen. Wenn sie durch Ziffern angezeigt werden, so bedeutet die Ziffer 1, das Subject, und die Ziffer 2 das Contrasubject. Man erfindet Anfangs das Haupt-Subject; bei Preisaufgaben wird es angegeben. Vor Alters bestand es nur aus einigen Noten des Chorals. Hierauf sucht man das Contrasubject mit Hülfe des doppelten Contrapunkts in der Octave oder der Contrapunkte in der Decime oder in der Duodecime. Jener in der Octave ist vorzuziehen; er ist fast der einzige, dessen man sich jetzt bedient.

Das eine der beiden Subjecte tritt immer etwas später ein, und zwar gemeiniglich das Contrasubject; zwischen beiden Subjecten muss ein fühlbarer Unterschied des Gesangs und Gedänkens seyn. Übrigens sehe man, was wir seines Orts über den zweistimmigen doppelten Contrapunkt, und über die beiden Subjecte des Musters gesagt haben, denn fast alle dort gegebenen Beispiele können zur Verfertigung von Doppelfugen als Themas dienen.

Le sujet principal (ou sujet donné) doit avoir une réponse régulière. Quant à la réponse du contre-sujet, elle n'est pas assujettie aux mêmes règles, et n'éprouve que les changemens que l'harmonie peut exiger: comme la réponse du contre-sujet accompagne celle du sujet principal, il faut bien que la première éprouve des modifications, lorsque celle-ci en éprouve elle même. Par exemple:

Das Haupt- (oder aufgegebene) Subject muss eine regelmässige Antwort erhalten. Was die Antwort des Contrasubjects betrifft, so ist sie nicht denselben Regeln unterworfen, und erleidet nur die, von der Harmonie geforderten Veränderungen; da die Antwort des Contrasubjects der Antwort des Hauptsubjects zur Begleitung dienen muss, so muss die erste wohl Veränderungen erleiden, wenn die zweite selber auch deren erhält. Z: B:



La réponse du sujet précédent éprouve deux changemens dans la 1re et dans la 3me mesure; la réponse du contre-sujet en éprouve également deux, et aux mêmes endroits, parce que l'harmonie l'exige. Les changemens dans la réponse du contre-sujet éprouvent quelquefois des difficultés. Par exemple:

Die Antwort des vorstehenden Subjects erleidet zwei Veränderungen im ersten und im dritten Takte; die Antwort des Contrasubjects erleidet deren ebenfalls zwei, und an selben Orten, weil die Harmonie es erfordert. Die Veränderungen in der Antwort des Contrasubjects sind bisweilen einigen Schwierigkeiten unterworfen. Z: B:



Même exemple, mais avec le contre-sujet retouché pour obtenir une réponse convenable:

Dasselbe Beispiel, aber mit dem verbesserten Contrasubject, um eine angemessene Antwort zu erhalten:



La réponse du contre-sujet dans l'exemple N° 2 n'est pas bonne, quoique harmoniquement prise elle pourrait servir à la rigueur, comme les chiffres qui sont placés dessus, l'indiquent. Mais la réponse du sujet qui entre sur une dissonnance très dure (*mib ré♮*) ne peut pas avoir lieu, surtout dans la fugue vocale où elle est impraticable; ensuite la terminaison de la réponse du contre-sujet est dure, mal chantante, désagréable et par conséquent vicieuse. Que faire dans ce cas, ne pouvant changer ni le sujet principal, ni sa réponse? Il faut *retou-*

Die Antwort des Contrasubjects in dem Beispiele N° 2 ist nicht gut, obwohl sie, harmonisch genommen, nöthigenfalls brauchbar wäre, wie die, über der Unterstimme gesetzten Ziffern es beweisen. Aber die Antwort des Subjects, welche auf eine sehr harte Dissonanz tritt, (*Es-D*) kann nicht statthaben, besonders in der Vocalfuge, wo sie unausführbar ist; zudem ist der Schluss der Antwort des Contrasubjects hart, schlecht singend, unangenehm, und folglich verfehlt. Was zu thun, in solchem Falle, wo man weder das Hauptsubject noch seine Antwort verändern darf? Man muss das Contra-

cher, le contre-sujet comme au N° 3, on le fait à peu près comme on le voit au N° 1. Le compositeur est le maître de changer le second sujet ou d'en concevoir un autre, ce qui est toujours possible, attendu qu'on peut créer 2, 3, 4 contre-sujets différens et plus, et ensuite en choisir un qui soit convenable sous tous les rapports.

Après avoir réglé les deux sujets, ainsi que leur réponse, on prépare la matière de la fugue.

Les strettos, les imitations et le développement partiel se font particulièrement avec le sujet principal, c'est à dire avec celui qui a une réponse régulière; mais on peut aussi entreprendre ce travail avec le contre-sujet, lorsqu'on le juge à propos: c'est surtout dans le cas où le contre-sujet, fournit une matière plus abondante, plus interressante, plus originale que le sujet principal. Si par exemple le sujet principal était du plain-chant, il faudrait de préférence employer le contre-sujet, qui peut être plus interressant aux imitations et aux développemens partiels. La matière fugnée que les deux sujets fournissent est fort souvent trop abondante; dans ce cas on choisit ce qui est le plus saillant en renonçant au reste:

Les deux sujets marchent le plus souvent ensemble; mais il est permis, dans le courrant de la fugue, et après l'exposition, de les traiter isolément aussi, pourvu qu'ils se réunissent de temps en temps. Voici les combinaisons dont les deux sujets, réunis et isolés, sont en général susceptibles:

1° Les deux sujets réunis, tels qu'on les a conçus en les créant, s'emploient dans l'exposition, dans la contre-exposition, et puis après, une couple de fois dans la suite. Voici deux sujets qui nous serviront à donner les exemples nécessaires sur les différentes combinaisons dont ils sont susceptibles:

Subject ein wenig *verändern*, wie in N° 3, oder heiläufig so verfahren wie in N° 1 zu sehen ist. Der Tonsetzer ist Herr, sein zweites Subject zu verändern, oder ein anderes zu erfinden, was immer möglich ist, in dem man 2, 3, 4 und mehr verschiedene Contrasubjecte erfinden, und sodann das in jeder Hinsicht vortheilhafteste auswählen kann.

Wenn die beiden Subjecte, so wie ihre Antworten geregelt sind, so bildet man den Fugenstoff.

Die Strettos, die Imitationen und die theilweisen Entwicklungen machen sich hauptsächlich mit dem Hauptsubject, das heisst, mit jenem, welches eine regelmässige Antwort hat, aber man kann auch diese Arbeit mit dem Contrasubjecte unternehmen wenn man es thunlich findet: dieses besonders in dem Falle, wenn das Contrasubject einen reichhaltigeren, interessanteren, originelleren Stoff liefert als das Hauptthema. Wenn z: B: das Hauptsubject ein Choral wäre, so müsste man vorzugsweise das vielleicht interessantere Contrasubject zu den Imitationen und theilweisen Entwicklungen (Durchführungen) verwenden. Der Fugenstoff, den die beiden Subjecte liefern, ist sehr oft allzu reichhaltig; in solchem Falle wählt man das geistreichste und unterdrückt den Rest.

Die zwei Subjecte gehen meistens mit einander; aber es ist erlaubt, im Lauf der Fuge und nach der Exposition, dieselben auch vereinzelt zu behandeln, vorausgesetzt, dass sie sich bis weilen vereinigen. Hier sind die Zusammenstellungen, deren die beiden Subjecte, zusammen und einzeln im Allgemeinen fähig sind:

1tens Die beiden Subjecte vereinigt, so wie man sie sich bei der Erfindung gedacht hat, werden in der Exposition, in der Contraexposition, und dann in der Folge noch ein paarmal angewendet. Hier sind zwei Subjecte, welche uns dazu dienen werden, die nöthigen Beispiele über die verschiedenen Zusammenstellungen, deren sie fähig sind, zu liefern:



Dans cet exemple, le contre-sujet entre une mesure plus tard que le sujet principal. La réunion de deux sujets a donc lieu ici à la distance d'une *mesure*, que nous appellerons par cette raison *distance primitive*. Il arrive quelquefois que l'on change cette distance dans le courrant de la fugue, c'est à dire que le contre-sujet,

In diesem Beispiele tritt das Contrasubject um einen Takt später ein, als das Hauptsubject. Demnach hat hier die Vereinigung zweier Subjecte in der Entfernung eines *Taktes* statt, welche wir aus diesem Grunde die *ursprüngliche Entfernung* nennen wollen. Es ereignet sich manchmal, dass man im Laufe der Fuge diese Entfernung verändert, das heisst, dass

pour se réunir au sujet, entre plus tard ou plus tôt que dans l'origine, p:e :

das Contrasubject, um sich mit dem Subjecte zu vereinigen später oder früher eintritt, als es ursprünglich geschah, z:B :



Dans l'exemple B, le contre-sujet n'entre que trois mesures plus tard, et dans l'exemple C il entre déjà dans la première mesure, pour s'unir avec le sujet. Les deux sujets sont en contre-point *dans leur distance primitive* (comme dans l'exemple A,) parce qu'il faut les renverser. C'est à cette dernière distance qu'on les emploie dans l'exposition de la fugue, et le plus souvent aussi dans la contre-exposition. Mais quand la distance primitive est changée (comme dans l'exemple B et C,) les deux sujets n'ont pas besoin d'être en contre-point, parce qu'il n'y a pas d'obligation de les renverser dans ce cas là. C'est avec ces distances accidentelles que l'on peut aussi employer la réunion des deux sujets dans le courant de la fugue.

On peut aussi réunir les deux sujets en mettant l'un en augmentation ou en diminution, ou en employant l'un par mouvement contraire, n'importe la distance. Par exemple :

In dem Beispiele B tritt das Contrasubject erst drei Takte später, und im Beispiele C schon in dem ersten Takte ein, um sich mit dem Hauptsubject zu vereinigen. Die beiden Subjecte sind, *in ihrer ursprünglichen Entfernung* (wie im Beispiele A) im Contrapunkt, weil man sie umkehren muss. In dieser letzten Entfernung ists, dass man sie in der Exposition, und meistens auch in der Contraexposition der Fuge anwendet. Aber wenn die ursprüngliche Entfernung verändert ist, (wie im Beispiele B und C) so brauchen die zwei Subjecte nicht im Contrapunkt zu seyn, weil in diesem Falle keine Verbindlichkeit obwaltet, sie umkehren zu müssen. Auch mit diesen zufälligen Entfernungen kann man die Vereinigung der beiden Subjecte im Laufe der Fuge anwenden.

Noch kann man auch die beiden Subjecte vereinigen, indem man das eine in der Augmentation oder Diminution setzt, oder indem man dem einen, (gleichviel in welcher Entfernung,) die Gegenbewegung gibt. Z:B :



(*) Il est clair, que le contre-sujet, dans ce cas, n'a pas besoin de faire les mêmes notes que dans l'exemple A ; il suffit que le contre-sujet se reconnaisse.
(**) Cette note est FA♮ dans l'origine ; mais dans cette sorte de combinaison, on prend indifferement FA♮ ou FA♯, selon que l'harmonie l'exige.

(*) Es ist klar, dass das Contrasubject in diesem Falle nicht nöthig hat, dieselben Noten zu nehmen, wie im Beispiele A ; es reicht hin, wenn das Contrasubject erkennbar bleibt.
(**) Diese Note ist ursprünglich FIS ; aber in dieser Art von Zusammenstellung nimmt man beliebig F oder FIS, je nachdem die Harmonie es verlangt.

Dans toutes ces exemples (où les deux sujets ne se trouvent pas en contre-point) il n'est pas nécessaire, et même il est souvent impossible d'employer les sujets en entiers. Il suffit d'en prendre les premières mesures ou les premières notes. Voici les autres combinaisons :

2° Le sujet isolé, c'est à dire sans être accompagné du contre-sujet.

3° Le contre-sujet seul, c'est à dire séparé du sujet principal. On sépare un sujet de l'autre, de temps en temps, pour l'accompagner par une harmonie plus variée et plus libre.

4° Les Strettos ou imitations avec le sujet principal seul, comme dans la fugue simple.

5° Les Strettos ou imitations avec le sujet principal, mais accompagné par le contre-sujet. P: e :

In allen diesen Beispielen, (wo die beiden Subjecte sich nicht im Contrapunkt befinden,) ist es nicht nothwendig, und auch oft gar nicht möglich, die Subjecte vollständig anzuwenden. Es reicht hin, davon die ersten Takte, oder die ersten Noten zu nehmen. Hier folgen die andern Zusammenstellungen :

2tens Das Subject allein für sich, das heisst, ohne vom Contrasubject begleitet zu werden.

3tens Das Contrasubject allein, das heisst, von dem Hauptsubject getrennt. Man trennt bisweilen das eine Subject von dem andern, um eine mehr veränderte und freiere Begleitung anzuwenden.

4tens Die Strettos oder Jmitationen mit dem Hauptsubject wie in der einfachen Fuge.

5tens Die Strettos oder Jmitationen mit dem Hauptsubject, aber von dem Contrasubject begleitet. Z: B :



6° Les Strettos ou imitations avec le contre-sujet seul, comme dans la fugue simple.

7° Les Strettos ou imitations avec le contre-sujet, mais accompagnés du sujet principal. P: e :

6tens Die Strettos oder Jmitationen mit dem Contrasubject allein, wie in der einfachen Fuge.

7tens Die Strettos oder Jmitationen mit dem Contrasubject, aber begleitet vom Hauptsubject. Z: B :



8° Les développemens partiels avec le sujet principal seul, comme dans la fugue simple.

9° Les développemens partiels avec le sujet principal, mais accompagnés du contre-sujet. P: e :

8tens Die theilweisen Entwicklungen mit dem Hauptsubject allein, wie in der einfachen Fuge.

9tens Die theilweisen Entwicklungen mit dem Hauptsubject, aber von dem Contrasubject begleitet. Z: B :

Det C N 4170



On réalise cette proposition assez facilement en accompagnant le contre_sujet par un fragment du sujet principal en imitation.

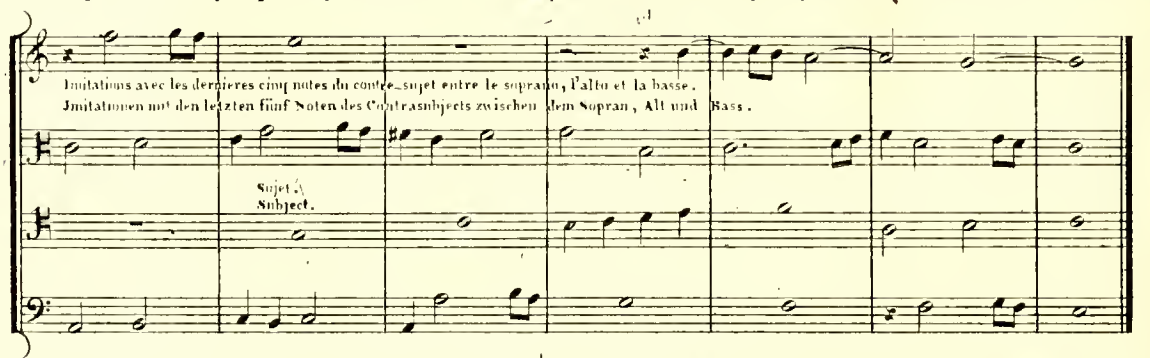
10° Les développemens partiels avec le contre_sujet seul, comme dans la fugue simple.

11° Les développemens partiels avec le contre_sujet, mais accompagnés du sujet principal. P: e:

Diese Aufgabe wird sehr leicht erfüllt, wenn man das Contrasubject durch ein Theilchen des Hauptsubjects imitationsweise begleitet.

10tens Die theilweisen Entwicklungen mit dem Contrasubject allein, wie in der einfachen Fuge.

11tens Die theilweisen Entwicklungen mit dem Contrasubject, aber vom Hauptsubject begleitet. Z: B:



On réalise cette proposition assez facilement en accompagnant le sujet par un fragment du contre_sujet en imitation, comme dans l'exemple précédent.

12° Strettos ou imitations, ou développemens partiels avec les deux sujets en même temps, ce qui donne par conséquent un double-Stretto, ou une double_imitation, ou un développement double. P: e:

Auch diese Aufgabe ist leicht zu erfüllen, wenn man das Hauptsubject durch ein Theilchen des Contrasubjects imitationsweise, wie im vorhergehenden Beispiele, accompagnirt.

12tens Strettos, oder Jmitationen, oder theilweise Entwicklungen mit beiden Subjecten zu gleicher Zeit, was folglich eine Doppel=Eingführung, oder eine Doppel=Jmitation, oder eine doppelte Entwicklung gibt. Z: B:





Observation sur les 12 numéros précédents.

Il est important pour un compositeur de connaître toutes ces combinaisons ; mais il n'est pas toujours possible, ni nécessaire, de les employer toutes dans une fugue, sans la prolonger outre mesure. Les deux sujets ne se prêtent pas toujours à ce nombre de combinaisons. Ainsi, il suffit d'en employer seulement une partie ; celle par exemple qui est la plus saillante, ou celle à laquelle les deux sujets se prêtent le mieux.

Bemerkung über die vorstehenden zwölf Nummern

Es ist für den Tonsetzer wichtig, alle diese Zusammenstellungen zu kennen ; aber es ist nicht immer möglich, auch nicht immer nothwendig, dieselben alle in einer Fuge anzuwenden, da man sie sonst über alles Mass ausdehnen müsste. Die beiden Subjecte eignen sich auch nicht immer zu dieser ganzen Anzahl von Combinationen. Demnach reicht es hin, nur einen Theil derselben anzuwenden ; jenen z : B :, welcher der geistreichste ist, oder jenen, zu welchem sich die beiden Subjecte am besten eignen.

De l'exposition d'une fugue à deux sujets.

La meilleure exposition d'une fugue à deux sujets et à quatre parties est la suivante :

1° On fait d'abord entrer successivement les quatre parties avec le sujet principal, comme dans la fugue simple, et d'après la même règle. P: e :

Von der Exposition einer Fuge mit zwei Subjecten.

Die beste Exposition einer Fuge mit zwei Subjecten (also einer DOPPELFUGE) ist die folgende :

1tens Man lässt anfangs das Hauptsubject in allen vier Stimmen so wie in der einfachen Fuge, und nach denselben Regeln, eintreten. Z : B :



Digitized by Google

2º On revient ensuite sur ses pas pour accompagner le sujet par son contre-sujet, et faire avec celui-ci ce qu'on a fait avec le premier. P: e:

2tens Man kehrt hierauf wieder zurück, um das Subject mit seinem Contrasubject zu begleiten, und mit diesem eben so zu verfahren, wie mit dem ersten. Z: B:



Dans cette exposition chaque partie fait entendre les deux sujets. Ainsi dans une fugue double, il y a deux expositions simultanées.

3º On revient pour la seconde fois sur ses pas, pour remplir les mesures vides, en y mettant des notes accompagnant les deux sujets pour compléter plus ou moins les accords et entretenir le mouvement. En cherchant cet accompagnement, il faut observer:

A.) Que l'on doit d'abord entendre les deux sujets seuls, sans nul autre accompagnement;

B.) Qu'une partie quelconque ne peut s'annoncer pour la première fois qu'avec l'un des deux sujets;

C.) Que chaque répercussion de l'un ou de l'autre sujet doit être précédée (autant que possible) d'un silence;

D.) Que cet accompagnement doit être fait avec une grande simplicité pour ne pas nuire aux sujets, et pour ne pas faire soupçonner plus de deux sujets.

Ces deux sujets doivent attirer continuellement l'attention sur eux, et predominer sans cesse durant la fugue entière. Aussi est-il nécessaire que le compositeur ne néglige rien pour les rendre interressants: lorsque les sujets sont manqués, on peut dire hardiment que la fugue l'est également.

In dieser Exposition lässt jede Stimme die beiden Subjecte hören. Demnach gibt es in einer Doppelfuge zwei vereinigte Expositionen.

3tens Man kehrt zum zweitenmal zurück, um die leeren Takte auszufüllen, indem man da Noten setzt, welche beide Subjecte begleiten, um mehr oder weniger die Accorde zu vervollständigen, und die Bewegung zu unterhalten. Beim Aufsuchen dieser Begleitung muss man beobachten:

A.) Dass man anfangs die beiden Subjecte allein, ohne alle andere Begleitung, hören lassen muss;

B.) Dass jede Stimme ohne Ausnahme sich das erstemal nur mit dem einen von beiden Subjecten ankündigen muss;

C.) Dass jeder Wiederhohlung des einen oder andern Subjects so viel als möglich, Pausen vorangehen müssen;

D.) Dass die Begleitung sehr einfach gesetzt seyn muss, um nicht den Subjecten zu schaden, und um nicht etwa mehr als zwei Subjecte erwarten zu lassen.

Diese zwei Subjecte müssen stets alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und durch die ganze Fuge unaufhörlich vorherrschen. Auch ist nöthig, dass der Tonsetzer nichts versäume, um sie anziehend zu machen: wenn die Subjecte misslungen sind, so kann man kühn behaupten, dass die ganze Fuge es gleichfalls ist.

Quand le sujet principal d'une fugue vocale parcourt une étendue de notes assez considerable, (p:e: celle d'une octave) il est bon que le contre-sujet en ait une moins grande (de 4^te, de 5^te, ou tout au plus de 6^te.) sans quoi l'on s'expose (surtout en promenant les sujets dans les différents tons relatifs) à outre-passer le diapason naturel des voix, c'est-à-dire les faire chanter trop haut ou trop bas, sans compter le croisement des parties qui en résulte, surtout lorsque le contre-point des sujets est à la 15^me au lieu d'être à l'octave. C'est par cette raison que les deux sujets se croisent momentanément dans l'exposition précédente, en partant de la première réponse. Quoique cela ne soit pas une faute, il vaut mieux l'éviter quand on le peut. Voici une autre exposition (faite toujours d'après les mêmes principes) avec les deux sujets précédents, conçue de manière à ce que les sujets ne se croisent pas. On y a ajouté les accompagnemens nécessaires:

Wenn das Hauptsubject einer Vocalfuge einen etwas beträchtlichen Tonumfang durchläuft. (z:B: den Umfang einer Octave,) so ist es gut, wenn das Contrasubject einen geringeren (etwa von 4, 5, oder höchstens 6 Stufen) hat, weil man sich sonst (besonders bei der Durchführung der Subjecte in den verschiedenen verwandten Tonarten) dem Fehler aussetzt, den natürlichen Stimmumfang zu überschreiten, das heisst, dass man sonst die Stimmen zu hoch und zu tief singen lassen müsste, ohne zu rechnen, dass auch hieraus ein Kreuzen der Stimmen entsteht, besonders wenn der Contrapunkt der Subjecte, anstatt in der Octave, in der Quindecime ist. Aus diesem Grunde geschieht es: dass sich die beiden Subjecte in der vorhergehenden Exposition vom Anfang der ersten Antwort hie und da kreuzen. Wiewohl das kein Fehler ist, so ist es doch besser, wenn man ihn, wo möglich, vermeidet. Hier folgt eine andere, (stets nach denselben Grundsätzen gebildete) Exposition der beiden vorigen Subjecte, auf solche Art gebildet, dass die Subjecte sich nicht kreuzen. Die nöthige Begleitung ist hier beigefügt worden:

B. Exposition précédente retouchée. Die vorhergehende, aber verbesserte Exposition.



Il faut éviter aussi, autant que possible, qu'un sujet, en entrant, fasse l'unisson avec l'un des autres parties, parce qu'alors il se confond trop avec elle, ce qui nuit à l'éclat avec lequel il doit chaque fois s'annoncer: mais il est impossible d'observer toujours cette règle; l'exposition précédente en donne la preuve. Dans la 11^me et la 16^me mesures de cette exposition, le sujet et sa réponse entrent sur un unisson, inconvénient qui n'existe pas

Man muss auch, so viel als möglich, vermeiden, dass ein Subject, bei seinem Eintritte, mit einer der übrigen Stimmen einen Unison bilde, weil es sich sonst mit derselben zu sehr vermischt, was der Bedeutenheit schadet, mit welcher es sich, jedesmal ankündigen soll: doch ist es unmöglich, diese Regel immer zu befolgen; die vorstehende Exposition gibt davon ein Beispiel. Im 11^ten und 16^ten Takte dieser Exposition tritt das Subject und seine Antwort auf einem Unison ein, ein Übelstand,

dans l'exemple A. Malgré ces petites licences les deux expositions sont bonnes, et nous les avons choisies pour avoir l'occasion de faire ces remarques sur l'unisson et sur le croisement des deux sujets. On évitera l'un et l'autre quand on le pourra sans faire des sacrifices plus importants.

Nous sommes maintenant à même de pouvoir analyser la double-fugue suivante, qui a remporté le prix de composition à l'école royale de musique et de déclamation à Paris, en 1822. Elle est de Mr DANIEL JELENSPERGER, mon élève.

Fugue double

dont le premier sujet a été donné par le juri pour le concours de fugue.

der in dem Beispiel A nicht vorhanden ist. Ungeachtet dieser kleinen Lizenzen sind beide Expositionen gut, und wir haben sie desshalb so gewählt, um Gelegenheit zu haben, diese Bemerkungen über den Unison und über das Kreuzen der beiden Subjecte zu machen. Man hat das eine wie das andere zu vermeiden, wenn man es thun kann ohne grössere Opfer zu bringen.

Nun sind wir im Stande, die folgende Fuge zu zergliedern, welche im Jahre 1822 den, von der k. Schule der Musik und Declamation in Paris ausgesetzten Compositions-Preis erhalten hat. Sie ist von meinem Schüler, dem Hrn DANIEL JELENSPERGER.

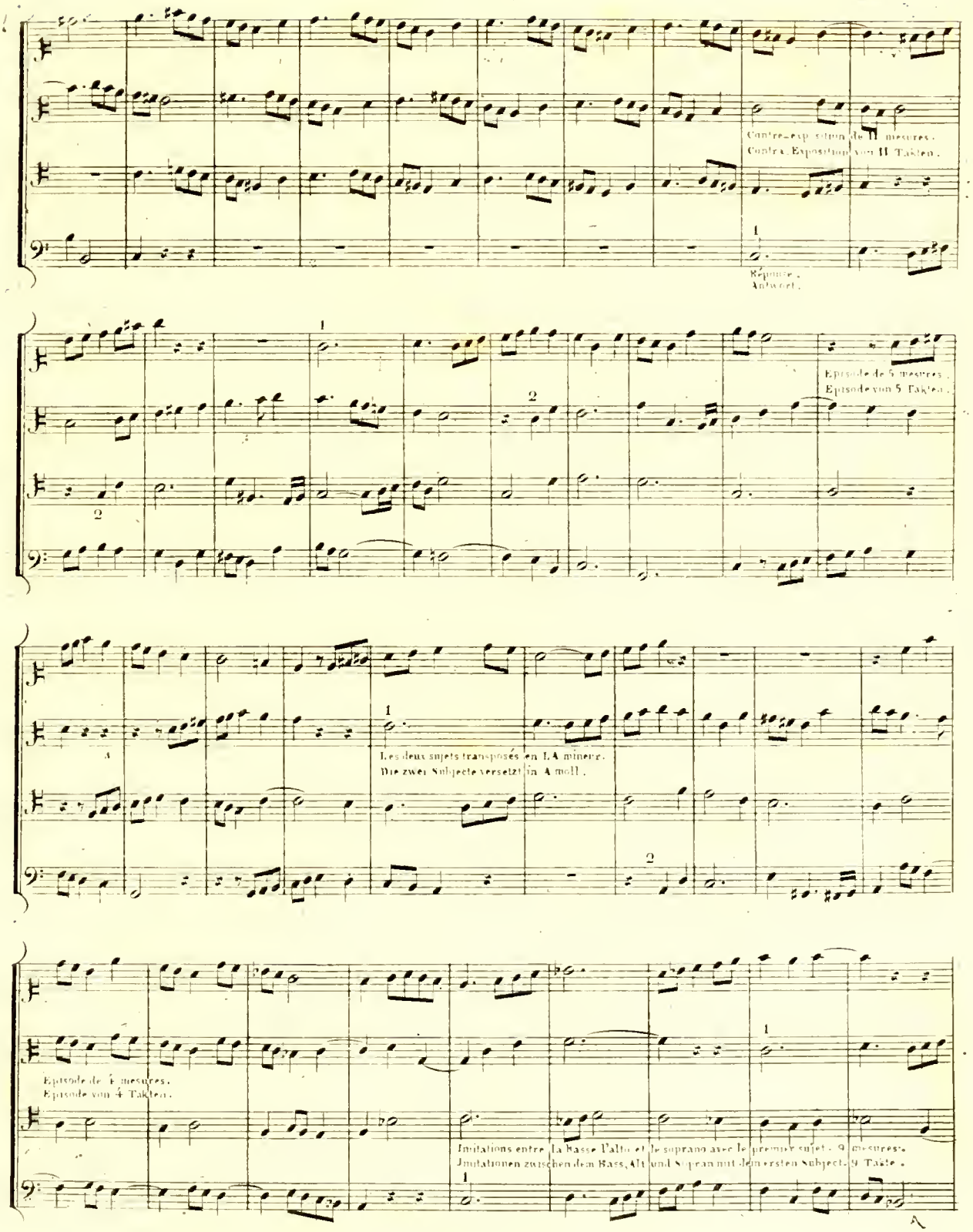
Doppelfuge,

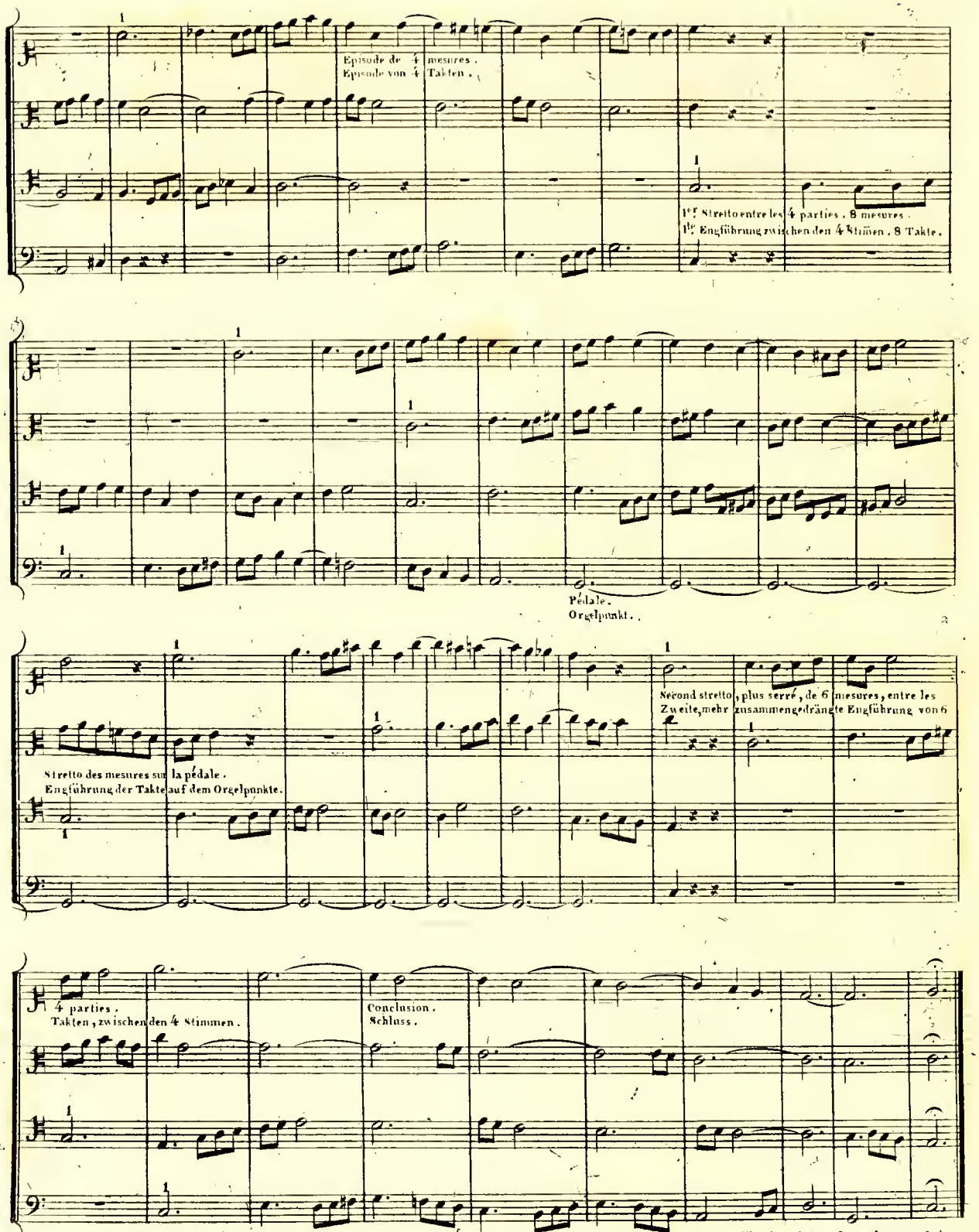
deren erstes Subject von den Richtern der Preisaufgabe zur Fuge angegeben worden ist.

Les deux sujets sont indiqués par les chiffres 1 et 2 dans le courant de la fugue.
Die beiden Subjecte sind im Laufe der Fuge durch die Ziffern 1 und 2 angezeigt.

Allegro moderato. ♩ = 108. M.




Contre-exposition de 11 mesures.
Contra-Exposition von 11 Takten.
Réponse.
Antwort.
Episode de 5 mesures.
Episode von 5 Takten.
Les deux sujets transposés en LA mineur.
Die zwei Subjecte versetzt in A moll.
Episode de 4 mesures.
Episode von 4 Takten.
Imitations entre la Basse l'Alto et le soprano avec le premier sujet. 9 mesures.
Imitationen zwischen dem Bass, Alt und Sopran mit dem ersten Subject. 9 Takte.



Les episodes de cette fugue sont toutes faites avec des fragmens du sujet donné.

Die Episoden dieser Fuge sind alle aus Theilen des aufgegebenen Subjects gebildet.

On voit, par cet exemple, que la fugue double et la fugue simple suivent toutes deux la même coupe, qui consiste toujours en exposition, contre-exposition, Strettos et imitations plus ou moins serrés, pédale et conclusion; le tout entre-coupé par des épisodes pris dans les sujets, ou inventés.

On peut aussi modifier une fugue à deux sujets de la manière suivante:

1° L'exposition avec le sujet principal seul, comme dans la fugue simple; un épisode suit cette exposition.

2° La contre-exposition avec le contre-sujet seul, suivie d'un épisode; ensuite;

3° La réunion des deux sujets, (*) dont la répercussion se fera dans quelques tons relatifs; après quoi les Strettos, ou les imitations, la pédale et la conclusion. Voici un exemple de fugue double dans ce genre, dont les deux sujets sont:

Man sieht aus dieser Fuge, dass die Doppelfuge und die einfache, beide denselben Bau und dieselbe Form haben, welche immerdar aus Exposition, Contraexposition, Engführungen und mehr oder minder zusammengedrängten Jmitationen, aus einem Orgelpunkte und einem Beschluss bestehen; das Ganze durch Episoden unterbrochen, welche entweder aus dem Subject genommen, oder erfunden werden.

Man kann eine Doppelfuge auch auf folgende andere Art gestalten:

1tens Die Exposition mit dem Hauptsubject allein, wie in der einfachen Fuge; eine Episode folgt dieser Exposition.

2tens Die Contraexposition mit dem Contrasubject allein, welcher wieder eine Episode nachfolgt;

3tens Die Vereinigung der beiden Subjecte, (*) deren Wiederholung in einigen verwandten Tonarten statt findet; hierauf die Strettos, oder die Jmitationen, den Orgelpunkt und den Beschluss. Hier ist das Beispiel einer Doppelfuge dieser Gattung, deren beide Subjecte die folgenden sind:



Fugue à 2 sujets.

Fuge auf 2 Subjecte.

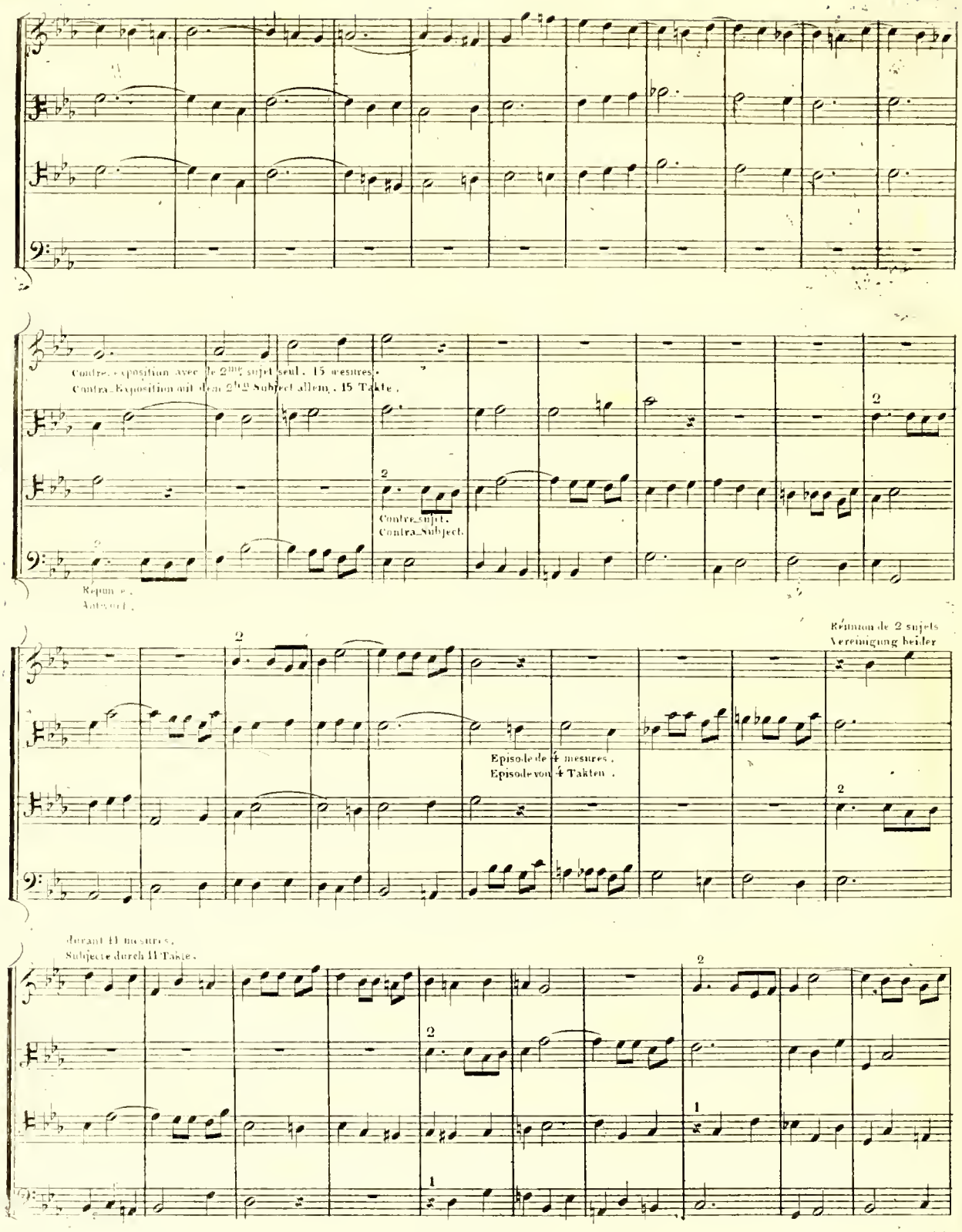


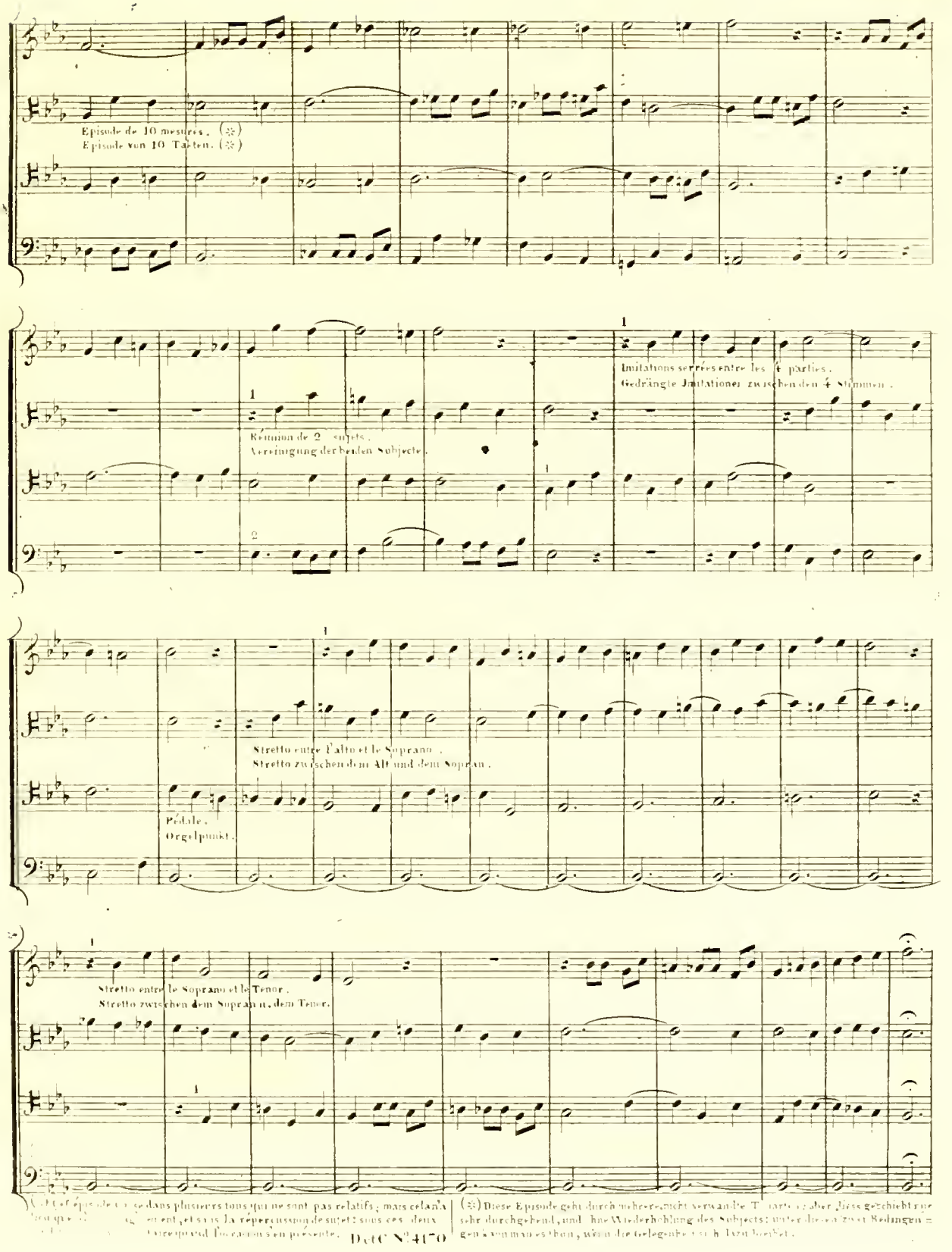
(*) Sans faire une troisième exposition.

(**) Cet épisode est ici plus long qu'à l'ordinaire; c'est pour éloigner davantage le contre-sujet du sujet principal.

(*) Ohne eine dritte Exposition zu machen.

(**) Diese Episode ist hier länger als gewöhnlich; diess geschieht, um das Contrasubject vom Hauptsubject mehr zu entfernen.


Contre-exposition avec le 2me sujet seul. 15 mesures.
Contra-Exposition mit dem 2ten Subject allein. 15 Takte.
Contre-sujet.
Contra-Subject.
Réunion de 2 sujets
Vereinigung beider
Episode de 4 mesures.
Episode von 4 Takten.
durant 11 mesures.
Subjecte durch 11 Takte.



(*) Cet épisode se répète dans plusieurs tons qui ne sont pas relatifs; mais celan'a [illegible] ment, et ce n'est que la répercussion de sujet sous ces deux [illegible] correspond l'accent qui en présente.

(*) Diese Episode geht durch mehrere nicht verwandte Tonarten; aber diese geschieht nur sehr durchgehend, und ihre Wiederhohlung des Subjects: unter diesen zwey Bedingungen kann man es thun, wenn die Gelegenheit sich dazu darbietet.

Stretto serré avec le contre-sujet et entre les 4 parties.
Gedrängtes Stretto mit dem Contra-Subject und zwischen den 4 Stimmen.

Canon de 10 mesures entre le tenor et le soprano.
Canon von 10 Takten zwischen dem Tenor und dem Sopran.

Réunion de 2 sujets et Conclusion.
Vereinigung von 2 Subjecten und Schluss.

Cette version, en exposant chaque sujet isolément avant de les réunir, jette plus de variété dans la fugue double.

Nous avons dit plus haut, que les deux sujets peuvent être aussi en contre-point à la 10^me. ou en contre-point à la 12^me.

2. DE LA FUGUE EN CONTRE-POINT À LA DIXIÈME.

Il existe peu de fugues en contre-point à la 10^me. Cependant, une fugue de ce genre peut devenir intéressante quand on a le bonheur de trouver un contre-point saillant, et que l'on sait en tirer un parti avantageux. On n'a jamais donné des règles sures pour exposer et pour conduire cette sorte de fugue. Elles sont cependant faciles à prescrire. Voici deux sujets, pour une fugue instrumentale, en contre-point à la 10^me. ou plutôt en contre-point à la 17^me. :

Diese Art, wo jedes Subject einzeln und abgesondert eine Exposition erhält, ehe beide vereinigt werden, gibt der Doppelfuge mehr Abwechslung.

Wir sagten früher, dass die beiden Subjecte auch im Contrapunkt in der Decime oder Duodecime statt finden können.

2. VON DER FUGE IM CONTRAPUNKT IN DER DECIME.

Es gibt nur wenige Fugen im Contrapunkt in der Decime. Aber eine Fuge dieser Gattung kann interessant werden, wenn man das Glück hat, einen geistreichen Contrapunkt zu erfinden, und wenn man ihn gut zu benützen weiss. Man hat noch niemals zuverlässige Regeln aufgestellt, wie die Exposition und Durchführung in dieser Gattung zu bilden sey. Indessen sind sie leicht festzustellen. Hier sind 2 Subjecte für eine Instrumentalfuge im Decimen-Contrapunkte, oder vielmehr im Sept-Decimen-Contrapunkte:

Sujet principal.
Hauptsubject.

Réponse en contre-point à la 10^me. (*)
Antwort im Contrapunkt der Decime. (*)

Contre-sujet.
Contra-Subject.

(*) C'est le sujet principal, ou le sujet donné, qui doit avoir une réponse régulière. Le contre-sujet fait sa réponse selon la nature du contre-point.

(*) Dieses ist das aufgegebene, oder das Hauptsubject, welches eine regelmässige Antwort haben muss. Das Contrasubject macht seine Antwort nach der Eigenthümlichkeit des Contrapunkts.

Le contre-sujet joue un rôle assez remarquable dans la réponse ci dessus. Pour se convaincre que c'est la vraie réponse, il suffit de se rappeller que, dans ce contre-point, la sixte devient 5te en se renversant.(*) Par conséquent, la sixte *Sol-Mi*, au commencement du sujet, donne la quinte *Si-Fa*, au commencement de la réponse et ainsi de suite.

Les TRIOS que ce contre-point fournit, sont toujours au nombre de quatre. P: e:

Das Contrasubject spielt in dieser vorstehenden Antwort eine ziemlich bemerkenswerthe Rolle. Um sich zu überzeugen, dass dieses die rechte Antwort sey, reicht es hin sich zu erinnern, dass in diesem Contrapunkte die Sext in der Umkehrung zur Quinte wird.(*) Demnach wird die Sext *G-E* beim Anfang des Subjects, zur Quinte *B-F* beim Anfang der Antwort; und so fort.

Die TRIOS, welche dieser Contrapunkt bildet, sind immer, der Zahl nach, viere. Z: B:



Ce sont ces quatre Trios qui font partie de la matière d'une fugue à la 10me.

L'exposition à quatre parties de cette fugue doit se faire comme il suit :

1°. Les deux sujets sans renversemens et seuls ;
2°. La réponse en contre-point, renversé à la 10me et accompagnée par une 3me partie ;
3°. Les deux sujets sans renversement, et accompagnés par une 3me partie ;
4°. La réponse en contre-point, renversé à la 10me et accompagnée par une ou 2 parties.

La contre-exposition n'est pas obligatoire ; mais lorsqu'elle a lieu, on commence par la réponse en contre-point renversé à la 10me suivie de deux sujets sans renversement.

Il est bon de choisir le sujet principal de manière à-ce qu'il n'éprouve pas de changemens dans la réponse.

L'exposition faite, on tâche de tirer parti des quatre

Diese vier Trios sind es, welche einen Theil des Fugenstoffes in einer Fuge in der Decime bilden.

Die vierstimmige Exposition dieser Fuge muss folgendermassen gebildet werden :

1tens Die beiden Subjecte ohne Umkehrung und allein ;
2tens Die Antwort im Contrapunkt umgekehrt in der Decime und begleitet durch eine dritte Stimme ;
3tens Die beiden Subjecte ohne Umkehrung, und durch eine dritte Stimme begleitet ;
4tens Die Antwort im Contrapunkt umgekehrt in der Decime und begleitet durch eine oder zwei Stimmen.

Die Contraexposition ist nicht unausweichlich nothwendig; aber wenn sie statt findet, so fängt man mit der Antwort im umgekehrten Decimen-Contrapunkt an, worauf die beiden Subjecte ohne Umkehrung folgen.

Es ist gut, wenn man das Hauptsubject dergestalt wählt, dass es in der Antwort keine Änderungen erleiden müsse.

Ist die Exposition vollendet, so trachtet man die 4 Trios

(*) Voyez l'article sur ce contre-point. (pag. 941).
(**) Il y a ici Si♮ tandis que cette note est si♯ dans l'origine. On peut altérer une note du contre-sujet dans ce contre-point, lorsque la circonstance l'exige, comme on le trouve ici en ut mineur par l'addition de la basse, qui double le sujet à la 3te inférieure, ce qui légitime cette altération.

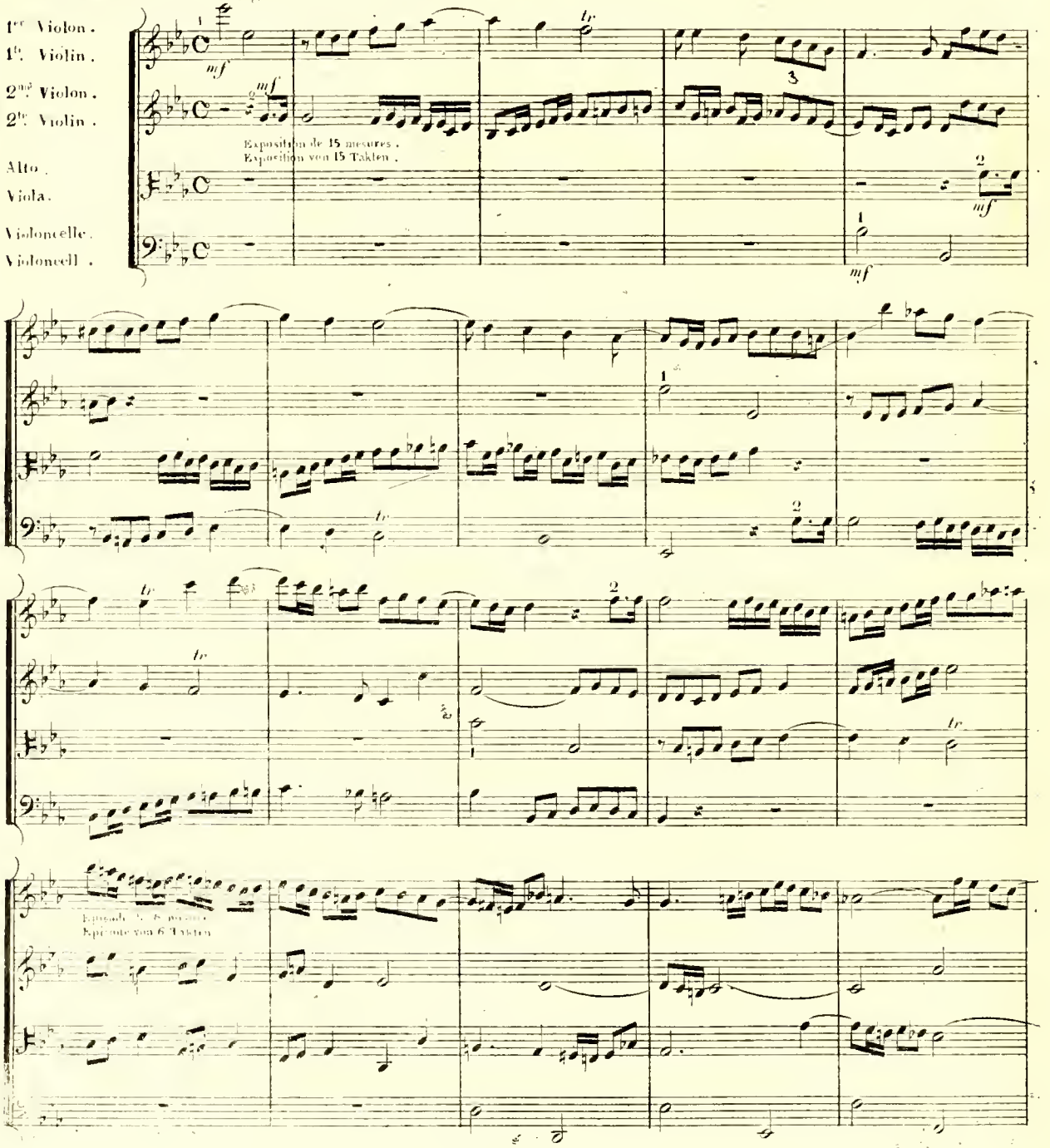
(*) Man sehe den Artikel über diesen Contrapunkt. (Seite 941).
(**) Es steht hier ein H♮, während diese Note ursprünglich B ist. Auf diese Art kann man eine Note des Contrasubjects in diesem Contrapunkte schon verändern, wenn die Umstände es fordern: man befindet sich hier, durch die Mitwirkung des Basses, in C moll, welcher das Subject in der Unterterz verdoppelt; hiedurch wird diese Veränderung gerechtfertigt.

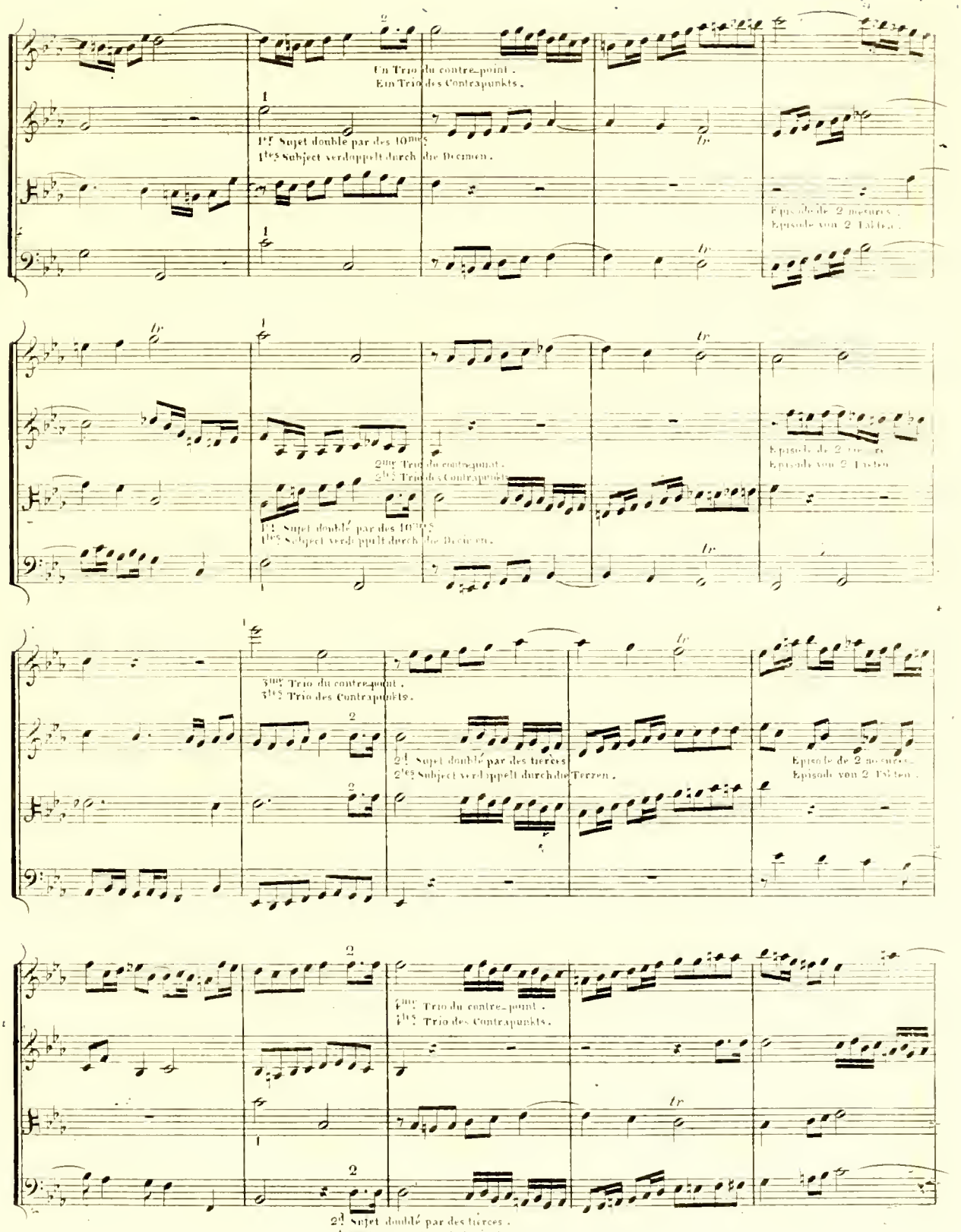
Trios, qu'on sépare par de courts episodes. Ensuite viennent les Strettos, les imitations, la pédale &:&:. Voici une fugue analysée en contre-point à la 10me, faite avec les deux sujets précédens.

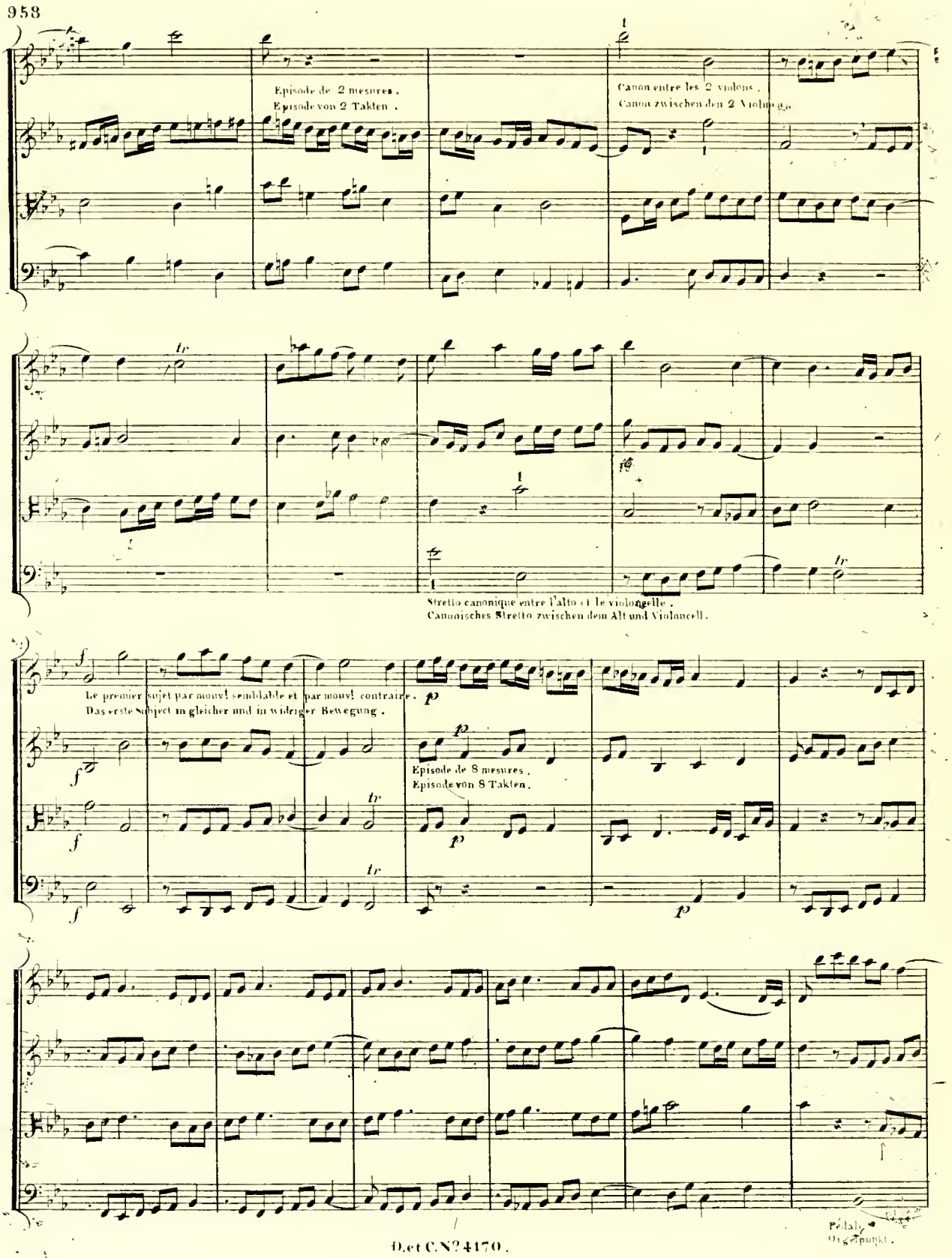
zu benützen, welche man durch kurze Episoden von einander trennt. Hierauf folgen die Engführungen, die Imitationen, der Orgelpunkt &:&:. Hier folgt eine zergliederte Fuge im Decimen-Contrapunkt, welche aus den zwei vorhergehenden Subjecten gebildet worden ist.

Fugue double en contre-point à la 10me

Doppelfuge im Decimen-Contrapunkt.




Un Trio du contre-point.
Ein Trio des Contrapunkts.
1er Sujet double par des 10mes
1tes Subject verdoppelt durch die Decimen.
Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.
2me Trio du contre-point.
2te Trio des Contrapunkts.
1er Sujet doublé par des 10mes
1tes Subject verdoppelt durch die Decimen.
Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.
3me Trio du contre-point.
3te Trio des Contrapunkts.
2d Sujet doublé par des tierces
2tes Subject verdoppelt durch die Terzen.
Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.
4me Trio du contre-point.
4te Trio des Contrapunkts.
2d Sujet doublé par des tierces.
2tes Subject verdoppelt durch die Terzen.


Episode de 2 mesures.
Episode von 2 Takten.
Canon entre les 2 violons.
Canon zwischen den 2 Violinen.
Stretto canonique entre l'alto et le violoncelle.
Canonisches Stretto zwischen dem Alt und Violoncell.
Le premier sujet par mouvt semblable et par mouvt contraire.
Das erste Subject in gleicher und in widriger Bewegung.
Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.
Pédale.
Orgelpunkt.



3. DE LA FUGUE À LA DOUZIÈME.

On fait l'harmonie de deux sujets en contre-point à la 12me. (Voyez l'article sur ce contre-point.)

L'exposition à quatre parties doit être en contre-point à la 12me, et conçue de la manière suivante :

1° Les deux sujets en contre-point non renversé ;

2° La réponse, en renversant le contre-point à la 12me.

Le sujet principal doit avoir une réponse régulière.

3° Les deux sujets sans renversement ;

4° La réponse, en renversant le contre-point. Lorsque la contre-exposition a lieu, elle se fait comme il suit :

A.) Les deux sujets en réponse, et le contre-point renversé ;

B.) Les deux sujets en contre-point non renversé. On ne fait usage du contre-point, dans le courant de la fugue, que lorsqu'on emploie les deux sujets reunis. Ce contre-point éprouve différentes modifications par les parties accompagnantes qu'on lui ajoute. Voici deux sujets en contre-point à la 12me qui serviront à faire la fugue instrumentale suivante :

Contre-sujet.
Contra-Subject.

Sujet principal.
Hauptsubject.

3. VON DER FUGE IN DER DUODECIME.

Man macht die Harmonie von zwei Subjecten im Duodecimen-Contrapunkt. (Siehe den Artikel über diesen Contrapunkt.)

Die vierstimmige Exposition muss im Duodecimen-Contrapunkte und auf folgende Art gebildet werden:

1tens Die beiden Subjecte im nicht umgekehrten Contrapunkte;

2tens Die Antwort, indem der Contrapunkt in der Duodecime umgekehrt wird.

Das Hauptsubject muss eine regelmässige Antwort haben.

3tens Die beiden Subjecte ohne Umkehrung;

4tens Die Antwort im umgekehrten Contrapunkt. Wenn die Contra-Exposition statt findet, so wird sie folgendermassen gebildet:

A.) Die beiden Subjecte in der Antwort, und der Contrapunkt umgekehrt;

B.) Die beiden Subjecte im nicht-umgekehrten Contrapunkt. Man macht vom Contrapunkt im Laufe der Fuge nur da Gebrauch, wo beide Subjecte vereinigt angewendet werden. Dieser Contrapunkt erleidet durch Begleitungsstimmen, welche man ihm beifügt, verschiedene Veränderungen. Hier sind zwei Subjecte im Duodecimen-Contrapunkte, welche der nachfolgenden Instrumentalfuge zum Grunde liegen:

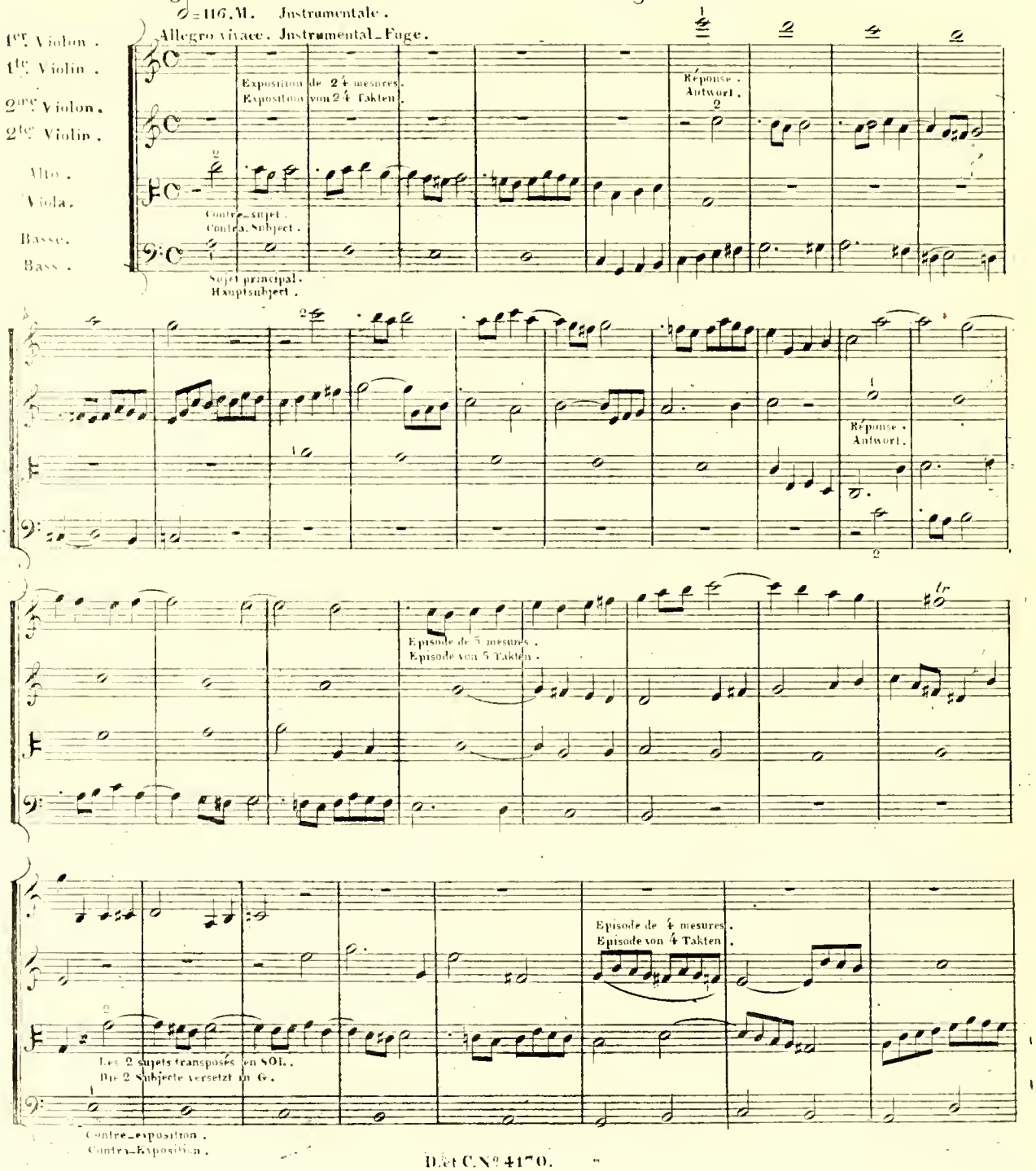
Réponse en contre-point à la 12me.
Antwort im Contrapunkt in der Duodecime.

La réponse du contre-sujet, dans ce contre-point, joue un rôle également remarquable : il n'y a pas la moindre différence entre le contre-sujet et sa réponse.

Die Antwort des Contrasubjects spielt in diesem Contrapunkt, eine nicht minder bemerkenswerthe Rolle : es findet nicht der geringste Unterschied zwischen dem Contrasubject und seiner Antwort statt.

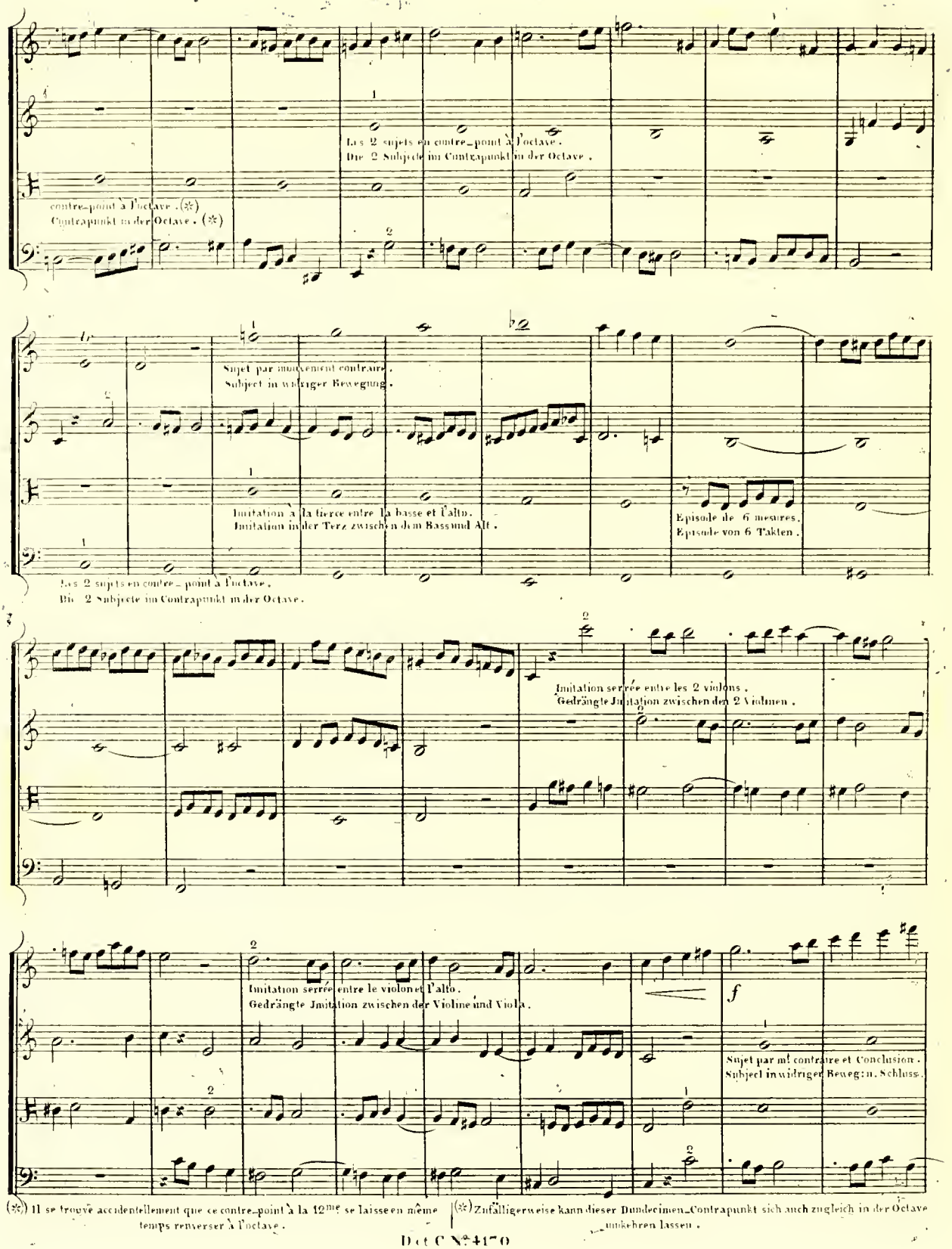
Fugue à la 12me

Fuge in der Duodecime





(*) Contrapunkt bedeutet hier, wie also, daß die beiden Subjecte hier so, wie sie ursprünglich



(*) Il se trouve accidentellement que ce contre-point à la 12me se laisse en même temps renverser à l'octave.

(*) Zufälligerweise kann dieser Dundecimen-Contrapunkt sich auch zugleich in der Octave umkehren lassen.



De toutes les fugues à plus d'un sujet, celles à deux sont pour les auditeurs les plus claires, les plus faciles à saisir.

F. DE LA FUGUE À TROIS SUJETS.

La fugue à plusieurs sujets devient illusoire si ces sujets ne different pas suffisamment entre eux. La fugue à trois sujets n'est pas plus difficile à faire que celle à deux. Les sujets une fois trouvés, on peut dire que la moitié de la fugue est faite. Pour faire une fugue à trois sujets, il faut dans ce cas, que l'harmonie soit en contre-point triple. Voyez l'article sur ce contre-point. (pag. 731)

Tout ce que nous avons dit sur la fugue double est en même temps applicable à celle à trois sujets, sauf que le 3me sujet participe également aux combinaisons de la matière fuguée. On emploie les trois sujets réunis dans l'exposition, dans la contre-exposition et encore trois ou quatre fois dans le courant de la fugue. De temps en temps on emploie aussi un sujet isolément, ou bien on n'en prend que deux: le premier et le second, ou le premier et le 3me ou le second et le 3me. Pour faire des épisodes, on choisit une parcelle du premier, ou du second, ou du 3me sujet, ou bien on fait un travail canonique avec deux parcelles différentes, &: &:

Les Strettos se font avec le sujet principal (choisi ou donné), parce qu'il a toujours une réponse régulière. Les imitations se font indifféremment avec un sujet quelconque; il en est de même des doubles imitations, faites avec des parcelles de sujets.

La meilleure exposition d'une fugue à quatre parties et à trois sujets est la suivante:

1° Les trois sujets réunis;
2° La réponse avec les trois sujets réunis;
3° Les trois sujets réunis, mais chaque sujet à une autre octave que la première fois;
4° La réponse avec les trois sujets réunis, mais chaque sujet à une autre octave que dans la réponse précédente.

Von allen Fugen für mehr als ein Subject, sind jene mit 2 Subjecten für die Zuhörer die klarsten, und am leichtesten zu fassen.

F. VON DER FUGE MIT DREI SUBJECTEN.

Die Fuge mit mehreren Subjecten ist eine vergebliche Arbeit, sobald diese Subjecte sich nicht von einander hinreichend unterscheiden. Die Fuge mit drei Subjecten ist nicht schwerer zu machen, als jene mit zweien. Sind die Subjecte einmal gefunden, so kann man sagen, dass die Hälfte der Fuge gemacht ist. Um eine Fuge mit drei Subjecten zu machen, muss in solchem Falle die Harmonie im dreifachen Contrapunkt gesetzt seyn. Man sehe den Artikel über diesen Contrapunkt. (s. 731)

Alles was wir über die Doppelfuge gesagt haben, ist zugleich auf diese Trippelfuge anwendbar, ausgenommen, dass das dritte Subject an den Zusammenstellungen des Fugenstoffes gleichmässig Theil nimt. Man gebraucht die drei vereinigten Subjecte in der Exposition, in der Contraexposition, und dann noch drei- oder viermal im Lauf der Fuge. Von Zeit zu Zeit wendet man auch ein Subject einzeln an, oder man nimt nur zwei derselben: das erste und das zweite, oder das erste und das dritte, oder das zweite und das dritte. Um Episoden zu bilden, wählt man ein Theilchen des ersten, oder des zweiten, oder des dritten Subjects, oder auch, man macht eine canonische Durchführung mit zwei verschiedenen Theilchen, &:&:

Die Engführungen macht man mit dem (gewählten oder aufgegebenen) Hauptsubjecte, weil dieses stets eine regelmässige Antwort hat. Die Imitationen macht man beliebig aus welchem Subjecte man will; eben so ist es mit den doppelten Imitationen über die Theilchen der Subjecte.

Die beste Exposition einer vierstimmigen Fuge mit 3 Subjecten ist die folgende:

1tens Die drei Subjecte vereinigt;
2tens Die Antwort mit den drei vereinten Subjecten;
3tens Die 3 Subjecte vereinigt, aber jedes Subject in einer andern Octave als das erstemal.
4tens Die Antwort mit den drei vereinten Subjecten, aber jedes Subject in einer andern Octave als in der vorhergehenden Antwort.

Il faut que chaque partie fasse entendre successivement les trois sujets dans le courrant de cette exposition. Le contre-point offre toutes les facilités pour renverser les parties, qui peuvent se croiser quand on le juge à propos. On a vu que dans la fugue DOUBLE on faisait deux expositions *simultanées*; ici on fait trois expositions *simultanées*, p: e:

Jede Stimme muss im Laufe dieser Exposition alle 3 Subjecte nach einander hören lassen. Der Contrapunkt hiethet alle Erleichterungen dar, um die Stimmen umzukehren, welche sich auch nöthigenfalls kreuzen können. Wir haben gesehen, dass man in der DOPPELFUGE zwei *gleichzeitige* Expositionen macht; hier hat man drei *gleichzeitige* Expositionen zu machen, z: B:



En analysant cette exposition, on trouve que chaque sujet y est exposé comme dans une fugue simple. L'ordre dans lequel chaque partie y fait successivement les trois sujets est le suivant:

SOPRANO: 2^{d} sujet, 1er sujet, 3^{me} sujet;
CONTRE-ALTO: 1er sujet, 3^{me} sujet, 2^{d} sujet;
TENOR: 3^{me} sujet, 2^{d} sujet; 1er Sujet;
BASSE-TAILLE: 2^{d} sujet, 1er sujet, 3^{me} sujet.

Bei der Zergliederung dieser Exposition findet man, dass jedes Subject da, wie in einer einfachen Fuge vorgeführt wird. Die Ordnung, in welcher jede Stimme hier die drei Subjecte nach einander eintreten lässt, ist folgende:

SOPRAN: 2tes Subject, 1tes Subject, 3tes Subject;
ALT: 1tes Subject, 3tes Subject, 2tes Subject;
TENOR: 3tes Subject; 2tes Subject, 1tes Subject;
BASS: 2tes Subject, 1tes Subject, 3tes Subject;

(*) Le sujet principal est ici indiqué par le chiffre 2, parce qu'il n'est pas le premier à entrer, ce qui arrive souvent quand il est précédé d'une pause, dans lesquel cas l'un des autres sujets peut entrer avant lui, ce que l'on indique par le chiffre 1.

(*) Das Hauptsubject ist hier durch die Ziffer 2 angezeigt, weil es nicht das zuerst eintretende ist, was oft geschieht, wenn ihm eine Pause vorangeht, in welchem Falle eines der Contrasubjecte vor ihm eintreten kann, daher man es auch durch die Ziffer 1 bezeichnet;

Les mesures dans lesquelles on ne trouve ni pauses ni notes, peuvent contenir des notes accompagnant le contre-point, p: e:

Die Takte, in welchen man weder Pausen noch Noten findet, können contrapunktirte Begleitungsnoten enthalten, zum Beispiel:



On fait un épisode après l'exposition pour arriver à la Contre-exposition, lorsqu'on désire en faire une; elle se fait comme il suit:

1°: La réponse avec les trois sujets réunis;

2: Les trois sujets.

Dans la contre exposition, on dispose les parties autrement que dans l'exposition primitive (*) P: e:

Nach dieser Exposition macht man eine Episode, um zur Contra-Exposition zu gelangen, wenn man eine solche anzubringen wünscht; und zwar folgendermassen:

1tens Die Antwort mit den drei vereinten Subjecten;

2tens Die drei Subjecte.

In der Contraexposition vertheilt man die Stimmen anders, als in der Hauptexposition (*) z: B:



Après la contre-exposition, on emploie les Strettos.

Nach dieser Contraexposition wendet man die Strettos.

(*) C'est-à-dire qu'il ne faut pas répéter EXACTEMENT ce que l'on a déjà fait auparavant.

(*) Das heisst, dass man nicht GANZ EXACT dasjenige wiederholen soll, was man schon früher gehört hat.

les imitations, le développement partiel, la pédale, le canon, suivi de la conclusion. Dans le courant de ce travail, la réunion de trois sujets doit avoir lieu 2 ou 3 fois au moins.

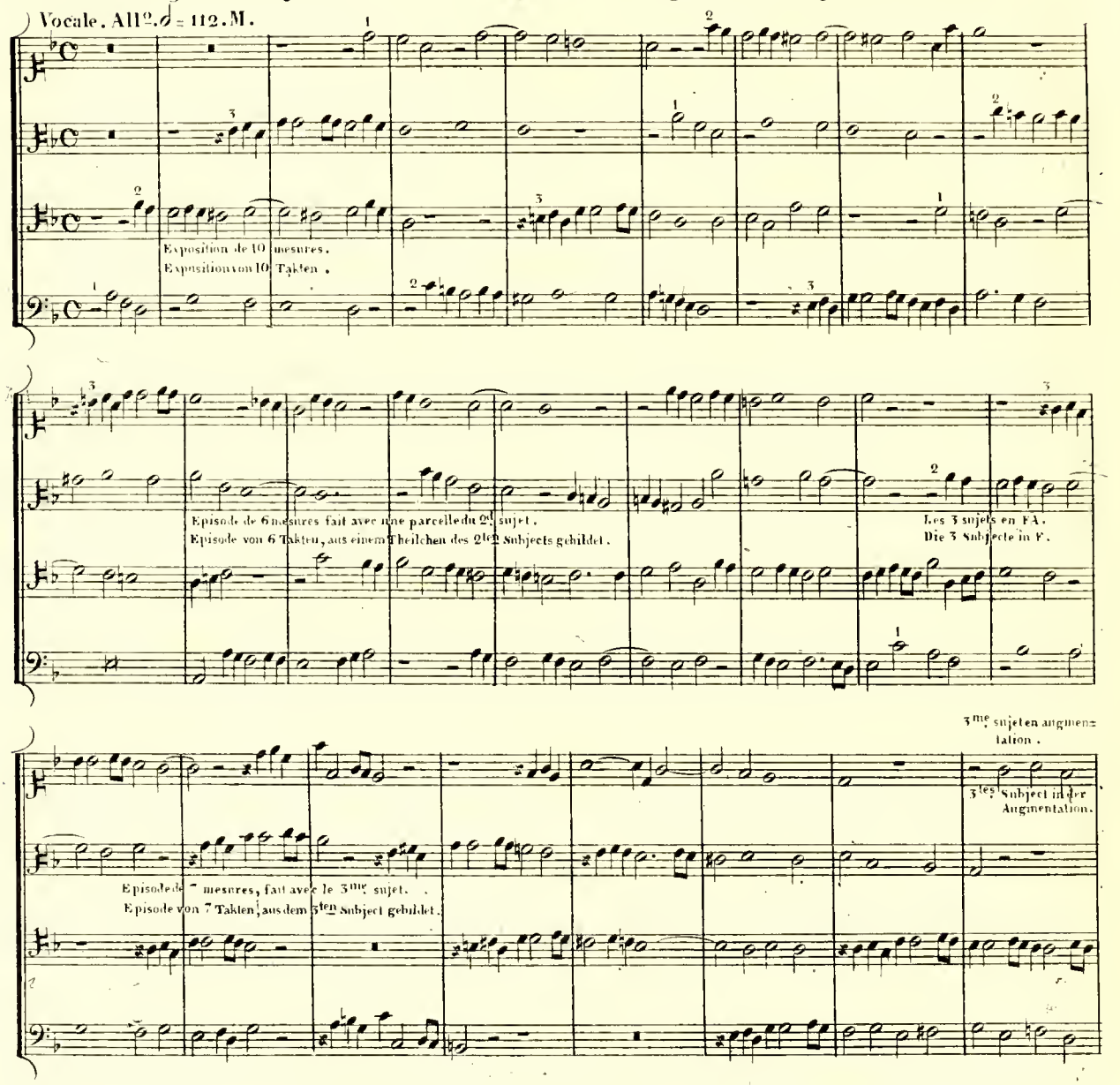
Nous allons analyser la fugue suivante de A. BARBEREAU, mon élève, qui a été couronné à l'institut de France en 1824.

Fugue à 3 sujets.(*)

die Imitationen, die theilweise Durchführung, den Orgelpunkt, den Canon und den Beschluss an. Im Laufe dieser Arbeit muss die Vereinigung der drei Subjecte wenigstens 2 bis 3 mal statt finden.

Wir werden nun folgende Fuge zergliedern, welche von meinem Schüler A. BARBEREAU componirt, und im Jahre 1824 im französischen Institut gekrönt worden ist.

Fuge mit 3 Subjecten.(*)



(*) Les sujets sont indiqués par les chifres 1, 2, 3. Le premier est le sujet donné par le juri.

(*) Die Subjecte sind durch die Zahlen 1, 2, 3, angezeigt. Das erste ist das vom Institut aufgegebene.


Les 3 sujets en UT.
Die 3 Subjecte in C.
Episode de 2 mesures fait avec une parcelle du 1er sujet.
Episode von 2 Takten, aus einem Theilchen des 1ten Subjects gebildet.
Les 3 sujets en RE.
Die 3 Subjecte in D.
Episode de 3 mesures fait avec le 3me sujet et une parcelle du 1er sujet.
Episode von 3 Takten, aus dem 3ten Subject und einem Theilchen des 1ten gebildet.
Les 3 sujets en SOL.
Die 3 Subjecte in G.
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.
1er Stretto entre les 4 parties.
1tes Stretto zwischen den 4 Stimmen.
Episode de 4 mesures, fait avec une parcelle du 1er et du 3me sujet.
Episode von 4 Takten, aus einem Theilchen des 1ten und des 2ten Subjects gebildet.
Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.
2me Stretto.
2tes Stretto.
Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.
Episode de 4 mesures, fait avec 2 parcelles du 1er sujet.
Episode von 4 Takten, aus 2 Theilchen des 1ten Subjects gebildet.
Réponse.
Antwort.
Réunion.
Vereinigung.



Outre une fugue semblable (pour laquelle un juri donne le premier sujet), les élèves qui concourent pour le grand prix de composition à l'institut, sont tenus de faire aussi une cantate dramatique à grand orchestre.

Voici un autre exemple analysé d'une fugue à trois sujets. Il est de M. TURINA, mon élève, couronné à l'institut de france, en 1819.

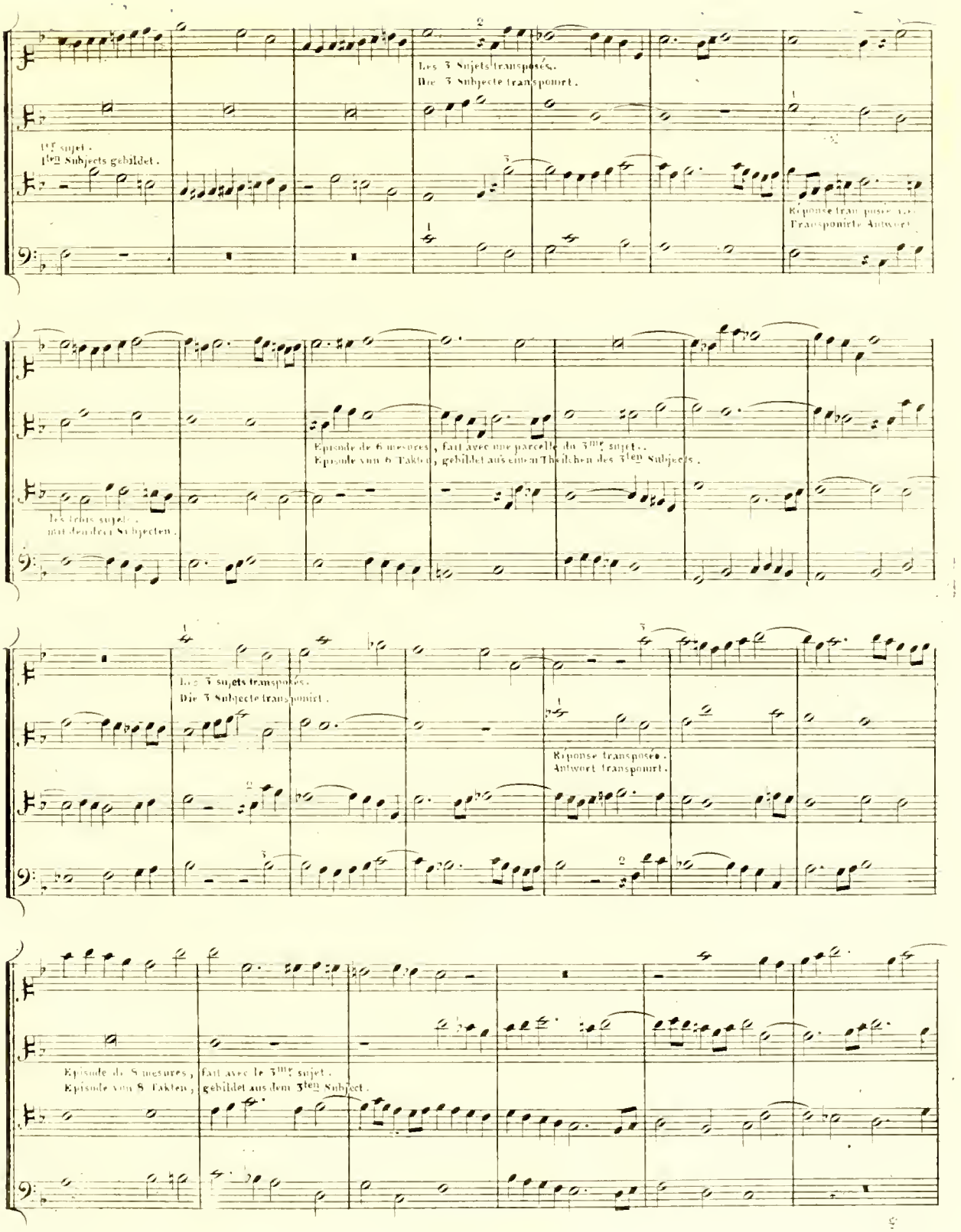
Ausser einer solchen Fuge, (zu welcher das erste Subject von den Richtern gegeben wird,) sind die Schüler, welche sich um den ersten Compositions-Preis des Instituts bewerben, auch noch verbunden, eine dramatische Cantate mit dem ganzen grossen Orchester zu componiren.

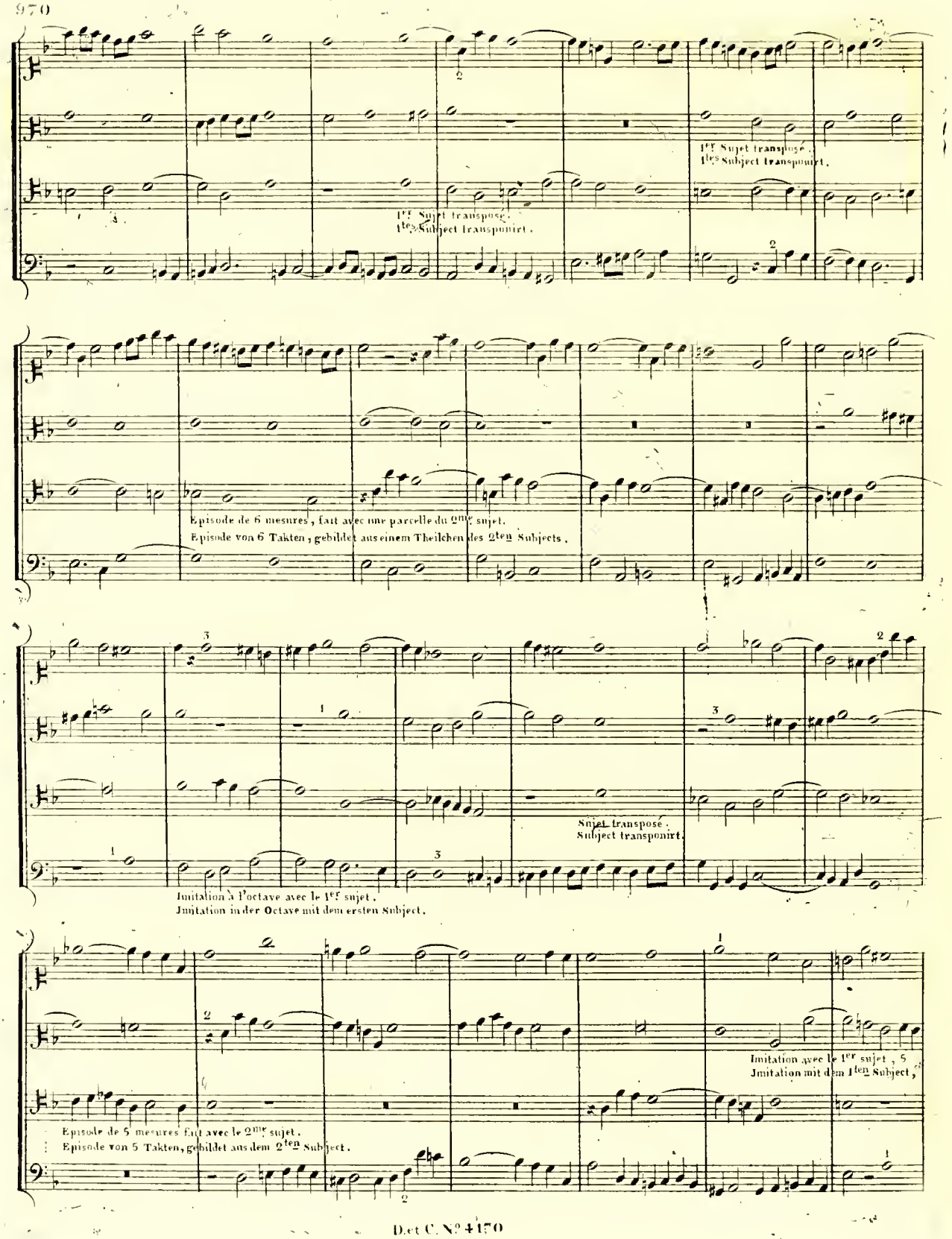
Hier ist noch ein anderes zergliedertes Beispiel einer Tripelfuge. Es ist von Hrn. TURINA, meinem Schüler, und erhielt den ersten Preis des Instituts im Jahre 1819.

Fugue à 3 sujets.

Fuge mit 3 Subjecten.




Les 3 Sujets transposés.
Die 3 Subjecte transponirt.
1er sujet.
1ten Subjects gebildet.
Réponse transposée.
Transponirte Antwort.
Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 3me sujet.
Episode von 6 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 3ten Subjects.
Les trois sujets.
mit denselben Subjecten.
Les 3 sujets transposés.
Die 3 Subjecte transponirt.
Réponse transposée.
Antwort transponirt.
Episode de 8 mesures, fait avec le 3me sujet.
Episode von 8 Takten, gebildet aus dem 3ten Subject.


1er Sujet transposé.
1tes Subject transponirt.
1er Sujet transposé.
1tes Subject transponirt.
Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 2me sujet.
Episode von 6 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 2ten Subjects.
Sujet transposé.
Subject transponirt.
Imitation à l'octave avec le 1er sujet.
Imitation in der Octave mit dem ersten Subject.
Imitation avec le 1er sujet, 5
Imitation mit dem 1ten Subject,
Episode de 5 mesures fait avec le 2me sujet.
Episode von 5 Takten, gebildet aus dem 2ten Subject.


mesures.
5 Takte.
Les 3 Sujets transposés.
Die 3 Subjecte transponirt.
Episode faite avec une parcelle du 2me sujet.
Episode von 5 Takten, gebildet aus einem Theilchen
mesures.
des 1ten und 2ten Subjects.
Les 3 sujets transposés.
Die 3 Subjecte transponirt.
Episode de 3 mesures.
Episode von 3 Takten.
Pédale de 10 mesures.
Orgelpunkt von 10 Takten.
Réponse.
Antwort.
1er Sujet en diminuant.
1tes Subject in der Diminution.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Stretto entre les 4 parties.
Stretto zwischen den 4 Stimmen.
Canon entre l'alto et le tenor.
Canon zwischen dem Alt und Tenor.
Réponse.
Antwort.
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.



Quand on fait une fugue instrumentale à trois sujets, on peut donner plus de ressort à son imagination, moduler plus hardiment, donner plus de mouvement, plus de vie à la fugue, créer des sujets plus neufs et plus saillans &c. Nous allons donner un exemple analysé de cette sorte de fugue, dont les trois sujets sont les suivants :

Wenn man eine Instrumental-Fuge mit drei Subjecten macht, so kann man seiner Fantasie einen grösseren Aufschwung geben, kühner moduliren, der Fuge mehr Bewegung, mehr Leben verschaffen, neuere und geistreichere Subjecte erfinden, &c. Wir geben hier ein zergliedertes Beispiel einer Fuge dieser Gattung, wovon die drei Subjecte die folgenden sind :



La réponse, comme on le voit, n'éprouve point de changement.

Die Antwort erleidet, wie man sieht, keine Veränderung.

Outre ce contre-point triple, on a fait sur les premières huit notes du sujet principal un contre-point à la 10me à quatre parties, p:e :

Ausser diesem dreifachen Contrapunkt hat man auf die ersten 8 Noten des Hauptsubjects noch einen vierstimmigen Decimen-Contrapunkt gemacht, z:B :



Ce contre-point à la 10me à quatre parties donne des duos, des trios et des quatuors, dont on a fait usage dans les épisodes de cette fugue.

Dieser vierstimmige Contrapunkt in der Decime gibt Duos, Trios und Quartette, von denen in den Episoden dieser Fuge Gebrauch gemacht worden ist.

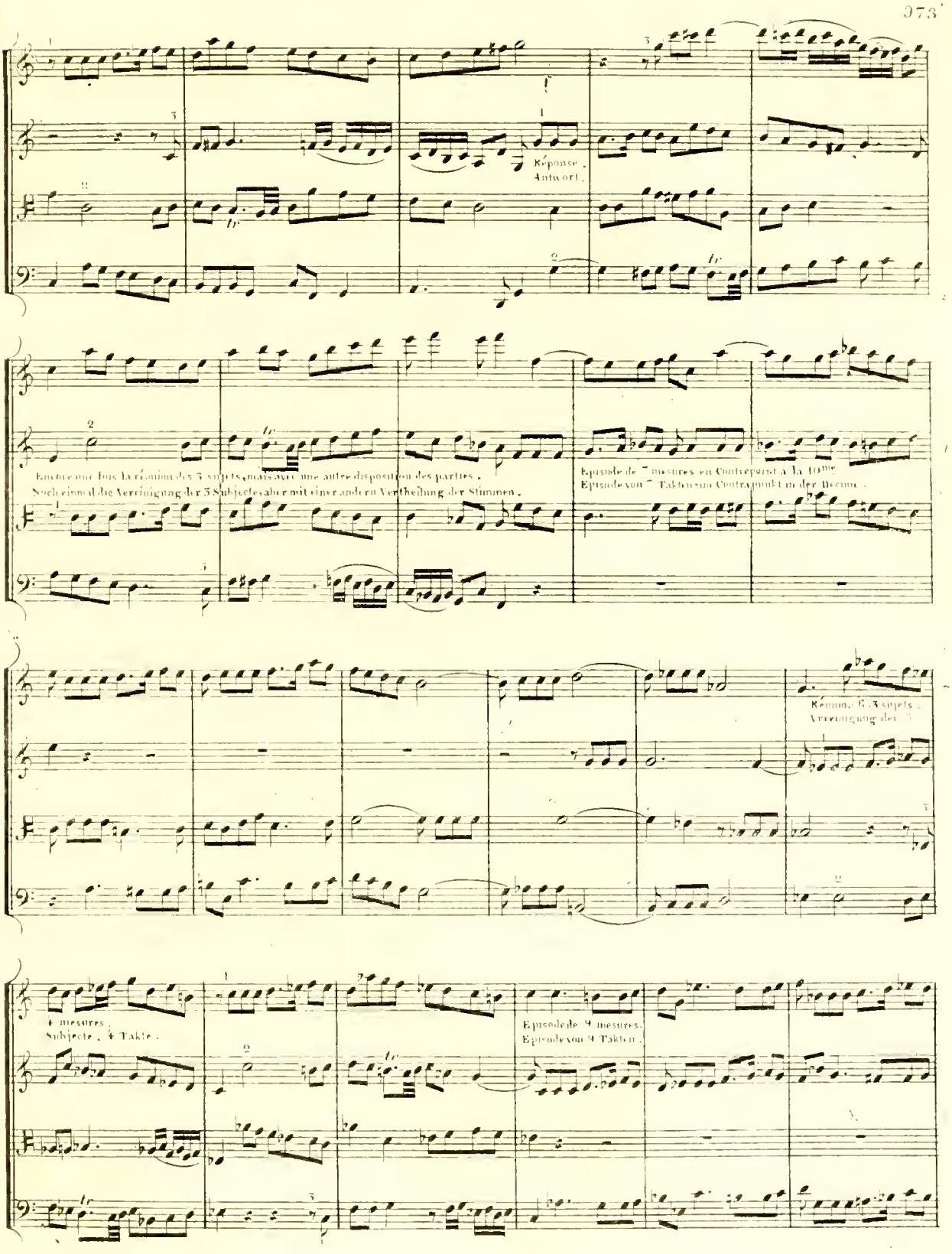
Fugue à 3 sujets.

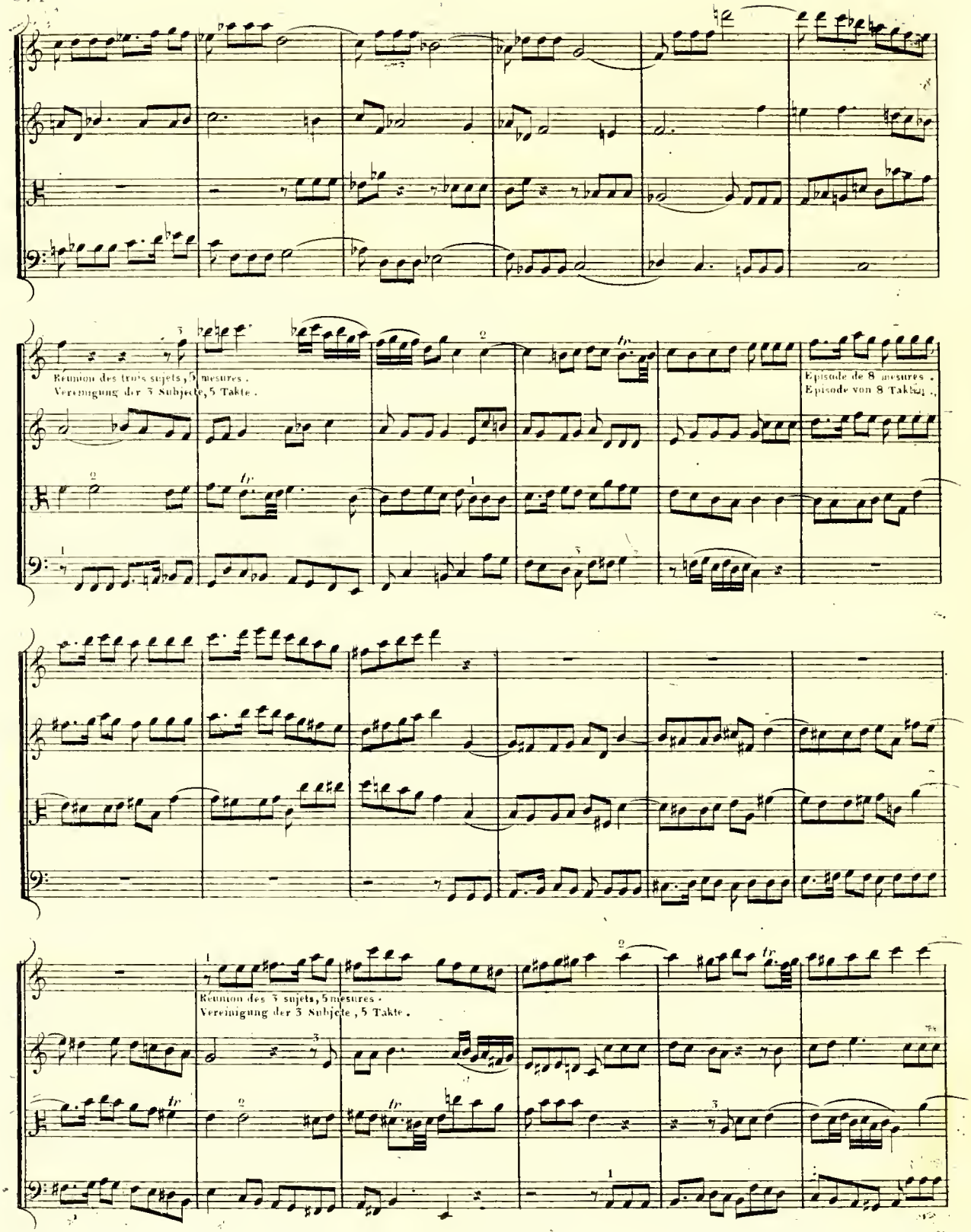
Fuge mit 3 Subjecten.

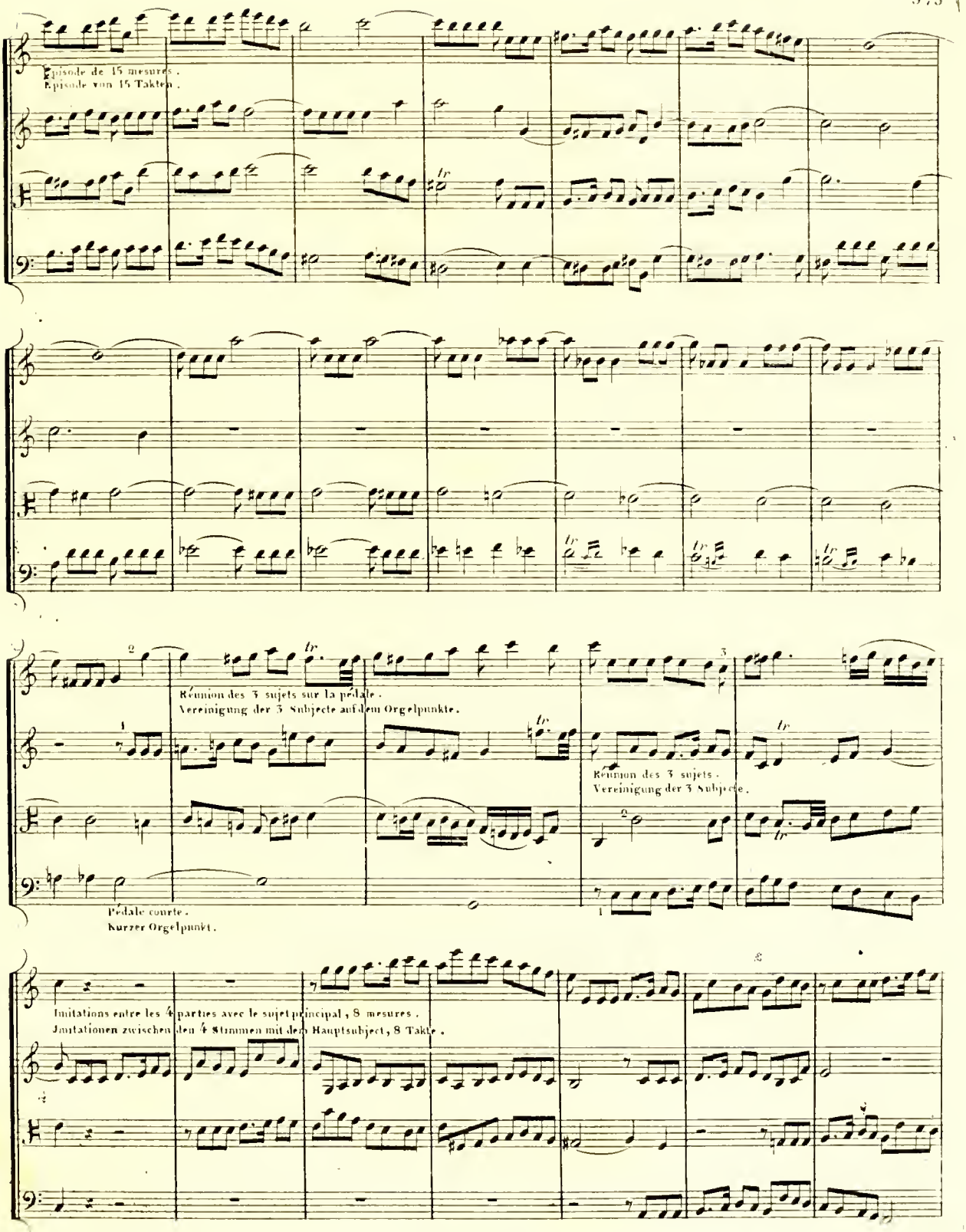


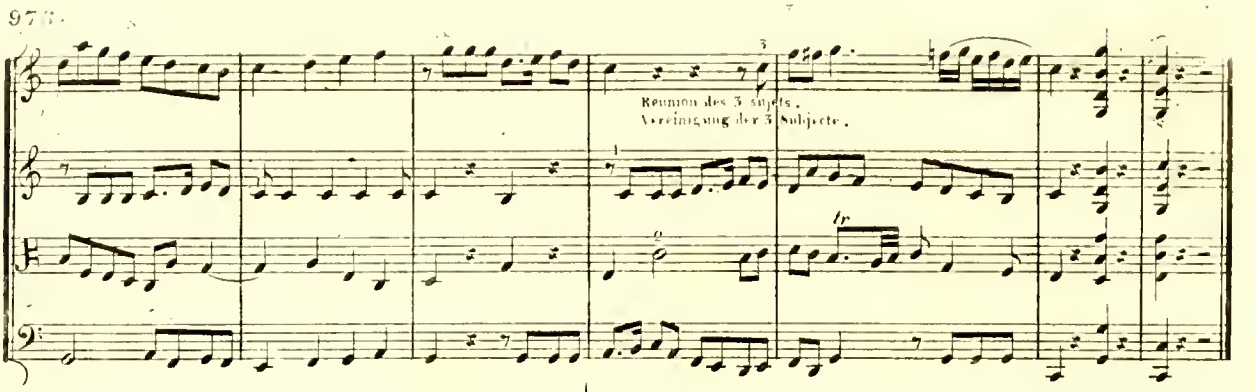
(*) Le plan de cette exposition, quoique peu usité, est également bon, surtout lorsqu'il y a une différence marquante entre les 3 sujets. Il est conçu de la manière suivante : 1er sujet seul. — La réponse avec le 1er et le 3d sujet. — La réunion des 3 sujets, 2 fois de suite.

(*) Der Plan dieser Exposition, obwohl selten gebraucht, ist nicht minder gut, besonders wenn ein bedeutender Unterschied zwischen den 3 Subjecten statt hat; er ist auf folgende Art gebildet: 1tes Subject allein. — Die Antwort mit dem 1ten und 3ten Subject. — Die Vereinigung aller 3 Subjecte, zweimal nach einander.


Réponse.
Antwort.
Encore une fois la réunion des 3 sujets, mais avec une autre disposition des parties.
Noch einmal die Vereinigung der 3 Subjecte aber mit einer andern Vertheilung der Stimmen.
Episode de 7 mesures en Contrepoint à la 10me
Episode von 7 Takten im Contrapunkt in der Decime.
Réunion des 3 sujets.
Vereinigung der
4 mesures.
Subjecte, 4 Takte.
Episode de 9 mesures.
Episode von 9 Takten.


Réunion des trois sujets, 5 mesures.
Vereinigung der 3 Subjecte, 5 Takte.
Episode de 8 mesures.
Episode von 8 Takten.
Réunion des 3 sujets, 5 mesures.
Vereinigung der 3 Subjecte, 5 Takte.


Épisode de 15 mesures.
Episode von 15 Takten.
Réunion des 3 sujets sur la pédale.
Vereinigung der 3 Subjecte auf dem Orgelpunkte.
Réunion des 3 sujets.
Vereinigung der 3 Subjecte.
Pédale courte.
Kurzer Orgelpunkt.
Imitations entre les 4 parties avec le sujet principal, 8 mesures.
Imitationen zwischen den 4 Stimmen mit dem Hauptsubject, 8 Takte.



La règle qui prescrit de faire précéder les sujets par quelques pauses, n'a été que rarement observée dans cette fugue. Il est toujours possible de faire compter les parties avant de reprendre un sujet; mais il en résulte souvent des inconvenients qui sont :

A.) D'ajouter des mesures qui ne sont pas nécessaires;

B.) De rendre trop souvent l'harmonie incomplette.

C.) De diminuer ou d'interrompre la chaleur.

C'est pour éviter ces inconvenients que l'on n'a pas observé strictement cette règle dans la fugue précédente. Au reste, cette regle n'est point fondamentale; aussi éprouve-t-elle des exceptions fréquentes, surtout dans les répercussions serrées des sujets.

5. DE LA FUGUE À PLUS DE TROIS SUJETS.

Nous avons une grande quantité de fugues simples et de fugues doubles. Celles à trois sujets sont plus rares. On pourrait bien s'arrêter aux trois sujets et ne pas surpasser cette quantité, car les fugues à plus de trois sujets auront toujours l'inconvénient d'être trop compliquées, sans avoir ni une harmonie plus riche, ni un plus grand intérêt que celles à deux ou à trois sujets. Les sujets une fois trouvés, il n'est pas plus difficile de faire une fugue à quatre sujets, que d'en créer une bornée à deux ou à trois. Il est sans doute plus difficile de composer à cinq, six, sept ou huit parties réelles, qu'à quatre parties; car pour faire des fugues à plus de trois sujets, il faut augmenter le nombre des parties: mais, qu'est-ce qui empêche un compositeur de faire une fugue simple, ou double, ou à trois sujets, à plus de quatre parties, s'il a l'ambition ou le désir d'en faire l'harmonie à cinq, six, sept ou huit parties? Une fugue double, comme une fugue à six sujets, peut avoir lieu à sept ou à huit parties. Cependant, pour que rien ne manque à notre traité, nous donnerons des exemples analysés d'une fugue à quatre, à cinq et à six sujets.

Die Regel, welche vorschreibt, den Subjecten jedesmal einige Pausen vorangehen zu lassen, ist in dieser Fuge nur selten befolgt worden. Zwar ist es stets möglich, die Stimmen jedesmal vor dem Eintritt eines Subjects pausiren zu lassen, aber oft verursacht dieses folgende Übelstände:

A.) Dass man unnöthige Takte beifügen muss;

B.) Dass die Harmonie sehr häufig unvollständig wird;

C.) Dass die Lebendigkeit vermindert oder unterbrochen wird.

Um nun diese Unvollkommenheiten zu vermeiden, hat man jene Regel in der vorstehenden Fuge nicht ganz genau befolgt. Übrigens ist dieses auch keine Grundregel, und erleidet sehr häufige Ausnahmen, besonders bei den enggeführten Wiederhohlungen des Subjects.

5. VON DER FUGE MIT MEHR ALS DREI SUBJECTEN.

Wir besitzen eine grosse Anzahl einfacher und Doppelfugen. Jene mit drei Subjecten sind seltener. Wohl könnte man bei drei Subjecten stehen bleiben, und diese Zahl nicht überschreiten, denn die Fugen mit mehr als 3 Subjecten werden stets das Übel an sich haben, dass sie zu verwickelt sind, ohne desshalb eine reichere Harmonie zu besitzen, oder ein grösseres Interesse zu erwecken, als die mit 2 oder 3 Subjecten. Sind die Subjecte einmal gefunden, so ist es nicht schwerer eine Fuge mit 4 Subjecten, als eine gute mit 2 oder 3 zu schreiben. Ohne Zweifel ist es schwerer, für 5, 6, 7 oder 8 wesentliche Stimmen zu componiren, als für 4; denn um eine Fuge mit mehr als 3 Subjecten zu setzen, muss man die Zahl der Stimmen vermehren: aber was hindert den Tonsetzer, eine einfache Fuge, oder eine mit 2, oder mit 3 Subjecten zu erfinden, und sie dann mehr als 4-stimmig zu componiren, wenn er den Ehrgeiz oder den Wunsch hat, deren Harmonie 5-, 6-, 7-, oder 8-stimmig zu machen? Eine Doppelfuge kann so gut, wie eine Fuge mit 6 Subjecten, sieben- oder acht-stimmig gesetzt werden. Damit indess unserem Lehrbuche nichts mangle, werden wir die zergliederten Beispiele einer Fuge mit 4, mit 5, und mit 6 Subjecten liefern.

À quatre sujets.

Les quatre sujets doivent être en contre-point quadruple.(*) Voyez l'article sur ce contre-point. Il est avantageux que le nombre des parties surpasse celui des sujets, sans quoi on n'aura jamais les accords complets en réunissant les quatre sujets, attendu que l'harmonie est toujours incomplete dans le contre-point triple et quadruple. Une ou deux parties, accompagnant le contre-point, ont l'avantage d'en modifier et d'en varier les fréquentes répercussions, indispensables dans une fugue.

Le sujet principal doit avoir une réponse régulière. L'exposition avec les quatre sujets reunis, se fait à l'instar de celle d'une fugue à trois sujets, c'est à dire: sujets-réponse-sujets-réponse. La fugue marche comme si elle était à trois sujets, excepté que le quatrième participe également (plus ou moins) aux combinaisons de la matière fugnée.

Voici une fugue à quatre sujets et à cinq parties: elle est de Mr L: A: SEURIOT, mon élève.

Mit vier Subjecten.

Die vier Subjecte müssen im vierfachen Contrapunkte sein.(*) Man sehe den Artikel über diesen Contrapunkt. Es ist vortheilhaft, wenn die Zahl der Stimmen die Zahl der Subjecte übersteigt, weil man sonst bei der Vereinigung der 4 Subjecte niemals vollständige Accorde erhalten wird, indem die Harmonie im drei- und vierfachen Contrapunkte stets unvollständig ist. Eine oder zwei Stimmen, welche den Contrapunkt begleiten, haben den Vortheil, die häufigen, in einer Fuge unerlässlichen Wiederhohlungen zu verändern und anders zu gestalten.

Das Hauptsubject muss eine regelmässige Antwort haben. Die Exposition mit den vier vereinigten Subjecten macht man ganz nach dem Beispiel einer Fuge mit drei Subjecten, das heisst: Subjecte,- Antwort,-Subjecte,- Antwort. Die Fuge schreitet fort, als ob sie zu drei Subjecten wäre, nur dass das vierte Subject gleichfalls (mehr oder minder) an den Zusammenstellungen des Fugenstoffes Theil nimmt.

Hier folgt eine fünfstimmige Fuge mit vier Subjecten: sie ist von meinem Schüler, Hrn L: A: SEURIOT.

Fugue à 4 sujets et à 5 parties.

5-stimmige Fuge mit 4 Subjecten.



(*) Nous verrons plus tard, que l'un des quatre sujets n'a pas besoin d'être toujours en c[illegible]

(*) Später werden wir sehen, dass eines dieser 4 Subjecte nicht immer nöthig hat, im Contrapunkte zu sein.


Réponse avec les 4 sujets.
Antwort mit den 4 Subjecten.
Episode de 9 mesures, fait avec des parcelles du 2me et du 4me sujet.
Episode von 9 Takten, gebildet aus Theilchen des 2ten und 4ten Subjects.
p
p
fp
fp
fp
Réunion du 1er et du 2me sujets, 6 mesures.
Vereinigung des 1ten und 2ten Subjects, 6 Takte.

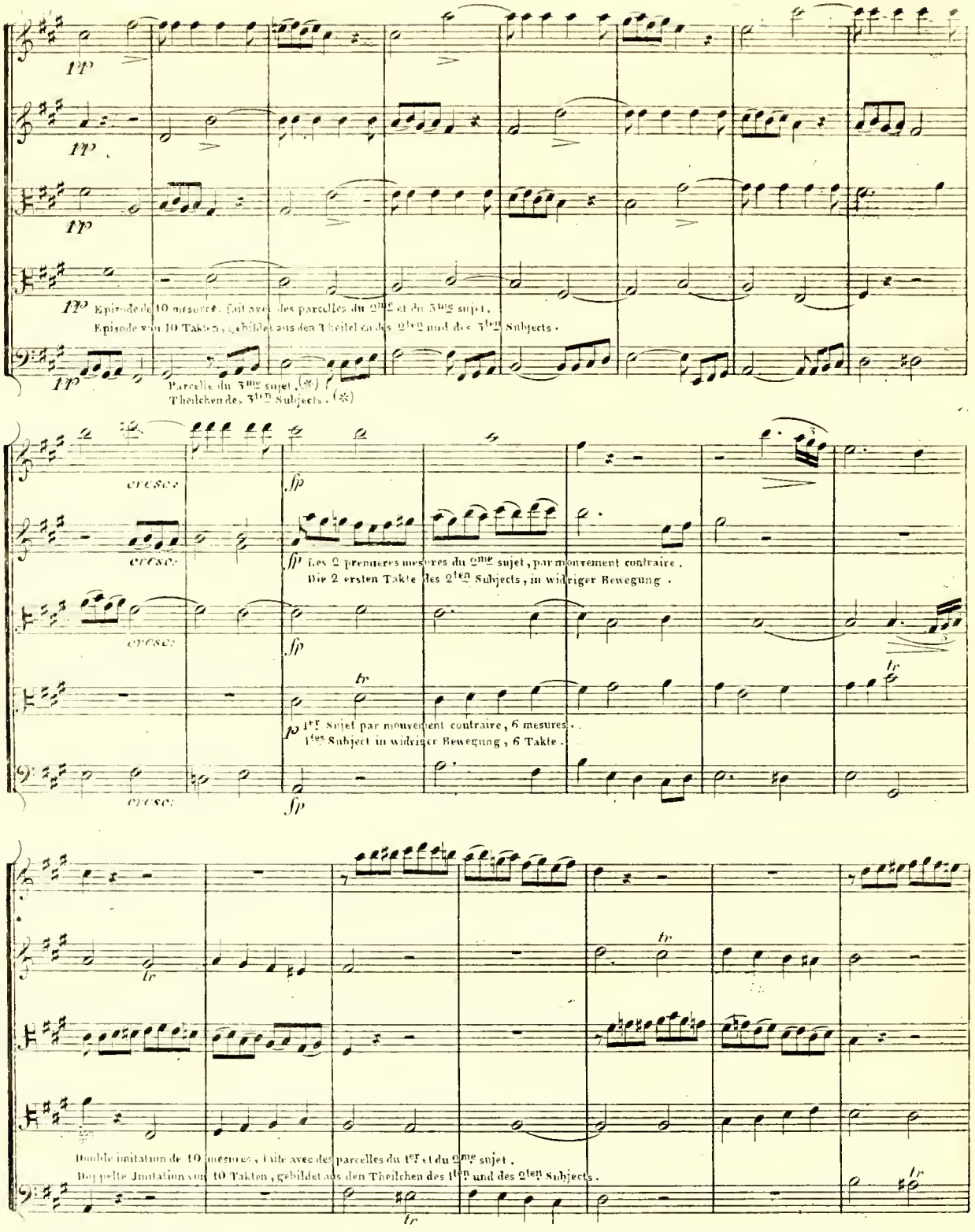


Episode de 14 mesures, fait avec une parcelle du 2me sujet, et accompagné vers la fin du motif principal.
Episode von 14 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 2ten Subjects, und begleitet gegen das Ende vom Hauptsubject.





Réunion des 4 sujets en FAS mineur.
Vereinigung der 4 Subjecte in FIS moll.



(*) Il ne faut pas confondre cette parcelle avec les 4 premières notes du 2d sujet, qui marchent chromatiquement, tandis que celle-là procède diatoniquement.

(*) Man muss dieses Theilchen nicht mit den 4 ersten Noten des 2ten Subjects verwechseln, welche chromatisch fortschreiten, während es von diesen diatonisch geschieht.


f Progression, faite avec une pareille du 2ème sujet, 6 mesures.
Fortschreitung, gebildet aus einer Theilchen des 2ten Subjects, 6 Takte.


p Double Imitation de 6 mesures.
Doppelte Imitation von 6 Takten.


f Episode de 7 mesures pour amener le Stretto suivant.
Episode von 7 Takten, um das folgende Stretto herbeizuführen

Stretto de 9 mesures entre 4 parties.
Stretto von 9 Takten zwischen den 4 Stimmen.

Sujet principal.
Hauptsubject.

Réponse.
Antwort.

Double imitation, faite avec des parcelles du 1er et du 4me sujet, 11 mesures.
Doppelte Imitation, gebildet aus den Theilchen des 1ten und des 4ten Subjects, 11 Takte.

Réunion des 4 sujets en RÉ.
Vereinigung der 4 Subjecte in D.

Episode de 5 mesures.
Episode von 5 Takten.


Pédale, sur laquelle les parties font des imitations avec des parcelles du 1er et du
Orgelpunkt, über welchem die Stimmen mit den Theilchen des ersten und zweiten Subjects


2ng sujet, 12 mesures.
Imitationen bilden, 12 Takte.


Stretto, mais plus serré, 6 mesures.
Stretto, aber mehr gedrängt, 6 Takte.


Episode, fait avec des parcelles du 2de et du 4me sujet, 12 mesures.
Episode, gebildet aus den Theilchen des 2ten und des 4ten Subjects, 12 Takte.
Imitation du 1er sujet entre les 5 parties pour terminer.
Imitation des 1ten Subjects zwischen den 5 Stimmen als Beschluss.

Voici encore un exemple d'une fugue vocale à 4 sujets, mais dont le 3me sujet n'est pas en contre-point, comme on peut le voir en examinant ces 4 sujets :

Hier ist noch ein Beispiel einer Vocalfuge mit 4 Subjecten aber worunter das 3te nicht im Contrapunkt gesetzt ist, wie man bei Untersuchung dieser 4 Subjecte sehen kann :



Selon le plan de cette fugue, le 3me sujet doit se trouver continuellement dans la *même partie intermediaire*, (*dans le premier Contre-Alto*) et par conséquent, il ne doit servir nulle part de basse: Il eut été donc inutile de le mettre en contre-point.

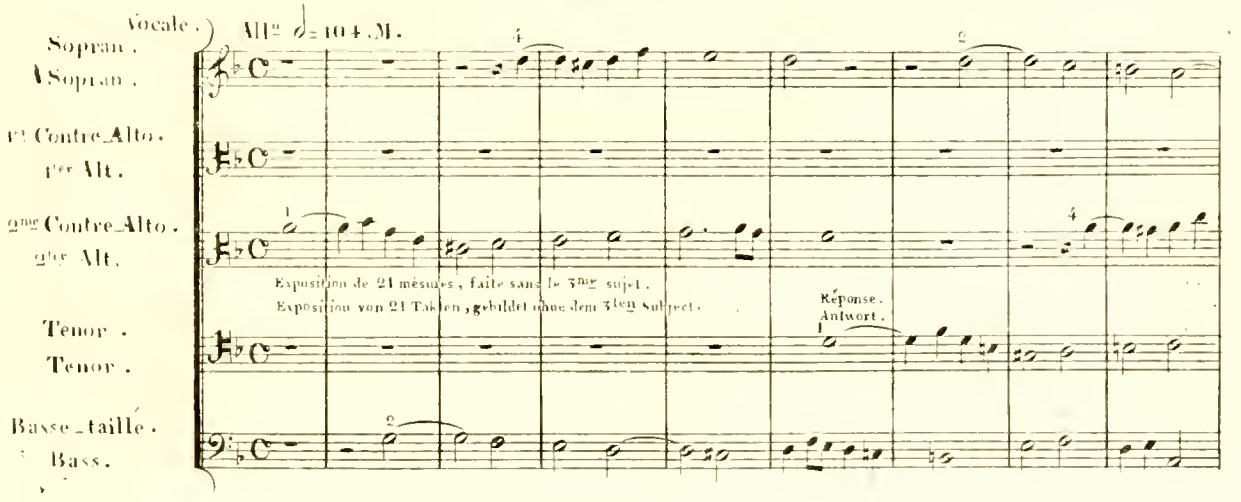
Nous remarquerons aussi que ce 3me sujet monte par degrés 6 fois de suite, ce qui lui donne à chaque répercussion un nouvel éclat. Pour que ce sujet soit encore plus apparent, il faut (en l'exécutant) le doubler à l'unisson ou à l'octave par quelques instrumens à vent, ou bien le faire exécuter par de jeunes garçons, placés à une certaine distance du Choeur.

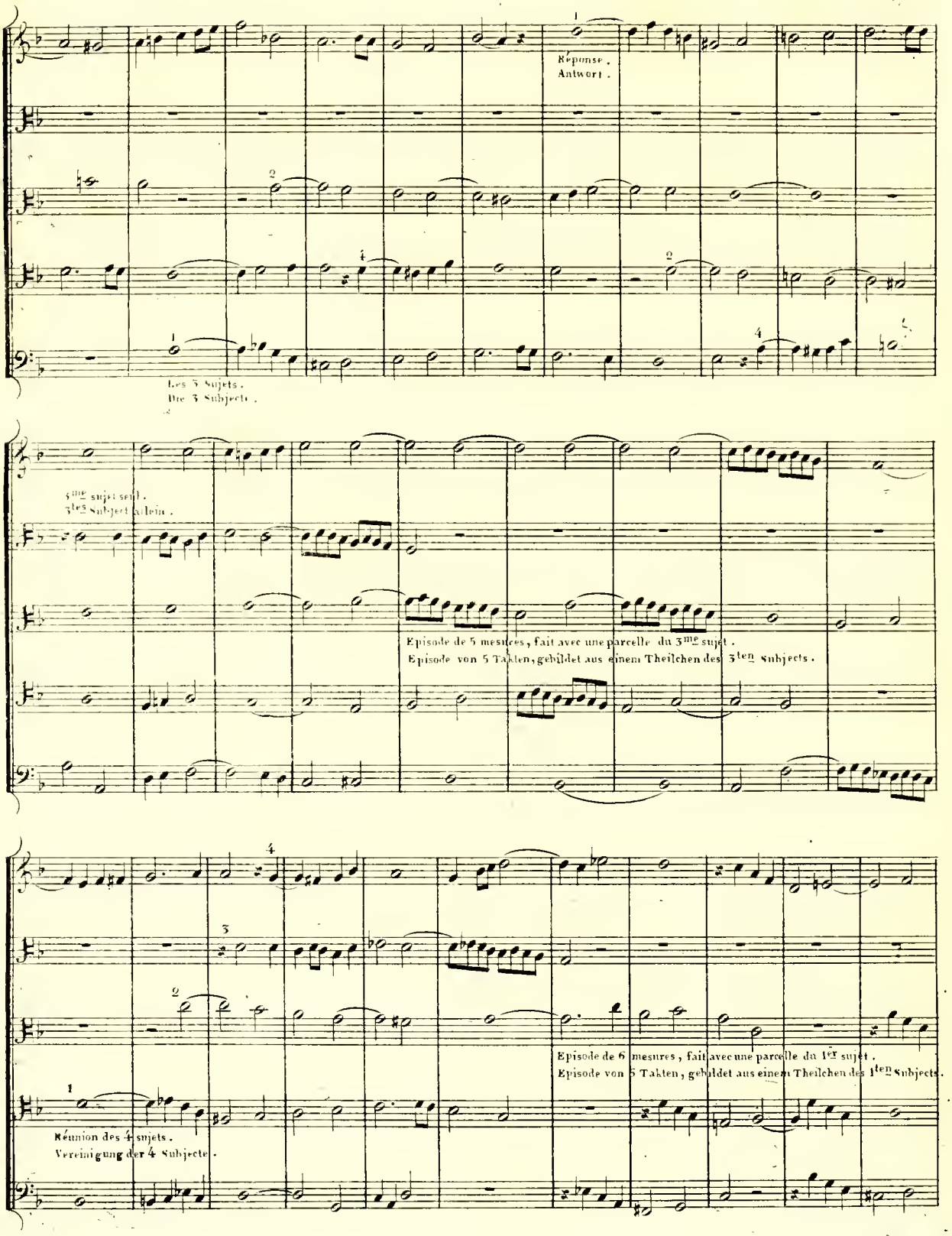
Zufolge dem Plan dieser Fuge, soll das 3te Subject sich durch die ganze Fuge in *derselben Mittelstime (nähmlich im 1ten Alt)* befinden, und folglich, nirgends als Bass dienen: Es wäre demnach überflüssig gewesen, diese Stimme ebenfalls zu contrapunktiren.

Wir bemerken auch noch, dass dieses 3te Subject stufenweise 6-mal nach einander aufwärts steigt, was ihm bei jeder Wiederhohlung neuen Glanz verleiht. Damit dieses Subject noch mehr hervortrete, muss man es (bei der Ausführung) im Unison oder in der Octave mit einigen Blasinstrumenten verdoppeln, oder aber auch durch junge Knaben singen lassen, welche auf eine gewisse Weite vom Chor entfernt gestellt sind.

Les sujets sont indiqués dans l'analyse suivante par les chiffres 1, 2, 3, 4.

Die Subjecte sind in der folgenden Zergliederung durch die Ziffern 1, 2, 3, 4. angezeigt.




Réponse.
Antwort.
Les 3 Sujets.
Die 3 Subjecte.
3me sujet seul.
3tes Subject allein.
Episode de 5 mesures, fait avec une parcelle du 3me sujet.
Episode von 5 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 3ten Subjects.
Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 1er sujet.
Episode von 5 Takten, gebildet aus einem Theilchen des 1ten Subjects.
Réunion des 4 sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.


Réunion des 4 sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.
Imitations canoniques avec le 4me
Canonische Imitationen mit dem 4ten
Réunion des 4 Sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.
sujet.
Subject.
Imitations canoniques avec la tête du 3me sujet.
Canonische Imitationen mit dem Anfang des 3ten Subjects.
Réunion des 4 Sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.


Imitations canoniques avec le 2me sujet.
Canonische Imitationen mit dem 2ten Subject.


Réunion de 4 sujets.
Vereinigung der 4 Subjecte.


1er sujet par mouvement contraire.
1tes Subject in widriger Bewegung.
Pédale.
Orgelpunkt.



À cinq sujets.

En ajoutant aux combinaisons de la fugue à quatre sujets un sujet de plus, on obtient une fugue à cinq sujets. Il n'est pas nécessaire, pour inventer les cinq sujets, d'employer un contre-point quintuple: le contre-point quadruple, et même le contre-point triple suffisent. Voici cinq sujets qui doivent servir à faire la fugue suivante:

Mit 5 Subjecten.

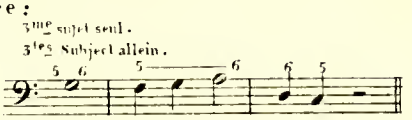
Indem man zu den Berechnungen einer Fuge mit 4 Subjecten noch um ein Subject mehr beifügt, erhält man eine Fuge mit 5 Subjecten. Es ist nicht nöthig, bei Erfindung dieser fünf Subjecte einen fünffachen Contrapunkt anzuwenden; der vierfache, und selbst der dreifache Contrapunkt ist hinreichend. Hier sind 5 Subjecte, welche zur Bildung der nachfolgenden Fuge dienen werden:



(*) Dans ce 1er Stretto on entend deux fois de suite le sujet, et deux fois de suite la réponse. Cette ordre n'est également bonne.

(*) In dieser ersten Eingführung hört man das Subject zweimal nacheinander, und hierauf zweimal nacheinander die Antwort. Diese Art ist gleichfalls gut.

De ces cinq sujets, il n'y a que le 1er, le 2d et le 4me qui sont en contre-point ; le 3me et le 5me ne sont pas en contre-point. Ainsi, en réunissant les cinq sujets, on ne peut pas mettre dans la basse ni le 3me ni le 5me. Aussi il n'est pas absolument nécessaire, dans une fugue à cinq sujets, de mettre chaque sujet dans la basse, attendu qu'il y en a toujours trois qu'elle peut faire. Et, lorsqu'on desire de mettre dans la basse le 3me et le 5me sujet (qui ne sont pas en contre-point) on les emploie *isolément*, p:e :



D'après cela on peut prescrire ce qui suit, lorsque la fugue est à plus de trois sujets : 1° Pour une fugue à quatre sujets, (surtout lorsqu'elle n'est qu'à quatre parties) le contre-point triple est préférable, par la raison que le 4me sujet (qui n'est pas en contre-point) peut completter les accords de l'harmonie renversable : (*) outre cet avantage, ce sujet est plus facile à trouver.

2° Pour une fugue à cinq sujets, on prendra le contre-point triple, ou tout au plus le contre-point quadruple.
3° Pour une fugue à six sujets, on prendra également le contre-point triple ou le contrepoint quadruple.

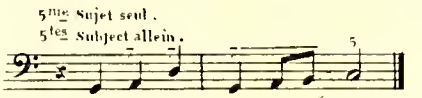
Quant aux fugues à plus de six sujets, il y aurait de la folie à y songer.

Le sujet principal doit être toujours en contre-point.

Il faut concevoir les sujets, dans ces trois genres de fugues, de manière à ce que l'on n'y rencontre ni quintes défendues, ni mauvaises quartes contre la basse, *n'importe les renversemens de ces sujets*. En général, on ne peut pas donner trop de soin à la création des sujets, dont tout le mérite de la fugue dépend.

Voici une fugue analysée, faite avec les cinq sujets précédens :

Von diesen 5 Subjecten ist nur das 1te, das 2te und das 4te im Contrapunkte gesetzt ; das 3te und das 5te sind nicht contrapunktisch erfunden. Wenn man also alle 5 Subjecte verwendet, so kann man weder das 3te noch das 5te in den Bass setzen. Auch ist es nicht durchaus nothwendig, dass in einer Fuge mit 5 Subjecten, jedes dieser Subjecte auch im Basse vorkomme, indem deren immer drei da sind, mit welchen man dieses thun kann. Und wenn man jedoch wünscht, das 3te und 5te Subject (welche beide nicht im Contrapunkte sind) in den Bass zu setzen, so kann man diess mit jedem *einzeln* thun, z : B :



Nach diesem kann man folgendes festsetzen, wenn die Fuge aus mehr als aus 3 Subjecten gemacht ist : 1tens Für eine Fuge mit 4 Subjecten ist, (besonders wenn sie nur 4-stimmig ist.) der dreifache Contrapunkt vorzuziehen, aus dem Grunde, weil das 4te Subject, (welches demnach nicht contrapunktirt wird) die Accorde der umkehrbaren Harmonie vervollständigen kann: (*) nebst diesem Vortheile ist auch dieses Subject leichter zu erfinden.

2tens Für eine Fuge mit 5 Subjecten nimmt man dem 3 fachen oder höchstens den vierfachen Contrapunkt.

3tens Für eine Fuge mit 6 Subjecten nimmt man gleichfalls den drei- oder vierfachen Contrapunkt.

Was Fugen von mehr als 6 Subjecten betrifft, so wäre es Thorheit daran zu denken.

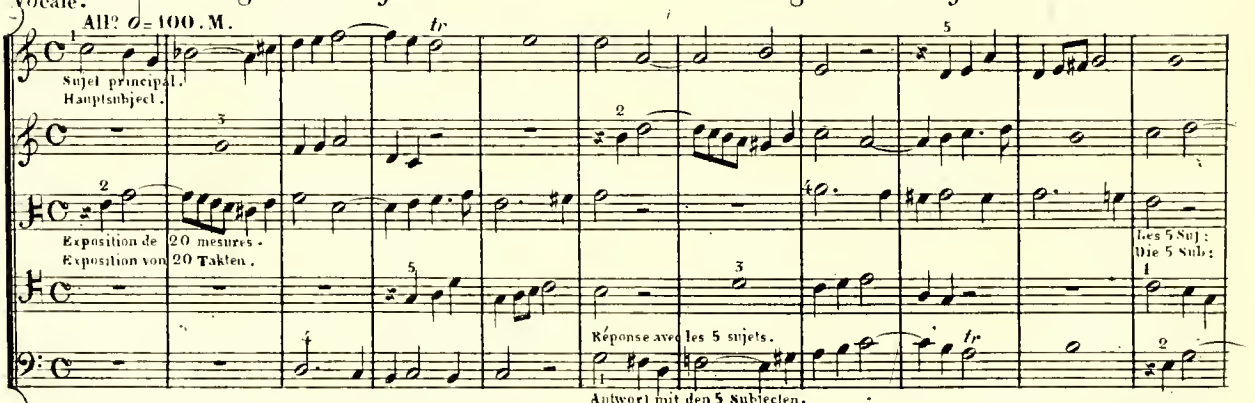
Das Hauptsubject muss stets im Contrapunkt gesetzt seyn.

Man muss die Subjecte für diese drei Fugen-Gattungen dergestalt erfinden, dass man da weder verbothene Quinten, noch üble Quarten gegen den Bass, *ungeachtet der Umkehrungen dieser Subjecte*, antreffe. Überhaupt kann man bei der Erfindung dieser Subjecte, von welchen das ganze Verdienst der Fuge abhängt, nicht genug sorgsam seyn.

Hier ist eine, aus den vorhergehenden 5 Subjecten gebildete, zergliederte Fuge :

Fugue à 5 sujets.

Fuge mit 5 Subjecten.



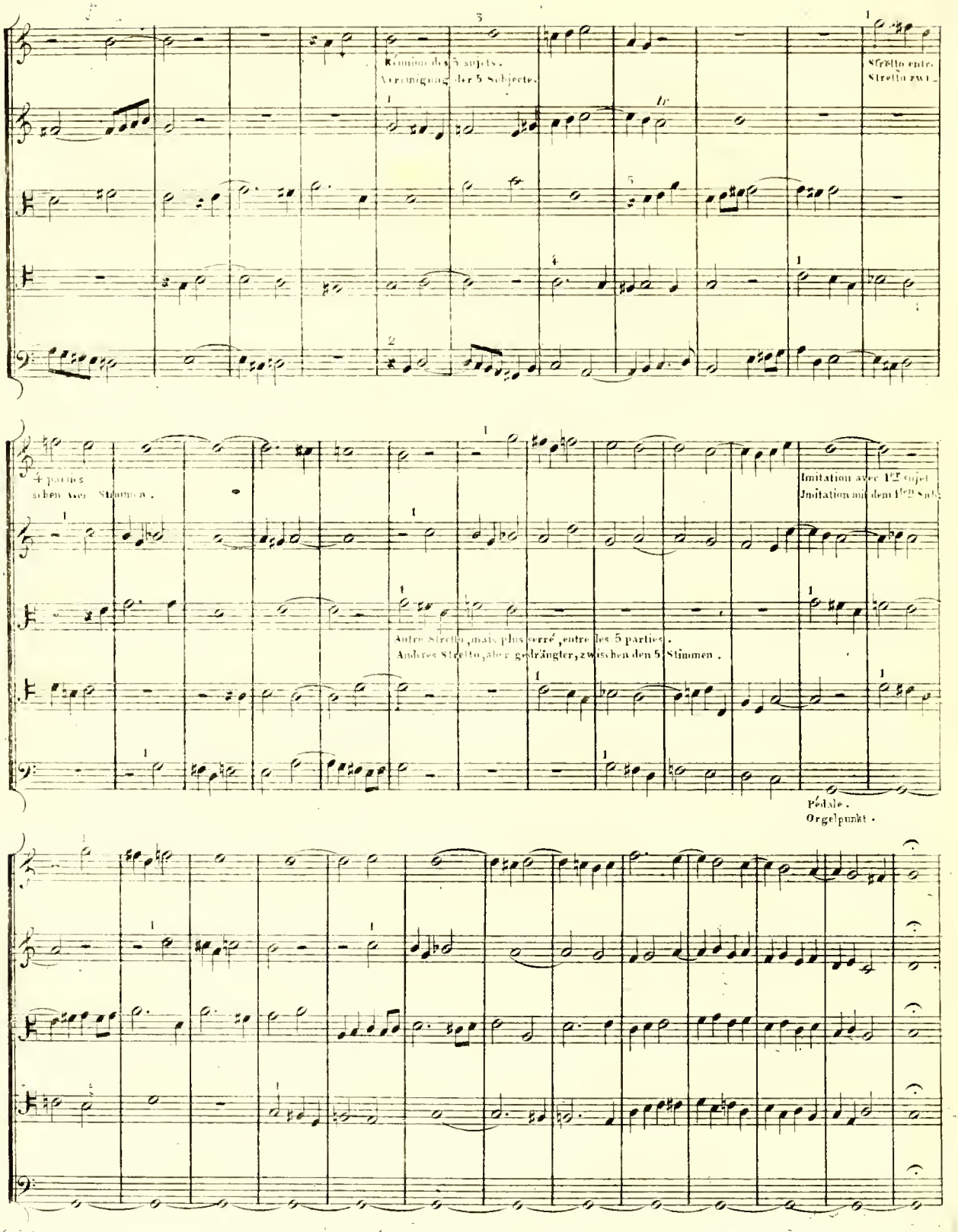
(*) Et par la même raison il n'est pas nécessaire que cette fugue soit à 5 parties. Quand les 4 sujets sont en Contre-point, il est à conseiller d'ajouter une partie, pour que l'harmonie du Contre-point ne reste pas toujours incomplette.

(*) Und aus demselben Grunde ist es nicht nothwendig, dass eine solche Fuge 5-stimmig sey. Sind aber die 4 Subjecte alle im Contrapunkt, dann ist zu rathen, eine Stimme beizufügen, damit die Harmonie des Contrapunkts nicht immer unvollständig bleibe.


Réponse avec les 5 sujets.
Antwort mit den 5 Subjecten.
Episode de 9 mesures, fait avec
Episode von 9 Takten, gebildet


Réunion des 5 sujets en Fa.
Vereinigung der 5 Subjecte in F.
le 5me sujet et une parcelle du 4me sujet.
aus dem 5ten Subject und einem Theilchen des 4ten


Episode de 14 mesures, fait avec des parcelles du 2me et du 5me sujets.
Episode von 14 Takten, gebildet aus den Theilchen des 2ten und des 5ten Subjects.


Réunion des 5 sujets.
Vereinigung der 5 Subjecte.
Strétto entre
Strette zwi
4 parties
zehen Acc Stimmen.
Imitation avec 1er sujet
Imitation mit dem 1ten Subj
Autre Strétto, mais plus serré, entre les 5 parties.
Anderes Strétto, aber gedrängter, zwischen den 5 Stimmen.
Pédale.
Orgelpunkt.



À 6 sujets.

Voici les six sujets qui nous serviront à faire la Fugue suivante :

Mit 6 Subjecten.

Nachstehende sechs Subjecte werden uns zur Bildung der folgenden Fuge dienen :



Pour créer ces six sujets on n'a employé que le contre-point triple, car le contre-point quadruple ne s'y trouve que momentanément ; et cependant tous les sujets sont en contre-point, car chacun peut se mettre dans la basse sans nul inconvénient. Les pauses qui précèdent les sujets ou les suivent, font que le contre-point n'est que triple.

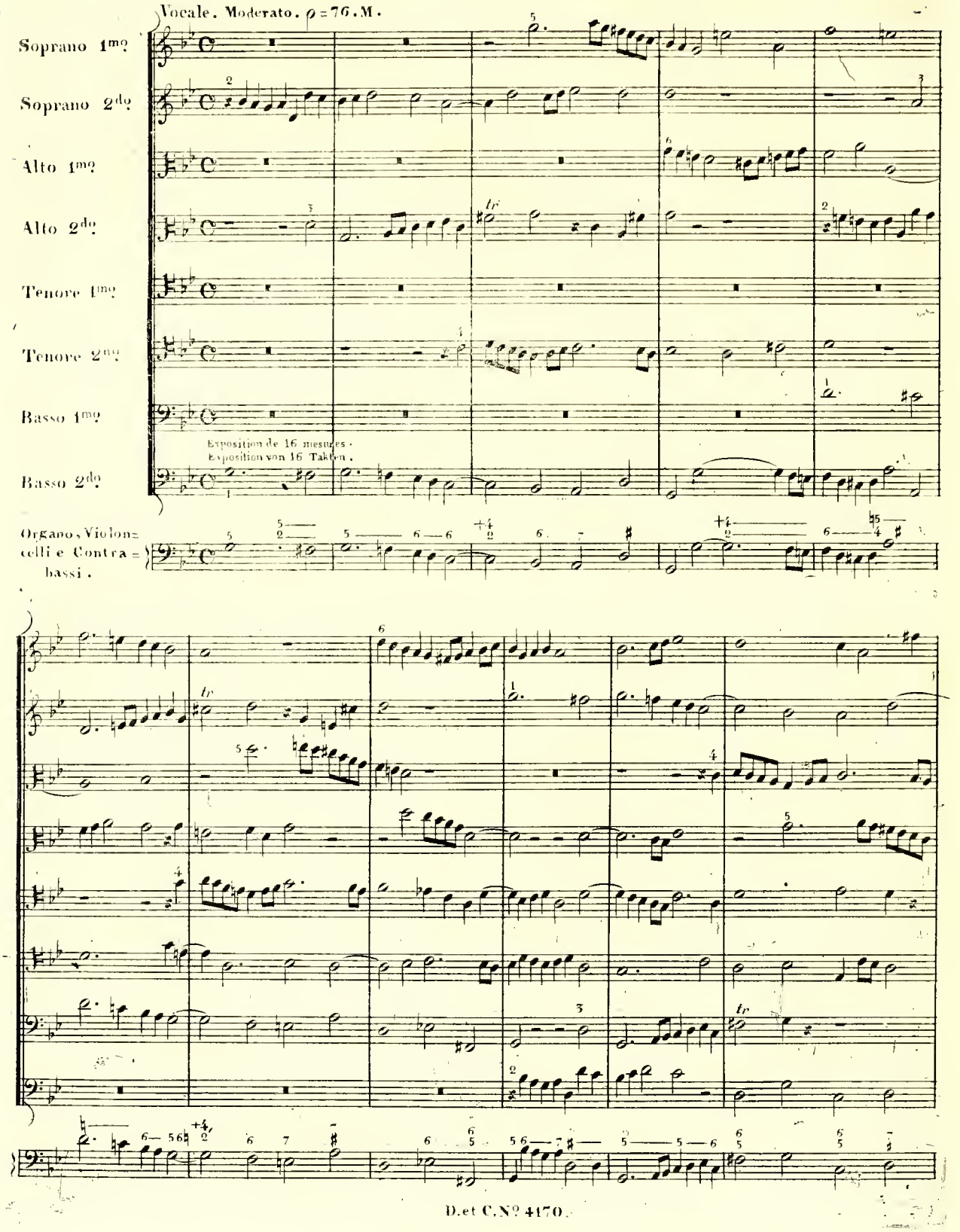
L'exposition se fait comme dans toutes les fugues à plus de quatre parties, savoir :

Sujets – Réponses – Sujets – Réponses. Une partie quelconque ne peut entrer pour la première fois que par un sujet. On tâche de ne pas répéter (durant l'exposition) un sujet dans la même partie, à moins que l'on y soit contraint par des raisons particulières.

Bei Erfindung dieser 6 Subjecte haben wir nur den dreifachen Contrapunkt angewendet, denn der 4-fache findet sich da nur manchmal vor ; und doch sind alle diese Subjecte im Contrapunkte, denn jedes derselben kann ohne alle Hinderniss in den Bass gesetzt werden. Die Pausen, welche den Subjecten vorangehen oder nachfolgen, machen, dass der Contrapunkt nur dreifach ist.

Die Exposition wird hier so, wie in allen mehr als vierstimmigen Fugen gemacht, nähmlich :

Subjecte – Antworten – Subjecte – Antworten. Jede Stimme kann zum erstenmal nur mit einem Subject eintreten. Man trachtet (während der Exposition) kein Subject in derselben Stimme zweimal vorzuführen, wenn man nicht durch besondere Gründe dazu genöthigt wird.


Vocale. Moderato. ♩=76. M.
Soprano 1mo?
Soprano 2do?
Alto 1mo?
Alto 2do?
Tenore 1mo?
Tenore 2do?
Basso 1mo?
Exposition de 16 mesures.
Exposition von 16 Takten.
Basso 2do?
Organo, Violoncelli e Contrabassi.

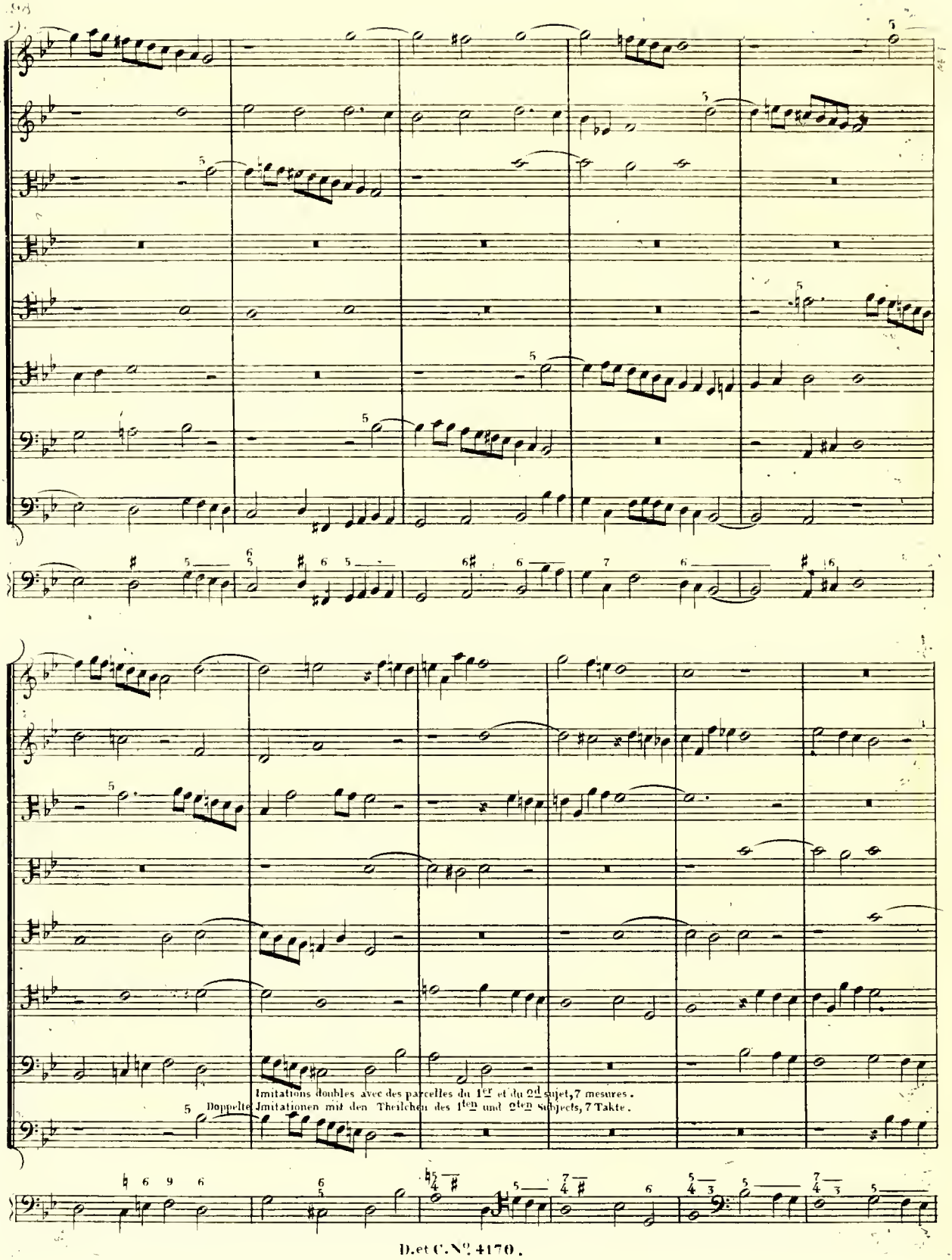



Les 6 sujets transposés en Si♭.
Die 6 Subjecte transponirt in B.
Les 6 sujets transposés
Die 6 Subjecte transpo=


en Mib
mit in Es
Les 6 sujets transposés en Ut.
Die 6 Subjecte transponirt in C.


Les 6 sujets dans le ton primitif.
Die 6 Subjecte in der Hauptlonart.


Imitations avec le 5me sujet, 8 mesures.
Imitationen mit dem 5ten Subjecte, 8 Takte.
Imitations avec le 5me sujet, 9 mesures.
Imitationen mit dem 5ten Subjecte, 9 Takte.



Imitations doubles avec des parcelles du 1er et du 2d sujet, 7 mesures.
Doppelte Imitationen mit den Theilchen des 1ten und 2ten Subjects, 7 Takte.


Réunion de 6 sujets en Mib.
Vereinigung der 6 Subjecte in Es.


Imitations serrées avec une parcelle du 1er sujet, 7 mesures.
Gedrängte Imitationen mit einem Theilchen des 1ten Subjects, 7 Takte.


Les 6 sujets dans le ton primitif.
Die 6 Subjecte in der Hauptton art.


Pédale.
Orgelpunkt.


Stretto entre les S parties, 6 mesures.
Stretto zwischen den S Stimmen, 6 Takte.


Episode de 5 mesures.
Episode von 5 Takten.
Canon de 8 mesures entre le 1er Soprano et la 1re Basse-Taille.
Canon von 8 Takten zwischen dem 1ten S[illegible] und der ersten Bass-
Organo solo.



Après l'exposition de cette fugue, on a transposé les six sujets réunis de la manière suivante : 1 en *Sol*, 2 en *Mi*♭, 3 en *Ut mineur :* Après quoi on les a encore une fois reproduits dans le ton primitif, mais toujours avec une autre disposition des parties. Ainsi, en comptant l'exposition, on entend les six sujets réunis huit fois de suite. Cette nombreuse répercussion non interrompue ne saurait produire de monotonie, eu égard au nombre des parties et au nombre des sujets, qui offrent tant de modifications dans la manière de les présenter.

Quant à l'harmonie à huit parties, il faut y éviter deux octaves et deux quintes par mouvement semblable: mais, des octaves et des quintes cachées, et deux octaves et deux quintes par mouvement contraire y sont inévitables. Au reste, si ces licenses (sans lesquelles une harmonie à plus de cinq parties réelles n'existe pas) blessent par fois les yeux, elles ne sont d'aucune conséquence pour l'oreille.

FIN DE LA HUITIÈME PARTIE.

Nach der Exposition dieser Fuge sind die 6 vereinigten Subjecte auf folgende Weise versetzt worden : 1$^{\text{tens}}$ nach *B*, 2$^{\text{tens}}$ nach *Es*, 3$^{\text{tens}}$ nach *C moll*. Hierauf hat man sie wieder in der Haupttonart vorgeführt, aber stets mit anderer Vertheilung der Stimmen. Also hört man (mit Einschluss der Exposition) die vereinten 6 Subjecte achtmal nach einander. Diese oftmalige, ununterbrochene Wiederhohlung kann demungeachtet nicht monoton werden, da die Zahl der Stimmen und der Subjecte so viele verschiedene Gestaltungen darbiethen, um sie jedesmal anders vorzuführen.

Was die achtstimige Harmonie betrifft, so muss man da 2 Octaven und 2 Quinten in gerader Bewegung vermeiden; verdeckte Quinten und Octaven, und 2 Quinten oder 2 Octaven in widriger Bewegung sind da unvermeidlich. Wenn übrigens diese Freiheiten (ohne welche eine Harmonie von mehr als 5 wesentlichen Stimmen gar nicht existirt) auch bisweilen das Auge beleidigen, so sind sie doch für das Ohr nicht verletzend.

ENDE DES ACHTEN THEILS.

Lexicon

THEIL.

Neunzehnte Partie.

TABLE DES MATIÈRES

DE LA NEUVIÈME PARTIE.

	Page.
I. De la fugue en augmentation et de la fugue en diminution	1003
II. De la fugue par mouvement contraire	1005
III. De la fugue accompagnée par l'orchestre	1007
Première manière	1008
Deuxième manière	1008
Troisième manière	1025
Quatrième manière	1025
Cinquième manière	1041
IV. De la fugue à trois octaves	1041
V. De la fugue instrumentale accompagnant les voix	1056
VI. Du plain-chant accompagné par une fugue instrumentale	1079
VII. De la manière de mettre les paroles sous une fugue vocale ou de la parodie de la fugue	1087
Observations sur la fugue en général	1088
Plan d'une fugue phrasée	1089
VIII. Du genre fugué	1097
1. Employé dans la musique théâtrale	1098
2. Dans la musique d'église	1098
3. Dans la musique instrumentale	1098

INHALT

DES NEUNTEN THEILS.

	Seite
I. Von der Fuge in der Augmentation und von der Fuge in der Diminution	1003
II. Von der Fuge in umgekehrter Bewegung	1005
III. Von der Fuge, welche vom Orchester begleitet wird	1007
Erste Art	1008
Zweite Art	1008
Dritte Art	1025
Vierte Art	1025
Fünfte Art	1041
IV. Von der Fuge in drei Octaven	1041
V. Von der Instrumentalfuge, welche mit Vocalstimmen begleitet wird	1056
VI. Vom Choral, welcher mit einer Instrumentalfuge begleitet wird	1079
VII. Von der Art, wie die Textworte einer Vocalfuge unterlegt werden müssen, oder von der Verbindung der Worte mit dem Gesang	1087
Bemerkungen über die Fuge im Allgemeinen	1088
Entwurf zu einer phrasirten Fuge	1089
VIII. Von der fugirten Compositionsart	1097
1tens Angewendet in der Theatermusik	1098
2tens In der Kirchenmusik	1098
3tens In der Instrumentalmusik	1098

D.et C.N° 4170.

NEUVIÈME PARTIE.

I.

DE LA FUGUE EN AUGMENTATION ET DE LA FUGUE EN DIMINUTION.

On fait une fugue en augmentation, lorsque les notes de la réponse ont une valeur double de celles du sujet. Voici le sujet et la réponse pour une fugue semblable :





Dans le courant de cette fugue on fera les imitations et les strettos en augmentation : en général on employera le sujet en augmentation à peu près aussi souvent que le sujet en son état naturel.

Le sujet doit être fort court et composé de courtes valeurs, sans quoi l'augmentation serait déplacée. Cette sorte de fugue ne peut se faire convenablement que dans les mesures à deux et à quatre temps. Voici l'exemple d'une fugue de cette espèce :

NEUNTER THEIL.

I.

VON DER FUGE IN DER AUGMENTATION u. VON DER FUGE IN DER DIMINUTION.

Man macht eine Fuge in der Augmentation (Verlängerung), wenn die Noten der Antwort den doppelten Werth von jenen des Subjects haben. Hier ist das Subject und die Antwort für eine solche Fuge :

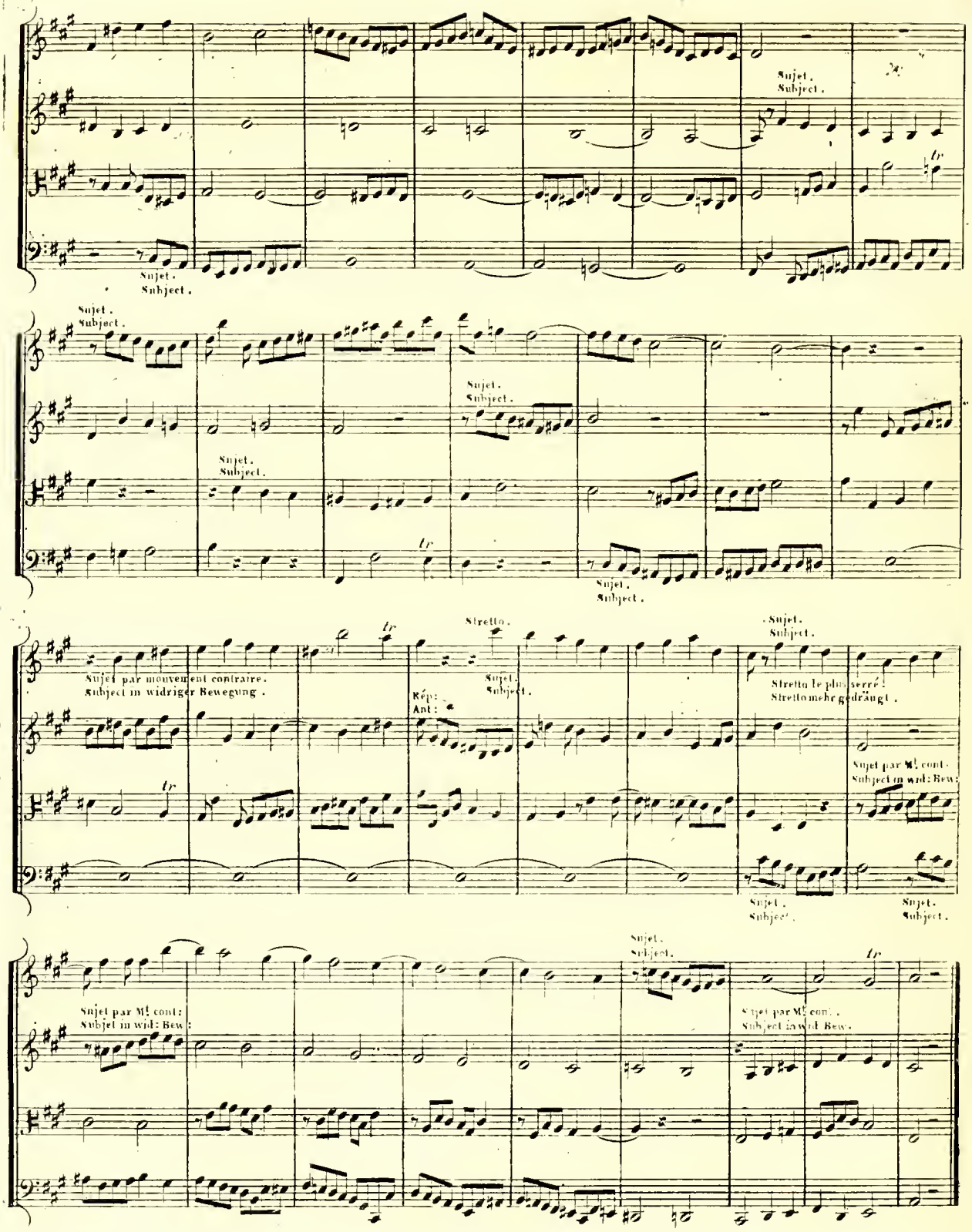
Im Laufe dieser Fuge macht man die Imitationen und die Strettos in der Augmentation ; überhaupt ist das Subject in der Augmentation ungefähr eben so oft, als das Subject in seinem ursprünglichen Zustande anzuwenden.

Da Subject muss sehr kurz seyn und aus Noten von kurzer Dauer bestehen, weil sonst die Augmentation übel angebracht wäre. Diese Fugen-Gattung kann schicklicherweise nur im $\frac{2}{4}$ oder im ganzen C Takt statt haben. Hier ist das Beispiel einer Fuge dieser Gattung :

Fugue en augmentation

Fuge in der Augmentation.




Sujet.
Subject.
Sujet par mouvement contraire.
Subject in widriger Bewegung.
Stretto.
Rép:
Ant:
Stretto le plus serré!
Strettomehr gedrängt.
Sujet par Mt cont:
Subject in wid: Bew:

La fugue en diminution se pratique en diminuant de moitié, dans la réponse, la valeur des notes dont se compose le sujet. Ce dernier doit être large pour que la diminution ne soit pas composée de valeurs trop courtes. La fugue précédente serait en diminution si, dans l'exposition, le sujet avait les valeurs de la réponse, et la réponse celles du sujet. Le reste de la fugue pourrait rester intact. P:e:

Die Fuge in der Diminution wird gemacht, indem in der Antwort der Notenwerth, aus welchem das Subject besteht, um die Hälfte vermindert oder abgekürzt wird. Das Subject muss breit und langsam seyn, damit die Diminution nicht aus gar zu schnellen Noten bestehen müsse. Die vorhergehende Fuge wäre in der Diminution, wenn in der Exposition das Subject den Notenwerth der Antwort hätte, und die Antwort jenen des Subjects. Der übrige Theil de Fuge könnte derselbe bleiben. Z:B:

Fugue en diminution.

Fuge in der Diminution.



Passez de cette exposition à la neuvième mesure de la fugue précédente et allez jusqu'au bout.

Man gehe von dieser Exposition zu dem neunten Takte der vorhergehenden Fuge über, und von da bis ans Ende.

II.

DE LA FUGUE PAR MOUVEMent CONTRAIRE.

La fugue est par *mouvement contraire* lorsque la réponse se fait par mouvement contraire; mais cela n'empêche pas d'employer aussi la réponse par mouvement semblable: le sujet peut s'employer de même par mouvement semblable et par mouvement contraire, surtout dans le courant de la fugue. Il faut de plus que les imitations, les strettos, &: se fassent également par mouvement contraire. P:e:

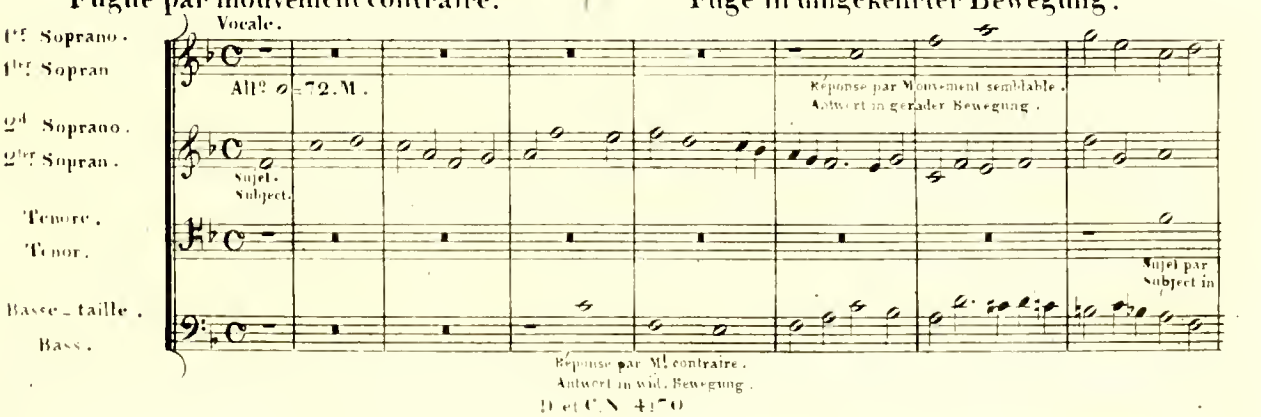
II.

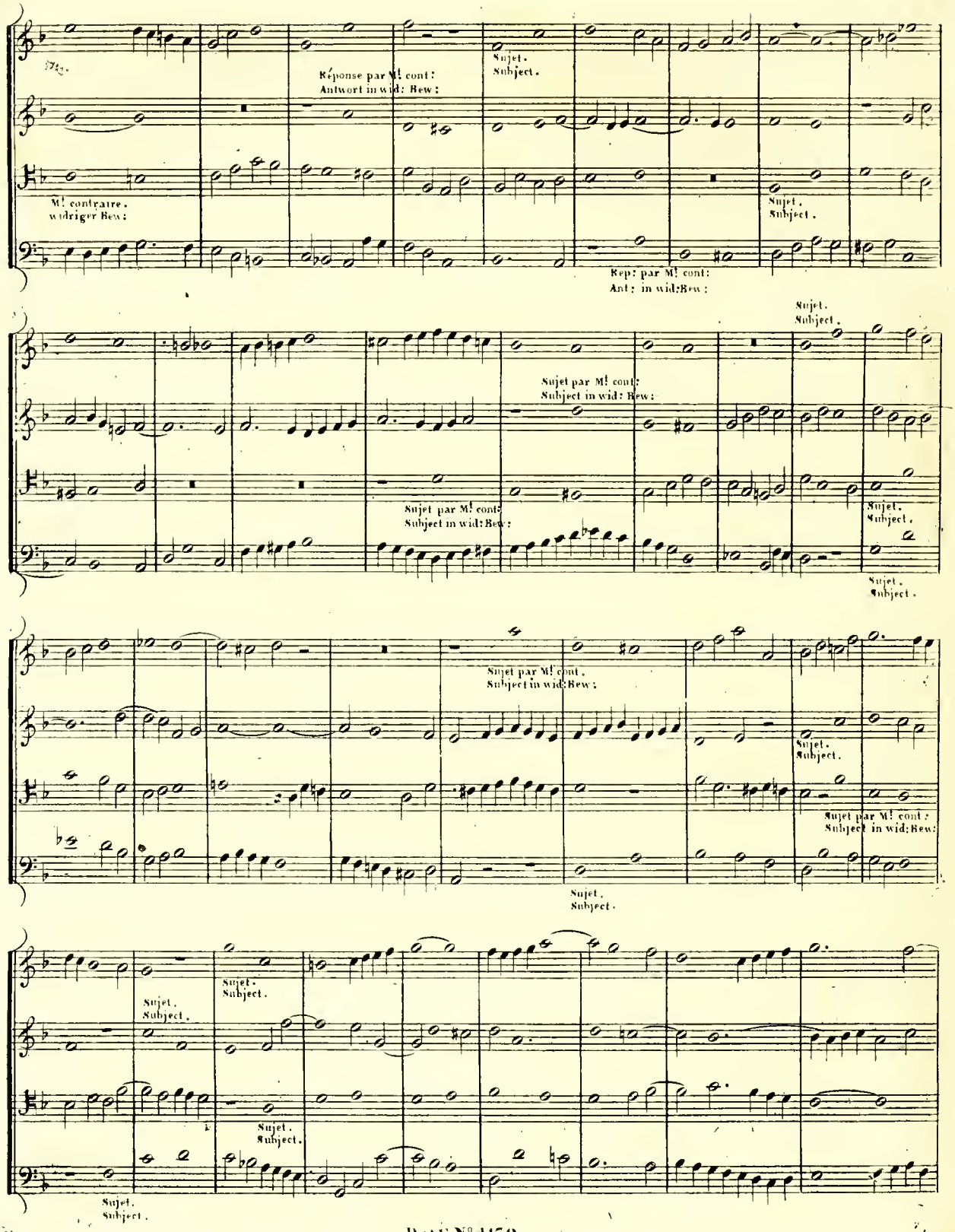
VON DER FUGE IN UMGEKEHRTER BEWEGUNG.

Die Fuge ist in *umgekehrter Bewegung*, wenn die Antwort in umgekehrter Bewegung gemacht wird; aber dieses hindert nicht, die Antwort auch in der geraden Bewegung anzuwenden: auch das Subject kann eben so in gerader, wie in umgekehrter Bewegung angewendet werden, besonders im Laufe der Fuge; ferner müssen auch die Imitationen, die Stretto's, &: in umgekehrter Bewegung seyn. Z:B:

Fugue par mouvement contraire.

Fuge in umgekehrter Bewegung.




Réponse par Mr cont:
Antwort in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Mr contraire.
widriger Bew:
Sujet.
Subject.
Rep: par Mr cont:
Ant: in wid: Bew:
Sujet par Mr cont:
Subject in wid: Bew:
Sujet par Mr cont:
Subject in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Sujet par Mr cont:
Subject in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Sujet par Mr cont:
Subject in wid: Bew:
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.



La réponse dans l'exposition de cette fugue se fait deux fois de suite, mais la première fois par mouvement contraire et la seconde fois par mouvement semblable. Au reste, une exposition est régulière dès que le sujet et sa réponse s'y trouvent, soit qu'on répète l'un ou l'autre deux fois de suite : d'après cette remarque on peut faire l'exposition d'une fugue à quatre parties de quatre manières, savoir :

1° SUJET_RÉPONSE_SUJET_RÉPONSE : cette chance est la meilleure, comme nous l'avons dit.
2° SUJET_RÉPONSE_RÉPONSE_SUJET.
3° SUJET_SUJET_RÉPONSE_RÉPONSE.
4° SUJET_SUJET_RÉPONSE_SUJET.

On ne fait guère usage de la fugue par mouvement contraire ; dans tous les cas il faut que le sujet se prête naturellement à ce mouvement, sans quoi la fugue serait manquée.

III.

DE LA FUGUE ACCOMPAGNÉE PAR L'ORCHESTRE.

La fugue vocale n'était accompagnée dans l'origine que par l'orgue. Pour mieux soutenir les voix, on y a ajouté plus tard des basses, des contre_basses et même des bassons. C'est ainsi qu'il faut accompagner le morceau à huit parties que nous avons donné à la fin du

Die Antwort in der Exposition dieser Fuge wird zweimal nach einander gemacht, aber das erstemal in umgekehrter und das zweitemal in gerader Bewegung. Übrigens ist eine jede Exposition regelmässig, sobald das Subject und seine Antwort darin enthalten sind, wenn man auch das eine oder die andere zweimal nach einander wiederhohlt : nach dieser Bemerkung kann man also die Exposition einer vierstimmigen Fuge auf vier Arten bilden ; nähmlich :

1tens SUBJECT_ANTWORT_SUBJECT_ANTWORT : diese Art ist die beste, wie wir schon gesagt haben.
2tens SUBJECT_ANTWORT_ANTWORT_SUBJECT.
3tens SUBJECT_SUBJECT_ANTWORT_ANTWORT.
4tens SUBJECT_SUBJECT_ANTWORT_SUBJECT.

Man macht von der Fuge in umgekehrter Bewegung jetzt keinen häufigen Gebrauch ; auf alle Fälle muss das Subject sich zu dieser Bewegung natürlich eignen, weil sonst die ganze Fuge eine verfehlte Arbeit wäre.

III.

VON DER FUGE, WELCHE VON DEM ORCHESTER BEGLEITET WIRD.

Die Vocalfuge wurde ursprünglich nur von der Orgel begleitet. Zu besserer Unterstützung der Singstimen hat man derselben später Violoncelle, Contrabässe, und selbst Fagotte beigefügt. Auf diese Art muss auch das 8=stimmige Tonstück begleitet werden, welches wir zu Ende des 3ten Theils

3ème partie. Lorsque les orchestres furent introduits, on les maria avec les voix et l'on accompagna la fugue vocale par l'orchestre. Nous allons donner des renseignemens importans sur cette sorte d'accompagnement.

Les anciens ne pouvaient pas nous laisser des éclaircissemens sur cet objet, parcequ'ils ne connaissaient pas les orchestres ni même nos instrumens en usage, sauf l'orgue. Il existe plusieurs manière d'accompagner la fugue vocale.

Première manière.

Lorsqu'on desire faire valoir une fugue uniquement par les voix, il faut que l'accompagnement ne serve qu'à les maintenir dans le ton. Si le chœur est peu nombreux, l'orgue seul suffit pour l'accompagner : s'il se compose d'une grande quantité de personnes, on y ajoutera quelques violoncelles et surtout quelques contre-basses. Les loix de la liturgie du rite grec excluent les instrumens de leur église. Les chanteurs, en Russie, éxécutent des fugues sans le secours d'un instrument quelconque, l'effet en est admirable.

Quand on accompagne une fugue vocale de la manière simple que nous venons d'indiquer, on chiffre à cet effet la partie la plus grave de la fugue pour l'organiste, en l'écrivant sur une partie séparée, comme on le voit dans l'exemple de la fugue à huit parties, page 994. Au défaut de l'orgue, les basses et les contre-basses suffisent pour soutenir les voix.

Deuxième manière.

L'orchestre se divise en instrumens à cordes et en instrumens à vent. On peut donc accompagner la fugue vocale soit par les instrumens à cordes seuls, soit par les instrumens à vent seuls, soit enfin par l'orchestre tout entier.

Par les instrumens à cordes seuls : dans ce cas on double à l'unisson, comme il suit :

Les sopranos par les premiers violons ; les contre-altos par les seconds violons ; les tenors par les altos ; les basse-tailles par les violoncelles et les contre-basses. Ces dernières rendent les notes des basse-tailles octave plus bas, comme on le sait.

Cette manière est la plus facile, la plus commode et par conséquent aussi la plus usitée. La fugue ainsi éxécutée, devient en même temps vocale et instrumentale. Cette manière de ne l'accompagner qu'avec des instrumens à cordes est bonne lorsque le chœur est peu nombreux.

Au lieu de doubler à l'unisson les voix par les instrumens à cordes, ces derniers peuvent accompagner aussi la fugue vocale d'une manière particulière.

Voici trois exemples dans lesquels les instrumens à cordes éxécutent toute autre chose que les voix :

gegeben haben. Als die Orchester eingeführt wurden, vereinigte man sie mit den Menschenstimmen, und begleitete die Vocalfuge mit dem Orchester. Wir werden nun die wichtigen Nachweisungen über diese Begleitungsart gehen.

Die Alten konnten uns keine Erläuterungen über diesen Gegenstand geben, weil ihnen weder unsere Orchesterbildung, noch selbst unsere Instrumente, (die Orgel ausgenommen) bekannt waren. Es gibt mehrere Arten, die Vocalfuge zu begleiten.

Erste Art.

Wenn man wünscht, dass die Fuge nur durch die Menschenstimmen ihre Wirkung mache, so muss die Begleitung nur dazu dienen, sie in der reinen Intonation zu erhalten. Wenn der Chor nur wenig zahlreich ist, so reicht die Orgel zur Begleitung hin : besteht er aus vielen Personen, so hat man noch einige Violoncells und vorzüglich einige Contrabässe beizufügen. Die lithurgischen Gesetze der griechischen Kirche schliessen alle Instrumente aus ihrem Gottesdienste aus. In Russland tragen die Sänger die Fugen ohne Hülfe irgend eines Instruments vor ; die Wirkung derselben ist bewunderungswürdig.

Wenn man eine Vocalfuge auf diese einfache, von uns so eben angezeigte Art begleitet, so beziffert man zu diesem Zwecke die tiefste Stimme der Fuge für den Organisten, indem man dieselbe besonders abschreibt, wie man es in dem Beispiele der 8-stimmigen Fuge, Seite 994 sehen kann. In Ermanglung der Orgel, reichen die Violoncells und Contrabässe hin, um die Stimmen zu unterstützen.

Zweite Art.

Das Orchester wird in Saiteninstrumente, und in Blasinstrumente eingetheilt. Man kann demnach die Vocalfuge entweder mit den Saiteninstrumenten allein, oder mit den Blasinstrumenten allein, oder endlich mit dem ganzen Orchester begleiten.

Mit den Saiteninstrumenten allein : in diesem Falle verdoppelt man im Unison, wie folgt :

Die Soprane durch die ersten Violinen ; die Altstimmen durch die zweiten Violinen ; die Tenore durch die Violen ; die Bässe durch die Violoncells und Contrabässe. Die letzteren bringen, wie man weiss, die Bassstimme nur eine Octave tiefer hervor.

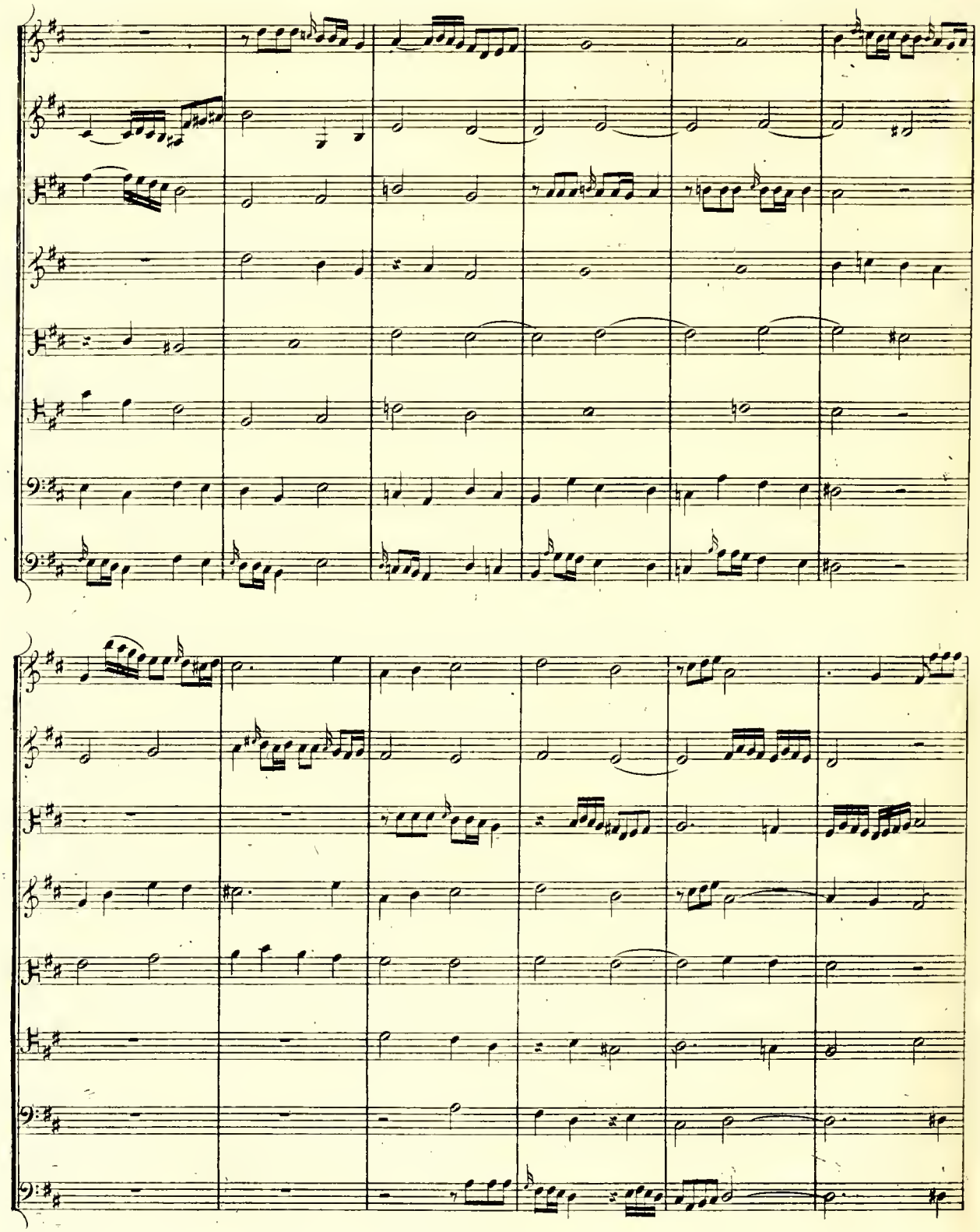
Diese Art ist die leichteste, bequemste, und folglich auch am meisten angewendete. Die, auf solche Art ausgeführte Fuge wird zugleich Vocal und Instrumental. Diese Art, nur mit Saiteninstrumenten zu begleiten, ist gut, wenn die Chorstimmen nicht sehr stark besetzt sind.

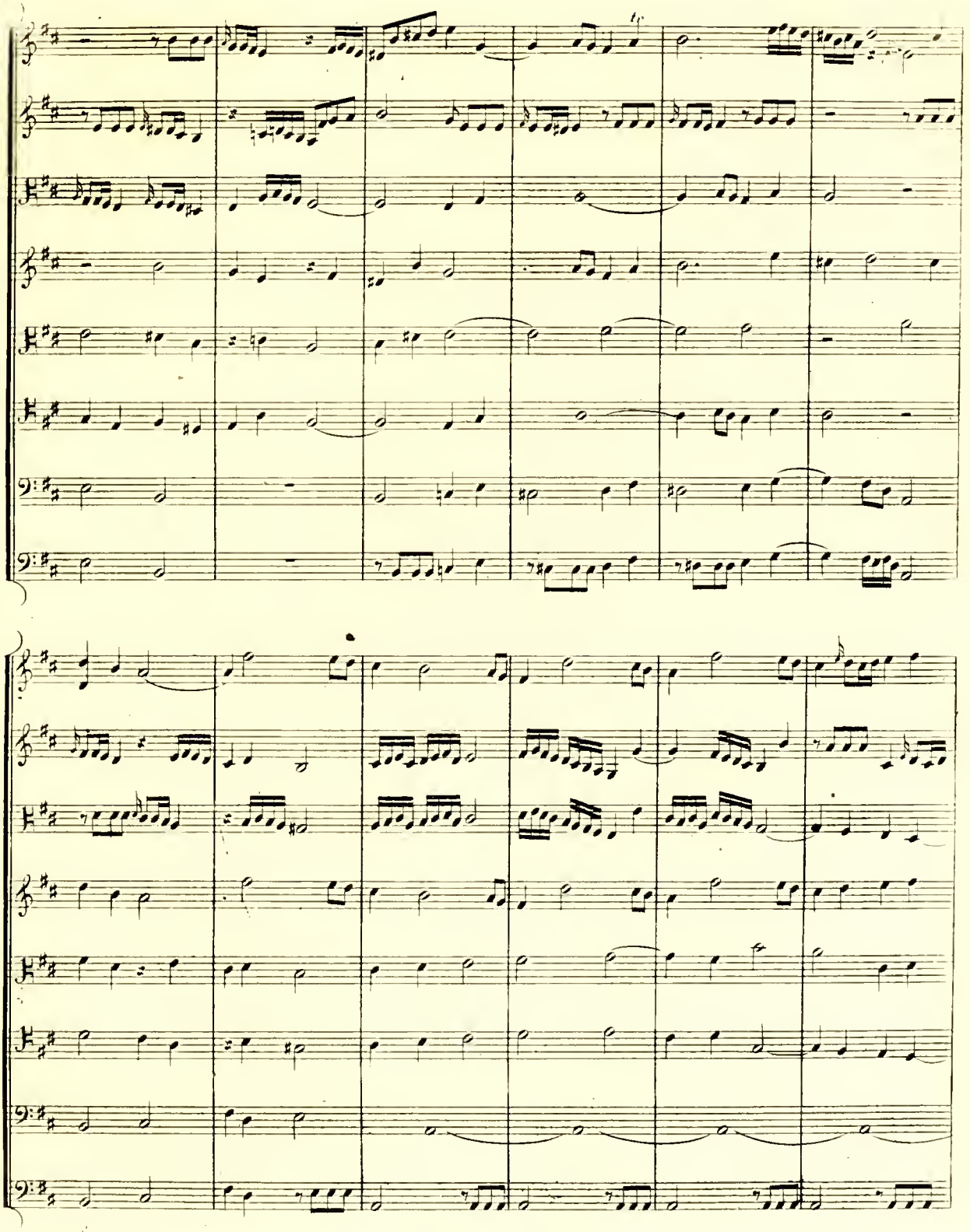
Aber, anstatt die Singstimmen im Unison durch die Saiteninstrumente zu begleiten, können diese letzteren auch die Vocalfuge auf eine besondere Art accompagniren.

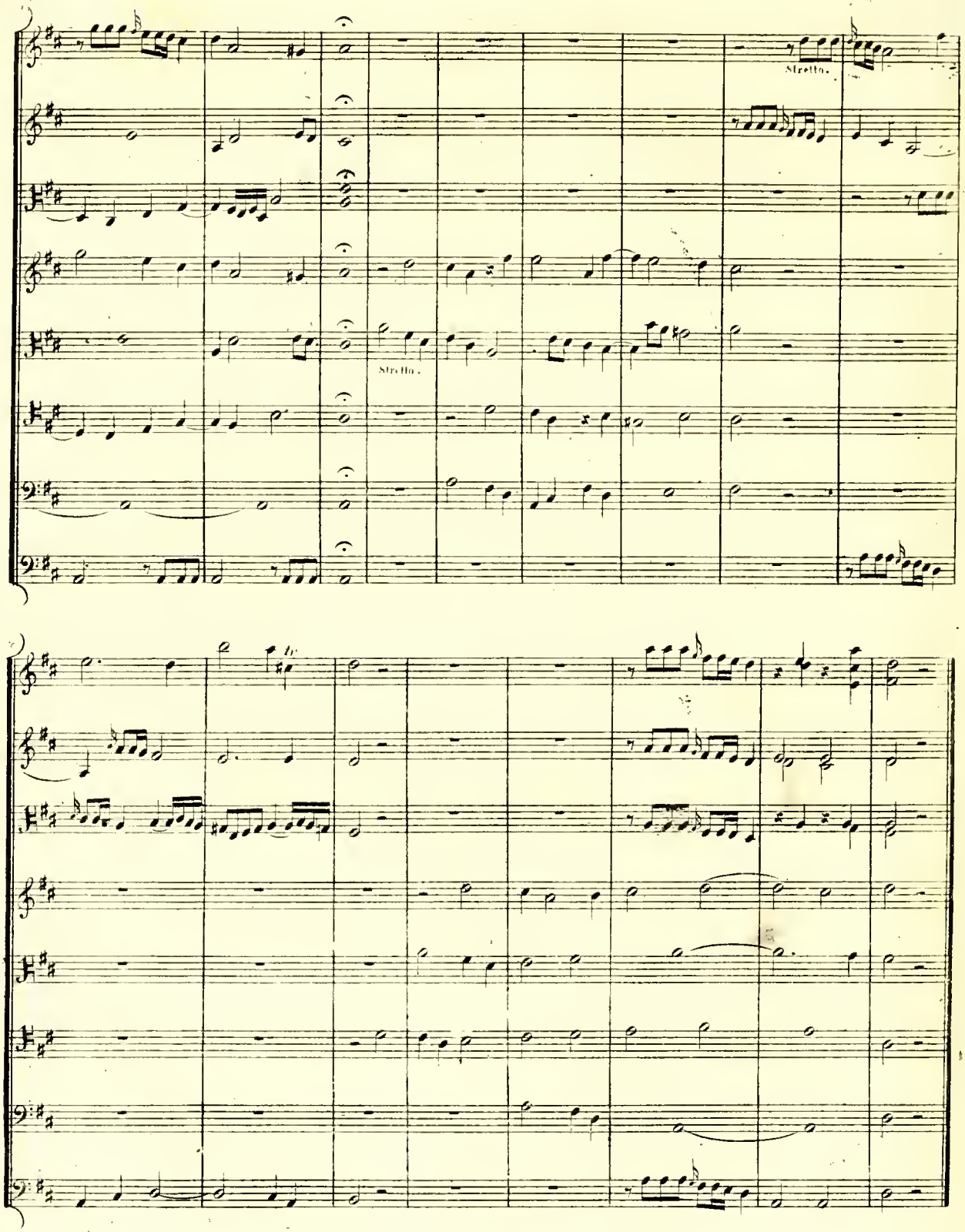
Hier sind drei Beispiele, in welchen die Saiteninstrumente etwas ganz anders ausführen, als die Vocalstimmen :

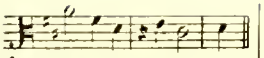
1er Exemple. — 1tes Beispiel.

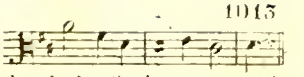


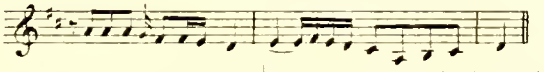





Stretto.
Stretto.

Le sujet vocal de cette fugue  est fleuri, brodé ou varié dans l'orchestre et devient, par cela, tout à fait instrumental :

Das Vocalsubject dieser Fuge  ist varirt, verziert und geschmückt durch das Orchester, und wird dadurch völlig zu einer Instrumentalarbeit :

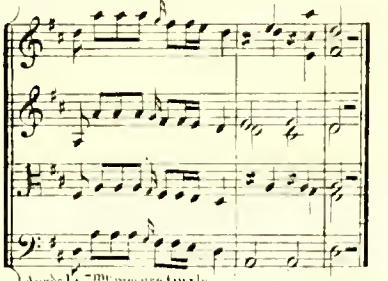


Ainsi, en doublant les voix par les instruments, le sujet instrumental remplace le sujet vocal, et cela durant la fugue entière, sauf vers la fin, où les voix s'isolent des instruments et où chaque masse fait seul un stretto, chacune avec son sujet respectif. Il résulte de cette nouvelle combinaison 1°) qu'une fugue vocale peut devenir en même temps fugue instrumentale ; 2°) qu'une fugue vocale peut acquérir (au moyen de cet accompagnement) un dégre de plus de chaleur ; 3°) qu'une fugue vocale, qui ferait peu d'impression sur les auditeurs, peut recevoir beaucoup d'éclat, et paraitre tout à fait neuve par ce moyen ; 4°) qu'une fugue vocale et une fugue instrumentale peuvent parfaitement bien se marier de la sorte.

Also wenn man die Vocalstimmen durch die Instrumente verdoppelt, so ersetzt das Instrumental-Subject jenes der Vocalstimmen, und zwar durch die ganze Fuge bis zum Schlusse, wo die Vocalstimmen sich von den Instrumenten absondern, und wo jede Masse allein ein Stretto, mit dem ihr zugehörigen Subjecte ausführt : Aus dieser neuen Zusammenstellung entsteht: 1°) dass aus einer Vocal-Fuge zugleich eine Instrumental-Fuge werden kann; 2°) dass eine Vocalfuge (vermittelst dieser Begleitung) einen höheren Grad von Lebhaftigkeit erlangen kann ; 3°) dass eine Vocalfuge, welche an sich, sehr wenig Eindruck auf die Zuhörer machen würde, durch dieses Mittel eine glänzende Energie und Neuheit erhalten kann ; 4°) dass eine Vocalfuge und eine Instrumentalfuge sich auf diese Art sehr wohl mit einander vereinigen lassen.

En supprimant à la fin les deux strettos que les voix font seules, les instruments à cordes peuvent exécuter leur fugue sans le concours des voix : dans ce cas, les instruments passeront les 4 mesures du chant, après le point d'orgue, et attaqueront leur STRETTO qui doit s'enchainer immédiatement avec les 3 mesures suivantes. . . . . .

Wenn man beim Schluss die zwei Strettos wegl ässt, welche die Vocalstimmen allein ausführen, so können die Saiten instrumente diese Fuge ganz allein, ohne die Mitwirkung der Singstimmen, vortragen : nur haben in diesem Falle die Instrumente die 4 Gesang-Takte zu überspringen, welche gleich nach dem Orgelpunkte folgen, um sogleich zu ihrem STRETTO zu übergehen, welches sonach unmittelbar folgen soll, in Schluss enthält :



Après la 7me mesure finale.
Nach dem 7ten Schlusstakt.

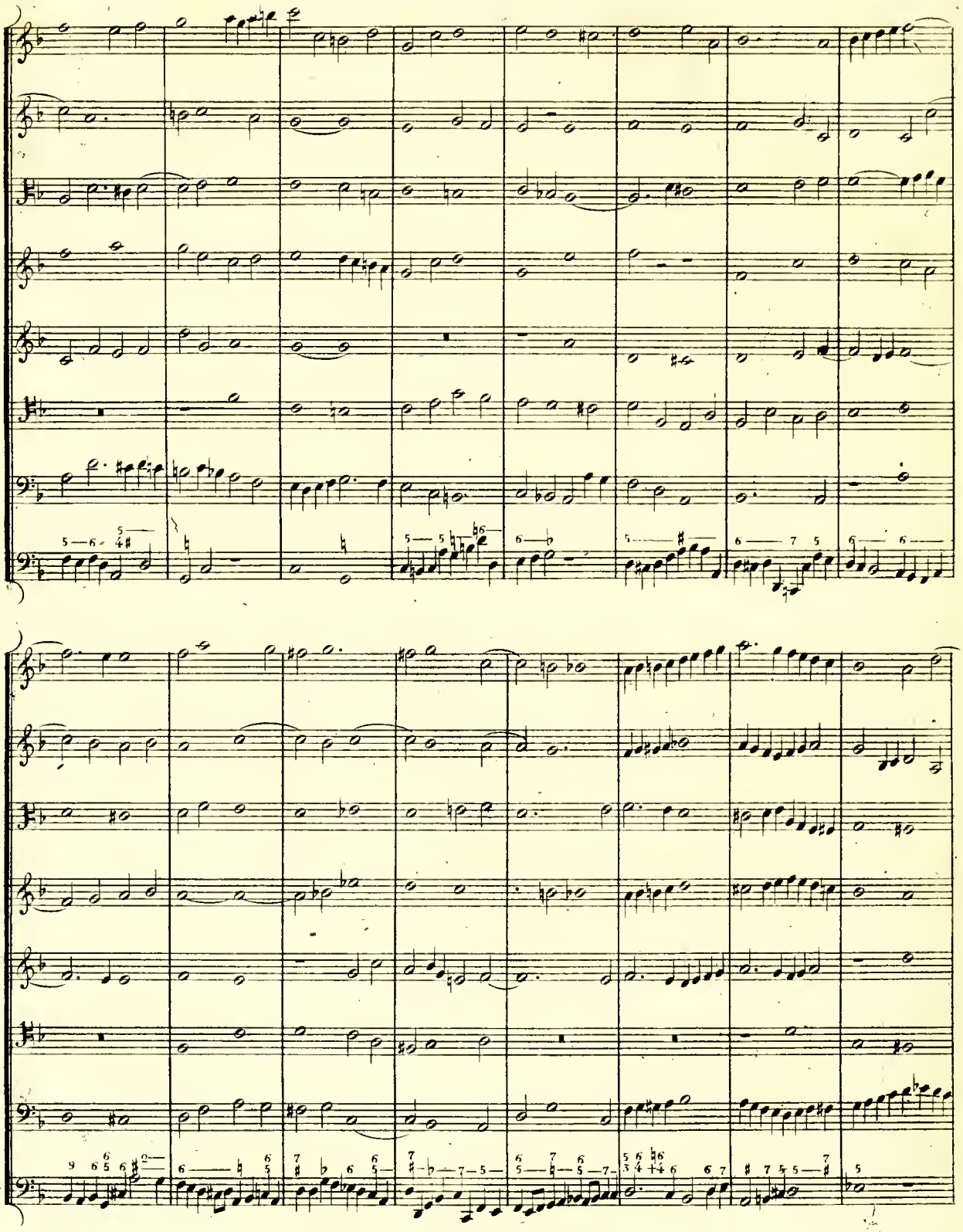
Les voix peuvent également chanter seules leur fugue, en passant de la 10e avant dernière mesure à la 6e.

Eben so können die Vocalstimmen ihre Fuge allein singen, indem sie vom 10ten vorletzten Takte sogleich zum 6ten springen.

2me Exemple.

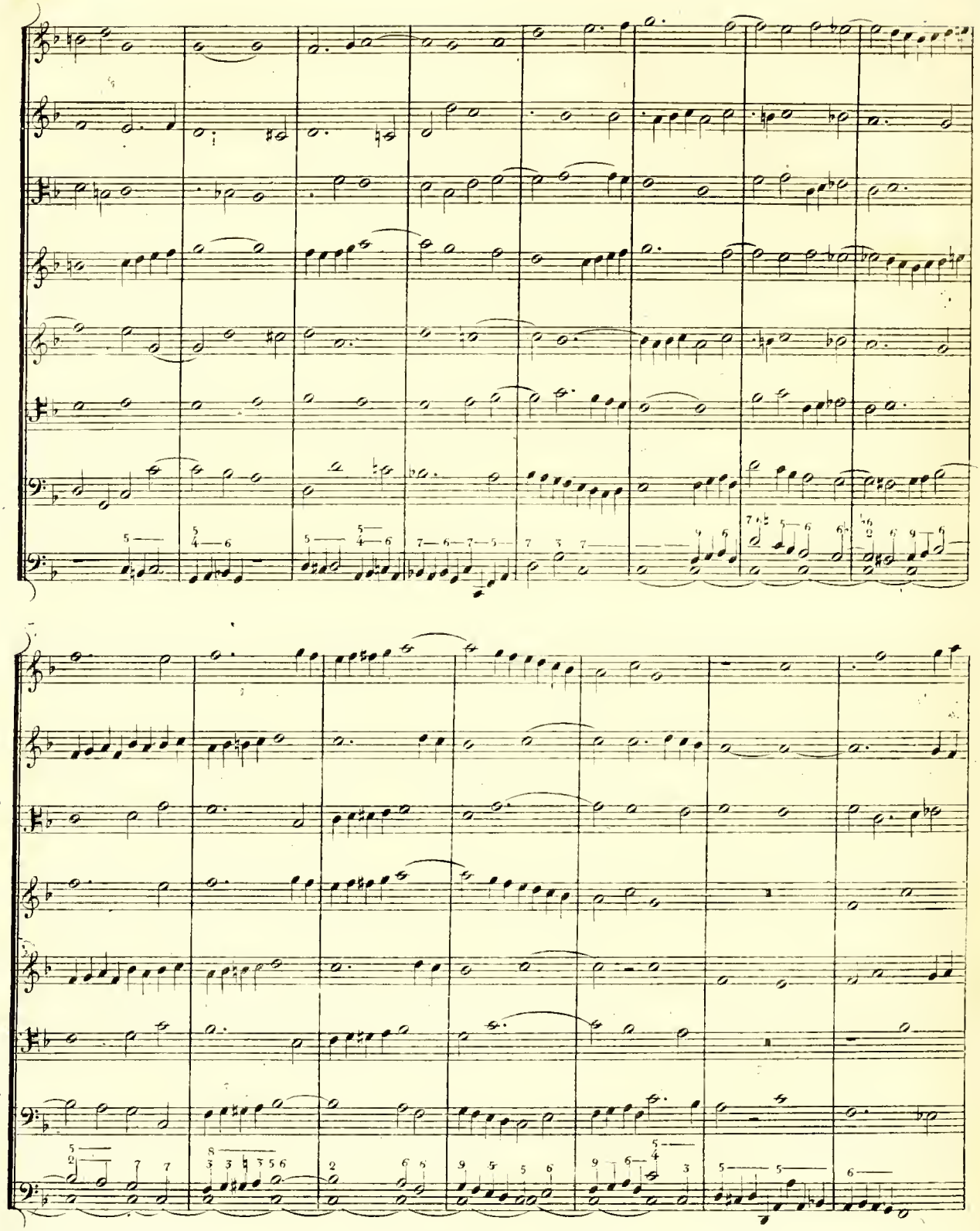
2te Beispiel.













La fugue vocale de cet exemple est la même que celle par mouvement contraire que l'on trouve (pag. 1005) elle est ici accompagnée d'une manière particulière qui exige les renseignemens suivans :

On commence par faire la fugue, sans avoir egard à l'accompagnement, aussi bien que si ce dernier ne devait pas exister. En suite on cherche une basse figurée qui fasse une *cinquième partie réelle* avec l'harmonie de la fugue. C'est cette partie qui est, dans ce cas, *difficile* à créer : car la fugue, sans cette partie, doit avoir une bonne basse. On chiffre cette nouvelle basse, il faut qu'elle puisse servir pour accompagner la fugue par l'orgue seul, ou bien tout simplement par les violoncelles et les contre-basses, sans l'orgue. En y ajoutant les autres instrumens à cordes, ces derniers rendront l'harmonie que les chiffres indiquent, mais avec une disposition de parties et avec des dessins différens de la fugue. En isolant l'accompagnement de la fugue, il faut que la masse des instrumens à cordes fasse une harmonie complette à quatre parties. Je ne connais pas un seul exemple qui ait été crée tout à fait dans ce genre.

Die Vocalfuge dieses Beispiels ist dieselbe, wie jene in umgekehrter Bewegung, (Seite 1005); nur ist sie hier auf eine besondere Art accompagnirt, welche folgende Erläuterungen erfordert :

Man fängt die Fuge zu componiren an, ohne Rücksicht auf die Begleitung zu nehmen, so als ob diese letztere gar nicht statt finden sollte. Erst dann sucht man einen figurirten Bass, welcher mit der Harmonie der Fuge eine *fünfte wesentliche Stimme* bilden muss. Diese Stimme ist es, welche in einem solchen Falle *schwer* zu erfinden ist : denn die Fuge muss, auch ohne diese Stimme, einen guten Bass haben. Man bezifferet diesen neuen Bass; er muss zur Begleitung der Fuge mit der Orgel allein, oder auch ganz einfach mit den Violoncells und den Contrabässen, (ohne die Orgel,) dienen. Wenn man die andern Saiteninstrumente beifügt, so müssen diese jene Harmonie ausführen, welche die Ziffern angeben, aber mit einer andern Stimmenvertheilung, und mit andern Umrissen, als die Fuge. Wenn man diese Begleitung der Fuge sodann allein ausführt, so muss die Masse der Saiteninstrumente eine vollständige 4-stimmige Harmonie bilden. Ich kenne nicht ein einziges Beispiel, welches völlig in dieser Gattung und Weise geschrieben worden wäre.

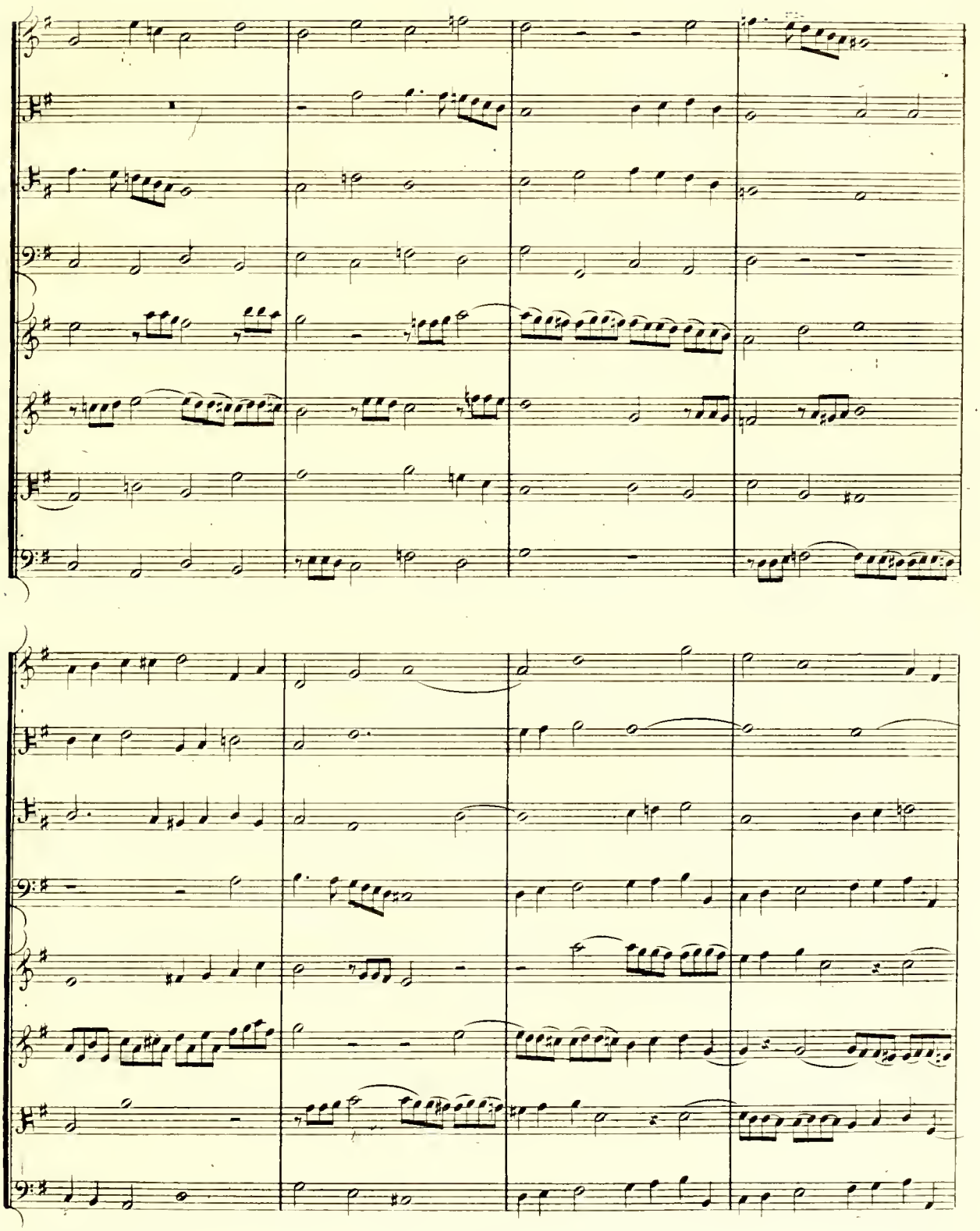
3me Exemple. | 3tes Beispiel.

Double fugue.
Doppelfuge.

Allegro. 𝅗𝅥 = 88 M.

Chœur.
Chor.

Orchestre.
Orchester.






Violoncelli.
Bassi.





La conception de ce morceau est tout à fait nouvelle. Les voix y exécutent une fugue, qui peut se passer des instrumens. L'orchestre y exécute également une fugue simple, mais sur un autre sujet plus animé. Cette seconde fugue peut aussi à son tour se passer des voix.

Il résulte de cette combinaison 1°) qu'une fugue instrumentale peut accompagner une fugue vocale, sans que l'harmonie soit dans le fond à plus de quatre parties; 2°) que les deux fugues, exécutées en même temps, donnent une fugue double; 3°) que le second sujet (mis dans l'orchestre) peut être fort brillant, avoir beaucoup de chaleur et donner par cela même un grand intérêt à la fugue vocale.

Troisième manière.

Il n'est guère en usage d'accompagner une fugue par les instrumens à vent seuls. Ces instrumens pourraient dans différentes circonstances parfaitement bien remplacer l'orgue, comme p:e: dans les concerts et sur le théâtre. Dans ce cas, les bassons doubleraient les basse-tailles à l'unisson; les clarinettes doubleraient les tenors à l'octave, les hautbois doubleraient les contre-altos à l'octave, et les flutes doubleraient les sopranos à l'octave, en y ajoutant les cors comme on le fait dans les autres morceaux de musique.

Autre version: Les bassons (auxquels on peut ajouter une ou deux trombonnes selon le besoin) doubleraient les basse-tailles; les autres instrumens à vent compléteraient l'harmonie de la fugue, à l'instar de l'orgue qui accompagne la basse chiffrée. C'est ainsi que l'on pourrait accompagner la fugue en *Fa* (de la page 1013) en mettant les instrumens à vent à la place des instrumens à cordes. Dans ce cas, les bassons (auxquels on peut ajouter quelques contre-basses) exécuteraient la basse figurée.

Quatrième manière.

En accompagnant la fugue vocale par l'orchestre tout entier, on double d'abord les voix par les instrumens à cordes, et ensuite on double les instrumens à cordes par les instrumens à vent, à l'unisson ou à l'octave, selon les circonstances. C'est ainsi que cela se pratique ordinairement de nos jours. La fugue ainsi accompagnée, se trouve triplée, parcequ'elle est exécutée en même temps par les voix, par les instrumens à cordes, et par les instrumens à vent.

Quant aux instrumens tels que les cors, les trombonnes, les tymballes, on les emploie par-ci par-là pour fortifier les masses et pour en augmenter l'effet. Voici un exemple d'une fugue ainsi triplée, dont le sujet principal a été traité par plusieurs compositeurs célèbres.

Die Ausarbeitung dieser Fuge ist ganz neu. Die Singstimmen führen hier eine Fuge aus, welche der Instrumente entbehren kann. Das Orchester trägt gleichfalls eine einfache Fuge vor, aber auf ein anderes, lebhafteres Subject. Auch diese zweite Fuge kann, ihrerseits, der Vocalstimmen entbehren.

Aus dieser Zusammenstellung geht hervor 1$^{\text{tens}}$) dass eine Instrumentalfuge eine Vocalfuge begleiten kann, ohne dass die Harmonie im Grunde mehr als 4-stimmig zu seyn braucht; 2$^{\text{tens}}$) dass die beiden Fugen, zusammen ausgeführt, eine Doppelfuge geben; 3$^{\text{tens}}$) dass das zweite (für das Orchester componirte) Subject sehr brillant, sehr lebhaft bewegt seyn, und durch eben diese Eigenschaften der Vocalfuge ein grosses Interesse verleihen kann.

Dritte Art.

Es ist sehr gebräuchlich, eine Fuge mit Blasinstrumenten allein zu begleiten. Diese Instrumente könnten bei manchen Gelegenheiten die Orgel vollkommen ersetzen, wie z:B: in den Concerten und im Theater. In diesem Falle verdoppeln die Fagotte die Bassstimme im Unison; die Clarinette verdoppeln die Tenore in der Octave, die Oboen verdoppeln die Altos in der Octave, und die Flöten verdoppeln die Soprane in der Octave, indem noch, wie in andern Tonwerken, die Hörner beigefügt werden.

Andere Art der Zusammenstellung: Die Fagotte, (welchen man, nach Bedürfniss, eine oder zwei Posaunen beifügen kann,) verdoppeln die Bassstimmen; die andern Blassinstrumente vervollständigen die Harmonie der Fuge auf die Art, wie die Orgel es mit dem bezifferten Basse thun würde. Auf diese Art könnte man die Fuge in *F* (von der Seite 1013) begleiten, indem man die Blasinstrumente an die Stelle der Saiteninstrumente setzte. In diesem Falle könnten die Fagotte (welchen man einige Contrabässe beifügen kann) den figurirten Bass ausführen.

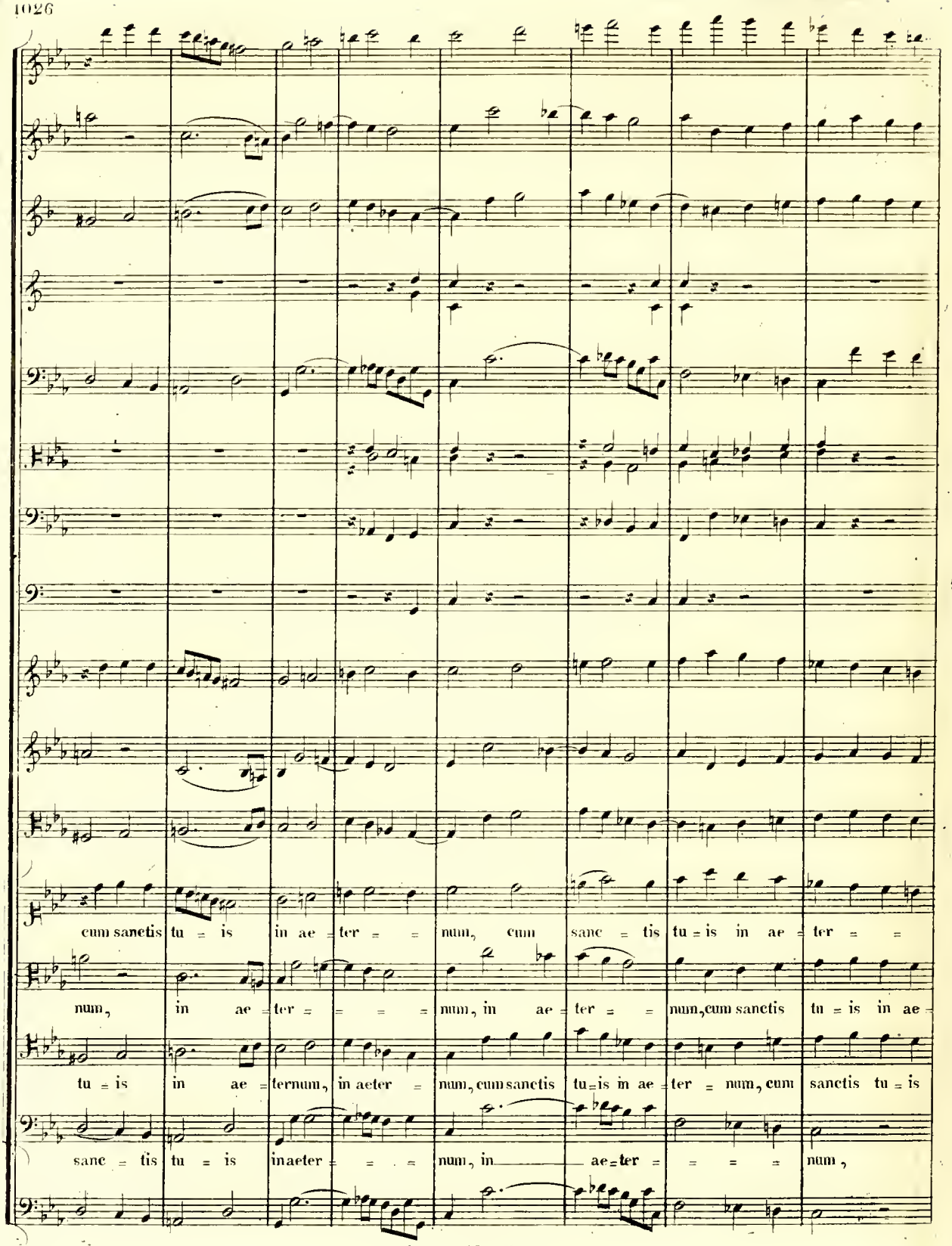
Vierte Art.

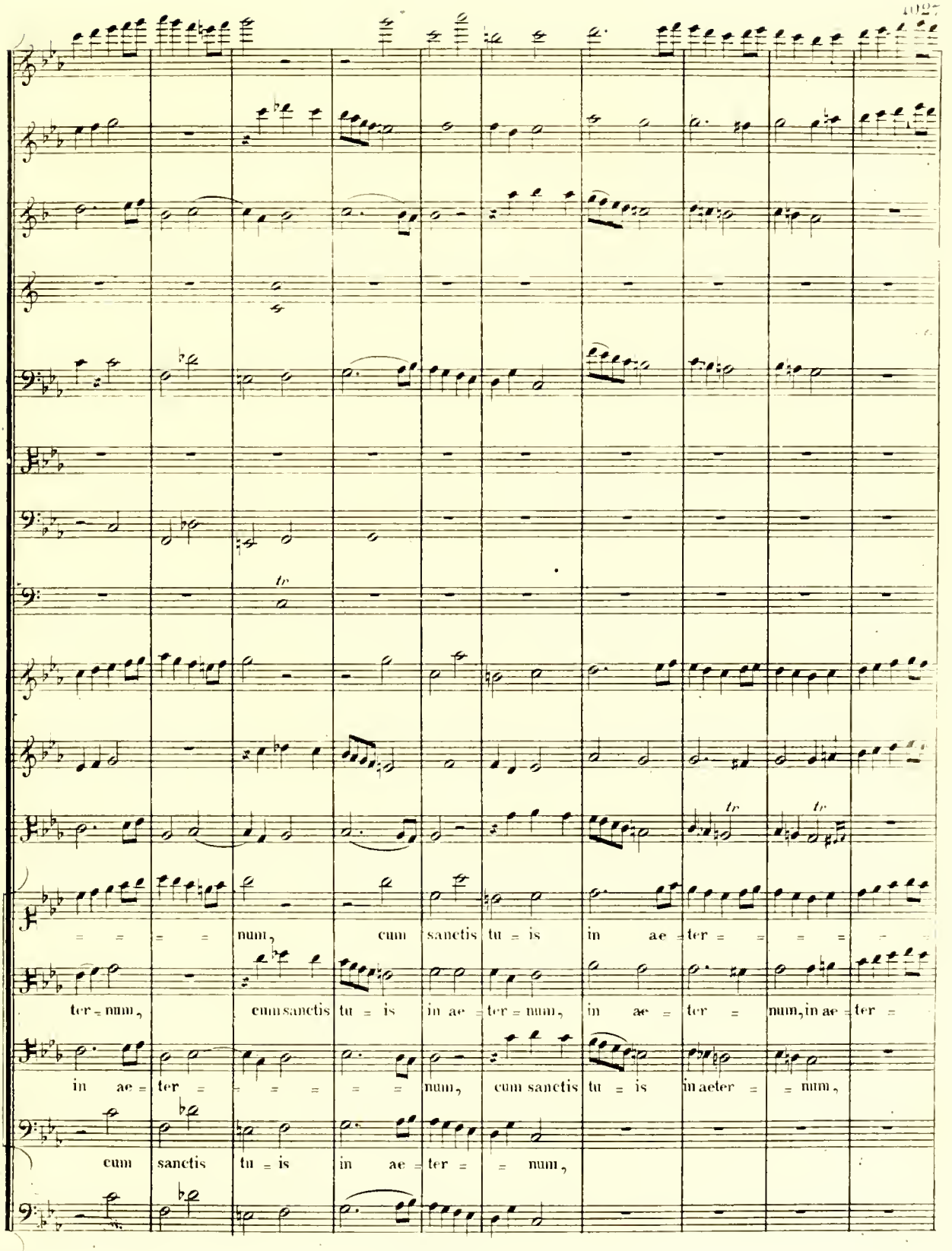
Wenn man die Vocalfuge durch das ganze vollständige Orchester begleitet, so verdoppelt man zuerst die Singstimmen durch die Saiteninstrumente, und hierauf verdoppelt man die Saiteninstrumente durch die Blasinstrumente im Unison oder in der Octave, je nachdem es ausführbar ist. So wird es gewöhnlich heutzutage gemacht. Die, solchergestalt begleitete Fuge ist demnach verdreifacht, weil sie zu gleicher Zeit von den Vocalstimmen, von den Saiten- und von den Blasinstrumenten ausgeführt wird.

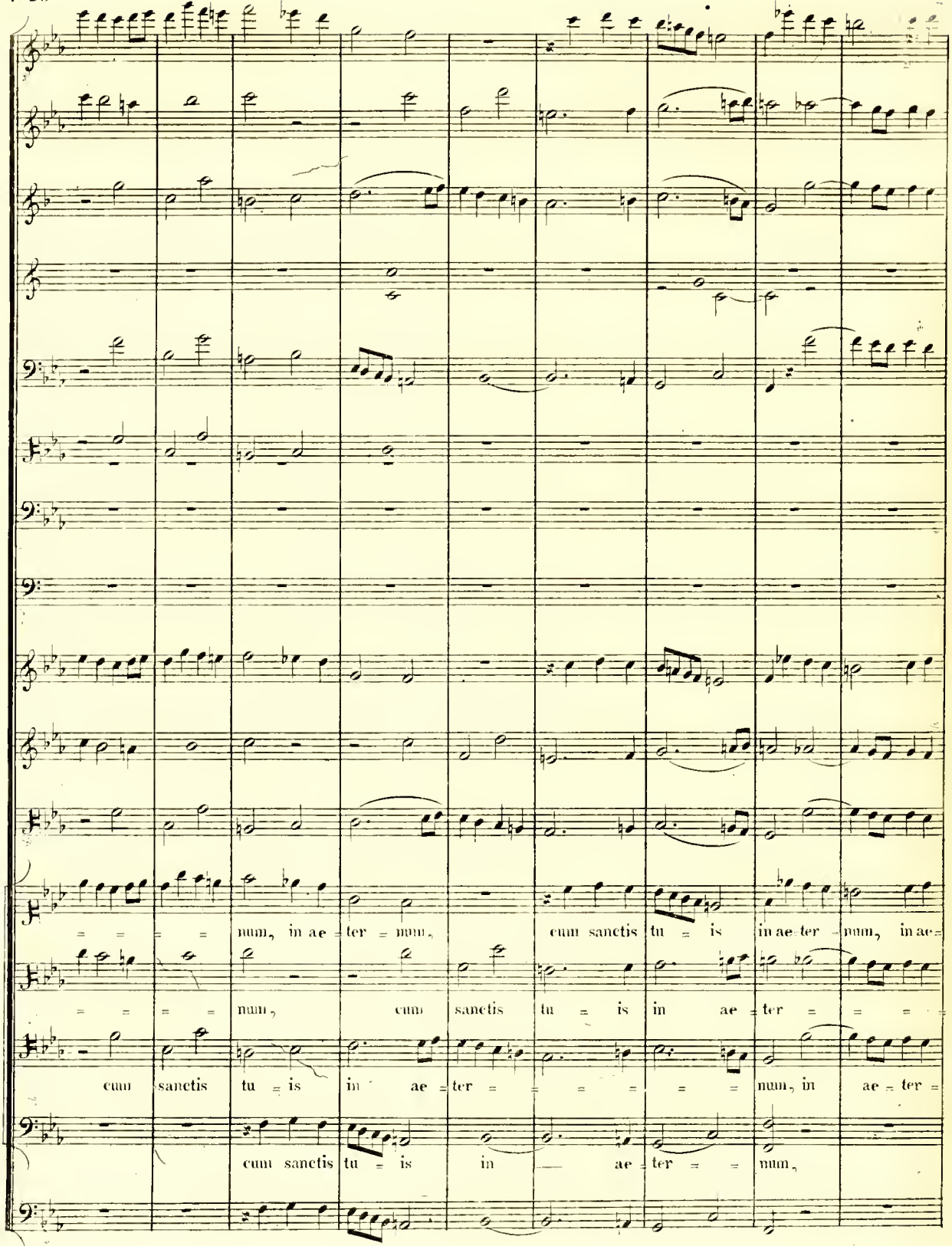
In Betreff jener Instrumente, wie die Hörner, Posaunen, Panken, so wendet man sie hie und da an, um die Massen festzuhalten, und deren Wirkung zu vermehren. Hier das Beispiel einer solchergestalt verdreifachten Fuge, deren Hauptsubject bereits von mehreren berühmten Tonsetzern bearbeitet worden ist.

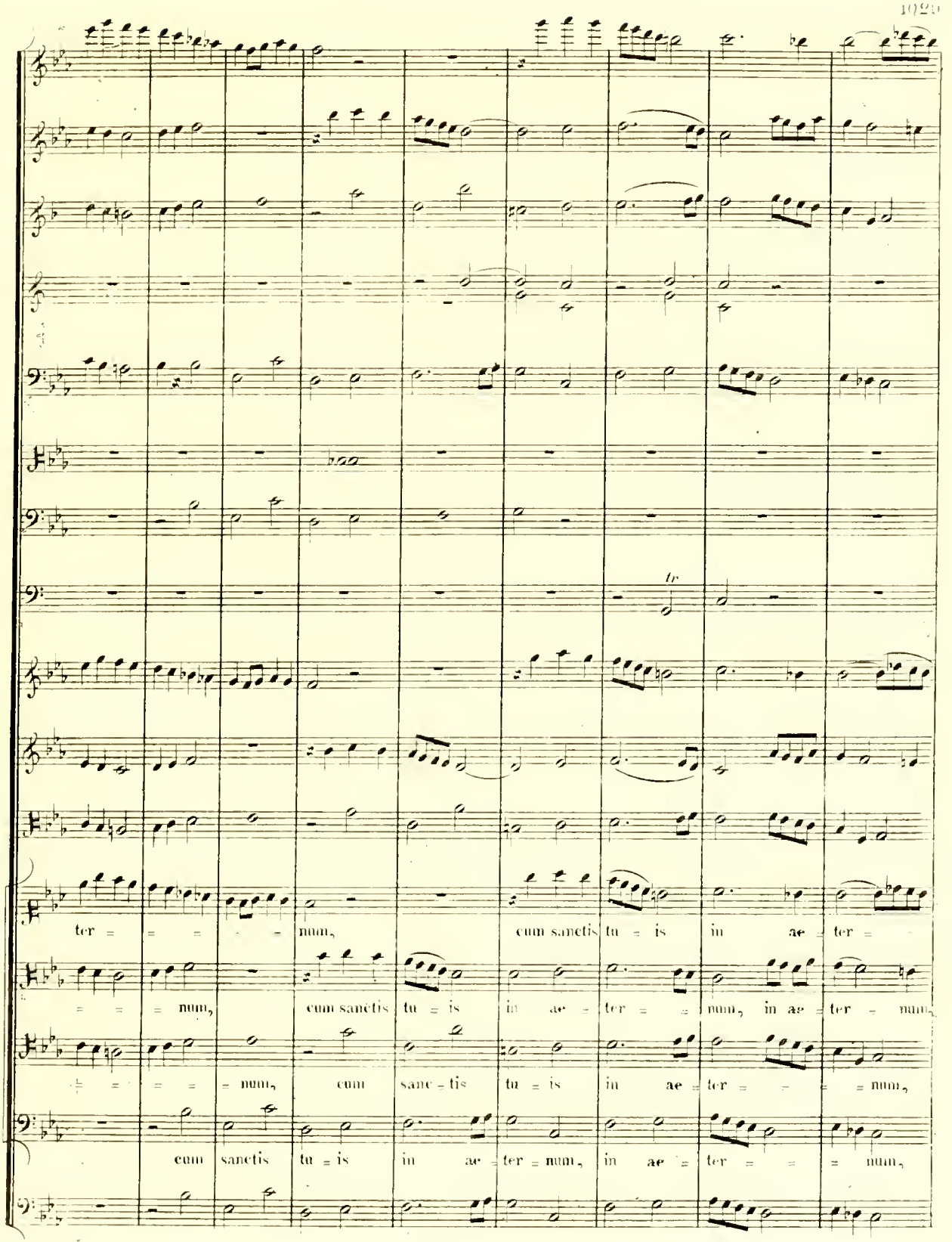

All.o moderato e maestoso. ♩ = 66. M.
Flauti.
Oboë.
in B.
Clarinetti.
in C.
Corni.
Fagotti.
1.o e 2.do
Trombone.
3.io
Trombone.
Tympani in C.
Violino I.mo
Violino II.do
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Violoncelli e
Contra-Bassi.
mf
tr
Cum sanctis tu = is
Cum sanc=tis tu = is in ae = ter = = = = = = = = num,
Cum sanctis
Cum sanctis tu = is in ae = ter = = = = num, in aeter = num

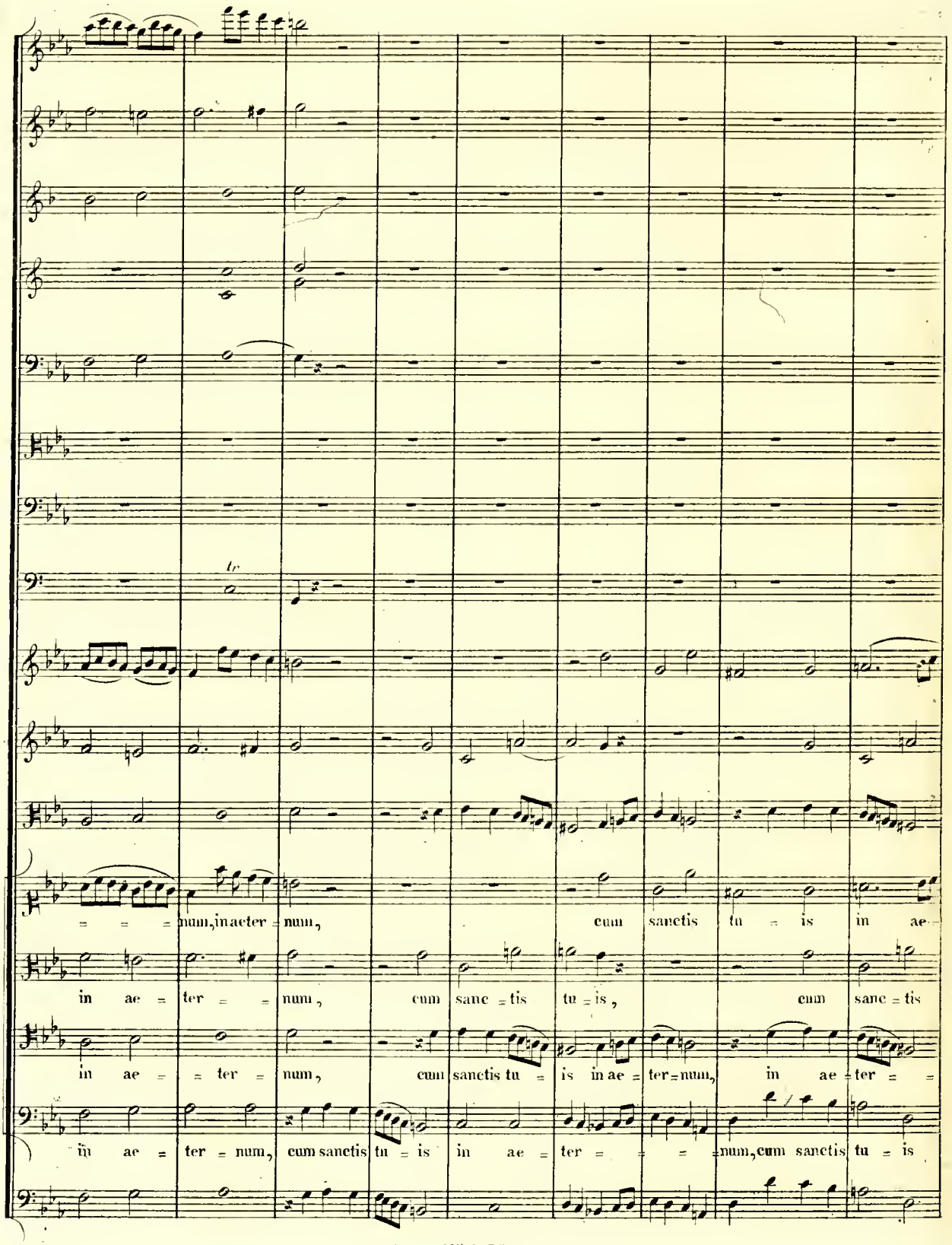

mf
tr
mf
tr
tr
in ae = ter = = = = = num, cum sanc. tis tu = is in ae = ter = num,
in ae = ter = = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = = =
tu = is in ae = ter = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, cum sanctis
cum sanctis tu = is in ae = ter = = = = num, cum


cum sanctis tu = is in ae = ter = = num, cum sanc = tis tu = is in ae = ter = =
num, in ae = ter = = = = num, in ae = ter = = num, cum sanctis tu = is in ae =
tu = is in ae = ternum, in aeter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, cum sanctis tu = is
sanc = tis tu = is in aeter = = = num, in ae = ter = = = = num,

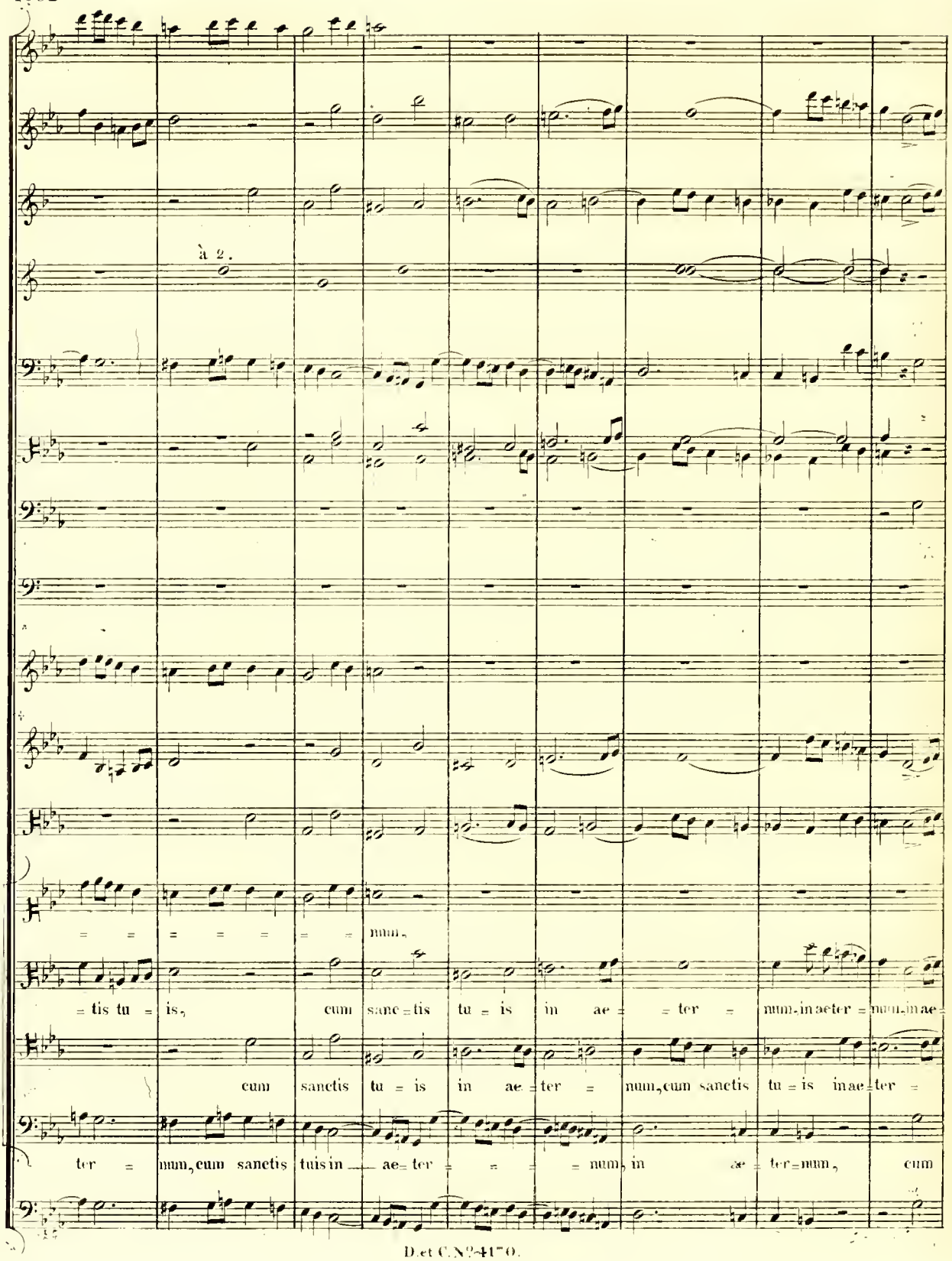

num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = = = =
ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, in ae = ter = num, in ae = ter =
in ae = ter = = = = = = num, cum sanctis tu = is in aeter = = num,
cum sanctis tu = is in ae = ter = = num,

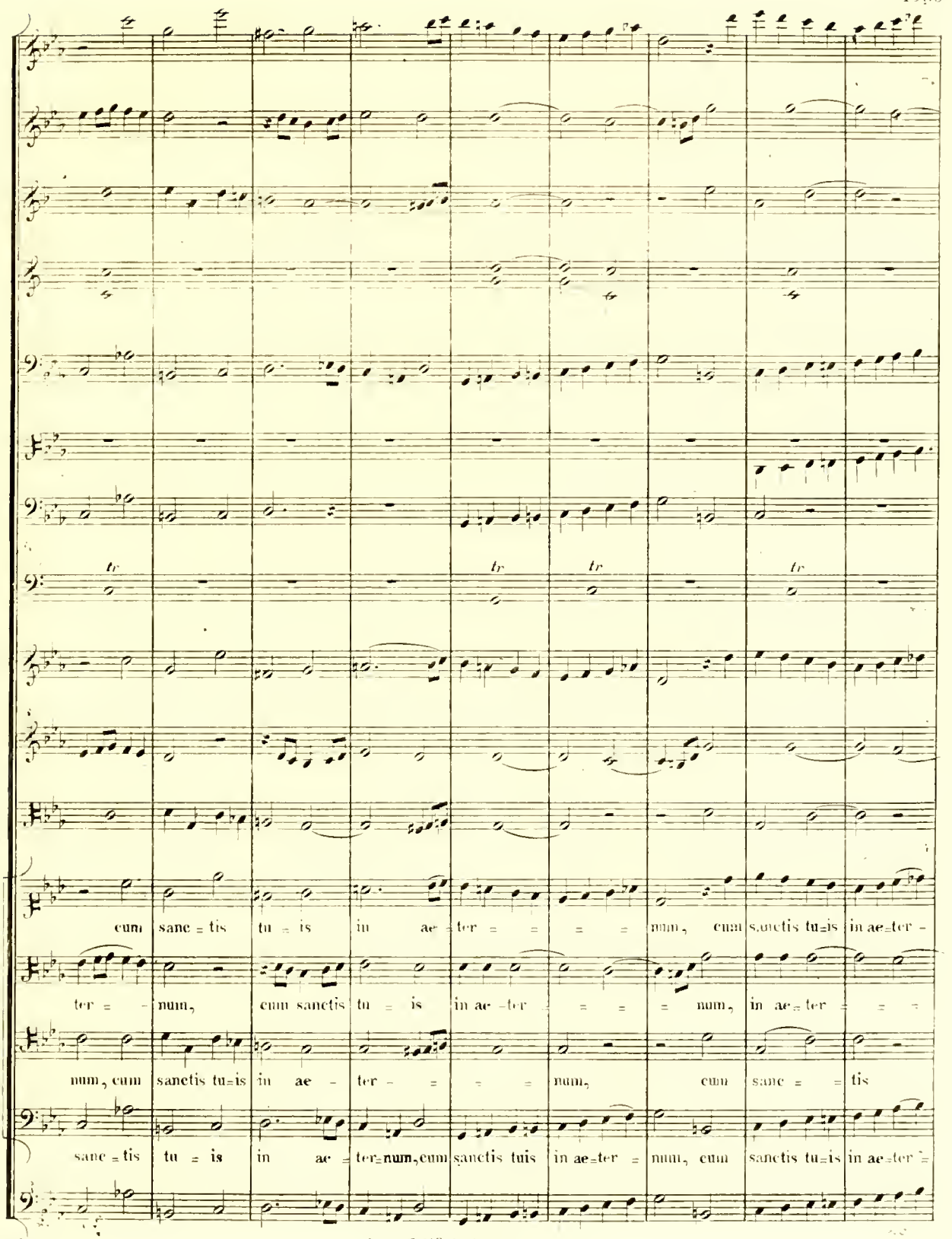

num, in ae = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, in ae =
num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = = =
cum sanctis tu = is in ae = ter = = = = = num, in ae = ter =
cum sanctis tu = is in — ae = ter = = num,

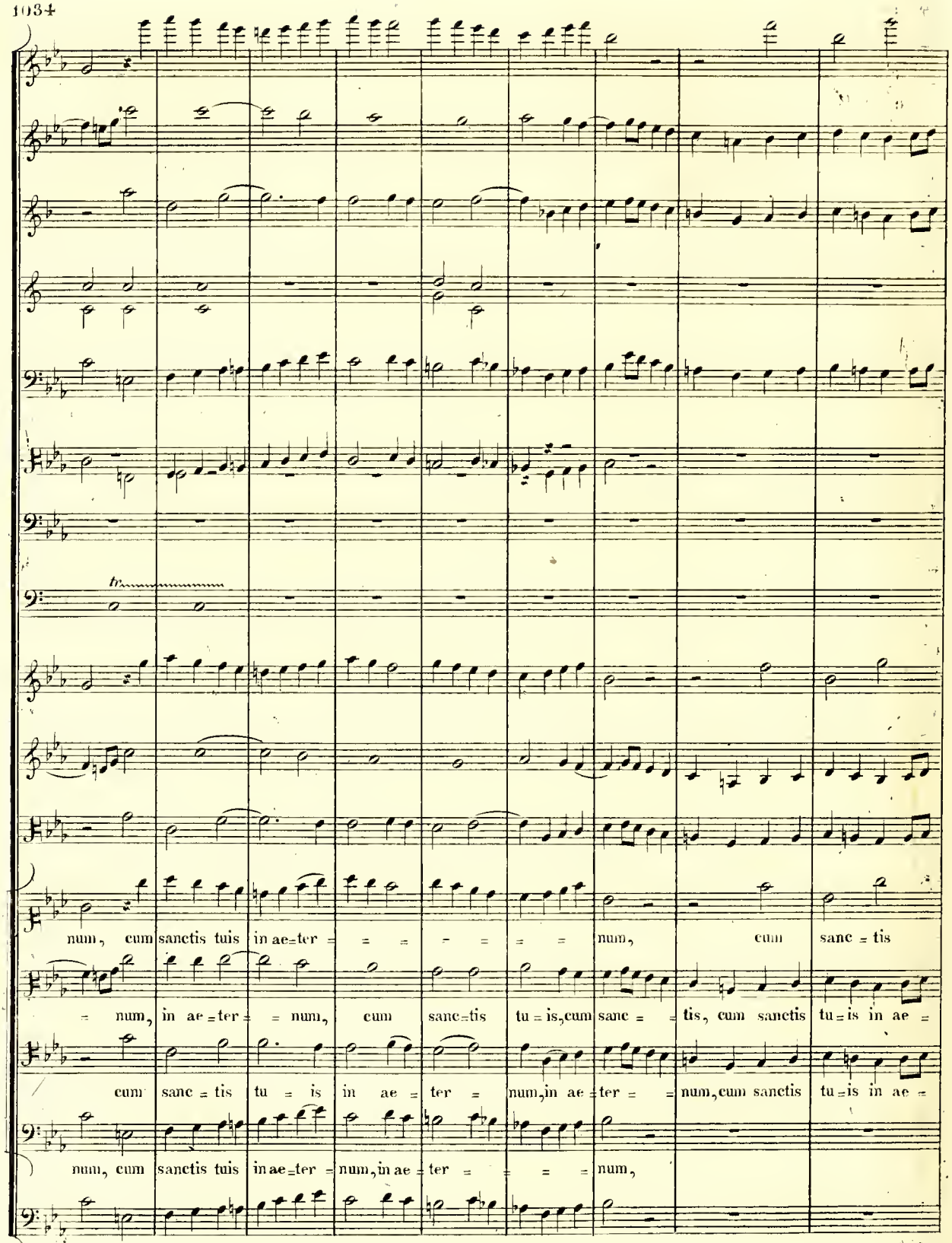

tr
ter = = = = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter =
= = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = num, in ae = ter = num,
= = = = = num, cum sanc = tis tu = is in ae = ter = = = = num,
cum sanctis tu = is in ae = ter = num, in ae = ter = = = num,


tr
= = = num, in aeter = num, cum sanctis tu = is in ae =
in ae = ter = = num, cum sanc = tis tu = is, cum sanc = tis
in ae = = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, in ae = ter = =
in ae = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = = num, cum sanctis tu = is

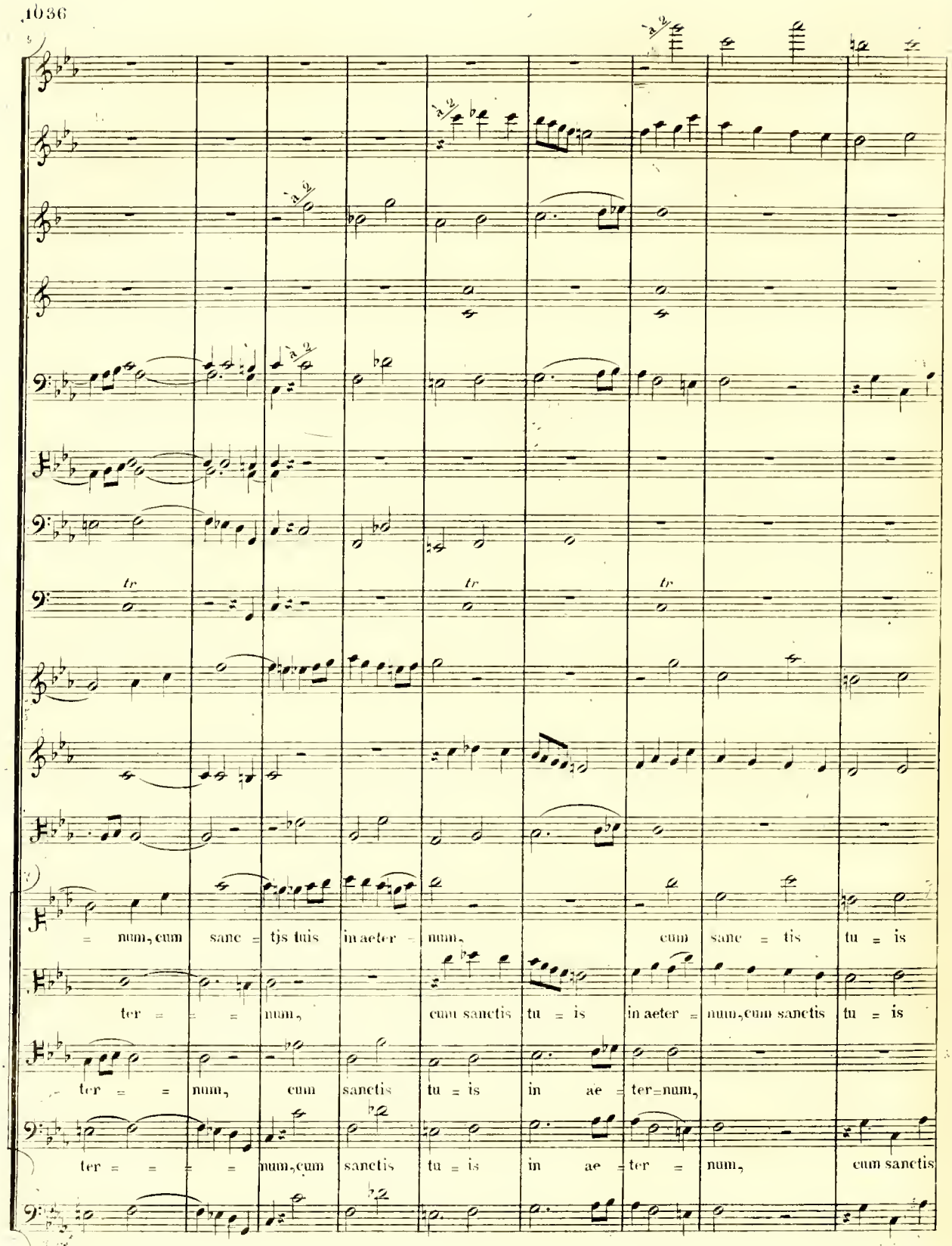

a 2
a 2
tr
ter = = = num, in ae = ter = = = = num, cum sanc = tis tu = is in ae = ter =
tu = is in ae = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, cum sanc =
num, in ae = ter = = = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num,
in ae = ter = = num, in ae = ter = = num, in ae = ter = = num, in ae =

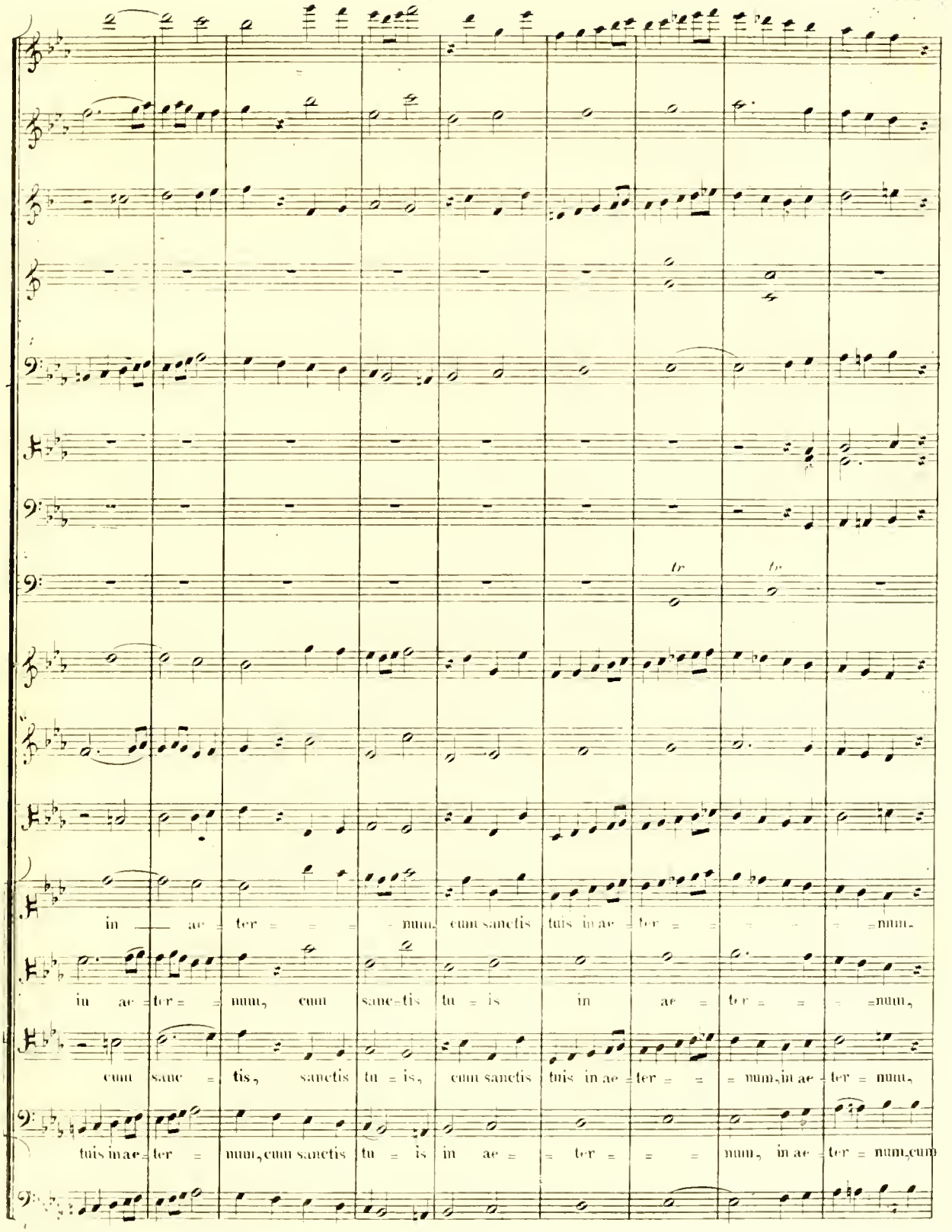

à 2.
= = = = = = num,
= tis tu = is, cum sanc = tis tu = is in ae = = ter = num. in aeter = num. in ae =
cum sanctis tu = is in ae = ter = num, cum sanctis tu = is in ae = ter =
ter = num, cum sanctis tuis in — ae = ter = = = = num, in ae = ter = num, cum

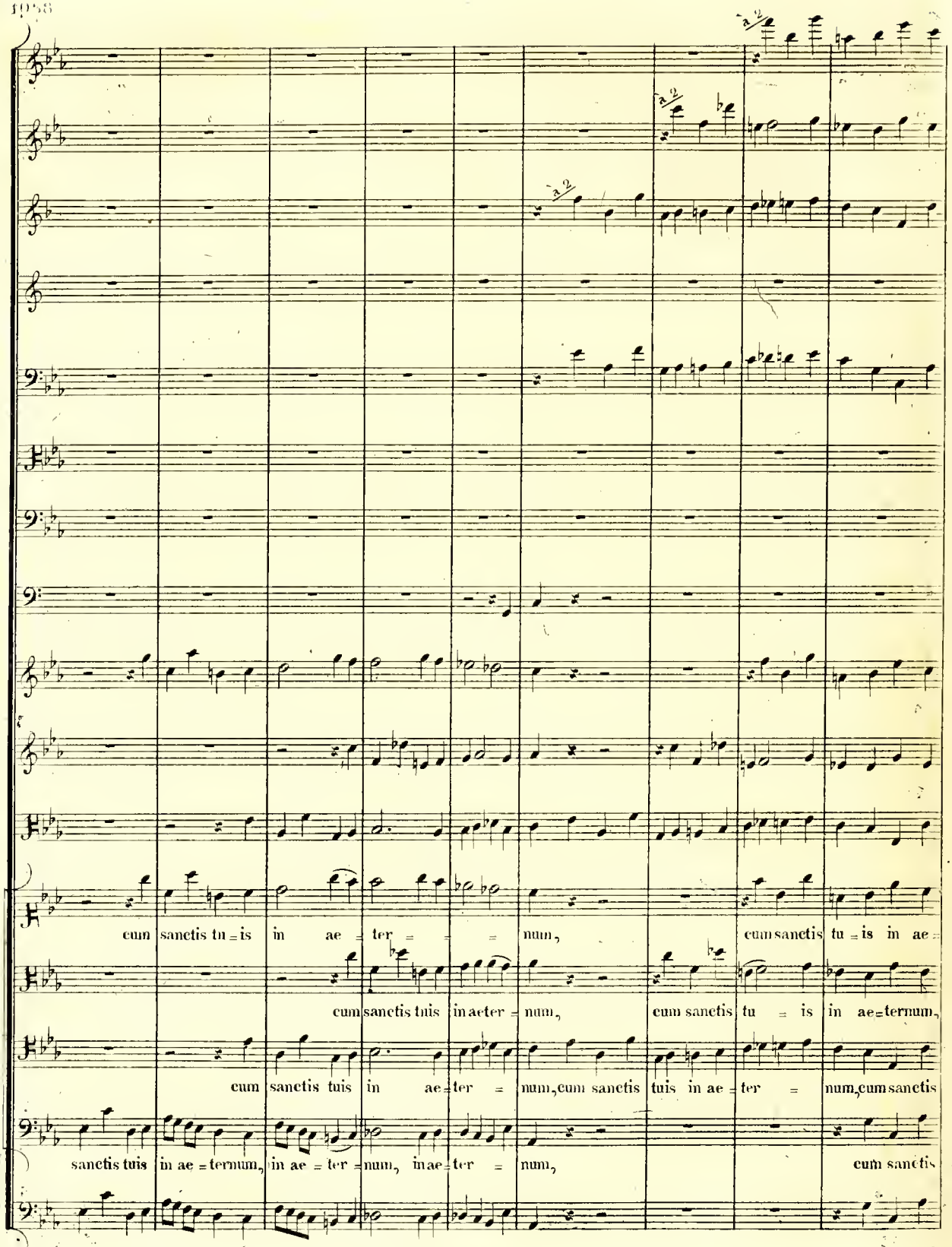

tr
tr
tr
tr
cum sanc = tis tu = is in ae = ter = = = = num, cum sanctis tu=is in ae=ter -
ter = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = = = = num, in ae = ter = = =
num, cum sanctis tu=is in ae = ter = = = num, cum sanc = = tis
sanc = tis tu = is in ae = ter=num, cum sanctis tuis in ae=ter = num, cum sanctis tu=is in ae=ter =

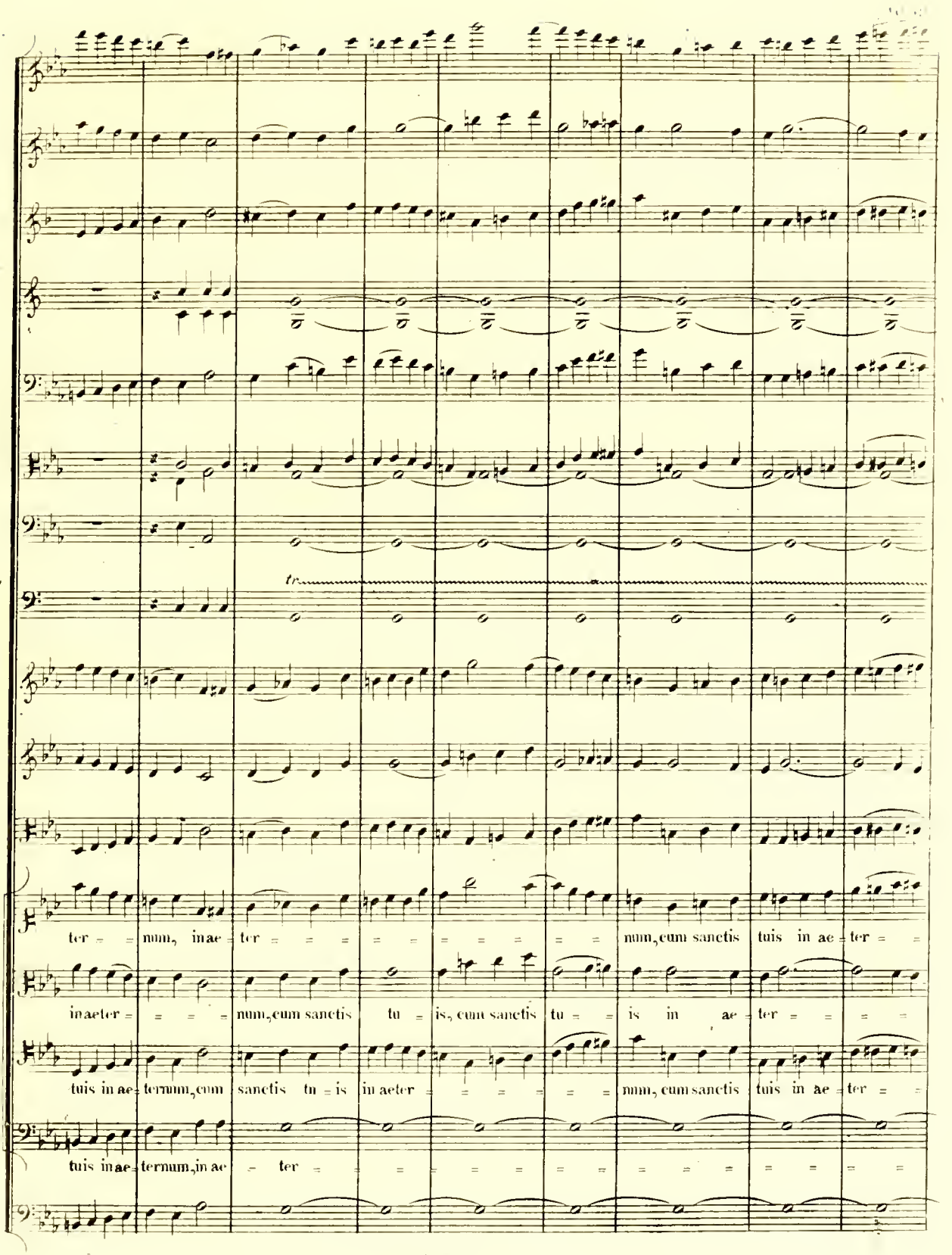

tr
num, cum sanctis tuis in ae=ter = = = = = = num, cum sanc = tis
= num, in ae = ter = = num, cum sanc=tis tu = is, cum sanc = = tis, cum sanctis tu=is in ae =
cum sanc = tis tu = is in ae = ter = num, in ae = ter = = num, cum sanctis tu=is in ae =
num, cum sanctis tuis in ae=ter = num, in ae = ter = = = = num,

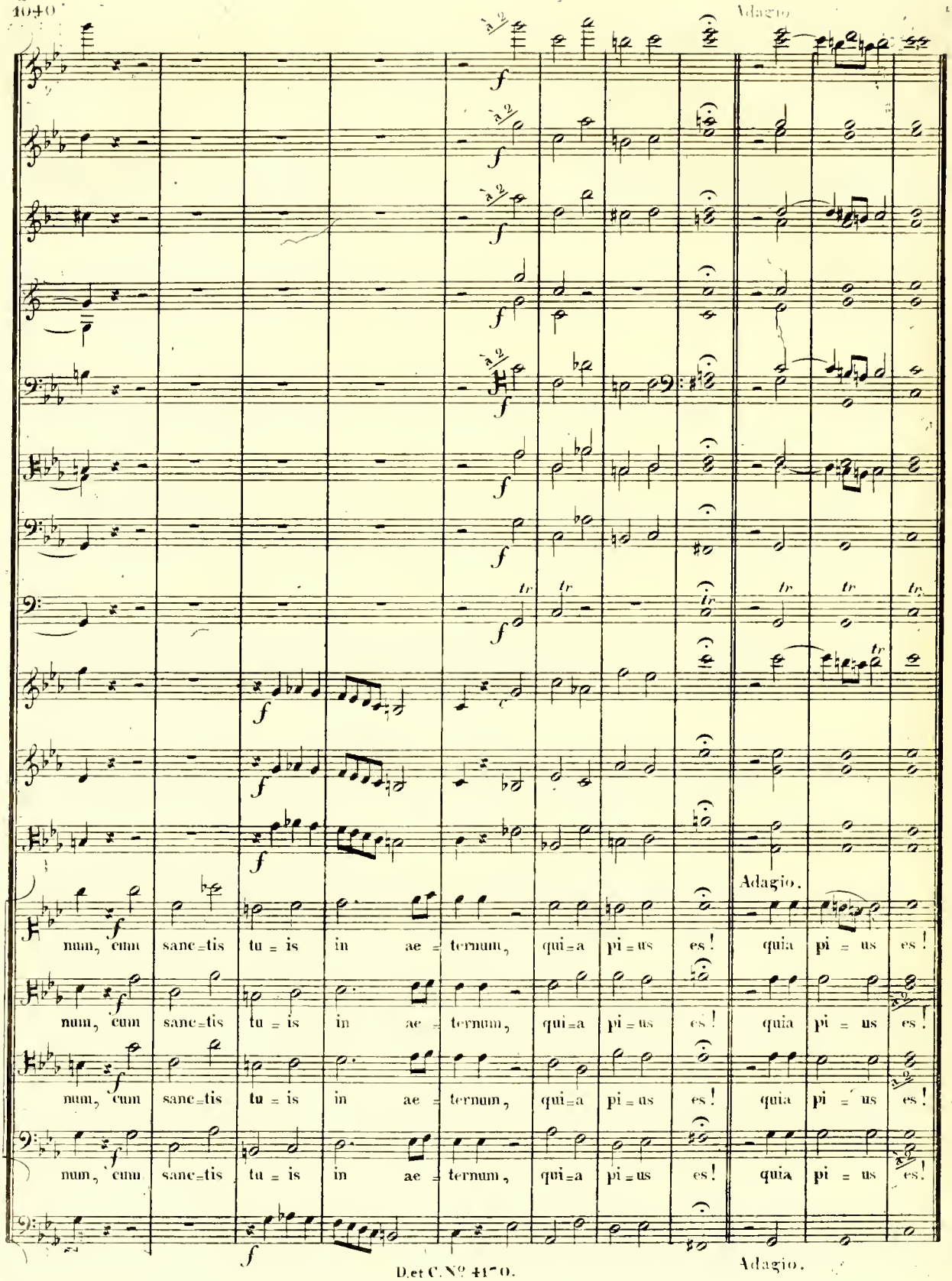

tu = is in ae = ter = num, cum sanc = tis tuis in ae-ter = = = = = = =
ter = = = = num, cum sanc = tis tu = is in ae =
ter = = = = num, in ae = ter = num, in ae =
cum sanctis tu = is in ae = ter = = = = = = num, cum sanctis tu = is in ae =


a 2.
tr
= num, cum sanc = tjs tuis in aeter = num, cum sanc = tis tu = is
ter = = = num, cum sanctis tu = is in aeter = num, cum sanctis tu = is
ter = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num,
ter = = = num, cum sanctis tu = is in ae = ter = num, cum sanctis


in ae ter num, cum sanctis tuis in ae ter num.
in ae ter num, cum sanc-tis tu is in ae ter num,
cum sanc tis, sanctis tu is, cum sanctis tuis in ae ter num, in ae ter num,
tuis in ae ter num, cum sanctis tu is in ae ter num, in ae ter num, cum


a 2
a 2
a 2
cum sanctis tu = is in ae = ter = = = num,
cum sanctis tu = is in ae =
cum sanctis tuis in aeter = num,
cum sanctis tu = is in ae = ternum,
cum sanctis tuis in ae = ter = num, cum sanctis tuis in ae = ter = num, cum sanctis
sanctis tuis in ae = ternum, in ae = ter = num, in ae = ter = num,
cum sanctis


ter = = num, in ae = ter = = = = = = = = = num, cum sanctis tuis in ae = ter = =
in aeter = = = = num, cum sanctis tu = is, cum sanctis tu = = is in ae = ter = = = =
tuis in ae = ternum, cum sanctis tu = is in aeter = = = = = = num, cum sanctis tuis in ae = ter = =
tuis in ae = ternum, in ae = ter = = = = = = = = = = = = = =


Adagio.
num, cum sanc=tis tu = is in ae = ternum, qui=a pi = us es! quia pi = us es!
num, cum sanc=tis tu = is in ae = ternum, qui=a pi = us es! quia pi = us es!
num, cum sanc=tis tu = is in ae = ternum, qui=a pi = us es! quia pi = us es!
num, cum sanc=tis tu = is in ae = ternum, qui=a pi = us es! quia pi = us es!
Adagio.

Cette manière de tripler une fugue peut s'employer de temps en temps pour annoncer et pour terminer avec beaucoup d'éclat un grand ouvrage, ou pour exprimer une situation forte, et lorsqu'on accompagne un chœur *très nombreux*. Mais il faut se garder d'en faire un usage fréquent, si l'on ne veut pas convertir la musique vocale en une symphonie.

Cinquième manière.

En accompagnant la fugue vocale par l'orchestre entier, les instrumens à vent, au lieu de tripler la fugue, peuvent être traités d'une manière particulière. Dans ce cas on les emploie plutôt en solo qu'en masse; par ce moyen on varie, on nuance davantage les effets de la fugue. On trouvera plus tard deux exemples où les instrumens à vent accompagnent la fugue de cette manière, (voyez les morceaux pages 1061 et 1073, ainsi que la remarque indiquée par *A3*, page 1079.

IV.

DE LA FUGUE À TROIS OCTAVES.

On peut créer une fugue à quatre parties, dont chacune s'exécuterait par une masse, mais de manière à ce que chaque partie de la fugue soit triple, *à trois octaves différentes*. Cette proposition est tout à fait nouvelle et susceptible d'un très grand effet.

D'après cette proposition on fera une fugue simple à quatre parties réelles. Chaque partie de cette fugue sera triplée à trois octaves différentes comme il suit :

1re PARTIE DE LA FUGUE : elle sera exécutée 1°) par les flutes, 2°) par les haut-bois, octave plus bas et 3°) par les clarinettes, deux octaves plus bas.

2de PARTIE DE LA FUGUE : elle sera exécutée 1°) par les premiers violons, 2°) par les seconds violons, octave plus bas et 3°) par les altos, deux octaves plus bas.

3ème PARTIE DE LA FUGUE : elle sera exécutée 1°) par les sopranos, 2°) par les contre-altos et les tenors, octave plus bas, 3°) par les basse-tailles, deux octaves plus bas. On y ajoutera des bassons et une trombonne, pour soutenir les voix et pour assimiler davantage cette troisième partie de la fugue à l'orchestre.

4ème PARTIE DE LA FUGUE : elle sera exécutée 1°) par les violoncelles, 2°) par les contre-basses, octave plus bas, et 3°) par l'orgue dont la pédale a un registre de trente deux pieds, par conséquent deux octaves plus bas.

Voici l'exemple sur cette combinaison nouvelle :

Diese Art, eine Fuge zu verdreifachen, kann bisweilen angewendet werden, um irgend ein grosses Tonwerk mit grossem Glanze zu beginnen oder zu schliessen, oder um eine ergreifende, kräftige Situation auszudrücken, und wenn man einen *sehr stark besetzten* Vocalchor begleitet. Aber man muss sich hüten, davon einen allzu häufigen Gebrauch zu machen, wenn man die Vocalmusik nicht in eine Sinfonie umgestalten will.

Fünfte Art.

Wenn man die Vocalfuge mit dem ganzen Orchester begleitet, so können die Blasinstrumente, anstatt die Fuge zu verdreifachen, auf eine besondere Art behandelt werden. In diesem Falle gebraucht man sie mehr als Solo, wie als Masse; durch dieses Mittel kann man die Wirkungen der Fuge mehr variiren und abwechselnder machen. Später wird man zwei Beispiele finden, wo die Blasinstrumente die Fuge auf diese Art begleiten. (Man sehe die Beispiele Seite 1061 und 1073, so wie die Anmerkung unter dem Zeichen: *B3*: Seite 1079.

IV.

VON DER FUGE IN DREI OCTAVEN.

Man kann eine 4-stimmige Fuge componiren, wovon jede Stimme durch eine Masse ausgeführt wird, aber dergestalt, dass jede Stimme der Fuge dreifach, nämlich *in drei verschiedenen Octaven* gesetzt sey. Diese Aufgabe ist völlig neu, und einer sehr grossen Wirkung fähig.

Nach dieser Angabe macht man eine einfache Fuge von 4 wesentlichen Stimmen. Jede Stimme dieser Fuge wird in drei verschiedenen Octaven auf folgende Art verdreifacht :

1te STIMME DER FUGE : sie wird ausgeführt 1^{tens}) durch die Flöten; 2^{tens}) durch die Oboen, um eine Octave tiefer; 3^{tens}) durch die Clarinetten, um zwei Octaven tiefer.

2te STIMME DER FUGE : sie wird ausgeführt 1^{tens}) durch die ersten Violinen; 2^{tens}) durch die 2ten Violinen, um eine Octave tiefer; 3^{tens}) durch die Violen, um zwei Octaven tiefer.

3te STIMME DER FUGE : sie wird ausgeführt 1^{tens}) durch die Soprane; 2^{tens}) durch die Altstimmen und die Tenore, beide um eine Octave tiefer; 3^{tens}) durch die Singbässe, um 2 Octaven tiefer. Man fügt hier Fagotte und eine Posaune bei, um die Stimmen zu unterstützen, und die Kraft derselben dem Orchester gleicher zu stellen.

4te STIMME DER FUGE : wird ausgeführt 1^{tens}) durch die Violoncells; 2^{tens}) durch die Contrabässe, um eine Octave tiefer; 3^{tens}) und durch die Orgel, deren Pedal 32 Fuss Tiefe hat, also um 2 Octaven tiefer.

Hier das Beispiel dieser neuen Zusammenstellung :

Fugue à trois octaves. | Fuge in drei Octaven.

Lento e Maestoso. ♩ = M. 50.

Flûtes.
Flöten.

Haut_bois.
Oboen.

Clarinettes en Si.
Clarinetten in B.

Bassons et une Trombonne.
Fagotte und eine Posaune.

1ers Violons.
1ten Violinen.

2ds Violons.
2ten Violinen.

Altos.
Violen.

Sopranos.
Soprane.

Contre_altos.
Alte.

Tenores.
Tenore.

Basse_tailles.
Bässe.

Cors en Ut, ajoutés.
Beigefügte Hörner in C.

Violone: et Contre_basses.
Violone: und Contrabässe.

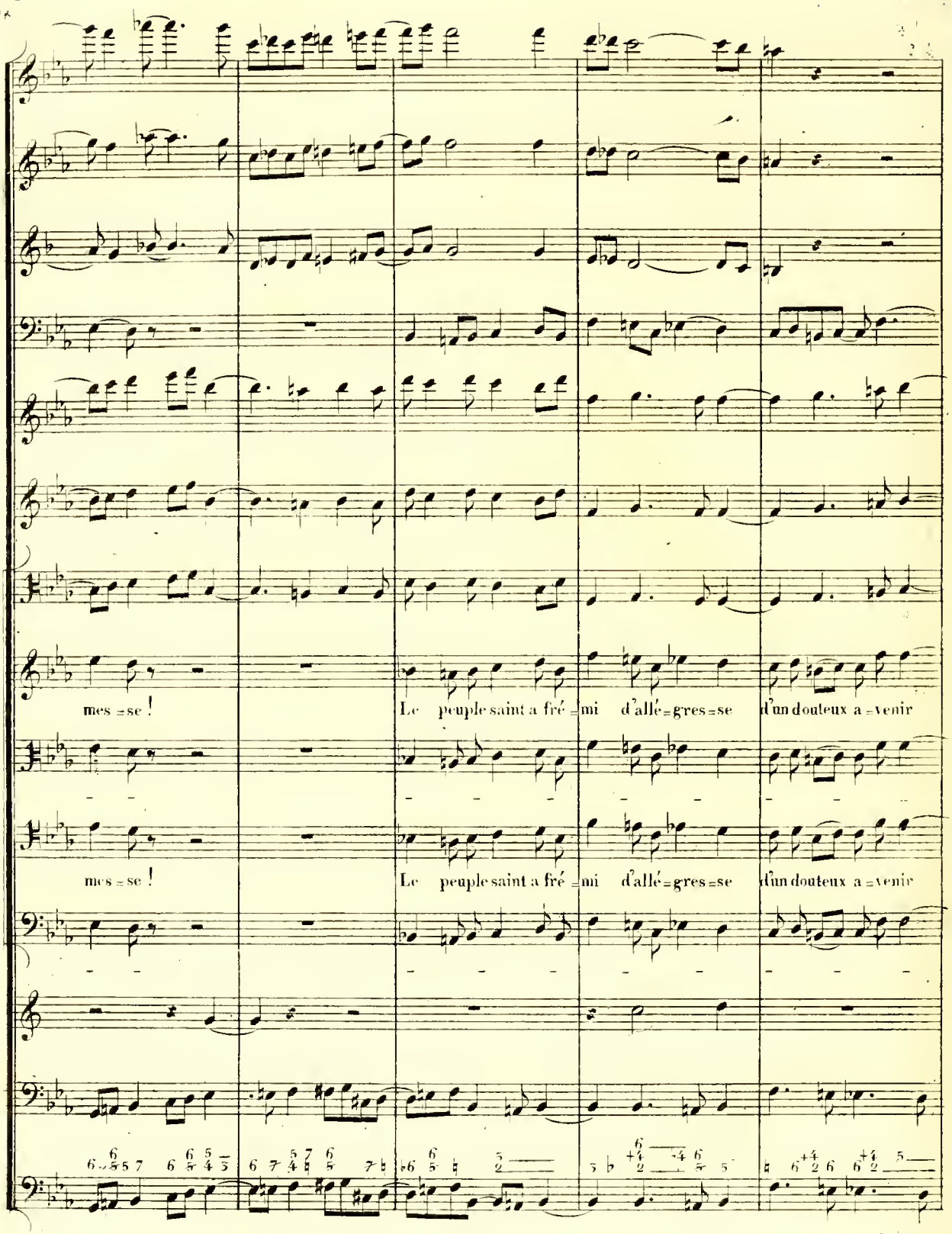
Orgue.
Orgel.

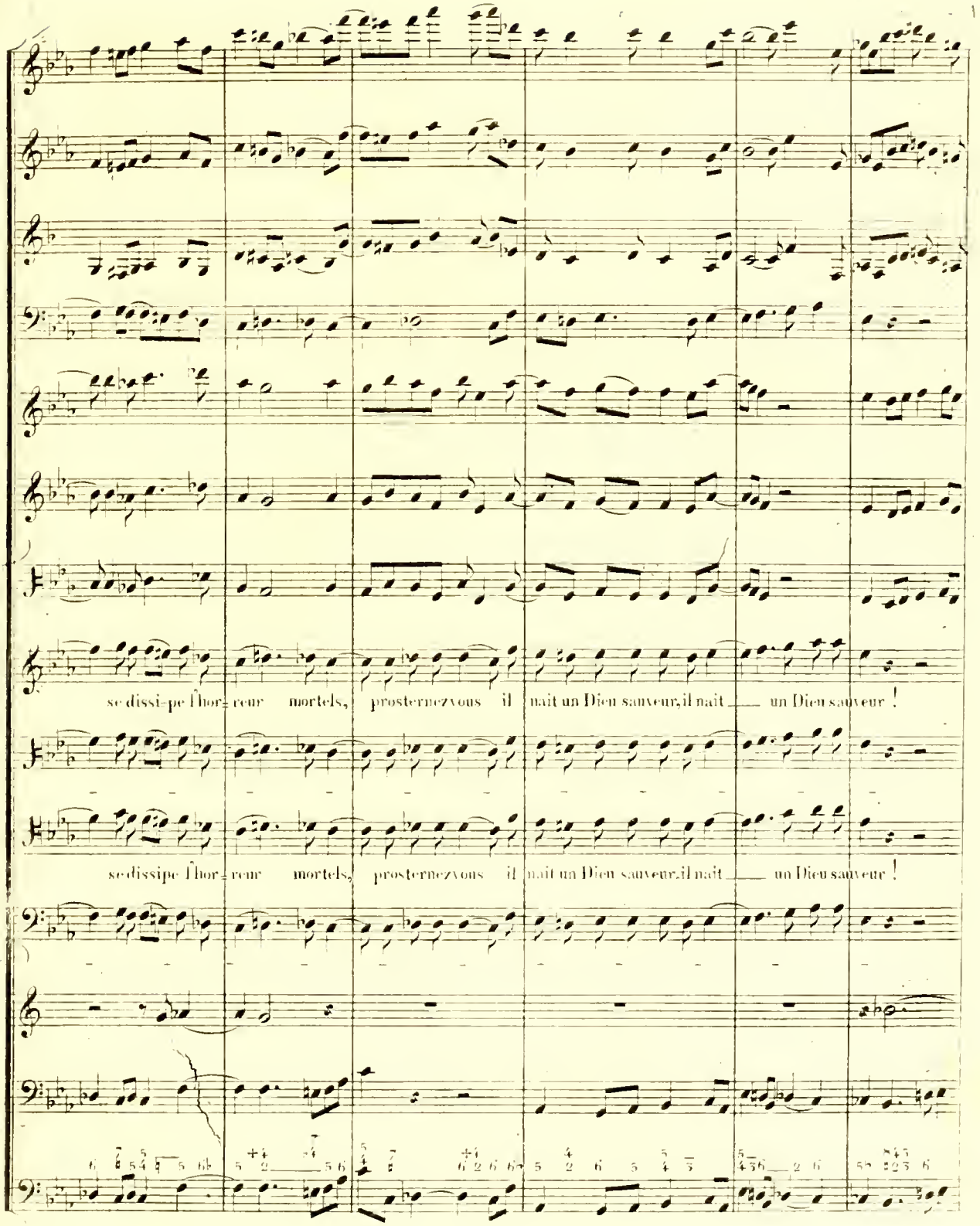
mf

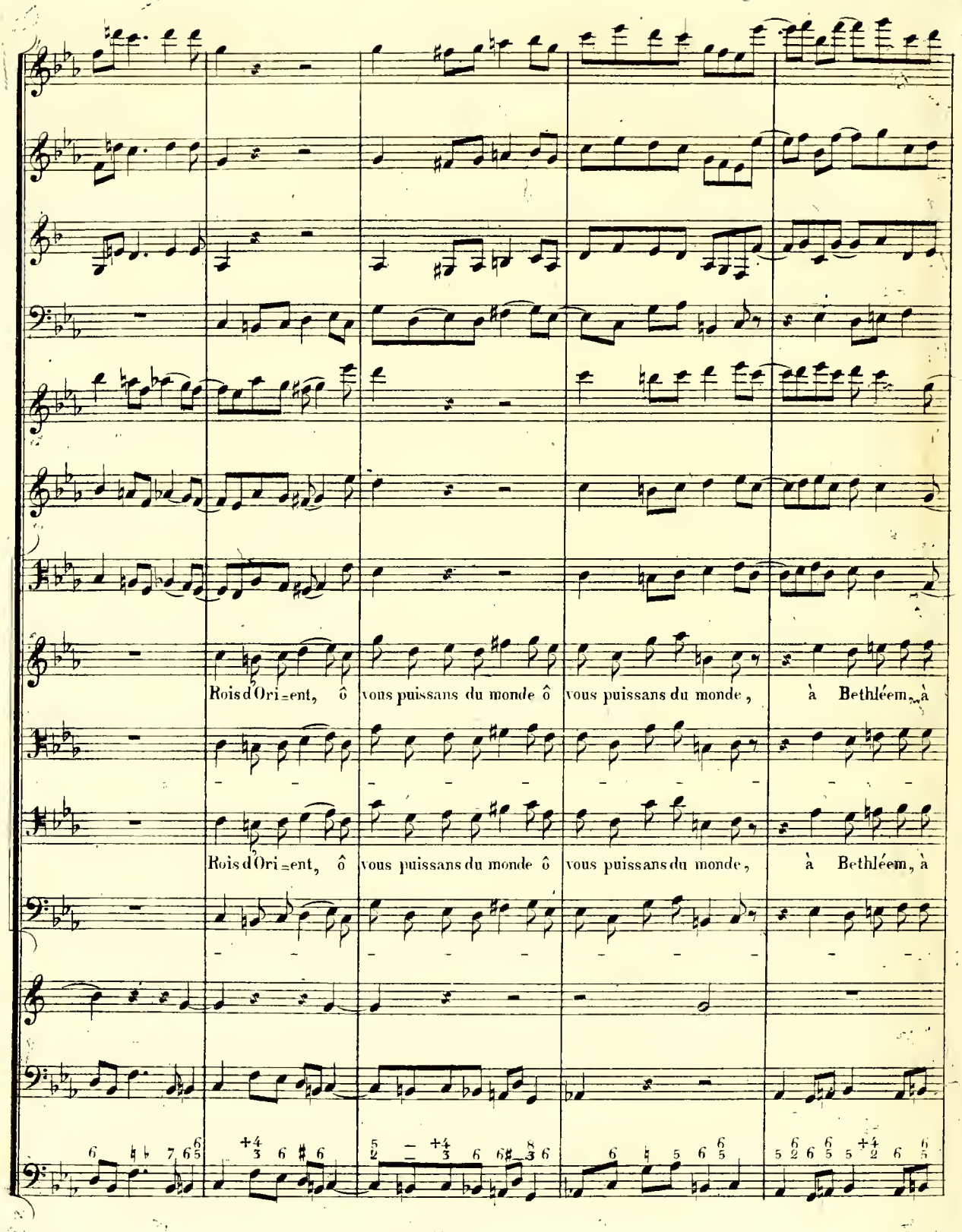
Tasto solo.

à due.


Le peuple saint a fré = mi d'allé = gres = se. De l'Eternel s'accomplit la promes = se, s'accomplit la pro
Le
Le peuple saint a fré = mi d'allé = gres = se. De l'Eternel s'accomplit la promes = se, s'accomplit la pro
Le


mes = se !
Le peuple saint a fré = mi d'allé = gres = se d'un douteux a = venir
mes = se !
Le peuple saint a fré = mi d'allé = gres = se d'un douteux a = venir


se dissi-pe l'hor-reur mortels, prosternez-vous il nait un Dieu sauveur, il nait un Dieu sauveur !
se dissipe l'hor-reur mortels, prosternez-vous il nait un Dieu sauveur, il nait un Dieu sauveur !


Rois d'Ori=ent, ô vous puissans du monde ô vous puissans du monde, à Bethléem, à
Rois d'Ori=ent, ô vous puissans du monde ô vous puissans du monde, à Bethléem, à


Bethléem courez dépo-ser vos présens; au Christ, à Dieu consacrez vos accens; Chan
Bethléem courez dépo-ser vos présens; au Christ, à Dieu consacrez vos accens; Chan-
à 2.


tez : honneur, — honneur à la vier = ge fé = con = de ! fai = tes fu = mer l'encens! que de canti = ques
tez : honneur, — honneur à la vier = ge fé = con = de ! fai = tes fu = mer l'encens! que de canti = ques


saints le temple reten = tis = se. Au nom du Roi des Rois que l'u=nivers fré = mis = = = se!
saints le temple reten = tis = se. Au nom du Roi des Rois que l'u=nivers fré = mis = = = se!

Pour faire une fugue à trois octaves, il y a des précautions à prendre et des difficultés d'un genre nouveau à vaincre. En créant la fugue, il faut l'écrire d'abord sur deux clefs d'ut 3e ligne et sur deux clefs de fa 4e ligne. La première clef d'ut représentera les instrumens à vent (flutes, hautbois et clarinettes;) la seconde représentera les instrumens à cordes (les violons et les altos.) La première clef de fa sera destinée aux voix, et la seconde aux basses de l'orchestre, p:e:

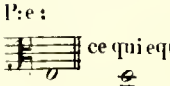
1ère partie  Flutes, hautbois et clarinettes.

2de partie  Violons et altos.

3ème partie  Les voix et les bassons.

4ème partie  Violoncelles, contre-basses et l'orgue.

On se représentera chaque note placée sur la première, la seconde et la troisième partie en 3 octaves différentes. P:e:

 ce qui equivaut à  et  ce qui equivaut à 

Si les clarinettes sont en UT, on ne peut pas descendre plus bas sur la première portée que jusqu'au MI suivant:  parce que c'est la note la plus grave sur cette clarinette. Si elles sont en SIb, on peut descendre jusqu'au RÉ, et si elles sont en LA, on peut descendre jusqu'à l'UT♯. Mais dans tous les cas on ne peut pas monter sur cette partie plus haut que le LA suivant:  à cause des flutes qui ne montent pas plus haut dans l'orchestre qu'au LA suivant: 

Sur la 2de portée on peut descendre jusqu'à l'UT:  parce que les altos descendent jusqu'à cette note. Mais il ne faut pas y monter plus haut qu'au FA suivant:  note qui, étant doublée deux octaves plus haut par les premiers violons, répond au FA suivant:  qui est à peu près la plus haute que l'on donne aux violons de l'orchestre.

Sur la 3ème portée, consacrée aux voix, il faut se tenir dans les limites de la neuvième suivante:  sans quoi les basses-tailles et les contre-altos descendraient trop bas, et les tenors et les sopranos monteraient trop haut. Il faut même employer rarement ces deux notes: il vaut mieux se renfermer le plus souvent possible dans les limites suivantes: 

Um eine 3-octavige Fuge zu machen, hat man manche Vorsicht zu beobachten, und Schwierigkeiten von ganz neuer Art zu überwinden. Beim Erfinden der Fuge muss man sie anfangs auf 2 Schlüsseln schreiben, nähmlich 2 Stimmen im Alt und 2 Stimmen im Bassschlüssel. Der erste Altschlüssel stellt die Blasinstrumente (Flöten, Oboen und Clarinette) vor; der zweite ist für die Saiteninstrumente (die Violinen und Violen) bestimmt. Der erste Bassschlüssel gehört den Vocalstimmen an, und der zweite Bassschlüssel den Orchesterbässen, z:B:

1te Stime  Flöten, Oboen und Clarinette.

2te Stime  Violinen und Violen.

3te Stime  Die Vocalstimmen und die Fagotte.

4te Stime  Violoncells, Contrabässe und die Orgel.

Man stellt sich jede Note in den drei oberen Stimen in drei verschiedenen Octaven verdreifacht vor. Z:B:

 ist so viel als  und  so viel als 

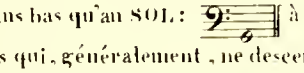
Wen die C-Clarinetten gebraucht werden, so kan man auf der obern Zeile nicht tiefer hinab steigen als bis zum folgenden E  , weil dieses die tiefste Note der Clarinette ist. Sind die Clarinetten in B, so kann man bis D, und sind sie in A, so kann man bis zum Cis hinab steigen. Aber in allen Fällen kan man in dieser Stimme nicht höher steigen als bis zu dem nachfolgenden A:  weil die Flöten im Orchester nicht höher als bis zum folgenden A:  gehen.

Auf der 2ten Zeile (von oben) kan man bis zu dem C  hinabgehen, weil die Violen (Bratschen) so weit abwärts gehen. Aber man darf da nicht höher steigen, als zum folgenden F:  weil diese Note, um 2 Octaven höher verdoppelt, die ersten Violinen bis zum folgenden F:  steigen macht, was ungefähr die höchste Note ist, die man den Orchester-Violinen geben kan.

Auf der 3ten Zeile, welche den Vocalstimmen bestimmt ist, muss man sich in den Grenzen der folgenden None halten:  weil sonst die Bässe und die Altos der Gesangstimmen zu tief hinab, und die Tenore und Soprane zu hoch hinauf singen müssten. Man muss selbst diese zwei Noten selten anwenden: es ist besser sich in den Grenzen von  zu

sans quoi les voix chanteraient trop dans leurs cordes extrêmes, ce qui serait un vice.

Comme les parties de ces trois portées se croisent sans cesse, il faut y éviter des quartes consécutives, sans quoi l'on s'expose à autant de quintes défendues qui, étant rendues par des masses aussi fortes, deviendraient insupportables.

Quant à la quatrième portée, il ne faut pas y descendre plus bas qu'au SOL:  à cause des contre-basses qui, généralement, ne descendent pas plus bas. Mais ce SOL correspond sur cet instrument au SOL suivant: 

Comme cette quatrième portée doit servir de *véritable basse à la fugue*, il faut faire attention que les basses-tailles et les altos d'orchestre ne se croisent pas avec les contre-basses. Quand la 4e portée compte des pauses, la 3e portée, c'est à dire les basses-tailles et les bassons font la basse de la 1ère et de la 2de portée. Dans ce cas il ne faut pas croiser les altos avec les basses-tailles.

Quant à l'exécution de ce morceau, il est essentiel que les masses soient en proportion: en augmentant les voix, il faut augmenter tous les instrumens, et vice versa. Voici approximativement un tableau de proportion à ce sujet:

№ 1. 12 à 16 voix avec 2 bassons, 2 Flutes, 2 hautbois, et 2 clarinettes, 8 Violons, 3 altos, 3 violoncelles, 2 contre-basses et 2 cors.(*) C'est le nombre des voix et des instrumens le moins grand pour l'exécution de ce morceau.

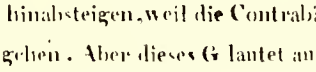
№ 2. 20 à 24 voix avec 2 ou 3 bassons, 3 Flutes, 3 hautbois et 3 clarinettes, 12 Violons, 4 altos, 3 ou 4 violoncelles, 4 contre-basses, ou au moins 3, 2 ou 4 cors.

№ 3. 32 à 40 voix avec 3 bassons et une trombone, 4 Flutes, 4 hautbois et 4 clarinettes, 12 Violons et 4 altos, 4 Violoncelles, 5 à 6 contre-basses et 4 cors. L'orgue avec la pédale de trente deux pieds. (**)

Voici encore un exemple d'une fugue à trois octaves, mais dans le mouvement d'allegro:

halten, indem sonst die Vocalstimmen zu sehr in den äussersten Grenzen singen müssten, was ein Fehler ist.

Da die Stimmen dieser drei Zeilen sich ohne Unterlass kreuzen, so muss man nach einander folgende Quarten vermeiden, weil man sonst eben so viele verbothene Quinten machen würde, welche, von so starken Massen ausgeführt, unerträglich wären.

Was die vierte Zeile betrifft, so darf man da nicht tiefer als bis zu dem G:  hinabsteigen, weil die Contrabässe gewöhnlich nicht tiefer gehen. Aber dieses G lautet auf dem Contrabass wie das folgende: 

Da diese vierte Zeile *den wirklichen Bass der Fuge* bilden soll, so muss man Acht geben, dass die Vocalbässe und die Orchester-Violen sich nicht mit den Contrabässen kreuzen. Wenn die vierte Zeile Pausen hat, so bildet die dritte Zeile, (das heisst die Vocalbässe und die Fagotte) den Bass zur ersten und zweiten Zeile. In diesem Falle dürfen sich die Violen nicht mit den Vocalbässen kreuzen.

In Betreff der Ausführung dieses Tonstückes, ist es wesentlich, dass die Massen im gleichen Verhältniss zu einander stehen: bei einer Vermehrung der Vocalstimmen, müssen auch alle Instrumente vermehrt werden, und umgekehrt. Hier eine beiläufige Verhältnisstabelle hierüber:

№ 1. 12 bis 16 Vocalstimmen mit 2 Fagotten. 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Clarinette, 8 Violinen, 3 Violen, 3 Violoncells, 2 Contrabässe und 2 Hörner.(*) Diess ist die geringste Anzahl der, für dieses Tonstück anzuwendenden Stimmen und Instrumente.

№ 2. 20 bis 24 Vocalstimmen mit 2 oder 3 Fagotten, 3 Flöten, 3 Oboen, und 3 Clarinetten, 12 Violinen, 4 Violen, 3 oder 4 Violoncells, 4 Contrabässe (oder wenigstens 3), 2 oder 4 Hörner.

№ 3. 32 bis 40 Vocalstimmen mit 3 Fagotten und einer Posaune, 4 Flöten, 4 Oboen, und 4 Clarinetten. 12 Violinen und 4 Violen. 4 Violoncells, 5 bis 6 Contrabässe und 4 Hörner. Die Orgel mit Pedal von 32 Fuss.(**)

Hier noch ein Beispiel einer Fuge von 3 Octaven, aber in einem Allegro Tempo:

(*) On peut se passer à la rigueur de l'orgue, pourvu que les basses (qui dans ce cas n'exécuteraient qu'en deux octaves la quatrième partie de la fugue) soient suffisamment fortifiées.

(**) Les orgues qui ont un registre de trente deux pieds sont fort rares; mais on peut bien se servir aussi d'un registre de seize pieds pour fortifier les basses, qui à la quatrième partie de la fugue.

(*) Die Orgel kann man im Nothfall entbehren, vorausgesetzt dass die Bässe, (welche in diesem Falle die vier e Stimme der Fuge nur in zwei Octaven ausführen würden) hinreichende Verstärkung erhalten.

(**) Die Orgeln mit Registern von 32 Fuss sind sehr selten, aber man kann sich auch wohl einer Orgel von 16 Fuss bedienen, um die Bässe, das heisst die vierte Stimme der Fuge, zu verstärken.

Hautbois } Les FLUTES octave plus haut et les CLARINETTES en UT, octave plus bas.

Oboen } Die FLÖTEN um eine Octave höher und die CLARINETTEN in C um eine Octave tiefer.

Violons } Les PREMIERS octave plus haut et les ALTOS octave plus bas.

Violinen } Die ERSTEN um eine Octave höher und die VIOLEN um eine Octave tiefer.

Voix { Les Sopranos octave plus haut, les B. tailles octave plus bas, les Tenors et les C. Altos à l'uniss: } { les Bassons et une Trombonne avec les B. tailles à l'unisson.

Singstimmen { Die Sopranen um eine Oct: höher, die Bässe um eine Oct: tiefer, die Tenore u. die Altos im Unison } { Die Fagotte und 1 Posaune mit den Bässen im Unison.

Cors en RÉ, ajoutés.
Beigefügte Hörner in D.

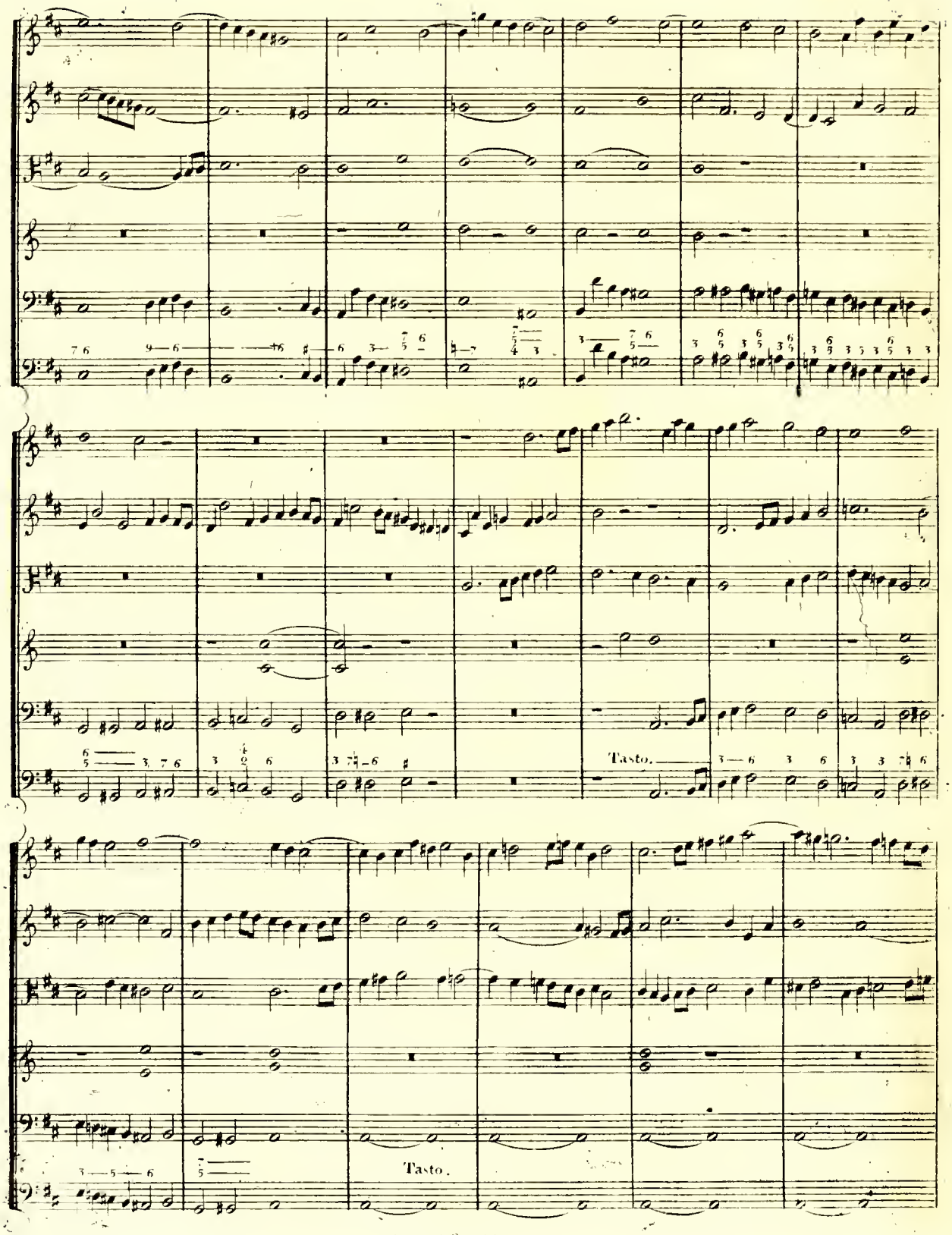
Violoncelles et Contre-basses.
Violoncells und Contrabässe.

Orgue.
Orgel.

Fugue à trois octaves.
Fuge in drei Octaven.






Tasto.
Tasto.


Sujet en augmentation.
Subject in der Augmentation.
Tasto.
Più lento.

V.

DE LA FUGUE INSTRUMENTALE, ACCOMPAGNANT LES VOIX.

Nous avons fait connaître de combien de manières on pouvait accompagner par l'orchestre une fugue vocale ; il nous reste encore à faire voir comment on peut accompagner un chœur ou un air par une fugue instrumentale. Sous ce rapport nous allons analyser les trois exemples suivans :

1^er^ Exemple.

Fugue instrumentale, accompagnant les voix en chœur.

V.

VON DER JNSTRUMENTALFUGE, WELCHE MIT VOCALSTIMMEN BEGLEITET WIRD.

Wir haben gezeigt, auf wie viele Arten man eine Vocalfuge durch das Orchester begleiten kann, es bleibt uns nur noch übrig, anschaulich zu machen, wie man einen Chor, oder eine Arie durch eine Jnstrumentalfuge begleiten könne. Jn dieser Hinsicht wollen wir folgende drei Beispiele zergliedern :

1^tes^ Beispiel.

Eine Jnstrumentalfuge, welche einen Vocal-Chor begleitet.




do = = na no = bis pa = = cem,
do = = na no = bis pa = cem,
do = = na no = bis pa = cem,
do = na no = = bis pa = cem,
Sujet. Subject.
tr
Sujet. Subject.
do = = na no = bis pa = = cem,
do = = na no = bis pa = cem,
do = = na no = bis pa = cem,
do = na no = = bis pa = cem,
tr
Sujet. Subject.
tr
Sujet. Subject.


do = = na no = bis pa = = cem,
do. = = na no = bis pa = cem,
do = = na no = bis pa = cem,
do = na no = = = bis pa = cem,
Sujet.
Subject.
Sujet par
Subject in
do = = na no = bis pa = =
do = = na no = bis pa =
do = = na no = bis pa -
do = na no = = = bis pa =
tr
mouvement contraire.
widriger Bewegung.
Sujet.
Subject.
tr


cem,
do = na
no = bis
cem,
do = na
no = bis
cem,
do = na
no = bis
cem,
do = na
no = bis
Réponse.
Antwort.
Sujet.
Subject.
Sujet.
Subject.
Réponse.
Antwort.


pa = =
cem,
do = na
no = bis
pa = =
cem,
pa = cem, do = na no = bis pa = = cem,
pa = = cem, do = na no = bis pa = = cem,
pa = = cem, do = na no = bis pa = = cem,



L'orchestre exécute une fugue. Le chœur l'accompagne en faisant entendre des phrases harmoniques de distance en distance. Le sujet de la fugue a été créé sur la première de ces phrases, c'est par cette raison qu'elle pouvait être chaque fois accompagnée par le sujet de la fugue.

Quand on veut faire une fugue sur des paroles qui se refusent à ce travail, on peut mettre la fugue dans l'orchestre et traiter le chœur à peu près comme on le voit dans cet exemple. Cette combinaison pourrait trouver place dans la musique théâtrale comme dans la musique d'eglise.

Das Orchester führt eine Fuge aus. Der Chor begleitet es, indem er von Zeit zu Zeit harmonische Phrasen hören lässt. Auf die erste von diesen Phrasen wurde das Subject der Fuge gebildet; aus diesem Grunde konnte die Phrase jedesmal von dem Subject der Fuge begleitet werden.

Wenn man eine Fuge auf solche Textworte machen will, welche sich zu dieser Compositionsart nicht eignen, so kann man die Fuge für das Orchester setzen, und den Chor beiläufig auf die aus diesem Beispiele zu ersehende Weise behandeln. Diese Zusammenstellung könnte eben sowohl in der dramatischen Musik wie im Kirchensatze statt finden.

2ème Exemple.

Chœur accompagné d'une fugue.

2tes Beispiel.

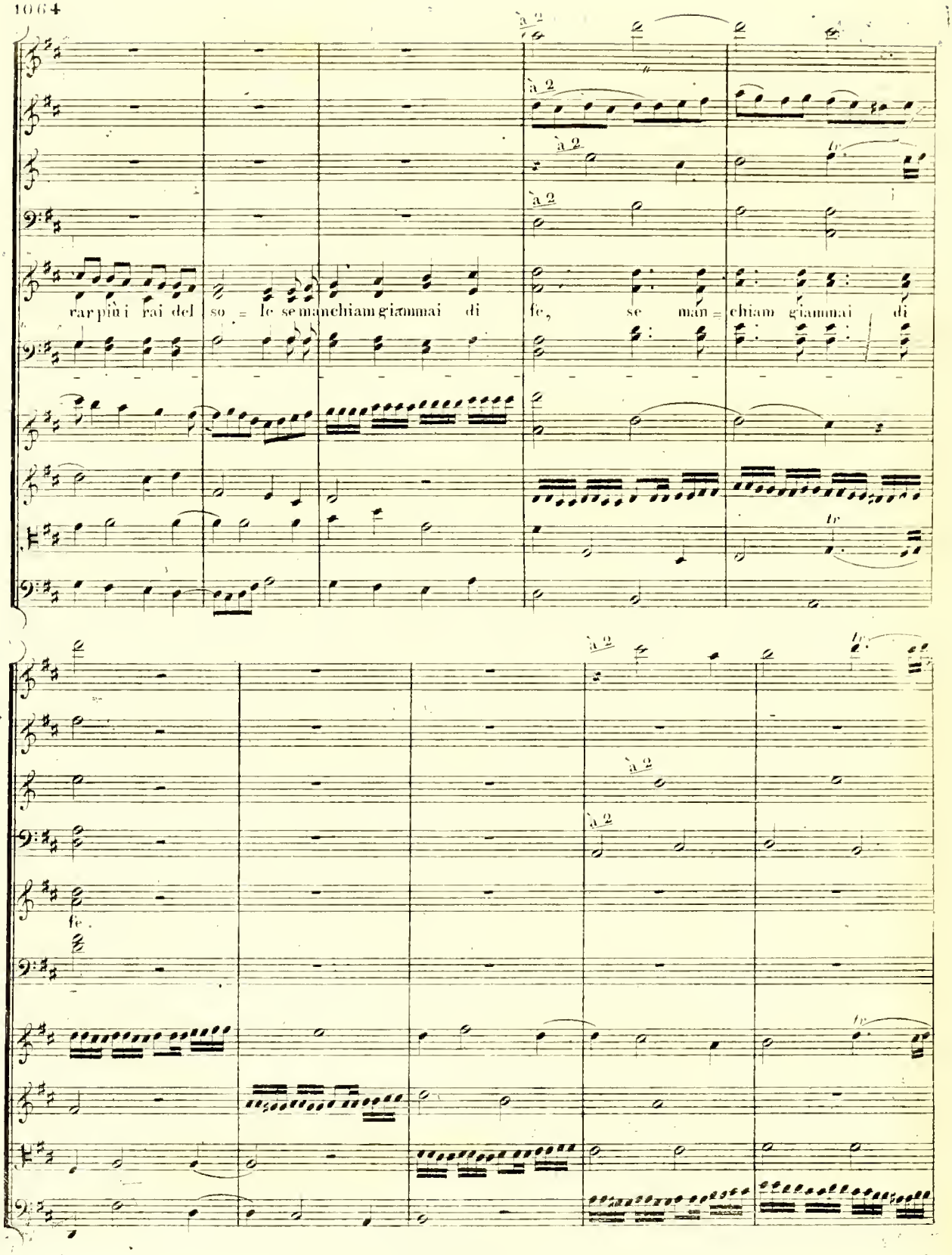
Chor, begleitet von einer Fuge.

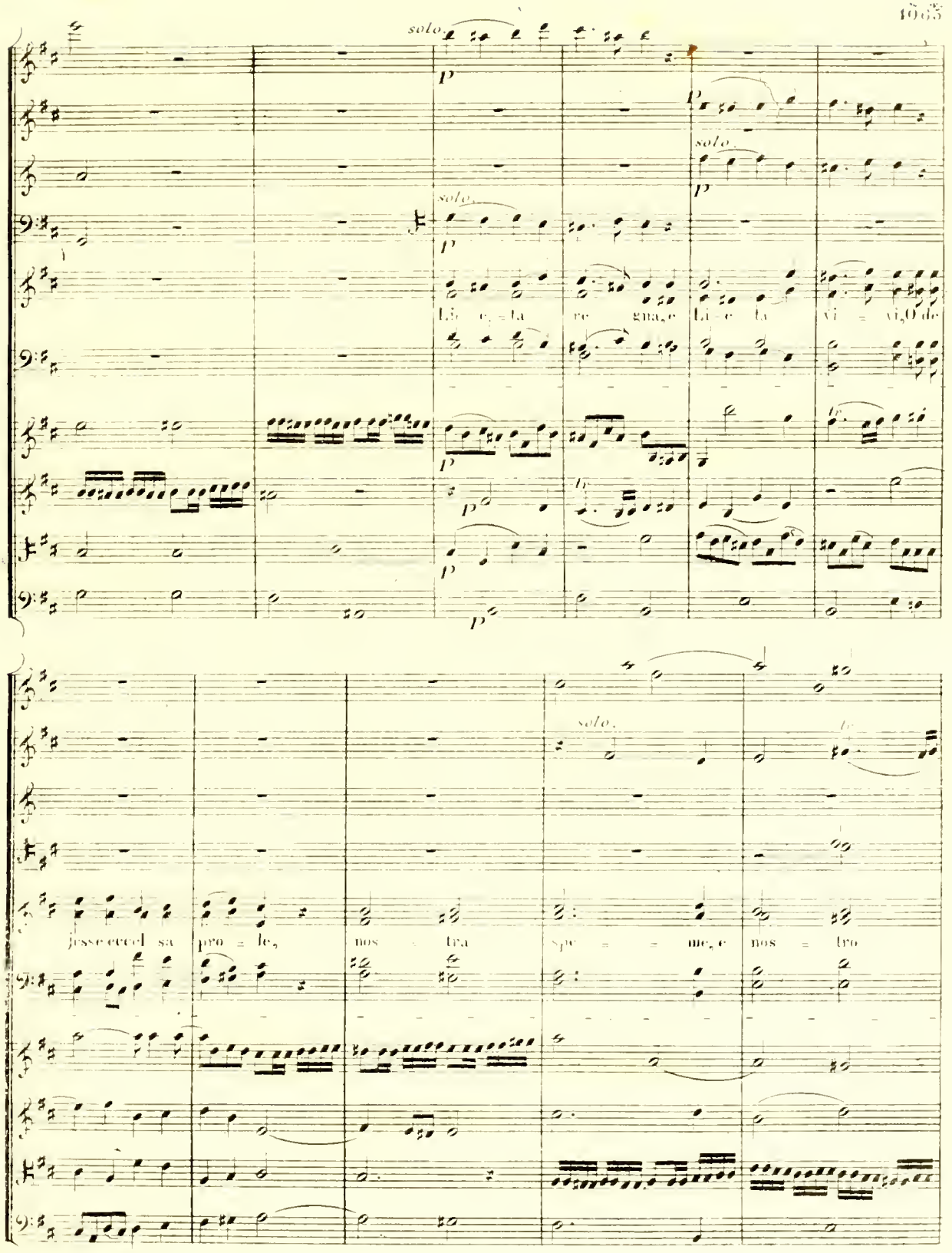


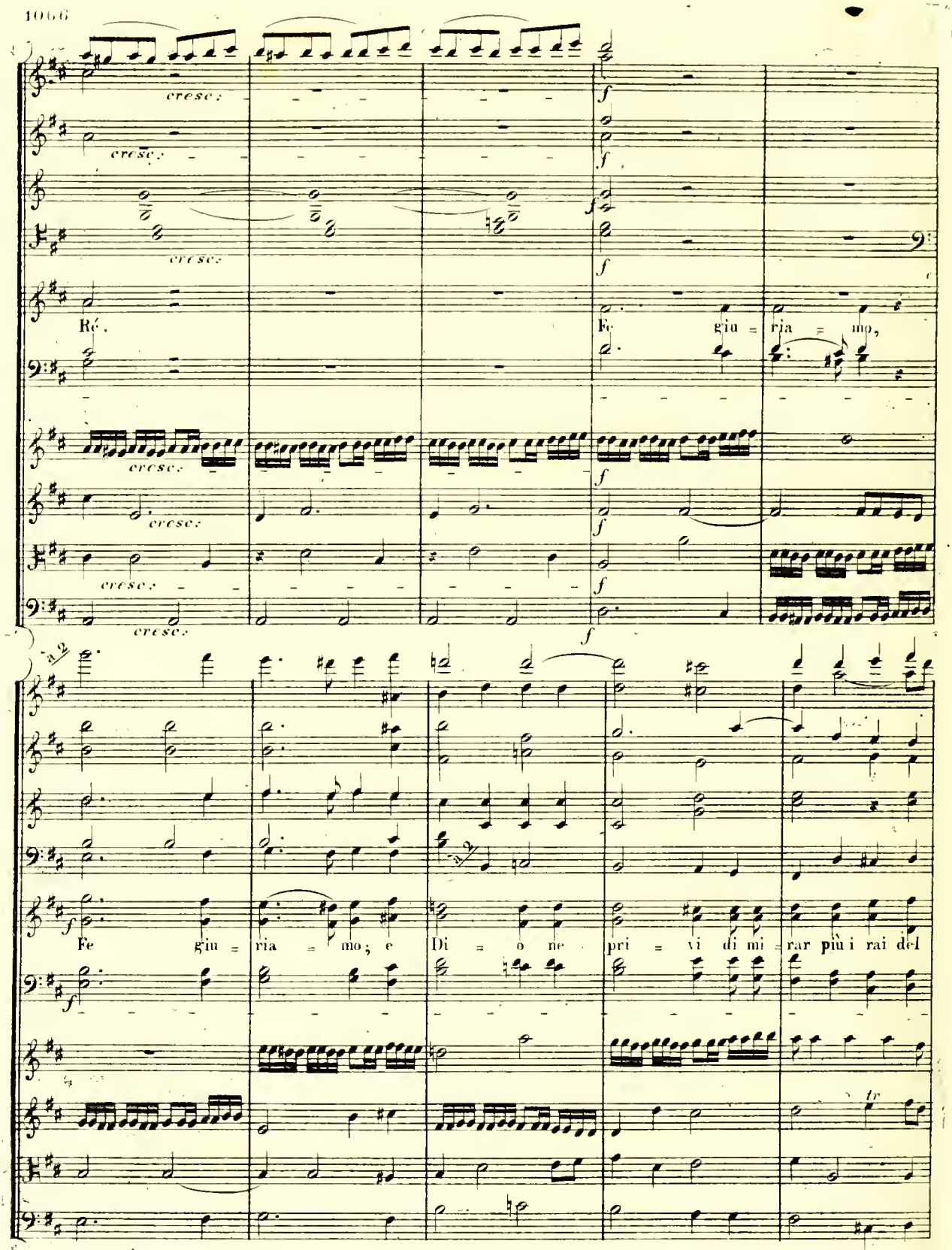

a 2
a 2
a 2
tr
tr

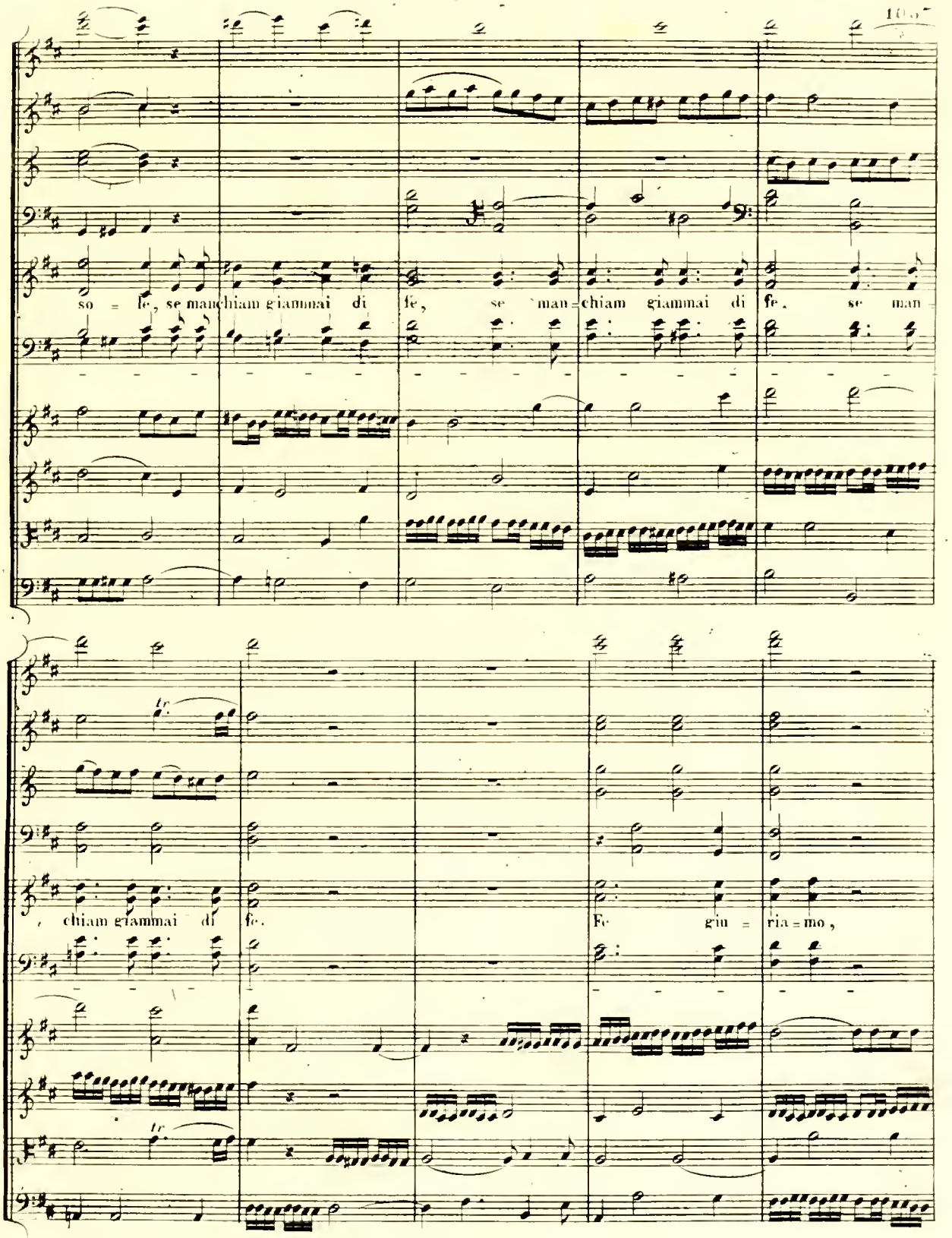

a 2
Fe gio = ria = mo,
Fe gio = ria = mo,
Fe gio
Fe
tr


a 2
ria = mo,
fe gio = ria = mo; e
Di = o, ne
pri = vidimi
tr


à 2
rar più i rai del so = le se manchiam giammai di
fe, se man = chiam giammai di
tr
fe.


solo
Li = e = la re gna, e Li = e = la vi = vi, O de
jesse eccl sa pro = le, nos = tra spe = = me, e nos = tra


cresc.
Ré.
Fe giu = ria = mo,
a 2.
Fe giu = ria = mo; e Di = o ne pri = vi di mi = rar più i rai del


so = le, se man chiam giammai di fe, se man = chiam giammai di fe. se man
, chiam giammai di fe.
Fe gin = ria = mo,



Les paroles de ce chœur sont de METASTASIO, et prises dans son GIOAS, RÉ DI GIUDA. Le chœur est en action. Le peuple jure fidélité au Roi. La fugue est à deux sujets. Il faut que les sujets soient courts pour que l'on puisse les employer à tout moment en accompagnant le chœur. Il est important qu'on leur donne à peu près le caractère que la situation exige, sans quoi la fugue ferait contre-sens continuel avec les voix. On sent bien qu'il ne s'agit pas ici des fugues insignifiantes dont s'occupent les élèves dans les classes du contre-point : il s'agit ici des effets produits par la matière fuguée.

L'exposition de la fugue fait la ritournelle du chœur. Le chœur entre à la contre-exposition : il est partout accompagné par l'un des deux sujets, ou par les deux sujets réunis. Souvent on n'a employé qu'un fragment de l'un ou de l'autre sujet. Il faut enfin, pour couronner le morceau, que l'orchestre fasse une fugue complette, abstraction faite du chœur. Cette combinaison nouvelle pourrait servir avantageusement dans beaucoup de situations théâtrales.

L'Allegro du morceau suivant est également une fugue, accompagnant la voix.

D.et C.N°41-0.

Die Worte dieses Chors sind von METASTASIO, aus seinem GIOAS, RÉ DI GIUDA. Der Chor ist in Handlung. Das Volk schwört dem Könige Treue. Die Fuge ist mit 2 Subjecten. Die Subjecte müssen kurz seyn, damit man sie jeden Augenblick zur Begleitung des Chors verwenden könne. Es ist wichtig, dass man denselben so viel als möglich den Character gebe, den die Lage der Handlung erfordert, weil sonst die Fuge einen immerwährenden Widersinn zu den Chorstimmen machen würde. Man fühlt wohl, dass es sich hier nicht um jene nichtsbedeutenden Fugen handelt, mit welchen sich die Schüler des Contrapunckts beschäftigen : es handelt sich hier um Wirkungen, welche man mittelst des Fugenstoffes hervorbringen soll.

Die Exposition der Fuge bildet das Ritornell des Chors. Der Chor tritt bei der Contraexposition ein : überall wird er durch eines der beyden Subjecte accompagnirt, oder auch durch beyde vereinten Subjecte. Oft wurde nur ein Fragment des einen oder des andern Subjects angewendet. Um ein solches Werk vollkommen zu machen, muss der Orchestersatz eine vollständige Fuge bilden, abgesehen vom Chor. Diese neue Zusammenstellung könte bei vielen theatralischen Situationen sehr günstig angewendet werden.

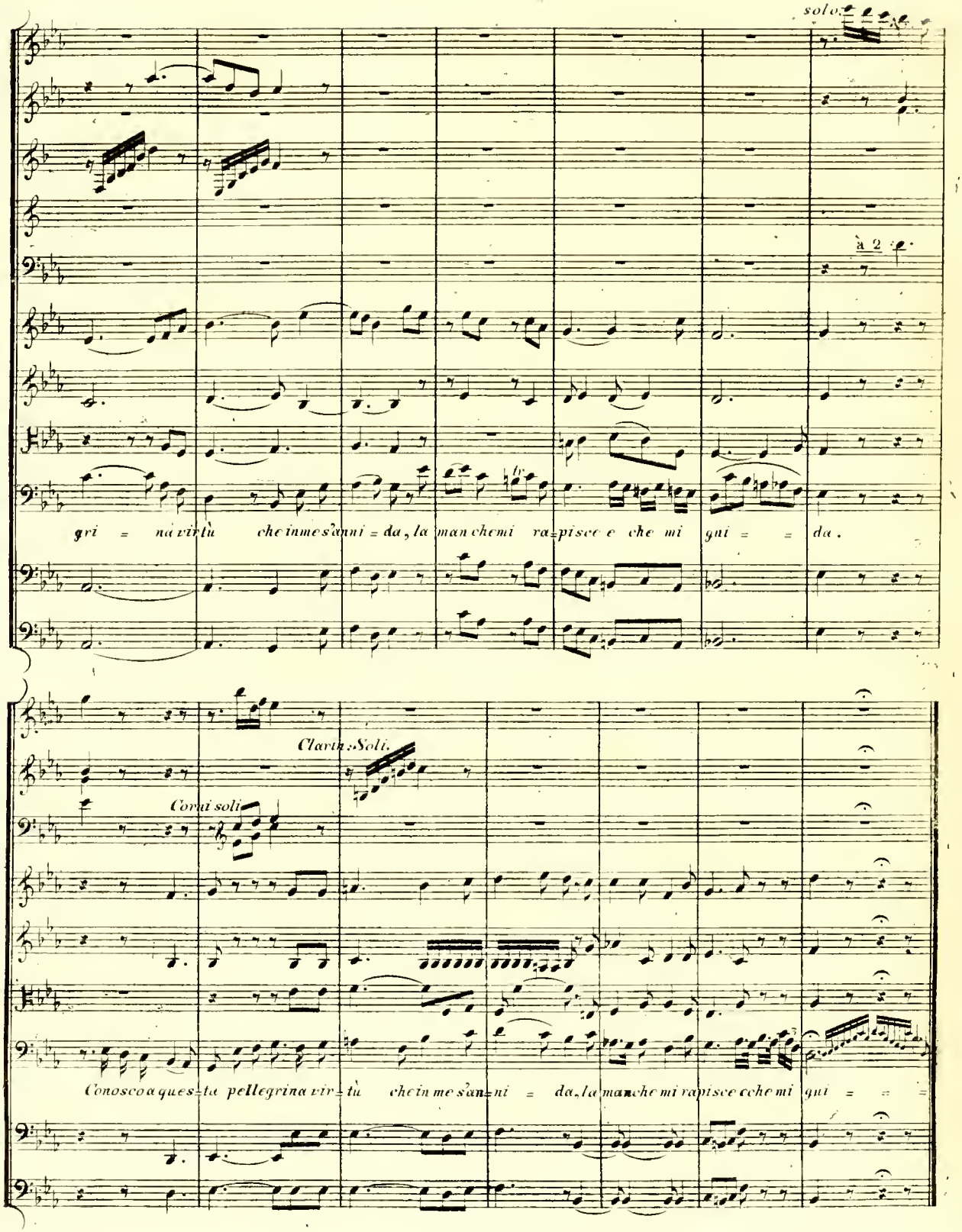
Das Allegro des nachfolgenden Tonstückes ist gleichfalls eine eine Fuge, welche die Vocalstimme begleitet.

Troisième exemple. | Drittes Beyspiel.



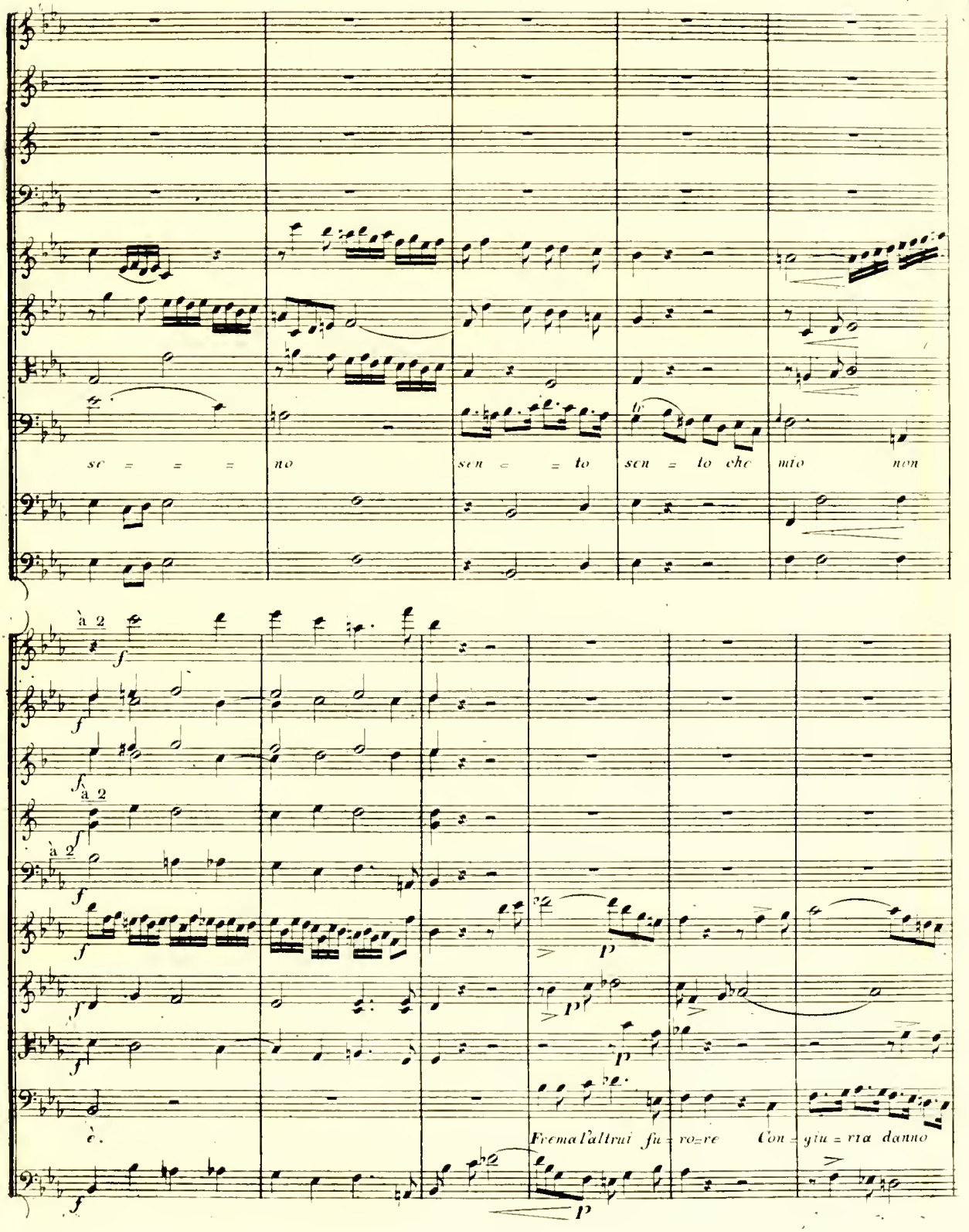

Fagotto.
solo.
tr
tr
Di collocar sul trono il germo = glio fe=
Allegro.
All.o non trop.
a 2.
f
li=ce della pianta di jesse ce = coll momento.
E maturo l'e = vento;

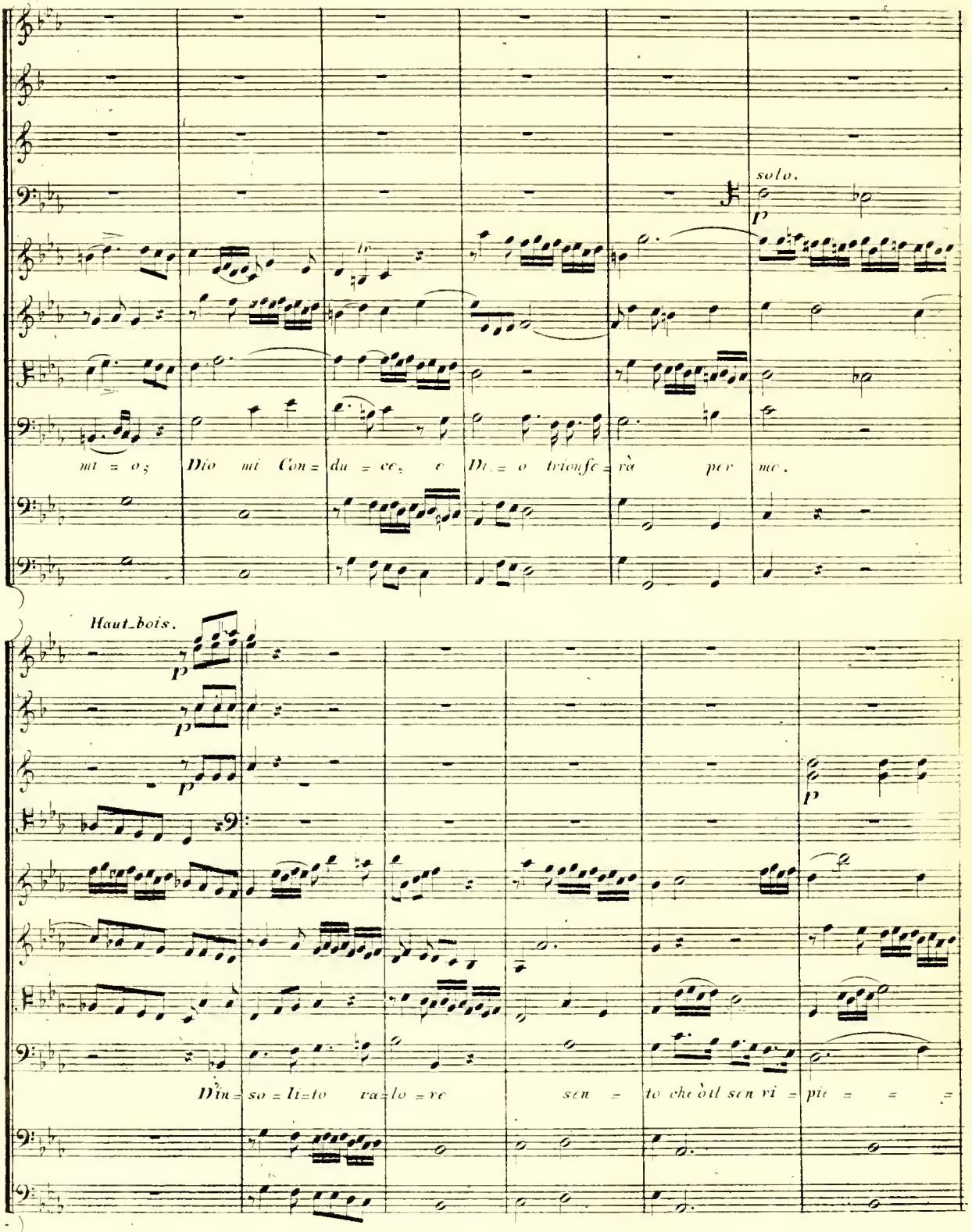

colla voce.
tr
io me n'av=veggo a' mo=ti impa = zienti, a non u = sa = ti im = peti del mio Cor.
colla voce.
Lento arioso. M: ♪ = 76.
Soli.
Solo.
Solo.
Corni.
Fag:
Soli.
tr
Co=nosco a questa pel = le=

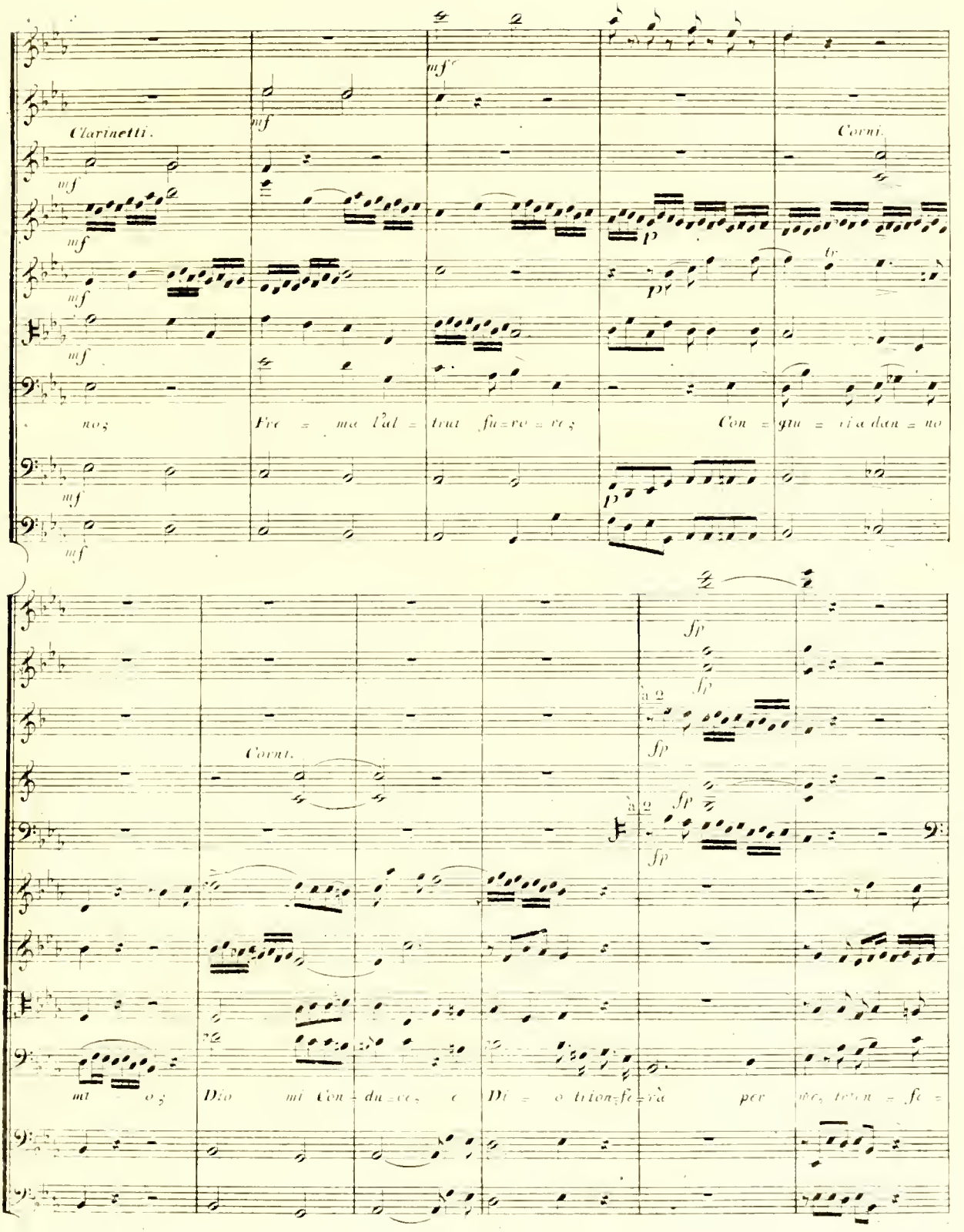

solo
à 2
gri = na virtù che in me s'anni = da, la man che mi ra = pisce e che mi gui = = da.
Clarin. Soli.
Corni soli
Conosco a ques = ta pellegrina vir = tù che in me s'an = ni = da, la man che mi rapisce che mi gui = = =


Allg. M.: ♩ = 112.
a 2
a 2
da.
fp
p
p
Din = so = li to va = lo = re seu = =
senza Fag.:
Fag: col Clli.
fp


à 2
tr
to che ò il sen ri = pie = = = no;
e quel va = lor che ò in se = =
Haut bois.
Clar. à 2.
solo.
à 2
tr
no, sen = to che mio non è, e quel va = lor che ò in


se = = = no
sen = = to
sen = to che
mio non
à 2
f
à 2
f
à 2
f
f
f
è.
f
Frema l'altrui fu = ro=re
Con = giu = ra danno
p
p
p
p


solo.
p
mi = o; Dio mi Con = du = ce, e Di = o trionfe = rà per me.
Haut_bois.
p
p
p
p
Dio = so = lo = to va = lo = re sen = to che ò tal sen vi = pie = =


Clarinetti.
Corni.
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
p
p
p
tr
mf^e
no;
Fre = ma l'al = trui fu=ro = re;
Con = giu = ri a dan = no
Corni.
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
à 2
à 2
mi o;
Dio mi Con = du = ce; e Di = o trion=fe=rà per


à 2
à 2
ra perme trionfe rà per me.

Le morceau précédent est une scène, dont l'allegro est accompagné d'une fugue, comme nous l'avons remarqué.

Cette combinaison, également nouvelle, est une des plus délicates et des plus difficiles à réaliser. Car il s'agit ici d'un *air régulier*, qui ait son motif, sa suite, sa combinaison et dans lequel la voix ne soit pas sacrifiée á la fugue, sans quoi il n'y aurait aucun mérite à le faire.

Les paroles de cette scène sont également de METASTASIO, et prises dans le même ouvrage que nous avons cité à l'occasion du chœur précédent. C'est le grand prêtre JOAD qui chante dans le temple de Jérusalem après avoir pris la résolution de placer le nouveau Roi JOAS sur le trône. Il est très important de choisir bien les paroles, la situation et le personnage chantant, pour un air semblable.

L'air doit être court, par conséquent composé de peu de vers: les phrases peu longues, le caractère doit être décisif, et ne point varier. La situation doit être intéressante par la dignité du personnage.

Le sujet de la fugue (il est à conseiller qu'il soit simple) doit être très court et parfaitement bien choisi pour qu'il exprime ce qui se passe dans l'ame du chanteur.

L'exposition de la fugue servira de ritournelle à l'air, dont on créera le motif et la première partie, en l'accompagnant à tout moment par le sujet de la fugue ou par des parcelles de ce sujet. Une courte ritournelle terminera cette première partie. Les premières huit à douze mesures de la seconde partie de l'air serviront à ramener son motif, suivi à peu près de seize à vingt mesures pour le terminer convenablement. Une ritournelle achevera le morceau. On accompagnera cette seconde partie à l'instar de la première. Il faut que l'orchestre, abstraction faite de l'air, fasse une fugue complète.

NB. On examinera avec attention de quelle manière les instrumens à vent sont traités dans les deux fugues précédentes. C'est de la sorte que l'on peut aussi les combiner en accompagnant une fugue vocale par l'orchestre tout entier.

VI.

DU PLAIN-CHANT, ACCOMPAGNÉ PAR UNE FUGUE INSTRUMENTALE.

Une fugue régulière peut aussi accompagner le

Das vorstehende Tonstück ist eine Scene, deren Allegro wie wir schon gesagt haben, von einer Fuge accompagnirt wird.

Diese, gleichfalls neue, Zusammenstellung ist eine der schwersten und zartesten, um hervorgebracht zu werden. Denn es handelt sich hier um eine *regelmässige Arie*, welche ihr Motif, ihre Folge, ihre berechnete Durchführung hat, und in welcher die Singstimme nicht der Fuge aufgeopfert werden darf, weil sonst das Hervorbringen einer solchen Arbeit kein Verdienst wäre.

Die Worte dieser Scene sind gleichfalls vom METASTASIO, und aus demselben, bei Gelegenheit des vorigen Chors angeführten Werke. Der Hohepriester JOAD ists, welcher hier im Tempel von Jerusalem singt, nachdem er den Entschluss gefasst hat, den neuen König JOAS auf den Thron zu erheben. Es ist wichtig, dass die Worte, die Handlung, und die singende Person wohlüberdacht gewählt werden, wenn ein Gesangstück so behandelt werden soll.

Die Arie muss kurz seyn, daher nur aus wenigen Versen bestehen: die Phrasen dürfen nicht lang seyn, der Charakter dagegen fest bestimmt und ohne Veränderlichkeit. Die Situation muss durch die Würde der Person Interesse erwecken.

Das Subject der Fuge (welches wir als sehr einfach anrathen,) muss sehr kurz seyn, und mit vielem Bedacht gewählt werden, dass es alles das ausdrücke, was in der Seele des Sängers vorgeht.

Die Exposition der Fuge kann der Arie als Ritornell dienen, und das Motif, wie der erste Theil des Gesangs muss erfunden werden, indem man jeden Augenblick das Fugensubject oder einen Theil desselben dem Gesange zur Begleitung anfügt. Ein kurzes Ritornell beschliesst diesen ersten Theil. Die ersten 8 oder 12 Takte des zweiten Theils der Arie dienen dazu, das Motif wieder zurückzuführen, welchem noch 16 bis 20 Takte nachfolgen, um den Gesang gehörig zu schliessen. Ein Ritornell beendigt das Tonstück. Man begleitet diesen zweiten Theil auf die Weise des ersten. Das Orchester muss, abgesehen von der Arie, eine vollständige Fuge durchführen.

NB. Man hat aufmerksam zu studieren, wie die Blasinstrumente in den beiden vorhergehenden Fugen behandelt worden sind. Auf dieselbe Art können sie auch angewendet und zusammengestellt werden, wenn man eine Vocalfuge mit dem vollständigen Orchester begleitet.

VI.

VOM CHORAL, WELCHER MIT EINER INSTRUMENTALFUGE BEGLEITET WIRD.

Auch der Choral kann mit einer regelmässigen Fuge

plain-chant. Voici ce qu'il faut observer pour réaliser cette proposition :

1°) On choisit le plain-chant. On le divise en plusieurs phrases de six jusqu'à dix ou douze mesures, selon le sens des paroles.

2°) La fugue peut être double ou simple. Le sujet doit être court et franc.

3°) On fait d'abord l'exposition de la fugue. Ensuite on introduit la première phrase du plain-chant sur la clef d'ut 4e ligne, ou sur la clef de fa. Le plain-chant est censé, être chanté par un chœur EN UNISSON. Après quelques mesures de pauses que le chœur fait (mais en continuant la fugue) on poursuit le plain-chant, c'est-à-dire, on en fait entendre la seconde phrase. Après cette seconde phrase on fait encore quelques pauses. On continue de nouveau le plain-chant: et ainsi de suite jusqu'à la fin.

4°) On accompagne le plain-chant avec le sujet, ou avec les deux sujets, d'une manière toujours fuguée, à peu près comme dans les deux morceaux précédens.

5°) On profite des pauses, qui se trouvent entre les différentes phrases du plain-chant, pour faire des strettos, des imitations et de courts épisodes.

6°) On tâche de finir le plain-chant avec la fugue. A cet effet, on peut prolonger les deux ou trois dernières notes du plain-chant.

La fugue doit être à quatre parties, mais l'harmonie est ou à quatre ou à cinq parties réelles. Quand elle est à cinq, il faut que le plain-chant soit tellement combiné avec la fugue que les deux fassent ensemble une harmonie à cinq parties réelles, comme dans les deux exemples suivans. En accompagnant le plain-chant par une fugue vocale, cette règle serait de rigueur: mais accompagné par une fugue instrumentale, le plain-chant peut être considéré (sous le rapport de l'harmonie) comme partie tout à fait libre et faire par conséquent des octaves consécutives avec l'une des quatre parties de la fugue.

Il est encore à remarquer 1°) que le plain-chant ne doit dans aucun cas servir de basse à l'harmonie des instrumens: et 2°) que la fugue instrumentale doit être parfaite sous tous les rapports, même en supprimant le plain-chant.

Voici deux exemples sur cette proposition, faits sur le même plain-chant:

begleitet werden. Folgendes muss beobachtet werden, um diese Aufgabe auszuführen:

1tens) Man wählt den Choral. Man theilt ihn in mehrere Phrasen von 6 bis zu 10 oder 12 Takten, je nachdem der Sinn der Worte es erlaubt.

2tens) Die Fuge kann einfach oder doppelt seyn. Das Subject muss kurz und ungezwungen erfunden werden.

3tens) Anfangs macht man die Exposition der Fuge. Hierauf führt man die erste Phrase des Chorals ein, und zwar entweder im Tenor- oder im Bass-Schlüssel. Man nimmt an, dass der Choral durch einen Chor IM UNISON gesungen wird. Nach einigen Pausen, welche der Chor zählt, (aber bei immer währendem Fortschreiten der Fuge,) setzt man den Choral fort, das heisst, man lässt seine zweite Phrase hören. Nach dieser zweiten Phrase hat er wieder einige Pausen. Hierauf wird der Choral wieder fortgesetzt, und so bis ans Ende.

4tens) Man begleitet den Choral mit dem Subjecte, oder mit den beiden Subjecten, auf eine stets fugirte Weise, beiläufig wie in den zwei vorhergehenden Tonstücken.

5tens) Man benützt die Pausen, welche zwischen den verschiedenen Phrasen des Chorals statt finden, dazu, um Strettos, Imitationen, und kurze Episoden anzubringen.

6tens) Man trachtet, den Choral mit der Fuge zu endigen. Zu dem Zwecke kann man die 2 oder 3 letzten Noten des Chorals verlängern.

Die Fuge muss 4-stimmig seyn, aber die Harmonie ist entweder von 4 oder von 5 wesentlichen Stimmen. Ist sie fünfstimmig, so muss der Choral so mit der Fuge berechnet werden, dass beide zusammen eine Harmonie von fünf wesentlichen Stimmen bilden, wie in den beiden folgenden Beispielen. Wenn der Choral durch eine Vocalfuge begleitet wird, so gilt diese Regel in ihrer ganzen Strenge: aber mit der Begleitung einer Instrumentalfuge, kann der Choral (in harmonischer Rücksicht) als eine ganz freye Stimme angesehen werden, und er kann folglich da mit einer der vier Fugenstimmen nach einander-folgende Octaven machen.

Noch ist zu bemerken: 1tens) dass der Choral nie und in keinem Falle als Bass zur Harmonie der Instrumente dienen darf: und 2tens) dass die Instrumental-Musik in allen Betrachtungen vollkommen seyn muss, selbst wenn man den Choral weglässt.

Hier sind zwei Beispiele über diesen Gegenstand, beide über einen und denselben Choral gesetzt:

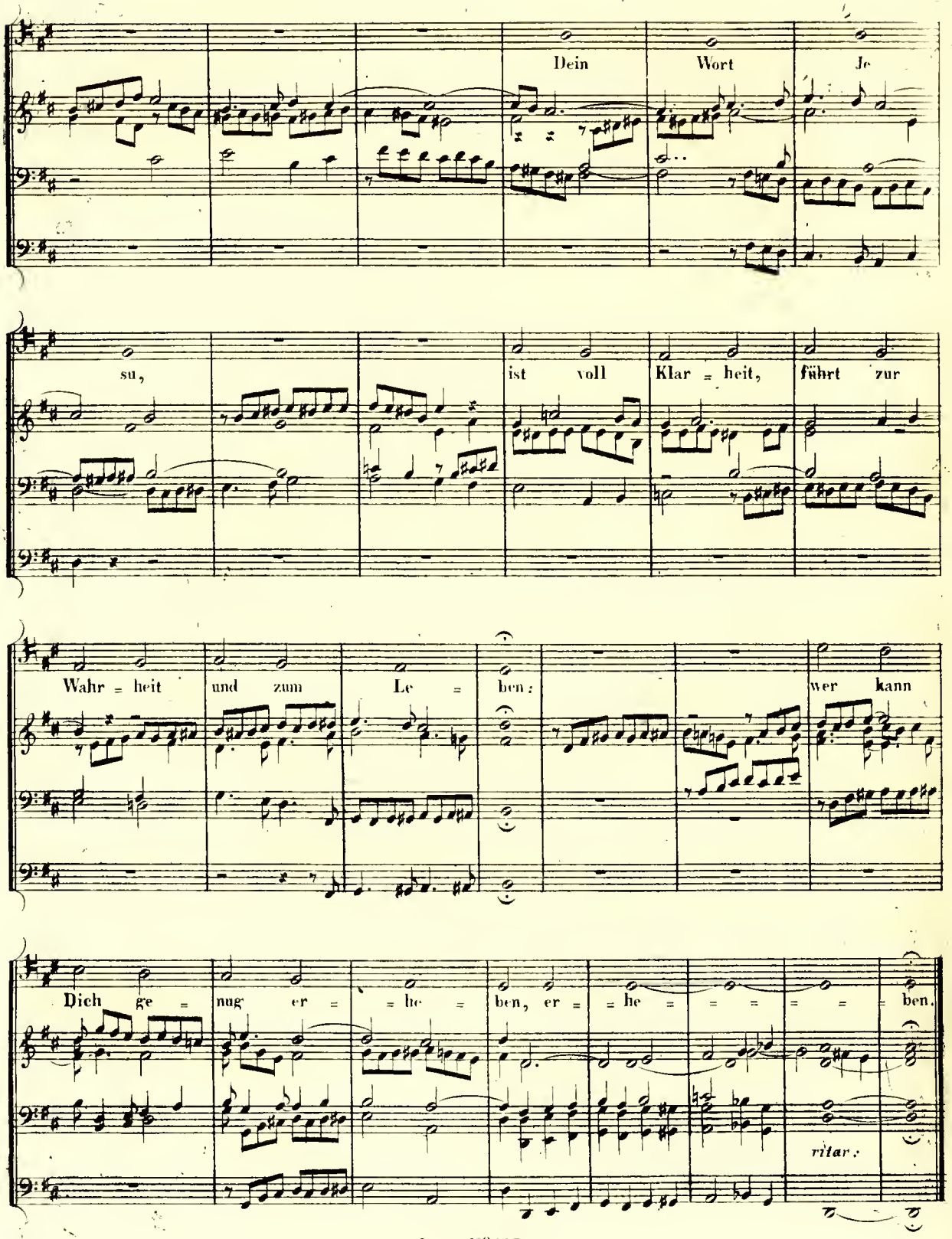
Fugue instrumentale, accompagnant le Plain-chant. Instrumentalfuge, als Begleitung des Chorals.

Par M^r DANIEL JELENSPERGER.



(*) Cette reprise a lieu à cause des paroles; on la supprime en exécutant la fugue sans le plain-chant. Cette fugue est pour l'Orgue comme on le voit.

(*) Diese Wiederhohlung findet wegen dem Texte statt; man lässt sie weg, wenn die Fuge nach dem Choral ausgeführet wird. Diese Fuge ist, wie man sieht, für die Orgel.


Dein Wort Je
su, ist voll Klar = heit, führt zur
Wahr = heit und zum Le = ben: wer kann
Dich ge = nug er = = he = ben, er = he = = = = = ben.
ritar.

N°2.

Fugue instrumentale sur le même Plain_chant,

N°2.

Instrumentalfuge zu demselben Choral

Par Mr AUGUSTE SEURIOT.

Moderato. ♩ = M: 84. INTRODUCTION.

1re Violon.
1re Violin.
2d Violon.
2de Violin.
Alto.
Viola.
Plain_chant.
Choral.
Violoncelles et Contre_Basses.
Violoncell und Contrabass.

Une voix seule.
1 Stimme allein.

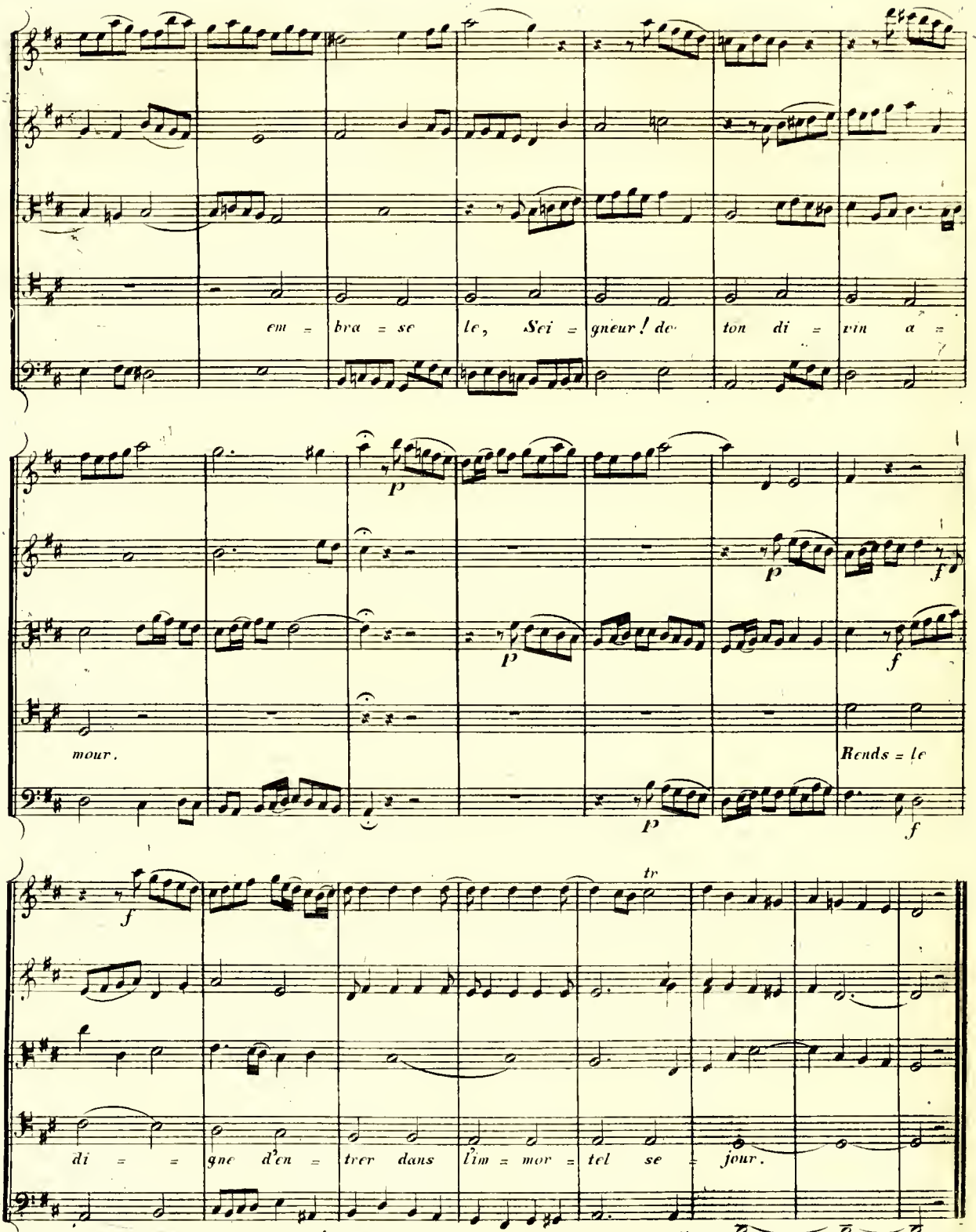
Dai = gne au sor = tir de ce saint

lieu, bé = nir ton peuple ô no = tre Dieu! qu'il gar = de ta mé = moi = re!

Même mouvement.
Dieselbe Bewegung.


p
Chœur à l'unisson.
Chor im Unison.
Dieu du peu = = ple sois
son ap = pui, que
ta bon = té veil = le sur lui!


f
f
f
f
il est né pour la glori = re.
Sois son
ap = pui ;



On trouve aussi dans la **FLUTE ENCHANTÉE** de MOZART, un exemple sur cette proposition, où le plain-chant est doublé à l'octave.

Auch in Mozart's **ZAUBERFLÖTE** findet man ein Beyspiel dieser Gattung, wo der Choral in der Octave verdoppelt ist.

VII

DE LA MANIÈRE DE METTRE LES PAROLES SOUS UNE FUGUE VOCALE, ou DE LA PARODIE DE LA FUGUE.(*)

Les compositeurs de tous temps et de tous pays ont toujours choisi fort peu de mots pour faire des fugues vocales. Ils ont eu, en outre, le soin de ne prendre que ceux qui renferment des syllabes longues, dans lesquelles on trouve les voyelles *A* et *E*, et qui permettent d'employer beaucoup de notes sur chacune d'elles. Sans cette précaution, il est presque impossible de faire une fugue vocale, par les raisons suivantes :

1º) On fait et on peut toujours faire un sujet de fugue sur des paroles qui renferment un sens court, une sentence, ou seulement une exclamation &:... Mais en créant la fugue, le compositeur se voit forcé de laisser les paroles de côté, sauf à y revenir après avoir achevé son travail, parce qu'il est impossible de faire toutes les combinaisons que la matière fuguée exige, et de s'occuper en même temps des paroles. Ainsi donc, on compose la fugue vocale (aussi bien que la fugue instrumentale) sans paroles, excepté le sujet ou les sujets de fugue. Qu'en résulte-t-il? qu'il faut, tant bien que mal, ajuster le peu de mots (qu'on a choisis) sous chaque partie de la fugue, les répéter sans cesse et faire beaucoup de notes sur un *E* ou sur un *I*. Cette manière tout à fait barbare de parodier la musique, ne convenant point au goût français ni au génie de sa langue, il suit de là qu'on ne peut pas composer de fugues sur des paroles françaises.

2º) Si le compositeur, (pour ne pas répéter sans cesse les mêmes mots, et pour ne point traîner à tout coup sur une voyelle) prenait plus de paroles qu'à l'ordinaire, p. e.: s'il prenait quatre vers alexandrins, ou quatre vers de dix syllabes, ou même de huit seulement, comment placerait-il convenablement, sous chaque partie de la fugue faite d'avance, tant de mots, en les prosodiant comme il faut et en ne faisant point de

(*) Le mot Parodie, employé dans cet article, signifie (selon l'étymologie grecque) auprès du chant, c'est-à-dire liaison de paroles avec le chant.

VII

VON DER ART, WIE DIE TEXTWORTE EINER VOCALFUGE UNTERLEGT WERDEN MÜSSEN, oder VON DER VERBINDUNG DER WORTE MIT DEM GESANG.(*)

Die Tonsetzer aller Zeiten und aller Länder haben stets für ihre Vocalfugen nur äusserst kurze Tonsätze und wenig Worte gewählt. Unter andern trugen sie Sorge, nur solche zu wählen, in welchen lange Sylben, mit den Vocalen *A* und *E* vorkamen, auf deren jede es möglich war viele Noten anzubringen. Ohne diese Vorsicht ist es auch fast unmöglich, eine Vocalfuge zu machen, und zwar aus folgenden Ursachen:

1tens) Auf Worte, welche einen kurzen Sinn, eine Sentenz oder nur eine Ausrufung, &:... enthalten, kann man jederzeit ein Fugensubject hervorbringen, und es geschieht auch. Aber beim Ausarbeiten der Fuge sieht sich der Tonsetzer genöthigt, die Worte bei Seite zu setzen, und erst nach vollendeter Arbeit darauf zurück zu kommen, weil es unmöglich ist, alle für die Fuge erforderlichen Berechnungen zu machen, und zu gleicher Zeit sich mit dem Texte zu beschäftigen. Demnach componirt man also die Vocalfuge, (so gut wie die Instrumentalfuge), ohne Worte, mit Ausnahme des Subjects oder der Subjecte der Fuge. Was folgt hieraus? dass man, so gut man kann, die wenigen (gewählten) Worte unter jede Fugenstimme setzt, sie derselben anpasst, sie unaufhörlich wiederhohlt, und auf den Selbstlautern *E* und *A* viele Noten anbringt. Aber diese so rohe Art, die Musik mit den Worten zu vermählen, die weder dem französischen Geschmack, noch dem Geist seiner Sprache zusagte, (und die wohl in keiner lebenden Sprache dem Verstande zusagen kann,) hat verursacht, dass man in dieser Sprache keine Texte für Fugen anwendbar fand.

2tens) Wenn der Tonsetzer, (um nicht endlos dieselben Worte zu wiederhohlen, und auf einem Selbstlaute unschicklich lange zu verweilen,) mehr Worte als gebräuchlich anwenden wollte, z. B: wenn er vier Zeilen Alexandrinen nähme, oder vier zehnsylbige Verse, (oder auch nur eben so viel achtsylbige,) wie wird er jeder schon vorher geschriebenen Stimme der Fuge so viel Worte unterlegen können, und da bei doch auch falsche Prosodie und sinnloses Wiederhohlen

(*) Was auch mit dem Worte: Parodie des Gesangs bezeichnet werden kann: nach der griechischen Etymologie des Wortes Parodie, welches so viel bedeutet, als: Dem Gesange nach. (d. ubers. i. d. Verbindung des Gesanges mit dem Texte.)

contre-sens, &c. **Quand il lui faudrait p. e : dix syllabes, il n'en trouverait que six, et vice-versa ; quand il aurait besoin d'une syllabe longue, il en trouverait deux brèves, et reciproquement : quand la fugue exigerait qu'il s'arrêtât, les paroles le forceraient d'aller en avant.**

Il n'y a qu'un moyen de mettre convenablement des paroles françaises sous une fugue vocale : La seule possibilité est de faire parodier la fugue par des personnes habituées à bien parodier la musique. Et si l'on ne peut pas le faire toujours avec des vers réguliers, qu'on le fasse avec les vers libres de la poésie lyrique ; on avec des vers blancs, ou même avec de bonne prose. Il n'est pas plus difficile de parodier chaque partie d'une fugue, que de parodier un morceau d'ensemble, un chœur, un air ou un Final tout entier (*)

OBSERVATIONS SUR LA FUGUE EN GÉNÉRAL.

La fugue est une production tout-à-fait scientifique, remplie de combinaisons qu'il faut faire avec calme et à tête reposée. Elle ne peut donc pas devenir l'unique produit de l'inspiration et du génie. Cependant elle n'exclue pas tout à fait (comme certains pédants le pensent) ni le goût, ni l'imagination, ni le génie. Mais ce qu'elle exige c'est *le sentiment profond de l'harmonie* (tel que le célèbre *HAENDEL* l'avait) sans lequel la fugue ne sera jamais qu'un corps sans âme.

La fugue, telle qu'on la pratique depuis des siècles, a *un défaut radical* ; elle n'est *ni phrasée ni rhythmée*. La véritable musique est un langage, qui suit et doit suivre les principes d'un discours bien fait. Elle doit par conséquent marcher de phrases en phrases, de périodes en périodes, sans quoi tout est vague ou paraît confus. (Voyez notre traité de mélodie.) Ces phrases et ces périodes, (tant en musique qu'en éloquence) sont plus ou moins longues : mais elles ne peuvent pas surpasser certaines bornes sans devenir incohérentes ou barbares. Qu'on se représente, s'il est possible, un discours de deux ou de trois pages seulement, mais qui ne consisterait qu'en une seule et unique période : serait-il possible de le saisir, de le comprendre, de

derselben &c., zu vermeiden ? Wenn er z. B : eben 10 Sylben braucht, so findet er deren nur 6, und umgekehrt ; wenn er eben einer langen Sylbe bedarf, stehen ihm nur zwei kurze zu Gebothe, oder das Gegentheil ; wenn die Fuge erfordert, stehen zu bleiben, nöthigen ihn die Worte, sie fortzusetzen.

Um einer Vocalfuge schickliche Worte unterzulegen, gibt es nur ein Mittel : Wenn nähmlich Jemand, der geübt ist, den Tönen passende Worte zu unterlegen, eine schon gemachte Fuge mit dem gehörigen Texte versieht. Und wenn dieses auch nicht immer in regelmässigen Versen geschehen kann, so können es freyere, lyrische, ja auch wohl eine gute Prosa seyn. Es ist nicht schwerer, jeder Fugenstimme Worte zu unterlegen, als einem Ensemblestück, einem Chor, einer Arie, oder einem ganzen Finale (*)

BEMERKUNGEN ÜBER DIE FUGE IM ALLGEMEINEN.

Die Fuge ist in jeder Hinsicht ein Erzeugniss der Kunst, voll von Berechnungen und Combinationen, welche man mit Besonnenheit und ruhigem Kopfe erfinden muss. Sie kann demnach nicht bloss die Frucht der Begeisterung und des Genies seyn. Indessen schliesst sie nicht, (wie gewisse Pedanten glauben) die Einwirkungen des Geschmacks, der Einbildungskraft und des Genies aus. Aber das, was sie erfordert, ist das *tiefe Gefühl der Harmonie*, (so wie es der grosse *HÄNDEL* besass,) ohne welches die Fuge immer nur ein Körper ohne Seele seyn wird.

Die Fuge, so wie man sie seit Jahrhunderten zu bilden pflegt, hat ein *eingewurzeltes Gebrechen* ; sie ist weder *phrasirt noch rhythmisirt*. Die wahre Musik ist eine Sprache, welche den Grundsätzen einer wohlgesetzten Rede folgt und folgen soll. Sie muss demnach von Phrasen zu Phrasen, von Perioden zu Perioden fortschreiten, weil sonst alles unbestimmt und verwirrt erscheint. (Man sehe hierüber den, von der Melodie handelnden Theil dieses Werkes.) Diese Phrasen und diese Perioden sind, (sowohl in der Musik wie in der Redekunst,) mehr oder minder lang : aber sie können nicht gewisse Grenzen überschreiten, ohne zerrissen und barbarisch klingend zu werden. Man stelle sich, wenn es möglich ist, eine Rede von nur zwei oder drei Seiten vor, die aber nur aus einer einzigen Periode bestünde : wäre es müglich, sie zu fassen, zu

(*) Un de mes amis, M^r Colomb Ménard, a bien prouvé que l'on peut parodier une fugue aussi bien que tout autre morceau, car c'est lui qui a parodié la fugue vingt-huit octaves en ut mineur, page 10.

(*) Einer von meinen Freunden, H^r Colomb Menard hat recht gut bewiesen, dass man einer Fuge eben so wohl wie jedem andern Tonstücke Worte unterlegen kann, der Text zu der 56-octavigen Fuge in C-moll, Seite 10 &g., ist von ihm derselben unterlegt worden.

l'apprécier ? Eh bien, la fugue, par la manière dont les idées s'enchaînent, se poursuivent, s'interrompent, s'entrelacent et se croisent, ne forme qu'une même période.

La forme de la fugue fut inventée dans le temps où la musique était dans l'enfance, et où l'on n'avait nulle idée de sa véritable nature, de son vrai langage. Pour que la fugue put acquérir un nouvel interêt, il faudrait chercher à la phraser et à varier davantage sa matière par des episodes, ce qui n'est nullement impossible.

Nous proposerons à cet effet le plan suivant, qu'on pourrait plus ou moins modifier, plus ou moins varier, selon la nature du sujet et des épisodes, et selon le goût et le génie du compositeur.

PLAN D'UNE FUGUE PHRASÉE.

1°) L'exposition. Elle doit former une période complette, c'est à dire avoir une cadence parfaite, autant que possible. Sa longueur ne doit pas excéder 24 mesures du mouvement allegro, et pour une fugue dans le mouvement lent, elle ne doit pas excéder 12 mesures.

2°) Un episode bien rhythmé et bien phrasé avec une cadence parfaite. Il pourrait avoir de vingt à trente mesures : mais il faudrait qu'il fut composé de dessins, de traits et enfin, d'idées qui ne fussent pas pris du sujet de la fugue.

3°) La contre-exposition, suivie de quelques développemens partiels. Le tout devrait faire une nouvelle période de 12 à 16 mesures à peu près.

4°) Un épisode qui aurait quelque analogie avec le précédent. Il terminerait avec une cadence parfaite.

5°) Le sujet de fugue en imitation ou premier stretto, de 12 à 16 mesures et plus. Ce qui devrait former une nouvelle période.

6°) Un épisode pour reposer le sujet qui serait également analogue avec les deux précédens, formant une période plus ou moins régulière.

7°) Des imitations, ou un 2e stretto avec le sujet de fugue, formant une nouvelle période.

8°) Un 4e épisode plus ou moins dans le genre des trois précédens, durant lequel le sujet se reposerait.

9°) Des imitations, des développemens partiels, ou encore un 3e Stretto avec le sujet, suivi de la pédale, d'un canon et de la conclusion, ou coda.

Il y a une certaine adresse à faire distinguer ces phrases et ces périodes les unes des autres, sans les terminer toujours par une cadence harmonique : car une grande quantité de ces cadences pourrait rendre le morceau (dont l'interêt est toujours plus harmonique que mélodique) par trop symétrique, et en diminuer la chaleur.

Voici un exemple d'une fugue dans ce genre précédé d'une introduction. Elle est instrumentale.

verstehen, zu würdigen? Nun wohl, — die Fuge, durch die Art, wie ihre Ideen sich verketten, sich verfolgen, sich unterbrechen, sich verschlingen und sich kreuzen, — macht auch nur eine solche Periode.

Die Fugenform wurde in jener Zeit erfunden, als die Musik noch in ihrer Kindheit war, und als man noch nicht die geringste Idee von ihrer wirklichen Natur, ihrer wahren Sprache hatte. Wenn nun die Fuge ein neues Interesse erhalten sollte, so müsste man suchen, sie zu phrasiren, und ihren Stoff durch Episoden mannigfaltiger zu machen, was keineswegs unmöglich ist.

Wir legen zu diesem Zwecke folgenden Entwurf vor, an dem man mehr oder minder verändern und verbessern könnte je nach der Natur des Subjects und der Episoden, und nach dem Geschmack und Genie des Tonsetzers.

ENTWURF ZU EINER PHRASIRTEN FUGE.

1tens, Exposition. Sie muss eine vollständige Periode bilden das heisst, so viel als möglich eine vollkommene Cadenz haben. Ihre Länge darf nicht 24 Takte im Allegro-tempo und in langsamer Bewegung nicht 12 Takte überschreiten.

2tens) Eine wohl rhythmisirte und wohl phrasirte Episode mit einer vollkommenen Cadenz. Diese könnte 20 bis 30 Takte lang seyn: aber sie müsste aus Umrissen, Gesangszügen und Ideen gebildet werden, welche nicht aus dem Fugensubject entnommen sind.

3tens) Die Contraexposition, welcher einige theilweise Entwicklung nachfolgt. Das Ganze müsste wieder eine neue Periode von beiläufig 12 bis 16 Takten bilden.

4tens) Eine Episode, welche einige Ähnlichkeit mit der vorhergehenden hätte. Diese schliesst mit einer vollkommenen Cadenz.

5tens) Das Fugensubject mit Imitationen, oder die erste Engführung, von 12 oder höchstens 16 Takten. Auch dieses müsste eine neue Periode bilden.

6tens) Eine Episode, um das Subject ausruhen zu lassen; auch diese müsste den vorhergehenden Episoden ähnlich seyn, und eine mehr oder minder regelmässige Periode bilden.

7tens) Imitationen, oder zweite Engführung mit dem Fugensubjecte, eine neue Periode bildend.

8tens) Eine 4te Episode, mehr oder minder von der Art der vorhergehenden, und wobei das Subject wieder ruht.

9tens) Imitationen, theilweise Entwicklungen, oder noch eine 3te Engführung mit dem Subject, hierauf der Orgelpunkt, ein Canon und der Beschluss, oder die Coda.

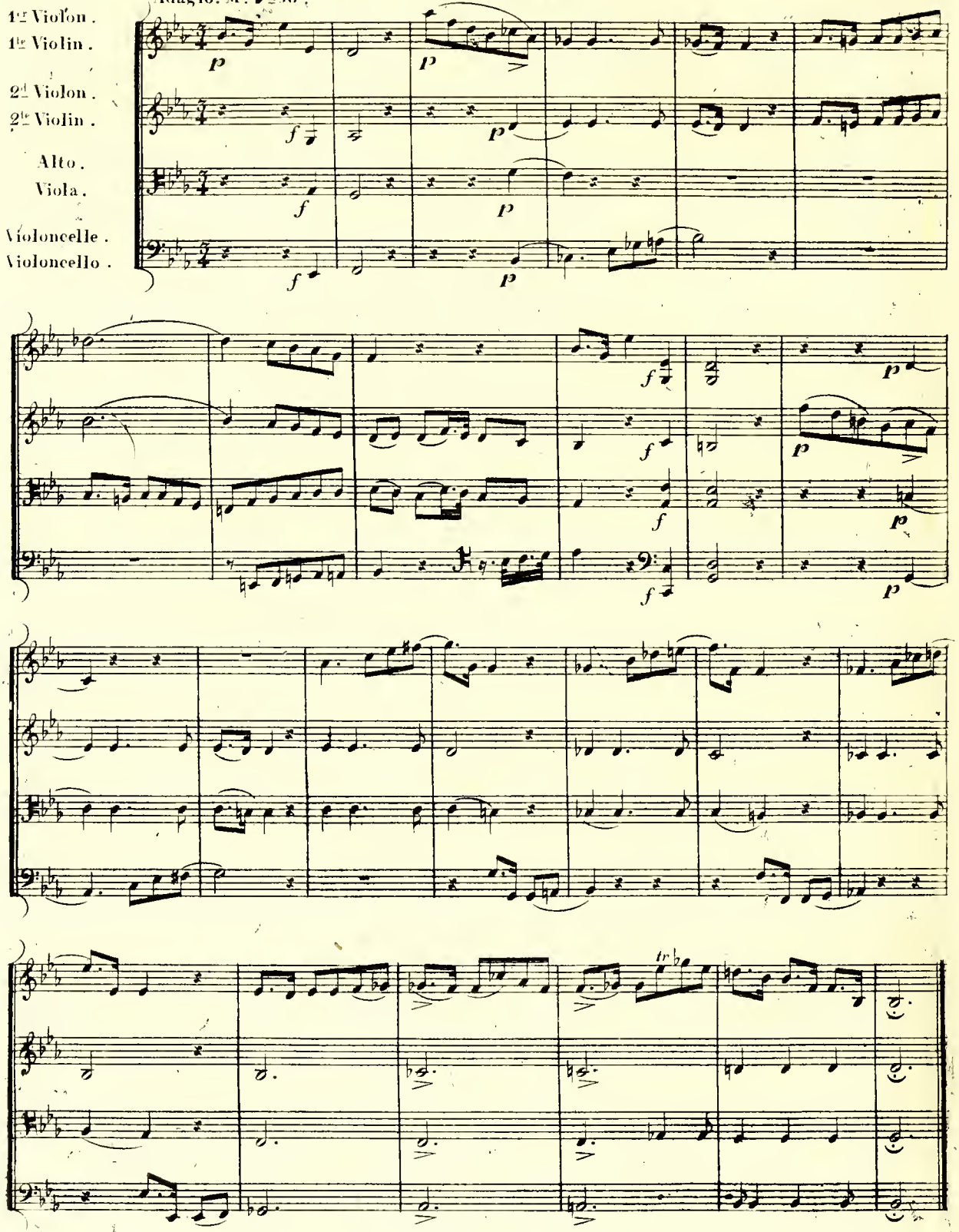
Es bedürfte einer gewissen Gewandheit, um diese Phrasen und Perioden von einander zu unterscheiden, ohne sie stets mit einer harmonischen Cadenz zu beendigen; denn eine zu grosse Menge von diesen Cadenzen könnte das Tonstück, (dessen Interesse stets mehr harmonisch als melodisch bleiben muss,) allzu symetrisch machen, und dessen Lebendigkeit vermindern.

Hier folgt das Beispiel einer solchen Fuge, mit vorangehender Introduction. Sie ist für Instrumente geschrieben.

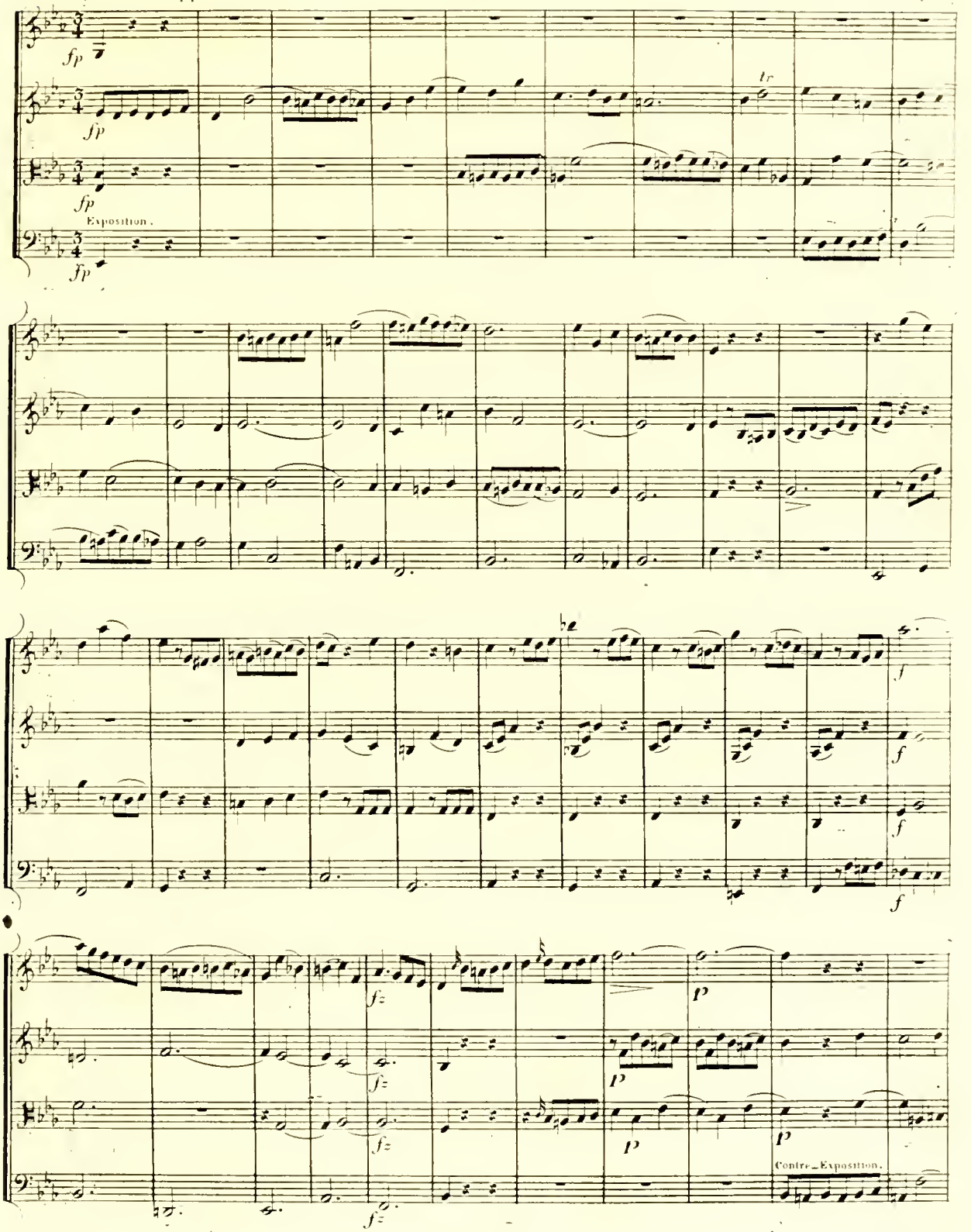
Adagio. M: ♩=50.

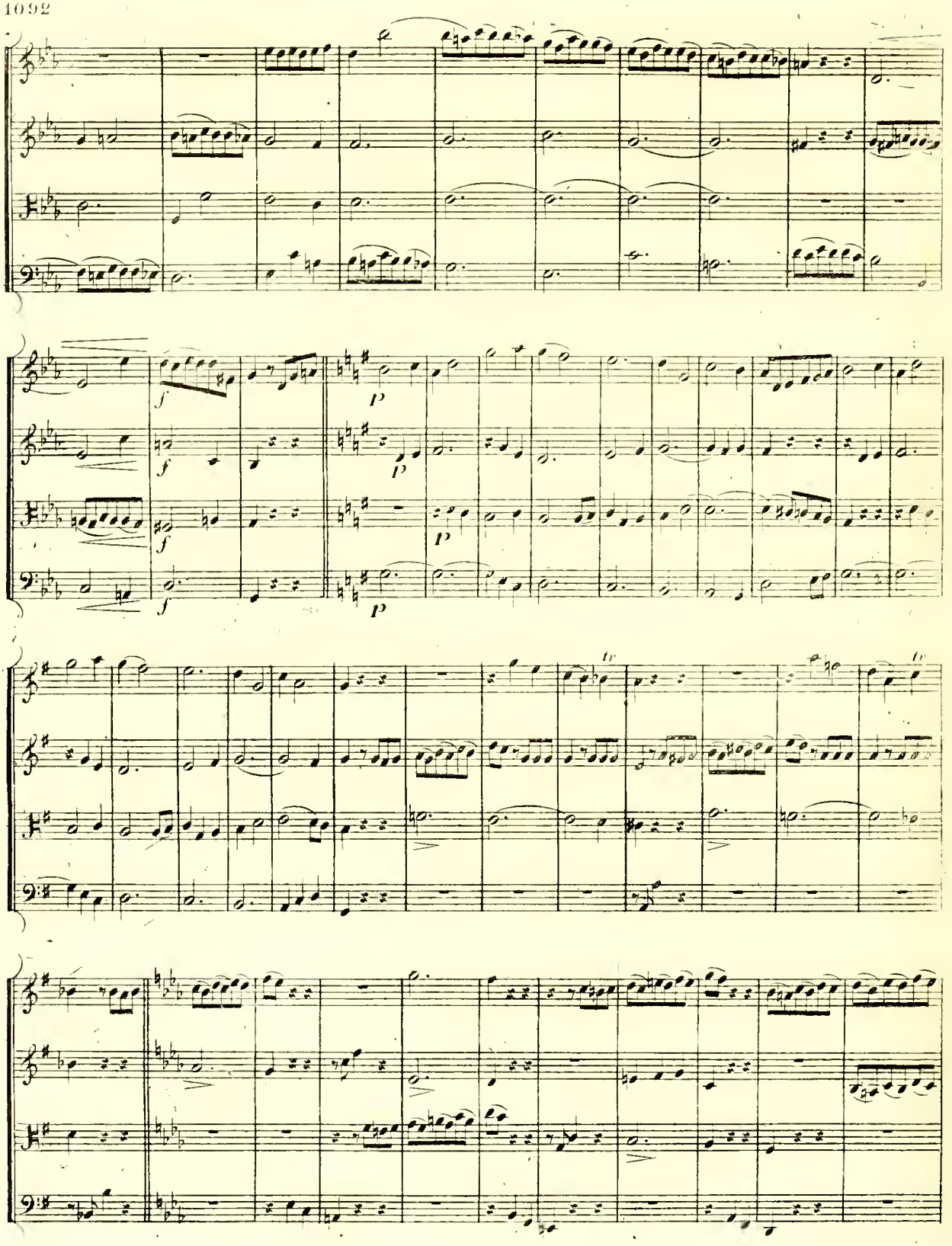
INTRODUCTION.

1st Violon.
1st Violin.
2d Violon.
2d Violin.
Alto.
Viola.
Violoncelle.
Violoncello.

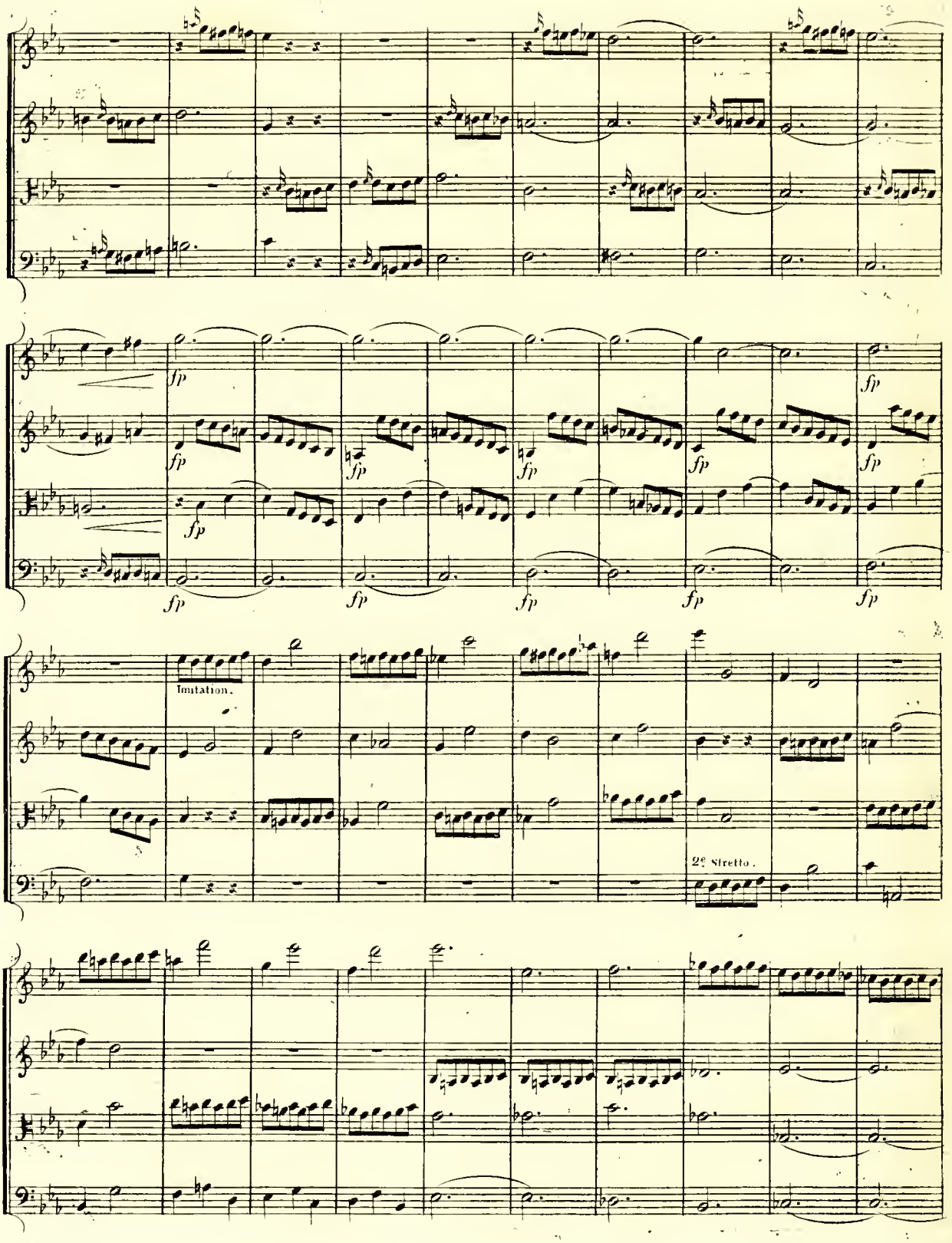


Allegro non troppo. M: ♩. = 65.




f
p
tr


1ste Stroke.
cresc.
cresc.
f
fp
p


fp
Imitation.
2e Stretto.


f
f
f
f
p
p
p
p


Canon.
f Coda.
f
f
f
tr
p
p
p
p
f
f
f
f

On voit que la matière fuguée est entièrement renfermée dans l'exemple précédent. En la dégageant des episodes qui n'ont rien de commun avec le sujet, on obtiendra la fugue ordinaire avec toutes ses conditions: exposition, contre-exposition, développemens partiels avec le sujet, des strettos, des imitations, la pédale, un canon, tout s'y trouve. Ainsi, pour faire une fugue dans ce genre, il faut savoir parfaitement bien la fugue ordinaire: mais on exige plus de goût, plus d'imagination, plus de chant, plus de conception, plus d'idées et par conséquent plus de génie pour réaliser une fugue bien phrasée et bien rhythmée.

L'ouverture de la flute enchantée de Mozart, et le dernier morceau de son quatuor en sol majeur, ne sont autre chose que des fugues phrasées à peu près dans le genre de l'exemple précédent.

Une fugue phrasée doit être en même temps nuancée par les *forte* et les *piano*; et ces nuances doivent être fidèlement rendues par l'exécution. La manière dont on exécute vulgairement les fugues (surtout celles qui sont accompagnées par l'orchestre) est une espèce de barbarie: c'est à qui criera ou jouera plus fort! Les voix, luttant avec l'orchestre, semblent plutôt y exprimer une grosse joie, que chanter les louanges du Seigneur!

VIII.

DU GENRE FUGUÉ.

Le genre fugué consiste dans la matière fuguée employée plus ou moins dans les différens morceaux de musique où il ne s'agit pas d'une fugue régulière. Nous avons expliqué dans cet ouvrage la différence qu'il y a entre la fugue et la matière fuguée. La matière fuguée consiste en général:

1°) En imitations de tous genres;
2°) En expositions de fugue;
3°) En strettos;
4°) En canons de différentes espèces;
5°) En développemens partiels d'un sujet;
6°) En répercussions d'un contre-point quelconque.

Ayant donné des exemples suffisans sur tous ces objets, (voyez les articles sur les différens contre-points, les imitations, les canons et la fugue) il nous reste encore à indiquer les différentes productions dans lesquelles on peut employer avec succès les genres fugués. Ces productions sont:

Man sieht, dass der Fugenstoff in diesem vorstehenden Beispiele vollständig enthalten ist. Wenn man es von den Episoden befreite, welche mit dem Subject nichts gemein haben, so würde man eine gewöhnliche Fuge erhalten, und zwar mit all ihren Bedingungen: Exposition, Contraexposition, theilweise Entwicklungen des Subjects, Engführungen, Imitationen, Orgelpunkt, Canon, alles befindet sich da. Um also eine Fuge dieser Gattung zu machen, muss man eine gewöhnliche Fuge zu componiren wohl verstehen: aber hier wird mehr Geschmack, Fantasie, mehr Gesang, Erfindungsgabe, mehr Ideen, und folglich mehr Genie erfordert, um eine wohl phrasirte und gut rhythmisirte Fuge zu componiren.

Die Ouverture zu Mozarts Zauberflöte, und das Finale seines Quartetts in G dur, sind nichts anders als Fugen, die ungefähr in der Art des vorstehenden Beispiels in Phrasen abgetheilt sind.

Eine phrasirte Fuge muss überdiess auch mit allen *forte* und *piano* bezeichnet seyn; und diese Bezeichnung muss bei deren Ausführung getreu beobachtet werden. Die Art, wie man gewöhnlich die Fugen (und besonders jene, die vom Orchester begleitet werden,) vorträgt, ist eine wahre Barbarey: wer nur den andern überschreien kann! Die Stimmen, im Kampfe mit dem Orchester, scheinen vielmehr eine wilde rohe Freude, als *das Lob des Herrn* ausdrücken zu wollen!

VIII.

VON DER FUGIRTEN COMPOSITIONSART.

Die fugirten Compositionen bestehen darin, dass der Fugenstoff mehr oder weniger in solchen Tonstücken angewendet wird, wo es sich nicht um eine regelmässige Fuge handelt. Wir haben in diesem Werke bereits den Unterschied angezeigt, der zwischen der Fuge und dem Fugenstoffe statt findet. Der Fugenstoff besteht im Allgemeinen:

1tens) In Imitationen aller Arten;
2tens) In Fugen-Expositionen;
3tens) In Engführungen, (Strettos;)
4tens) In Canons von verschiedenen Gattungen;
5tens) In theilweisen Entwicklungen (Durchführungen) eines Subjects oder Themas;
6tens) In Wiederhohlungen irgend eines Contrapunkts.

Nachdem wir bereits über alle diese Gegenstände die nöthigen Beispiele gegeben haben, (man sehe die Artikel über die verschiedenen Contrapunkte, die Imitationen, die Canons und die Fugen,—) so bleibt uns nur noch anzuzeigen übrig, in welchen musikalischen Erzeugnissen man mit Wirkung die fugirte Manier anwenden kann. Diese Erzeugnisse sind:

1º LA MUSIQUE THÉATRALE.

Les imitations, les strettos, l'exposition de fugue, la répercussion d'un contre-point double, peuvent avoir lieu dans des morceaux d'ensemble, dans des chœurs et finales d'Opera, attendu que tout cela est susceptible de beaucoup de chaleur. C'est aux compositeurs de choisir le moment favorable à ce travail.

2º LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

Outre les fugues régulières, on peut employer plus ou moins la matière fuguée, presque dans tous les morceaux consacrés au culte religieux. C'est dans la musique d'eglise que l'on a fait le plus d'usage de la matière fuguée en accompagnant le plain-chant. Le plain-chant peut servir à réaliser les propositions suivantes:

1º) On prend le commencement d'un plain-chant (composé de cinq, six, sept ou huit notes) pour sujet de fugue. On invente un ou deux contre-sujets pour l'accompagner, lorsqu'on veut faire une fugue double ou à trois sujets.

2º) On accompagne un plain-chant tout entier par une fugue vocale ou instrumentale, de la manière indiquée page 1079.

3º) On prend un plain-chant en entier, en l'exécutant par une seule partie, (en chœur) ou en le promenant par phrases, selon les paroles, entre les différentes parties du chœur. On l'accompagne par des imitations plus ou moins canoniques dans le genre de PALESTRINA, JOMELLI, LEO, DURANTE, &:....

1tens DIE THEATERMUSIK.

Die Jmitationen, die Stretto's, die Fugen-Expositionen, die Wiederhohlungen im doppelten Contrapunkt, können statt finden in den Ensemblestücken, in den Chören und Finales der Opern, vorausgesetzt, dass alles das mit vieler Lebhaftigkeit und Wärme verbunden werden kann. An den Tonsetzern liegt es, die günstigen Momente für solche Ausarbeitungen zu entdecken.

2tens DIE KIRCHENMUSIK.

Ausser den regelmässigen Fugen kann man noch mehr oder minder die fugirte Weise fast in allen, dem Gottesdienst geweihten Tonwerken anwenden. Jn der Kirchenmusik ist's wo man, bei Begleitung des Chorals, den meisten Gebrauch von dem Fugenstoffe macht. Der Choral kann zu folgenden Compositionsarten dienen:

1tens) Man nimmt den, (aus 5, 6, 7 bis 8 Noten bestehenden) Anfang eines Chorals, um ihn als Subject einer Fuge zu gebrauchen. Man erfindet ein oder zwei Contrasubjecte um es zu begleiten, wenn man eine Fuge mit 2 oder 3 Subjecten machen will.

2tens) Man begleitet einen vollständigen Choral mit einer Vocal- oder Jnstrumentalfuge, auf' jene, Seite 1079 angezeigte Art.

3tens) Man nimt einen vollständigen Choral, indem man ihn durch eine einzige Stimme (im Chor) ausführen lässt, oder indem man ihn phrasenweise (nach den Worten) zwischenden verschiedenen Stimmen des Chors durchführt. Man begleitet ihn mit mehr oder minder canonischen Jmitationen, in der Weise des PALESTRINA, JOMELLI, LEO, DURANTE, &:....

75. Anmerkung des Übersetzers. Die Partitur des MOZART'SCHEN Requiems ist auch in dieser Hinsicht ein sehr lehrreiches Studium.

3º LA MUSIQUE INSTRUMENTALE.

La matière fuguée joue un rôle très important dans la musique instrumentale. Cependant on compose bien des fugues régulières pour le piano, pour l'orgue, pour 2, 3 ou 4 instrumens; mais on n'en fait pas pour l'orchestre seul, à moins qu'elles ne soient phrasées comme l'ouverture de la flute enchantée.

Dans le courant d'un morceau de quatuor, de quintetto, d'ouverture et de symphonie &:... on peut avec le plus grand succès employer (sur-tout dans la seconde partie d'un morceau) l'exposition de fugue, des imitations et des strettos, plus ou moins canoniques, la répercussion d'un contre-point double, le développement partiel d'un ou de plusieurs motifs. Les ouvrages de JOS. HAYDN sont, sous ce rapport, des exemples et des modèles qu'il faut consulter sans cesse.

FIN DE LA NEUVIÈME PARTIE.

3tens DIE JNSTRUMENTAL-MUSIK.

Der Fugenstoff spielt in der Jnstrumental-Musik eine sehr wichtige Rolle. Jndessen obwohl man viele regelmässige Fugen für das Pianoforte, für die Orgel, für 2, 3, oder 4 Jnstrumente componirt, so schreibt man deren doch keine für das Orchester allein, es müssten denn solche phrasirte seyn, wie die Ouverture der Zauberflöte.

Jm Laufe eines Satzes von einem Quartett, Quintett, einer Ouverture, Sinfonie, &:... kann man mit dem besten Erfolge, (besonders in dem 2ten Theile des Tonstückes,) die Exposition einer Fuge, die Jmitationen, die mehr oder minder canonischen Engführungen, die Wiederhohlungen eines doppelten Contrapunkts, die theilweise Entwicklung eines oder mehrerer Motive, &:... anbringen. Die Werke JOS. HAYDN'S sind, in dieser Hinsicht, Beispiele und Muster, welche man unaufhörlich zu Rathe ziehen muss.

ENDE DES NEUNTEN THEILS.

THEIL.

Dixième Partie.

TABLE DES MATIÈRES

DE LA DIXIÈME PARTIE.

	Page.
De l'art de tirer parti de ses idées, ou de les déve = lopper	1099
I. Des idées musicales	1099
II. De la création des idées musicales	1101
III. De l'exposition des idées	1104
IV. Sur le développement des idées musicales en gé = néral	1107
V. Sur les coupes ou cadres des morceaux de musique qui sont le plus avantageux au développement des idées	1158
1. De la grande coupe binaire	1159
2. De la grande coupe ternaire	1165
3. Coupe du rondeau	1167
4. De la coupe libre, ou coupe de fantaisie	1169
5. Coupe des variations	1169
6. De la coupe du menuet	1175
VI. De l'introduction et du prélude	1185
VII. Réflexions sur l'état actuel de la musique en Eu = rope	1192
VIII. Discussion de différens points qui n'ont pas en = core été traités	1193

JNHALT

DES ZEHNTEN THEILS.

	Seite.
Von der Kunst, seine Jdeen zu benutzen, oder dieselben zu entwickeln	1099
I. Von den musikalischen Jdeen	1099
II. Von der Erfindung der musikalischen Jdeen	1101
III. Von der Exposition der Jdeen	1104
IV. Über die Entwicklung der musikalischen Jdeen im Allgemeinen	1107
V. Von den Formen oder Rahmen der Tonwerke, welche zur Entwicklung der Jdeen die günstigsten sind	1158
1. Vom grossen zweitheiligen Rahmen	1159
2. Vom grossen dreitheiligen Rahmen	1165
3. Der Rahmen oder die Form des Rondo	1167
4. Von der freien Form, oder von der Fantasie	1169
5. Die Form der Variationen	1169
6. Von der Form des Menuetts, (oder Scherzo's)	1175
VI. Von der Introduction und dem Praeludium, (oder Vorspiel, Einleitung)	1185
VII. Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Europa	1192
VIII. Erörterung verschiedener Gegenstände, welche bisher noch nicht besprochen wurden	1193

D. et C. N.° 4170.

DIXIÈME PARTIE.

DE L'ART DE TIRER PARTI DE SES IDÉES, OU DE LES DÉVELOPPER.

Avant de traiter cette matière importante, sur laquelle il n'existe rien d'instructif, il est nécessaire de dire deux mots sur les idées musicales, sur leur création et leur exposition. Ces trois objets doivent nécessairement précéder le développement des idées. Pour ne point répéter ici ce que nous avons dit dans notre traité de mélodie, nous invitons nos lecteurs à vouloir bien se rappeler ce qu'il contient sur la construction des phrases, des périodes, et sur ce qu'on doit appeler *idée en musique*.

I.

DES IDÉES MUSICALES.

Un compositeur de profession, instruit et connaissant la nature de son art, n'aura pas besoin qu'on lui explique ce que c'est *qu'idées musicales:* il se le représentera de suite avec netteté. Il saura les distinguer les unes des autres, en apprécier le mérite, il sera même en état, jusqu'à certain point, de montrer à ses élèves comment ils doivent s'y prendre pour les chercher, les créer, les enchaîner et les développer. Mais ce qui doit paraître inexplicable, incompréhensible à toute personne non initiée dans cet art mystérieux, c'est que ce même compositeur éprouvera une peine infinie à donner une définition exacte et précise de l'idée musicale et de montrer clairement en quoi consiste sa nature.

La musique est par essence un *art de sentiment*. Les véritables idées musicales sont le produit de ce que nous sentons. Ce que le sentiment crée, apprécie, ce qui lui plaît et ce qui l'intéresse, ce qui est clair ou vague pour lui, tout cela n'est point du ressort de la logique, et ne peut être logiquement discuté, ni prouvé, ni défini.

Un compositeur, qui par l'étude et surtout par la pratique de son art parvient à se familiariser avec le langage du sentiment, à s'initier à ses mystères, qui, en composant, l'appelle sans cesse à son secours, finit par l'entendre et par le comprendre facilement, sans pouvoir cependant l'expliquer ni le définir d'une manière satisfaisante.

ZEHNTER THEIL.

VON DER KUNST, SEINE IDEEN ZU BENUTZEN, ODER DIESELBEN ZU ENTWICKELN.

Ehe wir diesen wichtigen Gegenstand abhandeln, über welchen noch nichts Belehrendes vorhanden ist, müssen wir nothwendigerweise einige Worte über die musikalischen Ideen, ihre Erfindung und ihre Exposition sagen. Diese drei Gegenstände müssen unausweichlich der Entwicklung der Ideen, (musikalischen Gedanken) vorangehen. Um nicht das hier zu wiederhohlen, was wir schon in unserem, von der Melodie handelnden Theile dieses Werkes gesagt haben, laden wir unsere Leser ein, sich dessen zu erinnern, was dort über die Bildung der Phrasen, der Perioden, und über das, was man unter *musikalischen Ideen* versteht, besprochen und erklärt worden ist.

I.

VON DEN MUSIKALISCHEN IDEEN.

Ein Tonsetzer von Beruf, der unterrichtet ist, und die Natur seiner Kunst kennt, bedarf keiner Erklärung, was man unter *musikalischen Ideen* versteht: er kann sich dieselben mit Klarheit vorstellen. Er weiss die einen von den andern zu unterscheiden, sie nach ihrem Werthe zu würdigen; er wird sogar, bis zu einem gewissen Grade, im Stande seyn, seinen Schülern zu zeigen, wie sie es anzufangen haben, dieselben zu suchen, sie zu erfinden, aneinander zu ketten, und sie zu entwickeln oder durchzuführen. Aber das, was allen, in diese geheimnissvolle Kunst Nichteingeweihten unerklärbar und unbegreiflich scheinen muss, ist, dass derselbe Tonsetzer eine unendliche Mühe haben wird, von der musikalischen Idee eine richtige und genaue Definition zu geben, das heisst, mit Klarheit zu zeigen, worin ihre Wesentheit und Natur besteht.

Die Musik ist, ihrem innern Wesen zufolge, eine *Kunst des Gefühls*. Die wahrhaften musikalischen Ideen sind die Frucht dessen, was wir fühlen. Das, was das Gefühl erschafft, genehmigt, das was ihm gefällt, und was es anzieht, das was für dasselbe klar oder unbestimmt ist, das Alles gehört nicht vor den Richterstuhl der Logik, und kann durch Vernunftschlüsse weder untersucht, noch bewiesen, weder erklärt, noch entschieden werden.

Ein Tonsetzer, der durch Studium, und vorzüglich durch eine lange Ausübung seiner Kunst sich endlich mit der Sprache des Gefühls vertraut gemacht, und in dessen Geheimnisse eingeweiht hat, der, beim Componiren, dasselbe unaufhörlich sich zum Beistande ruft, kommt zuletzt auf den Punkt, mit Leichtigkeit zu hören und zu verstehen, wenn es, und was es zu ihm spricht, ohne jedoch im Stande zu seyn sich dasselbe auf eine befriedigende Weise erklären und darüber Rechenschaft geben zu können.

Ainsi, sans nous embarquer dans des discussions metaphisiques sur la nature des idées musicales, ce qui au reste deviendrait tout à fait inintelligible pour toutes les personnes à qui la nature a refusé le sentiment musical, il suffit, pour comprendre la matière que nous traitons dans ce livre de savoir que nous appelons idee en musique :

1° Un motif naturel et franc, ou même simplement un trait de chant ;

2° Une courte phrase harmonique qui se laisse facilement retenir en l'exécutant ;

3° La réunion d'un chant et d'une harmonie de quelques mesures, qui fixe l'attention des auditeurs, quoique ce chant et cette harmonie, isolément pris, soient peut être assez insignifiants.

Enfin nous appelons idée en musique, tout ce qui parle plus ou moins à notre sentiment, tout ce qui flatte notre oreille, tout ce que nous retenons facilement, tout ce que nous nous rappelons avec plaisir, tout ce que nous désirons entendre encore après l'avoir entendu déjà, tout ce qui présente à notre imagination une image quelconque, tout enfin ce qui interesse le sentiment.

Parmi les idées musicales, il y en a qui sont courtes, d'autres qui sont de moyenne longueur et d'autres encore que l'on peut appeler longues ; on peut les classer sous ce rapport à peu prés en idées de 2 jusqu'à 24 mesures ;

Un morceau de musique de 200 ou 300 mesures peut nous interesser depuis un bout jusqu'à l'autre ; dans ce cas, il est composé de différentes idées, de phrases et de périodes liées entre elles comme elles le sont dans un discours oratoire.

Les idées musicales se divisent en outre :

1° EN IDÉES MÈRES ; une idée mère est celle qui est la plus étendue, la plus complete et la plus importante dans un morceau : p. e. le début d'une symphonie, d'une ouverture &c. doit être une idée mère.

2° EN IDÉES ACCESSOIRES ; une idée accessoire est courte, le plus souvent incomplète ; les idées accessoires se placent *entre* les idées mères : elles servent de liaison entre différens tous comme entre différentes idées plus importantes.

3° EN PHRASES ; une phrase est un membre d'une periode, et souvent aussi une idée accessoire.

4° EN PÉRIODES ; une période est un sens musical terminé par une cadence parfaite : une idée mère doit former une période régulière qui peut être plus ou moins longue.

5° EN IDÉES DONT L'INTÉRÊT EST UNIQUEMENT MÉLODIQUE(*). Une idée de ce genre peut être idée mère ou idée accessoire.

(*) Ce qui n'exclut pas l'harmonie pour les accompagner ; mais cette harmonie n'est d'aucun interêt isolément prise.

Also, ohne uns auf das Meer der metaphisischen Untersuchungen über die Natur der musikalischen Ideen einschiffen zu wollen, (was überdiess auch für Jeden, dem die Natur musikalisches Gefühl versagt hat, völlig unverständlich bliebe,) reicht es zur Verständlichkeit des in diesem Theile abzuhandelnden Gegenstandes hin, zu wissen, dass wir in der Tonkunst unter dem Namen Ideen (Gedanken) verstehen ;

1tens Ein natürliches, ungezwungenes Motif, (Thema,) oder auch nur einen einfachen Gesangszug ;

2tens Eine kurze harmonische Phrase, welche sich beim Vortrag leicht fassen und behalten lässt ;

3tens Die Vereinigung eines Gesangs und einer Harmonie von einigen Takten, welche die Aufmerksamkeit der Hörer fesselt, wenn auch dieser Gesang und diese Harmonie, einzeln genommen, nur unbedeutend seyn mögen.

Endlich nennen wir musikalische Idee alles, was mehr oder minder zu unserem Gefühl spricht, alles was unserem Gehör schmeichelt, Alles was wir leicht behalten, Alles dessen wir uns mit Vergnügen erinnern, Alles, was wir noch einmal zu hören wünschen, nachdem wir es einmal schon gehört haben, Alles, was unserer Einbildungskraft irgend ein Bild vorführt, endlich alles, was das Gemüth interessirt.

Unter den musikalischen Ideen gibt es solche, die kurz sind, andere von mittlerer Länge, und noch andere, die man lang nennen kann ; man kann sie in dieser Rücksicht beiläufig in Ideen von 2 bis zu 24 Takten Länge eintheilen.

Ein Tonstück von 200 bis 300 Takten kann uns vom Anfang bis ans Ende interessiren : in diesem Falle ist es aus verschiedenen Ideen, Phrasen und Perioden zusammengesetzt, welche unter einander so verbunden sind, wie jene in einer wohlgedachten Rede.

Die musikalischen Ideen werden unter andern auch eingetheilt :

1tens In GRUNDIDEEN (oder HAUPTIDEEN,) eine Grundidee ist jene, welche in einem Tonstücke die ausgedehnteste, die vollständigste und die wichtigste ist : z : B : der Anfang einer Sinfonie, einer Ouvertüre, &c. muss eine Grundidee seyn.

2tens In NEBENIDEEN ; eine Nebenidee ist kurz, meistens unvollständig. Die Nebenideen werden *zwischen* die Grundideen gestellt ; sie dienen als Verbindungsmittel zwischen den verschiedenen Tonarten, und zwischen andern, wichtigeren Ideen.

3tens In PHRASEN ; eine Phrase ist ein Glied einer Periode, und oft zugleich einer Nebenidee.

4tens In PERIODEN ; ein Periode ist ein musikalischer Gedanke, welcher durch eine vollkommene Cadenz abgeschlossen ist. Eine Grundidée muss eine regelmässige Periode bilden, welche mehr oder minder lang seyn kann.

5tens In IDEEN VON REIN MELODISCHEM INTERESSE. (*)

(*) Welche jedoch nicht die, sie begleitende Harmonie ausschliessen ; nur ist diese Harmonie, einzeln für sich genommen, von keinem Interesse.

6° EN IDÉES DONT L'INTÉRÊT EST PURE-MENT HARMONIQUE ; une idée de ce genre ne peut être qu'une idée accessoire et non une idée mère.

7° EN IDÉES QUI TIRENT leur intérêt DE LA RÉUNION DE L'HARMONIE AVEC LA MÉLODIE ; cette sorte d'idées peut être employée, soit comme idée mère, soit comme idée accessoire.

II.

DE LA CRÉATION DES IDÉES MUSICALES.

La faculté de produire ou de créer nous est donnée par la nature : elle est plus ou moins active dans les uns que dans les autres ; quelquefois elle est si faible dans beaucoup d'individus, qu'elle semble presque nulle : quelquefois aussi elle n'est qu'engourdie, et peut demeurer en cet état durant toute la vie, si un hasard heureux ou des circonstances favorables ne lui donne pas l'occasion de se développer. Cette faculté que l'on nomme vulgairement GÉNIE (*) est accompagnée de phénomènes remarquables, sur lesquels une longue expérience nous a fourni les éclaircissemens suivans qui peuvent rendre service aux jeunes artistes.

1° Quand la faculté de créer est dans sa pleine activité, les idées abondent avec une facilité inconcevable, mais non toujours dans l'ordre convenable. Dans ce cas il est bon (pour n'en pas perdre une partie) de les noter brièvement, ou plutôt de les indiquer seulement, sur une ou deux portées, sauf à choisir plus tard ce qui convient le plus, et à y mettre l'ordre nécessaire. Les idées que l'on trouve de cette manière sont ordinairement des diamants bruts, qu'il faut polir ensuite. Lorsque l'âme est ainsi dans cette disposition, un feu électrique circule dans les veines, et l'imagination est comme si elle était embrasée, on se croit transporté dans des régions inconnues à soi même ; le bonheur dont on jouit alors ne se laisse point exprimer. Il est impossible de se faire une idée juste de cet état de l'âme si on ne l'a point éprouvé par soi même.

2° La faculté de créer ne se manifeste pas toujours avec la même force. J'ignore les véritables causes de cette variété qui nécessairement doit influer sur la matière créée, en la rendant plus ou moins neuve, plus ou moins originale, plus ou moins intéressante.

(*) Du mot latin GIGNERE, qui signifie produire, enfanter, créer.

6tens Ju JDEEN VON REIN HARMONISCHEM JNTERESSE ; eine solche Jdee kann nur eine Nebenidée, und nicht eine Grundidee seyn.

7tens Ju JDEEN, DEREN JNTERESSE IN DER VEREINIGUNG DER HARMONIE MIT DER MELODIE BESTEHT. Diese Gattung Jdeen können sowohl als Grundideen, wie als Nebenideen angewendet werden.

II.

VON DER ERFINDUNG DER MUSIKALISCHEN JDEEN.

Die Eigenschaft des Erfindens und Hervorbringens wird uns von der Natur gegeben : sie ist bei dem einen mehr wirksam als bei dem andern ; bisweilen ist sie, bei vielen Jndividuen, so schwach, dass man sie fast gar nicht gewahr wird : manchmal ist sie auch nur eingeschüchtert und gelähmt, und kann in diesem Zustande durch das ganze Leben bleiben, wenn nicht ein glücklicher Zufall, oder günstige Umstände ihr die Gelegenheit verschaffen sich zu entwickeln. Diese Eigenschaft, welche man gemeinhin GENIE nennt, (*) ist von merkwürdigen Erscheinungen begleitet, über welche uns eine lange beobachtende Erfahrung folgende Aufklärungen geliefert hat, welche jungen Künstlern dienlich seyn können.

1tens Wenn die Erfindungsgabe in ihrer vollen Wirksamkeit ist, so strömen die Jdéen mit unbegreiflicher Leichtigkeit aber nicht immer in brauchbarer Ordnung, herbei. Jn diesem Falle ist es gut, (um nicht einen Theil derselben wieder zu verlieren,) sie kürzlich zu notiren, oder noch besser auf ein oder zwei Zeilen anzudeuten, um dann später mit Muse dasjenige dazu zu wählen, was am schicklichsten zur Hervorbringung der nöthigen Ordnung beizufügen ist. Die Jdeen, welche man auf diese Art findet, sind gewöhnlich rohe Diamanten, welche man in der Folge erst schleifen muss. Wenn die Seele in diesem Zustande des Erfindens ist, so lauft ein elektrisches Feuer durch die Adern, — die Einbildungskraft flammt, man glaubt sich in fremde, unbekannte Regionen versetzt, die glücklichen Empfindungen solcher Augenblicke lassen sich nicht beschreiben, nicht mahlen. Unmöglich ists sich von diesem Seelenzustande eine richtige Jdee zu machen, wenn man es nicht selber erfahren hat.

2tens Die Eigenschaft des Erfindens äussert sich nicht immer in gleicher Stärke. Jch kenne die wahren Ursachen dieser Verschiedenheit nicht, welche nothwendigerweise auf das Hervorgebrachte Einfluss hat, indem sie dasselbe mehr oder minder originell, mehr oder minder geistreich, oder anziehend, und reizend macht.

(*) Von dem lateinischen Worte GIGNERE, welches so viel bedeutet als hervorbringen, erzeugen, erschaffen.

3º. La faculté de créer ne peut s'acquerir, ni par le travail, ni par le temps: mais elle est susceptible, comme toutes les autres facultés morales et phisiques, d'un grand développement, d'un perfectionnement remarquable par un exercice constant et rarement interrompu. Elle agit ordinairement très faiblement dans l'origine, ou bien elle s'annonce avec une impétuosité extrême, et opère d'une manière très déréglée. En cet état primitif elle ne présente que des idées imparfaites, sauvages, incohérentes. Il serait dangereux de rester longtemps de suite dans cette situation, ou de la provoquer trop souvent; car il pourrait en résulter l'habitude d'une création confuse et tout à fait désordonnée. Le remède que j'ai employé contre cette impétuosité dangereuse m'a réussi. Pour calmer l'effervescence d'une imagination par trop ardente et qui était presque toujours accompagnée de maux de tête, j'ai pris la résolution d'étudier la géometrie et particulièrement l'algèbre, sans discontinuer cependant de pratiquer mon art. Au bout de quelques années mon imagination devint plus réglée, plus docile et plus propre à produire: les accidens fâcheux dont elle était accompagnée dans l'origine disparurent.

4º. Il est à remarquer qu'à force de composer on peut acquérir une routine qui donne la facilité de travailler lors même que la véritable faculté de créer est en repos. Mais dans ce cas les productions deviennent d'une nature bien inférieure: Le compositeur rentre dans la classe ordinaire; seulement il reste un harmoniste habile s'il possède, dans la perfection, cette partie de l'art. (*)

5º. La faculté de créer n'est pas toujours en activité: elle exige (comme toutes les autres facultés) qu'on la laisse reposer. Ces repos demandent plus ou moins de temps, selon qu'elle a été plus ou moins fatiguée. Durant le temps de ces repos elle se refait, se rafraichit, prépare de nouveaux matériaux et acquiert de nouvelles forces. Lorsqu'elle est dans son état naturel de repos, il est dangereux de la forcer d'agir.

3tens Diese Eigenschaft des Erfindens kann weder durch Arbeit noch durch die Zeit erlangt werden: aber, so wie alle geistigen und körperlichen Eigenschaften, ist auch sie einer grossen Entwicklung und einer merkwürdigen Vervollkommnung mittelst einer beständigen und selten unterbrochenen Übung fähig. Ursprünglich wirkt und zeigt sie sich meistens sehr schwach, oder auch, sie kündigt sich mit ausserordentlichem Ungestüm an, und wirkt auf eine sehr unregelmässige Art. In diesem ursprünglichem Zustande bringt sie nur unvollkommene, wilde, unzusammenhängende Ideen hervor. Es wäre gefährlich, lange in diesem Zustande zu bleiben, oder denselben oft hervorzurufen; denn es könnte daraus die Gewohnheit entstehen, nur verwirrte und gänzlich ungeordnete Schöpfungen hervorzubringen. Das Mittel, das ich gegen diesen gefährlichen Ungestüm anwendete, hat mir geglückt. Um das Aufbrausen einer allzu heissen Einbildungskraft, (welches fast immer mit Kopfschmerzen begleitet war,) zu dämpfen und zu beruhigen, entschloss ich mich, die Geometrie, und besonders die Algebra zu studieren, ohne jedoch die Ausübung meiner Kunst zu vernachlässigen. Nach einigen Jahren wurde meine Fantasie geregelter, gelehriger, und mehr zum Hervorbringen geeignet: die unangenehmen Zufälle, welche sie ursprünglich begleiteten, verschwanden.

4tens Es ist zu bemerken, dass man durch vieles Componiren eine Übung erlangen kann, welche eine Leichtigkeit im Arbeiten gibt, selbst wenn die eigentliche Erfindungseigenschaft ruht. Aber in diesem Falle sind die Hervorbringungen von einer sehr untergeordneten Natur: Der Tonsetzer tritt in die Reihe des Gewöhnlichen; er bleibt nur noch ein geschickter Harmoniker, wenn er diesen Theil der Kunst in der Vollkommenheit inne hat. (*)

5tens Die Erfindungsgabe ist nicht immer in Thätigkeit: sie erfordert, (wie alle andern Eigenschaften,) dass man sie ausruhen lasse. Diese Ruhepunkte begehren mehr oder weniger Zeit, je nachdem sie mehr oder weniger angestrengt worden ist. Während diesem Ausruhen wird sie wieder hergestellt, erfrischt, bereitet neue Hilfsmittel und Gedanken, und erlangt neue Kräfte. Wenn sie in ihrem natürlichen Ruhestande ist, so ist es gefährlich, sie zur Thätigkeit zu zwingen.

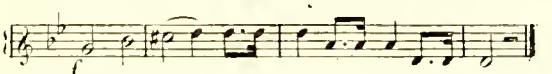
(*) Cependant on peut remarquer que cette manière de travailler à celà de bon qu'elle entretient l'artiste dans la pratique de son art, et lui donne (lorsqu'il veut réaliser ses idées) cette grande facilité qui seconde si puissamment l'activité de la faculté créatrice. De grands génies nous ont laissé souvent bien des ouvrages qui n'ajoutent rien à leur réputation; mais, peut être que ces productions nous ont valu celles qui les ont immortalisés.

(*) Indessen müssen wir auch bemerken, dass diese Art zu arbeiten das Gute hat, dass sie den Künstler in steter Übung seiner Kunst erhält, und ihm (bei der Ausführung seiner Ideen) diese grosse Leichtigkeit verschafft, welche so mächtig der Thätigkeit des Erfindungsvermögens beisteht. Manche grosse Genies haben uns oft viele Werke hinterlassen, welche eben nichts zu ihrem Ruhme beifügten; aber vielleicht waren uns diese Arbeiten nicht minder werth, als jene welche sie unsterblich machten.

Aussi éprouve-t-on de la peine, dans ce cas, à la mettre en activité ; ce qui est un avertissement certain que son temps d'action n'est pas encore venu : dans le cas contraire, un besoin impérieux de produire stimule le compositeur, son imagination s'échauffe, et l'inspiration créatrice s'empare de lui. Ces temps périodiques que la faculté de créer exige pour se remettre, et qui durent quelquefois quinze jours, trois semaines, un mois et plus, allarment, désolent dans l'origine, c'est à dire avant qu'on ne soit convaincu de leur utilité et de leur nécessité. On s'imagine alors que la nature nous a refusé les qualités nécessaires à un compositeur. Haydn conseillait de mettre à profit ces temps de repos, non pas pour composer, mais pour étudier les différentes branches de l'art, en faisant des exercices pour s'entretenir dans le travail.

6° Il est également dangereux de forcer la faculté de créer, et de rester en permanence lorsqu'elle s'y refuse et exige du relâche. On est souvent puni de n'avoir point voulu lui accorder ces repos ; et la punition peut même devenir si sévère, qu'elle force l'artiste de cesser ses travaux pendant un temps considérable. Haydn est devenu la victime d'une pareille imprudence : dix ans avant sa mort, après avoir fini son ORATORIO, LA CRÉATION DU MONDE, qui l'avait déjà beaucoup fatigué, il entreprit immédiatement après, son second oratorio, LES QUATRE SAISONS. La faculté de créer, fatiguée à l'excès, disparut tout à coup et ne lui permit plus de s'occuper le reste de ses jours. Il était hors d'état de pouvoir, ni combiner, ni lier deux ou trois idées musicales, ce qui le rendit inconsolable pendant tout le reste de sa vie.

7° Il arrive aussi quelquefois que la faculté de créer s'annonce spontanément et cesse d'agir un instant après. Il est difficile de donner une raison de ce phénomène. Ce fut de la sorte qu'elle abandonna Haydn après lui avoir fourni les huit premières mesures de sa symphonie en Sol mineur :



et ce ne fut qu'au bout de quinze jours qu'il put trouver une suite à ce début, et continuer le morceau. La même chose peut arriver à d'autres ; mais ce qui peut réussir souvent dans des cas semblables, pour trouver une

Auch hat man da Mühe, sie arbeiten zu lassen ; was ein sicheres Zeichen ist, dass ihre Wirkungsperiode noch nicht gekommen ist : aber im entgegengesetzten Falle reitzt ein gebietherisches Bedürfniss den Tonsetzer, seine Einbildungskraft erhitzt sich, und die schöpferische Begeisterung bemächtigt sich seiner. Diese periodischen Zeiten, welche die Erfindungskräfte erfordern, um sich zu erhohlen, und welche bisweilen 2, 3, 4 Wochen und länger dauern, sind anfänglich, das heisst, so lange man nicht ihren Nutzen einsieht, beunruhigend und niederschlagend für den Künstler, der sich einbildet, dass die Natur ihm die zum Tonsetzer nothwendigste Eigenschaft zu verweigern anfange. Haydn rieth an, diese Zeit des Ausruhens nicht zum Componiren, wohl aber Studieren der verschiedenen Kunstzweige zu verwenden, und einstweilen Übungen zu machen, welche in der technischen Arbeit stärken und festhalten.

6tens Nicht minder gefährlich ist es, die Erfindungskräfte zu zwingen, in Anspannung zu bleiben und sie zur Arbeit zu nöthigen, wenn sie es verweigern und Ruhe fordern. Oft wird dieses Verweigern der nöthigen Ruhe bestraft, und diese Strafe kann sogar so ernst werden, dass sie den Künstler nöthigt, seine Arbeiten durch eine beträchtliche Zeit auszusetzen. Haydn ist das Opfer einer solchen Unklugheit geworden : zehn Jahre vor seinem Tode, nachdem er eben sein Oratorium : DIE SCHÖPFUNG vollendet hatte, die ihn schon sehr anstrengte, unternahm er sogleich darnach die Composition seines zweiten Oratoriums : DIE JAHRSZEITEN. Die Erfindungskräfte, bis zum Übermaass angestrengt, verschwanden plötzlich, und erlaubten ihm durch sein ganzes übriges Leben nicht mehr, sich zu beschäftigen. Er sah sich ausser Stande, etwas zu erfinden, oder zwei oder drei Ideen aneinander zu ketten, und blieb desshalb untröstlich bis an sein Ende.

7tens Es ereignet sich auch manchmal, dass die Erfindungsgabe sich freiwillig ankündigt, und bald darauf wieder verschwindet. Es ist schwer, einen Grund über diese Erscheinung anzugeben. So geschah es, dass sie Haydn im Stich liess, nachdem sie ihm die ersten acht Takte zu seiner Sinfonie in G moll :

eingegeben hatte, und nicht eher als nach 15 Tagen konnte er zu diesem Anfang die Fortsetzung finden, und sonach das Werk endigen. Dasselbe kann auch Andern begegnen ; aber was in ähnlichen Fällen das Auffinden der Fortsetzung seiner Ideen

suite à ses idées, c'est de *répéter continuellement et sans distraction les premières idées trouvées*.

8° Nous ignorons s'il existe des moyens qui puissent mettre la véritable faculté de créer en activité chaque fois que l'artiste en a besoin, ou qu'il le désire. Il y a des personnes qui croient que l'on peut la provoquer et la mettre en action, soit par l'usage des liqueurs spiritueuses, qui portent au cerveau, soit par l'influence du beau sèxe, soit enfin par l'amour de la gloire. Ces moyens ne peuvent être qu'illusoires : dans tous les cas, ils ne sauraient opérer que *momentanément*. Mais lorsque la faculté de créer manifeste naturellement son activité, on peut souvent l'entretenir en cet état durant un temps assez considerable; dans ce cas il faut éviter les distractions fortes et longues, et travailler tous les jours.

sehr erleichtern kann, ist : *wenn man sich die ersten gefundenen Ideen sehr oft und ohne Zerstreuung wiederhohlt*.

3tens Wir wissen nicht, ob es Mittel gibt, welche die wahre Erfindungsgabe des Tonsetzers jedesmal, wenn er ihrer bedarf, oder sie wünscht, in Wirksamkeit zu setzen vermögen. Es gibt Personen, welche glauben, dass man entweder durch den Gebrauch geistiger Getränke, welche das Gehirn erhitzen, oder durch den Einfluss des schönen Geschlechts, oder endlich durch die Ruhmbegierde dieselbe hervorrufen und in Wirksamkeit setzen könne. Diese Mittel können nur täuschend seyn : in jedem Falle könnten sie nur eine *augenblickliche* Wirkung hervorbringen. Aber wenn sich die Erfindungsgabe auf natürlichem Wege von selber in ihrer Wirksamkeit zeigt, dann kann man sie während einer beträchtlichen Zeit in diesem Zustande unterhalten; und in diesem Falle muss man die starken und anhaltenden Zerstreuungen vermeiden, und alle Tage fortarbeiten.

76. Anmerkung des Übersetzers. Die LECTÜRE dürfte Eines der bessten Aufregungsmittel für den Tonsetzer seyn, und wer Gefühl für Werke, wie z. B. ARIOST'S ORLANDO, WIELANDS OBERON, J. PAULS TITAN und HESPERUS, GÖTHE'S FAUST und IPHIGENIE, für HOMER, OSSIAN, SHAKESPEARE, SCHILLER, u.s.w. besitzt, wird aus deren wiederhohltem, wohlempfundenen Durchlesen einen unerschöpflichen Stoff zur Erweckung seiner Fantasie für alle besseren Formen der Tonkunst schöpfen können, ohne nöthig zu haben, seine Zuflucht zu andern, oft schädlichen Reizmitteln seiner geistigen und physischen Kräfte nehmen zu müssen. Auch der Anblick der Kunstwerke der Mahlerei, der Sculptur, (ja selbst der Bankunst) regt die Einbildungskraft und das Empfindungsvermögen auf, wenn man sich ihr in diesem Sinne, und zu diesem Zwecke zu betrachten sich bemüht. Nicht zu rechnen das Anhören guter und klassischer Tonwerke, oder (wenn man dessen fähig ist) das eigene Durchspielen derselben, um sich durch dieselben zum Componiren zu begeistern.

9° Quantité de choses influent plus ou moins désavantageusement sur la faculté de créer. Un caractère triste et sombre, le dégoût, des chagrins, un climat froid et nébuleux, une constitution trop délicate, des occupations qui n'intèressent point l'âme, des excès de différens genres, des circonstances malheureuses &c... Toutes ces causes peuvent l'affaiblir considérablement et même la détruire.

10° La faculté de créer diminue le plus souvent en force, en activité et en énergie avec l'âge. Cependant, nous avons quelques exemples du contraire qui sont assez frappants. Haydn a composé ses meilleurs ouvrages entre 50 et 64 ans; Händel a fait son MESSIE à 30 ans; Gluck avait près de 50 ans quand il conçut ses opéras pour la scène française. Cette faculté est plus ou moins forte, plus ou moins active et reste plus ou moins en vigueur chez les uns que chez les autres. Elle existe aussi bien pour la poësie, la peinture, la sculpture et l'éloquence que pour la musique. C'est à elle que les artistes célèbres doivent leur gloire, et c'est par elle que les siècles de Péricles, d'Auguste, de Léon 10 et de Louis 14 furent illustrés.

9tens Eine grosse Anzahl Dinge haben einen mehr oder minder nachtheiligen Einfluss auf das Erfindungsvermögen. Ein trauriger und düsterer Character, Überdruss, Ärger, ein kaltes und nebliges Klima, eine allzu schwächliche Leibesbeschaffenheit, Beschäftigungen, welche nicht den Geist interessiren, Ausschweifungen verschiedener Art, unglückliche Verhältnisse &c... alle diese Ursachen können es beträchtlich schwächen und sogar vernichten.

10tens Das Erfindungsvermögen vermindert meistens im Alter seine Kraft, Thätigkeit und Energie. Indessen haben wir einige Beispiele vom Gegentheil, welche ziemlich auffallend sind. Haydn schrieb seine bessten Werke zwischen seinem 50ten und 64ten Jahre; Händel schrieb seinen MESSIAS im 80ten Jahre; Gluck hatte nahe an 50 Jahre als er seine Opern für die französische Bühne schrieb. Diese Geisteskraft ist demnach stärker oder schwächer, mehr oder weniger wirksam und bleibt bei dem Einen länger in Thätigkeit als bei dem Andern. In gleichem Verhältniss, wie bei der Musik findet sie bei der Dichtkunst, Mahlerei, Bildhauerei und Redekunst statt. Diese Eigenschaft ists, welcher die berühmten Künstler ihren Ruhm verdanken, und durch sie wurden die Jahrhunderte des Pericles, Augusts, Leo des 10ten und Ludwig des 14ten verherrlicht.

III

DE L'EXPOSITION DES IDÉES.

Exposer ses idées, c'est les faire entendre enchaînées conséquemment, telles qu'on les a inventées. Cette exposition doit nécessairement en précéder le *dévé-*

III

VON DER EXPOSITION DER IDEEN.

Seine Ideen exponiren, heisst so viel, als sie gehörig aneinander gekettet, so wie man sie erfunden hat, hören zu lassen. Diese Exposition muss nothwendigerweise der *Entwicklung (Durch-*

loppement : ce dernier perdrait la plus grande partie de son intêret si on l'entreprenait avec des idées non connues ou non entendues auparavant . Il est important que les idées dans l'exposition soient claires, franches et bien distinctes les unes des autres .

Dans les morceaux qui sont devisés en deux parties générales, (comme p.e. dans les premièrs morceaux d'un quatuor ou d'une symphonie) la première partie sert à l'exposition des idées, et la seconde à leur développement .

Nous allons analyser la première partie (ou l'exposition) de l'ouverture de Mozart qui est à la tête de son opèra le NOZZE DI FIGARO. Nous donnons ici cette première partie sur deux portées seulement, ce qui suffit à cette analyse.

führung) derselben vorangehen ; diese letztere würde dem ersten Theil ihres Interesse verlieren, wenn man sie mit Ideen unterhalten wollte, welche früher nicht gekannt oder gehört worden wären. Es ist wichtig, dass die Ideen in der Exposition klar und gezwungen, und von einander wohl unterschieden seyn .

In Tonstücken, welche in zwei Haupttheile abgetheilt sind, (wie z:B: die ersten Sätze eines Quartetts, oder einer Sinfonie,) dient der erste Theil zur Exposition der Ideen, und der zweite zu ihrer Entwicklung .

Wir werden nun den ersten Theil (oder die Exposition) der Mozartschen Ouverture zu seinem FIGARO zergliedern. Wir geben hier diesen ersten Theil nur auf zwei Zeilen, was zu dieser Zergliederung hinreicht .



même idée répétée.
dieselbe Idee wiederhohlt.

idée accessoire de 11 mesures.
Zusatz-Idee, 11 Takte.

nouvelle idée de 10 mesures dont le chant est à la basse.
neue Idee von 10 Takten wo der Gesang im Bass liegt.

développement accessoire de la même idée, 12 mesures.
Zusatz-Entwicklung derselben Idee, 12 Takte.

nouvelle idée de 8 mesures.
neue Idee von 8 Takten.

même idée répétée.
dieselbe Idee wiederhohlt.

123me mesure. Fin de la 1re partie de cette Ouverture.

123ter Takt. Ende des ersten Theils dieser Ouverture.

Après un conduit de 11 mesures qui amène la seconde partie, Mozart reprend le motif et transpose en Ré ce qui est en La dans la première partie, en y ajoutant un *Crescendo* de 16 mesures et une Coda de 43 mesures. Dans cette seconde partie, il n'y a que transposition d'idées sans leur developpement.

Cette exposition a toutes les qualités requises: les idées sont claires et franches, elles sont suffisamment variées et parfaitement bien distinctes les unes des autres; elles ont du charme, de l'intérêt; on les retient facilement; leur enchainement est naturel et parfaitement bien senti.

Mozart a jugé à propos de ne pas faire usage du *développement d'idées*, dans la seconde partie de cette

Nach einem Führer von 11 Takten, welcher in den zweiten Theil leitet, nimmt Mozart das Thema wieder auf, und transponirt das, was im ersten Theil in A war, ins D, indem er sodann ein *Crescendo* von 16 Takten, und eine Coda von 43 Takten beifügt. In diesem zweiten Theile gibt es keine Entwicklung (oder Durchführung) der Jdeen, sondern nur ihre Versetzung in die Grundtonart.

Diese Exposition hat alle erforderlichen Eigenschaften: die Jdeen sind klar und ungezwungen, sie sind hinreichend variirt und durch Abwechslung hinreichend von einander unterschieden; sie sind anziehend, interessant; man behält sie leicht; ihre Aneinanderkettung ist natürlich und vollkomen wohlempfunden.

Mozart fand es angemessen, im zweiten Theil dieser Ouverture, keinen Gebrauch von der *Entwicklung der Jdeen* zu ma-

ouverture, par les considérations suivantes :

Dans l'origine, l'ouverture d'un opéra n'avait pour but que de préparer les auditeurs (souvent très bruyants dans le parterre) à écouter avec plus d'attention ce qui allait se passer sur la scène ; elle devait ramener le calme et le silence. Alors on n'écoutait qu'avec beaucoup de distraction une ouverture, et souvent même on n'y faisait pas attention, ce qui arrive encore par fois de nos jours, surtout en Italie. Les compositeurs jugérent donc inutile d'employer un développement saillant dans la seconde partie de leurs ouvertures, qui exige pour être appreciée, non seulement beaucoup d'attention de la part des auditeurs, mais aussi que ces auditeurs soient en même temps des connaisseurs, lesquels sont toujours en fort petit nombre dans les spectacles, en comparaison de ceux qui n'entendent rien à la musique.

Si, au lieu d'une ouverture, Mozart avait voulu faire un morceau de symphonie pour le grand orchestre, il n'aurait pas manqué de développer les idées fraiches qui s'y trouvent, comme il l'a fait tant de fois et si habilement dans ses productions instrumentales. En supposant donc que les idées de cette ouverture eussent été destinées pour un morceau de symphonie, il serait instructif de voir quel parti on en pourrait tirer après leur exposition. Comme Mozart n'existe plus, qu'il ne peut plus satisfaire notre curiosité et nous donner une nouvelle leçon à cet égard, nous essayerons, dans l'article suivant, d'offrir deux exemples sur ce travail.

IV.

SUR LE DÉVELOPPEMENT DES IDÉES MUSICALES EN GÉNÉRAL.

Développer ses idées, ou en tirer parti, (après les avoir fait précédemment entendre,) les présenter sous différentes faces, c'est les combiner de plusieurs manières intéressantes ; c'est enfin produire des effets inattendus et nouveaux sur des idées connues d'avance.

On a vu comme le sujet d'une fugue s'expose et quel parti on en tire ensuite dans le courant de cette production. Mais la fugue ne connait qu'une sorte de développement qui ne consiste que dans des imitations, tandis que dans le quatuor, la symphonie, l'ouverture, les morceaux d'ensemble, outre les imitations, les développemens peuvent avoir lieu de beaucoup d'autres manières comme on le verra.

L'exposition précédente de l'ouverture de Mozart contient neuf phrases qui sont susceptibles de différents développemens ; ces neuf phrases sont :

chen, und zwar aus folgenden Rücksichten :

Ursprünglich hatte die Ouverture einer Oper keinen andern Zweck, als die Zuhörer, (welche im Parterre sehr lärmend zu seyn pflegten,) vorzubereiten, dass sie mit mehr Aufmerksamkeit das auf der Scene Vorzuführende anhörten ; sie sollte Ruhe und Stille herbeiführen. Damals hörte man eine Ouverture mit vieler Zerstreuung an, und oft schenkte man ihr gar keine Aufmerksamkeit ; (was auch heutzutage noch besonders in Italien, der Fall ist,) Die Tonsetzer fanden es daher unnütz, in dem zweiten Theil ihrer Ouverture eine geistreiche Entwicklung anzubringen, welche, um gewürdigt zu werden, nicht nur viele Aufmerksamkeit von Seite der Zuhörer forderte, sondern auch voraussetzte, dass diese Zuhörer Kenner waren, welche aber immer nur in sehr kleiner Anzahl im Theater vorhanden sind, im Verhältniss mit jenen die von der Musik nichts verstehen.

Wenn Mozart, anstatt einer Ouverture, ein Sinfoniestück für das grosse Orchester hätte schreiben wollen, so würde er nicht ermangelt haben, die lebenvollen Jdeen, welche sich da vorfinden, zu entwickeln, wie er es so oft und so meisterhaft in seinen Jnstrumentalcompositionen gethan hat. Jn der Voraussetzung also, dass die Jdeen dieser Ouverture für ein Sinfoniestück bestimmt worden wären, würde es sehr lehrreich seyn, zu sehen, welchen Vortheil man, nach ihrer Exposition, aus denselben ziehen könnte. Da Mozart nicht mehr lebt, und unsere Wissbegierde nicht mehr befriedigen, uns hierüber kein neues Muster mehr geben kann, so werden wir im nachfolgenden Abschnitte versuchen, zwei Beispiele über diese Ausarbeitung zu liefern.

IV.

ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER MUSIKALISCHEN JDEEN IM ALLGEMEINEN.

Seine Jdeen zu entwickeln, oder sie gehörig zu benützen, (nachdem man sie vorher dem Zuhörer in ihrer ursprünglichen Gestalt vorgeführt oder exponirt hat,) und sie unter verschiedenen Gestalten darzustellen : — besteht darin, sie auf verschiedene interessante Arten zusammenzustellen, oder auch: verschiedene unerwartete und neue Wirkungen über Jdeen, die voraus bekannt gemacht worden, hervorzubringen.

Wir haben gesehen, wie ein Fugensubject exponirt wird, und welche Vortheile man aus demselben in jener Compositionsgattung ziehen kann. Aber die Fuge kennt nur eine Art von Entwicklung, welche nur in Jmitationen besteht, während dem im Quartett, in der Sinfonie, in der Ouverture, in den Ensemble-Stücken, ausser den Jmitationen, die Entwicklungen noch auf viele andere Arten statt haben können, wie man sehen wird.

Die vorhergehende Exposition der Mozart'schen Ouverture enthält 9 Phrasen, welche verschiedener Entwicklungen fähig sind : diese 9 Phrasen sind :

Tableau des parties propres au développement.

Darstellung der Phrasen, welche zur Entwicklung dienen.



Voici un exemple du développement fait avec les phrases N°3, N°1 et N°4.

Développement N° 1.

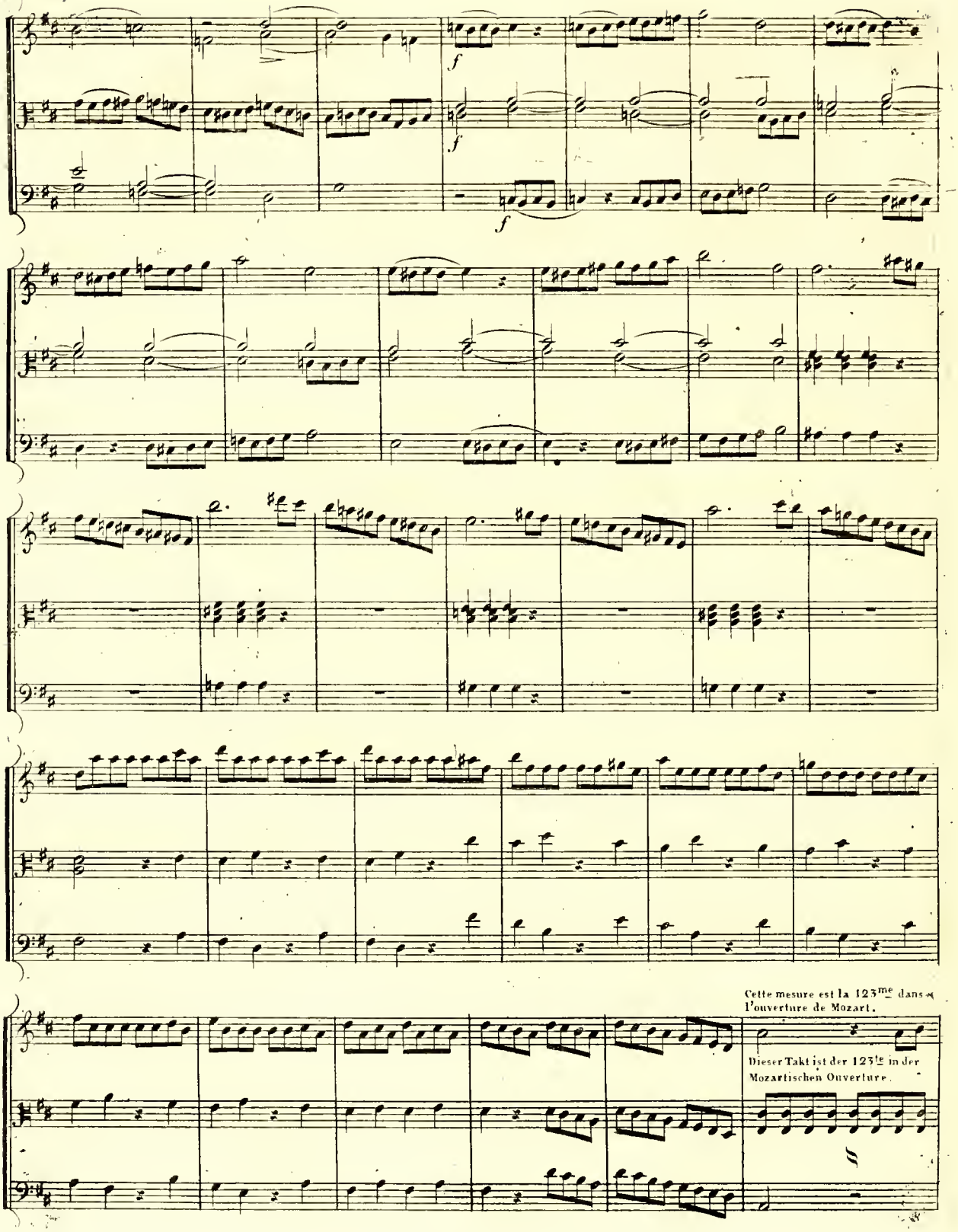
Il se place entre la 122me et la 124me mesure de Mozart, en supprimant la 123me.

Hier ist ein Beispiel der Entwicklung der Phrasen N°3, N°1 und N°4.

Entwicklung N°1.

Sie erhält ihre Stelle zwischen dem 122sten und 124sten Takte des Mozartischen Originals, indem man den 123sten Takt weglässt.




f
f
f
Cette mesure est la 123me dans l'ouverture de Mozart.
Dieser Takt ist der 123te in der Mozartischen Ouverture.

On a ajouté un contre sujet pour accompagner la phrase N° 1. Cette sorte de développement (dont Haydn a fait le premier un si grand et un si heureux usage) se fait en modulant constamment, en transposant dans différens tons les idées, ou les phrases à développer, en créant avec ces phrases des progressions à effet, en employant des imitations, des canons, &... Il est à remarquer qu'une *idée longue* ne peut pas servir à cette sorte de développement : mais en prenant la tête de cette idée, c'est à dire les premières trois, quatre, cinq ou six mesures, ou bien une autre parcelle saillante de la même idée, on peut toujours l'employer avec succès.

En analysant l'exemple précédent, on trouve 1° que les premières huit mesures sont faites avec la phrase N° 3, quatre fois répétées au moyen de la progression mélodique ; 2° que les 29 mesures suivantes sont faites avec la phrase N° 1 qui se reproduit quatre fois (avec son contre-sujet) dans quatre tons différens ; 3° que les neuf mesures suivantes contiennent un canon (fait avec les deux premières mesures de la phrase N° 1) entre le premier violon et la basse ; 4° que les huit mesures suivantes sont encore une fois tirées de la phrase N° 3 qui s'y trouve quatre fois répétée au moyen de la transposition ; 5° que les dernières douze mesures sont employées à tirer parti de la phrase N° 4 au moyen d'une progression.

Cette sorte de développement (surtout lorsqu'il est d'une certaine étendue) se place ordinairement *à la tête* de la seconde partie, dans la grande coupe binaire, comme par exemple dans le premier morceau d'un quatuor, d'un quintetto, d'un sextuor, d'une symphonie &... Le développement précédent est fait de manière à ce qu'il peut commencer dans la mesure finale de la première partie de l'ouverture de Mozart ; cette mesure est marquée par un 𝄋. La dernière mesure de ce développement étant la même que celle indiquée par 𝄋 il s'en suit que l'ouverture peut continuer la seconde partie, en partant de cette même mesure qui est la 123^me^ dans l'ouverture de Mozart.

Le développement suivant a la même propriété ; on le placé entre la 122^me^ et la 124^me^ mesure de Mozart, en supprimant la 123^me^. Le voici :

Es wurde zur Begleitung der Phrase N° 1 ein Contrasubject beigefügt. Diese Art der Entwicklung, (von welcher Haydn zuerst einen so grossen und glücklichen Gebrauch gemacht hat,) wird hervorgebracht, indem man mannigfaltig moduliert, indem man die zu entwickelnden Ideen oder Phrasen in verschiedene Tonarten versetzt, indem man mit diesen Phrasen wirkungsvolle Fortschreitungen bildet, oder indem man Imitationen, Canons, &... anwendet. Es ist zu bemerken, dass eine *lange Idee* nicht zu dieser Entwicklungsart taugt : aber wenn man den Anfang dieser Idee nimmt, das heisst, die ersten 3, 4, 5, oder 6 Takte, oder auch einen andern anziehenden Theil derselben Idee, so kann man sie stets mit Erfolg anwenden.

Bei der Zergliederung des vorhergehenden Beispiels findet man 1^tens^, dass die ersten 8 Takte aus der Phrase N° 3 gebildet und mittelst der melodischen Fortschreitung viermal wiederhohlt sind ; 2^tens^, dass die folgenden 29 Takte aus der Phrase N° 1 entstanden sind, welche sich (mit ihrem Contrasubject) viermal in 4 verschiedenen Tonarten wiederhohlt ; 3^tens^, dass die 9 nachfolgenden Takte einen Canon enthalten, (welcher aus den zwei ersten Takten der Phrase N° 1 gebildet worden ist, und zwischen der ersten Violine und dem Basse statt findet ;) 4^tens^ dass die nachfolgenden acht Takte ebenfalls wieder aus der Phrase N° 3 entnommen sind, welche da mittelst der Transposition viermal wiederhohlt erscheint ; 5^tens^ dass die letzten 12 Takte angewendet worden sind, um aus der Phrase N° 4, mittelst einer Fortschreitung, Vortheil zu ziehen.

Diese Art von Entwicklungen wird, (besonders wenn sie schon auf eine gewisse Länge ausgesponnen ist,) gewöhnlich *zu Anfang des zweiten Theils*, im grossen zweitheiligen Rahmen, angebracht, wie z.B. im ersten Satze einer Sonate, eines Quartetts, eines Quintetts, Sextetts, einer Sinfonie, &.... Die vorhergehende Entwicklung ist dergestalt componirt, dass sie mit dem Schlusstakte des ersten Theils der Mozartschen Ouverture anfangen kann ; dieser Takt ist mit einem 𝄋 bezeichnet. Da der letzte Takt dieser Entwicklung ebenfalls mit einem 𝄋 bezeichnet ist, so folgt daraus, dass die Ouverture den zweiten Theil fortsetzen kann, indem sie vonebendiesem Takte (welcher der 123 in der Original-Ouverture ist) ausgeht.

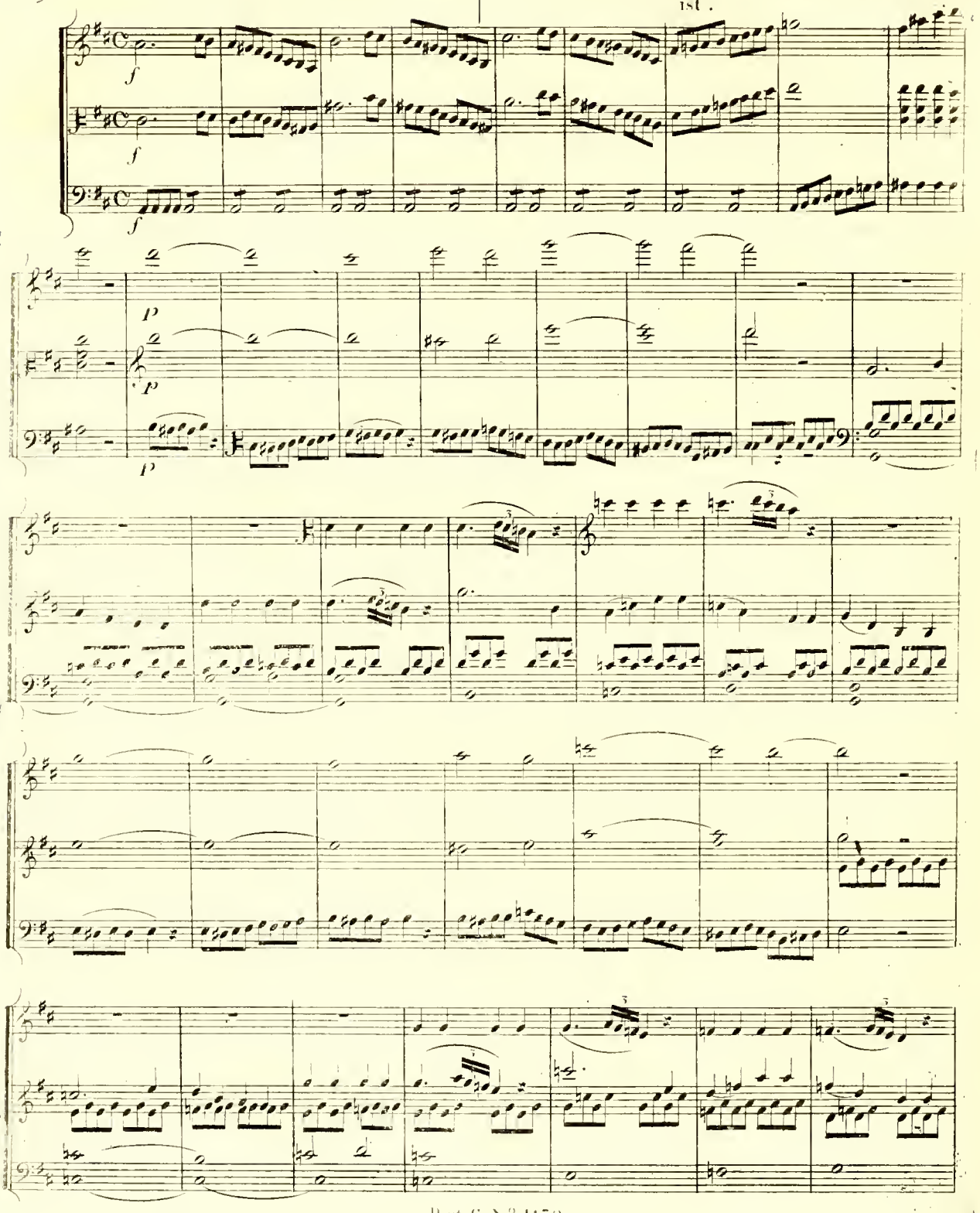
Die folgende Entwicklung hat dieselbe Eigenschaft ; man stellt sie zwischen den 122^ten^ und 124^ten^ Takt der Mozartschen Ouverture, indem man den 123^ten^ weglässt. Hier ist sie :

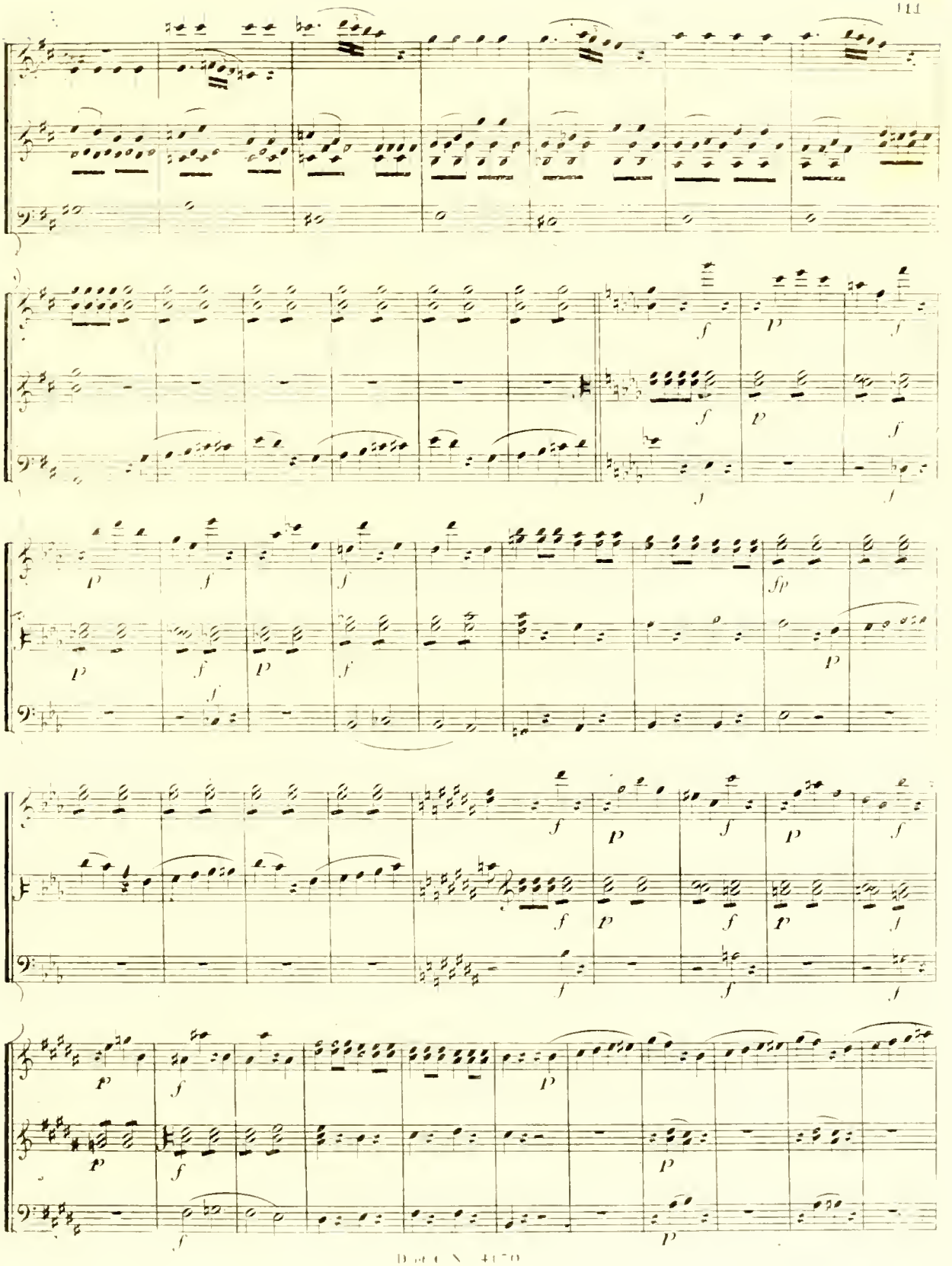
Développement N°2.

Il remplace la 123me mesure de Mozart.

Entwicklung N°2.

welche anstatt dem 123ten Takte Mozarts zu stellen ist.







etc : Voyez la 124me mesure de Mozart.
Man sehe nun den 124ten Takt von Mozart.

Ce 2d développement un peu plus étendu que le 1er, est conçu avec les phrases N° 3, 1, 9, 8, 7, 2, N° 6, N° 4 et N° 5. Les premières dix mesures sont faites avec la phrase N° 3. Dans les 29 mesures suivantes les phrases N° 1 et N° 9 sont en dialogue, suivi d'un développement partiel de la phrase N° 9, 8 mesures. Dans les 32 mesures suivantes, les phrases N° 8, N° 7 et N° 2 alternent deux fois de suite. Les 12 mesures suivantes servent à tirer un nouveau parti de la phrase N° 8. Dans les 14 mesures suivantes, on a employé la phrase N° 6. Le reste sert à rappeler les phrases N° 4 et 5 et à amener la dominante du ton de Ré pour pouvoir continuer l'ouvêrture en partant de sa 124me mesure.

Il est inutile de remarquer que les deux développemens ne peuvent pas servir à la fois et qu'il faut choisir l'un ou l'autre. On en a donné deux pour montrer les chances et la richesse que cette ressource précieuse offre à l'art. Voici maintenant les deux developpemens en partition, selon le nombre des instrumens employés par **Mozart**.

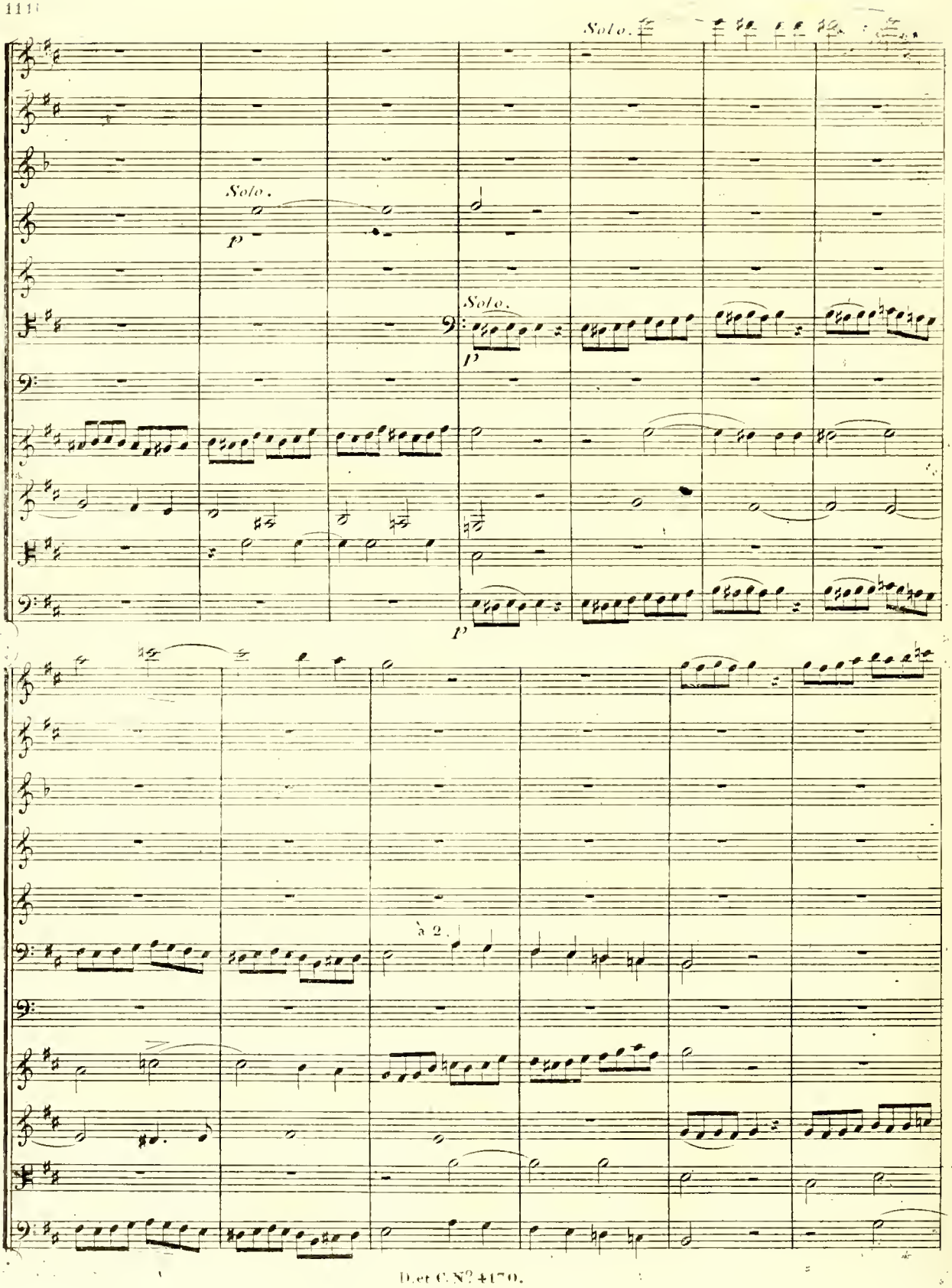
Diese 2te, etwas ausgedehntere Entwicklung als die 1te, ist aus den Phrasen N° 3, 1, 9, 8, 7, 2, 6, 4 und 5 gebildet. Die ersten 10 Takte entsprangen aus der Phrase N° 3. In den 29 folgenden Takten sind die Phrasen N° 1 und 9 dialogirt, worauf eine theilweise Entwicklung der Phrase 9 (in 8 Takten) nachfolgt. In den 32 folgenden Takten wechseln die Phrasen N° 8, 7 und 2 zweimal mit einander ab. Die folgenden 12 Takte dienen dazu, aus der Phrase N° 8 neuen Vortheil zu ziehen. In den folgenden 14 Takten hat man die Phrase N° 6 verwendet. Das übrige dient dazu, an die Phrasen N° 4 und 5 zu erinnern, und die Dominante der D-Tonart herbeizuführen, um die Ouverture, vom 124ten Takte angefangen, wieder fortzusetzen.

Es braucht nicht erst erinnert zu werden, dass die beiden Entwicklungen nicht zugleich angewendet werden können, und dass man daher nur eine von beiden wählen kann. Es sind desshalb zwei gegeben worden, um die Wechselfälle und den Reichthum zu zeigen, welche dieses kostbare Kunstmittel darbiethet. Hier folgen nun die beiden Entwicklungen in Partitur, nach der Zahl der von Mozart angewendeten Instrumente.

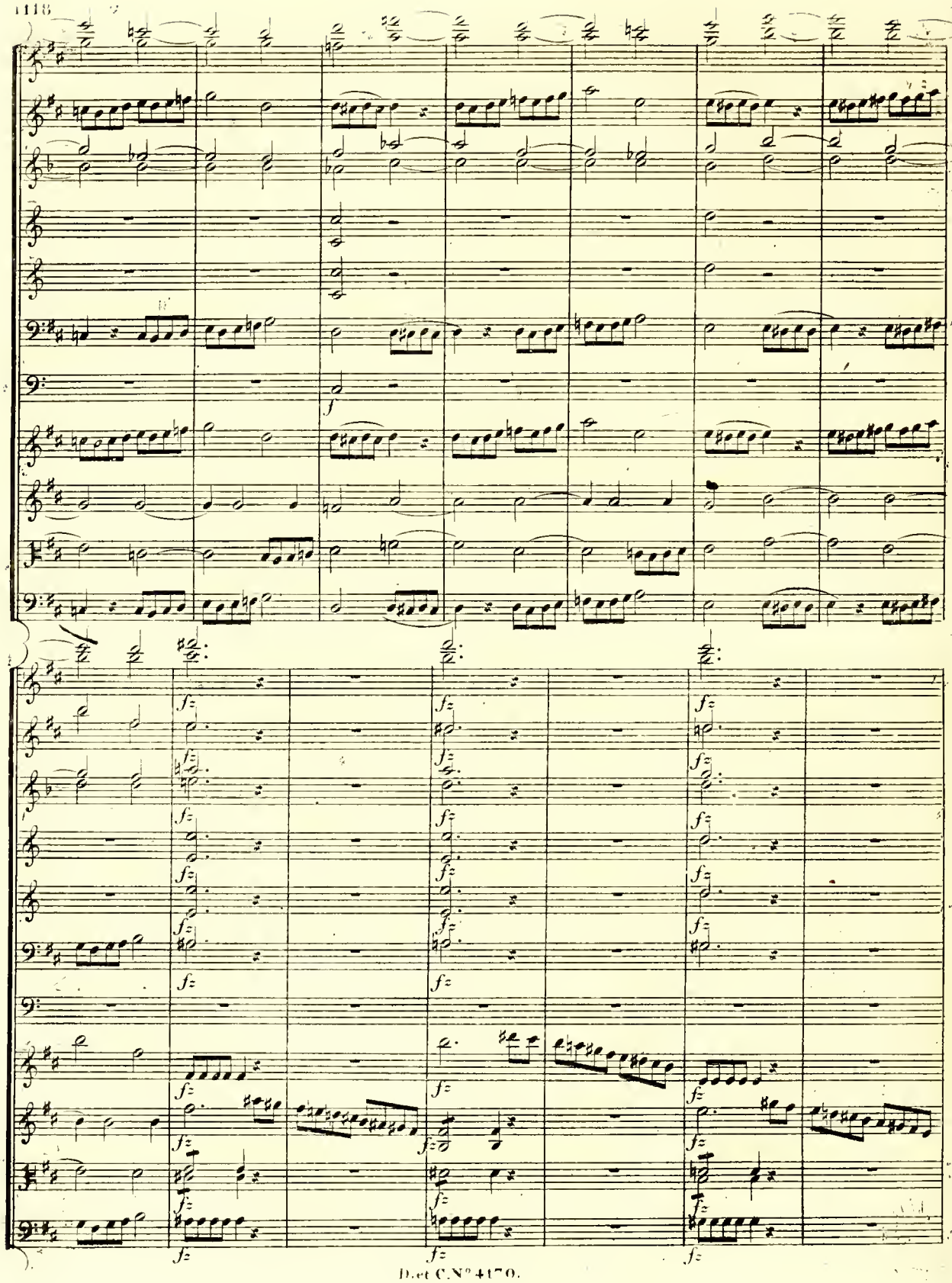
N° 1. Ce développement se place entre la 122me et la 124me mesure de Mozart, en supprimant la 123me.

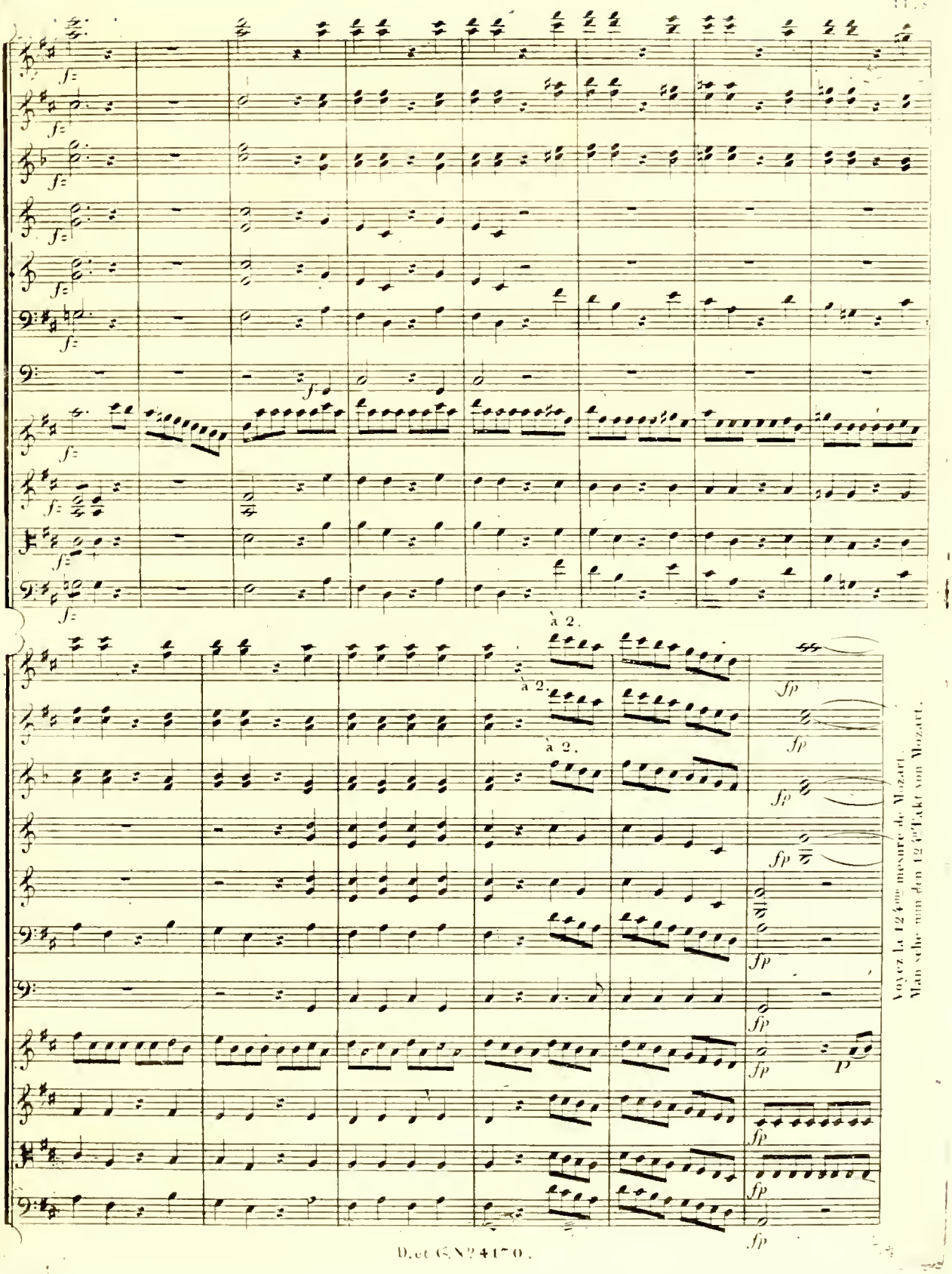
N° 1. Diese Entwicklung wäre zwischen den 122. und 124. Takt von Mozart zu stellen, indem man den 123. auslässt.




Solo.
Solo.
p
Solo.
p
p
a 2.


Solo
p
Solo.
à 2.
à 2.
f




f
à 2.
fp
Voyez la 124me mesure de Mozart.
Man sehe nun den 124ten Takt von Mozart.

N°2. Ce développement se place également entre la 122me et la 124me mesure de Mozart, en supprimant la 123me.

N°2. Diese Entwicklung ist gleichfalls zwischen dem 122sten und 124sten Takt des Mozartschen Originals zu stellen, und dagegen der 123te Takt wegzulassen.

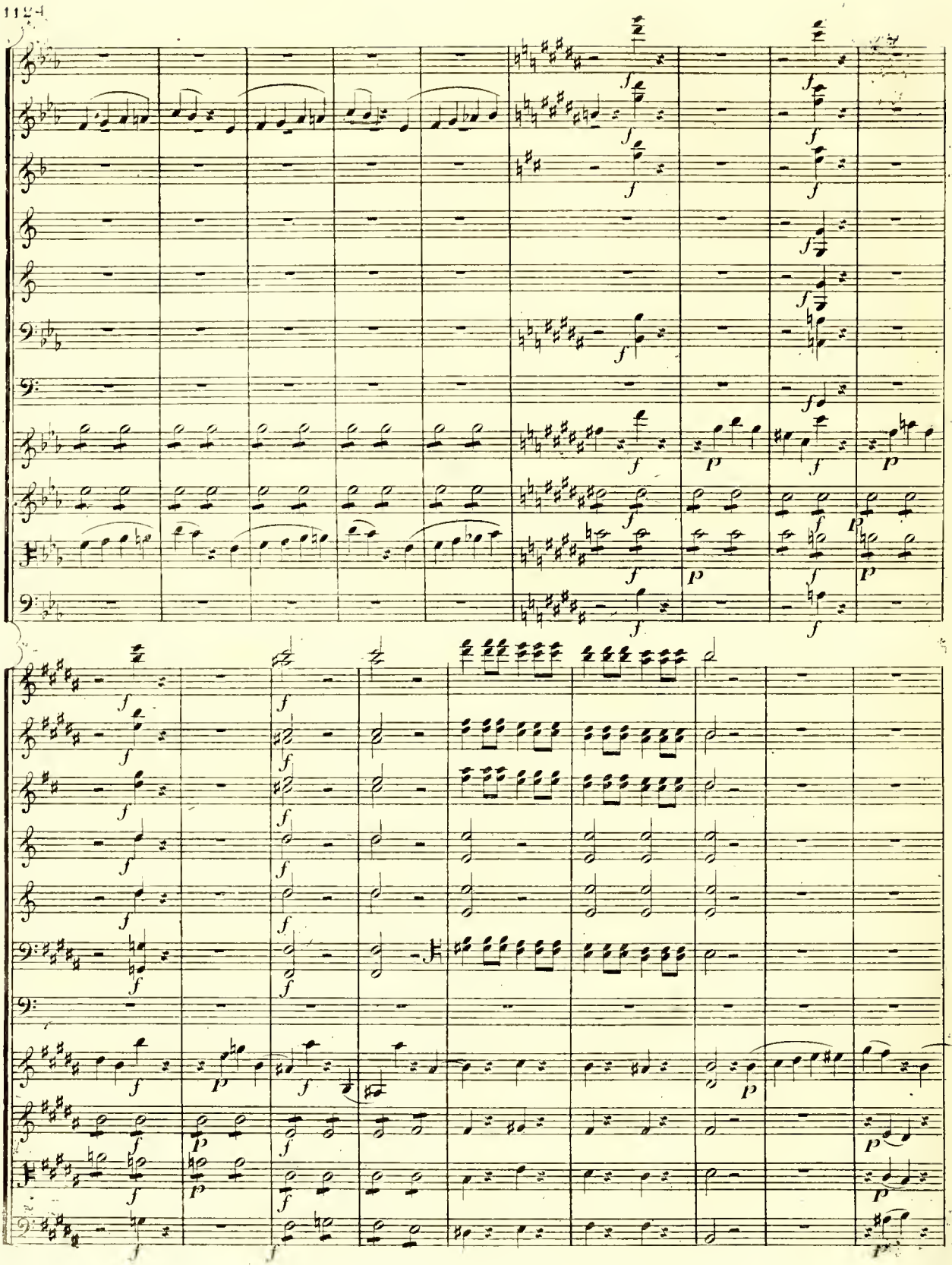
Flûtes.
Flöten.
Haut-bois.
Oboen.
Clarinettes en La.
Clarinetten in A.
Cors en Ré.
Hörner in D.
Trompettes en Ré.
Trompeten in D.
Bassons.
Fagotte.
Timballes en Ré, La.
Pauken in D, A.
Violons.
Violinen.
Altos.
Violen
Ic et Contre-basses.
Violoncell und Contrabässe.



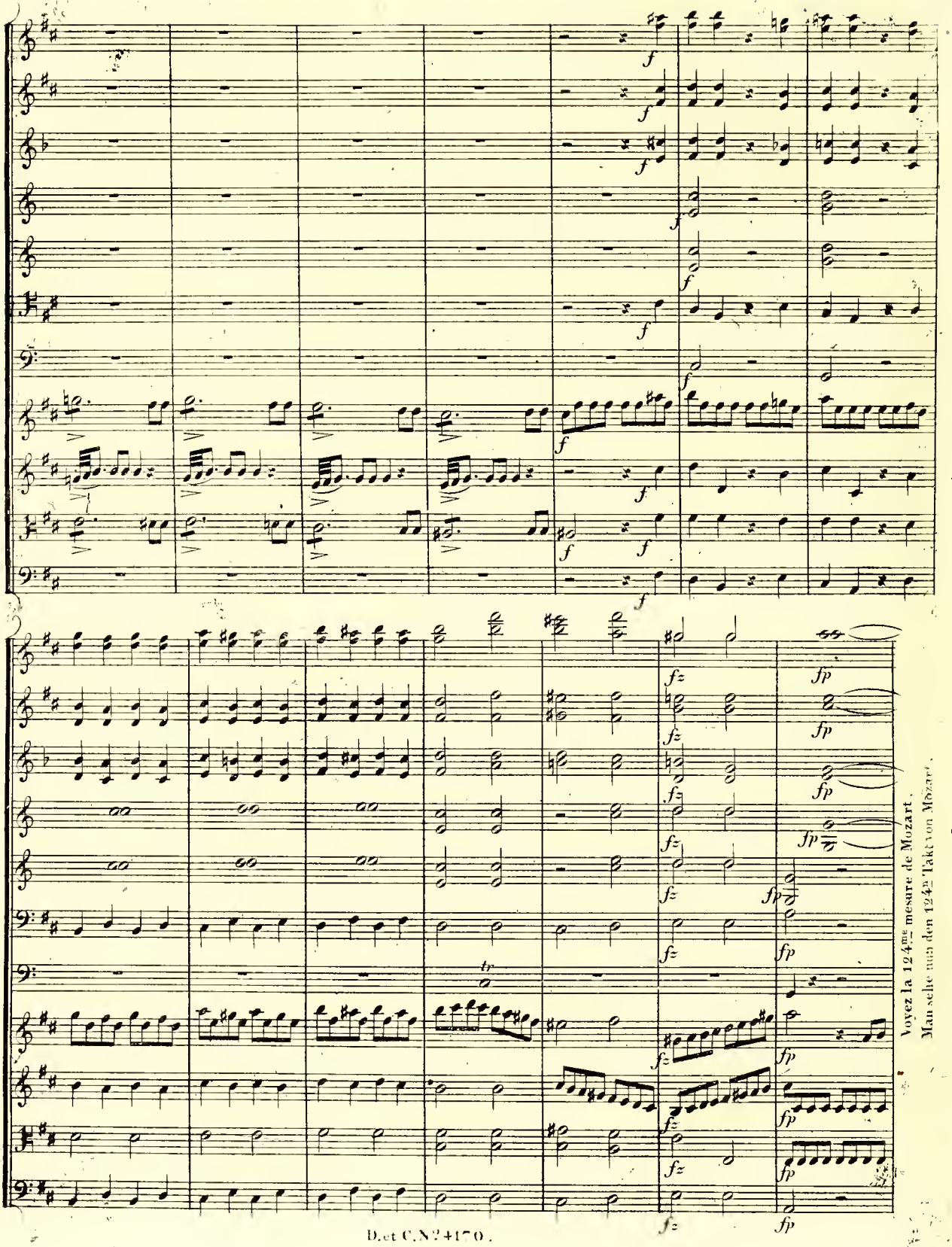

Solo
p
Solo.
tutti bassi.
p
Solo.
Soli.
p


Solo.
p
Solo.
Solo.
Solo.
Solo.


Solo




sfp
sfp



Voyez la 124me mesure de Mozart.
Man sehe nach den 124ten Takt von Mozart.

Les deux développemens sont nécessairement différens, parceque le premier n'a lieu qu'avec 3 phrases, tandis que le second est fait avec neuf. Mais il est possible que le même nombre de phrases donne différens exemples de développement. Dix compositeurs feront dix développemens différens avec les mêmes idées: chacun d'eux le fera selon sa capacité, son goût et son génie. Il peut donc arriver assez fréquemment qu'un auteur en méditant bien sur le développement de ses idées, trouve une plus grande quantité de matériaux qu'il n'en veut employer. Dans ce cas il en supprime une partie et ne choisit que ce qui lui semble le mieux et ce qui produit le plus d'effet. Ainsi p.e: les deux développemens précédens pourraient en fournir un troisième, en prenant dans l'un et dans l'autre ce qui est le plus saillant, et en sacrifiant le reste. Dans ce cas, il faudrait mettre dans un nouvel ordre ce que l'on voudrait employer.

Mais un développement riche et très étendu, dont la matière est neuve, intéressante (en produisant constamment de l'effet) peut s'employer tout entier avec succes dans un grand morceau de musique. Pour cela, il faut que le compositeur trace le plan de son morceau en conséquence; qu'il n'employe pas toutes ses ressources coup sur coup; qu'il divise sa matière, l'interrompe, la reprenne à plusieurs reprises &.... On trouve un grand développement d'idées dans les douze dernières symphonies *d'Haydn*, que nous recommandons aux élèves d'analyser avec soin.

Comme un développement se fait toujours avec des idées exposées d'avance, son intérêt dépend de la nature de ces idées. Des idées ternes, communes, sans attrait et insignifiantes, fourniront des développemens qui peuvent avoir les mêmes vices. Il est donc très important de créer et de choisir des idées intéressantes chaque fois que l'on désire les employer au développement. Mais il est possible aussi de manquer totalement le développement, quoique ce soit avec de fort bonnes idées, faute de talent de la part du compositeur: il faut *autant de génie* pour faire de beaux développemens que pour créer des idées neuves et saillantes.

Un développement d'une grande étendue ne peut avoir lieu que dans des morceaux d'un mouvement accéléré, dans les ALLEGRO et dans les PRESTO. Dans les ADAGIO et les LARGO les développemens sont

Die beiden Entwicklungen sind natürlicherweise von einander unterschieden, weil die erste nur aus 3 Phrasen gebildet ist, während in der andern 9 angewendet wurden. Aber es ist möglich, dass auch dieselbe Anzahl von Phrasen verschiedene Beispiele von Entwicklungen liefern kann. Zehn Tonsetzer werden zehn verschiedene Entwicklungen mit denselben Ideen hervorbringen: jeder derselben macht sie nach seiner Fähigkeit, seinem Geschmack und seinem Genie. Daher kann es ziemlich häufig geschehen, dass ein Tonsetzer, indem er über die Entwicklung seiner Ideen reiflich nachdenkt, eine grössere Menge Stoff findet als er anzuwenden wünscht. In diesem Falle unterdrückt er einen Theil, und wählt nur das, was ihm das beste und wirkungsvollste scheint. So, z.B. könten die zwei vorstehenden Entwicklungen eine dritte liefern, indem man aus jeder derselben das Anziehendste nimmt, und das übrige aufopfert. In diesem Falle müsste man das, was man anwenden will, in eine neue Ordnung fügen.

Aber eine reichhaltige und sehr ausgedehnte Entwicklung, deren Stoff neu, interessant, und immer wirkungsvoll ist, kann in einem grossen Musikwerke ganz vollständig mit Erfolg angewendet werden. Zu diesem Zwecke muss der Tonsetzer sich den Plan seines Werkes mit Überlegung vorzeichnen; er darf nicht alle seine Hülfsmittel auf einmal anwenden; er muss seinen Stoff abtheilen, ihn unterbrechen, mehrmal wieder aufnehmen &.... Die Schüler werden in den letzten 12 Sinfonien *Haydns* vollendete Muster einer grossen Ideen-Entwicklung finden, und wir empfehlen ihnen daher, dieselben mit Sorgfalt zu zergliedern.

Da eine Entwicklung immer nur mit solchen Ideen statt findet, welche früher schon vorgeführt (exponirt) worden sind, so hängt ihr Interesse von dem Gehalte dieser Ideen ab. Trockene, gemeine, reizlose und unbedeutende Ideen werden Entwicklungen liefern, welche dieselben Fehler haben. Es ist demnach sehr wichtig, interessante Ideen zu erfinden und zu wählen, so oft man deren zu Entwicklungen zu haben wünscht. Aber es ist auch möglich, die Entwicklungen gänzlich zu verfehlen, obschon man sich dazu sehr guter Ideen bediente, wenn dem Tonsetzer das Talent mangelt: es gehört *eben so viel Genie* dazu, schöne Entwicklungen zu machen, wie zum Erfinden neuer und geistreicher Ideen.

Eine sehr ausgedehnte Entwicklung kann nur in Tonstücken statt haben, welche in schneller Bewegung, im ALLEGRO und PRESTO gesetzt sind. Im ADAGIO und LARGO sind die Entwicklungen immer nur in einem viel geringeren

tion, sont beaucoup moins considérables à cause du mouvement de ces morceaux. Dans les ANDANTE il peut être un peu plus étendu.

Quant à l'utilité et l'importance du développement, il suffit de remarquer qu'il est le plus bel ornement d'un morceau de musique. Une quantité prodigieuse de morceaux, dont les idées sont heureuses, ont cessé depuis longtemps de nous intéresser, parceque les auteurs de ces productions ne savaient tirer aucun parti de leurs idées. C'est ce développement qui imprime aux morceaux un cachet qui peut les rendre constamment intéressans et les préserver de l'oubli. Ensuite, comment créer un GRAND MORCEAU de musique sans le secours du développement, et sans savoir tirer un parti avantageux de ses propres idées? dans ce cas il ne reste donc d'autre moyen que d'entasser idées sur idées, ou de répéter avec une continuité monotone quelques idées, sans nulle autre modification que la transposition: l'un et l'autre sont de mauvais moyens. Une grande quantité d'idées différentes qui se succédent sans relâche, ressemble à un bavardage insignifiant.

Il existe beaucoup de productions où un développement d'idées ne trouve pas de place, comme dans les airs, les nocturnes; dans une quantité de morceaux pour la danse &c., mais aussi ces productions sont elles envisagées avec juste raison comme des ouvrages purement de mode, qui (après quelque temps de vogue) disparaissent pour toujours.

On a vu dans l'analyse des deux exemples précédens que le développement se faisait:

1° Au moyen de la transposition des phrases (qui sont souvent des parcelles d'idées principales;)

2° Au moyen de la progression;

3° Au moyen de l'imitation qui peut devenir quelquefois un canon de quatre à huit mesures;

4° En dialoguant avec deux ou trois phrases;

5° En ajoutant un contre-sujet en contre-point double et en tirant ensuite parti de ce contre-point au moyen de la répercussion.

On peut ajouter à cela les deux moyens suivans:

6° En variant les idées, ou les phrases, soit mélodiquement seulement, soit harmoniquement seulement, soit en changeant, non pas les accords, mais le DESSIN des parties accompagnantes; soit enfin par une autre distribution des parties seulement, en serrant ou en élargissant l'harmonie.

Grade, wegen der langsamen Bewegung dieser Tonstücke anwendbar. Im ANDANTE können sie etwas ausgedehnter seyn.

In Betreff des Nutzens und der Wichtigkeit der Entwicklung, so reicht es hin, zu bemerken, dass sie die schönste Zierde eines Tonstückes ist. Eine ungeheure Menge von Tonwerken, deren Ideen sehr glücklich sind, haben seit langer Zeit aufgehört, die Welt zu interessiren, weil die Verfasser derselben nicht die Kunst verstanden, diese ihre Ideen zu benutzen. Diese entwickelnden Ausarbeitungen sind es, welche den Musikwerken einen Stempel aufdrücken, der sie stets anziehend erhalten, und vor der Vergessenheit bewahren wird. Überdiess, wie könnte der Tonsetzer ein GROSSES TONWERK erschaffen, ohne Hülfe der Entwicklung, und ohne von seinen eigenen Ideen einen vortheilhaften Gebrauch zu machen zu wissen? in einem solchen Falle bleibt ihm kein anderes Mittel übrig, als Ideen auf Ideen zu häufen, oder einige Ideen mit monotoner Einförmigkeit stets zu wiederhohlen, ohne andere Veränderungen als die Versetzungen in andere Tonarten: beide sind schlechte Behelfe. Eine grosse Menge verschiedener, einander ohne Unterlass verfolgender Ideen, gleicht einer nichtsbedeutenden Geschwätzigkeit.

Es gibt viele Compositions-Gattungen, in welchen eine Ideenentwicklung nicht statt findet, wie in den Arien, Nocturnen, in einer Menge Tanz- und Ballet-Stücken, &c.: aber dafür werden auch mit Recht diese Compositionen nur als Mode-Artikel angesehen, welche (nach einem Umlauf von einiger Zeit) für immer verschwinden.

In der Zergliederung der beiden vorhergehenden Beispiele hat man gesehen, dass die Entwicklungen gebildet werden:

1tens Mittelst der Tonartsversetzung der Phrasen, (welche oft nur Theile der Hauptideen sind;)

2tens Mittelst der Fortschreitung;

3tens Mittelst der Imitation, welche manchmal ein Canon von 4 bis 8 Takten seyn kann;

4tens Mittelst des Dialogirens mit 2 oder 3 Phrasen;

5tens Indem man ein Contrasubject im doppelten Contrapunkte beifügt, und sodann mittelst der Wiederhohlungen aus demselben Vortheil zieht;

Allem diesem kann man noch folgende zwei Hülfsmittel beifügen:

6tens Indem man die Ideen oder Phrasen varirt, sey die ses nur melodisch oder nur harmonisch, oder indem man (nicht die Accorde, sondern) die UMRISSE der begleitenden Stimmen verändert; oder auch nur durch eine andere Vertheilung der Stimmen, indem man die Harmonie zusammendrängt oder erweitert.

7^me^ En changeant l'ordre des idées ou des phrases ; comme par ex., si après avoir entendu l'exposition des idées dans l'ordre 1,2,3,4, on changeait cet ordre dans le développement en 2,1,4,3, ou en 4,1,3,2, &....

Abréger les idées longues, *allonger* les idées courtes, *moduler* adroitement et souvent, *accompagner une idée par l'autre*, (quand cela se peut,) *présenter* une idée dans les différentes parties, tout cela est du ressort du développement, pourvu que l'on produise de l'effet. Enfin, le véritable développement est une combinaison quelconque des idées musicales. En changeant les idées, il faut changer le développement, en modifiant autrement les ressources ou les moyens ci-dessus indiqués (qui sont toujours les mêmes) par de nouvelles combinaisons.

L'art du compositeur consiste donc principalement dans la création des idées, et dans leurs développements.

Chaque fois qu'on fait entendre pour la première fois une idée, on l'expose. Une exposition heureuse est souvent le fruit du hasard, d'une inspiration momentanée, de la chaleur ou de l'effervescence de la jeunesse ; mais pour bien développer ses idées, il faut être maître expérimenté, adroit et habile.

Avant de faire le développement, on *notera* les idées, ou les phrases à développer, qui se trouvent dans l'exposition, en formant un petit tableau à l'exemple de celui que nous avons donné (page 1108) à l'occasion de l'ouverture de Mozart.

On cherche ensuite ce que l'on peut entreprendre avec ces idées ; et l'on indique en abrégé cette nouvelle matière, en faisant un autre petit tableau. Ces deux opérations faites, on cherchera l'ordre dans lequel cette matière devra se présenter avec plus d'effet. Quand la matière est trop abondante (ce qui peut souvent arriver selon la nature et la quantité des idées à développer) on en supprime ce qui est le moins intéressant, ou bien on la divise en deux, trois ou quatre parties, en n'employant d'abord qu'une partie, plus tard une seconde, plus tard encore une troisième &... En interrompant de la sorte cette matière divisée en plusieurs parties, on fait alors entendre ses idées sans être développées, comme dans l'exposition, sauf qu'elles peuvent se reproduire dans un ton différent : dans ce cas on peut aussi parfois introduire quelques nouvelles idées accessoires, pourvu qu'elles ne fassent pas disparate avec les autres idées du morceau.

7^ten^ Indem man die Ordnung der Ideen oder Phrasen verändert, wie z.B., wenn nach der vorangestellten Exposition der Ideen in der Ordnung 1,2,3,4, diese Ordnung in der Entwicklung verändert würde in 2,1,4,3, oder in 4,1,3, &....

Lange Ideen *abkürzen*, kurze Ideen *verlängern*, gewandt und häufig *moduliren*, oder (wenn es sich thun lässt) *eine Idee mit einer andern Idee begleiten*, ferner eine Idee durch verschiedenen Stimmen *durchführen*, alles dieses gehört zu den Hülfsmitteln der Entwicklung, vorausgesetzt, dass man damit Wirkung hervorbringt. Eigentlich ist die wahre Entwicklung eine beliebige berechnete Zusammenstellung der musikalischen Ideen. Werden die Ideen verändert, so muss man auch die Entwicklung verändern, indem man die hier eben angezeigten Hülfsmittel, (welche stets dieselben bleiben,) durch neue Berechnungen und Zusammenstellungen auf eine andere Weise benutzt.

Die Kunst des Tonsetzers besteht also hauptsächlich in der Erfindung der Ideen, und ihrer Entwicklung (Durchführung).

Jedesmal, wenn man zum erstenmale eine Idee hören lässt, exponirt man sie. (Oder, anders gesagt, man führt sie vor.) Eine glückliche Exposition ist oft die Frucht des Zufalls, einer plötzlichen Begeisterung, der Aufgeregtheit, oder einer jugendlichen Aufwallung ; aber um seine Ideen gut zu entwickeln, muss man ein erfahrener, gewandter und geübter Meister seyn.

Ehe man die Entwicklungen beginnt, muss man die zu entwickelnden Ideen und Phrasen, welche sich in der Exposition vorfinden, sich *notiren*, indem man sich davon eine kleine Tabelle nach dem Muster derjenigen bildet, welche wir (Seite 1108) bei Gelegenheit der Mozartschen Ouverture gegeben haben.

Hierauf sucht man das auf, was sich aus diesen Ideen bilden lässt, und zeichnet sich wieder kürzlich diesen neuen Stoff auf, indem man sich daraus eine neue Tabelle macht. Sind diese zwei Vorrichtungen geschehen, so sucht man die Ordnung, in welcher dieser Stoff sich mit der besten Wirkung darstellen kann. Ist der Stoff allzureichlich, (was oft, je nach der Natur und Zahl der zu entwickelnden Ideen, der Fall seyn kann,) so unterdrückt man das minder Interessante, oder man theilt es auch wohl in 2, 3, oder 4 Abtheilungen, indem man anfangs nur einen Theil, später einen zweiten, und noch später einen dritten, &... anwendet. Indem man auf solche Art diesen in mehrere Theile zertheilten Stoff unterbricht, so stellt man seine Ideen nun entwickelt, wie in der Exposition, dar, nur dass sie in einer andern Tonart wiederhohlt werden können : in diesem Falle kann man auch wohl bisweilen einige neue Zusatz-Ideen einführen, vorausgesetzt, dass sie nicht mit den andern Ideen des Stückes unvereinbar sind.

Il y a plusieurs manières d'exposer ses idées avant de les développer. 1° On les expose toutes de suite sans développement, comme p. e: dans la première reprise d'un premier morceau de quatuor ou de symphonie: dans ce cas elles sont enchaînées de manière à former un discours musical régulier, qui commence par la tonique et termine dans le ton de la dominante. Le développement se fait alors dans la seconde partie, comme nous l'avons dit à l'occasion de l'ouverture de Mozart. 2° On l'on expose une idée (ou motif) que l'on développe de suite, comme p: e: dans les airs variés dans le genre de Haydn. 3° Ou bien encore, on expose d'abord une idée suivie de son développement; puis on introduit une nouvelle idée que l'on développe également de suite; puis avec une troisième nouvelle idée on fait de même &... La 3me manière pourrait servir à créer des ANDANTE, des ADAGIO, des MENUETS, dans les quatuors et dans les symphonies &....

Pour parvenir à développer facilement et avec intérêt ses propres idées, il faut 1°) être maître de l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties; 2°) savoir manier avec adresse au moins le contrepoint double à l'octave; 3°) avoir une grande facilité à moduler; 4°) s'exercer fréquemment sur des progressions pour en trouver de saillantes; 5°) développer souvent une idée (en s'exerçant) et chercher à en tirer tout le parti possible; 6°) apprendre à faire toute sorte de combinaisons ingénieuses avec deux, trois ou quatre idées; 7°) étudier par des analyses fréquentes la manière dont MOZART et surtout HAYDN ont développé leurs idées.

Es gibt mehrere Arten, seine Jdeen zu exponiren, ehe man sie entwickelt. 1tens Man exponirt sie sogleich nacheinander ohne Entwicklung, wie z:B: in dem ersten Theile einer Sonate, eines Quartetts oder einer Sinfonie: in diesem Falle sind sie dergestalt aneinander gereiht, dass sie eine regelmässige musikalische Rede bilden, welche in der Tonika anfängt, und in der Dominante endet. Die Entwicklung findet alsdann im zweiten Theile statt, wie wir bei Gelegenheit der Mozartschen Ouverture gesagt haben. 2tens Oder man exponirt eine Jdee (ein Thema, Motif,) welches man sodann entwickelt, wie z:B: in den varirten Arien im Style des Haydn. 3tens Oder auch, man exponirt anfangs eine Jdee, welcher ihre Entwicklung nachfolgt; hierauf führt man eine neue Jdee ein, welche man sofort ebenfalls entwickelt, hierauf verfährt man mit einer dritten eben so, &... Die 3te Art könte zur Bildung der ANDANTE'S, ADAGIO'S, MENUETTEN in den Quartetten und Sinfonien &... dienen.

Um dahin zu gelangen, dass man mit Leichtigkeit und auf anziehende Art seine eigenen Jdeen entwickeln könne, muss man 1tens) der 2=3=und=4=stimmigen Harmonie vollkommen Meister seyn; 2tens) muss man mit Geschicklichkeit wenigstens den doppelten Contrapunkt in der Octave anzuwenden verstehen; 3tens) muss man eine grosse Leichtigkeit im Moduliren haben; 4tens) hat man sich fleissig in Fortschreitungen zu üben, um deren Geistreiche zu finden; 5tens) muss man, (beim Üben) sehr oft eine Jdee entwickeln und aus derselben alle möglichen Wendungen und Vortheile zu ziehen suchen; 6tens) muss man lernen, alle möglichen Arten von sinnreichen Zusammenstellungen (Combinationen) mit 2, 3, oder 4 Stimmen hervorzubringen; 7tens) muss man, (mittelst aufmerksamer und häufiger Zergliederung) die Art und Weise studieren, wie vorzüglich HAYDN, MOZART, BEETHOVEN ihren Jdeen entwickelt haben.

77. Anmerkung des Übersetzers. Es ist für den Tonsetzer ein sehr grosser Vortheil, wenn er auf seinem Jnstrumente zu FANTASIREN fähig ist, weil auf diese Art die interessantesten Jdeen, meistens ungesucht und zufällig herbeiströmen, und auch deren Entwicklung einen natürlichen, konsequenten Fluss erhält, welchen man durch das mühsame Suchen auf dem Papier weit schwerer, oft gar nicht erreicht. (Man sehe hierüber meine, schon früher angeführte FANTASIE=SCHULE, op. 200.) Nur muss der Tonsetzer sich es unverdrossen angewöhnen, jede, ihm während dem Fantasiren plötzlich beikommende, auch nur einigermassen interessant scheinende Jdee bald möglichst zu Papier zu bringen, weil sie meistens eben so schnell aus dem Gedächtniss verschwindet, wie sie erschienen. Eine grosse Übung im schnellen Noten=schreiben ist hierbei äusserst nützlich.

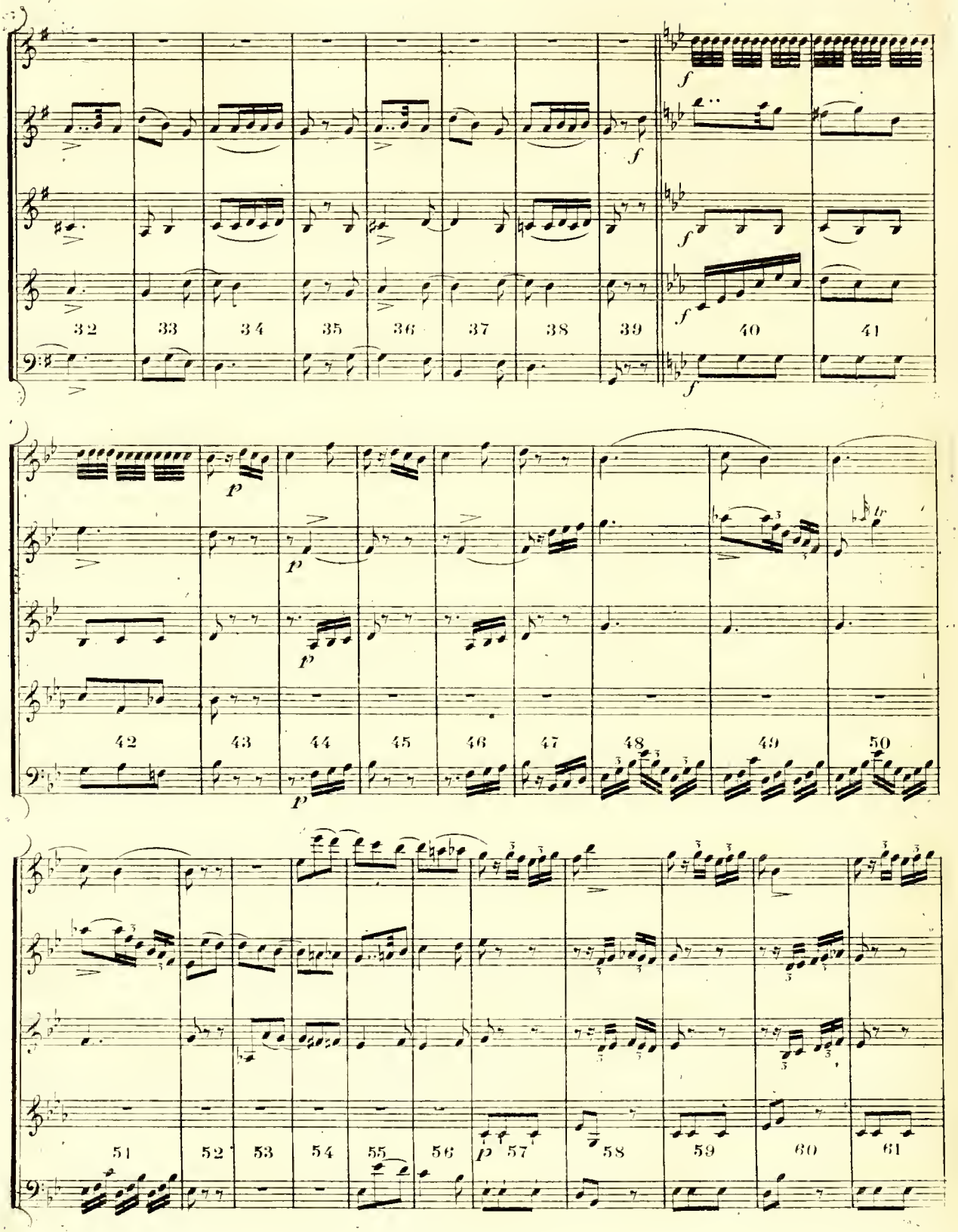
On n'a encore rien publié sur cette matière importante, elle est même inconnue à la plus grande partie des compositeurs. Ce que nous en avons dit dans cet article est essentiellement nécessaire aux élèves: l'intelligence dont chacun à été plus ou moins gratifié par la nature, les dispositions naturelles pour la musique et le bon sens des élèves doivent faire le reste.

Pour rendre cet article encore plus utile, plus instructif et plus complet, nous allons analyser les deux morceaux suivans sous le rapport du développement.

Noch hat man nie etwas über diesen wichtigen Gegenstand bekannt gemacht, ja dem grössten Theile der Tonsetzer war er bisher sogar unbekannt geblieben. Das was wir hierüber in diesem Abschnitte gesagt haben, ist den Schülern wesentlich nothwendig: die Fähigkeiten, mit denen jeder mehr oder minder von der Natur begabt worden ist, die natürlichen musikalischen Anlagen, und der gesunde Verstand der Schüler müssen das Übrige thun.

Um diesen Abschnitt noch nutzbarer, lehrreicher, und vollständiger zu machen, werden wir die zwei folgenden Tonstücke in Rücksicht der Entwicklung zergliedern.

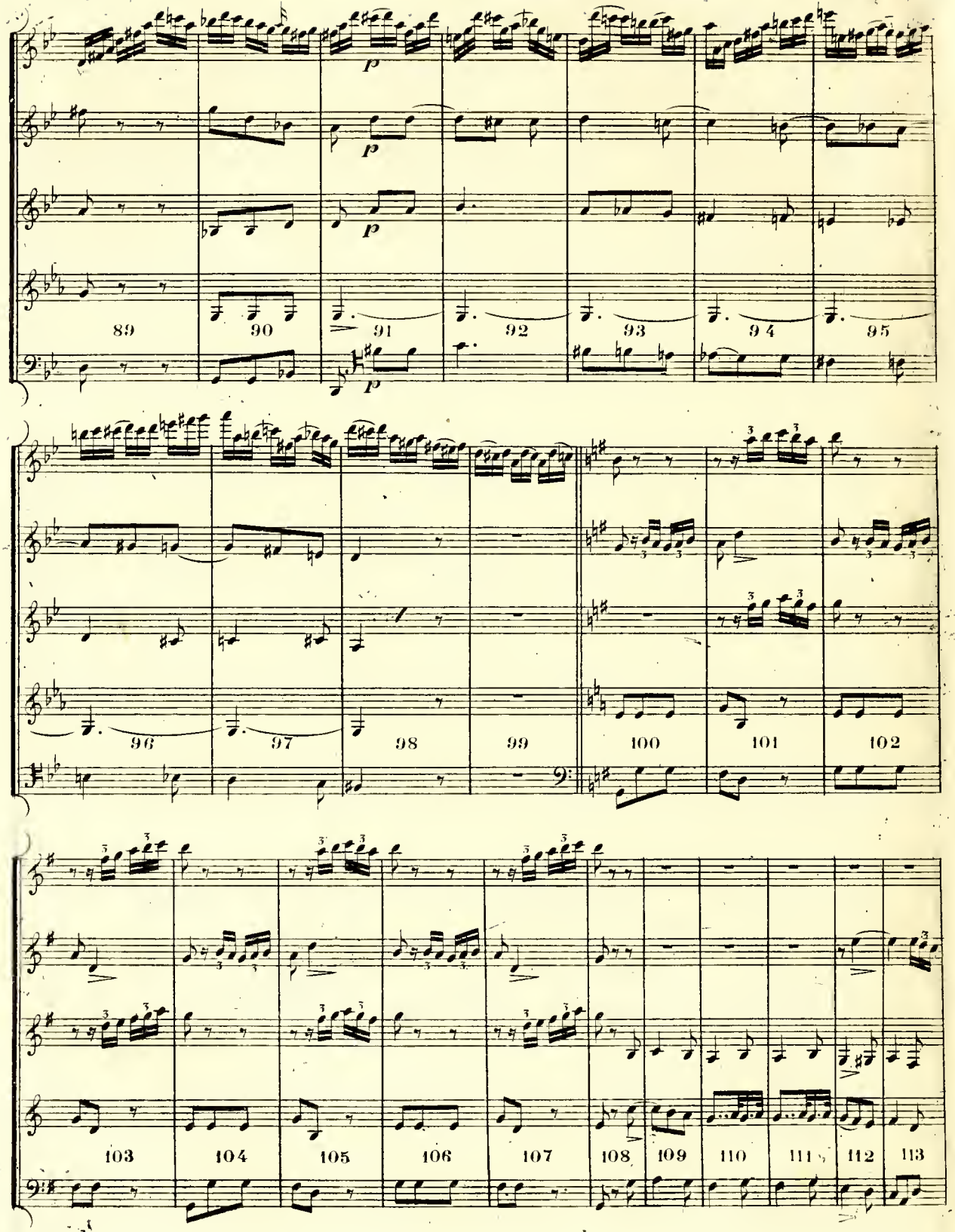

Andante. M. ♩=88.
Flûtes.
Flöte.
Haut-bois.
Oboe.
Clarinette en Ut.
Clarinette in C.
Cor, en Sol.
Horn in G.
Basson.
Fagott.
p
1 2 3 4 5 6 7 8 9
10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31


32 33 34 35 36 37 38 39 40 41
42 43 44 45 46 47 48 49 50
51 52 53 54 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

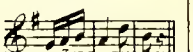

89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113


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

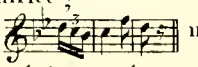
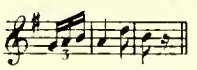

172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196

Cet ANDANTE est composé de 196 mesures : mais le fond d'idées n'en contient que 56, le reste (c'est à dire presque les $\frac{3}{4}$) appartient au développement. Certes, il est assez remarquable que l'on puisse prolonger avec interêt un morceau jusqu'à la concurrence de 196 mesures, tandis que le fond n'en est que de 56. En analysant ce morceau on trouve :

1° Que la phrase tenant au motif  est répétée de suite pour rendre l'idée quarrée ;

2° Que les mesures de dix sept jusqu'à vingt huit répondent (avec une autre disposition des parties) aux mesures 1, 2, 3, 4, 5, (en supprimant la 6me) 7, 8, 9, et 10 ;

3° Que les mesures 32, 33, 34 et 35, se répètent de suite avec une harmonie modifiée ;

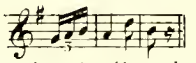
4° Que la phrase répétée  n'est qu'une transposition avec une légère altération de de la phrase 

5° Que les mesures 66, 67, 68, 69, 70 et 71 contiennent le début du motif, transposé, avec une autre tournure finale à cause de la modulation : la même chose a lieu dans les six mesures suivantes ;

6° Que les mesures 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 et 84 sont la transposition (avec une autre disposition des parties) des mesures 57 jusqu'à 64.

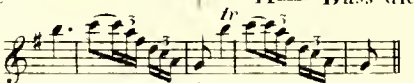
7° Que la même chose a lieu (avec une nouvelle transposition et une nouvelle disposition des parties) en partant de la 100me mesure jusqu'à la 107me ;

8° Qu'en partant de la 109me mesure jusqu'à la 120me, on entend les six premières mesures du motif deux fois de suite, mais chaque fois avec une autre disposition des parties ;

9° Que la phrase  se reproduit dans les mesures suivantes et se termine par une progression ;

10° Que l'imitation entre les quatre parties (voyez les mesures 128 jusqu'à 132) est une transposition de celle contenue dans les mesures 52 jusqu'à 56 ;

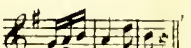
11° Que l'on employe la phrase



trois fois de suite transposée et mise alternativement dans la Flûte, la Clarinette et le Basson, (voyez les mesures 133 jusqu'à 145.) Cette phrase a été entendue, dans l'origine, en Mi, voyez les mesures 48, 49, 50 et 51 ;

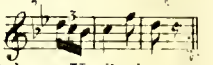
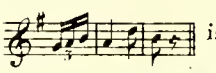
12° Que dans les mesures 146, 147, 148, 149, 150,

Dieses ANDANTE besteht aus 196 Takten ; aber die Grundideen nehmen deren nur 56 ein, indem die übrigen (also fast $\frac{3}{4}$ der ganzen Zahl) der Entwicklung angehören. Gewiss ist es genug merkwürdig, dass man ein Tonstück mit Interesse bis zur Länge von 196 Takten ausdehnen kann, während die Grundlage desselben nur 56 Takte hat. Bei der Zergliederung dieses Tonstückes findet man :

1tens Dass die, zum Motif gehörige Phrase  in der Folge wiederhohlt wird, um die Idee rhythmisch gleich zu machen ;

2tens Dass die Takte vom 17ten bis zum 28ten den Takten 1, 2, 3, 4, 5, (der 6te weggelassen) 7, 8, 9 und 10 (nur mit anderer Stimmenvertheilung) gleich sind ;

3tens Dass die Takte 32, 33, 34 und 35 sich in der Folge mit veränderter Harmonie wiederhohlen ;

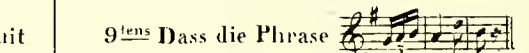
4tens Dass die wiederhohlte Phrase  nichts anders als eine Versetzung mit leichter Veränderung der Phrase  ist ;

5tens Dass die Takte 66, 67, 68, 69, 70 und 71 den Anfang des Motifs enthalten, jedoch transponirt mit einer andern Schlusswendung wegen der Modulation : dasselbe findet auch in den sechs nachfolgenden Takten statt.

6tens Dass die Takte 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 und 84 nur eine Versetzung (mit anderer Stimmenvertheilung) der Takte von 57 bis 64 sind.

7tens Dass derselbe Fall statt findet (nur mit neuer Versetzung und neuer Stimmenvertheilung,) vom 100sten Takte bis zum 107ten ;

8tens Dass vom 109ten bis zum 120ten Takte die ersten 6 Takte des Motifs zweimal nacheinander gehört werden, aber jedesmal mit anderer Stimmenvertheilung ;

9tens Dass die Phrase  in den folgenden Takten wieder vorkommt und mit einer Fortschreitung endigt ;

10tens Dass die Imitation zwischen den vier Stimmen (vom 128ten bis zum 132ten Takte) eine Versetzung derjenigen ist, welche in den Takten 52 bis 56 statt fand ;

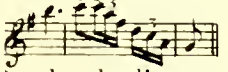
11tens Dass die Phrase

dreimal nacheinander transponirt, und abwechselnd in die Flöte, Clarinette und den Fagott gesetzt ist (man sehe vom 133ten bis zum 145ten Takt.) Diese Phrase ward ursprünglich in Es vorgeführt, in den Takten 48, 49, 50 und 51.

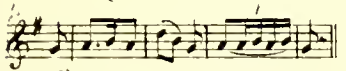
12tens Dass die Takte 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152 und

151, 152 et 153 on fait un conduit pour arriver d'Ut en Ré majeur et que l'on rappelle, dans les mesures 149, 150, 151, 152 et 153, une idée que l'on a entendue dans le commencement (voyez les mesures 12, 13, 14, 15 et 16.)

13° Que les mesures 154 jusqu'à 160 sont une transposition de l'idée (voyez les mesures 32 jusqu'à 38.)

14° Qu'en partant de la 164me mesure jusqu'à la 171me on a mis en dialogue (entre le Cor et le Basson) la phrase  précédemment entendue;

15° Que dans les dix mesures suivantes on reprodnit deux fois une phrase (la seconde fois octave plus haut melodiquement et harmoniquement) que l'on a entendue dès le commencement (voyez les mesures 27 jusqu'à 37;)

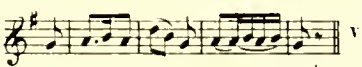
16° Que l'on en fait de même avec l'idée  dans les mesures 183 jusqu'à 190; et que les 4 mesures qui suivent sont faites avec les 7 dernières notes de cette même phrase.

153 einen Führer bilden, um aus C nach D dur zu gelangen, und dass man in den Takten von 149 bis 153, wieder an eine Idee erinnert wird, welche schon anfangs in den Takten 12 bis 16 gehört wurde;

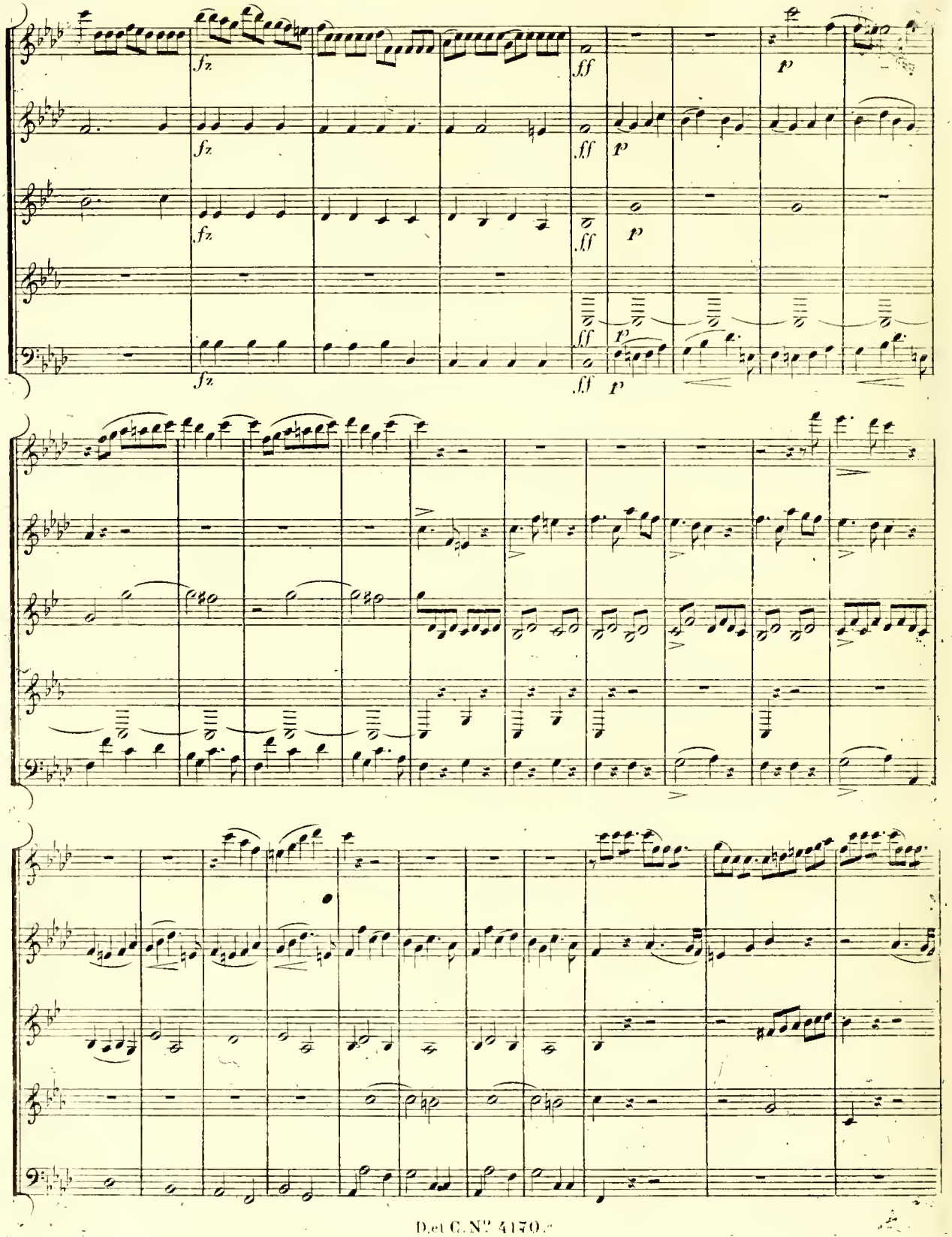
13tens Dass die Takte 154 bis 160 eine Versetzung der Idee enthalten, welche in den Takten 32 bis 38 befindlich ist.

14tens Dass man vom 164ten Takt bis zum 171ten die früher gehörte Phrase  zwischen dem Horn und dem Fagott dialogirt gesetzt hat.

15tens Dass in den 10 nachfolgenden Takten eine Phrase zweimal (und zwar das zweitemal melodisch und harmonisch um eine Octave höher) wiederhohlt wird, welche man schon beim Anfang (in den Takten 27 bis 37) gehört hat;

16tens Dass eben so in den Takten 183 bis 190 mit der Idee  verfahren worden ist; und dass die nachfolgenden 4 Takte aus den 7 letzten Noten dieser selben Phrase gebildet worden sind;

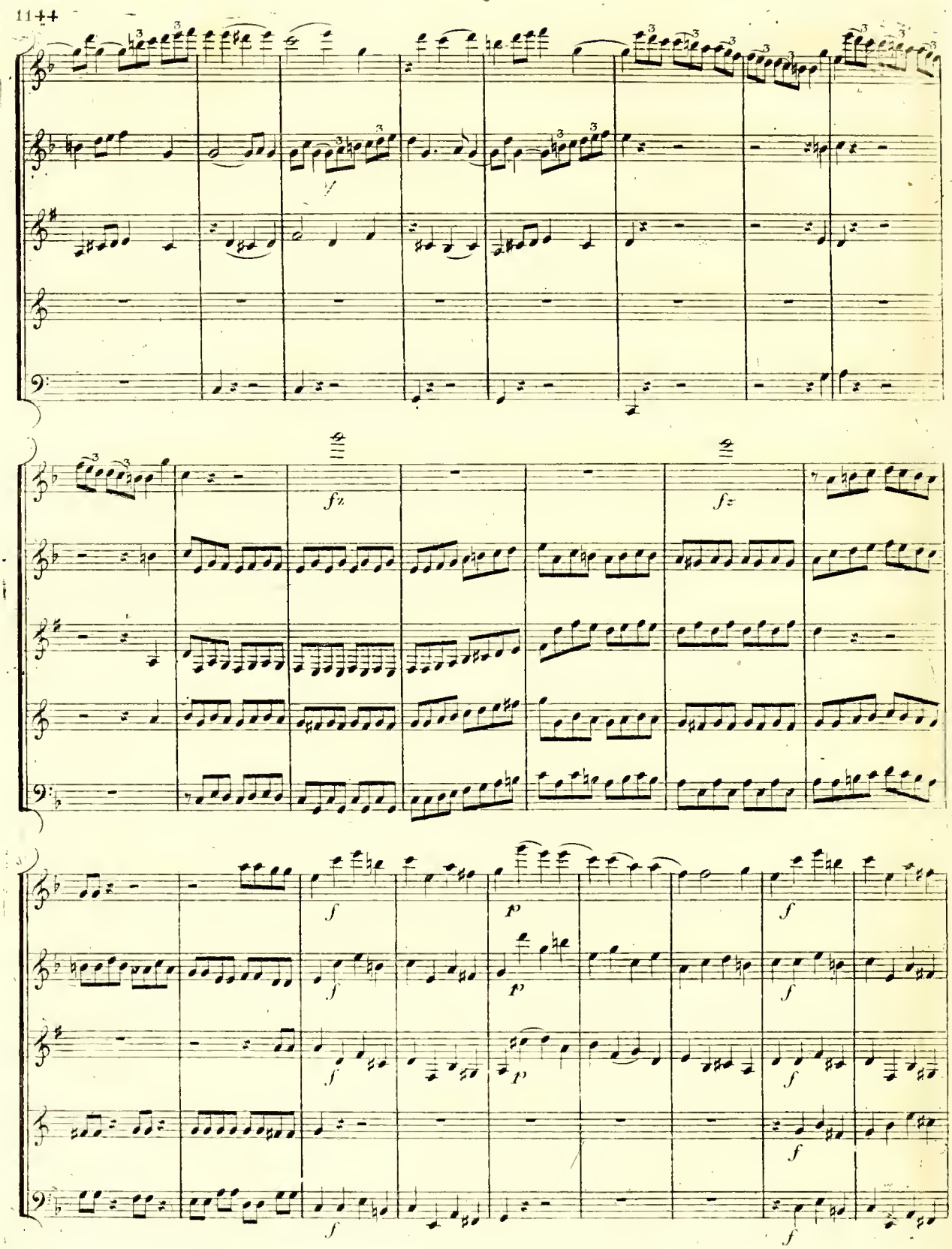



fz
ff
p


fz
Solo
f
p
mf



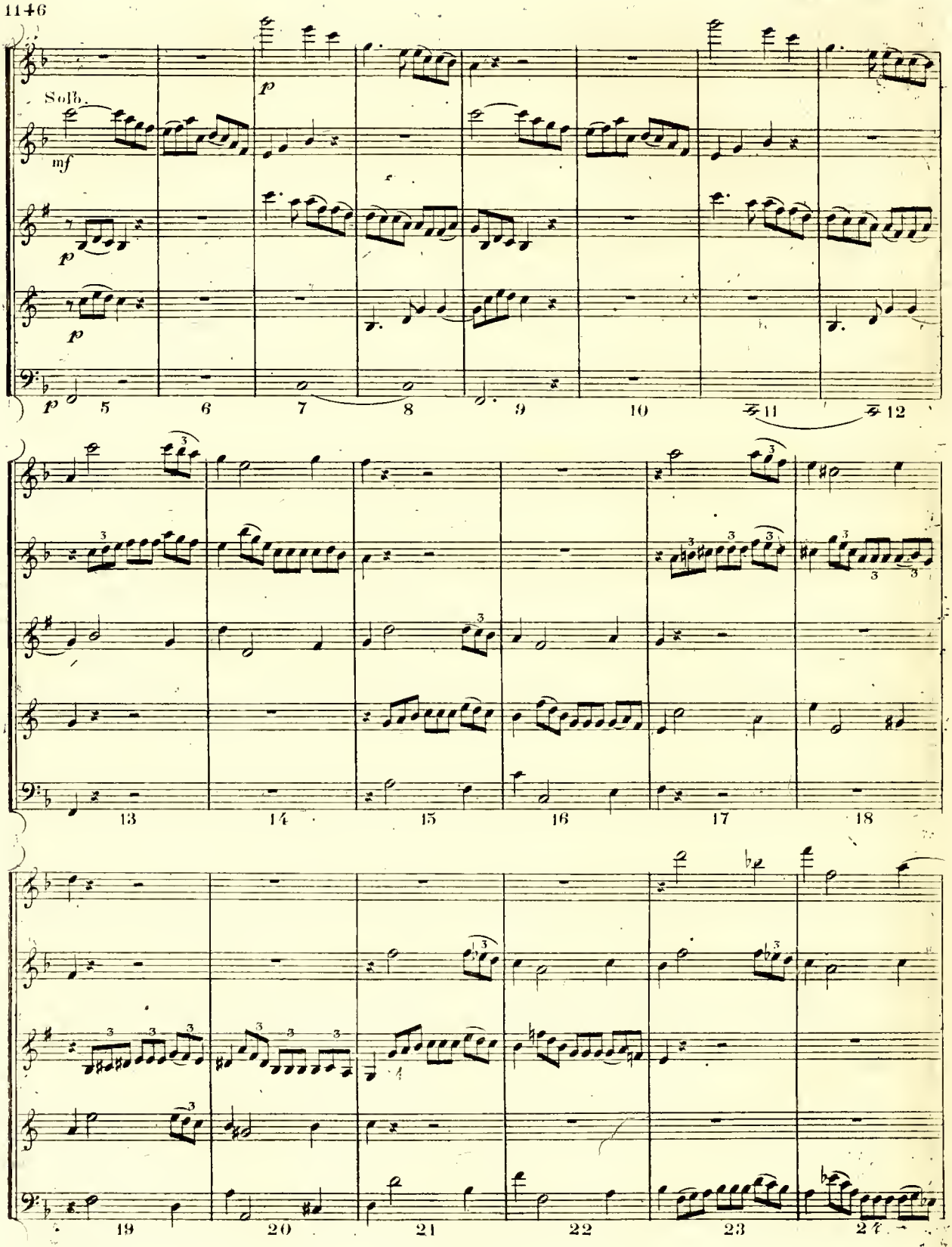

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
3
3
p
p
p
p


fz
fz
f
p
f
f
f
f
f
f
f
f

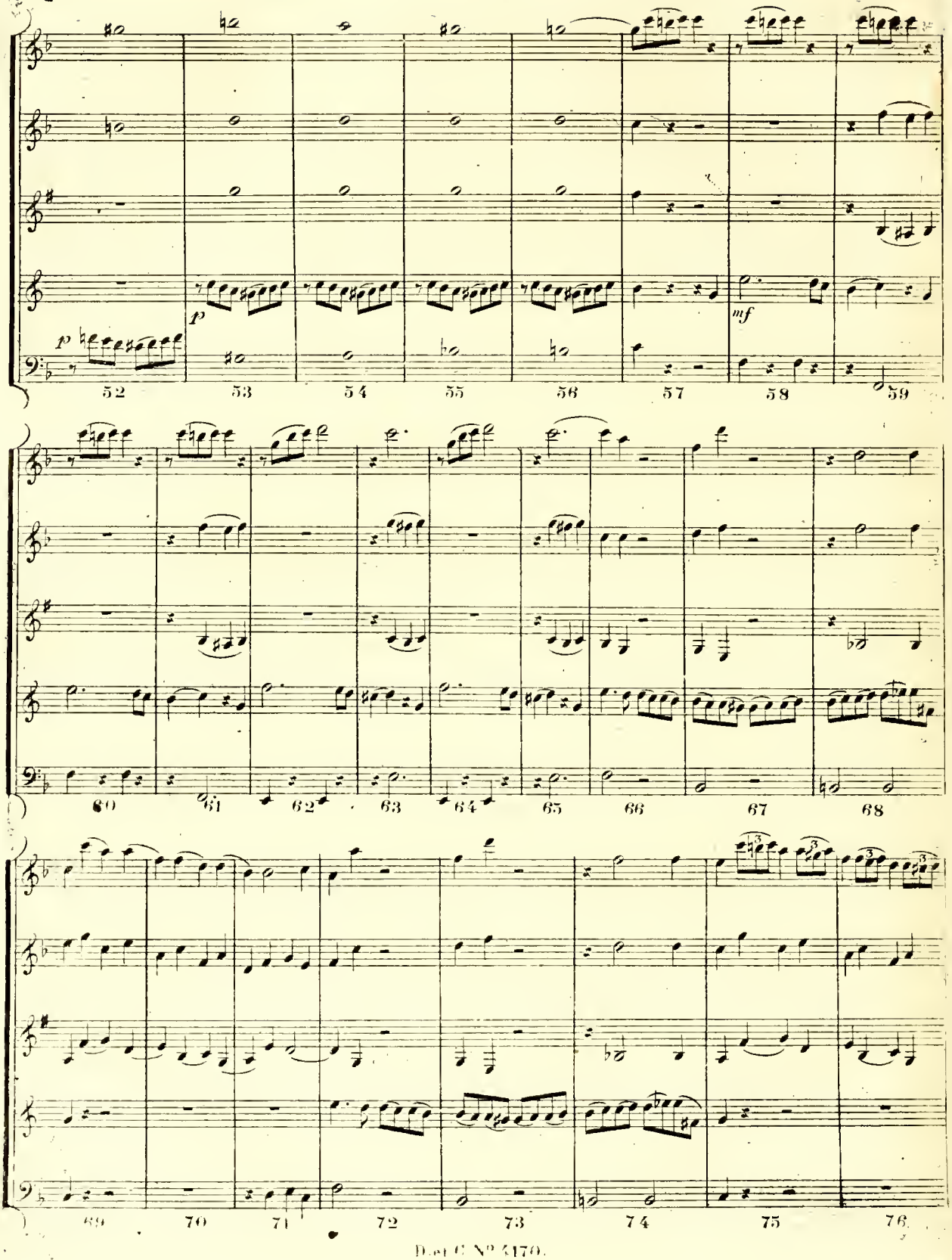





Fin de la 1re partie du morceau.
Ende des 1ten Theils dieses Tonstückes.
55 mes: da capo.
55 Takte v. Anfang.


Solo.
mf
p
p
p
p
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24


25
26
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
cresc:


p
p
mf
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
Solo
94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105


p
fz
fz
fz
fz
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126


f
f
f
f
127
128
129
130
131
132
f 133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149



Analyse du morceau précédent.

Pour analyser cet allegro, il faut d'abord le diviser en mineur et en majeur. La partie qui est en mineur au commencement du morceau, contient 57 mesures. Le motif



s'y reproduit trois fois, mais chaque fois autrement accompagné, et exécuté par une autre partie. Les deux dernières répétitions de ce motif appartiennent déjà au développement. Au moyen de ces deux répétitions on a pu étendre ce mineur jusqu'à 57 mesures, quoique le fond d'idées n'y soit que de 24 mesures à peu près.

Le développement principal et ultérieur de ce morceau se fait avec les idées du majeur. On peut envisager les idées placées entre les deux mineurs, (car le mineur s'exécute encore une fois dans le courant) comme une nouvelle exposition dont on tire parti plus tard. Les phrases à développer de ce majeur sont contenues dans le tableau que voici :

Zergliederung des vorstehenden Tonstückes.

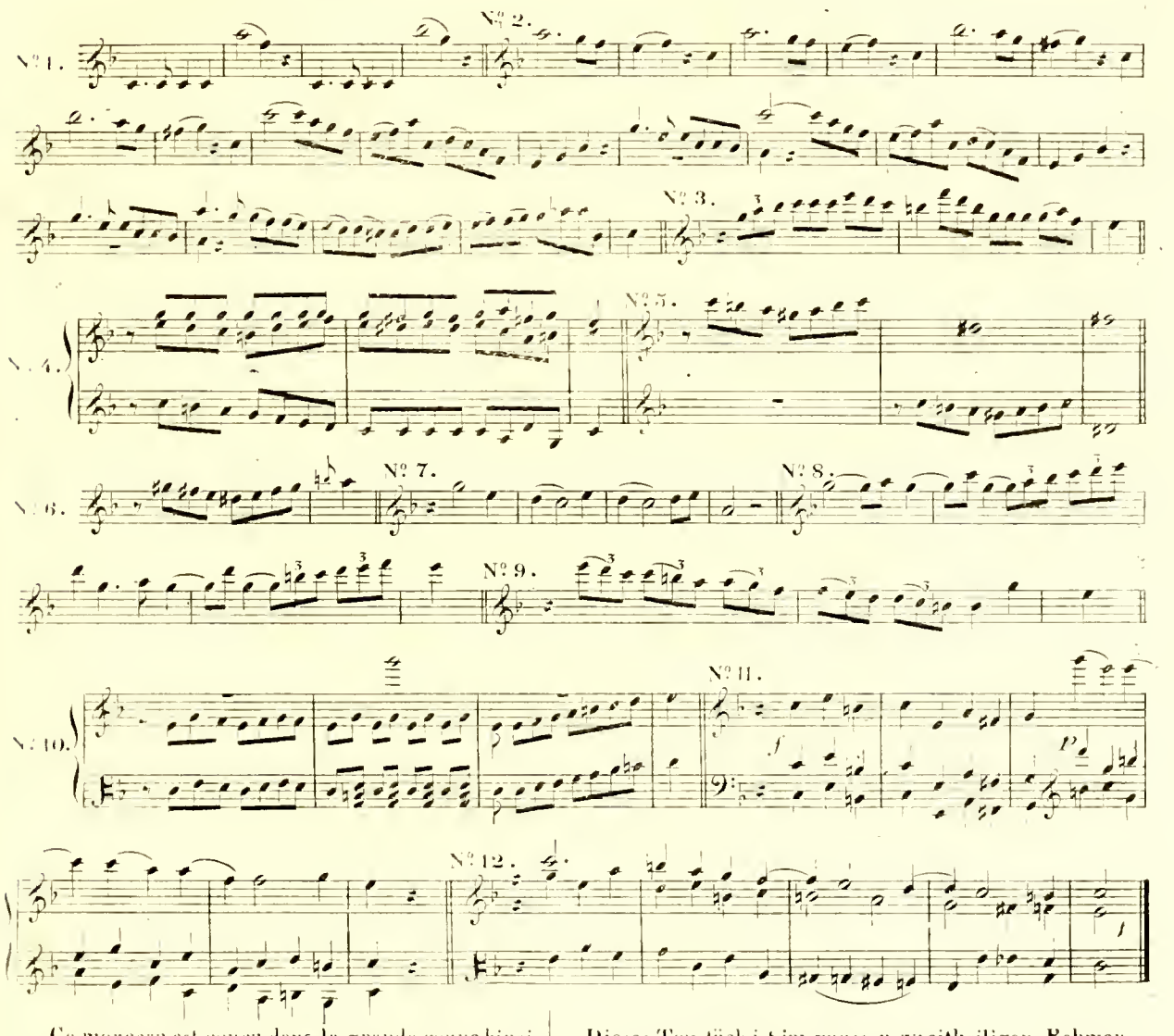
Um dieses Allegro zu zergliedern, muss man es vor Allem in moll und dur abtheilen. Der Theil, der beim Anfange des Satzes in moll ist, enthält 57 Takte. Das Motif:

kommt da dreimal vor, aber jedesmal anders begleitet, und von einer andern Stimme ausgeführt. Die zwei letzten Wiederhohlungen dieses Motifs gehören schon zur Entwicklung. Mittelst dieser zwei Wiederhohlungen konnte man dieses Moll bis auf 57 Takte ausdehnen, obwohl die Grundideen hier nur beiläufig 24 Takte enthalten.

Die hauptsächliche und fernere Entwicklung dieses Tonstückes wird aus den Ideen des Dur-Satzes gebildet. Die Ideen, welche zwischen die beiden Mollsätze gestellt sind, (denn der Mollsatz wird im Verfolg noch einmal ausgeführt) kan man als eine neue Exposition ansehen, welche erst später benutzt wird. Die zu entwickelnden Phrasen dieses Dursatzes sind in folgender Tabelle enthalten:

Tableau des idées et des phrases qui servent au développement après la reprise du mineur.

Darstellung der Jdeen und Phrasen, welche nach der Wiederhohlung des Moll-Satzes zur Entwicklung dienen.



Ce morceau est conçu dans la grande coupe binaire. La première partie se termine en Ut, comme on le trouve indiqué dans la partition. Les trois mesures qui suivent, servent de conduit pour reprendre le mineur qui s'exécute tel qu'il a été entendu la première fois. Il n'éprouve donc point de nouveau développement par la raison suivante: On a jugé à propos de développer les idées du majeur; comme ce développement est assez considérable, et rend le morceau suffisamment long, le développement du mineur devenait superflu; il aurait trop allongé et trop compliqué la seconde partie de ce morceau, qui commence

Dieses Tonstück ist im grossen zweitheiligen Rahmen gebildet. Der erste Theil endet in C, wie man es in der Partitur angezeigt findet. Die drei Takte welche nachfolgen, dienen als Führer um das Moll wieder zu beginnen, welches eben so, wie das erstemal, ausgeführt wird. Es erhält demnach keine neuen Entwicklungen, und zwar aus folgendem Grunde: Man hat es für angemessen gefunden, die Jdeen des Dur-Satzes zu entwickeln; da nun diese Entwicklung ziemlich beträchtlich ist und dem Stücke die gehörige Länge gibt, so würde die Entwicklung des Moll-Satzes überflüssig werden; sie würde den zweiten Theil des Tonstückes zu sehr verlängern und verwickeln, wel-

également ici par la reprise du mineur : Quand on a trop de phrases à développer, il faut en sacrifier une partie. Revenons au majeur qui suit la reprise du mineur. Ce majeur (dont les mesures sont numerotées) ne consiste presque qu'en développement.

Les idées à développer intèressent en général 1° par le chant (la mélodie) ou 2° par l'harmonie ; dans ce dernier cas il faut les développer *avec cette harmonie*, ou bien substituer à cette harmonie une autre qui ait au moins le même interêt ; mais il faut toujours que cette substitution soit faite de manière à ce que l'auditeur puisse reconnaitre les idées qu'on développe.

Un exemple va éclaircir cette proposition. Si on voulait tirer parti de l'idée suivante, en changeant l'harmonie qui est plus intèressante que le chant isolément pris :



Il faudrait toujours garder au moins la partie supérieure comme prédominante. Car c'est cette partie qui fera dans ce cas reconnaitre l'idée que l'on voudra développer, comme on le sentira facilement par les deux exemples suivans :



Revenons au développement principal du morceau. Pour analyser le majeur dont les mesures sont numerotées, il faut le comparer avec le majeur qui le précède, et dont nous avons donné (dans le tableau ci dessus) les phrases, au nombre de douze, qui servent au développement. Les mesures une, deux, trois et quatre (du second majeur) se font avec la phrase N° 1, consignée dans le tableau, mais avec un léger changement et une autre disposition des parties qu'au commencement du premier majeur.

cher gleichfalls hier mit der Wiederhohlung des Moll-Satzes beginnt : Wenn man zu viele Phrasen zu entwickeln hat, so muss man einen Theil derselben aufopfern. Kehren wir zu dem Dur-Satze zurück, der der Wiederhohlung des Moll-Satzes nachfolgt. Dieser Dur-Satz, (dessen Takte numerirt sind,) besteht fast nur aus Entwicklungen.

Die zu entwickelnden Jdeen interessiren meistens 1tens durch den Gesang (die Melodie,) und 2tens durch die Harmonie ; in diesem letzten Falle muss man sie *mit dieser Harmonie* entwickeln, oder auch anstatt dieser Harmonie eine andere wählen, die wenigstens eben so interessant ist ; aber diese neue Harmonie muss stets von der Art seyn, dass der Zuhörer die eben entwickelte Jdee zu erkennen im Stande sey.

Ein Beispiel wird dieses sehr erläutern. Wenn man folgende Jdee benutzen wollte, indem man die Harmonie (welche interessanter ist, als der Gesang allein für sich,) veränderte :

So müsste man stets wenigstens die Oberstimme als vorherrschend beibehalten. Denn diese Stimme ists, welche in diesem Falle zur Wiedererkennung der Jdee dient, welche man entwickeln will, wie man leicht bei den folgenden zwei Beispielen fühlen wird :



Kehren wir zur Hauptentwicklung des Tonstückes zurück. Um den Dur-Satz zu zergliedern, dessen Takte numerirt sind, muss man ihn mit dem Dur-Satz vergleichen, welcher ihm vorangeht, und von welchem wir (in der obenstehenden Tabelle) die 12 Phrasen dargestellt haben, welche zur Entwicklung dienen. Die Takte 1, 2, 3 und 4 (des zweiten Dur-Satzes) werden aus der, auf der Tabelle mit N° 1 bezeichneten Phrase gebildet, jedoch mit einer leichten Veränderung, und einer andern Stimmenvertheilung, als jene zu Anfang des ersten Dur-Satzes war.

Les mesures de 5 jusqu'à 12 contiennent une portion de la phrase N° 2. La disposition des parties est ici également changée. La phrase N° 3 est cinq fois répétée, (dans trois tons différens) et chaque fois par une autre partie, en partant de la 13me mesure jusqu'à la 24me. Les 25me et 26me mesures font suite à cette phrase, mais dans un autre ton et avec une autre distribution des parties que dans le premier majeur.

On trouve, en partant de la 27me mesure jusqu'à la 36me, les premières sept notes de la phrase N° 11 développées; c'est un dialogue entre les deux parties extrêmes, et formant en même temps une progression. Ces sept notes s'exécutent en unisson seulement dans le premier majeur. On voit un travail (en partant de la 37me mesure jusqu'à la 56me) avec les phrases N° 6 et N° 5. Les mesures de 58 jusqu'à 65 contiennent les huit premières mesures de la phrase N° 2, qui n'ont pas été encore employées. Les trois dernières mesures de la phrase N° 2, en dialogue avec les trois dernières mesures de la phrase N° 11, se trouvent en partant de la 66me mesure jusqu'à la 77me. La phrase N° 8 se reproduit deux fois de suite (comme dans l'origine,) voyez les mesures 78 jusqu'à 85. Dans les huit mesures suivantes (depuis 86 jusqu'à 93) on tire parti de la phrase N° 4. Les mesures 97 jusqu'à 104 ne sont qu'une transposition d'UT en FA (avec une 5me partie ajoutée) de la phrase N° 7. Les huit mesures (105 jusqu'à 112) sont une répétition (avec un léger changement) de ce qu'on a entendu précédemment (voyez les mesures 78 jusqu'à 85.) Dans les mesures 113 jusqu'à 128 on a fait l'emploi de la phrase N° 10. Dans les mesures 129 jusqu'à 136 on trouve la phrase N° 12. Le reste de ce morceau est ce que l'on appelle CODA ou COUP de FOUET, que l'on ne doit jamais négliger dans un morceau important. On a trouvé le moyen dans cette coda de tirer encore quelque parti de la phrase N° 5 (voyez les mesures 141 jusqu'à 145) et d'employer vers la fin la phrase N° 9 (voyez les mesures 145 jusqu'à 157.)

Il y a trois manières de faire une Coda:

1° On y emploie des idées nouvelles. Dans ce cas il faut être sur ses gardes pour ne pas réaliser la Coda avec des idées tout à fait étrangères au morceau.

2° On fait la Coda, partie avec des idées nouvelles, et partie avec des idées précédemment exposées dans le morceau, et qu'on développe plus ou moins;

Die Takte 5 bis 12 enthalten einen Theil der Phrase N° 2. Auch hier ist die Stimmenvertheilung verändert. Die Phrase N° 3 wird fünfmal, (in verschiedenen Tonarten) wiederhohlt, und jedesmal in einer andern Stimme, (vom 13ten bis zum 24ten Takte.) Die Takte 25 und 26 sind eine Fortsetzung dieser Phrase, aber in einer andern Tonart und mit anderer Stimmenvertheilung als im ersten Dur-Satze.

Vom 27ten Takt bis zum 36ten findet man die ersten 7 Noten der Phrase N° 11 entwickelt; es ist ein Dialog zwischen den zwei äussersten Stimmen, welcher zugleich eine Fortschreitung bildet. Diese 7 Noten werden in diesem ersten Dur-Satze nur im Unison ausgeführt. Vom 37ten Takte bis zum 56ten sieht man eine Durchführung der Phrasen N° 6 und N° 5. Die Takte von 58 bis 65 enthalten die ersten 8 Takte der Phrase N° 2 welche bis jetzt noch nicht benutzt wurden. Die drei letzten Takte der Phrase N° 2, dialogirt mit den drei letzten Takten der Phrase N° 11 befinden sich in den Takten 66 bis 77. Die Phrase N° 8 wird (so wie ursprünglich) zweimal nacheinander wiederhohlt in den Takten 78 bis 85. In den acht nachfolgenden Takten (von 86 bis 93) wird die Phrase N° 4 benützt. Die Takte 97 bis 104 sind nur eine Transposition (aus C nach F, mit einer beigefügten fünften Stimme) der Phrase N° 7. Die acht Takte von 105 bis 112 sind eine Wiederhohlung (mit leichter Veränderung) dessen, was man früher, (in den Takten 78 bis 85) schon gehört hat. In den Takten 113 bis 128 hat man die Phrase N° 10 angewendet. In den Takten 129 bis 136 findet man die Phrase N° 12. Das Übrige dieses Tonstückes ist das, was man die CODA oder den SCHNELLSCHRITT nennt, welchen man in einem bedeutenden Musikwerke niemals vernachlässigen darf. Man hat in dieser Coda Mittel gefunden, noch aus der Phrase N° 5 Vortheil zu ziehen (man sehe die Takte 141 bis 145) und gegen Ende die Phrase N° 9 anzuwenden, (man sehe die Takte 145 bis 157.)

Es gibt drei Arten eine Coda zu machen:

1tens Man wendet da neue Jdeen an. In diesem Falle muss man auf seiner Huth seyn, um nicht die Coda aus Jdeen zu bilden, welche dem Stücke völlig fremd sind.

2tens Man macht die Coda theils aus neuen Jdeen, theils aus jenen, welche früher im Stücke selber exponirt worden sind, und mehr oder minder entwickelt werden;

3° Ou enfin, on fait la Coda, presque entière avec des idées connues, c'est à dire précédemment entendues dans l'exposition. Dans ce cas il faut avoir soin, en développant ses idées, de réserver pour la Coda ce qui est le plus saillant, et ce qui peut produire le plus d'effet.

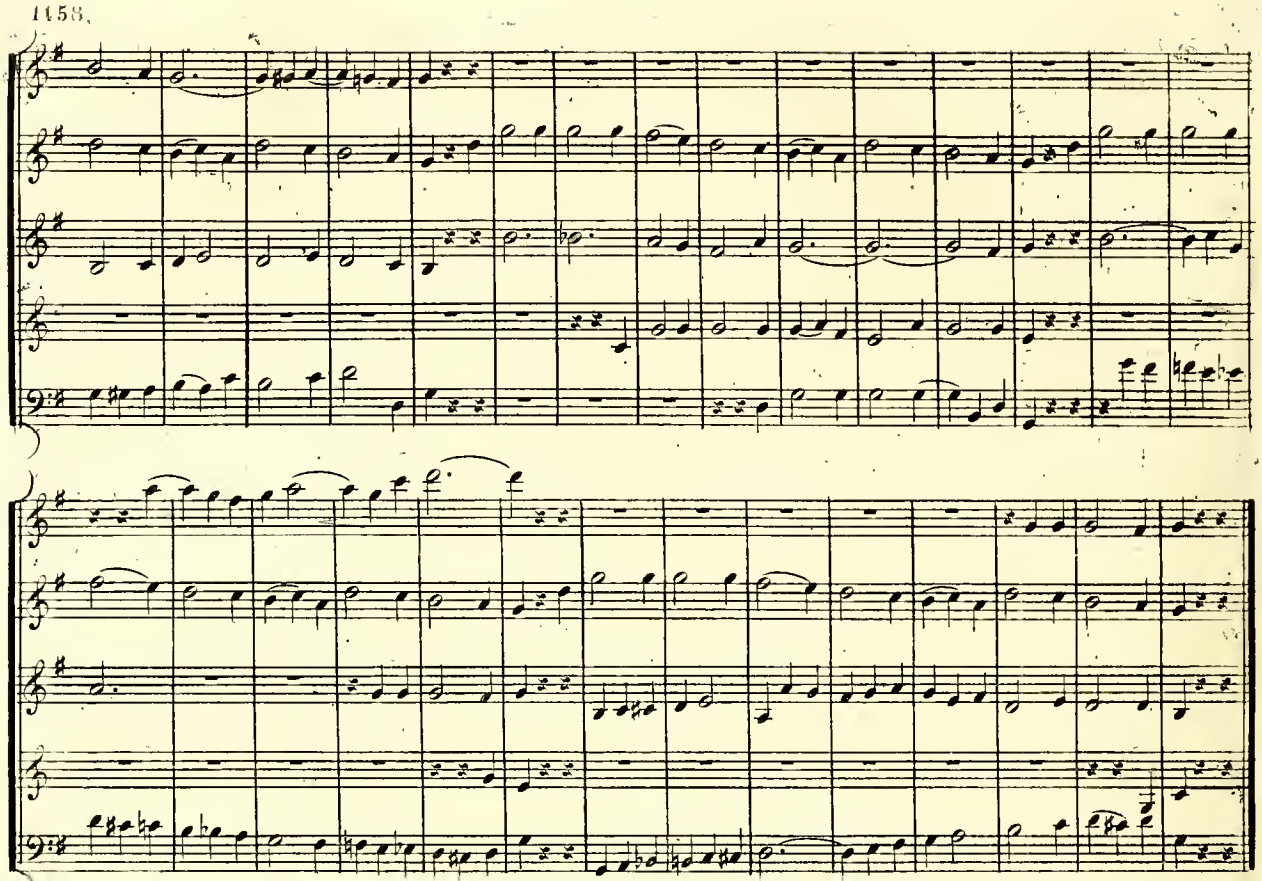
On peut compter aussi comme moyen de développement, une répétition fréquente et non interrompue d'une phrase mélodique, mais dont l'accompagnement et l'harmonie changent continuellement; ce qui peut se faire avec intérêt huit, dix ou douze fois de suite. Mais il faut que la phrase chantante avec laquelle on fait ces répétitions soit courte et facile à retenir. Voici un exemple de ce genre de développement, qui peut servir à un MENUET, ou à un TRIO de ce MENUET. Le chant, douze fois répété, y est placé dans la partie du haut-bois.

3tens Man macht endlich die Coda fast durchgehends aus bekannten, das heisst, früher schon in der Exposition gehörten Ideen. In diesem Falle muss man, bei der Entwicklung seiner Ideen, Sorge tragen, dass für die Coda das geistreichste und wirkungsvollste aufbewahrt werde.

Man kann auch zu den Entwicklungsmitteln rechnen, eine melodische Phrase sehr oft und ununterbrochen zu wiederhohlen, aber jedesmal mit neuer Begleitung und neuer Harmonie, was auf eine anziehende Art 8-, 10-, bis 12-mal nacheinander statt finden kann. Aber die Gesangsphrase, mit welcher man diese Wiederhohlungen vollbringt, muss kurz und leicht zu behalten seyn. Hier ein Beispiel dieser Entwicklungsgattung, welches als MENUETT (SCHERZO) oder als TRIO dieses Menuetts dienen kann. Der zwölfmal wiederhohlte Gesang ist da für die Oboe gesetzt.







V.

SUR LES COUPES OU CADRES DES MORCEAUX DE MUSIQUE QUI SONT LES PLUS AVANTAGEUX AU DÉVELOPPEMENT DES IDÉES.

Nous avons parlé dans notre traité de mélodie des différentes coupes des morceaux de musique ; mais cette matière y est traitée particulièrement sous le rapport de la musique vocale, où le chant est prédominant. Dans cet article nous analyserons les coupes sous le rapport de la musique instrumentale dans laquelle le développement joue un rôle bien plus important que dans la musique vocale, où l'on n'en fait qu'un faible usage. Ces coupes sont :

1° La grande COUPE BINAIRE, qui se divise en deux parties principales et dont nous avons déjà fait plusieurs fois mention. Cette coupe est la plus importante : mais aussi lorsqu'on s'est bien familiarisé avec elle, on ne trouve pas beaucoup de difficulté à composer dans les autres coupes.

V.

VON DEN FORMEN ODER RAHMEN DER TONWERKE, WELCHE ZUR ENTWICKLUNG DER IDEEN DIE GÜNSTIGSTEN SIND.(*)

In der Abhandlung von der Melodie haben wir bereits von den verschiedenen Formen der Tonwerke gesprochen ; aber dieser Gegenstand wurde dort nur in Hinsicht auf die Vocal-Musik abgehandelt, wo der Gesang vorherrschend ist. In dem gegenwärtigen Abschnitte werden wir diese Formen in Hinsicht auf die Instrumentalmusik besprechen, in welcher die entwickelnde Durchführung eine viel wichtigere Rolle spielt, als in der Vocal-Musik, wo man davon nur geringeren Gebrauch macht. Diese Formen (oder Rahmen) sind :

1tens Der grosse ZWEITHEILIGE RAHMEN, welcher in zwei Hauptttheile abgetheilt wird, und von welchem wir schon mehrmal sprachen. Dieser Rahmen ist der wichtigste: aber wenn man sich mit ihm vertraut gemacht hat, so findet man dann auch keine grossen Schwierigkeiten, in den andern Formen zu componiren.

(*) 78. Anmerkung des Übersetzers. Hier ist der, im dritten Theile, (Seite 316 bis 336) befindliche Zusatz des Übersetzers, zur gegenseitigen nothwendigen Vervollständigung wieder nachzulesen.

Dal C. N° 4170.

2º LA COUPE TERNAIRE, qui se divise en trois parties :
3º LA COUPE DU RONDEAU.
4º LA COUPE LIBRE ou la COUPE de FANTAISIE.
5º LA COUPE DES VARIATIONS.
6º LA COUPE DU MENUET.

DE LA GRANDE COUPE BINAIRE.

Cette coupe se divise comme nous l'avons dit en deux parties principales. La première partie sert à l'exposition des idées inventées. La seconde partie se subdivise en deux SECTIONS dont la première sert au développement des idées, et la seconde à leur transposition.

De la première partie consacrée à l'exposition des idées.

Dans cette première partie il faut tout créer, tout inventer: elle est l'unique fruit de l'inspiration et du génie; c'est de cette création que dépend l'intérêt général du morceau. On n'y développe rien, ou si l'on y emploie cette ressource, ce n'est que passagèrement. Voici approximativement la marche des idées de cette première partie :

1º Le motif, ou la première IDÉE MÈRE. Il est composé d'une période complète, plus ou moins longue, et doit terminer dans le ton principal que nous supposons ici RÉ MAJEUR.

Il y a des motifs de 8 jusqu'à 24 mesures et plus. Quand le motif est long, on y répète presque toujours des petites phrases, ou bien on le repète en entier, comme dans l'ouverture de Mozart que nous avons analysée. Il y a plusieurs moyens de prolonger convenablement un motif. Supposons que le compositeur ait trouvé les huit mesures suivantes, qui pourraient servir au début de son morceau :

2tens DER DREITHEILIGE RAHMEN, welcher sich in drei Theile eintheilt.
3tens DER RAHMEN DES RONDO.
4tens DER FREIE RAHMEN oder DIE FANTASIE.
5tens DIE FORM DER VARIATIONEN.
6tens DIE FORM DER MENUETTE.

VOM GROSSEN ZWEITHEILIGEN RAHMEN.

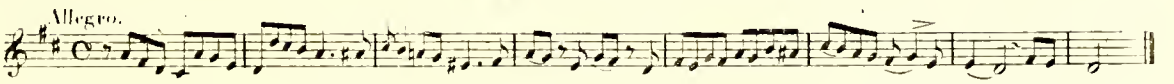
Dieser Rahmen theilt sich, wie wir sagten in zwei Haupttheile ab. Der erste Theil dient zur Exposition der erfundenen Jdeen. Der zweite Theil theilt sich wieder in UNTERABTHEILUNGEN (SECTIONEN) wovon die erste zur Entwicklung (Durchführung, Ausarbeitung) der Jdeen, und die zweite zu ihrer Versetzung (Transposition) dient.

Vom ersten, der Exposition der Jdeen gewidmeten Theile.

Jn diesem ersten Theile muss man alles erschaffen, alles erfinden: er ist die alleinige Frucht der Begeisterung und des Genies; von dieser Erfindung hängt das allgemeine Interesse des Tonstückes ab. Man entwickelt da nichts, oder wenn man auch dieses Hilfsmittel anwendet, so geschieht es nur vorübergehend. Hier ist der beiläufige Gang der Jdeen in diesem ersten Theile :

1tens Das Motif, oder die ERSTE GRUNDIDEE. Es besteht aus einer vollständigen Periode, welche mehr oder minder lang seyn kann, und es muss in der Grundtonart schliessen, welche wir hier D-DUR annehmen wollen.

Es gibt Motive von 8 bis 24 Takten, und mehr. Jst das Motif lang, so werden darin fast immer kleine Phrasen wiederhohlt, oder man wiederhohlt es auch vollständig, wie in der Mozartschen, von uns zergliederten Ouverture der Fall ist. Es gibt mehrere Mittel ein Motif auf angemessene Art zu verlängern. Nehmen wir an, dass der Tonsetzer die folgenden acht Takte erfunden hätte, welche als Anfang seines Tonstückes dienen sollen:

№ 1. 

Si l'on désire prolonger ce motif, on n'a qu'à le répéter avec une modification quelconque : la première fois PIANO, la seconde fois FORT ; ou, la seconde fois à une autre octave ; ou par un autre instrument, ou bien (quand le morceau est pour l'orchestre) la première fois le rendre seulement par les instrumens à cordes, et la seconde fois par toute la masse de l'orchestre, &c.

Wenn man dieses Motif zu verlängern wünscht, so braucht man es nur mit irgend einer Veränderung zu wiederhohlen : das erstemal PIANO, das zweitemal FORTE; oder das zweitemal in einer andern Octave; oder durch ein anderes Justrument; oder auch, (wenn das Tonstück fürs Orchester geschrieben ist) das erstemal nur durch die Saiteninstrumente, und das zweitemal durch die ganze Masse des Orchesters, &c.

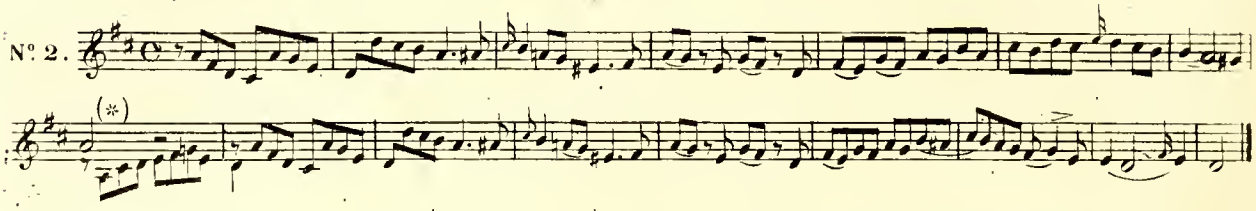
Autre version.

On peut terminer les huit premières mesures à la dominante (en LA) par une cadence parfaite : ou bien aussi, on peut les finir en FA♯ mineur, plus rarement en SI mineur. Après quoi on répète le motif, en le terminant en RÉ.

Andere Art.

Man kann die ersten acht Takte in der Dominante (hier A) durch eine vollkommene Cadenz abschliessen: oder auch, man kann in FIS moll schliessen, seltener in H moll. Hierauf wiederhohlt man das Motif, indem man es in D schliesst.

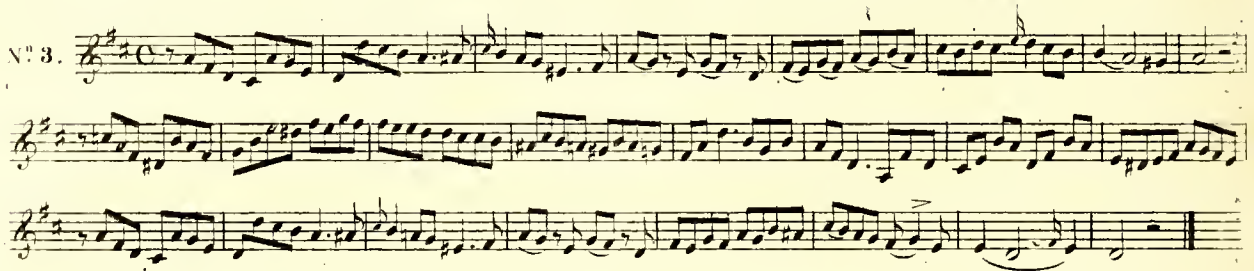
N° 2.



Si l'on désire prolonger davantage ce motif on ajoutera huit nouvelles mesures avant la répétition, p.e :

Wenn man dieses Motif noch mehr zu verlängern wünscht, so fügt man acht neue Takte vor der Wiederhohlung dazu, z.B :

N° 3.



Cet exemple peut encore avoir deux petites reprises, comme cela se fait quelque fois dans les derniers morceaux de quatuors et de symphonies p.e :

Huit mesures :‖: Cadence en FA♯ mineur ou en LA, ou en SI mineur.

Seiz mesures :‖ Cadence en RÉ.

Dieses Beispiel kann noch zwei kleine Repetitionen haben, wie dieses bisweilen in den letzten Sätzen (Finale's) der Quartette und der Sinfonien geschieht : z.B :

Acht Takte :‖: Cadenz in FIS moll oder in A dur, oder in H moll.

Sechzehn Takte :‖ Cadenz in D.

En outre, on peut encore ajouter à l'exemple N°3, quelques mesures de conduit entre la huitième et neuvième mesure, et une petite Coda après la vingt troisième mesure. Le motif N° 1 est le plus court : le motif N° 3 est le plus long, surtout avec le conduit et la Coda.

2° Le motif ainsi réglé, on crée une espèce de PONT, composé d'idées accessoires, pour arriver à la SECONDE IDÉE MÈRE. Ce pont a pour but d'effacer momentanément l'impression du ton primitif RÉ, et de substituer à sa place la dominante LA qui devient la nouvelle tonique. C'est par cette raison que l'on peut moduler sur ce pont plus ou moins hardiment, selon sa longueur. Lorsqu'il est très court, il ne peut guère parcourir d'autres accords que ceux contenus dans l'une des quatre series suivantes :

Überdiess kann man auch dem Beispiel N° 3 einige Takte als Führer zwischen dem 8ten und neunten Takte beifügen, so wie eine kleine Coda nach dem 23sten Takte. Das Motif N° 1 ist das kürzeste : das Motif N°3 ist das längste, besonders mit dem Führer und der Coda.

2tens Jst das Motif auf diese Art festgestellt, so erfindet man eine Art von BRÜCKE (Übergang), welche aus Zusatz-Ideen bestehen, um an die ZWEITE GRUNDIDEE zu gelangen. Diese Brücke hat den Zweck, für einen Augenblick den Eindruck der Grundtonart D auszulöschen, und an deren Stelle die Dominante A zu stellen, welche dann zur neuen Tonica wird. Aus diesem Grunde kann man auch bei dieser Brücke mehr oder weniger kühn moduliren, je nachdem sie lang seyn soll. Jst sie sehr kurz, so kann man während derselben wohl nicht mehr Accorde durchlaufen, als jene, welche hier in einer von den vier nachfolgenden Accordreihen angezeigt sind :

(*) Quand le motif est en RÉ mineur, cette modulation passagère se fait en FA majeur (rarement en LA mineur.)

(*) Wenn das Motif in D moll ist, so macht man diese durchgehende Modulation in F dur (selten nach A moll.).



L'une de ces quatre séries est nécessaire pour arriver sur la *dominante de LA*, qui est le moyen le plus sûr pour fixer le ton de *LA* majeur comme nouvelle tonique.

Lorsque le pont est long, on peut moduler sans cesse et parcourir beaucoup de tons différens, pourvu que l'on arrive finalement d'une manière satisfaisante sur la dominante de la nouvelle tonique. Un pont court n'a par fois que quatre à huit mesures; un pont long en a de vingt à trente et plus, surtout en y employant à la fin une Pédale sur la dominante de LA.

3° UNE SECONDE IDÉE MÈRE, ou un second motif. Ce second motif est en LA. On peut faire sur lui les mêmes remarques que sur le motif initial, sauf que la répétition peut se faire aussi en LA mineur lorsqu'on désire le répéter.

4° Après la seconde idée mère, on prolonge l'exposition par quelques nouvelles idées accessoires, plus ou moins longues, en modulant passagèrement dans quelques tons.(*) On finit en LA majeur.

La première partie peut avoir de soixante à cent cinquante mesures; cela dépend de la quantité, de la variété et de l'intérêt ou du charme des idées, et ensuite de la mesure et du mouvement de la mesure. Cette première partie se répète dans les premiers mouvemens de symphonie, de quatuor, de quintetti, de sonate &... Elle se répète rarement dans les finales de ces productions, et jamais dans les ouvertures. En cas de reprise, on fait souvent un conduit à la fin pour recommencer; on passe presque toujours ce conduit la seconde fois.

De la 2de partie de la grande coupe binaire.

Quand la première partie a une reprise, on ne doit pas commencer la seconde partie dans le ton principal, c'est à dire que l'on ne doit pas commencer trois fois en ré majeur, deux fois la 1re partie et une fois la seconde. Mais on peut attaquer la 2de partie dans l'un de tons suivans, lors que la 1re partie termine en La majeur:

A en LA majeur
B en FA mineur
C en MI majeur
D en FA♯ mineur
E en RE mineur
F en FA♮ majeur

} On peut attaquer ces six tons immédiatement, ou bien y arriver par une modulation très brève.

Eine dieser vier Modulationen ist nothwendig, um in die *Dominante von A* zu gelangen, welche das sicherste Mittel ist, um die Tonart A als neue Tonica festzustellen.

Wenn die Brücke lang ist, so kann man immer fort modu liren, und viele verschiedene Tonarten durcheilen, vorausgesetzt, dass man endlich auf eine befriedigende Weise in der Dominante der neuen Tonica Anlangt. Eine kurze Brücke besteht oft nur aus 4 bis 8 Takten: eine lange Brücke hat deren 20 bis 30 und noch mehr, besonders, wenn man beim Ende derselben einen Orgelpunkt auf der Dominante von A (also auf dem E) anbringt.

3ten EINE ZWEITE GRUNDIDEE, oder ein zweites Motif. Dieses zweite Motif ist in A. Man kann über dasselbe die nähmlichen Bemerkungen machen, wie über das Anfangsmotif, nur dass die Wiederhohlung auch in A moll seyn kann, wenn man es zweimal hören zu lassen wünscht.

4tens Nach der zweiten Grundidee, verlängert man die Exposition derselben durch einige neue Zusatzideen, welche mehr oder minder lang seyn können, indem man durchgehend in einige Tonarten modulirt.(*) Man endet hierauf in A.

Der erste Theil kann eine Länge von 60 bis 150 Takten haben; dieses hängt von der Anzahl, Abwechslung, dem Interesse und der Lieblichkeit der Ideen, und ferner auch von der Taktart und deren Tempo ab. Dieser erste Theil wird in den ersten Stücken einer Sinfonie, eines Quartetts, Quintetts, einer Sonate, &... wiederhohlt. In den Finales dieser Compositionsgattungen wird er selten, und in den Ouverturen gar nicht repetirt. Im Falle der Wiederhohlung macht man oft einen Führer beim Schlusse, um wieder zum Thema zu gelangen; beim 2ten mal wird dieser Fall fast immer übersprungen.

Vom 2ten Theile des grossen zweytheiligen Rahmens.

Wenn der erste Theil wiederhohlt wird, so darf man den 2ten Theil nicht in der Grundtonart anfangen; das heisst, man darf nicht dreimal in D dur beginnen, nähmlich zweimal den 1ten Theil und zum drittenmal noch den 2ten Theil. Aber man kann den 2ten Theil in einer von den folgenden Tonarten beginnen, wenn der erste Theil in A schliesst.

A in A dur
B in A moll
C in E dur
D in Fis moll
E in D moll
F in F dur

} Man kann in diesen sechs Tonarten sogleich unmittelbar, oder mittelst einer sehr kurzen Modulation anfangen.

(*) Parmis ces accessoires il y a quelquefois des motifs courts, ou des périodes de 8 mesures. Voyez la dernière idée répétée, dans l'ouverture de Mauréjage 110.

(*) Unter diesen Zusatz-Ideen gibt es bisweilen kurze Motive oder Perioden von 8 Takten. Man sehe in Mozarts Ouverture, Seite 110, die letzte wiederhohlte Idee.

Si l'on trouve que la 1ère partie ne contient pas assez d'idées pour en tirer la 2de, on peut commencer cette 2de partie par l'exposition d'une nouvelle idée saillante, ou d'un nouveau motif : 8 à 16 mesures suffisent. Dès que cette idée est une fois introduite, elle peut servir au développement, conjointement avec les idées précédentes. Il est sans doute permis d'introduire par ci par là une nouvelle idée accessoire dans le courant de la 2de partie, lorsqu'elle est naturellement amenée, ou dictée par une inspiration heureuse : et dans ce cas c'est une richesse ou une beauté de plus. C'est surtout dans la Coda du morceau, qu'une nouvelle idée peut produire tout son effet, et couronner l'oeuvre.

Nous avons dit que la seconde partie se subdivisait en deux sections : il faut par conséquent analyser chaque section isolément.

De la première section.

Cette première section est consacrée *uniquement* au développement des idées précédemment entendues. On y module sans cesse : rarement on reste huit mesures de suite dans le même ton : le ton de RÉ (le ton principal) et le ton de LA majeur ne doivent s'y trouver que passagèrement. Le premier, parcequ'il doit prédominer dans la seconde section ; le second, parcequ'il a été usé dans le première partie. C'est cette première section qui manque dans l'ouverture de Figaro.

Après avoir employé ce que le développement offre de plus intéressant, et après avoir parcouru une série de tons, on s'arrête communément sur la dominante primitive, sur laquelle on fait souvent une pédale suivie d'un conduit pour attaquer la section suivante.

La première partie de cette coupe est l'exposition du morceau ;

La première section en est l'intrigue, ou le noeud ;

La seconde section en est le dénoûement.

De la seconde section.

La seconde section commence communement par le motif initial dans le ton principal (en RÉ) c'est par cette raison que l'on s'arrête sur la dominante de ce ton dans la section précédente. Quand le motif est long, on l'accourcit dans cette seconde section, ou bien on en transpose une partie dans un autre ton, p. e :

Wenn man findet, dass der 1te Theil nicht genug Jdeen enthält, um daraus den 2ten zu bilden, so kann man diesen 2ten Theil mit der Exposition einer neuen anziehenden Jdee oder einem neuen Motif beginnen : 8 bis 16 Takte reichen hin. So wie diese Jdee einmal eingeführt ist, so kann sie, im Verein mit den früheren Jdeen, zur Entwicklung dienen. Es ist unstreitig erlaubt, hie und da eine neue Zusatzidee im Laufe des 2ten Theils einzuführen, wenn sie ungezwungen herbeigezogen, oder durch eine glückliche Begeisterung eingegeben ward : und in diesem Falle hat man das Werk mit einer neuen Schönheit bereichert. Besonders in der Coda des Stückes kann eine neue Jdee alle ihre Wirkung machen und das Werk krönen.

Wir sagten, dass der 2te Theil in zwei Unterabtheilungen zerfällt : daher müssen wir jede dieser Abtheilungen besonders zergliedern.

Von der ersten Unterabtheilung.

Diese erste Abtheilung ist *ausschliessend* der Entwicklung der früher gehörten Jdeen gewidmet. Man modulirt da unausgesetzt : selten bleibt man acht Takte nacheinander in derselben Tonart : die Tonart D (als die Grundtonart) und die Tonart A können da nur flüchtig durchgehend angebracht werden. Die erste (D,) weil sie erst in der zweiten Unterabtheilung vorherrschen soll, und die zweite (A;) weil sie schon im ersten Theile abgenützt worden ist. Diese erste Unterabtheilung ist es, welche in der Ouverture zum Figaro mangelt.

Nachdem man alles verwendet hat, was die Entwicklung Jnteressantes darbiethet, und nachdem man sich durch eine Reihe von Tonarten durchgeführt hat, bleibt man gewöhnlich auf der ursprünglichen Dominante stehen, auf welcher oft ein Orgelpunkt mit nachfolgendem Führer angebracht wird, um die nächste Abtheilung zu beginnen.

Der erste Theil dieses Rahmens ist die Exposition des Stückes ;

Die erste Unterabtheilung des zweiten Theils desselben ist die Verwicklung (die Jntrigue) oder der Knoten ;

Die zweite Unterabtheilung desselben ist die Entwicklung oder Entschürzung.

Von der zweiten Unterabtheilung.

Die zweite Abtheilung des zweiten Theils fängt gewöhnlich mit dem ersten Hauptmotif, in der Grundtonart (D) an ; aus diesem Grunde hält man sich am Ende der vorhergehenden Abtheilung auf der Dominante dieser Tonart auf. Jst das Motif lang, so verkürzt man es in dieser Section, oder auch man transponirt einen Theil desselben in eine

à la SOUS-DOMINANTE (en Sol.) On peut reproduire ici les idées du PONT, mais dans d'autres tons, et souvent enchaînées différemment : ce qui sert à rétablir pour LA SECONDE FOIS le ton de RÉ, qui doit toujours prédominer dans cette section.

LA SECONDE IDÉE MÈRE se place ici, en la transposant de LA en RÉ.(*) En partant de cette idée, on transpose en général EN RÉ, tout ce que l'on a entendu dans la première partie en LA. Cette transposition se faisait jadis sans nulle autre modification : de nos jours on exige qu'on la fasse avec différens changemens qui consistent :

1° En intervertissant L'ORDRE des idées, c'est-à-dire en mettant avant ce qui était après ;

2° En exécutant fort ce qui était PIANO, et vice versa ;

3° En disposant AUTREMENT les parties ;

4° En changeant l'harmonie ou les DESSINS d'accompagnement ;

5° En VARIANT tant soit peu la mélodie ;

6° En DÉVELOPPANT encore un peu les idées, mais d'une manière différente que dans la première section. On couronne le morceau par une Coda intéressante.

Dans tout ce travail on module plus ou moins, mais toujours de manière à ce que l'on ne perde pas de vue le ton principal, RÉ MAJEUR.

Quand le morceau est en mineur, (par exemple en RÉ mineur) on termine la première partie en FA MAJEUR, (rarement en LA mineur ; car en restant trop longtemps dans les tons mineurs, on attriste ou l'on ennuit le morceaux). LE PONT module pour arriver sur la dominante de FA.

La première section de la seconde partie commence dans l'un des tons suivans :

FA majeur ;	SI♭ majeur ;
FA mineur ;	SI♭ mineur ;
UT majeur ;	RÉ♭ majeur.

On arrête cette section sur la dominante de RÉ.

Il existe deux versions pour attaquer la seconde section : 1° on la commence en RÉ MINEUR par le

(*) Il arrive par fois que la seconde section commence par cette seconde idée ; surtout dans le cas où l'on a trop usé du motif initial dans le développement précédent.

andere Tonart, z : B : in die UNTERDOMINANTE (G). Hier kann man die Jdeen DER BRÜCKE wieder einführen, aber in einer andern Tonart, und oft auch anders verkettet : was dazu dient, ZUM ZWEITENMALE die Tonart D wieder festzustellen, welche in dieser Abtheilung stets vorherrschen muss.

DIE ZWEITE HAUPTIDEE wird nun hier, aus A in D versetzt, wiederhohlt.(*) Jst dieses geschehen, so transponirt man gemeinglich NACH D alles das, was man im ersten Theile in A gehört hat. Ehmals machte man diese Transposition ohne die geringste Veränderung : aber heutzutage begehrt man, dass auch hier verschiedene Abwechslungen angebracht werden, nähmlich :

1tens Jndem man die ORDNUNG der Jdeen verändert, und das vorsetzt, was nachkam ;

2tens Jndem man das FORTE ausführt, was PIANO war, und umgekehrt ;

3tens Jndem man die Stimmen ANDERS vertheilt,

4tens Jndem man die Harmonie, oder die UMRISSE der Begleitung verändert ;

5tens Jndem man die Melodie hie und da VARIRT ;

6tens Jndem man die Jdeen noch ein wenig ENTWICKELT (durchführt,) aber auf andere Weise als in der ersten Unterabtheilung. Man krönt das Werk mit einer anziehenden Coda.

Jn dieser ganzen Ausarbeitung modulirt man mehr oder minder, aber stets auf eine Art, dass man die Haupttonart : (D-DUR) nicht aus dem Gesichte verliert.

Wenn das Tonstück in einer Molltonart gesetzt ist (z.B: in D-moll,) so endet man den ersten Theil in F-DUR, (selten A moll ; denn wenn man allzulange in den Moll-Tonarten verbleibt, so wird das Tonstück verdüstert und trübe). DIE BRÜCKE modulirt, um in die Dominante von F dur zu kommen.

Die erste Abtheilung (Section) des zweiten Theils fängt in einer von den folgenden Tonarten an :

F dur ;	B dur ;
F moll ;	B moll ;
C dur ;	DES dur.

Diese Section schliesst auf der Dominante von D.

Um die zweite Section anzufangen, gibt es zwei Arten : 1tens man fängt in D-MOLL mit dem Hauptmotif an ; oder

(*) Bisweilen geschieht es, dass man die zweite Abtheilung gleich mit dieser zweiten Idee beginnt ; diess geschieht besonders in dem Falle, wenn man die erste Hauptidee in der früheren Entwicklung allzusehr abgenützt hat.

motif ; ou bien 2° on la commence en RÉ MAJEUR en transposant le motif dans ce mode, quand il ne s'oppose pas à ce changement ; dans le cas contraire, on commence par la SECONDE IDÉE MÈRE, en la transposant de FA majeur en RÉ majeur. La seconde section est en général en RÉ mineur, ou en RÉ majeur, sauf le motif, qui peut rester en mineur dans les deux cas. Il n'est pas à conseiller de la faire en RÉ mineur, parceque la transposition de FA majeur en RÉ mineur peut défigurer les idées, en leur ôtant leur charme et leur éclat, et ternir le morceau, comme nous l'avons déjà remarqué.(*) Par conséquent, on transposera de FA majeur en RÉ mineur, avec les modifications indiquées ci dessus.

La seconde partie de la coupe binaire doit être toujours plus longue que la première. La différence est quelquefois comme de un à deux, ou comme de un à trois.

Quand la première partie n'a pas de reprise, comme dans les ouvertures ou dans les finales, la seconde partie peut alors commencer également dans le même ton, (en RÉ.)

La grande coupe binaire, telle que nous venons de l'analyser, éprouve souvent les modifications suivantes :

1° On y supprime quelquefois le PONT, en attaquant de suite (après le motif) la nouvelle tonique ;

2° LA SECONDE IDÉE MÈRE est par fois si courte, ou si peu apparente, qu'elle se confond avec les idées accessoires ; ce qu'il faut chercher à éviter.

3° La seconde section, si elle n'est pas tout à fait supprimée comme dans l'ouverture de Figaro, est souvent si faible, ou si insignifiante, qu'elle ne mérite pas que l'on y fasse attention ;

4° Le développement principal, au lieu de se trouver dans la première section, est placé dans la 2de section, et dans ce cas la première section n'est pas nécessaire, ou bien elle se confond avec la seconde.

2tens man fängt in D-DUR an, indem man das Motif in diese Tonart versetzt, wenn es dieser Veränderung nicht widerstrebt ; im entgegengesetzten Falle fängt man mit dem 2ten HAUPTMOTIF an, indem man es aus F dur nach D dur versetzt. Die zweite Section ist überhaupt in D moll, oder D dur, ausgenommen das Motif, welches in beiden Fällen in moll bleiben kann. Es ist nicht rathsam, diese Section in D moll zu machen, weil die Versetzung aus F dur nach D moll die Ideen entstellen kann, indem man ihnen dadurch ihren Reiz und ihre Färbung benimmt, und das Tonstück, wie wir schon gesagt haben, trübt.(*) Folglich hat man aus F dur nach D moll, mit den oben angezeigten Veränderungen zu transponiren.

Der zweite Theil des zweitheiligen Rahmens muss immer dar länger als der erste seyn. Der Unterschied ist bisweilen wie Eins zu Zwei, oder wie Eins zu Drei.

Wenn der erste Theil keine Wiederhohlung hat, wie z. B : in den Ouvertüren oder in den Finales, so kann der zweite Theil da gleichfalls in derselben Grundtonart (in D) anfangen.

Der grosse zweitheilige Rahmen, so wie wir ihn eben zergliedert haben, erleidet oft folgende Veränderungen :

1tens Man unterdrückt da bisweilen die BRÜCKE, indem man sogleich (nach dem Motif) die neue Tonica beginnt ;

2tens DIE ZWEITE GRUNDIDÉE (der Mittelsatz des ersten Theils,) ist bisweilen so kurz, oder so unscheinbar, dass sie sich mit den Zusatzideen vermengt, was man jedoch zu vermeiden trachten muss.

3tens Die erste Section des 2ten Theils, (wenn sie nicht, wie in der Ouverture zum Figaro ganz unterdrückt wird) ist oft so schwach, oder so unbedeutend, dass sie gar keine Aufmerksamkeit verdient.

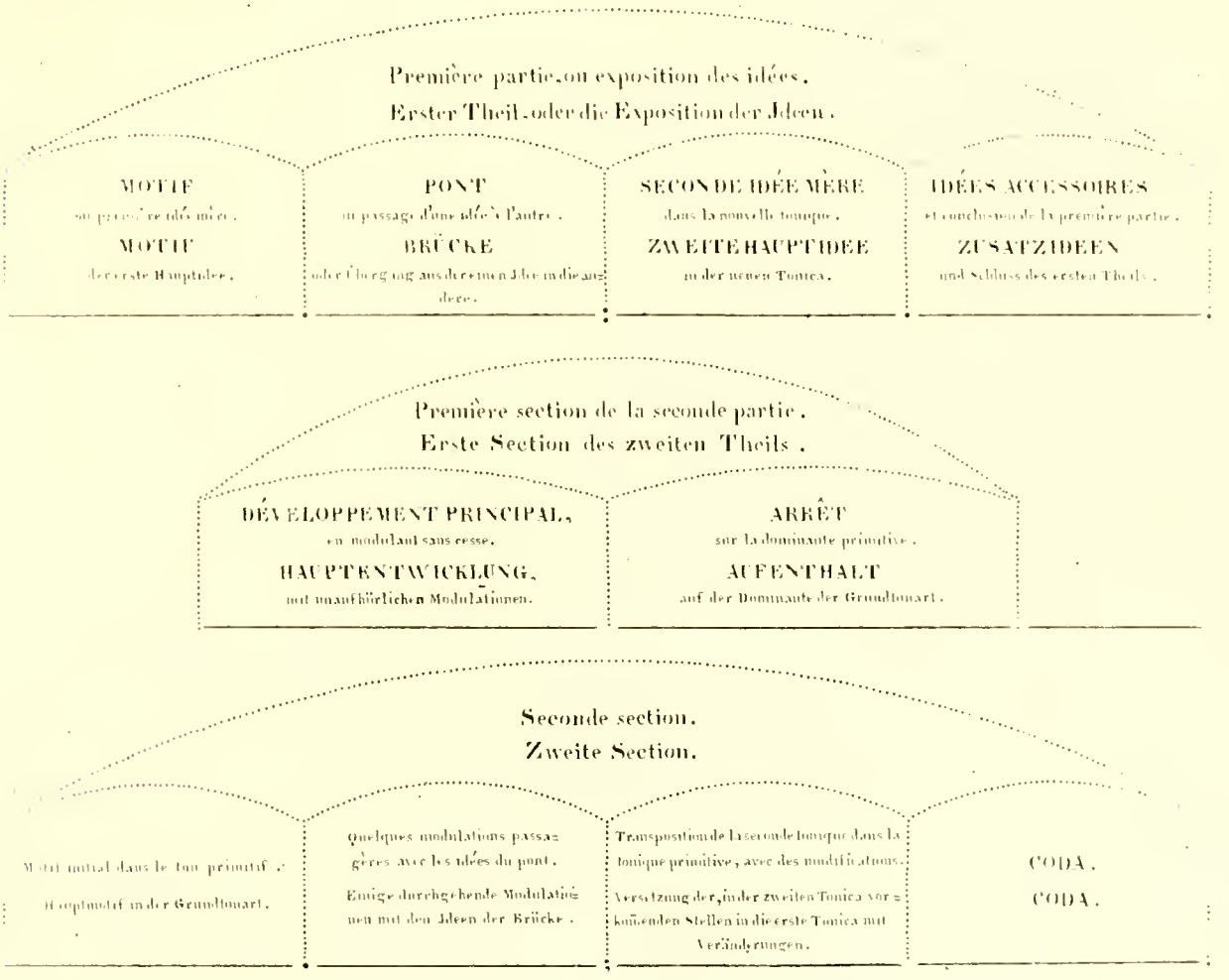
4tens Die Hauptentwicklung befindet sich, anstatt in der ersten Section, in der zweiten, und in diesem Falle wird die erste Section nicht nöthig, oder sie wird mit der zweiten vermischt.

(*) cette remarque ne s'applique qu'à des morceaux d'une grande étendue : quand aux morceaux courts, il vaut mieux les terminer dans le même mode.

(*) Diese Bemerkung ist nur auf die Musikstücke von grosser Ausdehnung anwendbar ; was die kurzen Stücke betrifft, so ist es besser, sie in derselben Tonart (nähmlich MOLL) zu endigen.

Pour que la grande coupe binaire se grave mieux dans la mémoire des élèves, nous la figurerons ici sur trois lignes :

Damit der grosse zweitheilige Rahmen sich den Schülern besser in das Gedächtniss einpräge, werden wir ihn hier auf drei Zeilen darstellen :



DE LA GRANDE COUPE TERNAIRE.

Cette coupe se divise en trois parties à peu près de la même longueur.

De la première partie.

On y expose ses idées, en restant dans le même ton, sauf les modulations passagères, et l'on termine comme si le morceau ne devait pas avoir de suite. La longueur de cette partie dépend de la mesure et de son mouvement : elle peut avoir de vingt à cinquante mesures. On n'y fait guère usage du développement, à moins qu'il ne soit employé passagèrement.

VOM GROSSEN DREITHEILIGEN RAHMEN.

Dieser Rahmen wird in drei Theile von ungefähr gleicher Länge eingetheilt.

Vom ersten Theile.

Man exponirt da seine Ideen, indem man in derselben Tonart bleibt, (ausgenommen durchgehende Modulationen,) und man schliesst als ob das Stück gar keine Fortsetzung mehr haben sollte. Die Länge dieses Theils hängt von der Taktart und ihrem Tempo ab : er kann 20 bis 50 Takte haben. Man macht da von der Entwicklung gar keinen, oder höchstens einen vorübergehenden Gebrauch.

De la seconde partie.

Elle se fait dans un autre ton et avec de nouvelles idées : c'est une seconde exposition. Le ton de cette partie doit se lier franchement avec celui de la première partie, sans modulation intermédiaire. Quand la première partie est, p.e :, en RÉ majeur, on attaque de suite la seconde partie en SOL majeur, c'est à dire à la SOUS-DOMINANTE. Pour éviter la ressemblance de cette coupe avec la coupe binaire, il ne faut pas composer la seconde partie en LA majeur, c'est à dire dans le ton de la dominante. La seconde partie pourrait aussi se faire en RÉ mineur. Si au contraire la première partie était en RÉ mineur, la seconde pourrait se se faire soit en FA majeur, soit en SI♭ majeur. Sauf les modulations passagères, on reste plus ou moins dans le ton de la seconde partie, dans lequel elle termine, quand une modulation n'est pas nécessaire pour revenir dans le ton initial, par lequel la troisième partie commence. On fait également peu d'usage du développement dans cette seconde partie. Les deux parties sont à peu près de la même longueur.

De la troisième partie.

La troisième partie commence et finit dans le même ton que la première ; et pourvu que ce ton y prédomine, on peut moduler plus ou moins. En créant cette partie, on commence par rappeler les idées de la première ; ensuite (pour faire une CODA saillante) on développe plus ou moins (mais pas trop) les idées les plus marquantes contenues dans les deux premières parties. Ce travail, fait avec génie, peut rendre cette coupe neuve et intéressante. Voici en abrégé le plan de la grande coupe ternaire :

Vom zweiten Theile.

Dieser wird in einer andern Tonart und mit neuen Ideen componirt : es ist also eine zweite Exposition. Die Tonart dieses Theils muss sich ungezwungen mit jener des 1ten Theils, ohne eine Mittel-Modulation verbinden. Wenn z. B: der erste Theil in D dur ist, so beginnt man den zweiten Theil in G dur, (also in der UNTERDOMINANTE.) Um die Ähnlichkeit zwischen diesem Rahmen, und dem zweitheiligen zu vermeiden, muss man den zweiten Theil nicht in A dur, (das heisst in der Dominanten-Tonart) setzen. Der zweite Theil kann auch in D moll componirt seyn. Wenn aber im Gegentheil der erste Theil in D moll ist, so könnte der zweite Theil in F dur, oder in B dur seyn. Leichte vorübergehende Modulationen ausgenommen, bleibt man mehr oder minder in der Tonart dieses zweiten Theils, in welcher er schliesst, wenn nicht eine Modulation nöthwendig wird, um in die Grundtonart zurückzukehren, in welcher der dritte Theil wieder anzufangen hat. Auch in diesem zweiten Theile macht man von der Entwicklung wenigen Gebrauch. Die beiden Theile sind ungefähr von gleicher Länge.

Vom dritten Theile.

Der dritte Theil beginnt und endet in der Haupttonart wie der erste Theil ; und vorausgesetzt, dass diese Tonart die Vorherrschende bleibt, kann man mehr oder weniger moduliren. Bei der Erfindung dieses Theils fängt man damit an, die Ideen des ersten in Erinnerung zu bringen ; hierauf, (um eine anziehende CODA herbeizuführen) entwickelt man mehr oder minder, (aber nicht zu viel) die ansprechendsten, in den beiden früheren Theilen enthaltenen, Ideen. Diese Arbeit kann, (mit Geist gebildet,) diesen Rahmen neu und interessant machen. Hier folgt kürzlich die Darstellung des grossen dreitheiligen Rahmens :

Première partie.	Seconde partie.	Troisième partie.
Exposition d'idées en restant dans le même ton (en RÉ majeur) sauf les modulations passagères.	Nouvelle exposition d'idées (en SOL majeur) avec fort peu de développement. Modulations passagères.	Même ton et le même commencement que dans la première partie. On développe ici ce qui est le plus saillant dans les deux parties précédentes. On module un peu plus hardiment, pourvu que le ton principal prédomine.
Erster Theil.	Zweiter Theil.	Dritter Theil.
Exposition der Ideen, indem man in derselben Tonart (D dur) verbleibt, mit Ausnahme kleiner durchgehender Modulationen.	Neue Exposition anderer Ideen (in G dur) mit sehr geringer Entwicklung und durchgehenden Modulationen.	Dieselbe Tonart und derselbe Anfang, wie im ersten Theile. Hier wird das Geistreichste aus den 2 ersten Theilen entwickelt. Man modulirt etwas kühner, doch muss dabei die Grundtonart vorherrschen.

Cette coupe peut servir à faire des ADAGIO et des ANDANTE. On peut aussi l'employer pour des finales, dans ce cas on a la facilité, (en créant la troisième partie) de faire un développement FORT INTÉRESSANT, et de moduler plus hardiment et plus fréquemment en couronnant le morceau par une CODA VIGOUREUSE. Par conséquent, cette troisième partie peut devenir beaucoup plus longue que l'une des deux précédentes.

COUPE DU RONDEAU.

La nature du Rondeau dépend et de sa coupe et de la manière dont le motif s'y trouve reproduit.

Il est ici question des Rondeaux qui peuvent servir à des finales de symphonie, de quatuor, de quintetti &: et dans lesquels on est à même d'employer un développement intéressant.

On peut diviser cette coupe en quatre sections, dans lesquelles le motif initial joue le rôle principal.

Tout ce que nous avons dit sur le motif, à l'occasion de la coupe binaire est applicable au motif du Rondeau. On ne risque rien de donner au motif de cette coupe une longueur suffisante; il peut avoir une ou deux reprises; par exemple:

8 mesures avec une modulation passagère.	16 mesures avec une reprise ou sans reprise.	Petite CODA, mais qui n'est pas essentielle

De la première section.

Après le motif on fait l'exposition d'autres idées. Nous supposons que le Rondeau soit en RÉ majeur. Cette exposition s'attaque tout de suite soit en SI mineur, soit en LA majeur. Elle finit dans ce dernier ton. Deux ou trois petits motifs à peu près de huit mesures chacun, coupés par des idées accessoires, composent cette première section, dont la plus grande partie est en LA majeur. Le développement ne s'y trouve qu'accidentellement, ou bien il y est tout à fait supprimé. On fait un CONDUIT pour attaquer la section suivante.

De la seconde section.

On reprend le motif DA CAPO, en l'accourcissant s'il est long: 8 ou 16 mesures suffisent; on y supprime la modulation en LA, et les reprises. On le termine en RÉ. On fait une nouvelle exposition d'idées, en commençant dans le ton de SOL, où l'on reste plus

Dieser Rahmen kann zur Bildung des ADAGIO und des ANDANTE dienen. Auch kann man ihn für die Finale's anwenden, und man kann in diesem Falle mit Leichtigkeit, (beim Erfinden des dritten Theils) eine SEHR INTERESSANTE Entwicklung anbringen, so wie auch kühner und häufiger moduliren, indem man das Stück mit einer glänzenden CODA krönt. Demnach kann dieser dritte Theil weit länger ausgeführt werden, als die zwei vorhergehenden.

DER RAHMEN ODER DIE FORM DES RONDO.

Die Eigenthümlichkeit des Rondo beruht auf seiner Form und auf der Art, wie das Motif da wiederholt wird.

Es ist hier die Rede von jenen Rondo's, welche als Finale für Sinfonien, Quartetten, Quintetten, Sonaten, &: dienen sollen, und in welchen man eine interessante Entwicklung anzubringen im Stande ist.

Man kann diesen Rahmen in vier Sectionen abtheilen, in welchen das Hauptthema die vorzüglichste Rolle spielt.

Alles, was wir über das Motif bei Gelegenheit des zweitheiligen Rahmens gesagt haben, ist für das Motif des Rondo anwendbar. Man wagt nichts, wenn man dem Thema dieses Rahmens eine hinreichende Länge gibt; es kann eine oder zwei Repetitionen enthalten; z. B:

8 Takte mit leichter Modulation.	16 Takte mit einer Wiederhohlung, oder ohne dieselbe.	Kleine CODA, welche aber nicht wesentlich nothwendig ist.

Von der ersten Section.

Nach dem Motif macht man die Exposition von andern Ideen. Wir wollen annehmen, dass das Rondo in D dur sey. Diese Exposition fängt sogleich entweder in H moll oder in A dur an. In dieser letzten Tonart schliesst sie. Zwei oder drei kleine Motive, jedes ungefähr von acht Takten, untermischt mit Zusatzideen, bilden diese erste Abtheilung (Section) welche grösstentheils in A dur ist. Die Entwicklung findet da nur zufällig, oder gar nicht statt. Man macht einen FÜHRER um die nächste Section zu beginnen.

Von der zweiten Section.

Man gibt das Hauptmotif DA CAPO, indem man es abkürzt wenn es lang ist: 8 bis 16 Takte reichen hin; man unterdrückt hier die Modulation nach A, so wie die Wiederhohlungen. Man schliesst es in D. Man macht eine neue Ideen-Exposition, indem man in der Tonart G anfängt, und darin

on moins. Cette exposition est également composée de deux ou trois petits motifs compés par des idées accessoires. Le développement y est passager. Après quelques modulations (où l'on évite le ton de RÉ et le ton de LA) on s'arrête sur la dominante primitive: un CONDUIT ramène le motif par lequel commence la troisième section.

De la troisième section.

On répète le motif accourci comme dans la section précédente: toujours le terminant en RÉ majeur. On fait une troisième exposition, mais en RÉ mineur; elle est encore une fois composée de quelques motifs courts, compés par des idées accessoires. Le développement y est également accidentel. On module passagèrement dans différens tons, en évitant ceux que l'on a employés dans les deux sections précédentes: on s'arrête également sur la dominante de RÉ: un nouveau CONDUIT ramène le motif pour la dernière fois.

De la quatrième section.

Cette section est la plus importante et en même temps la plus longue. Elle doit couronner le morceau. On la commence par le motif initial, et cette fois on peut le répéter tout entier avec ou sans modifications, seulement on y supprime les reprises. Le ton principal (RÉ majeur) doit prédominer dans cette section. Le DÉVELOPPEMENT est ici de rigueur. On rappelle ici les idées les plus saillantes que l'on a exposées dans les trois sections précédentes; on les transpose, (la plus grande partie en RÉ majeur) et on les développe, plus ou moins. Le tout se fait en modulant passagèrement, et en rappelant sans cesse le ton initial. On conçoit facilement que l'on a assez de matériaux pour créer une Coda intéressante, sans chercher de nouvelles idées.

Cette coupe peut, sans doute, éprouver quelques modifications. Par exemple on peut l'abréger, en supprimant la seconde section. Mais dans ce cas elle ressemblera trop à la coupe ternaire. On peut déjà tirer un grand parti du motif principal au commencement de la seconde section, en le développant.

Quand le Rondeau est en RÉ MINEUR, la première section est en FA majeur (sauf le motif;) la 2de section peut être en SI♭ majeur (après le motif;) la 3me section

mehr oder minder lange verweilt. Diese Exposition ist gleichfalls aus zwei oder drei kleinen, von Zusatzideen unterbrochenen Motiven gebildet. Die Entwicklung ist hier nur durchgehend. Nach einigen Modulationen (in welchen man die Tonarten D und A zu vermeiden hat,) bleibt man auf der Hauptdominante (von D) stehen: ein FÜHRER bringt das Thema herbei, mit welchem die dritte Section beginnt.

Von der dritten Section.

Man wiederhohlt das verkürzte Thema wie in der vorhergehenden Section: immer in D dur schliessend. Man macht eine dritte Exposition, aber in D moll; auch diese ist aus einigen kurzen, mit Zusatzideen untermengten Motiven gebildet. Die Entwicklung ist hier gleichfalls vorübergehend. Man modulirt kurz und leicht in verschiedene Tonarten, jedoch mit Vermeidung derjenigen, welche man in den zwei vorigen Sectionen angewendet hat: man bleibt wieder auf der Dominante von D stehen: ein neuer FÜHRER bringt das Motif zum letztenmal zurück.

Von der vierten Section.

Diese Abtheilung ist die wichtigste und zugleich die längste. Sie muss das Tonstück krönen. Man beginnt wieder mit dem Hauptthema, und diesesmal kann man es vollständig, mit oder ohne Veränderungen wiederhohlen, nur dass man die Repetitionen unterdrückt. Die Grundtonart (D dur) muss in dieser Section vorherrschen. Die ENTWICKLUNG ist hier nothwendig. Man führt hier wieder die anziehendsten, in den drei vorigen Sectionen exponirten Ideen vor; man versetzt sie, (grösstentheils nach D dur,) und entwickelt sie mehr oder weniger. Das Ganze geschieht mit leichten Modulationen, und immer an die Haupttonart erinnernd. Man begreift leicht, dass es da genug Stoff zu einer interessanten Coda gibt, ohne desshalb neue Ideen suchen zu müssen.

Ohne Zweifel kann dieser Rahmen manche Veränderungen erleiden. So kann man ihn z.B: abkürzen, indem man die zweite Section weglässt. Aber in diesem Falle wird er zu sehr dem dreitheiligen Rahmen gleichsehen. Schon beim Anfang der zweiten Section kann man das Hauptmotif sehr benutzen, indem man es entwickelt.

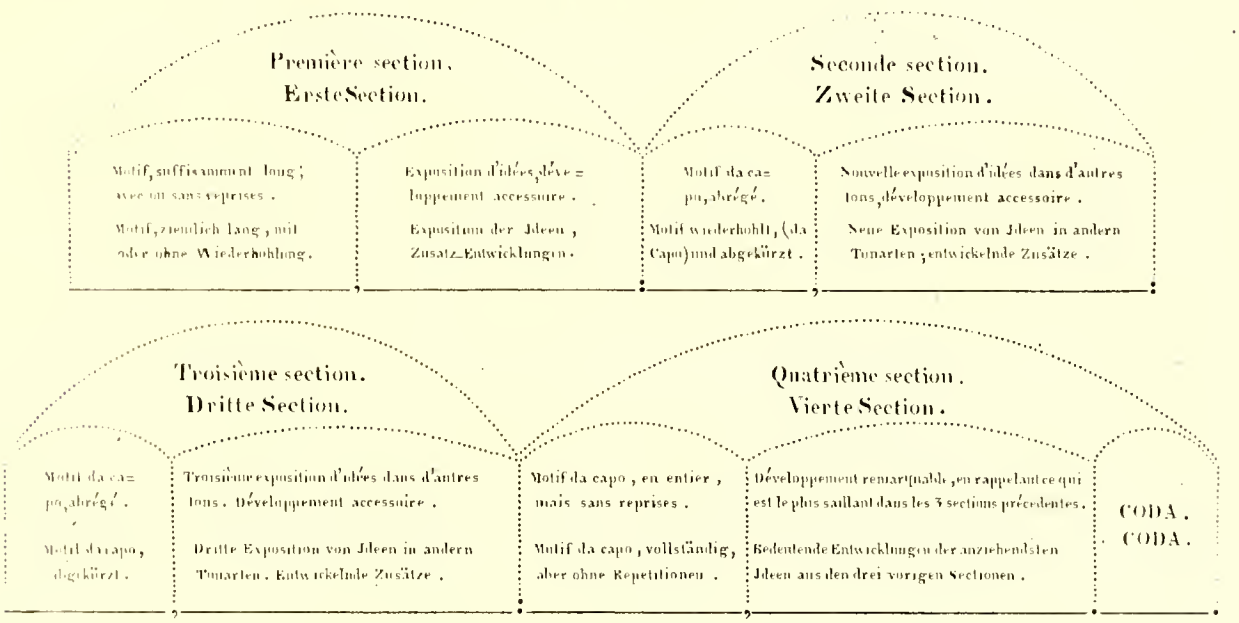
Wenn das Rondo in D MOLL ist, so ist, (mit Ausnahme des Themas,) die erste Section in F dur; die zweite Section kann (nach dem Motif) in B dur seyn; die 3te Section

peut se faire en modulant dans différens tons, non employés dans les deux sections précédentes, et en évitant toutefois les tons de RÉ mineur (sauf le motif,) et de RÉ majeur. La quatrième section doit être en RÉ majeur (sauf le motif.)

Voici en abrégé le plan de la coupe du Rondeau :

kann gebildet werden, indem man in verschiedene Tonarten modulirt, welche nicht in den zwei vorigen Sectionen gebraucht worden sind, und indem man auf jeden Fall die Tonarten D moll (ausser im Motif) und D dur vermeidet. Die 4te Section muss in D dur seyn (das Motif ausgenommen.)

Hier die Übersicht der Rondo Form:



DE LA COUPE LIBRE, OU COUPE DE FANTAISIE.

Cette coupe n'a point de plan régulier. On la crée en suivant son sentiment et l'inspiration momentanée. Nous avons donné (page 1151) un morceau analysé dans cette coupe.

On invente une idée, puis une autre, puis une troisième &..., en les développant légèrement sur le champ, ou plus tard : on rappelle, par ci par là, ses idées avec ou sans modification ; on module plus ou moins, le tout en suivant toujours son sentiment. Quand on est heureusement inspiré, on peut créer dans cette coupe des morceaux fort intéressants. Cette coupe est particulièrement favorable aux ANDANTE et aux ADAGIO. Le développement y trouve naturellement sa place, attendu que l'on peut y tirer parti d'une idée heureuse.

VON DER FREIEN FORM, ODER VON DER FANTASIE.

Diese Form hat keinen regelmässigen Rahmen und Umfang. Man erfindet sie nach Gefühl und augenblicklicher Eingebung. Wir haben (Seite 1151) ein zergliedertes Tonstück dieser Gattung gegeben.

Man erfindet eine Idee, hierauf eine andere, sodann eine dritte, &... indem man sie entweder sogleich auf leichte Art durchführt, (entwickelt), oder dieses erst später thut. Hie und da kehrt man wieder, mit oder ohne Veränderung, zu den früheren Ideen zurück ; man modulirt mehr oder weniger, und immer nur seinem Gefühle folgend. Ist man in einer günstigen Stimmung, so kann man in dieser Form sehr interessante Tonstücke hervorbringen. Diese Form ist vorzüglich den ADAGIOS und ANDANTES günstig. Die Entwicklung findet hier einen natürlich angemessenen Platz, wenn man zu derselben glückliche Ideen zu benutzen hat.

COUPES DES VARIATIONS.

Il s'agit ici des variations dans le genre des AN

DIE FORM DER VARIATIONEN.

Es handelt sich hier um die Variationen in der Gattung

DANTE variés de HAYDN. Le motif, ou le thême, est l'objet principal dans cette compe. Il est ordinairement composé de deux petites reprises. Les meilleures formes de motif pour faire des variations sont les suivantes:

En RÉ MAJEUR.

8 mesures avec une cadence en LA majeur ; ‖: 8 mesures en terminant dans le ton. :‖

ou bien:

8 mesures avec une cadence parfaite en LA majeur ; ‖: 8 mesures avec une demie cadence sur la dominante du ton ; | et 8 mesures da Capo avec une cadence parfaite en RÉ. :‖

En RÉ MINEUR.

8 mesures avec une cadence en FA majeur ; ‖: 8 mesures avec une cadence parfaite en RÉ mineur. :‖

ou bien:

8 mesures avec une cadence parfaite en FA majeur ; ‖: 8 mesures avec une demie cadence sur la dominante de RÉ ; | et 8 mesures da Capo avec une cadence parfaite en RÉ mineur. :‖

Les reprises indiquées se font souvent mais ne sont pas toujours nécessaires.

On fait aussi des ANDANTE variés avec deux motifs différens, dont le premier est en mineur et le second en majeur.

Des variations avec un seul motif.

Après avoir choisi et réglé son motif, on suivra à peu près le plan que voici: Motif — première variation, très simple ; — 2de variation ; — 3ème variation ; — un épisode de 24 à 30 mesures, pour faire reposer le motif avec son harmonie, et pour changer de ton. On y module plus ou moins. Le développement y est accidentel. On y expose de nouvelles idées. 4ème Variation ; 5ème variation — Au lieu d'une sixième variation, on fera une espèce de Coda, dans laquelle on pourra tirer parti du motif, en le développant partiellement tant soit peu, et en modulant passagèrement dans quelques tons que l'on n'a pas encore entendus.

Des variations avec deux motifs différens.

Le premier motif est en majeur, le second est en mineur. Les deux motifs doivent avoir la *même* tonique

der varieten ANDANTE'S von HAYDN. Das Motif oder Thema, ist der Hauptgegenstand dieses Rahmens. Es ist gemeiniglich aus zwei kleinen Wiederhohlungen gebildet. Die bestgebildeten Themas zu Variationen sind die folgenden:

In D DUR.

8 Takte mit einer Cadenz in A dur. ‖: 8 Takte, mit dem Schlusse in der Grundtonart. :‖

oder auch:

8 Takte mit einer vollkommenen Cadenz in A dur ; ‖: 8 Takte mit einer Halbcadenz auf der Dominante der Grundtonart. | und 8 Takte da Capo mit einer vollkommenen Cadenz in D. :‖

In D MOLL.

8 Takte mit einer Cadenz in F dur. ‖: 8 Takte mit einer vollkommenen Cadenz in D moll. :‖

oder auch:

8 Takte mit einer vollkommenen Cadenz in F dur ; ‖: 8 Takte mit einer Halbcadenz auf der Dominante von D ; | und 8 Takte da Capo mit einer vollkomenen Cadenz in D moll. :‖

Die angezeigten Wiederhohlungen macht man oft, doch sind sie nicht immer nothwendig.

Man schreibt auch varirte ANDANTE'S mit zwei verschiedenen Motiven, deren erstes in moll, das zweite in dur ist.

Von den Variationen mit einem einzigen Motif.

Nachdem man sein Thema gewählt und geordnet hat, befolgt man ungefähr den folgenden Plan: Thema — erste Variation, sehr einfach ; — 2te Variation ; — 3te Variation, eine Episode von 24 bis 30 Takten, um das Motif mit seiner Harmonie ruhen zu lassen, und um die Tonart zu ändern. Man modulirt hier mehr oder minder. Die Entwicklungen sind hier zufällig. Man exponirt da neue Ideen. — 4te Variation ; — 5te Variation ; — anstatt einer 6ten Variation macht man eine Art von Coda, in welcher man das Motif benutzen kann, indem man es theilweise ein wenig entwickelt, und indem man vorübergehend in einige Tonarten modulirt, welche früher noch nicht gehört worden.

Von den Variationen mit 2 verschiedenen Motiven.

Das erste Motif ist *dur*, das zweite *moll*. Beide Motive müssen die *nähmliche* Tonica und folglich die nähmliche Dominan

et par conséquent la même dominante, c'est à dire quand le premier motif est en RÉ MAJEUR, le second doit être en RÉ MINEUR. Dans ce cas on finit le morceau TOUJOURS EN MAJEUR : Voici à peu près le plan à suivre : 1er motif ; — 2d motif ; — 1er motif légèrement varié ; — 2d motif légèrement varié ; 2ème variation du premier motif ; 2ème variation du second motif ; — 3ème variation du premier motif ; — 3ème variation du second motif ; — 4ème variation du premier motif ; — 4ème variation du second motif ; un développement partiel avec la tête du motif majeur, suivi d'une CODA.

Quand on veut faire beaucoup de variations sur un seul motif, il n'est pas nécessaire qu'elles restent toutes dans le même ton. En supposant que le ton principal soit RÉ majeur, on peut faire une variation en LA majeur, une autre en SOL majeur ; une 3ème en RÉ mineur, et une 4ème en SI mineur, suivie chacune d'une ou de deux variations en RÉ majeur. La difficulté est de trouver une occasion convenable où l'on puisse employer un grand nombre de variations. Pour réussir dans la coupe des variations il faut apprendre de bonne heure à créer des motifs intéressans, et à varier une phrase harmonique et mélodique de toutes les manières ; ce qui se fait en général :

1° En brodant ou en fleurissant un motif sans toucher à son harmonie ;
2° En changeant les dessins d'accompagnement sans toucher ni aux accords ni au chant ;
3° En changeant les accords seulement ;
4° En changeant en même temps les accords et les dessins d'accompagnement, mais sans altérer le chant ;
5° En variant en même temps et le motif et les dessins d'accompagnement, mais sans changer les accords ;
6° En variant en même temps le chant, les dessins d'accompagnement, et les accords.

Comme cette coupe s'employe particulièrement dans des morceaux lents, on n'a ni le temps de faire beaucoup de variations ni l'occasion de faire un développement saillant. Il ne faut pas les trop multiplier pour ne pas ennuyer les auditeurs, surtout quand le mouvement de la mesure est plus lent qu'Andante, et que les variations ont des reprises. Dans ce cas, 4 ou 5 variations, suivies d'une Coda fort courte, sont plus que suffisantes. Voici un exemple dans ce dernier genre, où un episode (Rhythmé et répété comme le motif) remplace la seconde variation.

te haben, das heisst, wenn das erste Motif in D-DUR ist, so muss das zweite in D MOLL seyn. In diesem Falle endet man das Tonstück STETS IN DUR. Hier beiläufig der zu befolgende Plan : erstes Motif ; — zweites Motif ; — erstes Motif leicht varirt ; — zweites Motif leicht varirt ; — 2te Variation über das erste Motif ; — 2te Variation über das zweite Motif ; 3te Variation über das erste Motif ; — 3te Variation über das zweite Motif ; — 4te Variation über das erste Motif ; 4te Variation über das zweite Motif ; eine theilweise Entwicklung des Anfangs des DUR-Motifs, worauf eine CODA.

Wenn man sehr viele Variationen über ein einziges Thema machen will, so ist es nicht nöthig, dass alle in derselben Tonart bleiben. Angenommen, dass D dur die Haupttonart sey, so kann man eine Variation in A dur, eine andere in G dur, eine dritte in D moll, und eine vierte in H moll machen, und jeder derselben können eine oder zwei Variationen in D dur nachfolgen. Die Schwierigkeit ist, eine schickliche Veranlassung zu finden, so viele Variationen anzubringen. Um in der Variations-Form mit Glück zu arbeiten, muss man bei Zeiten lernen, interessante Motive zu erfinden, und eine harmonische und melodische Phrase auf alle möglichen Arten zu variren ; dieses erreicht man überhaupt :

1tens Indem man ein Motif verziert und verschönert, ohne seine Harmonie zu verändern ;
2tens Indem man die Begleitungsumrisse verändert, ohne an den Accorden noch an dem Gesang etwas zu berühren ;
3tens Indem man nur allein die Accorde umändert ;
4tens Indem man zu gleicher Zeit die Accorde und die Begleitungsumrisse varirt, ohne den Gesang zu verändern ;
5tens Indem man zu gleicher Zeit das Thema und die Begleitungsumrisse verändert, ohne die Accorde zu verändern ;
6tens Indem man zugleich den Gesang, die Begleitungsumrisse und die Accorde umändert.

Da diese Form vorzüglich in langsamen Tonstücken angewendet wird, so hat man weder die Zeit, viele Variationen, noch die Gelegenheit, eine anziehende Entwicklung anzubringen. Man muss die Variationen nicht allzu sehr vervielfältigen um nicht die Zuhörer zu langweilen, besonders wenn das Tempo noch langsamer als Andante seyn soll, und die Variationen Wiederhohlungen haben. In diesem Falle sind 4 oder 5 Variationen mit einer sehr kurzen Coda mehr als hinreichend. Hier ist ein Beispiel in dieser letzten Gattung, wo eine (rhythmische, und gleich dem Motif repetirte) Episode, anstatt einer zweiten Variation angebracht ist.

Adagio poco Andante. M: ♪ = 84.

1er Violon.
1e Violin.

2me Violon.
2e Violin.

Alto.
Viola.

Violoncelle.
Violoncello.






f
tr
pp
p
Solo.
pizz.
arco.



DE LA COUPE DU MENUET.

Ce qui caractérise le menuet, c'est la légèreté et l'ordonnance symétrique des idées, la vivacité du mouvement et la nature particulière de ses coupes.

La coupe du menuet est le plus souvent la petite coupe binaire (très abrégée) dont chacune se répète. On ajoute au menuet un TRIO,(*) également dans la petite coupe binaire à deux réprises, après quoi on reprend le menuet DA CAPO. Le trio est presque toujours dans un autre ton que le menuet. Quand le menuet est en RÉ majeur, le trio peut se faire en LA majeur, ou en SOL majeur, ou en SI mineur, ou en RÉ MINEUR. Quand le menuet est en RÉ mineur, le trio peut se faire en RÉ majeur, ou en FA majeur, ou en SOL mineur, ou en LA mineur.

On conçoit facilement, que dans un cadre aussi rétréci on ne peut pas employer un développement saillant. Aussi a-t-on essayé récemment, de varier la coupe du menuet, ce qui mérite une analyse particulière.

Des nos jours, les menuets ont un trio ou n'en ont pas.

Des menuets avec un, ou avec deux trios.

Première version.

Quand le menuet n'a qu'un seul trio, (comme cela se faisait ordinairement) les deux morceaux sont de

(*) Le trio est une espèce de second menuet, qui sert à faire désirer le retour du premier, et à prolonger le morceau qui, sans cela, serait trop court.

VON DER FORM DES MENUETTS, (oder SCHERZO'S.)

Das, was den Menuett charakterisirt, ist die Leichtigkeit und symmetrische Ordnung der Ideen, die Lebhaftigkeit der Bewegung, und die eigenthümliche Natur seiner Formen.

Der Rahmen des Menuetts ist meistens der kleine zweitheilige (sehr abgekürzt,) wo jeder Theil wiederhohlt wird. Man fügt dem Menuett ein TRIO bei,(*) welches ebenfalls im kleinen zweitheiligen, sehr abgekürzten Rahmen gebildet wird, und nach welchem man den Menuett wieder DA CAPO ausführt. Das Trio ist fast immer in einer andern Tonart als der Menuett. Wenn der Menuett in D_DUR ist, so kann das Trio in A_DUR, oder in G_DUR, oder in H_MOLL, oder in D_MOLL seyn. Wenn der Menuett aus aus D_MOLL ist, so kann das TRIO in D_DUR, oder in F_DUR, oder in G_MOLL, oder in A_MOLL seyn.

Man wird einsehen, dass in einer so zusammengedrängten Form keine besonders anziehende Entwicklung angewendet werden kann. Auch hat man neuerer Zeit versucht, die Form des Menuetts zu variren, was eine besondere Zergliederung verdient.

Heutzutage werden die Menuetts mit oder ohne Trio geschrieben.

Von den Menuetts mit einem oder mit zwei Trios.

Erste Art.

Wenn der Menuett nur ein Trio hat, (wie es gewöhnlich geschah,) so sind beide Stücke von sehr kurzer Ausdehnung;

(*) Das Trio ist eine Art von zweitem Menuett, welches die Wiederkehr des ersten wünschen macht, und dazu dient, das Stück zu verlängern, welches sonst zu kurz wäre.

fort peu détendue ; on les compose dans la petite coupe binaire ; le menuet et le trio ont chacun deux petites reprises : le tout se fait comme nous l'avons indiqué ci dessus . Après le trio on répète toujours le menuet. On peut tant soi peu développer les idées dans la seconde reprise du menuet et du trio .

Seconde version.

On fait le menuet et le trio, en reprenant le menuet da capo, comme dans la première version ; mais au lieu de terminer par le menuet, on revient pour la seconde fois au trio avec lequel on finit, soit sans changement, soit avec quelques légères modifications, suivies d'une petite Coda . Cette version ne peut avoir lieu que dans le cas où le menuet est en MINEUR (RÉ mineur p.e:) et le Trio en MAJEUR (RÉ majeur.)

Troisième version .

On fait le menuet et le trio comme dans les deux versions précédentes : mais en reprenant le menuet da capo ; on le change (en gardant les mêmes idées,) on le varie, on le développe un peu, et l'on y ajoute une Coda .

Quatrième version .

Le menuet peut avoir deux trios différens , chacun dans un autre ton . Voici le plan d'un menuet avec deux trios :

Menuet (en RÉ majeur ;) – premier trio ; – menuet da Capo sans reprises, ou bien le menuet accourci, c'est à dire en n'en faisant entendre qu'un fragment ; – deuxième trio ; – fragmens du menuet un peu développés ; on peut même y rappeler une ou deux phrases du premier trio, si on le juge à propos . Un petite Coda termine le tout .

Menuets qui n'ont point de Trio.

Première version .

On fait le menuet dans la coupe binaire accourcie (mais beaucoup moins que dans les versions précédentes.) avec une ou deux reprises ou sans reprises . Ainsi on suivra à peu près le plan que voici :

Première partie, exposition des idées ; – seconde partie, développement (plus ou moins étendu) avec toutes les idées un peu saillantes contenues dans la première partie ; Coda .

man schreibt sie in dem kleinen zweitheiligen Rahmen ; der Menuett hat, so wie sein Trio, jedes zwei kleine Repetitionen ; das Ganze wird, wie oben angezeigt worden ist, gebildet . Nach dem Trio wird der Menuett stets wiederhohlt . In dem zweiten Theile des Menuetts, wie des Trio, kann man eine kleine Entwicklung der Ideen anwenden .

Zweite Art .

Man macht den Menuett und das Trio, indem man, wie zuvor, den Menuett da capo wiederhohlt ; aber anstatt mit dem Menuett zu schliessen, kehrt man ein zweitesmal zum Trio zurück, mit welchem man, entweder unverändert, oder mit einigen leichten Veränderungen, und mit einer nach folgenden kleinen Coda, endigt . Diese Art kann nur statt finden, wenn der Menuett in MOLL (z.B : D_MOLL) und das Trio in DUR (z.B : D_DUR) ist .

Dritte Art .

Man macht den Menuett, wie auf die zwei vorstehend angezeigten Arten : aber bei der da capo = Wiederhohlung des Menuetts wird derselbe (mit Beibehaltung seiner Ideen) varirt, ein wenig entwickelt, und mit einer Coda versehen .

Vierte Art .

Der Menuett kann zwei verschiedene Trios haben, jedes in einer andern Tonart . Hier folgt der Plan eines solchen Menuetts :

Menuett (in D_DUR) ; erstes Trio ; – Menuett da Capo ohne Wiederhohlung, oder auch wohl abgekürzt, das heisst, dass man von demselben nur ein Fragment hören lässt ; – zweites Trio ; – einige etwas entwickelte Fragmente des Menuetts ; man kann da, wenn man will, auch eine oder einige Phrasen des ersten Trio wieder in Erinnerung bringen . Eine kleine Coda zum Schluss .

Von den Menuetten, welche kein Trio haben.

Erste Art .

Man macht den Menuett in dem zweitheiligen Rahmen, abgekürzt, (aber weit weniger als in den früher angezeigten Arten,) mit einer oder zwei, oder auch ohne alle Wiederhohlungen . Demnach folgt man beiläufig dem folgenden Plane .

Erster Theil, Exposition der Ideen ; – zweiter Theil, eine (mehr oder minder ausgedehnte) Entwicklung aller im ersten Theil enthaltenen anziehenden Ideen ; Coda .

Seconde version.

On commence par inventer cinq ou six périodes différentes, bien phrasées et qui n'excedent pas huit à douze mesures. Chacune de ces périodes peut avoir une reprise; mais on peut les exécuter aussi sans reprises, ou bien n'en répéter qu'une partie. Il faut qu'elles se suivent et s'enchainent franchement. Deux ou trois d'entre elles doivent se trouver dans des tons différens. Cela étant fait, on poursuit le menuet en revenant toujours sur les mêmes idées, mais avec les changemens suivans:

On intervertit l'ordre (ou la succession) des idées.

On transpose telle ou telle période dans un autre ton (quand on le juge à propos;) on la développe tant soi peu; on met le chant dans une autre partie; on l'on en change l'harmonie ou l'accompagnement, &c. &c. Après tout ce travail on termine le menuet par une Coda.

Il faut en général que les idées d'un menuet soient légéres et bien rhythmées, n'importe la coupe que l'on choisisse: cette légèreté d'idées est le caractère prédominant d'un menuet.

Comme cette dernière coupe est la plus rare, et qu'elle se prête naturellement au développement, nous en donnerons ici un exemple analysé.

Zweite Art.

Man beginnt mit dem Erfinden von 5 oder 6 verschiedenen Perioden, welche wohl phrasirt, 8 bis 12 Takte nicht überschreiten. Jede dieser Perioden kann eine Wiederhohlung haben; aber man kann sie auch ohne Wiederhohlungen vortragen, oder nur einige derselben repetiren. Sie müssen einander ungezwungen und wohlverbunden nachfolgen. Zwei oder drei derselben müssen sich in andern Tonarten befinden. Ist dieses geschehen, so verfolgt man den Menuet, indem man stets auf dieselben Ideen, aber mit folgenden Veränderungen, zurückkehrt:

Man verkehrt die Ordnung (oder Nacheinanderfolge) der Ideen;

Man transponirt die eine oder andere Idee in eine andere Tonart (wenn man es thunlich findet;) man entwickelt sie ein wenig; man gibt den Gesang einer andern Stimme; oder man verändert die Harmonie oder das Accompagnement, &c. &c.

Nach allem diesem endet man mit einer Coda.

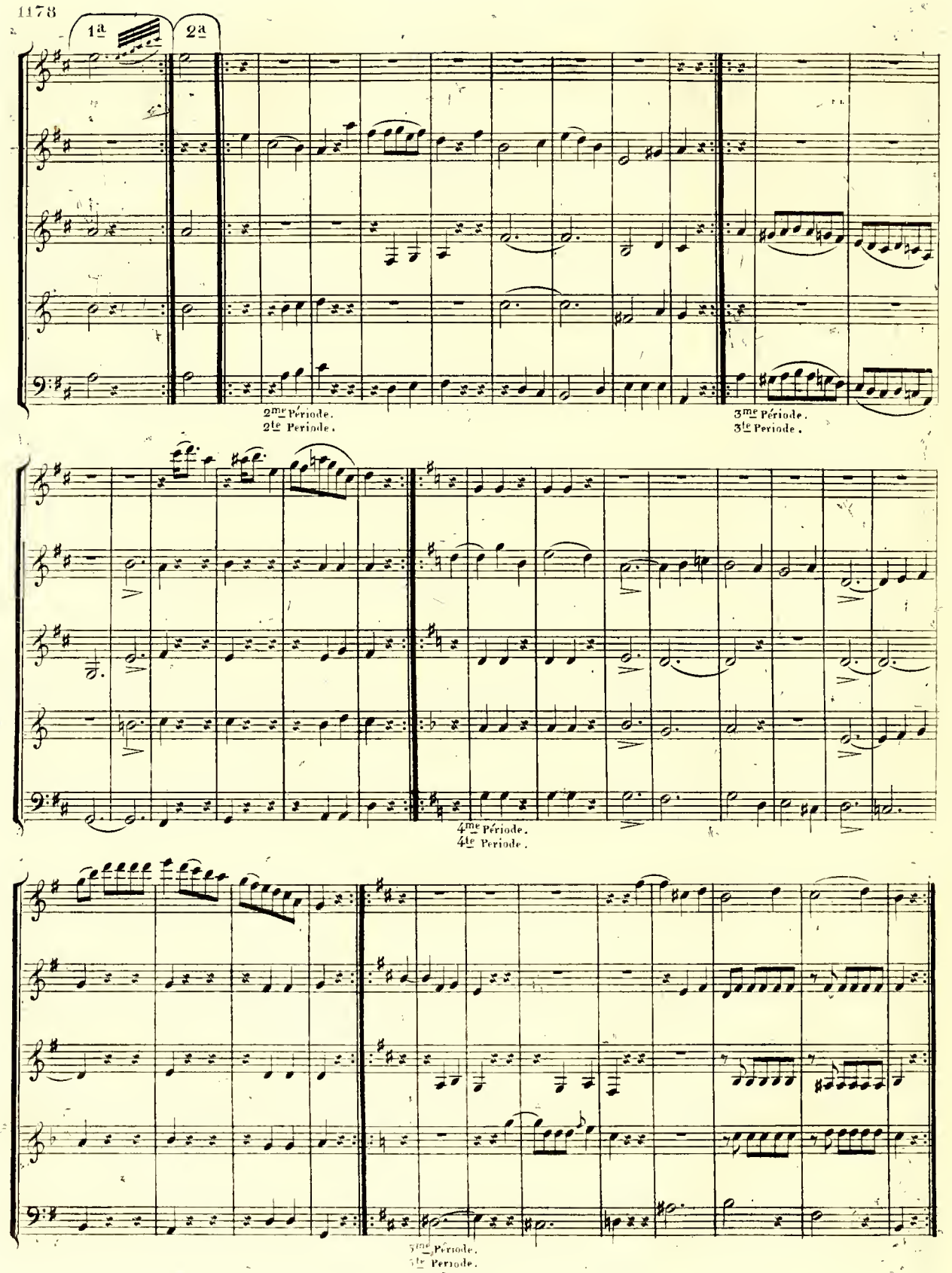
Die Ideen eines Menuetts müssen überhaupt leicht und wohl rhythmisirt seyn, welchen Rahmen man auch wähle: die Leichtigkeit der Ideen ist der vorherrschende Charakter eines Menuetts (oder Scherzo's.)

Da diese letzte Form die seltenste ist, und sich so ungezwungen der Entwicklung fügt, so werden wir hier ein zergliedertes Beispiel derselben geben:

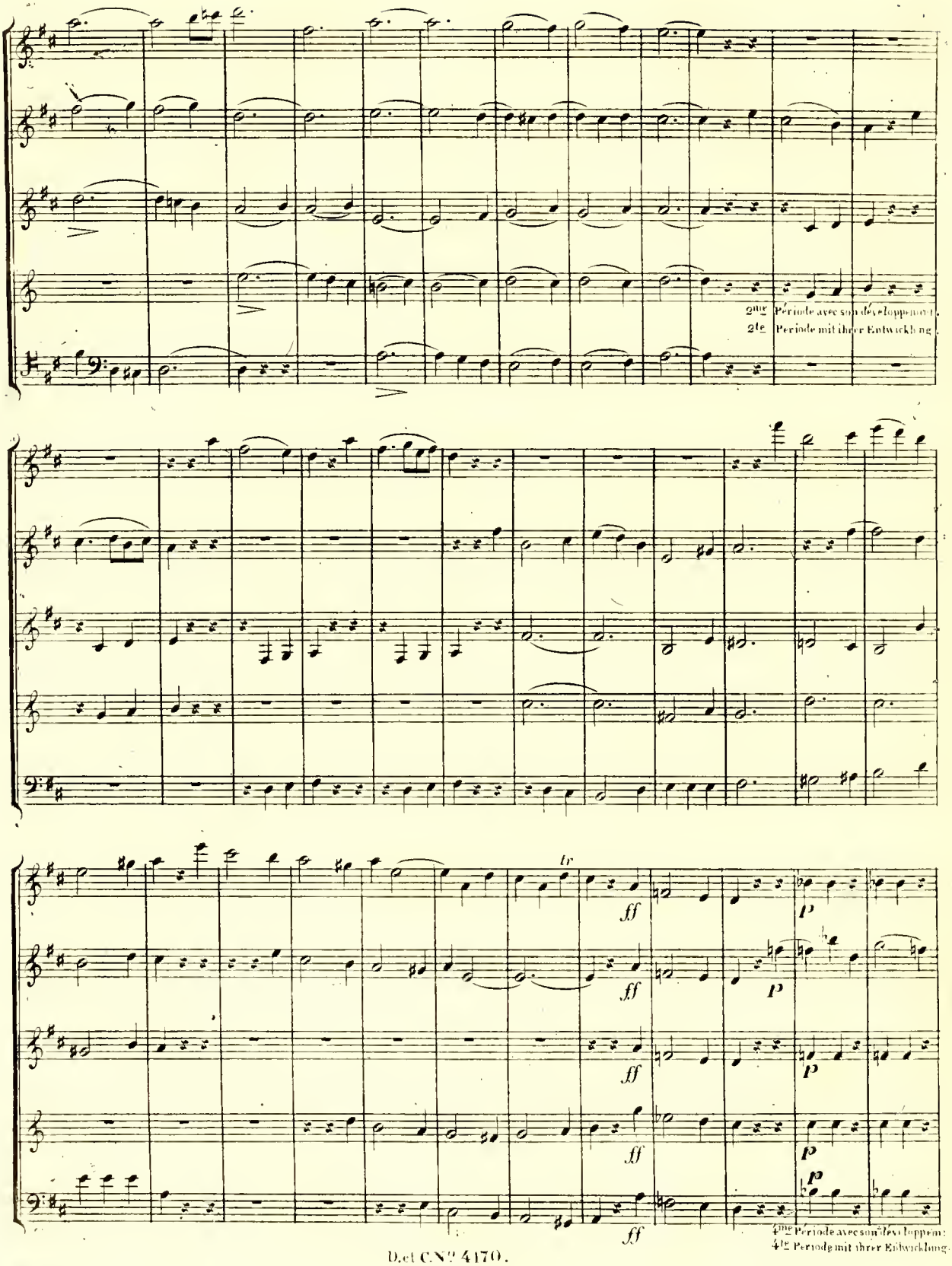
MENUET POUR CINQ INSTRUMENS À VENT.

MENUETT FÜR FÜNF BLASINSTRUMENTE.




1a
2a
2me Période.
2te Période.
3me Période.
3te Période.
4me Période.
4te Période.
5me Période.
5te Période.


6me Période.
6te Periode.
fp
1re Période de 10 mesures avec son développement de 21 mesures.
1te Periode von 10 Takten mit ihrer Entwicklung von 21 Takten.
p
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp


2me Période avec son développement.
2te Periode mit ihrer Entwicklung.
tr
ff
p
4me Période avec son développem:
4te Periode mit ihrer Entwicklung.


p
tr
tr



5me Période accourcie et légerement variée.
5te Periode, abgekürzt und leicht varirt.



6me Période tant soit peu développée.
6te Periode ein wenig entwickelt.



fz
fz
fz

3me Période et son développement qui sert en même temps
3te Periode und ihre Entwicklung, welche zugleich


tr
de Coda.
als Coda dient.
fz
f

Les six périodes primitives de ce morceau contiennent 54 mésures sans les reprises. Le morceau tout entier en a 211, sans compter les six premières reprises. Ainsi, le développement en est de 157 mesures, c'est à dire qu'il surpasse les deux tiers du morceau.

Les productions les plus importantes, sous le rapport du développement, appartiennent spécialement à la musique instrumentale. On sait que les quatuors, les quintetti, les symphonies &c. se composent de quatre morceaux, qui sont: ALLEGRO, ou premier morceau; (*) ANDANTE ou ADAGIO, second morceau; MENUET, troisième morceau, et FINAL ou RONDEAU, quatrième morceau. La coupe du premier Allegro est toujours la GRANDE COUPE BINAIRE. La coupe du second morceau (de l'andante ou adagio) est ou BINAIRE (mais accourcie) ou TERNAIRE, ou LIBRE, ou coupe des VARIATIONS. Nous venons d'indiquer les différentes coupes du menuet. La coupe du finale est, ou BINAIRE (presque toujours sans reprise) ou TERNAIRE, ou COUPE DU RONDEAU.

Quant à la musique vocale, on n'a pas encore trouvé le moyen de la rendre intéressante par des développemens saillans: elle est encore sous ce rapport bien en arrière de la musique instrumentale, dans laquelle nous possedons tant de chef d'œuvres. Cependant on peut développer ses idées (jusqu'à un certain point) dans les MORCEAUX D'ENSEMBLE, dans les CHOEURS et surtout dans les GRANDS FINALES D'OPÉRA. Pour réussir dans ce genre de développement, le compositeur doit être maitre des ressources de son art, et doit choisir des situations et des paroles convenables. Il résulte de tout ce que nous avons dit sur les travaux avec les différens contrepoints (partie 6ième), sur la matière fugnée (partie 8ième), et sur l'art de tirer parti de ses propres idées (partie 10ème), que l'on peut développer ses idées:

1º Au moyen des contrepoints;
2º Par la matière fugnee;
3º Par les différens moyens indiqués dans cette 10ème partie, et
4º En employant plus ou moins dans un même morceau les deux ou trois ressources précédentes.

Les moyens indiqués dans ce dernier partie pour développer ses idées avec effet, ont un très grand avantage sur les contrepoints et la matière fugnée; ces derniers moyens peuvent paraitre souvent déplacés, trop sévères et arides, selon le caractère du morceau et la nature des idées.

Die ersten sechs Perioden dieses Tonstückes enthalten 54 Takte ohne die Wiederhohlungen. Das ganze Stück enthält 211 Takte, ohne die 6 ersten Wiederhohlungen zu rechnen. Demnach enthält die Entwicklung desselben 157 Takte, das heisst, mehr als zwei Drittel des ganzen Stückes.

Die wichtigsten Musikwerke in Hinsicht auf die Entwicklung gehören vorzüglich der Instrumentalmusik an. Man weiss, dass die Quartetten, Quintetten, Sonaten, Sinfonien, &c. aus vier Stücken (oder Sätzen) bestehen, welche sind: ALLEGRO, oder erstes Stück; (*) ANDANTE oder ADAGIO, zweites Stück; MENUETT, drittes Stück; und FINALE oder RONDO, 4tes Stück. Der Rahmen des ersten Allegro ist stets der GROSSE ZWEITHEILIGE. Der Rahmen des zweiten Stückes (des Andante oder Adagio) ist entweder ZWEITHEILIG (jedoch abgekürzt) oder DREITHEILIG, oder FREI, oder die VARIATIONSFORM. Wir haben so eben die verschiedenen Rahmen des Menetts angezeigt. Der Rahmen des Finale ist entweder ZWEITHEILIG (fast immer ohne Repetitionen) oder DREITHEILIG, oder die RONDO-FORM.

Was die Vocalmusik betrifft, so hat man noch nicht das Mittel gefunden, sie durch geistreiche Entwicklungen anziehend zu machen: sie steht in dieser Hinsicht sehr weit hinter der Instrumentalmusik zurück, in welcher wir so viele Meisterstücke besitzen. Indessen kann man (bis auf einen gewissen Punkt) seine Ideen entwickeln: in den ENSEMBLE-STÜCKEN, in den CHÖREN und besonders in den OPERN-FINALE'S. Um in dieser Art von Entwicklung mit Glück zu arbeiten, muss der Tonsetzer die Hülfsmittel seiner Kunst kennen und ihrer Meister seyn, so wie er die schicklichen Gelegenheiten der Situationen und Worte wohl zu wählen verstehen muss. Dieses erreicht man nur durch Befolgung alles dessen, was wir über die Ausarbeitungen in den verschiedenen Contrapunkten (im sechsten Theil dieses Werkes), über den Fugenstoff (im 8ten Theil) und über die Kunst, seine eigenen Ideen allseitig zu benutzen, (im 10ten Theil) gesagt haben, folglich also:

1tens Durch die Hülfsmittel der Contrapunkte;
2tens Durch den Fugenstoff und dessen Entwicklung;
3tens Durch die verschiedenen, in diesem 10ten Theile angezeigten Hilfsmittel; und
4tens endlich indem man in einem und demselben Tonstücke die 2 oder 3 eben angegebenen Mittel vereint anwendet.

Die in diesem gegenwärtigen Theile angezeigten Mittel, um seine Ideen mit Wirkung zu entwickeln, haben einen sehr grossen Vorzug vor den Contrapunkten und dem Fugenstoff; denn diese letzten Mittel können oft unschicklich, allzu ernst und zu trocken erscheinen, wenn der Charakter des Tonstückes und die Natur der Ideen ihnen nicht anpassend sind.

(*) Souvent précédé (ainsi que l'ouverture) par une introduction dont nous parlerons après cet article.

(*) Welchem oft eine Introduction (gleichwie eine Ouverture) vorangeht, von der wir sogleich nach diesem Artikel sprechen werden.

VI.

DE L'INTRODUCTION ET DU PRÉLUDE.

DE L'INTRODUCTION.

L'ouverture, ainsi que le morceau initial d'une symphonie, d'un quatuor &c. sont fort souvent précédés d'une INTRODUCTION. Cette introduction est une espèce d'annonce ou d'avertissement aux auditeurs, pour les préparer à écouter le morceau suivant avec le moins de distraction possible. Elle a en même temps pour but de donner plus de solennité au début : c'est par cette raison qu'il est à conseiller de faire une introduction à des morceaux initials qui sont d'un caractère un peu léger, et qui, sans cette précaution, feraient moins d'impression : mais quand ces morceaux sont d'un caractère large, imposant, ou qu'ils débutent par un FORTE éclatant, l'introduction n'est pas nécessaire.

L'introduction est presque toujours d'un mouvement lent. Elle ne consiste par fois que dans quelques accords plaqués, dont le dernier est l'accord parfait de la dominante, ou celui de septième dominante. Mais il y a des introductions qui ont de 30 à 40 mesures et plus. Dans ce cas, ce sont des productions d'un caractère vague et indéterminé, de pures FANTAISIES, des espèces de CAPRICES, qui ne suivent aucun plan régulier. Dans les unes on poursuit une ou deux idées en les developpant plus ou moins ; dans les autres, les idées se succèdent sans que l'on s'arrête sur aucune ; il semble que l'on s'égare, ou que l'on cherche vaguement la route pour arriver au morceau suivant.

Quand le ton du morceau initial est RÉ MAJEUR, l'introduction doit être en RÉ MAJEUR ou en RÉ MINEUR, c'est à dire que l'un et l'autre doivent avoir LA MÊME TONIQUE. Quand ce morceau est en RÉ MINEUR, l'introduction est également en RÉ MINEUR, rarement en RÉ majeur ; dans ce dernier cas elle doit être d'une certaine longueur.

Une introduction trop prolongée est toujours vicieuse, par ce qu'elle fatigue les auditeurs en faisant trop attendre le morceau suivant, au lieu de les disposer à en recevoir l'impression d'une manière plus vive.

Sous le rapport des modulations, il n'y a rien à dire, si non, que l'on en fait dans le courant d'une introduction plus ou moins ; qu'elles sont plus ou moins hardies, selon l'étendue de l'introduction et la nature de ses idées, selon enfin le génie, le sentiment ou le caprice du compositeur. Mais, toutes les introductions s'arrêtent sur la DOMINANTE du ton dans lequel le morceau suivant est conçu.

VI.

VON DER INTRODUCTION UND DEM PRÄLUDIUM. (oder VORSPIEL, EINLEITUNG.)

VON DER INTRODUCTION.

Die Ouverture, so wie der erste Satz einer Sinfonie, eines Quartetts, einer Sonate, &c. haben oft eine INTRODUCTION (Einleitung), welche ihnen vorangeht. Diese Introduction ist eine Art von vorbereitender Ankündigung für die Zuhörer, um sie auf das aufmerksame Zuhören des nachzufolgenden Stückes anzuspornen. Sie hat zugleich den Zweck, dem Anfang mehr Würde zu geben : aus diesem Grunde ist es auch zu rathen, den Anfangssätzen von einem etwas leichten Charakter eine solche Einleitung vorangehen zu lassen, weil sie sonst ohne diese Vorsicht weniger Eindruck machen würden : aber wenn diese ersten Sätze einen grossen imponirenden Charakter haben, oder mit einem glänzenden FORTE beginnen, so ist die Introduction nicht nothwendig.

Die Introduction wird fast immer in einem langsamen Tempo gesetzt. Oft besteht sie nur aus einigen festen Accorden, von welchen der letzte der vollkommene Dreiklang auf der Dominante, oder auch der Dominanten-Sept-Accord ist. Aber es gibt Introductionen, welche aus 30, 40, und mehr Takten bestehen. In diesem Falle sind es Sätze von einem ungewissen- und mentschiedenem Charakter, wahre FANTASIEN oder CAPRICEN, welche keinen regelmässigen Plan verfolgen. In der einen verfolgt man eine oder zwei Ideen, indem man sie mehr oder minder entwickelt ; in den andern folgen die Ideen einander nach, ohne dass man auf irgend einer verweilt, gesscheint - als ob man sich verirre, als ob man ungewiss, den Weg suche, um zum nachfolgenden Tonstücke zu gelangen.

Wenn die Grundtonart des Musikstückes D-DUR ist, so muss die Introduction in D-DUR oder in D-MOLL seyn, das heisst, beide müssen DIE NÄHMLICHE TONICA haben. Wenn das Stück in D-MOLL gesetzt ist, so muss die Introduction gleichfalls in D-MOLL seyn, selten in D-DUR ; im letzten Falle müsste sie eine gewisse Länge haben.

Eine allzu lang ausgedehnte Introduction ist immer fehlerhaft, weil sie die Zuhörer durch zu langes Erwarten des eigentlichen Tonstückes ermüdet, anstatt sie empfänglich zu machen, dasselbe mit gesteigertem Eindruck aufzufassen.

In Bezug auf die Modulationen gibt es da nichts zu sagen, ausgenommen, dass man im Laufe der Introduction derselben mehr oder minder anbringt ; dass sie, je nach der Ausdehnung und der Beschaffenheit der Ideen der Introduction, endlich je nach dem Genie, Gefühl, oder der Laune des Tonsetzers, mehr oder minder kühn seyn können. Aber alle Introductionen endigen auf der DOMINANTE der Tonart, in welcher das nachfolgende Tonstück gesetzt ist.

DU PRÉLUDE.

Le PRÉLUDE est consacré uniquement au développement d'un trait de chant, ou d'une courte phrase mélodique. Pour le faire, on choisit d'abord un groupe de notes, formant un sens qui ait suffisamment d'intérêt, afin que sa reproduction continue ne devienne pas fatigante. Il faut aussi que le trait soit composé de manière à pouvoir être accompagné par toute sorte d'accords. On le promène dans toutes les parties, en modulant fort souvent : on peut aussi le répercuter constamment dans une seule partie, ce qui cependant ne vaudrait rien dans un prélude fait pour l'orchestre. Pour créer cette production, il n'y a ni plan à tracer, ni coupe régulière à observer. On termine dans le ton par lequel on a commencé, sans que la matière soit divisée en phrases et en périodes symétriques.

Jusqu'à nos jours, on n'a fait des préludes que pour l'orgue ou pour le Piano forté seuls. SÉBASTIEN BACH nous a laissé de beaux modèles dans ce genre. On pourrait employer cette sorte de production avec avantage 1° en accompagnant le PLAIN-CHANT, exécuté à l'unisson par un chœur ; dans ce cas, le prélude se fera pour l'orgue ou pour l'orchestre ; 2° en accompagnant un AIR DÉCLAMÉ, ou un CHŒUR, lorsque la situation théâtrale le permet, ce qui arrive fréquemment ; dans ce second cas, le prélude se fera pour l'orchestre, en choisissant le trait de chant à développer de manière à ce qu'il exprime plus ou moins ce qui se passe sur la scène, ou dans l'âme des acteurs.

Un prélude ne doit pas être long : 30 à 50 mesures suffisent, suivant leur mouvement et leur longueur. Certes, il faut avoir du talent pour rendre intéressant un morceau qui n'est composé que de la répercussion continue d'une seule phrase, 30 ou 50 fois reproduite.

Le trait de chant répercuté peut éprouver de temps en temps une légère altération, pourvu qu'elle se fasse de manière à ce que l'on y reconnaisse le *dessin primitif*. Il est même permis de remplacer passagèrement ce dernier par un autre, pourvu qu'il soit du même caractère, ce que l'on obtient en lui donnant la même quantité et les mêmes valeurs de notes. Ces sortes de changemens, employés avec discrétion, sont non seulement avantageux, mais quelquefois nécessaires, selon les modulations et les accords que l'on veut choisir.

Comme il n'existe pas d'exemple d'un véritable prélude conçu pour l'orchestre, accompagnant la voix, nous en donnerons ici le modèle suivant, où la partie vocale n'est indiquée que par des notes qui supposent des paroles analogues à une situation théâtrale et calme.

VOM PRÄLUDIUM.

Das PRÄLUDIUM (Vorspiel) besteht einzig aus der Entwicklung eines Gesangszuges, oder einer kurzen melodischen Phrase. Um es zu componiren, wählt man anfangs eine Noten-Gruppe, welche einen hinreichend interessanten Sinn bildet, damit dessen öftere ununterbrochene Wiederhohlung nicht ermüdend werde. Auch muss diese Gesangsphrase in der Art erfunden seyn, dass sie von allen Gattungen von Accorden begleitet werden könne. Man führt sie durch alle Stimmen, indem man sehr häufig modulirt : man kann sie auch beständig in einer einzigen Stimme wiederhohlen, was jedoch für ein, vom Orchester auszuführendes Präludium nicht taugen würde. Bei der Erfindung eines solchen Tonstückes gibt es weder einen Plan zu entwerfen, noch einen regelmässigen Rahmen zu beobachten. Man hört in der Tonart auf, in welcher man anfing, ohne dass der Stoff in Phrasen oder symmetrische Perioden abgetheilt wird.

Bis jetzt hat man nur für die Orgel oder das Pianoforte Präludien geschrieben. SEB. BACH hat uns in dieser Gattung schöne Muster hinterlassen. (Man sehe hierüber sein *wohltemperirtes Clavier* und seine kleineren Claviercompositionen.) Man könnte diese Gattung Tonwerke vortheilhaft anwenden : 1tens indem man damit einen, im Unison vom Chor ausgeführten CHORAL, (und zwar entweder auf der Orgel, oder mit dem Orchester) begleitete ; 2tens indem man sie zur Begleitung einer DEKLAMIRTEN ARIE oder eines DRAMATISCHEN CHORS benützte, wenn die theatralische Situation solches zulässt, (was häufig der Fall ist) ; in dieser zweiten Anwendungsart wäre das Präludium für das Orchester zu setzen, wobei die zu entwickelnde Gesangsphrase so gewählt werden müsste, dass sie mehr oder minder das ausdrückte, was auf der Scene, oder im Gemüth des Sängers vorgeht.

Ein Präludium darf nicht lang seyn : 30 bis 50 Takte reichen hin, je nachdem die Taktart und die Bewegung ist. Gewiss bedarf es des Talents, um ein Tonstück interessant zu machen, das nur aus der Wiederhohlung einer einzigen, 30- bis 50-mal wiedergegebenen Phrase besteht.

Diese wiederhohlte Gesangsphrase kann bisweilen eine leichte Veränderung erleiden, vorausgesetzt, dass diese auf eine Art geschieht, dass man stets darin den *ursprünglichen Gedanken* erkennt. Es ist sogar erlaubt, dieselbe vorübergehend durch eine andere zu ersetzen, wenn sie nur denselben Charakter hat, was man dadurch erlangt, dass man ihr dieselbe Anzahl von Noten und denselben Notenwerth gibt. Diese Art von mässig angewendeten Veränderungen ist nicht nur vortheilhaft, sondern manchmal nothwendig, wenn die gewählten Accorde und Modulationen es erheischen.

Da es noch gar kein Beispiel eines wirklichen, für das Orchester componirten, eine Singstimme begleitenden Präludiums gibt, so wollen wir hier folgendes Muster aufstellen, wo die Gesangstimme nur durch diejenigen Noten angezeigt ist, welche auf Worte passen würden, die eine ruhige theatralische Situation ausdrücken.

Prélude.(*) Präludium.(*)

Andante. M: ♩=66.

Flûtes.
Flöten.
Haut-Bois.
Oboen.
Cors en Sol.
Hörner in G.
1er Violon.
1e Violin.
2me Violon.
2te Violin.
Alto.
Viola.
Partie du chant.
Singstimme.
Violoncelles.
Violoncell.
Bassons et C.-Basses.
Fagotten, Con: Bässe.

p *fz*

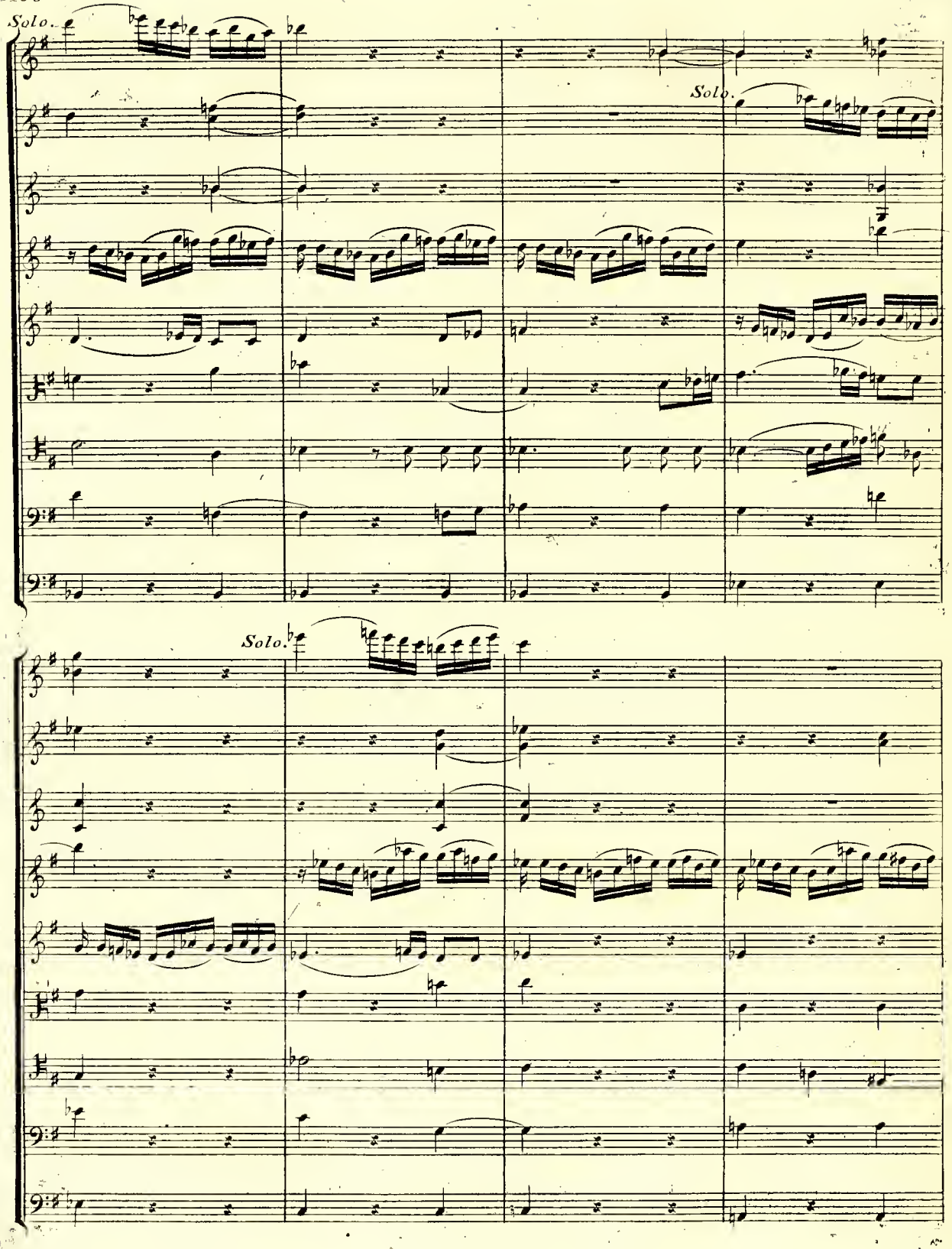
Solo.

(*) Le trait de chant qui sert au développement dans ce prélude est le suivant : . . . . .

(*) Der Gesangszug, der zur Entwicklung dieses Präludiums dient, ist der folgende : . . . . .


Solo.
fz
fz
fz
fz


Solo.
Solo.
Solo.
Solo.
Solo.
Solo.


Solo.
Solo.
Solo.


Solo.
f

VII.

RÉFLEXIONS SUR L'ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN EUROPE.

De nos jours, la musique joue un grand rôle en Europe ; elle y est devenue populaire. C'est en Europe qu'on a découvert l'harmonie, inventé et perfectionné tant d'instrumens divers, établi des Orchestres, porté l'exécution au suprême dégré, créé des chefs d'oeuvres dans les différens genres de composition &:... Mais après avoir érigé un édifice aussi imposant, et qui fait tant d'honneur à l'esprit et au génie de l'homme civilisé, il faudrait les conserver. Lorsqu'un art est parvenu à un haut dégré de perfection, lorsqu'il est devenu populaire, lorsqu'enfin tout le monde s'en occupe ; il est sur le point de rétrograder. On s'écarte des vrais principes ; le goût se corrompt, on abuse des ressources de l'art et de ses propres moyens: le règne du charlatanisme commence, l'art se dégrade, s'avilit. Malheureusement les oreilles s'habituent peu à peu à la mauvaise musique comme à la bonne. La prétention que chacun a de juger en dernier ressort, est non seulement ridicule, mais encore très pernicieuse pour la musique. Les compositeurs qui dépendent du public, sacrifient l'intérêt de l'art au désir de plaire à la multitude. Aussi la plupart des productions musicales ne sont-elles que des marchandises de mode, qui n'ont qu'une existence éphémère. C'est par cette raison encore que tous LES GENRES de musique se confondent ; le même esprit, celui de satisfaire tout le monde, n'importe par quels moyens, et de FLATTER, n'importe quelles oreilles, préside à toutes les productions musicales. Les beaux modeles que nous ou laissés MOZART et HAYDN ne sont point imités, et la musique sacrée ne se distingue de la musique théatrale que parceque'elle s'exécute à l'église. (*)

Comme le public exige, d'une part, qu'on le divertisse sans cesse par des nouveautés ; et que d'un autre coté les ressources de la HAUTE COMPOSITION ne sont pas suffisamment DIVERTISSANTES pour la multitude, il est difficile de prévoir ce que les compositeurs à la mode (les seuls protégés et encouragés) inventeront pour se faire applaudir, et quel sera l'état de la musique dans un siècle.

(*) On pourrait appliquer à beaucoup de compositeurs, qui de nos jours ont fait pour l'église de fort belle musique théatrale, ce que disait HORACE aux poëtes de son temps : TOUT CELA EST FORT BEAU, MAIS N'EST PAS A SA PLACE : SED NUNC NON ERAT HIS LOCUS : art: poëtique, vers: 19.

VII.

BETRACHTUNGEN, ÜBER DEN GEGENWÄRTIGEN ZUSTAND DER MUSIK IN EUROPA.

Heutzutage spielt die Musik eine grosse Rolle in Europa ; sie ist da volksthümlich geworden. In Europa hat man die Harmonie entdeckt, so viele verschiedenartige Instrumente vervollkommnet, die Orchester gebildet und festgestellt, die Ausübung auf den höchsten Grad gesteigert, Meisterstücke in den verschiedenen Compositionsgattungen hervorgebracht &:... Aber nachdem ein so grossartig-ehrwürdiges, dem Verstand und Genie des civilisirten Menschen so viel Ehre bringendes Gebäude errichtet worden ist, sollte es auch bewahrt werden. Wenn eine Kunst auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit gelangte, wenn sie volksthümlich, wenn sie ein Eigenthum der Nationen geworden, wenn endlich die ganze Welt sich damit beschäftigt: so ist sie auf dem Punkte, wieder zurückzugehen. Man entfernt sich von den wahren Grundsätzen ; der Geschmack verdirbt sich, man missbraucht die Hilfsmittel der Kunst und seine eigenen Gaben : das Reich der Übertreibung und des Scheinglanzes beginnt, die Kunst wird herabgewürdigt und entweiht. Unglücklicherweise gewöhnt sich nach und nach das Gehör an die schlechte Musik wie an die gute. Die Anmassung, die sich Jeder gibt, sein Urtheil für unfehlbar zu halten, ist nicht nur lächerlich, sondern auch der Kunst höchst verderblich. Die, vom Publikum abhängigen, Tonsetzer opfern das Interesse der Kunst dem Verlangen auf, der Menge zu gefallen. Auch sind die meisten musikalischen Erzeugnisse nur Modewaaren von schnell entfliehender Existenz. Diess ist überdiess noch die Ursache, dass alle MUSIK-GATTUNGEN sich vermengen ; dasselbe Verlangen, alle Welt zu befriedigen, durch welche Mittel es auch seyn möge, und jedem Gehör, gleichviel von welcher Beschaffenheit, ZU SCHMEICHELN, herrscht in allen Werken der Tonkunst. Die schönen Muster, die uns HAYDN und MOZART hinterliessen, werden nicht nachgeahmt, und die der Kirche geweihte Musik unterscheidet sich von der theatralischen nur dadurch, — dass man sie in der Kirche aufführt. (*)

Da nun einerseits das Publikum fordert, dass man es unaufhörlich durch Neuigkeiten unterhalte, und da anderseits die Hilfsmittel der HÖHEREN TONSETZKUNST für die Menge nicht genug UNTERHALTEND sind, so ist es schwer, voraus zu sehen, was die Mode-Tonsetzer, (die einzigen, welche man unterstützt und ermuntert,) ferner noch erfinden werden, um Beifall zu erringen, und in welchem Zustande sich nach einem Jahrhundert die Tonkunst wohl noch befinden wird.

(*) Auf viele Tonsetzer, die heutzutage für die Kirche eine sehr schöne Theatermusik componirt haben, könnte man das anwenden, was HORAZ den Dichtern seiner Zeit sagte : DIESS ALLES IST RECHT SCHÖN, ABER ES IST NICHT AN SEINEM RECHTEN ORTE. SED NUNC NON ERAT HIS LOCUS : art: poët: vers: 19.

D'après cet exposé, on conçoit facilement que l'apparition d'une production sublime, d'un chef d'oeuvre enfin, doit être extrêmement rare.(*) Pour créer un tel oeuvre, il faut non seulement un génie rare et une profonde connaissance de l'art, mais encore une âme forte, qui sache se mettre au dessus de la critique, qui brave avec un noble courage l'opinion de la multitude, et qui ne cherche d'autre récompense que celle que donne le sentiment de sa propre supériorité.

Man begreift nach dieser Auseinandersetzung leicht, dass das Erscheinen irgend eines erhabenen Werkes, eines Meisterstückes, zuletzt sehr selten werden wird.(*) Um ein solches Werk zu erschaffen, bedarf es nicht nur eines seltenen Genies und einer tiefen Kunstkenntniss, sondern auch noch einer starken Seele, die sich über die Kritik hinwegzusetzen vermag, die der Meinung der Menge mit edlem Muthe die Stirne biethet, und die keine andere Belohnung sucht, als jene, welche das Gefühl der eigenen Überlegenheit darreicht.

79. Anmerkung des Übersetzers. Bei obenstehenden Betrachtungen kann uns der Gedanke Beruhigung gewähren, dass die Natur wohl auch in der Folge noch Talente hervorbringen wird, welche der Kunst wieder eine edlere Richtung zu geben die Kraft haben werden, und dass schon in weit früheren Zeiten ähnliche Klagen und Besorgnisse geäussert wurden, welche durch die späteren Jahre doch auch nicht immer gerechtfertiget worden sind.

VIII.

DISCUSSION DE DIFFÉRENS POINTS QUI N'ONT PAS ENCORE ÉTÉ TRAITÉS.

1.

Suivant la tradition, les anciens Grecs et Romains faisaient PARLER en CHOEUR dans leurs théatres un grand nombre des personnes, comme nous le faisons dans nos choeurs chantés. Il est évident que cela devait produire un grand effet. Il est surprenant que l'on n'ait pas cherché à imiter cet effet sur nos théatres tragiques, tandis qu'il est si facile de l'obtenir au moyen de nos mesures musicales. Pour cela, il ne s'agit que de bien rhytmer et prosodier les vers que l'on doit réciter en choeur et noter ensuite cette prosodie sur une mesure convenable. Les choristes répéteraient leurs CHOEURS PARLÉS à l'instar de nos chanteurs, sauf qu'il n'auraient que quelques mots à apprendre, (attendu que le CHOEUR PARLÉ ne peut et ne doit être que très court) tandis que ceux ci sont obligés d'apprendre des morceaux qui sont quelquefois fort longs.

2.

On n'a pas encore trouvé le moyen de noter la déclamation ordinaire. Cependant, cette déclamation, ainsi que la musique, est composée d'intervalles, de pauses, de valeurs longues et brèves, de *forte*, de *piano*, de *crescendo* et de *calando* &c. &c. L'art de noter la déclamation serait très utile dans les écoles; il offrirait de grandes ressources aux orateurs de tous genres, aux acteurs et aux

VIII.

ERÖRTERUNG VERSCHIEDENER GEGENSTÄNDE, WELCHE BISHER NOCH NICHT BESPROCHEN WURDEN.

1.

Nach der geschichtlichen Überlieferung liessen die alten Griechen und Römer eine grosse Anzahl Personen auf ihren Theatern im CHOR REDEN, so wie wir deren in unsern Chören singen lassen. Es ist einleuchtend, dass dieses eine grosse Wirkung hervorbringen musste. Es ist sonderbar, dass man diese Wirkung noch nicht auf unsern tragischen Bühnen nachzuahmen versucht hat, während dieses doch mit Hilfe unseres musikalischen Taktzählens so leicht erreichbar wäre. Man hat, zu dem Ende, nur die Verse, welche im Chor ausgesprochen werden sollen, wohl zu rhythmisiren und zu prosodiren, und sodann diese Prosodie nach einer angemessenen Taktart zu notiren. Die Choristen würden sodann ihre GESPROCHENEN CHÖRE auf die Art unserer Sänger einzuüben haben, nur mit dem Unterschiede, dass sie bloss einige Worte zu lernen hätten, (indem der zu SPRECHENDE CHOR nur sehr kurz seyn kann und darf) während die Sänger Stücke einstudieren müssen, welche bisweilen sehr lang sind.

2.

Man hat noch nicht das Mittel gefunden, die gewöhnliche Deklamation zu notiren. Und doch wird diese Deklamation, so wie die Musik, aus Intervallen, Pausen, langen und kurzen Klängen, aus *forte*, aus *piano*, *crescendo*, *calando*, &c. &c. zusammengesetzt. Die Kunst, die Deklamation durch Noten zu bezeichnen, wäre in den Schulen äusserst nützlich; sie würde den Rednern jeder Gattung, den Schauspielern, und selbst den

(*) dans tous les arts, (et principalement en musique qui est un art de pure création) les chefs d'oeuvre dont la conception est vaste, les combinaisons extraordinaires des sons nouveaux, grandes et sublimes, ne peut être un secret, ni apprécié par la multitude qui est au dessus de sa portée.

(*) In allen Künsten, (und vorzüglich in der Musik, [illegible] besteht) [illegible] Meisterwerke, [illegible] Erfindung [illegible] gefasst [illegible] Vorurtheile [illegible] Menge [illegible] Verachtung [illegible]

compositeurs mêmes. En effet, de quel exemple et de quel intérêt ne serait il pas de savoir au juste comment DÉMOSTHÈNES et CICÉRON ont déclamé leurs discours, et comment ROSCIUS, GARRICK et LEKAIN ont débité leurs rôles. Pour arriver à ce but, il suffirait de trouver les moyens de mesurer les intervalles de la déclamation; le reste n'éprouverait pas de grandes difficultés.

3.

Tout le monde sait que le son musical met en mouvement la portion d'air qui entoure l'instrument sonore. Or donc, deux sons différens mettent deux portions d'air en mouvement, trois sons différens mettent en mouvement trois portions d'air, et ainsi de suite.(*) On ignore absolument la quantité et la force de ces différentes portions d'air. Pourquoi les mathématiciens et les physiciens ne s'occupent-ils pas de les déterminer?

Si l'on connaissait exactement cette quantité et cette force, il en résulterait que le compositeur serait en état de calculer ses effets, en produisant une portion voulue et déterminée; ce qui aurait, entre autres, les avantages suivans:

1° On pourrait fixer de nouvelles règles sous le rapport de la variété, (l'âme de la musique,) en indiquant au juste ce qu'il faut faire pour augmenter ou diminuer à volonté la portion de l'air mis en mouvement;

2° On serait en état de fixer au juste le nombre de musiciens que tel ou tel local exige;

3° On saurait ce qu'il faut observer pour être entendu à une distance déterminée, selon la nature des instrumens;

4° Selon le témoignage des médecins les plus célèbres, la musique influant d'une manière heureuse dans différentes maladies, il deviendrait possible de fixer la quantité d'air, que l'on devrait mettre en mouvement, au moyen de la musique, pour obtenir tels ou tels résultats.

4.

Les sons, en mettant en mouvement l'air qui environne les corps sonores, y tracent des dessins. Ces dessins sont ils des lignes, des quarrés, des cercles, des ellipses, &:&:. C'est ce que nous demanderons aux physiciens et aux mathématiciens. Une connaissance exacte sous ce rapport nous mettrait à même de tracer sur le papier les dessins mélodiques et harmoniques que les sons for-

Tonsetzern grosse Hilfsmittel darbiethen. In der That wäre es sehr reich und interessant wäre es, ganz genau zu wissen, wie DEMOSTHENES u. CICERO ihre Reden vorgetragen haben, und wie ROSCIUS, GARRICK, LEKAIN und JFFLAND ihre Rollen aussprachen! Um zu diesem Zwecke zu gelangen, brauchte man nur die Mittel zu finden, die Intervalle der Deklamation nach dem Takte abzumessen; das Übrige wäre dann nicht sehr schwierig.

3.

Jederman weiss, dass der musikalische Klang (oder Ton) den jenigen Theil der Luft in Bewegung setzt, welcher das erklingende Instrument umgibt. Nun also setzen zwei verschiedene Klänge auch zwei Luftabtheilungen in Bewegung, drei verschiedene Klänge erschüttern drei solche Luftabtheilungen, und so fort.(*) Man ist über die Menge und Stärke dieser verschiedenen Luftabtheilungen noch völlig in Unwissenheit. Warum beschäftigen sich die Mathematiker und Physiker nicht damit, dieselbe festzustellen?

Würde man diese Menge und Stärke genau kennen, so würde daraus erfolgen, dass der Tonsetzer im Stande wäre, seine Wirkungen zu berechnen, indem er nur eine eben gewünschte und festbestimmte Masse in Bewegung setzte, was, unter anderu, folgende Vortheile gäbe:

1tens Man könnte neue Regeln in Hinsicht auf die Abwechslung (die Seele der Musik,) feststellen, indem man mit Genauigkeit angäbe, was zu thun sey, um nach Belieben den in Bewegung gesetzten Lufttheil zu vergrössern oder zu vermindern;

2tens Man wäre im Stande, ganz genau die Zahl der Musiker festzustellen, welche dieses oder jenes Locale erfordert;

3tens Man würde wissen, was man zu thun hat, um in einer bestimmten Entfernung, je nach der Beschaffenheit des Instrumentes, gehört zu werden;

4tens Da nach dem Zeugnisse der berühmtesten Ärzte, die Musik sehr glücklich auf verschiedene Krankheiten einwirkt, so würde es möglich werden die Quantität der Luft zu bestimmen, welche mittelst der Musik erschüttert werden sollte, um diesen oder jenen Erfolg zu erreichen.

4.

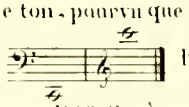
Indem die Töne die Luft, welche die klingenden Körper umgibt, in Bewegung setzen, so zeichnen sie in derselben gewisse Umrisse. Sind nun diese Umrisse Linien, Vierecke, Zirkel, Ellipsen, &:&:? Diess ists, was wir von den Physikern und Mathematikern zu erfahren wünschen. Eine genaue Kenntniss dieses Gegenstandes würde uns in den Stand setzen, auf dem Papier diese melodischen und harmonischen Umrisse,

(*) Le même son, exécuté par deux instrumens, en double le volume; exécuté par trois instrumens il le triple. La force augmente ou diminue selon le forte et le piano.

(*) Derselbe Ton, von zwei Instrumenten hervorgebracht, verdoppelt dessen Gehalt, von drei Instrumenten ausgeführt, verdreifachet ihn. Die Stärke vermehrt oder vermindert sich nach dem Forte und dem Piano des Vortrags.

ment dans l'air, et de comparer les dessins auditifs avec les dessins visuels, ce qui pourrait mener à des découvertes importantes touchant le rapport des deux sens, de la vue et de l'ouïe. Par là, on pourrait fixer ce qui constitue la confusion en musique, c'est à dire ce qui est compréhensible ou ce qui ne l'est pas, même pour des oreilles exercées : par là il serait possible d'indiquer ce qu'il faut faire pour habituer peu à peu le vulgaire à saisir la musique qui n'est pas faite pour lui ; par là on serait en état de fixer les différens dégrés de complication que la musique peut recevoir, et d'indiquer quel est le dégré que telle ou telle nation est capable de saisir et d'apprécier.

5.

L'intervalle le plus petit dans notre système musical est le $\frac{1}{2}$ ton. Ce n'est pas que l'oreille ne soit en état d'en distinguer un plus petit ; mais c'est qu'on n'a pas trouvé le moyen de le noter dans la pratique. Une oreille un peu exercée est très bien en état de distinguer un $\frac{1}{4}$ de ton, pourvu que ce soit entre les deux UT suivans:  hors de ces limites les $\frac{1}{4}$ de ton deviennent difficiles à apprécier.

Selon le témoignage d'ARISTOTE, les $\frac{1}{4}$ de ton étaient en usage chez les anciens Grecs, avant Alexandre le Grand. Si l'on pouvait introduire les $\frac{1}{4}$ de ton dans la musique, le langage musical serait considerablement enrichi ; on pourrait imiter plus fidèlement la déclamation ordinaire, varier à l'infini le chant, et trouver différentes modifications à l'harmonie. On aurait à examiner si les $\frac{1}{4}$ de ton qui existent 1° entre la tierce mineure et la tierce majeure, 2° entre la tierce majeure et la quarte juste, 3° entre la quinte parfaite et la sixte mineure, 4° entre la sixte mineure et la sixte majeure, produisent sur l'oreille l'effet de consonnances artificielles. Au reste, cette experience est facile à faire au moyen de deux claveçins accordés d'après deux diapasons qui diffèrent EXACTEMENT d'un $\frac{1}{4}$ de ton.

6.

La musique est bien riche et très variée en sons, en intervalles, en accords, en valeurs de notes, en instrumens, et par conséquent en timbres &c. &c. Mais elle

zu zeichnen, welche die Töne in der Luft bilden, und die hörbaren Umrisse mit den sichtbaren Umrissen zu vergleichen, was zu wichtigen Entdeckungen in Hinsicht auf die Verwandschaft der beiden Sinne, des Gesichts und des Gehörs führen könnte. Hiedurch könnte man bestimmen, worin die Verwirrung in der Musik besteht, das heisst, was, (selbst für das geübte Gehör) verständlich ist, und was nicht : hierdurch wäre es möglich zu bestimmen, was man zu thun habe, um nach und nach die Menge anzugewöhnen, auch solche Musik zu fassen, die nicht für sie ist ; hierdurch wäre man im Stande die verschiedenen Grade von Verwicklung festzusetzen, deren die Musik fähig ist, und anzuzeigen, bis zu welchem Grade diese oder jene Nation fähig ist, dieselbe zu fassen, zu verstehen und zu würdigen.

5.

Das kleinste Intervall in unserem Musiksysteme ist der Halbe-Ton. Und zwar nicht desshalb, dass das Ohr nicht im Stande sey, ein kleineres zu unterscheiden ; aber nur, weil man das Mittel noch nicht gefunden, es in der Ausübung zu bezeichnen. Ein Gehör, das nur einigermassen geübt ist, ist recht wohl im Stande auch einen Viertel-Ton zu unterscheiden, wenn er nur zwischen den 2 folgenden C liegt :  ausser diesen Grenzen sind die Viertel-Töne schwer zu unterscheiden.

Nach dem Zeugniss des ARISTOTELES waren die Vierteltöne bei den alten Griechen vor Alexander dem Grossen im Gebrauch. Wenn man die Viertelntöne in die Musik einführen könnte, würde die musikalische Sprache beträchtlich bereichert ; man könnte getreuer die gewöhnliche Deklamation nachahmen, und in der Harmonie verschiedene Veränderungen anbringen. Man müsste untersuchen, ob die Viertelntöne, welche sich 1$^{\text{tens}}$ zwischen der kleinen und der grossen Terz, 2$^{\text{tens}}$ zwischen der grossen Terz und der reinen Quart, 3$^{\text{tens}}$ zwischen der reinen Quint und der kleinen Sext, 4$^{\text{tens}}$ zwischen der kleinen Sext und der grossen Sext befinden, auf das Gehör die Wirkung künstlicher Consonanzen hervorbrächten. Übrigens ist diese Erfahrung leicht zu machen, wenn man zwei Claviere so stimmen lässt, dass jedes GENAU um einen Viertelton von dem andern verschieden ist.

6.

Die Musik ist sehr reich und abwechselnd an Tönen, an Intervallen, an Accorden, an Verschiedenheit des Notenwerths, an Instrumenten, und folglich an Verschiedenheit des Klanges.

est excessivement pauvre en mesures. Effectivement, nous n'avons que deux sortes de mesures, la mesure binaire et la mesure ternaire. Cette pauvreté inconcevable sera la cause que bientôt il sera impossible de trouver une phrase nouvelle de chant. Jusqu'à nos jours on s'est obstinément opposé à l'introduction de nouvelles mesures, en avançant sans cesse que toutes les mesures autres, que celles dont nous faisons usage, sont boiteuses et ne se trouvent pas dans la nature. On n'a donc pas réfléchi que notre mesure à trois temps est vraiment boiteuse, et n'imite aucun mouvement dans la nature, où rien ne se meut par trois; on n'a pas pensé non plus que dans le courant de nos deux mesures, nous faisons usage de toutes sortes de mouvemens, et que cependant ces différens mouvemens ne nous choquent pas, quoiqu'ils n'imitent rien dans la nature. Nous ne disons rien autre chose pour prouver que l'argument contre l'introduction des nouvelles mesures, est dépourvu de sens. Les véritables causes qui s'opposent et qui s'opposeront encore longtemps à cette innovation, sont l'habitude de n'entendre que deux mesures, et la paresse d'en apprendre et d'en enseigner de nouvelles.

7.

On a entendu plusieurs fois en Europe, (surtout en Angleterre) exécuter de la musique par plus de 300 ou 400 personnes:(*) Mais cette musique n'avait été composée, dans le principe, que pour un orchestre ordinaire, de 50 ou 60 musiciens, en y comprenant le chœur. Il est clair que 40 musiciens suffisent pour faire entendre de la musique ainsi conçue, pourvu qu'elle soit exécutée dans un local convenable. Ainsi, une symphonie de Haydn ou de Mozart, rendue par 40 ou par 400 exécutans, restera toujours la même symphonie. Il est même très possible que dans le premier cas elle nous fasse plus de plaisir que dans le second.(**)

On n'a jamais composé de la musique pour un nombre nécessaire de 300 ou de 400 musiciens. Comme cette proposition est éminemment du ressort de la HAUTE COMPOSITION, et qu'elle pourra être

&c. &c. Aber sie ist sehr arm an Taktarten. In der That haben wir nur zwei Gattungen von Takten, die zweitheilige und die dreitheilige. Diese unbegreifliche Armuth wird Ursache seyn, dass es bald unter die Unmöglichkeiten gehören wird, eine neue Gesangsphrase zu erfinden. Bis jetzt hat man sich hartnäckig widersetzt, neue Taktarten einzuführen, indem man unaufhörlich behauptete, dass alle andern, als bisjetzt üblichen, hinkend und naturwidrig seyen. Man hat also nicht bedacht, dass unsere $\frac{3}{4}$ Taktarten wirklich hinkend sind, und keine naturgemässe Bewegung nachahmen, indem sich in der Natur nichts dreitheilig bewegt; eben so wenig hat man bedacht, dass wir im Laufe und in der Anwendung unserer zwei Haupttaktarten, von allen andern Gattungen von Bewegung Gebrauch machen, obwohl diese, nichts in der Natur Vorhandenes nachahmenden verschiedenen Bewegungen uns auf keine Weise beleidigen. Wir wollen nichts weiter beifügen um noch mehr darzuthun, dass der Beweisgrund gegen die neuen Taktarten ohne allen Sinn ist. Die wahren Ursachen, die sich dieser Neuerung widersetzen, und noch lange widersetzen werden, sind: die Gewohnheit, nur zweierlei Taktarten zu hören, und die Trägheit deren neue zu lernen und zu lehren.

7.

Man hat in Europa (und vorzüglich in England) mehrmal Musiken durch mehr als 300 bis 400 Personen ausführen gehört:(*) Aber diese Compositionen waren ursprünglich nur für ein gewöhnliches Orchester von 50 bis 60 Personen componirt worden (den Chor mitgezählt.) Es ist klar, dass 40 Ausübende hinreichen, um eine so componirte Musik vorzutragen, vorausgesetzt, dass dieses in einem angemessenen Locale geschieht. Demnach bleibt eine Sinfonie von Haydn oder von Mozart, ob durch 40, oder durch 400 Personen ausgeführt, stets dieselbe Sinfonie. Es ist sogar möglich, dass sie uns im ersten Falle mehr Vergnügen macht als im zweiten.(**)

Man hat noch nie eine Musik für die nothwendige Anzahl von 300 bis 400 Ausübenden componirt. Da diese Aufgabe vorzugsweise in das Bereich der HOHEN COMPOSITION gehört, und in der Folge einmal ausgeführt werden könnte,

(*) La dernière fête musicale de ce genre a eu lieu dans la CATHÉDRALE d'YORCK en 1823; le nombre des exécutans était de près de 450.

(**) Une statue de quatre pieds peut plaire et flatter l'œil plus que le même modèle exécuté en colosse de 40 ou 50 pieds.

(*) Das letzte musikalische Fest dieser Art war in der Cathedrale von YORK im J. 1823; die Zahl der Ausführenden nahe an 450.

(**) Eine Bildsäule von 4 Fuss kann dem Auge angenehmer seyn, als dieselbe in kolossaler Grösse von 40 oder 50 Fuss.

réalisée par la suite, nous donnerons ici sur elle des éclaircissemens plus détaillés.

En supposant qu'un compositeur d'un mérite et d'un talent distingués ait à sa disposition seulement le nombre des musiciens suivant, savoir :

60	Violons,	12	Clarinettes,
18	Altos,	12	Haut Bois,
18	Violoncelles,	12	Bassons,
18	Contre-Basses,	6	Paires de timballes,
12	Flûtes,	6	Trombonnes.
12	Cors,	Total, 186 musiciens.	

Il pourrait varier ses effets de la manière suivante, en employant 1° des parties déterminées (plus ou moins *FORTES*) de la masse totale ; 2° seulement la masse des instrumens à cordes ; 3° seulement la masse des instrumens à vent ; 4° les 60 violons ou seulement les altos avec les violoncelles et les contrebasses ; 5° les 12 flûtes, ou les 12 haut-bois, ou les 12 clarinettes, ou les 12 cors, ou les 12 bassons, ou les 6 trombonnes. En accordant chaque paire de timballes d'une manière particulière, il peut les employer isolément, produire toute sorte d'accords et consé-quemment de l'harmonie ; 6° toute la masse réunie.

En outre, le compositeur peut faire mille autres combinaisons dans lesquelles il a à sa disposition toutes les ressources possibles de l'harmonie. Il peut encore ajouter des choeurs à l'orchestre ainsi composé, ce qui multiplie les chances, les ressources et les combinaisons. Nous nous réservons de réaliser par la suite cette proposition.

§.

La quantité d'instrumens, et les grandes ressources d'exécution qui sont à notre disposition, offrent aux compositeurs des combinaisons neuves et le moyen de produire des effets grands et inattendus. Souvent un seul instrument, qui ne joue qu'un rôle très secondaire dans l'orchestre, peut le servir efficacement s'il sait [illegible] parti avec adresse. Nous donnerons ici un

so wollen wir hierüber einige ausführlichere Andeutungen geben.

Indem wir annehmen, dass ein Tonsetzer von ausgezeichnetem Verdienst und Talent nur folgende Anzahl von Musikern zu seiner Verfügung hätte :

60	Violinen,	12	Clarinette.
18	Violen,	12	Oboen,
18	Violoncells,	12	Fagotte,
18	Contrabässe,	6	Paar Pauken,
12	Flöten,	6	Posaunen.
12	Hörner,	Zusammen 186 Personen.	

So könnte er seinen Wirkungen folgende Abwechslungen geben : 1$^{\text{tens}}$ indem er einzelne bestimmte Stellen von der ganzen Masse mehr oder weniger *FORTE* ausführen liesse ; 2$^{\text{tens}}$ indem er bloss die Masse der Saiteninstrumente, 3$^{\text{tens}}$ bloss die Masse der Blasinstrumente, 4$^{\text{tens}}$ die 60 Violinen, oder auch nur die Violen und Violoncells und Contrabässe, 5$^{\text{tens}}$ die 12 Flöten, oder die 12 Oboen, oder die 12 Clarinette, oder die 12 Hörner, oder die 12 Fagotte, oder die 6 Posaunen in Bewegung setzte. Indem jedes Paar Pauken anders gestimmt würde, könnten sie allein für sich alle Arten von Accorden und folglich eine Harmonie hervorbringen ; 6$^{\text{tens}}$ die ganze vereinigte Masse.

Ausserdem kann der Tonsetzer tausend andere Zusammenstellungen erfinden, in welchen ihm alle möglichen Hilfsmittel der Harmonie zu Gebothe stehen. Er kann dem also zusammengesetzten Orchester auch noch Chöre beifügen, was die Wechselwirkungen, die Hilfsmittel, die Berechnungen ins Unendliche vermehrt. Wir wollen in der Folge diese Aufgabe auszuführen versuchen.

§.

Die Menge der Instrumente und die grossen Hilfsmittel der Ausübung, die jetzt uns zu Gebothe stehen, biethen den Tonsetzern neue Combinationen und die Mittel dar, grosse und unerwartete Wirkungen hervorzubringen. Oft kann ein einziges Instrument, das im Orchester nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt, ihm sehr wirksame Dienste leisten, wenn er es mit Geschicklichkeit zu benützen weiss. Wir geben hier

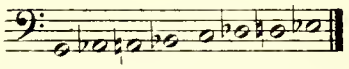
exemple qui peut servir à d'autres du même genre. Le célèbre poëte allemand KOSEGARTEN fit une ode lyrique, intitulée L'HARMONIE DES SPHÈRES, qui commence par ces vers :

Horch! wie orgelt, wie braust die Aeolsharfe der Schöpfung!
Droben und drunten und rings tönet ihr bebendes Gold.

En voici la traduction littérale :

Ecoutez!... comme la harpe Eolienne de la création résonne et frémit! au dessus, au dessous, partout vibrent ses cordes argentées.

Ce début, très poétique dans la langue allemande, me séduisit. Arrêté sur le moyen de peindre l'effet des sphères roulant dans l'immensité de l'espace, je pensai que je pourrais employer avec fruit un certain nombre de timballes accordées d'une manière différente et faisant continuellement de l'harmonie. Voici le choeur que je composai sur les paroles précédentes; il est accompagné par des instrumens à cordes, et par huit timballes. Chacune est accordée d'une manière différente. Les tymballes doivent rendre les huit notes suivantes :



Il y aura quatre tymbaliers. Le premier aura deux tymballes hautes, accordées MI♭, RÉ♮. Le second deux autres tymballes hautes, accordées RÉ♭, UT♮. Le troisième deux tymballes graves, accordées SI♭, LA♮. Le quatrième deux tymballes graves, accordées LA♭, SOL.

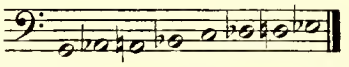
Le nombre nécessaire de musiciens pour ce morceau est approximativement le suivant :

6 premiers violons,	5 premiers sopranos,
6 seconds violons,	5 seconds sopranos,
6 troisièmes violons,	5 premiers contre-altos,
6 altos,	5 seconds contre-altos,
4 premiers violoncelles,	5 premiers tenors,
4 seconds violoncelles,	5 seconds tenors,
6 contre-basses,	5 premiers basses-tailles,
4 paires de tymballes,	5 seconds basses-tailles.
	Total, 82 musiciens.

ein Beispiel das zu andern derselben Gattung dienen kann. Jederman kennt KOSEGARTENS schönes Gedicht, DIE HARMONIE DER SPHÄREN, das mit den Worten anfängt :

Horch! wie orgelt, wie braust die Aeolsharfe der Schöpfung!
Droben und drunten und rings tönet ihr bebendes Gold.

Dieser so poëtische Anfang reizte mich. Indem ich darüber nachdachte, mit welchen Mitteln die Wirkung der, im unermesslichen Raume rollenden Sphären zu mahlen wäre, fiel mir ein, dass ich mit Erfolg eine gewisse Anzahl Pauken anwenden könnte, welche auf verschiedene Art gestimmt, eine ununterbrochene Harmonie ausführten. Hier folgt der Chor, den ich über jene Worte setzte; er ist von Saiteninstrumenten, und von acht Pauken begleitet. Jede Pauke ist anders gestimmt, und alle acht müssen die folgenden Töne geben können :



Es müssen vier Paukenschläger seyn. Der erste hat zwei hohe Panken, gestimmt : ES und D. Der zweite hat zwei hohe Panken, gestimmt : DES und C. Der dritte hat zwei tiefe Panken in B und A. Der vierte hat zwei tiefe Panken, in AS und G.

Die nöthige Anzahl der ausführenden Musiker dieses Tonstückes ist beiläufig :

6 erste Violinen,	5 erste Soprane,
6 zweite Violinen,	5 zweite Soprane,
6 dritte Violinen,	5 erste Altos,
6 Violen,	5 zweite Altos,
4 erste Violoncells,	5 erste Tenors,
4 zweite Violoncells,	5 zweite Tenors,
6 Contrabässe,	5 erste Bässe,
4 Paar Panken,	5 zweite Bässe.
	Zusammen 82 Personen.


Allegro. ♩=112. M.
Timpani.
Violino 1º
Violino 2º
Violino 3º
Alto.
Violoncello 1º
Violoncello 2º
CORO PRIMO.
Due Soprani.
Due Alti.
CORO SECONDO.
Due Tenori.
Due Bassi.
Contra-Bassi.
p


Timps
Viol: I.
Viol: II.
Viol: III.
Viola.
Cello Io
Cello IIo
Cons Bassi.
p
fp
fz

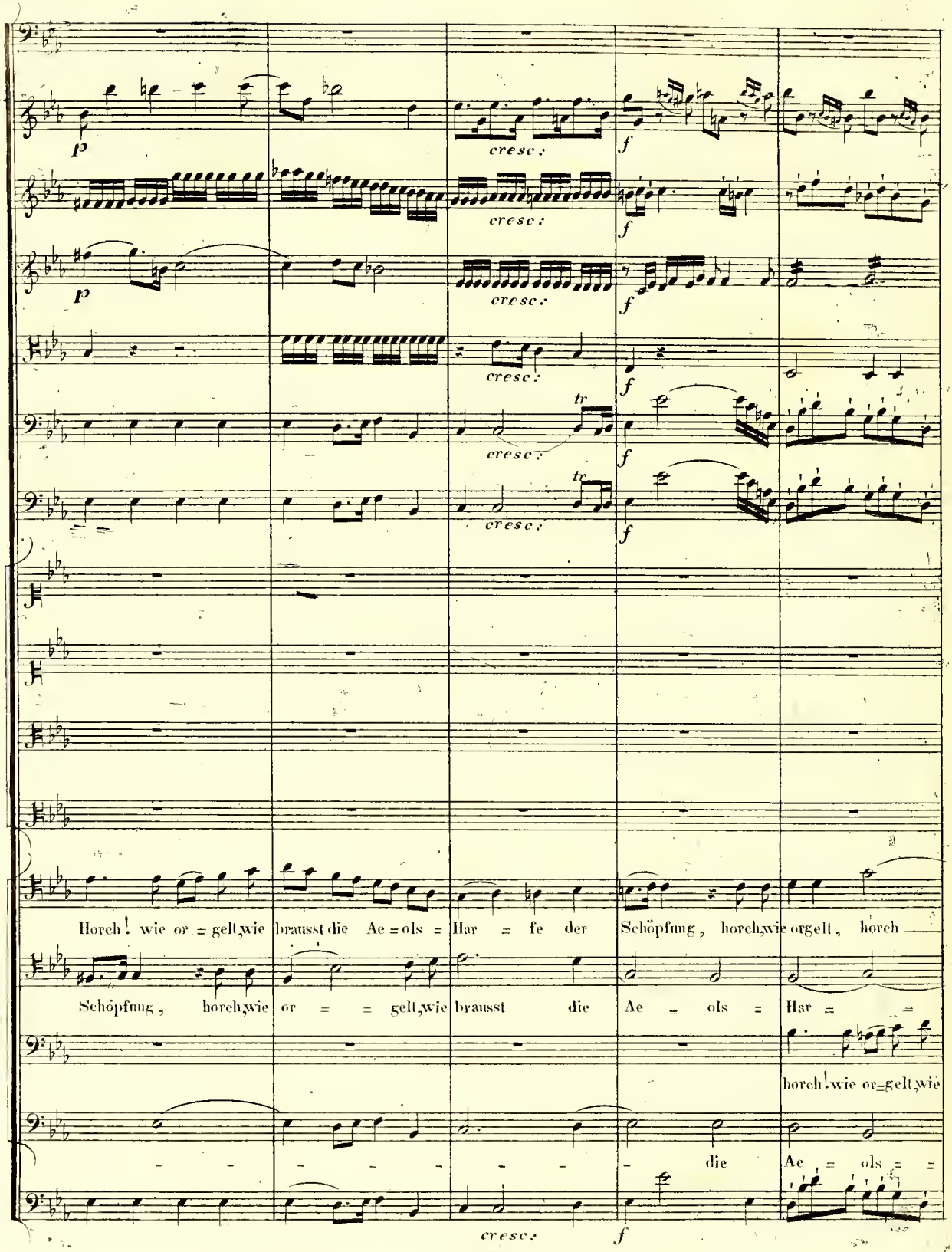

fp
f
p
cresc.

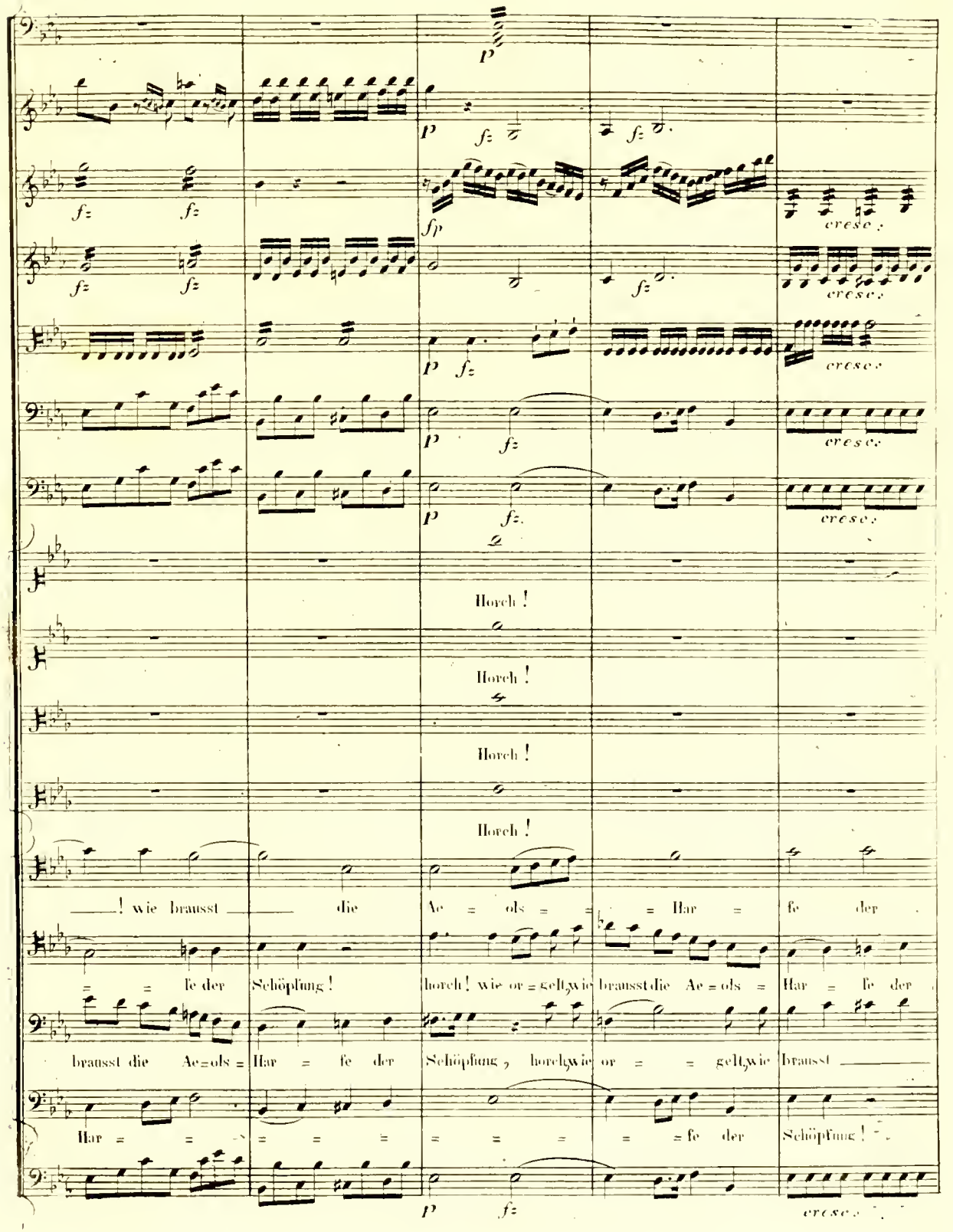

f
calando.
p
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !

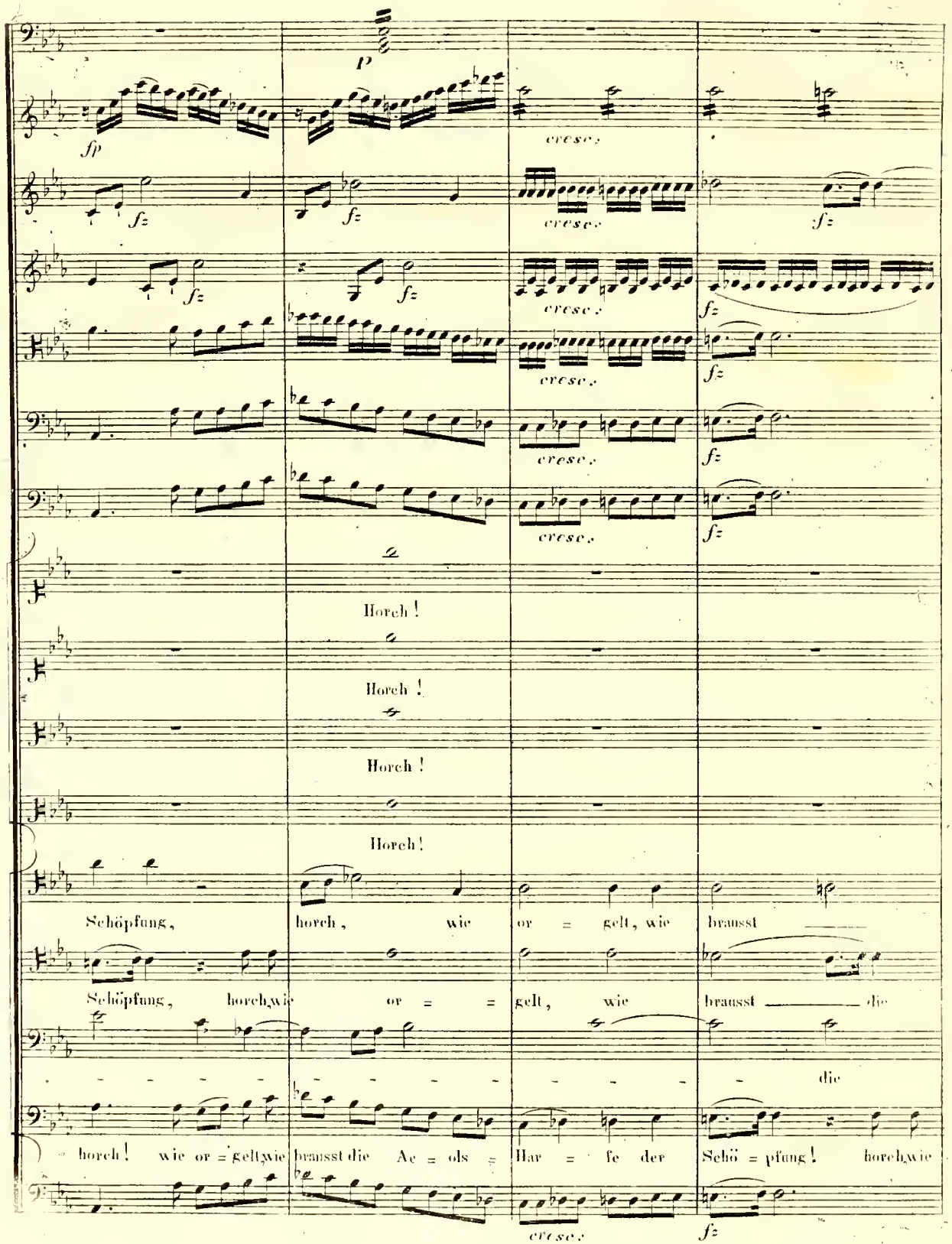

p
p
p
p
p
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
Horch !
p

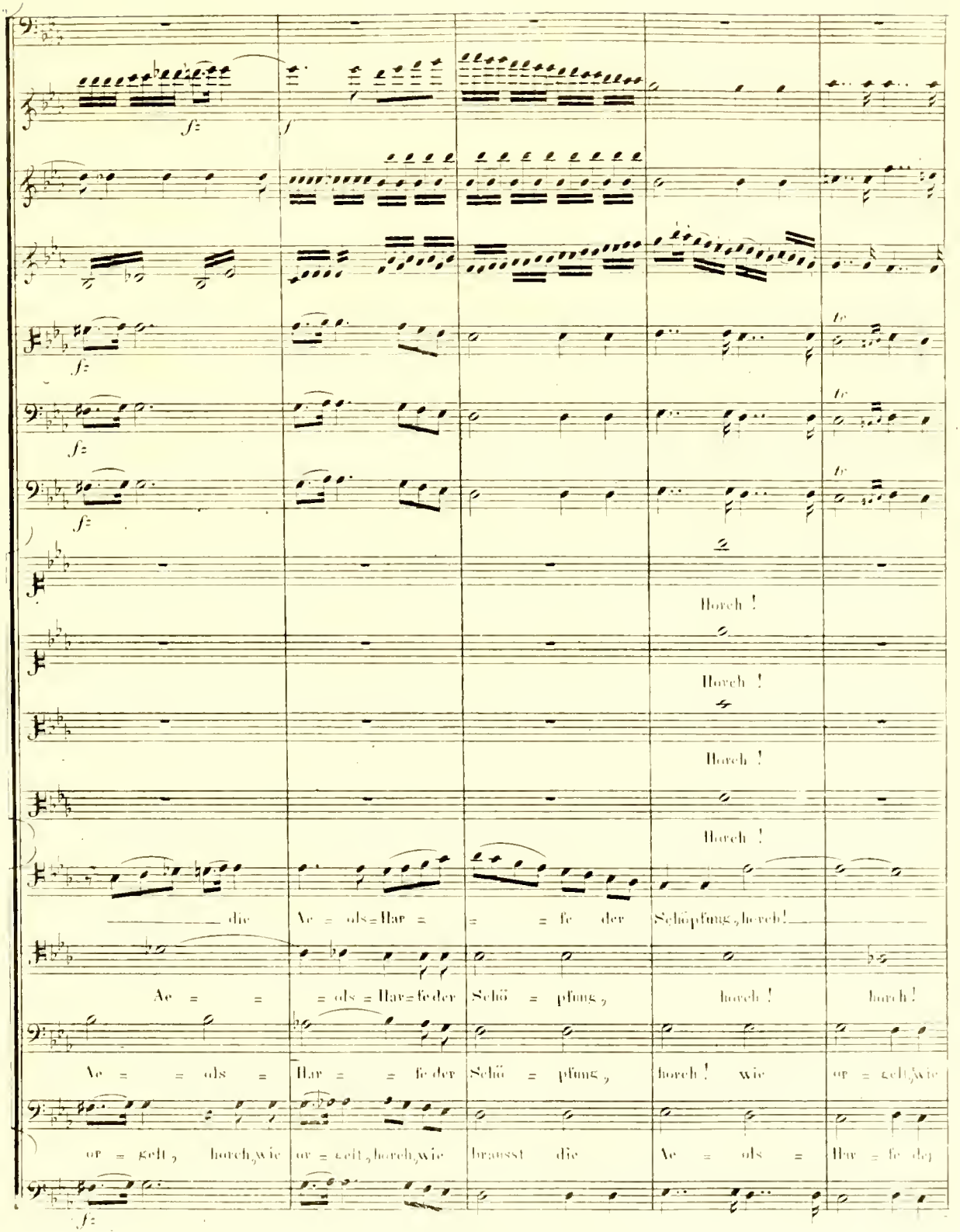

fp
cresc.
cresc.
fp
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
Horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = fe der
cresc.

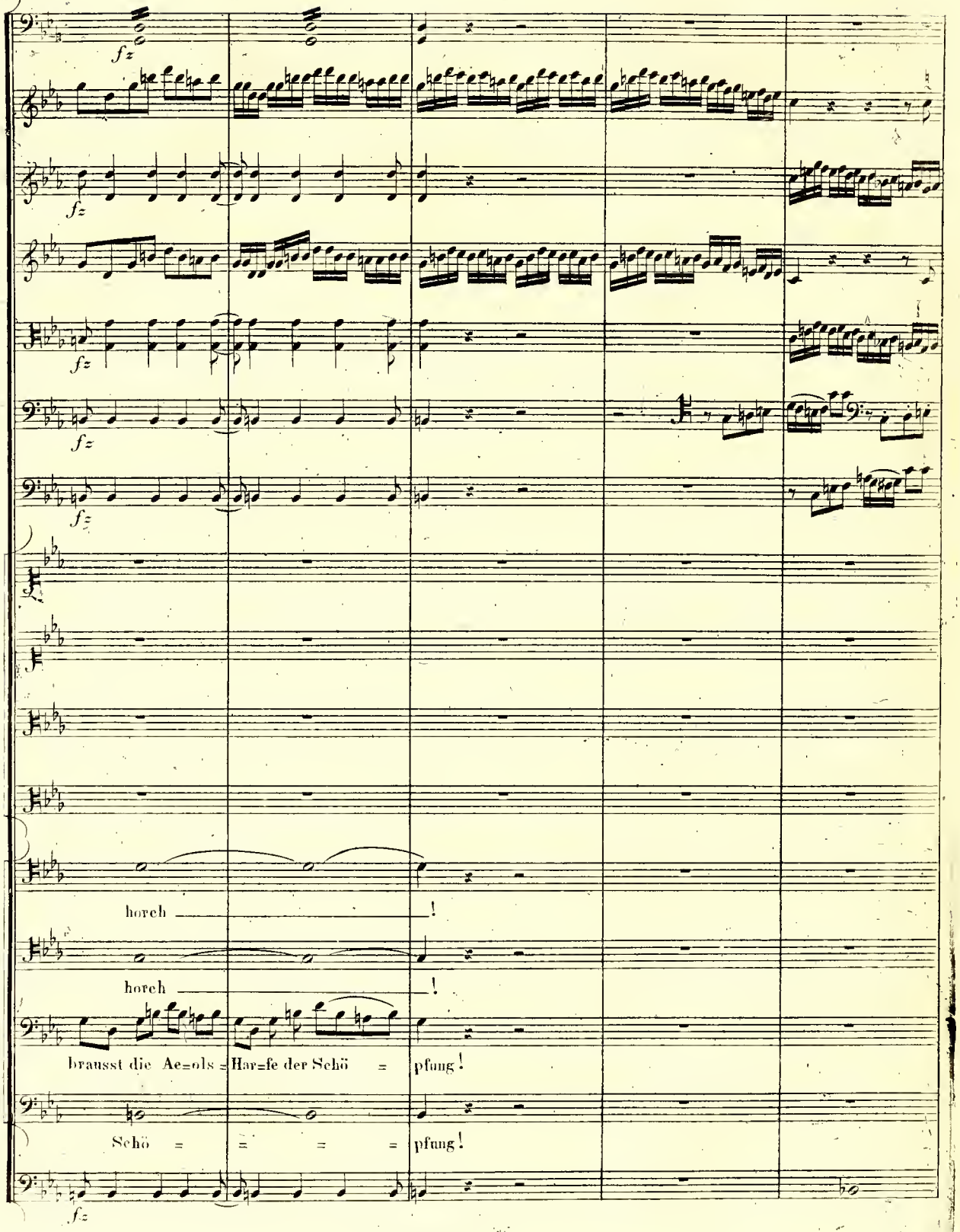

cresc.
f
Horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = = fe der
Schö = pfung! horch! wie or = = gelt, wie brausst


p
cresc:
f
tr
Horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = fe der Schöpfung, horch, wie orgelt, horch
Schöpfung, horch, wie or = = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = =
horch! wie or = gelt, wie
die Ae = ols = =

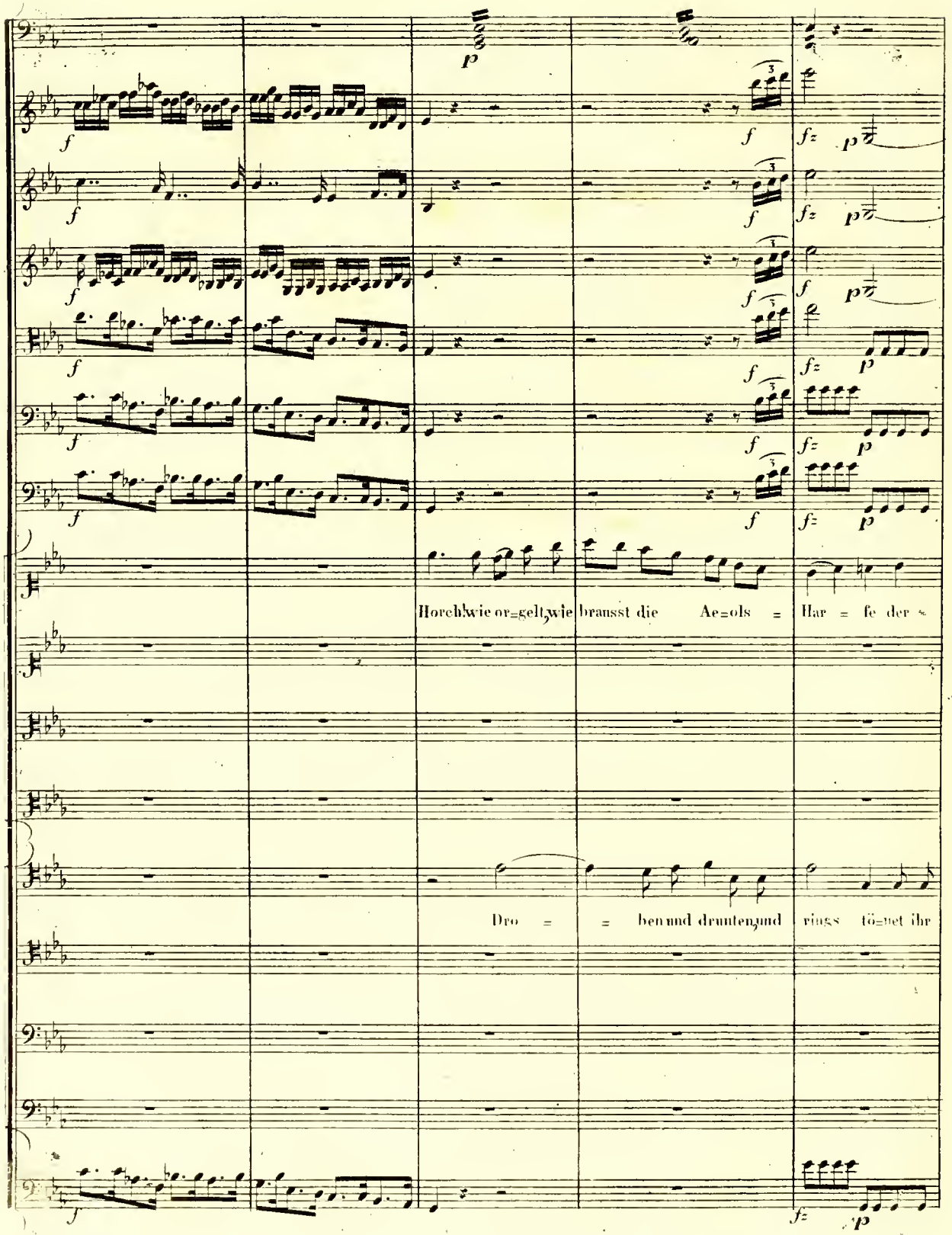

Horch!
Horch!
Horch!
Horch!
——! wie brausst —— die Ae = ols = = = Har = fe der
= = fe der Schöpfung! horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = fe der
brausst die Ae = ols = Har = fe der Schöpfung, horch, wie or = = gelt, wie brausst ——
Har = = = = = = = = = = = = = = fe der Schöpfung! -


P
sfp
fz
cresc.
Horch!
Horch!
Horch!
Horch!
Schöpfung, horch, wie or = gelt, wie brausst
Schöpfung, horch, wie or = = gelt, wie brausst die
die
horch! wie or = gelt, wie brausst die Ac = cords = Har = fe der Schö = pfung! horch, wie

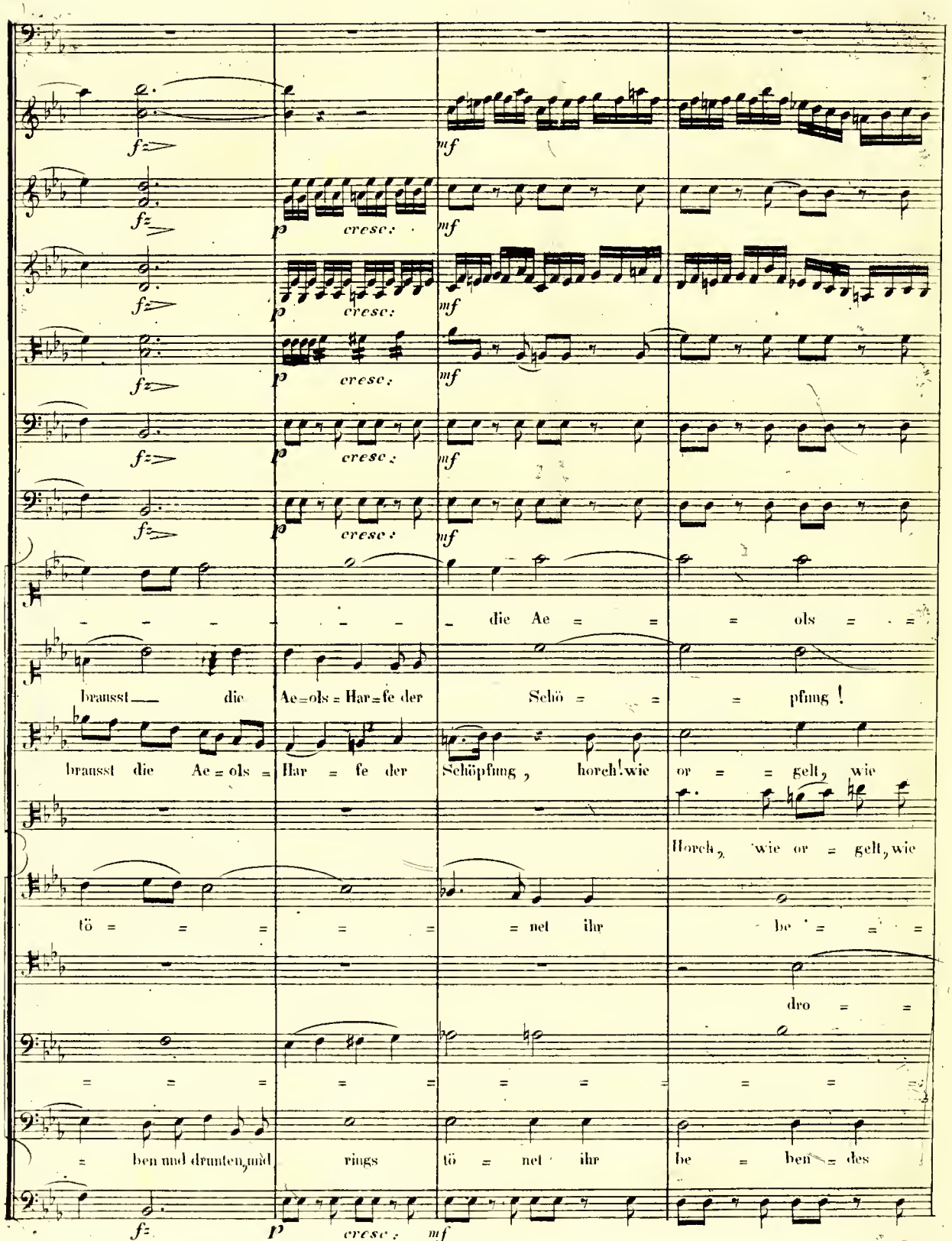

Horch!
Horch!
Horch!
Horch!
die Ae = ols = Har = = = fe der Schöpfung, horch!
Ae = = = ols = Har = fe der Schö = pfung, horch! horch!
Ae = = ols = Har = = fe der Schö = pfung, horch! wie or = gelt, wie
or = gelt, horch, wie or = gelt, horch, wie brausst die Ae = ols = Har = fe der


fz
fz
fz
fz
fz
horch !
horch !
brausst die Ae=ols = Har=fe der Schö = pfung!
Schö = = = = pfung!
fz


cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


Horch! wie or=gelt, wie brausst die Ae=ols = Har = fe der =
Dro = = ben und drunten, und rings tö=net ihr

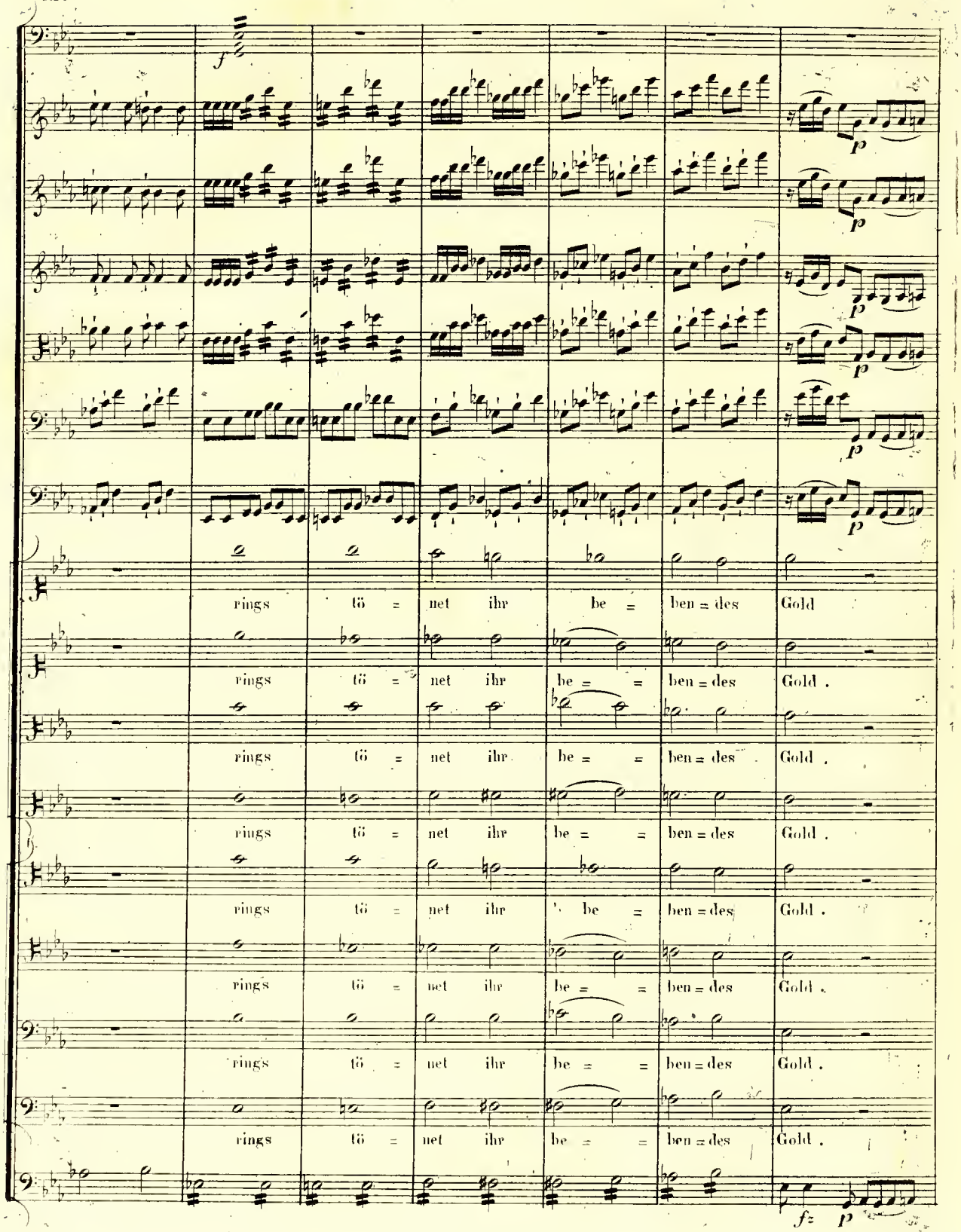

cresc.
f
tr.
p
f
O Schöpfung, horch, wie or = gelt, wie brausst
Horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = fe der
Schöpfung, horch! wie
Horch! wie or = gelt, wie
be = = = ben = des Gold,
dro = hen und dunten, und rings
dro = = hen und dunten, und rings Tönet ihr
be = =
dro = =


f
mf
p
cresc:
die Ae = = = ols = = =
brausst die Ae=ols=Har=fe der Schö = = = pfung!
brausst die Ae = ols = Har = fe der Schöpfung, horch! wie or = = gelt, wie
Horch, wie or = gelt, wie
tö = = = = = = net ihr be = = =
dro = =
= = = = = = = = = = = =
= ben und drunten, und rings tö = net ihr be = ben = des


cresc
mf
cresc.
Har = = fe der Schöp = = = fung ! Horch, wie
Horch, wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols =
brausst die Ae = ols = Har = = = = = = fe der
brausst die Ae = ols = Har = = fe der- Schöpfung ! Horch, wie or = = = =
ben = = = des Gold ! dro = = = ben und drom = ten, und
= ben und drom = ten, und rings tö = = = = = = =
= = = = = = ben = des Gold ! rings tö = net ihr
Gold, tö = = = = = net ihr he = = ben = des Gold, ihr


cresc.
mf
or = = gelt, wie brausst die Ae = ols = = Har = =
Har = fe der Schöpfung! Horch, wie brausst die Ae = = ols = =
Schöpfung! Horch! wie or = gelt, wie brausst die Ae = ols = Har = = =
gelt, wie brausst die Ae = = ols = =
rings tö = = = = = = = net ihr
= = net ihr he = = = = = = = =
he = = ben = des Gold, dro = = = ben und drom = ten, und rings
he = = ben = des Gold, dro = ben und drom = = = ten, und rings tö = net ihr


cresc.
f
fe der Schöp = = fung,
Har = fe der Schöp = = = fung,
= = fe der Schöp = = = fung,
Har = fe der Schöp = = = fung,
be = = = = = = ben = des Gold,
= = = = = = ben = des Gold,
tö = net ihr be = = ben = des Gold,
be = = = ben = des Gold,


rings tö = net ihr be = ben = des Gold
rings tö = net ihr be = = ben = des Gold .
rings tö = net ihr be = = ben = des Gold .
rings tö = net ihr be = = ben = des Gold .
rings tö = net ihr be = ben = des Gold .
rings tö = net ihr be = = ben = des Gold .
rings tö = net ihr be = = ben = des Gold .
rings tö = net ihr be = = ben = des Gold .


fz
f
p
cresc:
fz


p
p
p
p
p
pp
pp
pp
pp
pp
p
p
p
p
p

Voici de quelle manière on peut distribuer les 8 tymbales du chœur précédent entre les quatre personnes destinées à les blouser.

Hier ist die Art angezeigt, wie man die 8 Pauken des vorstehenden Chors zwischen die vier Personen vertheilen soll, welche sie zu behandeln haben:





FIN DE LA DIXIÈME PARTIE.

Gestochen von Georg Hodik.

ENDE DES ZEHNTEN THEILS.

Corrigirt von Fr. Xav. Chotek.

VERZEICHNISS DER P.T. PRÄNUMERANTEN

AUF REICHA'S COMPOSITIONS-LEHRE.

	Exempl:
Afejnig, kais. russ. Gesandschafts-Secretair	1
Affry, Johann	1
Auberger, Franz, Tonkünstler in Wien	1
Auernheim, Jos.	1
Bablisch, Alois, zu Zolb in Mähren	1
Bachmann, Jos. D^tor in Schemnitz	1
Barfuss, Vinc. Domcurat in Wien	1
Barra, Nicolaus	1
Bartay, Andr. von, in Pesth	1
Bathioli Franz, Hauptcassier S^r k.k. Hoheit des Erzherzog Anton in Wien	1
Basse, Gottfr. in Quedlinburg	1
Bayr, Math. Mitglied des k.k. Hofoperntheater-Orchest. in Wien	1
Behm, Jos. Stadtpfarr-Organist in Eisenstadt	1
Berger, Ant. in Pressburg	1
Berra, Marco, Kunsthändler in Prag	15
Beseczny, in Prag	1
Bibl, Andr. Dom-Organist in Wien	1
Binder, Jos.	1
Blaha, Jac. Clavierlehrer in Wien	2
Blumenkron, Leop. Ritter von, in Wien	1
Blumenthal, Jos. von, Tonsetzer in Wien	1
Blumenstern, Carl	1
Bocklet, Carl von, Tonkünstler in Wien	1
Bognar, Jg. Sänger am k.k. Hofoperntheater in Wien	1
Bousey et Comp. in London	1
Botgorschek, Fr. Mitglied des k.k. Hofoperntheater — Orchest. in Wien	1
Braun, Jos.	1
Braun, Leop.	1
Bräuer, Tonkünstler in Pesth	1
Breitschadl, Joh. Nep. Clavierlehrer u. Tons. in Wien	1
Bren, J. Musiklehrer in Regensburg	2
Brenner, Fr. Xav.	1
Brix, A. in Constanz am Bodensee	1
Brunner, Franz, Wirthschaftsrath	1
Butler, Ignaz.	1
Campioy, Jos.	1
Chettnoff, M. Attaché de l'ambassade de Russie	1
Chotek, Fr. X. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1
Christoph, Carl, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien	1
Conradi, Mich.	1
Costenoble, R. in Wien	1
Cranz, A. Kunsthändler in Hamburg	4
Czapek, L.E. Clavierlehrer u. Tonsetzer in Krakau	1
Czaterinsky, Eduard	1
Damböck, Ob. Verpflegs-Verwalter	1
Danner, Joh.	1
Deibl, Jos. in Grätz	1
Denk, J. D^tor der Heilkunde	1
Denninger, Joh.	1
Deyrkauf, Fr. Kunsthändler in Grätz	1
Dirzka, Theod. Clavierlehrer in Wien	1
Dobrezansky, A. in Czernowitz	1
Dobrisko, L.	1
Dobyhal, Jos. Kapellm. beim 2^ten Feld-Artill. Reg. in Wien	1
Dobyhal, Jos. Kapellm. bei S^r königl. Hoheit Erzherzog Franz in Modena	1
Dolezàlek, Joh. Clavierlehrer in Wien	1
Döllinger, Eberh.	1
Döhler, Theodor, Kammervirtuos bei S^r königl. Hoheit des Herzog von Lucca &. &.	1
Dressel, Fr. Dom-Organist in Raab	1
Durst, Math. Tonkünstler in Wien	1
Ebner, A.	1
Enders H.J. Buchhändler in Prag	5
Enninger, Jos.	1
Engl, Wolfg. in Prag	1
Enghardt, Jos. in Wien	1
Enrich, Frid. in Linz	3
Ezzelt, Joh.	1
Fahrbach, Jos. erster Flötist am k.k. priv. Theater an der Wien	1
Fahrbach Frid. Tonkünstler in Wien	1
Faukal, Jos.	1
Feigerl, E.M. Tonkünstler in Pressburg	1
Fischer, Eduard, Hofkriegsräthl. Beamter	1
Fischer, Gustav	1
Fischhof, Jos. Professor am Conservatorium in Wien	1
Fleischhacker, Hein. in Wien	1
Frans, Fr. X. Mitglied des k.k. Hofoperath. Orchest. in Wien	1

Frey, J. N.	1
Frühbauer, in Pesth	1
Frühlnber, Jos.	1
Fuchs, J. E.	1
Fuchs, L. M.	1
Gallenberg, Julie v. Gräfinn.	1
Gastl, Fr. in Brünn	1
Gänsbacher, Joh. Kapellmeister an der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien	1
Geiger, Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Geiger, in Pesth	1
Gering, L.	1
Gentilhomo, jun. Joh. Gesang- u. Clavierlehrer in Wien	1
Gitter, A. Kunsthändler in Augspurg	7
Glöggl, Fr. Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	1
Goll, Leop.	1
Goller, Joh.	1
Greiner, J. L. Kunsthändler in Grätz	4
Grimm, Vinc. Kunsthändler in Pesth	12
Groller, S.	1
Grossmann, Gust. Clavierlehrer in Wien	1
Grünebaum, Heinrich	1
Grünner, Jos.	1
Hafner, Carl, Tonkünstler in Wien	1
Hartinger, Fr. Mitglied des k.k. Hofoperntheat. Orch. in Wien	1
Hartmann, Vinc.	1
Haslinger, Ernst, in Schärding	1
Haslinger, Tobias, k.k. Hof- u. priv. Kunst- und Musikalienhändler in Wien	2
Hauptmann, Laurenz, Regenschori zum Heil. Augustin auf der Landstrasse in Wien.	1
Hedwig, Joh. Luc. Mitglied des k.k. Hofoperntheater Orchesters in Wien.	1
Held, Fr. X. in Augsburg	1
Herbich, von, in Prag	1
Herovics.	1
Herz, Jos. Gesanglehrer in Oedenburg	1
Hessmann, F. in Pesth	1
Hildemann, Aug.	1
Hinterlechner, Lehrer in Bleyburg-Kreuth in Illyrien.	1
Hirsch, Johann, in Wien	1
Hirsch, Jos., in Klosterneuburg	1
[illegible] in Prag	1
Hodik, Georg, Notenstecher in Wien	1
Hofmann, Carl, Ludw. in Prag	1
Hollinger, Georg, in Pressburg	1
Holz, Carl, k.k. Beamter in Wien	1
Holzinger, Georg,	1
Hora, in Pesth	1
Horzalka, J. E. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1
Hubovsky, Phil. von, in Wien	1
Hühl, Ant. Musiklehrer in Brünn	1
Jähnl, Wenzl, Jos.	1
Jeggermann, D.	1
Jessenstein, Joh. von	1
Jpavitz, Alois	1
Jppinger, Leop.	1
Keckheis, Ferd.	1
Keller, in Augsburg	1
Kerzkowsky, Jos. k.k. Hofkriegsräthl. Beamter.	1
Kinderfreund, J. Clavierlehrer in Prag	1
Klemm, C. A. in Leipzig	1
Komenda, Organist im löbl. Stift Klosterneuburg.	1
Konde, von, Florian, ungarischer Edelmann in Pressburg.	1
Koniček, Vinc.	1
Kranzfelder, in Augsburg	1
Kraus, A. H.	1
Kränssler, J. Nic.	1
Kremsreiter, Adalbert in gross-Weikersdorf	1
Kreutzer, Ant.	1
Kreutzer, Bernhard, Musikdirector in Heidelberg	1
Krings, Fräulein, Virtuosin auf der Harfe	1
Krommer Aug. Tonkünstler in Wien	1
Kuhn et Millikowsky-Kunsthändler in Lemberg.	7
Kumlik, in Pressburg	1
Kurz, Theobald,	1
Kurzweil, F. Regenschori in Oedenburg	1
Lachner, Franz, Kapellmeister in Mannheim	1
Lang, Jos. in Wien	1
Langer, Joh. Musiklehrer	1
Lannoy, Eduard, Freyherr von.	1
Lanz, Jos. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1
Lebitschnig, Jos.	1
Lechner, Fr.	1
Leithner,	1
Leschen, Wilh. k.k. Hof-Claviermacher in Wien	1
Leschetitzky, Jos. Tonkünstler	4
Leuckart, F. E. Kunsthändler in Bresslau	6
Lickl, Georg, Hofbuchhaltungs-Rechnungs Offizial	1
Lindenthal, Jos. Professor des Warasdiner Musikvereins.	1

Lindner, Carl, in Wien	1
Linke, Carl, junior	1
Löw, Jos., in Carlsbad	1
Löw, Sigmund	1
Löwenstein, Alexander	1
Löwenthal, Joh.	1
Mader, in Pesth	1
Maglo, Alois, Tonkünstler in Wien	1
Magnus, C., Kunsthändler in Warschau	1
Mannagetta, von, Major in der k.k. oester. Armee	1
Marckl, Carl, in Pressburg	1
Masang, A. in Prag	1
Massák, Franz, Kapellmeister des 59ten Lin.-Inf. Reg.	1
Massano, J.	1
Mathe, Joh. Erzherzogl. Beamter zu Hörnstein	1
Mayer, Rudolph	1
Mayrhofer, L. A.	1
Menner, Math.	1
Merk, Jos. Mitglied der k.k. Hofkapelle, des k.k. Hofopern-theat. u. Professor am Conservatorium in Wien	1
Mezzani, Marens, in Wien	1
Michalowska, Eliza, Gräfinn v.	1
Miehler, Aug.	1
Miller, C. Kunsthändler in Pesth	8
Morlin, Leop.	1
Moser, Felix	1
Mösner, Christian, Regenschori an der Lyceal-kirche in Salzburg	1
Müller, Adolph, Kapellmeister am k.k. pr. Theater an der Wien	1
Nagel, A. J. Schullehrer in Feldbach	1
Nagerl, Math. in Wien	1
Nepalleck, Math.	1
Netzer, Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Neubauer, L.	1
Neufeld, Aug.	1
Neugebauer, Joh. in Olmütz	1
Neuhold, Ant.	1
Neumann, J. S.	1
Normayer, Lac.	1
Orphinger, Joh.	1
Oscher, Leop.	1
Pacher, Ant. Ritter von, in Wien	1
Padowetz, Joh. Tonkünstler in Wien	1
Paul, W. Kunsthändler in Dresden	2
Peitl, Joh.	1
Pfaller, Albin, k.k. Rechnungs Offizial, in Wien	1
Pfaff, C. G. Kunsthändler in Lemberg	2
Pfeiffer, Fr. X. in Augspurg	1
Pirchl, Peter, Stadt-Thurnermeister in Salzburg	1
Pirchthal, Andr.	1
Pitsch, C. F. in Prag	1
Plachy, Wenzel, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien	1
Pokorny, Franz, Musik-Director in Pressburg	1
Pollak, A. in Wien	1
Porges, Jos. in Wien	1
Potocka, Julie, Gräfinn von	1
Poschmaurny, in Prag	1
Pospischil, Fr. in Wien	1
Prinz, C. in Oberstinkenthurm	1
Probosch, Fräulein E. in Prag	1
Probst-Kistner, Kunsthändler in Leipzig	59
Prokesch, J. in Reichenberg	1
Pronmayer, Jos. in Wien	1
Radzivil, Fürst Michael von	1
Rainer, Rudolph, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien	1
Reicha, Anton, Ritter der Ehrenlegion, und Lehrer der Composition an der königl. Franz. Schule der Musik u. Declamation in Paris	1
Reissert, C. Clavierlehrer, u. Mitglied des k.k. Hoftheater-Orchesters nächst der Burg in Wien	1
Resch, Dom-Organist in St. Pölten	1
Riegel et Wissner, Kunsthändler in Nürnberg	1
Ritter von Rittersberg, k.k. Hauptmann in Prag	1
Rohrer, A. in Wien	1
Rosenhain, Phil. in Wien	1
Rohrfeld, L.	1
Rothlin, F. G. in Bern	1
Rosthorn, Jos.	1
Rösler, Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Ruprecht, Ph. C. in Frankfurth	1
Ruth, Jeremias, Professor in Oedenburg	1
Rzyszczewski, Leon, Graf	1
Saar, Donat, Ehrenmitglied der Prager Tonkünstler Gesellschaft	1
Schaller, Katastral Schätzungs-Comissair in Villach	1
Schaulerer, Frid. Jurist	1
Schibler, Ambrosius, Clavierlehrer in Wien	1
Schlechter, M. Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien	1
Schlesinger, A. M. Kunsthändler in Berlin	1
Schlesinger, Emanuel	1

Schmid, Ant. Scriptor an der k.k. Hofbibliothek in Wien	1
Schmid, Ant. junior Edler von, in Wien	1
Schoch, M. L. in Wien	1
Schott, B. Söhne in Mainz	2
Schreyer, Joh.	1
Schubert, Ferd. k.k. Professor an der Normal Hauptschule zu St. Anna, in Wien	1
Schultz Moritz, von, Kassier beim Oberst-Kammer-Grafenamt in Schemnitz	1
Schwaiger, Andr. in Pressburg	2
Seemann, J. in Pesth	1
Seefeld, Er.	1
Sechter, S. k.k. Erster Hoforganist in Wien	1
Seidel, L.W. et Comp. in Brünn	1
Siegel, Eduard, in Prag	1
Sing, in Augspurg	1
Skibicki, Alex. von	1
Slawjk, Jos. Mitglied der k.k. Hofkapelle in Wien	1
Sonnleithner, Leop. Edler von, Doctor der Rechte, und Hofrichter zu den Schotten in Wien	1
Spöttl, Doctor,	1
Stockhammer, Ferdinand, Graf v. k.k. wirklicher Kämmerer	1
Storch, Ant.	1
Strebinger, Math. Mitglied der k.k. Hofkapelle, und des k.k. Hofoperntheaters in Wien	1
Streibig, Carl, Kunsthändler in Pressburg	9
Strohlendorf, Vinc. Ritter von.	1
Swoboda, Aug. Lehrer der Composition in Wien	1
Swoboda, Joh. Oboist bei Hessen-Homburg Infanterie	1
Thun, Joh. Ferd. Graf v. in Prag	1
Trassler, J.G. in Brünn	3
Tsukly, J.M. Tonkünstler in Pesth	1
Tsukly, P. Tonkünstler in Pesth.	1
Turani, Carl von, Tonkünstler in Pressburg	1
Twerdy,	1
Uiberacker, Jos. in Wien	1
Urban, Franz, Rechnungs-Offizial bei der k.k. Hofkriegsbuchhaltung in Wien	1
Urbani, Jos. in Wien	1
Velten, Joh. in Carlsruhe	1
Vesque von Püttlingen, Joh. in Wien	1
Vorbringer Joachim in Wien	1
Wagner, Vinc. Aug. Professor an der k.k. Universität in Wien	1
Waldmüller, Ferd.	1
Wallner, Jos. in Grätz	1
Walter, Franz	1
Wanczura, Jos. k.k. Beamter in Wien	1
Weigl, Jos. k.k. Hofkapellmeister.	1
Weiss, Eduard	1
Wessel et Comp. in London	1
Wetzlsteiner, Engelbert	1
Widner, Wilh.	1
Wild, C. et Sohn in Lemberg.	1
Wilde, Johann in Wien.	1
Wildenfels, Leop.	1
Winkhler, Ch. A. v. Tonsetzer u. Clavierlehrer in Pesth	1
Winkler von Forazest, Franz in Wien	1
Wissmüllner, Jos. Clavierlehrer in Wien.	1
Wittasek, Kapellmeister an der Metropolitan-Kirche zu Prag	1
Wohlfarth, Dr. Ferd. Edler von, Kanzelist Sr. k.k. Hoheit des Erzh. Anton.	1
Wolf, Johann,	1
Wolfinger, S.	1
Wolfthal, L.	1
Woltmann, C.F. in Hannover	10
Wurzinger, K. in St. Ruprecht.	1
Wüstner, Lehrer zu Spital in Illyrien	1
Zach, Fr. k.k. provis. Inspectorats Adjunkt in Teplitz.	1
Zaunmüller, Joh. Tonkünstler in Wien.	1
Zenker, Fr. in Prag	1
Zierlein, in Pesth	1
Zmeskal von Domanovetz Nic. königl. ungar. Hofsekretär in Wien	1
Zminkowsky, Alexander	1

Oberhofer, Carl, Sänger am k.k. Hofoperntheater in Wien	1
Schgraffer, Jacob, Pfarr-Organist in Botzen.	1





