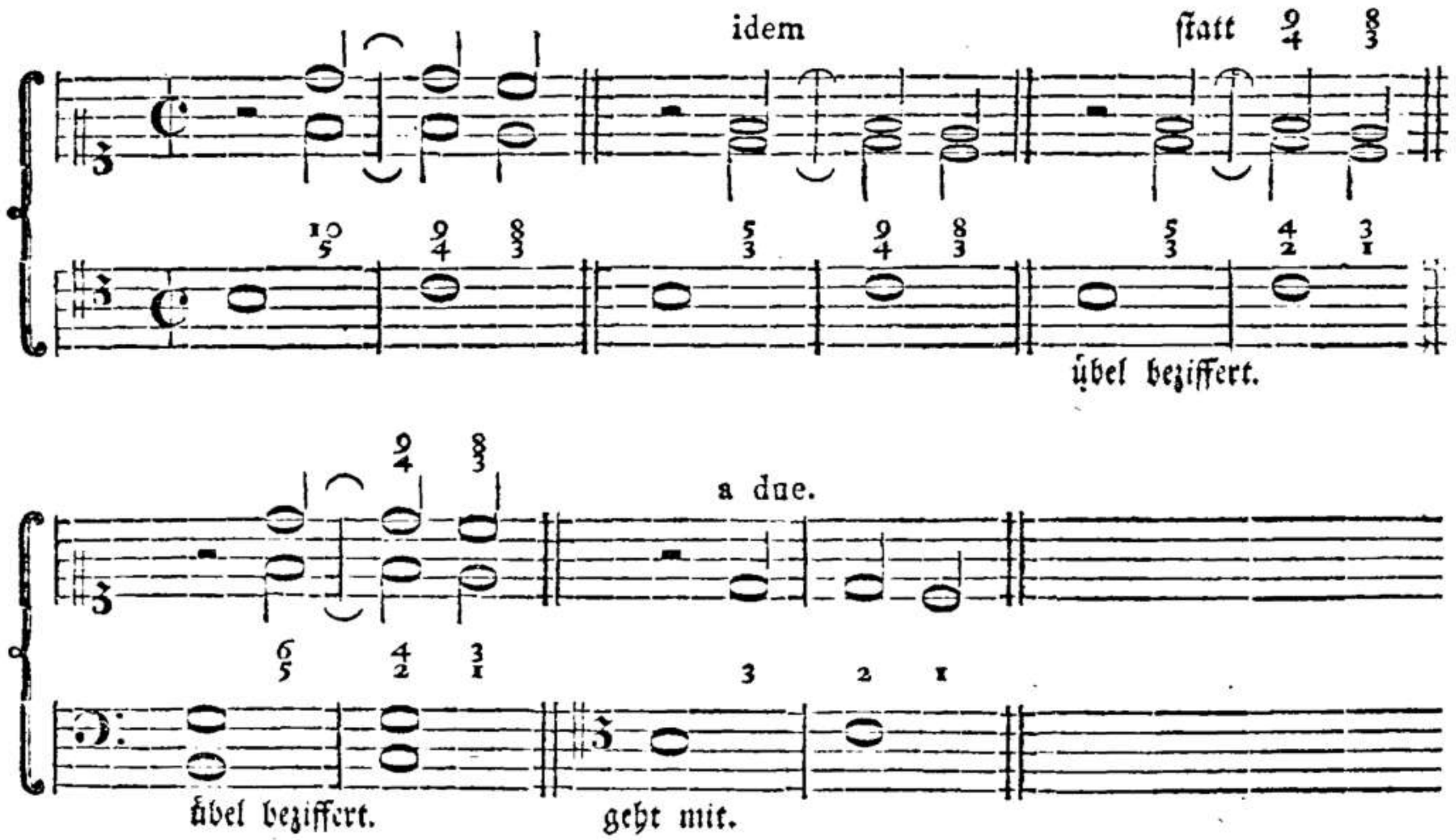
Drey und zwanzigstes Kapitel.

Von der Nachahmung.

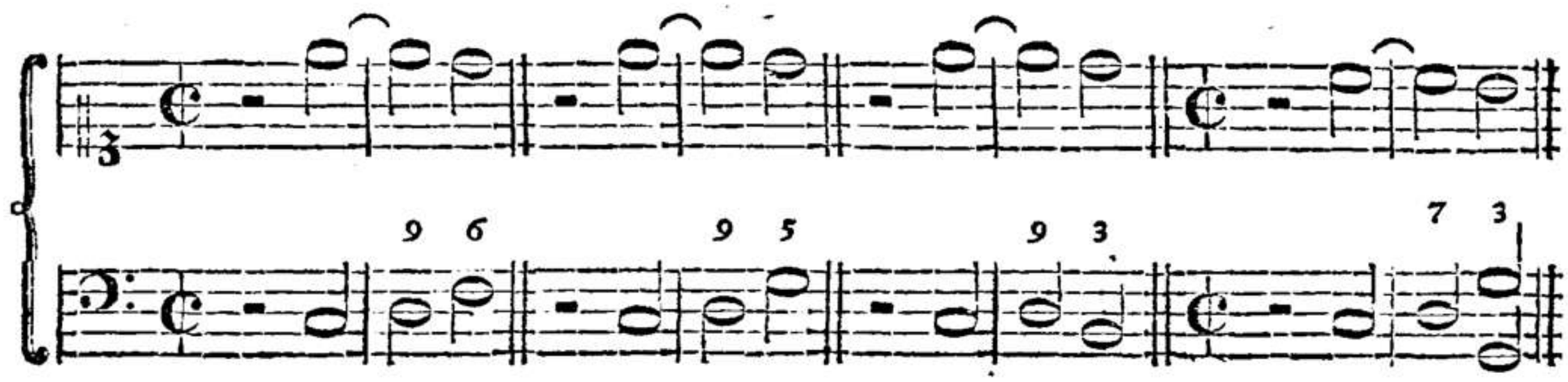
Die Nachahmung ist eine Art der Musik, (wie es die Benennung schon anzeigt) in welcher man einen kurzen Gesang bald um einen einzigen Streich, bald um zwey, bald um drey, bald um einen ganzen Tact, u. s. f. später, mit einer oder mehreren Stimmen nachmacht. Sie kann mit allen Intervallen, bis zur Octave inclusive, in einer Ober- oder Unterstimme angebracht werden, das ist: in dem Ober- oder Unter-Einklange; in der Ober- oder Untersecunde ꝛc. Da man, wie gesagt worden, hier keinen Choral mehr zu bearbeiten hat, so werden auch die Ligaturen: 2. 4. 7. 9. wenn sich beyde Stimmen bewegen, nicht mehr, nämlich: die None in die Octave; die Septime in die Sext; die Quart oben in die Terz, unten in die Quinte; die Secunde unten in die Terz, oben in den Einklang aufgelöset. Welches letztere im Beziffern bey den drey- und mehrstimmigen Sätzen allezeit fehlerhaft ist. Z. B.



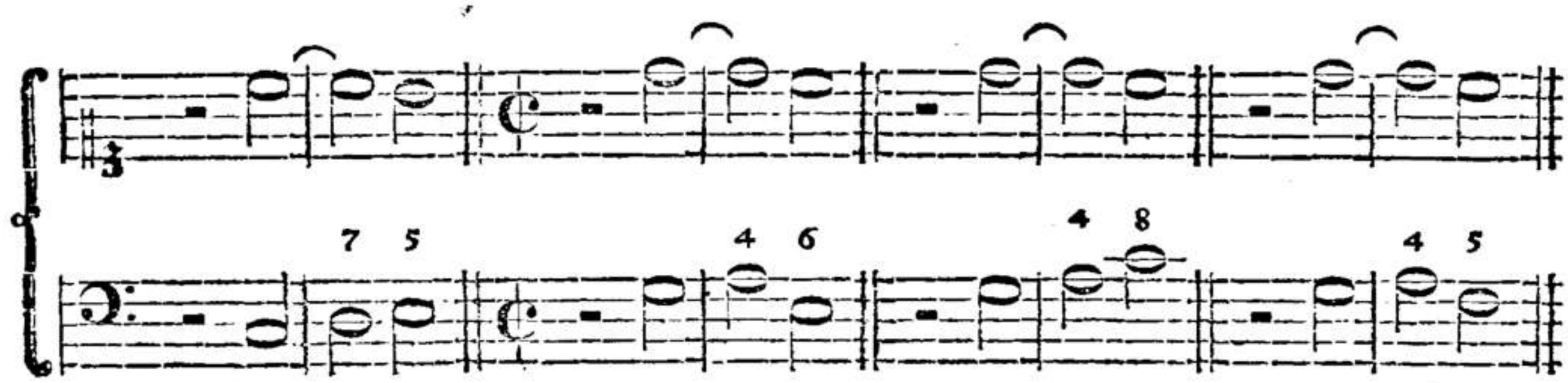
Ich wiederhole diesen Punct wegen der Secunde, den ich schon oben vor der vierten Gattung des zweystimmigen Satzes bey den Dissonanz-Ligaturen der obern Stimme mit einem NB. berührt habe, deswegen noch einmal, damit sich angehende Komponisten von mancher falschen Bezifferung nicht verführen lassen, und sich wohl merken, daß die Secund-Ligatur

niemals bey drey- und mehrstimmigen Sätzen könne beziffert werden, wenn eine Oberstimme die Bindung, oder die verzögerte Stimme macht; sondern nur, wenn die Grundstimme verzögert, und um einen halben, oder ganzen Ton tiefer gestellt, die Bindung macht, und sich herab in die kleine oder große Terz auflößt. Die None ist zwar der erhöhten Secunde dem Buchstaben nach gleich; aber in der Begleitung und in der Auflösung nicht.

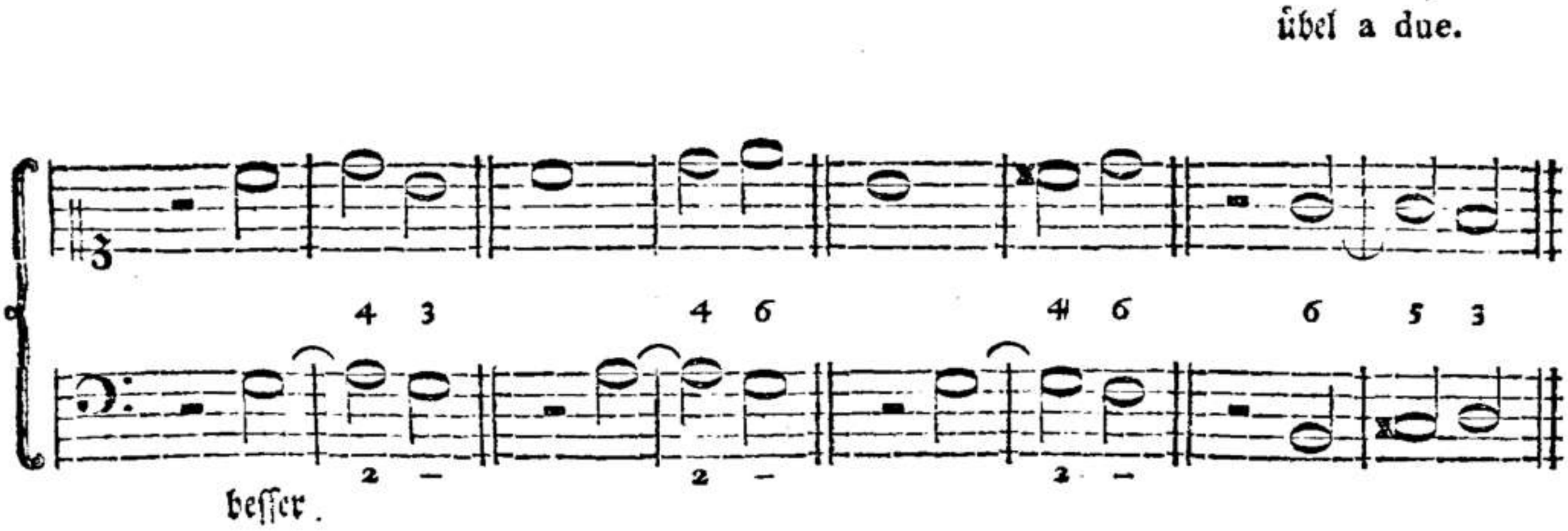
Man kann also im strengen Satze die obberührten vier Dissonanz-Ligaturen hier, und auch in Fugen, in andere Consonanzen auflösen, wenn die andere Stimme, mit der sie gemacht werden, einen Sprung bekömmt, und die Auflösung in motu obliquo nicht abwartet. z. B.



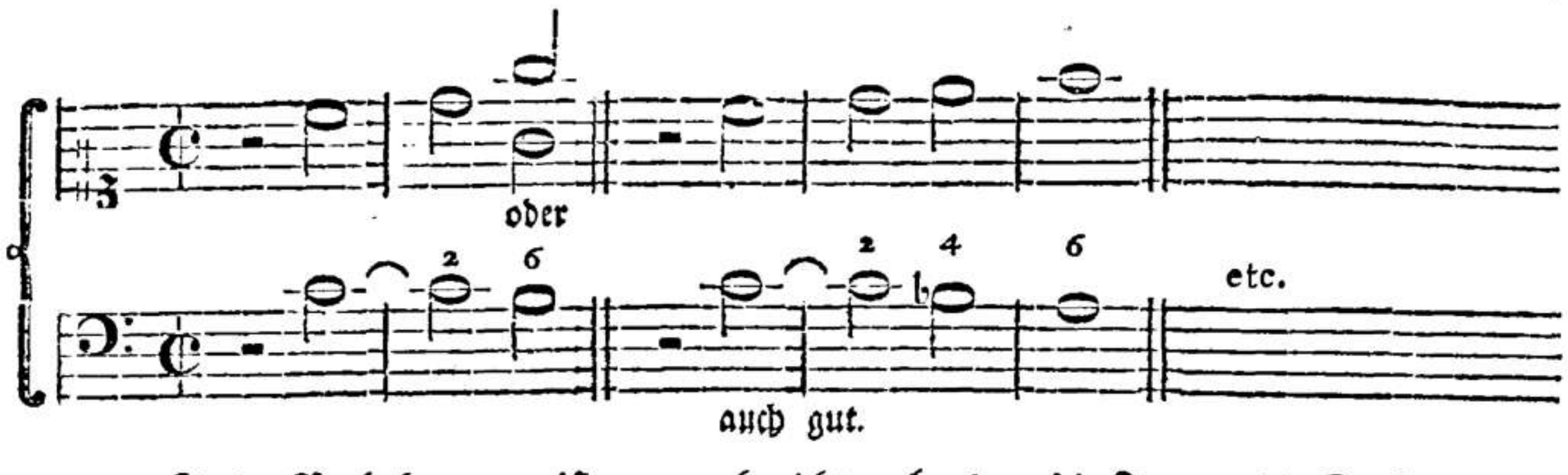
oder



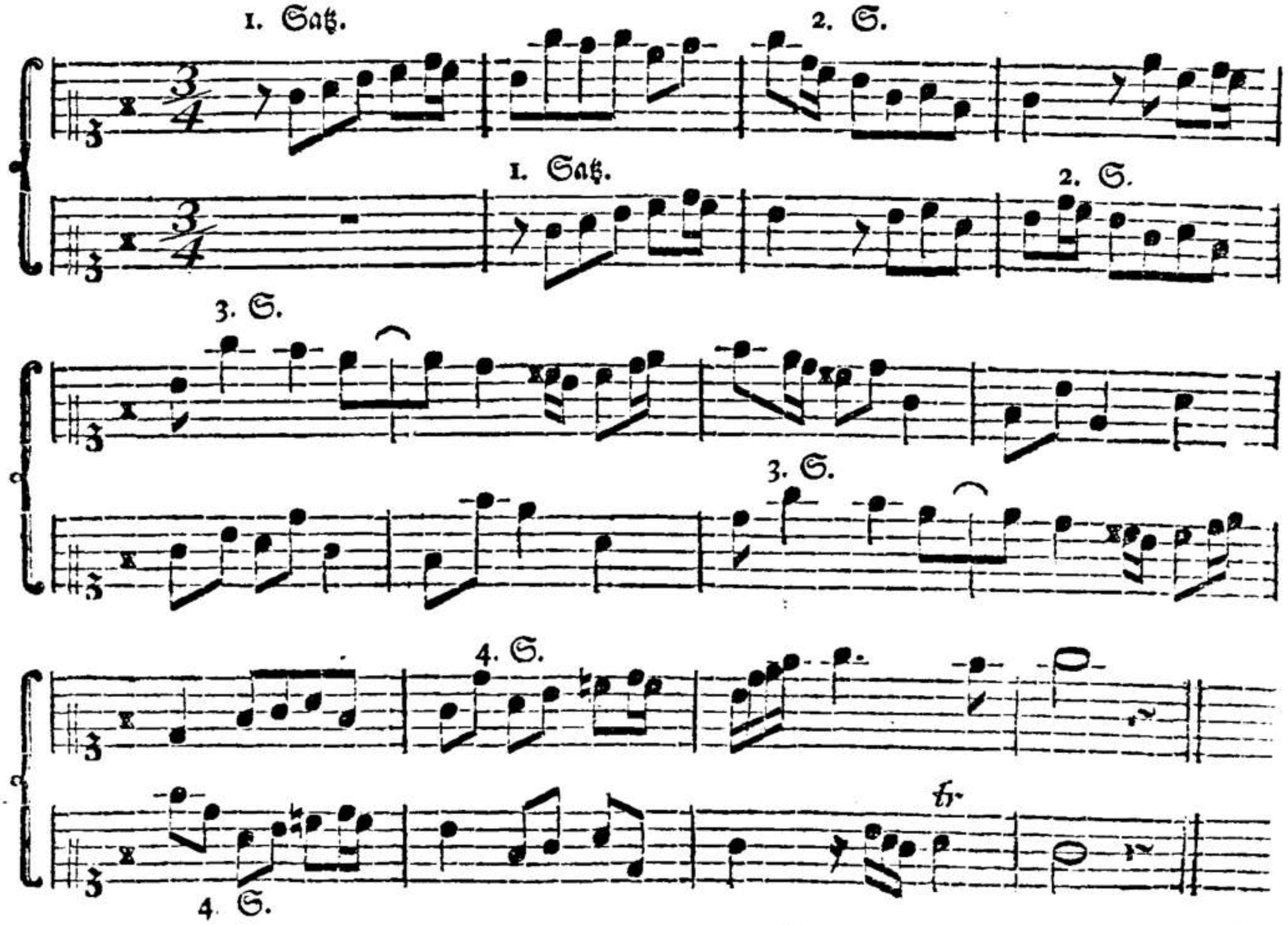
übel a due.



besser.

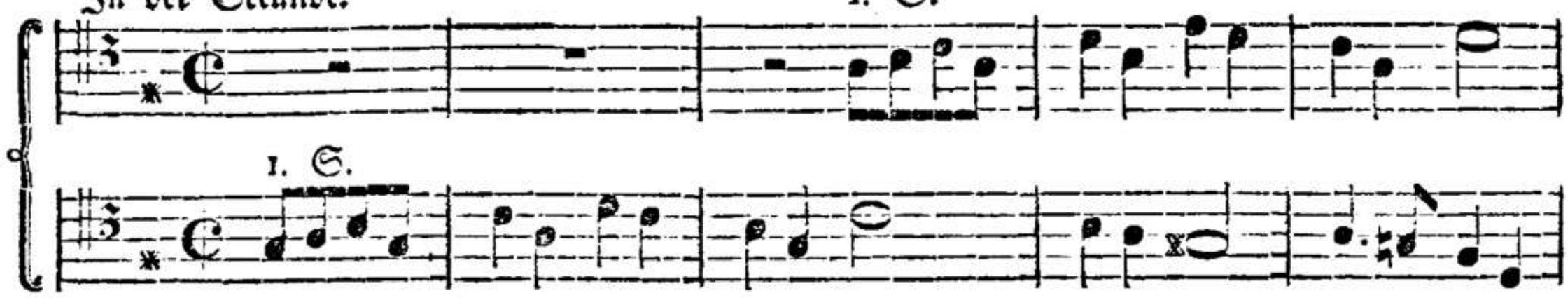


In den Nachahmungen ist man auch nicht verbunden, die Tonart, die Sprünge, und die halben und ganzen Töne in der Antwort so genau zu beobachten, wie in den Fugen und Canonen. Es ist auch genug, wenn in einem drey und mehrstimmigen Satze sich nur zwo Stimmen nachahmen, die übrigen aber nur die Accorde ausfüllen. Will man jedoch alle Stimmen nachahmend machen (wie es Caldara in allen seinen Kirchen-Sätzen und Madrigalen vortreflich anzubringen gewust hat) so ist es noch schöner und künstlicher. Unterdessen wollen wir mit dem Einklange im zweystimmigen Satze den Anfang machen:

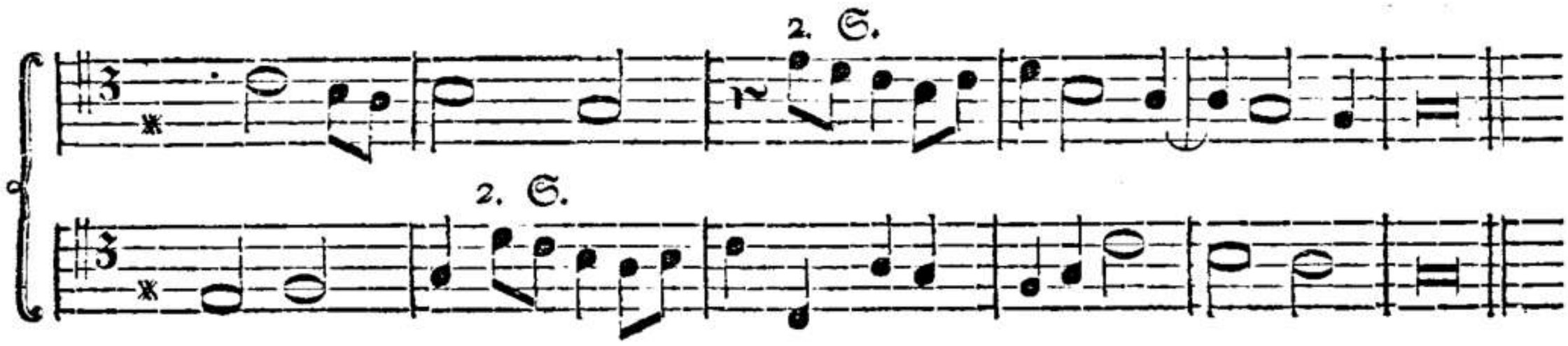


In der Secunde.

1. S.

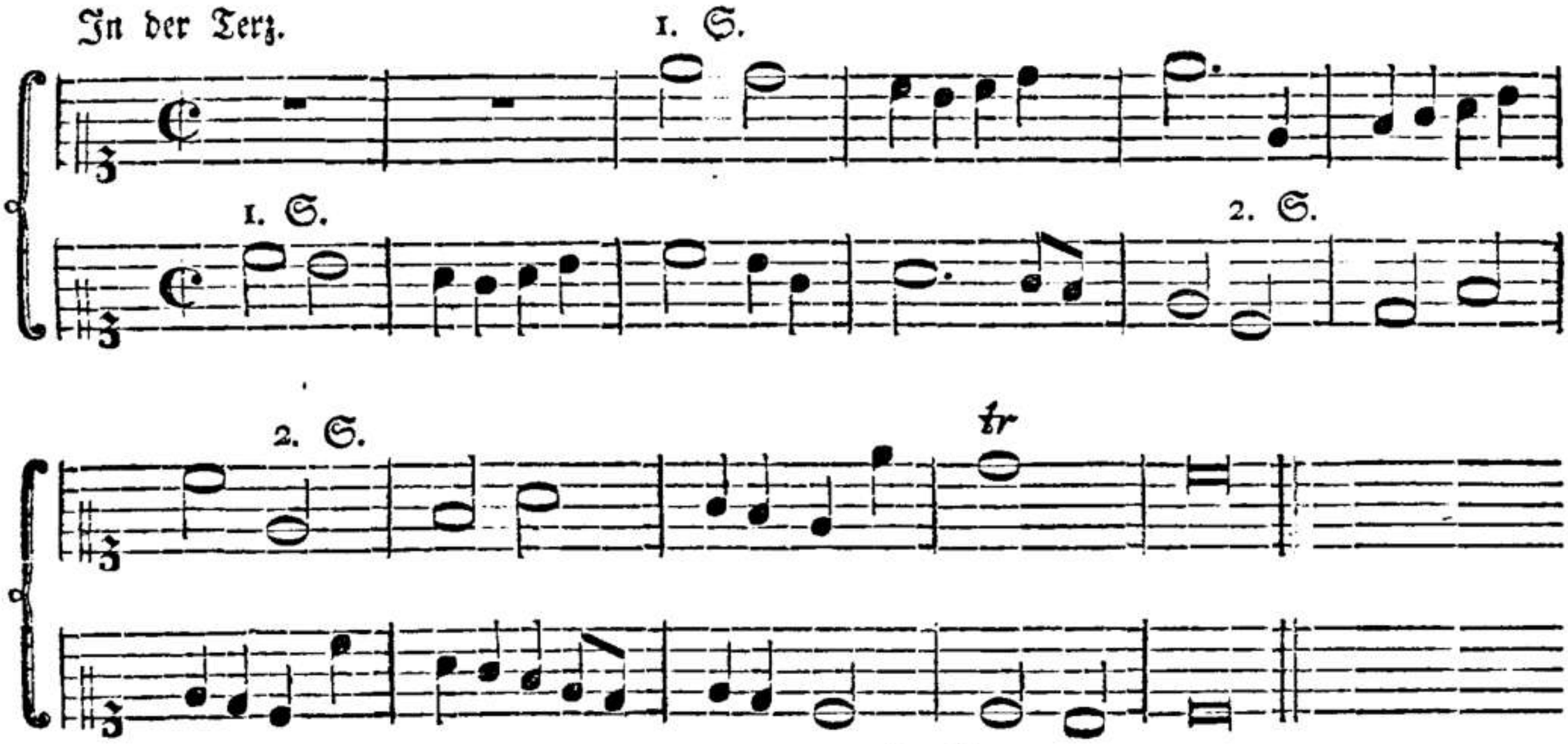


2. S.



In der Terz.

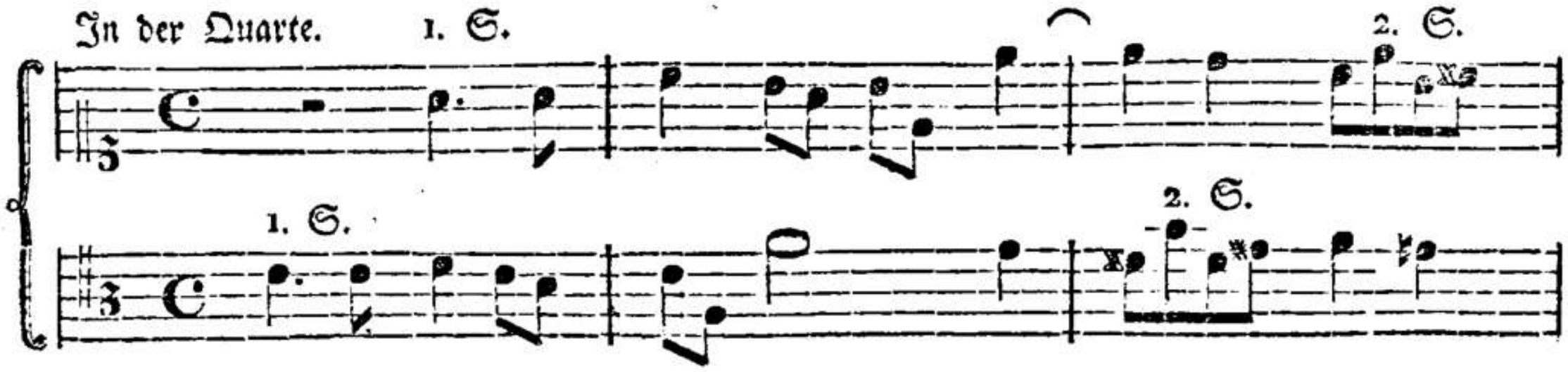
1. S.

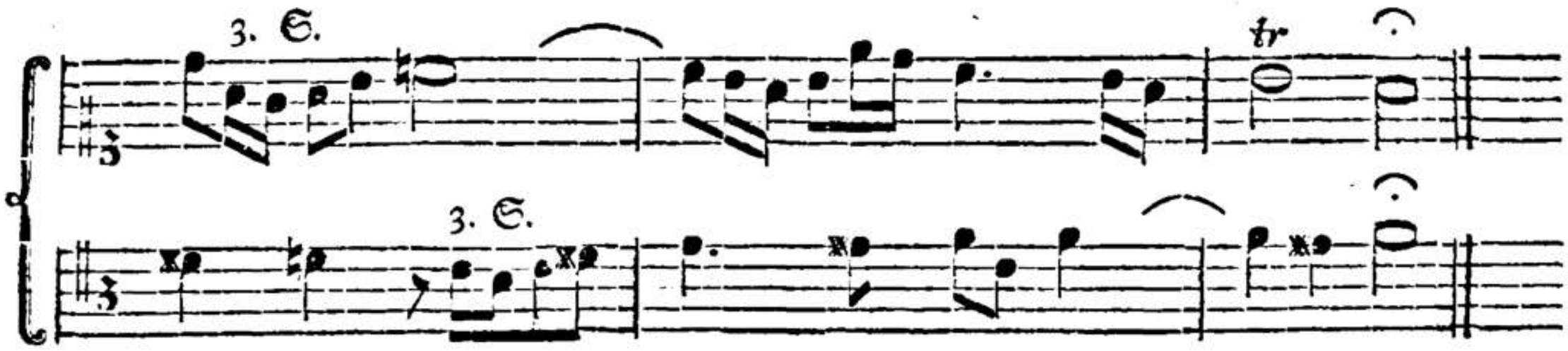


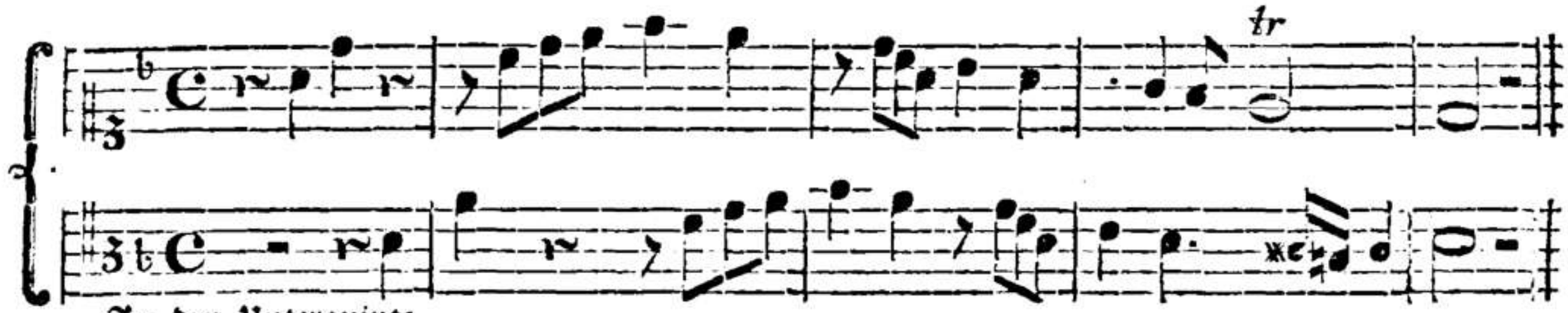
2. S.

In der Quarte.

1. S.

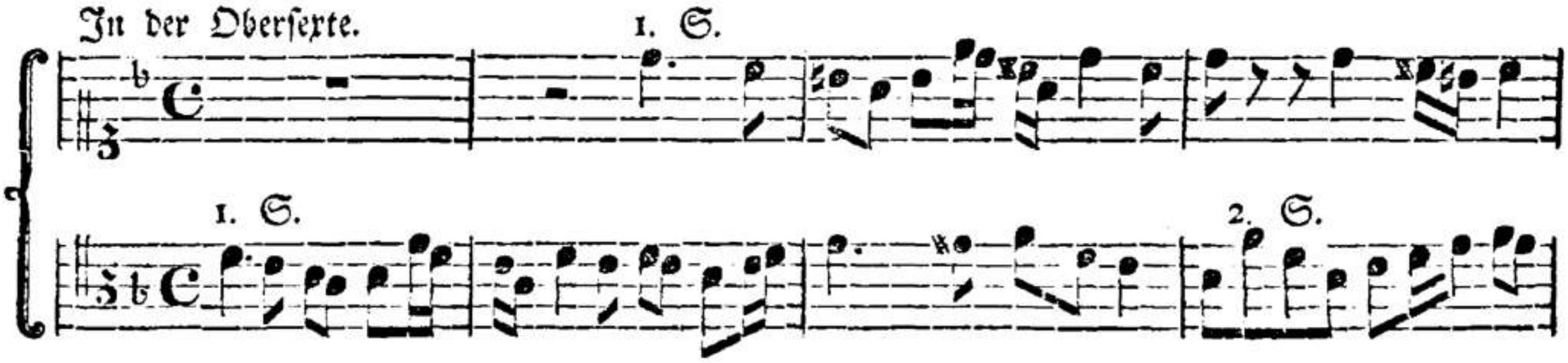




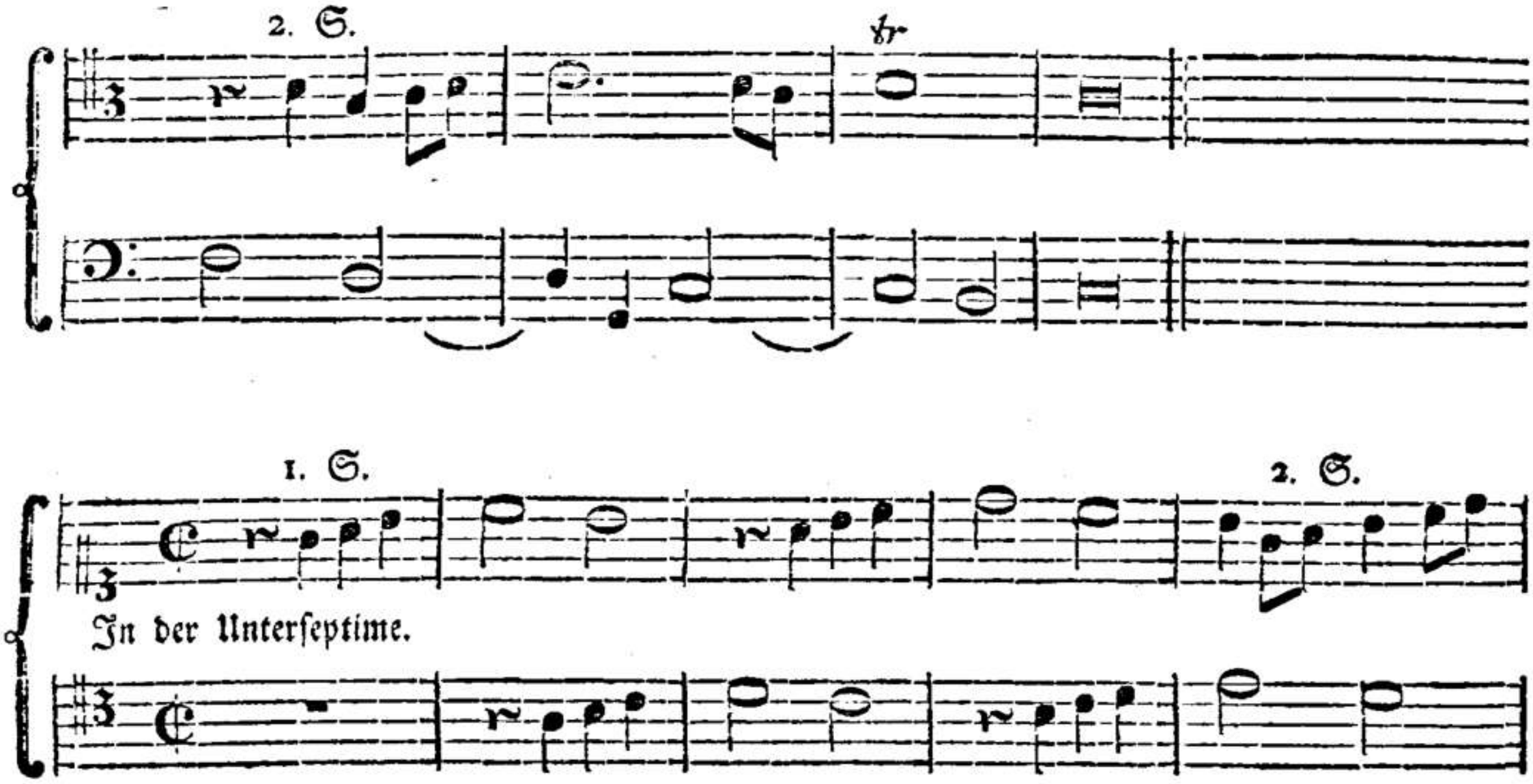


In der Unterquinte.

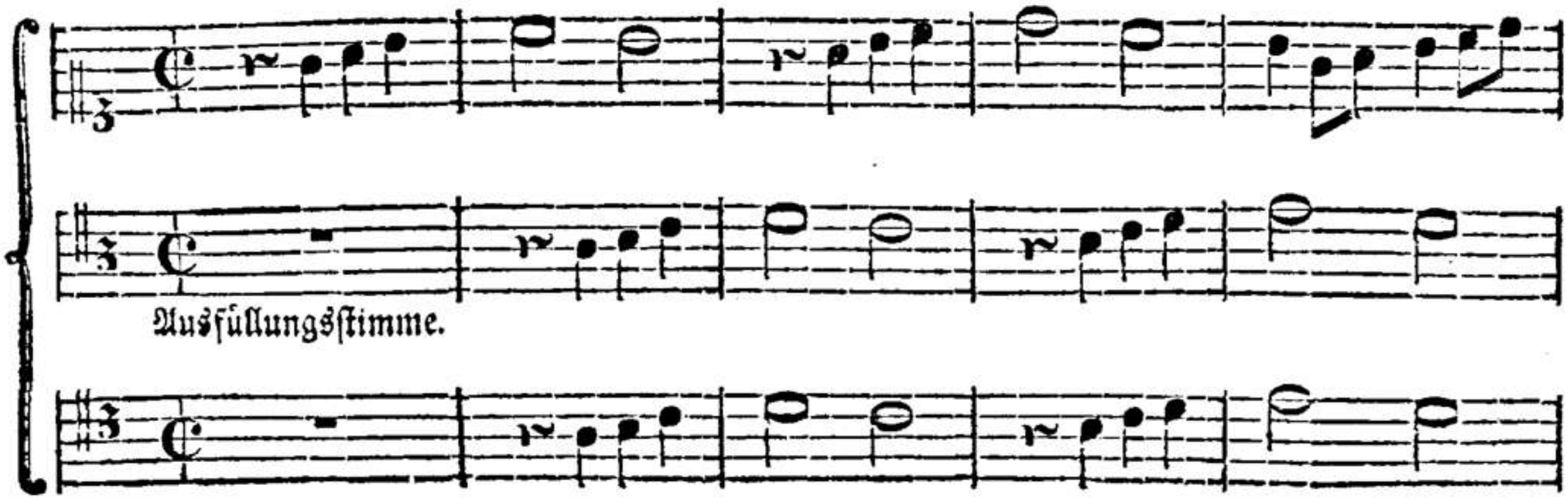
In der Oberſexte.

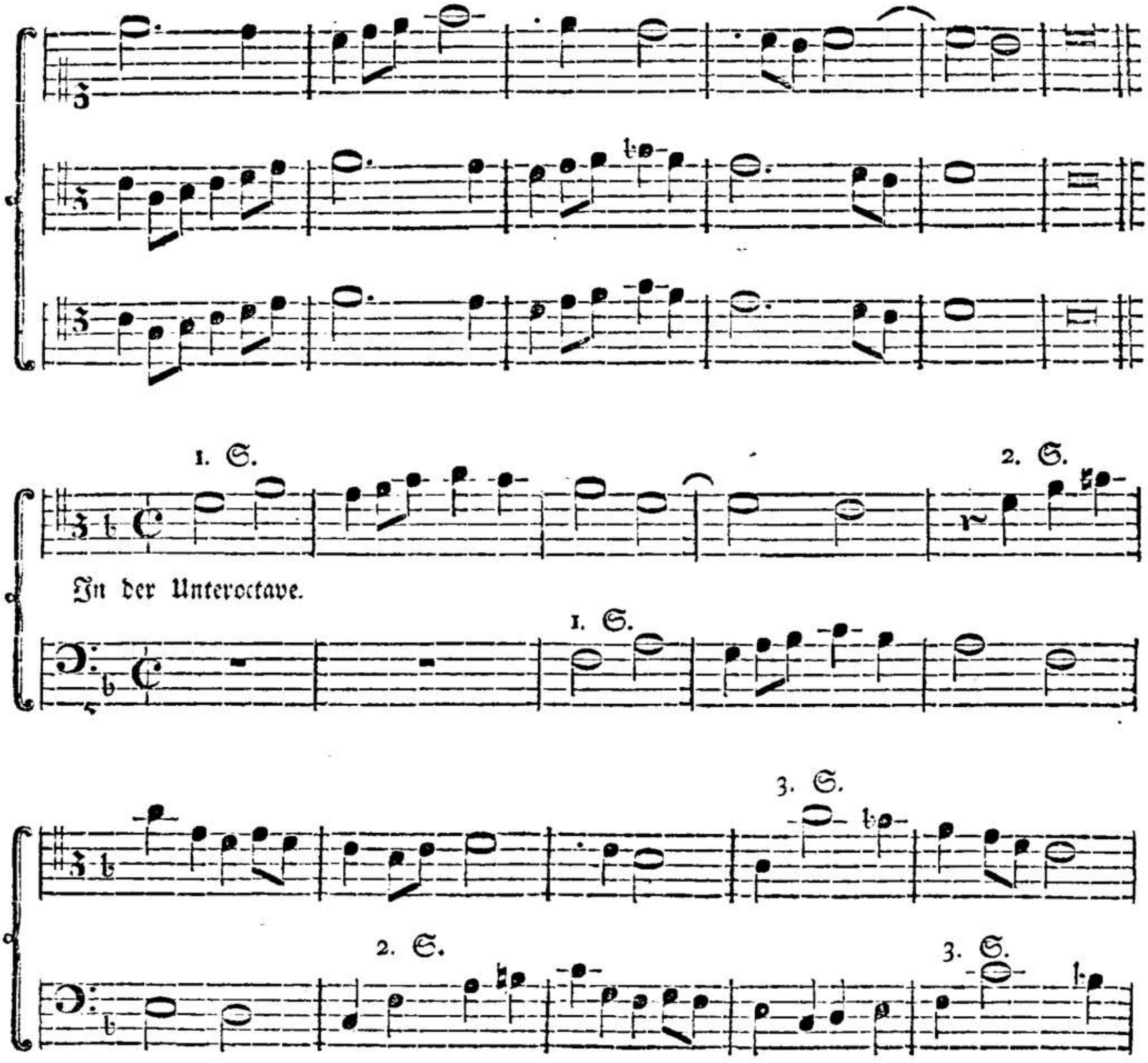


In der Oberſeptime.



Idem a tre.

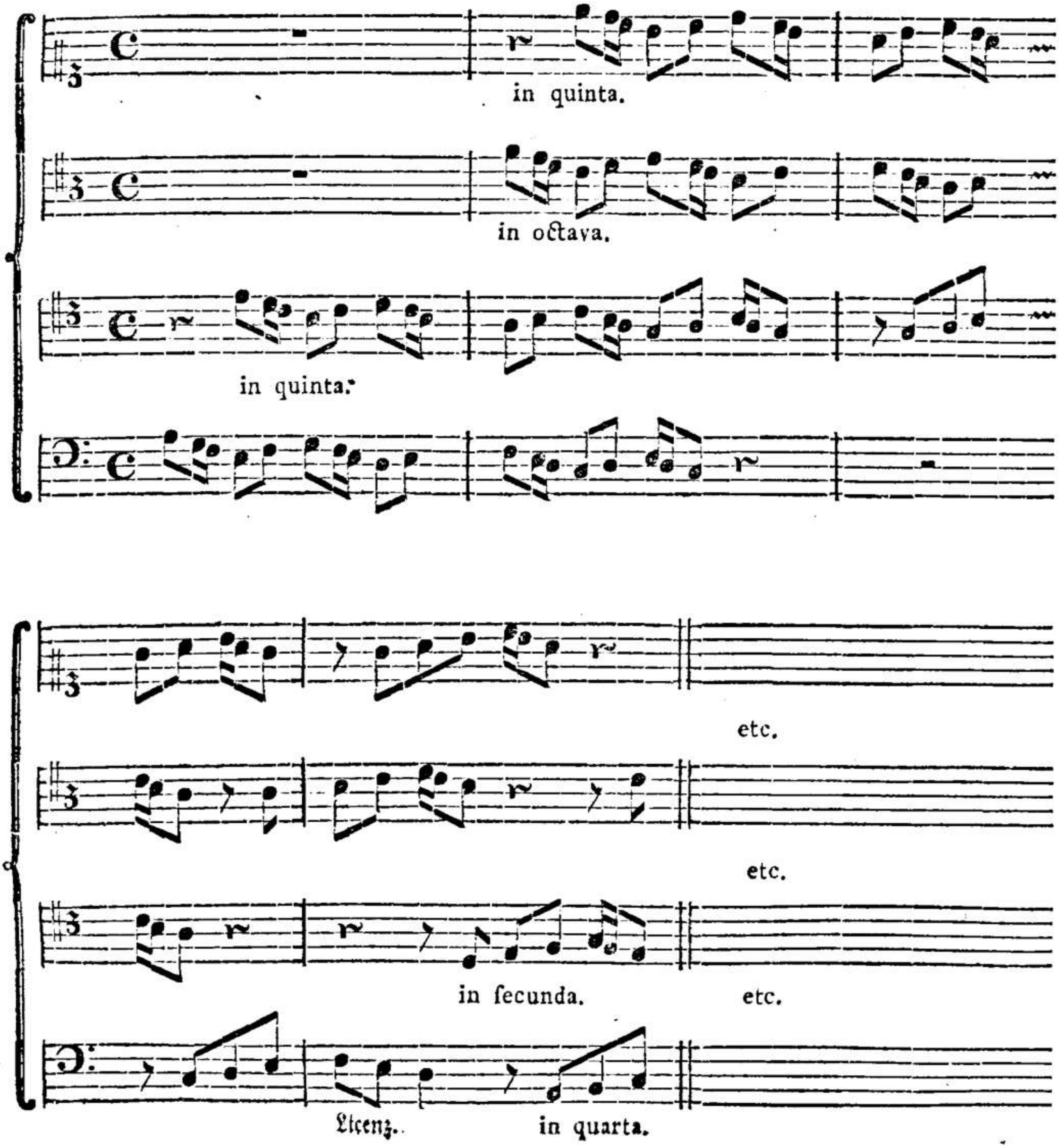




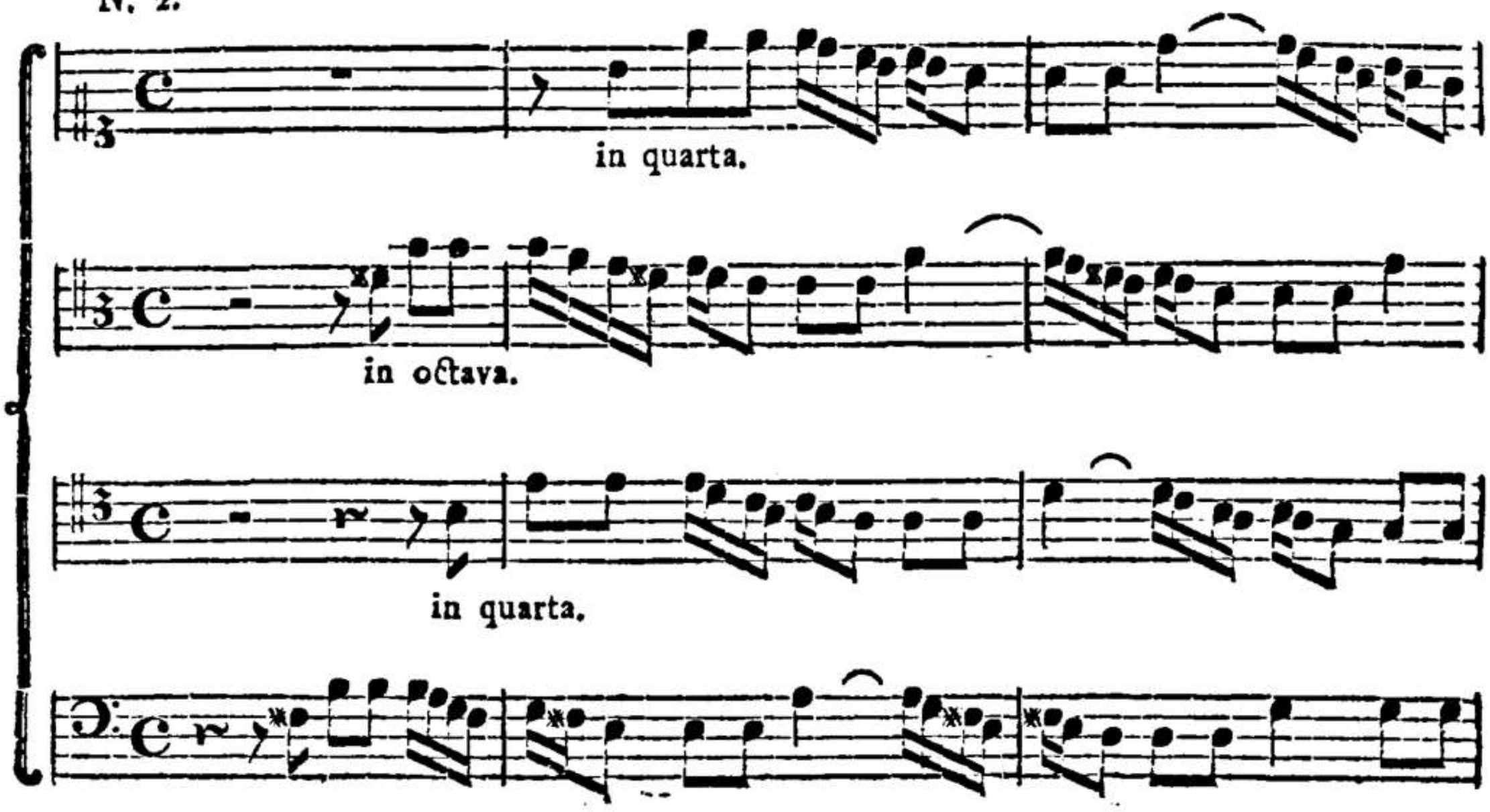
Nun

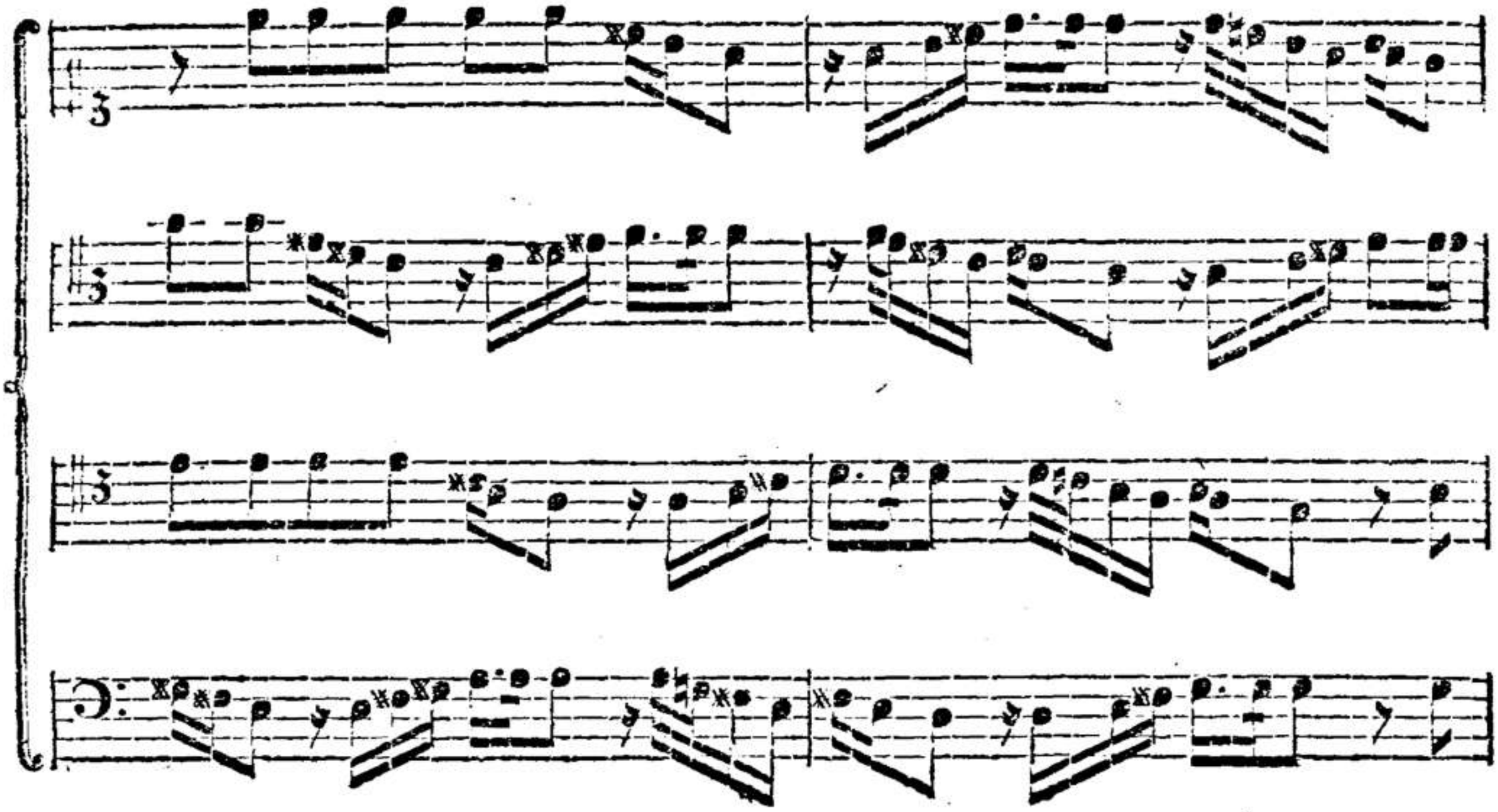
Nun folgen noch zwey vierſtimmige Beyſpiele von Caldara, wo zu Ende des zweyten bey dem NB. eine Nachahmung auf einen halben Streich in allen vier Stimmen zu ſehen iſt.

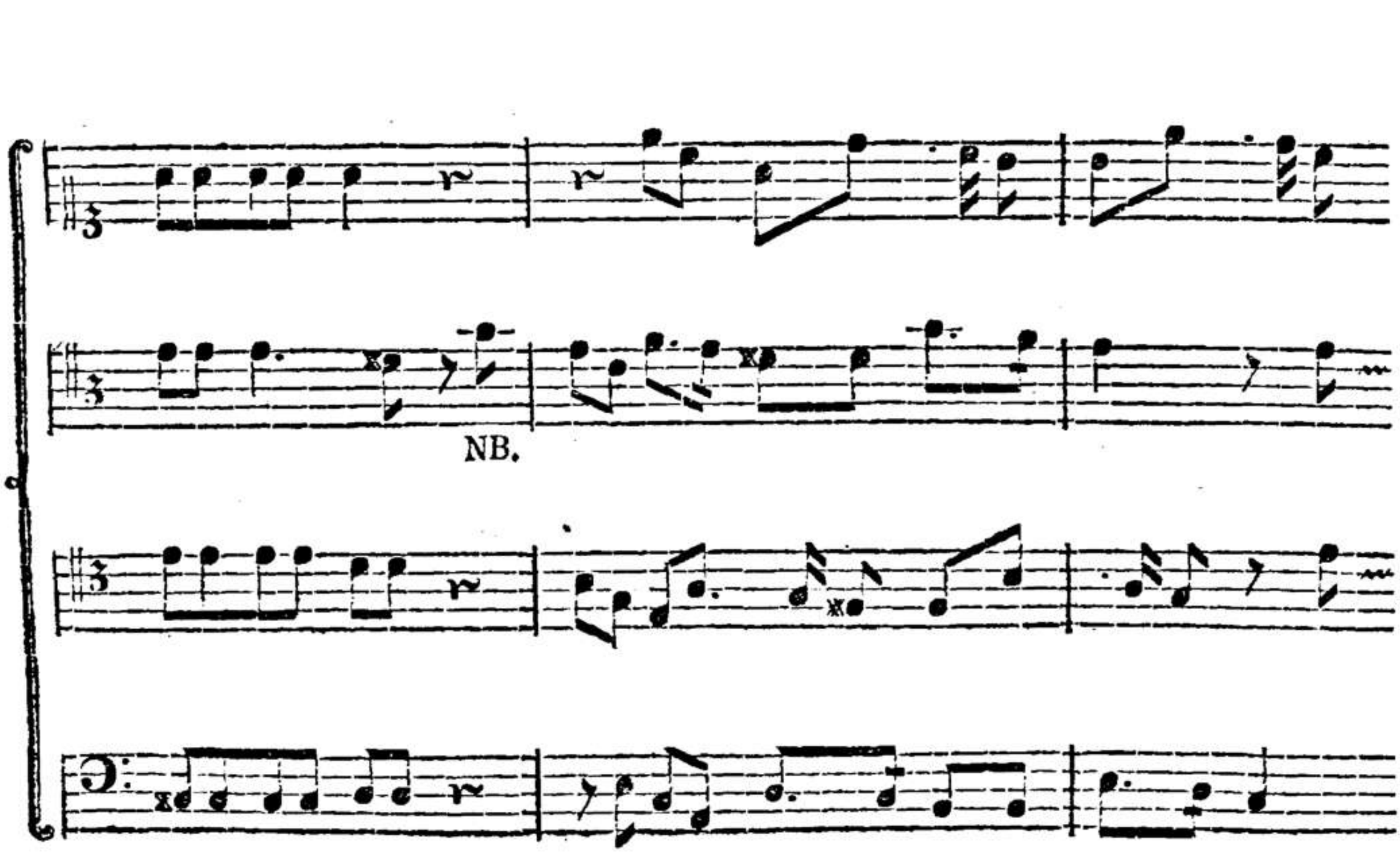
N. 1.



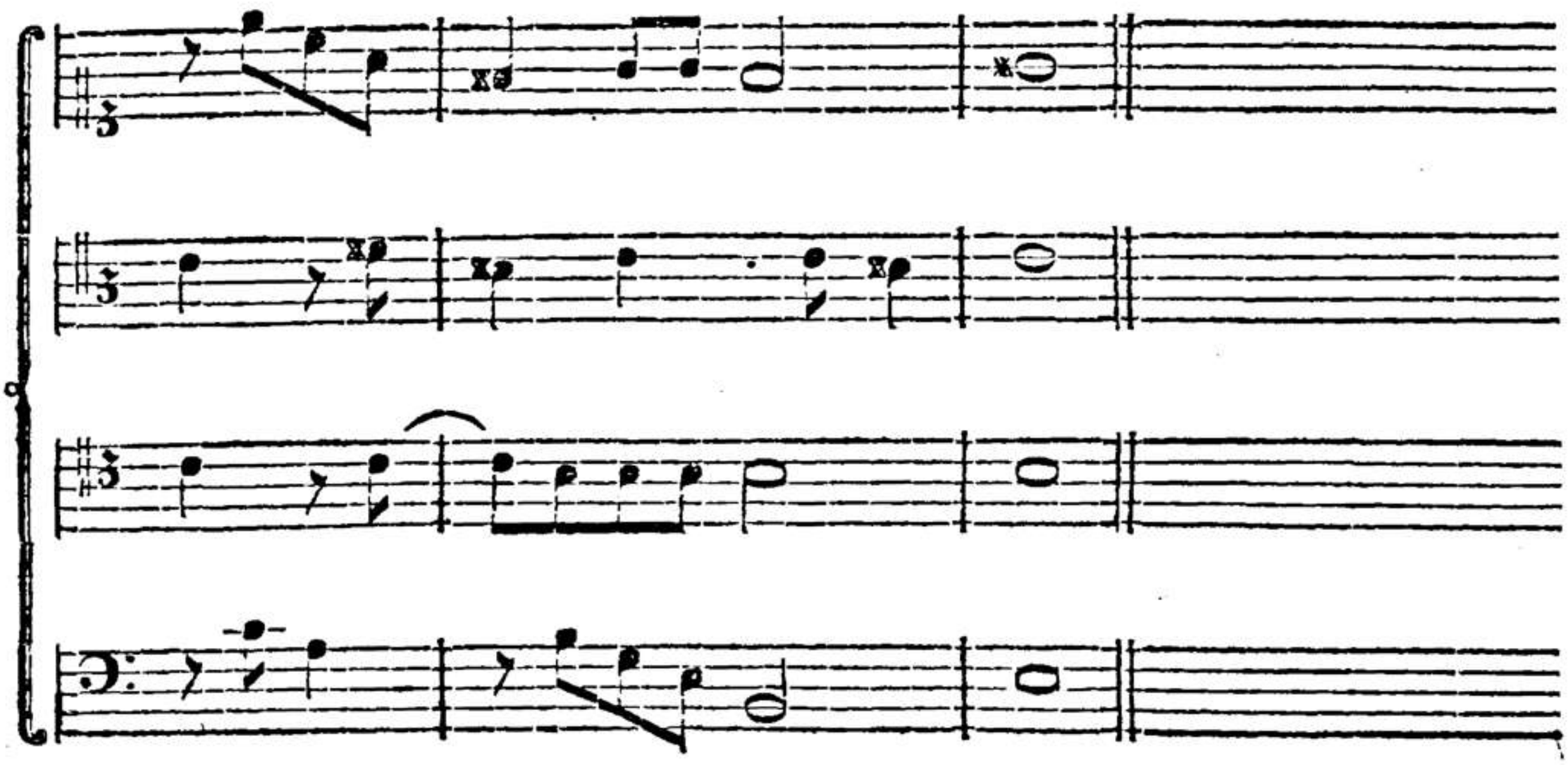
N. 2.







NB.



Vier und zwanzigstes Kapitel.

Von der Fuge.

Diese ist die nothwendigste Gattung der Kirchen-Musik. Sie heißt vielleicht deswegen Fuga, weil eine Stimme vor der andern gleichsam flieht, und weil die antwortende oder nachfliehende Stimme (Responsum, Risposta), die Intervalle des angefangenen Satzes (Thema), meistentheils ganz genau, in der Oberquinte oder Unterquarte, oder auch in der Ober- oder Unteroctave nachahmen muß. Was dem Hauptsatze (Thema) wenn die zweyte Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heißt der Gegensatz (Contrathema). Was aber zu beyden Sätzen in mehr als zweystimmigen Fugen gesetzt wird, heißt die Ausfüllung der Harmonie, oder die Ausfüllungsstimmen.

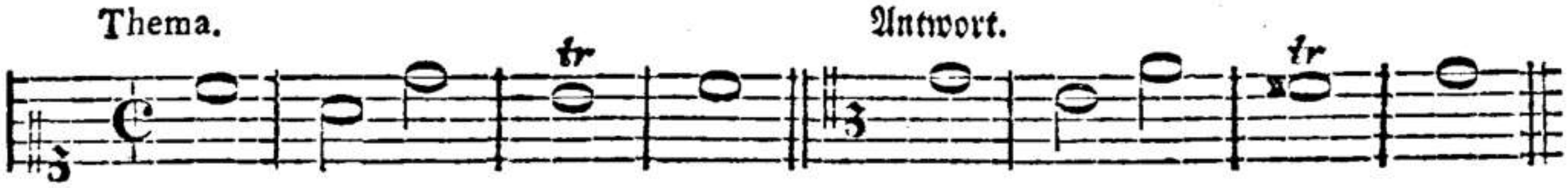
Wenn der Gegensatz immer in allen Stimmen gleich bleibt, so kann er auch das zweyte Thema heißen; sodann ist es eine Doppelfuge; wenn er aber nicht den nämlichen Gesang beybehält, ist es eine einfache Fuge. Da man aber in einer einfachen Fuge nicht immer das Thema, wenn es auch auf vielerley Art begleitet wird, hören mag, so muß man hie und da einen andern, dem Haupt- oder Gegensatze nicht gar zu unähnlichen Gedanken, (welcher der Zwischensatz genennet wird) um die Fuge zu verlängern und zu verschönern, einmischen.

Die besten Zwischensätze einer Kirchenfuge sind, welche aus einem Theile oder Einschnitte des Hauptsatzes, oder des Gegensatzes, oder auch aus einer singbaren Ausfüllungsstimme, welche contrapunctirte Nachahmungen hat, hergenommen werden. Wenn man aber die Zwischensätze mit zärtlichen und schmeichelhaften Gedanken, welche auch ein Piano leiden, oder mit Läufern und Triolen, oder mit Gedanken des Theater- und Kammerstyls, welche in vielen Terzen oder Sexten einhergehen, verfertiget: so wird die Fuge eine Galanteriefuge genannt.

Um nun eine gute Fuge sowohl in der strengen als freyen Schreibart zu verfertigen, schreibt man in einer Stimme, welche einem beliebig ist, einen männlichen, von allen Zierathen und Manieren befreyten Gedanken auf, der sich aber in die Enge führen läßt; welche Engführung (Restrictio, Ristretto) aber erst gewöhnlichermaßen gegen das Ende der Fuge angebracht wird, und eine Hauptzierde dieser Gattung ist. Manche Fugensätze können so künstlich ausgedacht werden, daß sie sich auf vielerley Art in die Enge führen lassen, nämlich: um einen Streich, um zwey, um drey Streiche, um einen ganzen Tact, um fünf, um sechs Streiche, oder zwey Tacte später. Die nächste oder geschwindeste Engführung aber spart man gern auf die letzt, nachdem man vorher eine vollkommene oder unvollkommene Cadenz in der Oberterz oder Oberquinte gemacht hat. Den Hauptsatz, wenn er in der Tonica, das ist: in dem Haupttone selbst angefangen, und auch in diesem, oder in seiner Oberterz oder Secunde schließt, schreibt man meistentheils gerade, wenn er vollendet, auch öfters, wenn er nicht ganz vollendet ist, um eine Quint höher, oder um eine Quarte tiefer, (welches einerley ist) in die antwortende Stimme, nach ihren gehörigen Pausen. Wenn der Satz aber vom Haupttone in seine Oberquint (Dominante) geht, so muß die Antwort von der Quinte in den Hauptton gehen. Und so im Gegentheile. Fängt endlich der Hauptsatz in der Quinte an, und endiget in dieser, so muß die Antwort im Haupttone angefangen und geendiget werden. Gar oft aber, besonders wenn der Hauptton und dessen Quinte gleich anfangs nahe beysammen stehen, muß man die Rückungen, oder die Sprünge des Hauptsatzes in der Antwort verändern. Um dieß besser zu verstehn und bewirken zu können, wenn es nöthig seyn wird, muß man wissen: daß aus einem Secundengange in manchen Sätzen in der Antwort ein Terzensprung und umgekehrt: aus einem Terzensprunge gar oft ein Secundengang müsse gemacht werden. Siehe No. 1. Auch: daß man die Rückung in eine Sekunde hinab, oder herauf mit zwo ähnlichen Noten, die an einem Orte bleiben, beantworten könne. Siehe No. 2. Daß auch aus einem Terzensprunge ein Quartensprung, S. No. 3. aus einem Quartensprunge ein Quintensprung, S. No. 4. aus einem Quintensprung ein Sexten- oder Quartensprung, S. No. 5. aus einem Sextensprunge ein Septimensprung, S. No. 6. aus einem Septimensprung ein Octavensprung. S. No. 7. und, so auch umgekehrt, müsse gemacht werden, damit man nicht gleich anfangs, in der ersten Antwort, in eine fremde und unerlaubte Tonart gerathen möge. Derowegen lautet auch die uralte

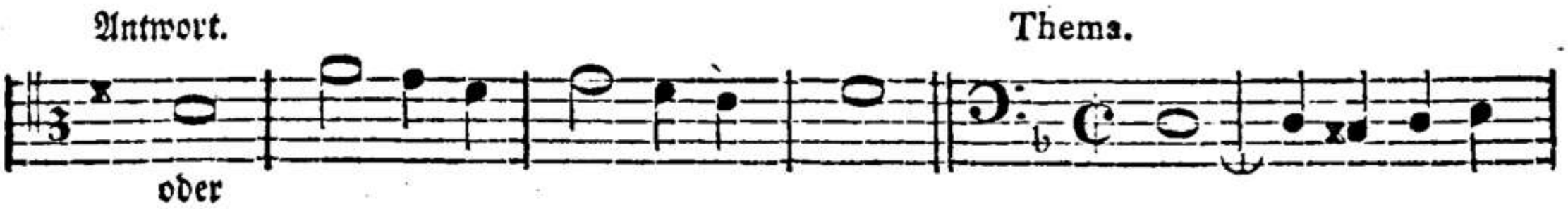
alte Regel um eine richtige Antwort zu bekommen: der Hauptton solle sich in die Quinte und diese in den Hauptton verwandeln: welches folgende Sätze noch klärer zeigen:

Thema. Antwort.



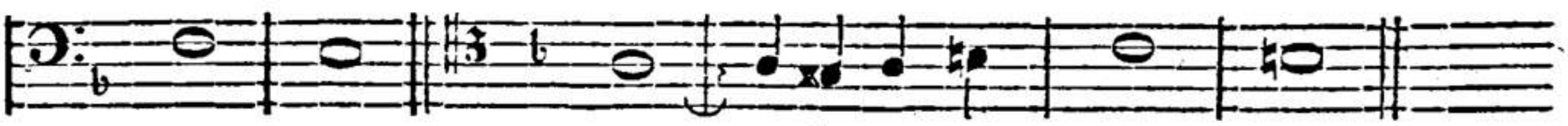
Thema. Antwort.

Antwort. Thema.



oder

Antwort.



N. 1. Thema. Antwort.

NB.

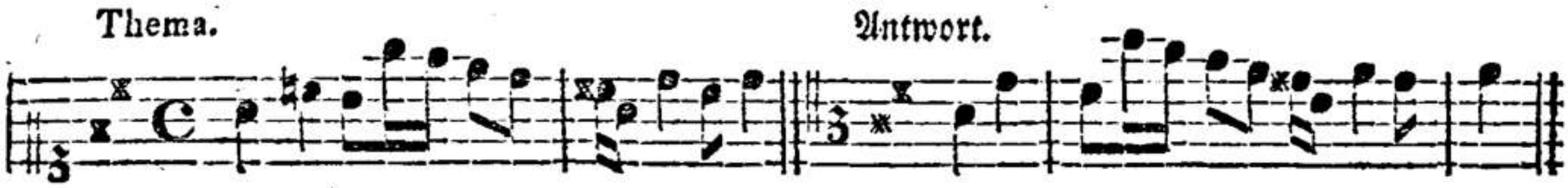
Thema. Antwort.

N. 2. Thema. Antwort.

Thema. Antwort.

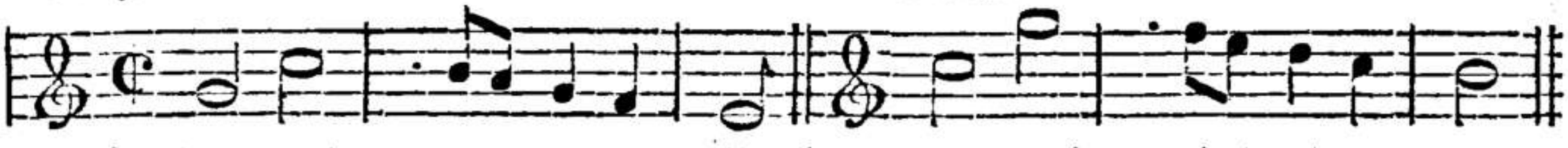
N. 3. Thema. Antwort.

Thema. Antwort.

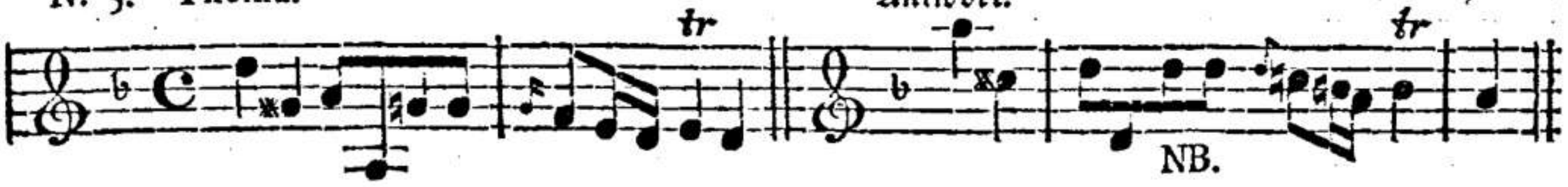


Thema. Antwort.

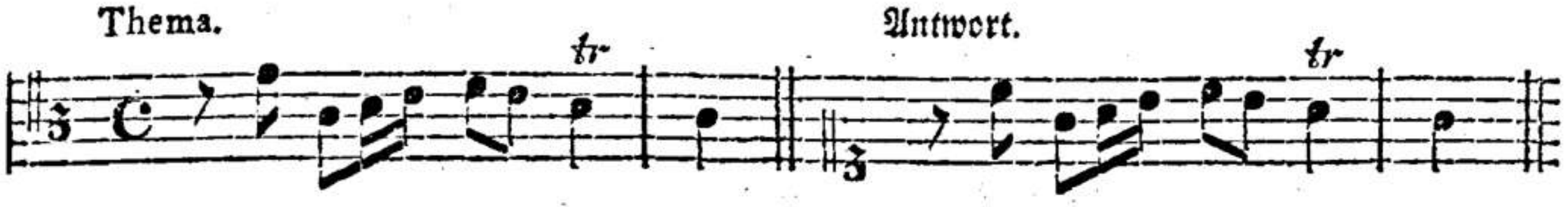
N. 4. Thema. Antwort.



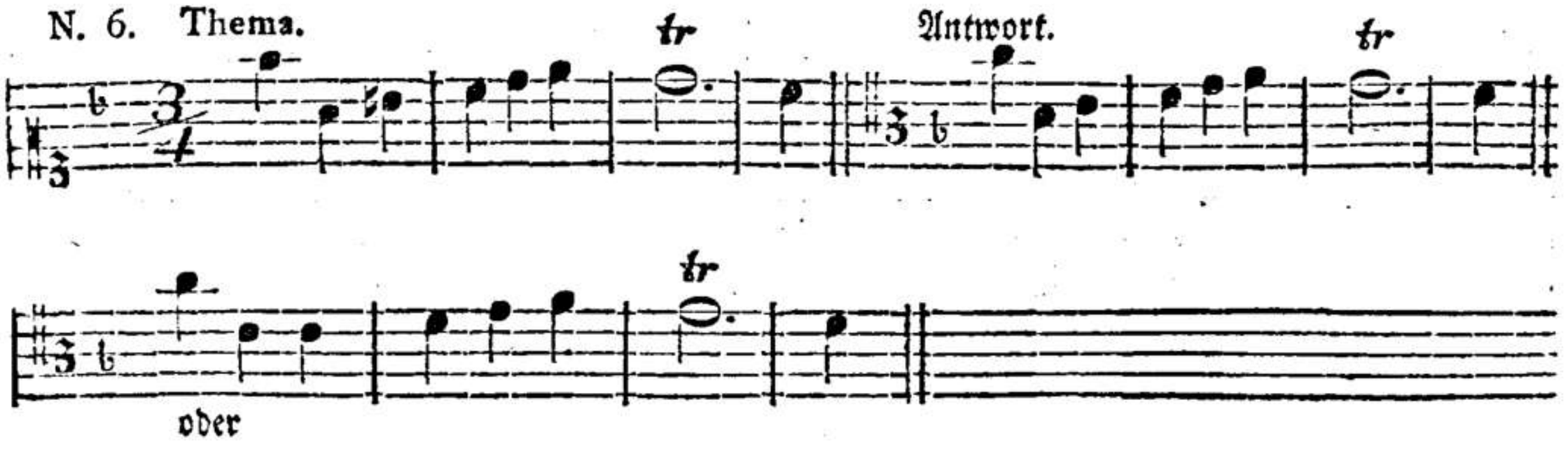
N. 5. Thema. Antwort.



Thema. Antwort.



N. 6. Thema. Antwort.



und umgekehrt, aus einem Septimensprung nur ein Sextensprung:

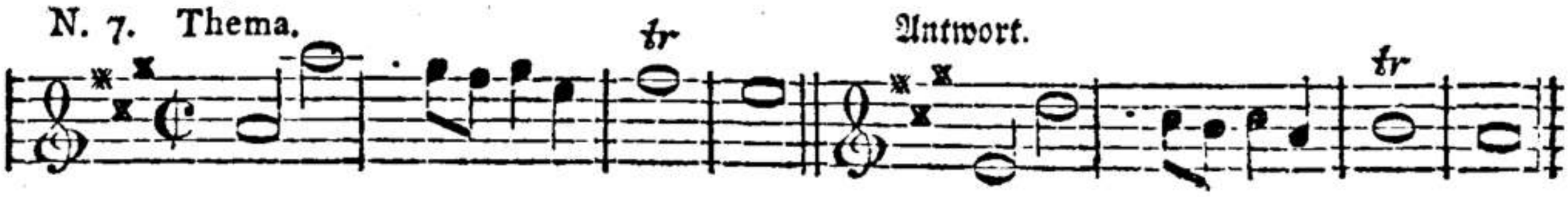
Thema.

Antwort.

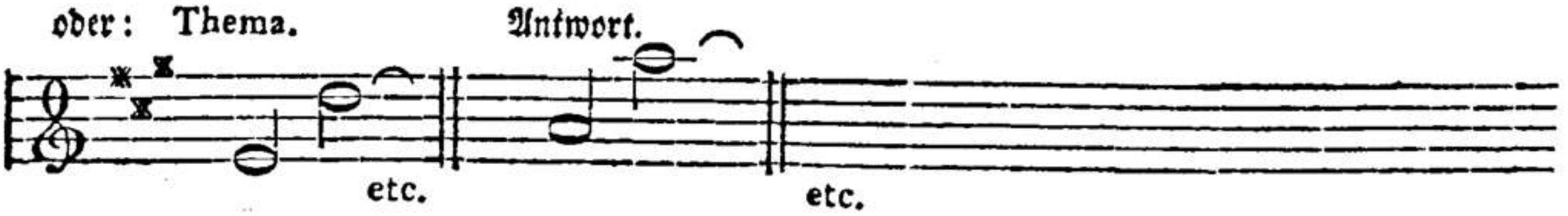
Idem.

NB.

N. 7. Thema. Antwort.



oder: Thema. Antwort.



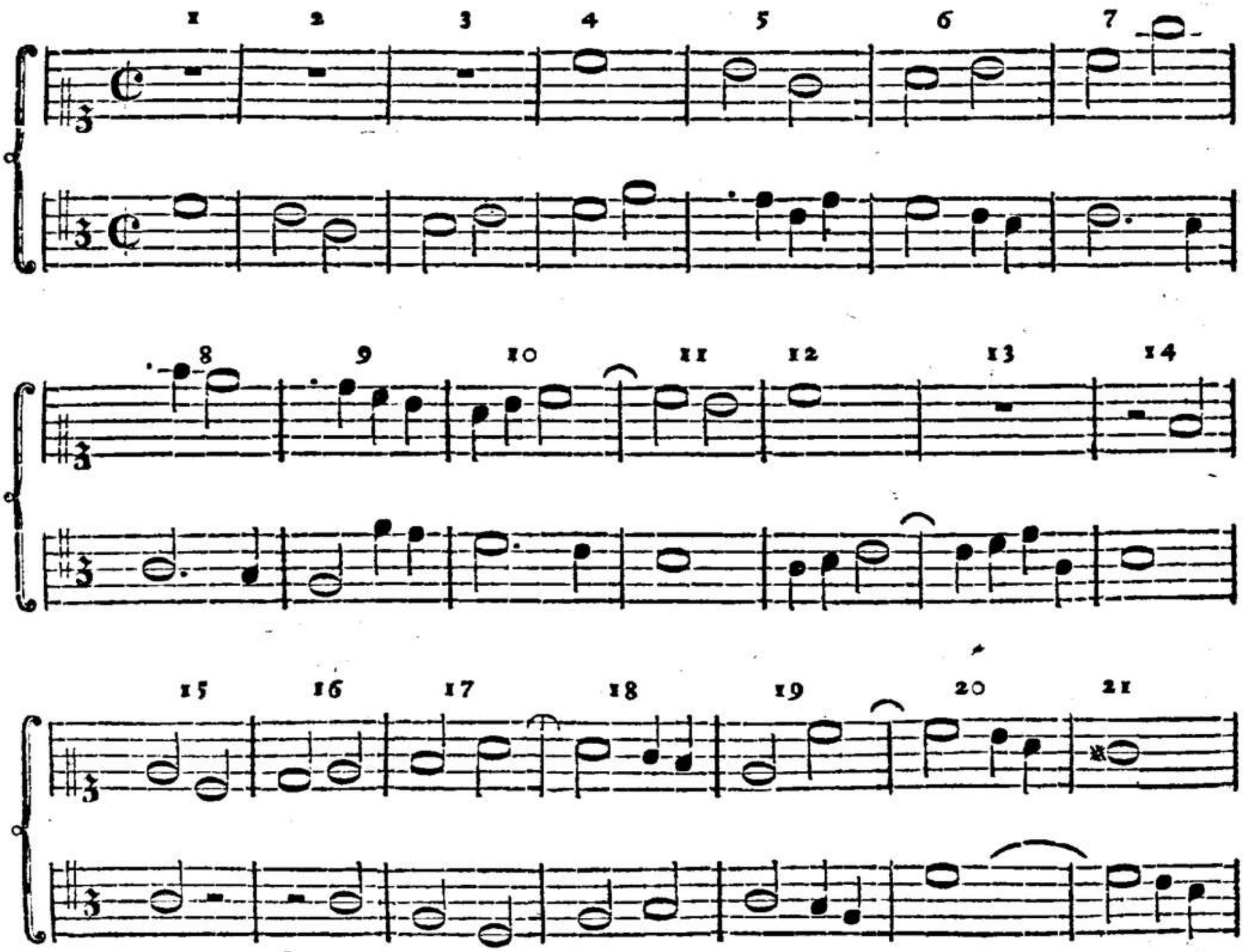
Wenn also die zweyte Stimme mit dem Thema eintritt, macht die erste einen Gegensatz (Contrathema) darzu, jedoch nicht mit gleichlangen Noten nach der ersten Gattung, sondern mit andern, die einen contrapunctischen, meistentheils nach der fünften Gattung verfertigten Schwung führen. NB. in den zweystimmigen Fugen führt man nach einer kurzen Modulation, oder Nachahmung beyder Stimmen, in die erste Halbcadenz 78 oder 23 der Dominante, das ist: in die Quinte des Haupttons; noch unter dem letzten Tacte dieser verfertigten Cadenz macht eine von beyden Stimmen durch zwey, drey, oder vier Streiche einen freye Modulation allein, bis die andere darzu mit dem Hauptsatze tiefer, oder höher nach dem Umfange dieser Stimme, oder ihres Instruments in der Quinte des Haupttons, oder in den Haupttone selbst eintreten kann, kurz: die erste nimmt den Ton der zweyten, in natura, oder um eine Octave höher oder tiefer; und eben so die zweyte den Ton der erstern; doch, wenn es

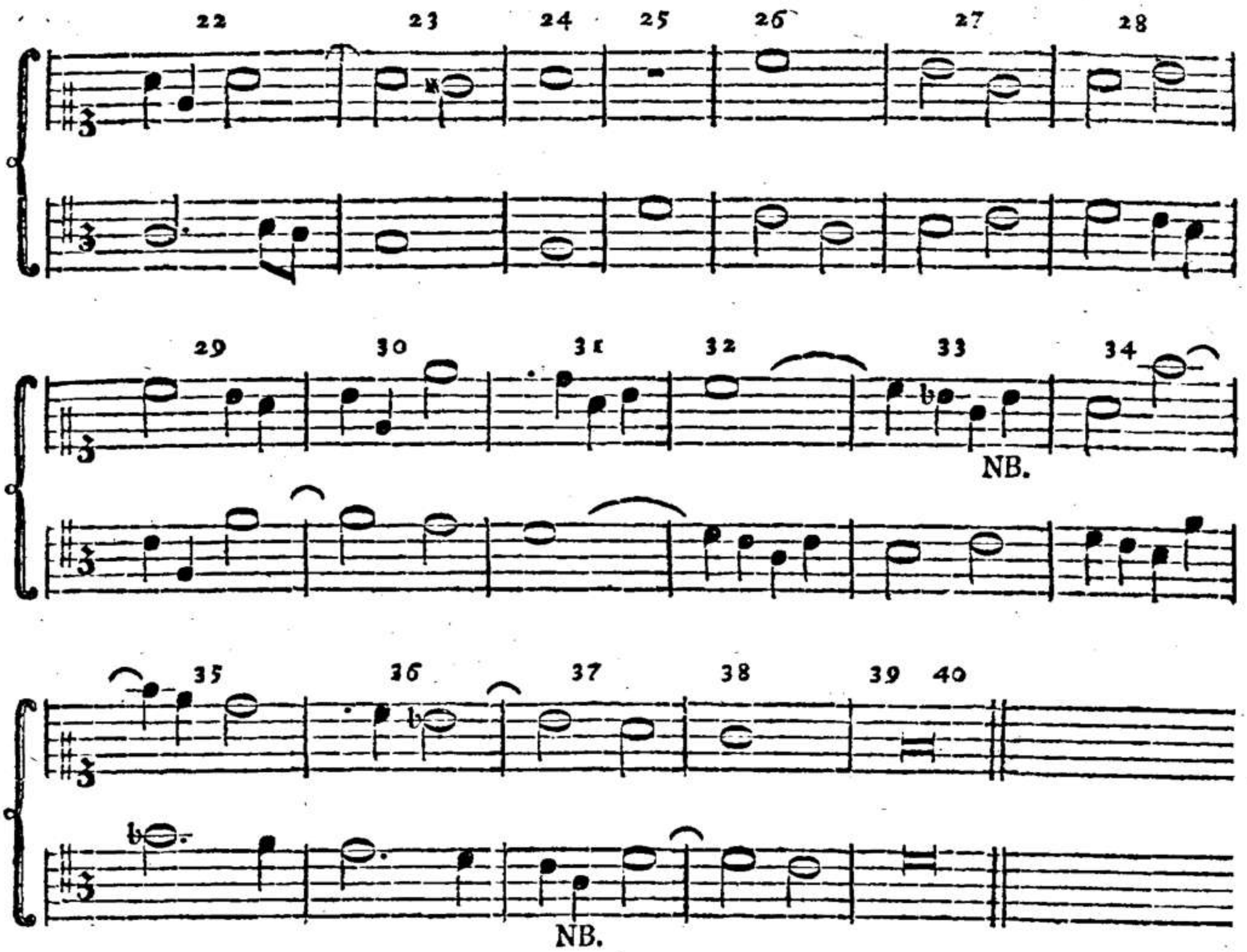
möglich

möglich ist, ehe die erste den Satz (Thema) ganz vollendet hat, welches von einigen Setzern die halbe Engführung (Semirestrictio) genennt wird. Wenn sodann die Hauptsätze zum zweytenmale vollendet worden, macht man nach einer kurzen und freyen Modulation oder Nachahmung wiederum eine halbe Cadenz in die Oberterz des Haupttons; welche zweyte Cadenz in beyden Stimmen ruhen, oder nicht ruhen kann. Dann fängt die Engführung in der Stimme, mit welcher es am thunlichsten ist, entweder mit dem Haupttone, oder mit dessen Quinte an. NB. in Singfugen giebt man meistentheils jeder Stimme ihren allererstenEintrittsort; doch, wie gesagt, enger beysammen, als Anfangs und in der Mitte.

Endlich macht man nach den zween Hauptsätzen, durch einige Tacte, noch eine kurze Modulation oder Nachahmung, und schließt die Fuge in dem Haupttone abermal mit 76 oben; oder mit 2 b3 unten nach Art der vierten, oder fünften Gattung. Z. B.

Fuga a due in F dur.





Die NB. im 33. und 37. Takte bedeuten, daß man in die wesentliche Septime und ihre Verkehrungen, jetziger Zeit, im strengen und freyen Satze im Durchgange springen darf.

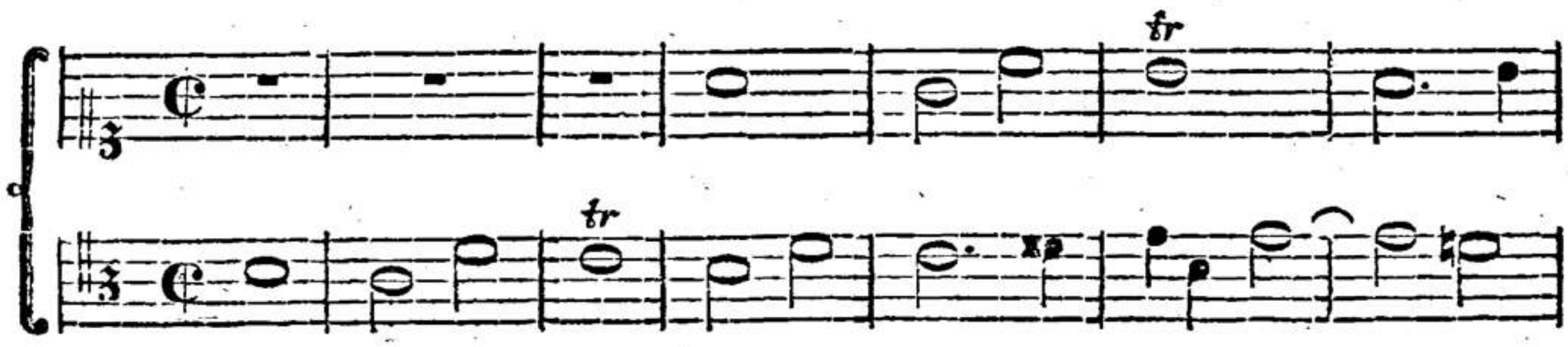
Erklärung dieser ersten Fuge.

Bey den vier ersten Tacten fängt das Thema im Alt in dem Haupttone F an, und endigt auch mit der Note F im vierten Tacte; worüber der Discant in der Oberquinte oder Dominante C das nämliche antwortet, bis zur ersten Note, inclusive des siebenden Tactes. Der Alt macht den Gegensatz mit der Note A im Aufstreiche des vierten Tactes mit einem Contrapuncte, welcher der fünften Gattung ganz ähnlich ist. Bey der Note E des Altes im siebenden Tacte fängt eine nachahmende Modulation in Arsi und Thesi an, da der Discant in der letzten Note des nämlichen Tactes, mit der erhöhten Terz G antwortet. Im 11ten und 12ten Tacte ist die erste Cadenz in die Dominante C geführt worden.

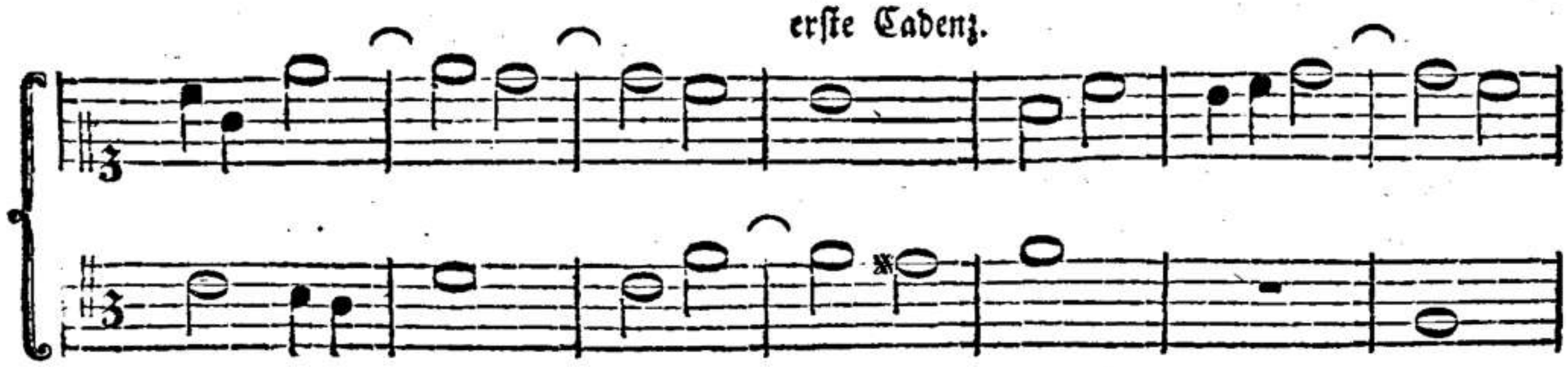
Nachdem der Alt eine kurze Modulation allein vorgenommen, die zu dieser ersten Cadenz nicht übel nachklingt, so fängt der Discant hier in dem Haupttone im 14ten Tacte den Satz tiefer als anfänglich an (welches auch höher geschehen kann, wenn es der Stimme gemäß ist) und wird, bey dem 16ten Tacte, mit einer weitern Engführung, als die letzte ist, im Alt mit der Quinte C beantwortet. Von dem 19ten Tacte an moduliren beyde Stimmen durch eine kurze Nachahmung bis zur zweyten Cadenz ins A moll, nämlich in die Oberterz.

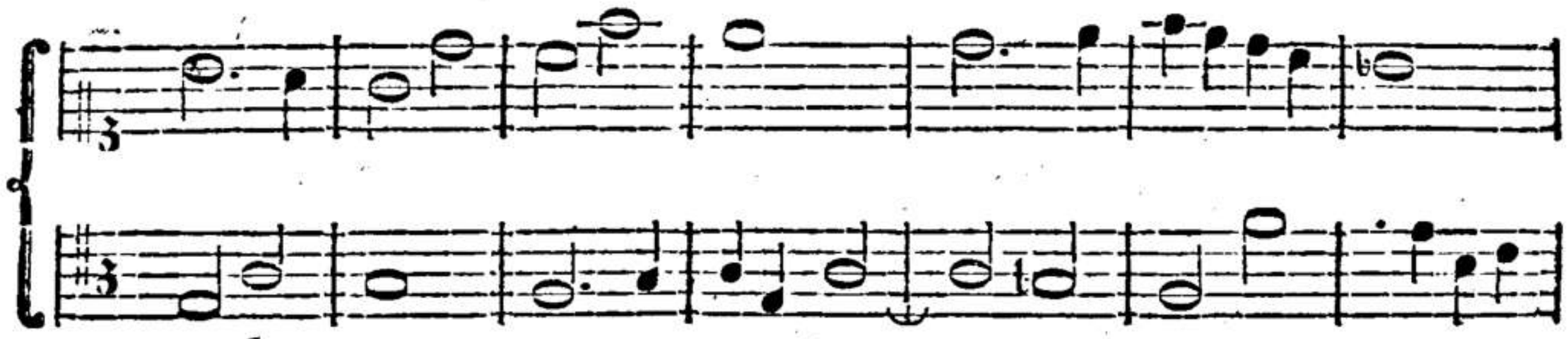
Nach dieser Cadenz, welche in beyden Stimmen ruhen darf, fängt der Alt im 25sten Tacte die Engführung im Haupttone an, weil es so am bequemsten war; der Discant konnte sogleich im 26 Tacte, auch in seinem gehörigen Orte, dem Alt in der Oberquinte antworten. Bisweilen (welches ebenfalls erlaubt ist, und oft geschehen muß) kann die Dominante die halbe und ganze, das ist: die mittlere und letzte Engführung anfangen, und der Hauptton antworten. Nach diesem endlich sind, vom 28. Tacte an, dreyerley Nachahmungen (welche alle eben nicht nothwendig waren) um die Fuge etwas zu verlängern, bis zur letzten Cadenz gemacht worden. NB. Die Baß-Cadenz, wo nämlich die untere Stimme einen Quintensprung hinab, oder einen Quartensprung hinauf macht, und wobey die vorletzte Note in der obern Stimme mit der gebundenen Quarte, in die große Terz aufgelöst, begleitet wird, ist in zweystimmigen Fugen verbothen, z. B. über $\frac{43}{g}|\frac{8}{c}\|$ u. s. f.

Fuga in D moll.

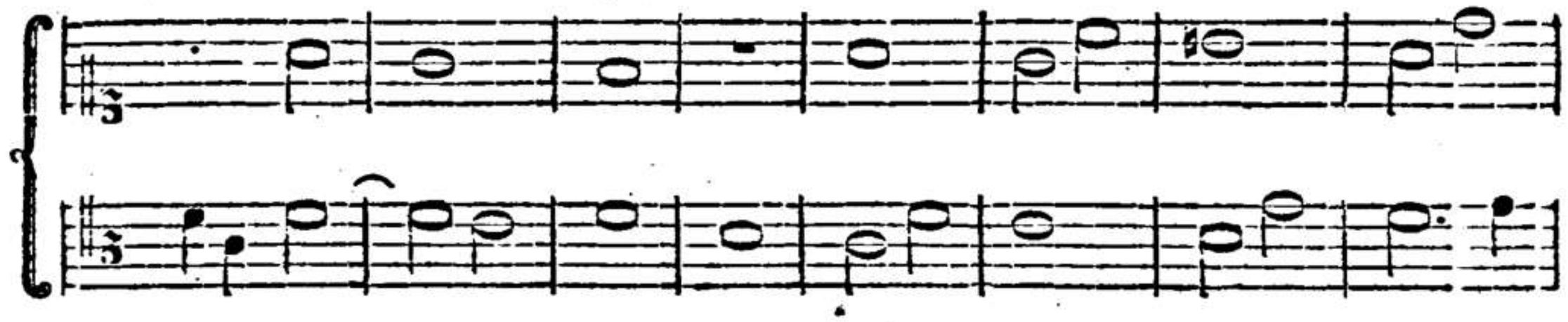


erste Cadenz.

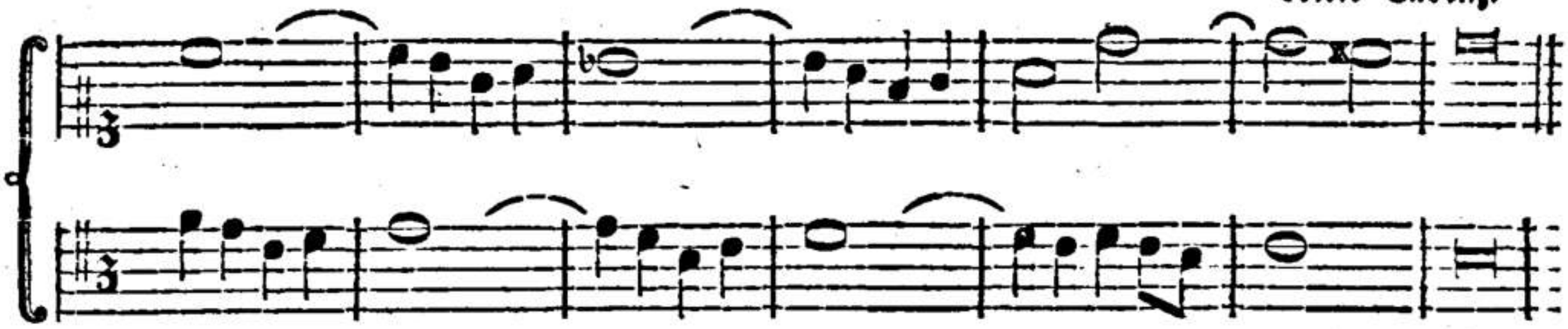




zweyte Cadenz.



dritte Cadenz.

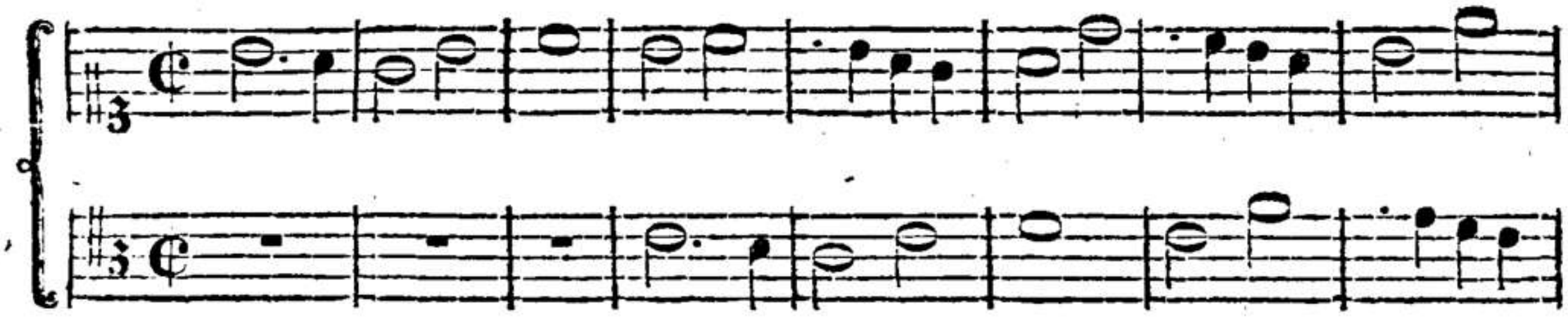


Diese zwo Fugen sind in dem alten diatonischen Geschlechte verfertiget, weil in beyden das Hb nicht vorgezeichnet ist. Derowegen muß sich auch Niemand wundern, wenn man Sätze aus ältern Zeiten in G moll mit Hb allein; in C moll nur mit Hb und Eb; in F moll nur mit Hb Eb und Ab; und G dur ohne F𝄪 erblicket. ꝛc. ꝛc.

Diese und noch schlechtere Systemata (Aussätze beym Schlüssel) fielen durch das Transponiren der 6 authentischen Tonarten aus, wie in Herrn Fuchsens Lehrbuche de Modis: Seite 221 ꝛc. zu sehen ist.

Hier ist noch eine diatonische Fuge, als Beyspiel der phrygischen Tonart, dem lieben Alterthume zu Ehren, welche Tonart einige Satzlehrer A plagal, einige aber E plagal nennen. Die erstere Benennung ist richtiger, die andere aber hier in meinem Vaterlande gewöhnlicher.

Fuga III.



Das

Das erste NB. bedeutet: daß die erste Cadenz in dieser Tonart in die Oberseyte müsse geleitet werden. Das zweyte: daß der Discant, nach der ersten Cadenz mit E aus zweyerley Ursachen im schlechten Tacttheile angefangen worden; erstens: weil es eine Hauptzierde ist, den Satz in Arsi und Thesi, das ist: eine Stimm im Aufstreiche, und die andere im Niederstreich (und dieß auch umgekehrt) anzubringen; zweitens: damit das Thema in einer Engführung desto eher habe eintreten können. Das dritte NB. bedeutet, daß mit dem A im Alt die Antwort darauf um einen Ton tiefer gestellt worden sey, weil statt der Quinte H die Quart ist genommen worden; welches in der Mitte einer Fuge erlaubt ist. Das vierte NB. über dem A des Discants bedeutet, daß die letzte Note des Hauptsatzes ebenfalls um einen Ton tiefer, als im Anfange, gesetzt sey; welches hier abermal in einer Stimme bey Engführungen erlaubt ist. Bey vollstimmigen Fugen können mehrere Stimmen eine kleine Abänderung bekommen, wenn nur die zuletzt eintretende Stimme das Thema ganz vorträgt, und wie das erstemal vollendet. Das letzte NB. endlich bedeutet die längere Cadenz, welche in dieser Tonart, die besonders zur Andacht und Traurigkeit bestimmt zu seyn scheinet, nicht unwirksam ist.

Es ist noch hier zu beobachten, daß diese drey Fugen blos für Singstimmen, obwohl keine Worte darunter geschrieben stehen, gemacht sind. In Fugen für Geigen und blasende Instrumente, darf man sich in ein weiteres Feld begeben, das ist: man darf sich nicht so genau bey und zwischen den fünf Linien aufhalten; auch darf man Sprünge über eine Octave hinaus machen, welches bey Singfugen stets ein Fehler bleibt.

Noch ist bey allen Fugen zu beobachten, daß man der Stimme, die mit dem Hauptsatze mitten hindurch wiederum eintritt, eine Pause, oder wenigstens einen Sprung geben solle; weil man es besser vernimmt; obwohl man auch, stufenweise hinein zu kommen, Beyspiele genug findet.

Fünf und Zwanzigstes Kapitel.

Regeln zu den drey- und mehrstimmigen Fugen.

Weder in zwey- noch drey- noch mehrstimmigen Fugen ist es erlaubt, (so wenig als in den Gallanteriestücken der sogenannte Schusterfleck) nach vollendetem Satze eine Einleitung in die Quinte hinauf, in der ersten Stimme oder von der Quinte in den Hauptton hinauf in der andern Stimme zu machen. Z. B.

Satz. tr etc.

übel.

Antwort.

etc.

oder

übel

etc.

Satz.

Satz. tr

Gegenſatz.

Gegenſatz. etc.

NB.

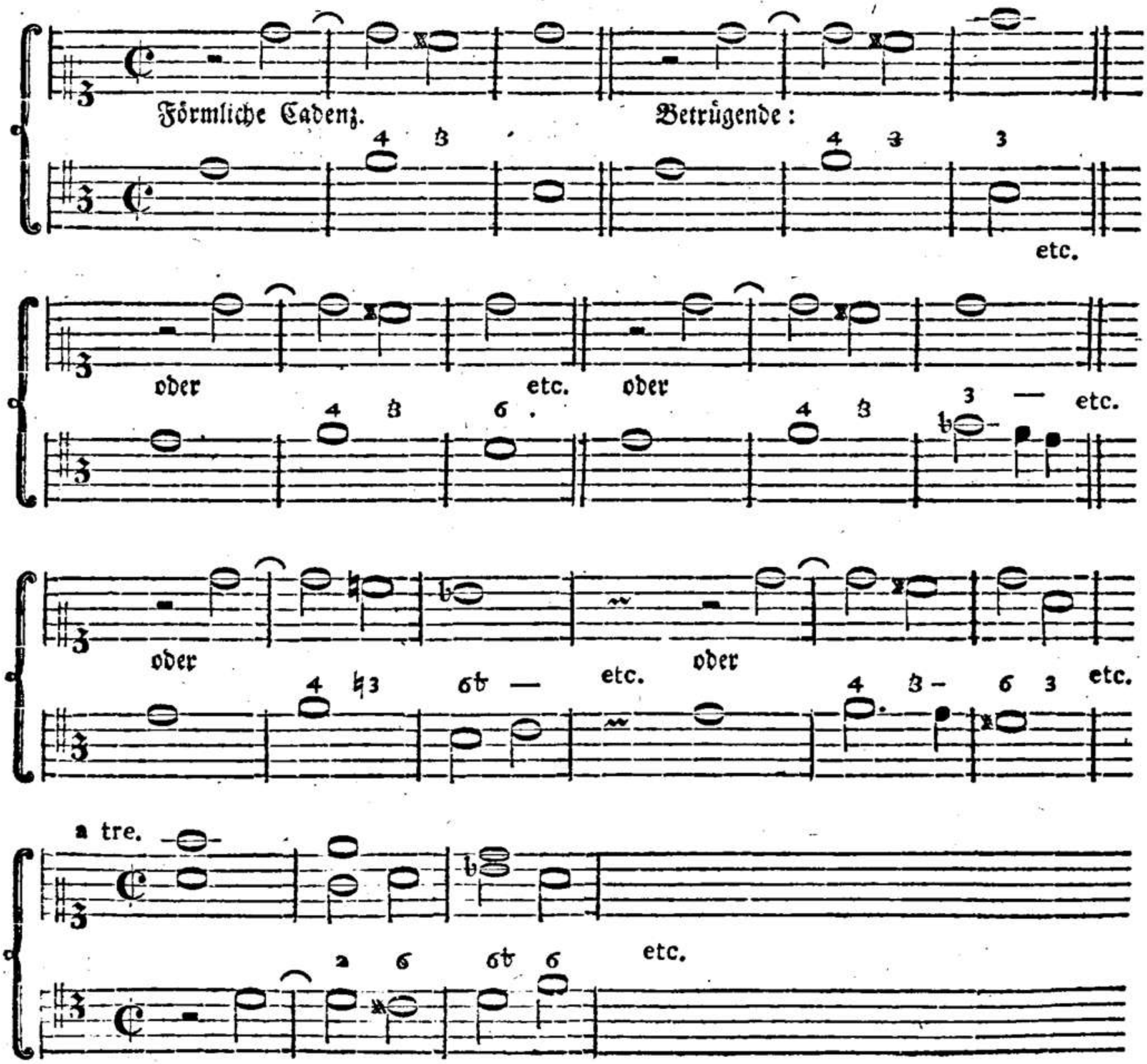
Inganno. etc.

Satz.

Man

Man fängt also gleich über oder unter der letzten Note der vollendeten ersten Stimme mit der zweyten das Thema an; wenn es aber nicht möglich ist, so kann und muß man die letzte Note noch leer ausgehen lassen. Vor dem Eintritte aber der dritten Stimme pflegt man gern eine betrügende Cadenz all' inganno zu machen, wie ichs hier gethan und gezeigt habe, im Alte mit F statt Fis.

Die ganzen Cadenzen $\frac{5}{4\,3}$ fallen in drey- und mehrstimmigen Fugen alle weg; ausgenommen vor der letzten Engführung und am Ende selbst. Die betrügenden Cadenzen (inganni oder clausulae fictae genannt) sind hier so nothwendig, schön und künstlich, als die Eintritte des Satzes unter einer Dissonanz, oder unter einer Wechselnote. Z. B.



a tre.

NB. Mitten hindurch. etc.

Thema.

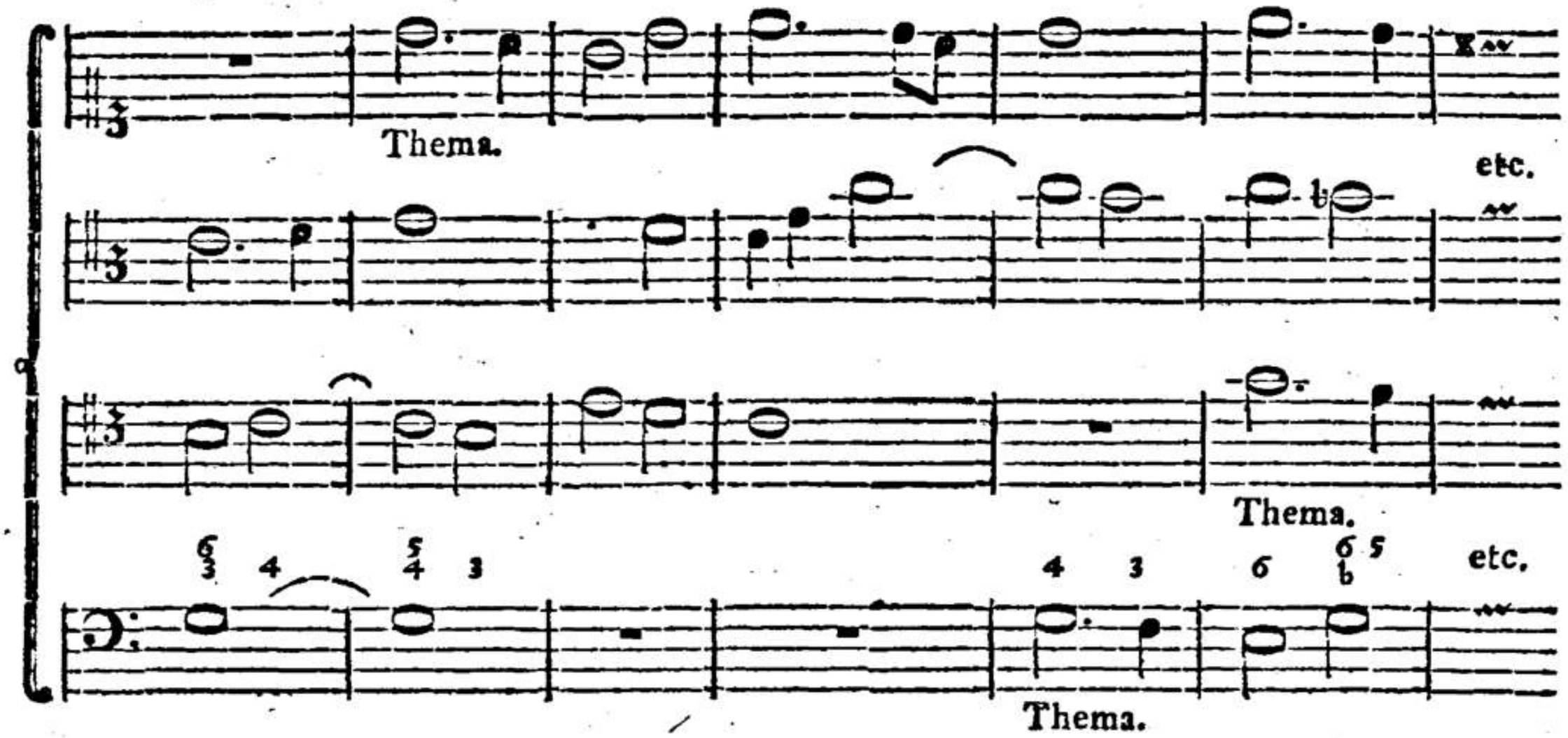
oder etc.

Thema.

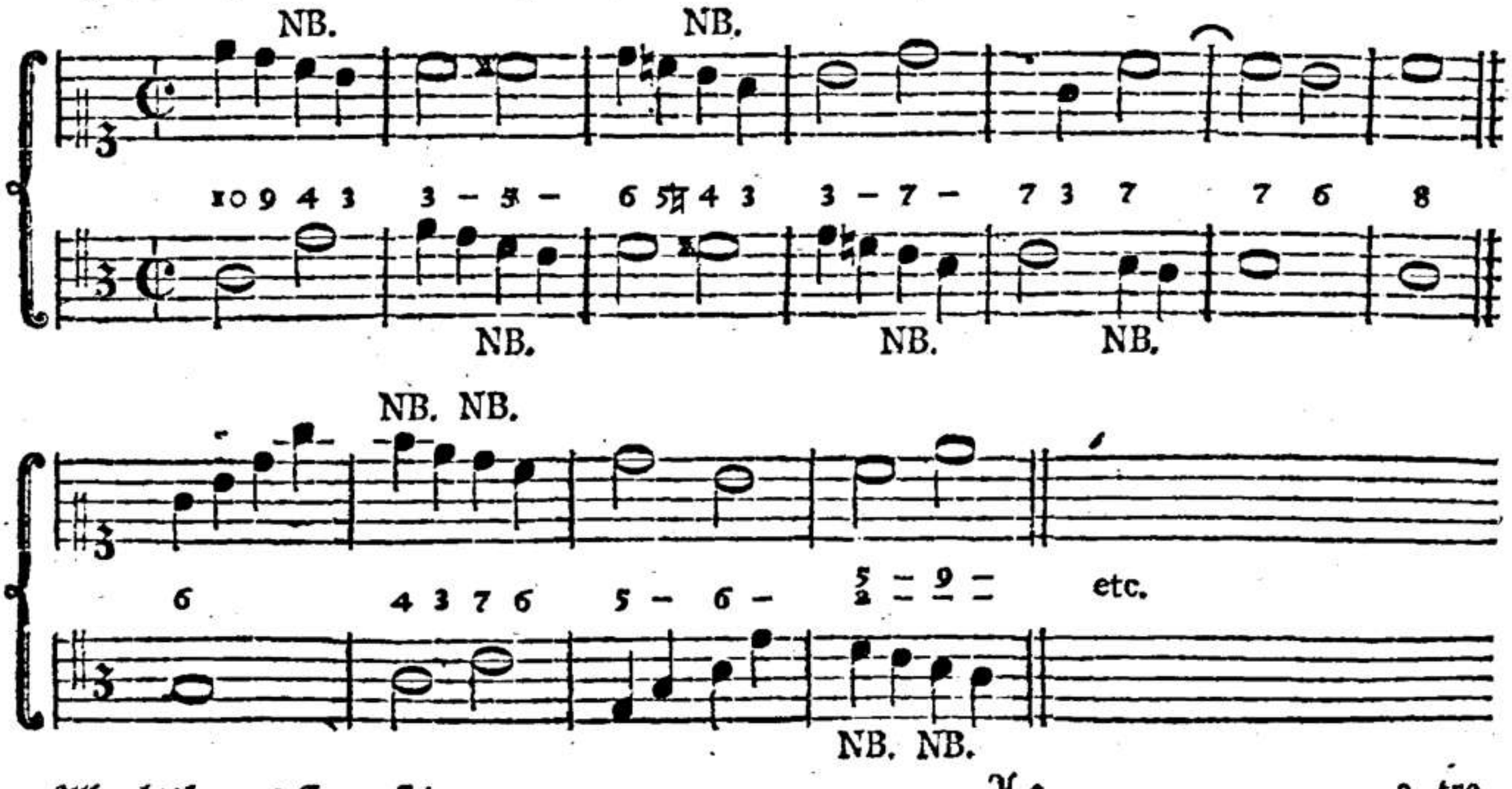
a quattro.

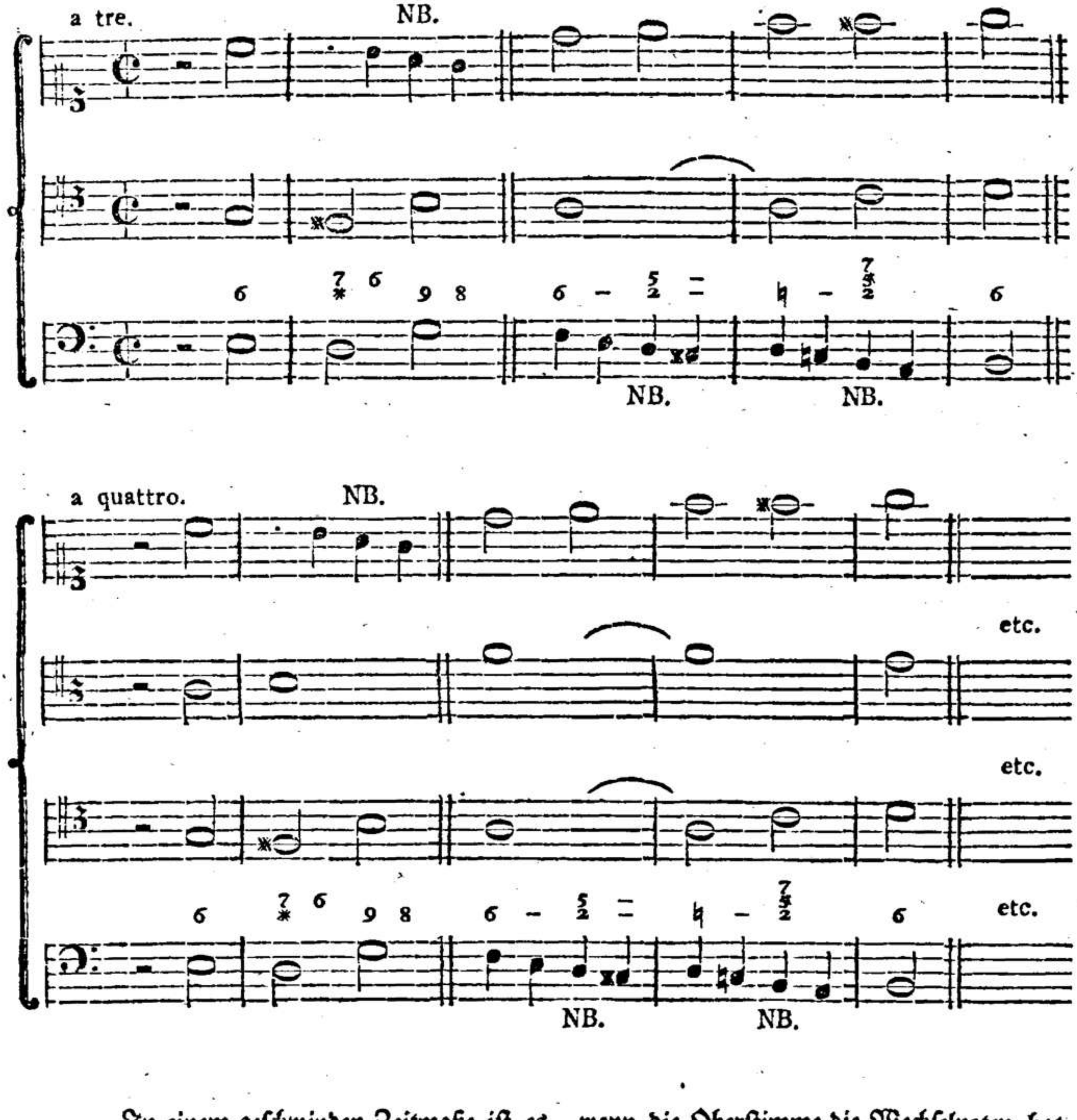
etc.

Thema. etc. Thema.

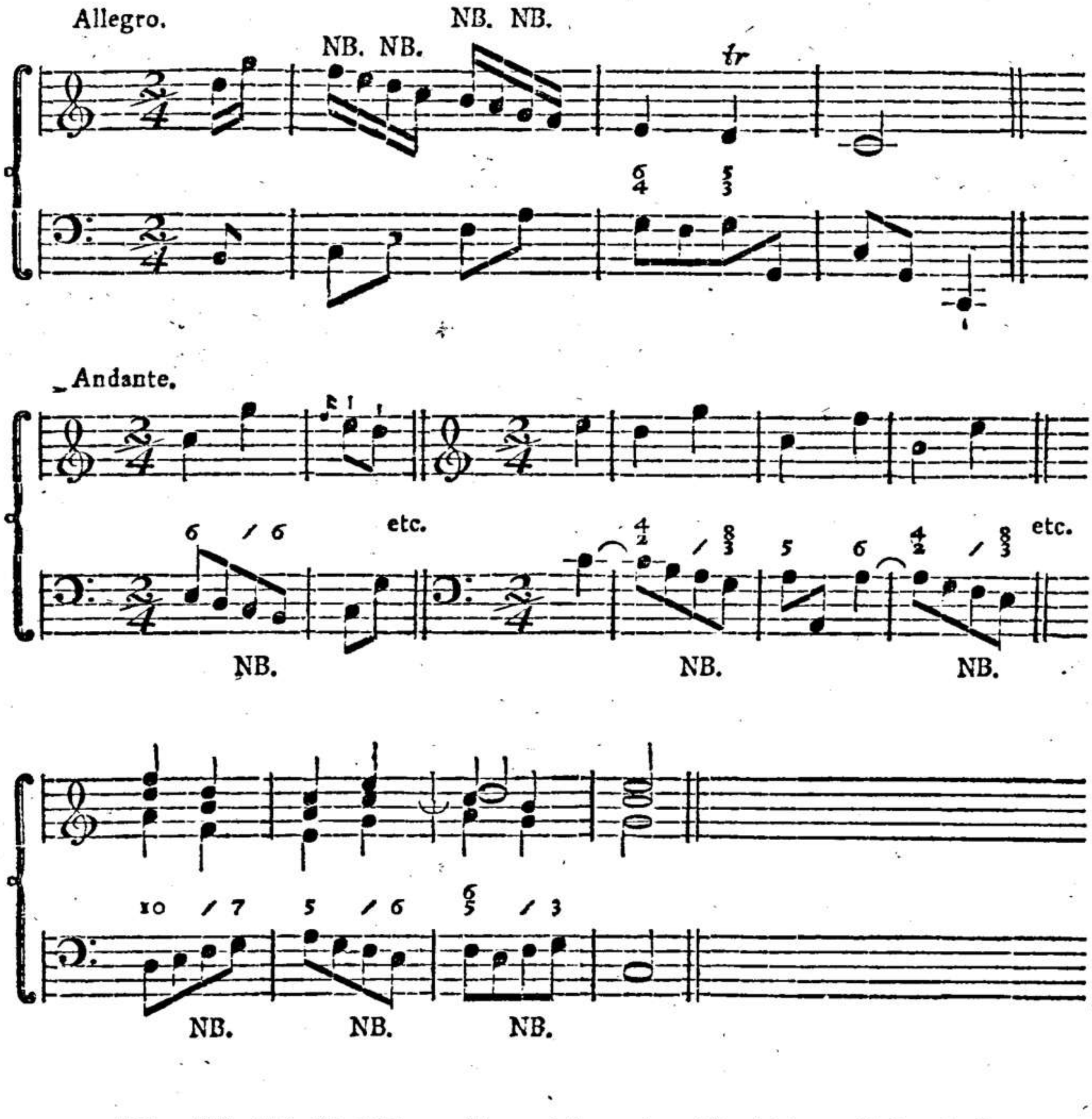


NB. Nebst den zwey Fuxischen Wechselnoten, die bey der fünften Anmerkung der dritten Gattung des zweystimmigen Satzes sind gezeigt worden, giebt es noch viele andere, die nicht durchgehende, sondern anschlagende Noten sind. Sie können Dissonanzen und Consonanzen seyn; doch müssen dergleichen Wechselnoten in einer Fuge, so wie in andern Stücken, allzeit stufenweise herab oder hinauf angebracht werden. Sie können in einem guten, besser aber in einem schlechten Tacttheile die erste Note, das ist: das erste oder dritte Tactglied seyn. Siehe die NB. NB.

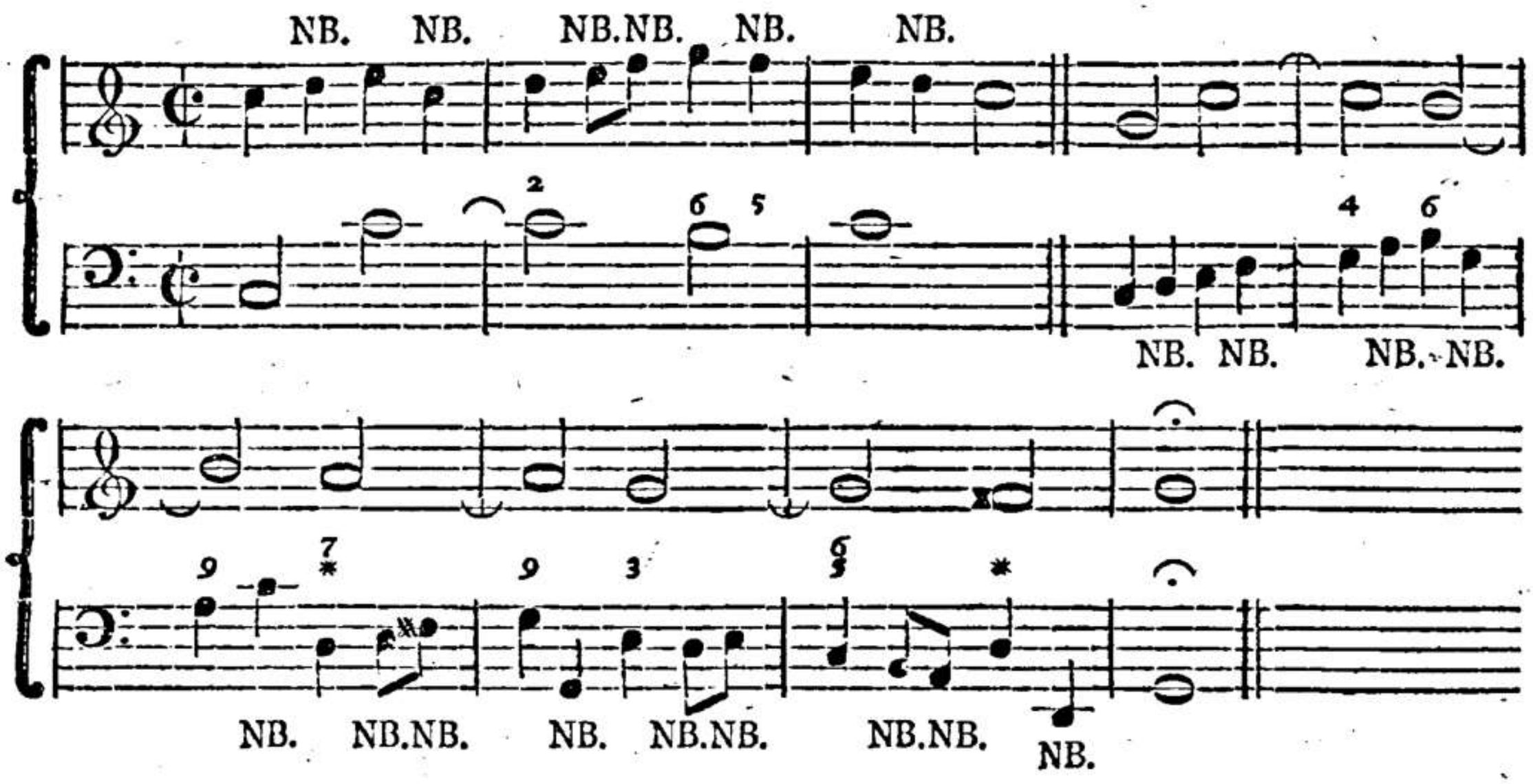




In einem geschwinden Zeitmaße ist es, wenn die Oberstimme die Wechselnoten hat, nicht nothwendig, sie mit Ziffern über dem Grundtone auszudrücken; wohl aber im langsamen Zeitmaße, besonders wenn der Baß die Wechselnoten hat. Ferner ist es einerley, ob man die Intervalle, die die Wechselnote sammt ihrer Zugehör austrägt, mit Ziffern andeutet, oder ob man auf dem Grundtone einen Querstrich / macht, und erst bey folgender Auflösungsnote mit einer oder zween Ziffern den Accord anzeigt, z. B.

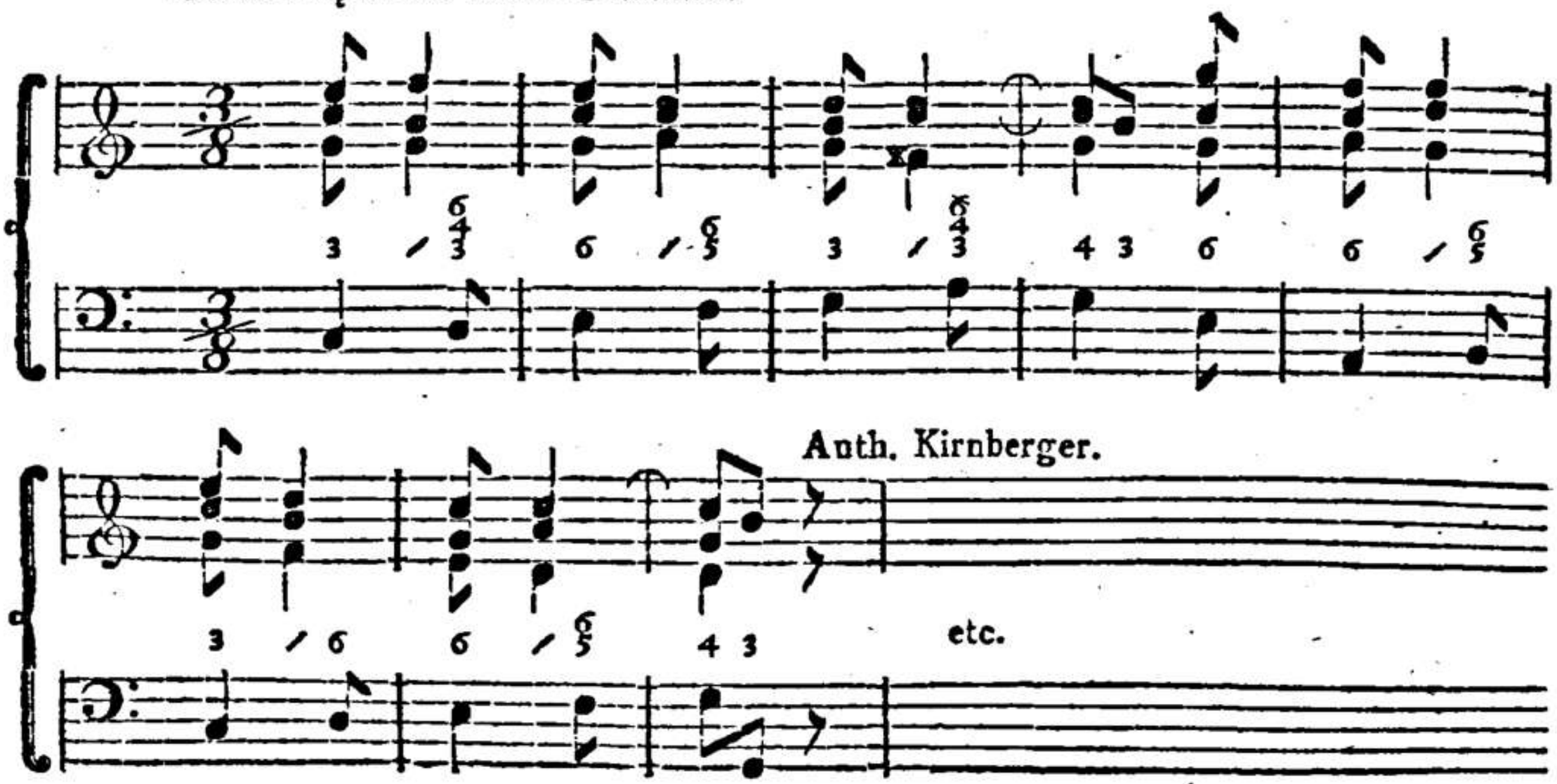


NB. Alle diese Wechselnoten hier und in vorigen Beyspielen, hießen sonst der unregelmäßige Durchgang (Transitus irregularis) Jene Noten aber, die den regelmässigen Durchgang (Translitum regularem) machen, bekommen einen geraden Querstrich — oder keinen; und fallen auf ein zweytes oder viertes Tactglied im Allabreve- und Zweyvierteltacte. Sie sind hier wiederum mit einem NB. bezeichnet. Z. B.

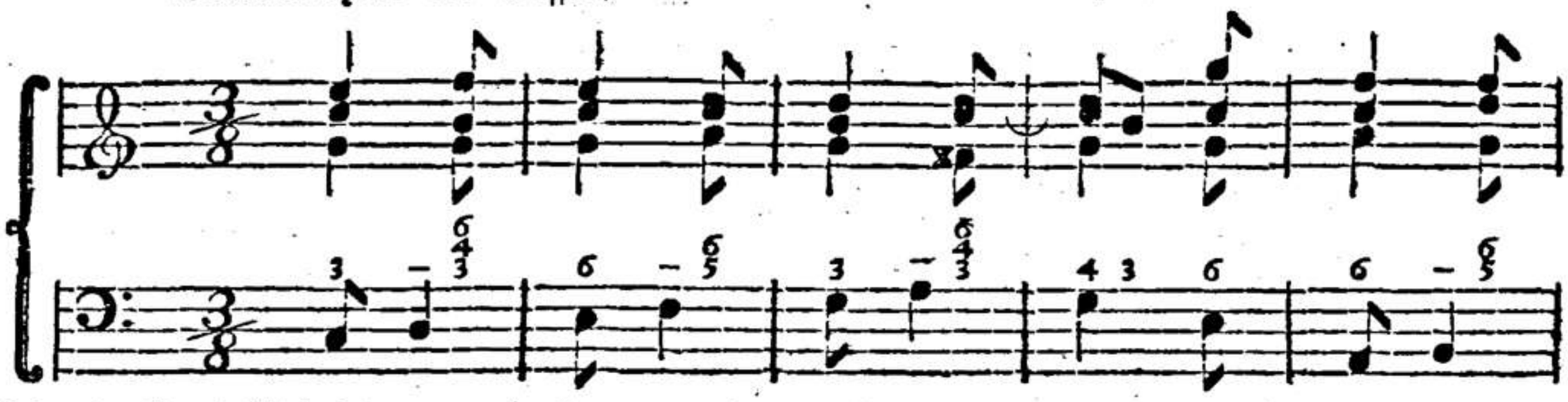


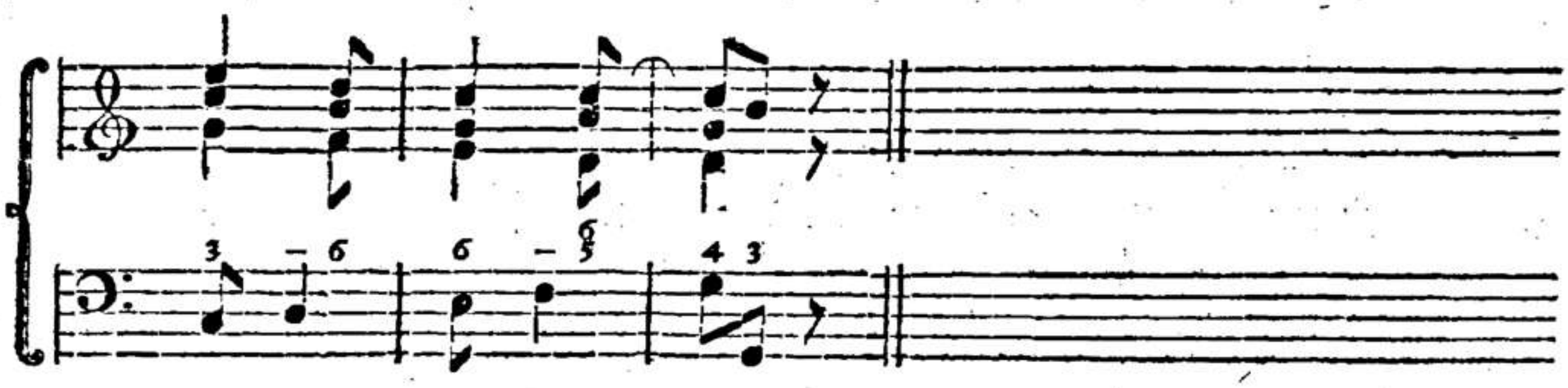
Noch ist zu wissen, daß man bey einer Vorausnahme (Anticipatio) der obern Stimmen auch den Querstrich von der Linken zur Rechten hinauf ⁄ wie bey den anschlagenden Wechselnoten zu machen pflege; und diesen geraden Querstrich — der sonst nur über die regelmäßig durchgehenden Baßnoten gesetzt wird, auch bey einer Vorausnahme des Basses, oder untersten Stimme setzen könne, um viele Ziffern zu ersparen.

Vorausnahme der obern Stimmen.



Vorausnahme des Basses.

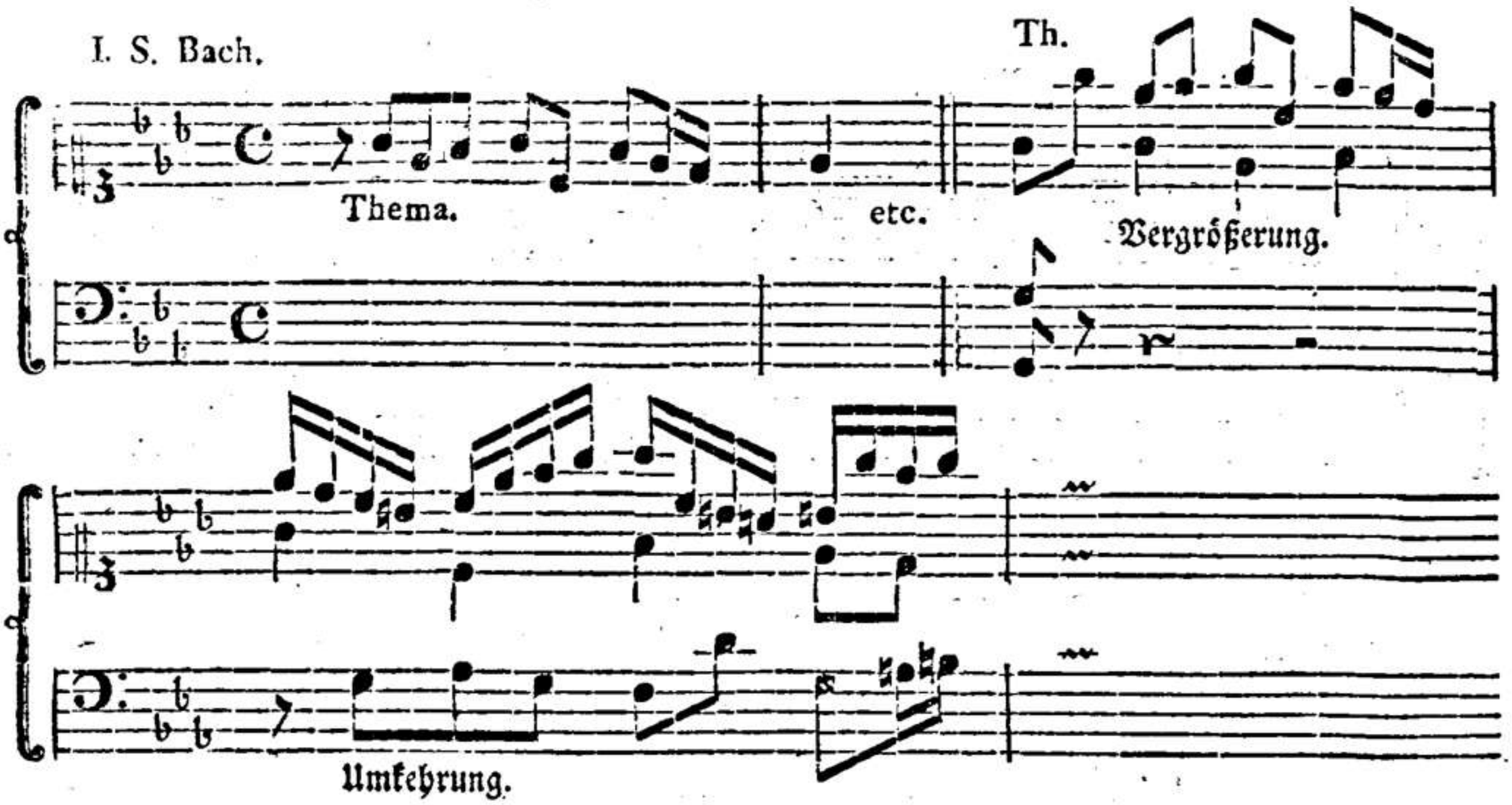




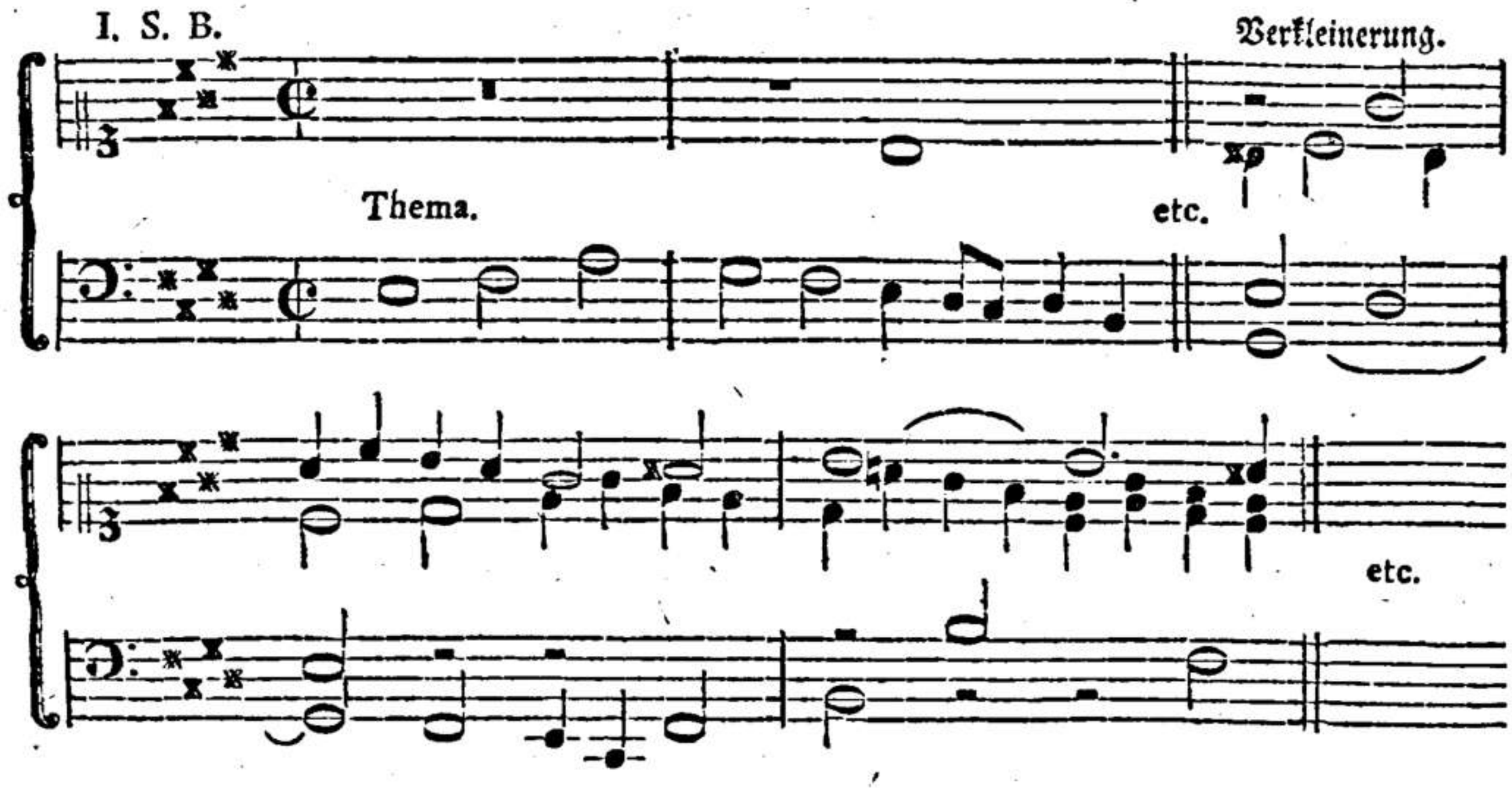
Uebrigens soll ein Komponist nur die Accorde beziffern, die ein Organist, ausser den Regeln der Scala, herab und hinauf, und der Sprünge, herab und hinauf, nicht wissen und errathen kann; diese sind meistentheils die Betrüge, wie auch alle Bindungen und Vorhälte, das ist: in Noten versetzte Vorschläge und die Aufhaltungen (Retardationes) NB. Auch die Auflösungen nach den Dissonanz-Ligaturen, sie mögen natürlich oder betrügend seyn, sollen alle richtig angegeben werden. Wer ein mehreres von der ächten Bezifferung wissen will, der lese im Herrn C. F. E. Bachs **Versuche, über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Zweyter Theil,** Seite 11 ꝛc.

Die Vergrösserung (Augmentatio) Die Verkleinerung (Diminutio) Die Abkürzung (Abbreviatio) Die Zerschneidung (Syncope) Die Engführung (Restrictio) des Fugenthema sind die Hauptfiguren (Zierlichkeiten) und Künste in einer Fuge. Doch kann man selten alle zugleich in einer einzigen Fuge anbringen.

Die Vergrösserung ist jene Zierlichkeit, wo das Thema in der Mitte, in längern Noten, als es angefangen ward, erscheinet. Wenn man noch dazu den Hauptsatz in natura (welches aber um einige Streiche oder Tacte später geschehen muß) in einer andern Stimme anbringt, ist es desto künstlicher.



Die Verkleinerung geschieht, wenn man das Thema mit geschwindern Noten, als Anfangs geschehen ist, anbringt, es mag nun im Haupttone, oder in einer verwandten Tonart geschehen. Z. B.

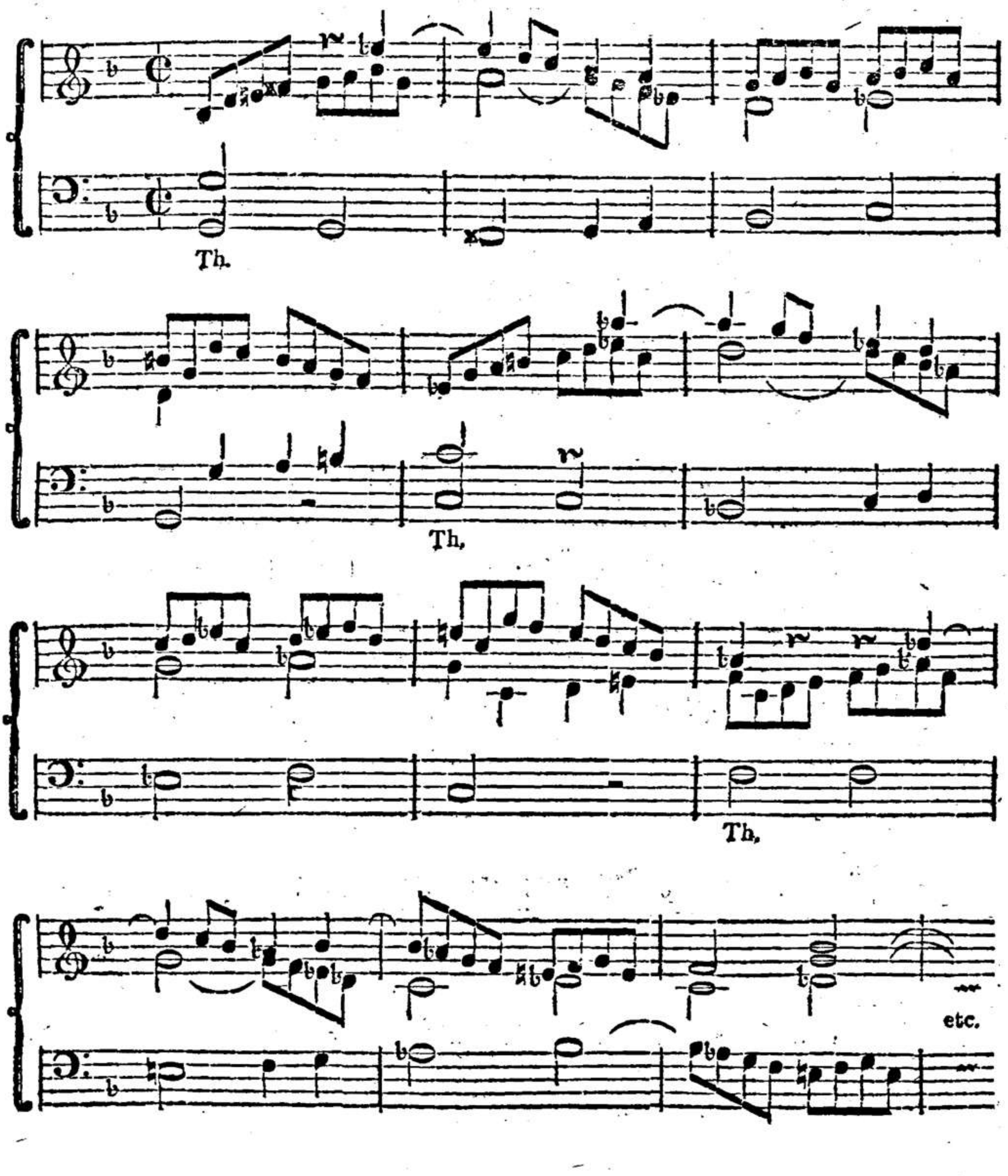


Abkürzung ist, wenn das Thema nur zum Theil, jedoch um einen Ton steigend oder fallend, auch um eine Terz steigend oder fallend, oder um eine reine Quart steigend, aber nicht fallend, zwey- drey- höchstens viermal wiederholt wird. Z. B.

Auth. Händel.

NB. Wenn

NB. Wenn das Thema kurz ist, und nur aus einem einzigen Einschnitte besteht, kann es auch ganz, steigend oder fallend, wiederholet werden. Z. B.

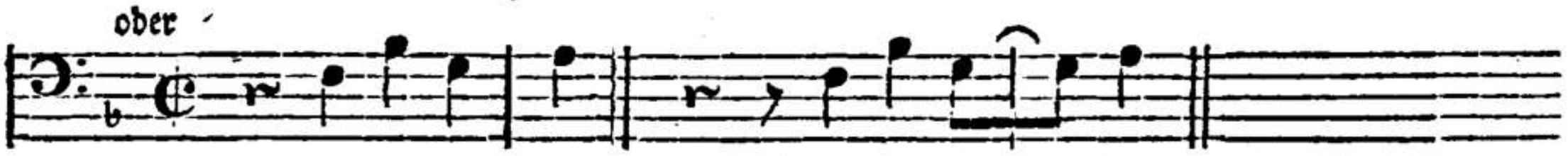


Zer-

Zerschneidung ist: Wenn das Thema um einen halben oder ganzen Streich später als anfangs, und eben deswegen ligaturweise, das ist: per Syncopen, angebracht wird. Zum Beyspiel.

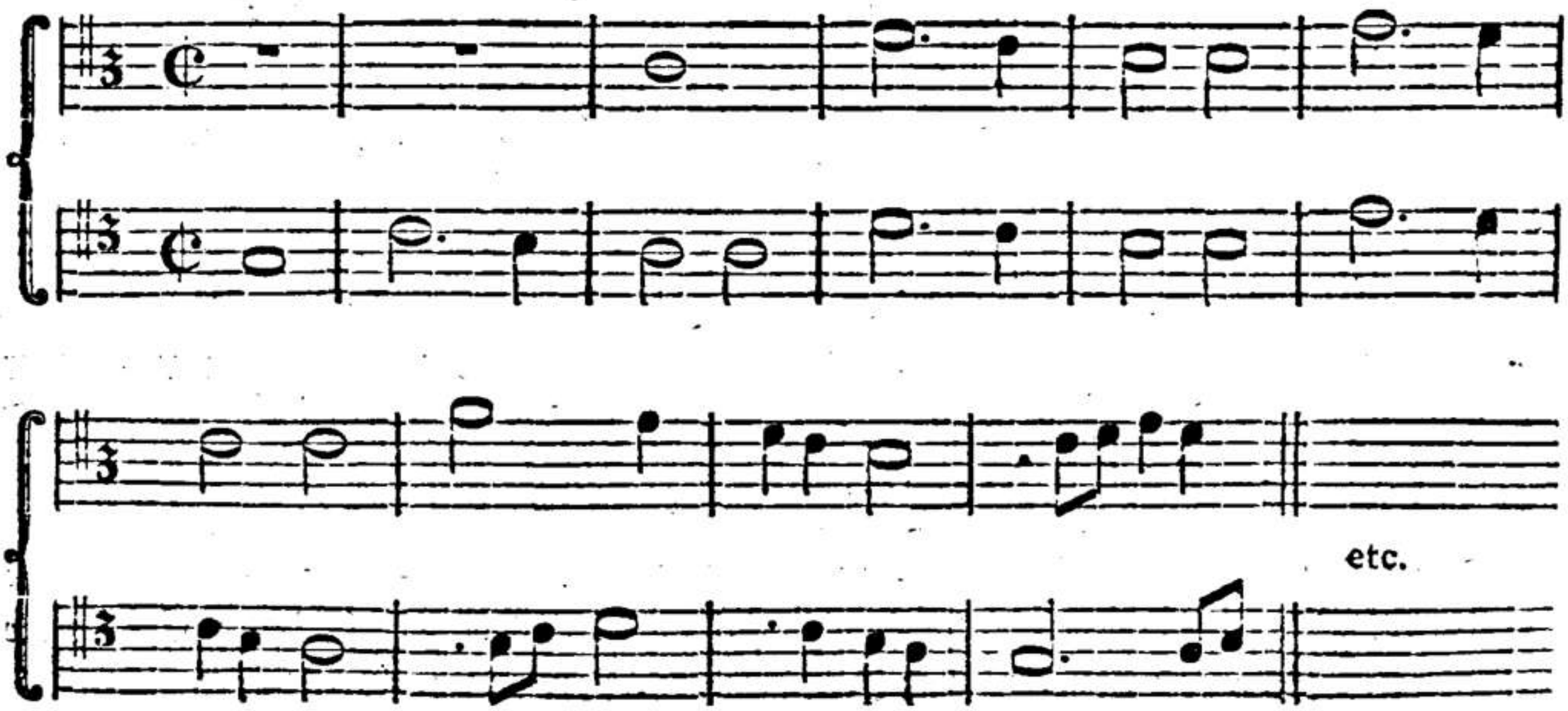
Satz. Syncope.

oder

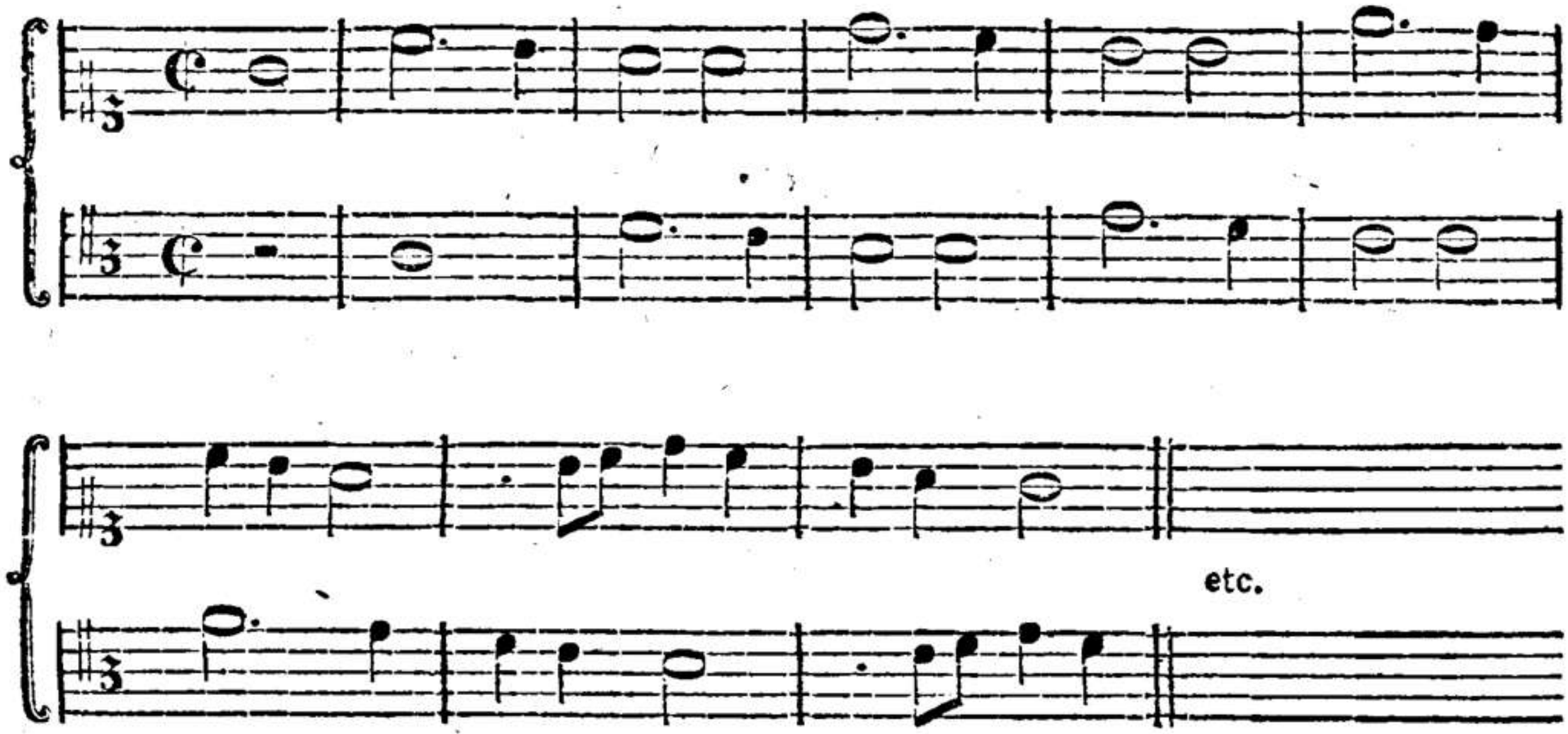


Die Engführung, welche vielerley seyn kann, ist jene Zierlichkeit und Kunst, in welcher zwo Stimmen, das Thema oder Contrathema, oder auch einen Zwischensatz in die Enge zusammen bringen; hierzu müssen aber die Sätze wohl ausstudirt werden; Denn nicht jeder Satz läßt sich in die Enge führen. Man sehe hier ein Beyspiel, in welchem das Thema auf dreyerley Art in die Enge geführt wird. Bey Nr. 1 ist die Engführung, welche in der Mitte irgendwo zu gebrauchen ist, zwey Tacte voneinander. Bey Nr. 2 ist sie einen Tact von einander, und schickt sich am besten gegen das Ende. Bey No. 3 ist sie einen einzigen Streich von einander, um eine Octave höher in Arsi et Thesi und per Syncopen zugleich angebracht; diese ist überall zu gebrauchen:

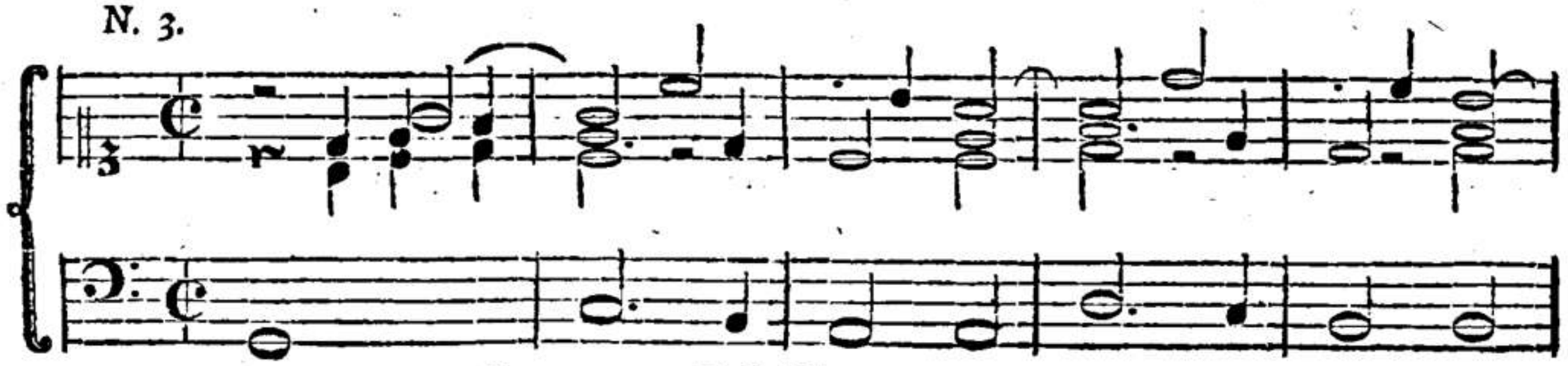
N. 1.



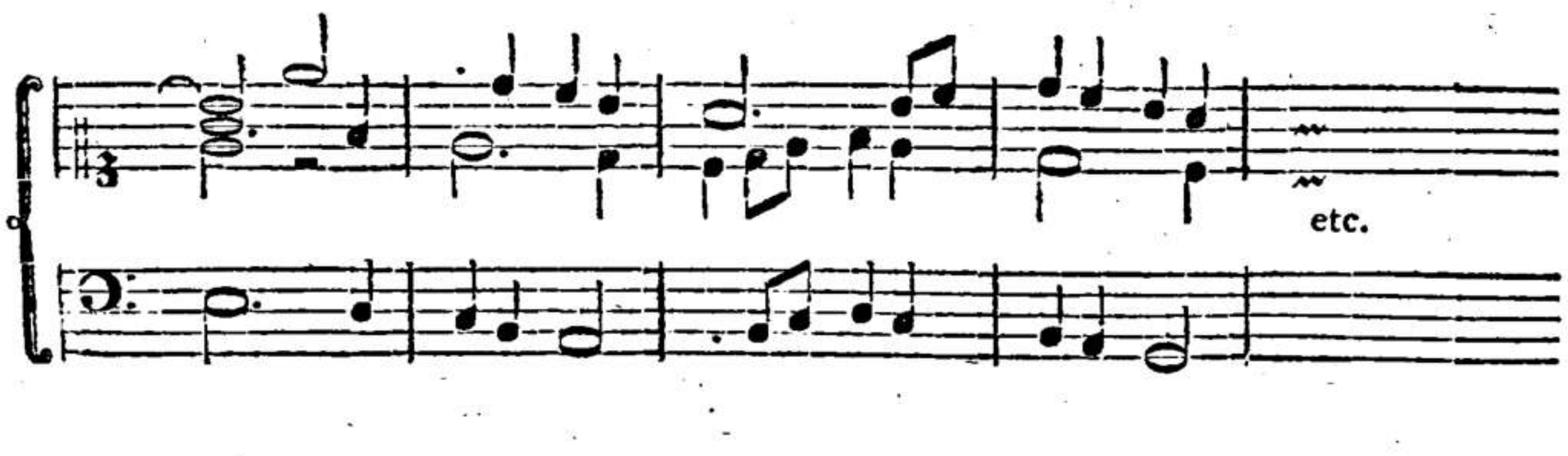
N. 2.



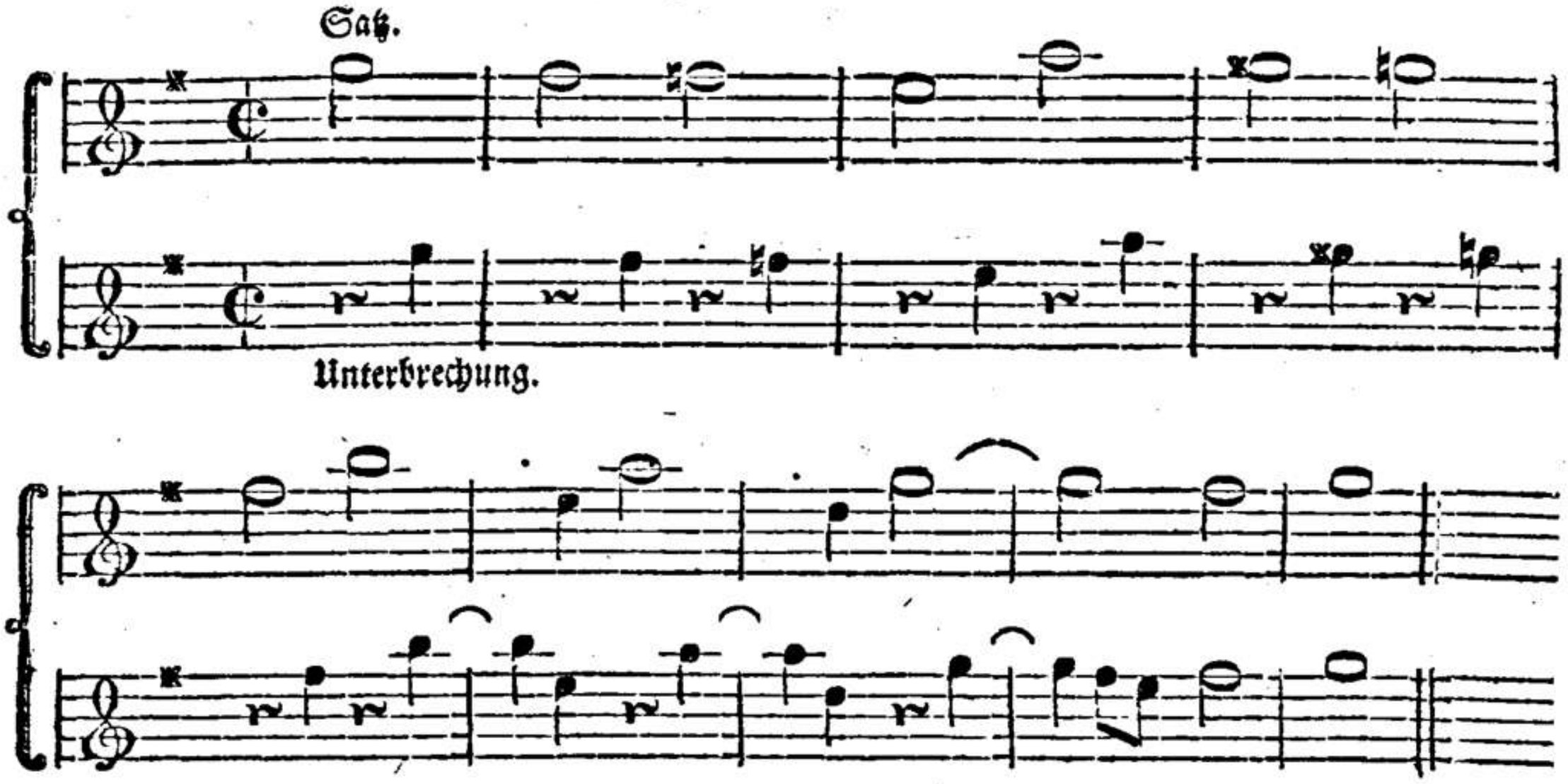
N. 3.



Syncope et Reſtrictio.

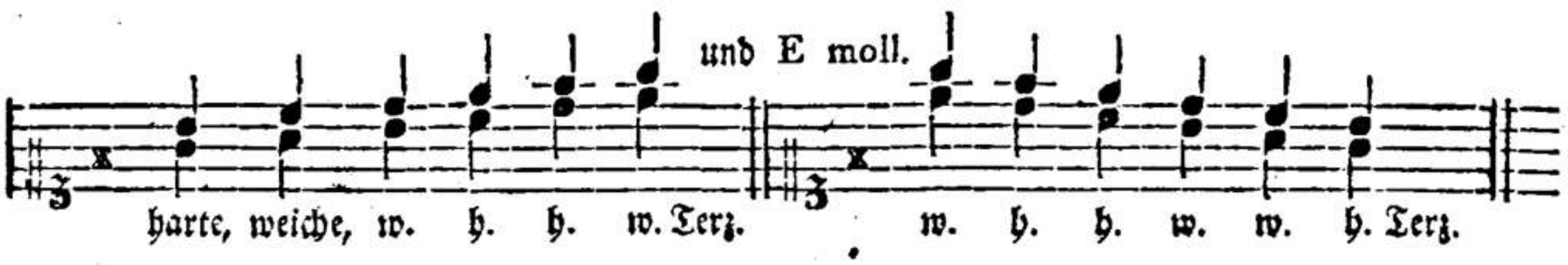


Es giebt noch eine Zierlichkeit, wo man nämlich die Noten des Satzes mit einem Suspir theilt, welche aber nicht ſo ſchön und männlich iſt, als die fünf vorhergehenden. Sie könnte Interruptio, zu teutſch: Unterbrechung genannt werden. Man ſehe ein Beyſpiel.

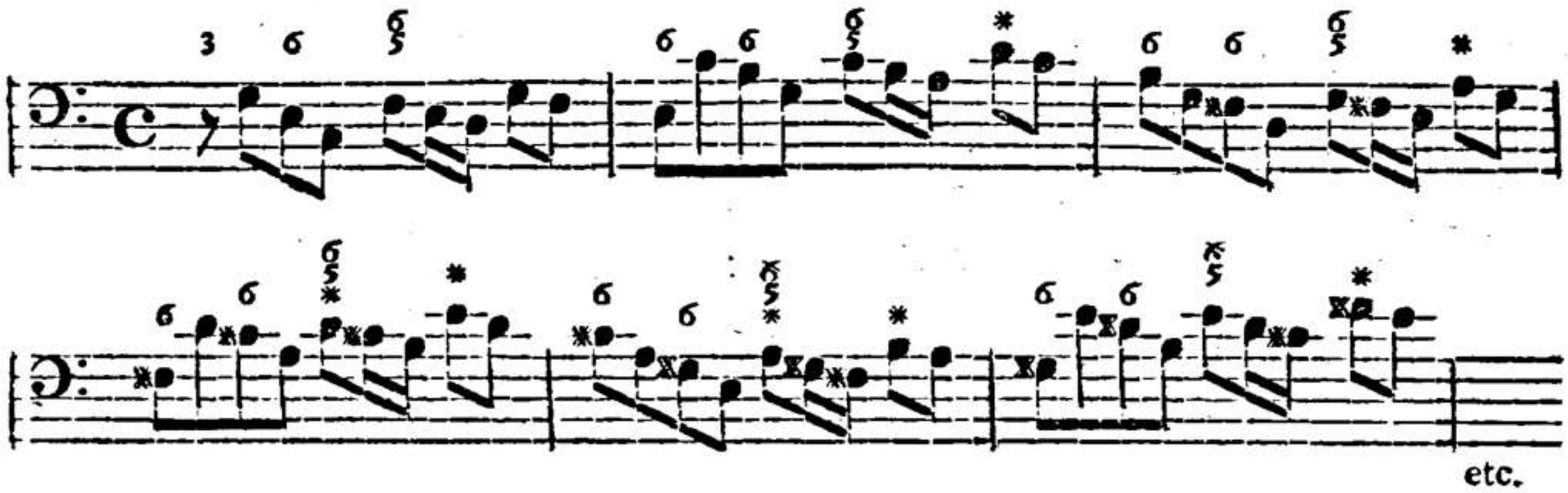


Ferner ist zu wissen, daß in einer regelmässigen Fuge, nach altem Gebrauche, fünf andere Tonarten jeder Haupttonart (doch aus ihrer Tonleiter) verwandt seyn können.

In einem Durtone sind die ordentlichen sechs Töne hinauf; in einem Moltone aber die ordentlichen sechs Töne herab, mit einander verwandt. Man setze sich die Oberterz darzu, so sieht man auch, daß in diesen sechs verwandten Dur- oder Moltönen allezeit drey harte und drey weiche Tonarten erscheinen, z. B. aus G dur:



NB. In Durtönen fällt der siebende Ton weg; in Moltönen der zweyte. Und da man bald dieser, bald jener Stimme den Hauptsatz, oder den Gegensatz; oder bald diesem, bald jenem Paar Stimmen eine Nachahmung, in den verwandten Tonarten giebt, so bringt man eine drey- oder vierstimmige Fuge ganz leicht auf 60, 70, oder mehrere Tacte hinaus. Man hat nicht nöthig, die uralten und abgeschmackten Quintengänge, mit dem Satze oder Gegensatze, oder Zwischensatze, als Nachahmungen in einer Stimme allein, oder mit zween abwechselnd zu gebrauchen; welche in unsern Zeiten eben so fehlerhaft sind, wenn sie öfter als dreymal vorgebracht werden, als die Einleitungen von einem Tone zum andern. Z. B.



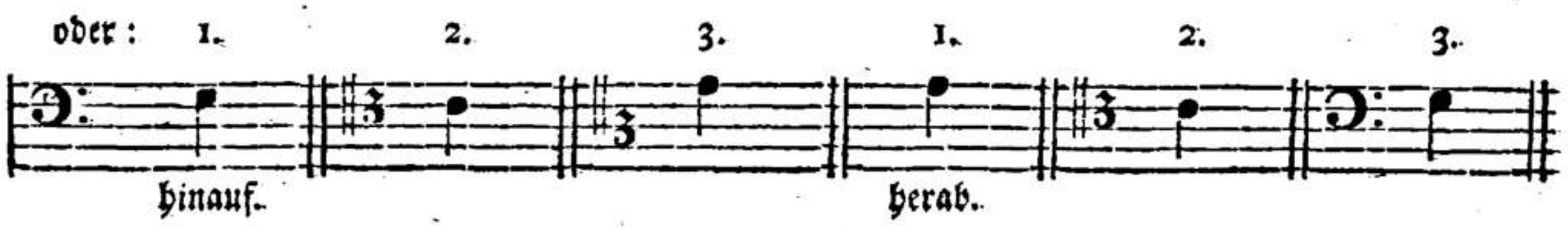
etc.

In einer langen Fuge von 90, 100 und mehrern Tacten kann man auch ohne Bedenken in entferntere Tonarten, sowohl mit dem Hauptsatze, als Gegensatze, oder mit beyden zugleich; auch mit einem ihrer Einschnitte, oder mit einem Zwischensatze, nachahmungsweise gehen. Doch soll man von einem Haupttone, der mit Kreuzen bezeichnet ist, nicht leicht in einen mit b bezeichneten, und umgekehrt, übergehen, sonst vergessen die Zuhörer die Haupttonart. Z. B. vom D mol, als Haupttone, nach und nach, in F mol, oder As dur ist bis zum Ueberfluß in die B-Töne gegangen. Oder vom E moll als Haupttone, bis in Cis moll, oder E dur, ist auch genug. Man muß aber bey diesen Entfernungen allgemach in die nähern verwandten Tonarten, durch Nachahmungen, oder Ligaturen, die schon öfters angebracht worden, wiederum zurückkehren. Mancher des Satzes unerfahrne Organist glaubt, es sey eine Schönheit, wenn er alle 24 Tonarten durch Quart- oder Quintengänge durchschwitzt. Man hat, wie oben schon gemeldet, sehr viel andere und bessere Gelegenheiten (und zwar noch ohne die Künste des doppelten Contrapunctes in der Octave, Dezime oder Duodezime) eine simple Fuge lang genug auszudehnen, besonders wenn das Thema aus zween, oder mehrern Einschnitten besteht. Dann und wann ein Tasto Solo, zu teutsch, Orgelpunct, im Basse angebracht, und darüber mit Ligaturen oder Nachahmungen gearbeitet, hilft auch zur Verlängerung einer Fuge. Die Fugen werden meistentheils für die Orgel- oder Geig-Instrumente allein, oder für Singstimmen ohne, oder mit Instrumenten verfertiget. Sollte man für Blas-Instrumente eine zu machen haben, so muß man beflissen seyn, erstens: Die Höhe und Tiefe derselben nicht zu verfehlen; zweytens: bald dieser, bald jener Stimme, besonders vor dem Hauptsatze, gleichwie in den Singfugen, wegen des Athemholens, öfters eine Pause, oder Suspir zu geben. In den Orgel- und Violinfugen ist es nicht so nöthig. Doch würde es ein unangenehmes Getöse werden, wenn die Sätze immer vier- oder fünfstimmig blieben. Auch ist es ein Fehler, wenn man mit dem Thema, da man schon in einer verwandten Tonart ist, wiederum eine Stimme allein anfangen läßt, wie anfangs, z. B. die Fuge wäre aus C dur und man gienge in das A mol. ꝛc. ꝛc. so müßte wenigstens eine Nebenstimme das Thema begleiten.

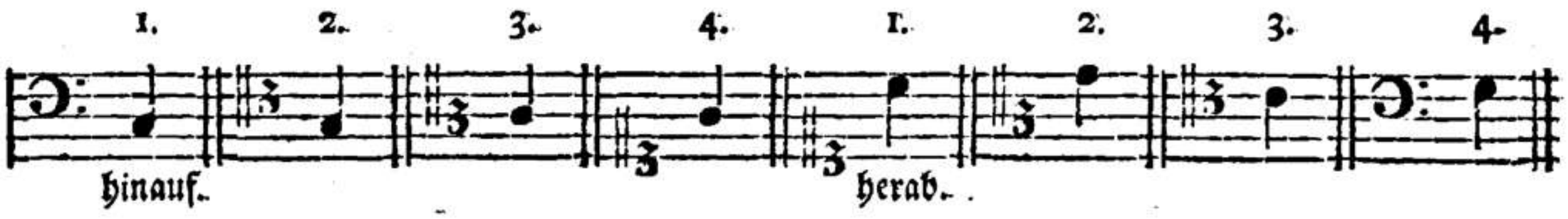
Endlich

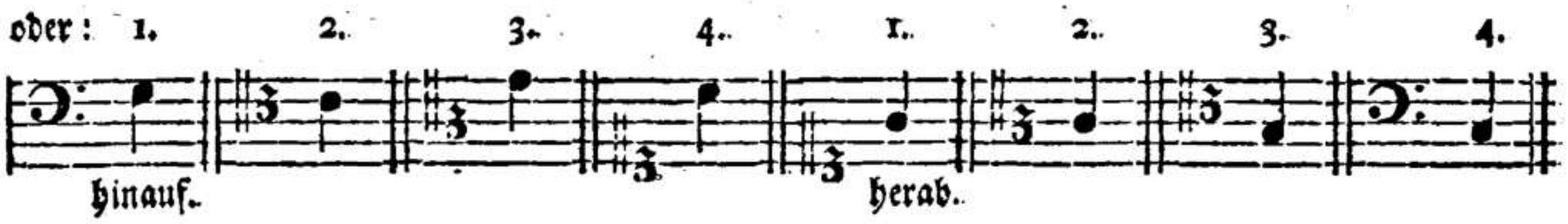
Endlich ist zu wissen, daß die Eintritte, zu Anfange der, sowohl drey- als mehrstimmigen Fugen, die schönsten und gewöhnlichsten sind, wo die Stimmen in der Ordnung hinauf oder herab sich beantworten; obwohl auch die übrigen Mischungen erlaubt sind. Z. B. In einer dreystimmigen Fuge: Tenor, Alt, Discant; oder: Discant, Alt, Tenor, so auch Baß, Tenor, Alt; oder Alt, Tenor, Baß. In einer vierstimmigen Singfuge: Baß, Tenor, Alt, Discant, oder: Discant, Alt, Tenor, Baß. Welche Antworten (Rispolti) mit dem Haupttone und dessen Quinte, oder umgekehrt, abwechseln müssen. Z. B. ex C.

a trè.



a quattro.



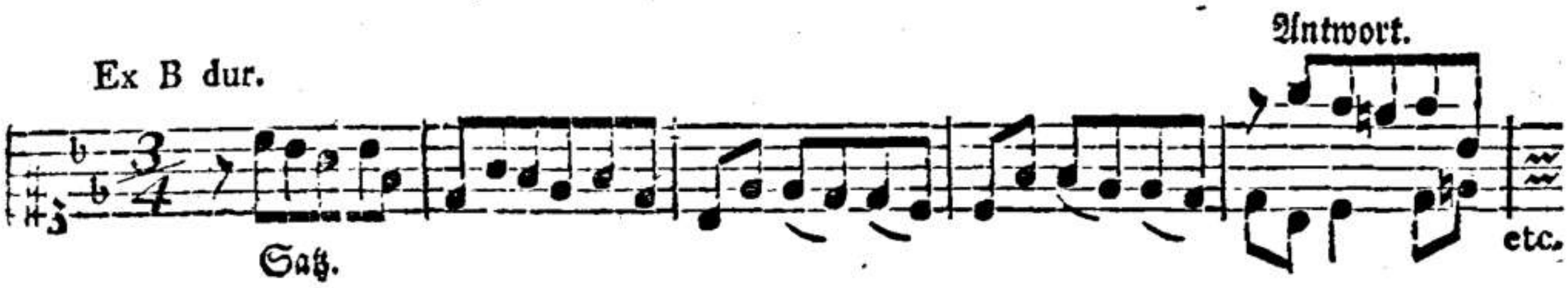


Hieraus ist zu sehen, daß wenn die erste Stimme im Haupttone (Tonica) anfängt, die zweyte in der Quinte (Dominante) die dritte wiederum im Haupttone, die vierte abermal in der Quinte antworten muß. Und wenn die erste Stimme in der Quinte des Haupttones anfängt, so antwortet die zweyte in dem Haupttone, die dritte wiederum in der Quinte, die vierte abermal im Haupttone.

Es giebt aber auch Fugensätze, die in der Secunde, Terz, Quarte, Sexte, oder Septime der Tonica anfangen. Wenn dieß geschieht, muß auch die Antwort durchaus um

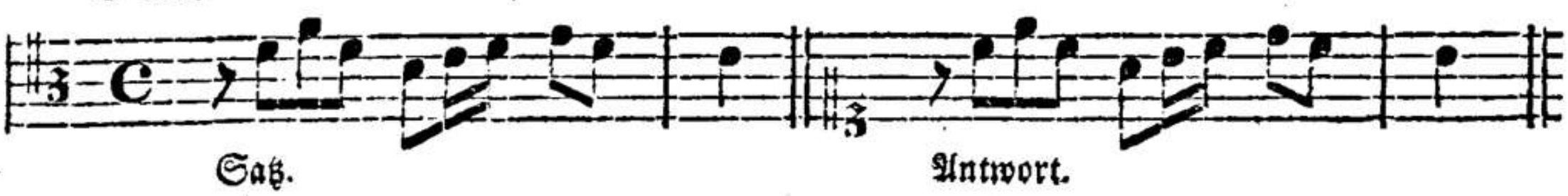
eine Quint höher, wie sonst, gemacht werden, nämlich in der Secunde, Terz, Quarte, Sexte oder Septime der Dominante. Z. B.

Ex B dur.

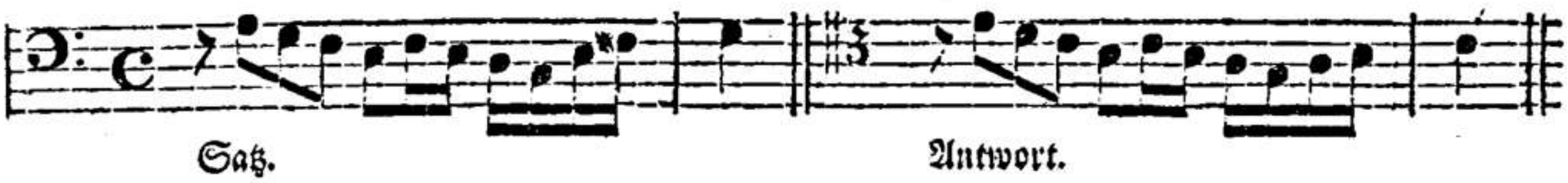


C dur.

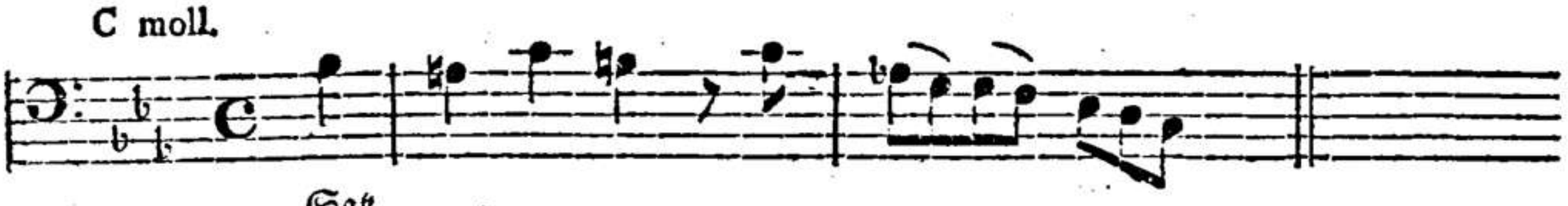
C dur.

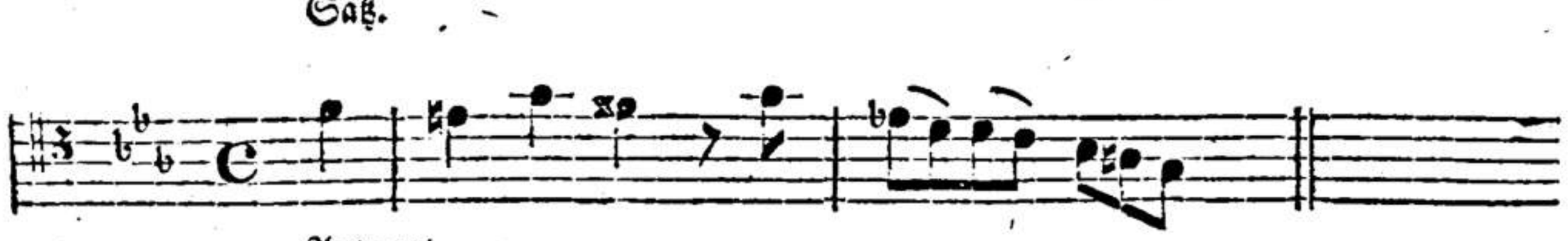


C dur.



C moll.





So schön es nun auch ist, wenn der Hauptton in der Oberquinte, oder Unterquarte (welches einerley Ton ist, nämlich die Dominante) und die Quinte mit dem Haupttone beantwortet wird, so ist es doch keine Nothwendigkeit, zum Anfange einer drey- und mehrstimmi-

gen

gen Fuge diese zwo Repercussiones, (also heißt man die Ordnungen der Eintritte) allezeit zu gebrauchen.

Folgende zehn Wiederschläge, wo sich auch überall der Haupton und die Quint, oder die Quint und der Hauptton beantworten, und die ersten zwey anfangende Stimmen benachbart sind, gehören unter die schönsten und gewöhnlichsten Anfänge einer Fuge, z. B.

No. 3. Discant, Alt, Baß, Tenor.
— 4. Alt, Discant, Tenor, Baß.
— 5. Alt, Discant, Baß, Tenor.
— 6. Alt, Tenor, Discant, Baß.
— 7. Alt, Tenor, Baß, Discant.

No. 8. Tenor, Alt, Discant, Baß.
— 9. Tenor, Alt, Baß, Discant.
— 10. Tenor, Baß, Alt, Discant.
— 11. Tenor, Baß, Discant, Alt.
— 12. Baß, Tenor, Discant, Alt.

NB. Folgende vier Wiederschläge zu einer vierstimmigen Fuge, sind etwas schlechter und seltsamer; weil sie keinen so guten Effect machen, indem die ersten zwey Stimmen zu weit auseinander stehen:

No. 13. Discant, Baß, Tenor, Alt.
— 14. Baß, Discant, Alt, Tenor.

No. 15. Discant, Baß, Alt, Tenor.
— 16. Baß, Discant, Tenor, Alt.

Man findet auch bey guten Meistern folgende 8 Wiederschläge, die sich gleich Anfangs per Octavam, octavenweise, (welches sonst erst in der Mitte einer Fuge, in den verwandten Tonarten zu geschehen pflegt) beantworten, und die ebenfalls gut sind, als:

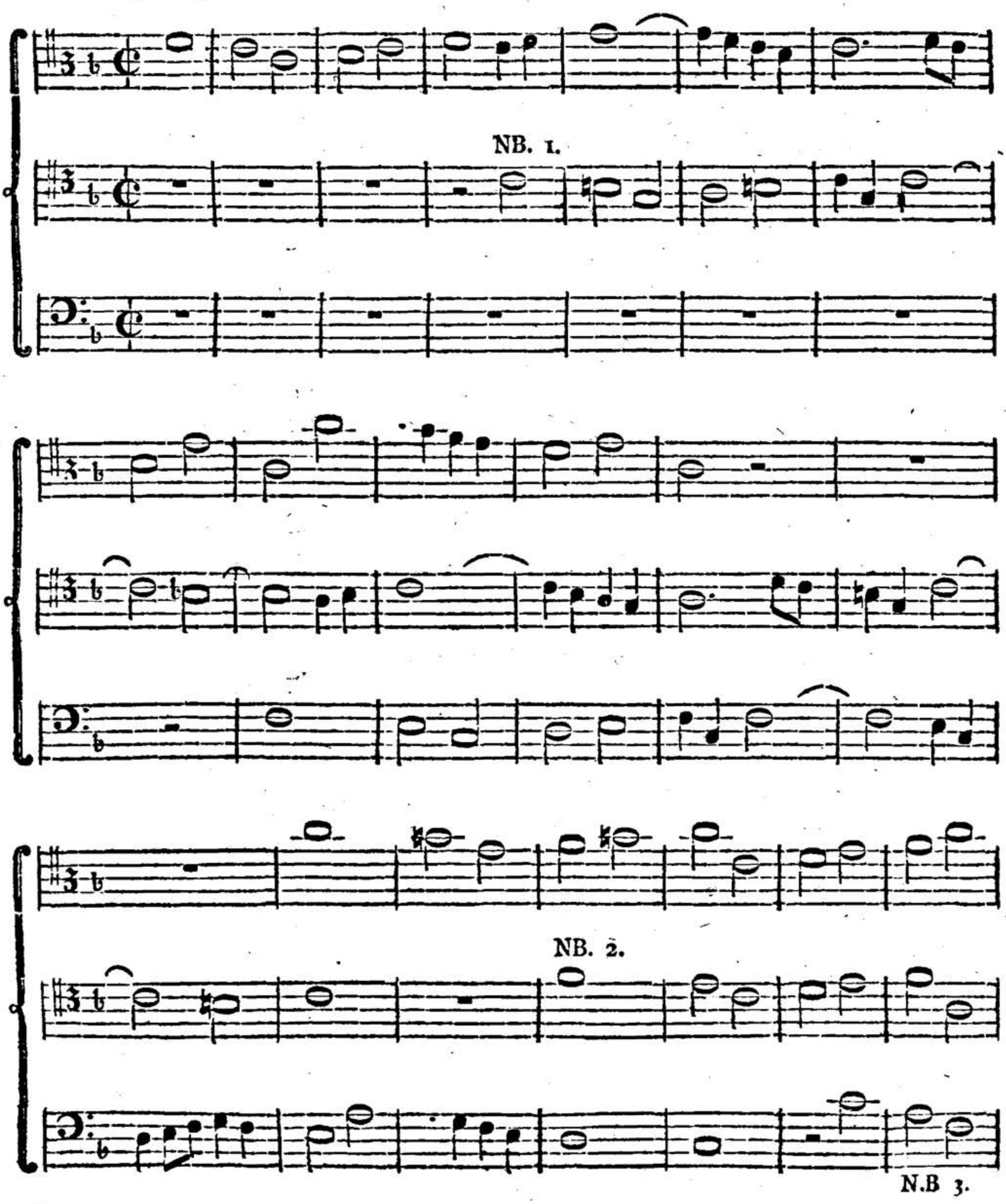
No. 17. Discant, Tenor, Alt, Baß.
— 18. Discant, Tenor, Baß, Alt.
— 19. Alt, Baß, Tenor, Discant.
— 20. Alt, Baß, Discant, Tenor.

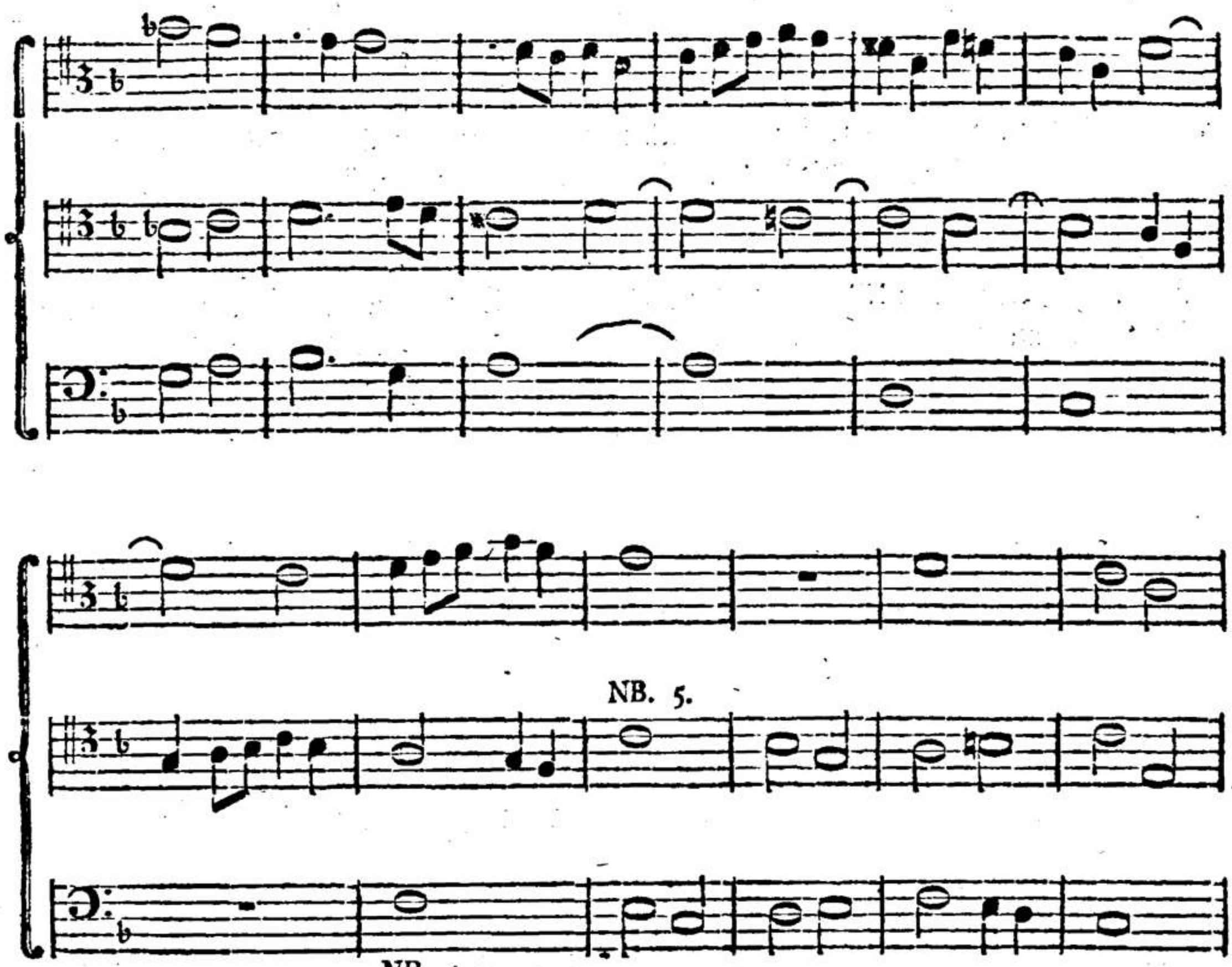
No. 21. Tenor, Discant, Alt, Baß.
— 22. Tenor, Discant, Baß, Alt.
— 23. Baß, Alt, Tenor, Discant.
— 24. Baß, Alt, Discant, Tenor.

Zum Beschluß aller Fugen-Regeln habe ich noch zu erinnern, daß auf einem jeden Streiche in allen Tactarten eine anschlagende Note, wenigstens in einer Stimme seyn müsse; damit kein matter Gesang, sondern immer der zierliche Contrapunct vernommen werde.

Es folgen nun noch zwey Beyspiele der drey- und vierstimmigen Fuge, nicht mehr nach den alten Geschlechten, sondern nach den jetzigen 24 Tonarten verfertiget, worinnen etliche Freyheiten (Licentiae) bey NB. zu sehen, und einem jeden Anfänger nachzumachen, erlaubt sind.

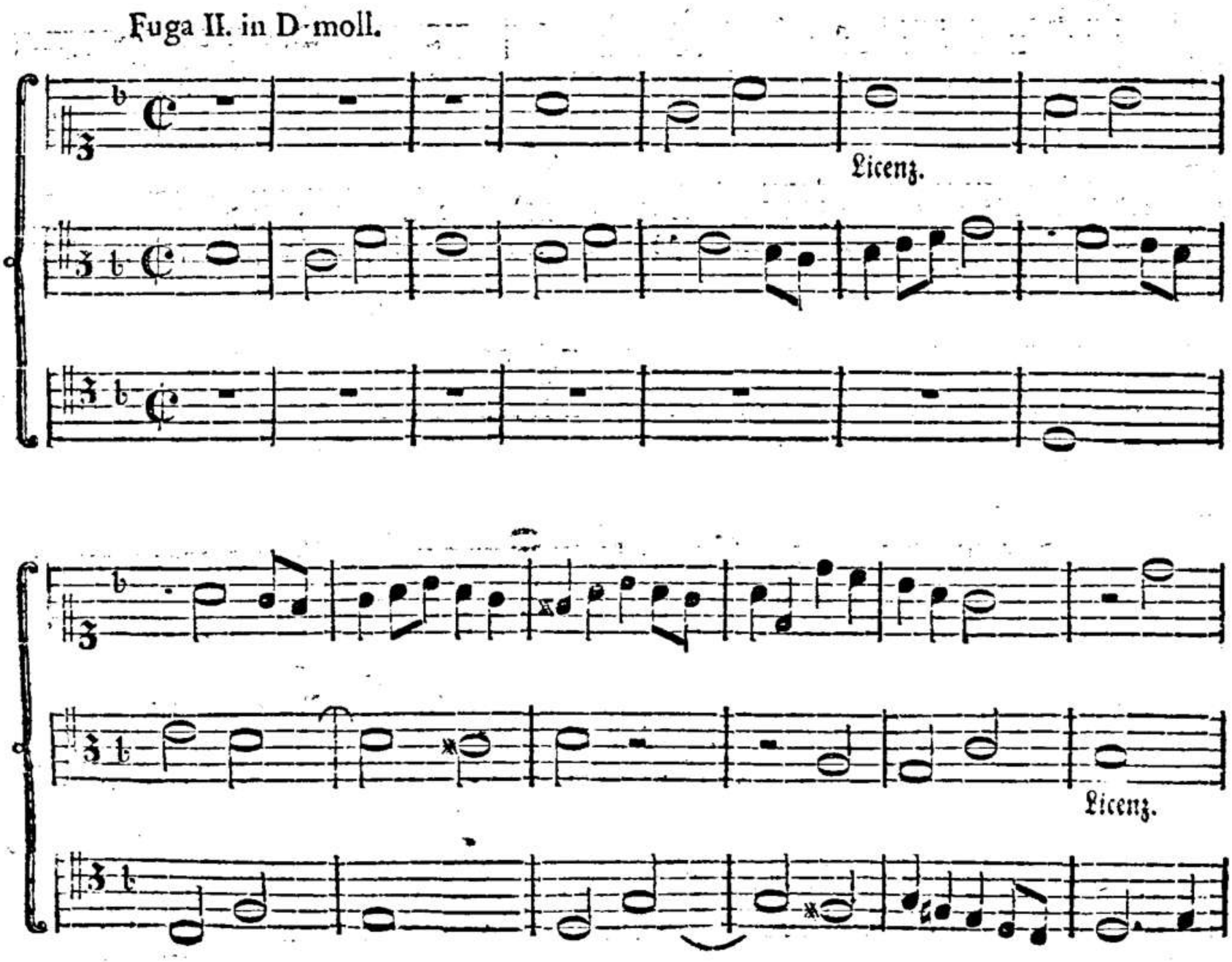
Fuga ſimplex a tribus vocibus in F duro.

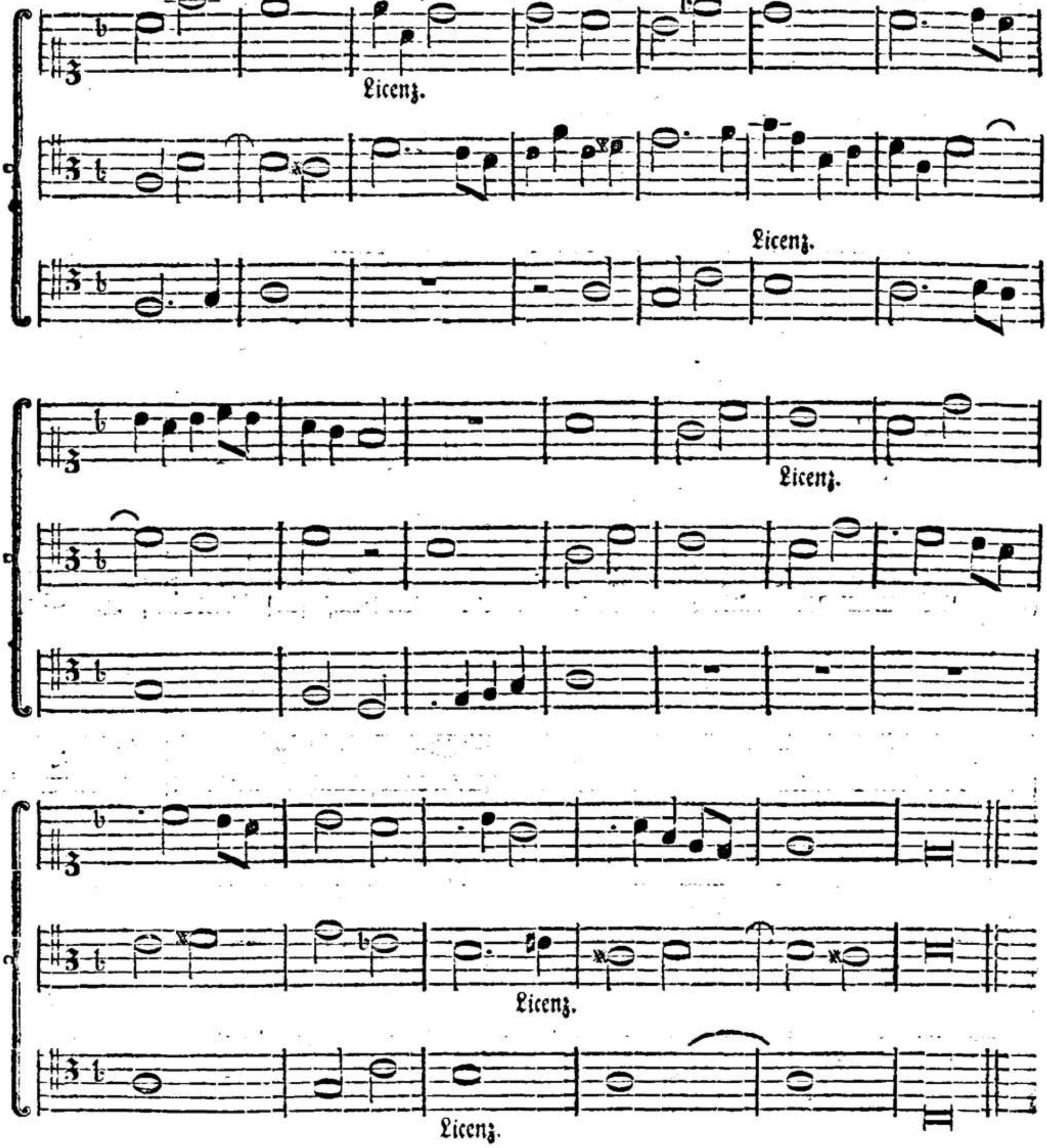



NB. 5.
NB. 4.

Das erste NB. über dem Tenor-C bedeutet: daß es erlaubt sey, sowohl mit einer kürzern als längern Note in der Antwort anzufangen, gleichwie es erlaubt ist, mit einer kürzern oder längern Note, den Satz in der Antwort zu endigen. Das zweyte NB im 17. Tacte bedeutet: daß allda im Tenore gegen den Alt eine Engführung nach zween Tacten stehe, welche eine Kunst, aber keine Schuldigkeit ist. Das dritte NB im 20. Tacte unter dem Basse A deutet an, daß das Thema dadurch in das B. dur statt C dur hinauf geleitet worden sey, welche Freyheit in der Mitte erlaubt ist, besonders, wenn eine Engführung, wie hier, daran Ursache ist. Das vierte NB im 28. Tacte über dem Basse F welches die letzte Engführung anfängt, bedeutet: daß nicht nothwendig diejenige Stimme auch die letzte Engführung anfangen müsse, welche den Anfang zur Fuge gemacht hat. Das fünfte NB endlich über dem antwortenden C im Tenor bedeutet: daß es eben so gut sey, nach einem Sprunge hinauf oder herab, als nach einer Pause oder Suspir mit dem Satze einzutreten.

Fuga II. in D-moll.

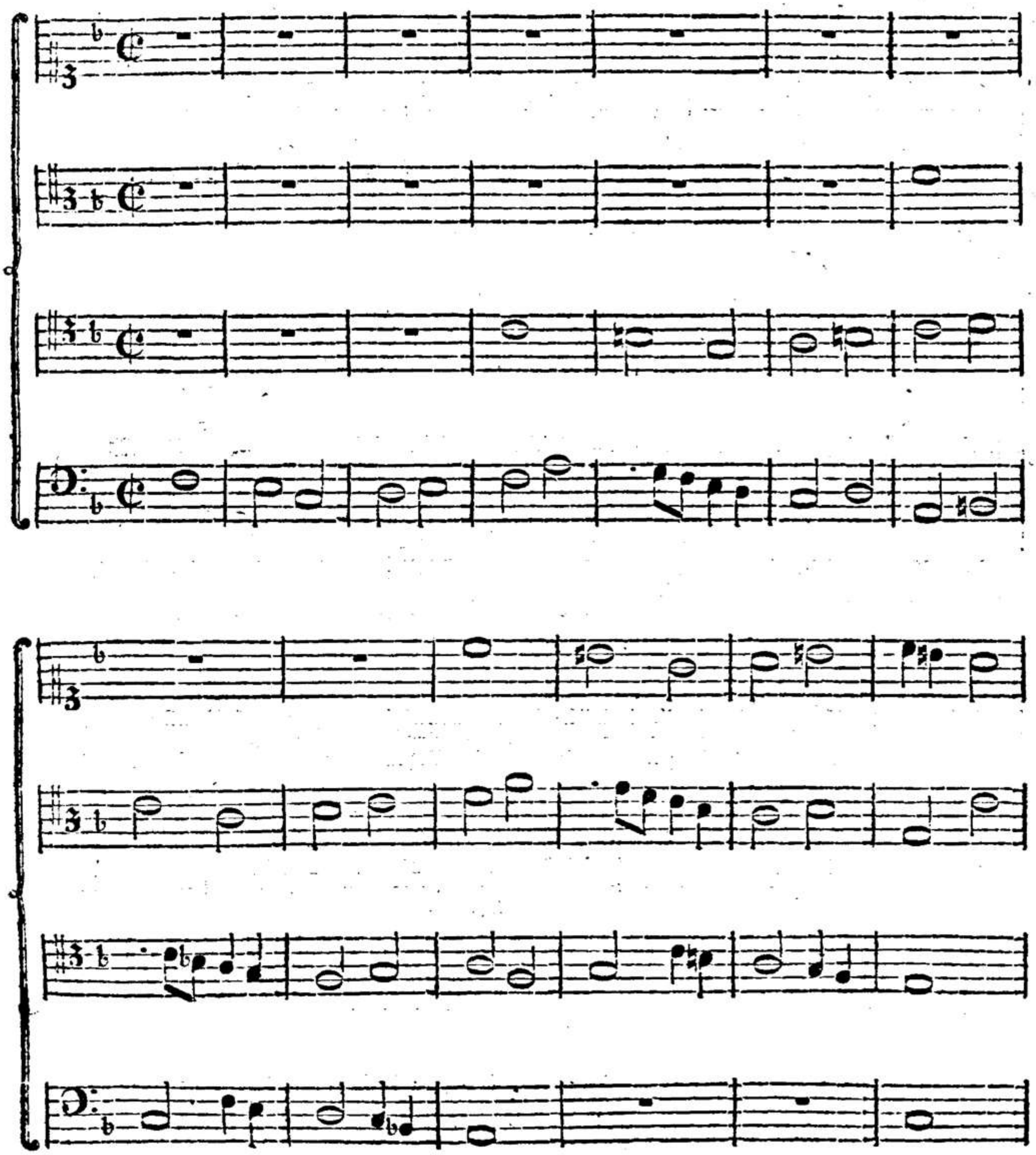


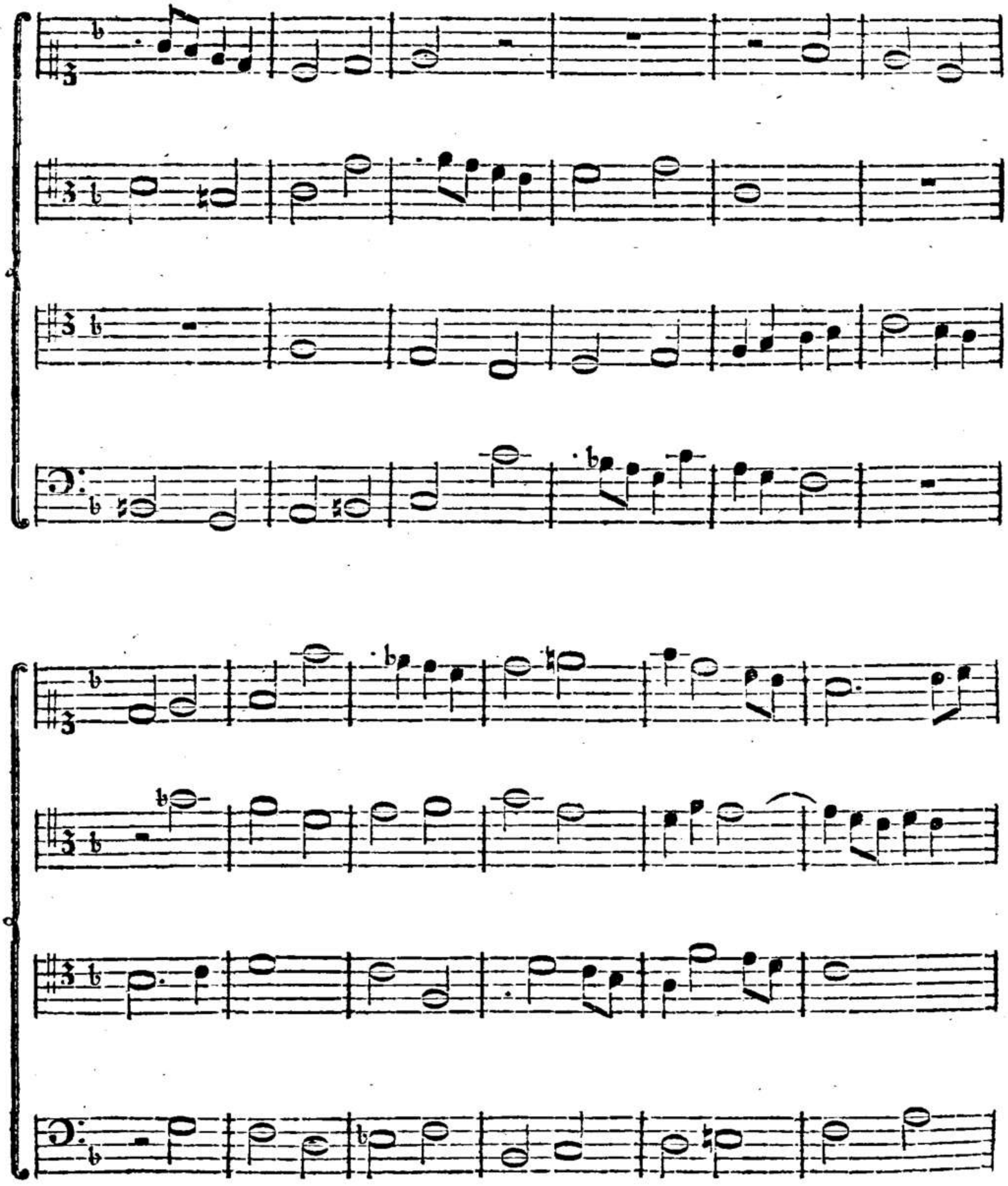


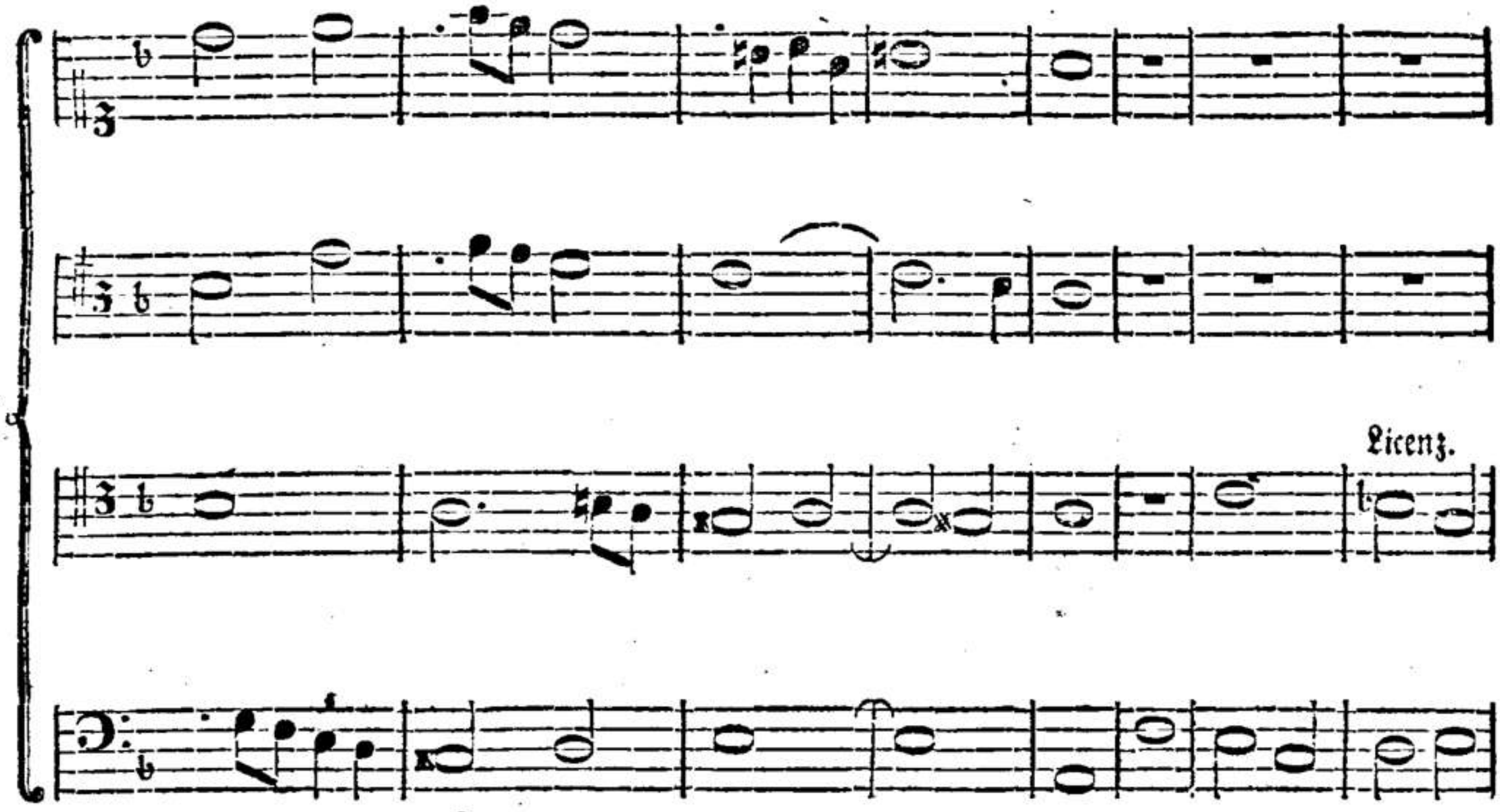
NB. Die Licenzen, welche hier überall bey dem H b wenn das Thema mit A anfängt, stehen, sind gut und gewöhnlich; weil B der D mol-Tonart gemäßer, als das bloße H und gleichsam ein Inganno, folglich eine Zierlichkeit ist.

Nun folgen die nämlichen zwey Fugen a quattro.

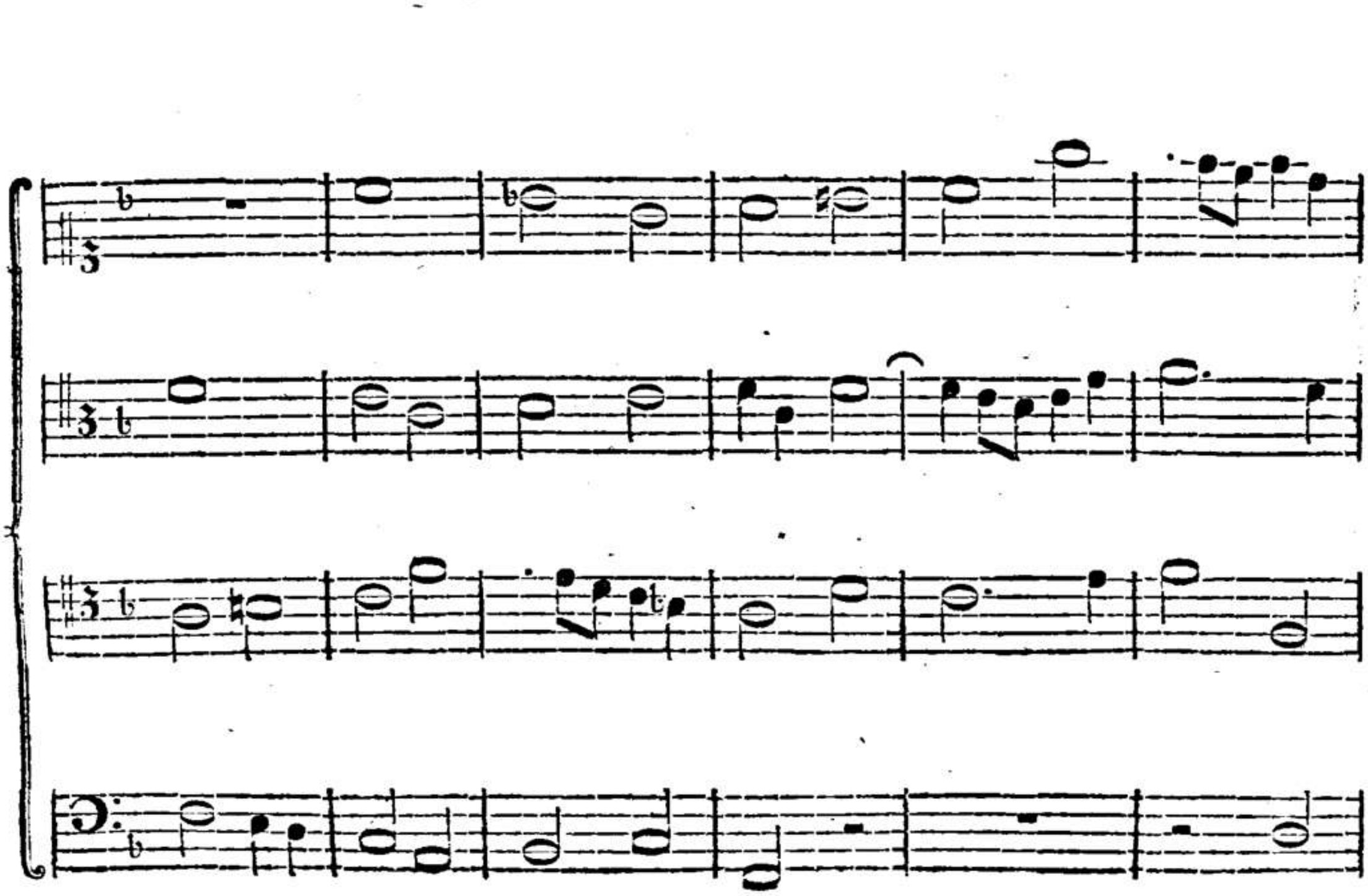
Fuga I. in F dur.

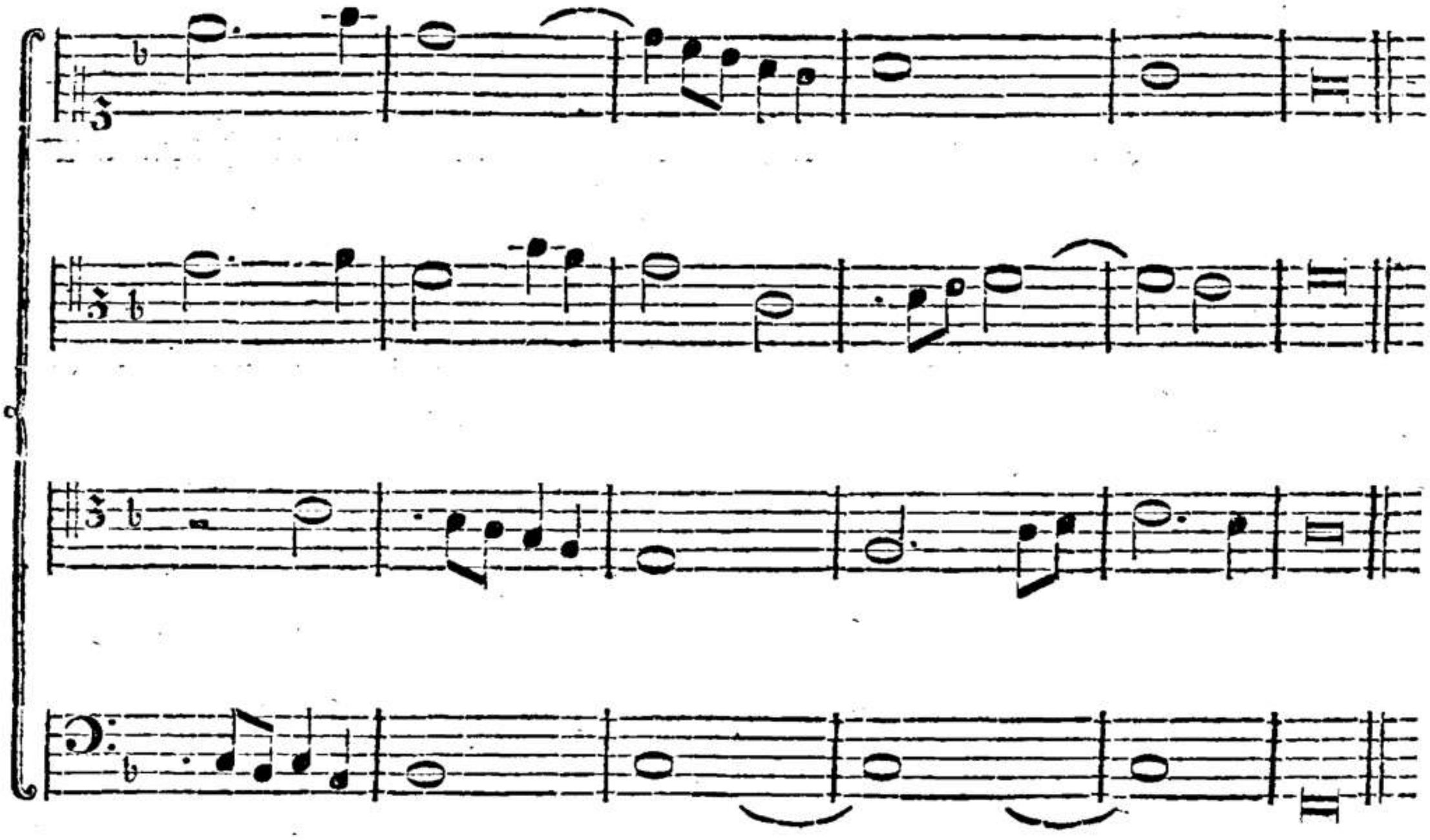




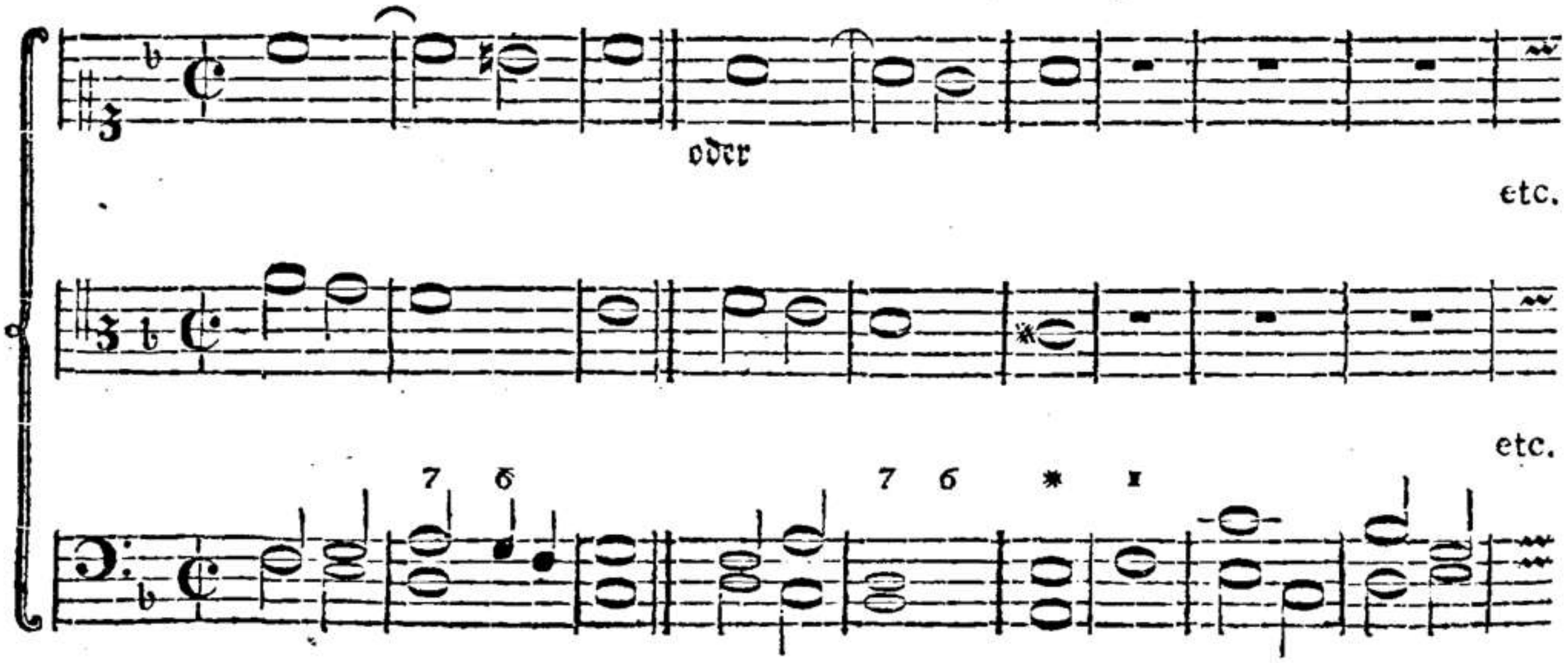


Licenz.



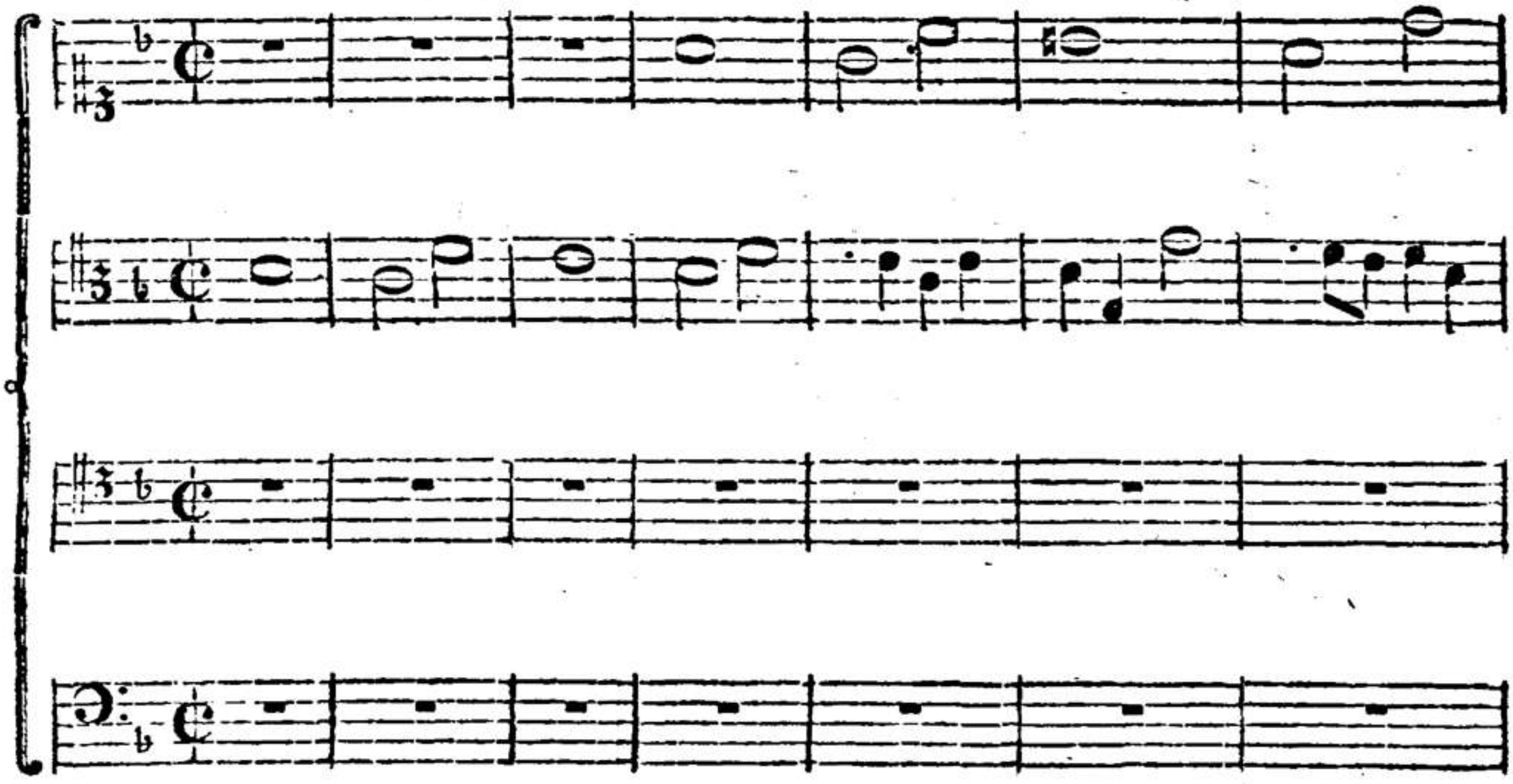


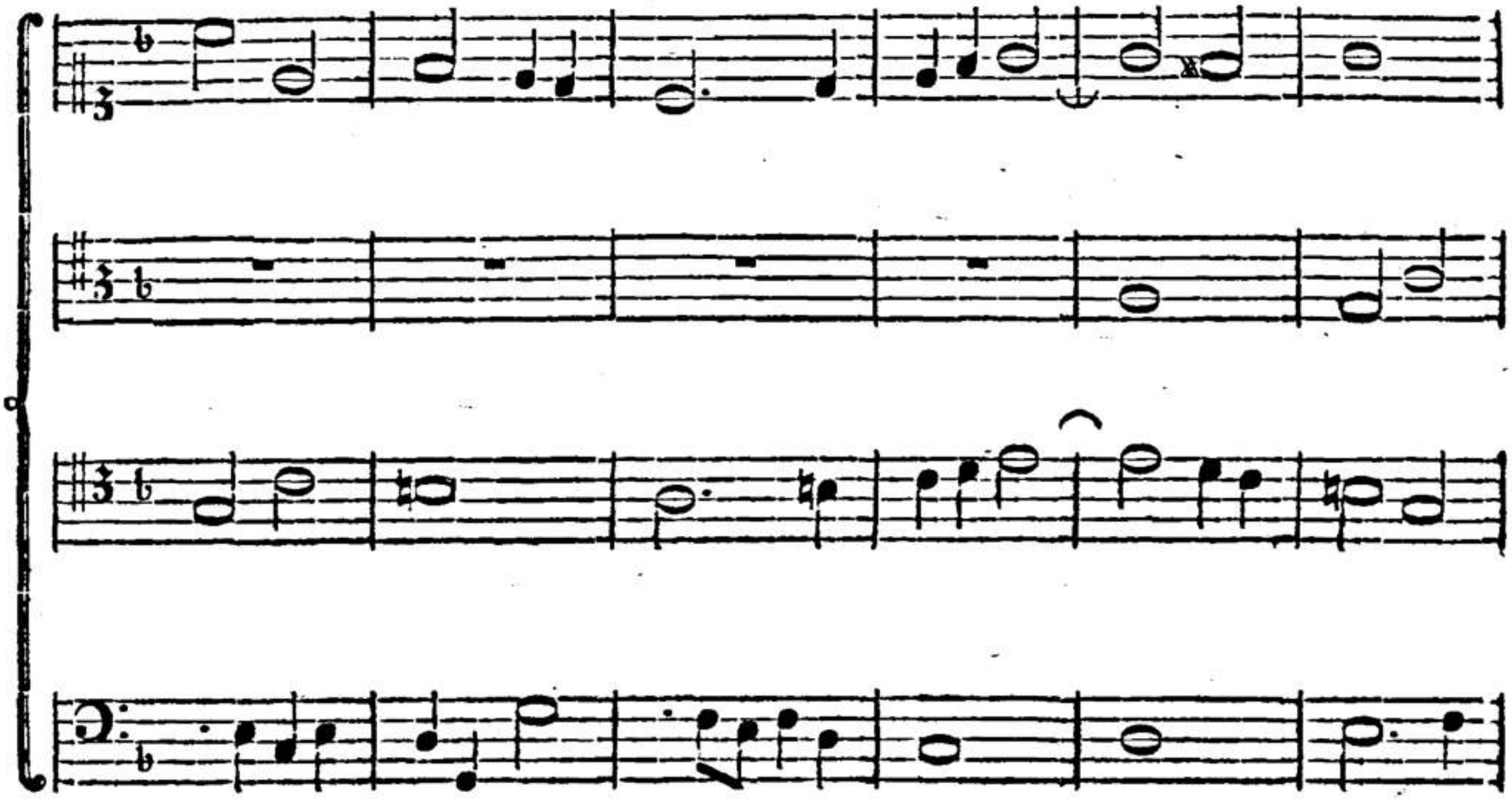
NB. Man findet auch vor der letzten Engführung bey guten Meistern folgende zwo Halb-Cadenzen: nämlich in der Oberquinte, oder Oberterz: Z. B.



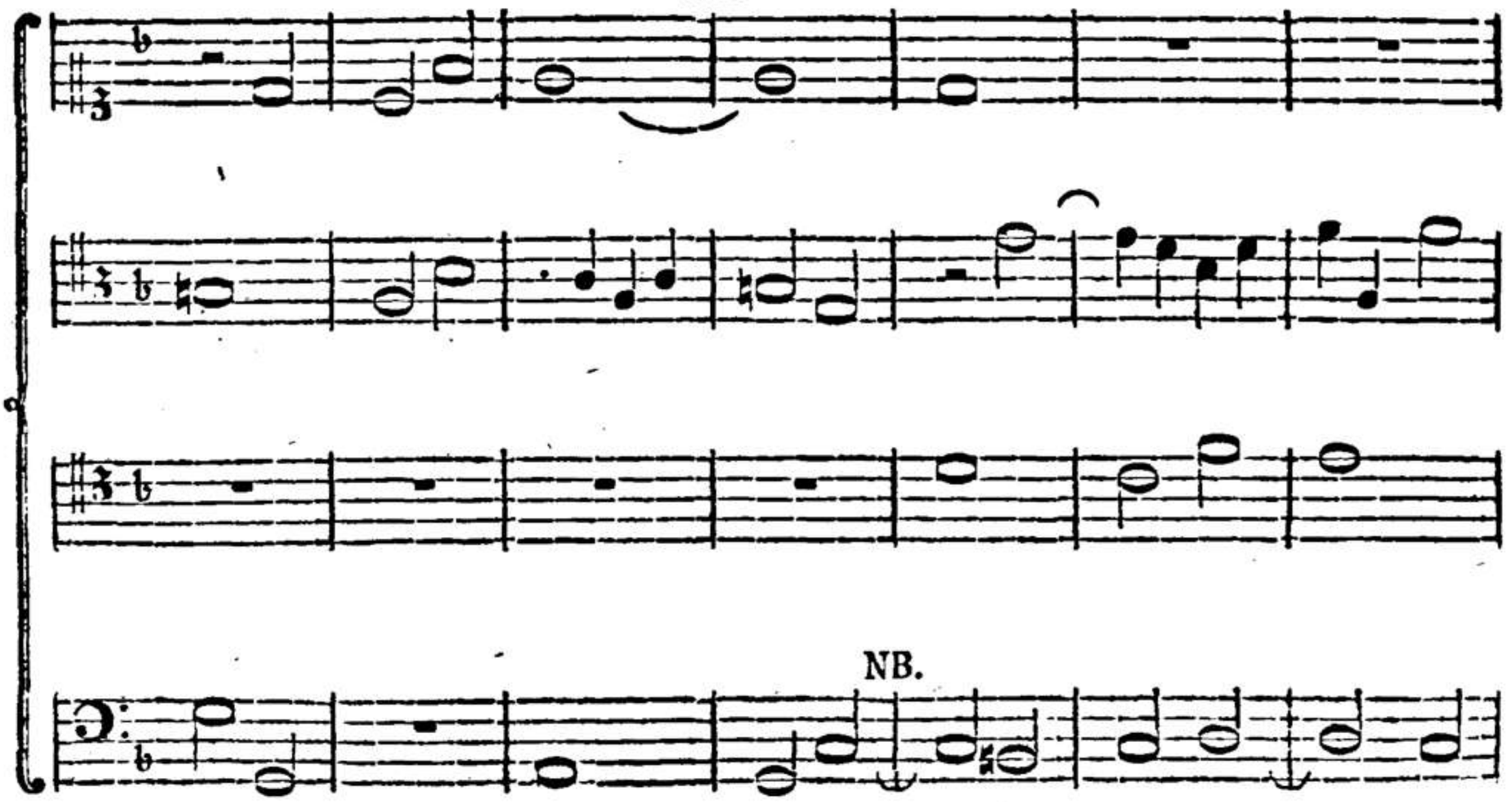
Fuga

Fuga II. in D moll.

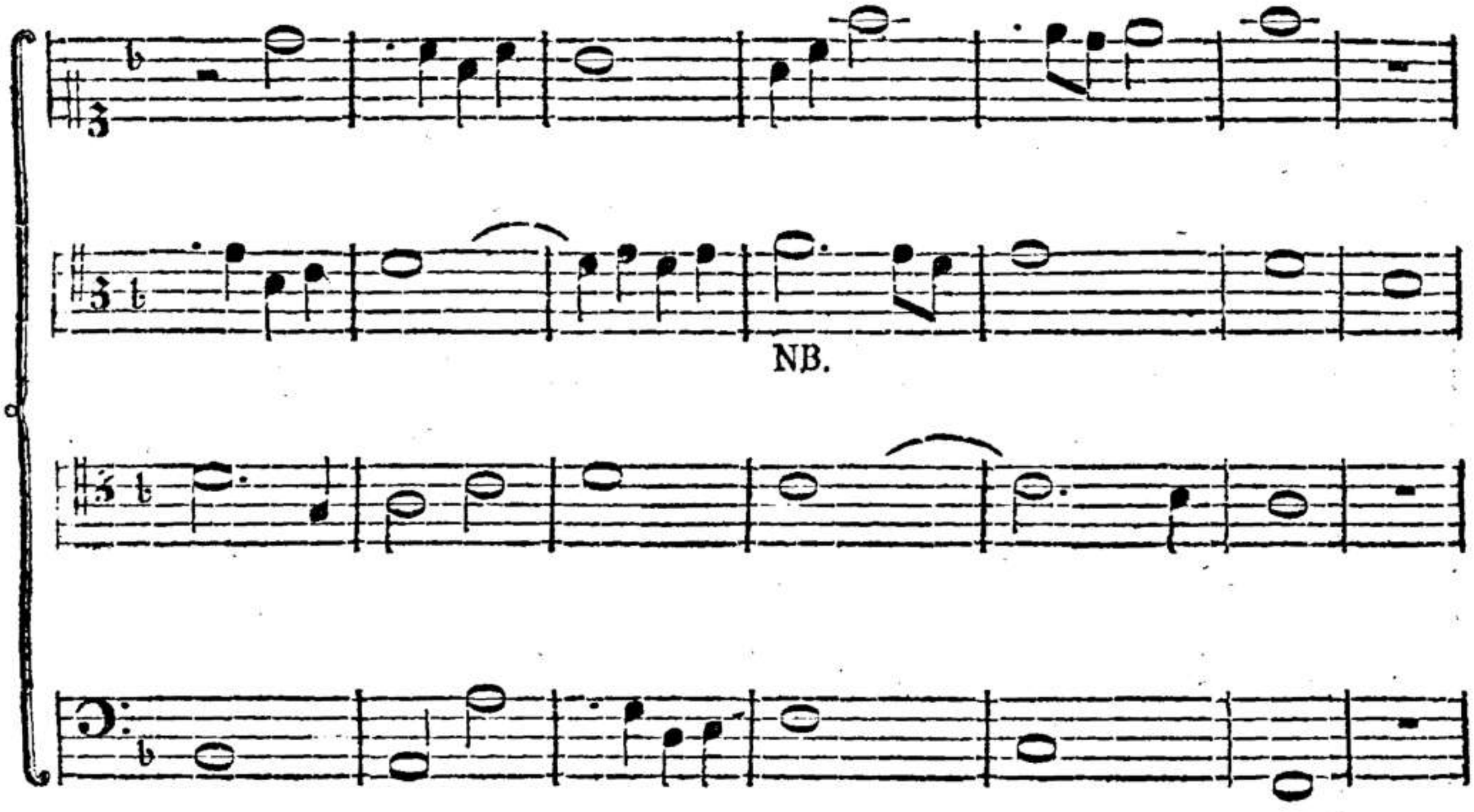


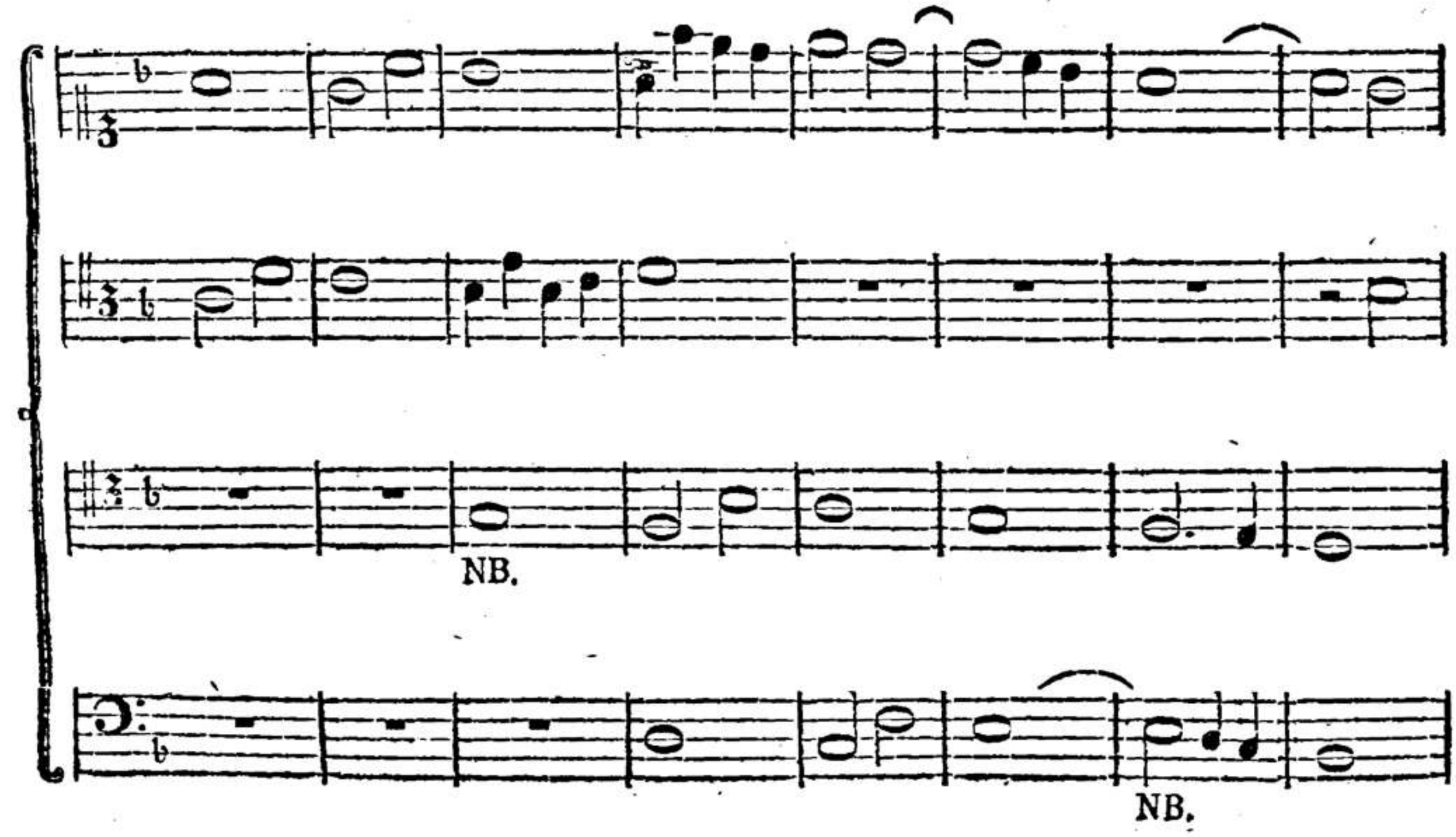


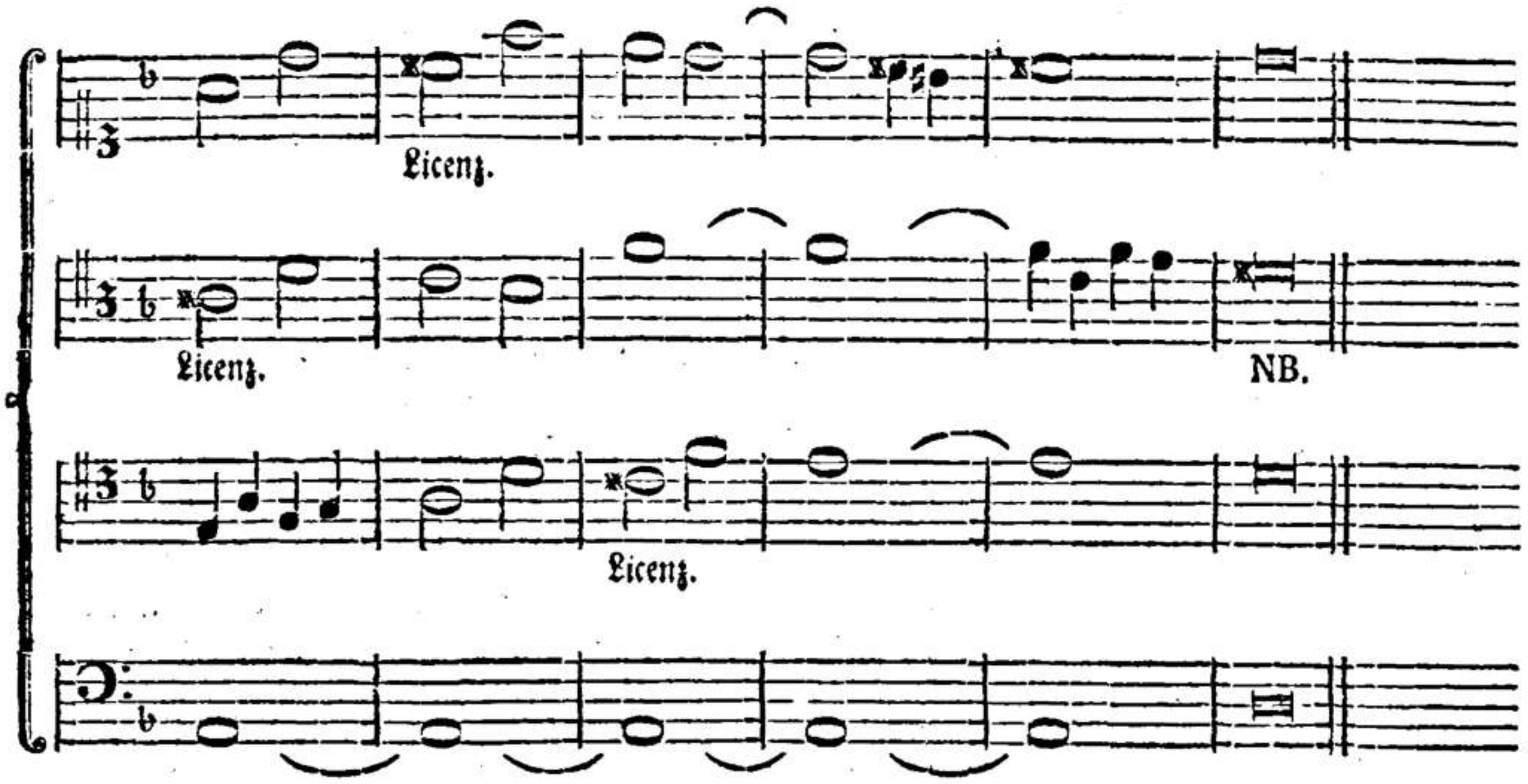
NB.



NB.


NB.


NB.
NB.



Das erste NB. über den beyden E im Discant des 21. und 22. Tactes bedeutet, daß manche Note des Hauptsatzes in der Mitte, besonders bey einer Engführung, dürfe verlängert oder verkürzet werden. Das zweyte NB. allda über dem gebundenen C im Basse, bedeutet: daß das Thema in der zweyten und dritten Note, per Syncopen etwas weniges abgeändert worden sey; indem die dritte Note C zween Streiche, und die vierte, nämlich H nur einen Streich bekommen hat.

Dergleichen Licenzen sind bey allen Engführungen erlaubt. Das dritte NB. im Alt unter dem A im 29. Tacte deutet an, daß man eine große Terz, die der dritte oder vierte Ton einer Durscale und auch die der sechste einer Mollscale sind, verdoppeln darf. Das vierte NB. im 35. Tacte bey G im Tenor, bedeutet eine nothwendige Freyheit, wodurch er die Engführung um einen Ton tiefer, als es seyn sollte, mitmacht. Das fünfte NB. bey dem gebundenen E des Basses, im 39. Tacte, bedeutet, daß die vorletzte Note des Satzes, gleichwie andere, bey Engführungen dürfe verlängert oder verkürzet werden. Das sechste NB. bey Fis im Alt im letzten Tacte bedeutet, daß man auch in weichen Tonarten mit der großen Terz schliessen dürfe, wenn nichts mehr folgt; weil diese Terz mehr Ruhe verschaft, als die kleine. Obwohl auch die kleine regelmäßig und alsdann selbst nothwendig ist, wenn noch gleich darauf etwas folgt. Wenn aber die folgende Musik um eine reine Quart steigt, so geht die große Terz vorher auch mit, z. B. hier folgte G moll oder dur. Endlich ist noch die dreyfache Engführung des Hauptsatzes, welche die drey obern Stimmen über dem aushaltenden A im Basse (welches Aushalten auf welsch Tasto Solo, und auf teutsch Orgelpunct genennt wird) machen, zu be-

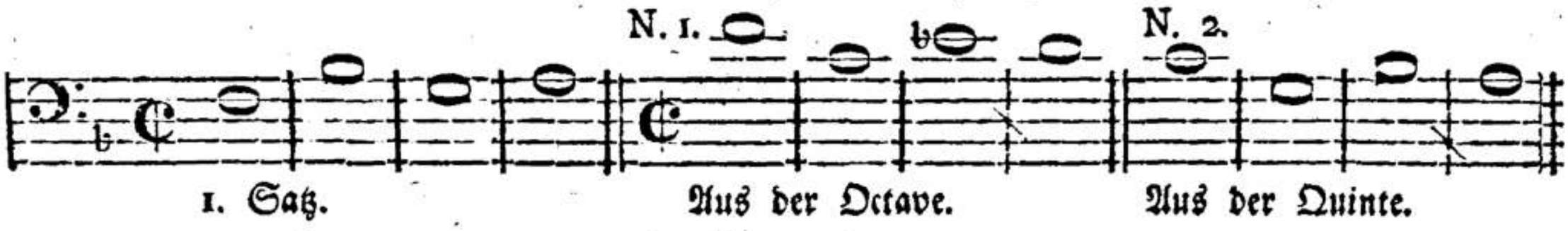
trachten; wobey per Licentiam überall Cis statt C genommen worden ist. Bisweilen führt man den Gegensatz, oder auch den Zwischensatz, der sich schon öfters hat hören lassen, auf diese Art vor der Schluß-Cadenz in die Enge. Diese Künste helfen die Fuge verlängern, und sind überall Schönheiten.

Sechs und zwanzigstes Kapitel.

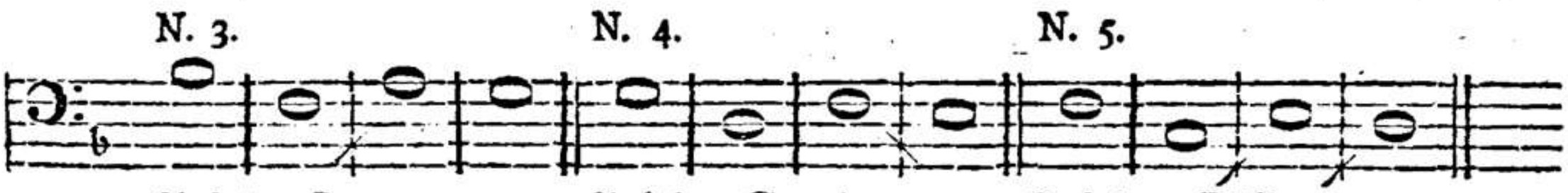
Von der Umkehrung.

Die Umkehrung (inversio) ist vierfach. Die erste heisset die platte, (simplex:) wenn man nemlich alle Noten eines Fugen- oder andern Satzes also verkehrt, daß die Noten, welche in dem ersten Satze hinauf gehen, oder springen, herab gehend, oder springend vorgebracht werden; und umgekehrt, die herab gehen, oder springen, nun hinauf gehen, oder springen müssen; wobey man jedoch die Intervalle, oder Sprünge nicht ganz genau beybehält. Dieß kann geschehen aus der Octave, aus der Quinte, aus der Quarte, aus der Secunde und aus dem Einklange. Z. B.

Subjectum rectum. dessen platte Umkehrungen.



1. Satz. Aus der Octave. Aus der Quinte.

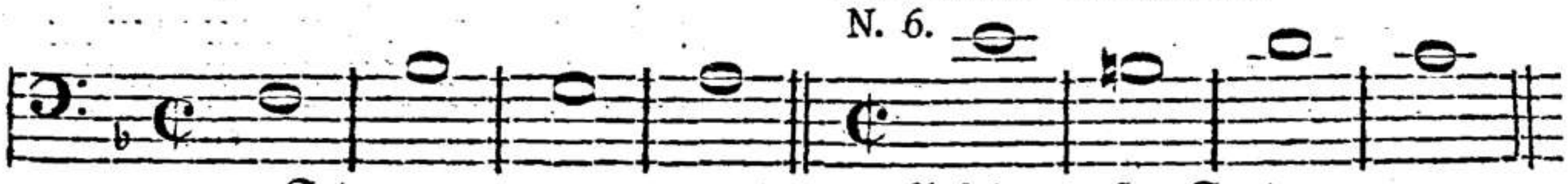


Aus der Quarte. Aus der Secunde. Aus dem Einklange.

Die zweyte Umkehrung heißt: die genaue (inversio stricta) Sie geschieht auch wie die erste; doch so: daß aus ganzen wieder überall ganze, und aus halben Tönen wieder überall halbe Töne werden Dieses aber ereignet sich nur, wenn man bey der ersten Note um eine große Septime, oder große Sext, oder große Terz höher, die Umkehrung anfängt, und die übrigen ganzen und halben Töne in rückenden und springenden Noten, im Wiederspiele eben nicht höher oder tiefer gehen und springen läßt. Z. B.

Sub-

Subjectum rectum.



1. Satz.

deſſen genaue Umkehrungen.

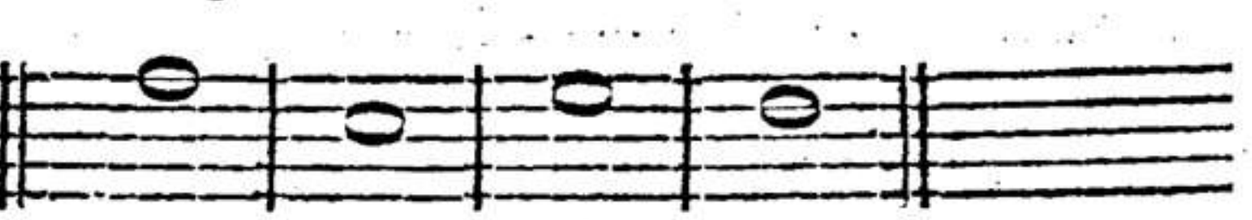
N. 6.

Aus der großen Septime.

N. 7.

Aus der großen Sexte.

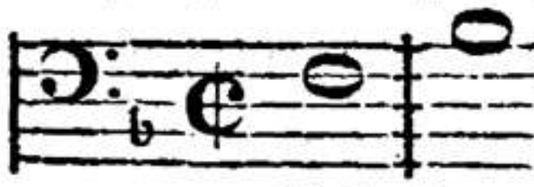
N. 8.



Aus der großen Terz.

Wenn das Thema in der Quinte anfängt, fallen dieſe zwo Umkehrungen anders aus. Man betrachte hier den Hauptſatz, welcher lateiniſch Subjectum rectum genennt wird, ſo wird ſich finden, daß von der erſten zur zweyten Note ein reiner Quartenſprung hinauf; von der zweyten zur dritten ein kleiner Terzenſprung herab: von der dritten endlich zur vierten eine Rückung eines ganzen Tones hinauf enthalten ſey. Wenn dieß alles in der Umkehrung auf das genaueſte zutrift, wie bey Nr. 6. 7. und 8, dann iſt es erſt die genaue Umkehrung, welche man auch Contrarium reverſum nennet. Wenn aber nicht alles genau zutrift, wie oben bey Nr. 1. 2. 3. 4. 5. in welchen Beyſpielen zwar der umgekehrte Quartſprung anfangs auch rein iſt, aber von der zweyten zur dritten Note, wie bey Nr. 3. und 5. ſtatt des kleinen Terzenſprunges ein großer; und von der dritten zur vierten Note ein kleiner Secundengang, ſtatt des großen gemacht wird, wie bey Nr. 1. 2. und 4, ſo iſt es nur die platte Umkehrung (inverſio ſimplex oder contrarium ſimplex). Die dritte Umkehrung iſt die, wo man alle Noten rückwärts angefangen, bis zur erſten, inclusive (wenn es auch zuweilen tiefer, oder höher geſchieht, wie es in den verwandten Tonarten geſchehen müßte) abſchreibt. Sie heißt die krebsgängige Umkehrung (inverſio cancrizans). Z. B.

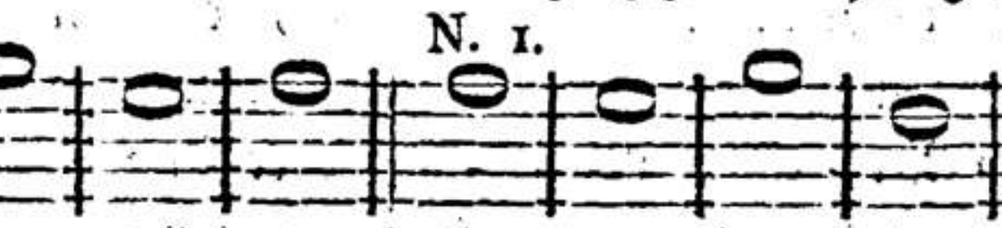
1. Satz.



Subjectum rectum.

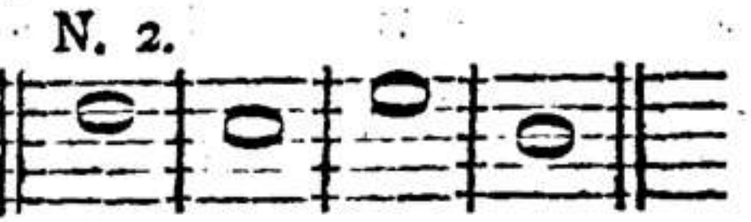
Krebsgängige Umkehrungen.

N. 1.



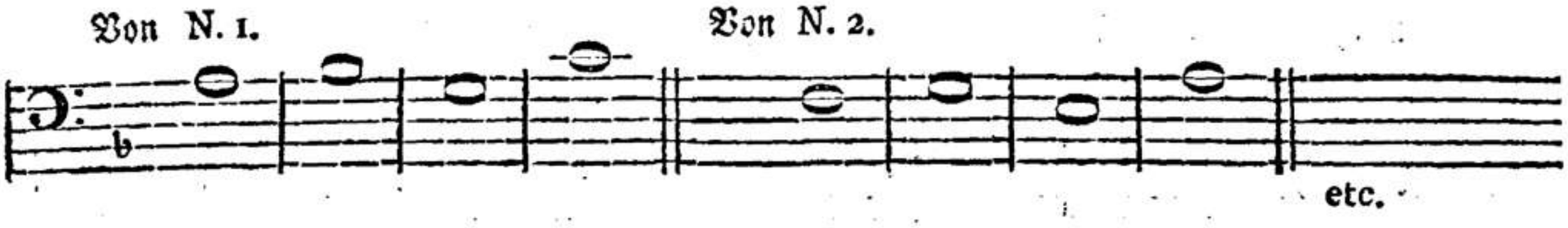
Aus dem Haupttone.

N. 2.

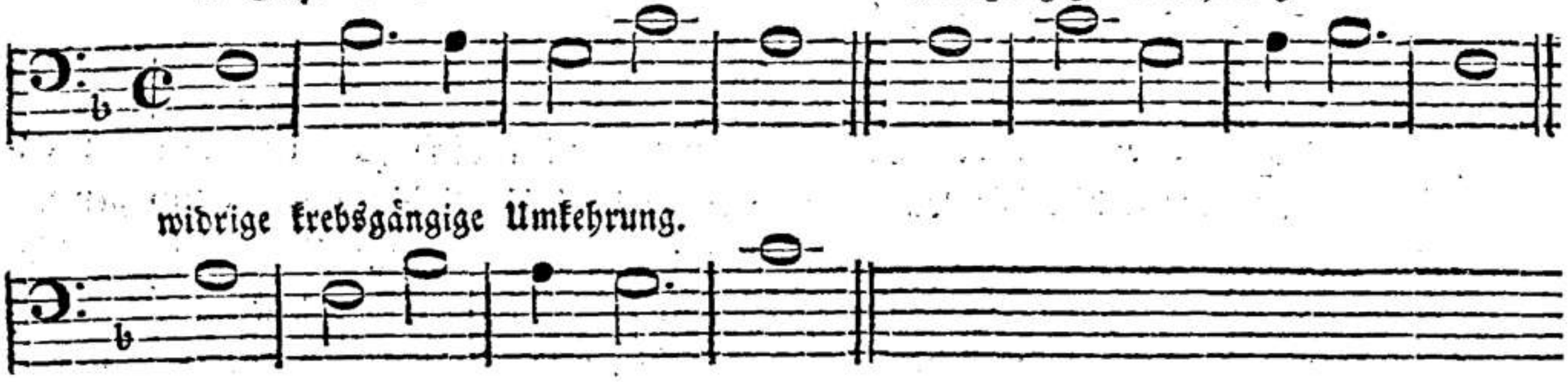


Aus deſſen Unterterz.

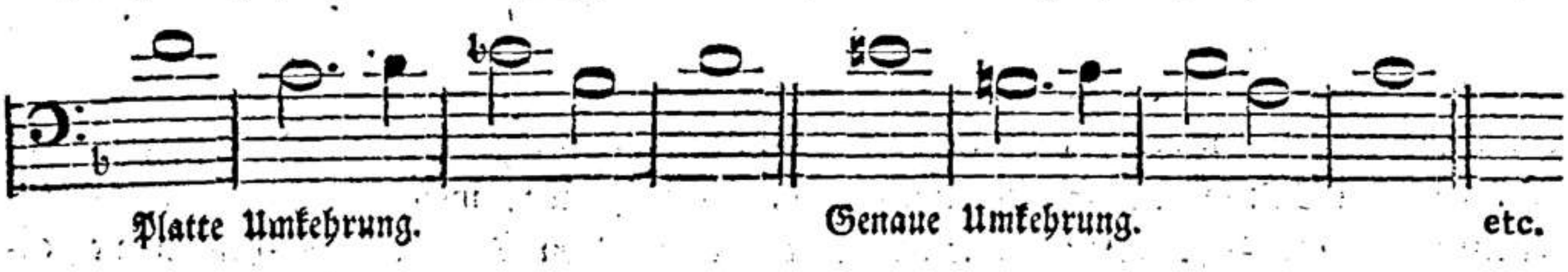
Die vierte Umkehrung endlich iſt die, wo man dieſe krebsgängige Umkehrung abermal verkehrt; jedoch bey ihrer erſten Note angefangen und bis zur letzten, incluſive. Sie heißt ſodann: die widrige krebsgängige Umkehrung (inverſio cancrizans contraria). Z. B.



NB. Bey diesen zwo letzten Umkehrungen, wo die ganzen und halben Töne zutreffen können, oder nicht, ist zu merken: daß sie nicht anwendbar sind, wenn im ersten Satze eine punctirte Note irgendwo enthalten wäre. Z. B.



Beyde sind übel, wegen des schlechten und hinkenden Gesanges. Die ersten zwo Umkehrungen aber bleiben allezeit gut, wenn der Hauptsatz in guten Tacttheilen keine Dissonanz-Ligatur hat: z. B.



Nun könnte jemand fragen: was nutzen diese Umkehrungen? Das Alterthum derselben und die großen Meister, die sie von jeher in ihren künstlichen Stücken vorgebracht haben, ersparen mir die Antwort. Es ist zwar keine große Kunst, einen musikalischen Gedanken nach der ersten und zweyten Art, auch mit begleitenden Stimmen, umzukehren; gleichwie es keine Kunst ist, nach der dritten Art, eine halbe Menuet oder Trio krebsgängig zu machen, damit der andere halbe Theil daraus werde. Jedoch wenn man zu einer Fuge ein solches Thema oder Contrathema ausdenkt, welches zu gleicher Zeit mit einer oder mit zween dergleichen Umkehrungen angebracht werden kann, so ists in der That ein Kunststück, und dient, sie zu verlängern. Auch wird sie die Liebhaber dieser Musikgattung, welche die Setzkunst verstehen oder nicht verstehen, etwas mehr ergötzen; weil sie nicht immer die alte Leyer, nämlich das Subjectum rectum allein hören.

Endlich

Endlich ist zu wissen, was ein Ricercare, oder besser: eine Ricercata sey: es ist eine Art Fuge, in welcher man die erste Hälfte des Thema, wie eine gemeine Fuge fortführt; die zweyte Hälfte desselben aber in der platten oder genauen Umkehrung ausarbeitet. Sie wird auf folgende Art verfertiget: man nimmt einen natürlichen, das ist, diatonischen oder chromatischen Hauptsatz in einer weichen oder harten Tonart, schreibt selben in die unterste oder oberste Stimme insgemein zuerst; alsdann läßt man die nächste Stimme antworten, z. B. nach dem Baß den Tenor; oder nach dem Discant den Alt ꝛc.

Endlich folgt die dritte und vierte Stimme in der Ordnung hinauf oder herab. Man führt diese Fuge auch durch einige oder alle fünf verwandte Tonarten; man macht kleine Nachahmungen, giebt bald dieser, bald jener Stimme Pausen, und führt sie, so lang es beliebig ist, nach den Regeln des strengen Contrapunctes, so viel als möglich ist, fort. Sodann fängt die Umkehrung ganz unvermerkt an, in welcher die unterste Stimme zur obersten, oder diese zur untersten wird. Diese Stimme fängt wiederum ganz allein an, welches in andern Fugen-Gattungen sonst ein großer Fehler ist, wenn es nicht etwan ein neuer Text erfodert, worzu aber meistentheils auch ein neues Thema genommen wird. Nach der ersten umgekehrten Stimme wird auch die zweyte, dritte und vierte durch den zweyten halben Theil verkehrt: NB. wenn die Fuge nur dreystimmig ist, so bleibt die Mittelstimme (aber auch in der genauen oder platten Umkehrung verfertiget) wiederum die Mittelstimme; wenn aber eine solche Fuge vierstimmig ist, so wird die untere Mittelstimme zur obern und diese zur untern, jedoch beyde in der Umkehrung.

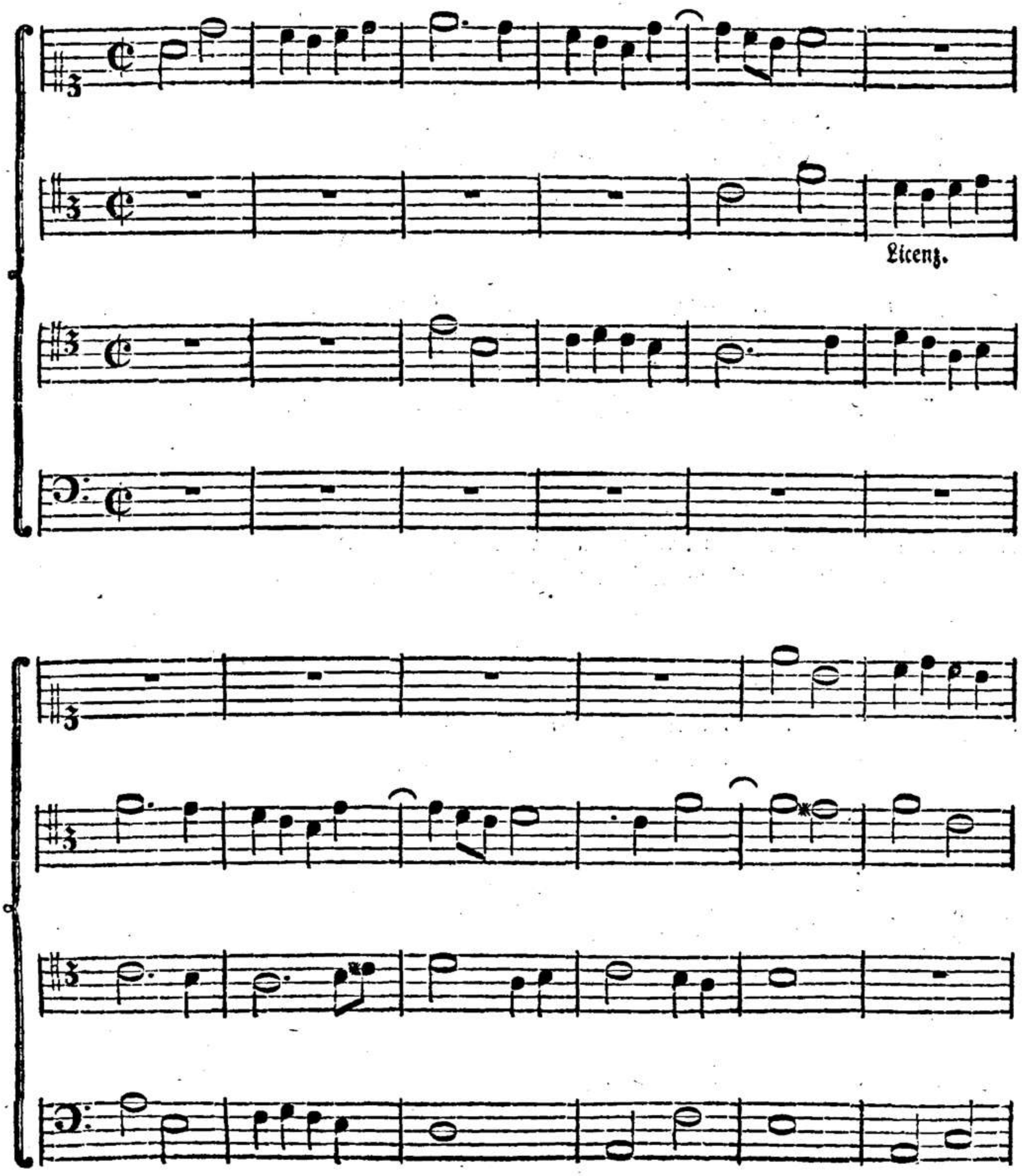
Weil aber das Ende der Umkehrung aller Stimmen wiederum keine Schluß-Cadenz macht, so muß man noch einige, dem Haupt- oder Gegensatze, oder den vorhergehenden Nachahmungen nicht unähnliche, oder diese Nachahmungs-Gedanken selbst, auf eine etwas veränderte Art hinzusetzen und eine förmliche ganze Cadenz in dem Haupttone machen.

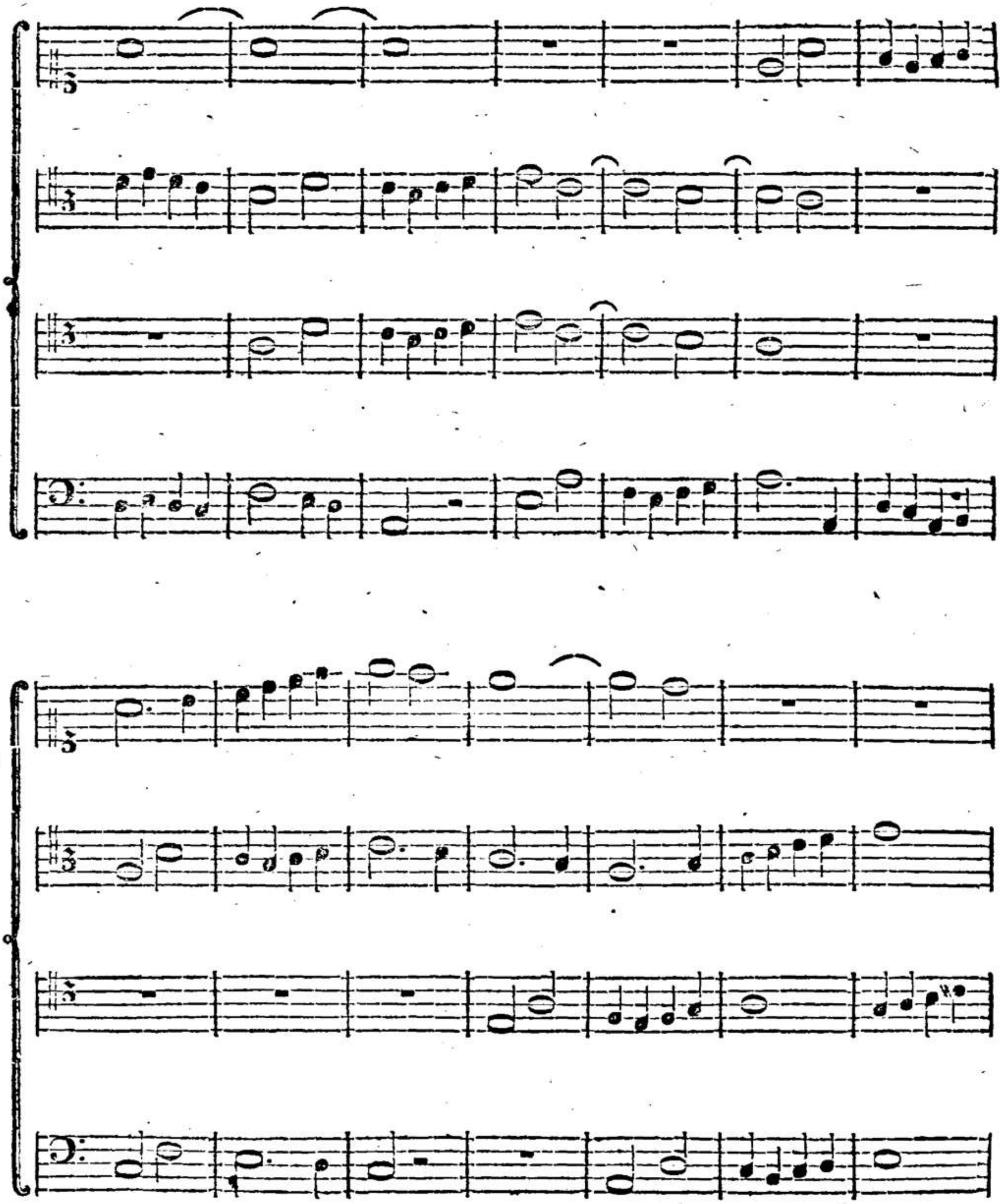
NB. Alle Umkehrungen können zwey- drey- und vierstimmig seyn. Oder, wenn sie nur in zwey Stimmen angebracht werden, können sie mit einer dritten und vierten freyen Stimme noch begleitet werden. Man kann sie zu galanten und fugirten Sätzen anwenden. Wenn man bey einer Fuge das angefangene Thema (Subjectum rectum) nur plattweg, ohne die halben und ganzen Töne nach der Ordnung in der Antwort (in Subjecto contrario) nachzumachen, umkehrt; so heißt sie auf lateinisch: Fuga per contrarium simplex. Wenn man aber auch die ganzen und halben Töne genau beobachtet, so, daß aus ganzen Tönen wiederum überall ganze Töne, und aus jedem Mi-Tone überall ein Fa-Ton, und dieß auch im Widerspiele (et vice versa) überall in der Umkehrung erfolgt, so heißt sie: Fuga per contrarium reversum.

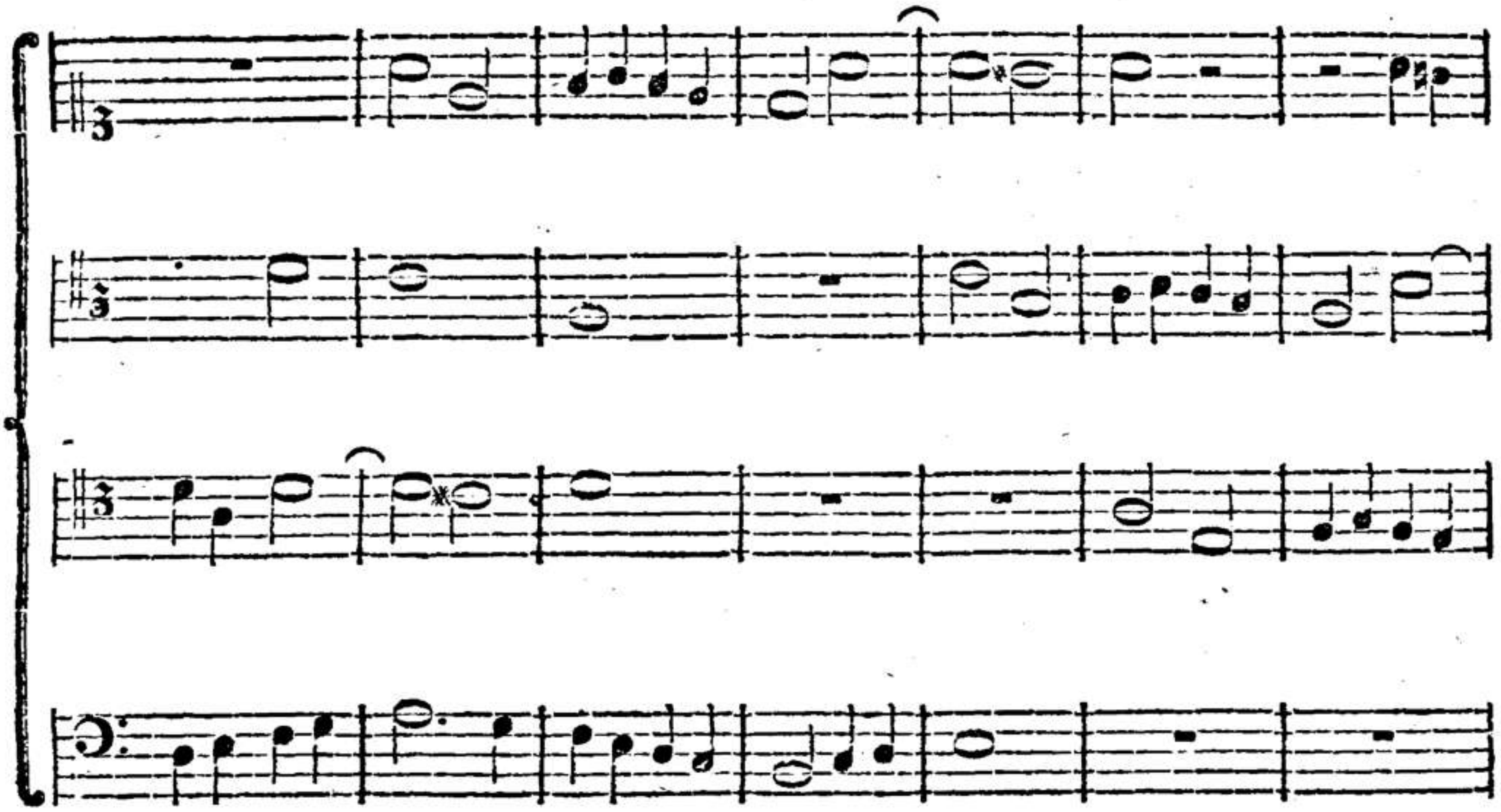
Nun folgen noch zwo kurze Fugen, in welchen die Umkehrung allezeit dem Hauptsatze gleich antwortet bis zu den Engführungen:

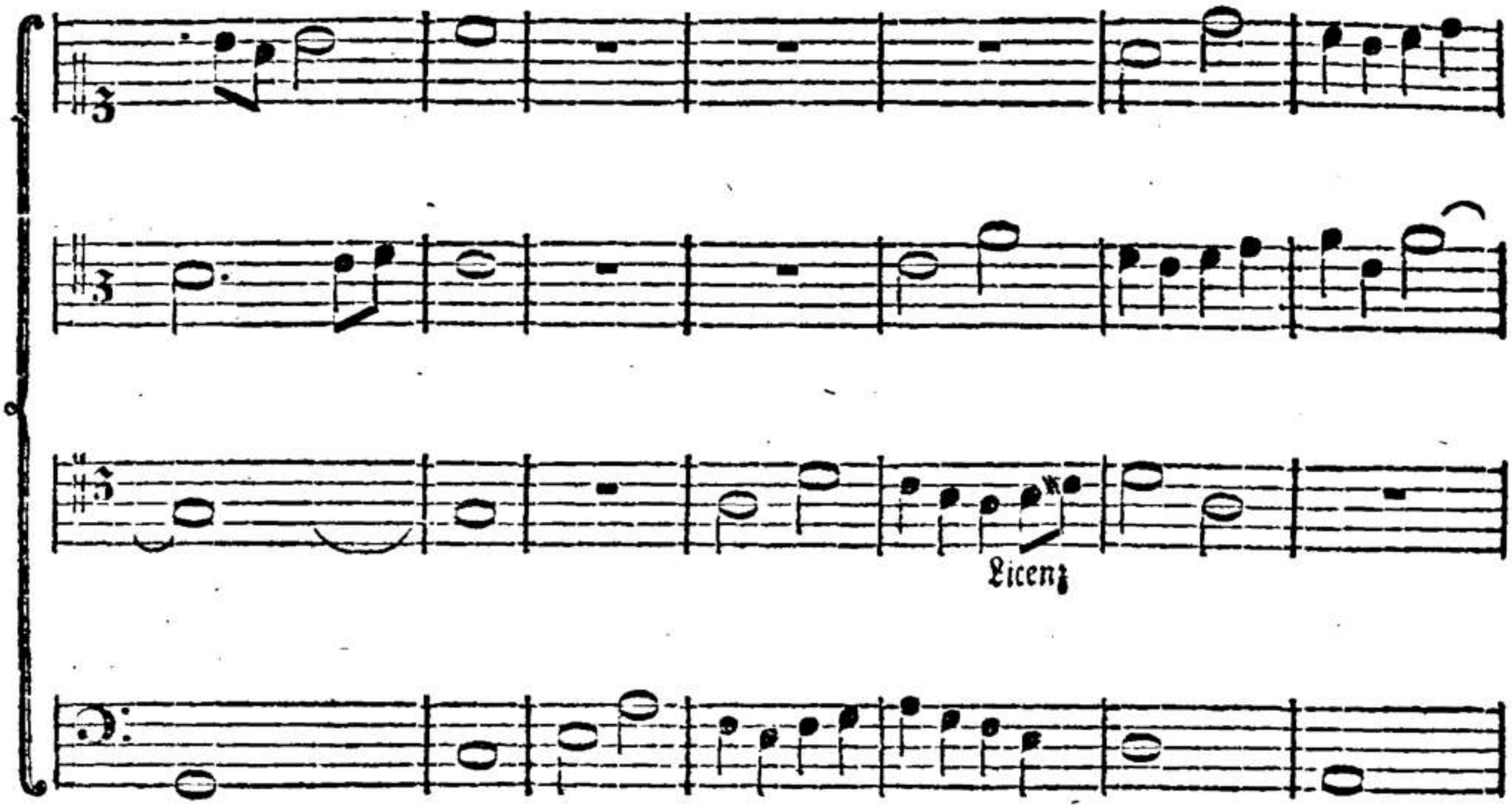
Fuga

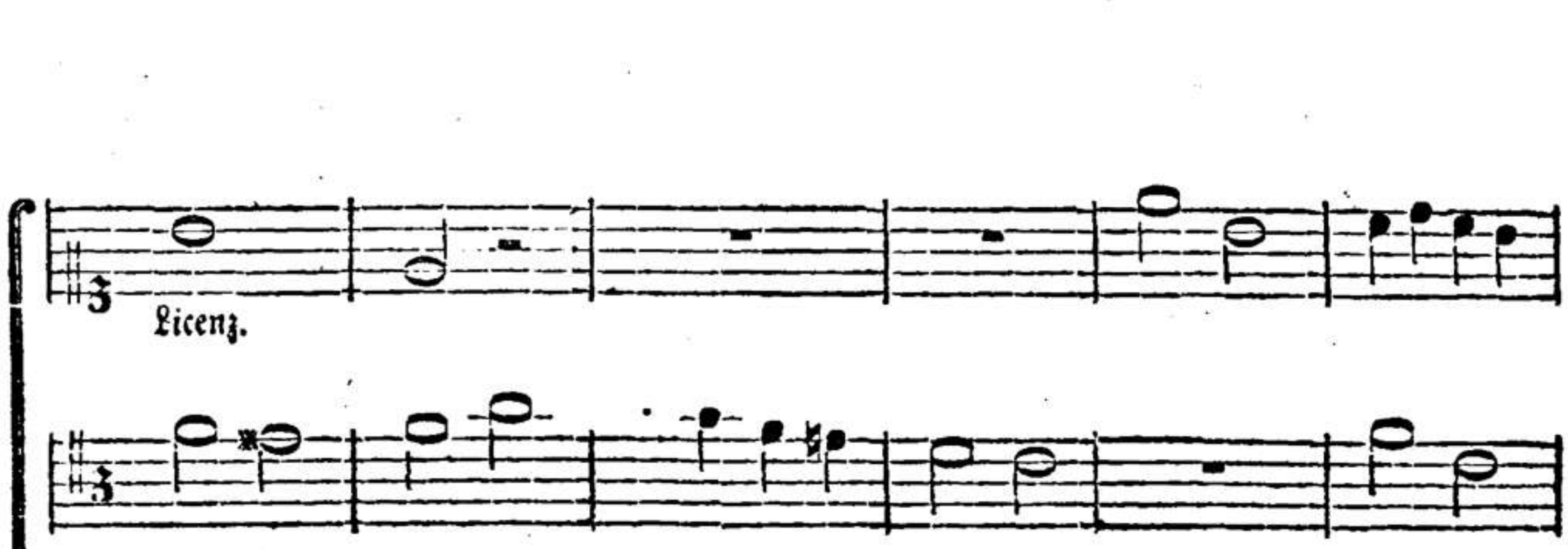
Fuga a quattro in A molli per contrarium ſimplex, das iſt: in der platten Umkehrung.

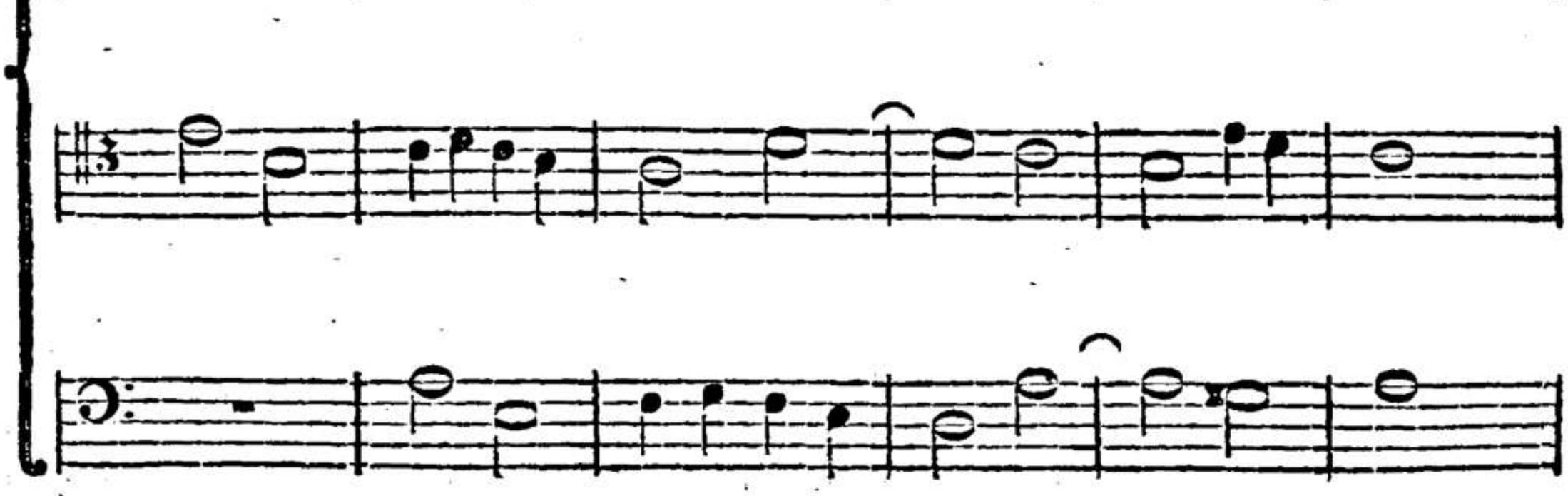


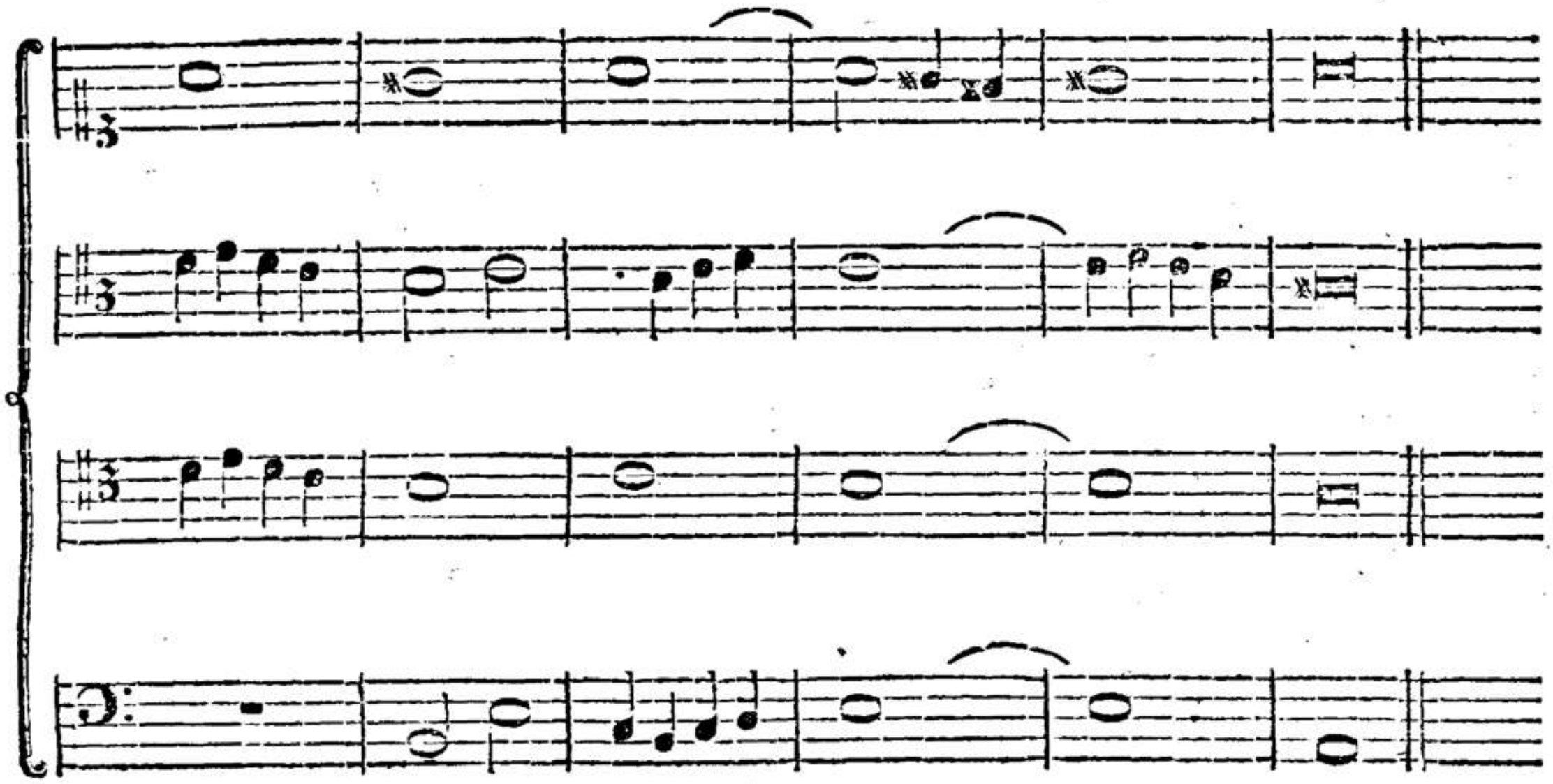




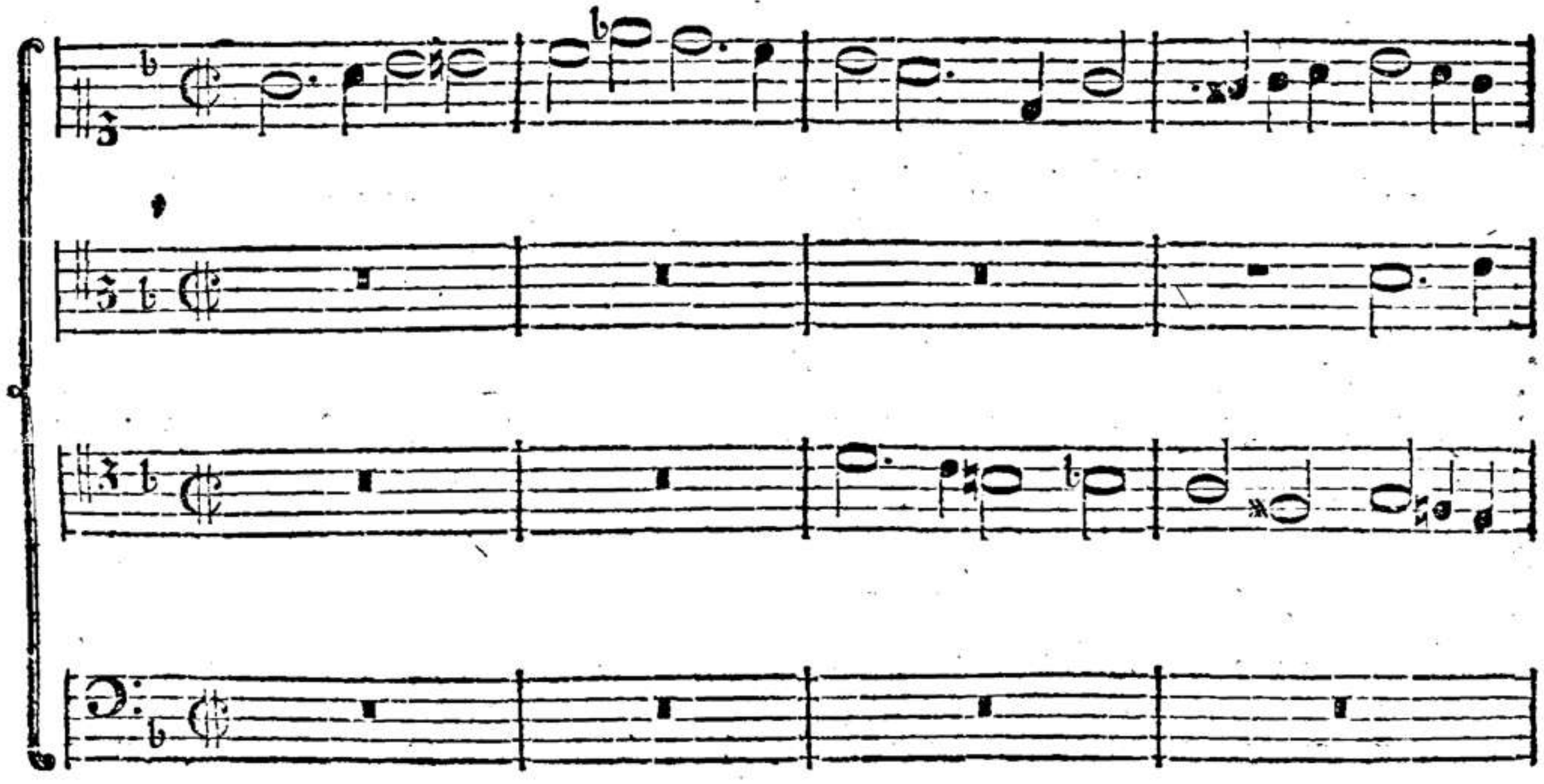

Licenz

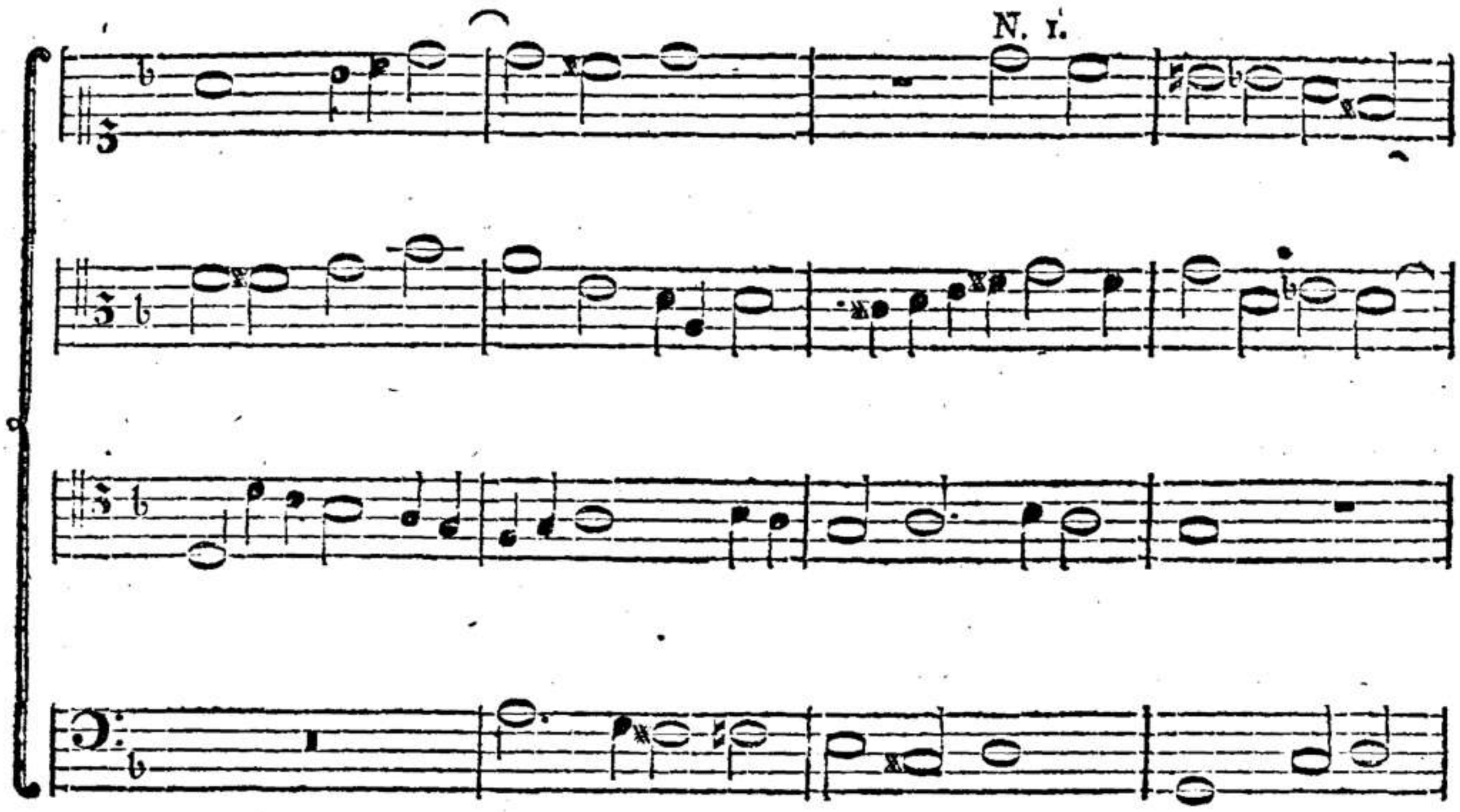

Licenz.

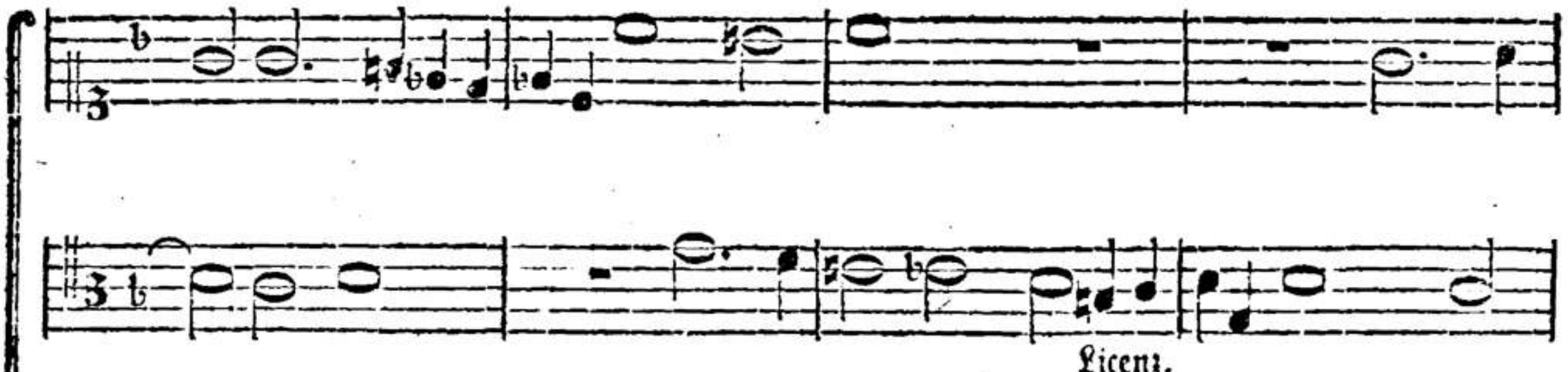




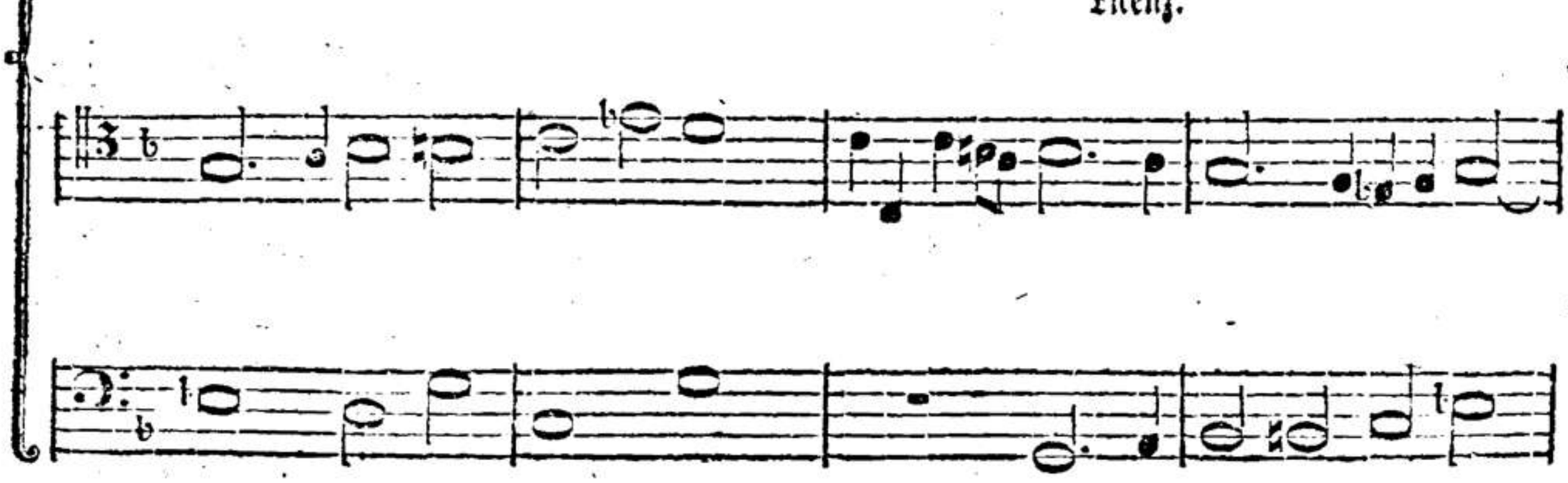
Fuga in G molli per contrarium reverſum (in der genauen Umkehrung) auch aus der Quinte, Authore Fux.

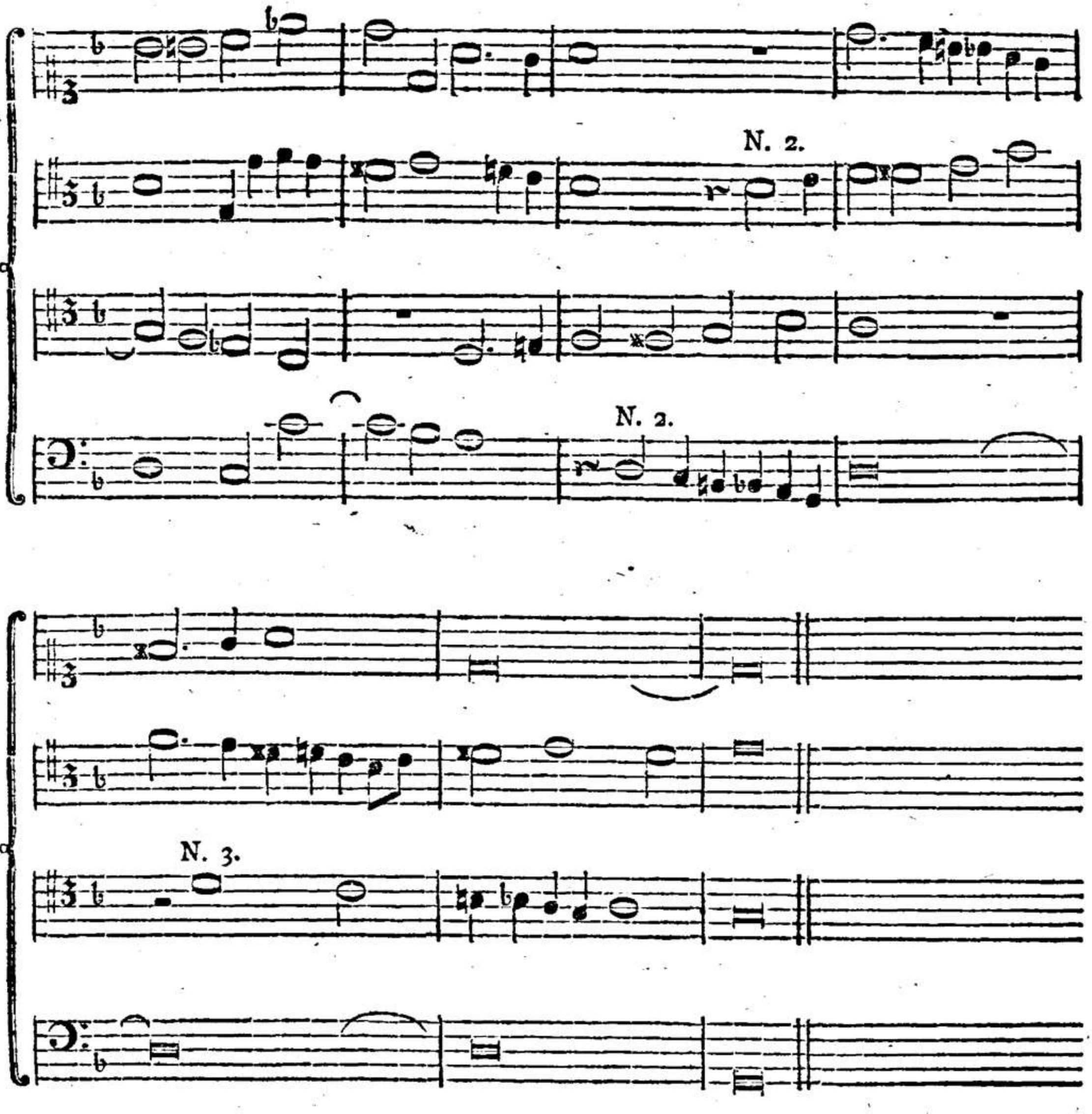






Licenz.



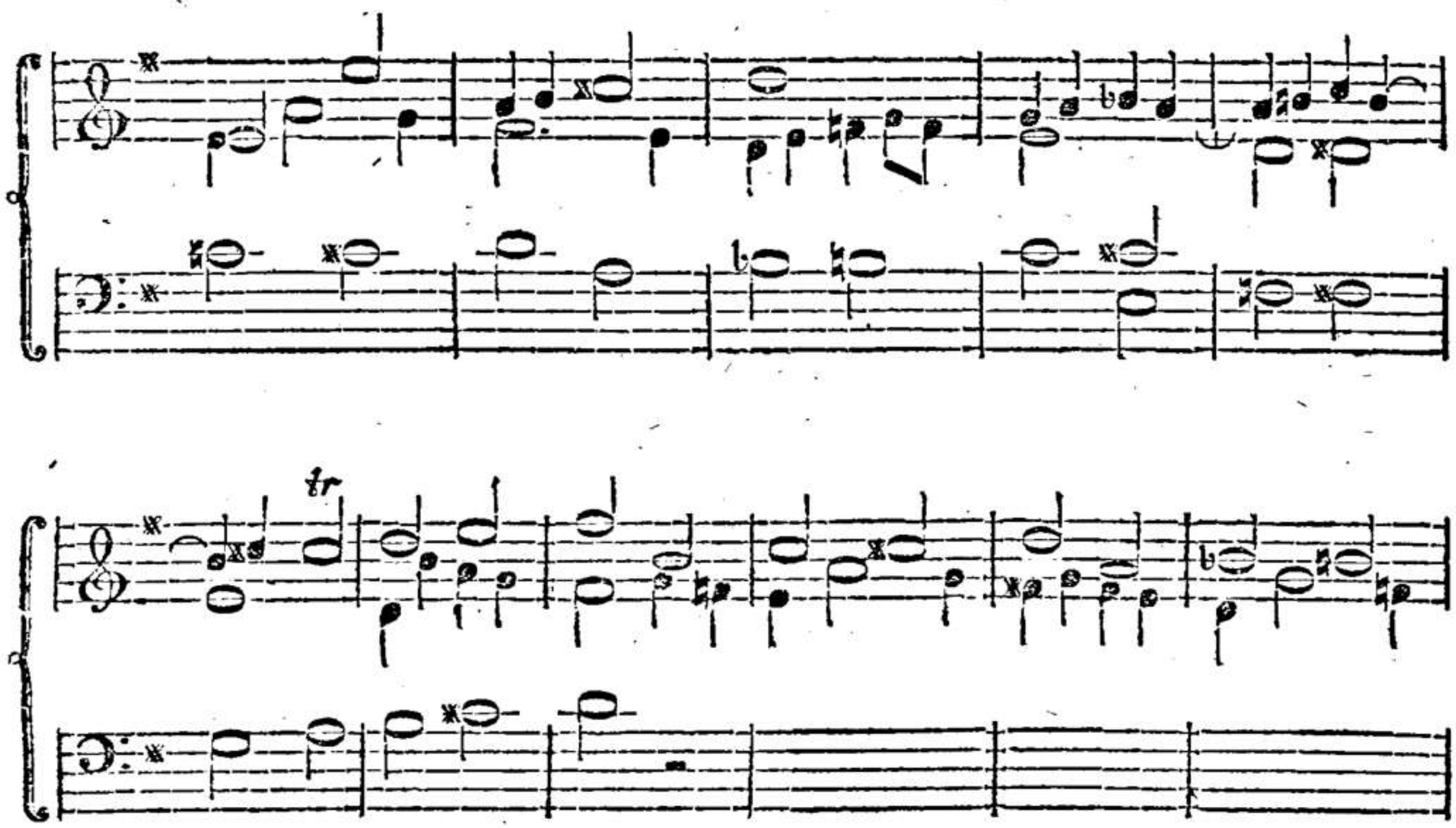


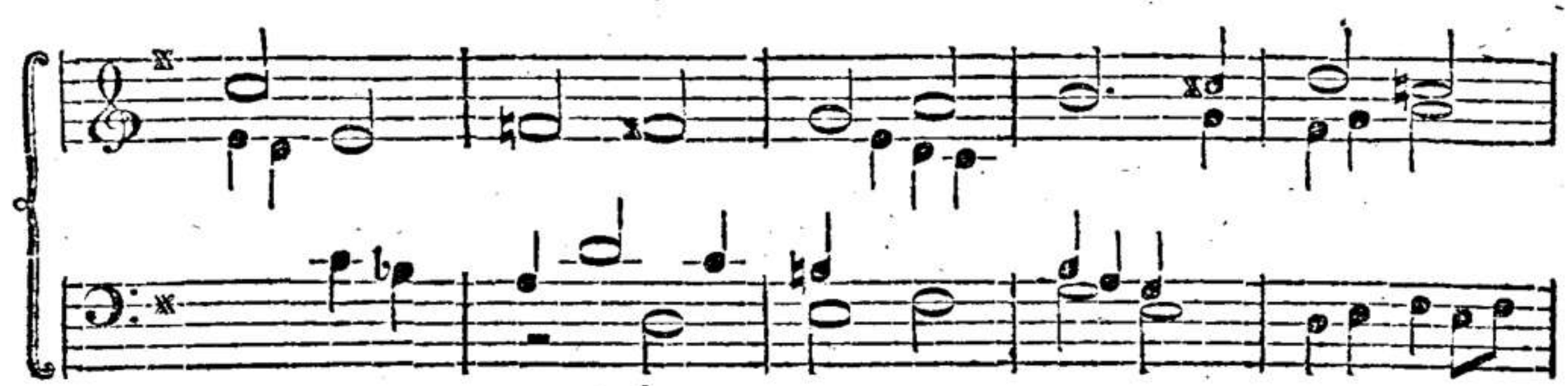
Bey Nr. 1. im Discant ist eine kleine aber erlaubte Veränderung geschehen, indem das D keinen Punct hat, und das folgende C statt einer Viertelnote eine Halbnote ist. Bey Nr. 2 im Alt und im Basse ist eine Viertelpause um den umgekehrten Satz desto vernehmlicher hören zu machen, welches Herr Fux als eine Regel vorgeschrieben hat, aber nicht mehr beobachtet wird, denn es steht auch irgendwo geschrieben: wer Ohren hat, der höre, das heißt: es wird so leicht keinem Zuhörer ein ganzes Thema entwischen.

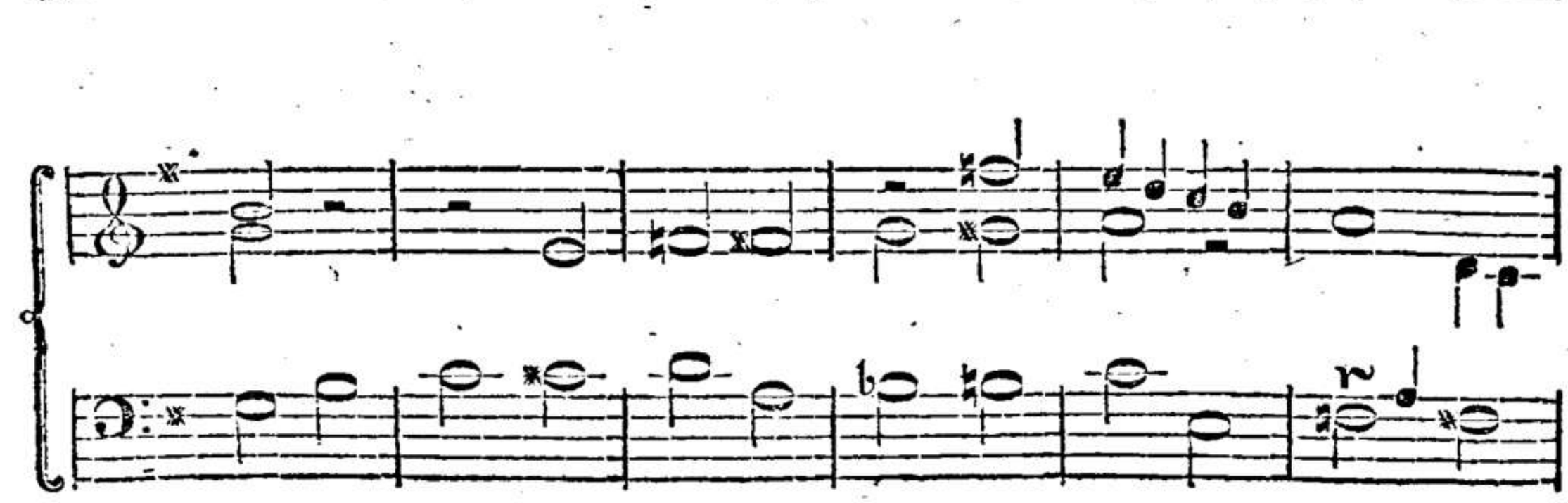
Bey

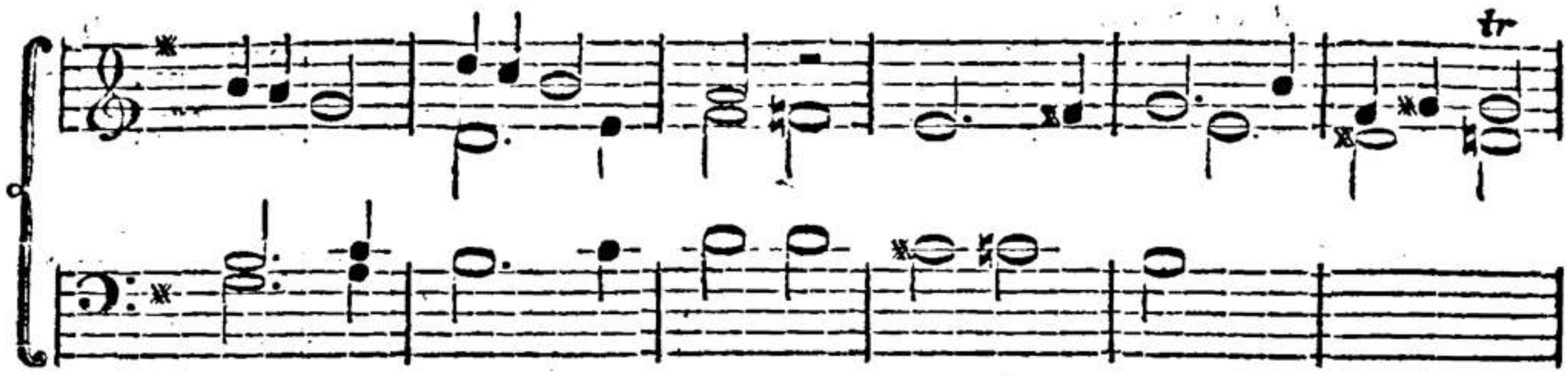
Bey Nr. 3. im Tenor steht abermal mit guter Erlaubniß der umgekehrte Satz, oder besser gesagt: die Nachahmung des Discantes in den ersten zwo Noten per figuram augmentationis, das ist, in langsamern Noten um eine Octave tiefer.

Es folgt nun eine dreystimmige Ricercata, zugleich in der genauen Umkehrung, für die Orgel verfertiget, vom Herrn Philipp Kirnberger.

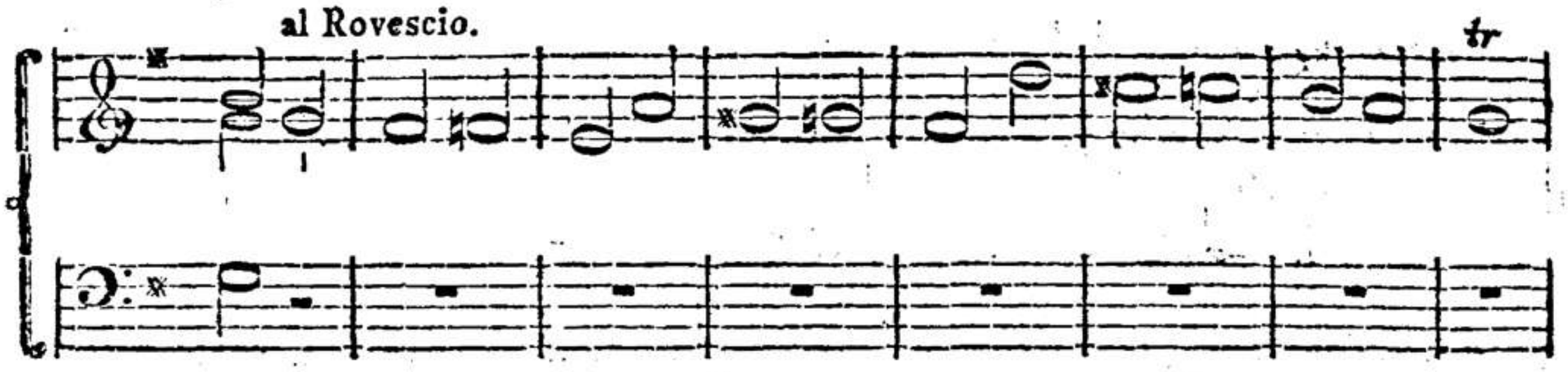

tr

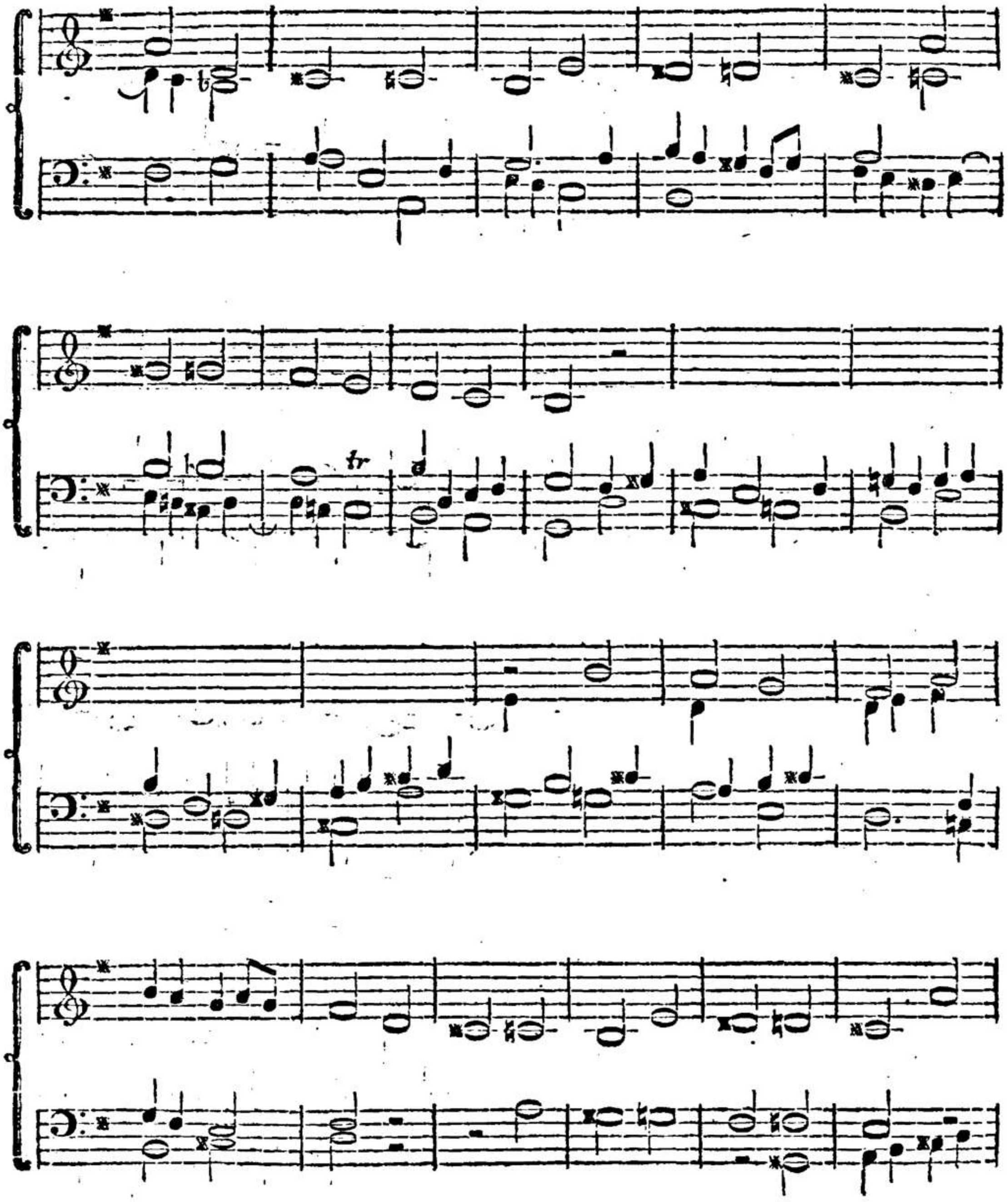


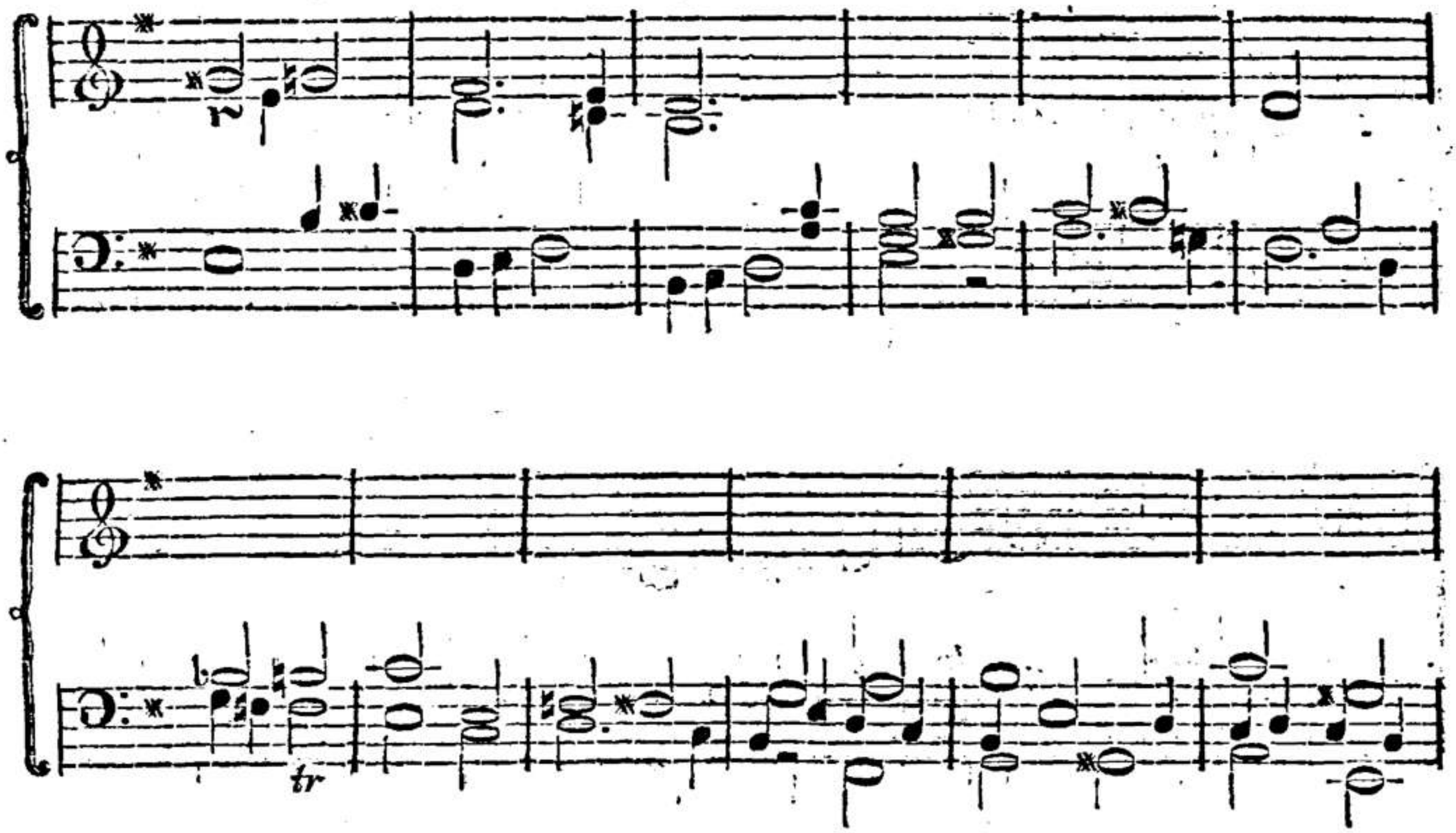


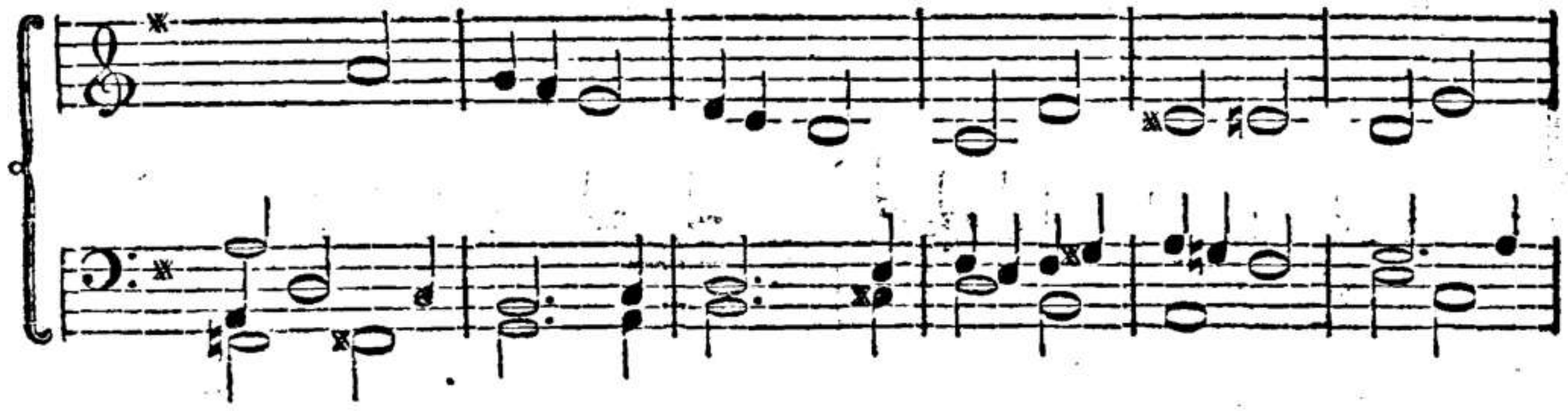


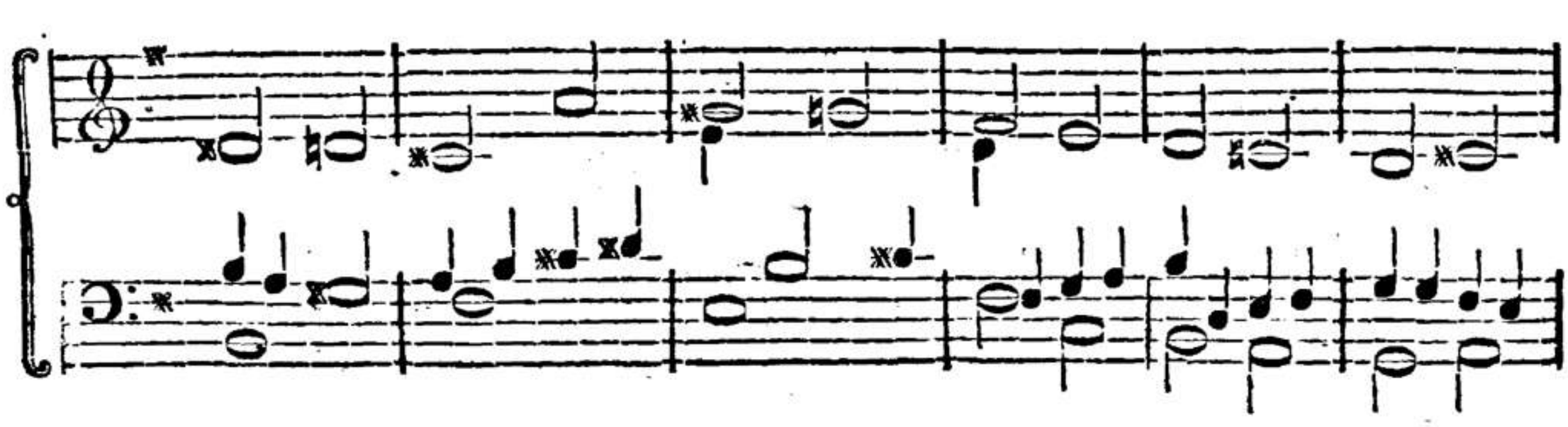
al Rovescio.

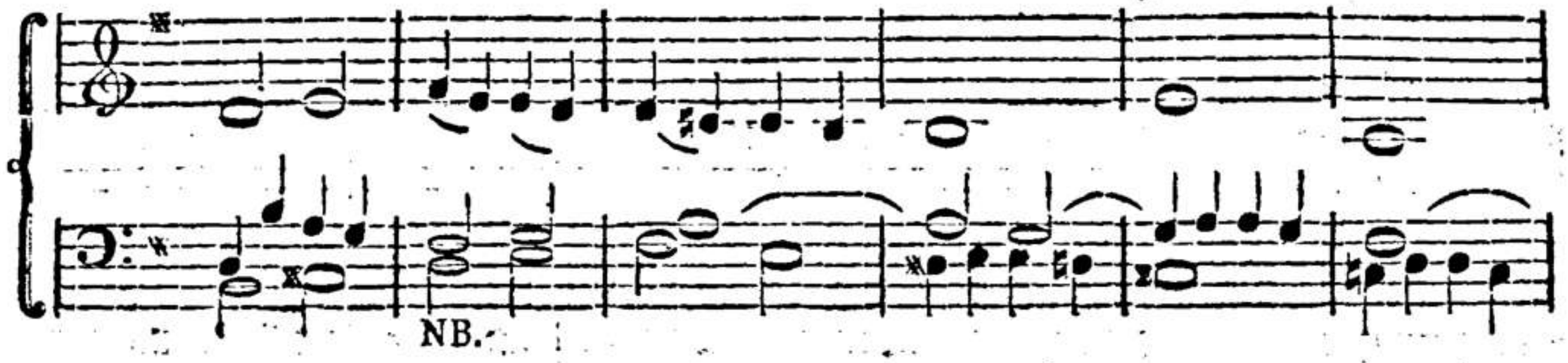


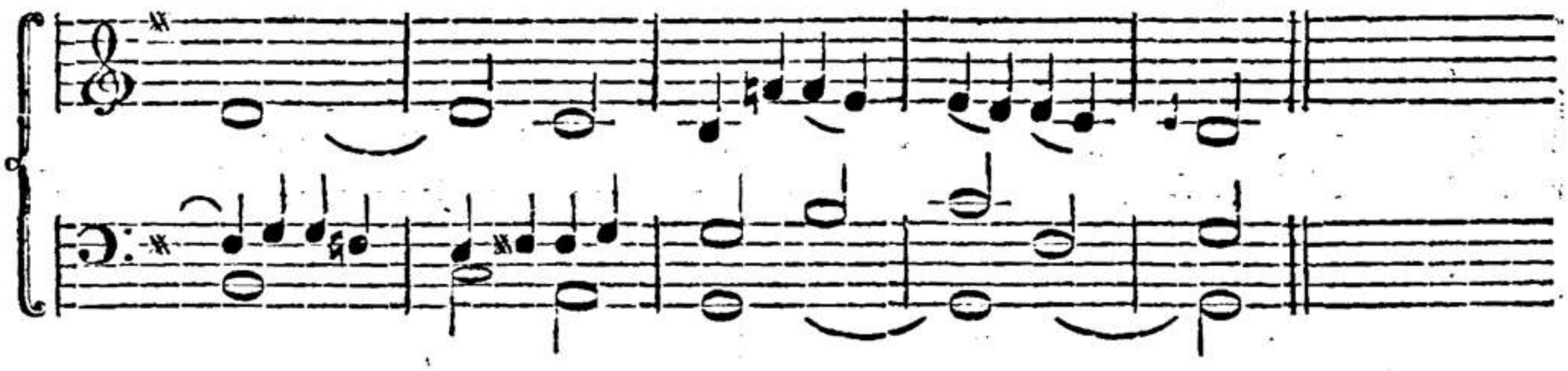



tr









Hier dauerte das in der großen Septime angefangene chromatische Subject bis zum 72 Tacte; sodann fieng im Aufstreiche dieses nämlichen Tactes die oberste Stimme die Umkehrung, und zwar per contrarium reversum an, und diese dauerte in allen drey Stimmen eben so lang als das Subjectum rectum sammt seiner umgekehrten Begleitung bis zum 143 Tacte, und zwar nach der reinsten Harmonie. Nach diesem wurden noch 9. Tacte in kurzen Nachahmungen und der Schluß im Haupttone mit einer Plagal-Cadenz gemacht.

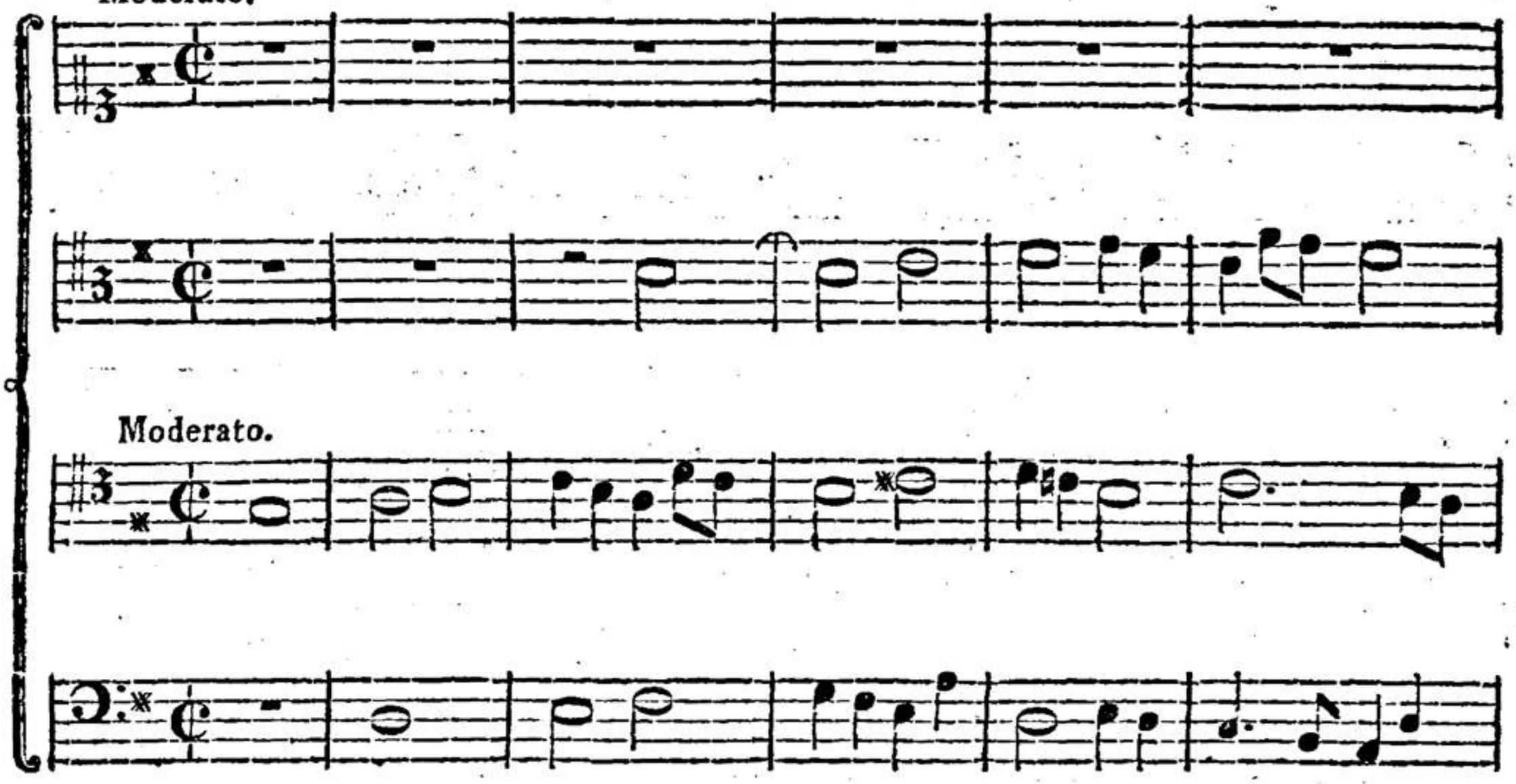
Sieben und zwanzigstes Kapitel.

Von der Fuge mit einem Choral.

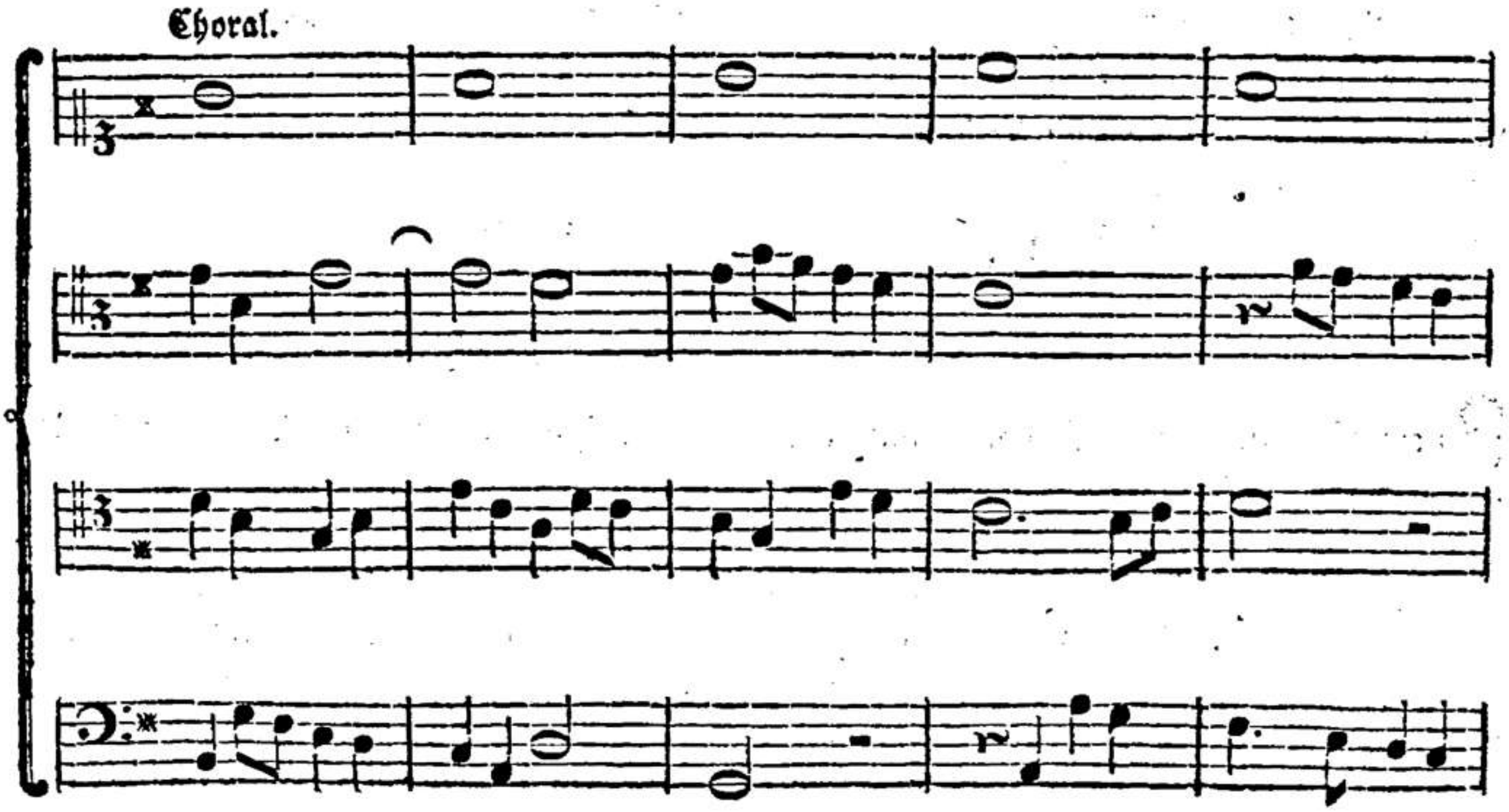
Zu einer Fuge über einen Choral nimmt man gern, per figuram diminutionis, einige Noten aus dem Choral selbst zum Hauptsatze, und läßt ihn in den drey ersten Stimmen, wie in einer andern gemeinen Fuge, nach einander eintreten, bis endlich die vierte Stimme mit dem Choral-Gesange sich vereinigen kann. Wenn dieser im Haupttone angefangen worden ist, nimmt ihn bey guter Gelegenheit eine andere Stimme in der Oberquinte oder Oberquarte, kurz: in der Dominante. So oft man aber den Choral hören läßt, müssen die andern Stimmen mit Nachahmungen dagegen arbeiten; man kann eine solche Fuge bisweilen auch in die Enge führen, und andere contrapunctische Künste und Zierlichkeiten anwenden. Z. B.

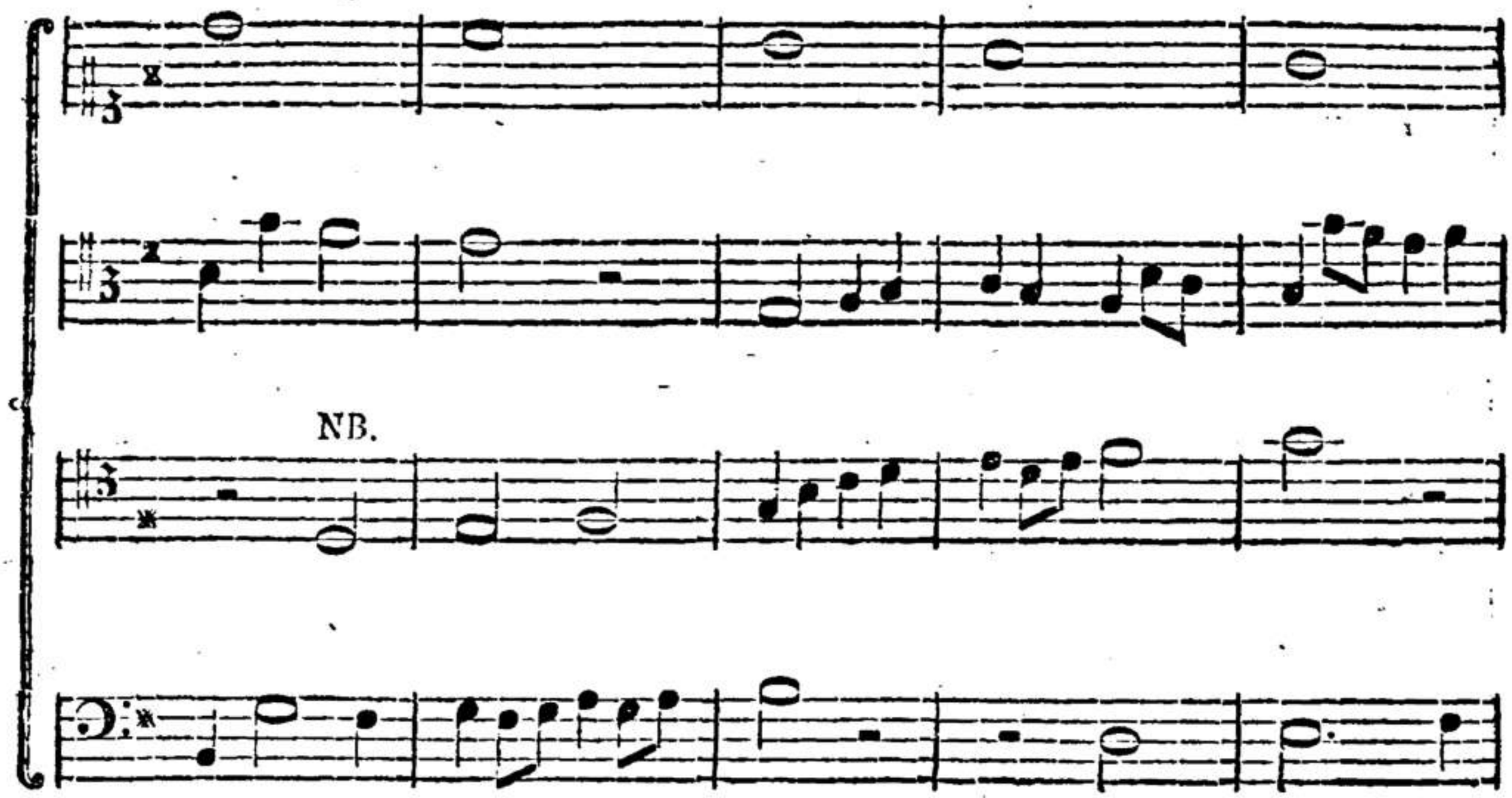
Fuga in G dur.

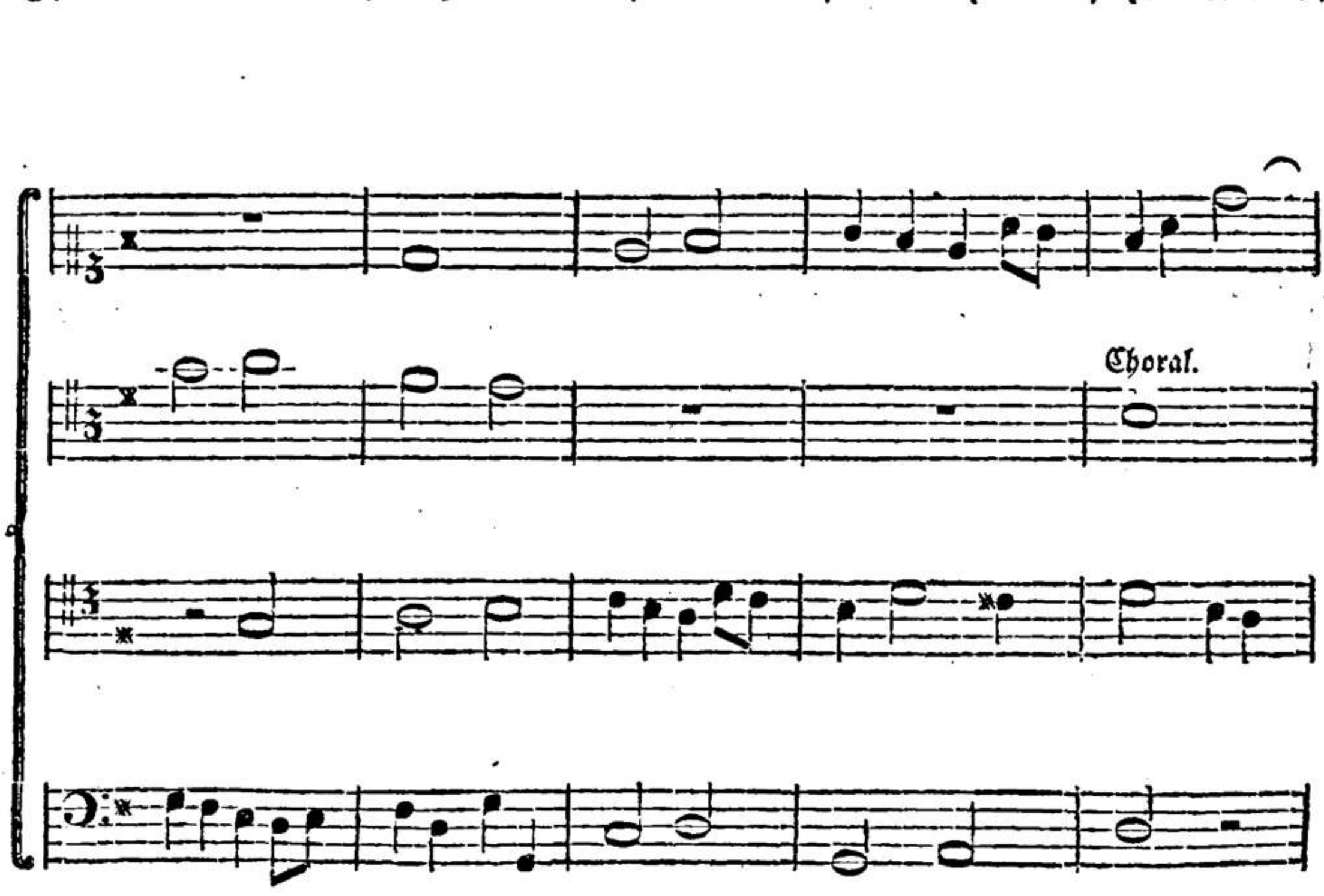
Moderato.

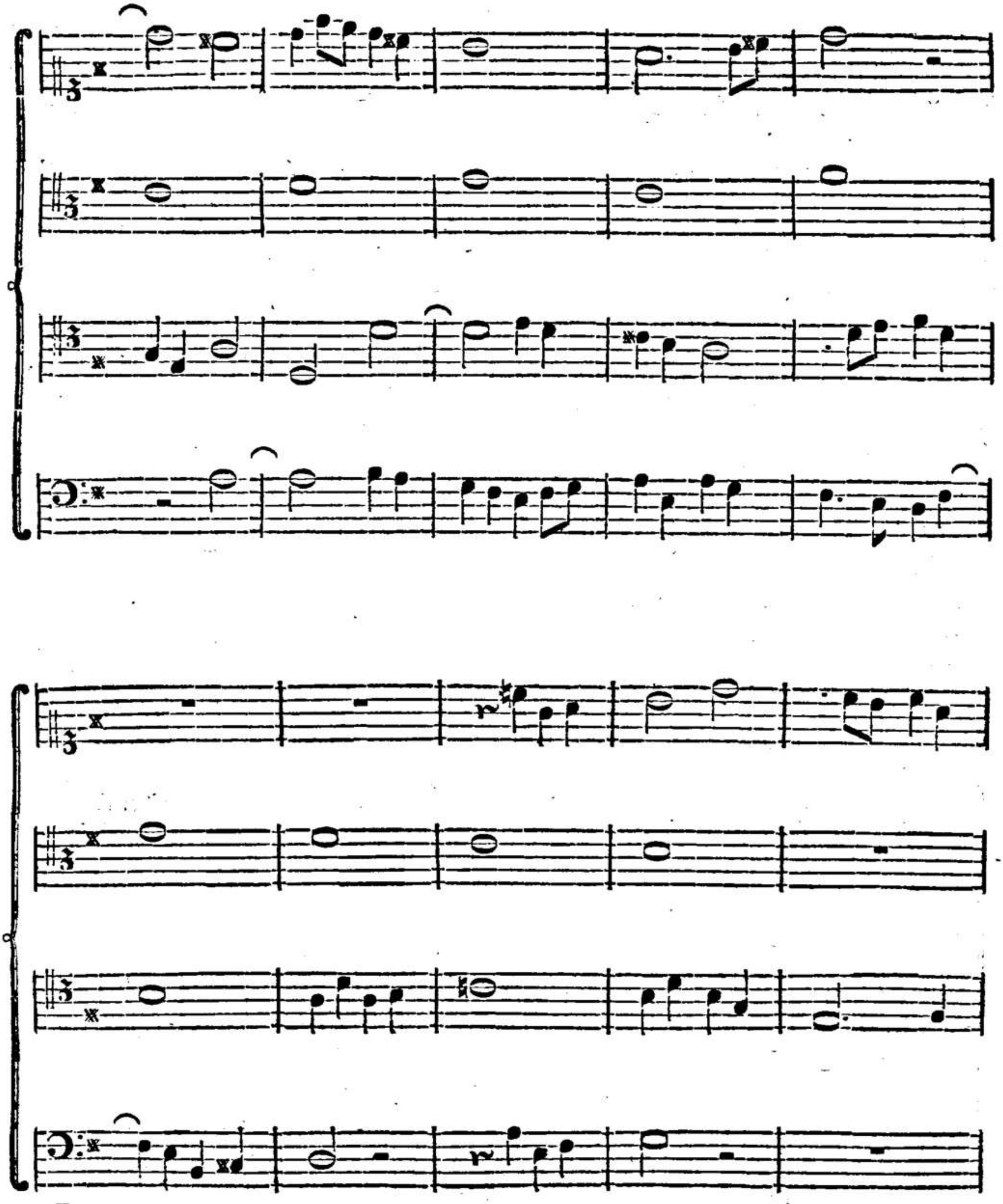


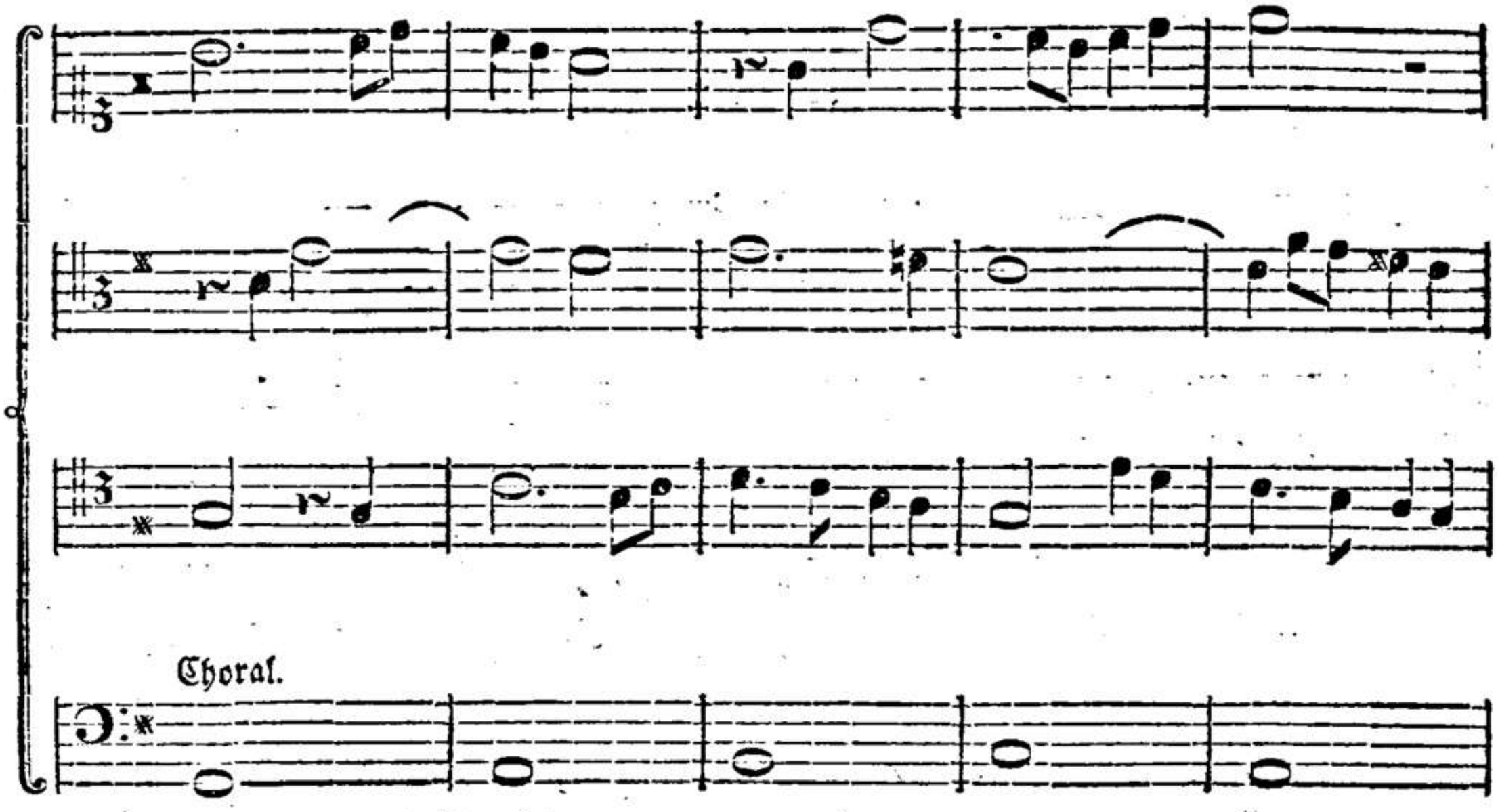
Choral.

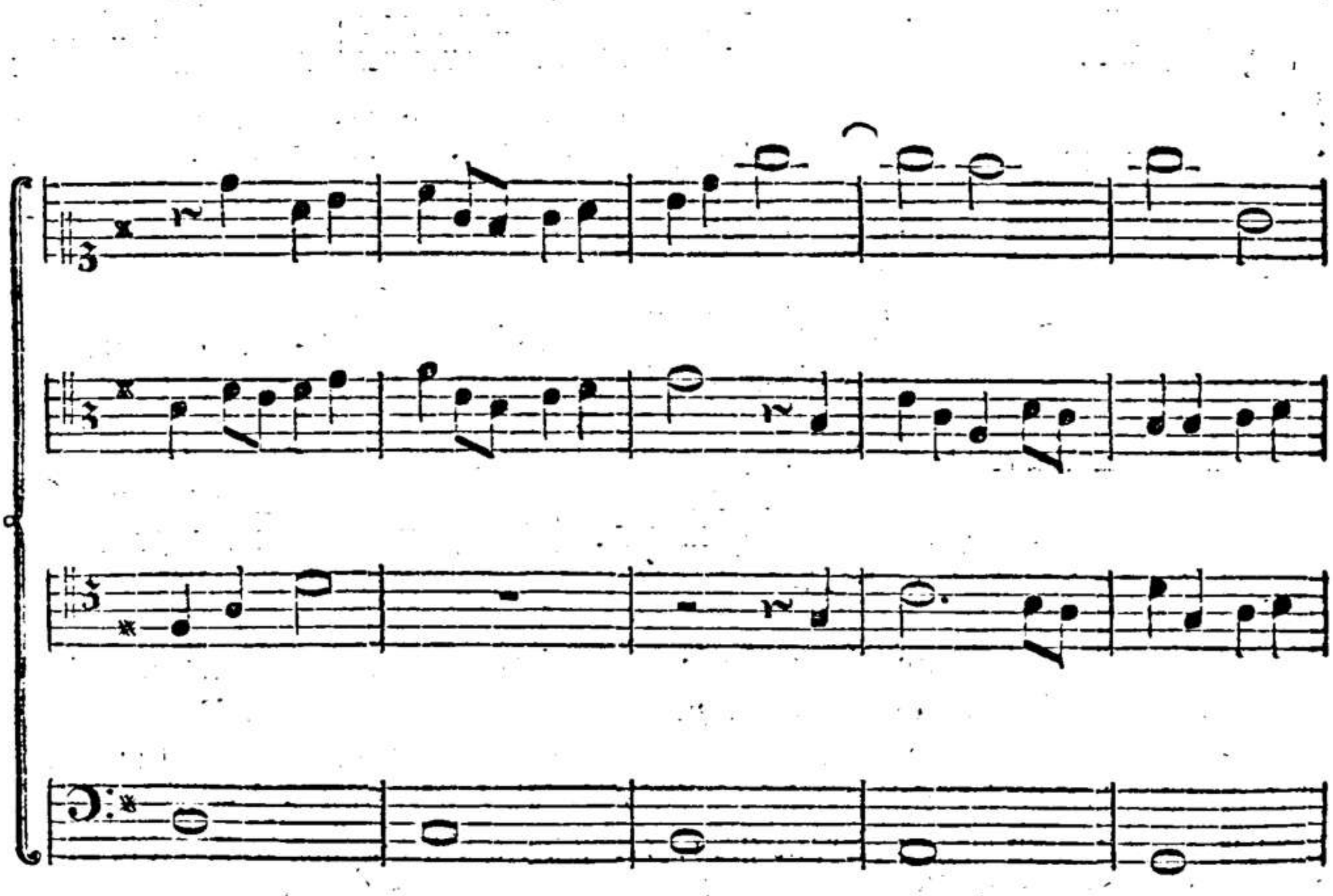


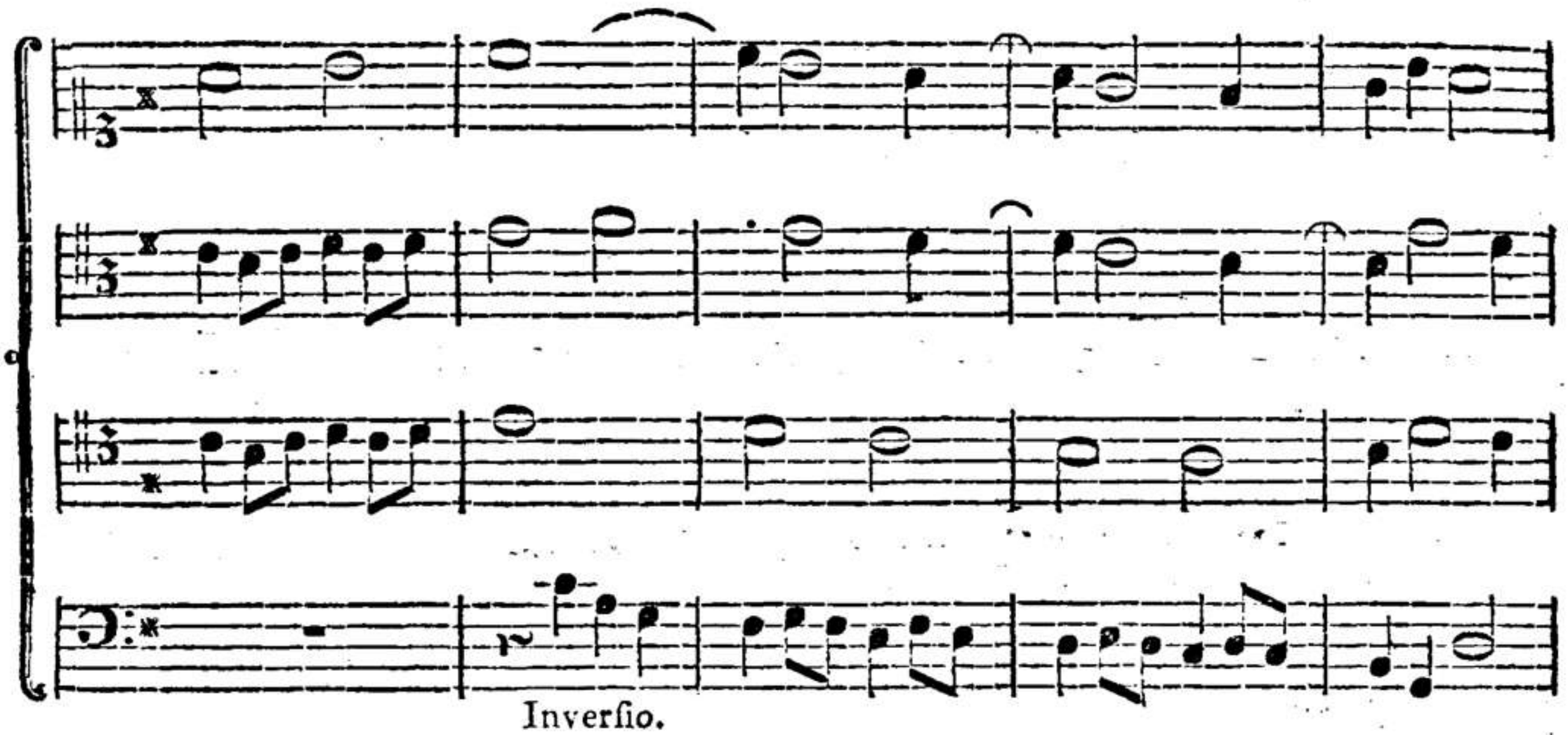

NB.


Choral.

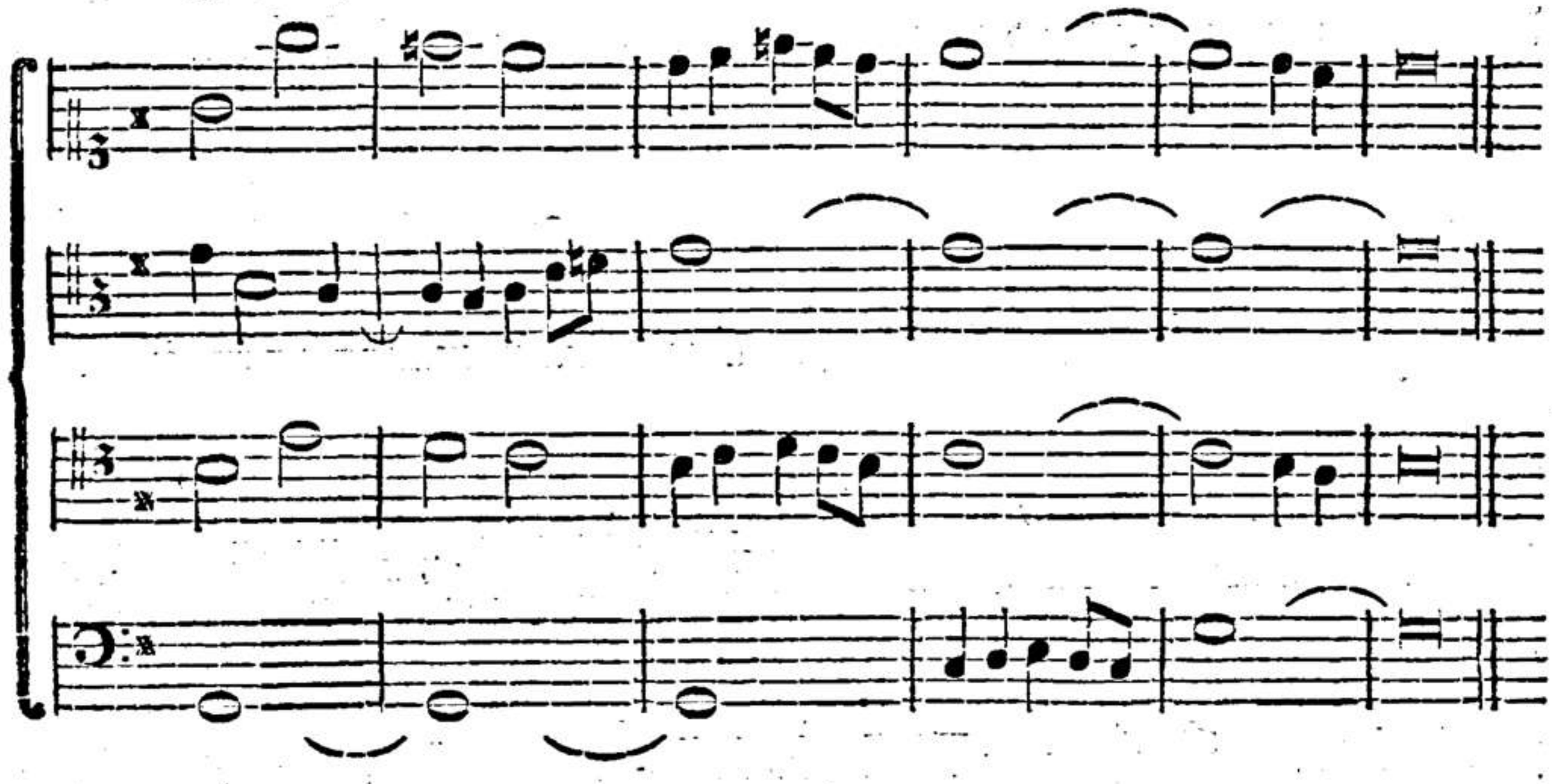



Choral.





Inverſio.



Es giebt auch Fugen, in welchen nur eine Stimme allein den Choral hören läßt, wobey die übrigen Stimmen ebenfalls, dem zierlichen Contrapuncte gemäß, in Nachahmungen geſetzt ſind. Ein dergleichen gutes Beyſpiel iſt Herrn Fuxens Ave Maria: Will man aber zu einem Choral, den eine Stimme allein ſingt, nicht fugenmäßig arbeiten, ſo iſt es genug, wenn man ihn mit den übrigen Singſtimmen, oder mit den Violinen und der Orgel in Nachahmungen gut contrapunctiſch verfertiget, wie folgende zwey Beyſpiele zeigen.

Hymnus.

HYMNUS.

Choral.

Canto. A - ve — ma - ris —

Alto. A - ve ma-ris ſtel - - -

Tenore. A - ve ma-ris ſtel - la,

Baſſo. A - ve ma - ris ſtel -

Organo. T. 7 6

ſtel - - - - - - la

la, ma - ris ſtel - la, ſtel - la

a - ve ma - ris ſtel - - la

- la, ma - - ris ſtel - - - la De-i

*2 — 6 2 7 4 * * 5 3

De - i Ma - - ter — al-

De-i Ma-ter al - ma, De-i Ma-ter al-

De-i Ma-ter al - ma, Dei Ma-ter al -

Ma - ter, De-i Ma-ter al - - -

10 10 8 7 4 3 6 6 - 6 - 6 3 6 4 2

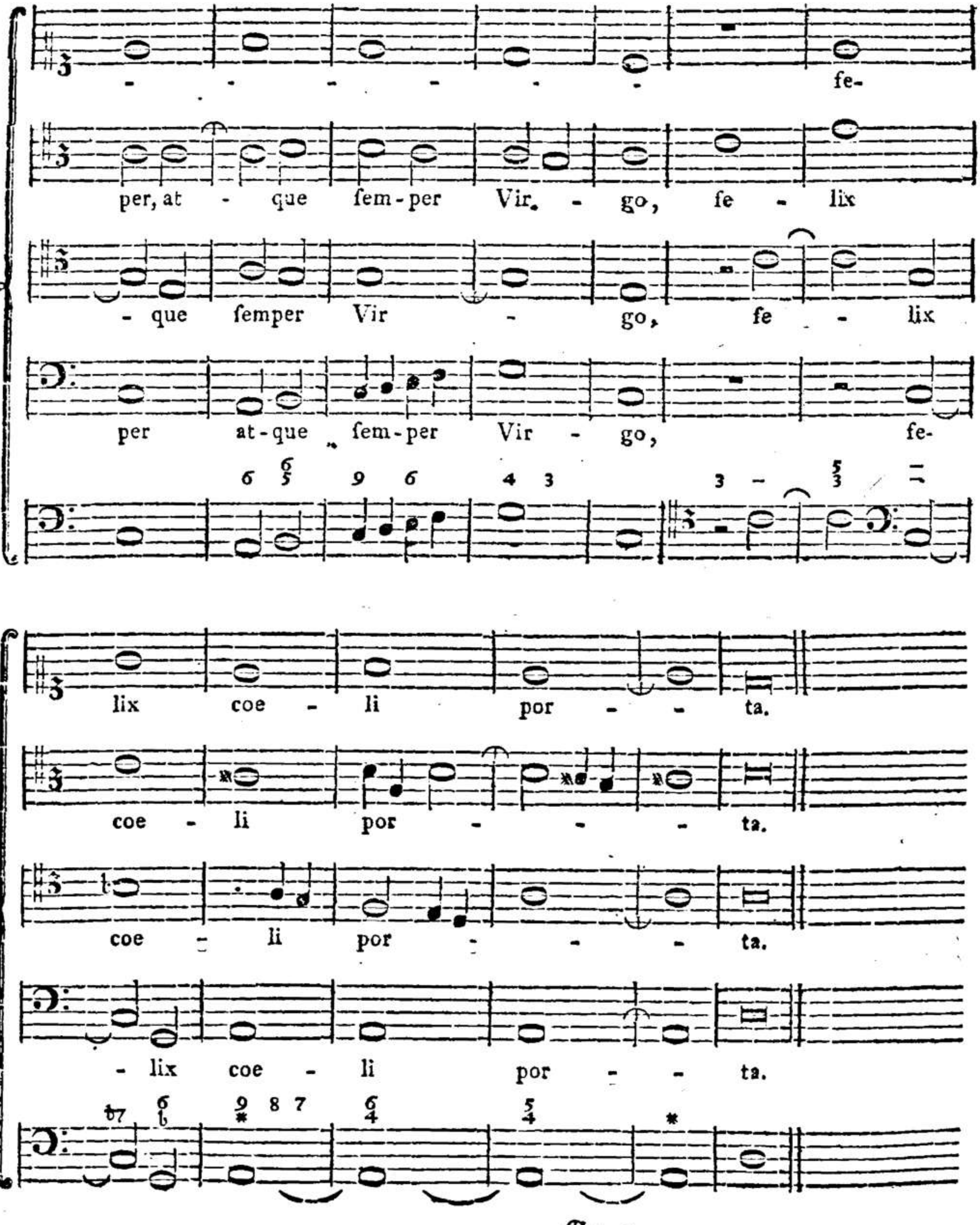
ma, at - que fem - per Vir - go, —

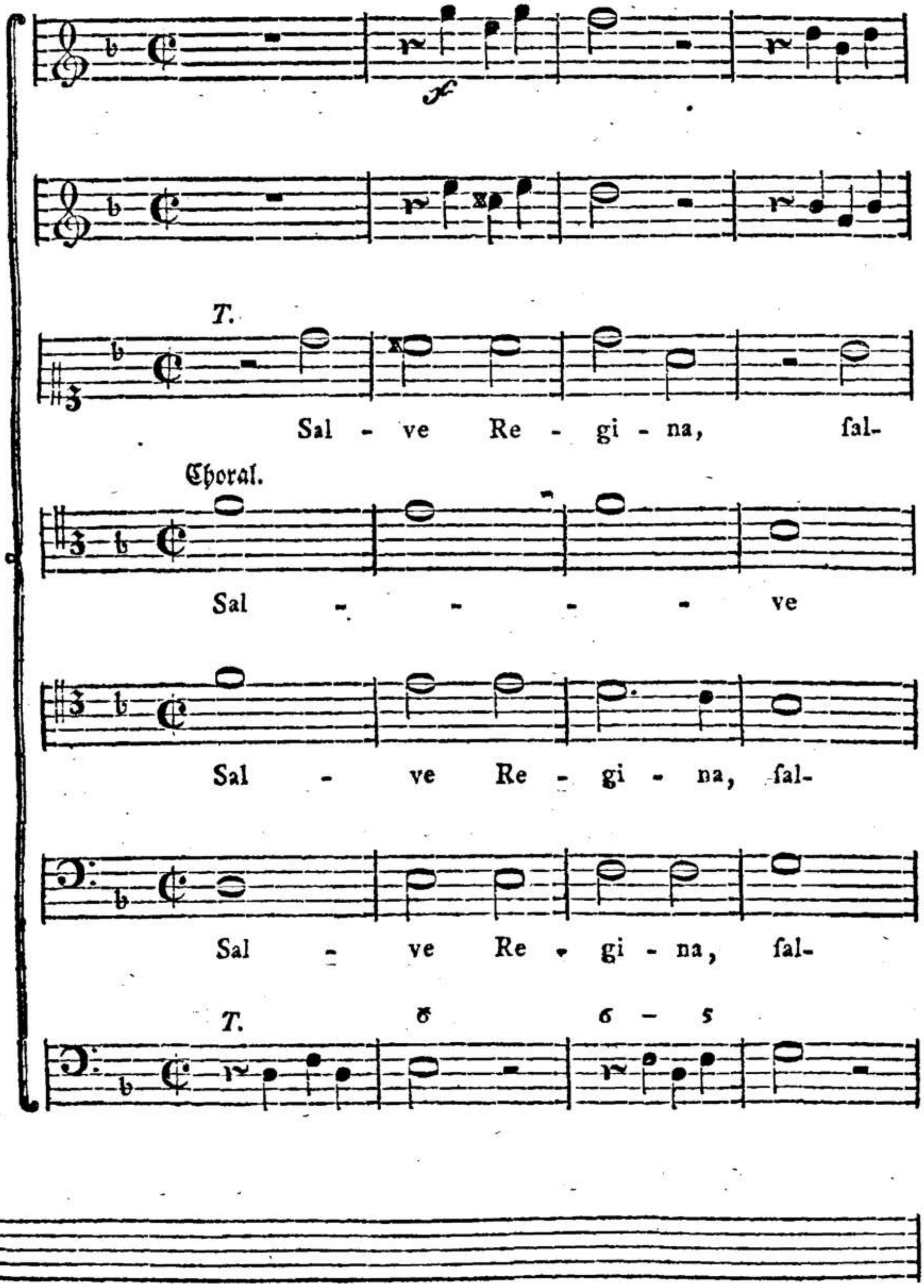
ma, at - que fem-

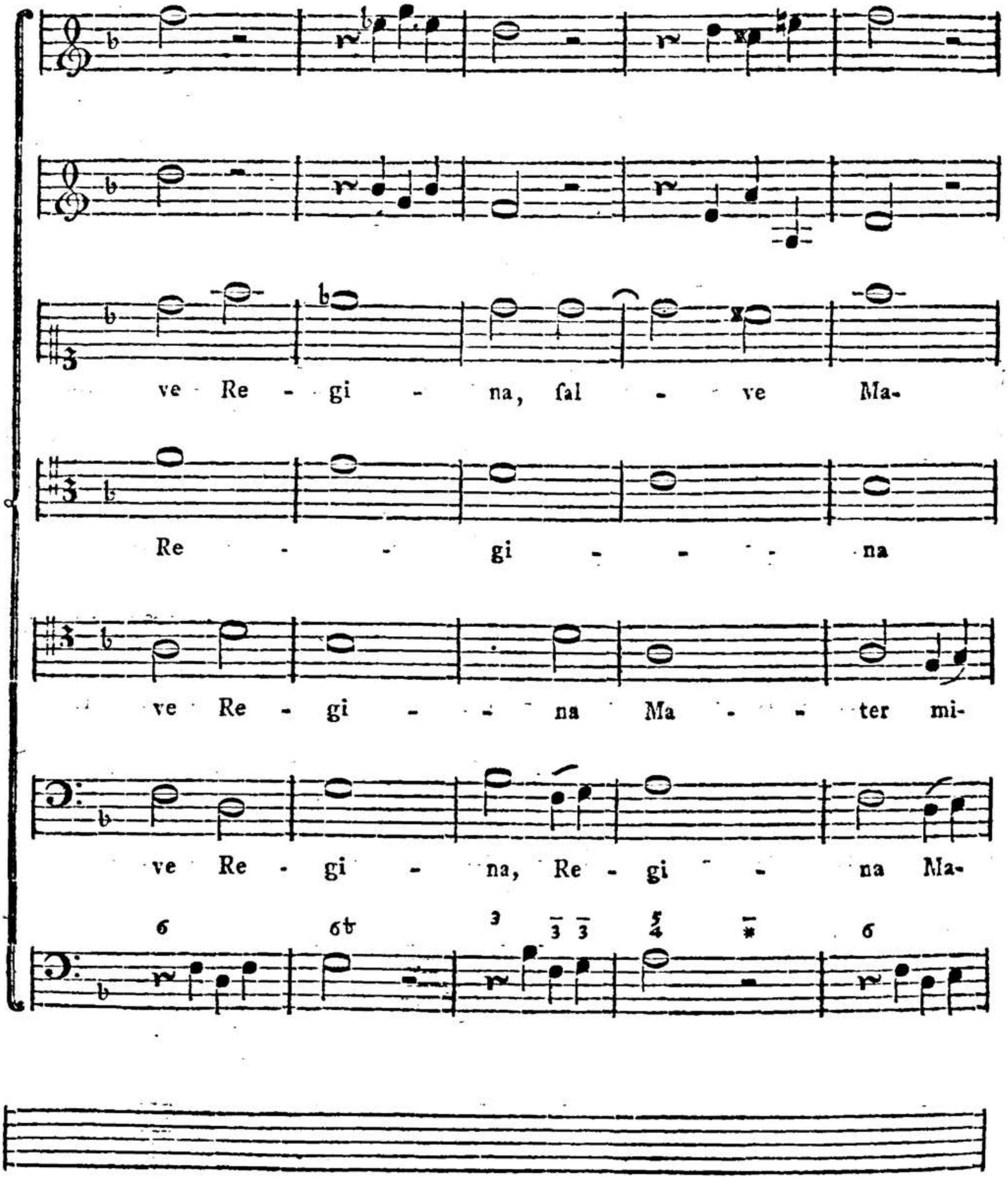
ma, at - que fem - per Vir - - go, at-

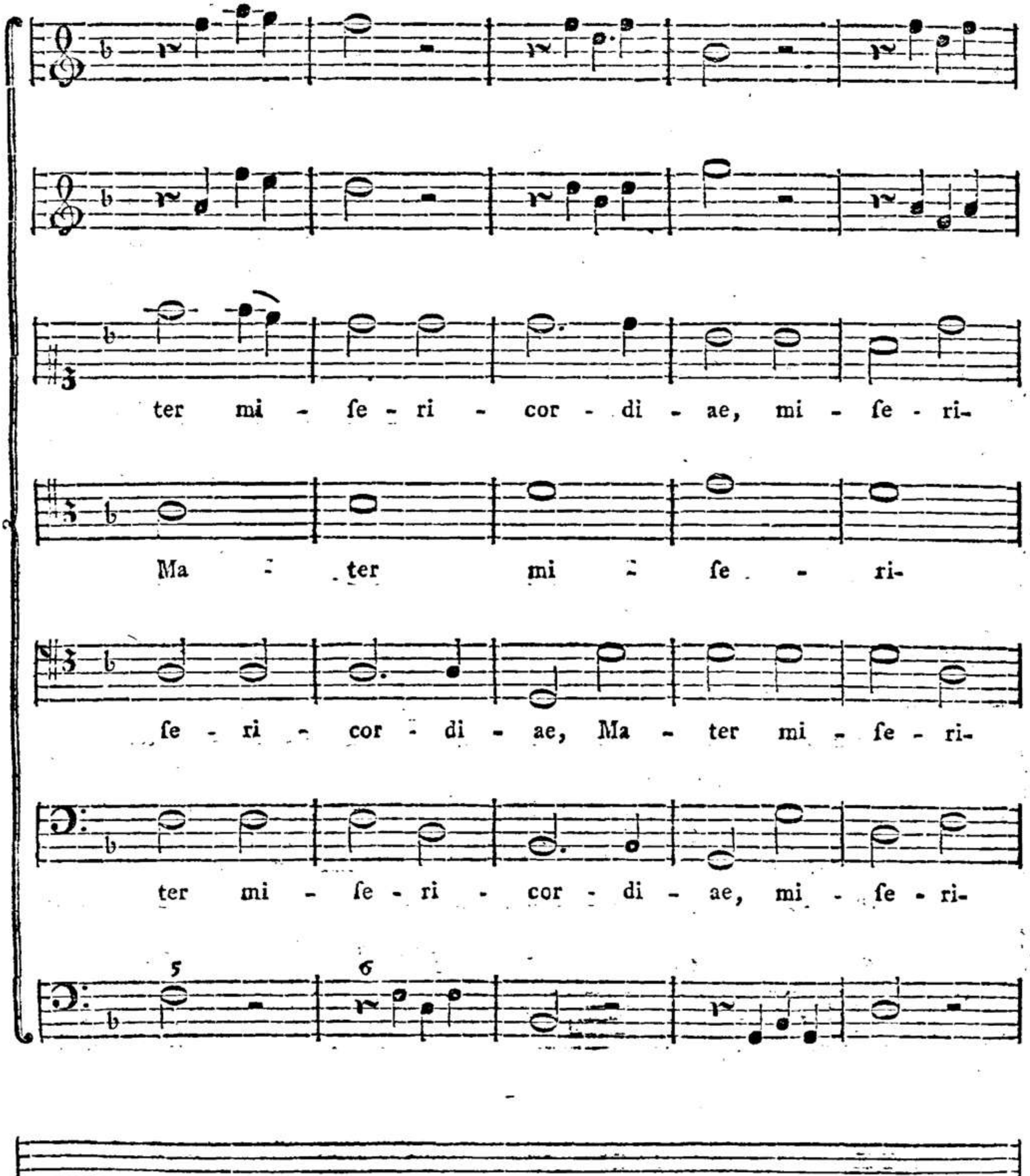
ma, at - que fem - per, at - que fem -

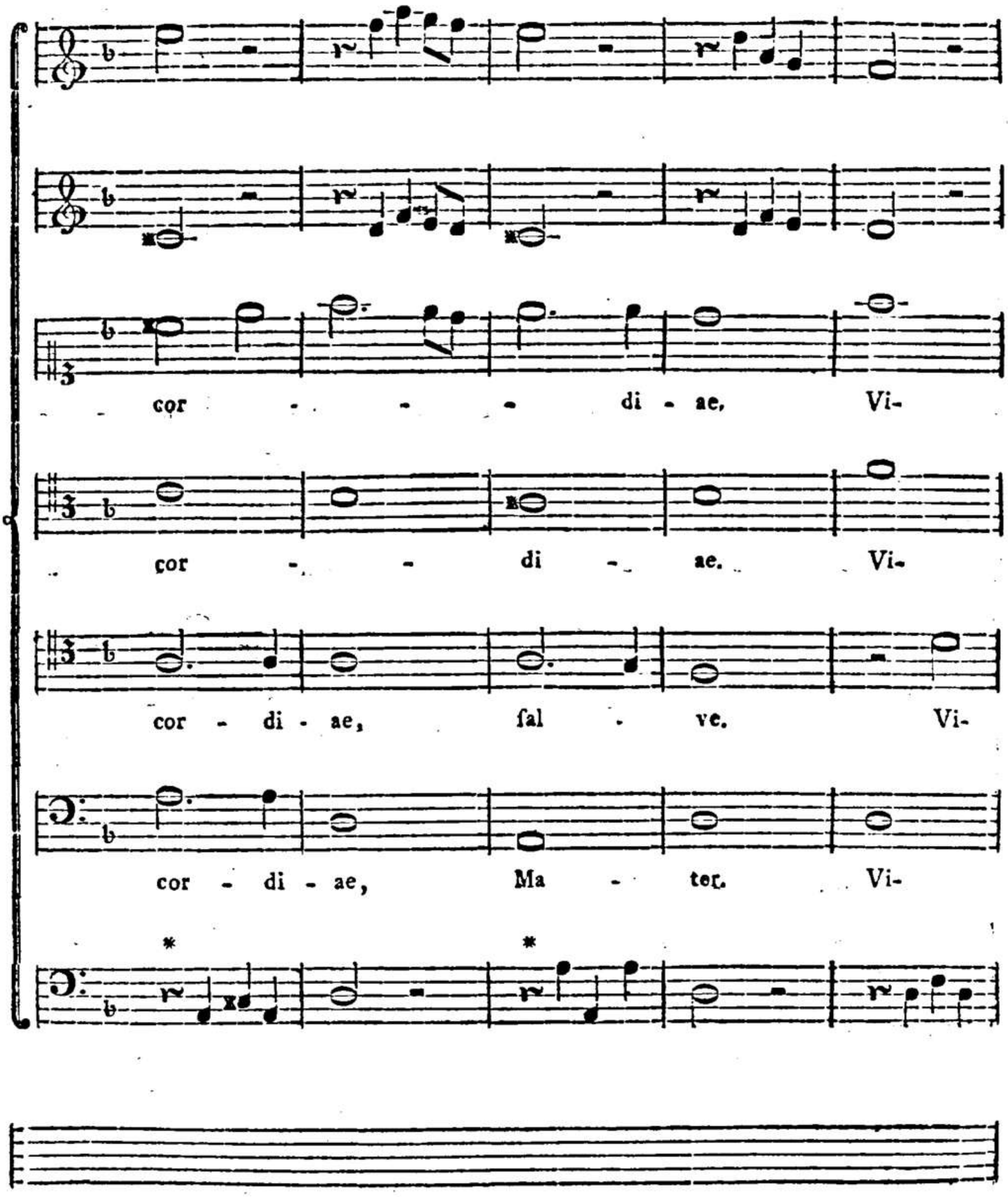
x 5 6 5 5 - - 6

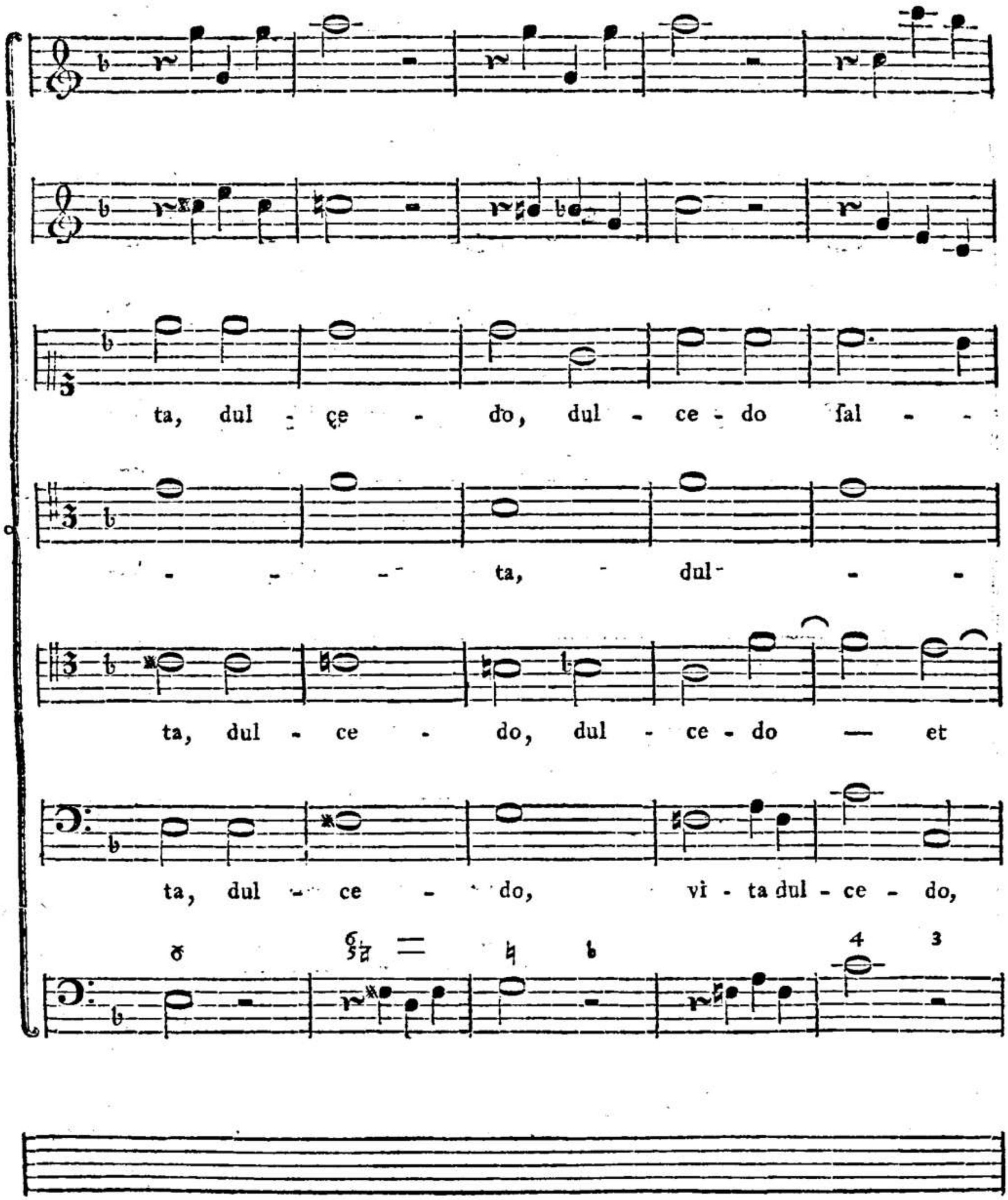

per, at - que fem-per Vir. - go, fe - lix
fe-
- que semper Vir - go, fe - lix
per at-que fem-per Vir - go,
fe-
lix coe - li por - - ta.
coe - li por - - - ta.
coe - li por - - - ta.
- lix coe - li por - - ta.

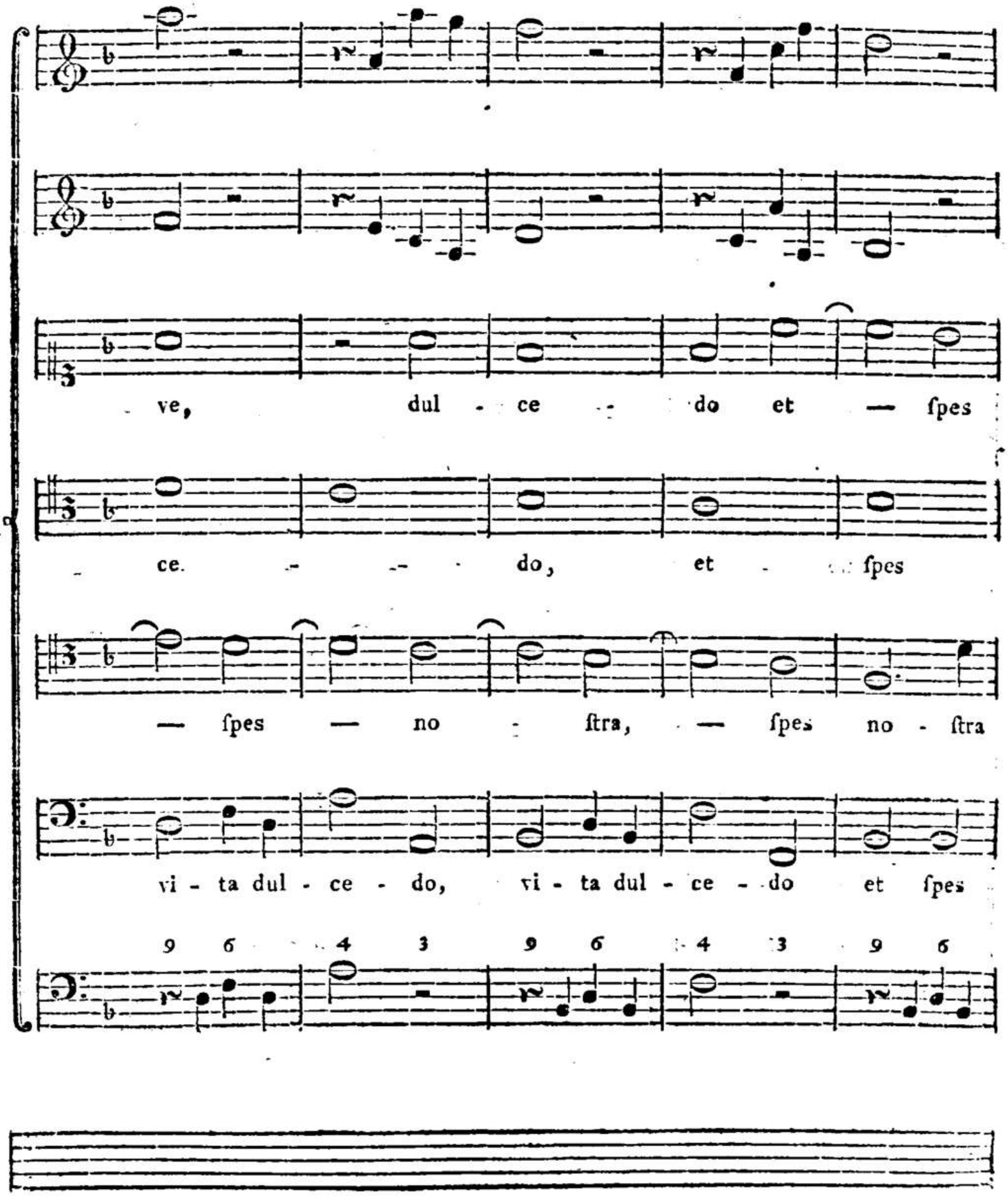

Violino 1.
Violino 2.
Canto.
T.
Sal - ve Re - gi - na, fal-
Choral.
Alto.
Sal - - - - ve
Tenore.
Sal - ve Re - gi - na, fal-
Baſſo.
Sal - ve Re - gi - na, fal-
Organo.
T.

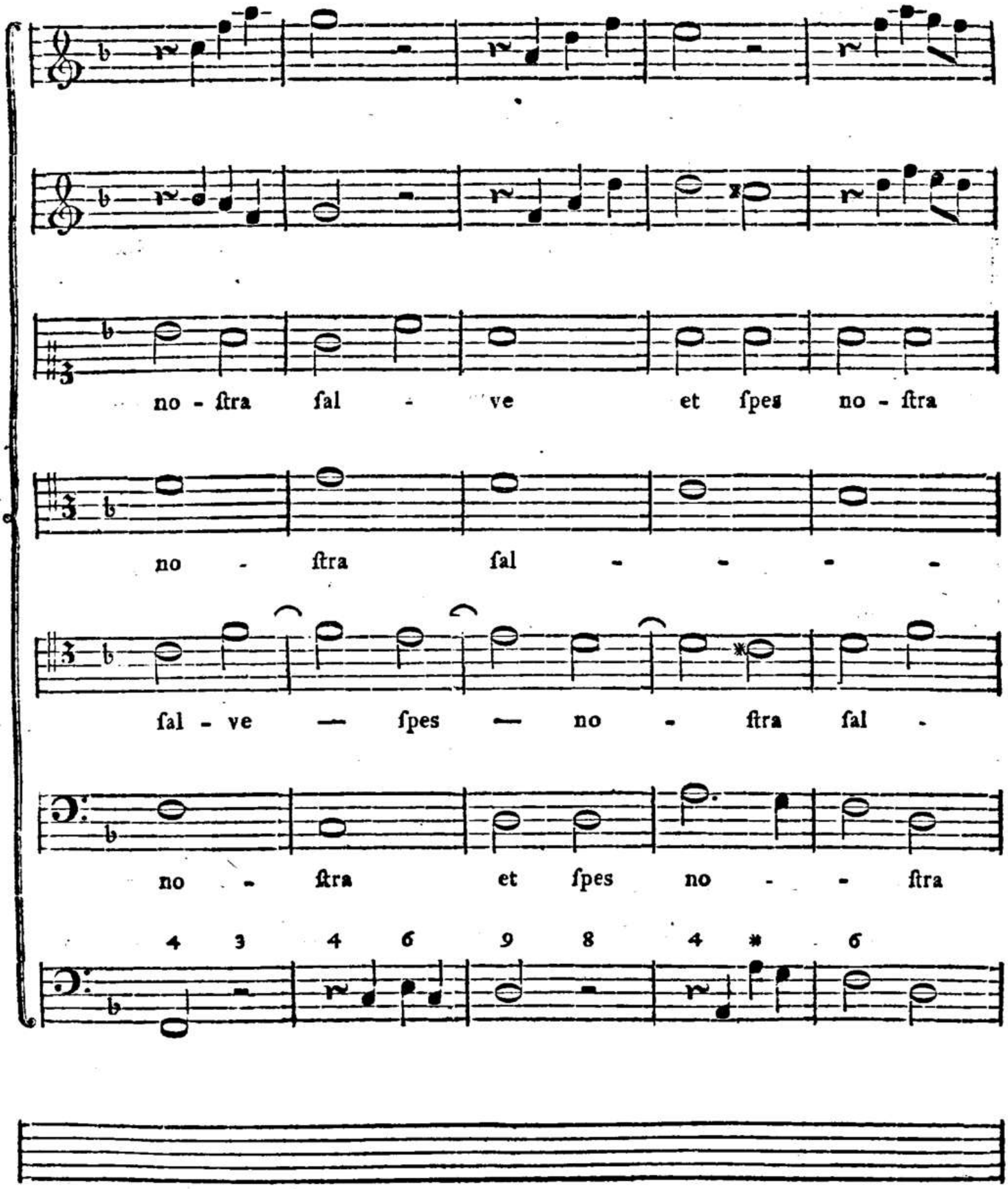

ve Re - gi - na, fal - ve Ma-
Re - - gi - - - na
ve Re - gi - - na Ma - - ter mi-
ve Re - gi - na, Re - gi - na Ma-

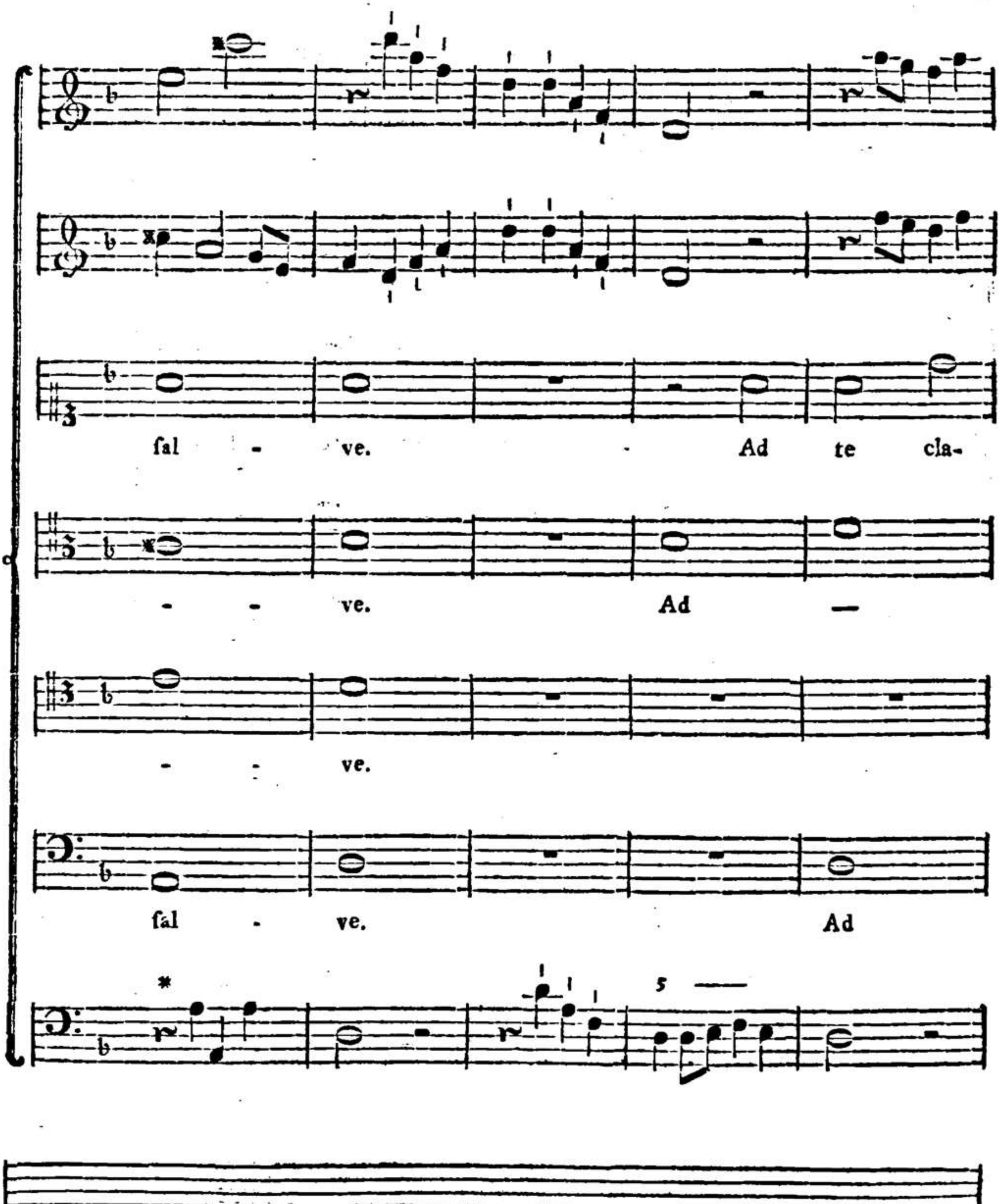

ter mi - se - ri - cor - di - ae, mi - se - ri-
Ma - ter mi - se - ri-
se - ri - cor - di - ae, Ma - ter mi - se - ri-
ter mi - se - ri - cor - di - ae, mi - se - ri-

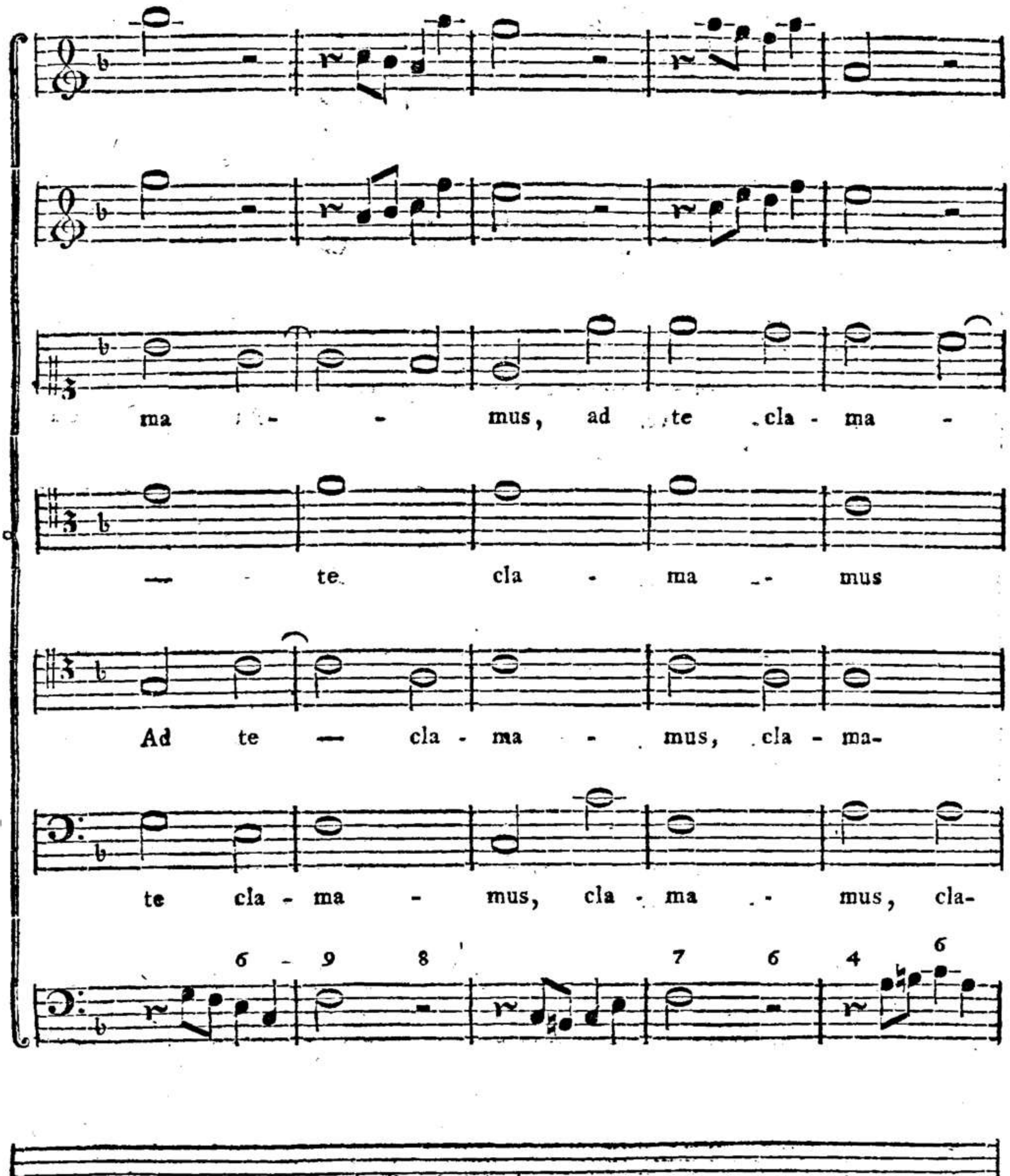

cor - - - - di - ae, Vi-
cor - - di - ae. Vi-
cor - di - ae, fal - ve. Vi-
cor - di - ae, Ma - ter. Vi-

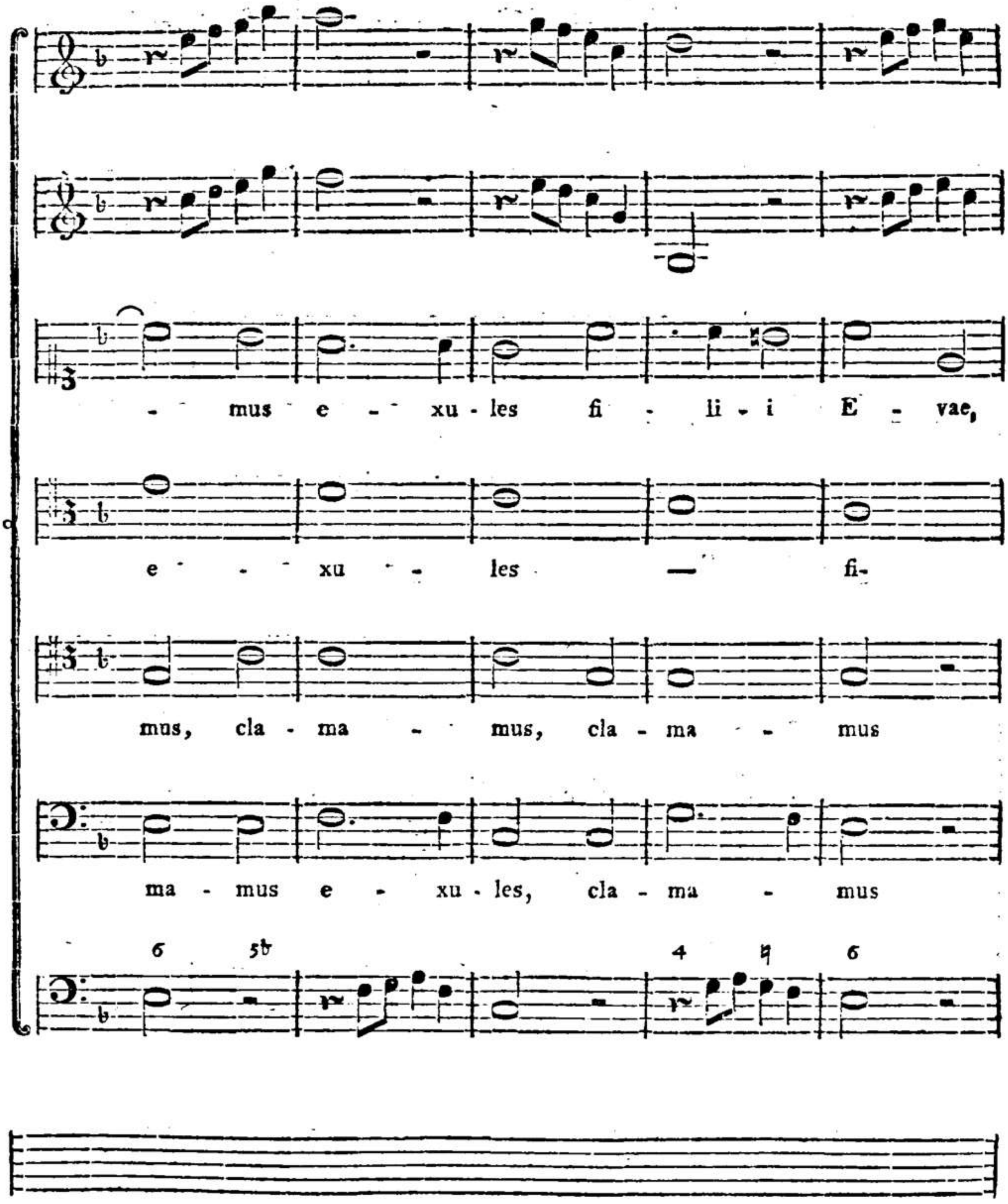

ta, dul - ce - do, dul - ce - do fal - -
- - - ta, dul - -
ta, dul - ce - do, dul - ce - do — et
ta, dul - ce - do, vi - ta dul - ce - do,

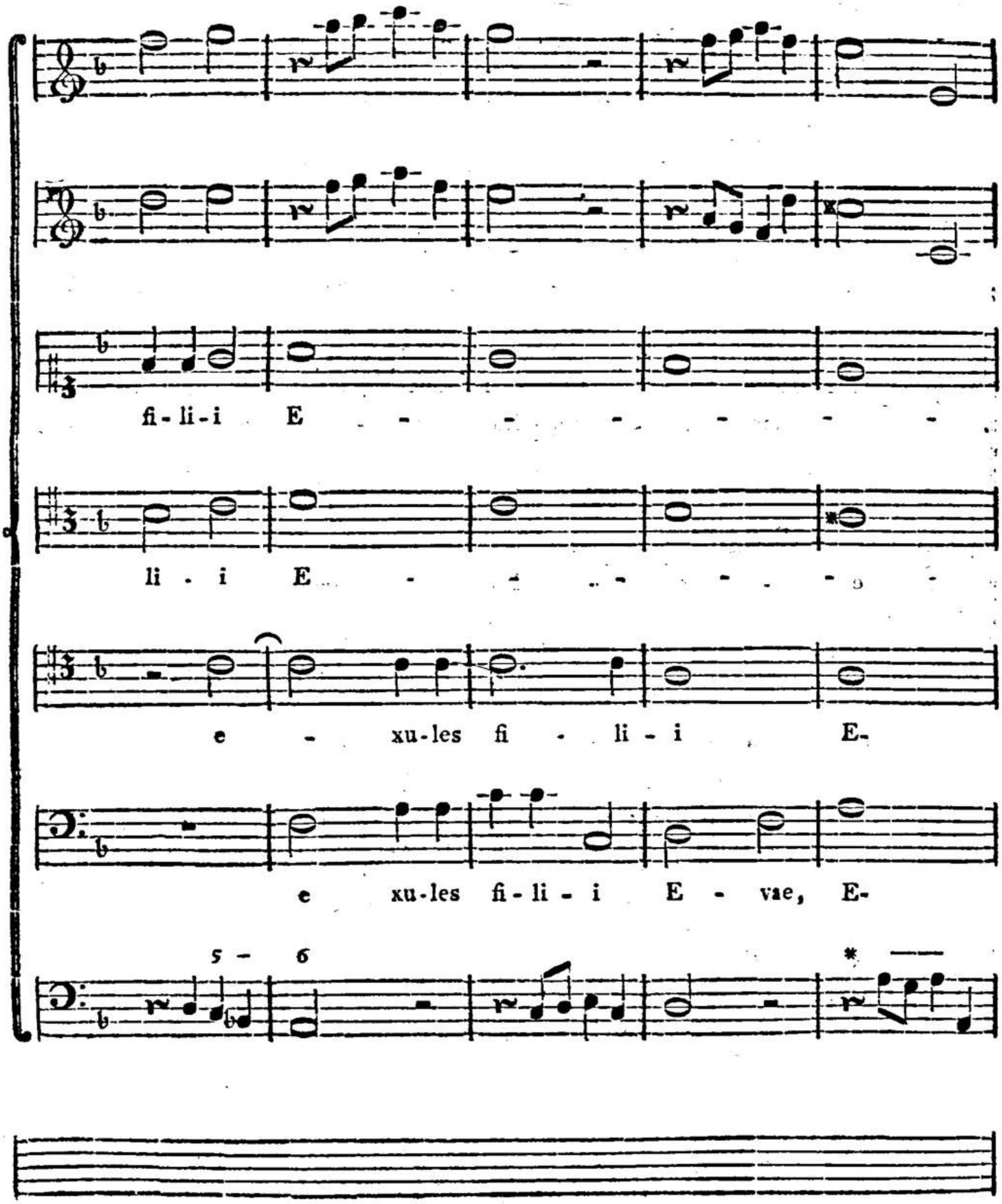

ve, dul - ce - do et — ſpes
ce. — — do, et - ſpes
— ſpes — no - ſtra, — ſpes no - ſtra
vi - ta dul - ce - do, vi - ta dul - ce - do et ſpes
9 6 4 3 9 6 4 3 9 6

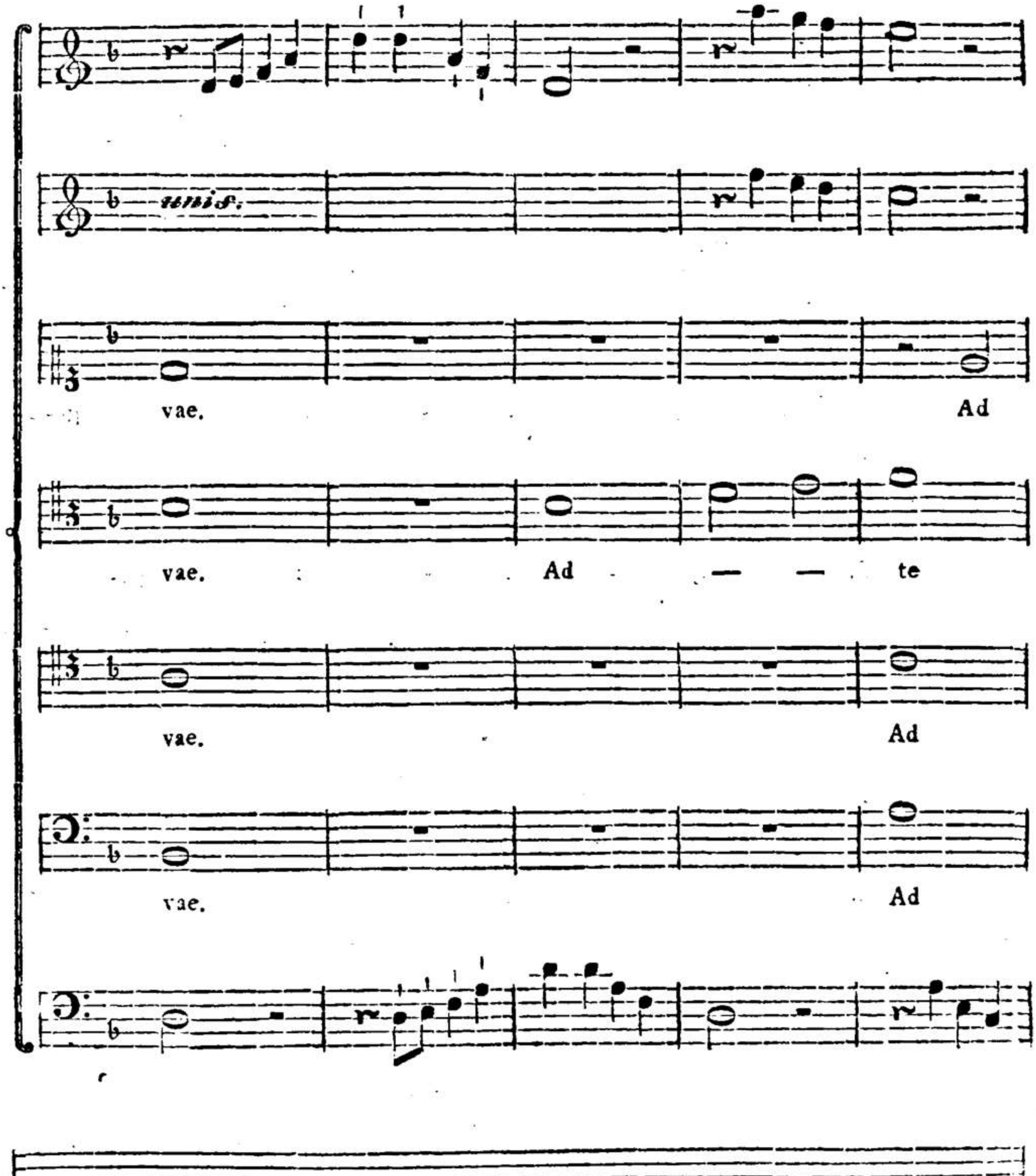

no - ſtra ſal - ve et ſpes no - ſtra
no - ſtra ſal - - - -
ſal - ve — ſpes — no - ſtra ſal -
no - ſtra et ſpes no - - ſtra

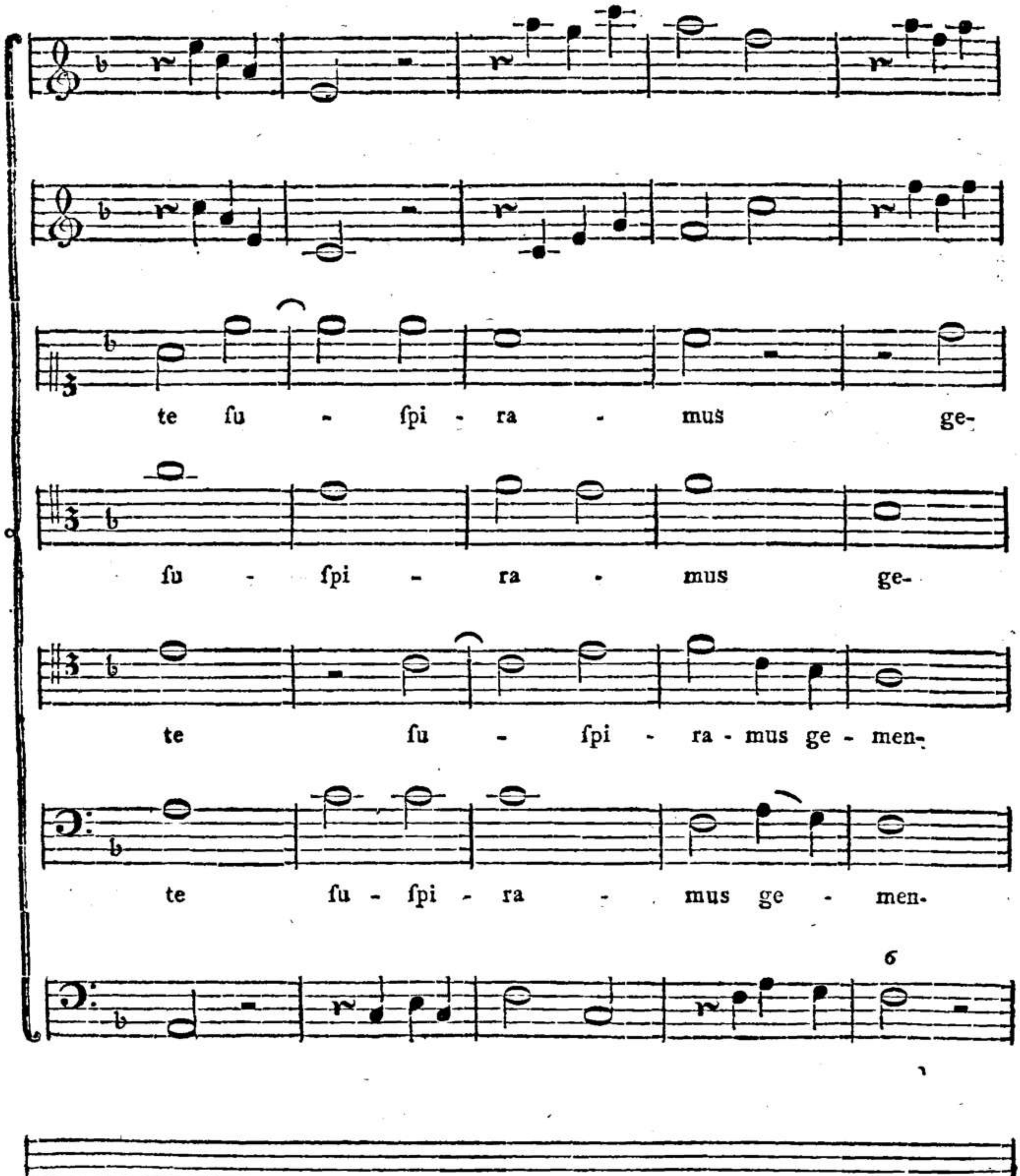

fal - ve. Ad te cla-
- - ve. Ad —
- - ve.
fal - ve. Ad
5


ma - - mus, ad te cla - ma -
— - te cla - ma - mus
Ad te — cla - ma - mus, cla - ma-
te cla - ma - mus, cla - ma - mus, cla-
6 - 9 8 7 6 4 6


mus e - xu - les fi - li - i E - vae,
e - - xu - les — fi-
mus, cla - ma - mus, cla - ma - mus
ma - mus e - xu - les, cla - ma - mus
6 5♭ 4 ♮ 6


fi - li - i E
li . i E
e - xu-les fi . li - i E-
e xu-les fi - li - i E - vae, E-
5 - 6


unis.
vae.
Ad
vae.
Ad — — te
vae.
Ad
vae.
Ad

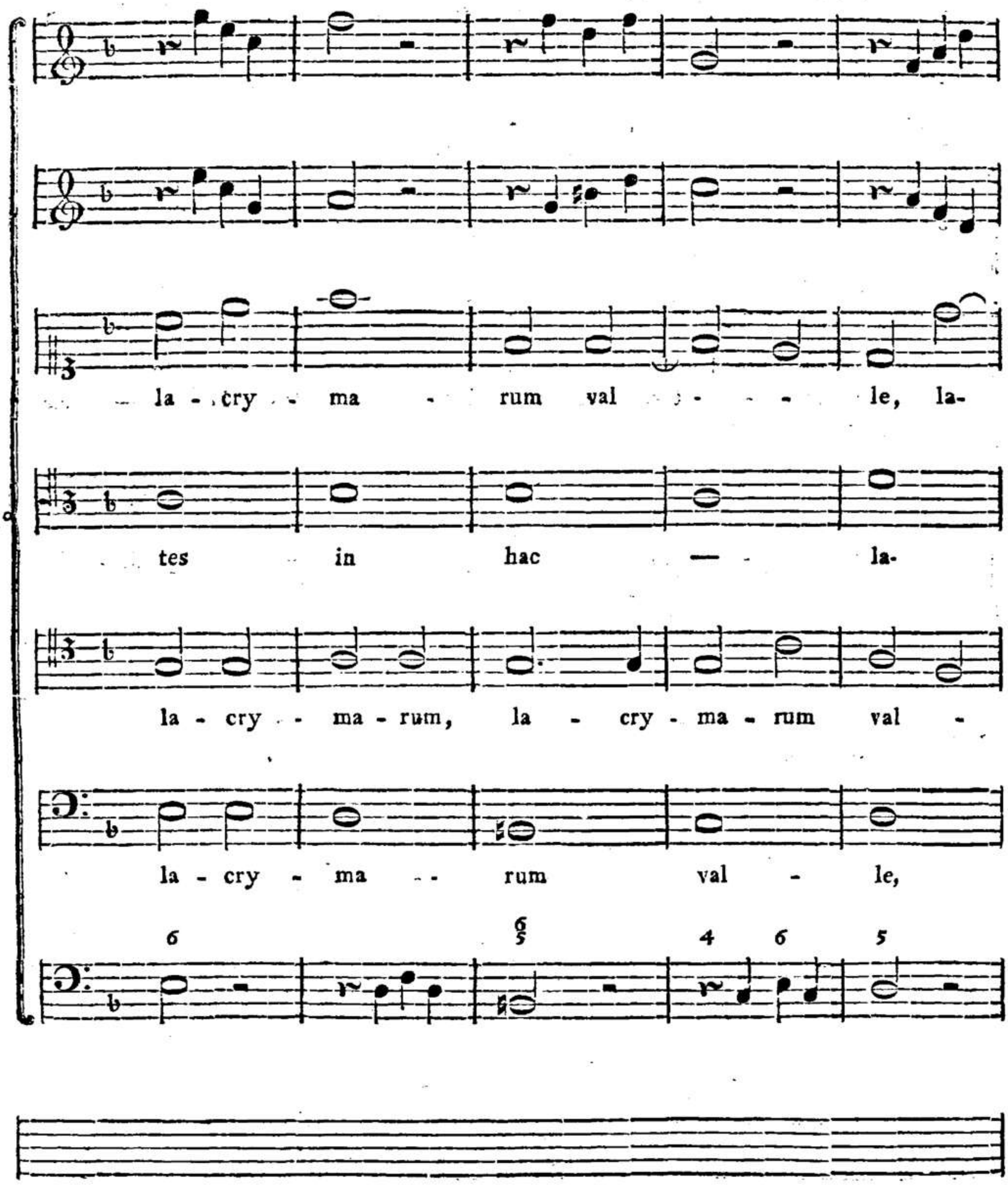

te ſu - ſpi - ra - mus ge-
ſu - ſpi - ra - mus ge-
te ſu - ſpi - ra - mus ge - men-
te ſu - ſpi - ra - mus ge - men-
6

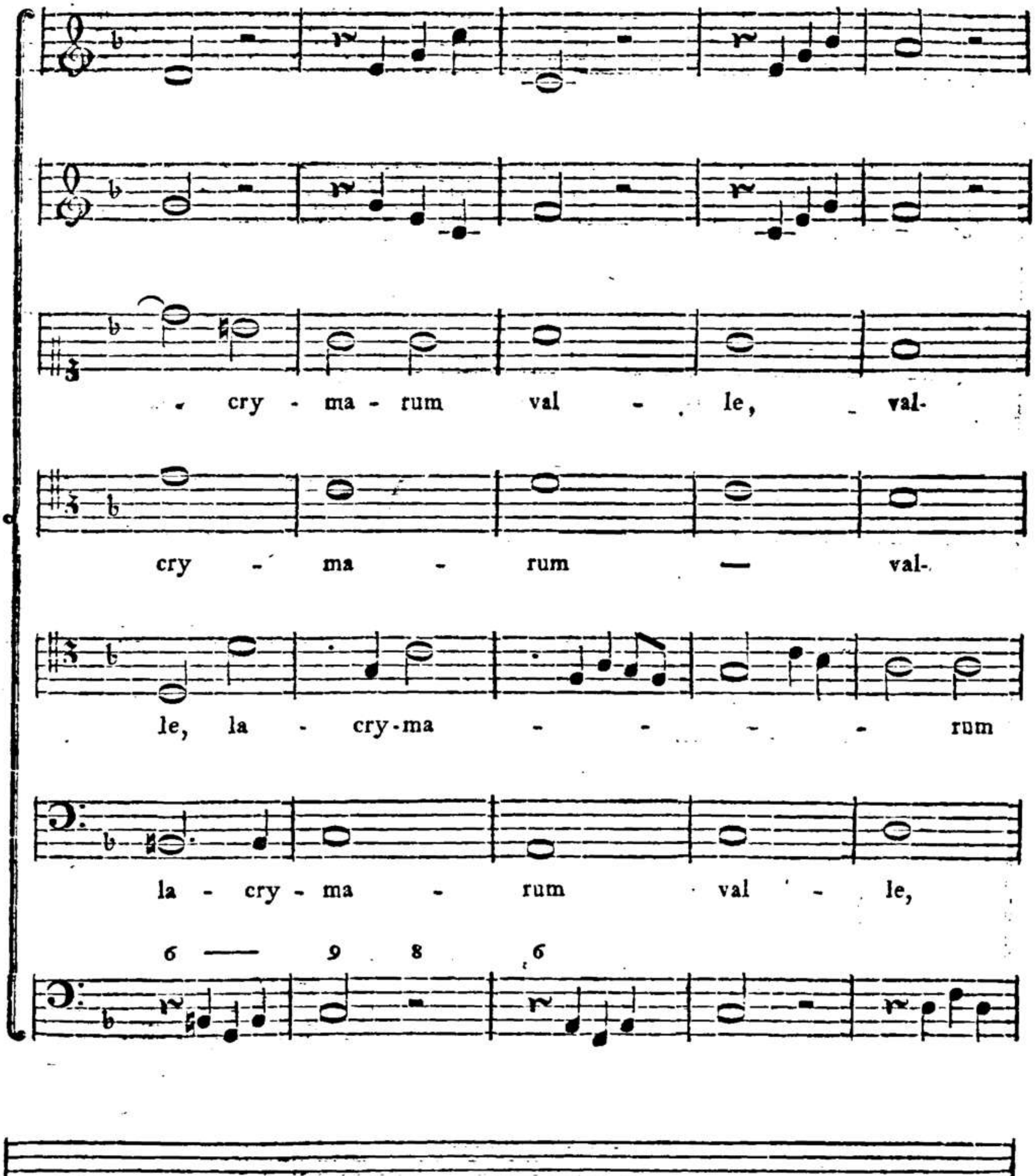
men - tes et flen - tes in — hac

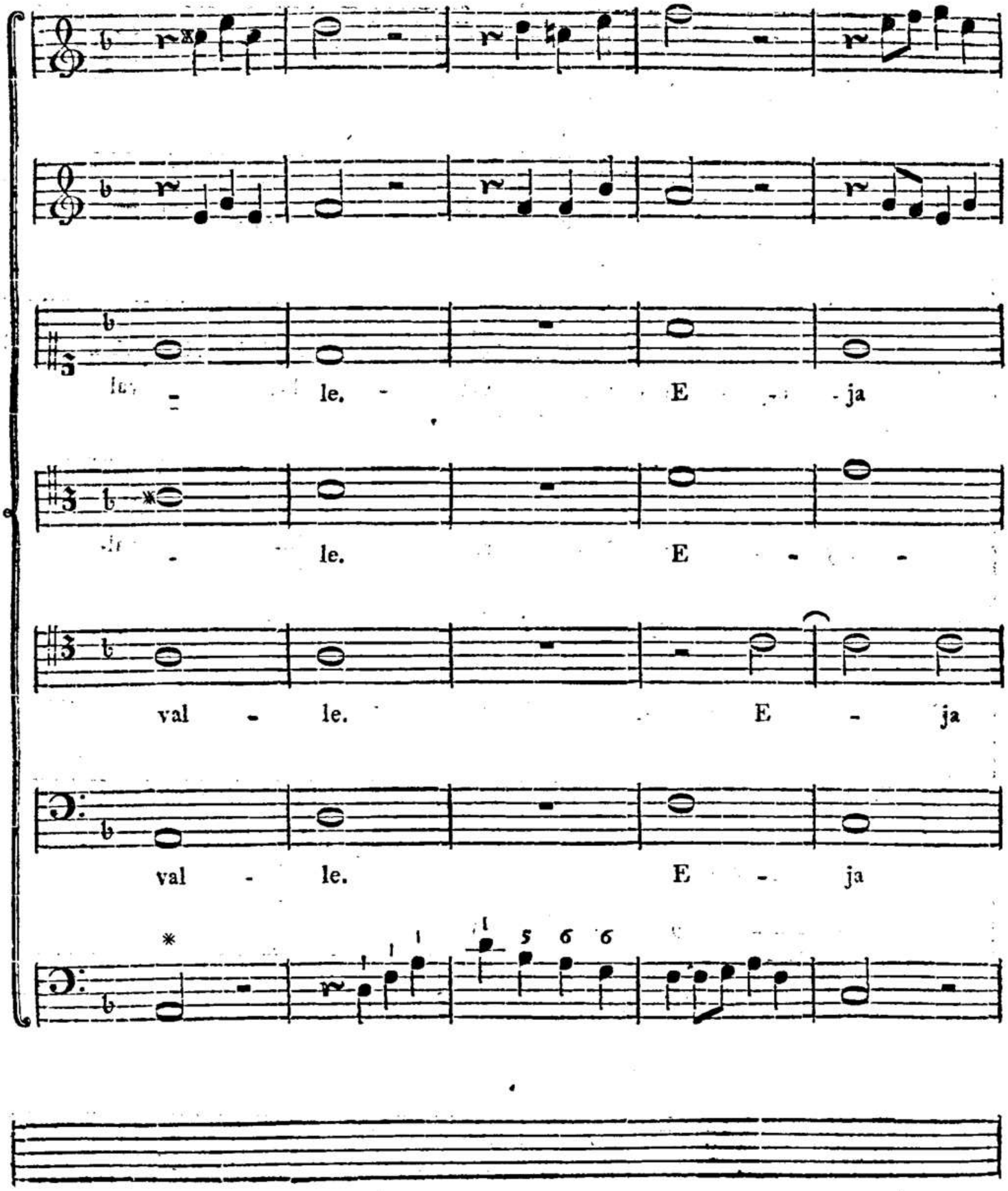
men - tes et — flen-

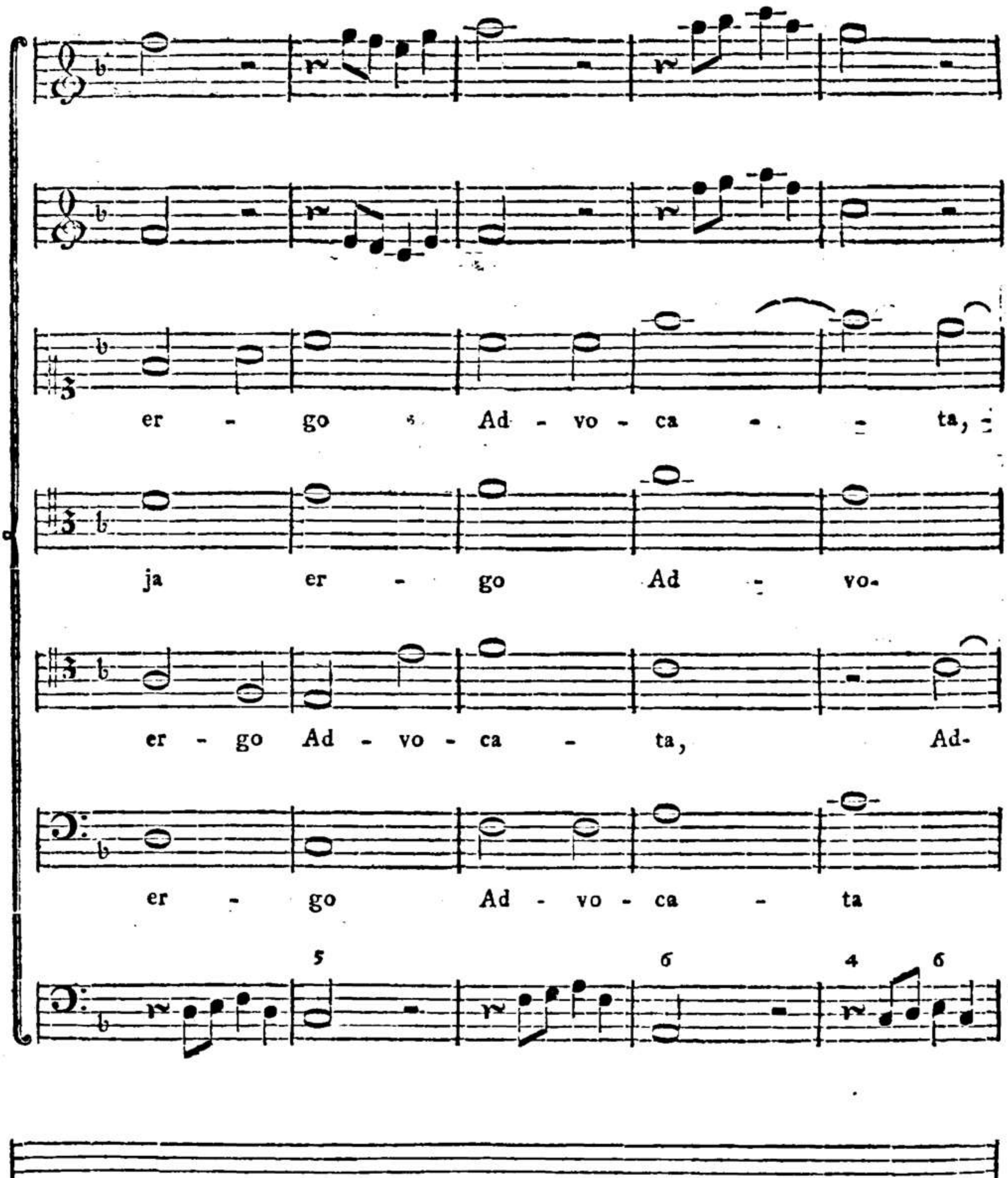
tes et flen - - tes in hac

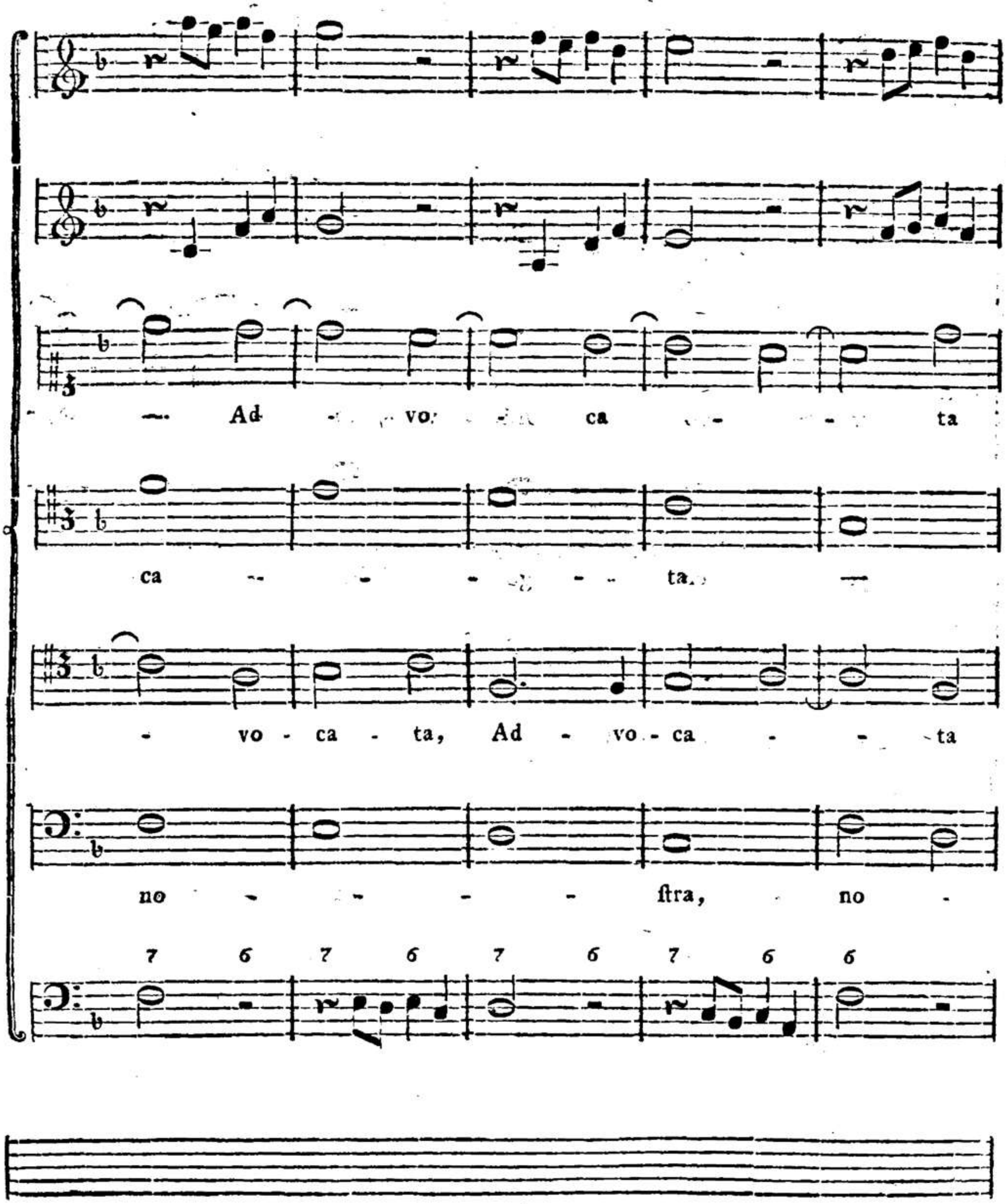
tes et flen - - tes in hac

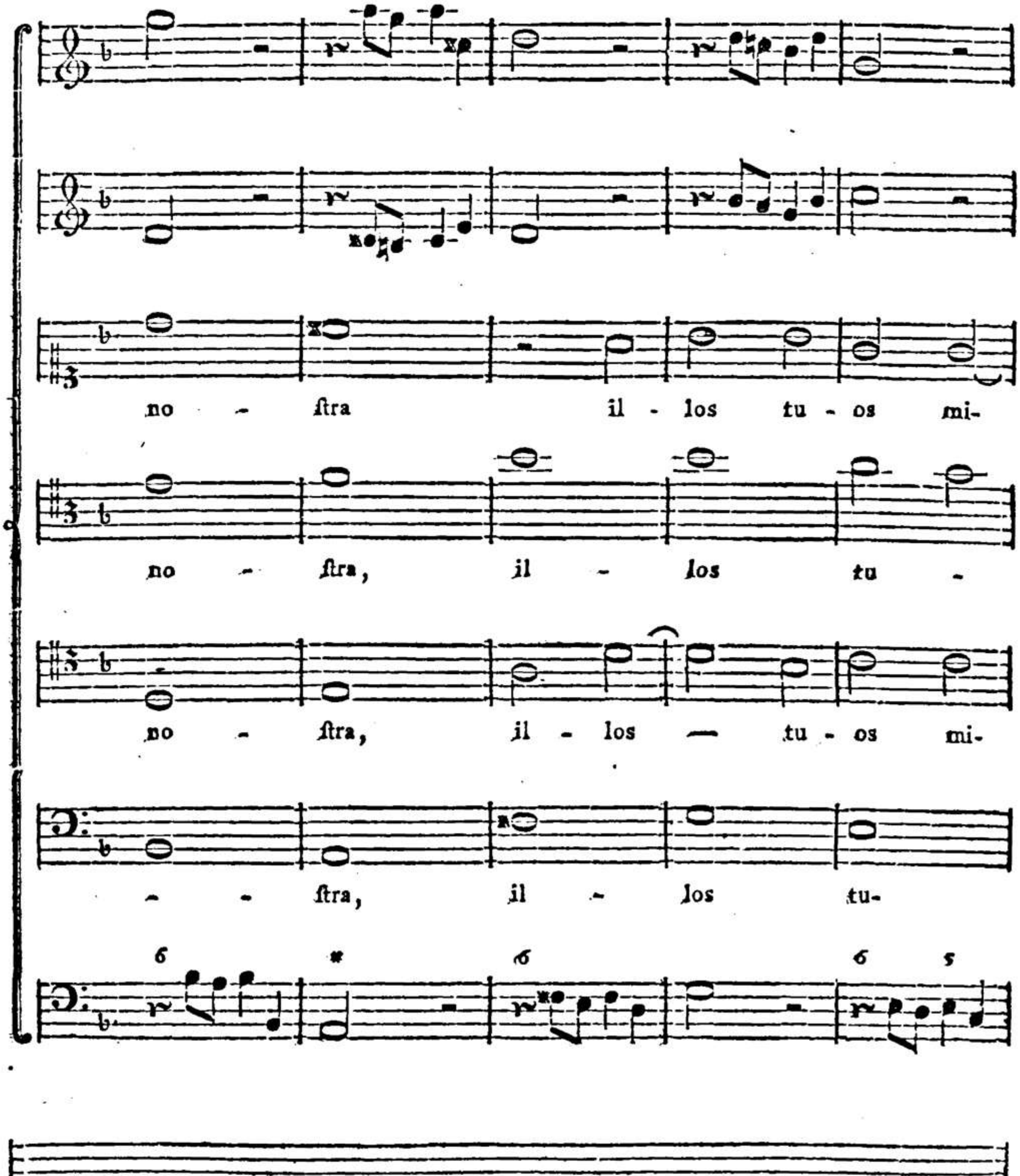

la - cry - ma - rum val - - - le, la-
tes in hac — la-
la - cry - ma - rum, la - cry - ma - rum val -
la - cry - ma - rum val - le,
6
6 4 6 5

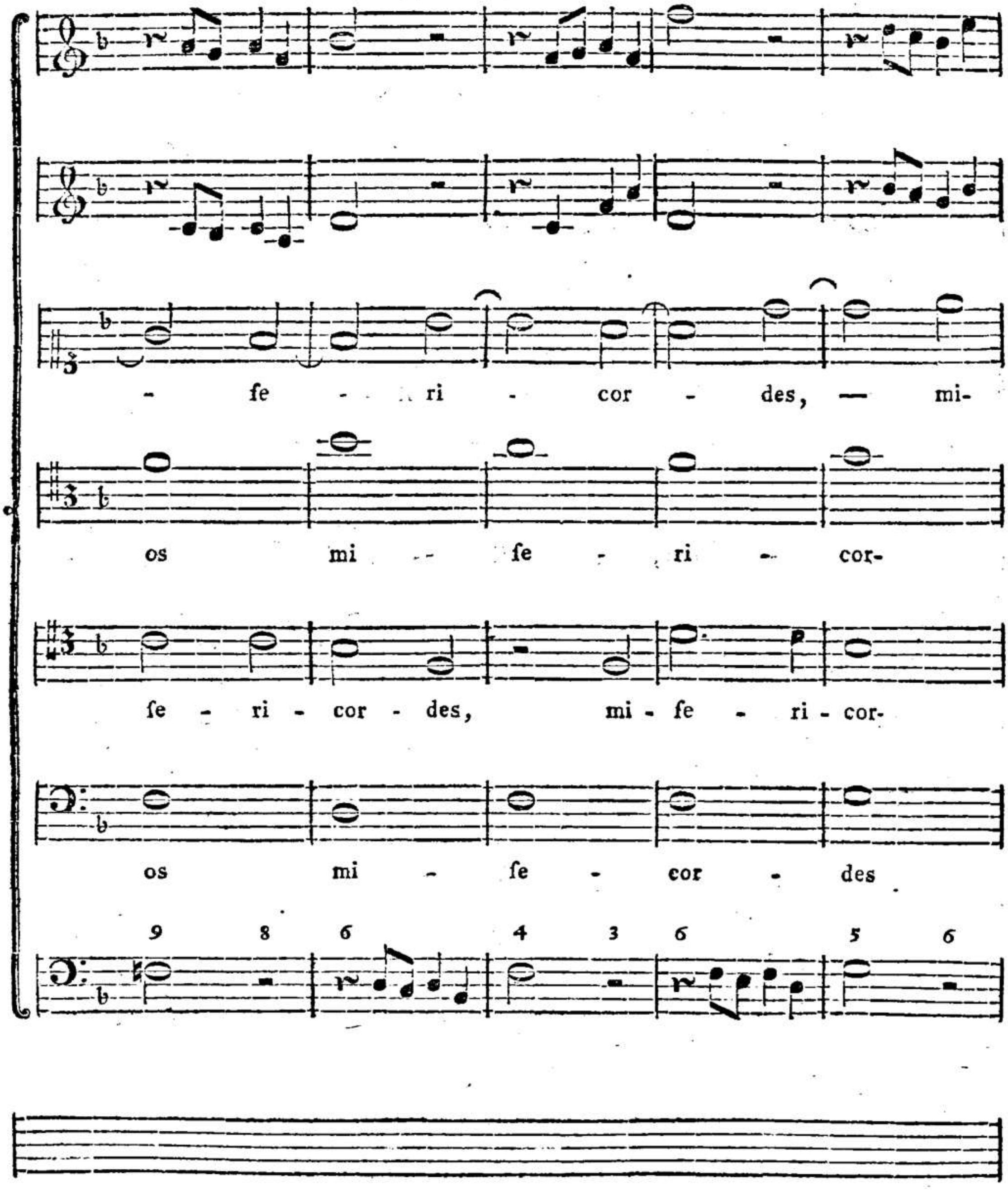

cry - ma - rum val - le, val-
cry - ma - rum — val-
le, la - cry-ma - - - - rum
la - cry - ma - rum val - le,
6 — 9 8 6

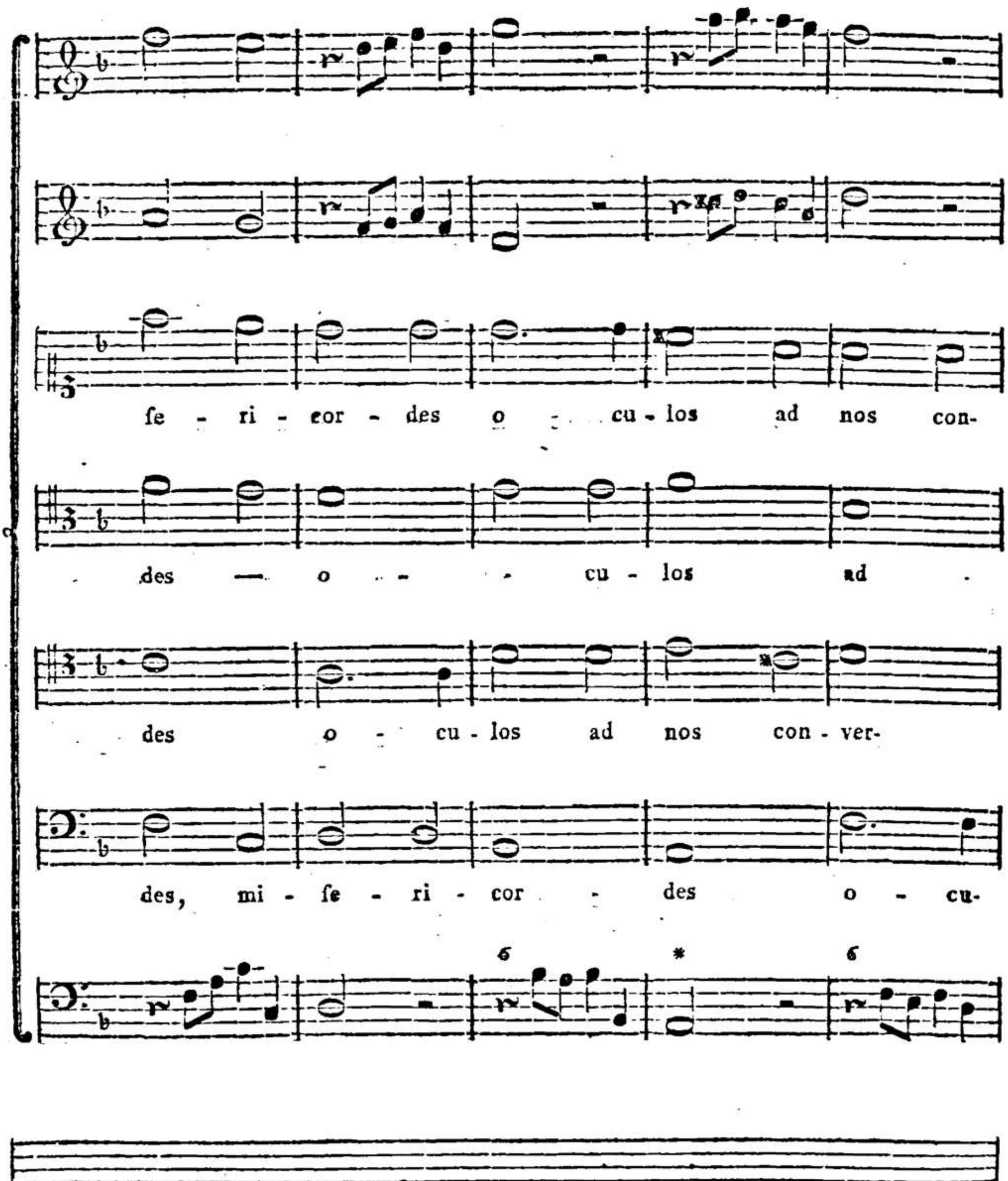

le. le. E ja
le. le. E
val le. E ja
val le. E ja

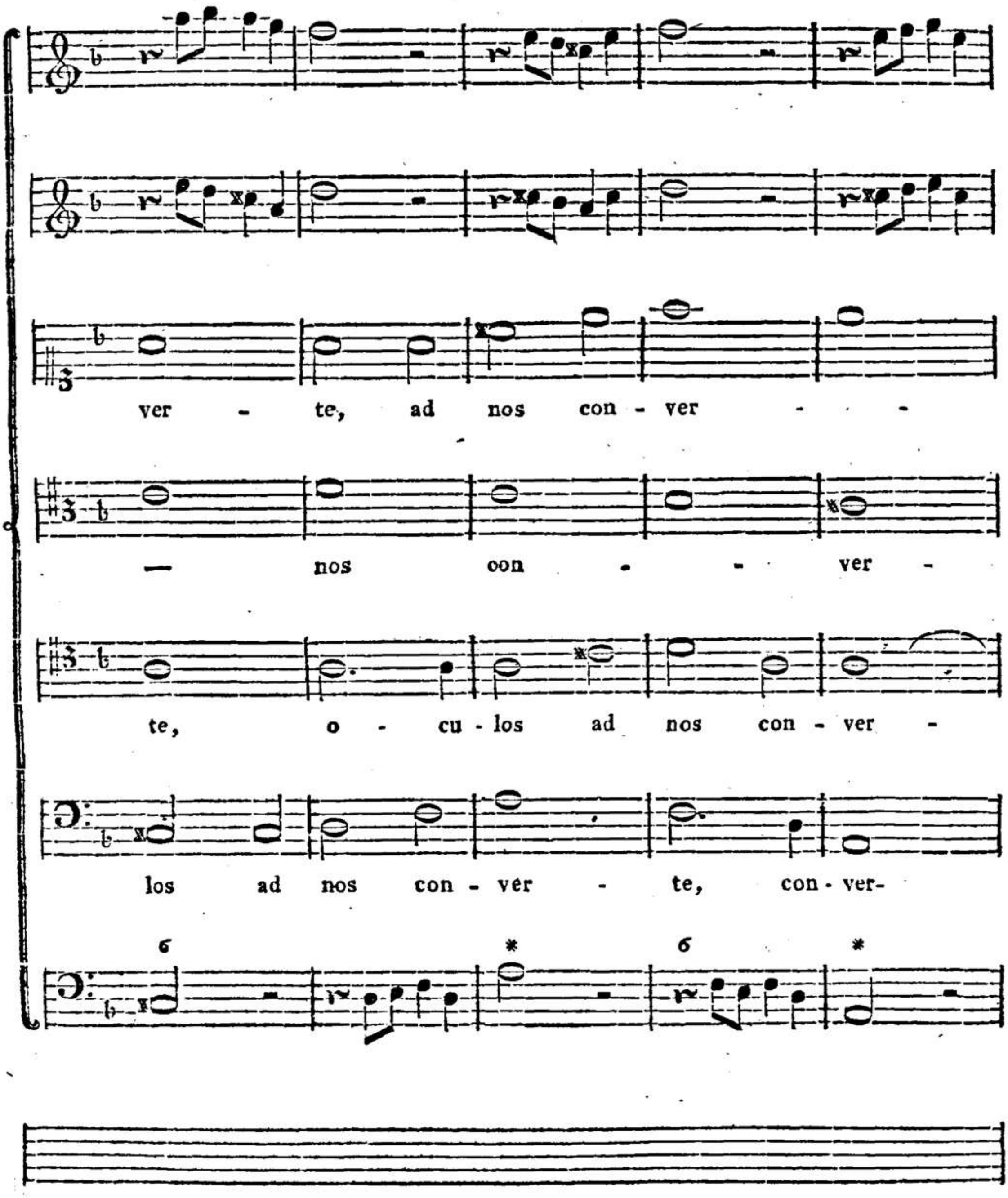

er - go Ad - vo - ca - - ta,
ja er - go Ad - vo.
er - go Ad - vo - ca - ta, Ad-
er - go Ad - vo - ca - ta
5 6 4 6

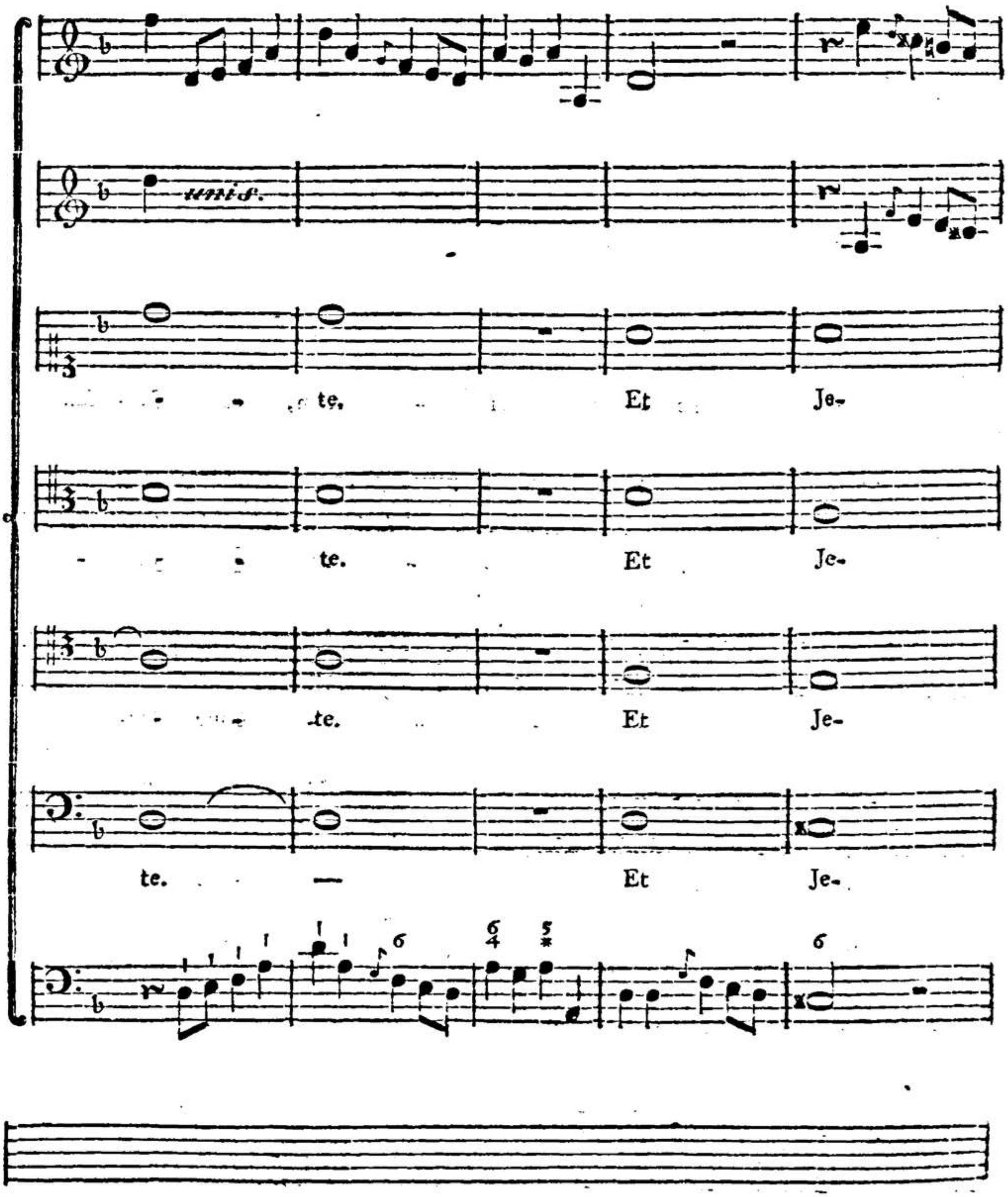

Ad vo ca ta
ca ta.
vo - ca - ta, Ad - vo - ca - ta
no ftra, no -
7 6 7 6 7 6 7 6 6

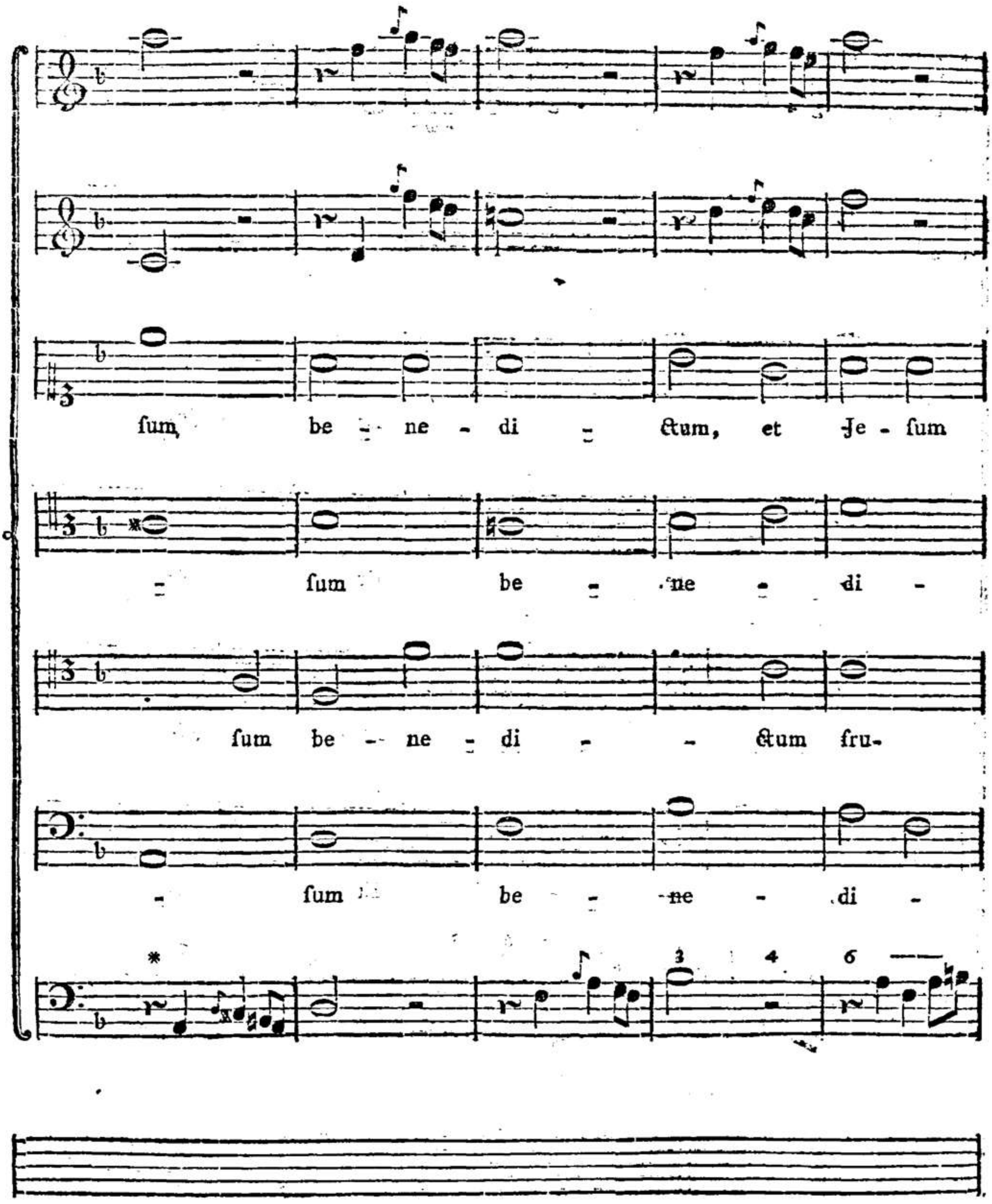

no - ſtra il - los tu - os mi-
no - ſtra, il - los tu -
no - ſtra, il - los — tu - os mi-
- - ſtra, il - los tu-

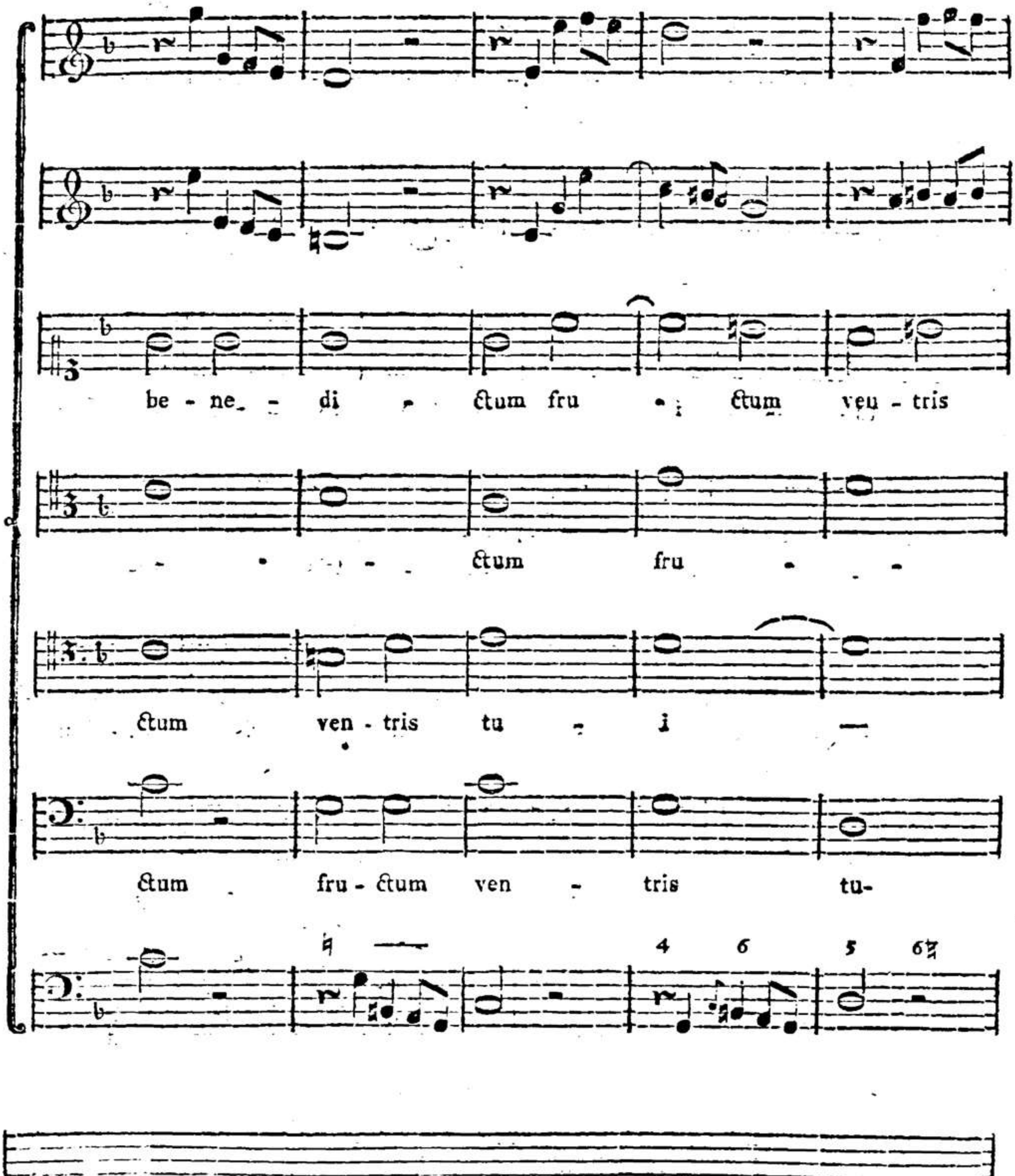

- fe - - - ri - cor - des, — mi-
os mi - - fe - ri - cor-
fe - ri - cor - des, mi - fe - ri - cor-
os mi - fe - cor - des
9 8 6 4 3 6 5 6

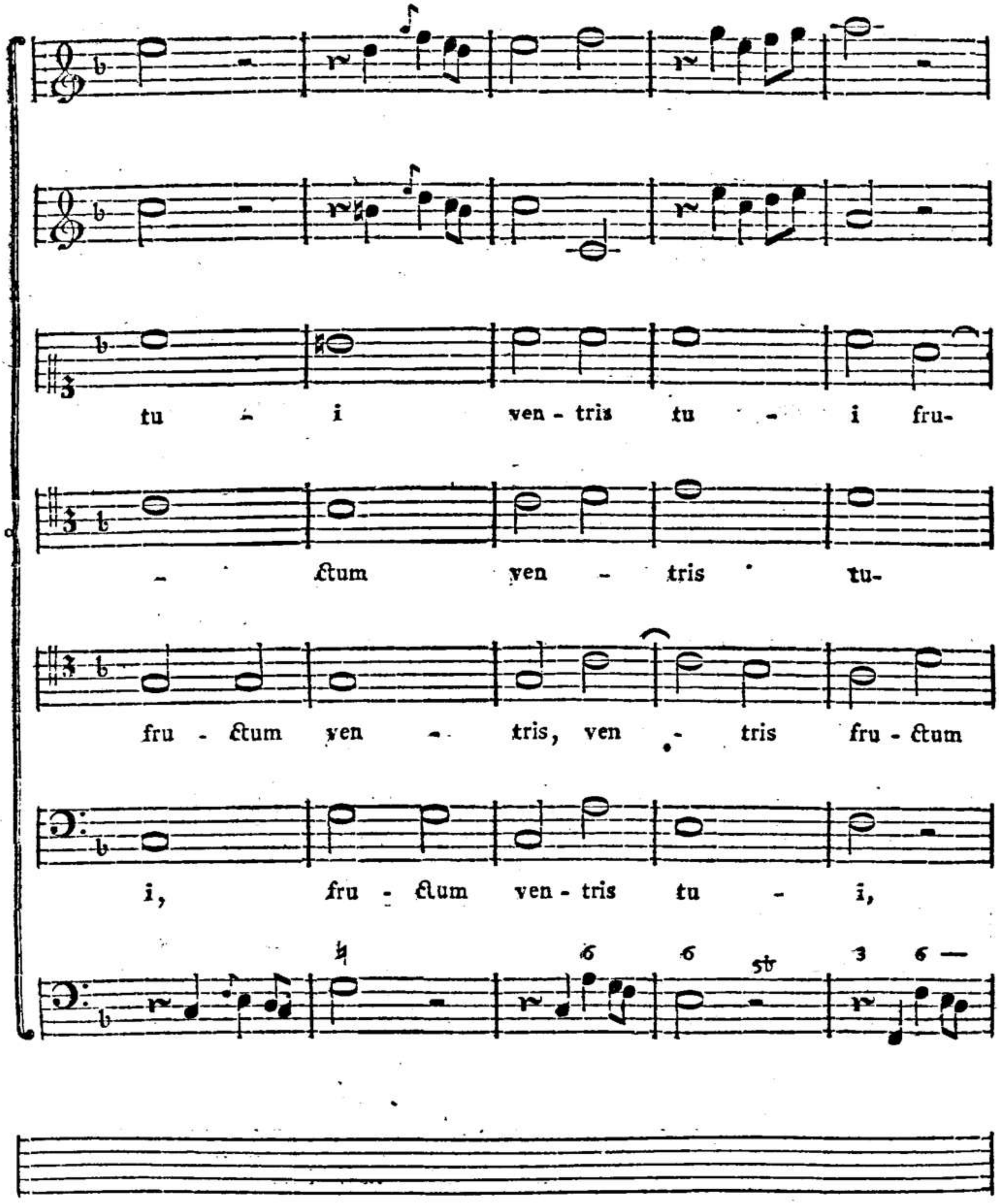

fe - ri - cor - des o - cu - los ad nos con-
des — o - - cu - los ad
des o - cu - los ad nos con - ver-
des, mi - se - ri - cor - des o - cu-

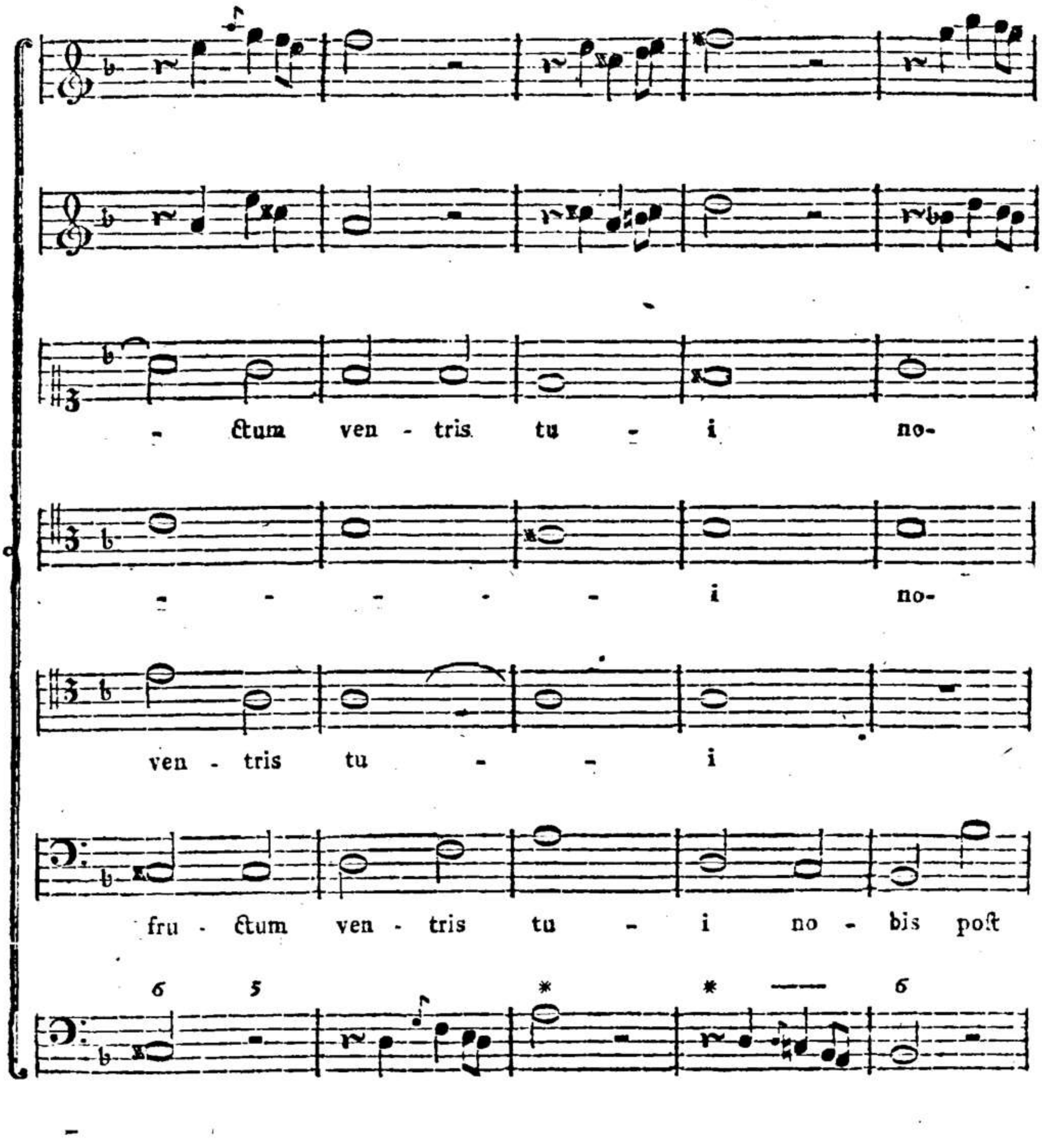

ver - te, ad nos con - ver -
— nos oon - - ver -
te, o - cu - los ad nos con - ver -
los ad nos con - ver - te, con - ver-

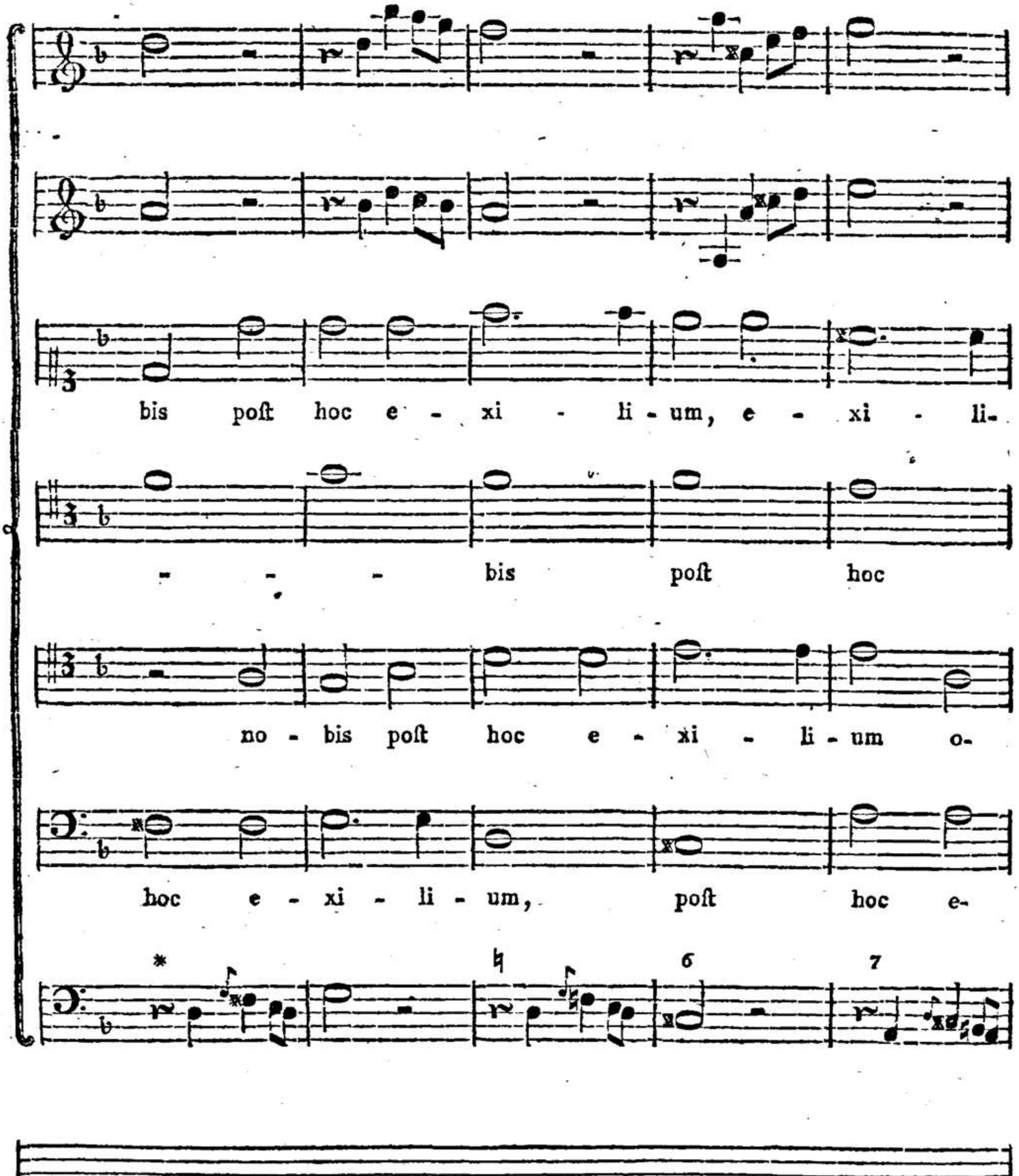

unis.
te. Et Je-
te. Et Je-
te. Et Je-
te. — Et Je-

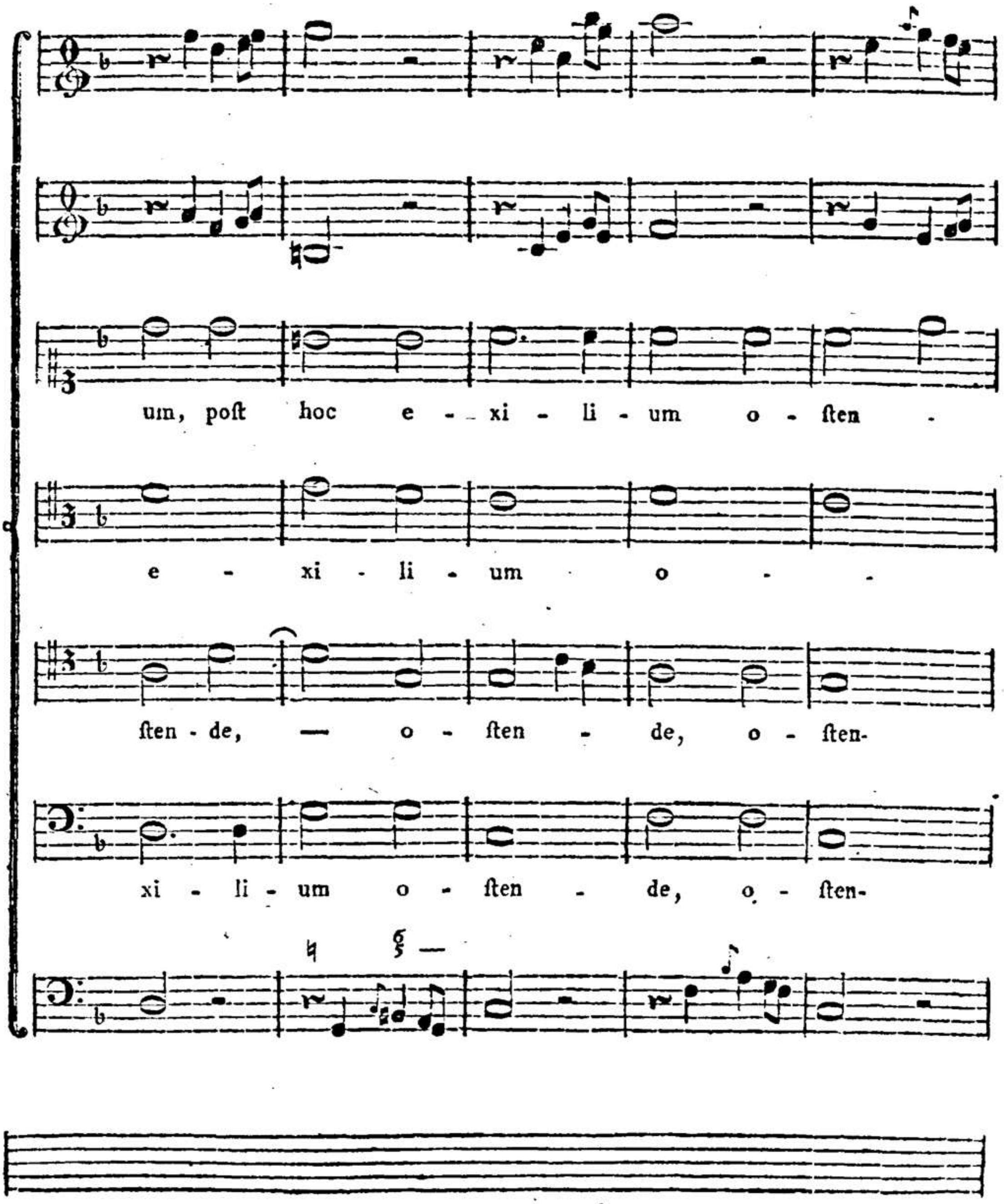

ſum be - ne - di - ctum, et Je - ſum
= ſum be - ne - di -
ſum be -- ne - di - - ctum fru-
- ſum be - ne - di -

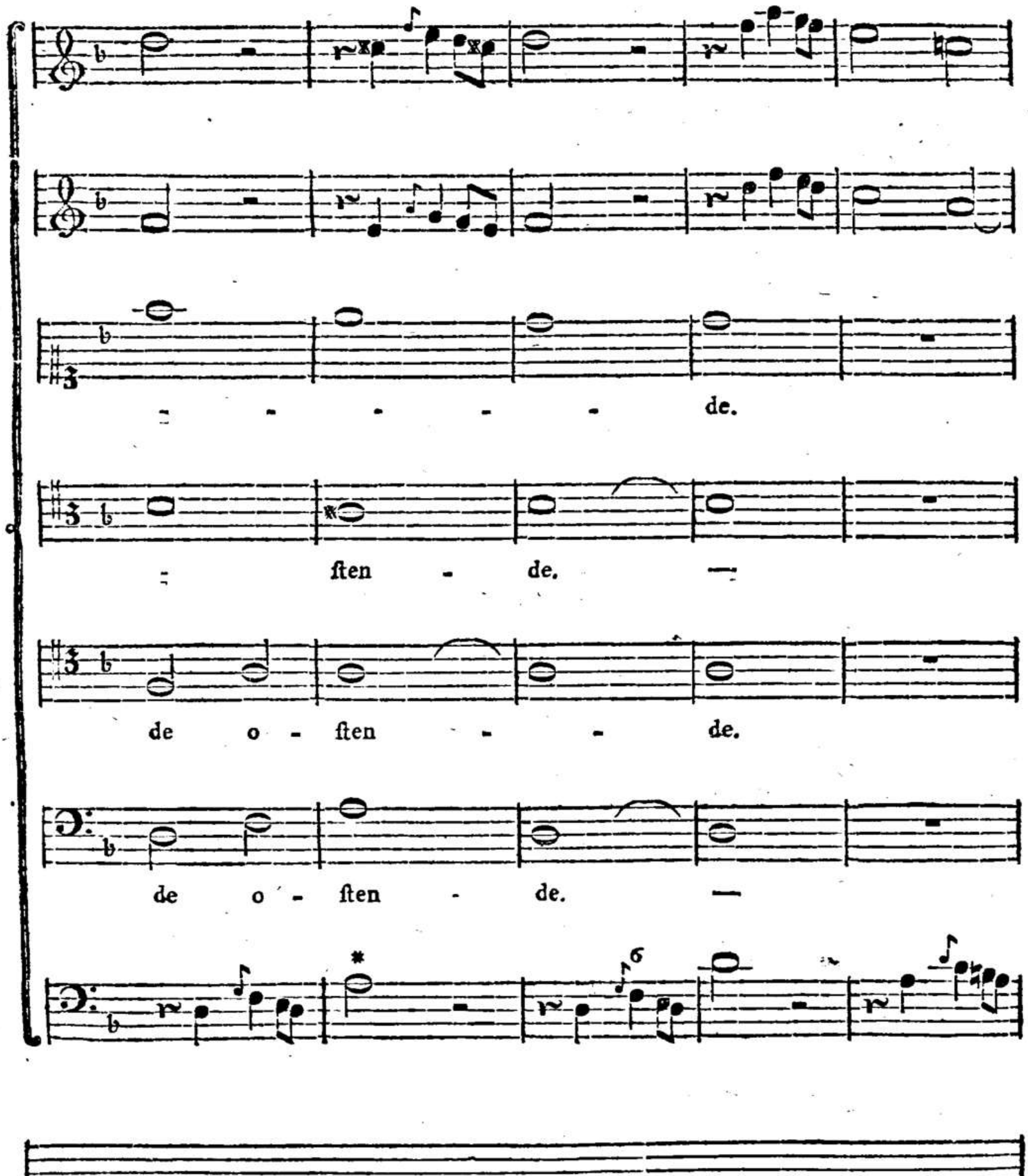

be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris
ctum fru - ctum
ctum ven - tris tu - i
ctum fru - ctum ven - tris tu-
4 6 5 6♯

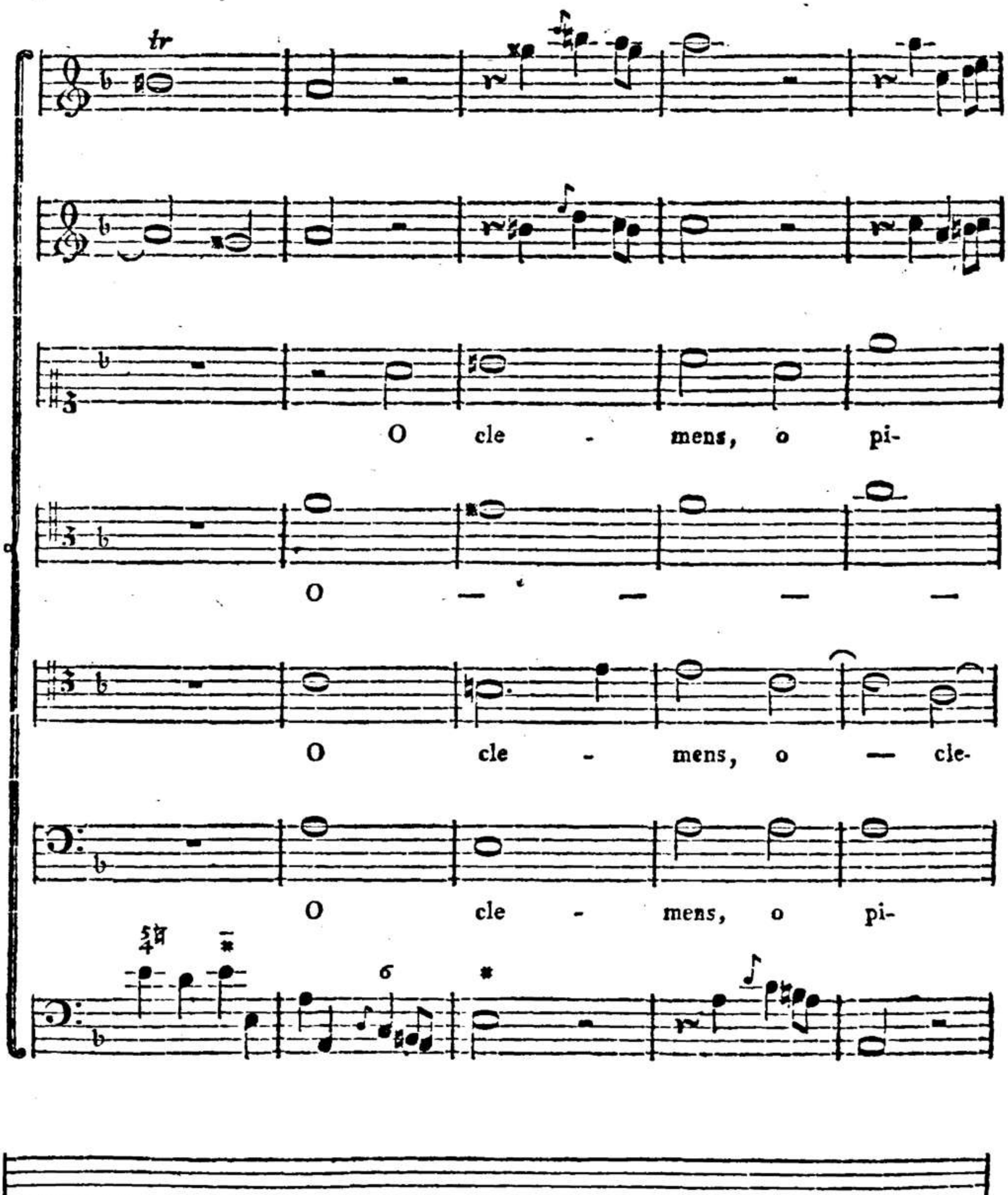

tu - i ven - tris tu - i fru-
- ctum ven - tris tu-
fru - ctum ven - tris, ven - tris fru - ctum
i, fru - ctum ven - tris tu - i,

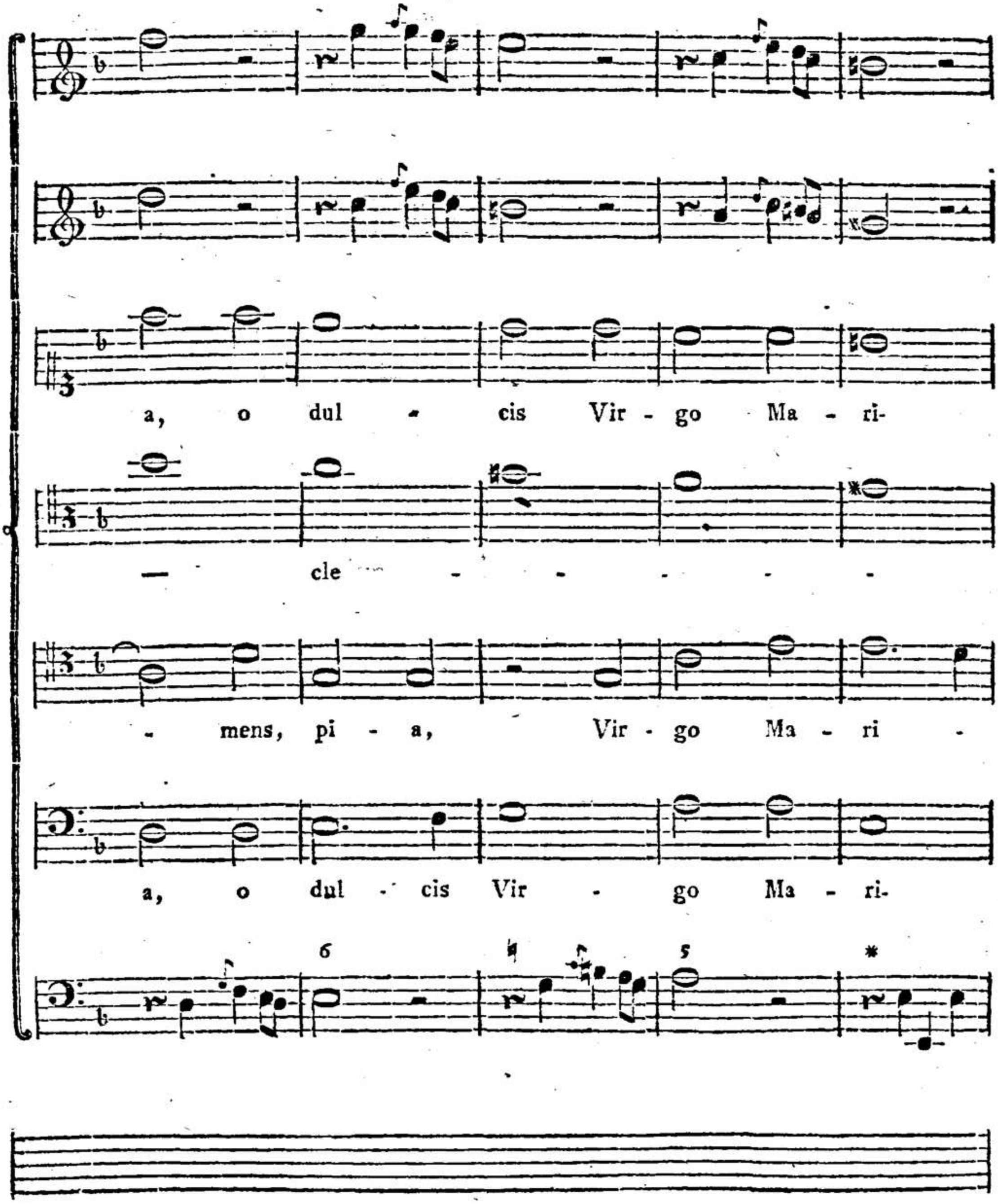

- ctum ven - tris tu - i no-
- - - - - i no-
ven - tris tu - - i
fru - ctum ven - tris tu - i no - bis poſt

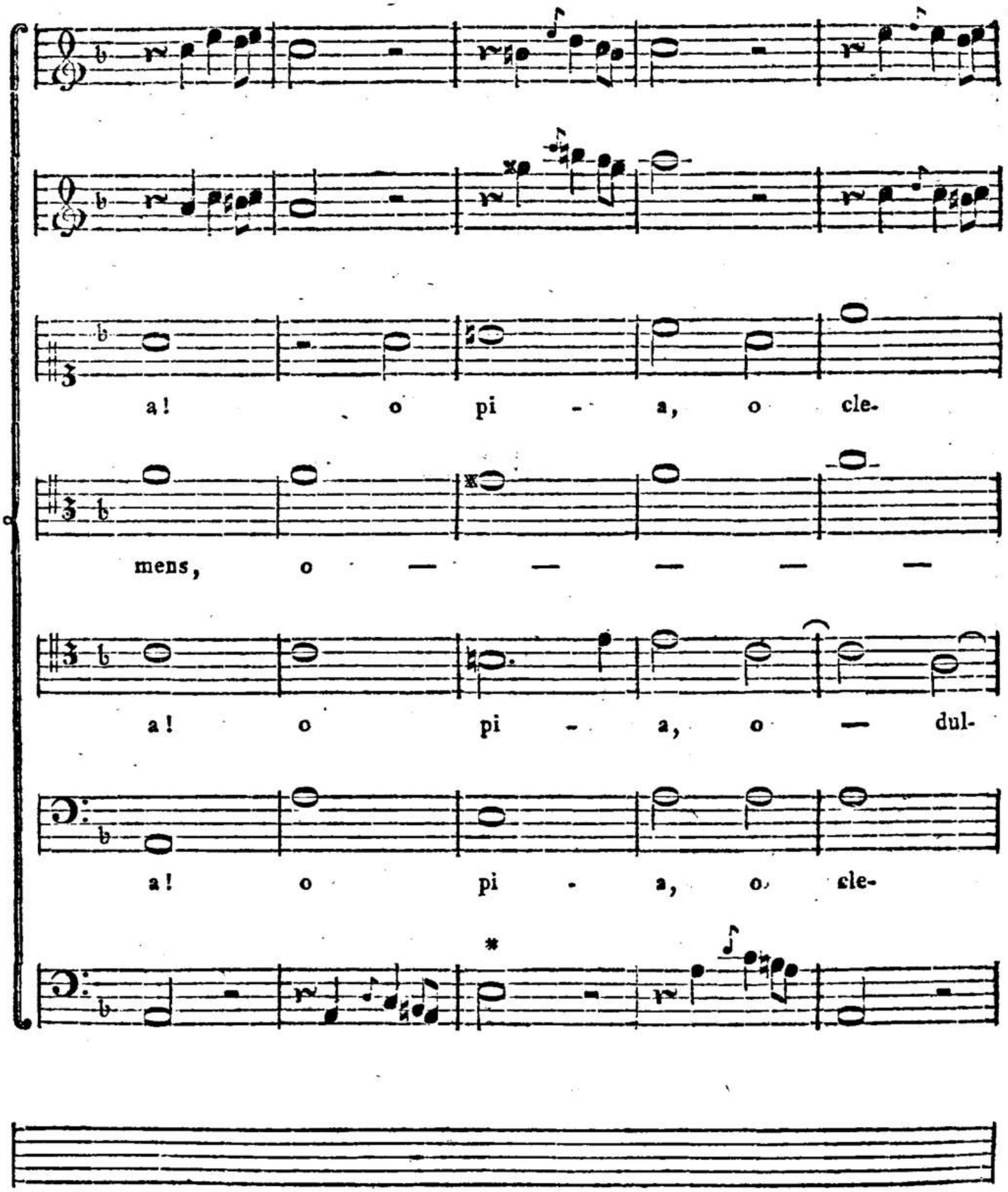

bis poſt hoc e - xi - li - um, e - xi - li-
- - - bis poſt hoc
no - bis poſt hoc e - xi - li - um o-
hoc e - xi - li - um, poſt hoc e-
*
♮
6
7

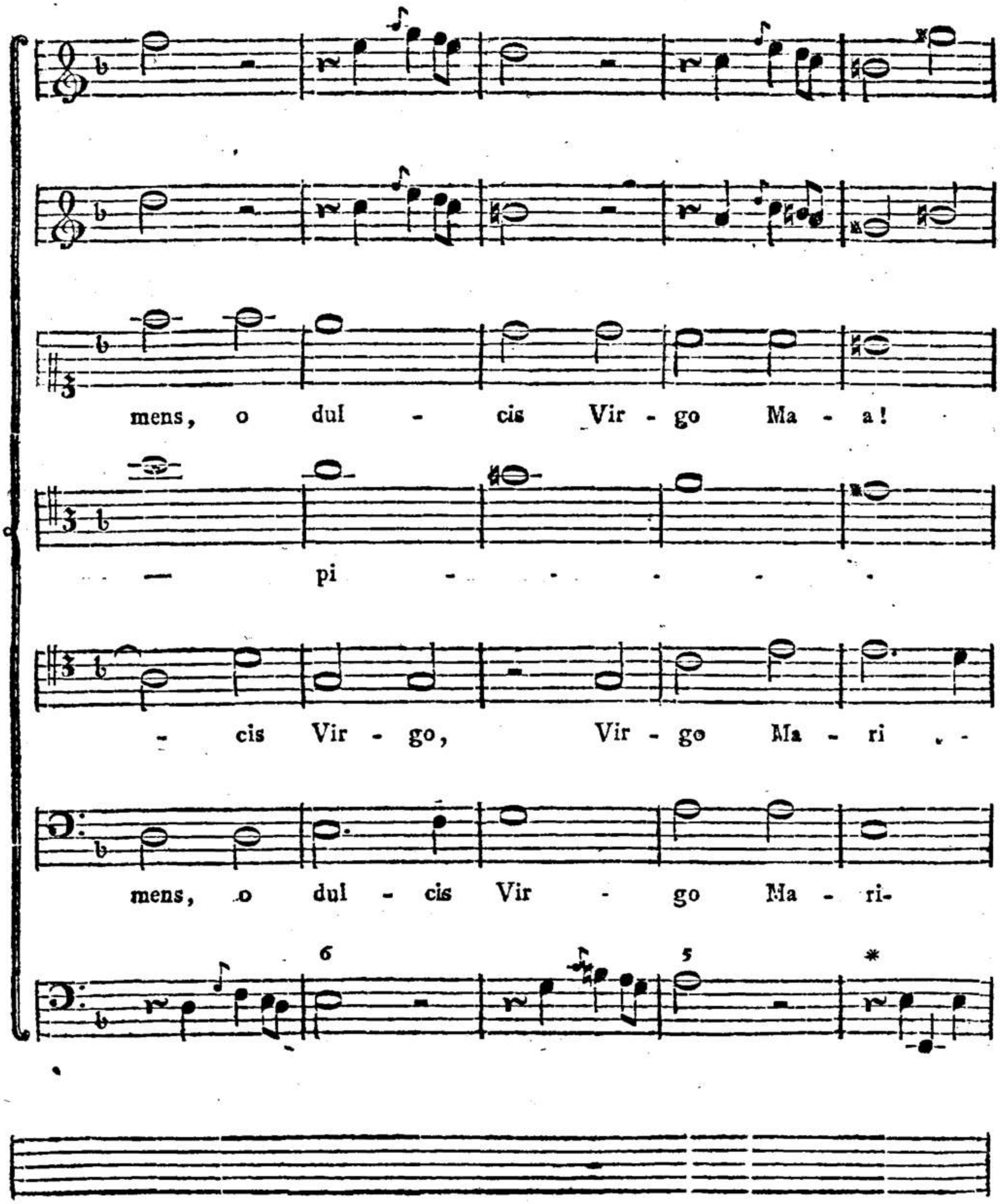

um, poſt hoc e - xi - li - um o - ſten .
e - xi - li - um o - .
ſten - de, — o - ſten - de, o - ſten-
xi - li - um o - ſten - de, o - ſten-

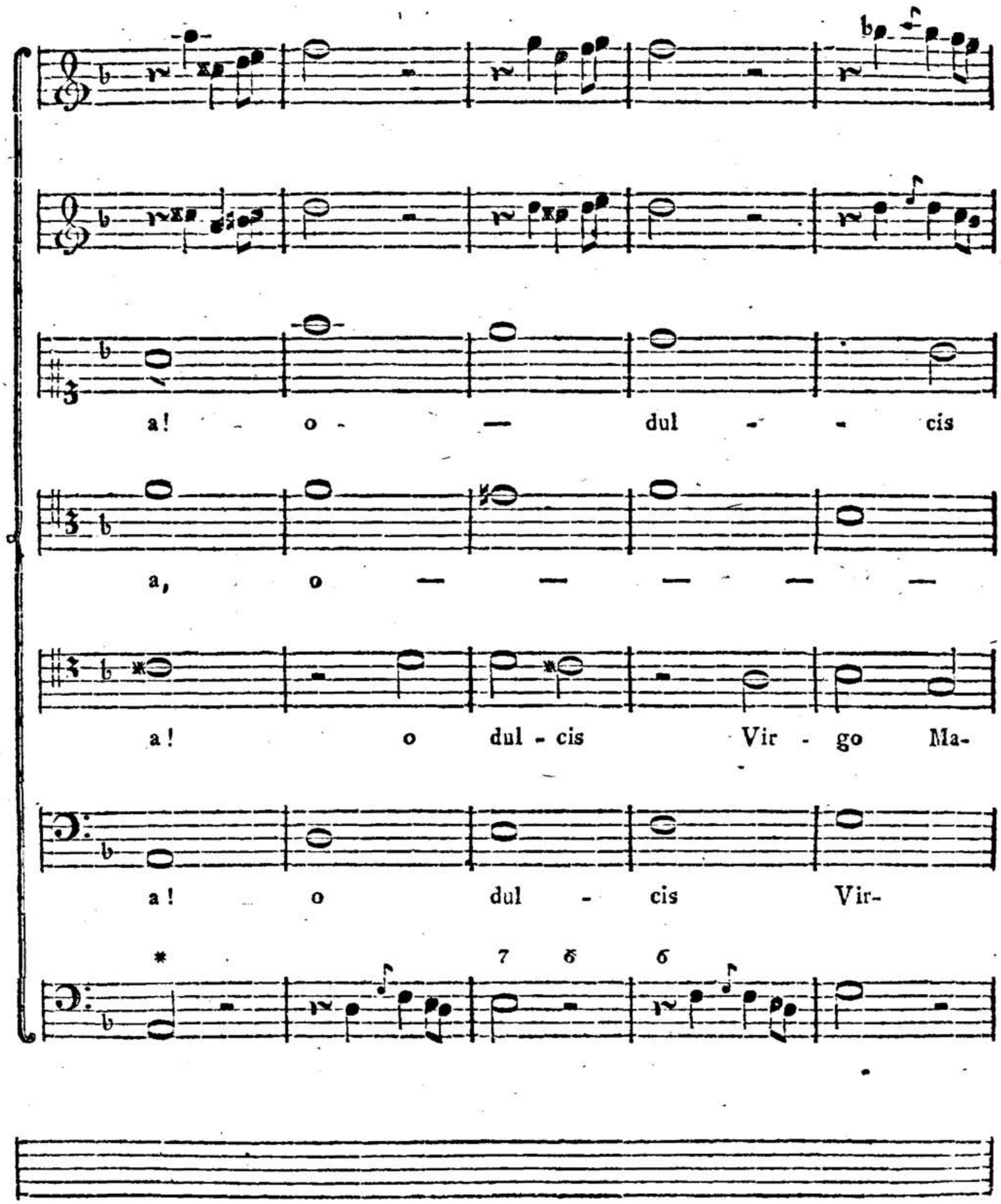

de.
ſten - de.
de o - ſten - - de.
de o - ſten - de.

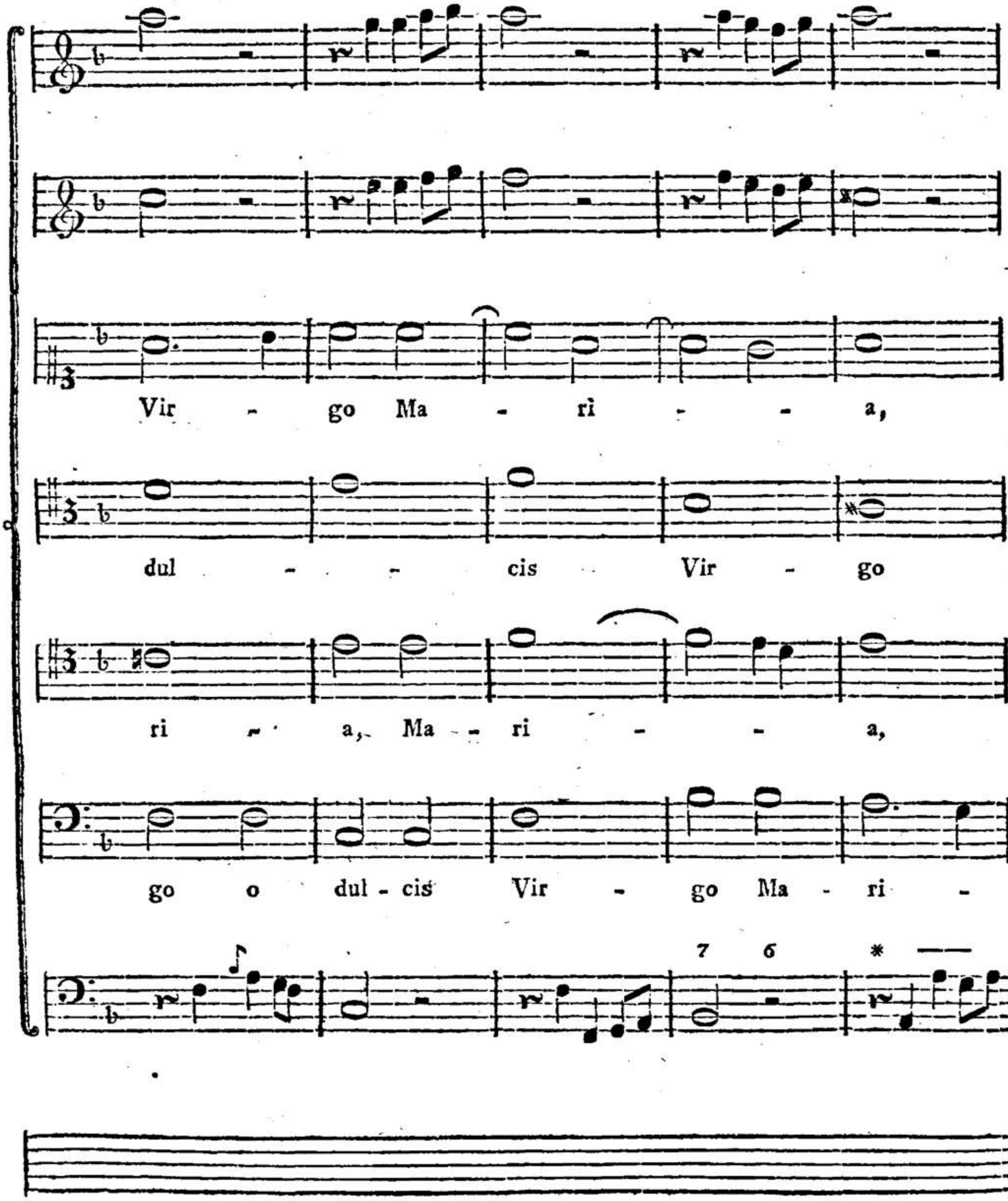

tr
O cle - mens, o pi-
O —
O cle - mens, o —
O cle - mens, o pi-

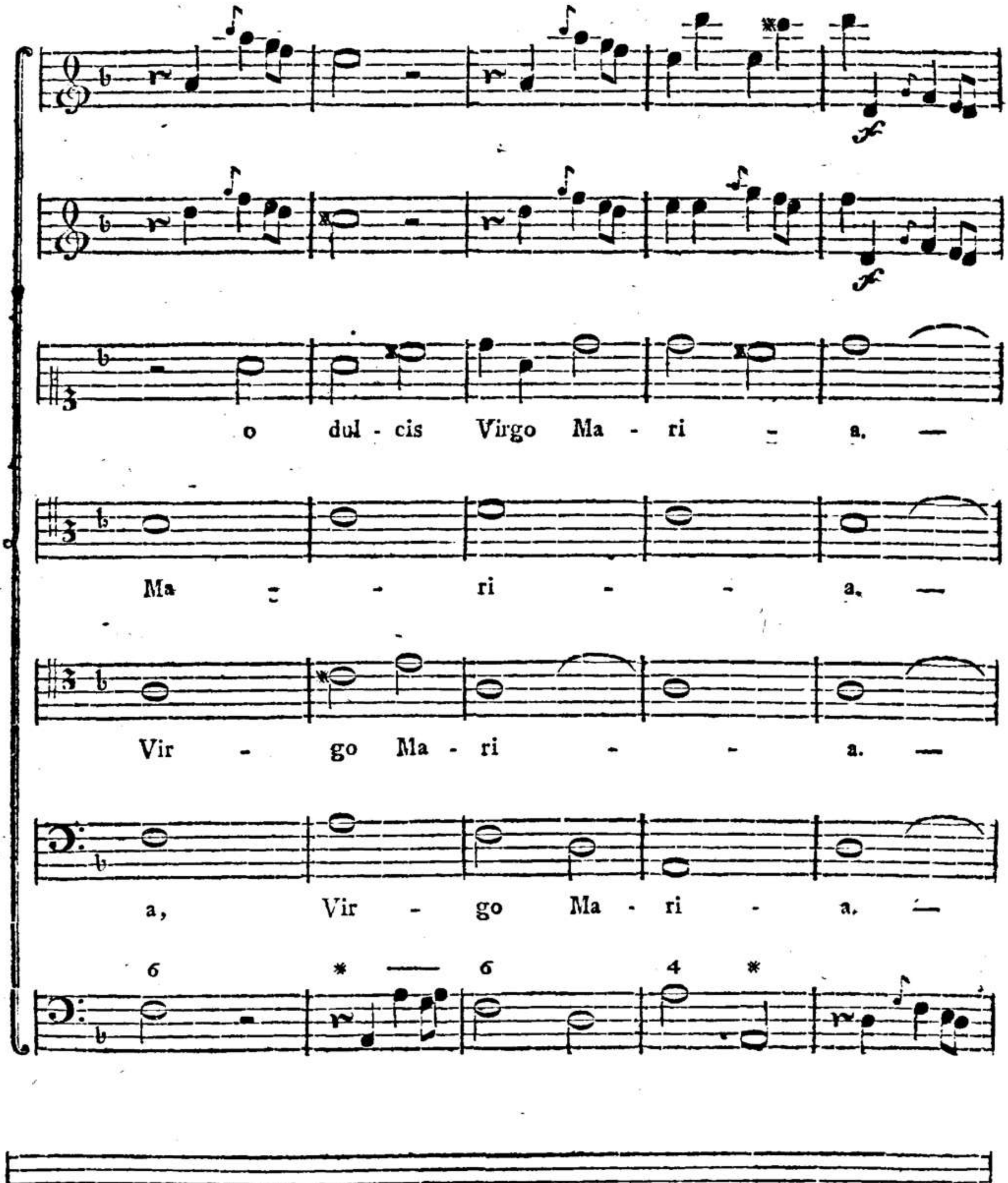

a, o dul - cis Vir - go Ma - ri-
— cle - - - - -
- mens, pi - a, Vir - go Ma - ri -
a, o dul - cis Vir - go Ma - ri-
6 5 *

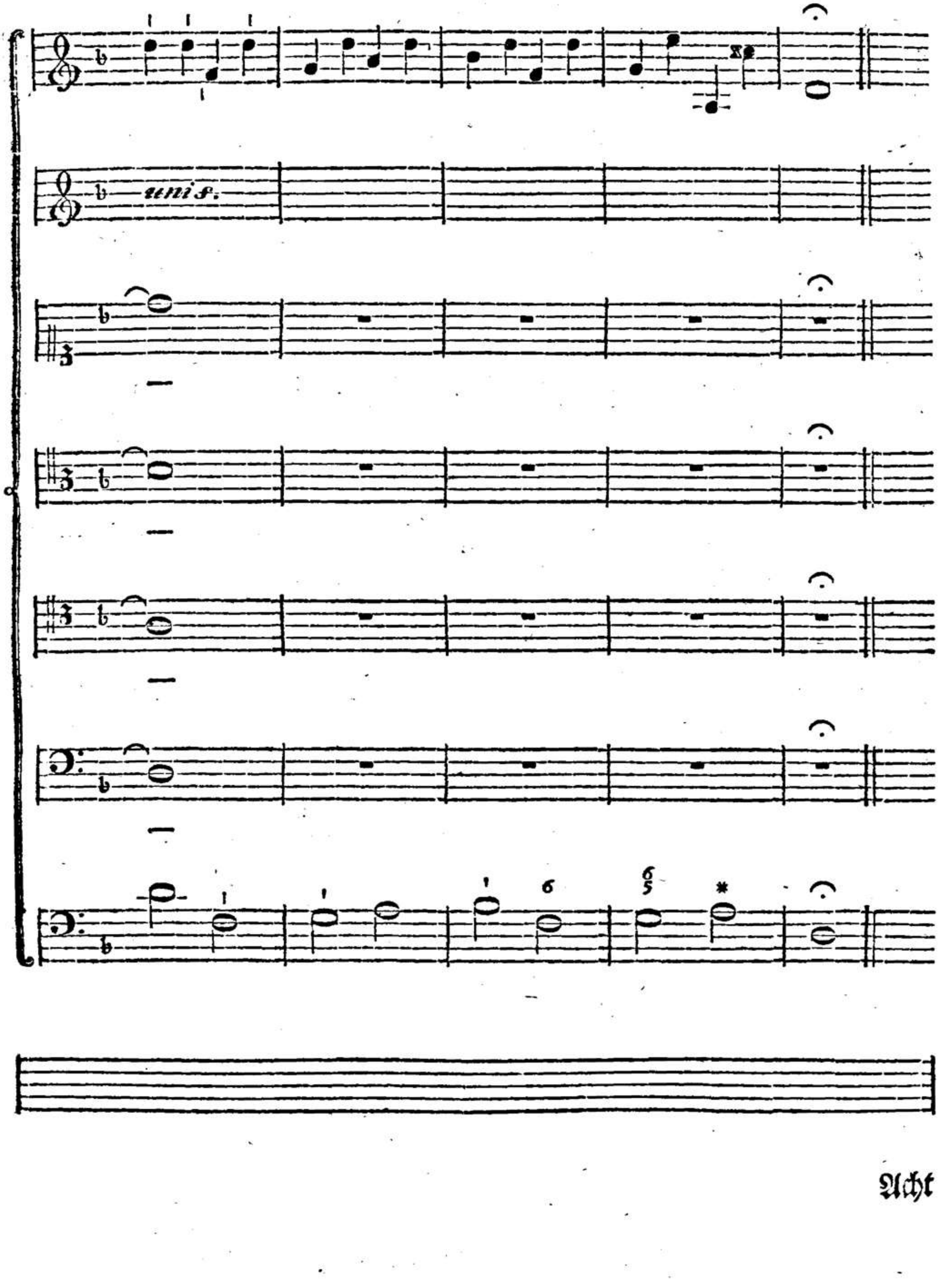

a! o pi - a, o cle-
mens, o — — — — —
a! o pi - a, o — dul-
a! o pi - a, o cle-


mens, o dul - cis Vir - go Ma - a!
— pi - - - - - -
- cis Vir - go, Vir - go Ma - ri - -
mens, o dul - cis Vir - go Ma - ri-


a! o dul - cis
a, o
a! o dul - cis Vir - go Ma-
a! o dul - cis Vir-


Vir - go Ma - ri - - a,
dul - - - cis Vir - go
ri - a, Ma - ri - - a,
go o dul - cis Vir - go Ma - ri -


o dul - cis Virgo Ma - ri - a.
Ma - - ri - - a.
Vir - go Ma - ri - - a.
a, Vir - go Ma - ri - a.
6 * 6 4 *



Acht