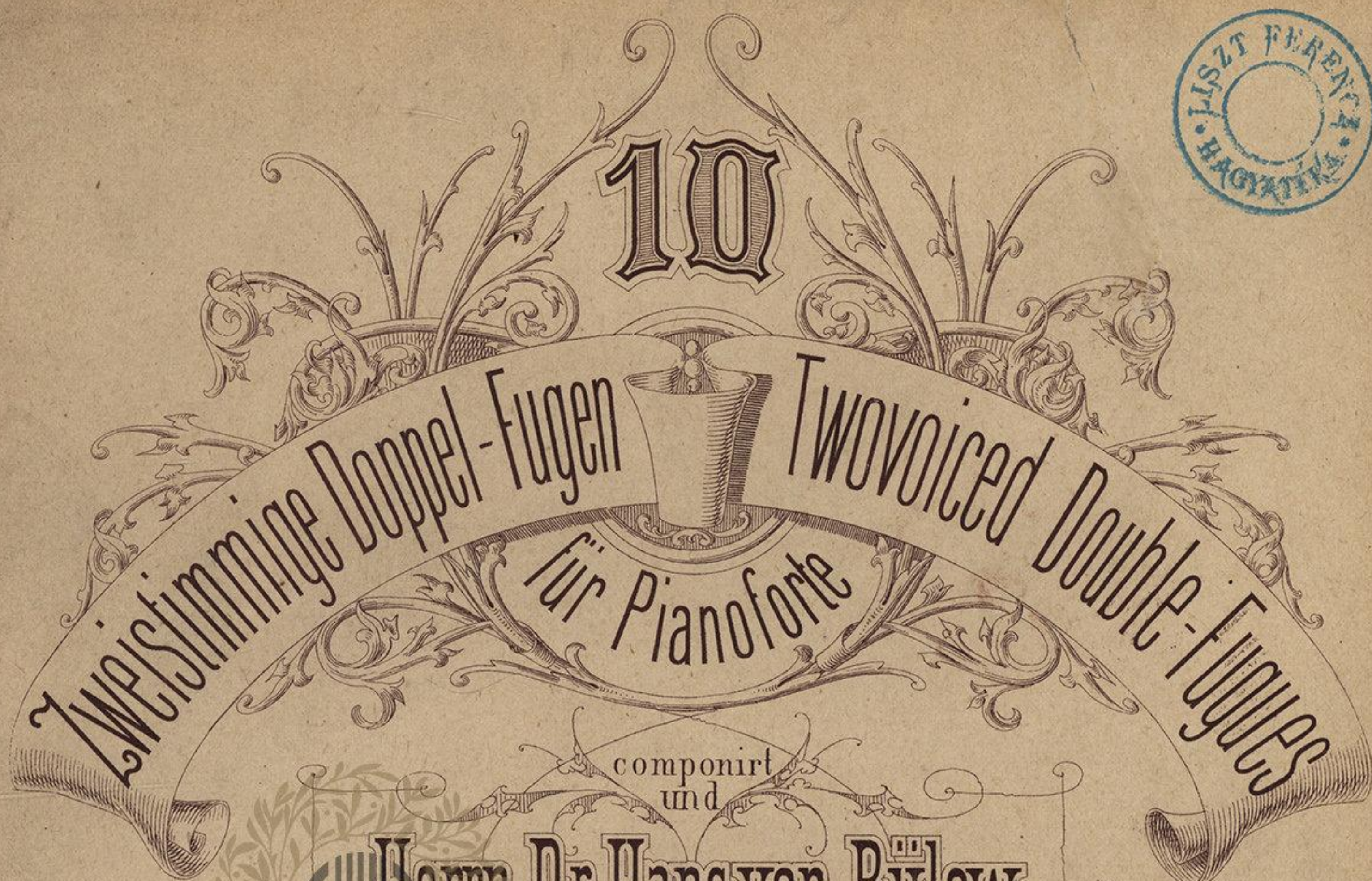


3350



componirt
und
Herrn Dr. Hans von Bülow

hochaachtungsvoll gewidmet
von



F. J. KUNKEL

Großherzogl. Hess. Seminar u. Gymnasial Musiklehrer a. D.

Op. 26.

Eigenthum der Verleger.

Pr. 3 Mrk. 50 Pf.



LEIPZIG,
Felixstrasse 2.

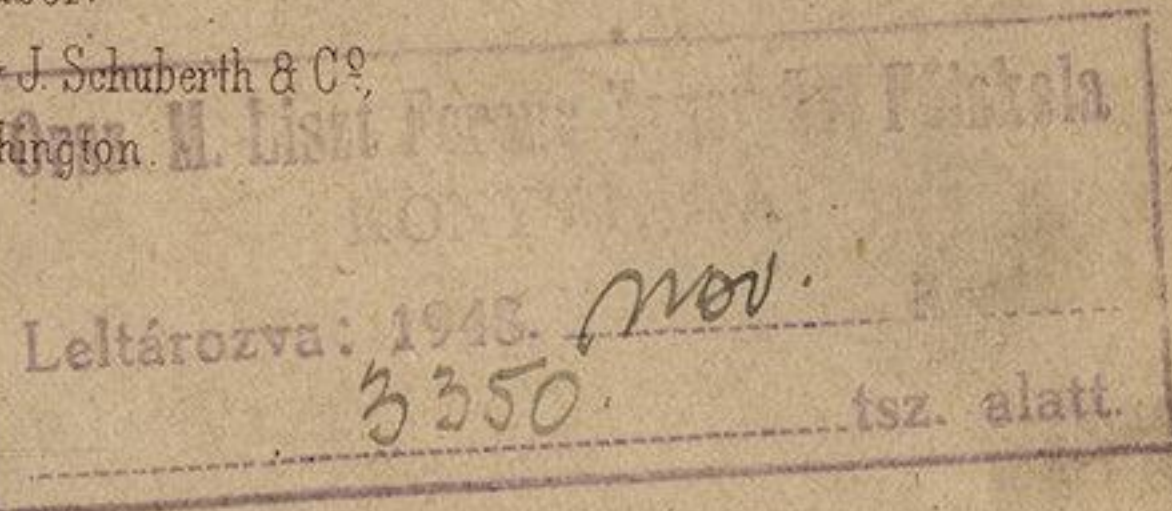
J. SCHUBERTH & CO

NEW YORK,
820 Broadway.

Haupt-Depot in New York: Carl Heuser.

Entered according to Act of Congress in the year 1873 by J. Schubert & Co.
in the office of the Librarian of Congress at Washington.

Verlag v. F. W. Barthbrecht, Leipzig





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vorwort.

Über die polyphonen musikalischen Kunstformen hört man, und sogar mitunter selbst von Fachmusikern, nicht selten die sonderbarsten Urtheile oder vielmehr Vorurtheile aussprechen. Namentlich hatten manche unserer jüngeren Tonkünstler dieselben für veraltete, einer längst überlebten Zeitperiode angehörende Formen; und wenn daher bei ihnen von Contrapunkt, Canon und Fuge gesprochen wird, so entsteht in ihrer Phantasie auch unwillkürlich die Vorstellung von einem urgrossväterlichen Rock, von der Allongeperücke und dem Haarzopf.

Eine genauere Umschau in den musikalischen Compositionen würde jedoch belehren, dass nicht nur Händel und Bach mittelst jener Kunstformen uns unsterbliche Tonwerke hinterliessen, sondern dass auch alle nachfolgende hervorragende Tonmeister in ihren Compositionen, wenn auch nicht in gleichem Masse und Umfange, wie in den Werken des bis jetzt noch unerreichten Johann Sebastian's, so doch mehr oder weniger die polyphonen Formen mit grossem Erfolge verwendeten, womit sie sich dann aber auch zugleich ein Zeugniß ausgestellt haben, dass sie ihre Kunstschule nach allen Seiten hin und im wahren Wortsinne vollständig absolvirt hatten.

Mit diesen Hindeutungen auf die Polyphonie soll jedoch keineswegs die homophone Schreibweise unterschätzt und bemäkelt, oder gar der Meinung Vorschub gegeben werden, als beabsichtige man, anzuempfehlen, die zuletzt bezeichnete Schreibweise durch die zuerst genannte ganz und gar verdrängen und eine unnässige, um nicht zu sagen unsinnige Polyphonie, wie dieselbe im 16. und 17. Jahrhundert mitunter bis zu 48 Stimmen ausgeführt wurde, erstreben zu wollen. Im Gegentheil, ich stimme der von Kiesewetter ausgesprochenen Verurtheilung jener alles vernünftige Mass überschreitenden Mehrstimmigkeit vollkommen bei, wenn derselbe sagt: „Die Musik hat daran, dass diese Art Landsturm aus der Mode gekommen, allerdings Nichts verloren.“

Dagegen sollte man aber auch nicht einseitig sich dem andern Extrem überlassen und nur Tonstücke homophoner Schreibweise componiren wollen, wie die meisten der neueren musikalischen Erzeugnisse beweisen.

Frägt man sich nun, wie vielstimmig sollen denn die Tonstücke sein, um vom Gehör unterscheidend aufgefasst werden zu können, so lässt sich in Anbetracht ungleicher Ausbildung und Übung des musikalischen Gehörs eine bestimmte Zahl nicht feststellen, sondern man kann höchstens nur im Allgemeinen annehmen, dass, je weniger selbstständige Stimmen mit einander in einem Tonstücke verbunden sind, desto leichter der Melodiefaden einer jeden Stimme verfolgt werden kann. Denn wer aufrichtig sein will, wird zugestehen, dass er bei Anhörung eines mehrstimmigen Tonsatzes vorzugsweise je der am auffallendsten hervortretenden Stimme seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet, wie man z. B. in einer mehrstimmigen Fuge das Auftreten des Hauptthemas in den verschiedenen Stimmen besonders beachtet, die Gesammtheit der meisten andern Stimmen dagegen nur als Begleitung, als Beiwerk, als harmonische Masse p.p. auffasst. Und es kann daher auch der von mancher Seite bekämpften oder gar bespöttelnden Behauptung Rousseau's, dass nämlich das menschliche Gehör nur einen zweistimmigen Tonsatz auffassen könne und jeder andere aus noch mehreren Stimmen bestehender Satz schlecht sei, eine gewisse relative Wahrheit nicht absolut abgesprochen werden.

Ohne diese Materie hier weiter verfolgen zu wollen, sei nur noch speciell in Betreff der vorliegenden 10 Doppelfugen bemerkt, dass durch die Herausgabe derselben vorzugsweise unsere musikalischen Kunstjünger aufgemuntert werden sollen, sich im Studium der polyphonen Schreibweise zu befleissigen, den Contrapunkt, den Canon und den Fugensbau gründlich zu erlernen und bei ihren Compositionsversuchen, neben den homophonen Formen, die polyphonen nicht zu vernachlässigen. Denn nicht in der Fugenform ist eine vermeintliche Antiquität zu suchen, sondern es hängt von der tonischen Ausfüllung dieser Form ab, somit von den gewählten Tonfiguren, den Motiven und den Themen, ob das Tonstück einen antiken oder einen modernen Charakter erhalten soll. So wird man z. B. in den Nummern I, III und VII Themen finden, wie sie mehr einer früheren Zeit eigenthümlich waren, während die Themen der übrigen Nummern eher der gegenwärtigen Zeit entsprechen werden.

Eben so gestattet die Fugenform vom ästhetischen Standpunkt betrachtet, auch den Ausdruck der mannichfaltigsten Gefühlsnuancirungen; denn in dieser Form lassen sich gleichfalls, wie in den übrigen musikalischen Kunstformen, alle mögliche Arten rhythmisch-tonischer Gebilde gestalten, wozu überdiess auch noch die verschiedensten Tempograden u. Taktarten in Anwendung kommen können.

Die oben bezeichneten Nummern I, III und VII können je nach Belieben auch als Orgel- oder Physchonica-Tonstücke benutzt werden. Die übrigen Nummern sind vorzugsweise für Pianoforte berechnet, von denen mehrere Nummern auch als kleine Salontänze werden passiren können.

Dass sämtliche 10 Fugen nicht lediglich zum Studium des polyphonen Tonsatzes anregen sollen, sondern dass dieselben auch als technische Übungsstücke im Pianofortenspiel zu benutzen sind, indem sie je durch die zwei selbstständig durchgeführten Stimmen ganz besonders geeignet erscheinen, die Unabhängigkeit der beiden Hände zu fördern, wird wohl keinem rationellen Musiklehrer entgehen.

Frankfurt a/M im Herbst 1873.

Preface.

One hears from musicians (professional & amateur) the strangest opinions regarding the polyphone style in music, and indeed not unfrequently a prejudice against the same is expressed. Many of our younger artists regard it as having become obsolete and belonging to an age long passed; consequently when fugue, counterpoint, canon and the like are brought into discussion, thoughts involuntarily arise in their minds of grandfathers wig and stick.

A clear insight into musical composition will however prove that not only Bach and Handel by means of the above created immortal works, but that all of their eminent followers have availed themselves of it with success; and if indeed not on the same grand scale which the genius of Bach enabled him to do, yet sufficient to show plainly that their scientific studies in music were varied, thorough, and complete in every particular.

By the comments on the polyphone style above made, I do not wish by any means to underrate or lessen the homophone, or to carry the former to such a preposterous pitch as in the 16th and 17th centuries, when endeavours were made to write in even as many as 48 parts: on the contrary, I fully agree with Kiesewetter who expressed himself condemning everything which is opposed to the rational, and says: „Music has certainly not sustained a loss through that class of elaborations“

Then again one should not proceed to the other extreme of writing only in the homophone style, as is usual in most of the modern productions.

The question then arises, in how many parts may one write to admit of a clear conception and following of each part by the hearer? In reply to which, considering the many different degrees of maturity and education in the musical mind, nothing definite in this respect can be laid down: one can only draw a general conclusion, that, in a polyphone piece of music the melody of each part may be the more clearly followed in proportion to the smallness of the number of the same. Who will not admit that in a piece consisting of many parts the greatest amount of attention is given to that part most distinctly heard? For example, in a fugue of several parts, the occurrence of the theme in the several voices will be observed, where as the others considered only as an accompaniment and accessory part. From this arose the much opposed and ridiculed affirmation from Rousseau; that the human sense of hearing is only capable of conceiving a two voiced movement, and that any one consisting of more than that number is bad: that a certain relative truth lies in this cannot be absolutely denied.

Without however entering farther into detail on the foregoing, I would here remark as regards the publication of these 10 Fugues, it is my earnest desire to inspire young artists with assiduity in cultivating the polyphone style of writing, and in studying profoundly the art of counterpoint, canon and fugue; in their efforts in composition must not neglect the application of the same by adhering only to the homophony. Furthermore a piece of fugal writing is not necessarily something antique it can just as well belong to the modern school: this entirely depends upon the choice of the themes, harmonies and figures employed. For example one will find in Nos I, III & VII themes peculiar to the early times, whilst those of the remaining numbers are more in keeping with the present style.

As fugal writing admits of very varied tempos and every sort of rhythm, so is it equally as capable (in an esthetic point of view) of expressing sentiments, as other species of musical composition.

The Nos I, III & VII above referred to, may be executed ad libitum on the organ or harmonium, whereas the others are better adapted for the pianoforte, several of which may be treated as little pieces de salon.

These 10 fugues are not solely intended to promote the polyphone style of writing, they may also prove practical as technical studies for the piano, since, (as will scarcely escape the notice of every connoisseur) throughout the whole, two distinct parts are sustained, which tend greatly to promote the independance of the hands.

Frankfurt on the Maine
Autumn 1873.

F. J. Kunkel.

Avant-propos.

Les oeuvres musicales en style polyphone sont souvent l'objet, même de la part d'hommes spéciaux, de jugements étranges, parce qu'ils ne peuvent surmonter leurs préjugés à cet égard. Notamment, plusieurs de nos jeunes musiciens les considèrent comme une forme surannée, et quand on leur parle contre-point, canon, fugue, leur imagination leur fait tout de suite penser au frac long et démodé, ou à la perruque poudrée des bons vieux temps.

Cependant, il leur serait facile de se convaincre que ce n'est pas le privilège exclusif des Bach et des Haendel de s'être servis de ces formes musicales pour créer des oeuvres immortelles. Quelquesuns de leurs épigones éminents, s'ils n'ont pas atteint aux hauteurs où siège, seul, Jean Sébastien, ont employé le style polyphone avec un grand succès, et affirmé par là qu'ils avaient étudié leur art d'une manière complète, approfondie.

Par cette apologie de la polyphonie, nous n'avons point l'intention de dénigrer le style homophone. Ce dernier ne doit être ni rabaissé ni remplacé par le premier, et loin de nous la pensée de recommander une polyphonie telle qu'elle a été pratiquée au 16^{ième} et 17^{ième} siècle, ou l'on poussait la manie jusqu'à écrire pour 48 voix à la fois. Nous approuvons, bien au contraire, ce qu'a dit Riesewetter, quand il condamne cette multiplicité démesurée des voix: „L'art musical a gagné à se débarrasser de cet amas indigeste.“

Mais on ne devrait pas, d'une façon trop exclusive, sacrifier à l'autre extrême, en ne produisant que des oeuvres homophones, ainsi que le prouvent la plupart des travaux modernes.

De combien de voix un morceau de musique doit-il se composer? — A cette question on ne saurait répondre que d'une manière générale, que l'ouïe devra pouvoir saisir, une à une, les différentes voix. La faculté de saisir, toute fois, varie avec le degré de l'éducation musicale, et moins il y aura de voix indépendantes et liées ensemble, mieux il sera possible de suivre le fil de la mélodie de chaque voix. A moins de n'être pas sincère, il faut admettre qu'en écoutant une composition à plusieurs voix, l'attention se portera toujours de préférence sur la voix qui frappe le plus. C'est ainsi que, par exemple, dans une fugue à plusieurs voix, on remarquera toujours plus particulièrement l'apparition du motif principal, on le suivra dans les différentes voix, et l'on considérera volontiers les autres voix plutôt comme un accompagnement, comme un accessoire harmonique. Et, en partant de ce point de vue, on ne peut nier que la thèse, souvent attaquée et raillée, de Rousseau, — à savoir, que l'ouïe humaine ne saisit que deux voix au plus et que les compositions à plus de deux voix indépendantes ne sont pas admissibles — renferme une certaine dose relative de vérité.

Sans entrer trop avant dans ce sujet, qu'il nous soit permis seulement, spécialement par rapport aux 10 Double-Fugues que nous publions, de mentionner le but principal de cette publication. Elle a surtout pour objet d'encourager la jeune génération de nos artistes à s'appliquer à l'étude du style polyphone, à se familiariser avec le contre-point, le canon et la construction des fugues, et à ne pas trop négliger, aux dépens des formes homophones, la pratique de la forme polyphone, si riche et si intéressante. Car ce n'est pas du tout la forme même de la fugue, où réside ce prétendu archaïsme, mais il dépend uniquement de la façon de la remplir, c'est-à-dire, du choix des figures musicales, des motifs et du rythme, d'obtenir un caractère antique ou moderne. Ainsi nos Nos I, III et VII contiennent des motifs propres à une époque passée, tandis que ceux des autres numéros sont plutôt conformes au goût de nos contemporains.

De même, au point de vue de l'esthétique, la forme de la fugue admet également l'expression des nuances les plus variées du sentiment; elle n'exclut aucune variété rythmique ni aucun des différents temps et mesures.

Les Nos I, III, VII pourront, à volonté, servir aussi pour l'orgue ou l'harmonium. Les autres numéros sont surtout faits à l'intention du piano, il y en a même quelquesuns qui pourront se jouer comme de petits morceaux de genre.

Le présent ouvrage n'a du reste pas uniquement pour but l'étude théorique de la composition polyphone; les 10 Fugues qu'il contient pourront aussi être employées utilement comme exercices techniques dans l'étude du piano: il n'échappera pas, en effet, au professeur intelligent que, par suite de l'indépendance strictement observée des deux voix, ces morceaux seront propres à développer l'indépendance de chacune des deux mains.

Francfort s/M. en automne 1873.

F. J. Kunkel.

3350

33350

10

zweistimmige Doppelfugen.

(Two voiced Double fugues.)



Andante quasi Adagio.

F.J. Kunkel, Op. 26.

I.

de - cre - scen - do



II. Allegro. *ten.*

pf

pf

ten.

ten.

de -

cre - scen - do *mf*

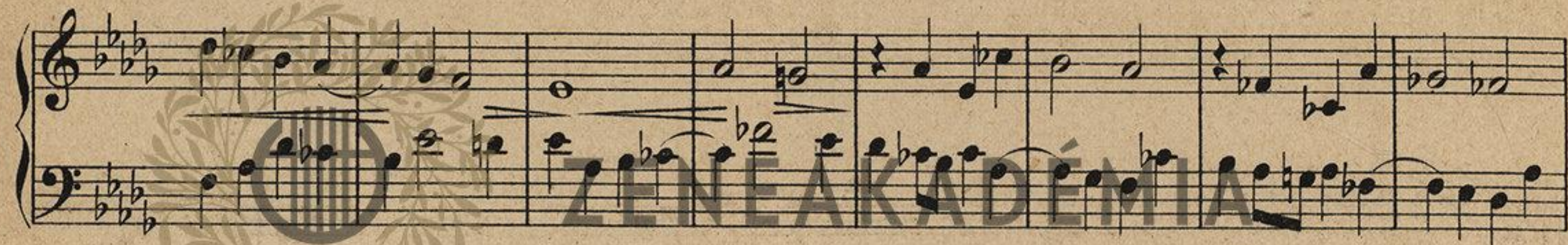
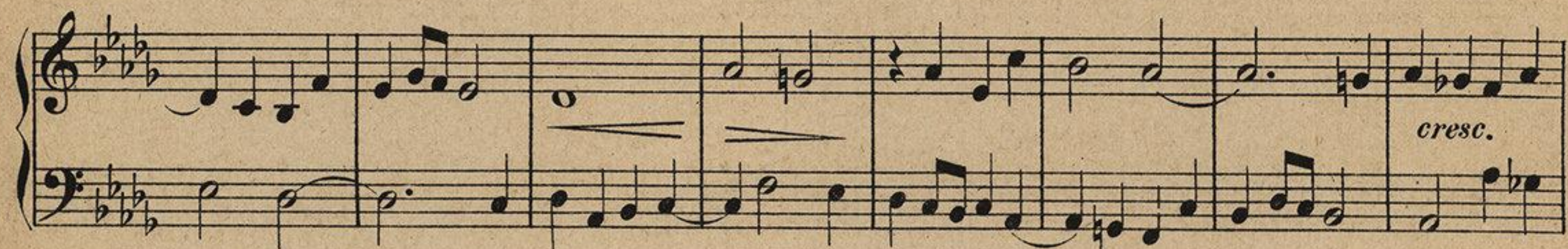
p cre - scen - do *ff*

mf *ff* *p* *pp* poco a poco *cresc.*

f *p* *cresc. e*

accel. *f* *ff*





Allegro assai.

IV.

The musical score is written for piano in 6/8 time, key of B-flat major. It consists of six systems of two staves each. The notation includes various dynamics and articulations:

- Measure 1: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and eighth note B4. Bass staff has a half note F4, quarter note G4, and eighth note A4. Dynamics: *pf* (piano fortissimo) in both staves.
- Measure 2: Treble staff has a half note A4, quarter note B4, and eighth note C5. Bass staff has a half note G4, quarter note A4, and eighth note B4. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 3: Treble staff has a half note B4, quarter note C5, and eighth note D5. Bass staff has a half note A4, quarter note B4, and eighth note C5. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 4: Treble staff has a half note C5, quarter note D5, and eighth note E5. Bass staff has a half note B4, quarter note C5, and eighth note D5. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 5: Treble staff has a half note D5, quarter note E5, and eighth note F5. Bass staff has a half note C5, quarter note D5, and eighth note E5. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 6: Treble staff has a half note E5, quarter note F5, and eighth note G5. Bass staff has a half note D5, quarter note E5, and eighth note F5. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 7: Treble staff has a half note F5, quarter note G5, and eighth note A5. Bass staff has a half note E5, quarter note F5, and eighth note G5. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 8: Treble staff has a half note G5, quarter note A5, and eighth note B5. Bass staff has a half note F5, quarter note G5, and eighth note A5. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 9: Treble staff has a half note A5, quarter note B5, and eighth note C6. Bass staff has a half note G5, quarter note A5, and eighth note B5. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 10: Treble staff has a half note B5, quarter note C6, and eighth note D6. Bass staff has a half note A5, quarter note B5, and eighth note C6. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 11: Treble staff has a half note C6, quarter note D6, and eighth note E6. Bass staff has a half note B5, quarter note C6, and eighth note D6. Dynamics: *pf* in both staves.
- Measure 12: Treble staff has a half note D6, quarter note E6, and eighth note F6. Bass staff has a half note C6, quarter note D6, and eighth note E6. Dynamics: *pf* in both staves.

Watermark: ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZSEUM



Allegretto grazioso.

V.

dol.

5109



VI. *Vivace.*

f *mf* *f* *mf* *mf* *p* *p*

mf

mf

mf

fz p

p

fz p

fz p

fz

mf

mf

f

mf

fz cresc. e stringendo

ff

fz

*) Diese für die linke Hand doppelt notierte Stelle kann, je nach Belieben, entweder nach den auf-, oder nach den abwärts gestrichenen Noten ausgeführt werden.



VII. Grave.
sempre mezzo forte.

p

mf

p

mf







21

poco a poco cres - cen - do



Larghetto con sentimento.



Handwritten musical score on seven systems of grand staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A large, faint watermark reading "ZENEAKADÉMIA" is visible across the middle of the page. The score concludes with the number "5109" at the bottom center.

Dynamic markings include *mf*, *f*, *p*, and *cresc.*

5109

The musical score consists of eight systems of staves. The first system includes the instruction *cresc.* and the dynamic *mf*. The second system includes the dynamic *f*. The third system includes the dynamic *mf*. The fourth system includes the instruction *p cresc.* and the dynamic *p*, with the lyrics "cen - do" written below the staff. The fifth system includes the dynamic *mf* and *p*. The sixth system includes the instruction *cres* and the dynamic *p*, with the lyrics "cen - do" written below the staff. The seventh system includes the instruction *poco a poco rall. e dim.* and the dynamic *pp*. The eighth system includes the dynamic *pp*.

X. Allegro leggerezza. (Walzer Tempo.)

dolce

f

mf

p

ZENEA KADÉMIA
LISZT MŰZEUM

leggero

poco a poco rall.

senza tempo

pp

p tempo primo.

LISZT MŰZEUM

Handwritten musical score on page 27, featuring piano and forte dynamics, tempo markings, and a watermark. The score is written in treble and bass staves, with various musical notations including notes, rests, and accidentals. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano). The tempo markings include *marcato*, *rit.* (ritardando), *p a tempo*, and *delicato.* (delicate). The watermark "ZENÉAKADÉMIA LISZT MÚZEUM" is visible across the middle of the page.

marcato
ff rit.
p a tempo
delicato.
mf
p
mf
dolce
cres
ben
do ff
ff
fz
fz

1996 JON - 4.

3 3 5 0
2 5 9 3

0 4 5 7

3 3 5 0



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982