Erstanden in der Arkeschen Auktion
in Leip. 1813! F. T. Bach

N6: enthält nur
Teil I.
Teil II fehlt!

VI.

Abhandlung von der Fuge

nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister

entworfen

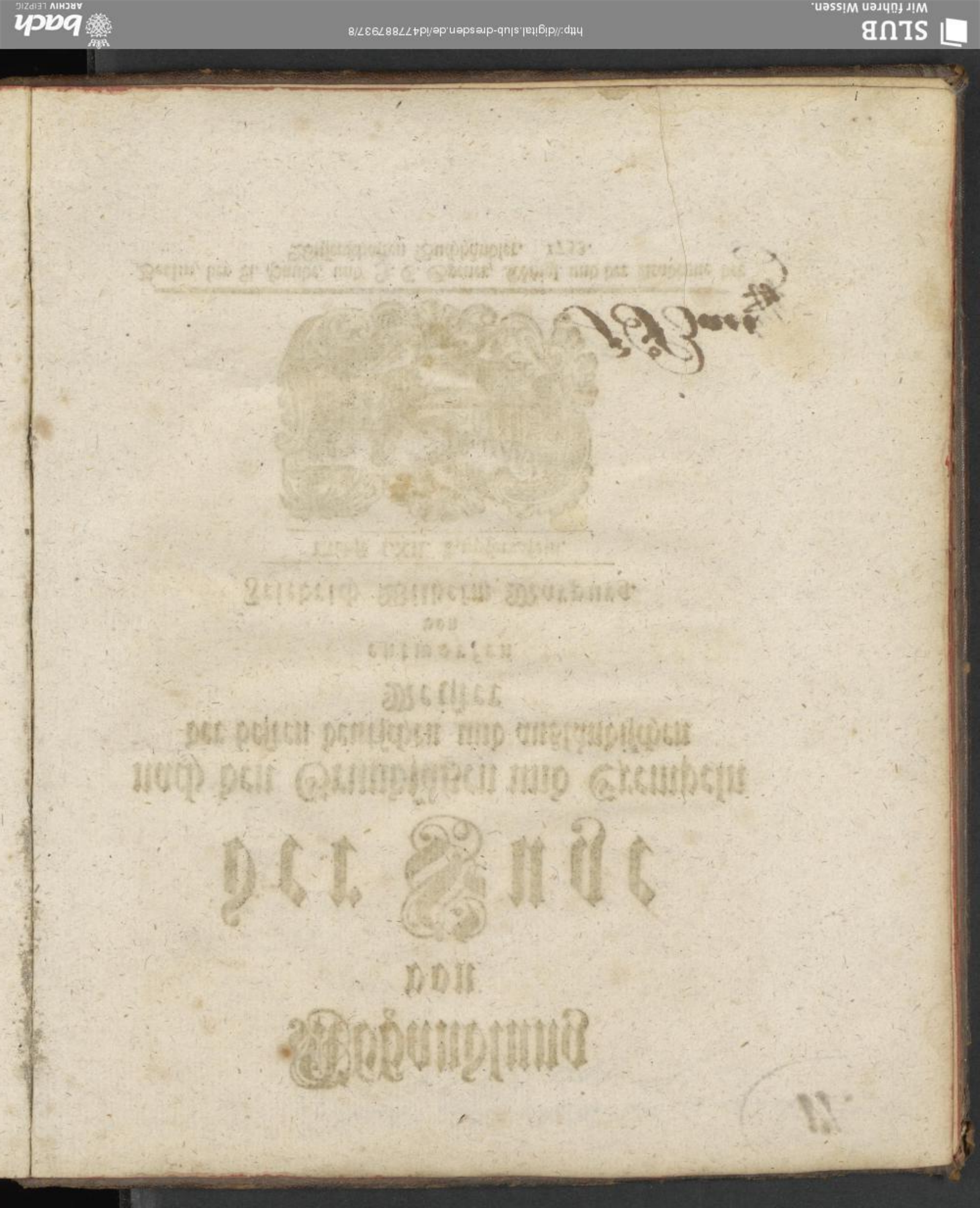
von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst LXII. Kupfertafeln.

J. S. Bach

Berlin, bey A. Haude, und J. C. Spener, Königl. und der Academie der Wissenschaften Buchhändler. 1753.



Des

HERRN

Capellmeisters Telemann

Hochedelgebohrnen:

Hochzeitsgedichten:

Zehnmaliges Dreymal

2 G M M H

Dies

Hochedelgebohrner,
Hochzuehrender Herr Capellmeister,

Ich getraute mir nicht, Ew. Hochedelgeb. diese Blätter zu übergeben, wenn ich nur diesen Grund hätte, daß ich sie keinem so leichte als Ihnen mit mehrerem Rechte übergeben könnte. Man

weiß es ohne mich, daß Sie eine Schrift von dieser Gattung am richtigsten zu beurtheilen im Stande sind. Die Meisterstücke Ihrer Feder haben vorlängst die falsche Meinung widerleget, als wenn die sogenannte galante Schreibart sich nicht mit einigen aus dem Contrapunct entlehnten Zügen verbinden liesse. Die vollkommenen Muster, die Sie hievon mit so allgemeinem Beyfall entworfen, liegen nicht nur Deutschlande vor Augen; auch Frankreich, dem unvergleichlichen Frankreich hat Ihr Nahme den Nahmen der Deutschen verehrungswerth gemacht. Durch die Finger einer

Bou-

Boucon, eines Blavette, eines Forteroix, eines Guignon schallet derselbe noch inter an dem Gestade der Seine wieder. Alles dieses weiß die Welt, doch nicht vieleicht dieses, daß auch ich jemahls das Glück gehabt, Ew. Hochedelgebohr. bekannt zu seyn. Sie haben meine bisherigen Bemühungen nicht gänzlich Dero gütigen Beyfalles unwürdig geschätzet. Ich halte mich verbunden, Ihnen hiemit meinen öffentlichen Dank abzustatten. Wie angenehm sollte es mir seyn, wenn ich in der Folge der Zeit erfahren sollte, daß Sie auch diesen neuen Versuch meiner schüchternen Muse mit geneigten Händen aufgenommen hätten

Ich

Ich habe die Ehre mit der lebhaftesten Hochachtung zu seyn

Ew. Hochedelgebohrnen

Berlin,
den 24. May. 1753.

ganz ergebenster Diener,
der Verfasser.

Vorbericht.

Hätte ich nicht vielleicht Ursache, mein Versprechen zu widerruffen, und gegenwärtige Abhandelung von der Fuge zurücke zu halten? Hier habe ich einen hitzigen Gegner zu besorgen, der deswegen wider mich schreiben wird, weil ich schreibe. Er besitzt selbst Fähigkeit genung, ganze Folianten zu machen. Allein er will nicht anders, als unter dem Titel eines Gegenschreibers unter den Schriftstellern Platz nehmen. Doch dieser meint es so böse nicht. Seine Lust ist, jemanden zu näcken. Er kann zu gleicher Zeit Freund und Feind seyn. Es ist ein Vergnügen, solchen artigen Gegner zu haben.

Man schiert und wird geschoren,
Seit dem uns Noah Schiff ein neues Volk gebohren. Günther.

Ich

Ich bin so hypochondrisch nicht, daß ich mir leicht etwas zu Gemüthe ziehe. Ich höre und lache.

Dort sehe ich ein in den Operncontrapunct verliebtes Philomuschen wider mich die Feder schärfen. Er machet ein Kreuz, wenn er das Wort Fuge hört, und sieht die Verfertigung derselben als ein Handwerk an, als wenn man bey den übrigen musikalischen Compositionen keiner Vorschriften bedürfe. Sein drittes Wort ist Melodie und Geschmack. Wer sollte es ihm nicht auf sein Wort glauben, daß er der größte Melodist wäre, und daß er den Geschmack gepachtet hätte? Sprecht ihm von einem Canon. Es überlauft ihn ein kalter Schauer. Er hält das Jahrhundert für barbarisch, in welchem dieser Theil der Setzkunst besonders ausgeübet ward. Die in dieser Schreibart entworfnen Kirchenstücke eines Fux, Pränestini, Lotti, Scacchi und vieler andern hält er für Früchte des Aberwitzes. Dieser Mensch hat hin und wieder die Wörter Spielwerk, Schulzwang und dergleichen erschnappet. Er nimmt dieselben aber nicht in dem Verstande, da sie von denjenigen Kunstrichtern genommen werden, die sich dieser Wörter zuerst bedienet und dawider geeifert haben. Er vermischet den wahren Gebrauch einer Sache mit ihrem Misbrauche und kann sich nicht einbilden, daß ein majestätisches canonisches Meisterstück allezeit von ungleich beßrer Folge in einem Tempel seyn wird, als eine Pantomimische Adventsmotette. Daß viele unter den Alten die contrapunctische und canonische Schreibart gemißbraucht haben, ist bekannt. Hebet aber dieser Mißbrauch den

wah-

wahren Gebrauch einer Sache auf? Die Vortheile der canonischen und contrapunctischen Schreibart können nur von denjenigen geleugnet werden, die sie nicht wissen. Laßt uns sehen, was Spielwerke heissen, was man Pedanterie, was man Schulzwang nennet. Etwann diejenige Art der Composition, wo man bald dieses, bald jenes Intervall, z. E. eine Terz, eine Quinte, eine Sexte, u. s. w. wegzulassen sich verbindet; wo man von den sieben Hauptklängen einer Tonleiter bald ein C bald ein D bald ein E u. s. w. verbannet, so wie es ehedessen Leute gab, die eine Rede ohne R bald ohne einen andern Buchstaben schrieben? Sind es etwann diejenigen Kunststücke, wo man eine Stimme anders schreibet, als sie ausgeübet werden soll; da man nemlich einen andern Schlüssel oder eine andere Art der melodischen Bewegung erwehlen muß? Ist es diejenige Setzart, wo eine von den Oberstimmen, nach Prinzens Beschreibung, bald hinauf, bald gerade fort, bald herunter, bald gar zurücke geht, und die deswegen ein musikalischer Labyrinth genennet wird? Ist es der Contrapunct mit und ohne Pausen, d. i. derjenige, wo alle Stimmen sowohl zugleich anfangen und fortgehen, als vermittelst gewisser Pausen nach einander eintreten können? Sind es die Canons über die Vocales verschiedner Wörter, das ist die acrostische Setzart? Ist es diejenige, wo das fa in mi und umgekehrt, das mi in fa verändert werden kann, ohne der Harmonie Gewalt zu thun? Sind es diejenigen veränderlichen Contrapuncte, da man bey vier und mehrern unterschiednen Stimmen bald diese, bald jene weglassen,

und woraus man folglich bald ein Duo, bald ein Trio machen kann? Sind es die sogenannten betriegerischen Fugen, die aus der Solmisation ihren Ursprung nehmen, und wo der Gefährte dem Führer nicht in ähnlicher Fortschreitung sondern mit ähnlicher Benennung der Noten nachfolget?

Ist es endlich derjenige verbundne Contrapunct mit einem veränderlichen vesten Gesange, da die den Contrapunct führenden Stimmen allezeit unverrückt bleiben, der veste Gesang aber, jedoch mit beständig beybehaltnem Wehrte der Noten, entweder sogleich vom Anfange oder vermittelst einiger Pausen auf unterschiedne Art dagegen eintreten kann, und so weiter?

Jeder vernünftiger Tonkünstler nennet ebenfals alles dieses Lappalien und Spielwerke. Nur ein seichter Kopf von dem Gelüchter unsers Philomuschens darf die vortreflichen auf den doppelten Contrapunct gebauten Meisterstücke der Harmonie unter die Spielwerke rechnen. Er hat Recht, an demjenigen was etwas Mühe kostet, Eckel zu haben. Er schüttelt seine Einfälle, wo nicht aus dem Ermel, doch aus den Partituren anderer Männer heraus. Ist aber auch die freye Schreibart nicht mit Mühe verknüpfet? Haben diejenigen vortreflichen Männer, die die Welt alle Tage mit schmackhaften galanten Stücken bereichern, ihre Sachen auf einem Beine stehend hingeschmieret?

Doch ich kehre zu meinen Gegnern zurücke. Da erblicke ich einen Menschen, der gerne in der musikalischen Welt eine Figur

machen

machen wollte, wenn diese, mit Günthern zu reden, sich überreden liesse, daß sich der sittsame Apoll auch unter dem Sinnbilde eines Trampelthieres vorzustellen pflegte. Dieser Mensch, ein sehr fürchterlicher Mensch, wird sogleich bey Oefnung meines Buches alle ihm bekannte contrapunctische Scribenten nachschlagen. Er wird sehen, daß von allen diesen Männern das Wort *Dux* auf deutsch ein Führer genennt wird. Dieses habe auch ich gethan. Folglich habe ich alle diese Männer zusammengeschrieben. Mit diesem Menschen könnte ich mich nun leicht vergleichen, wenn er mich hören wollte. Ich wollte ihm sagen, daß ich zusammengeschrieben hätte. Ich könnte zur Bescheinigung meiner Sache hinzufügen, daß alle, die vor mir geschrieben, auch zusammen geschrieben haben, und daß vielleicht in etlichen hundert Jahren auch die Reihe an mich kommen kann, daß ich werde mit abgeschrieben werden. Ich wollte ihn ersuchen, dasjenige was fremden Männer gehöret, denselben in meinem Nahmen mit allem Danke wieder zuzustellen. Sollte ich denn etwann alles aus meinem Kopfe hernehmen? Ich hätte vieles übergehen können, und meine Absicht war gleichwohl, zwar nicht sechs Alphabethe voll zu schreiben, doch alle Anmerkungen, die nur einigermassen nöthig oder nützlich seyn konnten, zusammen zu fassen, um demjenigen, der nach mir in einer guten Ordnung, und wo nicht vollständiger, doch weitläuftiger schreiben will, die Bahn leichter zu machen. Ich habe doch hin und wieder Meinungen verglichen, Vorurtheile gehoben, Irthümer widerlegt, viele Sachen

in ein helleres Licht gestellet, genauere Abtheilungen der Dinge gemacht, richtigere Erklärungen und Beschreibungen gegeben. Diese Ordnung wird man mir doch zu verdanken haben. Ich könnte meinem Gegner annoch sagen, daß es mir angenehm seyn sollte, wenn ich nur gut zusammengeschrieben hätte. Meinen Lesern, die nicht Lust haben, sich verschiedne Bücher von dieser Materie anzuschaffen, würde damit gedienet seyn. Ich würde ihn aber doch zu gleicher Zeit bitten, alles was nicht zusammengeschrieben ist, sondern sich auf meine eigene Untersuchung gründet, besonders zu seiner Nachricht mitaufzuzeichnen Doch ich würde ihm nicht genung thun. Er soll Recht haben.

So oft er disputirt, muß ihn der Sieg erfreuen;
Denn, fehlts an Gründen gleich, so fehlts doch nicht an Schreyen.
Müller.

Ein anders ist, schreyen und Gründe vorbringen. Mein Trost ist, daß ich weiß, daß er mir nicht nachschreiben wird, es mögte denn mit einer entlehnten Feder geschehen. Damit er aber doch wisse, was er für Bücher nachzuschlagen hat: so will ich ihm den Bendeler, Berardi, Bernhardi, Bononcini, Brossard, Fux, Kircher, Masson, von Mattheson, Nivers, Rameau, Scheibe, Spieß, Theil, Walther und Werkmeister nennen. Vielleicht will er wissen, was ich aus denjenigen Scribenten gezogen, die ich niemahls gesehen habe. Ich will ihm also auch diese nennen. Es kann ihm dieses dazu dienen, daß er die vornehmsten Auctores,

die

die ausser den schon gedachten von der Fuge und dem Contrapunct etwas geschrieben haben, kennen lerne. Unter den Italiänern findet man beym Walther folgende: den Camillo Angleria, Zarlino, Artusi, Petrus Pontius, Tigrinus, d'Avella, Valentini, Zacconi, Penna, Podius, Porta, Tevo, rc. unter den Spaniern den Infantas und Aravro; bey den Franzosen den Caux, Madin, Mersenne; bey den Niederländern den Ockenheim; bey den Deutschen den Erhardi, Herbst, Görtingi, Demantius, Kaufmann, Vogt, Pair, Schonsleder, Petri, Trost, rc. bey den Engelländern den Simpson u. s. w. Wenn er mir einige von diesen Scribenten nachzuweisen im Stande ist: so werde ich ihm viele Verbindlichkeit haben. Wenn das Buch auch in einer Sprache geschrieben wäre, die ich zu meinem Unglücke nicht recht oder gar nicht verstünde: so habe ich gute Freunde, die sie mir erklären können. Findet aber mein Gegner es amitzt für sehr unnöthig, daß, nachdem bereits so viele berühmte Männer diese Materie berühret haben, ich mich in dieses Feld wage: so dient ihm zur Nachricht, daß vielleicht viele und wohl die meisten von den itzt angeführten Scribenten sich sehr rar gemachet haben, und daß es übrigens kein Schade ist, wenn man verschiedne Bücher über eine Materie hat. Die Gemüther der Menschen, sagt der Herr von Lambert, sind nicht alle von gleicher Fähigkeit, und folglich nicht alle gleich geschickt, sich ebendieselben Sachen unter einerley Bildern vorzustellen. Es ist ein Vortheil, daß

vieler-

vielerley Schriften von eben der Materie vorhanden sind, damit man in einem finden könne, was man in dem andern vermißt.

Doch mancher Gegner wird sich nicht begnügen, meine Abhandlung anzugreiffen. Ich habe mich unterstanden, den glüklichen Arbeiten vieler grossen Männer meine schwachen Hirngespinnste an die Seite zu setzen. Geduld! Vielleicht findet er die seinigen auch dabey. Ist ihm dieses genung? Ich habe unterdessen Sorge getragen, den entlehnten Exempeln allezeit die Nahmen der Herren Verfasser beyzusetzen.

Aber ist es nicht eine Kühnheit von mir, mich mit den Geheimnissen einer Kunst einzulassen, wovon sonsten nur denjenigen zu sprechen erlaubet war, die es sich etliche zwanzig Jahre dabey bey Wasser und Brodt sauer werden lassen? Nicht so hitzig; es ist keine Regel ohne Ausnahme. Berardi, dieser berühmte Mann, hatte ja kaum die Schule des Martino Scacchi verlassen, als er sein Werk vom Contrapunct ans Licht stellete. Es ist wahr. Aber er bekleidete die Stelle eines Capellmeisters. Das ist ein anders; ich muß mich ergeben, wenn man mir die Titel eines Mannes entgegensetzet. Unterdessen halte ich dafür, daß sein Buch nicht besser oder schlimmer würde gerathen seyn, wenn er auch nur ein Leyermann gewesen wäre.

Sollten nur diejenigen allein, die Warheiten der Musik vorzutragen, Vollmacht haben, die mit grossen Titeln prangen; so würde die edle Tonkunst bald zu einem Schusterhandwerke werden, von dem man auch nicht schreibet. Mancher grosse Mann schreibet deßwegen keine Bücher, weil er andere

dere Verrichtungen hat; mancher weil er es nicht kann; mancher ist zu furchtsam. Er besorget, getadelt zu werden. Mancher ist mit seinem wenigen Wissen geheim. Es ist oft gut. Er schweigt und bleibt ein Philosoph. Kurz wer kann alle Ursachen erzählen, die manchen grossen Virtuosen verhindern, sich bis aufs Bücherschreiben herabzulassen? Man kann ihm dieses übrigens so wenig verübeln, als andern den Abscheu, musikalische Bücher zu lesen. Diese leztern werden groß und vortreflich gebohren. Ihr glückliches Gestirne krönte sie schon in der Wiege, und vermöge einer mehr als göttlichen Offenbahrung sehen sie bereits voraus, was nach etlichen Jahrhunderten Mode seyn wird. Sobald ein neues musikalisches Blatt zum Vorschein kömmt: so zucken sie die Achsel. Es riecht ihnen nach dem Fuchspelze. Treibt sie ja die Neubegierde, einen Blick hinein zu wagen: so geschicht es ganz heimlich. Es muß es kein Mensch wissen, daß sie sich mit solchen Schulmeisterdingen abgeben. Mögten doch diese grossen Geister uns übrigen kleinen Leuten ihre erleuchteten Einsichten durch den Druck mittheilen! Gesetzt, daß sie es nicht besser machen als andere, so können sich doch Leute finden, die es glauben.

Mich deucht, daß sowohl die theoretischen als practischen Tonkünstler in ihrer Aufführung gegen einander sehr oft über die Schnur hauen. Ein Grillenfänger, der bey dem Zirkel und Lineal grau geworden, und nicht einen Bärentanz zu spielen weiß, siehet die Ausüber der Kunst mit einem verächtlichen Schulstolze an. Er thut keinen Grif auf dem Claviere, bevor er sich besonnen, daß die kleine Sexte in der *proportione supertripartiente Quintas* besteht. Ein blosser Practicus wiederum lachet den Theoreticus mit der Mine eines misgerathnen Petitmaitre aus. Nur mit der Geige oder einer feuchten Partitur in der Hand erhält

man bey ihm Zutritt. So seltsam geht einer mit dem andern in der artigen musikalischen Welt um. Ist aber nicht ein jedes Talent seines Vorzugs wehrt? Derjenige soll noch gebohren werden, der in allen beyden zugleich vortreflich seyn wird. Genung, wenn ein jeder das seinige so viel übet, als es ihm seine natürlichen Kräfte erlauben, wenn der übrigen Welt nur einigermassen ein Vortheil daraus erwächst. Wer mehrere Kräfte hat, dem steht es frey, es besser zu machen. Sind es aber nur eingebildte Kräfte: so wird er in diesem Falle mit Recht so sehr verlachet werden, als er im erstern Beyfall verdient.

Allein ich habe noch etwas mit einem andern Gegner zu sprechen. Er wird mich vielleicht vieler Freiheiten hin und wieder beschuldigen. Sobald er eine Wendung spüren wird, die nicht nach seinem Geschmacke ist, die nur seinen Regeln, nicht den Regeln der übrigen Welt entgegen ist, so wird er mich in die musikalische Acht erklären. Nur die Gänge in der Harmonie sind ihm bekannt, die man ihm gezeiget hat. Er würde sich ein Gewissen machen, sich einen Finger breit von demjenigen zu entfernen, was ihm gesagt ist. Gesetzt er fände dasjenige, was ihm verboten worden, in den Schriften seiner Lehrer; so wird er es doch nicht wagen, auf ihr Exempel dasselbe nachzumachen, oder es bey andern zu entschuldigen. Nur etwann zwey oder drey Leute haben diese Freiheit. Dieser Gang aber muß doch entweder gut oder böse seyn. Ist er gut, so kann ihn ein jeder ohne Unterscheid gebrauchen; taugt er nicht, so bleibt er auch bey dem grösten Manne ein Fehler.

Vielleicht wird es manchem nicht Recht seyn, daß ich nicht nur Exempel von Tonmeistern verschiedner Nationen, sondern auch öfters von Personen entlehnet habe, deren Nahme in der

contra=

contrapunctischen Welt nicht viel bekannt ist. Da bitte ich zu untersuchen, ob das gegebne Exempel der Sache gemäß und gut dazu ist. Ist dieses, so kann er übrigens geruhig schlaffen, und es ihm gleich viel seyn, ob die übrigen Compositionen dieser Personen oder die weitere Ausführungen gewisser Sätze nach seinem Sinne sind oder nicht. Es ist doch bekannt, daß mancher Mensch nur dem Geschmack dieser oder jener Person, oder dieser oder jener Nation alleine geschworen hat. Zeigt ihm eins der besten Stücke eines seiner Leibscribenten unter dem Nahmen eines andern. Er verachtet es. Zeiget ihm eine sehr schwache Ausarbeitung von einem Fremden unter dem Nahmen eines seiner Leibscribenten. Er erhebt sie. Wie beschämt muß ein solcher Mensch werden, wenn er des Betrugs hernach inne wird, wenn er sich zu schämen im Stande ist? Seiner Empfindung glaubt ein solcher Mensch nicht. Ist es nicht lächerlich, daß eben dasselbe Stück gut oder böse seyn kann; gut, wenn es von diesem ist; böse, wenn es jener gemacht.

Ihr Freunde lachet nicht;
Wir wollen mit Geduld des Richters Thorheit schonen.
Gottsched aus dem Horaz.

Können seine Urtheile anders als verachtungswürdig seyn? Stehet ein solcher Mensch noch in den Gedanken, daß nur diejenigen, die mit ihm in einer Classe gesessen, geschickt seyn können: so ist ja bekannt, daß der Lehrer nicht aus jedem Holze einen Mercur schnitzen kann, und daß aus eben demselben Hörsaale so gut grosse Leute als arme Sünder kommen können. Sollten denn alle diejenigen, die sich rühmen können, daß sie einem erlauchten Wolf zu den Füssen gesessen oder geschlaffen, nichts als doctormäßige Einsichten erlanget haben? Man kennet

ja die verschiednen Grade der menschlichen Fähigkeit, und wie derjenige, der die Erfindungen anderer Leute aufs unglimpflichste durchzunehmen weiß, oft selbst nicht im Stande ist, einen ursprünglichen Gedanken zu Papiere zu bringen. Gesetzt, er habe die Regeln der musikalischen Grammatik aufs strengste beobachtet: wird man nichts wider die Melodie, wider den Zusammenhang derselben, den Schwung der Gedanken, den Ausdruck einer Leidenschaft erinnern können? In was für einem fremden Kopfe sind seine Einfälle wohl vorlängst gebohren worden? Er giebet sich gleichwohl Mühe; ein jeder wartet schon mit Ungeduld auf die Meisterstücke seiner Hand. Wenn uns jemand alle Tage von seinen Thaten etwas vorschwatzet, und alle andere Leute für Tonpfuscher hält: so läßt man sich endlich überreden. Allein

Er beißt die Nägel wund, versetzt, flickt ein, stößt aus;
Es kreißt ein schwangrer Berg; was bringt er? eine Maus.
Günther.

Jedoch, man sagt, daß er gleichwohl artige Schnacken aufgesetzt, die hin und wieder Beyfall finden.

Ein Narr ist nicht so groß, den nicht noch größre preisen. Grieß.

Vernünftige Männer billigen alles warhafte Gute, es komme her wo es wolle. Gesetzt, daß auch ein unvollkommner Gang von ungefehr hervor blicket: so lassen sie sich so wenig als ein poetischer Kunstrichter irren, der in einem sonst mit schönen Gedanken angefüllten Gedicht an einem Orte von ungefehr einen matten Vers entdeckt. Der Mangel der Einsicht hat wohl nicht allezeit daran Schuld. Es kann eine Nachläßigkeit seyn, von welcher sich kein andrer als ein Thor frey sprechen wird. Sind alle Augenblicke gleich? Doch halte man nicht dafür, daß ich hiemit die Fehler eines Stümpers von Profeßion von der Ruthe

frey

frey sprechen will. Einen Mann aber, der sich sowohl auf der Ausübung seines Instruments, als in Stücken für dasselbe auf die vortreflichste Art gezeiget hat, der aber von ungefehr an einem Orte eine Spur der Menschlichkeit hinterläßt, sogleich ohne weitern Bescheid für einen elenden Tropf zu erklären, ist wohl zuviel. Es ist unbillig, die Schwachheiten einer Person auf eine mehr als grobe Art zu beurtheilen, ohne seiner schönen Seite Recht wiederfahren zu lassen. Nach seinem eigenen Geschmack darf ein solcher Splitterrichter doch nicht andere Leute betrachten. Sein Geschmack ist ja nicht der Geschmack der Welt, und wodurch hat er denn bewiesen, daß er Geschmack besitzt? Stellt den armen Schlucker auf die Probe. Laßt ihn eine gleiche Arbeit unternehmen. Macht er es eben so gut: so schließt dieses nicht die Geschicklichkeit des andern aus. Begeht er aber noch grössere Schwachheiten: so halte er mit seinem unverschämten Urtheil zurücke. Wo ist derjenige, dem man nicht Vorwürfe machen könne?

Oft giebt ein solcher Mensch noch einen Nachsprecher von einem andern ab. Er findet Vortheil dabey, der Meinung desselben zu seyn, und dem schlauen Kopfe ist es lieb, diesen Tellerlecker bey müßigen Augenblicken um sich zu haben. Was dieser Mann lobt oder tadelt, das lobt und tadelt er auch; jener vielleicht, wo nicht aus Ueberzeugung und mit Grund, doch aus andern ihm am besten bekannten Ursachen; dieser, weil es sein Interesse erfodert, ihm nachzusprechen. Wie ungewiß muß ein solcher Nachbeter seiner Sachen seyn? Wie mitleidenswürdig?

Doch ich muß mich endlich auch zu meinen freundlichen Lesern wenden. Diesen bin ich für die bisherige gütige Aufnahme

me meiner wenigen Bemühungen alle mögliche Verbindlichkeit schuldig. Eben dieselbe hat die Ausgabe gegenwärtiger Schrift veranlasset, und wird mich anreitzen, selbige mit nächstem fortzusetzen, indem annoch viele hieher gehörigen Materien unberührt geblieben. Es bleiben uns nemlich die übrigen brauchbaren und guten Gattungen des doppelten Contrapuncts in der unähnlichen melodischen Bewegung, nebst der Lehre vom drey- und vierdoppelten Contrapunct, vom Canon und dessen Gebrauch im Kirchenstyl, nebst der Lehre von der Singefuge abzuhandeln übrig. Will jemand die von mir hiezugesammelten Exempel mit einigen Proben von seiner Feder bereichern: so beliebe man mir sie einzuschicken. Der Gebrauch, den ich davon machen werde, kann nicht anders als zum Ruhm ihrer Urheber gereichen, und bin ich nicht gewohnt, über verdienter Leute Arbeit falsche Glossen zu machen. Sollten aller angewandten Mühe ungeachtet sowohl im Drucke und besonders im Stiche annoch einige Fehler auszumerzen übrig geblieben seyn: so habe ich das Vertrauen zu meinen Lesern, daß sie selbige gütigst übersehen, und nach Gefallen verbessern werden. Die Verbindlichkeit, mein gethanes Versprechen zur gesetzten Zeit zu erfüllen, ist Schuld, daß hin und wieder die Versetzungszeichen nicht allezeit just vor ihrer Note stehen, daß das Widerruffungszeichen sehr oft verkehrt erscheinet, daß die Noten hin und wieder nicht gerade untereinander stehen, und was dergleichen durch den Stichel verpfuscherte Stellen mehr sind, die ich wegen Mangel der Zeit unmöglich alle habe können ausbessern lassen. Doch dieses sind Kleinigkeiten, wobey nur ein musikalischer Abeceschütz stolpern kann. Habe ich sonst mit vielen andern Leuten geirret, weil mich etwann ein gewisses Vorurtheil geblendet, weil ich vielleicht nicht alles mit gleicher Aufmerksamkeit untersuchet und die practischen Ausarbeitungen gelehrter Männer

ner mit den bisherigen theoretischen Schriften nicht genugsam verglichen habe: so beliebe man mich dieserwegen zu belehren. Um den Gedanken eines gewissen Gelehrten zu parodiren, so ist es mir angenehm, wenn eine Sache ordentlich und deutlich gelehret wird; noch angenehmer, wenn ich sie selbst so lehren kann; Doch wird es mir allezeit angenehmer seyn, wenn sie ein anderer so lehret, als wenn sie gar nicht so gelehret würde.

Inhalt.

4) in

Das erste

Das erste Hauptstück.

Von den verschiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt.

§. 1

Eben denselben Satz auf eben denjenigen Saiten in eben derselben Stimme etlichemahl hervorbringen, heißt **wiederhohlen**. Tab. I. Fig. 1. Diesen Satz in eben derselben Stimme auf andern Saiten mit einer ähnlichen Art wiederhohlen, heißt **versetzen**; Tab. I. Fig. 2. und diesen Satz zwischen mehrern Stimmen vermittelst der Wiederhohlung oder Versetzung nacheinander hervorbringen,

 heißt

heißt nachahmen. Diese drey Wörter werden öfters untereinander vermischt, und das eine für das andere genommen. Wie weit sie aber von einander unterschieden sind, wird aus den gegebenen Erklärungen und den dieselben erläuternden Exempeln sattsam erhellen.

§. 2.

Alle verschiedene Stimmen, zwischen welchen eine Nachahmung statt finden kann, werden in vier Hauptstimmen unterschieden, worauf sich alle übrigen beziehen, es mag eine Composition aus noch so vielen Stimmen bestehen. Diese vier Hauptstimmen sind der Baß, Tenor, Alt und Diskant. Uebersteiget die Composition die Anzahl dieser vier Stimmen: so werden die Nebenstimmen nach derjenigen Hauptstimme, mit der sie in Ansehung ihrer Ausdehnung in die Höhe und Tiefe übereinkommen, betitelt und geschrieben. Zum Unterscheide der übereinkommenden Stimmen bedienet man sich der Ordnungszahlwörter, und nennet z. E. in einem Stücke von zwey oder mehrern Diskanten, den Haupt- oder obersten Diskant den ersten Diskant, die übrigen den andern, dritten Diskant u. s. w. und so mit den übrigen Hauptstimmen. Alle auf diese Art miteinander übereinkommende Haupt- und Nebenstimmen haben einerley Schlüssel oder Vorzeichnung. Oftmahls werden diese Stimmen auch nach den Chören unterschieden; daher sagt man: der Diskant des ersten Chors, der Diskant des andern Chors, u. s. w.

§. 3.

Die wechselweise Hervorbringung eben desselben Satzes zwischen verschiedenen Stimmen kan nicht nur im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen geschehen. Hiedurch entstehen folgende acht Hauptgattungen der Nachahmung, als

1) Die

1) Die im **Einklange**, imitatio homophona oder in unisono, wenn die andere Stimme der ersten auf eben derjenigen Saite nachfolget. Tab. I. Fig. 3.

2) Die **in der Secunde**, wenn die andere Stimme der ersten eine Secunde höher oder tiefer nachfolget, imitatio in secunda superiori oder inferiori. Tab. I. Fig. 4. und 5.

3) Die **in der Terz**, wenn die andere Stimme der ersten eine Terz höher oder tiefer nachfolget, imitatio in hyper- oder hypoditono. Tab. I. Fig. 6. und 7.

Anstatt des Vorworts *hyper* bedienet man sich auch des Vorworts *epi*, über, sowohl bey diesem Intervall als bey den folgenden, welches hieselbst im Voraus zu merken ist. Wenn also hypoditonus die Unterterz bedeutet: so bedeutet hyperditonus oder epiditonus die Oberterz.

4) Die **in der Quarte**, wenn die andere Stimme der ersten eine Quarte höher oder tiefer nachfolget, in hyper- oder hypodiatessaron. Tab. I. Fig. 8. und 9.

5) Die **in der Quinte**, wenn die andere Stimme der ersten eine Quinte höher oder tiefer nachfolget, in hyper- oder hypodiapente. Tab. I. Fig. 10. und 11.

6) Die **in der Sexte**, wenn die andere Stimme der ersten eine Sexte höher oder tiefer nachfolget, in hexachordo superiori oder inferiori. Tab. I. Fig. 12. und 13

7) Die **in der Septime**, wenn die andere Stimme der ersten eine Septime höher oder tiefer nachfolget, in heptachordo superiori oder inferiori. Tab. I. Fig 14. und 15.

8) Die in der Octave, wenn die andere Stimme der ersten eine Octave höher oder tiefer nachfolget, in hyper- oder hypodiapason. Tab. I. Fig. 16. und Tab. II. Fig. 1.

1. Anmerkung. Wenn die Intervallen der Secunde, Terz, Quarte, u. s. w. eine Octave erhöhet oder erniedrigt werden: so entstehen daraus Nachahmungen in der None, Decime, Undecime, u. s. w.

2. Anmerk. Daß eine Nachahmung in der Obersecunde oder Unterseptime; in der Untersecunde oder Oberseptime; in der Oberterz und Untersexte; in der Unterterz und Obersexte; in der Oberquarte und Unterquinte; in der Unterquarte und Oberquinte u. s. w. gewissermassen einerley sey, wird aus der bekannten Intervallenumkehrung leichte zu sehen seyn.

§. 4.

In was für einem Intervall eine Stimme der andern nachfolge: So geschicht solches entweder in der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung. Da diese beyden Wörter unterschiednen Bedeutungen unterworfen sind: so müssen wir dieselben zuförderst auseinander setzen. In der Lehre vom einfachen Contrapunct, das ist, in den Anfangsgründen der harmonischen Sezkunst, hat man mit drey harmonischen Bewegungen zu thun, vermittelst welcher die Folge der Con- und Dissonanzen in zwey zugleich fortgehenden Stimmen bestimmet wird. Diese drey harmonischen Bewegungen sind, wie bekannt:

α) Die ähnliche oder gerade Bewegung motus rectus, wenn die Stimmen sprung- oder stuffenweise zugleich auf- oder abwärts gehen.

β) Die unähnliche oder ungerade Bewegung, insgemein die Gegenbewegung genannt, motus contrarius, wenn die Stimmen gegen- oder auseinander gehen.

γ) Die Seitenbewegung, motus obliquus, wann die eine Stimme liegen bleibt und die andere fortgehet.

Weder von der ähnlichen noch unähnlichen Bewegung dieser Art ist allhier die Rede. Diejenige ähnliche und unähnliche Bewegung, die wir hier meinen, gehet zwey oder mehrere nacheinander fortgehende Stimmen an, und heisset die melodische Bewegung. In diesem Verstande heißt eine Nachahmung in der ähnlichen Bewegung, imitatio æqualis motus, eine solche Nachahmung, wo die andere Stimme der ersten mit eben derjenigen Bewegung der Intervallen in die Höhe oder Tiefe antwortet; eine Nachahmung in der unähnlichen Bewegung aber, oder kürzer: eine verkehrte Nachahmung, imitatio inæqualis motus, heißt eine solche Nachahmung, wo die Antwort dergestalt geschicht, daß die steigenden Noten der ersten Stimme in der andern zu fallenden, und die fallenden Noten der ersten Stimme in der andern zu steigenden werden.

Diese verkehrte Nachahmung wird wieder in die freye und strenge eingetheilet. Frey heißt sie, wenn die nachfolgende Stimme die Intervallen der vorhergehenden, nicht mit eben denjenigen ganzen und halben Tönen nachmachet. Tab. II. Fig. 2. und 3. Strenge heißt sie, wenn die ganzen und halben Töne der ersten Stimme in der andern in eben derjenigen Folge nachgemacht werden. Tab. II. Fig. 4. und 5. Diese strenge

Gegenbewegung heißt bey den Italiänern al contrario riverso, lat. contrarium stricte reuersum, so wie die freye Gegenbewegung schlechtweg al roverscio, alla riversa, contrarium simplex, motu contrario, genennet wird. Um zu wissen, in was für einem Intervall die Nachahmung in der strengen Gegenbewegung anheben soll, kann man

α) In den Durtönen die aufsteigende Octave des Haupttons und die absteigende Octave der Terz des Hauptons, z. E. in c dur folgendergestalt über und gegeneinander stellen:

c d e f g a h c
e d c h a g f e

Wenn also im Tone c dur die erste Stimme in g oder f anfinge: so müste die andere in a oder h nachfolgen, u. s. w.

β) In den Molltönen nimt man die aufsteigende Octave des Haupttons und die absteigende Octave der kleinen Septime desselben, und setzet dieselben z. E. in a moll folgendergestalt über- und gegeneinander:

a h c d e f g a
g f e d c h a g

Wenn im Tone a moll also die erste Stimme in e oder c anfinge: so müste die zweyte mit c oder e nachfolgen, u. s. w. Da diese beyden Leitern der strengen verkehrten Nachahmung nur auf c dur und a moll passen: so siehet man leicht, daß in den übrigen Dur- und Molltönen solche nach der bey α) und β) gegebenen Anweisung eingerichtet und transponiret werden müssen.

§. 5.

§. 5.

Die Nachahmung geschicht nicht allezeit dergestalt, daß die andere Stimme den Gesang der ersten vom Anfange nach dem Ende zu wiederhohlet. Sie antwortet derselben öfters vom Ende nach dem Anfang zu, das ist, rückwärts. Diese Art der Nachahmung heißt eine **rückgängige Nachahmung**, imitatio retrograda oder cancrizans, ingleichen per motum retrogradum. Tab. II. Fig. 6 Wird hiebey noch die Gegenbewegung angebracht: so entstehet daraus eine **rückgängige Nachahmung in der Gegenbewegung**, oder eine **verkehrte rückgängige Bewegung**, imitatio cançrizans motu contrario. Tab. II. Fig. 7. Der eigentliche Sitz dieser beyden Arten der Nachahmung gehört in die Fuge und die canonische Schreibart.

Es können also viererley Arten der Bewegung bey der Nachahmung statt finden, α) die ähnliche Bewegung, β) die Gegenbewegung, γ) die rückgängige und δ) die verkehrte rückgängige Bewegung.

§. 6.

Die andere Stimme folget öfters der ersten in einer veränderten Geltung der Noten nach. Geschicht dieses mit vergrösserten Noten, wenn eine Note um die Hälfte verlängert, und z. E. aus einem Achttheile ein Viertheil, aus einem Viertheile eine Zweyviertheilnote gemacht wird, u. s. w. so nennet man solches eine **vergrösserte Nachahmung**, imitatio per augmentationem. Tab. II. Fig. 8. Geschicht es aber mit verkleinerten Noten, wann eine Note um die Hälfte verringert, und z. E. aus einer Zweyviertheilnote ein Viertheil, aus einem Viertheile ein Achttheil u. s. w. gemacht wird: so heist dieses eine **verkleinerte Nachahmung**, imitatio per diminutionem. Tab. II. Fig. 9. Beyde Arten der Nachahmung gehören in die Fuge und den Canon.

Wenn die Nachahmung zwischen drey oder vier Stimmen geschicht, und die lezte der vorhergehenden, mit allezeit nach Proportion vergrösserten oder verkleinerten Noten nachfolget: so heisset solches eine zweyfach, dreyfach u. s. w. vergrösserte oder verkleinerte Nachahmung, imitatio per augmentationem oder diminutionem duplicem, triplicem, u. s. w. Z. E. wenn die Stimmen so wie Tab. III. Fig. 1. 2. nacheinander eintreten.

§. 7.

In was für einer Bewegung und Geltung der Noten die Nachahmung geschehe: so kann dieselbe vermittelst einiger Pausen unterbrochen und der Fortgang des Gesanges dadurch aufgehalten werden. Dieses heißt eine **unterbrochne Nachahmung.** imitatio interrupta. Tab. III. Fig. 3.

§. 8.

Wenn in einer ordentlichen Nachahmung die erste Stimme auf einem guten Tacttheile oder guten Tactgliede anhebet, und die andere in einem schlimmen Tacttheile oder schlimmen Tactgliede nachfolget; oder umgekehrt, wenn die erste Stimme auf einem schlimmen Tacttheile oder Gliede anhebet, und die andere in einem guten Tactheile oder Gliede nachfolget: so nennet man solches eine **Nachahmung im widrigen oder vermischten Tacttheile,** imitatio per arsin & thesin oder in contrario tempore. Tab. III. Fig. 4. 5. 6. und 7.

Anmerkung.

a) Im langsamen Viervierttheil- oder gemeinen Tact, sind die guten Tacttheile unter den vier Viertheilen das erste und dritte Viertheil; die schlimmen Tacttheile sind das zweyte und vierte Viertheil. Die Tactglieder gehen die Untereintheilung der Viertheile an, und

und sind in dieser Tactart die guten Tactglieder das erste, dritte, fünfte und siebente Achttheil; Die schlimmen Tactglieder sind das zweyte, vierte, sechste und achte Achttheil.

β) Im geschwinden Vierviertheil- oder Allabrevetact fällt der gute Tacttheil auf die erste Hälfte des Tacts, oder die erste Zweyviertheilnote, und folglich auf den Niederschlag oder die Thesin; der schlimme Tacttheil auf die andere Hälfte des Tacts, oder die andere Zweyviertheilnote, und folglich auf den Aufschlag oder die Arsin. Die guten Tactglieder fallen bey der Untereintheilung dieser beyden Tacttheile auf das erste und dritte Viertheil, und die schlimmen Tactglieder auf das zweyte und vierte Viertheil.

γ) Mit dem Zweyviertheiltact hat es eben die Bewandtniß als mit dem Allabrevetact. Der gute Tacttheil fällt darinnen auf das erste Viertheil, und der schlimme Tacttheil auf das andere Viertheil. Die guten Tactglieder sind bey der Untereintheilung folglich das erste und dritte Achttheil, und die schlimmen Tactglieder das zweyte und vierte Achttheil.

δ) Im ungeraden Tact findet die Arsis und Thesis in der Nachahmung ebenfals statt, es mag die andere Stimme nun z. E. im Dreyviertheiltacte der ersten, auf dem zweyten oder dritten Viertheile nachfolgen. Die Anwendung auf die übrigen Tactarten ist leicht zu machen.

§. 9.

Ist die Nachahmung dergestalt beschaffen, daß die Stimmen unter sich verkehrt werden können, das ist, daß die oberste zur untersten, und die unterste zur obersten werden kann: so heist dieselbe alsdenn eine contrapunctische oder verkehrungsfähige Nachahmung, imitatio inuertibilis. Tab. III. Fig. 8. Viele unter den vorigen Exempeln können auf eben diese Weise ver-

kehret werden, welches einem Liebhaber zu versuchen überlassen wird. Wie es mit der Verfertigung einer solchen verkehrungsfähigen Nachahmung zugehe, wird in der Lehre vom doppelten Contrapunct gezeiget werden.

§. 10.

Alle izt erklärten Arten der Nachahmung sind entweder **periodisch** oder **canonisch**;

α) **Periodisch**, imitatio periodica oder partialis, wenn die nachfolgende Stimme nur einen kurzen Satz aus der ersten auf eine ähnliche Art hervor bringt. So sind alle bisher gegebenen Exempel beschaffen.

β) **Canonisch**, imitatio canonica, oder totalis, wenn die nachfolgende Stimme den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfange bis zum Ende nachmachet. Hievon sehe man ein Exempel Tab. III. Fig. 9. und die Fortsetzung davon Tab. IV. oben. Ein auf diese canonische Nachahmung sich gründendes musikalisches Stück heist eine **canonische Fuge**, fuga canonica, totalis, uniuersalis, mera, integra, welsch fuga in conseguenza, oder kurtz weg ein **Canon**, canon.

§. 11.

Die periodische Nachahmung mit allen ihren Arten und Gattungen wird auf zweyerley Art ausgeübet, entweder

α) **Willkührlich**, an diesem oder jenem Orte eines Stückes, nach Beschaffenheit des Geschmacks des Componisten, in allerley Arten musikalischer Compositionen, als in Solos, Duetten, Trios, Quattuors, Concerten, Synfonien, Cantaten, Arien, u. s. w. in Stimmen und auf Instrumenten.

β) Oder es wird selbige in den verschiedenen Stimmen eines Stückes, nach Anweisung eines gewissen zum Grunde liegenden Hauptsatzes durch

durch besondere Vorschriften auf gewisse Oerter eingeschränkt. Ein solches musikalisches Stück, wo ein gewisser Satz zum Grunde liegt, der nach gewissen Vorschriften, ohne Clauseln und Absätze, vermittelst der periodischen Nachahmung zwischen verschiedenen Stimmen durchgeführt wird, heist eine **periodische Fuge**, fuga periodica, partialis, oder fracta.

Da die bisherigen Exempel der Nachahmung alle nur zweystimmig gewesen: so wollen wir bey dieser Gelegenheit annoch zeigen, wie man so wohl die canonische als periodische Nachahmung auch in einer drey- und vierstimmigen Composition anbringen kann.

a) Dreystimmige Exempel.

Tab. IV. Fig. 1. Wie man aus dem h der obersten und aus dem e der mittelsten Stimme sehen kann: so ist allhier die Nachahmung in der Quarte. Der Baß hebt die Nahahmung, jedoch mit verkürzter Clausel, zum Anfange eines jeden Tacts, mit jeder Stimme zugleich in der Terz darunter an. Nachdem in den zwey ersten Tacten der beyden obersten Stimmen die erste Nachahmung zu Ende gebracht worden: so fängt dieselbe vermittelst der Versetzung in dem dritten Tacte wieder an, und geht auf diese Weise bis zum vierten fort. Im Baße aber fängt die Versetzung schon vom zweyten Tacte an.

Tab. IV. Fig. 2. Dieses ist eine Nachahmung im Einklange und der Octave. Wenn der Baß seine Nachahmung in der Octave im dritten Tacte anhebet: so wird in der Oberstimme die Clausel, worüber sie geschieht, vermittelst der Versetzung, eine Terz gegen denselben heruntergesezt, und eben diese Versetzung macht der Baß, wenn die dritte Stimme den Satz im fünften Tact im Einklang nimt.

Tab. IV. Fig. 3. Dieses ist eine canonische Nachahmung in der Obersecunde und Unterquarte. Nachdem die Mittelstimme den Satz angehoben: so machet ihn die Oberstimme sogleich im andern Tacte in der Obersecunde nach, und modulirt der Baß so lange dazu, bis derselbe im sechsten Tact eben denselben Satz in der Unterquarte auf eine ähnliche Art hervor bringet. Gegen diesen nunmehr im Baße erscheinenden Satz streiten die beyden Oberstimmen vermittelst einer neuen Clausel unter sich. Diese neue Clausel fänget im siebenten Tacte der Mittelstimme bey der Note h an, und wird in der Oberstimme, die hieselbst von der Mittelstimme überschritten ist, in dem folgenden Tacte von der Zweyviertheilsnote e an nachgemachet.

Tab. V. Fig. 1. Diese Nachahmung ist in Thesi und Arsi. In Thesi fängt die Oberstimme an; in Arsi folgt die Mittelstimme nach. Der Baß und die erste Stimme machen in Thesi eine canonische Nachahmung unter sich. Die Mittelstimme, die gegen beyde in Arsi stehet, ahmet auf eine freye Art nach. Die eigentliche Nachahmung hat im ersten und andern Tacte statt. In den folgenden ist der Satz versetzet.

Tab. V. Fig. 2. Dieses ist eine Nachahmung im Einklange und der Octave.

Tab. V. Fig. 3. Die Clausel, worüber hieselbst die Nachahmung geschicht, sind die beyden ersten Tacte der Oberstimme, und wird dieselbe zuförderst eine Quinte tiefer in der mittelsten Stimm, und hernach eine Quinte tiefer gegen diese, oder, welches einerley ist, eine Secunde tiefer gegen die Oberstimme, im Baße nachgeahmet.

Tab. V. Fig. 4. Die sechs ersten Tacte enthalten eine Nachahmung im Einklange zwischen den beyden Oberstimmen, wozu der Baß modulirt. Im siebenten Tacte hebt die Oberstimme eine neue Clausel an, die von der Mittel- und Baßstimme in dem folgenden terzenweise zugleich nachgeahmet wird.

wird. Im neunten Tacte versetzet die Oberstimme die Clausel, und die beyden übrigen Stimmen folgen nach Proportion nach.

Tab. V. Fig. 5. Dieses ist eine kurze canonische Nachahmung in der Unterterz zwischen der obersten und mittelsten Stimme. Der Baß giebt dabey nur eine Nebenstimme ab.

Tab. VI. Fig. 1. Die Mittelstimme fängt die Clausel bey der Note a an, und machet die Oberstimme dieselbe im vierten und folgenden Tacte bey Gelegenheit der Veränderung des Tones, eine Quarte höher nach. Im siebenten Tacte bringet die Mittelstimme einen neuen Gang hervor, den die oberste im folgenden Tacte sogleich eine Quarte höher nachmachet. Beyde Stimmen setzen diesen Gang vermittelst der Versetzung eine Zeitlang fort, bis im dreyzehnten Tact sich abermahls in der Mittelstimme ein neuer Gang entdecket, den die oberste sogleich in dem folgenden eine Octave höher nachnachmachet. Gegen beyde Stimmen machet der Baß nur eine harmonische Nebenstimme, die nichts mit der Nachahmung zu thun hat. Doch ist die genaue Versetzung der Intervallen, die allezeit nach Proportion geschicht, dabey zu beobachten.

Tab. VI. Fig. 2. Dieses Exempel enthält eine canonische Nachahmung in der Quarte zwischen der höchsten und mittelsten Stimme. Der Baß ist eine bloße harmonische Nebenstimme, und läst seine Intervallen vermittelst der Versetzung dagegen hören.

Tab. VI. Fig. 3. Die zweyte Stimme machet die Clausel der ersten in der Unterquinte nach, und ist die Nachahmung bloß zwischen diesen beyden Stimmen.

Tab. VI. Fig. 4. Der Baß hebt hier den Satz an; verläßt ihn aber, so bald die zweyte Stimme eine Quinte, und die dritte hernach eine Octave höher dagegen eintritt. Diese beyde höhern Stimmen vermehren

den Satz mit einigen Intervallen, und führen ihn vermittelst der canonischen Nachahmung in der Quarte unter sich durch. Der Baß modulirt dazu als eine Nebenstimme.

Tab. VII. Fig. 1. Die oberste und tiefste Stimme fangen den Satz mit der Nachahmung in der Octave an. Die mittelste bringet denselben eine Quinte höher gegen den Baß hervor, und geht die Oberstimme, vermittelst der Versetzung, terzenweise mit derselben mit. Ehe noch der Satz zu Ende ist, bringet der Baß denselben vermittelst einer versezten Nachahmung zum Vorschein.

Tab. VII. Fig. 2. Die höchste und mittelste Stimme nehmen den Satz in der Nachahmung in der Octave vor, der Baß in der Unterquinte. Die vier lezten Tacte sind eine Versetzung der vier ersten, wozu die Ausweichung in einen andern Ton Gelegenheit giebt.

Tab. VII. Fig. 3. Die höchste Stimme fänget den Satz an. Die mittelste bringet ihn in der Gegenbewegung eine None tiefer hervor, und der Baß folget im zweyten Tacte vermittelst der ähnlichen Bewegung in der Unterseptime gegen die erste Stimme nach.

Tab. VII. Fig. 4. Ist ebenfals ein Exempel einer verkehrten Nachahmung, nur daß die Eintritte der Stimmen mit andern Intervallen geschehen, wie der Augenschein giebt.

Tab. VII. Fig. 5. In diesem Exempel kommt der Satz in jedem Tacte vermittelst der Nachahmung und Versetzung zum Vorschein. In der **ähnlichen Bewegung** ist er zu finden im ersten; und zwischen dem dritten und vierten Tact der Mittelstimme; ingleichen im dritten Tact der höchsten Stimme. In der **verkehrten Bewegung** ist er im zweyten Tact der höchsten und dem vorlezten Tact der mittelsten Stimme; ingleichen im dritten und fünften Tact der tiefsten Stimme. Die Verkürzungen des Satzes

nicht

nicht mitgerechnet. In dem dritten Tact heben die höchste und tiefste Stimme den Satz in widriger Bewegung gegeneinander zusammen an. Sonst ist noch zu merken bey Gelegenheit dieses Exempels, daß eine solche Art der Nachahmung, wo ein Satz, wie hier, kurz hintereinander und so zu sagen, Satz auf Satz, nachgeahmet und versetzet wird, es mag nun der Satz ganz bleiben, oder verkürzt werden, es geschehe in der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung, mit veränderter oder eben derselben Geltung der Noten, eine enge Nachahmung, imitazione stretta, genennet wird.

β) Vierstimmige Exempel.

Tab. VIII. Fig. 1. Hier geschicht die Nachahmung in der Octave und im Einklange.

Tab. VIII. Fig. 2. Ist wie das vorige Exempel im Einklange und der Octave, wobey noch zu merken, daß, wenn die zweyte Diskantstimme den Satz nimt, ihn die erste in der Terz drüber zugleich mit nachahmet, worauf im folgenden Tacte die beyden Unterstimmen den Satz zugleich im Einklange hören lassen, so wie im vorigen Exempel die beyden Unterstimmen im Einklange am Ende zusammen kommen. Dieses geht in der freyen Schreibart an.

Tab. VIII. Fig. 3. Hier stehen die erste und dritte Stimme in Thesi, die zweyte und vierte in Arsi. Die andere folget der ersten in der Unterterz, die dritte der andern in der Unterseptime, und die vierte der dritten in der Terz darunter nach. Die Nachahmung ist meistentheils canonisch.

Tab. IX. Fig. 1. Ist wieder ein Exempel einer engen Nachahmung, mit vermischter ähnlicher und unähnlicher Bewegung. In dieser lezten wird im dritten Tact in der zweyten und dritten Stimme der Satz gegen den Baß, der die Clausel in der ähnlichen Bewegung hat, zugleich gemacht.

Tab. IX. Fig. 2. Ist auch in der engen Nachahmung. In der andern Hälfte des zweyten Tacts zwischen dem Baße und der zweyten Diskantstimme wird die Nachahmung des Satzes terzenweise zugleich gemacht. Wer die Anmerkungen über die vorigen Exempel wohl inne hat, wird schon sehen, was in diesem enthalten ist.

Tab. IX. Fig. 3. Der Satz, der zur Nachahmung Gelegenheit giebt, wird hier allezeit von drey Stimmen zugleich hervor gebracht mit vermischter ähnlicher und unähnlicher Bewegung. Zwey und zwey Stimmen lassen den Satz in gleichförmiger Bewegung wechselsweise mit Terzen oder Sexten hören, und der Baß geht allezeit in der widrigen Bewegung dagegen fort.

Tab. IX. Fig. 4. Ist ein bekannter harmonischer Gang, wo der Satz, der die Nachahmung veranlasset, allezeit von zwey Stimmen zugleich angehoben, und wechselsweise mit den beyden andern, hervor gebracht wird.

Tab. IX. Fig. 5. Ist nichts anders als der vorige Gang, nur mit dem Unterscheid, daß der Baß ihn gegen den zweyten Diskant in der Gegenbewegung hervor bringt.

Tab. IX. Fig. 6. Enthält eine kurze canonische Nachahmung über einen chromatischen Satz.

§. 12.

Es giebt also zwey Hauptarten der Fuge, die canonische und periodische Fuge. Beyden ist diese Anleitung gewidmet; wir werden uns aber bey der Abhandelung derselben nach der gemeinen Art zu reden richten, und die periodische Fuge schlechtweg Fuge, die canonische aber schlechtweg Canon heißen.

Anmer-

Anmerkungen.

1) Das Wort **Fuge**, welches vom Herrn Legationsrath **von Mattheson** gar füglich durch **Wechselgesang** gegeben wird, wird von einigen musikalischen Wortforschern von *fugare*, **jagen**, (weil eine Stimme gleichsam die andere jagt) von andern von *fugere*, **fliehen**, weil gleichsam die eine Stimme vor der andern flieht, hergeleitet.

2) Insgemein wird ein musikalisches Stück in zwey Clauseln oder Hauptabsätze, ja öfters in mehrere eingetheilet. Bey den Fugen fällt diese Eintheilung weg, indem das Stück vom Anfange bis zum Ende ohne abzusetzen, fortgehen muß. Die fugirten Giquen machen hier keine Ausnahme. Sie bestehen aus zwey Clauseln. Es ist wahr. Aber jede Clausel ist auf besondere Art fugirt, und zwar insgemein die eine in der ähnlichen, die andere in der Gegenbewegung. Es sind also zwey Fugen darinnen vorhanden. Die **Graupnerischen** und **Kuhnauischen** Giquen, anderer nicht zu gedenken, beweisen es. Oft sind es noch uneigentliche Fugen. Es ist also nöthig gewesen, in der Erklärung der Fuge dieses Umstandes zu gedenken.

§. 13.

Da eine Fuge mit zwey, drey, vier und mehrern Stimmen gesetzt werden kann: So entsteht daher die Eintheilung derselben in **zwey-drey-vier- und mehrstimmige Fugen.**

§. 14.

Bey allen Arten der Fuge sind folgende **fünf Stücke**, als die zur Characteristik derselben gehören, zu beobachten:

1) Der **Führer**, sonst auch **Hauptsatz**, **Vorsatz**, **Thema**, genannt, griech. Phonagogus, lat. dux, thema, subiectum, vox antece-

dens, welsch guida, fr. sujet. So heißt der zum Grunde liegende Satz, der die Fuge anhebet.

2) Der Gefährte, sonst der Nachsatz genennet, lat. comes, vox consequens, ital. risposta, oder conseguenza, fr. reponse. So heißt die ähnliche Wiederhohlung des Führers in einer andern Stimme mit versezten höhern oder tiefern Klängen.

3) Der Wiederschlag, lat. repercussio; So heißt die Ordnung, in der der Führer und Gefährte in den verschiednen Stimmen sich wechselsweise hören lassen. Dieses Wort wird öfters in uneigentlichem Verstande für den Gefährten gebraucht.

4) Die Gegenharmonie. So heißt diejenige Composition, die dem Fugensatze in den übrigen Stimmen entgegen gesetzt wird.

5) Die Zwischenharmonie. So heißt diejenige Composition, vermittelst welcher währendem Schweigen des Fugensatzes zwischen den verschiedenen Repercußionen des Zusamenhanges wegen gearbeitet wird.

§. 15.

Eine Fuge, wo die characteristischen Stücke derselben nach den ihnen eigenen Regeln völlig eingerichtet sind, heißt eine eigentliche Fuge, fuga propria oder regularis. Eine Fuge wo diese Stücke nicht nach den Regeln völlig eingerichtet sind, sondern mit allem willkührlich verfahren wird, heißt eine uneigentliche Fuge, fuga impropria, fuga irregularis. Nachdem bey solcher uneigentlichen Fuge dieses oder jenes Stück mehr oder weniger beobachtet ist, nachdem entstehen unterschiedne Gattungen derselben. Hiezu braucht es keiner besondern Anweisung, indem es leichter ist, sich von den Regeln zu entfernen, als sich denselben zu unterziehen. Auf dem Claviere findet man viele dergleichen uneigentliche Fugen unter dem Titel Capricen, wiewohl

ehedessen

ehedessen zu den Zeiten des Frescobaldi, Froberger, Danglebert und anderer, auch eine eigentliche Fuge öfters eine Caprice genennet wurde, wenn dieselbe über einen sehr lebhaften Hauptsatz componiret war, und folglich das ganze Stück aus geschwinden Noten bestand, indem man damahls der Fuge nichts als langsame und schwere Noten gewidmet wissen wolte. Eins muß ich doch hier aus dem kritischen Musikus des Hrn. Capellmeisters Scheibe bemerken, „daß in den uneigentlichen Fugen neuerer Zeit der Hauptsatz nicht nur mit einer Stimme allein angefangen werden kann; sondern daß ihn auch alle Stimmen zugleich Octavenweise hören lassen können. So können auch, indem die eine Stimme den Hauptsatz anfängt, eine oder die andere, wie auch alle übrige Stimmen, mit andern Sätzen auf geschickte Art zugleich mit eintreten. „

§. 16.

Die eigentliche Fuge ist in Ansehung der Durcharbeitung des Fugensatzes zweyerley, strenge oder frey.

α) Eine strenge Fuge, fuga obligata, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts anderm als dem Hauptsatze gearbeitet wird, d. i. wo derselbe nach der ersten Durchführung, wo nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein kömmt, und wo folglich aus dem Hauptsatze oder der bey der ersten Wiederhohlung desselben dem Gefährten entgegen gesezten Harmonie alle übrigen Gegenharmonien und Zwischensätze vermittelst der Zergliederung, Vergrößerung, Verkleinerung, der unterschiednen Bewegung u. d. g. hergenommen, diese aber vermittelst der Nachahmung in einer bündigen und gründlichen Harmonie unter sich verknüpfet werden. Wenn eine solche strenge Fuge weitläuftig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerley übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons

und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit vergesellschaftet werden: so nennet man ein solches Stück alsdenn mit einem italienischen Nahmen ein *Ricercare* oder eine Ricercata, eine **Kunstfuge**, eine **Meisterfuge**. So sind die meisten Fugen vom seel. Herrn Capellmeister Bach beschaffen.

ß) Eine **freye Fuge**, fuga libera, soluta, sciolta, heißt diejenige Fuge, wo in dem Stücke nicht durchgehends mit dem Hauptsatze gearbeitet wird, das ist, wo zwar derselbe nicht allezeit Satz auf Satz, jedoch ofte genung zum Vorschein kömmt, und wo, wenn man denselben verläßt, ein wohlausgesuchter kurzer Zwischensatz, der mit der Natur des Hauptsatzes, oder der bey der ersten Wiederhohlung desselben dem Gefährten entgegen gesezten Harmonie eine Aehnlichkeit hat, und wohl zusammen hänget, ob er gleich nicht daraus allezeit entspringet, vermittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführet wird. So sind die meisten **Händelischen Fugen** beschaffen.

Anmerkung.

Wenn in einer solchen eigentlichen Fuge der Fugensatz in der Mitte oder am Ende zwischen allen oder einigen Stimmen derselben auf canonische Art kurz durchgeführt wird: so pflegt solches eine fuga reditta genennet zu werden.

§. 17.

Man läßt es öfters nicht bey einem Hauptsatze bewenden, sondern führet ihrer mehrere zugleich in einem Stücke durch. Man kann also die Fuge in die **einfachen** und **vielfachen** Fugen eintheilen.

Einfach heißt diejenige Fuge, die nur einen Hauptsatz hat.

Vielfach

Vielfach heißt diejenige Fuge, die zwey, drey, vier und mehrere Hauptsätze hat.

Die vielfachen Fugen werden insgemein **Doppelfugen** genennet, und dieser Benennung werden wir uns auch hinfort bedienen.

Anmerkungen.

1) In der Doppelfuge wird der anhebende Satz nur insgemein der Hauptsatz genennet, und die übrigen heißet man **Gegen-** oder **Nebensätze**, lat. contrathema, contrasubiectum.

2) In den Doppelfugen müssen die verschiednen Fugensätze zusammen ausgearbeitet werden. Hiedurch kommt ein Thema gegen das andere bald unten, bald oben, bald in der Mitte zu stehen, nach Anzahl der Stimmen der Fuge. Diese Zusammenausarbeitung aber kann ohne Anwendung **des doppelten Contrapuncts** so wenig verrichtet werden, als in der einfachen Fuge ohne gehörige Känntniß desselben der Führer und sein Gefährte bald in dieser bald in jener Stimme auf verschiedene Art zusammen gebracht werden können.

§. 18.

In Ansehung der verschiednen Arten der Nachahmung läßt sich die Fuge in folgende sechs **Classen** unterscheiden.

Die **erste Classe** enthält diejenigen, die ihren Nahmen von dem Intervall erhalten, in welchem die zweyte Stimme gegen die erste zu stehen kömmt. Da hat man Fugen im **Einklange**, in der **Secunde**, **Terz**, **Quarte**, **Quinte**, **Sexte**, **Septime** und **Octave**.

Hier ist zu merken, daß die Intervallen alle aufwärts abgezählet werden, und daß, wenn man z. E. von einer Fuge in der Secunde spricht,

spricht, man allezeit die Secunde drüber versteht; und so mit den andern Intervallen.

Die zweyte Classe enthält diejenigen Fugen, die ihren Nahmen von der Art der Bewegung, in der der Gefährte dem Führer nachfolget, erhalten. Da hat man α) **Fugen in der ähnlichen Bewegung**, fuga recta oder æqualis motus β) **Fugen in der verkehrten Bewegung**, insgemein **Gegenfugen** genannt, fuga contraria, oder per motum contrarium. γ) **Fugen** in der **rückgängigen** und **rückgängig-verkehrten Bewegung** fuga retrograda und fuga retrograda per motum contrarium.

Die dritte Classe enthält diejenigen Fugen, die von der veränderten Geltung der Noten, womit der Gefährte dem Führer nachfolget, ihren Nahmen erhalten. Da hat man

α) **Vergrößerte Fugen**, fuga per augmentationem, β) **verkleinerte Fugen**, fuga per diminutionem.

Die vierte Classe enthält die **Fugen im vermischten Tacttheile**, fuga per arsin & thesin.

Die fünfte Classe enthält die Fugen in der **unterbrochnen Nachahmung**, fuga per imitationem interruptam.

Die sechste Classe enthält diejenigen, wo alle diese Arten **vermischt** anzutreffen sind, fuga mixta.

§. 19.

Was die Fugen aus der ersten Classe anbelanget: so wird nur bloß die **vermischte Quarten-Quinten-und Octavenfuge**, kürzer die **Quintenfuge** oder **ordentliche Fuge** genannt, als die **natürlichste** zur Verfertigung einer eigentlichen Fuge erwehlet, und werden die übrigen Gattun-

gen

gen der Fuge aus dieser Classe, als die in der Secunde, Terz, Sexte und Septime als ausserordentlich betrachtet, und nur zur Zierde der ordentlichen Quintenfuge, in der Mitte derselben zur Veränderung des Wiederschlages, gebraucht. Will man aber eine eigentliche Fuge in der Secunde, Terz, Sexte oder Septime entwerfen: so finden daselbst, mit gehöriger Anwendung, eben diejenigen Regeln, die man bey der Quintenfuge gebraucht, statt, ausgenommen, daß die Regeln von der Einrichtung des Gefährten wegfallen, indem die außerordentliche Fuge in diesem Stücke nicht so vielen Schwürigkeiten unterworfen ist. In dem Hauptstücke vom doppelten Contrapunct wird man vier Exempel von der Feder des Herrn Kreising finden, wo die Folgestimme der anhebenden in den angeführten Intervallen nachfolget, woraus man die Art solcher Fugensätze und ihrer Eintritte genugsam wird beurtheilen können. Da die Modulation in solchen Sätzen meistentheils im Haupttone bleibt oder doch wenig davon abgegangen wird: so können dieselben, wenn sie erstlich, nach Beschaffenheit der Gattung der Fuge, in dem gehörigen Intervall gegen die anhebende Stimme von der zweyten wiederhohlet worden, beym Eintritt der dritten und vierten Stimme, wenn die Fuge vierstimmig seyn soll, in die Tonart der Dominante auf eine ähnliche Art versetzet werden, währender Zeit die erste und zweyte Stimme dazu eine Gegenharmonie machen. Dieses scheinet die natürlichste und beste Art zu seyn, solche Fugen auszuarbeiten, indem sie zu verschiedenen Harmonien Anlaß giebt. Wenn der doppelte Contrapunct damit verbunden wird, so wird es desto besser seyn. Da wir in diesem Buche nur bloß mit der ordentlichen Fuge zu thun haben: so werden wir der außerordentlichen nicht weiter gedenken, indem wir uns vorbehalten, in den Beyträgen zu dieser Anleitung davon mehrers zu schreiben.

(†) Wenn die Quintenfuge eine vermischte Quarten- Quinten- und Octavenfuge genennet wird: so ist dieses die Ursache. Der Gefährte

fährte soll dem Führer eigentlich eine Quinte höher nachfolgen. Da aber verschiedene Umstände dieses ofte verhindern, und im Gefährten, wo nicht alle, doch zum wenigsten einige Intervallen öfters nur eine Quarte höher gegen den Führer zu stehen kommen: so geschicht es dadurch, daß die Quintenfuge mit der Quartenfuge vermischt wird, und daher erhält sie den Nahmen einer vermischten Quarten- und Quintenfuge. Wenn hier aber gesagt wird, daß in der Qintenfuge der Gefährte allezeit eine Quinte höher gegen den Führer zu stehen kömmt: so ist aus der Umkehrung der Intervallen schon bekannt, daß die Quinte über einen Ton, desselben Quarte unterwärts ausmachet, und daß es also einerley ist, ob das Intervall des Gefährten eine Quinte über oder eine Quarte unter dem Intervalle des Führers stehet. Gleiche Bewandtniß hat es mit dem Gefährten, wenn er aus der Quarte entlehnet ist, da es einerley ist, ob das Intervall in demselben eine Quarte über oder eine Quinte unter dem Intervall des Führers zu stehen kömmt. Nun fragt es sich noch, warum die Quintenfuge, eine vermischte Quinten- und Octavenfuge heißt. Die Ursach ist diese, weil nach Anleitung der Lehre vom Wiederschlage der Vorsatz, ohne zuförderst in die Quinte versetzet zu werden, in der Octave sogleich wiederhohlet werden kann. Ferner giebt es gewisse Sätze, wo so wohl der Führer als Gefährte im Haupttone bleibet, und hieraus entsteht der Nahme der vermischten Octavenfuge. Aus der Lehre von der Einrichtung des Gefährten nach den alten Tonarten wird dieses leztere deutlicher werden.

(††) Daß die Quintenfuge die natürlichste sey, ist aus den beyden Hauptsaiten einer jeden harten oder weichen Tonart, nemlich der **Haupttonsnote** und der **Dominante** oder der **Quinte** darüber

ber zu erweisen, als deren vollkommene Dreyklänge die Haupthar-monien einer jeden Tonart ausmachen. Auf diese beyden Drey-klänge und ihre Tonarten aber bezieht sich in der Quintenfuge die Mo-dulation des Führers und Gefährten eigentlich, wie man aus der Folge sehen wird.

§. 20.

Was die **Fugen aus der andern Classe anbelanget**: so wird ebenfals nur die erste, nemlich die in der ähnlichen Bewegung vorzüglich ausgeübet. Doch findet man auch viele Muster der Gegenfuge. Die rückgängige und rückgängigverkehrte aber werden nur bey den vorigen beyden in der Mitte hin und wieder zur Veränderung gebraucht, so wie in der ordentlichen Fuge in der ähnlichen Bewegung ebenfals hin und wieder der Fugensatz in der Ge-genbewegung angebracht zu werden pfleget.

§. 21.

Mit der **Vergrößerung** und **Verkleinerung** der Fugensätze hat es eben diese Bewandtniß. Man bedienet sich ihrer nur eigentlich in der Mitte. Doch giebt es auch Muster von Fugen, die ausdrücklich hiernach ausgearbei-tet sind.

§. 22.

Die **Fugen im widrigen Tacttheile** gehören eigentlich in die ca-nonische Schreibart, und werden die Tacttheile in einer ordentlichen Fuge nur insgemein alsdenn vermischt, wenn man den Fugensatz in der engen Nach-ahmung oder canonisch durchführen will. Sonst findet man nicht besondere Muster einer auf diese Weise ordentlich ausgearbeiteten periodischen Fuge.

§. 23.

Die **unterbrochne Nachahmung** dient nur ebenfals dazu, in einer gewöhnlichen Fuge in Ansehung des Wiederschlages eine Veränderung zu machen. Alle diese Veränderungen endlich, denen man den Gefährten in

Ansehung der Bewegung, der Figur der Noten, der Tacttheile u. s. w. unterwirft, gehören eigentlich in die strenge Fuge, und daselbst besonders in die Doppelfuge, welches aber nicht verhindert, sich einiger solchen Veränderungen mit Vernunft auch in einer freyen und auch in einer einfachen Fuge zu bedienen, wie genugsame Exempel davon vorhanden sind.

§. 24.

Die **vermischte Classe** begreifft alle diejenigen Arten von Fugen, wo z. E. der Gefährte dem Führer nicht allein in veränderter Bewegung, sondern zugleich mit veränderter Geltung der Noten antwortet, wo der Gefährte in einem veränderten Tacttheile und zugleich mit einer andern Bewegung nachfolget, u. s. w. Man kann sich selbst so viele Vermischungen erdenken, als man will.

§. 25.

In Ansehung der Fortschreitung der Noten in einem Fugensatze werden hin und wieder folgende Benennungen gefunden, als

1) Fuga composita, oder recta, wenn die Noten des Fugensatzes stuffenweise gehen.
2) Fuga incomposita, wenn die Noten desselben sprungweise gehen.
3) Fuga authentica, wenn die Noten des Fugensatzes aufwärts gehen.
4) Fuga plagalis, wenn die Noten desselben unterwärts gehen. Aus der Lehre von den alten Tonarten werden die Ursachen der Benennung dieser lezten zwey Arten, woran aber sehr wenig gelegen ist, deutlicher werden.

Aus dem Zusammenhange aller dieser Dinge wird man itzo die Ordnung aller folgenden Hauptstücke beurtheilen können.

Das

Das zweyte Hauptstück.

Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer.

§. 1.

Nicht alle Sätze sind zu einer guten Fuge geschickt, und mancher Satz schickt sich wiederum besser zu einer Fuge für die Geige und Flöte, als zu einer Fuge für die Singstimme, das Clavier, die Orgel, u. s. w. mancher schickt sich besser zu einer zwey- als drey- oder vierstimmigen Fuge, u. s. w. Wenn man also bey Erfindung eines Satzes auf die Beschaffenheit und Eigenschaft desjenigen Werckzeuges und auf die Anzahl der Stimmen, dafür man setzet, insbesondere zu sehen hat: so muß man überhaupt, man setze für ein Instrument und so viele Stimmen man wolle, auf folgende zwey Stücke Acht haben,

1) auf die Länge und
2) auf die Melodie.

§. 2.

Was die Länge des Fugensatzes betrift: so ist dieselbe zwar willkührlich. Doch ist, um gewiß zu verfahren, auf die Beschaffenheit der Zeitmaße dabey zu sehen. Je langsamer selbige ist, desto weniger Tacte soll der Satz begreiffen, und je lebhafter selbige ist, desto mehrere Tacte kann derselbe haben. Eine lange Reihe leerer und von Harmonie entblößter Töne wird in einem trägen Zeitmaße dem Gehör eckelhaft. Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederhohlet werden. Je öfter sie aber wiederhohlet werden, desto besser ist die Fuge. Ein kurzer Satz ist faßlich, und leicht im Gedächtniße zu behalten. Hat der Zuhörer die Bequemlichkeit, den Umfang desselben leicht zu

überhören, und die verschiednen Wiederschläge desselben in allen angebrachten Versetzungen, und folglich den ganzen Zusammenhang der Fuge desto eher zu beurtheilen: so lauft der Fugist, wenn er den Satz aus dem Stegereif durcharbeitet, nicht Gefahr, selbigen aus den Gedanken zu verlehren, und alsdenn allerhand zerstreute und ausschweifende Einfälle zu Markte zu bringen, bevor er ihn wieder findet. In allen beyden Fällen aber, er arbeite aus dem Stegreif, oder auf dem Papiere, wird er den Satz bequemer, und deutlicher durcharbeiten können. Wie wichtig aber ist dieser lezte Punct, die Deutlichkeit? Kurz, wie man die Schönheit einer Fuge nicht nach der Länge derselben beurtheilen kann: so hänget die Güte eines Fugensatzes auch nicht von der Länge desselben ab. Man kan unterdessen nicht eigentlich bestimmen, wie viele Tacte ein Fugensatz haben soll. Die Veränderung, die Seele der Musik, würde dabey verliehren. So viel aber ist gewiß, daß ein Fugensatz alsdenn lang genung ist, wenn er einen deutlichen vollständigen Gedanken in sich faßt. Hiezu braucht man nicht allezeit ein halb Duzend Tacte. Es kann dieses nach Beschaffenheit in dem Umfange eines einzigen geschehen.

§. 3.

In Ansehung der Melodie, so können zwar in sogenannten Capricen allerhand bunte Figuren und Gänge statt finden. Es gehören aber selbige nicht in die im genauen Verstande genommne Fuge, als aus welcher die weiten unnatürlichen Sprünge, gebrochnen Griffe, u. d. g. zum wenigsten für die Singestimme, den Flügel und die Orgel, so wie im Ganzen also in ihren Theilen und besonders folglich in dem Hauptsatz, als welcher der Grundriß zu den übrigen Gedanken ist, ausdrücklich wegbleiben müssen. „ Das melodische natürliche Wesen, sagt der Herr Legationsrath von Mattheson, giebt mit seiner edlen und singbaren Einfalt insgemein die besten Fugen ab, da hingegen in den gekünstelten und gezwungnen Sätzen es an nichts so sehr als der Melodie zu gebrechen pflegt „ Es ist zwar allezeit eine Melodie vorhanden,

aber

aber die taugt nicht allezeit. Besteht der Satz aus zu vielen bunten schnell-lauffenden Noten: so ist leichte zu erachten, daß, wenn die Fuge für die Orgel ist, und das Pedal dabey gebraucht werden soll, nichts als ein verworrnes unverständliches Gepolter heraus kommen kann.

§. 4.

Die Melodie soll ferner eigentlich binnen dem Umfange einer Octave enthalten seyn, damit in den verschiednen Stimmen, worinn der Wiederschlag geschicht, genungsamer Platz zur Wiederhohlung desselben sey, und wenn es in Singesachen ist, und der Satz in verschiednen Tonleitern vermittelst der Versetzung erscheinet, der Sänger mit dem Umfange seiner Stimme zureiche. In Instrumentalfugen wird diese Regel nicht so genau beobachtet, indem manche Themata sich bis zur Decime, ja bis zur Duodecime erstrecken. Indessen geht man allezeit im Anfange sicherer, wenn man sich an die Regel hält. Man findet gute Fugen über Sätze, die nicht einmahl den Raum einer Terz oder Quarte überschreiten.

§. 5.

Der Gesang eines Führers muß ferner so beschaffen seyn, daß allerhand harmonische Figuren und Rückungen dagegen angebracht werden können. Um hierinnen es desto eher zu treffen, ist es gut, daß man sich bey Erfindung desselben sogleich den Baß und die übrigen Gegenstimmen vorstellet. Man hat dabey den Vortheil, daß man zugleich wahrnimt, ob sich der erfundne Satz bequem oder nicht handhaben läst. Nicht alle Melodien lassen eine männliche und schöne Harmonie zu. Es müssen dieselben gesuchet werden. Von einer gezwungnen Harmonie, dergleichen man auch gegen die leereste und ungeschickteste, ich will nicht sagen Melodie, sondern Monodie machen kann, ist hier nicht die Rede. Das schöne natürliche behält allezeit den Preiß.

§. 6

Wie man aber nicht die Melodie auf einem unbequemen Tone abbrechen muß: so ist gegentheils zu verhüten, daß der Absatz derselben mit keinem förmlichen Schlußsatze begleitet werde, indem die Ruhestellen nicht eher als am Ende der Fuge statt finden. Sind die Gedanken so beschaffen, daß sie sich zu einem eigentlichen Schlußsatze neigen, und man selbigen nicht gerne vermeiden kann: so muß entweder der Gefährte sofort auf dem Schlußpuncte eintreten, oder es muß dieser Schluß vermittelst melodischer Kunstgriffe durch den Zusatz einiger Noten bey geschwindem Absetzen von derjenigen, worauf der Schlußpunct fällt, gleichsam versteckt werden. In dem Hauptstücke vom Gefährten werden hievon Exempel vorkommen.

§. 7.

Es ist endlich einerley, in was für einem Tacttheile der Führer anhebt. Er soll aber natürlicher Weise auf einem guten Tacttheile schließen, und wird diese Regel nur in Singefugen, wenn der Text wegen eines weiblichen Reimes dazu Anlaß giebt, überschritten.

Das

Das dritte Hauptstück.

Von der Einrichtung des Gefährten.

§. 1.

Da bey der ordentlichen Fuge diejenigen Intervallen, woraus der Vor- und Nachsatz besteht, nichts anders als solche Intervallen ausmachen, die sich entweder auf den Hauptton oder die Dominante beziehen, und man also zwey Octaven oder Tonleitern dazu vonnöthen hat, davon eine den Führer, die andere den Gefährten enthält: So pfleget man, um zu wissen, welche Intervallen in diesen beyden Octaven, der tonischen oder der Haupttonsnote und der Dominante, einander antworten müssen, sich folgenden Mittels als eines Leitfadens bey der Einrichtung des Gefährten zu bedienen. Man nimmt die Octave des Haupttons, und setzet die in ihrem Umfange begriffnen Intervallen gegen die Intervallen der Octave der Dominante, dergestalt, daß sowohl in der Mitte als am Ende der Hauptton gegen die Quarte und Quinte zu stehen komme; Z. E. Es soll unser Hauptton C Dur seyn. Hier setzet man erstlich die Intervallen der Octave C nach ihrer Ordnung hin, und schreibt hernach die Intervallen der Octave G als der Dominante folgendergestalt in diatonischer Ordnung gegen jener über:

c	d	e	f—g	a	h	c	Octave des Haupttons.
g	a	h	c	d	e	f—g	Octave der Dominante.

Hieraus siehet man, daß das g dem c, das a dem d, und das c dem f und g antwortet, u. s. w. Diese Tabelle nun lässet man in alle übrige harte Tonleitern übersetzen. Wäre dieselbe auf alle mögliche Fälle anzuwen-

den:

den: so könte man ihren Inhalt folgender gestalt in Ziefern auf eine deutlichere und auf beyde Tonarten sich zugleich beziehende Art vorstellen:

Octave des Hauptt.	1	2	3	4 — 5	6	7	8	
Octave der Domin.	5	6	7	8	2	3	4 — 5	

Hieraus könnten folgende allgemeine Regeln gezogen werden:

1) Daß die zweyte und sechste einander antworten;
2) Daß die dritte und siebente einander antworten;
3) Daß die vierte und fünfte der Hauptnote antworten.

Es trägt sich aber zu, daß auch ebenfals sehr oft die Sext mit der Terz, die Quinte mit der Secunde u. s. w. beantwortet wird, wie man bald sehen wird. Wir wollen also gewisse Grundsätze entwerfen, nach welchen man die Richtigkeit des Gefährten überhaupt und besonders untersuchen und beurtheilen kann, um da derselbe öfters auf mehr als eine Art eingerichtet werden kann, alsdenn mit Grunde erweisen zu können, warum er auf diese oder jene Art besser sey.

§. 2.

Der Gefährte ist, wie bekannt, nichts anders als eine ähnliche Wiederhohlung des Führers in einer versezten Tonart. Zur Erhaltung dieser Aehnlichkeit ist nicht genug, daß die Noten des Gefährten den Noten des Führers in Ansehung der Figur und Geltung gleich gemachet werden; (*) daß kein Modus mit dem andern vertauscht und aus einem harten nicht ein weicher gemachet

(*) In Ansehung der Geltung: so ist es erlaubt, die erste Note um die Hälfte ihres Werths zu verkleinern, oder zu vermehren, wenn man es für nöthig befindet, um desto unvermutheter einzutreten, wie wir Exempel davon bekommen werden.

machet werde; daß eben diejenige Tactart in beyden Sätzen verbleibe, und daß alle darinnen etwann vorkommende Pausen und übrigen Zeichen bis zum Schlußpuncte nachgeahmet werden. Es gehört hauptsächlich zur Aehnlichkeit der Wiederhohlung, daß die Intervallen, die im Führer gewesen, auch im Gefährten, und zwar in eben derjenigen Proportion erscheinen, z. E. daß an demjenigen Orte der Melodie, wo der Führer eine Terz, Quarte, Quinte, u. s. w. fortgehet, der Gefährte ebenfals eine Terz, Quarte, Quinte u. s. w. fortgehen müsse, und daß wenn diese Terz im Führer groß gewesen, sie ebenfals im Gefährten groß seyn müsse, u. s. w. das heist: **Der Gesang des Gefährten muß dem Gesange des Führers ähnlich gemachet werden.** Das ist der **erste Grundsatz**, worauf sich die Einrichtung des Gefährten gründet.

§. 3.

Da die Octave aber aus zwey ungleichen Hälften besteht, und, wenn man in einer stufenweisen Fortschreitung von der Dominante zur Tonischen und von dieser zu jener geht, man allezeit in der einen weniger oder mehr Intervallen als in der andern findet, z. E

in der Tonart C Dur enthält
die eine Hälfte im Absteigen c d e f g
oder im Absteigen g f e d c
fünf Intervallen, da in
der andern Hälfte im Aufsteigen g a h c
oder im Absteigen c h a g
nur vier Intervallen vorhanden sind: so geschicht es theils zu Folge der Natur der Haupttonart, worinn die Fuge ist, theils damit die Anzahl der Intervallen in beyden Sätzen gleich gemachet werde, daß die Melodie nach Beschaffenheit eine kleine Veränderung erdulden muß, woferne der Umfang die-

ser Haupttonart nicht überschritten, und keine fremde und ihr uneigne Tonart in selbige eingeführet werden soll; das heist: **es muß recht modulirt werden**; und das ist der **zweyte Grundsatz**, worauf sich die Einrichtung des Gefährten gründet. In was für einem Intervalle nun ein Fugensatz anhebe: so wird die Modulation des Haupttons entweder unverändert bis zum Schluße beybehalten, oder es lenket sich selbige bey dem Schluße nach der Dominante hin.

Im **ersten Fall**, wenn die Modulation im Haupttone verbleibet: so braucht, nach geschehnem gehörigen Anfange, nur der Satz von Note zu Note dem Gesange gemäß in die Tonart der Dominante versetzet zu werden.

Im **andern Fall**, wenn sich die Modulation nach der Dominante hinwendet: so muß der Gesang zur Verhütung einer fremden Modulation schlechterdings verändert, und derselbe vermittelst der Vertauschung eines Intervalls in den Hauptton wieder zurück geführet werden. Die Regel hiebey ist folgende: **daß man allezeit eher auf das folgende als das vorhergehende sehen müße, um sich in der Wahl der Intervallen bey dieser Vertauschung nicht zu irren.** Es geschieht dieselbe aber auf zweyerley Art:

α) Durch **Ueberschlagung** einer Stuffe. Dieses geschicht in der größern Hälfte der Octave.

β) Durch **Verdoppelung** einer Stuffe, d. i. wenn man eine Note zweymahl anschlägt. Dieses geschicht in der kleinern Hälfte der Octave.

Jenes heist den **Gesang erweitern**, dieses denselben **abkürzen** oder **einschränken**. Vermittelst dieser Vertauschung aber geschichts, daß ein Einklang zur Secunde, eine Secunde zur Terz, eine Terz zur Quarte, eine

Quarte

Quarte zur Quinte, eine Quinte zur Sexte, eine Sexte zur Septime, eine Septime zur Octave; und umgekehrt, daß eine Octave zur Septime, eine Septime zur Sexte, eine Sexte zur Quinte, eine Quinte zur Quarte, eine Quarte zur Terz, eine Terz zur Secunde, und eine Secunde zum Einklange wird.

§. 4.

Zu diesen beyden Grundsätzen fügen wir noch folgende die Form der Quintenfuge bestimmende Regeln hinzu, und zwar

(I) Ueber die erste Note des Führers.

α) Hebt der Führer auf der Octave des Hauptons an: so folgt der Gefährte in der Quinte desselben nach.

β) Hebt der Führer auf der Quinte des Haupttons an: so folget der Gefährte in der Octave des Haupttons nach.

Das heist in einer Regel: **die Hauptronsnote und Dominante müssen allezeit einander antworten auf der ersten Note des Fugensatzes.** Dieses sind aber die ordentlichen Intervallen, womit insgemein ein Fugensatz anhebt. Wie es in ausserordentlichen Fällen, wenn der Anfang des Vorsatzes mit der Terz, Quarte, Sexte, Secunde oder Septime geschicht, gehalten werde, wird in besondern Abschnitten gezeiget werden.

(II) Ueber die lezte Note des Führers.

α) Schließt der Führer mit der Haupttonsnote: so schließt der Gefährte mit der Quinte.

β) Schließt der Führer mit der Quinte: so schließt der Gefährte mit der Haupttonsnote.

Das heist in einer Regel: **Der Hauptton und die Dominante müssen einander auf der lezten Note des Fugensatzes antworten.**

γ) Schließt der Führer mit der Terz des Haupttons: so schließt der Gefährte mit der Terz der Dominante.

δ) Schließt der Führer mit der Terz der Dominante: so schließt der Gefährte mit der Terz des Haupttons.

Das heist in einer Regel: **Die Terz des Haupttons und der Dominante müssen einander auf der lezten Note eines Fugensatzes antworten.**

Da diese Regel aber öfters nach Beschaffenheit der Umstände ihre Ausnahmen leiden kann: so beliebe man dieserwegen das Register unter dem Titel: Schluß nachzuschlagen.

Dieses aber sind die ordentlichen und bequemen Töne, worinn ein Führer schließen kann. Geht derselbe auf eine ausserordentliche Weise in einen andern Ton, als in die **Secunde, Quarte,** oder **Sexte** des **Haupttons**: so gehet der Gefährte in die **Secunde, Quarte** oder **Sexte der Dominante,** wofern es nicht andere Umstände verhindern, in welchem Falle man die beyden Grundsätze zu Rathe zu ziehen hat, um, da das Intervall des Gefährten dem Intervall des Führers bald eine Quinte bald Quarte höher antworten kann, sich in der Wahl des Intervalls nicht zu irren. Es werden hin und wieder in folgenden Exempeln solche ausserordentliche Schlüße vorkommen, welche man im Register unter dem Titul: **Schluß** finden wird.

Anmerkung.

1) Was anizt von der Uebereinstimmung der Haupttonsnote und der Dominante in Ansehung der ersten und lezten Note eines Fugensatzes gesagt wird, gilt auch in **der Mitte desselben,** wenn von der Dominante auf die Haupttonsnote oder umgekehrt, von dieser

ser auf jene gesprungen wird, wofern nicht andere Ursachen diese Regel in gewissen Vorfällen umstossen, und den Gefährten nöthigen die Haupttonsnote mit der Quarte, und die Dominante mit der Secunde des Haupttons zu beantworten.

2) An demjenigen Orte, wo der Gefährte eintritt, höret nicht allezeit der Führer sofort auf. Den Umfang eines Führers also zu finden, muß man sehen, wie weit sich sein Gefährte ausdehnet. Man wird alsdenn mit leichter Mühe die Schlußpunctsnote bestimmen können.

§. 5.

Diese Grundsätze und Regeln vorausgesezt, wollen wir itzo in Exempeln sehen, auf was für Art selbige anzuwenden sind; was hin und wieder für Ausnahmen, und warum dieselben geschehen können; und überhaupt werden wir da, wo es nöthig, diese Grundsätze und Regeln noch mit andern Anmerkungen erläutern. Uebrigens geht alles dieses nur den Gefährten in einer einfachen Fuge, und in Doppelfugen nur den ersten Satz an, indem man bey den Gegensätzen in Ansehung des Gefährten wenigerm Zwange unterworfen ist, wie man im Hauptstücke vom Wiederschlage sehen wird.

Um wegen Vielheit der Materien in diesem Hauptstücke desto ordentlicher zu verfahren, werden wir dasselbe in verschiedene besondere Abschnitte vertheilen.

I. Abschnitt.

Fugensätze, die in der Octave des Haupttons anheben, und im Haupttone bleiben.

Tab. X. Fig. 1.

Der Satz endigt sich auf der Sechzehntheilnote e im zweyten Tact, und folglich in der Terz des Haupttons, und ist die Modulation desselben darinnen unverrückt geblieben. Nun heist die Regel: α) daß, wenn der Führer in der Octave des Haupttons anhebt, der Gefährte in der Quinte desselben nachfolgen soll, und β) wenn der Gesang im Haupttone verbleibt, der Gefährte nur braucht in die Tonart der Quinte versezt zu werden, und γ) wenn der Führer mit der Terz des Haupttons schließt, der Gefährte mit der Terz der Dominante endigen muß. Alles dieses ist beym Gefährten in Obacht genommen worden. Der Hauptton c wird mit der Quinte g beantwortet, und alle darauf folgenden Intervallen sind mit eben denjenigen ganzen und halben Tönen in einer ähnlichen Fortschreitung bis zur Schlußpunctsnote nachgemachet worden.

Tab. X. Fig. 2. Wie das vorige Exempel.

Tab. X. Fig. 3. Der Satz fängt im Haupttone an, und bleibt und schließt darinnen. Der Gefährte muß also in der Dominante e anfangen und schließen. Mit der Anfangs- und Endungsnote hat es keine Schwürigkeit. Wenn aber der Gesang des Gefährten dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden soll, und hiezu erfodert wird, daß die Intervallen des anhebenden Satzes in eben derjenigen Proportion in der Folgestimme erscheinen müssen: so siehet man, warum im Gefährten das d und f in dis und fis verwandelt sind. Denn, da der Gesang eine Quinte höher transponirt werden muß, das dis und fis aber, womit gis und h beantwortet werden, nicht

in

in der weichen Tonleiter a und folglich nicht in der Vorzeichnung zu finden sind: so musten selbige durch die gehörigen Versetzungszeichen in die Leiter der Dominante e worinn sich der Gefährte hören läst, hinein geschaffet werden. Noch ist hier in Ansehung der Schlußart zu merken, daß, da selbige mit einer vollkommnen Baßclausel im Alte geschicht, demselben im Gefährten eine solche Harmonie entgegen gesezt wird, die nichts weniger als zur Ruhe führet, welches man in allen ähnlichen Fällen zu beobachten hat.

Tab. X. Fig. 4. Dieses Exempel ist wie das vorige in Ansehung der Einrichtung des Gefährten beschaffen. Da dasselbe mit einer vollkommnen Diskantclausel in der anhebenden Unterstimme endiget: so wird diese Clausel im Gefährten durch Veränderung des Tons zwischen dis und d im siebenten Tact der obersten Stimme unterbrochen. Es findet dieses bey allen ähnlichen Fällen statt.

Tab. X. Fig. 5. Es endigt sich auch dieses Exempel mit einer vollkommnen Baßclausel. Um aber die beständige nöthige Bewegung in der Fuge zu erhalten, wird auf der Schlußnote c im Gefährten, bey einer schon durch die Gegenharmonie unterbrochnen Schlußclausel, sogleich die dritte Stimme eingeführt.

Tab. XI. Fig. 1. Es ist bey diesem Exempel zu merken, wie der Quintensprung f—c, zwischen der lezten Note des ersten und der ersten Note des zweyten Tacts im Führer, beym Gefährten in den Quartensprung c—f verwandelt wird. Die Ursache ist, weil auch in der Mitte eines Satzes bey einem Sprunge die Hauptnote und Dominante einander antworten müssen, wenn es nicht andere Ursachen verhindern. Da nun an statt des g ein f genommen worden: so kommts daher, daß aus der Terz c—a im zweyten Tacte des Führers, im sechsten Tact des Gefährten der Secundengang f—e, an statt g—e entstanden. Das übrige ist alles der Melodie und Tonart der Dominante gemäß transponirt worden.

Tab.

Tab. XI. Fig. 2. Der Führer springet von der Hauptnote in die Dominante. Der Gefährte beantwortet dieses mit dem Sprunge von der Dominante in die Hauptnote, und verwandelt also, wie im vorigen Exempel, nach der schon bekannten Regel, die Quinte in die Quarte. Von der Dominante geht der Führer einen Grad aufwärts, nemlich vom a ins b. Diese Secunde verwandelt der Gefährte in die Terz d — f. Die Ursach ist diese. Die Melodie an sich ist im Hauptton. Es muß also der Gefährte dieselbe in der Tonart der Dominante a nachmachen. Wenn nun der Führer von dem b wieder stuffenweise herunter geht, und zwischen b nnd a ein halber Ton ist: so muß dieser im Gefährten ebenfals ausgedrücket werden. Nähme man nun dazu es — d: so würde der Gefährte, an statt in dem Tone a zu bleiben, ins g moll gerathen. Nähme man e — d: so käme der halbe Ton nicht heraus, und es würde ein unharmonisches Verhältniß darausentstehen. B und e nemlich machen eine falsche Quinte, oder eine übermäßige Quarte gegeneinander. Würde nun das b mit dem e beantwortet: so fänden sich da ein Paar Intervallen, die nach der Sprache der Solmisation wie fa und mi, das ist, wie f und h gegeneinander zu stehen kommen. Ein solches unharmonisches Verhältniß wird aber nicht in allen Fällen und ohne Noth zugelassen, und wurde von den Alten mit folgendem Sprichwort ebenfals hierauf gezielet: **Mi gegen fa ist der Teufel in Musica.** Es bleibt also kein ander Intervall als das f übrig, wodurch der Gesang zwar etwas geändert wird, indem aus der Secunde a — b die Terz d — f entsteht. Das b — a wird hingegen dadurch vermittelst des f — e vollkommen nachgemachet. Man bleibt im Tone a und der Gefährte hat seine vollkommne Richtigkeit. Wäre es erlaubt gewesen, die beyden ersten Noten des Führers d — a mit a — e zu beantworten: so hätte man diese Vertauschung des Intervalls nicht nöthig gehabt.

Tab. XI. Fig. 3. Hier wird die Secunde c — b aus der lezten Hälfte des ersten Tacts, beym Gefährten in den Einklang f — f verwandelt, damit hernach der halbe Ton b — a durch f — e füglich nachgeahmt werden könne. Diese Verdoppelung einer Note geschicht, wie oben gelehrt worden, wegen der ungleichen Hälfte der Octave allezeit in der kleinern Hälfte derselben.

Tab. XI. Fig. 4. Dieses Exempel ist von Note zu Note aus dem Hauptton in die Dominante übersetzet worden.

Tab. XI. Fig. 5. Da der Vorsatz mit einer vollkommnen Schlußclausel in den Hauptton geht: so tritt auf der vorlezten Note der Gefährte gar bequem ein, damit kein Zusatz gemachet werden dürfe; und, damit die Bewegung jederzeit erhalten werde, so wird dem Gefährten beym Schluße eine solche Melodie entgegen gesetzt, die das harmonische Gewebe bis zum Eintritt der dritten Stimme ununterbrochen fortsetzet, und eben diese Bewandtniß hat es beym Schluße des Fugensatzes in der dritten Stimme.

Tab. XII. Fig. 1. und 2. Der Sprung, den hier die Octave der Hauptnote in die Unterquinte thut, wurde bey den Alten deßwegen verboten, weil er die Tonart ungewiß macht. Wie schön sich aber solche Sätze ausnehmen, ist aus den Ausarbeitungen der beyden Meister, von welchen diese Exempel sind, zu ersehen.„ So gewiß ist es, sagt der Herr Legationsrath von Mattheson, daß keine Regel ohne Ausnahme bleibt.„ Hatten die Regeln der Alten aber nicht vielleicht ofte einen bloßen Eigensinn, oder ein bloßes Vorurtheil zum Grunde?

Tab. XII. Fig. 3. Wenn die Quinte c — g und die Secunde g — as in den drey ersten Noten des Führers, in die Quarte g — c und die Terz c — es im Gefährten verändert worden: so hat es eben damit die Bewandtniß, als mit dem Tab. XI. Fig. 2. befindlichen Exempel. Es ist also nur noch

hier zu merken, wie die Achttheilsnote, womit der Führer anfängt, beym Gefährten in ein Viertheil verändert wird, damit bey dem Eintritt der zweyten Stimme keine ungeschickte Harmonie entstehe, und das d im Alt gegen das g in der Oberstimme nicht eine anschlagende sondern durchgehende Note ausmache.

Tab. XII. Fig. 4. Hier ist der Führer ohne alle Veränderung, weil keine vonnöthen war, von Note zu Note bis zum Schlußpunct in die Tonart der Dominante versetzet worden.

Tab. XII. Fig. 5. Wenn man sich auf die Anmerkung zur Fig. 2. Tab. XI. besinnt, so wird man leicht sehen, warum die Melodien der drey ersten Noten verändert worden. Der Schluß fällt hier auf das Achttheil a im zweyten Tact. Es ist derselbe aber im Gefährten nicht nachgemachet worden, indem derselbe, an statt von dem h im vierten Tact sogleich ins e herunterzuspringen, dieses h zur Bindung liegen, und das e erst hernach als eine durchgehende Note hören lässet.

Tab. XII. Fig. 6. Die Quinte d—a ist aus bekannten Ursachen in die Quinte a—d verändert worden. Daher kömmt es hernach, daß die Terz a—f zwischen dem ersten und andern Tact des Führers beym Gefährten in die Secunde d — c verwandelt worden. Es ist damit beschaffen, wie bey Fig. 1. Tab. XI. Der Gefährte kommt allezeit entweder eine Quinte oder Quarte über den Führer, oder welches einerley ist, eine Quarte oder Quinte unter den Führer zu stehen. Niemahls anders. Mit der Quarte geht es hier nicht. Solte das f—e aus dem zweyten Tact nebst den folgenden Interwallen, mit b—a ꝛc. als mit der Quarte beantwortet werden: so würde der Gefährte dadurch ins g—moll gerathen. Der Gesang aber soll in der Leiter der Dominante a verbleiben. Es bleibt also nichts anders übrig, als daß man diese Terz des Haupttons nemlich das f mit der Terz der Dominante nemlich mit c beantwortet, und darauf die übrigen Interwallen nach Proportion nachahmet. Da

kommen

kommen alle halbe und ganze Töne heraus, und der Gefährte ist eingerichtet, wie er soll. Der Schluß fällt auf das erste Viertheil a im vierten Tacte. Diesem zu Folge solte der Gefährte entweder nach der Regel mit dem d oder weil es eine unvollkommne Cadenz ist, mit einer bey derselben erlaubten Freyheit, auf eine ähnliche Art mit dem e schliessen. Dieser Schluß aber bleibt aus, indem die vorlezte Note f zur Bindung liegen bleibt, und hernach die Harmonie so eingerichtet wird, daß im folgenden Tact darauf die dritte Stimme eintreten kann.

Tab. XII. Fig. 7. Hier ist zu merken, wie die Viertheisnote, womit die erste Stimme anhebet, bey dem Eintritt der andern in ein Achttheil verwandelt wird, um den Eintritt desto empfindlicher zu machen.

II. Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Dominante anfangen, und im Haupttone bleiben.

Tab. XIII. Fig. 1.

Der Führer geht von der Dominante einen Grad aufwärts. Der Gefährte verwandelt diese Secunde in eine Terz, nachdem er, der Regel gemäß, in der Octave des Haupttons angefangen. Hätte er an statt des f ein es genommen: so hätte man den Gesang des Gefährten nach g moll hinleiten müssen. Daraus wäre eine ordentliche Quartenfuge entstanden. E kann nicht genommen werden. Es wäre ein unharmonisches Verhältniß daraus geworden. Es bleibt also nichts als das f übrig; und dieses ist in allen ähnlichen Fällen zu beobachten.

Tab. XIII. Fig. 2. Wie das vorige Exempel.

Tab. XIII. Fig. 3. Aus der Terz d—h im Führer wird hieselbst im Gefährten die Secunde g—fis, so wie bey Tab. XII. Fig. 6. das a — f

in d—c verwandelt wurde. Man sehe auch Tab. XI. Fig. 1. Diese Fälle sind deßwegen desto mehr zu merken, weil einige Lehrer der Musik die Regel geben: **daß eine Terz allezeit eine Terz bleiben, und in kein ander Intervall verwandelt werden müße.** So wie sie aber in diesen und den vorigen Exempeln mit einer Secunde verwechselt worden: so werden wir in der Folge Beyspiele finden, wo sie auch mit der Quarte verwechselt wird. Um übrigens noch auf besondere Art die Richtigkeit des Gefährten allhier zu beurtheilen: so nehme man auf einen Augenblick **an statt der Hauptrtonsnote g** die Secunde derselben nemlich a an. Da ist der Gesang auf die ähnlichste Weise nachgeahmet, indem die Terz d — h alsdenn in die Terz a — fis verwandelt wird. Da aber das a nicht statt findet, indem nach der Regel mit der Hauptnote ausdrücklich und ohne Ausnahme angefangen werden muß: so siehet man, warum der Terzengang des Führers zum Secundengang im Gefährten geworden.

Tab. XIII. Fig. 4. Hier findet sich zwischen der zweyten Note des Führers f und zwischen der zweyten des Gefährten h ein sogenanntes fa gegen mi. Dieses aber ist allhier unvermeidlich und im geringsten nicht ein Fehler. Hätte man das g — f wollen nachmachen: so hätte der Gefährte müssen mit d — c anfangen. Dieses aber war wider die Regel. Nur in der Mitte einer Fuge ist es erlaubt, wenn der Gefährte mit der Dominante anhebt, dieselbe mit der Secunde des Haupttons zu beantworten. Im Anfange einer Fuge ist es schlechterdings ein Grundfehler, und nur denjenigen sogenannten galanten Setzern erlaubt, die sich die Erlaubniß geben, etwas zu schreiben, wovon sie keine Ursach angeben können. Mit c — b konnte das g — f auch nicht beantwortet werden. Die Modulation wäre, an statt nach der Quinte zu gehen, in die Quarte gerathen. Das g — f mit c — c das ist, mit der Verdoppelung zu beantworten, schickte sich auch nicht. Da man hier also aus vielen Uebeln wehlen muste: so war das geringste, nemlich c — h dem d—c, dem c—b und dem c—c vorzuziehen.

Tab.

Tab. XIII. Fig. 5. Hier ist abermahls die Terz d—h in die Secunde g—fis verwandelt worden. Diese Vertauschung der Intervallen rühret, wie bekannt, aus der ungleichen Hälfte der Octave her, und wird die Fortschreitung in der kleinern Hälfte derselben allezeit verkürzt.

Tab. XIII. Fig. 6. Die Secunde g — as wird in die Terz c — es verwandelt, und dadurch der Gesang erweitert, damit selbiger hernach der Tonart der Dominante gemäß weiter fortgeführet werden könne.

Tab. XIII. Fig. 7. Nachdem das d—g im Führer nach der Regel mit g—d im Gefährten beantwortet worden: so wird das übrige ordentlich von Note zu Note dem Gesange des Führers und der Tonart der Quinte gemäß, übersetzet.

III. Abschnitt.

Fugensätze, wo sich der Gesang nach der Dominante hinwendet.

Tab. XIV. Fig. 1.

So lange der Gesang im Hauptton bleibt, ist der Gefährte von Note zu Note, mit eben derselben Fortschreitung in der Dominante nachgeahmet worden. So bald sich aber derselbe nach der Dominante hinzuwenden anfängt, welches im vierten Tact nach der Achttheilpause geschicht; so wird im Gefährten die Fortschreitung verändert, und aus der durch die Achttheilpause unterbrochnen Terzen Fortschreitung f—a eine Secundenfortschreitung c—d im Gefährten gemachet, vermittelst welcher Veränderung der Gefährte sich nach dem Haupttone zurücke zieht.

Tab. XIV. Fig. 2. Wie das vorige Exempel.

Tab. XIV. Fig. 3. Nachdem der Fugensatz die Octave des Haupttons stuffenweise durchgelauffen: so wendet er sich nach der Dominante, und

schließt in der Terz derselben. Da solte nun unstreitig der Gefährte, so bald derselbe auf eine ähnliche Art die Octave der Dominante durchgelauffen, vermittelst der Veränderung der Quarte c — g in die Quinte g — c sofort in den Hauptton zurücke gehen, und mit der Terz desselben schließen. Er verzögert aber diesen Schluß, und machet den Quartensprung c — g mit g — d, das übrige aber nicht in eben derjenigen Proportion der Intervallen, nach, (indem das g — a mit dem halben Tone d — es beantwortet wird) und nähert sich erst im folgenden Tacte auf der Sechzehntheilnote c wider dem Haupttone, da denn bey der Terz es die dritte Stimme bequem eingeführt wird. Solche Zusätze dienen dazu, daß man wieder die rechte Modulation erreiche.

Tab. XIV. Fig. 4. Zu diesem Satze ist der Gefährte aus der Quarte entlehnet worden, indem, wenn er hätte in der Quinte seyn sollen, er so hätte eingerichtet werden müssen, wie er zulezt unter eben dieser Figur ausgedrückt steht. Dieses aber ist deßwegen nicht geschehen: α) weil dadurch das Intervall des Tritons g — cis in die Terz d — fis hätte müssen verwandelt werden, welche Veränderung ungewöhnlicher, als die Veränderung der Secunde g—fis in die Terz d—h gewesen seyn würde. β) Weil durch diese auf solche Art abwechselnde Tonleitern mehrere Harmonie entsteht.

Tab. XIV. Fig. 5. Erstlich ist hier die mit einem Viertheil anhebende Note c in das Achttheil g aus schon bekannten Ursachen verwandelt worden. Da der Gefährte in der kleinern Hälfte der Octave ist: so wird der Gesang hernach um eine Stuffe abgekürzt, und aus der Terz c—e die Secunde g—a gemachet, wodurch zwar der halbe Ton e—f nicht nachgeahmet wird, indem demselben der gantze Ton a—h antwortet, und daselbst folglich ein mi gegen fa machet. Dieser aber ist in allen ähnlichen Fällen, wenn der Führer auf solche Art zur Quinte hinauf steigt, erlaubt. Die Terz g—e wird darauf der Folge wegen in die Secunde c — h verwandelt, damit nicht noch

einmahl

einmahl mi gegen fa komme, und der übrige Theil des Gesanges ordentlich nachgeahmet werde. Noch ist hier zu merken, wie die beyden Noten e und fis, die den Gesang des Führers nach der Dominante hinlenken, im Gefährten nicht ordentlich mit a—h nachgeahmet, sondern übergangen worden.

IV. Abschnitt.

Fugensätze die auf der Terz des Hauptons anheben.

Man giebt die Regel: daß, wenn die Melodie des Führers im Hauptone verbleibet, der Gefährte den Wiederschlag **in der Terz der Dominante** anheben soll, und daß hingegen, wenn die Melodie des Führers sich nach der Quinte hinzieht, der Gefährte die Beantwortung **mit der Secunde der Dominante** verrichten soll. Uns deucht, daß nach Beschaffenheit der Umstände nicht nur im ersten Fall ebenfals ofte die Secunde der Dominante, sondern auch im lezten Fall ebenfals die Terz der Dominante statt finden kann. Exempel werden die Sache deutlicher machen. Wer die beyden allgemeinen Grundsätze zur Ordnung des Gefährten zu seinem Augenmerke hat, wird sich in der Wahl zwischen diesen beyden Intervallen nicht so leichte irren.

Tab. XV. Fig. 1. Hier ist die Terz des Hauptons mit der Terz der Dominante beantwortet, und der Satz von Note zu Note in die Tonart der Quinte versetzet worden, der obigen Regel gemäß, daß, wenn die Melodie im Hauptton bleibt, der Gefährte den Wiederschlag auf der Terz der Dominante anheben soll.

Tab. XV. Fig. 2. Es schließt dieses Exempel auf der Quinte des Hauptons. Dessen ohngeachtet ist wider obige Regel, daß in diesem Fall die Terz des Hauptons, der hier d ist, mit der Secunde müsse beantwortet werden, dieselbe

dieselbe mit der Terz der Dominante beantwortet worden, wobey noch zu merken, wie die Secunde a—h zum Anfange des zweyten Tactes, im Gefährten durch die Verdoppelung des e der Folge wegen in einen Einklang verwandelt ist. Indessen hätte der Gefährte auch können mit der Secunde der Dominante folgendergestalt angehoben und eingerichtet werden:

— h — e — a | d — e fis — g h a g | fis — e — d

Es scheint fast, als wenn dieses natürlicher wäre; und da in dem mit fis anfangenden Satze die Tonart ein wenig zweydeutig ist: so könnte dieser lezztere mit h anhebende Satz als Führer angesehen, und der vorige mit fis anfangende Führer zum Gefährten gemachet werden. Das Thema würde aber alsdenn mit der Sexte h anfangen.

Tab. XV. Fig. 3. Hier lenket sich die Melodie des Vorsatzes ebenfals nach der Dominante zu. Dessen ungeachtet muß der Nachsatz mit der Terz der Dominante anfangen, woferne man die Melodie nicht ohne Noth sogleich im Anfang verändern will. Im dritten Tact wird das c — e — fis mit g—a—h dem zweyten Grundsatze gemäß beantwortet. Hätte man g—h—cis genommen: so wäre die Melodie vollkommen nachgeahmet worden. Da aber die Ausweichung ins d dur dem Tone c dur fremde ist, und wenn der eine Satz in die Tonart der Dominante schließet, der andere nach dem Haupttone zurück gehen muß: so wäre die Modulation falsch gewesen. Der Gang also, der den Führer nach dem g dur hinlenket, muß durch Veränderung der Fortschreitung dergestalt im Gefährten geordnet werden, daß der Gesang wieder den Hauptton erreichet. Dieses geschicht, wenn die Melodie, wegen der kleinern Hälfte der Octave, abgekürzt, und aus der Terz c—e die Secunde g—a gemachet, und darauf das fis mit dem h beantwortet wird. Hiewider wird mehr als jemahls heutiges Tages von denjenigen verstossen, die Fugen gemachet haben, ehe sie noch gewust, was der Gefährte in der Fuge heist.

Tab.

Tab. XV. Fig. 4. Der Gefährte folget hier dem Führer auf der Terz der Dominante nach, und beantwortet wider die Regel: daß die Haupttonsnote und die Quinte einander am Ende antworten müssen, die Quinte c im vierten Tact, mit der Secunde g im siebenten Tact. Diese Ausnahme findet aber allezeit statt, wenn, wie hier α) die Gegenharmonie so beschaffen ist, daß sie sich auf den Hauptton bezieht, und β) wenn nach dieser Entfernung die Melodie des Gefährten durch einen kleinen Zusatz sofort in den Hauptton zurück geführet wird. Wäre dieses nicht geschehen: so hätte der Gefährte folgendergestalt eingerichtet werden müssen:

e—c | d—g—f | e—cc—de | f—— | f—e | f—

Tab. V. Fig. 5. Der Gefährte, der auf der Terz der Dominante anhebet, folget dem Führer so lange von Note zu Note in einer ähnlichen Melodie nach, als derselbe im Hauptton bleibt. So bald dieser aber sich nach der Dominante hinwendet: so verkürzet der Gefährte seine Fortschreitung, und verwandelt, vermöge des andern Grundsatzes, die Terz b—d in die Secunde f—g, um nicht in einen fremden Ton, nemlich in g moll zu gerathen, sondern den Gesang in den Hauptton wieder zurück zu führen.

Tab. XV. Fig. 6. Es fänget hier der Gefährte, so wie im vorigen Exempel, den Wiederschlag mit der Terz der Dominante an, ungeachtet der Führer nach der Dominante hin modulirt hatte. Die Melodie aber darinnen hat an drey Oertern in Ansehung der Fortschreitung eine Veränderung erlitten. Die Quinte c—g wird in die Quarte g—c verwandelt; Die Secunde h—c in die Terz e—g; und die Quarte d—a in die Quinte a—d. Die Ursache ist, weil man den Satz dadurch desto bequemer in den Hauptton zurücke führen kann. Da indessen der ganze erste Tact des Führers im Haupttone bleibt: so könnte, ungeachtet des Sprunges zwischen der Haupt-

tonsnote und der Dominante, der Gefährte auch auf folgende Art angehoben werden:

h — a — g — d — fis — g

Es wäre aber alsdenn nöthig, allhier die Fortschreitung zu unterbrechen, und den übrigen Theil des Gesanges mit g anzufangen, und folgendergestalt zu setzen:

g — de — f — e — dc — h

Tab. XV. Fig. 7. In diesem Exempel muß der Gefährte schlechterdings die Terz des Haupttons, der Folge wegen, mit der Secunde der Dominante beantworten.

Wolte man es auf folgende Art thun:

h | a — h — c — d — ga — h | e — fis — g — fis.

So siehet man, daß die Modulation allhier ins d dur, und folglich eine dem Haupttone des Satzes uneigne Tonart geriethe; und ferner ist bekannt, daß, wenn der Führer in einem auf die Tonart der Quinte sich beziehenden Tone schließet, der Gefährte sich in den Hauptton zurück ziehen muß. Da nun der Führer mit der Terz der Dominante schliesset; so muß der Gefährte allerdings mit der Terz des Haupttons nemlich mit e schliessen. Wolte man doch aber mit der Terz der Dominante den Gefährten anheben: so würde derselbe folgendergestalt ausfallen:

h | a — a — h — c — fg — a | d — e — f — e

Der Anfang der Melodie würde aber dabey verliehren.

Tab. XV. Fig. 8. Hier geht der Führer in den Hauptton, und kann demnach die Terz, womit derselbe anhebt, nicht mit der Terz der Dominante füglich angehoben werden, sondern mit der Secunde derselben. Der Gesang lenket sich im Führer stuffenweise nach der Quinte hin, und steiget die gantze

Leiter

Leiter derselben stuffenweise herunter. Dieses kann nicht anders als auf der Leiter des Haupttons nachgemachet werden. Da das vorhergehende allezeit von der Folge bestimmet werden muß: so konnte der Anfang des Führers mit keinem andern Intervall als mit der Secunde über die Dominante geschehen. In der Mitte des zweyten Tactes aber wird der Gesang zwischen g — a unterbrochen, und im Gefährten mit der Terz c — e beantwortet, damit derselbe nach der Dominante bequem fortgeführet werden könne.

Tab. XV. Fig. 9. In diesem Exempel ist die anfangende Terz mit der Secunde der Dominante beantwortet worden, wiewohl eigentlich, nach den Tab. XV. Fig. 10. befindlichen Grundnoten, der Gefährte durch Verdoppelung der ersten Note folgendergestalt eingerichtet werden solte:

f — fg — f — ed | gg — g fis — g.

Tab. XV. Fig. 11. Hier ist die Terz des Haupttons mit dem Unterhalbenton desselben beantwortet; Die Ursache ist, weil der Führer mit der Quinte schließt, und vermittelst dieses Intervalls der Hauptton gleich wieder erreicht wird.

Tab. XV. Fig. 12. Hier wird die Terz des Haupttons mit der Secunde der Dominante beantwortet, wiewohl es ebenfals wie im vorigen Exempel mit cis hätte geschehen können.

Tab. XV. Fig. 13. Der Gefährte fängt den Wiederschlag auf der Terz der Dominante an, und modulirt so lange darinnen, als der Führer in der Haupttonart bleibt. Da sich dieser hernach nach der Quinte hinwendet: so unterbricht der Gefährte zwischen der ersten und zweyten Note im andern Tacte die Progreßion, verwandelt die Quarte in eine Terz und geht dadurch in d moll zurück.

Tab. XV. Fig. 14. Der Führer schließt in der Mitte des zweyten Tacts mit der Note e als der Secunde des Haupttons und zwar mit einer unvollkommnen Cadenz. Der Gefährte, der auf der Terz der Dominante anfängt, ahmet in der versezten Tonart die Melodie von Note zu Note nach, und schließt zum Anfange des siebenten Tacts mit der Note h und folglich mit der Secunde der Dominante; Machet aber vermittelst der Versetzung den Gang aus dem vorlezten Tacte nach, um vermittelst dieser Modulation die dritte Stimme kurz darauf desto bequemer eintreten zu lassen.

V. Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Quarte des Haupttons anheben.

Diese Quarte wird allezeit regelmäßig mit der Quarte der Dominante, und folglich mit der Hauptonsnote beantwortet, wie aus den Exempeln Tab. XVI. Fig. 1. 2. und 3. wo der Gefährte von Note zu Note in die Tonart der Dominante übersezet ist, erhellet.

VI. Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Sexte des Haupttons anheben.

Diese Sexte wird allezeit regelmäßig mit der Sexte der Dominante, und folglich mit der Terz des Hauptons beantwortet, es mag die Modulation im Haupttone bleiben, oder sich nach der Dominante hinwenden, wie aus den Exempeln Tab. XVI. Fig. 4. 5. 6. 7. 8. und 9. zu ersehen ist. Exempel vom Gegentheile, wo die Sexte mit der Secunde des Hauptons beantwortet werden kann, wird man im Register unter dem Titel: Sexte finden.

VII. Ab-

VII. Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Secunde des Haupttons anheben.

Diese Secunde wird, nach Beschaffenheit der Umstände, entweder mit der Dominante selber, oder der Secunde drüber beantwortet.

Tab. XVII. Fig. 1. Hier, wo der Führer im Haupttone bleibt, wird der Gefährte auf der Secunde der Dominante angefangen, und von Note zu Note der Melodie und der Tonart gemäß übersezt.

Tab. XVII. Fig. 2. Es hats mit diesem Exempel eben die Bewandtniß als mit dem vorigen. Wolte man hier den Gefährten zum Führer, und den Führer zum Gefährten machen: so würde der Satz mit der Sexte des Haupttons anheben, und diese Sexte mit der Secunde des Haupttons beantwortet werden, wiewohl es ebenfals mit der Terz, vorigen Lehren gemäß, angeht.

Tab. XVII. Fig. 3. Der Anfang des Gefährten kann hier auf zweyerley Art, vermittelst der Dominante oder vermittelst der Secunde darüber gemachet werden. In beyden Fällen aber muß die Fortschreitung im zweyten Tact verändert werden, damit der Gesang, der sich im Führer nach der Dominante hinwendet, nach dem Hauptton zurück geführet werden könne. Der Anfang mit der Secunde ist übrigens dem andern mit der Dominante vorzuziehen, weil die Melodie weniger dabey verliehret, und da selbige bis zum zweyten Tact des Führers im Haupttone bleibet, dieselbe regelmäßig hiedurch in die Quinte übersezt wird.

Tab. XVII. Fig. 4. Bey diesem Exempel, wo ebenfals der Gefährte in der Secunde über die Dominante anfänget, ist die Veränderung der Terz f—d in die Secunde b—a zu merken, wozu die vorhergehende Veränderung der Quarte in eine Quinte Gelegenheit giebt.

Tab. XVII. Fig. 5. Hier fänget der Gefährte in der Secunde der Dominante an, und bleibet so lange in dieser Tonart, als der Führer im Haupttone ist. Da derselbe hernach in die Dominante geht, so lenket sich der Gefährte vermittelst der veränderten Fortschreitung, da er aus der mit der Pause unterbrochnen Octave d—d die Septime a—g machet, nach dem Haupttone zurücke.

Tab. XVII. Fig. 6. Hier kann der Gefährte auf zweyerley Art eintreten, auf der Dominante oder der Secunde derselben. Die erste aber ist deßwegen besser, weil die Melodie darinnen weniger verändert wird.

Tab. XVII. Fig. 7. Hier hebt der Gefährte auf der Dominante an, und kann es auch nicht auf der Secunde derselben geschehen, wenn der Gesang nicht ohne Noth verändert werden soll.

Tab. XVII. Fig. 8. In diesem Exempel, wo der Gefährte mit der Secunde anfänget, modulirt derselbe so lange in der Tonart der Dominante, als die Tonart des Haupttons im Führer statt findet. Da diese hernach in die Tonart der Dominante verändert wird: so geht der Gefährte nach vorher veränderter Fortschreitung, da er aus dem Sextensprung e—g die Septime h—c machet, in den Hauptton zurück.

VIII. Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Septime des Haupttons anheben.

Diese Septime wird, nach Beschaffenheit der Umstände, die von der Modulation und der Fortschreitung abhängen, entweder **mit der Sexte oder Septime der Dominante**, das ist, **mit der Terz oder Quarte des Haupttons** beantwortet. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Tab. XVIII. Fig. 1. Der Gefährte, der hier dem Führer auf der vermittelst eines Versetzungszeichens erhöhten Quarte des Haupttons nachfolget,

ahmet

ahmet den Gesang von Note zu Note nach. Die Art, womit der Gesang von der Septime nach dem Haupttone aufwärts geht, läßt kein ander Intervall als die Septime der Dominante im Gefährten zu.

Tab. XVIII. Fig. 2. Hier hebt der Nachsatz auf der Terz des Haupttons an. Die zweyte und dritte Note des Führers g—c, die im Gefährten auf umgekehrte Art mit c—g beantwortet werden, erfodern diese Terz e im Gefährten voraus.

Tab. XVIII. Fig. 3. Mit diesem Exempel hat es eben die Bewandtniß als mit dem vorigen.

Tab. XVIII. Fig. 4. So lange der Führer im Haupttone bleibet, hält sich der Gefährte, der auf dem Unterhalbenton der Dominante anfänget, in der Tonart der Dominante auf. So bald aber der Führer in die Dominante geht, kehrt der Gefährte, vermittelst der veränderten Progreßion, da er aus der Secunde b—a die Terz f—d machet, in den Hauptton zurück.

Tab. XVIII. Fig. 5. In diesem Exempel bleibt der Führer ganz im Hauptton; diesem zu Folge bleibt der Gefährte ohne alle unterbrochne Fortschreitung in der Tonart der Dominante.

Tab. XVIII. Fig. 6. Wie die Exempel bey Fig. 2. und 3. auf dieser Tabelle, wo die Anfangsnote des Gefährten von dem folgenden Sprunge zum voraus bestimmet wird.

Tab. XVIII. Fig. 7. Hätte man hier wollen den Gefährten folgender massen machen:

— gis — gis a — b — cis | d

So wäre die Melodie sehr unkennbar geworden.

gis — ah — c — cis | d

Hätte gar nichts getaugt.

gis — ah — c — dis | e

Hätte die Melodie in eine fremde Tonart geführet.

Es

Es bleibt also nichts anders übrig, als daß man den Gefährten auf der Terz des Haupttons anfängt, und stuffenweise bis zum b herauf geht, um den Sprung der Septime hernach zu machen.

IX. Abschnitt.

Fugensätze nach den alten Tonarten.

Wir könnten dieses Absatzes überhoben seyn, woferne nicht in der Kirche, sowohl bey den Protestanten als Catholischen, annoch gewisse Lieder und Gesänge vorhanden wären, die aus diesen alten Tonarten gesetzet sind, und die folglich darnach ausgeübet werden müssen; ingleichen, wenn sich nicht in den Ausarbeitungen unsrer Vorfahren, die nach diesen Tonarten schrieben, fast auf allen Seiten Exempel fänden, wo die Einrichtung des Gefährten nicht nach itziger Art eingerichtet zu seyn, und folglich unsern Lehren zu wiedersprechen scheinet. Da diese alte Tonarten aber vielleicht nicht jedermann bekannt seyn mögten: so wollen wir selbige zuförderst erklären, bevor wir zeigen, wie der Gefährte darinnen eingerichtet werden müsse.

Die Lage derjenigen beyden halben Töne, die ausser den fünf ganzen Tönen in der Octave einer Tonart vorhanden seyn müssen, woferne ein Gesang bequem fortgeführet, und die Fortschreitung der Intervallen in selbigem nicht unnatürlich werden soll, war bey den Alten noch nicht in die **beyden großen und kleinen Tonarten**, deren man sich heutiges Tages bedienet, eingeschränket. Sie erkannten so viele Tonarten, als unterschiedne Lagen dieser beyden halben Töne sie bey der natürlichen Fortschreitung der Intervallen in der Octave eines Tones entdeckten, der des vollkommnen harmonischen Dreyklanges **natürlicher Weise**, das ist, **ohne Hülfe der Versetzungszeichen** fähig war. Da die sechs ersten Hauptintervallen in der Musik, c, d, e, f, g, und a

dieses

dieses vollkommnen harmonischen Dreyklanges fähig sind, und in der natürlichen Fortschreitung der Intervallen die beyden halben Töne auf sechserley Art binnen dem Umfange ihrer Octave zu stehen kommen: so erkannten sie daher sechs Tonarten, als

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

1) Die in c, c. d. e. f. g. a. h. c.

wo die beyden halben Töne zwischen der dritten und vierten, und der siebenten und achten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

2) Die in d, d. e. f. g. a. h. c. d.

wo die beyden halben Töne zwischen der zweyten und dritten, und sechsten und siebenten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

3) Die in e, e. f. g. a. h. c. d. e.

wo die beyden halben Töne zwischen der ersten und zweyten, und der fünften und sechsten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

4) Die in f, f. g. a. h. c. d. e. f.

wo die beyden halben Töne zwischen der vierten und fünften, und siebenten und achten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

5) Die in g, g. a. h. c. d. e. f. g.

wo die beyden halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der sechsten und siebenten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

6) Die in a, a. h. c. d. e. f. g. a.

wo die beyden halben Töne zwischen der zweyten und dritten, und fünften und sechsten Saite liegen.

Wiewohl in der Octave h die zwey halben Töne noch an andern Stellen erscheinen: so wurde doch dieselbe, als ein wegen der unvollkommnen Quinte des vollkommnen harmonischen Dreyklanges unfähiger Ton übergangen.

§. 2.

Jede Octave von diesen Tonarten kann nun auf zweyerley Weise getheilet werden, harmonisch und arithmetisch. Vermittelst der harmonischen Theilung der Octave kommt die Dominante allezeit in der Mitte zu stehen, und machet daselbst gegen die unterste Note eine Quinte und gegen die oberste eine Quarte aus. Vermittelst der arithmetischen Theilung aber kommt die Dominante an den beyden äussersten Enden zu stehen, und die Haupttonsnote in der Mitte, und machet diese leztere daselbst gegen die unterste Note eine Quarte und gegen die oberste eine Quinte. Aus dieser doppelten Theilung der Octave entstehen denn zwey verschiedne Leitern von Octaven, und also **zwey der Gattung nach verschiedne Tonarten**, wovon diejenige, die durch die harmonische Theilung entsteht, oder deutlicher zu reden, diejenige, wo der Gesang mehr in der Höhe als der Tiefe schwebet, und nicht bis zu der unter der Haupttonsnote befindlichen Quarte herab steiget, eine **selbständige** oder **Haupttonart**, modus authenticus, primarius, principalis, dux, dominus &c. genennet wird. Diejenige Tonart hingegen, die durch die arithmetische Theilung entsteht, oder deutlicher zu reden, diejenige, wo der Gesang mehr in der Tiefe als der Höhe schwebet, und die unter der Haupttonsnote befindliche Quarte erreichet, eine **entlehnte, hergeleitete, abstammende** oder **Nebentonart**, modus plagius oder plagalis; secundarius, minus principalis, comes oder seruus, remissus, inuersus &c. genennet wird. So ist z. E. Tab. XIX. bey Fig. 5. der Führer in der authentischen, der Gefährte hingegen in der plagalischen Tonart. So ist hingegen bey Fig. 9.

dieser

dieser Tabelle der Führer aus der plagalischen, der Gefährte hingegen aus der authentischen Tonart. (*)

§. 3.

Daher entstehen nun sechs Haupt- und sechs Nebentonarten, und da man nach vielem Streiten darüber endlich eins geworden, in der Ordnung derselben von der authentischen Tonart in d anzufangen, beyderley Gattungen aber nach gewissen griechischen Landschaften, wo diese oder jene vorzüglich ausgeübet seyn soll, einen Beynahmen erhalten: So folgen diese Haupt- und Nebentonarten mit diesen ihren Benennung in nachstehender Ordnung aufeinander:

(a) Die sechs Hauptrtonarten.

1) Die Dorische, modus Dorius, in der Octave
D. e. f. g. A. h. c. D.

2) Die Phrygische, modus Phrygius, in der Octave
E. f. g. a. H. c. d. E.

3) Die Lydische, modus Lydius, in der Octave
F. g. a. h. C. d. e. F.

4) Die Mixolydische, modus Mixolydius, in der Octave
G. a. h. c. D. e. f. G.

5) Die Aeolische, modus Aeolius, in der Octave
A. h. c. d. E. f. g. A.

6) Die Jonische, modus Jonicus, in der Octave
C. d. e. f. G. a. h. C.

(*) Omnis cantus, supra finalem sedem diapason absoluens, referendus *ad authentum* est. Cantus octauam sic habens dispositam, vt quartam infra finem, quintam supra finem habeat, adscribendus est *plagalibus tonis*. Quæ tamen potius de cantu plano quam figurato intelligenda sunt. *Kircher. Musurg.* Tom. I. pag. 229.

β) Die sechs Nebentonarten.

1) Die Unterdorische, modus sub - oder hypodorius in der aus dorischen Haupttonart entlehnten Octave

A. h. c. D. e. f. g. A.

2) Die Unterphrygische, modus Hypophrygius, in der aus der phrygischen Haupttonart entlehnten Octave:

H. c. d. E. f. g. a. H.

3) Die Unterlydische, modus Hypolydius, in der aus der lydischen Haupttonart entlehnten Octave:

C. d. e. F. g. a. h. C.

4) Die Untermyxolydische, modus Hypomixolydius, in der aus der myxolydischen Haupttonart entlehnten Octave:

D. e. f. G. a. h. c. D.

5) Die Unteraeolische, modus Hypoaeolius, in der aus der aeolischen Haupttonart entlehnten Octave:

E. f. g. A. h. c. d. E.

6) Die Unterionische, modus Hypoionicus, in der aus der jonischen Haupttonart entlehnten Octave:

G. a. h. C. d. e. f. G.

Um die Ordnung und die Benennung dieser Tonarten desto leichter zu behalten, hat man folgenden Vers:

Dor. Phryg. cum Lydio, Mix. Aeol. Ionicusque.

Den vorher erklärten Tönen fügen einige noch folgende zwey unächte (spurios, nothos oder illegitimos, hinzu, den überaoelischen, hyperæolium, und den überphrygischen, hyperphrygium.

Der überaeolische besteht aus der Octave:

h. c. d. e. f. g. a. h.

Der überphrygische, als ein Nebenton des vorigen besteht aus der Octave: f. g. a. h. c. d. e. f.

Weil

Weil aber das f in dem ersten Tone eine unvollkommne Quinte gegen die Hauptsaite macht, und folglich keine herrschende darinnen vorhanden ist; in dem andern Tone aber diese unvollkommne Quinte durch die Umkehrung zu einer übermäßigen Quarte wird: so sind diese beyde Tonarten beständig verworfen worden.

Es haben zwar einige in den Gedancken gestanden, als könnte ihnen auf folgende Art geholfen werden: Man solte nemlich in der überaeolischen ein fis an statt das f nehmen; oder mit Beybehaltung des f, die Hauptsaite h in ein b verwandeln, folgendergestalt: h. c. d. e. fis. g. a. h, oder b. c. d. e. f. g. a. b. Man siehet aber leicht, daß dadurch keine neue Tonarten zum Vorschein kommen, sondern im ersten Fall, wo sich die halben Töne in der **ersten** und **fünften** Stuffe finden, eine **versetzte phrygische** und im andern Fall, wo sich die halben Töne in der **vierten** und **siebenten** Stuffe finden, eine **versetzte lydische** Tonart entstehet. Die Nebentonarten von beyden müssen folglich ebenfals eine **versetzte unterphrygische**, und **versetzte unterlydische** seyn.

§. 4.

Es ist aber nicht nöthig, bey diesen alten Tonarten auf den Unterscheid derselben in die authentischen und plagalischen Acht zu haben. Der Gesang ist öfters dergestalt beschaffen, daß man nicht entscheiden kann, ob er zur Haupt- oder zur Nebengattung gehört, indem er in alle beyde gleich viel ausschweiffet. Daher kömmt der Nahme einer **vermischten Tonart**, modus mixtus. Es beziehen sich ferner alle beyde Gattungen als modi correlatiui oder **verwandte Tonarten**, auf einen und eben denselben Hauptton, und haben sie eben diejenigen halben Töne, eben diejenigen Wiederschläge, Ausweichungen und Schlußclauseln.

§. 5.

Jede Tonart, sowohl die authentische als plagalische, kann vermittelst der Versetzungszeichen in eilf andern Tönen nachgeahmet werden. Daher kömmt der Unterscheid zwischen den eigentlichen oder natürlichen, und den uneigentlichen, versezten oder erdichteten Tonarten, inter modos naturales oder proprios, und inter modos improprios, transpositos oder fictos. So wie es nun zwölf eigentliche Tonarten giebt, sechs autentische und sechs plagalische: so giebt es folglich hundert zwey und dreyßig versezte Tonarten, sechs und sechzig authentische und eben so viel plagalische. Werden zu diesen hundert zwey und dreyßig versezten Tonarten die eigentlichen mitgezählet: so hat man überhaupt hundert und vier und vierzig alte Tonarten gegen die vier und zwanzig Tonarten itziger Zeit. Es ist bey dieser Gelegenheit zu merken, daß, wenn eine versezte Tonart wiederum in ihre natürliche Tonart zurücke versezt wird, solches eine reductio modi heißet. Solche Zurückversetzung aber geschicht deßwegen, daß man sehe, ob der Ton nach den Gesetzen seiner Tonart ausgeübet sey.

§. 6

Da einige Tonarten, z. E. die mixolydische und unterionische, die aeolische und unterdorische einerley zu seyn scheinen, indem sie die beyden halben Töne auf eben denselben Stuffen haben: so hat man, um die Tonart genau zu bestimmen, und eine von der andern zu unterscheiden, auf die Modulation, den Anfang, die Schlußclauseln und besonders auf die Hauptschlußnote zu sehen, nach dem Sprichworte: In fine videtur cuius toni.

§. 7.

Wenn ein Gesang die Schranken der Octave überschreitet: so wird die Tonart eine übermäßige Tonart modus excedens, genennet. Erreicht

er

er aber die Octave nicht, wenn er nemlich nicht über die Sexte und nicht unter die Terz geht: so heißt die Tonart eine **unvollständige** oder **unvollkommne Tonart** modus neutralis, imperfectus, incompletus. Hat der Gesang einen ungewöhnlichen Schluß, und endigt nicht auf der rechten Endungsklangsaite: so heist die Tonart eine **abweichende** oder **anomalische Tonart**, modus peregrinus, irregularis, anomalicus.

§. 8.

Die **vier ersten authentischen** unter den itzt erklärten Tonarten, nemlich die dorische, phrygische, lydische und mixolydische, erwehlte der mayländische Bischof **Ambrosius** ums Jahr Christi 370. um darnach den sogenannten Choralgesang zu verfertigen. Daher kömmt es, daß selbiger annoch öfters der **ambrosianische Gesang**, cantus Ambrosianus, überhaupt genennet wird, wiewohl man heutiges Tages das Te Deum laudamus insgemein darunter besonders versteht. Es ließ aber Pabst **Gregorius der Große**, der ein großer Liebhaber und Kenner der Musik war, denselben ungefähr gegen das Jahr Christi 600. nicht allein verbessern, sondern noch mit den vier ersten plagalischen Tonarten, der unterdorischen, der unterphrygischen, der unterlydischen und untermixolydischen vermehren. Dieserwegen wird der Choralgesang in der römischen Kirche noch öfters der **gregorianische Gesang**, cantus Gregorianus, sonst aber cantus firmus, ecclesiasticus, Romanus, planus, choralis, monodicus, &c. genennet.

§. 9.

Diese vier ersten authentischen und plagalischen Tonarten solten nun folglich die Richtschnur der sogenannten **acht Kirchentöne** seyn. Es sind aber durch den Mißbrauch der Zeit Veränderungen mit einigen Tonarten vorgegangen, wie aus folgender Vorstellung zu sehen seyn wird:

Der

Der erste Ton geht aus dem D und ist völlig dorischer Tonart.

Der andre Ton ist ebenfals dorischer Tonart, wird aber insgemein ins G mit der kleinen Terz versezt.

Der dritte Ton soll aus dem E und folglich phrygischer Tonart seyn. Es wird aber dafür die aeolische Tonart ausgeübet, und folglich das A mit der kleinen Terz gebraucht.

Der vierte Ton ist die eigentliche phrygische Tonart in E.

Der fünfte Ton solte die Lydische Tonart in F seyn. Es wird dieselbe aber insgemein in den Ton C übersezt, und darinnen wie die jonische völlig gehandhabet.

Der sechste Ton ist die eigentliche lydische Tonart in F, wiewohl sich das b schon vor langer Zeit darinn eingeschlichen hat, und folglich dieser Ton wie unser heutiges F dur behandelt wird.

Der siebente Ton soll in der mixolydischen Tonart G seyn. Es wird dieselbe aber in den Ton D mit der großen Terz versezt, und damit wie mit unserm heutigen D dur verfahren.

Der achte Ton ist die eigentliche mixolydische Tonart in G, wiewohl er hin und wieder gänzlich wie die jonische Tonart C und folglich wie unser heutiges G dur behandelt wird.

Nach diesen acht Kirchentönen sind die Orgelstücke des Eberlin, Muffar, Dandrieu, Boivin, le Begue, und vieler andern, deren Nahmen mir nicht gleich beyfallen, eingerichtet.

Wir wollen itzo einige Fugensätze nach diesen alten Tonarten, und zwar nach der Ordnung, nach einer jeden besonders untersuchen. In dem Artikel von der Ausweichung und den Schlußsätzen wird dasjenige, was in Ansehung dieser Tonarten hievon zu wissen nöthig ist, vorgetragen werden.

Fugen-

(1) Fugensätze in der Tonart D.

Dorische und unterdorische Tonart.

Es ist diese Tonart in Ansehung der Serte sowohl von der aeolischen als unserm heutigen D moll unterschieden, indem dieselbe in diesen beyden lezten Tönen klein, in der dorischen aber groß ist. Wiewohl nun bey vielen Kirchencomponisten heutiger Zeit dieser Unterscheid aufgehoben zu seyn scheinet, indem sie aus dem ordentlichen D moll setzen, das b in die Vorzeichnung bringen, und doch primi toni dabey schreiben: so muß dennoch derjenige, der regelmäßig verfahren, und wider die Gesetze der alten Tonarten nicht sündigen will, zum wenigsten in dem Hauptsatze zu einer Fuge und desselben Antwort diesen Unterscheid ausdrücklich beobachten. Ein anders ist, wenn in der Mitte des Stückes ein b, um desto bequemer zu moduliren; ein gis wegen der Modulation in a, ein cis als der Unterhalbeton der Haupttonsnote u. s. w. gebrauchet wird.

Tab. XIX. Fig. 1. Alle Intervallen sind im Führer hieselbst in der natürlichen Tonleiter enthalten, und werden sie im Gefährten, nach geschehener gehörigen Veränderung der Haupttonsnote d in die Dominante a, mit völlig ähnlicher Melodie nachgemachet.

Tab. XIX. Fig. 2. Der Gefährte tritt allhier noch ehe der Führer schließt, als welches erst zum Anfang des dritten Tacts auf der Haupttonsnote a geschicht, ein, und beantwortet nach geschehenem gehörigen Anfange alles von Note zu Note.

Tab. XIX. Fig. 3. Weil der Gefährte mit dem Haupttone d anheben muß, und kein e dazu gebraucht werden kann: so kommts daher, daß die Terz a—f in die Secunde d—c verwandelt wird. Noch ist hier die Veränderung der anfangenden Note in Ansehung der Geltung zu merken.

Tab. XIX. Fig. 4. Ist von Note zu Note in die Tonart der Quinte übersezt.

Tab. XIX. Fig. 5. 6. 7. 8. und 9. sind lauter Kirchengesänge. Bey Fig. 9. ist zu merken, daß der Führer daselbst in c schliesset, welches c hier eine Haupttonsnote und nicht die Terz von der Dominante a machet. Es wird dieselbe deswegen mit der Quarte des Haupttons, und nicht mit der Terz desselben beantwortet. Hätte es sollen mit der Terz f geschehen: So hätte im Gefährten das e—f mit a—b, um kein unharmonisches Verhältniß zu machen, beantwortet werden müssen. Da aber das Intervall b nicht in die Fugensätze der dorischen Tonart gehört; so fällt diese Einrichtung weg. Hätte man den Gefährten folgendergestalt setzen wollen:

—d—a—a | h—c—a—g— | f

So wäre wiederum zwischen dem h und f im zweyten Tact ein mi gegen fa geworden, nicht zu gedenken, wie viel der Gesang dabey verlohren hätte. Es bleibt also keine andere Art den Gefährten einzurichten übrig, als die, so wie er bey Fig. 9. ausgedrückt steht.

Phrygische und unterphrygische Tonart.

(2) Fugensätze in der Tonart E.

Es pfleget diese Tonart von vielen mit der plagalischen aeolischen vermischet zu werden, nicht zu gedenken, wie selbige von vielen wie das heutige E moll ausgeübet wird. Beydes ist falsch, doch besonders die lezte Vermischung am meisten, indem das fis und dis hier gar nicht zu Hause ist, und in dem Lauffe der Modulation in der Mitte eines Stückes nur selten erscheinen soll. Zwischen der plagalischen aeolischen und der phrygischen ist hernach noch dieser Unterscheid, daß, wenn sie auch auf eine Art anfangen, der Anfang des Wiederschlages in der phrygischen Tonart allezeit mit e und h ordentlicher Weise geschehen muß, da dieses in der aeolischen mit e und a geschieht.

Tab. XIX. Fig. 10. Der Gefährte, der in der Quinte h anhebt, folgt dem Führer von Note zu Note nach und schließt mit derselben, so wie der Führer mit dem Haupttone endigt.

Tab.

Tab. XIX. Fig. 11. 12. und 13. Es ist hiebey in Ansehung des Gefährten nichts zu erinnern, indem keine Veränderung mit der Fortschreitung dabey vorgegangen. Man wird aus diesen Fugensätzen aber die Art und Eigenschaft der phrygischen Tonart kennen lernen. Das leztere Exempel steht in Arsi und Thesi.

Tab. XIX. Fig. 14. Da sonst in den andern Tonarten die Haupttonsnote und die Quinte bey einem Sprunge ordentlicher weise einander antworten müssen: So ist die phrygische Tonart dieser Regel nicht unterworfen, wie man aus diesem Exempel siehet, wo der Sprung h—e mit e—a anstatt e—h beantwortet wird, genung, daß der Anfang des Wiederschlages mit h und e geschicht.

Tab. XX. Fig. 1. 2. und 3. Sind Kirchenlieder. Bey dem bey Fig. 2. ist zu erinnern, wie dasselbe von einigen, und darunter besonders vom Herrn Legationsrath von Mattheson zur aeolischen Tonart gerechnet wird. Der erste Gefährte ist hieselbst nach der phrygischen, der zweyte nach der aeolischen Tonart eingerichtet.

Tab. XX. Fig. 4. und 5. Sind freye von Note zu Note im Gefährten nachgeahmte Exempel.

(3) Fugensätze in der Tonart F. Lydische und unterlydische Tonart.

Tab. XX. Fig. 6. Sollte der Gefährte hieselbst nach unserm heutigen F Dur eingerichtet werden: so müßte er folgendergestalt gesetzet werden:

c | a—b—g—c | f.

Man wird hieraus den Unterscheid zwischen iezt benannter Tonart und der lydischen beurtheilen können.

Tab. XX. Fig. 7. Nach unserm F Dur müste der Gefährte folgendergestalt dem Führer antworten:

c—a f | d c—b a b—c b—a f |

Mixolydische u. untermixolydische Tonart.

(4) Fugensätze in der Tonart G.

Tab. XX. Fig. 8. Nach unserm heutigem G Dur müßte der Gefährte folgendergestalt eingerichtet werden:

g g—fis g—h g fis—e a g | fis.

So wie hierinnen die Melodie sich nach der Dominante hinwendet: so geht sie in der mixolydischen Tonart nach der Quarte c zu.

Tab. XX. Fig. 9. Hier müßte der Gefährte nach unserm G Dur folgendergestalt gesezt werden:

gh a—gfis e d—g e—a g— | fis.

Tab. XX. Fig. 10. Das Thema schließt auf der Dominante D. Da nun diesem zu Folge der Gefährte auf der Haupttonsnote g schließen muß: so geschichts daher, daß der Quartensprung d—g verändert wird.

Aeolische u. unter aeolische Tonart.

(5) Fugensätze in der Tonart A.

Tab. XX. Fig. 11. Nach unserm heutigen A moll müste der Gefährte folgendergestalt eingerichtet werden:

—a—a | a g—fis g—a fis | g | fis ꝛc

Hierauf würde ein kleiner Zusatz mit einer solchen Gegenharmonie gemacht, wodurch der Hauptton wieder zum Vorschein käme, und wobey die dritte Stimme bequem eingeführet werden könnte.

Tab. XX. Fig. 12. 13. und 14. Hier würden die Gefährten nach dem A moll folgendergestalt ausfallen:

Fig. 12. — e fis — g—fis | e.
Fig. 13. a a a a — a g — fis a ꝛc.
Fig. 14. — e — fis — gis | a.

Tab. XX. Fig. 15. Die anfangende Note wird in Ansehung ihrer Geltung beym Gefährten um die Hälfte verkleinert, und das Thema, das auf dem e im dritten Tact der anhebenden Stimme schliesset, nicht ganz in der

der Folgestimme der Melodie gemäß vollführet, sondern deswegen beym Schlusse etwas verändert, daß die dritte Stimme unvermerkt eintreten könne, welches so wenig ein Fehler ist, daß es vielmehr in allen ähnlichen Fällen statt findet.

(6) Fugensätze in der Tonart C.

Jonische und Unterionische Tonart.

Tab. XXI. Fig. 1. Der Gefährte bleibet hier so wohl als der Führer in der Modulation des Tones C und ist es auch nicht möglich, ihn anders zu setzen, wenn man den Schlußpunct auf die Anfangsnote g im zweyten Tacte setzen will. Verlängert man aber den Satz und setzet den Schluß auf die Note e, als die mediante, zum Anfange des dritten Tacts: so würde der Gefährte nach der alten ionischen Tonart ausfallen, wie folget:

—g—c—a h | c— — —c | h

nach unserer heutigen Art aber besser auf folgende Weise:

—g—c—h c | d— — —c | h

Bey dieser leztern Einrichtung ist der halbe Ton e—f mit h—c und folglich regelmäßiger als dort mit dem ganzen Ton a—h beantwortet worden. Dadurch geschieht es zwar, daß der Dominante g die Note d als die Secunde des Haupttons entgegen gesetzet wird. Es ist aber schon oben gesagt worden, wie dieses in der Mitte eines Fugensatzes allezeit der Aehnlichkeit der Melodie wegen geschehen kann.

Tab. XXI. Fig. 2. Hier hebt der Fugensatz mit dem eigentlichen Gefährten an, und der Führer giebt darauf den Gefährten ab. In solcher Art von Sätzen ist es allezeit einerley, mit welchem von beyden man die Fuge anhebet.

Aufgaben
nach den alten Tonarten.

Tab. XXI. Fig. 3. Der Augenschein giebt es, daß das hier befindliche Exempel völlig nach dem g dur eingerichtet ist, und deswegen nicht aus der mixolydischen Tonart g seyn kann, weil die Intervallen des Gefährten mit Hülfe der Versetzungszeichen den Intervallen des Gefährten ähnlich gemacht sind. Es soll gleichwohl dieses Exempel eine alte Tonart vorstellen, und da es keine eigentliche oder natürliche Tonart ist: so muß es folglich eine uneigentliche oder versezte Tonart seyn. Es muß die Tonart also reduciret oder zurücke versetzet werden. Hier fragt es sich nun, aus was für einer versetzten Tonart? (cuiusnam modi ficti?) Da das erste Kreuz in der Vorzeichnung der Töne bekannter massen auf das f fällt, und dieses in g dur geschicht; keine andere harte Tonart aber in der Ordnung d Kreutze als die in c vor der in g vorhergehet, als in welcher das in dieser leztern vorhandene fis durch das h vorgestellet wird: so siehet man, daß, wenn das besagte Exempel in C und also eine Quinte zurück versetzet wird, so wie Tab. XXI. Fig. 4. geschehen, alle Intervallen alsdenn natürlich werden, und das Exempel folglich aus der versezten ionischen Tonart, Jonici ficti, ist. Sollte dasselbe aus der eigentlichen mixolydischen Tonart g seyn, Mixolydii regularis: so müßte der Gefährte, wie bey Fig. 5. dieser Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXI. Fig. 6. Man sieht es schon aus der Vorzeichnung, worinn ein b befindlich ist, daß dieses Exempel nicht aus der lydischen Tonart f seyn kann, sondern aus unserm ordentlichen f dur ist. Soll es also eine alte Tonart seyn: so muß es reduciret werden. Da nun das erste b in der Vorzeichnung der Töne bekanntermassen auf das h fällt, und dieses in F dur ist; keine andere harte Tonart aber in der Ordnung der Been, als die in c vor der in f vorhergehet, als in welcher das hierinn befindliche b durch ein f vorgestellet wird: so siehet man, daß, wenn besagtes Exempel in C und also eine Quarte

zurück

zurück versezt wird, so wie Fig. 7. auf dieser Tafel geschehen ist, alle Intervallen alsdenn natürlich werden, und das Exempel folglich aus der versezten ionischen Tonart, Ionici transpositi, und pro modo Lydio unregelmäßig ist. Sollte dasselbe aus der eigentlichen lydischen Tonart seyn: so müßte das b aus der Vorzeichnung bey Fig. 6. weggenommen, und der Gefährte zum Führer, der Führer aber zum Gefährten gemachet werden. Wenn der Führer alsdenn folgendergestalt gienge:

—f e c | d e f.

So könnte der Gefährte, anstatt

—c b g | a b c

auch folgendergestalt gesetzet werden:

—c a f | a— b—c.

Wird das Exempel auf die bey Fig. 8. dieser Tabelle befindliche Art gesetzet: so entstehet daraus eine versezte mixolydische Tonart, wie man aus der Reduction desselben bey Fig. 9. dieser Tabelle sehen kann.

Tab. XXI. Fig. 10. Es fragt sich aus was für einer alten Tonart dieses Exempel gesezt ist. Aus der dorischen ist es nicht, wie man aus dem im Gefährten befindlichen b gleich sieht. Da die Tonleiter d aber hier gleichwohl vorhanden ist, und das b darinnen die sechste Saite und folglich mit der Quinte a einen halben Ton machet: so muß man bey der Reduction eine solche Tonleiter erwehlen, wo sich zwischen der fünften und sechsten Saite des Haupttons ein solcher halber Ton findet. Dieser halbe Ton findet sich in der aeolischen Tonart a zwischen e und f. Folglich ist dieses Exempel eine versetzte aeolische Tonart, Aeolii ficti wie bey Fig. 11. zu ersehen. Sollte es in der eigentlichen dorischen Tonart seyn: so müßte der Gefährte, wie bey Fig. 12. dieser Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXI. Fig 13. Dieses Exempel ist ebenfals für die dorische Tonart wegen des im Gefährten vorkommenden b unregelmäßig. Man reduci-

ret

ret dasselbe, wie das vorhergehende bey Fig. 10. und da findet man, daß es zur aeolischen Tonart gehört, so wie es bey Fig. 14. ausgesezt ist. Sollte es in der dorischen Tonart seyn: so müßte der Gefährte, wie bey Fig. 15. dieser Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXI. Fig. 16. Dieses Exempel ist nach unserm heutigen g dur völlig recht, aber nach der mixolydischen Tonart in g ist es falsch, und müßte der Gefährte darinnen wie bey Fig. 18. dieser Tabelle zu stehen kommen. Bey der Reduction, da dasselbe eine Quinte zurück versezt wird, wie bey Fig. 17. findet es sich, daß dieses Exempel aus der ionischen Tonart und folglich aus dieser in g bey Fig. 16. versezt, das ist: Ionici ficti ist.

Tab. XXI. Fig. 19. Nach unserm heutigen A moll ist so wohl der Gefährte als Führer hieselbst richtig; nicht aber nach der aeolischen. Wollte man den Gefährten, wie bey Fig. 20 einrichten; so ist derselbe deswegen falsch, weil die Schlußnote a mit der Quinte e beantwortet werden muß. Der Gefährte bey Fig. 21. taugt auch nicht, α) weil daselbst ohne Noth ein mi gegen fa gemacht wird. β) weil der Führer bey Fig. 19. mit einer vollkommenen Schlußclausel endiget. Man muß also sehen, in was für eine Tonart dieser Satz eigentlich zu Hause gehöret, und das ist die dorische Tonart, wie man aus der Vorstellung bey Fig. 22. dieser Tabelle sehen wird. Bey Fig. 19. findet also eine versetzte dorische Tonart stat, und muß nach dieser in der weitern Ausübung dieses Satzes verfahren werden. „Man siehet aber hieraus, „wie der Herr Prior Spieß gar wohl sagt, wie sich nicht ein jedes Thema, „nach den Gesetzen der Alten, auf jede alte musikalische Tonart schickt. „Man muß dasselbe der Octave, für die man setzet, gemäß und be„quem machen.“

Tab. XXI. Fig. 23. In diesem Exempel, wo laut der Vorzeichnung alle Intervallen natürlich sind, ausser f und c, die durch ein Kreuz erhöhet sind, und wo folglich die Tonleiter folgendergestalt fortgeht:

h. cis.

h. cis. d. e. fis. g. a. h.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

siehet man, daß die beyden halben Töne zwischen dem zweyten und dritten, und fünften und sechsten Grade liegen. Da diese halben Töne in keiner andern natürlichen Scala als in der aeolischen auf diese Art liegen, wie man aus der Reduction dieses Exempels bey Fig. 24. sehen kann: so stellet dasselbe bey Fig. 23. folglich nichts anders, als eine versetzte aeolische Tonart vor. Stehet dasselbe aber, wie bey Fig. 25. wo die mit drey Kreutzen versehene Tonleiter:

h. cis. d. e. fis. gis. a. h.

folgende natürliche Tonleiter ausmachet:

d. e. f. g. a. h. c. d.

So gehört es alsdenn zur dorischen Tonart, wie man bey Fig. 26. finden wird.

So viel von Fugensätzen nach den alten Tonarten.

X. Abschnitt.

Chromatische Fugensätze.

§. 1.

Es giebt dreyerley Arten der Fortschreitung der Intervallen zur Führung eines Gesanges, die diatonische, chromatische und enharmonische.

Diatonisch heißt diejenige Fortschreitung, die dem ordentlichen Auf- und Absteigen der fünf ganzen und zwey halben Töne in einer Octave gemäß geschicht, es mag diese Octave nun aus den sieben sogenannten natürlichen Tönen bestehen, oder es mögen diese sieben Töne ver-

vermittelst der Versetzungszeichen, d. i. der Kreutze oder Been, auf eine ähnliche Art in einer andern Tonleiter hervorgebracht seyn.

Wenn diese diatonische Fortschreitung durch halbe aus einem fremden Ton entlehnte und in die Tonleiter des Haupttons nicht gehörige Töne unterbrochen wird: so heißt solches eine **chromatische Fortschreitung.**

So wohl der diatonischen als chromatischen Fortschreitung ist die **enharmonische**, d. i. eine solche Fortschreitung entgegen gesetzt, in welcher ein und ebendasselbe Intervall unter zweyerley Zeichen vorgestellet, und dadurch der Sitz seiner Harmonie geändert und in einen andern Ton hin verlegt wird. Hievon wird im Artikel von der Tonwechselung mehrers gesagt werden.

§. 2.

Wenn nun ein solcher Fugensatz, wo der Gesang aus einer diatonischen Fortschreitung der Intervallen zusammen gesetzt ist, ein **diatonischer Fugensatz** heißt: so nennen wir denjenigen Fugensatz einen **chromatischen**, worinnen diese diatonische Fortschreitung durch halbe Töne unterbrochen ist. Alle bisherige Exempel von Fugensätzen sind diatonisch gewesen. Wir wollen anizt einige chromatische hinzufügen.

§. 3.

Die chromatische Fortschreitung findet nicht allein in der weichen Tonart statt, wie ein gewisser berühmter Lehrer der Musik behaupten will, (wiewohl es wahr ist, daß sie am meisten darinnen gebraucht wird;) sondern auch in der harten Tonart. Da in diatonischen Fugensätzen nur allezeit entwe-

der

der in der Tonart des Haupttons oder der Dominante moduliret wird: so kommen in chromatischen Fugensätzen verschiedene Tonarten nach einander zum Vorschein, und deswegen pfleget man insgemein einen chromatischen Satz zu erwehlen, wenn man von seiner Wissenschaft in der Harmonie eine Probe ablegen will.

§. 4.

Um den Gefährten zu einem chromatischen Satze zu finden, muß man diesen zuförderst durch Wegwerfung der Versetzungszeichen in einen diatonischen verwandeln. Hernach suchet man nach vorgegebner Anleitung den Gefährten in einer ähnlichen diatonischen Fortschreitung dazu, und wenn dieses geschehen: so sezt man im Führer die Versetzungszeichen wieder zu, und ahmet diese Versetzungszeichen in der Leiter des Gefährten auf eine ähnliche Art nach. Zum Exempel geben wir folgenden chromatischen Satz in A moll.

a | c — cis — d — dis | e

Hier finden sich zwey halbe Töne, die der Tonleiter A moll uneigen sind, das cis gegen c, und das dis gegen d. Wirft man diese beyde halben Töne weg: so bleibt folgender Grundgesang in diatonischer Fortschreitung übrig:

a | c — d — | e

Dieser würde nun entweder nach unsrer heutigen Art mit

e | fis — gis | a

oder nach der alten aeolischen Art natürlicher mit

e | f — g — | a

beantwortet. Nun setze man die beyden Sätze folgendergestalt gegen einander über:

a | c — d | e
e | f — g | a

Da nun der erste chromatische halbe Ton auf die Stuffe c und der andere auf die Stuffe d im Führer fällt: so ahmet man diese beyden halben Töne im Gefährten auf denjenigen Stuffen, die hierinn das c und d vorstellen, auf eine ähnliche Art nach. Diese Stuffen sind das f und g im Gefährten, und da kommen alsdenn die beyden Sätze folgendergestalt gegeneinander zustehen:

Führer a | c — cis — d — dis | e
Gefährte e | f — fis — g — gis | a

Auf diese Weise hat man es mit allen chromatischen Sätzen anzufangen, in was für einem Tone es sey, und ob die Intervallen darinnen auf- oder abwärts gehen. Sonst merke man noch bey Gelegenheit dieses Exempels, daß, wenn die zweyte Note c im Führer, die gegen die Anfangsnote a eine Terz machet, eine Octave heruntergesetzt würde, und folglich als eine Sexte gegen das a unterwärts zu stehen käme: alsdenn bey ähnlicher Heruntersetzung der zweyten Note f im Gefährten es sich finden würde, daß eine Sexte als $\frac{a}{c}$ in eine Septime, nemlich in $\frac{e}{f}$ verwandelt seyn würde, so wie Tab. XXIII. Fig. 7. in einem Exempel vom Herrn Capellmeister Händel die Septime $\frac{e}{f}$ zur Sexte $\frac{a}{c}$ gemacht ist.

Tab. XXII. Fig. 1. In diesem Exempel ist erstlich die in die Quarte d — g veränderte Terz a — c zu merken, wozu die zweyte Note d im Gefährten, als womit die Dominante a zuvor regelmäßig beantwortet wird, Anlaß giebt. Denn hätte man anstatt dieses d ein e nehmen wollen: so wären alle Fortschreitungen des Gefährten den Fortschreitungen des Führers völlig ähnlich geworden. Es hätte die Strenge der Regeln aber dabey gelitten. Nun scheinet es zwar, als wenn anstatt der dritten Note g im Gefährten auch hätte können ein f genommen, und derselbe folgendergestalt eingerichtet werden:

a | d

a | d — f — e d — es | d

So würde nemlich der Dominante a, womit der Führer schliesset, die Haupttonsnote d den Regeln gemäß geantwortet haben, anstatt daß diese Dominante a mit der Secunde e allhier beantwortet wird. Allein so wäre der Gesang des Gefährten nach der Quarte, nemlich ins g moll hingerathen. Der Führer schliesset zwar mit der Dominante a, allein mit einem unvollkommnen aus der phrygischen Tonart entlehnten Schluß, der hieselbst auf den Hauptton d nicht aber auf die Tonleiter von a moll sein Absehen hat. Da nun der Gefährte in die Tonart a versetzt werden sollte: so konnte dieser Schluß auf keiner andern Note als der Note e nachgemachet werden, als welche ihr Absehen auf a moll hat, wenn dieses in der Gegenharmonie gleich nicht offenbar da stehet. Die Eigenschaft der Tonart a moll aber stecket darinnen, und ist sogleich zu entdecken, wenn man sich auf der Schlußpunctsnote e im Gefährten, zum Anfange des vierten Tacts, nur die Harmonie e — gis — h — als welche daselbst natürlicher Weise statt finden muß, einbildet. Man hat diese Ausnahme von der Regel: daß die Hauptnote und Dominante allezeit auf der lezten Note einander antworten müssen, in allen ähnlichen Fällen zu beobachten. Will man diesen Fugensatz in das diatonische Geschlecht versetzen: so sieht derselbe folgendergestalt aus:

Führer d | a — c — — b | a
Gefährte a | d — g — — f | e

und gehört derselbe eigentlich in die aeolische Tonart a zu Hause, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Führer a | e — g — — f | e
Gefährte e | a — d — — c | h

Wie nun durch den Zusatz der chromatischen Töne dort der Satz folgendergestalt zu stehen kömmt:

Führer d | a — c — h a — b | a
Gefährte a | d — g — fis e — f | e

so sieht er in der aeolischen Tonart auf nachstehende Art aus:

Führer a | e — g — fis e — f | e
Gefährte e | a — d — eis h — c | h

Tab. XXII. Fig. 2. Hier ist das Chroma zwischen dem fis und f im Führer, und mit eis und c im Gefährten der dorischen Tonart gemäß beantwortet worden, wie man, wenn man die chromatischen Töne wegthut, und das Thema ins diatonische Geschlecht versetzet, folgendermassen sehen kann:

Führer a — d — a f — g a | f — e — f e — f g | e
Gefährte d — a — d c — d e | c — h — c h — c d | h

Wie der Satz nun im Führer mit der Secunde des Haupttons zum Anfange des dritten Tacts schliesset: so schließt der Gefährte mit der Secunde der Dominante zum Anfange des vierten Tacts.

Tab. XXII. Fig. 3. Da der Satz hier mit der Haupttonsnote anhebet, und nach seinen chromatischen Ausweichungen wieder in den Hauptton zurück kehret und darinnen schliesset: so brauchte der Gefährte, so wie hier geschehen, nur von Note zu Note in die Dominante versetzet zu werden.

Tab. XXII. Fig. 4. Es ist mit diesem Exempel beschaffen, wie mit dem vorigen; nur daß die Secundenfortschreitung womit der Führer anhebet, beym Gefährten, der mit der Haupttonsnote und nicht mit fis anheben durfte, in eine Terzenfortschreitung zuvor verwandelt werden mußte. Im diatonischen Geschlecht hat der Satz folgende Grundnoten:

Füh. h — c e — d — — — | c — — — h — — — | dis e — h a — g
Gefäh. e — g h — a — — — | g — — — fis — — — | ais g — fis e — d

Tab.

Tab. XXII. Fig. 5. Auch dieses Exempel ist von Note zu Note in die Tonart der Quinte versetzet worden, nur daß die Note g im zweyten Tacte, mit der Note c an statt d beantwortet worden. Die Grundnoten des chromatischen Satzes sind im diatonischen Geschlecht folgende:

Führer	c—es	g—as	h — g	f—	es—	d—	c 2c.
Gefährte	g—b	c—es	fis—d	c	b	a—g	2c.

Tab. XXII. Fig. 6. Die Grundtöne zu diesem Exempel im diatonischen Geschlecht sind folgende:

Führer	g fis b	a ——	g
Gefährte	—d cis f	e ——	d

Das Chroma brauchte also nur, so wie geschehen, von Note zu Note nach Anweisung des Führers, im Gefährten zugefüget zu werden.

Tab. XXIII. Fig. 1. Mit der Melodie sind hieselbst im Nachsatze verschiedene nöthige Veränderungen vorgenommen worden, damit der Umfang der Tonart nicht möchte überschritten werden. Die Secunde c—d im zweyten Tacte ist mit dem Einklange g—g verwechselt worden. Wäre nemlich die Fortschreitung hieselbst nicht verkürzet worden: so wäre die Modulation des Gefährten ins D dur, und folglich in einen der Tonart c fremden Ton hinein gerathen, wie man aus folgender Vorstellung sehen kan:

c | g—a—h | c—cis | d—e—d cis | d

Hierdurch wäre zwar die völlige Aehnlichkeit der Melodie erhalten, aber ein wichtiger Fehler wider die Modulation, welcher nur in der Mitte einer Fuge zufälliger Weise geduldet werden kann, begangen worden. Diese mit der Melodie vorgenommene Veränderung ziehet noch kurz vor dem Schluße eine andere nach sich, allwo nemlich aus der Secunde g—f der Einklang c—c gemachet wird, um den Gesang nach der Dominante desto bequemer und richtiger hinzulenken.

Tab.

Tab. XXIII. Fig. 2. Dieses Exempel gründet sich im diatonischen Geschlecht in der aeolischen Tonart auf folgende Hauptnoten:

Führer e — d — c | h
Gefährte a — g — f | e

Da die Stuffen d—c im Führer mit halben Tönen vermehret werden: so geschicht dieses im Gefährten auf eine ähnliche Art auf denjenigen Stuffen, die darinnen d—c vorstellen. Diese Stuffen sind nun g—f.

Tab. XXIII. Fig. 3. Ist wieder, wie das Exempel bey Fig. 1. auf dieser Tabelle, ein chromatischer Fugensatz in einer harten Tonart. Da dasselbe nach einigen Ausweichungen in den Hauptton zurücke kehret: so brauchte es nur, nach geschehnem gehörigen Anfange, von Note zu Note in die Tonart der Dominante versetzet zu werden.

Tab. XXIII. Fig. 4. Hier ist zum Schluße des Gefährten der Sprung vom e ins a zu merken, da nach der Regel bey Sprüngen die Dominante und Haupttonsnote eigentlich einander antworten müssen. Hätte diese Regel hier sollen in Obacht genommen werden: so hätte der Gefährte auf folgende Art erscheinen müssen:

a — h — c cis — dd | a

Dadurch wäre die Melodie am Ende ohne Ursache verstellet worden; und da die Modulation auch mit dem e richtig bleibt, so braucht es dieser Veränderung nicht. Wäre der Gefährte auf folgende Art eingerichtet worden:

a — a — bh — c — d | a

So wäre ebenfals die Melodie ohne Ursache verändert worden, und der Gefährte hätte sich eher aufs g als a moll bezogen. Es bleibt also dieser Sprung hieselbst tadelfrey.

Tab. XXIII. Fig. 5. Was in Ansehung der Veränderung der Melodie in den beyden ersten Tacten gesagt werden kann, das muß uns schon aus den-

denjenigen Abschnitten, wo nichts als diatonische Fortschreitungen im Führer vorhanden waren, bekannt seyn. Da sich der Gesang kurz vor dem Schluße vermittelst zwey chromatischer Intervallen nach der Dominante hinlenket: so wird an eben diesem Orte im Gefährten dieserwegen die Fortschreitung verkürzt, damit selbiger sich vermittelst zwey ähnlicher chromatischer Intervallen nach dem Hauptton zurück begeben könne.

Tab. XXIII. Fig. 6. Ist ein Exempel einer engen Nachahmung. Das Chroma cis — c — h — b wird im Gefährten nicht völlig nachgemachet, sondern abgebrochen, damit die darauf folgende Dominante a von der Hauptnote d desto bequemer möge beantwortet werden. Es entstehet zwar dadurch ein unharmonisches Verhältniß zwischen dem h aus dem fünften Tacte des Führers und dem f aus dem sechsten Tacte des Gefährten. Da die Tonarten aber auf diese Weise desto bequemer wieder vereinbaret werden: so ist hierauf nicht zu sehen.

Tab. XXIII. Fig. 7, Der Sprung von der Dominante in die Unterseptime wird im Gefährten durch den Sprung der Haupttonsnote in die Unterserte nachgemachet. Hätte der Gefährte den Sprung der Septime wollen nachmachen: so hätte dieses mit a—b geschehen müssen, und dadurch wäre der Gesang ins d moll hinein gerathen, da er gleichwohl im e moll seyn muste. Man lese zurück was am Ende des §. 4. in diesem Abschnitte hievon gesagt worden.

Tab. XXIV. Fig. 1. Das hieselbst im Führer befindliche Chroma zwischen fis und f im zweyten Tacte verschwindet im Gefährten durch die Veränderung der Fortschreitung, da nemlich aus der Septime g—f die Octave e—c gemacht wird, damit die Melodie des Gefährten nach der Dominante fortgehen könne.

Tab. XXIV. Fig. 2. Ist wieder, wie voriges Exempel, aus einer harten Tonart, und nichts besonders dabey zu merken, indem es von Note zu

Note in die Tonart der Dominante versezt ist, und auf der Terz derselben schließt, so wie der Führer auf der Terz der Hauptnote schließt.

Tab. XXIV. Fig. 3. Die Terz g — b womit der Führer anhebt, wird der Folge wegen aus schon oben erklärten Ursachen in die Secunde d — es beym Gefährten verwandelt, und beym Schlusse die Terz e — g in die Quarte a — d, damit die Modulation der Dominante erhalten werden könne, verändert. Da nemlich der Gesang des Führers, ehe er seine chromatischen Ausweichungen macht, zum Schlusse des ersten und Anfange des zweyten Tacts in der Modulation der Dominante ist: so mußte der Gefährte diesen Gesang zuförderst in der Haupttonart nachmachen. Dieses konnte nicht ohne Veränderung der Fortschreitung zwischen den beyden ersten Noten geschehen. Das übrige darauf durfte nur nach Proportion bis auf die leztgedachte Veränderung am Schlusse transponiret werden.

Tab. XXIV. Fig. 4. In den Grundnoten des diatonischen Geschlechts sieht dieser Satz folgendergestalt aus:

Führer	g — a	b — c —	d
Gefährte	d — d	es — f	g

und ist eine versezte aeolische Tonart, Aeolius fictus. Da der Gefährte in der kleinern Hälfte der Octave ist: so mußte sein Gesang, durch Veränderung der Secunde g — a in den Einklang d — d, abgekürzet werden, um die gehörige Anzahl der Intervallen heraus zu bringen. Das Chroma war hernach leichte hinzu zu fügen.

Tab. XXIV. Fig. 5. Es hat es, wiewohl umgekehrt, mit diesem Exempel eben die Bewandniß als mit dem vorigen. Der Führer fängt in der kleinern Hälfte der Octave an; der Gefährte folgt in der grössern nach. Der Gesang dieses leztern mußte also durch Veränderung der Secunde a — b in die Terz d — f erweitert werden, wenn die Dominante a hernach erreicht werden sollte.

Tab.

Tab. XXIV. Fig. 6. So wie im ersten Exempel bey dieser Figur der Führer chromatisch ist, der Gefährte hingegen den Gesang diatonisch nachmachet: so hebt in dem andern Exempel der Führer mit einer diatonischen Fortschreitung an, die der Gefährte hingegen in eine chromatische verwandelt, ungeachtet er auch, wie in dem leztern hieselbst befindlichen Exempel eingerichtet werden konnte.

Tab. XXIV. Fig. 7. In dem ersten Gefährten zu diesem Exempel, ist derselbe in Ansehung der Tonart, in dem andern in Ansehung der Melodie besser nachgeahmet worden. Beydes läßt sich hören. Doch ist die lezte Art besser.

Tab. XXV. Fig. 1. Im diatonischen Geschlecht würde dieser Fugensatz folgendergestalt aussehen:

Füh. h—fis—fis | e h—g—g—g | fis cis—a—a—fis | h ꝛc.
Gefäh. fis— | h—h | h fis—d—d—d | cis gis—e—e—cis | fis ꝛc.

Wenn man sich anstatt der zweyten Note im Gefährten h ein cis einbildet: so wird man finden, daß alles von Note zu Note in einer ähnlichen Fortschreitung und Melodie vom Anfange bis zum Ende nachgemachet worden. Das cis konnte aus bekannten Ursachen nicht statt finden, weil die Haupttonsnote und Dominante bey Sprüngen einander ordentlicher Weise antworten müssen.

Tab. XXV. Fig. 2. Damit das Chroma zwischen b und h erreichet werden konnte: so mußte zuvor die Secunde a — b in die Terz d — f, im Gefährten verändert werden. Das übrige wird hernach nach Proportion transponiret.

Tab. XXV. Fig. 3. Ist wie voriges Exempel in Ansehung der Veränderung im Anfange, wobey nur noch zu merken, daß die beyden Noten

d — f vermittelst der zukommenden durchgehenden Note e zum Anfang des Gefährten, um die Melodie fliessender zu machen, unter sich verbunden werden. Das übrige ist von Note zu Note der Tonart des Gefährten gemäß übersetzet worden. Der Schluß fällt eigentlich auf die Haupttonsnote d zum Anfange des achten Tacts. Es wird aber ein Zusatz gemacht, bis zur Septime c, den der Gefährte hernach ebenfals nachmachet, und deswegen bis zur Quarte g, zur Beantwortung dieser Septime hinauf lauft.

Tab. XXV. Fig. 4. Hätte man hier nicht die Secunde g — fis im ersten Tacte in die Terz d — h verändern, sondern mit Beybehaltung dieser Fortschreitung alsdenn den Gefährten auf folgende Art setzen wollen:

— h — a fis — d cis — fis eis | h ais — g fis — cis his — a fis |
eis fis — d h — cis — | h

So hätte doch am Ende die Melodie durch Veränderung der Secunde d — cis im zweyten Tacte in die Terz a — fis, wie man selbiges allhier durch Buchstaben ausgedrücket hat, müssen unterbrochen werden. Beyde Arten der Gefährten sind den Ausweichungen des Führers gemäß.

Tab. XXV. Fig. 5. Hier ist alles sowohl in Ansehung der Tonart als der Melodie völlig im Gefährten nachgemachet, nur daß, der Bewegung wegen, die anhebende Note um die Hälfte verkleinert worden.

Tab. XXV. Fig. 6. und 7. In der Wahl der beyden Gefährten zu diesem Satze hält es der Herr Capellmeister **Fux** mit dem lezten bey Fig. 7. weil die Melodie darinnen nicht so sehr, als in dem ersten bey Fig. 6. verändert, und das doppelte Chroma, das in dem Führer vorhanden ist, ebenfals im Gefährten völlig ausgedruckt worden, da es bey Fig. 6. nur einfach geschehen. In allen solchen Sätzen, sie mögen diatonisch oder chromatisch seyn, wo der Hauptsatz mit der Art eines unvollkommnen Schlußsatzes auf der

Domi-

Dominante endiget, kann diese, wider die oben gegebene Regel, mit der Secunde des Haupttons, anstatt des Haupttons selber, beantwortet werden, so wie wir schon Tab. XXII. Fig. 1. und anderswo davon Exempel gehabt haben.

Tab. XXV. Fig. 8. Ist aus der phrygischen Tonart, allwo die Hauptnoten im diatonischen Geschlecht, so wie in dem Choral bey Fig. 2. Tab. xx. folgendergestalt aussehen:

Führer — e — d — — | c — h
Gefährte — h — g — — | f — e

Nach unserm emoll hätte der Gefährte, weil ein unvollkommner Schluß an Ende des Führers ist, auf folgende Art gesezt werden können:

h | ais — a — gis — g | fis.

XI. Abschnitt.

Vermischte Fugensätze.

Tab. XXVI. Fig. 1. Hier wird die Dominante a im zweyten Tacte des Führers mit der Secunde e im dritten Tacte des Gefährten beantwortet, wozu die völlige Versetzung des Fugensatzes in die Tonart der Dominante Gelegenheit giebt. In dem Exempel bey Fig. 2. hingegen wird eben diese Dominante a mit der Hauptnote d beantwortet, weil die Modulation im Gefährten anders eingerichtet ist. Beyde Exempel sind in der engen und dabey canonischen Nachahmung. Noch ist bey dem leztern Exempel die in einen Einklang vermittelst der Verdoppelung veränderte Secunde der beyden anhebenden Noten zu merken.

Tab. XXVI. Fig. 3. Hier sind die Fugensätze völlig nach der ionischen Tonart eingerichtet. Nach dem heutigen c dur hätte man ebenfals den Gefährten folgendergestalt setzen können:

c — — e fis | g a — fis g — a — a | h — g

Will man die Secunde d mit der Secunde a der Dominante am Schlusse hieselbst beantworten, anstatt es mit der Dominante g zu thun: so gründet sich dieses auf die Freiheiten, die man bey einer unvollkommnen Cadenz hat. Am besten wäre es bey diesem Satze, so wie er bey Fig. 3. steht, wenn man den Gefährten zum Führer und den Führer zum Gefährten machte. Der Satz ist alsdenn den Regeln des Führers gemässer, weil die Tonart gewisser angezeigt wird, indem man in Wahrheit, wenn man denselben mit der Dominante g anhebet, nicht ehe wissen kann, als wenn die andre Stimme eintritt, in was für einem Haupttone die Fuge eigentlich seyn soll. Noch ist bey diesem Fugensatze zu bemerken, daß er wider die Regel auf einem falschen Tacttheile einem weiblichen Reime zugefallen schliesset.

Tab. XXVI. Fig. 4. Hier sind wieder weibliche Endungen der Sätze auf falschen Tacttheilen.

Tab. XXVI. Fig. 5. Weil die Dominante g im zweyten Tacte auf die Haupttonsnote c herunter springet: so könnte der Gefährte auch wie bey Fig. 6. mit verkürzter Fortschreitung angehoben werden. Da der Führer aber stuffenweise vorher nach der Dominante hinauf steiget: so konnte eben dieses, weil es in der Mitte des Satzes ist, und um die Melodie ähnlicher zu machen, zumahl da die Tonart nicht dabey leydet, von Note zu Note, so wie bey Fig. 5. geschehen ist, ebenfals nachgemachet, und dadurch die Dominante mit der Secunde des Haupttons beantwortet werden. Es scheint auch, als wenn die beyden Schlußnoten h — g mit e — c regelmäßiger könnten beantwor-

tet

tet werden. Da aber bey der Antwort fis — d die Harmonie von d — fis — a — c verstanden wird, und die Modulation nicht so beschaffen ist, daß man ins D dur gerathen kann: so werden solche Freiheiten, dem Geschmacke und dem Gesange zu gefallen, in ähnlichen Fällen erlaubet.

Tab. XXVI. Fig. 7. Sowohl der erste als der andere Gefährte schliesset recht, der erste deswegen, weil die Hauptnote der Dominante nach der Regel antwortet; der andere deswegen, weil bey solchen unvollkommnen Schlüssen, wie hier die Secunde von der Hauptnote der Dominante antworten kann, um die Melodie weniger zu verändern. Es ist keine Regel ohne Ausnahme.

Tab. XXVI. Fig. 8. und 9. Hier ist der Gefährte bey Fig. 8. völlig recht. Der Gesang des Führers bleibt unverrückt im Haupttone. Er brauchte also nur von Note zu Note in die Tonart der Dominante versetzet zu werden. Da zwischen der anfangenden Note d und der Note a im zweyten Tacte kein Sprung vorhanden ist: so durfte man sich kein Gewissen machen, die stuffenweise Fortschreitung des Führers im Gefährten mit vollkommnen ähnlichen Intervallen in der versezten Tonart nachzuahmen. Der Gefährte bey Fig. 9. ist deswegen nicht so gut, weil die Melodie darinnen gänzlich verändert worden. In einem Satze, wo versezte identische Gänge vorkommen, wie hier mit dem a — g f — e und g — f e — d ist die Melodie genauer als in allen übrigen Sätzen in Obacht zu nehmen, wenn selbige in den beyden Theilen des Fugensatzes, dem Führer und Gefährten, sich ähnlich seyn soll. (*) Weit anders verhält es sich mit dem Satze bey

(*) Die Regel, daß die Haupttonsnote und Dominante auch in der Mitte einander antworten müssen, ist wohl nur deswegen gegeben, daß man die Tonart nicht überschreiten und in keine fremde Töneausschweiffen soll. So bald dieses nicht zu besorgen ist, so gehen sogleich die Ausnahmen von der Regel an.

bey Fig. 10. dieser Tabelle, wo das d ins a hinauf springet, da allerdings im Gefährten die Regel genau in Obacht genommen werden mußte. Wenn man in diesem lezten Exempel den Gefährten zum Führer und den Führer zum Gefährten macht, welches ohne Nachtheil geschehen kann: so findet es sich da, daß der Terzensprung d — h in den Quartensprung a — e verwandelt wird.

Tab. XXVI. Fig. 11. Hier wird die Dominante g zuerst nach der Regel mit der Haupttonsnote c, hernach aber mit der Secunde d der Melodie wegen beantwortet. Hätte man diese lahm machen wollen: so wäre der Gefährte folgendergestalt gerathen:

g — c — h c — c | g

Man merke also, daß die Secunde des Haupttons allezeit der Dominante antworten kann, wenn es auch in Sprüngen ist, doch nur in der Mitte des Satzes, α) wenn dadurch keine fremde Modulation entsteht. β) wenn eine lahme Melodie dadurch verhütet wird, γ) wenn die Dominante, wie hier, im Führer, zweymahl nach einander vorkömmt.

Tab. XXVI. Fig. 12. In der kleinern Hälfte der Octave muß der Gesang nach dem zweyten Grundsatze allezeit verkürzet werden, wenn es die Umstände nicht erlauben, daß der Gesang in seinem ganzen Umfange beybehalten werden kann. Hier finden sich diese Umstände. Die Secunde g — f wird also in den Einklang c — c verändert.

Tab. XXVI. Fig. 13. Die Terz d — f muß allhier entweder in die Quarte g — c verändert werden, wie es allhier geschehen ist, oder man muß die Quinte g — d in die Sexte c — a folgendergestalt verwandeln:

— c — a — c | h — a — g

Tab. XXVI. Fig. 14. 15. und 16. Wer hier das g — h nicht mit c — e beantworten wollte, der müßte c — fis nehmen, und dadurch aus

der

der Sexte eine Quinte machen, welches aber nicht so natürlich ist, und unter die neuern Freiheiten gehört.

Tab. XXVI. Fig. 17. 18. und 19. Hier finden sich Sätze, wovon ein jeder den Führer oder Gefährten abgeben kann, und wo man folglich die Veränderung der Terzen in Quarten, und umgekehrt, der Quarten in Terzen bemerken kann.

Tab. XXVII. Fig. 1. Der Gefährte ist hieselbst nach Art der strengen mixolydischen Tonart in g aus der Quarte entlehnet, und sollte eigentlich nach heutiger Art so wie bey Fig. 2. dieser Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXVII. Fig. 3. Der Gefährte ist hieselbst ebenfals aus der Quarte, und zwar nach Art der freyen mixolydischen Tonart in g, entlehnet, indem er nach unserm a dur, so wie er zulezt stehet, eingerichtet werden müßte.

Tab. XXVII. Fig. 4. Da der Gefährte in der engen Nachahmung eintritt: so kann er nicht anders als auf diese aus der aeolischen Tonart in a entlehnte Art ausfallen. Nach unserm e moll hingegen und zwar, wenn der Gefährte den Führer den ganzen Satz endigen läßt, muß er wie bey Fig. 5. eintreten.

Tab. XXVII. Fig. 6. Die enge Nachahmung, womit der Gefährte eintritt, ist Schuld, daß er erstlich nicht mit den gehörigen Intervallen, wie er zulezt ausgedrückt steht, und zweytens nicht ganz zum Vorschein kömmt, sondern abgebrochen wird.

Tab. XXVII. Fig. 7. Da der Führer mit der Quarte schließt: so schließt der Gefährte mit dem Haupttone.

Tab. XXVII. Fig. 8. Die Septime e — d wird hieselbst zur Octave a — a und also der Gesang, der kleinern Hälfte der Octave gemäß, erweitert.

Tab. XXVII. Fig. 9. Ist nichts anders als eine Umkehrung des vorigen Exempels, wo der Führer zum Gefährten und der Gefährte zum Führer, und folglich die Octave a — a zur Septime e — d wird.

Tab. XXVII. Fig 10. Ungeachtet der Führer auf der Dominante e im dritten Tacte schließt, so braucht doch der Gefährte nicht auf der Haupttonsnote a zu schliessen, sondern kann an deren statt die Secunde derselben h nehmen, weil der Führer nicht mit einem vollkommnen Schlusse endiget, und nicht ins e dur geht, sondern im a dur bleibt.

Tab. XXVIII. Fig. 1. Beyde Gefährten sind recht. Der zweyte ist nach der Regel, weil die Dominante und die Haupttonsnote am Ende einander antworten. Der erste ist zwar wider diese Regel, aber doch deswegen recht, weil bey unvollkommnen Tonschlüssen an statt der Haupttonsnote die Secunde zur Beantwortung der Dominante genommen werden kann, damit die Melodie weniger verändert werde.

Tab. XXVIII. Fig. 2. Der Sprung a — d würde hier sehr schlecht nach der Regel mit d — a nachgemachet worden seyn. Dem d — a hätte entweder d — es oder das hier befindliche d—f vorhergehen müssen, und wie würde die Melodie dabey gelitten haben?

Tab. XXVIII. Fig. 3. und 4. Beyde Gefährten sind recht; der erste, weil er unserm heutigen g dur gemäß ist; der andere, weil er sich auf die mixolydische Tonart in g gründet. Der Herr Capellmeister **Fux** will in dem ersten Gefährten, der nach dem g dur eingerichtet ist, anstatt der dritten Note fis, weil dieselbe mit der ersten Note g eine Septime machet, lieber ein e genommen wissen, und setzet den Gefährten folgendergestalt:

— g — d e — d fis g — a h a g | fis.

Auf

Auf was für einem Grunde aber der Satz: daß die erste und dritte Note keine Septime gegen einander machen müssen, beruhe, zeigt er nicht an. Herr Händel hat sogar eine Fuge mit einem Septimensprunge zwischen der ersten und zweyten Note angehoben, wie man Tab. XXIII. Fig. 7. gesehen hat.

Tab. XXVIII. Fig. 5. Da der Führer mit einem unvollkommnen Tonschluß auf der Secunde schliesset: so thut ihm dieses der Gefährte auf der Secunde der Dominante nach. Der Zusatz ist aus dem Fugensatze selber genommen und vermittelst der Versetzung nachgemachet worden. Es geschicht selbiges deswegen, damit die Melodie auf einen zum Eintritt der dritten Stimme bequemen Ton gelenket werde. Der Gefährte zu diesem Satze bey Fig. 6. gründet sich auf die aeolische Tonart und ist auch gut.

Tab. XXVIII. Fig. 7. Der Fugensatz schließt ebenfals auf der Secunde des Haupttons. Der Gefährte scheint sich diesem zu Folge nach der Secunde des Haupttons zu lenken. Da aber die dritte Stimme unvermuthet eintritt, so wird der Schlußklang durch eine chromatische Fortschreitung, um den Gegensatz aus der ersten Stimme nachzuahmen, unterbrochen.

Tab. XXVIII. Fig. 8. Der Führer fängt auf der Terz des Haupttons an, und schließt mit der Sexte. Der Gefährte muß also auf der Terz der Dominante anfangen, und mit der Sexte der Dominante schliessen. Dieses ist im ersten Gefährten geschehen. Bey dem andern Gefährten, wovon die erste Hälfte aus der Quarte des Haupttons entlehnet ist, wird anstatt der Terz, mit der Secunde der Dominante nemlich b angehoben. Beydes läßt sich hören; doch ist die erste Art besser, so wohl in Ansehung der Melodie als in Ansehung der Tonart, worinn ein Gefährte in einer Quintenfuge eigentlich erscheinen muß. An statt des d im zweyten Tact der ersten Art könnte man, ohne sich ein Gewissen daraus zu machen, auch ein e nehmen.

Tab. XXVIII. Fig. 9. So wie der Führer auf der Sexte des Haupttons schliesset: so schließt der Gefährte auf der Sexte der Dominante, oder der Terz des Haupttons. Will man den Führer zum Gefährten, und den Gefährten zum Führer machen: so endigt dieser alsdenn mit der Terz des Haupttons, welche Terz mit der Secunde der Dominante im Gefährten darauf beantwortet wird.

Tab. XXVIII. Fig. 10. Der Führer schließt mit der Terz der Dominante und der Gefährte mit der Terz des Haupttons. Man kann auch hier den Führer zum Gefährten, und den Gefährten zum Führer machen.

Tab. XXVIII. Fig. 11. Da der Führer mit dem Unterhalbenton des Haupttons schliesset: so endigt der Gefährte mit dem Unterhalbenton der Quinte, und beantwortet also **Septime** mit **Septime.** Es fragt sich, wie derselbe hätte eingerichtet werden müssen, wenn er mit c, und folglich mit der Terz von der Tonleiter a geschlossen hätte? Vielleicht folgendergestalt:

a — h — cis | d — d — | e — e — | f

so wäre Terz mit Terz beantwortet worden. Da man aber die Schlußnote e als eine Hauptnote selber ansehen kann: so wäre er vielleicht folgendergestalt mit der Quarte besser beantwortet worden:

a — h — cis | d — e | f — fis | g

Der Unterhalbeton der Haupttonsnote kann sonst in der Mitte mit der Terz derselben folgendergestalt beantwortet werden:

Führer a — cis — a | d
Gefährte d — f — d | a

Umgekehrt wird diese Terz des Haupttons mit dem Unterhalbenton desselben beantwortet:

Führer d — f — d | a
Gefährte a — cis — a | d

Tab.

Tab. XXVIII. Fig. 12. Da der Ton c, womit der Führer schließt, nicht nur als eine Terz von der Dominante a, sondern auch als eine Hauptnote von der Tonart c zugleich angesehen werden kann: so kann dieselbe sowohl von der Quarte g als der Terz f beantwortet werden, wie hieselbst geschehen ist.

Das vierte Hauptstück.

Vom Wiederschlage und dem Verfolg eines Fugensatzes.

§. 1.

Es ist zwar einerley, ob man einen Fugensatz im Diskant, Alt, Tenor oder Baß anhebt, so wie es bey vielen Fugensätzen, insbesondere bey denen, die sich auf die alte Tonarten gründen, gleichviel ist, ob mit dem Führer oder Gefährten angefangen wird. Da es aber wenig Veränderung bringen würde, wenn der Fugensatz in derjenigen Stimme oder demjenigen Intervall worinn er eben gehört worden, sogleich sollte wieder hervorgebracht werden: so hat man in Ansehung der Ordnung, in der dieser Fugensatz in den verschiedenen Stimmen erscheinen soll, einige Regeln zu merken, es bestehe die Fuge aus so vielen Stimmen und Sätzen als sie wolle, und es folge der Gefährte dem Führer in ähnlicher oder unähnlicher Bewegung, im ähnlichen oder widrigen Tacttheile, mit vergrösserten oder verkleinerten Noten. Zum wenigsten ist man in der ersten Durchführung des Satzes durch die verschiedenen Stimmen in einer ordentlichen Fuge diesen Regeln unterworfen, und kann man nicht eher als in der Mitte, im Lauffe der Fuge davon abgehen. Uebrigens ist in Ansehung der Eintritte zu merken, daß in derjenigen geraden Tactart, die

mehr als einen guten oder bösen Tacttheil hat, diese beyde guten sowohl als die beyden bösen für eins gehalten werden, und daß man also dieserwegen, wenn die Umstände den Eintritt des Satzes veranlassen, keinem Zwange unterworfen ist, indem, wenn der Fugensatz z. E. auf dem ersten Viertheil im gemeinen Tact angehoben, derselbe ebenfals auf dem dritten Viertheile wiederhohlet werden kann, und, wenn derselbe auf dem vierten Viertheile angefangen, die Antwort auf dem zweyten angefangen werden kann. Die Anwendung ist leicht auf die guten und bösen Tactglieder zu machen.

§. 2.

In **zweystimmigen Fugen**, sie mögen aus gleichen Stimmen, das ist, aus zwey Diskänten ꝛc. oder aus ungleichen Stimmen, das ist, aus einem Diskant und Basse ꝛc. bestehen, müssen die beyden Stimmen den Fugensatz allezeit wechselsweise nehmen. Doch kann diese Ordnung nach der ersten und zweyten Durchführung bey Gelegenheit eines Zwischensatzes unterbrochen werden, als wo der Fugensatz alsdenn zwar in eben derjenigen Stimme, die ihn kurz zuvor gehabt, aber doch in einem andern Intervall, das ist, in einer andern Octave wieder hervor treten kann.

Die Ungleichheit der Stimmen in zweystimmigen Fugen findet besonders in Orgel- und Clavierfugen statt. Der Herr Capellmeister Bach hat viele dergleichen unter dem Titel: *Inuentiones* gemacht. In Fugen für zwey Flöten, zwey Geigen ꝛc. sind die Stimmen gleich.

§. 3.

In **dreystimmigen Fugen** ist es zwar einerley, wenn die andere Stimme den Satz der ersten in der versetzten Tonart wiederhohlet hat, ob die dritte mit der Octave der ersten oder anhebenden Stimme nachfolget. Indessen scheint es der Veränderung wegen besser zu seyn, mit der Octave desjenigen Inter-

Intervalls, auf dem die erste Stimme angehoben, in der dritten nachzufolgen, wenn sonst nicht andere Umstände das Gegentheil erfodern. Man sehe Tab. X. Fig. 1. und Tab. XVIII. Fig. 1. Diese dritte Stimme kann nun **entweder** sogleich eintreten, **oder** es kann ein kurzer Zwischensatz gemacht werden, **oder** man läßt sie noch vorher, ehe die zweyte Stimme das Thema zu Ende gebracht, eintreten.

§. 4.

In einer **vierstimmigen Fuge** beziehen sich allezeit zwey und zwey Stimmen, nemlich eine **mittlere** und eine **äusserste** auf einander, als der **Diskant** und **Tenor**, der **Alt** und **Baß**. Solche zwey sich auf einander beziehenden Stimmen wiederhohlen den Fugensatz allezeit in einem ähnlichen Intervall, oder deutlicher zu reden, zwey solche Stimmen nehmen den Führer und zwey den Gefährten. Wenn also ein Satz durch die vier Stimmen durchgeführt wird: so kömmt in der anhebenden und dritten Stimme der Führer, in der andern und vierten der Gefährte zu stehen. z. E. der Führer fängt im Diskante an: so bekommt der Alt den Gefährten; der Tenor nimmt wieder den Führer, und der Baß den Gefährten. Man sehe Tab. XI. Fig. 5.

§. 5.

Wie es mit einem Satze gehalten wird: so wird es auch mit mehrern gehalten; und folglich hat die **Doppelfuge** ihre Regeln des Wiederschlages mit der einfachen Fuge gemein. Die verschiedenen Sätze mögen anheben, in was für einer Stimme sie wollen: so ist diese Stimme entweder ein Diskant, Alt, Tenor oder Baß. Wer nun weiß, daß sich der Tenor allemahl nach dem Diskante, und der Baß nach dem Alte vorher erklärtermassen richtet, dem wird die Versetzung und Fortführung der Sätze in den verschiedenen Stim-

men

men keine Schwürigkeit machen, es bestehe die Doppelfuge aus soviel Stimmen als sie wolle.

§. 6

In **vielstimmigen Fugen**, wo eine oder mehrere Stimmen verdoppelt und z. .E zwey Diskant = oder zwey Altstimmen u. s. w. sind: beziehen sich ebenfals, wie in der vierstimmigen Fuge allezeit die ungeraden Stimmen auf die ungeraden, und die geraden auf die geraden, d. i. die erste, dritte und fünfte Stimme richten sich nach einander, und denn wieder die zweyte, vierte, sechste u. s. w.

§. 7.

Wiewohl nun **ordentlicher Weise** die Eintritte der Stimmen mit der Abwechselung des Führers und Gefährten, und folglich mit ungleichen Intervallen, nach vorhergehender Anweisung, geschehen: so können selbige doch auch ebenfals **ausserordentlicher Weise** vermittelst der Nachahmung in der Octave dergestalt gemachet werden, daß der Führer oder Gefährte, jedoch in verschiedenen Stimmen zweymahl hinter einander erscheine. z. E. sehe man Tab. XXIX. Fig. 1. 2. 3. 4.

Nehmen wir diese ausserordentlichen Eintritte mit den ordentlichen zusammen: so kommen, da jede Stimme sechsmahl den Anfang machen kann, und vier Stimmen vorhanden sind, **vier und zwanzig** Arten der Versetzung heraus, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Ver=

Versetzungstafel eines Satzes
in einer vierstimmigen Fuge.

α) Wenn der Satz mit dem Diskante anhebet.

1) Diskant, Alt, Tenor, Baß.
2) Diskant, Alt, Baß, Tenor.
3) Diskant, Baß, Alt, Tenor.
4) Diskant, Baß, Tenor, Alt.
5) Diskant, Tenor, Alt, Baß.
6) Diskant, Tenor, Baß, Alt.

β) Wenn der Satz mit dem Alte anhebt.

1) Alt, Tenor, Baß, Diskant.
2) Alt, Tenor, Diskant, Baß.
3) Alt, Diskant, Baß, Tenor.
4) Alt, Diskant, Tenor, Baß.
5) Alt, Baß, Tenor, Diskant.
6) Alt, Baß, Diskant, Tenor.

γ) Wenn der Satz mit dem Tenore anhebt.

1) Tenor, Alt, Diskant, Baß.
2) Tenor, Alt, Baß, Diskant.
3) Tenor, Baß, Diskant, Alt.
4) Tenor, Baß, Alt, Diskant.
5) Tenor, Diskant, Baß, Alt.
6) Tenor, Diskant, Alt, Baß.

d) Wenn der Satz mit dem Basse anhebt.

1) Baß, Tenor, Alt, Diskant.
2) Baß, Tenor, Diskant, Alt.
3) Baß, Diskant, Alt, Tenor.
4) Baß, Diskant, Tenor, Alt.
5) Baß, Alt, Tenor, Diskant.
6) Baß, Alt, Diskant, Tenor.

Die Wahl unter diesen Versetzungen hängt von den Umständen und dem guten Geschmack des Componisten ab. Nur bey der ersten Durchführung richtet man sich ordentlicher Weise nach der oben angegebenen und überall eingeführten und festgestellten Ordnung. Ueberhaupt aber ist dahin zu sehen, daß der Fugensatz nicht in den äussersten Stimmen allein, sondern auch sowohl bey schwacher als vollständiger Harmonie in den Mittelstimmen erscheine.

§. 8.

Bey allen diesen möglichen Versetzungen aber würde noch wenig Verschiedenheit entsprungen, wenn dieselben nur zwischen dem Haupttone und der Dominante allein ausgeübet werden sollten. Es ist gegentheils dahin zu sehen, daß der Fugensatz auch in den vorerwehnten Tonarten erscheine, und dadurch in sein völliges Licht gestellet werde, nicht, daß der Wiederschlag etwann auf eine metrische Art gavottenmäßig abgepasset, und nach jeder Durchführung allezeit ein förmlicher Schluß gemachet werde. Es ist diese Versetzung des Fugensatzes in andere Töne mit Vorsicht anzugreiffen, und da hiezu eine Känntniß der Tonwechselung und der Tonschlüsse zum voraus erfodert wird: so wollen wir diese beyden Stücke, ohngeachtet wir sie bereits voraussetzen, infolgenden beyden Abschnitten nach unsrer Art abhandeln, und den Gebrauch derselben bey dem Verfolg einer Fuge nachhero in einem dritten Abschnitte darthun.

I. Ab-

I. Abschnitt.

Von der Tonwechselung.

§. 1.

Die Ausweichung aus einem Ton in den andern heißt eine **Tonwechselung** oder eine **Modulation**, wiewohl dieses leztere Wort mehrern Bedeutungen zugleich unterworfen ist, indem es öfters die Art, wie eine Melodie in ebendemselben Ton und ebenderselben Tonart geführet wird, bezeichnen muß; öfters auch für die Verwechselung einer Tonart mit der andern, ohne daß der Ton zugleich dabey verändert ist, genommen wird, z. E. wenn man aus dem **C dur** ins **C moll** geht. Dieses aber geschicht, wenn man den Ausdruck verwechseln, und von einer muntern zu einer traurigen, oder umgekehrt, von einer traurigen zu einer muntern Melodie übergehen will, und findet die Modulation in diesem Verstande nicht bey der Fuge statt, sondern in andern Arten musikalischer Compositionen, als in Chaconnen, Passacaillen, und öfters zwey auf einander folgenden Arien, Gavotten, Menuetten, und dergleichen. Wenn man hingegen den Ton verändert: so muß man öfters zugleich die Tonart verwechseln, wie wir bald sehen werden.

§. 2.

Alle nur mögliche Ausweichungen können in zwey Hauptarten, in die **analogischen** und **anomalischen** eingetheilet werden.

Analogisch heißt diejenige Ausweichung, die in die Töne der Haupttonleiter geschicht.

Anomalisch heißt diejenige Ausweichung, die in die Töne geschicht, die nicht in der Haupttonleiter enthalten sind.

(I) Von den analogischen Ausweichungen.

Da die Töne der Haupttonleiter des vollkommnen Dreyklanges entweder natürlicher Weise, das ist, ohne Hülfe der Versetzungszeichen fähig seyn können oder nicht, das ist, wenn diese Fähigkeit erst von einem Versetzungszeichen erborget werden muß: so werden die Ausweichungen in diejenigen Töne, die dieses vollkommnen Dreyklanges natürlicher Weise fähig sind, **eigentliche Ausweichungen**; diejenigen aber, die in diejenigen Töne geschehen, die vermittelst der Versetzungszeichen erst des harmonischen Dreyklanges fähig gemacht werden müssen, **uneigentliche Ausweichungen** genennet.

(a) Die eigentlichen Ausweichungen

einer grossen Tonart	einer kleinen Tonart
geschehen in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte.	geschehen in die Terz, Quarte, Quinte, kleine Sexte und kleine Septime.

Die Beschaffenheit der Tonart wird durch die Terz eines jeden Tons, in dessen Klangleiter man ausweichet, entschieden. So sind z. E. in dem Tone c dur die Tonarten der Secunde d, der Terz e, und der Sexte a klein oder moll; und hingegen die Tonarten der Quarte f und der Quinte g groß oder dur. So sind ferner im Tone a moll die Tonarten der Terz c, der Sexte f und der Septime g groß oder dur; und die Tonarten der Quarte d und der Quinte e klein oder moll.

Anmerkungen.

(*) So wie es mit der Terz des Tons, in den man ausweichet, gehalten wird: so wird es mit allen übrigen Tönen desselben gehalten. Es

wird

wird nemlich die gantze Klangleiter desselben angenommen, er sey harter oder weicher Tonart, und dadurch entstehen die zufälligen Versetzungszeichen, deren man sich bey Veränderung der Töne bediennen muß, indem diejenigen nur wesentlich heissen, die in der Haupttonleiter nach Anleitung der Vorzeichnung, wenn sie richtig ist, enthalten sind.

(**) Wenn hin und wieder in Ansehung der Tonart zufälliger Weise eine Veränderung gemacht, und z. E. in einem Durton die Quinte mit der kleinen Terz gebraucht wird: so gehört dieses unter die Freiheiten der Modulation, die in andern Gattungen musikalischer Stücke, aber nicht in der Fuge ihren Wehrt haben, wenn sie vernünftig geschehen.

(***) Unter diesen eigentlichen Ausweichungen werden

in der grossen Tonart	in der kleinen Tonart
die in die Quinte, Sexte und Terz ordentliche; und die in die Quarte und Secunde ausserordentliche Ausweichungen genennet.	die in die Quinte, Terz und Sexte ordentliche; und die in die Quarte und Septime ausserordentliche Ausweichungen genennet.

(****) Die Aehnlichkeit, die zwischen zwey Tönen in Ansehung der Vorzeichnung derselben vorhanden ist, findet sich auch in Ansehung der Modulation, wie man aus der Vergleichung des C dur mit dem A moll sehen kann.

(β) Die uneigentlichen Ausweichungen

einer grossen Tonart	einer kleinen Tonart
geschehen in die Septime, wenn die Quinte dieser Septime durch ein	geschehen in die Secunde, wenn die Quinte dieser Secunde durch ein

Versetzungszeichen erhöhet und dadurch des harmonischen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man aus dem C dur ins h moll ausweichen wollte: so müßte das f, als die Quinte von h, zum fis gemacht werden.

Versetzungszeichen erhöhet und dadurch des harmonischen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man aus dem A moll ins h moll ausweichen wollte: so müßte das f, als die Quinte von h, zum fis gemacht werden.

Es kan eine solche uneigentliche Ausweichung aber nur zufälliger Weise im Vorbeygehen und zwar nur in Zwischensätzen, nicht aber zur Versetzung des Fugensatzes, gebrauchet werden.

(II) Von den anomalischen Ausweichungen.

Wir theilen selbige in die nähere und entferntere, in proximas und in peregrinas.

a) Die nähern Ausweichungen

einer grossen Tonart geschehen in die Septime, wenn diese zuförderst vermittelst eines Versetzungszeichens erniedrigt, und dadurch des harmonischen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man in C dur die Septime h in b verwandelt, und alsdenn darinnen modulirt.

einer kleinen Tonart geschehen in die Secunde, wenn diese zuförderst vermittelst eines Versetzungszeichens erniedrigt, und dadurch des harmonischen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man in A moll die Secunde h in ein b verwandelt, und alsdenn darinnen modulirt.

Was

Was von den uneigentlichen analogischen Ausweichungen im vorigen Artikel gesagt ist, gilt auch von diesen nähern anomalischen in Ansehung ihres Gebrauchs in der Fuge.

β) Die entferntern Ausweichungen

geschehen, wenn ein und ebenderselbe Klang unter zweyerley Zeichen vorgestellet, und dadurch der Sitz seiner Harmonie verändert und einem andern Tone eigen wird. Da diese doppelte Vorstellung eines und ebendesselben Intervalls unter zweyerley Zeichen sich auf das sogenannte **enharmonische Klanggeschlecht** gründet: so werden solche Ausweichungen insgemein **enharmonische Ausweichungen** genennet. Insgemein verrichtet man diesen Handel vermittelst der **tonischen Hülfsaccorde**, d. i. mit dem Accord der übermäßigen Secunde, und den vermittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätzen. Da derselbe aus vier Intervallen besteht: so verschaffet man sich vermittelst der Vorstellung derselben unter zweyerley Zeichen, Gelegenheit, in vier ganz entfernte Töne auszuschweiffen. Wir wollen z. E. folgenden aus gis—h—d—f bestehenden Accord vor uns nehmen. Hier ist man erstlich in A moll. Verwandelt man diese Intervallen in as—h—d—f: so kommt man ins C moll hinein. Verändert man diese wieder in gis—h—doppelt cis—eis: so geräth man in Dis moll; und verwandelt man diese endlich in gis—h—d—eis: so kommt man in Fis moll zu stehen. Auf diese Art verfähret man mit allen tonischen Hülfsaccorden. Von allen diesen enharmonischen Ausweichungen aber gehört keine einzige in die Fuge, und haben wir sie nur blos deswegen erklärt, damit einer, der sie nicht weiß, nicht in Verwunderung gerathe, wenn er dergleichen in Fantasien und andern Gattungen musikalischer Stücke höret, und weil von manchem ein so groß Geheimniß daraus gemacht wird, da es doch ganz natürlich damit zugeht. Die übrigen Arten der enharmonischen Ausweichungen behalte ich mir vor, bey einer andern

dern Gelegenheit den Liebhabern vorzulegen, indem bey der Fuge uns doch so wenig mit der einen als der andern Art gedient ist.

§. 3.

Da die bisher erklärten Ausweichungen aber nur die heutigen Moll- und Durtöne betreffen: so wollen wir noch allhier die **in den alten Tonarten üblichen Ausweichungen** hinzuthun.

α) **in der dorischen Tonart d** geschehen die Ausweichungen 1) in die aeolische Tonart a. 2) die lydische f. 3) die versetzte lydische b. 4) die versetzte dorische g und 5) die ionische c.

β) **in der phrygischen Tonart e** geschehen die Ausweichungen 1) in die aeolische Tonart a. 2) in die mixolydische g. 3) in die ionische c. 4) in die dorische d. 5) in die versetzte phrygische h.

γ) **in der lydischen Tonart f** geschehen die Ausweichungen 1) in die ionische c. 2) in die aeolische a. 3) in die dorische d. 4) in die versetzte ionische b.

δ) **in der mixolydischen Tonart g** geschehen die Ausweichungen 1) in die versetzte mixolydische d. 2) in die phrygische e. 3) in die ionische c. 4) in die aeolische a. 5) in die versetzte phrygische h.

ε) **in der aeolischen Tonart in a** geschehen die Ausweichungen 1) in die phrygische e. 2) in die ionische c. 3) in die lydische f. 4) in die dorische d. 5) in die mixolydische g.

ζ) **in der ionischen Tonart in c** geschehen die Ausweichungen 1) in die mixolydische g. 2) in die phrygische e. 3) in die aeolische a. 4) in die lydische f. 5) in die dorische d.

II. Abschnitt.

Von den Tonschlüssen.

§. 1.

Ein Tonschluß wird auch sonst eine **Cadenz**, eine **Schlußclausel**, eine **Schlußformel**, ein **Schlußsatz**, franz. cadence, chûte, lat. clausula, welsch cadenza genennet, und besteht aus zwey auf einander folgenden Intervallen, vermittelst welcher eine Harmonie geendet werden kann. Diese zwey Intervällen werden **wesentliche**, und die übrigen, die zur Begleitung oder Vorbereitung vor ihnen hergehen, **zufällige** oder **willkührliche** genennet.

§. 2.

Jeder Tonschluß ist entweder **vollkommen** oder **unvollkommen**.

Vollkommen, clausula perfecta, totalis oder formalis, heißt derjenige, womit nicht allein ein Theil des Stückes von dem andern Theile desselben unterschieden, sondern auch das Stück völlig geendet werden kann.

Unvollkommen, clausula imperfecta, oder partialis, heißt derjenige, mit welchem zwar ein Theil des Stückes von dem andern unterschieden, das Stück aber nicht füglich geschlossen werden kann, gesetzt, daß es auf eine **ausserordentliche Weise** damit geschicht.

(I) Von dem vollkommnen Tonschluß.

Der vollkommne Tonschluß geschicht in Absicht auf das Fundament oder die Grundstimme von der Dominante in den Hauptton, währender Zeit die

Oberstimme entweder von der siebenten Saite der Octave in den Hauptton hinauf, oder von der zweyten Saite derselben auf den Hauptton herunter geht. Wenn man zu diesen beyden äussersten Stimmen die Mittelstimmen thut: so bekommt man daher in Absicht auf die Melodie **viererley Arten** von Clauseln, als:

1) Die **Diskantclausel**, clausula cantizans.
2) Die **Altclausel**, clausula altizans.
3) Die **Tenorclausel**, clausula tenorizans.
4) Die **Bassclausel**, clausula bassizans.

Die **Diskantclausel** geht, wie gesagt, entweder von der siebenten Saite in den Hauptton, wie Tab. xxx. Fig. 1. und 2. oder sie geht von der zweyten Saite der Octave auf den Hauptton herunter, wie Tab. xxx. Fig. 3.

Die **Altclausel** bleibt auf der Dominante, wie Tab. xxx. Fig. 1. 2. und 3.

Die **Tenorclausel** geht von der vierten Saite auf die mediante herunter Tab. xxx. Fig. 1. und 3. oder von der zweyten Saite auf die mediante herauf. Tab. xxx. Fig. 2.

Die **Baßclausel** geht von der Dominante eine Quarte aufwärts, oder welches einerley ist, eine Quinte niederwärts. Tab. xxx. Fig. 1. 2. 3.

Anmerkungen.

(*) Es schliessen aber die vier Stimmen nicht allezeit mit den ihnen eigenen Schlußintervallen. Sie pflegen dieselben öfters unter sich zu verwechseln, und daher entstehen denn die **umgekehrten Tonschlüsse.**

schlüsse. Soll aber der Tonschluß bey seiner Umkehrung vollkommen bleiben: so muß entweder die Baßclausel bleiben, oder der Baß muß mit einer von den beyden Diskantclauseln schliessen. Diese beyden Clauseln nemlich, die im Basse und die im Diskante, geben dem Schlusse die eigentliche Form, und bestimmen die Clauseln der beyden Mittelstimmen nichts, indem sie nur zur Ausfüllung dienen, und von vielen deswegen clausulæ explementales genennet werden.

Ohne uns mit den vielerley möglichen Versetzungen aufzuhalten, wollen wir in einigen Exempeln zeigen,

α) wie der Schluß des Diskants seyn kann
altisirend, Tab. xxx. Fig. 4. 8. 9.
tenorisirend, Fig. 5. 6. 10.
baßirend, Fig. 7.

β) wie der Schluß des Alts seyn kann
diskantisirend, Tab. xxx. Fig. 5. 6.
tenorisirend, Fig. 4. 7. 8. 9.
baßirend, Fig. 10.

γ) wie der Schluß des Tenors seyn kann
diskantisirend, Tab. xxx. Fig. 4. 9.
altisirend, Fig. 5. 7. 10.
baßirend, Fig. 8.

δ) wie der Schluß des Basses diskantisirend seyn kann.
Tab. xxx. Fig. 5. 6. 7. 8. 10.

Oft läßt man den Alt von der siebenten Saite auf die Dominante heruntergehn, wie Tab. xxx. Fig. 11. Dieses geschicht auch bey verwechselten Stimmen unterweilen mit dem

dem Tenor. Ein solcher Fall der Stimme heißt **anomalisch**, eine chûte irreguliere.

(**) Zur Vorbereitung des vollkommnen Tonschlusses bedienet man sich insgemein des Sextquinten, des Sextquarten oder auch des Undecimenaccords; und müssen diese zwey lezten alsdenn auf dem guten Tacttheile der Dominante gemacht werden, damit hernach der Hauptton gleichfals in solchem Tacttheile gehört werden könne. Man sehe Tab. xxx. Fig. 12. 13. 14.

(***) Die vollkommnen Tonclauseln wurden sonst von den Alten in primarias, secundarias, tertiarias, affinales und peregrinas unterschieden. α) *Primaria*, ingleichen *principalis*, *praecipua* &c. hieß diejenige, die in den Hauptton des Stückes geschahe. Weil diese nun am Ende gebraucht wird: so wurde sie auch deswegen *finalis* genennet. β) *Secundaria* oder *dominans*, ingleichen *minus principalis*, hieß diejenige, die in die Dominante geschahe. γ) *tertiaria* oder *medians*, hieß diejenige, die in die Mediante geschah. δ) *affinalis* hieß diejenige, die in einen andern verwandten Nebenton aus der Tonleiter geschahe. ε) *peregrina*, *adoptitia*, oder *assumta* hieß diejenige, die in einen Nebenton geschahe, der nicht aus der Tonleiter war, wiewohl die alten Auctores in ihren Meinungen hierüber nicht einig sind, und der eine oft eine Clausel für peregrinam hält, die ein andrer wieder für eine affinalem ansieht. Alle diese leztere Clauseln von β) an heissen mit einem Worte *clausulæ intermediæ*, weil sie in der Mitte eines Stückes bey Gelegenheit der Veränderung der Töne gebraucht werden. Hiebey ist noch zu merken, daß, α) die phrygische Tonart in e keine clausulam primariam hat, indem sie nur eine unvollkommne Clausel zuläßt; und β) daß sie keine clausulam perfectam

secun-

secundariam hat, wegen der mangelhaften Quinte über h und γ) daß aus eben dieser Ursache die mixolydische Tonart in g keine clausulam perfectam tertiariam hat.

Man sprach über dieses noch bey den Alten von allerhand clausulis ordinatis und saltiuis; ordinatis ascendentibus und descendentibus; ordinatis ascendentibus perfectioribus und imperfectioribus, von saltiuis perfectioribus und imperfectioribus, von clausulis formalibus perfectis dissectis und zwar 1) von clausulis formalibus perfectis dissectis desiderantibus, 2) von clausulis — formalibus — perfectis — dissectis — acquiescentibus; (der Athem entgehet mir); von cadentiis compositis, und zwar von cadentiis compositis maioribus und minoribus, und weiter von cadentiis compositis maioribus diminutis und cadentiis compositis minoribus diminutis, ꝛc. Alle diese unnütze Eintheilungen und Wiedereintheilungen der Untereintheilungen, wodurch die Dinge ohne Noth vervielfältigt werden, und die weiter nichts, als entweder etwas zufälliges in Ansehung der Vorbereitung und Wendung einer Schlußclausel oder die Verschiedenheit der Tactarten zum Grunde haben, brauchet man bey der heutigen bequemern und gewissern Lehrart nicht. Mich wundert, wie sich noch izt musikalische Schriftsteller finden, die dergleichen staubigte Fratzen wieder aufzuregen, das Hertz haben können.

(****) Der vollkommne Tonschluß wird sonst in Ansehung der Ausübung in den schlechten und zierlichen, in clausulam *puram*, oder simplicem, und *ornatam* oder floridam, compositam &c. unterschieden. Schlecht oder gemein heißt er, wenn die Clauseln ohne einen Zusatz gewisser melodischer oder harmonischer Figuren, so wie es die vorgeschriebnen Intervallen mit sich bringen, gemachet werden. Zierlich

heißt er, wenn die Clauseln mit allerhand melodischen und harmonischen Figuren begleitet werden. Wenn dieses auf einer anhaltenden Dominante geschicht, und der Schlußklang durch allerhand mit den vorhergehenden Passagen übereinkommenden Figuren, und die in einer Fuge insgemein aus den Sätzen und Gegensätzen hergenommen werden, verzögert wird: so nennet man dasselbe ein *point d'orgue*, lat. corona, eine **anhaltende Cadenz**, und wird dieselbe ordentlicher Weise nur am Ende einer Fuge gebraucht, woselbst sie auf der anhaltenden Endungssaite noch fortgesetzt werden kann. Man sehe ein paar Exempel davon. Tab. xxx. Fig. 15. und 16.

(*****) Daß die Auflösungen der Septime in die Terz nichts anders als vollkommne Tonschlüsse sind, ist hiebey im Vorbeygehen zu merken.

(II) Von dem unvollkommnen Tonschluß.

Es giebt dreyerley Gattungen desselben:

1) **Die erste** geschicht in Ansehung der Grundstimme von der Haupttonsnote in die Quinte, und hat sowohl in der harten als weichen Tonart Platz. Tab. xxxi. Fig. 1. 2. Von diesem Schlußgange in a **moll**, wo derselbe vom a ins e, oder nach der Sprache der Solmisation, vom **la** ins **mi** geschicht, ist, weil derselbe etwas trauriges an sich hat, das bekannte Sprichwort entstanden: **es wird auf ein Lami hinauslauffen**, wiewohl es einige von einem Tonkünstler, Nahmens **Lalemi** herleiten wollen. Die Harmonie, die man der vorlezten Note bey diesem Schlusse giebt, ist eigentlich der harmonische Dreyklang. Die drey obersten Stimmen können unter sich, wie beym vollkommnen Tonschluß verwechselt werden.

2) **Die zweyte** geschicht in Ansehung der Grundstimme von der Quarte in die Haupttonsnote, und wird ebenfals sowohl in der harten als weichen

chen Tonart gebraucht, ungeachtet sie aus der mixolydischen und folglich einer harten Tonart in g entspringet. Die Harmonie, die man der vorlezten Note giebet, ist entweder der harmonische Dreyklang. Tab. XXXI. Fig. 3. und 4. oder der Sextquintenaccord, wie bey Tab. XXXI. Fig. 5. und 6. Wenn man ihr den Accord der übermäßigen Quarte giebt: so entsteht daraus ein Tonschluß, der für nichts anders, als eine Umkehrung des vollkommnen angesehen werden kann, wie bey Tab. XXXI. Fig. 7.

Wegen der **Sextquintenharmonie** auf der **vorlezten Note** ist zu merken, daß darinnen nicht die Quinte, sondern die Sexte wider die bekannte Umkehrung des Grundseptimenaccordes, als dissonirend und zwar als eine Art einer ursprünglichen Dissonanz betrachtet wird. Man läßt folglich die Quinte auf ihrer Stuffe, und läßt vielmehr die Sexte eine Stuffe herauf steigen, um die verursachte Dissonanz aufzulösen. Dieses Verfahren heißt das **Zurückprellen** (repercussio) und zwar deswegen, weil die Sexte, nach dem sie mit der Quinte zusammen gestossen, und dadurch einen Mislaut verursacht, verbunden ist, zurück zu weichen; und da dieses nicht abwärts geschehen kann: so steiget sie eine Stuffe über sich. Auf diese Art wird der Sextquintenaccord bey diesem Tonschlusse gebraucht. In allen andern Fällen aber muß er der Natur und der Eigenschaft desjenigen Septimenaccords folgen, von dem er entspringet. Herr **Rameau** nennt diese Schlußart eine *cadencé irreguliere*, eine **ausserordentliche Schlußart.**

3) **Die dritte** geschicht in Ansehung der Grundstimme von der Sexte in die Dominante, und findet nur in einer weichen Tonart statt. Sie entspringet aus der phrygischen Tonart in e, allwo sie von der Secunde in die Haupttonsnote, nemlich vom f ins e geschicht. Tab. XXXI.

Fig.

Fig. 8. Der Baß verwechselt hier ofte seine Clausel, und geht von der Quarte in die Quinte, wie Tab. XXXI. Fig. 9. oder von der Secunde in die Quinte, wie Tab. XXXI. Fig. 10. Die Harmonie, die der vorlezten Note gegeben wird, ist, wie man sieht, insgemein der Sexten- oder der Quartterzenaccord, bestehend aus 6. 4. und 3. und wird dieser leztere auf dem falschen Tacttheile gemacht. Zur Vorbereitung gehet im guten Tacttheile, auf ebenderselben Stuffe der Accord der Septime insgemein vorher. Dieser unvollkommne Schlußgang wird heutiges Tages nur meistens im Kirchenstyl, wo er von besonderm Wehrte ist, in seiner eigentlichen Form; in andern Schreibarten aber dergestalt ausgeübet, daß man der vorlezten Note den Accord der übermäßigen Sexte giebt. Tab. XXXI. Fig. 11.

§. 3.

Der vollkommne Tonschluß kann auf dreyerley Art unterbrochen oder vermieden werden, entweder α) durch eine veränderte Fortschreitung der Grundstimme. β) oder durch eine veränderte Harmonie auf der Schlußnote der Grundstimme. γ) oder durch Auslassung der Schlußnote. Ein solcher **unterbrochner**, oder **vermiedner**, oder wie man sonsten sagt, **fliehender Tonschluß** heißt mit einem Nahmen ein **Scheinschluß**, ital. cadenza finta, sfuggita, d'inganno, fr. cadence detournée, evitée, rompuë, feinte, trompeuse, lat. clausula oder cadentia ficta, interrupta, decipiens, euitata, &c. Da diese Scheinschlüsse das wahrhafte Intervall oder die wahrhafte Harmonie, die eigentlich erfolgen sollte, entfernen: so dienen sie dazu, daß man einen Gesang damit sehr weit fortführen kann, ohne einen gewissen Schluß oder Absatz darinn zu machen; und sind dieselben in der Fuge zur ununterbrochnen Fortführung eines harmonischen Gewebes von der grösten Nothwendigkeit. Wir wollen zur Probe einige Beyspiele von solchen Scheinschlüssen bemerken.

Tab.

Tab. XXXI. Fig. 12. bey (a) und (c). Hier geht der Baß einen Ton aufwärts, anstatt in die Haupttonsnote zu springen. Die Umkehrung dieser Exempel in Ansehung der Gestalt der Harmonie auf der lezten Note sehe man bey (b) (d) (e) und (f).

Bey (g) und (h) geht der Baß eine Terz abwärts. Die Umkehrungen des leztern Exempels sind bey (i) (k) (l) und (m) zu ersehen.

Bey (n) und (o) geht der Baß eine Quinte aufwärts, wobey die in dem ersten Exempel befindliche Quartenfolge in abwechselnder Quarten- und Quintenfortschreitung zu merken ist. Die Umkehrungen des zweyten Exempels stehn bey (p) (q) und (r).

Bey (s) und (t) wird die Harmonie auf der Schlußnote verändert, und entsteht daraus die bekannte Septimenfolge in abwechselnder Quarten- und Quintenfortschreitung. Die Umkehrungen des lezten Exempels stehn bey (u) (v) und (w).

Bey (x) wird schon auf der vorlezten Note, nemlich der Dominante, der Schluß durch die kleine Terz unterbrochen.

Exempel von vermiednen Tonschlüssen, die durch Auslassung der Schlußnote entstehen, wird man bey Fig. 2. Tab. XXXVIII. finden. Man schlage nur die Anmerkungen über diese Figur nach.

III. Abschnitt.

Von dem Verfolg eines Fugensatzes.

Die erste Durchführung eines Fugensatzes kostet wohl insgemein die wenigste Mühe. Die Schwürigkeit betrift den Verfolg derselben. Doch wird auch diese wegfallen, wenn man folgende allgemeine Regeln und Anmerkungen, die sich auf das üblichste hiebey gründen, zum Augenmerke nehmen wird. Wir setzen dabey voraus,

a) daß

α) daß man einen der Wiederhohlung und eines guten Contrapuncts dagegen fähigen Satz nach Beschaffenheit der Tonart, worinn die Fuge seyn soll, ersonnen habe.

β) da die Sätze in den verschiednen Wiederschlägen nicht allezeit in einerley Entfernung hinter einander folgen müssen: so muß derselbe gleich vom Anfange so eingerichtet werden, daß der Gefährte dem Führer auf verschiedne Art, bald unten, bald oben, in allerhand Arten und Gattungen der engen Nachahmung nachfolgen könne. Es mag aber ein Satz beschaffen seyn als er will: so muß er allezeit verschiedner Arten derselben fähig seyn. Es kömmt nur auf eine gründliche Untersuchung an. Jedes Thema ist in sich selbst etlichemahl enthalten. Wo lernt man aber dieses untersuchen? In der Lehre vom doppelten Contrapunct und vom Canon? Dieser Theile der Setzkunst kann man also bey keiner Fuge entbähren, sie sey einfach oder doppelt, in ähnlicher oder vermischter Bewegung, u. s. w. Alle Fugen folglich, wo das Thema nicht so behandelt ist, daß etliche Arten der engen Nachahmung (denn alle auf einmahl braucht man sie nicht;) darinnen hin und wieder vorkommen, legen von der Einsicht ihrer Verfasser kein vortheilhaftes Zeugniß ab. Die Themata davon können gut seyn. Es hat aber der Componist damit nicht umzugehen gewust. Es kann derselbe in einer andern Gattung der musikalischen Composition mehr Verdienste haben. Da indessen nicht alle Themata von der Art sind, daß man sie allezeit ganz in verschiedner Entfernung gegen einander bringen kann: so ist es nicht nur erlaubt, sie zu verkürzen und zu zergliedern, sondern es gehört dieses selbst unter die Schönheiten der Fuge. Die **Verkürzung** besteht darinnen, daß man nur den ersten Theil des Satzes nimmt, und denselben hin und wieder in der engen Nachahmung zwischen den verschiednen Stimmen fugiret. Wir fügen die

Bedin-

Bedingung der engen Nachahmung desselben gleich hinzu, um nicht diejenigen zu entschuldigen, die alsdenn das Thema zu verkürzen Gelegenheit nehmen würden, wenn sie nicht weiter fortwissen. Man hat bey dieser Verkürzung aber auch die Freiheit, daß man die Noten zertheilen, vergrössern, verkleinern, ungebundne Noten binden, die Thesin in Arsin und die Arsin in Thesin verwandeln, in allen Intervallen ohne Unterscheid nachahmen, und dieses in allerley Arten der Bewegung verrichten kann. Die Zergliederung eines Satzes besteht darinnen, daß man denselben in gewisse Glieder, und zwar dieselben zwischen die verschiednen Stimmen vertheilet, wo man sie vermittelst der Nachahmung und Versetzung entweder unter sich allein durcharbeitet, oder man läßt in einer andern Stimme einen aus den andern Gegensätzen oder einen aus der ersten Gegenharmonie entlehnten Gang vermittelst der Versetzung und Nachahmung zugleich dagegen hören. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Erstes Exempel.

Das Thema dazu steht Tab. XXXI. Fig. 13. und ist in allen Intervallen in verschiedner Entfernung unter sich nachgeahmet worden. Wir haben zur Ersparung des Raums nur meistens den Anfang von jeder Art hingesetzet, da man nach Belieben den übrigen Theil des Satzes allezeit dazu nehmen kann, indem er, ausgenommen bey Fig. 21. und zwar in beyden Stimmen ganz bleibet.

In der Secunde ist dieser Satz bey Fig. 14. nachgeahmet worden. Man kann die Folgestimme eine Octave höher und also in der None nehmen, wenn die beyden Stimmen nicht im Einklange zusammen kommen sollen, oder, wenn man die Harmonie drey- oder vierstimmig machen will. Dieses geschicht durch den Zusatz einer blossen Terz, da man

nemlich, wie man es auf den anhebenden Noten durch die darüber befindlichen Custodes angezeiget hat, die dritte und vierte Stimme eine Terze über die Unter- und Oberstimme mitgehen läßt.

In der Terz ist dieser Satz nachgeahmt, bey Fig. 15. und 16.
in der Quarte bey Fig. 17.
in der Quinte bey Fig. 18.
in der Sexte bey Fig. 19.
in der Septime bey Fig. 20.
in der Octave bey Fig. 21. und 22.

Durchgehends aber ist alles dieses von Fig. 14. an in Thesi und Arsi geschehen.

Zweytes Exempel.

Das Thema dazu steht Tab. XXXII. Fig. 1. und ist bereits in der Organistenprobe des Herrn Legationsraths von Mattheson, und zwar noch mit einem chromatischen Gegensatze, auf verschiedene Art durchgeführet worden. Wir haben dasselbe deswegen erwehlet, weil die Folgestimme und zwar mit sehr geringer Verkürzung oder Veränderung des Satzes, in allen Tacten eintreten kann.

Fig. 2. 3. und 4. Da die Folgestimme bey Fig. 1. sechs Tacte zu pausiren hatte: so tritt sie allhier sogleich nach dem fünften ein. Bey Fig. 2. geschicht dieser Eintritt vermittelst der Quarte, bey Fig. 3. hingegen durch die Unterseptime, und bey Fig. 4. durch die Unternone. Es gründet sich dieses Verfahren auf den doppelten Contrapunct, und zwar auf den in der Decime und Duodecime, in welchem nemlich Fig. 3. und 4. gegen Fig. 2. stehen, welches man besser einsehen wird, wenn man die Regeln vom doppelten Contrapunct sich wird bekannt gemamachet haben.

Bey

Bey Fig. 5. und 6. tritt die Folgestimme nach einer Pause von fünftehalb Tacten ein. In Ansehung der anfangenden Noten der Folgestimme stehn diese beyde Exempel in der Duodecime.

Bey Fig. 7. 8. und 10. tritt die Folgestimme nach einer Pause von drey Tacten, und bey Fig. 9. nach viertelhalb Tacten ein, wiewohl man bey dieser lezten Figur den Eintritt auch sogleich zum Anfange des vierten Tacts machen kann, wenn man die Zweyviertheilsnote in eine Runde verwandelt.

Bey Fig. 11. und 12. die beyde in dem Contrapuncte in der Octave stehen, geschicht der Eintritt nach einer Pause von drittehalb Tacten, und bey Fig. 13. nach zwey Tacten.

Fig. 14. 15. 16. und 17. wovon die drey lezten gegen die erste im Contrapunct in der Octave, Decime und Duodecime stehen, geschehen die Eintritte in der engesten Nachahmung, nemlich sogleich im zweyten Tact.

Bey Fig. 18. und 19. geschicht die Nachahmung in Arsi und Thesi, und zwar bey Fig. 18. in der ähnlichen und Fig. 19. in der verkehrten Bewegung.

Bey Fig. 20. heben die beyden Stimmen den Satz in der Gegenbewegung zugleich an, und wird selbiger durch den Zusatz der Terzen bey Fig. 21. vierstimmig gemacht, wovon man nach Belieben eine wegnehmen kann, wenn er nur dreystimmig ausgeübet werden soll. Im fünften Tact ist in Ansehung der zugesezten Terzen eine Veränderung vorgegangen, und anstatt des e ein d, der Richtigkeit der Harmonie wegen, genommen worden. Im Molltone lässet sich aber die Terz ebenfals gebrauchen, wie man die Probe damit machen kann, wenn man das g dur ins g moll verändert.

Bey Fig. 22. zeiget sich der Satz in einer doppelten engen Nachahmung, in Ansehung der höchsten und tiefsten Stimme. Man kann denselben übrigens noch auf sehr viele Arten verändern; es kann aber dieses zur Probe genung seyn.

Drittes Exempel.

In den beyden vorigen Exempeln hatten wir es nur mit einem einzigen Satz zu thun. Hier kommen ihrer zwey zugleich in Betracht, und siehet man selbige bey Fig. 1. Tab. XXXIII. mit Ziefern bemerkt. Aus diesem Haupt- und Gegensatze ist das bey Fig. 2. befindliche Exempel vermittelst der Verkürzung und Zergliederung entstanden. Kaum fängt der Baß das erste Thema an: so folget ihm die Diskantstimme vermittelst der Nachahmung desselben nach. Weder die eine noch die andere Stimme aber vollführen es, indem sie nur den Anfang davon durcharbeiten. Währender Zeit der Baß die vier Viertheile aus dem zweyten Tacte des ersten Fugensatzes vermittelst der Versetzung durchnimmet: so hält sich die Oberstimme an den fünf ersten Noten desselben, und arbeitet diese dagegen vermittelst der Versetzung durch. Es ist hier also der erste und andere Tact des Hauptsatzes zergliedert und unter sich durchgeführet worden. Gegen diese beyden Stimmen läßt der Alt ein aus dem andern oder dem Gegensatze entlehntes Förmelchen vermittelst der Versetzung hören. Das gantze Hauptthema kömmt endlich erst wieder im sechsten Tact in der ersten Diskantstimme durch einen unvermutheten Eintritt und zwar in enger Nachahmung zum Vorschein, nachdem es nemlich die zweyte Diskantstimme zum Anfange dieses Tacts kurz vorher angehoben. Aus dem vierten Tact des Hauptfugensatzes bey Fig. 1. ist annoch das bey Fig. 3. befindliche Exempel, welches eigentlich zur **Zwischenharmonie** gehöret, entstanden. Die höchste Stimme nimmt die daraus entlehnte Clausel, und treibt sie vermittelst der Versetzung durch, und weichet dabey nach den Regeln der Tonwechselung in verschiedene Tonarten aus. Die Baßstimme arbeitet dagegen mit dem schon bekannten Förmelchen aus dem zweyten Satze, und setzen beyde Partien diesen Streit unter sich vier Tacte lang fort, worauf sich das Blat wendet, und in dem folgenden Tacte die Oberstimme dieses Förmelchen in der Gegenbewegung ergreift, der Baß hingegen die aus dem

ersten

ersten Hauptsatze entlehnte Passage auf eine freye Art vermittelst der Versetzung bey noch immer fortdauernder Tonwechselung dagegen nachmachet.

Viertes Exempel.

Das Thema dazu haben wir bereits in dem Hauptstück vom Gefährten und zwar daselbst Tab. XIII. Fig. 4. gesehen, und ist dasselbe allhier bey Fig. 4. Tab. XXXIII. sowohl verkürzt als zergliedert, und dabey in verschiedenen Modulationen hintereinander durchgeführet worden. Die beyden Oberstimmen nehmen die zwey ersten Tacte des Satzes vor, und der Baß arbeitet mit dem dritten Tacte desselben nach Proportion dagegen. Auf eine andere Art und zwar nur zweystimmig, siehet man diesen Fugensatz bey der folgenden Fig. 5. auf eine freyere Art zergliedert. Dieses leztere Exempel gehört zur **Zwischenharmonie.**

Fünftes Exempel.

Es steht selbiges bey Fig. 6. Tab. XXXIII. und enthält der erste Tact der Oberstimme, mit der ersten Note des zweyten, den Fugensatz. Dieser erscheinet allhier vermittelst der engen Nachahmung auf verschiedene Art, in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung, und in der eigentlichen und vergrößerten Geltung der Noten. In der ähnlichen Bewegung ergreift denselben sogleich nach einer Viertheilpause die Mittelstimme, allein mit vergrösserten Noten, und ehe sie ihn vollführet, so tritt die Unterstimme mit dem Satze in der Gegenbewegung ein. Nachdem die Mittelstimme den Satz geendet: so nimmt sie ihn sogleich ohne eingeschobne Zwischennoten, eine Quarte höher in der eigentlichen Bewegung und Geltung der Noten vor. Die Oberstimme aber erwartet nicht das Ende desselben, sondern rückt sogleich darauf mit der Antwort an. Noch enger auf eine andere Art ist dieser Fugensatz bey der folgenden

genden Fig. 7. durchgeführet worden. Der Baß verkürzt ihn allezeit, und hat ihn dreymahl; die Ober- und Mittelstimme nehmen ihn hingegen ganz; und findet er sich in jeder zweymahl, wie man aus den über die Anfangsnoten befindlichen Zeichen sehen wird.

Wir kehren nunmehr zu unsern Anmerkungen zurück.

γ) Hat man nunmehr nach itzt gezeigter Art den Fugensatz, oder, wenn es mehrere sind, alle beyde untersuchet: so ist, so zu sagen, die Fuge schon gemacht. Man braucht die verschiedenen aus dieser Art der engen Nachahmung, der Verkürzung und Zergliederung des Satzes entspringenden Theile nur vermittelst guter Zwischensätze zusammen zu hängen. Da nimmt man nemlich einen Theil in dieser Tonleiter, den andern in einer andern, nach den Regeln der Modulation vor, und, damit die Sätze alsdenn in allen Stimmen ohne Unterscheid, und nicht etwann in den äussersten Stimmen allein und auch nicht blos zwischen der Tonleiter des Haupttons und der Dominante erscheinen mögen: so kann man sich, so lange man es nicht mehr nöthig hat, nach den Mustern guter Auctoren eine Disposition der Wiederschläge machen, und diese ungefehr vorläuffig in der Partitur bemerken, um hiernach die Fuge völlig auszuarbeiten. Diese Disposition muß aber so gemachet werden, daß die größten Kunststücke zulezt bleiben, und die schwächern allezeit vorhergehen, damit, nach der vernünftigen Vorschrift eines gewissen sehr bekannten practischen Meisters, zwar der Anfang gut, das Mittel aber noch besser und das Ende vortreflich sey.

Was sonst noch hin und wieder erinnert werden kann, wird theils bey folgenden allgemeinen Regeln, theils bey der darauf hiernach anzustellenden Untersuchung ganzer Fugen beygebracht werden.

(I) All-

(I) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen einfachen Fuge.

Es gehören hieher alle diejenigen Fugen, wo nur **ein herrschender** Satz vorhanden ist, es mag der Gefährte dem Führer in der Vergrösserung oder Verminderung, in der ähnlichen oder Gegenbewegung u. s. w. nachfolgen.

Von den Alten und noch von einigen Neuern und darunter z. E. vom Herrn Theil werden alle diejenigen Arten künstlicher Fugen, da der Nachsatz dem Vorsatz mit veränderter Geltung und Bewegung der Noten u. s. w. antwortet, unter die Doppelfugen gezählet. Die Gründe, womit sie es thun können, sind mir unbekannt. Thun sie es deswegen, weil die unterschiednen Gestalten, in der sich ein Satz bey der engen Nachahmung zeiget, aus dem doppelten Contrapunct ihren Ursprung nehmen, so haben sie unrecht, indem der doppelte Contrapunct auch zur einfachen Fuge erfodert wird, wenn diese gut seyn soll. Die Doppelfuge hat ihren Nahmen von den verschiednen darinnen wechselsweise erscheinenden Sätzen, und nicht vom doppelten Contrapunct. Ein anders ist es, wenn in solcher Art von Fugen, wo die Folgestimme in veränderter Proportion der Noten und Bewegung der anhebenden Stimme antwortet, mehrere Sätze zugleich durchgearbeitet werden. Alsdenn gehören sie unter die Doppelfugen, und nicht eher. Das Ansehen grosser Männer ist nicht im Stande, die unrechte Benennung eines Dinges zu schützen.

Wenn nun der Satz

(1) durch die verschiednen Stimmen einmahl durchgeführet worden: so setzet man das harmonische Gewebe **entweder** nach den Regeln der Zwischensätze noch etliche Tacte lang fort, und machet alsdenn **eine Cadenz**; **oder** man machet diese nach der geschehenen erstern Durchführung so gleich, wenn nemlich der Gesang des Fugensatzes sich dahin neiget. Diese Cadenz nun kann **entweder** in den Hauptton, oder in die Dominante geschehen, nachdem die vorhergehende Harmonie es am natürlichsten zu erfodern scheinet.

Wenn wir an verschiedenen Oertern gesagt, daß die Ruhestellen nicht in die Fuge gehören, und durch das Gebot einer Cadenz dasselbe allhier zu wiederrufen scheinen: so müssen wir uns hierüber erklären. Das Verbot der Ruhestellen ist in Ansehung aller Stimmen zugleich zu verstehen, und nicht dahin auszudeuten, als ob nicht etliche Stimmen für sich berechtigt wären, einen Schluß unter sich zu machen. Es wird gar nicht erfodert, daß alle Stimmen in einem Athem wegbrummen, und sich nirgends ein Zeichen des Unterschieds der Theile finde. Nur muß der Schluß entweder nicht formal seyn, indem man selbigen nemlich nach den oben drey erklärten Arten vermeiden kann, oder, wenn derselbe formal ist, so muß entweder 1) die Schlußnote oder eine von den andern Schlußklängen den Fugensatz oder einen Zwischensatz anheben, oder 2) es muß sogleich von der einen oder andern Note aus der Cadenz abgesetzt, und darauf entweder, wie gesagt, das Thema selbst, oder ein Zwischensatz ergriffen werden. Es werden hiervon Exempel vorkommen.

(2) Bey dieser Cadenz nun läßt man entweder den Führer oder Gefährten des Fugensatzes in derjenigen Stimme, da er nicht zulezt gewesen ist, eintreten; oder man läßt, wenn kein Zwischensatz vor der Cadenz vorhergegangen, bey dieser Cadenz anitzo einen Zwischensatz hören, um dem Gehöre nach der Wiederkunft des Hauptsatzes ein desto grösser Verlangen zu machen, als welcher auch alsdenn bey einer bequemen Harmonie, entweder mit dem Führer oder Gefährten, wie gesagt, und zwar in derjenigen Stimme, die ihn nicht zulezt gehabt, eintreten kann.

(3) Wenn sich der Satz nun wieder aufs neue in einer Stimme zeiget: so suchet man die Antwort darauf in der Folgestimme etwas näher, wenn man will, und viele Arten der engen Nachahmung bey dem Satze möglich sind, oder sonst die Fuge nicht gar zu lang werden soll, einzuführen, und erwartet man nicht diejenige Entfernung, in der sie in der erstern Durchführung gegen die andere Stimme angehoben hat. Diese Antwort kann in der Octave des Haupttons oder der Dominante geschehen, nachdem die Folgestimme der vorhergehenden näher nachfolgen kann.

(4) Diese

(4) Diese zweyte angefangne Durchführung setzet man nach der Anzahl der Stimmen, mit vermischten Zwischensätzen entweder durch alle Partien fort, oder nur durch einige, da man alsdenn diejenige, die in der dritten Durchführung den Satz zuerst nehmen soll, vermittelst einiger Pausen vorhero schweigen lassen kann. Man richtet aber diese Zwischensätze dergestalt ein, daß man nunmehr in eine verwandte Tonart cadenziren könne, wobey die Regel ist: daß man in die ordentlichen Tonarten ausweichen muß, ehe man in die ausserordentlichen geht. An der bekannten Ordnung derselben in Ansehung ihrer Folge kann man sich, um mehrerer Sicherheit willen, dabey so lange halten, bis man sich über diese Regeln zu erheben, und mit vernünftiger Freiheit zu moduliren weiß.

(5) Nunmehr erscheint denn der Fugensatz in einem ganz andern Tone, und vielleicht zugleich in einer andern Tonart, als er zum Anfange gehört worden. Ist er nemlich aus einem Durtone in einen Mollton gerathen: so machet man die Antwort in einem, nach Anweisung des Haupttons der Fuge, damit verwandten Nebenmolltone; und gleiche Bewandtniß hat es, wenn der Fugensatz aus einem Molltone in einen Durton geräth, da die Antwort in einem verwandten Nebendurtone geschicht.

(6) Man fähret nach diesem beständig fort, den Fugensatz soviel möglich in allen verwandten Nebentönen und zwar bald ganz, bald verkürzt und zergliedert durchzuarbeiten. Man flechtet die Sätze mit guten Zwischenharmonien durch, und nahet sich endlich wieder auf eine gute Art dem Haupttone, wo man den Satz noch auf verschiedene Art, bald ganz, bald verkürzt, mit allerhand Arten der Nachahmung, periodisch und canonisch durchnimmt, und endlich nachdrücklich, und wenn man will, mit einer anhaltenden Cadenz oder einem sogenannten point d'orgue schliessen kann. Folgende analitische Erklärung einer vierstimmigen Fuge wird alles dieses deutlicher machen. Es ist

dieselbe auf der XXXIV. und XXXV. Tab. enthalten. Zum voraus müssen wir hierbey erinnern, daß der Verfasser derselben mehr in den Zwischen- und Gegenharmonien, als in Ansehung der Versetzung des Fugensatzes zu moduliren gesucht hat, indem dieser nur bloß zwischen der Octave des Haupttons und der Octave der Dominante durchgearbeitet wird, wie man ehedessen im ernsthaften Styl allezeit zu thun pflegte, und noch heutiges Tages von denen geschicht, die nach den Gesetzen der alten Tonarten in dem sogenannten Capellstyl schreiben. In dem Artikel von den Doppelfugen werden wir mehrere Gelegenheit zu sehen haben, auf was für Art man mit dem Fugensatze in andere Töne auslauffen kann.

Die erste Durchführung des Satzes erstrecket sich vom ersten bis zum neunten Tact, und, da der Tenor den Führer anhebt, so bekommt nach den Regeln des Wiederschlages sogleich der Diskant denselben, nachdem der Alt zuvor den Gefährten hören lassen, der hernach zum Schlusse dieser Durchführung im Basse wiederholet wird. Alle Stimmen aber treten ohne besondere Zwischensätze, und zwar die dritte bey einer liegenden Secunde, und also bey einer Dissonanz, die vierte aber bey einer einen Schlußsatz bezeichnenden, alle zusammen aber bey einer solchen bequemen Harmonie ein, daß es nicht früher oder später geschehen konnte. Man ziehe sich hieraus die Regel: daß man den Eintritt der Stimmen nicht zu verzögern hat, wenn die Harmonie dazu Gelegenheit giebt, so wie man in gegenseitigem Falle alsdenn dieselben mit darzwischen gepflochtnen Sätzen aufhalten kann. Noch kann hier bemerket werden, wie, da das anhebende Thema mit einer diskantisirenden Clausel schliesset, dieserwegen nicht nur sogleich der Alt auf der Schlußnote einfällt, sondern, wie dasselbe annoch in allen folgenden Wiederholungen entweder allezeit am Ende etwas verändert oder die Harmonie dagegen so eingerichtet wird, daß sich die Bewegung allezeit soviel als nöthig erhält, wofern

fern nicht die andere Stimme sogleich darauf beym Schlußpuncte oder doch gleich hernach eingeführet wird. Wir bemerken dieses hiemit zum voraus, um es nicht bey jedem Vorfalle ohne Noth besonders wiederholen zu dürfen.

Die zweyte **Durchführung** fänget am Ende des neunten Tacts an, und geht bis zum zwantzigsten. Es ist darinnen der Satz wieder durch alle Stimmen, aber auf eine andere Art, durchgenommen worden. Diejenigen, die zuvor den Führer hatten, bekommen itzo den Gefährten, und im Gegentheil diejenigen, die den Gefährten hatten, bekommen den Führer. Es folgen dabey die Stimmen in eben derjenigen Ordnung, in der sie sich in der ersten Durchführung hören lassen, hier aufeinander. Der Tenor nemlich, der die Fuge angehoben, tritt hier wieder zuerst mit dem Fugensatz, und zwar umgekehrt, mit dem Gefährten, da es vorher mit dem Führer geschehen, unmittelbar nach der ersten Durchführung ohne besondere Zwischensätze ein. Da derselbe aber den Satz bey einer vollkommenen Cadenz im Haupttone verläßt: so wird von der Schlußnote sogleich abgesetzt und ein aus dem Themate entlehntes, jedoch in die Gegenbewegung gebrachtes und auf der Tabelle mit einem Zeichen bemerktes Förmelchen angehoben, das der Baß sogleich darauf vermittelst der Nachahmung wiederholet, wodurch denn die nöthige Bewegung völlig erhalten wird. Nach diesem kurzen Zwischensatze ergreift der Alt, der zuvor etwas geruhet hatte, den Führer im zwölften Tacte, nach dessen Endigung sich zwar die Harmonie wieder zu einer Cadenz neiget, welche aber durch die Zwischensätze, die aus einer in den drey untersten Stimmen nachgeahmten und mit Zeichen bemerkten Clausel bestehen, aufgehoben wird. Kurz vor dem sechszehnten Tacte ergreift denn endlich nach diesen Zwischensätzen der Diskant den Gefährten und im siebenzehnten Tacte der Baß den Führer und wird damit diese zweyte Durchführung geendet.

Die dritte Durchführung fänget vom zwanzigsten Tacte an, und erstrecket sich bis zum sieben und zwanzigsten, und kommt der Satz darinnen ebenfals wieder viermahl, jedoch auf eine andere Art zum Vorschein. Wie vorher die Eintritte nemlich mit ungleichen Intervallen, d. i. mit Abwechselung des Führers und Gefährten geschahen: so geschicht es anizt zweymahl hintereinander mit gleichen Intervallen. Der Tenor nemlich und der Diskant folgen in der Octave nach, und nehmen den Führer, wobey aber die Diskantstimme im zwey und zwanzigsten Tact etwas früher, in näherer Entfernung eintritt, und dadurch die Bewegung, die sich in den andern Stimmen durch den Schlußgang nach dem C zu verliehren anfieng, wiederherstellet. Der Baß und Alt nehmen darauf den Gefährten, und wird mit einem Schlußgang ins B diese dritte Durchführung geschlossen.

Die vierte Durchführung fängt vom sieben und zwanzigsten Tacte an, und erstrecket sich bis zum vier und dreißigsten. Hier wird der Satz in der engen Nachahmung durchgearbeitet, und folgen die Stimmen einander mit ungleichen Intervallen. Der Tenor hebt mit dem Führer an; der Alt nimmt sogleich in der kürzesten Entfernung den Gefährten; und in eben derselben Entfernung hebt hernach der Baß den Satz gegen den Diskant an; wobey denn der doppelte Contrapunct in der Octave, in welchem diese beyden lezztern Eintritte gegen die beyden vorhergehenden erscheinen, in Betrachtung zu ziehen ist. Nachhero wird das harmonische Gewebe vermittelst der Nachahmung einer aus dem Themate entlehnten kleinen Clausel bis zum vier und dreißigsten Tacte fortgesetzt, und daselbst in D cadenziret.

Die

Die fünfte **Durchführung** fänget am Ende dieses vier und dreißigsten Tacts an, und gehet bis zum sieben und dreißigsten. Das Thema wird hieselbst von zwey Stimmen allezeit terzenweise zugleich angehoben, und von den andern beyden in enger Nachahmung auf eben diese Art, nemlich terzenweise beantwortet. Der Alt und Baß heben nemlich den Satz zugleich an, und der Diskant und Tenor folgen auf diese Weise kurz hinter drein. Nach einem angehängten kurzen Zwischensatze wird denn diese Durchführung auch geschlossen.

Die sechste **Durchführung** fängt am Ende des sieben und dreißigsten Tacts an, und geht bis zum vier und vierzigsten. Das Thema wird hier auf eben die Art als in der vorhergehenden Durchführung zusammen gezogen, wobey die beyden obersten Stimmen in Ansehung der beyden obersten aus der vorigen Durchführung, nach dem doppelten Contrapunct in der Octave unter sich versetzt sind. Das übrige ist eine mit der Natur des Hauptsatzes zusammenhängende Zwischenharmonie.

Die **siebente und lezte Durchführung** fänget am Ende des vier und vierzigsten Tactes an, und dauert bis zum Ende. Der Diskant und Alt heben den Satz terzenweise, aber mit der Verkürzung an; der Tenor und Baß folgen in enger Nachahmung nach, und setzen zwar denselben weiter fort, werden aber sogleich vom Diskante und Tenor in enger Nachahmung, und zwar terzenweise und also von beyden zugleich, beantwortet, worauf die ganze Fuge mit einer anhaltenden Cadenz geschlossen wird.

Anmer=

Anmerkungen.

1) So wie eine vierstimmige Fuge ausgearbeitet wird, kann auch eine dreystimmige ausgearbeitet werden. Man läst bey jeder Durchführung nemlich nur die vierte Stimme weg; und gleiche Bewandtniß hat es mit der zweystimmigen, als in welcher allezeit die beyden letzten wegbleiben. In Ansehung dieser zweystimmigen Fuge aber ist zu bemerken, daß man sie meistentheils doppelt zu machen, und folglich mit dem Hauptsatze einen Gegensatz, nach dem doppelten Contrapunct in der Octave, zu verbinden pflegt. Sie sey aber einfach oder doppelt, so ist dieselbe, so leicht sie verfertiget zu werden scheinet, nicht geringen Schwürigkeiten unterworfen, theils wegen der strengen Regeln, die in der harmonischen Setzkunst einer zweystimmigen Composition vorgeschrieben werden, theils, weil ausser dem Hauptsatze, alle Zwischensätze wechselsweise in beyden Stimmen soviel als möglich, genauer als in mehrstimmigen Fugen unter sich nachgeahmet werden müssen und hat vielleicht ein gewisser grosser Tonmeister Recht, wenn er ein schön fugirtes Duo für ein Meisterstück in der Setzkunst hält. Wenn man in vielstimmigen Fugen nur meistens auf ein schönes harmonisches Gewebe siehet: so kommt allhier die Melodie zugleich besonders in Betracht. Damit die Composition nicht trocken und platt werde: so ist allhier auf gewisse lebhafte Wendungen und Gänge zu sehen.

2) In keiner Fuge brauchen alle Stimmen allezeit zugleich zu gehen. Man kann nicht nur eine, sondern ihrer zwey öfters ruhen lassen, damit sie den Satz hernach desto frischer von neuem fassen. Man läßt aber ordentlicher weise nicht ehe die eine Stimme aufhören, als wenn eine andere eintritt. Doch ist man hierinn an kein Gesetze gebunden;

bunden; und können noch über dieses, wenn zwey Stimmen ruhen sollen, dieselben mit einmahl oder allmählich eine nach der andern verschwinden.

3) In Ansehung der **Gegenfuge** ist hier noch zu erinnern, wie es bey derselben einerley ist, ob der Gefährte dem Führer in der Quinte, der Octave, oder der Terz, oder sonst einem andern Intervall nachfolget, und folglich ob die Wiederholung des Satzes in der zweyten Stimme in der freyen oder strengen Verkehrung geschicht. Nur muß man bey der angefangenen Art bleiben, und ist es nicht erlaubt, ehe davon abzugehen, als wenn man die Sätze vermittelst der engen Nachahmung zusammenbringet. Die wechselsweise Bewegung kann gleichfals unterbrochen werden, und hin und wieder eine Stimme der andern in ähnlicher Bewegung antworten, wenn die dritte nur darauf den Satz wieder in der Verkehrung faßt. Aus folgenden Exempeln wird man die Art und Eigenschaft der Gegenfuge genugsam beurtheilen können.

Tab. XXXVI. Fig. 1. Hier folget die zweyte Stimme der ersten in der Quinte in freyer Bewegung nach. Die dritte Stimme nimmt den Satz in der vorhergehenden Bewegung, da die zweyte eintritt; die vierte aber antwortet darauf verkehrt.

Tab. XXXVI. Fig. 2. Die zweite Stimme folget der ersten in der freyen verkehrten Bewegung in einem gleichen Intervalle nach, und läßt sich der eigentliche Gefährte erst im siebenten Tacte und hernach im Basse im zehnten Tacte hören.

Tab. XXXVI. Fig. 3. Auch dieses Exempel ist in der freyen verkehrten Bewegung. Im fünften Tact ist eine enge Nachahmung des Satzes zwi-

schen der Diskant- und Baßstimme zu bemerken; im sechsten fangen ihn die Alt- und Tenorstimme an terzenweise zu nehmen.

Tab. XXXVI. Fig. 4. Hier ist der Satz bey der Wiederhohlung in die strenge Gegenbewegung versetzt, wie man aus der ähnlichen Folge der Intervallen, in Ansehung ihrer Proportion sehen kann, und fänget der Gefährte in der Terz an. Die dritte Stimme nimmt wieder denselben, und ist hierinn also die Ordnung der wechselsweisen Bewegung unterbrochen, so wie bey Fig. 1.

Man muß übrigens die Gegenfuge, Fuga contraria, nicht mit der **verkehrungsfähigen Fuge**, Fuga inuersa, vermischen. Jene bezeichnet nichts anders als eine solche Fuge, wo der Vorsatz dem Nachsatze in der Gegenbewegung folget, wiewohl bey derselben, wenn sie doppelt ist, auch die verschiednen Gegensätze nach den Regeln des doppeltverkehrten Contrapuncts ausgearbeitet werden, und folglich unter sich verkehrungsfähig seyn können. Diese bezeichnet eine solche Fuge, die durchgehends vom Anfang bis zum Ende mit allen Zwischen- und Gegenharmonien nach dem doppelt verkehrten Contrapunct verfertigt ist, und wo die gantze Composition, mit Verkehrung der Stimmen, in die Gegenbewegung gebracht werden kann. Hiervon findet man Exempel in der **Kunst der Fuge** des seel. Herrn Capellmeisters Bach, und wird in den Beyträgen zu dieser Abhandlung von der Verfertigung eines solchen Contrapuncts Nachricht erfolgen.

(II.) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen Doppelfuge.

Es gehören hieher alle diejenigen Fugen, worinnen verschiedene Sätze unter sich verbunden werden, es mag der Gefährte dem Führer in der Vergrösserung oder Verminderung, der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung u. s. w. nachfolgen. Zur Verfertigung derselben ist zu merken:

(1) Daß die Sätze in Ansehung der Geltung der Noten sowohl als der Wendung des Gesanges von einander unterschieden seyn müssen, damit das Ohr die Bewegung des einen gegen den andern desto lebhafter empfinde.

(2) Daß es gut ist, wenn die Doppelfuge aus einer Stimme mehr bestehet, als sie Sätze hat. Es können nicht nur alsdenn künstlichere Nachahmungen angebracht, und die Sätze einzeln besser ausgearbeitet werden; sondern es dient dieses auch dazu, daß eine Stimme manchesmahl ausruhen, und desto frischer den Satz hernach ergreiffen könne, da hingegen in Doppelfugen, wo nicht mehr Stimmen als Sätze sind, meistentheils jede Stimme in völliger Arbeit ist.

(3) Daß ein Satz nicht allezeit brauchet ganz beybehalten noch gänzlich ausgeführet zu werden.

(4) Daß die Sätze nicht zugleich miteinander aufhören dürfen.

(5) Um sich in den Doppelfugen mit den vielen Sätzen nicht zu verwirren, so kann man bey der Ausarbeitung einen von dem andern mit darüber gesetzten Ziffern voneinander unterscheiden.

(6) Es ist nicht nöthig, daß der Satz und Gegensatz allezeit einander begleiten, und keiner ohne den andern erscheine. Man kann öfters bald diesen bald jenen besonders durcharbeiten, bevor man sie wieder vereint.

(7) Wenn die Sätze einmahl durchgeführet sind: so ist es einerley, den Haupt- oder Nebensatz wieder zuerst einzuführen.

(8) Alle die verschiedenen Sätze, die untereinander verbunden werden sollen, müssen, bevor man sich an die Ausarbeitung machet, **erstlich** nach den Regeln des doppelten Contrapuncts zusammengesetzet werden, damit sie bald auf diese bald auf jene Art unter sich verkehret werden können. **Zweytens** muß ein jeder Satz für sich besonders, so wie bey der einfachen Fuge, untersuchet werden, ob er sich selbst bald auf diese bald auf jene Art, unten oder oben, zwischen zwey, drey oder mehrern Stimmen, und dabey terzenweise, in enger Nachahmung periodisch oder canonisch folgen könne, und wie hernach ein anderer oder mehrere Sätze auf gleiche Art damit verbunden werden können. **Drittens** muß man untersuchen, ob Sätze darunter der Vergrösserung, der Verkleinerung, des widrigen Tacttheils, der unterbrochnen Nachahmung, der vermischten Bewegung ꝛc. fähig sind.

Hiernach entwirft man den Grundriß der Wiederschläge in der Partitur.

(9) Endlich kann die Einführung der Gegensätze noch auf **zweyerley Art** geschehen, nemlich

(*a*) Man arbeitet einen Hauptsatz, so wie bey der einfachen Fuge, eine Zeitlang durch, und schließt in einen zur Einführung des Gegensatzes bequemen Ton, welches insgemein der Hauptton ist. Dieser Gegensatz wird ebenfals wieder, so wie der vorige Hauptsatz, durch allerhand Wiederschläge und Tonarten eine Zeitlang durchgeführet. Nachdem faßt man unvermutheter Weise alle beyden Sätze kurz nach einander, und arbeitet sie nach der schon gemachten Disposition, nach ihren verschiednen Verkehrungen und Versetzungen, und in allerhand Arten der Nachahmung, bis zum Schlusse durch. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen vom **Battiferri**

und

und dem jüngern Herrn **Muffat** ausgearbeitet. So wie es nun mit einer Doppelfuge von zwey Sätzen gehalten wird: so wird es auch mit einer von drey oder mehrern Subjecten gehalten, indem man nemlich ein jedes besonders vorher durcharbeiten kann, bevor man sie verbunden nach einander hören läßt.

β) Man kann alle Sätze, ohne einen jeden besonders vorher zu arbeiten, sogleich nach einander und zwar auf folgende Art einführen.

(*) Man brauchet nicht so lange zu warten, bis die anhebende Stimme ihr Thema durchgeführet hat; sondern man kann den Satz schon vorher eintreten lassen. So sind die meisten **Händelischen** Doppelfugen beschaffen.

(**) Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat: so läßt man sogleich in der folgenden ein neues hören.

(***) Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat: so läßt man sie sobald die folgende Stimme dasselbe wiederhohlet, und zwar insgemein nach einer kleinen Pause, damit der Unterscheid der Sätze desto merklicher sey, ein neues dagegen ergreiffen. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen vom Herrn **Kuhnau** und auch dem Herrn Capellmeister **Bach** gesetzet.

Wegen der Wiederschläge eines jeden Satzes beziehen wir uns auf das was oben davon gesagt ist. So wie es aber in Ansehung der Einführung der Gegensätze mit einer Fuge von zwey Subjecten gehalten wird: so wird es auch mit einer, die mehrere hat, gehalten. Die Anwendung wird leicht zu machen seyn. Bey der Art bey (*) nemlich kann man den dritten Satz einführen, ehe die zweyte den ihrigen vollbracht, und den vierten, ehe die dritte

den ihrigen geendet. Bey der Art bey (**) läßt man in der dritten Stimme ein neues Thema hören, wenn die zweyte das ihrige zu Ende gebracht, und in der vierten ein anders, wenn die dritte zu Ende ist. Nach der Art bey (***) läßt man die andere Stimme, sobald sie den vorigen Satz wiederhohlet hat, ein neues, und die dritte, sobald diese den Satz der zweyten Stimme wiederhohlet hat, ein viertes Thema ergreiffen, während der Zeit die vierte Simme den Satz der dritten wiederhohlet. Exempel werden alles deutlicher machen, und wird in der Erklärung derselben das was noch ferner bey einer Doppelfuge erinnert werden kann, beygebracht werden.

Erstes Exempel.

Es steht dasselbe Tab. XXXVII. Fig. 1. und enthält den Anfang einer zweystimmigen Doppelfuge für zwey gleiche Stimmen. Der Gegensatz tritt nach der oben bemerkten Art bey (***) kurz nach der angefangnen Wiederhohlung des Hauptsatzes ein, und stehet gegen denselben in dem doppelten Contrapunct in der Octave. Die nach dieser ersten Durchführung folgende Zwischenharmonie lenket die Modulation nach dem fis moll zu, woselbst der Hauptsatz, der vorher in der Unterstimme anfieng, in der Oberstimme anizt wiederhohlet, und ihm kurz darauf in der andern der zweyte Satz entgegen gesetzet wird. So wie die erste Durchführung mit einer Cadenz in b dur schloß: so schließt diese zweyte in fis moll. Bey beyden Cadenzen aber hebt sogleich, damit die Bewegung allezeit bleibe, eine Zwischenharmonie an, und lenket diese leztere das Gewebe nunmehr nach cis moll hin, woselbst die Unterstimme den Hauptsatz, und die Oberstimme darauf den Gegensatz nimmt. Man siehet aus diesem Exempel, wie in Fugen modulirt und der Satz aus einer Tonleiter in die andere versetzet werden kann, der Abwechselung nicht zu vergessen, womit die Stimmen eine um die andere den Satz oder Gegensatz nehmen.

Zweytes

Zweytes Exempel.

Dasselbe steht Fig. 2. Tab. XXXVII. Es ist diese zweystimmige Doppelfuge ebenfals für zwey gleiche Stimmen gemacht, und tritt darinn der Gegensatz nach der bey (*) bemerkten Art ein. Die Sätze sind nach dem doppelten Contrapunct in der Octave verfertiget, wie man bey der Wiederhohlung der Sätze in der Tonleiter der Quinte, als welche die Gefährten von beyden bekömmt, am Ende dieser Figur sehen kann.

Drittes Exempel.

Dieses steht Fig. 3. Tab. XXXVII. und hat es in Ansehung des Eintrittes des Gegensatzes, der gegen den Hauptsatz im doppelten Contrapunct in der Octave steht, eben die Bewandniß als mit Fig. 1. dieser Tabelle, mit dem blossen Unterscheid, daß dort die tiefste und hier die höchste Stimme die Fuge anhebt. Nachdem sich der Gegensatz in der Oberstimme, gegen den Gefährten in der Unterstimme, hören lassen: so läßt sich derselbe zweymahl darauf in der Unterstimme in zwey verschiedenen Tonleitern, allein mit einer andern Gegenmelodie hören, worauf endlich beyde Sätze wieder verbunden werden, und zwar in der Tonleiter g, wo die höchste Stimme den ersten Satz anhebt, und kurz nachher die tiefste den zweyten Satz ergreift.

Viertes Exempel.

Es steht dasselbe Tab. XXXVIII. Fig. 2. und enthält den Anfang einer zweystimmigen Doppelfuge für zwey ungleiche Stimmen, worinn der erste Satz eine Zeitlang durchgeführet wird, bevor der zweyte eintritt. Bey der Durchführung des ersten Satzes, welche in den zehn ersten Tacten enthalten ist, merket man die wechselsweise Versetzung desselben zwischen den beyden Stimmen an. Der zweyte Satz, der in der Mitte des zehnten Tacts in der Oberstimme

stimme eintritt, wird ebenfals eine Zeitlang für sich durchgearbeitet, bevor er mit dem ersten vereinigt wird. Es ist dabey zu merken, wie derselbe, nach einer vorhergegangenen Cadenz in den Hauptton, anhebet, wie im eilften Tact die Unterstimme ihn in der Octave zu wiederhohlen, Mine macht, wie sie aber diesen Vorsatz unterbricht und ihn ordentlich in der Unterquinte im zwölften Tacte beantwortet; wie die Oberstimme den Satz terzenweise mitmachet, und ihn bey fortdauernder Modulation in a im dreyzehnten Tacte ergreift; wie zum Anfange des vierzehnten Tacts die Unterstimme denselben in einem gleichen Intervall anfängt, aber nicht forsezt, und in ebendemjenigen Tact mit einem ungleichen Intervall noch einmahl anhebt und in dem folgenden endigt, worauf die Oberstimme in gleichem Intervall in diesem funfzehnten Tacte den Satz zulezt wiederhohlet, und nach einem mit der Art desselben übereinkommenden Zwischensatze die Durchführung bey einer Cadenz in die Quinte schließt. Da folget denn endlich die Vereinigung der beyden Sätze. Der erste nemlich tritt in der Oberstimme wieder zuerst ein, und während der Zeit dieselbe den andern Satz darauf ergreift: so nimmt die andere Simme den ersten; worauf ebendieselbe den zweyten Satz vornimmt, und die erste dagegen zu gleicher Zeit den ersten hören läßt, und wo also die beyden Stimmen nach dem doppelten Contrapunct in der Octave unter sich verkehret werden, so wie es bey der Durchführung des zweyten Satzes geschahe, wo die eine Hälfte gegen die andere in den verschiedenen Versetzungen nach eben diesem doppelten Contrapunct verkehret ward.

Fünftes Exempel.

Dieses steht Tab. XXXVIII. Fig. 1. und enthält eine ganze zweystimmige Doppelfuge. Die Oberstimme läßt beyde Sätze sogleich hintereinander hören, indem sie nemlich nach einer kleinen Pause den zweyten anhebt, sobald der Baß den Gefährten des ersten macht. Im sechsten Tact werden die Sätze

nach

nach dem Contrapunct in der Octave verkehrt, und bekommt dadurch der Baß den zweyten Satz, währender Zeit der erste sich im Diskante hören läßt. Im achten Tact, wo sich die Stimmen zum Schlusse in die Quinte lenken, wird durch die Unterstimme, die die erwartete Schlußnote eine Octave höher nimmt und damit das Thema ergreift, die Bewegung wieder hergestellet. Die Oberstimme nimmt im folgenden Tact den zweyten Satz, und nachdem beyde Stimmen wieder unter sich verkehret worden, so lenket sich abermahls die Harmonie im dreyzehnten Tacte zur Ruhe, die aber theils durch die veränderte Fortschreitung des Basses, theils dadurch vermieden wird, daß der Diskant den erwarteten Schlußklang eine Octave höher nimmt, und damit den Hauptsatz zwar anhebet aber nicht vollführet, sondern sogleich, dem Basse nachzuahmen, den Anfang des Gegensatzes nimmt, und denselben als einen Zwischensatz, bis zu der im achtzehnten Tact erfolgenden Cadenz in den Hauptton, vereint durcharbeitet. Im folgenden Tacte wird der Satz und Gegensatz in einer verwandten Tonart durchgeführet, und scheints, als ob darauf im zwey und zwanzigsten Tacte die Harmonie aufs neue zur Ruhe gehen wolle. Die veränderte Fortschreitung des Basses aber verhindert sie, und der Diskant und Baß nehmen den Hauptsatz in der engen Nachahmung, der erste zwar verkürzt, der andre aber ganz, wogegen der Diskant den Gegensatz in der noch fortdauernden Modulation in b hören läßt, die im folgenden Tact, wo der Baß denselben ergreift, in es verwandelt wird. Nach diesem wird im Diskant, der den ersten Satz wieder hören läßt, derselbe verlängert, um auf zweyerley Art den Gegensatz im Basse hören zu lassen, und dadurch endlich die Harmonie in den Hauptton zurücke zu führen, woselbst denn im neun und zwanzigsten Tact das Hauptthema zwischen beyden Stimmen in der engen Nachahmung angehoben, aber von der ersten nicht geendet wird, als welche mit dem zweyten Satz dagegen das Gewebe fortsetzet, worauf denn der Baß zulezt noch einmahl den Gegensatz nimmt, und damit die Fuge geschlossen wird.

Sechstes Exempel.

Es stehet dasselbe Tab. XXXIX. Fig. 1. und enthält den Anfang einer vierstimmigen Fuge mit zwey nach dem Contrapunct in der Octave unter sich verkehrten Subjecten. Der Gegensatz tritt, wie man siehet, schon vorher ein, ehe die anhebende den Hauptsatz vollendet; und in eben dieser Entfernung läßt sich der Gefährte des Gegensatzes gegen den Gefährten des Hauptsatzes in achten Tacte hören. Im zwölften Tacte neiget sich die Harmonie zu einer Cadenz ins cis, die aber durch die Fortschreitung des Basses, als welcher auf dem gis das Thema anhebt, aber nicht vollführet, vermieden wird. Die Mittelstimme hingegen, die in enger Nachahmung einen halben Tact nachhero das Thema anhebt, vollendet auch dasselbe, wobey aber zu merken, wie der Baß abermahls, nachdem diese Mittelstimme kaum das Thema recht angefangen, derselben in Arsi gleich darauf mit verkürztem Hauptsatze nachfolget, doch nach einigen Zwischennoten das andere Subject in der ordentlichen Entfernung dagegen macht. Bey Fig. 2. dieser Tabelle, ist das erste vermittelst einer canonischen Nachahmung in Arsi und Thesi auf eine künstliche Art erst dreystimmig, hernach zweystimmig, durchgearbeitet zu finden. Sowohl der eigentliche Anfang des drey- als zweystimmigen Canons ist mit Zeichen bemerket worden. Nach vollendtem Canon tritt endlich die Häfte des ersten Subjects im Basse im zwölften Tacte wieder ein, und wird dieselbe in der Tonleiter h im vierzehenten Tact mit eben derselben beantwortet, worauf im sechszehnten Tact die Mittelstimme mit dem Gegensatze bey vollständigerer Harmonie zu spielen anfängt. ꝛc.

Siebentes Exempel.

Dasselbe steht Tab. XL. und enthält verschiedene enge Nachahmungen zweyer Sätze, wovon der Verfasser erst jedes besonders in einer vierstimmigen Doppelfuge durchgearbeitet hat, bevor sie unter sich verbunden wor-

worden. Der erste Satz ist Fig. 1. zu sehen, woselbst der Alt dem Basse mit einem gleichen Intervall in eben derjenigen Entfernung antwortet, als der Tenor dem Diskante zuvor nachfolgete. Gegen diese beyden zuerst anhebenden Stimmen stehen die zwey letzten in dem doppelten Contrapunct in der Octave. Der zweyte Satz ist Fig. 2. zu sehen, und ist die canonische Nachahmung des Satzes unter sich ebenfals mit einem gleichen Intervall, doch ohne daß dabey, wie bey Fig. 1. die Stimmen nach dem doppelten Contrapunct in der Octave verkehret wären, verrichtet worden. Bey Fig. 3. wird dieser zweyte Satz in enger canonischen Nachahmung von zwey Stimmen allezeit terzenweise zugleich hervorgebracht. Dieses Verfahren gründet sich nach Art der Alten zu sprechen, auf denjenigen doppelten Contrapunct, der aus einem Bicinio ein Quadricinium macht, und kann nach der heutigen Lehrart, wie man sehen wird, eine solche Composition sowohl nach dem doppelten Contrapunct in der Octave und Decime als nach dem in der Duodecime, ja nach vielen andern entworfen werden. Bey Fig. 4. ist die erste Verbindung der Sätze zu finden. Der Baß hebt den ersten und der Alt den andern an. Auf eben diese Art in gleicher Entfernung folgt der Tenor mit dem Diskante nach. Bey Fig. 5. tritt der zweyte Satz zuerst und der erste zuletzt ein. Wenn wir bey dieser Figur den Eintritt der beyden Sätze im vierten Tact des Alts und Tenors besonders ansehen: so findet es sich, daß dieselben in eben derjenigen Ordnung, wie bey Fig. 4. erscheinen, nemlich der erste Satz zuerst, und alsdenn der zweyte. Wenn aber bey Fig. 4 die tiefere Stimme allezeit vor der höhern vorher gieng: so ist es hier umgekehrt, indem die höhere als die Altstimme, vor der tiefern, als dem Tenor, vorher gehet. Die Stimmen sind hieselbst also verkehrt, und zwar gründet sich diese Verkehrung auf den doppelten Contrapunct in der Duodecime. Um mehrerer Deutlichkeit willen sind diese Stimmen bey beyden Figuren mit Zeichen bemerket worden. Bey Fig. 6. werden beyde Sätze terzenweise verbunden, und zwar

heben die beyden äussersten Stimmen den ersten Satz, und die beyden mittlern den zweyten Satz zugleich an. In der Mitte kommen die beyden Sätze noch einmahl auf gleiche Art, doch umgekehrt, zum Vorschein, indem nemlich die beyden mittlern Stimmen den ersten Satz, die beyden äussersten aber den andern zugleich terzenweise durchführen. Diese Umkehrung gründet sich sowohl als der Satz an sich auf denjenigen doppelten Contrapunct, den man bey Verfertigung desselben vor Augen gehabt hat; und kann dieser Contrapunct, wie kurz vorher erwehnt worden, sowohl der in der Octave und Decime, als der in der Duodecime seyn.

Achtes Exempel.

Es steht dasselbe Tab. XLI. Fig. 1. und enthält den Anfang einer vierstimmigen Doppelfuge mit zwey Sätzen, die in der anhebenden Stimme gleich unmittelbar auf einander folgen, indem sich nemlich der zweyte, sobald in der Stimme darüber der erste wiederhohlet wird, dagegen hören läßt. Man könnte solche Arten der Fuge nicht unrecht **canonische Doppelfugen** nennen, indem der zweyte Satz darinnen nichts anders als eine Fortsetzung des ersten ist, und dadurch ein langes nachzuahmendes musikalisches Pnevma entsteht. Bey Fig. 2. werden diese beyden Sätze verbunden, und zwar wird der erste daselbst Sextenweise zugleich hervorgebracht, währender Zeit der Baß dazu moduliret. Was in dem vorhergehenden Exempel von derjenigen zweystimmigen contrapunctischen Composition gesagt worden, die durch den Zusatz der Terzen drey und vierstimmig werden kann, gilt auch hier, indem die Sexten nichts anders als umgekehrte Terzen sind. Wie aber bey dieser Fig. 2. der erste Satz in den obersten Stimmen erscheinet: so wird derselbe bey Fig. 3. in den beyden untersten Stimmen, und dagegen der zweyte in den beyden Oberstimmen, und folglich also nach der Verkehrung desjenigen doppelten Contrapuncts, nachdem man den Satz zergliedern kann, hervorgebracht.

bracht. Die leichteste Zergliederung geschicht nach dem Contrapunct in der Decime; doch kann sie auch nach dem in der Octave und Duodecime verrichtet werden, wie man zu seiner Zeit sehen wird.

Neuntes Exempel.

Dasselbe steht Tab. XXXVI. Fig. 5. und enthält den Anfang einer vierstimmigen Fuge in der Gegenbewegung, und haben wir darinn zwey Sätze zu betrachten, wovon der andere, sobald die Folgestimme den in der Gegenbewegung anhebenden Satz wiederhohlet, in der anfangenden dagegen hervortritt. Diese beyden Sätze kommen hieselbst vermittelst der Verkehrung auf viererley Art gegeneinander zum Vorschein. Das **erstemahl** findet man sie im dritten und vierten Tact, wo der zweyte Satz oben, der erste aber unten stehet. Das **anderemahl** stehen sie im fünften und sechsten Tact, und zwar umgekehrt, der erste Satz oben, der zweyte hingegen unten. Wenn bey dieser Verkehrung der Stimmen die Intervallen einerley bleiben: so kommt dieses daher, weil die Bewegung dabey, wie man sieht, zugleich verändert wird. Das **drittemahl** stehen diese beyden Sätze im siebenten und achten Tact, und sind daselbst in Ansehung der eben vorhergehenden Verbindung, nach dem doppelten Contrapunct in der Duodecime verkehret worden. Das **vierremahl** siehet man sie im eilften und zwölften Tact, wo sie in Ansehung der itzt erklärten Art verkehret sind. Da die Bewegung aber zugleich dabey verändert wird: so bleiben die Intervallen bey der Verkehrung der Stimmen einerley. Aus der Lehre vom doppelten verkehrten Contrapunct, die in den Beyträgen vorgetragen werden wird, soll dieses deutlicher werden.

Zehntes Exempel.

Dieses stehet Tab. XLII. und XLIII. und enthält eine gantze dreystimmige Fuge mit zwey Subjecten, die nach dem doppelten Contrapunct in der

Octave unter sich verkehret werden. Der andere Satz hebt in eben derjenigen Stimme an, da der Hauptsatz angefangen, und zwar in der Mitte der Wiederholung desselben in der obersten Stimme, wie man in dem Tacte c sehen kann. Nachdem beyde Sätze zu Ende geführet sind; so wird im Tacte e ein Zwischensatz gemacht, der aus einem aus dem Hauptsatze entlehnten und in die Gegenbewegung versezten Gange besteht. Selbiger erscheinet zuerst in der Unterstimme, wird aber sogleich darauf in eben demselben Tact von der obersten nachgemachet, worauf in dem folgenden bey f die beyden Sätze, jedoch umgekehrt, wieder eintreten, indem der Hauptsatz unten und der Gegensatz oben zu stehen kommet.

Nachdiesem wird wieder ein Zwischensatz gemacht, der von der lezten Hälfte des Tacts g anhebet, und in den zwey darauf folgenden fortgesetzet wird. Es ist die Clausel, die vermittelst der Nachahmung in diesem Zwischensatze durchgearbeitet wird, mit Zeichen bemerket, und kann man die chromatischen Gänge dagegen zugleich beobachten.

Bey der Cadenz bey k hebet der Baß den ersten Hauptsatz, und ein Viertheil später und folglich in Arsi in der Gegenbewegung der Diskant denselben an. Beyde aber verkürzen ihn: worauf aber am Ende des Tacts k der Diskant den Hauptsatz in der eigentlichen Bewegung, jedoch in Arsi faßt, und nachdem er selbigen in dem folgenden geendigt, die letzte Hälfte des Hauptsatzes, nehmlich den chromatischen Theil desselben, in dem Tacte m, geschwinde darauf ergreift, währender Zeit die Mittelstimme die schon bekannte und hier wieder mit Zeichen bemerkte Clausel anhebt, aus welcher denn wieder ein neuer Zwischensatz erwächst.

Bey dem Tacte o hebt die Mittelstimme aufs neue das Hauptthema an, und folgt der Diskant in enger canonischer Nachahmung in Arsi sogleich ei-

eine Quinte höher mit demselben nach. Da tritt denn am Ende dieses Tacts im Basse der zweyte Hauptsatz dagegen hervor, worauf wieder ein Zwischensatz folget, der aber durch den im Tacte r eintretenden Hauptsatz wieder aufgehoben wird. Der Alt hebet denselben darinnen in der Gegenbewegung an, und ein Viertheil später und also in Arsi folget der Baß vermittelst der engen Nachahmung in eben dieser Bewegung mit demselben nach. Der Diskant scheint auch gewillet seyn, sich in diesen Streit zu mischen; thut aber nichts weiter, als daß er mit dem Satze in verschiedener Bewegung spielet, bis das Hauptthema in der eigentlichen Bewegung in der lezten Hälfte des Tacts s im Basse wieder eingeführet, und kurz darauf zu Ende dieses Tacts auf dem lezten Viertheile desselben, und also in Arsi vermittelst der Nachahmung in der Octave von der Oberstimme nachgemachet wird. An beyden Oertern aber ist das Thema verkürzt. Darauf hebet die Mittelstimme in dem Tacte t nach der Viertheilpause ein aus dem Hauptsatze entstandenes Förmelchen an, welches vermittelst der Nachahmung in den übrigen beyden Stimmen, von der untersten in Thesi und von der obersten in Arsi sogleich wiederholet, und eine Zeitlang zwischen allen dreyen Stimmen, wie man es durch Zeichen bemerket hat, durchgeführet, und durch andere dazu kommende geschickte Gänge und Nachahmungen bis auf den Tact z fortgesetzet wird, wo die Mittelstimme den Hauptsatz wieder anhebet, aber nicht vollführet; wo der Baß in Arsi darauf ein Viertheil später eben denselben in der Gegenbewegung faßt, und ebenfals verkürzt; wo aber endlich der Discant den Hauptsatz ordentlich ergreift und damit die Fuge schließt, nachdem sich im Tacte aa zuvor der zweyte Satz nocheinmahl dagegen hören lassen.

Eilftes Exempel.

Dasselbe fängt auf der Tab. XLIII. unten an, und schließt auf der Tab. XLV. Es enthält eine Fuge zwischen zwey Violinen und dem Basse, und besteht

besteht aus einem Satze und chromatischen Gegensatze. Beyde stehen in dem doppelten Contrapunct in der Octave gegen einander, wie man aus der Vergleichung derselben bey (a) und (b), allwo der Hauptsatz oben steht, und (g) und (h) wo derselbe unten erscheinet, sehen kann. Wenn wir die verschiednen Durchführungen nach den verschiednen Modulationen ansehen wollen: so erstrecket sich die **erste Durchführung** vom Tacte (a) bis (o) und sind die beyden Sätze darinnen zwischen der Tonleiter des Haupttons und der Dominante allein durchgearbeitet worden. In dem Tacte (k) und (l) spielet die Oberstimme mit den Anfangsnoten des Hauptsatzes gegen das Gegenthema; worauf sie ein Förmelchen zum Zwischensatze anhebt, das der Baß sogleich in der Nachahmung ergreift, währender Zeit die Mittelstimme nach Proportion dagegen modulirt. Diese erste Durchführung wird endlich in der Mitte des Tactes (o) vermittelst des Zwischensatzes, der die Harmonie nach f dur hinlenket, mit einer unvollkommnen oder halben Cadenz darinn geendigt, wobey denn die Mittelstimme Gelegenheit nimmt, den Hauptsatz wiedereinzuführen, und damit die **zweyte Durchführung** anzuheben. In dem Tacte (p) tritt die Oberstimme mit dem zweyten Satze dagegen hervor, und bey (q) hebt der Baß in engerer Nachahmung, als zuvor ebenfals den ersten Satz zu zweyenmahlen, jedoch nur verkürzt an, indem er ihn nemlich erst bey (r) ordentlich faßt, und worauf zum Anfange des Tacts (u) in f cadenziret wird. Um die Bewegung aber zu erhalten, so setzet die Mittelstimme sogleich von der Schlußnote ab, und hebet vermittelst einer kurzen Formel einen neuen Zwischensatz an. Der Baß scheinet zwar, ob wolle er das Thema nehmen; gesellet sich aber vermittelst der Nachahmung zu diesem Zwischensatze, währender Zeit die Oberstimme mit einer andern Clausel und zwar vermittelst der Versetzung derselben sich gegen diese beyde andern zusammenstreitenden Stimmen hören läßt. Diese Zwischensätze lenken die Harmonie nach dem a moll, allwo denn im Tacte (x) die **dritte Durchführung** und zwar in der zweyten

Stim-

Stimme anhebt, nachdem der Baß im vorhergehenden Tacte den Hauptsatz zuvor, jedoch verkürzt, eingeführet hatte. Der Gegensatz ist für dieses mahl davon weggelassen. Beyde Sätze aber treten bey (z) und (aa) in der Baß- und Oberstimme wieder kurz nach einander ein, worauf zwar in a moll bey (dd) cadenziret, aber zu dieser dritten Durchführung von den beyden Oberstimmen, die die beyden Subjecta fassen, annoch ein Anhang gemacht wird. Unmittelbar nach diesem Anhange ohne fernern Einschub einiger Zwischensätze, in der Mitte des Tacts (ff) hebt die Oberstimme nach Verlassung des Gegensatzes, den Hauptsatz und damit die **vierte Durchführung** an. Auf was für Art die übrigen Stimmen dagegen antworten, wird man aus den über die Sätze befindlichen Ziefern sehen können. Diese vierte Durchführung endigt sich mit einer Cadenz in g moll im Tacte (o o), worauf ein Zwischensatz gemacht wird, der aus einer zwischen den beyden Oberstimmen angestellten Nachahmung über eine gewisse Clausel besteht, wogegen der Baß mit dem Anfange des Hauptsatzes vermittelst der Versetzung spielet. Diese Zwischensätze führen endlich die Harmonie wieder in den Hauptton zurück, wo denn in dem Tacte (u u) die **fünfte und lezte Durchführung** der beyden Sätze vorgenommen, und darauf mit einer anhaltenden Cadenz geschlossen wird.

Von Fugen mit drey und vier Subjecten wird in den Beyträgen gehandelt werden. Wir geben unterdessen den Liebhabern Gelegenheit, sich mit der Auflösung einiger canonischen Fugen nach Belieben zu beschäftigen. Es fangen dieselben Tab. XLV. unten an und werden auf der folgenden Tabelle fortgesetzet. Man wird aus dem Anblicke der erstern sogleich erkennen, daß die Verächter dieser Schreibart wohl Unrecht haben, wenn sie die Welt bereden wollen, es könnte kein guter, ungezwungener, und natürlicher Gesang in dergleichen Art von Arbeit vorhanden seyn. Operarienmäßige Wendungen muß man so wenig darinnen suchen, als in periodischen Fugen. Man darf in solchen Sachen nichts anders als eine männliche und gesetzte Melodie, die sich auf keine Modepassagen gründet, erwarten. Wenn wir bey diesen Canons die sonst gewöhnliche Ueber-

schrift weggelassen: so geschicht dieses darum, um denjenigen, die sich in dieser Schreibart schon geübet haben, nicht das Vergnügen der Auflösung zu benehmen. Denn sobald man die Eintritte mit gewissen Characteren bemerket, und die Schlüssel noch dazu in ihrer Ordnung aufs System hinsetzet: so ist der Canon schon so gut als aufgelöset, und kann man sich alsdenn auf das glückliche Errathen desselben wohl nichts zu gute thun. Denjenigen aber, die gar nichts von der canonischen Schreibart wissen, würde vermittelst solcher Ueberschrift gar nichts geholfen seyn. Uebrigens finden sich in diesen wenigen Mustern, wozu man in den Beyträgen den Schlüssel geben, und welche man noch mit einigen andern vermehren wird, nicht allein Canons im Einklange und der Octave, der Terz, der Quinte allein, u. s. w. sondern auch in vermischten Intervallen, und dabey in Arsi und Thesi, in der Verringernng, einfachen und doppelten Vergrösserung, in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung von allerley Art, nach demjenigen Contrapunct, der aus einem zweystimmigen Satz einen drey- und vierstimmigen macht, alle, ausser einem, unendlich oder perpetui, und drey darunter, die alle Töne im Zirkel durchwandern, einfache und doppelte, und endlich ist ein sogenannter Canon polymorphus angehängt, der in alle Intervalle aufgelöset werden kann, in Arsi und Thesi, in allen vier Bewegungen, in der Verringerung und Vergrösserung, in der unterbrochnen Nachahmung im Zirkel durch alle Töne, zwey- drey- und vierstimmig. Kurz man kann an diesem Canone polymorpho alles was bisher gelehret ist, und im Hauptstücke vom doppelten Contrapunct noch gelehret werden soll, anwenden.

Das

Das fünfte Hauptstück.

Von der Gegenharmonie.

§. 1.

Diese Gegenharmonie nimmt ihren Anfang, sobald der Gefährte eintritt, es sey denn, daß man den Führer sogleich bey Anhebung des Stückes schon mit einer andern Stimme zu begleiten angefangen. Es geschicht dieses leztere aber nur, (wenn es eine eigentliche Fuge ist,) ausserordentlicher Weise in Fugen für die Singestimme und in Fugen für verschiedene Instrumente. Ordentlicher Weise, und in Clavier-und Orgelfugen allezeit, hebt der Satz ohne alle Begleitung einer andern Harmonie allein an. Ist derselbe nun zu Ende, so suchet man eine geschickte Melodie, die sich gegen den vermittelst der Versetzung in der nunmehr in der andern Stimme erscheinenden Fugensatz, in derjenigen, die angefangen hat, hören läßt. Wenn nun die Fuge dreystimmig ist: so versteht es sich von selbst, daß, wenn die zweyte Stimme ihren Satz vollbracht, und die dritte eintreten soll, sie sich mit der ersten verbinden, und gegen diese dritte zusammen harmoniren muß. Ist die Fuge vierstimmig: so gesellet sich beym Eintritt der vierten Stimme, die dritte nach geendtem Fugensatze zu der Harmonie der zwey ersten Stimmen, und so weiter.

§. 2.

Diese Gegenharmonie braucht bey dem Eintritt eines Satzes so wenig allezeit consonirend als dissonirend zu seyn. Wir wissen, daß sobald sich ein bequemer Ort zur Einführung desselben zeiget, man nicht nach einem andern warten darf. Findet es sich also, daß der Satz bey einer liegenden Dissonanz

hervortreten kann: so ist es vortreflich. Findet sich aber dieses nicht, so muß es unstreitig bey einer consonirenden Harmonie geschehen, und sind hiebey also die Umstände, worinn man sich befindet, in Obacht zu nehmen. Man sehe itzo die zum Hauptstück vom Gefährten gegebnen Exempel, nebst denen vom Verfolg der Fuge aus dem dritten Abschnitt des vorigen Hauptstückes wieder nach, um neue zu ersparen.

§. 3.

Es ist gut, bey Verfertigung der Gegenharmonie eine oder andere Art des einfachen Contrapuncts zum Augenmercke zu haben. Man läuft weniger Gefahr, ausschweiffend zu werden, als wenn man dieselbe nach dem vermischten einfachen Contrapuncte entwirft. Bey diesem kann es geschehen, daß man auf Einfälle geräth, die mit der Natur des Hauptsatzes keine Aehnlichkeit haben, und folglich mit selbigem sehr ungeschickt zusammen hängen. Wie aber in allen Arten musikalischer Stücke ein Theil mit dem andern wohl übereinstimmen muß, wenn ein schönes Ganze daraus werden soll: so ist dieses hauptsächlich bey der Fuge zu beobachten. Daß die Art des einfachen Contrapuncts aber, den man zum Anfange erwählet, bis zum Ende beybehalten werden müsse, giebet sich von selbst. Oefters sind die Führer so beschaffen, daß man einen Theil daraus entlehnen, und vermittelst der Nachahmung und Versetzung in Absicht auf die Klangfüsse, das ist, die Figur, Anzahl und Bewegung der Noten daraus eine Gegenharmonie formiren kann. Solche Gegenharmonien nun hängen unstreitig mit dem Hauptsatze am besten zusammen. Wer den Fugensatz nach oben erklärten Exempeln gleich vom Anfange so einrichtet, daß der Gefährte in dem Lauffe der Fuge ehe eintreten kann, als der Führer zu Ende ist; wer dabey die Zergliederung desselben nach allen möglichen Arten versuchet, der wird seine Natur und Eigenschaft am besten kennen lernen, und sich dadurch in den Stand setzen, in der Art des harmoni-

monischen Gewandes, womit der Fugensatz erscheinen kann, desto weniger zu fehlen. In Fugen mit vielen Subjecten, die gleich vom Anfange unter sich vereinet werden, setzet es dieserwegen keine Schwürigkeit. Ein Satz formirt die Harmonie zu dem andern. Sind dabey die Sätze so eingerichtet, daß einer oder der andere terzen- oder decimenweise gegen die andern fortgehen kann, so ist es noch leichter. Diese Terzen- oder Decimengänge können aber ebenfals, wie wir im vorhergehenden Hauptstücke gesehen, bey einer einfachen Fuge statt finden.

§. 4.

Je grösser die Anzahl der Stimmen einer Fuge ist, desto weniger bunte Figuren läßt dieselbe in der Gegenharmonie zu. Währender Zeit, daß die eine Stimme ihre Kräusel macht, müßte doch die andere nur eine elende Füllstimme abgeben. In der Fuge aber streiten alle Stimmen gegen einander, und hat keine ein Vorrecht vor der andern, wie in andern Gattungen musikalischer Stücke. Sie müssen also alle eine gute Melodie haben, und keine darinnen vor der andern besonders herrschen. Der Gesang muß dabey durchgehends verbunden oder obligat seyn, und daher gehören die in der freyen Schreibart sonst erlaubten Gänge im Einklange oder der Octave nicht in die eigentliche Fuge, gesezt daß man dergleichen auch bey grossen Meistern findet. Von Fugen für die Singestimme, die mit Instrumenten begleitet werden, und wo diese mit dieser oder jener Stimme im Einklang oder der Octave fortgehen, ist hier die Rede nicht.

§. 5.

So wenig aber die Gegenharmonie gekräuselt oder zu buntscheckigt seyn soll: so wenig sind die generalbaßmäßigen Passagen erlaubt. Wenn der seel. Herr Musikdirector Kirchhof aus Halle, in seinen bekannten Fugen über

alle 24 Töne die Gegenharmonien vermittelst der Ziefern beständig angezeiget hat: so ist dieses deswegen geschehen, daß er seinen Schülern zugleich den Generalbaß und die Art der verschiedenen Eintritte eines Fugensatzes beybrächte. Seine Absicht ist nicht gewesen, diese flüchtigen Geburten als Muster einer wohl ausgearbeiteten Fuge auszugeben. Diejenigen Fugenmacher hingegen sind nicht auf diese Weise zu entschuldigen, die in ihren Ausarbeitungen, wo keine Zifern vorhanden sind; sondern wo alle Noten in jeder Stimme durch würkliche Noten ausgedrücket stehen, doch nichts mehr als ein ordentliches Accompagnement zu Markte bringen. Um in diesen Fehler nicht zu verfallen, ist nöthig, daß eine Stimme sich allezeit gegen die andere fortbewege, es geschehe nun durch Rückungen, durchgehende oder Wechselnoten, nachdem es die Umstände an die Hand geben.

§. 6

Bey dieser Gegenharmonie ist darauf zu sehen, daß die Stimmen nicht einander zu nahe kommen, oder nicht alzuweit auseinander gehen. Es ist zu dem Ende erlaubt, eine oder mehrere Stimmen vermittelst einer klüglich angebrachten Pause manchesmahl schweigen zu lassen, und da giebt man, wie bereits oben erwehnet ist, alsdenn derjenigen Stimme die Pause, bey der kurz darauf der Hauptsatz eintreten soll.

Das

Das sechste Hauptstück.

Von der Zwischenharmonie.

§. 1.

Die Zwischenharmonie fänget da an, wo die Gegenharmonie aufhöret, oder vielmehr, sie ist eine Fortsetzung derselben, und dauert so lange, bis der Fugensatz wieder eintritt. Sie muß also ebenfals, wie die Gegenharmonie, aus der Natur des Hauptsatzes fliessen, und mit der bereits demselben entgegen gesetzten Harmonie überein kommen.

§. 2.

Hieraus folget, daß alle Passagen, die in den verschiednen Stimmen nicht vermittelst der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführet werden können, alle Griffbrüche, Harpegemens, Batterien, weitläuftige Tiraden, generalbaßmäßige Sätze, allerhand buntscheckigte und in die fantastische Schreibart gehörenden Figuren, Gänge mit Unisonen oder Octaven, arienmäßige Wendungen und sogenannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben.

§. 3.

Wo nimmt man aber die Passagen zu den Zwischensätzen her? aus dem Hauptsatze; aus der schon demselben entgegengesetzten Harmonie, wie man hievon die in dem vierten Hauptstück von der Zergliederung gegebnen Exempel anitzt nocheinmahl zurücke lesen kann; und endlich, wenn das Thema nicht von der Beschaffenheit ist, daß etwas besonders daraus entlehnet werden kann so ersinnet man gute harmonische mit der Natur und Bewegung des Fugensatzes übereinstimmenden Gänge, wie man hievon im vierten Hauptstück im dritten Abschnitte Exempel gesehen hat. Daß man um geschickte Zwischensätze zu machen, alle mögliche in dem ersten Hauptstücke erklärten Arten der Nachahmung wohl inne haben müsse, ist leicht zu erachten.

§. 4.

§. 4.

Diese Zwischenharmonie muß nicht zu lang seyn, zumahl wenn das Thema schon an sich lang ist, und nicht zu ofte vorkommen. Es würde der Hauptsatz dadurch verhindert werden, sich genugsam hören zu lassen.

§. 5.

Sie muß ferner so eingerichtet werden, daß der Hauptsatz unvermuthet dazwischen eintreten könne, wenn sie nicht etwa mit einer Cadenz endigt, bey welcher derselbe alsdenn eingeführet wird. Dieses aber hänget von der Modulation, und bey derselben von einem bequemen Intervall ab, gegen welches der Fugensatz eintreten kann.

§. 6.

Die Zwischensätze brauchen nicht allezeit vollstimmig zu seyn. Man kann eine oder zwey Stimmen allmählich hintereinander verschwinden, oder öfters zusammen aufhören lassen, um hernach den Fugensatz desto nachdrücklicher und deutlicher wieder einzuführen, zumahl wenn eine Mittelstimme denselben nehmen soll.

§. 7.

Alle Fugen hören endlich mit dem Satze selber, oder mit einer noch kurz drauf folgenden Harmonie auf. Man findet Exempel von beyden. Das erste aber ist unstreitig besser; in allen beyden Fällen aber geschicht das Ende vollstimmig, nach der Anzahl der Stimmen der Fuge, so wie der Anfang einstimmig war.

Das

Das siebente Hauptstück.

Vom Contrapunct überhaupt.

§. 1.

Das Wort **Contrapunct** ist aus der Gewohnheit der Alten entstanden, die vor Erfindung der heutigen Noten nichts als Puncte gebrauchten, und solche hinter oder übereinander setzten, und wird dasselbe bey den Lehrern der Musik in zweyerley Verstande genommen, in einem **weitern** und **engern**. In **weiterem Verstande** bezeichnet es die Setzkunst und alle Arten musikalischer Stücke überhaupt. In **engerm Verstande** bezeichnet es nur einen gewissen Theil aus der Setzkunst und darinnen eine gegen einen gewissen Satz verfertigte Melodie. Wird nur eine einzige Melodie gegen diesen Satz gemacht: so heißt eine solche Composition ein **zweystimmiger Contrapunct**. Werden zwey, drey, vier und mehrere Melodien dagegen gemacht: so heißt sie ein **drey- vier- fünf- und mehrstimmiger Contrapunct**.

§. 2.

Dieser Satz wird entweder aus eigner Einbildung, oder insbesondere in geistlichen Musiken, aus einem Kirchenliede hergenommen, und kann sowohl der Baß, als Diskant, sowohl der Alt als Tenor denselben haben. Ist er aus einem Kirchenliede hergenommen, so nennet man den Satz einen **vesten Gesang** (cantus firmus.) Sonst aber und überhaupt wird dieser Gesang, gegen welchen ein Contrapunct verfertigt wird, nur bloßhin ein **Satz**, oder **Hauptsatz**, lat. subiectum, ital. soggetto, und der Contrapunct dazu der **Wider- oder Gegensatz**, contrasubiectum, contrasoggetto, genennet.

§. 3.

Wird dieser Contrapunct über den Hauptsatz verfertigt: so heißt er bey den Griechen und Lateinern in der männlichen Endung: contrapunctus hyperbatus, welsch contrapunto sopra il soggetto. Davon sehe man zum Exempel Tab. XLVIII. Fig. 1. 2. 3. Kommt der Contrapunct unter den Hauptsatz zu stehen: so heißt er contrapunctus hypobatus, contrapunto sotto il soggetto. Davon findet man Exempel Tab. XLVII. Fig. 1. 2. 10. Wird der veste Gesang aber in den Mittelstimmen angebracht, und in den äussersten dazu contrapunctiret: so nennet man dieses auf italiänisch: falso bordone, frantz. faux bourdon. Hievon sehe man ein Exempel bey Fig. 5. Tab. L. Doch pflegen einige auch diejenige Setzart darunter zu verstehen, wenn zwar der veste Gesang in eine Mittelstimme geschrieben, aber doch durch ein im Tone sechszehnfüßiges Instrument, z. E. einen Baßbrummer, (bombardo) ein Schlangenrohr, fr. (serpent,) oder dergleichen Register auf der Orgel hervorgebracht wird.

§. 4.

Jeder Contrapunct ist entweder gleich oder ungleich, æqualis oder inæqualis. Gleich heißt er, wenn die Noten in den übereinanderstehenden Stimmen von einerley Geltung gegen einander sind, z. E. eine Runde gegen eine Runde, eine Zweyviertheilsnote gegen eine Zweyviertheilsnote, u. s. w. Ungleich heißt er, wenn die Noten in den übereinander stehenden Stimmen von unterschiedner Geltung gegeneinander sind, z. E. zwey Zweyviertheilsnoten, oder vier Viertheile, oder acht Achttheile gegen eine Runde, u. s. w. In beyden Gattungen können entweder blosse Consonanzen vorhanden, oder Consonanzen und Dissonanzen untereinander vermischt seyn. Die Verfertigung sowohl dieser als jener Arten an sich gehöret unter die Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst, und heißt contranotiren; und da wir selbige voraus setzen; so brauchts davon keiner weitern Vorstellung in Exempeln.

Wir

Wir merken hier bloß, daß der gleiche Contrapunct, er sey consonirend allein, oder con- und dissonirend, d. i. vermischt, sonst der gemeine, schlechte, ingleichen veste Contrapunct, contrapunctus vulgaris, planus oder firmus; der ungleiche vermischte aber, ein gebrochener, figurirter, bunter, geblümter, verzierter Contrapunct, contrapunctus fractus, diminutus, figuratus, floridus, coloratus, ornatus, pflegt genennet zu werden, wenn er über oder unter einen Choral verfertigt ist. Wenn aber die Composition aus eigenem Kopfe hergenommen, und aus solchen Figuren und Noten in beyden Stimmen zusammen gesetzet ist, daß die Arbeit gegeneinander ähnlich ist, und man, so zu reden, den Contrapunct nicht von dem Hauptsatze unterscheiden kann: so heißt man solche Composition einen zusammengesetzten Contrapunct, welsch contrapunto composto, z. E. Tab. XLVII. Fig. 7. Tab. L. Fig. 3.

§. 5.

Da die Fortbewegung der Noten auf zweyerley Weise geschehen kann, stuffenweise oder sprungweise: so wird derjenige Contrapunct, dessen Noten stuffenweise fortgehen, ein gerader Contrapunct, contrapunctus gradatiuus, oder per gradus coniunctos, contrapunto alla diritta, genennet. Tab. XLVII. Fig. 1. Derjenige Contrapunct, wo die Noten sprungweise fortgehen, heißt ein ungerader oder springender Contrapunct, contrapunctus saltatiuus oder per gradus disiunctos, welsch contrapunto di salto. Tab. XLVII. Fig. 2. Frescobaldi hat eine ganze vierstimmige Fuge in solchem ungeraden Contrapunct in allen Stimmen gesetzt. Man sehe davon den Anfang Tab. XLVII. Fig. 3. Als eine Nebengattung des springenden kann der hüpfende Contrapunct, contrapunto in saltarello, betrachtet werden. Tab. XLVII. Fig. 4.

§. 6.

Wenn in einem Contrapunct eine einfache und zusammengesetzte Tactart verbunden wird: so nennet man denselben einen **Contrapunct in der gedritten Bewegung**, contrapunctus in tempore ternario. Tab. XLVII. Fig. 4. Tab. XLVIII. Fig. 2.

§. 7.

In was für einer Fortschreitung der Contrapunct verfertigt werde, so können Rückungen darinn start finden. Hieraus entstehet der syncopirte oder **rückende Contrapunct**, contrapunctus syncopatus, d. i. ein solcher Contrapunct, wo der Widersatz gegen den ersten Gesang in beständiger Rückung fortgehet, es mag diese Rückung nun von Bindungen, oder Verlängerung der Noten durch Puncte, oder von der Grösse der Noten an sich in Ansehung der Schreibart herrühren. Rühret sie von Bindungen her: so nennet man einen solchen syncopirten Contrapunct besonders einen **gebundenen Contrapunct**, contrapunctus ligatus. Tab. XLVII. Fig. 6. Rühret die Rückung von Puncten her: so heißt er ein **punctirter Contrapunct**, contrapunctus punctatus. Tab. XLVII. Fig. 5. it. Tab. L. Fig. 1. und 3. Eine andere Gattung eines punctirten Contrapuncts, da die Puncte nur zur Ungleichheit der Noten dienen, und keine Syncope vorhanden ist, sehe man Tab. XLVII. Fig. 9. So vielerley Figuren der Noten es nun giebt, so vielerley Gattungen des punctirten Contrapuncts giebt es auch. Wenn aber in diesem syncopirten Contrapunct die Noten des Gegensatzes dergestalt hintereinander gesetzet werden, daß zwischen zwey Zweyviertheilsnoten eine Viervierthеilsnote, zwischen zwey Viertheilen eine Zweyviertheilsnote, oder zwischen zwey Achttheilen ein Viertheil, u. s. w. zu stehen kommt: so gibt man ihm den Nahmen eines **hinkenden Contrapuncts**, lat. contrapunctus claudicans, welsch alla zoppa, und hier rühret die Rückung von der eignen Grösse der Noten her. Tab. XLVII. Fig. 7. 8.

§. 8. Die

§. 8.

Die contrapunctirende Stimme wird entweder aus allerhand willkührlichen melodischen Passagen, so wie sich am ersten nach den Regeln eines guten Gesanges der Einbildung darstellen, verfertiget, oder es wird ein kurzes entweder aus dem vesten Gesang entlehntes oder aus eigner Erfindung hergenommnes Thema zum Grunde gelegt, und dieselbe darnach ausgearbeitet. Das erste heißt ein **freyer, unverbundner, fantastischer** oder **vermischter Contrapunct**, contrapunctus liber, solutus, phantasticus oder mixtus; und findet man davon Exempel Tab. XLVII. Fig. 10. und Tab. XLVIII. Fig. 1. Das andere heißt ein **verbundner Contrapunct**, contrapunctus obligatus, und geschicht auf zweyerley Art,

a) **fugenmäßig**, es mag nun vermittelst einer eigentlichen oder uneigentlichen, einer canonischen oder periodischen Fuge geschehen. Man sehe davon folgende Exempel.

Tab. XLVIII. Fig. 2. enthält einen dreystimmigen contrapunctischen Satz, in welchem die zwey obersten Stimmen gegen die unterste, die den vesten Gesang führet, mit einer zweystimmigen Fuge dagegen arbeiten.

Tab. XLVIII. Fig. 3. enthält einen vierstimmigen contrapunctischen Satz, in welchem die drey höchsten Stimmen gegen die unterste, die den vesten Gesang führet, ein aus dem Gesange selbst hergenommnes Subject mit einem Gegensatze fugiren.

Tab. XLIX. Fig. 1. Hier wird der Gesang selber in einer sechsstimmigen Fuge durchgearbeitet. Man kann bey Gelegenheit dieses Exempels die Art des Wiederschlages in vielstimmigen Fugen beurtheilen, und damit, was davon in dem Hauptstücke von dem Wiederschlage gesagt ist, vergleichen. Noch kann man die Vergrösserung des Satzes im neunten und den folgenden Tacten der zweyten Stimme von unten, gegen den in der eigentlichen

Geltung in der dritten Stimme von unten gleich zuvor eingeführten Satz merken.

Tab. LI. Fig. 1. ist eine canonische Fuge im Einklange über den in der Unterstimme befindlichen vesten Gesang.

Tab. LI. Fig. 2. Hier ist der Contrapunct in der mittelsten und tiefsten Stimme, und der Choral wird in dem obersten System vermittelst einer canonischen Nachahmung in der Unterquarte durchgeführet.

β) vermittelst der **engen Nachahmung** und **Versetzung**, und zwar dergestalt, daß nichts als ebendieselbe Passage in dem ganzen Contrapunct zum Vorschein kömmt. Dieses heißt ein contrapunto d'un solo passo oder passaggio, ein **Contrapunct von einer einzigen Clausel** oder ein **dichter Contrapunct**, und wird auch sonst in Ansehung der Art, wie diese Clausel gehandhabet wird, ein contrapunto perfidiato, ostinato oder pertinace, das ist ein **strenger Contrapunct** genennet. Man sehe davon folgende Exempel:

Tab. XLIX. Fig. 2. Hier wird die gegen den vesten Gesang erwehlte Passage, die in den zwey ersten Tacten enthalten ist, in den folgenden vermittelst der engen Versetzung, das ist, einer solchen Versetzung, die durch keine andere Noten unterbrochen ist, durchgeführet.

Tab. L. Fig. 1. Die erwehlte Passage zu diesem Contrapuncte wird nur meistens vermittelst einer Versetzung in Absicht auf die Klangfüsse, d. i. die Anzahl, Figur und Bewegung der Noten durchgearbeitet.

Tab. L. Fig. 2. Es hat es mit diesem Exempel eben die Bewandtniß als mit dem vorigen. Bey Gelegenheit desselben kann man merken, wie alle sogenannten Doublés, Variationen oder Veränderungen eines musikalischen Stückes hieher zu rechnen sind.

Tab.

Tab. L. Fig. 3. Ist ein punctirter dichter Contrapunct und nach der obersten Stimme der Klangfuß zu beurtheilen.

Tab. L. Fig. 4. Ist ein Contrapunct, der aus einem Viertheile und zwey Achttheilen besteht. Daß wir bey den vorigen Arten die langen welschen Benennungen, womit man sie von einander zu unterscheiden pfleget, weder hergesetzet, noch verdeutscht angeführet, davon ist dieses die Ursache:

1) weil wir dafür halten, daß ein jeder, der dieses lieſt, die Geltung, Anzahl und Bewegung der Noten, die die Passage ausmachen, genungsam verstehn wird.

2) Weil die Anzahl dieser Art des Contrapuncts unendlich und nicht zu bestimmen ist. Was würden also die wenigen Benennungen, die man hin und wieder bey einigen musikalischen Scribenten hiervon findet, für Nutzen schaffen?

Tab. L. Fig. 5. Hier ist der veste Satz in der Mitte, und machen die beyden äussersten Stimmen, nach Anleitung der drey ersten Noten aus der obersten, den Contrapunct dagegen.

Tab. LI. Fig. 3. Der veste Gesang ist in der Oberstimme. Die Passage, die zum Contrapuncte erwehlet wird, ist in den drey ersten Sechszehntheilen des Alts enthalten, und wird dieselbe zwischen den drey untersten Stimmen, in jedem Tacttheile wechselsweise vermittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführet.

Tab. LI. Fig. 4. Der veste Gesang ist in der Oberstimme, und ist die Clausel, worüber in den andern Stimmen dagegen contrapunctirt wird, in den fünf anhebenden Noten des Basses enthalten.

Tab. LII. Fig. 1. Der veste Gesang ist in der Oberstimme, und die erwählte Passage im Basse vermittelst der engen Versetzung durchgearbeitet worden. Die beyden Mittelstimmen machen eine blosse Gegenharmonie.

Tab.

Tab. LII. Fig. 2. Das Thema, womit hieselbst die Fuge anhebt, wird in der obersten Stimme zu einem vesten Gesange gemacht, und allezeit auf eben denjenigen Saiten, wie man siehet, doch mit hin und wieder veränderter Geltung der Noten, hervorgebracht.

§. 9.

In was für einem Contrapunct es sey, so können die Stimmen entweder gegeneinander verwechselt werden oder nicht. Es heißt aber dieses die **Stimmen gegeneinander verwechseln**, wenn die oberste Stimme zur untersten und die unterste zur obersten werden kann, damit entweder eine andere Harmonie zum Vorschein komme, oder die Gestalt der vorigen doch verändert werde. Ist der Contrapunct nicht so beschaffen, daß diese Verwechselung der Stimmen ohne Verletzung der harmonischen Regeln statt finden kann: so heißt er ein **einfacher Contrapunct**, contrapunctus simplex. Ist der Contrapunct dergestalt beschaffen, daß diese Verwechselung der Stimmen statt findet: so wird selbiger **überhaupt** ein **doppelter Contrapunct**, contrapunctus duplex, **insbesondere** aber in einem mehr als zweystimmigen Satze, wo alle Stimmen untereinander verwechselt werden können, nach der Anzahl derselben bald ein **drey- oder vierdoppelter Contrapunct**, u. s. w. contrapunctus triplex, quadruplex, &c. genennet. Die Verwechselung der Stimmen heißt lat. euolutio, welsch rivolgimento, ingleichen roversciamento, franz. renversement.

Anmerkung.

Dieser doppelte Contrapunct kann in Ansehung der melodischen Bewegung **in den in der ähnlichen** und in **den in der Gegenbewegung** abgetheilet werden. Durch den ersten wird derjenige doppelte Contrapunct verstanden, wo bey Verkehrung der Stimmen, eine

ne jede eben dieselbe Fortbewegung der Noten in die Höhe und Tiefe behält; **durch den andern** derjenige, wo die Stimme nicht allein verkehrt, sondern zugleich in die Gegenbewegung versetzet werden kann. Dieser Contrapunct heißt der **doppelt verkehrte Contrapunct**, contrapunctus duplex in motu contrario. Ist der Contrapunct dergestalt beschaffen, daß die Stimmen nicht allein verkehrt, sondern vom Ende nach dem Anfang zu, d. i. rückwärts ausgeübet werden können: so heißt er ein **rückgängig doppelter Contrapunct**, contrapunctus duplex retrogradus; und kommt die Gegenbewegung noch dazu: so entstehet daraus ein **verkehrter rückgängiger Contrapunct**, contrapunctus retrogradus contrario motu.

In diesem Buche wird nur die Lehre vom doppelten Contrapunct und zwar von dem in der ähnlichen Bewegung allein abgehandelt werden; und verschieben wir die Lehre vom drey- und vierdoppelten Contrapunct, ingleichen vom doppelt-verkehrten, rückgängigen und rückgängig verkehrten Contrapunct, und endlich die Verwandschaft aller Contrapuncte unter sich, bis auf die Beyträge.

Das Beywort doppelt wird Kürze halber oft von dem Worte: Contrapunct weggelassen werden, welches hier zum voraus erinnert wird.

Das achte Hauptstück.

Vom doppelten Contrapuncte.

Da es bey Verwechselung der Stimmen auf die Uebersetzung der einen von beyden in andere Intervalle ankömmt: so entstehen daher so vielerley Hauptgattungen des doppelten Contrapuncts, als Intervallen zu solchen Uebersetzungen vorhanden sind. Da es nun sieben dergleichen In-

tervallen in dem Umfange einer jeden Tonleiter giebt: so kommen sieben Hauptgattungen des doppelten Contrapuncts heraus.

Diese sieben Hauptgattungen sind:

1) Der doppelte Contrapunct in der Secunde oder None.
2) Der in der Terz oder Decime.
3) Der in der Quarte oder Undecime.
4) Der in der Quinte oder Duodecime.
5) Der in der Sexte oder Decima Tertia.
6) Der in der Septime oder Decima Quarta.
7) Der in der Octave oder Decima Quinta oder Disdiapason.

Anmerkung.

Da die zusammengesetzten Intervallen nichts anders als die Octaven der einfachen sind, und unter der Verkehrung einer Stimme in die Secunde oder None, in die Terz oder Decime, kein anderer Unterscheid ist, als den die Höhe oder Tiefe verursachet, vermöge welcher die Harmonie zwar dem Orte, nicht aber der Natur nach verändert wird, und also einerley bleibt: so siehet man die Ursach, warum wir die verschiedenen Hauptgattungen des doppelten Contrapuncts sowohl nach den zusammengesetzten als einfachen Intervallen benennet haben. Unter den Alten findet man hievon, in Ansehung der Lehrart wenig gewisses und gründliches. Bononcini erkannte wohl, daß der doppelte Contrapunct in der Decima Tertia, der Decima Quarta und Decima Quinta mit dem in der Sexte, Septime und Octave einerley wäre; sahe aber nicht zugleich ein, daß der in der Terz und Decime, der in der Quarte und Undecime auch einerley wären. Kircher handelt alles dieses als verschieden ab, und weder der eine noch

der

der andere kennet den doppelten Contrapunct in der Secunde oder None, und zwar will Bononcini deßwegen diesen leztern für ungültig erklären, weil, sagt er, die Consonanzen darinnen zu Dissonanzen, und umgekehrt die Dissonanzen zu Consonanzen werden, als wenn in dem Contrapuncte in der Duodecime nicht ebenfals eine Sexte zur Septime und eine Septime zur Sexte würde, der Verkehrungen in andern Contrapuncten nicht zu gedenken. Er muß auch eine schlechte Untersuchung davon angestellet haben, indem die Erfahrung ja beweißt, daß die Quinte in dem Contrapunct in der None wieder zur Quinte wird. Ein anders ist es, wenn man saget, daß man in diesem Contrapuncte mehrerem Zwange als in einigen der übrigen Gattungen unterworfen ist. Dieses aber benimmt dem Werthe desselben nichts.

Bevor wir diese sieben verschiedene Hauptgattungen des doppelten Contrapuntes nach einander durchgehen, ist zu merken:

(1) Daß bey Verfertigung derselben der ungleiche Contrapunct, so viel als möglich, in Obacht genommen werden muß, d. i. daß die Sätze in Noten von verschiedner Bewegung gegen einander fortgehen, und eine unterschiedne Art der Melodie führen müssen.

(2) Daß es gut ist, wenn beyde Sätze nicht zu gleicher Zeit anfangen, sondern die eine nach der andern vermittelst einer Pause eintritt.

(3) Daß, weil die beyden Stimmen, die den Contrapunct führen, in gewisse Gränzen eingeschlossen sind, die man lieber nicht gänzlich berühret, als überschreitet, man alsdenn, wenn man diesen Contrapunct mit Nebenstimmen ausfüllet, die Stimmen weiter auseinander setzen, und sie eine Octave höher oder niedriger versetzen kann, damit diese Nebenstimmen füglich angebracht werden können.

(4) Daß man in der Haupteomposition nicht ohne Ursache eine Stimme unter oder über die andere gehen läßt.

(5) Daß, ausgenommen im Contrapunct in der Octave, in allen übrigen hin und wieder, nach Beschaffenheit der Umstände, die Melodie bey der Verkehrung durch die erforderlichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, nach Maßgebung der Modulation verändert werden müsse.

(6) Daß die zwey Versetzungen, die ein jeder Contrapunct zuläßt, in nichts anderm als der Tonart, aber nicht in der Harmonie unterschieden sind, und daß folglich bey jedem Contrapunctssatze und seinen Verkehrungen nur zwey unterschiedne Harmonien vorhanden sind, α) die in der Hauptcomposition und β) deren Veränderung in den beyden Verkehrungen. Man erwehlet sich von diesen beyden lezten hernach die bequemste und anständigste zum Gebrauch.

(7) Daß alle diese Regeln, die wir von dem doppelten Contrapuncte geben, sich nur auf einen zweystimmigen Satz beziehen, und folglich vieles, was hier verboten ist, alsdenn Platz haben kann, wenn die contrapunctische Ausarbeitung mit Nebenstimmen vermehret wird.

I. Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Octave.

§. 1.

Wenn in einer Composition von zwey Stimmen die unterste eine Octave höher, oder die oberste eine Octave tiefer, gegen die andere verkehret werden kann: so nennet man selbige einen **doppelten Contrapunct in der Octave.** Wir geben davon folgende Exempel.

Tab.

Tab. LIII. Fig. 1. In der obersten und mittelsten Stimme ist die Hauptcomposition, und in der mittelsten und untersten die Verkehrung derselben enthalten. Die mittelste nemlich bleibt an ihrem Orte und wird zur ersten, und die oberste wird eine Octave herunter gesetzt und dadurch zur tiefsten. Bildet man sich diese unterste und mittlere Stimme, als die Hauptcomposition ein: so stellen alsdenn die mittlere und höchste die Verkehrung derselben vor.

Tab. LIII. Fig. 2. Es ist mit diesem Exempel bewandt wie mit dem vorigen, nur daß die Verkehrung der obern Stimme in die tiefste mit der Decima Quinta geschicht.

Tab. LIII. Fig. 3. Es enthält dieses Exempel einen Satz zu einer Fuge in der Untersecunde, oder Oberseptime, wie man aus der Verkehrung sehen kann.

Tab. LIII. Fig. 4. Dieses ist der Anfang von einer Fuge in der Unterterz oder Obersexte.

Tab. LIII. Fig. 5. Ist ein Exempel von einem Fugensatze in der Untersexte oder Oberterz.

Tab. LIV. Fig. 1. Ist ein Exempel von einem Fugensatze in der Oberseptime oder Untersecunde.

§. 2.

Damit man wisse, wie es mit der Verfertigung dieses Contrapuncts zugehe: so muß man vorhero sehen, in was für Intervalle diejenigen, woraus die beyden Sätze bestehen, bey Verwechselung der Stimmen verändert werden. Dieses läßt sich nun vermittelst zweyer Reihen Zahlen am füglichsten thun, wovon die in der ersten die in den beyden

Sätzen gebrauchten Intervalle, die in der andern aber diejenigen Intervalle anzeigen, die bey Verkehrung der Stimmen daraus entstehen, als:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Aus dieser Vorstellung siehet man, daß der Einklang zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte wird, u. s. w. Diese Veränderung veranlasset folgende Regeln:

(1) Daß die Octave nicht gerne gebraucht wird, ausgenommen

α) in einer Bindung. Tab. LIV. Fig. 2.

β) zum Anfange oder zum Schlusse.

γ) wenn Mittelstimmen zur Bedeckung zugesetzt werden.

Die Ursach ist, weil die Octave zum Einklange wird, (es müste denn die Verkehrung eine Decima Quinta tiefer geschehen, wie bey Fig. 2.) der Einklang aber nichts zum Unterscheid der Harmonie, ob gleich zur Verstärckung beyträgt.

(2) Weil die Quinte zur Terz wird, so darf sie nicht frey erscheinen, sondern kann nur entweder im Durchgehen oder in einem Wechselgange (in transitu irregulari) oder auf folgende Weise gebraucht werden:

α) wenn auf ihrer Grundnote eine Terz, Sexte oder Octave vorher gehet, z. E. Tab. LIV. Fig. 3. 4. 5.

β) wenn sie selbst als eine Terz, Sexte oder Octave vorherlieget. z. E. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. In beyden Fällen aber muß sie entweder liegen bleiben, und zu Sexte werden, wie bey Fig. 3. 4. 5. oder auf eine Terz oder Sexte oder einen Triton stuffenweise herab gehen, wie bey Fig. 6. 7. 8. 9 und 10.

§. 3. In

§. 3.

In diesem Contrapuncte müssen die Stimmen nicht weiter als eine Octave auseinander gehen, wenn die Verkehrung der einen Stimme nur eine Octave tiefer oder höher geschehen, und die andere Stimme an ihrem Orte bleiben soll, wie Tab. LIII. Fig. 1. Wenn nehmlich die den Contrapunct führenden Stimmen diese Gränzen überschreiten, und die Verkehrung eine blosse Octave tiefer geschicht, so entsteht alsdenn keine neue Gestalt der Harmonie, indem die Intervallen zwar ihrem Orte nach, das ist in Ansehung der Höhe oder Tiefe, aber nicht ihrer Natur nach verändert werden, indem die Sexte allezeit eine Sexte, die Terz eine Terz bleibt, u. s. w. wie man Tab. LIV. Fig. 11. im dritten und den folgenden Tacten sehen kann. Ueberschreitet man also die Gränzen: so muß die Verkehrung eine Quintadecima höher oder tiefer geschehen, wie man bey Fig. 12. dieser Tabelle finden wird.

Bey dieser Ueberschreitung der Gränzen der Octave ist in Ansehung der **None** zu merken, daß, da selbige bey der Verkehrung ihre natürliche Auflösung nicht bekommen kann, sie folglich nicht als eine None, sondern als eine Secunde ausgeübet werden muß. Was es aber mit der Secunde für eine Bewandtniß habe, setzen wir sowohl als den Gebrauch der Quarte und aller übrigen Intervallen, aus den Anfangsgründen der Setzkunst voraus.

§. 4.

Daß gute Rückungen und Bindungen, ingleichen alle Arten der Bewegung, besonders aber die widrige, in diesem Contrapuncte statt finden können, wird aus den gegebnen Exempeln sattsam erhellen. Er ist dabey der brauchbarste und nothwendigste Contrapunct unter allen, und kann keiner den Titel eines Componisten behaupten, ohne eine gehörige Wissenschaft und Fertigkeit in demselben zu haben.

§. 5. Wenn

§. 5.

Wenn in der Hauptcomposition eines contrapunctischen Satzes von dieser Gattung α) nichts als die Terz, Octave und Sexte gebraucht wird, β) zwey Consonanzen einer Art hinter einander in der geraden Bewegung vermieden und γ) keine Dissonanzen anders als durchgehend angebracht werden, und endlich die Seiten- und Gegenbewegung in Acht genommen wird: so kann eine solche Composition mit leichter Mühe drey- und vierstimmig gemachet werden.

Dreystimmig, wenn entweder der höchsten oder tiefsten Stimme eine Terz **oberwerts** zugesetzet wird.

Vierstimmig, wenn sowohl der höchsten als tiefsten Stimme eine Terz **oberwärts** zugesetzet wird. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Erstes Exempel.

Die Hauptcomposition steht Tab. LIV. Fig. 13. wo man aus der Evolution sehen kann, daß sie sich auf den Contrapunct in der Octave gründet. Sowohl in jener als bey dieser sind nichts als Intervalle der Octave, Terz und Sexte vorhanden, und ist durchgehends die widrige Bewegung gebraucht worden. Dieses Exempel ist nun Tab. LV. Fig. 1. vermittelst der jeder Stimme oberwärts zugesetzten Terzen vierstimmig gemachet worden. Will man es nur dreystimmig ausüben: so thut man eine von diesen terzenweise zugefügten Stimmen weg. In der Verkehrung sieht dieses vierstimmige Exempel, wie bey Fig. 9. dieser Tabelle aus. Sowohl in dem Hauptexempel bey Fig. 1. als bey dessen Verkehrung bey Fig. 4. können aus den Terzen auch Sexten und Decimen gemachet werden, um der Harmonie

eine

eine andere Gestalt zu geben. Wir wollen zur Probe nur einige und zwar von dem Hauptexempel hersetzen, und den Liebhabern die übrigen möglichen Versetzungen zu eignem Nachdenken überlassen. Man kann dabey die Abschnitte vom doppelten Contrapunct in der Decime und Duodecime nachschlagen, wo man noch einige andere Arten der Versetzung dieses Exempels finden wird. Tab. LV. Fig. 2. sind die Terzen in beyden Systemen in Sexten verwandelt worden.

Bey Fig. 3. gehn die beyden Oberstimmen in Sexten und die Unterstimmen in Terzen fort.

Bey Fig. 4. ist diese Ordnung umgekehrt, indem die Oberstimmen terzenweise, die Unterstimmen aber sextenweise fortgehen.

Bey Fig. 5. und 6. sind die Terzen der Unterstimmen in Decimen verwandelt worden.

Bey Fig. 7. und 8. ist dieses umgekehrt geschehen, indem die Terzen der Oberstimmen in Decimen verwandelt sind.

Wenn bey verschiednen Versetzungen mit dem Sextenaccord angefangen oder geendigt wird: so ist zu erwegen, daß sie auch nicht dazu gemacht sind, daß man auf diese Weise ein Stück damit anfangen oder schliessen soll. Sie dienen zu nichts weiterm, als die Verschiedenheit, deren die Gestalt einer Harmonie fähig ist, anzuzeigen, und wie man sich deren in der Mitte einer Fuge bedienen kann, ist uns aus dem Abschnitte von dem Verfolg einer Fuge aus dem vierten Hauptstücke bekannt.

Die Verdoppelungen der Terzen in der Harmonie, und die in der widrigen Bewegung auf einander folgenden Octaven, werden diejenigen nicht befremden, die sich mit dergleichen Art von Arbeit schon etwas bekannt gemachet haben.

Zweytes Exempel.

Die Hauptcomposition steht Tab. LIV. Fig. 14. und ist dabey zu merken, daß die Gegenstimme nichts anders, als der Hauptsatz selber ist, welcher in der Gegenstimme vermittelst der verkehrten Bewegung und dabey in Arsi nachgeahmet wird. Dieses Exempel ist Tab. LV. Fig. 10. durch den Zusatz der bewusten Terzen vierstimmig gemachet worden, und kann, wie das vorhergehende, auf vielfache Art versetzet werden. Die Probe damit kann ein jeder zu seiner eignen Uebung machen.

§. 6.

Damit man auch endlich sehe, wie ein solcher zweystimmiger Contrapunct in der Octave mit Nebenstimmen ausgefüllet werden könne, so sehe man die Fig. 11. und 12. auf der Tab. LV. befindlichen Exempel. Bey Fig. 11. stehen die beyden obersten Stimmen in dem Contrapunct gegen einander, und giebt der Baß eine Füllstimme ab. Bey Fig. 12. sind die Nebenstimmen in der Mitte, und führen die beyden äussersten den Contrapunct, wie man aus der Vergleichung der vier ersten Tacte mit dem neunten, zehnten, eilften und zwölften sehen kann.

II. Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der None oder Secunde.

§. 1.

Wenn in einer contrapunctischen Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Secunde oder None tiefer; oder, welches einerley ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Secunde oder None höher verkehret werden kann: so nennet man solche Composition einen doppelten

pelten Contrapunct in der Secunde oder None. Geschicht die Verkehrung in die Secunde, so muß die Gegenstimme von ihrem Orte verändert, und eine Octave fortgerücket werden. Geschicht die Verkehrung in die None: so kann die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben, wenn man sonst nicht selbige anderer Ursachen wegen, eine Octave weiter rücken will. Man sehe hievon folgende Exempel.

Erstes Exempel.

Tab. LVI. Fig. 1. Die Ober- und Mittelstimme enthalten die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben. Man kann, wenn man will, auch die mittelste und unterste Stimme als die Hauptcomposition ansehen; und machet eben diese mittelste mit der obersten alsdenn die Verkehrung aus. Es ist einerley. In beyden Fällen bleibt die Gegenstimme an ihrem Orte, und wird die andere eine None dagegen verkehret. Dieses ist die **erste Verkehrung** der Hauptcomposition, und wird, wenn man die zwey obersten Stimmen dafür annimmt, die oberste, wie man sieht, eine None tiefer versetzt. Bey Fig. 2. dieser Tabelle ist die Verkehrung eine Secunde tiefer geschehen, und die Gegenstimme ist dabey eine Octave höher versetzet. Die **zweyte Verkehrung**, die nichts anders als eine Versetzung der vorigen ist, ist in Ansehung der Secunde bey Fig. 3. in Ansehung der None bey Fig. 4. zu finden. Wie aber bey der ersten Verkehrung die oberste Stimme der Hauptcomposition in die None oder Secunde verkehret ward: so geschicht es bey der zweyten mit der Gegenstimme, wobey nur die vermittelst der Erhöhungszeichen veränderte Proportion der Intervallen zu merken ist.

Zweytes Exempel.

Dasselbe steht Tab. LVI. Fig. 7. und kann man es nach Anleitung des vorhergehenden Exempels nach Belieben verkehren und versetzen.

Drittes Exempel.

Tab. LVI. Fig. 8. Hier enthält die Oberstimme in den zwey darinnen befindlichen Sätzen die Hauptcomposition in der None, und ist deßwegen derselben eine Nebenstimme im Basse zugefüget worden, damit wider die Auflösung der Septime nichts eingewendet werden könne. Bey eben dieser Figur ist dieses Exempel in der Verkehrung zwischen der obersten und untersten Stimme zu finden, und giebt die mittlere daselbst die Füllstimme ab. Die Versetzungen dieser Verkehrung findet man bey Fig. 9.

Viertes Exempel.

Dasselbe steht Tab. LVI. Fig. 10. und ist die Hauptcomposition in dem obersten und tiefsten Satz enthalten. Der mittlere Satz, der zur Ersparung des Raumes auch auf die Oberstimme gebracht ist, enthält eine Nebenstimme dazu. Die Verkehrung dieses Exempels folget sogleich bey eben dieser Figur nach, und ist auch in den beyden äussersten Sätzen anzutreffen, weil der mittlere nur zur Verstärckung da ist. Bey dieser Evolution ist der in einen chromatischen Gang verwandelte diatonische Satz zu merken, wiewohl man das Chroma auch hätte vermeiden und den Satz bey der Verkehrung diatonisch lassen können. Die Versetzung der Evolution ist gleich nach dieser zu finden.

Fünftes Exempel.

Dieses steht Tab. LVII. Fig. 1. Die höchste und tiefste Stimme enthalten die Hauptcomposition in der None, und die mittlere giebt eine Nebenstimme dagegen ab. Die Evolution geschicht vermittelst der Verkehrung der untersten Stimme in die Obernone, wobey die Oberstimme eine Decima Quinta tiefer herunter gesetzt wird. Die Mittelstimme bey der Evolution ist wieder die Füllstimme. Die Versetzung dieser Evolution folget gleich nachher.

In

In derselben ist, wie man sieht, die Oberstimme aus der Hauptcomposition vermittelst der Verkehrung in die tiefere None zur untersten und die Unterstimme aus derselben zur höchsten geworden. Die Erniedrigungzeichen erfordert die Tonart, in welche die Verkehrung geschicht.

Sechstes Exempel.

Dieses stehet Tab. LVII. Fig. 2. und enthält einen nach dem Contrapunct in der None gesetzten zweystimmigen unendlichen Canon zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, der durch den Zusatz einer Terz aber dreystimmig gemacht wird. Die Evolution folget gleich darauf, und die Versetzung derselben bey Fig. 3.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Einklang wird zur None, die Secunde zur Octave, u. s. w. Man sieht daraus, daß das vornehmste Intervall allhier die Quinte ist, und folglich kein anders als dieses zum Anfang oder Schlusse gebraucht werden kann; und da man bey allen übrigen Intervallen, zu ihrem Gebrauch in der Mitte, viele Behutsamkeit anzuwenden hat, und der Ausübung derselben mit allerhand melodischen Kunstgriffen, als mit durchgehenden und Wechselnoten zu Hülfe kommen muß: so kommt es daher, daß dieser Contrapunct einer der schwersten ist. Man merke sich folgende Regeln zur Verfertigung desselben:

(1) Auf der Grundnote der Secunde, Terz und Sexte muß eine Quinte vorhergehen, wie Tab. LVI. Fig. 5. zwischen der höchsten

und mittelsten Stimme in Ansehung der Secunde; Fig. 5. zwischen der mittelsten und tiefsten in Ansehung der Terz; und bey Fig. 7. zwischen der höchsten und mittelsten Stimme in Ansehung der Sexte.

α) Die **Secunde** löset sich hernach in die Terz auf, wie bey Fig. 6. oder man läßt die Oberstimme zwey Grade steigen, und gegen den einen Grad abwärts steigenden Baß eine Quinte machen, wie bey Fig. 5.

β) Die **Terz** geht einen Grad aufwärts in die Quinte, bey abwärts gehendem Basse, wie bey Fig. 5. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme; oder sie bleibt liegen, und wird zur Quarte, bey abwärts gehendem Basse, wie Fig. 7. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme. Da man sich heutiges Tages kein Gewissen macht, zwey Septimen hintereinander zu machen: so können ebenfals zwey Terzen hintereinander statt finden. Man sehe Fig. 11. und die Verkehrung bey Fig. 12.

γ) Die **Sexte** kann liegen bleiben, und bey abwärts gehendem Basse zur Septime werden, wie bey Fig. 1. zwischen der mittelsten und tiefesten Stimme.

Eine andere Art des Gebrauchs der Secunde, da der unterste Theil derselben zuerst, und der oberste in der andern Stimme nachhero angeschlagen wird, sehe man Tab. LVII. Fig. 1. in der Evolution des vorhergehenden Exempels, und zwar im fünften und sechsten Tact zwischen der tiefsten und höchsten Stimme.

(2) Die **Quarte, Septime und Octave**, müssen als Quinten vorher liegen, wie Tab. LVI. Fig. 7. gleich zum Anfange in Ansehung der Quarte; wie Tab. LVI. Fig. 8. zwischen den beyden in dem obersten

sten System befindlichen Stimmen in Ansehung der Septime, und zwar daselbst in der lezten Hälfte des zweyten Tacts und bey dem Anfange des dritten auf der Note e; Fig. 5. gleich zum Anfange der mittelsten und untersten Stimme in Ansehung der Octave. Die Quarte kann auch als Terz vorherliegen, wie bey Fig. 7. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme.

Die Septime kan auch als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 1. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme.

Eine andere Art des Gebrauchs der Octave, da der oberste Theil derselben zuerst, und der unterste nachhero in der zweyten Stimme angeschlagen wird, sehe man Tab. LVII. Fig. 1. im fünften und sechsten Tact zwischen der obersten und tiefsten Stimme.

α) Die Quarte wird durch die Terz aufgelöset, wie bey Tab. LVI. Fig. 1. zwischen der höchsten und mittelsten Stimme.

β) Die Septime wird durch die Quinte aufgelöset, wie Fig. 1. zwischen der mittelsten und tiefsten am Ende.

oder durch die Sexte, wie bey eben dieser Figur zwischen der mittelsten und tiefsten ingleichen bey Fig. 7. oben.

oder sie bleibt noch als Quarte liegen, und löset sich hernach wie diese auf, wie bey Fig. 1. im zweyten, dritten und vierten Tact zwischen den zwey höchsten Stimmen.

γ) Die Octave geht entweder einen Grad herunter, bey liegendem Basse, und wird zur Septime, wie bey Fig. 6. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme:

Oder sie geht einen Grad herunter, und wird zur Quinte, wenn der Baß eine Terz aufwärts geht, wie bey Fig. 5. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme.

(3) Die

(3) Die None muß als Quinte vorherliegen, und sich entweder in die Quinte auflösen, oder auf die Art, wie bey Tab. LVII. Fig. 1. in der lezten Hälfte des vierten Tacts zwischen b und a aus der obersten und tiefsten Stimme gebraucht werden, welche Art aus den Regeln der Harmonie für bekannt angenommen wird.

Wie unterschiedene Intervallen übrigens im Wechselgange und Durchgehen bequem gebraucht werden können, ingleichen wie verschiedne Auflösungen der Dissonanzen in solche Intervalle, die bey der Verkehrung wieder zu Dissonanzen werden, nicht weniger einer neuen Auflösungen bedürfen, als das Vorherliegen manches Intervalls ein anderes zum voraus erfordert, und deßwegen eine beständige Rückung nöthig ist, wird aus den gegebenen Exempeln, wenn man sie gehörig übersiehet, und dabey zugleich eine würkliche Uebung darnach anstellet, eher als aus mehreren Regeln zu ersehen seyn.

§. 3.

Die beyden den Contrapunct führenden Stimmen, müssen eigentlich nicht weiter als eine None auseinander gehen. Überschreitet man diese Gränzen, so muß, wenn die eine Stimme verkehret wird, die andere sofort eine Octave weiter gerücket werden. Geschicht dieses nicht, so kommen die Intervallen in einer unrechten Verkehrung zum Vorschein. Z. E. Die Undecime, Duodecime, Decima Tertia, ꝛc. sollten zur Sexte, Quinte, Quarte, ꝛc. werden. Anstatt der Sexte aber bekommet man eine Terz, anstatt der Quinte eine Quarte, und anstatt der Quarte eine Quinte.

§. 4.

Uebrigens ist es gut, der bessern Harmonie wegen, die beyden contrapunctirenden Stimmen allezeit mit einer Neben- oder Füllstimme zu bedecken, und kann man damit an denjenigen zweystimmigen Sätzen, die allhier ohne

diese

diese leztere erschienen sind, damit die Probe machen. In vielen Exempeln folgender doppelten Contrapuncte wird ebenfals diese Vorsicht nöthig seyn, weswegen wir solches zum voraus erinnern, damit man über die daselbst vorkommenden Sätze von dieser Art alle unnöthigen Glossen ersparen könne.

III. Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Decime oder Terz.

§. 1.

Wenn in einer contrapunctischen Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Terz oder Decime tiefer; oder, welches einerley ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Terz oder Decime höher verkehret werden kann: so nennet man solche Composition einen **doppelten Contrapunct in der Terz oder Decime.** Geschicht die Verkehrung in die Terz: so muß die Gegenstimme von ihrem Orte verändert und eine Octave weiter versetzet werden. Geschicht die Verkehrung in die Decime: so kann die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben, wenn man sonst nicht selbige andrer Ursachen wegen, eine Octave weiter rücken will. Man sehe hievon folgende Exempel.

Erstes Exempel.

Tab. LVII. Fig. 3. Die Ober- und Mittelstimme enthalten die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben. Man kann auch die mittelste und unterste Stimme als die Hauptcomposition ansehen; und machet eben diese Mittelstimme mit der obersten alsdenn die Verkehrung derselben aus. Es ist einerley. In beyden Fällen bleibt die Gegen-

stimme an ihrem Orte, und wird die andere eine Decime dagegen verkehrt. Dieses ist die erste **Verkehrung** der Hauptcomposition, und wird, wenn man die zwey obersten Stimmen dafür annimmt, die oberste, wie man sieht, eine Decime tiefer versezt. Bey Fig. 4. dieser Tabelle ist eben diese Oberstimme zur Unterstimme, und die Unterstimme vermittelst der Verkehrung in die Decime zur obersten gemachet worden, und dieses ist die zweyte **Verkehrung** oder vielmehr eine Versetzung der vorigen. Bey Fig. 5. und 6. findet man die Verkehrung dieser Composition in die Terz.

Zweytes Exempel.

Dieses steht Tab. LVIII. Fig. 1. und kann nach Anleitung des vorhergehenden Exempels nach Belieben versetzet werden.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Einklang wird hier zur Decime, die Secunde zur None, die Terz zur Octave, u. s. w. Diese Veränderung veranlasset folgende Regeln:

(1) Zwey Terzen und zwey Sexten können in gerader Bewegung nicht auf einander folgen, weil aus den zwey Terzen zwey Octaven, und aus den zwey Sexten zwey Quinten werden. Eben so verhält es sich mit den erhöhten Octaven dieser Intervallen, als der Decime, und Duodecime, wenn man die diesem Contrapunete eigentlich vorgeschriebenen Gränzen überschreitet.

(2) So

(2) Sowohl die Quarte als Septime können nicht anders als im Durchgehen oder Wechselgange, oder wie bey Fig. 2. Tab. LVIII. gebrauchet werden. Es wird dabey aber eine Nebenstimme erfodert, so wie man z. E. in Ansehung der Quarte bey Fig. 3. sehen kann; und mit eben dieser Bedingung, daß die contrapunctirenden Stimmen bedecket werden, kann man folgende zwey Quarten und zwey Septimen hintereinander zulassen bey Fig. 6. wo die höchste und mittelste Stimme den Contrapunct führen, und die beyden Quarten, indem ein Baß zugefüget worden, sich in den obersten Stimmen finden. In der Verkehrung dieses Exempels unter eben dieser Figur werden diese zwey Quarten zu zwey Septimen, wie man aus der höchsten und tiefsten Stimme sehen kann, indem die Füllstimme in der Mitte ist.

(3) Die bequemste Auflösung der None geschicht in die Octave, wenn der Baß liegen bleibt, wie bey Fig. 4. Tab. LVIII. oder in die Quinte, wenn derselbe eine Quarte steigt, wie bey Fig. 5.

§. 3.

Die beyden den Contrapunct führenden Stimmen müssen nicht weiter als eine Decime auseinander gehen, wenn die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben soll. Sonst kommen die Intervallen in einer unrechten Verkehrung zum Vorschein, z. E. die Undecime, Duodecime, Decima Tertia ꝛc. sollten zur Septime, Sexte und Quinte werden. Anstatt der Septime aber bekommt man eine Secunde, für die Sexte eine Terz, und für die Quinte eine Quarte.

§. 4.

Wen̄ man diesen Contrapunct durch den Zusatz der Terzen oder Decimen drey- oder vierstim̄ig machen will: so ist die Frage, ob er mit den terzenweise zugefügten

Stimmen zugleich verkehret werden soll. Will man die Verkehrung weglassen: so können nicht nur alle Consonanzen, sondern auch Dissonanzen in der Hauptcomposition statt finden. Sollen aber alle Stimmen auf eine bequeme Art zugleich verkehret werden: so müssen die Dissonanzen vermieden werden. Uebrigens ist in der zweystimmigen Hauptcomposition die Seiten- und Gegenbewegung in Obacht zu nehmen, und können allhier die **Terzen** oder **Decimen** sowohl **unterwärts** als **oberwärts zugesetzet** werden, nach der Stimme, die man verkehren will.

Erstes Exempel.

Dieses steht Tab. LVII. und ist die Hauptcomposition in der höchsten und mittelsten Stimme. Thut man zu diesen beyden die unterste hinzu, die mit der vorhergehenden mittelsten die Verkehrung davon ausmachet, wie wir schon oben gesehen haben: so hat man diesen Contrapunct dreystimmig. Will man diesen dreystimmigen Contrapunct verkehren: so schreibe man die mittelste Stimme eine Decime höher über die Oberstimme hinauf. Wenn man sich alhier in der mittelsten und tiefsten Stimme die Hauptcomposition und die Verkehrung derselben bey der mittelsten und höchsten vorstellet: so siehet man, daß alsdenn die Terzen oberwärts zugefüget werden. Will man diesen dreystimmigen Contrapunct alsdenn verkehren: so schreibe man die mittelste Stimme eine Decime tiefer unter der Unterstimme herunter.

Zweytes Exempel.

Dieses steht Tab. LVIII. Fig. 1. und hat es damit eben die Bewandtniß, als mit dem vorhergehenden.

Drittes

Drittes Exempel.

Dieses steht Fig. 7. dieser Tabelle, und die Evolution daneben mit der Versetzung. Dreystimmig ist es bey Fig. 8. und vierstimmig bey Fig. 9. zu sehen. Die Vermehrung der Stimmen geschicht durch die unterwärts zugefügten Terzen, die aber, so wie in den beyden vorhergehenden Exempeln, alhier in Decimen verändert sind. Diese Veränderung der Terzen in Decimen ist öfters deßwegen nothwendig, damit die Harmonie theils besser vertheilet, theils richtiger werde. So könnten z. E. weder in diesem noch beyden vorhergehenden Exempeln, mit Bestand der Richtigkeit des Satzes, Terzen statt finden. Wegen der dissonirenden Bindungen läßt dieses leztere Exempel keine bequeme Verkehrung zu. Es ist aber auch nicht nöthig, daß ein solcher drey- oder vierstimmiger Satz allezeit verkehrt werden dürfe, wenn nur zwischen den höchsten Stimmen, bey bleibendem Fundament, hin und wieder eine Verwechselung ad Octavam statt findet.

Viertes Exempel.

Dasselbe steht Tab. LVIII. Fig. 10. und ist die zweystimmige Hauptcomposition in dem obersten System, die terzenweise zugefügte Stimme aber in dem untern enthalten. Vierstimmig findet man es bey Fig. 11. An beyden Oertern sind die Terzen in Decimen verwandelt worden.

Fünftes Exempel.

Dieses steht Tab. LIX. Fig. 1. und der Anfang der Evolution desselben bey Fig. 3. Bey Fig. 2. wird es durch die unterwärts zugefügten Terzen, die man bey Fig. 5. in Decimen verwandelt findet, vierstimmig gemachet. Bey Fig. 4. ist die vierstimmige Evolution desselben. Wenn man selbige nach Fig. 1. und 3. untersuchet: so wird man sogleich die beyden Hauptstimmen erkennen,

welche nemlich die oberste und tiefste sind. Der obersten wird dabey eine Terz unterwärts, der untersten hingegen eine Terz oberwärts zugefüget, wodurch denn die Evolution ihre Richtigkeit erhält, ob sie gleich mit der in der Octave einerley ist, welche Aehnlichkeit aus der Verwandtschaft der Contrapuncte herrühret, wie man in den Beyträgen sehen wird. Die Terzen in selbiger findet man bey Fig. 7. in Decimen verwandelt. Sowohl die Terzen als Decimen aber können auch in Sexten verwandelt werden. Hievon sehe man die Probe Fig. 6. zwischen den beyden obersten Stimmen; Fig. 8. zwischen dem Alt und Baß; Fig. 9. und 10. zwischen dem Diskant und Tenor. Man schlage hiebey die Contrapuncte in der Octave und Duodecime nach.

IV. Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Undecime oder Quarte.

§. 1.

Wenn in einer contrapunctischen Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Undecime oder Quarte tiefer; oder, welches einerley ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Quarte oder Undecime höher verkehret werden kann: so nennet man solche Composition einen **doppelten Contrapunct in der Undecime oder Quarte.** So wie es in Ansehung der Gegenstimme bey dem Contrapunct in der None und Decime bey der Verkehrung der andern gehalten wird: so geht es hier ebenfals, und in allen nachfolgenden Contrapuncten. Wir werden also dieserwegen nichts mehr erinnern, weil wir glauben, daß ein jeder die Lehre vom Contrapunct in der hier befindlichen Ordnung lesen wird.

Erstes

Erstes Exempel.

Dieses steht Tab. LIX. Fig. 11. und enthält die oberste und mittelste Stimme die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben in die tiefe Undecime. In die Quarte findet man es bey Fig. 22. nach den zwey ordentlichen Arten verkehret; bey der ersten trift die Verkehrung die Ober- und bey der andern die Unterstimme.

Zweytes Exempel.

Dieses steht Tab. LIX. Fig. 12. und kann auf vorige Art nach Belieben versetzet werden.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Ziefern zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlasset folgende Regeln:

(1) Die **Octave** muß entweder als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 13. oder auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergegangen seyn, wie bey Fig. 14 und 15. In beyden Fällen wird sie in die Sexte aufgelöset. Gleiche Bewandtniß hat es mit dem Einklang.

(2) Die **Secunde** wird unten gebunden, und hernach durch die Sexte aufgelöset, wie bey Fig. 16.

(3) Die **Terz** muß entweder als Sexte vorherliegen, und hernach auf die Sexte herunter gehen, wie bey Fig. 16. oder es muß auf

auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergegangen seyn, wie bey Fig. 20. Hier geht die Terz hernach einen Schritt hinauf, und die Grundstimme zwey Schritte herunter, damit die Auflösung erfolge. Gleiche Bewandtniß hat es mit der Decime.

(4) Die Quarte muß entweder als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 14. und 15. oder es muß auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergehen, wie bey Fig. 13. In beyden Fällen resolviret sie sich in die Sexte. Gleiche Bewandtniß hat es mit der Undecime.

(5) Die Quinte muß entweder wie bey Fig. 17. gebraucht werden, oder auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergehen, wie bey Fig. 21. wo sie denn in beyden Fällen, davon der leztere nichts anders als eine Retardation ist, in eben dieses Intervall aufgelöset wird.

(6) Die Septime wird entweder oben gebunden wie bey Fig. 18. und 21. oder ihre Grundnote muß vorherliegen wie bey Fig. 17.

(7) Die None wird oben gebunden und muß hernach stuffenweise auf die Sexte herabgehen, wie bey Fig. 20.

§. 3.

Die Gränzen dieses Contrapuncts sind die Undecime. Ueberschreitet man dieselben, so wird es mit der Verkehrung, in Ansehung der Gegenstimme wie mit den vorigen Contrapuncten gehalten.

V. Ab-

V. Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Duodecime oder Quinte.

§. 1

Wenn die Oberstimme gegen die unterste eine Duodecime oder Quinte tiefer, oder die Unterstimme gegen die oberste eine Duodecime oder Quinte höher verkehret werden kann: so nennet man eine solche Composition einen **doppelten Contrapunct in der Duodecime oder Quinte.**

Erstes Exempel.

Dasselbe steht Tab. LX. Fig. 1. mit seiner **ersten Verkehrung.** Die andere oder vielmehr die Versetzung derselben folget Fig. 2. nach. Beyde sind in der Duodecime. In der Quinte findet man sie bey Fig. 3. und 4.

Zweytes Exempel.

Dieses steht bey Fig. 5. und die Evolution daneben. Die Versetzungen können nach Anleitung des vorigen gemachet werden.

Drittes Exempel.

Dieses steht Fig. 6. mit samt der Evolution.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Ziefern zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlasset folgende Regeln:

(1) Da die Sexte zur Septime wird, so muß entweder der unterste oder oberste Theil derselben vorher liegen. Auf die erste Art findet man sie ausgeübet bey Fig. 7. 8. 9. und 13. ingleichen Tab. LXI. bey Fig. 1. auf die andere Art bey Fig. 10. 11. 12. Tab. LX. Hiebey sind noch die zwey Sexten hintereinander bey Fig. 12. Tab. LX. zu merken, welche bey der itzigen Setzart, da man zwey Septimen hintereinander machen kann, keine Sünde seyn werden. Bey den Alten werden die Sexten überhaupt in diesem Contrapuncte verboten. Herr Theil erlaubet sie zwar, aber nur denjenigen, die es verstehen, als wenn diejenigen, die es nicht verstehen, sich damit abgeben würden. Noch ist der besondere Sextengang bey Fig. 2. Tab. LXI. in der Evolution des vorhergehenden Exempels zu merken.

(2) Die **None** wird zwar insgemein nur als eine Secunde gebraucht. Sie kann aber auch als None angebracht werden, wenn man sie mit der Septime auflöset, wie Tab. LXI. Fig. 2.

(3) Die **Secunde** und **Quarte** müssen allezeit in die Terz aufgelöset werden, und so verhält es sich auch mit der **Undecime**.

§. 3.

Die eigentlichen Gränzen dieses Contrapuncts sind die Duodecime. Überschreitet man dieselben, so wird es bey der Verkehrung wie mit den vorigen Contrapuncten gehalten.

§. 4.

Dieser Contrapunct kann eben wie der in der Octave und Decime, durch zugesezte Terzen drey- und vierstimmig ausgeübet werden. Es wird die dritte Stimme aber eine Terz unter die höchste, und die vierte eine Terz über die tiefste gesezt. In der Hauptcomposition muß vorhero nur die Seiten- und Gegenbewegung in Acht genommen werden, und keine Dissonanz derselben vorhanden seyn, wenn dieselbe mit den vermehrten Stimmen zugleich verkehret werden soll.

Erstes Exempel.

Die Hauptcomposition stehet Tab. LXI. Fig. 3. mit samt der Verkehrung. Vierstimmig sieht man sie bey Fig. 5. und hinterher sogleich die Verkehrung. Diese zu untersuchen, gehe man auf die Evolution des zweystimmigen Exempels bey Fig. 3. zurück, woraus man sehen wird, daß die beyden dazu gehörigen Stimmen bey der Evolution des vierstimmigen Exempels unter Fig. 5. die beyden äussersten Stimmen ausmachen, und auf eben die Art, als das Hauptexempel bey dieser Figur 5. mit Terzen vermehret sind.

Zweytes Exempel.

Die Hauptcomposition steht Tab. LXI. Fig. 4. mit samt der Verkehrung. Vierstimmig findet man sie bey Fig. 6. und hinter her sogleich die Verkehrung. Da die Terzen sowohl in Decimen als Sexten verwandelt werden können: so sehe man davon einige Proben bey Fig. 7. 8. 9. und 10. Man kann dabey den Contrapunct in der Octave und Decime, wo eben dieses Exempel vorkömmt, zurücke lesen.

Drittes Exempel.

Dieses ist ein mit seiner Verkehrung bey Fig. 11. befindlicher Canon, wovon die Baß- und Diskantstimme die Hauptcomposition haben, indem der Alt und Tenor nichts als Terzen- oder Decimenweise zugefügte Stimmen enthalten. Man kann nach Anleitung des vorhergehenden Exempels die übrigen Versetzungen nach Belieben dazu machen.

VI. Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Decima Tertia oder Sexte.

§. 1.

Wenn die Oberstimme gegen die unterste eine Decima Tertia oder Sexte tiefer; oder die Unterstimme gegen die oberste eine Decima Tertia oder Sexte höher verkehret werden kann: so nennet man eine solche Composition einen **doppelten Contrapunct** in der **Decima Tertia** oder **Sexte.**

Exempel.

Es steht dasselbe Tab. LXI. Fig. 12. Die Verkehrung in die tiefe Decima Tertia folget gleich hinterher, und wird auf den beyden ersten Systemen der Tab. LXII. fortgesetzt. Tab. LXII. Fig. 23. ist es in die Sexte verkehrt, und die Versetzung desselben gleich hinterher zu finden.

§. 2.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Ziefern zu ersehen:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.
13.	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Diese Veränderung veranlasset folgende Regeln:

1) Auf der Grundnote der **Secunde** muß entweder die Sexte, wie bey Tab. LXII. Fig. 4. und 9. oder die Octave, welches auch der Einklang seyn kann, wie bey Fig. 8. vorhergehen, oder sie muß selber als Sexte, wie bey Fig. 10. oder als Einklang, welches auch eine Octave seyn kann, vorherliegen, wie bey Fig. 7. in allen Fällen muß sie in die Sexte sich auflösen, wie aus den angeführten Exempeln zu ersehen ist. Bey Fig. 11. findet man die Secunde noch auf eine andere Art gebraucht.

2) Die **Terz** muß entweder als Octave vorherliegen und hernach in ebendieselbe sich auflösen, wie bey Fig. 1. Tab. LXII. ingleichen bey Fig. 6. oder es muß auf ihrer Grundnote die Octave vorhergehen, wie bey Fig. 5. zum Anfange, wo die Auflösung sogleich in eben dasselbe Intervall erfolget.

3) Die **Quarte** wird unterwärts durch die Sexte vorbereitet, wie Fig. 1. Tab. LXII. oder durch die Octave wie Fig. 25. oder sie wird oberwärts durch eben diese Intervallen vorbereitet, wie bey Fig. 5. in beyden Fällen resolviret sie in die Sexte wie Fig. 6. und 11. oder auf die Art wie Fig. 5.

4) Die Quinte wird entweder unten gebunden, wie bey Fig. 2. oder oben wie bey Fig. 8. 9. In beyden Fällen löset sie sich in die Octave wie bey Fig. 4. 8. und 9. oder in die Sexte auf, wie bey Fig. 3.

6) Zwey Sexten können nicht hintereinander gemachet werden in gerader Bewegung, weil zwey Octaven daraus entstehen.

7) Die Septime wird nicht gebrauchet, weil sie ihre richtige Auflösung nicht bekommen kann, ausser im Durchgehen.

8) Die None muß mit der Sexte vorbereitet und in ebendieselbe oder die Octave resolviret werden, wie bey Fig. 2. 3. 7. Bey diesen zwey lezten Figuren wird sie durch eine Quinte vorbereitet.

10) Mit der Decime, Undecime und Duodecime, hat es eben die Bewandtniß als mit der Terz, Quarte und Quinte.

§. 3.

Die Gränzen dieses Contrapuncts sind die Decima Tertia. Werden selbige überschritten: So wird es bey der Verkehrung in Ansehung der Gegenstimme als mit den vorigen Contrapuncten gehalten.

VII. Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Decima Quarta oder der Septime.

§. 1.

Wenn die Oberstimme gegen die unterste eine Decima Quarta oder Septime tiefer; oder, welches einerley ist, die Unterstimme gegen die oberste eine Decima Quarta oder Septime höher verkehret wird: so heißt eine solche Composition ein **doppelter Contrapunct in der Decima Quarta oder Septime.**

Exempel.

Es steht dasselbe Tab. LXII. Fig. 12. mit samt der Verkehrung in die tiefe Decima Quarta. Die Versetzung in die Septime siehet man bey Fig. 24.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung kann man aus folgenden Zahlen ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.
14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlasset folgende Regeln:

1) Der **Einklang** sowohl als die **Octave** muß unten gebunden werden, und hernach in die Terz oder Quinte sich auflösen, wie bey Fig. 15. 16. und 17.

2) Die **Secunde** muß entweder unterwärts gebunden werden, wie bey Fig. 18. 19. und 20. oder oberwärts, wie bey Fig. 21 und 22. In beyden Fällen resolviret sie sich in die Terz.

3) Zwey

3) Zwey Terzen können hintereinander in gerader Bewegung nicht gebraucht werden, weil Quinten daraus werden.

(4) Die Quarte muß entweder unten gebunden werden, wie bey Fig. 27. oder oberwärts bey Fig. 26. und in beyden Fällen der untere Theil einen Grad zur Auflösung herabgehen, wie man aus vorhergehenden Exempeln siehet.

(5) Die Sexte muß entweder unten gebunden werden wie bey Fig. 13. 14. 21. 22. oder oberwärts wie bey Fig. 19. 20. und in beyden Fällen in die Quinte oder Terz sich auflösen, wie man daselbst siehet.

(6) Die Septime wird oben gebunden und hernach in die Quinte oder Terz aufgelöset, wie bey Fig. 15. 16. 17.

(7) Die None wird oben gebunden, und hernach in die Quinte oder Terz resolvirt, wie bey Fig. 13. 14.

(8) Mit der Decime, Undecime, Duodecime, Decima Tertia und Decima Quarta hat es eben die Bewandtniß als mit der Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime.

§. 3.

Die Gränzen dieses Contrapuncts sind die Decima Quarta, und muß, wenn man selbige überschreitet, bey der Verkehrung in Ansehung der Gegenstimme wie mit den vorigen Contrapuncten verfahren werden.

E N D E.

Register.

Register
über die
vornehmsten Sachen

B.

C.

D.

F.

G.

Gesang,

Pag. 33. §. 3. in der sechsten Linie, beliebe man anstatt im Absteigen zu lesen: im Aufsteigen c d e f g.

Pag. 158. Lin. 3. anstatt canonische Fuge im Einklange ließ: canonische Fuge in der Octave.

Pag. XIV. in der Vorrede Lin. 16. anstatt sowohl im Drucke und ließ: sowohl im Drucke als:

ad pag. 117. ganz unten. So wohl besonders als mit einem Gegensatze findet man dieses Mattheſonische Exempel auf der Tab. XL. annoch vom Battiferri ausgearbeitet.

Die übrigen Druk- und Stichfehler, die von Erheblichkeit seyn mögten, wird man in den Beyträgen bemerken.

Fig 1.

TAB: I.

2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. Leuthard

Abh: von der Flöte

TAB: II.

Fig: 1.

2.

item

3.

item

4.

5.

6.

7.

8.

9.

TAB. III. 3. Theil.

Fig. 1. Simpl. dupl. tripl.

2. Simpl. dupl. tripl.

4. 5.

6. 7.

8. Inuers.

9. Pebusch

fin 1. Coupl.

Dalapo 2 Coupl.

TAB: IV.

Continuat.

Da Capo

Fig: 1. Graun Sen

2. idem

3. Quantz.

TAB. V.

Fig. 1. Riedt

2. Leclair.

3. idem.

4. Graunsen.

5. idem.

TAB: VI.

Fig. 1. *Graun jun.*

2. *Ledair*

3. *Graun jun.*

4. *Ricdt*

TAB. VII.

Eg: 1 Leuthard

2. idem.

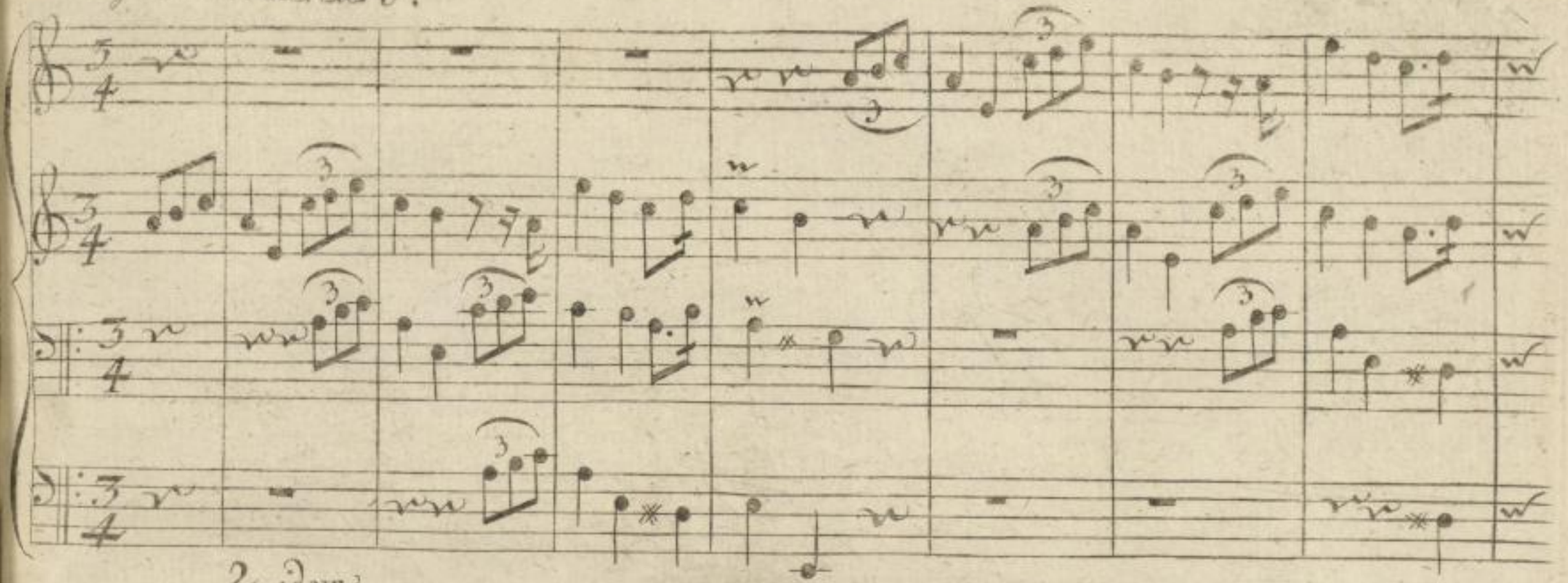
3.

4.

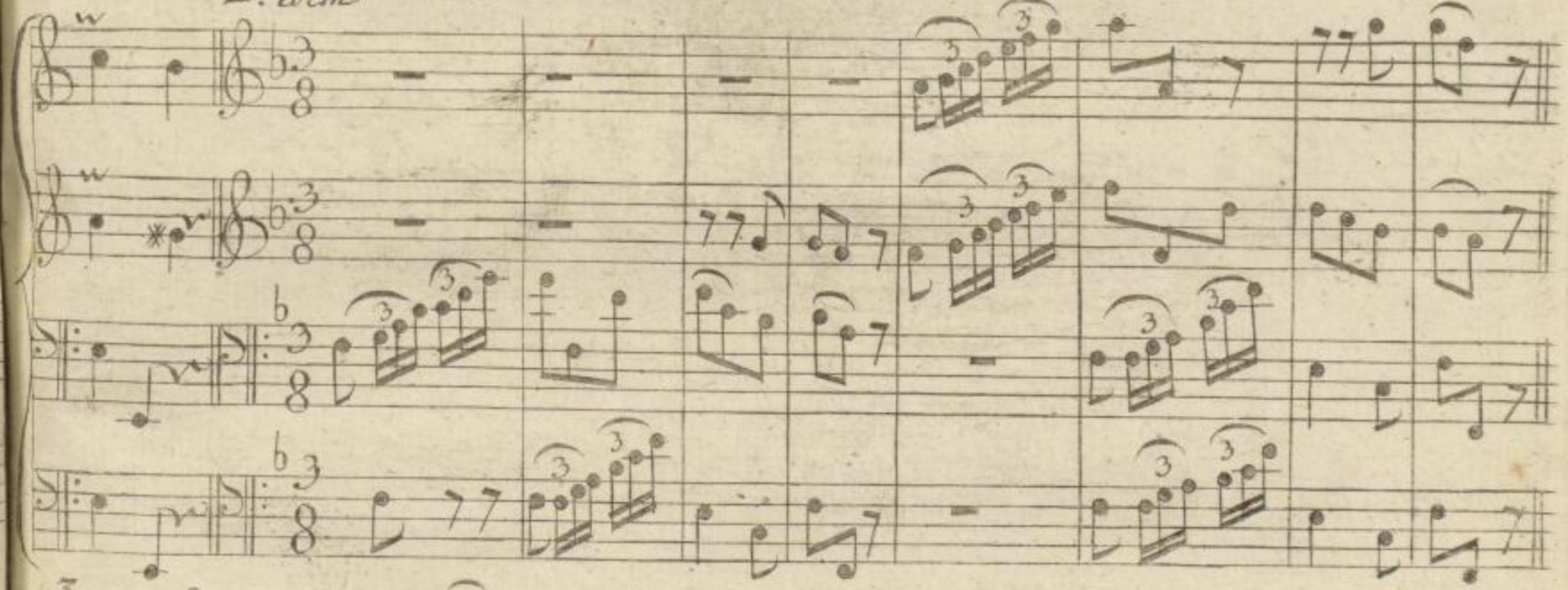
5.

TAB. VIII.

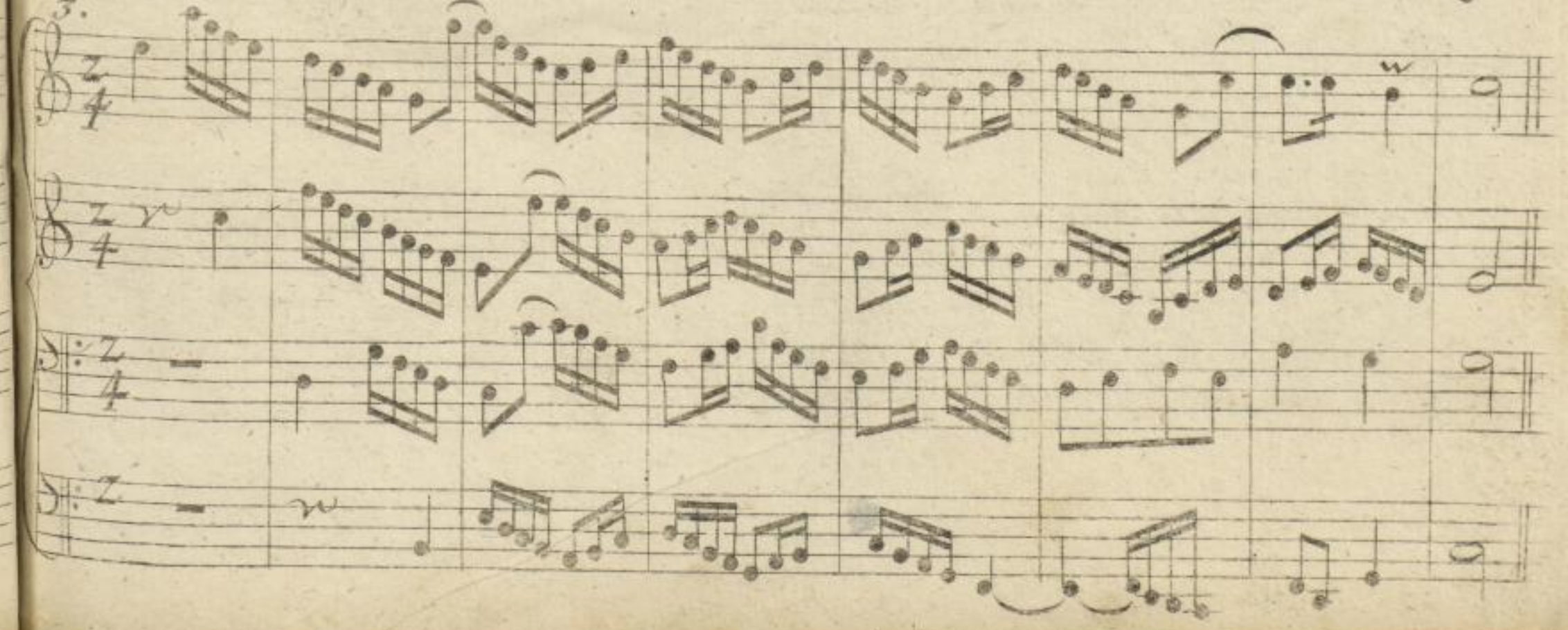
Fig. 1. Leuthaard.



2. idem



3.



TAB. IX.

Fig. 1.

2.

3. Schafrath

4.

5.

6.

Fig: 1. Bach. Comes

TAB. X

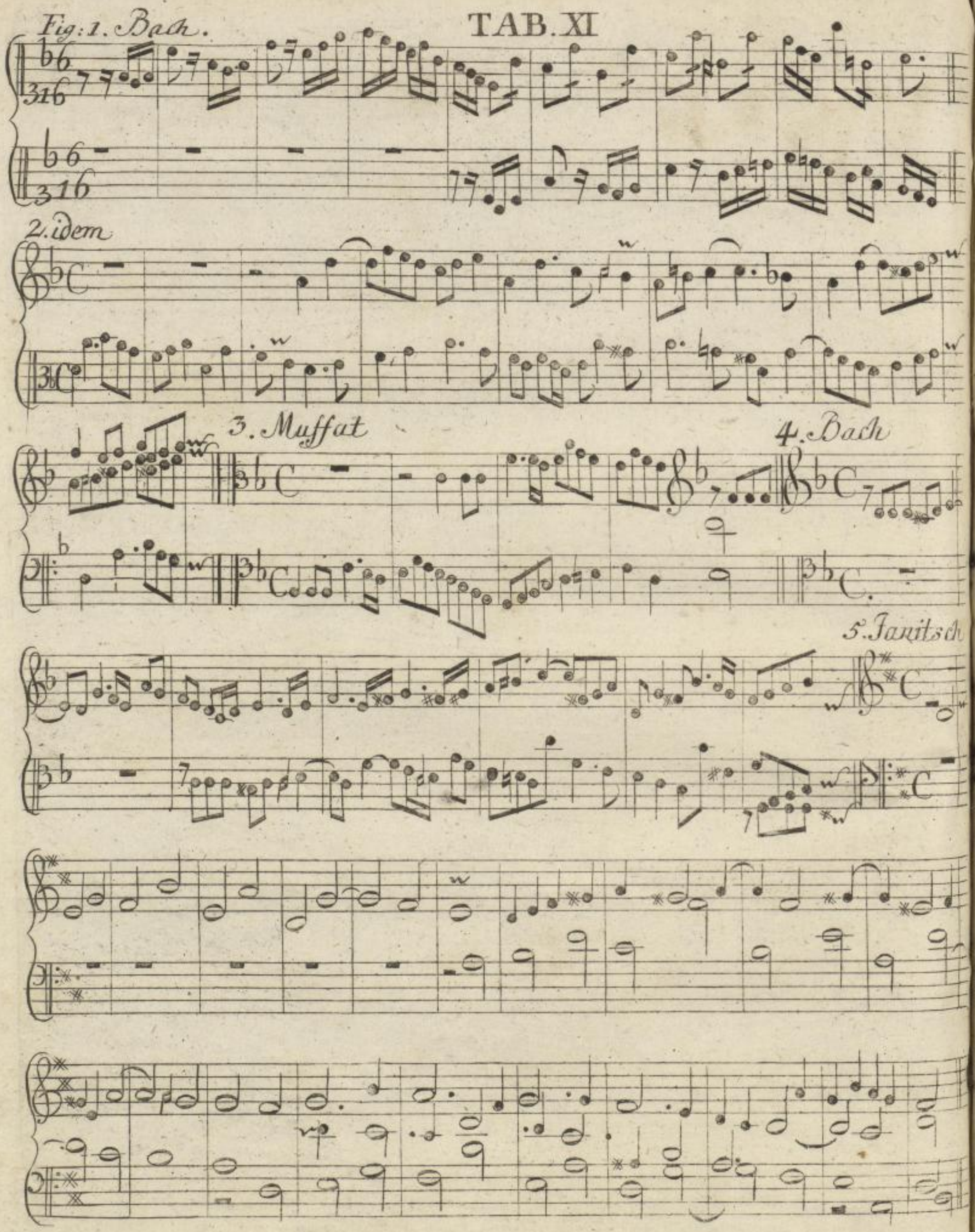
2. Eberlin.

Dux

3. Bach

4. Muffat

5. Idem.


TAB. XI
Fig: 1. Bach.
2. idem
3. Muffat
4. Bach
5. Janitsch

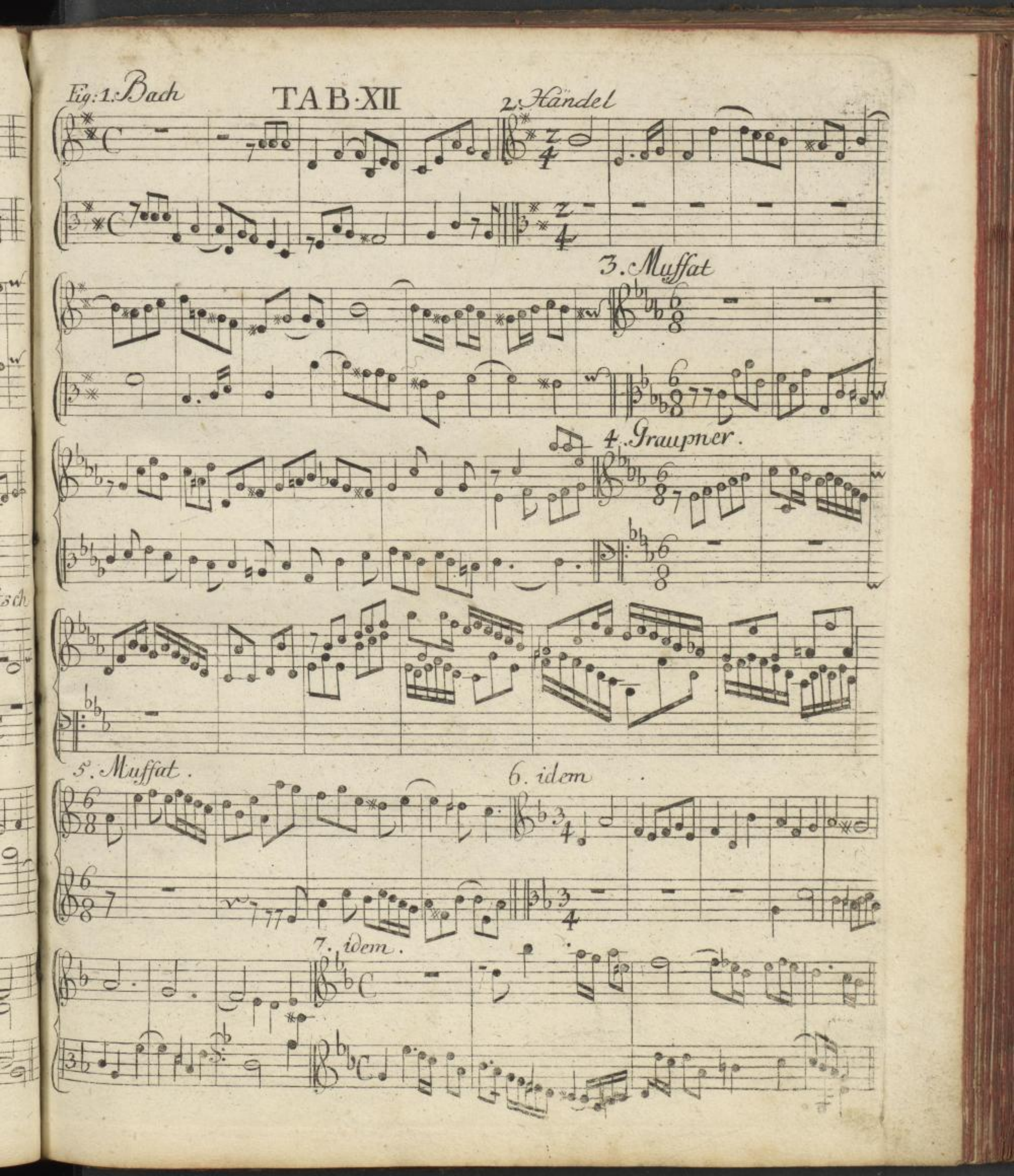


Fig: 1. Bach
TAB. XII
2. Händel
3. Muffat
4. Graupner.
5. Muffat.
6. idem
7. idem.

TAB: XIII.

Fig: 1. Muffat.

2. Eberlin.

3. Telemann.

4. Bach.

5 Walther.

6. Händel

7. Muffat

TAB. XIV.

Fig. 1. Ebertin

2 Bach

Dux

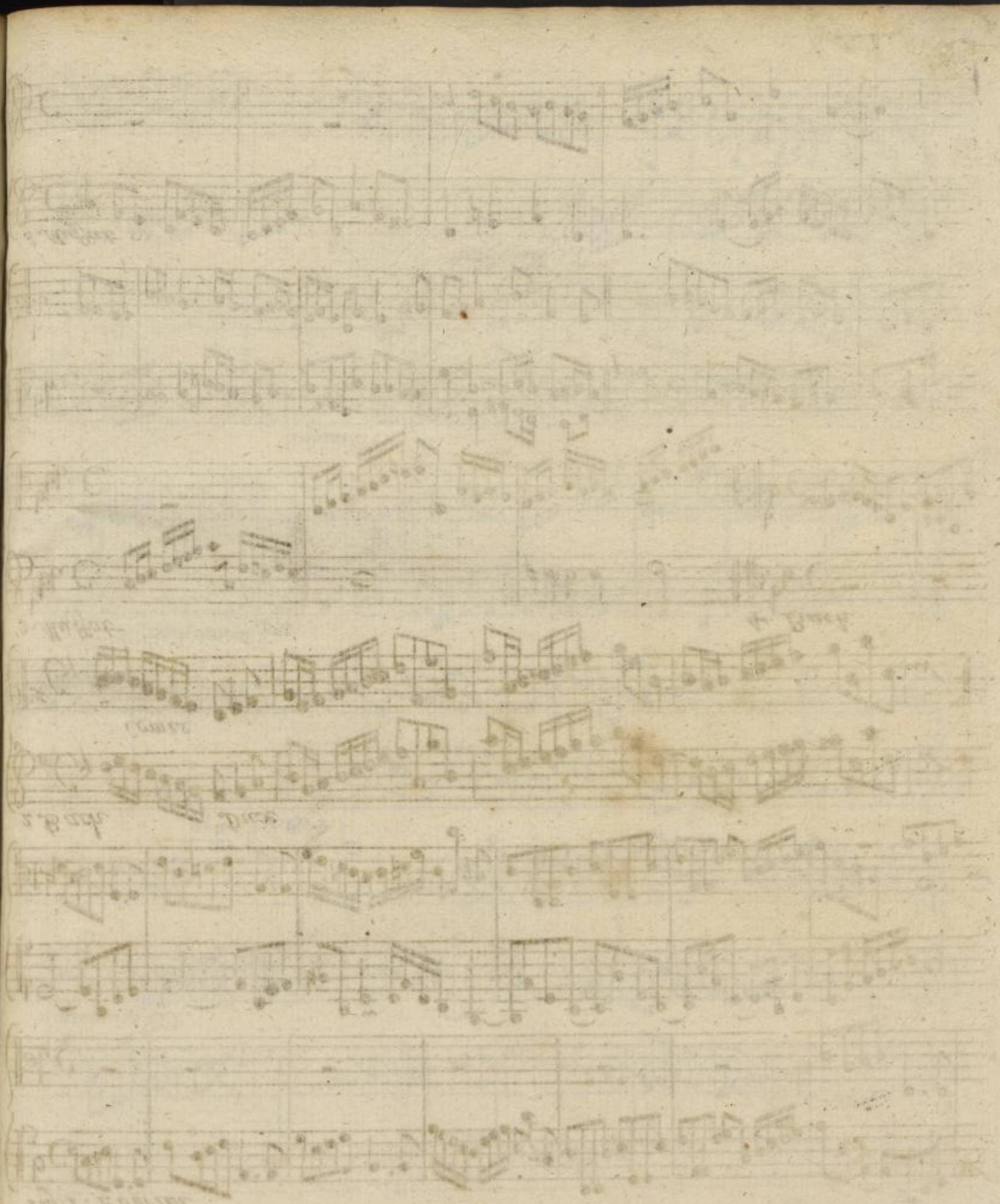
Comes

3 Muffat

4 Bach

pro

3 Muffat



TAB. XV.

Fig: 1. Dux de Mattheson 2. Scheibe

Comes

4. Leuthard

5.

6. Dux

Comes

7. Dux

8.

9. de Mattheson

Comes

10. Dux

11 Rameau

12. id.

13.

Comes

14.

TAB: XVI.

Fig: 1.

2.

3.

4.

5. Dux

6.

Comes

7.

8. de Mattheson

9.

Fig. 1.

3.

vel

4. Bach

5.

6. Dux

Comes

it

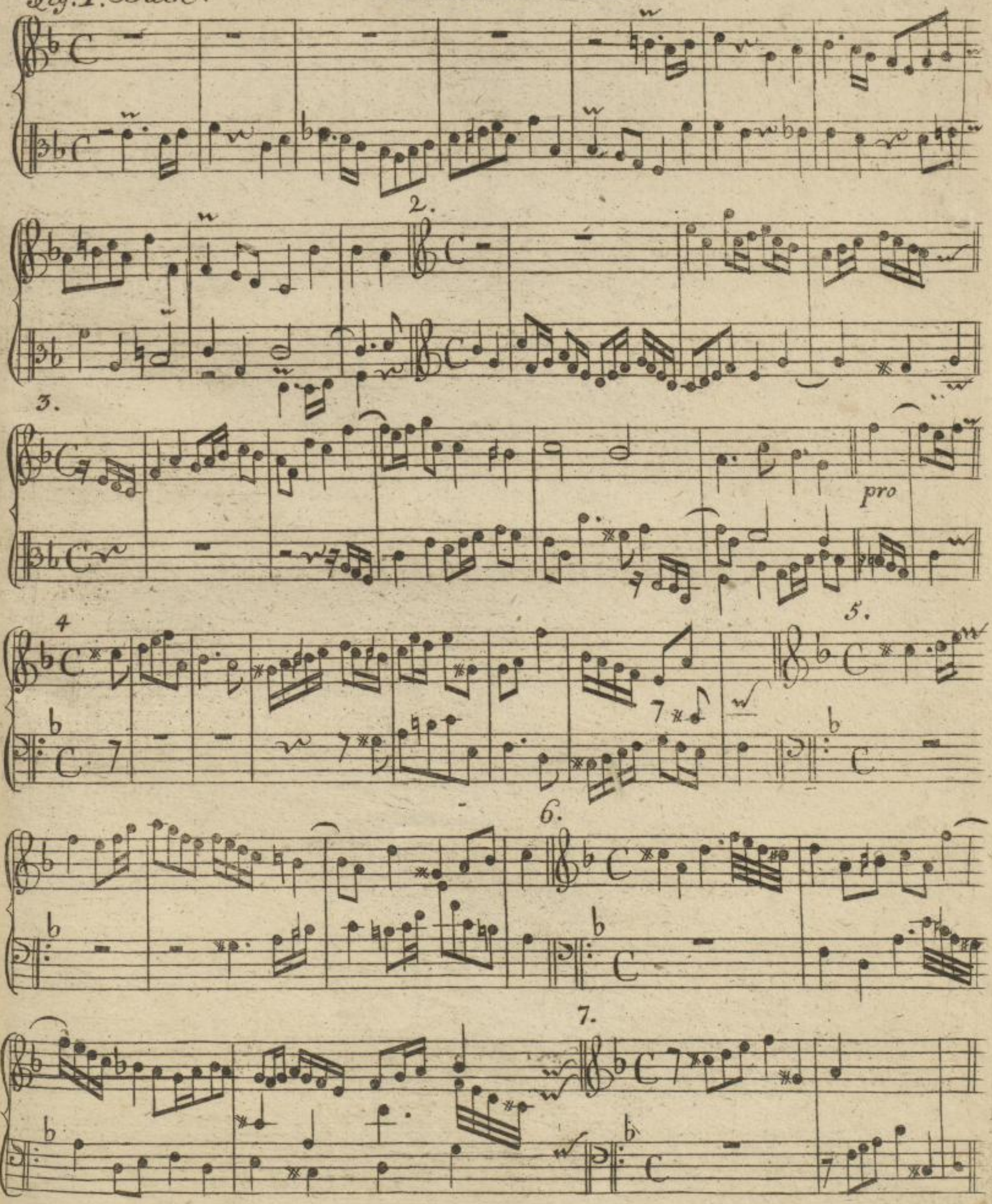
7 Dux

8.

Comes

Fig: 1. Bach.

TAB: XVIII.



TAB: XIX.

Fig: 1. Anonym. 2. idem

3. Spiess 4. idem

5. Dux. 6.

Comes.

7. Dux. 8. 9.

Comes

10. Anonym. 11. idem. 12. Spiess.

13. idem 14. idem.

TAB. XX

Fig. 1. Dux — 2. — 3.

Comes

4. Froberger — 5. Frescobaldi — 6. Froberger

Dux

Comes

7. Spiess.

8. Anonym — 9. idem — 10. Frescobaldi

11. Anonym. — 12. idem — 13. idem

14. idem — 15. Spiess.

Fig: 1. Anonym 2. id. TAB XXI. 3. Werkmeister id.

Dux Comes vel

4. Dux id. 5. id 6. idem 7. id.

Comes vel

8. Dux id. 9. id. 10. Idem 11. id. 12. id.

Comes

13. Dux Spiegl 14. id. 15. id. 16. id. idem 17.

Comes

18. id. 19. id. 20. id.

21.

22. id. 23. id. 24. id. 25 id. 26. id.

Fig: 1. Danglebert.

TAB: XXII.

Z. Mason.

3. Bach

4. Eberlin

5. Bach.

6. Muffat

Fig1. Kirnberger

TABXXIII2.

Muffat

Dux

Comes

3. Kuhnau

4 Fux

5. Eberlin

6 Kurlebusch.

7. Händel

Kirnberger Fig 1.

TAB: XXIV.

2. Muffat

3. Kuhnau

4 Leuthard.

5 idem

6.

7.

TAB: XXV.

Fig: 1. Teleman

Dux

Comes

2. Frescobaldi

3. Bach

4. idem. Dux

Comes

5. Fux

6. idem

7. idem

8. Muffat

TAB XXVI

Fig: 1. Rameau — 2. idem

3. idem Dux — 4. idem — 5. Luthard. — Comes.

6. — 7 Dux. de Mattheson. — 8. id. Dux — Comes.

9. — 10. idem

11. Dux — Comes — 12. Leuthard — 13. — 14. — 15.

16. — 17. — 18. — 19. Battiferri

TAB: XXVII.

Fig. 1. Pachelbel

2.

3. Muffat

Dux.

Comes

4. Leuthard.

5.

6. Porpora

pro

7. Boivin

8. Leuthard

9. idem

10. Muffat

Fig: 1. Fux

TAB: XXVIII:

2. idem

3. idem.

vel

4. idem

5. Dux

Comes

6.

7.

8. Dux.

Comes

vel

9.

10.

11.

12.

vel

TAB:XXIX.

Fig:1. Boivin

2. Kurtebusch

3. Telemann

4. Frescobaldi

TAB: XXX.

Fig. 1.

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

13. 14 15 Eberlin

16. idem

TAB XXXI.

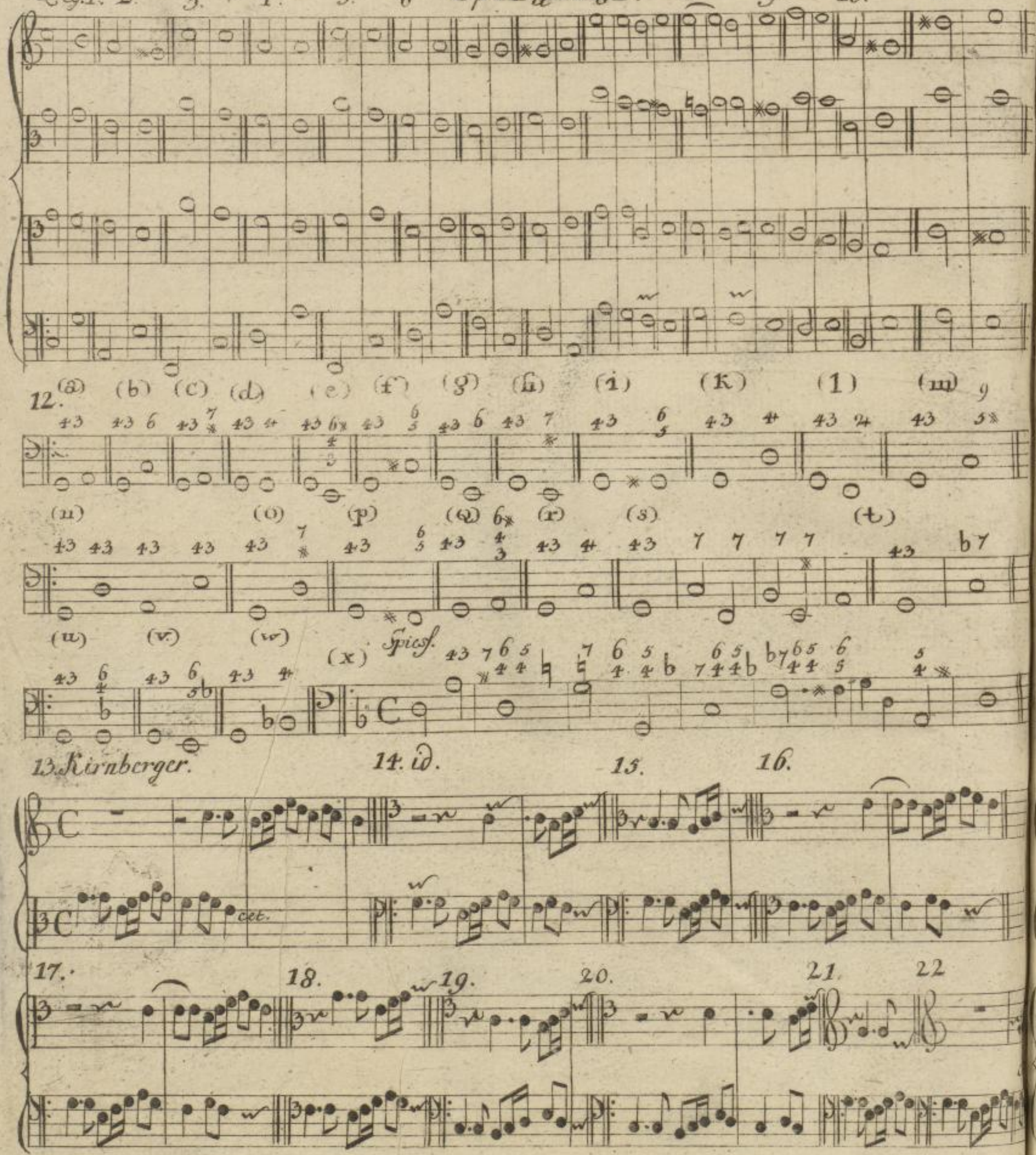


Fig: 1. 2. 3. 4. 5. 6 7 8 it it 9. 10. 11.
12. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (m)
(n) (o) (p) (q) (r) (s) (t)
(u) (v) (w) (x) Spicf.
13. Kirnberger. 14. id. 15. 16.
cet.
17. 18. 19. 20. 21. 22

Fig. 1 de. Mattheson

TAB. XXXII.

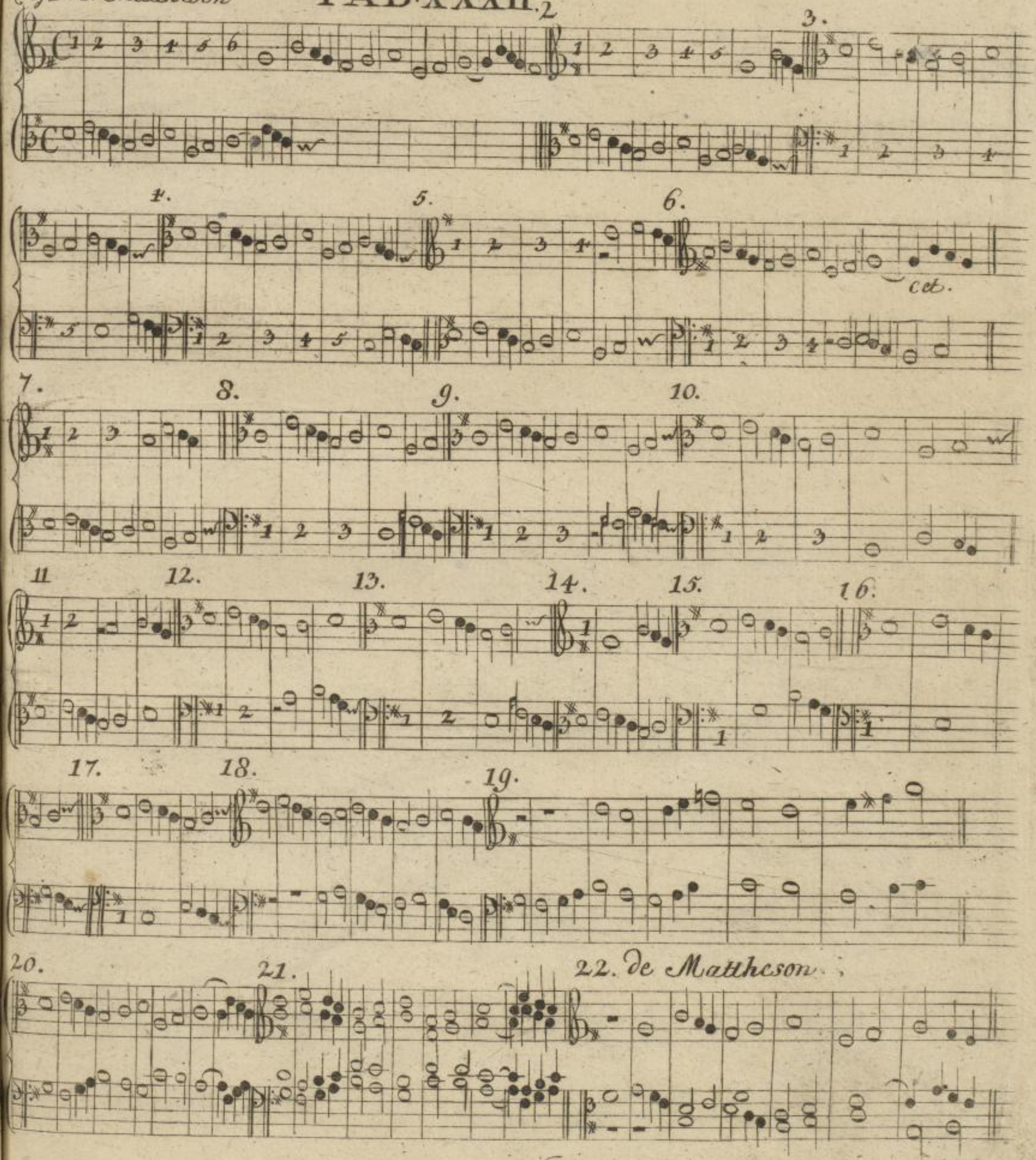


Fig. 1 Händel

(1)

(2)

2. id.

id. 3

4. Bach

5. id.

6. idem

7. id.

Battiferri TAB 6 XXXIV 7.

1. 2. 3. 4. 5. th. 8.

th.

thema

th.

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. th. 16. 17.

th.

th.

th

18. 19. 20. 21. 22. th. 23. 24. 25. 26.

th.

th.

TAB XXXV.

Contin: Tab. 34.

27. 28. 29. 30. 31 32. 33. 34.

th. th. th. th. th.

35 th. 36. 37. th 38. 39. 40. 41.

th. th. th th. th.

42. 43. 44. th. 45 th. 46. 47. 48. 49. 50.

th. th. th. th.

TAB. XXXVI.

Fig. 1 Muffat.

2.

3. Buxtehude

4. Battiferri

5. Frescobaldi

(1) (2) (1) (1) (2) (1) (2) (1) (2)

TAB. XXXVII.

Fig. 1. Telemann

cct

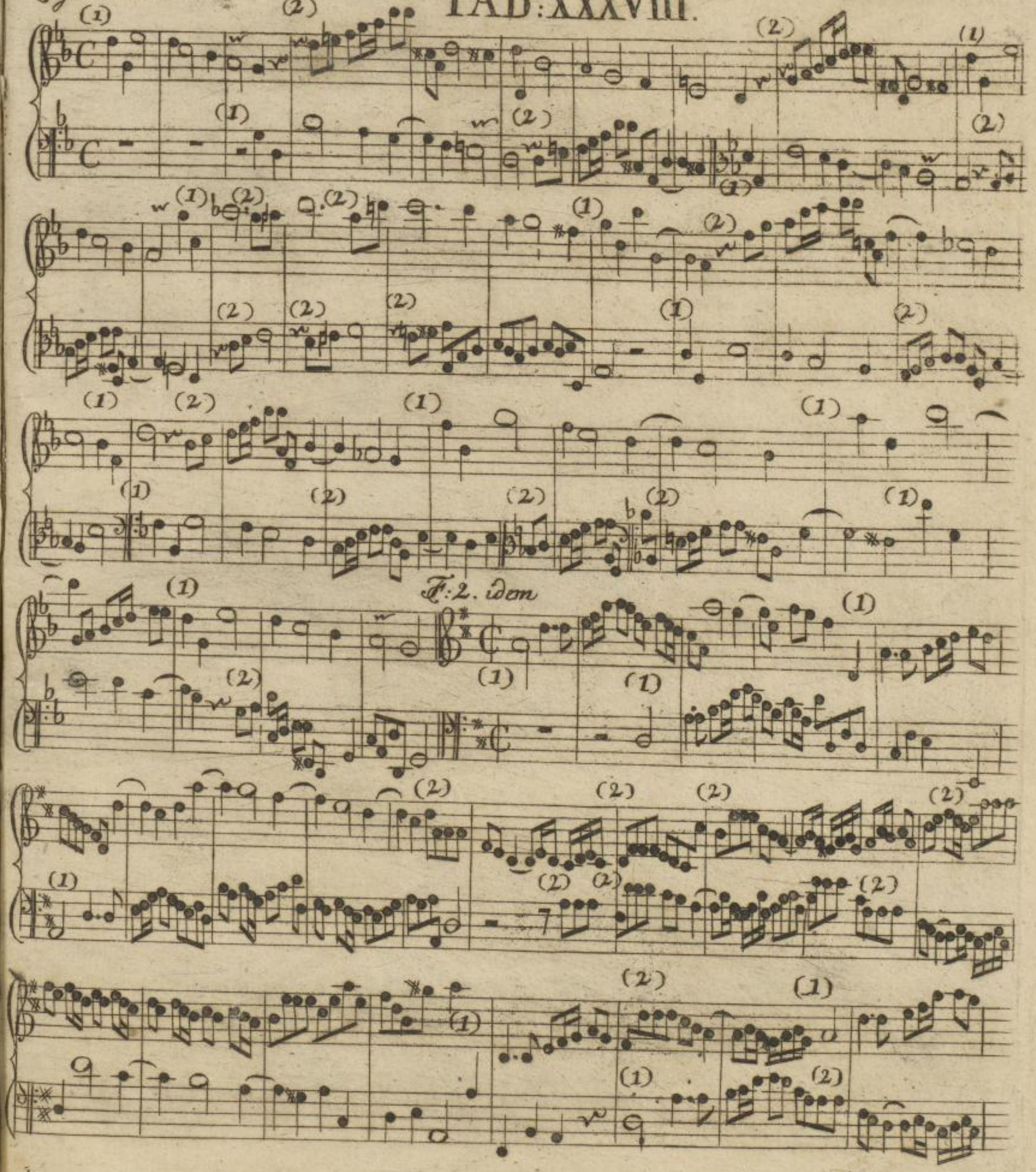
Fig. 2. idem

cct.

F. 3. Bach.

Fig. 1. Pebusch.

TAB: XXXVIII.



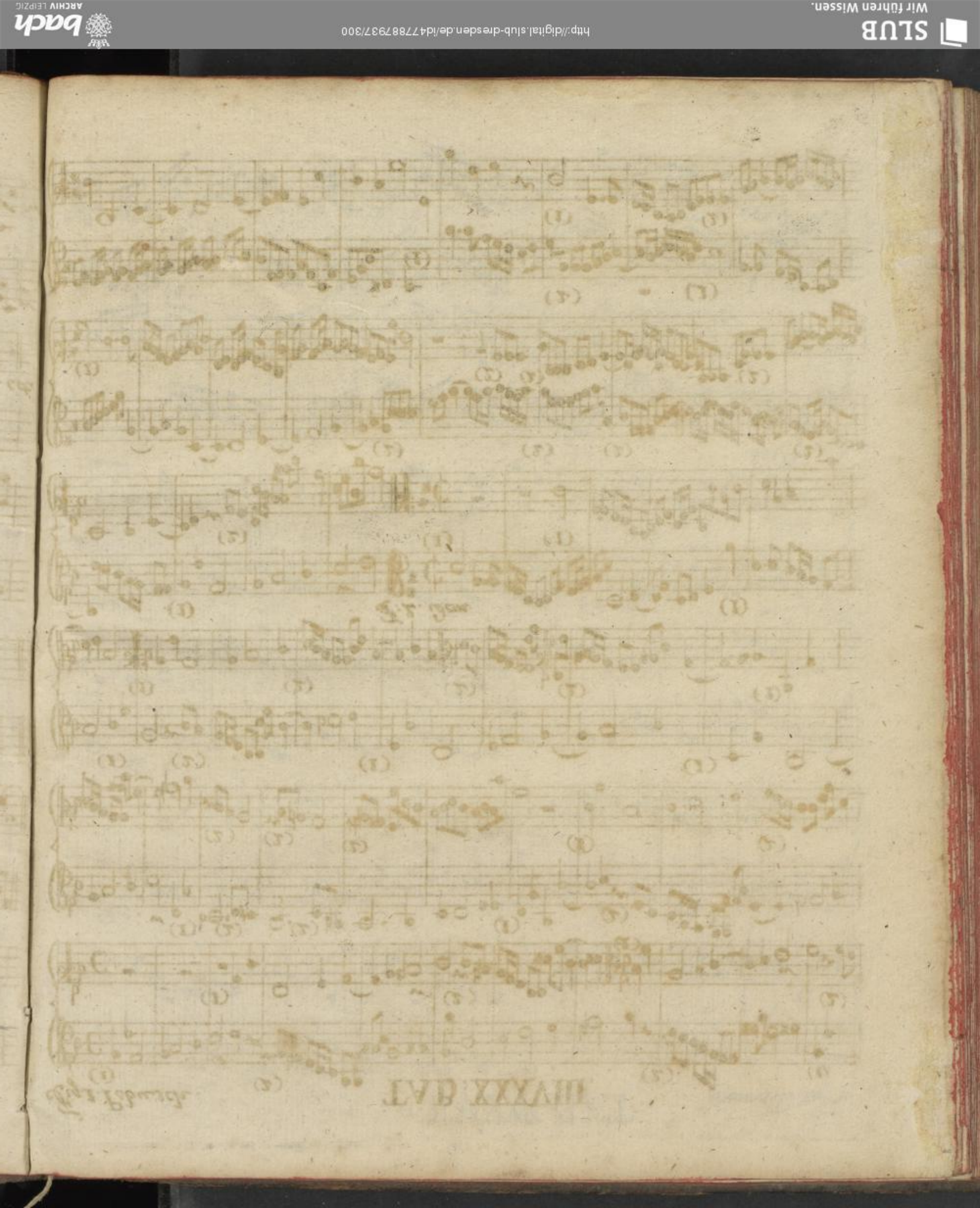


Fig: 1. Händel

TAB: XXXIX.

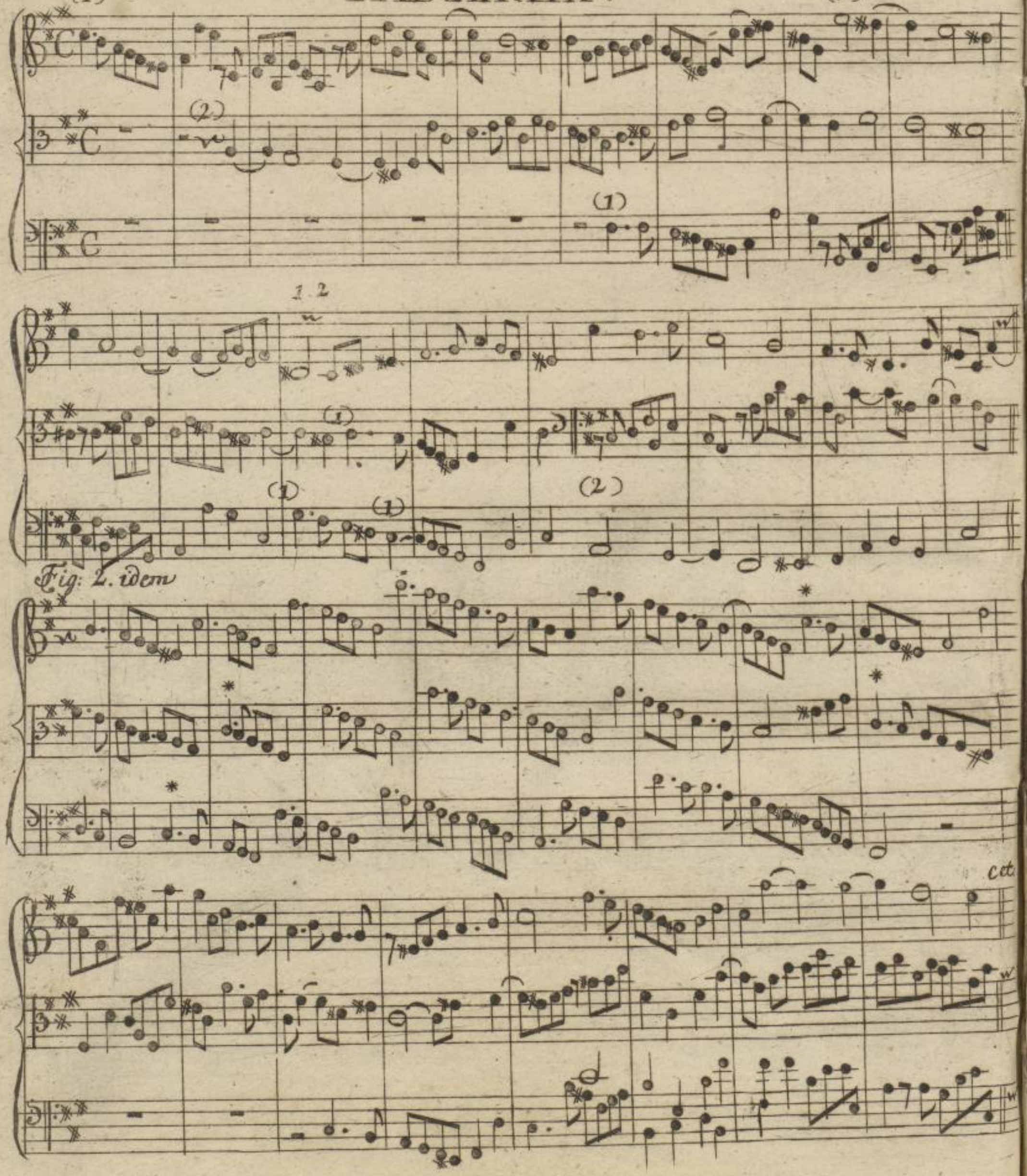
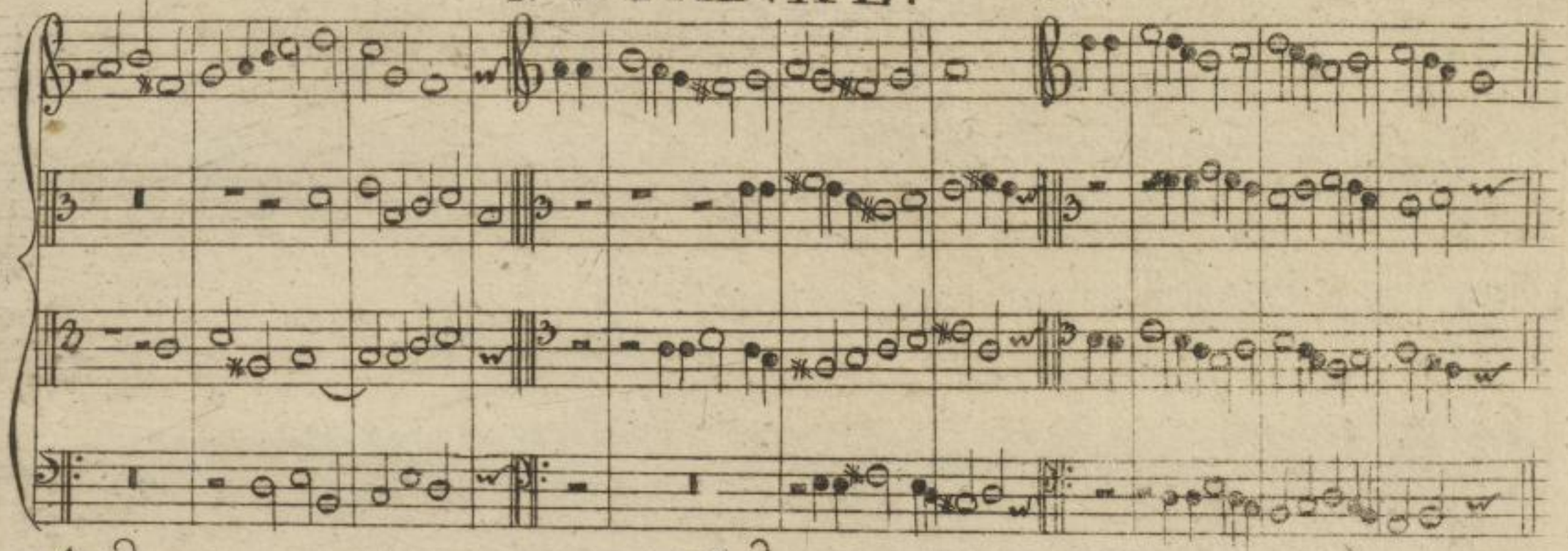


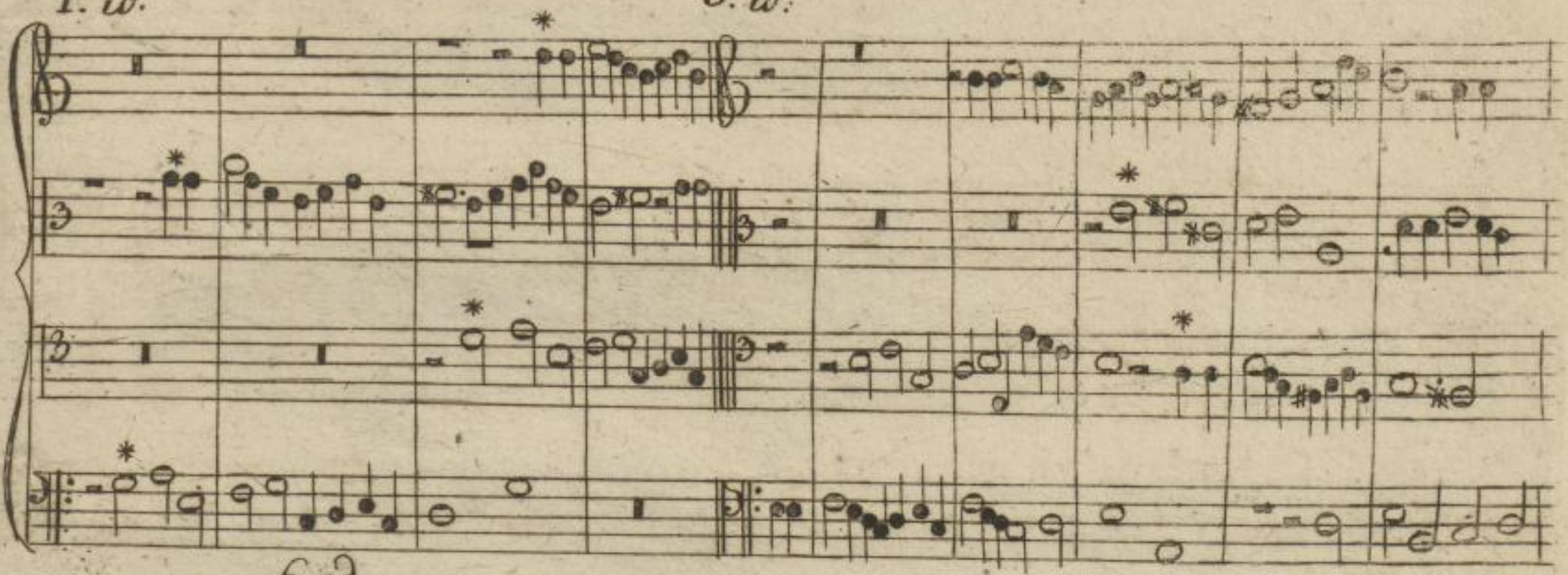
Fig:1.

Battiferri

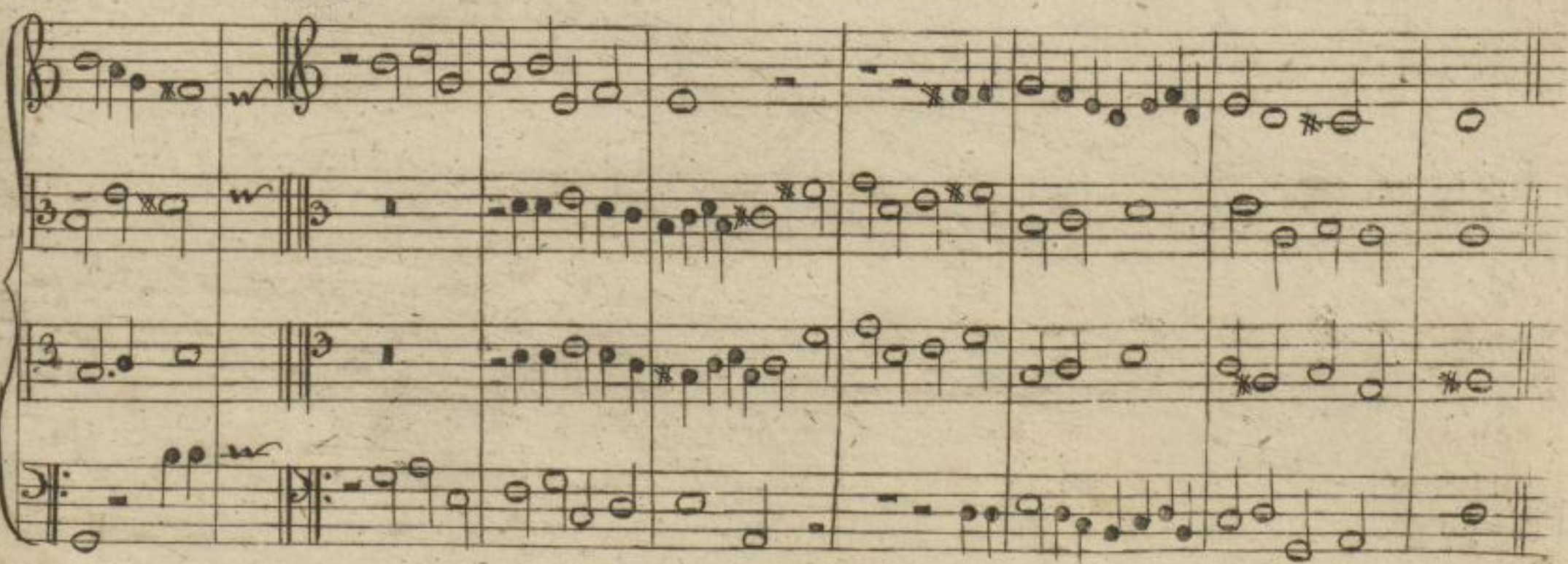
2. id: TAB: XL. 3. id:

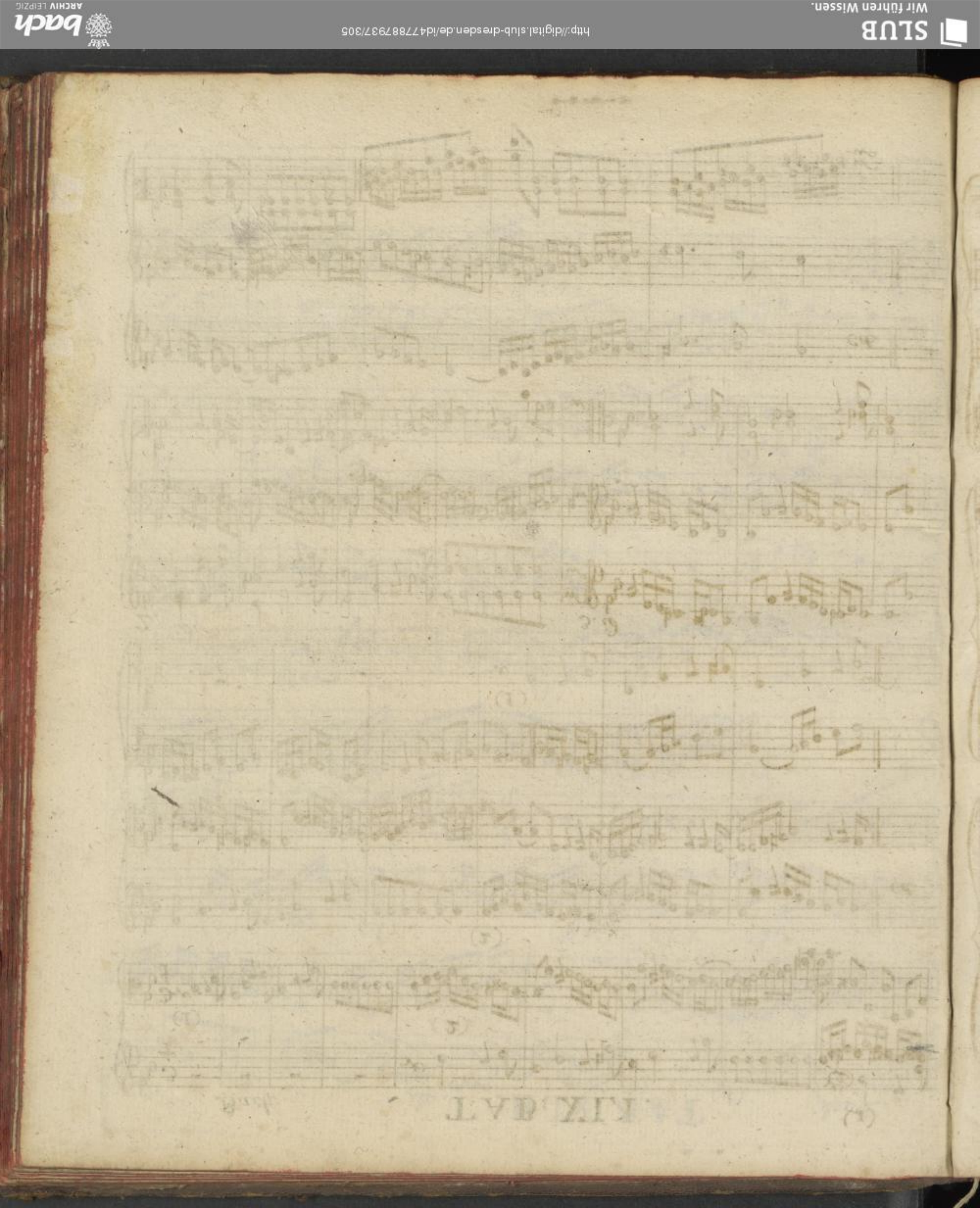


4. id. 5. id.



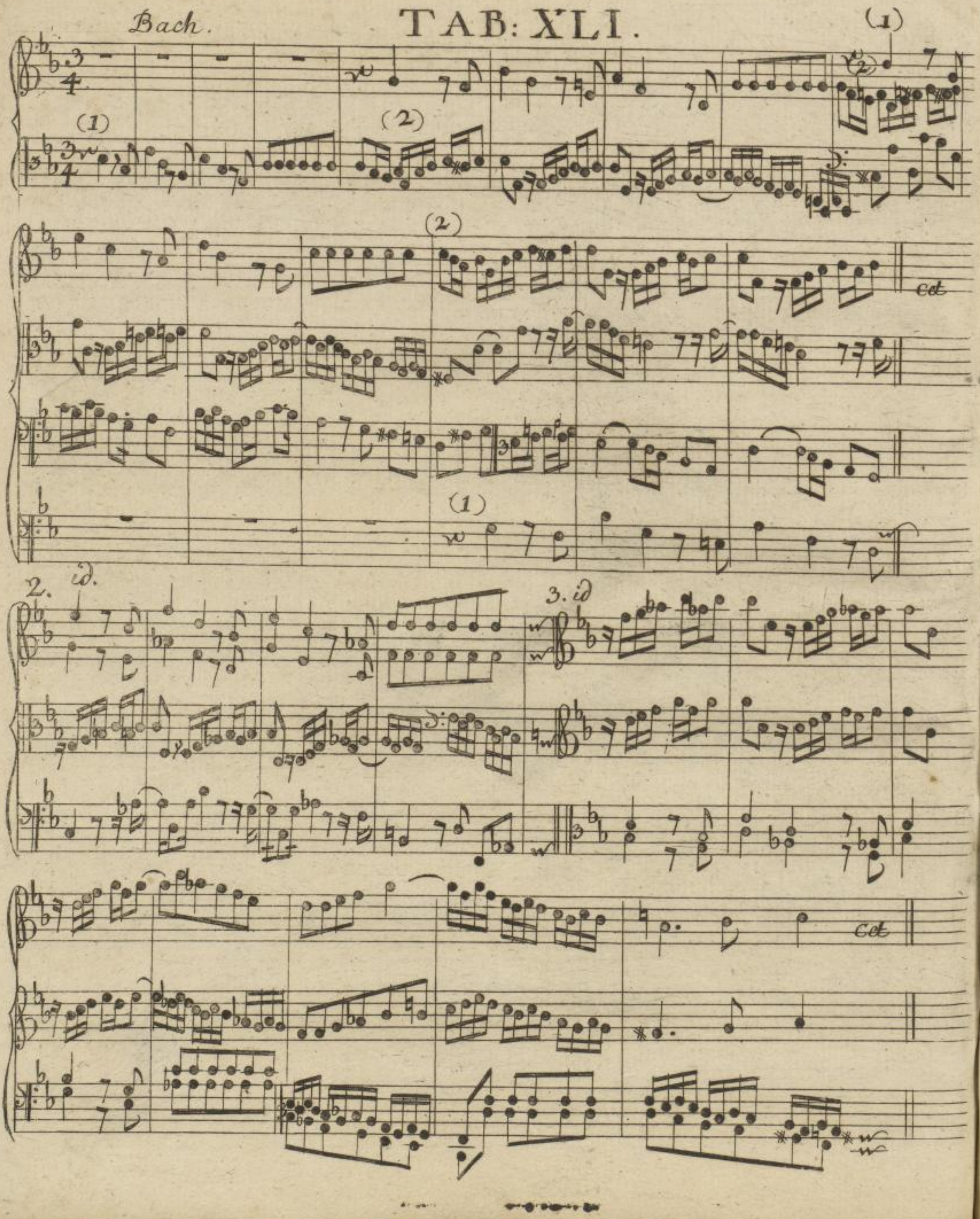
6. id.





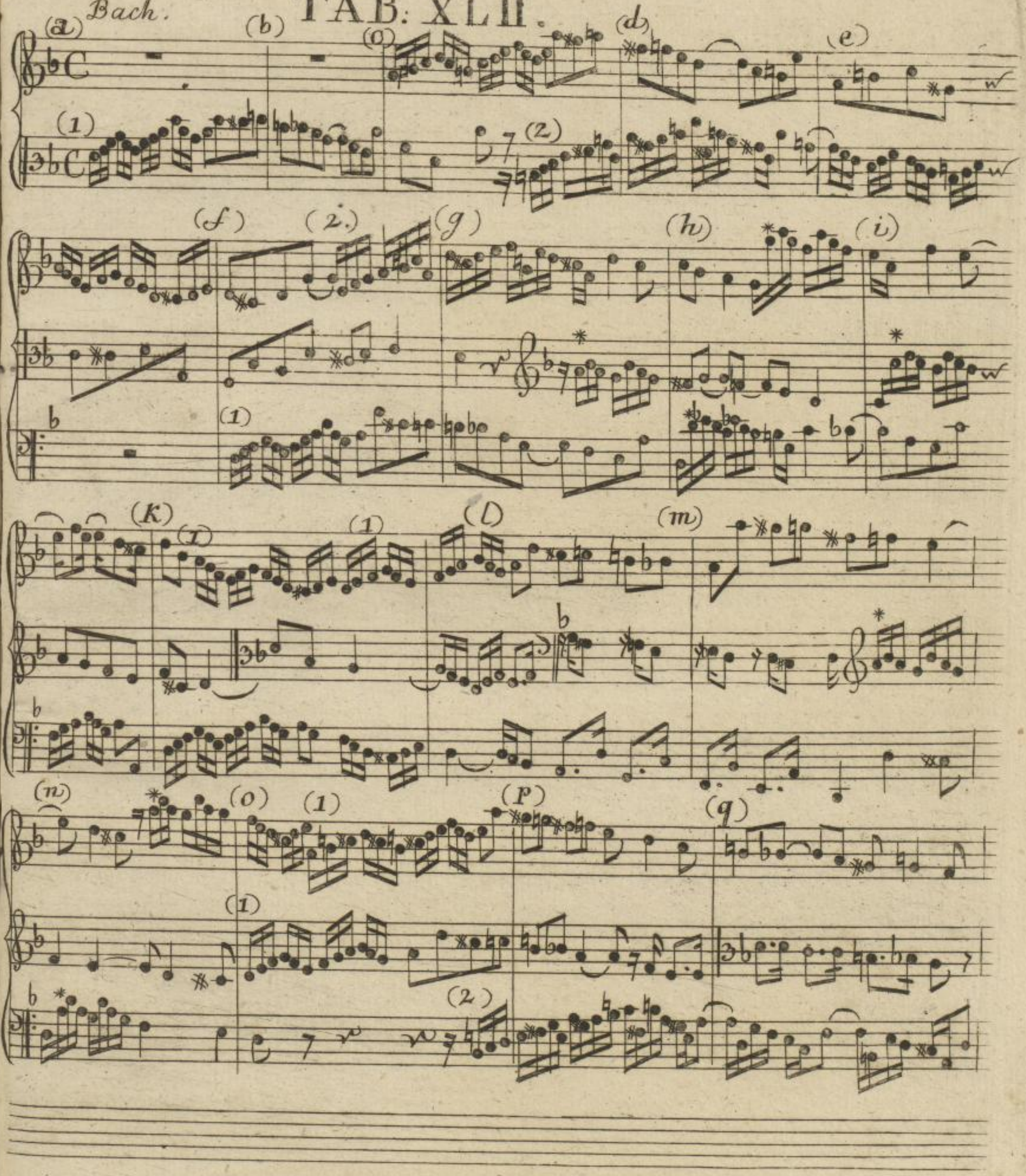
Bach.

TAB: XLI.

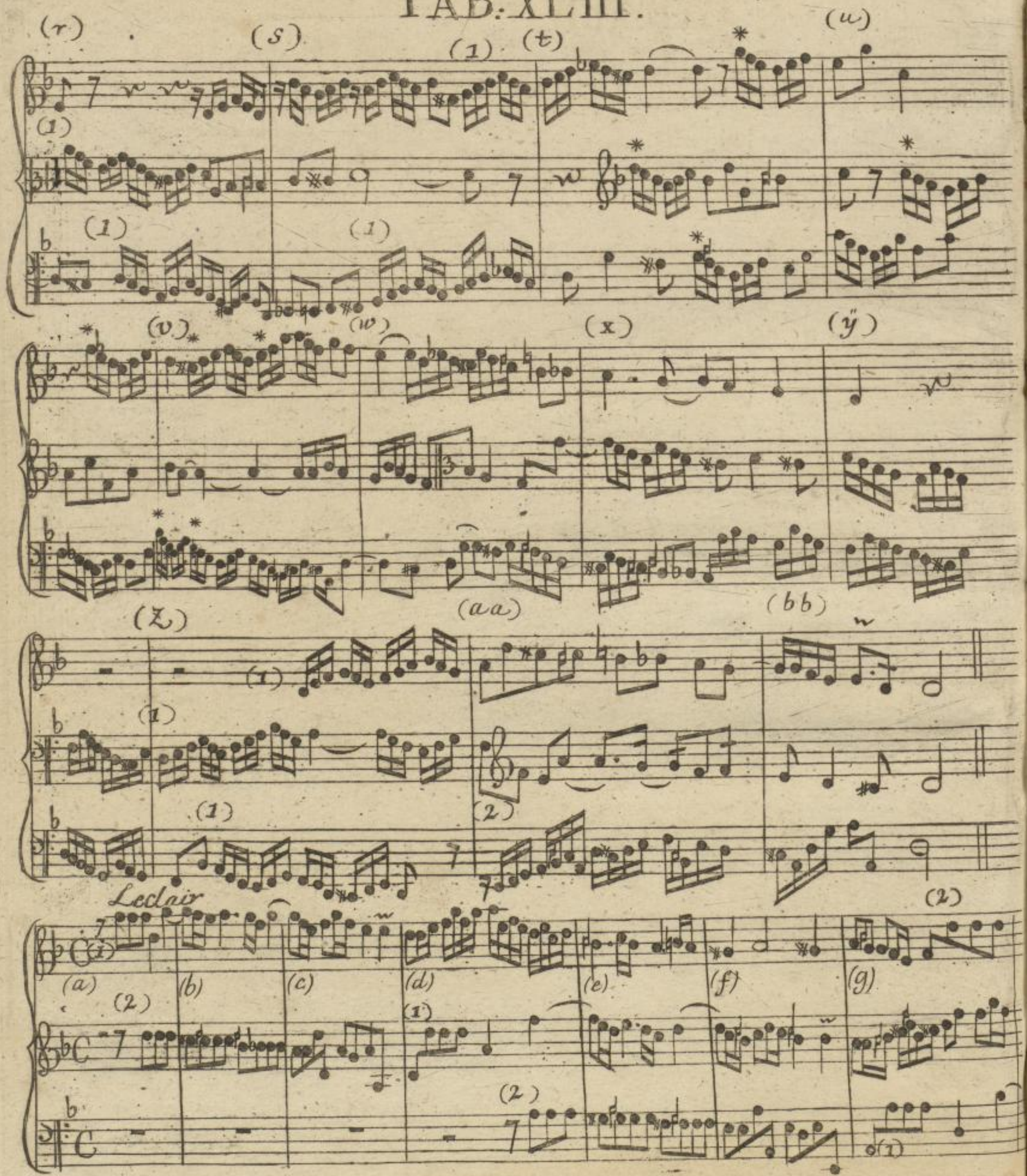


Bach.

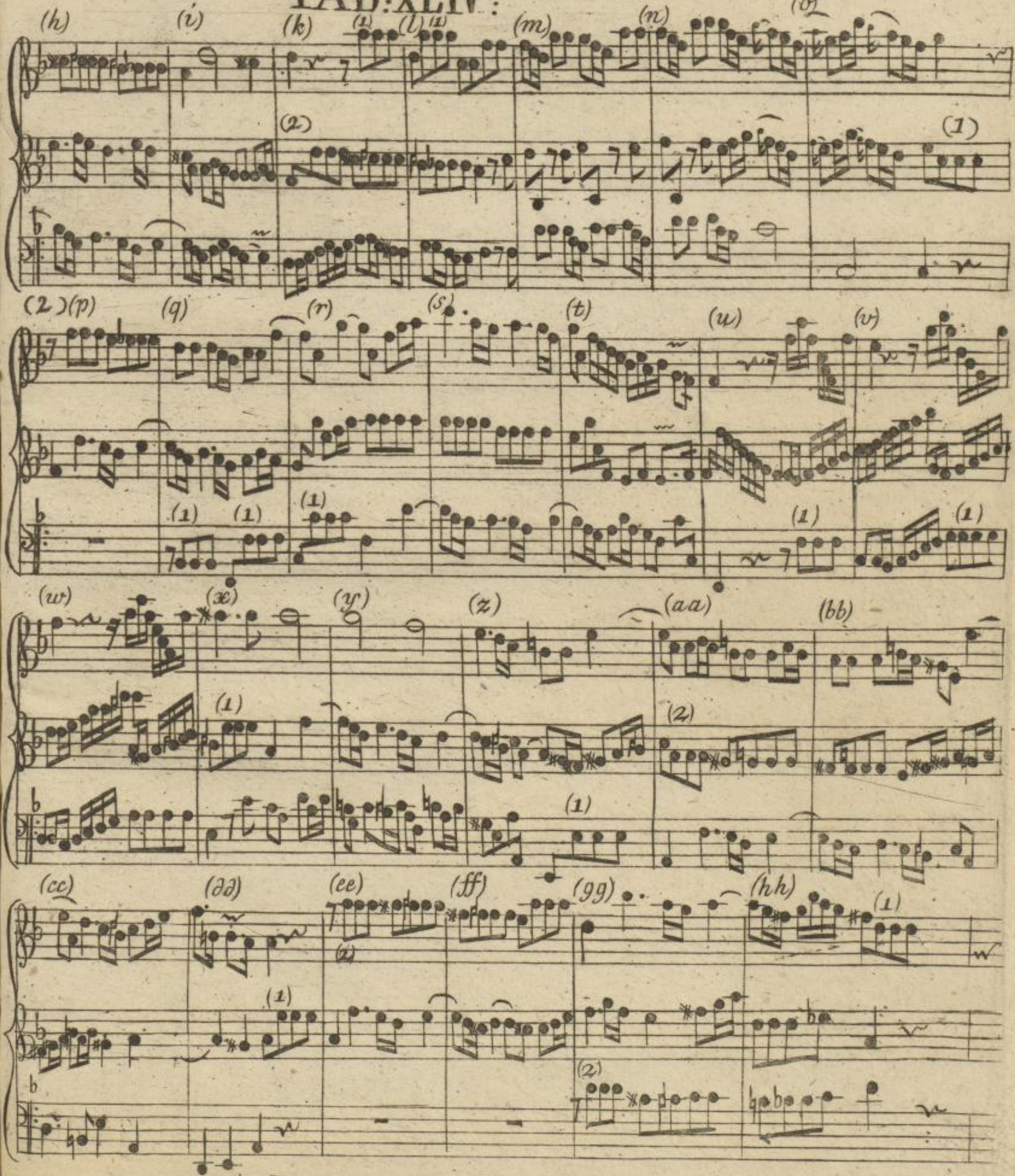
TAB: XLII.



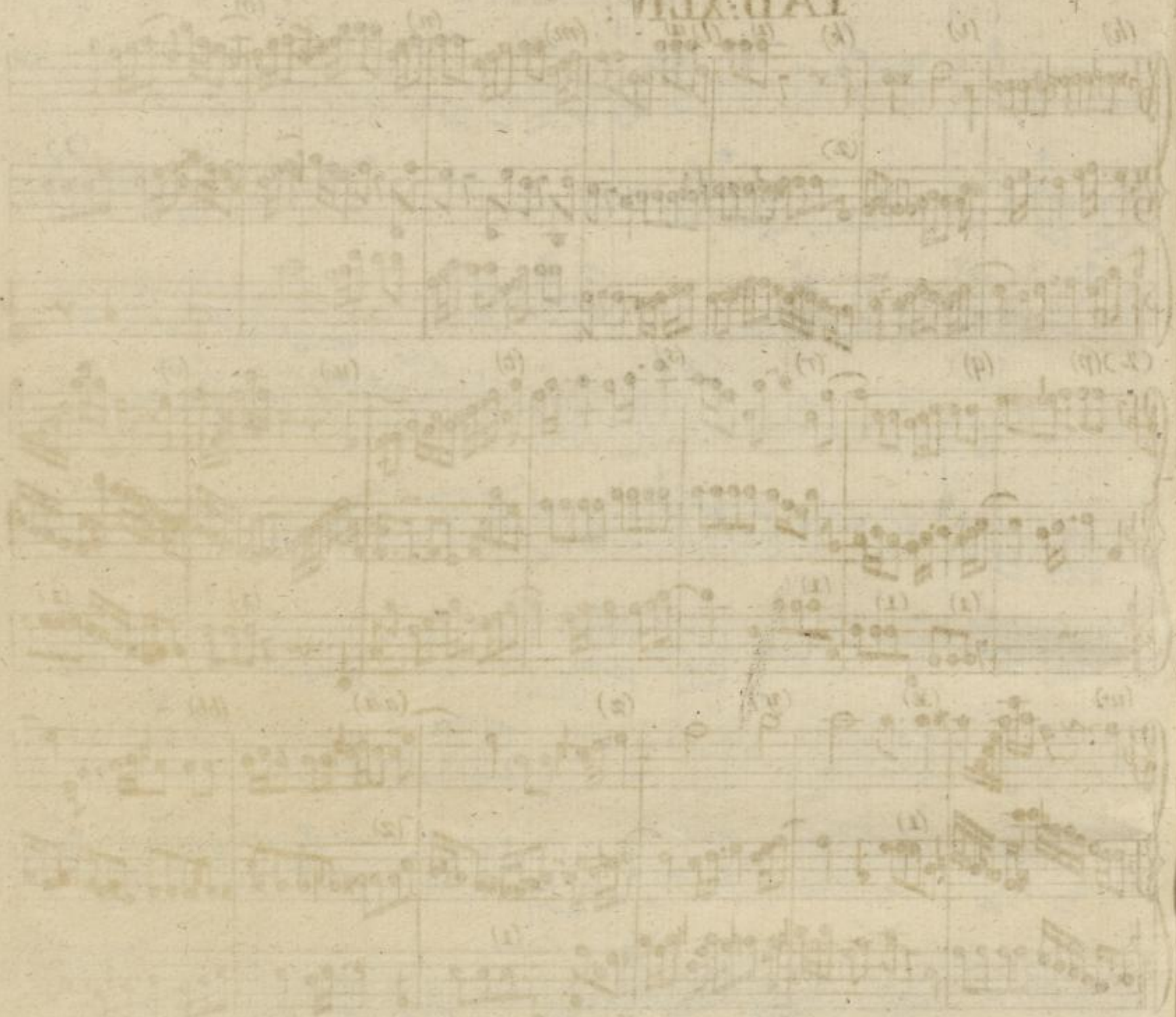
TAB. XLIII.



TAB: XLIV:



TAB: XLIV.



TAB XLV

(k k) (l l) (m m) (n n) (o o)

(p p) (q q) (r r) (s s) (t t) (u u)

(v v) (w w) (x x) (y y) (z z) (a a)

Canones Kirnbergeri

(1) á deux

(2) á deux

(3) á deux

(4) á quatre

á quatre

(6) á quatre

TAB XLVI

(7) á quatre

(8) á quatre

(9) á six

(10) á six

(11) á quatre

(12) á quatre

á quatre

(1) á deux

Canones Auctoris

(2) á trois.

(3) á quatre

(4) á quatre

(5) á deux.

(6) a quatre

(7) á trois

(8) á quatre

(9) á quatre

(10) á quatre

(11) á quatre

(14) á cinq.

(12) á quatre

(15) Caron Polymorphus

(13) á neuf. Triades harmonicae

TAB XLVII

Fig: 1.

2.

3. Frescobaldi

4.

5

cet

6.

7.

8.

9

10.

Fig. 1. le Begue

TAB XLVIII

2. Gerlach

3. Bach

Ped. 4 fuss

Fig: 1. Bach

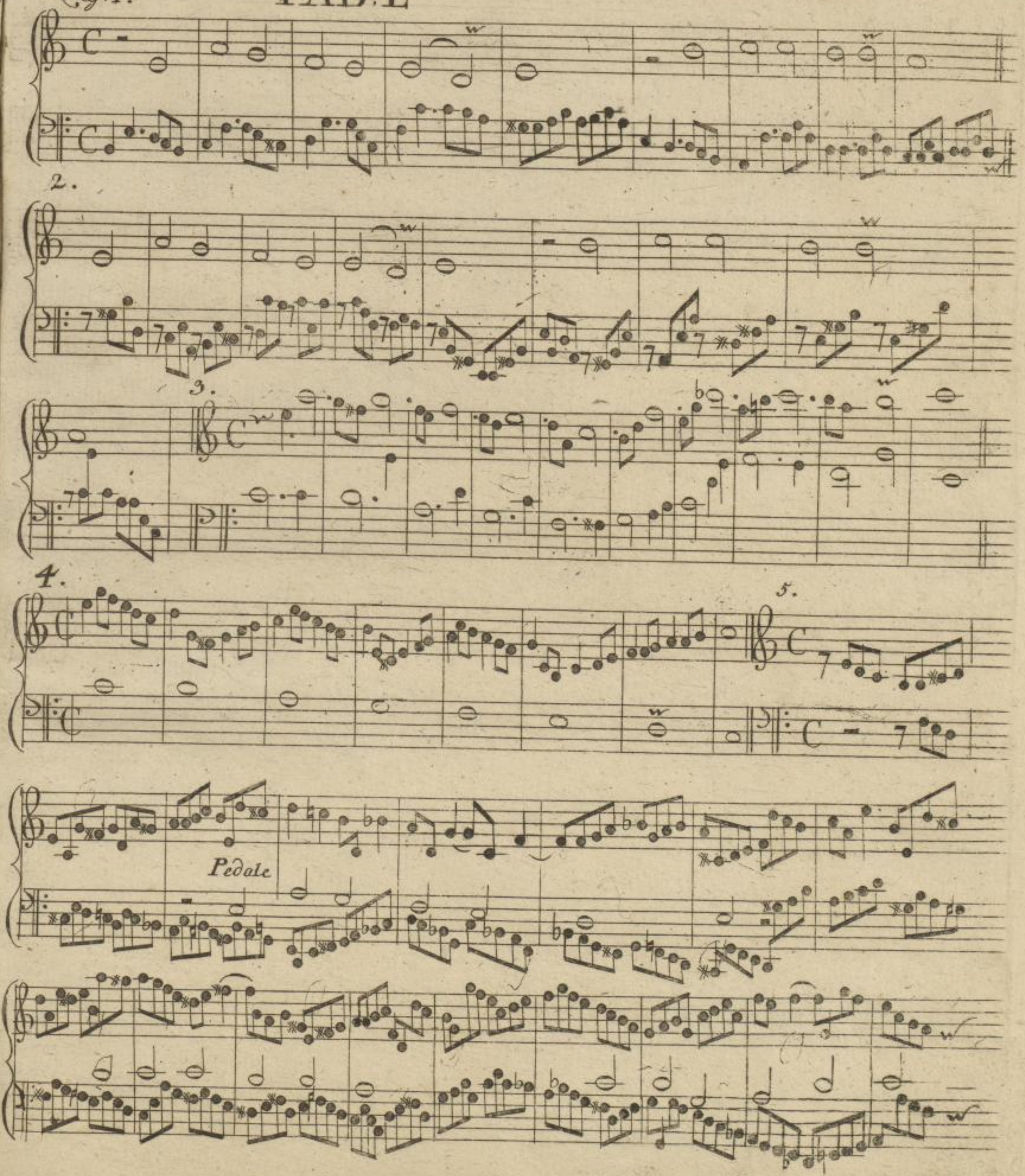
TAB. XLIX

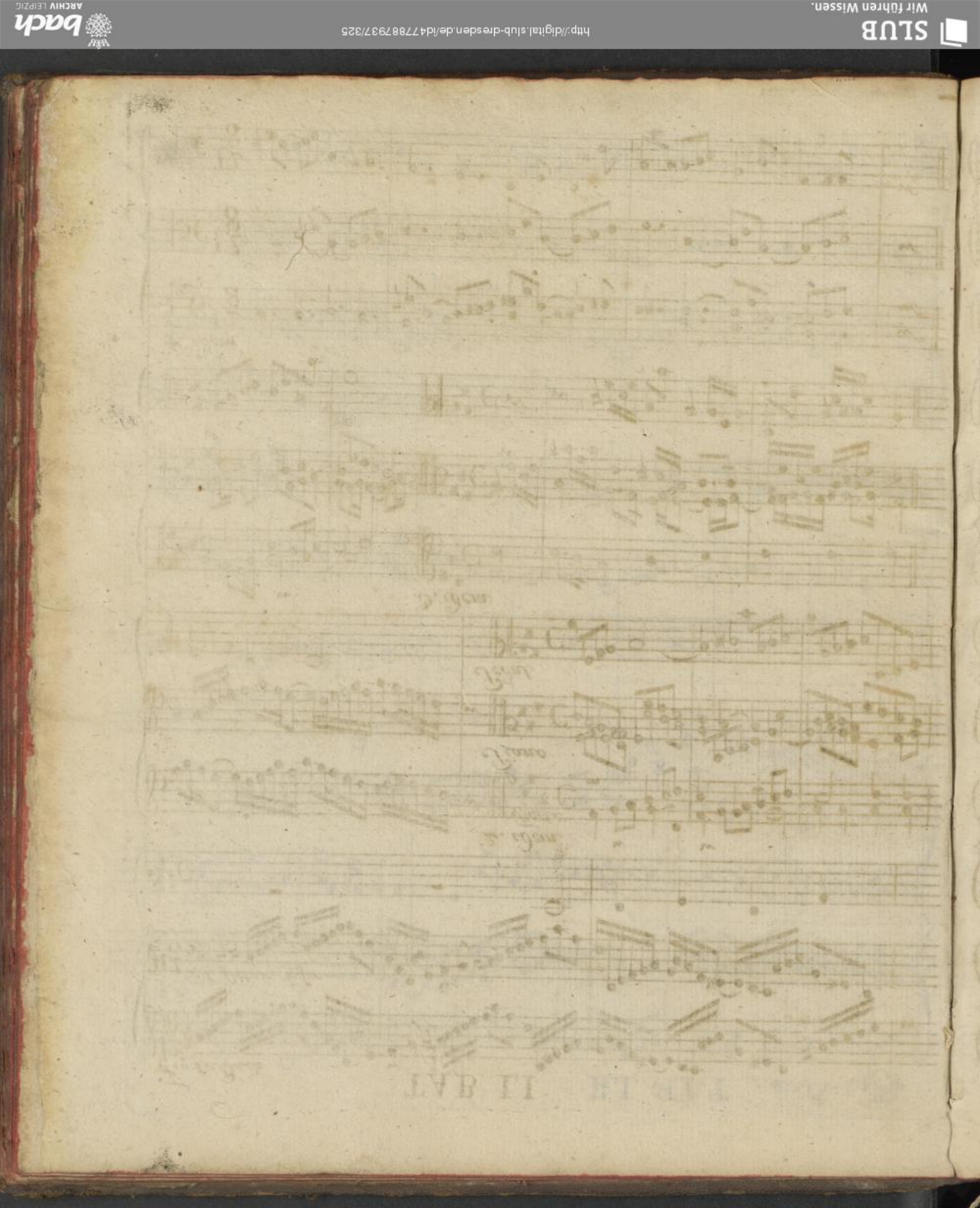
Pedale doppio

Fig: 2.

Fig: 1.

TAB. L





TAB. LI

Fig. 1. Bach

ad Oktav. infer.

2. idem

Forte

Piano

Pedal

3. idem

4. idem

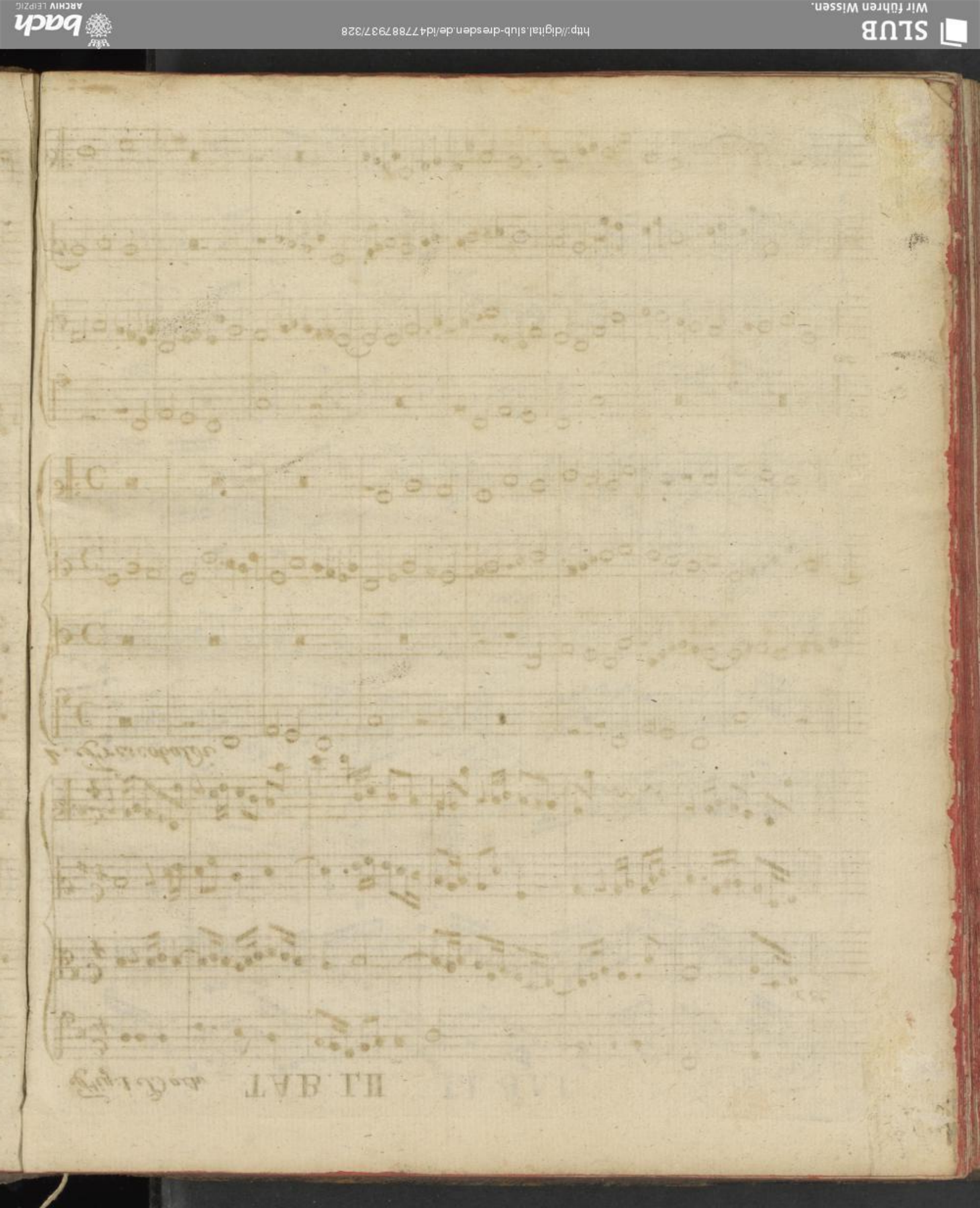
Fig: 1 Bach

TAB. LII

cet

2. Frescobaldi

cet.



TAB. LIII

Fig: 1.

2.

Euolutio

Euolutio

3. Kreising.

Euolut

4. idem

Euol:

5. idem

Euol:

Fig: 1. Kreising

TAB. LIV

2.

Euolut:

3 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Eud

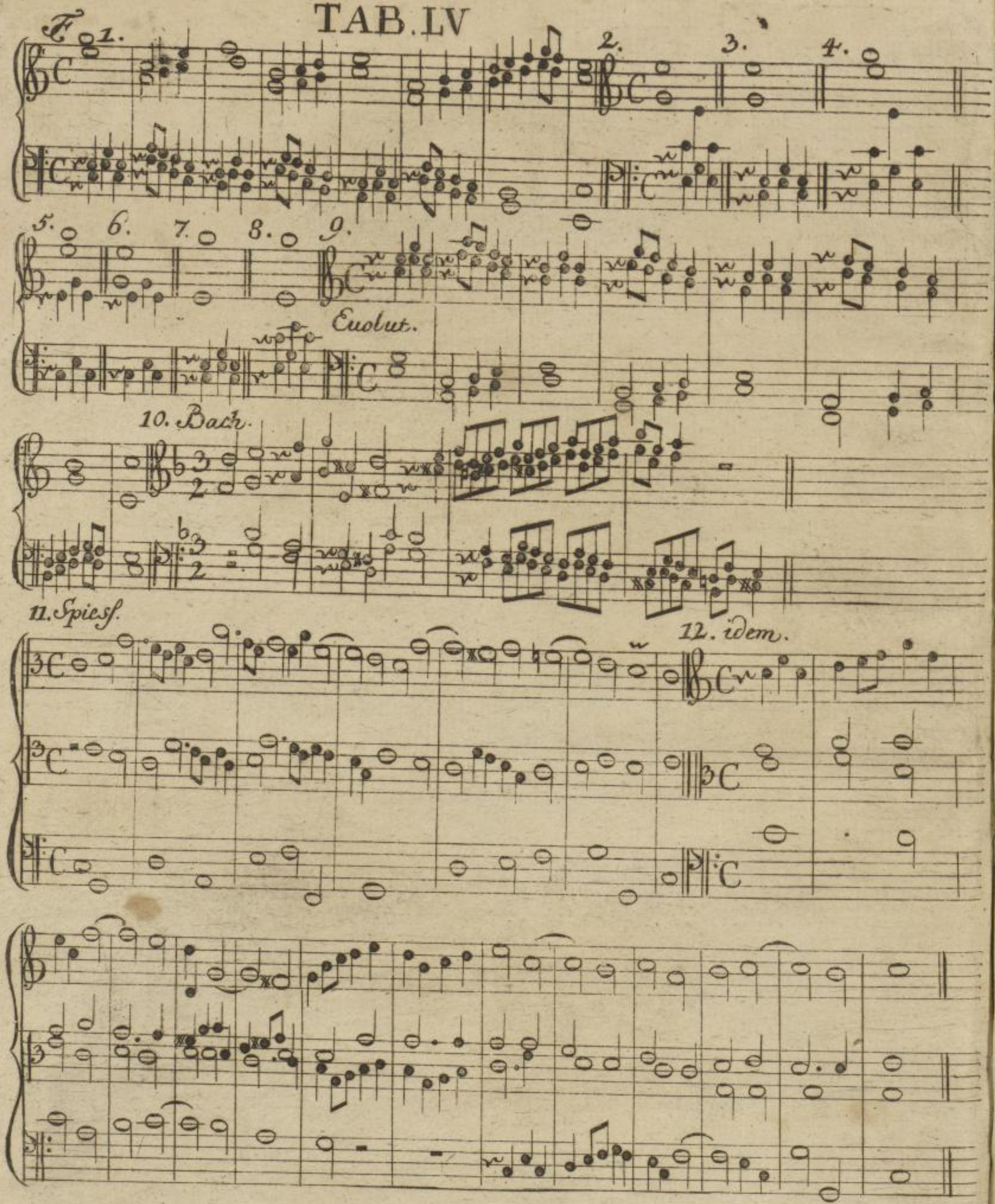
10. 11. 12.

13. 14. Bach.

Euol:

Euolut:

TAB. LV



TAB. LVI

Fig. 1.

Euol. in Nona

2. Euol. in Secunda

cet.

3

Transp. Euolut.

4.

transp: Euol.

5. 6. 7.

Euol Euol. Euol.

8.

Euol.

Sinxpe desolata

ii.

it. 9. it 10.

12.

Transp Euol: cet

Euol.

Transp.

Fig 1 Kirnberger

TAB. LVII

Euolut:

Transpos.

2. idem

Euolut

in Canone

3

4

5

Euol. in 10. Sup. Ctt. Euol. in 3. infer.

Transp.

Euolut. in 10. infer. it. Tricinium.

6. Euolut. in 3 Super.

Fig: 1.

TAB. LVIII

Transp: Euolut.

Euol. et Tricin

cet.

2. it 3 4. 5 6. Kirnberger

Euol.

7. 8.

Euol. Transp: cet. Tricin

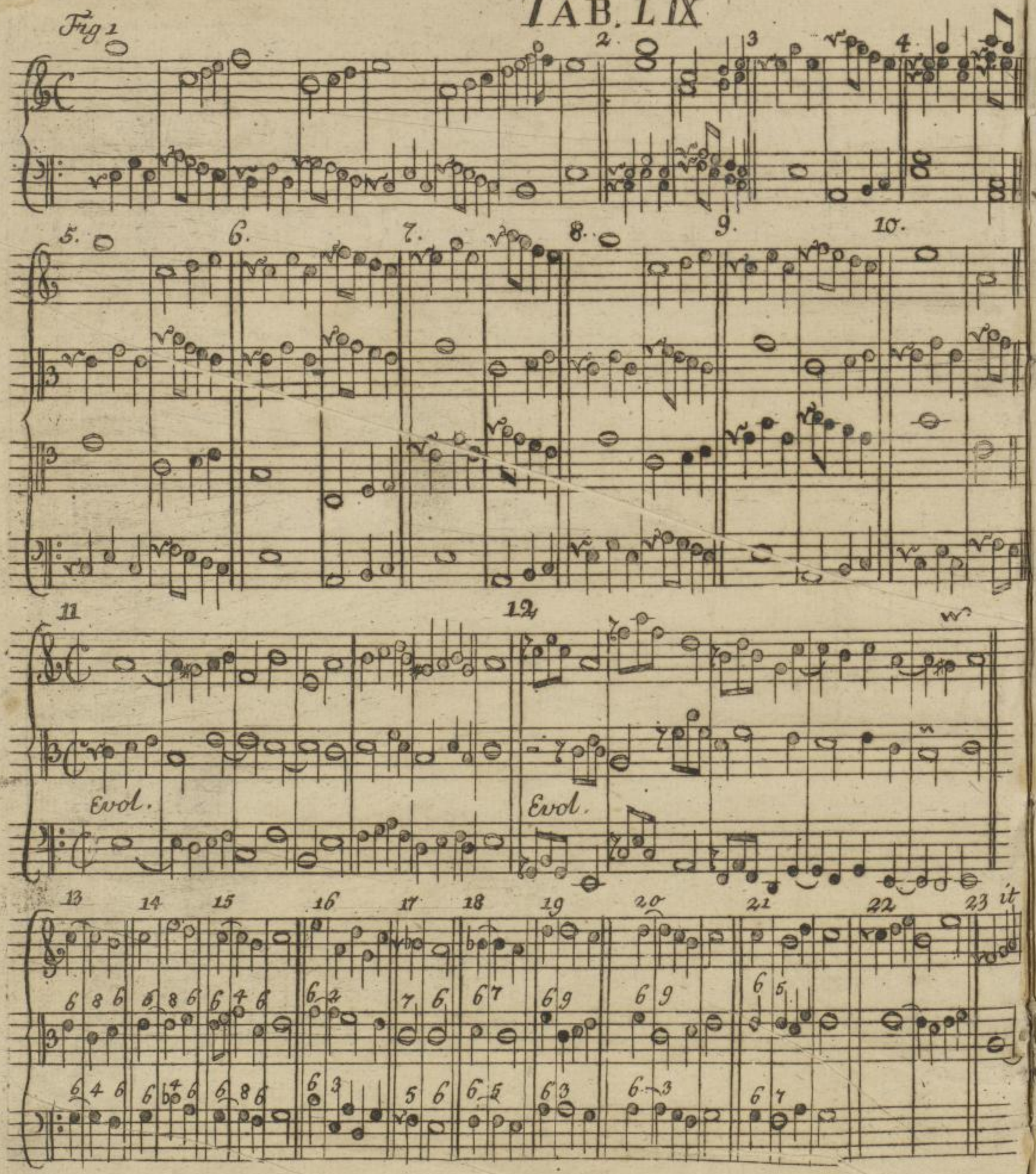
9. 10. aliud Tricin

Quadricinium

11. Quadricin:

TAB. LIX

Fig 1



TAB. LX

Fig. 1

Evol.

3 4

5 6

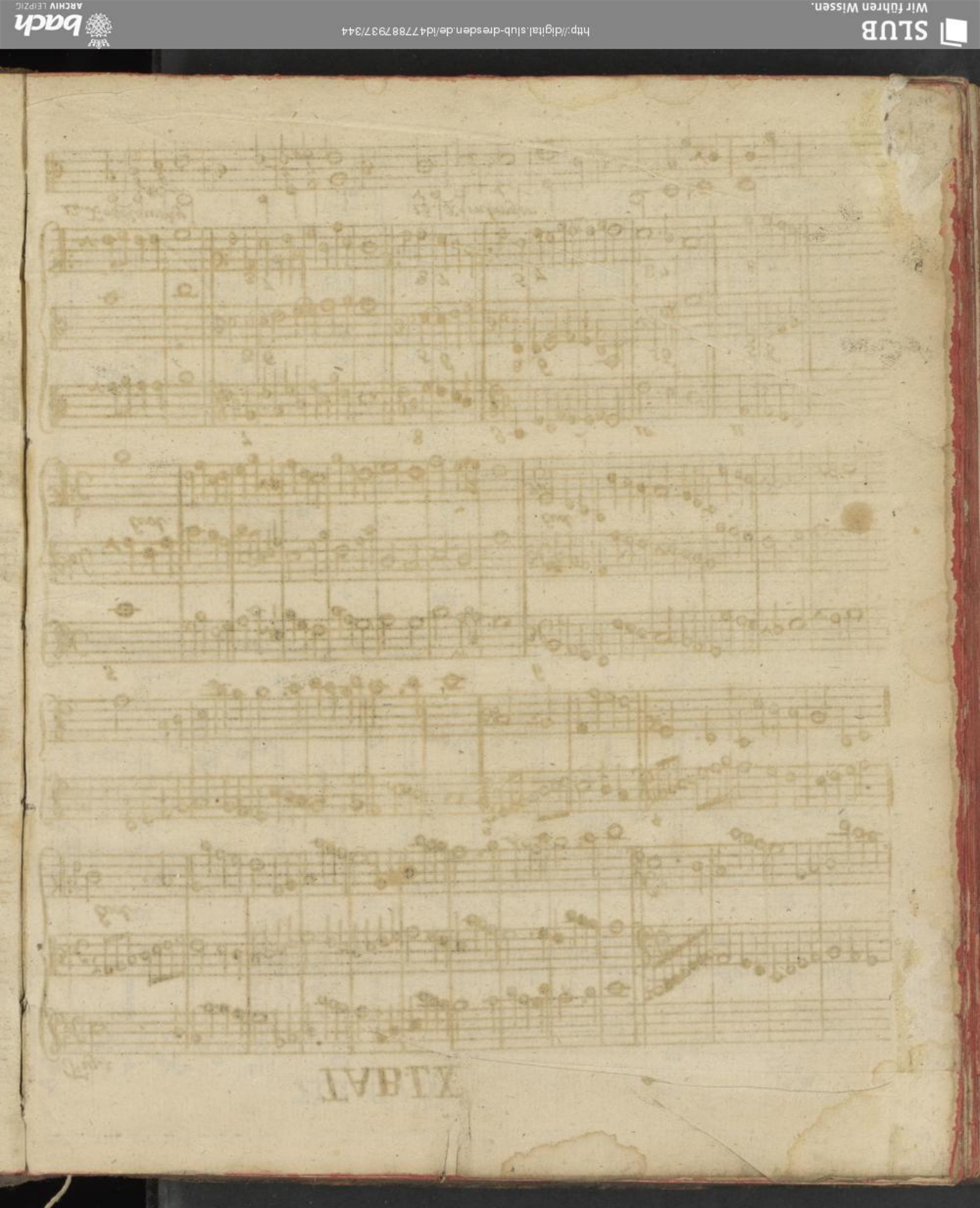
Evol.

Evol.

7 8 9 10 11

12. Kosoldowsky

13. Kirnberger



TAB: LXI.

Fig: 1.

2

3 Scheibe.

4

Evol.

Evol.

5

6

7

8

9

10.

11. Canon

12.

Evol.

TAB: LXII.

Fig: 1