

17.

Abhandlung  
von  
der S u g e

nach den Grundsätzen und Exempeln  
der besten deutschen und ausländischen  
Meister

entworfen  
von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst LXII. Kupfertafeln.



J. F. Bach

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



11

Verordnung

von

der Universität

nach der Grundgesetz und Verfassung  
der freien Reichsstadt und Universität

erlassen

am

den

Freiwilligen Abgaben

der Stadt Leipzig



*Handwritten signature or note in cursive script.*

Gelesen bei der Versammlung der Stadt Leipzig am 17. März 1773.



Des  
H E R R N  
Capellmeisters Selemann  
Hochedelgebohrnen:



173  
H H H G A  
H H H H H H H H H H  
H H H H H H H H H H  
H H H H H H H H H H



Hochedelgebohrner,  
Hochzuehrender Herr Capellmeister,



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

X 3

weiß



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 wi-  
derleget, als wenn die sogenannte galante  
Schreibart sich nicht mit einigen aus dem Con-  
trapunct entlehnten Zügen verbinden liesse.  
Die vollkommenen Muster, die Sie hievon  
mit so allgemeinem Beyfall entworfen, liegen  
nicht nur Deutschland vor Augen; auch Frank-  
reich, dem unvergleichlichen Frankreich hat  
Ihr Name den Rahmen der Deutschen vereh-  
rungswerth gemacht. Durch die Finger einer  
Bou-



Boucon, eines Blavette, eines Fortcroir, eines  
Guignon schallet derselbe noch in der an dem Ge-  
stade der Seine wieder. Alles dieses weiß  
die Welt, doch nicht vielleicht dieses, daß auch  
ich jemahls das Glück gehabt, Ew. Hochedel-  
gebohr. bekannt zu seyn. Sie haben meine  
bisherigen Bemühungen nicht gänzlich Der-  
gütigen Besfalles unwürdig geschätzt. Ich  
halte mich verbunden, Ihnen hiemit meinen  
öffentlichen Dank abzustatten. Wie ange-  
nehm sollte es mir seyn, wenn ich in der Fol-  
ge der Zeit erfahren sollte, daß Sie auch die-  
sen neuen Versuch meiner schüchternen Muse  
mit geneigten Händen aufgenommen hätten

Ich



Ich habe die Ehre mit der lebhaftesten  
Hochachtung zu seyn

Em. Hochedelgebohrnen

Berlin,  
den 24. May. 1753.

ganz ergebenster Diener,  
der Verfasser.





## Vorbericht.



Hätte ich nicht vielleicht Ursache, mein Versprechen zu widerrufen, und gegenwärtige Abhandlung 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 genug, 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 nücken. Er kann zu gleicher Zeit Freund und Feind seyn. Es ist ein Vergnügen, solchen artigen Gegner zu haben.

Man schießt 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 Philomusen 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? Spricht ihm von einem Canon. Es überläuft ihn ein kalter Schauer. Er hält das Jahrhundert für barbarisch, in welchem dieser Theil der Sekunst besonders ausgeübet ward. Die in dieser Schreibart entworfenen Kirchenstücke eines Fur, Pränestini, Lotti, Scacchi und vieler andern hält er für Früchte des Ueberwizes. 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 Mißbrauche und kann sich nicht einbilden, daß ein majestätisches canonisches Meisterstück allezeit von ungleich besserer 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 cano-  
nischen und contrapunctischen Schreibart können nur von denjeni-  
gen 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 sie-  
ben 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 schrei-  
bet, als sie ausgeübet werden soll; da man nemlich einen andern  
Schlüssel oder eine andere Art der melodischen Bewegung er-  
wehlen muß? Ist es diejenige Gekart, wo eine von den Ober-  
stimmen, 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 vermittelt gewisser Pausen  
nach einander eintreten können? Sind es die Canons über die  
Vocales verschiedner Wörter, das ist die acrostische Gekart? Ist  
es diejenige, wo das fa in mi und umgekehrt, das mi in fa verän-  
dert 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 verbundene Contrapunct mit einem veränderlichen festen Gesange, da die den Contrapunct führenden Stimmen allezeit unverrückt bleiben, der feste Gesang aber, jedoch mit beständig beybehaltnehm Wehrte der Noten, entweder sogleich vom Anfange oder vermitteltst einiger Pausen auf unterschiedne Art dagegen eintreten kann, und so weiter?

Jeder vernünftiger Tonkünstler nennet ebenfalls alles dieses Lappalien und Spielwerke. Nur ein seichter Kopf von dem Gelichter 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 verknüpft? 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 Trampelhieres 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 gehört, 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 genug thun. Er soll Recht haben.

So oft er disputirt, muß ihn der Sieg erfreuen;

Denn, fehlt's an Gründen gleich, so fehlt's doch nicht an Schreien.

Müller.

Ein anders ist, schreien 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, Fur, 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 nie mahl's 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 Contra-  
punct etwas geſchrieben haben, kennen lerne. Unter den Itali-  
änern findet man beyhm Walther folgende: den Camillo Angles-  
ria, Jarlino, Artuſi, Petrus Pontius, Tigrinus, d'Avella, Valen-  
tini, Zacconi, Penna, Podius, Porta, Tevo, &c. unter den Spa-  
niern den Infantas und Aravro; bey den Franzoſen den  
Caur, Madin, Mersenne; bey den Niederländern den  
Ockenheim; bey den Deutſchen den Erhardi, Herbf, Göttingi,  
Demantius, Kaufmann, Vogt, Pair, Schonsleder, Petri, Troſt, &c.  
bey den Engelländern den Simpson u. ſ. w. Wenn er mir ei-  
nige von dieſen Scribenten nachzuweiſen im Stande iſt: ſo wer-  
de 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 amitz für ſehr  
unnöthig, daß, nachdem bereits ſo viele berühmte Männer  
dieſe Materie berührt haben, ich mich in dieſes Feld wage: ſo  
dient ihm zur Nachricht, daß vielleicht viele und wohl die meiſten  
von den izt angeführten Scribenten ſich ſehr rar gemacht ha-  
ben, 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 Fähig-  
keit, und folglich nicht alle gleich geſchickt, ſich ebendieſelben Sa-  
chen unter einerley Bildern vorzuſtellen. Es iſt ein Vorthail, 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 anzugreifen. Ich habe mich unterstanden, den glüklichen Arbeiten vieler grossen Männer meine schwachen Hirn-gepinnste 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 sonst nur denjenigen zu sprechen erlaubet war, die es sich etliche zwanzig Jahre dabey bey Wasser und Brodt sauer werden lassen? Nicht so hüzig; 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 stellte. 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 entgegensezet. Unterdessen halte ich dafür, daß sein Buch nicht besser oder schlimmer würde gerathen seyn, wenn er auch nur ein Lehermann gewesen wäre.

Sollten nur diejenigen allein, die Wahrheiten 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 deswegen 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 Bücher schreiben herabzulassen? Man kann ihm dieses übrigens so wenig verübeln, als andern den Abscheu, musikalische Bücher zu lesen. Diese letztern werden groß und vortreflich gebohren. Ihr glückliches Gestirne krönte sie schon in der Wiege, und vermöge einer mehr als göttlichen Offenbarung sehen sie bereits voraus, was nach etlichen Jahrhunderten Mode seyn wird. Sobald ein neues musikalisches Blatt zum Vorschein kommt: so zucken sie die Achsel. Es riecht ihnen nach dem Fuchspelze. Treibt sie ja die Neubegierde, einen Blick hinein zu wagen: so geschieht 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! Gesezt, 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 Barentanz zu spielen weiß, siehet die Ausüßer der Kunst mit einem verächtlichen Schulstolze an. Er thut keinen Griff 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

\* \*

man



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 eingebilzte Kräfte: so wird er in diesem Falle mit Recht so sehr verlachtet 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 gezeigt hat. Er würde sich ein Gewissen machen, sich einen Finger breit von demjenigen zu entfernen, was ihm gesagt ist. Gesezt 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 größten 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



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. Gesezt, 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 vorschwäzet, und alle andere Leute für Tölpel hält: so läßt man sich endlich überreden. Allein

Er heißt die Nadel wund, versetzt, flickt ein, stößt aus;  
Es kreißt ein schwanger 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 größere preisen. Grief.

Bernünftige Männer billigen alles warhafte Gute, es komme her wo es wolle. Gesezt, daß auch ein unvollkommener Gang von umgekehr 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 umgekehr 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 hiermit die Fehler eines Stumpers 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 umgekehrt an einem Orte eine Spur der Menschlichkeit hinterläßt, sogleich ohne weitem 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 Zellerlecker 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 erfordert, 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 anreizen, 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 auszumergen 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 Widerrufungszeichen sehr oft verkehrt erscheint, daß die Noten hin und wieder nicht gerade untereinander stehen, und was dergleichen durch den Stichel verpfuschte Stellen mehr sind, die ich wegen Mangel der Zeit unmöglich alle habe können ausbessern lassen. Doch dieses sind Kleinigkeiten, woben nur ein musikalischer Abceschuß 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 untersucht und die practischen Ausarbeitungen gelehrter Männer

ner



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.

- I. Hauptstück. Von den verschiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt. I.
- II. Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes, oder von dem Führer. 27.
- III. Von der Einrichtung des Gefährten. 31.
  - I. Abschnitt. Fugensätze, die in der Octave des Haupttons anheben und im Haupttone bleiben. 38.
  - II. Fugensätze, die mit der Dominante anfangen, und im Haupttone bleiben. 43.
  - III. Fugensätze, wo sich der Gesang nach der Dominante hinwendet. 45.
  - IV. Fugensätze, die auf der Terz des Haupttons anheben. 47.
  - V. Fugensätze, die mit der Quarte des Haupttons anheben. 52.
  - VI. Fugensätze, die mit der Sexte des Haupttons anheben. 52.
  - VII. Fugensätze, die mit der Secunde des Haupttons anheben. 53.
  - VIII. Fugensätze, die mit der Septime des Haupttons anheben. 54.
  - IX. Fugensätze nach den alten Tonarten. 56.
    - 1) in der Tonart D. 65.
    - 2) in E. 66.
    - 3) in F. 67

4) in



4) in G. 68.

5) in A. 68.

6) in C. 69.

Aufgaben nach den alten Tonarten. 70.

X. Chromatische Fugensätze. 73.

XI. Vermischte Fugensätze. 85.

## IV. Hauptst. Vom Wiederschlage, und dem Verfolg eines Fugensatzes. 93.

I. Abschnitt. Von der Tonwechselung. 99.

II. Von den Tonschlüssen. 105.

III. Von dem Verfolg eines Fugensatzes. 113.

I) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey-, drey- oder vierstimmigen einfachen Fuge. 121.

II) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey-, drey- oder vierstimmigen Doppelfuge. 131.

## V. Hauptst. Von der Gegenharmonie. 147.

## VI. Von der Zwischenharmonie. 151.

## VII. Vom Contrapuncte überhaupt. 153.

## VIII. Vom doppelten Contrapunct. 161.

I. Abschnitt. Von dem doppelten Contrapunct in der Octave. 164.

II. Von dem in der None oder Secunde. 170.

III. Von dem in der Decime oder Terz. 177.

IV. Von dem in der Undecime oder Quarte. 182.

V. Von dem in der Duodecime oder Quinte. 185.

VI. Von dem in der Decima Tertia oder Sexte. 188.

VII. Von dem in der Decima Quarta oder Septime. 191.



Das erste





## Das erste Hauptstück.

### Von den verschiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt.

§. I



Eben denselben Satz auf eben denselben Saiten in eben derselben Stimme etlichemahl hervorbringen, heißt wiederholen. Tab. I. Fig. 1. Diesen Satz in eben derselben Stimme auf andern Saiten mit einer ähnlichen Art wiederholen, heißt versetzen; Tab. I. Fig. 2. und diesen Satz zwischen mehrern Stimmen vermittlest der Wiederholung oder Versetzung nacheinander hervorbringen, Marpurgs Abh. von der Fuge. 21 heißt



heißt nachahmen. Diese drey Wörter werden öfters untereinander vermischet, 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 sattfam erhellen.

## §. 2.

Alle verschiedene Stimmen, zwischen welchen eine Nachahmung stattfinden 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. Öftmahls 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 wechseltweise Hervorbringung eben desselben Tones 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



### Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt. 3

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 Vortworts *hyper* bedienet man sich auch des Vortworts *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.

A 2

8) Die



#### 4 Das erste Hauptstück. Von den verschiedenen

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 erhöht oder erniedrigt werden: so entstehen daraus Nachahmungen in der Nonne, Decime, Undecime, u. s. w.

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

#### §. 4.

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

a) Die



## Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt. 5

- a) Die ähnliche oder gerade Bewegung *motus rectus*, wenn die Stimmen sprung- oder stufenweise zugleich auf- oder abwärts gehen.
- b) 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 fortgeht.

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 heisset 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*, heisset eine solche Nachahmung, wo die Antwort dergestalt geschieht, 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 heisset sie, wenn die nachfolgende Stimme die Intervallen der vorhergehenden, nicht mit eben demjenigen ganzen und halben Tönen nachmachtet. Tab. II. Fig. 2. und 3. Strenge heisset 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



## 6 Das erste Hauptstück. Von den verschiedenen

Gegenbewegung heißt bey den Italiänern al contrario riverſo, lat. contrarium ſtrictè 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

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

|   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| c | d | e | f | g | a | b | c |
| e | d | c | b | a | g | f | e |

Wenn alſo im Tone c dur die erſte Stimme in g oder f anſinge: ſo müſte die andere in a oder b nachſolgen, u. ſ. w.

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

|   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a | b | c | d | e | f | g | a |
| g | f | e | d | c | b | a | g |

Wenn im Tone a moll alſo die erſte Stimme in e oder c anſinge: ſo müſte die zweyte mit c oder e nachſolgen, 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 a) und ß) gegebenen Anweiſung eingerichtet und transponiret werden müſſen.

§. 5.



## Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt. 7

### §. 5.

Die Nachahmung geschieht nicht allezeit dergestalt, daß die andere Stimme den Gesang der ersten vom Anfange nach dem Ende zu wiederhole. 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 cancrizans 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, *a*) die ähnliche Bewegung, *b*) die Gegenbewegung, *c*) die rückgängige und *d*) 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 Viertel, aus einem Viertel eine Zweyviertelnote 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 Zweyviertelnote ein Viertel, aus einem Viertel ein Achttheil u. s. w. gemacht wird: so heißt dieses eine verkleinerte Nachahmung, *imitatio per diminutionem*. Tab. II. Fig. 9. Beyde Arten der Nachahmung gehören in die Fuge und den Canon.

Wenn



Wenn die Nachahmung zwischen drey oder vier Stimmen geschieht, und die letzte 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.* 3. E. wenn die Stimmen so wie Tab. III. Fig. 1. 2. nacheinander eintreten.

## §. 7.

In was für einer Bewegung und Gestung 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 Tacttheile 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 Vierviertheil- oder gemeinen Tact, sind die guten Tacttheile unter den vier Viertheilen das erste und dritte Viertel; die schlimmen Tacttheile sind das zweyte und vierte Viertel. Die Tactglieder gehen die Untereintheilung der Viertheile an,  
und



## Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt. 9

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 Zweenviertheilnote, und folglich auf den Niederschlag oder die Thesis; der schlimme Tacttheil auf die andere Hälfte des Tacts, oder die andere Zweenviertheilnote, und folglich auf den Aufschlag oder die Arsis. Die guten Tactglieder fallen bey der Untereintheilung dieser beyden Tacttheile auf das erste und dritte Viertel, und die schlimmen Tactglieder auf das zweyte und vierte Viertel.

γ) Mit dem Zweenviertheilact hat es eben die Verwandtniß als mit dem Allabrevetact. Der gute Tacttheil fällt darinnen auf das erste Viertel, und der schlimme Tacttheil auf das andere Viertel. 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 ebenfalls statt, es mag die andere Stimme nun 3. E. im Dreyviertheilacte der ersten, auf dem zweyten oder dritten Viertel 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-

Marpurgs Abh. von der Fuge.

Ⓐ

kehret



lehret 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 gezeigt werden.

## §. 10.

Alle igt erklärten Arten der Nachahmung sind entweder periodisch oder canonisch;

- a) 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.
- ß) Canonisch, *imitatio canonica*, oder *totalis*, wenn die nachfolgende Stimme den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfange bis zum Ende nachmachtet. 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 consequenza*, oder kurz weg ein Canon, canon.

## §. 11.

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

- a) 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, Symfonien, Cantaten, Arien, u. s. w. in Stimmen und auf Instrumenten.
- ß) Oder es wird selbige in den verschiedenen Stimmen eines Stückes, nach Anweisung eines gewissen zum Grunde liegenden Hauptsatzes durch



## Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt. II

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) Drenstimmige Exempel.

Tab. IV. Fig. 1. Wie man aus dem *h* der obersten und aus dem *e* der mittelften Stimme sehen kann: so ist allhier die Nachahmung in der Quarte. Der Bass hebt die Nachahmung, 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 Bass 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 heruntergesetzt, und eben diese Versetzung macht der Bass, wenn die dritte Stimme den Satz im fünften Tact im Einklang nimmt.



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 fängt 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 versetzt.

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

Tab. V. Fig. 3. Die Clausel, worüber hieselbst die Nachahmung geschieht, sind die beyden ersten Tacte der Oberstimme, und wird dieselbe zuörderst eine Quinte tiefer in der mittlsten 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 terzentweise zugleich nachgeahmet wird.



wird. Im neunten Tacte versetzt 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 vermittlest 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 nachmachet. 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 geschieht, 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 läßt seine Intervallen vermittlest 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

B 3

dem



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 tieffste Stimme fangen den Satz mit der Nachahmung in der Octave an. Die mittelfte 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 versetzten Nachahmung zum Vorschein.

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

Tab. VII. Fig. 3. Die höchste Stimme fängt den Satz an. Die mittelfte bringet ihn in der Gegenbewegung eine Note 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 ebenfalls 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 Tacte der Mittelften Stimme; ingleichen im dritten Tacte der höchsten Stimme. In der verkehrten Bewegung ist er im zweyten Tacte der höchsten und dem vorletzten Tacte der mittelften Stimme; ingleichen im dritten und fünften Tacte der tiefften Stimme. Die Verkürzungen des Satzes nicht



nicht mitgerechnet. In dem dritten Tact heben die höchste und tieffste 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 versetzt 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 geschieht die Nachahmung in der Octave und im Einflange.

Tab. VIII. Fig. 2. Ist wie das vorige Exempel im Einflange und der Octave, woben 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 Einflange hören lassen, so wie im vorigen Exempel die beyden Unterstimmen im Einflange 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 meistens canonisch.

Tab. IX. Fig. 1. Ist wieder ein Exempel einer engen Nachahmung, mit vermischter ähnlicher und unähnlicher Bewegung. In dieser letzten 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.



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 Saxes 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 Sax, der zur Nachahmung Gelegenheit giebt, wird hier allezeit von drey Stimmen zugleich hervor gebracht mit vermischter ähnlicher und unähnlicher Bewegung. Zwen und zwey Stimmen lassen den Sax 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 Sax, der die Nachahmung veranlaßt, 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 Sax.

#### §. 12.

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

Namer:



### 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 Ruhnauischen 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 antecedens,

Marpurgs Abb. von der Fuge.

C

dens,



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 consequenza, fr. reponse. So heißt die ähnliche Wiederholung des Führers in einer andern Stimme mit versetzten 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 Fugensatz in den übrigen Stimmen entgegen gesetzt wird.
- 5) Die Zwischenharmonie. So heißt diejenige Composition, vermittlest welcher währendem Schweigen des Fugensatzes zwischen den verschiedenen Repercussionen des Zusammenhanges wegen gearbeitet wird.

#### §. 15.

Eine Fuge, wo die charakteristischen 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



## Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt. 19

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.

- a) Eine strenge Fuge, fuga obligata, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts anderm als dem Hauptsatz gearbeitet wird, d. i. wo derselbe nach der ersten Durchföhrung, wo nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein kömmt, und wo folglich aus dem Hauptsatz oder der bey der ersten Wiederholung desselben dem Geföhrtten entgegen gesetzten 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 weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerley übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons
- C 2
- und



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 Caspellmeister Bach beschaffen.

- §) Eine freye Fuge, *fuga libera*, *soluta*, *sciolta*, heißt diejenige Fuge, wo in dem Stücke nicht durchgehends mit dem Hauptsatz gearbeitet wird, das ist, wo zwar derselbe nicht allezeit Satz auf Satz, jedoch ofte genug zum Vorschein kömmt, und wo, wenn man denselben verläßt, ein wohlausgesuchter kurzer Zwischensatz, der mit der Natur des Hauptsatzes, oder der bey der ersten Wiederholung desselben dem Gefährten entgegen gesetzten Harmonie eine Aehnlichkeit hat, und wohl zusammen hängt, ob er gleich nicht daraus allezeit entspringet, vermittelt der Nachahmung und Versetzung durchgeföhret 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 durchgeföhrt wird : so pflegt solches eine *fuga reditta* genennet zu werden.

#### §. 17.

Man läßt es öfters nicht bey einem Hauptsatz 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



## Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt. 21

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 Kenntniß 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 zweite 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

E 3

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  $\alpha$ ) Fugen in der ähnlichen Bewegung, fuga recta oder æqualis motus  $\beta$ ) Fugen in der verkehrten Bewegung, insgemein Gegenfugen genannt, fuga contraria, oder per motum contrarium.  $\gamma$ ) 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

- $\alpha$ ) Vergrößerte Fugen, fuga per augmentationem,  $\beta$ ) 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 vermischte 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 Verrichtung einer eigentlichen Fuge erwehlet, und werden die übrigen Gattungen

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 Wiederschlags, 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 Schwierigkeiten 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 meistens 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, bey dem Eintritt der dritten und vierten Stimme, wenn die Fuge vierstimmig seyn soll, in die Tonart der Dominante auf eine ähnliche Art versetzt werden, während der Zeit die erste und zweyte Stimme dazu eine Gegenharmonie machen. Dieses scheint 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 Beiträgen 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



fährt 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 geschieht 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 Quintenfuge der Gefährte allezeit eine Quinte höher gegen den Führer zu stehen kommt: so ist aus der Umkehrung der Intervallen schon bekannt, daß die Quinte über einen Ton, desselben Quarte unterwärts ausmachtet, und daß es also einerley ist, ob das Intervall des Gefährten eine Quinte über oder eine Quarte unter dem Intervalle des Führers stehet. Gleiche Verwandtniß 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 kommt. Nun fragt es sich noch, warum die Quintenfuge, eine vermischte Quinten- und Octavenfuge heißt. Die Ursache ist diese, weil nach Anleitung der Lehre vom Wiederschlage der Vorsatz, ohne zuvörderst in die Quinte versetzt zu werden, in der Octave sogleich wiederhohlet werden kann. Ferner giebt es gewisse Sätze, wo so wohl der Führer als Gefährte im Haupttone bleibt, und hieraus entsteht der Nahme der vermischten Octavenfuge. Aus der Lehre von der Einrichtung des Gefährten nach den alten Tonarten wird dieses letztere deutlicher werden.

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



ber zu erweisen, als deren vollkommene Dreyflänge die Hauptharmonien einer jeden Tonart ausmachen. Auf diese beyden Dreyflänge und ihre Tonarten aber bezieht sich in der Quintenfuge die Modulation des Führers und Gefährten eigentlich, wie man aus der Folge sehen wird.

§. 20.

Was die Fugen aus der andern Classe anbelanger: so wird ebenfalls 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 ebenfalls hin und wieder der Fugensatz in der Gegenbewegung angebracht zu werden pfleget.

§. 21.

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

§. 22.

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

§. 23.

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

Marpurgs Abh. von der Fuge.

D

Anse



## 26 Das erste Hauptst. Von den verschiedenen Gattungen ic.

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 begreift 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 Fugensatz werden hin und wieder folgende Benennungen gefunden, als

- 1) Fuga composita, oder recta, wenn die Noten des Fugensatzes stufenweise 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 letzten zwey Arten, woran aber sehr wenig gelegen ist, deutlicher werden.

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

Das



## Das zwente Hauptstück.

### Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer.

#### §. I.

**N**icht alle Sätze sind zu einer guten Fuge geschikt, 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 betrifft: so ist dieselbe zwar willkührlich. Doch ist, um gewiß zu verfahren, auf die Beschaffenheit der Zeitmaße dabei zu sehen. Je langsamer selbige ist, desto weniger Tacte soll der Satz begreifen, und je lebhafter selbige ist, desto mehrere Tacte kann derselbe haben. Eine lange Reihe leerer und von Harmonie entbloßter 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

D 2

über,



überhören, und die verschiednen Widerschläge 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 Stegreif durcharbeitet, nicht Gefahr, selbigen aus den Gedanken zu verlihren, 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 letzte Punct, die Deutlichkeit? Kurz, wie man die Schönheit einer Fuge nicht nach der Länge derselben beurtheilen kann: so hängt 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 verlihren. So viel aber ist gewiß, daß ein Fugensatz alsdenn lang genug ist, wenn er einen deutlichen vollständigen Gedanken in sich faßt. Hierzu 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 genommene Fuge, als aus welcher die weitesten 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 gezwungenen 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 verworrenes  
unverständliches Gepolster heraus kommen kann.

## §. 4.

Die Melodie soll ferner eigentlich binnen dem Umfange einer Octave ent-  
halten seyn, damit in den verschiednen Stimmen, worinn der Widerschlag  
geschicht, genugsamer Platz zur Wiederholung desselben sey, und wenn es in  
Singesachen ist, und der Satz in verschiednen Tonleitern vermittelst der Ver-  
setzung erscheint, der Sänger mit dem Umfange seiner Stimme zureiche.  
In Instrumentalfugen wird diese Regel nicht so genau beobachtet, indem man-  
che Themata sich bis zur Decime, ja bis zur Duodecime erstrecken. In-  
dessen geht man allezeit im Anfange sicherer, wenn man sich an die Regel  
hält. Man findet gute Fugen über Sätze, die nicht einmahl den Raum ei-  
ner 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 vorstelllet. Man  
hat dabey den Vortheil, daß man zugleich wahrnimmt, ob sich der erfundene  
Satz bequem oder nicht handhaben läßt. Nicht alle Melodien lassen  
eine männliche und schöne Harmonie zu. Es müssen dieselben gesucht wer-  
den. Von einer gezwungenen 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 Preis.

## D 3

## §. 6.



§. 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 Schlusssatz begleitet werde, indem die Ruhestellen nicht eher als am Ende der Zeile statt finden. Sind die Gedanken so beschaffen, daß sie sich zu einem eigentlichen Schlusssatz neigen, und man selbigen nicht gerne vermeiden kann: so muß entweder der Gefährte sofort auf dem Schlusspuncte eintreten, oder es muß dieser Schluß vermittelt melodischer Kunstgriffe durch den Zusatz einiger Noten bey geschwindem Absetzen von derjenigen, worauf der Schlusspunct fällt, gleichsam verstecket werden. In dem Hauptstücke vom Gefährten werden hiedon 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.

### §. I.

**D**a 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 vornöthen 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 Haupttons- note 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 | b | c   | Octave des Haupttons. |
| g | a | b | c   | d | e | f—g | Octave der Dominante. |

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



den : so könnte man ihren Inhalt folgender gestalt in Ziffern auf eine deutliche 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 ebenfalls 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 Wiederholung des Führers in einer versetzten Tonart. Zur Erhaltung dieser Ähnlichkeit ist nicht genug, daß die Noten des Gefährten den Noten des Führers in Ansehung der Figur und Geltung gleich gemacht werden ; (\*) daß kein Modus mit dem andern vertauscht und aus einem harten nicht ein weicher gemacht

---

(\*) 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.



machtet 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 Wiederholung, 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. fortgeht, der Gefährte ebenfalls eine Terz, Quarte, Quinte u. s. w. fortgehen müsse, und daß wenn diese Terz im Führer groß gewesen, sie ebenfalls im Gefährten groß seyn müsse, u. s. w. das heißt : Der Gesang des Gefährten muß dem Gesange des Führers ähnlich gemacht 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 b c  
oder im Absteigen c b a g

nur vier Intervallen vorhanden sind : so geschieht es theils zu Folge der Natur der Haupttonart, worinn die Fuge ist, theils damit die Anzahl der Intervallen in beyden Sätzen gleich gemacht werde, daß die Melodie nach Beschaffenheit eine kleine Veränderung erdulden muß, woferne der Umfang dieser

Marpurgs Abb. von der Fuge.

E

ser



fer Haupttonart nicht überschritten, und keine fremde und ihr uneigene Tonart in selbige eingeführet werden soll; das heißt: 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 Jugensatz anhebe: so wird die Modulation des Haupttons entweder unverändert bis zum Schluß beybehalten, oder es lenket sich selbige bey dem Schluß 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 versetzt 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:

- a) Durch Ueberschlagung einer Stufe. Dieses geschieht in der größern Hälfte der Octave.
- b) Durch Verdoppelung einer Stufe, d. i. wenn man eine Note zweymahl anschlägt. Dieses geschieht in der kleinern Hälfte der Octave.

Genes heißt den Gesang erweitern, dieses denselben abkürzen oder einschränken. Vermittelst dieser Vertauschung aber geschieht, 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.

- a) Hebt der Führer auf der Octave des Haupttons an: so folgt der Gefährte in der Quinte desselben nach.
- ß) 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 Haupttonsnote 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 geschieht, gehalten werde, wird in besondern Abschnitten gezeigt werden.

## (II) Ueber die letzte Note des Führers.

- a) Schließt der Führer mit der Haupttonsnote: so schließt der Gefährte mit der Quinte.
- ß) 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 letzten Note des Fugensatzes antworten.

E2

γ) Schließt



- 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 letzten Note eines Sagensatzes antworten.

Da diese Regel aber öfters nach Beschaffenheit der Umstände ihre Ausnahmen leiden kann: so beliebe man diesermwegen 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 Serte des Haupttons: so gehet der Gefährte in die Secunde, Quarte oder Serte 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 Titel: Schluß finden wird.

### Anmerkung.

- 1) Was anitz von der Uebereinstimmung der Haupttonsnote und der Dominante in Ansehung der ersten und letzten Note eines Sagensatzes gesagt wird, gilt auch in der Mitte desselben, wenn von der Dominante auf die Haupttonsnote oder umgekehrt, von dieser



fer 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 vorausgesetzt, wollen wir ihs 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 weniger 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.



E 3

Das



## I. Abschnitt.

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

Tab. X. Fig. 1.

**D**er Satz endigt sich auf der Sechzehnteilnote e im zweyten Tact, und folglich in der Terz des Haupttons, und ist die Modulation desselben darinnen unverrückt geblieben. Nun heist die Regel: a) daß, wenn der Führer in der Octave des Haupttons anhebt, der Gefährte in der Quinte desselben nachfolgen soll, und ß) wenn der Gesang im Haupttone verbleibt, der Gefährte nur braucht in die Tonart der Quinte versetzt 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 bey dem 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 nachgemacht 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 Schwierigkeit. Wenn aber der Gesang des Gefährten dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden soll, und hiezu erfordert 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 mußten selbige durch die gehörigen Versetzungszeichen in die Leiter der Dominante *e* worinn sich der Gefährte hören läßt, hinein geschafft werden. Noch ist hier in Ansehung der Schlußart zu merken, daß, da selbige mit einer vollkommenen Bassclausel im Alte geschieht, demselben im Gefährten eine solche Harmonie entgegen gesetzt 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 vollkommenen 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 vollkommenen 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 unterbrochenen Schlußclausel, sogleich die dritte Stimme eingeführt.

Tab. XI. Fig. 1. Es ist bey diesem Exempel zu merken, wie der Quintensprung *f—c*, zwischen der letzten 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 stufenweise herunter geht, und zwischen *b* und *a* ein halber Ton ist: so muß dieser im Gefährten ebenfalls ausgedrückt 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 darausementstehen. *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 ebenfalls 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.



Tab. XI. Fig. 3. Hier wird die Secunde  $c - b$  aus der letzten Hälfte des ersten Tacts, bey dem 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 geschieht, 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 übersehet worden.

Tab. XI. Fig. 5. Da der Vorsatz mit einer vollkommenen Schlußclausel in den Hauptton geht: so tritt auf der vorletzten Note der Gefährte gar bequem ein, damit kein Zusatz gemacht werden dürfe; und, damit die Bewegung jederzeit erhalten werde, so wird dem Gefährten bey dem Schluß eine solche Melodie entgegen gesetzt, die das harmonische Gewebe bis zum Eintritt der dritten Stimme ununterbrochen fortsetzt, und eben diese Verwandtschaft hat es bey dem Schluß 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 deswegen 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  $g - a$  in den drey ersten Noten des Führers, in die Quarte  $g - c$  und die Terz  $c - e$  im Gefährten verändert worden: so hat es eben damit die Verwandtschaft, als mit dem Tab. XI. Fig. 2. befindlichen Exempel. Es ist also nur noch  
Marpurgs Abh. von der Fuge. S hier



42 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. I. Abschnitt.

hier zu merken, wie die Achttheilsnote, womit der Führer anfängt, bey dem 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 Schlüsselpunct in die Tonart der Dominante versetzt 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 nachgemacht 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 läßt.

Tab. XII. Fig. 6. Die Quinte d—a ist aus bekannten Ursachen in die Quinte a—d verändert worden. Daher kommt es hernach, daß die Terz a—f zwischen dem ersten und andern Tact des Führers bey dem 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 Intervallen, mit b—a etc. 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 Intervallen 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 Viertel *a* im vierten Tacte. Diesem zu Folge sollte der Gefährte entweder nach der Regel mit dem *d* oder weil es eine unvollkommene Cadenz ist, mit einer bey derselben erlaubten Freiheit, 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 Viertelnote, 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 *e* 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*

§ 2

in



#### 44 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. II. Abschnitt.

in  $d-c$  verwandelt wurde. Man sehe auch Tab. XI. Fig. 1. Diese Fälle sind deswegen 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 Haupttonsnote  $g$  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 Sekern 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 mußte: so war das geringste, nemlich  $c-h$  dem  $d-c$ , dem  $c-b$  und dem  $c-c$  vorzuziehen.

Tab.



### Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. III. Abschnitt. 45

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 fortgeführt 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, übersehet.

### 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 Achttheilspause geschieht; so wird im Gefährten die Fortschreitung verändert, und aus der durch die Achttheilspause unterbrochnen Terzen Fortschreitung f—a eine Secundenfortschreitung c—d im Gefährten gemacht, vermittelt 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 stufenweise durchgelauffen: so wendet er sich nach der Dominante, und

§ 3

schließt



## 46 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. III. Abschnitt.

schließt in der Terz derselben. Da sollte nun unstreitig der Gefährte, so bald derselbe auf eine ähnliche Art die Octave der Dominante durchgelaufen, 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  $d - e$  beantwortet wird) und nähert sich erst im folgenden Tacte auf der Sechzehnteilnote  $c$  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 Sake 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 zuletzt unter eben dieser Figur ausgedrückt steht. Dieses aber ist deswegen nicht geschehen:  $\alpha$ ) 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.  $\beta$ ) Weil durch diese auf solche Art abwechselnde Tonleitern mehrere Harmonie entsteht.

Tab. XIV. Fig. 5. Erstlich ist hier die mit einem Viertel 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 Stufe 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 ganze 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.

Jugensätze die auf der Terz des Haupttons anheben.

**M**an giebt die Regel: daß, wenn die Melodie des Führers im Haupttone verbleibet, der Gefährte den Widerschlag 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 ebenfalls ofte die Secunde der Dominante, sondern auch im letzten Fall ebenfalls 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 Haupttons mit der Terz der Dominante beantwortet, und der Satz von Note zu Note in die Tonart der Quinte versetzt worden, der obigen Regel gemäß, daß, wenn die Melodie im Hauptton bleibt, der Gefährte den Widerschlag auf der Terz der Dominante anheben soll.

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



# 48 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IV. Abschnitt.

dieselbe mit der Terz der Dominante beantwortet worden, wobei 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 Satz die Tonart ein wenig zweydeutig ist: so könnte dieser letztere mit h anhebende Satz als Führer angesehen, und der vorige mit fis anfangende Führer zum Gefährten gemacht werden. Das Thema würde aber alsdenn mit der Sexte h anfangen.

Tab. XV. Fig. 3. Hier lenket sich die Melodie des Vorsatzes ebenfalls nach der Dominante zu. Dessen ungeachtet muß der Nachsatz mit der Terz der Dominante anfangen, wofern 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 Grundsatz 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 erreicht. Dieses geschieht, wenn die Melodie, wegen der kleinern Hälfte der Octave, abgekürzt, und aus der Terz c — e die Secunde g — a gemacht, und darauf das fis mit dem h beantwortet wird. Hiewider wird mehr als jemahls heutiges Tages von denjenigen verstoßen, die Fugen gemacht haben, ehe sie noch gewußt, was der Gefährte in der Fuge heist.

Tab.



Tab. XV. Fig. 4. Der Gefährte folgt 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 *a*) die Gegenharmonie so beschaffen ist, daß sie sich auf den Hauptton bezieht, und *b*) wenn nach dieser Entfernung die Melodie des Gefährten durch einen kleinen Zusatz sofort in den Hauptton zurück geführt 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, folgt 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 verkürzt 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 fängt 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 Orten in Ansehung der Fortschreitung eine Veränderung erlitten. Die Quinte *c—g* wird in die Quarte *g—c* verwandelt; Die Secunde *b—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-

Marpurgs Abh. von der Fuge.

G

tonsnote



50 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IV. Abschnitt.

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 Sazes uneigne Tonart gerieth; 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 verlihren.

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 stufenweise nach der Quinte hin, und steigt die ganze  
Leiter



Leiter derselben stufenweise herunter. Dieses kann nicht anders als auf der Leiter des Haupttons nachgemacht werden. Da das vorhergehende allezeit von der Folge bestimmt 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 fortgeführt 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 sollte:

$f - fg - f - ed \mid gg - g\text{fis} - g.$

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 ebenfalls 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  $d\text{ moll}$  zurück.



## 52 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. V.u.VI. Abschnitt.

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 unvollkommenen Cadenz. Der Gefährte, der auf der Terz der Dominante anfängt, ahmet in der versetzten Tonart die Melodie von Note zu Note nach, und schließt zu Anfang des siebenten Tacts mit der Note h und folglich mit der Secunde der Dominante; Machet aber vermittelst der Versetzung den Gang aus dem vorletzten 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 Haupttonsnote beantwortet, wie aus den Exempeln Tab. XVI. Fig. 1. 2. und 3. wo der Gefährte von Note zu Note in die Tonart der Dominante übersezt 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 Haupttons 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 Haupttons beantwortet werden kann, wird man im Register unter dem Titel: Sexte finden.

### VII. Abz



## VII. Abschnitt.

**Jugensätze, die mit der Secunde des Haupttons anheben.**

**D**iese 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 Verwandtniß 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 ebenfalls 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 gemacht 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 geführt werden könne. Der Anfang mit der Secunde ist übrigens dem andern mit der Dominante vorzuziehen, weil die Melodie weniger dabey verliethret, und da selbige bis zum zweyten Tact des Führers im Haupttone bleibt, dieselbe regelmäßig hiedurch in die Quinte übersezt wird.

Tab. XVII. Fig. 4. Bey diesem Exempel, wo ebenfalls 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.



## 54 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. VIII. Abschnitt.

Tab. XVII. Fig. 5. Hier fängt 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 deswegen 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 anfängt, 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



# Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. VIII. Abschnitt. 55

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 zweite und dritte Note des Führers  $g-c$ , die im Gefährten auf umgekehrte Art mit  $c-g$  beantwortet werden, erfordern diese Terz  $e$  im Gefährten voraus.

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

Tab. XVIII. Fig. 4. So lange der Führer im Haupttone bleibt, hält sich der Gefährte, der auf dem Unterhalbenton der Dominante anfängt, in der Tonart der Dominante auf. So bald aber der Führer in die Dominante geht, kehrt der Gefährte, vermittelt 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 bestimmt 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 unkenntlich geworden.

$gis$  —  $ah$  —  $c$  —  $cis$  |  $d$

Hätte gar nichts getaugt.

$gis$  —  $ah$  —  $c$  —  $dis$  |  $e$

Hätte die Melodie in eine fremde Tonart geführt.

Es



## 56 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IX. Abschnitt.

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

### IX. Abschnitt.

#### Jugensätze nach den alten Tonarten.

**W**ir könnten dieses Absakes 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 gesetzt 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 ihiger Art eingerichtet zu seyn, und folglich unsern Lehren zu widersprechen scheint. Da diese alte Tonarten aber vielleicht nicht jedermann bekannt seyn mögten: so wollen wir selbige zuvörderst 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 fortgeführt, 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 vollkommenen 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



Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IX. Abschnitt. 57

dieses vollkommenen 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

I. 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.

I. 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.

I. 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.

I. 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.

I. 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.

I. 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.

Marpurgo Abh. von der Fuge.

h

Wie



## 58 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IX. Abschnitt.

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

### §. 2.

Jede Octave von diesen Tonarten kann nun auf zweyerley Weise getheilet werden, harmonisch und arithmetisch. Vermittelt 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. Vermittelt der arithmetischen Theilung aber kommt die Dominante an den beyden äußersten Enden zu stehen, und die Haupttonsnote in der Mitte, und machet diese letztere daselbst gegen die unterste Note eine Quarte und gegen die oberste eine Quinte. Aus dieser doppelten Theilung der Octave entstehen denn zwey verschiedene Leitern von Octaven, und also zwey der Gattung nach verschiedene 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 steigt, 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 erreicht, eine entlehnte, hergeleitete, abstammende oder Nebentonart, *modus plagius oder plagalis; secundarius, minus principalis, comes oder servus, 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 Satzungen 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 Haupttonarten.

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. b. c. d. E.

3) Die Lydische, *modus Lydius*, in der Octave

F. g. a. b. C. d. e. F.

4) Die Mixolydische, *modus Mixolydius*, in der Octave

G. a. b. c. D. e. f. G.

5) Die Aeolische, *modus Aeolius*, in der Octave

A. b. c. d. E. f. g. A.

6) Die Ionische, *modus Ionicus*, in der Octave

C. d. e. f. G. a. b. C.

§ 2

β) Die

(\*) *Omnis cantus, supra finalem sedem diapason absolvens, referendus ad authenticum est. Cantus octavam sic habens dispositam, ut 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.*



60 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IX. Abschnitt.

ß) Die sechs Nebentonarten.

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

A. b. c. D. e. f. g. A.

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

B. c. d. E. f. g. a. B.

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

C. d. e. f. g. a. b. C.

- 4) Die Untermixolydische, *modus Hypomixolydius*, in der aus der mixolydischen Haupttonart entlehnten Octave:

D. e. f. G. a. b. c. D.

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

E. f. g. A. b. c. d. E.

- 6) Die Unterionische, *modus Hypoionicus*, in der aus der ionischen Haupttonart entlehnten Octave:

F. a. b. 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 zwei unächte (*spurios, nothos oder illegitimos*, hinzu, den überaeolischen, *hyperæolium*, und den überphrygischen, *hyperphrygium*.

Der überaeolische besteht aus der Octave:

b. c. d. e. f. g. a. b.

Der überphrygische, als ein Nebenton des vorigen besteht aus der Octave:

f. g. a. b. c. d. e. f.

Weil



### Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IX. Abschnitt. 61

Weil aber das *f* in dem ersten Tone eine unvollkommne Quinte gegen die Hauptsaiten 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 Gedanken gestanden, als könnte ihnen auf folgende Art geholfen werden: Man sollte nemlich in der überaeolischen ein *fis* an statt das *f* nehmen; oder mit Beybehaltung des *f*, die Hauptsaiten *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 Stufe finden, eine versetzte phrygische und im andern Fall, wo sich die halben Töne in der vierten und siebenten Stufe finden, eine versetzte lydische Tonart entstehet. Die Nebentonarten von beyden müssen folglich ebenfalls 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 ausschweifet. Daher kommt der Name einer vermischten Tonart, *modus mixtus*. Es beziehen sich ferner alle beyde Gattungen als *modi correlativi* 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 elf andern Tönen nachgeahmet werden. Daher kommt der Unterscheid zwischen den eigentlichen oder natürlichen, und den uneigentlichen, versetzten 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 versetzte Tonarten, sechs und sechzig authentische und eben so viel plagalische. Werden zu diesen hundert zwey und dreyßig versetzten Tonarten die eigentlichen mitgezählet: so hat man überhaupt hundert und vier und vierzig alte Tonarten gegen die vier und zwanzig Tonarten iger Zeit. Es ist bey dieser Gelegenheit zu merken, daß, wenn eine versetzte Tonart wiederum in ihre natürliche Tonart zurücke versetzt wird, solches eine reductio modi heißet. Solche Zurückversetzung aber geschieht deswegen, 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 Stufen 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

es



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 unvollkommene Tonart *modus neutralis, imperfectus, incompletus*. Hat der Gesang einen ungewöhnlichen Schluß, und endigt nicht auf der rechten Endungsklangsaite: so heißt die Tonart eine abweichende oder anomalische Tonart, *modus peregrinus, irregularis, anomalicus*.

§. 8.

Die vier ersten authentischen unter den ist erklärten Tonarten, nemlich die dorische, phrygische, lydische und mixolydische, erwählte der mayländische Bischof Ambrosius ums Jahr Christi 370. um darnach den sogenannten Choralgesang zu verfertigen. Daher kommt 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 sollten 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



64 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IX. Abschnitt.

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

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

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 sollte 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 versetzt, 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, Muffat, Dandrieu, Boivin, le Begue, und vieler andern, deren Nahmen mir nicht gleich beyfallen, eingerichtet.

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

Fugen



(I) Fugensätze in der Tonart D.

Dorische  
und un-  
terdori-  
sche Ton-  
art.

Es ist diese Tonart in Ansehung der Serte sowohl von der aeolischen als unserm heutigen D moll unterschieden, indem dieselbe in diesen beyden letzten Tönen klein, in der dorischen aber groß ist. Wiewohl nun bey vielen Kirchencomponisten heutiger Zeit dieser Unterscheid aufgehoben zu seyn scheint, 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 Hauptsätze 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 Unterhalbton der Haupttonsnote u. s. w. gebraucht 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 nachgemacht.

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 geschieht, 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 Gestalt zu merken.

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

Marpurgs Abh. von der Fuge.

3

Tab.



# 66 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IX. Abschnitt.

Tab. XIX. Fig. 5. 6. 7. 8. und 9. sind lauter Kirchengesänge. Bey Fig. 9. ist zu merken, daß der Führer daselbst in c schliesst, 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. Beides ist falsch, doch besonders die letzte 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 Unterschied, daß, wenn sie auch auf eine Art anfangen, der Anfang des Wieder-schlages in der phrygischen Tona t 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.



Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IX. Abschnitt. 67

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 letztere 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  $e$  geschieht.

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  $\mathcal{F}$ .

Tab. XX. Fig. 6. Sollte der Gefährte hieselbst nach unserm heutigen  $\mathcal{F}$  Dur eingerichtet werden: so müßte er folgendergestalt gesetzt 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  $\mathcal{F}$  Dur müßte der Gefährte folgendergestalt dem Führer antworten:

$c-a f | d c-b a b-c b-a f |$   
 $\mathcal{F} \quad 2$

(4) Fugens

Lydische  
und un-  
terlydis-  
sche Ton-  
art.



# 68 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. IX. Abschnitt.

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 gesetzt werden:

gh a—g fis e d—ge—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.

Neolysische u. unterneolysische Tonart.

## (5) Fugensätze in der Tonart A.

Tab. XX. Fig. 11. Nach unserm heutigem A moll müßte der Gefährte folgendergestalt eingerichtet werden:

—a—a | ag—fis g—a fis | g | fis re

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 re.

Fig. 14. — e — fis — gis | a.

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



der Folgestimme der Melodie gemäß vollführet, sondern deswegen bey dem 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.

Tab. XXI. Fig. 1. Der Gefährte bleibt 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 setzt den Schluß auf die Note e, als die medianten, 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

Bei dieser letztern 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 gesetzt wird. Es ist aber schon oben gesagt worden, wie dieses in der Mitte eines Fugensatzes allezeit der Ähnlichkeit 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.

3 3

Auf=

Ionische  
und Un-  
terioni-  
sche Ton-  
art.



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 versetzte Tonart seyn. Es muß die Tonart also reduciret oder zurücke versetzt 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* geschieht; keine andere harte Tonart aber in der Ordnung d Kreuze als die in *c* vor der in *g* vorhergehet, als in welcher das in dieser letztern vorhandene *fis* durch das *b* vorgestellet wird: so siehet man, daß, wenn das besagte Exempel in *C* und also eine Quinte zurück versetzt wird, so wie Tab. XXI. Fig. 4. geschehen, alle Intervallen alsdenn natürlich werden, und das Exempel folglich aus der versetzten *ionischen* Tonart, *Ionici 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 *b* fällt, und dieses in *f dur* ist; keine andere harte Tonart aber in der Ordnung der Beem, 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 versetzt wird, so wie Fig. 7. auf dieser Tafel geschehen ist, alle Intervallen alsdenn natürlich werden, und das Exempel folglich aus der versetzten 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 gemacht 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 gesetzt werden:

—c a f | a—b—c.

Wird das Exempel auf die bey Fig. 8. dieser Tabelle befindliche Art gesetzt: so entstehet daraus eine versetzte 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 gesetzt 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 erwählen, 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 erschen. 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 ebenfalls für die dorische Tonart wegen des im Gefährten vorkommenden b unregelmäßig. Man reducirt

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. ausgesetzt 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 versetzt wird, wie bey Fig. 17. findet es sich, daß dieses Exempel aus der ionischen Tonart und folglich aus dieser in *g* bey Fig. 16. versetzt, 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, *a*) weil daselbst ohne Noth ein *mi* gegen *fa* gemacht wird. *ß*) 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 weitem 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 erhöht sind, und wo folglich die Tonleiter folgendergestalt fortgeht:

*b. 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 Kreuzen 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.

**E**s 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 geschieht, es mag diese Octave nun aus den sieben sogenannten natürlichen Tönen bestehen, oder es mögen diese sieben Töne

Marpurgs Abb. von der Fuge.

R

vera



vermittelst der Versetzungszeichen, d. i. der Kreuze oder Beenen, 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 vorgestellt, 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, (wie wohl es wahr ist, daß sie am meisten darinnen gebraucht wird;) sondern auch in der harten Tonart. Da in diatonischen Fugensätzen nur allezeit entweder



der in der Tonart des Haupttons oder der Dominante moduliret wird: so kommen in chromatischen Sätzen verschiedene Tonarten nach einander zum Vorschein, und deswegen pfleget man insgemein einen chromatischen Satz zu erwählen, 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 zuvörderst 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 setzt 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

R 2

Da



76 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. X. Abschnitt.

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

|          |                                                                     |
|----------|---------------------------------------------------------------------|
| Führer   | <i>a</i>   <i>c</i> — <i>cis</i> — <i>d</i> — <i>dis</i>   <i>e</i> |
| Gefährte | <i>e</i>   <i>f</i> — <i>fis</i> — <i>g</i> — <i>gis</i>   <i>a</i> |

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  $\text{♯}$  in eine Septime, nemlich in  $\text{♯}$  verwandelt seyn würde, so wie Tab. XXIII. Fig. 7. in einem Exempel vom Herrn Capellmeister Händel die Septime  $\text{♯}$  zur Sexte  $\text{♯}$  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 scheint 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 schliesst, 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 schliesst zwar mit der Dominante a, allein mit einem unvollkommenen 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 nachgemacht 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 steckt 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 letzten 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 kommt:

R 3

Führer



78 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. X. Abschnitt

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 — cis h — c | h

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

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

Wie der Satz nun im Führer mit der Secunde des Haupttons zum Anfange des dritten Tacts schliesst: 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 schliesst: so brauchte der Gefährte, so wie hier geschehen, nur von Note zu Note in die Dominante versetzt zu werden.

Tab. XXII. Fig. 4. Es ist mit diesem Exempel beschaffen, wie mit dem vorigen; nur daß die Secundenfortschreitung womit der Führer anhebet, bey dem 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 c — h a — g  
 Gefäh. e — gh — 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 versetzt worden, nur daß die Note *g* im zweyten Tacte, mit der Note *c* an statt *d* beantwortet worden. Die Grundnoten des chromatischen Sazes sind im diatonischen Geschlecht folgende:

|          |                                                                                                                        |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Führer   | <i>c</i> — <i>es</i>   <i>g</i> — <i>as</i>   <i>h</i> — <i>g</i>   <i>f</i> —   <i>es</i> —   <i>d</i> — <i>c</i> 2c. |
| Gefährte | <i>g</i> — <i>b</i>   <i>c</i> — <i>es</i>   <i>fis</i> — <i>d</i>   <i>c</i>   <i>b</i>   <i>a</i> — <i>g</i> 2c.     |

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

|          |                                                          |
|----------|----------------------------------------------------------|
| Führer   | <i>g</i> <i>fis</i> <i>b</i>   <i>a</i> — —   <i>g</i>   |
| Gefährte | — <i>d</i> <i>cis</i> <i>f</i>   <i>e</i> — —   <i>d</i> |

Das Chroma brauchte also nur, so wie geschehen, von Note zu Note nach Anweisung des Führers, im Gefährten zugesüget 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 Suge zufälliger Weise geduldet werden kann, begangen worden. Diese mit der Melodie vorgenommene Veränderung ziehet noch kurz vor dem Schluß eine andere nach sich, allwo nemlich aus der Secunde *g*—*f* der Einklang *c*—*c* gemacht wird, um den Gesang nach der Dominante desto bequemer und richtiger hinzulenken.

Tab.



80 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. X. Abschnitt.

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

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

Da die Stufen d—c im Führer mit halben Tönen vermehret werden: so geschieht dieses im Gefährten auf eine ähnliche Art auf denjenigen Stufen, die darinnen d—c vorstellen. Diese Stufen 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 versetzt zu werden.

Tab. XXIII. Fig. 4. Hier ist zum Schluß 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 — b — c eis — dd | a

Dadurch wäre die Melodie am Ende ohne Ursache verstellert 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 — b b — c — d | a

So wäre ebenfalls 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 dem



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

Tab. XXIII. Fig. 6. Ist ein Exempel einer engen Nachahmung. Das Chroma  $cis - c - b - b$  wird im Gefährten nicht völlig nachgemacht; 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  $b$  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 Untersepte nachgemacht. 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 mußte. 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  $c - c$  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

Marpurgs Abh. von der Suge.

2

Note



## 82 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. X. Abschnitt.

Note in die Tonart der Dominante versetzt 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. La nemlich der Gesang des Führers, ehe er seine chromatischen Ausweichungen macht, zum Schlusse des ersten und Anfange des zweiten Tacts in der Modulation der Dominante ist: so mußte der Gefährte diesen Gesang zuörderst 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 letztgedachte 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 versetzte 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  $d - d$ , abgekürzt 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 letztern mußte also durch Veränderung der Secunde  $a - b$  in die Terz  $d - f$  erweitert werden, wenn die Dominante  $a$  hernach erreicht werden sollte.

Tab.



Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. X. Abschnitt. 83

Tab. XXIV. Fig. 6. So wie im ersten Exempel bey dieser Figur der Führer chromatisch ist, der Gefährte hingegen den Gesang diatonisch nachmacht: 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 letztern 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 letzte Art besser.

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

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

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 nachgemacht 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 erreicht 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

2

d — f



84 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. X. Abschnitt.

d — f vermittelt 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 überseht 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 ebenfalls nachmachtet, und deswegen bis zur Quarte g, zur Beantwortung dieser Septime hinauf läuft.

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 ausgedrückt 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 nachgemacht, 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 Fur mit dem letzten 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, ebenfalls im Gefährten völlig ausgedrückt 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 unvollkommenen Schlusssatzes auf der Domi-



## Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. XI. Abschnitt. 85

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 — b |
| Gefährte | — b — g — —   f — e |

Nach unserm e moll hätte der Gefährte, weil ein unvollkommener Schluß an Ende des Führers ist, auf folgende Art gesetzt werden können:

b | ais — a — gis — g | fis.

## XI. Abschnitt.

### Vermischte Fugensätze.

**T**ab. 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 letztern Exempel die in einen Einklang vermittelst der Verdoppelung veränderte Secunde der beyden anhebenden Noten zu merken.

§ 3

Tab.



# 86 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. XI. Abschnitt.

Tab. XXVI. Fig. 3. Hier sind die Jugensätze völlig nach der ionischen Tonart eingerichtet. Nach dem heutigen c dur hätte man ebenfalls 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 unvollkommenen 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 Jugensatz 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 stufenweise vorher nach der Dominante hinauf steigt: 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, ebenfalls 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 beantwortet

tes



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

Tab. XXVI. Fig. 7. Sowohl der erste als der andere Gefährte schließt recht, der erste deswegen, weil die Hauptnote der Dominante nach der Regel antwortet; der andere deswegen, weil bey solchen unvollkommenen 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 versetzt zu werden. Da zwischen der anfangenden Note  $\text{d}$  und der Note  $\text{a}$  im zweyten Tacte kein Sprung vorhanden ist: so durfte man sich kein Gewissen machen, die stufenweise Fortschreitung des Führers im Gefährten mit vollkommenen ähnlichen Intervallen in der versetzten Tonart nachzuahmen. Der Gefährte bey Fig. 9. ist deswegen nicht so gut, weil die Melodie darinnen gänzlich verändert worden. In einem Satze, wo versetzte identische Gänge vorkommen, wie hier mit dem  $\text{a} — \text{g} \text{ f} — \text{e}$  und  $\text{g} — \text{f} \text{ e} — \text{d}$

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 Töneauschweiffen soll. So bald dieses nicht zu besorgen ist, so gehen sogleich die Ausnahmen von der Regel an.



# 88 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. XI. Abschnitt.

ben 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 letzten 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, a) 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 vorkommt.

Tab. XXVI. Fig. 12. In der kleinern Hälfte der Octave muß der Gesang nach dem zweyten Grundsatz allezeit verkürzt 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 — c 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 ebenfalls aus der Quarte, und zwar nach Art der freyen mixolydischen Tonart in g, entlehnet, indem er nach unserm a dur, so wie er zuletzt 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 zuletzt 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.

Marpurgs Abh. von der Suge.

M

Tab.



90 Das dritte Hauptstück. Vom Gefährten. XI. Abschnitt.

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 vollkommenen 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 unvollkommenen 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 nachgemacht 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 Sur 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 unvollkommenen Tonschluß auf der Secunde schließt: so thut ihm dieses der Gefährte auf der Secunde der Dominante nach. Der Zusatz ist aus dem Fugensatz selber genommen und vermittelst der Versetzung nachgemacht worden. Es geschieht selbiges deswegen, damit die Melodie auf einen zum Eintritt der dritten Stimme bequemen Ton gelenket werde. Der Gefährte zu diesem Satz bey Fig. 6. gründet sich auf die aeolische Tonart und ist auch gut.

Tab. XXVIII. Fig. 7. Der Fugensatz schließt ebenfalls 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 schließt: 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 schließt: 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 — b — 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 — b — cis | d — e | f — fis | g

Der Unterhalbenton 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.

#### §. I.

**E**s 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

M 3

mehr



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 Viertel im gemeinen Tact angehoben, derselbe ebenfalls auf dem dritten Viertel wiederhohlet werden kann, und, wenn derselbe auf dem vierten Viertel angefangen, die Antwort auf dem zweyten angefangen werden kann. Die Anwendung ist leicht auf die guten und bösen Tactglieder zu machen.

## §. 2.

In zweystimrigen Fugen, sie mögen aus gleichen Stimmen, das ist, aus zwey Diskanten 2c. oder aus ungleichen Stimmen, das ist, aus einem Diskant und Basse 2c. 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 zweystimrigen Fugen findet besonders in Orgel- und Clavierfugen statt. Der Herr Capellmeister Bach hat viele dergleichen unter dem Titel: *Inventiones* gemacht. In Fugen für zwey Flöten, zwey Geigen 2c. 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 erfordern. 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 kommt 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 Stimmen



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

## §. 6

In vielstimmigen Fugen, wo eine oder mehrere Stimmen verdoppelt und 3. 4. zwey Diskant- oder zwey Altstimmen u. s. w. sind: beziehen sich ebenfalls, 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 ebenfalls außerordentlicher Weise vermittlest der Nachahmung in der Octave dergestalt gemachet werden, daß der Führer oder Gefährte, jedoch in verschiedenen Stimmen zweymahl hinter einander erscheine. 3. 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 Versezung heraus, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Ber-



**Versezungstafel eines Sazes**  
in einer vierstimmigen Fuge.

**a) 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.

Marpurgs Abb. von der Fuge.

α

δ) Wenn



## 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.

Bei allen diesen möglichen Versetzungen aber würde noch wenig Verschiedenheit entspringen, 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 vorerwähnten Tonarten erscheine, und dadurch in sein völliges Licht gestellet werde, nicht, daß der Wiederschlag etwa auf eine metrische Art gavottenmäßig abgepaßt, und nach jeder Durchführung allezeit ein förmlicher Schluß gemachet werde. Es ist diese Versetzung des Fugensatzes in andere Töne mit Vorsicht anzugreifen, und da hiezu eine Kenntniß der Tonwechselung und der Tonschlüsse zum voraus erfordert wird: so wollen wir diese beyden Stücke, ohngeachtet wir sie bereits voraussetzen, in folgenden 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 letztere Wort mehreren Bedeutungen zugleich unterworfen ist, indem es öfters die Art, wie eine Melodie in ebendemselben Ton und ebenderselben Tonart geführt 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 geschieht, 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 Chacennen, Passacailen, 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 geschieht.

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

N 2

(I) Von



## 100 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. I. Abschnitt.

### (I) Von den analogischen Ausweichungen.

Da die Töne der Haupttonleiter des vollkommenen 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 vollkommenen 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  
geschehen in die Secunde, Terz,  
Quarte, Quinte und Sexte.

einer kleinen Tonart  
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 ausweicht, 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 ausweicht, gehalten wird: so wird es mit allen übrigen Tönen desselben gehalten. Es wird



Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. I. Abschnitt. 101

wird nemlich die ganze Klangleiter desselben angenommen, er sey harter oder weicher Tonart, und dadurch entstehen die zufälligen Versetzungszeichen, deren man sich bey Veränderung der Töne bedienen 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

die in die Quinte, Sexte und Terz ordentliche; und die in die Quarte und Secunde außerordentliche Ausweichungen genennet.

in der kleinen Tonart

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.

(B) Die uneigentlichen Ausweichungen

einer grossen Tonart

geschehen in die Septime, wenn die Quinte dieser Septime durch ein

einer kleinen Tonart

geschehen in die Secunde, wenn die Quinte dieser Secunde durch ein

N 3

Verse-



Versezungszeichen erhöht 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.

Versezungszeichen erhöht 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 Versezung des Fugensatzes, gebraucht 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 zuvörderst vermittelst eines Versezungszeichens 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 zuvörderst vermittelst eines Versezungszeichens 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.

§) Die entfernten Ausweichungen

Geschehen, wenn ein und ebender selbe Klang unter zweyerley Zeichen vorgestellt, 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 Hilfsaccorde, 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 auszuschießen. Wir wollen z. E. folgenden aus  $gis-h-d-f$  bestehenden Accord vor uns nehmen. Hier ist man erslich 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 Hilfsaccorden. Von allen diesen enharmonischen Ausweichungen aber gehört keine einzige in die Fuge, und haben wir sie nur bloß 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



104 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. I. Abschnitt.

der 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 Durttöne betreffen: so wollen wir noch allhier die in den alten Tonarten üblichen Ausweichungen hinzuthun.

- a) 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.
- ς) 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. Ab.



## II. Abschnitt.

## Von den Tonschlüssen.

## §. 1.

**E**in Tonschluß wird auch sonst eine Cadenz, eine Schlußclausel, eine Schlußformel, ein Schlußsatz, franz. cadence, chute, lat. clausula, welsch cadenza genennet, und besteht aus zwey auf einander folgenden Intervallen, vermittelt welcher eine Harmonie geendet werden kann. Diese zwey Intervallen 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 geschieht.

## (I) Von dem vollkommenen Tonschluß.

Der vollkommene Tonschluß geschieht in Absicht auf das Fundament oder die Grundstimme von der Dominante in den Hauptton, während der Zeit die

Marpurgs Abh. von der Fuge.

O

Oberc



## 106 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. II. Abschnitt.

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 medianten herunter Tab. xxx. Fig. 1. und 3. oder von der zweyten Saite auf die medianten 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 Conschluß 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 genant werden.

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

- a) wie der Schluß des Diskants seyn kann  
altisirend, Tab. xxx. Fig. 4. 8. 9.  
tenorisirend, Fig. 5. 6. 10.  
basirend, Fig. 7.
- ß) wie der Schluß des Alts seyn kann  
diskantisirend, Tab. xxx. Fig. 5. 6.  
tenorisirend, Fig. 4. 7. 8. 9.  
basirend, Fig. 10.
- γ) wie der Schluß des Tenors seyn kann  
diskantisirend, Tab. xxx. Fig. 4. 9.  
altisirend, Fig. 5. 7. 10.  
basirend, 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. II. Dieses geschieht auch bey verwechselten Stimmen unterweilen mit dem



108 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. II. Abschnitt.

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

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

(\*\*\*) Die vollkommenen Tonclauseln wurden sonst von den Alten in *primarias*, *secundarias*, *tertiarias*, *affinales* und *peregrinas* unterschieden. *a*) *Primaria*, ingleichen *principalis*, *praecipua* &c. hieß diejenige, die in den Hauptton des Stückes geschah. Weil diese nun am Ende gebraucht wird: so wurde sie auch deswegen *finalis* genennet. *ß*) *Secundaria* oder *dominans*, ingleichen *minus principalis*, hieß diejenige, die in die Dominante geschah. *γ*) *tertiaria* oder *medians*, hieß diejenige, die in die Medianten geschah. *δ*) *affinalis* hieß diejenige, die in einen andern verwandten Nebenton aus der Tonleiter geschah. *ε*) *peregrina*, *adoptitia*, oder *assumta* hieß diejenige, die in einen Nebenton geschah, 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 letztere Clauseln von *ß*) an heißen mit einem Worte *clausulae intermediae*, weil sie in der Mitte eines Stückes bey Gelegenheit der Veränderung der Töne gebraucht werden. Hiebey ist noch zu merken, daß, *a*) die phrygische Tonart in *e* keine clausulam primariam hat, indem sie nur eine unvollkommene Clausel zuläßt; und *ε*) daß sie keine clausulam perfectam  
secun-



secundariam hat, wegen der mangelhaften Quinte über *h* und *γ*) daß aus eben dieser Ursache die *mirolydische* 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 dissecctis und zwar 1) von clausulis formalibus perfectis dissecctis desiderantibus, 2) von clausulis — formalibus — perfectis — dissecctis — acquiescentibus; (der *Althem* entgeht mir); von cadentiis compositis, und zwar von cadentiis compositis maioribus und minoribus, und weiter von cadentiis compositis maioribus diminutis und cadentiis compositis minoribus diminutis, *xc.* 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 Fragen wieder aufzuregen, das Herz 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, gemacht werden. Zierlich  
D 3 heißt



## 110 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. II Abschnitt.

heißt er, wenn die Clauseln mit allerhand melodischen und harmonischen Figuren begleitet werden. Wenn dieses auf einer anhaltenden Dominante geschieht, 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 Endungs-  
saite 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 unvollkommenen Tonschluß.

Es giebt dreyerley Gattungen desselben:

- 1) Die erste geschieht 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* geschieht, ist, weil derselbe etwas trauriges an sich hat, das bekannte Sprichwort entstanden: es wird auf ein *Lami* hinauslaufen, wiewohl es einige von einem Tonkünstler, Namens *Lalemi*, herleiten wollen. Die Harmonie, die man der vorletzten Note bey diesem Schlusse giebt, ist eigentlich der harmonische Dreyklang. Die drey obersten Stimmen können unter sich, wie bey dem vollkommenen Tonschluß verwechselt werden.
- 2) Die zweyte geschieht in Ansehung der Grundstimme von der Quarte in die Haupttonsnote, und wird ebenfalls 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 vorletzten 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 vollkommenen angesehen werden kann, wie bey Tab. XXXI. Fig. 7.

Wegen der Sextquintenharmonie auf der vorletzten 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 Stufe, und läßt vielmehr die Sexte eine Stufe 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 steigt sie eine Stufe 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 Septimenaccordes folgen, von dem er entspringet. Herr Rameau nennt diese Schlußart eine *cadence 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 vorletzten Note gegeben wird, ist, wie man sieht, insgemein der Sexten - oder der Quartterzenaccord, bestehend aus 6. 4. und 3. und wird dieser letztere auf dem falschen Tacttheile gemacht. Zur Vorbereitung gehet im guten Tacttheile, auf ebender selben Stufe der Accord der Septime insgemein vorher. Dieser unvollkommne Schlußgang wird heutiges Tages nur meistens im Kirchenstyl, wo er von besonderm Behrte ist, in seiner eigentlichen Form; in andern Schreibarten aber dergestalt ausgeübet, daß man der vorletzten Note den Accord der übermäßigen Sexte giebt. Tab. XXXI. Fig. 11.

### §. 3.

Der vollkommne Tonschluß kann auf dreierley Art unterbrochen oder vermieden werden, entweder a) durch eine veränderte Fortschreitung der Grundstimme. b) oder durch eine veränderte Harmonie auf der Schlußnote der Grundstimme. γ) oder durch Auslassung der Schlußnote. Ein solcher unterbrochner, oder vermiedner, oder wie man sonst 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 größten Nothwendigkeit. Wir wollen zur Probe einige Beispiele 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 letzten Note sehe man bey (b) (d) (e) und (f).

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

Bey (n) und (o) geht der Bass eine Quinte aufwärts, woben die in dem ersten Exempel befindliche Quartensfolge in abwechselnder Quartens- und Quintensfortschreitung 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 Septimensfolge in abwechselnder Quartens- und Quintensfortschreitung. Die Umkehrungen des letzten Exempels stehn bey (u) (v) und (w).

Bey (x) wird schon auf der vorletzten 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 Schwierigkeit betrifft den Verfolg derselben. Doch wird auch diese wegsallen, wenn man folgende allgemeine Regeln und Anmerkungen, die sich auf das üblichste hiebey gründen, zum Augenmerke nehmen wird. Wir setzen dabey voraus,

Marpurgs Abh. von der Fuge.

P

a) daß



#### II4 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. III. Abschnitt.

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

B) 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 kommt 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 entbehren, 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 gewußt. 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

Bedina



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, ungebundene Noten binden, die Thesis in Arsin und die Arsin in Thesis verwandeln, in allen Intervallen ohne Unterscheid nachahmen, und dieses in allerley Arten der Bewegung verrichten kann. Die Zergliederung eines Satzes besteht darin, daß man denselben in gewisse Glieder, und zwar dieselben zwischen die verschiednen Stimmen vertheilet, wo man sie vermittlest 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 vermittlest 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 Ersparrung des Raums nur meistens den Anfang von jeder Art hingesezt, 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 Note nehmen, wenn die beyden Stimmen nicht im Einklange zusammen kommen sollen, oder, wenn man die Harmonie drey- oder vierstimmig machen will. Dieses geschieht durch den Zusatz einer blossen Terz, da man

P 2

nemlich



## II6 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. III. Abschnitt.

nemlich, wie man es auf den anhebenden Noten durch die darüber befindlichen Custodes angezeigt hat, die dritte und vierte Stimme eine Terz 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 Gegensatz, auf verschiedene Art durchgeföhret worden. Wir haben dasselbe deswegen erwöhlet, 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. geschieht dieser Eintritt vermittlest der Quarte, bey Fig. 3. hingegen durch die Unterseptime, und bey Fig. 4. durch die Unternote. 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 gemacht haben.

Bey



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

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

Bei Fig. 11. und 12. die beyde in dem Contrapuncte in der Octave stehen, geschieht der Eintritt nach einer Pause von drittehalb Tacten, und bei Fig. 13. nach zwey Tacten.

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

Bei Fig. 18. und 19. geschieht die Nachahmung in Arsi und Thesi, und zwar bei Fig. 18. in der ähnlichen und Fig. 19. in der verkehrten Bewegung.

Bei Fig. 20. heben die beyden Stimmen den Satz in der Gegenbewegung zugleich an, und wird selbiger durch den Zusatz der Terzen bei 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 zugesetzten Terzen eine Veränderung vorgegangen, und anstatt des e ein d, der Richtigkeit der Harmonie wegen, genommen worden. Im Molltone läßt sich aber die Terz ebenfalls gebrauchen, wie man die Probe damit machen kann, wenn man das g dur ins g moll verändert.

Bei Fig. 22. zeigt 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 genug 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 Ziesern bemerkt. Aus diesem Haupt- und Gegensatz ist das bey Fig. 2. befindliche Exempel vermittelst der Verkürzung und Zergliederung entstanden. Baß fängt der Satz 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. Während der 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 durchgeführt worden. Gegen diese beyden Stimmen läßt der Alt ein aus dem andern oder dem Gegensatz entlehntes Förmelchen vermittelst der Versetzung hören. Das ganze 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 gehört, entstanden. Die höchste Stimme nimmt die daraus entlehnte Clausel, und treibt sie vermittelst der Versetzung durch, und weicht dabey nach den Regeln der Tonwechselung in verschiedene Tonarten aus. Die Baßstimme arbeitet dagegen mit dem schon bekannten Förmelchen aus dem zweyten Satz, 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 Hauptsatz entlehnte Passage auf eine freye Art vermittelt der Versetzung bey noch immer fortdauernder Tonwechselung dagegen nachmachtet.

### 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 durchgeführt 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 letztere 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 erscheint allhier vermittelt 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 Viertelheispause die Mittelstimme, allein mit vergrößerten Noten, und ehe sie ihn vollführet, so tritt die Unterstimme mit dem Satz 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. durchgeföhret worden. Der Bass verkürzt ihn allezeit, und hat ihn drey-mahl; 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.

7) Hat man nunmehr nach ist gezeigter Art den Fugensatz, oder, wenn es mehrere sind, alle beyde untersucht: 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 zuletzt 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 bengebracht werden.

(I) Aa



(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 zeigt, aus dem doppelten Contrapunct ihren Ursprung nehmen, so haben sie unrecht, indem der doppelte Contrapunct auch zur einfachen Fuge erfordert wird, wenn diese gut seyn soll. Die Doppelfuge hat ihren Namen 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 schügen.

Wenn nun der Satz

(I) durch die verschiednen Stimmen einmahl durchgeföhret worden: so setzet man das harmonische Gewebe entweder nach den Regeln der Zwischenfälle noch etliche Tacte lang fort, und machet alsdenn eine Cadenz; oder man machet diese nach der geschehenen erstern Durchföh rung 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 scheint.

Marpurgs Abh. von der Fuge.

Q

Wenn



Wenn wir an verschiedenen Orten gesagt, daß die Ruhestellen nicht in die Fuge gehören, und durch das Gebot einer Cadenz dasselbe allhier zu widerrufen schelten: 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 erfordert, 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 hievon Exempel vorkommen.

(2) Bey dieser Cadenz nun läßt man entweder den Führer oder Gefährten des Fugensatzes in derjenigen Stimme, da er nicht zuletzt gewesen ist, eintreten; oder man läßt, wenn kein Zwischensatz vor der Cadenz vorhergegangen, bey dieser Cadenz aniso 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 zuletzt gehabt, eintreten kann.

(3) Wenn sich der Satz nun wieder aufs neue in einer Stimme zeigt: 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, wobei 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 Verwandtniß hat es, wenn der Fugensatz aus einem Molltone in einen Durton geräth, da die Antwort in einem verwandten Nebendurton geschieht.

(6) Man fährt 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

2 2

dieselbe



## 124 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. III. Abschnitt.

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 Fugensatz 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 gepflochtenen Sätzen aufhalten kann. Noch kann hier bemerkt werden, wie, da das anhebende Thema mit einer diskantisirenden Clausel schliesset, diesermwegen nicht nur sogleich der Alt auf der Schlusnote 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 bey'm 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 zwanzigsten. Es ist darinnen der Satz wieder durch alle Stimmen, aber auf eine andere Art, durchgenommen worden. Diejenigen, die zuvor den Führer hatten, bekommen also 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 Schlusnote sogleich abgesetzt und ein aus dem Themate entlehntes, jedoch in die Gegenbewegung gebrachtes und auf der Tabelle mit einem Zeichen bemerktes Formelchen angehoben, das der Baß sogleich darauf vermittlest der Nachahmung wiederholet, wodurch denn die nöthige Bewegung völlig erhalten wird. Nach diesem kurzen Zwischensätze 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.

Q 3

Die



126 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. III. Abschnitt.

Die dritte Durchführung fängt vom zwanzigsten Tacte an, und erstreckt sich bis zum sieben und zwanzigsten, und kommt der Satz darinnen ebenfalls 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 geschieht es anitz zweymahl hintereinander mit gleichen Intervallen. Der Tenor nemlich und der Diskant folgen in der Octave nach, und nehmen den Führer, woben 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 verlieren 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 erstreckt 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; woben denn der doppelte Contrapunct in der Octave, in welchem diese beyden letztern 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 fängt 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 Zwischensatz 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 letzte Durchführung fängt 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.

Unmer-



## Anmerkungen.

- 1) So wie eine vierstimmige Fuge ausgearbeitet wird, kann auch eine dreystimmige ausgearbeitet werden. Man läßt bey jeder Durchführung nemlich nur die vierte Stimme weg; und gleiche Verwandtniß 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 meistens doppelst zu machen, und folglich mit dem Hauptsatz einen Gegensatz, nach dem doppelten Contrapunct in der Octave, zu verbinden pflegt. Sie sey aber einfach oder doppelst, so ist dieselbe, so leicht sie versfertiget zu werden scheint, nicht geringen Schwierigkeiten unterworfen, theils wegen der strengen Regeln, die in der harmonischen Kunst einer zweystimmigen Composition vorgeschrieben werden, theils, weil ausser dem Hauptsatz, 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 Kunst 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 lebhaftere 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 Gesetz 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 gleichfalls 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 Vasse 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 zwischen  
Marpurgs Abb. von der Fuge. R schen



130 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. III. Abschnitt.

sehen 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 Wiederholung 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 Nachsatz 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 doppeltverkehrten Contrapunct verfertigt ist, und wo die ganze 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.) III



(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 manchemahl ausruhen, und desto frischer den Satz hernach ergreifen 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 ausgeführt 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.

K 2

(7) Wenn



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

(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 zusammengesetzt 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, untersucht 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 unterbrochenen Nachahmung, der vermischten Bewegung &c. 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 ebenfalls wieder, so wie der vorige Hauptsatz, durch allerhand Wiederschläge und Tonarten eine Zeitlang durchgeföhret. Nachdem fast 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 durchgeföhret 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 ergreifen. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen vom Herrn Ruhnau und auch dem Herrn Capellmeister Bach gesetzt.

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 ergreifen, während der Zeit die vierte Stimme 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 Wiederholung 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 gesetzt 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 letztere 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 versetzt 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 zweystimrige Doppelfuge ebenfalls 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 Wiederholung der Sätze in der Tonleiter der Quinte, als welche die Gefährten von beyden bekömmet, 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 Verwandniß 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 zweystimrigen Doppelfuge für zwey ungleiche Stimmen, worinn der erste Satz eine Zeitlang durchgeföhret wird, bevor der zweyte eintritt. Bey der Durchföhörung 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



### 136 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. III. Abschnitt.

stimme eintritt, wird ebenfalls 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 Tacte 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 forsetzt, und in ebendemjenigen Tacte mit einem ungleichen Intervall noch einmahl anhebt und in dem folgenden endigt, worauf die Oberstimme in gleichem Intervall in diesem funfzehnten Tacte den Satz zuletzt wiederhohlet, und nach einem mit der Art desselben übereinkommenden Zwischensatze die Durchführung bey einer Cadenz in die Quinte schließt. Da folgt 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 Stimme 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 zweystim-  
mige 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 Tacte werden die Sätze  
nach



nach dem Contrapunct in der Octave verkehrt, und bekommt dadurch der Bass den zweyten Satz, während der 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 hergestellt. Die Oberstimme nimmt im folgenden Tact den zweyten Satz, und nachdem beyde Stimmen wieder unter sich verkehrt 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 durchgeführt, und scheint, 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. Nachdiesem 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 zuletzt noch einmahl den Gegensatz nimmt, und damit die Fuge geschlossen wird.

Marpurgs Abb. von der Fuge.

S

Sech-



## 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 vollführt, vermieden wird. Die Mittelstimme hingegen, die in enger Nachahmung einen halben Tact nachhero das Thema anhebt, vollendet auch dasselbe, woben aber zu merken, wie der Baß abermahls, nachdem diese Mittelstimme kaum das Thema recht angefangen, derselben in Arsi gleich darauf mit verkürztem Hauptsatz nachfolget, doch nach einigen Zwischennoten das andere Subject in der ordentlichen Entfernung dagegen macht. Bey Fig. 2. dieser Tabelle, ist das erste vermittelt 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 bemerkt worden. Nach vollndtem Canon tritt endlich die Hälfte des ersten Subjects im Basse im zwölften Tacte wieder ein, und wird dieselbe in der Tonleiter *b* im vierzehnten Tact mit eben derselben beantwortet, worauf im sechszehnten Tact die Mittelstimme mit dem Gegensatz bey vollständigerer Harmonie zu spielen anfängt. 2c.

## 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 ebenfalls 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 Vicinio 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 bemercket worden. Bey Fig. 6. werden beyde Sätze terzenweise verbunden, und zwar

S 2

heben



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, während der 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 erscheint: 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 geschieht 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 vermittlest 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 viertemahl siehet man sie im elften und zwölften Tact, wo sie in Ansehung der igt 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 steht Tab. XLII. und XLIII. und enthält eine ganze dreystimmige Fuge mit zwey Subjecten, die nach dem doppelten Contrapunct in der

S 3

Octave



142 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. III. Abschnitt.

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 geführt sind; so wird im Tacte e ein Zwischensatz gemacht, der aus einem aus dem Hauptsatze entlehnten und in die Gegenbewegung versetzten Gange besteht. Selbiger erscheint zuerst in der Unterstimme, wird aber sogleich darauf in eben demselben Tact von der obersten nachgemacht, worauf in dem folgenden bey f die beyden Sätze, jedoch umgekehrt, wieder eintreten, indem der Hauptsatz unten und der Gegensatz oben zu stehen kommt.

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

Bei der Cadenz bey k hebet der Bass den ersten Hauptsatz, und ein Viertel 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, nemlich den chromatischen Theil desselben, in dem Tacte m, geschwinde darauf ergreift, während der Zeit die Mittelstimme die schon bekannte und hier wieder mit Zeichen bemerkte Clausel anhebt, aus welcher denn wieder ein neuer Zwischensatz erwächst.

Bei 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 Viertel später und also in Ursti folget der Bass vermittelst der engen Nachahmung in eben dieser Bewegung mit demselben nach. Der Discant scheint auch gewillet seyn, sich in diesen Streit zu mischen; thut aber nichts weiter, als daß er mit dem Satz in verschiedener Bewegung spielt, bis das Hauptthema in der eigentlichen Bewegung in der letzten Hälfte des Tacts s im Basse wieder eingeführet, und kurz darauf zu Ende dieses Tacts auf dem letzten Viertel desselben, und also in Ursti vermittelst der Nachahmung in der Octave von der Oberstimme nachgemacht wird. An beyden Orten aber ist das Thema verkürzt. Darauf hebet die Mittelstimme in dem Tacte t nach der Viertelpause ein aus dem Hauptsatz entstandenes Förmelchen an, welches vermittelst der Nachahmung in den übrigen beyden Stimmen, von der untersten in Thesi und von der obersten in Ursti sogleich wiederholet, und eine Zeitlang zwischen allen dreyen Stimmen, wie man es durch Zeichen bemerkt hat, durchgeföhret, und durch andere dazu kommende geschickte Gänge und Nachahmungen bis auf den Tact 3 fortgesetzt wird, wo die Mittelstimme den Hauptsatz wieder anhebet, aber nicht vollföhret; wo der Bass in Ursti darauf ein Viertel später eben denselben in der Gegenbewegung faßt, und ebenfalls verkürzt; wo aber endlich der Discant den Hauptsatz ordentlich ergreift und damit die Fuge schließt, nachdem sich im Tacte aa zuvor der zweyte Satz noch einmahl dagegen hören lassen.

### Fünftes 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



# I 44 Das vierte Hauptstück. Vom Wiederschlage. III. Abschnitt.

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 erscheint, sehen kann. Wenn wir die verschiedenen Durchführungen nach den verschiedenen Modulationen ansehen wollen: so erstreckt 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, während der Zeit die Mittelstimme nach Proportion dagegen modulirt. Diese erste Durchführung wird endlich in der Mitte des Tactes (o) vermittelt des Zwischensatzes, der die Harmonie nach f dur hinlenket, mit einer unvollkommenen oder halben Cadenz darinn geendigt, woben denn die Mittelstimme Gelegenheit nimmt, den Hauptsatz wiedereinzuführen, und damit die zweyte Durchführung anzuhoben. In dem Tacte (p) tritt die Oberstimme mit dem zweyten Satze dagegen hervor, und bey (q) hebt der Bass in engerer Nachahmung, als zuvor ebenfalls den ersten Satz zu zweyenmahlen, jedoch nur verkürzt an, indem er ihn nemlich erst bey (r) ordentlich faßt, und worauf zum Anfange des Tactes (u) in f cadenziret wird. Um die Bewegung aber zu erhalten, so sezet die Mittelstimme sogleich von der Schlußnote ab, und hebet vermittelt einer kurzen Formel einen neuen Zwischensatz an. Der Bass scheint zwar, ob wolle er das Thema nehmen; gesellet sich aber vermittelt der Nachahmung zu diesem Zwischensatze, während der Zeit die Oberstimme mit einer andern Clausel und zwar vermittelt 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 (3) 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 Ziffern 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 spielt. Diese Zwischensätze führen endlich die Harmonie wieder in den Hauptton zurück, wo denn in dem Tacte (u u) die fünfte und letzte 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 fortgesetzt. 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 Über-

Marpurgs Abb. von der Fuge.

I

schrift

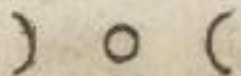


schrift weggelassen: so geschieht dieses darum, um denjenigen, die sich in dieser Schreibart schon geübet haben, nicht das Vergnügen der Auflösung zu benehmen. Denn sobald man die Eintritte mit gewissen Charactern bemerket, und die Schlüssel noch dazu in ihrer Ordnung aufs System hinsetzet: so ist der 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 vermittlest 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 Verringerung, 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.

**D**iese 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 geschieht dieses letztere 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 bey dem 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 zeigt, man nicht nach einem andern warten darf. Findet es sich also, daß der Satz bey einer liegenden Dissonanz

2

hervor-



## 148 Das fünfte Hauptstück. Von der Gegenharmonie.

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 igo die zum Hauptstück vom Gefährten gegebenen 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, ausschweifend 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 beyhalten werden müsse, giebet sich von selbst. Desters sind die Führer so beschaffen, daß man einen Theil daraus entlehnen, und vermittelst der Nachahmung und Versekung 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-

moni-



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 ebenfalls, 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. Während der Zeit, daß die eine Stimme ihre Kräusel macht, müste 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, gesetzt daß man dergleichen auch bey grossen Meistern findet. Von Fugen für die Singstimme, 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 gekränfelt oder zu buntscheckigt seyn soll: so wenig sind die generalbasnmäßigen Passagen erlaubt. Wenn der seel. Herr Musikdirector Kirchhof aus Halle, in seinen bekannten Fugen über

3

alle



alle 24 Töne die Gegenharmonien vermittelst der Zifern beständig angezeigt hat: so ist dieses deswegen geschehen, daß er seinen Schülern zugleich den Generalbaß und die Art der verschiedenen Eintritte eines Fugensatzes beibrächte. Seine Absicht ist nicht gewesen, diese flüchtigen Geburten als Muster einer wohl ausgearbeiteten Fuge auszugeben. Diejenigen Fugemacher 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 wirkliche Noten ausgedrückt 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

Bei dieser Gegenharmonie ist darauf zu sehen, daß die Stimmen nicht einander zu nahe kommen, oder nicht allzuweit auseinander gehen. Es ist zu dem Ende erlaubt, eine oder mehrere Stimmen vermittelst einer flüchtig 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.

**D**ie 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 ebenfalls, 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 durchgeföhret 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 Hauptsatz; aus der schon demselben entgegengesetzten Harmonie, wie man hievon die in dem vierten Hauptstück von der Zergliederung gegebenen Exempel anigt 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.



## 152 Das sechste Hauptstück. Von der Zwischenharmonie.

### §. 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 hängt 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.

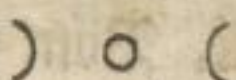
### §. 7.

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 geschieht das Ende vollstimmig, nach der Anzahl der Stimmen der Fuge, so wie der Anfang einstimmig war.



Das





# Das siebente Hauptstück.

## Vom Contrapunct überhaupt.

### §. 1.

**D**as Wort Contrapunct ist aus der Gewohnheit der Alten entstanden, die vor Erfindung der heutigen Noten nichts als Punkte gebrauchten, und solche hinter oder übereinander setzten, und wird dasselbe bey den Lehrern der Musik in zweyerley Verstande genommen, in einem weitem und engern. In weiterem Verstande bezeichnet es die Sefkunst und alle Arten musikalischer Stücke überhaupt. In engern Verstande bezeichnet es nur einen gewissen Theil aus der Sefkunst 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 festen 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, contra-soggetto, genennet.

Marpurgs Abb. von der Fuge.

II

§. 3.



# 154 Das siebente Hauptstück. Vom Contrapunct überhaupt.

## §. 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*, fränk. *faux bourdon*. Hievon sehe man ein Exempel bey Fig. 5. Tab. L. Doch pflegen einige auch diejenige Gekart 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 Schlangenhorn, 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 Gestalt 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 Gestalt 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 vermischet seyn. Die Verfertigung sowohl dieser als jener Arten an sich gehöret unter die Anfangsgründe der musikalischen Gekunst, und heißt *contrapunctiren*; und da wir selbige voraus setzen; so brauchts davon keiner weitem 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, in- gleichen veste Contrapunct, contrapunctus vulgaris, planus oder firmus; der ungleiche vermischte aber, ein gebrochener, figurirter, bunter, ge- blümter, 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 Com- position aus eigenem Kopfe hergenommen, und aus solchen Figu- ren und Noten in beyden Stimmen zusammen gesetzt ist, daß die Arbeit gegeneinander ähnlich ist, und man, so zu reden, den Contrapunct nicht von dem Hauptsatz unterscheiden kann: so heißt man solche Composition einen zusammengesetzten Contrapunct, welsch contrapunto composto, §. E. Tab. XLVII. Fig. 7. Tab. L. Fig. 3.

§. 5.

Da die Fortbewegung der Noten auf zweyerley Weise geschehen kann, stufenweise oder sprungweise: so wird derjenige Contrapunct, dessen No- ten stufenweise fortgehen, ein gerader Contrapunct, contrapunctus gra- dativus, oder per gradus coniunctos, contrapunto alla diretta, genennet. Tab. XLVII. Fig. 1. Derjenige Contrapunct, wo die Noten sprungweise fortgehen, heißt ein ungerader oder springender Contrapunct, contra- punctus saltativus oder per gradus disiunctos, welsch contrapunto di sal- to. Tab. XLVII. Fig. 2. Frescobaldi hat eine ganze vierstimmige Fuge in solchem ungeraden Contrapunct in allen Stimmen gesetzt. Man sehe da- von den Anfang Tab. XLVII. Fig. 3. Als eine Nebengattung des sprin- genden kann der hüpfende Contrapunct, contrapunto in saltarello, be- trachtet werden. Tab. XLVII. Fig. 4.



## 156 Das siebente Hauptstück. Vom Contrapunct überhaupt.

### §. 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 statt 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 Punkte, 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 Punkten her: so heist 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 Punkte 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 gesetzt werden, daß zwischen zwey Zweyviertheilsnoten eine Vierviertheilsnote, zwischen zwey Viertheilen eine Zweyviertheilsnote, oder zwischen zwey Achttheilen ein Viertel, 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



## Das siebente Hauptstück. Vom Contrapunct überhaupt. 157

### §. 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 besten Gesang entlehntes oder aus eigener 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 geschieht auf zweyerley Art,

a) fugenmäßig, es mag nun vermittlest 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 besten 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 besten 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

U 3

Geltung



158 Das siebente Hauptstück. Vom Contrapunct überhaupt.

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 besten 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 durchgeföhret.

ß) 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 sol 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 besten Gesang erwählte 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, durchgeföhret.

Tab. L. Fig. 1. Die erwählte 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 Verwandtniß 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.



## Das siebente Hauptstück. Vom Contrapunct überhaupt. 159

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 hergesezet, 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 Sechszehnththeilen des Alts enthalten, und wird dieselbe zwischen den drey untersten Stimmen, in jedem Tacttheile wechselsweise vermittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführt.

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.



## 160 Das siebente Hauptstück. Vom Contrapunct überhaupt.

Tab. LII. Fig. 2. Das Thema, womit hieselbst die Fuge anhebt, wird in der obersten Stimme zu einem festen 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 Verwechslung 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 Verwechslung der Stimmen statt findet: so wird selbiger überhaupt ein doppelter Contrapunct, *contrapunctus duplex*, insbesondere aber in einem mehr als zweistimmigen 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 Verwechslung 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, ei-  
ne



## Das achte Hauptstück. Vom doppelten Contrapunct. 161

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 versetzt 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 Verwandtschaft 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.

**D**a 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 Interv-

Marpurgs Abb. von der Fuge. ter-



## 162 Das achte Hauptstück. Vom doppelten Contrapunct.

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 verursacht, 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 deswegen diesen letztern 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 ebenfalls eine Sexte zur Septime und eine Septime zur Sexte würde, der Verfehrungen in andern Contrapuncten nicht zu gedenken. Er muß auch eine schlechte Untersuchung davon angestellet haben, indem die Erfahrung ja beweist, daß die Quinte in dem Contrapunct in der None wieder zur Quinte wird. Ein anders ist es, wenn man sagt, 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 Contrapunctes 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 berührt, 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.

§ 2

(4) Daß



## 164 Das achte Hauptstück. Vom doppelten Contrapunct.

- (4) Daß man in der Hauptcomposition 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 Contrapunctsfaße und seinen Verkehrungen nur zwey unterschiedne Harmonien vorhanden sind, a) die in der Hauptcomposition und β) deren Veränderung in den beyden Verkehrungen. Man erwöhlet sich von diesen beyden letzten hernach die bequemste und anständigste zum Gebrauch.
- (7) Daß alle diese Regeln, die wir von dem doppelten Contrapuncte geben, sich nur auf einen zweystimrigen 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.

##### §. I.

**W**enn 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.



Das achte Hauptst. Vom doppelten Contrapunct. I. Abschnitt. 165

Tab. LIII. Fig. 1. In der obersten und mittelften Stimme ist die Hauptcomposition, und in der mittelften und untersten die Verkehrung derselben enthalten. Die mittelfte 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 geschieht.

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 Obersext.

Tab. LIII. Fig. 5. Ist ein Exempel von einem Fugensatz in der Untersext oder Oberterz.

Tab. LIV. Fig. 1. Ist ein Exempel von einem Fugensatz 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

X 3

Sätzen



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

|    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| I. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |
| 8. | 7. | 6. | 5. | 4. | 3. | 2. | I. |

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

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

ß) zum Anfange oder zum Schlusse.

γ) wenn Mittelstimmen zur Bedeckung zugesetzt werden.

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

(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:

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

ß) wenn sie selbst als eine Terz, Sexte oder Octave vorherliegt, 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 stufenweise 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 nemlich die den Contrapunct führenden Stimmen diese Gränzen überschreiten, und die Verkehrung eine bloße Octave tiefer geschieht, 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.

Bei dieser Ueberschreitung der Gränzen der Octave ist in Ansehung der Note zu merken, daß, da selbige bey der Verkehrung ihre natürliche Auflösung nicht bekommen kann, sie folglich nicht als eine Note, sondern als eine Secunde ausgeübet werden muß. Was es aber mit der Secunde für eine Verwandtniß habe, setzen wir sowohl als den Gebrauch der Quarte und aller übrigen Intervallen, aus den Anfangsgründen der Geskunst 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 gegebenen 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 *a*) nichts als die Terz, Octave und Sexte gebraucht wird, *ß*) 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 tiefften Stimme eine Terz oberwärts zugesetzt wird.

**Vierstimmig**, wenn sowohl der höchsten als tiefften Stimme eine Terz oberwärts zugesetzt 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 Intervall<sup>e</sup> der Octave, Terz und Sexte vorhanden, und ist durchgehends die widrige Bewegung gebraucht worden. Dieses Exempel ist nun Tab. LV. Fig. 1. vermittelt 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



Das achte Hauptst. Vom doppelten Contrapunct. I. Abschnitt. 169

eine andere Gestalt zu geben. Wir wollen zur Probe nur einige und zwar von dem Hauptexempel hersehen, und den Liebhabern die übrigen möglichen Versetzungen zu eigenem 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.

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

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

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

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

Wenn bey verschiedenen 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 gemacht haben.

Marpurgs Abh. von der Fuge.

Y

Zweytes



## 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 bewußten Terzen vierstimmig gemacht worden, und kann, wie das vorhergehende, auf vielfache Art versetzt 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.

**W**enn 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 fortgerücktet 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 mittelfte und unterste die Verkehrung derselben. Man kann, wenn man will, auch die mittelfte und unterste Stimme als die Hauptcomposition ansehen; und machet eben diese mittelfte 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 versetzt. 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, woben 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.

2

Drittes



## Drittes Exempel.

Tab. LVI. Fig. 8. Hier enthält die Oberstimme in den zwey darinnen befindlichen Sätzen die Hauptcomposition in der None, und ist deswegen derselben eine Nebenstimme im Bass 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 tiefften Satz enthalten. Der mittlere Satz, der zur Ersparung des Raumes auch auf die Oberstimme gebracht ist, enthält eine Nebenstimme dazu. Die Verkehrung dieses Exempels folgt sogleich bey eben dieser Figur nach, und ist auch in den beyden äussersten Sätzen anzutreffen, weil der mittlere nur zur Verstärkung 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 tieffte Stimme enthalten die Hauptcomposition in der None, und die mittlere giebt eine Nebenstimme dagegen ab. Die Evolution geschieht vermittelt der Verkehrung der untersten Stimme in die Obernone, woben die Oberstimme eine Decima Quinta tiefer herunter gesetzt wird. Die Mittelstimme bey der Evolution ist wieder die Füllstimme. Die Versetzung dieser Evolution folgt 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 Erniedrigungszeichen erfordert die Tonart, in welche die Verkehrung geschieht.

### Sechstes Exempel.

Dieses steht 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 Anfangs 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 Serte muß eine Quinte vorhergehen, wie Tab. LVI. Fig. 5. zwischen der höchsten  
2 3
und



174 Das achte Hauptst. Vom doppelten Contrapunct. II. Abschnitt.

und mittelsten Stimme in Ansehung der Secunde; Fig. 5. zwischen der mittelsten und tieffsten in Ansehung der Terz; und bey Fig. 7. zwischen der höchsten und mittelsten Stimme in Ansehung der Sexte.

a) 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.

b) Die Terz geht einen Grad aufwärts in die Quinte, bey abwärts gehendem Bass, wie bey Fig. 5. zwischen der mittelsten und tieffsten Stimme; oder sie bleibt liegen, und wird zur Quarte, bey abwärts gehendem Bass, wie Fig. 7. zwischen der mittelsten und tieffsten Stimme. Da man sich heutiges Tages kein Gewissen macht, zwey Septimen hintereinander zu machen: so können ebenfalls 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 Bass zur Septime werden, wie bey Fig. 1. zwischen der mittelsten und tieffsten 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 tieffsten 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 letzten 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 tiefften Stimme.

Die Septime kan auch als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 1. zwischen der mittelsten und tiefften 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 tiefften Stimme.

a) Die Quarte wird durch die Terz aufgelöstet, wie bey Tab. LVI. Fig. 1. zwischen der höchsten und mittelsten Stimme.

ß) Die Septime wird durch die Quinte aufgelöstet, wie Fig. 1. zwischen der mittelsten und tiefften am Ende.

oder durch die Sexte, wie bey eben dieser Figur zwischen der mittelsten und tiefften 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 tiefften 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 tiefften Stimme.

(3) Die



- (3) Die Note muß als Quinte vorherliegen, und sich entweder in die Quinte auflösen, oder auf die Art, wie bey Tab. LVII. Sig. 1. in der letzten Hälfte des vierten Tacts zwischen b und a aus der obersten und tiefften 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 verschiedene 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 deswegen eine beständige Rückung nöthig ist, wird aus den gegebenen Exempeln, wenn man sie gehörig übersiehet, und dabey zugleich eine wirkliche Uebung darnach anstellet, eher als aus mehreren Regeln zu ersehen seyn.

§. 3.

Die beyden den Contrapunct führenden Stimmen, müssen eigentlich nicht weiter als eine Note auseinander gehen. Überschreitet man diese Gränzen, so muß, wenn die eine Stimme verkehret wird, die andere sofort eine Octave weiter gerückt werden. Geschicht dieses nicht, so kommen die Intervallen in einer unrichten Verkehrung zum Vorschein. Z. E. Die Undecime, Duodecime, Decima Tertia, 2c. sollten zur Sexte, Quinte, Quarte, 2c. werden. Anstatt der Sexte aber bekommt 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 zweystimrigen Sätzen, die allhier ohne diese



diese letztere erschienen sind, damit die Probe machen. In vielen Exempeln folgender doppelten Contrapuncte wird ebenfalls 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.

##### §. I.

**W**enn 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 versetzt 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 mittelfte und unterste die Verkehrung derselben. Man kann auch die mittelfte 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 Gegenstimme

Marpurgs Abh. von der Fuge.

3

stimme



# 178 Das achte Haupt. Vom doppelten Contrapunct. III. Abschnitt.

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 versetzt. Bey Fig. 4. dieser Tabelle ist eben diese Oberstimme zur Unterstimme, und die Unterstimme vermittelst der Verkehrung in die Decime zur obersten gemacht 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 versetzt 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 Contrapuncte eigentlich vorgeschriebnen 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. gebraucht werden. Es wird dabey aber eine Nebenstimme erfordert, so wie man z. E. in Ansehung der Quarte bey Fig. 3. sehen kann; und mit eben dieser Bedingung, daß die contrapunctirenden Stimmen bedeckt werden, kann man folgende zwey Quartan und zwey Septimen hintereinander zulassen bey Fig. 6. wo die höchste und mittelste Stimme den Contrapunct führen, und die beyden Quartan, indem ein Bass zugefüget worden, sich in den obersten Stimmen finden. In der Verkehrung dieses Exempels unter eben dieser Figur werden diese zwey Quartan 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 geschieht 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 unrichten Verkehrung zum Vorschein, z. E. die Undecime, Duodecime, Decima Tertia &c. 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.

Wenn man diesen Contrapunct durch den Zusatz der Terzen oder Decimen drey- oder vierstimmig machen will: so ist die Frage, ob er mit den terzenweise zugefügten

3 2

Stim-



## 180 Das achte Haupt. Vom doppelten Contrapunct. III. Abschnitt.

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 zugesetzt werden, nach der Stimme, die man verkehren will.

### Erstes Exempel.

Dieses steht Tab. LVII. und ist die Hauptcomposition in der höchsten und mittelften Stimme. Thut man zu diesen beyden die unterste hinzu, die mit der vorhergehenden mittelften die Verkehrung davon ausmachet, wie wir schon oben gesehen haben: so hat man diesen Contrapunct dreystimmig. Will man diesen dreystimrigen Contrapunct verkehren: so schreibe man die mittelfte Stimme eine Decime höher über die Oberstimme hinauf. Wenn man sich allhier in der mittelften und tiefften Stimme die Hauptcomposition und die Verkehrung derselben bey der mittelften und höchsten vorstelllet: so siehet man, daß alsdenn die Terzen oberwärts zugesetzt werden. Will man diesen dreystimrigen Contrapunct alsdenn verkehren: so schreibe man die mittelfte Stimme eine Decime tiefer unter der Unterstimme herunter.

### Zweytes Exempel.

Dieses steht Tab. LVIII. Fig. I. und hat es damit eben die Verwandtschaft, 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 geschieht 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 deswegen 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 letztere 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 Verwechslung 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 Orten 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 gemacht. Bey Fig. 4. ist die vierstimmige Evolution desselben. Wenn man selbige nach Fig. 1. und 3. untersucht: so wird man sogleich die beyden Hauptstimmen erkennen,

3 3

welche



welche nemlich die oberste und tieffste sind. Der obersten wird dabey eine Terz unterwärts, der untersten hingegen eine Terz oberwärts zugefüget, wodurch denn die Evolution ihre Wichtigkeit 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.

##### §. I.

**W**enn 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 ebenfalls, 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 mittelfte Stimme die Hauptcomposition, und die mittelfte 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 trifft 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 versetzt werden.

#### §. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Ziffern zu ersehen:

I. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. I.

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 aufgelöst. Gleiche Verwandtniß hat es mit dem Einklang.

(2) Die Secunde wird unten gebunden, und hernach durch die Sexte aufgelöst, 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



## 184 Das achte Haupt. Vom doppelten Contrapunct. V. Abschnitt.

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 Verwandtniß 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 Verwandtniß 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 letztere nichts anders als eine Retardation ist, in eben dieses Intervall aufgelöst 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 stufenweise 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. Abz



## V. Abschnitt.

### Von dem doppelten Contrapunct in der Duodecime oder Quinte.

#### §. I

**W**enn 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 Versekung 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 Versekungen können nach Anleitung des vorigen gemacht werden.

#### Drittes Exempel.

Dieses steht Fig. 6. mit sammt der Evolution.

#### §. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Tischen 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.  |
| Marpurgs Abh. von der Fuge. |     |     |    |    |    | A a |    |    |     |     |     |

Die.



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 13igen Sekart, 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.



§. 4.

Dieser Contrapunct kann eben wie der in der Octave und Decime, durch zugefetzte 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 gesetzt. 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.

Ala 2

Drittes



### 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.

**W**enn die Oberstimme gegen die unterste eine Decima Tertia oder Sexte tiefer; oder die Unterstimme gegen die oberste eine Decima Tertia oder Sexte höher verkehrt 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 folgt 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 Tischen zu ersehen:

|     |     |     |     |    |    |    |    |    |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|-----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|
| I.  | 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 erfolgt.
- 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.

2 a 3

4) Die



190 Das achte Haupt. Vom doppelten Contrapunct. VI. Abschnitt.

- 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 gemacht werden in gleicher Bewegung, weil zwey Octaven daraus entstehen.
- 7) Die Septime wird nicht gebraucht, 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 letzten Figuren wird sie durch eine Quinte vorbereitet.
- 10) Mit der Decime, Undecime und Duodecime, hat es eben die Verwandtniß 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. Ab-



## VII. Abschnitt.

### Von dem doppelten Contrapunct in der Decima Quarta oder der Septime.

#### §. 1.

**W**enn 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 heist 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 aufgelöst, 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 Bewandniß 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.

C N D C.

Register.



# Register

über die

## vornehmsten Sachen

B.

Bewegung, die melodische  
und harmonische. Ihr Un-  
terschied. — 4. 5.

C.

Cadenz. s. Tonschluß, inglei-  
chen point d'orgue.  
Canon, allerhand Exempel da-  
von. — 145. 146.

Caprice, was man darunter  
versteht. — 18. 19.

Contrapunct, wird unterschie-  
den in den zwey- drey- vier-  
und mehrstimmigen. 153.

Contrapunctus hyper- und  
hypobatos. — 154.

— gleicher ) — 154.

— ungleicher ) — 154.

— schlechter ) — 155.

— bunter ) — 155.

— zusammengesetzter 155.

— gerader ) — 155.

— ungerader ) — 155.

— hüpfender ) — 155.

Contrapunct in der gedritten  
Bewegung. — 156.

— syncopirter, und zwar ge-  
bundner. — 156.

— — punctirter. — 156.

— — hinfender. — 156.

— freyer. — 157.

— verbundner. — 157.

— fugirter. — 157.

— dichter. — 158.

— strenger. — 158.

— einfacher ) — 160.

— doppelter ) — 160.

— doppelt verkehrter. 161.

— rückgängig doppelter 161.

— verkehrter rückgängiger 161.

— pedantische Contrapuncte.

s. die Vorrede Seite III. und IV.

Contrapunctus der aus einem

Bicinio ein Tricinium und

Quadricinium macht, s. den

Contrapunct in der Octave,

Decime und Duodecime

• — 168. 179. und 187.

— doppelter, sieben Haupt-

gattungen desselben 161 sqq.

B b

D.



## Register.

### D.

**Dominante**, wenn dieselbe mit der Secunda Toni im Gefährten beantwortet werden kann. 88. Tab. XXVI. Fig. II.

### F.

**Falso bordone**, zwiefache Bedeutung dieses Worts 154.

**Fortschreitung der Intervallen** dreierley, diaton. chromat. enharmonische 73. 74.

**Fuge**, wird eingetheilet in die periodische und canonische 16.

— periodische, was sie ist 11.

— canonische, was sie ist 10.

— wird unterschieden in zwey- drey- vier- und mehrstimmige Fugen 17.

— eigentliche und uneigentliche 18.

— fünf Stücke bey derselben zu beobachten 17.

— freye und strenge 19.

— einfache und doppelte 20. 21.

— Secunden- Terzen- Quart- ten- Quinten- Sexten- Septimen- und Octavenfuge 21. 22. §. 19.

— die in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung 22. 25. §. 20.

**Fuge**, die vergrößerte und verkleinerte 22. 25. §. 21.

— die im vermischten Tacttheile 22. 25. §. 22.

— die in der unterbrochnen Nachahmung 22. 25. §. 23.

— vermischte Fuge 22. 26. §. 24.

— einfache. Regeln dazu 121.

— doppelte. Regeln dazu 131.

— allgemeine Regeln zur Verfertigung einer Fuge 113.

— canonische Doppelfuge 140.

— fuga reditta, was man darunter versteht. 20.

— composita

— incomposita } — 26.

— authentica

— plagalis

— contraria und inuersa, ihr Unterscheid — 130.

**Führer**, was er ist — 17.

— die Beschaffenheit desselben 27.

— siehe Schluß.

### G.

**Gefährte**, was er ist 18.

— wie er eingerichtet werden muß — 31

— beruht auf zwey Grundsätzen — 33 und 34.

— Siehe Schluß.

**Gegenharmonie**, was man so bey der Fuge nennt. 18.

Regeln dazu — 147.

Gesang,



# Register.

Gesang, der gregorianische,  
ambrosianische — 63.

## K.

Kirchentöne, die achte, 63. 64.

## N.

Nachahmen, was es ist. 2.  
— acht Hauptgattungen der  
Nachahmung. 2. 3.  
— die in der ähnlichen und  
unähnlichen Bewegung. 5.  
— die freye und strenge ver-  
kehrte. — 5.  
— die rückgängige. — 7.  
— die verkehrte rückgängige. 7.  
— die vergrößerte und ver-  
kleinerte. — 7.  
— die doppelt vergrößerte  
oder verkleinerte. — 8.  
— die unterbrochne. 8.  
— die im widrigen Tactheile. 8.  
— die contrapunctische. 9.  
— die periodische, canonische. 10.  
— Exempel dreystimmiger  
Nachahmungen. 11.  
— vierstimmiger Nachah-  
mungen. — 15.

## P.

Point d'orgue, was es ist. 110.

## R.

Ricercare oder Ricercata, was  
man darunter versteht. 20.  
Reductio modi, was sie ist. 62.

## S.

Schluß eines Fugensatzes mit  
der Secunde des Haupttons. 52.  
Tab. XV. Fig. 14.  
ingleich 91. Tab. XXVIII.  
Fig. 7. ingleich Fig. 5. 6.  
— auf der Sexte des Haupt-  
tons. — 91.  
Tab. XXVIII. Fig. 8.  
ingl. 92. Tab. XXVIII. Fig. 9.  
— auf der Quarte. 89  
Tab. XXVII. Fig. 7.  
— auf der Terz der Domi-  
nante — 92. 93.  
Tab. XXVIII. Fig. 10.  
II. und 12.  
— auf der Terz des Haupt-  
tons. — 92  
Tab. XXVIII. Fig. 9.  
— auf der Septime, nemlich  
dem Unterhalbenton des Haupt-  
tons. — 92.  
Tab. XXVIII. Fig. 11.  
— mit einer unvollkommenen  
Cadenz. — 84. 85. 87. 52.  
Tab. XXV. Fig. 6. 8. in-  
gleich Tab. XXVI. Fig. 7.  
it. Tab. XXII. Fig. 1  
Tab. XV. Fig. 14.

B b 2

Sexte,



# Register.

Serte, Exempel eines Fugensatzes, der mit der Sexta toni anhebet, und mit der Secunde des Haupttons beantwortet werden kann. 53.  
Tab. XVII. Fig. 2.

## T.

|                                                      |          |
|------------------------------------------------------|----------|
| Tonarten der Alten.                                  | 56.      |
| werden unterschieden in die Haupt- und Nebentonarten | 58.      |
| — vermischte                                         | 61.      |
| — eigentliche, uneigentliche                         | 62.      |
| — übermäßige                                         | 62.      |
| — unvollständige.                                    | 63.      |
| — anomalische.                                       | 63.      |
| TonSchluß.                                           | 105.     |
| — der vollkommne                                     | 105.     |
| — der unvollkommne                                   | 110.     |
| — der unterbrochne                                   | 112.     |
| — der anhaltende                                     | 110.     |
| Tonwechselung                                        | 99.      |
| — analogische.                                       | 99. 100. |
| — anomalische.                                       | 99. 102. |

|                                    |           |
|------------------------------------|-----------|
| Tonwechselungen enharmonische      | 103.      |
| — nach den alten Tonarten.         | 104.      |
| — eigentliche und uneigentliche.   | 100. 101. |
| — ordentliche und außerordentliche | 101.      |
| — nähere und entferntere.          | 102. 103. |

## B.

|                                                |           |
|------------------------------------------------|-----------|
| Verkürzung eines Fugensatzes und Exempel davon | 114. 115. |
|------------------------------------------------|-----------|

## W.

|                                       |           |
|---------------------------------------|-----------|
| Wiederschlag, repercussio, was er ist | 18.       |
| Regeln dazu                           | 93. seqq. |

## Z.

|                                                    |            |
|----------------------------------------------------|------------|
| Zwischenharmonie, was man so bey der Fuge heißt,   | 18.        |
| — die Regeln derselben.                            | 151.       |
| Zergliederung eines Fugensatzes und Exempel davon. | 115. seqq. |

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 Gegensatz findet man dieses Matthesonische Exempel auf der Tab. XL. annoch vom Batiferri ausgearbeitet.

Die übrigen Druck- und Stichfehler, die von Erheblichkeit seyn mögten, wird man in den Beyträgen bemerken.



