Anhang
zum
Handbuche
bey dem
Generalbasse
und der
Compositon;

worinnen, zur Uebung der gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge und Septimenaccorde, Probeexempel vorgeleget werden, und hiernächst dasjenige, was ein jeder Componist von dem doppelten Contrapunct und der Verfertigung einer Fuge wissen muß, gezeiget wird.

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst acht Kupfertafeln.

BERLIN,
verlegt von Gottlieb August Lange 1760.

Schluß.

Anhang
zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition.

Erstes Capitel.
Welches allerhand Probeexempel zur Uebung der gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge, im vierstimmigen Satze, enthält.

§. 1.

Die gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge sind 1) der harte oder grosse Dreyklang, z. E. c e g, und 2) der weiche oder kleine Dreyklang, z. E. a c e. Ich füge annoch zu selbigen den weichen verminderten Dreyklang, den wir Kürze wegen nur den mangelhaften Dreyklang schlechtweg nennen wollen, z. E. h d f. Ich füge ihn deßwegen hinzu, weil er

in gewissen fortgesetzten symmetrischen Progreßionen, besonders in den weichen Tonarten, nicht leicht vermieden werden kann.

§. 2.

Ich setze bey der, mit diesen Dreyklängen anzustellenden Uebung, die in den drey ersten Theilen dieses Handbuchs, 1) in Absicht auf das Verbot der Quinten und Octaven; und 2) in Absicht auf die Verdoppelung der Consonanzen, gegebnen Regeln voraus, und nehme die Uebung, in Ansehung der Fortschreitung des Baßes, auf folgende verschiedne Arten vor, als:

α) Mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.
β) Mit steigenden Quarten und fallenden Terzen.
γ) Mit steigenden Quinten und fallenden Quarten.
δ) Mit fallenden Quarten, und steigenden Secunden; ingleichen mit steigenden Terzen und fallenden Quarten.
ε) Mit steigenden Terzen, und fallenden Secunden; ingleichen mit steigenden Secunden und fallenden Terzen.

§. 3.

Die Art der Uebung, in Absicht auf die Lage der Stimmen, geschicht auf zweyerley Art, als 1) dem gemeinen Clavieraccompagnement gemäß, da die linke Hand nichts weiter, als die Baßnote anschlägt; die rechte aber die übrigen drey Stimmen nimmt. 2) dem getheilten Clavieraccompagnement gemäß, da eine Hand, wenigstens größtentheils, eben so viele Stimmen nimmt, als die andere. Diese Uebung gehört in die Composition, und entspringet aus den weitern oder zerstreuten Versetzungen der verdoppelten Dreyklänge.

§. 4.

Da es nicht genug ist, die Schemata oder Probeexempel dieser Uebungen in einem Tone inne zu haben: so muß es sich ein fleißiger Schüler des Generalbasses und der Setzkunst nicht verdriessen lassen, solche, vermittelst gehöriger Transposition, auch in allen übrigen mit Kreutzen oder Been versehenen Tönen, vorzunehmen.

α) Exempel mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.

a) Im

1) Im gemeinen Accompagnement

Man sehe Fig. 1., wo die Terz und Quinte wechselsweise in der höchsten Stimme erscheinen. Wegen der verdeckten Quinten, die in dergleichen Progreßionen vorkommen können, z. E. allhier zwischen der Diskant- und Tenorstimme, haben wir in dem dritten Theile des Handbuchs unsre Meinung zur Gnüge an den Tag gelegt.

Bey Fig. 2. nehmen die Octave und Terz, und bey Fig. 3. die Quinte und Octave wechselsweise den obersten Platz ein.

Wenn man die Fortschreitung des Basses umkehret, und mit fallenden Quinten und steigenden Quarten, aus der Arsi in Thesin, fortgehet, so muß die Bewegung der drey höhern Stimmen darnach gehörig eingerichtet werden, damit keine fehlerhafte Gänge entstehen. Es müssen nemlich so wenig allhier, in der umgekehrten Fortschreitung, als in der vorhergehenden ersten mit steigenden Quarten, und fallenden Quinten, alle vier Stimmen in gerader Bewegung zugleich auf- oder abgehen. Wie die Bewegung geschehen müsse, siehet man

bey Fig. 4. wo die Terz und Octave in der Oberstimme abwechseln.

bey Fig. 5. wo die Quinte und Terz wechselsweise den Diskant führen; und

bey Fig. 6. wo solches mit der Octave und Quinte geschicht.

Wegen dieser drey lezten Schematum ist zu erinnern, daß solche nicht weniger, als die drey erstern, dem Tone C angehören; und dem zu Folge gehörig transponiret werden müssen. Die Baßfortschreitung ist in drey erstern Exempeln ausdrücklich mit steigenden Quarten und fallenden Quinten; in den drey leztern aber mit fallenden Quinten und steigenden Quarten, und zwar deßwegen gemacht worden, um die übermäßige Quarte f—h zu vermeiden, und selbige in die falsche Quinte h—f zu verwandeln. Herr Sorge ist, vermuthlich aus Unbedachtsamkeit, in seinem Vorgemache, I. Theil, Tab. IX. Fig. 7. in den Fehler gefallen, der hier vermieden worden ist, indem er den Baß, so wie bey Fig. 7. gehen lässet. Diese übermäßige Quartenprogreßion gehöret unter die übermäßigen Freyheiten des galanten Styls, wozu kein Lehrer der Composition, ohne eine gehörige Erklärung hinzuzufügen, Anleitung geben muß.

In dem Molltone kann man die Uebung, nach Anleitung folgender Vorstellung, mit fallenden Quinten und steigenden Quarten vornehmen.

e	f d e c d h	c
c	d h c a h gis	a
a	a g g f f e	e
Baß a	d g c f h e	A

Die Diskantstimme und der Baß, ingleichen der Alt und der Baß machen beständig eine Gegenbewegung unter sich. Der Tenor und Baß procediren wechselsweise in der Seiten- und Gegebewegung.

ferner.

c	d h c a h gis	a
a	a g g f f e	e
e	f d e c d h	c
Baß a	d g c f h e	A.

Hier machen der Diskant und Tenor eine beständige Gegenbewegung in Ansehung des Basses; währender Zeit der Alt und der Baß in der Seiten- und Gegenbewegungen abwechseln.

ferner.

a	a g g f f e	e
e	f d e c d h	c
c	d h c a h gis	a
Baß a	d g c f h e	A.

Die Bewegung der Stimme ist leicht aus dem vorigen zu beurtheilen. Wir müssen aber nunmehro, nachdem wir die guten Einrichtungen der drey höhern Stimmen gegen den Baß gesehen, auch die schlechtern, um sie zu vermeiden, kennen lernen. Die mit offenbaren Quinten und Octaven, welche ganz fehlerhaft sind, brauchen ohne Zweifel nicht bemerket zu werden. Hier sind drey bey Fig. 8. 9. 10, von einer weniger schlechtern Sorte, die aber darum doch nicht gut sind, weil sich alle vier Stimmen mit einmahl in gerader Bewegung von der Thesi zur Arsi fortbewegen. In der Folge zweer Accorde kann zwar eine verdeckte Quinte, oder eine verdeckte Octave, von der-

jenigen

jenigen Sorte hauptsächlich, da sich eine Stimme stuffenweise fortbeweget, während der Zeit die andere springet, zugelassen werden. Aber eine verdeckte Octave und verdeckte Quinte zusammen finden keine Statt; es wäre denn, daß eine andere Stimme eine Gegenbewegung machte.

Ich habe bisher lauter symmetrische Schemata zur Begleitung der Baßstimme beygebracht, als welche zur mechanischen Uebung des Accompagnements im Anfang die bequemsten sind. Ich füge anitzt bey Fig. 11. 12. 13. einige unsymmetrische Schemata hinzu, die man in der Folge nutzen kann.

2) Im getheilten Accompagnement.

In dem vorhergehenden gemeinen Accompagnement wurde niemahls ein ander Intervall, als die Octave, in den Accorden verdoppelt. Hier trift die Verdoppelung bald die Octave, bald die Quinte, bald die Terz.

Man sehe Fig. 14. wo die Dreyklänge, vermittelst der mit der Octave und Terz wechselsweise geschehenden Verdoppelung, zu Vierklängen gemacht werden.

Das Schema bey Fig. 15. ist darinnen von dem vorhergehenden unterschieden, weil hier sowohl in Thesi als Arsi die Octave; in Thesi aber zugleich die Terz verdoppelt, und die Quinte dafür weggelassen wird.

Wenn bey Fig. 16. die Octave in Thesi zweymahl verdoppelt wird, und dafür die Quinte wegbleibt: so geschicht solches bey Fig. 17. in Arsi. Bey der ersten Figur ist der Vierklang in Arsi vollständig; bey der leztern aber in Thesi. Es ist aus diesem Grunde das leztere Schema besser als das erstere. Indessen ist es nicht möglich, besonders in der contrapunctischen Schreibart, dergleichen, wegen der wegbleibenden Quinte, etwas leere Harmonien allezeit zu vermeiden. Noch ist es allezeit besser, die Quinte, als die Terz wegzulassen, wie solches vor diesem geschahe, da man z. E. mit der zweyfach verdoppelten Octave, und mit der Quinte aufhörte und schloß, welches unstreitig eine sehr magre Harmonie war.

Bey Fig. 18. sieht man noch ein ander Schema, wo in Arsi mit der Octave, und in Thesi, bey wegbleibender Quinte, mit der Terz verdoppelt wird.

Von fehlerhaften Zerstreuungen der Harmonien mögen folgende drey Exempel genug seyn; das bey Fig. 19, wo alle vier Stimmen von der Thesi zur Arsi zugleich herunter gehen; und das bey Fig. 20, wo ausser dem vorigen Fehler, annoch ein garstiges Vacuum man sehe den dritten Theil des Handbuchs;) vorkömmt. Mit Fig. 21. hat es eben die Bewandtniß, als dem vorigen Exempel, nur daß das Vacuum allhier einen andern Platz bekömmt. Noch sind die, bey fortgesetzter Folge, in der Tiefe vorkommenden Terzen verwerflich. Man wird hieraus erkennen, daß nicht alle mögliche Versetzungen und Zerstreuungen der Harmonie gleich gut und brauchbar sind. Die Natur giebt vieles, gutes und schlechtes. Das erstere ist nur zu behalten; aber das leztere zu vermeiden. Man hat es in der Musik nicht mit der blossen Natur, sondern auch mit der Kunst zu thun; und diese muß jene verbessern, wo es nöthig ist.

In dem Molltone, wo wir den Baß mit Quinten fallen, und mit Quarten steigen lassen, kann man folgende vier gute Schemata in Uebung bringen, wovon wir den Anfang bey Fig. 22, 23, 24, und 25 in Noten sehen. Zur Ersparung des Kupfers wollen wir jedes Schema allhier ganz mit Buchstaben hersetzen:

Fig. 22.

a	a	g	g	f	f	e		e
c	d	h	c	a	h	gis		a
e	f	d	e	c	d	h		c
a	d	g	c	f	h	e		A

In diesem vorhergehenden Exempel, welches eigentlich in die Composition gehöret, und für das Accompagnement zu weitgriffig ist, geschicht die Verdoppelung der Dreyklänge durchgehends mit der Octave. In dem folgenden geschicht solche wechselsweise mit dem Einklange und der Octave.

Fig. 23.

c	d	h	c	a	h	gis		a
e	f	d	e	c	d	h		c
a	a	g	g	f	f	e		e
a	d	g	c	f	h	e		A

In dem folgenden Exempel wird die Octave in Thesi zweymahl verdoppelt, und muß die Quinte, welche einmahl in Arsi verdoppelt wird, dafür allhier wegbleiben.

Fig.

Fig. 24.

c	d	h	c	a	h	gis	a
e	f	d	e	c	d	h	c
e	d	d	c	c	h	h	a
a	d	g	c	f	h	e	A

In dem folgenden Exempel entstehen die Vierklänge durch nichts als die blosse Verdoppelung der Octave.

Fig. 25.

e	f	d	e	c	d	h	c
a	a	g	g	f	f	e	e
c	d	h	c	a	h	gis	a
a	d	g	c	f	H	e	A

In dem Schemate bey Fig. 26. kann man, in gewissen contrapunctischen Compositionen, die Verdoppelung der Terzen, zumahl in Arsi, wohl entschuldigen. Aber der vorlezte Tact muß wegen der garstigen unnatürlichen Fortschreitung im Alte, der von dem f in die übermäßige Secunde gis steigt, so wie bey Fig. 27. geändert werden.

Bey der Fig. 28. wo sowohl in Thesi als Arsi die Quinte wegbleibt, und die Terz verdoppelt wird, geht die Folge aus der Arsi in Thesin zur Noth an; aber die Folge aus der Thesi in Arsin taugt zweymahl nicht, nemlich da wo der Tenor von dem f in die übermäßige Quarte h, und hernach von dem d ins gis hinaufspringt; des heßlichen Rücksprungs vom gis in die übermäßige Quinte c herunter nicht zu gedenken, und ist deßwegen zu vermeiden.

In beyden Exempeln ist die Verdoppelung mit der grossen Terz da, wo diese Terz den Unterhalbenton der weichen Tonart a macht, nemlich in dem Dreyklange e gis h, in einer ordentlichen Composition zu vermeiden, und deßwegen das Vorhergehende gehörig darnach einzurichten. So lange nemlich der Ton, oder die Modulation annoch gewissermaßen unbestimmt ist: so lange kann die Verdoppelung der grossen Terz wohl Platz finden; aber so bald der Unterhalbeton der Octave sich zeigt: so muß die Verdoppelung mit der grossen Terz wegfallen. Die kleine Terz, weil sie in diesem Falle nichts bestimmet, kann deßwegen allezeit eher verdoppelt werden.

Bey

Bey Fig. 29. (a) und (b) sind noch ein paar Schemata, bey welchen in Thesi die Quinte wegbleibt. Sie sind im Nothfall zu gebrauchen.

Ich enthalte mich, mehrere gute und schlechte Schemata vorzubringen. Ein jeder übe und versuche sich hierinnen. Die grosse Anzahl der weitern Versetzungen (I. Theil des Handbuchs, Seite 29.) giebt genungsame Gelegenheit dazu, um so vielmehr, da die Verdoppelung bald mit dieser, bald mit jener Consonanz geschehen kann. Indessen ist bey allem diesen auf die Beschaffenheit der Lage des Hauptons, woraus die Exempel gehen, zugleich Acht zu haben, indem nicht alle weite Versetzungen in jedem Tone mit gleicher Symmetrie bequem gebraucht werden können.

b) Exempel mit steigenden Quarten und fallenden Terzen.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 30. wo die Quinte und Terz wechselsweise die oberste Stimme führen; Fig. 31. wo die Octave und Quinte solches thun; und Fig. 32. wo die Terz und Octave wechselsweise oben sind.

In den drey vorhergehenden Exempeln bewegen sich die drey höhern Stimmen stuffenweise fort; und es herrschet darinnen überhaupt keine andere Bewegung, als die gerade und Seitenbewegung unter den vier Stimmen. Bey Fig. 33, 34 und 35 findet man, daß die drey höhern Stimmen zwar unter sich in gerader Bewegung fallen und steigen; aber dafür gegen den Baß eine beständige Gegenbewegung machen.

In den drey erstern Exempeln machet allezeit eine von den höhern Partien eine verdeckte Octave gegen den Baß; und bey Fig. 33. ist zwischen dem Diskant und Tenor eine verdeckte Quinte vorhanden. Auf diese Dinge aber ist im Accompagnement nicht acht zu haben, und in der Composition selbst werden sie heutiges Tages von den strengsten Setzern zugelassen. Endlich sind auch die verdeckten Octaven und Quinten von der guten Art, wie schon bekannt ist.

Herr Sorge begeht bey dieser Art von Baßprogreßion, im I. Theil seines Vorgemachs, Tab. VIII. Fig. 1. 2. 3. 4. viermahl einen Fehler nach einander, vermuthlich um ihn recht einzuschärfen, indem er die übermäßige Quartenfortschreitung f—h darinnen anbringet. Man sehe eines seiner Exempel bey Fig. 36. Hätte derselbe die Fortschreitung weiter ausdehnen wollen, so hätte er die Fortschreitung umkehren, und

anstatt

anstatt von f zur übermäßigen Quarte h hinaufzusteigen, auf die falsche Quinte h herabgehen müssen. Am besten aber hätte er gethan, wenn er, da doch in den beyden lezten Tacten eine andere Progreßion ergriffen wird, so verfahren hätte, wie bey Fig. 37. gezeigt wird. Herr Sorge wird sich allhier vermuthlich mit einer Menge von Exempeln aus angesehenen Practikern zu rechtfertigen suchen. Da mir aber dergleichen Exempel selbst genug bekannt sind: so braucht er sich keine Mühe zu geben, dieserwegen weitläuftige Citationen zu machen. Freiheiten sind keine Regeln; und die Progreßion einer übermäßigen Quarte ist allezeit rauh und hart, es mag sie gebrauchen, wer sie will.

Die umgekehrte Baßprogreßion, da man selbige mit fallenden Quinten und steigenden Serten macht, z. E. wie bey Fig. 38. ist bey weitem nicht so gut, als die mit steigenden Quarten, und fallenden Terzen.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 39. wo die Octave und Quinte wechselsweise in der Oberstimme erscheinen, und die Verdoppelung mit nichts als der Octave geschicht.

Bey Fig. 40. ist in dem, in Thesin fallenden, Dreyklange die Quinte verdoppelt worden.

Wie die Terz, und zwar in dem in Thesin fallenden Dreyklange verdoppelt werden könne, siehet man bey Fig. 41.

Bey Fig. 42 werden die Dreyklänge mit der Octave verdoppelt; bey Fig. 43 bleibt, bey verdoppelter Terz, die Quinte in Thesi weg; die Fig. 44 gehört nicht sowohl ins Accompagnement, als in die Composition; und bey Fig. 45 wird in Arsi die Quinte; in Thesi aber die Terz verdoppelt.

Wider das Schema bey Fig. 46, wo aus jedem Dreyklange die Quinte wegbleibt, um der verdoppelten Terz Platz zu machen, wäre nichts einzuwenden, wenn die garstige übermäßige Quartenfortschreitung f — h nicht im Tenor vorhanden wäre. Es steht also nur zur Warnung da.

γ) Exempel mit steigenden Quinten und fallenden Quarten.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 47, wo die Octave und Terz, währender Progreßion, wechselsweise in der Oberstimme erscheinen.

Bey Fig. 48 wechseln die Terz und Quinte, und bey Fig. 49 die Quinte und Octave in der Oberstimme ab.

Nach diesen guten Schematibus, sehe man ein fehlerhaftes bey Fig. 50, wo alle vier Stimmen, von der Arsi zur Thesi, in gerader Bewegung mit einmahl fortgehen; und woraus verdeckte Octaven von einer unzulässigen Art ꝛc. zwischen dem Baß und Tenor entspringen.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 51, wo die Verdoppelung mit der Octave und dem Einklange, währender Progreßion, wechselsweise geschicht.

Bey Fig. 52 geschicht die Verdoppelung, sowohl in Arsi als Thesi, mit der Octave. Hingegen wird bey Fig. 53 die Quinte in Thesi, die Octave aber zweymahl in Arsi, währender Progreßion, verdoppelt.

Bey Fig. 54 siehet man ein Schema, welches nicht sowohl wegen des Accompagnements, als wegen der Composition bemerket werden muß; ein Umstand der bey allen ähnlichen Fällen Statt findet.

δ) Exempel mit fallenden Quarten, und steigenden Secunden, ingleichen mit steigenden Terzen und fallenden Quarten.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 55, wo die Terz und Quinte wechselsweise den obersten Platz einnehmen. Die beyden Progreßionen, die hier vorkommen, werden durch ein NB. von einander unterschieden.

Bey Fig. 56 wechselt die Octave mit der Terz in der höchsten Stimme ab, und bey Fig. 57 die Quinte und Octave.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 58. Die Dreyklänge werden allenthalben durch die Verdoppelung der Octave zu Vierklängen, ausgenommen in dem Accorde zu a, woselbst die Terz verdoppelt worden.

Bey Fig. 59 geschicht die Verdoppelung durchgehends mit der Octave.

Bey Fig. 60 wird in der erstern Progreßion, in Arsi der Einklang einmahl, und in Thesi zweymahl die Octave verdoppelt. Will man die Quinte in Thesi beybehalten, so verfährt man, wie bey Fig. 61, allwo in der letztern Progreßion, die Verdoppelung der Quinte in dem d Accorde, und die Verdoppelung der Terz in dem f Accorde bemerket wird.

Bey Fig. 62 hat man den Baß eine Octave tiefer gesetzet, um dadurch zu einem guten Schemate von einer andern Art, Platz zu machen. Wer den Baß in seiner vorigen Lage laßen will, kann es auch thun; und alsdenn verwandeln sich die Octaven und Decimen zwischen dem Baß und Tenor in Einklänge und Terzen.

ε) Exempel mit steigenden Terzen, und fallenden Secunden, ingleichen mit steigenden Secunden und fallenden Terzen.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 63, wo in der erstern Progreßion die Octave und Quinte; in der zweyten aber, die bey dem NB. anfängt, die Terz und Octave oben abwechseln.

Bey Fig. 64 wechseln die Terz und Octave in der erstern Progreßion; die Quinte und Terz aber, in der zweyten ab.

Bey Fig. 65 merket man die Verdoppelung der Terz, und des Einklanges in der zweyten Progreßion.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 66. Wem die Verdoppelung mit den Terzen in der zweyten Progreßion, besonders die mit der großen Terz, anstößig ist, der muß verfahren, wie bey oder gezeiget wird.

Bey Fig. 67 sind nichts als Verdoppelungen mit der Octave, und dem Einklange vorhanden. Bey Fig. 68 wird, in der ersten Progreßion, sowohl in Thesi als Arsi die Terz verdoppelt.

So weit die Stimmen auch bey Fig. 69 von einander abstehen: so ist doch kein ungeschicktes Vacuum dazwischen, und ist die Anordnung der Partien regelmäßig. Bey Fig. 70 ist die Verdoppelung der Terz zu merken. In dem letzten Schemate bey Fig. 71 wird in der ersten Progreßion, die Thesis mit der Octave und Terz verdoppelt, wogegen die Quinte wegbleibt.

Zweytes Capitel.

Welches allerhand Probeexempel zur Uebung der gewöhnlichern Septimenaccorde enthält.

§. 1.

Die gewöhnlichern Septimenaccorde sind 1) der mit der kleinen Septime; und 2) der mit der großen Septime. In dem Septimenaccorde von der ersten Art ist die Quinte entweder vollkommen, als in g h d f; oder falsch, als in h d f a. Die Terz kann sowohl groß als klein seyn. In dem Septimenaccorde von der zweyten Art ist die Quinte vollkommen; und die Terz groß.

§. 2.

Ich setze bey der, mit diesen Septimenaccorden anzustellenden Uebung, die Regeln von der Vorbereitung und Auflösung der Dißonanzen voraus; und nehme die damit anzustellende Uebung vor

Mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 72. 73 und 74. Da es nicht möglich ist, in jedem Septimensatze die Quinte beyzubehalten: so bleibt solche, in allen dreyen Schematibus, aus der Thesi allhier weg. Man merke bey dieser Gelegenheit, 1) daß in dem vierstimmigen Septimensatze niemahls die Octave zweymahl kann verdoppelt werden, so wie etwann in den consonirenden harmonischen Vierklängen; und daß man also zwar G g h g setzen kann; nicht aber G g g f. 2) Daß zwar die Quinte, aber selten die Terz aus einem vierstimmigen Septimensatze wegbleiben kann; daß es also gut ist, zu setzen: G g h f; aber nicht so gut G g d f. Wenn man sich bey diesen Exempeln auf die Regel besinnet: daß jede Dißonanz in Arsi vorbereitet, und in Thesi angeschlagen werden muß:

muß: so muß man sich zu gleicher Zeit erinnern, daß in einer Kette von Bindungen, worinnen, währender Zeit eine Dißonanz sich auflöset, eine andere wieder angebunden werden soll, diese Regel nur in Absicht auf den Anfang dieser Kette Statt haben kann, und daß nothwendig die folgenden Dißonanzen in Thesi vorbereitet, und in Arsi angeschlagen werden müßen. Man merket übrigens noch, wie bey Fig. 72 die Hauptdißonanzen im Diskante, bey Fig. 73 im Alte, und bey Fig. 74 im Tenore herrschen. Im Molltone muß man diese Uebung mit Septimensätzen, mit fallenden Quinten und steigenden Quarten vornehmen. Man sehe folgende Schemata mit Buchstaben:

Fig. 75.

	e	f	f	e	e	d	d	c
	c	c	h	h	a	a	gis	a
	a	a	g	g	f	f	e	e
Baß	a	d	g	c	f	H	e	A

Die Hauptdißonanz, mit welcher angefangen wird, herschet in dem Alte. Die Quinte bleibt aus der Arsi weg.

ferner:

Fig. 76.

	a	a	g	g	f	f	e	e
	e	f	f	e	c	d	d	c
	c	c	h	h	a	a	gis	a
Baß	a	d	g	c	f	H	e	A

Die Hauptdißonanz herrschet im Tenor. Die Quinte wird allezeit in Arsi, währender Kettenprogreßion, ausgelaßen.

ferner:

Fig. 77.

	c	c	h	h	a	a	gis	a
	a	a	g	g	f	f	e	e
	e	f	f	e	e	d	d	e
Baß	a	d	g	c	f	H	e	A

Die Hauptdißonanz herrschet im Diskant, und die Quinte bleibt in Arsi weg.

Ich kehre zum Durtone zurück, und gebe annoch folgende Schemata darinnen:

Das bey Fig. 78 (a) Wem die verdeckte Octave zwischen dem Alt und Baß, ob sie gleich von der zulässigen Art ist, anstößig ist, der muß die Octave aus der Arsi weglaßen, und dafür die Terz verdoppeln, so wie man bey (b) siehet. Die Quinte fehlet sowohl bey (a) als (b) in Arsi.

Das bey Fig. 79 (a). Es ist dieses Exempel von dem vorhergehenden durch nichts anders, als durch die Versetzung der Stimmen unterschieden; und eine gleiche Bewandtniß hat es mit (b), in Absicht auf (b) bey Fig. 78.

Das bey Fig. 80 (a) und (b). Die Erklärung ist leicht aus den beyden vorigen Exempeln zu machen.

---

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 81, wo die erste Dißonanz in der Oberstimme; die zweyte aber im Tenor herrschet. In der Thesi ist allezeit die Quinte ausgelaßen worden.

Bey Fig. 82 (a) ist die erste Dißonanz im Tenor, und die zweyte im Diskant. Da die Terz in Arsi verdoppelt wird, so bleibt die Quinte dafür weg. Wer anstatt der Terz, die Octave in Arsi verdoppelt haben will, muß verfahren, wie bey (b).

Bey Fig. 83 ist die erste Dißonanz im Diskant, und die zweyte im Alt. Die Quinte bleibt allhier sowohl in Thesi, als Arsi weg, weil dafür die Terz verdoppelt wird.

Bey Fig. 84 bleibt die Quinte nur in Arsi weg, allwo die Octave dafür verdoppelt wird.

Bey Fig. 85 wird der Einklang in Thesi verdoppelt, wofür die Quinte wegbleibt. In Arsi ist der Accord vollständig.

Bey Fig. 86 ist nur in dem Septimenaccorde zu e und d die Quinte vorhanden.

Da alle bisherige Schemata symmetrisch gewesen sind: so füge ich annoch bey Fig. 87. ein unsymmetrisches hinzu. Die symmetrischen sind gut zur Mechanik des Accompagnemens; die unsymmetrischen sind mehr für die Composition.

Endlich

Endlich siehet man bey Fig. 88 und 89 zwey böse und verwerfliche Schemata. Die Ursache dieser Verwerflichkeit ist die octavirende Auflösung der Secunde zwischen der Diskant- und und Tenorstimme bey der erstern Figur; und der Septime zwischen dem Alt und Tenor bey der letztern Figur. Die Auflösung der Septime in die Octave kann wohl in gewißen Fällen geduldet werden, wie wir an seinem Orte gezeigt haben: aber niemahls, wenn die Vorbereitung mit der Octave geschehen ist.

Drittes Capitel.

Worinnen vom doppelten Contrapunct gehandelt wird.

§. 1.

Der doppelte Contrapunct ist nichts anders, als eine Verkehrung zwoer Stimmen, vermittelst welcher eine Unterstimme zu einer Oberstimme, und umgekehrt, eine Oberstimme zu einer Unterstimme gemacht wird. Er kann zwar gelegentlich in allen Arten und Gattungen von Compositionen gebraucht werden. Aber sein eigentlicher Platz ist in der Fuge, wo er von unumgänglicher Nothwendigkeit ist.

§. 2.

Unter allen möglichen Gattungen des doppelten Contrapuncts sind folgende drey die vorzüglichsten und nöthigsten:

1) Der in der Octave, oder Quintdecime;
2) Der in der Decime, oder Terz, und
3) Der in der Duodecime, oder Quinte.

Wer diese drey Gattungen des doppelten Contrapuncts in seine Gewalt gebracht; die Natur des doppelten Contrapuncts an sich daraus gehörig kennen gelernet, und dabey die reine Harmonie, den Gesetzen der gebundenen Schreibart gemäß, studiret hat, dem wird es auch ohne

Anwei-

Anweisung, gar leicht seyn, die vier übrigen doppelten Contrapuncte, als den in der Secunde oder None, (Wörter die allhier gleichgültig sind;) den in der Quarte oder Undecime; und den in der Sexte oder Terzdecime; und den in der Septime oder Quartdecime, von sich allein zu erlernen. Ob diese vier leztern Contrapuncte gleich bey weitem nicht so nöthig, als die drey erstern sind: so sind sie darum doch nicht ohne Nutzen; und die das Gegentheil behaupten wollen, verrathen wenig Einsicht in das Fugenwesen; welches ich gelegentlich anderswo beweisen werde.

Erstlich

Vom doppelten Contrapunct in der Octave.

§. 3.

Der doppelte Contrapunct in der Octave besteht darinnen, daß bey der Verkehrung der Stimmen, die eine gegen die andere eine Octave tiefer oder höher versetzt wird.

§. 4.

Um zu wissen, was für Intervalle die beyden Stimmen, nach geschehner Verkehrung, gegen einander machen, sehe man folgende gegen einander gesetzte Zahlen an:

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

Es erhellet daraus, daß der Einklang zur Octave; die Secunde zur Septime; die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte; die Quinte zur Quarte; die Sexte zur Terz; die Septime zur Secunde, und die Octave zum Einklange wird.

§. 5.

Diese Veränderung der Intervallen giebt zu folgenden Regeln Anlaß:

1) Daß der Einklang und die Octave nur in Arsi; nicht aber in Thesi, ausgenommen zum Anfange, oder beym Schlusse, gebraucht werden kann. Doch hat diese Regel, im drey- und mehrstimmigen Satze, wenn zu den beyden, den Contrapunct führenden, Stimmen eine oder mehrere Füllstimmen gesetzet werden,

werden, ihre Ausnahmen. So lange aber der Satz zweystimmig bleibt, muß die Regel aufs genaueste beobachtet werden.

2) Daß die Quinte nicht anders als im Durchgange, oder als eine Wechselnote gebraucht werden kann.

So heißt die alte Regel. Ich füge aber noch hinzu, daß sie auch, auf eine gewisse Art, in Bindungen und also in Thesi, gebraucht werden kann. Wer das Gegentheil behaupten wollte, müßte zuförderst beweisen, daß die Quarte oder Undecime nicht in diesem Contrapunct gebraucht werden dürfte. So ungegründet dieses leztere ist: so ungegründet ist auch das erstere. Aber dieses ist indessen auch gewiß, daß die Quinte nicht wie in andern Arten von Compositionen, auf alle und jede Art, in dem Contrapunct ad Octavam gebraucht werden kann. Um ihren rechten Gebrauch allhier kennen zu lernen, versuche man die Quarte, iedoch entweder mit der supponirten Begleitung der Quinte, oder mit supponirter Begleitung der Secunde und Sexte, auf alle nur mögliche gute, und dem gebundnen Styl gemässe Arten der Vorbereitung und Auflösung, in einem contrapunctischen Exempel ad Octavam anzubringen, und verkehre hernach dieses Exempel. Die Art, wie sich die Quinte hier zeigen wird, kann hernach zum Muster genommen werden, wie man mit ihr verfahren müsse. Ich gebe hievon folgende kurze Exempel:

	Erstes.						Zweytes.					
Oberstimme.	f	f	e	d	d	c	a	f	g	f	e	
Unterstimme.	a	c	c	c	h	c	c	c	h	—	c	

Verkehrung.

	des ersten Exempels.						des zweyten.					
Oberstimme.	a	c	c	c	h	c	c	c	h	—	c	
Unterstimme.	f	f	e	d	d	c	a	f	g	f	e	

In dem ersten Exempel wird zwischen der Unterstimme c und der Oberstimme f, der Undecimenaccord c f g supponiret, der sich bey der Verkehrung, zwischen der Unterstimme f und der Oberstimme c in einen Quintsecundenaccord verwandelt; und in dem zweyten Exempel wird zwi-

wird zwischen der Unterstimme c und der Oberstimme f der aus der Secunde, Quarte und Sexte bestehende Secundenaccord supponirt; der sich in der Verkehrung, zwischen der Unterstimme f und der Oberstimme c in den ordentlichen Sextquintenaccord verwandelt. Folglich wird die gehörige harmonische Bindung an keinem Orte aufgehoben, weder in dem Hauptexempel, noch in der Verkehrung.

3) Daß die Stimmen nicht weiter, als eine Octave, ordentlicher Weise auseinander gehen müssen.

4) Daß die None nicht als None, sondern als Secunde, in diesem Contrapuncte gebraucht werden kann.

§. 6.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Octave sehe man bey Fig. 90, und zwar das Hauptexempel bey (a); die Verkehrung aber bey (b). Wenn man will, so kann man auch (b) für das Hauptexempel, und (a) für die Verkehrung nehmen. Es ist einerley.

§. 7.

Sowohl im Contrapunct ad Octavam, als in den beyden folgenden, ist annoch folgendes in Obacht zu nehmen:

1) Daß die beyden den Contrapunct führenden Stimmen im Metro oder in den Klangfüssen verschieden seyn müssen, d. i. daß die Sätze in Noten von verschiedner Geltung gegen einander fortgehen müssen, so wie solches in dem vorhergehenden Exempel geschehen, da bey (a) im ersten Tact der Unterstimme eine Ganze ist, währender Zeit die Oberstimme mit Viertheilen fortgeht, u. s. w.

2) Daß beyde Stimmen nicht zu gleicher Zeit anfangen, sondern nach einer oder mehrern Pausen nach einander eintreten müssen.

3) Daß, weil die beyden den Contrapunct führenden Stimmen in gewisse Gränzen eingeschlossen sind, die man lieber nicht gänzlich berühren, als überschreiten muß, man alsdenn, wenn man den verfertigten zweystimmigen Contrapunct, im drey- und mehrstimmigen Satze mit Nebenstimmen ausfüllet, die Stimmen weiter auseinander setzen, und sie eine Octave höher oder niedriger versetzen kann, damit diese Nebenstimmen füglich angebracht werden können.

4) Daß

4) Daß man in der Hauptcomposition nicht eine Stimme über oder unter die andere wegsteigen lassen muß.
5) Daß, ausgenommen im Contrapunct in der Octave, in allen übrigen bey der Verkehrung des Hauptexempels, die Melodie hin und wieder, durch die erforderlichen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, der guten Modulation zu Folge, verändert werden muß.

Zweytens.

Vom doppelten Contrapunct in der Decime.

§. 8.

Wenn von zwoen Stimmen die Oberstimme gegen die unterste eine Decime tiefer; oder, welches einerley ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Decime höher verkehret werden kann: so wird solches ein doppelter Contrapunct in der Decime genennet.

§. 9.

Es werden in diesem Contrapuncte die Einklänge zu Decimen, die Secunden zu Nonen, die Terzen zu Octaven, die Quarten zu Septimen, die Quinten zu Sexten, die Sexten zu Quinten, die Septimen zu Quarten, die Octaven zu Terzen, die Nonen zu Secunden, und die Decimen zu Einklängen, wie aus folgender Vorstellung erhellet;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

§. 10.

Diese Veränderung der Intervalle veranlasset folgende Regeln:

1) Zwo Terzen oder Decimen können in gerader Bewegung nicht auf einander folgen, weil selbige in der Verkehrung zu zwo Octaven werden.
2) Zwo Sexten können nicht hinter einander gebraucht werden, weil in der Verkehrung zwo Quinten daraus entstehen.
3) Die Quarte und Septime können nicht anders als durchgehende Noten, und also nicht zu Bindungen gebraucht werden.
4) Bindungen mit der None und Secunde bleiben ebenfals weg.

5) Die beyden Stimmen sollen nicht den Umfang einer Decime überschreiten.
6) Die Gegenbewegung ist, so viel als möglich, in Obacht zu nehmen.

§. 11.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Decime sehe man bey Fig. 91.

§. 12.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Decime sehe man bey Fig. 91. Die Hauptcomposition stehet bey (a); und, da selbige sowohl in die tiefere, als höhere Decime verkehret werden kann: so findet man bey (b) und (c) davon die Probe.

§. 13.

Man stoße sich nicht daran, daß in den Verkehrungen, wegen der wechselsweise vorkommenden Quinte und Octave, die Harmonie etwas leer ausfällt. Der Contrapunct in der Decime ist nicht sowohl für den zweystimmigen, als vielmehr für den dreystimmigen Satz erfunden worden. Es braucht die dritte Stimme aber nicht mit vieler Mühe dazu gesuchet zu werden. Sie ist in dem zweystimmigen contrapunctischen Satze schon enthalten, und man hat keine andere Mühe dabey, als daß man entweder mit der Oberstimme die tiefere Decime, oder mit der Unterstimme die höhere Decime, zugleich fortgehen läßet. Man findet den Beweiß davon bey Fig. 92. Um aber den Contrapunct dieser dritten Stimme allezeit fähig zu machen, ist in der Verfertigung des zweystimmigen Satzes die Gegen- und Seitenbewegung durchaus strenge zu beobachten. Auch muß die Modulation gehörig eingerichtet werden. Ist beydes, die Modulation, und die Gegen- und Seitenbewegung, mit guter Art beobachtet worden: so kann man annoch zu den schon vorhandnen drey Stimmen, noch eine vierte, und zwar ebenfalls aus dem zweystimmigen Hauptexempel entlehnet, hinzufügen. Den Beweiß davon findet man bey Fig. 93. Der zweystimmige Hauptsatz steht bey (a). Dreystimmig ist er bey (b) und vierstimmig bey (c) zu finden. Man wird daraus erkennen, daß der Contrapunct in der Decime einer der brauchbarsten Contrapuncte, in drey- und vierstimmigen Fugen, ist.

Drittens

Drittens
Vom doppelten Contrapunct in der Duodecime.

§. 14.

Wenn in einer zweystimmigen Composition, die Verkehrung der einen Stimme gegen die andere, in der Entfernung einer höhern oder tiefern Duodecime Statt findet: so heißet solches ein **doppelter Contrapunct in der Duodecime.**

§. 15.

Die Veränderung der Intervalle in diesem Contrapunct, ist aus folgender Vorstellung 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

§. 16.

Diese Veränderung machet folgende Regeln nothwendig:

1) Daß man die beyden Stimmen in dem Umfang einer Duodecime erhalten muß.
2) Daß man sich in der Hauptcomposition der Sexte in Thesi enthalten soll.
3) Daß man keine Dißonanz in die Sexte auflösen soll.
4) Daß man die None, als None gebraucht, in Thesi meiden muß.
5) Daß die Secunde und Quarte allezeit in die Terz aufgelöset werden müßen.

§. 17.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Duodecime, sehe man bey Fig. 94. Die Hauptcomposition steht bey (a), und die beyden Verkehrungen bey (b) und (c).

§. 18.

Dieser Contrapunct kann ebenfalls, so wie der in der Decime, aus seinen eigenen Stimmen, drey- und vierstimmig gemachet werden, wenn man die Oberstimme mit der Terz unter sich, und die Unterstimme mit der Terz über sich gehen läßet. Man sehe Fig. 95 (a). Bey (b) sind die Terzen decimenweise vertheilet.

Viertes Capitel.

Von dem doppelten Contrapunct in der Gegenbewegung.

§. 1.

Eine zweystimmige Composition, welche nebst der Verkehrung der Stimmen, zugleich die Versetzung in die Gegenbewegung zuläßt, heißt ein dopelter Contrapunct in der Gegenbewegung.

§. 2.

Man kann in diesem Contrapunct die Dißonanzen nicht anders, als im Durchgang oder Wechselgang bequem gebrauchen, und folglich bedienet man sich keiner andern Intervalle, als der consonirenden, nemlich der Terz, Quinte, Sexte und Octave.

§. 3.

Die Verkehrung der Stimmen verändert allhier nichts in der Beschaffenheit der Intervallen, indem die Terzen wieder zu Terzen, die Quinten zu Quinten, und so weiter, werden.

§. 4.

Um so leichter ist es, wenn man die eine Stimme in die Gegenbewegung versetzet, und verkehret hat, das Intervall zu finden, mit welcher die Gegenpartie anfangen muß. Diejenigen Verkehrungen sind dabey die vorzüglichsten, wo die ganzen Töne wieder zu ganzen, und die halben zu halben werden. Dieses aber geschicht, wenn die aufsteigende Leiter einer Tonart, und die absteigende Leiter der Mediante dieser Tonart gegen einander gebrauchet werden, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

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

§. 5.

Bey Fig. 96. siehet man das Hauptexempel eines Contrapuncts in der Gegenbewegung, und bey Fig. 97. ist solches verkehrt, und in die Gegenbewegung versetzt worden.

§. 6.

§. 6.

Wenn in der Composition eines solchen Satzes die gerade Bewegung vermieden wird: so kann er aus sich selber drey- und vierstimmig gemacht werden. Die Terzen werden den beyden Stimmen oberwärts hinzugefüget. Man sehe Fig. 98. und 99. Da auch die Terzen decimenweise vertheilet werden können: so findet man davon ein Exempel bey Fig. 100.

Fünftes Capitel.

Von der canonischen Nahahmung.

§. 1.

Dasjenige, was ein angehender Fugensetzer, nach der Lehre vom doppelten Contrapunct, zu studiren hat, ehe er die Fuge selbst angreift, ist die canonische Nachahmung, und der daher entspringende Canon.

§. 2.

Durch Nachahmung überhaupt verstehet man dasjenige Verfahren in der Composition, vermittelst wessen die eine Stimme der andern, in einer gewissen Entfernung, mit einem ähnlichen Gesange, nachfolget. Wenn diese Aehnlichkeit des Gesanges vom Anfange bis zum Ende eines Satzes ununterbrochen fortgesetzet wird: so heisset eine solche Nachahmung eine canonische Nachahmung, oder kurz weg ein Canon.

§. 3.

Da iede Nachahmung nicht allein im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen, als in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, geschehen kann: so ist die canonische Nachahmung folglich ebenfalls nicht allein im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen möglich.

§. 4.

Alle diese verschiedne Gattungen der canonischen Nachahmung sind deßwegen in der Lehre von der Fuge von der äußersten Wichtigkeit; nicht daß man sie etwann alle mit einmahl in einer Fuge anbringe; sondern weil sich, bey der Zusammenziehung der Thematum ins Enge,

bald

bald diese, bald jene canonische Nachahmung, nach Beschaffenheit des Thematis, dabey füglicher gebrauchen läßet. Die Zusammenziehung der Thematum aber, welche in der engen Nachahmung dieser Thematum besteht, ist, nebst der Zergliederung der Sätze, ein der vorzüglichsten Gegenstände in der Fuge. Die Zergliederung findet nur hauptsächlich bey langen Sätzen Statt; jene, die Zusammenziehung, geht so gut bey langen als kurzen Sätzen an. Daß indeßen sowohl die langen, als kurzen Sätze darnach gehörig gebildet werden müßen, wenn die enge Nachahmung Statt haben soll, ist eine Sache, wovon man durch die Erfahrung überzeugt werden wird.

§. 5.

Die Uebungen in der canonischen Schreibart werden am besten in der engen Nachahmung, in verschiednen Entfernungen, bald um einen Tact, bald um einen halben später, u. s. w. sogleich vorgenommen.

§. 6.

Man nimmt diese Uebungen dabey zuvörderst im zweystimmigen Satze, hernach im drey- und endlich im vierstimmigen, durch alle Intervallen, vor.

§. 7.

Ein nachdenkender Schüler der Fuge brauchet nicht mehr, als einige wenige Exempel, und stellet hernach selbst in allerley Intervallen, zwey, drey- und mehrstimmige Versuche an.

Erstes Exempel.

Man sehe Fig. 101. Die Nachahmung geschicht im Einklange, um einen Tact später, und ist zweystimmig. Man wird in diesem Exempel bemerken, daß die beyden Stimmen nach einander wieder in den Anfang eintreten, und daß das Stück folglich kein Ende hat. Canons von dieser Art, sie mögen seyn in was für einem Intervalle sie wollen, werden unendliche Canons, oder Zirkelcanons genennet. Eine fleißige Uebung in Canons von dieser Art, ist nicht anders als sehr nützlich, und deßwegen anzurathen. Doch hat man solcher unendlichen Canons in der Fuge nicht vonnöthen; und braucht man also, bey Erfindung eines Fugensatzes, nur darauf Acht zu haben, daß solcher, bis auf einen gewißen Punct, der canonischen engen Nachahmung fähig sey.

Zweytes

Zweytes und drittes Exempel.

Man sehe Fig. 102. Die Nachahmung geschicht in der Oberquinte, um einen Tact später, und ist zweystimmig. Der Canon ist wieder unendlich. Da bey Verfertigung deßelben, zwischen den beyden Stimmen, der doppelte Contrapunct in der Octave beobachtet worden: so kann das Exempel verkehret werden, wie man bey Fig. 103 siehet. Daher aber entstehet eine Nachahmung in der Unterquarte, wie der Augenschein lehret.

Drittes und viertes Exempel.

Man sehe Fig. 104. Die Nachahmung geschicht in der Oberoctave, um einen halben Tact später, und ist zweystimmig. Der Canon ist wieder unendlich; und kann, wie der vorhergehende, weil der Contrapunct in der Octave darinnen beobachtet worden, ebenfalls verkehret werden, woraus alsdenn ein Canon in der Unteroctave entstehet, wie man bey Fig. 105 siehet.

Anmerkung
über die Verfertigung eines zweystimmigen Canons von der vorhergehenden Art.

α) Man bestimmt die Entfernung, worinnen die andere Stimme, ober- oder unterwärts, der ersten nachfolgen soll; nemlich, ob diese Nachfolge um einen halben, oder ganzen Tact ꝛc. später geschehen soll.

β) Man ersinnet ein Paar oder mehrere Intervallen, und schreibt sie in diejenige Stimme, die anfangen soll.

γ) Man übersetzet diese Intervallen in die zweyte Stimme; und diese Uebersetzung geschicht in dasjenige Intervall, worinnen die andere Stimme die Nachahmung anheben soll; d. i. in den Einklang oder die Octave, die Quinte, oder Quarte, u. s. w.

δ) Man geht zur ersten Stimme zurücke, und setzt die angefangene Melodie dergestalt fort, daß sie zu den in die zweyte Stimme transponirten Intervallen, harmoniret.

NB. ε) Soll der Canon der Verkehrung fähig seyn, so wird das harmonische Gewebe darnach eingerichtet.

ζ) Der Zusatz, den die erste Stimme bekommen, wird der zweyten in gehöriger Proportion angesetzet, und damit fähret man so lange fort, bis man den Canon schließen will.

NB. η) Soll der Canon unendlich seyn: so muß man, wenn die erste Stimme lang genug ist, in derselben das Thema wieder von vorne anfangen, sobald in der zweyten ein bequemes Intervall dazu vorhanden ist. Wenn die zweyte Stimme alsdenn gehörig nachfolgen, und den Canon wieder von vorne anfangen kann: so ist der Zirkelcanon fertig. Soll der Canon nicht unendlich seyn, und in einer Fuge gebraucht werden: so hat man diese Umstände nicht vonnöthen. Man bricht ab da, wo es die Beschaffenheit der Melodie und Harmonie ꝛc. erlaubet.

Fünftes Exempel.

Man sehe Fig. 106. Der Canon ist dreystimmig, endlich, und folget die zweyte Stimme der ersten in der Unterquarte; die dritte der zweyten aber in der Unterquinte nach.

Sechstes Exempel.

Man sehe Fig. 107. Der Canon ist wiederum dreystimmig, und folget die zweyte der ersten in der Oberdecimequinte, und die die dritte der zweyten in der Unterquinte nach.

Beyde vorhergehende Exempel dienen zu einem Muster der engen Nachahmung in einer Fuge. Hiermit aber will ich nicht sagen, daß alle enge Nachahmungen in dieser Entfernung, oder in diesen Intervallen geschehen müßen. Nichts weniger als dieses. Es ist genung, daß in der engen canonischen Nachahmung die zweyte, dritte oder vierte Stimme eintreten, ehe das Hauptthema gänzlich geendiget ist, es geschehe in was für Intervallen es wolle, mit Beobachtung der ganzen und halben Töne, oder nicht; und in was für einer Entfernung es sey.

Siebentes Exempel.

Man sehe Fig. 108. Der Canon ist unendlich, vierstimmig, und folget die zweyte Stimme der ersten, und die vierte der dritten in der Unterquinte nach.

Anmer-

Anmerkung
über die Verfertigung eines drey- und vierstimmigen Canons von der vorhergehenden Art.

α) Man verfährt zuvörderst auf eben die Art, als bey den zweystimmigen Canons von dieser Art vorher gelehrt ist.

β) Sobald man die anfangenden Intervalle in die zweyte Stimme übersetzet hat: so übersetzet man sie auch in die dritte, vierte, u. s. w.

γ) Ist dieses geschehen: so geht man zur ersten Stimme zurücke, und setzet die angefangene Melodie dergestalt fort, daß sie zur zweyten harmoniret.

δ) Diesen Zusatz übersetzet man, nach Proportion in die dritte und vierte Stimme, und damit fähret man bis zum Schluße fort.

NB ε) Will man einen Zirkelcanon haben: so fänget man in der ersten Stimme den Canon wieder von vorne an, sobald sich in der lezten ein bequemes Intervall dazu findet. Die zweyte, dritte und vierte Stimme folgen nach Proportion nach, und damit ist der Canon fertig.

§. 8.

Es ist möglich, zweystimmige Canons zu machen, die durch den Zusatz einer terzenweise mitlaufenden Nebenstimme, drey- und vierstimmig ausgeübet werden können. Diese Canons sind sehr brauchbar in einer Fuge. Die Anlage dazu wird, wie zu den vorhin erklärten Canons, gemacht. Man setzet das Intervall, und die Entfernung der Folgestimme feste; entwirft ein Paar Intervallen für die erste Stimme; übersetzt solche in die zweyte; setzet das melodisch-harmonische Gewebe, nach Maaßgebung der zweyten, in der ersten fort; versetzet solches nach Proportion in die zweyte, und fähret damit so lange fort, bis man schliessen will. In Ansehung der Harmonie zwischen den beyden Stimmen aber, so muß solche entweder nach dem Contrapunct in der Decime, oder nach dem in der Duodecime, eingerichtet werden. Es ist einerley.

Exempel.

Man sehe Fig. 109. Bey (a) steht die Hauptcomposition, welche sowohl nach den Gesetzen des Contrapuncts in der Decime, als nach dem in der Duodecime gerecht ist. Der Canon ist in der Oberquinte, und zwar *per thesin & arsin*, oder im vermischten Tactrheile, indem die erste Stimme von der Thesi den Gesang anhebet; die zweyte aber in Arsi nachfolget. (Man findet einen Canon von dieser Art, per thesin & arsin, noch bey Fig. 104. in der Oberoctave). Dreystimmig ist der Canon von Fig. 109. (a) bey (b) und (c), und zwar an dem letzten Ort, auch in der contrapunctischen Verkehrung ad Duodecimum zu sehen.

§. 9.

Noch sind die endlichen Canons in der Vergrößerung von gutem Nutzen in der Fuge. Mit der Verfertigung derselben geht es folgendermaßen zu.

α) Man schreibt ein Paar Töne von geschwinder Bewegung in diejenige Stimme, die anfangen soll.

β) Diesen Satz läßet man von der folgenden Stimme mit vergrößerten Noten wiederhohlen, und zwar kann solches in der ähnlichen oder Gegenbewegung, in Thesi oder Arsi, und in allen Intervallen geschehen. Doch läßet man insgemein die zweyte Stimme, im Einklange, in der Octave oder Quinte nachfolgen.

γ) Ist dieses geschehen, so kehret man zu der anfangenden Stimme zurücke, und setzet, nach Maaßgebung der zweyten Stimme, in jener das melodische Gewebe gegen diese fort.

δ) Dieser Zusatz wird nachgehends, eben so wie der Anfang, in die zweyte Stimme nach Proportion versetzet, und damit fähret man so lange fort, bis man schließen will.

NB. ε) Um den Canon desto brauchbarer zur Fuge zu machen, denke man entweder zu einer, oder zu allen beyden Stimmen, so gleich bey Erfindung des Canons, eine ober- oder unterwärts in Terzen mitlauffende Nebenstimme, hinzu.

Exempel.

Man sehe Fig. 110. Die zweystimmige Hauptcomposition ist zwischen der höchsten und tiefsten Stimme; und ist der erstern eine Terz unterwärts; der letztern aber eine Terz oberwärts hinzugefüget worden. Das ganze Fugenthema ist in der Oberstimme enthalten, und die in der Vergrößerung nachfolgende Unterstimme, bringet solches ungefähr bis auf die Hälfte zu Ende.

§. 10.

Eine gewiße Art von Canons im Einklange, die zwar in der Fuge keinen Nutzen haben, aber sonst zum Spaße gebraucht werden, und deren man etliche Dutzend hintereinander, ohne viele Mühe verfertigen kann, will ich nicht unangezeigt laßen.

α) Man setzet die Anzahl der Stimmen feste.

β) Man ersinnet eine Harmonie von etlichen Tacten, die aus so vielen Stimmen besteht, als man zum Canon festgesetzet hat.

γ) Die Stimmen müßen so viel als möglich, im Metro verschieden seyn.

δ) Ist man damit fertig, so bringet man diese verschiednen Stimmen, wovon eine jede einen besondern Satz, oder ein Thema ausmachet, alle nacheinander auf eine Notenzeile, wobey es einerley ist, ob diese oder jene Stimme den Canon anhebet. Doch muß man sie dergestalt nach einander setzen, daß die Gesetze der Harmonie nicht dabey leiden, z. E. daß, wenn die zweyte Stimme eintritt, man die erste mit der dazu bequemsten Stimme, den Canon fortsetzen läßt, daß keine leere oder ungeschickte Gänge zum Vorschein kommen. Denn was vielstimmig wohl zusammenklingt, kann vereinzelt sehr schlecht ausfallen. Ist dieses geschehen, so zeiget man den Eintritt der Folgestimme durch ein gewißes Zeichen bey den gehörigen Noten an, und damit ist der Canon fertig.

NB. In Ansehung der Harmonie, so finden alle nur mögliche gute Harmonien, consonirende und dißonirende, in einem Canon von dieser Art Platz, weil die Intervallen durchgehends einerley bleiben.

NB. Wenn der Canon zum Singen seyn soll, so muß der Umfang der höchsten und tiefsten Stimme sich nicht leicht über eine Decime erstrecken.

Exempel.

Den Stof zu einem vierstimmigen Canon im Einklang von dieser Art, siehet man bey Fig. 111; und bey Fig. 112 ist derselbe, nach der gewöhnlichen Art, auf einer Notenzeile zu Papier gebracht worden. Um der vorhergehenden Anmerkung von (f) ein Genüge zu thun, ist zuförderst die erste, zweyte und vierte Stimme der Grundcomposition, zuletzt aber die dritte eingeführet worden. Wer will, kann auch mit der zweyten Stimme zuerst eintreten, hernach die erste; alsdenn die dritte, und endlich die vierte nachfolgen laßen. Wer den Canon in eine ordentliche vierstimmige Partitur setzen will, wird befinden, daß sich zwar die Stimmen wechselsweise übersteigen, und bald diese, bald jene, die höchste, tiefste, oder die beyden mittelsten Stimmen hat. Es bleiben aber allezeit die Intervallen einerley, und bey jeder Wiederholung kommt die Harmonie in keiner andern Gestalt zum Vorschein, als wie sie bey Fig. 111. entworfen worden. Man muß sich aber NB. bey dem Eintritt der Stimmen nicht irren, und solche nicht in der Octave nehmen. Es ist in diesem Stücke ein großer Unterscheid zwischen dem Einklange und der Octave.

Sechstes Capitel.

Von der Verfertigung einer Fuge.

§. 1.

Man versteht durch Fuge ein musikalisches Stück, deßen Hauptsatz nach gewißen Regeln, vermittelst der Nachahmung und Versetzung, im gebundnen Styl, durchgearbeitet wird. Ich sage im gebundnen Styl, weil in einer Fuge alle und jede Dissonanzen nicht allein gehörig, ohne Verwechselung der Partien, aufgelöset, sondern

sondern auch gehörig vorbereitet, und nicht frey angeschlagen werden müßen.

§. 2.

Da eine Fuge mit zwoen, dreyen, vier und mehrern Stimmen gesetzt werden kann: so entstehen daher zwey- drey- vier- und mehrstimmige Fugen.

§. 3.

Sowohl in der zwey- als mehrstimmigen Fuge sind folgende fünf Stücke zu beobachten.

1) Der Hauptsatz, sonst Thema, Vorsatz, Subject, oder Führer genannt. So heißt der zum Grunde liegende Satz, der die Fuge anhebt.
2) Der Nachsatz, sonst Gefährte genannt. So heißt die ähnliche Wiederhohlung des Hauptsatzes in einer andern Stimme, mit versetzten höhern oder tiefern Klängen.
3) Der Wiederschlag, oder die Repercußion. So heißt die Ordnung, in welcher der Führer und Gefährte sich zwischen den verschiednen Stimmen wechselsweise hören laßen.
4) Die Gegenharmonie. So heißt diejenige Composition, die dem Fugensatze in den übrigen Stimmen entgegen gesetzet wird.
5) Die Zwischenharmonie. So heißt diejenige Composition, mit welcher währendem Schweigen des Fugensatzes, zwischen den verschiednen Repercußionen, gearbeitet wird.

§. 4.

Man läßet es öfters nicht bey einem Hauptsatze bewenden; sondern führet ihrer mehr zugleich in einem Stücke durch. Hieraus entsteht der Unterscheid in einfache und vielfache Fugen.

Einfach heißt diejenige Fuge, die nur Einen Hauptsatz hat.

Vielfach heißt diejenige Fuge, die zween, drey und mehrere Hauptsätze hat. Insgemein sagt man, eine Fuge mit zwey, oder drey Subjecten ꝛc. ingleichen eine Fuge mit einem Gegensatze, um eine Doppelfuge anzuzeigen; eine Fuge mit zween Gegensätzen, um eine Fuge mit drey Subjecten anzuzeigen, u. s. w.

Erstlich

Erstlich.

Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer.

§. 5.

Nicht alle Sätze sind zu einer guten Fuge geschickt, und mancher Satz schickt sich wiederum beßer zu einer Fuge für die Geige und Flöte, als zu einer Fuge für die Singstimme, das Clavier, die Orgel, u. s. w. Mancher schickt sich beßer zu einer zwey- als dreystimmigen Fuge, u. s. w. Wenn man also bey Erfindung eines Satzes auf die Beschaffenheit und Eigenschaft desjenigen Werkzeuges, und auf die Anzahl der Stimmen, wofür 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.

§. 6.

Was die Länge des Fugensatzes betrift, so ist dieselbe zwar willkührlich. Um die rechte Länge aber zu treffen, muß man auf das Zeitmaaß Acht haben. Je langsamer selbiges ist, desto weniger Tacte soll der Satz begreifen, und je lebhafter selbiges ist, desto mehrere Tacte kann derselbe haben. Eine lange Reihe leerer und von Harmonie entblößter Töne, wird in einem trägen Zeitmaaß dem Gehör eckelhaft. Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederhohlet werden. Je öfter sie aber wiederhohlet werden, desto beßer ist die Fuge. Ein kurzer Satz ist faßlich, und leicht im Gedächtniße zu behalten. Hat der Zuhörer die Bequemlichkeit, den Umfang deßelben leicht zu überhören, und die verschiednen Wiederschläge deßelben in allen, der guten Modulation zu Folge angebrachten, Versetzungen und folglich den ganzen Zusammenhang der Fuge desto eher zu beurtheilen: so läuft der Fugist, wenn er aus dem Stegereif arbeitet, nicht Gefahr, selbigen aus den Gedanken zu verlieren, und alsdenn allerhand zerstreuete und ausschweifende Einfälle zu Markte zu bringen, bevor er ihn wieder findet. In allen beyden Fällen aber, er arbeite aus dem Stegereif, oder auf dem Papier,

wird

wird er den Satz bequemer und deutlicher durcharbeiten können. Kurz, wie man die Schönheit einer Fuge nicht aus ihrer Länge beurtheilen kann: so hänget die Güte eines Fugensatzes auch nicht von seiner Länge ab. Man kann unterdessen nicht eigentlich bestimmen, wie viele Tacte ein Fugensatz haben soll. Die Veränderung, die Seele der Musik, würde dabey verlieren. So viel aber ist gewiß, daß ein Fugensatz alsdenn lang genug ist, wenn er einen deutlichen vollständigen Gedanken in sich faßt. Hiezu braucht man nicht allezeit ein halb Dutzend Tacte. Es kann dieses nach Beschaffenheit in einem oder zween Tacten geschehen. In Singefugen bestimmt die Beschaffenheit des Textes gewissermassen die Länge des Fugensatzes.

§. 7.

In Ansehung der Melodie, so muß selbige so simpel als möglich seyn, und selbige im geringsten nicht mit Vorschlägen aus der galanten oder freyen Schreibart verbrämet werden. Dergleichen Auszierungen gehören gar nicht in die Fuge, wo man eine männliche und starke Harmonie zum beständigen Augenmerke haben muß. Wer sich in der contrapunctischen Schreibart, und in der canonischen Nachahmung genungsam geübet hat, und gute Fugenmuster studiret, wird keine Mühe haben, diejenige Art des Gesanges, die der Fuge zukömmt, gehörig einsehen zu lernen. Es müssen Melodien seyn, wozu eine abwechselnde Harmonie gehöret, und die die übrigen Stimmen nicht unwirksam seyn lassen. Es müssen allerhand harmonische Figuren und Rückungen dagegen angebracht werden können. Er muß zur engen canonischen Nachahmung geschickt seyn. Auf was für eine Art wird ein solcher Satz erfunden? Man erfinde einen schönen Canon; so ist der Fugensatz erfunden.

§. 8.

Die Melodie soll ferner binnen dem Umfang einer Octave enthalten seyn, damit in den verschiednen Stimmen, worinnen der Wiederschlag geschicht, genungsamer Platz zur Wiederhohlung und Versetzung desselben sey; und, wenn es in Singfugen ist, der Sänger mit dem ordentlichen Umfange seiner Stimme zureiche. Man findet gute Fugen über Sätze, die nicht einmahl den Raum einer Terz oder Quarte überschreiten.

§. 9.

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

§. 10.

Es ist endlich einerley, in was für einem Tacttheile der Führer anhebt. In Singefugen hänget dieses von der Beschaffenheit des Metri ab. Er soll aber allezeit auf einem guten Tacttheile schliessen. Nur in der Mitte der Fuge, wenn eine Stimme etwann pausiren soll, und der Einschnitt nicht in einen guten Tacttheil kann gebracht werden, weil es etwann in Singefugen ein gewisser Klangfuß nicht erlaubet, oder weil etwann sonst eine Dissonanz resolviret werden muß, kann diese Regel eine Ausnahme zu lassen. Es versteht sich aber, daß die übrigen Stimmen immer dagegen fortgehen, und ihren Weg weiter nehmen müssen.

§. 11.

Der Herr Capellmeister Scheibe drückt sich über die Beschaffenheit eines Fugensatzes, in seinem kritischen Musikus, folgendergestalt aus:

α) Der Hauptsatz einer Fuge soll kurz und leicht seyn, damit man ihn sofort im Gedächtnisse behalten könne.

β) Er soll von allen unnatürlichen, weiten und hüpfenden Sprüngen entfernt seyn; so wie er auch weder allzuhoch, noch allzutief seyn, und nur selten den Raum einer Decime überschreiten soll.

γ) Er soll ferner die Tonart richtig anzeigen, aus der die Fuge gehen soll; und dieserwegen müssen auch darinnen alle außerordentliche, fremde, oder auch die Haupttonart ganz verändernde Gänge oder Ausweichungen gänzlich vermieden werden.

δ) So

δ) So soll man sich auch der im freyen Styl sonst gewöhnlichen Art, die große Tonart in die kleine zu verändern, und wieder in die große hernach zurückzukehren, gänzlich enthalten.

Zweytens.

Von der Einrichtung des Gefährten.

§. 12.

Der Gefährte ist, wie gesagt, nichts anders, als eine ähnliche Wiederhohlung des Führers in einer versetzten Tonart. Zur Erhaltung dieser Aehnlichkeit ist nicht genung, daß die Noten des Gefährten den Noten des Führers in Ansehung der Figur und Geltung gleich gemachet werden (1); daß kein Modus mit dem andern vertauschet, und aus einem harten nicht ein weicher gemachet werde (2); daß eben diejenige Tactart in beyden Sätzen verbleibe; und daß alle darinnen etwann vorkommende Pausen und übrige Figuren nachgeahmt werden. Es gehört hauptsächlich zur Aehnlichkeit der Wiederhohlung, daß die Intervallen, die im Führer gewesen, auch im Gefährten, und zwar in eben derjenigen Proportion erscheinen, z. E. daß an demjenigen Orte der Melodie, wo der Führer einen halben Ton, oder ganzen Ton, eine Terz, Quarte, oder Quinte, u. s. w. gehabt, der Gefährte ebenfals einen halben oder ganzen Ton, eine Terz, Quarte oder Quinte haben müsse; und, daß wenn diese Terz im Führer groß gewesen, sie ebenfals im Gefährten groß seyn müße, u. s. w. Das heißt: **Der Gesang des Gefährten muß dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden.**

1. Anmerkung.

In Ansehung der Figur und Geltung der Noten. Diese hat man die Erlaubniß zu verändern zum Anfange eines Gefährten, doch nur auf der allerersten Note, die man um die Hälfte ihres Wehrts entweder verringern, oder vermehren kann, um desto unvermutheter einzutreten.

2. Anmerkung.

Daß kein Modus mit dem andern vertauschet werde. Die Vertauschung des Modi findet nicht eher Statt, als bis der

Führer selbst in eine andere Tonart, nämlich aus einer harten in eine weiche, oder umgekehrt, aus einer weichen in eine harte ausweichet, da alsdenn der Gefährte auf eine ähnliche Art versetzet und nachgeahmet werden muß. In dem Artikel vom Wiederschlage wird hievon mehrers gelehret werden.

3. Anmerkung.

Unter allen in einem Hauptone enthaltenen Octaven sind keine andere, als die **Oberquinte** oder **Unterquarte**, ingleichen die **Unterquinte** oder **Oberquarte** dieses Haupttons, in welchen der Gefährte dem Führer mit mehrer Aehnlichkeit nachfolgen könne. Z. E. Wenn der Führer in C dur ist, so sind keine andere Töne, als G oder F dur geschickter, den Gefährten anzunehmen. Wenn der Führer in A mol ist, so sind keine Töne geschickter, als E oder D mol den Gefährten anzunehmen. Es findet aber die Versetzung des Fugensatzes in die Unterquinte oder Oberquarte nur in der Mitte einer Fuge Platz. Zum Anfange, in der ersten Repercussion sind keine andere Töne und Tonarten, als die Octave des Hauptrons und der Dominante zum wechselweisen Gebrauch des Führers und Gefährten erlaubt.

§. 13.

Da jede Octave aber aus zwoen ungleichen Hälften bestehet, wovon die Quintenhälfte, z. E. in C dur

im Aufsteigen c d e f g,
oder im Absteigen g f e d c,

fünf Stuffen enthält; da hingegen die Quartenhälfte, z. E. in C dur

im Aufsteigen g a h c
oder im Absteigen c h a g

nur vier Stuffen enthält: so geschicht es zu Folge den Gesetzen der Modulation, daß die Aehnlichkeit der Melodie hin und wieder eine kleine Veränderung erdulden muß, damit die Natur der Haupttonart, worinnen die Fuge ist, nicht beleidigt werde, und keine fremde und ihr uneigne Tonart zum Vorschein komme. Nebst der Aehnlichkeit des Gesanges muß also auch auf die Gesetze der Modulation gesehen, und wenn selbige unter einander in Collision gerathen, die Aehnlich-

lichkeit allezeit der gesetzmäßigen guten Modulation aufgeopfert werden.

§. 14.

Mit was für einem Tone auch ein Fugensatz anfänget: (es soll aber der Anfang entweder mit der Octave oder der Dominante des Haupttons; selten mit der Mediante gemachet werden;) so wird die Modulation des Haupttons entweder unverändert bis zum Schlusse beybehalten; oder es lenket sich selbige, wenn die Haupttonart genungsam angezeiget ist, beym Schlusse nach der Dominante hin.

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

In dem andern Falle, wenn sich die Modulation nach der Dominante hinwendet: so muß der Gesang, zur Verhütung einer fremden Modulation, sehr oft am Ende verändert, und derselbe vermittelst der Vertauschung eines Intervalls, in den Haupton wieder zurückgeführet werden. Diese Vertauschung geschicht auf zweyerley Art:

α) Durch Ueberschlagung einer Stuffe. Dieses geschicht in der größern Hälfte, oder in der Quintenhälfte der Octave.

β) Durch Wiederhohlung ebenderselben Stuffe. Dieses geschicht in der kleinern Hälfte, oder in der Quartenhälfte der Octave.

Man muß bey dieser Vertauschung allezeit eher auf das folgende, als auf das vorhergehende sehen, um sich in der Wahl der Intervallen bey dieser Vertauschung nicht zu irren. Das Ueberschlagen einer Stuffe wird sonsten auch Erweiterung; und die Wiederhohlung eine Einschränkung des Gesanges genennet.

Vermittelst dieser Vertauschung aber geschichts, daß ein Einklang zur Secunde; eine Secunde zur Terz; eine Terz zur Quarte; eine 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 werden kann.

Es wird alles dieses bald mit Exempeln faßlicher gemachet werden.

§. 15.

Einige Fugenlehrer haben die Gewohnheit, folgende Täfelchen zur Einrichtung des Gefährten in der Fuge, vorzuschlagen.

α)

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

Man sieht daraus, daß das g dem c; das a dem d, u. s. w. antworten soll.

β)

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

Man sieht daraus, daß das e dem a; das d dem g, u. s. w. antworten soll. Diese Täfelchen nun lässet man in alle übrige harte und weiche Tonarten übersetzen. Wären selbige auf alle mögliche Fälle anzuwenden: so könnte man ihren Inhalt auf eine deutlichere, und auf beyde Tonarten sich zugleich beziehende Art, folgendermaßen mit Ziffern vorstellen:

Octave des Haupttons.	1	2	3	4—5	6	7	8	
Octave der Dominante.	5	6	7	8	2	3	4—5	

Hieraus könnten nun folgende allgemeine Regeln gezogen werden.

1) Daß die Secunde und Sexte einander antworten. Z. E. In einer Fuge in C dur hat der Führer d: so nimmt der Gefährte a; und umgekehrt, wenn der Führer a hat: so nimmt der Gefährte d.

2) Daß die Terz und Septime einander antworten. Z. E. In einer Fuge in c dur hat der Führer e: so nimmt der Gefährte h; und umgekehrt, wenn der Führer h hat, so nimmt der Gefährte e.

3) Daß

3) Daß die Quarte und Quinte dem Haupttone antworten; und umgekehrt, daß der Hauptton sowohl der Quarte als Quinte antwortet. Z. E. in der vorhergehenden Fuge hat der Führer c: so kann der Gefährte entweder f oder g nehmen; und umgekehrt, wenn der Führer f oder g hat: so nimmt der Gefährte c.

Es träget sich aber zu, daß oft die Terz mit der Sexte; die Quinte mit der Secunde, u. s. w. beantwortet werden muß. Folglich ist der Gebrauch der vorhergehenden Tabellen sehr eingeschränkt; wenigstens bey unsern heutigen zwoen Tonarten.

§. 16.

Man merke itzo folgende aus der Beschaffenheit der zwo Octavenhälften fliessende Hauptregeln in Absicht auf die erste und letzte Note des Führers und Gefährten.

1) Die Haupttonsnote und Dominante müssen allezeit einander antworten, sowohl auf der ersten als letzten Note des Fugensatzes.

Hebt also der Führer mit der Octave des Haupttons an: so hebt der Gefährte mit der Dominante an. Zum Exempel, wenn in dem Tone c dur die Fuge mit c anhebet: so hebt der Gefährte mit g an.

Wenn der Führer mit der Haupttonsnote schließt: so schließt der Gefährte mit der Dominante. Z. E. wenn in dem Tone C dur der Fugensatz mit c schließt: so schließt der Gefährte mit g.

Wenn der Führer auf der Dominante anhebet: so hebet der Gefährte mit der Octave des Haupttons an. Z. E. wenn in dem Tone C dur die Fuge mit g anhebt: so hebet der Gefährte mit c an.

Wenn der Führer mit der Dominante schließet: so schließt der Gefährte mit der Haupttonsnote. Z. E. wenn in C dur die Fuge mit g schließet: so schließt der Gefährte mit c.

Man sehe Fig. 113, wo der Führer mit der Haupttonsnote anfängt, und mit der Dominante schließt; und Fig. 114, wo der Führer mit der Dominante anfängt, und mit der Octave des Haupttons schließt.

2) Die

2) Die Terz des Haupttons und der Dominante müssen auf der ersten und lezten Note eines Fugensatzes einander antworten.

Diese Regel ist nicht so allgemein, wie die vorhergehende, und kann, nach Beschaffenheit der Umstände, ihre Ausnahme leiden. Indessen fliesset aus derselben folgendes:

Wenn der Führer auf der Terz einer Tonart anhebt: so folget der Gefährte auf der Terz der Dominante nach. Z. E. wenn in C dur die Fuge mit e anfängt: so machet der Gefährte mit h seinen Anfang. Man sehe Fig. 115 und 116.

Wenn der Führer auf der Terz der Dominante schliesset: so schließt der Gefährte auf der Terz des Haupttons. Z. E. wenn in C dur der Führer mit h schliesset: so schließt der Gefährte mit e. Man sehe Fig. 117. und 118.

Wenn der Führer auf der Terz der Dominante anhebt: so hebt der Gefährte auf der Terz des Haupttons an. Z. E. wenn in C dur der Führer mit h anhebt: so hebt der Gefährte mit e an. Man sehe Fig. 119. und 120.

Wenn der Führer mit der Terz des Haupttons schliesset: so schliesset der Gefährte mit der Terz der Dominante. Z. E. Wenn in C dur der Führer mit e schließet: so schließt der Gefährte mit h. Man sehe Fig. 121. und 122.

Anmerkung.

Wenn der Anfang einer Fuge mit der Terz des Haupttons selten geschehen soll: so darf mit der Terz der Dominante, das ist mit der Septime, noch seltener angefangen werden. Angehende Fugensetzer müssen mit keinem andern Intervalle, als mit der Octave des Haupttons, oder der Dominante anfangen; und so gar die besten Fugen der grösten Meister haben keinen andern Anfang. Zu männlichen und ernsthaften Fugen ist auch kein Anfang bequemer. In Absicht auf den Schluß des Führers, so sind keine Töne, als die Octave des Haupttons, die Dominante; die Terz des Haupttons, und die Terz der Dominante, dazu geschickter.

schickter. Alle übrigen Absätze, als der mit der Secunde, Quarte oder Sexte des Haupttons sind außerordentlich, und sind von keinem angehenden Fugensetzer zu gebrauchen.

§. 17.

Was vorher von der Uebereinstimmung der Hauptonsnote und der Dominante, in Ansehung der ersten und letzten Note eines Fugensatzes gesaget worden, gilt auch in der Mitte desselben bey einem Sprunge von der Dominante in den Hauptton, oder umgekehrt, von dem Hauptton auf die Dominante, wofern nicht andere Ursachen diese Uebereinstimmung in der Mitte verhindern, und den Gefährten nöthigen, die Haupttonsnote mit der Quarte, und die Dominante mit der Secunde des Haupttons zu beantworten.

Anmerkung.

Alle bisher gegebne Regeln von der Einrichtung des Gefährten, gehen erstlich nur den Gefährten in einer einfachen Fuge; und hernach nur den ersten Satz in solchen Doppelfugen an, wo der zweyte Satz ꝛc. nicht erst für sich allein ausgearbeitet wird, sondern dem ersten Satze sogleich auf dem Fuße nachfolget. Denn der zweyte Satz richtet sich bloß nach den Gesetzen, die ihm derjenige doppelte Contrapunct auferlegt, nach welchem er entworfen ist. Doch kann auch hiebey eine Ausnahme vorfallen. Denn wenn der erste Satz eine kleine Veränderung hin und wieder erdulden muß: so kann solches sich auch, der Harmonie wegen, mit dem zweyten ereignen. Am besten ist es, daß der erste Satz zu einer Doppelfuge so erfunden, und gebildet wird, daß er, ohne Veränderung der Aehnlichkeit, kann versetzet werden.

Hier folgen nunmehr allerhand Exempel.

Erstes Exempel.

Man sehe Fig. 123. Der Führer endigt sich auf der Sechzehntheilnote e ꝛc. im zweyten Tact kurz vor dem Eintritt des Gefährten, und folglich in der Terz des Haupttons, welcher vom Anfang bis zum Ende, in Ansehung der Modulation, ununterbrochen beybehalten wird. Nun heißt die Regel: 1) Daß, wenn

der Führer in der Octave des Haupttons anhebt, der Gefährte mit der Dominante anheben soll; und 2) wenn der Gesang im Haupttone verbleibt, der Gefährte nur von Note zu Note in die Tonart der Dominante braucht versetzet zu werden; und 3) wenn der Führer mit der Terz des Haupttons schließt, der Gefährte mit der Terz der Dominante endigen muß. Alles dieses ist also beym Gefährten in Obacht genommen worden. Der Hauptton c wird mit der Quinte g beantwortet, und alle darauf folgende Intervalle sind mit eben denjenigen ganzen und halben Tönen, in einer völlig ähnlichen Fortschreitung, bis zum Schlußpuncte nachgemachet worden. Noch ist der bey dem Sechzehntheil f, kurz nach dem Eintritt des Gefährten, anfangende nach dem Contrapunct in der Octave umkehrbare Gegensatz, zu merken.

Zweytes Exempel.

Man sehe Fig. 124. Es kommen bey der Einrichtung des Gefährten zu dem allhier vorhandenen Führer zwo Regeln in Collision. Die 1ste ist: daß der Sprung von der Haupttonsnote in die Dominante mit dem Sprunge von der Dominante in die Haupttonsnote beantwortet werden muß. Die 2te ist: daß, wenn die Modulation des Führers unverrückt im Haupttone bleibt, der Gefährte nur von Wort zu Wort braucht in die Tonart der Dominante versetzet zu werden. Wenn man dieses letztere thäte, und den Gefährten folgendergestalt einrichtete:

a e. f e d | c d e cet.

so geschähe zwar der zweyten Regel ein völliges Genüge; aber nicht der ersten, vermittelst welcher die Anfangsnoten d — a nicht mit a — e, sondern mit a — d beantwortet werden müssen. Richtete man sich aber bloß nach der ersten Regel, und suchte nach diesem regelmäßig geschehnen Anfange, die Aehnlichkeit des Gesanges in der Folge gänzlich beyzubehalten: so würde die Modulation nach G mol hingeleitet, und dadurch die zweyte Regel beleidiget werden, vermittelst welcher selbige mit der Tonart der Dominante a geschehen muß. Es wäre also falsch, den Gefährten folgendergestalt zu setzen:

a d. es d c | b c d cet.

Um

Um beyden Regeln genung zu thun, richtet man den Anfang nach der ersten Regel, und die Folge nach der zweyten ein, und setzet

a d. f e d | c d e

anstatt

a e. f e d | c d e

oder anstatt

a d. es d c | b c d

Der halbe Ton b a im Führer wird dadurch gehörig durch f e im Gefährten beantwortet.

Drittes Exempel.

Man sehe Fig. 125. Nach der Regel von der Modulation sollte der Gefährte folgendergestalt kommen:

c c c | g fe f a g f | e

Weil aber die Regel von der Uebereinstimmung der Hauptnote und Dominante zum Anfange, in der Mitte bey einem Sprunge, und zum Schluße des Fugensatzes, der vorhergehenden Regel widerspricht: so müßen diese beyde Regeln einander verglichen werden, welches geschicht, wenn f — c mit c — f beantwortet wird. Das übrige bleibt hernach, und die Regel der Modulation wird im geringsten nicht beleidiget.

Anmerkung

Sowohl in dem Exempel bey Fig. 125, als in denen bey Fig. 124, und 123 tritt der Gefährte in einem andern Tacttheile ein, als der Führer. Aber, da diese Tacttheile nicht innerlich, sondern nur äußerlich von einander unterschieden sind, indem der Viervier-theiltact allhier aus zween guten Tacttheilen besteht, so kann eine im ersten Viertheile gehörte Note, so gut auf dem dritten Viertheile, als eine in dem zweyten Viertheile gehörte Note, auf dem vierten wiederhohlet werden. Es findet also keine Nachahmung per arsin & thesin allhier Statt. Man bemerket annoch in diesen dreyen vorhergehenden Exempeln den Rhytmus, der bey Fig. 123 ein Vierer, bey Fig. 124, ein Sechser und bey Fig. 125

wieder ein Vierer ist. Der Gefährte tritt allenthalben auf dem Abschnitt des Rhytmus ein.

Viertes Exempel.

Man sehe Fig. 126. Der Sprung, den hier die Octave der Hauptnote in die Unterquinte thut, wurde bey den Alten deßwegen verboten, weil er die Tonart ungewiß macht. In der That zeigt der hier vorhandne Führer nicht die Tonart d dur, sondern vielmehr g dur an; und man merkt es erst bey dem Eintritt des Gefährten, wo man zu Hause ist. Dergleichen Ausnahmen von der Regel, können nur von Meistern vorgenommen werden, und Anfänger thun wohl bey der Regel zu bleiben, welche einen deutlichen und die Tonart gehörig anzeigenden Fugensatz erfordert.

Fünftes Exempel.

Man sehe Fig. 127. Aus der Terz d — h im Führer, wird im Gefährten die Secunde g — fis. Dieser Fall ist deßwegen desto mehr zu merken, weil einige Musiklehrer die Regel geben wollen, daß die Terz allezeit eine Terz bleiben, und in kein ander Intervall verwandelt werden müße. Um übrigens annoch die Richtigkeit des Gefährten auf die Probe zu stellen, so nehme man auf einen Augenblick anstatt der Haupttonsnote g die Secunde derselben, nemlich a an, als:

a fis h | cis d g cet.

Da ist der Gesang auf die ähnlichste Art nachgeahmet, indem die Terz d — h alsdenn in die Terz a — fis verwandelt wird. Da aber das a nicht Statt findet, indem, der vornehmsten Regel zu Folge, die Dominante schlechterdings und ohne alle Ausnahme, mit der Haupttonsnote beantwortet werden, und also g anstatt a genommen werden muß: so siehet man leicht, daß der Terzengang des Führers, zu einem Secundengang im Gefährten werden müße.

Sechstes Exempel.

Man sehe Fig. 128. Der ganze Ton g — h, womit der Führer anhebt, wird allhier mit dem halben Ton g — h im Gefährten beantwortet. Die Alten nennten dieses, wenn ein ganzer

Ton

Ton in einen halben, und umgekehrt ein halber Ton in einen ganzen verwandelt wurde, ein mi gegen fa, und solches war bey ihnen diabolus in musica. Aber wie soll hier der Führer g — f anders als mit c — h beantwortet werden? Vermuthlich hätte man im Führer einen Gang vermeiden sollen, der nicht bequem im Gefährten nachgeahmet werden konnte. Aber man wollte ihn, vermuthlich aus andern Ursachen, beybehalten, und da mußte man den Gefährten so einrichten, wie es am thulichsten war. Hätte man das g — f wollen völlig nachahmen: so hätte der Gefährte mit d — c anfangen müßen. Dieses aber war wider die vornehmste Regel. Nur in der Mitte, bey stuffenweisen Fortschreitungen, ist die Beantwortung der Dominante mit der Secunde des Haupttons zugelaßen. Mit c — b konnte das g — f auch nicht beantwortet werden. Die Modulation wäre, anstatt nach der Quinte g zu gehen, in die Quarte f gerathen. Das g — f mit cc zu beantworten, wäre nach der Regel und vollkommen richtig gewesen. Allein diese Verwandelung der Secunde in einen Einklang, kam dem Verfasser bey diesen geschwinden Noten vermuthlich zu trompetermäßig vor. Da er also aus vielen Uebeln wählen mußte: so wählte er das geringste, und zog das c — h dem d — c, dem c — b und dem c — c vor.

Siebentes Exempel.

Man sehe Fig. 129. Man bemerket in diesem Fugensatze die Ausweichung des Gesanges in die Tonart der Dominante. Da der Gesang so beschaffen ist, daß er ohne die geringste Veränderung im Gefährten kann nachgeahmet werden: so ist solches auch allhier geschehen. Daß man den Gefährten aber auch auf folgende Art hätte machen können:

— c c c h e | a. a a h | c

ingleichen

— c c c h d | g. g a h | c

ist daraus zu erweisen, weil, wenn diese in Buchstaben verzeichneten Sätze zum Führer genommen worden wären, der Gefährte

auf keine andere Art, als so wie der Führer bey Fig. 129 beschaffen ist, nemlich:

— g g g e a | d. d e fis | g

dazu hätten können gemachet werden.

Achtes Exempel.

Man sehe Fig. 130. Der Führer fängt in der Terz des Hauptons an, und lenkt sich beym Schluße nach der Dominante zu. Der Gefährte beantwortet den Anfang mit der Terz der Dominante, und führet beym Schluße die Modulation in den Hauptton zurück. Hätte man das c — e — fis zu beantworten, g — h — cis im Führer genommen: so wäre die Modulation vollkommen nachgeahmet worden Da aber die Ausweichung in d dur dem Tone c dur fremde ist, und wenn der eine Satz in die Tonart der Dominante schließt, der andere selbigen in den Hauptton zurücke bringen muß: so wäre die Modulation falsch gewesen. Der Gang also, der den Führer nach dem G dur hinlenket, muß durch Veränderung der Fortschreitung im Gefährten dergestalt geordnet werden, daß der Gesang wieder den Hauptton erreichet. Dieses geschicht, wenn die Melodie eingeschränkt, und die Terz c — e in die Secunde g — a verwandelt, und darauf das fis mit dem h beantwortet wird. Hiewider wird mehr als jemahls von denjenigen verstoßen, die, weitgefehlt daß sie die Regeln des Gefährten kennen sollten, nicht einmahl die Gesetze der Modulation verstehen.

Neuntes Exempel.

Man sehe Fig. 131. Der Gefährte fängt, wie in dem vorigen Exempel, die Antwort mit der Terz der Dominante an. Die Melodie leydet in selbigem an drey Oertern eine kleine Veränderung. Die Quinte c — g wird nicht mit der Quinte g — d, sondern mit der Quarte g — c beantwortet; die Secunde h — c wird in die Terz e — g; und die Qarte d — a in die Quinte a — d verwandelt. Die beyden letztern Veränderungen fließen aus der erstern, vermittelst welcher die Quinte c — g in die Quarte g — c verwandelt wird, und die Ursache dieser Verwandelung ist die Regel von der Uebereinstimmung der Haupttonsnote und der Dominante

minante bey einem Sprunge. Indessen könnte, mit einer Ausnahme wider diese Regel, der Gefährte auch wohl auf folgende Art zugelassen werden:

h — a — g — d — fis — g.

Es wäre aber alsdenn nöthig, die Fortschreitung zu unterbrechen, um nicht in d dur, als eine dem Ton c dur fremde Ausweichung, zu gerathen, und müßte man den Rest folgendergestalt zu setzen:

g — d e — f — e — d c — h

Zehntes Exempel.

Man sehe Fig. 132. Die Terz des Haupttons wird allhier mit der Secunde der Dominante beantwortet. Wer sich an das mi gegen fa stösset, welches zwischen der vierten Note f im Führer, und dem h im Gefährten entsteht, muß den Gefährten auf folgende Art setzen:

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

Daß es ein Fehler wider die Regel der Modulation seyn würde, auf folgende Art den Gefährten einzurichten:

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

ist annoch nöthig, erinnert zu werden.

Eilftes Exempel.

Man sehe Fig. 133. 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 genommen, nemlich:

a — e — g | fis e — f — e

so wären alle Fortschreitungen des Gefährten den Fortschreitungen des Führers völlig ähnlich geworden. Es hätte aber die allererste Regel von der Uebereinstimmung der Haupttonsnote und Dominante 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 — f — e d — es | d

So würde nemlich der Dominante a, womit der Führer schliesset, die Haupttönsnote d den Regeln gemäß geantwortet haben. Allein so wäre der Gesang des Gefährten nach der Quarte, nemlich ins g mol hingerathen. Der Führer schliesset zwar in die Dominante a, allein mit einem Schlusse, der auf den Hauptton d, nicht aber auf die Tonleiter von a mol sein Absehen hat. Da nun der Gefährte in die Tonart a versetzet werden sollte: so konnte dieser Schluß auf keiner andern Note, als der Note e nachgemachet werden, als welche ihr Absehen auf a mol hat, wenn dieses in der Gegenharmonie gleich nicht offenbar da stehet. Die Eigenschaft der Tonart a mol 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 Statt finden kann, 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. Wenn man diesem Fugensatze das darinnen befindliche chromatische nimmt, und ihn in das diatonische Geschlecht versetzet: 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

Anmerkung
über die chromatischen Fugensätze.

Um den Gefährten zu einem chromatischen Satze zu finden, muß man diesen zuförderst, durch Wegwerfung der kleinen halben Töne, in einen diatonischen Satz verwandeln. Hernach suchet man, nach den bekannten Regeln, der Gefährten in eben solcher diatonischen Fortschreitung dazu, und wenn dieses geschehen: so setzet man im Führer die klei-

nen

nen halben Töne wieder zu, und ahmet diese kleine halben Töne in der Leiter des Gefährten auf eine ähnliche Art nach. Z. E. gebe ich folgenden chromatischen Satz in A mol.

a | c — cis — d — dis | e

Hier finden sich zween halbe Töne, die der Tonleiter A mol unei-gen sind, das cis gegen c, und das dis gegen d. Wirft man diese beyden halben Töne weg: so bleibt folgender diatonischer Grundgesang übrig:

a | c — d — | e

Dieser wird nun entweder mit:

e | fis — gis — | a

oder beßer, der aeolischen Tonart gemäß, mit:

e | f — g — | a

beantwortet. Nun setze man die beyden Sätze folgendergestalt gegeneinander über:

Führer.	a	c — d —		e
Gefährte.	e	f — g —		a

Da nun der erste chromatische halbe Ton auf die Stuffe c, und der andere auf die Stuffe d im Führer fällt: so ahmet man diese beyde kleine halben Töne im Gefährten auf denjenigen Stuffen nach, die in selbigem das c und d vorstellen. Diese Stuffen sind das f und g im Gefährten, und da kommen alsdenn die beyden Sätze folgendergestalt gegen einander zu stehen:

Dux.	a	c — cis d dis		e
Comes.	e	f — fis g gis		a

Auf diese Weise hat man es mit allen chromatischen Sätzen anzufangen, in was für einem Tone es sey, und ob die Intervallen darinnen auf- oder abwärts gehen.

Zwölftes Exempel.

Man sehe Fig. 134. Mit der Melodie sind hieselbst im Gefährten verschiedne nöthige Veränderungen vorgenommen worden, damit der Umfang der Tonart nicht möchte überschritten werden.

Die Secunde c — d zum Anfange des Führers ist im Gefährten mit dem Einklange g — g verwechselt worden. Wäre nemlich die Fortschreitung allhier nicht abgebrochen worden: so wäre die Modulation des Gefährten ins d dur, und folglich in einen der Tonart c fremden Ton hineingerathen, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

c | g a h | c cis | d e d cis | d

Hierdurch wäre zwar die völlige Aehnlichkeit der Melodie erhalten; aber ein Fehler wider die Modulation zugleich begangen worden. Noch eins, der im C dur anfangende Führer lenket sich in der Mitte durch den chromatischen halben Ton fis nach der Dominante hin. Da die Tonart der Dominante und Hauptnote einander antworten müßen: so mußte nothwendig der Gefährte so eingerichtet werden, daß die in der Mitte des Führers vorkommende Ausweichung in die Dominante, durch den Rückgang des Gefährten in den Hauptton beantwortet wurde, so wie, da der Führer sich am Ende wieder in den Hauptton hinlenket, und darinnen schließet, der Gefährte nothwendig sich am Ende in die Tonart der Dominante hinwenden und darinnen schließen mußte; und dieses ist die Ursache, warum die kurz vor dem Ende des Führers vorkommende Secunde g — f in den Einklang c — c im Gefährten ist verändert worden.

Dreyzehntes Exempel.

Man sehe Fig. 135. Der Sprung von der Dominante in die Unterseptime wird im Gefährten durch den Sprung der Hauptonsnote in die Unterserte nachgeahmet. Hätte der Gefährte den Sprung der Septime wollen nachahmen: so hätte dieses mit a — b geschehen müßen, und dadurch wäre der Gesang ins d mol hineingerathen, da er gleichwohl ins e mol gehen sollte. Um noch mehr die völlig richtige Anordnung des Gefährten zu prüfen, verwandele man den Septimensprung e — f in die Secundenfortschreitung e — f. Da die Secunde e — f, vermöge der vornehmsten Regel des Gefährten, nach welcher die Hauptonsnote und die Dominante auf der ersten Note des Fugensatzes einander antworten müßen, nicht mit h — c, sondern mit a — c beantwortet, und

also in eine Terz verwandelt werden muß; die Secunde aber in der Umkehrung zur Septime, und die Terz zur Sexte wird: so ist leicht einzusehen, daß wider die Veränderung der Septime in die Sexte nichts eingewendet werden könne.

Vierzehntes Exempel.

Man sehe Fig. 136. Der Gefährte ist allhier eingerichtet, wie es sich in der Mitte oder am Ende einer Fuge, für die enge canonische Nachahmung, am besten schicket. Hingegen ist keine Ursache vorhanden, welche verhindern könnte, zum Anfang der Fuge, und in den erstern Repercußionen, den Gefährten auf folgende Art, mit einer völlig ähnlichen Gesangführung, zu setzen.

a, h—c—h a | h—e—d | d—c—h—e | a—d—cis |
d—c—h | a

Es wird in diesem lezten Gefährten, die Hauptnote a aus dem zweyten Tacte des Führers mit der Secunde e aus dem Haupttone beantwortet. Diese Ausnahme wider die bekannte Regel, daß auch in der Mitte die Haupttonsnote und Note bey einem Sprunge einander antworten sollen, findet allhier darum Statt, weil in dem vorhabenden Gefährten in keinen dem Tone d mol fremden Ton ausgewichen, und also der Umfang der Haupttonart nicht überschritten wird; die Regel aber nur darum gegeben ist, um diese Uebertretung zu verhüten. Wenn also eine solche Uebertretung nicht Statt findet: so kann die Regel allezeit einen Augenblick, der Aehnlichkeit der Nachahmung zu gefallen, bey Seite gesetzet werden. Daß in dem bey Fig. 136 befindlichen canonischen Gefährten, die Melodie an zween Oertern eine kleine Veränderung erlitten hat, nemlich 1) zum Anfang, wo die Secunde d — e in den Einklang a a verwandelt wird, und 2) kurz vor dem Ende, da der Führer in die Quarte hinein modulirt, und der Gefährte den Quartensprung d — g mit den Quintensprung g — d beantwortet, giebt der Augenschein.

Funfzehntes Exempel.

Man sehe Fig. 137. Es ist in diesem Exempel wiederum eine enge canonische Nachahmung vorhanden. Zum Anfange der Fuge muß der Gefährte eigentlich folgendergestalt eingerichtet werden:

ffff | b. ab | d c d a | b. ab | c b c g | a

jedoch noch beßer auf folgende Art:

ffff | c. b c | d c d a | b. ab | c b c g | a

Es ist wahr, daß der Anfang des Gefährten mit f — c wider die Regel anstößt. Aber da hierdurch die Regeln der Modulation nicht beleidigt werden; und da die Aehnlichkeit der Nachahmung desto vollkommner ist, als welche in dem ersten, mit Buchstaben ausgedrückten Gefährten, sehr leydet: so würde es sehr pedantisch seyn, die Aehnlichkeit des Gesanges dem Zwange einer Regel aufopfern zu wollen. Es ist keine Regel ohne ihre vernünftige Ausnahmen.

Genug von der Einrichtung des Gefährten. Wer dieserwegen nicht viele Mühe haben will, erfinde und wähle sich solche Fugensätze, bey denen er keiner, oder wenigstens nicht vieler Veränderungen im Gefährten nöthig hat.

Drittens.

Vom Wiederschlage und dem Verfolge eines Fugensatzes.

§. 1.

Die erste Hauptregel des Wiederschlages ist, daß der Führer und Gefährte wechselsweise zum Vorschein kommen sollen. Doch ist man nur hauptsächlich in der ersten Durchführung des Satzes durch die verschiednen Stimmen an diese Regel gebunden, und soll in selbiger weder der Führer, noch der Gefährte zweymahl hinter einander erscheinen. Diese Durchführung muß wechselsweise in dem Umfang der Octave des Haupttons und der Dominante geschehen.

§. 2.

Die zweyte Regel des Wiederschlages ist, daß kein Fugensatz, es mag der Führer oder Gefährte seyn, in ebenderselben Stimme zwey oder mehrmahl hintereinander unmittelbar vorkommen darf. Er kann nicht eher in ebenderselben Stimme wieder vorgebracht werden, bevor er in einer andern Stimme vorhero gehöret worden.

§. 3.

Die dritte Regel des Wiederschlages ist, daß, wenn man die erste Durchführung des Satzes vollendet, man selbigen hernach, vermittelst einer geschickten Modulation, in andere Töne nach und nach lenken müße.

§. 4.

Uebrigens ist es einerley, ob man die Fuge im Diskant, Alt, Tenor oder Baß anhebt. Doch in Singefugen ist der Anfang mit den tiefern Stimmen besser, als mit den höhern. Wir wollen die vorhergehenden drey Regeln weitläuftiger erklären.

§. 5.

In zweystimmigen Fugen müssen die beyden Stimmen, die ganze Fuge durch, ordentlicher Weise den Fugensatz allezeit wechselsweise nehmen. Doch kann diese Ordnung nach der ersten Durchführung, bey Gelegenheit eines Zwischensatzes, hin und wieder unterbrochen werden, als wo der Fugensatz alsdenn zwar in ebenderjenigen Stimme, die ihn kurz zuvor gehabt, aber doch in einem andern Intervall, das ist in einer andern Octave, wieder hervortreten kann; d. i. hat sie vorher den Führer gehabt, so muß sie itzo den Gefährten nehmen; und umgekehrt, hat sie vorher den Gefährten gehabt, so muß sie nunmehro den Führer nehmen.

§. 6.

In dreystimmigen Fugen ist es zwar einerley, wenn die zweyte Stimme den Fugensatz in der versetzten Tonart wiederhohlet hat, ob die dritte mit der Octave der ersten oder zweyten Stimme nachfolget, d. i. ob sie den Führer, oder Gefährten nimmt. Indessen muß man sich hierinnen nach der Beschaffenheit des Fugensatzes richten, und der-

selben zu Folge den Eintritt der dritten Stimme machen. Diese dritte Stimme kann nun entweder sogleich, nachdem die zweyte den Satz vollendet, eintreten; oder es kann ein kurzer Zwischensatz gemacht werden; oder man lässet sie noch vorher, ehe die zweyte Stimme das Thema gänzlich vollendet, erscheinen, nachdem es die Umstände geben.

§. 7.

In einer vierstimmigen Fuge beziehen sich allezeit zwo und zwo Stimmen, nemlich eine mittlere und äußerste auf einander, als der Diskant und Tenor; der Alt und Baß. Solche zwo sich auf einander beziehende Stimmen wiederhohlen den Fugensatz allezeit in einem ähnlichen Intervall, oder deutlicher zu reden, zwo solche Stimmen nehmen den Führer, und zwo den Gefährten. Wenn also ein Satz durch die vier Stimmen durchgeführet wird: so kömmt in der anhebenden und dritten Stimme der Führer; in der andern und vierten aber der Gefährte zu stehen; nemlich:

1) Wenn der Führer im Diskant anfängt: so bekömmt der Alt den Gefährten; der Tenor nimmt wieder den Führer, und der Baß den Gefährten.

2) Wenn der Führer im Basse anfängt: so bekömmt der Tenor den Gefährten; der Alt wiederum den Führer, und der Diskant den Gefährten.

3) Wenn der Führer im Tenor anfängt: so bekömmt der Alt den Gefährten; der Diskant wieder den Führer, und der Baß den Gefährten.

4) Wenn der Führer im Alt anfängt: so bekömmt der Tenor den Gefährten; der Baß wieder den Führer, und der Diskant den Gefährten.

Auf die eine oder andere vorhergehender Arten geschehen die Eintritte der Stimmen natürlicher Weise am bequemsten, weil die Stimmen immer nach und nach entweder nach oben, oder nach unten zu wachsen. Wenn man genungsame Uebung darinnen erlanget hat: so kann man annoch folgende vier Arten von Eintritten, die, ob sie gleich nicht so natürlich als die vorhergehenden vier, dennoch aber gut sind, hinzuthun.

5) Wenn

5) Wenn der Führer im Diskant anfängt: so bekömmt der Baß den Gefährten; der Tenor wieder den Führer, und der Alt den Gefährten.

6) Wenn der Führer im Baße anfängt: so bekömmt der Diskant den Gefährten; der Alt den Führer, und der Tenor den Gefährten.

7) Wenn der Führer im Tenor anfängt: so nimmt der Baß den Gefährten; der Diskant den Führer, und der Alt den Gefährten.

8) Wenn der Führer im Alt anfängt: so nimmt der Diskant den Gefährten; der Baß wiederum den Führer, und der Tenor den Gefährten.

§. 8.

Auf vorhergehende achterley Arten, nach welchen die vier Stimmen mit der Abwechselung des Führers und Gefährten, nach und nach zum Vorschein kommen, müßen ordentlicher Weise, wenigstens in der ersten Repercußion der Fuge, alle Eintritte geschehen. Außerordentlicher Weise, aber doch nur in der Mitte einer Fuge, können die Eintritte annoch dergestalt gemachet werden, daß der Führer oder Gefährte, jedoch in verschiednen Stimmen, zweymahl hintereinander erscheinet. Die Versetzungskunst bietet folgende sechzehn Arten dazu an:

a) Wenn die Fuge mit dem Diskante anhebet.

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

Bey No. 1. kommt der Gefährte in der Mitte zweymahl hintereinander, indem ihn erstlich der Alt, und hernach der Baß nimmt.

Mit No. 2. ist es eben so wie mit No. 1. bewandt, nur daß der Baß zuerst den Gefährten hat, und gleich unmittelbar darauf ihn der Alt nimmt.

Bey No. 3. folget zweymahl der Führer, und zweymahl der Gefährte hintereinander.

Bey

Bey No. 4. wie vorher.

β) Wenn die Fuge mit dem Alt anhebet.

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

γ) Wenn die Fuge mit dem Tenor anhebt.

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

δ) Wenn die Fuge mit dem Baße anhebt.

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

Die Wahl unter diesen Versetzungen hänget von der Beschaffenheit der Umstände und dem guten Geschmack des Componisten ab. Ueberhaupt ist dahin zu sehen, daß der Fugensatz nicht alle Augenblicke in den äußersten Stimmen allein; sondern auch sowohl, wenn einige Stimmen pausiren, als wenn sie alle gegen einander arbeiten, in den Mittelstimmen erscheine.

§. 9.

Bey allen diesen möglichen Versetzungen würde noch wenig Verschiedenheit entspringen, wenn dieselben nur zwischen dem Haupttone und der Dominante allein ausgeübet werden sollten. Hier kömmt nunmehr die dritte Regel des Wiederschlages (man sehe den §. 3. zurück) zu beobachten vor.

§. 10.

§. 10.

Wir müssen von der Art zu moduliren, oder der Tonwechselung ein Paar Worte sagen. Es giebt zwo Tonarten, eine grosse und kleine; und jede Tonart hat fünf Ausweichungen.

Die Ausweichungen der großen Tonart geschehen in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte.

Die Ausweichungen der kleinen Tonart geschehen in die Terz, Quarte, Quinte, kleine Sexte und kleine Septime.

§. 11.

Die Beschaffenheit der Tonart wird durch die Terz eines jeden Tons, in dessen Klangleiter man ausweichet, entschieden.

Wenn man also, zum Exempel in dem Tone c dur, in die Secunde d ausweichet: so findet sich dazu die kleine Terz, und also weichet man in *d* mol aus. Wenn man in die Terz e geht: so geht man in e mol. Wenn man in die Quarte f geht: so geschicht solches in f dur. Wenn man in die Quinte g ausweichet: so geschicht solches in g dur; und weichet man endlich in die Sexte a aus: so geschicht solches in a mol.

Ferner, wenn man zum Exempel in dem Tone *a* mol in die Terz *c* ausweichet: so stellet sich c dur dar. Gehet man in die Quarte d: so kömmt d mol zum Vorschein. Moduliret man in die Quinte e hinein: so geschicht solches in e mol. Geht man in die Sexte f: so hat man mit f dur zu thun; und geht man in die Septime g: so hat man mit g dur zu thun.

§. 12.

In der ersten Repercußion der Fuge schwebet die Fuge wechselsweise zwischen der Hauptconsonote, und der Quinte. Mit den Modulationen in den folgenden Wiederschlägen geht es folgendermaßen zu. Wir supponiren dabey, daß der Fugensatz so beschaffen ist, daß er sowohl in der Dur- als Moltonart gebraucht werden kann. Noch ist anzumerken, daß nach der ersten Repercußion der Gefährte zum Führer, und der Führer zum Gefährten werden kann.

(1) In der großen Tonart, z. E.
in C dur.

α) Wenn sich die Modulation nach dem *A* mol (in Sextam Toni) hinlenket, und der Fugensatz sich darinnen hören läßet: so geschicht die Antwort

entweder in *E* mol, (der Tertia Toni) oder in *D* mol. (der Secunda Toni)

β) Wenn sich die Modulation nach dem *E* mol (in Tertiam Toni) hinlenket, und der Fugensatz sich darinnen hören läßet: so geschicht die Antwort in *A* mol (in Sexta Toni).

γ) Wenn sich die Modulation nach dem *D* mol (der Secunda Toni hinlenket, und sich der Fugensatz darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort in *A* mol, (in Sexta Toni).

δ) Wenn sich die Modulation nach dem *F* dur, (in Quartam Toni) hinlenket: so geschicht die Antwort mit der Haupttonsnote, allhier *C* dur.

(2) In der kleinen Tonart, z. E.
in *A* mol.

α) Wenn man in den Ton C dur (in Tertiam Toni) ausweichet, und der Fugensatz sich darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort

entweder in *G* dur, (in Septima Toni) oder in *F* dur, (in Sexta Toni)

β) Wenn man in den Ton *F* dur (in Sextam Toni) ausweichet, und sich der Fugensatz darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort in *C* dur, (in Tertia Toni).

γ) Wenn man in den Ton *g* dur (in Septimam Toni) ausweichet, und sich der Fugensatz darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort in *C* dur, (in Tertia Toni).

(1) Wenn

δ) Wenn man in den Ton *d* mol (in Quartam Toni) ausweichet, und den Fugensatz darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort in der Haupttonsnote, allhier *A* mol.

Uebrigens wollen wir die dritte Regel der Repercußion nicht dahin ausgedehnet wißen, als wenn man in jeder Fuge ohne Unterscheid in alle Nebentonarten der zum Grunde liegenden Haupttonart ausweichen müße. Es hänget dieses von der erforderlichen Länge der Fuge ab. Gewiße Tonarten können auch nur im Vorbeygehen, in den Zwischenspielen der Fuge, vermittelst der Zergliederung des Thematis, berühret werden. Es ist nicht nöthig, in allen und jeden eine ordentliche Repercußion anzustellen.

§. 13.

Die erste Repercußion oder Durchführung eines Fugensatzes zwischen den verschiednen Stimmen, kostet wohl insgemein die wenigste Mühe. Die Schwürigkeit betrift den Verfolg derselben. Doch wird auch diese wegfallen, wenn man gewiße Regeln und Anmerkungen, die wir bald lehren werden, zum Augenmerke nimmt. Ich setze dabey voraus.

α) Daß man einen der Wiederhohlung und eines guten Contrapuncts dagegen fähigen Satz, nach Beschaffenheit des Tons und der Tonart, woraus die Fuge gehen soll, ersonnen habe.

β) Da die Sätze in den verschiednen Wiederschlägen nicht allezeit in einerley Entfernung hintereinander folgen müßen: so muß derselbe gleich vom Anfange so eingerichtet werden, daß der Gefährte dem Führer auf mehr als eine Art, bald unten, bald oben, in verschiednen Arten der Nachahmung, und besonders in der engen Nachahmung, nachfolgen könne. Da indeßen nicht alle Themata von der Beschaffenheit sind, daß man sie allezeit ganz in verschiedner Entfernung gegen einander bringen könne: 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 einen Theil des Satzes, und zwar hauptsächlich den ersten Theil deßelben

nimmt, und denselben hin und wieder in der engen Nachahmung zwischen den verschiednen Stimmen fugiret. Ich füge die Bedingung der engen Nachahmung hinzu, um nicht diejenigen zu entschuldigen, die alsdenn das Thema zu verkürzen, Gelegenheit nehmen würden, wenn sie nicht weiter fort wißen. Man hat bey dieser Verkürzung aber die Freyheit, daß man die Noten vergrößern, verkleinern, in Thesi und Arsi, in allen Intervallen, und sowohl in der ähnlichen als Gegenbewegung nachahmen kann.

Die Zergliederung eines Satzes besteht darinnen, daß man denselben in gewiße Glieder, und zwar dieselben zwischen die verschiednen Stimmen vertheilet, wo man sie vermittelst der Nachahmung und Versetzung entweder unter sich allein durcharbeitet; oder man läßet in einer andern Stimme einen aus einem Gegensubject entlehnten Gang vermittelst der Versetzung und Nachahmung zugleich dagegen hören.

Erstes Exempel.

Man sehe Fig. 138 (a). Dieses Thema kann in allen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, in verschiedner Entfernung unter sich nachgeahmet werden. Wir haben zur Ersparung des Kupfers nur vier Nachahmungen und zwar per thesin & arsin beygebracht. Man sehe (a) (b) (c) und (d). Ein nachdenkender Schüler der Fuge versuche hier seine Kräfte, und suche alle noch übrige mögliche Nachahmungen dazu. Damit diese Exempel zugleich zu Exempeln der Verkürzung dienen mögen: so bilde man sich das Thema länger ein, als es hier befindlich ist, und setze denselben etwas an, z. E.

$$\overset{1}{4} \qquad \overset{1}{8}$$

g . g — e f g — a g || f . f — d e f — g f | e

Man wird alsdenn bemerken, daß nur der erste Theil desselben allhier fugiret wird.

Zweytes Exempel.

Man sehe Fig. 139 (a). Die Folgestimme kann allhier mit sehr geringer Verkürzung oder Veränderung des Satzes, in allen

Tacten,

Tacten, eintreten. Ich gebe mir von einigen Arten der Eintritte Exempel, und überlasse es einem fleißigen Scholaren nach Anleitung dieser, alle übrige mögliche dazu zu finden. Man sehe (a) (b) (c) (d) und (e).

Sowohl bey diesem zweyten, als dem ersten Exempel muß man zugleich versuchen, ob nicht 1) die eine oder andere Nachahmung entweder ad Octavam, Decimam, oder Duodecimam versetzet werden könne.

2) Ob die eine oder andere Hauptstimme nicht eine Terzenweise mitlauffende Nebenstimme zulaße.

3) Ob die Nachahmung auch in der Gegenbewegung angehe. Von diesem zweyten Exempel siehet man davon eine Probe bey Fig. 139 (f). und zwar per arsin & thesin.

Drittes Exempel.

Man sehe Fig. 140. (a) b. c. d. e. f. g und h. Bey (g) und (h) bemerket man eine Nachahmung in der Vergrößerung und Verkleinerung. Man kann sich dieses Thema auch länger vorstellen, wenn man will, z. E.

$$g — \mid e\ a \mid \overset{\frac{1}{4}}{g}\ \overset{\frac{1}{4}}{c} — \overset{\frac{1}{2}}{f} \mid \overset{\frac{1}{2}}{f}\ e \mid d — \mid c$$

Da noch etliche funfzig, und mehrere enge Nachahmungen möglich sind: so wird ein fleißiger Schüler wohl thun, selbige zu suchen.

Viertes Exempel.

Man sehe Fig. 141. In den drey vorhergehenden Exempeln hatten wir es nur mit einem einzigen Satze zu thun. Hier kommen ihrer zween zugleich in Betracht, und siehet man selbige mit den Ziffern 1. und 2. bemerket. Aus diesem Haupt- und Gegensatze ist das bey Fig. 142. befindliche Exempel, vermittelst der Verkürzung und Zergliederung, entstanden. Kaum fängt der Baß das erste Thema an: so folget ihm die Diskantstimme vermittelst der Nachahmung desselben nach. Aber weder die eine noch die andere Stimme vollführen es, indem sie nur den Anfang davon

durcharbeiten. Währender Zeit der Baß die vier Viertheile aus dem zweyten Tacte des ersten Fugensatzes vermittelst der Versetzung durchnimmt; so hält sich die Oberstimme an den fünf ersten Noten desselben, und arbeitet diese dagegen vermittelst der Versetzung durch. Es ist hier also der erste und andere Tact des Hauptsatzes zergliedert, und unter sich durchgeführet worden. Gegen diese beyden Stimmen läßt der Alt ein aus dem Gegensatze 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. 141. ist annoch das bey Fig. 143. befindliche Exempel, welches eigentlich zur Zwischenharmonie gehöret, entstanden. Die höchste Stimme nimmt die daraus entlehnte Clausel, und treibt sie vermittelst der Versetzung durch, und weichet dabey in verschiedene Tonarten aus. Die Baßstimme arbeitet dagegen mit dem schon bekannten Förmelchen aus dem Gegensatze, und beyde Partien setzen diesen Wettstreit vier Tacte lang unter sich fort; worauf sich das Blatt wendet, und in dem folgenden Tacte die Oberstimme dieses Förmelchen in der Gegenbewegung ergreift; der Baß hingegen die aus dem ersten Hauptsatze entlehnte Passage auf eine freye Art, vermittelst der Versetzung, bey noch immer fortdauernder Tonwechselung, dagegen nachmachet.

Fünftes Exempel.

Man sehe Fig. 144. Das Thema hiezu haben wir bereits oben in dem Artikel vom Gefährten, und zwar daselbst Fig. 128. gesehen, und ist dasselbe allhier bey Fig. 144. sowohl verkürzt, als zergliedert, und dabey in verschiednen Modulationen hintereinander durchgeführet worden. Die beyden Oberstimmen nehmen die zween ersten Tacte des Satzes vor, und der Baß arbeitet mit dem dritten Tacte desselben nach Proportion dagegen. Auf eine andere Art, und zwar zweystimmig, siehet man diesen Fugen-

satz

satz bey der folgenden Fig. 145. auf eine freyere Art zergliedert. Dieses leztere Exempel gehört zur Zwischenharmonie.

Wir kehren nunmehr zu unsern Präsuppositis zurücke.

γ) Hat man nunmehr nach itztgezeigter Art den Fugensatz, oder wenn es zween sind, beyde untersuchet: so ist, so zu sagen, die Fuge schon halb gemacht. Man braucht die verschiednen aus dieser Art der engen Nachahmung, der Verkürzung und Zergliederung des Satzes entspringenden Theile, nur vermittelst guter Zwischensätze zusammenzuhängen. 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 bloß zwischen den Tonleitern des Haupttons und der Dominante erscheinen mögen: so kann man sich in den erstern Versuchen, nach den Mustern guter Auctoren, als eines Bachs, Händels, Bartiferri, Frescobaldi oder Froberger ꝛc. eine Disposition der Wiederschläge machen, und hiernach in Partitur die Fuge ausarbeiten. Diese Disposition muß aber so gemachet werden, daß die größten Kunststücke zuletzt bleiben, und die kleinern vorhergehen, damit, nach der Erinnerung jenes großen Tonmeisters, zwar der Anfang gut, das Mittel aber noch beßer, und das Ende vortreflich sey.

§. 14.

Hier folgen nunmehr

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

α) Wenn der Satz durch die verschiedenen Stimmen einmahl durchgeführet worden: so setzet man das harmonische Gewebe entweder nach den Regeln der Zwischensätze noch etliche Tacte lang fort, und machet alsdenn eine Cadenz; oder man machet diese, nach geschehener ersten Durchführung, sogleich, wenn nemlich der Gesang des Fugensatzes sich dahin neiget. Diese Cadenz kann nun entweder in den Hauptton, oder in die Dominante

geschehen, nachdem es die vorhergehende Harmonie am natürlichsten erfordert.

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

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

δ) 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 einer Pause vorher kann schweigen lassen. Man richtet aber diese Zwischensätze dergestalt ein, daß man nunmehr, nach den Regeln der Modulation in eine verwandte Tonart cadenziren könne.

ε) Nunmehr erscheint 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 Molton gerathen: so machet man die Antwort dieser Moltonart gemäß; und gleiche Bewandtniß hat es, wenn der Fugensatz aus einem Molltone in einen Durton geräth, da die Antwort mit einem Durtone gemacht wird.

ζ) Man fähret nach diesem beständig fort, den Fugensatz so viel 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 annoch auf verschiedne Art, bald ganz, bald verkürzt, mit allerhand Arten der Nachahmung, besonders in der engen canonischen Nachahmung durchnimmt, und endlich nachdrücklich, und wenn man will, mit einem Point d'orgue schliessen kann.

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

α) Daß die Sätze im Metro von einander unterschieden seyn müssen, ist schon aus der Lehre vom Contrapunct bekannt.

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

γ) Die verschiednen Sätze brauchen weder zu gleicher Zeit anzufangen, noch aufzuhören.

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

ε) Wenn die Sätze einmahl durchgeführt sind, so ist es einerley, den Haupt- oder Nebensatz wieder zuerst einzuführen.

ζ) Alle die verschiednen Themata oder Sätze, die in der Fuge verbunden werden sollen, müssen erstlich nach den Regeln des doppelten Contrapuncts zusammengesetzet werden, damit sie bald auf diese, bald auf jene Art unter sich verkehret werden können.

Zweytens muß ein jeder Satz für sich besonders, so wie bey der einfachen Fuge, untersuchet werden, ob er sich selbst, bald auf diese, bald auf jene Art imitiren könne.

η) Endlich kann die Einführung der Gegensätze noch auf zweyerley Art geschehen; nemlich: man arbeitet entweder jeden Satz für sich besonders durch, und vereint sie hernach; oder man führet den einen Satz sogleich mit dem andern durch.

Viertens.

Von der Gegenharmonie.

§. 1.

Die Gegenharmonie nimmt ihren Anfang, sobald der Gefährte eintritt. Selbige braucht bey dem Eintritt der Folgestimme, so wenig allezeit consonirend als dissonirend zu seyn. Sobald ein bequemes Intervall zur Einführung der Folgestimme da ist, braucht man nicht auf ein anders zu warten. Findet es sich also, daß der Gefährte bey einer liegenden Dissonanz eintreten kann: so ist es vortreflich. Findet sich aber dieses nicht: so kann es mit einer consonirenden Harmonie geschehen.

§. 2.

Es ist gut, bey der Verfertigung der Gegenharmonie eine oder andere Art des einfachen Contrapuncts zum Augenmerke zu haben. Man lauft weniger Gefahr, ausschweiffend zu werden, als wenn man dieselbe, ohne Verbindlichkeit, nach dem freyen einfachen Contrapunct entwirft. Bey diesem kann es geschehen, daß man auf Einfälle geräth, die mit der Natur des Hauptsatzes keine gehörige Verbindung haben. 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, oder das Metrum, das man sich erwehlet hat, vom Anfange bis zum Ende dauern müsse, versteht sich von selbst.

§. 3.

Je grösser die Anzahl der Stimmen einer Fuge ist, desto weniger bunte Figuren läßt dieselbe in der Gegenharmonie zu. Währender Zeit, daß die eine Stimme ihre Kräusel machte, müßte doch die andere nur eine elende Nebenstimme dazu abgeben. In der Fuge aber streiten alle Stimmen gegen einander, und hat keine ein Vorrecht vor der andern, wie etwann in andern Gattungen musikalischer Stücke. Sie müssen also alle eine gute Melodie haben, und keine 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 gar nicht in die Fuge, gesetzt daß man dergleichen auch bey einigen grossen Meistern findet.

§. 4.

So wenig aber die Gegenharmonie gekräuselt oder buntscheckigt seyn soll: so wenig sind die generalbaßmäßigen Passagen erlaubt. Um in diesen Fehler nicht zu verfallen, ist es nöthig, daß sich allezeit die eine oder die andere Stimme gegen die übrigen fortbewege, es geschehe durch Rückungen, durchgehende oder Wechselnoten, und daß niemahls alle Stimmen mit einmahl sich fortbewegen.

§. 5.

Bey dieser Gegenharmonie ist darauf zu sehen, daß die Stimmen nicht einander zu nahe kommen, oder nicht allzuweit auseinander gehen. Es ist zu dem Ende nicht allein erlaubt, sondern auch gut, eine oder mehrere Stimmen manchesmahl pausiren zu lassen; und da giebt man alsdenn derjenigen Stimme die Pause, bey der kurz darauf der Hauptsatz eintreten soll.

§. 6.

In Fugen mit mehrern Subjecten, die gleich vom Anfange unter sich vereiniget werden, setzet es wegen der Gegenharmonie keine Schwürigkeit. Ein Satz formirt die Harmonie zu dem andern. Sind dabey die Sätze so eingerichtet, daß man terzen- oder decimenweise mitgehende Nebenstimmen haben kann: so ist solches vortreflich.

Fünftens.

Von der Zwischenharmonie.

§. 1.

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

§. 2.

Hieraus folget, daß alle Passagen, die in den verschiednen Stimmen nicht vermittelst der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführet werden können, alle Arpeggios, generalbaßmäßige Sätze, allerhand bunte und in die freye Schreibart gehörige Figuren, Gänge mit Einklängen und Octaven, arienmäßige Wendungen, und alle so genannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben.

§. 3.

Wo nimmt man aber die Passagen zu den Zwischensätzen her? Aus dem Hauptsatze; aus desselben Gegenharmonie, und endlich, wenn das Thema nicht so beschaffen ist, daß etwas besonders daraus entlehnet werden kann: so ersinnet man gute harmonische, mit der Natur und Bewegung des Fugensatzes übereinstimmende Gänge.

§. 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 sich nicht etwann mit einer Cadenz endigt, bey welcher derselbe alsdenn eingeführet wird. Dieses aber hänget von der Modulation, und bey derselben von einem bequemen Intervall ab, gegen welches der Fugensatz eintreten könne.

§. 6.

§. 6.

Die Zwischensätze brauchen nicht allezeit vollstimmig zu seyn. Man kann eine oder zwo 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 angehängten kurzen Harmonie auf. Man findet Exempel von beyden. Das erste aber ist unstreitig besser; doch ist das leztere in Singefugen sehr ofte nöthig. In allen beyden Fällen aber geschicht das Ende vollstimmig, nach der Anzahl der Stimmen der Fuge, so wie der Anfang einstimmig war.

E N D E.

Bey dem Verleger dieses Anhangs zum 4ten Theil des Handbuchs bey dem Generalbaße, sind annoch folgende Schriften zu haben:

Marpurgs, Friedr. Wilh. Handbuch bey dem Generalbaße und der Composition, mit 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. und mehrern Stimmen, nebst einer kurzen Einleitung zum Generalbaß. 1ter Theil, mit 8 Kupfertafeln. 4. Berlin 755. 8 Gr.

— — Deßelben 2ter Theil, mit 9 Kupfertafeln. 4. Berlin 757. 14 Gr.

— — Deßelben 3ter Theil, mit 12 Kupfertafeln. 4. Berlin 758. 8 Gr.

Marpurgs, Friedr. Wilh. erste Fugensammlung. groß Fol. Berlin 758. 16 Gr.

Deßelben Anleitung zur Singecomposition. 4. Berlin 759. 1 Rthlr.

Deßelben Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, nebst 8 Kupfertabellen. 4. Berlin 759. 1 Rthlr. 8 Gr.

Deßelben geistliche, moralische und weltliche Oden, klein Fol. Berlin 758. 16 Gr.

Deßelben neue Lieder zum Singen beym Clavier. 4. Berl. 756. 12 Gr.

Deßelben historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. 1. 2. 3. und 4ter Band, wovon ein jeder 6 Stück mit einem Register darüber enthält. 8. Berlin 756 — 760 a 3 Gr. Werden fortgesetzt.

Tab. I.

Fig. 1 2 3 4 5 6

cet cet cet cet

Sorge 7 8 9 10 11 12 13

N3. male male male male cet cet

14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24 25

male male male cet cet cet cet

(a) (b)

26 male 27 28 29 29 30

N3 male cet. cet.

31 32 33 34 35 36 Sorge

cet. cet. cet. cet male

IIII. Theil.

Tab. II.

Fig. 37

38 39 oder 40

41 42 43 44

45 46 47 48 49

male cet. cet.

50 51 52 53 54

male

55 56 57 58

NB

59 60 61 62

TAB. III.

Fig. 63. 64 65 66 oder

NB

67 68 69 70 71

72 73 74 75 76

77 78 (a) (b) 79 (a) (b) cet.

80 (a) (b) 81 82 (a) (b)

83 84 85 86

TAB. IV.

Fig. 87. 88 89 90 (a)

male male

(b) 91 (a)

Verkehrung

(b) (c)

1. Verkehrung 2. Verkehrung

92 93 (a)

NB.

(b) (c) 94 (a)

(b) (c)

Fig. 95 (a) (b) 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 (a) (b) (c) 110

cet.

per Augmentat.

TAB. VI.

Fig. 111 112 zu fig. 112

113 oder 114 oder 115 116 117 118 119 120

121 122 123 Comes 124 Dux

125 126 127 Dux Comes

128 Comes 129 Dux 130 Dux 131 Dux Dux Comes Comes Comes

132 Dux 133 Comes 134 Comes Comes Dux

TAB. VII.

Fig. 135 Dux

136

137

Comes

138 (a) (b) (c) (d)

cet.

139 (a) (b) (c)

cet.

cet

cet

(d) (e) (f) 140 (a)

cet.

(b) (c) (d) (e) (f) (g) (h)

141 (1) (2)

(1)

cet

Tab. VIII.

Fig. 142

143

144

145

Finis

Bayerische Staatsbibliothek
MÜNCHEN

TAB. VII.

Fig. 135 Dux
136
137
Comes
138 (a)
(b)
(c)
(d)
cet.
139 (a)
(b)
(c)
cet
(d)
(e)
(f)
140 (a)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)
(h)
141 (1)
(2)
(1)
cet