





f e h r b u c h

der

TONSETZEUNST.

Z W E I T E R B A N D.

Dritte Abtheilung.

LEHRE DER FUGE.

A. ANDRÉS,

Grossherzoglich Hessischen Kapellmeisters und Fürstlich Isenburgischen
wirklichen Hofraths,

Lehrbuch der Consetzkunst.

ZWEITER BAND.

Dritte Abtheilung

enthaltend

die Lehre der Fuge

mit einer

Einleitung

über deren geschichtliche Entwicklung

und

Anweisung

über die Behandlung der verschiedenen Arten der Fuge.

Nebst einem Anhang.

Subscriptionspreis

(mit dem Portrait des Verfassers in gross Folio)

Rthlr. 3. oder fl. 5. 24 kr.

Eigenthum der Verlagshandlung.

Offenbach a. M.

Verlag der Musikalienhandlung von Johann André.

1843.

VORBEREUNG.

Als der Verfasser dieses Werkes im April 1842 aus seinem, für die Tonkunst so wirkungsreichen Leben schied, war es ihm wenige Tage vor seinem Ende noch vergönnt, diese letzte Frucht seiner steten geistigen Thätigkeit im Drucke vollendet vor sich zu sehen. Leider aber gestattete der plötzlich eintretende Tod dem Verfasser nicht mehr, sein Werk der Oeffentlichkeit selbst zu übergeben, sowie aus gleichem Grunde dasselbe eines Vorwortes entbehrt. Dieses wäre in Rücksicht der Wichtigkeit des behandelten Gegenstandes um so zweckdienlicher gewesen, als dadurch der Leser sich mit der Tendenz des Buches schneller bekannt gemacht und auf den richtigen Standpunkt gestellt hätte, von welchem aus er dasselbe zu beurtheilen habe. Das Mangelnde hier aber von anderer Hand ergänzen zu wollen, erscheint wohl eben so unpassend, wie es überflüssig wäre, statt dessen eine kritische Analyse des Werkes vorhergehen zu lassen. Vielfältig und deutlich spricht sich ohnehin der Verfasser im Verlaufe seiner Abhandlung über den Gegenstand derselben und seiner Verfahrungsweise dabei aus. Daher bemerke ich nur folgendes zur Erklärung seiner Anschauungsweise.

Je mehr der Verfasser nach sorgfältiger Prüfung und Einsicht von Allem, was bereits über die Fuge geschrieben ist, die Ueberzeugung gewonnen hatte, dass nur wenig Sachgemässes und Durchgreifendes über diesen Gegenstand in der musikalischen Literatur sich vorfindet, um so mehr musste es seine Aufgabe werden, durch schärfere Beurtheilung des schon Vorhandenen und bestimmte Darlegung des Neuaufzustellenden die fühlbare Lücke entsprechend auszufüllen.

Ob und wie ihm dies gelungen, möge der individuellen Ansicht jedes unparteiischen Lesers anheimgestellt sein. Man lese daher und prüfe.

Doch darf man wohl behaupten, dass wer mit den Ansichten des Verfassers durch Studium der früheren Bände *) bereits vertraut geworden ist, auch zur freudigen Ueberzeugung gelangen wird, dass dieses Werk sich auf einen bedeutenden Ehrenplatz in der musikalischen Literatur erheben und dass jeder Leser sich nur mit dankbarer Erinnerung von ihm trennen wird.

Dafür bürgt nicht allein die Wichtigkeit dieses Theils der Tonsetzkunst selbst, welcher schon länger als 100 Jahre bei allen Musikern in so hohem Ansehen steht und dessen Bedeutung in der neuern Zeit auch vom gesammten musikalischen Publikum lebhafter als je anerkannt wird, sondern auch die gründliche Sachkenntnis, womit der Verfasser diesen Gegenstand behandelt, und wovon sich jeder Musiker gleich überzeugen wird. Die vielfältigen Verdienste des entschlafenen würdigen Meisters aber werden alsdann vereinigen zum schönsten Denkmal für ihn.

Der Unterzeichnete, ein Schüler des sel. Hofraths André, fühlte sich veranlasst, diese wenigen Worte hier anzuführen, da ihm der Verstorbene wegen allzugeschwächter Sehkraft dieses Werk in die Feder diktierte.

Heinrich Henkel.

INHALT.

EINLEITUNG. Ueber das Alter der Fuge, über die Veranlassung zu dieser ihrer Benennung etc. §. 1—6. Seite 1—11.

1. CAPITEL. Von der 4stimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die Beschaffenheit und Einrichtung einer Fuge im Allgemeinen, und über die hierdurch veranlassenden verschiedenen Benennungen derselben. §. 7—11. Seite 12—17.

2. ABSCHNITT. Von den verschiedenen Haupttheilen einer Fuge insbesondere.

A. Von dem *Führer*. §. 12—19. Seite 17—25.

B. Von dem *Gefährten*. §. 20—35. Seite 25—51.

C. Von der *Gegenharmonie*. §. 30—40. Seite 51—54.

D. Vom *Widerschlage*. §. 41—53. Seite 54—74.

E. Von der *Zwischenharmonie*. §. 56—59. Seite 74—78.

F. Von dem *Anhang*. §. 60—62. Seite 78—80.

G. Von der *Engführung*. §. 63—66. Seite 80—86.

H. Von der Anwendung des *Orgelpunktes* bei der Fuge. §. 67—74. Seite 86—90.

3. ABSCHNITT. Recapitulation und Nachtrag. §. 75—82. Seite 90—100.

Von der *Zergliederung des Fugenthemas*. §. 83—87. Seite 100—106.

Nachträgliche Bemerkungen über die 4stimmige *Octavenfuge*. §. 88. S. 106—108.

Wiederholte Bemerkungen über das richtige Verfahren bei der Verfertigung einer 4stimmigen Fuge nebst Beurtheilung einiger Fugen von *Handel*, *Bach* etc. §. 89—94. Seite 108—116.

Bemerkungen über die Einrichtung einer Fuge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. §. 95—98. Seite 116—119.

2. CAPITEL. Von der 3stimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Von der 3stimmigen Fuge im Allgemeinen und über die Abfassung (Einrichtung) des *ersten* Widerschlages derselben. §. 99—103. S. 120—126.

2. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung der folgenden Widerschläge. §. 104—108. Seite 126—136.

3. CAPITEL. Von der 2stimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Ordnungsfolge als *Führer* und *Gefährte* beim *ersten* Widerschlage. §. 109—110. Seite 136—139.

2. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung der folgenden Widerschläge. §. 111—113. Seite 139—142.

4. CAPITEL. Von der 5- und mehrstimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Ordnungsfolge als *Führer* und *Gefährte* des *ersten* Widerschlages. §. 114—117. Seite 142—149.

2. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung der folgenden Widerschläge. §. 118—119. Seite 149—154.

*) 1r Band: Lehre der Harmonie.

2r „

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

„

5. CAPITEL. Von der Doppelfuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Doppelfuge für 2—3 Subjekte. §. 130—132. Seite 152—177.
2. ABSCHNITT. Ueber die Verbindung zweier Fugen zu einer Doppelfuge. §. 133—136. Seite 178—182.
3. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Doppelfuge für 2 Chöre. §. 137—142. Seite 183—194.

6. CAPITEL. Von der Vocal- und Instrumental-Fuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die Abfassung einer Fuge für Singstimmen allein. §. 143—146. Seite 195—202.
2. ABSCHNITT. Ueber die Abfassung einer Singfuge mit Orchesterbegleitung. §. 147—151. Seite 202—207.
3. ABSCHNITT. Ueber die Instrumentalfuge.
 - A. Ueber die Orchesterfuge. §. 152—156. Seite 208—214.
 - B. Ueber die Quintett- und Quartettfuge. §. 157—159. Seite 215—221.
 - C. Ueber die Orgelfuge. §. 160—165. Seite 221—227.
 - D. Ueber die Clavierfuge. §. 166—171. Seite 227—231.

Von der *Fughe*. §. 172. Seite 231—232.

7. CAPITEL.

1. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Fuge nach den Tonarten der Alten. §. 173—176. Seite 232—237.
2. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Fuge, welcher ein *Cantus firmus* zum Grunde liegt. §. 177—179. Seite 238—243.
3. ABSCHNITT. Ueber die Anwendung chromatischer und enharmonischer Fugensätze. §. 180—182. Seite 244—246.
4. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Fuge, wobei der Gang des Gefährten von demjenigen des Führers verschieden ist.
 - A. Mit dem Gefährten in der Vergrößerung oder Verkleinerung. §. 183—186. Seite 247—249.
 - B. Mit dem Gefährten in der Gegenbewegung. §. 187—190. Seite 249—255.
 - C. Mit dem Gefährten in einer andern Taktart. §. 191—192. Seite 255—258.
 - D. Mit dem Gefährten in einer andern Tonart. §. 193. Seite 258—259.

ANHANG.

- No. 1. Amen-Fuge von G. F. Haendel (zu §. 37. p. 50.). Seite 1.
- 2. Fuge von J. S. Bach (zu §. 90. p. 111). Seite 6.
- 3. Fuge von J. S. Bach (zu §. 92. p. 112). Seite 10.
- 4. Fuge von J. S. Bach (zu §. 93. p. 113). Seite 13.
- 5. Fuge von G. F. Haendel (zu §. 94. p. 115). Seite 16.
- 6. 3stimmige Fuge von J. S. Bach (zu §. 106. p. 128). Seite 19.
- 7. 2stimmige Fuge von G. F. Haendel (zu §. 141). Seite 21.
- 8. Anfang der 6stimmigen Ricercata von J. S. Bach (zu §. 149. p. 131). Seite 25.
- 9. Doppelfuge von J. H. Knecht (zu §. 138. p. 153). Seite 29.
- 10. Fuge („Quintette“) von Hummel (zu §. 140. p. 140). Seite 33.
- 11. Sonate aus A. Andre's Sinfonie op. 13 (zu §. 156. p. 214). Seite 45.
- 12. Rondo aus A. Andre's Quartetten op. 15 (zu §. 158. p. 218). Seite 54.
- 13. Quartettfuge von A. Andre' (zu §. 159. p. 220). Seite 66.
- 14. 2stimmige Fughe für's Pianoforte von A. Andre' (zu §. 172. p. 231). S. 71.
- 15. Enharmonische Fuge von Nabelt (zu §. 182. p. 245). Seite 73.
- 16. Quartettfuge in viererlei Taktart von A. Andre' (zu §. 191. p. 256). Seite 75.
- 17. No. 4 der Spickwörter von A. Andre' op. 32 (zu §. 191. p. 257). Seite 79.

Einleitung.

§. 1.

Die *Fuge* ist ein solcher *contrapunktischer* Tonsatz, in welchem sich *alles* auf das zum *Grunde* liegende *Thema* beziehen muss, welches *Thema*, in der Regel, anfänglich von einer Stimme allein vorgetragen, dann von den übrigen Stimmen, nach Massgabe ihrer *Tonhöhe*, wiederholt, hierauf von der Haupttonart in die verschiedenen Nebentonarten transponirt, und hierbei nur mit solchen *Zwischensätzen* abgewechselt wird, welche durch die erwähnte Transposition nothwendig werden, in ihrer Construction aber ebenfalls im *Thema* begründet erscheinen müssen ¹⁾.

Eine Fuge heisst *einfach*, wenn ihr nur *ein* *Thema* zum *Grunde* liegt; enthält sie aber zwei oder mehr solcher *Themata*, so heisst sie eine *Doppelfuge*, und erscheinen bei einer Fuge alle Arten des *Contrapunktes* und des *Canons* angebracht, deren das ihr zum *Grunde* liegende *Thema* fähig ist, so heisst sie eine *Kunstfuge* (*Meisterfuge*) oder *Ricercata* ²⁾.

1) Es versteht sich wohl von selbst, dass diese Beschreibung nicht die *frühere*, sondern die *gegenwärtige* (seit ungefähr 100 Jahren gebräuchliche) *Behandlung* der Fuge angeht, obgleich gar viele Fugen dieser Behandlungsweise leider nicht entsprechen.

2) Da manche musikalische Schriftsteller, und nicht ohne Grund, unter einer *Kunstfuge* den eigentlichen *Canon* verstehen, eine jenseitig gesetzte Fuge aber auch stets eine *Meisterfuge* ist, so möchte man sich hier auf das kunstwort *Ricercata* beschränken können, ohne solches gerade durch *Kunst-* oder *Meisterfuge* übersetzen zu wollen. In Beziehung zu letzterer kunstwort (*Ricercata*) sagt schon M. Praetorius Tom. 2. pag. 21 und 22 seiner 1618 herausgegebenen *Synagoga*:

„*Ricercare enim idem est, quod investigare, quærerere, explorare, mit Fleiss erforschen und nachsuchen; diuersi in Tractatione einer guten Fuge mit vnderbaren Pleien und Nachdenken aus alten Winkeln zusammenzusuchen werden muss, wie und auf welcherley Art und Weise dieselbe in einander steigt, geflochten, doppelt, per directionem d'indirectionem, vñ endlich künstlich und unumtöndlich zusammengebracht und bis zum Ende hinweg geföhrt werden können.*“ Man vergleiche hiermit den Art. *ricercare* in Haffner's *amus. Lexicon*.

§. 2.

Ich habe bereits in der Einleitung zur Lehre des Canons bemerkt, wie man in früheren Zeiten einen und denselben Tonsatz bald als *Fuga* und bald als *Canon* überschrieb, und wie es gekommen, dass man letzteres Wort, welches doch nur als Vorschrift (Richtschnur) über den Vortrag eines solchen Tonsatzes zu betrachten gewesen, als dessen Namen selbst gebraucht hat.

Dass man aber das Wort *Fuge* zur Benennung eines solchen künstlichen Tonsatzes anwandte, liegt nicht in dem vermeintlich nur flüchtigen Gange einer Fuge, sondern erscheint durch den Umstand begründet: dass ein solcher Tonsatz nur nach bestimmten Kunstregeln abgefasst werden soll; daher man Fuge vom deutschen Worte *fügen* herleiten muss, welches in seiner hier Statt findenden figurlichen Bedeutung so viel heisst: als *eine Sache nach ihren Umständen geschickt einrichten* ²⁾.

Es ist zwar wahr, dass manche Instrumentalfugen einen mehr geschwinden (flüchtigen) als langsamen Vortrag erfordern; allein dies liegt nicht sowohl im Charakter der Fuge, als in demjenigen der Vortragenden Instrumente, sowie denn z. B. eine und dieselbe Fuge auf der *Orgel* viel langsamer als auf dem *Piano-Forte* vorgetragen werden muss. Uebrigens ist die *Instrumentalfuge* auch nur ihrer contrapunktischen Abfassung (Einrichtung) nach, als eine Nachbildung der *Vocalfuge* zu betrachten; und da letztere vorzugsweise in die *Kirche* gehört ³⁾, so kann der eigentliche Charakter der Fuge auch nur ernst und feierlich sein ³⁾.

2) Auch in der mit der Tonkunst verschwisterten Poesie hatten schon die alten deutschen Dichter das Wort *Fuge* zur Bezeichnung eines *kunstgemässen*, das Wort *Laufuge* aber zur Bezeichnung eines *ungeordneten* Verfahrens gebraucht, daher denn auch *Walter von der Vogelweide* (1200—1250) solche *ungeordnete* Sungen selbst *Unfuge* und ihren Gesang *Fran Unfuge* nennt.

4) Die *Matteos* (Gesänge, deren Textworte aus der h. Schrift genommen werden) bestehen in der Regel aus lauter figurlichen Sätzen, oder aus mehreren *Kleinmatta* *Fugen* selbst.

5) Wenn auch *Mattheson* (crit. mus. Tom. I. pag. 208. XIX.) der Meinung ist, dass die Instrumentalfuge alter als die Vocalfuge sey, so versteht er unter jener doch nur die *Orgelfuge*, deren Gang, wie bereits erwähnt, ebenfalls *erzart* und *feierlich* ist, oder doch seyn sollte, namentlich bei Anwendung des *celles* *Werkes*.

Obgleich nun der *eigenthümliche* Charakter der Fuge, ebenso der Fuge für's volle Orchester, *erzart* und ihr Vortrag diesem letzteren Umstände auch entsprechend seyn soll, so hindert dies doch nicht, dass man, nach Bedenken der Umstände, auch bei *quintetten* und sonst *schwierigen* Tonsätzen, die ausserdem nur bei der Fuge eigenthümliche Behandlung des Themas anwenden, und solche Tonsätze, eben dieser ihrer *gemessenen* Einrichtung nach, ebenfalls *Fugen* nennen kann.

Dass aber manche Fugen mitunter einen wirklich *flüchtigen*, ja manchmal sogar *verworrenen* Gang beizukunden, rührt von der irrigen Meinung ihrer Komponisten her, welche das deutsche Wort *Fuge* gleichbedeutend mit dem lateinischen und italienischen Worte *Fuga*, die *Flucht*, halten ⁴⁾.

§. 3.

Der Ursprung der Fuge lässt sich zwar nicht mit Bestimmtheit angeben; es scheint indessen, dass diese Art Musik durch den sogenannten *contrappunto alla mente* veranlasst worden, und dass diesem namentlich die *Entstehung der Quintenfuge* zuzuschreiben ist. Es zeigt sich nämlich: dass das alte Organum, der alte Discant und der ursprüngliche Contrapunkt ⁵⁾ eigentlich nur als 3 verschiedene Benennungen eines und desselben harmonischen Verfahrens zu betrachten sind, welches zwar gewissermassen aus dem *Stegereif* vorgenommen worden, dennoch aber nach Massgabe seiner Entstehung und *successiven* Vervollkommenung dessfallsigen Regeln und Vorschriften unterworfen gewesen ist. Aus diesem extemporirten harmonischen Verfahren ist nun der sogenannte *contrappunto alla mente* hervorgegangen und dieser scheint, wie bereits bemerkt, die erste Veranlassung zur Einrichtung der Quintenfuge gegeben zu haben. — *J. B. Donias*, geb. 1616. † 1669, welcher 4 Perioden annimmt, die die Musik seit ihrer Einführung in der Kirche bis auf seine Zeit durchlaufen habe, und der *ersten* Periode den Gesang der Psalmen, und der *zweiten* denjenigen der Antiphonen etc. zutheilt, setzt das fragliche *extemporirte harmonische Verfahren* in die *dritte* Periode (in's 12. und 13. Jahrhundert) und nennt solches den *concentum extemporatum*. In die *vierte* Periode setzt *Donias* den *concentum artificiosum*, oder wie man ihn zu seiner Zeit nannte *contrapunctum fugatum*, demnach letztern in's 14. Jahrhundert. Wenn nun auch die Behandlungsart des contrapunto alla mente, so wie solche im 12. und 13. Jahrhundert Statt gefunden, von derjenigen des 18. Jahrhunderts noch so sehr verschieden war, so kann letztere doch nur in ersterer begründet erscheinen, und da dieser *extemporirte Contrapunkt*

4) Leider ändert man diese unrichtige Etymologie in fast allen älteren Wörterbüchern. So heisst es z. B. in der franz. Encyclopédie au Schluss des Art Fugue: *Fugue vient du latin Fuga, fater, pourquois les parties partent sans succéderment sembler se fuir et se poursuivre l'un l'autre*.

In älteren lat. Wörterbüchern kommt übrigens *Fuga* in musikalischer Beziehung gar nicht vor.

5) Man erinnere sich hier, was ich in der Einleitung zur Lehre des Contrapunktes in dieser Beziehung bereits bemerkt habe.

nach meiner Erläuterung des Art. Chant sur le livre *) mit dem *ersten Wiederschlage einer Quintenfuge* fast dieselbe Einrichtung hat ⁹⁾, so möchte, wie bereits gesagt, die *Entstehung unserer Quintenfuge* auch wohl in dieser Behandlungsart des flügeligen Contrapunktes zu suchen, diese der Quintenfuge ähnliche Einrichtung (ähnlicher Vortrag) desselben aber dem Umstande zuzuschreiben seyn, dass man die uns bekannt gewordenen in Quinten und Octaven notirten Gesänge der Alten (welche aber nur als eine Quinten- und Octaven-Transposition zu betrachten sind ¹⁰⁾) so genommen hat, als seyen sie nach Art des alten Diskants zuerst zweistimmig, dann nach und nach auch vierstimmig, eine Stimme nach der andern eintretend, gesungen worden. —

8) J. J. Rousseau Dict. de mus.

9) vide Lehre des Contrapunktes pag. 12. Anmerkung.

10) Ich habe Seite 4 der Lehre des Contrapunktes einen in Quinten und Octaven einhergehenden Gesang für 4 Stimmen mitgetheilt, und auch meine Meinung über dessen Gebrauch ausgesprochen, welche ich aber nunmehr dahin berichtigen muss, dass es von allen Musikgelehrten eine richtige Ansicht war, eine solche mehrmalige Notirung eines und desselben Gesanges in verschiedenartiger Tonhöhe, dann weil diese Notirungen *übereinander* (eine oberhalb der andern) stehen, auch eine *harmonische Beziehung* zu geben, statt solche als eine bloße *Transposition* zu betrachten. — Dass aber eine solche 2-, 3- oder flache Notirung einer und derselben Melodie, nur als eine *Transposition* zu betrachten ist, geht schon daraus hervor, dass sie mitunter *solche Tonverhältnisse* enthält, welche *accordeurs* zu einander stehen, wie z. B. nachstehende flache Notirung eines und desselben Gesanges, welchen auch Forkel im 2. Bande s. Geschichte der Musik, pag. 267 aufzählt, sich auch auf der 366. Seite über ihn als einen *Transpositionssatz* ausspricht, und dennoch diesen von ihm selbst als eine *Merkwürdigkeit* bezeichneten Zustand, weiterhin, z. B. pag. 296 und folgende, ganz ausser Acht gelassen hat.

Der oben erwähnte *Transpositionssatz*, über welchen man auch Gerbert's Script. de mus. sacra Tom. 2. pag. 17. nachschlagen kann, ist folgender:



Da nun dieser Gesang der *darischen Tonart* (darischen Octavengattung) angehört, so sollten auch seine Versetzungen bei *b*, *c* und *d*, der *versetzten darischen Tonart* entsprechend notirt erscheinen, und obgleich sich dieses in der Gerbert'schen Notirung nicht zeigt, so scheint doch die Note *b* am Schlusse der letzten Transposition, welche sich bei Gerbert vorfindet, darauf hinzuweisen. Die in vorstehender Notirung *oberhalb* der Noten stehenden Versetzungszeichen sind von mir, in Beziehung auf die von Forkel p. 267 mitgetheilte Vorschrift, hinzugefügt worden. Da sich nun derselbe Gesang schon in der Musica enchiridis von Hucbald († 850) auf nachstehend bemerkte Art notirt vorfindet:



§. 4.

Wie bereits gesagt, so hatte man vor Alters jedem *kunstgemäss* behandelten Tonsatz den Namen *Fuge* gegeben. Wenn man aber die bei *Nolker Leben*, † 1022, im 4^{ten} Psalm vorkommenden altdeutschen Worte *Fuogi stinnon singendo* durch *conjunctio vocum in cantando* übersetzt findet, und diese Worte eine *künstliche Verbindung mehrerer Stimmen* bedeuten sollen, so darf man hier, wo vom Vortrage der Psalmen die Rede ist, doch nur eine *Verbindung der Instrumente mit den Sängern*, oder vielmehr eine *Vereinigung der Instrumentalisten mit den Vocalisten* verstehen, von welcher hier nur allein die Rede seyn kann ¹¹⁾. Man darf also hier unter *conjunctio vocum* durchaus keine harmonische Tonverbindung (harmonisch fortschreitende Stimmenverbindung) verstehen.

Da man indessen die *Harmonie der Alten* in einer der unsrigen ähnlichen Stimmenverbindung suchte ¹²⁾ und da, wie schon gesagt, ein in Quinten- und Octavenverhältnissen einhergehender Gesang, unter gewissen Umständen, zwar ganz natürlich, aber jedesmal gewiss *nur absichtlich* erscheint, und da man die in Buchstaben und Noten notirten Transpositionsgesänge auf eine ähnliche Art dargestellt fand, wie manche Sätze des einfach gleichen Contrapunktes, so betrachtete man auch diese Transpositionssätze als *harmonische Tonverbindungen*, ohne daran zu denken; dass man zu den damaligen Zeiten noch gar keinen *vierstimmigen Contrapunkt* kannte. —

Dass man denungeachtet aber die in alten Manuscripten vorgefundene Notirung solcher Transpositionsgesänge, so viel mir bekannt, stets nur als *harmonisch verbundene* Tonfolgen betrachtet hat, geht unter andern auch aus *F. Nicolai's Reisen* ¹³⁾ B. 2, pag. 355 hervor, woselbst von einem *Nolker'schen Manuscripte* die Rede ist, welches *Nicolai* in der Bibliothek des Klosters *St. Emmeram in Regensburg* angetroffen, und worin Hymnen mit ihren *Melodien* vorkommen, welche letztere, der damit vorge-

so möchte wohl auch dieser, und somit wahrscheinlich jeder auf gleiche Art notirte Gesang, nur als eine *Transposition* zu betrachten seyn.

11) Die irrtümliche Stelle bei *Nolker* heisst: „Also simpulata heizet conjunctio vocum in cantando fuogi stinnon singendo.“ Also simpulata heizet conjunctio vocum, scilicet stinnon.

12) Ich habe noch bereits §. 1st der *Harmonie-Lehre* ausgesprochen, dass die Alten unter *Harmonie* keine Verbindung *gleichzeitig erklingender Töne* nach Art unserer Akkordfolgen verstanden haben können.

13) Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahr 1811, von F. Nicolai (2eb. 1743, † 1811).

genommenen Entzifferung zu Folge, vierstimmig seyn und eine gar seltsam in *Quarten* und *Quinten* fortschreitende Harmonie enthalten sollen¹⁴⁾.

§. 5.

Eine der ältesten Erklärungen des Wortes *Fuga* in musikalischer Beziehung ist nachstehende aus *J. Tinctor's* Wörterbuche vom Jahr 1473: *Fuga est identitas partium cantus quoad eulorem nomen, formam, et interdum quoad locum notarum et pausarum*. Da diese Erklärung hauptsächlich den *Canon* angeht, so habe ich solcher auch bereits in der Einleitung zur Lehre des *Canons* Erwähnung gethan; allein sie erscheint auch um desswillen hierher gehörig, weil man in allen vor *Tinctor's* Wörterbüchern bekannt gewordenen musikalischen Schriften in lateinischer Sprache das Wort *Fuga* gar nicht antrifft, das Wort *Canon* aber nur in derjenigen Bedeutung, nach welcher es in die mathematische Klanglehre gehört.

Von der Zeit an, wo man so künstliche Fugen verfertigte, dass deren Vortrag (Aufführung) eine besondere *Vorschrift* (Regel) erforderte, welche letztere man den *Canon* eines solchen Tonsatzes nannte, fand auch, wie schon gesagt, die nach und nach eingetretene Verwechslung der Wörter *Fuga* und *Canon* Statt; so dass selbst zu der Zeit, wo man bereits wieder einen förmlichen Unterschied zwischen *Fuga* und *Canon* gemacht hat, man dennoch manchmal eines mit dem andern verwechselt und die *Vorschriften* und *Beispiele* über ihre Abfassung durcheinander vorgetragen findet. So z. B. unterscheidet zwar *P. Athan. Kircher* *Fuga* und *Canon* von einander, indem er S. 368 des 1. Bandes seiner *Musurgia von der Fuge* sagt: dass sie in einer gewissen Wiederholung und künstlichen Vertheilung einer einzigen *Clausel* (eines einzelnen Themas) bestehe, welche (welches) man wechselseitig in den verschiedenen Stimmen zu hören bekomme und S. 383 den *Canon* so erklärt, dass er ein solcher Satz sey, bei welchem eine Stimme zugleich alle andern in sich schliesse, und dass daher die Stimmen eines *Canons* einander alle gleich und nur darin verschieden seyen, dass sie zu verschiedenen Zeiten eintreten; allein seine *Beispiele* stimmen nicht hiermit überein, wie man dies unter andern aus nachstehendem Satze entneh-

14) Forkel, welcher dieser *Vollerschen* Hymnen mit Melodien ebenfalls Erwähnung thut (Gesch. d. Musik B. 2. Seite 201), hält solche auch für vierstimmig, und sagt, dass dies die Harmonie sey, welche schon von *Heinrich* an bis heute noch *Guido* bestanden habe.

men kann, welchen ich dem *de Fugis partialibus imitantibus* überschriebenen §. 111 entlehne, und welcher seiner Abfassung nach allenfalls ein unvollständiger *Canon* im Einklange und der *Octave*, keineswegs aber eine *Fuga* zu nennen ist.



Ebenso hat *Kircher* mehrere nur den *Canon* angehende Beispiele bald als *Canon* und bald als *Fuga* überschrieben.

Brossard, geb. 1660. † 1739, sagt in s. musikalischen Wörterbuche, dass man die *Fuge* auch *Risposta*, *Reditta*, *Replica*, *Consequenza*, *Imitatione* etc. nenne, dass indessen wiederum ein Unterschied unter allen diesen Wörtern sey, namentlich unter *Fuge* und *imitatione*. Die eigentliche *Fuge* enthalte eine von einer oder von mehreren Stimmen vorzutragende Wiederholung eines Gesanges, welchen eine vorangegangene Stimme zuerst vorgetragen. Wenn nun diese Wiederholung den ganzen Gesang der zuerst eingetretenen Stimme enthalte, so heiße ein solcher Tonsatz *Fuga in consequenza* oder *Canon*; wenn diese Wiederholung aber nur einen Theil des fraglichen Satzes enthalte, so nenne man sie *Fuge*, und je nachdem diese Wiederholung auf der Prime, Secunde, Terz etc. eintrete, eine *Fuge* im Unisone, in der Secunde, Terz u. s. w. von welchen aber eigentlich nur die *Fuga ad Quintam* und *ad Quartam* als eigentliche *Fuge*, die andern aber als Nachahmungen zu betrachten seyen. —

J. G. Walther, welcher bei Abfassung seines musikalischen Wörterbuchs das *Brossardsche* benutzt hat, sagt, dass *Fuga perpetua* so viel als *Canone infinito* sey, und im Art. *Fuga in consequenza*: dass dies dasselbe sey, was sonstens insgemein und zwar *absurde Canon* genannt werde. —

In *Zarlino's Institutioni harmonice* (Ausgabe vom Jahr 1589) ist das *delle consequenze* überschriebene 51. Capitel (fol. 269) das einzige, welches von der *Fuge* handelt, diese aber nur als einen solchen zweistimmigen Tonsatz beschreibt, dessen *Folge-*

stimme bald in einer freien und bald in einer strengen Nachahmung erscheint: in welchem letztern Falle beide Stimmen auch in einer Stimmzeile notiert erscheinen können. Dass aber in diesem letztern Falle die anfangende Stimme, da hier keine Vereinigung ihrer Anfangstakte mit den Schlusstakten der Folgestimme Statt findet, noch den erforderlichen contrapunktischen Anhang erhalten muss, bemerkt Z. nicht. —

Ich will nachstehend die beiden mit *Fughe sciolte* (freie Fugen) überschriebenen zweistimmigen Sätze mittheilen, welche man fol. 271 des angeführten Werkes antrifft und woraus sich zugleich die damalige Beschaffenheit solcher *Fugen* deutlicher erkennen lassen wird, als aus einer ausserdem noch so umständlichen Beschreibung derselben.

Zarlino (1614. h. m. 1. fol. 171)

Beiden Fugen liegt also ein und dasselbe Subject (*Soggetto*) zum Grunde, und die *Folgestimme* erscheint nur in ihren beiden ersten Takten als *Nachahmung*, in allen nachfolgenden Takten aber bloss als *Contrapunkt*, und also keineswegs in derjenigen Beziehung zu ihrem Subjecte, welches zwischen *Führer* und *Geführte* einer *Fuga* Statt finden muss.

In nachstehender fol. 272 von Zarlino aufgestellten *Fuga ligata* (gebundenen oder strengen Fuge, oder vielmehr *Canon*) deren Thema die Anfangsnoten des alten Chorals: *veni redemptor gentium* („Nun komm der Heiden Heiland“) enthält, tritt in der anfangenden Stimme, an der mit NB bezeichneten Stelle, der oben erwähnte *contrapunktische Anhang* ein; mithin die *Gaida*, als solche nicht weiter fortgesetzt erscheint.

Zarlino (1614. h. m. 1. fol. 171)

Das fol. 275 folgende 55. Capitel, handelt nun erst von der *Nachahmung*, und fol. 279 das 56. Capitel, vom *doppelten Contrapunkt*. —

In *Bononcini's „musico prattico“* (15) handelt das 10. Capitel von den Fugen und Nachahmungen, und hier heisst es von der Fuge: „Eine Fuge ist eine von den andern Stimmen geschehene Wiederholung etlicher oder aller Figuren und Noten, die man für die anfänglich singende Stimme aufgesetzt hat.“ Und von der Nachahmung heisst es ungefähr dasselbe, nämlich: „Die Nachahmung, oder Imitation, ist eine von der andern Stimme geschehene Replica und Wiederholung etlicher oder aller Noten, die in der erst singenden Stimme gesetzt werden.“ Bononcini sagt nun ferner: dass die freie Fuge, wie die freie Nachahmung darin bestehe, dass nur etliche Figuren oder Noten in der andern Stimme wiederholt werden; dass aber sowohl bei einer *Fuga legata*, wie bei einer *Imitatio legata*, alle Noten nachgeahmt werden müssen, und fügt noch hinzu: dass eine solche Fuge (*Fuga legata*) eben dasjenige sey, was sonst *Canon* genannt werde. Folgende vier Beispiele werden übrigens hienreichen, den Leser mit B's Arbeiten dieser Art bekannt zu machen.

Bononcini (musico prattico pag. 33, 34)

(15) Ich besitze nur die 1701 in Stuttgart herausgekommene deutsche Uebersetzung dieses Werkes.

(16) Hier wird von B's Uebersetzer unter *Fuga plagale* eine absteigende (abwärtsgehende), unter *Fuga autentica* aber eine aufsteigende (aufwärtsgehende) Fuge verstanden.

Archiv. Leipzig. H. 1. 1. 1.



Uebrigens bemerkt *Bononcini*: dass beim *Canon* die Nachahmung auf *allen* Stufen, bei der *Fuge* aber nur auf der *Prime*, *Quarte*, *Quinte* oder *Octave* Statt finden könne.

§. 6.

In so fern nun, wie schon gesagt, jeder *kunstgemäss* behandelte Tonsatz vor Alters den allgemeinen Namen *Fuge* erhalten, möchte auch die *Geburt der Frau Fuge*, im Gegensatz zu *Walters v. d. Vogelweide Frau Unfuge*, schon in den ersten Zeiten des Contrapunktes fallen; wo freilich ihre *kunstgemässe* Bildung (Behandlung) auch nur derjenigen des damaligen Contrapunktes entsprechen konnte.

Mit der weitem *Ausbildung des Contrapunktes* ist aber wohl auch gleichen Schrittes diejenige der *Fuge* gegangen, und dass man diese selbst stets nur als einen solchen Tonsatz betrachtet hat, welcher schlechterdings nur *kunstgemäss* abgefasst werden durfte, möchte schon allein aus dem Umstande hervorgehn, dass sich von allen frühern Tonsätzen nur bei der *Fuge*, dieser ihr, in dieser Beziehung, ehrenwerther Name, bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

Im 15^{ten}, 16^{ten} und zum Theil auch im 17^{ten} Jahrhundert hatte man freilich die *Kunst*, oder vielmehr *Künstelei* des Contrapunktes bis zum *Unfuge* getrieben; auch hatte nicht viel gefehlt, dass der *Canon* die *Fuge* um *Namen* und *Ansehen* zugleich gebracht, und in der That waren auch, wie wir aus den oben mitgetheilten Beispielen erschen haben, die *Fugen* früherer Zeiten viel unbedeutender als die *Canons*; allein von der Zeit an, wo man in der melodischen Folge der Töne und deren harmonischen Verbindung, und dadurch in der *Stimmungsführung*, als dem eigentlichen Wesen des Contrapunktes, immer grössere Fortschritte gemacht hat, ward man auch in den Stand gesetzt, der *Fuge* diejenige Vervollkommenung zu

17) *Fuga composta* soll hier eine *ausgesetzte* und *Fuga incomposta* eine *nicht ausgesetzte* Fuge bezeichnen.

gehen, wodurch sie sich als ein wahres *Kunstwerk* über allen Modesgeschmack erhebt, wenn anders *wahrhafte Kunst* und *wirkliches Talent* an ihrer Verrichtung Theil nehmen; nicht aber, wenn ihr ganzer Werth blos in ihrer *Form* besteht. —

Sollte sich indessen dieser oder jener meiner Leser mit meiner obigen Beschreibung und Beurtheilung der contrapunktischen Beschaffenheit einer *Fuge*, sowie mit meinen *Muthmassungen* über das *Alter der Fuge*, über die Veranlassung zu dieser ihrer *Benennung*, und was ferner hierher gehört, nicht einverstanden erklären, so will ich darum nicht mit ihm streiten; ja, ich will vielmehr, in letzterer Beziehung, *J. Riepels* Worte, mit welchen derselbe sein Manuscript: „*der Fugen-Betrachtungen*“ anfangt¹⁸⁾, zu meinen eigenen machen, und solche *verboten* hier einrücken, und damit zugleich gegenwärtige Einleitung beschliessen.

„*Discantist.*“ „*Ich wünsche dir wohl gelebt zu haben. Vor allem muss ich dich fragen, wie der wackre Mann geheissen, der die erste Fuge gesetzt hat? warum? wo? und zu welcher Zeit?*“

„*Praeceptor.*“ „*Ich weiss es nicht!*“ —

„*Discantist.*“ „*Ist diese Art des Gesanges nicht auch in den Zeiten der Könige Davids und Salamonis ablich gewesen?*“

„*Praeceptor.*“ „*Ich weiss es nicht!*“

„*Discantist.*“ „*Woher rührt denn eigentlich der Name Fuge?*“ —

„*Praeceptor.*“ „*Ich weiss es nicht!*“

„*Discantist.*“ „*Du weisst also gar nichts; aber wie —*“

„*Praeceptor.*“ „*Ich kann dir nicht mehr sagen, als ich gehört, gelesen und versucht habe, und andre machen es ebenso.*“

„*Wie viel mir von der Fuge bekannt ist, so viel kannst auch du heute leicht einsehen lernen, um hernach weiter zu kommen.*“ —

Riempel theilt nun diejenige Erklärung über die *Fuge* mit, welche sich im „*Gradus ad parnassum*“ von *Fux* befindet, gegen deren Verständlichkeit aber der *Discantist* manche recht naive Einwendungen macht, auf die ich vielleicht weiter unten zurückkommen werde.

18) Ich besitze die beiden Theile dieses eben so lehrreich als unterhaltend abgefassten Werkes von *Riempel*, von der Handschrift des sel. Kapellmeisters *Bachschmidt* in *Eschstadt*, einem schäfer *Riempel* bezuget nach übrigens in Betreff des würdigen Verfassers selbst, auf meine Anmerkung Seite 250 der Harmonie-Lehre.

Erstes Capitel.

Von der vierstimmigen Fuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die Beschaffenheit und Einrichtung der Fuge im Allgemeinen, und über die hierdurch veranlassenen verschiedenen Benennungen derselben.

§. 7.

Das *Thema* einer Fuge, da solches von einer Stimme zu andern, und aus einer Tonart in die andre übergehen und *von Anfang bis zum Schlusse der Fuge vorherrschend gehört werden soll*, muss leicht *fasslich* und zugleich von einer solchen Einrichtung seyn: dass seine *Melodie* sowohl die erwähnte Uebertragung von Stimme zu Stimme und Tonart zu Tonart, als auch die Anwendung verschiedener Arten des Contrapunktes und des Canons gestattet. Dieses *Thema* einer Fuge nennt man bekanntlich den *Führer* und die erste *Wiederholung* (Uebertragung) dieses Themas in der nachfolgenden Stimme, den *Gefährten*²¹⁾; obgleich in frühern Zeiten, wo die Fugen nur zweistimmig waren *Führer* und *Gefährte* als *Namen dieser beiden Stimmen selbst* vorkommen²²⁾.

§. 8.

Dadurch, dass man die bei der Fuge Statt findende Uebertragung des Themas von Stimme zu Stimme nicht richtig in's Auge gefasst, ist es gekommen, dass man die *erste* dieser Uebertragungen, nämlich die erste Wiederholung des Themas in der nachfolgenden Stimme, welche Wiederholung man, wie schon gesagt, den *Gefährten* einer Fuge nennt, als einen besonders und zugleich sehr wichtigen Theil der Lehre der Fuge betrachtet, und sich über die Einrichtung des Gefährten sehr umständlich, dennoch aber höchst unbestimmt ausgesprochen hat. — So wollen z. B. die meisten Ton-

21) *Matheson*, welcher fol. 367 seines *radik. Kapittelweisers* den Führer und Gefährten die beiden *Hauptkämpfer* einer Fuge nennt, bemerkt recht launig bei Anführung deren alt. Namen als *Dux* und *Comes*: dass man darum aber weder *Herrzog* noch *Grafen* hierunter zu verstehen habe. —

22) In *Wotho's mus. Ler.* vom Jahr 1722 heisst es bei der Erklärung von *Dux* und *Comes*: Dux ist in den Fugen und Canonibus die zuerst anfangende Stimme und also der andern Folgestimme ihr Führer; und Comes wird die zweite Stimme, so das Thema oder den Dux einer Fuge imitirt, genannt; weil sie dessen Geleiche (Gefährte) ist. *Zarlino* nennt die anfangende Stimme seiner 2-stimmigen Fugen und Canons *la Guida* und die nachfolgende Stimme *il conseguente*.

lehrer die harmonische und arithmetische Theilung der Octave²³⁾ hiernit in Beziehung bringen, und hiernach den *Gefährten* einer Fuge eingerichtet wissen: dagegen andere, welche die Fuge als eine Art von musikalischem Gespräche betrachten und das Thema der Fuge den *Vortrag*, dessen erste Wiederholung in der nachfolgenden Stimme aber die *Antwort*²⁴⁾ nennen, hieraus die erforderlichen Regeln über die Abfassung des Führers und Gefährten herleiten wollen.

Was von beiden Ansichten zu halten und überhaupt über diesen Gegenstand zu sagen ist, darüber werde ich mich im nachfolgenden 2. Abschnitte gegenwärtigen Capitels aussprechen.

§. 9.

Da die nachfolgende Stimme einer Fuge, gegen die *anfangende* Stimme, entweder auf derselben oder auf einer andern Tonhöhe eintreten, und da hierbei zugleich noch eine *Vergrößerung* oder *Verkleinerung ihrer Noten*, oder eine Veränderung in der *Richtung* derselben Statt finden kann, so bezeichnen auch die Namen *Terzen-, Quart-, Quint-, Sexten- und Octaven-Fuge*²⁵⁾, ferner *Gegenfuge*, *rückgängige Fuge*, *Fuge in der Vergrößerung und Verkleinerung*, nur die *Eintrittsbeschaffenheit des Gefährten*, nicht aber so viele besondere Arten der Fuge²⁶⁾.

Bei einer Quintenfuge z. B. tritt also der *Gefährte* im Verhältniss einer *Quinte* gegen die *anfangende Note des Führers* ein: dergleichen bei einer *Gegenfuge* in der *Gegenbewegung*, und bei einer *rückgängigen Fuge* in der *krebsgähnigen Bewegung*, sowie bei einer *Fuge in der Vergrößerung oder Verkleinerung*, in Noten von *nicht einmal so langer oder kurzer Dauer*.

Eine *freie oder strenge Fuge* erklärt sich durch die hierbei Statt findende *freie oder strenge* Anwendung der betreffenden Satzregeln von selbst²⁷⁾.

23) vide Harmonie-Lehre §. 386.

24) Die Franzosen nennen Führer und Gefährte einer Fuge *le sujet et la réponse*, sowie man denn auch bei Italienern *soggetto* und *risposta* hierfür antrifft, obgleich *Zarlino* auch die Fuge selbst *Risposta* nennt.

25) Von allen diesen Namen, wenn man sie nicht gerade der Fuge in ihrer Eigenschaft als *Canone* zuweisen will, gehören eigentlich nur dreizehn einer *Quinten- und Octavenfuge* hierher, wie sich dies im Verfolge zeigen wird.

26) In *Wotho's mus. Ler.* findet man 20 verschiedene Arten oder vielmehr *Namen* der Fuge aufgezählt.

27) Manche, und namentlich ältere Tonlehrer, beziehen aber *frei und streng* auf die bei der Fuge Statt findende *Anschauung* (also auf die *Umführung des Gefährten*) und verstehen daher unter einer *freien* die gewöhnliche Fuge, unter einer *strengen* Fuge aber den eigentlichen *Canone*.

Eine *chromatische Fuge* enthält in ihrem *Thema* diese oder jene *chromatische Fortschreitung*, sowie eine *enharmonische Fuge* diese oder jene *enharmonische Rückung* ²⁶⁾).

Was man unter einer *Kunst- oder Meisterfuge*, italienisch *Ricercata*, zu verstehen hat, und worin sich eine *Doppelfuge* von einer *einfachen Fuge* unterscheidet, darüber habe ich mich bereits im 1. §. ausgesprochen.

Eine *Fuga all' ottava, alla decima und alla duodecima* hat aber diese ihre Benennung nicht von der erwähnten Beschaffenheit des Gefährten, sondern von der hierbei Statt findenden Anwendung des *doppelten Contrapunktes*, und hat in so weit grosse Ähnlichkeit mit einer *Doppelfuge*, als hierbei ebenfalls ein *zweites Thema* (ein *Contrasubjekt*) vorkommt, gegen welches das *erste Thema* (als das eigentliche Subjekt der Fuge) in den *Contrapunkt der Octave, Decime oder Duodecime* versetzt werden kann; sowie denn eine solche Versetzung mitunter auch mit dem zweiten Thema, oder *Contrasubjekt*, oder auch mit dieser oder jener Figur der *Zwischenharmonie* (der §. 1. erwähnten Zwischensätze) vorgenommen werden kann.

Was man unter einer *Vocal- und Instrumentalfuge* und als Unterabtheilungen der letztern unter einer *Orchester-, Quintett- oder Quartettfuge*, ferner unter einer *Orgel- und Klavierfuge etc.* zu verstehen hat, geht schon aus diesen angeführten Namen selbst hervor; wie solche aber ihrer *Stimmensammensetzung* nach, und damit in Verbindung stehenden *Eigenthümlichkeiten der betreffenden Stimmen*, abzufassen sind, wird aus den verschiedenen Ab schnitten des 6. Capitels zu ersehen seyn. —

§. 10.

Gewöhnlich nimmt man folgende 5 Haupttheile einer Fuge an, nämlich:

- A. Den oben genannten *Führer* oder das *Thema*.
- B. Den *Gefährten* oder die erste *Wiederholung dieses Themas in der nachfolgenden Stimme*.
- C. Die *Gegenharmonie* oder die *harmonische Beschaffenheit* der das Fugenthema contrapunktlich begleitenden Stimmen ²⁷⁾.

²⁶⁾ vide Harmonie-Lehre §. 298. Anmerkung.

²⁷⁾ In wie fern der *Gegensatz* in einer Fuge hierher oder als eigentliches *Contrasubjekt* in's 3. Capitel, welches von der *Doppelfuge* handelt, gehört, darüber werde ich mich weiter unten aussprechen.

D. Den *Widerschlag* ²⁸⁾, worunter man gegenwärtig denjenigen Einschnitt einer Fuge versteht, welcher sich als solchen durch die *beendigte Aufeinanderfolge von Führer und Gefährte* fühlbar macht; und

E. die *Zwischenharmonie*, durch welches Kunstwort man die *modulationsgewiss abgefassten Verbindungssätze der verschiedenen Widerschläge* versteht.

Man kann aber ferner als noch hierhergehörig betrachten:

- F. Den *Anhang zum Führer oder Gefährten*, welcher als *Verlängerung der Tonführung* an derjenigen Stelle Statt finden muss, wo man nach *beendigtem Thema* (dem Führer) nicht ummitl. *ihar dessen erste Wiederholung in der nachfolgenden Stimme* (dem Gefährten) oder nach *beendigtem Vortrage des letztern* nicht sogleich wieder den Führer in der nachfolgenden *dritten Stimme* eintreten lassen kann.
- G. Die *Engführung*, welche in der bei den folgenden Widerschlägen der Fuge zunehmenden *Annäherung des Gefährten zum Führer* besteht; und endlich
- H. den *Orgelpunkt* ²⁹⁾, welcher gegen das Ende der Fuge hin, als ein auf der Quinte oder der Prime der Tonart *anhaltender Bass*ton vorkommt, wogegen die *oberen Stimmen* einige der bedeutendsten Figuren des *Hauptsatzes*, oder auch der *Gegenharmonie*, theils einzeln, theils verbunden und wo möglich auf eine bis dahin noch nicht angewandte *neue Art* vortragen.

Bei einer Fuge, z. B. einer 4stimmigen, fangt also eine Stimme, z. B. der *Bass*, mit dem Vortrage des *Themas der Fuge*, oder dem *Führer*, an. Nach beendigtem Vortrage des Themas übernimmt nun die nachfolgende Stimme, z. B. der *Tenor*, die *Wiederholung dieses Themas* und zwar desswegen um eine *Quinte höher*, weil dies seinem *Tonumfang* entsprechend ist, und bildet hierdurch den *Gefährten*. Der nunmehr durch die fortzusetzende Tonführung der aufangenden Stimme eintretende *Contrapunkt* bildet die *Gegenharmonie*. Nach Beendigung dieses 2stimmigen *Contrapunktes* tritt nun die *dritte Stimme*, z. B. der *Alt*, abermals mit dem Thema der Fuge ein, und zwar, sowohl seinem Stimmverhältniss

²⁸⁾ Ich werde weiter unten auch auf diejenige Erklärung dieses Wortes zurückkommen, welche ich davon Seite 301 der Harmonie-Lehre gegeben habe. —

²⁹⁾ Man lese was *Forster*, Gesch. d. Mus. B. 2. pag. 411, über den Ursprung des *Orgelpunktes* sagt.

als den Vorschriften der Modulation gemäss, um eine Octave höher als der Bass; wodurch namentlich auch der Tenor durch seine fortzusetzende Tonaufnahme an der Gegenharmonie Theil nimmt und der Contrapunkt dreistimmig und beim Eintritt der vierten Stimme (hier also des Diskantes, welcher aus oben bemerkten Gründen die um eine Octave höhere Wiederholung des Geführten übernimmt) vierstimmig wird.

Der beendigte Vortrag des Führers und Gefährten in diesen 4 Stimmen bildet namentlich den ersten Widerschlag, und die contrapunktische Fortführung der Stimmen, gleichviel ob es alle vier, oder nur drei, oder auch nur zwei Stimmen sind, bildet bis zum Eintritt des darauffolgenden, hier also des zweiten Widerschlages, die Zwischenharmonie. Kann, wie schon gesagt, nach Beendigung des Themas nicht sogleich der Gefährte eintreten, so bildet die alsdann notwendig werdende Fortsetzung der Tonaufnahme des Führers den fraglichen Anhang, welcher unter gleichen Umständen auch beim Gefährten statt finden kann.

Diejenigen der folgenden Widerschläge, bei welchen namentlich die Transposition des Themas in die Nebentonarten und zurück in die Haupttonart statt findet, bilden, wenn sie neben ihrem stets zu verrückenden Eintritt noch eine zunehmende Annäherung des Gefährten zum Führer enthalten, die verschiedenen Engführungen einer Fuge, sowie denn gegen das Ende hin, der Orgelpunkt eintritt, und gewöhnlich bis zum Schlusse der Fuge anhält.

§. 11.

Obgleich nun die meisten Tonlehrer mit der Lehre der zweistimmigen Fuge den Anfang machen, und dies wohl mit aus dem Grunde thun, weil, wie oben bemerkt, die Fugen früherer Zeiten auch nur zweistimmig waren; so habe ich es doch für zweckmässiger gehalten mit der Lehre der vierstimmigen Fuge³⁰⁾ anzufangen, theils weil ich namentlich die vierstimmige Behandlung der Harmonie, des Contrapunktes und des Canons bei meinen Lesern als hinlänglich bekannt voraussetzen darf; theils auch, weil sich bei der 3- und 2stimmigen Fuge, was nämlich die Eigentüm-

³⁰⁾ Ich muss hier bemerken, dass nicht die Anzahl der Stimmen, welche eine Fuge vortragen, sondern nur die Zahl derjenigen Stimmen, welche an der eigentlichen Bearbeitung (Einrichtung) der Fuge Theil nehmen, derselben den Namen einer 3-, 4- oder mehrstimmigen Fuge geben; und dass die meisten Fugen, welche in *Messen*, *Oratorien* etc. oder auch als bloße Instrumentalfugen für Orchester vorkommen, gewöhnlich nur 3- oder 4stimmig, noch gewöhnlicher aber bloss als *fugirte Sätze* behandelt sind.

lichkeit ihrer Einrichtung, sowie die dessfallsige Behandlung ihrer Stimmen betrifft, fast unausgesetzt auf die vierstimmige Fuge bezogen werden kann. —

Zweiter Abschnitt

des ersten Capitels.

Von den verschiedenen Haupttheilen einer Fuge insbesondere.

A. Von dem Führer.

§. 12.

Ich habe schon gesagt, dass man das Thema einer Fuge den Führer, lat. *Dux*³¹⁾, nennt, dass man aber in früheren Zeiten die anfangende Stimme selbst den Führer, sowie die nachfolgende Stimme den Gefährten einer Fuge³²⁾ nannte.

³¹⁾ Das bei A. Kircher und andern älteren Schriftstellern vorkommende aus dem Griechischen entlehnte Wort *Phonagrus* bedeutet dasselbe.

³²⁾ Ich kann nicht umhin, folgende Stelle aus *Mattheson's neu eröffneten Orchester* (Seite 114) wörtlich hier mitzutheilen, insofern es scheint, dass hierdurch die gegenwärtige Anwendung der Wörter *Dux* und *Conus* zur Bezeichnung des Themas einer Fuge und dessen Wiederholung in der nachfolgenden Stimme veranlasst worden ist. *Mattheson* sagt nämlich: „Eine reguläre Fuge ist eigentlich, die eine Quinte höher oder eine Quarte niedriger transponirte Wiederholung einer gewissen Thematik, so man sich vorgenommen, mit 2, 3 oder mehr Stimmen durchzuführen, also eine Stimme nach der andern, bald in denselben Ton, bald in einem andern, eben dasselbe Thema oder denselben Satz anhebet und nachsetzt, welches die erste Stimme vorgesungen hat, doch so, dass die übrigen auch dazu moduliren.“

Wenn nun alle Stimmen der ersten oder vorhergehenden in ebendenselben Ton zu gewisser Zeit und Note vor Note nachfolgen, so heisst eine solche Fuge *Fuga in consonantia* mit einem Worte *Canon*. — Differirt aber die andere Stimme von der ersten oder anfangenden eine Quinte und ist beschriebenmassen die Fuge *regular*, dass das Thema eine ordentliche Cadenz hat, so nennt man die anhebende Stimme *Dux* und die in der Quinte oben oder Quarte unten folgende den *Conus*. Die dritte Stimme hat wieder *Dux* und die vierte *Conus*, welcher *processus*, *repressio* heisst. Fanet der *Dux* in dem zum Fundament gesetzten Ton an, so folgt der *Conus* in der Quinte et vice versa.

Indessen nun die Stimmen eine nach der andern das Thema striete durchzuführen, müssen die übrigen nicht stille stehen, sondern eine geschickte Melodie dazu formiren, bis die letzte Stimme das Thema fast absolvirt, dann kann z. B. die oberste Stimme eine kleine *Pause* halten, und *etiam das Thema*, so sie vorkommt im *Dux* anfangen, zum andern mal und zwar im *Conus* anheben und so mit den übrigen Stimmen eine zweite Abweichung machen (einen zweiten *Widerschlag* und so fort). Ist das Stück mit Instrumenten, so haben die Stimmstücken die Fuge allein an und führen das Thema einmal rein durch, darauf folgen dann entweder zugleich mit der singenden Bass-Stimme oder auch hernach die Instrumente, gleichsam als von Fortissimo mit mehrerer *Force* effliche Takte, dann durch folgenden geordnet werden, dass die nachfolgende Stimme anhebt des *canon* *plures Dux*, des *Conus* *repressio* und dann zuletzt mit allen Instrumenten und Stimmen durchgeführt mag.“

³²⁾ Ausdr. *Leichlich* H. *Abte* 8.

Was nun über die *contrapunktische Behandlung* dieses Führers als *Thema* einer Fuge zu sagen ist, kann zwar erst in den nachfolgenden Abtheilungen B., C und D., woselbst von der Verbindung des Führers mit dem Geführten die Rede seyn wird, vorkommen; über die blos *melodische Behandlung* desselben habe ich aber Folgendes zu bemerken:

- 1) Das Thema einer Fuge soll in der Regel nicht mehr als 4 oder 6 und nicht weniger als 2 einfache Takte enthalten.
- 2) Wenn schon durch das *Thema allein die Tonart der Fuge* bezeichnet werden soll, so müssen insbesondere die *Anfangsnoten* sich als die *betreffenden Intervalle ihrer Tonleiter* fühlbar machen ³³⁾.
- 3) Das Thema einer Fuge soll eine abgeschlossene (selbstständige) und dabei leicht fassliche Melodie bilden.
- 4) Das Thema einer Fuge soll ferner so beschaffen seyn, dass es aus der Durtonart in die Molltonart oder vice versa, aus der Molltonart in die Durtonart transponirt werden kann, ohne hierdurch weder unverständlich (unkennlich) noch *unmelodisch* zu werden.
- 5) Wenn man das Thema einer 4stimmigen Fuge wie dasjenige eines 2stimmigen strengen *Canons* ³⁴⁾ entwirft, so kann man in der Regel der Statt findenden Anwendung der *verschiedenen Engführungen* schon im Voraus überzeugt seyn.

§. 13.

Ich bemerke nunmehr über diese 5 Punkte insbesondere:

ad A. 1. dass die 6, 4 oder 2 einfachen Takte eines Fugenthemas am besten aus *rhythmischen Zweiein* ³⁵⁾ bestehen. *Sechs Takte* können zwar auch aus einem rhythmischen *Vier* und *Zweier* zusammengesetzt seyn, solche aber als einen rhythmischen *Fünfer* und *Einer* fühlbar werden zu lassen, würde so unfasslich und der Anwendung mehrfacher Nachahmungen noch mehr entgegen seyn, als wenn man ein Thema von 4 Takten aus einem rhythmischen *Dreier* und *Einer* bilden wollte. In der Hauptsache ist es zwar ziemlich gleichgültig, ob eine Fuge in der *geraden* oder *ungeraden Taktart* steht; da aber die *ungerade Taktart* die Anwendung der *Vergrößerung* ausschliesst, so ist die gerade Taktart vorzuziehen.

33) Dasjenige, was über die eigentliche *Tonführung* (Modulation) des Führers zu sagen ist, kann erst da vorkommen, woselbst von der *gegenseitigen Beziehung, in welcher Führer und Geführte zu einander stehen*, die Rede seyn wird.

34) Lehre des Canons §. 21.

35) Lehre des Canons §. 39.

Bei einem *zusammengesetzten Takte*, z. B. dem $\frac{1}{2}$ Takt, ist auch die Hälfte der oben bemerkten Anzahl von Takten hinreichend; mithin in diesem Falle ein Fugenthema auch aus 3 oder 2 Takten, oder auch nur aus *einem Takte* allein bestehen kann. — Ein aus $2\frac{1}{2}$ oder $1\frac{1}{2}$ Takten bestehendes Thema ist aber, da es in der Regel einen Verstoß gegen die rhythmische Ordnung fühlbar werden lässt, nicht gut zu heissen, wie man dies aus nachstehenden 2 Themata dieser Art sogleich bemerken wird, z. B.



Beide Sätze würden auf nachstehend notirte Art zu 3 und 2 Takten ausgedehnt, offenbar besser seyn, z. B.



Auch folgende 2 Themate, von welchen das erste $3\frac{1}{2}$ und das zweite $1\frac{1}{2}$ Takte enthält, sind aus bereits angeführten Gründe nicht gut zu heissen; und nur dann würde dies bei *letzterem* der Fall seyn, wenn man solches als einen rhythmischen *Dreier* notirte, z. B. a und b, und bb.



Durch besondere Umstände veranlasst, kann zwar auch eine *erlaubte Ausnahme* Statt finden; namentlich bei dem Thema einer *Singfuge*, wie z. B. nachfolgendes von 7 Takten ³⁶⁾ ist.

36) Wenn sich bei einem Rhythmus von 7 Takten, der *Schlussakt* der einen Stimme mit dem *Anfangsakte* der andern (nachfolgenden) Stimme vereinigen lässt, so wird hierdurch ein Rhythmus von 6 Takten fühlbar, was namentlich dann von guter Wirkung ist, wenn der rhythmische *Stoß* aus einem *Dreier* und *Vier* besteht.

Andante op. 50

Das Thema einer *Instrumentalfuge* soll aber in der Regel die oben bemerkte Länge nicht übersteigen und eher *kurz* ³¹⁾ als zu *lang* seyn, von welcher *letzteren* Art nachstehendes ist, dessen 6 doppelte Takte geradezu als 12 einfache zu zählen sind, wie dies aus dem Eintritt seiner 3^{ten} Stimme hervorgeht, z. B.

Eberlin's Marpurg. Abh. d. Fuge 15 Th. Tab. XIV Fig. 1.

§. 11.

Ich bemerke nunmehr

ad A. 2. dass sich das fragliche Intervallen-Verhältniss der *anfangenden Noten* am besten aus ihrer *harmonischen Beziehung*, in welcher sie zu einander stehen, erkennen lässt, z. B.

J. S. Bach's (Kunst der Fuge).

³²⁾ In J. S. Bach's „wohltemperirtem Klavier“ ist S. 12 des 1. Theils ein Satz als *Fuge* überschrieben, wovon ich nachstehend die 4 ersten Takte mittheile, aus welchen aber zur Gewissheit hervorgeht, dass wenn man diesen Satz eine *Fuge* nennen wollte, jedenfalls deren Thema doch auch gar zu *kurz* wäre, z. B.

Im ersten und dritten der vorstehenden 4 Beispiele sind die beiden *anfangenden Noten* *dieselben*, allein sie machen sich durch ihre *harmonische Beziehung* zu den darauf folgenden *Noten*, bei 1 als *Prime* und *Quinte*, bei 3 aber als *Secunde* und *Sexte* der Tonart fühlbar.

Im zweiten und vierten Beispiel sind sogar die *3 ersten Noten* *dieselben*, welche durch ihr harmonisches Verhältniss zur darauf folgenden 4^{ten} Note, bei 2 die *Quinte*, Terz und *Prime*, bei 4 aber die *Sexte*, *Quarte* und *Secunde* der Tonart bezeichnen.

Noch bemerke ich, dass wenn die *anfangende Note* (insofern hierbei keine solche harmonische Beziehung zur dritten und folgenden Note Statt findet, wie z. B. oben bei No. 3) eine *aufwärtsgehende Quintenfortschreitung* macht, sie hierdurch als *Prime*, wenn sie aber eine *abwärtsgehende Quintenfortschreitung* macht, als *Quinte* der Tonart fühlbar wird; und dass es in der Regel keinen Unterschied macht: ob hierbei die *anfangende Note* im *Niederschlage* oder im *Auftakte* steht, z. B.

Geht die *anfangende Note* um eine *Quarte aufwärts* und steht dabei im *Niederschlage* des Taktes, so bezeichnet sie gewöhnlich die *Prime*, steht sie aber im *Auftakte* die *Quinte* der Tonart, z. B.

Eine *mehrmalige Wiederholung* oder eine *Verzierung* der anfangenden Note macht bei den angeführten verschiedenen Fortschreitungen derselben, in Betreff ihres fühlbar werdenden *Stufenverhältnissys*, keinen Unterschied, z. B.

Wenn aber hierbei ein *Auftakt* fühlbar wird und dieser oben-
denn von *ungleicher* Takteintheilung ist, so wirkt er nur *störend*

und lässt, sowie z. B. in nachstehendem Satze, die *Tonart* unbestimmt.



§. 15.

Die *Unbestimmtheit der Tonart* eines Fugenthemas kann zwar die Aufmerksamkeit auf den Eintritt des Gefährten noch steigern, und möchte in dieser Beziehung wohl gar als eine *Schönheit* betrachtet werden, allein da ein jedes Thema, als *Hauptsatz* der betreffenden Composition, auch die *Haupttonart* derselben anzeigen soll, so erscheinen auch alle Fugentheme, welche deren Haupttonart *unbestimmt* lassen, in dieser Beziehung, als fehlerhaft.

Hierher gehören, ausser dem vorstehenden Thema, noch nachfolgende Sätze dieser Art, z. B.



§. 16.

Nach A. 3. soll das Thema einer Fuge als eine *abgeschlossene Melodie* erscheinen, und ich bemerke dessfalls: dass dieses nur alsdann der Fall ist, wenn sich *Anfang* und *Schluss* einer Melodie auch als *solche* deutlich erkennen lassen. —

Aber nicht allein das Thema, als *Hauptsatz* der Fuge, muss sich überall bei seinem Eintritt deutlich erkennen lassen, sondern es muss dies auch bei den dazuführenden *Nebensätzen* der Fuge derselbe Fall seyn, was sich auch bei denjenigen der letztern um so leichter bewerkstelligen lässt, welche aus einzelnen rhythmischen Ordnungen des Hauptsatzes gebildet sind. So könnte daher nachstehendes Thema, da es aus 2 rhythmischen Zweigen besteht, einen jeden derselben einzeln, und somit auch den zweiten rhyth-

36) *Mozart*, im Anhang zu s. „*Handbuche beim Generalbass*“ sagt über die Abfassung dieses Satzes: „*Der Sprung, den hier die Octave in die Unterquinte that, wurde bei den Alten deswegen verboten, weil er die Tonart ungewiss macht. In der That zeigt der hier reichende Führer nicht die Tonart D-dur, sondern vielmehr G-dur an, und man merkt es erst beim Eintritt des Gefährten, wo man zu Hause ist!*“

37) Hier bezeichnet der erste Quintenprung zwar nicht die Tonart h, allein der zweite die Tonart a, womit auch das Thema erschlossen wird, obgleich es seiner Vorzeichnung nach die Tonart d charakterisiren sollte. —

mischen Zweier allein, als einen *Nebensatz* behandelt, durchgeführt erhalten, z. B.



Was nun insbesondere hierüber zu bemerken ist, gehört in die Abtheilung E. gegenwärtigen Abschnittes, woselbst von der *Zwischenharmonie* die Rede seyn wird. —

§. 17.

ad A. 4. bemerke ich:

dass ein Thema, welches eine Transposition aus der Durtonart in die Moltonart (oder vice versa) gestatten soll, vorzugsweise die *Terz* und *Sexte* der Tonart hören lassen muss, z. B. a. und b.



Da sich aber die aufwärtsgelende Moltonleiter nur durch ihre kleine Terz von der Durtonleiter unterscheidet, so würde ein Thema, welchem die Terz mangelt, und welches eine Stufenfolge von der Sexte bis zur Octave enthielte, für die Durtonart unvollkommen, für die Moltonart aber ganz unpassend seyn.

z. B. a. und b.



Bei Erfindung eines aus der Durtonart in die Moltonart oder vice versa zu transponirenden Themas muss man daher diejenigen Tonfortschreitungen stets im Auge haben, welche sich in beiden Tonleitern als verschiedenartig ergeben, damit man sowohl die charakteristischen Fortschreitungen einer jeden Tonleiter herausheben, als die durch eine unüberlegte Transposition sich herausstellenden unmelodischen Fortschreitungen vermeiden kann.

Da nun unter Umständen, wie solche in nachstehenden Beispielen b und d Statt finden, die Fortschreitung der grossen Sep-

time und übermässigen Quarte als unmelodisch zu betrachten ist ⁴⁰⁾, so darf man nachstehendes Thema a eben so wenig in die Moltonart wie bei b transponiren, als das nachstehende Thema c in die Durtonart, wie bei d, z. B. a und b, c und d.



Zur leichteren Uebersicht der in der Dur- und Moltonleiter verschiedenartig vorkommenden übermässigen Quarte und grossen Septime will ich nachstehend beide Tonleitern bis zur Duodezime ausgedehnt notiren, woraus hervorgeht, dass man bei einem aus der Durtonart in die Moltonart zu versetzenden Thema diejenige Aufeinanderfolge ihrer Intervalle vermeiden muss, welche in der letzteren (d. Moltonart) mit einem Bogen bezeichnet erscheinen, sowie umgekehrt bei einem aus der Moltonart in die Durtonart zu transponirenden Thema diejenigen Intervallfolgen zu vermeiden sind, welche in der Durtonart durch einen Bogen bezeichnet sind, z. B.



Anmerkung. Da in der Moltonleiter die Sexte und Septime nur alsdann erhöht erscheinen, wenn beide *stufenweise aufwärtsgehend* nach einander eintreten, oder wenn letztere (die grosse Septime) durch eine harmonische Tonverbindung nothwendig wird, so habe ich hier, wo blos von einer Fortschreitung im Verhältniss einer *übermässigen Quarte* und *grossen Septime* die Rede ist, die Stufenfolge der Sexte und Septime der Moltonleiter nur ihrer *einnatigen Tongrösse* nach notirt.

§. 18.

Ich bemerke nunmehr noch:
ad A. 5.

dass ich um desswillen eines zweistimmigen *strengen Canons* Erwähnung gethan, weil sich, wie ich in der Lehre des Canons

⁴⁰⁾ Ich muss bei dieser Gelegenheit meine Leser auf dasjenige verweisen, was ich in dieser Bezeichnung in der Lehre des Contrapunkts S. 33–34 bereits bemerkt habe. —

gezeigt habe, der vierstimmige Canon auf den zweistimmigen gründet, und weil bei einem zweistimmigen strengen Canon, wenn solcher, wie gewöhnlich, auf einer Transpositionsfigur beruht, die *Folgestimme* auf allen Intervallen eintreten kann.

§. 19.

Es soll nun zwar nicht gesagt seyn, dass *jedes* Fugenthema die oben beschriebenen Eigenschaften *alle* besitzen müsse; allein beim *Studium* dieser Setzart ist es immer von Nutzen, wenn man sich den oben angeführten Vorschriften unterwirft; um so mehr, da man späterhin oft nur zu leicht darüber hinweggehen zu können sich erlaubt, indem man an den meisten Fugen unserer berühmtesten Contrapunktisten kein besseres Beispiel hat. Hierdurch sollen nun zwar diejenigen dieser Tonsätze, welche ausserdem *musikalischen Werth* haben, nicht getadelt seyn; allein sie sind nicht als *strenge*, ja mitunter — ihrer Ueberschrift ungeachtet — nicht einmal als *wirkliche Fugen* zu betrachten. — Ich werde hierauf vielleicht am Schlusse gegenwärtigen Abschnittes noch einmal zurückkommen, und einige recht auffallende Beispiele dieser Art namhaft machen. —

B. Von dem Gefährten.

§. 20.

Ich habe schon gesagt, dass man in früheren Zeiten, wo die Fugen nur zweistimmig waren, die *erste* Stimme den *Führer* und die *zweite* Stimme den *Gefährten* nannte; dass man aber heutigen Tages unter dem *Führer* das eigentliche Thema einer Fuge, und unter dem *Gefährten* die in der nächsten *Folgestimme* *Statt findende Wiederholung* (*Uebertragung*) dieses *Themas* versteht.

Wenn nun bei dieser *ersten Wiederholung des Fugenthemas* durch die betreffende *Folgestimme* letztere um so viel höher oder tiefer als die anfangende Stimme eintritt, so kann zwar durch eine *Modulation*, welche die *anfangende Stimme* macht, eine Abänderung in der *Tonfolge* (Intervallfolge) dieser ersten *Folgestimme* veranlasst werden; es darf aber hierdurch die leichte *Wiedererkennung des Themas* durchaus nicht gestört erscheinen. —

Diese *Wiedererkennung des Themas*, selbst dann, wenn letzteres in *veränderter Notengrösse*, oder sogar in *veränderter Richtung seiner Tonfolge* erscheint, darf durchaus keiner Schwierigkeit unterworfen seyn; und ich will nunmehr bemerken, was

in dieser Beziehung über die Abfassung des *Geführten*, und hierdurch veranlaßt zum Theil auch noch nachträglich über die Abfassung des *Führers*, zu sagen ist. —

§. 21.

Wenn, wie gewöhnlich, die 4 Stimmen einer 4stimmigen Fuge aus Bass, Tenor, Alt und Diskant, oder aus solchen Instrumenten, oder in Gedanken angenommenen Stimmen ⁴¹⁾ bestehen, deren Tonumfang obigen 4 Singstimmen gleich geachtet wird; so behandelt man die Tonführung dieser 4 Stimmen in der Art, dass das z. B. im Bass anfangende Thema bei seiner Uebertragung in den Tenor, um eine Quinte höher, bei seiner Uebertragung in den Alt, um eine Octave höher, und bei seiner Uebertragung in den Diskant, um eine Duodecime höher transponirt wird; so dass also der Diskant in demselben Verhältniss zum Tenor steht, wie dies der Fall mit dem Alt gegen den Bass ist, z. B.



Im vorstehenden Beispiele steht

bei a der Führer im Bass und der Geführte um eine Quinte höher im Tenor;

bei b steht der Führer im Alt und der Geführte um eine Quinte höher im Diskant;

bei c steht der Führer abermals im Alt, der Geführte aber um eine Quinte tiefer im Tenor, da hier die Quinte in ihrer Umkehrung als Unterquarte erscheint. —

Will man aber den Tenor oder den Diskant des vorstehenden Beispiels als *die anfangende*, und den Bass oder den Alt als die nächste *Folgestimme* notiren, so dürfen der Bass und der Alt nicht in der Quarte oder Unterquarte eintreten, sondern sie müssen dies in der Quinte oder Unterquarte thun; indem nimmst der hier im Tenor oder im Diskant eintretende Führer, als in der Haupttonart der Fuge stehend, erscheint, folglich der im Bass oder im Alt eintretende Geführte, wenn solcher in der Quarte oder Unterquarte eintrete, die Haupttonart, wo nicht ganz verwirren, doch zweifelhaft lassen würde.

41) Letzteres ist z. B. bei allen Klavier- und Orgelfugen der Fall, obgleich dieser Umstand selten berücksichtigt wird. —

Wenn daher Tenor und Diskant der oben aufgestellten 3 Sätze a, b und c in der daselbst notirten Tonhöhe als *Führer* einer Quinten-Fuge eintreten sollen, so charakterisiren sie hierdurch auch nicht mehr die Tonart Cdur, sondern die Tonart Gdur, und der nimmst im Alt oder im Bass eintretende *Geführte* muss, wie schon gesagt, in der Quinte oder Unterquarte eintreten, z. B.



Hierüber werde ich mich weiter unten noch umständlicher aussprechen.

§. 22.

In den drei ersten Beispielen des vorhergehenden §s treten der Bass und Alt als Führer, und der Tenor und Diskant als Geführte ein; sowie in den drei letzten Beispielen desselben §s der Tenor und Diskant als Führer, und der Bass und Alt als Geführte eintreten. Da nun die Fuge nach demjenigen Intervall, in welchem der Geführte gegen den Führer eintritt, ihre Benennung als Quinten- oder Octaven-Fuge erhält, so erscheinen obige 6 Beispiele auch als Anfänge von so viel *Quinten-fugen*. —

Wenn aber das *Thema der Fuge im Basse*, und dessen *erste* Wiederholung im *Alt* eintritt, wodurch also der Bass als Führer und der Alt als Geführte erscheinen, so kann letzterer auch nur in seinem Octavenverhältniss gegen den Bass eintreten, und es charakterisirt nimmst der im Alt gegen den Bass eintretende Geführte, eine *Octaven-fuge*. Ebenso ist dies der Fall, wenn der Führer im Tenor und der Geführte im Diskant eintritt und es macht, begreiflicher Weise, auch keinen Unterschied, ob bei der hier genannten Stimmenfolge die *höhere* oder die *tiefer* Octave *zuerst* eintritt. —

§. 23.

Die mit dem *Thema* der Fuge eintretende *erste Folgestimme* erscheint also jederzeit ebenmäßig als der *Geführte*, wie die mit dem *Fugenthema selbst anfangende Stimme als Führer* der betreffenden Fuge betrachtet wird, z. B.



Marpurg, welcher Tab. 29 des 1. Th. s. *Abhandlung von der Fuge* einige Beispiele dieser Art anführt, beurtheilt solche daher unrichtig, wenn er S. 96 des Textes sagt, es erscheine in einem solchen Falle der Führer oder Gefährte einer Fuge *zweimal* nacheinander.

§. 24.

Die Fuge ist, ich wiederhole es nochmals, ein solcher contrapunktischer Tonsatz, dessen Thema von einer Stimme in die andere übergeht, und welches Thema bei seinem *ersten* Eintritt der *Führer*, bei seiner *Wiederholung* in der *ersten* *Folgestimme* aber der *Gefährte* heisst⁴²⁾; sowie dann die *Tonhöhe*, in welcher dieser Gefährte gegen seinen Führer eintritt, der betreffenden Fuge den Namen einer *Quinten-* oder *Octavenfuge* gibt.

Das in der *ersten* *Folgestimme* wiederholt werdende *Thema* einer Fuge wird also stets als der *Gefährte* betrachtet und benannt; und wenn daher, wie oben erwähnt, der *Bass* die *anfangende Stimme* und der *Alt* die *erste Folgestimme* ist, so erscheint der *Gefährte* einer solchen Fuge in der *Octave* und gibt ihr den Namen einer *Octavenfuge*.

Von den oben erwähnten, durch *Marpurg* mitgetheilten Beispielen sind das 1^{te} und 2^{te} derselben aus *Klavierfugen* entlehnt, und hier hat der Componist des ersten Beispiels, *Boivin* oder *Boyvin*⁴³⁾, allerdings das Versehen begangen, den *Alt* in der *Octave* gegen den *Tenor* eintreten zu lassen, statt dass es hier der *Diskant* seyn sollte. Allein diese in der *Octave* Statt findende *erste Wiederholung des Themas* erscheint unter allen Umständen als *Gefährte* und nicht wie *Marpurg* meint, als *nachmals eintretender Führer*.

Man sehe dieses Beispiel:



42) Wenn bei einer *mehr als zweistimmigen* Fuge (also z. B. bei einer vierstimmigen) *Führer* und *Gefährte* derselben bereits eingetreten sind; so wird das in der dritten und vierten Stimme eintretende *Thema*, je nachdem die betreffende Stimme den *Gesang*, das *Führer* oder den *Geigen* des *Leiters* enthält, die *Wiederholung* des einen oder des andern, oder auch der *zweite* *Führer* oder *Gefährte* genannt.

43) Jean Boivin oder Boyvin lebte 1700 als Organist an der Hauptkirche zu Rouen, im Jahr 1729 aber als Musikverleger in Paris.

Das zweite der von *M.* mitgetheilten Beispiele ist von *Hartelbusch*⁴⁴⁾, und hier folgt auf den anfangenden *Tenor* der *Bass* in der *Unteroctave*; mithin zwar in der oben erwähnten Beziehung seines *Tonhöherverhältnisses* zum *Tenor* ebenfalls falsch abgefasst, dem ungeachtet aber immer als *Gefährte* zu betrachten, z. B.



In denselben Werke von *Hartelbusch*⁴⁵⁾, aus welchem *Marpurg* das vorstehende Beispiel entlehnt hat, befinden sich noch 2 *Octavenfugen*, deren Anfangstakte ich nachstehend mittheile, und woraus sich ebenfalls ergibt, dass auch hier die *Tonführung der ersten Folgestimme* nicht als *wiederholter Führer*, sondern nur als *Gefährte* zu betrachten ist, z. B.



44) Conrad Friedrich Hartelbusch gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in Braunschweig geboren, war 1723 Kapellmeister in Stockholm, privatisirte dann in Hamburg, kam von da als Organist an die alte reformirte Kirche nach Amsterdam, und lebte dasselbst noch 1762.

45) *Composition musicale per il Cembalo, divisa in due parti*, Hamburg (1734) in Querfolio.

Auch in nachstehend in ihren Anfangstakten notirten 3 Klavierfugen von *Durante*⁴⁹⁾ tritt der Gefährte jedesmal in der *Octave* ein.

Ich werde vielleicht im 4. Abschnitte des 6. Capitels nochmals auf vorstehend angeführte Fugen zurückkommen, da sie als *Klavierfugen* nicht so abgefasst sind, wie sie es seyn sollten; bemerke aber wiederholt: dass der Eintritt des Gefährten in der *Octave* nicht fehlerhaft ist.

Auch *Albrechtsberger* (S. 199 der Ausgabe in 4^{to} seiner *Anweisung zur Composition*) sagt: *Dass man auch bei guten Meistern Fugen antreffe, deren Stimmen sich gleich Anfangs in der Octave beantworten, und welche Beantwortung der Stimme ebenfalls gut sey*⁵⁰⁾. — Ich will indessen hoffen, dass *Albrechtsberger* bessere als die oben erwähnten Fugen von *Boivin*, *Hurlbusch* und *Durante* hierbei im Auge gehabt habe. —

§. 25.

Ich komme nunmehr wieder auf die *Affassung des Gefährten einer Quintenfuge* zurück.

49) *Francesco Durante*, geb. 1693, † 1735, war Kapellmeister am Conservatorio di Santo Onofrio in Neapel, und war der Lehrer von *Pergolesi*, *Sacchini*, *Piccini*, *Gagliardi* etc.

50) Nach der damals üblichen Vorzeichnung blieb jedesmal das letzte Versetzungszeichen weg; daher alle 3 Fugen von *Durante* ein Versetzungszeichen zu wenig haben. — Ein Mehreres hierüber enthält der 1. Abschnitt des 7. Capitels. —

51) Bei den 1. c. von *Albrechtsberger* aufgestellten verschiedenen Widerschlagen erscheinen jedoch diejenigen derselben, in welchen die dritte gegen die zweite Stimme in einem Octaven-Verhältnis steht, wie z. B. bei No. 3, 4, 6, 9, 10 und 12 derselben, unrichtig aufgeführt, indem diese in ihrem Octaven-Verhältnis eintretende dritte Stimme nicht als eine Wiederholung des Führers, sondern nur als eine solche des Gefährten betrachtet werden kann.

So einfach nun auch die *Lehre über die Affassung des Gefährten* in der Natur der Sache selbst begründet erscheint, so verwickelt und mit so manchen Ungereimtheiten vermischt findet man solche doch fast allgemein vorgetragen. —

Ich habe schon bemerkt und bewiesen, dass die Fugen *früherer Zeiten* von einer ganz andern Beschaffenheit gewesen sind, als die heutigen Tages gesetzten Fugen; und bemerke nunmehr noch: dass man von dem Zeitpunkte an, wo man die missverständliche *Lehre der alten Tonarten* wieder auf's Tapet gebracht und bei dieser Gelegenheit auch auf die *Affassung der Fuge* angewandt hat, eine und dieselbe *authentische Melodie* des Führers bei ihrer Uebertragung auf den Gefährten hierdurch auch zu einer *plagatischen* und umgekehrt eine *plagatische* zu einer *authentischen Melodie* umändern zu können geglaubt hat⁵²⁾.

Sulzer, im Artikel *Fuge* seiner Theorie der schönen Künste, drückt sich hierüber in folgenden Worten aus: „Der Führer und der Gefährte haben in jeder Fuge das Verhältniss gegeneinander, dass sie nach der Weise der ehemaligen Kirchen-tonarten behandelt werden: nämlich der eine hat die *authentische*, der andere die *plagatische Tonart*. Dieses wird auch beobachtet, wenn gleich das Stück in einer der heutigen Tonarten gesetzt ist“⁵³⁾.

Sulzer, welcher die musikalischen Artikel seines Wörterbuches nicht selbst verfasst, sondern nur redigirt hat, verliess sich hierbei hauptsächlich auf *Kirchner* und da dessen musikalische Kenntnisse zwar ziemlich *vielseitig*, aber nichts weniger als *geordnet* waren, so konnte auch die Affassung dieses Theils der *Sulzer'schen Theorie* in keiner andern Art Statt finden.

Fux, welcher sich im „*gradus ad parnassum*“ zwar auf dieselbe Weise über die Affassung des Gefährten ausspricht, fügt jedoch noch die Bemerkung hinzu: dass man hierbei mehr auf den

49) Wenn man z. B. das G der grossen Octave als die tiefste Note des §. 21 erwähnten *Tonhöhenverhältnisses* annimmt, in welchen die 4 Stimmen Bass, Tenor,

Alt und Diskant zu einander stehen, z. B.



so stehen zwar der Bass und Alt in der *authentischen*, und der Tenor und der Diskant in der *plagatischen Octave* der Tonart; allein es ergibt sich hieraus auch von selbst, dass eine *authentische Tönführung* (Melodie) nicht zugleich eine *plagatische*, oder umgekehrt eine *plagatische* zugleich eine *authentische* seyn kann. —

50) Auch im Artikel *Gefährte* heisst es im *Sulzer'schen Wörterbuch*: „Der Gefährte tritt allemal am Ende des Führers ein, und hat seine Gesang in der *plagatischen Tonart*, wenn der Führer die *authentische* hat, und umgekehrt.“

Gesang, als auf die *Tonart* sehen müsse. Seine eigenen Beispiele dieser Art stimmen aber nicht immer hiernit überein, wie ich weiter unten zeigen werde ⁵¹).

§. 26.

Obgleich nun hierdurch mit dürren Worten gesagt ist, dass Führer und Geführte einer Fuge in dem gegenseitigen Verhältnisse zu einander stehen; dass wenn der eine die authentische Tonart habe, der andere die plagalische haben müsse; so darf dies doch nur auf nachstehend erklärende Art verstanden und angewandt werden:

Da jeder Wiederschlag einer Fuge auch seiner *Tonart* entsprechend abgefasst seyn, mithin auch in derselben Tonart geschlossen werden soll, in welcher man ihn angefangen hat; so hat man geglaubt, in Betreff einer Quintenfuge folgende drei Hauptregeln desfalls aufstellen zu müssen, nämlich:

- 1) dass wenn der Führer auf der Prime der Tonart eintritt und schliesst, der auf der Quinte der Tonart eintretende und schliessende Gesang des Gefährten so zu betrachten sey, als wenn er der plagalischen Octave der betreffenden Tonart angehöre; und
- 2) dass wenn der Führer auf der Quinte der Tonart eintritt und in diesem Falle aber auf der Prime derselben schliesst, der Gefährte auf der Octave der Tonart eintreten und auf der Quinte derselben schliessen soll ⁵²⁾, und dass
- 3) an derjenigen Stelle, wo der auf der Prime der Tonart eintretende Führer sich nach der Quinte der Tonart hinwendet und schliesst, der auf der Quinte der Tonart eintretende Gefährte sich wiederum nach der Prime oder Octave hinwenden und schliessen soll.

§. 27.

Statt nun in Folge der vorstehenden Erklärung die richtige Abfassung des Führers und Gefährten einer Quintenfuge zu beurthei-

51) Ich will bei dieser Veranlassung die am Schlusse des 8. § s erwähnte Erklärung lieber setzen, welche *Fur* von der Fuge gibt: „Die Fuge ist von der folgenden Stimme eine Wiederholung der *Notae*, welche *Noten* in der vorhergehenden Stimme gestellt wurden sind, und welche *Notae* durch die Fuge wiederholt werden.“ Diese Erklärung wird durch die Erklärung die Abfassung des Gesefahren einer Fuge von derjenigen einer bloßen *Nachnahme* unterscheiden; da er sich aber etwas unverständlich ausgedrückt hat, so lasst *Riepel*, aus dessen Manuscript die „Fugebezeichnungen“ ich diese durch die *Wiederholung* der fraglichen *Notae* hat, die Erklärung die nachstehende Erklärung machen: „Diese Erklärung muß sich so deutlich zeigen, für mich ist sie dunkel.“

32) Ich werde mich weiter unten noch insbesondere über diesen Umstand ausstrecken.

ten, so hat man die fragliche Vorschrift über die Tonführung von der Prime zur Quinte, oder von der Quinte zur Octave im Gesange des Führers, nicht allein auf jede darin vorkommende Fortschreibung von der Prime zur Quinte, oder von der Quinte zur Octave, sondern auch auf jede melodische Anwendung dieser beiden Intervalle fälschlich bezogen, und hierdurch nicht allein die vermeintlich richtige Abfassung des Gefährten oft sehr erschwert, sondern auch das von einem auf diese Weise behandelnden (misshandelnden) Gefährten vorzuziehende *Thema* der Fuge mitunter ganz unkenntlich und auch unsagbar notirt.

Ich will nun nachstehend die Tonfolge des Führers und Gefährten einer Quintenfuge von der Prime bis zur Octave und von der Quinte bis zu deren Octave in Noten hersetzen, z. B.



Hier sind also in der *Durtonart* alle Stufen bis auf die siebente Stufe, und in der *Molltonart* bis auf die zweite Stufe, in beiden Tonfolgen, nämlich in derjenigen des Führers und derjenigen des Geführten, einander vollkommen gleich. Nach der bisherigen Lehrart unterlag nun freilich bei einer in der *Durtonart* stehenden Melodie des Führers, welche von der *Prime* ausgehend die *Quarte* nicht übersteigt, die Abfassung des um eine *Quinte* höher eintretenden Geführten keiner Schwierigkeit, da beide Tonführungen, was die Töngrösse ihrer *Intervalle* betrifft, einander ganz gleich sind, z. B. a.



Dieses ist auch alsdann noch derselbe Fall, wo die Melodie des Führers bis zur Quinte und darüber geht, wenn nur diese Quinte nicht unmittelbar mit der Prime der Tonart in Berührung kommt, wie z. B. im nachstehenden Satze b.

53) Den Grund, weshalb ich hier die Tonleiter der Molltonart *nur abwärtsgehend* notirt habe, werde ich weiter unten, wo von der Ablassung des Gefährten in der Molltonart noch besonders gehandelt werden soll, mit anzuführen. --



Wenn aber der Führer statt der Quartenfortschreitung c—f des obigen Beispiels die Quintenfortschreitung c—g erhalten haben würde, so müsste, nach der oben angeführten alten Lehrart, der Gefährte die Quartenfortschreitung von der Quinte zur Octave machen, und somit *unverändert* wie beim vorigen Beispiele bleiben, z. B. c.



Hierdurch ergibt sich indessen schon die eine Inconsequenz, dass *zweierlei Führer nur einerlei Gefährte haben*, was jedoch bei einem Thema, wie das vorstehende, noch nicht mit *male* zu bezeichnen ist. Eine weitere und bedeutendere Inconsequenz zeigt sich aber dann, wenn die Quinte um $\frac{1}{2}$ ihrer Dauer abgekürzt, und ihr die Quarte nachschlagend hinzugefügt wird, indem nun, nach der *alten* Abfassungsart des Gefährten, dieser statt der fraglichen *Secundenfortschreitung* dieselbe Note 2 mal nacheinander erhalten muss, z. B. d.

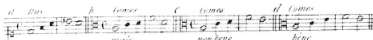


Auch aus nachfolgenden 4 Sätzen ist dieser Missgriff bei der bisher gewöhnlichen Ablassung des Gefährten recht deutlich zu erkennen, z. B. e, f, g, h.



§. 28.

Ich will nachstehend noch einige Sätze dieser Art, unter Namhaftmachung ihrer Verfasser, mittheilen, z. B. von *Joseph Fux*.



Hier beantwortet ⁵⁴⁾ *Fux* den Satz a auf die bei b und c notirte Weise, gibt jedoch der letzteren Antwort den Vorzug. Dass solche aber nur so wie bei d notirt richtig ist, wird man sogleich erkennen. Im nachfolgenden Beispiel von *Albrechtsberger* wird der Satz a bei b und c auf zweierlei Art vom Verfasser beantwortet, von welchen beiden Antworten aber nur die *zweite* die richtige ist, z. B. a, b, c.



Ebenso führt *Albrechtsberger* im nachstehenden Beispiele *zweierlei* Art von Antwort an, von welchen aber die zweite unrichtig ist, z. B. a, b, c.



Auch nachstehende 2 Beispiele von *Kirner* erscheinen, so wie deren Gefährte bei b notirt steht, unrichtig, und nur wie bei c notirt, richtig behandelt, z. B. 1. a, b, c und 2 a, b, c.



Auch nachstehender Satz von *J. S. Bach* erscheint in der mit NB. bezeichneten Notirung richtiger behandelt, z. B. a, b, c.



⁵⁴⁾ Nach der bereits gemachten Bemerkung ist unter einer solchen Antwort jederzeit die *Zweifelhafung* des Gefährten zu verstehen, so unpassend solche auch als Antwort zu bezeichnen ist, da sie nur eine *Widerholung* des ihr vorhergehenden Satzes enthält.

§. 29.

Aber nicht allein die unmittelbare Aufeinanderfolge der Prime und Quinte, oder der Quinte und Octave wurde auf die im vor-
bergehenden §. bemerkte Art behandelt; sondern es geschah dies,
wie bereits gesagt, auch dann, wenn zwischen der Quinte und
Prime der Tonart noch deren Terz eingeschoben ward, z. B.



Im nachfolgenden Beispiele erscheint das erwähnte Verfahren
noch auffallender, indem die 5 ersten Noten des Gefährten eine
ganz verschiedene Tonfolge gegen diejenige der 5 ersten Noten
des Führers enthalten, z. B.



Hier sollte der Gefährte auf seiner 1ten und 5ten Note cis statt
h haben.

Freilich müsste zu dem auf diese Weise umzuändernden Gesang
des Gefährten im *Contrapunkte* cis statt c gesetzt werden, z. B.
auf nachstehende Art:



Aber auch ausser der eben angeführten Stelle finden sich noch
so manche ähnliche Sätze in dieser Fuge, welche man getrost
umschreiben dürfte, da solche, so wie sie im Original vorkommen,
des *Kirnbeger'schen Grundbasses ungeachtet* ⁵⁵⁾, nur unhar-
monisch zu nennen sind. —

⁵⁵⁾ Dieser von mir hinzugefügte *Comes* erscheint daher richtiger, als der unter
b notirte. —

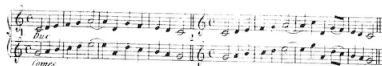
⁵⁶⁾ Kirnbeger hat nämlich in seinem Werke: *Die wahren Grundsätze zum
Gebräuche der Harmonie*, Berlin 1773, die Harmoniefolge, welche in dieser Fuge
von J. S. Bach vorkommt, da man solche für so *kanonisch* gehalten, dass sie auch
den grössten Meistern der damaligen Zeit für unauflöslich erschienen, auf ihre *Grund-
accorde* (seiner Meinung nach) zurückgeführt; hierdurch aber solche unharmonische

§. 30.

Dadurch, dass der Gefährte als eine solche *Wiederholung* des
Fugen-themas erscheint, welche in einer *andern* (zweiten) *Stimme*
Statt findet, nimmt allerdings diese *Wiederholung* zugleich den
Charakter einer *Nachahmung* an; und in dieser Beziehung gestattet
die Abfassung des *Gefährten* einer Fuge, auch diejenigen *Abän-
derungen*, welche bei Abfassung einer *Nachahmung* erlaubt sind ⁵⁷⁾.
Hiernach kann nun dieses oder jenes *Intervall* im Gesange des
Gefährten mit dem ihm zunächstliegenden ungetauscht werden, wo-
von jedoch die zusammenhängenden *Secundenfolgen* ⁵⁸⁾ des Füh-
rers auszunehmen sind, da solche *unverändert* im Gefährten wie-
derholt werden müssen ⁵⁹⁾.

§. 31.

Ich habe bereits §. 27 bemerkt, dass in der Durtonart ⁶⁰⁾ der
um eine *Quinte* höher oder um eine *Quarte* tiefer eintretende Ge-
fährte alle Stufen des Führers, mit alleiniger Ausnahme der 7ten
Stufe, in derselben *Tongrösse* besitzt; somit jedes Thema einer
Quintenfuge, in welcher die 7te Stufe der Tonleiter, hier also die
grosse *Septime*, nicht enthalten ist, um 5 Töne höher, in unverän-
derter Intervallengrösse, im Gefährten wiederholt werden kann, z. B.



Enthält aber die Melodie des Führers die *grosse Septime*, so
muss solche auch im Gesange des Gefährten vorkommen, und des-
sen ausserdem *kleine Septime* muss nimmehr in die *grosse* um-
geändert werden; gleichviel, ob diese Stufe der Tonleiter als *Sep-
time* oder als *Untersecunde* erscheint, z. B.

Stellen, wie z. B. die fragliche, um nichts harmonischer gemacht. — Man gehe sein
angeführtes Werk mit Aufmerksamkeit durch und urtheile dann selbst. Das Fugen-
thema selbst ist zwar recht sangbar; allein der harmonisch unbestimmte Charakter
seiner *durchgehenden* Noten ist nicht mit der erforderlichen Aufmerksamkeit und jeden
Falls ganz inconsequent behandelt. —

⁵⁷⁾ vide Lehre des Canons §. 9 — 30. —

⁵⁸⁾ Auch alle *Verzerrungen* im Gesange des Führers sollen im Gesange
des Gefährten *unverändert* bleiben.

⁵⁹⁾ Dass hier nur von einer *Quint-fuge*, nicht aber auch von einer *Octaven-
fuge* die Rede seyn kann, ergibt sich wohl von selbst.

⁶⁰⁾ Dasjenige, was hier aber einen in der *Molltonart* stehenden Führer zu be-
merken ist, wird weiter unten vorkommen. —



Und nur dann, wenn diese Stufe der Durtonleiter als *Verzierungsnote* erscheint und dabei ohne Berührung mit der Octave bleibt, bedarf es keiner Erhöhung derselben im Gesange des Gefährten, z. B. a, b, c.



Kommt sie aber, als Verzierungsnote, mit der *Octave* oder mit der *Prime* der Tonleiter in Berührung, so muss sie *auf gleiche Weise* im Gesange des Gefährten behandelt werden, z. B. 1. a, b, c. 2. a, b, c.



Wenn aber die *Harmonie*, welche an einer solchen Stelle im Gesange des *Gefährten* fühlbar wird, sich auf die *Prime* der *Tonleiter* des Führers bezieht, so kann die 7^{te} Stufe in der Tonleiter des Gefährten *unverändert* bleiben z. B.



§. 32.

Was nun die durch die Tonführung des Führers zu veranlassende *Änderung* im Gesange des um eine Quinte höher einzutretenden Gefährten betrifft, so bemerke ich dessfalls:

1) Wenn der Gesang des *Führers* mit der *Prime* der *Tonart* anfängt und endet, so erhält der Gefährte den *ganzen Gesang um eine Quinte höher* ⁶¹⁾, z. B.

⁶¹⁾ Dass es in der Hauptsache keinen Unterschied macht, ob der Gefährte einer Quinten- oder um eine Duodezime höher oder um eine Quarte oder Duodezime tiefer eintritt, habe ich bereits bemerkt.



Auch dann erleidet diese *Quintentransposition* des *Gefährten* keine Änderung, wenn der Gesang des Führers mit der *Terz* der Tonart anfängt; oder wenn der Prime noch die Secunde, oder der Terz noch die Quarte der Tonart vorhergeht, z. B. a, b, c.

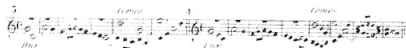


Wenn aber der Gesang des Führers mit der *Quinte* der Tonart *anfängt* und nach der §. 26 unter Ziffer 2 angeführten Regel auf der Prime (oder auch auf der Terz der Haupttonart) schliesst, so ist es eben kein *Muss*, dass der Gefährte auf der Octave, statt in Folge seines Quintenverhältnisses — auf der *None* der Tonart eintritt, sondern es kommt hierbei lediglich darauf an, ob solches die Schlussnote des Führers auch gestattet, und ob in einem solchen Falle die *Wiedererkennung* des *Fugenthemas* nicht gestört erscheint, z. B. 1 und 2.



In vorstehenden Beispielen 1 und 2 hätte der Führer (das Fugenthema) noch einen Anhang erhalten müssen, wenn man den Gefährten hätte auf der *None*, statt auf der *Octave* eintreten lassen wollen, und somit erscheint dieser Eintritt des Gefährten auf der Octave der Tonart sogar notwendig. —

Wenn man aber beim Eintritt des Gefährten die Tonführung des Führers auf nachstehende Art notiren will, so kann auch der Gefährte auf der None der Tonart eintreten, und es kann, in diesem Falle, die fragliche *Quintentransposition* unverändert bleiben, z. B. 3, 4.



In den 2 ersten der vorhergehenden 4 Beispiele bleibt beim Eintritt des Gefährten die Tonführung des Führers noch 2 Takte lang in der Tonart der Prime, und es gehören demnach nur die beiden letzten Takte *beider Stimmen* der Nebentonart der Quinte an, dagegen in den beiden letzten Beispielen sogleich beim *Eintritt* des Gefährten auch die Tonart der Quinte fahrlar wird. —

Obgleich nun in den fraglichen Beispielen 1 und 2 die *erste* Note des Gefährten gegen die erste Note des Führers als Quarte und nicht als Quinte eintritt, so bleibt dieser Umstand dennoch ohne Einfluss auf die *Benennung* einer solchen Fuge, welche stets als eine *Quintenfuge* betrachtet und annt wird. —

2) Wenn der mit der Prime, Terz oder Quinte der Haupttonart anfangende Führer einer Quintenfuge nach der Nebentonart der Quinte ausweicht und auch darin schliesst, so lässt man gewöhnlich den in der Nebentonart der Quinte eintretenden Gefährten, an derjenigen Stelle, wo der Führer die fragliche Ausweichung nach der Quinte beginnt, nach der Haupttonart zurückkehren, z. B.



Dieses Verfahren erscheint allerdings durch den Umstand begründet, dass in einem solchen Falle die *mit der Wiederholung des Führers eintretende dritte Stimme* sich um so einfacher mit der fortzuführenden zweiten Stimme verbinden lässt, allein es ist solches nicht durchaus notwendig und kann in einem Falle, wie der nachstehende ist, eine so *verschiedenartige* Notirung des Gefährten eines und desselben Führers gestatten, dass man keiner derselben einen absoluten Vorzug einräumen kann. Der im Auge habende Fall ist nämlich folgender:

Wenn nachstehendes Thema bei a, dessen Gefährte ganz einfach wie bei b notirt werden kann, die kleine Abänderung wie bei c erhält, so kann nimmehr der hier anwendbare Gefährte auf die verschiedenen Arten bei d bis g abgefasst werden, ohne dass eine dieser verschiedenartigen Abfassung als *absolut unrichtig*, darum aber auch nicht als *absolut richtig* zu bezeichnen, und nur der Notirung bei g ein allenfallsiger Vorzug einzuräumen ist.



Wenn aber in dem Falle, wo der Gefährte die fragliche, nach der Haupttonart zurückkehrende Tonführung *nicht* machen, somit eine vollständige *Quintenreposition* enthalten soll, so muss derselbe noch einen kleinen zur Haupttonart zurückführenden *Anhang* (Zusatz) erhalten, wenn, wie gesagt, die nachfolgende *dritte* Stimme wiederum in der Haupttonart eintreten soll ⁶²⁾, z. B.



Das erste der vorstehenden 3 Beispiele findet sich in *Marpurg's* Abb. v. d Fuge, 1. Th. Tab. 15. Fig. 4, und die beiden andern stehen in *Bach's* wohltemp. Klavier. —

⁶²⁾ Dass aber die dritte Stimme einer vierstimmigen Quintenfuge auch mit einer Wiederholung des Gefährten eintreten kann, darüber werde ich mich in der vierten Abtheilung gegenwärtigen Abschnitts, woselbst von der Einrichtung des *Wieder-schlages* die Rede ist, noch besonders aussprechen.

Nach Lehrsens II. Abb. 2.

§. 33.

Eine *Quintenfuge* kann also sowohl mit der Quinte als mit der Prime und Terz der Haupttonart anfangen; und die Tonführung des Führers kann entweder in der Haupttonart schliessen, oder sie kann nach der Tonart der Quinte moduliren, in welcher letzteren stets der Gefährte eintritt, und im *ersten* Falle auch in dieser Nebentonart schliesst; im zweiten Falle aber, der einfacheren Tonverbindung wegen, nach der Haupttonart zurückgeführt werden kann. Fugenthemata, welche also mit der Quinte anfangen, gehören darum noch nicht der *Nebentonart der Quinte*, sondern nur der *Haupttonart der Prime* an. Wenn also nach §. 26 jeder Widerschlag einer Fuge in derselben Tonart endigen soll, in welcher er angefangen hat, so schliesst dies auch nicht die vorübergehende Anwendung einer *Nebentonart*, wie z. B. hier derjenigen der Quinte aus. — Allein ich werde in dem nachfolgenden 3^{ten} Abschnitte zeigen, dass im Verfolge einer Fuge auch noch andere Nebentonarten in einem und demselben Widerschlage angewandt werden können. Nur der *erste* Widerschlag darf keine andere vorübergehende Anwendung einer Nebentonart erhalten, als derjenigen der Quinte, und dies nur auf die bereits erwähnte Weise. —

§. 34.

Die *Vorschrift* über die Abfassung des *Gefährten* einer *Quintenfuge* ist also, wie gesagt, ganz einfach. —

1) Bleibt der Führer in der Haupttonart, so wiederholt der Gefährte dessen Gesang in der Nebentonart der Quinte.

2) Modulirt aber der Führer selbst in diese Nebentonart der Quinte, so modulirt entweder der Gefährte an derjenigen Stelle, wo der Führer die fragliche Ausweichung beginnt, nach der Haupttonart zurück; oder er wiederholt auch hier den ganzen Gesang des Führers um 5 Töne höher oder um 4 Töne tiefer, und erhält dann noch einen kurzen *Anhang*, in welchem er nach der Haupttonart zurückgeführt wird.

3) Ob nun in den Fällen, wo der Führer mit der *Quinte* der Tonart anfängt, der Gefährte mit der Octave statt mit der None der Haupttonart eintritt, *hängt* bei solchen Tonfolgen, welche diese *Abänderung* gestatten, von *denjenigen harmonischen Verhältniss ab, in welchem beide Stimmen*, nämlich *Führer und Gefährte, zusammen treten*.

4) Diejenigen Tonverbindungen im Gesange des Führers, welche das *Thema* der Fuge *charakterisiren*, und wohn namentlich die

zusammenhängenden Secundenfolgen gehören, müssen ebenmässig im Gefährten vorkommen und dürfen daher in solchen Fällen, wo der Gefährte auf der Octave statt auf der None der Tonart eintritt, nicht gestört erscheinen, so wie ich dies auch bereits §. 30 bemerkt habe.

§. 35.

Am Schlusse dieser Abtheilung B. will ich noch ein Paar Beispiele zur Begründung der im vorhergehenden §. angeführten Vorschrift aufstellen. — Das erste sey das so vielseitig besprochene Thema der *Graun'schen Fuge* „*Christus hat uns ein Vorbild gelassen*.“



Dieses Thema fängt mit der Prime der Haupttonart an und schliesst auch darin; folglich sollte es auch der Gefährte unverändert in der Nebentonart der Quinte wiederholen. Anstatt dass nun *Graun* den Gefährten auf die nachstehende bei a notirte Art hätte ablassen sollen, that er es auf die bei b bemerkte Weise, z. B. a, b.



Würde aber dieses Thema (auf nachstehende Art notirt) da abbrechen, wo es die Quinte der Tonart berührt, und somit schon von seiner zweiten Note an als eine *Ausweichung* nach der Nebentonart der Quinte machend, betrachtet werden, so würde auch der von *Graun* notirte Gefährte bis zur fraglichen Stelle bleiben können, da derselbe auf diese Weise die Modulation zur Haupttonart zurückführt, z. B.



Wenn nun auch der von *Graun* notirte Gefährte, in Beziehung zu der von mir aufgestellten Regel, unrichtig abgefasst erscheint, so ist es doch von denjenigen Musikern noch weit unrichtiger geurtheilt, welche behaupten wollen, dass diese *Graun'sche Fuge* mit dem *Gefährten anfangt*. Im *Verfolge* einer Fuge, wo also Führer und Gefährte derselben durch ihren ersten Eintritt, bereits hinlänglich charakterisirt worden sind, kann allerdings dieser oder

jener Wiederschlag mit dem als *Gefährten* charakterisirten Gesange anfangen; allein beim ersten Wiederschlage charakterisirt die anfangende Stimme auch jederzeit den *Führer* oder das *Thema* (den Hauptsatz) der Fuge, und die darauffolgende erste Wiederholung dieses Themas, den *Gefährten*; letzterer sey nun richtig oder unrichtig abgefasst ⁶³). Dass hier aber der als *Führer* eintretende Gesang auch wirklich nur als solcher zu betrachten ist, geht auch noch aus dem Umstande hervor: dass der Bass mit diesem Fugenthema eintritt, und dass dieser vorzugsweise mit der *Prime* der Tonart eintreten soll. Bei manchen Fugen kann es zwar — in der Hauptsache — ziemlich gleichgültig seyn, ob der Tonsetzer, nachdem er *Führer* und *Gefährte* seiner Fuge bereits entworfen hat, diesen oder jenen als *Thema* eintreten lassen will; aber nicht bei allen, und namentlich hier bei dieser *Graun'schen* Fuge würde es schon um des angeführten Umstandes willen, dass hier der Bass auf der *Prime* der Tonart eintritt, gar nicht angehen, den Gesang der nachfolgenden Stimme statt desjenigen der anfangenden Stimme als *Führer* zu notiren, zumal da alsdann auch der als *Führer* zu notirende Gesang auf der *Quarte* der Tonart endigen, also seine Tonführung unvollständig lassen würde. —

Vogler, welcher sich auf seine angebliche Behauptung, dass diese Fuge von *Graun* mit der *Antwort* ⁶⁴) anfangt, ordentlich

⁶³) In *Marpurg's* kritischen Briefen über die Tonkunst, Berlin 1790, kommt im 1. Bande Seite 225 — 276 eine sehr umständliche *Recession* einer Fuge von *Kircherberger* vor (Nummer 2 der von *Marpurg* herausgegebenen Fugensammlung, Berlin 1758), über welche sich *Mattheson*, als deshalb erwählter Schiedsrichter, Seite 351 — 353, und hierauf noch einmal der *Recessant* (wahrscheinlich *Agriicola* unter Anleitung *Marpurg's*) S. 359 — 360 so umständlich aussprechen, dass man diese *Recession*, und was dazu gekörnt, als eine recht lehrswürdige Abhandlung über die Fuge betrachten kann, so unrecht auch der *Recessant* darin hat, dass diese Fuge mit dem *Gefährten* statt mit dem *Führer* anfangt. Aus der Art, wie *Kircherberger* den *Führer* und *Gefährten* seiner Fuge gesetzt hat, geht allerdings hervor, dass er eben so gut statt der Tonfolge des *Führers*, diejenige des *Gefährten* hätte zuerst eintreten lassen können, wenn er nicht etwa dem Bass um deswillen den Vorrang gegeben, weil dieser auf der *Prime* der Tonart eintritt. Aus der erwählten Kritik geht aber satzhaft hervor, dass weder *Agriicola* noch *Marpurg* den rechten Fleck getroffen haben. Hier folgen nun *Führer* und *Gefährte* so wie solche *Kircherberger* notirt hat.



⁶⁴) *Nägels*, welcher S. 98 seiner *Parlances über Musik* ebenfalls dieses Umstandes gedenkt, drückt sich in folgenden Worten darüber aus: „Der *Composit* lässt die erste als *Führer* eintretende Stimme schon mit der *Repercussion* eintreten, bevor alle 4 Stimmen eingetreten sind, welche Worte aber noch undeutlicher als

etwas zu gute gethan hat, sagt in seinem sogenannten *System für den Fugenanbau*:

„In der Fuge geht man von einem Tone aus und in einen andern über, das heisst, man macht einen Vortrag, der eine Antwort veranlasst.“

„Man darf den Vortrag nicht in demselben Tone schliessen, womit man angefangen hat, sonst wäre die Rede zu Ende, die Conversation nicht angeknüpft, ja! der Faden abgeschnitten. Von dem Tone aber, worin der Vortrag sich endigt und die Antwort anfängt, weicht man wieder in jenen Ton zurück, woron der Vortrag ausging, sonst wäre der Stoff aus den Augen verloren und die Einheit fiel weg.“ —

Weiterhin bezeichnet *Vogler* den *Hauptton* oder dessen *Quinte*, als anfangenden Ton, und nennt eine mit dem *Hauptton* anfangende Fuge eine *Octavfuge*, und eine mit der *Quinte* anfangende eine *Quintfuge* ⁶⁵), *Terz-* oder *Sechsfuge* u. s. w. gebe es aber keine. —

Als *Muster* einer von ihm sogenannten *Octavfuge* will *Vogler* nun die zweite der beiden Fugen, welche sein sogenanntes „*System für den Fugenanbau*“ enthält, betrachtet wissen: von welcher ich nachstehend den Vortrag und die Antwort (*Führer* und *Gefährte*) mittheile.



Vogler's Worte, übrigens eben so unrichtig sind. — So wie ich oben nachgewiesen habe, ist nicht der als *Führer*, sondern der als *Gefährte* notirte Gesang, in Beziehung zu den von mir aufgestellten Regeln, unrichtig abgefasst. Durch den Umstand, dass *Graun*, im Verfolge dieser seiner Fuge, eine Engführung zwischen *Führer* und *Gefährten* mit *fortem* anstellen hat, mögen sich die genannten Herrn veranlasst gesehen haben, beide Stimmen mit einander zu verwechseln.

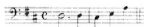
Die fragliche Engführung ist folgende:



⁶⁵) Behauptlich wird diese Art der Benennung einer Fuge durch das Intervallenverhältnis bestimmt, in welchem die anfangende Note des *Gefährten* gegen diejenige des *Führers* steht. Bei F. ist aber sowohl dieses, wie fast alles, was er über die Fuge zu lehren vermeint, ganz verkehrt. —

Von diesem Satze sagt *Vogler* nun, dass er aus **2 Trinern** (**2 rhythmischen Dreiern**) bestehe. Da aber der *Schlussakt* der hier Statt findenden rhythmischen Ordnung mitgezählt werden muss, so enthält der *Vogler'sche* Satz, sowohl im *Vortrage* als in der *Antwort*, einen *rhythmischen Siebener* ⁶⁶⁾, welcher aus einem *Dreier* und *Vierer* besteht; beide sind aber nicht gehörig zu einem *Siebener verbunden*, ja! sie stehen vielmehr so abgesondert da, dass nur die drei ersten Takte das eigentliche *Thema* der Fuge bilden, die nachfolgenden Takte aber nur als ein *Anhang* zu betrachten sind, welcher beim Führer die Modulation nach der Quinte, und beim Gefährten die nach der Prime zurückführende Modulation enthält. —

Dass, wie gesagt, die drei Anfangstakte allein das eigentliche *Thema* dieser Fuge bilden, geht auch noch insbesondere daraus hervor, dass nur beim *ersten* Widerschlage die **3 Takte** des *Themas* sammt den **4 Takten** des *Anhangs* in ihrer oben notirten Aufeinanderfolge vorkommen, in allen folgenden Widerschlägen aber nur die 3 ersten oder die 4 letzten Takte als 2 für sich bestehende Sätze durchgeführt erscheinen. Meistens sind es nur die 3 ersten Takte, und mitunter sogar nur die **5 ersten Noten**, nämlich:



Auch da, wo das *Thema* als in der *Umkehrung* stehend betrachtet werden soll, ist es auf diese 3 Anfangstakte beschränkt. Da nun diese 3 Anfangstakte in *demselben Tone* schliessen, worin sie anfangen, so hat *Vogler* selbst im 3^{ten} Takte seines *Themas* den *Faden abgeschnitten* und zwar *ohne ihn wieder angeknüpft zu haben*; indem der angehängte *Nachsatz* erst nach $\frac{1}{2}$ Takt Pause eintritt. —

§. 36.

Aus den §. 32. aufgestellten Beispielen und dazu gehörigen Bemerkungen geht also hervor; dass der Gefährte einer *Quinten-fuge* deren Führer eine *Ausweichung nach der Quinte macht*, auf *zweierlei Art* abgefasst werden kann; nämlich: entweder so, dass an derjenigen Stelle, wo der Führer die fragliche Ausweichung nach der Quinte beginnt, der Gefährte nach der Haupttonart zurück-

geführt wird; oder so, dass der Gefährte die ganze Melodie des Führers *um eine Quinte höher* vorträgt, und einen kurzen, nach der *Haupttonart zurückführenden Anhang* erhält. —

Beide Arten sind gleich gut, und es kommt nur auf die melodische Beschaffenheit des Führers, und namentlich auf die dabei vorkommende *Secundenfolge* an, um der *einen* oder der *andern Art* den Vorzug zu geben. —

In Beziehung auf die fragliche *Secundenfolge* erscheint daher auch die mit NB bezeichnete Stelle des bei a notirten Gefährten des nachstehenden Satzes unrichtig; dagegen die Notirung bei b richtig, z. B.



Die vorstehende, unter a notirte Abfassung des Gefährten erscheint zwar durch die von *Bach* angebrachte Gegenharmonie in so weit motivirt, als letztere die *Fortsetzung dieser Choral-melodie* enthält; allein man kann diese fragliche *Fortsetzung* auch auf nachstehende Art mit dem unter b notirten Gefährten in Verbindung bringen, z. B. c *Bach's* Notirung und d die meinige, obgleich letztere, als Fortsetzung der fraglichen *Choral-melodie*, noch weniger passend erscheint, als erstere.



Wollte man aber den eigentlichen Anfang dieser *Choral-melodie* unverändert als *Führer einer Fuge* notiren, so könnte man den *Comes* entweder auf nachstehende unter f oder g notirte Art abfassen, z. B. c, f und g.

⁶⁶⁾ Ich habe in der zweiten Anmerkung des 12. §. eines solchen *rhythmischen Siebeners* Erwähnung gethan. —



Würde diese Melodie aber bis zum *Schlusse* ihrer ersten Abtheilung noch fortgesetzt, so würde von vorstehenden beiden Notirungsarten des Gefährten nur der Anfang des *zweiten* Statt finden können, welcher dann, auf nachstehende Weise *fortgesetzt*, eine vollständige Quintentransposition erhalten könnte, z. B. h und i.



Aus vorstehender, das *erstmal* nur *theilweisen*, das *zweite-mal* aber *vollständigen* Notirung des *ersten Theils* dieser Choral-melodie, geht nun zugleich noch hervor, dass eigentlich nur dasjenige *Thema* einer Fuge als *vollständig* (selbstständig) betrachtet werden dürfte, welches auf der *Prime* oder *Octave* der *Haupt-tonart* anfängt und endigt; dass aber ein nach der *Quinte* modulirendes Thema erst durch den nach der Haupttonart zurückföhrenden Gesang des Gefährten als ein *vollständig abgeschlossener Satz* erscheint. —

Wenn nun auch ein Satz der vorstehend beschriebenen Art, streng genommen, erst nach erfolgtem Vortrage von Führer und Gefährten als *beendigt* erscheint, so geht es doch nicht an, dass ein solcher Vortrag von *einer* und *derselben Stimme* vollzogen wird; auch selbst dann nicht, wenn dies in der *Mitte* der Fuge Statt findet, wie in No. 5 der *J. S. Bach'schen* 6 Orgelfugen, im Pedal, z. B.



§. 37.

Als weitere Belege für meine Behauptung, dass man bisher nur schwankende und mitunter sogar ganz unrichtige Ansichten über die Fuge und namentlich über die Abfassung des Gefährten und was

ausserdem noch zur richtigen Behandlung der *Wiederschläge* gehört, hatte, und dass man *nur hierin* die Veranlassung so mancher *Misgriffe* dieser Art zu suchen habe, will ich nachstehend noch ein Paar gerade zur Hand habende Beispiele, das eine von *Spazier*⁶⁷⁾, und das andere von *G. F. Handel*, anführen, obgleich der Erstgenannte nur Dilettant war. —

Spazier's sogenannte Fuge bildet den Schlusssatz seiner „*20 vierstimmigen Chöre (Leipzig 1785)*“ und ist ein so *selbst-sprechendes* Muster, dass ich weiter nichts zu bemerken habe, als dass nachstehendes Beispiel die 12 ersten Takte dieses von *Spazier* ausdrücklich als *Fuge* überschriebenen Satzes enthält.



Der nachstehende Satz von *Händel* ist aus dessen *Messias* und enthält den ersten, oder vielmehr *alleinigen* Wiederschlag der darin vorkommenden sogenannten *Amenfuge*.

G. F. Handel



67) Carl Spazier, fürstl. Neuwied'scher Hofrath, geb. 1769, † 1843, war Herausgeber des 1782 — 1794 in Berlin erschienenen *musikal. Wochenblattes*, und sowohl hier, als an der seit 1785 in Leipzig herauskommenden *allgemeinen mus. Zeitung* ein thätiger Mitarbeiter.

68) In meinem Exemplar dieser *Spazier'schen* Composition, welches ich aus E. L. Gerber's hinterlassenen *musikalischen Bibliothek praktischer Werke* besitze, finden sich alle ähnlichen Fehler, wie der hier bemerkte, von des seel. Gerber's Hand mit Bleistift bezeichnet, und deren sind es *quantum satis*. —

Andr. Heinrich H. Alth, 2.

Wie nun Männer, als z. B. Dr. *Burney*, in seinen „*Nachrichten von G. F. Händel's Lebensumständen*“ (Seite 71 und 72 der *Eschenburg'schen* Übersetzung) und *J. A. Hiller* in seiner „*Nachricht über die den 19. Mai 1786 in Berlin Statt gehabte Aufführung des Händel'schen Messias*“, solche *Lobpreisungen* von diesem Satz als *Fuge* machen konnten, und *Hiller* sogar wörtlich sagen mochte: „*Das Thema der Fuge über Amen enthält 5 Takte, der Bass trägt es zuerst vor und die 3 übrigen Singstimmen beantworten es den Gesetzen der Fuge gemäss*“⁶⁹⁾ kann man sich nur dann erklären, wenn man meiner oben ausgesprochenen Behauptung beipflichtet —

Ich werde im *Anhange* diese *Händel'sche Fuge* ganz mittheilen; muss aber schon hier bemerken, dass wenn der oben mitgetheilte Satz von einem weniger berühmten Tonsetzer a's *Handel* verfertigt worden wäre, man ihn in seiner Eigenschaft als *Fuge* ganz bestimmt nur *gefädel* haben würde; da namentlich der mit NB bezeichnete Eintritt des *Tenors*, welcher hier die abgebrochene Melodie des *Alts* übernimmt, nur einen *Naturalisten in der Kunst der Fuge*, nicht aber einen *Meister derselben* bekrundet. —

§. 38.

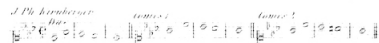
Ich will nunmehr noch einiges über die Abfassung des *Gefährten* einer in der *Molltonart* anfangenden *Quintenfuge* bemerken.

Da, wie bereits gesagt, die 2^{te} Stufe der *Molltonart* mit der 7^{ten} Stufe ihrer *Parallel-Durtonart* ein und derselbe Ton ist, so erfordern beide Stufen auch *einertei* Berücksichtigung. —

Man muss daher bei einer *Quintenfuge* der *Molltonart* entweder die 2^{te} Stufe im Gesange des *Führers* vermeiden, oder die betreffende Stufe im Gesange des *Gefährten* (welche hier die eigentliche 6^{te} Stufe der Haupttonart ist) erhöhen⁷⁰⁾, z. B. a und b.

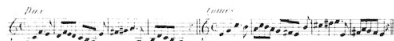


Dieser Bemerkung zufolge ist daher die 4^{te} Note bei *Comes 1* des nachstehenden Satzes *unrichtig*, bei *Comes 2* aber *richtig* notirt, z. B.



69) Seite 12 der angeführten Schrift.
70) vide §. 27.

Es versteht sich übrigens wohl von selbst, dass wenn im Gesange des *Führers* die erhöhte 6^{te} und 7^{te} Stufe vorkommen, die betreffenden Stufen des *Gefährten* gleichmässig um einen kleinen halben Ton erhöht werden müssen, z. B.



Auch die wieder eintretende *Erniedrigung* dieser beiden Stufen im Gesange des *Führers* muss gleichmässig im Gesange des *Gefährten* behandelt werden, z. B.



Und nur dann, wenn kurz vor einer Ausweichung nach der *Molltonart* der *Quinte* die *grosse Sexte* und *Septime* im Gesange des *Führers* vorkommen, kann der Fall eintreten: dass, wenn der *Gefährte* die Modulation nach der Haupttonart der *Prime* zurückführen soll, bei ihm die Erhöhung der betreffenden beiden Stufen *unterbleiben* muss, da ausserdem eine unsangbare Tonführung entstehen würde, z. B.



Was nun ausserdem noch über die *Abfassung des Gefährten* zu sagen ist, und eben sowohl die *Molltonart* wie die *Durtonart* angeht, soll an den betreffenden Stellen der nachfolgenden Abtheilungen gegenwärtigen Abschnittes noch besonders bemerkt werden.

C. Von der Gegenharmonie.

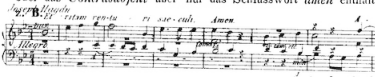
§. 39.

Unter der *Gegenharmonie* versteht man denjenigen *Contrapunkt*, welcher zuerst als *melodische Fortsetzung* des *Führers* und dabei zugleich als *harmonische Begleitung* des *Gefährten*, und im weiteren Verfolge der *Fuge*, als die jedesmalige *Gegensetzung* des als *Führer* oder *Gefährte* vorkommenden *Themas* erscheint, z. B.



Hier tritt bei a der Alt mit dem Führer ein, dessen melodische Fortsetzung, da diese zugleich als harmonische Begleitung des bei b im Diskant eintretenden Gefährten erscheint, die *Gegenharmonie* bildet, an welcher bei c der Diskant Theil nimmt; hier aber beide genaunte Stimmen eigentlich eine *Zwischenharmonie* ⁷¹⁾ von zwei Takten bilden, da diese beiden Takte ohne Beziehung auf das Thema der Fuge erscheinen, welches erst bei d wieder eintritt, und somit auch erst von hier an der Diskant und Alt die eigentliche *Gegenharmonie* fortsetzen, an welcher bei e, woselbst der Tenor mit dem Gefährten eintritt, nunmehr auch der Bass Theil nimmt. —

Bildet die *Gegenharmonie*, oder vielmehr nur die erste harmonische (contrapunktische) Begleitung des Gefährten, *einen für sich bestehenden melodischen Satz, welcher zugleich mit dem Fugenthema durchgeführt wird*, so nimmt sie hierdurch den Charakter eines *Gegensatzes* ⁷²⁾ (Contrasubjektes) an, und tritt in diesem Falle wohl auch schon beim Führer ein, wie man dies aus nachstehendem Beispiel erschen kann, wo das eigentliche Subjekt der Fuge die Worte „et vitam venturi saeculi amen.“ der Gegensatz oder das *Contrasubjekt* aber nur das Schlusswort amen enthält,



71) In den nachfolgenden Abtheilungen E und F gegenwärtigen Abschnittes werde ich mich über Alles, was überhaupt die *Zwischenharmonie* angeht, umständlich ausprechen.

72) J. A. Scheibel gebraucht das Wort *Gegensatz* sowohl zur Bezeichnung der *Gegenharmonie* als des *Contrasubjektes* wie auch der *Antithese* als einer musikalischen Figur (Voll. mus. S. 304, 484 und 693). *Marprey* ist, meines Wissens, der erste gewesen, welcher sich des Wortes *Gegenharmonie* bedient hat, um hierdurch den den Gefährten begleitenden *Contrapunkt* zu bezeichnen. —



Was nun über die Abfassung und Behandlung eines wahrhaften Gegensatzes — als zweites Subjekt oder *Contrasubjekt* einer Fuge — zu sagen ist, wird im 5. Capitel, welches von der *Doppelfuge* handelt, vorkommen. Die grössere Zahl der Gegensatzsätze gehört indessen nicht dort hin, sondern hierher, da sie, so wie man dies auch aus den vorstehenden Beispiele erschen haben wird, weder als *selbständige* Melodie, noch als *genaue Wiederholung einer solchen*, also eigentlich nur als ein *freier und willkürlich behandelter Contrapunkt* erscheinen.

§. 40.

Da ich bei meinen Lesern die in der 1. und 2. Abtheilung des gegenwärtigen zweiten Bandes meines Lehrbuches mitgetheilten Regeln und Beispiele des *Contrapunktes* und des *Canons* als hinlänglich bekannt voraussetzen darf, so unterlasse ich es über die contrapunktische und canonische Eigenschaften der *Gegenharmonie* besondere Beispiele aufzustellen, und beschränke mich auf nachstehende, ihre Abfassung betreffende Bemerkungen.

1) Die *Gegenharmonie* soll überall mit der *Melodie* des ihr *vorhergehenden Fugenthemas* in einem guten *Zusammenhange* stehen, und gewissermassen als eine *Fortsetzung* derselben erscheinen ⁷³⁾. —

2) Das erste harmonische Verhältniss, welches durch den Eintritt des Gefährten entsteht, soll weder eine *reine Quarte* noch *grosse Septime*, oder *kleine Secunde* seyn ⁷⁴⁾.

3) Die *metrische* Beschaffenheit der *Gegenharmonie* soll von derjenigen des *Fugenthemas* *verschieden* seyn; dagegen die *rhythmische* Beschaffenheit in beiden Partien *übereinstimmend* seyn kann. Es ist daher nicht gut, die *Gegenharmonie* aus dieser oder jener Figur des *Fugenthemas* zu bilden, wie manche Tonlehrer meinen. —

4) Es ist zwar nicht schlechterdings nöthig, die *Gegenharmonie* nach den Vorschriften des *doppelten Contrapunktes der Octave*

73) Lehre des Canons §. 39.

74) Lehre des Canons §. 43.

einrichten; allein es ist dennoch rathsam, solches zu thun, da man sich auf solche Weise *derselben Gegenharmonie* mehrmals bedienen, und sie auf eine ähnliche Weise wie das Fugenthema selbst *durchführen* kann; wo man *ausserdem* denselben Satz (dieselbe contrapunktliche Verbindung der betreffenden Stimmen) *nur wiederholen würde* —

5) Da die *Stimmführung* der Gegenharmonie auf eine ähnliche Weise derjenigen des Führers oder Geführten *untergeordnet* ist, wie der *Contrapunkt* dem *Cantus firmus*, so ist auch hierbei alles dasjenige zu berücksichtigen, was desfalls in der Lehre des *Contrapunktes* bereits bemerkt worden ist. —

6) Die Gegenharmonie soll in der *zuerst* damit eintretenden Stimme auch länger fortgeführt werden als in den später eintretenden Stimmen, und darf nur an einer *schicklichen* Stelle *geschlossen* werden; sie darf daher nicht an solchen Stellen aufhören, wo ihre Stimmführung abgebrochen erscheinen würde. —

Schliesslich will ich noch bemerken, dass die Gegenharmonie, und namentlich diejenige des *ersten* Wiederschlags, der betreffenden Tonart entsprechen soll, in welcher Beziehung daher die Eingänge des vorhergehenden §s aufgestellte Fuge von *Albrechtsberger* unrichtig abgefasst, da der im 9ten Takt eintretende Bass die Nebentonart Cdur fühlbar werden lässt, bevor die Haupttonart Dmoll harmonisch begründet erscheint. —

Nachstehende Behandlung dieser Stelle möchte daher, in der angefügten Beziehung, richtiger seyn.



D. Vom Wiederschlage.

§. 41.

Nach der gegenwärtigen Behandlungsart der Fuge bezeichnet man durch das Wort *Wiederschlag* oder *Repercussion* eine jede solche *Abtheilung* der Fuge, in welcher *Führer* und *Geführte*, nach einer vorgeschriebenen Ordnungsfolge, eintreten und abtreten.

Von diesen Abtheilungen zeichnen sich nun die *erste* und die *letzte* dadurch gegen die übrigen aus, dass bei der *ersten* sämt-

liche an der eigentlichen Bearbeitung (Durchführung) der Fuge theilnehmende Stimmen, eine nach der andern, eintreten, und dass bei der *letzten* sämtliche Stimmen einen vollkommenen Schluss bilden. Die *mittleren* Wiederschläge sind, so wie der erste, ohne *harmonische Cadenz*, und werden einer mit dem andern durch die *Zwischenharmonie* verbunden; worüber ich mich in der nachfolgenden Abtheilung E aussprechen werde. —

Der so verschiedenartige und mitunter ganz unverständliche Gebrauch des Wortes *Repercussion*, welcher sich da und dort in musikalischen Schriften vorfindet, veranlasst mich zu nachstehenden desfallsigen Mittheilungen, bevor ich die eigentliche *Lehre* des *Wiederschlags* vortrage.

In *Brossard's Dict. de mus.*⁷⁵⁾ wird die *Repercussion* als eine *oftmalige Wiederholung derselben Klänge* beschrieben und dabei bemerkt: dass dieses Verfahren bei der *Modulation* und in der Art Statt finde, dass die *Prime*, *Terz* und *Quinte*, als die *wesentlichsten Stufen der Tonart*, öfterer als die andern zu gebrauchen seyen, und dass von genannten *3 Intervallen* die *Prime* und *Quinte* die eigentliche *Repercussion* einer jeden Tonart bilden; ferner dass diese *2 Intervalle* öfterer als die *Terz* und dabei stets auf der *guten Taktzeit* gebraucht werden sollen. —

J. J. Rousseau, sowohl in s. *Dict. de mus.* als in der *Encyclopédie*, sagt ungefähr dasselbe. Beide lassen also die *Repercussion* ausser aller Beziehung zur Fuge. — In *Forkel's Gesch. der Mus.*, 2. Band, Seite 172, heisst es: „Die *Repercussion* ist, nach der Lehre der Alten, in Rücksicht auf die Kirchentöne, von der *Repercussion* in der *Figuralmusik*, oder eigentlich in den Fugen, verschieden; und bedeutet hier nur solche in einer Tonart enthaltenen Töne, die am häufigsten bei einer Melodie gebraucht oder am öftersten wiederholt werden.“⁷⁶⁾

Diese *Repercussionen* für die 8 Kirchentöne waren nun folgende:

Im 1. Ton	D — a	eine Quinte,
„ 2. „	D — f	„ Terz,
„ 3. „	E — c	„ Sexte,
„ 4. „	E — a	„ Quarte,

⁷⁵⁾ Die 3. Ausgabe, welche ich besitze, ist ohne Angabe des Druckjahres; die 1. Ausgabe kam aber im Jahre 1704 in Paris heraus. vide *Forkel Lit. de mus.* S. 216 — 217. —

⁷⁶⁾ *Repercussion est proprium intervallum, quod quilibet Tonus saepe repetit.* — Diese Stelle ist aus E. Hoffmann's „*musicae practicae procerpta*“, Giefs- walde 1831 entlehnt. —

Obleich nun diese Eintheilung der Hauptstücke einer Fuge nicht die richtige ist, Scheibe auch, wie sich dies aus dem Verfolge dieses Aufsatzes über die Fuge ergibt, von der *Augmentation* hier eine ganz irrige Anwendung macht, und vom doppelten *Contrapunkte* eine eben so mangelhafte als falsche Ansicht hat, so ist doch dasjenige, was er über die *Repercussion* sagt, recht lesenswerth und im wesentlichsten Folgendes: „Die *Repercussion* ist eine Regel, die Fortführung des Hauptsatzes (einer Fuge) in verschiedenen Stimmen zu ordnen. Fängt z. B. der Diskant oder die Stimme, welche dessen Stelle vertritt, den Hauptsatz an, so erhält der Alt, oder was dessen Stimme vertritt, den Gefährten. — Ist nun die Fuge vierstimmig, so richtet sich der Tenor nach dem Diskant und der Bass nach dem Alt. Fängt der Bass den Hauptsatz an, so steht der Gefährte im Diskant, der Bass folgt dann dem Alt und der Tenor dem Diskant. Fängt der Bass an, so folgt diesem der Tenor, hierauf der Alt und zuletzt der Diskant; und fängt der Tenor an, so folgt diesem der Bass, hierauf der Diskant und zuletzt der Alt. — Hieraus fließt nun die Regel, dass sich in Ansehung des Führers und Gefährten, der Tenor nach dem Diskant, der Bass nach dem Alt, oder *vice versa* der Alt nach dem Bass und der Diskant nach dem Tenor richten soll.“

Scheibe sagt nun ferner: „dass man auf diese Art den Eintritt noch verschiedentlich ordnen könne, wenn man nur jederzeit wechselseitig den Führer und Gefährten aufeinander folgen lasse.“ —

Marpurg, in seiner *Lehre vom Widerschlage* ⁷⁹⁾, ist meines Wissens der erste gewesen, welcher diese Materie umständlich abgehandelt, übrigens Scheibe's Ansichten hierbei zum Grunde gelegt hat.

Marpurg sagt nämlich Seite 18 seines angeführten Werkes: „Der Widerschlag, lat. *repercussio*, heisst die Ordnung, in welcher sich Führer und Gefährte wechselseitig in den verschiedenen Stimmen hören lassen.“ und bemerkt zugleich: „dass dieses Wort *ofters* auch im unrichtigen Verstande für den Gefährten gebraucht werde.“

Seite 21 sagt nun Marpurg ferner: „Es sey zwar einerlei, ob man einen Fugensatz im Diskant, Alt, Tenor oder Bass anhebt; da es aber wenig Veränderung bringen werde, wenn

der Fugensatz in derjenigen Stimme, worin er eben gehört worden, sogleich wieder hergebracht werden sollte, so habe man in Ansehung der Ordnung, in welcher der Fugensatz in den verschiedenen Stimmen erscheinen soll, einige Regeln zu merken, es bestehe die Fuge aus so viel Stimmen und Sätzen als sie wolle, und es folge der Gefährte dem Führer in ähnlicher oder unähnlicher Bewegung, im ähnlichen oder widrigen Takttheile, und mit vergrößerten oder verkleinerten Noten.“

Marpurg fügt nun noch weiter hinzu: „dass man zum wenigsten in der ersten Durchführung des Satzes diesen Regeln unterworfen sey, und dass man nicht eher als in der Mitte der Fuge davon abgehen könne.“ In wie weit dies begründet erscheint, wird aus dem Verfolge gegenwärtiger Abtheilung näher hervorgehen. —

Wenn aber Marpurg sagt: „dass es gleichviel sey, ob man einen Fugensatz mit dem Führer oder Gefährten anfangen, und dass dies insbesondere bei solchen Fugen der Fall seyn könne, welche sich auf die alten Tonarten gründen, so muss ich wiederholt bemerken: dass die anfangende Stimme einer Fuge auch jederzeit als deren Führer erscheint, und dass nur dann, wenn die Tonführung vom Führer und Gefährten einmal festgesetzt erscheint, ein in der Mitte der Fuge vorkommender Widerschlag mit der Tonführung des Gefährten anfangen kann. — Alles dieses wird sich nun aus den nachfolgenden §§. hoffentlich ganz deutlich herausstellen. —

§. 42.

Aus dem vorhergehenden §. geht nun hervor:

1) Dass man im 16^{ten} Jahrhundert ⁸⁰⁾ unter der *Repercussion* die melodische Anwendung derjenigen Intervalle verstand, durch deren Aufeinanderfolge man diese oder jene der damals gebräuchlichen 8 Tonarten von einer andern unterscheiden wollte, und daher sowohl zu Anfang eines Tonsatzes, als wiederholt im Verfolge desselben, anbrachte. —

2) Dass man von der Zeit an, in welcher die *Glarean'sche Benennung dieser Tonarten* und deren Vernehrung von 8 auf 12 Eingang gefunden, und mit allem, was dahin gehört, aufs

⁸⁰⁾ Da sich in Tractat's „*Terminorum musicae diffinitiones*“ vom Jahr 1474 das Wort *repercussio* nicht vorfindet, so ist auch wohl anzunehmen, dass solches in dieser seiner musikalischen Bedeutung im 16. Jahrhundert noch gar nicht gebräuchlich gewesen. —

Neue in Aufnahme gekommen ⁸¹⁾, die obige Anwendung der *Repercussion* auf die *Quinte* und *Quarte* beschränkte, und durch die *Fortschreitung von der Prime zur Quinte* die betreffende *authentische*, durch die *Fortschreitung von der Quinte zur Octave*, oder von der *Unterquarte zur Prime* aber die betreffende *plagalische Tonart* charakterisirte, z. B.



Dass man aber späterhin (da der ganze Unterschied zwischen dem 1^{ten} und 2^{ten}, 3^{ten} und 4^{ten}, 5^{ten} und 6^{ten}, 7^{ten} und 8^{ten}, 9^{ten} und 10^{ten}, 11^{ten} und 12^{ten} Ton, doch nur in der *authentischen* oder *plagalischen* Tonführung einer und derselben Tonart bestanden) nach und nach die genannten 12 Töne auf die 6 Tonarten D, E, F, G, A und C zurückführt, hiermit aber die alte Theilung der Octave in die harmonische und arithmetische in Verbindung gebracht, und hiernach nicht allein die *authentische* und *plagalische* Tonführung der 6 Tonarten D, E, F, G, A und C, sondern auch deren *Repercussion* bestimmt hat. —

Man betrachte aber nicht mehr, wie früher, die bloße *Fortschreitung von der Prime zur Quinte*, oder von der *Quinte zur Octave*, sondern die *Aufeinanderfolge dieser beiden Fortschreitungen*, und zwar die *zweite Fortschreitung in ihrer Beziehung zur ersten als die eigentliche Repercussion der betreffenden Tonart*. War daher die *erste Fortschreitung* diejenige von der *Prime zur Quinte*, so betrachtete man als deren *Repercussion* die *Fortschreitung von der Quinte zur Octave*, oder was als dasselbe galt, die *Fortschreitung von der Unterquarte zur Prime*; geschah aber die *erste Fortschreitung* von der *Quinte zur Octave*, oder von der *Unterquarte zur Prime*, so betrachtete man die *Fortschreitung von der Prime zur Quinte* als deren *Repercussion*; so dass die *Prime* oder *Octave* der Tonart stets als *Anfangs- und Schlussnoten der Repercussion* erscheinen musste, z. B.



⁸¹⁾ vide Lehre der Harmonie pag. 309 und 322.

§. 43.

Die Anwendung dieser *Repercussion* bei der *Fuge* konnte aber, wie schon bemerkt, nur von der Zeit an, in welcher man *Fuge* und *Canon* wiederum gehörig von einander unterschieden hatte, und hier nur bei der *Quintenfuge* Statt finden. Da jedoch auch aus dieser Anwendung der *Repercussion* bei der Abfassung des Gefährten einer Quintenfuge, noch so manche Ungereimtheiten hervorgingen, wolin namentlich diejenige zu zählen ist: dass ein und dasselbe *Fingenthema*, das *einenal* von *authentischer*, das *anderenal* aber von *plagalischer Beschaffenheit* seyn sollte ⁸²⁾, so scheint es zwar, dass das Wort *Repercussion* selbst diese seine frühere Bedeutung nach und nach verloren, dass man aber immer noch die Abfassung des Gefährten hiernach geordnet wissen wollte, und demnach den angeführten Umstand ganz ausser Acht gelassen hat, dass eine *authentische Melodie* durch keinerlei Art von Versetzung (Transposition) zu einer *plagalischen* umgewandelt werden kann, oder *vice versa* eine *plagalische* zu einer *authentischen*.

In gegenwärtigem Lehrbuche wird nun durch die *Repercussion* die *Ordnungsfolge*, in welcher *Führer* und *Gefährte* einer *Fuge* mit deren *Thema* eintreten und abtreten, sowie jede hierdurch fühlbar werdende *Abtheilung selbst bezeichnet*, und es kann eine Fuge dieser Abtheilungen so viele haben, als hierbei *Führer* und *Gefährte*, sowohl in ihrer verschiedenartig zu ordnenden *Aufeinanderfolge*, als *contrapunktischen Abfassung* angebracht, und auf die eine oder die andere Art, bald in der *Haupttonart* und bald in dieser oder jener Nebenart, erscheinen können.

§. 44.

Ich habe in einer Anmerkung des 25. §s das Tonhöheverhältniss der tiefsten Note der 4 Stimmen Bass, Tenor, Alt und Dis-

kant auf nachstehend bemerkte Art aufgestellt:

⁸²⁾ Nach §. 21 der Lehre des Contrapunkts ist die Tonführung des Choral's „Herr Gott dich loben alle wir“ die *plagalische*, dagegen diejenige des Choral's „Herr ich habe missethant“ die *authentische*; und es würde gewiss eben so lächerlich als unmöglich seyn, die erste dieser Melodien zugleich *authentisch*, und die zweite zugleich *plagalisch* nennen, und hiernach behandeln zu wollen. — Beide Melodien mussten daher, bei ihrer Uebersetzung vom Diskant und Tenor in den Alt und Bass zugleich aus der Tonart D dur und G moll in die Tonarten F dur und D moll transponirt werden, wie sich der Leser dieses Umstandes aus der Lehre des Contrapunkts noch erinnern wird. —

Wenn nun diese 4 Stimmen hiernach behandelt werden sollen, so können hier, wo der Tenor gegen den Bass und der Diskant gegen den Alt im *Verhältniss einer reinen Quinte* stehen, auch nur der *Bass* oder der *Alt* mit dem *Führer einer Quintenfuge* eintreten —

Da indessen der *Tonumfang* einer jeden dieser 4 Stimmen *um eine Stufe auf- oder abwärts erweitert werden kann*, so kann man entweder das *Octavenverhältniss zwischen Tenor und Diskant um eine Stufe herabsetzen* oder dasjenige zwischen *Bass und Alt*

um eine Stufe hinaufsetzen, z. B.

und in diesem Falle kann auch der *Führer einer Quintenfuge im Tenor* oder im *Diskant* eintreten, da alsdann sowohl der *Bass* als der *Alt* den Gefährten übernehmen können ⁸¹⁾.

In einer und derselben Tonart kann also der *Führer einer Fuge* entweder nur im *Bass* und *Alt*, oder nur im *Tenor* und *Diskant*, also *jederzeit nur in 2*, nicht aber in allen 4 Stimmen eintreten; und da alle bisherigen Lehrbücher über die Fuge diesen wesentlichen Umstand ganz ausser Acht gelassen haben, so enthalten sie auch bei der Aufstellung der verschiedenen *Wiederschläge einer Quintenfuge*, in dieser Beziehung, mehrere ganz unrichtig angegebene *Stimmenfolgen* ⁸¹⁾.

§. 45.

In Betreff des *Eintrittes* der 4 Stimmen einer Quintenfuge bemerke ich nun Folgendes:

1) *Zu Anfang einer Quintenfuge* und in *einer und derselben Tonart* können die 4 Stimmen entweder nur auf die bei A, oder auf die bei B bemerkte Weise eintreten ⁸²⁾, nämlich:

- A. 1. Bass, Tenor, Alt, Diskant.
- „ 2. Alt, Tenor, Bass, Diskant.
- „ 3. Alt, Diskant, Bass, Tenor.
- „ 4. Bass, Diskant, Alt, Tenor.

⁸¹⁾ Bass und Alt, sowie Tenor und Diskant sollen aber in einem und demselben Wiederschläge einer Fuge stets in ihrem gegenseitigen Octaven-Verhältniss erscheinen.

⁸²⁾ Von den Seiten 97 und 98 im I. Th. von Marpurge's Mikrod. v. der Fuge aufgestellten 21 verschiedenen Eintrittsarten der 4 Stimmen einer Quintenfuge sind daher in *einer und derselben Tonart* bei weitem nicht alle zu gebrauchen, und auf gleiche Weise nicht es mit den von *Wiederschläge* Seite 199 s. Anm. zur Composition (Leipzig Ausgabe in No) aufgestellten Wiederschlägen aus.

⁸³⁾ Ueber eine zulässige *Veränderung dieser Eintrittsarten* werde ich weiter unten noch eine Bemerkung zu machen Veranlassung nehmen.

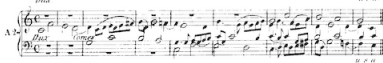
oder B. 1. Diskant, Alt, Tenor, Bass.

„ 2. Tenor, Alt, Diskant, Bass.

„ 3. Tenor, Bass, Diskant, Alt.

„ 4. Diskant, Bass, Tenor, Alt.

Nach A. 1. und 2. treten *sämmtliche 4 Stimmen* von *aussen* ein ⁸³⁾, z. B.



Nach A. 3. tritt dagegen der Tenor und nach A. 4. auch noch der Alt als *Zwischenstimme* ein, z. B.



Ebenso treten nach B. 1. und 2. *sämmtliche 4 Stimmen* von *aussen*, nach B. 3. und 4. aber ebenfalls der *Alt* und *Tenor* als *Mittel- oder Zwischenstimmen* ein, z. B.



⁸³⁾ Nämlich als tiefste oder höchste Stimme, so dass das Thema hierbei in keiner *Zwischenstimme* erscheint.



Wenn man aber die *dritte Stimme* mit einer *Wiederholung des Fahrers* eintreten lassen will, so kann man hierdurch die Eintrittsart der vier Stimmen noch mannigfaltiger machen; allein es kann dies nur mit der Beschränkung geschehen, dass ein auf diese Weise zu behandelndes Fugenthema ohne Modulation bleiben, und in der Haupttonart anfangen und schliessen muss; wie ich dieses weiter unten zeigen werde. — Noch bemerke ich, dass manche Tonlehrer einer mit dem Bass, Tenor, Alt oder Diskant anfangenden Fuge den Namen *Bassfuge*, *Tenorfuge* u. s. w. geben, wonach denn die Eintrittsarten bei A. nur Bass- und Altfragen, die bei B. aber nur Diskant- und Tenorfragen enthalten.

§. 46.

2) Wenn das Thema der Fuge, so wie z. B. oben bei A. 3. und 4. in einer *Mittelstimme* eintreten muss, so lässt man, zur besseren Heraushebung des Themas, diejenige Stimme, welche *zuerst* eingetreten ist, bei einem solchen Eintritte der Mittelstimme, *abtreten*; was entweder nur bei den *ersten Noten* des fraglichen Eintrittes, wie z. B. oben bei A. 3. im Alt, oder für die Dauer des ganzen Themas, wie z. B. oben bei A. 4. im Basse Statt finden kann. —

Bei B. 3. und 4., woselbst die 4 Stimmen auf eine ähnliche Weise wie bei A. 3. und 4. eintreten, habe ich die zuerst eintretende Stimme, beim Eintritt der 4ten Stimme, *nicht* abtreten lassen, damit der Leser nachstehende Notirung dieser beiden Sätze, worin die *anfangende* Stimme an der fraglichen Stelle abtritt, mit obiger Notirung vergleichen und so am besten den Vorzug der einen oder der andern Notirungsart beurtheilen kann, z. B.



Eine einzelne Mittelstimme macht sich übrigens bei 3 Stimmen eben so bemerklich, wie eine jede der beiden äussern Stimmen selbst, was dem Leser auch nach den betreffenden Beispielen des Contrapunktes erinnertlich seyn wird.

§. 47.

3) Nur der erste Widerschlag einer 4stimmigen Quintenfuge, muss nach dem *einen* oder *andern* der oben unter No. 1. aufgestellten 2 *Schemata A. und B.* abgefasst seyn; die nachfolgenden Widerschläge können das Fugenthema auch nur in 3 oder 2 Stimmen vortragen; ja, sie können selbst mitunter nur 3 oder 2stimmig abgefasst seyn. — Der *letzte* Widerschlag muss aber, wie schon bemerkt, wiederum sämtliche an der Durchführung der Fuge Theil nehmende Stimmen enthalten. —

§. 48.

4) Es ist zwar ziemlich willkürlich, nach welcher Ordnung das Fugenthema in die verschiedenen *Nebentonarten*, und ob in alle, oder nur in einige derselben übertragen wird; allein man soll hierbei die betreffende *Parallel-, Moll- oder Durttonart*, sowie die *Tonart der Quarte und Quinte* nicht ohne Noth übergehen. Es hängt übrigens viel vom *Tonumfang* des Themas und von derjenigen *Tonart* ab, welche hierbei als *Haupttonart* erscheint, da, nach §. 19 der *Lehre des Contrapunktes*, eine jede der 4 Singstimmen in Betreff der für ihren *Tonumfang* anwendbaren *Tonarten* gewissen Beschränkungen unterworfen ist. —

Wenn nun auch, wie schon gesagt, ein *Widerschlag* in dieser oder jener Nebentonart nicht gerade 4stimmig zu seyn braucht, so muss er doch jederzeit *Führer* und *Geführten* und diese der Modulation der betreffenden Nebentonart gemäss abgefasst, enthalten. —

Es geht daher nicht an, einen Widerschlag, und am wenigsten den *ersten* Widerschlag einer Fuge, auf nachstehend notirte Weise abfassen zu wollen, z. B.

Anbei: Lehrsatz II. Absatz 2.



Ja, man kann eine solche Behandlung eines Fugenthemas, wie diejenige des 2ten Beispiels, nicht einmal als eine in der *Mitte der Fuge* anzubringende, bloß *modulatorische Durchführung* des Themas betrachten, da hier die Tonführung der 1sten und 3ten Stimme von der Beschaffenheit ist, dass sie in der *Durtonart* anfangt, in der *Molltonart* aber endigt. —

Solche vermeintliche *Neuerungen*, sind darum noch keine *Verbesserungen*, und somit keinesweges der Nachahmung zu empfehlen. —

Eine *alleinige Durchführung des Führers einer Fuge*, kann übrigens ganz gut Statt finden, wenn sie den *Vorschriften der Modulation gemäss* behandelt wird, wie dies z. B. *Mozart* mit dem *Thema und Contrabjekt* in der *Dur-Fuge* seines *Requiem*s auf eine so interessante Art gethan hat, dass man den *Mangel der eigentlichen Widerschläge* kaum bemerkt. —

Auch kann man aus der Art, wie *Mozart* hier die *Nebentonarten* behandelt hat, entnehmen, dass man auch statt der *harten* die *weiche Tonart* derselben Stufe nehmen kann, wenn solches den Regeln der Modulation nicht zuwider ist. —

§. 49.

5) Wenn *Führer* und *Gefährte* einer *Quintenfuge* bereits hinlänglich charakterisirt worden sind, so können sie auch in Betreff ihrer *Anseinanderfolge* alterniren; und es kann daher ein in der *Mitte der Fuge* vorkommender *Widerschlag*, nach Befinden der Umstände auch mit dem *Gefährten*, statt mit dem *Führer*, anfangen.

Dieses Verfahren kann aber nicht wohl bei einem *Fugensatze* Statt finden, dessen *Führer* und *Gefährte* auf nachstehend notirte Art behandelt erscheinen, da hier der *Gefährte*, welcher auf der *Prime* der *Tonart* eintritt, unmittelbar hierauf aber den weichen *Dreiklang* der *Quinte* fühlbar werden lässt, nur in seiner Eigenschaft als *nachfolgende Stimme*, unter keinerlei Umständen aber auch als *anfangende Stimme* eintreten kann.



Ein Anderes ist es indessen mit nachfolgendem Thema, da hier der auf der *Quinte* der *Haupttonart* eintretende *Führer* auf der *Prime* derselben schließt, dessen *Gefährte* aber auf der *Q octave* eintritt und auf der *Quinte* endigt, so dass sich *beide Stimmen* stets in ihrer Anfangs- und Schlussnote *vereinigen* lassen, z. B.



§. 50.

Ich habe bereits §. 45. bemerkt, wie es angeht, dass ein in der Art Statt findender *Wechsel in der Anseinanderfolge von Führer und Gefährten* einer *Quintenfuge* Statt finden kann, dass, nachdem die *erste Stimme* mit dem *Führer* und die *nachfolgende zweite Stimme* mit dem *Gefährten* eingetreten ist, nimmh die *dritte Stimme* mit einer *Wiederholung des Gefährten**, die *vierte Stimme* aber erst mit der *Wiederholung des Führers* eintritt, z. B.



* Die 2te Stimme des 2. Wortes der 2. Zeile des Fugenthemas.

Da nun ein solches Verfahren sogar schon beim *ersten* Wieder-
schlage einer Quintenfuge Statt finden kann, indem sich hierdurch
die *Haupttonart* um so fahrlarer heraushebt, zugleich auch *simultane*
4 Stimmen hierbei von aussen eintreten, so kann man, in
Beziehung auf die § 45. bereits ausgesprochene Bemerkung, den
daselbst unter A. und B. aufgestellten Anfangsarten einer Quinten-
fuge auch noch nachstehende beifügen, nämlich:

A. 5. Alt, Diskant, Tenor, Bass.

„ 6. Alt, Tenor, Diskant, Bass.

B. 5. Tenor, Alt, Bass, Diskant.

„ 6. Tenor, Bass, Alt, Diskant.

Ein auf diese Weise zu behandelndes Fugenthema muss jedoch,
ich wiederhole es, *in der Haupttonart anfangen und schliessen*,
und zwar am besten auf der Prime.

§. 51.

6) Wenn *im Verfolge einer Fuge* deren *Thema* (Hauptsatz)
in der *Gegenbewegung*, oder in der *Vergrösserung* oder *Ver-
kleinerung*, oder auf sonst eine *veränderte Art* angebracht wer-
den soll, so muss die betreffende Veränderung, entweder als *Führer*
oder als *Gefährte*, und bei ihrem *ersten* Eintritt *vollständig*, d. h.
in allen Noten des Themas erscheinen.

Die Anwendung der *Gegenbewegung*, wenn die bestehende
Tonführung des Fugenthemas ihr nicht entgegen ist ⁸⁷⁾, macht
hierbei keine Schwierigkeit, indem man nur die Gegenharmonie des
Führers oder des Gefährten darnach einzurichten hat, z. B.

⁸⁷⁾ Die von J. S. Bach in seiner Klavierfuge aus A moll angebrachte Gegen-
bewegung seines Themas (Führers) war aber einer solchen Notirung, wie sie nach-
stehend unter b gegen das unter a notirte Thema erscheint, offenbar entgegen, z. B.



Weiter unten kommt diese Gegenbewegung sogar auf nachstehende Weise notirt
vor, z. B.



Ist diese mit Nr. bezeichnete Führung schon im Thema selbst ganz *unmöglich*,
so ist es dies bei ihrer hier bemerkten Notirung in der Gegenbewegung in einem
noch stärkeren Grade. —



Im ersten der vorstehenden 2 Beispiele tritt der *Gefährte* so-
gleich in der *Gegenbewegung* und hierauf erst in der geraden Be-
wegung ein: die zuletzt eintretende *Wiederholung des Führers*,
da die ihr vorübergehende Stimme das Thema in der geraden Be-
wegung vorträgt, musste nun wiederum in der *Gegenbewegung*
eintreten. —

Im zweiten Beispiele wiederholt die *nachfolgende* Stimme den
Führer in der strengen *Gegenbewegung*, worauf die 3te Stimme
mit dem Gefährten in der *geraden Bewegung*, dagegen aber die
4te Stimme mit der *Wiederholung des Gefährten* in der *strengen*
Gegenbewegung eintritt.

§. 52.

Da bekanntlich die *Vergrösserung einer Melodie*, diese in
noch einmal so grossen (noch einmal so langen) Noten, die *Ver-
kleinerung* aber in noch einmal so kleinen oder kurzen Noten,
hören lässt, mithin die Vergrösserung noch einmal so viel, die
Verkleinerung aber um $\frac{1}{2}$ so viel Takte, als die unveränderte No-
tirung des betreffenden Themas, erfordert, die einmal angenommene
rhythmische Einrichtung der Fuge hierdurch aber nicht gestört wer-
den darf, so muss man entweder das unveränderte Thema selbst,
oder sonst einen unverändert bleibenden Satz der Zwischenharmonie
oder doch eine unverändert bleibende *Figur* des Themas, oder der
Zwischenharmonie, zugleich mit dieser Vergrösserung oder Ver-
kleinerung des Themas, in Verbindung bringen, welchen Umstand
man bei der contrapunktischen Behandlung dieser Setzart stets vor
Augen haben muss: so auch ferner noch denjenigen, dass sich der
Eintritt des in vergrösserten oder verkleinerten Noten erscheinenden
Fugenthemas, gehörig *bemerkbar* mache: wie dies aus nachste-
hendem Beispiel dieser Art einigermaßen zu erschen seyn wird,
in welchem sowohl der *Führer* als der *Gefährte* in der *Vergrös-*

serung, als auch ersterer ein paarmal in der einfachen und, als ein kleiner Scherz, auch in der *zweifachen Verkleinerung*, und bei jedesmal eintretender Vergrößerung zugleich das Thema in der Gegenbewegung erscheint, z. B.



Wenn aber schon beim *ersten* Widerschlage einer Fuge der *Gefährte* in der *Gegenbewegung*, in der *Vergrößerung* oder *Verkleinerung*, oder auf eine sonst *verschiedene* Abfassungsart eintreten soll, so charakterisirt er hierdurch auch die betreffende Fuge als eine *solche*, worüber ich mich im 4^{ten} Abschnitte des 7^{ten} Capitels umständlicher aussprechen werde. —

Vorstehende Sätze sind demnach nur als Beispiele zu betrachten, welche, sowie hier deren Stimmführungen, als *Dux* oder *Comes* überschrieben sind, nicht zu Anfang, sondern in die Mitte einer Fuge gehören.

§. 53.

7) Bei einem Widerschlage in der *Mitte* einer *Quintenfuge* kann auch diejenige Stimme als *Folgestimme* eintreten, welche zur anfangenden Stimme in dem §. 44. bemerkten *Octavenverhältniss* steht, z. B. a und b.



Dass aber bei einem solchen nur im *Verfolge* der Fuge Statt habenden Falle, die hier in der Octave eintretende 2^e Stimme nicht den *Gefährten*, sondern nur eine *Wiederholung des Führers* enthält, habe ich vorstehend bereits bemerkt, und es muss in einem solchen Falle der Gefährte in der 3^{ten} Stimme eintreten, und die um eine Octave tiefer eintretende 4^e Stimme eine Wiederholung desselben enthalten. —

Man thut indessen wohl, nur den *Führer* einer Fuge als die *erste* Stimme eines auf diese zuletzt beschriebene Weise zu behandelnden Widerschlages eintreten zu lassen, und da dieser in *einer* und *derselben Tonart* entweder nur im Alt und Bass, oder im Diskant und Tenor eintreten kann, so musste das in C dur stehende Thema des vorstehenden Beispiels a, bei seiner Notirung als Beispiel b, zugleich in G dur transponirt werden. —

§. 54.

8) In der *Mitte* der Fuge kann man auch die 2^e Stimme eines Widerschlages in der Terz oder Sexte eintreten lassen, allein da eine auf diese Weise eintretende Stimme einer Quintenfuge ebenfalls nicht den *Gefährten derselben vorträgt*, so muss dieser, sowie solches auch im vorhergehenden Beispiel über den Octaven-eintritt der Fall war, in der *dritten* Stimme eintreten, auf welche dann die 4^e Stimme in demselben Verhältniss folgen kann, in welchem die 2^e Stimme der ersten gefolgt ist, z. B.



§. 55.

Was nun noch über diejenige Einrichtung der Widerschläge einer Fuge zu sagen ist, welche durch die verschiedenartige Annäherung des Gefährten zum Führer veranlasst wird, werde ich in der Abtheilung G des gegenwärtigen Abschnittes vortragen.

Als zur gegenwärtigen Abtheilung D gehörig, muss ich aber noch Folgendes bemerken:

a) Zu Anfang einer Fuge soll sich die Tonführung des Führers auf den bloßen Vortrag des Themas beschränken. Wenn jedoch Umstände eintreten, welche einen kleinern oder auch grössern An-

hang ⁸⁸⁾ notwendig machen, so muss man diesen zugleich zur Bildung der Zwischenharmonie benutzen und in die *Durchführung der Fuge* mit aufnehmen. —

So enthält nachstehendes Thema den kleinen mit XB bezeichneten Anhang, welcher im Verfolge dieser Fuge mit durchgeführt wird, z. B.



Nachfolgendes Thema musste aber, der besonderen rhythmischen Beschaffenheit wegen, welche dieser Fuge zum Grunde liegt ⁸⁹⁾, einen 2 Takte grossen Anhang erhalten, z. B.



b) So vorthellhaft es auch zur Anwendung mehrfacher Nachahmungen ist, wenn ein Fugenthema diese oder jene Progressionsfigur enthält; so nachtheilig ist es dagegen, wenn die Hauptfigur des Themas zugleich in der Verkleinerung dabei vorkommt: indem hierdurch leicht eine Störung der deutlichen Auffassung des Themas, namentlich im Verfolge der Fuge, erzeugt, auch eine spätere Anwendung der Verkleinerung selbst, namentlich die Verkleinerung des ganzen Themas, entweder ganz unthunlich, oder doch als solche unkenntlich gemacht wird, wie man dieses aus nachstehend angeführter Fuge von J. S. Bach entnehmen kann, in welcher sich die fragliche Verkleinerung ihres eigentlichen Themas weit mehr als dieses selbst heraushebt, und seinen Eintritt in der That fast ganz unwirksam macht.



⁸⁸⁾ vide §. 10. F.

⁸⁹⁾ Ich werde im 4. Abschnitte des 7. Capitels dieser Absichtlich ganz ungewöhnlich abgefassten Fuge noch einer besondern Erwähnung thun. —

c) Im Verfolge einer Fuge kann zwar die Tonführung des Gefährten eine kleine melodische Abänderung erleiden; allein zu Anfang einer Fuge darf dies nicht Statt finden. —

In dieser Beziehung erscheint daher der Anfang des Gefährten nachstehender 2 Sätze unrichtig abgefasst, z. B. 1 und 2 a.



Der Gefährte des letzten Beispiels würde offenbar besser mit der ihm zukommenden Note e eintreten, z. B. b.



d) Zu Anfang einer Fuge soll der Gefährte nicht früher als nach beendigtem Vortrage des Führers eintreten, da ausserdem die Vollständigkeit des Fugenthemas nicht wohl zu erkennen ist, z. B.



Da nun das vorstehende Fugenthema erst mit dem Schlusse des 2. Taktes als vollständig erscheint, so ist der schon in der Mitte des zweiten Taktes eintretende Gefährte, in der angeführten Beziehung, nicht richtig abgefasst; er ist dies aber auch noch ausserdem, da hier zugleich das Taktgewicht schon beim Anfang der Fuge verrückt wird; und da ferner noch diese Annäherung des Gefährten zum Führer die einzige ist, welche dieses Fugenthema gestattet, so hätte solche um so mehr auch erst in einem der spätern Widerschläge vorkommen sollen. —

e) Zu Anfang einer 4stimmigen Fuge soll der Eintritt der Stimmen rasch nach einander erfolgen.

Diejenige Abfassung des ersten Widerschläges, wo vor dem Eintritt der dritten Stimme eine lange Zwischenharmonie Statt

findet, ist daher nicht zu loben; so vielseitig auch dieser Gebrauch, oder vielmehr *Missbrauch*, besteht.

f) In 2 aufeinanderfolgenden Widerschlägen sollen die 4 Stimmen nicht auf *einerlei Weise* eintreten; auch wenn 2 nicht unmittelbar auf einander folgende Widerschläge in einer und derselben Tonart vorkommen, so muss, wenn der eine Widerschlag mit dem Bass oder Tenor angefangen hat, der andere mit dem Alt oder Diskant anfangen, und so *vice versa*.

Verändert sich aber die Tonart, so ergibt es sich von selbst, *welche Stimme zuerst eintritt*, und wie sich alsdann der Eintritt der übrigen Stimmen ordnet. Jedenfalls soll das Fugenthema nicht unmittelbar zweimal nacheinander, oder gar als Führer und dessen Gefährte, in *einer und derselben Stimme* vorkommen⁹⁰⁾.

E. Von der Zwischenharmonie.

§. 56.

Unter der *Zwischenharmonie* wird, wie bereits bemerkt, derjenige contrapunktische Satz einer Fuge verstanden, welcher zwischen den verschiedenen Widerschlägen Statt findet, und in diesem Falle solche mit einander verbindet. — Eine Fuge besteht demnach nur aus abwechselnden *Widerschlägen* und *Zwischenharmonien*, welche letztere in der oben angeführten Beziehung auch als *Zwischensätze*⁹¹⁾, und da sie zugleich dem *Hauptsatz* (Fugenthema) untergeordnet erscheinen, auch als *Nebensätze*⁹²⁾ zu betrachten sind, obgleich man sie nicht auch also behandelt. —

Die meisten Fugen sind nämlich von der Art, dass nur der *anfängliche* Eintritt ihrer Stimmen auch einen *Widerschlag* bildet; die nachfolgenden Eintritte aber die betreffenden Stimmen ohne ihre gegenseitige Beziehung als Führer und Gefährte lassen, so dass das *Fugenthema* gewöhnlich nur von einer *einzelnen ein- und abtretenden Stimme* und dabei oft noch unvollständig vorgetragen, die *Zwischenharmonie* hingegen über die Gebühr ausgedehnt, und dabei manchmal noch auf eine so abgedroschene Art behandelt erscheint, dass die hierdurch ganz verunstaltete Fuge bei vielen Musikliebhabern auch nur in einen *übeln*, statt gebührenden *guten Ruf* kommen konnte. —

90) Man sehe das betreffende Beispiel in §. 36. —

91) vide §. 1.

92) vide §. 16.

§. 57.

So *naturgemäss* es nun auch ist, und daher auch wahrhaft schön, wenn das im Verfolge einer Fuge in diese oder jene Nebentonart transponirte, oder zur Haupttonart zurückgeführte *Fugenthema* einen, *wenn auch nur zweistimmigen* Widerschlag bildet, so sind darum diejenigen Fugen nicht gerade zu tadeln, welche nur beim *ersten Eintritt der Stimmen* einen vollständigen, ausserdem aber nur noch diesen oder jenen *unvollständigen Widerschlag*, dabei aber das Fugenthema, ganz oder theilweise in Nachahmungen durchgeführt, enthalten; wenn dies nämlich auf eine so interessante Weise geschieht, wie in vielen Fugen von *J. S. Bach, Handel, Mozart, Albrechtsberger* und andern guten Komponisten. —

Dass aber die meisten Fugen (die *schlechten* von der §. 56. beschriebenen Art, die besseren aber von der vorstehend beschriebenen) nur so und nicht anders abgefasst sind, kann sich jeder sachgemäss unterrichtete Leser, bei einer vorzunehmenden *Untersuchung* dieser oder jener Fuge, leicht überzeugen. —

§. 58.

Das Wort *Zwischenharmonie* scheint seine gegenwärtige Bedeutung zuerst durch *Marpurg* erhalten zu haben, sowie dies auch der Fall mit der *Gegenharmonie* ist⁹³⁾.

Mattheson (völk. *Capellmeister* fol. 388.) bedient sich dafür der Wörter *Zwischenspiel* und *Uebergang*; ersteres Wort jedoch zur Bezeichnung desjenigen Contrapunktes, welcher dadurch notwendig werden kann, dass beim ersten Widerschlage einer Fuge die mit der Wiederholung des Führers eintretende 3^{te} Stimme nicht unmittelbar auf den Gefährten folgen kann. Ich setze die ganze Stelle hierher:

„Zum allererstenmal, damit der Fugensatz desto deutlicher begriffen werde, insonderheit wenn eine formliche Cadenz dabei seyn soll und muss, lässt man denselben gern allein, vom Anfang bis zum Ende, oder nahe dabei, ganz rein aushören; hernach aber wird auf das geschickteste zum Comite modulirt, und che der Dux mit der dritten Stimme eintritt, ein kurzes *Zwischenspiel* geführt, damit Gelegenheit gegeben werde, den

93) In *Salzer's Theorie der schönen Künste* kommen die Wörter *Gegenharmonie* und *Zwischenharmonie* auch nicht vor; ja, es geschieht weder der *Repetition*, noch des eigentlichen *Widerschlages* in einem besonderen Artikel Erwähnung, obgleich sich in Art. *Fuge* darauf bezogen wird. —

vertieften Hauptsatz mit guter Art, und als ob es von ungeführ geschähe, einzuführen.“ —

Zweiteres Wort, Uebergang, bringt Mattheson in folgendem Zusammenhange vor: „Ist nun die erste Folge (der erste Widerschlag) auf diese Weise vollbracht, alsdann kann ein Uebergang, eine Transitiō, vorgenommen werden; nämlich eine solche zierliche Vereinbarung des folgenden mit dem vorigen (Widerschlag) daran eigentlich der Hauptsatz keinen Theil hat; indess die erste oder Oberstimme ein wenig pausirt und gleichsam Luft schöpft, damit sie bald darauf, bei fortgesetzter Vollstimmigkeit, mit der Antwort wieder eintrete; d. i. sie ergreift nunmehr den Gefährten, falls sie vorher den Führer gehabt hat; und umgekehrt.“

Da Mattheson ein Zeitgenosse von J. S. Bach und G. F. Händel und mit beiden und namentlich mit letzterem genau bekannt war, so erklärt sich auch hieraus, warum man in den Fugen der genannten Meister die Gegenharmonie und Zwischenharmonie meistens nur auf die oben erwähnte Weise behandelt antrifft. —

Scheibe (crit. Mus. Seite 466) sagt in Betreff der Zwischensätze in der Fuge:

„Da es, zumal wenn der Hauptsatz sehr kurz ist, nicht allemal nützlich seyn würde, bei einerlei Sätzen zu bleiben, so muss man auch darauf bedacht seyn, durch wohl ausgesuchte Zwischensätze den Zusammenhang zu erheben und die Zuhörer gleichsam in eine neue Aufmerksamkeit zu versetzen. Die Erfindung solcher Zwischensätze wird aber ganz leicht seyn, wenn man den Hauptsatz (das Thema) und den dazu bereits vorhandenen Gegensatz (die Gegenharmonie) mit einiger Aufmerksamkeit ansieht.“

§. 59.

Eine einfache Fuge besteht eigentlich nur aus 2 Sätzen, dem Hauptsatz (Thema) und Nebensatz (Zwischenharmonie). Der Vortrag des Hauptsatzes (Themas) macht nun den Widerschlag notwendig, und dessen Transposition in die verschiedenen Nebentonarten derjenigen verbindenden Nebensatz, welchen man gegenwärtig die Zwischenharmonie nennt. — Damit aber die Durchführung einer Fuge nicht auf die bloße Transposition ihres ersten Widerschlages, und die Zwischenharmonie nicht auf eine blos modulatorische Verbindung der nachstehenden Widerschläge beschränkt erscheine, so muss man ein solches Fugenthema entwer-

fen, welches als Führer und Gefährte eine verschiedenartige Aufeinanderfolge seiner vortragenden Stimmen gestattet; und zur Bildung der Zwischenharmonie eine solche Figur des Themas entlehnen, welche sich auf mehrere Arten nachahmen lässt.

Was nun über die oben erwähnte verschiedenartige Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten zu sagen ist, wird theils in der nachfolgenden Abtheilung G, und theils im dritten Abschnitte gegenwärtigen Capitels vorkommen. Ueber die fragliche Bildung der Zwischenharmonie aber, bemerke ich nunmehr Folgendes:

1) Die Zwischenharmonie, als Nebensatz einer Fuge, ist zwar in der Art auf das Thema der Fuge zu begründen, dass man diejenigen Figuren des letzteren zu ihrer Bildung wählet, welche sich auf unterschiedliche Arten nachahmen lassen. Allein sie ist darum nicht, so wie das Thema selbst, auf eine und dieselbe Melodie beschränkt, sondern sie kann unter so vielfach melodischen Gestalten erscheinen, als sich deren aus den Figuren des Themas bilden lassen. —

2) Die Zwischenharmonie kann ausserdem auch noch auf gleiche Weise nach dieser oder jener Figur der Gegenharmonie gebildet werden, da letztere, als Contrapunkt des Fugenthemas, früher als die Zwischenharmonie eintritt, und daher ebenfalls hierzu benutzt werden darf. —

3) Schon aus dem Umstande, dass die Zwischenharmonie aus dieser oder jener Figur des Fugenthemas oder seines Contrapunktes (der Gegenharmonie), gebildet wird, geht hervor, dass ihr eigentlicher Charakter zwar melodisch, aber zugleich auch polyphonisch (mehrstimmig melodisch) ist, ausserdem auch ihr Name schon ganz unpassend erscheinen würde. Wenn demungeachtet aber die Zwischenharmonie bei ihrem Eintritt nur von einer Stimme allein vorgetragen wird, so soll sie nur eine kurze Figur (das Subjekt einer Nachahmung) enthalten, welche alsbald weiter durchgeführt werden muss. —

Die Durchführung einer solchen Figur soll jedoch möglichst kurz und nie langweilig ausfallen.

Dass übrigens jede Zwischenharmonie einer mehrstimmigen Fuge auch mitunter nur 3 und 2stimmig seyn kann, geht ebenfalls aus den vorstehenden Bemerkungen hervor. —

4) Da die Modulation von einer Tonart zur andern nur der Zwischenharmonie zugetheilt werden kann, gleichartige Wiederholungen aber hierbei vermieden werden sollen, so kann man bald diese oder jene Figur des Themas, oder seiner Gegenharmonie,

hiezuh nehmen, oder man kann auch eine *Verbindung zweier solcher Figuren* zur kurzen Durchführung einer solchen Modulation versuchen. —

5) Da, wie gesagt, die Zwischenharmonie in steter Beziehung zum Fugenthema, oder dessen Gegenharmonie, stehen muss, zugleich aber auch die möglichste Abwechslung darbieten soll; so kann man auch noch die *Vergrößerung* und *Verkleinerung*, sowie die freie und strenge Gegenbewegung, der hiezuh auszuwählenden Figuren des Themas und seiner Gegenharmonie anwenden, und diesen Sätzen durch diese oder jene Art des *doppelten Contrapunktes* noch mehr Abwechslung geben. —

In so mannigfaltigen Gestalten (Formen) die *Zwischenharmonie* aber auch erscheinen mag (und *Mannigfaltigkeit* ist allerdings hierbei eine unlässliche Bedingung), so darf man doch nie ihre *Beziehung zum Fugenthema* vermissen. —

6) Auch bei der Zwischenharmonie sollen die daran Theil nehmenden Stimmen, nach einer gewissen, dabei aber stets abwechselnden Ordnungsfolge, *ein- und abtreten*. —

Am besten tritt hier *diejenige Stimme zuerst ein*, welche in dem der Zwischenharmonie unmittelbar vorhergegangenen Widerschlage zuerst *abgetreten* ist; sowie wiederum *diejenige Stimme der Zwischenharmonie zuerst abtritt*, welche bei dem unmittelbar *darauf folgenden* Widerschlage zuerst eintreten soll. —

Beispiele über diese verschiedenen Behandlungsarten der Zwischenharmonie werde ich im folgenden *dritten Abschnitte* aufstellen. —

F. V O N D E M A N H A N G E.

§. 60.

Dieser kann, wie ich bereits §. 10. Althl. F. bemerkt habe, sowohl beim *Führer* als beim *Geführten* Statt finden; beim *Führer*, wenn nach beendigtem Vortrage des Fugenthemas, dessen Wiederholung in der nachfolgenden Stimme, und beim *Geführten*, wenn nach dessen beendigtem Vortrage des Fugenthemas dessen Wiederholung in der dritten Stimme nicht unmittelbar Statt finden kann. —

§. 61.

Der Anhang kann aber auch, wie bereits bemerkt, in der Form eines förmlichen *Nachsatzes* erscheinen, und in diesem Falle auch für sich bestehend durchgeführt werden, wie dies z. B. in der

§. 35. angeführten Fuge von *Vogler* der Fall ist. *Vogler* benennt diesen *Nachsatz* zwar nicht als solchen, allein er lässt ihn in seiner 199 Takte langen Fuge doch nur beim ersten (hier ebenfalls nur alleinigen) Widerschlage im *Zusammenhange mit seinem Vordersatze*, im Verfolge aber stets nur als einen *besonderen Satz* hören; sowie dann die 3 Anfangstakte dieser Fuge ebenfalls als ein besonderer Satz (*Vordersatz*) durchgeführt erscheinen. —

Auch nachstehendes Thema von *J. S. Bach* zerfällt eigentlich in einen solchen *Vordersatz* und *Nachsatz*, welcher letztere, bei seinem Vortrage als *Gefährte*, noch einen kleinen Anhang erhält, z. B.

Beide Sätze kommen jedoch grösstentheils im *Zusammenhange* und nur einmal *einzelu* vor.

Dass übrigens einzelne Figuren eines *grössern Anhanges*, so wie ein *kleiner Anhang selbst*, ebenfalls zur Bildung einer Zwischenharmonie benutzt werden können, habe ich bereits §. 55. a. bemerkt, und ein paar Beispiele dieser Art angeführt. —

§. 62.

Wenn ein Anhang im Gesange des *Gefährten* nicht als Wiederholung eines solchen im Gesange des *Führers* erscheint, so soll er von keiner grösseren Länge seyn, als es entweder der *Rhythmus* oder die *Modulation* erfordern. Der, in vorstehend angeführter Fuge von *Bach*, vorkommende *Anhang im Gesange des Gefährten*, ist der *Modulation* wegen da, musste aber des *Rhythmus* wegen auf die Länge eines ganzen Taktes ausgedehnt werden.

In nachstehend angeführter Fuge ist indessen der nur beim *Gefährten* vorkommende Anhang, da das Thema selbst nur *einen Takt*, der fragliche Anhang aber *2 Takte* enthält, ohne dass hiezuh ein *Grund* vorliegt, offenbar *zu lang*, z. B.

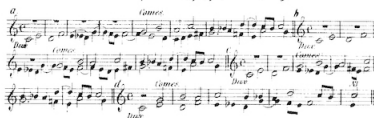


Ein solcher Anhang bildet an sich selbst zugleich eine Zwischenharmonie, bevor noch der betreffende Wiederschlag vollständig erscheint, und ist daher auch in dieser Beziehung fehlerhaft, obgleich man dies zu J. S. Bach's Zeiten nicht so beurtheilt, im Gegentheil wohl gar für eine besondere Schönheit einer Fuge gehalten haben mag, wie solches aus Mattheson's oben angeführten Worten ⁹⁴⁾ hervorzugehen scheint. —

G. Von der Engführung einer Fuge.

§. 63.

Nach der bereits gegebenen Erklärung (§. 10.) besteht die Engführung einer Fuge in der verschiedenartigen Annäherung des Gefährten zum Führer, z. B. a, b, c und d ⁹⁵⁾.



Bei a stehen Führer und Gefährte in ihrer ersten Aufeinanderfolge; bei b tritt der Gefährte um einen Takt; bei c um zwei Takte und bei d um drei und einen halben Takt früher ein als bei a —

⁹⁴⁾ §. 36.

⁹⁵⁾ Ich entlehne diese und die folgenden Beispiele aus meiner 1827 herausgegebenen „kurzen Anleitung zur Fuge.“

Von diesen 3 Engführungen des fraglichen Themas bei b, c und d, eignen sich die beiden ersten für jeden in der Mitte der Fuge vorkommenden, die dritte Engführung aber nur für den letzten Wiederschlag; da man auf diese Nachahmung, als der engsten von allen, keine weitere Engführung folgen lassen kann; man müsste denn nachstehenden Satz, in welchem das Thema gleichzeitig in der geraden Bewegung und in der Gegenbewegung eintritt, als hierher gehörig betrachten wollen, z. B. e.



Bei obigen 3 verschiedenen Engführungen b, c und d, tritt überall der in der Quinte stehende Gefährte dem Führer nach. Eine Engführung nachstehender Art, wobei der Gefährte dem Führer vorausgeht, kann aber nur, aus bereits angeführten Gründen, in der Mitte der Fuge Statt finden, z. B. f.



Auch kann man die im zweiten Takt eintretende Engführung zu einer Modulation nach der Tonart der Quarte benutzen, in welcher die nachfolgende Stimme eintritt, und hierdurch den bisherigen Führer, nummehr als Gefährten in diesem der Tonart der Quarte zugehörigen Wiederschlage, fühlbar werden lässt, z. B. g.



Auch lässt sich folgende Engführung dieses Fugensatzes anbringen, wobei die erste Stimme in der Durtonart, die nachfolgende aber in der Parallel-Molltonart eintritt, z. B. h.



Wenn nun in dieser Parallel-Molltonart ein förmlicher Wiederschlag gebildet wird, so erscheint auch die in A-moll eintretende Stimme als Führer derselben, ohne dadurch der ihr vorhergehenden Stimme ihre Eigenschaft als Führer der Haupttonart zu entziehen. Auch kann man den Gefährten in der krebsgängigen Bewegung und hier ebenfalls schon im 2ten Takte eintreten lassen, z. B. i.



Auch kann der Gefährte in der *Syncopation* eintreten, z. B. *k*.



Auch könnte man noch folgende 2 Sätze als Engführungen dieses Fugenthemas betrachten, und in den hierzu geeigneten Widerschlägen anbringen, z. B. *l* und *m*.



Endlich liesse sich auch noch nachstehender dreistimmiger Satz dieser Fuge, wobei der Gefährte in der Vergrößerung eintritt, als hierher gehörig annehmen, z. B. *n*.



§. 64.

Aus den Beispielen des vorhergehenden §s geht nun hervor:
1) Dass die *zuletzt* eintretende Stimme einer Engführung, das betreffende Fugenthema *vollständig* vortragen muss; und hieraus geht wiederum hervor:

a) dass die fortzusetzende Tonführung der zuerst eintretenden Stimme, beim Eintritt der *nachfolgenden Stimme*, auch deren *Tonführung untergeordnet werden muss*; und

b) dass demnach das von der *anfänglichen Stimme* vorzutragende *Fugenthema*, erforderlichen Falles, *schon in den ersten Takten der nachfolgenden Stimme nicht weiter fortgesetzt zu werden braucht*; wie dieses auch aus den betreffenden Stellen der mit *NB* bezeichneten vorhergehenden Beispiele *c*, *g* und *h* zu erschen ist. —

⁹⁶⁾ Schon um der hier bemerzten Stelle willen, würde indessen dieser Satz *zweistimmig* nicht gut zu heissen seyn, und daher zu seiner Anwendung noch eine begleitende *dritte Stimme* erfordern. —

Bei einer *canonischen Nachahmung*, wie z. B. in dem vorhergehenden Satze *d*, müssen jedoch beide Stimmen das Thema *vollständig* vortragen.

2) Die *Taktverrückung*, welche durch den in *syncopirten* Noten eintretenden Vortrag des Fugenthemas entsteht, muss an derjenigen Stelle wieder aufgehoben werden, welche einer stets *deutlichen Erkennung des Themas* am wenigsten entgegen ist, wie z. B. an der mit *NB* bezeichneten Stelle der vorhergehenden Satze *k* und *n*. In Beziehung auf obige unter 1 a. gemachten Bemerkung, ist daher nachfolgende Engführung in doppelter Hinsicht *unrichtig* abgefasst; einmal, weil die Tonführung des Gefährten, als der *nachfolgenden Stimme*, verändert worden, und zweitens, weil der durch diese Engführung sich herausstellende *Querstand*, gerade durch diese Veränderung, um so empfindlicher ist, z. B.



Im Verfolge dieser Fuge von *J. S. Bach* kommt, beinahe auf gleiche Weise behandelt, das Thema in der Gegenbewegung vor, und bildet ebenfalls einen Querstand, z. B.



Beide Sätze sollen zwar eine *canonische Nachahmung* zwischen Führer und Gefährten darstellen; allein diese erscheint, des hierbei vorkommenden *Querstandes* wegen, unpassend, und könnte allenfalls nur auf nachstehende Art umgeändert, gut geheissen werden, z. B. *a* und *b*.



4) Im 16^{ten} Takte tritt der Bass mit dem Führer und im 19^{ten} Takte der Alt mit dem Gefährten des 2^{ten} Widerschlages ein, und weiterhin bilden der Diskant und Tenor eine kurz durchgeführte Nachahmung, deren Figur sich auf das Thema und dessen Anhang gründet, und vom 22^{ten} bis inclusive 27^{ten} Takte fortgeführt wird, in welchem letzteren Takte der Alt mit dem Führer und im vorletzten Takte (Takt 29) der Bass mit dem Gefährten eintritt, welchem der Diskant auf dem Fusse nachfolgt (Takt 30). —

Im 33^{ten} Takte tritt der Tenor, jedoch nur mit den 2 ersten Takten des Gefährten, dagegen aber schon im 34^{ten} Takte der Bass, mit dem vollständigen Vortrage des Führers, ein; worauf die 4 Stimmen vom 37^{ten} bis 45^{ten} Takte eine kurze Figur als Nachahmung *piano* vortragen, und der Diskant und Tenor im *crescendo* einen Anhang hierzu, als Einleitung zum letzten Vortrage des im Basse mit *forte* eintretenden Themas, bilden, und wo bald hierauf der Schluss erfolgt, zu dessen beiden letzten Takten nochmals die Blasinstrumente mit den Anfangstakten dieses Credo eintreten, was aber hier in *Noten* nicht dargestellt werden konnte. —

H. Ueber die Anwendung des Orgelpunktes bei der Fuge.

§. 67.

Wie bereits bemerkt (§. 10. II.), so findet die Anwendung des Orgelpunktes bei der Fuge gewöhnlich erst gegen das Ende hin, und zwar entweder auf der Quinte oder auf der Prime der Tonart Statt, um hier nochmals diese oder jene *Hauptfigur* des Themas, oder auch seines *Gegensatzes*, oder auch nur der *Gegenharmonie*, das eine wie das andere aber auf irgend eine, *bis dahin noch nicht angewandte Art* vorzutragen.

§. 68.

Wenn nun auch der Orgelpunkt, in der Regel, entweder nur auf der Quinte der Tonart, als Basson der verzögerten *Cadenz*, oder auf der Prime der Tonart, als Basson, des hierdurch verzögerten *Schlusses* der Fuge, vorzukommen hat; so kann er dennoch auch in einer und derselben Fuge sowohl auf der Quinte, als verlängerte *Cadenz*, wie auch bei dem hierauf zu erfolgenden Eintritt des *Schlussbassstones*, als verlängerte *Schlussform*, behandelt werden; was beides aber in diesem Falle, erst im letzten Widerschlage der Fuge vorkommt. —

Es kann jedoch auch in der Mitte der Fuge ein Orgelpunkt auf der Quinte oder auf der Prime einer *Nebentonart* vorkommen, welcher in diesem Falle aber nur von kurzer Dauer seyn darf, damit die Wirkung des zuletzt in der *Haupttonart* eintretenden Orgelpunktes nicht geschwächt werde. —

§. 69.

In allen diesen Fällen muss der Orgelpunkt auf derjenigen *guten Zeit* des betreffenden Taktes eintreten, auf welcher der dem cadenzirenden Dominanten-Accord vorhergehende Quartsexten-Accord, oder der *Schluss-Accord* der Cadenz, eintreten kann; also im *einfach* geraden oder ungeraden Takte nur auf der *ersten*, in einem *zusammengesetzten* Takte aber, z. B. dem $\frac{1}{2}$ oder dem grossen Alla breve-Takte, entweder auf der *ersten* oder auf der *dritten Zeitnote*; wiewohl auch hier der *auf der ersten Zeitnote eintretende Orgelpunkt*, der hier bestehenden *rhythmischen Ordnung* wegen, vorzuziehen ist. —

§. 70.

Was nun die *harmonische* Behandlung des Orgelpunktes betrifft, und in wie weit hier der Orgelpunkt der Quinte, gegen denjenigen der Prime, verschiedenartig zu behandeln ist, darüber habe ich mich in den §§. 200—204. der *Harmonie-Lehre* ausgesprochen; und ich will hier nur noch wiederholt bemerken, dass man bei einem Orgelpunkte der Quinte, die cadenzirende Fortschreitung von der Quarte zur Prime der Tonart vermeiden muss, da solche nur auf dem Orgelpunkte der Prime Statt finden darf.

§. 71.

Wenn man nun auch manche Fuge *ohne* Orgelpunkt, und diesen nur *selten* von der oben beschriebenen Ablassungsart antrifft, so sollte er dennoch *nur* so abgefasst erscheinen, und einer ordentlichen Fuge niemals fehlen. —

§. 72.

Ich will nunmehr nachstehend 2 Orgelpunkte mittheilen: den ersten aus *Gram's* §. 35. bereits besprochenen Fuge, und den zweiten aus derjenigen Fuge von *Händel*, deren Thema *Sulzer*, im Art. „Fuge,“ anführt, da ich weiter unten nochmals auf diese Fuge zurückkommen werde, z. B.

C. B. Graun

1.

6. F. Handel

2.

Beide Orgelpunkte stehen auf der Quinte der Tonart, und treten in der Mitte des Taktes, also auf der *dritten* Zeitnote, ein. Da der *Graun'sche* Orgelpunkt so sehr kurz ist, und weiterhin nochmals ein eben so kurzer Orgelpunkt der Quinte vorkommt, an welchen sich ein gleich kurzer Orgelpunkt der Prime reiht, so habe ich von dem fraglichen ersten Orgelpunkte an, den ganzen Satz bis zum Schlusse dieser Fuge notirt; und ich will nur noch für diejenigen, welche diese Fuge nicht vollständig kennen, bemerken, dass die zu Anfang dieses Orgelpunktes im Alt stehende und vom Tenor nachgeahmte Figur, aus dem Contrasubject dieser Fuge entlehnt ist, welches mit dem Hauptsatz auf nachstehend notirte Art verbunden erscheint, z. B.

Contrasubj.

Thema

Contra.

Thema

In Betreff der, dem *Handel'schen* Satze zum Grunde liegende 2 Figuren, theile ich nachstehend das Thema und Contrasubject dieser Fuge mit, und bemerke noch wegen des einmal in der Octave steigenden und dann wieder auf seine frühere Tonhöhe zurückkehrenden Bassstones dieses Orgelpunktes, dass dies blos seiner *Spielbarkeit auf dem Klavier wegen* so abgefasst worden zu seyn scheint.

Thema

Contrasubj.

§. 73.

Noch will ich nachstehenden Orgelpunkt der Quinte, aus der Fuge im „*Sanctus*“ der *Vogler'schen* Missa No. 1. (D moll), mittheilen, welcher ebenfalls in der Mitte des Taktes eintritt, allein offenbar besser auf der *ersten* Taktnote eingetreten seyn würde; zumal da der hier bestehende Takt, nicht als ein viergliederiger Takt betrachtet werden kann ⁹⁸⁾, z. B.

Vogler

plein contrasubj.

Thema

Contrasubj.

Das Thema dieser Fuge, auf welches sich die durchgeführte Figur dieses Orgelpunktes gründet, ist nachstehendes:

Thema

plein contrasubj. terraglio - cu tu - a - banna in ex cel - sis in excel - sis

Endlich will ich noch ein recht gutes Beispiel aus *Albrechtsberger's* Quartettfugen mittheilen, und diesem Orgelpunkte der Quinte,

98) Derselbe Fadel trifft auch den oben angeführten Orgelpunkt von *Handel*.
Andel Lehrbuch II. Abth. 3.

mit Weglassung der ihm nachfolgenden 8 Takte, den Schluss-Orgelpunkt der Prime anhängen, z. B.

J. G. Albrechtsberger



Das diesem Orgelpunkte zum Grunde liegende Thema und Contrasubject ist nachstehendes:



§. 74.

Obgleich nun die hier mitgetheilten Orgelpunkte, nicht alles das enthalten, was sie enthalten könnten, so werden sie dennoch den Lernenden mit diesem Theile der Fuge hinlänglich bekannt machen, und ihn in den Stand setzen, *anders abgefasste Orgelpunkte* damit zu vergleichen, und alsdann zu urtheilen, ob solche besser oder schlechter abgefasst sind. —

Dritter Abschnitt

des ersten Capitels.

Recapitulation und Nachtrag.

§. 75.

Das *Thema* der Fuge soll, wie bereits gesagt, nicht allein bei seinem *ersten* Eintritte die *Haupttonart*, sondern auch in allen nachfolgenden Widerschlägen die betreffende Tonart eines jeden derselben, richtig und deutlich bezeichnen. Da nun ein jedes Fugenthema entweder einer *Dur-* oder *Molltonart* angehört, so beziehe ich mich, was dessen Transposition aus der *einen* in die *andere* Tonart betrifft, auf dasjenige, was ich hierüber in den §§. 12. u. 17. bereits gesagt habe.

Dieses Thema der Fuge, da man solches als deren *Hauptsatz* betrachtet, soll die ganze Fuge hindurch gehört werden; hierbei aber, was seine harmonische und contrapunktische Behandlung betrifft, stets verändert erscheinen ⁹⁹⁾ und nur mit solchen Neben- und Zwischensätzen in Verbindung gebracht werden, welche theils durch seine contrapunktische Begleitung (die Gegenharmonie), und theils durch seine *Tonführung nach dieser oder jener Nebentonart und zurück zur Haupttonart* (die Zwischenharmonie), nothwendig werden — Ueber dasjenige, was die Abfassung (Einrichtung) dieser *Zwischensätze* betrifft, werde ich mich weiter unten noch insbesondere aussprechen. —

§. 76.

Ich habe schon gesagt, dass ein solches Fugenthema nicht über sechs und nicht unter zwei Takte lang seyn soll; da ein *längeres* Thema sich dem Gedächtnisse nicht in gehöriger Fasslichkeit einprägt, ein *kürzeres* aber mehrfacher Einführung entgegen ist. Bei Themata zu *Singfugen*, wird übrigens deren *Länge* durch die erforderliche Verständlichkeit der Textesworte bestimmt, als worüber ich mich im 1^{ten} und 2^{ten} Abschnitte des sechsten Capitels umständlich aussprechen werde.

§. 77.

Zu Anfang einer Fuge, tritt das Thema derselben nur in *einer* Stimme, und gewöhnlich ohne alle Begleitung ein; will man aber schon zu Anfang der Fuge deren Thema noch ein *zweites* Thema zur Begleitung beifügen, so darf letzteres nicht von gleicher metrischer Beschaffenheit seyn; auch nicht gleichzeitig mit ersterem, dem Hauptthema, sondern erst nach Verlauf eines ganzen oder doch eines halben Taktes eintreten; indem sonst im Verfolge der Fuge die deutliche Auffassung und Wiedererkennung eines jeden dieser beiden Themata nur erschwert werden würde.

Obgleich nun ein solches zweites Thema gewissermassen die Stelle der Gegenharmonie vertritt, so wird es dennoch nicht als solche, sondern als ein für sich bestehendes Thema betrachtet und behandelt, wesshalb es denn auch das *Gegenthema* oder *Contrasubject* der Fuge heisst.

⁹⁹⁾ Ueber diejenige Veränderung, welche hier mit der Melodie des Fugenthemas selbst vorgenommen werden kann, dass nämlich diese oder jene Note derselben gegen ihre *anfängliche Dauer* verändert erscheint, werde ich mich weiter unten aussprechen.

Da nun, wie schon gesagt, die *Doppelfuge* gewöhnlich nur aus einer solchen Verbindung des Hauptthemas mit seinem Gegen-
thema besteht, so habe ich mich auch nicht hier, sondern erst im
funften Capitel ausführlich darüber auszusprechen.

§. 78.

Man betrachtet gewöhnlich die zum Vortrage einer vierstimmigen
Fuge erforderlichen Stimmen, als Bass, Tenor, Alt und Diskant;
und zwar entweder als diese vier Stimmen selbst, oder als solche
Instrumente, welche nach der Beschaffenheit ihres Tonumfanges
diesen vier Stimmen gleich geachtet werden können¹⁰⁰).

Hieraus ergibt sich nun zugleich, dass eine für die genannten
4 Stimmen zu setzende Fuge, sich sogleich entweder als *Quinten-
fuge*, oder als *Octavenfuge* ankündigt; je nachdem nämlich die
beiden zuerst eintretenden Stimmen, in einem *Quinten-* oder *Octaven-
Verhältniss* zu einander stehen.

Beispiele über den Eintritt der Stimmen in einer *Octavenfuge*,
habe ich bereits in den §§. 22—24, und über den *verschieden-
artigen* Eintritt der vier Stimmen einer *Quintenfuge* §. 43. und 50.
aufgestellt; und wiederhole hier nur nochmals, dass das von der
zuerst eintretenden Stimme vorgetragene *Thema* der Fuge, eben-
mäßig als *Führer*, wie dessen *Wiederholung* in der nach-
folgenden Stimme als *Gefährte* der betreffenden Fuge zu betrach-
ten ist; oder als im Verfolge einer *Quintenfuge*, wenn sich diese
oder jene Nebentonart charakterisirt, das darin *einzelne* vorkommende
Fugenthema nur dann als *Führer* oder *Gefährte* benannt werden
kann, wenn es sich auch wirklich als der Tonführung der *Prime*
oder der *Quinte* gehörig ankündigt; da *Führer* und *Gefährte* einer
Fuge, diese ihre Benennung nur in Folge ihrer gegenseitigen Be-
ziehung erhalten können.

Es ist zwar wahr, dass man nach allen neueren Lehrbüchern
über Musik, unter dem *Gefährten einer Fuge* nur die um eine
Quinte höher oder um eine *Quarte* tiefer eintretende *erste Wie-
derholung* des Fugenthemas versteht, und dass sich auch *nur
hierauf* die bisher so unendlich vorgetragene Lehre über die Ab-
fassung dieses *Gefährten* bezieht; allein es ist eben so wahr, dass
wenn man nur die um eine *Quinte* höher oder *Quarte* tiefer ein-
tretende *erste Wiederholung* des Fugenthemas als den *Gefährten*,

¹⁰⁰) Dasjenige, was über die Einrichtung einer vierstimmigen Fuge für *zwei
Tenor-* und *zwei Bass-Stimmen* zu sagen ist, soll am Schlusse gegenwärtigen Ab-
schnittes geschehen.

die in der *Octave* eintretende erste Wiederholung aber nur als den
wiederholten Führer einer Fuge betrachten wollte, eine *zwei-
stimmige Fuge* auch nur zwischen Bass und Tenor, oder Bass und
Diskant, oder zwischen Tenor und Alt, oder Alt und Diskant, nie
aber zwischen Bass und Alt, und Tenor und Diskant Statt finden
könnte; da letztere Stimmen, wenn solche zu *Anfang* einer Fuge
eintreten; deren Thema nur nach ihrem Octaven-Verhältniss vor-
tragen können, und wenn man hier die *erste Wiederholung des
Fugenthemas nicht als Gefährte*, sondern nur als einen *wieder-
holten Führer* betrachten wollte, eine solche Fuge *ohne Gefährte*
bleiben müsste¹⁰¹).

Dass sich aber unter den verschiedenen 2 stimmigen Fugen auch
wirkliche *Octaven-Fugen* vorfinden, geht schon aus den §. 5.
mitgetheilten Beispielen von *Zarlino* hervor, welche übrigens in Ver-
gleichung mit den Fugen neuerer Zeiten als höchst unbedeutend
erscheinen¹⁰²).

In den beiden §. 5. mitgetheilten Fugen von *Bononcini*, welche
für Diskant und Tenor geschrieben erscheinen, tritt zwar der Ge-
fährte gegen das zwischen diesen beiden Stimmen bestehende Oc-
taven-Verhältniss, das einmahl in der Unterquinte, und das andere-
mal in der Oberquarte ein; allein im zweiten Beispiele ist es der
Alt, welcher als Gefährte eintretend, im Diskant-Schlüssel notirt
steht, und im ersten Beispiele kann es ebenfalls nur der *Alt* seyn,
welcher hier im Tenor-Schlüssel notirt erscheint, da dessen Ton-
führung ganz unnötiger Weise bis zum C der kleinen Octave
ausgedehnt worden ist, wie man sogleich aus nachstehender No-
tierung dieses Satzes ersieht wird.



¹⁰¹) Wenn bei der Anwendung dieser oder jener Nebentonart einer solchen
Octaven-Fuge, das Thema derselben nur in einer Stimme vorkommen sollte, so würde
man solches aber weder als *Der* noch als *Comes*, sondern, in Beziehung auf oben
gemachte Bemerkung, bloß als Thema zu benennen haben.

¹⁰²) Die zweistimmigen Octaven-Fugen im zweiten Theile von P. C. Hanmann's
musici theoretici practicae, Nürnberg 1719^o sind jedoch noch unbedeutender
als die fraglichen zwei Fugen von *Zarlino*, obgleich ihnen an der Länge nichts ab-
geht. — Uebrigens sind diese Fugen für's *Klavier* geschrieben, daher denn auch deren
beide Stimmen manchmal um *zwei Octaven* auseinander stehen. — Was nun in dieser
Beziehung über die Behandlung einer 2 stimmigen Fuge zu sagen ist, wird im 6. Ca-
pitel, 3. Abschnitt, Abthl. D. vorkommen. —

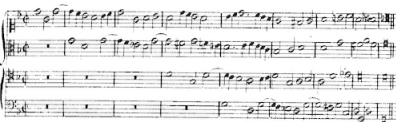
Da übrigens *Bononcini* selbst die ganz gute Regel anführt, dass bei einer vierstimmigen Fuge der Diskant mit dem Tenor und der Alt mit dem Bass übereinstimmen müsse¹⁰³⁾, so scheint es, dass er bei Abfassung der fraglichen §. 5. mitgetheilten zweistimmigen Fugen entweder dieser Vorschrift nicht eingedenk, oder der Meinung gewesen ist, als finde solche nur bei einer vierstimmigen, nicht aber auch bei einer zweistimmigen Fuge Statt.

Die beiden vierstimmigen Fugen, wenn anders diese und die §. 5. mitgetheilten Sätze den Ehrennamen Fuge verdienen, welche *Bononcini* bei Auführung obiger Regel mittheilt, sind folgende:

Exempel einer *ansteigenden* Fuge des 1^{ten} Tons, für 4 Stimmen.



Exempel einer *niedersteigenden* Fuge des 2^{ten} Tons, für 4 Stimmen.



§. 79.

Ich habe im 19^{ten} §. der Lehre des Contrapunktes die Bemerkung gemacht, dass wegen des auf einer Duodezime beschränkten Tonumfanges einer jeden der vier Stimmen, Diskant, Alt, Tenor und Bass, diese auch nicht bei allen Tonarten eine authentische,

sondern mitunter nur eine plagalische Tonführung (Melodie) gestalten, und dass man daher im Diskant und Tenor nur die Tonarten C, D, E und F authentisch, die Tonarten G, A und H aber nur plagalisch; dagegen im Alt und Bass die letztgenannten Tonarten authentisch, die erstgenannten aber nur plagalisch behandelt gebrauchen kann. Dass man die hier ausgelassenen Zwischentönen Cis oder Des, Dis oder Es u. s. w. ebenmässig nach der einen oder der anderen der hier genannten Arten behandeln kann, versteht sich von selbst; ebenso dass man die Grenzpunkte einer jeden authentischen und plagalischen Octave noch um eine Stufe überschreiten, und dass man demnach bei erforderlichen Fällen die höchsten der authentisch zu behandelnden Tonarten auch zu einer plagalischen Melodie und die tiefsten der plagalisch zu behandelnden Tonarten auch zu einer authentischen Melodie benutzen kann.

Da nun das Thema einer Fuge, zugleich deren Tonart charakterisiren soll, und da der auf der guten Taktzeit eintretende Anfangston einer Fuge, zumal wenn er von der Länge einer Zeitnote (Taktzeit) ist, sich in der Regel entweder als Prime oder Quinte der zum Grunde liegenden Tonart fühlbar macht, so hat man auch hierauf beim Entwurfe eines, in dieser oder jener der genannten vier Stimmen, zuerst eintretenden Fugenthemas, je nachdem solches von authentischer oder plagalischer Beschaffenheit ist, zu achten.

Ich habe mich §. 14. bereits ausgesprochen, wie man überhaupt durch die Anfangsnoten einer Fuge, deren Haupttonart bestimmen kann, und bemerke hier noch nachträglich, dass wenn die *anfangende* Note eine Quarte abwärts oder eine Quinte aufwärts geht, solche die Prime der Dur- oder Molltonart, wenn sie aber eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts fortschreitet, die Quinte der Tonart bezeichnet. z. B. 1. und 2.



Schreitet die anfangende Note um eine kleine Terz abwärts oder eine grosse Sexte aufwärts, so bleibt es unbestimmt, ob sie als Terz einer Molltonart, oder Quinte einer Durtonart zu nehmen ist; ebenso lässt es die Fortschreitung einer grossen Terz abwärts, oder einer kleinen Sexte aufwärts unbestimmt, ob die Anfangsnote die Terz einer Durtonart, oder die Quinte einer Molltonart ist.

103) *Musicus practicus* S. 36. der Stuttgarter Ausgabe.

Schreitet ferner die anfangende Note um eine kleine Terz aufwärts, oder grosse Sexte abwärts, so kann sie sowohl als Prime einer Molltonart, wie als Terz einer Durtonart betrachtet werden; sowie die Fortschreitung einer grossen Terz aufwärts und die einer kleinen Sexte abwärts es unbestimmt lässt, ob die fragliche Note als die Prime einer Durtonart, oder Terz einer Molltonart zu nehmen ist, z. B. 3—10.



Werden aber bei einer zu wiederholenden Anwendung der genannten Intervalle deren Zwischenstufen ausgefüllt, so ergibt sich, z. B. bei der abwärts und aufwärts gehenden kleinen Terz, sowie bei der aufwärts gehenden kleinen und grossen Sexte, auch so gleich, um welche Tonart es sich hier handelt, da diese Zwischenstufen nur der betreffenden Tonleiter gemäss erscheinen können, z. B.



Wenn es indessen in des Componisten Absicht läge, die Tonart seiner Fuge durch die Anfangsnote unbestimmt zu lassen, so liesse sich allerdings ein und derselbe Ton, obgleich solcher, wie oben bemerkt, nur die Prime oder Quinte der Tonart charakterisirt, in zwölferlei verschiedener Beziehung anwenden, z. B.



Der Umstand, dass die anfangende Note, wenn solche eine Quinte aufwärts oder Quarte abwärts geht, entweder die Prime oder Octave der betreffenden Tonart bezeichnet, erscheint durch die Aufeinanderfolge der mitklingenden Tonverhältnisse 2 3, 3 4 begründet; ebenso, dass wenn die anfangende Note eine Quinte abwärts oder Quarte aufwärts geht, solche die Quinte der betreffenden Tonart anzeigt, z. B.



Auch macht es keinen Unterschied, ob der Anschlag dieser anfangenden Note wiederholt oder verzicret erscheint; dergleichen, wenn er auch im Auflakte steht, z. B.



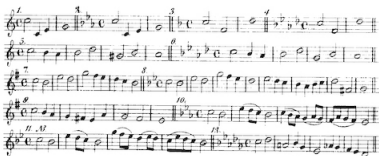
§. 80.

Ich will nun nachstehend mehrere Fugenthemata, ohne solche gerade einer weiteren Ausführung werth zu halten, notiren, woraus man erschen wird, wie eine und dieselbe Anfangsnote, je nachdem sie, die im vorhergehenden §. bemerkte Fortschreitung um eine Quinte, Quarte, kleine oder grosse Terz, kleine oder grosse Sexte auf- oder abwärts macht, dieser oder jener Tonart angehörig, zu behandeln ist, z. B.





Ebenso will ich nachstehend über die oben erwähnte zwölferlei verschiedene Beziehung einer Anfangsnote, einige kurze Sätze aufstellen, z. B.



Aus allen bisherigen Beispielen geht nun hervor: dass nur ein mit einem der Intervalle des Dreiklangs der Prime seiner Tonart anfangendes Fugenthema, eine nach der Quinte gehende Tonführung erhalten kann; alle Themata aber, welche auf einem anderen als diesen Intervallen des genannten Dreiklangs eintreten, keine solche Modulation gestatten, sondern auf der Prime oder deren fühlbaren Terz schliessen müssen, da ausserdem die betreffende Tonart nicht zu erkennen seyn würde. In Beziehung hierauf habe ich absichtlich das mit NB bezeichnete Beispiel No. 11. in seinen beiden ersten Takten demjenigen von No. 10. vollkommen gleich notirt, ein jedes derselben aber seiner Tonart gemäss geschlossen; und es würde daher nur als fehlerhaft zu bezeichnen seyn, wenn man das fragliche Beispiel No. 11., als in der Tonart Es dur stehend, und nach deren Quinte modulirend, betrachten wollte.

§. 81.

Der bereits in der *Harmonie-Lehre* §. 78. und 213. erwähnte Umstand, dass die vier letzten Stufen der Durtonleiter zugleich als

Anfangsstufen einer um eine Quinte höher beginnenden, und *vice versa* die vier ersten Stufen einer solchen Tonleiter, als die vier letzten einer um eine Quinte tiefer beginnenden Durtonleiter betrachtet werden können, würde es bei einem, auf diese vier Stufen beschränkten und auf der ersten derselben eintretenden Thema einer Quintenfuge, unbestimmt lassen, ob diese erste Stufe die Prime oder Quinte der betreffenden Durtonart sey, wenn man die Regel ausser Acht lassen wollte: dass das Thema einer Fuge auch deren Haupttonart, mithin die anfangende Note eines solchen Themas stets nur die Prime, nie aber die Quinte charakterisiren soll. Wenn demungeachtet aber, ein, zwar nicht auf solche 4 Stufen beschränktes, aber mit ihnen anfangendes Fugenthema, diese 4 Stufen als Schlussstufen der betreffenden Tonleiter behandelt erhalten soll, so muss solches in seiner Fortsetzung die 4 Anfangsstufen noch beigefügt erhalten, um die Richtigkeit seiner Tonart ausser Zweifel zu lassen.

Da nun in No. 10. und 11. der letzten Beispiele des vorhergehenden §s, die zwei Anfangstakte dieselben Noten enthalten, solche aber ihrer Vorzeichnung gemäss, das erstemal der Tonart Es dur, das zweitemal aber der Tonart B dur angehören, so konnte das Thema des Satzes No. 10. auch nicht auf diese beiden Takte beschränkt, sondern musste der Vorzeichnung gemäss, auch nach Es dur geführt werden.

Das Thema No. 11. hätte indessen auf seine beiden ersten Takte beschränkt werden könne, obgleich solches nicht auf der Prime, sondern der Secunde seiner Tonart eintritt.

Aus dem oben angeführten Grunde, kann es daher auch nicht angehen, dass in einer und derselben Tonart das einmal als *Führer* eingeführte Thema einer Quintenfuge, auch als deren *Geführte* notirt werde; und ich kann daher die alte und früher auch von mir angenommene Regel ¹⁰⁴): dass, um die Richtigkeit des Gefährten einer Quintenfuge gegen deren Führer zu untersuchen, beide mit einander müssen verwechselt werden können, nicht ferner gelten lassen.

In Beziehung hierauf, mussten daher die sämtlichen Beispiele des 15ten §s., deren Führer im Bass und Alt in C dur stehen, da wo der Tenor und Diskant in ihren unverändert gebliebenen Noten als *Führer* erscheinen, zugleich die Tonart G dur vorgezeichnet erhalten und hiernach behandelt werden.

104) A. André vierstimmige Fuge, 52. Werk, §. 11

§. 82.

Obgleich beim *ersten* Widerschlage einer Fuge das Thema in Ansehung seiner *Notendauer* unverändert in allen Stimmen erscheinen soll, so findet man dennoch öfters, dass namentlich die *erste* Note des Themas entweder verlängert, oder noch gewöhnlicher verkürzt, in einer der Folgestimmen eintritt. Diese Abänderung findet meistens beim ersten Eintritt des Gefährten Statt; kann aber hier nur zu tadeln seyn, da, wie schon gesagt, das Fugenthema in allen Stimmen seines *ersten* Widerschlages, in Beziehung auf die gleiche Dauer seiner Noten, unverändert eintreten soll.

Fehlerhafte Beispiele dieser Art sind von den bereits aufgestellten: die *Octavenfuge* von *Boivin* im 23ten §., und das Thema von *Muffat* §. 55. Mehrere Beispiele dieser Art finden sich auch in *Marpurg's* Abhandlung von der Fuge, ohne dass *Marpurg* das Fehlerhafte derselben angezeigt hat. Die übrigens recht gute Fuge von *Albrechtsberger* (No. 1. seiner 6 Quartettfugen) erhält, in der angeführten Beziehung, den Eintritt des Gefährten sowohl in der zweiten Violine, als im Bass nicht gut abgefasst; obgleich die hier bestehenden Umstände die anfangende Note selbst eigentlich nur als eine *verlängerte* Note erscheinen lassen, demnach die Fuge eben so gut im Aufschlag als Niederschlag anfangen könnte. z. B.



In einem der folgenden Widerschläge, kann eine solche Veränderung der ersten Note, und namentlich eine Verlängerung derselben, von recht guter Wirkung seyn, wie man dies aus dem bekannten Chor in *Haydn's* Schöpfung „denn er hat Himmel und Erde bekleidet“ ersieht, kan, woselbst die anfangende Note einmal sogar um's Dreifache vergrößert und das andermal die Vergrößerung auf die *drei* anfangenden Noten angewandt erscheint. Nur darf man darum solche einzeln vergrößerte Noten des Themas, nicht als eine eigentliche Augmentation desselben betrachten.

§. 83.

Was die in manchen musikalischen Schriften so vielfach besprochene *Zergliederung* des Fugenthemas betrifft, so bemerke ich detsfalls Folgendes:

a) Ein jedes Thema kann so vielfach zergliedert werden, als sich hieraus einzelne musikalische Figuren bilden lassen.

b) Diese Figuren können nun sowohl auf- wie abwärtsgehend transponirt, und hierdurch die betreffende Stelle des Themas verschieden in seiner Tonhöhe vorgetragen werden.

c) Es kann aber auch eine Veränderung mit der Notengrösse dieser Figuren oder

d) eine Veränderung in ihrer Richtung, sowohl durch die anzuwendende Gegenbewegung, oder rückwärtsgehend zu lesende (krebsgängige) Bewegung, angewandt werden.

Wenn die Fuge ein Contrasubject hat, so kann man auf dieselbe Weise auch mit dessen Noten verfahren; ebenso, in Ermangelung eines Contrasubjectes, mit dieser oder jener sich auszeichnenden Figur der Gegenharmonie, sowie mit dieser oder jener Figur des *Anhanges*, oder auch des *Nachsatzes* (Nebensatzes) des Fugenthemas.

Diese Zergliederungsfiguren, können nun entweder eine bloß contrapunktisch oder canonisch abgefasste Begleitung erhalten, welche jedoch jederzeit die Umkehrung in die Octave fähig seyn soll, um bei ihrer Anwendung desto ungehinderter verfahren zu können.

§. 84

Durch die Zergliederungen dieser oder jener Art des Fugenthemas, kann man aber keinen Widerschlag der Fuge bilden, sondern sie gehören lediglich der Zwischenharmonie an (vergl. vorhergehenden Abschnitt Abthl. E.), was auch dann noch der Fall ist, wenn man bei einem, aus einem Haupt- und Nebensatz bestehenden Fugenthema, den einen oder den andern dieser beiden Sätze *einzel*n durchführt; indem ein Widerschlag einer Fuge nur durch den vollständigen Vortrag des Fugenthemas, und zwar solches als Führer und Gefährte behandelt, gebildet werden kann!

§. 85.

Da ich bereits das §. 16. angeführte Fugenthema von *J. S. Bach*, als aus einem Haupt- und Nebensatz bestehend, und auch einige Stellen der einzelnen Durchföhrung des einen wie des andern dieser beiden Sätze angeführt habe, so will ich mich seiner auch hier bedienen, um die hiernit vorzunehmenden Zergliederungen zu zeigen, z. B.

a. J. S. Bach.



Bei *a* steht dieses Thema, dessen beide ersten Takte ich als Hauptsatz und die beiden letzten Takte als Nebensatz betrachte¹⁰³⁾, als Führer und Gefährte notirt; bei *b* erscheint nun eine aufwärtsgehende und bei *c* eine abwärtsgehende Transposition dieser beiden ersten Takte; bei *d* erscheint eine bloß aufwärtsgehende Transposition des ersten Taktes allein, welche begreiflicherweise auch noch abwärtsgehend notirt werden kann; bei *e* erscheint eine aufwärtsgehende Transposition der beiden ersten Takte, welche ebenfalls abwärtsgehend genommen werden kann; sowie die bei *f* abwärtsgehende Transposition des dritten Taktes allein, auch aufwärtsgehend notirt werden kann.

Es kann nun zwar, wie schon gesagt, eine jede dieser beiden Abtheilungen des fraglichen Themas, für sich allein durchgeführt, allein ein eigentlicher Widerschlag nur durch ihren vereinigten Vortrag gebildet werden; und dieser findet in gegenwärtiger 3stimmigen Fuge ausser zu Anfang derselben, nur noch einmal und hier nur zwischen den beiden Oberstimmen vom 47^{ten} bis 54^{ten} Takte Statt. — Im 24^{ten} Takte geschieht eine Ausweichung nach der Quinte, und man hätte daher beim Eintritt des 24^{ten} Taktes, einen neuen Widerschlag wohl erwarten dürfen; allein er erfolgt nicht und erst im 24^{ten} Takte tritt das zwar vollständige Thema, aber nur in der Oberstimme allein, auf der Secunde der Tonart und zwar als *Comes* (ohne vorhergehenden *Dux*) ein; sowie denn auch der im 39^{ten} Takte eintretende Bass, ebenfalls nur als *Comes* allein dascht.

¹⁰³⁾ Durch die zu Anfang des 3ten Taktes eintretende $\frac{1}{2}$ Pause zerfällt dieses Thema wirklich in zwei Abtheilungen.

Diese ganze Fuge enthält also in ihren 83 Takten, nur den anfänglichen dreistimmigen und nachher noch den bemerkten zweistimmigen Widerschlag, und besteht somit aus fast lauter *Zwischenharmonie*.

Das Thema dieser Fuge von *J. S. Bach*, gestattet zwar keine rückwärtsgehende (kreisgängige) Lesung seiner Noten, indem namentlich die $\frac{1}{2}$ Pause zu Anfang des 1^{ten} und 3^{ten} Taktes dagegen ist; man müsste sich denn hierbei auf den 4^{ten} Takt beschränken und diesen einer abwärtsgehenden Transposition unterwerfen wollen, z. B.



Allein die vier ersten Noten des Themas könnte man allenfalls auf nachstehende Art zu einer auf- oder abwärtsgehenden Figur in der Vergrößerung benutzen, z. B. α . β .



Andere Themata eignen sich jedoch besser hierzu, und man wird eine dergleichen Untersuchung mit um so besserem Erfolge vornehmen, wenn man sich alles dessen erinnert, was ich im 5^{ten} Capitel der Lehre des Contrapunktes, und in den verschiedenen hierher gehörigen Abschnitten des 5^{ten} Capitel der Lehre des Canons, bereits über die Abfassung solcher Sätze gesagt habe.

§. 86.

Die Anwendung einer solchen Zergliederung bei einem *Contrasubjecte*, ergibt sich nunmehr wohl von selbst, je nachdem nämlich ein solches Contrasubject sich mehr oder weniger hierzu qualifizirt.

Es kann aber ein solches Contrasubject, welches ebenmäßig wie der Hauptsatz der Fuge als *Dux* und *Comes* auftritt, auch für sich allein zur Bildung besonderer Widerschläge benutzt werden; allein es gehört ein solches Verfahren in die Lehre der *Doppelfuge*, und ich werde mich daher erst im 5^{ten} Capitel hierüber aussprechen.

Wenn nun aber auch, wie schon gesagt, nur der vollständige Vortrag des betreffenden Fugenthemas als *Dux* und *Comes*, einen Widerschlag bildet, mithin eine jede andere Vortragsart des Fugenthemas, selbst wenn solches ganz vollständig, aber nur als *Dux*

oder als *Comes allein* erscheint, nur der Zwischenharmonie angehört; so hindert dies doch nicht, die Zwischenharmonie selbst in der Art abzufassen, dass die an ihrem Vortrage Theil nehmenden Stimmen in demselben Verhältniss zu einander stehend eintreten, wie dieses bei Abfassung eines förmlichen Widerschlages geschehen müsste.

Wollte man also, um bei dem §. 85. angeführten Beispiele stehen zu bleiben, diese oder jene der fraglichen Zergliederungsfiguren zur Bildung einer Zwischenharmonie benutzen, so könnten hierbei die drei Stimmen dieser Fuge auf gleiche Weise damit, wie mit dem Fugenthema selbst, eintreten, z. B. a, b.



Hat aber das Fugenthema einen förmlichen *Anhang*, so kann er, als *unwesentlicher* Theil des Themas, auch in diesem oder jenem der folgenden Widerschläge wegleiben. Man kann indessen auch einen solchen Anhang selbst zur Durchführung benutzen, in welchem Falle er aber ebenfalls nur der Zwischenharmonie angehört, selbst wenn man ihn Stimme um Stimme, nach der Art des ersten Widerschlages eintreten lässt.

Erscheint dieser Anhang aber in der Form eines *Nachsatzes*, so kann ein Widerschlag auch dann nur vollständig genannt werden, wenn ihm dieser Nachsatz nicht fehlt.

Dass ein solcher *Nachsatz* auch für sich allein durchgeführt werden kann, ergibt sich ebenfalls aus dem Vorhergesagten; eben-

so, dass man die aus seiner Zergliederung hierzu taugliche *Figuren* einzeln, am besten aber stets *nachahmungsweise* (in Form der Nachahmung) durchführen kann.

§. 87.

Da ich im 61ten §. ein Fugenthema von *J. S. Bach*, welches sowohl einen Nachsatz, als einen Anhang enthält, mitgetheilt, auch daselbst des bereits im 35ten §. angeführten Beispiels dieser Art von *Vogler* nochmals Erwähnung gethan habe, so will ich nachstehend noch einige hieraus abgeleitete Sätze der *Zergliederung* unterwerfen und so behandeln, wie dies in den fraglichen 2 Fugen ungefähr auf nachstehende Art hätte geschehen können, wenn zufälliger Weise diese beiden Tonsetzer hieran gedacht hätten, z. B.





§. 88.

Ich will nun hier noch in Beziehung auf die vierstimmigen Fuge nachträglich zu demjenigen, was ich über die Octavenfuge da und dort in den vorhergehenden §§. und namentlich §. 23., 24. und 78. gesagt habe, bemerken: dass man gewöhnlich nur den ersten Widerschlag einer solchen Fuge in der Art abgefasst findet, dass dem Führer derselben, gleichviel welche von den 4 Stimmen solchen vorträgt, sein Gefährte in der Octave nachfolgt; und dass hierauf der zweite Führer dem Tonhöhe-Verhältniss seiner Stimme nach, in der Oberquinte oder Unterquarte und ebenmässig dessen Gefährte, dieser also ebenfalls zu diesem seinem Führer, in der Octave stehend, eintritt, z. B.



In nachstehendem Beispiele einer solchen Fuge, tritt im 3^{ten} Takte der Alt mit einer Art Contrasubject ein, dessen erste Wiederholung im Basse, also der Gefährte dieses Contrasubjectes, ebenmässig in der Octave eintritt, z. B.

Barren: 1-45, Bodektor zu Leipzig: 1-54



Wenn nun auch nicht alle Stimmen einer Octavenfuge zu 2 und 2 in diesem Octavenverhältniss eintreten, wie dies z. B. in der §. 23. angeführten Octavenfuge von Hurlbusch mit dem Eintritt der 4 Stimmen geschieht, so ist es doch hinlänglich, eine jede Fuge als Octavenfuge zu betrachten, deren erste Folgestimme in diesem Octavenverhältniss gegen die anfangende Stimme eintritt. Da nun die 4 Stimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass in dem gegenseitigen Verhältniss zu einander stehen, dass der Tenor um eine Quinte höher als der Bass, und der Diskant um eine Quinte höher als der Alt steht; dass mithin Bass und Alt, sowie Tenor und Diskant unter sich in einem Octavenverhältniss stehen, wie ich dies alles auch bereits gesagt habe, so ergibt sich nun hieraus wohl die Eintrittsfolge der 4 Stimmen einer Octavenfuge von selbst, als auch der Umstand: dass die 3^{te} Stimme und somit auch die 4^{te} Stimme das betreffende Fugenthema einer Octavenfuge um eine Quinte höher, oder um eine Quarte tiefer vorzutragen haben, als solches von der 1^{ten} und 2^{ten} Stimme geschehen ist. —

Dass aber die erste Wiederholung des Fugenthemas jederzeit als dessen Gefährte zu betrachten ist, habe ich wohl satzsam nachgewiesen, und da die 3^{te} Stimme, insofern solche nicht mit denselben Noten

der 2ten Stimme (eine Octave höher oder tiefer macht begreiflicher Weise keinen Unterschied) eintritt, wie z. B. in der §. 50. angeführten Fuge von *J. S. Bach* (No. 1. des wohltemperirten Claviers), so kann man auch die hier um eine Quinte höher eintretende Wiederholung des Fugenthemas nur als 2ten Führer des betreffenden Widerschlages und die in der 4ten Stimme eintretende Wiederholung dieses um eine Octave höher oder tiefer eintretenden Themas als dessen (des betreffenden Führers) Gefährte benennen. Schon um des besseren Eintrittes der zweiten Stimme wegen that man wohl daran, das Thema einer Octavenfuge keine Modulation nach der Quinte machen zu lassen. Sollte man dies aber dennoch thun wollen, so müßte die 3te Stimme, welche, wie gesagt, um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer als die beiden vorhergehenden Stimmen einzutreten hat, an derjenigen Stelle, wo das durch die beiden zuerst eingetretenen Stimmen als Führer und Gefährte vorgetragene Thema die fragliche Modulation nach der Quinte macht, eine solche nach der Prime zurückführende Modulation machen, wie dies bei der Abfassung des Gefährten einer gewöhnlichen *Quinten-fuge* zu beobachten und bereits hienäulich erörtert worden ist. —

§. 89.

Was nun ein richtiges, consequentes Verfahren bei der Vorfertigung einer 4stimmigen Fuge¹⁰⁶⁾ betrifft, so bemerke ich hier wiederholt Folgendes:

1) Dass das Fugenthema weder zu lang, noch zu kurz, mithin leicht fasslich seyn, die betreffende Tonart deutlich bezeichnen, die Transposition in die Nebentonarten gestatten, und zugleich von der Beschaffenheit seyn soll, dass es eine mehrfache Anwendung der Nachahmung zulässt, gleichviel ob diese von dem in der Quinte oder Octave eintretenden Gefährten vollzogen werde, als worüber ich mich bereits im Abschnitte von der Engführung umständlich ausgesprochen habe. — Ob nun dieses Thema selbst, oder dessen erste Wiederholung (der Gefährte) einen Anhang zu erhalten hat, und wie dieser beschaffen seyn soll, darüber habe ich mich ebenfalls bereits §. 19. und §. 60 — 62. ausgesprochen.

2) Dieses Thema der Fuge muss im ersten Widerschlage von sämtlichen 4 Stimmen vollständig vorgetragen werden.

¹⁰⁶⁾ Die Anwendung der hier folgenden Bemerkungen, insofern sich solche für die Vorfertigung einer Fuge von mehr oder weniger Stimmen eignen, wird der Leser von selbst machen können.

3) Die hierbei zuerst eintretende Gegenharmonie entwirft man am besten in der Form eines Contrasubjectes und zugleich im doppelten Contrapunkt der Octave, da sich solche hiedurch bei ihrem Zusammentreffen mit dem Thema überall anwenden lässt.

4) Wenn nun der erste Widerschlag vollzogen worden ist, so tritt die Zwischenharmonie ein, welche, wie bereits gesagt, nach dieser oder jener Zergliederungsfigur des Fugenthemas oder auch seiner Gegenharmonie zu bilden ist, und ihre Modulation nach derjenigen Nebentonart richtet, in welcher der zweite Widerschlag eintreten soll.

5) Die Ordnungsfolge dieser Nebentonarten bleibt zwar der Willkür des Componisten überlassen, ebenso, ob er sie alle oder nur einige derselben anwenden will; gewöhnlich aber lässt man bei einer Fuge in der Durtonart zuerst die Tonart der Quinte, hierauf die Molltonart der Sexte, dann die Durtonart der Quarte und die Molltonart der Secunde, und zuletzt die Molltonart der Terz nachfolgen. Bei einer Fuge in der Molltonart lässt man dagegen besser die parallele Durtonart und dann erst die Tonart der Quinte eintreten. Uebrigens beziehe ich mich, was eine weitere Ausdehnung dieser Nebentonarten betrifft, auf dasjenige, was ich dessfalls §. 220. der Lehre der Harmonie gesagt habe.

6) Was die Abwechslung anbelangt, in welcher die 4 Stimmen bei den folgenden Widerschlägen einer Fuge als Führer und Gefährte eintreten können, so muss ich dessfalls auf die Lehre vom Widerschlage, woselbst ich mich umständlich hierüber ausgesprochen habe, verweisen, woraus denn auch hervorgeht, dass nicht alle Widerschläge den Führer und Gefährten zweimal enthalten müssen, ja nicht einmal 4stimmig gesetzt zu seyn brauchen, was, wie schon gesagt, nur beim ersten und letzten Widerschlage einer 4stimmigen Fuge unerlässlich ist.

Jedenfalls aber muss jeder Widerschlag einer Fuge das betreffende Thema, gleichviel ob solches der *Hauptsatz* oder das *Contrasubject* der Fuge ist, als Führer und Gefährte hören lassen.

7) Man thut wohl daran, zu Anfang der Fuge, sowohl der Gegenharmonie als der Zwischenharmonie keine Noten von kürzerer Dauer zu geben, als deren das Thema selbst enthält, unbeschadet deren metrischen Verschiedenheit, welche bei der Zwischenharmonie, wie gesagt, sogar ganz unerlässlich ist.

Im Verfolge der Fuge und namentlich gegen das Ende hin, kann aber der Gang der Gegenharmonie, als auch diese oder jene Stimme der Zwischenharmonie, eine lebhaftere Bewegung erhalten,

da ein solches Verfahren gar sehr zur grösseren Belebung des Ganzen beitragen kann.

8) Die folgenden Widerschläge einer Fuge sollen deren Führer und Gefährten immer näher und näher zusammengerückt, und der letzte Widerschlag die engste Engführung enthalten.

9) Da die Mannigfaltigkeit in der Abfassungsort der verschiedenen Widerschläge und der Zwischenharmonie zu einer besonderen Zierde der Fuge dienet, so muss man beim Entwurf einer solchen Composition alles wohl überlegen, was mit dem Thema in Ansehung einer Vergrößerung oder Verkleinerung oder Rückwärtslesung seiner Noten und in Beziehung auf die daraus zu bildende Zwischenharmonie mit einer Zergliederung derselben und mit deren verschiedenartigen Vortrag, bei welchem abwechselnd bald diese, bald jene der vier Stimmen als Hauptstimme zu behandeln ist, ausgeführt werden kann.

Dieses Verfahren, in Verbindung mit demjenigen, was ich so eben über die verschiedenartige Einrichtung (Abfassung) der Widerschläge gesagt habe, wird dann den beabsichtigten Zweck auch gewiss erreichen lassen.

10) Was nun die hier nicht berührten Theile einer Fuge, nämlich die Abfassung des *Gefährten* und diejenige des *Orgelpunktes* betrifft, so glaube ich mich hierüber, sowie über den *Anhang* des Themas, bereits hinlänglich ausgesprochen zu haben und ich will hier nur noch in Betreff eines in 2 Theile zerfallenden Fugenthemas bemerken, dass diese Abtheilung überall da fühlbar wird, wo entweder eine Pause eintritt, wie z. B. in den oben angeführten 2 Themata von *Bach* in Cdur und Amoll, oder wo die Melodie eine Wendung nach der Quinte macht, wie in dem §. 35. angeführten Fugenthema von *Vogler*, wo sowohl diese Wendung der Melodie, als auch noch die Pause Statt findet, somit die Theilung dieses Themas in zwei Sätze ganz handgreiflich erscheint.

§. 90.

In wiefern nun die meisten Fugen nach der eben bemerkten Art abgefasst oder nicht abgefasst sind, wird jeder Leser bei einer aufmerksamsten Untersuchung derselben leicht finden.

So wenig nun auch solche Tonsätze in ihrem musikalischen Werthe hierdurch getadelt erscheinen sollen, so sind sie in ihrer Eigenschaft als *Fuge* doch keineswegs von demjenigen Werthe, welcher ihnen von ihren blinden Verehrern beigelegt wird; und dass man das oben erwähnte inconsequente Verfahren in der Be-

handlungsart einer Fuge, selbst bei den ersten Tonsetzern antrifft, wird aus meiner näheren Beschreibung der im Anhange in Partiturschrift mitgetheilten Fugen ganz deutlich erhellen, welche ich jedoch nicht sowohl dieses Umstandes wegen, als vielmehr den Leser mit der gewöhnlichen Einrichtung der vierstimmigen Fuge bekannt zu machen, mittheile. Wenn nun der Lernende das Gute, was diese Fugen enthalten, sich zum Muster nimmt, das Inconsequente und Mangelhafte derselben aber bei seinen eigenen Arbeiten vermeidet, so wird er, wenn er anders wirkliches musikalisches Talent besitzt, eine Fuge eben so leicht wie jeden andern geregelten Tonsatz zu verfertigen im Stande seyn.

§. 91.

Als erstes Beispiel dieser Art mag die nachstehend notirte Fuge von *J. S. Bach* aus dessen wohltemperirten Clavier dienen, deren nachfolgende Bemerkungen von mir, man mit der im Anhange vollständig mitgetheilten Partiturschrift vergleichen möge.



Da sich der Gefährte dieser Fuge durch den Quartensprung hinlänglich gegen den mit einem Quintensprung anfangenden Führer auszeichnet, so können auch beide in den folgenden Widerschlägen nicht wohl mit einander verwechselt werden.

Im ersten Widerschläge treten die vier Stimmen eine nach der andern mit dem vollständigen Vortrage des Themas ein, nur dass der Alt gegen den Tenor um einen Takt später eintritt, als letzterer gegen den Bass eingetreten war.

Da nun durch den im 7^{ten} Takt eintretenden Gefährten im Tenor, der Bass die im 6^{ten} Takt begonnene Figur fortsetzt und hierdurch diese beiden Takte in einen förmlichen Zusammenhang bringt, so weiss man nicht recht, ob das Thema dieser Fuge nur bis zum Eintritt des Tenors, oder als noch weiter fortgesetzt betrachtet werden soll.

Der Tenor selbst trägt das als Gefährte von ihm übernommene Thema 7 Takte lang vor; dagegen der Alt bei der Wiederholung des Führers und dessen Gesang nur 6 Takte lang, da der 7^{te} Takt eine kleine Abweichung macht, der Diskant hingegen den vollständigen Widerschlag des vom Tenor vorgetragenen Gefährten enthält. Jedenfalls zeigt sich dabei eine Inconsequenz und diese um so

mehr, da im *ersten Widerschlage* einer *Fuge* der Gefährte *nicht* vor dem beendigten Vortrag des Führers oder doch erst *gleichzeitig* mit dessen *Schlussnote* eintreten soll, hier aber erst mit dem Eintritte des 9^{ten} Taktes ein förmlicher Einschnitt im Gesange des Führers fühlbar wird. Im 30^{ten} Takte beginnt nun der 2^{te} Widerschlag dieser Fuge, welcher in derselben Tonart wie der erste steht, und nur die Auszeichnung gegen diesen enthält, dass hierbei der Gefährte dem Führer *voran* geht, und das Thema nunmehr unverkennbar aus 7 und nicht aus 6 Takten bestehend, charakterisirt.

Da es von vielen Tonsetzern der damaligen Zeiten ein angennommener Gebrauch war, den zweiten Widerschlag einer Fuge durch einen solchen Umtausch in der Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten zu bilden, so ist hierbei nur zu bemerken, dass wohl bei einer Klavier- oder sonstigen Instrumentalfuge die Stimmen derselben einen so ausgedehnten Tonumfang erhalten können, dass, wie z. B. hier, der Diskant den Vortrag des Führers um 2 Octaven höher übernimmt, nicht aber bei Singstimmen das zwischen den vier Stimmen Bass und Alt, und Tenor und Diskant bestehende Verhältniss einer einfachen Octave ausser Acht gelassen werden darf.

Vom 53^{ten} Takte an soll nun, so scheint es, der 3^{te} Widerschlag eintreten, allein das hier im Tenor stehende Thema gehört der Tonführung des in der Nebentonart der Quarte eintretenden Gefährten an, welcher hier *ohne* seinen Führer erscheint, und im 59^{ten} Takte, woselbst ebenfalls der Gefährte seinem Führer *voran* geht, tritt abermals die Haupttonart und bald hierauf der völlige Schluss dieser Fuge ein. So gut nun auch dieser Tonsatz als contrapunktische Composition behandelt ist, so ist solcher doch mehr mit dem Namen einer *Fughette*, als mit dem einer *Fuge* zu bezeichnen.

§. 92.

Das zweite Beispiel sey die in denselben Werke von *J. S. Bach* vorkommende 4stimmige Klavierfuge aus E^{dur}, deren erklärende Bemerkungen ich zwar hier, die Fuge selbst aber in ihrer vollständigen Partiturschrift ebenfalls erst im Anhange mittheile.

Da hier der Gefährte dieselbe Intervallenfolge wie der Führer hat (was, wie bekannt, bei allen Sätzen dieser Art der Fall ist, welche den Umfang einer Quarte nicht übersteigen), so unterscheidet er sich auch nur durch seine als Quinte eintretende Anfangsnote, welche beim Führer jederzeit die Prime der Tonart ist.

Auch in dieser Fuge ist der im 9^{ten} Takte eintretende zweite Widerschlag, wie in der vorhergehenden behandelt, so dass auch hier der Gefährte dem Führer *vorangeht*.

Auch der mit dem 16^{ten} Takte beginnende 3^{te} Widerschlag steht in der Haupttonart, wobei der Alt als Führer und der Diskant als Gefährte eintritt.

Der im 19^{ten} Takte eintretende Bass ist aber nicht als Gefährte in der Haupttonart E, sondern als Führer in der Tonart der Quinte stehend zu betrachten, und bildet somit den Anfang des 4^{ten} Widerschlages, in welchem der Tenor den Gefährten hat.

Im 26^{ten} Takte tritt das Fugenthema in sämtlichen 4 Stimmen in der Verkleinerung ein, aber nicht als Führer und Gefährte, sondern nur als *Nachahmung* behandelt; obgleich es scheint, dass der Componist diesen Satz als einen förmlichen Widerschlag, hier also als den 5^{ten} dieser Fuge betrachtet hat.

Im 30^{ten} Takte tritt nun wiederum die Haupttonart mit dem im Alt stehenden Führer ein, welcher aber hier *ohne* Gefährte bleibt; obgleich es scheint, dass dieser Satz ebenfalls als ein Widerschlag betrachtet werden soll.

Mit dem 35^{ten} Takte beginnt nun der 7^{te} Widerschlag, welcher abermals in der Haupttonart steht und wobei der Alt, obgleich derselbe erst kurz zuvor das Fugenthema als *Führer* vorgetragen hat, nunmehr mit solchem als Gefährte eintritt, welchem sein im Tenor eintretender Führer nachfolgt, und mit dem Alt dieselbe Engführung wie im 9^{ten} Takte, und mit dem im Basse eintretenden Gefährten dieselbe Engführung wie im 10^{ten} Takte bildet, welche letztere auch schon im 17^{ten} Takte da war.

Da vom 30^{ten} Takte an bis zum Schlusse das Ganze in der Haupttonart bleibt, so kann auch das im 40^{ten} Takte eintretende Thema, da es nur als eine förmliche Wiederholung des um 4 1/2 Takte vorher bereits eingetretenen Gefährten erscheint, auch nur ebemässig als solcher betrachtet werden; was hier zwar von ganz guter Wirkung, darum aber doch nicht zur Nachahmung zu empfehlen ist.

§. 93.

Als 3^{tes} Beispiel will ich den *ersten Contrapunkt* aus *J. S. Bach's „Kunst der Fuge“* wählen und unter No. 1. des Anhanges mittheilen, wonit man meine nachstehenden Bemerkungen vergleichen wolle.

Der Führer macht hier den Sprung von der Prime zur Quinte, der Gefährte dagegen denjenigen von der Quinte zur Octave, wodurch sich beide wohl genugsam von einander unterscheiden, um

im Verfolge der Fuge nicht mit einander verwechselt werden zu können.

Die mit dem 17^{ten} Takte eintretende Zwischenharmonie, welche bis zum 23^{ten} Takte fortgeführt wird, erscheint ausser aller Beziehung zu den Noten des Themas, und besitzt nur einige metrische Ähnlichkeit mit derjenigen der Gegenharmonie. Mit dem 23^{ten} Takte tritt abermals der Alt, so wie zu Anfang dieser Fuge mit dem in der Haupttonart stehenden Führer ein und nach dessen beendigem Vortrag im 27^{ten} Takte abermals eine kurze Zwischenharmonie, worauf im 29^{ten} Takte der Diskant mit der Tonführung des Führers in der Tonart der Quinte eintritt, obgleich es fast scheinen möchte, als solle dieser Vortrag des Themas hier den ausserdem fehlenden Gefährten darstellen, wesshalb ich denn auch die Takte 27—31 als 2^{ten} Widerschlag bezeichnet habe. Alcin was man aus dem mit dem 32^{ten} Takte im Basse eintretenden Thema machen soll, weiss ich in der That nicht, da es seiner sonderbaren Tonführung wegen weder den Führer noch den Gefährten dieser Fuge charakterisirt, obgleich es mit dem Quartensprung des letztern anfängt.

Da die Takte 32—39 aber doch wohl einen besonderen Widerschlag bilden sollen, so habe ich sie als den 3^{ten} Widerschlag bezeichnet; allein schon im 40^{ten} Takte befindet man sich durch den weder als Gefährte noch als Führer behandelten Tenor in einer ähnlichen Ungewissheit, und es scheint nur, dass auch dieser vom 40^{ten}—43^{ten} Takte fortgesetzte Satz als ein Widerschlag betrachtet werden soll, daher ich solchen als den 4^{ten} Widerschlag bezeichnet habe. —

Mit dem 49^{ten} Takte tritt nun abermals das Thema auf eine eben so unbestimmte Art abgefasst im Diskant ein, da sein Quartensprung den Gefährten, seine übrige Tonführung aber den abermals in der Haupttonart stehenden Führer charakterisirt.

Ich habe die Takte 49—55 als Widerschlag No. 5, bezeichnet, da im 56^{ten} Takte endlich einmal wieder ein erkennbarer Führer im Basse, und zwar abermals in der Haupttonart erscheint, und durch dessen Eintritt auch den Anfang eines neuen, hier also des 6^{ten} Widerschlages charakterisirt; allein auch diesmal bleibt der Führer ohne seinen Gefährten, und die im 60^{ten} Takte eintretende Zwischenharmonie geht im 63^{ten} Takte auf einen ganz kurzen Orgelpunkt der Quinte über, bei welchem aber das Thema selbst ausser Beziehung bleibt, und erst nach abermaliger Zwischenharmonie vom 66^{ten}—73^{ten} Takte tritt ein neuer Orgelpunkt auf der Prime der Tonart ein, und zugleich damit im Tenor das Thema, zwar mit

dem Quartensprung des Gefährten, übrigens aber in der die Nebentonart der Quarte charakterisierenden Tonhöhe des Führers ein, letzteres nur desswegen, damit der Schlussakt den harten Dreiklang der Prime erhalten konnte.

Bach selbst hat nun zwar diesen Tonsatz nur als *Contrapunktus I.* und nicht als *Fuge* überschrieben, allein da derselbe den Anfang seines als „*Kunst der Fuge*“ betitelten Werkes bildet, und da hier sämtliche 4 Stimmen als Führer und Gefährte einer Quateufuge eintreten, so unterliegt es wohl auch keinem Zweifel, dass Bach diesen Tonsatz als Fuge betrachtet hat, so regellos derselbe auch, in dieser Beziehung, ausgearbeitet erscheint.

Die folgenden Contrapunkte dieses Werkes sind in ihrer Eigenschaft als Fugen zwar auch nicht viel richtiger, allein sie enthalten als contrapunktische Composition recht kunstvolle Tonsätze, von welchen ich einige im Verfolge an den hierzu geeigneten Abtheilungen gegenwärtigen Werkes mittheilen werde.

§. 94.

Das 4^{te} und letzte Beispiel soll die Fuge von *G. F. Händel*, aus dessen Oratorium „*der Messias*“, komponirt 1741, seyn, deren erklärende Bemerkungen ich hier, die Fuge in ihrer Partiturschrift aber im Anhang unter No. 5. mittheile.

Das Thema dieser Fuge besteht eigentlich nur aus den 2 ersten Doppeltakten, und dessen Vortrag als Führer und Gefährte unterscheidet sich hinlänglich, um in den nachfolgenden Widerschlägen nicht verwechselt werden zu können.

Nach beendigem Vortrage des ersten Widerschlages tritt eine nur 1 Takt dauernde Zwischenharmonie und hierauf im 13^{ten} Takte der zweite Widerschlag abermals in der Haupttonart, hier aber nur als *Gefährte ohne Führer* ein, und hierauf beginnt schon im 16^{ten} Takte der 3^{te} Widerschlag in der Nebentonart der Quarte, enthält aber nur einen *Führer ohne Gefährten*, sowie denn dem Führer des im 19^{ten} Takte in der Haupttonart eintretenden 4^{ten} Widerschlages ebenfalls sein Gefährte mangelt, dessgleichen dem im 24^{ten} Takte in der Nebentonart der Septime eintretenden Führer des 5^{ten} Widerschlages, und dem im 25^{ten} Takte in der Nebentonart der Terz eintretenden Führer des 6^{ten} Widerschlages; und erst im 32^{ten} Takte treten Führer und Gefährte nochmals in der Haupttonart und zwar im Diskant und Bass ein und bilden einen ordentlichen Widerschlag, hier den 7^{ten}, worauf eine 4 Takt lange Zwischenharmonie und im 40^{ten} Takte der abermals in der Haupt-

tonart stehende *S^{te}* und letzte Wiederschlag mit dem Gefährten im Diskant eintritt, welchem 2 Takte später sein Führer im Basse nachfolgt.

So wenig nun auch diese Fuge in Ansehung der mangelhaften Abfassung ihrer Widerschläge als richtig behandelt zu betrachten ist, so bildet sie dennoch einen recht unterhaltenden Tonsatz von wirklich musikalischen Werthe, wozu denn auch der Umstand mit beiträgt: das die Figur der im 4^{ten} Takte eintretenden Gegenharmonie als eine Art Contrasubject behandelt, im Contrapunkt der Octave abgefasst und überall mit durchgeführt erscheint. — Der Schlussakkord dieser Fuge ist der harte Dreiklang der Quinte, dessen Octave in der Oberstimme liegt, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil der unmittelbar darauf folgende Chor aus F dur geht.

§. 95.

Ich will nunmehr mit wenigen Worten dasjenige bemerken, was über die Verfertigung einer Fuge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, so auch für 2 Diskant- und 2 Altstimmen, also über die Verfertigung einer 4 stimmigen Vocalfuge zu sagen ist, welche entweder nur von Männerstimmen, oder nur von Frauenstimmen vorgegetragen werden soll, ohne mich jedoch hierbei zugleich über die Behandlung der eigentlichen *Singfuge* auszulassen, was im 1^{ten} Abschnitt des 6^{ten} Capitels insbesondere geschehen wird.

Da Bass und Tenor die Töne der kleinen Octave das *c* mit eingerechnet, gemeinschaftlich, ausserdem aber ersterer noch die 4 nächsten Töne der grossen, und letzterer die 4 nächsten Töne der eingestrichenen Octave besitzt, so geht auch hieraus hervor, dass beide Stimmen nur die Tonart F und G gemeinschaftlich in ihrer authentischen Tonführung (im Bass in der untern und im Tenor in der obren Octave) und ausserdem, wie bereits oben bemerkt, noch die Töne der kleinen Octave gemeinschaftlich, die übrigen Tonarten aber nur in der Art besitzen, dass diejenigen Tonarten, welche im Basse *authentisch* behandelt werden können, im Tenor *plagalisch* behandelt werden, und *vice versa* die *authentischen* Tonarten des Tenors als *plagalische* des Basses erscheinen, z. B.



Der Bass besitzt also die *authentischen* Tonführungen von F bis c, der Tenor dagegen *diese* Tonführungen von c bis f (oder den Umfang beider Stimmen auch noch bis zur nächsten Stufe erweitert) und hieraus ergeben sich die *plagalischen* Tonführungen beider Stimmen von selbst.

§. 96.

Ich habe in §. 33. der Lehre des Contrapunktes nachgewiesen, dass bei einer jeden der daselbst aufgestellten 18 verschiedenen Arten einer 4 stimmigen Stimmen-Verbindung die *höchste* Stimme jederzeit als Diskant, sowie die *tieftste* Stimme als Bass, und dass die der höchsten Stimme zunächst liegende als Alt und die der tiefsten Stimme zunächstliegende als Tenor betrachtet werden muss.

Was nun über eine jede dieser 18 fachen Verbindung von 4 Stimmen insbesondere zu sagen ist, darüber habe ich mich am angeführten Ort bereits ausgesprochen, und ich will hier nur in Betreff der Verfertigung einer Fuge für 2 Tenor und 2 Bässe bemerken, dass, wenn sowohl die beiden Bassstimmen, wie die beiden Tenore das Fugenthema als *Führer* wie als *Gefährte* vortragen sollen, solches auf einen *kleinen* Tonumfang, z. B. auf denjenigen einer Quarte beschränkt seyn muss, z. B.



Es ist aber bei einer solchen Stimmenverbindung nicht möglich, *alle* Widerschläge 4 stimmig abfassen zu können, und es genügt, wenn dies nur beim ersten und letzten Wiederschlag Statt findet.

§. 97.

Man kann einer solchen Fuge aber auch die Einrichtung geben, dass zugleich mit dem Thema ein kurzes Contrasubject in Verbindung gebracht und ebenfalls im *ersten* Wiederschlage von allen 4 Stimmen vorgetragen wird, z. B.



Endlich kann man auch den ersten Wiederschlag einer solchen Fuge in der Art behandeln, dass man den vom 2^{ten} Tenor oder hohen Bass zu übernehmenden Vortrag des betreffenden Führers oder Gefährten, 2mal in derselben Tonhöhe, aber, wie gesagt, jedesmal in einem andern Stimmcharakter ausführen lässt, z. B.



Wenn aber, wie in nachstehendem Beispiel, der Gefährte nur einmal im ersten Wiederschlage und dagegen der Führer 3mal und zwar 2mal vom Basse vorgetragen wird, so kann ich dies nicht gut heissen, z. B.



§. 98.

Ich kann übrigens hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass eine jede für 2 Tenor und 2 Bässe geschriebene Quintenfuge der Natur der letzteren ganz entgegen ist, da nur die Stimmenverbindung von Diskant, Alt, Tenor und Bass diese Art der Fuge in's Leben gerufen hat. —

Ein Tonsatz für blos Männerstimmen kann allerdings kräftig klingen, allein es mangelt ihm der *melodische Reiz*, welchen der Tenor nur als *Solostimme*, nicht aber auch als *Chorstimme* besitzt; daher sich wahre *Schönheit* (Anmuth) und *Kraft* des Tones nur durch eine Vereinigung der vier verschiedenen Stimmen: Diskant, Alt, Tenor und Bass erzielen lässt, und jeder auf eine einzelne Anwendung von nur Männerstimmen oder nur Frauenstimmen beschränkter Singverein blos *Halbes* leisten kann. —

Dass ich unter diesen Umständen hier nichts über die Verfertigung einer Quintenfuge sage, welche von einer andern, als der in diesen letzten §§. berührten Stimmenverbindung vorgetragen werden soll, wird man wohl entschuldigen, und wenn man eine Singfuge für 2 Diskant und 2 Alt schreiben will, so wird man auch leicht die Anwendung der hier für den Männerchor aufgestellten Vorschriften auf den Frauenchor überzutragen wissen.

Zweites Capitel.

Von der dreistimmigen Fuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die dreistimmige Fuge im Allgemeinen und namentlich über die Abfassung (Einrichtung) ihres ersten Wiederschlags.

§. 99.

Ich habe bereits in der Lehre des Contrapunktes nachgewiesen, dass man bei einer jeden Verbindung von 3 Stimmen, die *mittlere* derselben entweder als Alt oder als Tenor betrachtet, je nachdem sie sich nämlich mehr der *oberen* oder der *unteren* Stimme anschliesst, welche letztere beide jederzeit als Diskant und Bass des betreffenden 3stimmigen Satzes erscheinen, gleichviel welche von den §. 35. der Lehre des Contrapunktes aufgestellten 16 verschiedenen Stimmenverbindungen hierbei in Anwendung kommt.

§. 100.

In den Lehrbüchern des Contrapunktes findet man die 3stimmige Fuge gewöhnlich für Diskant, Alt und Tenor oder für Alt, Tenor und Bass abgefasst, ohne dass die hier genannten Stimmen gerade als Singstimmen, oder ihrem richtigen *Tonumfang* gemäss behandelt erscheinen, was ich weiter unten nachweisen werde.

Ueber die 3stimmige *Instrumentalfuge* findet man aber in allen mir bekannt gewordenen Lehrbüchern keine besonderen Regeln angegeben, obgleich viele der daselbst mitgetheilten Beispiele *Instrumentalfugen* und gewöhnlich *Klavierfugen* sind.

Da nun die Mehrzahl der letzteren in der Art behandelt erscheint, dass die obere Stimme manchmal sogar den Tonumfang von g der kleinen Octave bis zum c, die Mittelstimme den vom a der grossen Octave bis zum e und der Bass den vom e der grossen Octave, in neueren Fugen wohl gar vom Contra F an, bis zum f besitzt, so wäre es eine Unmöglichkeit, in Beziehung auf einen solchen Tonumfang bestimmte und allgemein anwendbare Regeln über die contrapunktische Behandlung einer 3stimmigen Fuge zu geben.

Was nun über die Verfertigung einer *Instrumentalfuge* überhaupt zu sagen ist, wird im 6^{ten} Capitel gegenwärtigen Buches geschehen, sowie auch daselbst dasjenige vorgetragen werden soll,

was die *Vocalfuge* insbesondere angeht¹⁰⁷⁾. Hier, wo es sich um allgemein anwendbare Regeln über die Verfertigung einer dreistimmigen Fuge handelt, werde ich stets eine solche 3stimmige Stimmenverbindung im Auge behalten, welche der Vortrag des Fugenthemas als *Führer* und *Gefährte* erfordert; und da ich mich hierbei auf den gewöhnlichen Tonumfang der Singstimmen beschränken muss, so kann ich in dieser Beziehung auch von allen 3stimmigen Instrumentalfugen nur diejenige Notiz hier nehmen, welche ihre allgemeine Einrichtung (Construction) betrifft.

Hat sich der Lernende, bei seiner eigenen Übung in Verfertigung 3stimmiger Fugen, mit dem *beschränkten Tonumfang der Singstimmen* hinlänglich vertraut gemacht, so kann ihm ein späterhin anzuwendender *ausgedehnter* Tonumfang nur zur Erleichterung dieser Setzart dienen.

§. 101.

In Betreff der Einrichtung (Abfassung) des *ersten* Wiederschlags einer 3stimmigen Fuge, bemerke ich annehmend:

1) dass man am besten ein Fugenthema wählet, welches auf der *Prime* der Haupttonart eintritt und schliesst, weil in diesem Falle die 2^{te} Stimme mit der ersten Wiederholung des Themas in der Quinte, und die 3^{te} Stimme mit der Wiederholung im Hauptton eintritt, und auf diese Weise der ganze Wiederschlag zugleich mit dem Eintritt der Schlussnote des Themas geschlossen werden kann, z. B.



107) In soweit aber die Lehre über die *Vocalfuge* einen besonderen Theil der Singkomposition ausmacht, kann solche auch erst im 5ten Bande meines Lehrbuches vollständig abgehandelt werden. In gegenwärtigen Bande werde ich mich blos auf den für eine Singfuge zu wählenden *Facet* und über die Art, wie solcher von den verschiedenen Singstimmen vorgetragen werden soll, um überall auch deutlich verstanden werden zu können, beschränken.

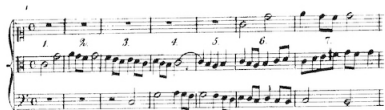


2) dass man die 3 Stimmen der Fuge jederzeit, namentlich aber beim ersten Widerschlage, nach ihrem gegenseitigen Tonhöhenverhältniss mit dem Thema der Fuge eintreten lassen muss.

Da nun zum Vortrage des vorstehenden Beispiels, die 3 Stimmen *Diskant Alt* und *Bass* gewählt wurden, und hier der *Alt* als Führer eingetreten ist, so musste der *Diskant*, als 2^{te} Stimme, in der Oberquinte, und die 3^{te} Stimme, der *Bass*, in der Unteroktave des Altes eintreten. Hier bildet sich also die Eintrittsfolge der 3 Stimmen *Alt*, *Diskant* und *Bass*, und das betreffende Beispiel erscheint als Anfang einer *Quintenfuge*.

Auch dann, wenn man den *Bass* anfangen und den *Diskant* in der Duodecime nachfolgen lassen wollte, würde sich immer nur eine *Quintenfuge* ankündigen, und die *Ordnungsfolge* der Stimmen würde *Bass*, *Diskant* und *Alt* seyn.

Wenn aber der *Alt* zuerst und nach ihm der *Bass*, oder dieser zuerst und nach ihm der *Alt* mit dem fraglichen Thema eintrete, so würde sich auch keine *Quintenfuge* mehr, sondern eine *Octavenfuge* ankündigen, z. B.

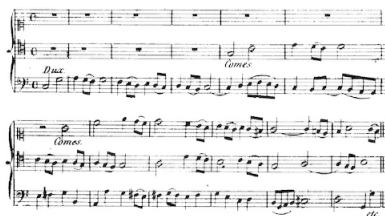


Da nun in vorstehenden Beispiele der *Diskant*, seinem Tonhöhenverhältniss zufolge, das Thema um eine Duodecime höher als der *Bass* vorzutragen hat, er aber hierbei nicht mehr als *Gefährte* betrachtet und behandelt werden kann, so musste auch der von ihm zu vollziehende Vortrag des Fugenthemas genau als dessen *Quintentransposition* erscheinen, daher denn auch der *Quartensprung* g — c in den *Quintensprung* umgeändert werden musste, und dadurch die im 10^{ten} Takte eintretende *Zwischenharmonie* eine Wendung nach einer *Nebentonart*, z. B. der Parallel-Molltonart, erhalten und in dieser ein *neuer* Widerschlag eintreten konnte.

Wenn man diesen Eintritt der Stimmen in der *Mitte* einer über dieses Thema auszuarbeitenden Fuge anbringen wollte, so könnte man ihn auch bis zum 6^{ten} Takte als der Haupttonart von C dur, von da an aber als der Nebentonart der Quinte zugehörig, und demzufolge mit dem 6^{ten} Takte diesen neuen Widerschlag eintretend, betrachten, in welchem der Gefährte seinem in G dur stehenden Führer auf dem Fusse nachfolgt, z. B.



Wollte man aber einen *Tenor* zur Mittelstimme wählen, und den *Bass* mit dem fraglichen Thema als *Führer* eintreten lassen, also folgende Eintrittsfolge der Stimmen annehmen: *Bass*, *Tenor*, *Diskant*, so müsste nicht allein diese *Mittelstimme* (der *Tenor*) in der *Quinte*, sondern auch die *Oberstimme*, in Folge ihres Octavenverhältnisses zum *Tenor*, in der *Duodecime* eintreten, und es würde sich dann wiederum eine *Quintenfuge* charakterisiren, in welcher jedoch die 3^{te} Stimme, statt mit einer Wiederholung des Gesanges der *ersten*, nunmehr mit einer solchen des Gesanges der 2^{ten} Stimme eintrete, z. B.



§. 102.

Wenn aber

3) das Fugenthema von der *Prime* nach der *Quinte* geht, so lässt man dessen *erste* Wiederholung am besten in der *Octave*, und erst die *zweite* Wiederholung (also den Vortrag der 3^{ten} Stimme) in der *Quinte* eintreten, indem sich durch dieses Verfahren der Widerschlag auch in der Haupttonart schliessen lässt, ohne dem Thema einen ausserdem erforderlichen *Anhang* geben zu müssen, z. B.



§. 103.

Die Stimmen einer dreistimmigen Fuge können also aus:

Diskant, Alt und Bass,

Diskant, Tenor und Bass;

oder auch aus Diskant, Alt und Tenor, oder aus Alt, Tenor und Bass bestehen, und in jeder beliebigen Aufeinanderfolge zur Bildung eines Widerschlages gebraucht werden; allein sie müssen dabei stets in ihrem rechten Tonhöhe-Verhältniss zu einander stehen, und je nachdem beim *ersten* Widerschlage einer solchen Fuge die *erste* Folgestimme in einem Quinten- oder Octaven-Verhältniss zur anfangenden Stimme steht, charakterisirt sie eine solche Fuge auch als *Quinten-* oder als *Octavenfuge*. —

Dass man aber das eben erwähnte richtige Tonhöhe-Verhältniss in den verschiedenen Lehrbüchern des Contrapunktes nicht immer richtig gebraucht, oder doch nicht richtig angezeigt findet, kann man unter andern aus einigen der 3stimmigen Fugen in *Fux* „*Gradus ad parnassum*“ entnehmen. Bei zweien derselben ist die tiefste Stimme als *Tenor* vorgezeichnet, aber als *Bass* behandelt, und bei einer tritt im ersten Widerschlage der Diskant im Octaven-Verhältniss ein, als *Tenor* aber nur in einem Quinten-Verhältniss, als *Bass* aber in einem Octaven-Verhältniss zum Alt.

Albrechtsberger, welcher hierin, sowie in mehreren Stücken seinem Vorgänger *Fux* blindlings gefolgt ist, hat daher bei seiner 3stimmigen Fuge in D moll¹⁰⁹⁾ die tiefste Stimme dem *Tenor* überwiesen, da es hier doch nur der *Bass* seyn kann, welcher in der untern Octave des Alts eintritt.

In der weiterhin vorkommenden 4stimmigen Behandlung desselben Fugenthemas¹⁰⁹⁾ tritt die tiefste Stimme ebenfalls in derselben Tonhöhe, hier aber ganz richtig als *Bass* bezeichnet, ein.

¹⁰⁸⁾ Anweisung zur Composition S. 202. (Ausg. v. 1730.)

¹⁰⁹⁾ I. c. S. 205.

Dasselbe findet auch bei *Fux* Statt, wie man z. B. fol. 159. und 169. der lateinischen Ausgabe oder tab. 26. fig. 3. und tab. 29. fig. 2. der *Mitzler'schen* Uebersetzung nachsehen kann.

Zweiter Abschnitt

des zweiten Capitels.

Ueber die Einrichtung der folgenden Wiederschläge einer dreistimmigen Fuge.

§. 104.

Aus den vorhergehenden Beispielen geht hervor, dass die beste Stimmenverbindung zu einer 3stimmigen Fuge diejenige von *Diskant, Alt und Bass* ist, und dass man hierbei am besten den Alt zuerst, dann den Diskant und zuletzt den Bass eintreten lässt, da sich hierdurch in jedem Wiederschlage die betreffende Tonart am besten bezeichnen lässt. —

Was nun bei der genannten Stimmenverbindung eine Transposition des betreffenden Fugenthemas in die verschiedenen Nebentonarten betrifft, so wiederhole ich hier, was ich bereits in §. 79. der Lehre des Contrapunktes in derselben Beziehung bemerkt habe, nämlich dass:

- a) für den *Diskant* die Tonarten C, D, E und F eine *authentische*, letztere aber zugleich eine *plagalische* Tonführung gestatten, was auch mit den Tonarten G, A und B oder H derselbe Fall ist;
- b) dass im *Alt* diejenigen Tonarten, welche im *Diskant* eine *authentische* Tonführung gestatten, *plagalisch* und umgekehrt die *plagalischen* Tonarten des Diskantes *authentisch* behandelt werden;
- c) dass die Tonführungen dieser genannten Tonarten im *Tenor* um eine *Octave tiefer* als im *Diskant*, und die im *Bass* um eine *Octave tiefer als im Alt* Statt finden, und
- d) dass die Tonarten der hier ausgelassenen *Zwischentöne* begreiflicher Weise ebenso zu behandeln sind.

Hierauf hat nun der Tonsetzer entweder bei festgesetzter Tonart seine *Stimmen*, oder bei vorgeschriebenen Stimmen die *Tonart* zum Vortrage seiner Fuge zu wählen.

Es ist aber nicht allein nöthig, in jedem der folgenden Wiederschläge einer Fuge *alle* Nebentonarten anzuwenden, und das Thema jedesmal in allen 3 Stimmen hören zu lassen, sondern es

ist sogar besser, sich dabei öfters auf den 2stimmigen Vortrag des Themas zu beschränken, nur soll man solches stets in seiner gegenseitigen Beziehung als Führer und Gefährte hören lassen, da ausserdem gar kein Wiederschlag bestehen würde. Dass man hierbei alles dasjenige benutzen kann, was ich bei der 4stimmigen Fuge über die Anwendung der Zergliederung des Themas, über eine Vergrößerung oder der Gegenbewegung zu unterwerfende Folge seiner Noten und namentlich über die stets zunehmende Annäherung des Gefährten zum Führer, also der verschiedenartigen Einführungen bereits bemerkt habe: ebenso über die successive Anwendung der verschiedenen Nebentonarten und den am Schlusse der Fuge anzubringenden Orgelpunkt u. s. w., wird ein aufmerksamer Leser auch gar leicht auf die 3stimmige, sowie auf eine jede Fuge von mehr oder weniger Stimmen, anzuwenden wissen. Daher ich hierüber weiter nichts zu sagen brauche.

§. 105.

Die meisten 3stimmigen Fugen sind Klavierfugen; diese findet man jedoch öfters als solche *vierstimmige* Fugen behandelt, von welchen nur drei Stimmen gleichzeitig beschäftigt sind; daher denn auch der Diskant zugleich als Alt, der Alt als Tenor, oder der Tenor als Alt und der Bass zugleich als Tenor behandelt erscheint.

Gegen eine solche Erweiterung des Tonumfanges, welche sich auf dem Klaviere von selbst ergibt, ist begreiflicher Weise nichts zu sagen, so lang es eine und dieselbe Stimme bleibt, welche sich über die gewöhnliche Grenze ihres Tonumfanges ausdehnt; allein dies soll nur bei der Zwischenharmonie Statt finden, nicht aber zugleich in der Art, dass *dieselbe Stimme* und wohl gar schon beim ersten Wiederschlage einmal als Tenor und das anderemal als Bass oder auf eine ähnliche Art behandelt erscheint, wie z. B. in nachstehender Fuge.

J. S. Bach





Hier ist es doch wohl in die Augen springend, dass das Fugenthema von 4 verschiedenen Stimmen vorgetragen wird, und dass im 4^{ten} Takte der Tenor, im 6^{ten} Takte aber der Bass, also Führer und Gefährte in einer und derselben Stimme vorkommen.

§. 106.

In nachstehend angezeigter Fuge aus J. S. Bach's wohltemperirtem Clavier kommen ähnliche Stellen vor, aber nicht gerade so auffallend, wie im vorhergehenden Beispiel. Da diese Fuge übrigens als Beispiel dienen kann, wie man die meisten 3stimmigen Fugen behandelt findet, so will ich sie in ihrer vollständigen Partiturschrift im Anhang unter No. 6. mittheilen, womit man meine nachstehenden dessfallsigen Bemerkungen vergleichen kann.



Das Thema dieser Fuge besteht also aus einem rhythmischen Vierer, welcher wiederum in 2 Zweier oder vielmehr in 1 Zweier und 2 Einer zerfällt. Der anfangende Zweier charakterisirt die Tonart Bdur ganz deutlich, deren Dreiklang der Prime nur verziert erscheint, nämlich:



Da nun der Gefährte alle Verzierungsnoten des Führers genau beibehalten soll, und da derselbe hier in der Oberquinte eintritt, und da er, falls sein Führer ohne diese Verzierungsnoten geblieben, so wie nachstehend bei a, nicht aber so wie bei b von Bach notirt worden wäre, so dürfte er auch mit seinen Verzierungsnoten nicht so wie bei c, sondern er hätte müssen wie bei d notirt werden.



Die Quarte b—f im Führer erscheint hier, in dieser melodischen Form, eben so wenig als plagalischer Tonfall, wie die in dem folgenden Takte vorkommende Quinte f—b, bei welcher noch die Terz eingeschoben ist; denn wenn dieses der Fall wirklich wäre, oder wenn ihn Bach nur so angenommen hätte, so hätte auch der Gefährte auf nachstehende Art abgefasst werden müssen, z. B.



Man sieht also hieraus, zu welchen Inconsequenzen eine bisher missverständene Vorschrift über die vermeintlich richtige Abfassung des Gefährten sogar ein so grosses Genie wie J. S. Bach, der ausserdem in allen contrapunktischen Arbeiten so zwanglos verfahren ist, veranlassen konnte.

Da sich indessen durch dieses inconsequente Verfahren die Tonführung des Gefährten von derjenigen des Führers unterscheidet, so sollte sie im Verfolge dieser Fuge auch nirgends fehlen, wo man sie zu erwarten berechtigt ist; allein sie kommt nur einmal, nämlich beim ersten Widerschlage, in dieser Beziehung und ausserdem im 75^{ten} Takte, hier aber einzeln und mithin nicht als Gefährte vor.

Ogleich nun in dieser Fuge, wie gesagt, nur ein Widerschlag beim ersten Eintritt ihrer 3 Stimmen Statt hat, dennoch aber eine jede einzelne Uebertragung ihres Themas in die verschiedenen Nebentonarten, oder dessen Zurückführung zur Haupttonart, einen Widerschlag ankündigen, so habe ich diese zwar überall als Wie-

derschläge von No. 1—8. gehend, bezeichnet, allein sie sind es nicht, da, wie schon mehrmals bemerkt, nur die Aufeinanderfolge von Führer und Gefährte einen Wiederschlag bildet.

Die ganze Fuge besteht also, wie die meisten Fugen, hauptsächlich aus Zwischensätzen (Zwischenharmonien), welche hier entweder aus einer Figur des Themas gebildet, oder doch auf eine *metrisch ähnliche Art* abgefaßt erscheinen.

Was nun insbesondere diese Fuge betrifft, so enthält der 1^{te} bis 4^{ter} Takt den im Alt eintretenden Führer, welchem Takt 5—8 der Diskant als sein Gefährte nachfolgt, wogegen die erstere Stimme als Gegenharmonie fortgeführt erscheint.

Vom 9^{ten}—12^{ten} Takte bilden beide Stimmen eine Zwischenharmonie und erst im 13^{ten} Takte, also nach einer Unterbrechung von 4 Takten, tritt der Bass mit einer Wiederholung der Tonführung des Führers ein.

Den 17^{ten} Takt, woselbst die neue Zwischenharmonie eintritt, habe ich um deswillen mit einem *NB* bezeichnet, weil ich es nicht für gut halte, dass eine Zwischenharmonie mit einer solchen Figur des Fugenthemas beginne, welche, so wie hier, das Thema selbst um einen ganzen Takt verlängert erscheinen lässt.

Mit dem 21^{ten} Takte tritt nun der Führer eines Wiederschlags in der Nebentonart der Quinte ein, welcher aber, sowie bei allen folgenden Wiederschlägen dieser Fuge, ohne Gefährte bleibt.

Dass gerade dieser neue Eintritt des Führers in derjenigen Stimme Statt findet, in welcher ganz kurz vorher der Führer der Haupttonart vorkam, ist nicht nachahmungswerth, da derselbe, so wie er hier steht, mehr als *richtig* notirter Gefährte des in diesem Falle noch fortdauernden 1^{ten} Wiederschlags, wie als Führer eines neuen Wiederschlags fühlbar wird.

Vom 25^{ten}—31^{ten} Takte findet eine neue Zwischenharmonie Statt, worauf im 32^{ten} Takte ein abermaliger Wiederschlag in der Nebentonart der Quinte, hier aber mit dem ohne Gefährten bleibenden Führer in der Mittelstimme eintritt. Nach hierauf folgenden eben so kurzer Zwischenharmonie vom 36^{ten}—39^{ten} Takte tritt im 40^{ten} Takte der sein sollende 4^{te} Wiederschlag mit dem in der Oberstimme vorkommenden Führer in der Haupttonart ein, und hierauf nach 3 Takten Zwischenharmonie, der im Bass eintretende 5^{te} Wiederschlag in der Parallel-Molltonart.

Die Takte 51—53. enthalten wieder eine neue Zwischenharmonie und die Takte 54—57. den im Alt eintretenden 6^{ten} Wiederschlag vom selben Schläge, wie der vorhergehende, nur dass

der vereinzelt stehende Führer der Nebentonart der Quarte angehört. Hierauf folgt nun wieder eine neue Zwischenharmonie von 5 Takten, welche nach der Molltonart der Secunde modulirt, in welcher der Diskant als Führer eintritt. Nach der nunmehr folgenden Zwischenharmonie vom 67^{ten}—77^{ten} Takte tritt mit dem 78^{ten} Takte der 8^{te} Wiederschlag mit der Tonführung des Gefährten ein, an welche sich vom 82^{ten} Takte an abermals eine neue Zwischenharmonie anschließt, und bis zum Schlusse dieser Fuge (im 93^{ten} Takte) fort dauert, da weder der Eintrittstakt dieser Zwischenharmonie, noch die in den nachfolgenden Takten derselben vorkommenden ähnlichen Anfangsfiguren des Themas etwas hieran ändern.

Was nun die Ausdehnung des Tonumfanges einer jeden Stimme in dieser Fuge betrifft, so kann solcher hier, wo es sich um eine *Klavierfuge* handelt, auch ganz gut Statt finden, und nur die ganz in den Tonumfang des Diskantes übergehende Ausdehnung des Altes in den Takten 89. und 90. hätte unterbleiben sollen.

§. 107.

Ich will nunmehr noch einige 3stimmige Fugen aus *J. Fux „Gradus ad parnassum“*, nebst meinen dessfallsigen Bemerkungen hier mittheilen.

Die erste sey nachstehende aus *F* für für Alt, Tenor und Bass.

J. Fux. grad ad parn i 163

Dass hierbei die Vorzeichnung ohne *b* erscheint, war zu *Fur's* Zeiten, und ist auch noch gegenwärtig bei denjenigen Tonsetzern im Gebrauch, welche hierdurch etwas *Alterthümliches* andeuten wollen, eigentlich aber nur eine Lächerlichkeit begehen, indem die Tonart *F* ohne *b* etwas ganz anderes ist, als *F* dur, welchem dieses *b* nur in der Vorzeichnung, nicht aber bei der betreffenden Note fehlt, welcher es jederzeit beigelegt erscheint, so lang nämlich keine Ausweichung nach *c*dur vorkommt.

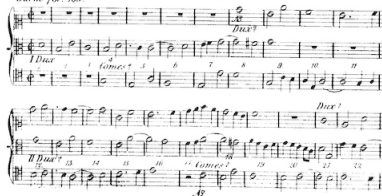
Die Takte 1—10. bilden den 1^{ten} Wiederschlag, in welchem die Stimmen ihrem richtigen Tonhöhenverhältniss gemäss eintreten.

Dass ich aber im 11^{ten} Takte beim Eintritt des 2^{ten} Wiederschlags das im Basse stehende Thema als *Comes* bezeichnet habe, geschah aus dem Grunde, weil im 13^{ten} Takte der Tenor mit der Tonführung des Führs (in beiden Stimmen die erste Note des Themas um $\frac{1}{2}$ ihrer vorgeschriebenen Dauer verkürzt) eintritt.

Da nun im 15^{ten} Takte der Alt in seinem richtigen Octavenverhältniss zum Basse ebenfalls mit der Tonführung des letztern eintritt, so musste auch dieser als *Comes* bezeichnet werden, obgleich es scheint, dass *Fur* diese Sache nicht so betrachtet hat. — Die im 21^{ten} Takte eintretende Zwischenharmonie macht eine förmliche Ausweichung nach *A* moll, ohne dass darum der folgende Wiederschlag in dieser Nebentonart, sondern abermals in der Haupttonart, hier aber mit dem Führ im Alt eintritt, welchem der Tenor und Bass in einer ganz guten Einführung nachfolgen und diese Fuge zum Schlusse bringen.

In der nachfolgenden 2^{ten} Fuge von *Fur*, welche für Diskant, Alt und Tenor überschrieben und der Tonart *G*dur zugetheilt ist, fallen sogleich zwei grobe Versehen auf.

Idem fol. 165.



Erstens erscheinen hier Führer und Gefährte, ihrer Tonführung nach, im umgekehrten Verhältniss zu einander, da der Alt die Tonart *G*dur, welche hier die Haupttonart seyn soll, der Tenor aber die Tonart *C*dur anzeigt; und *zweitens* tritt der Diskant nicht in seinem richtigen Verhältniss zum Alt, welches eine Quinte ist, sondern in der Octave ein.

Auch hier tritt im 24^{ten} Takte eine ähnliche Ausweichung nach *D* moll ein, wie dies in der vorhergehenden Fuge mit der Ausweichung nach *A* der Fall war, indessen das im 28^{ten} Takte eintretende Thema nicht in der Tonart *D*, sondern wiederum in der angeblichen Haupttonart *G*dur eintritt, in welcher auch ganz sichtlich geschlossen wird.

Wegen überall unbestimmter Tonführung des Führers und Gefährten dieser Fuge, habe ich deren Namen jedesmal ein ? beigelegt.

Das im 17^{ten} Takte im Tenor stehende *NB* bezieht sich auf dessen verkürzte Anfangsnote.

Wenn man nun dieses Thema, und zwar in seiner zwittrartigen Tonführung, dem richtigen Tonhöhenverhältniss der 3 Stimmen Diskant, Alt und Tenor gemäss eintreten lassen will, so muss es entweder wie nachstehend bei *a*, oder wie bei *b* geschehen.





In nachstehender Fuge, ebenfalls für Diskant, Alt und Tenor, treten die Stimmen, ihrem gegenseitigen Tonhöheverhältniss gemäss, ganz richtig abgefasst ein.

3 Fug. fol. 167



§. 108.

Schliesslich will ich noch, in Betreff der übrigen im 35^{ten} §. der Lehre des Contrapunktes aufgestellten 16 verschiedenartigen Verbindungen von 3 Stimmen bemerken: dass wenn man in den Fall kommen sollte, für diese oder jene dieser Stimmenverbindungen

eine 3stimmige Fuge zu schreiben, man das betreffende Thema in allen Aequalstimmen, z. B. 2 Diskant, 2 Alt etc. auch im Einklange, in der betreffenden 3^{ten} Stimme aber stets nur in ihrem richtigen Tonhöheverhältniss eintreten lassen muss. Da aber, streng genommen, durch keine andere Stimmenverbindung als diejenige der 4 Stimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass eine regelmässige Quintenfuge ausgeführt werden kann, so kann man auch das Mangelhafte einer 3stimmigen Verbindung in der Art gleichsam verdecken, dass man die *eine* dieser 3 Stimmen, insofern es ihr Tonumfang gestattet, in einem und demselben Wiederschlage *zweimal*, aber durchaus nicht unmittelbar nach einander, mit dem Thema eintreten lässt, was sowohl zu Anfang der Fuge, besser aber noch in der Mitte derselben, von ganz guter Wirkung seyn kann, z. B.



Dasjenige, was nun noch über die 3stimmige Fuge in ihrer Eigenschaft als Doppelfuge zu sagen ist, werde ich im 5^{ten} Capitel anführen und daselbst durch Beispiele erläutern.

D r i t t e s C a p i t e l .

Von der zweistimmigen Fuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und ihrer Ordnungsfolge
als Führer und Gefährte beim ersten Wiederschlage.

§. 109.

Dass bei der zweistimmigen Fuge dasjenige, was die Abfassung des dafür zu bestimmenden Themas, dessen Anwendung als Führer und Gefährte, sowie die Berücksichtigung einer stets zunehmenden Annäherung zwischen beiden, und was sonst in dieser Beziehung in den vorhergehenden Capiteln bereits gesagt ist, ebenfalls seine Anwendung findet, versteht sich wohl von selbst, ebenso dass man hierbei alle bereits gegebenen Vorschriften über die *harmonische* und *contrapunktische* Anwendung von zwei Stimmen stets vor Augen haben muss; und es ist nur dasjenige hier insbesondere zu bemerken, was die Beschränkung mit sich bringt, eine Fuge für *zwei* Stimmen zu schreiben.

§. 110.

Je nachdem man diese oder jene der §. 44. der Lehre des Contrapunktes aufgestellten 6 verschiedenen 2stimmigen Verbindungen zur Verfertigung einer Fuge anwenden will, zeigt es sich auch sogleich, ob man eine Quinten- oder eine Octavefuge zu schreiben hat.

Vier derselben, nämlich:

Diskant und Bass,
Diskant und Alt,
Alt und Tenor,
Tenor und Bass

bestimmen eine Quintenfuge; die andern beiden

**Diskant und Tenor,
Alt und Bass**

aber eine Octavenfuge, z. B.

[illegible]

Aus den vorstehenden Beispielen, welche übrigens keineswegs als *Muster* gelten sollen, wird ein aufmerksamer Leser sogleich entnehmen:

- 1) dass auch hier die Quintenfuge den Vorzug vor der Octavenfuge hat, und
- 2) dass von den vierlei Arten der Quintenfuge, diejenige zwischen Bass und Diskant wiederum den Vorzug vor den übrigen verdient;
- 3) dass man die Gegenharmonie zugleich im Contrapunkt der Octave entwerfe, weil sie dann überall wieder angebracht werden kann, und
- 4) dass der Tonumfang der *anfangenden* Stimme auch die Wahl der Tonart bestimmt.

Da nun in der hier Statt findenden Beziehung, Bass und Alt, sowie Tenor und Diskant ihrem gegenseitigen Octavenverhältniss zufolge als *gleichartig* zu betrachten sind, so könnte auch in den 4 Beispielen *a—d* überall dieselbe Tonart beibehalten werden. Wollte man aber den Diskant oder Tenor *zuerst* eintreten lassen, so würde auch nur deren Tonumfang die Wahl der Tonart bestimmen, welche dem Quintenverhältniss zufolge, in welchen diese 2 Stimmen zum Alt und Bass stehen, in vorliegendem Falle entweder G oder F seyn müsste, z. B.



Dass es bei den vorbergehenden 2 *Octavenfugen* einerlei ist, ob hier die tiefere oder höhere Stimme *zuerst* eintritt, ergibt sich von selbst; dass es aber nicht einerlei ist, ob der Bass oder der

Tenor, oder ob der Alt oder der Diskant die *zuerst* eintretende Stimme sey, ersieht man aus der Transposition des Beispiels *e*, welches daselbst in Es dur, bei *f* aber in B dur steht.

Zweiter Abschnitt

des dritten Capitels.

Ueber die Einrichtung der übrigen Widerschläge einer zweistimmigen Fuge.

§. 111.

Da die zweistimmige Fuge keine Verschiedenheit in der Zusammensetzung ihrer Stimmen zulässt, und da hierbei nur diejenige Abwechslung zwischen *Bass* und *Diskant* Statt findet, welche die Anwendung des doppelten Contrapunktes gewährt, so erscheint solche auch in der That hier ganz unerlässlich, und es müssen daher die folgenden Widerschläge einer 2stimmigen Fuge, so wie jede *Engführung* und *Zwischenharmonie* hiernach abgefasst werden.

Da ich nun keine zweistimmige Fuge zur Hand habe, um solche hier als *Beispiel* zu benutzen ¹¹⁰⁾, so will ich kurzer Hand eine schreiben, solche jedoch keineswegs gerade als *Muster* hienersetzten.



110) Alle mir bekannt gewordenen 2stimmigen Fugen sind nämlich Instrumentalfugen, und zwar gewöhnlich klavierfugen. Was nun diese selbst betrifft, so werde ich mich über deren Einrichtung und über ihre *fast allgemeine Beschaffenheit* im 6ten Capitel, Abschnitt 3, Abth. D., ausführlich aussprechen.

Vorstehende Fuge ist also für *Diskant* und *Bass*, da diese beiden Stimmen, wie schon gesagt, zum Vortrage einer zweistimmigen Fuge die passendsten sind. — Obgleich nun beide Stimmen sich beim Vortrage des Fugenthemas selbst stets in ihren Grenzen halten, so findet doch in dieser oder jener *Zwischenharmonie* eine so grosse Ausdehnung im Tonumfange beider Stimmen Statt, dass sich diese Fuge nur zum Vortrage auf dem Klavier eignet, ohne dass ich sie gerade als *Klavierfuge* betrachtet wissen möchte. Die Einrichtung dieser Fuge nun betreffend, so enthalten die Takte 1—4. das kurze Fugenthema als Führer und Gefährte, und bilden den 1^{ten} Widerschlag in der Haupttonart C dur. Hierauf tritt nach einer *Zwischenharmonie* von 2 Takten, der in der Nebentonart G

stehende 2^{te} Widerschlag ein, bei welchem der Gefährte durch seine vergrösserte Anfangsnote um ein Viertel früher eintritt.

Ich bemerke in Betreff der im 7^{ten} und 8^{ten} Takte vorkommenden Unterbrechung im Gange der Oberstimme, dass hier, wo die Fuge erst kurz vorher angefangen hat, eine solche Unterbrechung in der Tonführung der einen ihrer beiden Stimmen schon Statt finden darf. Dies geht aber im weitem Verfolg um deswillen nicht gut an, als hiernach eine wahrhafte Leere entstehen, und diese nur störend auf den erforderlichen Zusammenhang einwirken würde.

Im 16^{ten} Takte tritt in der Moltonart der Sexte der 3^e Widerschlag und hierbei der Gefährte in der Vergrösserung ein ⁽¹¹⁾, welcher Umstand auch sein so frühes Eintreten veranlasst, da ausserdem dieser ganze Satz über die Gebühr hätte gedehnt werden müssen. In der hierauf folgenden *Zwischenharmonie* vom 20^{ten}—26^{ten} Takte, finden verschiedene Nachahmungen zwischen beiden Stimmen Statt, worauf im 29^{ten} Takte der 4^e Widerschlag in der Nebentonart der Quarte, und dessen Gefährte, so wie bereits oben im 8^{ten} Takte, mit vergrösserter Anfangsnote eintritt. — Im 34^{ten} Takte tritt der *Diskant* mit dem ganzen Thema in der Gegenbewegung ein, welchen Satz ich aber um deswillen bloss als zu der betreffenden *Zwischenharmonie* gehörig, betrachtet habe, als der fragliche Vortrag des Themas nur in *einer* Stimme Statt findet. Mit dem 36^{ten} Takte beginnt nunmehr der 5^{te} und letzte Widerschlag, in welchem ich die in der Octave eintretende Wiederholung des Führers bloss als *Imitation*, ebenso auch die im 41^{ten} Takte eintretende Wiederholung des Gefährten überschrieben habe.

Hier am Ende der Fuge, wo sowohl die Tonführung des Führers, als diejenige des Gefährten hinlänglich charakterisirt erscheint, kann auch die Wiederholung des einen, sowie des andern, nur als *solche* benannt werden; allein wenn dieser Satz zu *Anfang* der Fuge stehen würde, so würde er solche auch als eine *Octavenfuge* charakterisiren, indem diese Nachahmung in der Octave, als *erste Wiederholung* des Fugenthemas, auch nur als *Gefährte* der betreffenden Fuge zu benennen seyn würde.

§. 112.

Ich werde im Anhang unter andern Sätzen auch eine der beiden Fugen von *Gretry*, welche derselbe im 3^{ten} Bande seiner

⁽¹¹⁾ Da diese Vergrösserung auf der schlechten, statt auf der guten Takzeit eintreten musste, so ward hiernach auch die um 1/2 Note zu grosse Verlängerung der Note A nothwendig, da ausserdem die rhythmische Ordnung hätte gestört werden müssen. Man vergleiche hierauf, was ich in dieser Beziehung in der Lehre des Contrapunctes §. 101. bereits gesagt habe.

„Essais sur la musique“ notirt hat, mittheilen, da ein solches Beispiel zu merkwürdig ist, um nicht hier angeführt zu werden, und da dessen Abfassung einen abermaligen Beweis liefert, wie schwankend die Ansicht über die wahre Beschaffenheit der Fuge zu *Gretry's* Zeiten war, und wie unbestimmt die Musiklehrer der damaligen Zeit sich darüber müssen ausgesprochen haben, ausserdem ein so geübter Tonsetzer, wie *Gretry*, keine solche Ansicht über die Fuge hätte haben, und solche Sätze, wie die oben erwähnten, hätte componiren und als Fuge bezeichnen können.

§. 113.

Marpurg spricht in seiner „Abhandlung von der Fuge“ von 2stimmigen Doppelfugen, von welchen er einige mittheilt und analysirt.

Was nun diese sogenannten zweistimmigen Doppelfugen und *Marpurg's* Aeusserungen darüber betrifft, so werde ich das Erforderliche im 5ten Capitel gegenwärtigen Lehrbuches mittheilen.

Viertes Capitel.

Von der fünf- und mehrstimmigen Fuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Ordnungsfolge als Führer und Gefährte des ersten Widerschlages.

§. 114.

Ich habe schon im 106ten §. der Lehre des Contrapunktes gesagt, dass man bei einer mehr als vierstimmigen Composition, die hinzutretenden Stimmen als einen zweiten Diskant, Alt, Tenor und Bass betrachtet und behandelt.

Bei einer mehr als 4stimmigen Fuge tritt also als neue Oberstimme noch ein Diskant, und als neue Unterstimme noch ein Bass, demnach als neue Mittelstimme noch ein Alt oder Tenor hinzu.

Werden nun alle 4 Stimmen verdoppelt, so bildet sich hierdurch auch eine doppelchörige Fuge, welche darum aber nicht auch als eine Doppelfuge zu betrachten ist, indem letztere ihren Namen nicht durch die doppelte Stimmenanzahl, sondern von der An-

wendung zweier Themata erhalten hat, welche letztere anfänglich als 2 besondere Fugen eingeführt und weiterhin vereinigt werden müssen, wenn sie eine eigentliche Doppelfuge bilden sollen.

Was nun in dieser eben angeführten Beziehung zu sagen ist, macht den Inhalt des nachfolgenden Capitels aus; in gegenwärtigem kann aber nur von einer einfachen für 5, 6 und 8 Stimmen ¹¹²⁾ zu verfertigten Fuge die Rede seyn.

§. 115.

Bei einer 5stimmigen Fuge verdoppelt man gewöhnlich entweder den Bass, oder den Diskant, oder auch den Tenor, selten aber den Alt, da ein zweiter Diskant schon als hoher Alt, und von zwei Bassen der höhere als tiefer Tenor, sowie von zwei Tenor der höhere als tiefer Alt behandelt wird. Die 5stimmige Fuge veranlasst also folgende 3 verschiedene Arten ihrer Stimmenverbindung:

- 1) Diskant, Alt, Tenor und Bass 1 u. 2;
- 2) Diskant 1 u. 2, Alt, Tenor und Bass, und
- 3) Diskant, Alt, Tenor 1 u. 2 und Bass.

Was nun die Behandlung einer jeden Stimme dieser dreierlei Arten einer 5stimmigen Verbindung betrifft, um als Führer und Gefährte einzutreten, so bemerke ich dessfalls Folgendes:

1) Da bei 5 Stimmen keine gleichmässige Vertheilung im Vortrag des Führers und Gefährten Statt finden kann, in jedem Widerschlage einer Fuge die zuletzt eintretende Stimme in der dem betreffenden Widerschlage zum Grunde liegenden Tonart schliessen soll, so muss das zu einer 5stimmigen Fuge zu wählende Thema auch in der Haupttonart bleiben, wenn nämlich die zuletzt eintretende Stimme eine zweite Wiederholung des Führers enthalten soll, z. B.



Hier tritt der tiefere Bass mit dem in der Haupttonart bleibenden Thema als Führer ein, dem der höhere Bass als Gefährte, hierauf der Tenor mit der ersten Wiederholung des Führers, sowie der Alt mit einer solchen des Gefährten und zuletzt der Dis-

¹¹²⁾ Eine Fuge für 7 Stimmen ist, sowie überhaupt der ganze 7stimmige Satz, ungebrauchlich; in wiefern aber dennoch eine solche Statt finden könnte, darüber habe ich mich im 6. Capitel der Lehre des Contrapunktes ausgesprochen.

kant mit der 2ten Wiederholung des Führers folgt, somit dieser 1te Widerschlag auch in der Haupttonart schliesst. —

Die Eintrittsfolge der Stimmen ist also hier Bass 2 und Bass 1, Tenor, Alt und Diskant. Diese Folge kann aber auch umgekehrt werden: Diskant, Alt, Tenor, Bass 1 und Bass 2.

Das erstmal treten die Stimmen von der tiefsten zur höchsten, und das zweimal von der höchsten zur tiefsten fortschreitend, also beidemal von aussen ein.

Nimmt aber der Gesang des Führers eine Wendung nach der Quinte, in welchem Falle der Gesang des Gefährten sich nach der Prime zurück gehend wenden muss, so muss die zuletzt eintretende Stimme eine *zweite Wiederholung* des Gefährten enthalten, um den betreffenden Widerschlag auch in seiner Tonart schliessen zu können, z. B.



Hier tritt der erste Bass mit dem Führer, der Tenor mit dem Gefährten, hierauf der Diskant mit der ersten Wiederholung dieses Gefährten, dann der Alt mit der ersten Wiederholung des Führers und zuletzt der zweite Bass mit der zweiten Wiederholung des Gefährten ein.

Die Eintrittsfolge ist also hier:

Bass 1, Tenor, Diskant, Alt und Bass 2.

Diese Stimmenfolge kann aber *nicht* umgekehrt werden, da ausserdem der Gefährte seinem Führer vorausgehen würde.

Wohl aber kann die Eintrittsfolge selbst noch auf nachstehende Arten umgeändert werden:



Die Stimmenfolge ist also:

Bass 1, Tenor, Alt, Bass 2 und Diskant,

und hier treten sämtliche Stimmen wiederum von aussen ein, und da die beiden zuletzt eintretenden zugleich die äussersten sind, so

kann auch ein Wechsel zwischen ihnen Statt finden, wodurch sich dann folgende Stimmenfolge herausstellt:

Bass 1, Tenor, Alt, Diskant, Bass 2.

Endlich können die fraglichen 5 Stimmen auch noch auf nachstehende Art und hierbei abermals von aussen eintreten:

Alt, Tenor, Diskant, Bass 1 und Bass 2;

oder in Noten dargestellt:



In allen diesen Eintrittsfolgen der 5 Stimmen sind 2 Bässe, und da der erste oder höhere derselben auch als ein zweiter oder tieferer Tenor betrachtet werden kann, so kann man die vorhergehende Eintrittsfolge auch auf nachstehende Art notiren:

Bass, Tenor 2, Tenor 1, Alt und Diskant,

oder umgekehrt:

Diskant, Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Bass;

und dann ferner:

Tenor 2, Tenor 1, Diskant, Alt und Bass;

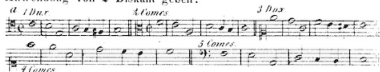
Tenor 2, Tenor 1, Alt, Bass und Diskant;

Tenor 2, Tenor 1, Alt, Diskant und Bass;

und endlich:

Alt, Tenor 1, Diskant, Tenor 2 und Bass.

Endlich will ich noch ein Beispiel über die hier Statt findende Anwendung von 2 Diskant geben:



Hier tritt der Tenor mit dem nach der Quinte von Cdur modulirenden Thema als Führer ein, welchem der Alt als Gefährte folgt.

Damit der nunmehr mit der ersten Wiederholung des Führers eintretende 2te Diskant hier nicht mit dem 1ten Diskant verwechselt werde, so habe ich ihn im Mezzo-Sopran-Schlüssel notirt. Dem zweiten folgt nunmehr der 1te Diskant mit der ersten Wiederholung des Gefährten und diesem der Bass mit der zweiten Wiederholung.

Die Ordnungsfolge dieses Stimmeneintrittes ist also:

Tenor, Alt, Diskant 2, Diskant 1 und Bass.

Man kann diese Stimmenfolge aber auch auf nachstehende 3 Arten notiren:

Tenor, Bass, Alt, Diskant 2, Diskant 1;

Diskant 2, Alt, Diskant 1, Tenor, Bass;

Diskant 2, Diskant 1, Alt, Tenor und Bass;

oder in Noten:

Bei allen 4 Arten treten die Stimmen von aussen ein. Wenn man aber diesen letzten Umstand unbeachtet lassen will, so kann jeder Stimmeneintritt auf so vielfache Art verändert werden, als das Quinten- und Octavenverhältniss der Stimmen eine solche Veränderung gestattet, z. B. bei obigem Satze:

Es geht also durchaus nicht an, eine solche Umänderung in der Eintrittsfolge Statt finden lassen zu wollen, dass eine und dieselbe Stimme, bei Beibehaltung derselben Tonart, einmal als Führer, das anderemal aber als Gefährte eintrete.

§. 116.

Bei einer 6 stinnigen Fuge verdoppelt man gewöhnlich den Diskant und Bass.

Da bei 6 Stimmen wiederum eine gleichartige Vertheilung beim Vortrage von Führer und Gefährten Statt finden kann, so ist hier die zuletzt eintretende Stimme, was nämlich deren Vortrag als Führer oder Gefährte betrifft, wie bei der 4 stinnigen Fuge zu behandeln.

Wenn nun das Fugenthema auch hier von allen 6 Stimmen in *verschiedener* Tonhöhe vorgetragen werden soll, so muss solches nach dem vorgeschriebenen *Tonumfang* einer jeden der 6 Stimmen abgefasst und hiernach sowohl die Tonart, als die daraus entspringende Ordnung, in welcher die Stimme Führer und Gefährte einzutreten haben, bestimmt werden.

Wenn man daher das zuletzt mitgetheilte Thema einer 5 stinnigen Fuge auch für eine 6 stinnige benutzen wollte, so müsste es um eine grosse Secunde oder um eine kleine Terz höher transponirt werden, da ausserdem der 2te Bass nicht zum wiederholten Vortrage des Führers benutzt werden könnte, z. B.

wobei sämtliche 6 Stimmen von aussen eintreten und

wobei der Alt in der Mitte eintritt.

Da aber das vorstehende Thema eine Modulation nach der Quinte macht, so will ich statt seiner das frühere Beispiel, welches in der Haupttonart bleibt, hierzu benutzen, nur dass solches um eine grosse Secunde tiefer transponirt werden muss, da ausserdem der 1te Diskant zu hoch gehen würde, z. B.

Hier treten alle 6 Stimmen von aussen ein. Da aber hierbei die zuletzt eintretende Stimme die zweite Wiederholung des Gefährten enthält, so muss ein auf diese Weise abgefasster Widerschlag hier, sowie bei der 4stimmigen Fuge, einen nach der Prime der Tonart zurückführenden Anhang oder eine *frühere* Wiederholung des Gefährten erhalten, in welchem Falle jedoch nicht *alle* 6 Stimmen von aussen eintreten können, z. B.



Wenn man nun nicht darauf sehen will, dass sämtliche 6 Stimmen von aussen eintreten, so können auch noch mehrere Eintrittsarten Statt finden, von welchen ich nachstehend ein Paar mit und ohne Eintritt sämtlicher Stimmen von aussen hersetzen, die Aufstellung der übrigen aber dem Leser überlassen will.



§. 117.

In einer *achtstimmigen Fuge* müssen die Stimmen von gleicher Art, auch in gleicher Tonhöhe eintreten. Da aber ein Widerschlag, in welchem Führer und Gefährte von allen 8 Stimmen vorgetragen werden sollte, über die Gebühr gedehnt werden müsste, so behandelt man eine für 8 Stimmen zu setzende Fuge *entweder doppelchörig*, oder als *Doppelfuge*. Im ersten Falle lässt man den 1ten Widerschlag nur 4stimmig, fasst ihn aber in der Art ab, dass wenn z. B. der Führer im 1ten Chor eintritt, der Gefährte im 2ten Chor nachfolgt, so dass *beide* Chöre *gleichen* Antheil am Vortrage des Führers und Gefährten nehmen.

Beim 2ten Widerschlage kehrt man denn diese Ordnungsfolge um, so dass nunmehr der Führer im 2ten Chor und der Gefährte im 1ten Chor eintritt.

Im zweiten Falle wird sie als eine solche Doppelfuge behandelt, in welcher Thema und Gegenthema (Subjekt und Contrasubjekt) immer zugleich eintreten. Von solcher Beschaffenheit sind auch die meisten 5- und 6stimmigen, und selbst schon viele 4stimmige Fugen. —

Zweiter Abschnitt

des vierten Capitels.

Ueber die Einrichtung der folgenden Widerschläge einer fünf- und mehrstimmigen einfachen Fuge.

§. 118.

Die Einrichtung der folgenden Widerschläge einer 5- und mehrstimmigen Fuge ist im Allgemeinen wie diejenige der 4stimmigen Fuge und gewährt nur noch die Mannigfaltigkeit, welche aus der Vereinigung von bald mehr, bald weniger Stimmen entspringt. Die mittleren Widerschläge einer 5stimmigen Fuge können daher 4-, 3- und mitunter sogar 2stimmig seyn, und so ist es auch in demselben Verhältniss bei einer 6- und 8stimmigen Fuge. Nur der *letzte* Widerschlag soll in der Regel vollzählig seyn, da begreiflicher Weise *sämtliche Stimmen* im Schlussaccord *vereinigt* seyn müssen.

§. 119.

Schliesslich will ich noch den 1ten Widerschlag einer 5stimmigen und einer 6stimmigen Fuge von *J. S. Bach* mittheilen.



Da vorstehender Satz aus einer Orgelfuge entlehnt ist, so muss man hierin den Grund suchen, warum die hierbei beteiligten Stimmen einen so ausgedehnten Tonumfang haben, dass manchmal der Bass in den Tenor, dieser in den Alt und letzterer in den Diskant übergeht.

Uebrigens werde ich dieser Fuge als Orgelfuge im 3ten Abschnitte des 6ten Capitels Abth. C. noch insbesondere Erwähnung thun.

Das hier folgende Beispiel,

dessen weitere Folge bis zum 29ten Doppeltakte ich im Anhang unter No. 8. und zwar in den vom Verfasser selbst vorgezeichneten Tonschlüsseln, mittheilen werde, ist die 6stimmige Ricercare aus J. S. Bach's „musikalischem Opfer.“

Dass aber der 2te Tenor kein solcher, sondern ein Bass ist, zeigt sich schon in seinen ersten Takten, daher ich ihn von da an auch gleich im Bassschlüssel fortgeführt habe.

Warum der Componist in *allen* Stimmen, so lange solche pausiren, zwei Takte in *einen* Taktstrich zusammengezogen hat, ist übrigens nicht einzusehen und kann beim Taktschlagen nur Störung veranlassen.

Da ich keine *einfache* Fuge für 8 Stimmen besitze, so will ich den Leser auf den Schlussatz aus meinem *Vater unser* „denn dein ist das Reich“ aufmerksam machen, damit er hieraus entnehme, wie man den 1ten Widerschlag einer *einfachen* von 2 vierstimmigen Chören vorzutragenden Fuge allenfalls einrichten kann.

Fünftes Capitel.

Von der Doppelfuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die Einrichtung einer Doppelfuge für 2 und 3 Subjekte.

§. 120.

Die Ansichten der Musikgelehrten über die Doppelfuge waren von jeher sehr verschieden, und sind es sogar noch heutiges Tages.

Mattheson führt in seinem „*neu eröffneten Orchester*“ vom Jahre 1713 nachstehende 12 verschiedene Arten der Doppelfuge an, nämlich:

1) Wenn die Fuge zwei verschiedene Themata besitze, von welchen jedes einzeln eingeführt, hierauf mit dem andern vereinigt vorgetragen werde; welche Art der Doppelfuge die beste sey.

2) Wenn die 2^{te} Stimme der ersten in der Gegenbewegung nachfolgt.

3) Wenn der Gang der 2^{ten} Stimme durch eingemischte Pausen unterbrochen wird.

4) Wenn bei No. 3. zugleich noch die Gegenbewegung angebracht wird.

5) Wenn die 2^{te} Stimme den Gang der ersten in Noten von noch einmal so langer Dauer wiederholt ¹¹²).

6) Wenn man dieses letztere Verfahren auf drei oder mehrere Stimmen anwendet.

7) Wenn bei dem unter No. 5. erwähnten Verfahren zugleich noch die Gegenbewegung Statt finden kann.

8) Wenn die 3^{te} Stimme den Gang der zweiten in der Gegenbewegung vorträgt.

9) Wenn die Stimmen zuerst nach rechtem Gebrauch, nachher aber auch in der Gegenbewegung angewandt werden können.

10) Wenn man beide Stimmen, Führer und Gefährte, in verschiedenen Sätzen vorführen (versetzen) und hierbei auch noch die Vergrößerung in der Gegenbewegung anbringen kann.

11) Wenn man nicht allein die Stimmen verkehre (in den Contrapunkt der Octave etc. versetze), sondern hierbei auch das Thema rückwärts und vorwärts gelesen, anbringen kann.

¹¹² *Mattheson* bemerkt hierbei, dass man einen solchen Tonsatz eheinen „*Canon per augmentationem*“ genannt habe.

12) Wenn man alle vorher beschriebenen Arten *vereinigt* in einer Fuge anbringen kann.

Ich bemerke kurzer Hand hierüber:

dass No. 1. die einzige wahre Art der Doppelfuge ist, dass aber die übrigen Nummern um deswillen gar nicht *hierher* gehören, weil solche, wenn sie nicht geradezu den *Canon* angehen, doch nur die Ablassung des Gefährten betreffen, also in keinem Falle eine Doppelfuge charakterisiren. Was indessen in Betreff des verschiedenartig abzufassenden Gefährten einer Fuge, also einer *einfachen* Fuge zu sagen ist, werde ich, meinem Plan zufolge, im 4^{ten} Abschnitt des 7^{ten} Capitels anführen.

Man sieht übrigens hieraus, welche sonderbare Begriffe man in früheren Zeiten von der Fuge hatte, ausserdem es gar nicht möglich gewesen wäre, solche Tonsätze, wie sie vorstehend von 2—12 beschrieben, zu den *Doppelfugen* zählen zu wollen.

Auch *Walther* wusste nicht recht, woran er mit der Doppelfuge war, da er in seinem Wörterbuch, Art. *Fuga doppia*, folgende Beschreibung macht:

„Eine Doppelfuge heisst, wenn 2, 3 bis 4 Themata mit einander zugleich sich hören lassen, so dass jedes bald oben, in der Mitte und unten zu stehen kommt, und dass allezeit eine richtige Harmonie vernommen wird. Denn 2 und 2 Stimmen *collectiv* genommen, machen insgesamt eine Fuge.“

Dieser Beschreibung nach müsste also ein jeder nach den Vorschriften des 2., 3- oder 4fach doppelten Contrapunktes abgefasster Tonsatz auch eine *Fuge* und zwar eine *Doppelfuge* seyn. Dass man aber solche blos contrapunktische Sätze der erwähnten Art als Fuge von 2, 3 und 4 Subjekten überschrieben findet, ist ganz richtig, so unrichtig auch diese Ueberschrift ist. —

Die neueren Musikgelehrten verstehen zwar unter einer Doppelfuge eine solche, welche *mehr* als ein Thema besitzt; aber nicht allein, dass sie oft eine stellenweis mit durchgeführte Gegenharmonie als ein solches zweites Thema, oder sogenanntes *Contrasubjekt* betrachten, so zählen sie auch noch diejenigen Fugen zu den *Doppelfugen*, in welchen die nachfolgende Stimme das Thema der *anfangenden* Stimme in vergrösserten, oder in die Gegenbewegung zu versetzenden, oder rückwärtsgehend zu lesenden Noten vorträgt, welchen Vortrag sie aber nicht als Tonführung des Gefährten, wie es *Mattheson* in den betreffenden Nummern seiner 12 Arten der Doppelfuge gethan, sondern als ein für sich beste-

hendes zweites Thema betrachten und hierdurch eine solche Fuge zur Doppelfuge stempeln.

Ferner nennen sie auch jeden nach der *Walther'schen* Beschreibung abgefassten contrapunktischen Tonsatz eine Doppelfuge, und verlangen bei der Anwendung eines oder mehrerer Contrasubjekte nicht, dass diese, was in der *Fuge* doch unerlässlich ist, ebenso wie das Hauptthema als Führer und Gefährte eingeführt werden.

Nach meiner Ansicht muss eine Doppelfuge mehr als ein Hauptthema enthalten, und da 2 Themata hierzu schon hinreichend sind, so werde ich grösstentheils auch nur Beispiele dieser Art anführen; da man aber, wie gesagt, jede Fuge, bei welcher die Gegenharmonie entweder schon als Begleitung des Führers, oder erst als Begleitung des Gefährten erscheint, und ihrer leichteren Anwendung wegen im doppelten Contrapunkt geschrieben, und daher als ein Contrasubjekt angesehen wird, als Doppelfuge betrachtet, so will ich den Anfang mit *dieser* Art der Doppelfuge machen, und nachstehend die ersten Takte einer solchen 2-, 3- und 4stimmigen Fuge, so weit solche zur Verständlichkeit des Ganzen hinreichen, hieher setzen.

J. S. Bach *Georgium als Contrabass*

J. S. Bach

Sammtliche 3 Fugen sind von *J. S. Bach*, aber wahrscheinlich nicht von ihm selbst als *Doppelfuge* überschrieben; allein da *Margpurj* sich im 1^{ten} Theil seiner *Abh. v. d. Fuge* ausdrücklich als *Doppelfuge* anführt, und da andere Tonlehrer sie eben so bezeichnen, so mag nimmehr der Leser selbst beurtheilen, ob ihnen dieser Name mit Recht zukommt oder nicht, da es jedenfalls *nonsens* ist, von einer *2stimmigen Doppelfuge*, wie von einem *2stimmigen Quartett* zu sprechen.

In den vorstehenden **2stimmigen Fugen** tritt nun zugleich mit dem Gefährten, dessen Gegenharmonie als Contrasubjekt behandelt ein, welches im 5ten und 6ten, 7ten und 8ten, 9ten und 10ten Takt gewissermassen wiederum seine eigene Gegenharmonie erhält.

In der *3stimmigen Fuge* tritt das *Contrasubjekt* im 3^{ten} Takt und hier, obgleich durch eine Pause unterbrochen, dennoch nur als *fortgesetzte Gegenharmonie* ein.

In der *4stimmigen Fuge*, woselbst das Contrasubjekt ebenfalls als Gegenharmonie eintritt, erscheinen vom 5ten Takte an beide Themata fast immer beisammen, und bilden durch die hinzugefügten Terzen und Sexten (letztere sind ungekehrte Terzen) einen *doppelten 2stimmigen Satz*, wodurch sich *Marpurg* veranlaßt sieht, dieser Fuge den Namen einer *canonischen Doppelfuge* zu geben, was aber eben so unpassend erscheint, als wenn man irgend einen Canon einen *figurten Canon* nennen wollte.

§. 121.

Ich will nunmehr die 1^{ten} Takte einer solchen 2-, 3- und 4stimmigen Fuge hersetzen, bei welchen sämtlich das *Contrasubjekt* schon als *Gegenharmonie* des Führers erscheint.

J. Ph. Telemann

Ouverture à l'italienne

Violon

Contrabasse

Contrabasse

Violon

Contrabasse

etc.

The image displays a page from a musical score, likely for a string quartet or orchestra. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections: "Viol. I" and "Viol. II". The "Viol. I" section includes a "Dux" (leader) part and a "Contras" (counter) part. The "Viol. II" section includes a "Dux" part and a "Contras" part. The "Viola" section includes a "Dux" part and a "Contras" part. The "Cello/Double Bass" section includes a "Dux" part and a "Contras" part. The score is marked with "J. Haydn" and "J. Haydn" sections. The "J. Haydn" section is marked with "Dux" and "Contras". The "J. Haydn" section is marked with "Dux" and "Contras". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Dux" and "Contras".

Thema

16 17 18 19 20 21 22

Comes

23 24 25 26 27

etc

Im 16ten Takte der für 2 Flöten geschriebenen *Telemann'schen* Fuge, welche mir nur soweit, als ich solche hier mittheile, aus *Marpurg's Abh. v. d. Fuge* bekannt ist, wechseln beide Stimmen den Vortrag des Subjektes und Contrasubjektes, und fahren wahrscheinlich auf gleiche Weise fort, sich abwechselnd in den Vortrag beider Themata zu theilen, ohne sonst etwas neues vorzuführen. —

Die 3stimmige für 2 Violinen und Bass geschriebene Fuge von *Leclair*, welche man Tab. 43—45. im 1ten Th. der *Marpurg'schen Abhandlung von der Fuge* vollständig mitgetheilt findet, enthält nur in ihrem 1ten Wiederschlag, vom 1ten—9ten Takte, einen vollständigen, in allen 3 Stimmen gleichmässig vertheilten Vortrag bei-

der Subjekte; im Verfolge aber ist kein eigentlicher Wiederschlag mehr zu finden, sowie denn auch sowohl Subjekt als Contrasubjekt öfters nur unvollständig in ihrer Tönführung und Tonverbindung erscheinen.

Das 3te Beispiel von *Jos. Haydn* bildet den letzten Satz seiner 3 Violinquartette op. 17., und ich würde es hier, wo von der Doppelfuge die Rede ist, gar nicht, sondern vielleicht erst bei der Quartettfuge (Abth. B. Abschnitt 3. des 6ten Capitels) mitgetheilt haben, wäre dieser Satz nicht ausdrücklich als *Fuga a 2 Soggetti* überschrieben.

Diese angebliche Doppelfuge enthält aber nicht einmal den 1ten Wiederschlag richtig abgefasst, wie man dies aus der nur unvollständigen Wiederholung des Führers und Gefährten, eben so aus derjenigen des Contrasubjektes sogleich ersieht. Dass die folgenden Wiederschläge von gleicher Beschaffenheit sind, versteht sich von selbst. Allein so werthlos diese Composition auch als *Doppelfuge* ist, so effectvoll ist solche doch als *Quartettsatz*, und es mag wohl nur in letzterem Umstände begründet erscheinen, dass man ihren Unwerth als *Fuge* ganz überschauen hat, zumal da die meisten Fugen, was nämlich ihre regellose Abfassung betrifft, gleichen Schläges sind.

§. 122.

Endlich will ich noch nachstehenden Anfang einer 2stimmigen Fuge von *Pepusch* mittheilen, in welcher sich wirklich 2 förmliche Themata befinden, von welchen das zweite erst nach beendigtem Vortrage des ersten, und zwar ebenfalls als Führer und Gefährte eintritt.

J. C. Pepusch q 166* + 1754

1st Thema

Comes

1st Th

Comes

2nd Thema

Comes

1st Th

Comes



Marpurg, welcher diesen Tonsatz gleichsam als Master einer 2 stimmigen Doppelfuge mittheilt, statt solchen als einen verunglückten Versuch anzuführen, wie weit es mit der früheren und zu seiner Zeit bestandenen so falschen (unrichtigen) Ansicht über die Fuge gekommen, dass man sogar die Einrichtung einer 4stimmigen Fuge zum Vortrage für 2 Stimmen arrangiren zu können, geglaubt hat, würde dies sicher nicht gethan haben, wenn ihn die Autorität damaliger berühmter Tonsetzer nicht irre geführt hätte. *Pepusch* hatte nämlich seiner Zeit einen grossen Namen als Musikgelehrter und hat sich noch insbesondere durch die Stiftung der *Academy of ancient Music in London* berühmt gemacht; allein wie es um seine Ansicht von der Fuge gestanden hat, ist aus obigem Beispiel sattsam zu ersehen, da hier die Lächerlichkeit, mit zwei Stimmen die Wirkung einer 4stimmigen Fuge herausbringen zu wollen, recht in's Auge fällt.

§. 123.

Was nun die Beispiele über diejenigen Arten der Fuge betrifft, welche aus dem Grunde von einigen Tonlehrern zu den *Doppelfugen* gezählt werden, weil dabei der Gefährte in vergrösserten oder verkleinerten Noten gegen den Führer oder sonst auf eine

verschiedene Art eintritt, so gehören solche, dem Plane gegenwärtigen Lehrbuches zufolge, in den 4ten Abschnitt des 7ten Capitels.

Dagegen werde ich weiter unten einige über diejenige Art der Doppelfugen sagen, bei welchen das 2te Thema aus irgend einer Veränderung entsprungen ist, welche man mit den Noten des 1ten Themas vorgenommen, und werde endlich auch noch solche Muster gleichsam als Fingerzeige aufstellen, wie das 2te Thema in seiner Taktart oder Tonart ganz verschiedenartig gegen das 1te Thema abgefasst, und dennoch mit diesem verbunden werden kann.

§. 124.

Die eigentliche Doppelfuge muss also, wie gesagt, zwei Thematata enthalten ¹¹⁴⁾, von welchen ein jedes zuerst einzeln nach den Vorschriften der einfachen Fuge eingeführt wird, und welche dann in Verfolge eines solchen Tonsatzes gleichzeitig verbunden, aber hierbei auch stets als Führer und Gefährte behandelt, erscheinen müssen.

Da nun jeder contrapunktische Tonsatz wenigstens 2stimmig seyn muss, mithin es schon in dieser Berücksichtigung keine *einstimmige* ¹¹⁵⁾ Fuge geben kann, das Thema der Fuge aber auch jederzeit als Führer und Gefährte auftreten muss, wenn man von einem *Wiederschlage* in der Fuge sprechen will, so ergibt es sich von selbst, dass eine *Doppelfuge* nicht unter 4 Stimmen gesetzt werden kann, indem sie gewissermassen als Vereinigung zweier (oder mehrerer) einfachen Fugen zu betrachten ist.

Ich würde daher die Anführung der vorhergegangenen Beispiele einer 2- und 3stimmigen Doppelfuge ganz weggelassen haben, wenn nicht Männer von musikalischer Autorität, wie z. B. *Marpurg*, die Unschicklichkeit begangen hätten, von 2- und 3stimmigen sogenannten Doppelfugen zu sprechen, und Beispiele derselben anzuführen, welche nimmehr der Leser sattsam zu würdigen wissen wird, ohne darum eben so wenig als ich, deren musikalischen Werth zu verkennen.

¹¹⁴⁾ Es soll hierdurch nicht gesagt seyn, dass man nicht auch 3 und wohl sogar 4 Thematata in einer Doppelfuge anbringen könne, allein es sind deren zwei schon hinlänglich, zumal, wenn solche auch *kenntnissmässig* richtig behandelt werden. — Hierüber weiter unten ein Mehreres.

¹¹⁵⁾ Eine Fuge kann zwar zum Vortrage für ein einzelnes Instrument, und selbst für eine Violine, ihrer Doppelgriffe wegen, geschrieben werden; allein sie ist darum noch keine *einstimmige* Fuge zu nennen.

André Leclair II. Auct. 3.

§. 125.

Eine Doppelfuge muss also, wie eben gesagt, 2 selbstständige Themata besitzen, und jedes derselben wenigstens in 2 regelmässig abgefassten Widerschlägen vorgetragen werden.

Der erste Widerschlag muss das betreffende Thema, und zwar in seiner Eigenschaft als Führer und Gefährte, von sämtlichen an der Ausarbeitung der Doppelfuge Theil nehmenden Stimmen vorgetragen enthalten; und da hier der erste Eintritt des 2ten Themas — in dieser seiner Eigenschaft — wiederum als erster Widerschlag zu betrachten ist, so muss auch dieser von derselben Beschaffenheit wie der anfangende Widerschlag seyn.

Die übrigen Widerschläge, mit Ausnahme des letzten, dessen Stimmen jederzeit vollzählig seyn müssen, können aber, so wie auch bei der einfachen Fuge, von weniger Stimmen vorgetragen werden, und nur derjenige Widerschlag, welcher die erste Vereinigung beider Themata enthält, muss wiederum vollzählig in seinen Stimmen seyn. —

§. 126.

Die früher schon besprochene Fuge von Graun „Christus hat uns ein Vorbild gelassen“, da solche zugleich als Doppelfuge bekannt ist, mag als erstes Beispiel dienen, wie man 2 Themata zuerst einzeln und dann miteinander verbunden eintreten lassen kann, z. B.

C H Graun *Alla breve*

Die Takte 1—9. bilden den 1^{ten} Widerschlag, und in diesem tritt das Hauptthema als *Dux* und *Comes* in sämtlichen 4 Stimmen ein. Die Takte 10—17., da hierin dieses 1^{te} Thema nur unvollständig vorgetragen wird (3 mal mit der Anfangsfortschreitung des *Comes* und einmal mit derjenigen des *Dux*¹¹⁶⁾), bilden eigentlich nur eine Zwischenharmonie, nach deren Beendigung das 2^{te} Thema oder Contrasubjekt mit den Worten „auf dass wir sollen nachfolgen“ im 18^{ten} Takte, und zwar nach und nach in allen 4 Stimmen eintritt, und bilden somit einen besonderen Widerschlag, an welchen sich eine aus den Anfangsnoten dieses 2^{ten} Themas gebildete neue Zwischenharmonie von 4½ Takten anreihet, in welcher der Tenor den Gang des Basses nachahmt.

¹¹⁶⁾ Der Unvollständigkeit wegen, wie hier *Dux* und *Comes* notirt erscheinen, habe ich beide überall nur mit dem allgemeinen Namen *Thema* überschrieben.

Im 25^{ten} Takte treten nun *beide* Themata ein, und bleiben von hier an bis zum Schlusse dieser Fuge, 2 kurze Zwischensätze abgerechnet, in welchen einmal das 2^{te} Thema und das anderemal das 1^{te} Thema in Nachahmungen erscheinen, mit einander verbunden.

Da nun im Verfolge dieser Fuge kein eigentlicher Widerschlag mehr, noch sonst eine solche Verbindung beider Themata vorkommt, welche als *neu* zu betrachten wäre, so habe ich vorstehende Notirung mit dem 42^{ten} Takte geschlossen.

So wenig streng dieser Tonsatz nun auch als *Fuge* behandelt erscheint, wesshalb er auch schon so mancher Aufechtung unterlegen, so grossartig ist dennoch seine Wirkung, welche er auch, aber freilich ganz abgesehen von der unpassenden Deklamation der Textesworte des 2^{ten} Themas, für alle fernere Zeiten bewahren wird. —

§. 127.

Das 2^{te} Beispiel sey der letzte als *Fuga a 3 sogetti* überschriebene Satz aus J. S. Bach's „Kunst der Fuge“, welcher leider *unvollendet* geblieben ist.

Da es mir hier nur darum zu thun ist, den Eintritt eines jeden dieser 3 Themata, sowie solcher zuerst einzeln und dann verbunden erscheint, mitzuthellen; so unterlasse ich die Notirung dieser ganzen bis zum 235^{ten} Takte fortgeführten Fuge, werde aber überall die Nummern der betreffenden Takte anführen.

Vorstehende 43 ersten Takte dieser Fuge enthalten von Takt 1—21. den 1^{ten} Eintritt sämtlicher 4 Stimmen als Führer und Gefährte des 1^{ten} Themas. Im 21^{ten} Takte tritt der Bass mit dem Gefährten, und im 30^{ten} Takte der Alt mit dem Führer, beide in der Gegenbewegung ein, während im 24^{ten} Takte der Tenor die Melodie des Führers in der geraden Bewegung wiederholt.

Da der Führer mit einem Quintensprung, der Gefährte aber mit einem Quartensprung anfängt, letzterer auch seine 3^{te} Note von gleicher Tonhöhe, wie die 2^{te} besitzt, dagegen solche beim Führer die abwärtsgehende Sekunde ist, so hätte dieser Umstand auch überall bei der Umkehrung ihrer Tonfolge berücksichtigt werden müssen, was indessen nicht geschehen ist, wie man dies aus dem Gange des Basses im 21^{ten} und 22^{ten} Takte entnehmen kann; welche Inconsequenz sich im Verfolge dieser Fuge noch mehrmals zeigt,

so dass man oft nicht weiss, ob es der Führer oder der Gefährte seyn soll, welcher mit dem fraglichen Quartensprung anfängt. Da nun vom 21^{ten} Takte an bis zum 114^{ten} Takte, in welchem das 2^{te} Thema eintritt, entweder nur der Führer oder nur der Gefährte *allein*, und dieser bald in der geraden Bewegung, bald in der Umkehrung, nie aber beide in der erforderlichen Beziehung zu einander stehend vorkommen, so kann man streng genommen, den Inhalt der Takte 21—113. auch nur der Zwischenharmonie zurechnen.

Mit dem 114^{ten} Takte tritt nun das 2^{te} Thema und zwar zuerst im Alt und dann in den 3 übrigen Stimmen als Führer und Gefährte ein, welcher Widerschlag die Takte 114—140. ausfüllt und worauf nach einer kurzen Zwischenharmonie im 147^{ten} Takte der Führer des 2^{ten} Themas im Diskant, und im 148^{ten} Takte der Führer des 1^{ten} Themas im Basse, also das 1^{te} und 2^{te} Thema vereinigt eintreten. Im 156^{ten} Takte tritt der Alt, welcher aber seiner hohen Tonführung wegen den Diskantschlüssel erhalten musste, mit dem Gefährten des 2^{ten} Themas, und hierauf im 157^{ten} Takte der Tenor, der Modulation nach mit dem Gefährten, seiner Tonfolge nach aber mit dem um eine Quinte höher transponierten Führer des 1^{ten} Themas ein, und da von hier an bis zum Eintritt des 3^{ten} Themas beide Themata zwar verbunden, aber nicht als Führer und Gefährte behandelt erscheinen, so theile ich nachstehend auch nur die Takte No. 114—162. mit.

180 181 182 183 184 185

186 187 188 189 190 191

192 193 194 195 196 197

198 199 200 201 202 203

Das

194 195 196 197 198 199

I Th

Das

200 201 202 203 204 205

206 207 208 209 210 211

212 213 214 215 216 217

218 219 220 221 222 223

224 225 226 227 228 229

230 231 232 233 234 235

236 237 238 239 240 241

242 243 244 245 246 247

248 249 250 251 252 253

254 255 256 257 258 259

260 261 262 263 264 265

266 267 268 269 270 271

272 273 274 275 276 277

278 279 280 281 282 283

284 285 286 287 288 289

290 291 292 293 294 295

296 297 298 299 300 301

302 303 304 305 306 307

308 309 310 311 312 313

314 315 316 317 318 319

320 321 322 323 324 325

326 327 328 329 330 331

332 333 334 335 336 337

338 339 340 341 342 343

344 345 346 347 348 349

350 351 352 353 354 355

356 357 358 359 360 361

362 363 364 365 366 367

368 369 370 371 372 373

374 375 376 377 378 379

380 381 382 383 384 385

386 387 388 389 390 391

392 393 394 395 396 397

398 399 400 401 402 403

404 405 406 407 408 409

410 411 412 413 414 415

416 417 418 419 420 421

422 423 424 425 426 427

428 429 430 431 432 433

434 435 436 437 438 439

440 441 442 443 444 445

446 447 448 449 450 451

452 453 454 455 456 457

458 459 460 461 462 463

464 465 466 467 468 469

470 471 472 473 474 475

476 477 478 479 480 481

482 483 484 485 486 487

488 489 490 491 492 493

494 495 496 497 498 499

500 501 502 503 504 505

506 507 508 509 510 511

512 513 514 515 516 517

518 519 520 521 522 523

524 525 526 527 528 529

530 531 532 533 534 535

536 537 538 539 540 541

542 543 544 545 546 547

548 549 550 551 552 553

554 555 556 557 558 559

560 561 562 563 564 565

566 567 568 569 570 571

572 573 574 575 576 577

578 579 580 581 582 583

584 585 586 587 588 589

590 591 592 593 594 595

596 597 598 599 600 601

602 603 604 605 606 607

608 609 610 611 612 613

614 615 616 617 618 619

620 621 622 623 624 625

626 627 628 629 630 631

632 633 634 635 636 637

638 639 640 641 642 643

644 645 646 647 648 649

650 651 652 653 654 655

656 657 658 659 660 661

662 663 664 665 666 667

668 669 670 671 672 673

674 675 676 677 678 679

680 681 682 683 684 685

686 687 688 689 690 691

692 693 694 695 696 697

698 699 700 701 702 703

704 705 706 707 708 709

710 711 712 713 714 715

716 717 718 719 720 721

722 723 724 725 726 727

728 729 730 731 732 733

734 735 736 737 738 739

740 741 742 743 744 745

746 747 748 749 750 751

752 753 754 755 756 757

758 759 760 761 762 763

764 765 766 767 768 769

770 771 772 773 774 775

776 777 778 779 780 781

782 783 784 785 786 787

788 789 790 791 792 793

794 795 796 797 798 799

800 801 802 803 804 805

806 807 808 809 810 811

812 813 814 815 816 817

818 819 820 821 822 823

824 825 826 827 828 829

830 831 832 833 834 835

836 837 838 839 840 841

842 843 844 845 846 847

848 849 850 851 852 853

854 855 856 857 858 859

860 861 862 863 864 865

866 867 868 869 870 871

872 873 874 875 876 877

878 879 880 881 882 883

884 885 886 887 888 889

890 891 892 893 894 895

896 897 898 899 900 901

902 903 904 905 906 907

908 909 910 911 912 913

914 915 916 917 918 919

920 921 922 923 924 925

926 927 928 929 930 931

932 933 934 935 936 937

938 939 940 941 942 943

944 945 946 947 948 949

950 951 952 953 954 955

956 957 958 959 960 961

962 963 964 965 966 967

968 969 970 971 972 973

974 975 976 977 978 979

980 981 982 983 984 985

986 987 988 989 990 991

992 993 994 995 996 997

998 999 1000 1001 1002 1003

1004 1005 1006 1007 1008

Im 193^{ten} Takte tritt nun das 3^{te} Thema mit den Noten BACH als formlicher Widerschlag behandelt, in sämtlichen 4 Stimmen ein, und wird bis zum 233^{ten} Takte bald in der geraden und bald in der Gegenbewegung, welche letztere jedoch nicht richtig notirt ist, bis zum 233^{ten} Takte fortgeführt, woselbst diese Fuge ab- bricht.

André Leblond *H. Abth. 3.*

184 185 186 187 188 189 190 191

f *meno*

For

For

192 193 194 195 196 197 198 199 200

201 202 203 204 205 206 207

f *meno*

208 209 210 211 212 213

f *meno*

For

214 215 216 217 218

219 220 221 222 223

f *meno*

224 225 226 227 228

f *meno*

229 230 231 232 233

f *meno*

Da nun *Bach* diese Fuge, seiner damals eingetretenen Krankheit wegen nicht weiter fortgesetzt, auch *Marpurg* nichts über die *Vereinigung* der 3 Themata gesagt hat, so will ich solche nachstehend in der Art mittheilen, wie sie höchstwahrscheinlich entworfen war.



§. 128.

Der aufmerksame Leser wird aus den mitgetheilten Sätzen vorstehender 2 Doppelfugen entnehmen, dass jedes Thema derselben immer als ein für sich bestehender Hauptsatz (einer Quintenfuge) eintritt, und sich hierauf mit seinem *Nebenthema* (nämlich hier dieses Ausdruckes zu bedienen) verbindet, und von da an stets in dessen Gesellschaft bleibt. — Allein es zeigt sich hier, wie fast in allen Fugen, dass nur der *erste* Wiederschlag das betreffende Thema als Führer und Gefährte vorgetragen enthält, die übrigen Wiederschläge aber nur diese oder jene Anwendung des Themas, entweder in seiner Tonführung als Führer oder als Gefährte allein, und nur selten *beide* in ihrer gegenseitigen Beziehung dargestellt, enthalten, und dass also *alle* auf diese Weise behandelten Wiederschläge eigentlich nur der Zwischenharmonie angehören.

§. 129.

Das Erste, was man bei der Verfertigung einer Doppelfuge vorzunehmen hat, ist der Entwurf beider Themata, von welchen ein jedes zwar als *selbstständig* auftreten, sich aber zugleich auf das Innigste mit dem anderen verbinden lassen muss. Beide müssen daher im doppelten Contrapunkt der Octave zu einander stehen, und sind es drei Themata, so müssen sie nach den Vorschriften des dreifach doppelten Contrapunktes entworfen seyn, um sich in allen Stimmablagen miteinander verbinden lassen zu können.

Wenn auch nicht jedes dieser 2 Themata, so muss doch wenigstens *eines*, wie bei der einfachen Fuge eine richtige Ueber-

tragung in die betreffende Parallel-Moll- oder Durtonart (sofern es keine Singfuge ist, deren Textesworte dieser Transposition entgegen wären), ferner die Anwendung der strengen oder freien Gegenbewegung, der Vergrößerung oder Verkleinerung und jeden Falles einige Engführungen gestatten.

Man sehe z. B. folgende 2 Themata, im Alt und Bass als Führer und im Diskant und Tenor als Gefährte notirt, und zugleich im Contrapunkt der Octave umgekehrt.



Dass beide Themata die Versetzung in die Molltonart gestatten, ersieht man sogleich.

Das erste Thema lässt nun nachstehende 2 Engführungen zu, die erste mit dem anfangenden Führer, die zweite, welche aber nur in der Mitte der Fuge anzuwenden wäre, mit dem anfangenden Gefährten.



Als Engführungen des 2ten Themas könnte man nachstehende gebrauchen, welche aber, da sie unvollständig sind, nur der Zwischenharmonie zuzutheilen wären.



Als eine weitere Verbindung beider Themata, wobei einmal das 1^{te}, das anderemal das 2^{te} Thema in der strengen Gegenbewegung vorkommt, kann man folgende betrachten.



Auch lässt sich beim ersten Thema die Gegenbewegung als Nachahmung und zugleich einmal in der Syncopation, sowie auch durchgängig in der Verkleinerung anbringen, z. B.



Auch lässt sich das 2^{te} Thema in Nachahmungen zu Durchführungen ungefähr auf nachstehende Art benutzen.



Und so wird man bei Zeit und Muse noch eine Menge Zergliederungen des einen und andern Themas zur Anwendung bei der Zwischenharmonie finden, um einer hiernach auszuarbeitenden Doppelfuge Mannigfaltigkeit genug zu geben.

§. 130.

Was nun diejenige Art der Doppelfuge betrifft, deren 2^{tes} Thema aus einer Vergrößerung der Noten des 1^{ten} Themas gebildet wird, so will ich denjenigen Satz aus *Händels Messias* hier mittheilen, welchen *Dr. Burney* ¹¹⁷⁾ für eine der künstlichsten Fugen der neuern Zeit hält, und dabei wörtlich anführt: „um seine Talente „in aller Art von Schwierigkeiten zu versuchen, aus deren Besiegung sich die gelehrtesten und mühsamsten Canonisten und „Fugisten des 15^{ten} und 16^{ten} Jahrhunderts eine Ehre machten, „hat *Händel* diesen Chor in der bei den alten Theoretikern sogenannten *prolatione minori* gesetzt, in welcher die Replik auf „ein gegebenes Thema zwar in ähnlichen Intervallen, aber in Noten „von verschiedenem Gehalte gemacht wird.“

Und *Eschenburg* fügt nun noch hinzu: „Da nun Kenner der „Musik die Schwierigkeit gehörig schätzen können, ein Thema zu „finden, welches zur Begleitung seiner selbst in verstärkten und „verminderten Noten dienen kann, so empfehle ich ihnen die Untersuchung dieses Satzes, und sie werden sehen, dass während „der Zeit, da die eine Stimme das Thema in Vierteln und Achten „vorträgt, die andere es immer in Achtern und Sechszehnteilen „wiederholt; eine vor etwa 200 Jahren angestellte Uebung des „Scharfsinnes.“ —

Was nun in der fraglichen Beziehung von diesem *Händelschen* Satze zu halten ist, mag man aus nachstehender Mittheilung des Themas bei *a*, und der Anwendung dieser vermeintlich so schwierigen Arbeit bei *b*, *c* und *d* entnehmen, woraus hervorgeht, dass die anfangende $\frac{1}{4}$ Note A einmal in ihrer Octave und das anderemal mit ihrer Quinte, die folgenden Viertelnoten D, A, H und Fis aber das einmahl mit ihrer Oberterz und das anderemal mit ihrer Unterterz harmonisch verbunden (also nach den von mir aufgestellten Hauptregeln des Contrapunktes der Duodezime behandelt) erscheinen, z. B.

¹¹⁷⁾ *Dr. Burney's* Nachricht von *G. F. Händel's* Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1774 angestellten Gedächtnissfeier. Aus dem Englischen übersetzt von *J. J. Eschenburg*, Berlin und Stettin 1775.



Alle weiteren Verbindungen beider Themata bestehen nur in einer Transposition derselben, nicht aber in einer verschiedenartigen Einführung, welche indessen auch nicht nothwendig erscheint, da das Ganze doch gewissermassen nur als ein *Notenspiel* zu betrachten ist, so effectvoll auch hier die Anwendung dieser Setzart erscheint, wenn man solche bei nur mehr langsamen als geschwinden Zeiträume anwendet.

§. 131.

Eine andere Art, das *zweite* Thema einer solchen Fuge zu bilden, wäre, wenn man hierzu die *rückwärts vorzunehmende* Lesung eines Theiles der Noten des 1^{ten} Themas nehme, z. B.



Bei *a* steht also das übrigs nichts sagende 1^{te} Thema und bei *b* das aus dessen rückwärtsgehend zu lesenden und dabei vergrösserten Noten gebildete 2^{te} Thema, welches bei *c* mit dem ersten vereinigt erscheint.

§. 132.

Noch eine andere Art, ein solches 2^{tes} Thema zu bilden, wäre, wenn man hierzu das 1^{te} Thema in der *Gegenbewegung* und zugleich in der *Verkleinerung* zu benutzen versuchte, z. B.



Hier steht bei *a* das 1^{te} Thema, bei *b* das auf die bemerkte Weise aus ihm gebildete 2^{te} Thema und bei *c* die Vereinigung beider Themata.

Oder man könnte auch aus den 6 ersten Noten des 1^{ten} Themas folgendes 2^{te} Thema bilden, wie bei *d*, und wie bei *e* und *f* vereinigen, z. B.



Um nicht zu weitschweifig zu werden, breche ich hier ab und gehe zum folgenden Abschnitt über.

Zweiter Abschnitt

des fünften Capitel.

Ueber die Verbindung zweier Fugen zu einer Doppelfuge.

§. 133.

Hierbei kommt es hauptsächlich darauf an, die zu bearbeitenden 2 Hauptsätze so abzufassen, dass sie sich in ihrer metrischen und rhythmischen Eintheilung und nach Umständen auch durch ihre *Tonführung*, welche bei dem einen Thema authentisch, bei dem andern aber plagalisch seyn kann, gehörig von einander unterscheiden, und bei ihrem einzelnen Auftreten in den wesentlichsten Stücken als *selbstständig* zeigen.

Hat man nun zwei solcher Themata mit allen diesen Berücksichtigungen entworfen, so lässt man ein jedes wenigstens zwei Wiedererschläge hindurch als regelmässig abgefasste *einfache Fuge* hören, und trägt sie hierauf verbunden, im weitem Verfolge wohl auch wieder einmal — aber nur kürzer, einzeln vor, und behandelt sie übrigens, was die übrigen Theile der Fuge betrifft, nach den bereits entwickelten Vorschriften. Ohne nun auch eine vollständige Fuge dieser Art hierher zu setzen, werden dennoch die mitzuteilenden Beispiele eine hinlängliche Einsicht in diese Setzart gewähren.

Das erste Beispiel sey folgendes:



Das hier aufgestellte 1^{te} Thema hat eine authentische Tonführung und beginnt mit der Prime, daher der Gefährte auf der Quinte der Tonart eintritt und schliesst.

Das 2^{te} Thema dagegen hat eine plagalische Tonführung und schliesst auf der Quinte, und sein Gefährte wird nach der Prime zurückgeführt.

Beide Themata werden nun in der Art miteinander verbunden, dass vom 2^{ten} Thema der Schluss des Führers mit dem Anfang des Gefährten des 1^{ten} Themas zusammenstößt, und ebenso der Schluss des Gefährten des 2^{ten} Themas mit dem zu wiederholenden Anfang des Führers des 1^{ten} Themas, z. B.



Bei dem ersten Thema lassen sich nachstehende Engführungen anbringen, z. B.



Eine Engführung des 2^{ten} Themas ist schon beschränkter, z. B.



Doch lässt sich das 2^{te} Thema auch bei der Engführung des 1^{ten} Themas auf nachstehende Art anbringen, z. B.



§. 134.

Wenn man jedes Thema in einer besonderen *Taktart* abfassen will, so nimmt man am besten den 1^{en} und 2^{en} Takt hierzu, welchen letzteren man auch, zur besseren Auszeichnung, als 3^{en} Takt behandeln kann, z. B.



Dass ein jedes dieser 2 Themata einige Engführungen zulässt, namentlich das erste, wird man sogleich bemerken; allein beide sind so unbedeutend, dass ich sie keiner weiteren Aufmerksamkeits Werth halte.

Wollte man aber das im $\frac{4}{4}$ Takte notirte 2te Thema zum ersten machen und ihm ein neues Themata einige beigesellen, so könnte dies ungefähr auf nachstehend notirte Art geschehen, z. B.



Wollte man aber ein sogenanntes „Imbroglia“ (118) als Doppelfuge behandeln, so könnte man das zuerst aufgestellte im $\frac{4}{4}$ Takte stehende erste Thema im Aufsatze, und ein im $\frac{4}{4}$ Takte stehendes 2tes Thema im Niederschlage eintretend notiren, z. B. ungefähr auf nachstehende Art:



118) S. Lehre des Canons §. 142.

Dass aber die Aufführung eines solchen Satzes auch gar leicht in einen wirklichen Wirrwar ausarten möchte, unterliegt keinem Zweifel, daher dessen Anwendung durchaus nur als Scherz zu nehmen seyn dürfte.

Noch stärker aber wird sich die Verwirrung herausstellen, wenn man ein Thema im $\frac{4}{4}$ und ein anderes im $\frac{3}{4}$ Takt zu einer Doppelfuge verbunden, anbringen wollte, z. B. a und b



sowie die Vereinigung beider Themata bei c.



Wenn sich nun auch bei dem einzelnen Vortrage des einen oder des andern Themas einige Engführungen anwenden lassen, wobei freilich manchmal ein Paar Noten in ihrer vorgeschriebenen Dauer verändert werden müssten, so würde sich dennoch ein solcher Ton-satz nie zur Production eignen.

§. 135.

Bei allen Doppelfugen in zweierlei Taktart wird aber stets der Umstand besondere Berücksichtigung verdienen: wie sich die vier Stimmen in den Vortrag dieser zwei Taktarten theilen. So lang eine jede Taktart einzeln, beim Vortrag des einen oder des andern Themas als einfache Fuge angewandt erscheint, können auch alle 4 Stimmen an deren Vortrag Theil nehmen; sowie beide Taktarten aber verbunden erscheinen, so wird es am besten seyn, immer 2 und 2 Stimmen in gleicher Taktart zu behandeln.

Was aber die Abfassung einer in 4 verschiedenen Taktarten zu verfertigten Fuge betrifft, wo jede Stimme ihren eigenen Takt hat, somit z. B. der Führer im $\frac{4}{4}$ Takte, dessen Gefährte aber im $\frac{3}{4}$ Takte steht, so werde ich das Erforderliche hierüber im 7ten Capitel, Abschnitt 4, Abth. C. mittheilen. —

§. 136.

Auch eine Doppelfuge in *zweierlei Tonarten* müsste in der Art zum Vortrage notirt werden, dass bei der *Vereinigung beider Themata* immer 2 und 2 Stimmen *dieselbe* Tonart haben. — Eine solche Composition könnte aber auch nur als Scherz dienen, allein hier könnte er, an der rechten Stelle angebracht, von wirklich gutem Effect seyn, z. B. bei *zwei* sich in *jeder Beziehung gegenüberstehenden Chören* einer *Oper* oder auch einer *Cantate*.

Ich will nachstehend zwei solche Themata, das eine in A moll und das andere in F dur stehend, zuerst einzeln und dann verbunden hierhersetzen.

1Thema
Dux
Comes
2Thema
Dux
Comes

Indem ich gegenwärtigen Abschnitt hiemit beschliesse, will ich noch nachstehende Paar Engführungen der vorstehenden beiden Themata hersetzen und es dem Leser anheimstellen, sich noch weiter darin zu versuchen.

Comes
1Thema
Dux
2Thema
Dux
Comes
1Thema
Dux
2Thema
Dux

Dritter Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber die Einrichtung einer Doppelfuge für 2 Chöre.

§. 137.

Eine von 2 Chören vorzutragende Doppelfuge wird am besten in der Art abgefasst, dass vor der Vereinigung beider Chöre als Doppelfuge, jedes Chor für sich allein mit dem ihm zugetheilten Thema, nach Art der einfachen Fuge behandelt, eintritt.

Damit aber dennoch ein solcher Tonsatz sich sogleich bei seinem Auftreten auch seiner Grösse entsprechend ankündigen kann, so ist es gut, eine Introduction vorausgehen zu lassen, in welcher *sämmtliche Stimmen* mit einer solchen Tonführung (Melodie) eintreten, aus welcher späterhin *beide Hauptthemata* ihre weitere Entwicklung erhalten.

§. 138.

Da die meisten 2 chörigen Fugen für Singstimmen geschrieben sind, hier aber nur von der *allgemeinen Einrichtung* eines solchen Tonsatzes die Rede seyn kann, so werde ich die Abfassung der hier aufzustellenden Beispiele, was deren passender oder unpassender Vortrag durch *Singstimmen*, so wie alles, was die Behandlung der Textesworte betrifft, vor der Hand ganz unbeachtet lassen, und dies erst im nachfolgenden 6ten Capitel vortragen, in welchem von der *Vocalfuge* insbesondere die Rede seyn wird. —

So reichhaltig auch meine Sammlung älterer und neuerer Fugen ist, so kann ich doch nur ein einziges Beispiel einer solchen 2 chörigen Doppelfuge hier anführen, welches jedes Hauptthema zuerst allein als einfache Fuge und hierauf als Doppelfuge behandelt hören lässt.

Es ist dies der Schlusssatz des für 2 Singchöre mit Begleitung des Orchesters geschrieben und im Jahre 1801 herausgegebenen „Te Deum“ von *Justus Heinrich Knecht* s. Z. Musikdirector in Biebrach und daselbst 1752 geboren.

Ich notire bei a das *erste*, bei b das *zweite* Thema, und bei c die Vereinigung beider Themata, und werde im Anhange die ganze Fuge mittheilen, z. B.

a

b

c

d

e

f

g

h

i

j

k

l

m

n

o

p

q

r

s

t

u

v

w

x

y

z

aa

ab

ac

ad

ae

af

ag

ah

ai

aj

ak

al

am

an

ao

ap

aq

ar

as

at

au

av

aw

ax

ay

az

ba

bb

bc

bd

be

bf

bg

bh

bi

bj

bk

bl

bm

bn

bo

bp

bq

br

bs

bt

Das erste Thema dieser Fuge macht dem Schein nach im 5ten Takte eine Ausweichung nach der Quarte, daher der Gefährte im 8ten Takte nach der Prime zurückkehrt; allein beim Licht betrachtet, schliesst sich das erste Thema schon im 4ten Takte, und der 5te Takt erscheint somit nur als ein Anhang. Dasselbe Verhältniss, welches hier zwischen Bass und Tenor Statt findet, wiederholt sich im Alt und Diskant, Takt 8—15, in welchem letzteren der Bass abermals mit der Tonführung des Führers eintritt und von hier an diese Fuge bis zum 41ten Takte vom ersten Chor allein fortgeführt wird, in welchem letzteren, beim Schlussakkord der 4 Stimmen des 1ten Chors, das 2te Chor mit dem zweiten Thema im Alt eintritt, und welchem die 3 übrigen Stimmen nachfolgen.

Den Eintritt derselben habe ich nur bis zum 50ten Takte fortgesetzt, da man schon hieraus die Behandlungsweise des 2ten Themas hinlänglich erkennen kann, dessen Fortführung bis zum 81ten Takte geht, in welchem nunmehr das 1te Chor mit dem Gefährten des 1ten Themas im Diskant eintritt und von hier an die Verbindung beider Chöre und somit auch beider Thematik Statt findet, und bis zum Schlusse der Fuge fortwähret.

So Manches nun auch die Abfassung dieser Fuge als *Doppelfuge* noch zu wünschen übrig lässt, so ist sie dennoch, wie schon gesagt, der einzige mir bekannte Tonsatz dieser Art, worin jedes Chor sein eigenes Hauptthema beibehält und kann also in dieser Beziehung als Muster einer *Doppelfuge* für 2 Chöre betrachtet werden.

Andere 8stimmige zum Vortrage für 2 Chöre geschriebene Doppelfugen sind in der Regel von der Art, dass kurz nach dem Eintritt des einen Themas, oder vielmehr des alleinigen Hauptthemas, ein Contrasubjekt oder auch deren mehrere eintreten, und dass der Vortrag des Hauptthemas, sammt dem Contrasubjekt, von einem Chor in das andere übergeht. Von dieser letzteren Art ist nun auch nachstehende Fuge von *Sarti* (geb. 1729, † 1802), von welcher ich die 28 ersten Takte hierher setze, da sich bis dahin bereits alle 8 Stimmen verbunden haben.

J. Sarti
107 moderato

Contrabass 2

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20 21 22

23 24 25 26

Dass hierbei das im 4ten Takte im Alt des 2ten Chors eintretende *erste Contrabasssubjekt* als Führer und Gefährte behandelt ist, kann ich nur loben; dass ein solches Verfahren aber nicht *allgemein* in allen Doppelfugen ähnlicher Art Statt findet, geht schon daraus hervor, weil manche Tonlehrer gerade zu sagen: die Behandlung eines *Contrabasssubjektes* als Führer und Gefährte sey nicht nöthig.

§. 139.

Noch andere Fugen doppelchöriger Compositionen sind entweder nur 4stimmige, so dass *beide Chöre miteinander gehen* und von dieser Art sind die mir bekannt gewordenen Fugen in *J. S. Bach's* 8stimmigen für 2 Chöre geschriebenen *Motetten*; oder sie sind in der Art abgefasst, dass zwar das eine Chor mitunter ein anderes Thema, dieses aber *nicht als Fuge behandelt* vorträgt, wie z. B. der Schlusssatz in *C. Ph. E. Bach's* „*Heilig*“:

C. Ph. E. Bach

Alto breve, Moderato

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Als zweites und zugleich besseres Beispiel mag derjenige Ton-
satz dienen, welcher in Rameau's „*Traité sur l'harmonie*“ pag.
341. mit der Ueberschrift *Quinque* vorkommt. Rameau hat als
Text hierzu den 4^{ten} Vers des 68^{ten} (nach Luther's Bibelüber-
setzung des 69^{ten}) Psalmes gewählt, und diesen in die 4 Sätze
abgetheilt:

Laboravi clamans (müde habe ich mich geschrien),

Raucae factae sunt fauces meae (heisser ist meine Kehle
worden),

Defecerunt oculi mei (abgenommen haben meine Augen),

Dum spero in deum meum (während ich harre auf meinen
Herrn).

Rameau hat nun jeder Zeile ihr eigenes Thema gegeben (ob-
gleich er der 3^{ten} Zeile, da, wo diese mit ihrem Thema eintritt, zu-
gleich noch die 4^{te} angehängt hat) und nennt diesen Tonatz eine
Vereinigung von 4 verschiedenen Fugen, zu deren Vortrag er
übrigens 5 Stimmen genommen, auch einen s. g. *basse continue*
beigefügt hat, welcher, da und dort, namentlich im Anfange zur
Bildung der Gegenharmonie dient, und endlich hat R. auch noch
sein *Steckenpferd*, den von ihm erfundenen s. g. *Basse fonda-
mentale*, beigelegt.

Da nun, wie bemerkt, R. geradezu von 4 *verschiedenen Fugen*
spricht, welche hier in *einem* Tonatze vereinigt erscheinen, so
kann man hieraus abnehmen, wie R's Kenntnisse von dem eigent-
lichen Wesen der Fuge beschaffen gewesen waren, und wie *unge-
bunden* er, und so viele andere vor und nach ihm, mit dieser s. g.
gebundenen Schreibart verfahren sind.

Ich theile nachstehend die 4 Themata mit, und da das 4^{te} in
derselben Stimme seinen Führer und zugleich seinen seyn sollen-
den Gefährten enthält, so wird man hieraus meine obige Bemerkung
sogleich bestätigt finden. Uebrigens ist dieser ganze Tonatz merk-
würdig genug, um ihn im Anhang in seiner vollständigen Partitur-
schrift mitzutheilen.

Rameau

Th. 1
Laba ra - ra da - men - Raucae factae sunt fauces meae - se -

Th. 2
bi fluerant a - cu - li mei - dum spero, spero, spero in de - um -

Th. 3
dum spero in deum meum

Th. 4
dum spero in deum meum

§. 141.

Die auch von Marpurgt mitgetheilte Regel: *dass es gut sey, wenn eine Doppelfuge eine Stimme mehr, als sie verschiedene Subjekte habe*, ist an sich ganz gut; allein man darf darum nicht glauben, als sey hier von einer *überzähligen* Stimme die Rede. Eine 2-, 3-, 4-, 5-, 6- und 8stimmige Fuge erfordert auch jederzeit eine gleich grosse Anzahl Stimmen; und ist eine 4-, 5-, 6- oder 8stimmige Fuge eine *Doppelfuge*, so soll man bei der 4stimmigen Fuge nicht über 3 und bei den übrigen nicht über 4 Themata anbringen, damit sich der *Eintritt* der verschiedenen Themata überall deutlich herausheben lässt. Aus den vorstehend mitgetheilten Beispielen und derauf folgenden Bemerkungen wird man aber wohl zur Genüge ersehen haben, dass 2 Themata zur Bildung einer Doppelfuge hinreichend sind, und dass die Anwendung von 3 oder 4 Themata überflüssig erscheint, obgleich es ganz gut angehen kann, 4—5 Themata gleichzeitig zu verbinden, wie dies z. B. mit den verschiedenen Thematen in der bekannten Schlussfuge der *Mozart'schen C*dur Sinfonie op. 38. der Fall ist, welche ich für diejenigen Leser, denen diese Fuge etwa nicht bekannt seyn sollte, nach der *Mozart'schen* Originalhandschrift hierher setzen will; ein Mehreres über diesen in jeder Beziehung höchst merkwürdigen Tonatz aber im nachfolgenden 6^{ten} Capitel, Abschn. 3., Abth. A. zur Sprache bringen werde.

W. A. Mozart

Th. 1
Laba ra - ra da - men - Raucae factae sunt fauces meae - se -

Th. 2
bi fluerant a - cu - li mei - dum spero, spero, spero in de - um -

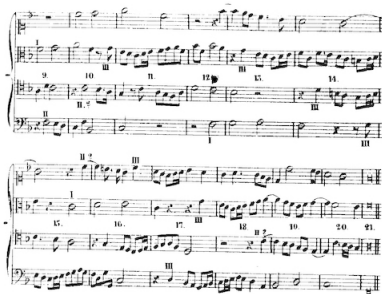
Th. 3
dum spero in deum meum

Th. 4
dum spero in deum meum



§. 142.

Noch will ich zum Schluss gegenwärtigen Capitels nachstehend einen 4stimmigen Satz aus *Fur's „Gradus ad Parnassum“* mittheilen, welcher als „*Fuga tribus subjectis instructa*“ überschrieben ist, damit der lernbegierige Leser in der Abfassung dieser Doppeltuge zugleich einen Strahl von Hoffnung erblicke, mit der Zeit auch ein ähnliches Kunstwerk hervorbringen zu können.



Meister Aloys sagt bei dieser Gelegenheit zu seinem Schüler Joseph, dass dies die Art sey, eine Fuge mit 3 Subjekten, von welchen das 2^{te} im Contrapunkt der Octave, und das 3^{te} im Contrapunkt der Duodezime gegründet sey, zu verfertigen, und sagt zur Besichtigung des Umstandes, dass nicht jedes Thema immer auf gleiche Weise notirt erscheint, „dass dies des Stimmen-eintrittes oder der Melodie wegen erforderlich gewesen;“ auch macht Aloys noch die Bemerkung: dass eine solche Fuge zu 3 Subjekten beinahe noch die Hinzufügung einer 5^{ten} Stimme notwendig mache, damit man mehr Abwechslung in den Vortrag des 3^{ten} Subjektes bringen, auch manche Stimme Zeit zum Ausruhen erhalten könne¹¹⁹⁾. Joseph entgegnet hierauf: *obsero et miror artificium!!* — Da sich diese Aeusserung wohl auch mit auf die fragliche Anwendung des doppelten Contrapunktes der Duodezime beziehen mag, so will ich noch nachstehend diese Versetzung insbesondere mittheilen und meinen Lesern bei dieser Veranlassung die Versicherung geben: dass fast alle Fugen *alla duodecima* nichts als die Versetzung einer solchen kleinen Ton-

¹¹⁹⁾ In Morpurj, Abb. v. d. Fuge, I. Thl. S. 131., dasselbe sagt, so mag er es wohl nur nachsprechen haben.

Andri Lebeloch II. Act. 2.

figur, und die *alla decima*, die Hinzufügung einer Ober- oder Unterterz zum Thema ist, z. B.



Sechstes Capitel.

Von der Vocal- und Instrumentalfuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die Abfassung einer Fuge für Singstimmen allein.

§. 143.

Das erste, was man hierbei zu berücksichtigen hat, ist derjenige Tonumfang der 4 Singstimmen *Diskant, Alt, Tenor und Bass*, in welchem man die mit den Tönen zu verbindenden Worte auch bequem aussprechen kann. Dieser Tonumfang möchte nun für den *Diskant* auf die Octave $\bar{f}-\bar{f}$, für den *Alt* von $c-\bar{e}$, für den *Tenor* von $f-\bar{f}$ und für den *Bass* von $c-\bar{e}$ in der Art festzusetzen seyn, als man annehmen kann, dass eine jede Stimme in den hier bezeichneten Tönen jede Sylbe deutlich und ohne Anstrengung aussprechen kann.

Will man aber diesen allerdings etwas sehr beschränkten Tonumfang erweitern, so kann dies in der Höhe doch nur um 1 bis 2 Stufen, in der Tiefe aber um 3 bis 4 Stufen geschehen, da man noch höhere und tiefere Töne zwar singen, aber nicht *singend aussprechen* kann, was namentlich bei den höheren Tönen, einen einzelnen Ausruf, oder gleichsam einen Schrei, ausgenommen, der Fall ist, die tieferen Töne dagegen ein damit ausgesprochenes Wort nur matt und undeutlich hören lassen können.

Tonsetzer, welche sich durch diese Vorschrift in ihren Singkompositionen zu sehr beschränkt finden möchten, wollen nur ihren eigenen Tonumfang, welchen sie beim *Sprechen* anwenden, untersuchen, und in höheren oder tieferen Tönen zu sprechen versuchen,

um sogleich einzuschen, wie alle *höheren* Töne, ein Ausruf oder Schrei ausgenommen, gleichsam quiekend (unnatürlich stark), die tieferen dagegen stumpf herauskommen, und daher dem natürlichen Wohlklang der Sprache ganz entgegen sind.

Kann aber die Dehnung eines hierzu geeigneten Vocals, wenn es seyn kann, a oder e, Statt finden, so kann man auch *höhere* Töne ohne Anstand dabei anbringen, da, wie gesagt, diese letzteren nicht in Verbindung mit auszusprechenden Wörtern, sondern als blose Klänge zu behandeln sind. —

§. 144.

Die zu wählenden Textesworte betreffend, bemerke ich, dass solche bei einer *einfachen* Fuge einen für sich bestehenden kurzen Redesatz ausdrücken müssen, und dass bei einer *Doppelfuge* nicht mehr Themata angewandt werden dürfen, als der betreffende Text *Einschnitte* enthält.

Da jede Stimme einer Singfuge stets von mehreren und nicht von einzelnen Personen vorgetragen wird, so muss auch der *Inhalt der Textesworte* hiermit übereinstimmen. Da aber das eigentliche Thema jeder Fuge sich überall auszeichnen muss, und durch die begleitende Gegenharmonie nicht verdeckt (undeutlich oder unverständlich gemacht) werden darf, so müssen die Textesworte einer Fuge schickliche *Dehnungssythen* enthalten, um solche für die *begleitenden Stimmen* (Stimmen), welche die Gegenharmonie bilden, benutzen zu können; doch darf eine solche Dehnung erst dann eintreten, wenn das betreffende Wort vorher seiner verständlichen Aussprache gemäss vorgetragen worden ist. Eine von vorn herein anzubringende Dehnung ist daher überall falsch. Diese Vorschrift ist überall in der Singkomposition und selbst bei als bekannt vorauszusetzenden Textesworten zu beobachten, da ausserdem gar leicht eine Lächerlichkeit, jeden Falles aber eine *Undeutlichkeit* entstehen kann. *Solche gedehnte* Sythen dürfen aber nur bei *auszuhaltenden* oder *fortschreitenden*, nicht aber bei sich *wiederholenden* Noten, oder gar bei durch *Pausen* unterbrochenen Notenfolgen Statt finden, in welcher letzteren Beziehung die Stimmführung des *Basses* und *Diskantes* in der §. 139. erwähnten Fuge von *C. Ph. E. Bach* mehrere Versehen enthält.

§. 145.

Daraus, dass in jeder Singkomposition die Töne nur zur grösseren *Belebung* des betreffenden Textes und zugleich zu seiner kräftigeren Heraushebung dienen sollen, geht auch hervor: dass

alles, was das *Gegentheil* hiervon veranlassen könnte, in demselben Grade zu vermeiden, wie ersteres aufzusuchen und anzuwenden ist.

Die Verfertigung einer Vocalfuge, da deren Textesworte oft gleichzeitig *homophonisch* und *polyphonisch* ausgesprochen werden, erfordert daher besondere Rücksichten, und diese sind bei einer solchen, welche entweder *nur* von Singstimmen, oder von Singstimmen und Instrumenten zugleich vorgetragen werden soll, abermals verschieden. —

Bei einer Fuge für *Singstimmen allein*, über deren Abfassung ich mich in gegenwärtigem Capitel auszusprechen habe, kommt es hauptsächlich auf die Textesworte an, welche *Versetzungen* (Transpositionen) das zu erfindende Thema erhalten kann; ebenso, ob dabei die *Gegenbewegung*, die *Vergrößerung* u. dgl. mehr, ja sogar ob *alle Engführungen*, deren das Thema, von Instrumenten vorgetragen, fähig ist, auch hier bei seinem bloß auf Singstimmen beschränkten Vortrag anwendbar erscheine oder nicht.

Jedenfalls kann das Thema einer Singfuge keinen so grossen Tonumfang und keine so mannigfaltige Transposition erhalten, wie das Thema einer Instrumentalfuge.

Die Anwendung der Gegenharmonie betreffend, so müssen sämtliche Stimmen, welche hier die contrapunktische Begleitung des Themas bilden, den damit zu verbindenden Vortrag des *Textes* in der Art behandeln erhalten, dass hierdurch weder die *Melodie*, noch der Text des *Themas* gefährdet, zugleich aber auch keine der begleitenden Stimmen selbst dabei als ein bloßes *Instrument*, sondern stets als ein den Ausdruck der Textesworte mit unterstützende *Singstimme* erscheint.

Da nun das Thema einer *einfachen* Fuge deren Textesworte vollständig enthalten muss, so muss beim Eintritt des Gefährten die begleitende Stimme entweder eine *Wiederholung* der *bedeutendsten Textesworte*, oder eine *Sylbendehnung* solcher einzelnen Wörter erhalten, deren Verständlichkeit sich beim Aussprechen der betreffenden einzelnen Sylbe gewissermassen von selbst ergibt. Ich will daher nachstehend von *beiden* Behandlungsweisen der *Gegenharmonie einer Singfuge* ein kurzes Beispiel geben, und hierzu den Text wählen: „*Alles was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja*“

The musical score is for a fugue on the text "Alles was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja". It is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is in G major, 4/4 time, and consists of six systems. Each system shows a vocal line and a piano accompaniment. The fugue begins with a vocal entry on "Alles was Odem hat lo-be den Herrn" and a piano accompaniment entry on "Halleluja". The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The text is written in German and is repeated throughout the piece.

der vorliegende ist, die Transposition dessen **Themas** aus der Durtonart in die **Molltonart** **Statt** finden konnte.

§. 146.

Zu einer *Doppelfuge* muss man also einen solchen Text wählen, welcher ebensoviel fühlbare Einschnitte gestattet, als man Thematata mit einander verbinden will. Der Text: „*In te Domine speravi, non confundar in aeternum*“ eignet sich daher ganz gut zu einer Doppelfuge; allein eine einfache Zeile, wie z. B. „*donn nobis pacem*“ als Fuge mit 2 Subjekten zu behandeln, oder die Schlussworte des *Gloria*: „*cum sancto spiritu in gloria dei, patris, amen*“, des letzteren Wortes wegen, und zudem in der Art als Fuge mit 2 Subjekten zu behandeln, dass das Schlusswort *Amen* vorangeht, wie beides *J. Haydn* gethan und obendrein den letzten Satz so regellos abgefasst hat, dass er eigentlich *keine* Fuge ist, kann ich nicht zur Nachahmung empfehlen; ebenso wenig die übrige Behandlungsart dieser Textesworte.

Ich setze nachstehend den Anfang dieser beiden Sätze hierher.

Alegria Moscu. 1873

Preludio

Præta dona

Do na

dona no-bis dona no-bis pa-cem

Do-na nobis pa-cem pa-cem

no-bis dona no-bis pa-cem

nobis pa-cem pa-cem pa-cem

pa-cem do-na nobis pa-cem

dona no-bis, pa-cem

Fim

*J. Herodotus, Masses, V: 6*148 *Journal of Management*[illegible]

Ein etwas besseres Beispiel dieser Art ist der Schlusssatz des *Gloria* aus *J. Haydn's Messe No. 1.*, welchen ich in seinen Anfangstakten heretze.

The image displays a page from a musical score for the opera 'Hallelujah' by Giuseppe Verdi. The score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass, each with their respective lyrics in Italian. The piano part is written for the left hand on a grand staff. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'In gloria Dei pa-tris amen.' and 'In gloria Dei pa-tris amen.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'meno.' and 'meno.'.

Auch nachstehend notirter Anfang einer Fuge mit 2 Subjekten aus einer Messe von *Fr. Xav. Richter* in *Strassburg*, geb. 1709, † 1789, liefert ein ähnliches Beispiel.

F. X. Richter.

Zweiter Abschnitt

des sechsten Capittels.

Ueber die Abfassung einer Singfuge mit Orchesterbegleitung.

§. 147.

Wenn, wie es bei so vielen Fugen geschieht, eine Singfuge nur durch *Bogeninstrumente* begleitet wird, so lässt man gewöhnlich die 1^{te} Violine mit dem *Diskant*, die 2^{te} mit dem *Alt*, die Bratsche mit dem *Tenor* und den Instrumentalbass mit dem *Singbass* in Einklangen, stellenweise aber auch die Violine in der höheren und den *Bass* in der tieferen Octave mitgehen, obgleich letzteres dadurch überflüssig erscheint, dass ein solcher Instrumentalbass gewöhnlich aus einem Violoncell und Contrabass besteht, und des letzteren Klanghöhe schon an sich eine Octave tiefer ist.

Auch lässt man gewöhnlich das *Violoncell* an denjenigen Stellen den *Tenor* in Einklangen unterstützen, wo dieser die *tieffste* Stimme ist. Hierüber wäre also nichts weiter insbesondere zu bemerken.

Sollen aber die genannten Bogeninstrumente, in Verbindung mit *Blasinstrumenten*, die Singstimmen auf die bemerkte Art unterstützen, und haben letztere viel *aushaltende Noten*, so lässt man diese auf dieselbe Weise durch die hierzu geeigneten Blasinstrumente verstärken und gibt den Bogeninstrumenten, mit Ausnahme des Contrabasses, kürzere (kleinere) Noten, welche entweder blos in einen vernehmbar Anschlag der von den Singstimmen *auszuhaltenden* Noten, oder aus hierauf gegründeten Tonfiguren bestehen; z. B. wenn der *Diskant* folgende halbe Noten hätte, so könnte die 1^{te} Violine solche ungefähr auf eine der nachstehend bemerkten zweierlei Arten figuriren:

Ein solches Verfahren lässt sich aber nicht vorschreiben, sondern nur andeuten und muss aus guten Tonsätzen dieser Art studirt werden.

§. 148.

Nach §. 15. der Lehre des Contrapunktes enthält

- 1) Das Violoncell den Tonumfang des Basses und Tenor.
- 2) Die Bratsche " " " Tenor und Alt.
- 3) Die Violine " " " Alt und Diskant.
- 4) Der Fagott " " " Basses und Tenor.
- 5) Die Clarinette " " " Tenor, Alt und Diskant.
- 6) Oboe und Flöte " " " Diskant.

Alle diese Instrumente gehen aber sowohl höher als tiefer, wie die dabei bemerkten Singstimmen.

Da es hier zu weit führen würde, mich über die Eigenthümlichkeiten eines jeden dieser Instrumente und ihre Anwendung in

der Composition auszusprechen, so will ich nur im Allgemeinen Nachstehendes bemerken:

1) Man nennt die Tonhöhe eines Instrumentes 8füssig, wenn solche mit seiner *Notenschrift* übereinstimmt.

Ist die Tonhöhe aber um eine *Octave tiefer* als die Notenschrift, so heisst das betreffende Instrument 16füssig, und ist sie eine *Octave höher*, 4füssig.

2) Die oben genannten Instrumente, ebenso die 4 Singstimmen *Diskant*, *Alt*, *Tenor* und *Bass*, sind sämtlich 8füssig. Der Contrabass aber ist 16füssig und ebenso das Horn, dagegen die Trompete wiederum 8füssig ist.

3) Wenn nun auch von allen Orchesterinstrumenten nur die Octav-Clarinetten und Octav-Flöte 4füssig sind, so werden doch mehrere der genannten 8füssigen Instrumente 4füssig, und andere derselben 16füssig behandelt, was beides sich darauf gründet: dass fast jedes Instrument seines ausgehenderen Tonnufanges wegen eine vom *Diskant* vorgetragene *Melodie* entweder um eine Octave höher, oder um eine Octave tiefer verstärken kann, und im ersten Falle also 4füssig, im letzteren aber 16füssig wirkt. Ebenso ist es auch beim *Bass*, wenn dessen Tonfolge von diesem oder jenem hierzu geeigneten Instrument um eine Octave höher oder tiefer vorgetragen wird.

Ein kleines Beispiel wird dies hoffentlich ganz deutlich machen.



Die bei *a* notirte vom *Diskant* vorzutragende und vom *Bass* begleitete Melodie erscheint in diesen beiden Stimmen 8füssig; wird nun der *Diskant* z. B. durch eine Flöte in der oberen Octave und durch eine Clarinette in der unteren Octave begleitet, oder eigentlich in seiner Tonföhrung verstärkt, so erscheint die hier Statt findende Verstärkung durch die Flöte 4füssig, und diejenige durch die Clarinette 16füssig. Und ebenso ist es mit dem Bass, dessen obere Octave z. B. von der Bratsche vorgetragen ebenfalls 4füssig und dessen untere Octave z. B. vom Fagott vorgetragen 16füssig erscheint, und man hat bei dieser *Octavenverstärkung* nur darauf zu sehen, dass in dem Gange der 8füssigen Stimmen keine Quar-

tenfortschreitungen vorkommen, da diese durch die *Octavenverstärkung* sonst *Quintenfortschreitungen* veranlassen würden, letztere aber, so lächerlich es oft auch ist, von manchen Kunst-richtern schon getadelt werden würden.

§. 149.

Nächst dem merke man sich, dass die *Rohrblasinstrumente*, nämlich die Clarinette und das Bassethorn, die Oboe und das englische Horn, sowie der Fagott sich am besten zum Vortrage *auszuhaltender* (lange anhaltender) Töne, und deren *crescendo* und *decrecendo* eignen; von den *Blechinstrumenten* aber hauptsächlich die Trompete zur Hervorbringung schmetternder Töne, das Horn zur klangvolleren Unterstützung mancher Harmonie und die Bass-Posaune zur kräftigeren Heraushebung einfacher Bassfiguren dienen.

Ich bemerke ferner: dass die genannten Blechinstrumente, ebenso die Flöte, welche sowohl zur Unterstützung sanfter, als in ihren höchsten Tönen auch durchgreifender Melodien dient, nur ein sehr mangelhaftes *crescendo* und *decrecendo* besitzen, und dass, mit Ausnahme des Hornes und der Trompete, die übrigen Instrumente eine vollständige chromatische Tonfolge von ihren tiefsten bis zu ihren höchsten Tönen besitzen¹²⁰⁾; das Horn und die Trompete aber auf den Vortrag der §. 64. der Harmonielehre aufgestellten mitklingenden Tonverhältnisse 1—13 beschränkt sind¹²¹⁾, von welchen 1 nur selten anspricht, 7 und 13 aber etwas zu tief und 11 etwas zu hoch ist. Da nun Horn und Trompete jederzeit C zum Grundton haben¹²²⁾, so nehmen die Tonkünstler, welche diese Instrumente spielen, zur Tonart D, Es, E, F bis B ein um so viel höheres, und zu tief B ein um einen ganzen Ton tieferes Instrument.

Die Pauken, welche ebenfalls zum Grundton C und dabei dessen Unterquarte G haben, werden für die höheren Tonarten auch *höher* gestimmt.

§. 150.

So höchst unvollständig nun auch vorstehende Beschreibung der verschiedenen *Orchesterinstrumente* ist, so könnte sie *hier* doch nicht wohl anders abgehandelt werden; allein im 4ten Bande meines

120) Nur der Fagott geht vom tiefsten B zu C mit Weglassung des dazwischen liegenden halben Tones H.

121) Dasjenige, was über das *chromatische Horn* und über die *Klappentrompete* zu bemerken ist, gehört auch nicht hierher.

122) Die Clarinette zwar auch; allein ich übergehe dasjenige, was ausserdem hierüber zu sagen wäre.

Lehrbuches wird man sowohl die genannten, wie auch noch alle übrigen gebräuchlichen Instrumente unständlich beschrieben, und zugleich das Wesentlichste, was über ihre sowohl *einzelne* als *verbundene Anwendung in der Tonsetzkunst* zu sagen ist, hoffentlich ziemlich erschöpfend vorgetragen finden.

§. 151.

Ich erwähne nunmehr noch einer eigenen Art, wie man eine Singfuge mit Begleitung des Orchesters behandeln kann, und welche ich in meiner *Missa* op. 43. angewandt habe.

Ich habe nämlich die Worte des *Sanctus* „*pleni sunt coeli et terra gloria tua*“ als eine kurze Fuge behandelt, und in den 4 Singstimmen das Thema, zu dessen deutlicherer Heraushebung nur als Führer und Gefährte ohne Gegenharmonie eintreten und diese nur vom Orchester vortragen lassen. Dagegen aber habe ich bei der Fortsetzung dieses fugierten Satzes nach beendigtem Vortrage des *Benedictus* die zu den Worten „*Hosanna in excelsis*“ gesetzte kurze Melodie nunmehr als ein eigenes, blos von den Singstimmen vorzutragendes Thema behandelt, und nunmehr das frühere Thema selbst von den Instrumenten durchführen lassen.

Ohne nun gerade einen besonderen Werth auf diesen Tonsatz legen zu wollen, welcher als eigentliche Fuge ohnehin viel genauer hätte behandelt werden müssen, so kann ich ihn, was diese seine eigenthümliche Auffassungsart betrifft, doch mit Recht dem weiteren Nachdenken und Bessermachen meiner Leser empfehlen.

Man trifft zwar ähnliche Sätze an, dass nämlich die Orchesterbegleitung mit einer Art Contrasubjekt als Gegenharmonie eintritt, allein die Tönführung derselben ist nicht überall selbstständig, und trifft da und dort mit derjenigen einer der 4 Singstimmen zusammen, wie dies im nachstehenden Satz von *Mozart* der Fall ist, z. B.

Mozart, *Missa* F-dur: Einsetzung am Jahr 1789

123) W. A. Mozart hat späterhin (1788) dieses Thema zum Schlussatzte seiner Sinfonie op. 38. aufgenommen. Hier, in gegenwärtiger Messe liegt es dem ganzen *Credo* zum Grunde. —

Dritter Abschnitt

des secksten Capitels.

Ueber die Instrumentalfuge.

A. Orchesterfuge.

§. 152.

Was die *Form* einer für's *Orchester* zu schreibenden Fuge betrifft, so unterscheidet sie sich hierin von der gewöhnlichen Fuge, dass die *Orchesterfuge* entweder als *Ouverture*, oder als *Schlussatz* einer *Sinfonie* erscheint, und dass ihr im ersten Falle gewöhnlich eine kurze Einleitung vorhergeht, auf welche ein als Fuge behandeltes *Allegro* folgt, und im letzten Falle entweder ebenfalls eine Art von Einleitung vorhergeht, oder der Vortrag dieses oder jenes kurzen Satzes, welcher späterhin als wesentlicher Bestandtheil der eigentlichen Fuge auftritt, jedoch ohne scheinbare Beziehung auf diese seine weitere Ausführung.

Streng genommen kann man aber alle Compositionen dieser Art nicht sowohl *Fugen* als vielmehr *fugirte Sätze* nennen, in welchen das Hauptthema, mit oder ohne Contrasubjekt, nach Art der Fuge, und zwar gewöhnlich der Quintenfuge, eintritt, im Verfolge aber ganz von der kunstgemässen Einrichtung der Fuge abweicht.

Dass übrigens eine solche Abweichung von der vorgeschriebenen Form der Fuge von ganz guter Wirkung seyn kann, unterliegt keinem Zweifel; nur darf man damit doch nicht gar so *ungebunden* verfahren.

Jeder Theil eines solchen *fugirten Satzes* muss, wenn er sich als *Bestandtheil einer wahren Fuge* ankündigt, auch als *solcher* seinem Charakter entsprechend behandelt werden.

§. 153.

Die sogenannten Fugen der *Händel'schen Ouverturen*, sowohl zu seinen Oratorien wie zu seinen Opern, sind alle so ziemlich eines Schlages, und wenn auch Oboen und Fagotte dabei sind, so gehen erstere gewöhnlich mit den Violinen und letztere mit dem Basse (kleine, nichts sagende kurze Sätzchen abgerechnet) und somit ist daraus für den *Orchesterfugensatz* nichts zu lernen, als allenfalls: wie man Blasinstrumente *nicht* behandeln soll.

Andere sogenannte Orchesterfugen, von welchen mir die *Ouverture* zu *Piccini's Athis* und diejenige zu *Schweitzer's Alcide* beifallen, geben auch keine Ausbeute für den Orchestersatz der Fuge, und sind, wie schon gesagt, nur fugirte Sätze zu nennen.

Dagegen enthält *Mozart's* herrliche *Ouverture* zur *Zauberflöte*, obgleich solche ebenfalls keine Fuge zu nennen ist, unübertreffbare Schönheiten in der *Durchführung* des Hauptgedankens und der dabei Statt findenden Behandlungsart der Instrumente ¹²⁴⁾. Der *Ouverture* zu meiner Oper „*Rinaldo und Alcina*“ würde ich hier gar keiner Erwähnung thun, käme nicht folgende Stelle darin vor, wo die Verbindung des *Einleitungsthemas* mit dem *Fugenthema* den Orchestersatz dieser Art charakterisirt.

124) Ich kann hier nicht unterlassen, auf diejenige Partitur-Ausgabe (*Ogfbach* bei *Joh. André*) dieser *Ouverture* aufmerksam zu machen, in welcher durch schwarze und rothe Noten der Entwurf und die Ausarbeitung dieses Tonsatzes ganz deutlich zu erkennen ist.



Bei A steht das Thema des Adagio; bei B dasjenige des als Quintenfüge eintretenden Allegro und bei C die Verbindung dieser beiden Themata, wobei die Instrumente in der Art behandelt sind, dass die Flöte und 1^{te} Oboe 4flüssig; die 2^{te} Oboe und die Clarinette 8flüssig, und da die Bratsche in der tieferen Octave den Gang der beiden Violinen unterstützt, diese 16flüssig wirkt.

§. 154.

Die vorstehend erwähnte und bereits §. 148. u. 149. zur Sprache gebrachte Behandlung der Instrumente in ihrem 8- und 4flüssigen, und wiederum 8- und 16flüssigen Tonverhältniss, ist es, was hauptsächlich bei der Orchesterfüge berücksichtigt werden muss, ausserdem eine noch so grosse Anzahl verschiedenartiger Instrumente, dennoch keine Deutlichkeit im Vortrage der betreffenden Hauptsätze zu bewirken im Stande wäre, als worauf es doch beim Vortrage einer jeden Fuge, und namentlich der Orchesterfüge, ankommt.

Auf einer Orgel, welche 2 Manuale und in jedem Manual einige 8-4flüssige starke Stimmen und zugleich eine 16flüssige Stimme, auch für diese dreierlei Tonverhältniss passender Stimmen im Pedal besitzt, kann man zwar eine noch grössere und übereinstimmend wirkende Tonkraft und zugleich dieselbe Deutlichkeit im Vortrage einer Fuge, wie mit den Orchesterinstrumenten entwickeln, allein da man die verschiedenen Stimmen eines und desselben Manuals nicht so willkürlich anziehen und wieder abtossen (zurückschieben) kann, wie man eine Anzahl Instrumente mitspielen und pausieren lassen kann, und da letztere, zugleich ihrer einzelnen Anwendung wegen, eine viel mannigfaltigere Wirkung gestatten, so dass z. B. die *Blasinstrumente* die *harmonischen Töne* eines Satzes aushalten (anhalten), während die *Bogeninstrumente* die *hieraus entwickelten*

melodischen Tonfiguren vortragen, so kann auch ein mit Einsicht verfertigte Orchesterfüge von allen Arten der Instrumentalfüge, die grösste und unterhaltendste Wirkung hervorbringen.

§. 155.

Obgleich mir nun noch keine in dieser Art behandelte Orchesterfüge bekannt geworden ist, so hindert dies doch nicht, eine solche zu schreiben, und es sollte mich freuen, die Veranlassung hierzu gegeben zu haben.

Als ein kleines und dabei noch mangelhaftes Beispiel, wie man die erwähnte *Octavenverstärkung* bei einer schon componirten Fuge anwenden und diese dadurch zum Vortrage für's Orchester einrichten kann, mag nachstehende Notirung des im 145^{ten} §. aufgestellten Satzes dienen.

grave
Temp. in C₆ *All^o moderato*



Alle Instrumente tragen hier in den 3 ersten Takten, mit Einschluss der ersten Note des 4^{ten} Taktes, das Thema in Einklängen und Octaven verstärkt, in vergrösserten Noten und langsamerem Tempo vor, damit solches auch den gehörigen Eindruck machen kann; und da diejenige Tonhöhe, in welcher dieses die Bogeninstrumente thun, als 8fussig zu betrachten ist, so ergibt sich hieraus, dass die hier den *Diskant* verstärkenden Instrumente, nämlich die 1^{te} Oboe und 1^{te} Clarinette 4fussig, die 2 Flöten 2fussig und der den *Bass* verstärkende 2^{te} Fagott 16fussig behandelt erscheinen.

Die Bassposaune geht in Einklängen mit dem *Bass* und erscheint daher 8fussig und ebenso sind auch die 2 Hörner zur blossen Verstärkung des Themas 8fussig behandelt. — Die Trompeten und Pauken haben nur einzelne Töne des Themas und ihre Tonhöhe erscheint ebenfalls 8fussig. Der Contrabass dagegen ist hier, wie überall, 16fussig. — In den Takten 4—7. sind die Clarinetten 4fussig und der 2^{te} Fagott 16fussig, in den Takten 8—11. sind die 2 Oboen 4fussig, in den Takten 12—15. sind die 2 Clarinetten wiederum 4fussig, die beiden Hörner aber 8fussig, und in den Takten 16—19. erscheinen die 2 Oboen 8fussig, die 2 Flöten aber 4fussig behandelt.

Da nun die von den Oboen, Flöten und Fagotten ausgehaltenen Töne der Takte 20—24 nach der Tonhöhe der 1^{ten} Violine beurtheilt werden müssen, so erscheinen in diesen 5 Takten die

2 Oboen 8fussig, die 2 Flöten 4fussig und die 2 Fagotte 16fussig behandelt.

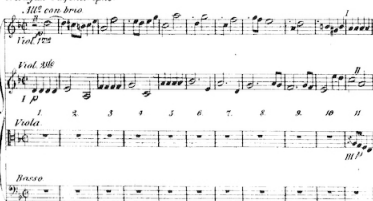
Der Lernende mag sich nun selbst einen ähnlichen Satz, z. B. eine nicht zu geschwind einhergehende 4stimmige Singfuge, wählen, und solche nach der vorstehend beschriebenen Art für's Orchester, mit Weglassung der Singstimmen umzuschreiben versuchen.

§. 156.

Wie schon gesagt, so ist mir keine eigentliche Orchesterfuge, nämlich eine regelmässig abgefasste Fuge zum Vortrage für ein vollständiges Orchester, bekannt; allein es handelt sich in der gegenwärtigen Abth. A. auch eigentlich nur um die *Anwendung der fugirten Schreibart für den Orchestersatz*, und da kann man, was die Ouverture betrifft, die bereits angeführte *Mozart'sche Ouverture zur Zauberflöte*, und was die Sinfonie betrifft, das letzte Allegro der *Mozart'schen Sinfonie* op. 38. als die mir bis jetzt bekannt gewordenen *besten Sätze* dieser Gattung studieren, ohne dass beide Sätze eigentliche Fugen zu nennen sind.

Ein Sinfonieschluss-Allegro von *J. Haydn* enthält zwar die Ueberschrift: *Fuga a 3 soggetti*, allein es ist dieser Satz auch keine förmliche Fuge, und zudem etwas trocken abgefasst, was man schon zum Theil aus der nachstehenden Mittheilung von dessen ersten Takten entnehmen kann.

J. Haydn Sinfonie op. 18





Auch die Wiederholung des Menetts in meiner Sinfonie op. 13. ist keine eigentliche Fuge, sondern soll nur die Statt findende Anwendung der fugirten Schreibart bei einem Sinfonie-Menuett darthun, weshalb ich ihn auch im Anhang vollständig mittheile.

B. Ueber die Quintett- und Quartettfuge.

§. 157.

Auch hier kann nicht sowohl von der Verfertigung einer 5stimmigen und 4stimmigen Fuge für Bogeninstrumente oder für Blasinstrumente, als davon die Rede seyn, wie man die *fugirte Schreibart* in einem Quintett oder Quartett anwenden kann. Da es aber ganze Sammlungen von wirklichen Quartettfugen gibt, nämlich Fugen für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, so werde ich am Schlusse gegenwärtiger Abtheilung noch insbesondere hierauf zurückkommen.

Sind es nun blos Blasinstrumente, für welche man schreibt, und ist ein Horn dabei, z. B. Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, so muss man ein solches Thema zur Fuge wählen, welches wenigstens einmal entweder als Führer oder als Gefährte vom Horn auch bequemer vorgetragen werden kann.

Schreibt man für *gemischte Instrumente*, so wähle man ein Thema mit einem Contrasubject, und vertheile den Vortrag von beiden nach Massgabe, dass sich das eine oder das andere besser für ein Bogeninstrument oder Blasinstrument eignet.

Die *Form*, in welcher hier die Fuge erscheint, sofern man nämlich einen solchen eigentlich nur *fugirten Satz* eine *Fuge* nennen will, ist am besten diejenige eines in der Art eines Rondo

behandelten Allegro, und da wir in dem Schlusssatz des *Mozart'schen* Violinquintetts No. 4. das beste Muster dieser Art besitzen, so will ich nachstehend die wesentlichsten Sätze daraus mittheilen.

Finale Allegro





Bei *a* steht das zuerst eintretende und den ganzen Tonsatz hindurch beibehaltene *erste Thema*.

Bei *b* tritt ein neues Thema nach Art der Quintenfuge behandelt als Führer und Geführte in allen 5 Stimmen ein, und wird von hier an ebenfalls mit durchgeführt.

Bei *c* tritt nun noch ein 3tes Thema hinzu, welches aber von den nachfolgenden 4 Stimmen nur in *freier Nachahmung* vorge-tragen wird.

Bei *d* erscheinen nun die vorstehend angeführten 3 Themata vereinigt und es treten noch ein 4tes und 5tes Thema hinzu.

Durch diesen Satz *d* und den vorhergehenden bei *b* charakterisirt sich die fugierte Behandlung dieses Allegro, welches gar leicht als eine *formliche Fuge* hätte abgefasst werden können, wenn nicht die gewählte Behandlungsart offenbar mehr Unterhaltung, als eine formliche Fuge gewährte, da sich hierbei die *musikalische Fantasie* freier bewegen konnte.

§. 158.

Als Muster einer gleichmässigen Anwendung der fugirten Schreib-art beim Violinquartett kann ich das letzte Allegro des *Mozart'schen* Quartettes in G dur (No. 1. der 10. Quart.) mit vollem Recht hier anführen, und setze zur Vermeidung eines allenfallsigen Missver-ständnisses nur die ersten Takte hierher.

Molto Allegro



Ferner kann ich, ohne sie als *Muster* hier anführen zu wollen, meine Leser auf 2 Sätze dieser Art von mir aufmerksam machen, da solche meine schon vor länger als 40 Jahren gehabte Ansicht: wie man die fugierte Schreibart bei der Quartettcomposition anwenden könne, nur aufs Neue bestätigen.

Jeder dieser beiden Sätze bildet nämlich das letzte Allegro des 3ten Violinquartetts jeder Sammlung, und der zweite derselben, den ich vollständig im Anhange mittheile, hat 2 Themata, welche, wie man sogleich bemerken wird, nach den von mir aufgestellten Regeln des Contrapunktes der Duodecime eingerichtet sind.

§. 159.

Als eigentliche Quartettfugen für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell kann ich diejenigen von *Albrechtsberger* empfehlen ¹²⁵⁾.

Jedes Quartett, es sind deren 6, fängt mit einem Einleitungsadagio an, und die 5 ersten Fugen enthalten 2 Subjekte.

Wenn nun auch hier, sowie fast in allen Fugen, nur wenige der mittleren Widerschläge das betreffende Fugenthema als Führer und Gefährte vorgetragen enthalten, so ist doch der *erste* Widerschlag in der Regel vollständig, und nur in der 3ten Fuge bleibt selbst im *ersten* Widerschläge die Wiederholung des Gefährten ganz weg.

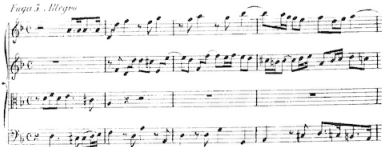
Dagegen sind die Quartettfugen von *G. J. Werner*, welcher um 1736 Kapellmeister des Fürsten *Esterhazy* und *J. Haydn's* Lehrer war (letzterer veranstaltete auch die Herausgabe dieser Quartettfugen), mitunter etwas gar zu *ungebunden* abgefasst, wie man dies aus nachstehender Mittheilung des Anfanges von einigen derselben gleich ersehen wird.

Fuga 3. von G. J. Werner



125) Sovohl diese 6 Quartette von *Albrechtsberger*, als *W. A. Mozart's* sämtliche 10 Quartette, nebst der Fuge in C-moll, sowie dessen fünf Quintette, von welchen eben die Rolle war, sind bei *Joh. Andrei in Offenbach* in Partitur gestochen und sehr billigen Preises zu haben.

Fuga 3. Allegro



Werner war übrigens ein aufgeweckter Kopf, und hatte, was zu seiner Zeit noch etwas seltenes war, ganz gute Kenntnisse vom musikalischen Rhythmus, wie mir dieses aus einem seiner Werke, betitelt: „*neuer und sehr curios musikalischer Instrumental-Kalender*“ bekannt geworden ist, welche Composition 12 kleine Trios für 2 Violinen und Bass, und im ersten, den Januar überschriebenen Trio, eine kurze Fughette über die damalige Jahreszahl 1748 enthält. Nachstehend der Anfang desselben.

Musikalischer Kalender von J. B. Werner



Wenn uns auch nur dieses eine Werk des sel. Werner bekannt geworden wäre, so liesse sich schon hieraus Werner's bedeutenden Einfluss auf J. Haydn's so launigen und ächt humoristischen Styl erkennen.

Da die meisten der in gegenwärtiger Abtheilung B. angeführten Fugen entweder nur *fugirte Sätze*, oder wenn es wirkliche Fugen sind, in Betreff der richtigen Einrichtung der Wiederschläge gar manches zu wünschen übrig lassen, so will ich, aber blos in dieser Beziehung, noch eine Quartettfuge für den *Anhang* schreiben, und da gerade einmal von musikalischer Humoristik die Rede ist, zum Anfang meines Themas einen kurzen Satz aus *Mozart's* „*musikalischem Spass*“ entlehnen, woselbst derselbe, aber auf eine ganz gemeine Art, wie es denn auch an seinem Platz ist, so wie nachstehend notirt, und ausserdem nicht weiter vorkommt ¹²⁶⁾.

126) Mozart hat von dieser originellen Composition den ersten Satz ohne Partitur zugleich in die einzelnen Stimmen, vom zweiten Satze die erste Violine auch gleich aus freier Hand und dann die begleitenden Stimmen in Partitur, den letzten Satz aber in vollständige Partitur geschrieben.

Proteus aus Mozart's musikalischem Spass.



C. Ueber die Orgelfuge.

§. 160.

Obgleich es Keinem meiner Leser unbekannt ist, dass jede Orgel verschiedene *Orgelregister* (Orgelstimmen) besitzt, so weiss doch nicht ein jeder, dass jedes dieser Register seine eigenthümliche *Tonhöhe* und *Toneigenschaft* hat. So weit nun dieser Umstand hier zu berücksichtigen ist, bemerke ich nachträglich zu demjenigen, was ich bereits §. 154. angeführt habe, dass man, die *Tonhöhe* betreffend, eine Orgelstimme 8füssig nennt, wenn die unterste (tiefste) C Taste des Manuals oder Pedals beim Anziehen eines Manual- oder Pedalregisters das C der grossen Octave angibt.

Gibt diese tiefste Taste das C der Contraoctave an, so heisst das betreffende Register 16füssig, und gibt sie das C der kleinen Octave an, 4füssig; demnach wenn diese fragliche Taste das C der eingestrichenen Octave hören lässt, das gezogene Register 2füssig heisst. Gibt die fragliche Taste aber statt C der grossen Octave dessen Quinte G an, so heisst das betreffende Register: die *Quinte 5¹füss*, und gibt es die höhere Octave dieser Quinte,

also die Duodezime an, so heisst es: die *Quinte von 5^{te} Fuss*, und gibt die fragliche Taste statt des C der grossen Octave das eingestrichene E an, so heisst das angezogene Register die *Terz 1^{te} Fuss*.

Ferner merke man sich, dass man, die *Toneigenschaft* betreffend, die Orgelregister in:

- Principalstimmen*, von vollem, starkem Klange;
- Ganbenstimmen*, von sanft schneidendem Tone, ähnlich demjenigen eines Violoncells und einer Violine;
- Flötenstimmen*, von heilem, flötenartigem Klange und
- Rohrstimmen*, von durchdringendem und gleichsam schmetterndem Tone, einheitl.,

und dass man von den Principal- und Flötenpfeifen auch 2—3 und mehr derselben, welche in dem harmonischen Verhältniss einer reinen Quinte und grossen Terz zu einander stehen, auf *einem* Registerzug anbringt, wozu die Register *Mixtur*, *Cornet* und *Scharf etc.* zu rechnen sind.

Von diesen sowohl an *Tonhöhe* als *Toneigenschaft* verschiedenen Orgelstimmen enthalten nun diejenigen Orgeln, welche nur ein Manual besitzen auch nur die *wesentlichsten* derselben, auf *Orgeln* von 2 und 3 Manualen trifft man aber die *meisten*, wo nicht *alle* an, und da man die *sämtlichen* Manuale durch einen Registerzug, der die *Coppel* (Coppula) heisst, mit einander verbinden, und endlich *sämtliche* Manualstimmen durch ein gleiches Register dem *Pedal* zuführen kann, so ersieht man schon hieraus, welche *Stärke* und *Mannigfaltigkeit* des Tones auf einer verhältnissmässig grossen Orgel entwickelt werden und mit welcher *Präzision* (genauer Uebereinstimmung) dieses geschehen kann, da hier ein Künstler *alle* Instrumente gleichzeitig spielt ¹²⁷⁾.

§. 161.

Aus vorstehender, obgleich nur flüchtigen Beschreibung der Orgelregister, ersieht man aber auch noch, dass eine *Orgelfuge* ganz anders, als eine Klavierfuge geschrieben (komponirt) werden muss, und dass man daher bei weitem nicht alle Klavierfugen auf der Orgel vortragen kann, sowie, dass von den vorzutragenden Klavierfugen, namentlich wenn man sie mit sogenannt *vollem Werk* (Anwendung aller Register) spielen will, diejenigen, welche in einer *Molltonart* gesetzt sind, ganz ausgeschlossen bleiben müs-

¹²⁷⁾ Man vergleiche hiermit dasjenige, was ich bereits §. 69, der Harmonielehre in dieser Beziehung bemerkt habe.

sen; jedenfalls aber auch das *Zeitmass* (tempo) einer und derselben Fuge auf der Orgel langsamer als auf dem Klaviere genommen werden muss.

§. 162.

Wenn man sich bei der Komposition einer Orgelfuge auf ein Manual beschränkt, so kann man solche zwar 4stimmig setzen, muss aber, um Licht und Schatten in seinen Tonsatz zu bringen, die Zwischenharmonie nur 2- und 3stimmig, und sowohl hier, wie bei der Gegenharmonie, die dem Manual zugetheilten Stimmführungen nicht in einander eingreifend, sondern deutlich von einander abgesondert halten. Ein Satz, der wie nachstehende, aus einer Orgelfuge von *J. S. Bach* lässt sich daher in den Takten 18—20. auf *einem* Manual nicht deutlich vernehmen.



Das Pedal tritt in dieser Fuge erst späterhin ein, demnach ist der hier notirte Satz *blos manualiter* vorzutragen, und wahrscheinlich auch nur auf *einem* Manual, da es ausserdem angezeigt wäre, wo das 2^{te} Manual eintreten sollte. Bei der Komposition einer Orgelfuge für ein Manual darf man also das betreffende Thema *nie* in der Mitte, zwischen zwei andern Stimmen, sondern stets nur als *höchste* oder *tiefste* Stimme eintreten lassen, und seine Tonführung darf nie durch eine andere Stimme gedeckt und dadurch undeutlich gemacht werden.

§. 163.

Eine Orgelfuge für 2 Manuale und Pedal (dass letzteres bei allen Orgelfügen seyn muss, versteht sich wohl von selbst) kann man nun entweder in der Art komponiren, dass ein Manual für die *Fortesätze* und das andere für die *Pianossätze* bestimmt wird, und eine solche Fuge im übrigen, wie diejenige für ein Manual behandeln, oder, will man in der Art eine Fuge für 2 Manuale schreiben, dass die linke Hand das untere und die rechte das obere Manual spielt, so setzt man sie am besten nur 3stimmig, wodurch dann jedes Manual, sowie das Pedal, seine eigene Stimme bekommen kann.

§. 164.

Oben erwähnte Fuge von *J. S. Bach* ist 5stimmig; allein wenn auch der Eintritt von 5 Stimmen als Führer und Gefährte des *ersten* Widerschlages deutlich herausgehoben werden kann, so durchkreuzen sich die Stimmführungen von 5 Stimmen doch gar zu leicht, und erzeugen somit nur Undeutlichkeit; denn wenn auch das *Auge* sich täuschen lässt, so fällt dies doch beim *Ohre* weg, welches eine Stelle, wie die im letzten Beispiele angeführte, nur so auffassen kann, wie die Töne ihrer Tonhöhe nach, aufeinander folgen —

Auch diejenige 5stimmige Orgelfuge von *J. S. Bach*, von welcher ich bereits §. 119. den ersten Widerschlag mitgetheilt und dabei bemerkt habe, dass die dabei betheiligten Stimmen einen so ausgedehnten Tonumfang haben, dass der Bass manchmal in den Tenor, dieser in den Alt und letzterer in den Diskant übergeht, charakterisirt sich hierdurch als eine auf *einem Manual* vorzutragende Fuge, allein zugleich hierdurch auch als *unzweckmässig* abgefasst, da es ganz unmöglich ist, den Eintritt des Themas überall deutlich zu *hören*, obgleich er ziemlich deutlich zu *sehen* ist. Diese Fuge hat indessen das Originelle, dass sie im Verfolge der Durchführung den $\frac{1}{4}$ Takt verlässt und mit einem neuen Thema im $\frac{1}{4}$ Takt eintritt, und solches als Führer und Gefährte einführt, auch weiterhin das erste Thema, dieses nunmehr aber auch im $\frac{5}{8}$ Takt stehend, hören und bei einer der Tonführung dieses 2ten Themas ähnlichen Gegenharmonie eintreten lässt, hierauf endlich noch in einen $\frac{12}{8}$ Takt übergeht, dessen Thema ebenfalls als Führer und Gefährte einführt, auch hier das erste Thema, nunmehr aber in $\frac{12}{8}$ stehend, nochmals hören lässt.

Ich theile nachstehend den Eintritt dieser 3 Themata mit, so auch diejenige Stelle, wo das erste Thema mit einer der Tonfüh-

rung des 2ten und 3ten Themas ähnlichen Gegenharmonie verbunden auftritt, und kann nicht umhin, ein solches Verfahren, wodurch der Vortrag einer Fuge an Lebhaftigkeit augenscheinlich gewinnt, zu empfehlen.

J. S. Bach

Dagegen ist es aber wieder kaum zu begreifen, wie man einen als Orgelfuge überschriebenen Satz unter *J. S. Bach's* Namen noch vor nicht langer Zeit öffentlich bekannt machen konnte, welcher auf nachstehend notirte Art anfängt, und daher, wie man im gemeinen Leben sagt, nicht Fisch noch Fleisch ist.



§. 165.

Bei der Komposition einer Orgelfuge hat man also folgende Umstände zu berücksichtigen:

- a) Die Verschiedenartigkeit der *Tonhöhe* der Orgelstimmen.
- b) Die Verschiedenartigkeit der *Klangeigenschaft* dieser Stimmen.
- c) Die Vereinigung aller vorhandenen Register eines und desselben Manuals.
- d) Die mögliche Uebertragung der Register des einen Manuals zum Vortrage auf ein anderes Manual durch die Coppel des letzteren.
- e) Die mögliche Vereinigung aller *Manualregister* mit den *Pedalregistern*, und endlich
- f) das anhaltende *Fortleben* der Klänge, so lang die betreffende Taste niedergedrückt bleibt, und es der Orgel nicht an Wind gebricht.

Wählt man nun ein kräftig eintretendes Thema, so fehlt es auch der kleinsten Orgel nicht an einigen *Verstärkungsstimmen*, und nur wenn zu letzteren eine *Mixtur*, *Cornet* oder *Scharf*, oder eine einzelne Terz gehört, so muss man die *Molltonart* vermeiden, welche Bemerkung jedoch mehr den *Spieler* als den *Komponisten* angeht.

Schreibt man für eine Orgel mit 2—3 Manuale, so kann man Licht und Schatten durch die besondere Registeranziehung eines jeden Manuals anbringen; sieht man sich auf ein Manual beschränkt, so muss man, wie schon gesagt, sowohl die Zwischenharmonie, als auch einzelne Wiederschläge im Verfolge der Fuge nur 2—3stim-

mig setzen, damit der 3- und 4stimmige *Wiedereintritt* des Themas um so besser herausgehoben werden kann. Dieses 2—3stimmige Spiel ist aber auch bei Anwendung des s. g. vollen Werkes von guter Wirkung, da ohnehin beim Klange einer grossen Masse von Pfeifen, eine 2- und 3stimmige Töneführung mehr Deutlichkeit gewährt, als eine 4- und mehrstimmige.

Uebrigens kann man, wie ich auch schon angedeutet habe, eine Orgel in der Art wie ein Orchester behandeln, dass man einzelne Akkorde so vollstimmig hören lässt, als dies der Deutlichkeit nicht entgegen ist, und dass man daher z. B. bei einer 3- oder 4stimmigen Orgelfuge darum nicht auch auf die Anwendung eines 3- oder 4stimmigen Akkordes beschränkt ist, sondern mitunter auch einen vollstimmigen Akkord oder auch eine ganze Folge solcher mehrstimmiger Akkorde anbringen kann. Da nun wenige Orgeln zwei Pedale besitzen, in welchem das eine für die Pianosätze und das andere für die Fortesätze benutzt werden kann, so thut man wohl daran, seine Orgelkomposition, wenn nämlich forte und piano, so gut sich's hier thun lässt, darin vorkommen sollen, so abzufassen, dass das Pedal nur bei den Fortesätzen miteintritt.

Wer indessen darauf zählt, dass der Organist einen Gehülfen im Register-An- und Abziehen zur Hand hat, der braucht sich hierin nicht so zu beschränken.

Dies wären nun ungefähr die wesentlichsten Bemerkungen für einen Tonsetzer, welcher, ohne selbst die Orgel zu spielen, dennoch eine Fuge für dieses Instrument schreiben will; wer aber Organist ist, wolle solche allenfalls nur als Fingerzeig für seine Schüler benutzen.

D. Ueber die Klavierfuge.

§. 166.

Bei der Verfertigung einer *Klavierfuge* hat man vor allen Dingen darauf zu sehen, dass sich die Töneführung einer jeden Stimme auch deutlich unterscheiden lässt.

In dieser Beziehung ist nun die *2stimmige* Klavierfuge die zweckmässigste; allein auch die *3stimmige* lässt sich noch gut anwenden, da *eine* Mittelstimme stets deutlich erkennbar zu setzen ist, und da dieses auch in der Art geschehen kann, dass deren Vortrag bald von der linken und bald von der rechten Hand auszuführen ist. Allein 4 Stimmen sind bei einer Klavierfuge kaum

deutlich zu unterscheiden, und wenn hierbei das Fugenthema in einer *Mittelstimme* eintritt, welche bereits von ihrer nächsten oberen und unteren Stimme begleitet erscheint, so geht die deutliche Auffassung des Themas gar leicht verloren, und sie ist in einem Falle, wie der nachstehende, wo die begleitende Stimme in die Tonführung der Hauptstimme eingreift, sogar ganz unmöglich.

J. S. Bach



idem



Eine solche Stimmführung wie die vorstehende ist also für eine Klavierfuge ganz unpassend.

Aber was soll man erst dazu sagen, wenn dergleichen Stellen selbst in einem *blos 2stimmigen* Satze vorkommen, wie z. B. in nachstehender Fuge:

Fuge 3. v. J. S. Bach



Auch nachstehender Satz kann unmöglich so vorgetragen werden, dass man die mit *NB* bezeichnete Stimmführung des Basses, ohne dessen tiefere Octave noch hinzuzufügen, erkennen kann.

J. S. Bach



Vor dergleichen *Augenmusik* muss man sich also bei der Composition einer *Klavierfuge* hüten.

§. 167.

Ich habe schon im 2ten und 3ten Kapitel gesagt, dass die meisten 3- und 2stimmigen Fugen *Klavierfugen* seyen, und dass ich bei Beschreibung der letzteren noch einmal auf erstere zurückkommen werde.

Dies trifft nun hauptsächlich die mitunter etwas unschickliche Anwendung der 4 Stimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass zum Vortrage des Fahrers und Gefährten, nebst der Stimmführung der Gegenharmonie und Zwischenharmonie einer 3- und 2stimmigen Fuge.

Horazens „est modus in rebus“ gilt hier mehr als irgendwo; denn wenn auch bei einer jeden andern Klaviercomposition eine unbeschränkte Anwendung des ganzen Tastaturumfanges Statt finden kann, so darf man bei einer *Klavierfuge* der Tonführung des *Fugenthemas* oder seiner *Gegenharmonie* doch nur eine solche *weitere Tonführung* anreihen, welche als eine solche *Anreihung* auch zu erkennen ist, und man darf also nicht, um mich eines Beispiels zu bedienen, aus dem Tonumfang des Diskantes in denjenigen des Tenors überspringen, obwohl es angeht, dass man eine Tonführung, welche z. B. im Diskant anfängt, nach und nach bis zur Bassstimme herab, dergleichen eine im Bass anfangende bis zum Diskant hinauf *fortführen* kann.

So würde also nachstehende Art der Tonführung bei *a* übel, dagegen die bei *b* gut zu nennen seyn.



§. 168.

Ich habe §. 105. eine 3stimmige Klavierfuge angeführt, in welcher ein 4stimmiger Stimmeneintritt Statt findet, welches Verfahren allenfalls als ein Versehen, jedenfalls aber nur als ein unstatthafes betrachtet werden kann und muss.

Der Komponist einer *Klavierfuge* wolle also den Umstand stets vor Augen haben, dass zwar die Tonführung einer jeden Stimme nach dem Umfange des Instruments ausgedehnt werden kann, dass aber nie eine und dieselbe Stimmführung, z. B. einmal als Diskant und das andere mal als Alt, oder gar als Tenor

behandelt erscheine; sowie denn auch die fühlbare *Fortsetzung einer Stimme* nach dem Vortrage des Führers nicht denjenigen des Gefährten, oder *vice versa* enthalten soll.

Bei einer aufmerksamen Untersuchung der vorhandenen 3- und 2-stimmigen Klavierfugen und namentlich der 3-stimmigen werden sich solche Versehen ziemlich häufig finden lassen, und wenn man solche auch nicht geradezu als *Fehler* bezeichnen kann, so sind es doch offenbar *Unrichtigkeiten*, auf deren Vermeidung man den Lernenden aufmerksam machen muss. —

§. 169.

Eine eigentliche *Doppelfuge* lässt sich zwar nicht für's Klavier schreiben, da das Hervorstechende eines jeden Themas, da, wo solche *vereinigt* erscheinen sollen, höchstens nur 2-stimmig seyn, und dabei nach dem Contrapunkte der Octave versetzt, herausgehoben werden kann; allein eine Fuge mit 2 Subjekten, oder eigentlich eine *Fuge mit einem Contrasubjekt*, lässt sich sehr gut als *Klavierfuge* behandeln, wie man deren auch mehrere besitzt.

§. 170.

Da ohnehin bei einer Klavierfuge die an deren Vortrag Theil nehmenden Stimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass nicht ihrem bei der Singfuge beschränkten Tonumfang nach, und eben so wenig als 4 verbundene *verschiedene Stimmen*, wie z. B. 2 Violinen, Bratsche und Violoncell u. dgl. behandelt werden können, so geht es auch ganz gut an, dass man an einer dazu geeigneten Stelle das Thema, wenn solches im Basse steht, durch Hinzufügung seiner tieferen Octave, und wenn solches im Diskant steht, durch Hinzufügung seiner höheren Octave verstärkt vorträgt, in welchem Falle aber die durch ihre untere und obere Octave verstärkte Stimme immer nur *einfach* gezählt werden darf, mithin ein solcher durch die fragliche Octavenverstärkung 4-stimmiger Satz doch nur als ein 3-stimmiger zu betrachten ist, von welchem entweder die *rechte* oder die *linke* Hand 2 Stimmführungen zu übernehmen hat.

§. 171.

Will man in einer Klavierfuge gegen das Ende derselben eine *Fermate* anbringen, an welche sich der Orgelpunkt der Quinte anschließen lässt, so kann hierdurch die bis dahin vielleicht schon etwas ermüdete (geschwächte) Aufmerksamkeit aufs Neue belebt werden, und demnach eine solche Fermate von guter Wirkung seyn. Dasselbe gilt auch für die *Orgelfuge* und *Instrumentalfuge* überhaupt.

Will man sie auch bei der *Singfuge* anwenden, so darf der Text nicht allein *nicht* dagegen seyn, sondern er muss hierdurch nur noch mehr herausgehoben werden können. Wo dies aber nicht Statt findet, da lasse man die Fermate in einer Singfuge lieber weg.

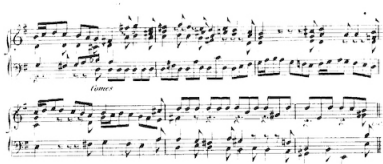
§. 172.

Noch will ich am Schlusse gegenwärtigen Abschnittes einige Worte über die *Fughette* sagen, welche man öfters für die Orgel oder für das Klavier überschrieben findet.

Ist eine solche Fughette *4-stimmig*, so beschränkt sie sich in der Regel auf den *ersten Wiederschlag* einer Quinterfuge, nach dessen beendigtem Vortrage noch einmal das Fugenthema, als Führer in dem Bass oder Diskant stehend, eintritt, worauf denn die vollkommene Cadenz folgt. Doch kann die Einrichtung einer 4-stimmigen Fughette auch von der Art seyn, dass man vor dem Eintritt der 3^{ten} und 4^{ten} Stimme eine kurze Zwischenharmonie anbringt, und solche nach beendigtem Eintritt der 3^{ten} und 4^{ten} Stimme wiederholt, und wohl auch noch einen ganz kurzen Orgelpunkt auf der Quinte der Tonart hören lässt.

Bei einer 3-stimmigen Fughette kann man schon 2 und 3 Wiederschläge, aber auch nicht mehr, anbringen; dagegen kann sie bei einer bloß 2-stimmigen Fughette schon etwas länger verweilen kann, wie man dies aus der im *Anhange* mitgetheilten 2-stimmigen Fughette für's Piano-Forte von mir entlehnen mag. Nur geht es nicht an, dass man eine Fughette, da dieser ihr Name als Diminutiv von Fuge erscheint, als ein Jagdstückchen (*Fuga von fagare* abgeleitet) behandelt, wie dies *J. S. Bach* mit der Fughette „*dies sind die heiligen zehn Gebot*“ Seite 35 im 3. Theil der Klavierübung auf nachstehend notirte Art, vielleicht aber auch nur aus Scherz gethan hat.





Siebentes Capitel.

Erster Abschnitt.

Ueber die Einrichtung einer Fuge nach den Tonarten der Alten.

§. 173.

Unter den *Tonarten der Alten* versteht man diejenigen Tonreihen, welche, von c, d, e, f, g und a anfangend, von der Prime bis zur Octave durch sämtliche unabhängige Töne fortschreiten, und wobei demnach die Folge der beiden halben Töne e—f und h—c jedesmal auf anderen Stufen erscheint ^{12*)}; nämlich:



Durch *Glarean*, geb. 1488, † 1563, haben vorstehende 6 Tonreihen die dabei bemerkten, aus dem Griechischen entlehnte Namen erhalten. Man benennt aber ausserdem noch eine solche Tonreihe, wenn sie von der Prime bis zur Octave geht, *authentisch*, wenn man sie aber von ihrer Unterquarte bis zu deren Octave fortschreitend notirt, *plagalisch*, und fügt in letzterem Falle dem Namen der betreffenden Tonreihe noch das Wort *Hypo* bei, da diese letzteren Tonreihen *unter* ihrer eigentlichen Prime anfangen; nämlich:

^{12*)} Eine ausführlichere Beschreibung alles dessen, was diese Materie angeht, enthält das 19. Capitel des 1. Bandes (die Harmonielehre).



Man hat aber sehr Unrecht, wenn man diese verschiedenen Tonreihen als so viel verschiedene *Tonarten der Griechen* betrachten will, da die Musiker Griechenlands nur *eine* Tonart im Gebrauch hatten, welche aus 2 abwärtsgehend verbundenen diatonischen Tetrachorden und dem hinzugefügten Ton (*Proslambanomenos*) bestand, z. B.



Da sie aber diese Tonart 12mal transponirten, so hatten sie hierzu des *chromatischen Tetrachordes* zur genauen Bestimmung des kleinen halben Tones, und des *enharmonischen Tetrachordes* zur genauen Bestimmung des s. g. $\frac{1}{2}$ Tones nöthig. — Ein Mehreres gehört nicht hierher und ich bemerke nur noch, dass die Griechen selbst ausser dem harmonischen Verhältniss der Octave und Duodezime keine der unsrigen ähnlichen Harmonie im Gebrauche hatten, und dass sowohl die noch heutiges Tages gebräuchliche melodische und harmonische Behandlung der oben notirten 6 authentischen und 6 plagalischen s. g. Tonarten als ein durchgängig inconsequentes Verfahren zu betrachten ist, und wobei man kaum begreifen kann, dass solches noch von so vielen neueren Tonsetzern beibehalten worden. —

§. 174.

Ich habe am Schlusse des 19ten Capitels der Harmonielehre den Vorschlag gemacht, eine Uebersicht unter den gegenwärtigen Tonsetzern zu treffen, um einer *jeden* der obengenannten *authentischen* und *plagalischen* Tonarten auf eine *nur ihr eigenthümliche Weise* zu behandeln, und die im §. 273. der Harmonielehre von mir aufgestellten 15 Punkte hierbei zu berücksichtigen, und habe ferner als Beispiel einer solchen eigenthümlichen harmonischen Behandlung die Choralmelodie „*Herzlich thut mich verlangen*“ nach der *jonischen*, *hypodochischen*, *phrygischen* und *dorischen* Tonart harmonisirt; allein ich weiss nicht, ob man bis jetzt meinen

Vorschlag beherzigt hat oder nicht; dass dies aber späterhin bestimmt geschehen wird, davon bin ich fest überzeugt.

§. 175.

Ich komme hier nun noch einmal auf die bisher unrichtige Ansicht über die Behandlung der alten Tonarten zurück, beschränke mich aber dabei blos auf deren Anwendung bei der Verfertigung einer Fuge. Von den obengenannten 6 authentischen Tonarten unterscheiden sich die *dorische* durch ihre grosse Sexte, und die *phrygische* durch ihre kleine Secunde von unserer Molltonart, die *lydische* durch ihre übermässige Quarte, sowie die *mixolydische* durch ihre kleine Septime von unserer Durtonart, mit welcher letzteren die *jonische*, sowie mit der *ersteren* (der Molltonart) die *aeolische* übereinstimmen.

Nun war es eine ebenso alte Regel, dass wenn in der *dorischen* Tonart die Stufenfolge bis zur Sexte und von da wieder zurückgehend, diese Sexte um einen kleinen halben Ton erniedrigt wurde; und dass die übermässige Quarte und verminderte Quinte, wo immer diese Intervalle vorkommen mochten, in die reine Quarte und Quinte umgeändert wurden, und endlich noch, dass bei der *Schluss-Cadenz* die Untersecunde jederzeit der grosse halbe Ton seyn musste. Da man nun diese ebenbemerkten Stufenumänderungen als allgemein gültig und bekannt bei jedem Musiker voraussetzte, so unterliess man auch bei den genannten Tonstufen die nach heutigem Gebrauch üblichen Versetzungszeichen entweder bei der *Verzeichnung* oder beim jedesmaligen Gebrauch der betreffenden Noten selbst mitbeizufügen.

Ich füge hier ein paar Beispiele dieser *melodischen* Behandlung der *dorischen*, *lydischen* und *mixolydischen* Tonart bei, und kann meine Leser versichern, dass wenn auch die hier beigelegten Versetzungszeichen *nicht* vor den betreffenden Noten gestanden haben, man letztere doch nach der *hier* bemerkten Stufengrösse gesungen oder gespielt hat.



Wenn man nun die Anfangsnoten dieser oder jener Choralmelodie, welche in einer sogenannten *alten* Tonart gesetzt seyn soll, zum Thema einer Quintenfuge wählen wollte, so müssten im

Führer und Gefährten sämtliche Stufen der betreffenden Tonart unverändert bleiben, und es musste zur vermeintlich richtigen Bezeichnung der Tonart, da wo im Führer die Prime oder Octave vorkam, im Gefährten die Quinte und Unterquarte, und *vice versa* musste da, wo im Führer die Quinte oder Unterquarte vorkam, im Gefährten die Prime oder Octave stehen, welche Intervalle, in der eben angeführten gegenseitigen Beziehung, die sogenannte *Reperussion* bildeten ¹²⁹⁾.

Ich setze nachstehend einige nach dieser Vorschrift als Führer und Gefährte notirte Fugenthemata her.



Bei No. 1. erscheint der auf bemerkte Art notirte Gefährte nicht unendlich, und es ist auch schon aus der *Lehre der Nachahmung* bekannt, dass ein Quintensprung einen Quartensprung nachahmen kann.

Auch bei No. 2., wo der Führer auf der Quinte der Tonart eintritt und von da zur Terz herabgeht, kann die Abfassung des Gefährten, welcher hier, da er um eine Stufe zu tief eintritt, statt einer Terzenfortschreitung eine Secundenfortschreitung macht, hingehen, da sie die Auffassung der betreffenden Melodie nicht geradezu stört, obgleich hier der Gefährte besser mit der None der Tonart, statt mit der Octave eingetreten wäre.

Die Notirung beider Gefährten ist also dem Charakter der Quintenfuge nicht entgegen ¹³⁰⁾, aber bei No. 3. tritt der Gefährte einer seyn sollenden Quintenfuge auf der Unterquarte statt auf der Oberquarte ein, und hier erscheint die Tonführung des Gefährten eigentlich als diejenige des Führers. Da aber die in einer jeden Fuge

¹²⁹⁾ Man erinnere sich, was ich hierüber bereits §. 42. gesagt habe.

¹³⁰⁾ Man erinnere sich, was ich in dieser Beziehung bereits §. 37. gesagt habe.

zuerst eintretende Stimme jederzeit auch den Führer charakterisirt, so ist die hier notirte Tonführung des Gefährten, als solcher einer *Quintenfuge*, unrichtig.

Da aber nun einmal die fragliche Melodie als in der phrygischen Tonart stehend, angenommen wird, hierin aber nie die grosse, sondern stets nur die kleine Secunde gesetzt werden durfte, so hätte man allerdings den Gefährten auf nachstehende Art bei c 2 notiren können, wodurch indessen wenig gebessert gewesen, da seine richtige Notirung nur so seyn kann, wie sie bei c 3 steht, wenn auch vielleicht manche Anhänger des Alten und Halbalten unserer Zeit sich *kreuzigen* werden, wenn ihnen hier fis statt f zu Gesicht kommt.

Eine Lächerlichkeit bleibt es aber immer, einer obendrein noch missverstandenen alten Vorschrift nachkommen zu wollen, welche der Natur der Sache, um welche es sich eigentlich handelt, geradezu entgegen ist. —

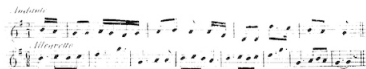
Die *Quintenfuge*, ich wiederhole es hier zum letztenmal, verlangt, dass der Gefährte das betreffende Thema ebenso bestimmt um eine Quinte höher, oder Quarte tiefer vorträgt, wie es der ihm vorangegangene Führer vorgetragen hat.

Kommt in der Tonführung des Führers die 7^{te} Stufe der Durtonleiter nicht vor, so bringt dies in der Quintentransposition des Gefährten *keine* Veränderung in Ansehung der Tonart der Quinte hervor, denn da die 7^{te} Stufe in der Tonart der Prime unberührt bleibt, so bleibt nummehr auch die 7^{te} Stufe in der Tonart der Quinte unberührt, allein dadurch wird letztere nicht zur Tonart der Prime, sondern sie bleibt, was sie ist: *Tonart der Quinte*. —

Wie sehr man aber diesen ganzen Umstand missverstanden hat, geht mit daraus hervor, dass man der gedankenlosen Meinung war: wenn die Melodie des Führers einer *Quintenfuge* eine authentische Tonführung habe, so müsse diejenige des Gefährten eine plagalische seyn. — Allein eben so wahr ist es, dass jede im Sprengel einer Octave stehende Melodie (eine Stufe mehr ab- oder aufwärts macht keinen Unterschied) entweder eine authentische oder eine plagalische seyn muss, ebenso wahr ist es auch, dass eine authentische Melodie nie als eine plagalische und eine plagalische nie als eine authentische erscheinen oder zu einer solchen umgeändert werden kann.

Zum Ueberfluss will ich noch den Anfang von 2 allgemein bekannten Melodien hersetzen, von welchen die erste eine plagalische und die zweite eine authentische Tonführung besitzt, und man wird

sogleich die Unmöglichkeit einsehen, *erstere* authentisch und *zweite* plagalisch singen zu wollen.



§. 176.

Ebenso kann man es nur eine Lächerlichkeit nennen, wenn man in der Vorzeichnung einer Molltonart das Versetzungszeichen für die kleine Sexte, und in der Vorzeichnung einer Durtonart das Versetzungszeichen für die grosse Septime weglässt, und sich nun einbildet, im ersten Falle in der *dorischen* und im zweiten in der *mixolydischen* Tonart komponirt zu haben, da man doch überall, wo das in der Vorzeichnung weggelassene Kreuz oder b vor der betreffenden Note nothwendig wird, solches dieser einzelnen Note beisetzt. Dass *Durante* solches in den §. 24. angeführten 3 Fugen gethan hat, mag um deswillen noch hingehen, weil diese sogenannten Fugen selbst von gleicher übeln Beschaffenheit sind, dass aber *J. S. Bach*, sowie auch *G. F. Händel* mitunter in denselben Fehler verfallen sind, kann man nur beklagen, und dies um so mehr, da neuere Tonsetzer auf die Autorität dieser zwei grossen Männer hin, gedankenlos handelnd, in denselben Fehler verfallen.

Die §. 172. angeführte Fughette über: „*dies sind die heiligen zehn Gebot*“ ist leider auch ein Beispiel dieser Art.

Doch, da ich mit Auführung solcher vermeintlicher Alterthums-schönheiten nicht fertig werden würde, so breche ich hier ab, und will nun noch, zum Beweis, wie man sich in der *fortgesetzten Tonführung* eines in einer der *alten Tonarten* notirten Führers oder Gefährten gar nicht geirrt hat, dennoch andere, der betreffenden alten Tonart ganz fremde Töne zu gebrauchen, nachstehenden Anfang eines solchen Satzes von *J. S. Bach* hersetzen.



Für Orchester ad Parnassum Fol. 56

C F

Der Satz von *Bach* enthält zwar ein Thema nebst dessen Contrasubjekt, allein es ist im Verfolge nicht als Fugenthema behandelt. Auch zeigt sich diese *ungebundene* Behandlung schon im Vortrage dieses Themas selbst, indem solches, sowie es dasteht, die Tonart E dur und nicht die Tonart A dur, welche hier doch die Haupttonart ist, charakterisirt —

Eine *Fuge* kann dieser Satz in keinem Falle genannt werden, da ihm die so notwendige Beziehung, in welcher Führer und Gefährte einer Fuge zu einander stehen müssen, ganz mangelt, was man auch schon aus den 7 ersten Takten sattsam entnehmen kann, da, wie eben gesagt, der Tenor mit dem Thema in E dur, der Alt mit dem vielleicht seyn sollenden Gefährten in A dur und hierauf der Bass mit dem Thema in D dur eintritt.

Auch nachstehender Satz von *Albrechtsberger* ist streng genommen *keine* Fuge, obgleich er als solche überschrieben ist. — Ich theile ihn hier zwar nur so weit mit, bis die dabei vorkommende Choralmelodie *einmal* vollständig vorgetragen erscheint, und bemerke wegen deren weiteren Anwendung, dass solche bald hierauf vom Alt in der Tonart der Quinte und weiterhin vom Bass wiederum in der Haupttonart vorgetragen wird; allein es mangelt dennoch diesem Satze die eigenthümliche Einrichtung einer Fuge, wo-

hin denn auch der Umstand gehöret, dass der Bass schon im 2ten Anfangstakte mit einer Engführung, denn diese soll doch wohl sein Gang bekrunden, eintritt.

Fuge von J. G. Albrechtsberger

Choral

§. 178.

Es unterliegt nun gar keinem Zweifel, dass die genannten 3 Tonsetzer ganz andere, als diese 3 sogenannten Fugen hätten verfertigt und damit eine Choralmelodie in die erforderliche Verbindung bringen können; dass sie solches aber nicht gethan, und demungeachtet diese fragliche Sätze als *Fuge* überschrieben haben, beweist auf's Neue, welche gar so verschiedenartig und dabei stets unbestimmt abgefasste Fuge ihnen als *Fugen* bekannt geworden waren, daher sie denn ihre eigenen Tonsätze der Art auch nur *ebennässig* zu behandeln sich veranlasst gesehen haben. Die im 2ten Finale von *Mozart's Zauberflöte* vorkommende Choralmelodie „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ ist und bleibt ein höchst interessanter Satz, allein eine Fuge ist er nicht, obgleich ihn manche Musiker vielleicht also betrachten und benennen mögen, was auch in Vergleichung zu den oben mitgetheilten Sätzen dieser Art ganz natürlich erscheint.

André Lelievre II. Abb. 2.

Alle diese Sätze gehören demjenigen verzierten Contrapunkt an, dessen Stimmen zugleich verschiedene, theils freie, theils strenge Nachahmungen unter sich machen.

§. 179.

Für den Fall, dass sich der Lernende versuchen will, in derjenigen Art eine sogenannte Choralfuge zu schreiben, welche ich im §. 177. näher beschrieben habe, will ich nachstehend ein kleines Beispiel zur weiteren und auch zur besseren Ausarbeitung hersetzen. Da diese erste Art der Abfassung eines solchen Tonsatzes die schwierigste ist, so wird es dann um so leichter fallen, sich auch in den beiden andern Arten zu versuchen.

Moderato molto

Dux *Imitatio* *Zwischen* *Thema*

So unvollkommen auch vorstehender Satz ist, so wird er dennoch als *Fingerzeig* seine Dienste thun, und man vergesse bei der Verfertigung einer Choralfuge, oder Fuge mit einem Choral nur niemals, dass die Fuge ihre eigenthümliche Abfassung und Einrichtung *hier* wie überall bewähren muss. —

Dass aber die Anwendung einer Choralmelodie bei einem Chore oder ähnlichen Sätze auch nach blos *fugenartiger* Behandlung von grosser Wirkung seyn kann, beweisen manche Sätze dieser Art, und somit möchte eine eigentliche Choralfuge blos um deswillen, dass sie eine wirkliche Fuge ist, keinen Vorzug verdienen, als dass sie zugleich einen um so kunstvolleren Tonsatz darstellt.

Bevor ich gegenwärtigen Abschnitt schliesse, will ich meinen Lesern noch nachstehenden Satz von *G. Frescobaldi*, soweit *Marpurg* in seiner „*Abhandlung von der Fuge*“ notirt hat, mittheilen, da *Marpurg* ihn eine *Fuge* nennt, deren Thema zu einem *festen Gesange* gemacht und allezeit auf *denselben Saiten* und nur hin und wieder in etwas veränderter *Geltung* der Noten hervorgebracht wird.

Fuge von Frescobaldi aus Marpurgs Abh. v. d. Fuge Tab. 34

Dux *Imitatio* *Zwischen* *Thema*

Wie man aber einen solchen Satz eine *Fuge* nennen kann, ist nicht zu begreifen, da man weder einen eigentlichen *Führer* noch *Gefährten* und viel weniger einen ordentlichen *Widerschlag*, sondern nur lauter *unvollständige Nachahmungen* darin zu entdecken im Stande ist.

Dritter Abschnitt

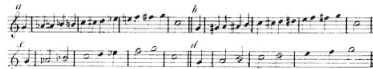
des siebenten Capitels.

Ueber die Anwendung chromatischer und enharmonischer Fugensätze.

§. 180.

Ich habe schon in der *Harmonielehre*, §. 231., gesagt, dass nur der eintretende *kleine* halbe, nicht aber der *grosse* halbe Ton, ein chromatischer Ton genannt werden kann.

In nachstehendem Satze bei *a* tritt daher die *chromatische* Tonfolge desselben auf der 3^{ten} Note ein, im Satze bei *b* dagegen schon auf der 2^{ten} Note, sowie denn die diatonische Tonfolge dieser beiden Satze bei *c* die Tonart Cmoll, bei *d* aber die Tonart Cdur anzeigt.



Die Regel in Betreff der Einrichtung des Gefährten einer Quintenfuge, deren Thema eine *chromatische* Fortschreitung enthält, ist also ganz einfach; nämlich: dass an derjenigen Stelle, wo im Führer das erste chromatische Intervall eintritt, solches auch beim Gefährten Statt finden muss.

Die nachfolgende Notirung des Gefährten derjenigen 2 Sätze dieser Art von *Kirnbberger*, so wie *Marpurg* solche tab. 23. und 24. des 1^{ten} Theils seiner *Abhandlung von der Fuge* aufstellt, ist daher falsch statt richtig, da solche, sowie ich sie unter *b* mittheile, abgefasst seyn sollte ¹³²).

132) Beide Sätze kommen bereits §. 25. vor, dasselbst aber nicht in ihrer Eigenschaft als chromatische Fugensätze.



§. 181.

Die erhöhte Sexte und Septime der aufwärtsgehenden *Molltonleiter* erscheinen zwar in Beziehung zur *kleinen* Sexte und *kleinen* Septime als chromatische Intervalle; allein sie bilden begreiflicher Weise nur dann eine *chromatische Fortschreitung*, wenn sie der *kleinen* *Sexte* und *Septime* unmittelbar folgen. Was nun im Allgemeinen in dieser Beziehung zu sagen ist, habe ich bereits §. 38. bemerkt; und was in der besondern Anwendung dieser 2 Intervalle in ihrer chromatischen Eigenschaft zu beobachten ist, geht aus dem vorhergehenden §. mit hervor.

§. 182.

Als eine *enharmonische* Fuge ist mir nur diejenige Klavierfuge von *Stoelzel* bekannt geworden, welche unter diesem Titel *A. F. C. Kollmann* in seinem Werke „*Essay on practical musical composition London 1799*“ auführt und wovon ich nachstehend die ersten 11 Takte, die vollständige Notirung aber im *Anhange* mittheilen will.



Die ganze Enharmonik dieser Fuge besteht also in der *veränderten* Notenschrift der letzten Note des ersten Taktes, als erste Note des zweiten Taktes des Themas, es erscheine nun als Führer oder Gefährte; allein diese enharmonische Umkleidung bringt gewissermassen eine Stockung in der Melodie dieses Themas hervor, und es unterliegt keinem Zweifel, dass solche auf nachstehende Art notirt, wodurch freilich alle Enharmonik wegfällt, fliessen-der erscheint, z. B.



Aus solchen enharmonischen Fugensätzen möchte also kein besonderer Gewinn für die Fuge hervorgehen, und da die Anwendung von einem oder einigen *chromatischen* Intervallen fast bei allen Fugensätzen Statt finden kann, ohne dass die betreffende Fuge gerade *hierdurch* auch einen *chromatischen* Charakter annimmt, und da ich mich über diese Anwendung der chromatischen Noten bereits ausgesprochen habe, so habe ich dessfalls weiter nichts mehr hinzuzufügen, als dass man eine gute diatonische Melodie nicht durch einzuschleibende chromatische Noten, — in der möglichen Meinung hierdurch etwas Gelehrteres hervorzubringen ¹²³⁾, verderben soll.

¹²³⁾ Die gewöhnlich nur missverständliche Aeusserung über eine Komposition, dass solche *chromatisch* sey, mag allerdings manchen Tonsetzer veranlasst haben, seine vermeintliche Gelehrsamkeit auf die fragliche Weise beizubringen zu wollen.

Vierter Abschnitt

des siebenten Capitels.

Ueber die Einrichtung einer Fuge, wobei der Gang des Gefährten von demjenigen des Führers ganz verschieden ist.

A. Mit dem Gefährten in der Vergrößerung oder Verkleinerung.

§. 183.

Bekanntlich besteht die *Vergrößerung* eines melodischen Satzes darin, dass dessen Notirung bei fortwährender gleicher Taktart in *Noten von noch einmal so langer Dauer*, sowie die *Verkleinerung* eines solchen Satzes durch *Noten von nur halb so langer Dauer* dargestellt wird.

Hierzu eignet sich aber nur eine Melodie, welche in einer Taktart von 2 oder 4 Taktzeiten steht, da die rhythmische Beschaffenheit eines *dreizeitigen* Taktes einer solchen Vergrößerung oder Verkleinerung entgegen ist, z. B.



§. 184.

Wenn man sich aber auch nur auf einen geraden Takt hierbei beschränken, und den Gefährten einer Quintenfuge entweder in der ganz fasslichen *Vergrößerung* oder *Verkleinerung* notiren will, so entspringt hierdurch dennoch eine solche stete Veränderung im rhythmischen Vortrage des betreffenden Fugenthemas, dass solche, wenn sie in *allen* Widerschlägen Statt finden soll, nur *störend* auf den Zusammenhang einwirken könnte, wie man dies schon aus nachstehenden Anfangstakten zweier solcher Fugensätze sattsam entnehmen wird, z. B.





§. 185.

Es versteht sich zwar von selbst, dass einer jeden *Vergrößerung* oder *Verkleinerung* eines Themas dessen Notirung in seiner *ursprünglichen Notengröße* vorangegangen seyn muss, und dass diejenige Notirung eines Themas als die *ursprüngliche* erscheint, mit welcher die Fuge anfängt. Allein es geht auch nicht einmal an, irgend einen Wiederschlag in der Mitte der Fuge mit dem *einzelnen* (ohne Anwendung der Gegenharmonie Statt findenden) Vortrag des in der *Verkleinerung* oder *Vergrößerung* notirten Themas anfangen zu lassen, indem dieser einzeln dastehende Vortrag des betreffenden Themas einen so starken Eindruck macht, dass derselbe, wenn er, wie z. B. in nachstehendem Falle, in der *Verkleinerung* eintritt, die hierauf folgende Notirung in der eigentlich ursprünglichen Notengröße die Wirkung macht, als stehe sie in der *Vergrößerung*.



Wenn man vorstehenden Satz mit Aufmerksamkeit durchgeht, so wird man meine oben ausgesprochene Bemerkung auch sogleich bestätigt finden, wornach denn auch das im 5^{ten} Takte im Bass eintretende Thema die Wirkung macht, *als stehe es in der doppelten Vergrößerung*.

§. 186.

Da es sich nun nicht wohl thun lässt, eine ganze Fuge in der Art zu schreiben, dass überall, wo das Thema als Führer erscheint, dessen Gefährte in der Vergrößerung oder Verkleinerung eintritt, und da ich mich über dasjenige, was die Anwendung der Vergrößerung oder Verkleinerung des Fugenthemas im *Verfolge* der Fuge betrifft, bereits in den §§. 51. und 52. ziemlich umständlich ausgesprochen habe, so empfehle ich nochmals alles das Gesagte der aufmerksamen Durchlesung des Lernenden.

B. Mit dem Gefährten in der Gegenbewegung.

§. 187.

Gewöhnlich nennt man eine Fuge, deren Gefährte sogleich in der Gegenbewegung eintritt, eine *Gegenfuge*, obgleich dieser Name richtiger eine solche *1stimmige Fuge* bezeichnen würde, in welcher sowohl die Wiederholung des Führers, als diejenige des Gefährten in der *Gegenbewegung* erscheint, da das Wort *Gegenfuge* gewissermassen eine *zweifache Fuge* anzeigt, in welcher die *Wiederholung* des Führers und Gefährten in der *Gegenbewegung* Statt findet, und hierdurch den Namen einer *Gegenfuge* veranlasst, z. B.



Ein besseres Thema, wie das vorstehende, würde freilich der ganzen Sache auch ein besseres Aussehen geben, allein auch das beste Thema würde, wenn es stets auf dieselbe Weise behandelt erschiene, der Durchführung einer Fuge dasjenige Interesse rauben, welches nur durch die *Mannigfaltigkeit* in der Einrichtung (Abfassung) ihrer Widerschläge erzielt werden kann, und wohin denn auch sowohl die Anwendung der Vergrößerung und Verkleinerung des Themas, als diejenige der Gegenbewegung bei den einzelnen Widerschlägen gehöret. Was nun in dieser letzteren Beziehung über die Anwendung der Gegenbewegung zu sagen ist, darüber habe ich mich ebenfalls bereits in den §§. 51. und 52. ausgesprochen, und ich will hier nur noch in Betreff der Quintenfuge wiederholen, dass wenn der Gefährte derselben in der *strengen* Gegenbewegung abgefasst erscheinen soll, seine Tonleiter ebenso von der Terz der Dominante ausgehend anfangen muss, wie solche bei einer Octavenfuge von der Terz der Haupttonart ausgehend zu beginnen hat, z. B.



Bei Anwendung der freien Gegenbewegung ist bei einer Octavenfuge gegen die im Führer aufwärtsgehende Tonleiter von der *Prime* ausgehend, im Gefährten die von der *Octave* abwärts ausgehende Tonleiter, und bei der *Quinten*fuge, die von der *Quinte* abwärtsgehende Gegenbewegung zu beobachten, z. B.



§. 188.

Ich habe schon in der Lehre des Canons (§. 101.) gesagt, dass ein Tonsatz in der Gegenbewegung eigentlich nur 2 stimmig abgefasst seyn kann, indem die 3^{te} Stimme wieder mit einer der beiden vorhergegangenen in der geraden Bewegung eintreten muss. Ich will hier ein kleines Beispiel einer 2 stimmigen kleinen *Octaven*fuge in der Gegenbewegung hersetzen.



Obgleich dieses Beispiel nur eine ganz kurze Fuge dieser Art enthält, so kommen doch darin 4 verschiedene Widerschläge vor. Es würde aber eine längere Durchführung dieses Themas in der fraglichen Art das Ganze nur noch langweiliger machen, als es so schon erscheinen wird.

Wollte man dieses Thema aber einer *Quintenfuge* in der Gegenbewegung zum Grunde legen, so müsste der Eintritt des Gefährten auf nachstehende Art notirt und hiernach auch die Einrichtung der übrigen Widerschläge geordnet werden, z. B.

§. 189.

Marpurg theilt im 2^{ten} Theile seiner „*Abhandlung von der Fuge*“ tab. 46—50. ein *Kyrie* von *J. S. Bach* mit, dessen Gefährte in der Gegenbewegung eintritt, und spricht sich über dessen Abfassung von S. 136—141. umständlich aus.

Ich theile nachstehend von diesem Tonsatze die ersten 43 Takte mit und bemerke, dass *Marpurg* nicht die eintretende 2^e Stimme, den Tenor, sondern den im 13^{ten} Takte eintretenden Diskant als den Gefährten bezeichnet.

scheint, und je 2 Takte gegen *einen* im Bass zu stehen kommen Wohl aber musste die Abfassung des Basses und der 1^{ten} Violine immer so geschehen, dass jederzeit die letztere eine rhythmische Ordnung von 4 Takten gegen eine rhythmische Ordnung des Basses von 3 Takten erhalten musste, wodurch es allein nur möglich ward, dass das betreffende Fugenthema seinem $\frac{3}{4}$ oder $\frac{1}{4}$ Takt-Rhythmus richtig entsprechend, als Führer oder Gefährte eintreten konnte.

Ich notire nachstehend nur den Anfang, werde aber im *Anhange* den ganzen Satz mittheilen.

Moderato

The musical score for the Moderato section consists of three systems of music. Each system contains three staves: a vocal line (Soprano/Alto), a violin line, and a bass line. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Das zweite Beispiel sey der vierte Satz meiner 6 Sprichwörter für Singstimmen, op. 32. Nachdem alle 4 Stimmen die Worte: „Jedem das Seine“ in 2 Takten des $\frac{1}{4}$ Taktes vorgetragen haben, tritt der Bass als Führer mit einem aus 3 Takten bestehenden Fugenthema ein.

Da nun der mit dem *Comes* eintretende Diskant zum Vortrage seines Themas nicht mehr als 3 Takte einnehmen durfte, so musste er zur Gleichstellung der rhythmischen Ordnung noch einen Takt Anhang erhalten, worauf denn der Tenor mit einer Wiederholung des Gefährten im $\frac{3}{4}$ Takte, die Achten als Triolen behandelt wie im vorigen Beispiel, und hierauf der Alt mit der Wiederholung des Führers nur in der Verkleinerung eintritt.

Hier gilt nun in Ansehung der richtigen Behandlung des $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{4}$ Takt-Rhythmus dasselbe, was ich bereits beim vorhergehenden Satze bemerkt habe, sowie denn auch die Behandlung des $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{4}$ Taktes mit derselben Leichtigkeit Statt haben kann.

Der fagliche Satz folgt vollständig im *Anhange* (No. 17.)

§. 192.

Es handelt sich also bei Verfertigung solcher Satzarten stets darum, dass das betreffende Fugenthema als Führer und Gefährte seiner jedesmaligen besonderen Taktart entsprechend, abgefasst erscheint. Ebenso dass, wo diese verschiedenen Taktarten zur Gegenharmonie und zur Zwischenharmonie verwendet erscheinen, dieses der Natur ihrer Taktart gemäss geschehen muss.

Uebrigens eignet sich diese Schreibart, sowie solches auch aus den vorhergehenden 2 Sätzen zu sehen ist, nur zu einer scherzhaften Composition, daher man denn auch keine weitere Kunstanprüche billigerweise an sie machen kann, solche aber, da meines Wissens vor mir Niemand der Art Sätze geschrieben und sich darüber ausgesprochen hat, hier mit angeführt werden mussten.

D. Mit dem Gefährten in einer andern Tonart.

§. 193.

Ich muss von vorn herein bemerken, dass hier nicht von der Anwendung solcher Fugensätze die Rede seyn kann, in welchen, wie z. B. in der §. 19. von *Reicha* angeführten Fuge, der Führer in A-dur, dessen Gefährte aber in C-dur eintritt, da beide Tonarten nicht in der erforderlichen verwandtschaftlichen Beziehung zu einander stehen.

Wenn also der Gefährte einer Fuge in einer andern Tonart eintreten soll, so muss dies in einer der *Nebentonarten* der betreffenden Haupttonart geschehen, und da, streng genommen, der Gefährte einer Quintenfuge in dieser Nebentonart der Quinte eintritt, so gehört auch die Quintenfuge unter die hier bezeichnete Rubrik.

Nun würde es zwar angehen, dass bei dem zwischen Tenor und Alt angenommenen Quartenverhältniss der Gefährte eines im Tenor eintretenden Führers das betreffende Fugenthema um eine Quarte höher wiederholte, wenn nicht, wie ich bereits an einem früheren Orte gezeigt habe, zur Eröffnung eines solchen Tonsatzes dessen Transposition in die Quinte sich besser als die in die Quarte eignet, da erstere vorwärts, letztere aber rückwärts führend wirkt.

Mit einer Quartenfuge hätte man also hier nichts weiter zu thun.

Bei einer Fuge, wo der Gefährte in der *Terz* eintreten sollte, müsste ein Stimmenverhältniss gedacht werden, wie dasjenige von Sopran und Mezzo-Sopran, Tenor und Bariton, gewöhnlicher und hoher Alt etc., weil genannte Stimmen in einem solchen Terzenverhältniss zu einander stehen.

Dasselbe Verhältniss würde auch bei einer Fuge, deren Gefährte in der *Unterters* einträte, Statt finden können.

Da aber sowohl hier, wie auch bei derjenigen Fuge, deren Gefährte in der *Secunde* einträte, das Fugenthema immer aus der Dur- in die Molltonart, oder aus der Moll- in die Durtonart übergehen würde, und hierdurch an seiner deutlichen Auffassung verlieren müsste, so kann ich auch nicht rathen, einen Versuch zu machen, ganze Fugen in dieser Art zu schreiben, sondern nur diesen oder jenen Wiederschlag der Art im Verfolge der Fuge, wenn sich gerade eine schickliche Veranlassung dazu darbietet, anzuwenden, oder ein solches Verfahren mit in die Zwischenharmonie zu verweben.

Uebrigens muss ich wiederholt bemerken, dass ich alle ungewöhnlichen Namen der Fuge ⁽¹⁴¹⁾, als Secunden-, Terzenfuge etc. nicht sowohl auf die Fuge, als auf den Canon, in seiner ursprünglichen Benennung als Fuge, beziehe.

§. 194.

Eine 4stimmige Fuge für Bass, Tenor, Alt und Diskant behandelt man also stets am besten als Quintenfuge und bringt diejenige Veränderung mit dem Thema derselben, welche aus einer

Vergrößerung, Verkleinerung oder in die Gegenbewegung zu versetzenden Folge seiner Noten entstehen können, blos bei einzelnen Wiederschlägen an, sowie man denn auch ein solches Verfahren bei der 3- und 2stimmigen, und 5- und mehrstimmigen Fuge beobachten mag.

Da ich nun durch die mitgetheilten Beispiele satzsaam bewiesen zu haben glaube, wie inconsequent man bisher mit der Verfertigung einer Fuge verfahren ist, ohne darum aber den ausserdem musikalischen Werth solcher Sätze beeinträchtigen zu wollen, so wünsche ich auch, dass man in Zukunft dasjenige, was die Fuge als solche charakterisirt, und wohin namentlich der Umstand gehört, dass das Thema überall deutlich, sowohl in seiner Eigenschaft als Führer, wie als Gefährte vernommen werde, dass jeder Wiederschlag solches auch als Führer und Gefährte hören und wo möglich stets verschieden gegen den bereits vorhergegangenen Wiederschlag erscheinen lasse, und was Alles hierher gehört, stets im Auge behalten möge.

Wird dann ein Tonsatz dieser Art nicht mehr ausgedehnt, als es die schickliche Abwechslung bei der Durchführung seines Themas erfordert, und jedenfalls lieber zu kurz als zu lang gehalten, so wird auch die Fuge wieder zur besseren Aufnahme kommen, da solche, wenn sie mit eben so viel Talent als Sachkenntniss behandelt erscheint, sich stets frei von dem Einfluss so mancher Lächerlichkeiten des Modegeschmackes halten und ihren Werth als wahres Kunstwerk für immer behaupten wird. —

(141) vide §. 9., Anmerk. 2.

Anton André's,

grösch. hess. Kapellmeister

Lehrbuch der Consetzkunst.

ERSTER BAND.

Einführung. Erklärung der Wörter: Musik, Klang, Ton, Noten und Schlüssel. Von den Intervallen. Erklärung der Wörter: Harmonie, Melodie und Contrapunkt. Vom Takte. Von den Pausen.

Harmonielehre. Von der wahrscheinlich ersten harmonischen und melodischen Verbindung der Töne. — Von den Tonleitern und Tonarten. Von den Accorden. Von der Bezifferung des Generalbasses. — Ueber die Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter, so auch über ihre beiden Verwandschaften. Ueber die Anwendung der 3 consonanten Dreiklänge und ihre Verwandschaften. — Ueber die verschiedenen Fortschreitungen der consonanten Accorden. Von der harmonischen Cadenz. — Ueber die Dissonanz des Septimenaccords und seiner Verwandschaften. Ueber den Septimenaccord, Undecimenaccord und Terzdecimenaccord. Von den Retardations- und Präcisions-Accorden. — Ueber die durchgehenden Noten und durchgehenden Accorden. Ueber die chromatischen Accorden. Von der enharmonischen Behandlung der Accorden. — Von der Modulation und Ausweichung. Von der drei- und zweistimmigen Behandlung der Accorden. Von der mehrstimmigen Behandlung der Accorden. — Ueber die alten Tonarten und Kirchenöne. Ueber den Choral und dessen melodische und harmonische Behandlung. Preis netto fl. 4. 48 kr. oder Rthl. 2⁵.

ZWEITER BAND.

1. Abtheilung.

Einführung. Historisch-kritische Bemerkungen

Lehre des Contrapunktes. Von einfachen gleichen C.P. mit 4 Stimmen. Allgemeine Regeln des 4stimmigen Satzes. Stimmen-Umfang. Melodische und harmonische Stimmlührung. Uebungen im C.P. mit dem Cantus Firmus im Discant, Alt, Tenor und Bass. Von einfachen gleichen C.P. mit 3 Stimmen. — (Regeln u. Uebungen). Mit 2 Stimmen. — (Regeln u. Uebungen). Von einfachen ungleichen C.P. mit 2 Stimmen. — (Satzregeln u. Uebungen) mit 2 Stimmen. — mit 4 Stimmen. Von doppelten C.P. der Octave (Satzregeln u. Uebungen) der Decime. — der Duodecime. Von 2-, 4- u. mehrfach doppelten C.P. — Regeln u. Beispiele. Ueber die Anwendung des C.P. beim mehrstimmigen Satze. Preis netto fl. 3. 36 kr. oder Rthl. 2.

2. Abtheilung.

Einführung. Kritische Bemerkungen. Vorläufige Beschreibung der verschiedenen Arten von Canons.

Lehre der Nachahmung. Ueber die contrapunctische Behandlung der Nachahmung. Ueber die harmonische Grundlage einer Nachahmung. Ueber die Anwendung des 2stimmigen Satzes beim Canon. Ueber die Vervollständigung eines freien und strengen Canons, nebst Beispielen. Ueber die Nachahmung eines Canons in einer Notenzeile. Ueber die Anwendung des 3stimmigen Satzes beim Canon. — des 4stimmigen Satzes. Ueber die Abfassung besonderer Arten von Canons mit einer Begleitungsstimme, in der Vergrößerung und Verkleinerung, in der freien und strengen Gegenbewegung u. s. w. Zirkel-Canon. Ueber den Rückel-Canon. Ueber den Doppel-Canon. Ueber die Anwendung von mehr als vier Stimmen beim Canon. Preis netto fl. 4. 48 kr. oder Rthl. 2⁵.

Innerhalb Kurzem erscheint:

3. Abtheilung.

Einführung. Bemerkungen über das Alter der Fuge und deren frühere und gegenwärtige Beschaffenheit etc.

Lehre der Fuge. Von den 3 Haupttheilen einer 4stimmigen Fuge. Führer, Gelährte, Gegenharmonie, Widerschlag u. Zwischenharmonie. Von der 3stimmigen Fuge. Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Eintritt als Führer und Gelährte beim 1. Widerschlag. Ueber die Einrichtung der folgenden Widerschläge. Von der 2stimmigen Fuge. Von der 3- u. mehrstimmigen Einrichtung einer Fuge. Von der Doppel-Fuge. Ueber die Verbindung zweier Fugen zu einer Doppel-Fuge. Ueber die Einrichtung einer Doppel-Fuge für 2 Klaviere. Von der Vocal- und Instrumental-Fuge. Ueber die Ablassung einer Fuge für Singstimmen allein. Ueber die Ablassung einer Sing-Fuge mit Orchesterbegleitung. Ueber die Orchester-Fuge — Quartett- und Quintett-Fuge — Orgel-Fuge — Klavier-Fuge. Ueber die Ablassung besonderer Arten der Fuge.

Preis (mit dem **Portrait** des Verfassers) netto fl. 5. 24 kr. oder Rthl. 3.

Jeder Band und jede Abtheilung bildet ein für sich abgeschlossenes Ganze und kann einzeln zu dem beigesetzten Preise bezogen werden.

Je mehr in unserer Zeit der Sinn und Geschmack für Musik sich unter allen Ständen verbreitet, um so fühlbarer wird denjenigen, welcher sich nicht blos mit dem oberflächlichen Genuss begnügen, sondern tiefer in diese Kunst eindringen will, das Bedürfniss, ein Lehrbuch zu besitzen, nach welchem er das Wissenschaftliche in der Musik erlernen und so sich über den Standpunkt der Dilettanten erhebend, einen klaren Ueberblick über das ganze Gebiet der Töne erlangen kann.

Zwar hat man schon von verschiedenen Schriftstellern eine Menge derartiger Lehrbücher, aber keiner gab bis jetzt so deutlich und bestimmt ausgesprochene Regeln, wie sie der Verfasser in diesem Werk anordnet und zugleich mit vielen zweckmässigen Beispielen unterstützt. Derselbe war dazu um so mehr im Stande, als er schon von frühester Jugend an die Musik praktisch ausübte, selbst sehr viele Compositionen schrieb und besonders den Studium der Musik-Theorie sich mit dem grössten Eifer und Ausdauer widmete. In dem hier angezeigten Werk legt er nun den Schatz seiner reichen Erfahrung nieder und bietet dadurch dem talentvollen Kunstjünger, welcher in gleichen Streben begriffen ist, einen sicheren, festen Leitfaden, um die zahlreichen Haken zu vermeiden, welche sich gerade auf dem Felde der Ton-Kunst ihm entgegenstellen. Wie sorgsam und ausführlich der Verfasser dabei zu Werk gegangen, davon giebt obiges gedrängte Inhaltsverzeichnis den besten Beweis.

Mit gleichem Vorsatz war er beschäftigt, die technische Herausgabe seines Werkes, welches seit etwa 10 Jahren im Manuscript beendigt ist, selbst zu überwachen, und widmete er die letzten Jahre seines Lebens beinahe nur diesem Zwecke allein, indem er mit grosser Gewissenhaftigkeit noch Zusätze, Anmerkungen und Aenderungen selbst besorgte.

So wurde die hier neu angezeigte, den Schluss des zweiten Bandes bildende

Lehre der Fuge

nach guter den Augen des Verfassers im Druck beendet und nur die Schwachheit, die Notenbeispiele richtig und correct in den Text zu drucken, hielt das Erscheinen derselben bis jetzt auf.

Indem wir nun alle Musikfreunde auf dieses Werk aufmerksam machen, laden wir zu recht zahlreicher Abnahme ein, indem nur dadurch es möglich wird, den Preis so billig zu stellen.

Offenbach im Juli 1843.

Joh. Andr.

W. A. MOZART'S

Sonaten für Pianoforte & Violine.

Neue Ausgabe (in Partitur u. Stimmen)

zu sehr billigen Preisen

bei Joh. Andr. in Offenbach am Main.

Mozart's Sonaten für Pianoforte & Violine gehören, nach dem Urtheil aller Kenner, zu den besten seiner Compositionen, und sind durch leichte Ausführbarkeit auch für minder geübte Spieler sehr dankbar. Die gegenwärtige billige Ausgabe, die einzige, in welcher die **Klavierstimme als Partitur** gedruckt ist, wird daher vielen Musikliebhabern doppelt willkommen sein, da sie zugleich zum Studium benutzt werden kann. Für correcte und schöne Ausstattung bürgen meine neue Ausgaben von Mozart's und Beethoven's klavierwerken, so wie der Umstand, dass ich die meisten Nummern **nach den Original-Manuscripten** herausgebe.

Das Ganze erscheint in 3 Lieferungen, in Zwischenräumen von 2—3 Monaten. — Einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben.

Offenbach im Juli 1843.

Joh. Andr.

Erste Lieferung.

1te Sonate für Pf & V.	B dur	Subscriptions-
2te do.	A dur	Preis
		fl. 1.52. Rthl. 1.2 Sgr.

Zweite Lieferung

3te do.	F dur	do.	1.52. 1.2 „
4te do.	B dur	do.	1.52. 1.2 „

Dritte Lieferung.

5te do.	Es dur	do.	1.52. 1.2 „
6te do.	F dur	do.	1.52. 1.2 „
7te do.	G dur	do.	1.52. 1.2 „

Vierte Lieferung.

8te do.	A dur	do.	1.52. 1.2 „
9te do.	C dur	do.	1.52. 1.2 „
10te do.	B dur	do.	1.52. 1.2 „

Fünfte Lieferung.

11te do.	E moll	do.	1.52. 1.2 „
12te do.	Es dur	do.	1.52. 1.2 „
13te do.	G dur	do.	1.52. 1.2 „

Sechste Lieferung.

14te do.	F dur	do.	2.23. 1.10 „
15te do.	C dur	do.	2.23. 1.10 „
16te do.	Es dur	do.	2.23. 1.10 „
17te do.	G dur	do.	2.23. 1.10 „

100 Bogen à 7 kr. oder 2 Sgr. fl. 11.40. Rthl. 6.20 Sgr.

Haupttitel und thematisches Inhaltsverzeichnis werden mit der 6ten Lieferung gratis ausgegeben.

Bestellungen nimmt an:

Auf Subscription.

L. van BEETHOVEN'S TRIOS

für Pianoforte, Violine & Violoncelle,

nebst dem Quintett Opus 16

für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott,

oder auch als Quartett für Pf. V. A. & Vielle.

Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen.

Die im Laufe dieses Winters erfolgte Herausgabe der *B-Garen'schen* Sammlen für Pianoforte & Violine, veranlaßte bei vielen Subscribenten den Wunsch, des grossen Meisters Trio's in gleicher Ausgabe zu besitzen. Diesem Wunsche wird durch die hier angezeigte Ausgabe entsprochen, welche alle Vorzüge der binnen kurzem beendigten Sammlung der Pianoforte-Duetten enthalten soll, nämlich:

1) Die Pianoforte-Stimme wird zugleich als Partitur gedruckt.
2) Die begleitenden Stimmen werden jedoch besonders gedruckt beigegeben.

3) Der Stich wird sehr deutlich und correct, Druck und Papier ganz ebenso, wie die bereits erschienenen Lieferungen der Duos.

4) Der Preis wird sehr billig (zu 7 kr. oder 2 Sgr. pr. Bogen) gestellt, so dass die ganze Sammlung, welche nach dem Ladenpreis 8. 40 bis 8. 45 kosten würde, in unserer Ausgabe nur 8. 16. 48 kr. oder Rthlr. 9. 14 Sgr. kostet, wobei die verheerlichen Subscribenten am Schlusse einen Haupttitel und ein thematisches Inhaltsverzeichnis gratis erhalten.

Alle 2 bis 3 Monate erscheint eine Lieferung. Jede Lieferung wird erst bei Empfang bezahlt; doch werden einzelne nicht abgegeben.

Offenbach a. M. im Juti 1843.

Joh. André.

Erste Lieferung.

Op. 1. Drei Trios für Pf. V. u. Vielle. No 1. Es. Subscr.-Pr. 8. 2. 20. Rthl. 1. 10 Sgr.

Zweite Lieferung.

„ 1. Drei Trios für do. „ „ „ No. 2. G. „ 2. 20. „ 1. 10 „

Dritte Lieferung.

„ 1. Drei Trios für do. „ „ „ No. 3. C moll „ 2. 20. „ 1. 10 „

Vierte Lieferung.

„ 11. Ein Trio für Pf. Clar. od. V. u. Vielle. B. „ 2. 20. „ 1. 10 „

„ 38. do. do. do. do. Es „ 2. 20. „ 1. 10 „

Fünfte Lieferung.

„ 70. Zwei Trios für Pf. V. u. Vielle. No. 1. D. „ 2. 20. „ 1. 10 „

Sechste Lieferung.

„ 97. Ein Trio für do. „ „ „ 2. 20. „ 1. 10 „

Siebente Lieferung.

16. Ein Quintett f. Pf. Oboe, Clar., Horn, u. Fagott

od. als Quartett für Pf. V. A. u. Vielle, Es „ 2. 48. „ 1. 18 „

circa 144 Bogen à 7 kr. oder 2 Sgr. „ 8. 16. 48. Rthl. 9. 10 Sgr.

Zu gefälligen Aufträgen empfiehlt sich:

ANHANG.

1

Nº 1. Das Amen über aus Händels's Messias (zu S. 50)

All. moderato

Viol 1^{ma}

men

f - men

f - men

f - men

Viol 2^{da}

f - men

f - men

f - men

f - - -

Viol 1^{ma}

Amen. f - men. f - - - - men

Viol 2^{da}

Amen. f - - - - men

f - men. f - - - - men

men. f - - - - men. f - men

f - - - men. f - - - men. f - - - men. f -

f - - - men. f - - - - men. f - men.

f - - - men. f - - - - men. f - men. f - men. f -

f - - - men. f - - - - men. f - - - men.

f - - - - men. f - - - -

f - - - - men. f - - - -

men. f - - - -

f - - - - men. f - - - -

men. f - - - - men.

men. f - - - - men. f - - - -

men. f - - - - men. f - - - -

men

f - - - - - *men.* *f* - -

- - - - - *men. f* - - *men. f* - - *men. f* - -

- - - - - *men. f* -

f - - *men. f* - *men. f* - - - - - *men.*

- - - - - *men.* *f* - - - - -

- - - - - *men.* *f* - - - - -

- - - - - *men.* *f* - - - - - *men. f* - *men. f* - - - - -

f - - *men. f* - - - - - *men.* *f* - -

- - - - - *men. f* - - - - -

- - - - - *men. f* - - - - - *men. f* - - - - -

- - - - - *men. f* - - - - - *men. f* - - - - -

- - - - - *men. f* - - *men. f* - - - - -

- - - - - *men. f* - - - - -

- - - - - *men. f* - *men. f* - - - - - *men. f* -

- - - - - *men. f* - - - - - *men. f* - *men.*

- - - - - *men. f* - - - - - *men.*

- - - - - *men.* *f* - - - - - *men. f* - -

- - - - - *men. f* - - - - - *men. f* - - - - - *men. f* -

f - *men. f* - - - - - *men.*

f - - - - - *men. f* -

Adagio

- - - - - *men. f* - - - - - *men. f* - *men. f* - *men.*

- - - - - *men. f* - - - - - *men. f* - *men. f* - *men.*

f - *men. f* - *men. f* - *men. f* - *men. f* - *men.*

- - - - - *men. f* - *men. f* - *men. f* - *men. f* - *men.*

Measures 1 through 6. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves have whole rests for measures 1-6. The third staff (bass) contains the melodic line for measures 1-6, starting with a half note G4 and followed by eighth and sixteenth notes.

Measures 7 through 12. Measures 7-11 have whole rests in all staves. Measure 12 begins with a 'Tutti' marking. The third staff (bass) continues the melodic line, which is then taken up by the first staff (treble) in measure 13.

Measures 13 through 18. Measures 13-17 have whole rests in all staves. Measure 18 begins with a 'Dux' marking. The first staff (treble) continues the melodic line, which is then taken up by the third staff (bass) in measure 19.

Measures 19 through 24. Measures 19-23 have whole rests in all staves. Measure 24 begins with a 'Tutti' marking. The third staff (bass) continues the melodic line, which is then taken up by the first staff (treble) in measure 25.

Measures 25 through 30. Measures 25-29 have whole rests in all staves. Measure 30 begins with a 'Tutti' marking. The first staff (treble) continues the melodic line, which is then taken up by the third staff (bass) in measure 31.

Measures 31 through 36. Measures 31-35 have whole rests in all staves. Measure 36 begins with a 'Dux' marking. The third staff (bass) continues the melodic line, which is then taken up by the first staff (treble) in measure 37.

6/8

L'Espresso

2° 32 39 41 42 43

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features four staves. The top two staves are for the vocal melody, with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The third staff is a piano accompaniment in bass clef. The bottom staff is a double bass line in bass clef. The music is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the piano accompaniment staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for three parts: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Treble part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Alto part starts with an alto clef and a key signature of one flat. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes five measures of music, with the first measure being a whole note chord and the following four measures being eighth notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the Bass part. The measure numbers 54, 55, 56, 57, and 58 are written below the Treble part.

L'Amour

R

S

Bour

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on five staves. The first two staves are vocal parts, and the last three are piano accompaniment. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the piano part. The score is divided into measures, with measure numbers 63, 66, 67, 68, 69, and 70 indicated below the piano part.

Nº 5. Fuga e J. S. Bach (cu S. 174)

First system of the score for Fuga e J. S. Bach (cu S. 174). The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *Allegro*. The first staff has a *Comes* marking. The second staff has a *Dux* marking. The third staff has a *Dux* marking. The system is numbered 1 through 5.

Second system of the score. The first staff has a *Comes* marking. The second staff has a *Dux* marking. The system is numbered 6 through 10.

Third system of the score. The first staff has a *Dux* marking. The second staff has a *Comes* marking. The system is numbered 11 through 15.

Fourth system of the score. The first staff has a *Comes* marking. The second staff has a *Dux* marking. The system is numbered 16 through 19.

Fifth system of the score. The first staff has a *Comes* marking. The second staff has a *Dux* marking. The system is numbered 20 through 24.

Sixth system of the score. The first staff has a *Tema in Dux* marking. The second staff has a *Tema in Dux* marking. The system is numbered 25 through 29.

31 32 33 34

Duo

Cresc.

35 36 37 38

Cresc.

39 40 41 42 43 44 45 46 47

Cresc.

N° 4 *Atmosphère* Page 1 J. S. Bach (308 383) *Cresc.*

Duo

48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65

Cresc.

Duo

Cresc.

Duo

Cresc.

Comes

26 27 28 29 30 31 32

33 *Duet*

34 35 36 37 38 39 40 41 42 43

44 *Duet*

44 45 46 47 48 49 50 51 52 53

54 *Duet*

55 56 57 58 59 60 61 62 63 64

65 *Duet*

66 67 68 69 70 71 72 73 74

75 *Duet*



No. 5. Fugue in G major, Händel, aus dessen 'Messias' (BWV 115)

Alla breve. Moderato



Dux
VII

31 32 33 34 35

Gomere
VIII

36 37 38 39 40

Adagio.

41 42 43 44 45

Dux

N° 6. Dreistimmige Fuge i. J. S. Bach (zu S. 138)

capice
faggetharmone
Dux

1 2 3 4

5 6 7 8 9 10 11 12

Zu sehen

13 14 15 16 17 18 19

Zu sehen
Dux

20 21 22 23 24 25 26

Zu sehen
Dux

27 28 29 30 31 32 33

Dux e C
Dux

Due s. C.

Zwischen

Zwischen

Due s. C.

Zwischen

Due s. C.

Zwischen

Due s. C.

Zwischen

Due s. C.

Zwischen

Due s. D.

Zwischen

Zwischen

Zwischen

Zwischen

Zwischen

Nº 7. *La Follie s. Grotty* (2us S. 141)

Due s.

Andantino

Comes?

Page 24 contains six systems of musical notation. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Page 25 contains two systems of musical notation. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff. The music continues from page 24, maintaining the same key and time signature. The notation includes various rhythmic values and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.

Nº 8 Die ersten 29 Doppelpunkte der botanischen Ruccarella v. J. S. Bach (zu S. 69)

Page 25 contains six systems of musical notation. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff. The music is mostly empty, with only a few notes and rests visible in the piano staves. The notation includes various rhythmic values and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Largo

Largo

Largo

Largo

fines

N° 9 Fuga a capella: J. H. Knecht, aus dessen *Vadem für 3 Chöre* (aus S. 183)

Intro Domine speravi, spera - - -

Intro Domine speravi spera - - spera

17 20 21 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

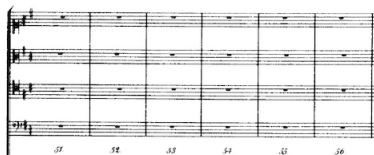
37 38 39 40 41 42 43 44 45 46

36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46

non confundar in aeternum

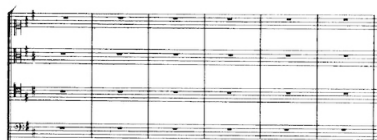
45 46 47 48 49 50

non confundar in aeternum non confundar in aeternum

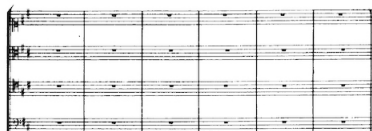


51 52 53 54 55 56

in aeternum in aeternum, non confundamur



57 58 59 60 61 62



63 64 65 66 67 68



69 70 71 72 73 74 75

Measures 76-82. The score is written for five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano). Measures 76-79 show a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measures 80-82 show a more melodic line with some rests.

Measures 83-89. The score continues with the same five staves. Measures 83-86 show a continuation of the complex rhythmic pattern. Measures 87-89 show a more melodic line with some rests.

Measures 90-96. The score continues with the same five staves. Measures 90-93 show a continuation of the complex rhythmic pattern. Measures 94-96 show a more melodic line with some rests.

Measures 97-103. The score continues with the same five staves. Measures 97-100 show a continuation of the complex rhythmic pattern. Measures 101-103 show a more melodic line with some rests.

Measures 104-110. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature has one sharp (F#). The melody in the Soprano part begins with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The Alto part has a similar rhythmic pattern. The Tenor and Bass parts provide harmonic support with various note values and rests.

Measures 111-116. The score continues with the same four-staff arrangement. The Soprano part features a series of eighth notes and a final half note. The Alto part has a more active line with many sixteenth notes. The Tenor and Bass parts continue their harmonic accompaniment.

Measures 117-123. The score continues with the same four-staff arrangement. The Soprano part has a half note followed by a quarter note. The Alto part has a series of eighth notes. The Tenor and Bass parts continue their harmonic accompaniment.

Measures 124-130. The score continues with the same four-staff arrangement. The Soprano part has a half note followed by a quarter note. The Alto part has a series of eighth notes. The Tenor and Bass parts continue their harmonic accompaniment.

131 132 133 134 135 136

137 138 139 140 141 142 143 144 145 146

N° 10 (Les Roumains) «Tracte de l'harmonie» v. Laho 1722 (30.5.1901)

147 148 149 150 151 152

1. Doux
Laho-ra - vi. cla - - - - - mans Laho-ra - -

1. Doux
Laho-ra - - - - - vi

Basso continuo

Basso instrument

153 154 155 156 157 158 159 160 161

Rau - - - - - lacte - - - - - sont fauves me -

vi. clamat. laboravi cla - mans.

cla - - - - - mans Laho-ravi cla - mans. cla - -

1.
Laho-ra - - - - - vi. cla - - - - -

1.
Laho-

1.
Laho-

ae. factae sunt lauces mese, labo- ra - vi
 Rau - cae factae sunt lauces me - ae. labo- ra - vi
 mans. Rau - cae factae
 mans. cla - mans. cla - mans. labo- ra - vi cla -
 ra - vi cla - mans. labo- ra -
 mans. labo- ra -

cla - mans
 cla - mans Desce- rant o - cul me - i dum
 sunt lauces me - ae. factae sunt lauces mese
 mans. Rau - cae factae sunt lauces
 mans. cla - mans. cla - mans
 mans. Rau -

Desce- rant o - cul me - i dum spe - ro. Labo-
 spero in Deum me - um dum spe - ro. Labo-
 Labo- ra - vi cla -
 me - ae. cla - mans.
 cae factae sunt lauces me - ae. cla - mans.
 mans. cla - mans.

ro. dum spero in De - um me - um Rau -
 ro - vi cla - mans. dum
 mans. cla - mans. cla - mans
 Desce- rant
 Desce- rant o - cul me - i dum spe - ro. dum spero -
 mans. cla - mans.

car factae sunt fauces me - scilicet sunt lin - ces me - se.

Bau - car factae sunt fauces

Defecerunt o - culi mei, dum

o - culi mei dum spero in De - um me - um, dum

in Deum meum, dum spero spero in Deum meum, dum

37 38 39 40 41 42

Defe - cerunt o - culi me - i, dum spero spero in Deum

me - se fau - ces fauces meae.

spe - ro in De - um me - um, dum spero

spero in De - um meum, dum spero spero in Deum

spero dum spero in Deum meum.

43 44 45 46 47 48

me - um Labo - ra - vi Labo - ravi clamans cla - mans

Labo - ra - vi clamans cla - mans.

in Deum me - um, dum spe - ro in De - um me - um.

me - um, dum spe - ro in De - um me - um.

Labo - ra - vi clamans cla - mans

49 50 51 52 53 54

dum spero

Defe - cerunt

Defecerunt o - culi mei, dum spe - ro in

Defecerunt o - culi mei dum spero in Deum me - um Bau -

Defecerunt

55 56 57 58 59 60

De - um dum spero in De - um me - am.
 o - cul me - i dum spe - ro in De - um me - am. Dum spero
 Deum me - um Rau - tae factae sunt fauces me - ae.
 tae factae sunt fauces me - ae.
 o - cul me - i dum spe - ro in De - um me - am.
 15 16 17 18 19 20

spero in De - um, spero in Deum me - am.
 in Deum spe - ro dum spero spe - ro in De - um me - am.
 Dum spero in Deum spe - ro spero in Deum me - am.
 Dum spero in Deum me - am.
 Dum spero in Deum me - am.
 21 22 23 24 25 26

N^o II. Minuetto secondo aus. Andre's Sinfonie op 43 (1818 344)

Viol 1^{ma}
 Viol 2^{da}
 sempre
 Viola
 Bassi
 Flauto
 Oboe
 Corni in G
 Clarino 1^{mo} in D
 Clarino 2^{do} in F
 Fagotti
 Timpani D G

Musical score for page 46, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes various instruments, likely strings and woodwinds, with dynamic markings such as *pp*, *sf*, and *del*. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for page 47, continuing the complex rhythmic patterns and dynamic markings from page 46. The score includes various instruments, likely strings and woodwinds, with dynamic markings such as *pp*, *sf*, and *del*. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for page 48, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes various instruments, likely woodwinds and strings, with dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *pp*, and *ppp*. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for page 49, continuing the composition with similar complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes various instruments, likely woodwinds and strings, with dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ppp*. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for page 50, featuring ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are arranged in a single system.

Musical score for page 51, featuring ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are arranged in a single system.

Musical score for page 52, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes various instruments, likely strings and woodwinds, with dynamic markings such as *semprepp*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*, *fff*, *ppp*, *pp*, *p*, *ppp*, and *fff*. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in dense passages.

Musical score for page 53, continuing the complex rhythmic patterns from page 52. The score includes various instruments, likely strings and woodwinds, with dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *f*, *ff*, *fff*, *ppp*, *pp*, *p*, *ppp*, and *fff*. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in dense passages.

N° 12. *Quarzo. Fando. V. 3. uno op. 45. A. Andrieu (1858)*
105% molto curvo.



end B

Musical score for page 58, measures 1-16. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex, fast-moving melody in the treble staff, often with triplets and sixteenth notes. The alto and bass staves provide harmonic support with various rhythmic patterns. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ppp* (pianississimo).

Musical score for page 59, measures 17-32. The score continues from page 58, maintaining the same instrumentation and key signature. The musical texture remains dense with rapid passages and intricate rhythmic details. Dynamic markings such as *pp*, *f*, *ppp*, and *cresc.* (crescendo) are used to guide the performer's volume. The notation includes many slurs and ties, indicating long, continuous phrases.

First system of music on page 60, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with complex rhythmic patterns and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#). The word *pizz.* is written below the bass staff.

Second system of music on page 60, continuing the three-staff arrangement. The word *p col arco* is written below the bass staff.

Third system of music on page 60, continuing the three-staff arrangement. The word *p* is written below the treble staff.

Fourth system of music on page 60, continuing the three-staff arrangement. The words *col arco* and *p* are written below the bass staff.

First system of music on page 61, featuring three staves. The word *p col arco* is written below the bass staff.

Second system of music on page 61, continuing the three-staff arrangement. The word *p* is written below the bass staff.

Third system of music on page 61, continuing the three-staff arrangement. The word *p* is written below the bass staff.

Fourth system of music on page 61, continuing the three-staff arrangement. The word *p* is written below the bass staff.



pura

dol
arco

dol
arco

p

arco

pizzicato
pizz

p

p

Nº 13 *Quartett-Fuge* (zu 8. 220)

Moderato

Compos

Der

13

Conclusions

Proc.

Comme,

Deer

L'Espresso

43

²¹⁾ Diese 4 Fälle sind offensichtlich aus dem letzten Satz von W. J. Morawitz *manipuliert*.

Dux
rit

Dux in mol cane

Dux in mol cane
Camec in mol cane

Camec in mol cane
Dux

Camec
Dux in mol cane

Dux
Dux in mol cane

mol cane
Dux
Camec in Augmentative

70

Forces

Duo

croce

Duo in Augm

dececi *ritard*

dececi *ritard*

71

Illegretto

p

The image displays a musical score for the piece 'The Rose Tree' (BWV 520) by Johann Sebastian Bach. The score is written for a single melodic line, likely for a lute or harpsichord, in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation is presented in a single system with a treble clef. The music begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic and melodic pattern. There are several slurs and ties used throughout the piece to indicate phrasing and continuity. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano), as well as articulation marks like 'acc' (accents). The piece concludes with a final cadence. The overall style is typical of the Baroque period, with a focus on clear melodic lines and rhythmic precision.

[illegible]

Musical score for page 74, measures 1-17. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The music is marked "Repaired" at the top. The score includes a section marked "conclusion" and a section marked "A in the 4th".

Musical score for page 75, measures 18-34. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The music is marked "Moderate" at the top. The score includes a section marked "conclusion" and a section marked "A in the 4th".



Musical score for the first system on page 78. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The second system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The third system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The fourth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The fifth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The sixth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The seventh system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The eighth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The ninth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The tenth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic.

N° II. 1. André Sprichwörter (an S 257)

Poltino

Musical score for the second system on page 78. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The second system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The third system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The fourth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The fifth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The sixth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The seventh system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The eighth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The ninth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The tenth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic.

Poco Allegro

Musical score for the third system on page 78. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The second system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The third system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The fourth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The fifth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The sixth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The seventh system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The eighth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The ninth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The tenth system has a treble and bass staff with a piano (p) dynamic.

Je - - - dem das Sei - - - ne das

Je - dem das Sei - - - - -

Sei - - - - - ne

Je - dem das Sei - - - - -

ne Je - dem das

ne

Je - - - - dem das Sei - - - - -

Sei - ne Je - dem das Sei - ne das Sei - -

ne Je - - - dem das Sei - ne Je -

ne Je - - - dem das Sei - ne Je - dem das Sei - ne das

ne

Je - dem das Sei - - - - -

dem das Sei - ne

Sei - - - ne Je - dem das Sei - -

Je - dem das Sei - ne Je - dem das

ne Je - dem das Sei - - - - -

Je - dem das Sei - - - - - ne!

ne das Sei - - - - - ne!

Sei - ne Je - dem das Sei - - - - - ne!

ne

