



10
11

f e h r b u c h

der

TONSETZKUNST.

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

Dritte Abtheilung.

LEHRE DER FUGE.

A. ANDRÉS.

Grossherzoglich Hessischen Kapellmeister und Fürstlich Leiningenschen
wirklichen Hofkapellmeister.

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.

VORBEREITUNG.

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 gelingen, 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 Rückerinnerung 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 sich 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 diktirte.

Heinrich Henkel.

I N H A L T.

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

I. 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 *Gegensharmonie*. §. 36—40. Seite 51—54.

D. Von der *Wiederschläge*. §. 41—55. Seite 54—74.

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

F. Von dem *Anhang*. §. 60—62. Seite 78—89.

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 106—116.

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

II. CAPITEL. Von der 3stimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Von der 3stimmigen Fuge im Allgemeinen und über die Abfassung (Einrichting) des *ersten* Wiederschläges derselben. §. 99—103. S. 123—126.

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

III. CAPITEL. Von der 2stimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Ordnungsfolge als *Führer* und *Gefährte* beim *ersten* Wiederschläge. §. 109—110. Seite 136—138.

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

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

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

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

*) 1r Band: Lehre der Harmonie.

2r „ 1e Abtheilung: Lehre des Contrapunkts.

„ „ 2e „ „ Lehre des Canons.

} Näheres siehe am Schlusse.

5. CAPITEL. Von der Doppelfuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Doppelfuge für 2—3 Subjecte. §. 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—156. Seite 195—202.
2. ABSCHNITT. Ueber die Abfassung einer Singfuge mit Orchesterbegleitung. §. 137—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 *Fughetta*. §. 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 §. 95, p. 115). Seite 16.
6. 3stimmige Fuge von *J. S. Bach* (zu §. 106, p. 128). Seite 19.
7. 2stimmige Fuge von *Gretry* (zu §. 112, p. 141). Seite 21.
8. Anfang der 6stimmigen *Ricercata* von *J. S. Bach* (zu §. 119, p. 131). Seite 25.
9. Doppelfuge von *Handel* (zu §. 118, p. 153). Seite 29.
10. Fuge („*Quintette*“) von *Handel* (zu §. 140, p. 190). Seite 33.
11. Sonett 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's* (zu §. 159, p. 220). Seite 66.
14. 2stimmige Fughette für's Pianoforte von *A. Andre's* (zu §. 172, p. 231). S. 71.
15. Enharmonische Fuge von *Stabel* (zu §. 182, p. 245). Seite 73.
16. Quartettfuge in viererlei Taktart von *A. Andre's* (zu §. 191, p. 256). Seite 75.
17. No. 4 der Spickwörter von *A. Andre's* op. 32 (zu §. 191, p. 257). Seite 73.

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 *Hauptart* in die verschiedenen *Nebentouarten* 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 *Contrapunkts* 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 jenseit ordentlich 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 letzterem *kunstwort* (*Ricercata*) sagt schon *M. Praetorius* Tom. 3, pag. 21 und 22 seiner 1618 herausgegebenen *Synagoga*:

„*Ricercare enim idem est, quod investigare, quærerere, explorare, und Fleiss anwenden und nachsuchen; diuersi in Tractatione einer guten Fuge mit vnderbaren Fleiße und Nachdenken aus allen Weisheit zusammengebracht werden muss, wie auch auf mancherley Art und Weise diuerso in einander springt, geflochten, doppelt, per directionem et indirectam seu contrarium, ordentlich künstlich und unumtug zusammengebracht und bis zum Ende hinweg gefohrt werden müssen.*“ Man vergleiche hiermit den Art. *ricercare* in *Hatthoe's* mus. Lexicon.

Andre's Lehrbuch II. Abth. A.

§. 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 geschwunden (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 den *Pianno-Forte* vortragen 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 *erist* und *feierlich* sein ³⁾.

²⁾ Auch in der mit der Tonkunst verschweberten Poesie hatten schon die alten Griechen das Wort *Fuge* zur Bezeichnung eines *konstruirt*, das Wort *Loeffel* aber zur Bezeichnung eines *angewandten* Verfahrens gebraucht, daher denn auch *Walter von der Vogelweide* (1200—1250) solche *angewandte* Sanger selbst *Ungfuge* und ihren Gesang *Fran Unfuge* nennt.

³⁾ Die *Motetten* (Gesänge, deren Text-worte aus der h. Schrift genommen werden) bestehen in der Regel aus lauter heiligen Sätzen, oder aus mehreren *Aleas* *Fugen* selbst.

⁴⁾ Wenn auch *Motetten* (crit. mus. Tom. I. pag. 98. XIX.) der Meinung ist, dass die Instrumentalfuge alter als die Vokalige sey, so versteht er unter jener doch nur die *Orgelfuge*, deren Gang, wie bereits erwähnt, ebenfalls *erist* und *feierlich* ist, oder doch seyn sollte, namentlich bei Anwendung des *alten Werkes*.

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

Dass aber manche Fugen mitunter einen wirklich *flüchtigen*, ja manchmal sogar *verwirrenen* Gang bekrunden, 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 *Steyerereif* vorgekommen worden, dennoch aber nach Massgabe seiner Entstehung und *successiven* Vervollkommnung 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. Donius*, geb. 1616, † 1669, welcher 4 Perioden annahm, 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. zueilt, setzt das fragliche *extemporirte harmonische Verfahren* in die *dritte* Periode (in's 12. und 13. Jahrhundert) und nennt solches den *concentum extemporaricum*. In die *vierte* Periode setzt *Donius* den *concentum artificiosum*, oder wie man ihn zu seiner Zeit nannte *contrapunctum fugatum*, demnach letztern ins 14. Jahrhundert. Wenn nun auch die Behandlungsart des *contrappunto alla mente*, so wie solche im 12. und 13. Jahrhundert Statt gefunden, von derjenigen des 18. Jahrhunderts noch so sehr verschieden war, so verlor sie 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. Encyclopedie au Subject de l'Art Fugue: *Fugue vient du latin Fuga, fatis, parcoure les parties partant sans successivement s'oublier se faire 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 fraglichen 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. 14. 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 berichtigten muss, dass es von allen Musikgelehrten eine unrichtige Ansicht war, eine solche mehrmalige Notirung eines und desselben Gesanges in verschiedenartiger Tonhöhe, darzu weil diese Notirungen *übereinander* (eine oberhalb der andern) stehen, auch eine *harmonische Beziehung* zu geben, statt solche als eine bloße *Transpositio* zu betrachten. — Dass aber eine solche 2-, 3- oder flache Notirung einer und derselben Melodie, nur als eine *Transpositio* zu betrachten ist, geht schon daraus hervor, dass sie mitunter *solche Tonverhältnisse* enthält, welche *accidentarisch* zu erlangen stehen, wie z. B. nachstehende flache Notirung eines und desselben Gesanges, welchen auch *Falkel* im 2 Bände s. Geschichte der Musik, pag. 267 anführt, sich auch auf der 3ten Seite über ihn als einen *Transpositio* ausspricht, und dennoch diesen von ihm selbst als eine *Merkwürdigkeit* bezogenen Ursprung, weiterhin, z. B. pag. 296 und folgende, ganz ausser Acht gelassen hat.

Der oben erwähnte *Transpositio* Gesang, über welchen man auch *Gorbelt's* Script. de mus. sacra Tom. 2, pag. 47, nachschlagen kann, ist folgender:

Da nun dieser Gesang *der dorischen Tonart* (dorischen Octavenartung) angehört, so sollten auch seine Versetzungen bei *b*, *c* und *d*, *der versetzten dorischen Tonart* entsprechend notirt erscheinen, und obgleich sich dieses in der *Gorbelt'schen* Notirung nicht zeigt, so scheint doch die Note *b* am Schlusse der letzten Transposition, welche sich bei *Gorbelt* vorfindet, darauf hinzuweisen. Die in vorstehender Notirung *oberhalb* der Noten stehenden Versetzungszeichen sind von mir, in Beziehung auf die von *Falkel* p. 208 mitgetheilte Vorschritt, hinzugefügt worden. Da sich nun derselbe Gesang schon in der *Musica enchiridias* von *Haccheb* (1; 200) 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 Laben*, † 1022, im 4^{ten} Psalm vorkommenden altdeutschen Worte *Fuugi 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 Singstimmen*, 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 demungeachtet aber die in alten Manuskripten 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* Manuskripte 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 *Transpositio* zu betrachten seyn.

11) Die fragliche Stelle bei *Nolker* heisst: „Also conjunctio vocum in cantando *jung stinnon singendo*“, so heisset *dispositio disjunctio vocum, scilicet stinnon*.“

12) Ich habe noch bereits §. 281 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. 1733; 1811).

nommenen Entzifferung zu Folge, vierstimmig seyn und eine gar seltsam in Quarteln 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 eorum 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* Wörterbuche 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* vorgelesen findet. So z. B. unterscheidet zwar *P. Athan. Kircher* *Fuga* und *Canon* von einander, indem er S. 368 des 1. Bandes seiner *Murgia 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 that (Gesch. d. Musik B. 2 Seite 201), hat solche auch für vierstimmig, und sagt, dass dies die *Harmonie* sey, welche schon von *Heubald* an bis *lange nach 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.

1 Kircher „Murgia Tom 1 fol 370)

Tur 1 consequence

Tur 2 consequence

Tur 3 consequence

Phonogogus
(Tur)

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

Brossard, geb. 1660. † 1730, 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 vortrage. 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 Unisono, 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 *abusiv* *Canon* genannt werde. —

In *Zarlino's Institutioni harmoniche* (Ausgabe vom Jahr 1589) ist das *delle consequenze* überschriebene 54. Capitel (fol. 269) das einzige, welches von der *Fuge* handelt, diese aber nur als einen solchen *zweistimmigen Fuge* beschreibt, dessen *Folge-*

stümme bald in einer freien und bald in einer strengen Nachahmung erscheint; in welchem letztern Falle beide Stimmen auch in einer Stimmzeile notirt erscheinen können. Dass aber in diesem letztern Falle die anfangende Stimme, da hier keine Vereinigung ihrer Anfangstakte mit den Schlussstakten 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 (Ist. harm. 1. vol. 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 *Gefährte* einer *Fuge* Statt finden muss.

In nachstehender fol. 272 von *Zarlino* aufgestellten *Fuga legata* (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 *Guida*, als solche nicht weiter fortgesetzt erscheint.

Zarlino (Ist. harm. 1. vol. 171)

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

In *Bononcini* „*musico prattico*“¹³⁾ 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 hiezu reichen, den Leser mit B's Arbeiten dieser Art bekannt zu machen.

Bononcini (musico prattico pag. 33, 34)

¹³⁾ Ich besitze nur die 1761 in Stuttgart herausgekommene deutsche Uebersetzung dieses Werkes.

¹⁴⁾ Hier wird von B's Uebersetzer unter *Fuga legata* eine *absteigende* (abwärtsgehende), unter *Fuga sciolta* aber eine *aufsteigende* (aufwärtsgehende) *Fuge* verstanden.

Archiv für Musikwissenschaft II. Mit. 2.

Uebrigens bemerkt *Bouneinci*: 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 ersehen 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 *Stimmführung*, als dem eigentlichen Wesen des Contrapunktes, immer grössere Fortschritte gemacht hat, ward man auch in den Stand gesetzt, der *Fuge* diejenige *Vervollkommnung* zu

17) *Fuga composta* soll hier eine *ausgewerkte* und *Fuga incomposta* eine *un-
gewerkte* Fuge bezeichnen.

gehen, wodurch sie sich als ein wahres *Kunstwerk* über allen *Modegeschmack* erhebt, wenn anders *wahrhafte Kunst* und *wirkliches Talent* an ihrer Verfertigung Theil nehmen; nicht aber, wenn ihr ganzer Werth bloss 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 *verbotenus* 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*.“ „*Wahr ruht 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 ebensou.*“

„*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 Schüler *Riepels*; bezoghe mich 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 veranlassten 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 erwählte 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 früheren 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) *Mattheson*, welcher fol. 367 seines *vollk. Kapellmeisters* den Führer und Gefährten die beiden *Hauptkämpfer* einer Fuge nennt, bemerkt recht launig bei Anführung davon late. Namen als *Dux* und *Comes*: dass man darum aber weder *Herzog* noch *Grafen* hierunter zu verstehen habe. —

22) In *Mattheson'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 Folgesimme ihr Führer; und Comes wird die zweite Stimme, so das *Thema* oder den *Dux* einer Fuge imitirt, genannt; weil sie dessen Gelehrte (Gefährte) ist. *Zarlino* nennt die anfangende Stimme seiner 2stimmigen Fugen und Canonis *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 Capitel's 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 *krebsgängigen* Bewegung, sowie bei einer *Fuge* in der *Vergrößerung oder Verkleinerung*, in Noten von *nach 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 §. 306.

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 diejenigen einer *Quinten- und Octavenfuge* hierher, wie sich dies im Verfolge zeigen wird.

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

27) Münte, und namentlich ältere Tonlehrer, beziehen aber *frei* und *strenge* auf die bei der Fuge Statt findende *Nachahmung* (also auf die *Nachführung des Gefährten*) und verstehen daher unter einer *freien* die *gelehrliche 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 *Ricerca*, 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 letzteren 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 *Eigenheiten der betreffenden Stimmen*, abzufassen sind, wird aus den verschiedenen Abtheilungen 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 Fugethema contrapunktlich begleitenden Stimmen ²⁷⁾.

²⁶⁾ vide Harmonie-Lehre S. 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 *modulationsgemäss 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 *beendigten Thema* (dem *Führer*) nicht unmitl. über *dessen erste Wiederholung in der nachfolgenden Stimme* (dem *Gefährten*) oder nach *beendigten 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 *ankhaltender Basson* 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 anfangenden 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 *Forkel*, *Gesch. d. Mus. B. 2. pag. 411.* über den Ursprung d. *Orgelpunktes* sagt.

als den Vorschriften der Modulation gemäss, um eine Octave höher als der Bass; wodurch namentlich auch der Tenor durch seine fortzusetzende Tonführung 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 Gefährten* 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 *darauflfolgenden*, hier also des *zweiten Widerschlages*, die *Zwischenharmonie*. Kann, wie schon gesagt, nach Beendigung des *Themas* nicht sogleich der Gefahr eintreten, so bildet die alsdann nothwendig werdende *Fortsetzung der Tonführung des Fahrers* 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 dem gegen das Ende hin, der *Orgelpunkt* eintritt, und gewöhnlich bis zum Schlusse der Fuge anhält.

§. 11.

Ogleich 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 Fuge*³⁰⁾ 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 *Eigenthüm-*

³⁰⁾ Ich muss hier bemerken, dass nicht die Anzahl der Stimmen, welche eine Fuge *vertragen*, 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 *blöse Instrumentalstücke* für Orchester vorkommen, gewöhnlich nur 3- oder 4stimmig, noch gewöhnlicher aber bloss als *fiagrite 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 *anfängende 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 *Phaenagoge* bedeutet dasselbe.

³²⁾ Ich kann nicht annehmen, folgende Stelle aus *Mattheson's neu eröffneten Orchester* (Seite 112 — 114) wörtlich hier anzuhellen, indem es scheint, dass hierdurch die *gegenwärtige* Anwendung der Wörter *Dux* und *Comes* 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 *Thematis*, so man sich vorgenommen, mit 2, 3 oder mehr Stimmen darzuführen, *alio* 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 oder vorgespielt 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 anhöfren, so heisst eine solche Fuge *Fuga in unisono* oder mit einem Worte *Canon*. — Differirt aber die andere Stimme von der ersten oder anfängenden eine Quinte und ist beschriebenmassen die Fuge *regular*, dass das Thema eine ardentliche Ladenz hat, so nennt man die anhebende Stimme *Dux* und die in der Quinte oben oder Quarte unten folgende *den Comes*. Die dritte Stimme hat wieder *Dux* und die vierte *Comes*, welcher *apressivo*, *repressivo* heisst. Fanet der *Dux* in dem zum Fundament gesetzten Ton an, so folgt der *Comes* 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 *ardens* das Thema, so sie vorkom im *Duce* anfangen, zum andern mal und zwar im *Comite* anheben und so mit den übrigen Stimmen eine zweite Abwechslung machen (einen zweiten *Wieder-* Satz folgen. Ist das Stück im Instrumenten, so heissen die Singstimmen die Fuge *altera* und der singenden Bass-Stimme oder auch hernach die Instrumente, *altera* als ein Instrument mit welcher *licet* die erste Fuge, dann dadurch folgendend *procedo* werde, dass die *nachfolgende Stimme* *ardens* die *coram* *quodam* *Duce*, *den* *Comite* *apressivo* und dann zurück mit allen Instrumenten und Stimmen durchzuführen werde.“

³³⁾ *Abte* Lelchke 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 Gefährten die Rede seyn wird, vorkommen; über die *bloß 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 *betroffenen 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 Zweiern* ³⁵⁾ bestehen. *Sechs Takte* können zwar auch aus einem rhythmischen *Vierer* 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, inwieweit von der *gegenwärtigen Beziehung, in welcher Führer und Gefährte zu einander stehen, die Rede* seyn wird.

³⁴⁾ Lehre des *Canons* §. 21.

³⁵⁾ Lehre des *Canons* §. 29.

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 Themata, 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 *Substanz* aus einem *Dreier* und *Vierer* besteht.

1. And. op. 30

1. *And.* *meno* *meno*

Denn das ist die Nacht der Herrlichkeit in Ewigkeit

Denn das ist die Nacht der Herrlichkeit in Ewigkeit

f *meno*

Das Thema einer *Instrumentalfuge* soll aber in der Regel die oben bemerkte Länge nicht übersteigen und eher *kurz* ³⁷⁾ 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 Marzsch. Abt. d. Fuge 15 Th. Tab. XIV. Fig. 1.

And. *meno* *meno*

And. *meno* *meno*

§. 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.

And. *And.* *And.*

37) 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 zu sonnen hervorgeht, dass wenn man diesen Satz eine *Fuge* nennen wollte, jedenfalls deren Thema doch auch gar zu *kurz* wäre, z. B.

And. *And.* *And.*

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 darauffolgenden 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.

J. S. Bach's Kunst der Fuge.

J. S. Bach's Kunst der Fuge.

J. S. Bach's Kunst der Fuge.

J. S. Bach's Kunst der Fuge.

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.

Bärenberger's 1. Thema, Basso 1. u. 5.

And. *And.* *And.*

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

J. S. Bach's Kunst der Fuge.

And. *And.* *And.*

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

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



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.

1. *à 1. Handel*

2. *J. J. Schickel 79)*

J. Aughenon *Johann* *Compo.*

§. 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-

78) *Mosborg*, im Anhang zu *S. Handbuche beim Generalbass*,²⁾ sagt über die Abfassung dieses Satzes: „*Der Sprung, den hier die Octave in die Unterquinte that, wurde bei den Alten deswegen verlohren, weil er die Tonart ungewiss macht. In der That zeigt der hier vorkommende Führer nicht die Tonart Ober, sondern vielmehr G dar an, und man merkt es erst beim Eintritt des Gefährten, wo man zu Hause ist.*“

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

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

J. S. Bach

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 Molltonart (oder vice versa) gestatten soll, vorzugsweise die *Terz* und *Septe der Tonart* hören lassen muss, z. B. a. und b.

a. *bar*

b. *Moll*

Da sich aber die aufwärtsgelende Molltonleiter 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 Molltonart aber ganz unpassend seyn.

z. B. a. und b.

a. *C dur*

b. *C moll*

Bei Erfindung eines aus der Durtonart in die Molltonart 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 unabergezte 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 ist⁴⁰⁾, so darf man nächstehendes Thema a eben so wenig in die Molltonart wie bei b transponiren, als das nächstehende Thema c in die Durtonart, wie bei d, z. B. a und b, c und d.



Zur leichteren Uebersicht der in der Dur- und Molltonleiter verschiedenartig vorkommenden übermässigen Quarte und grossen Septime will ich nächstehend beide Tonleiter bis zur Duodezime ausgedehnt notiren, woraus hervorgeht, dass man bei einem aus der Durtonart in die Molltonart zu versetzenden Thema diejenige Aufeinanderfolge ihrer Intervalle vermeiden muss, welche in der letzteren (d. Molltonart) mit einem Bogen bezeichnet erscheinen, sowie umgekehrt bei einem aus der Molltonart 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 Molltonleiter die Sexte und Septime nur alsdann erlaubt 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 bios von einer Fortschreitung im Verhältniss einer *übermässigen Quarte* und *grossen Septime* die Rede ist, die Stufenfolge der Sexte und Septime der Molltonleiter nur ihrer *einnmaligen 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. 23—24 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 angenommene 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 *anfängende*, 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 nimmher 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 einträte, die Haupttonart, wo nicht ganz verwischen, 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 C dur, sondern die Tonart G dur, und der nimmher 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 nimmher der im Alt gegen den Bass eintretende Geführte, eine *Octavenfuge*. 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*e 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 *anfängende 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:

Boivin oder Boyvin

Bass Tenor

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 des *Gesangs*, des *Führers* oder *nachjüngeren* des *Führers* enthält, die *Wiederholung* des einen oder des andern oder auch der *zweiten* *Führer* oder *Gefährte* genannt.

43) Jean Boivin oder Boyvin lebte 1700 als Organist an der Hauptkirche zu Rouen, im Jahr 1720 aber als Musikverleger in Paris.

Das zweite der von *M.* mitgetheilten Beispiele ist von *Hartelbusch*⁴⁴⁾, und hier folgt auf den anfängenden *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.

Hartelbusch

Tenor Bass

In demselben 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.

Hartelbusch

Tenor Bass

Tenor Bass

44) Conrad Friedrich Hartelbusch gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in Braunschweig geboren, war 1728 Kapellmeister in Stockholm, privatisirte dann in Hamburg, kam von da als Organist an die alte reformirte Kirche nach Amsterdam, und lebte dasselbst noch 1752.

45) *Compositions musicales per il Combato, divise in due parti*, Hamburg (174-) 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 in 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 antrefte, 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 *Abfassung 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*, *Guglielmi* 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 l. 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 Abfassung 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 *Abfassung der Fuge* angewandt hat, eine und dieselbe *authentische Melodie* des Führers bei ihrer Uebertragung auf den Gefährten hiedurch auch zu einer *plagalischen* und umgekehrt eine *plagalische* zu einer *authentischen* Melodie umändern zu können geglaubt hat⁵¹⁾.

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 plagalische Tonart. Dieses wird auch beobachtet, wenn gleich das Stück in einer der heutigen Tonarten gesetzt ist*⁵²⁾“.

Sulzer, welcher die musikalischen Artikel seines Wörterbuches nicht selbst verfasst, sondern nur redigirt hat, verliess sich hierbei hauptsächlich auf *Kirnbeger* und da dessen musikalische Kenntnisse zwar ziemlich *vielseitig*, aber nichts weniger als *geordnet* waren, so konnte auch die Abfassung 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 Abfassung 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 *plagalischen* Octave der Tonart; allein es ergibt sich hieraus auch von selbst, dass eine *authentische* Tanführung (Melodie) nicht zugleich eine *plagalische*, oder umgekehrt eine *plagalische* 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 seinen Gesang in der plagalischen Tonart, wenn der Führer die authentische hat, und umgekehrt.*“

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

§. 26.

Obleich nun hierdurch mit dürren Worten gesagt ist, dass *Führer* und *Gefährte* einer *Fuge* in dem gegenseitigen Verhältnisse zu einander stehen; dass wenn der eine die authentische *Tonart* habe, der andere die *plagatische* 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* anhöre; 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 beurtheilen

51) Ich will bei dieser Veranlassung die am Schlusse des 6. §'s erwähnte Erklärung hierher setzen, welche *Fux* von der *Fuge* gibt: „Die *Fuge* ist von der folgenden *Stimme* eine *Wiederholung* der *Noten*, welche *Noten* in der vorhergehenden *Stimme* gesetzt worden sind, und wobei man auf die *Tonart*, item auf einen *ganzen* und *halben* *Ton* Acht gibt.“ *Fux* will durch diese Erklärung die Abfassung des *Gefährten* einer *Fuge* von derjenigen einer blossen *Nachahmung* unterscheiden; da er sich aber etwas unverständlich ausgedrückt hat, so lässt *Rupel*, aus dessen Manuscript „der *Fugenbetrachtungen*“ ich diese *deutsche* *Uebersetzung* der fraglichen Stelle entlehnt habe, den *Diskantisten* die naive Bemerkung machen: „Diese Erklärung mag noch so deutlich seyn, für mich ist sie dunkel.“

52) Ich werde mich weiter unten noch insbesondere über diesen Umstand aussprechen.

jen, 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 *Fortsetzung* 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* vorzutragende *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 *Gefährten*, 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 *Gefährten* keiner *Schwierigkeit*, da beide *Tonführungen*, was die *Tongrösse* 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 *Abfassung* des *Gefährten* in der *Molltonart* noch besonders gehandelt werden soll, mit anführen.



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.

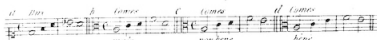


Auch aus nachfolgenden 4 Sätzen ist dieser Missgriff bei der bisher gewöhnlichen Abfassung des Gefährten recht deutlich zu sehen, z. B. e, f, g, h.



§. 28.

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



Hier beantwortet ³⁴⁾ *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 *Kiruberg* 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.



³⁴⁾ Nach der bereits gemachten Bemerkung ist unter einer solchen Antwort jederzeit die *Zweifelhafheit* des Gefährten zu verstehen, so unpassend solche auch als Antwort zu bezeichnen ist, da sie nur eine *Wiederholung* 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 vorbergehenden §. bemerkt 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 1^{ten} und 5^{ten} 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* ⁵⁹⁾, nur unharmonisch zu nennen sind. —

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

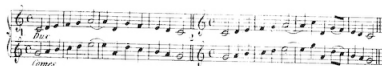
⁵⁶⁾ Kirnbeger hat nämlich in seinem Werke: *Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie, Berlin 1773*, die Harmoniefolge, welche in dieser Fuge von J. S. Bach vorkommen, da man solche für so *konstruirt* gehalten, dass sie auch den grossen Meistern der damaligen Zeit für unauflöslich erschienen,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

§. 30.

Dadurch, dass der Gefährte als eine solche *Wiederholung des Fugenbemas* 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 Abänderungen*, 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, wovon jedoch die zusammenhängenden *Secundenfolgen* ⁵⁸⁾ des Führers auszunehmen sind, da solche *unverändert* im Gefährten wiederholt 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 Gefährte alle Stufen des Führers, mit alleiniger Ausnahme der 7^{ten} Stufe, in derselben *Tongrösse* besitzt; somit jedes Thema einer Quintenfuge, in welcher die 7^{te} Stufe der Tonleiter, hier also die grosse *Septime*, nicht enthalten ist, um 5 Töne höher, in unveränderter Intervallgrösse, 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 dessen ausserdem *kleine Septime* muss nimmehr in die *grosse* umgeändert werden; gleichviel, ob diese Stufe der Tonleiter als *Septime* 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 Fugenthema selbst ist zwar recht sangbar; allein der harmonisch unbestimmte Charakter seiner *durchgehende* Noten ist nicht mit der erforderlichen Aufmerksamkeit und jeden Falls ganz *inconsequent* behandelt. —

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

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

⁵⁹⁾ Dass hier nur von einer *Quintenfuge*, nicht aber auch von einer *Octavenfuge* die Rede seyn kann, ergibt sich wohl von selbst.

⁶⁰⁾ Dasjenige, was hier aber einen in der *Molltonart* stehenden Führer zu bemerken 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) Dux es in der Hauptsache keinen Unterschied macht, ob der Gefährte einer Quintenlage um eine Quinte oder Duodezime höher oder um eine Quarte oder Undezime 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 *Miss*, 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 fühlbar 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 genannt 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 nunmehr 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 *Quintentransposition* 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 Abschnittes, woselbst von der Einrichtung des *Wieder-schlages* die Rede ist, noch besonders aussprechen.

Aut. Lorenz H. 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 Verhältnissen ab, in welchen beide Stimmen, nämlich Führer und Gefährte, zusammen treten.*

4) Diejenigen Tonverbindungen im Gesange des Führers, welche *das Thema* der Fuge *charakterisiren*, und wolin 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 Widerschlag mit dem als *Gefährten* charakterisirten Gesange *anfangen*; allein beim *ersten Widerschlage* charakterisirt die *anfängende 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* abgefasst⁶³⁾. 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 *anfängenden* 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 I. Bande Seite 255—276 eine sehr unständliche *Recession* einer *Fuge* von *Kirnbberger* vor (Nummer 2 der von *Marpurg* herausgegebenen Fugensammlung, Berlin 1788), über welche sich *Mattheson*, als deshalb erwählter *Schiedsrichter*, Seite 251—253, und hierauf noch einmal der *Recessant* (wahrscheinlich *Agriicola* unter Anleitung *Marpurg's*) S. 259—260 so unständig aussprechen, dass man diese *Recession*, und was dazu gehört, als eine recht leserwerthe *Abhandlung über die Fuge* betrachten kann, so unrecht auch der *Recessant* darin hat, dass diese Fuge mit dem *Gefährten* statt mit dem *Führer* anfange. Aus der Art, wie *Kirnbberger* 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 vorsetzeln lassen können, wenn er nicht etwa dem *Basso* um deswillen den *Vortrag* gegeben, weil dieser auf der *Prime* der *Tonart* eintritt. Aus der erwählten Kritik geht aber satzsam hervor: dass weder *Agriicola* noch *Marpurg* den rechten Fleck getroffen haben. Hier folgen nun *Führer* und *Gefährte* so wie solche *Kirnbberger* notirt hat.



64) *Nagels*, welcher S. 98 seiner *Parlesungen über Musik*⁶⁵⁾ 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, *beide* alle 4 *Stimmen* eintreten sind,“ welche Worte aber auch undeutlicher als

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

„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, wovon der *Vortrag* ausging, sonst wäre der *Stoff* aus den *Augen* verloren und die *Einheit* fel weg.“ —

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

Als *Master* einer von ihm sogenannten *Octavfuge* will *Vogler* nun die zweite der beiden Fugen, welche sein sogenanntes „*System für den Fugenbau*“ 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 *letzterem* anzustellen hat, mögen sich die genannten *Hörer* veranlasst gesehen haben, beide *Stimmen* mit einander zu vergleichen.

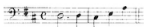
Die fragliche *Engführung* ist folgende:



65) Behauptlich wird diese Art der Benennung einer Fuge durch das *Intervallverhältniss* bestimmt, in welchem die *anfängende 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 in 3^{ten} Takte seines *Themas* den *Faden abgeschnitten* und zwar *ohne ihn wieder angeknüpft zu haben*; indem der angehängte *Nachsatz* erst nach 1/2 Takt Pause eintritt. —

§. 36.

Aus den §. 32. aufgestellten Beispielen und dazu gehörigen Bemerkungen geht also hervor; dass der *Gefährte einer Quintenfuge* 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-

66) Ich habe in der zweiten Anmerkung des 13. §. eines solchen *rhythmischen Siebeners* Erwähnung gethan. —

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.

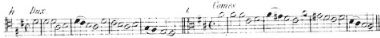


Die vorstehende, unter a notirte Abfassung des *Gefährten* erscheint zwar durch die von *Bach* angebrachte *Gegenharmonie* in so weit motivirt, als letztere die *Fortsetzung dieser Choralmelodie* enthält; allein man kann diese fragliche *Fortsetzung* auch auf nachstehende Art mit dem unter b notirten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

Wollte man aber den eigentlichen Anfang dieser *Choralmelodie* 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.



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 *zweitemal* 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 *Haupttonart* anfangt und endet; dass aber ein nach der *Quinte* modulirendes Thema erst durch den nach der Haupttonart zurückführenden 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 *selbstsprechendes* 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* Widerschlag der darin vorkommenden sogenannten *Amenfuge*.



67) Carl Spazier, fürstl. Neuwidischer Hofrath, geb. 1769, † 1843, war Herausgeber des 1792 — 1794 in Berlin erschienenen musikal. *Parochialkalers*, und sowohl hier, als an der seit 1795 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 ähnliche Fehler, wie der hier bemerkte, von des seel. Gerber's Hand mit Bleistift bezeichnet, und deren sind es *quantum satis*. —

Wie nun Männer, als z. B. Dr. *Burney*, in seinen „*Nachrichten von G. F. Händels Lebensumständen*“ (Seite 71 und 72 der *Eschenburg'schen* Uebersetzung) und *J. A. Hiller* in seiner „*Nachricht über die den 19. Mai 1786 in Berlin Statt gehabte Aufführung des Händelschen 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*“ *) kann man sich nur dann erklären, wenn man meiner oben ausgesprochenen Behauptung beipflichtet —

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

§. 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 einerteil 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) erhöhen ^{7^{en}}), 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.

*) Seite 12 der angeführten Schrift.
70) vide S. 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 unsagbare 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 *Gegenleitung* 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 genannte 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, unständlich aussprechen.

72) J. A. Schöberl gebraucht das Wort *Gegensatz* sowohl zur Bezeichnung der *Gegenharmonie* als des *Contrasubjektes* wie auch der *Antithese* als einer musikalischen Figur (Vgl. mus. S. 404, 414 und 493). *Marzipan* 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 Gegensatzes 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 behandelte* *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 *abereinstimmend* 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* §. 37.

einrichten; allein es ist democh 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 (die- selbe contrapunktische Verbindung der betreffenden Stimmen) *zur wiederholten würde* —

5) Da die *Stimmführung* der Gegenharmonie auf eine ähnliche Weise *derjenigen des Führers oder Gefährten 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* Widerschlages, 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 Nebenart C dur fulfillbar werden lässt, bevor die Haupttonart D moll harmonisch begründet erscheint. —

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

D. Vom Widerschlage.

§. 41.

Nach der gegenwärtigen Behandlungsart der Fuge bezeichnet man durch das Wort *Widerschlag* oder *Repercussion* eine jede solche *Abtheilung* der Fuge, in welcher *Führer* und *Gefährte*, 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* Widerschläge 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 Widerschlages* vortrage.

In *Brassard'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 *Figuralausik*, 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 1761 in Paris heraus. vide *Forkel Lit. de mus.* S. 216—217. —

⁷⁶⁾ *Repercussion est proprium intervallum, quod quilibet Tonus saepe capit.* — Diese Stelle ist aus E. Hoffmann's „*musicae practicae proceps*“, Greifswalde 1584 entlehnt. —

Im 5. Ton	F—c	eine Quinte,
„ 6. „	F—a	„ Terz,
„ 7. „	G—d	„ Quinte,
„ 8. „	G—c	„ Quarte,

Forkel hat hierbei aber den Umstand ganz ausser Acht gelassen, dass die *Allen* in ihrer *Fugentehre*, nicht dieses Ausdrucks zu bedienen, der *Repercussion* gar keiner Erwähnung thun, und so lange *Fuge* und *Canon* von *gleicher Bedeutung* waren, auch nicht wohl thun konnten. —

Die erste Anwendung des Wortes *Repercussion*, welche der *gegenwärtigen* am ähnlichsten ist, und deren ich auch bereits in einer Anmerkung des 12. §'s Erwähnung gethan habe, findet sich in *Mattheson's „neueröffnetem Orchester“* vom Jahr 1713, im 4. Capitel S. 143, woselbst es heisst: „*Ist die Fuge regulair, so dass das Thema eine ordentliche Cadenz hat, und die nachfolgende Stimme um eine Quinte höher oder eine Quarte niedriger eintritt, so nennt man die anhebende Stimme Ducent und die in der Quinte oben oder Quarte unten folgende den Comittem. Die 3^{te} Stimme hat wieder Ducent und die 4^{te} Comittem, welcher processus repercussio heisst.*“

Dagegen versteht *Mattheson* an einem andern Orte ⁷⁵⁾ unter der *Repercussion* die *Nachahmung des Fugenthemas*, also den *Geführten*. —

Auch in seinem 1739 herausgekommenen *völk. Capellmeister* heisst es (S. 357. §. 10) „*Im französischen réponse, im ital. Risposta, bedeuten eigentlich eine Antwort. So wird in Fugen und fugirten Sachen derjenige Nachsatz figurlich genannt, welcher auf den Vorsatz folgt und denselben gleichsam beantwortet. Auf lateinisch heisst es repercussio, auf deutsch der Widerschlag.*“

Mattheson sagt bei dieser Gelegenheit: *Brossard* gehe von der *Repercussion* keinen deutlichen, sondern einen viel zu weitläufigen und allgemeinen Begriff ⁷⁶⁾. —

Im *Wälther'schen Wörterbuche* heisst es im Artikel *Repercussio*: „*also heisst dasjenige Intervall, welches in einer Fuge*

75) „Das besetzte Orchester“ (Hamb. 1717) Seite 212. —

76) Im *Kera matholischer Wissenschaften* pag. 36, nennt *Mattheson* den *Widerschlag* gleichbedeutend mit der *Nachahmung*, und lässt überein heide in einer und derselben Stimme vorkommen. Dass aber eine *Nachahmung* nicht in derselben, sondern nur in einer andern (nachfolgenden) Stimme Statt finden kann, darüber habe ich mich in der *Lehre des Canons* bereits ausgesprochen. —

der *Dur* und *Comes* dem *Modo* gemäss gegen einander formiren.“ *W.* theilt hier das nachstehende Beispiel mit:



und fährt nun wie folgt fort:

„*In diesem Exempel, welches modi Durii ist, springt der Dur aus dem Final-Clave in die Quinte, hingegen der Comes aus dem untern a in die Quart oder den Finalton. Weit nun diese 2 Intervalle, wenn noch mehr Stimmen dazu kommen, alterniren, so wird ein solcher processus repercussio oder der Widerschlag genannt.*“ —

Im „*Tractat. musicus*“ von *Spieß*, Augsburg 1745, heisst es fol 45 und 46: „*Es ist aber repercussio in der Musik nichts anders, als eine Zurückschlagung, ein Widerschlag, eine Wiederholung und widerschlattende Thönung. Wenn nämlich eine Stimme der andern nicht in blosser Wiederholung derselben Klänge, sondern in verschiedenen, entweder höhern oder tiefern, mit einer Gleichförmigkeit antwortet. Oder noch klarer (fügt P. Spieß hinzu) repercussio heisst dasjenige Intervall einer Quarte oder Quinte, welches in einer Fuge oder Themate der Führer und Geführte, seinem modo musico gemäss, gegen einander formiren.*“ —

Ich muss es dem Leser überlassen, sich die vorstehende Erklärung der *Repercussion* deutlich zu machen, und bemerke nur noch, dass *P. Spieß* die sogenannte *harmonische und arithmetische Theilung der Octave als Repercussionen* für die *authentische und plagatische Tonführung* der Tonarten D, E, F, G, A und C, für die *authentische und plagatische Tonführung* von E und G, aber auch noch ausserdem die oben angeführten *Repercussionen* des 3^{ten}, 4^{ten} und 8^{ten} Kirchentons aufgestellt. —

J. A. Scheibe sagt S 462 seines „*kritischen Musikus*“ (Leipzig 1745), dass man bei der Verfertigung einer Fuge auf folgende 3 Hauptfiguren zu merken habe.

„*Die erste heisst repercussio, der Widerschlag. Die zweite ist augmentatio, die Vermehrung, oder Vergrößerung.*

„*Die dritte ist endlich contrapunctus duplex, der doppelte Contrapunkt.*“

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 Fahrer 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 Fahrer und Gefährte wechselseitig in den verschiedenen Stimmen hören lassen.“ und bemerkt zugleich: „dass dieses Wort öfters auch im ungenüthlichen Verstande für den Gefährten gebraucht werde.“

Seite 21 sagt nun Marpurg ferner: „Es sey zwar eintheil, ob man einen Fugensatz im Diskant, Alt, Tenor oder Bass anhebe; 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 besche die Fuge aus so viel Stimmen und Sätzen als sie wolle, und es folge der Gefährte dem Fahrer in ähnlicher oder unähnlicher Bewegung, im ebenlichen 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 Fahrer 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 Fahrer erscheint, und dass nur dann, wenn die Tonführung vom Fahrer 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 *Glareanische 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 diffinitionum*“ vom Jahr 1474 das Wort *repercussio* nicht vorfindet, so ist auch wohl anzunehmen, dass solches, in dieser seiner musikalischen Bedeutung, im 14. 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 betrachtete 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 Schlußton 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 Engenthema, das einmal von authentischer, das andere mal 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 Fahrer 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 Diskant auf nachstehend bemerkte Art aufgestellt:



⁸²⁾ Nach §. 21 der Lehre des Contrapuncts ist die Tonführung des Choral's „Herr Gott dich loben alle wir“ die *plagalische*, dagegen diejenige des Choral's „Herr ich habe misschandelt“ die *authentische*; und es würde gewiss eben so lächerlich als unmöglich seyn, die erste dieser Melodien zugleich *authentisch*, und die zweite zugleich *plagalisch* anzusehen, und hiernach behaupten zu wollen. — Beide Melodien müssten daher, bei ihrer Übertragung vom Diskant und Tenor in den Alt und Bass zugleich aus der Tonart E dur und G moll in die Tonarten F dur und D moll transponirt werden, wie sich der Leser dieses Umstandes aus der Lehre des Contrapuncts 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 in *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 herantreiben* oder dasjenige zwischen *Bass und Alt um eine Stufe hinaufrücken*, 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 *Wieder schläge 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 der Seite 97 und 98 im I. Th. von *Marpurg's* Akkad. 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 *Herschelberger* Seite 199 s. Anw. zur Composition (Leipzig Ausgabe in No) aufgestellten *Wiederschlägen* aus.

⁸³⁾ Ueber eine zulässige *Verwechslung 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 *ausen* 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 *ausen*, 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 eier mit dem Bass, Tenor, Alt oder Diskant anfangenden Fuge den Namen *Bassfuge*, *Tenorfuge* u. s. w. geben, wozu nach dem 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 4^{ten} Stimme, *nicht* abtreten lassen, damit der Leser nachstehende Notirung dieser beiden Sätze, worin die *anfängende* 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 noch aus den betreffenden Beispielen des Contrapunktes erinnerlich seyn wird.

§. 47.

3) Nur der erste Widerschlag einer 4 stimmigen 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 2 stimmig abgefasst seyn. — Der *letzte* Widerschlag muss aber, wie schon bemerkt, wiederum *sämmtliche* 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 Durtonart*, 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 4 stimmig 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.

André Lehmann II. S. 2.

A. Reich.

Ja, man kann eine solche Behandlung eines Fugenthemas, wie diejenige des 2^{ten} Beispiels, nicht einmal als eine in der *Mitte der Fuge* anzubringende, bloß *modulatorische Durchführung* des Themas betrachten, da hier die Tonführung der 1^{sten} und 3^{ten} 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 Contrasubjekt* 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 charakteristisch worden sind, so können sie auch in *Betreff ihrer Aufeinanderfolge* 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 *Quart* 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.

J. S. Bach.

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 *Aufeinanderfolge* 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, nimmehr die *dritte* Stimme mit einer *Wiederholung des Gefährten* 5), die *vierte* Stimme aber erst mit der *Wiederholung des Führers* eintritt, z. B.

J. S. Bach.

5) Die. 14. und die 2. Weite der 2. Fuge. Gefährte mit Führer. —

Da nun ein solches Verfahren sogar schon beim *ersten* Wieder-
schlage einer Quintenlage Statt finden kann, indem sich hierdurch
die *Haupttonart* um so fähbarer heraushebt, zugleich auch *sinnliche* 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-
lage 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 Notierung, 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.

⁸⁸⁾ Diese mit NB bezeichnete Führung schon im Thema selbst ganz *unwahrscheinlich*,
so ist es dies bei ihrer hier bemerkten Notierung in der Gegenbewegung in einem
noch fählicheren 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 vorhergehende 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 nachsteh-
endem Beispiel dieser Art eingermassen 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 charakterisiert 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 kleineren 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 vorteilhaft 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 *späteren 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 solehne 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*e (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 vorgebracht, 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 Neben-tonart 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*, *Händel*, *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 Widerschläge 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 allererstennmal, 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 ausführen; 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 *Sulzer'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 *Transitio*, vorgenommen werden; nämlich eine solche zierliche Vereinbarung des folgenden mit dem vorigen (Widerschlag) daran eigentlich der Hauptsatz keinen Theil hat; indess die erste und Oberstimme ein wenig pausirt und gleichsam Luft schöpft, damit sie bald darauf, bei fortgesetzter Vollständigkeit, 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:

„Du 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 bloße 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*,

hieszu 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 *Vergrosserung* und *Verkleinerung*, sowie die freie und strenge Gegenbewegung, der hieszu 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 unerlässliche 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. Alth. F. bemerkt habe, sowohl beim *Führer* als beim *Gefährten* Statt finden: beim Führer, wenn nach beendigtem Vortrage des Fugenthemas, dessen Wiederholung in der nachfolgenden Stimme, und beim Gefährten, 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.

J. S. Bach

The musical score consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second system shows the continuation of the piece, with various dynamics and articulations marked. The score is written for a single melodic line, likely representing the voice part of a fugue.

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 hierzu ein *Grund* vorliegt, offenbar *zu lang*, z. B.

Ein solcher Anhang bildet an sich selbst zugleich eine Zwischenharmonie, bevor noch der betreffende Widerschlag 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⁾ §. 26.

⁹⁵⁾ Ich entlehne diese und die folgenden Beispiele aus meiner 1-27 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* Widerschlag; 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 Widerschlage, 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 Widerschlag 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 *kreisgängigen Bewegung* und *hier* ebenfalls schon im 2^{ten} 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 diese 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.



§. 61.

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. —

9c) 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 Sätze *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 gelieffen werden, z. B. *a* und *b*.



§. 65.

Marpurg, aus dessen *Abh. v. d. Fuge* ich vorstehendes Beispiel entlehnt habe, theilt auf der 32^{ten} Notentafel des 1^{ten} Theils seines angeführten Werkes, 21 verschiedene Einführungen eines Fugenthemas von *Mattheson* mit, von welchen aber, als Nachahmungen zwischen Führer und Gefährten, nur folgende 3 bei *b*, *c* und *d* (von welchen die 2 letzteren *canonisch* sind) hierher gehören, z. B.

J. Mattheson

Dieses Fugenthema ⁹⁷⁾ erscheint übrigens noch um desswillen merkwürdig, weil es *Mattheson*, Seite 36 seiner *Grossen Generalbass-Schule* (Hamburg 1731) als ein Thema aufstellt: welches ein jeder der 4 *Candidaten* zur *Domorganisten-Stelle* in *Hamburg*, deren Prüfung *Mattheson* vorzunehmen hatte, auf der Stelle ausführen musste; sowie denn auch ausserdem noch manche Proben zur Tüchtigkeit einer solchen Stelle abgelegt werden mussten. Heutiges Tages verfährt man schon um vieles nachsichtsvoller bei solchen und ähnlichen Prüfungen.

§. 66.

Es ist ausgemacht, dass eine Hauptschönheit der Fuge in dem verschiedenartigen und mitunter ganz unerwarteten Eintritte des Führers und Gefährten besteht, und dass man hierdurch sogar einem durch die Umstände gebotenen nur kurzen Fugensatzes schon einiges Interesse geben kann, wie man dies unter andern auch aus nachstehendem Satze dieser Art, welcher den Schluss des *Credo* in meiner *Missa op. 43* bildet, wird entnehmen können, z. B.

⁹⁷⁾ *Mattheson* sagt von diesem Thema: dass solches die acht Anfangsnoten eines bekannten Choralgesanges enthalte, und ich bemerke für die Besitzer dieses *Mattheson'schen* Buches, dass dieser Choral wahrscheinlich der nachstehende seyn soll, welcher aber ohne die von mir angeführten durchgehenden Noten nicht wohl zu erkennen wäre, z. B.

Allegro 1.

Ich bemerke dessfalls noch insbesondere:

1) In den acht ersten Takten habe ich die beiden Violinen um desswillen mit *notit*, weil sie in den diesem Satze unmittelbar vorhergehenden 4 Takten die *Einleitung* hierzu bilden. —

2) Das Thema beschränkt sich auf den Vortrag der Worte: „*et vitam venturi saeculi*“ und schliesst daher mit der ersten Note des 4^{ten} Taktes, so dass der darauf folgende Satz über das Wort „*Amen*“ nur als ein Anhang erscheint. —

3) Bei dem ersten Widerschlage tritt der Gefährte im Tenor und der wiederholte Führer im Alt, ihrer gewöhnlichen Zeitfolge nach, der wiederholte Gefährte im Diskant (Takt 12) aber schon um einen Takt früher ein.

4) Im 16^{ten} Takte tritt der Bass mit dem Führer und im 19^{ten} Takte der Alt mit dem Gefährten des 2^{ten} Widerschlags 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 welchen 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. H.), 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 *Basston* der *verzögerten Cadenz*, oder auf der Prime der Tonart, als *Basston*, des hierdurch verzögerten *Schlusses* der Fuge, vorkommen 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 Eintritte des *Schlussastones*, 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 *Quartsextan-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 *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 Abfassungsart 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 *Grav'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

G. F. Händel

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 reihet, 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.

In Betreff der, dem *Händel'schen* Satz 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 ⁸⁵⁾, z. B.

Vogler

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

Thema

Contra-subj.

plena contrasubj. terraglio - cia tu - a. Quana in ex - cel - sis sa - cro - cel - sis

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

85) Derselbe Fadel trifft auch den oben angeführten Orgelpunkt von *Händel*.
Andel Lehrbuch II. Auk. 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.

Obleich 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, *andere abgefasste Orgelpunkte* damit zu vergleichen, und alsdann zu urtheilen, ob solche besser oder schlechter abgefasst sind. —

Dritter Abschnitt

des ersten Capitel.

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 Wiederschlägen 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), notwendig 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 wüober ich mich im 1^{ten} und 2^{ten} Abschnitte des sechsten Capitel's unständig 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.

Obleich 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 *Contrasubjekt* 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 fünften 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 können ¹⁰⁰⁾.

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, ebenmäßig als *Führer*, wie dessen *erste Wiederholung* in der nachfolgenden Stimme als *Gefährte* der betreffenden Fuge zu betrachten ist; dass aber 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 Beziehung 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 Wiederholung* des Fugenthemas versteht, und dass sich auch *nur hierauf* die bisher so unendlich vorgetragene Lehre über die Abfassung dieses *Gefährten* beziehet; allein es ist eben so wahr, dass wenn man nur die um eine *Quinte* höher oder *Quarte* tiefer eintretende *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 Abschnittes gesehen.

die in der *Octave* eintretende *erste Wiederholung* aber nur als den *wiederholten Führer* einer Fuge betrachten wollte, eine *zweistimmige* 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* vortragen können, und wenn man hier die *erste Wiederholung des Fugenthemas nicht als Gefährte*, sondern nur als einen *wiederholten Führer* betrachten wollte, eine solche Fuge *ohne Gefährte* bleiben müsste ¹⁰¹⁾.

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 Vergleichung mit den Fugen neuerer Zeiten als höchst unbedeutend erscheinen ¹⁰²⁾.

In den beiden §. 5. mitgetheilten Fugen von *Bononcini*, welche für Diskant und Tenor geschrieben erscheinen, tritt zwar der *Gefährte* gegen das zwischen diesen beiden Stimmen bestehende *Octaven-Verhältniss*, das einmahl in der Unterquinte, und das andermal 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 Tonführung ganz unnötiger Weise bis zum C der kleinen Octave ausgedehnt worden ist, wie man sogleich aus nachstehender Notirung dieses Satzes erschen 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 *Coors*, sondern, in Beziehung auf oben gemachte Bemerkung, bloss als Thema zu benennen haben.

¹⁰²⁾ Die zweistimmigen *Octaven-Fugen* im zweiten Theile von *P. C. Hanauers musiciens theoretiques pratiques*, *Nürnberg 1719* sind jedoch noch unbedeutender als die fraglichen zwei Fugen von *Zarlino*, obgleich ihnen an der *Lang* nichts abgeht. — 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. Capitel, 3. Abschnitt, Abth. 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 Anführung 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 Tonumfangs einer jeden der vier Stimmen, Diskant, Alt, Tenor und Bass, diese auch nicht bei allen Tonarten eine authentische,

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

sondern mitunter nur eine plagalische Tonführung (Melodie) gestattet, 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 Zwischen-tonarten 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 er 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.

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.

3. Terz 1. Quinte 5. Terz 6. Quinte
7. Prime 8. Terz 9. Prime 10. Terz

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.

Terz Quinte Prime Terz
Terz Quinte Terz Quinte

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.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

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 verzerrt erscheint; desgleichen, wenn er auch im Auftakte steht, z. B.

#. 1. Mollart

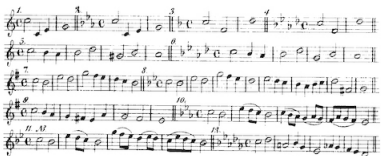
§. 80.

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 angehörend, zu behandeln ist, z. B.

1 a 2 a 3 a 4 a 5 a 6 a 7 a 8 a 9 a 10 a 11 a 12 a



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

Aufangsstufen 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 erstmal der Tonart Es dur, das zweitmal 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 (101): dass, um die Richtigkeit des Geführten 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 15^{ten} §s., deren Führer im Bass und Alt in C dur stehen, da wo der Tenor und Diskant in ihrem unverändert gebliebenen Noten als *Führer* erscheinen, zugleich die Tonart G dur vorgezeichnet erhalten und hiernach behandelt werden.

§. 82.

Ogleich 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 23^{ten} §., 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*“ sehen kann, woselbst die anfangende Note einmal sogar um's Dreifache vergrößert und das anderemal 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 dessfalls 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 *blos contrapunktisch* oder *canonisch* abgefasste Begleitung erhalten, welche jedoch jederzeit der 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 Nebensatze bestehenden Fugenthema, den einen oder den andern dieser beiden Sätze *einzelu* 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 Nebensatze bestehend, und auch einige Stellen der einzelnen Durchführung des einen wie des andern dieser beiden Sätze angeführt habe, so will ich mich seiner auch hier bedienen, um die hiermit 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 begreiflicher Weise 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 zur vollständigen 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* dasteht.

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 (krebsgängige) 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 deraufartige 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 nimmehr 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 weglassen. 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, 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 Oberquarte oder Unterquarte und ebenmassig 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*, ebenmassig in der *Octave* eintritt, z. B.

Harren: F. 45. *Bildetexten* u. *Leipzig* F. 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 hiäufiglich, eine jede Fuge als *Octavenfuge* zu betrachten, deren *erste* Folgestimme in diesem *Octavenverhältniss* gegen die *anfängende 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 gesungen 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 2^{ten} 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 2^{ten} Führer des betreffenden Widerschlages und die in der 4^{ten} 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 3^{te} 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 Verfertigung einer 4stimmigen Fuge ¹⁰⁹⁾ 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.

¹⁰⁹⁾ Die Anwendung der hier folgenden Bemerkungen, insofern sich solche für die Verfertigung einer Fuge von mehr oder weniger Stimmen eignen, wird der Leser von selbst beachten 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 hierdurch 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 Willkühr 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 Belchung 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 Abfassungsart 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 A moll, 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.

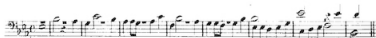
In wiefern nun die meisten Fugen nach der eben bemerkten Art abgefasst oder nicht abgefasst sind, wird jeder Leser bei einer aufmerksamen Untersuchung derselben leicht finden.

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 Widerschlage treten die vier Stimmen eine nach der andern mit dem vollständigen Vortrag des Themas ein, nur dass der Alt gegen den Tenor ein Takt später eintritt, als letzterer gegen den Bass eingetreten war.

Da nun durch den im 7^{ten} Takte 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^e 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 angemessener 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^e Widerschlag eintreten, allein das hier im Tenor stehende Thema gehört der Tonführung des in der Nebenart 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 Hauptart 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^e Widerschlag steht in der Hauptart, 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 Hauptart 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 Hauptart 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 Hauptart 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 Hauptart bleibt, so kann auch das im 40^{ten} Takte eintretende Thema, da es nur als eine förmliche Wiederholung des um 4 $\frac{1}{2}$ Takte vorher bereits eingetretenen Gefährten erscheint, auch nur ebenmässig 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. 4. des Anhangs 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 Aehnlichkeit 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 beendigtem 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. Allein 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 letzteren anfangt.

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}—48^{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 charakterisirenden 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 beendigtem 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, dergleichen 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^{10} 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 4stimmigen 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 *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 *obern 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 *psalagisch* behandelt werden, und *vice versa* die *authentischen* Tonarten des Tenors als *psalagische* 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 *psalagischen* 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 4stimmigen 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 18fachen 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 Fugethema 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 4stimmig 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 Widerschlag 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, 2 mal 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 Widerschlage und dagegen der Führer 3 mal und zwar 2 mal 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 Stimmverbindung von Diskant, Alt, Tenor und Bass diese Art der Fuge in's Leben gerufen hat. —

Ein Tonsatz für bloß Männerstimmen kann allerdings kräftig klingen, allein es mangelt ihm der *methodische 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 bloß *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 Stimmverbindung 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 Widerschlages.

§. 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 gesehen, 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 Uebung 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* Widerschlages 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 Haupttone eintritt, und auf diese Weise der ganze Widerschlag 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 Bände werde ich mich bloss 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.

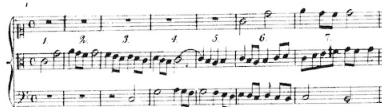


2) dass man die 3 Stimmen der Fuge jederzeit, namentlich aber beim ersten Widerschlage, nach ihrem gegenseitigen Tonhöhenverhältniss mit dem Thema der Fuge eintreten lassen muss.

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 2te Stimme, in der Oberquinte, und die 3te Stimme, der *Bass*, in der Unteroctave 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 *Geführte* 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 10ten 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 6ten Takte als der Haupttonart von C dur, von da an aber als der Nebentonart der Quinte zugehörig, und demzufolge mit dem 6ten 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 3te Stimme, statt mit einer Wiederholung des Gesanges der *ersten*, nunmehr mit einer solchen des Gesanges der 2ten Stimme eintrete, z. B.

Dux
Comes
etc

§. 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 moll*¹⁰⁹⁾ 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. 205. (Ausg. v. 1730.)

¹⁰⁹⁾ l. 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:

- für den *Diskant* die Tonarten C, D, E und F eine *authentische*, letztere aber zugleich eine *plagatische Tonführung* gestatten, was auch mit den Tonarten G, A und B oder H derselbe Fall ist;
- dass im *Alt* diejenigen Tonarten, welche im *Diskant* eine *authentische* Tonführung gestatten, *plagatisch* und umgekehrt die *plagatischen* Tonarten des *Diskantes* *authentisch* behandelt werden;
- 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
- dass die Tonarten der hier ausgelassenen *Zwischentöne* begreiflicher Weise ebenso zu behandeln sind.

Hiermach 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 nicht 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 Engführungen 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 Anhange 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 verzerrt 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 *ptagalischer 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 *zwannglos* 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* Wiederschlage, in dieser Beziehung und ausserdem im 75^{ten} Takte, hier aber *einzel*n und mithin nicht als Gefährte vor.

Ogleich nun in dieser Fuge, wie gesagt, nur *ein* Wiederschlag beim ersten Eintritt ihrer 3 Stimmen Statt hat, dennoch aber eine jede *einzel*ne Uebertragung ihres Themas in die verschiedenen Nebentonarten, oder dessen Zurückführung zur Haupttonart, einen Wiederschlag *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 Zwischenätzen (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* nöthiger 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 folgender 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 vom 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 übergende 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. gradus ad parn. §. 167.

The musical score consists of three staves: Alto (top), Tenor (middle), and Bass (bottom). The key signature is one flat (F major). The score is marked with 'Dux' at the beginning and 'Comes' for the first and second entries. There are also markings for 'Dux' and 'Comes' for later entries. The piece ends with a 'Fux' signature.

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 begehren, 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 beigefügt erscheint, so lang nämlich keine Ausweichung nach *c* dur vorkommt.

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

Dass ich aber im 11^{ten} Takte beim Eintritt des 2^{ten} Widerschlages das im Basse stehende Thema als *Comes* bezeichnet habe, geschah aus dem Grunde, weil im 13^{ten} Takte der Tenor mit der Tonführung des Führers (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 Widerschlag in dieser Nebentonart, sondern abermals in der Haupttonart, hier aber mit dem Führer im Alt eintritt, welchem der Tenor und Bass in einer ganz guten Engführung 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 Verschen auf.

Idem, fol. 165.

1^{er} Dux
Comes
2^{ter} Dux
Comes

Dux
Comes
Dux
Comes

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 sichtbarlich geschlossen wird.

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

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

Wenn man nun dieses Thema, und zwar in seiner zwitterartigen 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.

a

Dux
Comes
Dux
Comes

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

J. Fux 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 Tonhöhenverhältniss 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 Widerschlage *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.

Drittes Capitel.

Von der zweistimmigen Fuge.

Erster Abschnitt.

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

§. 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 Octavenfuge 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.

Aus den vorstehenden Beispielen, welche übrigens keineswegs als *Master* 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 konnte 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 welchem 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 darselbst 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 2 stimmigen 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 ¹¹⁶⁾, so will ich kurzer Hand eine schreiben, solche jedoch keineswegs gerade als *Master* hierhersetzen.

116) Alle mir bekannt gewordenen 2 stimmigen 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 Tonumfang 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 weitern Verfolg um deswillen nicht gut an, als hierdurch 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^{te} Widerschlag und hierbei der Gefährte in der Vergrösserung ein ⁽¹¹¹⁾, 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^{te} 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 blos als zu der betreffenden *Zwischenharmonie* gehörig, betrachtet habe, als die 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 blos 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

(111) Da diese Vergrösserung auf der schlechten, statt auf der guten Takzeit eintreten musste, so ward hierdurch auch die um $\frac{1}{2}$ 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 S. 101. bereits gesagt habe.

„Essais sur la musique“ notirt hat, mittheilen, da ein solches Beispiel so 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 gebieter 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 Widerschlags.

§. 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 oben 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 verfertigenden 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 merke ich dessfalls Folgendes:

1) Da bei 5 Stimmen keine gleichmassige 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 zweitemal 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 Fugethema 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 2^{te} 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 1^{te} 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 1^{ten} Widerschlag nur 4stimmig, fasst ihn aber in der Art ab, dass wenn z. B. der Führer im 1^{ten} Chor eintritt, der Gefährte im 2^{ten} Chor nachfolgt, so dass *beide* Chöre *gleichen* Antheil am Vortrage des Führers und Gefährten nehmen.

Beim 2^{ten} Widerschlage kehrt man denn diese Ordnungsfolge um, so dass nunmehr der Führer im 2^{ten} Chor und der Gefährte im 1^{ten} 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 1^{ten} Widerschlag einer 5stimmigen und einer 6stimmigen Fuge von *J. S. Bach* mittheilen.

Dux

Cames

etc.

Dux

etc.

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 3^{ten} Abschnitt des 6^{ten} Capitels Abth. C. noch insbesondere Erwähnung thun.

Das hier folgende Beispiel,

dessen weitere Folge bis zum 29^{ten} 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 2^{te} 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 1^{ten} 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 wiederholt¹¹²⁾.

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 von deswillen gar nicht *hierher* gehören, weil solche, wenn sie nicht geradezu den *Canon* angehen, doch nur die Abfassung des Gefährten betreffen, also in keinem Falle eine Doppelfuge charakterisiren. Was indessen in Betreff des verschiedenartig abzufassenden Gefährten einer Fuge, also einer *ein-fachen* 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 stechen kommt, und sondersalzeit eine richtige Harmonie vernommen wird. Denn 2 und 2 Stimmen collectiv genommen, machen insgemein eine Fuge.“

Dieser Beschreibung nach müsste also ein jeder nach den Vorschriften des 2-, 3- oder 4fachen 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 *Contra-subjekt* 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, hierher setzen.

J. S. Bach

Georgium als Contrasubj.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Dux *Contra*

J. S. Bach

Dux *Contra*

Georgium als Contrasubj.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Dux *Contra*

J. S. Bach

Contra

Dux *Contra*

Georgium als Contrasubj.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Dux *Contra*

Sämtliche 3 Fugen sind von *J. S. Bach*, aber wahrscheinlich nicht von ihm selbst als *Doppelfuge* überschrieben; allein da *Marpurg* sie im 1^{ten} Theil seiner *Abb. v. d. Fuge* ausdrücklich als *Doppelfuge* anführt, und da andere Tonlehrer sie eben so benennen, so mag nunmehr 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 5^{ten} und 6^{ten}, 7^{ten} und 8^{ten}, 9^{ten} und 10^{ten} 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 5^{ten} Takte an beide *Themata* fast immer beisammen, und bilden durch die hinzugefügten *Terzen* und *Sexten* (letztere als umgekehrte *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

Bass

Contrabass

Organ

etc.

Jean Marie Leclair 6. 1697 + 1764

Viol 1^{me}

Viol 2^{me} Bass

Contralto

Basso

Corno

Contralto

Contralto

Basso

J. Haydn

Corno

Basso

Contralto

Contralto

Basso

Im 5ten 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 Widerschlag, vom 1ten—9ten Takte, einen vollständigen, in allen 3 Stimmen gleichmässig vertheilten Vortrag bei-

der Subjekte; im Verfolge aber ist kein eigentlicher Widerschlag mehr zu finden, sowie denn auch sowohl Subjekt als Contrasubjekt öfters nur unvollständig in ihrer Tonführung 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 Widerschlag 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 Widerschläge 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 Umstande begründet erscheinen, dass man ihren Unwerth als *Fuge* ganz übersehen 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's g. 1667 + 1754

Three musical examples of double fugues. The first example shows two voices (treble and bass) with a 3-measure theme (3 Th) and a 16-measure answer (16). The second example shows two voices with a 17-measure theme (17 Th) and a 19-measure answer (19). The third example shows two voices with a 17-measure theme (17 Th) and a 19-measure answer (19).

Marpurg, welcher diesen Tonsatz gleichsam als Muster 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 einiges 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 nunmehr 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.

§. 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*

The score for C. H. Graun's "Alla breve" fugue is presented in four systems. The first system shows the initial entries of the first theme (Thema I) in the Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass) parts. The second system shows the first theme in the Soprano and Alto parts, with the Bass part introducing the second theme (Thema II). The third system shows the first theme in the Soprano and Alto parts, with the Bass part continuing the second theme. The fourth system shows the first theme in the Soprano and Alto parts, with the Bass part continuing the second theme. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and time signatures.

The score for C. H. Graun's "Alla breve" fugue continues on page 163. It shows the continuation of the first theme (Thema I) in the Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass) parts. The second system shows the first theme in the Soprano and Alto parts, with the Bass part introducing the second theme (Thema II). The third system shows the first theme in the Soprano and Alto parts, with the Bass part continuing the second theme. The fourth system shows the first theme in the Soprano and Alto parts, with the Bass part continuing the second theme. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and time signatures.

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 Secunde 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^e 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 eine Quinte höher transponirten 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.

Im 193^{ten} Takte tritt nun das 3^{te} Thema mit den Noten BACH als förmlicher 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 abbricht.

André Leschetizki II. Abth. 2.

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* Widerschlag das betreffende Thema als Führer und Gefährte vorgetragen enthält, die übrigen Widerschläge 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 Widerschläge 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 Stimmlagen 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 andermal 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 hiernach 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 Achteln „vorträgt, die andere es immer in Achtern und Sechszehntheln „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 andermal mit ihrer Quinte, die folgenden Viertelnoten D, A, H und Fis aber das einamal mit ihrer Oberterz und das andermal 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 1754 angestellten Gedächtnisfeier. Aus dem Englischen übersetzt von *J. J. Eschenburg*, Berlin und Statin 1755.

a Viol I *b Viol I*
Lesathre Jagers d'ind warship lue

d

Alle weiteren Verbindungen beider Themata bestehen nur in einer Transposition derselben, nicht aber in einer verschiedenartigen Einführung, welche indessen auch nicht notwendig 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 Zeitmasse 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.

a 1Th *Comes*

b 2Th *Dux* *Comes*

c 2Th *1Th*

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.

a 1Thema *Dux* *Comes*

b 2Th *Dux* *Comes*

c 2Th *1Th* *Comes*

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.

d 1Th *Dux* *Comes*

e 1Th *Dux* *Comes*

f 1Th *1Th*

Um nicht zu weiterschweifig 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 Widerschläge 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 mitzutheilenden Beispiele eine hinlängliche Einsicht in diese Setzart gewähren.

Das erste Beispiel sey folgendes:

a. 1^{tes} Thema


b. 2^{tes} Thema


Das hier aufgestellte 1^{tes} Thema hat eine authentische Tonführung und beginnt und schliesst mit der Prime, daher der Gefährte auf der Quinte der Tonart eintritt und schliesst.

Das 2^{tes} 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 zusammentrifft, 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 $\frac{1}{4}$ und $\frac{2}{4}$ Takt hierzu, welchen letzteren man auch, zur besseren Auszeichnung, als $\frac{3}{4}$ 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 Aufmerksamkeit Werth halte.

Wollte man aber das im $\frac{6}{8}$ Takte notirte 2te Thema zum ersten machen und ihm ein neues Thema zu zweites 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 $\frac{3}{4}$ Takte stehende erste Thema im *Auftakt*, und ein im $\frac{6}{8}$ Takte stehendes 2tes Thema im *Niederschlage* eintretend notiren, z. B. ungefähr auf nachstehende Art:

118) S. L'ètro des Canons §. 142.

Dass aber die Aufführung eines solchen Satzes auch gar leicht in einen wirklichen Wirwar 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 $\frac{3}{4}$ und ein anderes im $\frac{6}{8}$ 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 *einzel*n, 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 verfertigen Fuge betrifft, wo jede Stimme ihren eigenen Takt hat, somit z. B. der Führer im $\frac{3}{4}$ Takte, dessen Gefährte aber im $\frac{6}{8}$ 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 herhersetzen.

1Thema
2Thema

1Thema
2Thema

1Thema
2Thema

1Thema
2Thema

Indem ich gegenwärtigen Abschnitt hiernit beschliesse, will ich noch nachstehende Paar Engführungen der vorstehenden beiden Themata hersetzen und es dem Leser anheimstellen, sich noch weiter darin zu versuchen.

1Thema
2Thema

1Thema
2Thema

1Thema
2Thema

1Thema
2Thema

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.

u

1. Thema
Dum late domine speravi speravi

b

et in te speravi

2. Thema
Dum late domine speravi speravi

1. Chor

1. Chor
2. Thema

2. Chor

2. Chor
Dum

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 Takte 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
180. moderato

1. Thema
2. Thema

Contras 2

Contras 1

Deus in excelsis deus pater omnipotens

Dass hierbei das im 4ten Takte im Alt des 2ten Chors eintretende erste *Contrasubjekt* 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 *Contrasubjektes* als Führer und Gefährte sey nicht nöthig.

§. 139.

Noch andere Fugen doppelchöriger Compositionen sind entweder nur 4 stimmige, so dass beide Chöre miteinander gehen und von dieser Art sind die mir bekannt gewordenen Fugen in *J. S. Bach's* 8 stimmigen 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
Illu breve. Andante

Alte Lande sind sei - ner Eh - ren voll, sind sei - ner Eh - ren voll, al - le Lande sind seiner Eh - ren voll, al - le Lan - de sind seiner Eh - ren voll

voll sind der Herr Eh - ren - voll, sind seiner Eh - ren voll
 Sei - ner Eh - ren voll, der Herr Eh - ren voll
 voll. der Herr Eh - ren voll. voll. der Herr Eh - ren voll
 voll. der Herr Eh - ren voll. voll. der Herr Eh - ren voll

Nachdem die vereinigten beiden Chöre vorstehende 26 Takte vorgetragen haben, tritt ein Zwischenspiel der Instrumente von 5 Takten ein, worauf das 1^{te} Chor (Chor der Engel) mit dem Anfang der uralten Melodie „Herr Gott dich loben wir“ und nach einem abermaligen Zwischenspiel von 2 Takten mit der Fortsetzung dieser Melodie eintritt, bis nach einem abermaligen Zwischenspiel das *Chor der Völker* den Vortrag dieser Melodie *in unisono* beschließt, wozu die Instrumente eine aus dem Fugenthema entlehnte Gegenharmonie vortragen, welche auch dem erwähnten Zwischenspiel zum Grunde liegt.

Beide Chöre wechseln nun noch einmal, theils im Vortrage der genannten Choralmelodie, theils im Vortrage des Fugenthemas mit einander ab; da, *wo sie aber vereinigt sind, singen beide Chöre dasselbe.*

Dieser Satz bildet also eine Fuge für 2 Chöre, aber keine 2 chörige Doppelfuge. —

§. 140.

Bevor ich gegenwärtiges Capitel von der *Doppelfuge* schliesse, will ich noch einiger Tonsätze Erwähnung thun, welche theils ihrer Ueberschrift nach, theils aber auch ihrer Behandlung nach hier angeführt zu werden verdienen.

Der erste ist von *Hieronymus Frescobaldi*, geb. 1591, † 1666, und ist als *Fuga a 4 Sogetti* überschrieben.

Aus den nachstehenden 18 ersten Takten dieses Satzes, welchem die übrigen Takte in ihrer Abfassungsart ganz ähnlich sind, wird man nun sogleich ersehen, dass dieser Tonsatz einer von denjenigen seyn wird, welchen *Walther* bei Abfassung des Art. *Fuga doppia* in seinem *musik. Lexicon* im Auge gehabt haben muss, um, so wie er gethan, eine Doppelfuge zu beschreiben; denn dass man hier das Wort *Fuge* nur allenfalls in seiner §. 2. erwähnten *ursprünglichen*, keineswegs aber nach seiner *gegenwärtigen* Bedeu-

tung nehmen kann, ist in die Augen fallend. Auch geht schon allein aus der Abfassung der 8 Schlusstakte, in welchen alle 4 Themata vereinigt erscheinen, hervor, wie verschiedenartig deren Notirung in den vorhergehenden Takten erscheint; so auch, dass dieser Tonsatz *nicht* nach den Vorschriften des 4fach doppelten Contrapunktes abgefasst ist, was er doch seyn sollte, da eine jede *mehr als einfache Fuge* stets nach den Vorschriften desjenigen mehrfach doppelten Contrapunktes abgefasst seyn muss, als sie Themata (*Sogetti*) enthält, ausserdem deren *Verwechslung* (*Vertheilung* unter die vortragenden Stimmen) nicht richtig seyn kann.

Frescobaldi
 Fuga a 4 Sogetti

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 geschrieen),

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 Tonsatz eine
Vereinigung von 4 verschiedenen Fugen, zu deren Vortrag er
übrigens 5 Stimmen genommen, auch einen s. g. *basse continue*
beigelegt 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 funda-
mentale*, beigelegt.

Da nun, wie bemerkt, R. geradezu von 4 *verschiedenen Fugen*
spricht, welche hier in *einem* Tonsatze vereinigt erscheinen, so
kann man hieraus abnehmen, wie R's Kenntnisse von dem eigent-
lichen Wesen der Fuge beschaffen gewesen waren, und wie *ange-
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 Tonsatz merk-
würdig genug, um ihn im Anhange in seiner vollständigen Partitur-
schrift mitzutheilen.

Rameau

Th. 1
Laba ra - es cla - mans. Rau - cae factae sunt fauces me - ae.

Th. 2
Hi defecerunt oculi mei. Dum spero in deum meum.

Th. 3
Laba ra - es cla - mans. Rau - cae factae sunt fauces me - ae.

Th. 4
Hi defecerunt oculi mei. Dum spero in deum meum.

§. 141.

Die auch von Marpurz 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 arbringen, 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* der 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 Tonsatz aber im nachfolgenden 6^{ten} Capitel, Abschn. 3., Abth. A. zur Sprache bringen werde.

W. A. Mozart

17h

17h

17h

17h

17h

§. 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} in Contrapunkt der Octave, und das 3^{te} in Contrapunkt der Duodezime gegründet sey, zu verfertigen, und sagt zur Bezeichnung des Umstandes, dass nicht jedes Thema immer auf gleiche Weise notirt erscheint, „dass dies des Stimmen-eintrütes 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: *observo 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 duodezima* nichts als die Versetzung einer solchen kleinen Ton-

¹¹⁹⁾ In *Morpurj's*, Abb. v. d. Fuge, t. Thl. S. 131., dasselbe sagt, so mag er es wohl nur nachsprüche haben.

Andri Letzelh. II. Auk. 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.

Tonsätze, welche sich durch diese Vorschrift in ihren Singkompositionen zu sehr beschränkt finden möchten, wollen nur ihren eignen 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 *Gegenheil* 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 Abschnitt aussprechen 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 Einführungen*, 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, Katicuja*“

a

Alles was Odem hat lo-be den Herrn Katicuja *was Odem hat lo-be den Herrn Katicuja*

Alles was Odem hat lo-be den Herrn Katicuja *was Odem hat lo-be den Herrn Katicuja*

Alles was Odem hat lo-be den Herrn Katicuja *was Odem hat lo-be den Herrn Katicuja*

Alles was Odem hat lobe den Herrn alles *Alles was Odem hat lobe den Herrn alles*

Alles was er dem hat so bei den Herrn Halle-
 Alles was ihm hat lobt den Herrn alle-
 ja
 Halle-
 la-ja
 Alles was er dem hat
 Hal-le-la-ja
 Alles was ihm hat
 la-ja
 lobt den Herrn alle-
 la-ja
 Alles was

Im 5^{ten} Takte des ersten Beispiels fängt der *Bass* die Gegenharmonie an, und wiederholt bis zum 9^{ten} Takte den vollständigen Text, vom 9^{ten} bis zum 13^{ten} Takte aber nur das Wort „Halleluja.“ Vom Schluss des 13^{ten} bis zum Anfang des 16^{ten} Taktes hat der *Bass* und in den Takten 17—20, haben auch der *Tenor* und *All* denselben Text in gleichen Metrum wie der *Diskant*.

Im 9^{ten} — 12^{ten} Takte verhält sich der *Tenor* zum *All*, wie dies in den vorhergehenden 4 Takten mit dem *Bass* gegen den *Tenor* der Fall war, und dagegen in den Takten 13—16, woselbst die Gegenharmonie nunmehr 3stimmig ist, der *Tenor* und *All* das „Halleluja“ wiederholen.

Da durch die im Thema vorkommende $\frac{1}{2}$ Pause vor dem Eintritt des Wortes „Halleluja“ keine *allgemeine* Unterbrechung der Tonführung entstehen darf, so konnte auch im 8^{ten} Takte das Wort „Halleluja“ nicht in metrischer Übereinstimmung mit dem *Tenor* vorgetragen werden, welcher Fall sich im 12^{ten} Takte, jedoch etwas anders gestaltet, wiederholt.

Im Ganzen erscheint also der Text dieses Beispiels so behandelt, dass wenigstens immer *zwei* Stimmen dieselben Worte auf eine übereinstimmende metrische Art und somit *verständlich* vortragen.

Im 2^{ten} Beispiel bleibt bis zum 16^{ten} Takte das Wort „Halleluja“ ganz weg, und die Gegenharmonie, welche nach der Wiederholung des Wortes „Alles“ eintritt, enthält bloß eine über die erste Sylbe dieses Wortes durch alle *begleitenden* Stimmen fortlaufende Tonfigur, wodurch die Verständlichkeit des Textes ebenfalls nicht gestört erscheint, indem das Wort „Alles“, dessen erste Sylbe hier so anhaltend gedehnt wird, durch die unmittelbar vorhergegangene vollständige Aussprechung desselben mit keinem andern Worte verwechselt werden kann.

Würde aber von vorn herein der vorliegende Text ungefähr auf nachstehende Art behandelt worden seyn, so dass das Thema gleich mit einer gedehnten Sylbe eintrete, so wäre dies, in der fraglichen Beziehung, offenbar falsch, z. B.

munde
 Bass
 Tenor
 Alles
 Herrn Halle-la-ja
 dem hat lobt den
 was er
 dem hat
 la-ja
 Halle-la-ja

Aus dem zweiten der vorhergehenden 3 Beispiele geht zugleich auch hervor, wie die kleine Tonfigur über das Wort „Halleluja“ zu der zwischen dem *Diskant* und *Bass* eintretenden kurzen Nachahmung, und hier auch zugleich zur Bildung einer förmlichen *Zwischenharmonie* sich gleichsam von selbst dargeboten hat, was man sich daher merken kann; ebenso, dass bei einem Text, wie

der vorliegende ist, die Transposition dessen Themas aus der Durtonart in die Molltonart Statt finden können.

§. 146.

Zu einer *Doppelfuge* muss man also einen solchen Text wählen, welcher ebensoviel fühlbare Einschnitte gestattet, als man Thematika 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. „*dona 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.

J. Haydn, Messa. N. 1.

Precor *Soprano*
Do - na

Alto
Do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem

Tenor
Do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem

Bass
Do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem

Piano
Do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem

J. Haydn, Messa. N. 6.

Gloria
In glo - ria dei pa - tris, amen

Soprano
In glo - ria dei pa - tris, amen

Alto
In glo - ria dei pa - tris, amen

Tenor
In glo - ria dei pa - tris, amen

Bass
In glo - ria dei pa - tris, amen

Piano
In glo - ria dei pa - tris, amen

Ein etwas besseres Beispiel dieser Art ist der Schlusssatz des *Gloria* aus *J. Haydn's* Messe No. 1., welchen ich in seinen Anfangstakten hersetze.

J. Haydn, Messa. N. 1.

Gloria
In glo - ria dei pa - tris, amen

Soprano
In glo - ria dei pa - tris, amen

Alto
In glo - ria dei pa - tris, amen

Tenor
In glo - ria dei pa - tris, amen

Bass
In glo - ria dei pa - tris, amen

Piano
In glo - ria dei pa - tris, amen

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 Capitels.

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 Einklängen, 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 Einklängen unterstützen, wo dieser die *tiefste* 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 bloß in einen vernehmbaren Anschlag der von den Singstimmen *auszuhaltenden* Noten, oder aus hierauf gegründeten *Touffiguren* 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 ausgedehnteren Tonumfangs 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 Tonführung 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 Kunstleitern 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 *crecendo* und *decrescendo* eignen; von den *Blechinstrumenten* aber hauptsächlich die Trompete zur Hervorbringung schmetternder Töne, das Horn zur klangvolleren Unterstützung mancher Harmonie und die Bassposaune 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 *crecendo* und *decrescendo* 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 konnte sie *hier* doch nicht wohl anders abgehandelt werden; allein im 4^{ten} 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 unständig 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, bios 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 Contrarubjekt als Gegenharmonie eintritt, allein die Tonführung 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. d. d. *Empereur* im Jahr 1789

Soprano
Alto
Tenor
Bass
Piano

Soprano
Alto
Tenor
Bass
Piano

123) W. A. Mozart hat späterhin (1788) dieses Thema zum Schlussätze 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 Sätze abgerechnet) und somit ist daraus für den *Orchesterfugensatz* nichts zu lernen, als allenfalls: wie man *Blasinstrumente nicht* behandeln soll.

Audere sogenannte *Orchesterfugen*, von welchen mir die *Ouverture* zu *Piccini's Athis* und diejenige zu *Schweitzer's Alceste* beifallen, geben auch keine Ausbeute für den *Orchesterfugensatz* 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 4füssig; die 2^{te} Oboe und die Clarinette 8füssig, und da die Bratsche in der tieferen Octave den Gang der beiden Violinen unterstützt, diese 16füssig wirken.

§. 154.

Die vorstehend erwähnte und bereits §. 148. u. 149. zur Sprache gebrachte Behandlung der Instrumente in ihrem 8- und 4füssigen, und wiederum 8- und 16füssigen Tonverhältnis, 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—4füssige starke Stimmen und zugleich eine 16füssige Stimme, auch für diese dreierlei Tonverhältnisse 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 abstossen (zurückschicken) 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.

Alle Instrumente tragen hier in den 3 ersten Takten, mit Einkluss 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 8füssig zu betrachten ist, so ergibt sich hieraus, dass die hier den *Diskant* verstärkenden Instrumente, nämlich die 1^e Oboe und 1^e Clarinette 4füssig, die 2 Flöten 2füssig und der den *Bass* verstärkende 2^e Fagott 16füssig behandelt erscheinen.

Die Bassposaune geht in Einklängen mit dem *Bass* und erscheint daher 8füssig und ebenso sind auch die 2 Hörner zur blossen Verstärkung des Themas 8füssig behandelt. — Die Trompeten und Pauken haben nur einzelne Töne des Themas und ihre Tonhöhe erscheint ebenfalls 8füssig. Der Contrabass dagegen ist hier, wie überall, 16füssig. — In den Takten 4—7, sind die Clarinetten 4füssig und der 2^e Fagott 16füssig, in den Takten 8—11, sind die 2 Oboen 4füssig, in den Takten 12—15, sind die 2 Clarinetten wiederum 4füssig, die beiden Hörner aber 8füssig, und in den Takten 16—19, erscheinen die 2 Oboen 8füssig, die 2 Flöten aber 4füssig 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 8füssig, die 2 Flöten 4füssig und die 2 Fagotte 16füssig 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 studiren, 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 fugierten 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 *fugierte 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 bequem vorgetragen werden kann.

Schreibt man für *gemischte Instrumente*, so wähle man ein Thema mit einem Contrasubject, und vertheile den Vortrag von beiden nach Massgabe, das 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 *fugierten 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. 1. 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 Gefährte 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* vorgebracht wird.

Bei *d* erscheinen nun die vorstehend angeführten 3 Themata vereinigt und es treten noch ein 4tes und 5tes Thema hinzu.

Durch diesen Satz bei *d* und den vorhergehenden bei *b* charakterisiert 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 fugierten Schreibart 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 Missverständnisses nur die ersten Takte hierher.

Molto Allegro

Ferner kann ich, ohne sie als *Muster* hier anzuführen 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 Anhang 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 *Abrechtsberger* empfehlen¹²⁵⁾.

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.

Fuge 3 von G. J. Werner

The image shows the beginning of the fugue 'Fuge 3 von G. J. Werner'. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Bass (bottom). The music is in 3/4 time and begins with a treble clef. The first staff starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second and third staves have rests for the first few measures before entering with their respective parts.

125) Sowohl diese 6 Quartette von *Abrechtsberger*, als *W. A. Mozart's* sämtliche 10 Quartette, nebst der Fuge in C-moll, sowie dessen fünf Quintette, von welchen eben die Rede war, sind bei *Jak. Andre's in Offenbach* in Partitur gestochen und sehr billigen Preises zu haben.

Fuge 3. Allegro

The image shows the beginning of the fugue 'Fuge 3. Allegro'. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Bass (bottom). The music is in 3/4 time and begins with a treble clef. The first staff starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second and third staves have rests for the first few measures before entering with their respective parts.

The image shows the beginning of the fugue 'Fuge 3. Allegro'. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Bass (bottom). The music is in 3/4 time and begins with a treble clef. The first staff starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second and third staves have rests for the first few measures before entering with their respective parts.

The image shows the beginning of the fugue 'Fuge 3. Allegro'. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Bass (bottom). The music is in 3/4 time and begins with a treble clef. The first staff starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second and third staves have rests for the first few measures before entering with their respective parts.

The image shows the beginning of the fugue 'Fuge 3. Allegro'. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Bass (bottom). The music is in 3/4 time and begins with a treble clef. The first staff starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second and third staves have rests for the first few measures before entering with their respective parts.

Werner war übrigens ein aufgeweckter Kopf, und hatte, was zu seiner Zeit noch etwas seltenes war, ganz gute Kenntnisse von 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

The image shows the beginning of a musical piece for two violins and bass. It consists of three staves. The top staff is for the first violin, the middle for the second violin, and the bottom for the bass. The music is in 3/4 time and begins with a treble clef. The first few measures show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line is mostly whole and half notes.

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, wobelst 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 sogleich in die einzelnen Stimmen, von *zweites* Sätze die erste Violine auch gleich aus freier Hand und dann die begleitenden Stimmen in Partitur, den *letzten* Satz aber in vollständige Partitur geschrieben.

Procto aus Mozart's musikalischem Spass.

The image shows the beginning of a musical piece for two violins and bass. It consists of three staves. The top staff is for the first violin, the middle for the second violin, and the bottom for the bass. The music is in 3/4 time and begins with a treble clef. The first few measures show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line is mostly whole and half notes.

C. Ueber die Orgelfuge.

§. 160.

Ogleich 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 5¹ Fuss*, und gibt es die höhere Octave dieser Quinte,

also die Duodezime an, so heisst es: die *Quinte von 5² Fuss*, und gibt die fragliche Taste statt des C der grossen Octave das eingestrichelte E an, so heisst das angezogene Register die *Terz 1² Fuss*.

Ferner merke man sich, dass man, die *Toneigenschaft* betreffend, die Orgelregister ist:

- Principalstimmen*, von vollem, starkem Klange;
- Ganbenstimmen*, von saft schneidendem Tone, ähnlich demjenigen eines Violoncells und einer Violine;
- Flötenstimmen*, von hellem, 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, wofür 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 verbindet, 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, wie der nachstehende, aus einer Orgelfuge von *J. S. Bach* lässt sich daher in den Takten 18—20, auf *einem* Manual nicht deutlich vernehmen.

The image shows a musical score for a 4-part organ fugue. It consists of four staves. The top staff is the vocal line (Soprano), followed by the Alto, Tenor, and Bass staves. The score includes various registrations such as 'Flöte', 'Coppel', and 'Manual'. Dynamics like 'p' and 'f' are indicated. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and counterpoint.

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^e 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* Widerschlags 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 manehmal 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 1. Takt verlässt und mit einem neuen Thema im 4. Takt eintritt, und solches als Führer und Gefährte einführt, auch weiterhin das erste Thema, dieses nunmehr aber auch im 5. Takt stehend, hören und bei einer der Tonführung dieses 2ten Themas ähnlichen Gegenharmonie eintreten lässt, hierauf endlich noch in einem 12. Takt übergeht, dessen Thema ebenfalls als Führer und Gefährte einführt, auch hier das erste Thema, nunmehr aber in 12. Takt 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

The musical score shows the first 12 measures of the fugue. It is written for two manuals and a pedal. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different parts. The first measure is marked '1' and the last measure is marked '12'.

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:

- Die Verschiedenartigkeit der *Tonhöhe* der Orgelstimmen.
- Die Verschiedenartigkeit der *Klangeigenschaft* dieser Stimmen.
- Die Vereinigung aller vorhandenen Register eines und desselben Manuals.
- Die mögliche Uebertragung der Register des einen Manuals zum Vortrage auf ein anderes Manual durch die Coppel des letzteren.
- Die mögliche Vereinigung aller *Manualregister* mit den *Pedalregistern*, und endlich
- Das anhaltende *Fortönen* 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; sicht man sich auf ein Manual beschränkt, so muss man, wie schon gesagt, sowohl die Zwischenharmonie, als auch einzelne Widerschläge 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 Tonführung mehr Deutlichkeit gewährt, als eine 4- und mehrstimmige.

Ubrigens 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 mittritt.

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 Tonführung 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

Mittel

Bass

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

Bass

Diskant

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

Bass

Diskant

Vor dergleichen *Augenmusik* muss man sich also bei der Komposition einer *Klavierfuge* hüten.

§. 167.

Ich habe schon im 2^{ten} und 3^{ten} Kapitel gesagt, dass die meisten 3- und 2stimmigen Fugen *Klavierfuge* seyen, und lass 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 Klavierkomposition 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.

a

b

§. 168.

Ich habe §. 105. eine 3stimmige Klavierfuge angeführt, in welcher ein 4stimmiger Stimmeneintritt Statt findet, welches Verfahren allenfalls als ein Versuchen, 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 auch ausgedehnt werden kann, dass aber nie eine und dieselbe Stimmführung, z. B. einmal als Diskant und das andermal 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 Klavierfuge 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 anreihen 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.

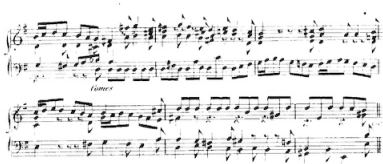
Will man sie auch bei der *Singfuge* anwenden, so darf der Text nicht allein *nicht* dagegen seyn, sondern er muss hierdurch nur noch mehr herausgehoben werden können. Wo dies aber nicht Statt findet, da lasse man die Fermate in einer Singfuge lieber weg.

§. 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 Quintenfuge, 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 man sich 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 entzihen mag. Nur geht es nicht an, dass man eine Fughette, da dieser ihr Name als Diminutiv von Fuge erscheint, als ein Jagdstückchen (*Fuga von fugare* 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 ¹²⁸⁾; 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:

¹²⁸⁾ Eine ausführlichere Beschreibung alles dessen, was diese Materie angeht, enthält das 19. Capitel des I. 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 *chronatischen Tetrachordes* zu genauem Bestimmung des kleinen halben Tones, und des *euharmonischen Tetrachordes* zur genauem Bestimmung des s. g. $\frac{1}{2}$ Tones nöthig. — Ein Mehreres gehört nicht hieher und ich bemerke nur noch, dass die Griechen selbst ausser dem harmonischen Verhältniss der Octave und Duodezime keine der aussigen 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 neuen Tonsetzern beibehalten worden. —

§. 174.

Ich habe am Schlusse des 19ten Capitels der Harmonielehre den Vorschlag gemacht, eine Uebereinkunft 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 Chormelodie „*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 obgenannten 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 zurückging, 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 *seya* 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 *Forzeichnung* oder beim jedesmaligen Gebrauch der betreffenden Noten selbst mitbeizufügen.

Ich füge hier ein paar Beispiele dieser *metodischen* 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 undeutlich, 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 ein seyn sollenden Quintenfuge auf der Unterquinte statt auf der Oberquinte 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 missverständenen 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 *palagische* 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 *palagische* seyn muss, ebenso wahr ist es auch, dass eine *authentische* Melodie nie als eine *palagische* und eine *palagische* 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 *palagische* und die zweite eine *authentische* *Tonführung* besitzt, und man wird

sogleich die Unmöglichkeit einsehen, *erstere* authentisch und *zweite* palagisch 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 Anführung solcher vermeintlicher Alterthumschönheiten 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.

Zweiter Abschnitt

des siebenten Capfels.

Ueber die Einrichtung einer Fuge, welcher ein *Cantus firmus* zum Grunde liegt.

§. 177.

Eine Fuge, welcher ein *Cantus firmus* zum Grunde liegen soll, kann auf zweierlei Art behandelt werden. Nämlich entweder so, dass man eine solche Choralmelodie wählt, welche sich nach und nach vom ersten bis zum letzten Widerschlag der Fuge vollständig mit vortragen lässt, oder welche bloß beim Vortrage der Zwischenharmonie erscheint, in welchem Falle jeder Einschnitt der zu wählenden Choralmelodie als Grundlage einer eigenen Zwischenharmonie behandelt wird, und die eigentlichen *Widerschläge* der Fuge nicht hiernit in Berührung zu kommen nöthig haben. Endlich könnte man sich aber auch noch auf den Vortrag der *ersten* Abtheilung (des *ersten* Einschnittes) einer zu wählenden Choralmelodie beschränken, und solchen zur Grundlage eines *jeden* Widerschlags der Fuge wählen, wodurch denn dieser Theil der betreffenden Choralmelodie ebenfalls durch alle Nebentonarten mit durchgeführt erscheinen würde.

Es ist zwar gut, wenn das hierzu zu entwerfende Fugenthema aus der Anfangstonfolge der hier anzuwendenden Choralmelodie gebildet ist, und gewöhnlich ist solches bei dieser Setzart auch der Fall, allein es ist dies nicht gerade notwendig.

So viele Sätze dieser Art mir nun auch bisher bekannt geworden sind, so enthalten sie dennoch, ungeachtet ihrer *Ueberschrift*, keine mit einer Choralmelodie in Verbindung gebrachte Fuge. Zum Beweise dieser eben ausgesprochenen Behauptung mögen die Anfangstakte nachfolgender zwei Sätze von *J. S. Bach* und *Joseph Fux* dienen, von welchen der erstere ausdrücklich als Fuge überschrieben, der *Fux'sche* Satz aber von *Abrechtsberger* als *Fuge mit einem Choral* angeführt ist ¹⁴¹⁾.

Fuge von *J. S. Bach*
aus der doppelchörigen „Mette“ Fürchte dich nicht

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and correspond to the text of the fugue.

System 1:
 Vocal: *Thema* *denk ich habe dich er - lo*
 Piano: *denk ich habe dich er - lo*
 Bass: *Ich hab dich hinterm Kamin versteckt*

System 2:
 Vocal: *Choral* *Her mein Herr kann al der Veru - den*
 Piano: *denk ich habe dich er - lo*
 Bass: *habe dich er - lo! Ich habe dich er - lo set ich habe dich er - lo! Ich habe dich er - lo*

System 3:
 Vocal: *Choral* *du bist mein*
 Piano: *set den ich habe dich er - lo*
 Bass: *habe dich er - lo set ich habe dich er - lo*

System 4:
 Vocal: *Choral* *ich bin dein*
 Piano: *set er - lo set ich habe dich bei dem*
 Bass: *set er - lo set ich habe dich bei dem*

System 5:
 Vocal: *Choral* *niemand kann mich über - den*
 Piano: *lo mange - rufen set er - lo set ich habe dich bei dem Kamin set*
 Bass: *lo mange - rufen set er - lo set ich habe dich bei dem Kamin set*

141) *Abrechtsberger's* Anweisung zur Composition. Ausg. in Quart. fol. 44.

Fug. Andante ad Parmesan. Vol. 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 beukunden, 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 verfertigen und damit eine Choralmelodie in die erforderliche Verbindung bringen können; dass sie solches aber nicht gethan, und demungeachtet diese fragliche Satze als *Fuge* überschrieben haben, beweist auf's Neue, welche gar so verschiedenartig und dabei stets unbestimmt abgefasste Satze ihnen als *Fugen* bekannt geworden waren, daher sie denn ihre eignen 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 sich darin*“ 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.

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

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 Chöre oder ähnlichen Sätze auch nach blos *fugentlicher* 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 *sachen Marpurz* in seiner „*Abhandlung von der Fuge*“ notirt hat, mittheilen, da *Marpurz* 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 Marpurz's Abh. d. Fuge Tab. 34

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 *Wiederschlag*, 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 Sätze 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 *Kirubberger*, so wie *Marpurg* solche tab. 23. und 21. 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 ¹²².

¹²²) 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*“ anführt und wovon ich nachstehend die ersten 14 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, fliessender 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 hervorzubringen¹²³⁾, verderben soll.

¹²³⁾ Die gewöhnlich nur missverständliche Aeusserung über eine Komposition, dass solche *chromatisch* sey, mag allerdings manchen Tonsetzer veranlassen haben, seine vermeintliche Gelehrsamkeit auf die fragliche Weise beurkunden 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 fortdauernder 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 *stehend* 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 Widerschlag 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*.

J. S. Bach
Kunst der Fuge
Thema in *moderato*
Thema in *molto vivte*
Thema
Thema in *molto vivte*
Thema in *molto vivte*
Thema in *molto vivte*
Thema in *molto vivte*

Wenn man vorstehenden Satz mit Aufmerksamkeit durchgeht, so wird man meine oben ausgesprochene Bemerkung auch sogleich bestätigt finden, wornach denn auch das im 5ten 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.

largo

Dux in motu contr. *Tones in motu contr.*

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 Hauptart ausgehend zu beginnen hat, z. B.

Gegenbewegung der Gefährten einer Terz zu Fuge. *Gegenbewegung der Gefährten einer Quinten Fuge.*

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 *Quintenfuge*, die von der *Quinte* abwärtsgehende Gegenbewegung zu beobachten, z. B.

abwärts in der freien Gegenbewegung einer Octavenfuge *abwärts in der freien Gegenbewegung einer Quintenfuge*

§. 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 *Octavenfuge* in der Gegenbewegung hersetzen.

Fuge Moderato ma con moto

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^{te} Stimme, den Tenor, sondern den im 13^{ten} Takte eintretenden Diskant als den Gefährten bezeichnet.

Marpurg bemerkt: dass der Diskant und Alt von 2 Violinen und der Tenor von der Bratsche in Einklängen begleitet werden, der Instrumentalbass aber sowohl im Anfange als im Verfolge dieses Tonsatzes seinen eigenen Gang habe, und nur stellenweis mit dem Singbass in Einklängen gehe; und ich füge in dieser Beziehung noch die Bemerkung hinzu: dass ein solcher Instrumentalbass hauptsächlich nur zur *Ausfüllung* oder vielmehr zur *Ergänzung* mancher *Harmonie*, deren Vollständigkeit bei einem so zwangvollen Verfahren nicht überall von den Singstimmen übernommen werden konnte, dient.

Da nun ein so frei und willkürlich zu behandelnder Bass nächst der *harmonischen Nachhilfe* auch überall noch die erforderliche

metrische Gleichheit, da, wo solche ohne ihn fehlen müsste, herstellen kann, so kann seine Hinzufügung die Verfertigung der betreffenden Fuge nur erleichtern, was aber auch ganz in der Ordnung ist.

Dass sich übrigens eine solche Setzart nicht zu einer Singfuge eignet, deren unverändert bleibende Textesworte das Einemal mit steigenden und das Anderemal mit fallenden Noten begleitet werde, wodurch also ein offensbarer Widerspruch im Ausdruck derselben entstehen muss, ergibt sich wohl von selbst, daher denn auch die hier Statt findende Wahl des fraglichen Textes ganz unpassend erscheint, was ich, unbeschadet des übrigen Werthes dieses Tonsatzes, bemerken muss.

§. 190.

Die Anwendung der Gegenbewegung bei der Fuge wird sich also besser theilweis bei diesem oder jenem Widerschlage, nicht aber die ganze Fuge hindurch vollziehen lassen, selbst aber noch in diesem Falle bei Singfugen eine besondere Aufmerksamkeit zur Vermeidung einer ausserdem möglichen Unschicklichkeit in Anwendung der Textesworte erfordern.

C. Mit dem Gefährten in einer andern Taktart.

§. 191.

Um mich hier so kurz als möglich fassen zu können, will ich den Anfang mit ein Paar Sätzen dieser Art, welche ich bereits vor 30—40 Jahren geschrieben habe, hierhersetzen, und mit Bemerkungen begleiten. Das erste Beispiel sey die kleine Fuge aus meinen *poissons d'arril* op. 22.

Der Bass, welcher das Thema im $\frac{2}{4}$ Takte vorträgt, musste, da solches aus 4 Takten besteht, einen Anfang von 2 Takten erhalten, um auf diese Weise seine sechs $\frac{1}{4}$ Takte in Uebereinstimmung mit den acht $\frac{3}{4}$ Takten der 1^{ten} Violine zu bringen, welche nummehr das Thema als Gefährte und im ganz richtigen Rhythmus von vier $\frac{3}{4}$ Takten vorträgt, zu welchem der Bass drei $\frac{3}{4}$ Takte als Gegenharmonie hat.

Nummehr tritt die Bratsche im $\frac{6}{8}$ Takte, die Achtel als Triolen behandelt, mit der Wiederholung des Fährers, und hierauf die 2^{te} Violine mit dem Thema im $\frac{2}{4}$ Takte ein.

Die Abfassung dieser beiden letzten Stimmen macht im Ganzen keine Schwierigkeit, da hier das Thema in der Verkleinerung er-

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 $\frac{1}{2}$ Takt-Rhythmus richtig entsprechend, als Führer oder Gefährte eintreten konnte.

Ich notire nachstehend nur den Anfang, werde aber in *Anhänge* den ganzen Satz mittheilen.

Moderato

Duo

Solo

Measures 1-16 are shown in three systems. The piano part has measures 1-16, and the vocal line has measures 1-16. The piano part is marked 'Duo' and the vocal line is marked 'Solo'.

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 $\frac{3}{4}$ 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 $\frac{2}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Taktes mit derselben Leichtigkeit Statt haben kann.

Der fagliche Satz folgt vollständig im *Anhänge* (No. 17.)

§. 192.

Es handelt sich also bei Verfertigung solcher Setzarten 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.

Übrigens 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 Kunstansprüche billigervweise 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 Quartenvverhältniss 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 Stimmverhältniss gedacht werden, wie dasjenige von Sopran und Mezzo-Sopran, Tenor und Baßton, 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 Widerschlag 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 ¹³¹⁾, als Secunden-, Terzenfuge etc. nicht sowohl auf die Fuge, als auf den Canon, in seiner ursprünglichen Benennung als Fuge, beziehe.

§. 191.

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 Widerschlägen 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 sattsam bewiesen zu haben glaube, wie inconsequent man bisher mit der Verfertigung einer Fuge verfahren ist, ohne darum aber den ausserdem musikalischen Werth solcher Sätze beacntächtigen 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 Widerschlag solches auch als Führer und Gefährte hören und wo möglich stets verschieden gegen den bereits vorhergegangenen Widerschlag 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 Durchföhrung 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. —

131) vide S. 7., Anmerk. 2.

Anton André's,

gest. von Kapellmeistern

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 Bezeichnung des Generalbassus. — Ueber die Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter, so auch über ihre beiden Verwechslungen. Ueber die Anwendung der 3 consonirenden Dreiklänge und ihre Verwechslungen. — Ueber die verschiedenen Fortschreitungen der consonirenden Accorden. Von der harmonischen Cadenz. — Ueber die Dissonanz der Septimenaccorde und seiner Verwechslungen. Ueber den Septimenaccord, Endemmenaccord und Terzdecimenaccord. Von den Retardations- und Praesonanz-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 R. 2. 48 kr. oder Rtbl. 2/5.

ZWEITER BAND.

1. Abtheilung.

Einführung. Historisch-kritische Bemerkungen.

Lehre des Contrapunktes. Von einfachen gleichen CP mit 4 Stimmen. Allgemeine Regeln des 4stimmigen Satzes. Stimmen-Umfang. Melodische und harmonische Sinnführung. Uebungen im CP mit dem Cantus Firmus im Discant, Alt, Tenor und Bass. Von einfachen gleichen CP mit 3 Stimmen — (Regeln u. Uebungen). Mit 2 Stimmen — (Regeln u. Uebungen). Von einfachen ungleichen CP mit 2 Stimmen — (Satzregeln u. Uebungen) mit 3 Stimmen — mit 4 Stimmen. Vom doppelten CP der Octave (Satzregeln u. Uebungen) der Decime — der Duodecime. Von 3-, 4- u. mehrfach doppelten CP — Regeln u. Beispiele. Ueber die Anwendung des CP beim mehrstimmigen Satze. Preis netto R. 3. 36 kr. oder Rtbl. 2.

2. Abtheilung.

Einführung. Kritische Bemerkungen. Vorläufige Beschreibung der verschiedensten 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 Verfertigung 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 R. 4. 48 kr. oder Rtbl. 2/5.

Inneren Kürzen erscheint:

3. Abtheilung.

Einfleitung. 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, Wiedererschlag u. Zwiſchenharmonie. Von der 3stimmigen Fuge. Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Eintritt als Führer und Gelährte bzw. 1. Wiedererschlag. Ueber die Einrichtung der folgenden Wiedererschläge. 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 Quartett-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 beigetzten Preise bezogen werden.

Je mehr in unserer Zeit der Sinn und Geschmack für Musik sich unter allen Ständen verbreitet, um so fulhrbarer wird denjenigen, welcher sich nicht blos mit dem oberflächlichen Genuss begnügen, sondern tiefer in diese Kunst eindringen will, das Bedürfnis, 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 dergleichen Lehrbücher, aber keiner gab bis jetzt so deutlich und bestimmt ausgesprochene Regeln, wie sie der Verfasser in diesem Werk ausvortragt und zugleich mit vielen zweckmässigen Beispielen unterstützt. Derselbe war dazu nicht nur mehr im Stande, als er schon von fröhlicher 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 leitet 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 am leichtesten entzweigen. Wie sorgsam und ausführlich der Verfasser dabei zu Werk gegangen, davon giebt obiges gedrängte Inhaltsverzeichnis den besten Beweis.

Mit gleichem Sorgfalt 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 Schwie- rigkeit, die Notenspiele 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 Ausföhrbarkeit 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 2 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-Preis fl. 1.52. Rthl. 1 2 Sgr.

2te do. . . . A dur,

Zweite Lieferung

3te do. F dur,

4te do. B dur,

Dritte Lieferung.

5te do. Es dur,

6te do. F dur,

7te do. G dur,

Vierte Lieferung.

8te do. A dur,

9te do. C dur,

10te do. D dur,

Fünfte Lieferung.

11te do. E moll,

12te do. Es dur,

13te do. G dur,

Sechste Lieferung.

14te do. F dur,

15te do. C dur,

16te do. Es dur,

17te do. G dur,

100 Bogen à 7 kr. oder 2 Sgr. fl. 11.40. Rthl. 6 20 Sgr.

Hefttitel 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. & Vlle.

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. Dessen Wunsche wird durch die hier angezeigte Ausgabe entsprochen, welche alle Vorzüge der binnen kurzem beendigten Sammlung der Pianoforte-Duettten 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 fl. 49 bis fl. 55 kosten würde, in unserer Ausgabe nur fl. 19, 48 kr. oder Rthlr. 9, 1^{er} Sgr. kostet, wobei die verehrlichen Subscribenten am Schlusse eines 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 u. N. im Juts 1843.

Joh. André.

Erste Lieferung.

Op. 1. Drei Trios für Pf. V. u. Vlle. No 1. Es. Subscr - Pr. fl. 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. Vlle. B | „ 2. 20. „ 1. 10 „

„ 38. do. do. do. do. do. Es | „ 2. 20. „ 1. 10 „

Fünfte Lieferung.

„ 70. Zwei Trios für Pf. V. u. Vlle. No. 1. D | „ 2. 20. „ 1. 10 „

Sechste Lieferung.

„ 97. Ein Trio für do. . . . B | „ 2. 20. „ 1. 10 „

Siebente Lieferung.

16. Ein Quintett f. Pf. Oboe, Clar., Horn u. Fagott

od. als Quartett für Pf. V. A. u. Vlle, Es „ „ 2. 48. „ 1. 18 „

circa 114 Bogen à 7 kr. oder 2 Sgr. . . . fl. 16. 48. Rthl. 3. 16 Sgr.

Zu gefälligen Aufträgen empfiehlt sich:

ANHANG.

N^o 1. Das Amen über aus *Handel's Messias* (zu S. 50)

All. moderato

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. Below it are four instrumental staves: two for strings (violin and viola) and two for piano accompaniment (right and left hand). The vocal line contains the lyrics "men. A -" and "A - - - men. A - - - men. A - - - men. A - -".

The second system of the musical score continues the five-staff arrangement. The vocal line contains the lyrics "A - - - men. A - - -" and "men. A - men".

The third system of the musical score continues the five-staff arrangement. The vocal line contains the lyrics "A - - - men. A - men. A - - - men. A - men. A - men" and "A - men. Amen. Amen. Amen".

Viol 1^{mo}

A - men

A - men

A - men

A - men

Viol 2^{da}

A - men

A - men

A - men

A - - -

Viol 1^{mo}

Amen. A - men. A - - - - men

Amen. A - - - - men

A - men. A - - - - men

men. A - - - - men. A - - - - men

Viol 2^{da}

A - - - men. A - men. A - - - - men. A -

A - - - - men. A - - - - - men. A - men.

A - - - - men. A - - - - - men. A - men. A - men. A -

A - - - - - men. A - - - - - - - men. A - - - - - men.

A - - - - - men. A - - - - - - - men. A - - - - -

A -

A -

A -

men. A - - - - - men.

men. A - - - - - men. A - - - - - men. A - - - - -

men. A - - - - - men. A - - - - -

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*

- - - - - *men f* - - - - - *men f* - - - - - *men f* - - - - - *men*

Measures 1 through 6. The first two staves are treble clef, and the third is bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6 are written below the first staff.

Measures 7 through 14. The first two staves are treble clef, and the third is bass clef. The key signature has one flat. Measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are written below the first staff. The word "Cresce" is written above the first staff at measure 7.

Measures 15 through 18. The first two staves are treble clef, and the third is bass clef. The key signature has one flat. Measure numbers 15, 16, 17, and 18 are written below the first staff. The word "Cresce" is written above the first staff at measure 15.

Measures 19 through 24. The first two staves are treble clef, and the third is bass clef. The key signature has one flat. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are written below the first staff. The word "Cresce" is written above the first staff at measure 19.

Measures 25 through 30. The first two staves are treble clef, and the third is bass clef. The key signature has one flat. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, and 30 are written below the first staff. The word "Cresce" is written above the first staff at measure 25. The word "R." is written below the third staff at measure 30.

Measures 31 through 36. The first two staves are treble clef, and the third is bass clef. The key signature has one flat. Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are written below the first staff. The word "Cresce" is written above the first staff at measure 31. The word "Duo" is written above the first staff at measure 35.

Viol.

Viol.

Viol.

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 47

48 49 50 51 52 53

54

54 55 56 57 58

Viol.

59 60 61 62 63 64

Viol.

65 66 67 68 69 70

Nº 5 Fuga e J.S. Bach (cu S. 174)

Comes

Dux

1 2 3 4 5

Comes

Dux

6 7 8 9 10

Comes

Dux

11 12 13 14 15

Comes

Dux

16 17 18 19

Dux

20 21 22 23 24

Comes

Tema in Dux

Tema in Dux

25 26 27 28 29

Tema in Dux

Tema in Dux

27 31 33 34

35 36 37 38

39 40 41 42 43

N° 4 *Andante* Opus 1 J. S. Bach (1703-1750) *Allegro*

1 3 5 6

7 9 11 13

14 15 16 17 18

19 21 23 25

Allegro

26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

Duet

34 35 36 37 38 39

Allegro

40 41 42 43 44 45

Duet

46 47 48 49 50 51

52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67

N^o 5. Fugue in G F. Händel, aus dessen „Messias“ (Zwei. Theil.)

Alla breve. Moderato

Dux

18 20 21 24 25

Gomoz

26 27 28 29 30

Adagio.

31 32 33 34 35

Dux

N^o 6 *Dreiwertige Fuge* v. J. S. Bach (zu S. 128)

1 2 3 4

Dux

Gegensinnig

5 6 7 8

Zuscherb

9 10 11 12 13

Dux

14 15 16

Dux

17 18 19 20 21

Dux e c

Dur = C

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

Zwischen

41 42 43 44 45 46 47

Zwischen

Dur = C

48 49 50 51 52 53 54 55 56 57

Zwischen

Dur = C

58 59 60 61

Zwischen

Dur = C

62 63 64 65 66 67 68

Zwischen

69 70 71 72 73 74

Grotesco = D

75 76 77 78 79 80

Zwischen

81 82 83 84 85 86 87 88

Zwischen

89 90 91 92 93

Nº 7. *La Fiancée et Groty* (aus S. 141)

Dur = C

94 95 96 97 98

Zwischen

Musical score for page 22, featuring piano and guitar parts. The score is written in 6/8 time and consists of seven systems. The piano part is in the upper staff of each system, and the guitar part is in the lower staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked *Allegretto*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A *Cresc.* marking is present in the second system.

Musical score for page 23, featuring piano and guitar parts. The score is written in 6/8 time and consists of seven systems. The piano part is in the upper staff of each system, and the guitar part is in the lower staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked *Allegretto*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for page 24, featuring six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and ornaments.

Musical score for page 25, featuring two systems of two staves each (treble and bass clef). The music continues from page 24.

№ 8 Die ersten 29 Doppeltakte der notenreinen Ricercata v. J. S. Bach (zu S. 69)

Musical score for page 25, titled "№ 8 Die ersten 29 Doppeltakte der notenreinen Ricercata v. J. S. Bach (zu S. 69)". It shows a system of six staves with a "Duo" section.

Handwritten musical score for the first system on the left page. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff contains the word "Corno" and has musical notation. The third, fourth, and fifth staves are empty.

Handwritten musical score for the second system on the right page. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff contains musical notation. The third staff contains the word "Corno" and has musical notation. The fourth and fifth staves are empty.

Handwritten musical score for the third system on the left page. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second and third staves contain musical notation. The fourth staff contains the word "Bass" and has musical notation. The fifth staff is empty.

Handwritten musical score for the fourth system on the right page. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff contains the word "Bass" and has musical notation. The third, fourth, and fifth staves contain musical notation.

Musical score for the first system on page 18, featuring five staves with various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, and rhythmic markings.

Musical score for the second system on page 18, continuing the composition with five staves and including the word "tutti" at the bottom.

N° 9 Fuga a capella J. H. Knecht aus dessen *Vebram für 3 Chöre* (aus S. 183)

Musical score for the first system on page 29, featuring five staves with musical notation and the text "Intro Domine speravi spera".

Musical score for the second system on page 29, featuring five staves with musical notation and the text "Intro Domine speravi spera".

Musical score for measures 29-35. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a vocal line in the top staff and accompaniment in the other three staves. Measure numbers 29, 30, 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated below the staves.

Musical score for measures 36-43. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a vocal line in the top staff and accompaniment in the other three staves. Measure numbers 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, and 43 are indicated below the staves.

Musical score for measures 44-49. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a vocal line in the top staff and accompaniment in the other three staves. Measure numbers 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44 are indicated below the staves. The Latin text "non confundar in aeternum" is written below the vocal line in measure 44.

Musical score for measures 45-50. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a vocal line in the top staff and accompaniment in the other three staves. Measure numbers 45, 46, 47, 48, 49, and 50 are indicated below the staves. The Latin text "non confundar in aeternum non confundar in aeternum" is written below the vocal line in measure 45.

51 52 53 54 55 56

in aeternum in aeter num, non confidam

57 58 59 60 61 62

63 64 65 66 67 68

69 70 71 72 73 74 75

Musical score for measures 76-82. The score is written for five staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Treble Clef 3, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. Measures 76-79 are mostly rests. Measure 80 begins with a melodic line in the first Treble staff. Measure 81 features a complex rhythmic pattern in the first Treble staff. Measure 82 continues this pattern. The Bass Clef 1 staff has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 83-89. The score is written for five staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Treble Clef 3, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. Measures 83-86 are mostly rests. Measure 87 begins with a melodic line in the first Treble staff. Measure 88 features a complex rhythmic pattern in the first Treble staff. Measure 89 continues this pattern. The Bass Clef 1 staff has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 90-96. The score is written for five staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Treble Clef 3, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. Measures 90-93 are mostly rests. Measure 94 begins with a melodic line in the first Treble staff. Measure 95 features a complex rhythmic pattern in the first Treble staff. Measure 96 continues this pattern. The Bass Clef 1 staff has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 97-103. The score is written for five staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Treble Clef 3, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. Measures 97-100 are mostly rests. Measure 101 begins with a melodic line in the first Treble staff. Measure 102 features a complex rhythmic pattern in the first Treble staff. Measure 103 continues this pattern. The Bass Clef 1 staff has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 104-110. The score consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in 4/4 time and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes. Measure numbers 104, 105, 106, 107, 108, 109, and 110 are indicated below the staves.

Musical score for measures 111-116. The score consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music continues with similar rhythmic patterns. Measure numbers 111, 112, 113, 114, 115, and 116 are indicated below the staves.

Musical score for measures 117-123. The score consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music features more complex rhythmic figures, including sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 117, 118, 119, 120, 121, 122, and 123 are indicated below the staves.

Musical score for measures 124-130. The score consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music concludes with a final cadence. Measure numbers 124, 125, 126, 127, 128, 129, and 130 are indicated below the staves.

131 132 133 134 135 136 137

138 139 140 141 142 143 144 145 146

N° 10 Les Rameaux «Arate de l'harmonie» v. Jahre 1722 à 30 S. 1901

147 148 149 150 151 152 153 154 155 156

1. Doux
La - bo - ra - vi - cla - - - mans la - bo - ra - -

1. Doux
La - bo - ra - - vi

Ritmo celerrimo

Ritmo fortissimo

157 158 159 160 161 162 163 164 165 166

ii
Rau - cre lactae sunt lacres me -

vi clamat laboravi cla - mans.

cla - - - mans la - bo - ravi cla - mans. cla - -

La - bo - ra - - vi cla - - -

La - bo -

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 - - -

11 12 13 14 15 16 17 18

cla - - - mans
 cla - - - mans Delecerant o - culi me - i dum
 sunt lauces me - ae factae sunt lauces mese.
 mans Rau - cae factae sunt lauces
 - vi cla - mans. Rau -
 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Delecerant o - culi me - i dum spe -
 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.
 27 28 29 30

ra dum spero in De - um me - um Rau -
 ra - - - vi cla - - - mans claus
 - mans cla - mans. cla - mans
 Delecerant
 Delecerant o - culi me - i dum spe - ro. dum spero
 31 32 33 34 35 36

in De - um dum - spero in De - um me - am.
 a - cub me - i dum spe - ro in De - um me - am. Dum spero
 Deum me - um Rai - car factae sunt laudes me - ae.
 cae factae sunt laudes me - ae.
 a - cub me - i dum spe - ro in De - um me - am.
 ut ut ut ut ut ut ut ut

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
 ut ut ut ut ut ut ut ut

Viol.^{1ma}
 Viol.^{2da}
 sempre
 Viola
 Bassi
 Flauto
 Oboi
 Corni in G
 Clarino 1^{mo} in D
 Clarino 2^{do} in F
 Fagotti
 Tamburi D. G.

Musical score for page 46, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes:

- Staff 1: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *f*, *del*.
- Staff 2: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *f*, *pp*.
- Staff 3: Bass clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*, *f*.
- Staff 4: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*, *f*.
- Staff 5: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*, *f*.
- Staff 6: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*.
- Staff 7: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*.
- Staff 8: Bass clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*, *f*.
- Staff 9: Bass clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*.

Musical score for page 47, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes:

- Staff 1: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*.
- Staff 2: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*.
- Staff 3: Bass clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*, *Basso*.
- Staff 4: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *p*, *pp*.
- Staff 5: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*.
- Staff 6: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*.
- Staff 7: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *pp*.
- Staff 8: Bass clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *p*, *pp*.
- Staff 9: Bass clef, 6/8 time signature. Dynamic markings: *p*.

Musical score for page 48, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes various instruments, likely strings and woodwinds, with dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *ppp*, *p*, and *pp*. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for page 49, continuing the complex rhythmic patterns from page 48. The score includes various instruments, likely strings and woodwinds, 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 of music. The score includes various dynamics such as *f*, *pp*, and *ppp*, and articulations like accents and slurs. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for page 51, continuing from page 50. The score includes various dynamics such as *f*, *pp*, and *ppp*, and articulations like accents and slurs. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for page 52, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes:

- Staff 1: *semprpp* (pizzicato)
- Staff 2: *pp* (pianissimo)
- Staff 3: *vlla* (viola), *pp* (pianissimo), *Recht* (right)
- Staff 4: *pp* (pianissimo)
- Staff 5: *pp* (pianissimo)
- Staff 6: *pp* (pianissimo)
- Staff 7: *pp* (pianissimo)
- Staff 8: *pp* (pianissimo)
- Staff 9: *pp* (pianissimo)
- Staff 10: *pp* (pianissimo)
- Staff 11: *pp* (pianissimo)
- Staff 12: *pp* (pianissimo)
- Staff 13: *pp* (pianissimo)
- Staff 14: *pp* (pianissimo)
- Staff 15: *pp* (pianissimo)
- Staff 16: *pp* (pianissimo)
- Staff 17: *pp* (pianissimo)
- Staff 18: *pp* (pianissimo)
- Staff 19: *pp* (pianissimo)
- Staff 20: *pp* (pianissimo)
- Staff 21: *pp* (pianissimo)
- Staff 22: *pp* (pianissimo)
- Staff 23: *pp* (pianissimo)
- Staff 24: *pp* (pianissimo)
- Staff 25: *pp* (pianissimo)
- Staff 26: *pp* (pianissimo)
- Staff 27: *pp* (pianissimo)
- Staff 28: *pp* (pianissimo)
- Staff 29: *pp* (pianissimo)
- Staff 30: *pp* (pianissimo)
- Staff 31: *pp* (pianissimo)
- Staff 32: *pp* (pianissimo)
- Staff 33: *pp* (pianissimo)
- Staff 34: *pp* (pianissimo)
- Staff 35: *pp* (pianissimo)
- Staff 36: *pp* (pianissimo)
- Staff 37: *pp* (pianissimo)
- Staff 38: *pp* (pianissimo)
- Staff 39: *pp* (pianissimo)
- Staff 40: *pp* (pianissimo)
- Staff 41: *pp* (pianissimo)
- Staff 42: *pp* (pianissimo)
- Staff 43: *pp* (pianissimo)
- Staff 44: *pp* (pianissimo)
- Staff 45: *pp* (pianissimo)
- Staff 46: *pp* (pianissimo)
- Staff 47: *pp* (pianissimo)
- Staff 48: *pp* (pianissimo)
- Staff 49: *pp* (pianissimo)
- Staff 50: *pp* (pianissimo)
- Staff 51: *pp* (pianissimo)
- Staff 52: *pp* (pianissimo)
- Staff 53: *pp* (pianissimo)
- Staff 54: *pp* (pianissimo)
- Staff 55: *pp* (pianissimo)
- Staff 56: *pp* (pianissimo)
- Staff 57: *pp* (pianissimo)
- Staff 58: *pp* (pianissimo)
- Staff 59: *pp* (pianissimo)
- Staff 60: *pp* (pianissimo)

Musical score for page 53, continuing the complex rhythmic patterns and dynamic markings from page 52. The score includes:

- Staff 1: *pp* (pianissimo)
- Staff 2: *pp* (pianissimo)
- Staff 3: *pp* (pianissimo)
- Staff 4: *pp* (pianissimo)
- Staff 5: *pp* (pianissimo)
- Staff 6: *pp* (pianissimo)
- Staff 7: *pp* (pianissimo)
- Staff 8: *pp* (pianissimo)
- Staff 9: *pp* (pianissimo)
- Staff 10: *pp* (pianissimo)
- Staff 11: *pp* (pianissimo)
- Staff 12: *pp* (pianissimo)
- Staff 13: *pp* (pianissimo)
- Staff 14: *pp* (pianissimo)
- Staff 15: *pp* (pianissimo)
- Staff 16: *pp* (pianissimo)
- Staff 17: *pp* (pianissimo)
- Staff 18: *pp* (pianissimo)
- Staff 19: *pp* (pianissimo)
- Staff 20: *pp* (pianissimo)
- Staff 21: *pp* (pianissimo)
- Staff 22: *pp* (pianissimo)
- Staff 23: *pp* (pianissimo)
- Staff 24: *pp* (pianissimo)
- Staff 25: *pp* (pianissimo)
- Staff 26: *pp* (pianissimo)
- Staff 27: *pp* (pianissimo)
- Staff 28: *pp* (pianissimo)
- Staff 29: *pp* (pianissimo)
- Staff 30: *pp* (pianissimo)
- Staff 31: *pp* (pianissimo)
- Staff 32: *pp* (pianissimo)
- Staff 33: *pp* (pianissimo)
- Staff 34: *pp* (pianissimo)
- Staff 35: *pp* (pianissimo)
- Staff 36: *pp* (pianissimo)
- Staff 37: *pp* (pianissimo)
- Staff 38: *pp* (pianissimo)
- Staff 39: *pp* (pianissimo)
- Staff 40: *pp* (pianissimo)
- Staff 41: *pp* (pianissimo)
- Staff 42: *pp* (pianissimo)
- Staff 43: *pp* (pianissimo)
- Staff 44: *pp* (pianissimo)
- Staff 45: *pp* (pianissimo)
- Staff 46: *pp* (pianissimo)
- Staff 47: *pp* (pianissimo)
- Staff 48: *pp* (pianissimo)
- Staff 49: *pp* (pianissimo)
- Staff 50: *pp* (pianissimo)
- Staff 51: *pp* (pianissimo)
- Staff 52: *pp* (pianissimo)
- Staff 53: *pp* (pianissimo)
- Staff 54: *pp* (pianissimo)
- Staff 55: *pp* (pianissimo)
- Staff 56: *pp* (pianissimo)
- Staff 57: *pp* (pianissimo)
- Staff 58: *pp* (pianissimo)
- Staff 59: *pp* (pianissimo)
- Staff 60: *pp* (pianissimo)

N.º 12. Quartetto. Rondó. V.º 3. uno op. 43. L. And. (n.º 8. 2.º)
WTS molto cresc.

First system of the quartet, measures 1-4. The music begins with a piano introduction marked *p*.

Second system of the quartet, measures 5-8. The piano introduction continues with *p* dynamics.

Third system of the quartet, measures 9-12. The piano introduction continues with *p* dynamics.

Fourth system of the quartet, measures 13-16. The piano introduction continues with *p* dynamics.

First system of the quartet on page 55, measures 17-20. The piano introduction continues with *p* dynamics.

Second system of the quartet on page 55, measures 21-24. The piano introduction continues with *p* dynamics.

Third system of the quartet on page 55, measures 25-28. The piano introduction continues with *p* dynamics.

Fourth system of the quartet on page 55, measures 29-32. The piano introduction continues with *p* dynamics.

First system of musical notation on page 56, featuring a piano part with a *rit.* marking and a *pp* dynamic.

Second system of musical notation on page 56, showing a piano part with a *pp* dynamic.

Third system of musical notation on page 56, featuring a piano part with a *pp* dynamic.

Fourth system of musical notation on page 56, featuring a piano part with a *pp* dynamic.

First system of musical notation on page 57, featuring a piano part with *poco f* and *cres.* markings.

Second system of musical notation on page 57, featuring a piano part with *poco f* and *cres.* markings.

Third system of musical notation on page 57, featuring a piano part with a *pp* dynamic.

Fourth system of musical notation on page 57, featuring a piano part with a *pp* dynamic.

System 1 of the musical score on page 58. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

System 2 of the musical score on page 58. It continues the three-staff format from the previous system. The piano accompaniment in the middle staff shows some dynamic markings, including *pp* and *mf*.

System 3 of the musical score on page 58. The piano accompaniment in the middle staff includes dynamic markings such as *mf* and *pp*. The melodic line in the treble staff continues with its intricate sixteenth-note patterns.

System 4 of the musical score on page 58. The piano accompaniment in the middle staff features dynamic markings like *pp* and *mf*. The bass line in the bottom staff shows some rests and active movement.

System 1 of the musical score on page 59. It continues the three-staff format. The piano accompaniment in the middle staff includes dynamic markings such as *pp* and *mf*.

System 2 of the musical score on page 59. The piano accompaniment in the middle staff features dynamic markings like *pp* and *mf*. The melodic line in the treble staff continues with its intricate sixteenth-note patterns.

System 3 of the musical score on page 59. The piano accompaniment in the middle staff includes dynamic markings such as *pp* and *mf*. The melodic line in the treble staff continues with its intricate sixteenth-note patterns.

System 4 of the musical score on page 59. The piano accompaniment in the middle staff features dynamic markings like *pp* and *mf*. The melodic line in the treble staff continues with its intricate sixteenth-note patterns.

Violin I
Violin II
Viola
Cello/Double Bass

pizz.

p col arco

p

col arco

p

p col arco

p

p

First system of music on page 62, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Second system of music on page 62, continuing the complex rhythmic patterns with dynamic markings.

Third system of music on page 62, featuring dense rhythmic textures and dynamic markings.

Fourth system of music on page 62, concluding the page with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

First system of music on page 63, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Second system of music on page 63, continuing the complex rhythmic patterns with dynamic markings.

Third system of music on page 63, featuring dense rhythmic textures and dynamic markings.

Fourth system of music on page 63, concluding the page with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Musical score for the first system on page 64. It consists of three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a *pia* dynamic marking. The second and third staves have *forte* dynamic markings.

Musical score for the second system on page 64. It consists of three staves. The first staff has a *dol* dynamic marking. The second and third staves have *forte* dynamic markings.

Musical score for the third system on page 64. It consists of three staves. The first staff has a *dol* dynamic marking. The second and third staves have *forte* dynamic markings.

Musical score for the fourth system on page 64. It consists of three staves. The first staff has a *p* dynamic marking. The second and third staves have *forte* dynamic markings.

Musical score for the first system on page 65. It consists of three staves. The first staff has a *forte* dynamic marking. The second and third staves have *forte* dynamic markings.

Musical score for the second system on page 65. It consists of three staves. The first staff has a *pia* dynamic marking. The second and third staves have *forte* dynamic markings.

Musical score for the third system on page 65. It consists of three staves. The first staff has a *pia* dynamic marking. The second and third staves have *forte* dynamic markings.

Musical score for the fourth system on page 65. It consists of three staves. The first staff has a *p* dynamic marking. The second and third staves have *forte* dynamic markings.

N° 15 (Quartett) Page (su. N. 220)

Moderato

Duo

Tutti

Duo

Tutti

Duo

Tutti

Al

²⁴ *Duo*: 2 forte, sind ebenfalls nur dem letzten Satz von A. 1. Besondere man Spese enthält

Duo

III

Tutti

Duo

Tutti

Tutti

Tutti

Dux
rit.
Comes

rit.
Dux in mot cantic

Dux in mot cantic
Comes in mot cantic

Comes in mot cantic
rit.
rit.
Dux
Comes

Comes
Dux in mot cantic
Comes

Dux
rit.
Dux in mot cantic

rit cantic
Dux
Comes in Augmentative

70

f

cresc.

Dac.

Dac. in. Augm.

decresc.

ritard.

71

Alliegretto

f

p

ritard.

Musical score for page 72, featuring a single melodic line in the right hand and a complex, rhythmic accompaniment in the left hand. The score is divided into eight systems. The first system includes the marking "cresc." and the second system includes "p".

N° 5 Fuge von Stebel (XII S. 245)

Musical score for page 73, titled "Fuge von Stebel (XII S. 245)". It features two melodic lines in the right hand and a complex, rhythmic accompaniment in the left hand. The score is divided into eight systems. The first system includes "p" and "A" markings. The second system includes "interm" and "p". The third system includes "p" and "mf". The fourth system includes "p" and "mf". The fifth system includes "mf", "p", and "f". The sixth system includes "mf". The seventh system includes "mf". The eighth system includes "f" and "Finis".

Musical score for the first system, measures 1-17. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Measure 17 is marked *rit.* and *dim.*. The system concludes with the instruction *3 in the 4th conclusion*.

N° 16. Fuga (za S' 456)

Moderato

Musical score for the second system, measures 18-34. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked *Moderato*.

The score includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte). Measure 34 is marked *rit.* and *dim.*. The system concludes with the instruction *3 in the 4th conclusion*.

First system of music on the left page, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Dynamics markings include *pp* and *g*.

Second system of music on the left page, consisting of three staves. The music continues with intricate rhythmic patterns and slurs. Dynamics markings include *pp* and *g*.

Third system of music on the left page, consisting of three staves. The music features a mix of rhythmic patterns and slurs. Dynamics markings include *pp* and *g*.

Fourth system of music on the left page, consisting of three staves. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Dynamics markings include *pp* and *g*.

First system of music on the right page, consisting of three staves. The music features a mix of rhythmic patterns and slurs. Dynamics markings include *pp* and *g*.

Second system of music on the right page, consisting of three staves. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Dynamics markings include *pp* and *g*.

Third system of music on the right page, consisting of three staves. The music features a mix of rhythmic patterns and slurs. Dynamics markings include *pp* and *g*.

Fourth system of music on the right page, consisting of three staves. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Dynamics markings include *pp* and *g*.

Musical score for the first system on page 78. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes dynamics such as *pp*, *ppp*, *f*, and *pp*. The second system features *pp* and *f*. The third system includes *pp*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *pp*. The fourth system includes *pp*, *pp*, and *f*.

Andante

Musical score for the second system on page 79. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes the tempo marking *Andante* and lyrics: "Je - dem das Sei - ne". The second system includes *f*. The third system includes *f*. The fourth system includes *f*.

Poco Allegro

Musical score for the third system on page 79. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes the tempo marking *Poco Allegro*. The second system includes *f*. The third system includes *f*. The fourth system includes *f*.

Musical score for the fourth system on page 79. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes lyrics: "Je - dem das Sei - ne". The second system includes *f*. The third system includes *f*. The fourth system includes *f*.

Je - dem das Sei - ne das

Je - dem das Sei - ne das Sei - ne das

Sei - ne

Je - dem das Sei - ne

ne Je - dem das

ne

Je - dem das Sei - ne

Sei - ne Je - dem das Sei - ne das Sei - ne das Sei - ne

ne Je - dem 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 - ne

Sei - ne Je - dem das Sei - ne

Je - dem das Sei - ne Je - dem das

ne Je - dem das Sei - ne

Je - dem das Sei - ne

ne das Sei - ne

Sei - ne Je - dem das Sei - ne

ne

