

# DER CONTRAPUNKT

VON

HEINRICH BELLERMANN

**EXTRA**  
MATERIALS  
[extras.springer.com](https://extras.springer.com)

 Springer

DER  
**CONTRAPUNKT**

VON

HEINRICH BELLERMANN.

MIT ZAHLREICHEN IN DEN TEXT GEDRUCKTEN NOTENBEISPIELEN UND FÜNF  
LITHOGRAPHIERTEN TAFELN IN FARBENDRUCK.

**DRITTE AUFLAGE.**



SPRINGER-VERLAG BERLIN HEIDELBERG GMBH  
1887

ISBN 978-3-662-36199-3

ISBN 978-3-662-37029-2 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-662-37029-2

Softcover reprint of the hardcover 3rd edition 1887

Additional material to this book can be downloaded from <http://extras.springer.com>

DEM ANDENKEN

EDUARD GRELL'S.

## Vorwort.

---

EDUARD GRELL, der vor sechsundzwanzig Jahren die Widmung der ersten Auflage vorliegenden Werkes, und 1876 die der zweiten mit freundlichem Wohlwollen entgegennahm, ist am 10. August 1886 nach einer reichgesegneten Thätigkeit in seinem sechsundachtzigsten Lebensjahre aus dieser Zeitlichkeit geschieden. Seinem Andenken sei in treuer Dankbarkeit und Liebe auch fernerhin dieses Buch gewidmet!

Über Zweck und Ziel der Lehre habe ich mich in den Vorworten zu den beiden früheren Auflagen wohl genügend ausgesprochen. — Was nun gegenwärtige dritte Auflage betrifft, so ist sie in einzelnen Abschnitten noch ein wenig erweitert worden, wie eine Vergleichung mit der zweiten leicht zeigen wird. Namentlich habe ich mich bemüht im dreistimmigen Satze, wenn neben dem *Cantus firmus* eine zweite Stimme Viertelnoten und eine dritte syncopierte ganze Noten singt, die Regeln genauer und klarer als früher zu geben, da hier die Schüler oft in Zweifel sind, mit welchen Intervallen sie die gebundenen Dissonanzen begleiten sollen. In dem Capitel von der Fuge habe ich als Beispiel noch eine vierstimmige Fuge in Dur, (ionisch,) die bisher fehlte, hinzugefügt und auch an einigen anderen Stellen, so weit es der Raum gestattete, die Beispiele zu vermehren gesucht.

Berlin, im August 1887.

H. B.

---

## Vorwort zur zweiten Auflage.

---

Die erste Auflage gegenwärtigen Buches erschien vor funfzehn Jahren. So lang dieser Zeitraum auch ist, so kann der Verfasser dennoch mit dem Erfolge seiner Arbeit zufrieden sein: denn die Grundsätze, die er in der Kunst vertritt, finden heutzutage nur in engeren Kreisen volle Zustimmung. Wenn also dennoch eine zweite Auflage nötig wurde, so ist das ein unverkennbares Zeichen, dass diese Kreise an Umfang nicht abgenommen haben. Über die Grundsätze aber, welche ihn bei der Abfassung seines Lehrbuches geleitet haben und die in demselben weiter ausgeführt sind, mögen die folgenden wenigen Worte an dieser Stelle genügen.

Gesang ist rhythmisch und harmonisch geregelte Sprache: oder mit anderen Worten, das sonst ohne genaue Abmessung von lang und kurz, von hoch und tief bloß gesprochene Wort bewegt sich durch die Musik in rhythmischen und harmonischen Verhältnissen. Diese Verhältnisse, die in der Instrumental-Musik durch äußere Hilfsmittel erzeugt werden, stellt der Mensch im Gesange durch seinen eigenen Körper, d. h. durch seine eigene Stimme dar. Geht hieraus hervor, dass der Gesang die Grundlage, wie der Ursprung aller Musik ist, so ist zugleich dadurch auch die natürliche Grenze für jene Verhältnisse gezogen. Tonverbindungen, welche das Ohr des Menschen nicht mit Sicherheit auffassen kann, wird er nimmermehr mit seiner Stimme genau wiedergeben können. Etwas ähnliches findet auch bei der Darstellung von rhythmischen Verhältnissen statt.

Das Studium der Musik hat demnach unbedingt mit dem Gesange zu beginnen. Die einfachsten und natürlichsten Verhältnisse der Kunst müssen zuvörderst gründlich kennen gelernt und nach allen Seiten hin durchforscht werden. Auf harmonischem Gebiete, welches wir hier besonders ins Auge fassen wollen, geschieht dies durch das Studium der diatonischen Tonleiter, die nicht allein in unserm Dur und Moll,

sondern auch in den verschiedenen Octavengattungen (Kirchentönen und was mit diesen zusammenhängt) ihre reichen Formen hat.

An jene Zeiten, in denen sich die Musik in den strengen Grenzen reiner Diatonik bewegte, ist daher unter allen Umständen das Studium der harmonischen Verhältnisse anzuknüpfen, wenn nicht von vornherein bei dem Lernenden falsche und verkehrte Ansichten und Vorstellungen Platz greifen sollen. Hierbei muss derselbe angehalten werden, alle seine eigenen Compositionsversuche leicht sangbar zu schreiben. Es ist daher von dem allergrößten Nutzen für ihn, wenn er seine Melodien selbst singt, und — so weit es Ort und Zeit gestatten — seine zwei- und mehrstimmigen Sätze mit Hülfe anderer (vielleicht seiner Studiengenossen) zur Ausführung bringt, und sich nicht damit begnügt, die Wirkung seiner Compositionsversuche blos durch das Instrumentenspiel zu prüfen, welches immer nur ein Nothbehelf für die wahren harmonischen Verhältnisse sein kann.\*)

In der Anordnung des Lehrganges bin ich wie in der ersten Auflage JOSEPH FUX gefolgt,\*\*) welcher mit großer Kenntnis und Gewissenhaftigkeit die Lehren der älteren Vocalcomponisten nicht nur gesammelt, sondern auch in ein für den Unterricht ungemein zweckmäßiges und consequent durchgeführtes System gebracht hat. In meiner Einleitung, welche größtenteils geschichtlichen Inhaltes ist, und auch in der Lehre vom Contrapunkt und der Fuge selbst, habe ich die einzelnen Abschnitte ausführlicher und klarer als in der ersten Auflage behandelt, so dass der Umfang der Schrift sich nicht unbedeutend erweitert hat.

So möge denn diese zweite Auflage des Contrapunktes der wahren Kunst zum Nutzen gereichen und immer mehr die Überzeugung verbreiten und befestigen, dass alle musikalische Bildung vom Gesange ihren Ausgang nehmen muss. Die Stätte aber für den Gesangsunterricht müssen die öffentlichen Schulen, höhere wie niedere, sein. Nur

---

\*) Vergl. des Verf. Schrift: „Die Größe der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie, mit zwei lithogr. Tafeln. Berlin 1873. Verl. von Jul. Springer.“

\*\*) *Gradus ad Parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo nova ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita, elaborata a JOANNE JOSEPHO FUX, Sacrae Caesareae ac Regiae Catholicae Majestatis CAROLI VI. Romanorum Imperatoris supremo chori praefecto. Viennae Austriae, typis Joannis Petri van Ghelen, 1725.* FUX ist 1660 in Steiermark geboren und am 13. Februar 1741 zu Wien gestorben. Über seine Lebensverhältnisse vergl. „JOHANN JOSEF FUX, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen von Dr. LUDWIG RITTER VON KÖCHEL. Wien. 1872.“

wenn man in den Schulen dem Gesange wieder, wie es in früheren Jahrhunderten der Fall war, einen wichtigen und ehrenvollen Platz bei der Erziehung einräumt und dafür Sorge trägt, dass jeder einzelne Mensch schon im zarten Jugendalter angehalten wird, mit seiner eigenen Stimme die rhythmischen und harmonischen Verhältnisse zu genauer Darstellung zu bringen, ist auf eine allgemeine Besserung des musikalischen Geschmackes und unserer musikalischen Zustände überhaupt zu hoffen.

Das vorliegende Buch ist daher recht eigentlich für den künftigen Gesanglehrer geschrieben, der durch dasselbe mit jenen Zeiten vertraut gemacht werden soll, in denen der Gesang allein für kunstgemäße Musik gehalten wurde und noch nicht durch den schädlichen Einfluss der Instrumentalmusik verdorben war.

Gewiss hat die Instrumentalmusik auch ihren Wert und ihre Berechtigung; so lange sie sich nämlich in den bescheidenen Grenzen einer Nachahmerin des Gesanges hält und von jenem ihre Gesetze ableitet. Im Laufe der Zeiten, schon seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts und noch früher, hat dieses Verhältnis sich aber geradezu umgekehrt. Das, was man auf einem mechanisch zu handhabenden Gerät durch äußere Hilfsmittel, durch vorheriges Abstimmen u. s. w. hervorbringen kann, wird jetzt auch der menschlichen Stimme zugebetet. Und hierin ist vor allen Dingen die Verschlechterung der heutigen Gesangkunst, der Verderb der menschlichen Stimme, ja selbst die Verminderung der musikalischen Anlagen bei der großen Mehrzahl der Menschen zu suchen. Denn anstatt von den einfachsten Verhältnissen beim Unterrichte auszugehen und die Schüler anzuhalten, diese mit der größten Vollkommenheit und Reinheit auszuführen, wird jetzt oft schon in den ersten Stunden die Aufgabe gestellt, Intervalle zu singen, die selbst das Ohr eines Geübteren nur schwer aufzufassen vermag, wodurch der musikalische Sinn so weit abgestumpft wird, dass vollkommene Reinheit ihm auch bei den einfachsten Consonanzen schließlich nicht mehr Bedürfnis ist. Hieraus folgt aber, dass nur der ein guter Gesanglehrer sein kann, der selbst ein gründliches Studium der rhythmischen und harmonischen Verhältnisse durchgemacht hat, in deren richtiger Darstellung er seine Schüler zu unterweisen hat, wozu mehr gehört als die bloße Kenntnis von der Anatomie des menschlichen Kehlkopfes und der Atmungswerkzeuge.

Wenn der Staat nun, wie es in anerkannter Weise der Fall ist, selbst das musikalische Studium zu heben sucht, so kann er dies mit gutem Erfolge nur dann thun, wenn er in dem hier angedeuteten Sinne fördernd eingreift und die Musik zu ihrem natürlichen

Ursprung zurückführt. Seine Aufgabe wäre es daher, anstatt Schulen für virtuosos Instrumentenspiel zu gründen, ein Institut zu schaffen, welches gebildete junge Männer zu tüchtigen Vocalcomponisten und Gesanglehrern für unsere öffentlichen Lehranstalten ausbildete. Das würde eine wahre Hochschule der Musik sein: dann würde allmählich das ganze Volk wieder die richtigen Grundsätze der musikalischen Kunst erlernen, und alle jene Ausschreitungen, wie sie heutzutage in anspruchsvoller Formlosigkeit und Unnatur auftreten, würden von selbst zu Grunde gehen. Denn der Einzelne hätte in der Schule so viel Musik gelernt, dass er ein selbstständiges Urteil gewonnen und die Spreu vom Weizen unterscheiden könnte. Außerdem würde die Musik aber auch selbst wieder zu ihren alten Ehren gelangen: denn als Bildungsmittel, wie sie es bei den Alten war, kann sie nur Wert haben, wenn sie mit dem Worte, mit der menschlichen Sprache vereint zur Ausführung kommt.

Berlin, im September 1876.

**H. B.**

## Vorwort zur ersten Auflage.

(Abgekürzt.)

Ich übergebe hiermit der Öffentlichkeit eine Schrift über den Contrapunkt, in welcher ich den Gang der Studien beschrieben habe, welche ein angehender Componist durchzumachen hat, wenn er in den sicheren Besitz einer fließenden und correcten Stimmführung gelangen will. So viel und so vielerlei auch heutzutage componiert wird, so selten ist es doch, dass in diesem wichtigsten Zweig der musikalischen Compositionstechnik, in der Stimmführung, die nötigen Vorstudien gemacht sind, — ja, wir besitzen nicht einmal ein Werk aus der neueren Zeit, das hierin den nötigen Unterricht erteilt. In der vorliegenden Arbeit habe ich es versucht, diese Lücke auszufüllen.

— — — — —

Unsere Musik, wie sie sich seit dem dreizehnten Jahrhundert allmählich entwickelt hat, ist die mehrstimmige Musik; ein großer Teil ihrer Wirkungen beruht auf einem gleichzeitigen Erklängen mehrerer nebeneinander geführter Stimmen. Hierin besteht die wahre Mehrstimmigkeit, nicht aber in einer Aneinanderreihung von fertigen Accorden (wie dies heutzutage häufig in Compositionen angewendet, ja sogar in Lehrbüchern anempfohlen wird), sondern die Accorde sind erst die Folge einer gleichzeitigen Verbindung mehrerer melodisch-singbar geführter Stimmen. Um aber in dieser Kunst der Stimmführung zu einiger Sicherheit zu gelangen, muss eine lange, selten von neueren Componisten mit Gründlichkeit betriebene Schule durchgemacht werden. Die bloße Harmonielehre und die Art und Weise, wie wir in neueren Compositionslehren die sogenannten polyphonen Formen, die Fuge u. dgl. abgehandelt finden, sind aber in keiner Weise ein Ersatz für wirkliche contrapunktische Übungen. Wie häufig sehen wir nicht, dass der Mangel fließender Stimmen (denken wir z. B. an Chorcompositionen mit Orchesterbegleitung) durch ein Haschen nach ganz äußerlichen Effekten, durch eine sogenannte „elegante Instrumentation“,

eigentümliche „Klangfarben“ u. dgl. verdeckt werden soll, was aber für den gründlichen Kenner unleidlich ist.

Werfen wir einen Blick auf die Geschichte der Musik, so bemerken wir, dass in keiner Zeit die Stimmen sangbarer und mit mehr Kunst geführt sind, als in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, der Blütezeit des *A-capella*-Gesanges. Schon die Niederländer des funfzehnten Jahrhunderts hatten sich hierin eine unglaubliche Fertigkeit angeeignet, ihre Werke leiden aber noch vielfach an harmonischen Härten und sie benutzten ihre bewunderungswürdige Geschicklichkeit häufig in einer unkünstlerischen Weise, indem sie die compliciertesten Canons erdachten, die aber oft gerade ihrer Künstlichkeit wegen für die Sänger nicht einmal ausführbar waren. Einige, wenn auch nur kleinere Proben dieser Kunststücke habe ich in meinem Buche über die Mensuralnoten und Taktzeichen im XV. und XVI. Jahrhundert (Berlin 1858 bei G. Reimer) im zweiten Abschnitte mitgeteilt.

Im sechzehnten Jahrhundert nahm aber die Musik eine andere Richtung. Allerdings hatten sich die harmonischen Regeln, denen wir hier begegnen, schon früher Geltung verschafft; an Stelle jener complicierten oft ganz unausführbaren Kunststücke trat eine grössere Einfachheit, so dass wir dieselben in dieser späteren Zeit nur noch bei den theoretischen Schriftstellern, GLAREAN, SEB. HEYDEN u. A., als Beispiele aufgenommen finden. Hauptsächlich war es aber das gewaltige Genie und der tiefe künstlerische Sinn eines PALESTRINA und ORLANDUS LASSUS, wodurch der reine *A-capella*-Gesang zu jener bewunderungswürdigen Klassicität emporgehoben wurde. Mit Recht haben nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch spätere die unerschöpfliche Erfindungskraft dieser beiden Männer gepriesen; in ihren Werken herrscht ein Ebenmaß der Form und vor allem ein Fluss in dem Gesange einer jeden einzelnen Stimme, wie wir ihn von keinem späteren übertroffen und nur von wenigen erreicht sehen. Die Meisterwerke SEB. BACH'S und HÄNDEL'S zeigen allerdings eine ebenso sichere und vielleicht noch ausgebildete Hand im Contrapunkt, als ihre Vorfahren im sechzehnten Jahrhundert; sie brauchten aber nicht mit einer solchen Sorgfalt wie jene zu Werke zu gehen, weil alle ihre Chorcompositionen auf eine instrumentale Grundlage berechnet sind. Die Alten schrieben aber nur für reine Singstimmen und hatten deshalb schon der Intonation wegen sich in viel engeren Grenzen zu halten. An diese Zeit müssen wir daher das Studium der Stimmführung anknüpfen und müssen nach den Regeln und Gesetzen, welche damals galten, unsere Übungen einrichten. Keineswegs soll hierdurch unsere Musik jene alte Gestalt

wieder erhalten; wir sollen nur von ihr annehmen, was wir durch ein Studium unserer heutigen Musik nicht erlernen können. Wir sollen nach einem ebenso fließenden Gesang der einzelnen Stimmen wie die Alten streben, wenn wir auch durch die heutige Zeit berechtigt sind, über die engen Schranken ihrer Regeln hinauszugehen, wenn uns auch andere Ideen zu unseren Kunstwerken begeistern, als damals.

Alle unsere großen Tonsetzer bis zur Mitte oder dem Ende des vorigen Jahrhunderts haben eine gründliche Schule des Contrapunktes durchgemacht, und zwar in engem Anschluss an die alten Meister. Wenn nun auch im siebzehnten Jahrhundert neben dem alten strengen *A-capella*-Styl allmählich sich ein freierer Opern- und Kammer-Styl bildete, so stand doch der erstere noch während des ganzen Jahrhunderts in hohem Ansehen und wurde für die Kirche besonders würdig befunden. Die Schule blieb bei der alten strengen Weise; dieselbe hatte sich unverfälscht vom Lehrer zum Schüler fortgepflanzt, so dass noch im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts JOSEPH FUX seinen berühmten *Gradus ad Parnassum* verfasste, welcher 1725 zu Wien in lateinischer Sprache herauskam. Im zweiten Teile dieses Buches wird in einem Dialog zwischen Schüler und Lehrer die Lehre vom Contrapunkt abgehandelt. Hierüber sagt er in der Vorrede: „Endlich „habe ich, um es leichter beizubringen und die Wahrheit deutlicher „zu machen, den zweiten Teil in Frag’ und Antwort abgefasst, da „ich durch ALOYSIUM den Lehrmeister jenes vortreffliche Licht in der „Musik, den PALESTRINA verstehe, dem ich alles, was ich in dieser „Wissenschaft weiß, zu danken habe, und dessen Gedächtnis ich zeit- „lebens mit aller Ehrerbietung zu erneuern, niemals unterlassen werde.“ Den Schüler nennt dieser gelehrte und bescheidene Mann nach seinem eigenen Namen JOSEPH. Es versteht sich von selbst, dass PALESTRINA nicht der unmittelbare Lehrer des FUX war. Man sieht aber daraus, dass man zu seinen Zeiten auf ein gründliches Studium guter klassischer Werke hielt, und so fand denn auch das FUX’sche Werk, welches sich auf das strengste den alten Regeln anschließt, eine solche Teilnahme, dass es 1742 von LORENZ MIZLER zu Leipzig ins deutsche, 1761 von ALESSANDRO MANFREDI zu Carpi ins italienische und 1773 von PIERRE DENIS zu Paris ins französische übersetzt herausgegeben wurde.)\* — Auch die Italiener blieben lange bei der strengeren Schule, wie die Werke eines BERARDI; BONONCINI, MARTINI, PAOLUCCI u. a.

---

\*) Über die Übersetzungen des *Gradus ad parnassum* vergl. Dr. LUDWIG RITTER von KÖCHEL’s oben S. VII citiertes Werk über JOHANN JOSEF FUX, S. 353, Beilage IV, 4.

beweisen, und namentlich ist es das Werk des zuletzt genannten, welches sich durch eine reiche Beispielsammlung von Werken namhafter Componisten, wie PALESTRINA, LASSUS und auch späterer, PERTI, MARCELLO, CLARI u. a., auszeichnet.

Der Lehrgang der alten Schule, wie er auch in vorliegendem Buche abgehandelt ist, bestand darin, dass zunächst die contrapunktischen Übungen in den verschiedenen Octavengattungen (Kirchentonarten) an einen *Cantus firmus* angeknüpft wurden. Der Schüler musste zunächst einen solchen *Cantus firmus* zweistimmig bearbeiten, d. h. er musste ihm eine zweite Stimme als Contrapunkt entgegensetzen, und zwar zuerst, wenn wir uns den *Cantus firmus* in ganzen Noten denken, ebenfalls in ganzen, dann in halben, hierauf in Vierteln, alsdann in syncopierten ganzen und schliesslich in Noten von verschiedener Geltung, eine freie selbständige Melodie bildend. Diesen zweistimmigen folgten drei- und vierstimmige Übungen in derselben Weise. Nachdem der Schüler hiermit eine geraume Zeit hindurch beschäftigt worden, bis er sich eine wirkliche Sicherheit in diesen verschiedenen „Gattungen“ des Contrapunktes angeeignet hatte, verliess man den *Cantus firmus* und es begannen die Vorübungen zur Fuge, nämlich die Bildung von kurzen zwei-, drei- und vierstimmigen Sätzen, in welchen die Stimmen nachahmend hintereinander eintreten. Hieran schloss sich die einfache Fuge (zwei-, drei- und vierstimmig) an. Nun erst, nachdem der Schüler hierin sicher geworden, ging man zum doppelten Contrapunkt über, welcher namentlich in der Octave und Duodecime zur Bildung von Fugen mit zwei Themen von grosser Wichtigkeit ist. In vielen neueren Werken über Contrapunkt wird der Fehler gemacht, dass man als Vorübung zur Fuge den Canon anempfiehlt und den Schüler mit dieser unbequemen und reizlosen Form quält, welche mit der Fuge nichts weiter gemein hat, als dass in ihm die Stimmen hintereinander nachahmend eintreten.

Ein anderer Fehler in neueren Werken besteht darin, dass auch der doppelte Contrapunkt vor der Fuge genommen wird. In der gewöhnlichen Fuge, in welcher nur ein Thema ohne bestimmten Gegensatz auftritt, kann derselbe aber gar nicht zur Anwendung kommen. Etwas anderes ist es natürlich, wenn ein zweites oder Gegenthema dem Hauptthema gegenübertritt. Da ist es von Wichtigkeit, bald das eine, bald das andere als Oberstimme zu hören, bald es dem Führer, bald dem Gefährten entgegensetzen zu können. Erst hier findet der doppelte Contrapunkt seine praktische Anwendung. Hiernach ist es für den Compositionsunterricht unerlässlich, dass man die Fugenübung in zwei Abschnitte teilt: dass man vor dem doppelten Contrapunkt

einfache Fugen mit zwei, drei und vier Stimmen arbeiten lässt und dann, wenn hierin Sicherheit erlangt ist, den Schüler mit dem doppelten Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime vertraut macht. Denn diese drei sind für die nun zu erlernende Fuge mit mehreren Themen unentbehrlich, und so lernt der Schüler zugleich seine erworbene Fertigkeit im doppelten Contrapunkt praktisch anwenden. Letzteres scheint mir von besonderer Wichtigkeit, da es nicht zweckmässig ist, dass der Schüler mit diesen oder noch complicierteren Arten des Contrapunktes (z. B. in der Septime, None, Undecime u. s. w.) hingehalten wird, ohne dass er erfährt, welchen Nutzen er von dieser Kunst zu ziehen im Stande ist.

SEB. BACH und dessen Schüler fingen indes in Deutschland zuerst an, die alte strenge Schule zu verlassen. Obgleich nun der große BACH niemals selbst etwas über die Theorie der Musik geschrieben hat, so erhalten wir doch über seine Lehrart hinreichende Kunde durch seine zahlreichen Schüler, von denen der bedeutendste und gründlichste JOH. PHIL. KIRNBERGER ist. Derselbe hat nach seinem eigenen und FORKEL'S Zeugnis die BACH'SCHE Lehre seiner „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ (Berlin und Königsberg 1774 bis 1779) zum Grunde gelegt. In einem kleinen, nicht viel später erschienenen Schriftchen „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition“ (Berlin 1782) sagt er, dass zwar die Musik dem BERARDI, BONONCINI und FUX die reinsten Lehren zu verdanken habe, dieselben seien aber „übertrieben streng“. Dagegen nennt er die BACH'SCHE Methode die „einzige und beste“. Diese ist aber, wie wir sie durch ihn kennen gelernt haben, nichts weniger als eine praktische Unterweisung in der Stimmführung, sondern vielmehr eine aus den Werken seiner Zeit, namentlich den BACH'SCHEN Compositionen abgeleitete Accord- oder Harmonielehre, welche natürlich dem fertigen Musiker viel interessantes bietet, aber in keiner Weise das befördert, wonach wir streben, Gewandtheit in der Stimmführung. Daher kann man nicht umhin, bei der größten Ehrfurcht vor dem Genius BACH'S, der wie kein anderer die Töne in seiner Gewalt hatte, dennoch sein Lehrtalent für die Composition in Zweifel zu ziehen. — ja, wir können vielleicht sagen, dass dieser Mann so unendlich musikalisch begabt war, dass er deshalb als Lehrer gerade in diesem Fache weniger bedeutend war und zu hoch über seinen Schülern dastand. Denn das wird wohl von allen gründlichen Musikkennern zugegeben werden, dass es keinem seiner Schüler, selbst seinen eigenen Sohn KARL PHILIPP EMANUEL nicht ausgenommen, gelungen ist, seine contrapunktische Freiheit in der Stimmführung nur annähernd zu erreichen, obwohl

sie sich viele der eigentümlichen harmonischen Wendungen ihres unvergleichlichen Lehrers anzueignen gewusst haben. Und leicht ist es möglich, dass BACH es nicht für nötig hielt, lange bei den ersten und einfachsten Übungen zu verweilen, weil ihm gleichsam schon bei der Geburt das geläufig war, was ein anderer erst durch ein langes Studium mühevoll erreicht.

Übrigens ist die ältere Weise, den Contrapunkt nach den verschiedenen Gattungen zu lehren, stets von einigen Theoretikern festgehalten worden, wenn auch mit dem großen Mangel, dass sie das Arbeiten in den alten Kirchentönen für unnütz, oder wenigstens für unwesentlich, hielten. Dies sehen wir z. B. in JOH. GEORG ALBRECHTSBERGER'S ANWEISUNG ZUR COMPOSITION (Leipzig 1790), in CHERUBINI'S *Cours de Contre-point* (Leipzig, bei Kistner, französisch und deutsch), auch in der in letzter Zeit erschienenen Lehre vom Contrapunkt von DEHN (herausgegeben von SCHOLZ). Alle in genannten Werken aufgestellten Übungen halten sich nur an Dur und Moll. Dies Verfahren hat aber mancherlei Nachteile: Wir lernen einmal ohne gründliches Studium der alten Tonarten niemals die alten Meisterwerke recht würdigen und den Gang der Musikgeschichte verstehen; ferner ist es aber auch für ein richtiges Modulieren, wenn wir streng diatonisch schreiben wollen, höchst wichtig, dass wir wissen, wie wir auf jeder Stufe der diatonischen Leiter regelrecht einen Schluss einzurichten haben. Ich glaube, die Richtigkeit dieser Behauptung wird sich nur dann einsehen lassen, wenn man selbst das Studium, wie es hier vorgeschrieben wird, gründlich durchgemacht hat.

Für einen Musiker, der für die Kirche zu schreiben gedenkt oder sonst einer ernsteren Richtung (z. B. dem Oratorium) sich zuwendet, halte ich das Studium des Contrapunktes in der angegebenen Art für eine unerlässliche Bedingung. Aber auch der, welcher in der allergeistesten Weise seine Kräfte dem Theater oder dem Concertsaal widmen will, gewinnt, wenn er sich Geschicklichkeit in der Stimmführung erworben hat. Man denke sich z. B. einen Operncomponisten, der eine Arie componieren will, in welcher irgend ein Instrument die Singstimme obligat begleiten soll, oder in welcher er die Violinen in gleichmäßiger dahinfließenden Passagen benutzen will, — wie leicht werden ihm dergleichen Dinge, wenn er sich bei seinem Studium von vornherein daran gewöhnt hat, nicht Accorde aneinanderzureihen, sondern obligate Stimmen zu schreiben. Mit welcher Sicherheit wird ein solcher seine Ensemblestücke und Finales zusammensetzen, wenn er mit Leichtigkeit eine Fuge zu schreiben im Stande ist. Mit Recht nennt daher CHERUBINI in der Einleitung zu seinem *Cours de Contre-point* die Kunst der

Fugencomposition die Grundlage aller Composition. Und sehen wir die Werke unserer großen Meister an, wie hätten BACH, HÄNDEL, MOZART u. a. in oft unglaublich kurzer Zeit ihre größten Meisterwerke hinstellen können, wenn sie nicht die Stimmführung beherrscht hätten? Und gerade bei den schwierigeren Formen, in großen ausgeführten und fugierten Chören ist alles wie aus einem Gusse hingeworfen und klingt, als verstünde sich das folgende von selbst, und dennoch in jedem Augenblicke unterhaltend und neu.

Wie schon oben gesagt, habe ich mich in vorliegendem Buche in der Anordnung fast ganz dem zweiten Teile des Fux'schen Werkes angeschlossen; ich habe daher fast alle seine Beispiele herüber genommen, aber auch vielfach neue hinzugefügt, da mir die seinen nicht immer ausreichend erschienen. Eine weitläufige Behandlung der mathematischen Klanglehre, wie sie in vielen alten Lehrbüchern gegeben ist, ist für unsere Zeit nicht mehr angemessen. In der Einleitung\*) habe ich statt dessen nur in der Kürze die akustischen Verhältnisse der diatonischen Tonleiter auseinandergesetzt; hieran knüpfen sich einige historische Notizen über die Entwicklung der Notation und über die Kirchentonarten, welche in dieser Weise wohl noch nicht zusammengestellt sind, im übrigen aber keine Ansprüche auf Neuheit haben. Sie sollen nur den Schüler auf die Litteratur und Geschichte seiner Kunst aufmerksam machen.

Fux geht in seinem *Gradus ad parnassum* nicht über den vierstimmigen Satz hinaus; einige Andeutungen über den mehrstimmigen schienen mir indes nicht ohne Nutzen, obgleich sich im ganzen nicht viel hierüber sagen lässt. Wenn man Fertigkeit in der Stimmführung bis zum vierstimmigen Satze in einem gewissen Grade erreicht hat, so hört die eigentliche specielle Anleitung auf; man lernt dann durch unausgesetztes eigenes Arbeiten und durch das Studium guter Werke mehr, als durch Bücher und Lehrer. Ich habe mich daher in diesem Punkte kurz gefasst und statt dessen einige Beispiele von älteren Componisten beigegeben.

---

\*) Diese Einleitung ist in der zweiten und dritten Auflage gänzlich umgearbeitet und bedeutend erweitert worden, mit Ausnahme des zweiten Capitels: „Musikalischer Ton. Akustische Verhältnisse“, über welchen Gegenstand der Verf. inzwischen eine besondere bereits oben S. VII citierte Schrift: „Die Größe der musikalischen Intervalle“ veröffentlicht hat.

# Inhalt.

---

## Einleitung.

Capitel I. Vom Rhythmus . . . . .	1
Cap. II. Musikalischer Ton. Akustische Verhältnisse . . . . .	11
Cap. III. Intervalle . . . . .	20
Cap. IV. Benennung der Töne . . . . .	27
Cap. V. Notation . . . . .	40
Cap. VI. Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen	70
Cap. VII. Von den Tonarten . . . . .	76
Cap. VIII. Von der Melodie . . . . .	99
Cap. IX. Über die Einrichtung des Schlusses in der Mensuralmusik . .	120

## Die Lehre vom Contrapunkt.

Erster Teil. Einfacher Contrapunkt. . . . .	126
<b>Zweistimmiger Contrapunkt, erste Gattung</b> . . . . .	142
Zweite Gattung . . . . .	150
Dritte Gattung . . . . .	158
Vierte Gattung . . . . .	171
Fünfte Gattung . . . . .	179
<b>Vom dreistimmigen Satze, erste Gattung</b> . . . . .	188
Zweite Gattung . . . . .	198
Dritte Gattung . . . . .	206
Vierte Gattung . . . . .	212
Fünfte Gattung . . . . .	234
<b>Von der Composition mit vier Stimmen</b> . . . . .	237
Erste Gattung . . . . .	241
Zweite Gattung . . . . .	246
Dritte Gattung . . . . .	251
Vierte Gattung . . . . .	257
Fünfte Gattung . . . . .	266
<b>Vom vierstimmigen Choralatz</b> . . . . .	268

Zweiter Teil.

Von der Nachahmung . . . . .	283
Vom Trugschluss . . . . .	298
<b>Von der Fuge . . . . .</b>	<b>302</b>
Von der zweistimmigen Fuge . . . . .	322
Von der dreistimmigen Fuge . . . . .	333
Von der vierstimmigen Fuge . . . . .	352
<b>Vom doppelten Contrapunkt . . . . .</b>	<b>365</b>
Vom doppelten Contrapunkt in der Octave . . . . .	367
Vom doppelten Contrapunkt in der Decime . . . . .	379
Vom doppelten Contrapunkt in der Duodecime . . . . .	392
Die Fuge mit drei Themen . . . . .	404
Von der verkehrten Nachahmung . . . . .	407
<b>Vom Canon . . . . .</b>	<b>411</b>
<b>Vom mehrstimmigen Satz . . . . .</b>	<b>416</b>
Fünfstimmiger Satz . . . . .	418
Sechsstimmiger Satz . . . . .	422
Siebenstimmiger Satz . . . . .	433
Achtstimmiger Satz . . . . .	433
<b>Vom Unterlegen der Textworte . . . . .</b>	<b>444</b>
<b>Über die Beantwortung des Themas in der modernen Fuge</b>	<b>456</b>
Fuge in Dur . . . . .	457
Fuge in Moll . . . . .	466

---

Namen- und Sachregister . . . . .	469
-----------------------------------	-----

---

# Einleitung.

---

## Cap. I.

### Vom Rhythmus.

**R**hythmus ist eine nach gewissen Gesetzen geordnete Einteilung der Zeit. Dieselbe geschieht zunächst dadurch, dass wir Zeiteile von gleicher Dauer abmessen. Diese gleichmäfsig abgemessenen Zeiteile sind aber an und für sich noch nicht Rhythmus, wenn nicht noch ein zweites Moment, die Betonung, hinzukommt, durch welche man mehrere solcher Zeiteile zu einer gröfseren Einheit zusammenfasst. Eine solche Einheit nennt man Takt, wofür man aber auch den Namen Rhythmus gebraucht.

Man kann die absolute Gröfse der einzelnen unter einander gleichen Zeiteile verschieden annehmen, so dass es langsamere und schnellere Rhythmen giebt, d. h., dass Takte von gleicher Anzahl der Zeiteile einen gröfseren oder kleineren Zeitraum einnehmen können; doch wird nach beiden Seiten hin durch das dem Menschen innewohnende Gefühl die Grenze gezogen. Sind die einzelnen Zeiteile zu groß, d. h., ist die Folge derselben gar zu langsam, so verlieren wir das Urteil über ihre Gröfse und Gleichheit und es gelingt uns nicht mehr ohne äufserer Hülfe, sie als von gleicher Dauer aufzufassen; sind sie dagegen zu klein, d. h. geschieht ihre Folge zu schnell nach einander, so sind sie schliefslich nicht mehr unterscheidbar. Innerhalb dieser Grenzen (die freilich nicht genau zu bestimmen sind) ist die Mannigfaltigkeit der Gröfse unendlich, und wir bezeichnen dieselbe als Geschwindigkeit oder *Tempo*.

Die Betonung fasst mehrere solcher Zeitgröfsen oder Zeiteile zu einem Takt oder Rhythmus zusammen, und wir nennen jene Zeitgröfsen oder Zeiteile nun Taktzeiten. In jedem Takt ist diejenige Taktzeit, auf welche die Betonung fällt, gute Taktzeit oder *Arsis*, die unbetonte ist schlechte

Taktzeit oder *Thesis*\*). Das uns innewohnende Gefühl verlangt, dass die Betonungen oder guten Taktzeiten immer nach einer gleichmäßigen Anzahl von Taktzeiten wiederkehren. Aber auch hier ist eine Grenze gezogen, und zwar eine ganz bestimmte, so dass wir nur zwei Taktarten zu unterscheiden im Stande sind, nämlich die gerade und die ungerade. In der ersteren fassen wir je zwei Zeiten unter einer Betonung zu zweizeitigen oder geraden Takten zusammen; in der anderen je drei Zeiten zu dreizeitigen oder ungeraden. In einem geraden Takt folgt auf die betonte oder gute Taktzeit (*Arsis*) eine unbetonte (*Thesis*). In einem ungeraden Takt folgen dagegen auf die gute oder betonte Taktzeit zwei unbetonte. Die Taktzeiten wollen wir hier und in den folgenden Auseinandersetzungen durch Viertelnoten bezeichnen, so dass der gerade Takt als Zwei-Viertel-Takt erscheint,

$$2/4 \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \text{etc.}$$

und der ungerade als Drei-Viertel-Takt.

$$3/4 \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \bullet \quad \text{etc.}$$

Auf diese beiden Grundformen, den geraden oder zweizeitigen und ungeraden oder dreizeitigen Takt, sind alle rhythmischen Gestaltungen zurückzuführen, so mannigfaltig dieselben auch scheinen mögen. Denn nehmen wir vier Zeiten zu einem Takte zusammen, so zerlegen sich diese schon von selbst in zwei mal zwei Zeiten. Bei einem Zusammenfassen von fünf Zeiten aber drängt sich uns unwillkürlich die Teilung in 2 + 3 oder umgekehrt 3 + 2 auf, in folgender Weise:

$$\text{entweder } 5/4 \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \text{etc.}$$

$$\text{oder } 5/4 \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad | \quad \hat{\bullet} \quad \bullet \quad \text{etc.}$$

Hierdurch würden wir Betonungen in ungleichmäßigen Abständen bekommen, wodurch das rhythmische Gefühl verletzt wird.

Es darf indes nicht unerwähnt bleiben, dass nach den Ueberlieferungen der alten griechischen Rhythmiker die Griechen neben der geraden Taktart,

---

\*) Ich bezeichne, dem in neueren Schriften über Rhythmik und Metrik seit BENTLEY eingeführten Gebrauch gemäß, die gute oder betonte Taktzeit mit *Arsis* und die schlechte oder unbetonte mit *Thesis*, während JOS. FUX und andere Schriftsteller jener Zeit diese Wörter umgekehrt gebrauchten, und *Thesis* die gute und *Arsis* die schlechte Taktzeit nennen, weil allerdings die griechischen und lateinischen Schriftsteller meistens diese Bezeichnung haben, wobei sie vom Niedersetzen und Heben des Fußes beim Tanzen und Marschieren ausgehen. Sie haben aber zuweilen auch die jetzt übliche umgekehrte Bezeichnung, die sich auf Hebung und Senkung der Stimme gründet. Die Stellen der Alten über diesen Gegenstand s. in der Anmerkung zum *Anonymus de musica* ed. FRIEDR. BELLELMANN (Berlin 1841) S. 21 und in ROSSBACH'S griechischer Rhythmik (Leipzig 1854) S. 25.

die sie das γένος ἴσον nannten und der ungeraden, ihrem γένος διπλάσιον auch die fünfteilige Taktart, das sogenannte γένος ἡμιόλιον (nach dem Verhältnis 3 : 2) im Gebrauch hatten. Die moderne Musik hält jedoch eine solche Vereinigung von fünf Zeiten unter einer Betonung mit Recht für unrhythmisch. Ueber das, was wir heutzutage Hemiolien nennen siehe weiter unten, S. 10.

Wie man zunächst die einzelnen Zeitteile in zwei und dreiteilige Takte gruppiert hat, ebenso werden nun mehrere dieser Takte zu größeren Takten zusammengefasst, und zwar ebenfalls wieder durch die Zahlen zwei und drei, so dass wir durch die Zusammensetzung von zwei geraden den vierzeitigen Takt erhalten, den wir in Viertelnoten so ausdrücken:

$$C \mid \hat{r} \ r \ \bar{r} \ r \ \bar{r} \ r \mid \hat{r} \ r \ \bar{r} \ r \mid \hat{r} \ etc.$$

In einem solchen größeren Takte wird die erste Taktzeit durch eine stärkere Betonung hervorgehoben, so dass nun jene einfachen Takte, aus denen er zusammengesetzt ist, unter einander wieder in dem Verhältnis von *Arsis* und *Thesis* stehen. Hiernach hat das erste Viertel von den vier Taktzeiten die Hauptbetonung, das dritte die Nebenbetonung, während das zweite und vierte Viertel die unbetonten Taktzeiten sind. Die Haupt-*Arsis* bezeichne ich durch dieses Zeichen ^, die Nebenbetonung hierdurch -.

In ähnlicher Weise werden auch drei gerade Takte zu einem größeren Takte verbunden. Bei der Annahme von Viertelnoten im langsamen 3/2-Takt so:

$$3/2 \ \hat{r} \ r \ \bar{r} \ r \ \bar{r} \ r \mid \hat{r} \ r \ \bar{r} \ r \ \bar{r} \ r \mid \hat{r} \ etc.$$

In diesem größeren sechszeitigen Takte steht der erste kleinere zweizeitige Takt zu den beiden folgenden nach Maßgabe des dreiteiligen Rhythmus in dem Verhältnis von *Arsis* und *Thesis*, so dass von den sechs Taktzeiten die erste die Hauptbetonung, die dritte und fünfte Nebenbetonungen haben.

Ferner kann man auch vier gerade Takte zu einem größeren zusammenfassen, wie hier:

$$C \ 2/1 \ \bar{r} \ r \ \bar{r} \ r \ \hat{r} \ r \ \bar{r} \ r \mid \bar{r} \ r \ \bar{r} \ r \ \hat{r} \ r \ \bar{r} \ r \mid \bar{r} \ etc.$$

Dieser achtzeitige Takt besteht aus vier zweizeitigen kleineren Takten, zugleich aber auch aus zwei vierzeitigen. Wir haben auf dem ersten Viertel die Hauptbetonung des ganzen Taktes und auf dem fünften Viertel eine Nebenbetonung, welche sich zu den Betonungen des dritten und siebenten Viertels wie eine Hauptbetonung verhält.

Je größer die Takte werden, desto schwieriger ist es, die verschiedenen Grade der Betonungen zu unterscheiden, so dass man noch grössere Zusammen-

setzungen, wie z. B. den aus sechs einfachen geraden oder drei vierzeitigen Takten bestehenden zwölfzeitigen Takt,

$$C \ 3/1 \ \bar{\hat{p}} \ p \ \bar{p} \ p \ \hat{p} \ p \ \bar{p} \ p \ \hat{p} \ p \ \bar{p} \ p \ | \ \bar{\hat{p}} \ etc.$$

und ferner den aus vier vierzeitigen Takten bestehenden sechzehnzeitigen,

$$C \ 4/1 \ \bar{\bar{\hat{p}}} \ p \ \bar{p} \ p \ \hat{p} \ p \ \bar{p} \ p \ \hat{p} \ p \ \bar{p} \ p \ \hat{p} \ p \ | \ \bar{\bar{\hat{p}}} \ etc.$$

kaum noch als Takteinheit empfindet, weshalb sie in der Praxis nur in höchst seltenen Fällen Anwendung finden dürften.

Im ungeraden Rhythmus kommt in derselben Weise die Zusammenfassung von zwei, drei und vier einzelnen Takten zu größeren vor. Im Sechs-Viertel-Takt haben wir einen aus zwei einfachen ungeraden Takten bestehenden größeren Takt.

$$6/4 \ \hat{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ | \ \hat{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ | \ \hat{p} \ etc.$$

Im Neun-Viertel-Takt haben wir einen aus drei einfachen ungeraden Takten bestehenden größeren Takt.

$$9/4 \ \hat{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ | \ \hat{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ | \ \hat{p} \ etc.$$

Im Zwölf-Viertel-Takt haben wir einen aus vier einfachen ungeraden Takten bestehenden größeren Takt.

$$12/4 \ \bar{\hat{p}} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ \hat{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ | \ \bar{\hat{p}} \ etc.$$

Hierüber pflegt die moderne Musik nicht hinauszugehen, obwohl der Achtzehn-Viertel-Takt d. h. die Verdopplung des Neun-Viertel-Taktes vielleicht noch zulässig wäre.

$$18/4 \ \bar{\bar{\hat{p}}} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ \hat{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ | \ \bar{\bar{\hat{p}}} \ etc.$$

In Bezug auf die beiden sechszeitigen Takte, nämlich:

$$3/2 \ \hat{p} \ p \ \bar{p} \ p \ \bar{p} \ p \ | \ \hat{p} \ p \ \bar{p} \ p \ \bar{p} \ p \ | \ \hat{p} \ etc.$$

$$6/4 \ \hat{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ | \ \hat{p} \ p \ p \ \bar{p} \ p \ p \ | \ \hat{p} \ etc.$$

sei hier hinzugefügt, dass dieselben trotz ihres gleichgroßen Umfanges in ihrem Wesen durchaus verschieden von einander sind. Wie wir sehen, kann es also verschiedene größere zusammengesetzte Takte geben, welche die gleiche Anzahl von Taktzeiten haben, aber durch ihre Zusammensetzung sich von einander unterscheiden. Ihre Art bestimmen wir immer nach den ihnen

zu Grunde liegenden einfachen Takten. Der Sechs-Viertel-Takt gehört hier- nach der ungeraden Taktart an, weil er sich aus zwei einfachen ungeraden Takten zusammensetzt; der langsame Drei-Halbe-Takt gehört dagegen der geraden Taktart an, weil er sich aus drei einfachen geraden zusammensetzt.

Wie wir bis jetzt mehrere einfache Takte zu größeren zusammen- gesetzten vereinigt haben, so dass die einfachen Takte in jenen größeren gleich- sam als Taktzeiten erscheinen; in derselben Weise kann man nach der an- deren Seite hin die einzelnen Taktzeiten in kleinere Teile zerlegen, was wiederum nur durch die Zahlen zwei und drei geschehen kann. Alsdann kann man auch die so gewonnenen kleineren Taktteile nochmals durch die angegebenen Zahlen teilen und so fort. Dies hat aber ebenfalls seine Grenzen und hängt namentlich vom *Tempo*, d. h. von der Größe der Taktzeiten selbst ab; denn die Teilung so weit fortführen zu wollen, dass die hierdurch entstehenden kleineren Noten sich nicht mehr auffassen und rhythmisch gliedern lassen, würde außerhalb der erlaubten Grenze liegen.

Die Teilung durch zwei ist die gewöhnlichere, z. B.

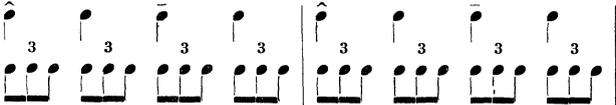
$\frac{2}{4}$ 

 etc.

$\frac{3}{4}$ 

 etc.

Aber auch die Teilung durch drei kommt vor. Ihre Bezeichnung in der Notenschrift geschieht gewöhnlich durch die Triole,

$\text{C}$ 

 etc.

falls der Komponist nicht von vorn herein auf eine dreiteilige Untereinteilung Rücksicht nimmt und die Taktzeiten selbst durch punktierte Viertelnoten ausdrückt. Dann müssen wir den einfachen geraden Takt als  $\frac{6}{8}$  Takt, den einfachen ungeraden Takt als  $\frac{9}{8}$  Takt und den vierzeitigen als  $\frac{12}{8}$  Takt u. s. w. schreiben, wie hier:

$\frac{6}{8}$ 


$$\begin{aligned}
 & \frac{9}{8} \left| \begin{array}{c} \hat{\cdot} \quad \cdot \quad \cdot \\ \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \end{array} \right| = \frac{3}{4} \left| \begin{array}{c} \hat{\quad} \quad \cdot \quad \cdot \\ \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \end{array} \right| \\
 & \frac{12}{8} \left| \begin{array}{c} \hat{\cdot} \quad \cdot \quad \bar{\cdot} \quad \cdot \\ \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \end{array} \right| = \text{C} \left| \begin{array}{c} \hat{\quad} \quad \cdot \quad \bar{\quad} \quad \cdot \\ \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \end{array} \right|
 \end{aligned}$$

Und hierbei kann nun wieder die Untereinteilung durch zwei und drei stattfinden, z. B.

$$\frac{6}{8} \left| \begin{array}{c} \hat{\cdot} \quad \cdot \\ \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \end{array} \right| \quad \text{oder} \quad \left| \begin{array}{c} \hat{\cdot} \quad \cdot \\ \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \end{array} \right|$$

so wie auch bei der Teilung der Taktzeiten durch zwei eine Untereinteilung in Triolen stattfinden kann, z. B.

$$\frac{3}{4} \left| \begin{array}{c} \hat{\quad} \quad \cdot \\ \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \end{array} \right| \quad \text{etc.}$$

In der modernen Instrumentalmusik werden dergleichen Teilungen oft absichtlich bis zur Unverständlichkeit angewendet. In der Vokalmusik, namentlich aber im mehrstimmigen Chorgesange, ziehen sich die Grenzen von selbst, wenn der Komponist die nötige Rücksicht auf die menschliche Stimme nimmt und wenn ihm daran gelegen ist, dass die Sänger sowohl die Textworte verständlich aussprechen, als auch die rhythmischen und harmonischen Verhältnisse der Komposition klar und deutlich ausführen können.

In den vorstehenden Auseinandersetzungen haben wir die Taktzeiten, oder wie sie die Alten in Rücksicht auf das Taktschlagen nannten, die *σημεῖα ποδός* nach willkürlicher Annahme stets als Viertelnoten und bei der dreiteiligen Untereinteilung als punktierte Viertelnoten geschrieben. Die Praxis hält an dieser Schreibweise nicht fest, sondern wählt von den verschiedenen Notengattungen, von denen jede die nächst kleinere Gattung zweimal umfasst, irgend eine beliebige zur Bezeichnung der Taktzeiten heraus. Nehmen wir z. B. das Lied: „Heil dir im Siegerkranz“, welches dem einfachen ungeraden Rhythmus angehört, so pflegt man es gewöhnlich in der hier angegebenen Weise im Drei-Viertel-Takt zu notieren:

Beispiel A.

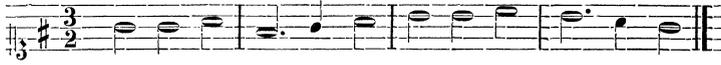


Die Praxis kann hierfür aber auch die kleinere oder auch die gröfsere Notengattung wählen, wie die beiden folgenden Beispiele (B und C) zeigen:

Beispiel B.



Beispiel C.



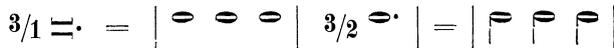
Im Beispiel B drücken wir die Taktzeiten nicht durch Viertelnoten sondern durch Achtelnoten aus und bezeichnen die Taktart als Drei-Achtel-Takt. Die Achtelnoten haben hier dieselbe Geltung d. h. dieselbe Geschwindigkeit, dasselbe *Tempo*, wie die Viertelnoten im Beispiel A. — Im Beispiel C. bezeichnen wir die Taktzeiten durch halbe Noten und nennen die Taktart den Drei-Halben-Takt. Auch hier ist das *Tempo* nicht geändert, und es haben die halben Noten dieselbe Geschwindigkeit, welche die Viertelnoten im Beispiel A hatten.

Im sechzehnten Jahrhundert pflegte man die gerade Taktart fast immer als vierzeitigen Takt aufzufassen, also dipodisch zu messen; und die Taktzeit wurde meist durch die halbe Note (*minima*) ausgedrückt, so dass dann die *brevis* (unsere doppelte Taktnote) die Note für den vollen vierzeitigen Takt war,



weshalb man den vierzeitigen Takt in dieser Gestalt noch heute den *alla-breve*-Takt zu nennen pflegt.

Die ungerade Taktart wurde fast stets als einfacher dreizeitiger Takt aufgefasst, und die Taktzeiten meist durch ganze Noten (*semibreves*), seltener durch halbe Noten (*minimae*) bezeichnet:



Im ersteren Falle nennen wir die Taktart heutzutage den Drei-Eintel-Takt, im anderen den Drei-Halben-Takt. Die Musiker des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nannten die erstere Schreibweise das *tempus perfectum*, die andere die *prolatio major*.\*) — Größere zusammengesetzte Takte kamen bei ihnen

\*) Ueber diese Ausdrücke vergl. des Verfassers Schrift: „Die Mensuralnoten und Taktzeichen im XV. und XVI. Jahrhundert,“ Berlin bei Georg Reimer 1858.



man häufig eine andere aus der Reihe der in einem Gesange vorkommenden Notengattungen einsetzen kann. Es kommt hierbei nur darauf an, dass die als Taktzeit zu wählende Notengattung eine Dauer hat, die sich dem Gefühl des Ausführenden leicht einprägt, also nicht zu schnell und nicht zu langsam ist.

Es ist nicht nötig, dass ein Gesang stets mit dem vollen Takt d. h. mit der ersten Taktzeit seinen Anfang nimmt; es können derselben auch eine oder mehrere schlechte Taktzeiten oder Teile von solchen vorangehen, die wir Auftakt nennen. Man unterscheidet daher Rhythmen, welche mit dem vollen Takte anheben und Rhythmen, welche mit einem Auftakte beginnen. Die ersteren pflegt man fallende Rhythmen zu nennen, weil auf die *Arsis* oder Hebung die *Thesis* oder Senkung folgt; die anderen dagegen steigende Rhythmen, weil hier umgekehrt die *Thesis* der *Arsis* vorangeht.

Die Größe des Auftaktes kann sehr verschieden sein. In dem folgenden Liede besteht derselbe aus einer Taktzeit:



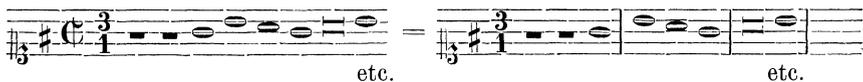
in dem folgenden aus drei halben Taktzeiten:



Ist der Auftakt groß, geht z. B. einem sechszeitigen Takte ein vier- oder fünfzeitiger Auftakt voraus, oder einem neunzeitigen Takte ein sieben- oder achtzeitiger u. s. w., so pflegt man den ersten Takt voll zu schreiben, indem man die dem Auftakt vorangehende gute Zeit als Pause notiert. Doch ist dies heutzutage dem Ermessen des Componisten überlassen, z. B.



Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert aber und früher, als man noch keine Taktstriche anwendete, wurden in den mit einem Auftakte beginnenden Stücken stets die Pausen vorausgesetzt, ohne welche man den Auftakt nicht hätte erkennen können, z. B.



Ein rhythmisch wirklich befriedigender Schluss wird immer auf den vollen Takt fallen, dessen Note man dann nach Belieben aushält. Um den vollen

Takt zum Schluss zu erreichen, wird in den Gesängen häufig die vorletzte Silbe zu einer längeren Note gedehnt. Beispiele sind in allen Kirchenliedern vorhanden.



Nicht selten ändert der Componist im Laufe eines Gesanges die Taktart und die Geschwindigkeit. Ein solcher Takt- und Tempo-Wechsel tritt am besten mit dem vollen Takt ein, mindestens muss er aber mit einer Nebenbetonung seinen Anfang nehmen, wie z. B. in der PALESTRINA'schen Motette „*Dies sanctificatus*“.

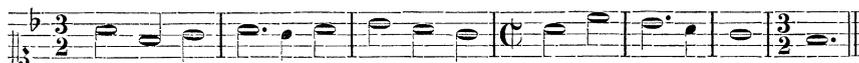


Wie oft ein Taktwechsel eintreten kann und wie lang man dieselbe Taktart beizubehalten hat, bis ein neuer Wechsel folgen kann, ist nicht zu bestimmen und hängt von den Zufälligkeiten der Textworte u. s. w. ab.

Ein häufig vorkommender kurzvorübergehender Taktwechsel vom dreizeitigen Takt in den zweizeitigen bei vorgeschriebener ungerader Taktart bilden die sogenannten Hemiolien, welche meist unmittelbar vor einem Schlussfall vorkommen. Hier werden durch die Betonung zwei dreizeitige Takte in drei zweizeitige verwandelt, z. B.



hierfür könnte man also auch so schreiben:



Die Componisten pflegen hier aber kein neues Taktzeichen zu setzen. Der Wechsel ergibt sich durch die Wortunterlage meist von selbst, wie z. B. in dem ersten Chor des HÄNDEL'schen *Messias* „*And the glory, the glory of the Lord*“, ferner in dem Schlusssatz der Motette von PALESTRINA *Dies sanctificatus*, u. s. w.

Das hier über den Rhythmus im Allgemeinen Gesagte möge genügen. Wie die Töne der Melodie sich rhythmisch zu gestalten haben, ist Sache der Praxis und kommt bei den betreffenden Gattungen des Contrapunktes zur Sprache.

## Cap. II.

### Musikalischer Ton. Akustische Verhältnisse.

Wenn man den gemeinschaftlichen Begriff, der den Ausdrücken Klang, Schall, Laut, Ton, Geräusch und ähnlichen zum Grunde liegt, durch einen derselben, z. B. durch Klang bezeichnet, so ist Klang die dem Gehöre vernehmbare Bewegung der Körper\*). Von den mancherlei Eigenschaften, welche die Klänge haben können, und wonach wir sie stark, schwach, kreischend, dumpf, schwirrend, brummend u. s. w. nennen, giebt es auch eine, die wir durch den Ausdruck Höhe bezeichnen, und die einem jeden Klange, dem einen in größerem, dem anderen in geringerem Mafse, zukommt, so dass sich jede zwei Klänge in betreff dieser Eigenschaft mit einander vergleichen lassen und entweder als gleich, oder als ungleich befunden werden, in welchem Falle der eine höher, der andere tiefer heißt. Von dem Begriff der Höhe und Tiefe aber, da er das Resultat einer unmittelbaren Wahrnehmung ist, lässt sich ebensowenig eine Definition geben, wie von den aus den Wahrnehmungen anderer Sinnesorgane hervorgehenden Begriffen, z. B. von süß und sauer, von rot und blau u. a. Wohl kann man aber die in der Natur begründete Ursache dieser Eigenschaften angeben, z. B. man weiß, dass durch die chemische Verbindung gewisser Stoffe ein saurerer oder süßser Geschmack entsteht; man weiß, dass die Körper auf verschiedene Weise die Strahlen des Lichtes aufnehmen und wieder ausstrahlen und hierdurch in verschiedenen Farben erscheinen. Auf eine dem entsprechende Weise muss man von den tieferen Klängen sagen, dass sie durch langsamere und von den höheren, dass sie durch schnellere Bewegungen hervorgebracht werden.

Wenn ein Körper in Bewegung gesetzt wird, so teilt sich dieselbe der Luft mit und gelangt so zu unseren Gehörsnerven. Da die Körper aber oft von der unregelmäßigsten Gestalt, oft aus den verschiedenartigsten Stoffen zusammen gesetzt sind, so erfolgen ihre zitternden Bewegungen so ungleichmäßig aufeinander, dass ihr Klang in jedem Augenblicke von verschiedener Höhe ist. Andere regelmäßigere Körper, z. B. eine ausgespannte Saite, lassen ihre Schwingungen in ganz gleichmäßigen Zeiträumen auf einander folgen, und einen solchen Klang, welcher wegen der Gleichmäßigkeit der ihn hervorbringenden Bewegungen auf einerlei Höhe bleibt, nennen wir Ton. Töne also unterscheiden sich von anderen Klängen durch die Stätigkeit ihrer Höhe,

---

\*) Der Griechische Schriftsteller EUKLID fängt seine Schrift über die Teilung der Saite mit diesen Worten an: *Ἐὶ ἤσυχλα εἶη καὶ ἀκίνηστα, σιωπὴ ἂν εἶη σιωπῆς δὲ οὐσης καὶ μηδενός κινουμένου, οὐδὲν ἂν ἀκούοιτο.* Wenn Ruhe und Unbeweglichkeit stattfände, so würde Schweigen sein, und wenn sich nichts bewegte, würde nichts gehört werden.

und nur solche allein können (wie sich später zeigen wird) als Grundlage der harmonischen Verhältnisse in der Musik (im Gesange) in Anwendung kommen.

Zwischen jeden zwei auf verschiedener Höhe befindlichen Tönen giebt es eine unendliche Menge Zwischentöne, so wie zwischen jeden zwei Bewegungen von verschiedener Geschwindigkeit eine unendliche Menge mittlerer Geschwindigkeiten denkbar sind. Würde nun der Übergang von einem Tone zu einem andern durch die sämtlichen unendlich vielen Zwischenstufen geschehen, so würden hierdurch Klänge entstehen, die, weil ihnen die Stätigkeit der Höhe fehlt, keine Töne und folglich für die Musik unbrauchbar wären. Es gehört demnach zum Wesen der Musik, dass der Übergang von einem Tone zu einem andern mit Überspringung jener unendlich vielen Zwischenstufen geschieht, d. h., dass die einzelnen Töne durch Zwischenräume auseinander gehalten werden. Den Zwischenraum oder die Entfernung zweier Töne von einander nennt man Intervall. Die musikalischen Töne sind also solche Klänge, die während ihrer ganzen Dauer auf einerlei Höhe stehen bleiben und in Intervallen zu einander überschreiten.

Von zwei verschiedenen Tönen wird, wie oben gesagt, der tiefere durch langsamere, der höhere durch schnellere Schwingungen hervorgebracht; sie stehen also in einem mathematischen Verhältnis zu einander. So bilden z. B. zwei Töne, deren Schwingungszahlen sich wie 1 : 2 verhalten, ein größeres Intervall als zwei, deren Schwingungszahlen das Verhältnis 2 : 3 haben u. s. w. Das Intervall zweier Töne im Verhältnis 8 : 9 oder auch dem von ihm nur wenig verschiedenen von 9 : 10 nennen wir ganzen Ton, die ohngefähre Hälfte 15 : 16 halben Ton. Die Grundlage aller harmonischen Verhältnisse in der Musik bildet eine Reihe von Tönen, welche wir die diatonische Tonleiter nennen, in welcher abwechselnd nach zwei größeren Intervallen (ganzen Tönen) und dann nach drei solchen ein kleineres (ein halber Ton) folgt. Jeder auch nicht musikalisch gebildete Mensch, wenn er nur überhaupt die Töne der Höhe und Tiefe nach unterscheidet, singt unwillkürlich in diesen Verhältnissen. Es hat nämlich diese Tonleiter in der Natur selbst ihren Ursprung, da sie, wie sich weiter unten zeigen wird, aus den einfachsten Zahlenverhältnissen hervorgeht.

Wie der menschliche Verstand einfache Verhältnisse leichter als verwickeltere zu übersehen im Stande ist, so fasst auch unser Ohr solche Intervalle mit größerer Sicherheit auf, denen ein einfaches Zahlenverhältnis zu Grunde liegt. Diese einfachen Verhältnisse sind daher die wohltönenderen und bilden die Konsonanzen in der Musik; jene komplizierteren dagegen die Dissonanzen, welche nicht selbständig auftreten können, sondern erst einer Vorbereitung und Auflösung durch und in konsonierende Verhältnisse bedürfen, wenn sie nicht dem Ohr unangenehm erscheinen sollen; d. h. wenn ein Ton

in ein dissonierendes Verhältnis zu den gleichzeitig erklingenden Tönen treten soll, so muss er unmittelbar vorher schon als ein konsonierendes Intervall zu den daselbst ihn begleitenden Tönen erklingen sein (dies heisst Vorbereitung) und den unmittelbar nächsten Schritt nicht anders als zur nächst tieferen Tonstufe machen (dies heisst Auflösung). Aus der Zusammenstellung der von einem Tone aus gefundenen einfacheren oder konsonierenden Intervalle entsteht dann auch die bereits erwähnte, einer jeden Musik zu Grunde liegende diatonische Tonreihe.

Nächst dem Einklange  $1 : 1$ , ist das einfachste Verhältnis, in welchem zwei Töne zu einander stehen können,  $1 : 2$ ; d. h. in dem Zeitraum, in welchem der tiefere Ton eine gewisse Anzahl Schwingungen macht, macht der höhere doppelt so viel. Dies ist die Oktave, z. B.  $C-c$ .

Hierauf folgt das Verhältnis  $2 : 3$ ; in demselben Zeitraum, in welchem der tiefere Ton zweimal schwingt, schwingt der obere dreimal; dies ist die Quinte, z. B.  $c-g$ . Alsdann kommt das Verhältnis  $3 : 4$ , die Quarte, z. B.  $c-f$  und hierauf  $4 : 5$ , die große Terz, z. B.  $c-e$ .

Diese hier genannten Intervalle genügen, die ganze Tonleiter darzustellen; sämtlich sind sie Konsonanzen, denen sich noch das Verhältnis der kleinen Terz  $5 : 6$  hinzugesellt, welches wir erhalten, wenn wir einem Tone (z. B.  $C$ ) seine große Terz und Quinte geben; es ist dann die Differenz dieser beiden Intervalle:

$$1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2} = 4 : 5 : 6.$$

$$c, e, g. \quad c, e, g.$$

Zwei Töne, die in dem Verhältnis  $1 : 2$ , oder der Oktave stehen, machen auf unser Ohr einen so ähnlichen Eindruck, dass wir sie mit demselben Namen benennen und uns vorstellen, es sei derselbe Ton, nur in einem kleineren Mafsstabe. Hieraus geht hervor, dass ein Intervall durch seine Umkehrung (d. h. wenn man den höheren Ton desselben um eine Oktave tiefer, oder den tieferen um eine Oktave höher setzt) seine konsonierende oder dissonierende Eigenschaft nicht verliert. So entsteht aus der Umkehrung der Quinte  $2 : 3$  die Quarte  $3 : 4$  und natürlich, umgekehrt, aus der Umkehrung der Quarte  $3 : 4$  die Quinte  $4 : 6 = 2 : 3$ . Durch die Umkehrung der großen Terz  $4 : 5$  die kleine Sexte  $5 : 8$  und durch die Umkehrung der kleinen Terz  $5 : 6$  die große Sexte  $6 : 10 = 3 : 5$ . Es sind somit alle aus den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6 und deren Verdoppelungen bestehenden Verhältnisse Konsonanzen.

Von den Verbindungen von mehr als zwei Tönen kann nur eine Verbindung von dreien konsonieren, nämlich die von Grundton, Quinte und (großer oder kleiner) Terz,

$$1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2} \text{ und } 1 : \frac{6}{5} : \frac{3}{2}$$

$$4 : 5 : 6 \text{ und } 10 : 12 : 15$$

$$c-e-g \text{ und } c-es-g$$

mit ihren Umkehrungen. Von diesen Beiden ist aber die erstere mit großer Terz und Quinte die konsonierendere, weil das Verhältnis 4 : 5 einfacher als 5 : 6 ist. In der Musik nennt man diese vollkommenste konsonierende Verbindung dreier Töne den harten oder Durdreiklang. Derselbe wird, wie allgemein bekannt, von der Natur selbst hervorgebracht; wenn man z. B. eine Saite von einiger Länge anschlägt, so hört man aufser dem eigentlichen Ton derselben ihre Oktave, die höhere Quinte, die Oktave der Oktave und über dieser die große Terz (4 : 5) erklingen. Wenn die ganze Länge der Saite das große *C* angiebt, so sind die mitklingenden Töne folgende:



Bei gleicher Spannung steht die Länge einer Saite zu den Schwingungszahlen in umgekehrtem Verhältnis, d. h. wenn wir annehmen, dass eine Saite, deren Länge wir 1 nennen wollen, in einer Zeiteinheit eine Schwingung macht, so macht die halbe Saite in derselben Zeit zwei (gibt also die Oktave an)  $\frac{1}{3}$  3, (die Quinte der Oktave)  $\frac{1}{4}$  4, (die Oktave der Oktave)  $\frac{1}{5}$  5, (die Terz der Doppeloktave) u. s. w. Wenn nun eine längere Saite angeschlagen wird, so schwingt erstens ihre ganze Länge und erklingt in dem ihr eigenen Ton; nebenbei (wenn auch weniger stark) schwingen auch die beiden Hälften für sich; ebenso ihre drei Drittel, ihre vier Viertel, ihre fünf Fünftel u. s. w. Auf diese Weise kommt es, dass man neben dem eigentlichen Tone die obenangegebenen Intervalle leise mitklingen hört. In vielen physikalischen und musikalischen Büchern sind die akustischen Verhältnisse nach Saitenlängen angegeben. Es steht dann dort die kleinere Zahl für den höheren Ton, während hier die kleinere den tieferen angiebt.

Die diatonische Tonreihe erhält man nun dadurch, dass man einen Ton als Grundton, z. B. *C*, hinstellt, und diesem zunächst die einfachsten Intervalle, seine Quinte (2 : 3) und seine Quarte (3 : 4) beifügt. Auf diese Weise entsteht eine Reihe von drei Tönen *c*, *f*, *g*, oder in Zahlen 6 : 8 : 9. Nun bauen wir auf jedem dieser drei Töne einen natürlichen oder Durdreiklang auf und erhalten hierdurch eine Reihe von acht Tönen:

*C. — E. F. G. A. H. c. d.*

24. — 30. 32. 36. 40. 45. 48. 54.

Den letzten Ton, das höhere *d*, versetzen wir, indem wir seine Schwingungszahl durch 2 dividieren, eine Oktave tiefer, also:

*C. D. E. F. G. A. H. c.*

24. 27. 30. 32. 36. 40. 45. 48.

Die Tonleiter lässt sich durch Oktavenversetzung bis ins Unendliche fortsetzen und heißt, gleichviel welchen ihrer Töne wir als den

ersten ansehen, die diatonische Tonleiter oder Tonfolge, oder auch das diatonische Klanggeschlecht.

*A. H. c. d. e. f. g. a. h. c'. d'. e'. f'. g'. a'.*  
 20.  $22^{1/2}$ . 24. 27. 30. 32. 36. 40. 45. 48. 54. 60. 64. 72. 80. etc.  
 $\frac{9}{8}$      $\frac{16}{15}$   $\frac{9}{8}$      $\frac{10}{9}$   $\frac{16}{15}$   $\frac{9}{8}$      $\frac{10}{9}$   $\frac{9}{8}$      $\frac{16}{15}$   $\frac{9}{8}$      $\frac{10}{9}$   $\frac{16}{15}$   $\frac{9}{8}$      $\frac{10}{9}$

Wie wir sehen, ist diese Tonreihe aus dreierlei Intervallen zusammengesetzt, 8 : 9, 9 : 10 und 15 : 16. Die beiden ersten Verhältnisse 8 : 9 und 9 : 10, nur wenig, um das kleine Verhältnis 80 : 81, von einander verschieden, nennen wir ganzen Ton, und zwar das erstere 8 : 9 einen großen ganzen, jenes andere 9 : 10 einen kleinen ganzen Ton; das dritte bedeutend kleinere 15 : 16 aber einen halben Ton. Und jenes kleine Intervall, welches nicht selbst in der Tonleiter vorkommt, sondern den Unterschied zwischen dem großen und kleinen Ganzton ausmacht, 80 : 81, heißt das syntonische Komma.

Bei näherer Betrachtung dieser Verhältnisse werden wir sogleich sehen, dass in der Tonleiter gewisse Mängel und Unreinheiten einzelner Intervalle vorhanden sind, welche in der Natur der Zahlenverhältnisse ihren Grund haben und welche der Art sind, dass es nicht möglich ist, selbst eine einfache Melodie, welche die Grenzen der diatonischen Töne nicht überschreitet, vollkommen rein zu singen, ohne an gewissen Stellen von den ursprünglichen oben angegebenen Zahlenverhältnissen ein wenig abzuweichen. Um dies zu erkennen ist es nötig, dass wir alle in der Tonleiter vorkommenden Konsonanzen einzeln durchgehen und prüfen, indem wir untersuchen, ob dieselben in jedem einzelnen Falle die oben angegebenen Schwingungszahlen haben.

1. Die Oktaven sind selbstverständlich alle rein und stehen in dem Verhältnis 1 : 2.

2. Von den sechs in der Tonleiter vorkommenden Quinten stehen nur fünf, nämlich *c—g*, *e—h*, *f—c*, *g—d* und *a—e* in dem richtigen einfachen Verhältnisse 2 : 3, während die sechste Quinte *d—a* um ein syntonisches Komma zu klein ist und sich wie 27 : 40 verhält. Der Klang einer solchen um ein Komma zu kleinen Quinte ist von so unreiner, unharmonischer Wirkung, dass wir sie selbst als melodischen Schritt in einem einstimmigen Gesange nicht dulden würden, geschweige denn als Zusammenklang in einer mehrstimmigen Musik.

3. Die Quarte ist die Umkehrung der Quinte, ihr Zahlenverhältnis ist 3 : 4. Von den sechs in der Tonleiter vorkommenden Quartan ist die von *a* nach *d'* (die Umkehrung der Quinte *d—a*) um ein syntonisches Komma zu groß und verhält sich wie 20 : 27.

4. Die drei in der Tonleiter vorkommenden großen Terzen *c—e*, *f—a*, *g—h* stehen selbstverständlich in dem richtigen Verhältnis 4 : 5, da die Tonleiter aus den drei harten Dreiklängen auf *c*, *f* und *g* zusammengesetzt ist.

5. Die kleinen Terzen sollen sich wie 5 : 6 verhalten; von diesen stehen drei, nämlich  $e-g$ ,  $a-c$ , und  $h-d$  in dem richtigen Verhältnis; die vierte  $d-f$  ist aber um ein syntonisches Komma zu klein und verhält sich wie 27 : 32.

6. Die kleinen Sexten sind die Umkehrungen der großen Terzen, sie verhalten sich alle wie 5 : 8.

7. Die großen Sexten sind die Umkehrungen der kleinen Terzen, von diesen ist die Sexte  $f-d'$  um ein syntonisches Komma zu groß; sie verhält sich nicht wie 3 : 5, sondern wie 16 : 27.

Bei der hier in Betracht kommenden Unreinheit eines konsonierenden Intervalle handelt es sich immer um das syntonische Komma. Es tritt in unserer nach der modernen Weise aus drei Dur-Dreiklängen konstruierten Tonleiter da zu Tage, wo die Töne des Dreiklages  $f-a-c$  unmittelbar mit dem Dreiklange  $g-h-d$  in Berührung kommen, oder genauer, wo die Töne  $f-a$  vom Dreiklang auf  $f$  mit dem Tone  $d$ , der Quinte des  $G$ -Dreiklages zusammenstoßen. Dieses kleine Intervall ist Schuld daran, dass selbst eine ganz streng diatonische Musik, eine Komposition von PALESTRINA nicht gesungen werden kann, ohne dass man die ursprünglichen Verhältnisse ein wenig ändert. Dies geschieht von der Seite der Ausführenden beim *A-capella*-Gesange mehr oder weniger unbewusst. Man bezeichnet eine solche Abweichung von den ursprünglichen Zahlenverhältnissen, eine solche Abänderung derselben, mit dem *terminus technicus* „Temperieren“.

Auch die streng diatonische mehrstimmige Musik wendet außer den ursprünglichen sieben diatonischen Tonstufen der Leiter in gewissen Fällen eine Erhöhung der Töne  $c$  in  $cis$ ,  $f$  in  $fis$  und  $g$  in  $gis$ , und ferner eine Erniedrigung des Tones  $h$  in  $b$  an. Die erhöhten Stufen kommen in den Kadenzen (Schlussfällen) auf  $d$ ,  $g$  und  $a$  vor, und sind dann eine Erhöhung des sogenannten aufwärtssteigenden Leittones. Der hierbei entstehende Halbtonschritt von  $cis$  nach  $d$ ,  $fis$  nach  $g$ ,  $gis$  nach  $a$  muss die Größe des gewöhnlichen diatonischen Halbtones von  $e$  nach  $f$  und von  $h$  nach  $c$  haben und in dem Verhältnis 15 : 16 stehen. Dieses Verhältnis wollen wir mit dem griechischen Ausdruck *Limma* bezeichnen. Die Alten nannten  $\lambda\epsilon\upsilon\mu\mu\alpha$  den Rest, welchen die große Terz von der Quarte abgezogen übrig lässt. Nach unserer modernen Annahme ist die große Terz = 4 : 5, die Quarte = 3 : 4, folglich das *Limma* = 15 : 16, dasselbe Intervall, welches wir oben bereits als halben Ton bezeichneten; wir nennen es jetzt aber großen halben Ton, zum Unterschied von einem anderen Intervall, das wir auf folgende Art erhalten. Ziehen wir nämlich das *Limma* vom ganzen Ton ab, z. B.  $cis-d$  (15 : 16) von  $c-d$  (8 : 9) oder  $gis-a$  (15 : 16) von  $g-a$  (9 : 10), so erhalten wir ein Intervall, welches kleiner als das *Limma* ist, und welches wir mit dem griechischen Ausdruck *Apotome*, ( $\acute{\alpha}\pi\omicron\tau\omicron\mu\acute{\eta}$ ) und in der deutschen Sprache als

kleinen halben Ton bezeichnen. Wir unterscheiden aber eine gröfsere und kleinere *Apotome*, je nachdem wir das *Limma* vom grofsen oder kleinen ganzen Tone abziehen; im ersteren Falle verhält sie sich wie 128 : 135; im anderen wie 24 : 25. Von diesen hat das Verhältnis 24 : 25 ganz besondere Wichtigkeit, weil es den Unterschied zwischen der grofsen und kleinen Terz angiebt.

Da der Unterschied der Intervalle des grofsen und kleinen ganzen Tones, dann der verschiedenen halben Töne untereinander thatsächlich nicht sehr grofs ist und die halben Töne durchschnittlich beinahe ungefähr die halbe Gröfse der durchschnittlichen Gröfse der ganzen Töne haben, so hat man bei der Stimmung von Instrumenten, namentlich von Orgeln und Klavieren, für die eigentlich reine Stimmung der Intervalle eine allgemeine Einteilung der Oktave als Surrogat für alle die feinen Unterschiede in der Harmonie eintreten lassen, indem man die Oktave in zwölf möglichst gleiche Teile zu teilen versucht, so dass man nun einen solcher Teile bald als *Limma*, bald als *Apotome*, zwei derselben bald als grofsen, bald als kleinen ganzen Ton u. s. w. gebrauchen kann. Sieben solcher Zwölftel stehen dann an Stelle einer reinen Quinte, fünf an Stelle einer reinen Quarte, vier an Stelle einer grofsen Terz u. s. w. Hierdurch ist das ganze Tonsystem in sich abgeschlossen und die Tonarten, welche in Unendlichkeit von Quinte zu Quinte, beziehungsweise von Quarte zu Quarte fortschreiten würden, bilden jetzt einen Zirkel, dessen Ausgangspunkt mit der dreizehnten Quinte genau übereinstimmt. Dies wird dadurch erreicht, dass man jede Quinte um eine Kleinigkeit, um den zwölften Teil eines sogenannten Pythagorischen Komma's zu tief stimmt, von dem S. 19 die Rede sein wird. Diese zwar sinnvolle aber willkürliche und nicht die wahre Harmonie gebende Erfindung, welche nur dadurch dem Ohre erträglich wird, dass das letztere selbst nicht vollkommen scharf hört und eine gewisse Unreinheit ertragen kann, nennen wir die „gleichschwebende Temperatur“.

Um das Verhältnis eines solchen gleichschwebend temperierten halben Tones (d. h. den zwölften Teil einer Oktave) zu berechnen, verfährt man folgendermassen: Wenn der Grundton 1 Schwingung macht, so macht der nächst höhere  $1 \cdot x$ , der folgende  $1 \cdot x^2$ , der dann folgende  $1 \cdot x^3$  u. s. w., die Oktave mithin  $1 \cdot x^{12} = 2$ . Es ist also:

$$\begin{aligned} 12 \cdot \log x &= \log 2 \\ 12 \cdot \log x &= 0,3010300 \\ \log x &= \frac{0,3010300}{12} = 0,025085 \\ x &= 1,059463. \end{aligned}$$

Wenn man die Schwingungszahl irgend eines Tones hat, so erhält man die des folgenden, indem man die des ersteren mit 1,059463 multipliziert. Hiernach berechnet sind die Schwingungszahlen der innerhalb einer Oktave befindlichen zwölf Halbtöne folgende:

<i>c</i> oder <i>his</i>	= 1	
<i>cis</i> oder <i>des</i>	= 1,059463	. .
<i>d</i>	. . . . .	= 1,122460 . .
<i>dis</i> oder <i>es</i>	= 1,189206	. .
<i>e</i> oder <i>fes</i>	= 1,259920	. . [1,25]
<i>f</i> oder <i>eis</i>	= 1,334839	. . [1,3333 . . .]
<i>fis</i> oder <i>ges</i>	= 1,414212	. .
<i>g</i>	. . . . .	= 1,498306 . [1,5]
<i>gis</i> oder <i>as</i>	= 1,587400	. .
<i>a</i>	. . . . .	= 1,681790 . .
<i>b</i> oder <i>ais</i>	= 1,781796	. .
<i>h</i> oder <i>ces</i>	= 1,887746	. .
<i>c</i> oder <i>his</i>	= 2.	

Die an der rechten Seite dieser Zahlenreihe hinzugefügten Decimalbrüche geben uns die Verhältnisse der großen Terz, der reinen Quarte und der reinen Quinte nach der natürlichen Stimmung an. Wir sehen daraus, dass die Abweichung bei der großen Terz größer als bei den beiden anderen Intervallen ist, welche erstere auch, da sie weniger konsonierend als die Quinte und Quarte ist, eine größere Unreinheit vertragen kann.

Die Griechen, deren musikalisches System ebenfalls auf den diatonischen Verhältnissen beruhte, ließen bei ihren Berechnungen der Tonleiter das Verhältnis der großen Terz (4 : 5) und somit auch den natürlichen Dreiklang gänzlich außer Acht und bestimmten alle Töne nur durch die Verhältnisse der Quinte (2 : 3), der Quarte (3 : 4) und der Oktave (1 : 2). Wenn sie z. B. den Ton *c* als Ausgangspunkt annahmen, so fügten sie diesem die Quarte *f* hinzu, dann die Quinte *g*, dem *g* die Quinte *d*, dem *d* die Quinte *a*, dem *a* die Quinte *e*, und schließlich dem *e* die Quinte *h*. Auf diese Weise erhielten sie eine Tonleiter, welche in Bezug auf die Lage der halben und ganzen Töne vollkommen mit unserer modernen diatonischen Tonleiter übereinstimmt, die aber, was die Größe der einzelnen Intervalle betrifft, mehrfache Abweichungen von unseren modernen Zahlenverhältnissen zeigt. In dem folgenden Schema geben die Zahlen über den Buchstaben das Verhältnis zum Grundton *c*, die erste Reihe unter jenen die Tonleiter in ganzen Zahlen und schließlich die hierunter stehende die Entfernung zwischen zwei neben einander liegenden Tonstufen an:

$$\begin{array}{cccccccc}
 1, & \frac{9}{8}, & \frac{81}{64}, & \frac{4}{3}, & \frac{3}{2}, & \frac{27}{16}, & \frac{243}{128}, & 2. \\
 c & - & d & - & e & - & f & - & g & - & a & - & h & - & c \\
 384 : 432 : 486 : 512 : 576 : 648 : 729 : 768. \\
 \frac{9}{8}, & \frac{9}{8}, & \frac{256}{243}, & \frac{9}{8}, & \frac{9}{8}, & \frac{9}{8}, & \frac{256}{243}.
 \end{array}$$

In dieser Tonleiter sind natürlich alle Quinten und Quartan rein, da nach diesen beiden alle anderen Intervalle festgestellt wurden. Wir sehen ferner, dass sie keine kleinen ganzen Töne, sondern nur grofse im Verhältnis 8 : 9 enthält. Hierdurch sind die grofsen Terzen um ein syntonisches Komma zu grofs und verhalten sich nicht wie 4 : 5, sondern wie 64 : 81, und der halbe Ton (das λεῖψιμα) ist dann um ein solches Komma kleiner als in der modernen Skala. Auch die kleinen Terzen sind um so viel zu klein und stehen in dem Verhältnis 27 : 32. Die sehr komplizierten Verhältniszahlen der Terzen sind wohl Ursache, dass diese Intervalle von den Griechen und nach ihnen von den früheren mittelalterlichen Theoretikern zu den dissonierenden Intervallen gezählt wurden.

Fährt man fort in derselben Weise durch Quinten und Quartan fortzuschreiten und hierdurch alle zwölf chromatischen Tonstufen zu berechnen, also von *c* nach *g*, von hier nach *d*, dann nach *a*, nach *e*, nach *h*, nach *fis*, nach *cis*, nach *gis*, nach *dis*, nach *ais*, nach *eis* und schliesslich nach *his* zu gehen, so verhält sich dieser zuletzt gefundene Ton *his* zum Ausgangston *c* nicht wie 1 : 2, sondern wie 262144 : 531441, ist also um das kleine Intervall 524288 : 531441 höher als die reine Oktave von *c*. Dieses Intervall, welches dem Verhältnis 73 : 74 ziemlich nahe kommt, nennt man das Pythagorische Komma. Die ganze Tonleiter hiernach berechnet giebt folgende Zahlen:

<i>c</i>	. . . .	=	262144
<i>cis</i>	. . .	=	279936
<i>d</i>	. . .	=	294912
<i>dis</i>	. . .	=	314928
<i>e</i>	. . .	=	331776
<i>eis</i>	. . .	=	354294
<i>fis</i>	. . .	=	373248
<i>g</i>	. . .	=	393216
<i>gis</i>	. . .	=	419904
<i>a</i>	. . . .	=	442368
<i>ais</i>	. . .	=	472392
<i>h</i>	. . . .	=	497664
<i>his</i>	. . .	=	531441.

Wie wir sehen, liegt es in der Natur der besprochenen Zahlenverhältnisse, dass sich keine in allen Intervallen vollkommen reine Tonleiter darstellen lässt; jedenfalls ist aber der modernen zuerst beschriebenen Berech-

nung der Vorzug vor der alten griechischen zu geben, weil die letztere gerade diejenige Verbindung mehrerer zu gleicher Zeit erklingender Töne unrein darstellt, die man als das Fundament aller mehrstimmigen Harmonie ansehen muss, nämlich den Durdreiklang, welcher in den mitklingenden Tönen einer Saite von der Natur selbst hervorgebracht wird und in dem einfachen Verhältnis 4 : 5 : 6 steht.

Diese kurze Angabe der akustischen Beschaffenheit der diatonischen Tonleiter muss uns von der Notwendigkeit einer Temperatur überzeugen, sei dieselbe wie beim *A-capella*-Gesange von den Zufälligkeiten der Harmoniefolge abhängig, oder wie auf unsern Tastinstrumenten (Orgeln und Klavieren) gleichschwebend und feststehend. So wichtig dieser Gegenstand, namentlich auch für angehende Komponisten ist, so habe ich mich dennoch einer gröfseren Ausführlichkeit enthalten können, da ich alle hier in Betracht gezogenen Verhältnisse anderswo eingehender, und, wie ich hoffen darf, bis zu einem gewissen Grade erschöpfend besprochen habe, nämlich in meiner Schrift: „Die Gröfse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie“. Mit zwei lithographierten Tafeln. Berlin 1873, Verlag von Julius Springer. Ich habe daselbst nachzuweisen versucht, dass eine in allen Konsonanzen wirklich reine Musik nur im unbegleiteten Gesange möglich ist.

---

### Cap. III.

## Intervalle.

Der Unterschied zweier Töne in Bezug auf ihre Höhe heifst Intervall, indem man sich diesen Unterschied als einen Abstand, eine Entfernung, einen Zwischenraum vorstellt. So bilden z. B. zwei Töne, die sich wie 80 : 81 verhalten, das kleine Intervall eines syntonischen Komma's; zwei, die sich wie 524288 : 531441 verhalten, das nur wenig gröfssere Intervall eines pythagorischen Komma's; zwei, die sich wie 24 : 25 verhalten, das Intervall des kleinen halben Tones oder der kleineren *Apotome*; zwei, die sich wie 15 : 16 verhalten, das Intervall des grofsen oder diatonischen Halbtones oder des modernen *Limma's* u. s. w.

In der praktischen Musik (im Gesange, in der Komposition) werden die Intervalle aber gröfstenteils benannt nach der Anzahl der Tonstufen, die sie in der diatonischen Tonleiter umfassen. Man spricht daher von einer Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave, None, Decime u. s. w. — Die Prime umfasst also nur eine Tonstufe. Sie ist daher nicht selbst als Abstand oder Intervall anzusehen, wohl aber ist sie der Ausgangspunkt, von dem aus die anderen Tonstufen als Intervalle ab-

zuzählen und abzumessen sind. Dies kann selbstverständlich nach beiden Richtungen hin, aufwärts und abwärts, geschehen. Indes pflegt man, wenn es nicht ausdrücklich anders bemerkt wird, hierbei stets an ein Aufwärtssteigen zu denken.

Die Sekunde ist die Entfernung einer Tonstufe zu ihrer nächst gelegenen in der Leiter, wie z. B. von *c* zu *d*, oder von *d* zu *e*, oder von *e* zu *f* u. s. w. Um diese zweite Stufe zu erreichen, muss die Stimme einen Schritt ausführen. Die Terz bezeichnet die dritte Stufe; sie ist also ein Intervall, welches drei Tonstufen umfasst, wie z. B. von *c* nach *e* (*c—d—e*), von *d* nach *f* (*d—e—f*), von *e* nach *g* (*e—f—g*) u. s. w. Hier muss die Stimme, wenn sie die dritte Stufe erreichen will, zwei Schritte machen. Und so bei allen folgenden: die Quarte umfasst vier Stufen oder drei Schritte; die Quinte fünf Stufen oder vier Schritte; die Sexte sechs Stufen oder fünf Schritte; die Septime sieben Stufen oder sechs Schritte; die Oktave acht Stufen oder sieben Schritte.

Da mit der Oktave eine Wiederholung aller Verhältnisse eintritt, so pflegt man diese als die Grenze der Intervalle anzusehen. Die gröfseren erscheinen uns daher nur als durch Oktavenversetzung auseinander gerückt. Hiernach ist die None eine über der Oktave gelegene Sekunde; die Decime eine über der Oktave gelegene Terz, die Undecime eine über der Oktave gelegene Quarte u. s. w.

Da die Tonleiter aus nur sieben wesentlich verschiedenen Tonstufen besteht, so kann es natürlich auch nur sieben der Lage nach verschiedene Sekunden, sieben verschiedene Terzen, sieben verschiedene Quarten u. s. w. geben. — Und ferner, da die Schritte (oder Sekunden) in der Tonleiter als halbe und ganze Töne zwei verschiedene Gröfsen haben und der halbe Ton nur zweimal in der Oktave vorkommt, so hat auch jedes Intervall als Sekunde, Terz, Quarte, Quinte u. s. w. zweierlei Gröfse, so dass wir zu unterscheiden haben:

- a) bei den Sekunden, die grofse und die kleine Sekunde, oder den ganzen und den halben Ton.
- b) bei den Terzen, die grofse und die kleine Terz.
- c) bei den Quarten, die reine Quarte und die übermäfsige Quarte.
- d) bei den Quinten, die reine Quinte und die verminderte Quinte.
- e) bei den Sexten, die grofse und die kleine Sexte.
- f) bei den Septimen, die grofse und die kleine Septime.

Rechnen wir nun die Prime (den Einklang, die Wiederholung desselben Tones) als Ausgangspunkt der Intervalle und die Oktave als die Grenze derselben mit zu den Intervallen, so haben wir in der diatonischen Tonfolge der Gröfse nach vierzehn verschiedene Intervalle, die wir nunmehr näher betrachten wollen.

1. Die Prime oder der Einklang. Dieser verdient, wie schon oben bemerkt wurde, nicht eigentlich den Namen eines Intervalles, da er ja nur ein Ton ist, und wenn er von verschiedenen Stimmen gesungen wird, diese von gleicher Höhe sind und keinen Abstand zeigen. Dennoch müssen wir ihn aber den Intervallen hinzuzählen, da es in einem zwei- und mehrstimmigen Gesange nicht selten vorkommt, dass zwei Stimmen auf denselben Punkt zusammentreffen, und dann das Verhältnis des Einklages (der Gleichheit) ebenso wie die anderen aus verschiedenen Tonhöhen bestehenden Intervalle gewissen Regeln unterworfen ist. Dann aber kommt es auch häufig in der Melodie (im einstimmigen Gesange) vor, dass dieselbe Tonstufe wiederholt hintereinander gebraucht wird.

Und in Bezug hierauf sei bemerkt, dass alle Intervalle eine zwiefache Bedeutung und Anwendung haben. Erstlich im einstimmigen Gesange sind sie Bestandteile der Melodie und verbinden die Tonstufen in einer und derselben Stimme nacheinander. Als solche nennen sie die mittelalterlichen Musiker *conjunctiones* oder Verbindungen. „*Conjunctio* ist die stätige Verbindung der Töne eines nach dem andern.“ \*) Ferner aber bilden sie in der mehrstimmigen Musik von zwei verschiedenen Stimmen gleichzeitig hervorgebracht Zusammenklänge, *mixturae duarum vocum*. In letzterem Falle sind sie entweder Consonanzen oder Dissonanzen. \*\*)

2. Die kleine Sekunde oder der große halbe Ton kommt zweimal in der Tonleiter vor, nämlich von *e* zu *f* und von *h* zu *c*.

3. Die große Sekunde oder der ganze Ton kommt fünfmal vor, nämlich von *d* zu *e*, von *f* zu *g*, von *g* zu *a*, von *a* zu *h* und von *c* zu *d*.

4. Die kleine Terz besteht aus einem ganzen und einem halben Ton. Sie kommt, da es in der Tonleiter zwei halbe Töne giebt, viermal vor, indem man dem halben Ton entweder unten oder oben einen ganzen Ton hinzufügen kann, so dass wir also bei *e—f* und ebenso bei *h—c* jedesmal zwei kleine Terzen haben. Nach der Lage des halben und ganzen Tones haben dieselben daher zweierlei Gestalt oder Gattung. In der ersteren liegt der ganze Ton am unteren, in der anderen am oberen Ende, nämlich:

---

\*) *Conjunctio est unius vocis post aliam continua junctio*. JOHANNIS TINCTORIS, *Terminorum musicae diffinitorium* herausgegeben von H. BELLERMANN in CHRYSANDER'S Jahrbüchern I, 1863. Über TINCTORIS und sein angeführtes Werk siehe die Anmerkung weiter unten im nächsten Kapitel „Benennung der Töne.“

\*\*) So heisst es z. B. in dem angeführten *Diffinitorium* des TINCTORIS von der Quinte: *Diapente est concordantia ex mixtura duarum vocum abinvicem diatessaron et tono, aut tritono et semitonio distantium effecta*, und vom halben Ton: *Semitonium est discordantia ex mixtura duarum vocum, duabus aut tribus diesibus abinvicem distantium effecta*. Die Bestimmung der Größe des Halbtones nach Diësen ist nicht richtig und für uns gleichgültig, weshalb ich hier keine weitere Erläuterung hinzufüge.

1. Gattung  $d-ef$        $a-hc$
2. Gattung       $ef-g$        $hc-d$ .

Solche Gattungen unterscheiden wir bei allen folgenden Intervallen, wenn sie nicht, wie die große Terz und die übermäßige Quarte, aus lauter ganzen Tönen bestehen, oder wie die so eben genannte übermäßige Quarte und die verminderte Quinte überhaupt nur einmal in der Leiter vorkommen.

Die neueren Musiklehrer halten die Einteilung der Intervalle nach ihren Gattungen für überflüssig, indem sie meinen, die Größe der Intervalle sei dieselbe, ob der halbe Ton an dieser oder jener Stelle liege. Das ist allerdings richtig. Ein Sänger muss aber die Tonleiter im Kopfe haben und sich nicht nur den Sprung eines Intervalles, sondern auch seine Zwischenstufen in der Leiter richtig vorstellen können, wenn er fest und sicher treffen und singen will. Und da zeigt sich denn bald, was jeder gute Gesanglehrer bestätigen kann, dass selbst die einfachsten Intervalle, wie die Quinten und Quartan, von den verschiedenen Stufen der diatonischen Leiter aus gesungen, durchaus nicht immer gleich leicht zu fassen und zu treffen sind.

5. Die große Terz besteht aus zwei ganzen Tönen und kommt dreimal vor. Da sie aus zwei Intervallen besteht, welche allerdings in ihren Zahlenverhältnissen verschieden, für die musikalische Praxis aber von gleicher Größe sind, so giebt es nur eine Gattung, nämlich:

$$f-g-a, g-a-h, c-d-e.$$

6. Die reine Quarte besteht aus zwei ganzen und einem halben Ton und kommt sechsmal vor. Sie umfasst drei Gattungen; in der ersten liegt der halbe Ton in der Mitte, in der zweiten am unteren und in der dritten am oberen Ende, nämlich:

1. Gattung  $d-e-f-g,$        $a-h-c-d,$
2. Gattung       $e-f-g-a,$        $h-c-d-e,$
3. Gattung       $g-a-h-c,$        $c-d-e-f.$

7. Die übermäßige Quarte oder das Dreitonintervall (*tritonus*) besteht aus drei ganzen Tönen und kommt nur einmal vor, nämlich:

$$f-g-a-h.$$

8. Die verminderte (falsche oder unreine) Quinte besteht aus zwei ganzen und zwei halben Tönen und kommt ebenfalls nur einmal vor, nämlich:

$$h-c-d-e-f.$$

9. Die reine Quinte besteht aus drei ganzen Tönen und einem halben Ton und kommt sechsmal vor. Sie hat vier verschiedene Gattungen, von denen die erste und vierte zweimal vorkommen. In der ersten Gattung liegt der halbe Ton von der zweiten zur dritten Stufe, in der zweiten von der

ersten zur zweiten, in der dritten von der vierten zur fünften und schliesslich in der vierten von der dritten zur vierten Stufe, nämlich:

1. Gattung  $\begin{cases} d-e-f-g-a, \\ a-h-c-d-e, \end{cases}$
2. Gattung  $e-f-g-a-h,$
3. Gattung  $f-g-a-h-c,$
4. Gattung  $\begin{cases} g-a-h-c-d, \\ c-d-e-f-g. \end{cases}$

10. Die kleine Sexte besteht aus drei ganzen und zwei halben Tönen und kommt dreimal vor, jedesmal von anderer Gattung nämlich:

1. Gattung  $e-f-g-a-h-c,$
2. Gattung  $a-h-c-d-e-f,$
3. Gattung  $h-c-d-e-f-g.$

11. Die große Sexte besteht aus vier ganzen Tönen und einem halben Ton. Sie kommt viermal in drei verschiedenen Gattungen vor. In der ersten liegt der halbe Ton von der zweiten zur dritten Stufe, in der zweiten von der vierten zur fünften und in der dritten von der dritten zur vierten Stufe, nämlich:

1. Gattung  $d-e-f-g-a-h,$
2. Gattung  $f-g-a-h-c-d,$
3. Gattung  $\begin{cases} g-a-h-c-d-e, \\ c-d-e-f-g-a. \end{cases}$

Diese letzte oder dritte Gattung des Hexachordes ist das größte Stück der diatonischen Tonleiter, welches in Bezug auf seine Lage der ganzen und halben Töne zweimal vorkommt. Es ist daher von besonderer Wichtigkeit für die Fugenkomposition. Die mittelalterlichen Musiker benannten diese Anordnung der Tonstufen mit den sechs Silben *ut, re, mi, fa, sol, la*, worüber im nächsten Kapitel ausführlicher gesprochen wird.

12. Die kleine Septime besteht aus vier ganzen und zwei halben Tönen. Sie kommt fünfmal in fünf verschiedenen Gattungen vor, nämlich:

1.  $d-e-f-g-a-h-c,$
2.  $e-f-g-a-h-c-d,$
3.  $g-a-h-c-d-e-f,$
4.  $a-h-c-d-e-f-g,$
5.  $h-c-d-e-f-g-a.$

13. Die große Septime besteht aus fünf ganzen Tönen und einem halben Ton. Sie kommt zweimal vor. Das eine Mal liegt der halbe Ton von der dritten zur vierten, das andere Mal von der vierten zur fünften Stufe, nämlich:

1.  $c-d-e-f-g-a-h,$
2.  $f-g-a-h-c-d-e.$

14. Die Oktave besteht stets aus fünf ganzen und zwei halben Tönen und geht durch alle Stufen der Leiter. Sie kommt in sieben verschiedenen Gattungen vor, nämlich:

1.  $d-e-f-g-a-h-c-d$ ,
2.  $e-f-g-a-h-c-d-e$ ,
3.  $f-g-a-h-c-d-e-f$ ,
4.  $g-a-h-c-d-e-f-g$ ,
5.  $a-h-c-d-e-f-g-a$ ,
6.  $h-c-d-e-f-g-a-h$ ,
7.  $c-d-e-f-g-a-h-c$ .

Ich bin bei der Aufstellung der Intervallen-Gattungen stets von dem Ton  $D$ , als dem ersten ausgegangen, in Übereinstimmung mit den mittelalterlichen Musikern, welche die Oktave  $D-d$  den ersten Kirchenton nennen. (Vgl. das Kapitel „Von den Tonarten“.) Diese Uebereinstimmung halte ich aus geschichtlichen Gründen für geboten, obgleich es heutzutage manches für sich hätte, den Ton  $C$  als Ausgangspunkt des ganzen Tonsystems anzusehen.

Nun sei hier noch eine Bemerkung über die Ausdrücke groß, klein, rein u. s. w. als nähere Bestimmung der Intervalle hinzugefügt. Unter den neueren Theoretikern verwerfen nämlich einige nach dem Vorgange GOTTFRIED WEBER's\*) die Ausdrücke reine Quinte und reine Quarte, und unterscheiden auch bei diesen beiden Intervallen große und kleine, indem sie die reine Quarte die kleine und die übermäßige die große Quarte, und in Bezug auf die Quinte umgekehrt, die reine Quinte die große und die verminderte die kleine Quinte nennen. Dies ist aber eine schlechte, im höchsten Grade unmusikalische Bezeichnungsart, die auf das eigentliche Wesen der Intervalle gar keine Rücksicht nimmt und zu großer Verwirrung Anlass geben kann. Denn die reine Quinte 2 : 3 und die reine Quarte 3 : 4 sind nach dem Einklang 1 : 1 und der Octave 1 : 2 die einfachsten Verhältnisse der Tonleiter, die durchaus zusammen gehören und sich in consonierender Weise zur Octave ergänzen, wie hier:

$$\begin{array}{c}
 \text{reine Quinte} \quad \text{reine Quarte} \\
 \overbrace{c \quad \quad \quad f} \quad \overbrace{g \quad \quad \quad c} \\
 \text{reine Quarte} \quad \text{reine Quinte} \\
 \text{reine Quinte} \quad \text{reine Quarte} \\
 \overbrace{d \quad \quad \quad g} \quad \overbrace{a \quad \quad \quad d} \\
 \text{reine Quarte} \quad \text{reine Quinte}
 \end{array}$$

während dagegen durch die verminderte Quinte und die übermäßige Quarte

---

\*) Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, 2. Aufl. Mainz 1824, S. 60 u. ff.

(den *tritonus*) eine unreine, unharmonische, höchst dissonierende Einteilung der Oktave entsteht.

$$\begin{array}{ccccccc} \text{vermind. Quinte} & & \text{tritonus} & & & & \\ \hline h-c & - & d & - & e-f & - & g & - & a & - & h-c & - & d & - & e-f \\ & & & & & & \text{tritonus} & & & & \text{vermind. Quinte} & & & & \end{array}$$

Es ist deshalb von Wichtigkeit an der alten richtigen hier gegebenen Terminologie fest zu halten. Für reine Quinte und reine Quarte genügen in der Praxis gewöhnlich schon die Ausdrücke Quinte und Quarte schlechthin, die, wie wir gesehen haben, sechsmal rein in der Tonleiter vorkommen, während die verminderte Quinte und der *tritonus* nur einmal zwischen *h* und *f* und *f* und *h* erscheinen.

### Alterierte Intervalle.

Da im mehrstimmigen rein diatonischen Gesange in gewissen Fällen, die weiter unten zur Sprache kommen, einzelne Stufen durch ein Kreuz ( $\sharp$ ) erhöht werden können und müssen, nämlich *f* in *fis*, *g* in *gis* und *c* in *cis*; und ferner, da neben dem Ton *h* auch *b* gesetzt werden kann, so kommen selbst bei den strengsten *A-capella*-Componisten im Zusammenklange (als *mixtura duarum vocum*) hin und wieder einige um einen kleinen halben Ton alterierte Intervalle vor, die ich der Vollständigkeit wegen hier folgen lasse, nämlich:

1. Die verminderte Quarte, bestehend aus zwei halben Tönen und einem ganzen Ton, und zwar auf folgenden drei Stufen:

$$\begin{array}{l} cis-d-e-f, \\ fis-g-a-b, \\ gis-a-h-c. \end{array}$$

2. Die übermäßige Quinte, d. i. die Umkehrung der verminderten Quarte, bestehend aus vier ganzen Tönen, nämlich:

$$\begin{array}{l} f-g-a-h-cis, \\ b-c-d-e-fis, \\ c-d-e-fis-gis. \end{array}$$

Seltener sind dagegen und fast garnicht vorkommend

3. die verminderte Septime und 4. die übermäßige Sekunde. Die erstere besteht aus drei ganzen und drei halben Tönen *cis-d-e-f-g-a-b*, *gis-a-h-c-d-e-f*, die andere aus der Entfernung von einem ganzen Ton und einem kleinen halben Ton, nämlich von *f* nach *gis* und von *b* nach *cis*.

Andere als die hier aufgezählten und mit ihren Tonstufen einzeln benannten alterierten Intervalle sind im strengen mehrstimmigen Vokalsatz bei Anwendung der untransponierten Tonleiter ganz unmöglich, wie z. B. die verminderten Septimen von *dis* nach *c*, von *e* nach *des* u. s. w., u. s. w.

Ebenso kann auch die übermäßige Sexte, ein heutzutage sehr beliebtes und nicht selten gebrauchtes Intervall, mit ihrer Umkehrung, der verminderten Terz im strengen Satz nicht vorkommen. Die Gründe hierfür ergeben sich im Laufe des Studiums von selbst.

Cap. IV.

**Benennung der Töne.**

Die älteste uns bekannte Benennung der Töne, (oder besser, der Stufen der Tonleiter) ist die von den alten Griechen gebrauchte, welche ihre diatonische Tonleiter aus sogenannten Dorischen Tetrachorden zusammensetzten. Hierunter hat man jene Quartengattung zu verstehen, in welcher von der Tiefe zur Höhe Halbton, Ganzton, Ganzton auf einander folgen, z. B.  $e-f-g-a$ ,  $h-c-d-e$ ,  $a-b-c-d$ . Diese Quartensetzungen setzten die Alten entweder verbunden oder getrennt zusammen, so dass sie aus der Verbindung zweier verbundener Quartensetzungen die Septime

$$\overbrace{e-f-g-a-b-c-d}^*$$

erhielten, in welcher sie die die Töne mit folgenden Namen bezeichneten:  $e$  hieß die *ὑπάτη*,  $f$  die *παρυπάτη*,  $g$  die *λιχανός*,  $a$  die *μέση*,  $b$  die  *τρίτη*,  $c$  die *παρὰ τρίτη* und  $d$  die *νήτη*. Reiheten sie dagegen zwei getrennte Tetrachorde aneinander, dann erhielten sie eine vollständige Oktave,

$$\overbrace{e-f-g-a} \parallel \overbrace{h-c-d-e}$$

in welcher  $h$  den Namen *παρὰ μέση* erhielt,  $c$  wurde nun zur  *τρίτη*,  $d$  zur *παρὰ τρίτη* und  $e$  zur *νήτη*. — Die in zwei verbundenen Tetrachorden gemeinschaftliche Tonstufe wurde die Bindung (*συναφή*) genannt, und ist oben und in den folgenden Beispielen durch ein Sternchen (\*) bezeichnet. Jenes Ganzton-Intervall dagegen, welches zwei Tetrachorde von einander trennt, also zwischen  $a$  und  $h$ , hieß die Trennung (*διάξευξις*) oder der Trennungs-Ganzton (*τόνος διαξευκτικός*) und ist oben und in den folgenden Beispielen durch zwei senkrechte Striche (||) angedeutet.

Die aus zwei getrennten Tetrachorden bestehende Oktave erweiterten die Alten nun zu einer zwei Oktaven langen Moll-Skala von diesem Umfange:

$$A \parallel \overbrace{H-C-D-E-F-G-a}^* \parallel \overbrace{h-c-d-e-f-g-a'}^*$$

in welcher der tiefste Ton, als außerhalb der dorischen Tetrachorde stehend den Namen *προσλαμβανόμενος* (der hinzugefügte) bekam.  $H$ ,  $C$ , und  $D$  hießen die *ὑπάτη*, die *παρυπάτη* und die *λιχανός*, mit dem Zusatz *ὑπάτων*,  $E$ ,  $F$  und  $G$  abermals *ὑπάτη*, *παρυπάτη* und *λιχανός* mit dem Zusatz *μέσων*;

*a* erhielt darauf den Namen μέση, *h* παραμέση und die drei folgenden *c*, *d* und *e* τρίτη, παρανήτη und νήτη mit dem Zusatz διεξευγμένων und die die drei letzten, *f*, *g*, *a* ebenso τρίτη, παρανήτη und νήτη mit dem Zusatz υπερβολαίων, so dass die Stufen der ganzen Skala folgendermaßen benannt waren:

The image shows a musical staff with notes and a clef. Brackets and asterisks indicate groupings and intervals. The notes are labeled with Greek letters and their corresponding stage names in Greek and German.

	<i>a'</i> . . .	νήτη υπερβολαίων. Letzte Stufe der obersten
	<i>g</i> . . .	παρανήτη υπερβολαίων. Vorletzte der obersten.
	<i>f</i> . . .	τρίτη υπερβολαίων. Dritte der obersten.
συναφή . . . . *	<i>e</i> . . .	νήτη διεξευγμένων. Letzte der getrennten.
Bindung.	<i>d</i> . . .	παρανήτη διεξευγμένων. Vorletzte der getrennten.
	<i>c</i> . . .	τρίτη διεξευγμένων. Dritte der getrennten.
	<i>h</i> . . .	παραμέση. Nachbarin der mittelsten Stufe.
διάξευξις . . .		
Trennung.	<i>a</i> . . .	μέση. Mittelste Stufe.
	<i>G</i> . . .	λιχανός μέσων. Zeigefingerton der mittleren.
	<i>F</i> . . .	παρυπάτη μέσων. Vortiefste Stufe der mittleren.
συναφή . . . . *	<i>E</i> . . .	ὑπάτη μέσων. Tiefste Stufe der mittleren.
Bindung.	<i>D</i> . . .	λιχανός ὑπάτων. Zeigefingerton der tiefsten.
	<i>C</i> . . .	παρυπάτη ὑπάτων. Vortiefste Stufe der tiefsten.
	<i>H</i> . . .	ὑπάτη ὑπάτων. Tiefste Stufe der tiefsten.
διάξευξις . . .		
Trennung.	<i>A</i> . . .	προσλαμβανόμενος. Hinzugefügte Tonstufe.

„Getrennt“ wurde das zweite Tetrachord von oben genannt, einmal, weil hier thatsächlich eine Trennung stattfindet, dann aber auch, weil man häufig behufs einer Modulation nach der nächstverwandten *B*-Leiter noch ein verbundenes Tetrachord bei der μέση einschob, dessen Stufen *a*—*b*—*c*—*d* dann die Namen μέση, τρίτη συνημμένων, παρανήτη συνημμένων und νήτη συνημμένων erhielten.

Diese musikalisch sehr zweckmäßigen Benennungen hatten aber den einen Übelstand, dass die einzelnen Tonnamen gar zu lang waren. Die

theoretischen Schriftsteller des Mittelalters behielten dieselben allerdings größtenteils bei, wandten aber bald daneben eine andere mit lateinischen Buchstaben an, welche wir heutzutage mit geringen Abweichungen noch im Gebrauch haben, und welche, wie man allgemein annimmt, von GREGOR DEM GROSSEN (Papst 591—604) herrührt. Dieser soll dem ursprünglichen *Proslambanomenos* den ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes *A* beigelegt haben, in dieser Weise:



Die folgende Oktave bezeichnete er mit kleinen Buchstaben und die dann folgende, welche indessen nicht ganz gebraucht wurde, mit kleinen doppelten:



Neben diesem Gebrauch des Buchstaben *A* für den *πρὸς λαμβανόμενος*, *B* für die *ὑπάτη ὑπάτων* u. s. w., kommt bei einigen mittelalterlichen Schriftstellern eine hiervon abweichende Art der Benennung vor, nach welcher die von uns durch *C* bezeichnete Tonstufe den Buchstaben *A* erhielt, so dass also auf die heutzutage mit *c — d — e — f — g — a — h — c* bezeichnete und benannte Oktaven die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes *a — b — c — d — e — f — g* kamen, und die beiden diatonischen Halbtöne durch die Buchstaben *c — d* und *g — a* bezeichnet wurden. Bei der Fortsetzung in die Tiefe fiel dann auf den alten *Proslambanomenos* der Buchstabe *F* und auf das darunterliegende *G* (das mittelalterliche *Γ*) der Buchstabe *E*. Der hauptsächlichste Vertreter dieser Richtung ist NOTKER LABEO\*). Da die NOTKER'sche Be-

\*) Die Musikgeschichte des Mittelalters nennt zwei Männer Namens NOTKER, welche beide zu St. Gallen lebten und sich Verdienste um ihre Kunst erworben haben. Der ältere von ihnen, NOTKER BALBULUS wurde in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts zu Elk im jetzigen Canton Zürich geboren und starb 912 in hohem Alter zu St. Gallen. Er war Dichter und Componist zahlreicher geistlicher Gesänge, die zum Teil noch heute gesungen werden. — Der andere, NOTKER LABEO lebte ungefähr ein Jahrhundert später und starb 1022 ebenfalls zu St. Gallen. Ueber beider Leben vergl. P. ANSELM SCHUBIGER, die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858. — Der letztgenannte NOTKER ist der Verfasser eines kleinen Musiktraktates und zwar des ältesten in deutscher (althochdeutscher) Sprache geschriebenen Werkchens über Musik. In diesem kommt die oben angeführte Benennung der Töne, nach welcher unser *C* den Buchstaben *A* erhält, in Anwendung. — Vergl. hierüber des Verf. Aufsatz „NOTKER LABEO von der Musik“ in der Allg. Musikal. Zeitung vom J. 1872, No. 35—37. Der althochdeutsche Text des NOTKER'schen Werkchens ist mit hinzugefügter lateinischer Übersetzung abgedruckt in GERBERT's *Script. I*, S. 96—102; ferner ohne Übersetzung in FR. HEINRICH v. D. HAGEN's „Denkmale des Mittelalters“ Heft I, Berlin 1824, S. 25—31, und in HEINRICH HATTEMER's „Denkmale des Mittel-

nennung aber keine weitere Verbreitung gefunden, dagegen die dem GREGOR zugeschriebene bei allen Nationen bis auf den heutigen Tag sich eingebürgert hat, so ist in den folgenden Auseinandersetzungen selbstverständlich nur von der sogenannten GREGOR'ianischen die Rede\*).

In der Tiefe wurde die Tonleiter nur noch um eine Stufe erweitert, indem man unter dem ursprünglichen *Proslambanomenos A* ein tieferes *G* hinzufügte, welches man aber zum Unterschiede von dem eine Oktave höherstehenden mit dem griechischen Buchstaben  $\Gamma$  ( $\Gamma$ -*graccum*) bezeichnete. Hiernach umfasste das Tonsystem zwanzig Tonstufen.

Von diesen erhielt das  $\Gamma$  den Namen *vox gravissima*, die Töne der mit großen Buchstaben bezeichneten Oktave nannte man *voces graves*, die mit kleinen *voces acutae* und schliesslich die mit kleinen doppelten Buchstaben *voces superacutae*. Neben dieser Einteilung nach Oktaven hatten die mittelalterlichen Musiker noch eine andere nach Quarten. In dieser hießen die vier tiefsten Stufen  $\Gamma ABC$  die *voces graves*, die vier folgenden  $DEFG$  die *finales*, als die Schlussnoten der Kirchengesänge, die vier  $abcd$  die *acutae*, die vier  $efg^a$  die *superacutae* und schliesslich die vier  $bcde$  die *excellentes*. Diese Einteilung, besonders von HUCBALD (840—930), aber auch später nicht selten gebraucht, ist nicht so gut wie die erstgenannte, weil wir mit dem ersten Ton der dritten Quarte nicht auf die Oktave, sondern auf die None der tiefsten Stufe kommen, und außerdem die fünf Quarten nicht von gleicher Gattung sind.



alters., Band III, S. 586—590. — Einige neuere Schriftsteller schreiben den in Rede stehenden Musiktraktat dem NOTKER BALBULUS zu.

\*) Da nach dem NOTKER'schen Gebrauch der Buchstaben die sieben ersten Buchstaben des Alphabetes auf unsere *Dur*-Oktave und bei der GREGOR'ianischen auf unsere *Moll*-Oktave fallen, (wie oben zu sehen ist), so liegt die Annahme nahe, dass diesen beiden Arten der Benennung zwei entgegengesetzte Tonanschauungen zu Grunde liegen. So sagt HUGO RIEMANN in seinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878“ S. 29, dass im Gegensatz zur *Moll*-Anschauung der Griechen bei den germanischen Volkern die *Dur*-Anschauung zum Ausdruck gekommen sei. RIEMANN nennt die NOTKER'sche Notation deshalb auch die frankische. Ich habe anfangs diese Ansicht geteilt. Durch die trefflichen Auseinandersetzungen des P. UTTO KORNMULLER in der Allg. Musikal. Zeitung, Leipzig 1880 No. 29 habe ich mich jedoch davon überzeugt, dass sowohl die Hinzufügung des  $\Gamma$  in der Gregorianischen Notation, als auch die Benennung unseres *c* durch *a* bei NOTKER nichts mit einer nationalen *Dur*- und *Moll*-Anschauung zu thun haben.

\*\*\*) Zu HUCBALD's Zeiten ging das System nur bis *c*.“ Er nennt deshalb die beiden letzten Töne *h* und *c* die *residui* und die hier mit *acutae* und *superacutae* bezeichneten Tetrachorde *superiores* und *excellentes*. Vergl. weiter unten die Besprechung der HUCBALD'schen Notationen.

Aus diesem Grunde tadeln einige spätere Musiklehrer, wie z. B. HERMANNUS CONTRACTUS diese Einteilung mit Recht. Die Quarteneinteilung bei den alten Griechen ist hiermit nicht gleichzustellen, welcher stets die sog. Dorische Quarte zu Grunde liegt, die mit der folgenden verbunden und getrennt zusammengesetzt werden konnte, so dass auf diese Weise zugleich dem System der Oktave Rechnung getragen wurde.

Was den zweiten Buchstaben des Alphabetes *B* betrifft, so bezeichnete derselbe im früheren Mittelalter und zum Teil noch später den Ganzton von *A* aus, also unser *H*. Bei dem Bedürfnis aber, über die diatonische Tonleiter hinaus zu modulieren, hauptsächlich aber um von dem *F* aus eine reine Quarte aufwärts singen zu können, nahm man sehr früh schon ein doppeltes *B* an und nannte dasselbe, wenn es einen ganzen Ton von *A* entfernt war, *B-quadratum*, wofür wir im Deutschen jetzt den achten Buchstaben *H* gebrauchen; war es dagegen einen halben Ton von *A* entfernt *B-rotundum*. Hierfür haben wir die Benennung *B* beibehalten. Einige Nationen gebrauchen den achten Buchstaben noch nicht, wie die Engländer und Holländer, welche beide unser *H* einfach *B* nennen. Für unser *B* sagen die Engländer *B-flat*, die Holländer *B-moll*.

Die Modernen haben die Oktaveneinteilung und Benennung als große, kleine Oktave u. s. w. beibehalten, nur mit dem Unterschied, dass sie hierbei nicht von dem Ton *A*, sondern von *C* ausgehen, und zwar in der Weise, dass sie mit dem großen Buchstaben *C* denjenigen Ton bezeichnen, welcher zwei Oktaven und eine Sexte tiefer steht als unsere auf *a'* abgestimmte Stimmgabel, welche in der Sekunde ungefähr 440 Schwingungen macht. Hiernach ist die Benennung folgende:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. Both staves show a sequence of notes representing octaves. The notes are labeled with letters and primes. The top staff labels are: *E F G A H* (Contratöne), *C D E F G A H* (große Octave), and *c d e f g a h* (kleine Octave). The bottom staff labels are: *c' d' e' f' g' a' h'* (eingestrichene Octave), *c'' d'' e'' f'' g'' a'' h''* (zweigestrichene Octave), and *c''' d''' e''' f'''* (dreigestrichene Octave).

nach der dreigestrichenen würde die viergestrichene und dann die fünfgestrichene Oktave folgen. Dieser Umfang bewegt sich weit über die Grenzen der menschlichen Stimmen hinaus und hat durch die übertriebene Anwendung des Instrumentenspieles eine solche Ausdehnung gewonnen, die in der Höhe

auf der *Piccolo*-Flöte bis zum fünfgestrichenen *C* und auf der Orgel in der Tiefe bis zu jenem *C* gehen kann, welches noch zwei Oktaven tiefer als das große *C* liegt. Dieses *C* nennt man auch das zweiunddreißigfüßige *C*, weil zu seiner Hervorbringung eine offene Orgelpfeife von 32 Fufs Länge erforderlich ist. Das *Contra-C*, welches eine Oktave höher liegt, verlangt zu seiner Hervorbringung eine halb so große Pfeife und heifst deshalb das sechzehnfüßige, das große *C* wiederum eine halb so große, und heifst deshalb das acht-füßige u. s. f. — Dieses große *C* nimmt man, abgesehen von den geringen Schwankungen in der absoluten Tonhöhe, als denjenigen Ton an, nach welchem man die Stimmung des ganzen Tonsystems benennt.

Wir pflegen daher zu sagen, dass wir im achtfüßigen Tone (oder im Acht-Fufs-Ton) singen, wogegen das Pedal der Orgel durch ein sechzehnfüßiges Register verstärkt den Bass in der tieferen Oktave mitklingen lässt, ebenso wie der Kontrabass im Orchester die Melodie der übrigen Bassinstrumente (Violoncello, Fagotto u. a.) im Sechzehnfüß-Ton spielt, d. h. also, eine Oktave tiefer als die Noten geschrieben sind. Ferner hat man auf der Orgel vier- und zweifüßige Register, um den eigentlich achtfüßigen Ton in der Höhe zu verstärken und glänzender zu machen. Auch im Orchester und im begleiteten Gesange pflegt man dergleichen Verstärkungen anzuwenden, während der Gesang selbst als das natürliche Organ der Musik den normalen Tonumfang innehält

Wirklich schön klingen selbstverständlich nur jene Töne, welche von den menschlichen Stimmen, jeder in ihrer Art als Bass, Tenor, Alt und Sopran ohne Ueberanstrengung leicht und rein hervorgebracht werden können; es ist dies ein Umfang ungefähr vom großen *E* bis zum zweigestrichenen *a*, höchstens drei Oktaven und eine Quarte. Im *A-capella*-Gesange darf der Umfang selbst eines vielstimmigen Stückes nicht wohl drei Oktaven übersteigen. In den vierstimmigen Sätzen überschreitet z. B. PALESTRINA selten einmal den Gesamtumfang von zwei Oktaven und einer Quarte. In der Motette *Congratulamini mihi* führt er den Sopran in der Höhe bis zum *d''*, den Bass in der Tiefe bis zum *A*; dieses Stück umfasst also nur zwei Oktaven und eine Quarte. Andere, wie die Motetten *Sicut cervus desiderat*, *Dies sanctificatus* haben zwei Oktaven und eine Sexte Umfang, und diesen Umfang überschreitet PALESTRINA sogar in achtstimmigen Sätzen nur ausnahmsweise.

Wenn man die diatonischen Töne verlässt, so hängt man bei einer Erhöhung durch ein Kreuz dem ursprünglichen Namen die Buchstaben *is*, bei einer Erniedrigung durch ein *b* nur ein *s* oder ein *es* an; *c* erhöht heifst *cis*, erniedrigt *ces*, *d* erhöht *dis*, erniedrigt *des*, *a* erhöht *ais*, erniedrigt *as* u. s. w. Bei den zuweilen vorkommenden doppelten Erhöhungen und Erniedrigungen stellt man die Namen doppelt z. B. *g*, *gis-gis*, *ges-ges*, *h*, *his-his*, *b-b* u. a. Diese überaus bequeme und einfache Benennungsweise ist in Deutschland

allgemein im Gebrauch. In England und Holland bedient man sich auch der Buchstaben, drückt aber die Erhöhung und Erniedrigung im Englischen durch *sharp* und *flat* (*c-sharp* = *cis*, *c-flat* = *ces*) und im Holländischen durch *Kruis* und *b-moll* aus. In Italien und Frankreich gebraucht man dagegen statt der sieben, beziehungsweise acht Buchstaben *c, d, e, f, g, a, b, h*, die sieben Silben *ut, re, mi, fa, sol, la, si* und zwar mit dem Zusatz *diesis* und *b-moll* für unser *is* und *es*. Diese Italienisch-Französische Benennung ist oft sehr weitschweifig, zumal sie statt unseres „Dur“ und „Moll“ die Wörter *major* und *minor* gebrauchen. Wenn wir z. B. im Deutschen sagen „Vorspiel in *Cis-moll*“, so muss der Franzose dies umschreiben „*Prélude dans le ton d'Ut dièse mineur*“ u. dgl.

Die Silben *ut, re, mi, fa, sol, la*, denen erst ganz spät von den Franzosen die siebente *si* hinzugefügt ist, stammen aus dem Mittelalter her. Sie sind die Anfangsilben der Halbverse folgendes in dem Sapphischen Versmaße gedichteten Hymnus:

**Ut** *queant laxis*    **re**sonare *fibris*,  
**mi**ra *gestorum*    **fa**muli *tuorum*,  
**sol**ve *polluti*    **la**bii *reatum*,  
*Sancte Joannes.\**

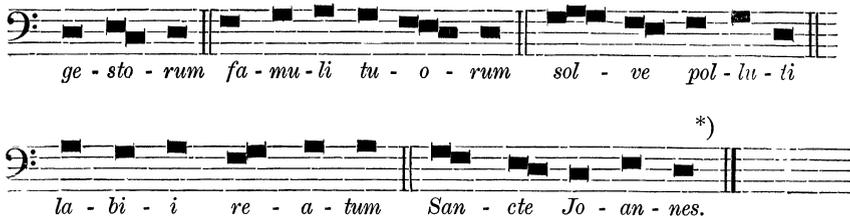
Die Melodie dieses Hymnus übersteigt nicht den Umfang der Sexte *c—a* und ist außerdem so beschaffen, dass die Anfangsnote eines jeden Halbverses immer um eine Stufe der Tonleiter höher als die vorhergehende liegt. Der erste Halbvers beginnt mit *c*, der zweite mit *d*, der dritte mit *e*, der vierte mit *f*, der fünfte mit *g*, der sechste mit *a*, und nur der letzte weicht von dieser Ordnung ab und geht wieder nach *g* zurück.



\*) „Damit die Diener mit beruhigten Nerven die Wunder deiner Thaten singen können, löse die Schuld der befleckten Lippe, heiliger Johannes.“ Dichter dieses noch um mehrere Strophen längeren Hymnus an den heiligen JOHANNES DEN TÄUFER, den Schutzheiligen der Longobarden, ist PAULUS DIACONUS, genannt WINFRIED auch WARNEFRIED, ein Zeitgenosse CARLS DES GROSSEN. Derselbe ist 730 in der Lombardei geboren und am 13. April wahrscheinlich im Jahre 800 als Mönch im Kloster Monte Cassino gestorben. Vergl. über sein Leben HERZOG'S Real-Encyclopädie für protest. Theologie und Kirche, Band XI, S. 222 u. f. — In der späteren Zeit hat man für die sechs Silben einen *Versus memorialis* gemacht, der den Zweck der Musik so bezeichnet:

*Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?  
 Ut relevet miserum fatum solitosque labores.*

„Warum fügst du zur traurigen Arbeit Rhythmen und Gesang? Damit er das elende Geschick und die taglichen Arbeiten erleichtere.“



Diese Eigentümlichkeit der Melodie benutzte GUIDO VON AREZZO (in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts) seinen Schülern das Treffen der Töne beizubringen, worüber er sich in seiner *Epistola de ignoto cantu* an den Bruder MICHAEL in der Kürze ausspricht.\*\*\*) Dies ist als der Anfang der später so ausgebreiteten, durch Jahrhunderte hindurch im Gebrauch gebliebenen Solmisation anzusehen, in welcher man neben jenen Buchstaben die Töne mit den sechs Silben *ut, re, mi, fa, sol, la*, benannte. Dieselben entsprechen zunächst wie in obiger Melodie den Tönen *c—d—e—f—g—a*, einem Hexachorde, in welchem von der dritten zur vierten Stufe der halbe Tonschritt liegt. Wie schon S. 24 gesagt, ist dies das größte Intervall, welches in der diatonischen Tonleiter in derselben Gestalt oder Gattung (Ganzton, Ganzton, Halbton, Ganzton, Ganzton) zweimal enthalten ist. Dieselben Verhältnisse haben wir auch in der Tonreihe *g—a—h—c—d—e*, und, da man neben dem *b-quadratum* ( $\frac{4}{4}$ -h) auch das *b-rotundum* (b) anwenden kann, auch noch in dieser: *f—g—a—b—c—d*. Es war daher natürlich, dass man dieselben Verhältnisse mit denselben Namen bezeichnete und nicht nur die Töne *c—d—e—f—g—a*, sondern auch die jener beiden anderen Tonreihen mit den sechs Silben *ut, re, mi, fa, sol, la* benannte. Hiernach wurden nun die in der mittelalterlichen Zeit angenommenen zwanzig Stufen von der *vox gravissima* bis zum *e-superacutum* auf folgende Weise in sieben Hexachorde zusammengestellt:

\*) Die hier durch GUIDO mitgeteilte, später durch GAFURIUS u. A. wieder angeführte Melodie ist nicht die einzige dieses Gedichtes. Es finden sich später andere, in welchen die Versanfänge nicht mehr den Silben *ut, re, mi, fa, sol, la* entsprechen. Auch der Text wurde in der Reformationszeit, um ihn für die lutherische Kirche brauchbar zu machen, von D. URBAN REGIUS aus Lüneburg 1532 geändert. Vergl. LUCAS LOSSIUS *Psalmodia, hoc est cantica sacra* etc., Wittenberg 1579, fol. 232. Eine wiederum von dieser sehr abweichende Melodie hat METTENLEITER in seinem *Enchiridion Chorale* (Regensburg 1853) S. 638 aufgenommen.

\*\*) Vergl. GERBERT, *Scriptores eccles. de mus.* II S. 45. — FORKEL, Allg. Gesch. der Musik II. S. 264 u. 265. — Auch die KIESEWETTER'sche Schrift „GUIDO VON ARREZZO, sein Leben und Wirken (auf Veranlassung und mit besonderer Rücksicht auf eine Dissertation *sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo* von LUIGI ANGELONI) Leipzig 1840. — Ferner *Epistola Guidonis Michaeli Monacho* etc., übersetzt und erklärt von MICH. HERMESDORFF, Trier 1884.

voces superacutae.	dd	ee						la	
		dd						la	sol
		cc						sol	fa
		bb						b-fa	♯-mi
voces acutae.	g	aa				la	mi	re	
		g				sol	re	ut	
	c	f				fa	ut		
		e			la	mi			
		d		la	sol	re			
		c		sol	fa	ut			
voces graves.	G	b		b-fa	♯-mi				
		a		la	mi	re			
	G	G		sol	re	ut			
		F		fa	ut				
		E	la	mi					
		D	sol	re					
vox gravissima.	Γ	C	fa	ut					
		B	mi						
		A	re						
		Γ	ut						

Hiernach wurde z. B. das  $\Gamma$   $\Gamma$ -ut genannt, das  $A$   $A$ -re, das  $B$   $B$ -mi, das  $C$   $C$ -fa-ut: fa nämlich als vierte Stufe des Hexachordes  $\Gamma$ - $E$ , ut dagegen als erste des Hexachordes  $C$ - $a$ . Mehrere Töne erhielten auch drei Silben, z. B.  $G$  hiefs  $G$ -sol-re-ut. Sol hiefs es als fünfte Stufe im Hexachord  $C$ - $a$ , re als zweite im Hexachord  $F$ - $d$  und ut als erste im Hexachord  $G$ - $e$ . — Ein mit dem Ton  $c$  beginnendes Hexachord ( $C$ - $a$ ,  $c$ - $aa$ ) nannte man das natürliche (*natura*), ein mit  $g$  beginnendes ( $\Gamma$ - $E$ ,  $G$ - $e$ ,  $g$ - $ee$ ) das harte (*b-durum*) und ein mit  $f$  beginnendes ( $F$ - $d$ ,  $f$ - $dd$ ) das weiche (*b-molle*).

Die obige Tabelle der Hexachorde finden wir bei allen älteren musiktheoretischen Schriftstellern von demselben Umfange. Jedenfalls war ursprünglich  $A$  der tiefste Ton, wenigstens war es so bei den Alten. Die Mittelalterlichen haben aber wohl hauptsächlich aus dem Grunde ein noch tieferes  $G$  hinzugefügt, damit sie gleich zu Anfang des Tonsystemes ein vollständiges Hexachord bilden könnten, oder, wie es in einem mir gehörigen handschriftlichen Tractat „*Musicae artis liberalis institutio pro primis thyronibus* 1540 (ohne Namen des Verf.) heisst:  $\Gamma$ -ut praecedit  $A$ -re, cum prima sit litera inter septem, ut  $D$ -finale διὰ πέντε (d. i. die reine Quinte) sub se facere possit. Unbegründet ist aber der Vorwurf, den einige dem GUIDO VON AREZZO ge-

macht haben, dass er das  $\Gamma$  hinzugefügt habe, um seinem Namen ein Gedächtnis zu stiften. Dagegen sprechen seine eigenen Worte im *Microlog* Cap. II: *In primis ponatur  $\Gamma$  graecum a modernis adjunctum*. Dass man diesem tiefsten *G* einen griechischen Buchstaben gegeben hat, hat sicherlich nur einen äußerlichen Grund, indem man die großen und kleinen Buchstaben bereits verwendet hatte und auch fernerhin die Oktaveneinteilung mit dem ersten Buchstaben des Alphabetes *A* beginnen wollte. \*) HENRICUS LORITUS GLAREANUS, ein durch seine musikalischen Kenntnisse ausgezeichnete Philologe des sechzehnten Jahrhunderts und Verehrer der klassischen Wissenschaften, hauptsächlich des Griechischen, sagt *Dodecachordon*, Basel 1547 S. 2 freilich: *Has autem claves in ordinem tanquam in scalam quandam, ad Graecam olim chordarum dispositionem redegit Guido Aretinus, eximiae eruditionis vir, quem nostra aetas sequitur, ita, ut infimo gradu in linea parallela poneret vocem Ut, praescripta tertia Graecorum litera  $\Gamma$ . Nempe ut haud immemores essemus hanc disciplinam, ut alias omnes, a Graecis esse*. D. i. „Es brachte aber diese Schlüssel in die Stufenfolge einer Tonleiter gemäß der altgriechischen Anordnung der Saiten GUIDO VON AREZZO, ein Mann von ausgezeichneter Bildung, dem unser Zeitalter folgt; so dass er auf die unterste Linie den Ton *Ut* setzte, den er mit dem dritten griechischen Buchstaben  $\Gamma$  bezeichnete, und zwar, damit wir eingedenk seien, dass diese Wissenschaft, wie alle anderen, von den Griechen her stammt.“

Unter *Clavis* ist hier und vielfach in den älteren musik-theoretischen Schriften nicht das vorgesetzte Zeichen, unser Schlüssel zu verstehen, sondern die bezeichnete Tonhöhe selbst. So heißt es in dem oben angeführten Manuscript: *Clavis est litera vocis formandae index lineae adhaerens aut linearum intervallo. Sunt viginti claves:  $\Gamma$ -ut, A-re,  $\frac{2}{4}$ -mi etc.* Dieser Sprachgebrauch ist so allgemein geworden, dass man heutzutage noch häufig die Tasten des Klaviers und der Orgel die „*Claves*“ nennt, und unser Klavier selbst hat seinen Namen von ihnen bekommen. Hier muss aber die Bemerkung noch hinzugefügt werden, dass man einen Unterschied zwischen *Claves signatae* und *claves non signatae* machte. Die ersteren sind das, was wir heutzutage Schlüssel nennen und sind nach Angabe der mittelalterlichen Musiker fünf, nämlich 1. der Schlüssel für das  $\Gamma$ , 2. der *F*-Schlüssel für das *F-grave* oder *finale*, 3. der *C*-Schlüssel für das *c-acutum*, 4. der *G*-Schlüssel für das *g-acutum* und schließlich 5. der *D*-Schlüssel für das *d-superacutum*. Auf der obigen Hexachord-Tabelle sind sie angegeben. Von diesen Schlüsseln finden wir jedoch sowohl in den Stimmbüchern zu den Mensuralgesängen als auch in den Choralbüchern nur die bei uns gebräuchlichen drei, den *F*-, *C*-

\*) Vergl. hiermit auch MICH. HERMESDORFF'S Ausgabe des GUIDONISCHEN *Micrologs*, Trier 1876, S. 15.

und *G*-Schlüssel vorgeschrieben. Die beiden anderen, der Schlüssel für das *Γ* und das *d-superacutum*, kommen nur in den Partituren zur Anwendung, in denen alle Stimmen auf dem großen aus zehn Linien bestehenden System zusammengeschrieben sind. Hierüber giebt das folgende Capitel „Notation“ nähere Erklärung, sowie das beigegebene Facsimile.

Wenn sich eine Melodie in dem Umfange eines der genannten Hexachorde bewegt, so ist die Bezeichnung der Tonstufen durch die sechs Silben *ut, re, mi, fa, sol, la* sehr einfach und leicht, z. B.



oder dasselbe Sätzchen in das *Hexachordum durum* übertragen:



Überschritt aber eine Melodie diesen Umfang, hatte man z. B. die Tonleiter bis zur Oktave und noch weiter hinauf zu singen, so reichten die sechs Silben nicht aus und es musste die sogenannte *Mutatio* d. i. eine Verwechslung der Namen oder Silben eintreten, welche sich in vorliegendem Falle danach richtete, ob die folgende siebente Stufe einen ganzen oder halben Ton von der sechsten entfernt lag, d. h. ob *h* oder *b* folgte. In ersterem Falle pflegte man die *Mutatio* auf dem *a* vorzunehmen, welches man nun nicht mehr als sechste Tonstufe des natürlichen Hexachordes (*la*), sondern als zweite des harten (*re*) ansah:



Im anderen Falle pflegte man die *Mutatio* schon auf dem *g* eintreten zu lassen, welches nun nicht mehr als fünfte Stufe des natürlichen Hexachordes *sol*, sondern als zweite des weichen *re* genannt wurde:



Das Hauptaugenmerk wurde auf den halben Tonschritt gerichtet, welcher stets durch die beiden Silben *mi fa* bezeichnet werden musste, weshalb man häufig in älteren Schriften dieses Intervall als *mi-fa* benannt findet, und es auch heutzutage oft noch so nennt.

Bei den mannigfaltigen Gestaltungen der Melodien waren natürlich Übergänge vom natürlichen Hexachord in das harte, vom harten in das natürliche, vom natürlichen in das weiche, vom weichen in das natürliche, vom weichen

in das harte und vom harten in das weiche möglich, so dass es eine große Anzahl von Stellen im Tonsystem gab, auf denen Mutationen stattfinden konnten. Hierbei pflegte man denjenigen Ton, auf welchem die *Mutatio* vollzogen werden sollte, sowohl mit der ihm zukommenden Silbe desjenigen Hexachordes zu bezeichnen, welches man verlassen, als auch mit der Silbe desjenigen, in welches man übergehen wollte. JOANNES TINCTORIS führt in seinem *Diffinitorium*\*) diese Stellen alle einzeln auf, z. B. *Fa-ut est mutatio, qua fit in c-fa-ut et in c-sol-fa-ut ad ascendendum a b-duro in naturam et in utroque f-fa-ut ad ascendendum a natura in b-molle*, d. h. „*Fa-ut* ist der Silbenwechsel, welcher auf *c-fa-ut* und *c-sol-fa-ut* geschieht, um hinaufzusteigen vom harten Hexachord in das natürliche und auf den beiden *f-fa-ut* um hinaufzusteigen vom natürlichen in das weiche.“ Führte die Mutation, wie in der angeführten Stelle, von einem tieferen Hexachord in ein höher gelegenes, so hieß sie *ad ascendendum*, führte sie in ein tieferes *ad descendendum*. Zu wie viel Mutationen und in welcher Weise jeder einzelne Ton dazu gebraucht werden kann, ergibt sich aus der Betrachtung der oben mitgetheilten Hexachordtabelle. Von den darin vorkommenden acht Stufen der Oktave *c, d, e, f, g, a, b* und *h* kommen die Töne *g, a, c* und *d* in allen drei Hexachorden, dem natürlichen, harten und weichen vor, nämlich:

der Ton *g* als *ut, sol* und *re*  
 „ „ *a* „ *re, la* und *mi*  
 „ „ *c* „ *fa, ut* und *sol*  
 „ „ *d* „ *sol, re* und *la*,

Vermittelst dieser vier Töne können drei Mutationen aufwärts und eben so viele abwärts gemacht werden, so z. B. vom Tone *g* aus:

*ut-sol ad descendendum,*  
*ut-re ad descendendum,*  
*sol-re ad ascendendum,*  
*re-sol ad descendendum,*  
*re-ut ad ascendendum,*  
*sol-ut ad ascendendum.*

---

\*) JOANNES TINCTORIS (nicht TINCTOR, wie er häufig genannt wird) ist der Verfasser des ältesten auf uns gekommenen musikalischen Lexicons, welches den Titel führt: *Terminorum musicae diffinitorium*. Dasselbe ist zu Neapel ohne Jahreszahl, wahrscheinlich gegen 1477 im Druck erschienen. Seiner großen Seltenheit wegen hat es FORKEL in seiner Litteratur der Musik (1792) und später PIETRO LICHTENTHAL in seinem *Dizionario e bibliografia della musica* (1826) — freilich nicht frei von mancherlei Fehlern — abdrucken lassen. Eine neue Ausgabe dieses wichtigen und interessanten Buchleins hat der Verf. gegenwärtiger Schrift mit genauer Benutzung des Originaldruckes und mit Hinzufügung einer deutschen Uebersetzung und vieler erläuternder Anmerkungen in dem ersten Bande der CHRYSANDER'schen Jahrbücher für musikalische Wissenschaft (Leipzig 1863) veranstaltet. Dieses und andere größere Werke des Jo. TINCTORIS sind im vierten Bande der von COUSSEMAKER herausgegebenen *Scriptores* (Paris 1876) S. 1—200 erschienen.

Dagegen kommen die Töne *e* und *f* nur in zwei Hexachorden vor, weil *e* nicht im weichen und *f* nicht im harten liegt. Daher gewährt jeder dieser Töne nur zwei Mutationen, nämlich *e* nur:

*la-mi ad ascendendum,*  
*mi-la ad descendendum,*

und der Ton *f* nur:

*fa-ut ad ascendendum,*  
*ut-fa ad descendendum.*

Die Töne *h* und *b* aber gewähren gar keine Mutation, weil *b* nur im weichen und *h* nur im harten Hexachorde vorkommt; beide haben allerdings denselben Schlüssel, dieselbe Stelle im Liniensystem, sind aber dennoch von verschiedener Tonhöhe. Der oben citierte kleine Traktat von 1540, definiert die *Mutatio* folgendermaßen: *Mutatio est vocis unius in aliam ejusdem clavis sub eodem sono variatio. Mutatio fit in clavibus tantum duarum aut trium vocum; in b-fa- $\frac{3}{4}$ -mi (i. e. in b-rotundo fa et in b-quadrato mi) autem non fit mutatio, propter distantiam, d. h. „Die Mutatio ist der Wechsel einer Silbe mit einer anderen desselben Schlüssels; dieser Wechsel geschieht nur auf den Schlüsseln, welche zwei und drei Silben haben. Auf *b* und *h* findet aber des Abstandes wegen keine Mutatio statt, d. h. weil *b* und *h* nicht von gleicher Tonhöhe, sondern um einen kleinen halben Ton verschieden sind.“*

Die richtige Anwendung der *Mutatio* hatte ihre Schwierigkeiten, welche sich bei einer freieren Modulation, namentlich bei der Anwendung chromatischer Tonfolgen, enharmonischer Übergänge u. s. w. so sehr häuften, dass man sie abschaffte und mit ihr die Solmisation überhaupt. Die strengeren Musiker des vergangenen Jahrhunderts, unter diesen namentlich JOH. JOS. FUX erkannten jedoch ihren hohen Wert für die rein diatonische Schreibart und den unbegleiteten Chorgesang an, und verteidigten sie mit großer Energie gegen die Angriffe unbefugter und unwissender Scribenten, von denen sich namentlich JOH. MATTHESON durch anmaßendes und aufgeblasenes Wesen auszeichnete. Welchen Wert die Solmisation noch heutzutage für die Schule der Composition hat, wird sich später in dem Capitel über die Beantwortung des Themas in der Fuge zeigen, wenn wir hierbei auch von der Anwendung der Mutation absehen können, welche heutzutage wieder einzuführen ein überflüssiges Bemühen wäre.

Ein Verzeichnis der zahlreichen Schriften, welche im Laufe des vorigen Jahrhunderts für und wider diesen Gegenstand erschienen sind, findet man in FORKELS allgemeiner Litteratur der Musik, Leipzig 1792, S. 268—273, auch in C. F. BECKER'S Systematisch-chronol. Darstellung der mus. Litt., Leipzig 1836, S. 266—271.

Cap. V.  
**Notation.**

Unsere heutige musikalische Notation stammt aus dem Anfange oder der Mitte des zwölften Jahrhunderts und bezeichnet gleichzeitig mit vollkommener Genauigkeit nicht bloß die harmonischen, sondern auch die rhythmischen Verhältnisse eines Gesanges, weshalb wir sie Mensuralnotation nennen. Die früheren Notationen kennen diese Vereinigung noch nicht und sind größtenteils nur Tonschriften, bei der die rhythmischen Verhältnisse sich entweder aus den Textworten des Gesanges oder aus besonders hinzugefügten rhythmischen Zeichen ergeben mußten; von dieser Art ist z. B. die altgriechische Notation. Oder sie sind, wie die mittelalterlichen Neumen, bloße Vortragszeichen, welche weder die rhythmischen noch die harmonischen Verhältnisse sicher und deutlich darstellen.

Die älteste Tonschrift, über welche wir sichere und ausführliche Nachricht haben, ist die der alten Griechen. Weiter zurück reichen unsere Kenntnisse nicht. Mehrfach hat man es versucht, die hebräischen Accente als Musiknoten auszulegen, so vor längeren Jahren LEOPOLD HAUPT in seinem Schriftchen „Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen“ (Leipzig 1854); diese und ähnliche Versuche sind aber als verfehlt anzusehen, weil uns sonst nichts von hebräischer Musik überliefert ist, so dass die Ansichten über das Tonsystem der Hebräer, so wie über die ihren Dichtungen zu Grunde liegenden rhythmischen Gesetze größtenteils nur auf unnachweisbaren Hypothesen beruhen.

Die Griechen hatten für die Tonverhältnisse eine doppelte Bezeichnung, die eine für den Gesang, die andere für das Instrumentenspiel. Von diesen beiden ist die letztere die musikalisch bessere und jedenfalls auch die ältere. Sie besteht aus siebzehn buchstabenähnlichen Zeichen, welche zunächst für die untransponierte diatonische Tonleiter bestimmt waren und vom großen *F* bis zum eingestrichenen *a* gingen.

<i>F.</i>	<i>G.</i>		<i>A.</i>	<i>H.</i>	<i>c.</i>	<i>d.</i>	<i>e.</i>	<i>f.</i>	<i>g.</i>	<i>a.</i>	<i>h.</i>	<i>c'.</i>	<i>d'.</i>	<i>e'.</i>	<i>f'.</i>	<i>g'.</i>	<i>a'.</i>	
α	ε		Η	Η	Ε	Ϛ	Γ	ϛ	Ϝ	Ϟ	Κ	Π	ϙ	Ϛ	Ν	Ζ	Ϝ	

Diese Reihe bezeichnet die im vorigen Cap. beschriebene zwei Oktaven lange Molltonleiter und davor noch zwei Stufen. Ueber die Bedeutung der einzelnen Zeichen werde ich weiter unten die Erklärung in der Kürze geben. Die neben der Instrumentalnotation angewandte Vokalnotation bestand aus den gewöhnlichen vierundzwanzig Buchstaben des sog. neuionischen Alphabetes, deren Ordnung und Folge man aber nur begreifen kann, wenn man sich zuvor mit den Gesetzen der Instrumentalnotation bekannt gemacht

hat. Ob diese letztere auch aus griechischen Buchstaben entstanden ist, wie FORTLAGE\*), WESTPHAL\*\*) und Andere behaupten, ist sehr zweifelhaft und eben so unsicher, wie die von VINCENT\*\*\*) aufgestellte Hypothese, wonach die ältesten Zeichen für das Heptachord

H. c. d. e. f. g. a.  
 Η Ε Γ Δ Ε Ζ Η

bestimmt waren, welches TERPANDER im siebenten Jahrhundert vor Christo in Gebrauch hatte und dessen Saiten gemäß der pythagorischen Lehre von der Sphärenmusik den Himmelskörpern Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur und Mond entsprachen. Eine Andeutung dafür kann man in der Aehnlichkeit der Zeichen für H und a (Η und Ζ) mit den Zeichen des Saturnes Η und des Mondes Ζ finden.

Die Reihe jener siebzehn Zeichen, wie sie oben angegeben ist, enthält die Schlüssel zur ganzen Instrumentalnotation, und obgleich hier eine jede Stufe des diatonischen Systems ihr eigenes besonderes Zeichen hat, und mit jenen Zeichen recht gut ein Gesang in der untransponierten Scala notiert werden könnte, so haben die Griechen es dennoch nicht gethan, sondern an gewissen Stellen auch hier das angewendet, was in der modernen Notation einem Versetzungszeichen entsprechen würde. Um diesen anscheinend schwierigen Gegenstand kennen zu lernen, müssen wir uns zunächst damit bekannt machen, auf welche Weise die Alten die Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne durch Kreuz und Be ausdrückten.

Wir Modernen sind bekanntlich im Stande eine jede Stufe der Leiter auf zweierlei Weise zu verändern, indem wir dieselbe einmal durch das Kreuz (♯) um eine *Apotome* erhöhen und im anderen Falle durch ein Be (♭) um dasselbe Intervall erniedrigen: im ersteren Falle wird aus *c cis*, aus *d dis*, im anderen aus *c ces*, aus *d des* u. s. w. Die zweite Art, nämlich einen Ton zu erniedrigen, fehlt den Griechen, und wir werden weiter unten sehen, wie sie diesen Mangel ersetzen. Von Erhöhungen hatten sie zweierlei Arten, einmal die Erhöhung um einen diatonischen Halbton oder ein *λεξιμμα* und das andere mal um einen chromatischen Halbton oder eine *ἀποτομή*. Ich habe hier absichtlich die Ausdrücke „großen und kleinen Halbton“ vermieden, weil nach der alten Berechnung unser kleiner Halbton der große und unser großer der kleine genannt wurde, wogegen die Ausdrücke *Leimma* und

\*) Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Aus den Tonleitern des ALYPIUS zum ersten Male entwickelt von Dr. C. FORTLAGE. Mit zwei Tafeln. Leipzig 1847.

\*\*) Harmonik und Melopoeie der Griechen von RUDOLF WESTPHAL. Leipzig 1863.

\*\*\*) *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique* im zweiten Teile des XVI. Bandes der *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du roi et autres bibliothèques, publiés par l'institut royal de France*. Paris 1847.

*Apotome* keinen Zweifel übrig lassen. Die Erhöhung um ein *Leimma* geschah nun dadurch, dass die ursprüngliche Note umgelegt wurde, z. B. **E** **W**, **┌** **┘**, **┐** **┒**. Die *Apotome*-Erhöhung wurde dagegen durch eine vollständige Umkehrung des Zeichens bewirkt, **E** **∃**, **┌** **┐**. Die *Apotome*-Erhöhung von *e* und *h* in *eis* und *his* **┐** **┑**, **K** **⋈**, kamen im diatonischen Geschlecht nicht vor, wofür der Grund weiter unten leicht einzusehen ist. Abgesehen hiervon bekam jedes Zeichen dreierlei Gestalt, wie die folgende Tabelle zeigt:

	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>	<i>f'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>
1.	Ⓕ	Ⓖ	Ⓗ	Ⓖ	Ⓔ	┌	┐	Ⓐ	Ⓕ	Ⓒ	Ⓖ	┑	<	Ⓒ	Ⓖ	Ⓐ	Ⓐ
2.		Ⓖ	Ⓖ	┐	Ⓖ	┘	┐	Ⓐ	Ⓒ	Ⓒ	⋈	⋈	∨	┘	┐	┐	┐
3.	┐	∃	Ⓖ	┐	∃	┐	┐	Ⓐ	Ⓕ	Ⓒ	⋈	⋈	>	Ⓒ	∖	∖	∖

Von den drei über einander stehenden Reihen enthält die oberste die untransponierten Stufen der diatonischen Tonfolge; die zweite die *Leimma*-Erhöhungen und die dritte die *Apotome*-Erhöhungen. Was die *Apotome*-Erhöhungen zu bedeuten haben, ist klar, nämlich **E** = *c*, **∃** = *cis*, **┌** = *d*, **┐** = *dis*, **F** = *g*, **┑** = *gis* u. s. w. — Dagegen haben die *Leimma*-Erhöhungen den Mangel der *Apotome*-Erniedrigung dadurch zu ersetzen, dass man für eine um eine *Apotome* zu erniedrigende Note die *Leimma*-Erhöhung der nächsttieferen Tonstufe setzt, in folgender Weise, **E** = *c*, **W** = *des*, **┌** = *d*, **┘** = *es*, **F** = *g*, **┘** = *as* u. s. w. Aber wir werden sogleich weiter sehen, dass in gewissen und zahlreichen Fällen auch die *Apotome*-Erhöhungen der nächsttieferen Stufe die *Apotome*-Erniedrigungen ersetzen müssen, so dass die Alten nach moderner Auffassung oft *gis* für *as*, *cis* für *des* u. s. w. schrieben.

Bei der Notation der ursprünglichen oder untransponierten Skala benutzten die Alten die Zeichen der obersten Reihe, jedoch mit der Ausnahme, dass sie die Stufen *c* und *f* als *Leimma*-Erhöhungen von *h* und *e* auffassten. Hier- nach war die Notation von *A-moll* folgende:

<i>A</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>	<i>f'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>
Ⓗ	Ⓖ	┐	┌	┐	┘	Ⓕ	Ⓒ	⋈	<	Ⓒ	┘	┐	Ⓐ	Ⓐ

Der Halbtonschritt tritt hier jedesmal durch Anwendung desselben Zeichens in veränderter Stellung deutlich hervor. Dasselbe ist in allen *B*-Tonarten der Fall, wo indes die Regel gilt, dass man die *Leimma*-Noten nur beim halben Tonschritt selbst setzen darf, während alle anderen durch ein *b* erniedrigten Töne durch *Apotome*-Noten ausgedrückt werden müssen. Daher kommt es z. B., dass der Ton *b* und ebenso andere Töne in den verschiedenen *B*-Tonleitern auf zweierlei Weise geschrieben vorkommen. In dem Tetrachord *f—g—a—b* z. B. schreibt man *b* als *Leimma*-Note, weil *b* von *a* einen halben Ton entfernt steht **Ⓐ** **F** **Ⓒ** **┘**, in der Quarte *f—g—as—b* da-

{ A | H c d e f g a | h c' d' e' f' g a' }  
 { H H E T Γ L F C K X < E U Z η }

{ d | e f g a b c' d' | e' f' g' a' b' c' d' }  
 { T Γ L F C U η < E U Z η / η' < }

{ S | A B c d es f g | a b c' d' es' f' g' }  
 { E H H E T L F C U η < V N Z }  
 { F C U η < V N Z η / η' < V' N' Z' }

{ c | d es f g as b c' | d' es' f' g' as' b' c' }  
 { E T L F E U η < V N Z λ λ η' }

{ F | S A B c des es f | g as b c' des' es' f' }  
 { E ω H E ω T F E U η < N }  
 { F E U η < N Z λ λ η' < N' }

{ B | c des es f ges as b | c' des' es' f' ges' as' b' }  
 { H E ω T F E U η < N / λ λ }

{ es | f ges as b ces' des' es' | f' ges' as' b' ces' des' es' }  
 { T F E U η < N / λ λ k' λ' > }

{ e | fis g a h c' d' e' | fis' g' a' h' c' d' e' }  
 { Γ X F C K X < E \ Z η K' X' < E' }

{ H | cis d e fis g a h | cis' d' e' fis' g' a' h' }  
 { H E T Γ X F C K λ < E \ Z η K' }

{ Fis | Fis A H cis d e fis | gis a h cis' d' e' fis' }  
 { T Z H H E T Γ X F C K λ < E \ }  
 { X F C K λ < E \ X η K' λ' < E' X }

{ cis | dis e' fis gis a h cis' | dis' e' fis' gis' a' h' cis' }  
 { E T Γ X F C K λ > E \ X η K' λ' }

{ Fis | Cis H cis dis e' fis gis | ais h cis' dis' e' fis' gis' }  
 { Z H H E T Γ X F C K λ > E \ X }

A. Die Transpositionsscalen mit Beeren.

B. Die Transpositionsscalen mit Krautern.

gegen als *Apotome*-Note  $\curvearrowright$  F  $\sqcup$   $\curvearrowright$ , weil es hier einen ganzen Ton von *as* entfernt steht; hier muss nun *as* eine *Leimma*-Note als Halbton von *g* bekommen. In der Quarte *f-ges—as—b* endlich wird *ges* als *Leimma*-Note und *as* und *b* dagegen als *Apotome*-Noten geschrieben  $\curvearrowright$   $\curvearrowleft$   $\curvearrowright$   $\curvearrowright$ . — Nach diesen Regeln folgen die *B*-Tonleitern von *D-moll* bis *B-moll* auf der gegenüberstehenden lithographierten Beilage 1A.

In den Kreuztonarten kann die Anwendung der *Leimma*-Noten beim Halbton nicht stattfinden, aufer bei dem in *E-moll* vorkommenden Schritt von *h* nach *c*. In allen übrigen Skalen haben wir für den halben Tonschritt zwei verschiedene Zeichen, nämlich eine ursprüngliche und eine *Apotome*-Note. (Siehe Beilage 1B.)

In *Es-moll* oder *Dis-moll* werden die beiden Halbtöne verschieden notirt *f—ges* mit der *Leimma*-Erhöhung  $\curvearrowright$   $\curvearrowleft$  und *b—ces* (= *ais-h*) mit der *Apotome*-Erhöhung  $\curvearrowright$  K.

Die Schreibweise der *Leimma*-Schritte in den verschiedenen transponierten diatonischen Skalen durch ursprüngliche Noten und *Leimma*- oder *Apotome*-Erhöhungen kann man sich sehr leicht daran merken, dass bei allen denjenigen *Leimma*-Schritten, welche auf der modernen Klaviatur aus einer Untertaste und darauffolgender Obertaste (*a—b*, *c—des*) bestehen, eine ursprüngliche Note mit ihrer *Leimma*-Erhöhung, also dasselbe Zeichen in zweierlei Lage ( $\curvearrowright$   $\curvearrowleft$ ,  $\curvearrowright$   $\sqcup$ ) zu setzen ist; dass dagegen bei allen anderen Halbtönen, in denen erst die Obertaste und dann die Untertaste steht (*fis-g*, *cis-d*), zwei verschiedene Zeichen zu schreiben sind, nämlich erst eine *Apotome*-Erhöhung und dann die nächst höhere ursprüngliche Note ( $\curvearrowright$  F,  $\curvearrowright$   $\sqcup$ ). In der letzt notierten Scala *Es-moll* kommen, wie wir gesehen haben, beide Arten des Halbtones vor, es ist daher gleich, ob wir dieselbe *Dis-moll* oder *Es-moll* nennen wollen; *Es-moll* ist indes insofern besser, als PTOLEMAEUS sieben Transpositionsskalen aufstellt, deren Grundtöne im Verhältnis Ganzton, Ganzton, Halbton, Ganzton, Ganzton, Halbton, Ganzton (*F—G—A—B—c—d—es—f*) stehen. Vergl. hierüber das folgende Capitel.

Die Vokalnoten geben uns in demselben aus drei Zeilen bestehenden System die vierundzwanzig Buchstaben des gewöhnlichen griechischen Alphabetes; dasselbe reicht von der *Apotome*-Erhöhung des hohen *F*, auf welche *A* kommt, bis zum kleinen *F*, welches  $\Omega$  erhält. Die tieferen und höheren Noten sind Wiederholungen jener Buchstaben, zum teil in verkehrter, zum teil in verstümmelter und veränderter Gestalt:

	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>	<i>f'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>
1.	$\curvearrowright$	$\mathfrak{z}$	$\mathfrak{q}$	$\mathfrak{w}$	—	$\angle$	$\mathfrak{r}$	$\Omega$	$\Phi$	$\mathfrak{c}$	$\mathfrak{o}$	$\mathfrak{m}$	$\mathfrak{i}$	$\mathfrak{z}$	$\mathfrak{i}$	$\mathfrak{u}$	$\mathfrak{e}$
2.		$\mathfrak{b}$	$\mathfrak{w}$	$\mathfrak{v}$	$\mathfrak{d}$	$\mathfrak{f}$	$\mathfrak{r}$	$\Psi$	$\Upsilon$	$\mathfrak{p}$	$\mathfrak{e}$	$\mathfrak{a}$	$\mathfrak{e}$	$\mathfrak{e}$	$\mathfrak{b}$	$\mathfrak{t}$	$\mathfrak{j}$
3.	$\mathfrak{t}$	$\mathfrak{u}$	$\mathfrak{i}$	$\mathfrak{z}$	$\mathfrak{h}$	$\mathfrak{v}$	$\mathfrak{v}$	$\mathfrak{x}$	$\mathfrak{t}$	$\mathfrak{n}$	$\mathfrak{k}$	$\mathfrak{h}$	$\mathfrak{a}$	$\mathfrak{a}$	$\mathfrak{x}$	$\mathfrak{t}$	$\mathfrak{t}$

Ausführliche und gründliche Belehrung über diesen Gegenstand findet man in „FRIED. BELLERMANN'S Tonleitern und Musiknoten der Griechen“; Berlin, Albert Förstner, 1847. Die Notation der chromatischen und enharmonischen Tonleitern übergehe ich hier, der Leser findet auch hierüber a. a. O. die genügende Belehrung.\*)

Der Zeitwert der einzelnen Noten ergab sich entweder aus dem Versmaße des Gesangstextes, über dessen einzelne Silben sie geschrieben wurden, oder aus beigefügten Wertzeichen. Die kürzeste Dauer (*tempus primum*, *σημεῖον*, *elementum* d. i. die gewöhnliche Dauer einer kurzen Silbe) wurde gar nicht, die doppelte durch —, die dreifache durch **⊔**, die vierfache durch **⊚** und die fünffache durch **⊛** bezeichnet; die einzeitige Pause durch **Λ** und die längeren durch Verbindung dieses Zeichens mit den angegebenen Wertzeichen **⊔** **⊚** **⊛** **Λ** Vergl. *Anonymus de musica, primum* ed. F. BELLERMANN, Berlin 1841, S. 97.

Die Römer waren in der Musik wie in den anderen Künsten nur Nachahmer der Griechen. In diesem Sinne sagt VITRUV, *de architectura* V, 4: „Die Lehre von der Harmonie ist ein dunkler und schwieriger Wissenschaftszweig in der Musik, und zwar besonders für diejenigen, welche der griechischen Sprache nicht mächtig sind; denn wenn wir sie entwickeln wollen, ist es nötig, dass wir uns auch griechischer Wörter bedienen, weil einige derselben keine entsprechende lateinische Synonyme haben.“ Die Römer haben daher auch keine eigentümliche Notation gehabt, sondern die griechische angenommen, wie aus des BOETIUS Schrift über die Musik\*\*) hervorgeht. Da die-

\*) Die vollständige Ueberlieferung sämtlicher griech. Musiknoten verdanken wir dem ALYPIUS aus Alexandrien, der ungefähr zur Zeit des PTOLEMAEUS, möglicherweise auch später, gelebt hat. Seine in MEIBOM'S *Antiquae Musicae auctores septem* (Amsterdam 1652) abgedruckte Schrift *Introductio musica* enthält nach einer kurzen Einleitung sämtliche fünfzehn Transpositionsskalen, nämlich die hier notierten zwölf und daneben die drei tiefsten *F-moll*, *Fis-moll* und *G-moll* noch in der höheren Octave, in den drei Klanggeschlechtern, diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Da die früheren Musikgelehrten, wie BURETTE, MARPURG, FÖRKELE u. A. den inneren Zusammenhang der Zeichen nicht kannten, sondern dieselben in den einzelnen mit dem Tetrachord der *συννημιμένων* aus achtzehn Stufen bestehenden Skalen nur zählten, so finden wir in älteren musikalischen Schriften häufig die seltsame Angabe, die Alten hätten 1620 verschiedene Noten in Gebrauch gehabt: (15×18 = 270. in drei Klanggeschlechtern = 810, instrumental und vocal = 1620.) Durch die oben citierte Schrift FRIED. BELLERMANN'S, welcher als der erste den inneren Zusammenhang der Zeichen richtig erkannte, ist man jetzt gerade über die Bedeutung der altgriechischen Musiknoten vollkommen aufgeklärt.

\*\*) *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque; e libris mscr. ed. GODOFR. FRIEDLEIN.* Leipzig 1867. — BOETIUS ist zwischen 470 und 475 zu Rom geboren; er lebte eine Zeit lang in Athen, wo er sich eine gründliche wissenschaftliche Bildung aneignete. Nachdem er mehrmals Consul gewesen, wurde er auf Befehl des Gothenkönigs THEODORICH 524 zu Pavia enthauptet.

sem Schriftsteller in seinen theoretischen Auseinandersetzungen der Gebrauch der oft sehr langen griechischen Namen für die einzelnen Stufen der Tonleiter unbequem war, so hat er mehrfach in den Beispielen lateinische Buchstaben angewandt, indes ohne Rücksicht auf die damit bezeichneten Tonstufen, sondern nur, wie wir mathematische Figuren mit Buchstaben zu bezeichnen pflegen. Im IV. Buche Cap. 14 (*de consonantiarum speciebus*) bezeichnet er z. B. den Ton *H* (d. i. die ὑπάτη ὑπάτων) mit dem Buchstaben A, den Ton *c* (die παρυπάτη ὑπ.) mit B, den Ton *d* (die λιχανός ὑπ.) mit C u. s. w., bis hinauf zum eingestrichenen *a*, der νήτη ὑπερβολαίων, auf welche dann der Buchstabe O fällt. Weiter unten im 17. Capitel desselben Buches wird dagegen eine zwei Octaven lange Durscala behufs Erklärung der Grundtöne in den Transpositionsscalen mit den Buchstaben A-P bezeichnet. Aus diesem Gebrauch der Buchstaben ist der ziemlich weit verbreitete Irrtum entstanden, dass BOETIUS, der übrigens selbst mehrere Tabellen in griechischen Musiknoten, namentlich eine sehr vollständige im 15. Cap. des IV. Buches giebt, die funfzehn ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes (A-P) zur Notation angewandt habe. So schreibt COUSSEMAKER in seiner *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (Paris 1852), wo er von S. 149 an über die verschiedenen Arten der mittelalterlichen Notationen spricht: *Ils (les Romains) passent pour avoir, comme les Grecs, employé les caractères de leur alphabet pour noter leur musique. Suivant Boèce, cette notation aurait consisté dans les quinze premières lettres de l'alphabet romain.* Diese funfzehn Buchstaben sollen nun später durch GREGOR DEN GROSSEN, welcher eingesehen habe, dass zwischen den Reihen A—H und H—P kein wesentlicher Unterschied bestehe, auf die ersten sieben Buchstaben A—G zurückgeführt sein. Diese Ansicht widerlegt sich aber durch die obigen Bemerkungen über den BOETIUS von selbst; wohl ist es aber möglich, dass GREGOR selbständig zuerst die Buchstaben A—G zur Bezeichnung und Benennung der Töne benutzt hat.

Mit diesen sieben Buchstaben, die man daher nicht selten die gregorianischen Buchstaben, auch die gregorianische Notation zu nennen pflegt, lassen sich sehr wohl einfache diatonische Melodien notieren und die theoretischen Musiker des Mittelalters wenden sie zu diesem Zwecke bisweilen in ihren Schriften an. In der praktischen Musik aber, d. h. in den zahlreichen liturgischen Gesangbüchern, welche uns vom achten bis zum Ausgange des zwölften Jahrhunderts aufbewahrt sind, sind sie jedoch nicht als Musiknoten im Gebrauch gewesen. In diesen finden wir andere Zeichen, kleine Punkte, Striche, Häkchen und zusammengesetzte Schnörkelchen, welche in gar keinem Zusammenhange mit irgend einem Alphabet zu stehen scheinen, und welche man Neumen nennt. *Neumae praetera in musica dicuntur notae, quas musicales dicimus: unde neumare est notas verbis musicae decantandis superaddere,*

DUCANGE, *Glossar. ad script. med. et inf. lat.*\*) Trotz der großen Verbreitung der Neumen und trotz ihres Jahrhunderte langen Gebrauches in der Kirche ist man dennoch über die eigentliche Bedeutung derselben gänzlich im Unklaren. Einige nehmen an, dass dieselben einestheils durch ihre Gestalt, wenn auch nur unvollkommen, die Zeitdauer, andernteils durch ihre Stellung die relative Höhe der Töne bezeichnen sollten. Diese Ansicht vertritt z. B. SCHUBIGER (Die Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrh., Einsiedeln 1858) und er nennt uns daselbst S. 16 sogar gewisse Neumenzeichen (die *Bivirga* und *Trivirga*, die *Bistropa* und *Tristropa*), welche stets jenen Ton der diatonischen Tonleiter bezeichnet haben sollen, der unmittelbar über den beiden Halbtönen liegt, d. h. wo die genannten Zeichen vorkommen, hätten die mittelalterlichen Musiker stets *f* oder *c* gesungen. Andere, wie COUSSEMAKER, (*hist. de l'harm.* S. 158) halten die Neumen für Vortragszeichen, welche in den Accenten der gewöhnlichen Sprache, dem *Acutus*, *Gravis* und *Circumflexus* ihren Ursprung haben.\*\*\*) Unzweifelhaft ist es aber, dass schon den Zeitgenossen diese Schreibweise als eine unzuverlässige und vieldeutige galt, aus welchem Grunde die uns erhaltenen Neumen-

---

\*) Außer dieser hatte das Wort *neuma* (vom griechischen τὸ πνεῦμα, der Hauch abzuleiten, obwohl es im lateinischen fast ohne Ausnahme als *gen. fem.* vorkommt) noch eine andere Bedeutung. Man verstand ferner darunter gewisse größere melismatische Figuren, welche auf der Schlussilbe, oder wie die mittelalterlichen Musiklehrer sagen, ohne alle Worte am Ende der Kirchengesänge abgesungen wurden. Der berühmte Kirchenlehrer HUGO VON ST. VICTOR (geb. 1097) sagt *lib. I. cap. 7. Pneuma, quod alias Jubilum dicitur, est cantus species, quo non voces, sed vocum toni longius cantando deducuntur et protrahuntur: quod quia cum respirationis difficultate fit ideo πνεῦμα appellatum fuit.* „Pneuma, wofür man auch sonst Jubilum zu sagen pflegt, ist eine Art des Gesanges, in welchem nicht Worte, sondern nur die Töne von Worten beim Singen länger getragen und ausgedehnt werden; dies ist, weil es mit einer Anstrengung des Atems verbunden ist, πνεῦμα benannt worden.“ Ebenso JOANNES TINCTORIS in seinem *term. mus. diffinitorium: Neoma est cantus fini verborum sine verbis annexus.* „Neuma ist ein Gesang, welcher dem Ende der Worte ohne Worte angehängt wird.“ Die Erklärung des FRANCHINUS GAFURIUS ist dieser ähnlich: *Neuma est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronunciandarum aggregatio.* „Neuma ist eine Vereinigung von Tönen oder Noten, welche angemessen durch einen Atemzug vorzutragen sind.“ GULELMUS DE PODIO, ein spanischer Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, drückt sich in seinem *Commentarius musices*, Valenzia 1495 hierüber folgendermaßen aus: *Notularum aut ligaturarum acervos neumam musici appellare consueverunt.* „Neuma pflegen die Musiker gewisse Anhäufungen von Noten und Ligaturen zu nennen.“ Vergl. P. ANSELM SCHUBIGER, die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858, S. 7., JOS. ANTONY, Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, Münster 1829, S. 25 u. f.

\*\*\*) Auch SCHUBIGER ist a. a. O. dieser Ansicht. S. 7. sagt er: „Beachtenswert ist es ferner, dass man auch noch in späterer Zeit beim Gesangunterrichte sich der Accente, und bei jenem in der Deklamation sich der Neumen bediente. So unterwies SULPICIUS, der Lehrer an der kaiserl. Hofschule (unter CARL DEM GROSSEN), seine Sängerknaben durch gewisse Accente in der Tonkunst; und noch im zehnten Jahrhundert lehrte NOTKER LABEO

tabellen, welche die verschiedenen Neumenzeichen in Versen aufzählen, meist mit den Worten schliessen: „Nicht mehr Neumenzeichen gebrauche ich; es irrt der, wescher mehr macht.“

*Non pluribus utor*

*Neumarum signis, erras qui plura refingis.*

In demselben Sinne schreibt JOHANNES COTTONIUS, ein Scholasticus des Klosters St. Matthiae zu Trier um 1047\*): *Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet, aut deprimat, et ubi tu semiditonum\*\*) vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat; et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicat namque unus hoc modo: Magister Trudo me docuit; subjungit alius: ego autem sic a magistro Albino didici; ad hoc tertius: certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, ne dum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot fiunt divisiones canendi, quot sunt in mundo magistri.* „Daher kommt es, dass ein jeder solche Neumen nach eigener Willkür eng oder weit abmisst, und wo der eine die kleine Terz oder Quarte anstimmt, ein anderer die Secunde oder die Quinte; und ein dritter wieder anders. Denn der erste sagt, mein Lehrer TRUDO hat es mir so gezeigt, der andere entgegnet, ich habe es von meinem Lehrer ALBINUS so gelernt und der dritte endlich, mein Lehrer SALOMO singt es wieder ganz anders. Und um nicht länger dabei zu verweilen, so stimmen selten drei in einem Gesange überein, geschweige tausend; denn da ein jeder seinen Lehrer anführt, so entstehen so viel Verschiedenheiten im Gesange als Lehrer.“

---

seine Schüler nach neumatischen Tonzeichen deklamieren. Lauter Data, welche die Analogie dieser beiden Schriftarten im Altertum, sowie auch die bezeichnete Abstammung der einen von der anderen als unzweifelhaft herausstellen.“ Außerdem sagt SCHUBIGER, dass die sanktgallische Bibliothek in dem Cod. 242 noch Gedichte des SEDULIUS besitze, wo die Neumen ebenfalls den deklamatorischen Vortrag bestimmten.

\*) GERBERT, *scriptores* II., S. 258.

\*\*) Der Name für die kleine Terz *Semiditonus* veranlasst mich hier die gewöhnlich von den lateinischen Schriftstellern des Mittelalters gebrauchten Namen der Intervalle herzusetzen: *Unisonus* (Einklang), *semitonium* (Halbton), *tonus* (Ganzton), *semiditonus* (kleine Terz) *est tertia imperfecta et componitur ex tono et semitono.* (*Mus. art. lib. instit. Fol. 9*), *ditonus* (große Terz), *diatessaron* (reine Quarte), *tritonus* (übermäßige Quarte), *semidiapente* (verminderte Quinte), *diapente* (reine Quinte), *semitonium cum diapente* (kleine Sexte), *tonus cum diapente* (große Sexte), *semiditonus cum diapente* (kleine Septime), *ditonus cum diapente* (große Septime), *semidiapason* (verminderte Octave, die Entfernung von *H* nach *b*, von *fis* nach *f* u. s. w.) und *diapason* (reine Octave). Das vorgesetzte *semi* bedeutet also in *semiditonus*, *semidiapente* und *semidiapason*, dass diese Intervalle um einen kleinen halben Ton kleiner sind als die großen, beziehungsweise reinen.

Dieser großen Unsicherheit wegen hält THEODOR NISARD die ganze Neumennotation für eine Art Stenographie, welche bei der Ausführung der nur mündlich überlieferten und allbekannten Kirchengesänge dem Gedächtnisse des Sängers mittelst weniger sicherer Zeichen zu Hülfe kommen sollte.\*) Er giebt ihnen einen ähnlichen Ursprung, wie den von ENNIUS erfundenen und vom TULLIUS TIRO verbesserten tachygraphischen Zeichen der Römer. Diese Ansicht des NISARD hat, wenn wir nur die Zeichen, wie sie uns überliefert sind, ins Auge fassen, viel für sich; doch dürfen wir nicht unberücksichtigt lassen, dass GREGOR den kühnen Plan verfolgte, den Kirchengesang für alle kommenden Zeiten in unabänderlicher Weise festzustellen, nicht nur was die Texte, sondern auch was die Melodien betrifft. In keinem Falle würde er sich zu einem so wichtigen Zwecke nur tachygraphischer Zeichen bedient haben; die Neumen müssen daher als musikalische Notation in GREGOR'S Augen besondere Vorzüge gehabt haben. Man kann daher sehr wohl annehmen, dass ihm die bloße Tonfolge der Melodien durch die mündliche Ueberlieferung in den Sängerschulen genügend gesichert schien, und dass ihm hierbei die Neumen, welche das Fallen und Steigen der Töne und ebenso ihre Dauer annähernd andeuteten, als eine willkommene Unterstützung oder Hülfe für das Gedächtnis der nur mündlich zu unterrichtenden Sänger galten. Neben dieser andeutenden Tonschrift waren die Neumen aber zugleich auch wichtige Vortragszeichen, so dass wohl hierin der Hauptgrund liegt, weshalb die Kirche mit Hartnäckigkeit an ihrem Gebrauche festhielt und die jedenfalls einfachere und bestimmtere Notation durch Buchstaben verschmähte. Denn nicht allein die Tonweisen selbst, sondern auch die ganze Art und Weise ihres Vortrages sollte für alle künftigen Zeiten erhalten werden.

Die Neumen wurden anfangs ohne Linien über die Textworte geschrieben; später zog man eine, dann zwei, drei und mehr Parallel-Linien, von denen man eine mit roter, die andere mit gelber Tinte für die Töne *c* und *f* färbte. In welchem näheren Zusammenhange indessen die Neumenzeichen mit den ältesten Choral- und Mensuralnoten stehen, ob, wie COUSSEMAKER a. a. O. S. 183 u. f. sich nachzuweisen bemüht, aus gewissen Pünktchen die *Brevis*, aus dem Häkchen (*Virga*) die *Longa* und aus dem *Clivus* und den anderen größeren Figuren die Ligaturen der Mensuralnotation entstanden sind, lässt sich bei den bis jetzt erzielten höchst unsicheren Resultaten nicht mit vollkommener Bestimmtheit behaupten.

Die von den Zeitgenossen selbst zugestandene ungenügende und mangelhafte Einrichtung der Neumenschrift, welche namentlich für die Notierung neuer Gesänge sehr unbequem war, gab die Veranlassung, dass man eine bessere Tonschrift zu erfinden suchte. Einer der frühesten, der sich in dieser

---

\*) *Etudes sur les anciennes notations musicales de l'Europe* in der *Revue archéologique*, Paris 1849.

Beziehung hervorthat, war HUCBALD, ein Benedictiner-Mönch im Kloster *St. Amand sur l'Elnon* in Flandern.\*) Er gebrauchte drei verschiedene Notationen, die ich hier in aller Kürze besprechen werde.

1. In seinem *liber de harmonica institutione* giebt er uns ein Liniensystem für die Stufen der diatonischen Tonleiter, in dessen Zwischenräumen er die Textworte des zu singenden Gesanges einscrieb. Die zu Anfang in die Räume vorgeschriebenen Silben *Ton.* (= *tonus*, Ganzton) und *Sem.* (= *Semitonium*, Halbton) geben die Intervalle der Tonleiter an, und zwar dergestalt, dass die Silbe stets das Intervall zu der nächst höheren Stufe hinauf bezeichnet, wie das folgende Beispiel zeigt:

6.		<i>-ta</i>		**)
5. <b>tn</b>		<i>-li-</i>	<i>in quo</i>	<i>-lus</i>
4. <b>ton</b>	<i>Ec-</i>	<i>isra-</i>	<i>-o-</i>	<i>no-</i>
3. <b>sem</b>	<i>-ce</i>	<i>-he-</i>	<i>do-</i>	<i>-on</i>
2. <b>ton</b>	<i>vere</i>			<i>e-</i>
1. <b>ton</b>				<i>-est</i>

Von der ersten zur zweiten Stufe haben wir also einen ganzen Ton, ebenso von der zweiten zur dritten; von der dritten zur vierten dagegen einen halben Ton, und hierauf wieder von der vierten zur fünften und von der fünften zur sechsten Stufe ganze Töne. Hiernach besteht die der Melodie zu Grunde liegende Tonleiter aus dem Hexachorde *c—d—e—f—g—a* und die Übertragung in moderne Noten ist folgende:



2. In demselben Buche macht er uns mit einer zweiten Notation bekannt, die er aus Zeichen des alt-griechischen Notensystems zusammengesetzt hat.\*\*\*) Nachdem er über die Unklarheit und Unbrauchbarkeit der Neumen gesprochen

\*) HUCBALD gehört dem neunten und zehnten Jahrhundert an. Er ist 840 geboren und 930 (nach einigen Angaben sogar erst 932) gestorben. Seine Werke sind abgedruckt in GERBERT's *Scriptores* Band I S. 103 — 229. — Von den drei oben in der Kürze besprochenen Notationen behandelt er die beiden ersten in seinem *liber de harmonica institutione*, und die dritte in seiner *musica enchiriadis*. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass neuerdings von HANS MÜLLER (HUCBALD's echte und unechte Schriften über Musik, Leipzig G. B. Teubner 1884) Zweifel über die Autorschaft HUCBALD's in Bezug auf die letztgenannte Schrift, die *musica enchiriadis* ausgesprochen worden sind. Doch ist die Frage hierdurch noch keineswegs endgültig entschieden.

\*\*) Bei GERBERT (*Script.* I S. 109) ist das hier gegebene Notenbeispiel unvollständig und auch nicht ganz richtig abgedruckt. Ich gebe es daher nach HANS MÜLLER's oben angeführter Schrift über HUCBALD S. 62, woselbst die näheren Angaben darüber zu finden sind.

\*\*\*) GERBERT *Script. I*, S. 115 u. ff.

und eine Melodie zu dem Worte *Alleluja* erst in Neumen und dann in den von ihm gebrauchten griechischen Noten gegeben hat, sagt er, dass BOETHIUS die acht *Modi* der Griechen (— hierunter sind die acht älteren Transpositionsscalen mit dem in der Mitte stehenden Tetrachord der *Synemmenon*\*) zu je achtzehn Stufen zu verstehen —) mit doppelten Noten, nämlich vocal und instrumental, versehen habe, so dass die vom BOETHIUS gegebene Tabelle  $8 \times 36 = 288$  Zeichen aufweise. Von diesen vielen Noten nimmt HUCBALD nur die der Lydischen Scala heraus und vereinfacht dieselben noch dadurch, dass er von beiden Zeichen immer nur eins auswählt, und dies auch zum teil noch ein wenig verändert und vereinfacht, so dass er folgende Reihe von Zeichen erhält:

$\Gamma \parallel \Gamma \text{ B } \overset{*}{\text{F}} \text{ C } \overset{*}{\text{P}} \text{ M } \overset{*}{\text{I}} \text{ } \overset{*}{\text{O}} \text{ E } \text{ } \text{U} \parallel \text{ } \text{C} \text{ E } \text{ } \text{U} \text{ } \overset{*}{\text{N}} \text{ } \text{Y} \text{ } \text{I} \text{ } \text{V} \text{ } \text{**})$

Diese ursprünglich für die *D-moll*-Leiter bestimmten Noten übertrug er auf die untransponierte Scala, nämlich auf *A-moll*:

$A \parallel \text{H } \text{C} \text{ D } \overset{*}{\text{E}} \text{ } \text{F} \text{ } \text{G} \text{ } \overset{*}{\text{a}} \text{ } \text{b} \text{ } \text{c} \text{ } \text{d} \parallel \text{ } \text{h} \text{ } \text{c} \text{ } \text{d} \text{ } \overset{*}{\text{e}} \text{ } \text{f} \text{ } \text{g} \text{ } \overset{*}{\text{a}}$

Hier folgt das von ihm notierte und bereits oben erwähnte *Alleluja*

**I M P M C F\*\*\*)**

*Alle - lu - ia*

in moderner Notenschrift:



3. Eine dritte Tonschrift ist seine sogenannte Dasian-Notation, welche uns HUCBALD in seiner *musica enchiridis* beschreibt. Hier wendet er für die meisten Stufen der Leiter dieses Zeichen  $\perp$  an, welches er ein *dasian* (*dasian rectum*) nennt, d. i. das alte Zeichen für den *spiritus asper*,  $\delta\alpha\sigma\epsilon\iota\alpha$  sc.  $\pi\rho\sigma\omega\delta\iota\alpha$ . Die beiden *Spiritus*-Zeichen sind bekanntlich aus diesem **H** hervorgegangen. Die linke Hälfte desselben bezeichnete den *spiritus asper*,

\*) Siehe die Darstellung der griechischen Tonleiter S. 27.

\*\*) In dieser und der darunter stehenden Tonleiter habe ich wie auf S. 27 mit  $\parallel$  die  $\delta\alpha\zeta\sigma\upsilon\zeta\iota\varsigma$  und mit \* die  $\sigma\upsilon\nu\alpha\varphi\eta$  bezeichnet. Die Bogen geben die alt-griechische Einteilung in Tetrachorde an.

\*\*\*) In Bezugnahme auf das hier gegebene Beispiel „*Alleluja*“ sagt NIC. FORKEL (Allgem. Gesch. d. Musik II, S. 303): „Drittens bediente er (HUCBALD) sich auch der Notation des BOETHIUS, die ebenfalls aus Buchstaben besteht.“ Diese nicht ganz richtige, jedenfalls ungenaue Angabe hat A. W. AMBROS (Geschichte der Musik II, 1. Auflage S. 129 und 130) zu der verkehrten Ansicht verleitet, HUCBALD habe hier eine aus lateinischen Buchstaben bestehende Notation gebraucht. Vergl. des Verf. Aufsatz: „Einige Bemerkungen über die HUCBALD'schen Notationen in No. 37 der Allgem. musikal. Zeitung (Leipzig) vom Jahre 1868.“

die rechte dagegen den *spiritus lenis*. In der griechischen Instrumentalnotation wurde das ganze Zeichen **H** für die tiefste Stufe, den *Proslambanomenos* des untransponierten Systems gebraucht.

In der Dasian-Notation ging HUCBALD von den vier Finaltönen aus und gab dem *D* als *primus finalis* ein *dasian* mit einem schräggestellten *s* am oberen Ende **P**.\*) *E* erhielt als *secundus finalis* ein *Dasian* mit einem abwärtsgekehrten *c* am oberen Ende **F**. Der *tertius finalis* *F* erhielt ein schrägstehendes *I*, und endlich der *quartus finalis* *G* ein *Dasian* mit einem halben *c* am oberen Ende **F**.

Diese vier Zeichen wiederholen sich nun nach der oben S. 30 gegebenen Quarteneinteilung in verkehrten und liegenden Stellungen, wobei nur das dritte Zeichen (das *I*) eine wesentliche Änderung erfahren musste, wie das weiter unten zu sehen ist. Die vier *voces graves* erhalten die Zeichen nach links gewendet, so:

$$\Gamma \ A \ B \ C = \text{P P N I}$$

Die Zeichen für die vier *finales* sind, wie bereits oben gesagt ist, diese:

$$D \ E \ F \ G = \text{P F I F}$$

die vier *voces acutae* erhalten dieselben Zeichen auf den Kopf gestellt:

$$a \ b \ c \ d = \text{P J N**}) \text{P}$$

die vier *voces superacutae* dieselben, ebenfalls auf den Kopf gestellt, aber nach rechts gewendet:

$$e \ f \ g \ a = \text{P P F P}$$

und schließlich die *excellentes*, von denen man zu HUCBALD's Zeiten nur die beiden ersten gebrauchte, bekamen liegende Zeichen.\*\*\*)

$$\begin{array}{l} h \ c \\ h \ c \end{array} = \text{P P}$$

HUCBALD verband die Dasian-Notation häufig mit der zuerst beschriebenen, indem er die Dasian-Noten gleichsam als Schlüssel auf die Zwischenräume des Liniensystems setzte und diesen noch *ton.* und *sem.*, wie in dem Beispiel des *liber de harm. inst.* zu größerer Deutlichkeit beifügte:

\*) Auch das *Dasian*-Zeichen verstand man in früheren Jahren nicht richtig. AMBROS erblickte hierin ein lateinisches großes *F*, (Gesch. der Musik II, 1. Aufl. S. 130).

\*\*\*) Dies Zeichen nennt HUCBALD (vergl. GERBERT Script. I, S. 153) ein verkehrtes *N*, ein *N versum*. Der Herausgeber fügt in einer Anmerkung hinzu: *Pro eo nos in sequentibus ponimus lamed hebraeum*  $\text{L}$ .

\*\*\*) Für die einzelnen Tetrachorde hat HUCBALD (a. a. O.) folgende Namen in Gebrauch: *graves*, *finales*, *superiores* und *excellentes*, und die beiden hierüber hinausgehenden Tonstufen  $\begin{array}{l} h \\ h \end{array}$  und  $\begin{array}{l} c \\ c \end{array}$  bezeichnet er als *residui*, wie schon oben S. 30 bemerkt ist.

a	to		Al-	-a-
g	to		-le- -u-	-da- -te -num
f	to		-lu- -ia-	lau- -mi- de-
e	se		-a-	do- -e
d	to		-a-	coelis
c	to			
h	se			etc.

dies in moderne Noten übertragen:



Die HUCBALD'schen Notationen haben wohl schon zu Lebzeiten ihres Urhebers keine weite Verbreitung gefunden. Von den drei beschriebenen ist ohne Zweifel die *Dasian*-Notation die mangelhafteste, da sie, wie wenigstens aus den Erklärungen in der *musica enchiriadis* hervorgeht, von dem System der Octave absieht und sich der S. 30 gegebenen Quartan-Einteilung anschließt. Hierdurch tritt eine Wiederkehr der Zeichen nicht mit der Octave, sondern immer erst mit der None ein, was höchst unbequem und unübersichtlich ist, und vom HERMANNUS CONTRACTUS mit Recht scharf getadelt wird. Was das Lesen der *Dasian*-Notation betrifft, so hat sie auch noch andere Schwierigkeiten, was sich namentlich zeigt, wenn man die Beispiele in der *Musica enchiriadis* übertragen will, so dass in Bezug auf diesen Gegenstand die Akten noch keinesweges abgeschlossen sind.)\*

GUIDO VON AREZZO (erste Hälfte des elften Jahrhunderts) tadelt ebenfalls die Neumen als eine ungenaue Tonschrift, er hält dagegen die gregorianischen Buchstaben für die beste Notation. Von diesen sagt er, dass ein jeder musikalisch Begabte nach denselben singen lernen könne, so dass er im Stande sei, nach einem Studium von ungefähr drei Monaten jeden neuen und unbekanntem Gesang mit Sicherheit vom Blatte zu singen.

\*) Zu eingehenderer Belehrung sei hier auf folgende Arbeiten verwiesen: HUCBALD's *Musica enchiriadis* deutsch mit kritischen Anmerkungen von RAYMUND SCHLECHT in den Monatsheften für Musikgeschichte 1874 und 75; so wie auf desselben Verfassers nachträgliche Bemerkungen dazu in den Monatsheften 1876. Und ferner auf des P. UTTO KORN-MÜLLER's Bemerkungen über einige Punkte in RIEMANN's Studien zur Geschichte der Notenschrift in der Allg. Musikal. Zeitung (Leipzig) 1880 No. 28. Aber auch durch die neue Auffassung der Zeichen bei KORN-MÜLLER, die gewiss viel für sich hat und von tiefem musikalischem Verständnis Zeugnis ablegt, werden die Schwierigkeiten, welche die *Dasian*-Notation beim Lesen bietet, noch nicht gehoben.

*Solis litteris notare optimum probavimus  
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius,  
Si assidue utantur saltem tribus mensibus\*).*

Der Übersichtlichkeit wegen schrieben GUIDO und seine Zeitgenossen die Buchstaben bisweilen auch steigend und fallend, z. B.

$D^E \quad E_D E_D \quad C \quad E_D C \quad D \quad E^F$   
Qui tol - lis pec - ca - ta.



Ferner sagt er, dass man der Kürze wegen neben den Buchstaben auch die Neumen anwenden könne; dann sei es aber geraten, sie auf Linien zu schreiben. Diese Linien versah er teils mit Buchstaben als Schlüsseln, teils farbte er einige von ihnen rot und grün (beziehungsweise gelb), um sie besser unterscheiden zu können, wie schon oben gesagt wurde. Aber auch bei der Anwendung solcher Hilfsmittel bleiben die Neumen schwierig zu lesen, hauptsächlich wohl, weil oft zwei, drei und mehrere Noten zu größeren Figuren und Schnörkeln zusammengezogen wurden, deren Bedeutung heutzutage noch nicht genügend erklärt ist. GUIDO's musikalische Schriften sind abgedruckt in GERBERT's *Scriptores* Band II., S. 2 — 61.\*\*\*)

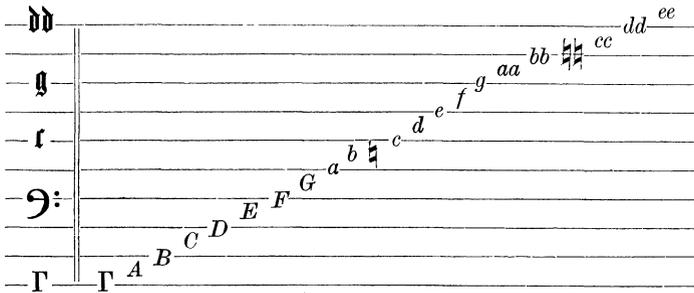
Höhe und Tiefe sind von der Anschauung des Räumlichen auf die Vorstellung des Hörbaren übertragene Begriffe. Es lag daher nahe, die relative Höhe und Tiefe der musikalischen Töne bei Erfindung von Tonschriften bildlich für das Auge im Raum darzustellen. Dies geschah aber anfangs — wie es auch gar nicht anders sein konnte — ohne Konsequenz. Die Neumen sind in dieser Beziehung eine nur andeutende Tonschrift; HUCBALD benutzte nur die Zwischenräume für die Tonstufen, indem er die zu singenden Worte in dieselben einschrieb; GUIDO setzte die Buchstaben steigend und fallend u. s. w.

\*) GERBERT *Scriptores* II., S. 30. „Wir haben als das beste erkannt, mit bloßen Buchstaben zu notieren, welche zur Erlernung eines Gesanges das leichteste Hilfsmittel sind, wenn man sie wenigstens drei Monate mit Fleiß anwendet.“

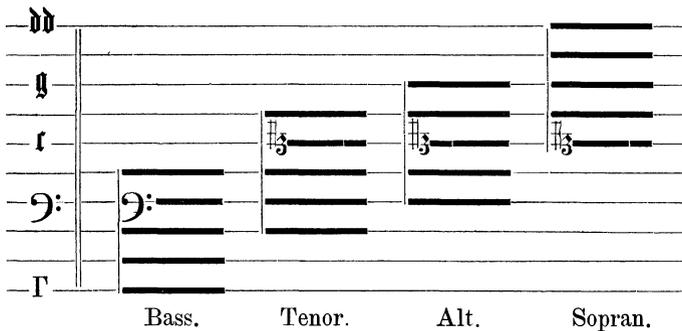
\*\*) Ueber dieses Notenbeispiel vergl. A. W. AMBROS *Geschichte der Musik*, 1. Aufl., Band II, S. 168.

\*\*\*) Das Hauptwerk des GUIDO ist sein *Micrologus de disciplina artis musicae* a. a. O. S. 2 — 24. Dasselbe ist übersetzt und erläutert von RAYMUND SCHLECHT in den Monatsheften für Musikgeschichte von R. EITNER, Jahrgang 1873 No. 9 und ff.; auch von M. HERMESDORF in Trier, Grach'sche Buchhandlung 1876. — Ueber dieses und die anderen Werke GUIDO's vergleiche auch des P. UTTO KORNMÜLLER's Artikel im Kirchen-Musikalischen Jahrbuch für 1887 S. 1 — 9, redigiert FR. X. HABERL in Regensburg.

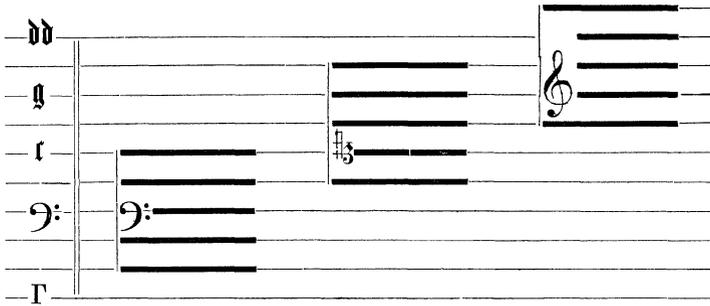
Erst in der dem Guido nachfolgenden Zeit ist man auf den glücklichen Gedanken gekommen, für das ganze, damals aus zwanzig Stufen bestehende Tonsystem (von  $\Gamma$  bis  $ee$ ) ein Liniensystem aufzustellen, in welchem man mit Benutzung sowohl der Linien als der Zwischenräume einer jeden Tonstufe ihre unabänderlich feste Stelle gab. Man zog zu diesem Zwecke zehn neben einander laufende Linien und gab von diesen dem  $\Gamma$ , der *vox gravissima*, die unterste. Das *A-grave* erhielt den untersten Zwischenraum, das *B-grave* die zweite Linie u. s. f., bis endlich auf die oberste, die zehnte Linie, das *d-superacutum* und hierüber das *e-superacutum* kam. Der Übersicht wegen setzte man zu Anfang fünf *claves signatae* in gregorianischen Buchstaben vor, wie sie im vorigen Capitel bereits angegeben sind.



Dieses System wurde in seiner ganzen Ausdehnung allerdings nur zur Notierung mehrstimmiger Partituren benutzt. Zur Notierung der einzelnen Stimmen war es zu umfangreich, weshalb man für diese eine kleinere Anzahl von Linien herausnahm. Der tiefsten Stimme gab man gewöhnlich die fünf untersten Linien, dem Tenor 3. 4. 5. 6. 7., dem Alt 4. 5. 6. 7. 8. und dem Sopran die fünf obersten:



Daneben kamen aber häufig noch diese drei Teile zur Anwendung, worüber weiter unten im Capitel VI. „Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen“ das Nähere zu finden ist.

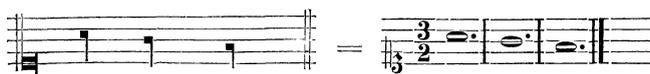


Die Hauptsache ist, dass in diesem System jede Tonstufe ihren festen eigentümlichen Platz hat, gleichgültig, ob man das System in seinem ganzen Umfange oder nur einzelne Teile desselben benutzt. Hiernach steht z. B. das *c-acutum* (unser eingestrichenes *c*) stets auf einer Linie. Es ist daher unverantwortlich, wenn heutzutage Musiker in ihren Partituren dem Tenor den Violinschlüssel vorschreiben, so dass man denselben eine Oktave tiefer lesen muss, als er geschrieben steht. Hier steht dann der Ton *c'* im Widerspruch mit den andern Stimmen auf einem Zwischenraum, was beim Partiturlesen höchst verwirrend ist.

Aller Wahrscheinlichkeit nach rührt die Erfindung dieses Liniensystemes von denjenigen Musikern her, welche sich hauptsächlich damit beschäftigten, den mehrstimmigen Gesang zu vervollkommen: denn gleichzeitig mit jener Erfindung sehen wir die Notation zur Mensuralnotation sich entwickeln, in welcher durch die Gestalt der Noten der Zeitwert (die Dauer) der einzelnen Töne ausgedrückt wurde. Hierdurch war man nun im Stande, mit denselben Zeichen nicht nur die harmonischen, sondern auch die rhythmischen Verhältnisse eines Gesanges genau niederzuschreiben, ein wichtiger Fortschritt in der Notierungskunst, ohne welchen eine kunstgemäße Weiterentwicklung der mehrstimmigen Musik (in welcher die einzelnen Stimmen nicht immer gleichzeitig fortschreiten können und oft in ihrer rhythmischen Gliederung von einander abweichen müssen) schwerlich möglich gewesen wäre. Allerdings gestalteten sich in der frühesten Zeit die rhythmischen Verhältnisse noch höchst einfach. Die beiden ersten Zeichen waren jedenfalls die für die lange Silbe, die *longa*  und die für die kurze, die *brevis* , welchen dann bald noch die *semibrevis*  und die *duplex longa*  hinzugefügt wurden. Diese vier Figuren hat bereits FRANÇO VON COELN Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts im Gebrauch. Merkwürdigerweise liegt allen Mensuralgesängen jener frühen Zeit aber allein der dreizeitige oder ungerade Takt zu Grunde, und die Kunst, die älteste Mensuralnotenschrift zu lesen, besteht hauptsächlich darin, die Figuren richtig in den dreizeitigen Takt unterzubringen, denn Taktstriche, welche (wie in der modernen Notation)

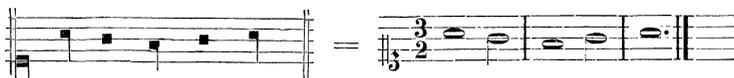
die Einteilung erleichtern, hatte man noch nicht; dieselben finden erst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts allgemeinere Anwendung. — Der dreizeitige Takt setzte sich zunächst am einfachsten aus Länge und Kürze (d. h. aus einer langen und einer kurzen Silbe) zusammen; in diesem Falle kamen auf die Länge zwei Zeiten und auf die Kürze eine. Da aber in der Sprache nicht regelmäÙig Längen und Kürzen abwechseln, sondern bisweilen auch mehrere Längen und auch mehrere Kürzen einander folgen, so mussten auch solche Verbindungen dem dreizeitigen Rhythmus sich fügen. Die hierüber aufgestellten Regeln sind bei FRANCO VON COELN folgende:

1. Wenn mehrere *longae* auf einander folgten, so galt jede für sich einen ganzen d. i. dreizeitigen Takt, z. B.



Bei der Uebertragung in moderne Noten wollen wir für die *longa* die ganze Note, für die *brevis* die halbe Note setzen.

2. Wenn der *longa* aber eine *brevis* folgte, so war die *longa* zweizeitig und die *brevis* kam auf die dritte Zeit des Taktes, z. B.



Die dreizeitige *longa* nannte man *longa perfecta*, die zweizeitige dagegen *longa imperfecta*.

3. Standen zwischen zwei *longae* zwei *breves*, so war die erste *longa* dreizeitig und füllte einen ganzen Takt für sich aus, eben so die beiden *breves* zusammen genommen; von diesen erhielt dann die erste eine Zeit und die andere wurde alteriert d. h. in ihrem Werte verdoppelt:



Die erste einzeitige *brevis* hieß *brevis recta*, die andere in ihrem Werte verdoppelte *brevis altera* oder *alterata*.

4. Standen zwischen zwei *longae* drei *breves*, so war die erste *longa* dreizeitig, z. B.



5. Standen zwischen zwei *longae* mehr als drei *breves*, d. h. also vier, fünf, sechs, sieben, acht u. s. w., so war die erste *longa* immer zweizeitig und füllte mit der nächsten *brevis* einen Takt aus. Die Teilung der nun

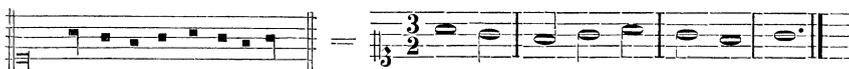
folgenden *breves* durch drei ging entweder auf, dann kam die zweite *longa*, wie in den bisherigen Beispielen, auf die gute Taktzeit zu stehen,



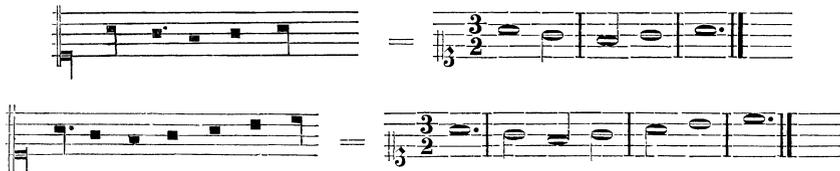
oder es blieb eine *brevis* übrig, dann kam diese auf die gute Taktzeit und die folgende *longa* kam auf die *thesis* und wurde hierdurch zweizeitig oder imperfect,



oder endlich, es blieben zwei *breves* übrig, dann wurde die letzte von ihnen alteriert, wie hier:



Dies sind die Grundregeln der FRANCO'nischen Notation, die bisweilen durch einen kleinen Punkt, die *divisio modi*, welche an Stelle unseres Taktstriches gesetzt wurde, eine Abänderung erfuhren; in welcher Weise dies geschah, wird sich am leichtesten aus den folgenden kurzen Beispielen ersehen lassen:



Diese hier gegebenen Regeln haben zum teil noch in der späteren weissen Notation bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein Geltung behalten, weshalb ich sie hier aufgeführt habe. Wer sich über diesen Gegenstand und die FRANCO'nische Notation mit ihren anderweitigen Zeichen und Ligaturen, so wie über das Verhältnis der *semibreves* zu den *breves* genauer unterrichten will, findet genügende Belehrung in G. JACOBSTHAL's Schrift: „Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts. Mit 14 lithogr. Tafeln. Berlin 1871.“

Bei den Fortschritten, welche die mehrstimmige Musik namentlich im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts machte, fand neben dem anfangs einseitig gebrauchten dreizeitigen Takt nun auch bald der zweizeitige oder gerade Takt ausgedehntere Anwendung. Hiermit war äußerlich eine Aenderung in der Notenschrift verbunden. Die ursprünglich schwarzen oder ausgefüllten Noten wurden jetzt weifs oder offen geschrieben, in dieser Weise:  $\equiv$  *maxima*, (*duplex longa*),  $\equiv$  *longa*,  $\equiv$  *brevis*,  $\diamond$  *semibrevis*, ferner wurden noch kleinere Noten-

gattungen hinzugefügt:  $\diamond$  *minima*,  $\blacklozenge$  *semiminima*,  $\blacktriangledown$  *fusa* u. s. w. Die Stelle der ganzen Taktnote vertrat bald nicht mehr die hierzu erfundene *longa*, sondern die *brevis* (welche bekanntlich heutzutage noch als doppelte Taktnote im Gebrauch ist); und jene für die *longa* und *brevis* aufgestellten Regeln über die Dreiteiligkeit wurden auf die *brevis* und *semibrevis* und bisweilen auch auf noch kleinere Notengattungen übertragen. Über die fernere Entwicklung dieser Notation und namentlich über die Art, wie sie im sechszehnten Jahrhundert mit ihren komplizierten Ligaturen und Mensural- oder Taktzeichen im Gebrauch war und für die Kenntnis der Meister dieser Zeit unentbehrlich ist, habe ich früher eine besondere Schrift „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts“ (Berlin 1858) im Druck erscheinen lassen. — Durch die Abschaffung der Ligaturen und die Einführung der Taktstriche nahm die Notenschrift darauf im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts allmählig die heutzutage gebräuchliche Gestalt an, deren Bekanntschaft ich bei meinen Lesern voraussetzen muss.

Neben dieser Tonschrift durch eigene Zeichen, neben dieser Notenschrift, war in Deutschland bei den Instrumentenspielern, sogar auch zum teil hin und wieder bei den Contrapunktisten, eine Tonschrift mit Buchstaben, die sogenannte deutsche Tabulatur in Gebrauch, in welcher uns namentlich aus der späteren Zeit, aus dem siebzehnten Jahrhundert, handschriftlich viele Orgelkompositionen und selbst Partituren größerer Vocal-Kirchenstücke aufbewahrt sind. Die Töne wurden in ihr auf folgende Art in deutscher Currentschrift bezeichnet.



Ein dem Buchstaben angehängtes Häkchen zeigte die Erhöhung durch  $\sharp$  an, z. B.  $f_{\checkmark}$  = *fis*,  $g_{\checkmark}$  = *gis*,  $c_{\checkmark}$  = *cis* u. s. w. Die durch ein  $\flat$  erniedrigten Töne drückte man folgendermaßen aus: für *es* schrieb man *dis*, für *as* *gis*, für *des* *cis*, und für *ges* *fis*\*).

\*) Es war im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert allgemeiner Sprachgebrauch für die durch ein  $\flat$  erniedrigten Töne die Namen der nächsttieferen durch ein Kreuz erhöhten zu gebrauchen. So schreibt L. MIZLER in seiner Uebersetzung des *Gradus ad Parnassum* von JOS. FUX die Töne von *Es-dur*: *Dis, f, g, gis, b, c, d, dis*; — *As-dur*: *gis, b, c, cis, dis, f, g, gis*; — *B-dur*: *b, c, d, dis, f, g, a, b*; u. s. w. Dasselbe findet man allgemein in jener Zeit, z. B. im *Musicus theoretico-practicus* von C. P. HUMANO (Nürnberg 1749) wird der *C-moll*-Accord *c-dis-g* genannt. Ebenso heißt es im musikalischen Lexikon von WALTHER (Leipzig 1732): *Dis-dur* wird insgemein genennet, wenn die Terz zu dem mit einem  $\flat$  versehenen *e-clave* (welcher aber eigentlich *es* heißen sollte) *g* ist. Auch bei SEB. BACH findet man noch diese Anwendung der Namen.



Fantasia auf die Manier eines Echo von SWELINGK.

The image displays a musical score for a piece titled "Fantasia auf die Manier eines Echo von SWELINGK." The score is written for piano and is organized into six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is common time (C). The music is characterized by a call-and-response structure, where the right hand plays a melodic phrase and the left hand provides a harmonic accompaniment. The first system shows the initial melodic motif in the right hand and its accompaniment in the left. The second system continues this pattern with a variation in the right-hand melody. The third system introduces a more complex melodic line in the right hand. The fourth system features a sequence of eighth notes in the right hand. The fifth system shows a continuation of the melodic development. The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a sustained accompaniment in the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating the rhythmic and melodic structure of the piece.

Additional material from *Der Contrapunkt*, ISBN 978-3-662-36199-3,  
is available at <http://extras.springer.com>





etc.

Bisweilen findet man, dass die oberste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges mit wirklichen Mensuralnoten, oder mit Noten von dieser Gestalt und Geltung geschrieben ist,

◆ *Brevis*, ◆ *Semibrevis*, ◆ *Minima*, ◆ *Semiminima*, ◆ *Fusa*,

unter welcher die anderen Stimmen dann in deutscher Tabulatur­schrift stehen. Auch von dieser Schreibweise gebe ich hier ein Beispiel im Facsimile (s. Beilage 3); in demselben sind, wie oben S. 59 angegeben ist, die Octaven von *F* bis *f* gezählt.

First system of a musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is common time (C). The music consists of four measures. The first measure has a whole rest in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The third measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fourth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass.

NB. \*)

Second system of a musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is common time (C). The music consists of four measures. The first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The third measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fourth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass.

\*\*) †

Third system of a musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is common time (C). The music consists of four measures. The first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The third measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fourth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass.

\*) Bei dieser mit NB. bezeichneten Stelle steht im Original eine falsche Takteinteilung, die hier corrigiert ist.

\*\*) Von hier bis zu dem Zeichen † stehen die Noten der Oberstimme im Original um eine Terz zu hoch.



etc.

Partituren in den eigentlichen Mensuralnoten aus dem sechzehnten Jahrhundert sind sehr selten, da fast alle Kompositionen in einzelnen Stimmbüchern erschienen und die handschriftlichen Partituren der Komponisten größtenteils verloren gegangen sind. Die Sitte, wie bei uns die Musiken in Partitur herauszugeben, fand erst sehr spät, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, allgemeinere Aufnahme; obgleich wir schon einigen vereinzelt Partituren im sechzehnten Jahrhundert begegnen. Die älteste mir bekannte gedruckte Partitur ist die im Jahre 1577 erschienene der vierstimmigen Madrigale des CIPRIANO DI RORE.\*\*\*) Ein Exemplar dieses Werkes befindet sich

\*) Im Original stimmt die Takteinteilung des Soprans nicht mit dem Bass, weshalb dieselbe hier verändert ist.

\*\*) *Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci, spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'Istromento perfetto et per qualunque studioso di Contrapuncti. Novamente posti alle stampe. In Venetia, Apresso di Angelo Gardano. 1577.* Diese Ausgabe ist ohne Text.

auf der hiesigen Königl. Bibliothek. In derselben stehen wie heutzutage die einzelnen Stimmen auf fünflinigen Systemen in den verschiedenen Gesangsschlüsseln übereinander. Die alten Componisten fertigten aber ihre Partituren auch so an, dass sie ein einziges zehnliniiges System mit ziemlich weitläufigen Zwischenräumen nahmen, welchem sie zu Anfang die fünf *Claves signatae* vorschrieben, in der Weise, wie es oben S. 54 beschrieben ist. In dasselbe wurden die drei, vier oder mehr Stimmen mit verschiedenfarbiger Dinte hineingeschrieben. Da solche Partituren sehr selten auf uns gekommen sind, dürfte auch hiervon dem Leser ein Facsimile nicht unwillkommen sein. (Beilage 4). Dasselbe ist aus einem handschriftlichen Papier-Codex in Quarto aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auf der hiesigen Königlichen Bibliothek. Diese sehr interessante Handschrift ohne besonderes Titelblatt und ohne Namen ihres Verfassers enthält von derselben Hand sehr sauber und deutlich geschrieben zwei Traktate. Der erste, eine Lehre von der Mensur, trägt die Aufschrift: *Explicatio compendiosa doctrinae de signis musicalibus exemplis probatissimorum Musicorum illustrata*. Er beginnt mit den Worten: *Inter eas, quae in arte musica traduntur praeceptiones insignis et praecipua est doctrina de signis musicalibus*. In acht Capiteln auf 97 Blättern behandelt er die Lehre von den Proportionen (d. i. von der Takteinteilung und dem durch sie bedingten Tempo\*) in der Musik. Der andere Traktat ist eine kurzgefasste, wenig ausgeführte Compositionslehre, und ist überschrieben: *De musica poëtica*. Er umfasst 37 Blätter, und beginnt mit folgenden Worten: *Musica poëtica est ars ipsius fingendi Musicum carmen. Nomen deductum est a ποιέωμι vel ποιέωθαι. Constitit nempe haec musica ipsa in faciendo sive fabricando, hoc est in tali labore, qui et artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit, quare a quibusdam et fabricativa vocatur*. Diese letztere Schrift ist in sofern leider nicht ganz vollendet, als der für die Notenbeispiele reichlich bestimmte Raum zum großen Teil unausgefüllt geblieben ist.\*\*). Eins von den wenigen vollständig geschriebenen ist das auf dem beigefügten Facsimile (Beilage 4) mitgeteilte. Es ist auf demselben der Bass und der Sopran mit roter, der Alt mit grüner und der Tenor mit schwarzer Tinte geschrieben. Der Bass und der Sopran unterscheiden sich durch die Gestalt ihrer Noten; die des ersteren sind weniger eckig als die des zweiten. Es folgt hier eine Uebertragung in gewöhnliche Partitur:

---

\*) Vergl. meine Schrift über die Mensuralnoten S. 56 u. f.

\*\*\*) Vergl. Leipziger Allg. musikal. Zeitung Band 32 S. 725, KIESEWETTER, Nachricht von einem bisher unangezeigten Codex aus dem XVI. Jahrhundert.

# Ahüd exempta Herrigj Isaac.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with green and purple diamonds.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with green and purple diamonds.

discantgrott. Altus gruen Tenor rufmarck-Bassa rott.

vide sup. 508 signo.

Vierstimmiger Satz von HEINRICH ISAAC.

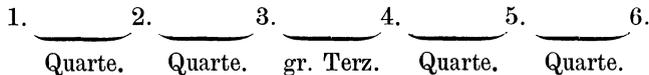
The image displays a musical score for a four-part setting by Heinrich Isaac. It is organized into three systems, each containing four staves. The first system shows the beginning of the piece with a common time signature (C) and a treble clef on the top staff. The second system continues the piece with various melodic lines and rests. The third system concludes the piece with a key signature change to one sharp (F#) and a final cadence marked with a double bar line and a fermata. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs.

\*) Dieser hier unter dem Namen HEINRICH ISAAC's mitgeteilte vierstimmige Satz stimmt Note für Note mit dem Anfange des von FORKEL Allgem. Gesch. der Mus. Band II., S. 629 aufgenommenen Psalmes *Laudate Dominum* von ANTON BRUMEL überein. FORKEL giebt als Quelle die im Jahre 1553 erschienene Psalmensammlung an. Das in Rede stehende Stück befindet sich im *Tomus tertius Psalmorum selectorum quatuor et plurium vocum. Norib. in officina Joa. Montani et Ulr. Neuberti. A. S. 1553.*

Die deutsche Tabulatur fand hauptsächlich für Orgel und andere Tastinstrumente (Clavicembalo) bisweilen aber auch für einstimmige Instrumente wie Flöten, Geigen u. s. w. neben den wirklichen Mensuralnoten Anwendung. Für die damals sehr verbreitete und fast in allen Familien, (wie heutzutage das Clavier), einheimische Laute, hatte man noch eine besondere, im Äußern der deutschen Tabulatur nicht unähnliche Tonschrift, die sogenannte Lautentabulatur, von welcher hier noch in der Kürze gehandelt werden soll, obgleich sie eigentlich kaum den Namen einer Tonschrift verdient, da sie nur für den Fingersatz dieses ganz bestimmten Instrumentes erfunden ist.

Die Laute ist ein Saiteninstrument ähnlich unserer Gitarre und hat wie diese ein Griffbrett mit Querleisten (Bünden), wodurch die einzelnen Saiten in halbe Töne nach der gleichschwebenden Temperatur geteilt werden.

Die auf dem Griffbrett liegenden Saiten (oder Chöre, denn einige wurden des volleren Klanges wegen doppelt bezogen) waren im funfzehnten Jahrhundert fünf, welchen man aber schon sehr früh eine tiefere sechste hinzufügte. Diese sechs Saiten sind von der Tiefe zur Höhe in folgenden Intervallen gestimmt:



und entsprachen in der früheren Zeit den Tönen

*A. D. G. h. e. a.*

späterhin, zum teil schon vor der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts finden wir sie um einen ganzen Ton abwärts gestimmt, also:

*G. C. F. a. d. g.*

Die erste höhere Stimmung finden wir z. B. in folgendem Werk angegeben: *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianum Birdung, Priesters von Amberg und alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benannten dreyer Instrumenten, der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen. Kurzlich gemacht, u. s. w. Basel, 1511.* — Dagegen ist in der 1532 zu Wittenberg erschienenen *Musica Instrumentalis. Deutsch. Martinus Agricola.* (jnn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzuseßen) bereits die tiefere Stimmung angegeben.

Diesen sechs Hauptchören fügte man in der späteren Zeit noch tiefere, neben dem Griffbrett liegende Saiten hinzu, welche man aber nur so anschlagen konnte, wie sie gestimmt waren; — so dass man Lauten von sieben, acht, neun, ja selbst vierzehn Chören hatte.

Für die Laute waren mit der Zeit dreierlei Notationen im Gebrauch: a) die ältere deutsche, b) die italienische und c) die neuere deutsche Lautentabulatur.

a) Die ältere deutsche Lautentabulatur. In dieser bezeichnete man die leeren Saiten über dem Griffbrette mit folgenden Zahlen:

A. D. G. h. e. a.  
 $\hat{1}$  1 2 3 4 5

Die Griffe, welche man nun mit Hülfe der Querleistchen auf demselben machen konnte, wurden alle einzeln durch die alphabetischen Buchstaben ausgedrückt; und da diese 23 (u und w zählten nicht mit) nicht ausreichten, fügte man eine dem z ähnliche Figur und die Zahl 9 hinzu, und dann die doppelt gestellten Buchstaben aa, bb, cc u. s. w. Die folgende Tabelle, auf welcher die senkrechten Linien die sechs Saiten und die wagerechten den Kragen und die Bünde des Instruments darstellen, wird zur Erläuterung des Gesagten dienen:

1 A	1 D	2 G	3 h	4 e	5 aa
ℳ b	a dis	ḃ gis	c c	ḍ f	e b
℥ h	ḑ e	g a	ḥ cis	i fis	ḑ h
℔ c	l f	m b	n d	o g	p c
℞ cis	q fis	r h	ḑ dis	t gis	v cis
ℙ d	g g	ḡ c	z e	z a	9 d
ℳa dis	aa gis	bb cis	cc f	dd b	ee dis
℥f e	ff a	gg d	hh fis	ii h	ff e
					ll f

Diese Bezeichnung der einzelnen Bünde lässt deutlich erkennen, dass die Laute ursprünglich nur fünf Chöre hatte, denen man noch einen tieferen beigegeben hat. Dieser Ansicht ist auch VIRDUNG in dem angeführten Werke, woselbst es K. III<sup>b</sup> heifst: „Ich höre, dass ein blind zu Nürnberg geborner\*) „und zu München begrabener sei gewesen, hat Meister Conrad von Nürnberg geheifsen, der zu seiner Zeit von ander Instrumentisten gelobt und gerühmt sei worden, der hat auf den Kragen der fünf Chöre und auf sieben „Bünde das ganze Alphabet heifsen schreiben, und als das einmal aus ist ge-

\*) Die Orthographie des Originals „Ich höre das ayn blind zu nürenberg geborn“ u. s. w. ist hier des leichteren Verständnisses wegen nicht streng beibehalten worden.

„wesen, hat er wieder von vorn an dem Alphabet angefangen und dieselben Buchstaben alle des andern Alphabets dupliert; und daraus mag ich verstehen, dass er nicht mehr denn neun Saiten (5 Chöre) auf der Lauten hat gehabt. Aber hernach sind etlich andere kommen, der ich einesteils die ersten Anfänger von hören sagen gesehen hab, die eben auch dieselbe Tabulatur also gebraucht, wie er sie für gegeben hat, und noch zwo Saiten, d. i. den sechsten Chor dazu gethan, und dieselben Buchstaben des sechsten Chores, der jetzund der erste oder der Grofsbrummer\*) genannt ist, den haben sie eben mit denselben Buchstaben, als die sind des Mittelbrummers bezeichnet, allein dass sie dieselben Buchstaben durch grofse Versalia auf die Chöre und auf die Bündel der Lauten haben geschrieben und die genannt das grofse A, das grofse F, das grofse L, das grofse Q, das grofse X, das grofse AA, das grofse FF, dieselben zu greifen, zu schlagen, zu zwicken, als du in der Figur sehen magst.“ (Hier steht eine Abbildung ähnlich der obigen Tabelle.)

Mit diesen Buchstaben des Alphabetes fertigte man nun Partituren ähnlich der Orgeltabulatur ohne Linien an, indem man die Stimmen übereinander schrieb und die durch die Orgeltabulatur bekannten Geltungszeichen darübersetzte. Das beifolgende Facsimile (s. Beilage 5) enthält den Anfang desselben Stückes von No. 3. Für die Übertragung hat diese Art der Tabulatur keine grofse Schwierigkeit, wenn man nur die Bündel richtig auf dem Griffbrett abzuzählen weiß; sie ist aber jedenfalls unmusikalisch und selbst für das Gedächtnis eines rein mechanischen Spielers unbequem. Aus diesem Grunde tadelt sie MART. AGRICOLA in der angeführten *Musica instrumentalis* und schlägt vor, statt ihrer die gewöhnliche Orgeltabulatur zu gebrauchen. Doch hat sein Vorschlag nicht weitere Berücksichtigung gefunden.

b) Die italienische Lautentabulatur. In Italien, wo auch schon frühzeitig das Lautenspiel Pflege fand, ist die eben beschriebene Art der Notierung niemals in Gebrauch gewesen. Hier hatte man eine Schreibweise auf einem aus sechs Parallellinien bestehenden System, welches durch seine sechs Linien die sechs Hauptchöre der Laute vorstellte. Und zwar bezeichnete man gegen allen sonstigen Gebrauch in der Musik die tiefste Saite (in der frühern Zeit A, späterhin G) durch die oberste Linie, u. s. f. Auf die Linien geschriebene Zahlen drückten aus, welchen Bund man zu greifen habe. Null (0) bezeichnete die blofse Saite, 1 den ersten Bund, 2 den zweiten u. s. w. In

---

\*) Die sechs Hauptchöre wurden von der Tiefe zur Höhe mit folgenden Namen benannt: der Grofsbrummer, der Mittelbrummer, der Kleinbrummer, die grofse Sangsaite, die kleine Sangsaite und die Quinte (oder Quintsaiten). Auch der letzte Name weist darauf hin, dass es ursprünglich nur fünf waren. Die gleiche Benennung der höchsten Saite auf der Violine, wo wir nur vier Saiten haben, ist wahrscheinlich von der Laute übertragen, indem man später, ganz abgesehen von der Anzahl der Saiten, die höchste Quinte nannte.



dieser Weise hat der berühmte Erfinder des Mensuralnotendruckes mit beweglichen Typen, OTTAVIANO PETRUCCI DA FOSSOMBRONE schon in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts mehrere Werke herausgegeben. \*)

e) Die neuere deutsche Lautentabulatur ist der zuletzt beschriebenen italienischen sehr ähnlich, und offenbar nachgebildet; sie unterscheidet sich von dieser nur dadurch, dass man naturgemäß die unterste Linie auch für den tiefsten Chor bestimmte und ferner, dass man nicht die Bünde durch Zahlen, sondern durch Buchstaben bezeichnete. *a* steht hiernach für die leere Saite, *b* für den ersten Bund, *c* für den zweiten u. s. w.

Obwohl die ältere deutsche Tabulatur manche Unbequemlichkeit hat, so bot sie doch vor den anderen den Vorteil, dass man durch sie obligate Stimmen schreiben konnte; ein jeder Ton bekam in ihr sein selbständiges Geltungszeichen. Bei den beiden anderen Schreibweisen ist dies nicht der Fall, sie geben, so zu sagen, nur Accordgriffe; und die Wertbezeichnung der einzelnen Töne, wozu man sich hier ebenfalls der bekannten Zeichen  bediente, wurde nur einmal über das System gesetzt, so dass man nicht immer sehen konnte, ob die Mittelstimmen in ihren Tönen pausieren oder aushalten sollten.

Ich hoffe soweit diese Notation auseinandergesetzt zu haben, dass man das zu Grunde liegende Gesetz erkennen und selbst Musikstücke aus dieser Schreibweise in unsere heutige Notation übertragen kann. Es sei nur noch bemerkt, dass die beiden hier angegebenen in den Tonverhältnissen gleichen Stimmungen nach der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts von den meisten Lautenisten verlassen wurden. Man findet späterhin die sechs Hauptchöre im *D-moll*-Accord gestimmt,

*A D F a d f,*

welchem dann die tieferen Nebenchöre stufenweise

*G F E D C B*

hinzugefügt waren. Diese Stimmung hat man bis zum Verfall des Instrumentes beibehalten. Es versteht sich von selbst, dass bei veränderter Stimmung auch alle Buchstaben und Zahlen eine andere Bedeutung erhalten.

Von allen hier in Betrachtung gezogenen Notationen ist keine auch nur annähernd so zweckmäßig wie unsere jetzige Mensuralnotation, welche man

---

\*) Ein Facsimile dieser Art gebe ich nicht. Der Leser findet Proben in der „Cäcilia, einer Zeitschrift für die musikalische Welt“, redigiert von S. W. DEHN, Band 25 in den Musikbeilagen des kurzen Aufsatzes (S. 29) „Compositionen des XVI. Jahrhunderts zu weltlichen Texten.“ Dieser Aufsatz bespricht ein Werk folgenden Titels: *Ghirlanda di fioretti musicali, composta da diversi eccellenti musici a 3 voci, con l'intavolatura del Cimbalo et Liuto. In Roma 1589.* Die Gesänge sind daselbst dreimal notiert; 1. für drei Singstimmen, 2. für das Cembalo und 3. für die Laute.

als eine der scharfsinnigsten Erfindungen des menschlichen Geistes bezeichnen muss.\*) Sie genügt so vollkommen allen Ansprüchen, dass es gar nicht denkbar ist, dass man sie je wieder verlassen und an ihre Stelle etwas besseres setzen werde. Und so sehen wir denn auch in der Musikgeschichte, dass sie einen fördernden Einfluss auf die Entwicklung der Kunst ausgeübt hat; ohne sie wäre niemals die mehrstimmige Musik fähig gewesen, eine solche Vollendung und ein so allgemeines Verständnis zu erreichen. In den ersten Jahrhunderten mehrstimmiger Musik knüpft sich die Geschichte auch eng an jene Männer an, welche dazu beitrugen, diese Notation weiter auszubilden und zu vervollkommen, wie FRANCO VON CÖLN, MARCHETTUS VON PADUA, JOHANNES DE MURIS, u. a.

---

## Cap. VI.

### Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen.

Die mittelalterlichen Musiker, sowie die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts kannten so gut wie wir die mit Hülfe von Vorzeichnungen (# und ♭) entstandenen Tonreihen; sie nannten sie *toni ficti*. So findet sich z. B. in folgendem Werke: *Il primo libro de motetti a cinque voci de l'egregio*

---

\*) Und dennoch ist dieselbe von Zeit zu Zeit als unzureichend befunden worden. So klagt z. B. T. H. Bonz-Reymond im zweiten Bande seines umfangreichen Werkes „Staatswesen und Menschenbildung“ (Berlin 1837—39), woselbst er sonst ganz vortreffliche Ansichten über den Gesangunterricht auf den Schulen, namentlich den Volksschulen ausspricht, über die Unbequemlichkeit des Gebrauchs der verschiedenen Schlüssel und Versetzungszeichen und schlägt eine Tonschrift vor, in welcher die Zwischenräume des Systems für die Untertasten, die Linien dagegen für die Obertasten des Claviers bestimmt sein sollen. („Die fünf halben Töne (!) dagegen kommen, wie folgt, auf die Linien selbst, wodurch also das Liniensystem zum treuen Abbilde der Tonleiter auf dem Claviere gestaltet wird.“ S. 365). — Ähnliche und zum teil musikalisch noch sinnlosere Änderungsversuche findet man in CARL BERNHARD SCHUMANN'S „Vorschlägen zu einer gründlichen Reform in der Musik durch Einführung eines höchst einfachen und naturgemäßen Ton- und Notensystems“ etc. Berlin 1859. Zweite verm. und umgearb. Auflage, Langensalza 1861. Auch K. CHR. FR. KRAUSE macht dergleichen Vorschläge, „Anfangsgründe der allg. Theorie der Musik“, Göttingen 1838. Alle diese Verbesserungsversuche, die in neuester Zeit noch von den „Neu-Claviaturisten“ überboten werden, laufen darauf hinaus, die diatonische Schreibweise mit einer chromatisch-enharmonischen zu vertauschen, und somit die wenigen richtigen Vorstellungen von den Tonverhältnissen, welche sich aus früheren musikalisch besseren Zeiten erhalten haben, gänzlich zu zerstören.

*Vincenzio Ruffo, Milano 1542* eine Motette *Antequam comedam suspiro* mit der Vorzeichnung von *b* und *es*; auch die Vorzeichnung von drei *b* habe ich gesehen. Dies sind aber seltene Erscheinungen; für gewöhnlich schrieben die älteren Componisten ihre Gesänge ohne Vorzeichnung, oder, wenn es die Tonlage erheischte mit Hülfe eines *b*. Da die Musik allgemein Gesang war, so hatte sich noch kein bestimmter Gabel- oder Kammerton wie bei uns festgestellt. Die anzugebende Tonhöhe blieb dem Ermessen des Kapellmeisters überlassen, der in Folge seines steten Verkehrs mit Sängern wohl wusste, welche Tonlage er für seinen Chor zu bestimmen habe. Damit aber in den ausgeschriebenen Singstimmen ein Herausgehen der Noten über das System und die Anwendung der Hülfslinien nicht nötig wäre, musste man von den Schlüsseln in einer Art Gebrauch machen, die bei uns nicht mehr vorkommt. Dieselben waren, wie wir in dem Capitel über die Notation gesehen haben, unsere drei heutzutage gebräuchlichen, der *F*-, *C*- und *G*-Schlüssel für das kleine *F* (*f-grave*), das eingestrichene *C* (*c-acutum*) und das eingestrichene *G* (*g-acutum*). Den ersten, den *F*-Schlüssel, finden wir auch in den alten Compositionen am häufigsten auf der vierten Linie, nicht selten steht er aber auch auf der dritten, seltener auf der fünften Linie. Der *C*-Schlüssel kommt auf der ersten, zweiten, dritten und vierten Linie vor. Ihn auf die zweite zu setzen ist in neuerer Zeit ganz außer Gebrauch gekommen; auf der ersten, dritten und vierten Linie haben wir ihn noch als Sopran-, Alt- und Tenor-Schlüssel. Der *G*-Schlüssel stand bei den älteren Componisten fast ohne Ausnahme auf der zweiten Linie. In der späteren Zeit, im siebzehnten Jahrhundert, finden wir ihn in den Instrumentalpartituren auch auf der ersten Linie für die höchsten Instrumente (Violinen, Flöten, Oboen) angewandt. Man nennt ihn dann gewöhnlich den französischen Violinschlüssel.

Beim gewöhnlichen vierstimmigen Satz für Sopran, Alt, Tenor und Bass pflegte man die Schlüssel zunächst so zu setzen, dass das System des Basses mit dem *F*-Schlüssel auf der vierten Linie eine Quinte tiefer als das des Tenores stand; der Alt stand dann eine Terz höher als der Tenor und der Sopran schliesslich eine Quinte höher als der Alt, in folgender Weise:

The diagram illustrates the relative positions of four vocal parts: Sopran, Alt, Tenor, and Bass. Each part is represented by a five-line staff with a clef. The Soprano staff uses a C-clef on the first line. The Alto staff uses a C-clef on the second line. The Tenor staff uses a C-clef on the third line. The Bass staff uses an F-clef on the fourth line. Brackets on the right side of the staves indicate the intervals between adjacent parts: a Quinte (fifth) between Soprano and Alto, a Terz (third) between Alto and Tenor, and a Quinte (fifth) between Tenor and Bass.

Dies ist noch unsere moderne normale (leider von vielen Unwissenden als veraltet und überflüssig verrufene) Anwendung der vier Gesangsschlüssel. Sie verdankt ihren Ursprung dem natürlichen Umfang der Stimmen. Es giebt allerdings heutzutage Musiker und Gesanglehrer, welche den Alt bei dieser Schlüsselzusammenstellung für zu tief im Verhältnis zu den drei anderen Stimmen notiert glauben; ein jeder aber, der es mit wirklichen Knaben-Alt-Stimmen und unverbildeten Frauen-Alt-Stimmen zu thun hat, weiß, dass dies nicht der Fall ist. Eine gute tiefe Knaben-Alt-Stimme, deren es viele giebt, singt bei der heutigen Stimmung nicht gern über *a'* hinaus, welches die Note über der fünften Linie im Altschlüssel ist. In früheren Zeiten, im sechzehnten Jahrhundert und noch zu den Zeiten HAENDEL's wurden auch Männer im Alt verwendet, welche im Falsettsingen geübt waren. In Rücksicht hierauf konnten die ältern Componisten dieser Stimme in der Tiefe noch einige Töne (*e* und *f*) hinzufügen, die wir heutzutage vermeiden müssen; unser heutiger Alt ist trotzdem aber nicht wohl in der Höhe über den früheren Umfang hinauszuführen, wenigstens sollte das zweigestrichene *c* der höchste Ton sein, der ihm nur in seltenen Fällen zugemutet werden dürfte.

Dasselbe Verhältnis der Schlüssel, wie wir es so eben kennen gelernt haben, ist ferner noch in folgender im sechzehnten Jahrhundert sehr häufig angewendeten Zusammenstellung enthalten:

The image shows four vocal staves labeled Sopran, Alt, Tenor, and Bass. Each staff contains a single note. A large bracket on the right groups the notes of the Sopran and Alt staves, with the label 'Quinte' next to it. A second bracket groups the notes of the Alt and Tenor staves, with the label 'Terz' next to it. A third bracket groups the notes of the Tenor and Bass staves, with the label 'Quinte' next to it. The notes are positioned on the staves as follows: Sopran (first line), Alt (second line), Tenor (second line), and Bass (first line).

Diese zweite Art nannten die älteren Italiener die *Chiavi trasportate* oder die *Chiavette*. Wenn die zuerst angeführte Stellung der Schlüssel ungefähr unserer heutigen Stimmung (als Kammerton) entspricht, so verlangen die *Chiavette* eine Transposition um einige Stufen abwärts, oder mit anderen Worten, das *c* der *Chiavette* klingt nach moderner Stimmung eine oder mehrere Stufen tiefer als unser *c*, vielleicht wie unser *b*, *a* oder *as*. Aus diesem Grunde kann man ein in den transponierten Schlüsseln notiertes Musikstück, ohne eine Note zu ändern, in moderne Partitur schreiben und hat dann nur nötig, die gewöhnlichen vier Gesangsschlüssel mit der Vorzeichnung von drei Kreuzen oder vier Been vorzusetzen, wie die folgenden beiden Notenzeilen zeigen, in welchen die Tonverhältnisse durchaus dieselben sind:

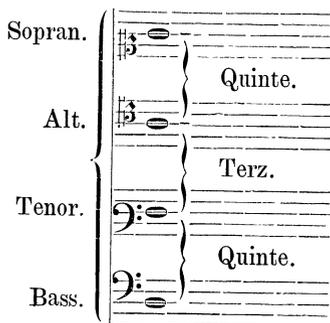


Da die gewöhnlichen Schlüssel und ebenso die *Chiavi trasportate* auch mit der Vorzeichnung eines *b* vorkommen, so erhalten wir durch jene beiden Schlüsselzusammenstellungen ungefähr folgende Transpositionsscalen, die ich der Kürze wegen nach der *Dur*-Octave bezeichne. Siehe das Beispiel: No. 1 *C-dur*, No. 2 *F-dur*, No. 3 *A-dur* (oder *As-dur*), No. 4 *D-dur* (oder *Des-dur*).



Ich sage indes nur ungefähr, da es auf einen halben oder ganzen Ton hierbei nicht immer ankommen kann, und der Kapellmeister, wie bereits oben gesagt wurde, sich nach den ihm untergebenen Stimmen zu richten hatte. Hatte der Chor, um ein Beispiel anzuführen, wenige tiefe Bässe, dagegen viele gute hohe Sopranstimmen, so konnte er dasselbe Stück höher intonieren, als wenn die Bassisten besonders stark in der Tiefe und die Sopranstimmen mehr Mezzo-Sopranstimmen waren u. s. w.

Ferner findet sich, wenn auch nur seltener, folgende Schlüsselzusammenstellung:



In diesem Falle müssen wir mehrere Stufen aufwärts transponieren. Und da auch hier die Vorzeichnung von einem *b* angewandt wird, so erhalten wir noch etwa folgende Transpositionen, No. 5 *E-Dur* (oder *Es-Dur*) und No. 6 *A-dur* (oder *As-dur*):

The image displays two musical examples, No. 5 and No. 6, each consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Example No. 5 is in E major (one sharp), and Example No. 6 is in A major (three sharps). The notation shows the original notes and their transposed equivalents, with a flat sign indicating the transposition.

Aus den angegebenen Gründen will es das beste scheinen, dass man bei der Herausgabe älterer Musikwerke die Schlüssel und die Tonhöhe ganz unverändert lässt. Findet man in den alten Stimmen die noch jetzt gebräuchlichen vier Gesangsschlüssel, so ist eine Transposition selten nötig; bisweilen der tiefen Lage der Bass- und Altstimmen wegen eine Stufe aufwärts, was man aber, da solche Partituren größtenteils für Musiker von Fach bestimmt sind, dem Ausführenden selbst überlassen kann. Außerdem ist Sicherheit im Transponieren rein diatonischer Gesänge bei einiger Übung leicht zu erreichen. Da die Schlüssel der in den *Chiavette* geschriebenen Gesänge in demselben Verhältnis wie die gewöhnlichen stehen, so ist hier eine Änderung ebenfalls ganz unnötig; und wie man dieselben zu transponieren hat, geht aus den obigen Auseinandersetzungen zur Genüge hervor.\*) Ganz verkehrt ist es daher, wenn einzelne Herausgeber die in den alten Werken vorkommenden heutzutage nicht gebräuchlichen Schlüssel ändern, (also den *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie mit dem auf der ersten, und den *F*-Schlüssel auf der dritten und fünften Linie mit dem auf der vierten vertauschen), daneben aber die anderen Schlüssel (wie den Violin-, Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Schlüssel) stehen lassen. Sie bekommen hierdurch Schlüsselanelordnungen wie die folgenden, in denen die Stimmen in einem durchaus falschen Verhältnis zu einander notiert sind:

\*) Vergl. über diesen Gegenstand des Verf. Aufsatz: „Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von PALESTRINA“ in der Allgem. Musikal. Zeitung vom Jahre 1870 No. 49 u. 50.

	A.	B.	C.
Sopran.	Terz.	Terz.	Einklang.
Alt.	Quinte.	Quinte.	Septime.
Tenor.	Septime.	Terz.	Septime.
Bass.	Septime.	Terz.	Septime.

A und B finden wir bei **COMMER, PROSKE, DE WITT** und anderen; C in der alten bei **KÜHNEL** in Leipzig erschienenen *Musica sacra*.

Außer den bis jetzt angeführten Schlüsselanordnungen haben die älteren Componisten und von diesen **PALESTRINA** besonders häufig noch eine andere, in welcher der Bass vom Tenor nicht eine Quinte, sondern nur um eine Terz absteht; und auch diese Anordnung kommt in vier Gestalten (nämlich in normaler Stimmung und in den *Chiavette*, mit und ohne Vorzeichnung eines *b*) vor, wie das folgende Schema zeigt. Ich bezeichne dieselben hier mit No. 7, 8, 9 und 10.

Sopran.	No. 7.	No. 8.	No. 9.	No. 10.
Alt.				
Tenor.				
Bass.				

Bei diesen Schlüsselanordnungen nimmt der Bass gegen die anderen Stimmen eine etwas hohe Stellung ein, was im *Acapella*-Gesange (wo ein Naheaneinanderlegen der Stimmen vorteilhaft ist) eine angenehme Klangwirkung hervorbringt. Wenn man in den Partituren bei dieser Anordnung den Schlüssel für die Bassstimme eine Terz abwärts setzt, ist es für die heutigen Musiker bequemer zu lesen, obgleich man sich bei einiger Übung sehr leicht auch an die höhere Stellung des Basses gewöhnen kann.

Schließlich sei noch erwähnt, dass nun allerdings noch andere Schlüsselzusammenstellungen vorkommen, die dann aber auf eine besondere Besetzung

des Chores hindeuten, während die bis jetzt angegebenen den vollen aus Sopran, Alt, Tenor und Bass bestehenden Chor (*voce plena*) bezeichnen. Die jetzt folgenden Verbindungen beziehen sich auf Compositionen von gleichen Stimmen (*paribus vocibus, cum vocibus paribus, ad voces aequales*), in denen also entweder nur Männerstimmen oder nur Knaben- und Altstimmen, oder auch Tenor-, Alt- und Sopranstimmen in Anwendung kommen:



Von den vorstehenden Schlüsselanordnungen sind die Nummern drei bis sieben dem zweiten Buche der vierstimmigen Motetten des PALESTRINA entnommen. Es versteht sich von selbst, dass hier noch mannigfache Verbindungen möglich sind und vorkommen, und dass von diesen wieder einige wie die *Chiavi trasportate* des vollen Chores eine Transposition um eine oder mehrere Stufen auf- oder abwärts verlangen. Vergl. hierüber meine Ausgabe der vierstimmigen Motetten des PALESTRINA in den Denkmälern der Tonkunst, Bergedorf bei Hamburg 1871.

## Cap. VII.

### Von den Tonarten.

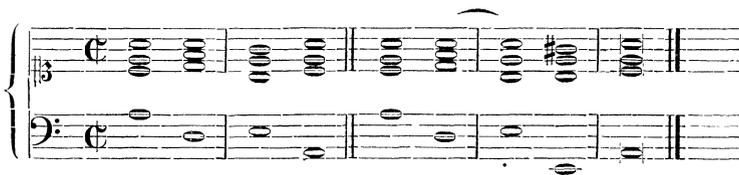
In dem Capitel über die Intervalle haben wir gesehen, dass in der diatonischen Tonleiter nach der Lage der halben und ganzen Töne sieben verschiedene Octavengattungen enthalten sind. Beginnen wir mit dem Tone *C*, so erhalten wir eine Octave, in welcher die halben Töne von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe liegen; diese nennt man in der modernen Musik die *Dur-Octave* oder *Dur-Tonleiter*. Beginnen wir dagegen mit dem Tone *A*, so erhalten wir diejenige Octave, welche wir die *Moll-Octave* oder *Moll-Tonleiter* nennen; in dieser liegen die halben Töne

von der zweiten zur dritten und von der fünften zur sechsten Stufe. Die heutige Musik gebraucht nur diese beiden Octavengattungen als Tonarten, d. h. als harmonische Grundlage in ihren Compositionen, transponiert dieselben aber mit Hülfe von Kreuzen und Been auf jede beliebige Stufe der chromatischen Leiter, so dass wir zwölf *Dur*-Scalen mit denselben Verhältnissen wie *C-dur* und zwölf *Moll*-Scalen mit denselben Verhältnissen wie *A-moll* erhalten. Die Griechen aber und die früheren christlichen Jahrhunderte hatten auch die übrigen fünf Octavengattungen der diatonischen Tonleiter als eigene Tonarten mehr oder weniger im Gebrauch.

Dass in der neueren Musik die Wahl gerade auf diese beiden Octavengattungen *A* und *C* gefallen ist, hat darin seinen Grund, dass die neuere Musik, auf dem Accord basierend, auch für jeden der beiden Dreiklänge, den harten und den weichen, eine Tonreihe besitzen musste, welche das Charakteristische dieser beiden Symphonieen (Zusammenklänge) am besten zum Ausdruck brachte. Man wählte deshalb für den *Dur*-Accord die Scala von *C*, auf deren Grundton, Unter- und Oberdominante (*C*, *F* und *G*) ein harter oder *Dur*-Dreiklang steht:



und für den *Moll*-Accord die Scala von *A*, auf deren Grundton, Unter- und Oberdominante (*A*, *D* und *E*) ein weicher oder *Moll*-Dreiklang steht:



Bei der *Moll*-Tonart darf man sich aber nicht dadurch beirren lassen, dass bei den Schlussfällen des aufwärtssteigenden Leittones wegen, der einen halben Ton vom Grundton entfernt sein muss, der weiche Dreiklang auf der Oberdominante in einen harten verwandelt wird. Es ist dies nur als eine zufällige Erhöhung der siebenten Stufe anzusehen und daher die Annahme der *Moll*-Tonleiter

$$a - \widehat{h-c} - d - \widehat{e-f} - \widehat{gis-a}$$

mit drei halben Tönen und einem anderthalbigen Tonschritt, welcher letztere gar kein diatonisches Intervall ist, durchaus zu verwerfen. Wer diese *Moll*-Tonleiter als die ursprüngliche annähme, müsste geradezu glauben, dass eine

Musik in Moll nur aus der Abwechslung der drei Accorde auf der Tonica und ihren beiden Dominanten besteht. Das folgende vierstimmige Sätzchen ist unstreitig in Moll,



und das *gis* ist nur der Cadenz (des Schlussfalles) wegen hinzugefügt worden. Eine gleiche Erhöhung werden wir weiter unten bei mehreren anderen Octavengattungen kennen lernen.\*)

Die alten Griechen aber, welche eine mehrstimmige Musik nach unserer Art nicht hatten, und ebenso die Musiker des sechzehnten und der früheren Jahrhunderte, denen eine Harmonielehre im heutigen Sinne unbekannt war, bei denen das melodische Princip vorherrschte und welche alle symphonische Harmonie nur als eine Folge der gleichzeitigen Verbindung mehrerer melodisch geführter Stimmen ansahen, nahmen alle Octavengattungen mit einziger Ausnahme der von *H* als Tonarten an; und zwar diese letztere nicht, weil man von ihrem Grundton *H* aus keine reine Quinte singen kann. In der mehrstimmigen Musik verbietet sich daher der Gebrauch dieser Tonreihe von selbst; aber auch im einstimmigen Gesange ist sie von den Alten als unharmonisch verworfen worden.\*\*)

Diese Octavengattungen, beziehungsweise Tonarten, wurden von den alten Griechen theils mit den Namen der Völker, von denen sie ursprünglich oder vorzugsweise gebraucht wurden, bezeichnet, (dorisch, phrygisch, lydisch, ionisch,) theils mit Namen, welche von diesen abgeleitet wurden, wie hypodorisch, hypophrygisch, mixolydisch u. s. w. Die spätere christliche Zeit

---

\*) Ebenfalls ist es zu tadeln, wenn man die aufwärts steigende *Moll*-Tonleiter mit *fis* und *gis* (*a—h—c—d—e—fis—gis—a*) annimmt, wenn auch bei aufwärtssteigenden Schlüssen bisweilen *fis* hinzugefügt werden muss, um den übermäßigen Secundensprung *f—gis* zu vermeiden. Die normale Gestalt der Leiter ist die, wie sie uns durch die diatonische Folge der Töne gegeben ist.

\*\*) In neuerer Zeit hat sie Dr. CARL LOEWE, der berühmte und geniale Balladencomponist, mehrmals anzuwenden versucht und zwar zweimal in den hebräischen Gesängen des LORD BYRON, Heft 3 No. 4 „Auf Jordans Ufer streifen wilde Horden“ und Heft 4 No. 2 „An mir vorüber ging ein Geist“, und ferner in einem Chore seines Oratoriums *Июв*, No. 11 „Wie mag der Mensch gerechter sein denn Gott.“ Diese mit *E* beginnenden und mit *H* abschließenden Stücke hat er „in modo hypophrygico“ überschrieben. Er beweist aber hier vielleicht wider seinen Willen das unharmonische dieser Tonart, da er nur durch *Unisono*-Gänge sich zu einem unbefriedigenden Schluss fortzuschleppen weifs.

hat diese Namen zwar beibehalten, ihnen aber meist eine veränderte Bedeutung gegeben, worüber weiter unten ausführlich gesprochen werden soll.

Im sechzehnten Jahrhundert, in der Blütezeit des mehrstimmigen kirchlichen Gesanges, hatten die sieben Octavengattungen folgende Namen:

<i>D—e—f—g—a—h—c—d</i>	. . . . .	Dorisch,
<i>E—f—g—a—h—c—d—e</i>	. . . . .	Phrygisch,
<i>F—g—a—h—c—d—e—f</i>	. . . . .	Lydisch,
<i>G—a—h—c—d—e—f—g</i>	. . . . .	Mixolydisch,
<i>A—h—c—d—e—f—g—a</i>	. . . . .	Aeolisch,
<i>*[H—c—d—e—f—g—a—h</i>	. . . . .	Hyperaeolisch],
<i>C—d—e—f—g—a—h—c</i>	. . . . .	Ionisch.

Von diesen wurde nur die mit \* bezeichnete und eingeklammerte für die Melodiebildung als ungeeignet befunden, und zwar aus dem bereits oben angegebenen Grunde: denn die Quinte ist nach der Octave die erste oder vollkommenste Consonanz, und es ist einleuchtend, dass dieses Intervall vom Grundton aus rein sein muss, wenn die Melodie nicht den Eindruck des Unharmonischen machen soll. Die reine Quinte bekam daher als das wichtigste Intervall nach dem Grundtone in jeder Octavengattung (oder Tonart) den Namen *Dominante*, während man den Grundton selbst die *Tonica* nannte. *Tonica* und *Dominante* teilen daher jede für die Melodiebildung brauchbare Octave in eine reine Quinte und darüberstehende reine Quarte. Die Gattungen dieser beiden Intervalle haben wir bereits in dem Capitel „Intervalle“ (vergl. S. 23 und 24) kennen gelernt. Die mittelalterlichen Musiklehrer wie *TINCTORIS*, *GAFURIUS*, *GLAREAN* und unzählige andere erklären hiernach die einzelnen Tonarten folgendermaßen:

1. Die dorische Octave besteht aus der ersten Gattung der Quinte und der damit verbundenen ersten Gattung der Quarte:

$$\overbrace{d—e—f—g—a}^{1. \text{ Quinte.}} \quad \overbrace{h—c—d}^{* \text{ 1. Quarte.}}$$

2. Die phrygische Octave besteht aus der zweiten Gattung der Quinte und der damit verbundenen zweiten Gattung der Quarte:

$$\overbrace{e—f—g—a}^{2. \text{ Quinte.}} \quad \overbrace{h—c—d—e}^{* \text{ 2. Quarte.}}$$

3. Die lydische Octave besteht aus der dritten Gattung der Quinte und der damit verbundenen dritten Gattung der Quarte:

$$\overbrace{f—g—a—h}^{3. \text{ Quinte.}} \quad \overbrace{c—d—e—f}^{* \text{ 3. Quarte.}}$$

4. Die mixolydische Octave besteht aus der vierten Gattung der Quinte und der damit verbundenen ersten Gattung der Quarte:

$$\overbrace{g-a-h-c}^{4. \text{ Quinte.}} \quad \overbrace{d-e-f-g}^{* 1. \text{ Quarte.}}$$

5. Die aeolische Octave besteht aus der ersten Gattung der Quinte und der damit verbundenen zweiten Gattung der Quarte:

$$\overbrace{a-h-c-d}^{1. \text{ Quinte.}} \quad \overbrace{e-f-g-a}^{* 2. \text{ Quarte.}}$$

6. Die ionische Octave besteht aus der vierten Gattung der Quinte und der damit verbundenen dritten Gattung der Quarte:

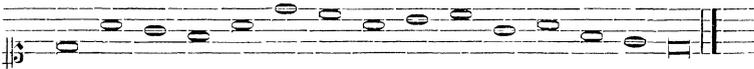
$$\overbrace{c-d-e-f}^{4. \text{ Quinte.}} \quad \overbrace{g-a-h-c}^{* 3. \text{ Quarte}}$$

7. Der Vollständigkeit wegen sei hier noch erwähnt, dass sich die hyperaeolische Octave *H* in die verminderte oder falsche Quinte und die übermäßige Quarte oder den *tritonus* teilt:

$$\overbrace{h-c-d-e-f}^{\text{verm. Quinte.}} \quad \overbrace{g-a-h}^{* \text{tritonus.}}$$

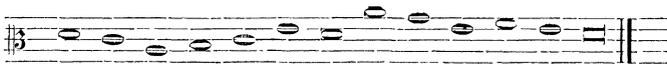
Und über die lydische Octave sei hier noch hinzugefügt, dass diese von den sechs gebräuchlichen die am wenigsten gute ist, weil in ihr die Quarte (die Unterdominante) unrein ist; sie ist deshalb seltener als jene fünf anderen zur Anwendung gekommen. — Ueber die Benutzung des Tones *b* neben *h* in dieser Tonart kann erst weiter unten in dem Capitel über die Melodiebildung gesprochen werden

Die sechs Octaven oder Tonarten haben wir bis jetzt so dargestellt, dass der Grundton der tiefste Ton ihres Umfanges ist, und dass sich eine hierin zu componierende Melodie zwischen dem Grundton und seiner höheren Octave (im Dorischen z. B. zwischen *D* und *d*) bewegt, wie das folgende Sätzchen zeigt:



eine solche Melodie nennt man eine authentische.

Diesen Umfang braucht aber eine Melodie nicht einzuhalten; sie kann sich auch so bewegen, dass sie unter den Grundton hinabsteigt, etwa bis zur tieferen Octave der Dominante, und in der Höhe bis zur Dominante geht. In diesem Falle kommt der Grundton ungefähr in die Mitte des Umfanges zu stehen, z. B.



eine solche Melodie heißt eine plagalische; und hiernach erhält jede der sechs gebräuchlichen Octavengattungen eine Nebenoctavengattung oder Neben-

tonart, welche man dadurch bezeichnet, dass man den oben angegebenen Namen das Wörtchen *hypo* vorsetzt. Die zweite der hier gegebenen Melodien ist also eine hypodorische, und es teilen sich die plagialischen Octavengattungen nicht wie die authentischen durch Tonica, Dominante, Tonica in Quinte und Quarte, sondern umgekehrt durch Dominante, Tonica, Dominante in Quarte und darüberstehende mit derselben verbundene Quinte.

1. Die hypodorische Octave besteht aus der ersten Gattung der Quarte und der ersten der Quinte mit dem Grundton *D* in der Mitte:

$$\overbrace{a-h-c}^{\text{1. Quarte. *}} \overbrace{\mathbf{D}-e-f-g-a}^{\text{1. Quinte.}}$$

2. Die hypophrygische Octave besteht aus der zweiten Gattung der Quarte und der zweiten der Quinte, mit dem Grundton *E* in der Mitte:

$$\overbrace{h-c-d}^{\text{2. Quarte. *}} \overbrace{\mathbf{E}-f-g-a-h}^{\text{2. Quinte.}}$$

3. Die hypolydische Octave besteht aus der dritten Gattung der Quarte und der dritten der Quinte, mit dem Grundton *F* in der Mitte:

$$\overbrace{c-d-e}^{\text{3. Quarte. *}} \overbrace{\mathbf{F}-g-a-h-c}^{\text{3. Quinte.}}$$

4. Die hypomixolydische Octave besteht aus der ersten Gattung der Quarte und der vierten der Quinte mit dem Grundton *G* in der Mitte:

$$\overbrace{d-e-f}^{\text{1. Quarte. *}} \overbrace{\mathbf{G}-a-h-c-d}^{\text{4. Quinte.}}$$

5. Die hypoaeolische Octave besteht aus der zweiten Gattung der Quarte und der ersten der Quinte mit dem Grundton *A* in der Mitte:

$$\overbrace{e-f-g}^{\text{2. Quarte. *}} \overbrace{\mathbf{A}-h-c-d-e}^{\text{1. Quinte.}}$$

6. Die hypoionische Octave besteht aus der dritten Gattung der Quarte und der vierten der Quinte mit dem Grundton *C* in der Mitte:

$$\overbrace{g-a-h}^{\text{3. Quarte. *}} \overbrace{\mathbf{C}-d-e-f-g}^{\text{4. Quinte.}}$$

Neben dieser Benennung durch griechische Namen bezeichnete man die Octavengattungen oder Tonarten auch durch Zahlen als *tonus primus*, *secundus*, *tertius* u. s. w., so dass man die authentische Tonart *D*, (die dori-sche,) den *tonus primus*, ihre plagiale Nebentonart, (die hypodorische,) den *tonus secundus*, die authentische *E*, (die phrygische,) den *tonus tertius*, ihre plagiale Nebentonart, (die hypophrygische,) den *tonus quartus* nannte, u. s. w., wie dies die folgende Tabelle zeigt, welche uns von verschiedenen Schrift-



Von den beiden Benennungen der Octavengattungen ist jedenfalls die mit griechischen Namen jener anderen mit Zahlen vorzuziehen, da die Zählung nicht zu allen Zeiten dieselbe geblieben ist, so dass leicht Irrtümer entstehen können. In den ältesten Zeiten hatte man vier Kirchentöne, nämlich die Octaven *D*, *E*, *F* und *G*, welche man *tonus primus*, *secundus*, *tertius*, *quartus* nannte; dann fügte man diesen die plagialen Nebentöne bei und nannte hypodorisch den *tonus primus*, dorisch den *tonus secundus*; HUCBALD nennt die tiefste Octave *A*, abgesehen davon, ob sie plagialisch oder authentisch ist, die *prima species diapason*, *H* die *secunda species* u. s. w. JOSEPH ZARLIN, Kapellmeister an St. Marcus zu Venedig, einer der bedeutendsten musikalischen Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts (geb. 1517, gest. 1590) und mit ihm JOHANN MARIA ARTUSI (gest. 1613 zu Bologna) nahmen die authentische Octave *C* als die erste und deren plagiale Nebentonart als die zweite u. s. w. an. JOS. FUX zählt in seinem *Gradus ad parnassum* nur die authentischen Töne und nennt *D* den ersten, *E* den zweiten, *F* den dritten Ton u. s. w. Dieser Verschiedenheit wegen ist es das beste, wenn man bei den griechischen Namen bleibt, deren Bedeutung durch ein Jahrtausend hindurch mit Ausnahme einiger Erweiterungen unverändert dieselbe geblieben ist und, wie ich wohl annehmen darf, den meisten Lesern dieses Buches bereits geläufig ist.

Die griechischen Namen haben, wie ich bereits zu Anfang dieses Capitels sagte, bei den Griechen selbst eine andere Bedeutung gehabt und haben sich erst im Laufe des Mittelalters in der hier angegebenen Weise befestigt, worüber folgendes zu bemerken ist.

Die alten griechischen Musiklehrer, ARISTOXENUS, EUKLID, NICOMACHUS\*) u. a. bezeichnen die Octavengattungen mit folgenden Namen:

- Mixolydisch *h-c-d-e-f-g-a-h*,
- Lydisch . . *c-d-e-f-g-a-h-c*,
- Phrygisch . . *d-e-f-g-a-h-c-d*,
- Dorisch . . . . *e-f-g-a-h-c-d-e*,
- Hypolydisch . . *f-g-a-h-c-d-e-f*,
- Hypophrygisch . . . *g-a-h-c-d-e-f-g*,
- Hypodorisch oder Lokrisch . *a-h-c-d-e-f-g-a*,

ohne hierbei näher anzugeben, wie sich die Melodien innerhalb derselben zu gestalten haben. Man kann sie daher noch nicht als Tonarten im mittelalterlichen Sinne auffassen, sondern nur als Tonreihen, welche jenen zu Grunde liegen. Denn sollte in diesen Octavengattungen, als Tonarten gedacht, der

---

\*) Die Schriften der drei genannten sowie des ALYPIUS, GAUDENTIUS, BACCHIUS SENIOR und ARISTIDES QUINTILLIANUS sind herausgegeben von MARCUS MEIBOMIUS unter dem Titel: *Antiquae musicae auctores septem, graece et latine*. Amsterdam 1652.

tieftste Ton Grundton oder Tonica sein, so würden wir die Octave *H* der verminderten Quinte wegen und die Octave *F* der übermäßigen Quarte wegen von der Melodiebildung ausschließen müssen, und dies ist auch bei den Alten der Fall gewesen. PLATO bezeichnet z. B. im dritten Buch der Republik die syntonolydische und mixolydische Scala als weinerliche Tonarten, die letztere offenbar ihrer verminderten Quinte wegen. Dagegen sagt PLUTARCH\*) *de musica* cap. 16, die mixolydische Tonart sei von der SAPHO erfunden, von welcher sie nach ARISTOXENUS Zeugnis die Tragiker entlehnt und mit der dorischen verbunden hätten, und der Athener LAMPROKLES habe entdeckt, dass der *τόνος διαζευκτικός* (Trennungston) in dieser Scala das höchste Intervall sei, was die früheren Musiker nicht gewusst hätten. Aus dieser Stelle und anderen ähnlichen geht deutlich hervor, dass bei den Alten ebenso wie bei den mittelalterlichen Musikern ein Unterschied zwischen authentischen und plagialischen Octaven bestanden hat, und jene citierten Worte des PLUTARCH zeigen, dass die mixolydische Octave *H* die plagiale Nebentonart der dorischen gewesen ist, in dieser Weise:

$$\begin{array}{c} \text{Mixolydisch.} \\ \overbrace{h-c-d-E-f-g-a} \parallel \overbrace{h-c-d-e} \\ \text{Dorisch.} \end{array}$$

Ehe ich hierauf näher eingehen kann, muss ich noch bemerken, dass bei den alten Griechen die Quarte in melodischer Beziehung als die Hauptconsonanz galt, und es wird uns überliefert, dass die ältesten Melodien nur den kleinen Umfang eines Tetrachordes gehabt haben. Die Quarte hat im diatonischen Geschlecht bekanntlich dreierlei Gestalt: *e-f-g-a*, *d-e-f-g* und *c-d-e-f*. Von diesen drei Tetrachorden stand das hier zuerst genannte, welches den Halbton am unteren Ende hat, bei den Alten in besonderen Ehren und wurde allein als das echt griechische bezeichnet und auch den größeren Systemen (wie wir oben S. 27 gesehen haben) zu Grunde gelegt. Aus zwei getrennten Quartan dieser Gattung setzte sich die dorische Scala zusammen:

$$\overbrace{e-f-g-a} \parallel \overbrace{h-c-d-e}.$$

Die beiden anderen Quartengattungen hatten nicht dieses hohe Ansehen und die aus ihnen zusammengesetzten Scalen wurden nach asiatischen Völkernstämmen phrygisch und lydisch genannt:

---

\*) PLUTARCH ist um das Jahr 59 nach Christo zu Chaeronea in Boeotien geboren. Sein Werkchen *de musica* (*περὶ μουσικῆς*) ist eine kurzgefasste Geschichte der Musik und deshalb von besonderer Bedeutung. Von neueren Ausgaben nenne ich hier die von RICH. VOLKMAN, Leipzig 1856, und die von RUD. WESTPHAL, Breslau 1865. Die letztere enthält eine deutsche Übersetzung und ausführliche Erläuterungen, welche aber mit der größten Vorsicht aufzunehmen sind, da der Herausgeber den alten Griechen in bedenklicher Weise Kenntnisse aus der modernen Accordenlehre beilegt.

Phrygisch,  $d-e-f-g \parallel a-h-c-d$ .

Lydisch,  $c-d-e-f \parallel g-a-h-c$ .

Und hiernach wollen wir auch die Namen auf die Tetrachorde übertragen und der Kürze wegen die Tetrachorde  $e-f-g-a$  (und  $h-c-d-e$ ) dorische,  $d-e-f-g$  (und  $a-h-c-d$ ) phrygische und  $c-d-e-f$  (sowie  $g-a-h-c$ ) lydische Tetrachorde nennen.

NICOMACHUS VON GERASA sagt,\*) dass die Octavengattungen sich entweder aus Quarte und damit verbundener Quinte, oder aus zwei getrennten Quartan zusammensetzen. Hiernach besteht die dorische, wie wir gesehen haben, aus zwei getrennten dorischen, die phrygische aus zwei getrennten phrygischen und schliesslich die lydische aus zwei getrennten lydischen Tetrachorden, so dass man annehmen muss, dass diese drei Octaven im mittelalterlichen Sinne als authentische Octaven aufzufassen sind, deren jede ihre plagiale Nebentonart hatte.\*\*\*) — Da aber aufser den genannten Octaven

\*) In *Meibomii antiquae mus. auctores septem*. S. 14.

\*\*) GAUDENTIUS (dem Anfange des zweiten Jahrhunderts nach Christo angehörig) giebt uns (vergl. MEIBOM'S Ausgabe S. 18.) die drei Quartengattungen folgendermassen an: 1)  $h-c-d-e$ , 2)  $c-d-e-f$ , 3)  $d-e-f-g$ , und die vier Quintengattungen: 1)  $e-f-g-a-h$ , 2)  $f-g-a-h-c$ , 3)  $g-a-h-c-d$ , 4)  $a-h-c-d-e$ . Dann fährt er fort: die Octave umfasst acht Stufen und es giebt ihrer zwölf Gattungen, weil es drei Gattungen der Quarte und vier der Quinte giebt; aus beiden wird die Octave zusammengesetzt, d. h., indem man entweder die Quarte mit darüber liegender Quinte, oder die Quinte mit darüber liegender Quarte verbindet. Das sind, wie sich leicht erkennen lässt, die zwölf Formen der Octave, welche mit den sechs authentischen und sechs plagialischen Tonarten des GLAREAN übereinstimmen. Nach GAUDENTIUS Ansicht sind von diesen zwolfen aber nur die sieben folgenden harmonisch brauchbar, οὐ μὴν ἀλλὰ τὰ γε ἐμμελῆ καὶ σύμφωνα αὐτοῦ εἶδη ἐστίν, ἧτοι σχήματα, ἑπτὰ.

1.  $h-c-d-E-f-g-a-h$ . Mixolydisch.
2.  $c-d-e-F-g-a-h-c$ . Lydisch.
3. .  $d-e-f-G-a-h-c-d$ . Phrygisch.
4. . . .  $E-f-g-a-h-c-d-e$ . Dorisch.
5. . . .  $F-g-a-h-c-d-e-f$ . Hypolydisch.
6. . . . .  $G-a-h-c-d-e-f-g$ . Hypophrygisch.
7. . . . .  $\left\{ \begin{array}{l} A-h-c-d-e-f-g-a. \text{ Hypodorisch} \\ a-h-c-D-e-f-g-a. \text{ Lokrisch.} \end{array} \right.$

In der vorstehenden Tabelle bezeichnet der fett gedruckte Buchstabe jedesmal den Anfangston der Quinte, woraus sich die Einteilung von selbst ergibt. Auffallend ist hierbei erstlich, dass GAUDENTIUS die lydische Octave aus Quarte und Quinte zusammensetzt, derselben also  $F$  zum Grundton giebt und ferner, dass er jene drei mit einfachen Namen bezeichneten Octaven (Lydisch, Phrygisch und Dorisch) in ihrer Zusammensetzung aus Quinte und Quarte nicht mit einander übereinstimmend bildet. Lydisch und Phrygisch erscheinen uns nach seiner Angabe als plagialische Tonarten, Dorisch dagegen als eine authentische. Ich kann daher dieser Auseinandersetzung des GAUDENTIUS keinen besonderen Wert beilegen, sondern glaube, dass die Stelle entweder verdorben ist, oder dass GAU-

noch zwei, nämlich *A* und *G* vorhanden sind, welche sehr wohl authentische Behandlung zulassen, so hat man diesen beiden noch die Namen aeolisch (für *A*) und ionisch oder iastisch (für *G*) beigelegt und der Name aeolisch für die hypodorische Octavengattung ist sogar nach *ATHENAEUS* der ältere. Von allen diesen fünf authentischen Scalen:

Aeolisch (auch hypodorisch genannt)  $A-h-c-d-e-f-g-a$ ,

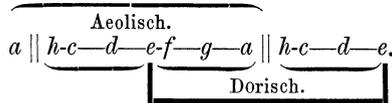
Ionisch . . . . .  $G-a-h-c-d-e-f-g$ ,

Dorisch . . . . .  $E-f-g-a-h-c-d-e$ ,

Phrygisch . . . . .  $D-e-f-g-a-h-c-d$ ,

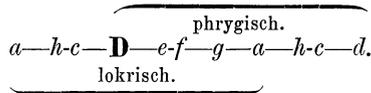
Lydisch . . . . .  $C-d-e-f-g-a-h-c$ ,

standen aber die dorische Octave und die mit ihr in gewisser Beziehung nahe verwandte aeolische allein in vollem von Niemandem angezweifelm Ansehen, denn in diesen beiden tritt das dorische Tetrachord bei der Melodiebildung besonders in den Vordergrund, wie die Figur zeigt:



Von allen anderen Tonarten sagen Philosophen und Musiker wiederholt, sie seien barbarischen Ursprunges. In diesem Sinne teilt *ARISTOTELES* Politik 8, 7 die Tonarten in zwei Klassen, indem er sie entweder dorisch oder phrygisch nennt. Dorisch nennt er diejenigen, welche aus wirklich griechischen (dorischen) Tetrachorden zusammengesetzt sind, phrygisch dagegen alle übrigen, denen andere Quartengattungen zu Grunde liegen.

Die Nebentonart der phrygischen Scala ist die lokrische, welche nach *EUKLID*, *BACCHIUS* und *GAUDENTIUS* den Umfang der hypodorischen Octavengattung hat, sich offenbar aber durch eine andere Tetrachord-Einteilung oder die Teilung in Quarte und Quinte unterscheidet:



Die plagiale Nebentonart der lydischen Scala ist die nachgelassen-lydische (*ἐπιανεμένη λυδική*), welche nach *PLUTARCH de mus. cap. 16* eine Erfindung des *DAMON* ist. Von dieser wird nämlich a. a. O. gesagt, sie sei der ionischen Octave ähnlich, und das kann nur in demselben Sinne gemeint sein, in welchem die hypodorische oder aeolische der lokrischen ähnlich ist; beide haben nämlich dieselbe Octavengattung: denn von einer anderen Ähnlichkeit

---

*DENTIUS* sich über die Sache nicht ganz klar war. Denn schon in seinen eigenen Worten liegt ein Widerspruch, wenn er von zwölf Gattungen nur sieben gelten lassen will, tatsächlich aber acht aufzählt, Denn die hypodorische und lokrische Octave sind nach seiner Definition durchaus zwei verschiedene Gattungen.

kann nicht wohl die Rede sein, da alle Octaven sich durchaus charakteristisch von einander unterscheiden:

$$\begin{array}{c} \text{Lydisch.} \\ \overline{g-a-h-C-d-e-f-g-a-h-c.} \\ \text{Nachgelassen Lydisch.} \end{array}$$

Der Name „nachgelassen lydisch“ ist in dieser Weise sehr erklärlich, indem man sich die plagialische Form der lydischen Scala durch Anwendung der unter dem Grundton liegenden Tonstufen als nach der Tiefe hin nachgelassen vorstellt.

Diesem Namen steht gegenüber die gespannt-lydische Scala, (die συντονολυδιστί,) worunter wir die unmelodische Tonreihe  $F-g-a-h-c-d-e-f$  zu verstehen haben, welche PLATO im 3. Buch der Republ. als eine weinerliche Tonart verwirft. Wenn der Name ἐπανεμμένη oder ἀνεμμένη λυδιστί richtig erklärt ist, so ist unter ἀνεμμένη ἰαστί die plagiale Form der ionischen zu verstehen:

$$\begin{array}{c} \text{Ionisch.} \\ \overline{d-e-f-G-a-h-c-d-e-f-g.} \\ \text{Nachgelassen Ionisch.} \end{array}$$

Dieser Name ist uns durch ATHENAEUS erhalten, indem er die Worte des Dichters PRATINAS anführt: „Folge weder der syntonischen Muse noch der nachgelassenen ionischen, sondern, das mittlere Feld bebauend, aeolisiere mit deinem Gesange.“\*) Unter σύντονον ist hier offenbar die Octave  $F$  zu verstehen und unter ἀνεμμένη ἰαστί die in der Tiefe durch die Stufe  $D$  begrenzte Nebentonart der ionischen; zwischen beiden liegt die Octave  $E$ , welche sowohl als dorische, sowie auch als plagiale Nebentonart der aeolischen zu den ächtgriechischen Tonarten gehört. Zu größerer Deutlichkeit mögen die genannten Octaven hier über einander einen Platz finden:

$$\begin{array}{l} \text{σύντονον (συντονολυδιστί)} \quad . \quad . \quad \mathbf{F}-g-a-h-c-d-e-f. \\ \text{Dor. und Aeol.} \quad . \quad . \quad . \quad \mathbf{E}-f-g-\mathbf{A}-h-c-d-e. \\ \text{ἀνεμμένη ἰαστί} \quad . \quad . \quad . \quad d-e-f-\mathbf{G}-a-h-c-d. \end{array}$$

Nun ist noch der boeotischen Octave Erwähnung zu thun, von welcher uns aber nicht überliefert ist, welcher Octavengattung sie angehört. Vom Scholiasten zu des ARISTOPHANES Rittern wird sie als eine der dorischen, phrygischen, lydischen u. s. w. ebenbürtige bezeichnet; und SUIDAS berichtet sogar, TERPANDER habe einen νόμος βοιωτικός componiert. Hiernach

\*) ATHENAEUS aus Naukratis in Aegypten hat im dritten Jahrhundert nach Christo gelebt; in seinem „Gelehrten-Gastmahle“ bringt er uns ausführliche historische Notizen über die alte Musik. Die oben angeführten Worte des PRATINAS lauten: Μῆτε σύντονον δίωκε, μήτε τὰν ἀνεμμένων Ἰαστί μουσαν, ἀλλὰ τὰν μέσσαν νεῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει. PRATINAS lebte zur Zeit des AESCHYLUS.

muss sie eine gute, sogar auf dorischen Tetrachorden beruhende Tonart gewesen sein, so dass wir sie wohl als die noch nicht benannte plagiale Form der aeolischen ansehen können.

$$\begin{array}{c}
 \overbrace{e-f-g-A-h-c-d-e-f-g-a.}^{\text{Aeolisch.}} \\
 \underbrace{\hspace{10em}}_{\text{Boeotisch.}}
 \end{array}$$

Hiermit wäre nun das System der alten Octavengattungen (oder *ἄρμονίαι*) beschlossen. Wenden wir unsere Blicke noch einmal darauf zurück, so sehen wir, dass die alten Theoretiker uns zunächst sieben Octaven nennen, welchen sie folgende Namen geben:

*H* mixolydisch, *C* lydisch, *D* phrygisch, *E* dorisch, *F* hypolydisch, *G* hypophrygisch, *A* gemeinschaftlich hypodorisch und lokrisch.

Diese sieben Gattungen sind vorläufig nur sieben nach der Lage der halben und ganzen Töne abgezählte Tonreihen; sie bilden aber die Grundlage zu den *ἄρμονίαι*, für welche wir im Deutschen wohl mit Recht den Ausdruck „Tonarten“ gebrauchen können. Durch Grundton und Umfang erhalten sie nun ein bestimmtes Gepräge, und nur die beiden Tonstufen *H* und *F* haben als Grundtöne ausgeschlossen werden müssen, weil dem einen die Consonanz der reinen Quinte und dem anderen die der reinen Quarte fehlt. In Benennung der anderen Töne sind wir zu folgendem Resultat gekommen:

Grundton.	Authentische Form.	Plagialische Form.
<i>C</i>	Lydisch.	Nachgelassen lydisch.
<i>D</i>	Phrygisch.	Lokrisch.
<i>E</i>	Dorisch.	Mixolydisch.
<i>G</i>	Ionisch.	Nachgelassen ionisch.
<i>A</i>	Aeolisch (oder hypodorisch.)	Boeotisch.

Bei den alten Griechen hatten jene oben zuerst genannten Namen für die sieben Octavengattungen noch eine andere Bedeutung, wovon jetzt die Rede sein muss, wenn wir uns die Veränderung der Namen im Mittelalter richtig erklären wollen. Die Alten wandten dieselben nämlich auch für die Transpositionen des vollständigen Systems (des *τέλειον σύστημα*) an, welches, wie wir oben gesehen haben, die durch zwei Octaven gehende Molltonleiter war; und hierbei gingen sie folgendermaßen zu Werke.

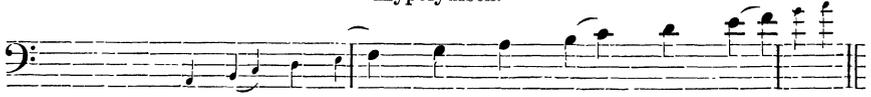
Die Octavengattungen lassen sich selbstverständlich alle sieben mit Hülfe von Versetzungszeichen auf eine Tonhöhe transponieren. Nimmt man hierzu z. B. die Tonstufe *e*, so besteht die dorische Skala aus den natürlichen Tönen *e-f-g-a-h-c-d-e*, die phrygische dagegen bedarf zweier Kreuze *c-fis-g-a-h-cis-d-e*, die lydische bedarf vier derselben *e-fis-gis-a-h-cis-dis-e*, die hypodorische eines Kreuzes *e-fis-g-a-h-c-d-e*, u. s. w.

Wenn eine Melodie von einer größeren Versammlung, von einer Gemeinde gemeinschaftlich einstimmig gesungen werden soll, so darf der Umfang derselben nicht wohl die Grenzen einer gewissen Octave überschreiten. Aus diesem Grunde transponierten die Griechen, welche das Instrumentenspiel cultivierten und in Folge dessen mit der Zeit einen bestimmten Kammer- oder Gabelton angenommen hatten, ihre sämtlichen Octavengattungen auf eine solche Tonhöhe, die allen Kehlen passend war. Wir machen dies ja heutzutage ebenso. Nach dem jetzigen Kammer- oder Gabelton dürfte die Octave zwischen *c* und *c'* oder *cis* und *cis'*, allenfalls zwischen *d* und *d'* diejenige sein, in welcher die Gemeinde in der Kirche einen Choralgesang ohne Unbequemlichkeit einstimmig singen kann. Denn man muss hierbei darauf Rücksicht nehmen, dass die Altisten und Bassisten schwerlich höher als bis zum *cis* oder allenfalls zum *d* hinaufsingem können, und umgekehrt, dass die Sopranisten und Tenoristen kaum noch den Ton *c* in der Tiefe haben. Der Organist wird hiernach alle Melodien in einer angemessenen Weise zu transponieren haben. Die Lieder, welche sich in der authentischen *Dur*-Octave bewegen, wie z. B. „Ein feste Burg,“ „Vom Himmel hoch,“ „Wie schön leucht uns der Morgenstern,“ wird er aus *C*- oder *Cis-Dur* spielen; die plagialischen *Dur*-Melodien „Aus tiefer Not schrei ich zu dir,“ „Nun ruhen alle Wälder“ u. a. aus *F*- oder *Fis-Dur*. In ähnlicher Weise wird er mit den Melodien der anderen Octavengattungen verfahren. Aus derselben Rücksicht auf die menschlichen Stimmen brachten die alten Griechen alle Octavengattungen auf denjenigen Ton, welcher nach ihrer Notation unserm *f* entspricht und hieraus können wir den wichtigen Schluss ziehen, dass die Stimmung bei ihnen ungefähr eine große Terz oder eine reine Quarte tiefer als unsere heutige gewesen ist. \*) Es folgt hier die Transposition der sieben Octavengattungen auf die angegebene Tonhöhe:

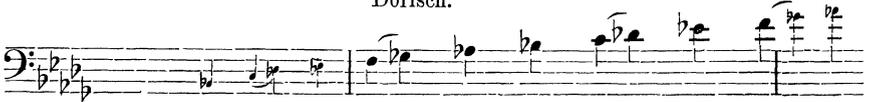
Hypodorisch.



Hypolydisch.



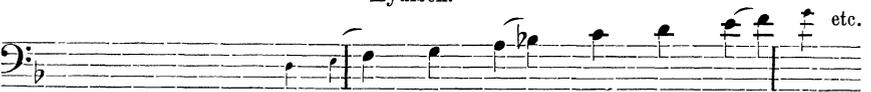
Dorisch. etc.



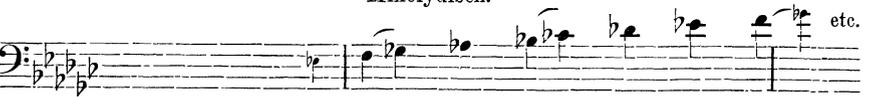
Phrygisch. etc.



Lydisch. etc.



Mixolydisch. etc.



Diese so transponierten Octaven wurden nun diatonisch nach unten und oben so weit verlängert, bis aus ihnen eine zwei Octaven lange Molltonleiter wurde; dies ist auf der vorstehenden Tabelle durch kleinere Notenköpfe angedeutet, und eine solche Molltonleiter erhielt den Namen derjenigen Octavengattung, von welcher man ausgegangen war, oder mit anderen Worten: die in einer durch zwei Octaven gehenden Molltonleiter zwischen den Tönen *f* und *f'* liegende Octavengattung bestimmte den Namen des ganzen Systemes. Hiernach nannte man *F-moll* hypodorisch, *G-moll* hypophrygisch, *A-moll* hypolydisch, *B-moll* dorisch, *C-moll* phrygisch, *D-moll* lydisch und *Es-moll* mixolydisch. Dies sind die ältesten und gebräuchlichsten Transpositionsscalen. Da von diesen aber einige um einen ganzen Ton von einander entfernt stehen, wie z. B. *F-moll* von *G-moll*, *G-moll* von *A-moll* u. a., so schalteten später die Musiker auf den dazwischen liegenden Halbtönen noch folgende Scalen ein:

1. Zwischen *F* und *G*: *Fis-moll*, anfangs tieferes hypophrygisch, später hypoionisch genannt,
2. „ *G* „ *A*: *Gis-moll*, „ „ hypolydisch, später hypoaeolisch genannt,
3. „ *B* „ *C*: *H-moll*, „ „ phrygisch, später ionisch genannt,

4. Zwischen *C* und *D*: *Cis-moll*, anfangs tieferes lydisch, später aeolisch genannt,  
 5. Über *Es* setzte man *E-moll*, „ höheres mixolydisch, später hyperionisch genannt.

Auf diese Weise hatte man alle zwölf Halbtonstufen der Octave besetzt; man ging hierüber aber noch hinaus und fügte in der Höhe noch hinzu: 1) ein höheres *F-moll*, hyperphrygisch auch hypermixolydisch genannt; 2) ein höheres *Fis-moll*, hyperaeolisch und 3) ein höheres *G-moll*, hyperlydisch.

Uebersichts-Tabelle.

<b>I. 1. F-moll, Hypodorisch.</b>	<b>IV. 6. B-moll, Dorisch.</b>	<b>VII. 11. Es-moll, Mixolydisch.</b>
2. <i>Fis-moll</i> , Hypoionisch.	7. <i>H-moll</i> , Ionisch.	12. <i>E-moll</i> , Hyperionisch.
<b>II. 3. G-moll, Hypophrygisch.</b>	<b>V. 8. C-moll, Phrygisch.</b>	13. <i>F-moll</i> , Hyperphrygisch.
4. <i>Gis-moll</i> , Hypoaeolisch.	9. <i>Cis-moll</i> , Aeolisch.	14. <i>Fis-moll</i> , Hyperaeolisch.
<b>III. 5. A-moll, Hypolydisch.</b>	<b>VI. 10. D-moll, Lydisch.</b>	15. <i>G-moll</i> , Hyperlydisch.

Von diesen funfzehn Transpositionsscalen, (oder wie sie die Alten nannten, *τόνοι*) sind, wie bereits gesagt, die sieben zuerst genannten und auf der Tabelle durch gröfsere Schrift und besondere Zählung hervorgehobenen die älteren und gebräuchlicheren gewesen; ihnen liegt sämtlich die Octave  $f—f'$  zu Grunde, sie sind daher sämtlich *B*-Tonarten, natürlich mit Ausnahme der hypolydischen, welche keine Vorzeichnung hat. Die anderen dagegen, welche man auf die offenen Halbtonstufen gesetzt hat, sind Kreuztonarten. Die Erweiterung des ganzen Systems von sieben auf funfzehn Transpositionsscalen verdankt die Theorie dem ARISTOXENUS.\*) In der Praxis hat man sich gröfstenteils mit den sieben ersten begnügt, ja einige Theoretiker, wie

\*) ARISTOXENUS hat in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts vor Chr. gelebt. Er ist in Tarent geboren, den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater MNESIAS, der Musiker von Profession war; später ging er zum Pythagoräer XENOPHILUS und dann zum ARISTOTELES. Wir besitzen von ihm *Elementa harmonica* drei Bücher und Bruchstücke eines Werkes über den Rhythmus. Die erstgenannten *Elementa harm.* sind in neuerer

PTOLEMAEUS\*), verwerfen die späteren gänzlich und die meisten Schriftsteller lassen sich nur auf die Besprechung der ersteren ein.

So lange die Musik nur Gesang war, welcher ohne Begleitung von Instrumentenspiel ausgeführt wurde, hatte man die Transpositionsscalen nicht nötig; dieselben sind für die Instrumente erfunden, welche bei ihrer Anfertigung auf eine gewisse Tonhöhe zugerichtet werden müssen, (— dies ist namentlich bei den Holzblasinstrumenten der Fall —) während der reine Gesang die freie Wahl der Intonation hat, welche sich nach dem Stimmumfang des Sängers richten muss. Die Griechen liebten das Instrumentenspiel und verstärkten in der Tragödie und bei anderen Gelegenheiten den Ton der menschlichen Stimme durch Instrumente. Sie hatten es deshalb nötig, die Tonhöhen in gewissen Transpositionsscalen zu fixieren, wie wir ja auch in der modernen Zeit seit Entwicklung der Instrumentalmusik zur Annahme eines bestimmten Kammer- oder Gabeltones und dadurch zu den verschiedenen Transpositionen des Tonsystems gekommen sind. Im frühesten Mittelalter kam das Instrumentenspiel immer mehr aus dem Gebrauch und die christliche Kirche verbannte es sogar gänzlich aus ihren Gottesdiensten und kultivierte nur den unbegleiteten Gesang. Hiermit ging die Kenntniss der Transpositionsscalen verloren, und da man überhaupt die Schriften der alten Musiktheoretiker nicht mehr studierte, auch die Kenntniss vieler *termini technici*, zu denen wir auch die Namen für die Octavengattungen zählen müssen, wenn auch die Octavengattungen selbst im Gebrauch blieben.

Im Mittelalter sehen wir in der christlichen Kirche zunächst die vier Octaven *D, E, F* und *G* als *tonus primus, secundus, tertius* und *quartus* aufgestellt, dieselben sollen dem heiligen AMBROSIVS, von 374—397 Bischof von Mailand, ihren Ursprung verdanken. Diese Annahme ist auch insofern wahrscheinlich, als jene Tonreihen bei den meisten mittelalterlichen Schriftstellern durch griechische Zahlwörter bezeichnet werden, nämlich *D tonus authenticus protus, E t. auth. deuterus, F. t. auth. tritus* und *G t. auth. tetrardus*.\*) AMBROSIVS hat bekanntlich die ganze Art und Weise seines Kirchen-

---

Zeit von Dr. PAUL MARQUARD herausgegeben unter dem Titel: „Die harmonischen Fragmente des ARISTOXENUS griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Commentar.“ Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1868.

\*) CLAUDIVS PTOLOMAEVS, der berühmte Verfasser einer Astronomie, Chronologie, Geographie u. s. w. ist zu Pelusium in Aegypten geboren und hat ungefähr von 80 bis 162 nach Chr. gelebt. Seine *Harmonicorum libri tres* sind von JOH. WALLIS 1682 zu Oxford herausgegeben worden, und später 1699 von demselben noch einmal im 3. Bande seiner *opera mathematica*.

\*\*) Bei der häufigen Unkenntniss der griechischen Sprache im Mittelalter sind die musikalischen *termini technici* nicht selten sehr verunstaltet worden; so ist *tetrardus* eine Verunstaltung von τέταρτος. Bisweilen findet man auch *tetratus*. FLACCUS ALCVINVS im achten Jahrhundert nennt den Ton *G* sogar den *tonus tetrachus* (GERBERT *Script.* I. S. 27.)

gesanges der morgenländischen Kirche entnommen und es ist durchaus wahrscheinlich, dass er hierbei die Bezeichnung der Töne, wie sie in jener Kirche üblich war, beibehalten hat. Diesen vier authentischen Tonreihen fügte dann GREGOR DER GROSSE (Pabst von 591—604) ihre vier plagialen Nebentöne hinzu, so dass das System der Kirchentöne dann folgendes war:

1. *Tonus primus* . . .  $D-e-f-g-a-h-c-d$ ,
2. „ *secundus*  $a-h-c-D-e-f-g-a$ ,
3. „ *tertius* . . .  $E-f-g-a-h-c-d-e$ ,
4. „ *quartus* . . .  $h-c-d-E-f-g-a-h$ ,
5. „ *quintus* . . .  $F-g-a-h-c-d-e-f$ ,
6. „ *sextus* . . .  $c-d-e-F-g-a-h-c$ ,
7. „ *septimus* . . .  $G-a-h-c-d-e-f-g$ ,
8. „ *octavus* . . .  $d-e-f-G-a-h-c-d$ .\*)

Auffallend ist bei dieser Annahme, dass die authentische Scala  $F$  hier einen Platz gefunden hat; wir werden jedoch im folgenden Capitel sehen, dass durch den Gebrauch des doppelten  $B$  als  $b$ -*quadratum* (unser  $h$ ) und  $b$ -*rotundum* (unser  $b$ ) harmonische Unebenheiten ausgeglichen werden konnten.

Als darauf im Laufe des Mittelalters ruhigere Zeiten eintraten und die Musiker Muße fanden, die alten griechischen Musiktheorien namentlich in der Bearbeitung des BOETIUS\*\*) wieder zu studieren, verstanden sie viele der alten Lehren falsch, namentlich aber die Lehre von den Octavengattungen und den Transpositionsscalen, so dass sie die Namen jener letzteren auf ihre Octavengattungen übertrugen. Dies geschah zunächst durch HUCBALD\*\*\*) in seinem *liber de harmonica institutione*, woselbst er dem zweiten Kirchenton als der tiefsten Octavengattung den Namen hypodorisch beilegte. Der Octave  $H-h$  als der nächst höheren gab er den Namen hypophrygisch, nicht nach der Octavengattung, sondern nach der zweiten Transpositionsscala der Alten u. s. fort. Er spricht sich hierüber folgendermaßen aus: „Nach diesen Vor-, bemerkungen†) kommen wir nun zur Aufstellung der acht Tropen, welche

\*) Auch für diese acht Tonreihen kamen die griechischen Zahlwörter in Anwendung, nämlich 1. *tonus protus*, 2. *plaga toni proti*, 3. *tonus deuterus*, 4. *plaga toni deuteri*, 5. *tonus tritus*, 6. *plaga t. triti*, 7. *tonus tetrardus*, 8. *plaga t. tetrardi*. Vergl. *Musica Theogeri Metensis Episcopi* im 2. Bande der *Scriptores* von GERBERT, S. 190 u. ff.

\*\*) Über BOETIUS vergl. die Anmerkung S. 44.

\*\*\*) Über HUCBALD'S Lebenszeit vergl. die Anm. S. 49.

†) GERBERT, *Scriptores* I., 126 und 127: *His praemissis ad octo troporum, quos Latini modos nuncupant, dispositionem veniamus. Primoque sciendum, quod tropus de graeco in latinum conversio dicitur idcirco, quod excepta sua proprietate alter in alterum convertitur. Toni vero ideo dicuntur, quod exceptis semitonii ipsi omnium troporum communis mensura sint. Modi etiam dicti sunt, eo quod unusquisque troporum proprium modum teneat, nec mensuram excedat. Siquidem facta una constitutione, quae*

„die Lateiner *Modi* nennen. Zunächst muss man wissen, dass das griechische „Wort *τρόπος* eine Wendung oder Umwandlung (*conversio*) bedeutet, weil „abgesehen von seiner Eigentümlichkeit jeder Tropus in einen anderen ver- „wandelt werden kann. Töne (Spannungen) aber werden sie [nämlich die „*Tropi*] deshalb genannt, weil sie selbst mit Ausnahme [der Lage] der halben „Töne das gemeinsame Mafs oder der gemeinsame Umfang aller Tropen sind. „*Modi* sind sie aber genannt worden, weil ein jeder der Tropen seine eigen- „tümliche Art (seinen besonderen Charakter) festhält und nicht seinen Umfang „überschreitet; denn wenn man eine gewisse Anordnung aufgestellt hat, welche „den consonierenden Verhältnissen der Octave, Duodecime, Doppeloctave, „Quinte und Quarte mit den dazwischen hinzugefügten Klängen der funfzehn „Tonstufen (oder Saiten) eingefügt wird, so ist es nötig, diese acht Tropen „oder *Modi* [in jener durch zwei Octaven gehenden Tonleiter] näher abzugrenzen:

$$\begin{array}{cccccccc} [A-H-C-D-E-F-G-a-h-c-d-e-f-g-a'] \\ 1 & & \frac{3}{4} & \frac{2}{3} & & \frac{1}{2} & & \frac{1}{3} & & \frac{1}{4} \end{array}$$

„Es ist also die erste Tonart, die hypodorische, von allen die tiefste; „sie wird aus der ersten Gattung der Octave gebildet und durch den mittel- „sten Ton, welcher die *μέσση* (*a*) heisst, in der Höhe begrenzt. Die zweite „Tonart, die hypophrygische besteht aus der zweiten Gattung der Octave,

---

*intexatur duplis, triplis, quadruplis, sesquialteris ac sesquiteriis cum quindecim nervorum vocibus interjectis, hos octo tropos vel modos designari necesse est. — Erit ergo primus modus omnium gravissimus hypodorius ex prima specie diapason, et terminatur eo, qui meses dicitur, medio nervo. Secundum modum hypophrygium secunda species diapason efficit, quae in paramesen finit. Tertium\* modum hypolydium tertia species diapason determinat in eum, quem vocant triten diezeugmenon nervum. Quartum modum Dorium quarta species diapason reddit, quae finit in paranete diezeugmenon. Quintus modus Phrygius quinta specie diapason finitur, cui nete diezeugmenon nervus est ultimus. Sextum nihilominus modum Lydium sexta species diapason exerit, cui trite hyperbolaeon est finis. Septimum quoque modum mixolydium septima species diapason informat; eum paranete hyperbolaeon determinat. Verum quia unus duplus, hoc est, una diapason octo vocibus pollens, plures species non recipit; quandoquidem omnis symphonia unam vocem pluresque species admittit: octavum modum hypermixolydium Ptolemaeus adjecit, quem secundi ac tertii modi proprietatibus informavit. Est enim diatessaron quatuor chordarum et trium specierum. Diapente quoque quinque chordarum et quatuor specierum. Quapropter et diapason octo chordarum et septem specierum. Denique prima species diatessaron tertio loco habet semitonium, secunda species secundo, tertia species primo, semperque sive per disjunctum, sive per conjunctum tetrachordum quartis locis eadem species redit quintis locis; non tamen semper diapente sibi invicem succedit. Unde constat, quod tres species diatessaron tres primas species diapente uno tono adjecto constituunt. Quarta vero species semitonio terminatur, et prima a nete diezeugmenon sumit initium. — Restat, ut proprietates specierum diapason investigemus. Prima itaque species tertio et sexto loco utitur semitonio: secunda quarto et septimo: tertia primo et quinto: quarta secundo et sexto: quinta tertio et septimo: sexta primo et quarto: septima secundo et quinto: octava sicut et prima tertio et sexto.*

„welche mit der *παραμέση* (*h*) endigt. Die dritte Tonart, die hypolydische, „wird durch die dritte Octavengattung gebildet und endigt mit dem Ton, „welchen man die  *τρίτη διεξευγμένων* (*c*) nennt. Die vierte Tonart, die „dorische, wird von der vierten Octavengattung gebildet und endigt mit der „*παρὰνήτη διεξευγμένων* (*d*). Die fünfte Tonart, die phrygische, wird von „der fünften Octavengattung gebildet, deren letzter Ton die *νήτη διεξευγμένων* „(*e*) ist. Ebenso wird die sechste Tonart, die lydische, von der sechsten „Octavengattung gebildet, deren letzter Ton die  *τρίτη υπερβολαίων* (*f*) ist. „Die siebente, die mixolydische Tonart wird von der siebenten Octavengattung „gebildet, welche mit der *παρὰνήτη υπερβολαίων* (*g*) abschließt. Aber weil „ein Ton doppelt ist, d. h. weil eine Octave aus acht Tönen besteht, so giebt „es nicht mehr Gattungen, insofern ja eine jede Symphonie (d. i. Intervall) „einen Ton mehr\*) als Gattungen zulässt. (— Eine achte Tonart, nämlich „die hypermixolydische, hat PTOLEMAEUS hinzugefügt, welche er nach den „Eigentümlichkeiten der zweiten und dritten Tonart bildete. —) Denn die „Quarte umfasst vier Tonstufen und drei Gattungen, die Quinte fünf Ton- „stufen und vier Gattungen, folglich auch die Octave acht Tonstufen und „sieben Gattungen. Ferner hat die erste Gattung der Quarte den halben „Ton an der dritten Stelle.“ (HUCBALD rechnet hier von oben nach unten, also *a—g—f—e*, und ebenso auch bei den folgenden Aufzählungen.) „Die „zweite Gattung hat ihn an der zweiten und die dritte an der ersten Stelle, „und immer kehrt dieselbe Gattung entweder nach fünf Stellen durch ein „getrenntes Tetrachord, oder nach vier Stellen durch ein verbundenes „wieder\*\*). [Z. B.

$$\overbrace{e-f-g-a} \parallel \overbrace{h-c-d-e}, \text{ oder } \overbrace{h-c-d} \overbrace{e-f-g-a}.]$$

„dagegen findet bei der Quinte nicht immer eine solche gegenseitige Folge „statt. Es ist daher klar, dass die drei Gattungen der Quarte die drei ersten „Gattungen der Quinte durch Hinzufügung eines ganzen Tones darstellen. „Die vierte [Quinten-] Gattung endigt aber mit einem halben Ton und die „erste nimmt von der *νήτη διεξευγμένων* ihren Anfang.\*\*\*) Nun ist noch „übrig, dass wir die Eigentümlichkeiten der Octavengattungen betrachten:

\*) Für *unam vocem pluresque species* lese ich *unam vocem plus quam species*. Dass die Stelle nur so heißen kann und der GERBERT'sche Text hier verdorben ist, ergibt sich aus dem folgenden von selbst.

\*\*) Bei GERBERT ist dieser Satz durch die ganz verkehrte Wortstellung unverständlich geworden. Es muss unzweifelhaft heißen: *semperque sive per disjunctum quintis locis, sive per conjunctum tetrachordum quartis locis eadem species redit*.

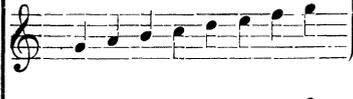
\*\*\*) HUCBALD fügt den drei Quartengattungen einen Ganzton in der Tiefe hinzu, nämlich 1) *a* || *h-c-d-e*, 2) *g* || *a-h-c-d*, 3) *f* || *g-a-h-c*. Die vierte Quinte endigt in der Tiefe mit dem Halbtone, *e-f-g-a* || *h*, so dass der ganze Ton hier oben hinzugefügt erscheint.

„Die erste hat (von oben nach unten gezählt) den Halbton an der dritten und sechsten Stelle. Die zweite an der vierten und siebenten. Die dritte an der ersten und fünften. Die vierte an der zweiten und sechsten. Die fünfte an der dritten und siebenten. Die sechste an der ersten und vierten. Die siebente an der zweiten und fünften. Und die achte wie die erste an der dritten und sechsten.“

Auf diese Weise ist zwar die Reihenfolge der Namen dieselbe wie im Altertum geblieben, nur die Folge ist umgekehrt worden, wie man aus der folgenden Tabelle ersehen kann:

**Griechische Benennung.**

**Christliche Benennung.**

		Hypodorisch.
Mixolydisch.		Hypophrygisch.
Lydisch.		Hypolydisch.
Phrygisch.		Dorisch.
Dorisch.		
Hypolydisch.		Lydisch.
Hypophrygisch.		Mixolydisch*).
Hypodorisch.		

\*) Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass von den mittelalterlichen Musiktheoretikern NOTKER LABEO ebenfalls die Namen hypodorisch, hypophrygisch u. s. w. für die Octavengattungen oder *modi* gebraucht, hierbei aber einen anderen Ausgangspunkt nimmt. Nach seiner Lehre ist die Octave  $\Gamma-G$  hypodorisch,  $A-a$  hypophrygisch,  $H-h$  hypolydisch,  $C-c$  dorisch,  $D-d$  phrygisch,  $E-e$  lydisch,  $F-f$  mixolydisch und schliesslich  $G-g$ , die Transposition oder Wiederholung der ersten, hypermixolydisch. Er folgt hierin in sofern den Alten genauer als HUCBALD, weil bei ihm die Grundtone dieser *modi*,

$\Gamma-A-H-C-D-E-F-G,$

HUCBALD ist hier nur nach der Tonhöhe gegangen; einen Unterschied zwischen authentischen und plagialischen Tonarten giebt er noch nicht an. Diesen Unterschied finden wir bereits bei dem etwa hundert Jahre später lebenden GUIDO VON AREZZO, welcher die HUCBALD'schen Namen angenommen hat, aber hinzufügt: „die höheren Octaven seien authentisch“, (*acuti authentici*), die tieferen dagegen plagialisch,“ (*graves vero graece plagae, latine subjugales vel laterales vocabantur.*\*) Von diesen ist die hypodorische *A* die erste, die hypophrygische *H* die zweite, die hypolydische *C* die dritte, die hypomixolydische *D* die vierte. Dieselbe Octave *D* ist aber auch authentisch und heißt dann dorisch; hierauf folgt dann *E* die phrygische, *F* die lydische und *G* die mixolydische.

Diesem System fehlen nun noch die beiden authentischen Octaven *A* und *C* mit ihren plagialen Nebentonarten. Diese hat später im sechzehnten Jahrhundert HENRICUS LORITUS GLAREANUS hinzugefügt und ihnen die Namen aeolisch und ionisch (beziehungsweise hypoaeolisch und hypoionisch) beigegeben. Hiernach hat nun das Zwölf-Tonarten-System in seiner Vollständigkeit folgende Gestalt:

Plagialische Töne.	Authentische Töne.
<i>a—D—a</i> , Hypodorisch,	<i>D—a—d</i> , Dorisch,
<i>h—E—h</i> , Hypophrygisch,	<i>E—h—e</i> , Phrygisch,
<i>c—F—c</i> , Hypolydisch,	<i>F—c—f</i> , Lydisch,
<i>d—G—d</i> , Hypomixolydisch,	<i>G—d—g</i> , Mixolydisch,
<i>e—A—e</i> , Hypoaeolisch,	<i>A—e—a</i> , Aeolisch,
<i>g—C—g</i> , Hypoionisch.	<i>C—g—c</i> , Ionisch.

Den Namen Aeolisch wählte GLAREAN in Übereinstimmung mit den alten Griechen, bei denen ja die hypodorische und aeolische Octavengattung dieselbe war, und den Namen Ionisch sicherlich deshalb, weil auch bei den Alten die ionische Tonart (*G*) zwischen der dorischen (*E*) und der aeolischen (*A*) ihren Platz hat. Bei GLAREAN ist dann aber *C* die ionische, *A* die aeolische, *D* die dorische Tonart u. s. w. Es versteht sich von selbst, dass

dieselbe Scala bilden wie die Grundtöne der sieben (beziehungsweise acht) ältesten Transpositionsscalen, nämlich

$$F—G—A—B—C—D—E—f.$$

Vergl. hierüber des Verf. Aufsatz „NOTKER LABEO von der Musik“ in der Allg. Musikal. Zeitung vom J. 1872, No. 35—37.

\*) Bei GERBERT *Scriptores* II. S. 56 u. 57 in dem Traktat *Quomodo de arithmetica procedit musica*. Ferner heißt es daselbst: *Dorius est authenticus, hypodorius subjugalis, phrygius authenticus, hypophrygius subjugalis, lydius authenticus, hypo-lydius subjugalis, mixolydius dicitur authenticus, hypomixolydius subjugalis*. Auch HERMANNUS CONTRACTUS (geb. zu Sulgau in Schwaben 1013, gest. zu Reichenau 1054) hat diese Einteilung und Benennung. Vergl. hierüber GERBERT *Script.* II., S. 134 u. f. — Vergl. ferner *Joa. Cottonis musica* bei GERBERT a. a. O. S. 242 u. 243, u. s. w.

beide Tonarten, nämlich die aeolische und die ionische längst im Gebrauch waren. Von der ionischen sagt GLAREAN *Dodecachord. lib. II cap. 20* selbst, dass sie von allen die gebräuchlichste sei („*modus ionicus omnium modorum usitatissimus*“). Die Bevorzugung der ionischen Tonart vom funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert an ist der Grund, dass einige der späteren Musiklehrer, z. B. SETHUS CALVISIUS bei Besprechung der Tonarten von dieser ausgehen und sie als die erste hinstellen, was natürlich auf die Lehre selbst keinen Einfluss hat.

Blicken wir noch einmal auf die Entwicklung der kirchlichen Tonarten zurück, so bemerken wir die auffallende Erscheinung, dass im frühesten Mittelalter nur vier Tonreihen, nämlich die Octaven *D*, *E*, *F* und *G* als Tonarten, d. h. als Grundlage für die Melodiebildung aufgestellt sind, und zwar, wie die Überlieferung angiebt, zunächst durch den Bischof AMBROSIVS, und dass dann später der Papst GREGOR diesen vieren, und zwar nur diesen vieren, ihre plagialen Octaven hinzugefügt haben soll, während doch schon die alten Griechen das ganze System der diatonischen Tonleiter mit ihren sieben Octaven in vollkommen genügender Weise kannten und in Gebrauch hatten. Nun könnte man sagen, dass durch die Anwendung des *b-rotundum* neben dem *h* (dem *b-quadratum*) ja alle sieben Octavengattungen darstellbar und auch thatsächlich vorgekommen seien, und hierdurch der Mangel beseitigt wurde. Denn die Octave *D* mit *h* (*d—e—f—g—a—h—c—d*) giebt dorisch, *D* mit *b* (*d—e—f—g—a—b—c—d*) dagegen aeolisch. Und so auch bei den anderen Tönen, *E* mit *h* giebt phrygisch, *E* mit *b* hyperaeolisch, *F* mit *h* lydisch, *F* mit *b* ionisch, *G* mit *h* mixolydisch und schliesslich *G* mit *b* eine Transposition des dorischen. Dies ist allerdings richtig. Wir erhalten aber dadurch kein zusammenhängendes diatonisches System, sondern nur ein Nebeneinander zweier verschiedener Systeme. Ich glaube daher, dass hier in der Überlieferung eine Lücke, eine Ungenauigkeit vorhanden ist, die wahrscheinlich darin ihren Grund hat, dass die kirchlichen Musiklehrer nicht genügend Octavengattungen oder Tonarten von gewissen melodischen Formeln des Kirchengesanges, nämlich den Psalmen- und *Magnificat*-Tönen zu trennen wussten. Solcher giebt es bekanntlich acht; und dieselben stehen mit den ihnen angehörigen Antiphonen zu den Grundtönen *D*, *E*, *F*, *G* allerdings in engster Beziehung. Als ein neunter Ton gesellte sich ihnen dann noch der sog. *tonus peregrinus* [auch *mixtus* und *irregularis* genannt] hinzu,\*) der aber nur beim 113. Psalm *In exitu Israel*, wenn ihm die Antiphone *Nos qui vivimus* vorausgeht, in Anwendung kommt.\*\*)

\*) Über die Psalmentöne vergl. FRANZ XAVER HABERL'S *Magister Choralis*. Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange.

\*\*) Der genannte Psalm „Da Israel aus Egypten zog“ ist in der Lutherischen Bibelübersetzung der 114. Psalm.

Ich habe hier einen Gegenstand berührt, über den man bis jetzt nicht genügend aufgeklärt ist, und dessen Erforschung (bei dem Mangel an sicheren Quellen) vorläufig sich noch unüberwindbare Schwierigkeiten entgegenstellen dürften.

---

## Cap. VIII.

### Von der Melodie.

Melodie ist die Vereinigung von Rhythmus und Harmonie. Beim Gesange tritt zu diesen beiden Elementen noch als drittes das Wort hinzu, daher auch PLATO *Republ. lib. III., p. 398 d* sagt, τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ, d. h. „die Melodie oder der Gesang ist aus drei Teilen zusammengesetzt, dem Wort, der Harmonie und dem Rhythmus.“ Da es für unseren Zweck aber zunächst darauf ankommt, Melodien zu erfinden, welche in ihrem Tonfalle, d. h. in ihren harmonischen Verhältnissen anmutig erscheinen, und hier gerade diese harmonischen Verhältnisse näher betrachtet und praktisch geübt werden sollen, so sehen wir vorläufig von dem zu singenden Worte gänzlich ab und beschränken ferner den Rhythmus auf seine möglichst einfachen Verhältnisse, indem wir Melodien bilden wollen, welche von Ton zu Ton in ganzen Noten (oder in Längen von zwei Zeiten) fortschreiten. In diesen so beschaffenen Melodien wollen wir auch die Wiederholung desselben Tones zwei- oder mehreremale hintereinander vermeiden, da durch solche Wiederholungen einmal ein Stillstand in der gleichmäßigen Tonfolge entsteht und außerdem ein mehrmals hintereinander wiederholter Ton rhythmisch ein Übergewicht über die anderen Melodietöne bekommt.

Ferner muss sich auch der Componierende davor hüten, dass er (— was gar zu leicht und oft ganz unwillkürlich geschieht —) zwei, drei oder vier einzelne Takte (ganze Noten) zu größeren Taktgruppen zusammenfasst, wodurch dann wiederum gewisse Melodietöne vor anderen durch Stellung und Betonung hervorgehoben werden. Dies muss aus dem Grunde vermieden werden, weil die rhythmische Einteilung nicht selten über gewisse harmonische Härten und Unschönheiten forthat, die bei ganz gleichem Werte aller Melodietöne wohl bemerkbar werden.

Hiermit hängt auch zusammen, dass wir für die Länge der Melodie kein genaues Maß, keine bestimmte Taktzahl angeben können. Wir haben nur darauf zu sehen, dass die Melodie ein in sich abgeschlossener musikalischer Gedanke ist, nicht länger, als dass man ihn bequem, ohne zu ermüden und

ohne den Anfangston aus dem Gedächtniss zu verlieren, mit dem Ohre auf-  
fassen kann. Ein solcher Gedanke, eine solche Melodie wird demnach etwa  
aus neun, zehn, elf, zwölf, dreizehn, höchstens vierzehn oder funfzehn tönenden  
Zeiten oder Takten bestehen, wie die folgenden beiden Beispiele zeigen:

Mixolydisch.



Hypomixolydisch.

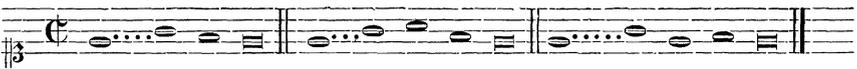


Die Melodien werden nun, wie die beiden hier gegebenen, in Rücksicht auf  
die verschiedenen Octavengattungen oder Tonarten gebildet, und zwar in der  
Weise, dass eine jede Melodie von dem Grundton der Tonart ausgeht, dann  
entweder in authentischer oder plagialischer Lage die verschiedenen Stufen  
der diatonischen Leiter berührt und schließlich durch den abwärts steigenden  
Schluss oder die abwärts steigende Cadenz, d. h. durch die zweite Stufe der  
Tonart, die wir nun den abwärts steigenden Leiteton nennen wollen,  
in den Grundton zurückkehrt. — Bei diesem Schluss kommt es nicht darauf  
an, dass die Melodie in den abwärts steigenden Leiteton von oben tonleiter-  
weise geht; es kann demselben auch ein Terzen-, seltener jedoch ein Quartens-  
Sprung vorangehen. Dann kann der Leiteton auch von unten kommen; in  
diesem Falle muss ihm aber die erste Stufe der Tonart vorangehen. Ein  
Sprung von den unter dem Grundton liegenden Stufen in den Leiteton (also  
in den plagialischen Melodien) hat immer etwas Hartes und ist deshalb am  
besten zu vermeiden. Die folgende Tabelle giebt uns Schlüsse auf den sechs  
Grundtönen. Wir gehen jedesmal vom Grundton aus; die Pünktchen deuten  
uns vorläufig den Verlauf der Melodie an, denen sich dann in Noten eine  
Schlusscadenz, wie sie oben beschrieben ist, anschließt:

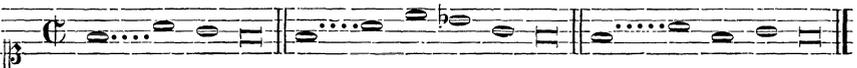
Dorisch.



Phrygisch.



Lydisch.



Mixolydisch.

Aeolisch.

Ionisch.

Von den drei hier bei jedem Tone angegebenen Arten zu schliesen, ist in Rücksicht auf die späteren zwei- und mehrstimmigen Bearbeitungen der Melodien, der ersten durch Secunde und Terz herabsteigenden der Vorzug zu geben.

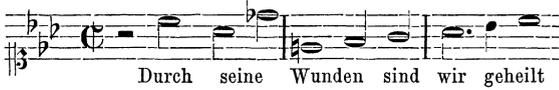
Nachdem wir auf diese Weise das Wesen des Schlusses (der Cadenz), welches also in einem stufenweisen Herabschreiten von der Secunde in den Grundton besteht, kennen gelernt haben, fragt es sich, welche Intervalle haben wir in den vorläufig durch die Pünktchen bezeichneten Raum zu setzen? Hierbei müssen wir zunächst abermals auf die Tonart Rücksicht nehmen, indem wir entweder eine authentische oder eine plagalische Melodie componieren wollen. Im ersteren Falle gehen wir mit der Stimme in die Höhe, im anderen können wir sogleich oder nach Verlauf von einigen Tönen auch in die unter dem Grundton bis zu seiner tieferen Quarte (Dominante) gelegenen Tonstufen hinabsteigen.

Nachdem dies festgestellt ist, handelt es sich um die zu setzenden Intervalle selbst. In unserer heutigen Musik herrscht in Bezug hierauf eine große Freiheit. Ich spreche jetzt nicht von einer schlechten, entarteten, zügellosen modernen Musik, sondern namentlich von der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, also von Männern wie BACH, HÄNDEL, GRAUN, HAYDN, MOZART, welche man mit Recht klassische Componisten zu nennen pflegt. Bei denselben finden wir, dass sie sich in der That in der melodischen Anwendung der Intervalle an keine äußeren Vorschriften banden, sondern dass sie, ihrem Geschmack und ihrem feinen musikalischen Gefühle folgend, sämtliche Intervalle der diatonischen Tonleiter benutzten, und dies nicht allein in ihren Sologesängen, die größtenteils für virtuosenmäÙig gebildete Sänger geschrieben sind, sondern auch in ihren Chorcompositionen. Nicht nur in jenen, sondern auch in diesen gingen sie nicht selten noch über die Grenzen der diatonischen Tonleiter hinaus, zu chromatisch alterierten Intervallen greifend. Als Beispiele gebe ich einige Themen von HÄNDEL und GRAUN:

HÄNDEL. (Israel.)

Mit Ekel er - füllte der Trank sie, des Stromes Gewässer

HÄNDEL. (Messias.)



GRAUN. (Tod Jesu.)



Es lässt sich nicht leugnen, dass durch einen solchen freieren Gebrauch der Intervalle oft eine tiefe Wirkung, eine große Kraft des Ausdrucks erzielt wird. Und die neuere Musik, welche nun einmal schon seit dem siebzehnten Jahrhundert immer mehr die Instrumente zu Hülfe genommen hat, kann dergleichen auch ohne Schaden thun, wenn die Componisten so etwas mit Bewusstsein ausüben und durch vorangegangene strenge Studien Sicherheit, Geschmack und ein reifes Urteil über die Ausführbarkeit durch die menschliche Stimme bekommen haben.

Diesen freien Gebrauch der Intervalle, von dem ich hier einige Beispiele mitgeteilt habe, kennt weder die einstimmige noch die mehrstimmige Musik bis ins funfzehnte und sechzehnte Jahrhundert. In den früheren christlichen Jahrhunderten hat sich vielmehr eine ganz feststehende Praxis ausgebildet, nach welcher gewisse Intervalle erlaubt, andere verboten waren, so dass die Melodien jener Zeiten bei aller Mannigfaltigkeit, Schönheit und Tiefe des Ausdruckes etwas typisches bekommen haben und die geringste Abweichung von jenen Gesetzen dem Kenner als etwas fremdes erscheinen muss.

Bei Aufstellung dieser Gesetze war für die alten Musiklehrer in erster Linie maßgebend die Rücksicht auf die Ausführbarkeit der Gesänge, welche ohne jede instrumentale Hülfe gesungen werden mussten. Aus diesem Grunde wurden die größeren und in ihren Schwingungsverhältnissen complicierteren Intervalle, wie die Septimen und der *tritonus* ausgeschlossen, worüber weiter unten ausführlicher gesprochen wird. Andererseits vermieden sie aber auch einige sonst leicht rein abzumessende Intervalle, die ihnen in ihrem Ausdrucke vielleicht als zu weichlich oder leidenschaftlich, der Würde des Kirchengesanges nicht angemessen erschienen: ein Beispiel hierfür ist die große Sexte.

Im Altertum, bei den Griechen, scheint eine so bestimmte, feststehende Regeln unterworfenen Anwendung der Intervalle, nicht stattgefunden zu haben. Wenn sich die alten griechischen Gesänge auch streng diatonisch bewegten (dies ist wenigstens in den uns überlieferten Hymnen des DIONYS und MESOMEDES und in dem Bruchstück der ersten pythischen Ode des PINDAR der Fall), so finden wir in ihnen doch Intervalle auf- und abwärts steigend gebraucht, welche in den mittelalterlichen Kirchengesängen und von den Men-

suralcomponisten des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vermieden wurden. In der ersten Hymne des DIONYS (*Ἄειδε μοῦσά μοι φίλη*) kommt z. B. gleich zu Anfang die große Sexte abwärtspringend vor, welche die mittelalterlichen Musiker nicht einmal aufwärtssteigend zu setzen wagten:



Als Ursprung der im Mittelalter geltenden melodischen Gesetze müssen wir die im Gregorianischen Kirchengesang geltende Praxis ansehen; von hier aus sind sie (wahrscheinlich mit einigen geringfügigen Änderungen) in die Mensuralmusik und somit in die ganze mittelalterliche Musik überhaupt hinüber gegangen. Diese Gesetze bestehen in folgenden kurzen Regeln:

1. In der Melodie dürfen nur diatonische Intervalle vorkommen; alle durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung einer Tonstufe entstandenen übermäßigen und verminderten Intervalle sind von ihr ausgeschlossen, wie z. B. der kleine halbe Ton von *b* nach *h* und umgekehrt, oder von *f* nach *fis* und umgekehrt u. a. Da aber, wie wir weiter unten sehen werden, einzelne Stufen der diatonischen Tonleiter bei den Cadenzen eine Erhöhung verlangen, und in gewissen Fällen das *h* in *b* erniedrigt werden muss, so sind natürlich die hierdurch entstehenden Halbtöne *cis—d*, *fis—g*, *gis—a*, *a—b* eben so gut diatonische Halbtöne wie *e—f* und *h—c*; und hiermit in Übereinstimmung bei allen anderen Intervallen.

Beiläufig sei hier noch bemerkt, dass in mehrstimmigen Gesängen guter Componisten allerdings sich hin und wieder einmal (wenn auch nur äußerst selten) hiervon eine Ausnahme findet. So wendet CLAUDE GOUDIMEL z. B. in der weiter unten mitgetheilten Motette *O crux benedicta* Takt 44 und 45 den chromatischen Schritt *g-gis* an. In den contrapunktischen Übungen darf dies selbstverständlich nicht nachgeahmt werden. — Dagegen kann es im mehrstimmigen Satze wohl vorkommen, dass einem harten Dreiklang ein weicher, oder umgekehrt, einem weichen ein harter auf derselben Tonstufe folgen soll. Dann vermieden es die älteren Componisten, die auf der Terz stehende Stimme zu erhöhen oder zu erniedrigen, sondern zogen es vor, das betreffende Intervall einer anderen Stimme zu übertragen, z. B.



\*) Die Hymnen des DIONYSIUS und MESOMEDES, Text und Melodien nach Handschriften und alten Ausgaben bearbeitet von Dr. FRIEDRICH BELLERMANN, Berlin 1840. — Die Melodien sind dort in der untransponierten Leiter (also eine Quarte tiefer als hier) notiert.

denn es ist sehr schwer, den kleinen halben Ton vollkommen rein abzumessen, während das Singen der kleinen und großen Terz bei weitem leichter ist. Wenn man aber, wie Goudimel es gethan, den kleinen halben Ton wirklich als einen Schritt aufwärts in einer Stimme anwendet, dann muss dieselbe auch in derselben Richtung weiter zur nächsten diatonischen Stufe schreiten. Ein Gang, wie ihn die Altstimme des folgenden Beispiels singt, ist sehr unschön und äußerst schwierig gut auszuführen; weshalb er in *a-Capella*-Gesänge gänzlich zu vermeiden ist.



2. Von den diatonischen Intervallen sind alle bis zur Größe der reinen Quinte mit einziger Ausnahme des *tritonus* und der verminderten Quinte ohne Einschränkung auf- und abwärtssteigend in der Melodie zu gebrauchen. Dies sind folgende sechs: der große halbe Ton, der ganze Ton, die kleine Terz, die große Terz, die reine Quarte und die reine Quinte. In dem folgenden Sätzchen kommen sie alle wenigstens einmal nach beiden Richtungen hin vor:



Bei dieser Gelegenheit will ich noch bemerken, dass man nicht gern zwei Quinten- und Quartensprünge in einer Richtung macht und überhaupt gern vermeidet, mehrere Sprünge in einer Richtung einander folgen zu lassen. Die Schönheit und Anmut einer Melodie besteht gerade darin, dass sie möglichst alle Stufen ihres Umfanges, sei derselbe groß oder klein, benutzt und nach einem größeren Sprunge aufwärts gern ein kleineres Intervall abwärts nimmt und umgekehrt. Doch bleibt hier das meiste dem richtigen musikalischen Gefühl des Componisten überlassen. Das Ungraziöse und Unbeholfene der beiden folgenden Melodien wird jeder empfinden:



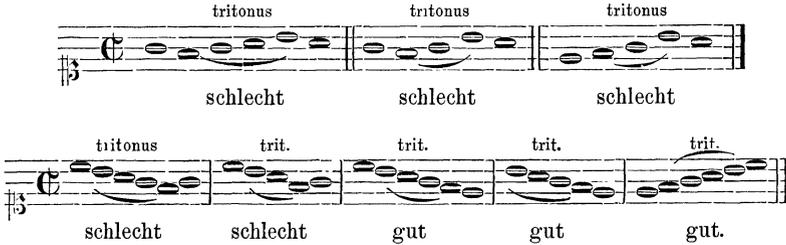
während die jetzt folgenden jeder gern singen wird, obgleich auch hier in der ersten ein Quinten- und Terzensprung hintereinander aufwärts vorkommen:

Hypoaeolisch.

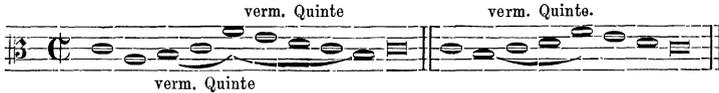
\*) Phrygisch.



3. Der *tritonus* und die verminderte Quinte sind gänzlich von der Melodie ausgeschlossen; und das erstgenannte Intervall darf nicht einmal stufenweise erreicht werden, wenn sich die Stimme nicht über das Intervall hinaus in derselben Richtung (sei es aufwärts oder abwärts) weiter bewegt.



Der *tritonus* war bei den alten Componisten das verpönte Interwall. Wir haben ihn deshalb bei unsern Übungen ganz besonders mit Vorsicht zu behandeln und am besten ganz zu vermeiden. Weniger gefährlich ist die verminderte Quinte, deren stufenweise Erreichung niemals die spannende Härte des *tritonus* hat. Gegen die folgende Anwendung der verminderten Quinte ist nichts einzuwenden:



4. Der Gebrauch aller derjenigen Intervalle, welche gröfser als die reine Quinte sind, war sehr beschränkt, zum gröfsten Teil sogar gänzlich verboten. Wir wollen diese Intervalle der Reihe nach durchnehmen, zunächst

a) die kleine Sexte. Dieselbe durfte nur aufwärts steigend gebraucht werden:



abwärts steigend kommt sie selbst als Ausnahme kaum vor.

\*) Es lässt sich nicht leugnen, dass hin und wieder in der Melodie Sprünge wie die hier gegebenen von Quinte und kleiner Terz und ähnliche in derselben Richtung von guter Wirkung sind; im Gregorianischen Kirchengesange und auch in den protestantischen Kirchenliedern lassen sich manche Beispiele finden. Dem Anfänger in der Composition ist aber dringend zu raten, dass er dergleichen gänzlich vermeide und namentlich nicht zwei oder drei Sprünge in einer Richtung setze, deren aufserste Tonstufen das Intervall einer Septime, None oder Decime bilden. Abwärts steigend sind dergleichen Sprünge meistens von noch schlechterer Wirkung als aufwärts.

b) Der Gebrauch der großen Sexte ist gänzlich verboten. Dieses Intervall ist in den meisten Fällen, da es sehr consonierend ist und sich wie 3 : 5 verhält, leicht zu intonieren und findet in der modernen Musik eine häufige Anwendung. Die alten Componisten der besseren Schule haben es dagegen auf das strengste vermieden; vielleicht, weil es auf sie einen weichlichen, süßlichen oder leidenschaftlichen Eindruck machte (wie schon oben bemerkt wurde), der sich mit der strengen Einfachheit ihrer Compositionen nicht verträgt. Die wenigen Beispiele, die sich für die große Sexte aufweisen lassen, wie z. B. am Schluss der vierstimmigen Motette: *Ego sum panis vivus*\*) von PALESTRINA im Tenor:



bringen dieses Intervall niemals in der Mitte einer Melodie selbst, sondern nach einer Cadenz, einen neuen Satz damit beginnend. Ein ähnliches Beispiel sehen wir in der LUTHER'schen Chormelodie: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin.“



c) Die große und kleine Septime sind ebenfalls gänzlich verboten, und hier ist jedenfalls die Schwierigkeit, sie rein zu singen, mit maßgebend gewesen, wenn auch nach unserer modernen Anschauung die kleine Septime aufwärts in vielen Fällen keine besonderen Schwierigkeiten bietet.

d) Die Octave ist aufwärts steigend erlaubt und oft sehr charakteristisch angewendet worden, wie z. B. in folgendem Thema von PALESTRINA in derselben Motette: „*Ego sum panis vivus*“:



Abwärtssteigend ist sie dagegen nach dem Ausspruch der Theoretiker verboten. doch ist dies ein Verbot, welches in der Praxis nicht selten, namentlich von der Bassstimme in mehrstimmigen Gesängen übertreten wird. Dass man die

---

\*) Denkmäler der Tonkunst I. Werke von PALESTRINA herausgegeben von HEINRICH BELLERMANN. Erster Band. Vierstimmige Motetten. Bergedorf bei Hamburg 1871. Dieser Band enthält die sämtlichen zu seiner Zeit im Druck erschienenen vierstimmigen Motetten PALESTRINA'S (*liber primus*, 36 Motetten, Rom 1563, *liber secundus*, 30 Motetten Venedig 1581.) Die angeführte Motette ist No. 14 des zweiten Buches.

Octave aber, wie im Beispiel aufwärtssteigend, auch abwärtssteigend als wesentlichen und charakteristischen Bestandteil eines Themas benutzt hätte, ist mir nicht bekannt. In den Contrapunkten kommt sie jedoch häufig genug vor, so z. B. bei PALESTRINA in der Altstimme der vierstimmigen Motette „*Sicut cervus desiderat*“ Takt 13.

e) Jedes gröfsere Intervall als die Octave ist selbstverständlich von der Melodie ausgeschlossen.

Hiernach zerfallen die Intervalle in Bezug auf ihre Verwendbarkeit in der Melodie in drei Klassen:

Nach beiden Richtungen hin erlaubte Intervalle.	Nur aufwärtssteigend erlaubte.	Gänzlich verbotene.
Der grofse halbe Ton, Der ganze Ton, Die kleine Terz, Die grofse Terz, Die reine Quarte, Die reine Quinte.	Die kleine Sexte, Die Octave.	Der <i>tritonus</i> , Die vermind. Quinte, Die grofse Sexte, Die kleine Septime, Die grofse Septime.

Diesen Gesetzen sind die Componisten im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert mit gröfster, ja man kann sagen, mit fast absoluter Strenge gefolgt und der Ursprung derselben ist, wie ich bereits oben sagte, in der Praxis des Gregorianischen Kirchengesanges zu suchen, wo sie allerdings darin noch enger beschränkt waren, dass dort die Quinte die Grenze der erlaubten Intervalle war, wenigstens ist mir kein Beispiel der kleinen Sexte und der Octave in den alten Choralgesängen bekannt, so dass man annehmen muss, die Mensuralisten haben zu ihrem Zwecke noch diese beiden Intervalle hinzugefügt.

Die mittelalterlichen Schriftsteller aus der der Mensuralmusik vorangehenden Zeit sind in ihren Angaben über den Gebrauch der Intervalle leider nicht genügend übereinstimmend und stellen zum teil Lehren auf, die niemals praktische Anwendung gefunden haben können. Von allen diesen unterrichtet uns GUIDO VON AREZZO als bewährter praktischer Musiker und Gesanglehrer jedenfalls am richtigsten, wenn er im 4. Capitel seines *Micrologos*\*) sagt, dass man sechs Intervalle (oder wie er sich ausdrückt „Consonanzen“) in der Melodie gebrauche, nämlich den Ton, den halben Ton, die grofse Terz,

\*) GUIDO VON AREZZO gehört dem Anfang des elften Jahrhunderts an. Seine Werke, von denen das bedeutendste der *Micrologus de disciplina artis musicae* ist, sind abgedruckt im 2. Bande der GERBERT'schen *Scriptores* S. 1—61.

die kleine Terz, die Quarte und die Quinte, und diesen werde von einigen Sängern noch die Octave hinzugefügt, die aber so selten vorkomme, dass man sie nicht jenen anderen Consonanzen gleichstellen dürfe. Dies ist unzweifelhaft die ursprüngliche Lehre, wie wir sie noch in den uns überlieferten Gesängen des Gregorianischen Chorales wiederfinden. Hiermit stimmt die Angabe eines ungefähr hundert Jahre älteren Musiklehrers, nämlich des ODDO,\*) Abtes zu Clugni überein, welcher ebenfalls jene sechs Intervalle, Halbton, Ganzton, die beiden Terzen und die reine Quarte und reine Quinte als in der Melodie gebräuchlich aufzählt, und jedem Intervall ein Beispiel aus dem Gregorianischen Kirchengesange beifügt. Seine Auseinandersetzung ist so klar und verständlich, dass ich sie hier in freier Übersetzung mit den Notenbeispielen folgen lasse: „Es giebt (in der Melodie) sechs Intervalle, die sowohl „auf- als abwärtssteigend gebraucht werden. Die erste Verbindung (*conjunctio*) „zweier Tonstufen ist die, wenn sich zwischen beiden das Intervall eines „halben Tones befindet, wie vom fünften Buchstaben (*E*) zum sechsten (*F*); „dies ist die Consonanz, welche enger und kleiner als alle anderen ist, wie „z. B. das erste Aufwärtssteigen in dieser Antiphone:



„und abwärtssteigend und wieder zurückgehend, wie hier:



„Die zweite Verbindung aber ist, wenn zwischen zwei Tonstufen ein ganzer „Ton liegt, wie vom dritten Buchstaben (*C*) zum vierten (*D*) aufwärts- „steigend so:



„und abwärtssteigend so:



„Die dritte Verbindung ist, wenn zwischen zwei Tonstufen der Unterschied „einer kleinen Terz (*tonus et semitonium*) besteht, wie vom vierten Buch- „staben (*D*) zum sechsten (*F*), aufwärtssteigend in dieser Weise:

\*) Oddo starb 942 zu Clugni 64 Jahr alt. Seine Schriften sind im 1. Bande der GERBERT'schen *Script.* abgedruckt S. 247—303.



„und abwärtssteigend so:



„Die vierte Verbindung ist, wenn zwischen zwei Tonstufen zwei ganze Töne  
„liegen, wie vom sechsten Buchstaben (*F*) zum achten (*a*), aufwärtssteigend so:



„und abwärtssteigend so:



„Die fünfte Verbindung geschieht durch die Quarte, wie vom ersten Buchstaben  
„(*A*) zum vierten (*D*), aufwärtssteigend so:



„und abwärtssteigend so:



„Die sechste durch die Quinte, wie vom vierten Buchstaben (*D*) zum achten  
„(*a*), aufwärtssteigend so:



„und abwärtssteigend vom siebenten Buchstaben (*G*) zum dritten (*C*) so:



---

\*) Der GERBERT'sche Text ist hier ungenau. Über den Textworten „*Secundum autem*“, welche mit einer abwärtssteigenden Quarte gesungen werden sollen, stehen die Buchstaben *a—C—D*. Weiter unten bei dem Beispiel *Canite tuba* sind die Noten oder Buchstaben richtig, aber der erläuternde Text ist verkehrt. Es steht dort „*in depositione ut a tertia C in septimam G.*“ Das ist die aufwärtssteigende Quinte, es muss also umgekehrt heißen „*ut a septima G in tertiam C.*“

„Andere regelrechte Verbindungen der Tomtufen kommen nirgends vor. *Aliae* „regulares vocum conjunctiones nusquam reperiuntur.“

Schon vor den Zeiten des ODDO und GUIDO sehen wir aber bei einigen Theoretikern und in der Folgezeit bei den meisten von ihnen die Zahl der in der Melodie zulässigen Intervalle auf neun erweitert und in den jüngeren Handschriften des GUIDO'nischen Micrologos haben die Abschreiber die Worte hinzugefügt: *Quibus sex adhuc consonantiis duae aliae modorum species a nonnullis cantoribus superadduntur, hoc est diapente cum semitonio* (d. i. die kleine Sexte) *ut ab E ad c, itemque diapente cum tono* (d. i. die große Sexte) *ut a C ad a*. Dies sind, die oben erwähnte Octave mitgerechnet, neun Intervalle.

Der älteste Schriftsteller, welcher diese Anzahl, wenn auch abweichend hiervon, lehrt, ist HUCBALD.\*) Er geht vom halben Ton als dem kleinsten vernehmbaren Intervall aus (*primus modus est, cum sibi duae voces brevissimi spatii divisione cohaerent, adeo, ut vix discrimen sentiatur inter eas*) worauf er dann den ganzen Ton, die kleine Terz, die große Terz, die reine Quarte, den *tritonus* (!), die reine Quinte, die kleine Sexte und schließlich die große Sexte als in der Melodie zulässige Intervalle aufzählt. — BERNO VON DER REICHENAU\*\*) hat die Lehre des HUCBALD ohne Abänderung angenommen; seine Erklärungen stimmen sogar zum großen Teil wörtlich mit denen des HUCBALD überein, so dass kein Zweifel über seine Quelle stattfinden kann. WILHELM VON HIRSCHAU\*\*\*) nimmt ebenfalls neun Intervalle an, ja er geht hierüber noch hinaus, indem er sogar die kleine Septime als ein im Kirchengesange vorkommendes Intervall bezeichnet. Dagegen zählt er den *tritonus* nicht mit auf. Seine Auseinandersetzung ist folgende: „Intervalle der Töne, in denen sich aller Gesang bewegt, giebt es nach GUIDO sechs, nämlich den halben Ton, den ganzen Ton [die kleine Terz,] die große Terz, die Quarte und die Quinte. Den Gleichklang, welcher den Anfang, und die kleine und die große Sexte, welche das Ende dieser Reihe bilden würden, verwirft er, indem er sagt, dieselben dürften den übrigen (d. h. jenen sechs) nicht gleichgestellt werden, da sie im regelmäßigen Gesange niemals erlaubt seien. Wir finden aber nicht allein diese neun Intervalle, sondern auch die

\*) Vergl. GERBERT *Script.* I. S. 105 u. f.

\*\*) Vergl. GERBERT *Script.* II. S. 64. BERNO (lat. *Augiensis*) war im elften Jahrhundert Abt zu St. Gallen und zu Reichenau, von Geburt ein Deutscher. Er starb 1048.

\*\*\*) Vergl. *Musica S. Wilhelmi Hirsaugiensis Abbatis* in GERBERT's *Scriptores*, Band II. S. 154—182 *cap. XXI.* (S. 173) „*Quot sint intervalla vocum*“. — Eine neue Ausgabe dieses Schriftstellers hat HANS MÜLLER, Frankfurt a. M. 1883, veranstaltet unter dem Titel: „Die Musik WILHELMS VON HIRSCHAU. Wiederherstellung, Übersetzung und Erklärung seines musik-theoretischen Werkes.“ WILHELM's Geburtsjahr kann nicht genau angegeben werden; 1068 wurde er zum Abt seines Klosters gewählt und starb 1091 wahrscheinlich in hohem Alter.

kleine Septime,\*) das ist die Doppelquarte, zuweilen sogar die Octave selbst im Gregorianischen Kirchengesange, und deshalb wissen wir nicht, weshalb wir irgend eins dieser Intervalle verwerfen sollten.“ — Von diesen Intervallen bezeichnet HERMANNUS CONTRACTUS\*\*) ebenfalls mit Übergehung des *tritonus* die große Sexte als das größte Intervall in der Melodie Δ (=διαπέντε) *cum T* (=tono) *quaternos cum limmate tonos maximum videlicet in cantilenis nostris phthongorum intervallum determinat.* — THEOGERUS\*\*\*), Bischof von Metz, zählt ebenfalls neun Intervalle auf, nämlich Halbton, Ganzton, kleine Terz, große Terz, reine Quarte, reine Quinte, kleine Sexte, große Sexte und Octave. „Dies sind,“ fährt er dann fort, „die neun Intervalle, von denen sieben VIRGILIUS die ‚*septem discrimina vocum*‘ nennt, denn die Alten haben die große Sexte und die kleine Sexte nicht dazu gerechnet.“ Hierdurch bestätigt THEOGERUS die Lehre des GUIDO, wenn er auch den VIRGIL missversteht, welcher mit *septem discrimina vocum* nur die sieben wirklich verschiedenen Tonstufen der diatonischen Leiter bezeichnet und keineswegs an die in der Melodie zu gebrauchenden Intervalle denkt.†) — Der alten strengeren Lehre sehr nahe steht JOHANNES COTTONIUS, der jedenfalls zu den kenntnisreicheren Theoretikern seiner Zeit gehört.††) Er nennt uns zwar ebenfalls neun Intervalle, nämlich den Einklang, den halben Ton, den ganzen Ton, die kleine Terz, die große Terz, die reine Quarte, die reine Quinte, die kleine Sexte und die große Sexte. Von diesen bezeichnet er die sechs gebräuchlicheren als Consonanzen, und von den beiden letzten, den beiden Sexten, sagt er, dass sie nur selten vorkämen, *et hae duae clausulae rarius in cantu inveniuntur.* — Von den Schriftstellern des sechzehnten Jahrhunderts spricht sich GLAREAN in seinem *Dodecachordon* S. 19—21 über den Gebrauch der Intervalle dahin aus, dass die kleineren Intervalle bis zur

\*) Der lateinische Text ist bei GERBERT a. a. O. nicht frei von Fehlern. Erstlich fehlt in der Aufzählung der GUIDO'nischen Intervalle die kleine Terz, die ich hier in Klammer [ ] hinzugefügt habe, und weiter unten heißt es „*diapente cum semitonio*“ statt „*diapente cum semiditono*“ d. i. die kleine Septime oder die Doppelquarte. *Intervalla vocum quibus omnis cantus digeritur, dominus Guido sex tantum esse testatur, id est semitonium, tonum, [semiditonom,] ditonum, diatessaron, diapente, a principio quidem unisonantiam, a fine autem diapente cum semitonio et diapente cum tono abscidens dicensque, non debere eas cum caeteris annotari, quasi quae nunquam in regulari cantu valeant approbari. Nos vero non solum haec novem intervalla, sed et diapente cum semitonio (lies cum semiditono), id est bis diatessaron, interdum etiam ipsum diapason in Gregoriano cantu reperimus: ideoque si quod de his intervallum abjicere debeamus nescimus.*

\*\*) Vergl. GERBERT *Script.* II. S. 149.

\*\*\*) Vergl. GERBERT *Scriptores* II. S. 185. THEOGERUS wurde im Jahre 1090 Abt und später Bischof zu Metz.

†) *Aen. Lib. VI. v. 646.*

††) Vergl. GERBERT *Scriptores* II. S. 237 u. 238.

Quinte, natürlich mit Ausschluss der verminderten Quinte und des *tritonus*, alle als Sprünge zulässig seien. Von der kleinen Sexte heisst es dann, dieselbe sei in der phrygischen Tonart sehr gewöhnlich und habe eine wunderbare Anmut, wenn sie an der richtigen Stelle angewendet werde. Dagegen sagt er von der grossen Sexte, dass sie als Sprung kaum angewendet werde, denn sie sei sehr hart. Ebenso heisst es von der kleinen Septime, dass sie als Sprung nur sehr selten einmal vorkomme und von der grossen Septime, dass sie gänzlich zu vermeiden sei. Dies ist, wenn auch nicht ganz genau und streng genug, die oben aufgestellte Intervallenlehre. Leider vermisst man beim GLAREAN, dass er in seinen Angaben das Auf- und Abwärtsspringen der Intervalle berücksichtigt, worauf in der Praxis von den Componisten des sechzehnten Jahrhunderts ein so grosser Wert gelegt wurde.

Diese geschichtlichen Notizen habe ich hier eingeschoben, um zu zeigen, dass der Gebrauch der Intervalle bei den älteren Componisten nicht etwas Zufälliges war, sondern dass man hier mit Bewusstsein und Überlegung eine Grenze zog, die für den mehrstimmigen *A-capella*-Gesang von der grössten Bedeutung werden sollte. Nicht die Praktiker suchten diese Grenzen zu erweitern, sondern merkwürdigerweise die Theoretiker, die wohl oft nicht praktische Musiker genug waren, um einzusehen, welche Wichtigkeit diese Lehre für die Ausführbarkeit und Schönheit der Gesänge hatte, und die sich bei Aufstellung ihrer Theorien nicht frei von allerlei Spielereien hielten. Als Belag hierfür führe ich an, auf welche Weise BERNO VON DER REICHENAU die Annahme von neun Intervallen begründet: „Es giebt neun Arten (der Intervalle), wie das Altertum mit Scharfsinn entdeckt hat, ganz ebenso wie dies, „meiner Meinung nach, bei der menschlichen Stimme der Fall ist, welche „neun Verrichtungen hat, nämlich den Anschlag der Zunge, das Geräusch „von vier Zähnen, das Zurückprallen der beiden Lippen nach Art der Becken, „die Höhlung der Kehle, die Unterstützung durch die Lunge, welche nach „Art eines Blasebalges die Luft aufnimmt und von sich giebt. Aus einem „ähnlichen Grunde schreibt man auch dem Apollo die neun Musen bei.“\*) Mit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts fangen die Componisten an, auch in Bezug auf die Anwendung der Intervalle als Bestandteile der Melodie freier zu schreiben, die Schule blieb aber zum Heile der Kunst bei den strengeren Regeln, durch welche die heranwachsenden Componisten ein sicheres Fundament in der Stimmführung erhielten. Erst seit der Mitte des vorigen

---

\*) GERBERT *Scriptores* II. S. 64. *Habentur enim novem modi, ut antiquitas sagaci indagavit industria, instar, ut reor, humanae vocis, quae novem constat officiis, id est, plectro linguae, pulsu quatuor dentium, repercussione duorum labiorum in modum cymbalorum, cavitate gutturis et adjutorio pulmonis, qui in modum follis aerem recipit et remittit. Simili de causa etiam Apollini novem Musas designant.*

Jahrhunderts, seit dem verderblichen Umsichgreifen der Instrumentalmusik, hat man die Schule verlassen. Die Folgen sind zügellose Willkür und gänzliche Urteilslosigkeit.

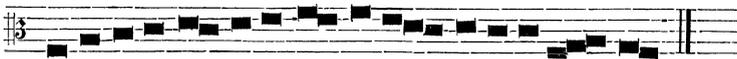
Von den sämtlichen Intervallen der diatonischen Tonleiter ist das unharmonischste der *tritonus* mit seiner Umkehrung der verminderten Quinte. Da dieses Intervall von *f* nach *h* in einzelnen Octavengattungen, nämlich in der lydischen und dorischen, besonders hart zu Tage tritt, so muss man in den beiden genannten Tonarten in gewissen Fällen das *h* in *b* erniedrigen. Das *b* darf aber nur dann gesetzt werden, wenn die Melodie abwärts steigt. Die alten Musiker stellen die Regel für die dorische Tonart so auf: wenn eine Melodie von *d* aus sich bis zur Sexte erhebt und dann wieder abwärts nach *a* zurückgeht, so muss das *h* in *b* verwandelt werden, geht sie jedoch weiter in die Höhe nach *c* und darüber hinaus, so bleibt *h*. In dem folgenden Beispiel kommen beide Fälle vor:



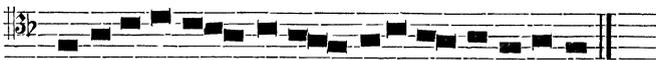
Ähnlich lautet die Regel für die lydische Tonart. Steigt die Melodie nach der Quinte hin und darüber hinaus, so muss es *h* heißen, geht die Melodie aber abwärts, namentlich zum Schluss, so wird *b* gesetzt, z. B.



\*) Die vielfache Anwendung des *b* im lydischen veranlasste einige Theoretiker (z. B. den JOHANNES TINCTORIS *term. mus. diffn.*, zweite Hälfte des 15. Jahrh.) den *tonus quintus* und *tonus sextus* d. i. die lydische und hypolydische Tonart aus der dritten oder der vierten Quintengattung und der dritten der Quarte zusammzusetzen: also entweder *f—g—a—h—c—d—e—f*, oder *f—g—a—b—c—d—e—f*. In demselben Sinne schreibt zwei Jahrhunderte früher (1274) MARCHETTUS VON PADUA (*Lucidarium musicae planae* in GERBERT's *Script.* III. S. 110 u. 111): *Quintus tonus formatur in suo ascensu ex tertia specie diapente et tertia diatessaron superius, ut hic:*



*in descensu vero ex eadem specie diatessaron et ex quarta diapente, ut hic:*



*Sed dicit aliquis: ergo videtur, quod quintus tonus in ejus ascensu cantetur per ♯-quadrum et descensu per b-rotundum. Dicimus; quod sic et triplici ratione: prima est, quod cum ascendit a fine ad diapente supra quomodocumque, talium prolatio notarum dulcior atque suavior ad auditum transit, nec non aptior in ore proferentis existit. Secunda est, ut in eo utamur tertia specie diapente, quae in nullo tonorum*

Es kommt hier sehr viel auf das richtige musikalische Gefühl des Componierenden an, der nur die eine Regel mit Strenge zu beobachten hat, dass das hinzugefügte *b* stets abwärts schreitet. Was das *h* anbetrifft, so wird es meistens aufwärts gehen; doch ist dies nicht unbedingte Vorschrift, da der Verlauf der Melodie sehr wohl von der Art sein kann, dass durch ein herabsteigendes *h* kein unharmonisches Verhältnis zu Tage tritt. In einem solchen Falle wäre es sicherlich unnütz, die ursprüngliche Stufe *h* in *b* zu verwandeln und dadurch den eigentümlichen Charakter der Tonart zu verwischen.

In den anderen vier Tonarten, der ionischen, phrygischen, mixolydischen und aeolischen, ist die Anwendung des *b* nicht zulässig, am allerwenigsten aber in der phrygischen, deren Dominante *h* ist.

Es soll nun unsere Aufgabe sein, nach den hier gegebenen Regeln über den Schluss und über die in Anwendung zu bringenden Intervalle Melodien in allen Tonarten zu erfinden. Vorher wollen wir aber noch einmal unsere Blicke auf den Umfang der Melodien richten, von dem wir bis jetzt nur zwei Arten angenommen haben, nämlich zwischen Tonica und Tonica einen authentischen, und zwischen Dominante und Dominante einen plagialischen.

Zunächst ist zu bemerken, dass eine Melodie es nicht nötig hat, den Umfang einer ganzen Octave auszufüllen. Es giebt unter unseren protestantischen Kirchenliedern viele sehr schöne von geringerem Umfange. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ bewegt sich ionisch vom Grundton bis zur Quinte. Sehr viele gehen bis zur Sexte, noch andere bis zur Sexte aufwärts und nach der anderen Seite hin eine oder mehrere Stufen unter den Grundton

---

*potius quam in ipso et ejus subjugali poterat ordinari. Tertia ratio est, ut cum vellet quintus ad ejus perfectionem ascendere, non inveniatur tritoni duritia, quae adesset, si per b-rotundum ipsum ascendens cantaremus, scilicet a b primo acuto ad e acutum. Cantari debet etiam per b-rotundum, suo scilicet in descensu, ut cum vult se a diapente supra ad finem deponere, possit tritoni duritiam evitare.* „Der fünfte Ton wird bei seinem Aufsteigen aus der dritten Art der Quinte und der dritten Art der Quarte darüber gebildet, wie das Beispiel zeigt. Bei seinem Abwärtssteigen aber aus derselben Art der Quarte und der vierten der Quinte. Aber man wird sagen, also scheint es, dass der fünfte Ton beim Aufsteigen mit dem  $\frac{1}{2}$ -quadratum und beim Abwärtssteigen mit dem *b-rotundum* gesungen wird. Wir antworten, so ist es, und zwar aus dreifachem Grunde: erstens, weil, wenn er von seinem Grundton aus zur oberen Quinte auf irgend eine Weise aufsteigt, der Vortrag solcher Noten dem Gehör angenehmer und lieblicher ist und auch bequemer für den Vortragenden. Zweitens, weil wir in ihm die dritte Art der Quinte haben, welche in keinem Tone stärker als in ihm und in seiner plagialen Nebentonart zur Anwendung kommt. Drittens, weil, wenn man den fünften Ton auf diese Weise bis zur oberen Octave ganz durchsingt, sich keine Harte des *tritonus* findet, welche doch hervortreten würde, wenn wir ihn beim Aufsteigen mit dem *b-rotundum* sängen, nämlich vom ersten *b-acutum* zum *e-acutum*. — Freilich muss er auch mit dem *b-rotundum* gesungen werden, aber natürlich beim Herabsteigen, so dass, wenn er von der oberen Quinte auf den Grundton zurückgeht, er die Harte des *tritonus* vermeiden kann.“

hinab, von dieser Art ist z. B. „Von Gott will ich nicht lassen.“ Wieder andere überschreiten den Umfang der Octave, z. B. die hypomixolydische Melodie „Gelobet seist du, Jesu Christ“, welche vom Grundton *g* aus aufwärts bis zur Sexte (*e*) steigt und abwärts unter die Tonica bis zum *d* geht. Die ionischen Melodien „Jesus meine Zuversicht“ und „Wachet auf ruft uns die Stimme“ sind authentisch und überschreiten diesen Umfang in der Höhe bis zur Decime.

Nach diesen Beispielen ist die Grenze zwischen authentischen und plagialischen Tonarten nicht mit vollkommener Strenge zu ziehen; im Grunde müssten wir für jeden Ton, wenn wir Melodien vom Umfange einer Octave bilden wollen, sieben verschiedene Formen annehmen, wie ich dies des Beispiels wegen am Tone *c* (ionisch) zeigen will:

denen ich hier noch die achte Form in Klammer hinzugefügt habe, nämlich die, in welcher der Grundton und Schlussston die oberste Stelle in der Octave einnimmt, nur dass hier kein abwärtssteigender Schluss in der Höhe möglich ist. Die sieben oder acht Formen werden aber alle, etwa mit Ausnahme von No. 2, vorkommen, wenn man auch No. 5 und 7 nicht gerade häufig finden wird. Die achte Form finden wir nicht selten in der Weise angewendet, dass die Melodie mit der höchsten Tonstufe, mit der Octave des Grundtones beginnt und zum Schluss in den tiefen Grundton hinabsteigt, wie z. B. in den protestantischen Kirchenliedern „Ein feste Burg ist unser Gott“, „Vom Himmel hoch da komm' ich her“, „Jerusalem, du hochgebante Stadt“ u. a.

Bei unseren Übungen wird aber die authentische und plagialische Form immer als die normale Grenze anzusehen sein, die indessen, wie gesagt, bisweilen überschritten werden kann, wenn es dem Componierenden gelingt, innerhalb der aufgestellten Regeln auch sonst anmutige Tonweisen zu erfinden. Als weitesten Umfang einer Melodie dürfte die Decime hinzustellen sein, welche wir in den authentischen Octaven dadurch erreichen, dass wir entweder die Octave um eine Terz in der Höhe überschreiten, oder dadurch, dass wir



*Fucc.* B.

Will man eine authentisch-dorische Melodie einer Alt- oder Bassstimme zu singen geben, so muss man die Scala transponieren, was hier mit Hülfe eines  $b$  geschehen soll. Bei den folgenden Tonarten lasse ich die Transposition aber fort, da sie jeder sehr leicht selbst vornehmen kann.

## Dorisch (transponiert)

Die hypodorische Octave hat den Umfang von  $A$  bis  $a$ , oder eine Octave höher von  $a$  bis  $a'$ . Für diese passt der Bass- und im anderen Falle der Altschlüssel am besten.

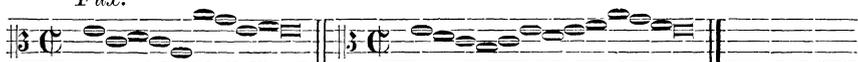
Die Melodien der phrygischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen  $e$  und  $e'$  oder eine Octave höher zwischen  $e'$  und  $e''$ ; man notiert sie daher in der tieferen Octave am besten im Tenor- und in der höheren im Sopranschlüssel.

zur Anwendung kommt. — Bei den späteren mehrstimmigen Übungen haben wir hauptsächlich darauf zu sehen, dass die Stimmen unter einander in einem richtigen Verhältnis stehen, wenn wir dann die Sätze bei der Ausführung je nach Bedürfnis auch um eine Stufe auf- oder abwärts transponieren müssen. Der unbegleitete Gesang ist an keine vorher zu bestimmende Tonhöhe gebunden. Wenn man dennoch aber heutzutage *A-capella*-Compositionen in den Transpositionsscalen notiert herausgibt, so geschieht es in Rücksicht auf die Zeitverhältnisse, da wir im anderen Falle nicht ohne die in einem früheren Capitel besprochenen *Chiavette* auskommen würden, welche den heutigen Musikern zu wenig bekannt sind.

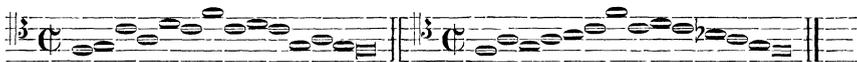
Die Melodien der hypophrygischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen  $H$  und  $h$  oder zwischen  $h$  und  $h'$ ; man notiert sie daher in der tieferen Octave am besten im Bass- und in der höheren im Altschlüssel.



*Fux.*



Die Melodien der lydischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen  $f$  und  $f'$  oder zwischen  $f'$  und  $f''$ ; man notiert sie daher in der tieferen Octave am bestem im Tenorschlüssel, für die höhere kann man den Sopran- oder auch den Violinschlüssel wählen.

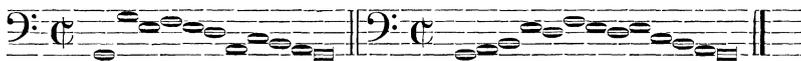


Die Melodien der hypolydischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen  $c$  und  $c'$  oder zwischen  $c'$  und  $c''$ ; man notiert sie daher in der tieferen Octave im Tenor- (seltener im Bass-) Schlüssel, in der höheren im Sopranschlüssel.

*Fux.*



Die Melodien der mixolydischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen  $G$  und  $g$ , oder zwischen  $g$  und  $g'$ ; man notiert sie daher in der tieferen Octave am besten im Bass- und in der höheren im Altschlüssel.



*Fux.*



Die Melodien der hypomixolydischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen  $d$  und  $d'$  oder zwischen  $d'$  und  $d''$ ; man notiert sie daher in der tieferen Octave am besten im Tenor- und in der höheren im Sopranschlüssel.



Die Melodien der aeolischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *A* und *a* oder zwischen *a* und *a'*; man notiert sie daher in der tieferen Octave am besten im Bass- und in der höheren im Altschlüssel.



*Fux.*

Die Melodien der hypoaeolischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *e* und *e'* oder zwischen *e'* und *e''*; man notiert sie daher in der tieferen Octave am besten im Tenor- und in der höheren im Sopranschlüssel.



Die Melodien der ionischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *c* und *c'* oder zwischen *c'* und *c''*; man notiert sie daher in der tieferen Octave am besten im Tenor- und in der höheren im Sopranschlüssel, oder auch, wenn sie in der Höhe die Octave nicht überschreiten, im Bass- und Altschlüssel.



*Fux.*

Die Melodien der hypoionischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *G* und *g* oder zwischen *g* und *g'*; man notiert sie daher in der tieferen Octave am besten im Bass- und in der höheren im Altschlüssel.



Hier sei nun noch schliesslich bemerkt, dass die hier gegebenen kurzen Melodien ihrer Ausdehnung (Länge) nach etwa das sind, was ein Vers in der Strophe ist: aus mehreren Versen setzt sich die Strophe zusammen, ebenso aus mehreren kurzen Melodien oder Tonphrasen die gröfsere Melodie. In einer solchen haben wir dann nur zu Anfang und zu Ende der ganzen Strophe auf die Tonart zu sehen, während es ein Vorzug ist, wenn in den Schlüssen der einzelnen Verse Mannigfaltigkeit herrscht und womöglich alle Töne der diatonischen Leiter einmal zu einer Cadenz benutzt werden. Der Anfangston der einzelnen Verse ist ebenfalls nicht vorher zu bestimmen, nur müssen sie mit dem vorhergehenden Schluss ein harmonisches Intervall bilden, welches die Sänger sicher treffen können. Als Beispiel folgt hier das bekannte Lied „Gelobet seist du Jesu Christ.“

Mixolydisch.

Ge - lo - bet seist du Jesu Christ, dass du Mensch ge - bo - ren bist von  
einer Jungfrau, das ist wahr, dess freuet sich der Engel Schaar  
Ky - ri - e leis.

Die ganze Melodie ist mixolydisch, der erste Vers macht einen ionischen Schluss (auf *c*), der zweite einen mixolydischen (auf *g*), der dritte einen dorischen (auf *d*) und der vierte einen aeolischen (auf *a*), worauf dann der fünfte mit *g* mixolydisch abschließt.

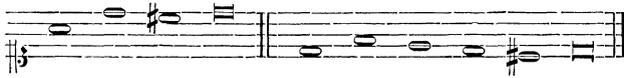
## Cap. IX.

### Über die Einrichtung des Schlusses in der Mensuralmusik.

In dem vorhergehenden Capitel haben wir den abwärtssteigenden Schluss kennen gelernt, welcher ohne Zweifel die vollkommenste Art ist, einen Gesang abzuschliessen und daher in einstimmig zu singenden Melodien die häufigste Anwendung findet. Neben dieser Art zu schliessen giebt es noch den aufwärtssteigenden Schluss, in welchem die Stimme durch die siebente Stufe der Ton-

art aufwärts in den Grundton oder dessen Octave steigt. Hierbei hat man aber zu beachten, dass, wenn die siebente Stufe einen ganzen Ton vom Grundton entfernt ist, diese durch ein Kreuz ( $\sharp$ ) erhöht werden muss. Eine Ausnahme von dieser Regel macht jedoch die phrygische Tonart d. i. der Schluss auf *E*, bei welchem wir seiner kleinen Secunde (*e-f*) wegen das Verhältnis des ganzen Tones (*d-e*) beibehalten müssen.

Bei der aufwärtssteigenden Art zu schliessen ist es Regel, dass der Gesang, ehe er die siebente Stufe berührt, bereits auf der achten d. h. auf dem Grundton gewesen ist, z. B. in der dorischen Tonart:



Doch kann diese Regel bisweilen übertreten werden, wenn der Gesang von der Quinte oder Sexte der Tonart kommend, stufenweise in die Octave oder den Grundton steigt, z. B.



In diesem Falle muss in der aeolischen Tonart auch die Sexte (*f* in *fis*) erhöht werden, damit die unharmonische übermäßige Secunde (*f-gis*) vermieden wird.



Ein Sprung aufwärts in die siebente Stufe unmittelbar vor dem Schluss ist gänzlich verboten, und dies noch ganz besonders, wenn die siebente Stufe eine Erhöhung verlangt.



Der Terzensprung abwärts in die siebente Stufe ist dagegen gestattet und kommt in einigen Chormelodien vor. Alle größeren Sprünge sind aber auch in dieser Richtung zu vermeiden.

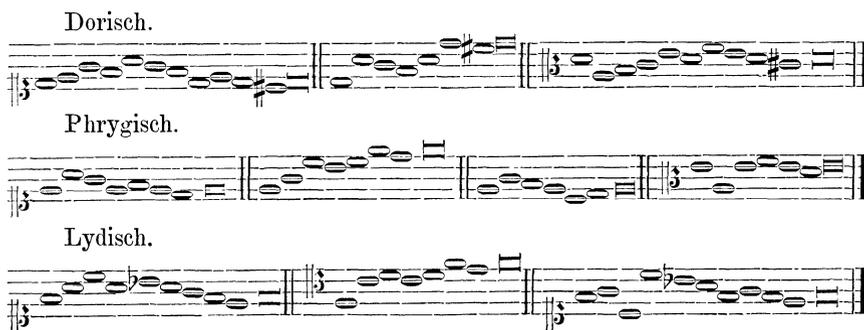


Die allerschlechteste und deshalb gänzlich verbotene Art den Schluss einzuleiten ist aber die, dass man durch einen kleinen oder chromatischen Halbton in den aufwärtssteigenden Leiteton schreitet, wie in den beiden folgenden zweistimmigen Beispielen zu sehen ist:



Anfänger, die das Wesen der diatonischen Tonleiter noch nicht begriffen haben, versuchen bisweilen dergleichen falsche Cadenzen. Es ist dies in der heutigen Zeit, in welcher die Klanggeschlechter (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) oft regellos vermischt angewendet werden, nichts wunderbares. Deshalb ist dem Schüler immer wieder von neuem einzuprägen, dass unsere Studien zunächst nur auf den strengen diatonischen Satz gerichtet sind, von dem die Meister des sechzehnten Jahrhunderts (— wenn sie nicht etwa absichtlich chromatische Compositionen verfassten —) niemals abwichen. Einzelne seltene Ausnahmen kommen allerdings vor, wie z. B. die Anwendung des kleinen halben Tones in der Motette „*O crux benedicta*“ von CLAUDE GOUDIMEL, Takt 44 und 45, wovon schon S. 103 gesprochen ist. Cadenzen aber, wie die obigen, sind ganz unmöglich und wirken selbst in einer freieren Composition unangenehm.

Die beiden den Grundton umgebenden Tonstufen heißen die Leitetöne der Tonart; es hat also jede Tonart einen aufwärts- und einen abwärtssteigenden Leiteton. Die folgende Tabelle enthält in jeder der sechs Haupttonarten kurze Melodien mit Schlüssen durch den aufwärtssteigenden Leiteton. In den Tonarten dorisch, mixolydisch, aeolisch sehen wir die Erhöhung des Leitetones durch ein Kreuz; in der lydischen und ionischen Tonart haben wir in der diatonischen Tonfolge von selbst den halben Ton von der siebenten zur achten Stufe, und schließlich in der phrygischen Tonart besteht gerade das eigentümliche des aufwärtssteigenden Schlusses darin, dass der betreffende Leiteton einen ganzen Ton unter der Tonica liegt.



Mixolydisch.



Aeolisch.



Ionisch.



Im strengen regelrechten zweistimmigen Satze, wie wir ihn bei den Componisten des sechzehnten Jahrhunderts finden, macht die eine der beiden Stimmen den abwärtssteigenden und die andere den aufwärtssteigenden Schluss. In letzterem geht dem Leiteton fast ohne Ausnahme die Tonica voraus, und der Leiteton selbst, auf der schlechten Taktzeit stehend, ist die Auflösung einer regelrecht vorbereiteten Dissonanz auf der guten Taktzeit, wie in folgenden Beispielen zu sehen ist:



In diesem Falle findet eine vollkommene Consonanz, Octave oder Einklang, auf der Tonica statt, jedenfalls die natürlichste und einfachste Art, mit zwei Stimmen befriedigend abzuschließen.

Jede mehrstimmige Musik verlangt einer guten Harmonie wegen die Erhöhung des Leittones, wie sie hier angegeben ist. Etwas anderes ist es im rein einstimmigen Choralgesang, wo man selbst diese geringe Abweichung von den diatonischen Verhältnissen nicht für zulässig befunden hat. Hierüber sagt ein katholischer Geistlicher BERNHARD SCHEYRER in seiner *Musica Choralis theoretico-practica* d. i. eine nützliche Unterweisung u. s. w. (München 1663 S. 12) „Von diesem  $\sharp$  will ich allhier nichts melden, weil es allein in dem „Figural gebraucht und *Diesis* genennet wird: der purlautere Choral aber „aber solches nicht zulasset, obwohl dieses bei unsern Ämtern, so wir zur „Orgel singen, dem Figural gleich mag gebraucht werden.“ Es versteht sich von selbst, dass eine mehrstimmige Orgelbegleitung den Gesetzen der mehrstimmigen Musik unterworfen ist.

Im drei-, vier- und mehrstimmigen Satze wird der Schluss ebenfalls wie im zweistimmigen durch die beiden Leitetöne eingeleitet, nur dass hier zu jenen beiden Stimmen einige andere noch hinzutreten, denen wir andere Intervalle zu geben haben. Hierüber wird in späteren Capiteln (beim drei und vierstimmigen Contrapunkt) ausführlicher gesprochen werden. Hier sei nur vorläufig bemerkt, dass bei der vollkommensten Art mit vier Stimmen zu schließsen, der Bass einen Sprung von der Dominante in die Tonica machen muss, während eine der drei oberen Stimmen die Dominante aushält. In solchen mehrstimmigen Gesängen nun, welche nicht an einen *Cantus firmus* gebunden sind, weichen die Componisten nicht selten von der ursprünglichen Regel ab, indem sie den abwärtssteigenden Leiteton nicht naturgemäfs in die Tonica, sondern aufwärts in die Terz derselben schicken, wie das folgende kurze Sätzchen zeigt. Sie erhalten dadurch als Schlussaccord einen vollen Dreiklang, während sie im anderen Falle nur die Verbindung von Grundton, Octave und Quinte haben.



Als man anfang mehrstimmig zu componieren, entstand nicht gleich eine Harmonie- oder Accordenlehre in unserm Sinne, sondern man betrachtete die einzelnen Stimmen eines mehrstimmigen Gesanges für sich. So kam man ganz naturgemäfs zu der merkwürdigen Ansicht, dass jede Stimme aus einer ihr eigentümlichen Tonart ginge, ohne dass man daran dachte, dass der Gang der einen durch den der anderen bedingt wird, und dass die Stimmen zusammen ein harmonisches Ganze bilden sollen. Von der obigen vierstimmigen Schlusscadenz könnte man daher sagen, dass ihre oberste Stimme auf *g* endigend, einen mixolydischen, ihre zweite auf *e* endigend, einen phrygischen, und ihre dritte und vierte, beide auf *c* endigend, einen ionischen Schluss machen. Wir sind durch unsere stets auf Accorde basierte Musik dahin gekommen, dass wir eine solche Anschauungsweise (oder vielleicht auch Irrtum) unerklärlich finden, sie ist aber ein Belag dafür, dass die mittelalterlichen

Componisten immer den Gesang selbst, d. h. die melodische Führung der einzelnen Stimmen im Auge hatten, und dass sie die durch das gleichzeitige Singen verschiedener Stimmen entstehenden Zusammenklänge (Symphonien, Accorde) nicht als etwas für sich Bestehendes gelten ließen, sondern nur als die Folge jenes Zusammensingens ansahen, welches durch die rhythmische Übereinstimmung und die gesetzmäßige Anwendung von Consonanzen und Dissonanzen geregelt wird. Vergl. hierüber CARL VON WINTERFELD, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin 1834 S. 65 u. f. — GLAREAN, *Dodecachordon*, S. 362 u. f.



# Die Lehre vom Contrapunkt.

## Erster Teil.

### Einfacher Contrapunkt.

Unter Contrapunkt versteht man zunächst eine Melodie, welche einer vorhandenen, einem *Cantus firmus* als zweite, gleichviel ob als Ober- oder als Unterstimme hinzugefügt ist; dann aber überhaupt die Kunst, zwei oder mehrere Melodien gleichzeitig zu verbinden, d. h. mit einem Wort die mehrstimmige Composition.

Da man bei den älteren Mensuralisten das Wort *punctus* häufig für *nota* gebraucht findet, so erklärt sich die Entstehung des Ausdruckes Contrapunkt ganz von selbst. Unrichtig aber ist die Erklärung desselben, die wir zuweilen in neueren Lehrbüchern finden, wobei man von der Ansicht ausgeht, dass in den ersten Jahrhunderten in der mehrstimmigen Musik statt der Noten bloße Punkte gesetzt worden seien.\*) FRANCO VON COELN, einer der ältesten uns erhaltenen Schriftsteller über Mensuralmusik, hat, wie oben S. 55 gezeigt worden, schon vier Notengattungen von verschiedener Gestalt und Zeitdauer und gebraucht dennoch vielfach *punctus* für Note, z. B. *Omnis ligatura ultimum punctum gerens recte supra penultimum est perfecta*. „Jede Ligatur, in welcher die letzte Note gerade über der vorletzten steht, ist perfekt.“ Zu FRANCO's Zeiten sagte man für Contrapunkt *Discantus*. Das Wort Contrapunkt ist dann im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts zu allgemeinerer Anwendung gekommen, doch lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen, wer dasselbe zuerst gebraucht hat. Es kommt schon in Schriften vor, welche

---

\*) In S. W. DEHN's Lehre vom Contrapunkt etc., herausgegeben von BERNH. SCHOLZ, Berlin 1859, heißt es S. 1. „Die Benennung Contrapunkt entstand gegen Ende des 14. oder zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Man bezeichnete zu jener Zeit die Noten durch Punkte auf Linien.“ Auch in den theoretischen Schriften des vorigen Jahrhunderts findet man diese Ansicht vielfach ausgesprochen, z. B. in JOH. GOTTFR. WALTHER's Musical. Lexicon, Leipzig 1732, S. 182; JOS. FUX *grad. ad parn.* S. 44, (bei MIZLER S. 64); M. JAC. ADLUNG's Anleitung zur musikal. Gelahrtheit, Erfurt 1758, S. 169 u. a.

dem JOHANNES DE MURIS und dem PHILIPPUS DE VITRIACO zugeschrieben werden, aber wahrscheinlich nicht echt sind. JOHANNES TINCTORIS giebt uns in seinem *liber de arte contrapuncti* folgende Erklärung, die uns zugleich über den Ausdruck Punkt für Note in genügender Weise belehrt: „Wenn man sich mit dem Contrapunkt beschäftigen will, so muss man zuerst wissen, was er sei und wo er herstamme. Der Contrapunkt ist ein geregelter und angemessener Zusammenklang, der durch die Setzung von einer Stimme gegen eine andere hervorgebracht wird und er heisst Contrapunkt von *contra* und *punctus*, weil er entsteht, wenn eine Note gegen die andere gleichsam wie ein Punkt gegen den anderen gesetzt wird. Daher besteht jeglicher Contrapunkt aus einer Mischung von Stimmen. Diese Mischung nun klingt den Ohren entweder angenehm und ist dann Concordanz, oder rauh und ist dann Discordanz. Aber weil im Contrapunkt vornehmlich die Concordanzen zur Anwendung kommen, die Discordanzen dagegen nur zuweilen zugelassen werden, so werden wir zuerst von jenen und dann von diesen sprechen.“\*)

In der mehrstimmigen Musik werden uns die Intervalle, welche wir in der Melodie hintereinander zu gebrauchen gelernt haben, gleichzeitig zu Gehör geführt. Wir müssen sie daher jetzt in Rücksicht auf ihre consonierenden und dissonierenden Eigenschaften betrachten.

Die Intervalle zerfallen naturgemäss in zwei Klassen, in Consonanzen und in Dissonanzen. Consonanzen sind alle diejenigen Intervalle, welche im reinen Dur-Dreiklang und seinen Versetzungen und Umkehrungen (folglich auch im Moll-Dreiklang) enthalten sind. Es sind dies die ursprünglichen, gleichsam von der Natur selbst gegebenen in der Zahlenreihe 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 und ihren Verdopplungen enthaltenen Intervalle, nämlich neben dem Einklang (1 : 1) und der Octave (1 : 2) die reine Quinte (2 : 3) mit ihrer Umkehrung der reinen Quarte (3 : 4), die grosse Terz (4 : 5), die kleine Terz (5 : 6), die grosse Sexte (3 : 5) und die kleine Sexte (5 : 8). Alle anderen Intervalle der Tonleiter sind erst mittelbar aus einer Combination der drei Dur-Dreiklänge auf *C*, *F* und *G* entstanden und bilden die Dissonanzen in der Musik: nämlich der grosse halbe Ton (15 : 16), die beiden ganzen Töne

---

\*) E. DE COUSSEMAKER, *Script.* IV. S. 77. *Contrapuncto daturos operam quid sit ac unde descendat scire primum oportet. Contrapunctus itaque est moderatus ac rationalis concertus per positionem unius vocis contra aliam effectus, diciturque contrapunctus a contra et punctus eo quod una nota contra aliam posita tanquam uno puncto contra alium constituatur. Hinc omnis contrapunctus ex mixtura vocum fit. Quae quidem mixtura aut dulciter auribus consonat, et sic est concordantia, aut aspere dissonat, et tunc est discordantia. Sed quoniam in contrapuncto principaliter concordantiae percipiuntur, discordantiae vero interdum permittuntur, primo de illis ac postremo de istis scribere decrevimus.*

(9 : 10 und 8 : 9), der *tritonus* (32 : 45), die verminderte Quinte (45 : 64), die kleine Septime (9 : 16 und 5 : 9) und die große Septime (8 : 15). Die Praxis der Musik führt indessen diese Einteilung nicht ganz consequent durch, indem sie eins der genannten Intervalle, nämlich die Quarte, welche der ersten Kategorie angehört, in gewissen Fällen zu den Dissonanzen, und umgekehrt zwei andere, den *tritonus* mit seiner Umkehrung, der verminderten Quinte, welche wir oben als Dissonanzen aufgezählt haben, (ebenfalls in gewissen Fällen) zu den Consonanzen rechnet. Es bilden diese letztgenannten Intervalle eine Klasse für sich.

I. Die Consonanzen zerfallen in zwei einander untergeordnete Gattungen a) vollkommene und b) unvollkommene. Die vollkommenen Consonanzen sind der Einklang, die Octave und die Quinte; die unvollkommenen die große Terz, die kleine Terz, die große Sexte und die kleine Sexte.

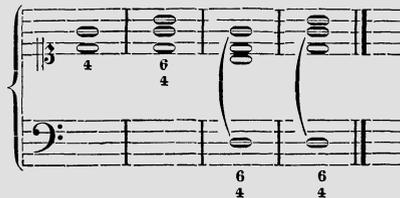
II. Die Dissonanzen sind ohne Einteilung folgende: der halbe Ton, der ganze Ton, die kleine Septime und die große Septime.

III. Zu jener dritten Klasse, welche gleichsam zwischen den Consonanzen und Dissonanzen steht, rechnen wir die reine Quarte und den *tritonus* mit der verminderten Quinte. Obwohl die erstgenannte, die reine Quarte, wie wir oben gesehen haben, als Umkehrung der reinen Quinte zu den ursprünglichen Intervallen zu zählen ist und in dem einfachen Schwingungsverhältnis 3 : 4 steht und jene beiden anderen Intervalle erst mittelbar entstanden sind und die compliciertesten Schwingungszahlen der diatonischen Tonleiter (nämlich 32 : 45 und 45 : 64) aufweisen, so werden dennoch alle drei in gewissen weiter unten zu besprechenden Fällen als unvollkommene Consonanzen, in anderen dagegen als wirkliche Dissonanzen behandelt. Der Deutlichkeit wegen bespreche ich hier die betreffenden Intervalle einzeln:

a) Die reine Quarte ist stets Dissonanz im zweistimmigen Satz,



und ferner dann im drei-, vier- und mehrstimmigen, wenn der tiefere ihrer beiden Töne zugleich der tiefste eines drei-, vier- und mehrstimmigen Zusammenklanges ist, also stets im Sext-Quarten-Accord, wie hier:



Als unvollkommene Consonanz erscheint sie dagegen, wenn sie von zwei Mittel- oder Oberstimmen hervorgebracht wird. Fügen wir also jenen obigen Tonverbindungen einen tieferen consonierenden Ton hinzu, so verliert die dann in der Mitte oder oben belegene Quarte ihre dissonierende Eigenschaft und wird zur unvollkommenen Consonanz.



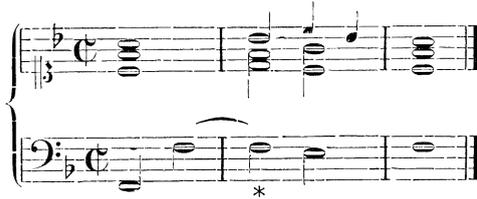
Diese Erscheinung lässt sich auf folgende Weise erklären: wir sehen die tiefste Stimme eines Zusammenklanges als den Grund an, auf welchem die höheren Stimmen aufgebaut sind, und messen von diesem Grunde aus die Töne. Setzen wir nun zu einer Quarte einen dritten tieferen Ton, der mit jedem der beiden Quartentöne consoniert (also entweder die tiefere Octave oder die tiefere Sexte des höheren Quartentones), so hört das Ohr im ersteren Falle vom Bass aus gemessen eine Quinte und eine Octave, im anderen eine Terz und eine Sexte, und die zwischen den beiden Oberstimmen liegende Quarte scheint gänzlich zu verschwinden.

Ein solches Verschwinden der Dissonanz durch einen hinzutretenden Basson geschieht selbstverständlich nur bei der Quarte, die ja ihrem Wesen nach eigentlich Consonanz ist. Etwas anderes ist es dagegen, wenn zwei Oberstimmen in einem wirklich dissonierenden Verhältnis stehen, z. B. eine Secunde oder Septime bilden. Diese Intervalle können sich ihrer viel complicierteren Schwingungszahlen wegen, und da sie thatsächlich Dissonanzen sind, niemals dem Gehöre entziehen. Eine eigentümliche Ausnahme hiervon macht indessen die übermäßige Quarte (der *tritonus*) mit ihrer Umkehrung, der verminderten Quinte, worüber weiter unten gesprochen wird.

Wenn oben gesagt wurde, dass jener in der Tiefe hinzuzufügende Ton ein mit den Quartentönen consonierender sein müsse, so ist dies allerdings der häufigere und natürlichere Fall. In den beiden folgenden Beispielen dissoniert jedoch derselbe, und zwar im Beispiel A zum oberen, im Beispiel B zum tieferen Tone der Quarte. Und auch in diesen Fällen ist die Quarte in den beiden Oberstimmen als unvollkommene Consonanz zu behandeln, wie folgt:



Ferner kann auch der Fall eintreten, dass der tiefere Quartenton, welcher im Bass die Vorbereitung und Auflösung verlangt, in einer Oberstimme verdoppelt wird, was bei allen anderen dissonierenden Intervallen sonst verboten ist, wie hier:

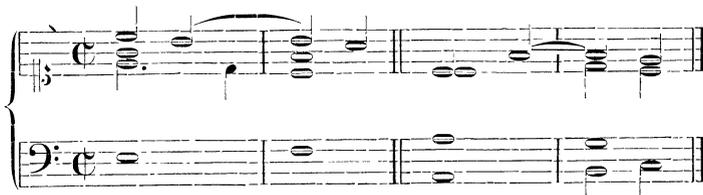


Nach dem vorausgeschickten ist also die Regel über die Quarte in der Kürze: die Quarte dissoniert, wenn ihr tieferer Ton im Basse liegt, consoniert dagegen, wenn sie von den Mittelstimmen oder von einer Mittel- und der Oberstimme gebildet wird.

b) der *tritonus* und die Umkehrung desselben, die verminderte Quinte, sind von den alten Componisten nur in seltenen Fällen als wirkliche Dissonanzen auf *arsis* gebraucht worden. Ihre Anwendung wäre nach den weiter unten (Zweistimmiger Contrapunkt, vierte Gattung) auseinander gesetzten Regeln, a) zweistimmig, wie hier:



b) mehrstimmig, d. h. mit begleitenden Stimmen, diese:



In den streng kirchlichen Meisterwerken des sechzehnten Jahrhunderts findet man diese Art indessen selten. Zwischen zwei Mittelstimmen aber, oder zwischen einer Mittel- und der Oberstimme kommen beide Intervalle verhältnismäßig häufig vor und haben dann, wie die reine Quarte, die Rechte einer unvollkommenen Consonanz. Der sie begleitende Basston muss aber mit jedem ihrer Töne in einem consonierenden Verhältnis stehen. Es giebt demnach nur eine Art der Verbindung, in welcher sie anwendbar sind, nämlich:



Dies ist nach der modernen Harmonielehre die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges, d. h. der Sexten-Accord, welcher durch die Verbindung von kleiner Terz und grosser Sexte entsteht.

Die Einteilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen hat sich zu allen Zeiten danach gerichtet, welche Intervalle man als die von der Natur gleichsam gegebenen ansah, nach denen man die Tonleiter berechnete. Dies war im Altertum die Quarte und die Quinte. Aus einer Folge von Quinten und Quartan, oder umgekehrt von Quartan und Quinten, erhielten die Griechen, wie wir oben S. 18 gesehen haben, die sieben Stufen der diatonischen Tonleiter; ihnen waren daher nur diese beiden Intervalle Consonanzen und alle anderen als mittelbar gefundene Intervalle Dissonanzen. Diese von PYTHAGORAS stammende Lehre erhielt sich, so lange man einstimmige Musik machte, also etwa bis ins dreizehnte Jahrhundert hinein.

Als man zu dieser Zeit aber anfang, zwei- und mehrstimmig zu singen und die bisher von HUCBALD und GUIDO gebrauchten Verbindungen der Stimmen in Octaven, Quartan und Quinten nicht mehr dem musikalischen Gefühle genügten, räumte man auch anderen Intervallen das Recht der Consonanz ein. FRANCO VON COELN war einer von den ersten, welche die alte Lehre verliessen und nur nach dem Gehöre urteilend, die Terzen den Consonanzen zuzählten. Er sagt: *Concordantia dicitur esse quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Discordantia vero e contrario dicitur, scilicet quando duae voces sic conjunguntur, quod discordant secundum auditum.* „Eine Concordanz entsteht, wenn zwei oder mehrere Stimmen, zu gleicher Zeit vorgetragen, für das Gehör zusammenstimmen, d. h. nach dem Gehör sich ausgleichen können. Discordanz sagt man aber im Gegenteil, wenn zwei Stimmen nämlich so verbunden werden, dass sie für das Gehör nicht übereinstimmen.“ Und dann giebt er uns folgende Einteilung der Intervalle: 1. Consonanzen a) vollkommene: Einklang und Octave, b) mittlere: Quinte und Quarte, c) unvollkommene: grosse und kleine Terz. 2. Dissonanzen a) unvollkommene: grosse und kleine Sexte, b) vollkommene: halber Ton, ganzer Ton, *tritonus*, (verminderte Quinte,) kleine Septime, grosse Septime.\*) Da die Theoretiker aber trotz der ver-

\*) Vergl. „*Franconis de Colonia artis cantus mensurabilis caput XI, de dis-cantu et ejus speciebus.* Text, Übersetzung und Erklärung von H. BELLEMANN“ in der

änderten Praxis bei der alten Berechnung der Scala verharren, so herrschte im Laufe der nächsten Jahrhunderte ein Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis. Die Theoretiker wurden allerdings durch die letztere gezwungen, ihre Lehre zu erweitern; da sie aber nicht im Stande waren, dieselbe wissenschaftlich zu begründen, so begegnen wir bei ihnen mancherlei Abweichungen von einander. Einige, wie z. B. der ANONYMUS II\*) und der Verfasser des dem FRANCO VON COELN zugeschriebenen *Compendium discantus* zählen die große Sexte mit den Terzen zu den Consonanzen, die kleine Sexte dagegen zu den Dissonanzen.\*\*\*) Trotz aller solcher Widersprüche ging die Praxis ihren sicheren Weg weiter, so dass sich in den Musikschulen des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts die Intervallenlehre in der Weise ausbildete, wie sie in den vorstehenden Zeilen vorgetragen ist, bis endlich im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts auch die Theorie die Verhältnisse in richtiger Weise berechnete, indem JOSEPH ZARLINO für die Terzen die natürlichen Zahlen 4 : 5 und 5 : 6 aufstellte, welche bereits im Altertum von DIDYMUS gekannt waren, aber weiter keine Beachtung fanden als bei der Berechnung der sogenannten Färbungen (*χρόαι*).\*\*\*)

MARCHETTUS VON PADUA, JOHANNES DE MURIS (beide im vierzehnten Jahrhundert) mit ihren Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern lehren alle schon übereinstimmend mit der Praxis der klassischen Zeit, dass die Terzen und Sexten Consonanzen seien, und JOHANNES DE MURIS weist der Quarte sogar schon jene eigentümliche Stellung zwischen den Consonanzen und Dissonanzen an, wie wir sie oben kennen gelernt haben.†) Hiernach ist es nicht richtig, wenn MARPURG und andere Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts sagen, dass GLAREAN der erste gewesen sei, der öffentlich gelehrt habe, dass die Terzen und Sexten zu den Consonanzen zu zählen seien. Wir

---

Festschrift zur dritten Säcularfeier des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1874. Die Abhandlung ist ebendasselbst auch separat erschienen.

\*) COUSSEMAKER *Scriptores* I. S. 311 u. 312.

\*\*\*) Vergl. des Verf. Aufsatz: „Über die Einteilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten“ in der Allgem. Musikal. Zeitung vom J. 1870, No. 11, 12 u. 13.

\*\*\*\*) Unter *χρόαι* verstanden die alten griechischen Musiker gewisse Abweichungen von der Reinheit der Intervalle, die wohl niemals praktische Anwendung gefunden haben. Über den Wert der *χρόαι* vergl. des Verf. oben angeführte Schrift: „Die Große der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie“, S. 74—77.

†) *Videtur quod diatessaron sub diapente non sit consonantia, quia diapente est prior consonantia quam diatessaron, sicut proportio sesquialtera: ergo diatessaron ante diapente non est consonantia sed post. In oppositum est Guido qui, in exemplo sui discantus prius posito, diatessaron praeposit ipsi diapente, etc. Joh. de Muris, Speculum musicae. Lib. VII. cap. VI. in E. DE COUSSEMAKER'S *Scriptores*, Band II. S. 389.*

sehen, dass dies schon viel früher geschehen ist. GLAREAN spricht sich aber mit großer Bestimmtheit und Klarheit über die Einteilung der Intervalle folgendermaßen aus:\*) „Die Reihe der Consonanzen teilen die Neueren so „ein, dass einige vollkommene, andere unvollkommene Consonanzen sind: alle „übrigen Intervalle heißen aber Dissonanzen. Vollkommene Consonanzen sind „folgende fünf: *Unisonus*, *Diapente*, *Diapason*, *Diapente cum diapason* und „*Disdiapason*, oder, wie wir heutzutage sagen: der Einklang, die Quinte, „die Octave, die Duodecime und die Doppeloctave . . . . . Unvollkommene „Consonanzen giebt es vier, die Terz, die Sexte, die Decime und die Tre- „decime, welche man wohl bei den Alten nirgends findet.“ Über die Disso- „nanzen heißt es weiter unten: „Dissonanzen, welche das Gehör stark tur- „bieren und beleidigen, sind sechs: die Secunde, die Quarte, die Septime, „die None, die Undecime und die Quartdecime. Wir sprechen aber von den „Intervallen, welche sich innerhalb der Grenzen einer Doppeloctave halten, „denn diejenigen Intervalle, welche darüber hinausgehen, bringen keine wahre „Mischung der Töne mehr hervor, obgleich einige consonieren, wie die Doppel- „octave mit der Terz (z. B. von *G* nach *h'*), die Doppeloctave mit der „Quinte (von *G* nach *d'*) und die Doppeloctave mit der Sexte (von *G* nach *e'*), „von denen man die mittlere (die Doppeloctave mit der Quinte) zu den voll- „kommenen, und die beiden anderen zu den unvollkommenen Consonanzen „zählt. Die Terz über der Doppeloctave gebrauchen zu unserer Zeit die „unterrichtetsten Musiker, seltner die Quinte und Sexte über der Doppel- „octave; ja nach meinem Urteile wenden sie sie zuweilen mehr aus dem „Grunde an, damit in der Höhe die höchsten Töne gleichsam zusammen- „spielen, als damit die Regel des Zusammenklanges und die wahre Verbin- „dung der Stimmen innegehalten werde. Aber die Darstellung aller dieser „Intervalle ist folgende:“

\*) *Dodecachordon* S. 26. *Consonantiarum autem ordinem ita dividunt Neoterici, ut aliae sint perfectae, aliae imperfectae consonantiae: Reliquae intercapedines omnes dissonantiae potius appellandae. Perfectae sunt quinque: Unisonus, diapente, diapason, diapente cum diapason, ac disdiapason; vel, ut nunc loquimur: unisonus, quinta, octava, duodecima, ac decimaquinta. — Imperfectae sunt quatuor, tertia, sexta, decima, ac decimatertia, quas nescio an apud veteres usquam reperias. Über die Dissonanzen heißt es: Dissonantiae, quae auditum vehementer turbant offenduntque, sunt sex: Secunda, quarta, septima, nona, undecima ac decimaquarta. Loquimur autem de intervallis quae intra disdiapason limites continentur. Nam quae ultra eveniunt intercapedines, veram phthongorum crasin ac commixtionem non habent, etiamsi aliquae consonent, ut decimaseptima (*G—h'*), decimanona (*G—d'*) ac vicesima (*G—e'*), quarum trium mediam inter perfectas numerant consonantias, extremas inter imperfectas: Et decimanseptimam nostra aetate doctissimi Symphonetae saepius usurpant, rarius autem decimanonam ac vicessimam, imo, quantum ego judico, magis hac de causa aliquando adsciscunt, ut in sublimi celsissimae velut colludent voces, quam ut constet concentus ratio, atque sonorum vera commixtio. Sed omnium harum sit haec descriptio. (Notenbeispiel s. o.)*

5 vollkommene Consonanzen. 4 vollkommene.

6 Dissonanzen.

Wenn zwei Stimmen gleichzeitig singen, so sind drei Fälle ihrer Bewegung möglich.

1. Beide Stimmen bewegen sich, sei es sprung- oder stufenweise, auf- oder abwärts in derselben Richtung. Dies ist die gerade Bewegung oder der *motus rectus*, wie in dem folgenden Sätzchen:

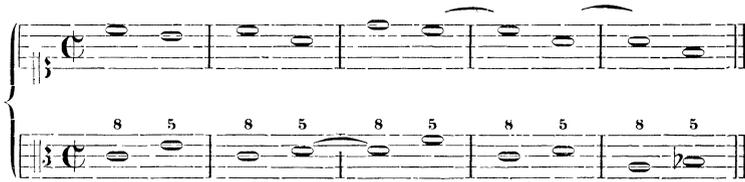
2. Bewegt sich dagegen eine Stimme sprung- oder stufenweise aufwärts, während die andere ebenfalls sprung- oder stufenweise abwärts geht, so ist dies die Gegenbewegung oder der *motus contrarius*, wie hier:

3. Bleibt eine der beiden Stimmen auf ihrem Tone liegen, während die andere sich auf- oder abwärts-, sprung oder stufenweise bewegt, so nennt man dies die Seitenbewegung oder den *motus obliquus*, wie hier:

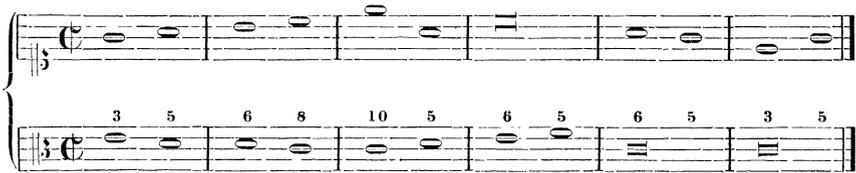
etc.

Alle mehrstimmige Musik ist aus verschiedenen Stimmen zusammengesetzt, deren gegenseitiges Verhältnis auf diesen drei Bewegungen beruht. Über die Anwendung derselben im Contrapunkt gelten folgende Regeln:

Regel 1. Von einer vollkommenen zu einer anderen vollkommenen Consonanz darf nur durch die Gegen- und Seitenbewegung fortgeschritten werden, z. B.



Regel 2. Von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Consonanz darf ebenfalls nur durch die Gegen- und Seitenbewegung gegangen werden, z. B.



Regel 3. Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen Consonanz kann man in allen drei Bewegungen gehen, z. B.



Regel 4. Von einer unvollkommenen zu einer anderen unvollkommenen Consonanz ebenfalls in allen drei Bewegungen, z. B.



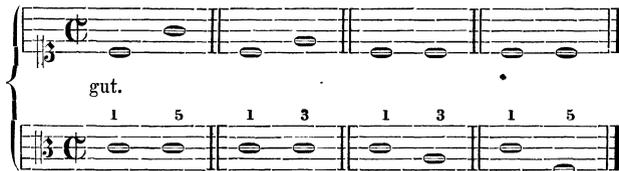
Hieraus sieht man, dass die Gegen- und Seitenbewegung in allen Fällen erlaubt ist, und nur verboten ist die gerade Bewegung zu einer vollkommenen Consonanz hin. Die Gegenbewegung lässt die Verschiedenheit der Stimmen am deutlichsten hervortreten; es ist daher ratsam, sie möglichst viel anzuwenden. Lange Zeit hindurch die Melodien in gerader Bewegung, besonders in gleichen Intervallen, Terzen und Sexten, nebeneinander fortgehen zu lassen, ist zwar kein Fehler, macht aber einen langweiligen und armseligen Eindruck.

Es sind diesen Gesetzen noch einige Beschränkungen hinzuzufügen, die besonders im zweistimmigen Satz zu beobachten sind.

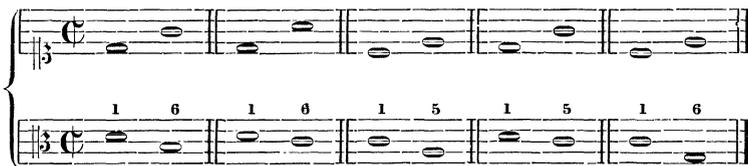
Der Sprung vom Einklang in ein anderes consonierendes Intervall in gerader Bewegung ist im zweistimmigen Satz nicht gut, und daher möglichst zu vermeiden, z. B.



Sehr wohl zulässig aber ist ein solcher Sprung, wenn eine von beiden Stimmen auf ihrem Tone liegen bleibt, d. h. also in der Seitenbewegung, z. B.



In der Gegenbewegung thut man wohl daran, ebenfalls Sprünge aus dem Einklange zu vermeiden, wobei es gleichgültig ist, ob nur eine oder beide Stimmen einen solchen Sprung machen. Von dieser letzten Regel findet man indessen sehr häufig Ausnahmen, weshalb wir sie weniger streng zu beobachten haben.\*)



Die älteren Italiener haben ferner die Octave auf dem guten Taktteil vermieden, wenn ihr die Decime in der Weise vorausgeht, dass die untere Stimme einen Schritt aufwärts, die obere einen Schritt abwärts macht; sie nannten eine solche Octave *Battuta*. Fux sieht selbst den Grund dieses Verbotes nicht vollkommen ein und stellt seinem Schüler den Gebrauch der-

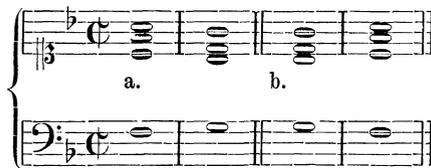
\*) In Bezug auf solche Sprünge sagt Fux: „Der Gang vom Einklang zu einer anderen Consonanz durch einen Sprung ist nicht erlaubt. Allein wenn dieser Sprung aus einem Teil des *Cantus firmus* besteht, welcher unveränderlich ist, so ist er allenfalls zu dulden. Anders verhält sich aber die Sache, wenn man nicht an einen Choralgesang gebunden ist, sondern in einer freien Composition die Stimmen nach Belieben führen kann.“ Da ist dann natürlich kein Grund vorhanden, dergleichen weniger schöne Fortschreitungen anzubringen. (*Grad. ad parnass.* S. 54 und 55, deutsche Ausgabe S. 73.)

selben frei.)\* Er fügt aber folgende Bemerkung bei: „Wenn die Octave so „beschaffen, dass die untere Stimme eine Stufe hinauf gehet, die obere aber „durch verschiedene Stufen herunter springet, so halte ich davor, dass solche „auch in vielen Stimmen nicht zu dulden sei.“ Dasselbe gilt natürlich auch vom Sprung in den Einklang — obgleich sich bei großer Vielstimmigkeit Ausnahmen nicht immer vermeiden lassen.



Regel 1. und 2. enthalten die bekannten Gesetze über den Gebrauch der Quinte und Octave. Während HUCBALD, GUIDO u. a. in ihren allerersten mehrstimmigen Versuchen die Stimmen gerade in Quinten-, Quart- und Octavenparallelen einhergehen ließen und auch die ältesten Mensuralisten kein Bedenken trugen, zwei und mehrere Quinten und, wenn auch seltner, mehrere Octaven unmittelbar nach einander im Zusammenklange zu setzen, so empfand man doch bald das ungenügende solcher Tonverbindungen. Schon im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts sehen wir durch JOHANN DE MURIS das Verbot der Quintenparallelen ausgesprochen,\*\*) welches im Laufe der nächsten Jahr-

\*) Ich finde diese Regel auch etwas streng; dennoch muss man aber zugeben, dass sie aus einer sehr richtigen Beobachtung entstanden ist. Wenn man z. B. im vierstimmigen Satze die beiden folgenden Dreiklänge mit einander verbindet:



so wird man bemerken, dass im Beispiel *a* der zweite Dreiklang bei weitem weniger voll, man könnte sagen, fast leer gegen den ersten klingt. Bei einer freien Composition, wo man nicht durch einen *Cantus firmus* gebunden ist, ist diese Wendung auf dem guten Taktteil nicht zu empfehlen. Dieselben Dreiklänge aber in umgekehrter Folge (im Beispiel *b*) sind dagegen von ausgezeichnet schöner Wirkung.

\*\*) Vergl. GERBERT *Script.* III. S. 306. JOH. DE MURIS nennt daselbst den Einklang, die Quinte und Octave vollkommene Consonanzen und sagt dann ferner: *Sciendum est etiam, quod discantus debet habere principium et finem per consonantiam perfectam. Debemus etiam binas consonantias perfectas seriatim conjunctas ascendendo vel descendendo prout possumus evitare.* „Auch ist zu wissen, dass der Gesang mit einer vollkommenen Consonanz beginnen und endigen muss. Auch müssen wir zwei vollkommene Consonanzen reihenweise verbunden, soviel als irgend möglich, auf- und abwärtssteigend

hunderte noch dahin verschärft wurde, dass man überhaupt die gerade Bewegung in eine Quinte und Octave, auch von anderen Intervallen aus als nicht zulässig fand. Man bezeichnete solche auf diese Weise erreichten Octaven und Quinten als verdeckte Octaven und Quinten. Im zwei- und dreistimmigen Satz hat man dieselben auch wo möglich gänzlich zu vermeiden, während im vier- und mehrstimmigen weniger Strenge nötig ist, da wir sie hier selbst bei den besten Componisten der classischen Zeit oft mit Freiheit angewendet finden. Der Grund, weshalb man die parallele Folge von vollkommenen Consonanzen zu vermeiden hat, ist bei beiden genannten Intervallen in der Eigentümlichkeit ihres Consonierens selbst zu suchen, d. h. in beiden Intervallen vermischen sich ihre Töne so vollkommen mit einander, dass, wenn zwei Stimmen in Octaven- und Quintenparallelen einhergehen, wir die Verschiedenheit zweier solcher Stimmen nicht mehr in genügender und befriedigender Weise mit dem Ohre wahrzunehmen im Stande sind. Bei der Octave ist dies selbstverständlich in noch höherem Maaße als bei der Quinte der Fall, weshalb Octavenparallelen in einem contrapunktisch gearbeiteten mehrstimmigen Satze ganz besonders unangenehm berühren, z. B. PALESTRINA I. No. 36:

Sopran.  
preces servi tu i

Alt.  
tu i

Tenor.  
Exaudi, Domine,

Bass.

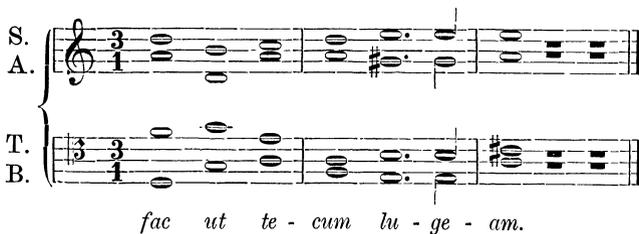
Aber auch bei der Quinte ist die Verschmelzung der Töne eine zu große, als dass bei einer parallelen Folge durch sie eine wirkliche Mehrstimmigkeit entstehen könnte. Man lasse z. B. auf einer Orgel einmal eine reine (d. h.

vermeiden.“ Nachdem das Quintenverbot einmal ausgesprochen war, fand es bald die allgemeinste Anerkennung, wenn wir auch anfangs, ja selbst noch im funfzehnten Jahrhundert, Verstößen gegen dasselbe begegnen. In einem vierstimmigen, ungefähr siebenzig *Alla-breve*-Takte langen Gesange von ADAM DE FULDA, „*O vera lux et gloria*,“ den uns GLAREAN (*Dodecachordon* S. 268) aufbewahrt hat, sind an sechs Stellen Quintenparallelen enthalten, die nach heutiger Ansicht keineswegs zu dulden sind. Diese Thatsache dürfte insofern von Interesse sein, als ADAM DE FULDA ein namhafter Theoretiker seiner Zeit war. Sein Traktat über Mensuralmusik ist vom J. 1490 und ist im 3. Bande der GERBERT'schen *Scriptores* S. 329—381 abgedruckt.

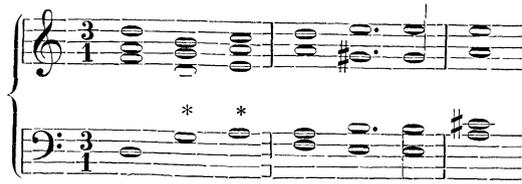
untemperierte, wirklich im Verhältnis 2 : 3 stehende) Quinte anschlagen und einige Zeit hindurch aushalten, so wird man sich, namentlich wenn der tiefere Ton naturgemäß ein wenig stärker als der höhere erklingt, von der vollkommenen Consonanz der Quinte bald überzeugen; und nun lasse man sprung- und stufenweise einige solcher zweistimmiger Quinten in demselben Verhältnis folgen, und man wird kaum noch eine Zweistimmigkeit wahrnehmen können. Das folgende Verhältnis, die Quarte (3 : 4) ist schon um so viel complicierter, dass sie eine vollkommene Verschmelzung und Vermischung ihrer Töne nicht mehr hervorbringt. Wir werden deshalb von einer Folge paralleler Quartan in Sexten-Accord-Folgen durchaus nicht unangenehm berührt:



Den neueren Theoretikern macht das Quintenverbot viel zu schaffen. Einige halten es für überflüssig und wollen es ganz abgeschafft wissen; das sind diejenigen, denen Schule und Kunstgesetze überhaupt ein Ärgernis sind und die für ihre kunst- und formlosen Instrumentalcompositionen auch dergleichen nicht nötig haben. Die anderen respektieren zwar das Quintenverbot, machen aber den alten Gesangmeistern den Vorwurf, dass sie dasselbe nur dem Buchstaben nach befolgt hätten. Zu dieser zweiten Klasse gehört z. B. A. W. AMBROS, der in seinem kleinen Schriftchen „Zur Lehre vom Quintenverbote“ (ohne Jahrz. Leipzig, Verl. von Heinr. Matthes) sagt: „Aber auch ihm (dem PALESTRINA) und seinen Zeitgenossen NANINI, MORALES u. s. w. ist es genug, wenn Quintenfortschreitungen für das Auge durch Kreuzung der Stimmen, durch sprungweise Fortschreitungen und dergl. vermieden werden. In PALESTRINA'S *Stabat mater* z. B. finden sich Stellen wie nachstehende:“



Und hierzu bemerkt er: „da ist nun freilich keine Quintenfortschreitung vor Augen; zieht man aber die Stimmen zusammen, so ergibt sich folgendes Resultat:“



Ja, AMBROS nimmt sogar daran Anstofs, wenn, wie im folgenden Beispiel A, durch Hinzutritt einer dritten Stimme oder durch plötzliches Pau-sieren des Basses, wie im Beispiel B, scheinbar im Clavierauszuge Quinten sichtbar werden:

Beispiel A.

Beispiel B.



Siehe hier den Clavierauszug:



Zum Glück ist das menschliche Ohr aber so eingerichtet, dass es im Stande ist, den Gang der einzelnen Stimmen zu unterscheiden. Auf Tast-instrumenten (Orgel oder Clavier und selbst im Orchester) klingen natürlich dergleichen Verbindungen oft schlecht und erregen bei denen Anstofs, welche die alten Gesangswerke nur vom Clavier her kennen.\*) Wer sie aber wirk-lich hat singen hören und selbst bei ihrer Ausführung, sei es singend oder dirigierend, thätig gewesen ist, wird nicht den geringsten Anstofs an einer

\*) Bei SEBASTIAN BACH finden sich bisweilen auch dergleichen scheinbare Quinten. Sein Sohn CARL PHIL. EM. hat die vierstimmigen Choralgesänge seines Vaters, („den Lieb-habern der Orgel und des Claviers zu gefallen“) auf zwei Systemen herausgegeben. In der Vorrede sagt er in Bezug auf jene oben erwähnten scheinbaren Quinten und Octaven: „den „Schwachsichtigen zu gefallen, welchen einige Satze unrichtig scheinen möchten, hat „man da, wo es nötig ist, die Fortschreitung der Stimmen durch einfache und doppelte „Striche deutlich angezeigt.“ (Leipzig, Breitkopf'sche Ausgabe von 1784.)

solchen Stimmenführung nehmen. Der Eintritt der dritten Stimme im Beispiel A ist sogar von ausnehmend schöner Wirkung.

Quinten zwischen denselben Stimmen in der Gegenbewegung, d. h. Quinten abwechselnd mit Duodecimen, sind im vier- und mehrstimmigen Satz ohne Bedenken zu schreiben, wie wir sie z. B. in den folgenden Takten zwischen Sopran und Bass sehen:



Auch wirkliche Quinten in der Gegenbewegung (nicht wie im letzten Beispiel die Abwechslung von Duodecime und Quinte) können vorkommen und sind sehr wohl erlaubt. Dieselben entstehen durch Übersteigen der Stimmen, z. B.



Es liegt aber in der Natur der Sache, dass dergleichen Wendungen nicht häufig vorkommen, und dass es auch keinen Zweck hat, dergleichen absichtlich zu suchen. Als Beispiel hierzu gebe ich einige Takte aus dem dritten Teil der vierstimmigen Motette *Homo natus de muliere* von ORLANDUS LASSUS:\*)

---

\*) *Orlandi Lassi musici praestantissimi Fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum 4. 5. 6. et 8. vocibus etc. Norimbergae 1582, No. XI.*

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in C major, 3/4 time. The lyrics are Latin: "e jus, ter-mi-nos e-jus ter- / e jus, con-sti-tu-i sti / con-sti-tu-i - sti ter-mi-nos e - / consti-tu-i - sti ter- etc." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Wir gehen nun zu den praktischen Übungen über.

### Erste Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

Note gegen Note.

Es ist hier die Aufgabe gestellt, zu einem *Cantus firmus* oder Choralgesang in ganzen Noten eine zweite ebenfalls in ganzen Noten singende Stimme hinzuzusetzen. Diese zweite Stimme oder der Contrapunkt muss mit dem *Cantus firmus* lauter consonierende Intervalle bilden, welche nach den obigen Regeln der Bewegung fortschreiten. Für die nächste Bearbeitung wollen wir die dorische Melodie aus Fux *Gradus ad Parnassum* (deutsche Ausgabe Tab. II, lateinische S. 43) wählen; sie hat, wie in dem Capitel über die Melodie angegeben ist, einen abwärtssteigenden Schluss, wir müssen daher dem Contrapunkt einen aufwärtssteigenden geben, so dass auf diese Weise der Schluss durch den Einklang oder die Octave gebildet wird, z. B.

A musical example showing two voices in C major, 3/4 time. The top voice is labeled "Cantus firmus" and has notes G4, A4, B4, A4, G4 with interval numbers 3, 3, 1 below. The bottom voice is labeled "Contrapunctus" and has notes E4, F4, G4, F4, E4 with interval numbers 6, 6, 8 below. The notes are whole notes.

Den Anfang der Composition machen wir mit einer vollkommenen Consonanz, am besten mit dem Einklang oder der Octave; doch ist es auch, wenn der *Cantus firmus* in der Unterstimme liegt, sehr wohl erlaubt, in den Contrapunkt die Quinte der Tonart (die Dominante) zu setzen, wie in dem ersten weiter unten folgenden Beispiel (vergl. S. 144) zu sehen ist, wo die Stimmen in der dorischen Tonart mit dem Zusammenklange  $d'-a'$  beginnen. Hierdurch wird gleich zu Anfang des Gesanges die Tonart in genügender Weise festgestellt.

Liegt der *Cantus firmus* in der Oberstimme, so kann man nur mit dem Einklang oder der Octave beginnen, da durch die Dominante oder die Quinte der Tonart, wenn sie unter den Grundton gesetzt wird, eine Quarte, d. h. eine Dissonanz entstehen würde. Wollte man für diese die wirkliche Unterquinte (im dorischen also  $g$ ) eintreten lassen, so würde der hierdurch entstehende Zusammenklang  $g-d'$  auf eine andere Tonart, nämlich auf die mixolydische hinweisen. Hiernach sind die regelrechten möglichen Anfänge im zweistimmigen Satze der dorischen Tonart bei zwei Stimmen folgende:

The image contains two musical staves, each with two parts. The top staff of the first example is labeled 'Contrapunctus.' and the bottom part is 'Cantus firmus.'. The top staff of the second example is labeled 'Cantus firmus.' and the bottom part is 'Contrapunctus.'. The notes are in a Dorian mode (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The first example starts with an octave (8) interval, and the second example starts with a fifth (5) interval.

und dies gilt natürlich auch von den anderen fünf Tonarten. — Im Verlauf der Composition sind die unvollkommenen Consonanzen den vollkommenen vorzuziehen, weil jene die Verschiedenheit der Stimmen mehr hervortreten lassen. Aus demselben Grunde ist der Einklang nur als Anfangs- und Schlussnote erlaubt und in der Mitte eines Gesanges in dieser ersten Gattung des zweistimmigen Contrapunctes gänzlich verboten.

Über die hinzuzufügende Stimme, den Contrapunkt, ist noch zu bemerken, dass man bei seiner Erfindung dieselben Gesetze über den melodischen Gebrauch der Intervalle, wie sie oben in dem Capitel über die Melodie aufgestellt sind, zu beobachten hat, mit der einzigen Ausnahme, dass es hier in dieser ersten einfachsten Gattung erlaubt ist, mehrere Male hintereinander denselben Ton zu setzen.

Soll ein zweistimmiger Satz aber wirklich wohltonend sein, so ist es notwendig, dass die beiden Stimmen in einem richtigen Verhältnis zu einander stehen und sich nicht zu weit von einander entfernen. Der Schüler muss deshalb bei seinen Übungen stets zwei neben einander liegende Stimmen verbinden, d. h. den Tenor mit dem Bass, oder den Alt mit dem Tenor, oder den Alt mit dem Sopran, nicht aber den Bass mit dem Alt, oder gar den



*Contrapunctus.* NB.

*Cantus firmus.*

Bei der Cadenz muss man dies aber durchaus vermeiden, es sei denn, dass der *Cantus firmus* selbst etwa unmittelbar vor dem Schluss einen größeren Sprung aus der Tiefe zu machen hätte. Solche Fälle sind indessen selten,

*Contrapunctus.*

*Cantus firmus.*

und auch hier lässt sich der Contrapunkt leicht so wenden, dass die Stimmen nicht in verkehrter Lage zu schließsen brauchen.

*Contrapunctus.*

*Cantus firmus.*

Liegt der *Cantus firmus* in der Oberstimme, so erfolgt der Schluss naturgemäß auf dem Einklang. Die Cadenz durch die Decime, Octave (im Dorischen *cis—e'*, *d—d'*) wie in dem folgenden Beispiel, ist nicht gut und bei den Übungen zu vermeiden, da man namentlich zum Schluss hin darauf zu achten hat, dass die Stimmen in einem angenehmen Verhältnis zu einander stehen und die Decimen als weiteste Entfernung zweier Stimmen von einander nur in der Mitte eines Satzes vorübergehende Anwendung finden dürfen.

*Cantus firmus.*

*Contrapunctus* nicht gut.

Nach diesen Angaben hat der Schüler nun sich selbst zu versuchen. Sollen seine Übungen aber wirklichen Nutzen bringen, so muss derselbe sich nicht damit begnügen, zu einem *Cantus firmus* nur einen Contrapunkt als Ober- und einen als Unterstimme zu setzen; dies gelingt auch dem Ungeübteren. Er muss vielmehr danach trachten, zehn, zwölf und noch mehr verschiedene zu erfinden, und, wenn vielleicht an einem Tage seine Erfindung ausbleibt, am folgenden neue Versuche anstellen. Hierbei ist es sehr zweckmässig, wenn er einen *Cantus firmus* in die Mitte eines grossen mit Notenlinien bezogenen Blattes schreibt und sich nun bemüht, so viel als irgend möglich verschiedene Ober- und Unterstimmen streng nach den Regeln hinzusetzen, wie das folgende Beispiel zeigt:

The image shows a musical score for a counterpoint exercise. It consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains a series of notes with figured bass numbers below them: 8, 6, 8, 10, 6, 6, 3, 3, 6, 6, 8. The second staff is an alto clef with a common time signature (C) and contains notes with figured bass numbers: 5, 3, 6, 6, 3, 3, 3, 6, 6, 6, 8. The third staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains notes with figured bass numbers: 5, 3, 3, 5, 3, 6, 3, 5, 6, 6, 8. The fourth staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains notes with figured bass numbers: 8, 5, 6, 8, 3, 3, 3, 3, 6, 6, 8. The fifth staff is labeled *Cantus firmus.* and contains a single line of notes. The sixth staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains notes with figured bass numbers: 1, 3, 3, 3, 6, 3, 6, 3, 3, 3, 1. The seventh staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains notes with figured bass numbers: 1, 6, 3, 3, 8, 6, 6, 6, 3, 3, 1. The eighth staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains notes with figured bass numbers: 8, 10, 6, 6, 10, 6, 10, 5, 3, 3, 1. The ninth staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains notes with figured bass numbers: 8, 10, 5, 3, 8, 6, 8, 6, 3, 3, 1. The tenth staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains notes with figured bass numbers: 8, 10, 5, 3, 8, 6, 8, 6, 3, 3, 1.

In gleicher Weise müssen auch die *cantus firmi* in den verschiedenen anderen Octavengattungen oder Tonarten bearbeitet werden. Es folgen die hierher gehörigen Beispiele aus FUX *Gradus ad Parnassum*, lateinische Ausgabe S. 51 u. f., deutsche Ausgabe Tab. II. und III., von denen ich indessen das zweite Sätzchen der mixolydischen Tonart etwas geändert habe.

**Phrygisch.**

*Cp.*

*C. f.* 5 8 3 5 8 3 3 8 6 8

*C. f.*

*Cp.* 8 3 8 6 3 10 5 3 3 1

**Lydisch.**

*Cp.*

*C. f.* 8 6 3 8 10 10 10 5 3 8 6 8

*C. f.*

*Cp.* 1 3 3 3 6 3 3 6 3 3 3 1

**Mixolydisch.**

*Cp.*

*C. f.* 8 3 3 8 5 3 5 3 3 8 5 6 6 8

*C. f.*

*Cp.* 1 6 6 3 6 10 5 6 3 3 6 3 3 1

**Aeolisch.**

*Cp.*

*C. f.* 8 3 6 3 3 6 3 5 6 6 6 8

*C. f.*

*Cp.* 1 3 3 6 6 8 10 10 5 3 3 1

**Ionisch.**

*Cp.*

*C. f.* 8 3 3 3 6 3 5 6 3 6 6 8

*C. f.*

*Cp.* 1 3 6 8 5 8 6 3 3 3 3 1

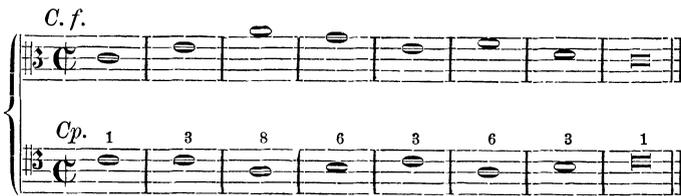
Es ist nicht nötig, diese Beispiele einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen. Nur in Bezug auf den Schluss, wie wir ihn im zweiten phrygischen und im zweiten lydischen Beispiele sehen, ist zu bemerken, dass derselbe allerdings musikalisch am befriedigendsten wirkt, wenn der aufwärtssteigende Leiteton von oben kommt, wie dies Cap. IX der Einleitung „Über die Einrichtung des Schlusses in der Mensuralmusik“ (vergl. S. 121 u. ff.)

angegeben ist. Der *Cantus firmus* lässt dies aber, wenn er in der Oberstimme liegt, nicht immer zu. Hätte man hier so schreiben wollen:



so würde im drittletzten Takte der Einklang zur Anwendung gekommen sein, welcher nach der Regel nur zum Anfang und zum Schluss gesetzt werden darf. — Es giebt noch andere Schlusswendungen im *Cantus firmus*, wo der aufwärtssteigende Schluss durch Tonica, Leiteton, Tonica im Contrapunkt ebenfalls nicht zulässig ist, z. B.

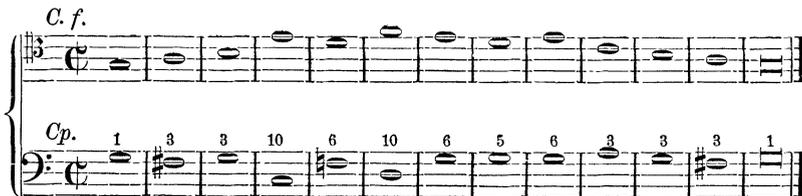
**Ionisch.**



Wollte man dem Tenor hier *c—h—c* geben, so würde im drittletzten Takt eine dissonierende Quarte entstehen. In solchen Fällen muss man nur darauf achten, dass der Leiteton im Contrapunkt wenigstens stufenweise erreicht wird. Ein Sprung in denselben ist immer schlecht.

In dem zweiten Beispiel der mixolydischen Tonart sehen wir ferner schon im viertletzten Takt *f* in *fis* erhöht, während nach der strengeren Regel das Kreuz nur in der Cadenz selbst gesetzt werden soll. Diese Ausnahme kann jedoch in der mixolydischen Tonart bisweilen gestattet werden, wenn *f* von oben kommend, wieder aufwärts steigt und in der anderen Stimme unmittelbar darauf *h* zu hören ist. In einem solchen Falle ist *fis* auch zu Anfang des Satzes nicht nur wohl erlaubt, sondern bisweilen sogar geboten, z. B.

**Mixolydisch.**



wo, wenn man hier im zweiten Takt *f* beibehalten wollte, der *tritonus* (*f—h*) zwischen den beiden Stimmen zum dritten Takte hin sehr unangenehm wirken würde, was man einen Querstand, ein unharmonisches Verhältnis nennt. — Im Verlauf des Gesanges muss dann aber in Rücksicht auf die Tonart wieder *f* gesetzt werden (Takt 5).

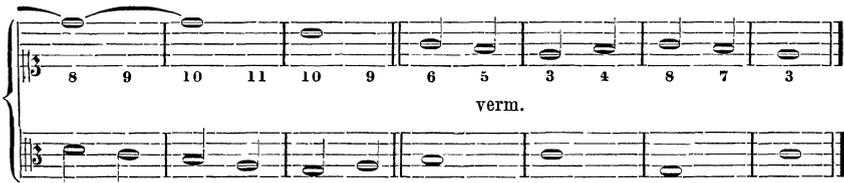
## Zweistimmiger Contrapunkt, zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.

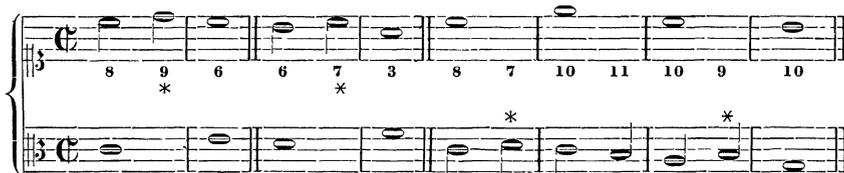
Während wir in der ersten Gattung des Contrapunktes noch keine Rücksicht auf die Einteilung der Takte nahmen, sondern nur auf jeden vollen Takt des *Cantus firmus* eine Consonanz in den Contrapunkt setzten, teilen wir in dieser zweiten Gattung den Takt in *arsis* und *thesis*, so dass wir den einfachen zweizeitigen Rhythmus erhalten. Unsere Aufgabe besteht jetzt darin, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in halben Noten zu erfinden, welche ohne Wiederholung einer Tonstufe eine fortlaufende Melodie bilden, wie das folgende kurze Sätzchen zeigt:

Hierbei hat man zu beobachten: Auf dem vollen Takt muss stets eine Consonanz stehen. Die schlechte Zeit (*thesis*) kann dagegen entweder von einer Consonanz oder einer Dissonanz eingenommen werden. Die Consonanz hat hier das Recht, sich nach den obigen vier Regeln frei weiter zu bewegen; die Dissonanz darf dagegen nur durchgehend gebraucht werden, d. h. sie muss von einer Consonanz stufenweise (sei es aufwärts oder abwärts) kommen und muss sich dann zu einer anderen Consonanz stufenweise in derselben Richtung weiterbewegen; z. B.

\*) Es wurde oben vom *tritonus* und der falschen Quinte gesagt, dass man sie als Dissonanzen fast gar nicht gebraucht findet. Dies bezieht sich indes nur auf die vorbereitete Dissonanz auf *arsis*; ihr Gebrauch durchgehend auf *thesis* ist sehr wohl gestattet.



Es ist wohl zu merken, dass dies nur auf die hier gezeigte Weise gesehen kann, und dass eine durchgehende Dissonanz nicht mit der Nebennote zu verwechseln ist. Hierunter verstehen wir ebenfalls eine Dissonanz auf der schlechten Zeit, welche sich aber nicht in derselben Richtung weiter bewegt, sondern wieder zu dem ersten Ton zurück geht oder bisweilen auch ein fremdes Intervall ergreift, z. B.



Die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts kannten zwar diese Art der Dissonanz auch, wandten sie indes nur bei schnelleren Notengattungen, Vierteln und Achteln, und selbst hier nur selten an.

Setzen wir auf den schlechten Taktteil eine Consonanz, so haben wir in Rücksicht darauf, dass der gute Taktteil (die *arsis*) mehr als die *thesis* ins Gehör fällt, einige Vorsicht anzuwenden; es hebt nämlich eine auf der schlechten Zeit stehende Consonanz nicht die fehlerhafte parallele Bewegung zweier auf der guten Zeit stehender vollkommener Consonanzen auf. Das folgende Beispiel enthält eben so sehr Quinten und Octaven,



wie dieses in ganzen Noten:



Fux sagt aber, wenn der Sprung von *arsis* zu *thesis* im Contrapunkt größer als die Terz sei, so würde die falsche Fortschreitung durch die Verschiedenheit der Stimmen verdeckt. Ganz können wir ihm hierin nicht beipflichten, wenigstens ist es nicht zu gestatten, dass eine solche Wendung mehrere Male unmittelbar hintereinander vorkommt, z. B.

A musical score in G major, 3/4 time, showing a sequence of chords. The upper staff has notes with fingerings: 8, 5, 8, 5, 8, 8, 5, 8, 7, 3. The lower staff has notes with fingerings: 8, 5, 8, 5, 8, 8, 5, 8, 7, 3. Labels 'schlecht.' and 'zu dulden.' are placed under the first and last chords respectively.

Verdeckte Quinten werden dagegen, wie in dem folgenden Beispiel, durch eine passende Consonanz auf dem schlechten Taktteil gänzlich aufgehoben, wie hier:

A musical score in G major, 3/4 time, showing a sequence of chords. The upper staff has notes with fingerings: 6, 5, 6, 5, 6, 5. The lower staff has notes with fingerings: 6, 5, 6, 5, 6, 5. Labels 'schlecht.', 'gut.', and 'gut.' are placed under the first, second, and third chords respectively.

Auf der schlechten Zeit ist es erlaubt, den Einklang, der in der vorigen Gattung gänzlich verboten war, zu setzen; auch hierdurch können sonst fehlerhafte Fortschreitungen gut werden, z. B.

A musical score in G major, 3/4 time, showing a sequence of chords. The upper staff has notes with fingerings: 3, 5, 3, 5, 3, 1, 5, 3, 1, 5. The lower staff has notes with fingerings: 3, 5, 3, 5, 3, 1, 5, 3, 1, 5. Labels 'schlecht.' and 'gut.' are placed under the first and fourth chords respectively.

Bei der Anwendung des Einklanges muss man aber immer vorsichtig zu Werke gehen und besonders darauf achten, dass der Contrapunkt wirklich melodisch schön geführt wird, d. h., dass derselbe, wenn er einen Sprung in den Einklang gemacht hat, sich dann nicht in derselben Richtung weiter bewegt, was ungraziös ist, z. B.

A musical score in G major, 3/4 time, showing a sequence of chords. The upper staff has notes with fingerings: 1, 1, 1, 1. The lower staff has notes with fingerings: 1, 1, 1, 1. Labels 'unschön.', 'etc.', 'unschön.', and 'etc.' are placed under the first, second, third, and fourth chords respectively.

Eine gute Anwendung des Einklanges findet dagegen immer statt, wenn der Contrapunkt sich nach dem Sprunge in denselben (sei es auf- oder abwärts) stufenweise wieder zurückwendet, z. B.

oder, wenn die halben Noten in der Unterstimme stehen, wie hier:

Der Anfang muss auch in dieser Gattung des Contrapunktes durch eine vollkommene Consonanz gebildet werden; doch ist es nicht nötig, dass beide Stimmen zu gleicher Zeit beginnen, es klingt im Gegenteil anmutiger, wenn die zweite erst nach einer halben Pause einsetzt, z. B.

Liegt der *Cantus firmus* in der Unterstimme, so singt der Contrapunkt im vorletzten Takte durch Quinte und Sexte zur Octave aufwärts, wie im Beispiel A. Wenn aber die Stimmen umgekehrt liegen, so ist es oft sehr schwierig, die halbe Notenbewegung beizubehalten. Man darf daher in diesem Takte ausnahmsweise eine ganze Note setzen (Beispiel B). Sonst muss aber überall die vorgeschriebene Bewegung streng durchgeführt werden.

Der Schüler hat diese Gattung in derselben Weise wie die erste zu üben; es werden sich hier mit Leichtigkeit zwei, dreimal mehr Contrapunkte als in jener erfinden lassen; z. B.

Dorisch.

The image displays a musical score for the Doric mode, consisting of ten staves. The first seven staves are grouped together and contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The eighth staff is labeled *Cantus firmus.* and contains a single melodic line. The ninth and tenth staves are labeled *Battuta.* and *Batt.* respectively, and contain rhythmic patterns with asterisks marking specific notes. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Es folgen Beispiele in den anderen Tonarten über die in Fux *Gradus ad Parnassum* gegebenen *cantus firmi*.

**Phrygisch.**

First system of musical notation for the Phrygian mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of whole notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

Second system of musical notation for the Phrygian mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass staff contains a sequence of whole notes: B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1.

**Lydisch.**

First system of musical notation for the Lydian mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass staff contains a sequence of whole notes: C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1.

Second system of musical notation for the Lydian mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of whole notes: C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0.

Third system of musical notation for the Lydian mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of whole notes: C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0.

Fourth system of musical notation for the Lydian mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of whole notes: C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0.

**Mixolydisch.**

The first system of musical notation for the Mixolydisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is C major (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

The second system of musical notation for the Mixolydisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is C major (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

The third system of musical notation for the Mixolydisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is C major (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

The fourth system of musical notation for the Mixolydisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is C major (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

**Aeolisch.**

The first system of musical notation for the Aeolisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is C major (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

The second system of musical notation for the Aeolisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is C major (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music features a series of chords and single notes, primarily in the lower register of the bass staff.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music continues with chords and single notes, showing some melodic movement in the upper staff.

**Ionisch.**

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music features a series of chords and single notes, primarily in the lower register of the bass staff.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music continues with chords and single notes, showing some melodic movement in the upper staff.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music continues with chords and single notes, showing some melodic movement in the upper staff.

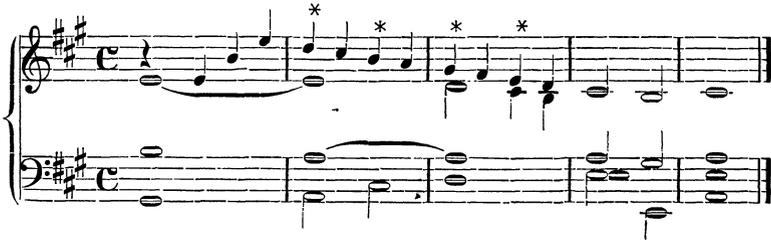
The sixth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music continues with chords and single notes, showing some melodic movement in the upper staff.



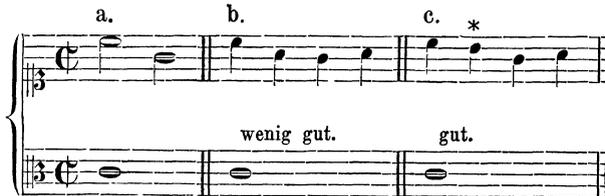
note der älteren Componisten, die *Cambiata*, worunter dieselben etwas anderes als die heutigen Compositionslehrer verstanden. Heut zu Tage pflegt man nämlich eine durchgehende Dissonanz, welche durch Zufall auf der guten Zeit zu stehen kommt, eine Wechselnote zu nennen, z. B. im Bass des folgenden Satzes die mit einem Sternchen \* bezeichneten Töne:\*)



Ebenso in der Oberstimme des folgenden Satzes:



Bei den älteren Componisten galt jedoch folgendes: Man hielt einen Sprung bei schnelleren Notengattungen (Vierteln) von der schlechten Zeit in die gute für leichter als umgekehrt. Steht nun in einem Takt mit Viertelbewegung z. B. auf dem ersten Viertel der Ton *c* und das dritte Viertel soll von diesem eine reine Quarte tiefer entfernt liegen, also *g* sein, so versteht es sich von selbst, dass die Viertel nicht stufenweis fortschreitend den bezeichneten Ton erreichen können, sondern an einer Stelle einen Terzensprung machen müssen. Diesen Sprung setzte man bei weitem lieber vom zweiten zum dritten, als vom ersten zum zweiten Viertel, auch wenn dadurch das zweite Viertel in ein dissonierendes Verhältnis zu den übrigen Stimmen tritt, und es streng nach der Regel stufenweis weiter schreiten müsste.



Im Beispiel a stehen zwei halbe Noten, bei b sind Viertel dazwischen gesetzt und zwar nach der ursprünglichen Regel auf dem zweiten Viertel eine

\*) Vergl. TUERK, kurze Anweisung zum Generalbassspielen, Halle u. Leipzig 1791, S. 40.

Consonanz. Da aber hierdurch ein unbequemer Sprung vom ersten zum zweiten Viertel entsteht, so hat man in c durch die mit \* bezeichnete Dissonanz den Sprung vom zweiten zum dritten Viertel verlegt. Diese an Stelle einer Consonanz auf der schlechten Zeit stehende Viertelnote hieß Wechselnote. Man findet fast ohne Ausnahme, dass die dem Sprunge folgenden drei nächsten Noten wieder stufenweise aufwärts steigen, so dass durch die Anwendung der Wechselnote fast immer diese Wendung entsteht:



Es sei hier gleich bemerkt, dass die Wechselnote eben so gut wie auf dem zweiten auch auf dem vierten Viertel des Taktes stehen kann; ihr Zweck ist, bei schnellerer Bewegung der Töne, den Sprung von einer betonten zu einer weniger betonten Note zu vermeiden, und die Componisten des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts duldeten der leichteren Ausführbarkeit und Sangbarkeit wegen lieber die kurze Dauer der dadurch entstehenden Dissonanz, als dass sie ihren Sängern eine un bequem auszuführende Tonfolge zumuteten. In den beiden folgenden angefangenen Sätzen ist die Wechselnote bei den mit einem Sternchen \* bezeichneten Stellen angewandt.



Die Wechselnote wurde ganz wie eine Consonanz behandelt und auch in mehrstimmigen Compositionen, in denen eine oder mehrere Stimmen durchgehende Noten zu singen hatten, nahm man keine Rücksicht auf ihr dissonierendes Verhältnis, wie die folgende Stelle aus der Motette *Ego sum panis* von PALESTRINA zeigt:\*)

\*) Vergl. hierüber und über andere ähnliche Stellen bei PALESTRINA, ORLANDUS LASSUS u. A. des Verf. Aufsatz „Die Wechselnote oder *Cambiata* bei den Componisten des sechzehnten Jahrhunderts“ in No. 49 u. 50 der Allg. Musikal. Zeitung, Jahrgang 1869.

(pa) nis vi vus. Pa-  
 nis vi vus. Patres  
 e - go sum pa nis vi etc.  
 pa nis vi vus. Pa tres

Merkwürdiger Weise ist der unter den neueren Componisten durch seine Geschicklichkeit hervorragende CHERUBINI entschieden gegen ihren Gebrauch. Er sagt S. 19 seines *Cours de contre-point* über sie: „durch die häufigen „Beispiele von Ausnahmen dieser Art, welchen man in den Werken der clas- „sischen Autoren selbst begegnet, und durch den häufigen Gebrauch, den sie „von dieser Ausnahme gemacht, könnte man sich berechtigt glauben, die „Licenz in eine Regel zu verwandeln; und man würde sehr Unrecht haben. „Ich wenigstens kann nicht gestatten, dass eine solche Freiheit durch eine „Regel als gut aufgenommen, ja nur geduldet werde im strengen Satze. Ich „habe aber den Schülern solche Fälle aus den Werken älterer Meister vor- „führen wollen, damit sie wissen, woran sie sich zu halten haben, wenn sie „ihnen zufällig begegnen. Jedenfalls wüsste ich die so harte Verletzung der „Regel nicht zu rechtfertigen und die Tradition hat uns auch keine Gründe „überliefert, auf welchen dieses fehlerhafte (!) Verfahren unserer Alten „hätte beruhen können.“ Dieser Auffassung kann ich mich keineswegs anschließen. Es will mir im Gegenteil der Gebrauch der Wechselnote ein schöner Beweis scheinen, dass die älteren Componisten ihre Regeln über Harmonie und Melodie nicht vorurteilsvoll und befangen nur aus der Theorie der consonierenden und dissonierenden Intervalle ableiteten, sondern stets Gefühl und Ohr zu Rate zogen. Und hat nicht die neuere Musik ganz ähnliche Wendungen aufzuweisen, welche, nach CHERUBINI regelrecht gemacht, sehr unbeholfen klingen würden? hierhin rechne ich z. B. die in unseren Recitativen nicht selten vorkommende Wendung:\*)

\*) Im funfzehnten und -sechzehnten Jahrhundert findet man die Wechselnote nur abwärtssteigend angewandt; in modernen Compositionen ist sie aber auch recht gut aufwärtssteigend zu gebrauchen, z. B.

*Recitativo.*

Dieses kleine Recitativ würde nach CHERUBINI regelrecht sein, wenn man die Note bei \* in den Ton *a*, und die bei dem zweiten \* in den Ton *c* verwandelte; es würde aber dadurch sehr an Sangbarkeit verlieren. Auch in den HÄNDEL'schen Chören begegnen wir bisweilen eine den alten Componisten treu nachgebildete Wechselnote, z. B. im MESSIAS, „Durch seine Wunden sind wir geheilet.“

Alt.

Tenor.

Bass.

Wir gehen nun zur praktischen Ausführung unserer Aufgabe über und betrachten zunächst den Schlussfall. Liegt der *Cantus firmus* in der Unterstimme, so kann man im Contrapunkt folgendermaßen in die Octave aufsteigen:

Diese Wendungen sind alle wohl zu gebrauchen, obgleich bei der letzten gegen die Regel zweimal hintereinander auf dem ersten Viertel des Taktes



*Cantus firmus.*



Phrygisch.

The first system of musical notation for the Phrygisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a single half note G3.

The second system of musical notation for the Phrygisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff continues the sequence of eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass staff contains a single half note F2.

The third system of musical notation for the Phrygisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff contains a single half note G3. The bass staff continues the sequence of eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

The fourth system of musical notation for the Phrygisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff contains a single half note F4. The bass staff continues the sequence of eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Lydisch.

The first system of musical notation for the Lydisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a single half note G3.

The second system of musical notation for the Lydisch mode. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff continues the sequence of eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass staff contains a single half note F2.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of whole notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six measures of eighth notes, with a flat sign (b) appearing under the second-to-last measure.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of whole notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six measures of eighth notes.

Mixolydisch.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six measures of whole notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six measures of whole notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of whole notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six measures of eighth notes.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of whole notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six measures of eighth notes, with a sharp sign (#) appearing under the second-to-last measure.

**Aeolisch.**

First system of musical notation for Aeolisch. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with whole notes.

Second system of musical notation for Aeolisch. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with whole notes.

Third system of musical notation for Aeolisch. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with whole notes.

Fourth system of musical notation for Aeolisch. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with whole notes.

**Jonisch (transponiert).**

First system of musical notation for Jonisch (transponiert). The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with whole notes.

Second system of musical notation for Jonisch (transponiert). The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with whole notes.



Nach den Übungen dieser beiden letzten Gattungen in durchgehenden halben und Viertelnoten, kann der Schüler nun noch eine Übung im ungeraden (oder dreiteiligen,  $\frac{3}{2}$ ) Takt einschieben und zunächst drei halbe Noten gegen die (jetzt punktierten) ganzen Noten des *Cantus firmus* und dann sechs Viertel ( $3 \times 2$ ) setzen. Fux fasst sich über diesen Gegenstand sehr kurz. Ich lasse hier seine ganze Auseinandersetzung (*Grad. ad parn.*, Deutsche Ausgabe S. 77) folgen: „Hier sollte ich auch von der dreifachen Zeit reden, „da eine Note gegen drei gesetzt wird. Weil es aber als eine leichte Sache „von keiner Wichtigkeit ist, so habe ich es nicht für nötig befunden, des- „wegen eine besondere Lection anzusetzen. Die Erfahrung wird lehren, dass „wenige Beispiele ausreichend sind, die Sache verstehen zu lernen:



„Hier kann die mittlere Note, weil alle drei sich stufenweise bewegen, eine „Dissonanz sein; etwas anderes ist es aber, wenn die eine oder die andere „Note einen Sprung macht, in welchem Falle dann alle drei Consonanzen „sein müssen, wie aus dem oben gesagten hervorgeht.“\*) Selbstverständlich kann aber auch der Fall eintreten, dass auf der dritten Taktzeit eine durch-

\*) Fux, *gradus ad parn.* S. 63: „*Hic quoque dicendum esset de tempore ternario, ubi tres notae contra unam ponuntur. Quia autem ob rei facilitatem parvi est momenti res, operae pretium non arbitror, peculiarem ea causa lectionem statuere. Pauca exempla ad hujus rei intelligentiam sufficere modo compertum erit,* (siehe das Notenbeispiel oben) *ubi nota intermedia, quia omnes tres gradatim moventur, dissonantia esse potest; secus esset, si una vel altera saltaret ex his tribus, quo casu omnes tres consonantes esse oportere, ex jam dictis, constat.*“

gehende Dissonanz steht, wie in den beiden folgenden Beispielen über dem *Cantus firmus* der dorischen Tonart zu sehen ist:

Dorisch.

The image displays two musical examples in the Doric mode, each consisting of two staves. The top staff of each example contains a *Cantus firmus* (a six-note melodic line), and the bottom staff contains a counter-melody. The first example shows a counter-melody that is mostly consonant with the *Cantus firmus*, but features a dissonance in the second measure. The second example shows a counter-melody that is mostly consonant with the *Cantus firmus*, but features a dissonance in the third measure. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/2.

Mit sechs Noten ist es nicht immer ganz leicht eine fließende Melodie zu erfinden, weshalb es sehr wohl anzuraten ist, dass der Schüler hier einige Beispiele ausarbeitet. Hier muss, wenn man ganz streng zu Werke gehen will, auf dem ersten, dritten und fünften Viertel eine Consonanz stehen, während auf dem zweiten, vierten und sechsten durchgehende Dissonanzen (mit Einschluss von Wechselnoten) gesetzt werden können. In derselben Weise aber, wie es in der dritten Gattung gestattet war, ausnahmsweise auch dem dritten Viertel gelegentlich eine durchgehende Dissonanz zu geben, so kann es hier auch mit dem dritten und fünften Viertel geschehen.

Phrygisch.

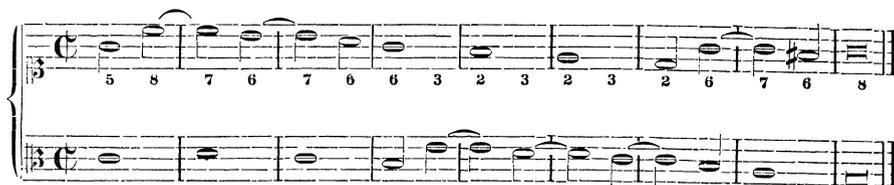
The musical score is titled "Phrygisch." and is written in 3/2 time. It consists of four systems, each with two staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. The second system continues the melody and harmony. The third system shows the bass staff with a melodic line and the treble staff with a harmonic line. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

### Vierte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

#### Syncopen.

Bis jetzt haben wir die Dissonanz nur schnell vorübergehend (durchgehend) auf der unbetonten Zeit des Taktes kennen gelernt. Soll sie auf der guten Zeit, auf *arsis*, stehen, so bedarf sie der Vorbereitung und Auflösung. Die Vorbereitung besteht darin, dass eine der beiden Stimmen, welche auf der *thesis* eines Taktes in einem consonierenden Verhältnis standen, während der folgenden *arsis*, auf welcher die Stimmen in ein dissonierendes Verhältnis treten sollen, auf ihrer Tonhöhe liegen bleibt. Die Auflösung geschieht durch

das Herabsteigen dieser Stimme um eine Stufe in ein consonierendes Intervall auf der nächstfolgenden *thesis*, z. B.

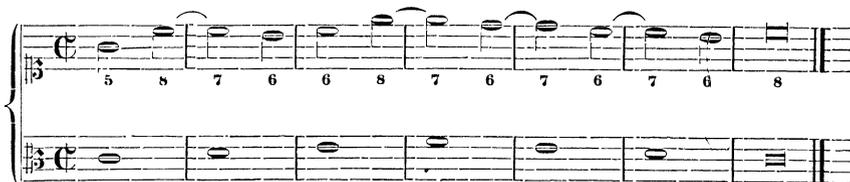


Bei einem jeden dissonierenden Intervall bedarf entweder die tiefere oder die höhere Stimme einer solchen Vorbereitung und Auflösung. Dies ist bei den verschiedenen Intervallen verschieden.

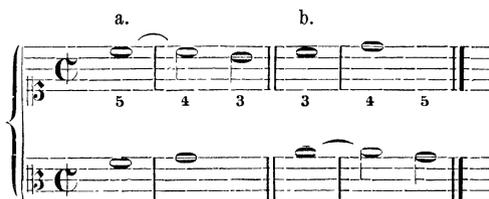
1. In der Secunde muss die tiefere Stimme vorbereitet und aufgelöst werden; ihre Auflösung ist also die Terz, z. B.



2. Die Septime ist die Umkehrung der Secunde; sie verlangt daher auch die umgekehrte Vorbereitung und Auflösung wie jene, d. h. sie muss in der Oberstimme gebunden werden, und ihre Auflösung ist die Sexte, z. B.

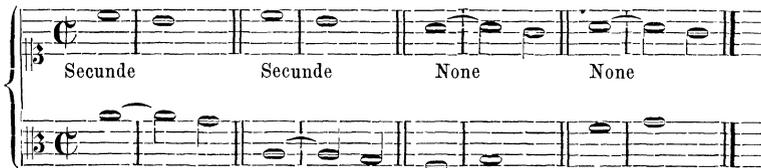


3. Die Quarte lässt beide Auflösungen zu. Entweder wird sie in der Oberstimme gebunden, (und dies ist häufiger der Fall); dann ist die Auflösung die Terz (Beispiel a). Oder sie wird in der Unterstimme gebunden; dann ist die Auflösung die Quinte (Beispiel b.)



4. Die übermäßige Quarte wurde von den Componisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nicht gern als Dissonanz auf der guten Zeit gebraucht, worüber schon S. 130 gesprochen. In jedem Falle muss sie wie die reine Quarte im vorhergehenden Beispiel a behandelt werden, d. h. ihre Oberstimme muss gebunden werden und die Auflösung die Terz sein. Der umgekehrte Fall, dass die Unterstimme gebunden wird und die Quinte die Auflösung ist, ist wenigstens im zweistimmigen Satze nicht wohl gestattet.

5. Die None unterscheidet sich von der Secunde nicht durch den um eine Octave größeren Abstand ihrer Glieder, sondern dadurch, dass bei ihr der obere Ton der zu bindende und aufzulösende ist, während es bei der Secunde der untere war. Die None ist demnach eine Secunde, die sich je nach der Entfernung ihrer Glieder in die Octave oder den Einklang auflöst, während die unter No. 1 genannte Secunde sich je nach der Entfernung ihrer Glieder in die Terz oder die Decime auflöst. So kann es kommen, dass wir ein Intervall, welches dem Abstand seiner Töne nach None ist, Secunde nennen müssen und umgekehrt.\*)



Die None ist nicht so häufig angewandt worden, als die übrigen dissonierenden Verhältnisse. Im zweistimmigen Satze hat man sie eigentlich gänzlich zu vermeiden; soll sie aber dennoch einmal ausnahmsweise in Rücksicht auf eine fließende und angenehme Melodie im Contrapunkte Anwendung finden, so darf sie niemals durch die Octave vorbereitet werden, sondern es muss dies stets durch ein Intervall geschehen, welches, wenn man die Bindung aufhebt, die Stimmen in der Gegenbewegung erscheinen lässt, z. B.



\*) In einem dissonierenden Verhältnis pflegt man denjenigen Ton, welcher der Vorbereitung und Auflösung bedarf, als den dissonierenden (als die Dissonanz) zu bezeichnen. Man sagt daher, in der Secunde dissoniert die Unterstimme zur Oberstimme, welche erstere sich in die Terz auflösen muss; in der None dissoniert dagegen die Oberstimme, deren Auflösung die Octave ist, u. s. w. — Ebenso wird in mehrstimmigen Tonverbindungen die

Nach den vorangegangenen Auseinandersetzungen über die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen ist jetzt die Aufgabe gestellt, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in halben Noten zu setzen, von welchen die zweite des Taktes mit der nächstfolgenden ersten zu einer *Syncope* verbunden ist. Der Anfang kann wie in der zweiten Gattung mit einer halben Pause gemacht werden, die dann eintretende halbe Note muss nach der bei der ersten Gattung aufgestellten Regel eine vollkommene Consonanz bilden. Die hieran gebundene Note auf *arsis* ist entweder Consonanz oder Dissonanz, und hat im ersteren Falle freie Bewegung; im anderen muss sie sich, wie oben angegeben, eine Stufe abwärts auflösen. Beim Schluss muss der aufwärtssteigende Leiteton die Auflösung der Septime in die Sexte (Beispiel a) oder der Secunde in die Terz (Beispiel b) sein:

Dies ist der richtige normale Schluss, wie er schon oben Cap. IX. der Einleitung S. 123 beschrieben ist, von dem man nur durch äußere Umstände gezwungen, abweichen darf. Ein solcher Umstand tritt ein, wenn der *Cantus firmus* in der Oberstimme liegt und derselbe vor dem abwärtssteigenden Leiteton einen Terzensprung abwärts macht, z. B.

Hier können wir auf der *arsis* des vorletzten Taktes nur dann eine Secunde bekommen, wenn wir sie durch eine andere Dissonanz, nämlich durch die Quarte vorbereiten, was natürlich ganz unerlaubt ist. Man thut daher wohl daran, bei den Übungen in dieser Gattung nur solche *Cantus firmi* zu wählen, welche unmittelbar vor dem abwärtssteigenden Leiteton die Terz oder den Grundton der betreffenden Tonart haben.

zu bindende und aufzulösende Note als die Dissonanz eines Accordes betrachtet, und dies auch hier in so fern mit Recht, als durch die Auflösung des betreffenden Tones (d. h. durch sein Hinuntersteigen um eine Tonstufe auf *thesis*) die Stimmen wieder in ein consonierendes Verhältnis zu einander treten.

Da man die Bindung der Note auf *arsis* als eine Verzögerung der vorhergehenden auf *thesis* ansieht, so ist es nicht gut, mehrere Male hintereinander dasselbe vollkommen consonierende Intervall auf dem schlechten Taktteil anzubringen.



Aus demselben Grunde lässt sich aber auch erklären, dass die Quinten, wie sie in dem folgenden Sätzchen vorkommen, bei aufwärtssteigender Bewegung beider Stimmen, obgleich sie auf dem guten Taktteil stehen, dennoch dem Ohre nicht unangenehm sind. Der Schüler muss aber solche Wendungen nicht zu häufig wiederholen, sondern immer nach einer anmutigen Abwechslung der Intervalle streben.



Den Einklang vermeidet man in der Mitte eines Gesanges natürlich immer gern, doch kann man ihn in dieser Gattung, wenn der Contrapunkt sonst gut und melodisch geführt ist, sowohl auf *arsis* als auch auf *thesis* setzen, da er in beiden Fällen durch die Seitenbewegung erreicht wird, z. B.



ihn jedoch mehrmals hintereinander (sowohl auf *arsis* als auf *thesis*) zu setzen verbietet sich nach den oben über den Gebrauch der vollkommenen Consonanzen ausgesprochenen Regeln von selbst.

Diese Gattung des Contrapunktes ist nicht ohne Schwierigkeit; sollte es daher einmal vorkommen, dass eine Bindung nicht angebracht werden kann,

so kann man ausnahmsweise nach der Art der zweiten Gattung zwei ungebundene halbe Noten setzen. Die Aufgabe besteht indessen gerade darin, die Gegenmelodie so zu legen, dass die Bindungen möglichst selten unterbrochen werden.

**Dorisch.**

The image shows a musical score for the Dorisch mode, consisting of eight staves. The top seven staves are arranged in a grand staff format, with the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) parts. The eighth staff is a separate bass line. The music is in C major (one sharp, F#) and common time (C). The notation includes various melodic lines with slurs and ties, and harmonic accompaniment. The eighth staff features a simple bass line with long notes.

**Phrygisch.**

The image shows a musical score for the Phrygisch mode, consisting of two staves. The top staff is in C major (one sharp, F#) and common time (C). It features a melodic line with slurs and ties, and a bass line with long notes. Below the melodic line, there is a sequence of numbers: 5 6 8 5 4 3 4 3 5 6 3 3 4 3 5 8 7 6 8. The bottom staff is a separate bass line with long notes.

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

Lydisch.

8 7 6 5 3 5 8 10 12 11 10 None 8 4 3 5 3

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

6 3 4 5 (2 3) 9 10 8 5 3 1 2 3 1

Mixolydisch.

8 5 3 4 3 5 6 3 5 3 6 7 6 3 5

7 6 8 6 5 6 8 6 7 6 8

1 3 2 3 2 3 1 3 6 3 5 6 5 6 (2 3) 9 10

8 5 3 5 6 8 6 3 2 3 1

**Aeolisch.**

5 8 6 5 6 8 6 5 6 5 3 6 5 6 7 6

7 6 7 6 7 6 8 1 3 6 5 3 5 6

5 6 8 5 6 3 2 3 2 3 2 3 2 3 1

**Ionisch (transponiert).**

8 7 6 5 8 6 5 6 3 5 8 5 3 5 6

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

2 3 6 8 6 3 2 3 2 3 1

## Fünfte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

Gemischte Noten.

Die oben beschriebene Auflösung der Dissonanzen ist die regelmässige. Es lässt sich aber auch eine unterbrochene Auflösung derselben anwenden, wenn man aus irgend einem Grunde dem Contrapunkt mehr Bewegung geben will, und zwar dadurch, dass man die Dissonanz auf der ersten halben Note des Taktes in zwei Viertel zerlegt, mit dem zweiten Viertel einen Sprung in ein anderes tiefer liegendes consonierendes Intervall macht und erst mit dem dritten Viertel die regelmässige Auflösung bringt. Das folgende Beispiel wird zur weiteren Erklärung hinreichend sein.

Contrapunkt mit regelmässiger Auflösung.



Mit unterbrochener Auflösung.



*Cantus firmus.*



In der PALESTRINA'schen Zeit ist diese Art der Auflösung noch sehr selten; ich hielt es aber dennoch für nötig, ihrer Erwähnung zu thun, da FUX in seinem *Gradus ad parnassum* den Gebrauch derselben gestattet. Sie häufig in den nun folgenden Übungen anzuwenden ist nicht ratsam, da man sie nur als eine zufällige Ausschmückung der Stimme anzusehen hat.

Dies vorausgeschickt, besteht die fünfte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes darin, dass die bisher einzeln geübten Gattungen gemischt gebraucht werden, und nach freier Wahl und eigenem Geschmack dem *Cantus firmus* eine rhythmisch selbstständige Melodie gegenüber gesetzt wird.

Die Cadenz ist hier stets nach der vierten Gattung des Contrapunktes mit der Bindung zu machen, so dass der aufwärtssteigende Leiteton die Auflösung einer im drittletzten Takte vorbereiteten Septime oder Secunde ist, z. B.



Dies ist die normale Art mit zwei Stimmen zu schliessen, von welcher man nur aus Not abweichen darf, wie dies schon S. 129 u. 174 gesagt ist. Man thut



2. Die Bindung (*syncope*) darf nur dann stattfinden, wenn auf der unbetonten oder zweiten Taktzeit (*thesis*) eine halbe Note steht. An diese halbe Note kann entweder, wie in der vierten Gattung, wieder eine halbe Note oder auch eine Viertelnote gebunden werden, z. B.



Dagegen ist es nicht gestattet, an eine auf einem schlechten Taktteil stehende Viertel-Note (d. h. an das zweite oder vierte Viertel im Takt) irgend eine andere Note, sei dieselbe Viertel-, Achtel- oder halbe Note zu binden, z. B.



und hieraus ergibt sich die Regel, dass überhaupt an eine Note auf *thesis* niemals eine längere, als sie selbst ist, auf *arsis* gebunden werden darf,



und ferner, dass diese anzubindende Note entweder eben so groß oder halb so groß wie jene auf *thesis* sein muss. Hiernach ist es also unerlaubt an eine ganze Note ein Viertel oder gar nur ein Achtel anzubinden u. dergl. m.\*\*)

\*) Bei den guten Componisten kommen freilich hin und wieder cadencierende Stellen ähnlich den folgenden vor.



In den Übungen muss der Schüler aber vorläufig dergleichen Wendungen gänzlich vermeiden und sich bemühen möglichst glattfließende Melodien zu erfinden.

\*\*) Gegen die Regel, dass an eine kurze Note keine lange angebunden werden soll, wird in der modernen Musik sehr oft gefehlt. Unter No. 2 wird ausgesprochen, dass im strengeren Style alle Noten durch zwei oder durch drei teilbar sein müssen. Dieses Gesetz finden wir in allen Compositionen des sechzehnten Jahrhunderts streng beobachtet. Die Mensuralnotation der damaligen Zeit ließ nicht einmal zu, dass man fünfteilige, sieben-teilige u. s. w. Noten schrieb, und zwar aus dem Grunde, weil der Punkt das einzige Verlängerungszeichen war, welches man hatte, und die Anwendung des Bogens (—) noch unbekannt war. Die neuere Musik trägt gar kein Bedenken z. B. so zu schreiben





3. Die mit dem vollen Takt beginnende (also aus *arsis* und *thesis* bestehende) ganze Note ist in dieser Gattung am besten zu vermeiden, da hierdurch der Contrapunkt leicht lahm in seiner Bewegung erscheint, wogegen zwei gebundene halbe Noten, die ebenfalls zusammen den Wert einer ganzen Note haben, aber umgekehrt wie jene aus *thesis* und *arsis* bestehen, stets von sehr angenehmer Wirkung sind.



4. Von Achtelnoten dürfen nur zwei hintereinander auf dem zweiten oder vierten Viertel des Taktes als eine kleine Verzierung oder Ausschmückung gebraucht werden, in welchem Falle dann auch die Nebennote gestattet ist, so z. B. bei der Cadenz, wie hier:



5. Ferner ist es gut, wenn sich der Schüler daran gewöhnt, so zu schreiben, dass der Sänger hinreichende Gelegenheit zum Atemholen hat. Bei den Dissonanzen auf *arsis* halfen sich die älteren Componisten zu diesem Zwecke dadurch, dass sie die Auflösung schon auf das zweite Viertel brachten und dann auf dem dritten Viertel denselben Ton wiederholten, z. B.



u. dgl. Ich glaube, dass man jetzt hierin selbst in der Instrumentalmusik über die Grenzen des schönen (und auch des fasslichen) hinaus geht, und halte es daher für wichtig, dass sich der Schüler bei seinen Übungen durch jene oben aufgestellten strengeren Regel bindet.

\*) Ganze Noten und noch längere (d. h. punktierte ganze Noten, doppelte u. s. w.) finden natürlich in mehrstimmigen Gesängen vielfache Anwendung. Die Regel oder besser der Rat, sie möglichst zu vermeiden, bezieht sich nur auf jene Contrapunkte, welche der Schüler gegen einen in ganzen Noten fortschreitenden *cantus firmus* zu setzen hat.



Solche Stellen, wie sie in den Compositionen des sechzehnten Jahrhunderts häufig vorkommen, darf der Sänger niemals, ohne nach dem zweiten Viertel Atem zu schöpfen, vorübergehen lassen.

6. Schliesslich hat man bei der Erfindung von Contrapunkten dieser Art noch darauf zu achten, dass in einem solchen sich nicht eine rhythmisch hervortretende Figur, gleichsam wie ein Motiv, einige Male hinter einander wiederholt, sondern im Gegenteil die Melodie, wenn sie mit einigen charakteristischen Intervallen ihren Anfang genommen hat, sich dann in möglichst sangbarer ruhiger Weise bis zur Cadenz weiter bewegt. Hiernach wäre z. B. folgender Contrapunkt durchaus schlecht zu nennen,



dieser dagegen gut:



Es folgen einige Beispiele größtenteils aus Fux *Gradus ad parnassum*.

**Dorisch.**

Zweistimmig

Musical score for the Doric mode, Cantus firmus, two-voice setting. The score is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the Cantus firmus (top staff) and a two-voice setting (middle and bottom staves). Handwritten annotations include '1a' above the first measure of the Cantus firmus, '1c' above the first measure of the two-voice setting, and a '3' at the end of the first system. The second system continues the two-voice setting with handwritten annotations '3', '1c', '1a', '1c', and '1c' above the measures. The third system concludes the piece with a double bar line.

Musical score for the Doric mode, two-voice setting. This system continues the two-voice setting from the previous system. It features a four-measure phrase starting with a handwritten '4' above the first measure. The piece concludes with a double bar line.

**Phrygisch.**

Musical score for the Phrygian mode, Cantus firmus, two-voice setting. The score is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the Cantus firmus (top staff) and a two-voice setting (middle and bottom staves). Handwritten annotations include '1a' above the first measure of the Cantus firmus, '1c' above the first measure of the two-voice setting, '4' above the fourth measure of the two-voice setting, and '1a' above the fifth measure of the two-voice setting. The second system continues the two-voice setting with handwritten annotations '1d' and '1c' below the first and second measures respectively. The third system concludes the piece with a double bar line.

**Lydisch.**

Musical score for the Lydisch section, first system. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff labeled *Cantus firmus.*, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a simple harmonic line with whole notes. The bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, mirroring the treble staff.

Musical score for the Lydisch section, second system. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line from the first system, ending with a double bar line. The middle staff continues the harmonic line with whole notes, also ending with a double bar line. The bass staff continues the melodic line from the first system, ending with a double bar line.

**Mixolydisch.**

Musical score for the Mixolydisch section, first system. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff labeled *Cantus firmus*, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a simple harmonic line with whole notes. The bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Musical score for the Mixolydisch section, second system. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the harmonic line with whole notes. The bass staff continues the melodic line from the first system.

A musical score for three staves in 3/4 time. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of a melodic line in the treble and bass staves, and a harmonic accompaniment in the alto staff. The piece concludes with a double bar line.

**Aeolisch.**

A musical score for three staves in 3/4 time, labeled "Aeolisch." and "Cantus firmus." The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a melodic line in the treble and bass staves, and a harmonic accompaniment in the alto staff. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for three staves in 3/4 time, continuing the "Aeolisch." section. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a melodic line in the treble and bass staves, and a harmonic accompaniment in the alto staff. The piece concludes with a double bar line.

**Ionisch.**

A musical score for three staves in 3/4 time, labeled "Ionisch." and "Cantus firmus." The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a melodic line in the treble and bass staves, and a harmonic accompaniment in the alto staff. The piece concludes with a double bar line.

A musical score consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The middle staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff, with the middle staff providing harmonic support. The piece concludes with a double bar line.

Es folgen hier noch einige Beispiele im ungeraden Takt.

**Dorisch.**

A musical score for a Dorian mode example, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The middle staff is in bass clef with a 3/2 time signature and contains the text *Cantus firmus.* The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff, with the middle staff providing harmonic support. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for a Dorian mode example, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The middle staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff, with the middle staff providing harmonic support. The piece concludes with a double bar line.

**Ionisch.**

A musical score for an Ionian mode example, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The middle staff is in bass clef with a 3/2 time signature and contains the text *Cantus firmus.* The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff, with the middle staff providing harmonic support. The piece concludes with a double bar line.



## Vom dreistimmigen Satze.

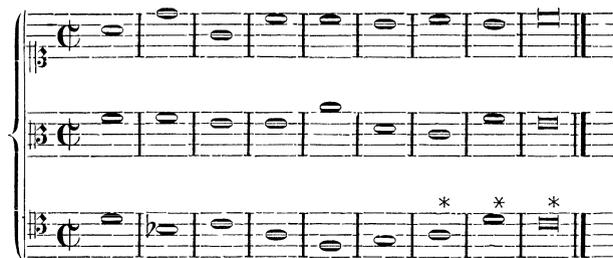
Erste Gattung, Note gegen Note.

Wir gehen nun zu der Verbindung von drei Stimmen über, und verfolgen hier dieselbe Reihenfolge, die wir bei den zweistimmigen Übungen eingeschlagen haben. Wir beginnen also mit der einfachsten Gattung, Note gegen Note.

Die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts legten einen ganz besonderen Wert auf den dreistimmigen Satz und hielten ihn für die vollkommenste Verbindung mehrerer Stimmen, weil man durch ihn ohne Verdoppelung eines Intervalles den harmonischen Dreiklang herstellen kann. „Dahero „es gleichsam“, sagt Fux, (*Gradus ad parn.* S. 81, Deutsche Ausgabe S. 86) „zum Sprüchwort geworden, dass dem, der ein Trio recht machen könnte, „der Weg zur Composition mit mehreren Stimmen sehr weit offen stehe.“

Unter Dreiklang versteht man aber nur die Verbindung eines tiefsten Tones mit seiner großen oder kleinen Terz und reiner Quinte. Alle übrigen Verbindungen dreier Töne, auch wenn sie untereinander consonieren, erhalten diesen Namen nicht. — Die Verbindung eines tiefsten Tones mit kleiner Terz und verminderter Quinte heißt verminderter oder falscher Dreiklang.

Die Übungen knüpfen sich auch hier an einen *Cantus firmus* an, der sowohl als Ober- als auch als Unter- und Mittelstimme bearbeitet werden muss. Bei dieser ersten Gattung hat man darauf zu achten, dass soviel als irgend möglich vollständige Dreiklänge vorkommen. In dem folgenden Beispiel stehen nur in den drei letzten (mit \* bezeichneten Takten) keine Dreiklänge.



Da sich aber in Rücksicht auf eine sangbare Stimmführung, namentlich, wenn der Satz an einen *Cantus firmus* gebunden ist, nicht immer vollständige Dreiklänge darstellen lassen, so kann man statt deren folgende Tonverbindungen setzen:

1. einen Basston mit seiner Terz und Sexte, d. i. nach der modernen Harmonielehre der sogenannte Sextenaccord, der entweder a) aus der kleinen Terz und kleinen Sexte, oder b) aus der großen Terz und großen Sexte oder endlich c) aus der kleinen Terz und großen Sexte bestehen kann. In a und b (den Umkehrungen des reinen Dur- und Molldreiklages) haben wir zwischen Terz und Sexte jedesmal das Intervall der reinen Quarte, oder wenn wir die Terz über die Sexte setzen, das der reinen Quinte, wie hier:



In c haben wir dagegen das Verhältniß des *tritonus*, beziehungsweise der verminderten Quinte, welche beiden Intervalle hier zwischen zwei Oberstimmen (vergl. S. 131) als unvollkommene Consonanzen angesehen werden, ihres hauptsächlich dissonierenden Verhältnisses wegen aber immer mit einiger Vorsicht behandelt werden müssen. — Ferner können wir an Stelle des vollen Dreiklages folgende Tonverbindungen setzen:

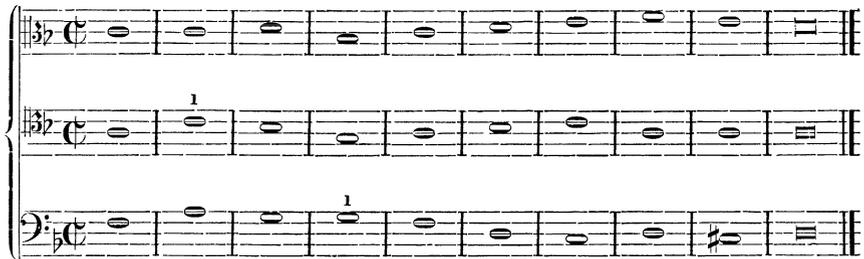
2. einen Basston mit seiner Terz und Octave,
3. „ „ „ „ Quinte und Octave,
4. „ „ „ „ Sexte und Octave.

In diesen unter 2. 3. und 4. angeführten Tonverbindungen haben wir statt eines wirklich verschiedenen dritten Intervalles die Octavenverdoppelung des Basstones. Es kann aber auch das andere Intervall durch die Octave verdoppelt werden, und wir erhalten dann noch folgende:

5. einen Basston mit der Terz und der Octave der Terz,
6. „ „ „ „ Quinte und der Octave der Quinte,
7. „ „ „ „ Sexte und der Octave der Sexte.

Es sind aber diejenigen Verbindungen, in welchen der Basston durch die Octave verdoppelt wird, diesen drei zuletzt genannten vorzuziehen.

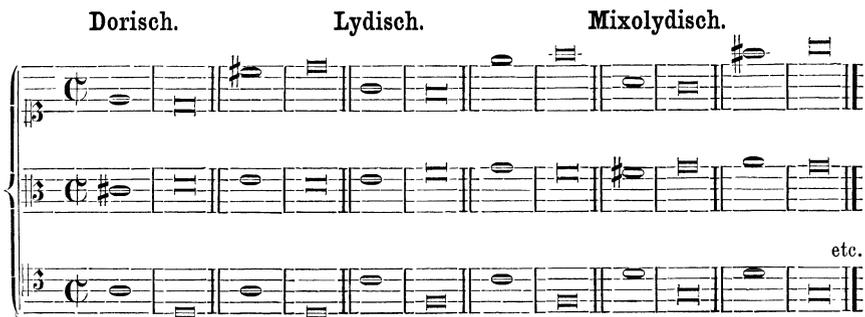
Endlich kann statt der Verdoppelung durch die Octave auch 8. noch die Verdoppelung (sei es des Basstones oder des anderen Intervalles) durch den Einklang eintreten, jedoch nur in dem einen selten vorkommenden Falle, wenn der Einklang durch die Seitenbewegung erreicht wird und die betreffenden Stimmen dann stufenweise durch die Gegenbewegung wieder auseinander gehen, z. B.



Der Anfang eines Musikstückes wird am Besten mit dem vollständigen Dreiklang auf der Tonica gemacht; wenn aber Umstände halber dies unbequem ist, so kann man statt der Terz die Octave oder den Einklang setzen. Ohne Quinte (nur mit Terz und Octave) zu beginnen ist nicht gut.

Wie ein Schluss mit zwei Stimmen gemacht wird, ist oben S. 142 gesagt; im dreistimmigen Satz werden ebenfalls die beiden Leitetöne durch zwei Stimmen vertreten; die dritte Stimme schließt sich diesen auf folgende Weise an:

1. Ist die dritte Stimme Unterstimme, so macht sie einen Sprung von der Quinte der Tonart (Dominante) auf- oder abwärts in die Tonica. Dies geschieht in allen Tonarten mit Ausnahme des *Tonus phrygius*, von dem besonders weiter unten gehandelt werden soll:



Diese Art zu schließsen ist die vollkommenste, weil auf dem vorletzten Takt ein vollkommener Dreiklang steht und sich dann im Schlusstakt alle drei Stimmen auf dem Grundton der Tonart vereinigen, und durch die Octave und den Einklang die größtmögliche Übereinstimmung (Consonanz) hervorgebracht wird.

2. Ist die dritte Stimme Mittel- oder Oberstimme, so bleibt sie, wenn der aufwärtssteigende Leiteton im Basse liegt, auf der Quinte der Tonart, (auf der Dominante), liegen.

**Jonisch.                      Dorisch.                      Aeolisch.**

Die Schlussnote besteht hier also aus Grundton, Quinte und Octave (oder Einklang.) Diese Art zu schließsen gestattet aber einige Abweichungen: a) statt der Quinte kann man die Terz nehmen, welche dann aber in der dorischen und aeolischen Tonart durch ein  $\sharp$  erhöht werden muss; b) man kann in den Compositionen, welche nicht an einen *Cantus firmus* gebunden sind, den abwärts steigenden Leiteton eine Stufe aufwärts in die Terz der Tonleiter (welche ebenfalls in den Tonarten mit kleiner Terz zu erhöhen ist) schicken, so dass dadurch ein vollständiger Dreiklang auf dem Schlusstakt entsteht.

3. Liegt dagegen der abwärtssteigende Leiteton im Bass, so kann die dritte Stimme auf dem vorletzten Takte nicht die Quinte der Tonart einnehmen; es würde hierdurch das dissonierende Verhältnis der Quarte entstehen. Man giebt daher dieser Stimme die Quarte der Tonart (d. h. die Terz des abwärtssteigenden Leitetones) und schickt sie zum Schluss entweder eine Stufe aufwärts in die Quinte oder eine Stufe abwärts in die Terz des Grundtones. Letzteres muss

unbedingt immer geschehen, wenn sie Oberstimme ist, weil sonst parallele Quinten zum Vorschein kommen würden.



Hier ist die mit NB. bezeichnete Art die beste zu schliessen, wenn auch das modern gewöhnte Ohr anfangs einigen Anstoß daran nimmt.

4. Der *Tonus phrygius* unterscheidet sich von den übrigen Tonarten dadurch, dass sein abwärtssteigender Leiteton nur einen halben Ton vom Grundton entfernt liegt und sein aufwärtssteigender nicht erhöht werden kann, dass also seine Dominante keinen reinen Dreiklang zulässt. Es ist daher jene unter 1. angegebene Art zu schliessen für ihn unmöglich, und es sind nur diejenigen Schlussfälle zulässig, in denen einer der beiden Leitetöne im Basse liegt. Die folgenden Beispiele enthalten die im dreistimmigen Satze dieser Gattung möglichen Schlusscadenzen. Die sonst als consonierend anerkannte Verbindung *D—h—f* (Beispiele No. 6 und 7) wendet man hier nicht gerne an, sondern zieht (wie im Beispiel 4 und 5) den reinen Dreiklang vor.



Wir gehen nun zur praktischen Ausarbeitung der gestellten Aufgabe über. Die für den zweistimmigen Satz gegebenen Regeln über die Bewegung sind auch hier zu beobachten. Indes verlieren sie etwas an Strenge, je vielstimmiger ein Musikstück ist, und so können wir uns schon bei drei Stimmen einige unbedeutendere Freiheiten erlauben. So ist es hier gestattet, durch einen Quartens- oder Quintensprung der Unterstimme bei gerader Bewegung mit

einer der beiden anderen Stimmen in eine vollkommene Consonanz zu schreiten, wenn jene andere Stimme stufenweise fortschreitet und durch den Sprung ein vollständiger Dreiklang entsteht (s. Beispiel a und b). Dagegen ist die Wendung bei c und d ebenso fehlerhaft, als wenn sie zweistimmig wäre und nur, wie im Beispiel e, bei der Schluss-Cadenz gestattet.

Im Allgemeinen haben wir darauf zu sehen, dass die Stimmen möglichst viel in der Gegen- und Seitenbewegung wirken; der Satz bekommt hierdurch am meisten Sicherheit und Haltung. Alle drei Stimmen dagegen nach einer Richtung fortschreiten zu lassen, geht selten ohne Verstöße gegen den reinen Satz ab, und ist nur dann möglich, wenn die Stimmen auf einem Sextenaccord zusammenkommen oder sich in parallelen Sextenaccorden weiter bewegen, eine Wendung, die wir bei den besseren Componisten des sechzehnten Jahrhunderts fast nur abwärtssteigend angewandt finden.

Wie man es aber im zweistimmigen Satze zu vermeiden suchte, längere Zeit hindurch Terzen- und Sextenparallelen anzubringen, so ist auch im dreistimmigen Satze die häufige Hintereinanderfolge von Sextenaccorden nicht gut zu nennen. Man muss im Gegenteil stets auf eine Veränderung in den Tonverbindungen sehen, so dass der Dreiklang bald in engerer, bald in weiterer Lage zu liegen kommt, bald die Terz, bald die Quinte als Oberstimme erscheint u. s. w. Dies lässt sich aber nur durch eine geschickte Benutzung der Gegen- und Seitenbewegung erreichen.

Die Übungen im dreistimmigen Satze bieten schon bei weitem mehr Mannigfaltigkeit als die zweistimmigen. Der Schüler hat den *Cantus firmus*

in allen drei Stimmen zu bearbeiten und wiederum in jeder so lange, bis ihn seine Erfindungskraft nichts Neues mehr auffinden lässt.

**Dorisch.**

*C. f.*

The first system of the Doric mode consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves are in common time (C). The music consists of a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The notes are placed on the staves as follows: C4 on the first line, D4 on the first space, E4 on the second line, F4 on the second space, G4 on the third line, A4 on the third space, B4 on the fourth line, C5 on the fourth space, D5 on the fifth line, E5 on the first line of the next staff, F5 on the first space, G5 on the second line, A5 on the second space, B5 on the third line, and C6 on the third space. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The second system of the Doric mode consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves are in common time (C). The music consists of a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The notes are placed on the staves as follows: C4 on the first line, D4 on the first space, E4 on the second line, F4 on the second space, G4 on the third line, A4 on the third space, B4 on the fourth line, C5 on the fourth space, D5 on the fifth line, E5 on the first line of the next staff, F5 on the first space, G5 on the second line, A5 on the second space, B5 on the third line, and C6 on the third space. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system of the Doric mode consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves are in common time (C). The music consists of a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The notes are placed on the staves as follows: C4 on the first line, D4 on the first space, E4 on the second line, F4 on the second space, G4 on the third line, A4 on the third space, B4 on the fourth line, C5 on the fourth space, D5 on the fifth line, E5 on the first line of the next staff, F5 on the first space, G5 on the second line, A5 on the second space, B5 on the third line, and C6 on the third space. The system ends with a double bar line and repeat dots.

**Phrygisch.**

*C. f.*

The Phrygian mode consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves are in common time (C). The music consists of a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The notes are placed on the staves as follows: C4 on the first line, D4 on the first space, E4 on the second line, F4 on the second space, G4 on the third line, A4 on the third space, B4 on the fourth line, C5 on the fourth space, D5 on the fifth line, E5 on the first line of the next staff, F5 on the first space, G5 on the second line, A5 on the second space, B5 on the third line, and C6 on the third space. The system ends with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music consists of a series of chords, primarily triads and dyads, moving in a stepwise fashion. The dynamic marking *C. f.* is placed above the middle staff.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef. The music continues with a series of chords. The dynamic marking *C. f.* is placed above the bottom staff.

**Lydisch.**

*C. f.*

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music consists of a series of chords. The dynamic marking *C. f.* is placed above the middle staff.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music consists of a series of chords. The dynamic marking *C. f.* is placed above the middle staff.



A musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music consists of a series of chords, primarily triads, with some dyads. The dynamic marking *c. f.* is placed below the Bass staff. The piece concludes with a double bar line.

**Ionisch.**

A musical score for three voices in the Ionian mode. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music consists of a series of chords, primarily triads, with some dyads. The dynamic marking *c. f.* is placed above the Soprano staff. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music consists of a series of chords, primarily triads, with some dyads. The dynamic marking *c. f.* is placed above the Alto staff. The piece concludes with a double bar line.

Bei der Ausarbeitung von dreistimmigen Sätzen muss der Schüler sich klar bewusst werden, dass jeder dreistimmige Satz eine Verbindung von drei zweistimmigen Sätzen in sich schließt, die gebildet werden

1. aus der Unterstimme und der Mittelstimme,
2. aus der Unterstimme und der Oberstimme, und
3. aus der Mittelstimme und der Oberstimme.

Jeder dieser zweistimmigen Sätze muss in sich vollkommen rein sein und einen regelrechten zweistimmigen Satz geben, mit der einzigen und wesentlichen in der Natur der Zusammenklänge begründeten Ausnahme, dass zwischen Mittel- und Oberstimme Quartan zulässig sind, deren dissonierende Eigenschaft durch eine hinzutretende tiefere Stimme (— durch einen Bass —) gedeckt

wird, so dass man die Quartan alsdann, sowohl die reinen als auch die übermäßige (den *tritonus* und dessen Umkehrung, die verminderte Quinte) den unvollkommenen Consonanzen gleich zu behandeln hat. Nur wenn der Schüler seine Arbeiten hierauf eingehend prüft, wird er es erreichen, fehlerlose dreistimmige Compositionen herzustellen. Zugleich wird er aber erkennen können, ob er die S. 192 ausnahmsweise gestatteten unbedeutenderen Freiheiten betreffs des Ganges zweier Stimmen in eine vollkommene Consonanz durch die gerade Bewegung an passender Stelle angewendet hat.

Um auf den hier berührten Gegenstand nicht noch einmal zurückkommen zu müssen, sei noch bemerkt, dass selbstverständlich mit der Anzahl der hinzukommenden Stimmen die Verhältnisse einer mehrstimmigen Composition immer mannigfaltiger und verwickelter werden. So haben wir in einer vierstimmigen Composition bereits eine Verbindung von sechs zweistimmigen und vier dreistimmigen Sätzen. Die sechs zweistimmigen Sätze bestehen, wenn wir die Stimmen mit Sopran, Alt, Tenor und Bass bezeichnen, aus folgenden Stimmen:

- |                         |                             |
|-------------------------|-----------------------------|
| 1. aus Bass und Tenor,  | 4. aus Tenor und Alt,       |
| 2. aus Bass und Alt,    | 5. aus Tenor und Sopran und |
| 3. aus Bass und Sopran, | 6. aus Alt und Sopran.      |

Die vier dreistimmigen Sätze bestehen:

1. aus Bass, Tenor und Alt,
2. aus Bass, Tenor und Sopran,
3. aus Bass, Alt und Sopran, und
4. aus Tenor, Alt und Sopran.

Sind die sechs zweistimmigen Sätze alle richtig, so sind es auch die vier dreistimmigen, und in Folge dessen ist es auch der ganze vierstimmige Satz.

---

## Dreistimmiger Satz, zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.

Hier ist die Aufgabe gestellt, gegen einen *Cantus firmus* in ganzen Noten eine zweite Stimme in halben Noten zu setzen, während eine dritte, wie in der ersten Gattung, mit dem *Cantus firmus* ganze Noten singt. Die Regeln sind dieselben, wie in der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes; indes hat man hier die Freiheit, des guten Gesanges wegen bisweilen zwei hinter-

einanderfolgende Quinten in gerader Bewegung auf den guten Takttheil, nur durch einen Terzensprung getrennt, zu setzen, wenn nämlich, wie in den folgenden Beispielen, die halbe Noten singende Stimme dann stufenweise in derselben Richtung weiter schreitet, z. B.

Ferner ist zu beobachten, dass man auf den guten Taktteil wo möglich einen vollen Dreiklang setzt. Wenn dies Umstände halber aber nicht angeht, so ist es gut, dass wenigstens durch die zweite nachschlagende halbe Note ein vollständiger Dreiklang entsteht, wie im folgenden Beispiel durch die mit einem Sternchen (\*) bezeichneten Noten.

Des guten Gesanges wegen wird man aber auch hiervon nicht selten abweichen müssen (Beispiel a und b).

A musical score for three voices in 3/2 time. The top staff is the soprano, the middle is the alto, and the bottom is the bass. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two sections, 'a' and 'b', with 'etc.' labels. Section 'a' shows a sequence of notes in the soprano and alto parts, while the bass part has a more active line. Section 'b' shows a similar sequence, but with different note values and rests.

Im vorletzten Takt wollen wir von der vorgeschriebenen Gattung abweichen und den aufwärtssteigenden Leiteton, wie in den unten stehenden Beispielen, durch eine vorbereitete Dissonanz vorhalten, da es sonst fast unmöglich ist, die Bewegung in halben Noten beizubehalten. Ausserdem ist diese Art zu schliessen die befriedigendste. Liegt der aufwärtssteigende Leiteton in der Unterstimme und der *Cantus firmus* in der Mitte, so können wir hier im dreistimmigen, — gegen alle sonstigen Regeln — den Schluss auch auf folgende Weise mit Hülfe der Bindung und des verminderten Dreiklanges auf der schlechten Taktzeit machen:

A musical score for three voices in 3/2 time, showing examples 'a' and 'b'. The key signature has one flat. Section 'a' shows a sequence of notes in the soprano and alto parts, with an asterisk (\*) above the second measure. Section 'b' shows a similar sequence, also with an asterisk (\*) above the second measure. The bass part has a more active line. The labels 'gut.' are placed below the bass staff in both sections.

Dies ist aber nur gestattet, wenn die Stimmen ganz eng nebeneinander liegen, und würde zu tadeln sein, wenn man z. B. den jetzt in der Mitte liegenden *Cantus firmus* eine Octave höher oder die Unterstimme eine Octave tiefer setzen wollte, wie hier:

A musical score for three voices in 3/2 time, showing examples 'a' and 'b'. The key signature has one flat. Section 'a' shows a sequence of notes in the soprano and alto parts, with the label 'nicht gut.' below the bass staff. Section 'b' shows a similar sequence, also with the label 'nicht gut.' below the bass staff. The bass part has a more active line.

Es folgen nun Beispiele in den Tonarten zum teil dem Fux'schen *Gradus ad Parnassum* entnommen. Durch die Verschiedenheit der Notengattungen in den Stimmen kann man diese und die folgenden Übungen im dreistimmigen Satz auf sechserlei Art bearbeiten.

**Dorisch.**

No. 1.

*C. f.*

Musical score for No. 1, Dorisch mode, *C. f.* It consists of three staves (Soprano, Alto, Bass) in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music is a simple harmonic exercise with quarter and eighth notes.

No. 2.

*C. f.*

Musical score for No. 2, Dorisch mode, *C. f.* It consists of three staves (Soprano, Alto, Bass) in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a key change from F# to C major in the second measure.

Musical score for No. 2, Dorisch mode, *C. f.* It consists of three staves (Soprano, Alto, Bass) in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a key change from F# to C major in the second measure.

No. 3.

Musical score for No. 3, Dorisch mode, *C. f.* It consists of three staves (Soprano, Alto, Bass) in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music is a simple harmonic exercise with quarter and eighth notes.

No. 4.

First system of musical notation for No. 4. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins with a double bar line and a repeat sign. The middle staff has the dynamic marking *C. f.* above it.

Second system of musical notation for No. 4. It consists of three staves in the same clefs and key signature as the first system. The music continues across these staves, ending with a double bar line.

No. 5.

First system of musical notation for No. 5. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *C. f.* is placed above the bottom staff.

No. 6.

First system of musical notation for No. 6. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *C. f.* is placed above the bottom staff.

A musical score for three staves in 3/4 time, Phrygian mode. The top staff is in soprano clef (C1), the middle in alto clef (C3), and the bottom in bass clef (C2). The music consists of a series of chords and single notes, ending with a double bar line and repeat sign.

**Phrygisch.**

*C. f.*

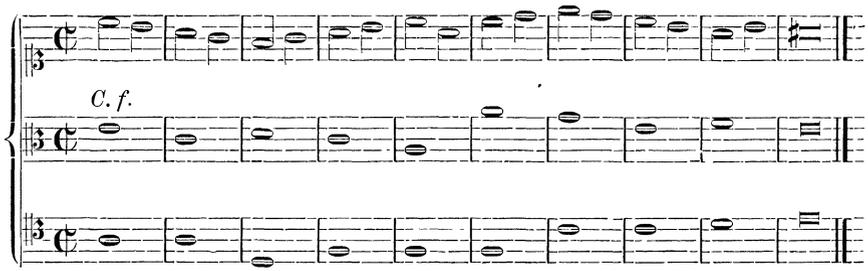
A musical score for three staves in 3/4 time, Phrygian mode, marked *C. f.* The top staff is in soprano clef (C1), the middle in alto clef (C3), and the bottom in bass clef (C2). The music consists of a series of chords and single notes, ending with a double bar line and repeat sign.

Dieses Beispiel ist seines Anfanges wegen, in welchem der Bass über dem Tenor liegt, nicht gut zu nennen. Ebenso ist es zu tadeln, dass der Tenor vom vierten zum fünften Takte den Sprung einer grossen Sexte (*g—e'*) macht; und doch habe ich es seines fließenden Basses wegen hergesetzt. Es möge indes noch ein zweiter Satz mit derselben Anordnung der Stimmen folgen:

*C. f.*

A musical score for three staves in 3/4 time, Phrygian mode, marked *C. f.* The top staff is in soprano clef (C1), the middle in alto clef (C3), and the bottom in bass clef (C2). The music consists of a series of chords and single notes, ending with a double bar line and repeat sign.

In den drei- und mehrstimmigen Sätzen der phrygischen Tonart ist es wohl gestattet, einmal ausnahmsweise, wie hier und in dem nächsten Beispiel, mit dem Dreiklange der Unter-Dominante, also mit Amoll (Aeolisch) zu beginnen. Beispiele sind bei den alten Meistern nicht selten, von denen ich nur die schöne fünfstimmige Motette von GOUDIMEL „*O crux benedicta*“ hier anführen will.



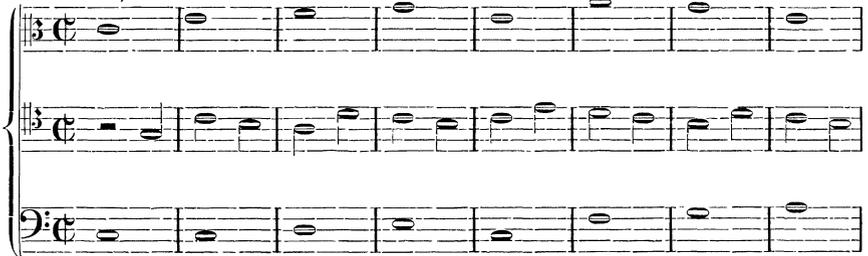
Musical score system 1, featuring three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *C. f.* is present.



Musical score system 2, featuring three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment. The dynamic marking *C. f.* is present.

**Ionisch.**

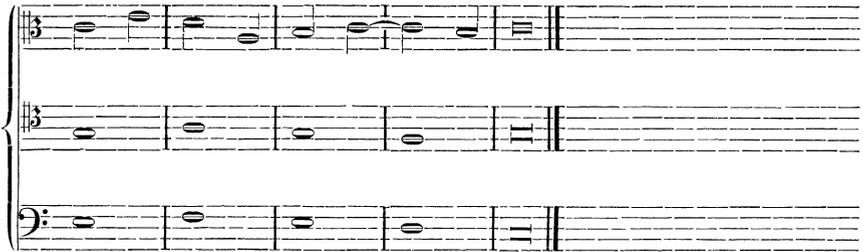
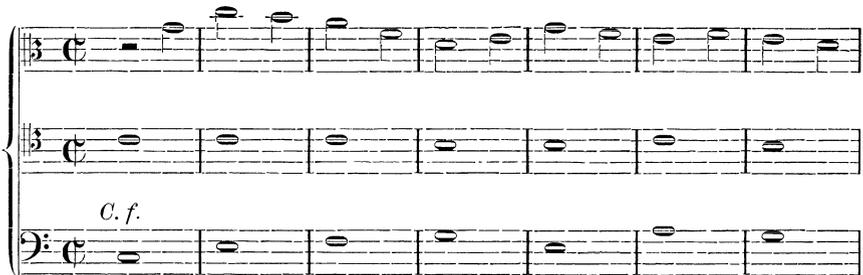
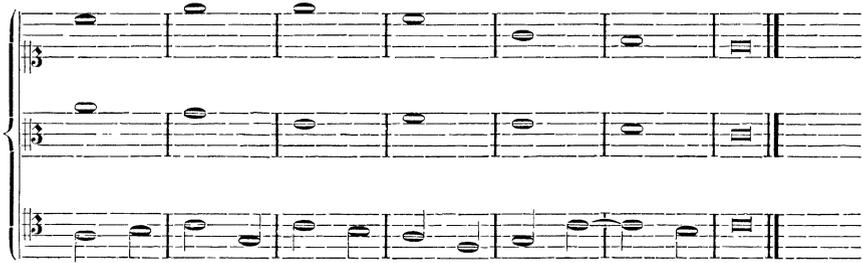
*C. f.*



Musical score system 3, featuring three staves. The top staff contains a melodic line with eighth notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The dynamic marking *C. f.* is present.



Musical score system 4, featuring three staves. The top staff contains a melodic line with eighth notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The dynamic marking *C. f.* is present.



Diese Übung ist schwieriger, als es beim ersten Anblick scheint. Fux sagt daher sehr richtig, dass es kaum möglich ist, sie fehlerfrei auszuüben, „wenn man nicht einen oder mehrere folgende Takte zum voraus sich in Gedanken vorstellt, ehe man schreibt. Wie vielen Nutzen aber diese Übung „habe, und wie leicht solche einem angehenden Componisten das Aufschreiben „mache, ist kaum mit Worten auszudrücken, und wer hierin wohl geübt ist, „der wird, wenn der Choralgesang weggelassen und man nicht mehr gebunden „ist, erfahren, dass er spielend freie Compositionen machen könne.“

### Dreistimmiger Satz, dritte Gattung.

Vier Noten gegen eine.

Diese Gattung besteht darin, dass wir zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in Vierteln setzen; die dritte Stimme bewegt sich mit dem *Cantus firmus* in ganzen Noten. Die Regeln sind dieselben wie beim zweistimmigen Satze dieser Gattung, nur bemühe man sich, soviel wie möglich auf das erste Viertel im Takt einen vollen Dreiklang zu setzen. Es folgen einige Beispiele:

**Dorisch.** Fux.

*C. f.*

*C. f.*

A musical score system consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle and bottom staves are in bass clef and contain a simple harmonic accompaniment of whole notes.

*C. f.*

A musical score system consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle and bottom staves are in bass clef and contain a simple harmonic accompaniment of whole notes.

A musical score system consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle and bottom staves are in bass clef and contain a simple harmonic accompaniment of whole notes.

*Fux.*

A musical score system consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle and bottom staves are in bass clef and contain a simple harmonic accompaniment of whole notes.

A musical score for three staves in 3/4 time. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of six measures. The top two staves feature a series of whole notes, with the second staff having a sharp sign above the final note. The bottom staff features a series of eighth notes, with a sharp sign above the final note.

**Ionisch.**

*C. f.*

A musical score for three staves in 3/4 time, marked 'Ionisch.' and 'C. f.'. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of six measures. The top staff features a series of whole notes. The middle staff features a series of eighth notes. The bottom staff features a series of whole notes.

A musical score for three staves in 3/4 time. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of six measures. The top two staves feature a series of whole notes. The bottom staff features a series of whole notes.

A musical score for three staves in 3/4 time, marked 'C. f.'. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of six measures. The top staff features a series of whole notes. The middle staff features a series of whole notes. The bottom staff features a series of eighth notes.

The first system consists of three staves. The top two staves (treble and alto clefs) contain whole notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

The second system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The middle staff (alto clef) has whole notes. The bottom staff (bass clef) has whole notes, with the marking "C. f." written above the first few notes.

The third system consists of three staves. The top staff (treble clef) has a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff (alto clef) has whole notes. The bottom staff (bass clef) has whole notes.

Hieran kann sich sogleich eine andere ähnliche, aber etwas schwierigere Aufgabe knüpfen, nämlich zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in halben Noten und einen andern in Vierteln zu setzen, so dass hierdurch jede Stimme ihre eigentümliche Bewegung erhält, z. B.

**Dorisch.**

The 'Dorisch' section consists of three staves. The top staff (treble clef) has a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff (alto clef) has whole notes. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic pattern of eighth notes.



Ich lasse noch zwei Beispiele folgen. In dem hypomixolydischen haben wir im dritten Takt zwischen den beiden Oberstimmen einen Einklang und im vierten Takt eine Octave, die leer klingen, die aber bei der Schwierigkeit des Satzes nicht wohl zu umgehen waren. Und in dem dorischen Beispiel von Jos. Fux steht im sechsten Takt bei dem NB. gegen die obige Regel in den halben Noten eine durchgehende Dissonanz (ein *tritonus*) und ebenso in den Vierteln zu derselben Zeit eine Secunde oder None. Hierdurch entsteht ein sehr übel-tönender Zusammenklang.

**Hypomixolydisch.**

Musical score for Hypomixolydisch, measures 1-6. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The middle staff has a treble clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The first measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The second measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The third measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The fourth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The fifth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The sixth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff.

Musical score for Hypomixolydisch, measures 7-12. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The middle staff has a treble clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The seventh measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The eighth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The ninth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The tenth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The eleventh measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The twelfth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff.

**Dorisch.**

Musical score for Dorisch, measures 1-6. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The middle staff has a treble clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The first measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The second measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The third measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The fourth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The fifth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff. The sixth measure has a whole note in the top staff and a quarter note in the middle staff.

Fux.

### Dreistimmiger Satz, vierte Gattung.

#### Syncopen.

In dieser Gattung geht eine Stimme mit dem *Cantus firmus* in ganzen Noten, während die andere halbe syncopierte singt, genau wie dies in der vierten Gattung des zweistimmigen Contrapunktes geschehen ist. Es ist daher hier nur die Frage, welches Intervall wir der dritten in ganzen Noten singenden Stimme zu geben haben, wenn die auf *arsis* stehende halbe Note eine Dissonanz ist, und zwar betrachten wir zunächst alle diese Intervalle in ihrem Verhältnisse zum Bass.

1. Die Septime dissoniert in einer der beiden Oberstimmen zum Bass und hat am geeignetsten die Terz desselben zur Begleitung, z. B.

Da der Gang der Stimmen dies aber nicht immer gestattet, so kann man für die Terz auch die Octave des Basstones setzen, in welcher Tonverbindung dann die Octave entweder als Oberstimme (s. Beispiel A) oder als Mittelstimme (s. Beispiel B) erscheint. Das erstere klingt voller und besser, da die Stimmen hier enger an einander liegen, als wenn die Septime über der Octave steht. Doch wird in vielen Fällen auch diese zweite Tonverbindung durch die Stimmenführung gerechtfertigt.

A. B.

2. Die Quarte dissoniert in einer der beiden Oberstimmen zum Bass und löst sich dann in die Terz auf; am besten ist es, wenn sie von der Quinte des Basstones begleitet wird, mit welcher sie, je nachdem sie Mittel- oder Oberstimme ist, eine Secunde oder Septime bildet.

Für die Quinte kann man bisweilen aber auch in Rücksicht auf eine fließende Stimmführung die Octave (Beispiel A) oder die Sexte des Basstones (Beispiel B) setzen.

A. B.

3. Die None dissoniert in einer der beiden Oberstimmen zum Basse; ihre Begleitung ist bei den besseren Componisten des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts fast ohne Ausnahme die Terz des Basstones (s. Beispiel A), in seltenen Fällen auch wohl die Sexte, obwohl diese bei weitem weniger wohl-tönend als jene ist (s. Beispiel B). Sie im dreistimmigen Satze mit der Quinte des Basses, also mit einer vollkommenen Consonanz zu begleiten, klingt

leer (s. Beispiel C.) und ist daher in den folgenden contrapunktischen Übungen gänzlich zu vermeiden. — Über die Vorbereitung der None ist zu bemerken, dass sie (wie in den Beispielen A, B und C) durch die Decime oder ein solches anderes Intervall vorzubereiten ist, von welchem die Bassstimme aufwärts steigen muss, wenn sie mit der betreffenden Stimme auf der nächsten guten Taktzeit eine None bilden soll, so dass also, wenn man statt der None gleich ihre Auflösung setzen wollte, die Stimmen in der Gegenbewegung sängen. Die Vorbereitung durch die Octave (s. Beispiel D) ist ganz schlecht, da hierdurch sehr hässlich klingende verdeckte Octaven entstehen.

The image contains four musical examples, A, B, C, and D, arranged in two rows. Each example consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment lines (alto and bass clefs).  
Example A: Shows a vocal line with a melodic phrase. The piano accompaniment has a bass line that moves up to form a ninth with the vocal line. The text 'gut.' (good) is written below the piano part.  
Example B: Similar to A, but the piano accompaniment uses a decima (tenth) interval to prepare the ninth. The text 'wenig gut.' (not very good) is written below.  
Example C: The piano accompaniment uses an octave interval to prepare the ninth. The text 'leer.' (empty) is written below.  
Example D: Similar to C, but with a different piano accompaniment line. The text 'schlecht.' (poor) is written below.

Die None wird im strengen Vocalsatz mit wenigen Ausnahmen nur als eine gegen den Bass (den tiefsten Ton des Zusammenklanges) auftretende Dissonanz angewendet, also nicht zwischen der Ober- und einer Mittelstimme oder zwischen zwei Mittelstimmen, wie dies im vier- und mehrstimmigen Satz sehr wohl möglich ist und bei den klassischen Componisten des vorigen Jahrhunderts nicht selten vorkommt, z. B.

The image contains two musical examples, A and B, showing a vocal line and piano accompaniment. Example A has an asterisk (\*) above the vocal line, and Example B also has an asterisk (\*) above the vocal line. The piano accompaniment in both examples has a bass line that moves up to form a ninth with the vocal line. The text 'etc.' is written at the end of the piano part in Example B.

Wenn die älteren Meister sie dennoch aber einmal in Rücksicht auf einen fließenden Gesang in den einzelnen Stimmen zwischen zwei Oberstimmen haben, so sehen wir ihre Dauer fast immer nur auf eine Viertelnote beschränkt, wie in dem vorstehenden Beispiel bei B.

Ferner ist hier noch auf das zu verweisen, was bereits bei Gelegenheit des zweistimmigen Satzes S. 173 über die None gesagt ist, nämlich, dass es bei derselben nicht auf den wirklichen Abstand der Stimmen von einander ankommt, sondern auf ihre Vorbereitung und Auflösung, die immer in einer der oberen Stimmen gegen den Bass stattfinden muss. Es kann daher sehr leicht kommen, dass die als None bezeichnete Dissonanz als Intervall thatsächlich nur eine Secunde, und dass umgekehrt, die als Secunde bezeichnete Dissonanz thatsächlich eine None von der mit ihr dissonierenden Stimme entfernt liegt.

The image shows two musical examples, A and B, arranged in a grand staff format. Example A consists of two staves: the upper staff is a soprano line in G-clef and the lower staff is a tenor line in C-clef. Example B consists of two staves: the upper staff is a soprano line in G-clef and the lower staff is a bass line in F-clef. Below the bass line of example B, there are numerical figures: '9 (1)' and '2 (10)', indicating intervals or chord structures.

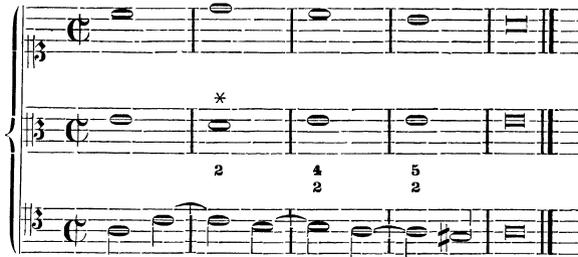
Im Beispiel A haben wir eine None, weil sie im Tenor gegen den tiefer liegenden Bass gebunden ist; sie ist dem Abstände nach nur Secunde und löst sich in den Einklang auf. Im Beispiel B haben wir dagegen eine im Bass gebundene Secunde, die aber von dem darüber liegenden Sopran eine None absteht und sich in die Decime auflöst.

Wir kommen nun zu den Dissonanzen, die in der tiefsten Stimme eines mehrstimmigen Satzes eine Vorbereitung und Auflösung verlangen, nämlich:

1. Die Secunde, die Umkehrung der Septime. Diese wird am besten begleitet durch die Quarte oder die Quinte, vom Basston ausgerechnet, wie in den beiden folgenden kurzen Sätzchen zu sehen ist.

The image shows two short musical exercises, each consisting of three staves: soprano (G-clef), tenor (C-clef), and bass (F-clef). The first exercise shows a sequence of chords in the bass line with numerical figures '4/2' and '5/2' above them, indicating intervals. The second exercise shows a similar sequence of chords in the bass line with numerical figures '4/2' and '5/2' above them.

Der Stimmengang kann es bisweilen aber auch erheischen, dass die beiden Oberstimmen eine Octave bilden, wie in dem mit \* bezeichneten Takte.



2. Die Quarte als Dissonanz im Bass muss die Secunde als Begleitung haben; ein Beispiel zu geben ist hier nicht nötig, da die Art ihrer Anwendung aus dem über die Secunde gesagten hervorgeht.

3. Die Umkehrung der None, d. h. eine in der tiefsten Stimme vorzubereitende Septime, deren Auflösung die Octave sein würde, ist ihres rauhen Klanges wegen nicht nur im *A-capella*-Gesange, sondern überhaupt in jeder regelrechten mehrstimmigen Musik durchaus verboten.



Ebenso wenig darf das hier beschriebene Verhältnis der Septime zwischen zwei Mittelstimmen stattfinden, obwohl sich hin und wieder einmal bei Anwendung von schnelleren Notengattungen ähnliches selbst in den Werken der besten Meister findet. Vergl. die vierstimmige Motette *Dies sanctificatus* von PALESTRINA Takt 16 (No. 1 im ersten Buche der vierstimmigen Motetten). Dergleichen zufällige Ausnahmen dürfen aber nicht nachgeamt werden, und beeinflussen die strengere Regel nicht im geringsten.

Dies sind die Dissonanzen vom Bass, dem tiefsten Tone eines Zusammenklanges, aus betrachtet. Nun kann die Lage der Stimmen sich aber auch so gestalten, dass eine jede der beiden Oberstimmen zum Bass consoniert, sie selbst aber unter sich in einem dissonierenden Verhältnis stehen. Diesen Fall haben wir in der Verbindung eines Basstones mit seiner Quinte und seiner Sexte, wo die beiden Oberstimmen eine Septime oder Secunde bilden, wie das folgende Beispiel zeigt:

Bei der Auflösung kann der Bass nicht auf seinem Tone liegen bleiben, weil sonst gleich wieder ein dissonierendes Verhältnis, die Quarte (von der Sexte begleitet) und zwar auf dem schlechten Taktteil entstehen würde. Über diese Art des Weiterschreitens consonierender Stimmen während der Auflösung einer Dissonanz soll weiter unten gesprochen werden. Für die nächste Aufgabe ist dies Verfahren nicht anwendbar. Dennoch kann aber die Verbindung von Quinte und Sexte auch hier zur Anwendung kommen, wenn wir sie nämlich in eine consonierende Quarte auf der schlechten Zeit auflösen wollen, wovon jetzt die Rede sein soll.

### Von der consonierenden Quarte.

Wir haben die Quarte bis jetzt stets als eine Dissonanz zum tiefsten Tone eines Zusammenklanges behandelt; hiervon kann man aber eine Ausnahme machen, wenn sie stufenweise, sei es aufwärts- oder abwärtssteigend die schlechte Taktzeit erreicht, der Bass schon vorher und noch ferner auf seinem Tone liegen bleibt und sie selbst auf dem folgenden guten Taktteil zur wirklichen Dissonanz wird, und sich so gleichsam selbst vorbereitet und sich dann auf der nächstfolgenden *thesis* auflöst. Diese häufig angewandte und namentlich unmittelbar vor einem Schlusse wirkungsvolle Wendung, welche man als den Ursprung des später in der Mensuralmusik so weit ausgebildeten Orgelpunktes ansehen kann, wird sich am besten durch einige Beispiele erläutern lassen.

Hier folgt ein etwas längeres Beispiel ohne *Cantus firmus*, in welchem diese Wendung sich einige Male wiederholt.

Um nicht noch einmal auf diesen Gegenstand zurückkommen zu müssen, wollen wir hier gleich erwähnen, dass die consonierende Quarte auf *thesis* auch im vier- und mehrstimmigen Satze nicht selten vorkommt, z. B.

In diesem zweiten mit B bezeichneten Beispiele sehen wir die Quarte durch die Viertelbewegung des Sopranes sogar sprungweise eintreten. Nach den bei den Übungen zu beobachtenden Regeln muss sie indes immer stufenweise eingeführt werden. Es ist diese Stelle der bereits oben (S. 142) angeführten Mottete „*Homo natus de muliere*“ von ORLANDUS LASSUS entnommen.\*)

Aus diesem schönen und natürlichen Gebrauche der Quarte ist schon früh, in der vorclassischen Zeit, im funfzehnten Jahrhundert, eine Wendung entstanden, die man keineswegs zur Nachahmung empfehlen kann. Man

\*) Auch bei PALESTRINA finden wir bisweilen diesen Sprung in die Quarte, z. B. Takt 33 der vierstimmigen Motette „*Heu mihi, Domine*“ im zweiten Buche der vierstimmigen Motetten, S. 153 meiner Ausgabe.

findet nämlich in jenen älteren Werken die auf der *thesis* stehende Quarte nicht selten mit einer der anderen Stimmen eine Secunde oder Septime bilden in dieser Weise\*):

The image shows three examples of musical notation, labeled a, b, and c, arranged in three staves. Each staff has a treble clef and a common time signature (C). Example a shows a quartal chord in the bass. Example b shows a septimal chord in the bass. Example c shows a different voicing.

Im Beispiel *b* haben wir nicht einmal mehr eine Quarte zum Bass, sondern eine Septime, die sich selbst vorbereitet. In der späteren Zeit hat man dergleichen Härten gänzlich vermieden, doch finden wir einzelne Beispiele noch bei PALESTRINA und ORLANDUS LASSUS, indes meist nur bei schnellerer Bewegung der Noten.\*\*\*) In der älteren Zeit ist sie dagegen sehr häufig. HEINRICH ISAAC beginnt z. B. seine vierstimmige Motette *Tota pulchra es*\*\*\*) folgendermassen:

The image shows musical notation for the motette 'Tota pulchra es' by Heinrich Isaac. It consists of four staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'To - - - ta pul - chra' (top staff), 'To - - - - ta pul - chra' (second staff), 'To - ta pul - - chra es a - etc.' (third staff), and 'To - ta pul - -' (bottom staff).

\*) JOH. PHIL. KIRNBERGER sagt in seiner „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ Teil I, Berlin und Königsberg, 1774, S. 56 über die consonierende Quarte: „Es ist kurz vorher gesagt „worden, man könne zum consonierenden Quart-Sexten-Accord die Quinte der Bassnote nicht „nehmen. Indessen hat man doch von einigen Componisten Exempel, dass sie die Quinte statt „der Sexte beibehalten haben; hiervon fuhren wir folgendes Beispiel an, überlassen aber den „besten Meistern der Kunst zu entscheiden, ob es recht sey.“ (Folgt ein Beispiel ähnlich wie das mit *a* bezeichnete.)

\*\*) Vergl. PALESTRINA's vierstimmige Motetten, zweites Buch No. 20, *Tu quae genuisti*, Takt 49. Ferner die von S. W. DEHN herausgegebenen Lieder des ORLANDUS LASSUS „Sammlung älterer Musik aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert“, Lieferung III., S. 3.

\*\*\*) Dieselbe ist bei GLAREAN, *Dodecachordon*, S. 268 zu finden.

Wir gehen nun zu der Aufgabe über, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten zwei Stimmen zu setzen, von denen die eine mit ihm nach der ersten Gattung Note gegen Note fortschreitet. Der anderen geben wir dagegen halbe Noten, von denen die zweite des Taktes stets mit der folgenden ersten zu einer *Syncope* verbunden ist.

**Dorisch.**  
No. 1.

*C. f.*

No. 2.

*C. f.*

No. 3.

*C. f.*

Musical score for No. 3, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All are in common time (C). The piece features a simple harmonic progression with some melodic movement in the middle and bottom staves. A dynamic marking of *C. f.* is present. A note in the bottom staff is marked with a '2' below it, and the text 'None (s. S. 196)' is written above it.

No. 4.

*C. f.*

Fux.

Musical score for No. 4, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The piece is in common time (C) and features a key signature change from C major to G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs. A dynamic marking of *C. f.* is present, and the name 'Fux.' is written at the end of the piece.

Continuation of the musical score for No. 4, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The piece is in common time (C) and features a key signature change from G major to C major. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

No. 5.

Musical score for No. 5, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All are in common time (C). The piece features a simple harmonic progression with some melodic movement in the top and middle staves. A dynamic marking of *c. f.* is present.

No. 6.

Fux.

First system of musical notation for No. 6. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The music is in common time (C). The first measure of the middle staff contains the dynamic marking *C. f.*. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation for No. 6. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The system concludes with a double bar line.

Phrygisch.

Fux.

First system of musical notation for the Phrygisch piece. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The music is in common time (C). The first measure of the middle staff contains the dynamic marking *C. f.*. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation for the Phrygisch piece. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The music is in common time (C). The first measure of the top staff contains the dynamic marking *C. f.*. The system concludes with a double bar line.

*C. f.*

**Ionisch.**

*C. f.*

*C. f.*

*C. f.*

### Die Auflösung der Dissonanz bei fortschreitenden Stimmen.

In den vorstehenden Übungsbeispielen haben wir die Dissonanzen bis jetzt so gebraucht, dass während ihrer Auflösung die übrigen Stimmen auf ihrer Tonhöhe unverändert liegen blieben, dass also aus einer Secunde stets eine Terz, aus einer Septime stets eine Sexte u. s. w. wurde. Man hat aber auch die Freiheit, die consonierenden Stimmen frei weiter gehen zu lassen, wenn nur durch das stufenweise Hinabschreiten des dissonierenden Tones (also durch die Auflösung) eine Consonanz entsteht, wie z. B. an folgendem zweistimmigen Satze zu sehen ist:

1 2 6 7 3 2 6 7 5 7 3 6

Dennoch müssen wir aber sagen, dass die Auflösung der Secunde die Terz, die Auflösung der Septime die Sexte u. s. w. ist, indem wir jenes Weiterschreiten der anderen consonierenden Stimme nur als ein zufälliges ansehen. Es entsteht aber durch ein solches freies Weiterschreiten eine große Mannigfaltigkeit in der Harmonie, indem wir durch dasselbe in die Lage gesetzt werden, den dissonierenden Intervallen auch solche Töne beizugeben, durch

welche, wenn sie liegen blieben, eine neue Dissonanz auf dem nächstfolgenden schlechten Taktteil entstehen würde, was wir bisher, da in der dritten Stimme nur in ganzen Noten fortgeschritten wurde, vermeiden mussten. Bei fortschreitenden Stimmen kann man daher

1. der Septime die Quinte hinzufügen, z. B.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in C major, 3/4 time. The bass line is marked with figured bass notation: 7/5, 7/5, 7/5, 6/4, 4. The score shows a sequence of chords moving from a 7/5 chord to a 6/4 chord and finally to a 4 chord.

2. die Secunde kann von der Sexte begleitet werden, z. B.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in C major, 3/4 time. The bass line is marked with figured bass notation: 6/2, 6/2, 6/2. The score shows a sequence of chords moving from a 6/2 chord to a 6/2 chord and finally to a 6/2 chord.

3. Die Verbindung von Quinte und Sexte ist schon oben S. 198 erwähnt worden; bei fortschreitender Unterstimme ist die Auflösung diese:

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in C major, 3/4 time. The bass line is marked with figured bass notation: 6/5, 6/5, 6, 6/5. The score shows a sequence of chords moving from a 6/5 chord to a 6/5 chord, then to a 6 chord, and finally to a 6/5 chord.

Auf diese Weise lassen sich die mannigfaltigsten Verbindungen zusammenstellen, die aber nicht alle aufzuzählen sind, und von denen ich nur des Beispiels wegen hier folgenden kleinen Satz hersetze:

A musical score for a short piece in 3/4 time, featuring treble, middle, and bass staves. The middle staff includes numerical figures: 9/3, 8/7, 6/5, 7/5, 6/5, 7/5.

Es lassen sich durch dies Verfahren aber auch sonst verbotene Gänge richtig machen, z. B. kann man die None durch die Octave vorbereiten und geht dann den verdeckten Octaven dadurch aus dem Wege, dass man während der Auflösung dem Bass einen fremden Ton giebt, wie die beiden folgenden Beispiele zeigen:

A musical score for two examples of voice leading, showing treble, middle, and bass staves. Asterisks mark specific notes in the bass line.

Die Componisten des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts liebten solche Wendungen aber nicht; sie sind daher im strengen *A-capella*-Gesange verboten. In der späteren Zeit, bei HAENDEL und BACH findet man dagegen häufig von dieser Freiheit Gebrauch gemacht, wie die hier folgende Stelle eines Chores aus dem *Josua* von HAENDEL zeigt.

A musical score for a choral passage from Handel's *Josua*, with lyrics: "Den Hel - den schu - tze für des Vol - kes Wohl". The score includes treble, middle, and bass staves. The word "etc." appears at the end of the bass line.

KIRNBERGER sagt in seiner Kunst des reinen Satzes T. I. S. 75 über diesen Gang folgendes: „Indessen findet man, wie sogleich soll gezeigt werden, „dass auch strenge Harmonisten die Vorbereitung der None durch die Octave „gebraucht und die Octavenfortschreitung dadurch vermieden haben, dass die „Auflösung nicht auf dem Basston geschieht, auf welchen die Dissonanz fällt, „sondern auf einen neuen Grundton“, und giebt dazu folgende Beispiele:

Ich bin aber doch der Meinung, dass man auch in der freieren Schreibart diese Art die None anzuwenden als eine Freiheit ansehen muss, von der man nur in den seltensten Fällen Gebrauch machen sollte.

Hier ist die Übung einzuschalten, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten zwei Stimmen zu setzen, von denen die eine in syncopierten halben Noten und die andere in gewöhnlichen halben Noten singt.

Es folgen zwei Beispiele:

**Aeolisch** (transponiert).

\*) Die halbe Note *cis* ist hier zum *g* des *Cantus firmus* als durchgehende Dissonanz anzusehen.

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle clef staff in the center, and a bass clef staff at the bottom. The first system shows a complex harmonic texture with many dissonances. The second system shows a similar texture but with a different rhythmic and melodic treatment, ending with a double bar line.

Diese Aufgabe ist nicht ganz ohne Schwierigkeit und in so fern von großer Wichtigkeit, als in freien Compositionen die Stimmen sehr häufig in ähnlicher Weise sich bewegen, und die Auflösung der Dissonanzen bei fortschreitenden Stimmen eine vielfache Anwendung findet und eine große Mannigfaltigkeit in der Harmonie erzeugt. Indessen zeigt es sich, dass diejenige Stimme, welche in gewöhnlichen halben Noten fortschreitet, wenig Freiheit in der Bewegung hat, und dadurch oft gezwungen ist, unbehülliche Sprünge zu machen. Die Aufgabe gewinnt sehr an Anmut und Deutlichkeit, wenn man die halben Noten mit Viertelnoten vertauscht, wie die sechs folgenden Beispiele zeigen.

**Dorisch.**

No. 1. *Cantus firmus* in der Mittelstimme, Viertelnoten in der Unterstimme und Syncopen in der Oberstimme.

The image shows musical notation for 'Dorisch' No. 1. It features three staves. The top staff has a treble clef and contains a melody with syncopes. The middle staff has a middle clef and contains a cantus firmus. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line of quarter notes. The notation is in common time (C). The middle staff is labeled 'C. f.'.



Für die in Viertelnoten singende Stimme ist in Bezug auf das zweite Viertel im Takt folgendes zu bemerken:

1. Gehen die Viertelnoten tonleiterweise auf- oder abwärts durch, so ist die Sache ganz einfach und bietet keine Schwierigkeit. Und es versteht sich nach den bekannten Regeln von selbst, dass auch die Wechselnote (*cambiata*) dem tonleiterweisen Durchgange gleichgeachtet wird, z. B.



2. Etwas anderes ist es aber, wenn man vom ersten zum zweiten Viertel eine nicht durchgehende Note setzt, womit in den meisten Fällen, — wenn auch nicht immer, — ein Sprung in das zweite Viertel verbunden ist. Dann muss dieses zweite Viertel im Takt entweder mit den beiden anderen Stimmen (d. h. sowohl mit dem *Cantus firmus*, als auch mit der gebundenen Dissonanz) consonieren, wie hier,



C.

Spr. Spr. etc. ohne Spr. Spr. *trit.* gedeckt durch die Unterstimme.

\* \* \* \* \*

$\frac{7}{5}$   $\frac{7}{5}$   $\frac{2}{6}$   $\frac{2}{6}$   $\frac{2}{6}$

D. E.

ohne Spr. Sprung. verm. 5. ged. durch d. Bass. ohne Spr.

\* \* \* \*

$\frac{6}{4}$

F.

etc. ohne Spr. etc.

$\frac{6}{4}$

oder es muss den Einklang oder die Octave des *Cantus firmus* nehmen, obgleich die betreffende Stimme hierdurch in ein Intervall springt, welches mit der gebundenen halben Note eine Dissonanz bildet, wie hier:

A. B.

etc. \* \* etc.

\* \* \*

$\frac{7}{5}$   $\frac{7}{5}$

A musical score consisting of three staves. The top staff is labeled 'C.', the middle 'D.', and the bottom 'E.'. The top staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Annotations include an asterisk under the first note of the top staff, 'etc.' under the second note of the top staff, an asterisk under the first note of the middle staff, 'etc.' under the second note of the middle staff, 'weniger gut.' under the third note of the middle staff, and 'etc.' under the fourth note of the middle staff. The word 'None.' is written below the bottom staff.

Die Beispiele A bis D sind gut. — Beispiel E ist dagegen nicht zur Nachahmung zu empfehlen. Bei der None thut man besser daran, auf dem zweiten Viertel die Octave oder den Einklang des *Cantus firmus* zu vermeiden, weil dieses Intervall nach der strengeren Regel nur zum Bass dissonieren darf.

3. Neben diesen streng zu beobachtenden Regeln ist aber eine Freiheit gestattet, von der ich allerdings bei PALESTRINA kein Beispiel anzugeben weiß, die aber sehr früh schon vorkommt, und später bei den Componisten des siebzehnten Jahrhunderts und dann bei BACH, HÄNDEL u. a. ohne Bedenken Anwendung findet. Diese Freiheit besteht in folgendem: Wenn die Quarte als Dissonanz auf der guten Taktzeit in einer der Oberstimmen steht und nur von der Octave der Unterstimme begleitet ist, wie in den beiden folgenden Beispielen A und B im zweiten Takt,

A musical score consisting of two examples, A and B, each with three staves. The top staff is labeled 'A.' and the middle 'B.'. The top staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Annotations include an asterisk under the first note of the top staff, 'etc.' under the second note of the top staff, an asterisk under the first note of the middle staff, and 'etc.' under the second note of the middle staff. The word 'None.' is written below the bottom staff.

dann kann die in Viertelnoten singende Stimme einen Quartensprung abwärts machen, d. h. sie kann durch das zweite Viertel im Takt in die Septime (A), beziehungsweise in die Secunde (B) der gebundenen Dissonanz und zu gleicher Zeit in die Quinte des Basses springen, wie das hier ausgeführt ist:

A. B. \*  
etc. etc.  
8 5 8 4  
4 4 4 5

Wenn die Viertel im Bass liegen, ist der Quartensprung selbstverständlich nicht gestattet, weil wir durch denselben die tiefere Quarte des *Cantus firmus*, also eine neue Dissonanz erhalten würden.

Es folgen nun die Beispiele:

No. 2. *Cantus firmus* in der Mittelstimme, Viertelnoten in der Oberstimme und Syncopen in der Unterstimme.

No. 3. *Cantus firmus* in der Unterstimme, Viertelnoten in der Oberstimme und Syncopen in der Mittelstimme.

A musical score for three staves in Phrygian mode. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat sign. A small asterisk is placed below the staff. The middle staff (alto clef) contains a line of quarter notes. The bottom staff (bass clef) contains a line of quarter notes.

Die folgenden Beispiele sind in der **phrygischen Tonart**. — No. 4. *Cantus firmus* in der Unterstimme, Viertelnoten in der Mittelstimme und Syncopen in der Oberstimme.

A musical score for three staves in Phrygian mode. The top staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes and a slur. The middle staff (alto clef) contains a line of quarter notes. The bottom staff (bass clef) contains a line of quarter notes, with the marking *C. f.* above the first measure.

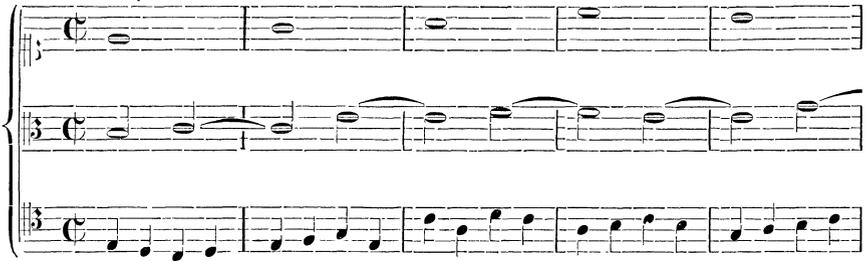
A musical score for three staves in Phrygian mode. The top staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes and a slur. The middle staff (alto clef) contains a line of quarter notes. The bottom staff (bass clef) contains a line of quarter notes, with the marking *trit.* below the staff.

No. 5. *Cantus firmus* in der Oberstimme, Viertelnoten in der Mittelstimme und Syncopen in der Unterstimme.

A musical score for three staves in Phrygian mode. The top staff (treble clef) contains a line of quarter notes, with the marking *C. f.* above the first measure. The middle staff (alto clef) contains a line of quarter notes. The bottom staff (bass clef) contains a line of quarter notes.



No. 6. *Cantus firmus* in der Oberstimme, Viertelnoten in der Unterstimme und Syncopen in der Mittelstimme.  
*C. f.*



### Dreistimmiger Satz, fünfte Gattung.

Gemischte Noten.

Es wird hier die Aufgabe gestellt, zu einem *Cantus firmus* eine freie selbständige Melodie zu setzen. Die dritte Stimme singt mit dem *Cantus firmus* in gleichen Noten. Die Regeln hierüber sind aus der sechsten Gattung des zweistimmigen Satzes und aus den vier ersten Gattungen des dreistimmigen Satzes hinlänglich bekannt, so dass wir statt aller Erklärung die von Fux (*Gradus ad parn.* S. 112—114, Deutsche Ausgabe Tab. XIII u. XIV) gegebenen Beispiele folgen lassen können.

Dorisch.

First system of a musical score in Doric mode. It consists of three staves. The top staff is the treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are the bass clef with a harmonic accompaniment. The tempo marking *C. f.* is placed above the middle staff.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic lines from the first system. It features a treble clef staff and two bass clef staves.

Third system of the musical score, showing further development of the melodic and harmonic parts. It includes a treble clef staff and two bass clef staves.

Fourth system of the musical score, concluding the piece with a final cadence. It consists of a treble clef staff and two bass clef staves.

*C. f.*

The first system consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. All staves are in common time (C). The music features a series of chords in the upper staves and a melodic line in the bass staff.

Phrygisch.

*C. f.*

The second system consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature changes to Phrygian mode (one flat) at the beginning of the system. The music features a series of chords in the upper staves and a melodic line in the bass staff.

*C. f.*

The third system consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature changes to D minor (two flats) at the beginning of the system. The music features a series of chords in the upper staves and a melodic line in the bass staff.

*C. f.*

*C. f.*

The fourth system consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature changes to D major (two sharps) at the beginning of the system. The music features a series of chords in the upper staves and a melodic line in the bass staff.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system shows a sequence of chords and a melodic line in the bass. The second system continues the piece, ending with a double bar line. The dynamic marking 'C. f.' is present in the first system.

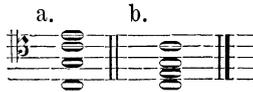
### Von der Composition mit vier Stimmen.

Die grösstmögliche Verbindung mehrerer consonierender Töne, der harmonische Dreiklang ist schon in der dreistimmigen Composition zur Anwendung gekommen. Es ist daher klar, dass bei vier Stimmen die hinzutretende vierte Stimme keinen anderen Platz findet, als wenn man eines der vorhandenen Intervalle durch die Octave oder den Einklang verdoppelt; nur bei einzelnen dissonierenden Verbindungen ist es möglich, wie wir weiter unten sehen werden, dass ein vierter, wirklich verschiedener Ton hinzutreten kann.

In der ersten Gattung der vierstimmigen Composition, in welcher wir in der einfachsten Weise die Stimmen Note gegen Note verbinden, haben wir es nur mit consonierenden Symphonien, also nur mit der Verbindung von Grundton, (grosser oder kleiner) Terz und Quinte (d. i. dem reinen Dur- und Moll-Dreiklange) und der an Stelle einer solchen stehenden Verbindung von Grundton, (grosser oder kleiner) Terz und (grosser oder kleiner) Sexte (d. i. dem sogenannten Sextenaccord, der hiernach dreierlei Gestalt haben kann) zu thun. In beiden Accorden eignet sich von den in ihnen enthaltenen Intervallen der Basston am besten für die Verdoppelung, doch ist dies

der Stimmführung wegen nicht immer möglich, so dass nicht selten Fälle eintreten, in denen wir statt jenes auch die Terz oder die Quinte oder die Sexte verdoppeln müssen.

Die natürlichste Lage des Dreiklangles mit vier Stimmen ist die, dass, wie im Beispiel a, die Terz von der obersten Stimme gesungen wird, wenn wir auch durch unsere Claviere verwöhnt sind, wie bei b die Terz dicht neben dem Grundton zu sehen.



Denn zunächst entsteht aus der Teilung der Octave die Quinte und erst aus der Teilung der Quinte die Terz; und so hört man auch beim Anreißsen einer längeren Seite in deren mitklingenden Tönen die einfacheren Verhältnisse der Octave 1 : 2 und der Quinte 2 : 3 in der tieferen Lage, und erst über diesen das compliciertere Verhältnis der Terz 4 : 5 erklingen. Dies bestätigt sich auch dadurch, dass die Terz dicht unten beim Grundton dunkel und undeutlich, ja, bei sehr tiefer Lage des Accordes sogar unverständlich klingt, während eine tief angebrachte Quinte dagegen etwas sehr weiches und füllendes im Klange hat, wovon sich jeder leicht selbst überzeugen kann.

Von der angegebenen natürlichsten Lage des Dreiklangles wird man der Stimmführung wegen — die sich nach den Gesetzen der Bewegung zu richten hat — vielfältig abweichen müssen, so wie man auch oft in die Lage kommt (wie bereits oben gesagt wurde), ein anderes Intervall als den Grundton zu verdoppeln; aber gerade in der vielfältigen Veränderung des harmonischen Dreiklangles, die hierdurch eintritt, besteht das reizvolle einer guten mehrstimmigen Composition.

Wir wenden uns nun zur praktischen Ausarbeitung der *Cantus firmi* und richten zunächst unser Augenmerk auf den Anfang und Schluss. In der dreistimmigen Composition haben wir gesehen, dass man oft des guten Gesanges der einzelnen Stimmen wegen das eine oder das andere Intervall des Dreiklangles auslassen muss; dies ist bei vier Stimmen fast ohne Ausnahme verboten. Wir setzen hier immer vollständige Dreiklänge oder die dafür eintretende Verbindung von Grundton, Terz und Sexte und nur beim Anfang und Schluss des Gesanges ist es Umstände halber erlaubt, die Terz (nicht nach moderner Weise die Quinte) auszulassen. Der Übersicht wegen mögen hier die Cadenzen mit vier Stimmen in der dorischen und phrygischen Tonart nach ihren abwärts- und aufwärtssteigenden Leitetönen geordnet folgen.

**Dorisch.**

The musical score for the Dorisch mode is presented in four staves. The first staff is labeled 'a.', the second 'b.', and the third 'c.'. The fourth staff is a continuation of the third. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notes are primarily whole and half notes, with some quarter notes in the first staff. The overall texture is simple and harmonic.

**Phrygisch.**

The musical score for the Phrygisch mode is presented in four staves. The first staff is labeled 'a.' and the second 'b.'. The third and fourth staves are continuations of the second. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notes are primarily whole and half notes, with some quarter notes. The second staff ends with a note marked with an asterisk (\*).

\*) Die Componisten des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und auch die späteren bis zu SEB. BACH's Zeiten zogen den Schluss mit vollkommenen Consonanzen, also mit der bloßen Octave und Quinte, dem vollen Dreiklang vor. Wenn sie aber in mehrstimmigen Gesängen den vollen Dreiklang setzten, so erhöhten sie auf jenen Tönen, welche die kleine Terz über sich haben (dorisch, phrygisch und aeolisch) die letztere in die große Terz, weil der hierdurch entstehende Dur-Dreiklang eine consonierendere Tonverbindung als der Moll-Dreiklang ist. In der phrygischen Tonart ist diese Erhöhung bis auf den heutigen Tag ohne Ausnahme beibehalten worden. — Aus demselben Grunde vermieden sie es auch, einen Gesang mit einem Moll-Dreiklange anzufangen; ein solcher lässt sich zwar in der Mitte eines Gesanges gut abstimmen, sehr schwer aber, wenn die Sänger mit demselben beginnen sollen. Dies sollte man auch heutzutage noch beim unbegleiteten Gesänge berücksichtigen. — Der Schlussaccord ohne Quinte, nur mit Octave und großer oder kleiner Terz findet sich in der classischen Zeit des sechzehnten Jahrhunderts höchst selten einmal vor. Dies möge über die Erhöhung der Terz in den Schluss- und Anfangs-Accorden bei den älteren Componisten genügen.

Da der phrygischen Tonart der Dreiklang auf der Dominante fehlt, so hat die Bassstimme nur die Wahl zwischen den beiden Leitetönen. Die Schlüsse in den anderen Tonarten lassen also mehr Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Stimmen zu.

Von diesen Cadenzen pflegt den Anfängern in der Composition die meiste Schwierigkeit diejenige zu machen, in welcher der Bass den abwärtsgehenden Leiteton hat, über welchen wir den Sexten-Accord mit der kleinen Terz und der großen Sexte (und in der phrygischen Tonart mit der großen Terz und der großen Sexte) zu setzen haben. In dieser Tonverbindung oder Begleitung des abwärtssteigenden Leitetones verdoppelt man am besten die Terz, wie es in den obigen Beispielen geschehen ist. Man kann aber auch den Basston in einer der Oberstimmen durch seine Octave verdoppeln und dieselbe dann in die Terz der Tonart aufwärts schicken, während die Terz des abwärtsgehenden Leitetones in die Quinte der Tonart aufwärtsschreitet, z. B.

Dorisch.	Ionisch.	Aeolisch.	(Phrygisch.)

Diese Art zu schliessen ist zwar vollkommen gut, findet sich aber bei den älteren Componisten nicht sehr häufig; dieselben zogen es bei einer Verdoppelung des abwärtsgehenden Leitetones vor, die Terz dieses Leitetones abwärts in die Terz der Tonart gehen zu lassen und die Octave desselben dann durch einen Quintensprung abwärts in die Dominante der Tonart zu schicken, wodurch freilich verdeckte Quinten entstehen, die aber an dieser Stelle so vielfach von allen besseren Componisten älterer und neuerer Zeit gebraucht werden, dass man sie als eine durchaus notwendige und unbedenkliche Ausnahme von der strengeren Regel gelten lassen muss.

Dorisch.                  Mixolydisch.                  Aeolisch.                  Phrygisch.

schlecht.  
verminderte Quinte.

8 5   8 5   8 5   8 5   8 5   8 5

Die Verdoppelung des abwärtssteigenden Leittones verbietet sich, wie an den Beispielen zu sehen ist, in der phrygischen Tonart von selbst, wo die betreffende Stimme einen Sprung von *f* nach *gis* (eine übermäßige Secunde) oder von *f* nach *h* (eine verminderte Quinte) zu machen hätte. Die übermäßige Secunde ist an dieser Stelle gänzlich schlecht und unbrauchbar; das andere Intervall aber von *f* nach *h* haben die späteren Meister, wie BACH, HAENDEL, GRAUN und ihre Zeitgenossen kein Bedenken getragen in der Cadenz zu setzen. Der strengere *A-capella*-Gesang muss es aber möglichst vermeiden. Wir gehen nun zu den Gattungen über.

### Vierstimmiger Satz, erste Gattung.

Note gegen Note.

In dieser Gattung haben alle vier Stimmen in gleichen Noten zu singen. Die Regeln hierüber sind aus dem Vorhergehenden bekannt, so dass sogleich die hierher gehörigen Beispiele folgen können.

Dorisch.

*C. f.*

*C. f.* *Fux.*

Musical score for the first system, featuring four staves with a brace on the left. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff has a dynamic marking *C. f.* and the second staff has *Fux.* at the end.

*C. f.* *Fux.*

Musical score for the second system, featuring four staves with a brace on the left. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff has a dynamic marking *C. f.* and the second staff has *Fux.* at the end.

*C. f.*

Musical score for the third system, featuring four staves with a brace on the left. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff has a dynamic marking *C. f.*

Phrygisch.  
*C. f.*

Fux.

First system of musical notation, Phrygisch, *C. f.*, Fux. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time (C). The music is written in Phrygian mode (one sharp, F#). The notes are: Soprano: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; Alto: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; Tenor: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; Bass: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

Fux.

Second system of musical notation, Phrygisch, *C. f.*, Fux. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time (C). The music is written in Phrygian mode (one sharp, F#). The notes are: Soprano: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; Alto: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; Tenor: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; Bass: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

Fux.  
)

Third system of musical notation, Phrygisch, *C. f.*, Fux. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time (C). The music is written in Phrygian mode (one sharp, F#). The notes are: Soprano: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; Alto: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; Tenor: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; Bass: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

\*) Bei der Cadenz der phrygischen Tonart haben sich die besten Meister die Freiheit genommen, wie im Beispiel verdeckte Quinten zu schreiben. Für den Schüler ist es aber immerhin besser, wenn er dergleichen Unregelmäßigkeiten zu vermeiden sucht.

**Mixolydisch (transponiert).**

*C. f.*

Musical score for Mixolydisch (transponiert) in C major, common time. The score consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The melody is primarily in the Treble 1 staff, featuring a descending line of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The accompaniment in the other staves consists of chords and single notes, including a prominent bass line with notes like C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3.

Musical score for Mixolydisch (transponiert) in C major, common time. The score consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The melody is primarily in the Treble 2 staff, featuring a descending line of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The accompaniment in the other staves consists of chords and single notes, including a prominent bass line with notes like C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3.

**Aeolisch.**

*C. f.*

Musical score for Aeolisch in C major, common time. The score consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The melody is primarily in the Treble 1 staff, featuring a descending line of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The accompaniment in the other staves consists of chords and single notes, including a prominent bass line with notes like C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3.

*c. f.*

**Ionisch** (transponiert).

*c. f.*

*c. f.*

## Vierstimmiger Satz, zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.

In dieser Gattung singt eine der vier Stimmen halbe Noten, während die anderen mit dem *Cantus firmus* in ganzen Noten fortschreiten. Man wird sich bald davon überzeugen, dass diese Gattung ihre Schwierigkeiten hat und deshalb eine große Übung erfordert. Bei den Schlussfällen wird man meist gezwungen sein, von der Bewegung der halben Noten abzustehen und statt solcher im vorletzten Takte entweder eine ganze Note, oder, was noch besser ist, eine Bindung zu setzen. — Obgleich in einer selbständigen Composition schwerlich ein Grund vorhanden sein wird, eine ganze Reihe von Takten in dieser Weise zu schreiben, so muss man sie dennoch mit vielem Fleiß durchüben. „Denn (sagt Fux, *Gradus ad parnassum*, deutsche Ausgabe S. 111, lat. S. 123) „diese Lectionen sind nicht zum Gebrauch, sondern „nur zur Übung erfunden. Gleichwie einer der lesen kann, nicht mehr „buchstabieret, also werden auch diese Gattungen des Contrapunctes bloß „zum Lernen vorgeschrieben.“\*)

Während in der ersten Gattung die Regel es mit Strenge verlangt, dass der Schüler stets vollkommene Dreiklänge und Sextenaccorde (natürlich mit Ausnahme des Anfangs- und Schlussaccordes) setzte, so haben wir in dieser und der folgenden Gattung die Freiheit, bisweilen auch unvollkommene Accorde anzubringen, wie dies im fünften Takte des folgenden aus Fux *grad. ad parn.*, lat. Ausgabe S. 122 entnommenen Beispielen geschehen ist. Wir haben hier eine Verdoppelung des Basstones (*e*) in seiner zweiten Octave durch den Sopran (*e''*) und eine Verdoppelung der Terz (*g* und *g'*) in den beiden Mittelstimmen Alt und Tenor. In einem solchen Falle sucht man aber wenigstens dann mit der zweiten halben Note des Taktes das fehlende Intervall zu ergänzen, was hier durch das Nachschlagen der Quinte (*h'*) geschehen ist. Ferner wird man die gerade Bewegung in eine vollkommene Consonanz, also die sogenannten verdeckten Quinten und Octaven nicht immer mit jener Strenge wie im zwei- und dreistimmigen Satze vermeiden können. Es wurde aber schon oben bemerkt, dass, je vollstimmiger der Satz ist, desto mehr Freiheiten gestattet er auch in dieser Beziehung; und so ist denn auch gegen den Gang von der Quinte in die Octave vom achten zum neunten Takte des folgenden Beispielen bei gerader Bewegung zwischen Tenor und Alt nichts einzuwenden, eben so wenig wie gegen andere ähnliche Freiheiten, die in den weiter unten folgenden Beispielen vorkommen.

---

\*) *Non enim usus, sed exercitii gratia lectiones hae adinventae sunt: quemadmodum Syllabizatio a legere sciente non amplius practicitur, ita quoque contrapuncti species ad addiscendum solummodo praescribuntur.*

Dorisch.

Fux.

First system of musical notation, Doric mode, Fux style. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is the soprano line, starting with a whole rest followed by whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff is the alto line, starting with a whole rest followed by whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth staff is the bass line, starting with a whole rest followed by whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The dynamic marking *C. f.* is placed above the second staff.

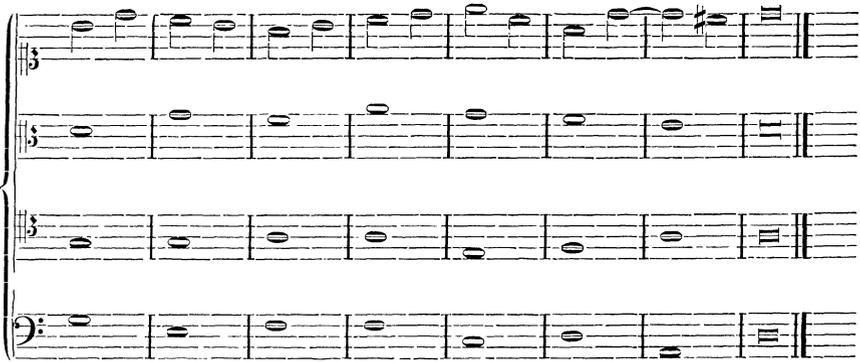
Second system of musical notation, Doric mode, Fux style. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, then a sharp sign (F#) above the final note, followed by a double bar line. The second staff is the soprano line, starting with a whole rest followed by whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, then a double bar line. The third staff is the alto line, starting with a whole rest followed by whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, then a double bar line. The fourth staff is the bass line, starting with a whole rest followed by whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, then a double bar line. The dynamic marking *Bindung.* is placed above the second staff.

Dieser Satz ist nicht ganz frei von harmonischen Härten und einer gewissen Steifheit in der Bewegung der halben Noten, was aber in der Schwierigkeit der Aufgabe Entschuldigung findet. Damit aber der Schüler sehe, dass selbst bei so ungünstigen Verhältnissen die Möglichkeit vorhanden ist, mehr als einen Contrapunkt zu erfinden, füge ich noch drei Sätze mit einer gleichen Anordnung der Stimmen hinzu.

Third system of musical notation, Doric mode, Fux style. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is the soprano line, starting with a whole rest followed by whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff is the alto line, starting with a whole rest followed by whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth staff is the bass line, starting with a whole rest followed by whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The dynamic marking *C. f.* is placed above the second staff.



Musical score system 1, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second, third, and fourth staves are in bass clef. The first measure of the first staff contains a melodic line with a sharp sign. A double bar line with repeat dots follows. The second measure of the first staff contains the dynamic marking *C. f.* in the second staff. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 2, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second, third, and fourth staves are in bass clef. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 3, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second, third, and fourth staves are in bass clef. The first measure of the first staff contains the dynamic marking *C. f.* in the second staff. The system concludes with a double bar line.

A musical score for a four-staff exercise in G major. The top staff is the treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music consists of a sequence of chords and intervals across four measures, ending with a double bar line. The notes are: Measure 1: G4, B4, D5 (treble); G2, B1, D2 (bass). Measure 2: A4, C5, E5 (treble); A2, C3, E3 (bass). Measure 3: B4, D5, F#5 (treble); B2, D3, F#3 (bass). Measure 4: C5, E5, G5 (treble); C3, E3, G3 (bass).

Es folgen noch einige Beispiele in derselben Tonart aus Fux *Gradus ad Parnassum*. Die Übung in den anderen Tönen bleibt dem Schüler selbst überlassen, welcher aus dem Vorangegangenen weiß, wie er die Schlussfälle in den verschiedenen Tonarten einzurichten hat.

*C. f.* Fux.

A musical score for a four-staff exercise in G major, marked *C. f.* and attributed to Fux. The top staff is the treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music consists of a sequence of chords and intervals across seven measures, ending with a double bar line. The notes are: Measure 1: G4, B4, D5 (treble); G2, B1, D2 (bass). Measure 2: A4, C5, E5 (treble); A2, C3, E3 (bass). Measure 3: B4, D5, F#5 (treble); B2, D3, F#3 (bass). Measure 4: C5, E5, G5 (treble); C3, E3, G3 (bass). Measure 5: G4, B4, D5 (treble); G2, B1, D2 (bass). Measure 6: A4, C5, E5 (treble); A2, C3, E3 (bass). Measure 7: B4, D5, F#5 (treble); B2, D3, F#3 (bass). The number '5' is written below the bass staff in measures 6 and 7.

transponiert. Fux.

A musical score for a four-staff exercise in G major, marked *C. f.* and attributed to Fux. The top staff is the treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music consists of a sequence of chords and intervals across seven measures, ending with a double bar line. The notes are: Measure 1: G4, B4, D5 (treble); G2, B1, D2 (bass). Measure 2: A4, C5, E5 (treble); A2, C3, E3 (bass). Measure 3: B4, D5, F#5 (treble); B2, D3, F#3 (bass). Measure 4: C5, E5, G5 (treble); C3, E3, G3 (bass). Measure 5: G4, B4, D5 (treble); G2, B1, D2 (bass). Measure 6: A4, C5, E5 (treble); A2, C3, E3 (bass). Measure 7: B4, D5, F#5 (treble); B2, D3, F#3 (bass). The word 'transponiert.' is written above the treble staff in measure 4, and 'C. f.' is written above the bass staff in measure 5.

First system of a musical score, consisting of four staves. The top three staves are grouped by a brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music consists of whole notes and half notes across eight measures, ending with a double bar line.

Second system of a musical score, consisting of four staves. The top three staves are grouped by a brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music consists of whole notes and half notes across eight measures. The word "Fux." is written above the top staff in the seventh measure. The word "c. f." is written below the bottom staff in the first measure. The system ends with a double bar line.

Third system of a musical score, consisting of four staves. The top three staves are grouped by a brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music consists of whole notes and half notes across four measures, ending with a double bar line.

## Vierstimmiger Satz, dritte Gattung.

Vier Noten gegen eine.

In dieser Gattung hat eine der Stimmen Viertel zu singen, während die drei anderen in ganzen Noten fortschreiten. Wir weisen hier auf die dreistimmige Composition zurück. Man hat besonders darauf zu achten, dass auf dem ersten und dritten Viertel des Taktes ein vollständiger Dreiklang zu stehen kommt; doch wird man einer sangbaren Stimmführung wegen bisweilen hiervon abweichen müssen, wie dies auch bei der vorhergehenden Gattung der Fall war.

The musical score is presented in two systems, each with three staves (Soprano, Alto, Bass). The first system is marked 'C. f.' and 'Fux.\*'. The second system is marked 'A.' and 'B.'. The music is in 3/4 time and G major. The Soprano part has a melodic line with quarter notes, while the other three parts have whole notes. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the piece.

Bei A ist die Terz verdoppelt; man hätte leicht dem Tenor *g* statt *h* geben können; indes leidet einmal die Vollstimmigkeit darunter, wenn man den Einklang, der hier mit dem Bass entstanden wäre, auf *arsis* setzt; ferner aber würde auch die Terz, die dann nur in der Viertelbewegung der Sopranstimme vorhanden wäre, mangelhaft klingen, weil man sie nicht beständig zu hören bekommt. Bei B schreitet der Alt mit dem Tenor in

\*) *Grad. ad parn.* lat. Ausgabe S. 124. Deutsche Ausgabe Tab. XVII. und XVIII.

gerader Bewegung in eine vollkommene Consonanz; dergleichen Freiheiten sind in dieser und der vorhergehenden Übung (wie bereits S. 246 gesagt wurde) nicht ganz zu vermeiden, man müsste denn ausnahmsweise gestatten, bisweilen eine ganze Note in zwei halbe zu zerlegen. Doch ist es besser, wenn der Schüler vorläufig dabei bleibt, der Gattung gemäfs in drei Stimmen ganze Noten zu setzen.

Fux.

*C. f.*

Fux.

*C. f.*

First system of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a series of chords in the upper staves and a melodic line in the lower staves. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Second system of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a series of chords in the upper staves and a melodic line in the lower staves. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *c. f.* is present in the second staff, and the marking *Fux.* is present in the top staff.

Third system of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a series of chords in the upper staves and a melodic line in the lower staves. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Phrygisch.

Fux.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth notes. The second staff is in alto clef with a common time signature (C) and contains a single whole note chord. The third staff is in alto clef with a common time signature (C) and contains a single whole note chord. The fourth staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a single whole note chord. The dynamic marking *C. f.* is placed above the second staff.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth notes, ending with a double bar line and a sharp sign. The second staff is in alto clef with a common time signature (C) and contains a single whole note chord. The third staff is in alto clef with a common time signature (C) and contains a single whole note chord. The fourth staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a single whole note chord.

*C. f.* (transponiert).

Fux.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a single whole note chord. The second staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth notes. The third staff is in alto clef with a common time signature (C) and contains a single whole note chord. The fourth staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a single whole note chord.

The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, with a focus on harmonic accompaniment and a melodic line in the right hand.

**Ionisch.**

The second system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, with a focus on harmonic accompaniment and a melodic line in the right hand.

*C. f.*

The third system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, with a focus on harmonic accompaniment and a melodic line in the right hand.

*C. f.* (transponiert.)

The first system consists of four staves. The top two staves (treble clef) contain whole notes, with the first staff having a flat key signature. The bottom two staves (bass clef) contain eighth notes, with the first staff having a flat key signature and a 3/2 time signature. The music concludes with a double bar line.

The second system consists of four staves. The top two staves (treble clef) contain whole notes, with the first staff having a flat key signature. The bottom two staves (bass clef) contain eighth notes, with the first staff having a flat key signature and a 3/2 time signature. The music concludes with a double bar line.

*C. f.* (transponiert.)

The third system consists of four staves. The top three staves (treble clef) contain whole notes, with the first staff having a flat key signature. The bottom staff (bass clef) contains eighth notes, with a flat key signature and a 3/2 time signature. The music concludes with a double bar line.

### Vierstimmiger Satz, vierte Gattung.

#### Syncopierte Noten.

Wir haben hier einer der vier Stimmen halbe Noten zu geben, von denen je eine auf *thesis* mit der folgenden *arsis* zu einer *syncope* verbunden sind. Da es aber oft schwierig ist, die Bindungen ohne Unterbrechung gegen drei ganze Noten durchzuführen, so ist es gestattet, dass man hin und wieder die Bindung unterbricht, oder in einem der beiden anderen Contrapunkte eine ganze Note in zwei halbe zerlegt. Wenn nun auch im Bezug auf diese Übung die für den dreistimmigen Satz gegebenen Regeln im allgemeinen ausreichen, so ist es dennoch nötig, dass wir hier die Dissonanzen einzeln noch einmal durchgehen, da bei vier Stimmen durch den Hinzutritt eines dissonierenden Intervalles entweder eine der consonierenden Stimmen durch die Octave (oder den Einklang) verdoppelt werden muss, oder ein wirklicher Vierklang (d. h. das gleichzeitige Erklingen von vier wesentlich verschiedenen Stufen der Tonleiter) entstehen kann. In letzterem Falle muss dann mit einer einzigen Ausnahme die Teilung einer ganzen Note in zwei halbe stattfinden.

1. Die Dissonanzen in einer der drei Oberstimmen zum Bass sind folgende drei: a. die Quarte, b. die Septime und c. die None.

a. Die Quarte wird am besten von der Quinte des Basses und der Verdoppelung desselben durch die Octave oder den Einklang begleitet, (s. Beispiel Ia). Bisweilen kann ihr aber auch die Verdoppelung der Quinte (Ib) oder die Sexte mit deren Verdoppelung (Ic), oder die Sexte mit der Verdoppelung des Basstones (Id) beigegeben werden.

b. Die Septime wird begleitet von der Terz und der Verdoppelung des Basstones (Ie) oder von der verdoppelten Terz (If). In beiden Fällen können die drei consonierenden Stimmen während der Auflösung auf ihrer Tonstufe liegen bleiben. — Statt des verdoppelten Basstones oder der verdoppelten Terz kann man aber auch die Quinte hinzufügen, so dass wir dann



I<sup>e</sup> I<sup>f</sup> I<sup>g</sup> I<sup>h</sup>

Septime.  
Terz und Octave. doppelte Terz. Terz u. Quinte. Terz u. Quinte.

I<sup>i</sup> I<sup>k</sup> II<sup>a</sup> II<sup>b</sup>

**Dissonanz im Bass.**

None.

Terz u. Quinte. Terz u. Sexte.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

II<sup>c</sup> II<sup>d</sup> II<sup>e</sup> II<sup>f</sup>

doppelte Quinte. doppelte Secunde.

$\frac{5}{2}$   $\frac{5}{2}$   $\frac{6}{2}$   $\frac{6}{2}$



A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

*C. f.*

*Fux.*

A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

*Fux.*

A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom two staves are in bass clef with a 3/4 time signature. The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several accidentals, including a sharp sign in the bottom right of the system.

Phrygisch.

H. B.

The second system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom three staves are in bass clef with a common time signature (C). The music is primarily composed of quarter notes and half notes. A dynamic marking of *C. f.* is present in the first measure of the top staff.

(transponiert.)  
*C. f.*

H. B.

The third system consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a common time signature (C). The bottom two staves are in bass clef with a common time signature (C). The music features a key signature change from one sharp to two sharps. A dynamic marking of *trit.* is present in the first measure of the bottom staff.

Nach genügender Übung dieser vier Gattungen kann man dieselben dergestalt verbinden, dass eine Stimme den *Cantus firmus* singt, eine zweite halbe Noten, eine dritte Viertelnoten und die vierte syncopierte Noten, wie das folgende Beispiel zeigt. Es ist dies zwar eine sehr schwierige, aber durchaus notwendige und nützliche Übung.

Fux.

Das vorstehende Beispiel steht in *Fux gradus ad parn.* lat. Ausgabe S. 138; LORENZ MIZLER hat es in seiner deutschen Übersetzung aufzunehmen vergessen. — Ich lasse hier noch zwei Sätze dieser Art in der ionischen Tonart folgen. In dem ersteren liegt der *Cantus firmus* im Alt, während die Syncopen vom Sopran, die halben Noten vom Tenor und die Viertelnoten vom Bass gesungen werden. In dem anderen liegt der *Cantus firmus* im Tenor, während der Sopran die Viertelnoten, der Alt die halben Noten und der Bass die Syncopen hat. Durch den letzten Umstand, nämlich dass die Bassstimme die Syncopen hat, wird die Aufgabe noch schwieriger, weil die Anwendung der Dissonanzen in dieser Stimme beschränkter als in den Oberstimmen ist. So ist z. B. die Umkehrung der None, nämlich die in die Octave sich auflösende Septime verboten (vergl. oben S. 197), und die in die Terz sich auflösende Secunde muss wo möglich die Begleitung von Sexte und Quarte haben, wenn der Satz nicht gar zu dürftig klingen soll. In Rücksicht auf diese Schwierigkeiten ist in dem nachfolgenden zweiten Beispiel der gleichmäßige Gang der halben Noten in der Altstimme an zwei Stellen durch eine *Syncope* unterbrochen worden.

H. B.

The image contains two musical staves, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The first system shows a Cantus firmus in the Alto voice, with Soprano syncopes, Tenor half notes, and Bass quarter notes. The second system shows a Cantus firmus in the Tenor voice, with Soprano quarter notes, Alto half notes, and Bass syncopes. Both systems end with a double bar line.

(transponiert.) H. B.

Ein jeder *Cantus firmus* lässt bei dieser Verbindung verschiedener Notenwerte sich auf vierundzwanzig verschiedene Arten bearbeiten, wie das folgende Schema zeigt, in welchem durch **1** diejenige Stimme bezeichnet wird, welche den *Cantus firmus*, durch **2** diejenige, welche halbe Noten, durch **3** diejenige, welche Viertelnoten und schließlich durch **4** diejenige, welche die Syncopen zu singen hat.

Sopran.	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	2	3	4	2	3	4	2	3	4	2	3	4	2	3	4	2	3	4
Alt.	2	3	4	2	3	4	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	3	2	3	4	4	2	3	2	3	4	4	2
Tenor.	3	2	3	4	4	2	3	2	3	4	4	2	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	4	4	2	3	2	3
Bass.	4	4	2	3	2	3	4	4	2	3	2	3	4	4	2	3	2	3	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>

### Vierstimmiger Satz, fünfte Gattung.

Gemischte Noten.

In dieser Gattung geben wir einer der vier Stimmen eine selbständige Melodie, während die anderen ganze Noten singen. Die Regeln sind aus dem vorangegangenen bekannt. Es folgen vier Beispiele.

The first example consists of four staves. The top staff (Soprano) features a melodic line with eighth and quarter notes, starting with a fermata and ending with a 'Fux.' marking. The second staff (Alto) contains whole notes. The third staff (Tenor) contains whole notes. The fourth staff (Bass) contains whole notes. The dynamic marking 'C. f.' is placed below the first staff.

The second example consists of four staves. The top staff (Soprano) has a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a fermata and a 'Fux.' marking. The second staff (Alto) contains whole notes. The third staff (Tenor) contains whole notes. The fourth staff (Bass) contains whole notes. The dynamic marking 'C. f.' is placed below the second staff.

The third example consists of four staves. The top staff (Soprano) contains whole notes. The second staff (Alto) features a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a fermata and a sharp sign. The third staff (Tenor) contains whole notes. The fourth staff (Bass) contains whole notes.

Fux.

*c. f.*

This musical score is for an exercise labeled 'Fux.'. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a 3/4 time signature and contain whole notes. The bottom two staves are in bass clef with a 3/4 time signature and contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking '*c. f.*' is placed above the first staff of the bass clef section.

H. B.

*c. f.*

This musical score is for an exercise labeled 'H. B.'. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a 3/4 time signature and contain whole notes. The bottom two staves are in bass clef with a 3/4 time signature and contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking '*c. f.*' is placed above the first staff of the bass clef section. There are repeat signs at the end of the first and second systems.

This musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a 3/4 time signature and contain whole notes. The bottom two staves are in bass clef with a 3/4 time signature and contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line.

Die voranstehenden Übungen hat der Schüler, ehe er in seinen Studien fortfahren kann, rastlos zu wiederholen, und zwar nicht nur, wie es größtentheils hier geschehen ist, in der natürlichen diatonischen Tonreihe ohne Versetzungszeichen, sondern auch in versetzten Tonarten. Ebenso muss er sich an jeden auch seltener vorkommenden Schlüssel gewöhnen. Fux verlangt,

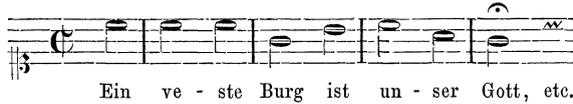
dass er mehrere Jahre bei diesen Gattungen aushalte. Statt aller weiteren Erörterungen setze ich seine Worte her, mit denen er seinen Schüler zur Geduld und Beharrlichkeit ermahnt: „Es ist nicht zu beschreiben, wie vielen Nutzen „diese Übungen einem Lernenden bringen, wenn solche recht eingerichtet „werden, und es wird nichts schweres vorkommen, dass dir nicht bekannt sein „sollte, nachdem du diese Gattungen durchgegangen. Ich vermahne dich daher „inständig, dass du auf die Ausübung dieser fünf Gattungen nicht wenig Zeit „verwenden mögest, wenn du anders in dieser Wissenschaft weiter kommen „willst. Du musst dir immer neue *Cantus firmi* nach deinem Gefallen „verfertigen und wenigstens ein bis zwei Jahre hindurch mit dieser Übung „zubringen. Lass dich nicht zu deinem Schaden gelüsten, dass du vor der „Zeit dich auf die freie und ungebundene Composition legest, was dich zwar „sehr vergnügen und auf allerhand Dinge führen, dabei aber die Zeit so ver- „derben würde, dass du nimmermehr die wahren Gründe der Composition in „deine Gewalt bekämost.“ Hierauf antwortet der Schüler: „Hochzuehrender „Lehrmeister, der Weg, den ich gehen soll, ist sehr rau und ungemain „dornigt. Denn es ist kaum möglich mit einer so unangenehmen Arbeit so „lange Zeit zuzubringen ohne verdrießlich zu werden.“ Der Lehrer fährt aber fort: „Ich habe Mitleiden mit dir, mein Joseph, über deine Klage. Man „kann aber auf den Musenberg, da der Zugang sehr schwer ist, nicht anders „als mit vieler Mühe kommen. Es ist keine Profession so schlecht, so muss „doch ein Lernender wenigstens drei Jahre dabei zubringen. Was soll ich von „der Musik sagen? welche nicht nur alle Professionen, wegen des Witzes der „dazu gehört und um ihrer Schwierigkeit willen, weit übertrifft, sondern auch „unter allen freien Künsten die vornehmste ist. Der zukünftige Nutzen „deiner Bemühungen muss dich antreiben. Die Hoffnung viel Ehre und Ruhm „zu erlangen, soll dich anreizen. Die Geschicklichkeit, dass du künftig alles „mit leichter Mühe wirst setzen können, und von allem dem, so du auf- „gesetzt, gewiss versichert sein, kann dich aufmuntern.“

---

### Vom vierstimmigen Choralsatz.

Neben den Übungen in den verschiedenen Gattungen des vierstimmigen Contrapunktes kann sich der Schüler damit beschäftigen, Choräle (— darunter verstehen wir hier die Melodien unserer protestantischen Kirchenlieder —) streng der diatonischen Tonleiter gemäß vierstimmig auszusetzen. Diese Lieder sind allerdings zunächst für die Gemeinde bestimmt, die sie bei den öffentlichen Gottesdiensten einstimmig zu singen hat. Sie können aber auch recht gut von einem geschulten Chore vierstimmig vorgetragen werden, in

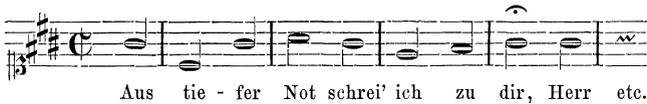
welchem Falle man heutzutage die Hauptmelodie (den *cantus firmus*) dem Sopran zu übertragen pflegt. Wir werden sie deshalb behufs ihrer Bearbeitung auf eine der Sopranstimme angemessene Tonhöhe zu übertragen haben, so dass ihr Umfang sich etwa innerhalb der Octave *es'*—*es''*, oder *e'*—*e''*, oder auch bei einem grösseren Umfange zwischen *c'* und *f''* (aufwärts höchstens bis *fis''*) bewegt. Wenn nach dem heutigen Kammerton die Gemeinde z. B. die ionische Melodie „Ein veste Burg ist unser Gott“ aus *C*-Dur (ohne Vorzeichnung) anstimmt,



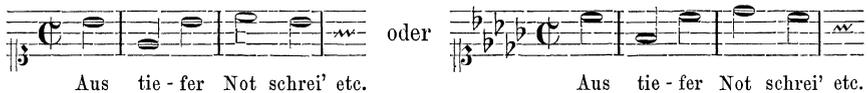
so wird man sie für den Sopran eines vierstimmigen Satzes etwa eine Terz höher, nach *Es*-Dur, setzen müssen.



Die phrygische Melodie „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir“ wird die Gemeinde am bequemsten in der Tonleiter mit drei Kreuzen singen,



die Sopranstimme eines vierstimmigen Satzes wird sie dagegen eine kleine oder große Terz höher nehmen, wie hier, also aus der untransponierten Leiter oder aus der mit fünf Beem.



Hierauf hat der Schüler also zunächst sein Augenmerk zu richten, damit er seinem Satze eine angemessene und wohlklingende Lage in allen Stimmen anweisen kann. Die Melodien selbst wird er den protestantischen Choralbüchern entnehmen können, obgleich es wenig gute giebt und in denselben der Text fast immer fehlt. Eine kleine Sammlung schöner Melodien findet der Schüler dagegen in meinem kleinen „Hülfsbüchlein beim Gesang-

Unterricht.“\*) Für die ersten Arbeiten werden die dort in korrekter Form gegebenen acht und vierzig Melodien ausreichen.

Bei der Ausarbeitung hat der Schüler im ganzen sich nach den Regeln für die erste Gattung des Contrapunktes zu richten, nur dass hier eine grössere Mannigfaltigkeit in Bezug auf die Cadenzen stattfindet. Diesem Gegenstande müssen wir deshalb jetzt eine kurze Betrachtung widmen.

Die Melodien unserer Kirchenlieder werden durch Fermaten auf den Schlusssyllben der Verse unterbrochen; man hat daher jedesmal hier eine Cadenz anzubringen. Die Art zu schliessen aber, wie wir sie bis jetzt kennen gelernt haben, mit Hülfe der beiden Leitetöne, nennen wir den ganzen Schluss. Von diesen ganzen Schlüssen ist der vollkommenste und befriedigendste der, in welchem der Bass von der Dominante einen Quintensprung abwärts (oder Quartensprung aufwärts) in den Grundton der Tonart macht (Beispiel a). Weniger befriedigend dagegen ist der Schluss, wenn einer der beiden Leitetöne im Basse liegt (Beispiel b und c). Diese beiden letzteren Arten zu schliessen werden wir daher sehr wohl in der Mitte eines Liedes anbringen können, nicht aber gern zum Schluss einer ganzen Strophe, wo stets die erste vollkommenste Art angewendet werden muss.

The image displays three musical examples, labeled a, b, and c, illustrating different types of cadences in a four-part setting. Each example consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). Example 'a' shows a perfect cadence where the bass line descends a fifth from the dominant (F) to the tonic (C). Examples 'b' and 'c' show less satisfactory cadences where the bass line does not move from the dominant to the tonic in the expected manner.

In dem Schluss bei a braucht man den abwärtssteigenden Leiteton nicht immer abwärts in die Tonica zu schicken; er kann statt dessen auch aufwärts in die Terz gehen, wozu sich in den Choralmelodien sehr häufig Gelegenheit finden wird, wenn die Melodie zum Schluss des Verses eine Stufe aufwärts schreitet, wie z. B. in der Anfangszeile des Liedes: „Von Gott will ich nicht lassen.“

\*) Hilfsbüchlein beim Gesang-Unterricht in den unteren Klassen höherer Lehranstalten von HEINRICH BELLERMANN, Berlin, Verlag von Julius Springer; 10. Aufl. 1885, Ausgabe im C-Schlüssel; 11. Aufl. 1887, Ausgabe im Violinschlüssel. Die Choräle sind daselbst in der mittleren Stimmlage notiert, so dass sie von den Sopranisten und Altisten im Einklang gesungen werden können. Sie sind deshalb alle um eine oder zwei Stufen höher zu setzen.

Von Gott will ich nicht las - - sen etc.

Hier haben wir also einen ganzen Schluss der vollkommensten Art auf *f*, in welchem aber der abwärtssteigende Leiteton *g'* nicht abwärts in den Grundton, sondern eine Stufe aufwärts in die Terz der Tonica *a'* steigt.

Dagegen muss der aufwärtssteigende Leiteton stets ohne Ausnahme aufwärts in die Tonica geführt werden. Ihn abwärts in die Quinte der Tonart springen zu lassen, um den Dreiklang auf dem Schlusstone voll zu machen (wie dies z. B. bei SEB. BACH häufig vorkommt), ist unmelodisch und deshalb nicht gestattet.

Dem ganzen Schluss entgegengesetzt ist der halbe Schluss; in ihm macht der Bass einen Quartensprung abwärts oder einen Quintensprung aufwärts (a). Hier giebt es indessen einige Abweichungen, die sich nicht bestimmt specifizieren lassen und daher in einigen Beispielen Platz finden mögen (b, c, d).

a. b. c. d.

Die Beispiele a geben regelmäßige halbe Schlüsse; b und c sind diesen sehr nahe verwandt; nur dass der Sprung im Bass nicht wirklich gemacht wird, weil wir hier die Terz des Grundtones im Bass haben. In d haben wir dem Basse nach einen ganzen Schluss, nur dass der Leiteton nicht erhöht ist; diese Art ist dem Trugschluss sehr ähnlich. Diese Beispiele zeigen deutlich, dass das Wesen des Halbschlusses darin besteht, dass derselbe nicht

auf der Tonica, sondern auf einem Accorde, den wir als Dominanten-Accord auffassen müssen, geschieht.

Der Trugschluss, welcher in größeren Musikstücken, Fugen u. s. w. erst zu seiner eigentlichen Geltung kommt, wird hin und wieder auch einmal im Choral eine Anwendung finden. Da er erst weiter unten ausführlicher besprochen werden kann, so sei hier nur bemerkt, dass er dadurch entsteht, dass, wenn die Stimmen sich zu einem regelrechten ganzen Schluss vorbereiten, eine oder mehrere Stimmen ein fremdes Intervall ergreifen, wie in den weiter unten folgenden Beispielen. Bei a schicken sich die Oberstimmen an, einen regelrechten Schluss auf *f* zu machen, während der Bass, anstatt von *c* nach *f* zu gehen, mit einem Schritt nach *d* aufwärts ausweicht. Bei b machen drei Stimmen (Bass, Tenor und Sopran) eine ausweichende Bewegung, und bei c der Bass und der Sopran.

The musical score illustrates three examples of deceptive cadences (Trugschluss) in a four-part setting. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The staves are Soprano (treble clef), Alto (treble clef), Tenor (treble clef), and Bass (bass clef). Example 'a' shows the Soprano and Alto moving towards F4 and E4, while the Bass moves to D4 instead of F4. Example 'b' shows the Soprano, Alto, and Tenor moving towards F4, E4, and D4, while the Bass moves to G3 instead of F4. Example 'c' shows the Soprano and Bass moving towards F4 and G3, while the Alto and Tenor move to E4 and D4. The word 'Trugschluss.' is written in the Alto staff between examples b and c.

Der Trugschluss ist nur ausnahmsweise einmal im Choralsatze anzuwenden, wenn nämlich bei einem Versende der Sinn der Textworte keinen größeren Ruhepunkt gestattet. Vergl. Choral No. 2 bei den Worten „getrost ist mir mein Herz und Sinn“ (Trugschluss) „sanft und stille“ (ganzer Schluss), und ähnlich im Choral No. 1 „Ach Gott und Herr“. In den meisten anderen Fällen genügt der ganze und der halbe Schluss und selbst in den beiden angeführten Stellen würde ein ganzer Schluss in keiner Weise störend wirken. Außerdem ist ein Trugschluss auch noch da gestattet, wo der Vers mit einer Wendung abschließt, die nicht die Bildung einer regelrechten ganzen oder halben Cadenz zulässt, wie z. B. in dem Choral „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“, wo wir am Ende des siebenten Verses „Schwingt es sich über alle“ einen Quartensprung aufwärts haben, wie in dem obigen Beispiel c.

Ferner kann man auf den ganzen Schluss am Ende eines Liedes (und eines größeren vier- und mehrstimmigen Gesanges überhaupt) noch den sogenannten plagialischen Schluss folgen lassen, der darin besteht, dass, während eine der Stimmen, welche durch den auf- und abwärtssteigenden Leiteton die Tonica

erreicht hat, ihren Schlusson aushält, die anderen aber während dessen noch den Dreiklang auf der Unterdominante und dann wieder den auf der Tonica hören lassen, z. B.

**Aeolisch.** (ganzer Schluss) PALESTRINA.\*)

- nam, sem - pi - ter - nam.

(plagialer Schluss)

- ter - nam, vi - tam sem - pi - ter - nam.

- tam sem - pi - ter - nam, sem - pi - ter - nam.

vi - tam sem - pi - ter - nam, vi - tam sem - pi - ter - nam.

Einem solchen plagialischen Schluss geht aber häufig auch statt eines ganzen nur ein Trugschluss voraus, z. B.

**Ionisch.** (Trugschluss.) PALESTRINA.\*\*)

De - us.

(plagialer Schluss.)

- us, ad te De - us.

- us, ad te De - us.

- us, ad te De - us.

Ähnlich diesem letzten Beispiel ist der Schluss des zweiten Chorales „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin“, wo der aufwärtssteigende Leiton nicht erhöht ist, sondern auf der folgenden guten Taktzeit durch eine

\*) Schluss der Motette „*Nativitas tua, Dei genitrix*“ No. 21 im ersten Buche der vierstimmigen Motetten (Denkmäler der Tonkunst I. S. 82).

\*\*) Schluss des ersten Teiles der Motette „*Sicut cervus desiderat*“ No. 15 im zweiten Buche der vierstimmigen Motetten, a. a. O. I. S. 190.

Syncope zu einer vorbereiteten wesentlichen Dissonanz (zu einer Septime) wird. — Auch der mixolydische Choral „Gelobet seist du Jesu Christ“ (No. 4) schließt mit einem plagialischen Schluss ab, dem nicht ein ganzer Schluss vorangeht, sondern nur eine dem Trugschluss ähnliche Wendung, wenn man den Schlussaccord der vorletzten Zeile, *d-fis-a*, als den Dominanten-Accord von *g* auffasst.

Der Anfang eines Liedes wird stets mit dem Dreiklange auf der Tonica oder der bloßen Verbindung von Octave und Quinte gemacht. Für die folgenden Versanfänge nach den Fermaten eignet sich am besten jeder volle Dreiklang, welcher sich dem vorhergehenden Schlussaccorde in einer natürlichen Weise anschließt. Man hat hierbei nur darauf zu achten, dass nicht geradezu nackte Quinten und Octaven entstehen, und ebenso, dass die Stimmen nicht mit einem schwer zu intonierenden Sprunge (also mit dem *tritonus* oder der verminderten Quinte) einzusetzen haben. Bisweilen kann man aber auch die neue Zeile mit einem Sextenaccorde beginnen, wie z. B. in dem ersten Choral bei den Worten „da ist niemand“, oder im zweiten bei den Worten „der Tod ist mein Schlaf worden“, wo sich die Stimmen in einfacher sangbarer Weise weiter bewegen, so dass man in solchen Fällen wohl auch ohne anzuhalten über die Fermate fortsingen könnte.

Es folgen nun als Muster sieben Sätze in den fünf Haupttonarten dorisch, phrygisch, mixolydisch, aeolisch und ionisch. — Lydische Melodien sind nicht vorhanden, wenn man nicht etwa die Melodie „Herr Jesu Christ dich zu uns wend“ als solche ansehen will.

Choral 1. Dorisch.

Ach, Gott und Herr, wie groß und schwer sind mein be-gang'ne Sün -

Trugschluss. ganzer Schluss.

den, da ist nie - mand, der hel - fen kann, in die - ser Welt —

ganzer Schluss. halber Schluss, halber Schluss.

in die - ser Welt —

— zu fin - den.

ganzer Schluss.

zu fin - - den.

Choral 2.

Dorisch.

Mit Fried' und Freud' fahr' ich da - hin in Got - tes Wil - len, ge-

ganzer Schluss. ganzer Schluss.

trost ist mir mein Herz und Sinn sanft und stille. Wie Gott mir ver-

Trugschluss.                      ganzer Schluss.

heif-sen hat, der Tod ist mein Schlaf worden.

Schlaf wor - - - - - den.

ganzer Schluss,                      wor - - - - - den.

Trugschluss und plagial. Schluss.

Choral 3.

Phrygisch.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott er-hör mein Ru - - - fen,

dein gnä-dig Oh-ren kehr' zu mir und mei-ner Bitt sie of - - - fen.

ganzer Schluss.                      phryg. Schluss.

Denn so du das willt se - hen an, was Sünd' und Un-recht ist ge -

ganzer Schluss. ganzer Schluss.

This system contains four staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a treble clef and a 3/4 time signature. The second and third staves are piano accompaniment in G-clef with a treble clef and a 3/4 time signature. The bottom staff is piano accompaniment in F-clef with a bass clef and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the vocal line.

than, wer kann, Herr, vor dir blei - - ben?

phryg. Schluss.

This system contains four staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a treble clef and a 3/4 time signature. The second and third staves are piano accompaniment in G-clef with a treble clef and a 3/4 time signature. The bottom staff is piano accompaniment in F-clef with a bass clef and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the vocal line.

Choral 4.

Mixolydisch.

Ge - lo - bet seist du Je - su Christ, dass du Mensch ge - bo - ren bist von

ganzer Schluss. ganzer Schluss.

This system contains four staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a treble clef and a common time signature. The second and third staves are piano accompaniment in G-clef with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is piano accompaniment in F-clef with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal line.





Choral 6.

Ionisch.

Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut, dem Va - ter al - ler  
dem Gott, der al - le Wun - der thut, dem Gott, der mein Ge-

ganzer Schluss.

Gü - - - te, mit sei - nem rei - chen Trost er - füllt, dem  
mü - - - te

Ganzer Schluss. Ganzer Schluss.

Gott, der al - len Jam - mer stillt, gebt un - serm Gott die Eh - re.

halber Schluss. ganzer Schluss.

Choral 7.

Ionisch.

Je - ru - sa - lem, du hoch - ge - bau - te Stadt, wollt' Gott ich

halber Schluss.

wär' in dir! mein seh - nend Herz so groß Ver - lan - gen hat und ist nicht

ganzer Schluss. halber Schluss.

mehr in mir. Weit ü - ber Berg und Tha - - le, weit ü - ber blaches

ganzer Schluss. phryg. Schluss. ganzer

Feld schwingt es sich ü - ber al - - le, und eilt aus die - ser Welt.

Schluss. Trugschluss.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four staves. The top two staves are for the voice, and the bottom two are for the piano. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The lyrics are in German. The piano part includes the terms 'Schluss.' and 'Trugschluss.'.



## Zweiter Teil.

### Von der Nachahmung.

Wenn von zweien Stimmen die eine der anderen nach einer Pause mit derselben Melodie, sei es auf derselben Tonstufe, dem Einklange, oder auf einer anderen, der Secunde, Terz, Quarte u. s. w. höher oder tiefer nachfolgt, so nennt man dies eine Nachahmung. Es giebt daher Nachahmungen im Einklang, in der höheren Secunde, in der tieferen Secunde, in der höheren Terz, in der tieferen Terz u. s. w. Da diese Nachahmungen in den Grenzen der diatonischen Tonreihe, d. h. ohne Anwendung der Versetzungszeichen ( $\sharp$  und  $\flat$ ) gedacht werden, so unterscheidet man strenge (oder genaue) und freie (oder ungenaue) Nachahmungen. Eine strenge Nachahmung ist eine solche, in welcher die zweite Stimme genau an denselben Stellen, wie die erste, halbe und ganze Töne, und überhaupt genau dieselben Intervalle singt. Eine strenge Nachahmung ist immer die auf dem Einklang und auf der Octave — aber auch auf der Quarte und auf der Quinte ist sie möglich, worüber in dem Capitel über die Fuge ausführlicher gesprochen wird.

Frei heisst die Nachahmung dagegen, wenn auf die Lage der halben und ganzen Töne keine Rücksicht genommen wird, so dass bisweilen da, wo die erste Stimme ein kleines Intervall gesungen hat, die zweite ein großes (und umgekehrt) hören lässt. Auf den oben nicht genannten Intervallen werden also die Nachahmungen mehr oder minder ungenau sein. In den nächsten Übungen wird auf die Genauigkeit keine Rücksicht genommen, nur sei bemerkt, dass es selbstverständlich nicht gestattet sein kann, dass in der Nachahmung überhaupt verbotene Intervalle zum Vorschein kommen, dass z. B. aus der reinen Quarte ein Tritonus, aus der kleinen aufwärtssteigenden Sexte eine große (u. dgl. m.) entsteht.

Wir verlassen nun bei den folgenden Übungen den *Cantus firmus* und erfinden kurze zweistimmige Sätze, welche mit einer Nachahmung beginnen, welcher wir einen regelrechten Schlussfall mit den beiden Leitetönen auf irgend einem der sechs Töne anhängen.

**Nachahmung im Einklang.**

The musical score consists of three systems of staves. The first system has two staves in bass clef with a common time signature. The second system has two staves in treble clef with a common time signature. The third system has two staves in treble clef with a common time signature. The music is written in a style typical of 19th-century pedagogical texts, featuring simple melodic lines and harmonic accompaniment.

Wie wir aus dem ersten Beispiel sehen, braucht die zweite Stimme der ersteren nicht in allen Stufen nachzuahmen; es genügt, wenn sie nur die ersten Takte wiederholt. Doch muss dies mindestens so weit geschehen, als die erste Stimme bis zum Eintritt der zweiten gesungen hat. Die Nachahmung im zweiten Beispiel geht weiter, sie erstreckt sich bis zum sechsten Takt, obgleich die zweite Stimme schon im dritten einsetzt. Es folgen nun die Beispiele zu den übrigen Intervallen.

**Nachahmung in der Secunde.**

The musical score consists of two systems of staves. The first system has two staves in bass clef with a common time signature. The second system has two staves in bass clef with a common time signature. The music is written in a style typical of 19th-century pedagogical texts, featuring simple melodic lines and harmonic accompaniment.

Nachahmung in der Terz.

First system of musical notation for 'Nachahmung in der Terz'. The treble clef part starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass clef part starts with a whole note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

Second system of musical notation for 'Nachahmung in der Terz'. The treble clef part has a whole note G4, followed by a double bar line. The bass clef part has a whole note G3, followed by a double bar line.

Third system of musical notation for 'Nachahmung in der Terz'. The treble clef part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass clef part has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

Nachahmung in der Quarte.

First system of musical notation for 'Nachahmung in der Quarte'. The treble clef part has a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass clef part has a whole note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

Second system of musical notation for 'Nachahmung in der Quarte'. The treble clef part has a whole note G4, followed by a double bar line. The bass clef part has a whole note G3, followed by a double bar line.

Nachahmung in der Quinte.

First system of musical notation for 'Nachahmung in der Quinte'. The treble clef part has a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass clef part has a whole note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

Second system of musical notation for 'Nachahmung in der Quinte'. The treble clef part has a whole note G4, followed by a double bar line. The bass clef part has a whole note G3, followed by a double bar line.

Nachahmung in der Sexte.

Nachahmung in der Septime.

Nachahmung in der Octave.



Die bis jetzt aufgestellten Beispiele enthalten Nachahmungen in der geraden Bewegung. Man kann aber die folgende Stimme auch so eintreten lassen, dass sie allerdings dieselben Intervalle wie die erste singt, jedoch in entgegengesetzter Richtung. Wenn, wie in dem ersten Beispiel unten, der Sopran mit einer abwärtssteigenden Quarte beginnt, so folgt der Alt mit einer Quarte aufwärts nach, und so bei allen folgenden Intervallen. Diese Art der Nachahmung nennt man die umgekehrte. Auch hierin muss sich der Schüler üben, obgleich die gerade Nachahmung für die musikalische Composition in den meisten Fällen von gröfserer Wichtigkeit ist. Bei der umgekehrten Nachahmung unterscheidet man ebenfalls eine freie und eine strenge, in welcher letzteren auf die Gröfse der einzelnen Intervalle Rücksicht genommen wird. Auf welchen Tönen eine strenge Nachahmung in umgekehrter Richtung stattfinden kann, zeigen die folgenden übereinander stehenden Buchstabenreihen, von denen die obere die aufwärtssteigende, die untere die abwärtssteigende Tonleiter darstellt.

*c — d — e-f — g — a — h-c — d — e-f — g — a — h-c.*  
*e — d — c-h — a — g — f-e — d — c-h — a — g — f-e.*

Es folgen drei kurze Beispiele, das erste in freier, die beiden anderen in strenger umgekehrter Nachahmung.





Wenn der Schüler sich genügend in den Nachahmungen geübt hat, kann er an die dreistimmige Bearbeitung von Choralmelodien gehen, welche auf folgende Weise zu bewerkstelligen ist. Man setzt den Choralgesang in die Mittelstimme (den Tenor); dieselbe hebt ihre Melodie allein zu singen an. Nach einer kleinen Pause tritt eine der beiden äußeren Stimmen (Alt oder Bass) mit einem freien oder gemischten Contrapunkt hinzu und die dritte Stimme folgt dieser nach Verlauf von wenigen Tönen mit einer strengen oder freien Nachahmung auf einem beliebigen Intervalle nach. (Vergl. das weiter unten stehende Beispiel „Erhalt uns Herr bei deinem Wort.“) Auf der Schlussilbe des Verses lässt die Mittelstimme ihren Choralgesang mit einer vollen Taktnote austönen (vergl. Takt 4.), um dann nach einer Pause von einem halben oder ganzen Takt (je nachdem die Verse jambisch oder trochäisch sind) von neuem wieder einzusetzen (vergl. Takt 5.). Die beiden begleitenden und sich unter einander nachahmenden Stimmen führen ihren Gesang dagegen über das Versende des Tenors fort, und zwar bis der Choral mit dem zweiten Verse eingesetzt hat, wo sie alsdann eine Cadenz machen, um wo möglich auf der ersten guten Taktzeit des neuen Verses abzuschließen. (vergl. Takt 6). Dieser Schluss wird durch den Eintritt der Mittelstimme (vergl. Takt 5 und 6) gewöhnlich zu einem Trugschluss. Nachdem hierauf jede der beiden äußeren Stimmen eine kleine Pause gemacht hat, (vergl. Alt und Bass, Takt 6 und 7) setzen sie von neuem sich unter einander nachahmend wieder ein, um dann während des nächsten Versanfanges im Choral (Takt 10 und 11) wieder wie das erste Mal mit einer Cadenz abzutreten. Alsdann setzen sie zum dritten Male nach einer Pause sich unter einander nachahmend ein, und so fort bis zum letzten Choralverse, auf dessen Schlussnote dann alle drei Stimmen sich zu einer regelrechten, vollkommenen und befriedigenden Schlusscadenz vereinigen. In derjenigen der beiden begleitenden Stimmen, welche von ihnen früher eintritt, kann die Pause auch ausgelassen werden (vergl. Takt 16). In einem solchen Falle ist es aber notwendig, dass der neue nachzuziehende Satz durch einen größeren oder kleineren Sprung von der vorhergehenden Cadenz getrennt wird; in unserem Beispiel haben wir hier einen Terzensprung. Mit derselben Tonstufe fortzufahren oder nur den Schritt einer Secunde zu machen, ist verboten, da man sonst das Anheben des neuen Satzes nicht deutlich erkennen kann. In diesen und den folgenden Beispielen ist, wenn keine Pause steht, der neue

Eintritt jedesmal durch zwei feine Striche (||) für das Auge bemerklich gemacht. Es versteht sich von selbst, dass der Sänger hier jedesmal neuen Athem zu nehmen hat.

No. 1. **Erhalt' uns Herr bei deinem Wort.\*)**

**Dorisch.**

1 2 3 4 5

Erhalt' — uns, Herr, bei dei — — — — — nem

Er-halt' uns, Herr, bei dei - nem Wort und

Er - halt' — — — uns, Herr, — — — bei dei - - - - - nem

6 7 8 9 10

Wort und steu - re dei - - - ner Fein - - - - de Mord, —

steu - re dei - ner Fein - de Mord, die

Wort und steu - - - re dei - - - ner Fein - de

11 12 13 14 15

— — — — — die Je - sum Chri - stum, — — — — — dei - - - - - nen

Je - sum Chri - stum, dei - nen Sohn, stür -

Mord, die Jesum Chri - - - - - stum, dei - - - - - nen

\*) Die Melodie dieses Liedes ist zuerst 1542 und dann 1543 in den von Jos. Klug herausgegebenen Geistlichen Liedern gedruckt worden, und steht daselbst im Altschlüssel, A ohne Vorzeichnung, so dass sie der aeolischen Tonart angehört. Später kommt sie gewöhnlich in G mit einem  $\flat$  vor. Bei der nicht seltenen Notwendigkeit, im dorischen die sechste Stufe durch ein  $\flat$  zu erniedrigen, kann man sie sowohl dorisch als auch aeolisch auffassen.

16 17 18 19

Sohn, stür-zen wol-len von sei - - - nem Thron.

zen wol - len von sei - nem Thron.

Sohn, stür-zen wollen von sei - - - nem Thron.

Wenn nach einer Pause eine Stimme von neuem einsetzt, sei es der Choralgesang oder eine der imitierenden Stimmen, so hat man darauf zu sehen, dass dies auf eine wirkungsvolle Weise, d. h. deutlich vernehmbar geschieht. Man erreicht dies am vollkommensten, wenn man die betreffende Stimme so hinzufügt, dass ein voller Dreiklang entsteht (vergl. Takt 16 den Einsatz im Bass), oder dass eine der beiden anderen Stimmen zur Dissonanz wird, (vergl. Takt 10 den Einsatz im Choralgesang). Häufig lassen sich die Stimmen aber nicht so wenden, dass dies möglich ist, und so haben wir in den Takten 5, 7, 12 u. s. w. auch mit anderen Intervallen gute und wirkungsvolle Eintritte. Weniger gut und daher nur ausnahmsweise zu gestatten sind alle jene Einsätze, in denen die dritte Stimme nicht ein neues Intervall ergreift, sondern im Einklang mit einer schon singenden Stimme einsetzt. Einen solchen Fall haben wir gleich zu Anfang des vorstehenden Chorales, in welchem der Bass (Takt 1) im Einklang mit dem Tenor einsetzt. Hierfür könnte man, wenn man auf die Genauigkeit in der Nachahmung der beiden ersten Intervalle verzichten will, auch so schreiben:

1 2 3 4

Er - halt — uns, Herr, bei dei - - - - -

Er - halt uns, Herr, bei dei - nem Wort etc.

Er - halt — uns, Herr, — bei dei - -

Dergleichen kleine Abweichungen mag man sich hin und wieder erlauben, wenn die Stimmen in ihrer rhythmischen Gestaltung die nötige Ähnlichkeit erkennen lassen, die ja hier vorhanden ist. — Über den Einklang beim Eintritt einer Stimme ist ferner noch hinzuzufügen, dass er so, wie er oben S. 289 Takt 1 gebraucht ist, nicht immer vermieden werden kann. In vorliegendem Falle hebt sich der Einsatz des Basses schon dadurch deutlich genug ab, dass der Choralgesang bereits auf demselben Tone (*g*) liegt, mit welchem der Bass hinzutritt.

Schlecht und daher am besten gänzlich zu vermeiden sind dagegen alle diejenigen Einsätze mit dem Einklang, in denen die nach einer Pause neu hinzutretende Stimme mit einem Tone einsetzt, welcher in demselben Zeitpunkt von einer bereits singenden Stimme im Verlaufe ihrer Melodie intoniert wird. Wäre z. B. ein dreistimmiger Satz so gestaltet,



so würde der neue Einsatz des Choralgesanges im Tenor fast gar nicht zu hören sein, weil der Alt bei seinem Hinabsteigen zur Cadenz notwendig auf das *a*, den Anfangston des Tenores hinleitet und die beiden Stimmen dadurch scheinbar in eine verschmelzen würden. Es bedarf wohl kaum der Hinweisung, dass ein Musikstück durch deutliche Eintritte der einzelnen Stimmen an Verständlichkeit und Klarheit gewinnt, und dass selbst die künstlichste und complicierteste Fuge wertlos ist, wenn sie hieran Mangel leidet.

Es ist daher für einen angehenden Componisten von dem größten Nutzen, Choralgesänge in der hier beschriebenen Weise zu bearbeiten und dieser Nutzen ist selbst dann ein bedeutender, wenn die Nachahmung (wie häufig in den hier mitgetheilten Beispielen) sich nur auf wenige Töne beschränkt. Die Hauptübung besteht darin, die Stimmen so zu wenden, dass die Schlussfälle und Trugcadenzen natürlich klingen und die jedesmaligen Einsätze der Stimmen das Ohr angenehm überraschend berühren.

Ehe die hierhergehörigen Beispiele folgen, muss ich noch auf eines aufmerksam machen: Es kommt bisweilen vor, dass der Gang der Chormelodie nicht unmittelbar nach ihrem Einsatz (also zu Anfang des Verses) eine gute Cadenz in den nachstehenden Stimmen zulässt. In einem solchen Falle muss

man die Cadenz um einen Takt verschieben (vergl. Choral 2, Takt 12 und 13, Choral 3, Takt 21 und 22). Ferner ist es auch hin und wieder geraten (namentlich vor der Schlusszeile eines Liedes, wenn dieselbe sehr kurz ist) die Cadenz der imitierenden Stimmen mit der des Chorales zusammen fallen zu lassen und die Imitation vor dem Eintritt des Chorales zu setzen (vergl. Choral 2, Takt 20). Dies sind Dinge, welche von der zufälligen Beschaffenheit des gewählten *Cantus firmus* abhängen und daher sich nicht in einzelne Regeln fassen lassen, so dass hier das richtige Urteil des Componierenden entscheiden muss.

No. 2. Gelobet seist du Jesu Christ.

Mixolydisch.

1 2 3 4  
Ge - lo - - bet seist du, Je - - - - -  
Ge - lo - - bet seist du, Je - su Christ,  
Ge - lo - - - - - bet seist du, Je - - - - -

5 6 7 8 9  
- - - - - su Christ, dass du Mensch ge-bo - - - - -  
dass du Mensch ge - bo - ren bist  
- - - - - su Christ, dass du Mensch ge - bo - - - - -

10 11 12 13 14  
- - - - - ren bist von ei-ner Jung -  
von ei - ner Jung - frau, das ist wahr,  
- - - - - ren bist von ei-ner Jung - - - - -

15 16 17 18 19

frau, — das ist wahr, des freuet sich der En - gel  
des freu - et sich der En - gel Schaar. —  
frau, das — ist wahr, des freuet sich der En - - gel

20 21 22 23

Schaar. Ky - - ri - e, Ky - ri - e - leis.  
Ky - ri - e - - - leis.  
Schaar. Ky - ri - e, — Ky - ri - e - leis.

No. 3. **Mir nach spricht Christus unser Held.** Ionisch.

1 2 3 4

Mir nach, — spricht Chri - - - stus, un -  
Mir nach, spricht Chri - stus, un - ser Held,  
Mir nach, — spricht Chri - stus, un - -

5 6 7 8 9

- - ser Held, mir nach, ihr Chri - - - - - sten  
mir nach, ihr Chri - sten al - - - le,  
serHeld, mir nach, ihr Chri - - - - - sten al - -

10 11 12 13 14

al - - le, ver-leugnet euch, ver-lasst  
ver-leug-net euch, ver-lasst die Welt,  
- - - le, ver-leug-net euch, ver-lasst

15 16 17 18 19

die Welt, folgt mei-nem Ruf und  
folgt mei-nem Ruf und Schal-le,  
die Welt, folgt mei-nem Ruf und Schal - -

20 21 22 23 24

Schal - - - - le, nehmt eu-er Kreuz und  
nehmt eu-er Kreuz und Un-ge-mach  
- - - - le, nehmt eu-er Kreuz und

25 26 27 28 29

Un-ge-mach auf euch, folgt meinem Wan-del nach.  
auf euch, folgt mei-nem Wan-del nach.  
Un-gemach auf euch, folgt mei-nem Wandel nach.

No. 4. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.

Ionisch.

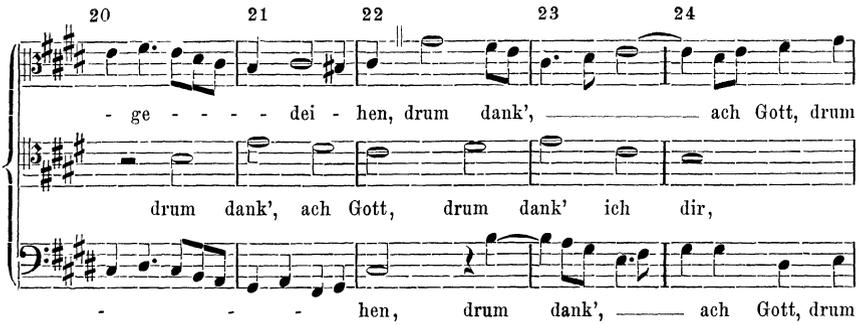
1 2 3 4  
Ich rief den Herrn in mei -  
Ich rief den Herrn in mei - ner Not,  
Ich rief den Herrn in mei -

5 6 7 8 9  
- - ner Not, o Gott, ver - nimm mein Schrei - en, da  
ach Gott, ver - nimm mein Schrei - - en,  
- - ner Not, ach Gott, ver - - nimm mein Schrei - en, da half -

10 11 12 13 14  
half mein Hel - - - - - fer mir -  
da half mein Hel - fer mir vom Tod,  
mein Hel - - fer mir vom Tod, -

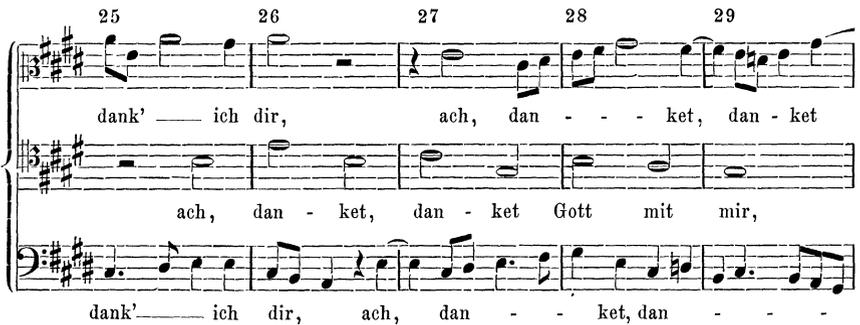
15 16 17 18 19  
vom Tod und liefs mir - - - - - Trost -  
und liefs mir Trost ge - dei - - - - hen  
vom Tod, und liefs mir - - - - - Trost - ge - dei - - - -

20 21 22 23 24



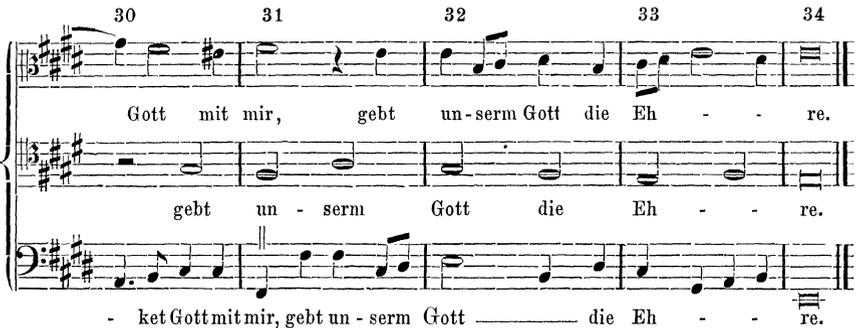
- ge - - - - dei - hen, drum dank', ————— ach Gott, drum  
drum dank', ach Gott, drum dank' ich dir,  
- - - - hen, drum dank', ————— ach Gott, drum

25 26 27 28 29



dank' — ich dir, ach, dan - - - ket, dan - ket  
ach, dan - ket, dan - ket Gott mit mir,  
dank' — ich dir, ach, dan - - - ket, dan - - -

30 31 32 33 34



Gott mit mir, gebt un - serm Gott die Eh - - re.  
gebt un - serm Gott die Eh - - re.  
- ket Gott mit mir, gebt un - serm Gott ————— die Eh - - re.

Die meisten Choräle haben ein jambisches Versmaafs. Man wird daher die Cadenz, welche stets auf dem vollen Takt (auf der Haupt-Arsis) abschliessen muss, mit wenigen Ausnahmen von der ersten zur zweiten Sylbe des Verses setzen können. — In den trochäischen Chorälen wird man dagegen die Cadenz am besten von der zweiten zur dritten Sylbe des Verses machen, wenn man nicht, wie in dem Choral No. 2 „Gelobet seist du Jesu Christ“, dessen zweiter Vers trochäisch ist, aus modulatorischen oder anderen Gründen

gezwungen ist, die nachahmenden Stimmen so zu wenden, dass die Anfangsnote des Choralverses auf die Schlussnote jener beiden anderen Stimmen fällt. Hierdurch ist die Cadenz selbst nur zweistimmig. Jene zuerst angegebene Art der Cadenz aber, in der schon die beiden Leitertöne von einer dritten Stimme begleitet werden, ist selbstverständlich wirkungsvoller und deshalb vorzuziehen. Es folgt hier noch eine Strophe des trochäischen Liedes „Christe, du Lamm Gottes“, dessen dritter Vers aber auch jambisch beginnt.

No. 5. **Christe, du Lamm Gottes.**

**Dorisch.**

1                    2                    3                    4                    5

Chri - ste, du Lamm

Chri - ste, du Lamm Got - - tes,

Chri - ste, du Lamm,                    du Lamm

6                    7                    8                    9

— Got - - tes, der — du trägst — die

der du tragst die Sünd' der Welt,

— Got - tes, der — du trägst die Sünd' —

10                    11                    12                    13                    14

Sünd' der Welt, gieb uns dein Frie - - - - -

gieb uns dein Frie - den.

— der Welt,                    gieb uns dein Frie - - - - -

15 16 17 18.

den. A - - men, A - - - - - men.

A - - - - - men.

den. A - men, A - - - - - men.

### Vom Trugschluss.

Um Choräle in dieser Weise mit noch größerer Sicherheit bearbeiten zu können, bedarf es noch einiger Bemerkungen über den Trugschluss. Es wurde schon oben gesagt, dass ein Trugschluss immer dann entsteht, wenn sich im drei- oder mehrstimmigen Satze die Stimmen anschicken einen Schluss zu machen, aber eine oder mehrere derselben plötzlich ein fremdes Intervall ergreifen, oder wenn eine von ihnen, die bis dahin pausiert hat, mit einem solchen hinzutritt. Da dies auf sehr mannigfache Weise geschehen kann, so wollen wir dies an einigen drei- und vierstimmigen Beispielen deutlich zu machen suchen.

A. B.

1 2 3 4 1 2 3 4

etc.

C.

5 6 7 1 2 3 4

etc.

D. E.

1 2 3 1 2 3 4

etc.

F.

1 2 3 4 5 6 7

etc.

G. H.

1 2 3 1 2 3 4

etc. etc.

Example I and K. The score consists of four staves. The top staff is labeled 'I.' and 'K.' above it. Below the first two measures of the top staff are numbers 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3. The second staff has 'etc.' written below it. The third staff has 'etc.' written below it. The fourth staff has 'etc.' written below it. The music is in a minor key with a 3/4 time signature.

Example L and M. The score consists of four staves. The top staff is labeled 'L.' and 'M.' above it. Below the first two measures of the top staff are numbers 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4. The second staff has 'etc.' written below it. The third staff has 'etc.' written below it. The fourth staff has 'etc.' written below it. The music is in a minor key with a 3/4 time signature.

**A.** In diesem Beispiele schliessen Sopran und Alt (wenn man sich den Satz nur zweistimmig mit den beiden genannten Stimmen denkt) vollkommen ab; der hierzugehörige Bass geht aber von der Dominante, *c*, nicht nach der Tonica, *f*, sondern eine Stufe aufwärts nach *d*.

**B.** In diesem Satze sind zwei Tragschlüsse: 1. Takt 3 erwartet man einen Schluss auf *f*; der Bass geht indes nach *d*, während der Tenor sein *c* festhält und zu jenem *d* eine Dissonanz bildet. 2. Vom dritten zum vierten Takte schicken sich die drei Unterstimmen Bass, Tenor und Alt an, einen Schluss auf *c* zu bilden; der Bass aber, welcher den abwärtssteigenden Leiterton *d* singt, steigt aufwärts nach *a*. und der Alt hält *f* hierzu aus. — Im sechsten und siebenten Takt vereinigen sich die Stimmen zu einem wirklichen Schluss in der phrygischen Tonart.

**C.** Während die drei Oberstimmen sich anschicken, eine Cadenz auf *c* zu machen, weicht der Tenor nach *a* aus. Zu gleicher Zeit setzt aber auch der Bass, welcher bisher pausiert hat, mit einem fremden Intervall, nämlich mit *f* ein. Sopran und Alt, welche eine wirkliche Cadenz gemacht haben, pausieren nun, während der Bass und der Tenor den Gesang weiterführen.

**D.** In diesem Satze geht der Bass, wie im Beispiel A einen Schritt aufwärts nach *d*. Aber auch der Sopran nimmt eine ausweichende Wendung, indem er den abwärtssteigenden Leiteton *g* nicht nach *f* abwärts, sondern mit einer durchgehenden Note aufwärts nach *b* führt. Es schließt also hier nur der Alt wirklich ab.

**E.** Hier sehen wir, dass Bass, Tenor und Sopran regelrecht abschließen; nur der Alt nimmt nicht den Leiteton *e*, sondern erniedrigt denselben in *es*, und führt so seine Stimme abwärts weiter.

**F.** Dieses Beispiel enthält, wie B, zwei Trugschlüsse. Vom zweiten zum dritten Takt schließen Alt und Bass vollkommen ab; aber der im zweiten Takt mit *a* eintretende Tenor bleibt nicht, wie beim vollkommenen Schlusse, auf der Quinte der Tonart liegen, sondern steigt eine Stufe aufwärts nach *b*. Der andere Trugschluss ist im siebenten Takt. Es vereinigen sich hier Sopran und Tenor zu einem Schluss auf *d*. Aber der hier im sechsten Takt mit *a* eintretende Bass geht nicht nach *d*, sondern wie dort oben der Tenor, einen Schritt aufwärts nach *b*.

**G.** In diesem dreistimmigen Beispiel schließen Alt und Tenor vollkommen mit *c* ab; aber der im zweiten Takt mit *g* einsetzende Sopran steigt aufwärts nach *a*.

**H** ist dem vorigen Satze sehr ähnlich, nur dass der Bass hier mit einem fremden Intervall hinzutritt.

**I.** In diesem Satze liegt der aufwärtssteigende Leiteton im Tenor, der abwärtssteigende im Bass; letzterer schreitet aber nicht folgerecht in den Grundton, sondern macht einen Quartensprung abwärts nach *a*. Das *f* im Alt, welches bei diesem Schluss nach *e* gehen müsste, wird durch eine Bindung aufgehalten.

**K** ist dem vorigen Beispiele sehr ähnlich, nur dass die beiden Oberstimmen ihre Rollen vertauscht haben.

**L.** Dieser Satz würde ein vollkommener Schluss sein, wenn nicht der Alt auf dem abwärtssteigenden Leiteton liege, welcher nun zum Basse in ein dissonierendes Verhältnis tritt.

**M.** In diesem Beispiel schließen die drei Oberstimmen im dritten Takt wirklich auf *c* ab; der Schlussston wird aber durch den mit *a* hinzutretenden Bass wieder aufgehoben.

Es lassen sich leicht noch mehr dergleichen Wendungen erfinden, welche bei den Choralübungen möglichst mannigfaltig in Anwendung zu bringen sind.

## Von der Fuge.

Unter Fuge versteht man ein zwei-, drei- und mehrstimmiges Musikstück, in welchem einer oder mehrere bestimmte Sätze, Themen genannt, von den einzelnen nach einander eintretenden Stimmen vorgetragen werden. Je nach der Anzahl dieser Sätze unterscheidet man einfache, Doppel-, Tripel- u. s. w. Fugen. Wir knüpfen unsere Betrachtung zunächst an die einfache, oder die Fuge mit einem Thema an, weil sie nicht nur am häufigsten in der Musik Anwendung findet, sondern auch den oben genannten complicierteren zum Grunde liegt.\*)

In einer jeden Fuge beginnt eine der vorhandenen Stimmen mit dem Thema, welcher sich dann eine zweite imitierend anschliesst; alsdann eine dritte, hierauf eine vierte, je nach der Anzahl der Stimmen, von denen dann eine jede, nachdem sie einen Schluss gemacht hat, nach einer Pause wieder aufs neue mit dem Thema eintritt.

Die Nachahmung, welche man in der Fuge auch die Beantwortung des Themas nennt, geschieht aber nicht mit irgend einem beliebigen Intervall beginnend, sondern muss streng nach den Gesetzen der Tonart eingerichtet werden, welcher die Fuge angehört. Es ist daher bei der Erfindung eines

---

\*) Unter Fuge verstand man im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert das, was wir heutzutage einen Canon nennen, nämlich einen mehrstimmigen Gesang, in welchem die Stimmen sich während ihrer ganzen Dauer nachahmen. JOH. TINCTORIS giebt uns in seinem *Terminorum musicae Diffinitorium* (etwa 1477) folgende Erklärung: *Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum.* „Die Fuge ist die Gleichheit der Stimmen eines [mehrstimmigen] Gesanges in Bezug auf den Wert, den Namen, die Form und bisweilen auch auf die Stellung der Noten und ihrer Pausen.“ Und unter Canon verstand man die Regel oder Vorschrift, welche dem Sänger den Weg zur Lösung einer auf räthelhafte Weise notierten Composition (meistens Fuge) anzeigte. *Canon*, heisst es a. a. O., *est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.* „Canon ist eine Vorschrift, die das, was der Componist will, auf eine versteckte Weise anzeigt.“ JOS. FUX giebt uns *Grad. ad parn.* S. 143 folgende Definition von Fuge. *Fugam a fugere, ac fugare, dictam complures haud aspernandi auctores affirmant; ac si praecedens pars fugeret, fugata ab insequente, quod verum esset, nisi id ipsum, ut dictum est, imitatio faceret. Quapropter alia definitio, qua fuga ab imitatione distinguatur, statuenda est. Dico ergo: Fuga est quarundam notarum in parte praecedenti positarum ab sequente repetitio, habita modi, ac plerumque toni semitonique ratione.* „Das Wort Fuge leiten mehrere nicht verächtliche Schriftsteller von *fugere* und *fugare* (fliehen und verjagen) ab, nämlich als ob die vorausgehende Stimme entflöhe, während die folgende sie verscheucht; dies würde wahr sein, wenn nicht [schon] die [blofse] Nachahmung, wie oben gesagt, dies hervorbrächte. Deshalb muss eine andere Definition aufgestellt werden, wodurch Fuge von Nachahmung unterschieden wird. Ich sage also: Die Fuge ist die Wiederholung gewisser in der vorhergehenden Stimme gesetzter Noten von der folgenden, wobei genaue Rücksicht zu nehmen ist auf die Tonart und meistens auch auf den Ton und den halben Ton.“

Fugenthemas besonders darauf zu achten, dass man in ihm die Tonart erkennt. Dies erreicht man dadurch, dass man als Anfangston die Tonica (den Grundton) oder die Dominante (die Quinte) der Tonart wählt.\*) Im ersteren Falle muss die Nachahmung oder Beantwortung auf der Dominante, im anderen auf der Tonica nachfolgen. Hierbei muss auch auf die Lage der ganzen und halben Töne Rücksicht genommen werden, d. h. die Nachahmung muss eine genaue oder strenge sein, welche Genauigkeit aber nicht mit Hülfe von Kreuzen und Beenen erreicht werden darf, da man dadurch die ursprüngliche Tonleiter, und somit auch die Tonart, verlassen würde. Man wird daher ganz besonders berücksichtigen müssen, welche Lage ein Thema in der diatonischen Tonleiter einnimmt, und es wird nicht leicht ein Satz, welcher in einer Tonart genau nachgeahmt werden kann, auch für eine andere passen. Denken wir uns z. B. folgende Melodie als Anfang einer Fuge in der ionischen Tonart, so beginnt dieselbe mit dem Thema auf der Dominante (*g*), und die Nachahmung auf der Tonica (*c*) ist in allen Intervallen genau.

**Ionisch.**  
Dominante. etc.

Hauptton.

Sehen wir dagegen den Satz als der mixolydischen Tonart gehörig an, so hebt die erste Stimme (der Sopran) mit der Tonica *g* an, und die zweite Stimme muss ihr der Fuge gemäß auf der Dominante, also mit *d*, folgen. Geschieht dies nun wie hier Note für Note,

so erhalten wir eine in der Fugencomposition nicht gestattete ungenaue Nachahmung, die in vorliegendem Falle sogar durch den *tritonus*-Sprung vom zweiten zum dritten Takt auch sonst musikalisch unbrauchbar wird. Um dergleichen Missständen aus dem Wege zu gehen, hat man die nachfolgenden

---

\*) Die Stimme, welche die Fuge anhebt, pflegt man auch den Führer (*dux*), und die Beantwortung derselben den Gefährten (*comes*) zu nennen. WALTHER, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 220: „*Dux* ist in den Fugen und *Canonibus* die zuerst anfangende Stimme und also der anderen Folge-Stimme ihr Führer. *conf. Matthesonii Orchestre I. p. 143. § 6.*“ — S. 176 heißt es bei WALTHER: „*Comes*, also wird die zweite Stimme, so das *thema* oder den *ducem* einer Fuge imitiret, genennet, weil sie dessen Gefährde ist.“ FUX hat in seinem *grad. ad parn.* diese Ausdrücke nicht. Thema und Nachahmung (oder Beantwortung) sind jedenfalls bezeichnender.

Regeln aufgestellt. Ehe wir aber zu diesen kommen, müssen wir zuvor noch einen Blick auf die Verhältnisse der diatonischen Tonleiter überhaupt werfen.

Im vierten Capitel der Einleitung S. 34 und 35 haben wir gesehen, dass innerhalb einer jeden diatonischen Tonleiter zwei Hexachorde oder große Sexten enthalten sind, in denen der halbe Ton von der dritten zur vierten Stufe liegt, nämlich:

$$\begin{aligned} c - d - e-f - g - a, \\ g - a - h-c - d - e. \end{aligned}$$

Den Tonstufen eines so beschaffenen Hexachordes haben die mittelalterlichen Musiker die sechs Sylben *ut re mi fa sol la*, welche man auch die GUIDO'nischen Sylben nennt, untergelegt. Es ist dies das größte Stück der diatonischen Tonleiter, welches zweimal genau in denselben Verhältnissen vorkommt. Es ist daher klar, dass eine jede Melodie, welche den Umfang eines solchen Hexachordes nicht überschreitet, auf die Tonstufen des anderen übertragen werden kann; so dass, wenn eine Stimme ihre Melodie aus den Stufen *c — d — e-f — g — a* bildet, eine zweite in genauer Nachahmung dieselbe Melodie auf den Stufen *g — a — h-c — d — e* (sei es eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer) nachsingen kann und umgekehrt. Dies wird uns am deutlichsten werden, wenn wir einer Melodie und ihrer Nachahmung die GUIDO'nischen Sylben hinzufügen, z. B.

Hexachord *c — a.* etc.

*Mi fa la sol fa mi ut re*

Hexachord *g — c.* etc.

*Mi fa la sol fa mi ut re*

Wie wir sehen, findet hier in beiden Stimmen die gleiche Reihenfolge der Sylben statt; das *mi* der ersten Stimme (= *e*) entspricht dem *mi* (= *h*) der zweiten; das *fa* (= *f*) der ersten dem *fa* (= *c*) der zweiten, das *la* (= *a*) der ersten dem *la* (= *e*) der zweiten und so fort.

Wenn es nun in der Fugencomposition nur auf eine genaue Nachahmung der Stimmen ankäme, so würde dieselbe, wenn das Thema den Umfang eines solchen Hexachordes nicht überschreitet, ohne alle Schwierigkeit zu bewerkstelligen sein. Wir haben aber zu gleicher Zeit noch auf etwas anderes, nämlich auf die Tonart (auf die Octavengattung), welcher die Fuge angehören soll, Rücksicht zu nehmen, wobei es Vorschrift ist, dass von je zwei neben einander liegenden Stimmen die eine mit der Tonica und die andere mit der Dominante (oder umgekehrt) das Thema zu singen anheben muss. Hieraus

folgt, dass die Nachahmung nur in dem einen Falle wirklich genau sein kann, wenn die mit der Tonica beginnende Stimme in dem Umfange des Hexachordes  $c - d - e - f - g - a$  und jene andere mit der Dominante anfangende in dem Umfange des Hexachordes  $g - a - h - c - d - e$  liegt. Denn die Dominante ist die höhere Quinte oder die tiefere Quarte der Tonica, und in diesem Verhältnis steht das zweite Hexachord ( $g - e$ ) zu dem ersteren ( $c - a$ ), aber nicht umgekehrt. Es folgt aber auch ferner daraus, dass die Nachahmung stets ungenau werden muss, wenn die mit der Tonica beginnende Stimme dem Hexachorde  $g - e$  und die mit der Dominante beginnende dem Hexachorde  $c - a$  angehört. In Rücksicht auf diese Verhältnisse gelten nun für die Nachahmung oder Beantwortung eines Fugenthemas folgende Regeln:

Regel I. Ein Fugenthema muss Note für Note eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer beantwortet werden, wenn es mit der Tonica beginnt und sich in dem Umfange des Hexachordes  $c - d - e - f - g - a$  bewegt. Diese Regel gilt für alle sechs Tonarten, wie die folgenden Beispiele zeigen und erleidet nur in einzelnen Fällen durch Regel III eine Ausnahme. Der Deutlichkeit wegen sind in allen den folgenden Beispielen die Guido'nischen Sylben hinzugefügt.

**Dorisch.**  
Tonica. etc.

Re mi sol fa mi fa la Re mi sol fa mi fa la

Dominante. etc.

**Phrygisch.**  
Tonica. Dominante. etc.

Mi sol fa mi ut re mi fa la sol Mi sol fa mi ut re mi fa la sol

etc.

**Lydisch.**  
Tonica. etc.

Fa mi ut fa la sol Fa mi ut fa la sol

Dominante. etc.

**Mixolydisch.**

Tonica. Dominante. etc.

*Sol la mi fa sol fa mi re*

**Aeolisch.**

Tonica. Dominante. etc.

*La fa sol mi fa mi re ut*

**Ionisch.**

Tonica. Dominante. etc.

*Ut fa mi re mi la sol fa mi*

Da es aber keineswegs nötig ist, dass die auf der Tonica singende Stimme in der Fuge anfängt, sondern dies eben so gut von jener anderen auf der Dominante geschehen kann, so versteht sich die Umkehrung der obigen Regel von selbst: Ein Fugenthema wird ebenfalls genau nachgeahmt (— mit einigen durch Regel III näher zu bezeichnenden Ausnahmen —) wenn es mit der Dominante beginnt und sich in dem Umfange des Hexachordes *g — a — h-c — d — e* bewegt. Es wird genügen, wenn ich hier als Beispiele einen Satz in der phrygischen und einen in der mixolydischen Tonart gebe.

**Phrygisch.**

Dominante. Tonica. etc.

*Mi sol fa mi ut re mi fa la sol*

**Mixolydisch.**

Dominante. Tonica. etc.

*Sol la mi ut fa la sol*

Regel II. Wenn ein Fugenthema mit der Tonica beginnt und sich in dem Umfange des Hexachordes  $g - a - h - c - d - e$  bewegt, so muss in der Beantwortung, welche in dem Hexachord  $c - a$  erfolgt, der erste Intervallenschritt verändert werden. Hierbei hat man zu unterscheiden a) solche Themen, welche mit einem aufwärtssteigenden und b) solche, welche mit einem abwärtssteigenden Intervall beginnen.

a) In den mit einem aufwärtssteigenden Intervall anhebenden Themen wird dieses erste Intervall bei der Beantwortung um eine Tonstufe verkleinert, oder (wie der *terminus technicus* dafür lautet) „verkürzt“, d. h. für die Secunde ist der Einklang, für die Terz die Secunde, für die Quarte die Terz u. s. w. zu setzen.

**Dorisch.**

Tonica. Dominante. etc.

*Sol la fa ut re mi fa sol La la fa ut re mi fa sol*

In diesem Thema haben wir bei der Beantwortung die Secunde in den Einklang verwandeln müssen, worüber weiter unten noch einiges gesagt werden wird.

In der phrygischen Tonart ist ein aufwärtssteigendes Thema, wenn die mit der Tonica beginnende Stimme dem Hexachorde  $g - e$  angehören soll, nicht möglich, weil  $e$  die höchste Tonstufe dieses Hexachordes ist, so dass man darüber nicht hinausschreiten kann.

**Lydisch.**

Tonica. Dominante. etc.

*Fa fa mi fa sol la sol Ut fa mi fa sol la sol fa*

Hier bewegt sich die mit der Tonica beginnende Stimme, wie in den anderen hierhergehörigen Beispielen, in dem Umfange des Hexachordes  $g - e$ , mit Ausnahme der Tonica selbst, welche auferhalb desselben liegt.

$$f \parallel g - a - h - c - d - e.$$

Hierdurch haben wir den seltenen Fall, dass in dem Thema neben  $h$  auch  $f$  vorkommt. Es ist dies nur in der lydischen und, wie wir weiter unten sehen werden, bei abwärtssteigenden Themen auch in der phrygischen Tonart möglich.

**Mixolydisch.**

Tonica. etc.

Ut sol fa re mi fa la sol  
**Re sol fa re mi fa la sol**

**Ionisch.**

Tonica. etc. Dominante. etc.

Fa la mi fa sol ut  
**Sol la mi fa sol ut**

Wir sehen, dass in den vorstehenden Beispielen in Rücksicht auf die Tonart (Tonica und Dominante) die erste Note des Themas nicht mit der entsprechenden Sylbe beantwortet ist. Es kann daher die Genauigkeit in der Nachahmung erst von der zweiten Note des Themas an stattfinden. Da nun aber die beantwortete Anfangssylbe in dem Hexachorde  $c - d - e - f - g - a$  um eine Tonstufe höher steht als die Anfangssylbe des mit der Tonica beginnenden Themas in dem Hexachorde  $g - a - h - c - d - e$ , wie die folgende Darstellung zeigt,

	Hexachord						
Dominanten	$c$	$d$	$e$	$(f)$	$g$	$a$	$[h]$
	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>(fa)</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>[mi]</i>
Grundtöne	$[F]$	$G$	$A$	$(H)$	$C$	$D$	$E$ ,
	<i>[fa]</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>(mi)</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la,*</i>
	Hexachord						

\*) Der Deutlichkeit wegen füge ich hier noch hinzu: In der obigen Darstellung geben uns die großen Buchstaben der unteren Reihe die Grundtöne der sieben Octavengattungen oder Tonarten an, von denen natürlich das rund eingeklammerte  $H$  vorweg auszuschließen ist, da es nicht Grundton oder Tonica sein kann.  $F$ , der Grundton der lydischen Scala, ist dagegen eckig eingeklammert, weil derselbe außerhalb des Hexachordes  $g - e$  liegt. — Die über dieser Tonreihe stehenden kleinen Buchstaben geben uns die dazu gehörigen Dominanten an, von denen wir zunächst das rund eingeklammerte  $f$ , als die verminderte Quinte von  $H$  auszuschließen haben, da dasselbe selbstverständlich nicht Dominante sein kann. In dieser Reihe sehen wir dagegen  $h$ , die Dominante von  $E$  eckig eingeklammert, weil sie außerhalb des Hexachordes  $c - a$  liegt. Hiernach stellen sich nun, wenn die mit der Tonica beginnenden Themen in dem Hexachorde  $g - e$  liegen, folgende Töne als Grundton (*Tonica*) und folgende als Dominante gegenüber:

so ist es leicht begreiflich, dass man die richtigen Verhältnisse bei der Beantwortung aufwärtssteigender, mit der Tonica beginnender Themen nur durch eine Verkleinerung oder Verkürzung des ersten Intervallenschrittes erreichen kann, und dass dagegen

b) in den Beantwortungen solcher Themen, welche mit einem abwärtsgehenden Intervall anheben, der erste Schritt um eine Stufe weiter gemessen oder „vergrößert“ werden muss, wie die Beispiele zeigen.

**Dorisch.**

Dominante.

Tonica. etc.

*Sol fa sol re mi fa la sol La fa sol re mi fa la sol*

**Phrygisch.**

Dominante. etc.

Tonica. etc.

*La mi sol fa mi Mi mi sol fa mi*

Hier haben wir wieder den eigentümlichen Fall, dass bei der Beantwortung die auf der Dominante singende Stimme mit einer nicht im Hexachorde  $c - d - e - f - g - a$  liegenden Stufe, nämlich mit  $h$ , der Quinte von  $e$ , anheben muss.

In der lydischen Scala ist die Tonica [F—fa] und die Dominante	c—ut,
,, mixolydischen . . . . .	d—re,
,, aeolischen . . . . .	e—mi,
,, ionischen . . . . .	g—sol,
,, dorischen . . . . .	a—la,
,, phrygischen . . . . .	[h—mi].

Liegen dagegen nach Regel I die mit der Tonica anhebenden Themen in dem Umfange des Hexachordes  $c - a$ , so erhält die Dominante jedesmal dieselbe Sylbe wie die Tonica:

In der ionischen Scala ist die Tonica	C—ut und die Dominante	g—ut,
,, dorischen . . . . .	D—re . . . . .	a—re,
,, phrygischen . . . . .	E—mi . . . . .	h—mi,
,, lydischen . . . . .	F—fa . . . . .	c—fa,
,, mixolydischen . . . . .	G—sol . . . . .	d—sol,
,, aeolischen . . . . .	A—la . . . . .	e—la.

In der mixolydischen Tonart ist ein abwärtssteigendes Thema, wenn die mit der Tonica beginnende Stimme dem Hexachorde *g — e* angehören soll, nicht möglich, weil *g* die tiefste Stufe dieses Hexachordes ist, so dass man unter dieselbe nicht hinunter steigen kann, ohne in das Hexachord *c — a* zu kommen.

**Aeolisch.**

Re ut fa mi la sol fa mi  
Mi ut fa mi la sol fa mi

**Ionisch.**

Fa ut re mi la sol fa mi re  
Sol ut re mi la sol fa mi re

Die Umkehrung dieser zweiten Regel versteht sich (wie jene der ersten Regel) von selbst und lautet: a) wenn ein in dem Umfange des Hexachordes *c — a* sich bewegendes und mit einem aufwärtssteigenden Intervall beginnendes Thema auf der Dominante anfängt, so muss das erste Intervall desselben bei der Beantwortung auf der Tonica um eine Stufe vergrößert werden; und b) wenn ein solches Thema mit einem abwärtssteigenden Intervall beginnt, so muss dieses erste Intervall bei der Beantwortung auf der Tonica verkleinert oder verkürzt werden, wie hier:

**Ionisch (ad a).**

Sol la mi fa sol re sol fa mi  
Fa la mi fa sol re sol fa mi

**Aeolisch (ad b).**

Mi ut fa mi la sol fa mi  
Re ut fa mi la sol fa mi

Die unter Regel II (a und b) angegebenen kleinen Abweichungen von der genauen Nachahmung haben den Zweck, die in der Lage der Halbtöne der diatonischen Tonleiter liegende Ungleichheit auszugleichen und der Beantwortung mit Ausnahme des ersten Intervalles wenigstens in allen folgenden Verhältnissen die gewünschte Genauigkeit zu geben. Bei gewissen Sätzen kann hierdurch indessen ein anderer Fehler entstehen; nämlich der, dass der erste Intervallenschritt in der Beantwortung einen so fremdartigen Eindruck auf das Gehör macht, dass die nun folgende genaue Übereinstimmung dies nicht zu verwischen im Stande ist. Dies ist jedoch nur dann der Fall, wenn in der Nachahmung aus der Terz eine Quarte und umgekehrt entsteht. Dieses findet immer statt, wenn das mit der Tonica beginnende Thema in dem Umfange des Hexachordes  $g - a - h-c - d - e$  liegt und mit einem Terzensprung abwärts oder mit einem Quartensprung aufwärts anhebt; oder umgekehrt, wenn das mit der Dominante beginnende Thema in dem Umfange des Hexachordes  $c - d - e-f - g - a$  liegt und mit einem Quartensprung abwärts oder einem Terzensprung aufwärts beginnt. Dies ist aus den beiden nach den obigen Regeln beantworteten Themen zu ersehen:

**Ionisch.**

Tonica. etc.

*Fa re mi fa la sol fa sol etc.*  
*Sol re mi fa la sol fa sol fa mi ut*

**Aeolisch.**

Tonica. Dominante.

*Re sol fa mi fa sol la sol fa*  
*Mi sol fa mi fa sol la sol fa*

Themen wie diese, welche keine gute, das musikalische Gefühl vollkommen befriedigende Beantwortung zulassen, sind am besten von der Fugecomposition auszuschließen, denn zu einer guten Fuge gehört auch ein gutes sangbares und in seiner Beantwortung leicht erkennbares Thema. Die Erfindung eines solchen hängt aber wie alle musikalische Erfindung schliesslich von dem richtigen Geschmack und Gefühl des Componierenden ab. Wenn man aber durch äufere Umstände gezwungen ist, auch dergleichen ungünstigere Themen einmal zu bearbeiten, so kann man sich dadurch helfen, dass man die Ab-

weichung von der strengen Nachahmung ausnahmsweise an eine andere Stelle verlegt. In dem ionischen Thema könnte man die Nachahmung z. B. auch so einrichten, dass sie erst nach der zweiten Note (s. das Beispiel A) oder noch später, erst nach der dritten Note (s. das Beispiel B) eintritt.

**Ionisch.**

A. Antwort. B.

*Sol mi mi fa la sol fa sol fa mi ut*      *Sol mi fa sol la sol fa sol fa mi ut*

Und in dem Thema der aeolischen Tonart so:

**Aeolisch.**

*Re sol fa mi fa sol la sol fa*      *Mi la sol mi fa sol la sol fa*

Es ist dies eine Ausnahme, ein Notbehelf. — Bei den übrigen Intervallen ist die Abweichung, die Vergrößerung oder Verkürzung des ersten Schrittes in der Nachahmung, nicht unangenehm und nur noch die Umwandlung der Secunde in den Einklang (und umgekehrt die Umwandlung des Einklanges in die Secunde) nicht wünschenswert, wie an dem ersten Beispiel zu Regel II ersichtlich ist. Bei PALESTRINA habe ich eine solche Beantwortung niemals gefunden; sie ist deshalb im strengen *A-capella*-Satze möglichst zu vermeiden, wohl aber bei freierer Schreibweise zulässig, namentlich wenn ein Thema mit einer mehrmaligen Wiederholung derselben Stufe beginnt, wie z. B. in dem folgenden von E. FISCHER aus der Motette „Gott ist mein Heil“.\*)

*Alto.*

*Tenore.*

Ich bin si-cher und fürch-te mich nicht.      Ich bin si-cher und fürch-te mich nicht.

Aus den hier aufgestellten Regeln geht hervor, dass man in der Fuge neben der genauen Nachahmung noch ganz besondere Rücksicht darauf zu

\*) Mehrstimmige Gesänge von Dr. EMIL FISCHER, nach seinem Tode herausgegeben von Dr. FRIEDR. BELLERMANN, Berlin 1841.

nehmen hat, dass das Thema mit seiner Beantwortung die der Fuge zu Grunde liegende Tonart deutlich zu erkennen giebt. Dies wird wie wir gesehen haben, in den meisten Fällen dadurch zur Genüge erreicht, dass von zwei Stimmen die eine mit der Tonica, die andere mit der Dominante zu singen anhebt. In einem Falle ist dies aber noch nicht ganz ausreichend, nämlich dann, wenn die anfangende Stimme ihr Thema mit einem Sprunge von der Tonica zur Dominante (und auch umgekehrt, von der Dominante zur Tonica) beginnt. Lässt man hier, namentlich wenn der Sprung von der Tonica zur Dominante stattfindet, die genaue Nachahmung bei der Antwort folgen, so scheint es leicht, als träte die zweite Stimme mit einer fremden Tonart ein, z. B.

**Ionisch.**

Bei dem Eintritt der zweiten Stimme erwartet man daher, dass dieselbe zur Feststellung der Tonart das *g* (die Dominante) der ersteren mit *c*, dem Hauptton der Tonart beantwortet wird, dass sich also nicht nur auf der ersten Note, sondern auch noch auf der zweiten Tonica und Dominante entsprechen. In Rücksicht hierauf hat man die folgende dritte Regel aufgestellt.

Regel III. Wenn ein Thema mit einem Sprunge von der Tonica zur Dominante oder umgekehrt, von der Dominante zur Tonica beginnt, so wird dasselbe mit dem Sprunge von der Dominante zur Tonica oder umgekehrt von der Tonica zur Dominante beantwortet, gleichgültig ob dieser Sprung auf- oder abwärts gemacht wird. Die Nachahmung der dann folgenden Tonstufen ist wieder den unter I und II gegebenen Regeln unterworfen.

Die Folge dieser Regel ist, dass man nicht selten auch bei solchen Themen von einer genauen Nachahmung absehen muss, welche nach Regel I eine solche zulassen, und dass dann gerade bei der Beantwortung dieser Themen eine zwifache Abweichung von der Genauigkeit stattfindet: denn erstlich wird der anhebende Quartens- oder Quintensprung verändert und hierauf noch das diesem folgende Intervall, wie die Beispiele zeigen.

**Dorisch.**

**Mixolydisch.**



**Aeolisch.**



**Ionisch.**



Diese zuletzt gegebene Regel der Beantwortung ist den Meistern des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sehr wohl bekannt gewesen und von ihnen auch vielfach berücksichtigt worden, jedoch nicht mit jener Strenge, wie es die neueren, HAENDEL, BACH und ihre Zeitgenossen thaten. ANDREAS GABRIELI beginnt z. B. seine vierstimmige Motette *Filiae Jerusalem*\*) folgendermaßen:

**Mixolydisch.**

Die neueren Componisten würden in der Antwort statt *c* lieber *d* (die Dominante von *g*) setzen und die zweite Stimme so singen lassen:

\*) PROSKE, *Musica divina II.* No. 146.

Man unterscheidet demnach eine reale und eine tonale Beantwortung der Themen. In der ersteren kommt es hauptsächlich darauf an, dass die Intervallenschritte des Themas alle möglichst genau nachgeahmt werden, wogegen auf die Tonart nur soviel Rücksicht genommen wird, als es die Regeln I und II erheischen. — In der tonalen Beantwortung wird dagegen das Hauptaugenmerk auf die Tonart gerichtet, wobei der Componist ganz besondere Sorgfalt darauf zu verwenden hat, dass Tonica und Dominante im Thema und seiner Beantwortung möglichst zur Geltung kommen und sich gegenseitig entsprechen. Wie bei der realen Beantwortung (wenn man Regel III gänzlich unberücksichtigt lässt) oft die Tonart unkenntlich werden kann, so kann andererseits durch eine zu streng durchgeführte tonale Beantwortung des Themas noch häufiger der Charakter der Melodie leiden. Die älteren Musiker zogen daher die reale Beantwortung der tonalen vor, wie an den meisten vierstimmigen Motetten des PALESTRINA, die fast alle der fugierten Schreibart angehören zu sehen ist. Die späteren geben dagegen der tonalen Beantwortung den Vorzug. JOS. FUX beantwortet z. B. in seiner Motette *Ad te Domine levavi*\*) dieses Thema,



welches wir als der transponierten aeolischen Tonart (oder *G*-moll) angehörig auffassen müssen (obgleich die Motette nur ein *b* Vorzeichnung hat), folgendermaßen:



Hier würde die regelrechtste und zugleich beste Beantwortung diese sein:



oder, wenn das Thema der Vorzeichnung gemäß *G*-dorisch ist, so müsste die tonale und zugleich reale Beantwortung nach Regel III diese sein:

\*) Die Motette ist abgedruckt in FUX *grad. ad Parn. lat.* Ausgabe S. 247, ferner in PROSKE'S *Musica divina, Tom II.*, No. 1.



Da es hier zur Feststellung der Tonart wichtig war, auf der zweiten *arsis* in der Antwort nicht *d* sondern die *Tonica c* hören zu lassen, so musste von einer genauen Nachahmung der beiden leichten Viertel auf der schlechten Taktzeit abgestanden werden. — Dergleichen kleine Unregelmäßigkeiten sind nicht selten, und man wird heutzutage selbst bei einem langsamen Aufwärtssteigen der Tonleiter lieber eine Beantwortung wie die obige wählen, und in Rücksicht auf die Tonart eine geringe Ungenauigkeit sich gefallen lassen. Die Grundregeln für eine richtige Beantwortung der Fugenthemen wird man aber immer aus der realen Nachahmung einer Melodie in den beiden Hexachorden *c — d — e-f — g — a* und *g — a — h-c — d — e* herleiten müssen. Nur hierdurch erhalten wir eine sichere Richtschnur, die allen früheren Theoretikern fehlt. MARPURG lehrt z. B. in seiner „Abhandlung von der Fuge“\*) die Beantwortung folgendermaßen: „Es soll unser Hauptton *C-dur* sein. Hier „setzt man erstlich die Intervallen der Octave *c* nach ihrer Ordnung hin, „und schreibt hernach die Intervallen der Octave *g* als der Dominante folgendergestalt in diatonischer Ordnung gegen jener über:

„ <i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f—g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	Octave des Haupttones,
„ <i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f—g</i>	Octave der Dominante.

„Hieraus siehet man, dass das *g* (die Quinte) dem *c* (der *Tonica*), das *a* „(die Sexte) dem *d* (der *Secunde*), das *c* (die Octave) dem *f* und *g* (der „Quarte oder Quinte) u. s. w. antwortet. Wäre diese Tabelle auf alle mögliche „Fälle anzuwenden, so könnte man ihren Inhalt folgendergestalt in Ziffern „auf eine deutlichere und auf beide Tonarten (*Dur* und *Moll*) sich zugleich „beziehende Art vorstellen:

„Octave des Haupttones, 1	2	3	4—5	6	7	8,
„Octave der Dominante, 5	6	7	8	2	3	4—5.

„Hieraus könnten folgende allgemeine Regeln gezogen werden:

- „1) dass die zweite (*Secunde*) und die sechste (*Sexte*) einander antworten,
- „2) dass die dritte (*Terz*) und die siebente (*Septime*) einander antworten.
- „3) dass die vierte und fünfte (*Quarte* und *Quinte*) der Hauptnote „(*Tonica*) antworten.

„Es trägt sich aber zu, dass auch ebenfalls sehr oft die *Sexte* mit der „*Terz* und die *Quinte* mit der *Secunde* u. s. w. beantwortet wird, wie man „bald sehen wird.“ Dies ist ganz richtig, nur dass MARPURG auch im

---

\*) Berlin 1753, S. 31 u. f.

Verlauf seiner Abhandlung niemals mit Klarheit angeben kann, wo und wann und aus welchem Grunde diese zweite Beantwortung stattfindet. Die Sache ist aber einfach und klar, so wie man auf die Hexachorde und die damit verbundene Solmisation zurückgeht. Dann wird, wenn das Thema im Hexachorde *c— a* liegt, *c— ut* mit *g— ut*, *d— re* mit *a— re*, *e— mi* mit *h— mi*, *f— fa* mit *c— fa*, *g— sol* mit *d— sol*, und *a— la* mit *e— la* beantwortet, und ebenso bei umgekehrter Lage *g— ut* mit *c— ut*, *a— re* mit *d— re*, *h— mi* mit *e— mi*, *c— fa* mit *f— fa*, *d— sol* mit *g— sol* und *e— la* mit *a— la*, nur dass in beiden Ordnungen in Rücksicht auf die Stellung der Tonica zur Dominante bei der Beantwortung der ersten Note im Thema bisweilen eine Abweichung stattfinden muss, wie dies aus den obigen Regeln zur Genüge hervorgeht.\*)

IV. Nur Themen, welche innerhalb der oben aufgestellten Hexachorde sich bewegen, sind einer regelrechten Beantwortung fähig. Es gehören hierzu aber auch solche, welche nur scheinbar diesen Umfang überschreiten, wie z. B. der folgende Satz:

**Ionisch.**



Denn dieser mit der Tonica beginnend gehört dem Hexachorde *g— a— h— c— d— e* an und wir haben es nur als eine zufällige Erweiterung seines Umfanges zu betrachten, wenn die erste Stufe *c* in zwei verschiedenen Octaven vorkommt. Seine Beantwortung würde mit einziger Veränderung der Quarte in die Quinte diese sein:

i



\*) Fux lässt sich über die Beantwortung der Fugenthemen *Gradus ad parn.* lat. Ausgabe S. 143—45, deutsche Ausgabe S. 122 nur sehr kurz aus. Nachdem er über die Teilung der Octave in Quinte und Quarte und über die Lage der halben Töne in den Tonarten gesprochen, sagt er, dass sich jeder Satz nur für eine bestimmte Tonart eigne und fuhr als Beispiel der dorischen Tonart *d— f— e— d= re— fa— mi— re* an, welches sich sehr wohl auf seine Dominante *a— c— h— a= re— fa— mi— re* übertragen lasse. Wolle man *a— c— h— a* aber als einen Satz der aeolischen Tonart auffassen, so passe die Nachahmung auf *e— g— f— e* nicht, da man durch diese die Sylben *mi— sol— fa— mi* erhalte.

Von derselben Art ist das folgende aeolische Thema:



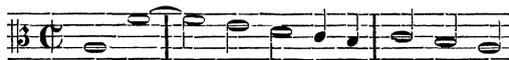
Es beginnt mit der Tonica und gehört dem Hexachorde *c — d — e — f — g — a* an, steht also für:



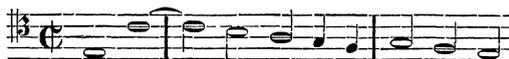
und muss nun ohne jede Veränderung Note für Note nachgeahmt werden:



Da von den beiden Stufen *f* und *h* jede nur in einem der beiden Hexachorde vorkommt, so ist es klar, dass (mit Ausnahme von einzelnen oben besprochenen Fällen in der lydischen und phrygischen Tonart) nur solche Themen eine wirklich regelrechte Beantwortung erhalten können, in deren Umfang nicht beide enthalten sind, und dass dagegen alle solche Themen, welche einen Umfang wie *f — g — a — h — c — d* oder *e — f — g — a — h — c* oder *d — e — f — g — a — h* u. s. w. haben, von der Fugencomposition eigentlich gänzlich ausgeschlossen werden müssen. Wollte man dennoch aber z. B. eine Fuge über das folgende Thema der aeolischen Tonart machen:



so bleibt für die diatonische Schreibart kein anderer Weg übrig, als die Beantwortung ohne Rücksicht auf den zweiten halben Tonschritt zu machen,



oder, wenn man will, gegen das Ende, wo sich die Ungenauigkeit in der Nachahmung zeigt, eine Abweichung eintreten zu lassen, vielleicht so:



Man thut aber jedenfalls besser daran, in diesem Beispiele die Nachahmung Note für Note unverändert zu lassen, da das Ohr genügend befriedigt ist, wenn es die ersten Intervallenschritte des Themas mit Genauigkeit nachgeahmt hört. Auch lässt ein sangbarer Contrapunkt leicht den Übelstand vergessen. In den „Psalmen und christlichen Lobgesängen mit vier Stimmen auf die Melodien fugenweis componiert“<sup>\*)</sup> beantwortet HANS LEO HASSLER z. B. den Anfang der Choralmelodie: „Herr, unser Christ zum Jordan kam“, welcher sich in dem Umfang der Septime *d—e—f—g—a—h—c* bewegt, folgendermaßen:



Wir möchten dem Schüler aber raten, beim Studium der Fuge nur solche Themen zu wählen, welche in allen Punkten den unter I—III gegebenen Regeln entsprechen, und ein Thema, wie das zuletzt angeführte nur ausnahmsweise einmal zu bearbeiten. Denn die richtige Beantwortung einer melodischen Phrase, eines musikalischen Gedankens, ist in allen Formen des mehrstimmigen Gesanges von der größten Wichtigkeit, durchaus nicht allein in der wirklichen durchgearbeiteten Fuge, sondern überall auch da, wo sich die Stimmen in freierer Weise bewegen und in ihren Partien ablösen. Wunderbar schön sind in dieser Beziehung die HAENDEL'schen Chöre, wo häufig kleinere und größere Sätze vorkommen, die durch alle Stimmen gehen und dann fast immer genau nach den Regeln der Fuge sich nachahmen. Vergl. z. B. den Schlusschor aus dem Oratorium *Josua* „Jehova's Ruhm sei unser Preisgesang“ und andere Stücke. Mit Recht muss man daher das Studium der Fuge als die Grundlage aller mehrstimmigen Musik ansehen. Wer nicht in der Fuge gewandt ist und namentlich sich nicht in der regelrechten Beantwortung der Themen geübt hat, wird auch in den einfacheren Formen des Gesanges schwerlich etwas sicheres und gutes leisten, wie man an vielen Componisten sehen kann, die heutzutage mit ihren Werken in die Öffentlichkeit treten.

<sup>\*)</sup> Nürnberg 1607. Auf Befehl der Prinzessin AMALIE, der Schwester FRIEDRICH'S II. in Partitur herausgegeben von KIRNBERGER, Leipzig 1777.

V. Wenn nun auch die genaue fugenmäßige Beantwortung der Themen am befriedigendsten auf das musikalische Gefühl wirkt, so finden wir dennoch bei den alten Meistern des sechzehnten Jahrhunderts nicht selten Ausnahmen dagegen und sehen selbst in solchen fugierten Gesängen, in denen die Stimmen regelrecht auf Tonica und Dominante einsetzen, eine Art der Nachahmung angewandt, die auf die Lage der halben und ganzen Töne im Thema gar keine Rücksicht nimmt, und die wir deshalb die freie Beantwortung nennen wollen. Als Beispiel gebe ich hier den Anfang der vierstimmigen Motette *Ego sum panis vivus* von PALESTRINA\*):

**Ionisch.**

Dominante.

E - go sum pa - - - nis vi - - - - - etc.

Tonica.

E - - - - go sum pa - - - - nis

Ebenso giebt es eine andere Art der freien Beantwortung, in welcher sich der tonalen Beantwortung gemäß auch im ferneren Verlaufe der Melodie Dominante und Tonica genau entsprechen, das Halbton-Verhältnis aber eben so wenig wie in dem zuletzt angeführten Beispiele berücksichtigt ist. Dergleichen Sätze sind ebenfalls nicht selten.

**Ionisch.**

Tonica.

PALESTRINA.\*\*)

Si - ti - vit a - ni - ma me - a ad De - um, etc.

Dominante.

Si - ti - vit a - ni - ma me - a — ad De - um, fon - tem

**Dorisch.**

Dominante.

AICHINGER.\*\*\*)

Lau - da a - ni - ma me - a Do - - - mi - num etc.

Tonica.

Lau - da a - ni - ma me - a Do - - - mi - num

\*) Denkmäler der Tonkunst, II. S. 185.

\*\*\*) Denkmäler der Tonkunst, I. S. 191, PROSKE, *Musica divina*, Tom. II. S. 536.

\*\*\*) PROSKE, *Musica divina*, Tom. II. S. 161.

Diese sogenannte freie Beantwortung ist natürlich von der strengeren Fugenübung auszuschließen, welche (neben der notwendigen Übung in der Stimmführung) gerade den Zweck hat, das Gefühl für eine genaue und zu gleicher Zeit die Tonart berücksichtigende Nachahmung in dem angehenden Componisten zu erwecken und zu schärfen. Dennoch musste ihrer aber hier Erwähnung geschehen, weil sie selbst bei den bedeutendsten Meistern des *A-capella*-Gesanges nicht selten angetroffen wird.

Die unter I—V angeführten und auseinandergesetzten Punkte genügen für die folgenden praktischen Übungen in der zwei-, drei- und vierstimmigen Fuge. Sie beziehen sich natürlich nur auf die rein diatonische Schreibart. In der späteren Zeit, bei BACH, HÄNDEL und ihren Zeitgenossen weicht die Beantwortung in vielen einzelnen Fällen von der früheren ab. In der modernen Musik, in welcher häufig bei einer freieren Modulation die einem Musikstücke zu Grunde liegende diatonische Tonleiter verlassen wird, wird auch in der Fuge die Beantwortung des Themas nicht selten geradezu in die Tonleiter der Dominante mit Hülfe von Versetzungszeichen übertragen, was namentlich in den Fugen der Moll-Tonart geschieht. Vergl. z. B. JOH. SEB. BACH's wohltemperiertes Clavier T. I die Fugen in *Cis-moll*, *D-moll*, *Dis-moll*, *E-moll* und viele andere. Eine gründliche Kenntnis und sichere Fertigkeit in der Fuge ist aber nur durch das Arbeiten in der streng diatonischen Schreibweise zu erreichen. Ich werde daher erst zum Schlusse des Buches, wenn sich der Schüler in den diatonischen Formen geübt hat, einige Bemerkungen über die moderne Fuge folgen lassen.

---

## Von der zweistimmigen Fuge.

Nachdem sich der Schüler Sicherheit in der Erfindung und Beantwortung von Fugenthemen angeeignet hat, kann er zur Verfertigung wirklicher, zunächst zweistimmiger Fugen gehen. In einer jeden ausgeführten Fuge treten die Stimmen, wie es im vorigen Abschnitt gezeigt worden, hintereinander ein; aber nicht nur ein Mal zu Anfang des Musikstückes, sondern mehrere Male hintereinander, und zwar so, dass wir die Stimmen, nachdem sie das Thema abgesungen haben, bis zu einem Schlussfalle weiterführen. Hierauf beginnt eine derselben nach einer Pause von neuem mit dem Thema, worauf die zweite, ebenfalls nach einer Pause, nachahmt. Im zweistimmigen Satz ist es oft schwierig, diese Pausen anzubringen; wo dies nicht möglich ist,

genügt es, dass die Stimme vor dem neuen Einsatz des Themas einen größeren Sprung macht.

In der zweistimmigen Fuge werden die Schlussfälle am besten so eingerichtet, dass man das erste Mal eine Cadenz auf der Quinte der Tonart macht, das zweite Mal auf der Terz und schliesslich das dritte Mal (zum Schluss der ganzen Fuge) auf dem Hauptton oder der Tonica. Beim ersten und zweiten Schluss kann man entweder mit beiden Stimmen zu gleicher Zeit vollkommen abschliessen, so dass dann, während die eine der beiden Stimmen von neuem das Thema zu singen anhebt, die andere pausiert; oder man lässt diejenige Stimme, welche mit der Antwort nachfolgen soll, ihre Melodie noch durch einige Intervalle weiterführen, so dass dann der Einsatz des Themas eine contrapunktische Begleitung erhält. Hierbei ist aber darauf zu sehen, dass die zweite weiter geführte Stimme zur rechten Zeit auf eine befriedigende Weise mit einer cadenzähnlichen Wendung abtritt und auch ihrerseits, bevor sie die Beantwortung zu singen anfängt, eine Pause bekommt. (Vergl. das weiter unten stehende Beispiel von Jos. Fux S. 326 Takt 9 und 10.) — Das Auftreten des Themas mit der nachfolgenden Beantwortung (sei es, wie hier, von zweien, oder in der mehrstimmigen Fuge von mehreren Stimmen) nennt man eine Durchführung. Durch jene drei Cadenzen auf Quinte, Terz und Tonica erhält jede Fuge drei Durchführungen, von denen die erste von einigen Theoretikern auch die *Expositio* der Fuge und die zweite die *Repercussio* oder der Wiederschlag genannt wird.\*) Die dritte

\*) Der Ausdruck „Wiederschlag“ oder „*Repercussio*“ ist schwankend und im Grunde unwesentlich, und daher von den Theoretikern zur Bezeichnung verschiedener Dinge gebraucht worden. Ich bin hier der Bedeutung gefolgt, welche ihm S. W. DEHN in seiner „Lehre vom Contrapunkt“ (herausgegeben von BERNH. SCHOLZ, Berlin 1859) gegeben hat. Es heisst daselbst S. 169: „Wiederschlag oder *Repercussio* wird das Wiederkehren des Themas im weiteren Verlaufe der Fuge genannt, nachdem die Exposition geschlossen ist.“ MARPURG, A. v. DOMMER, A. B. MARX u. a. verstehen unter *Repercussio* dagegen die Ton- und Stimmen-Ordnung, in welcher das wiederholte Auftreten des Führers und Gefährten im Verlaufe der Fuge erfolgt. In seiner Abhandlung von der Fuge giebt MARPURG S. 18 folgende Definition von *Repercussio*. „So heisst die Ordnung, in der der Führer und Gefährte in den verschiedenen Stimmen sich wechselweise hören lassen. Dieses Wort wird öfters in uneigentlichem Verstande für den Gefährten gebraucht.“ Die ursprüngliche Bedeutung ist unzweifelhaft diejenige, welche wir in dem alten Musicalischen Lexicon von JOH. GOTTFR. WALTHER (Leipzig 1732) S. 520 finden: *Repercussio* [lat.] *Repercussione* [ital.], also heisset dasjenige *intervallum*, welches in einer Fuge der *Dux* und *Comes* dem *Modo* (d. h. der Tonart) gemäfs gegen einander formieren, *vid. Fig. 8. Tab. XIX:*



In diesem Exempel, welches *Modi Dorii* ist, springet der *Dux* aus dem *Final-Clave* in die Quint; hingegen der *Comes* aus dem, unter den *Final-Clavem*, vermöge des *Ambitus Modi*

ist dann meistens eine Engführung, worüber weiter unten das nötige gesagt werden soll. Der Abwechslung wegen hat man bei den Durchführungen darauf zu achten, dass, wenn in der ersten die Oberstimme das Thema auf der Tonica gesungen hat, dieselbe es das zweite Mal auf der Dominante und das dritte Mal wieder auf der Tonica bekommt, und so auch umgekehrt. Es folgt hier ein Beispiel in der dorischen Tonart aus Fux *Gradus ad parnassum*, durch welches das Gesagte deutlicher wird.

**Dorisch.** Jos. Fux.

*Hypodorii* (welchen der *Comes* eben observieren muss) gehenden *a* nur in die Quart. Weil nun diese zwei *intervalla*, wenn noch mehr Stimmen dazu kommen, alterniren, so wird ein solcher *processus Repercussio*, oder der Wiederschlag genennet.“ *Repercussio* ist daher im eigentlichen Sinne des Wortes gleichbedeutend mit „Beantwortung“ oder besser mit „Beantwortung des ersten Intervalles im Fugenthema.“ Mag man nun die WALTHER'sche Definition von *Repercussio* annehmen, oder darunter mit MARPURG u. a. die in einer Fuge angewandte Stimmordnung verstehen, so thut man nicht wohl daran, wie es nicht selten geschieht, die *Repercussio* zu den Bestandteilen der Fuge zu zählen, indem sie doch nur eine Einrichtung in derselben ist. — Dies möge über das Wort *repercussio* genügen, welches von den meisten Fugenlehrern gebraucht wird und deshalb in Rücksicht auf meine Leser hier nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden durfte.

\*) Hier und an einigen anderen Stellen habe ich mir erlaubt, in den FUX'schen Beispielen kleine Änderungen zu machen, da ich es nicht für gut halte, den Schüler zu veranlassen, auf das dritte Viertel des Taktes eine durchgehende Dissonanz zu setzen, wenn sich beide Stimmen bewegen, eine Wendung, die FUX mit Vorliebe bei den Cadenzen anwendet. Nach *Gradus ad parn.* (lat. Ausgabe S. 146) lauten Takt 7 bis 10 der vorstehenden Fuge folgendermaßen:

Bei der kleinen Septime und großen Secunde mag ein solches Zusammenstoßen der Stimmen allenfalls zulässig erscheinen. Bei der nicht unerheblich stärker dissonierenden großen Septime und kleinen Secunde wird die Intonation für die Sänger in der That aber schwierig. Und auch hierzu finden wir in den Fux'schen Fugen Beispiele.

Cadenz auf der Quinte. *re fa*

Zweite Durchführung. *re fa mi re*

*mi re* Cadenz auf der Terz.

*re fa mi re* Engführung. Schlusscadenz.

*re fa mi re*

Hier sind nun noch einige einzelne Bemerkungen zu machen: 1. Vor allen Dingen ist es ein Gesetz, dass das Thema stets wenigstens bis zu dem Eintritt der zweiten Stimme von derselben nachgeahmt wird, d. h. dass man nicht, wenn der beabsichtigte Einsatz der zweiten Stimme nicht passen will, der ersten Stimme nach Beendigung des Themas einige Flicknoten einschleibt, bis sich ein geeignetes Intervall für den Anfang der zweiten darbietet, etwa in folgender Weise:\*)

---

\*) Der Deutlichkeit wegen sei hier noch hinzugefügt, dass das Thema in der einfachen Fuge nicht wohl ein bestimmtes Ende hat, also nicht mit einer gewissen Note in sich vollkommen abschließt, sondern dass es nur in einigen charakteristischen Intervallen besteht, mit denen eine Stimme zu singen anhebt und denen sich dann unmittelbar der Contrapunkt als Begleitung der zweiten mit der Beantwortung eintretenden Stimme anschließt. Und hierbei gilt dann die oben ausgesprochene Regel, dass die Intervalle der ersten Stimme mindestens bis zu demjenigen Taktteil einschließend nachgeahmt werden müssen, auf welchem die zweite Stimme einsetzt. In vielen Fällen geht die Nachahmung in der zweiten Stimme aber auch weiter als bis zu dem angegebenen Punkt; dies muss sogar bei der zweiten und dritten Durchführung immer dann geschehen, wenn die Stimmen in die Enge geführt werden, wovon sogleich die Rede sein wird.

schlecht.

2. Da man ferner darauf sehen muss, dass ein Musikstück gegen das Ende hin für den Hörer interessanter wird, so lässt man bei der zweiten Durchführung, und noch mehr bei der dritten, die Antwort schon vor der Vollendung des Themas in der ersten Stimme eintreten. Eine solche schnell eintretende Nachahmung, welche, wie z. B. in der vorigen Fuge, schon nach einer Note geschehen kann, heisst eine Engführung und ist namentlich in größeren mehrstimmigen Fugen von großer Wirkung. Man thut wohl daran, schon bei der Erfindung eines Themas hierauf Rücksicht zu nehmen.

3. Die erste Note des Themas kann bei der zweiten und der dritten Durchführung und selbst schon bei der ersten nach Umständen verkürzt (bisweilen auch verlängert) werden, wie ebenfalls am vorigen Beispiel zu sehen ist. Es folgt nun eine andere Fuge über dasselbe Thema.

Fux.

Re fa mi re Cadenz in der V.

Erste Durchführung. Re fa mi re

*Andante*

Zweite Durchführung.

Cadenz in der III. Engführung. Schluss-Cadenz.

4. Da das Thema durch die ersten Durchführungen dem Hörer hinlänglich bekannt geworden ist, so ist es erlaubt, bei der letzten den Wert der Noten durch Syncopen und dgl. etwas zu ändern. Fux sagt sogar hierüber, dass die Composition dadurch eine gewisse Anmut erhalte. „Manchmal“ fährt er fort, „erfordert es auch die Notwendigkeit, dass man die Noten zerteilen muss, „wenn die Sätze nicht anders in die Enge gebracht werden können.“

Der Schüler übe sich nun, indem er das hier gegebene Fux'sche Thema mehrfach bearbeitet und sich dann selbst Themen erfindet, welche ebenfalls auf die mannigfachste Weise behandelt werden müssen.

**Dorisch.** H. B.

Re mi re sol fa mi

Re mi re sol fa

Cadenz in der V. re mi re sol fa mi

mi re mi re sol

Cadenz in III. Engführung.

fa mi

Schlusscadeuz.

Detailed description: The image shows a musical score for a piece in the Doric mode. It consists of four systems of piano accompaniment, each with a vocal line indicated by lyrics. The first system is the main theme, with lyrics 'Re mi re sol fa mi' on the upper staff and 'Re mi re sol fa' on the lower staff. The second system is a cadence in the fifth degree, with lyrics 're mi re sol fa mi' on the upper staff and 'mi re mi re sol' on the lower staff. The third system is a cadence in the third degree, with lyrics 'fa mi' on the lower staff. The fourth system is a final cadence, with no lyrics. The score is written in 3/4 time and uses a key signature of one sharp (F#).

Nach der Übung in der dorischen Tonart gehen wir zur phrygischen über; dieser Tonart fehlt der Schluss auf der Quinte. Man muss deshalb für die erste Cadenz einen anderen Ton wählen, entweder die Sexte *c* oder die Quarte *a*. In dem folgenden Beispiel ist das erstere geschehen.

**Phrygisch.**

Fux.

Musical notation for the Phrygian mode, first system. The treble staff contains the melody with notes corresponding to the syllables *Mi*, *fa*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Musical notation for the Phrygian mode, second system. The treble staff continues the melody, ending with a double bar line. The bass staff continues the accompaniment. The label "Cadenz in VI." is placed below the treble staff.

Musical notation for the Phrygian mode, third system. The treble staff continues the melody, ending with a double bar line. The bass staff continues the accompaniment. The label "Cadenz in III. Engführung." is placed below the treble staff.

Musical notation for the Phrygian mode, fourth system. The treble staff continues the melody, ending with a double bar line. The bass staff continues the accompaniment, also ending with a double bar line. The label "Schlusscadenz." is placed below the treble staff.

Es folgt ein Beispiel in der lydischen Tonart.

**Lydisch.**

Fux.

Musical notation for the Lydian mode, first system. The treble staff contains the melody with notes corresponding to the syllables *Fa*, *mi*, *fa*, *la*, *fa*. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).



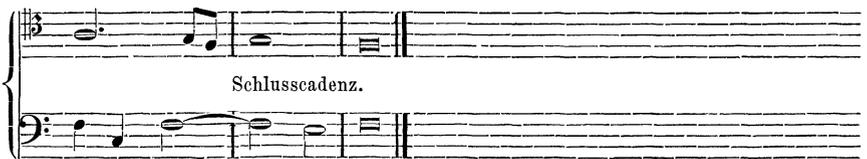
Cadenz in V.



Cadenz auf



der Terz. Einführung.

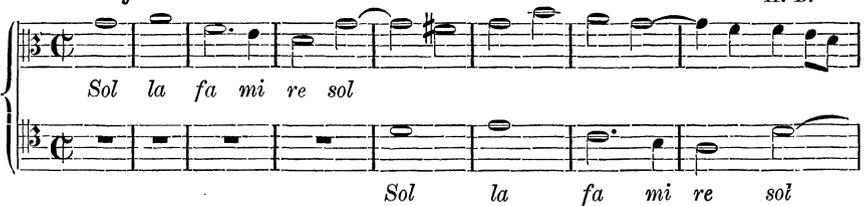


Schlusscadenz.

Die mixolydische Tonart lässt auf der Terz keinen Schluss zu; man muss daher für die zweite Cadenz einen anderen Ton, entweder die Secunde *a* oder die Quarte *c* wählen.

**Mixolydisch.**

H. B.



Sol la fa mi re sol

Sol la fa mi re sol



Cadenz in V. Einführung.

Cadenz in II. Engführung.

Schlusscadenz.

**Aeolisch.** H. B.

*Mi fa mi ut re mi sol fa mi etc.*  
*Re fa mi ut re mi sol*

Thema.

Cadenz in V. *Mi fa mi*  
*fa mi etc.*

*ut etc.*  
*Mi fa mi ut etc.*

Engführung. *Mi sol fa re mi*  
*Re fa mi ut re mi fa*

*fa la etc.*

*sol etc.*

Im vorstehenden Beispiel der aeolischen Tonart fängt die zweite Durchführung im funfzehnten Takte an. Unregelmäßigerweise beginnt hier die Oberstimme nicht mit der Tonica, sondern in Rücksicht auf die Unterstimme, welche die Dominante aushält, mit der Secunde der Tonart. Wollten wir hier statt mit *h* mit *a* beginnen, so würden wir beim Einsatz des Themas eine dissonierende Quarte erhalten. Da durch die erste Durchführung die Tonart genügend zu Gehör gebracht ist, so ist eine solche Freiheit sehr wohl erlaubt, und sie gewährt in vielen Fällen, und so auch hier, den Vorteil, dass durch sie die Nachahmung genauer wird. Es versteht sich aber ganz von selbst, dass eine solche Unregelmäßigkeit nur im Verlaufe eines Stückes vorkommen darf, nicht aber bei der ersten Durchführung des Themas gestattet sein kann. — Ferner ist der Schüler noch auf eine zweite Unregelmäßigkeit aufmerksam zu machen. In der dritten Durchführung ist nämlich (in den Takten 29—33), um das Thema mit seiner Beantwortung gehörig in die Enge bringen zu können, von einer genauen Nachahmung Abstand genommen worden, indem die Oberstimme den kleinen Terzensprung *a — c* (*re — fa*) mit *e — g* (*mi — sol*) beantwortet. Es ist dies eine Freiheit, die allerdings einige Vorsicht erfordert, die sich aber in den besten Meisterwerken findet. Wir haben hier wenigstens eine genaue Nachahmung in dem ersten Intervall und die Ungenauigkeit wird erst in dem folgenden bemerkbar. Zum Schluss dieser Übung folgt noch die Fuge der ionischen Tonart aus Fux *Gradus ad parnassum*.

**Ionisch.**

*Ut re fa mi re ut*

*Ut re fa mi re ut*

Fux.

Cadenz auf der Quinte.

Cadenz auf der Terz.      Engführung.

Schlusscadenz.

Wir empfehlen die Übung der zweistimmigen Fuge, wie sie vorgeschrieben ist, ganz besonders dem Fleiße des Schülers als ein wichtiges Vorstudium für die folgenden mehrstimmigen Fugen. Statt aller weiteren Erörterungen setze ich her, was Jos. Fux in seinem *Gradus ad parnassum* S. 130, lat. Ausgabe S. 153, hierüber sagt: „Dies ist also eine Andeutung\*) und gleichsam „die Vorhalle, durch welche der Eintritt zu den Fugen sich öffnet. Wie man „die Kunst der Malerei nicht ohne vorangehende reichliche Übung in der „Zeichenkunst erwerben kann, so bedarf es auch zu einer umfassenden Kenntnis „der Fugen einer nicht geringen Übung nach der vorgeschriebenen Regel, „die ich dir im höchsten Grade anempfehle, indem man immer eins nach „dem anderen dabei zu untersuchen hat.“ Hierauf erwiedert der Schüler: „Dürftig, so scheint es mir, ist diese Gattung und leidet an großer Ärmlichkeit und ist daher wohl nur ein Feld für unbedeutende Erfindung.“ Der Lehrmeister fährt aber fort: „Dass sie beschränkter ist als das gemischte Geschlecht, läugne ich nicht; aber sie ist äußerst zweckmäfsig, „um das Wesen und die Unterschiede der Tonarten kennen zu lernen, so „wie unumgänglich notwendig für *A-capella*-Compositionen, die ohne Instrumentalbegleitung gesungen werden sollen. Auch ist ihre Dürftigkeit nicht

---

\*) *Haec itaque est adumbratio vestibulumque, qua patet ingressus ad fugas. Quem admodum ars pingendi nisi praevia frequenti delineatione non acquiritur, ita quoque ad uberiores fugarum scientiam opus est haud brevi ad formulam praescriptam exercitatione quam tibi summopere commendo, alia semper, atque alia investigando. — JOSEPH: Inops mihi videtur hoc genus atque magna laborare penuria, inde exiguae pervium esse inventioni. — ALOYS: Restrictius esse genere mixto, neque adeo patentem excurrendi campum habere, non contradico: verum aptissimum ad dignoscendam modorum naturam, eorumque differentias et ad compositiones a Capella absque Organo decantandas magnopere necessarium: neque tamen inopiae tantae est, quin varia subjectorum genera reperendi copia sit. Relicto itaque bicinii studio privatae exercitationi tuae, ad trium partium fugas procedamus.*

„so groß, dass sie nicht Gelegenheit böte, mannigfache Sätze oder Themen „aufzufinden. Indem ich daher das Studium der zweistimmigen Fuge deinem „eigenen Fleiße zu Hause überlasse, wollen wir zu den Fugen mit drei „Stimmen übergehen.“

### Von der dreistimmigen Fuge.

Wie man eine dreistimmige Harmonie einzurichten hat, ist aus dem ersten Teile und aus der Lehre von der Nachahmung bekannt, wo die Aufgabe gestellt wurde, einen gegebenen Choralgesang mit zwei nachahmenden Stimmen zu begleiten. Wir wollen daher hier nur untersuchen, wie wir eine Fuge mit drei Stimmen einzurichten haben. Bei dem Anfange derselben hat man zu beobachten, was über die zweistimmige gesagt ist, und zwar bis zu dem Moment, wo die dritte Stimme hinzutritt. Dies geschieht, wenn die beiden ersten das Thema abgesungen haben, entweder sogleich, oder erst nach Verlauf einiger Takte mit freier Melodie. Damit aber die dritte Stimme wirkungsvoll und wie Fux sehr treffend sagt „nicht vergebens“ eintrete, so ist hierbei das zu beachten, was wir schon S. 290 bei der Nachahmung empfohlen haben, dass durch den neuen Eintritt ein harmonischer Dreiklang oder ein dissonierendes Verhältnis entsteht, wie die folgenden kurzen Beispiele zeigen:

A. Einsätze mit dem Dreiklang; man denke sich die nach einer Pause auftretende Stimme als ersten Ton eines Themas.

B. Einsätze auf einer Dissonanz.

etc. etc. etc.

etc. etc. etc. etc.

etc. etc. etc.

C. Dass es aber auch andere Intervalle giebt, mit denen eine Stimme bisweilen deutlich eintreten kann, haben wir ebenfalls im Abschnitt von der Nachahmung gesehen.

a. b. c.

etc. etc. etc.

In den Beispielen a und b entsteht durch den Einsatz die Verbindung von Terz und Sexte. Im Beispiel c, welches der PALESTRINA'schen Motette *Lapidabant Stephanum* entnommen ist,\*) setzt die Oberstimme mit der Octave des Tenores ein, wozu der Alt die große Sexte angiebt.

Was die Wahl der Stimmen betrifft, so thut man am besten daran, drei neben einander gelegene Stimmen zu nehmen, also Sopran, Alt und Tenor, — oder Alt, Tenor und Bass, — nach der allgemeinen Erfahrung, dass die Harmonien angenehmer und volltönender klingen, wenn zwischen den Stimmen nicht zu große Intervalle liegen. Hiernach richtet sich auch die Anordnung der Stimmen beim Anfang der Fuge. In einer Fuge für Sopran, Alt und Tenor wäre es z. B. nicht zweckmäßig, den Sopran beginnen und unmittelbar darauf den Tenor eintreten zu lassen; hier ist es jedenfalls besser, wenn zunächst der dem Sopran näher gelegene Alt folgt. Aus diesem Grunde sind für den Anfang der dreistimmigen Fuge die folgenden vier Stimmordnungen die besten und gebräuchlichsten:

1. Sopran, Alt, Tenor — oder Alt, Tenor, Bass.
2. Tenor, Alt, Sopran — oder Bass, Tenor, Alt.
3. Alt, Sopran, Tenor — oder Tenor, Alt, Bass.
4. Alt, Tenor, Sopran — oder Tenor, Bass, Alt.

Trägt der Sopran sein Thema auf der Tonica vor, so singt es der Alt auf der Dominante und der Tenor auf der Tonica, — und umgekehrt: singt der Sopran auf der Dominante, so intoniert der Alt auf der Tonica und der Tenor wieder auf der Dominante. Es folgt nun ein Beispiel, woran wir die weiteren Erläuterungen knüpfen wollen, zu welchem Zwecke die Takte durch Zahlen bezeichnet sind.

No. 1. Fuge in der dorischen Tonart.

H. B.

Erste Durchführung.

\*) Denkmäler der Tonkunst, I, No. 2, S. 6.

Musical score for measures 9 to 16. The score is written for three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notes are: 9: Treble (G4), Bass (F#3); 10: Treble (A4), Bass (G3); 11: Treble (B4), Bass (A3); 12: Treble (C5), Bass (B3); 13: Treble (B4), Bass (A3); 14: Treble (A4), Bass (G3); 15: Treble (G4), Bass (F#3); 16: Treble (F#4), Bass (E3).

Zweite Durch-

Musical score for measures 17 to 24. The score is written for three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notes are: 17: Treble (E4), Bass (D3); 18: Treble (D4), Bass (C3); 19: Treble (C4), Bass (B2); 20: Treble (B3), Bass (A2); 21: Treble (A3), Bass (G2); 22: Treble (G3), Bass (F#2); 23: Treble (F#3), Bass (E2); 24: Treble (E3), Bass (D2).

führung.

Musical score for measures 25 to 33. The score is written for three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notes are: 25: Treble (D4), Bass (C3); 26: Treble (C4), Bass (B2); 27: Treble (B3), Bass (A2); 28: Treble (A3), Bass (G2); 29: Treble (G3), Bass (F#2); 30: Treble (F#3), Bass (E2); 31: Treble (E3), Bass (D2); 32: Treble (D3), Bass (C2); 33: Treble (C3), Bass (B1).

Dritte Durchführung.

Engführung.

Musical score for measures 34 to 42. The score is written for three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notes are: 34: Treble (B3), Bass (A2); 35: Treble (A3), Bass (G2); 36: Treble (G3), Bass (F#2); 37: Treble (F#3), Bass (E2); 38: Treble (E3), Bass (D2); 39: Treble (D3), Bass (C2); 40: Treble (C3), Bass (B1); 41: Treble (B2), Bass (A1); 42: Treble (A2), Bass (G1).

Schlusskadenz.

Die Stimmordnung in der vorstehenden Fuge ist die oben mit No. 4 bezeichnete. Der Alt beginnt mit dem vier Takte langen Thema auf der Tonica; der Tenor folgt auf der Dominante nach. Nachdem dieser sein Thema abgesungen und der Alt hierzu einen freien Contrapunkt gemacht hat, singen beide Stimmen einen Takt in freier Bewegung weiter, um in eine Lage zu kommen, dass der als dritte Stimme hinzutretende Sopran auf eine wirkungsvolle Weise einsetzen kann. Dies geschieht Takt 10 mit einer scharfen Dissonanz. Bis zu diesem Takte hat die dreistimmige Fuge die größte Ähnlichkeit mit der zweistimmigen; von nun an aber wird es anders. In der zweistimmigen mussten wir der mangelhaften Harmonie wegen, welche aus der Verbindung nur zweier Stimmen entsteht, am Ende einer jeden einzelnen Durchführung fast immer einen vollkommenen Schluss anbringen, und nur selten fand sich eine Gelegenheit, eine von beiden Stimmen bis zum neuen Eintritt der anderen weiter zu führen. Solche vollkommenen Einschnitte aber, wodurch das Tongewebe zerrissen wird, sind in der drei-, vier- und mehrstimmigen Fuge nicht erlaubt. Auch hier führen wir in jeder Stimme das Thema dreimal durch, lassen die einzelnen Stimmen aber mit Hülfe des Trugschlusses abtreten, während die beiden anderen vorläufig weiter singen, um dann auf eine ähnliche Weise wie jene abzutreten und sich während einer Pause auf einen neuen Einsatz mit dem Thema vorzubereiten. Eine mit Strenge zu beobachtende Hauptregel ist aber in allen Fugen, dass die pausierende Stimme stets nur mit dem Thema — (nicht mit einem beliebigen anderen Satz) — eintreten darf.

In der vorstehenden Fuge sehen wir nun, dass der Tenor Takt 11 den Schauplatz mit einem Schluss auf *g* verlässt, drei Takte pausiert und dann, Takt 15, von neuem das Thema, jetzt auf der Tonica, ergreift. Jener Schluss, Takt 10 und 11, ist gegen die Regel ein vollkommener. Diese Ausnahme ist jedoch gestattet, wenn, wie hier, während der Cadenz eine andere Stimme mit dem Thema einsetzt. Dies thut Takt 10 der Sopran. Es wird durch die neu auftretende Melodie das Ohr des Hörers so sehr in Anspruch genommen, dass er den durch den wirklichen Schlussfall entstehenden Ruhepunkt nicht wahrnimmt. Denn die Vermeidung des vollkommenen Schlusses in der Mitte der Fuge wird eben nur deswegen geboten, damit die Bewegung und der Fluss des Ganzen nicht unterbrochen wird.

Nach dem zweiten Einsatz des Tenores schickt sich zunächst der Alt (Takt 16 und 17) zur Cadenz an und tritt dann nach einem halben Takt Pause (Takt 18) auf der Dominante zum zweiten Male mit dem Thema auf. Takt 20 schließt der Sopran mit einer Cadenz auf *a* ab, pausiert dann einen Takt und bringt nun (Takt 22) das Thema zum zweiten Male auf der Dominante. — Takt 29 beginnt der Alt die dritte Durchführung, nachdem er zwei Takte pausiert hat. Zu ihm gesellt sich (Takt 30) der Tenor in einer

Engführung, welchem der Sopran dann erst drei Takte später (Takt 33) folgt. Hierauf schicken sich alle drei Stimmen an, eine gemeinschaftliche Cadenz auf dem Hauptton der Tonart (*d*) zu machen, womit die Fuge (Takt 42) abschließt.

Es folgt eine zweite Fuge über dasselbe Thema, in welcher nicht nur die Stimmelage, sondern auch die Stimmordnung eine andere ist.

No. 2. Fuge in der dorischen Tonart.

H. B.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves are in 3/4 time and have a key signature of one sharp (F#). The music begins with a common rest in the first measure, followed by a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the other two staves.

The second system of the musical score continues the three-staff arrangement. It shows the development of the melodic theme in the treble staff and the corresponding harmonic support in the alto and bass staves. The notation includes various note values and rests, maintaining the 3/4 time signature and the key signature.

The third system of the musical score concludes the fugue. It features the final entries of the voices and a cadence in the treble staff. The alto and bass staves provide the harmonic foundation for the ending. The system ends with a final cadence on the dominant note of the Dorian mode.



Ich habe hier noch eine Fuge über denselben Satz mitgeteilt, einmal, damit der Schüler sehe, dass sich jedes Thema auf mannigfache Weise bearbeiten lasse, und derselbe sich bei seinen eigenen Studien nicht mit einer einmaligen Bearbeitung begnüge; zweitens aber auch aus dem Grunde, weil die dreistimmige Fuge eine ganz besondere Übung in der Stimmführung gewährt, indem man in ihr gezwungen ist, mit wenigen Mitteln eine möglichst vollständige Harmonie hervorzubringen. Daher werde ich auch in den folgenden Tonarten die Beispiele in größerer Anzahl geben. Zunächst folgt hier noch die Fuge in der dorischen Tonart aus Fux's *Gradus ad parnassum* lat. Ausgabe S. 159, deutsche Ausg. Tab. XXVI.

No. 3. Fuge in der dorischen Tonart.

Fux.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in 3/4 time and have a key signature of one sharp (F#). The music begins with a whole rest in the top staff, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The middle staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The bottom staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

The second system of musical notation is labeled "Thema." and consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in 3/4 time and have a key signature of one sharp (F#). The top staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The middle staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The bottom staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, and A4.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in 3/4 time and have a key signature of one sharp (F#). The top staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The middle staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The bottom staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, and A4.

The fourth system of musical notation is labeled "Engführung." and consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in 3/4 time and have a key signature of one sharp (F#). The top staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The middle staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The bottom staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, and A4.

In der vorstehenden Fuge von Fux ist auf einige Unregelmäßigkeiten aufmerksam zu machen:

1. Die Mittelstimme singt das Thema vier Mal, das erste Mal auf der Tonica, dann auf der Dominante, hierauf wieder auf der Tonica und schließlich noch einmal auf der Dominante, während es in den beiden anderen Stimmen nur dreimal auftritt. Da in den mehrstimmigen Fugen die einzelnen Durchführungen nicht so streng wie in der zweistimmigen geschieden werden können, so ist das sehr wohl gestattet.

2. Die Oberstimme bringt in der zweiten und dritten Durchführung das Thema auf demselben Intervalle (auf der Tonica), was ebenfalls, wenn im übrigen die Harmonie hinreichende Mannigfaltigkeit besitzt, und dadurch keine unangenehmen und langweiligen Wiederholungen entstehen, nicht zu tadeln ist. Dennoch raten wir aber dem Schüler sich bei seinen Übungen möglichst an die vorgeschriebene Form zu halten, die in den anderen hier gegebenen Beispielen stets beobachtet ist.

No. 4. Fuge in der phrygischen Tonart.

H. B.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voices.

The second system of musical notation consists of three staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same key signature and time signature, showing further development of the melodic and harmonic material.

The third system of musical notation consists of three staves, concluding the piece. It features a final cadence and a repeat sign at the end of the system.

No. 5. Fuge in der phrygischen Tonart.

H. B.

The fourth system of musical notation consists of three staves, continuing the piece from the third system. It maintains the same key signature and time signature, showing further development of the melodic and harmonic material.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth and quarter notes. The middle and bottom staves are connected by a brace on the left and contain bass clefs. They feature a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes beamed together.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle and bottom staves provide harmonic support with various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff has a more sparse melodic line with some rests. The middle and bottom staves continue with active rhythmic accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff features a more active melodic line with eighth notes. The middle and bottom staves continue with their respective rhythmic parts.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

No. 6. Fuge in der lydischen Tonart.

H. B.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Engführung.

Viele Theoretiker gestatten vor der letzten Durchführung, wenn in derselben das Thema sehr in die Enge gebracht wird, einen vollkommenen Abschluss mit allen Stimmen auf der Terz oder der Quinte der Tonart. Vergl. ALBRECHTSBERGER, Gründl. Anw. zur Composition, Leipzig 1790, S. 207. Von dieser Freiheit ist hier Gebrauch gemacht, indem die beiden Oberstimmen eine vollkommene Cadenz auf *a* machen, während der Bass schweigt, welcher erst dann, während der Schlusston ausgehalten wird, mit dem Thema von neuem einsetzt. Wir raten indes dem Schüler, nicht allzuhäufig an dieser Stelle die vollkommene Cadenz zu setzen, da die Hauptübung in der Fugencomposition darin besteht, den Satz mit Hülfe des Trugschlusses in einer geschickten Weise weiterzuführen und fortzuspinnen.

No. 7. Fuge in der mixolydischen Tonart.

H. B.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music begins with a whole rest in the top staff, followed by a series of notes in the middle and bottom staves, including a melodic line in the middle staff and a bass line in the bottom staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music continues with a melodic line in the middle staff and a bass line in the bottom staff, featuring various rhythmic values and accidentals.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music continues with a melodic line in the middle staff and a bass line in the bottom staff, showing further development of the fugue's themes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music concludes with a melodic line in the middle staff and a bass line in the bottom staff, ending with a final cadence.

Engführung.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, also providing harmonic support. The word 'Engführung.' is written in the center of the system.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of three staves in the same clefs and key signature as the first system. The melodic line in the top staff continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and rests. The middle and bottom staves provide a steady harmonic accompaniment.

No. 8. Fuge in der mixolydischen Tonart.

H. B.

The first system of the second piece, 'Fuge in der mixolydischen Tonart.', consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time (C) signature. The middle and bottom staves are in alto and bass clefs, respectively, with a key signature of one sharp and a common time signature. The music begins with a simple harmonic structure.

The second system of the musical score continues the fugue. It consists of three staves in the same clefs and key signature as the first system. The melodic line in the top staff features a series of eighth notes, while the middle and bottom staves provide a consistent harmonic accompaniment.

First system of a musical score, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves are in 3/4 time and contain various rhythmic figures and melodic lines.

Second system of a musical score, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The middle staff contains the text "Engführung." in the second measure. The system concludes with a double bar line.

Third system of a musical score, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of a musical score, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The system concludes with a double bar line.

No. 9. Fuge in der aeolischen Tonart.

Musical notation for measures 1-4. The system consists of three staves: a soprano staff (treble clef, 3/2 time), an alto staff (alto clef, 3/2 time), and a bass staff (bass clef, 3/2 time). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: *Mi fa mi ut re mi sol fa mi* (measures 1-2) and *Re fa mi ut re mi sol* (measures 3-4). Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 5-7. The system consists of three staves: a soprano staff (treble clef, 3/2 time), an alto staff (alto clef, 3/2 time), and a bass staff (bass clef, 3/2 time). The lyrics are: *fa mi* (measure 5), *Mi fa mi ut* (measure 6), and *re mi sol fa* (measure 7). Measure numbers 5, 6, and 7 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 8-11. The system consists of three staves: a soprano staff (treble clef, 3/2 time), an alto staff (alto clef, 3/2 time), and a bass staff (bass clef, 3/2 time). The lyrics are: *Re fa mi ut* (measures 8-9), *Mi fa mi ut* (measures 10-11), and *mi* (measure 11). Measure numbers 8, 9, 10, and 11 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 12-15. The system consists of three staves: a soprano staff (treble clef, 3/2 time), an alto staff (alto clef, 3/2 time), and a bass staff (bass clef, 3/2 time). The lyrics are: *Mi* (measure 12), *Re fa mi ut* (measures 13-14), and *Re fa mi ut* (measure 15). Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are indicated below the bass staff.

fa mi ut  
Engführung.

Re fa mi ut  
Engführung.

16 17 18 19

Mi la fa re mi fa la sol

20 21

fa

In der vorstehenden Fuge No. 9 wird bei der dritten Durchführung in Rücksicht auf die Engführung das Thema in der dritten (untersten) Stimme nicht streng nach der Regel, sondern abgesehen von der ersten Note, um eine Stufe zu hoch beantwortet. Es ist dies schon bei der zweistimmigen Fuge und zwar bei demselben Thema zur Sprache gekommen, und S. 331 bereits gesagt worden, dass in den Compositionen der besten Meister dergleichen Abweichungen sich hin und wieder vorfinden. Der Schüler thut aber wohl daran, alle solche Freiheiten möglichst zu vermeiden, da es anfangs oft recht schwierig ist, das erlaubte und brauchbare von dem unerlaubten, unbrauchbaren und störenden zu unterscheiden. In dem vorliegenden Satze könnte man sich auch dadurch helfen (— falls man es nicht vorzieht, den Einsatz der dritten Stimme um einige Takte später zu setzen —), dass man das Thema mit der vierten Note wieder auf die richtigen Sylben zurückführt, also statt des abwärtsgehenden Terzensprunges einen Quartensprung setzt, so dass sich die letzten Takte der Fuge dann folgendermaßen gestalten würden:

Musical score for three staves, measures 17-21. The top staff is in G major (one sharp) and 3/2 time. The middle staff is in 3/2 time. The bottom staff is in 3/2 time. The lyrics are: *Mi sol fa ut re mi sol fa mi*.

No. 10. Fuge in der ionischen Tonart.

H. B.

Musical score for three staves, measures 1-4. The top staff is in C major (no sharps or flats) and common time (C). The middle staff is in common time. The bottom staff is in common time. The score shows the beginning of a fugue with three voices.

The image shows two systems of musical notation. The first system is a three-part setting of the piece 'Engführung.' It consists of three staves: a vocal line on the top staff, a piano accompaniment on the middle staff, and a basso continuo line on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The second system continues the piece with similar three-staff notation. The word 'Engführung.' is written above the first staff of the first system.

### Von der vierstimmigen Fuge.

Über die Fuge mit vier Stimmen ist nach den bei der zwei- und dreistimmigen gegebenen Erläuterungen nicht mehr viel hinzuzufügen. Es kommt jetzt nach dem Eintritt der dritten Stimme noch die vierte hinzu, wobei man darauf zu achten hat, dass bei dieser größeren Anzahl von Stimmen dieselben nicht zu nah an einander gebracht werden, wodurch leicht die freie Bewegung der einzelnen aufgehoben wird. In einem solchen Falle nun, wo sich die Stimmen gegenseitig hindern, lässt man die eine oder die andere mit Hülfe des Trugschlusses abtreten und so lange schweigen, bis sich ein geeigneter Augenblick zu einem neuen Einsatz mit dem Thema findet. Denn es ist durchaus nicht nötig, dass in einem vierstimmigen Gesange stets alle vier Stimmen zu gleicher Zeit beschäftigt sind. Die Schönheit einer gut gearbeiteten contrapunktischen Musik besteht darin, dass sich die Stimmen auf eine geschickte Weise ablösen und wirkungsvoll wieder einsetzen, und dass zum Schluss hin der Satz an Vollstimmigkeit zunimmt. Es folgen nun einige Beispiele theils aus Fux's *Gradus ad parnassum*, theils vom Verfasser.

No. 1. Fuge in der dorischen Tonart.

Fux.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second and third staves are in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second and third staves are in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music continues with a complex rhythmic pattern, including some slurs and ties.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second and third staves are in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music concludes with a complex rhythmic pattern, including some slurs and ties.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second and third staves are grouped together with a brace on the left and are in alto clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

No. 2. Fuge in der phrygischen Tonart.

H. B.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The second and third staves are grouped together with a brace on the left and are in alto clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. The music is primarily composed of rests and simple rhythmic figures.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The second and third staves are grouped together with a brace on the left and are in alto clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music features more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second and third staves are in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second and third staves are in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns and note values.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second and third staves are in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music concludes with a final cadence.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music concludes with a melodic line in the upper voice and a supporting bass line, ending with a double bar line.



The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a key signature of one sharp (F#).

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 3/4. The music continues with similar rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and concludes with a double bar line.

No. 4. Fuge in der mixolydischen Tonart.

H. B.

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a key signature of one sharp (F#).

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the second measure of the third staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and a fermata over a note in the second measure of the third staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the second measure of the third staff.

Engführung.

Engführung.

This system contains four staves of music. The top two staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The bottom two staves are also grouped by a brace on the left. The third staff is in tenor clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of notes and rests, with some notes beamed together.

This system contains four staves of music, continuing from the first system. The top two staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The bottom two staves are also grouped by a brace on the left. The third staff is in tenor clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of notes and rests, with some notes beamed together.

No. 5. Fuge in der aeolischen Tonart.

H. B.

This system contains four staves of music. The top two staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The bottom two staves are also grouped by a brace on the left. The third staff is in tenor clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of notes and rests, with some notes beamed together.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The word "Engführung." is written in the middle of the third staff.

Engführung.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The second and third staves are in alto clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the composition from the first system. It maintains the same clefs and time signature, showing further development of the fugue's themes.

No. 6. Fuge in der ionischen Tonart (transponiert).

H. B.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The second and third staves are in alto clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. The music features a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. A fermata is present over a note in the second staff of this system.

First system of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Second system of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The music continues in the same key and time signature. The word "Engführung." is written above the third staff. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Third system of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The music continues in the same key and time signature. The word "Engführung." is written above the second staff. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.



### Vom doppelten Contrapunkt.

Für einige weiter unten zu erläuternde Arten der Fuge ist die Kenntnis des doppelten Contrapunktes von großer Wichtigkeit. Hierunter versteht man die Kunst einen zweistimmigen Satz zu erfinden, in welchem man die Oberstimme durch Versetzung um einige Tonstufen abwärts zur Unterstimme oder umgekehrt, die Unterstimme durch Versetzung um einige Tonstufen aufwärts zur Oberstimme machen kann, ohne dass durch diese Verkehrung oder Umkehrung der Stimmen Verstöße gegen die Regeln des reinen Satzes entstehen. Hier ein Beispiel:



In diesem Satze kann man, ohne gegen die Regeln der Composition zu verstossen, die Oberstimme um eine Octave abwärts, — oder, was dieselben Verhältnisse giebt, die Unterstimme um eine Octave aufwärts transponieren. Man sagt daher von diesem Satz, dass er im doppelten Contrapunkt der Octave erfunden sei. Es folgt hier die Umkehrung:



In ähnlicher Weise giebt es zweistimmige Sätze, in welchen man eine der beiden Stimmen um eine None, eine Decime, eine Undecime, eine Duodecime u. s. w. versetzen kann. Sie sind alsdann im doppelten Contrapunkt der None, der Decime u. s. w. erfunden. Es folgt hier ein Beispiel in der Duodecime:



Die Versetzung der Oberstimme um eine Duodecime abwärts giebt folgenden Satz:



und die Versetzung der Unterstimme um eine Duodecime (beziehungsweise Quinte) aufwärts folgenden:



Von allen doppelten Contrapunkten ist der in der Octave der wichtigste. Wir werden aber sehen, dass auch die in der Decime und Duodecime sehr wohl eine nützliche Anwendung in der praktischen Composition finden können. Die in den übrigen Intervallen lassen wir indessen unberücksichtigt, da sie nur auf einer trockenen Berechnung beruhen und für die Composition ohne eigentlichen Nutzen sind.

### a. Vom doppelten Contrapunkt in der Octave.

Unter allen doppelten Contrapunkten ist der in der Octave der einfachste und leichteste, da durch eine Octavenversetzung keine wesentliche Veränderung in der Harmonie eintritt und die Töne in den einzelnen Stimmen dem Verhältnis und dem Namen nach dieselben bleiben. Nur das Verhältnis der beiden Stimmen zu einander wird in so weit geändert, dass die Unterstimme zur Oberstimme und die Oberstimme zur Unterstimme wird, was eine Umkehrung sämtlicher Intervalle (vergl. Einleitung S. 15) zur Folge hat. Aus der Octave wird also der Einklang, aus der Septime die Secunde, aus der Sexte die Terz, aus der Quinte die Quarte u. s. w., wie man aus den folgenden über einander stehenden Zahlenreihen sehen kann:

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

Es ergeben sich hieraus folgende Regeln:

1. Die Quinte muss wie eine Dissonanz behandelt werden, d. h. sie muss, wenn sie auf dem guten Takteil steht, vorbereitet und aufgelöst werden oder auf dem schlechten Takteil durchgehen. Dies ist die Hauptregel für den doppelten Contrapunkt in der Octave, weil, wie aus den obigen Zahlenreihen hervorgeht, aus der Quinte in der Umkehrung die Quarte, ein dissonierendes Intervall entsteht.

2. Die Octave ist auf dem guten Takteil möglichst zu vermeiden, besonders der Sprung in dieselbe, weil die Umkehrung den Einklang giebt.

3. Man thut nicht wohl daran, die beiden Stimmen im Laufe des Satzes weiter als eine Octave von einander zu führen, weil sonst keine vollkommene Umkehrung der Verhältnisse möglich ist, sondern die Stimmen bei ihrer Octavenversetzung sich übersteigen und dieselben Intervalle nur in engerer Lage bilden würden.

Es folgen nun einige Beispiele aus Fux *Gradus ad parnassum* S. 177 und 178. Das erste ist ein Contrapunkt über den *Cantus firmus* der dori-schen Tonart, das andere ein freier zweistimmiger Satz. Die Versetzung der Oberstimme in die tiefere Octave ist auf einem dritten System hinzugefügt.

Umkehrung.

Wenn wir uns nun fragen, welchen praktischen Nutzen der doppelte Contrapunkt in der Octave für die eigentliche Composition gewährt, so ist es einmal der, dass man in längeren Musikstücken, in ausgeführteren Chören u. s. w. im Stande ist, die Partien zu verkehren, um dadurch mehr Mannigfaltigkeit in der Harmonie zu erzielen. Den Hauptvorteil hat man von ihm bei der Verfertigung solcher Fugen, in denen dem Thema ein bestimmtes Gegenthema (ein wiederkehrender Contrapunkt) entgegengesetzt werden soll, wie es z. B. in der folgenden Fuge aus Fux's *Gradus ad parn.* S. 179 der Fall ist. Hier ist das schon oben bearbeitete Thema in der dorischen Tonart als erstes Thema (a) genommen, welchem der Satz bei b als Gegenthema gegenübertritt.

Da Thema und Gegenthema im doppelten Contrapunkt der Octave erfunden sind, so kann jedes von beiden Unter- und Oberstimme sein.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'a. Thema.' and 'b. Gegenthema.' with 'etc.' at the end. The middle staff is labeled 'b. Gegenthema.' and 'a. Thema.' with 'etc.' at the end. The bottom staff is labeled 'a. Thema.' and 'b. Gegenthema.' with 'etc.' at the end. The music is in 3/4 time and G major.

Da die Octave in zwei ungleiche Hälften zerfällt, so ist es nur in den seltensten Fällen möglich, von zwei zusammengehörigen Themen beide (sowohl das Thema selbst, als auch das dazu gehörige Gegenthema) streng nach den Gesetzen der Fuge zu beantworten. Aus diesem Grunde haben selbst die bedeutendsten Meister niemals Anstand daran genommen, das zweite nur in freier Weise, d. h. ohne Rücksicht auf das *mi — fa* zu beantworten, wie an dem vorstehenden Beispiel zu sehen ist. Das erste Thema heisst in beiden Stimmen *re—fa—mi—re*, während das zweite, wenn es mit *d* beginnt, die Sylben *sol—fa—re—mi—fa* u. s. w., und wenn es mit *a* beginnt die Sylben *la—sol—mi—fa—sol* u. s. w. erhält.

Was nun ferner den Charakter eines solchen Gegenthemas anbetrifft, so muss man darauf sehen, dass es in seiner rhythmischen Gestaltung leicht von dem Hauptsatz zu unterscheiden ist. Naturgemäss ist es daher, dem ersten Thema langsamere, dem zweiten dagegen lebhaftere Noten zu geben. Das Umgekehrte wird man seltener finden.

Die hier beschriebene Art der Fuge unterscheidet sich also von der gewöhnlichen bisher von uns geübten dadurch, dass der das Thema begleitende Contrapunkt selbst als ein Thema behandelt wird, indem er in den anderen Stimmen nachgeahmt wird; und zwar nicht nur das erste Mal, sondern auch im weiteren Verlaufe der Fuge, wo er dann wie das Hauptthema nach einer Pause oder nach einem grösseren Sprunge eintreten muss. Solche Fugen nennt man daher Fugen mit zwei Themen oder auch Doppelfugen. Es folgt nun die ganze Fuge von Fux.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The music is in 3/4 time and G major.

Musical score for measures 6-9. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 6, 7, 8, and 9 are printed below the first two staves. The music consists of various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

Musical score for measures 10-13. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 10, 11, 12, and 13 are printed below the first two staves. The music continues with similar rhythmic patterns and note values as the previous system.

Musical score for measures 14-17. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are printed below the first two staves. The music concludes with a final cadence in measure 17.

Musical score for measures 18 through 24. The score is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Bass. Measures 18-21 are grouped together, and measures 22-24 are grouped together. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Der Schluss ist hier mit dem lebhafter bewegten Gegenthema allein gemacht worden; es ist dies sehr wohl gestattet und von den besten Compomisten so gehalten worden. Wollte man mit beiden Themen gleichzeitig schliessen, so könnte es etwa in folgender Weise geschehen, nur dass man dann (vielleicht von Takt 16 oder 17 an) die Stimmen in anderer Weise führen müsste, damit ein passender Anschluss erreicht wird.

Musical score for measure 24\*, marked with 'Fux.'. The score is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Bass. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Es folgt ein anderes Beispiel dieser Art in der aeolischen Tonart.

H. B.

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The first system includes measures 1 through 4. The second system includes measures 5 through 7. The third system includes measures 8 through 10. The notation is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The score is written for a four-part setting, likely for voice and piano. The first staff is the soprano line, the second is the alto line, the third is the tenor line, and the fourth is the bass line. The music features a variety of rhythmic values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The overall style is characteristic of 19th-century pedagogical music.

Musical score for measures 11, 12, and 13. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Treble Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 11 shows a treble staff with a whole note G4 and a bass staff with a whole note G2. Measure 12 shows a treble staff with a whole note A4 and a bass staff with a whole note A2. Measure 13 shows a treble staff with a whole note B4 and a bass staff with a whole note B2.

Musical score for measures 14, 15, and 16. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Treble Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 14 shows a treble staff with a whole note C5 and a bass staff with a whole note C2. Measure 15 shows a treble staff with a whole note D5 and a bass staff with a whole note D2. Measure 16 shows a treble staff with a whole note E5 and a bass staff with a whole note E2.

Musical score for measures 17, 18, and 19. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Treble Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 17 shows a treble staff with a whole note F#5 and a bass staff with a whole note F#2. Measure 18 shows a treble staff with a whole note G#5 and a bass staff with a whole note G#2. Measure 19 shows a treble staff with a whole note A5 and a bass staff with a whole note A2.

Musical score for a fugue, measures 20-23. The score is in 3/4 time and D major. It features four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The first staff (treble) contains measures 20, 21, 22, and 23. The second staff (bass) contains measures 20, 21, 22, and 23. The third staff (treble) contains measures 20, 21, 22, and 23. The fourth staff (bass) contains measures 20, 21, 22, and 23. The music is a fugue in D major, showing the entry of the subject in the first voice (treble) and the answer in the second voice (bass).

Man pflegt bisweilen die Fuge auch so anzufangen, dass eine zweite Stimme gleich mit dem Gegenthema auftritt, wie das folgende Beispiel von Fux, der Anfang einer Fuge in der phrygischen Tonart, zeigt. Die weitere Ausarbeitung nach den beiden oben aufgestellten Mustern bleibt dem Schüler selbst überlassen.

J. Fux.

Musical score for a fugue by J. Fux, measures 1-7. The score is in 3/4 time and D minor. It features four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The first staff (treble) contains measures 1, 2, 3, and 4. The second staff (bass) contains measures 1, 2, 3, and 4. The third staff (treble) contains measures 5, 6, 7, and etc. The fourth staff (bass) contains measures 5, 6, 7, and etc. The music is a fugue in D minor, showing the entry of the subject in the first voice (treble) and the answer in the second voice (bass).

Die Übung dieser Art von Fuge mit einem bestimmten Gegensatz, oder eigentlich mit zwei Themen, ist von ganz besonderem Nutzen für die eigentliche Doppelfuge. In dieser pflegt man indes die beiden Themen nicht gleich zusammen eintreten zu lassen, sondern erst das eine Thema in Art der einfachen Fuge ein-, zwei- oder dreimal für sich durchzuführen, je nachdem man ein längeres oder kürzeres Musikstück beabsichtigt, und der Satz geeignet ist, interessante Harmonien zu gewähren. Hierauf setzt das zweite Thema ein und wird ebenfalls erst für sich einige male durchgeführt, und dann erst treten beide Themen zusammen, wo man nun durch Engführungen und künstliche Verschlingungen der Fuge einen weitausgesponnenen interessanten Schluss geben kann. Als ein gutes und besonders klares und übersichtliches Beispiel einer wirklichen längeren Doppelfuge, wenn auch in modernerer Schreibart — (was indes hier nebensächlich sein dürfte) — verweisen wir den Leser auf den allbekannten Chor aus GRAUN's Tod Jesu: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen.“ Diese Worte bilden das erste Thema, denen sich als zweites anschließt: „auf dass wir sollen nachfolgen seinen Fufstapfen.“ Beide Sätze stehen im doppelten Contrapunkt der Octave.



Die Fuge beginnt nun damit, dass das erste Thema zweimal in allen Stimmen allein durchgeführt wird, dies nimmt 17 Takte ein. Takt 18 setzt der Bass mit dem zweiten Thema ein, welches zunächst ebenfalls allein und zwar von den Unterstimmen zweimal, von den Oberstimmen dagegen nur einmal durchgeführt wird, worauf dann im 28. Takte beide Sätze, wie sie das obige Beispiel zeigt, zusammen kommen und nun noch 53 Takte auf Tonica und Dominante und auch auf anderen Intervallen (wie dies in der modernen Fuge gestattet ist) auf kunstvolle Weise bis zum Schluss durchgearbeitet werden.

Erfindet man einen Satz nach den oben aufgestellten Regeln des doppelten Contrapunktes in der Octave und achtet außerdem noch darauf, dass in ihm jede gerade Bewegung vermieden ist, — dass also nur die Gegen- und die Seitenbewegung in ihm stattfindet — so kann man denselben dreistimmig machen, indem man entweder der Oberstimme eine Stimme in der tieferen Decime, oder der Unterstimme eine in der höheren Decime hinzufügt. Es folgt ein Beispiel.



Diesem kurzen Satze ist in dem folgenden Notenbeispiel die tiefere Decime der Oberstimme hinzugefügt.



In dem folgenden Notenbeispiel wird die Unterstimme von höheren Decimen begleitet; der ganze Satz ist aber der hohen Lage wegen um eine Octave abwärts geschrieben.



Vermeidet man nun noch jede vorbereitete Dissonanz auf der guten Taktzeit, wie es in den drei ersten Takten der vorstehenden kurzen Beispiele geschehen ist, so lässt sich ein solcher Satz sogar vierstimmig machen, wenn man beiden Stimmen höhere Decimen-, oder (was dem Wesen nach dasselbe ist) Terzenparallelen hinzufügt. Das folgende Beispiel zeigt zugleich, dass bei der Dissonanz im vierten Takt ein unharmonisches Verhältnis entsteht.

Dasselbe gilt natürlich auch von den Decimen, die man in der Tiefe hinzufügt.

Tenor in der Decime mit dem Sopran.

Bass in der Decime mit dem Alt.

Sätze, in denen die Stimmen längere Zeit wie hier in parallelen Terzen- oder Sexten-Gängen neben einander fortschreiten, haben etwas einförmiges und sind auf die Dauer nicht schön. Dennoch muss ein Componist aber wissen, dass die Möglichkeit vorhanden ist, auf diese Weise einen zweistimmigen Satz in einen drei- und vierstimmigen zu verwandeln, damit er zur passenden Zeit eine, wenn auch nur wenig ausgedehnte Anwendung von dieser Kunst machen kann. Und in der That haben gute Componisten häufig am Schluss ihrer Doppelfugen die Themen in solchen Parallelgängen gegenübergestellt. So liefse sich z. B. in der S. 369 u. 370 mitgetheilten Fuge von Fux der Schluss folgendermaßen wirkungsvoll gestalten:

Musical score for measures 1-4. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Alto part begins with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Tenor part begins with a dotted quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, B3, A3, G3. The Bass part begins with a dotted quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, B2, A2, G2. The measures are numbered 1, 2, 3, and 4 below the Soprano staff.

Musical score for measures 5-9. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Alto part begins with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Tenor part begins with a dotted quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, B3, A3, G3. The Bass part begins with a dotted quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, B2, A2, G2. The measures are numbered 5, 6, 7, 8, and 9 below the Soprano staff.

In Takt 1 und 2 ist der Satz dreistimmig; der Tenor singt das erste Thema auf der Dominante und wird vom Sopran in der Decime begleitet. Der Alt hat das Gegenthema allein. — Takt 3 und 4 wird durch das Hinzutreten des Basses der Satz vierstimmig; derselbe setzt mit dem ersten Thema auf der Tonica ein, und der Alt singt hierzu in Decimen. Der Sopran nimmt das zweite Thema auf, wozu der Tenor umgekehrte Terzen, d. h. Sexten anstimmt. — Takt 5 u. 6 singen Bass und Tenor das erste Thema in Terzen (in freier Weise ohne vorangegangene Pause) und Alt und Sopran das zweite Thema in Sexten, worauf sich dann in den letzten drei Takten ein freier Schluss anfügt.

## b. Vom doppelten Contrapunkt in der Decime.

Wenn man einen zweistimmigen Satz (dessen Stimmen sich nicht weiter als eine Decime von einander entfernen) ohne Verstöße gegen die Regeln des reinen Satzes in der Weise umkehren kann, dass man in ihm entweder die Oberstimme um eine Decime abwärts, oder die Unterstimme um eine Decime aufwärts transponiert, so ist derselbe im doppelten Contrapunkt der Decime abgefasst. Bei einer solchen Umkehrung der beiden Stimmen entsteht aus dem Einklang die Decime, aus der Secunde die None, aus der Terz die Octave u. s. w., wie man aus den folgenden übereinander geschriebenen Zahlenreihen sehen kann:

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

und hieraus ergeben sich für die Verfertigung von Contrapunkten in der Decime die nachstehenden Regeln:

1. In einem im doppelten Contrapunkt der Decime abgefassten zweistimmigen Satze muss jede gerade Bewegung der Stimmen vermieden werden; es ist in ihm also nur die Gegen- und Seitenbewegung erlaubt, und zwar aus dem Grunde, weil bei der Umkehrung des Satzes aus den beiden unvollkommenen Consonanzen (der Terz und der Sexte) zwei vollkommene (die Octave und die Quinte) entstehen.

2. Da die Consonanzen auch in der Umkehrung Consonanzen bleiben, — es wird nämlich, wie wir so eben gesehen haben, aus dem Einklang die Decime, aus der Terz die Octave, aus der Quinte die Sexte, und umgekehrt, aus der Sexte die Quinte, aus der Octave die Terz und aus der Decime der Einklang, — so ist die Anwendung derselben an und für sich sehr leicht, doch darf man hierbei niemals Regel I unbeobachtet lassen. Ausserdem ist noch beim Gebrauch der Decime, aus welcher der Einklang entsteht, diejenige Vorsicht nötig, welche sonst der Einklang selbst erheischt; so ist z. B. der Sprung in die Decime, wenn sich beide Stimmen bewegen, zu vermeiden u. s. w.

3. Die Quarte darf als vorbereitete Dissonanz auf dem guten Taktteil nicht in der Oberstimme gebraucht werden, d. h. sie darf sich nicht in die Terz auflösen, weil die Umkehrung eine in die Octave sich auflösende Septime geben würde. Sehr wohl ist aber ihr Gebrauch in der Unterstimme und ihre Auflösung in die Quinte gestattet, deren Umkehrung die Sexte giebt.

4. Die Secunde ist als vorbereitete Dissonanz auf *arsis* am besten gänzlich zu vermeiden, da die aus ihr in der Umkehrung entstehende None im zweistimmigen Satze verboten ist. Werden indessen noch eine oder mehrere be-

gleitende Stimmen hinzugefügt, so kann man sie zwar anwenden, ihr Gebrauch erheischt aber auch hier große Vorsicht, da sich sehr leicht durch sie verdeckte Octaven einschleichen können, wie das folgende Beispiel zeigt:

6 3 2 3 2 3 5 8 9 8 9 8

Umkehrung schlecht.

Detailed description: This musical example shows a two-staff system in C major. The upper staff contains a sequence of notes: C4, G4, F4, G4, F4, G4, C5, G4, A4, G4, A4, G4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, G4, F4, G4, F4, G4, C5, G4, A4, G4, A4, G4. The notes in the upper staff are marked with fingerings: 6, 3, 2, 3, 2, 3, 5, 8, 9, 8, 9, 8. The text 'Umkehrung schlecht.' is centered below the notes.

Man muss also bei der Vorbereitung der Secunde darauf achten, dass dieselbe nicht durch die Terz, sondern durch den Einklang geschieht.

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

Umkehrung gut.

Detailed description: This musical example shows a two-staff system in C major. The upper staff contains a sequence of notes: C4, G4, F4, G4, F4, G4, C5, G4, A4, G4, A4, G4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, G4, F4, G4, F4, G4, C5, G4, A4, G4, A4, G4. The notes in the upper staff are marked with fingerings: 8, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 10, 9, 8, 7, 6. The text 'Umkehrung gut.' is centered below the notes.

Es folgt nun ein Beispiel nach den vier oben aufgestellten Regeln über den *Cantus firmus* der dorischen Tonart von Fux, S. 184.

8 6 3 4 6 5 6 8 5 8 5 6 8 9 10

8 7 5 6 8 7 5 6 8 3 5 6 8

Detailed description: This musical example shows two systems of two-staff systems in C major. The first system's upper staff contains a sequence of notes: C4, G4, F4, G4, F4, G4, C5, G4, A4, G4, A4, G4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, G4, F4, G4, F4, G4, C5, G4, A4, G4, A4, G4. The notes in the upper staff are marked with fingerings: 8, 6, 3, 4, 6, 5, 6, 8, 5, 8, 5, 6, 8, 9, 10. The second system's upper staff contains a sequence of notes: C4, G4, F4, G4, F4, G4, C5, G4, A4, G4, A4, G4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, G4, F4, G4, F4, G4, C5, G4, A4, G4, A4, G4. The notes in the upper staff are marked with fingerings: 8, 7, 5, 6, 8, 7, 5, 6, 8, 3, 5, 6, 8.

Die Umkehrung dieses Satzes kann entweder so gemacht werden, dass bei unverändertem *Cantus firmus* der Contrapunkt (die Oberstimme) durch die Versetzung in die tiefere Decime zur Unterstimme wird (s. Beispiel A), oder, dass man den *Cantus firmus* um eine Terz höher und den Contrapunkt um eine Octave tiefer setzt (s. Beispiel B).

A.

Musical notation for Example A. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a C-clef (soprano clef) and contains a *Cantus firmus* of six whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4. The lower staff is a bass clef with a C-clef (alto clef) and contains a contrapunctus of six eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2. Below the lower staff is a sequence of numbers: 3 5 8 7 5 6 5 3 6 3 6 5 3 2 1 3 4 6 5.

B.

Musical notation for Example B, first system. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a C-clef (soprano clef) and contains a *Cantus firmus* of six whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4. The lower staff is a bass clef with a C-clef (alto clef) and contains a contrapunctus of six eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2. Below the lower staff is a sequence of numbers: 3 4 6 5 3 8 6 5 3 3 5 8 7 5 6 5.

Musical notation for Example B, second system. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a C-clef (soprano clef) and contains a *Cantus firmus* of six whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4. The lower staff is a bass clef with a C-clef (alto clef) and contains a contrapunctus of six eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2. Below the lower staff is a sequence of numbers: 3 6 3 6 5 3 2 1 3 4 6 5 3 4 6 5 3 8 6 5 3.

Diesen Satz kann man dreistimmig machen, wenn man (s. Beispiel A) der unteren Stimme eine Reihe höherer Decimen, oder (s. Beispiel B) der höheren eine Reihe tieferer Decimen hinzufügt, wie hier:

A.

Musical notation for Example A, three-voice version. It consists of three staves. The upper staff is a treble clef with a C-clef (soprano clef) and contains a *Cantus firmus* of six whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4. The middle staff is a bass clef with a C-clef (alto clef) and contains a contrapunctus of six eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2. The lower staff is a bass clef with a C-clef (alto clef) and contains a contrapunctus of six eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2.

B.

The first system of music (labeled 'B.') consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The second system also consists of three staves, with the top staff in treble clef and the middle and bottom staves in bass clef. The music is written in a style typical of 18th-century contrapuntal exercises.

In der angegebenen Weise kann man aus jedem nach den Regeln des doppelten Contrapunktes in der Decime gearbeiteten zweistimmigen Satz einen dreistimmigen machen. Es wird daher jetzt die Aufgabe gestellt, auch freie Sätze ohne *Cantus firmus* zu erfinden und dieselben dreistimmig zu machen, wie z. B. den folgenden Satz aus *Fux Gradus ad parnassum*, S. 187.

Dritte hinzugefugte Stimme.

The musical score shows three staves. The top two staves are in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat and the time signature is common time. The text "Dritte hinzugefugte Stimme." is written below the bottom staff.

Da man auch in den Umkehrungen den Stimmen Decimen begeben, und hierzu auch Terzen und in gewissen Fällen auch Sexten wählen kann,

so lassen sich die verschiedenartigsten und mannigfaltigsten Combinationen herstellen, welche wir an dem folgenden kurzen Sätzchen kennen lernen wollen.

Dieser Satz wird dreistimmig,



1. wenn man der Oberstimme desselben tiefere Decimenparallelen hinzufügt;

2. wenn man der Unterstimme desselben höhere Decimen hinzufügt. Beides ist schon oben erwähnt worden;

3. wenn man die Unterstimme um eine Octave aufwärts und die Oberstimme um eine Terz abwärts transponiert und nun in diesem hierdurch entstandenen Satze nach No. 1 der Oberstimme tiefere Decimenparallelen oder

4. nach No. 2 der Unterstimme höhere hinzufügt. Hierdurch entstehen aber dieselben Verhältnisse wie in No. 1, nur in der höheren Octave;

5. wenn man die Oberstimme um eine Octave abwärts, und die Unterstimme um eine Terz aufwärts transponiert und dann nach 1 der Oberstimme tiefere Decimenparallelen beigiebt. Hierdurch entstehen dieselben Verhältnisse wie durch No. 2, nur in der tieferen Octave;

6. wenn man die Oberstimme um eine Octave abwärts und die Unterstimme um eine Terz aufwärts transponiert und dann nach No. 2 der Unterstimme höhere Decimenparallelen hinzufügt;

7. wenn man der Unterstimme höhere Terzenparallelen beigiebt;

8. wenn man der Oberstimme tiefere Terzen hinzufügt. Durch 7 und 8 kommen die drei Stimmen in eine ziemlich enge Lage, welche oft von guter Wirkung ist.

9. Ferner kann man der Oberstimme höhere Sextenparallelen und

10. der Unterstimme tiefere Sextenparallelen beigeben.

Die unter 8. 9. und 10. angeführten Fälle sind aber nicht ohne eine hinzutretende tiefere vierte Stimme zu gebrauchen, weil in ihnen aus allen im ursprünglichen Satze stehenden Sexten die dissonierende Verbindung von Quarte und Sexte entsteht, welche erst durch einen Bass wieder in eine Consonanz verwandelt werden muss. Mit dieser Ausnahme enthalten sämtliche zehn (oder vielmehr acht) Verbindungen weder falsche Harmonien noch un-

richtige Fortschreitungen. Es versteht sich von selbst, dass man der durch die Versetzungen entstehenden übermäßigen Quarten und verminderten Quinten wegen bisweilen genötigt ist, ein  $\flat$  oder Kreuz zu setzen. Es folgen nun die Beispiele:

Zu 1.

Hinzugefügte Stimme.

Zu 2.

Hinzugefügte Stimme.

Zu 3.

Hinzugefügte Stimme. Schluss unharmonisch.

Zu 4 gilt das erste Beispiel, um eine Octave aufwärts, und zu 5 das zweite Beispiel um eine Octave abwärts transponiert.

Zu 6.

Musical score for 'Zu 6'. It consists of three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Middle clef, and the bottom in Bass clef. All staves are in 3/4 time and G major. The music features a melodic line in the top staff and harmonic accompaniment in the middle and bottom staves.

Zu 7.

Musical score for 'Zu 7'. It consists of three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Middle clef, and the bottom in Bass clef. All staves are in 3/4 time and G major. The music features a melodic line in the top staff and harmonic accompaniment in the middle and bottom staves.

Zu 8.

Musical score for 'Zu 8'. It consists of three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Middle clef, and the bottom in Bass clef. All staves are in 3/4 time and G major. The music features a melodic line in the top staff and harmonic accompaniment in the middle and bottom staves.

Hinzugefügter Bass.

Musical score for 'Hinzugefügter Bass'. It is a single staff in Bass clef, 3/4 time, and G major. The music features a melodic line in the bass register.

Zu 9.

Musical score for 'Zu 9.' consisting of four staves. The top three staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in Treble clef, the second in Alto clef, and the third in Tenor clef. The fourth staff is in Bass clef. The music is in 3/4 time and D major. The label 'Hinzugefügter Bass.' is placed below the fourth staff.

Zu 10.

Musical score for 'Zu 10.' consisting of four staves. The top three staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in Treble clef, the second in Alto clef, and the third in Tenor clef. The fourth staff is in Bass clef. The music is in 3/4 time and D major. The label 'Hinzugefügter Bass.' is placed below the fourth staff.

Unsere Aufgabe ist es nun, Fugen mit zwei Themen zu componieren, in welchen Thema und Gegenthema im doppelten Contrapunkt der Decime erfunden sind. Es lässt sich dann auf eine sehr leichte Weise bald das Thema, bald das Gegenthema in Decimen-, Terzen- und Sextenparallelen begleiten. Wir wählen hierzu das schon im doppelten Contrapunkt der Octave bearbeitete der aeolischen Tonart, stellen ihm aber einen anderen Gegensatz gegenüber.

Musical score showing two staves. The top staff is in Treble clef and contains two phrases: 'Thema.' and 'Gegenthema.'. The bottom staff is in Bass clef and contains two phrases: 'Gegenthema.' and 'etc.'. The music is in 3/4 time and D major.

Da es in einer Fuge mit zwei Themen von der größten Wichtigkeit ist, dass man die beiden Themen auch in die Octave verkehren kann, so hat man darauf zu achten, dass sie nicht allein im doppelten Contrapunkt der Decime, sondern auch in dem der Octave erfunden sind. Dies erreicht man ohne große Schwierigkeit dadurch, dass man die oben aufgestellten Regeln über den Contrapunkt in der Decime beobachtet, außerdem aber noch den freien Gebrauch der Quinte vermeidet, damit nicht bei der Umkehrung in die Octave dissonierende Quartan entstehen. Es folgt nun die ganze Fuge.

H. B.

Musical score for measures 1-4. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. Measure 1: Treble (quarter), Alto (quarter), Tenor (quarter), Bass (quarter). Measure 2: Treble (quarter), Alto (quarter), Tenor (quarter), Bass (quarter). Measure 3: Treble (quarter), Alto (quarter), Tenor (quarter), Bass (quarter). Measure 4: Treble (quarter), Alto (quarter), Tenor (quarter), Bass (quarter). Labels: '1', '2', '3', '4' are placed below the Treble staff. 'I.' is placed below the Treble staff at the end of measure 4. 'I.' is placed below the Alto staff at the end of measure 2. 'II.' is placed below the Alto staff at the end of measure 4. 'I.' is placed below the Tenor staff at the end of measure 1. 'II.' is placed below the Tenor staff at the end of measure 3. '(I.)' is placed below the Tenor staff at the end of measure 4.

Musical score for measures 5-8. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. Measure 5: Treble (quarter), Alto (quarter), Tenor (quarter), Bass (quarter). Measure 6: Treble (quarter), Alto (quarter), Tenor (quarter), Bass (quarter). Measure 7: Treble (quarter), Alto (quarter), Tenor (quarter), Bass (quarter). Measure 8: Treble (quarter), Alto (quarter), Tenor (quarter), Bass (quarter). Labels: '5', '6', '7', '8' are placed below the Treble staff. 'I.' is placed below the Treble staff at the end of measure 5. 'II.' is placed below the Alto staff at the end of measure 6. '(I.)' is placed below the Tenor staff at the end of measure 6.

Musical score for measures 9-12. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated below the staves. Fingerings are marked with 'I.' and 'II.' above notes. A double bar line with repeat dots is present at the start of measure 9. A first ending bracket labeled '(I.)' spans measures 11 and 12.

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated below the staves. Fingerings are marked with 'I.' and 'II.' above notes. A double bar line with repeat dots is present at the start of measure 13. A first ending bracket labeled '(I.)' spans measures 15 and 16.

Musical score for measures 17-20. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated below the staves. Fingerings are marked with 'II.' above notes. A double bar line with repeat dots is present at the start of measure 17. A first ending bracket labeled '(II.)' spans measures 19 and 20.

II.

21 22 23 24 II.

II.

I.

II.

I.

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. It features four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The second staff is in alto clef with a key signature of three sharps. The third staff is in alto clef with a key signature of three sharps. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps. Measure 21 has a fermata over the first two notes. Measure 22 has a first ending bracket over the last two notes. Measure 23 has a fermata over the first two notes. Measure 24 has a fermata over the last two notes. The label 'II.' appears at the top right, and 'II.' at the end of the second staff. 'I.' and 'II.' labels are placed between the staves to indicate first and second endings.

25 26 27 II.

I.

II.

Detailed description: This system contains measures 25 through 27. It features four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The second staff is in alto clef with a key signature of three sharps. The third staff is in alto clef with a key signature of three sharps. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps. Measure 25 has a fermata over the last two notes. Measure 26 has a fermata over the last two notes. Measure 27 has a fermata over the last two notes. The label 'II.' appears at the top right. 'I.' and 'II.' labels are placed between the staves to indicate first and second endings.

28 29 30 31

II.

Detailed description: This system contains measures 28 through 31. It features four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The second staff is in alto clef with a key signature of three sharps. The third staff is in alto clef with a key signature of three sharps. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps. Measure 28 has a fermata over the last two notes. Measure 29 has a fermata over the last two notes. Measure 30 has a fermata over the last two notes. Measure 31 has a fermata over the last two notes. The label 'II.' appears at the top left. The system ends with a double bar line.

In der vorstehenden Fuge ist durch die Zahl I. das erste Thema und durch die Zahl II. das Gegenthema bezeichnet. Der Bass beginnt die Fuge, der Tenor folgt. Im fünften Takte sehen wir, dass der Alt mit dem ersten Thema einsetzt, welches nun sogleich vom Bass (— mit Hinzufügung einer halben Note *cis* —) in der tieferen Decime begleitet wird. Im siebenten Takt hebt der Alt dem einsetzenden Sopran gegenüber das zweite Thema an, und der Bass folgt ihm weiter in der Decime. In dieser Weise ist fast bei einem jeden Stimmeneinsatz die eine oder die andere Stimme beschäftigt, Decimen hinzuzufügen, bis Takt 17 nur mit dem zweiten Thema gearbeitet wird, und Takt 22 ein vollkommener Schluss stattfindet. Hierauf folgt eine doppelte Engführung zwischen Alt und Bass einerseits, und Tenor und Sopran andererseits, worauf dann der Tenor noch einmal das erste Thema ergreift und die vier Stimmen mit dem zweiten Thema den Hauptschluss im 31. Takt herbeiführen.

Über die hinzugefügten Decimen müssen wir indessen noch eine wichtige Bemerkung machen: Im fünften und sechsten Takt begleitet der Bass, wie in No. 1 der obigen Beispiele, genau nach der Regel die Oberstimme mit seinen Decimen, in den beiden folgenden Takten (Takt 7 und 8) jedoch gegen die Regel die Unterstimme. Wie wir sehen, ist hier kein Verstofs gegen die Reinheit des Satzes vorgekommen, weil nämlich der Satz zu gleicher Zeit im doppelten Contrapunkt der Octave steht, also zwischen Thema und Gegenthema keine Quinte stattfindet. Gewöhnlich werden aber die dreistimmigen Sätze unrichtig, wenn man gegen No. 1 und 2 der Oberstimme höhere Terzen und der Unterstimme tiefere, — oder was im wesentlichen dasselbe ist, gegen No. 9 und 10 der Oberstimme tiefere Sexten und der Unterstimme höhere — hinzufügt. Es werden nämlich durch eine solche Operation alle Quinten von Septimen (bisweilen auch von Nonen) begleitet.

In der folgenden Fuge von Jos. Fux (*Gradus ad parnassum*, S. 190) hat der Componist diesen Punkt nicht genügend beachtet. Hierdurch entstehen einige male etwas hartklingende durchgehende Septimen auf dem guten Taktteil, welche ich mit NB. bezeichnet habe.

Jos. Fux.

Musical score for measures 6-9. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 6, 7, 8, and 9 are indicated below the first two staves. The notation includes various note values, rests, and a fermata over measure 7. The word "NB." is written above the third staff in measure 9.

Musical score for measures 10-14. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 10, 11, 12, 13, and 14 are indicated below the first two staves. The notation includes various note values, rests, and a fermata over measure 11.

Musical score for measures 15-19. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). Measure numbers 15, 16, 17, 18, and 19 are indicated below the first two staves. The notation includes various note values, rests, and a fermata over measure 15.

The image shows a musical score for four staves, likely representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 3/4 time and covers measures 20 to 23. Measure 21 contains the instruction "NB." (Nota Bene). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The staves are connected by a brace on the left side.

In dem vorstehenden Stück ist das Gegenthema etwas zu frei behandelt, abgesehen von Einsätzen wie Takt 10 im Sopran und Takt 15 im Bass, welche nur freie Imitationen in der Gegenbewegung genannt werden können. Sehr unregelmäßig und daher hart ist ferner, dass in der ersten Durchführung der Tenor das zweite Thema *f — g — a — b* und der Sopran *e — fis — gis — a* anstimmt. Trotzdem macht das Stück aber durch seine Cadenzen (auf Takt 12 und 17) eine gute Wirkung.

### c. Vom doppelten Contrapunkt in der Duodecime.

Wenn ein zweistimmiger Satz so eingerichtet ist, das man in ihm die Oberstimme durch Versetzung in die tiefere Duodecime (oder wenn die Stimmen eng bei einander liegen, in die tiefere Quinte) zur Unterstimme, — oder umgekehrt, die Unterstimme durch Versetzung in die höhere Duodecime (oder Quinte) zur Oberstimme ohne Verstöße gegen die Gesetze der Harmonie machen kann, so ist derselbe im doppelten Contrapunkt der Duodecime abgefasst. Es entsteht durch eine solche Versetzung aus dem Einklang die Duodecime (oder Quinte), aus der Secunde die Undecime (oder Quarte), aus der Terz die Decime (oder Terz) u. s. w., wie man aus den folgenden über einander geschriebenen Zahlenreihen sehen kann.

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

Da, wie wir sehen, mit einziger Ausnahme der Sexte, welche zur Septime wird, aus allen Consonanzen wiederum Consonanzen, und aus den Terzen

sogar wiederum Terzen (oder Decimen) entstehen, so ist dieser doppelte Contrapunkt von großem Nutzen für die praktische Composition, zumal man in ihm, was bei dem der Decime ganz vermieden werden musste, neben der Seiten- und Gegenbewegung auch die gerade Bewegung in Anwendung bringen kann. Die Erfindung von Sätzen in diesem doppelten Contrapunkt ist daher von geringerer Schwierigkeit, und man hat nur beim Gebrauch der Sexte, Septime und Quarte besonders vorsichtig zu sein.

1. Die Sexte kann auf zweierlei Art gebraucht werden,

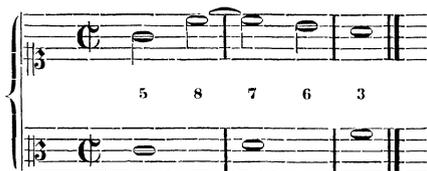
a) auf der schlechten Zeit durchgehend, sowohl in der Ober- als in der Unterstimme, wie hier:



b) sie kann auch auf der guten Zeit stehen, wenn sie nämlich in der Unterstimme wie eine Dissonanz vorbereitet worden ist und sich dann durch zwei oder drei Stufen abwärts weiter bewegt. Es folgen zwei Beispiele. Das erste ist die Umkehrung des vorigen Satzes bei a.



2. Die Septime, welche in diesem Contrapunkt die Umkehrung der Sexte ist, erheischt natürlich eine sehr ähnliche Behandlung, d. h. auf der schlechten Zeit kann sie in beiden Stimmen durchgehend vorkommen. Wenn sie in der Oberstimme aber als Dissonanz auf der guten Zeit vorkommt, so muss sie sich, wie oben die Sexte, nach ihrer Auflösung noch eine Stufe in derselben Richtung weiter bewegen. Als Beispiel folgt hier die Umkehrung des bei der Sexte gegebenen mit b bezeichneten Satzes.



3. Die Quarte kann auf beide Arten gebraucht werden, d. h. sie kann als Oberstimme sich in die Terz oder als Unterstimme sich in die Quinte auflösen. Die Auflösung in die Quinte erheischt aber Vorsicht, da durch ihre Umkehrung die None entsteht, sich also leicht verdeckte Octaven einschleichen können.

Es folgt nun ein kurzes Beispiel mit darunter geschriebener Versetzung der Oberstimme in die tiefere Duodecime.

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

3 1 2 3 1  
10 12 11 10 12  
3 5 4 3 5

In dem folgenden Notenbeispiel ist die Oberstimme um eine Octave abwärts und die Unterstimme um eine Quinte aufwärts transponiert.

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

10 12 11 10 12  
3 5 4 4 5

Auch Sätze in diesem doppelten Contrapunkt kann man durch Terzen- und Decimenparallelen drei-, ja sogar vierstimmig machen, wenn man nämlich jede gebundene Dissonanz vermeidet, und ferner nur die Gegen- und Seitenbewegung anwendet, diesen Contrapunkt also grade dessen beraubt, wodurch er einen so großen Vorzug vor dem in der Decime verdient. Hier ein Beispiel:

Dieser Satz ist in den zwei folgenden Notenbeispielen vierstimmig gemacht. Im Beispiel A sind erstlich dem Bass höhere Decimenparallelen beigegeben und ferner der Oberstimme, nachdem dieselbe um eine Octave aufwärts transponiert worden, tiefere Decimen. — Im Beispiel B sind dem Bass ebenfalls höhere Decimen beigegeben und der Oberstimme (durch einen zweiten Tenor) tiefere Terzenparallelen.

Beispiel A.

Beispiel B.

Es ist aber der geringste Nutzen, den der doppelte Contrapunkt in der Duodecime gewährt, dass man den Stimmen hin und wieder Terzenparallelen beifügen kann. Ein viel wichtigerer besteht in folgendem: In den Fugen mit zwei Themen, wie wir sie beim doppelten Contrapunkt in der Octave kennen gelernt haben, blieb das dem Thema gegenübergesetzte Gegenthema immer dasselbe und der einzige Vorteil, den wir aus diesem Contrapunkt zogen, bestand darin, dass man den Satz einfach umkehren konnte, so dass das Gegenthema bald als Unter-, bald als Oberstimme erschien. Erfinden wir aber das Gegenthema nach den Gesetzen des doppelten Contrapunktes in der Duodecime (wobei wir selbstverständlich auch auf den der Octave Rücksicht nehmen, also die Quinte auf dem guten Taktteil vermeiden wollen), so haben wir noch den großen Vorteil, dass wir dasselbe in seiner ursprünglichen Lage auch der um eine Quinte höheren, oder um eine Quarte tieferen

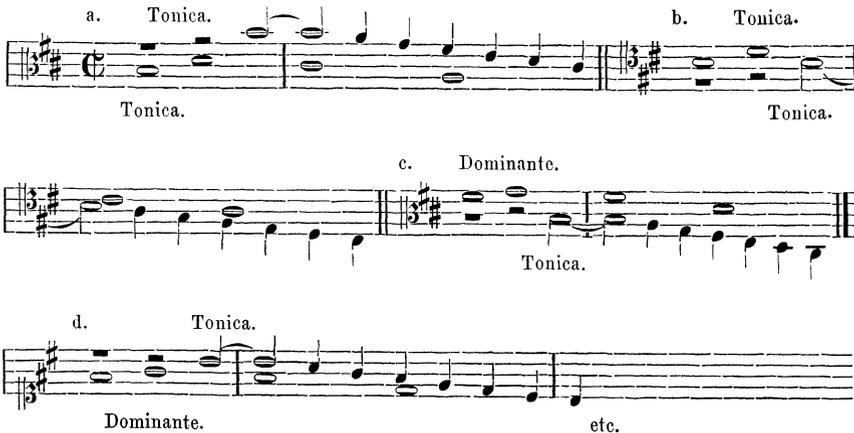
Antwort des ersten Themas entgegensetzen können. Wir wollen nun in Rücksicht hierauf eine Fuge verfertigen. Als erstes Thema wählen wir das schon in den beiden vorigen Contrapunkten bearbeitete der aeolischen Tonart.



Das Gegenthema sei dieses:



Durch Vermeidung der Quinte auf dem guten Taktteil steht es auch im doppelten Contrapunkt der Octave und kann daher in beiden Fällen sowohl als Ober- als auch als Unterstimme gebraucht werden, wie die folgenden Notenbeispiele (a, b, c und d) zeigen.



Die der Antwort zunächst entgegengesetzte Antwort des Gegenthemas (sei es als Unterstimme [a] oder als Oberstimme [b]) ist diese:



Dieselbe passt aber nicht zum ursprünglichen Thema. Soll nun diesem gegenüber auch der doppelte Contrapunkt der Duodecime zur Anwendung kommen, so müssen wir das Gegenthema um eine Stufe höher setzen, was im Verlauf der Fuge sehr wohl gestattet ist.

a. b.

Es folgt nun die ganze Fuge:

I. H. B. II.

1 2 3 4 5

I. II.

6 7 8 9

Musical score for measures 10-13. The score is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 10, 11, 12, and 13 are indicated below the staves. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a fermata in measure 12.

Musical score for measures 14-17. The score is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are indicated below the staves. The music continues with eighth and quarter notes, including a fermata in measure 15.

Musical score for measures 18-21. The score is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 18, 19, 20, and 21 are indicated below the staves. The music concludes with a double bar line in measure 21.

Musical score for measures 22-25. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Measures 22, 23, 24, and 25 are indicated by numbers below the staves. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests.

Musical score for measures 26-29. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Measures 26, 27, 28, and 29 are indicated by numbers below the staves. The music continues with eighth and quarter notes, including some slurs and ties.

Musical score for measures 30-32. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Measures 30, 31, and 32 are indicated by numbers below the staves. The music concludes with a double bar line and repeat signs. Measure 31 features a long slur over several notes.

Takt 7 kommt der doppelte Contrapunkt der Octave zur Anwendung, indem Thema und Gegenthema (Bass und Sopran) im umgekehrten Verhältnis stehen wie Takt 4 Tenor und Alt. Takt 9 beginnt der Tenor die zweite Durchführung des ersten Themas auf der Dominante, wozu nun der Bass das zweite Thema nach dem doppelten Contrapunkt der Duodecime so intoniert, wie es im Anfang (Takt 5) der Alt dem auf der Tonica mit dem ersten Thema beginnenden Sopran gegenüber gesungen hat. In ähnlicher Weise kommt auch Takt 22 und Takt 27 der doppelte Contrapunkt der Duodecime zur Anwendung — ebenso ferner Takt 26, wo der Tenor das erste Thema auf der Tonica intoniert und der Alt das zweite mit *fis* (also eine Stufe höher als anfangs) anhebt.

Wir teilen nun hier die nach denselben Grundsätzen entworfene Fuge der dorischen Tonart aus *Fux Gradus ad parnassum* (S. 206) mit. Thema (a) und Gegenthema (b) sind:



Die beiden Themen können nun so verbunden werden:



und auch umgekehrt so:





Musical score for measures 10-13. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measure 10 features a whole note chord in the Treble and Middle staves. Measure 11 has a half note in the Treble and Middle staves. Measure 12 contains a quarter note in the Treble and Middle staves. Measure 13 has a half note in the Treble and Middle staves. The Bass staff has whole notes in measures 10 and 11, and half notes in measures 12 and 13.

Musical score for measures 14-17. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measure 14 has a whole note chord in the Treble and Middle staves. Measure 15 has a half note in the Treble and Middle staves. Measure 16 contains a quarter note in the Treble and Middle staves. Measure 17 has a half note in the Treble and Middle staves. The Bass staff has whole notes in measures 14 and 15, and half notes in measures 16 and 17.

Musical score for measures 18-21. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measure 18 has a whole note chord in the Treble and Middle staves. Measure 19 has a half note in the Treble and Middle staves. Measure 20 contains a quarter note in the Treble and Middle staves. Measure 21 has a half note in the Treble and Middle staves. The Bass staff has whole notes in measures 18 and 19, and half notes in measures 20 and 21.

A musical score for a fugue, measures 22-26. The score is written for four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The measures are numbered 22, 23, 24, 25, and 26. The music features complex counterpoint with various rhythmic values and accidentals.

Da in dieser Fuge jede gerade Bewegung zwischen Thema und Gegen-thema vermieden ist, so konnte der Satz durch Decimenparallelen drei- und vierstimmig gemacht werden. Ersteres ist Takt 21 geschehen; vierstimmig finden wir ihn in dieser Weise Takt 19 und 20.

### Fuge mit drei Themen.

Zum Schluss dieses Abschnittes über den doppelten Contrapunkt wollen wir noch eine Fuge von Fux (*Gradus ad parn.* S. 214) mit drei Themen mitteilen. Eigentlich gehört zu einem solchen Satze schon eine fünfte Stimme, damit die einzelnen Stimmen mehr Zeit zum Ausruhen haben, und, wenn eine von ihnen eins der drei Themen vorgetragen hat, ihr noch Gelegenheit bleibt, einige Takte freien Contrapunkt anzuhängen, wodurch der ganze Satz an Tonfülle gewinnt und ein gleichmäßigerer Fluss der Harmonie entsteht. In der folgenden Fuge sind die drei Themen diese:

A musical score for a fugue with three themes, measures 1-4. The score is written for three staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and one bass clef (Tenor). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The themes are labeled I, II, and III. Theme I is a simple melody, Theme II is a more complex melody, and Theme III is a more complex melody. The score shows the first four measures of the fugue, with the themes being introduced and combined.

Dieselben unterscheiden sich in rhythmischer Beziehung sehr gut von einander. Thema 1 und 2 stehen im doppelten Contrapunkt der Octave, Thema 1 und 3 und ebenso Thema 2 und 3 im doppelten Contrapunkt der Duodecime. Es folgt nun die ganze Fuge:

I. Jos. Fux.

1 2 I. 3 4 5

I. II. III.

III.

II.

6 7 8 I. 9

III.

I. II.

I. II.

10 III. 11 12 13 III.

II. III.

I.

II. III.

14 15 I. 16

III. III.

III.

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 14 through 16. It is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 14 features a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. Measure 15 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. Measure 16 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. The first and third staves contain various rhythmic patterns and accidentals. The second and fourth staves are primarily whole notes. The system concludes with a repeat sign.

II.

17 III. 18 19

III. II.

III.

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 17 through 19. It is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 17 features a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. Measure 18 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. Measure 19 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. The first and third staves contain various rhythmic patterns and accidentals. The second and fourth staves are primarily whole notes. The system concludes with a repeat sign.

20 21

Detailed description: This block contains the third system of a musical score, measures 20 through 21. It is written for four staves: Treble, Bass, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 20 features a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. Measure 21 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. The first and third staves contain various rhythmic patterns and accidentals. The second and fourth staves are primarily whole notes. The system concludes with a repeat sign.

## Von der verkehrten Nachahmung.

Schon zu Anfang des zweiten Teiles wurde S. 287 der umgekehrten oder verkehrten Nachahmung Erwähnung gethan. Wir wollen über diesen Gegenstand noch einige Bemerkungen hinzufügen.

Man unterscheidet bei der verkehrten Nachahmung, wie bei der graden eine freie und eine strenge oder genaue. In der letzteren muss die nachahmende Stimme die halben Töne genau wie die erste (obwohl in umgekehrter Richtung) singen, während in der freien hierauf keine Rücksicht genommen wird. Soll eine Melodie von größerem Umfange genau in verkehrter Richtung nachgeahmt werden, so müssen sich die Stufen der diatonischen Tonleiter folgendermassen entsprechen, wie dies bereits oben (S. 287) angegeben ist:

*a — h-c — d — e-f — g — a — h-c — d — e-f,*  
*g — f-e — d — c-h — a — g — f-e — d — c-h* u. s. w.

Hat dagegen eine Melodie einen kleineren Umfang, d. h. überschreitet sie nicht die Grenzen eines Hexachordes, so kann in der Nachahmung auch *a* mit *c*, *g* mit *d*, *f* mit *e* u. s. w. beantwortet werden, in dieser Weise:

*c — d — e-f — g — a,*  
*a — g — f-e — d — c,*

und ebenso die Stufen des anderen Hexachordes,

*g — a — h-c — d — e,*  
*e — d — c-h — a — g.*

Es folgt hier ein Beispiel von größerem Tonumfange:



und hier ein anderes in dem Umfange eines Hexachordes:





Nicht allein ältere, sondern auch neuere Componisten haben häufig der Mannigfaltigkeit und Abwechselung wegen in ihren Fugen das Thema auch in der Verkehrung auftreten lassen; bisweilen gleich zu Anfang, bisweilen erst im Verlaufe des Stückes. Als ein Beispiel mehrfach angewandter verkehrter Nachahmung folgt hier ein zweistimmiger Satz aus dem ersten Bußpsalm von ORLANDUS LASSUS, *Discedite a me omnes*\*).

**Dorisch.**



\*) *Psalmos VII poenitentiales modis musicis adaptavit ORLANDUS DE LASSUS* etc. herausgegeben von S. W. DEHN, Berlin (o. Jahreszahl) bei Gustav Crantz.



Musical score for measures 5 through 8. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 5 shows the Soprano and Alto parts with a quarter rest, while the Tenor and Bass parts begin with a quarter note. Measures 6 and 7 continue the vocal entries, and measure 8 concludes the phrase with a double bar line.

Musical score for measures 9 through 13. The score continues for the four voices. Measure 9 shows the Soprano and Alto parts with a quarter rest, while the Tenor and Bass parts begin with a quarter note. Measures 10, 11, and 12 continue the vocal entries, and measure 13 concludes the phrase with a double bar line.

Wie man sieht, sind in dem vorstehenden Stücke die bei der Beantwortung des Themas aufgestellten Regeln berücksichtigt. Der Tenor beginnt sein Thema mit dem Quartensprunge  $a - d'$  aufwärts, der Alt antwortet mit dem Quintensprunge  $a' - d'$  abwärts. In demselben Verhältnis stehen Sopran und Bass, nur dass hier der Bass mit dem Quintensprunge abwärts anhebt und der Sopran mit dem Quartensprunge aufwärts nachfolgt.



The image shows a musical score for a canon in G minor, 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. Each system has two staves: the upper staff is for the right hand and the lower for the left hand. The first system shows the initial entry of the canon in the right hand, followed by the left hand. The second system continues the piece, showing the right hand's entry again, followed by the left hand. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ebenso kann man drei und mehr Stimmen folgen lassen. Wie jedoch leicht einzusehen ist, ist der Canon, je vielstimmiger er ist, auch desto schlechter, steifer und unbrauchbarer für ein wirkliches Kunstwerk, weshalb er nur höchst selten eine mehr als zweistimmige Anwendung gefunden hat.

Der Canon kann, wie jede andere Nachahmung, auf jedem beliebigen Intervall stattfinden. Es giebt daher Canons im Einklang, in der Secunde, in der Terz u. s. w. Des Beispiels wegen folgt hier der Anfang eines Canons in der Secunde.

The image shows a musical score for a canon in G minor, 3/4 time, illustrating a canon in the second (secunda). It consists of two systems of piano accompaniment. Each system has two staves: the upper staff is for the right hand and the lower for the left hand. The first system shows the initial entry of the canon in the right hand, followed by the left hand. The second system continues the piece, showing the right hand's entry again, followed by the left hand. The score ends with a double bar line and repeat dots. The word "etc." is written at the end of the second system.

etc.

Der Canon ist namentlich von den Componisten des vorigen Jahrhunderts, welche unmittelbar der großen HÄNDEL-BACH'schen Epoche folgten (von KIRNBERGER, FASCH u. a.), zu allerlei kleinen Kunststückchen benutzt worden; man hat ihn in den mannigfaltigsten Formen (z. B. in der geraden Bewegung, in der Gegenbewegung, drei-, vier- und mehrstimmig) erdacht, ihn dann ohne Schlüssel, ohne Angabe des Eintritts der nachfolgenden Stimmen, auch ohne das Intervall zu nennen, in welchem dieselben kommen sollten u. s. w., auf einem System notiert und ihn alsdann den Kunstgenossen gleichsam als ein musikalisches Rätsel vorgelegt. Hierin bestand in jener Zeit seine Hauptanwendung.\*)

Ein Canon, wie die obigen, in welchem die Stimmen sich in der einfachsten Weise Note für Note nachahmen, nannte man *Canon simplex per motum rectum*, wobei dann noch näher bestimmt wurde, in welchem Intervall dies geschah. Geschah dagegen die Nachahmung in der Gegenbewegung, so hieß er *Canon simplex per motum contrarium*. Ferner hatte man den *Canon per augmentationem*, in welchem die zweite Stimme doppelt so große Noten als die erste sang; auch dieser konnte *per motum rectum* oder *per motum contrarium* sein. Im *Canon per diminutionem (per motum rectum und per motum contrarium)* sang die zweite Stimme halb so kleine Noten als die erste. Außerdem hatte man noch den sogenannten krebsgängigen Canon (*Canon cancerizans*), in welchem die zweite Stimme genau die Noten der ersten, aber von hinten gelesen, sang (eine sehr unnütze Spielerei). Ausführliches über diese Dinge giebt MARPURG in seiner Abhandlung von der Fuge, zweiter Teil, Berlin 1754. Auch in DEHN's Lehre vom Contrapunkt ist einiges hierüber gesagt.

Alle Formen des Canons können für sich allein zwei-, drei- und mehrstimmig gesetzt werden, oder, was noch besser ist, nur zweistimmig mit Begleitung anderer nicht am Canon teilnehmender Stimmen. Dieselben können nun entweder einen ganz freien Contrapunkt dazu machen, oder sie imitieren fugenähnlich den Gang des Canons. In letzter Weise haben ihn häufig die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts angewandt. Es folgt als Beispiel ein fünfstimmiges *Agnus Dei* von LUDOVICO VITTORIA aus seiner *Missa quarti toni*, in welchem die beiden obersten Stimmen, zwei Soprane, einen gewöhnlichen *Canon simplex per motum rectum in unisono* absingen, welcher von den drei tieferen Stimmen, dem Alt, Tenor und Bass in einer sehr kunstvollen und schönen Weise begleitet wird.

---

\*) Noch viel künstlichere Canons, als die der genannten Zeit, haben die Componisten des XV. Jahrhunderts angefertigt. Ich verweise auf die berühmte *Fuga quatuor vocum ex unica* von PIERRE DE LA RUE, welche ich entziffert in meinen Mensuralnoten S. 62 mitgeteilt habe. GLAREAN, SEB. HEYDEN u. a. haben mehrere dergleichen Stücke in ihren musik-theoretischen Schriften aufbewahrt.

LUD. VITTORIA.

Canon. A - - gnus De - - - - i, —  
A - - - gnus De -  
A - gnus De - - - i, A - gnus De -  
A - gnus De - - - i A -  
A - - - gnus De -

qui tol - - lis pec - ca ta mun - - -  
- - - i, qui tol - lis pec - ca - ta  
- - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di,  
gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di, pec -  
- - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - -

- - di, mi - se - re - re no - -  
mun - - - di, mi - se -  
pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -  
ca - ta mun - - - di, mi -  
- - di, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

*bis, mi - se - re - re no - - bis,*  
*re - re no - - bis, mi - se - re - re no -*  
*- - - bis, mi - se - re - re no - bis, mi -*  
*se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - - -*  
*bis, mi - se - re - re no - - bis, no - - -*

*mi - se - re - re no - - - bis, no - - - bis.*  
*- - - bis, mi - se - re - re no - - - bis.*  
*se - re - re no - - - bis.*  
*bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.*  
*- - bis, mi - se - re - re no - - - bis.*

Eine Bearbeitung des Canons in der hier vorstehenden Weise ist von großer Wirkung und ist von den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts oft angewandt worden. Wir finden den Canon aber auch oft zwischen zwei Mittelstimmen, auch auf anderen Intervallen als auf dem Einklang, namentlich auf der Quarte und der Quinte. So enthält z. B. die berühmte im übrigen vierstimmige Messe *Dies sanctificatus* von PALESTRINA\*) einen fünfstimmigen Schlusssatz, in welchem Tenor und Alt einen Canon in der höheren Quarte singen. Die ebenfalls vierstimmige Messe *Veni sponsa Christi* desselben Meisters schließt mit einem fünfstimmigen Stück, in welchem der Sopran und eine Tenorstimme einen Canon in der Octave haben, und so viele andere.

Es sei hier beiläufig bemerkt, dass die älteren Componisten ihren größeren vierstimmigen Werken sehr häufig im Schlusssatze noch eine fünfte Stimme hinzu-

\*) PROSKE, *Musica divina*, Tom. I., No. III.

gefügt haben auch ohne Canon; als Beispiel führe ich die Messe *Iste confessor* von PALESTRINA\*) an. Man sieht daraus, dass dieselben stets darauf bedacht waren, zum Schluss hin die Harmonie durch Vollstimmigkeit und künstliche Form interessanter zu machen und so die Aufmerksamkeit des Hörers zu fesseln.

---

### Vom mehrstimmigen Satz.

Alle mehr als vierstimmige Musik bezeichnet man im allgemeinen, abgesehen von der Anzahl ihrer Stimmen, mit dem Ausdruck mehrstimmig, vielstimmig, polyphon. Der letzte Ausdruck wird allerdings von den neueren Compositionslehrern in einem anderen Sinne gebraucht. Dieselben unterscheiden nämlich eine homophone und polyphone Schreibart. Unter ersterer begreifen sie alle solche Musikstücke, welche hauptsächlich nach der ersten Gattung des Contrapunktes *nota contra notam* componiert sind, dagegen unter polyphoner alle Fugen und solche Sätze, in welchen die Stimmen sich durch einen verschiedenen Rhythmus mehr einzeln bemerklich machen. Die Zeit, in welcher dies Wort zuerst in dem neueren Sinne gebraucht ist, lässt sich nicht ganz genau angeben; jedenfalls ist es nicht viel vor dem Anfang dieses Jahrhunderts geschehen. In älteren Schriftstellern und Lexicis findet man das Wort höchst selten gebraucht, und da, wo es citiert wird, steht es in seiner eigentlichen und natürlichen Bedeutung, wie z. B. bei WALTHER mus. Lexicon, 1732, wo es S. 487 heisst: „*Polyphonium* ist eine vielstimmige „Composition.“ KOCH giebt schon die neuere Erklärung (mus. Lexicon, Frankfurt a. M. 1802). „Unter polyphonischer Schreibart versteht man ein „Tonstück, in welchem mehrere Stimmen den Charakter einer Hauptstimme „behaupten.“ Und in dem Artikel Hauptstimme heisst es: „Von dem Dasein „einer oder mehrerer Hauptstimmen hängt diejenige Verschiedenheit einer „Composition ab, welche von einigen Tonlehrern durch die Ausdrücke homophonische und polyphonische Schreibart unterschieden wird.“ Ganz abgesehen aber davon, dass in einem jeden mehrstimmigen Gesange die Stimmen melodisch, also selbständig geführt sein sollen, und dass es, wenn es auf die verschiedene rhythmische Bewegung der einzelnen Stimmen ankommt, unendlich viel Stücke geben wird, in denen die einzelnen Stimmen für die sogenannte homophone Schreibart zu selbständig und für die polyphone zu ruhig erscheinen, so ist der Ausdruck aber auch deshalb unpassend gewählt, weil man dann

---

\*) Ebend., *Tom. I.*, No. II.

aus Consequenz gezwungen ist, selbst einen zweistimmigen Satz, eine Fuge oder ein Duett (ohne jede Begleitungsstimme) polyphon zu nennen. In den folgenden Auseinandersetzungen werde ich daher den Ausdruck „polyphon“ in seinem ursprünglichen Sinne, gleichbedeutend mit vielstimmig (d. h. mehr als vierstimmig) gebrauchen.

Im sechzehnten und auch noch im siebzehnten Jahrhundert stand die polyphone Musik in grossem Ansehen. Von der bedeutenden Anzahl von Werken, die von einem PALESTRINA, ORLANDUS LASSUS, JOH. GABRIELI u. a. componiert sind, ist gewiss die grössere Hälfte mehr als vierstimmig. Die neuere Musik hat sich von dieser Schreibart immer mehr zurückgezogen und ist auch dann, wenn sie mehr Stimmen zu ihrem Zwecke nötig hat, z. B. in achtestimmigen Doppelchören selten vielstimmig, sondern lässt, wenn alle zusammen wirken sollen, mehrere wieder in eine zusammenfliessen, so dass man nur selten einen mehr als vier- oder fünfstimmigen Satz zu hören bekommt. Diese Freiheit finden wir schon bei BACH, HÄNDEL und ihren Zeitgenossen. Die grossen Doppelchöre in der Matthaepassion sind fast durchgängig vierstimmig, ebenso der Doppelchor im HÄNDEL'schen Samson, „Ehret auf seinem ewigen Thron“ und einzelne Sätze in dem Oratorium „Israel in Egypten“. In manchen anderen Werken führen jedoch auch diese Meister die Stimmen obligat weiter. Die grossen Componisten des sechzehnten Jahrhunderts gingen hierin aber stets ganz streng zu Werke. In ihren polyphonen Sätzen wurde eine jede einzelne Stimme, mochten es deren noch so viele sein, als ein selbständiges Wesen betrachtet, deren Individualität sich nicht mit der einer anderen vermischen konnte und durfte. Durch diese consequente Durchführung der Vielstimmigkeit erreichten sie eben jenen bewunderungswürdigen Voll- und Wohlklang, dieses mächtige Anschwellen der Tonmasse, wenn sich immer mehr der vorhandenen Stimmen am Gesange beteiligen, mit einem Worte, jene Klangwirkungen, wie sie die Componisten in den späteren Zeiten vergeblich suchen.

Bei den folgenden kurzen Betrachtungen der verschiedenen mehrstimmigen Schreibarten wird daher nur von Compositionen mit lauter obligaten Stimmen die Rede sein.

Durch die Bearbeitung des Canons sind wir gleichsam von selbst auf den mehrstimmigen (und zwar zunächst auf den fünfstimmigen) Satz geleitet worden. Für alle, welche vier Stimmen mit Sicherheit führen können, hat die mehrstimmige Schreibart keine zu grossen Schwierigkeiten. Am besten wird man hier durch gute Muster lernen, d. h. durch Partiturenlesen, durch Hören und Singen guter Werke und vor allem dadurch, dass man selbst einem Chore dergleichen Stücke einstudiert. Was den Satz selbst anbetrifft, so sind die Gesetze im Ganzen dieselben wie bei der vierstimmigen Schreibart; man hat hier ebenso sehr wie dort auf einen fließenden Gesang der

einzelnen Stimmen zu achten, und nur beim Gebrauch der geraden Bewegung in eine vollkommene Consonanz kann man sich einige Freiheit mehr erlauben. Auf zwei wichtige Dinge wollen wir jedoch aufmerksam machen.

1. Eine Regel, welche die älteren Meister mit großer Strenge beobachtet haben, ist folgende: Wenn mehr als vier Stimmen zu gleicher Zeit singen, so darf die Harmonie (oder besser Symphonie) niemals aus einer leeren Quinte, Terz oder Sexte bestehen, sondern es müssen stets volle Dreiklänge oder Sextenaccorde, oder dieselben durch einen Vorhalt aufgehalten, dargestellt werden.

2. Da von den vier durch ihren natürlichen Umfang unterschiedenen Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) eine oder mehrere mehr als einfach genommen werden müssen, z. B. zwei Soprane, zwei Tenöre u. dgl., so muss man solchen zwei gleichen Stimmen auch einen möglichst gleichen Umfang zukommen lassen. Es ist z. B. von einer sehr schönen Wirkung und gewährt einen eigentümlichen Reiz, wenn von zwei Sopranstimmen keine von beiden nach modernen Begriffen ein sogenannter erster Sopran ist, sondern beide von ganz gleichem Umfange sind und in ihren Melodien sich übersteigen, so dass bald diese, bald jene als Oberstimme erscheint. Dasselbe ist auch bei einer doppelten Mittelstimme oder bei doppeltem Basse geboten, weil nur dadurch der ganze Umfang einer jeden Stimme gut benutzt werden kann.

### Der fünfstimmige Satz.

Der fünfstimmige Satz hat eine der vier natürlichen Stimmen doppelt. Als Übung hierin kann man zunächst Chormelodien mit zwei Tenor- oder zwei Altstimmen aussetzen; wie es z. B. in dem folgenden Anfang des Choralen „Ach bleib mit deiner Gnade“ geschehen ist.

The image shows a musical score for a five-part setting of the chorale 'Ach bleib mit deiner Gnade'. The score is written for five voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The music is in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The lyrics are: 'Ach bleib mit deiner Gnade bei uns, Herr Je - su Christ,'. The score features a variety of rhythmic values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several measures with fermatas over the final notes of phrases. The notation includes clefs, key signatures, and time signatures for each part.

etc.

Als Muster des fünfstimmigen Satzes sei hier auf JOHANN ECCARD'S Geistliche Lieder auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet (zwei Teile, beide in Königsberg 1597 gedruckt) verwiesen, welche in der von G. W. TESCHNER veranstalteten und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig (ohne Jahreszahl) erschienenen Ausgabe allen Belehrung suchenden leicht zugänglich sind. Der Raum gestattet es leider nicht, hieraus einige Gesänge abdrucken zu lassen. Wir müssen uns daher mit der Mitteilung der folgenden Motette von CLAUDIUS GOUDIMEL, *O crux benedicta*, eines überaus tief empfundenen und wirkungsvollen Stückes, begnügen:

CLAUDE GOUDIMEL.

The musical score is arranged in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal parts are: Soprano (top), Alto, Tenor, Bass, and Bass (bottom). The piano accompaniment is on the left of each system. The lyrics are: *O crux be - ne - di - cta, o crux be - ne - di - cta, quae so - la fu - i - sti di - gna por - ta -*

27\*

re ta - len - tum mun - di, dul - ce li -  
re ta - len - tum mun - di, dul -  
dul - ce li - - gnum,  
re ta - len - - tum mun - di, dul -  
re ta - len - tum mun - di, dul - ce li - -

- - gnum, dul - ces cla - - - vos, dul - ci - a  
- ce li - gnum,  
dul - ces cla - - - vos, dul - ci - a  
ce li - - gnum, dul - ces cla - vos, dul - ci - a  
- - gnum, dul - ces cla - - - vos, dul - ci - a

fe - rens pon - - de - ra, su - per om - ni - a  
pon - de - ra, su - per om - ni - a li -  
fe - rens pon - de - ra, su - per om - ni - a  
fe - rens pon - - de - ra, su - per om - ni - a  
fe - rens pon - - de - ra, su - per om - ni - a

li - gna ce - dro - - - rum  
- gna ce - dro - - - rum tu so - la ex - cel - si -  
li - - gna tu so - la ex - cel -  
li - gna ce - - dro - rum tu so - la ,  
li - gna ce - dro - - - rum tu so -

tu so - la ex - cel - - si - or, in qua  
or, tu so - la ex - cel - si - or, \_\_\_\_\_  
- si - or, ex - cel - si - or, in qua  
tu so - la ex - cel - si - or, in qua vi -  
la ex - cel - - si - or, in qua

vi - ta mun - di pe - pen - dit, in qua Chri - stus tri -  
in qua Chri - stus tri -  
vi - ta mun - di pe - pen - - dit,  
ta mun - di, in qua Chri - stus tri -  
vi - ta mun - di pe - pen - - dit, in qua Chri - stus tri -

um - pha - vit, in qua Chri - stus tri - um - pha - vit et mors

um - pha - vit, in qua Chri - stus tri - um - pha - vit, et mors

in qua Chri - stus tri - um - pha - vit et mors

um - pha - vit et mors,

um - pha - vit, in qua Chri - stus tri - um - pha - vit et

mor - tem, mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - num.

mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - - - num.

mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - num.

et mors mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - num

mors mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - num.

### Der sechsstimmige Satz.

Der sechsstimmige Satz kann bestehen aus einem Bass, zwei Tenorstimmen, einem Alt und zwei Sopranen — oder zwei Bässen, zwei Tenorstimmen, einem Alt und einem Sopran — oder einem Bass, zwei Tenorstimmen, zwei Altstimmen und einem Sopran und noch vielen anderen Combinationen, von welchem man aber denen den Vorzug geben muss, in welchen

die hohen Stimmen kein zu großes Übergewicht gegen die tiefen haben. Eine Verbindung von zwei Sopranen und zwei Altstimmen mit einem Tenor und einem Bass, oder gar von drei Sopranen mit einem Alt, einem Tenor und einem Bass ist weniger zu empfehlen. — Man kann die sechs Stimmen zusammen entweder gleichsam wie eine Masse (oder einen Chor) betrachten und sie, wie bisher den vier- und fünfstimmigen Satz entweder im gleichen Contrapunkt oder fugiert behandeln, oder sie, und dies ist die gewöhnlichere und auch wirkungsvollere Art, in Gruppen oder Chöre teilen, welche abwechselnd oft sich untereinander nachahmend und ablösend singen und sich dann wieder zu einem vollen sechsstimmigen Chore vereinigen. Auf diese Weise lassen sich mannigfache Stimmverbindungen, und dadurch sehr schöne Klangwirkungen erzielen.

Zunächst wollen wir hier ein kurzes *Kyrie eleison* aus einer sechsstimmigen Liturgie des Verfassers einer näheren Betrachtung unterziehen.

H. B.

The image shows a musical score for a six-part setting of "Kyrie eleison". The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of six staves, each with a vocal line and lyrics. The lyrics are: "Ky - ri - e e - le - - - i - son,". The first five staves are grouped by a brace on the left, indicating they form a choir. The sixth staff is the bass line. The music is a homophonic setting with a simple harmonic structure. The lyrics are: "Ky - ri - e e - le - - - i - son,". The first five staves are grouped by a brace on the left, indicating they form a choir. The sixth staff is the bass line. The music is a homophonic setting with a simple harmonic structure. The lyrics are: "Ky - ri - e e - le - - - i - son,".

e - le - - - - i -  
e - le - - - - i -  
e - - le - - i - son, e - le - i -  
i - son, e - le - - - - i -  
i - son, e - le - i -  
i - son, e - le - i - son,

son, Chri - ste,  
son, Chri - ste e - le - - - i -  
son, Chri - ste e - le - - - i -  
son, Chri - ste e - le - - - i -  
son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -  
Chri - ste,

*Ky - ri - e e - le - - i - son,*  
*- son. Ky - ri - e e - le - - - i - son,*  
*son. Ky - ri - e e - le - - i - son,*  
*son. Ky - ri - e e -*  
*son. Ky - ri - e*  
*Ky - ri - e*

*e - le - - - -*  
*e - le - - - -*  
*e - - le - - i - son, e -*  
*le - - - - i - son, e - le - - - -*  
*e - le - - - - i - son, e -*  
*e - le - - - i - son, e - le - - - -*

*i - son.*  
*i - son, e - le - i - son.*  
*le - - - - - i - son.*  
*- - - - - i - son.*  
*lei - son, e - le - - - i - son.*  
*- - - - - i - son.*

Die Anordnung in diesem Stück ist folgende: die Stimmen treten nicht alle sechs zu gleicher Zeit ein, sondern haben sich zunächst in zwei dreistimmige Chöre geteilt, von denen der höhere aus zwei Sopranen und einem Tenor, der tiefere aus dem Bass, dem zweiten Tenor und dem Alt besteht. Der höhere Chor beginnt mit dem *Kyrie* und der tiefere folgt nach einer ganzen Note imitierend nach. Hierauf vereinigen sich die drei Oberstimmen (2 Soprane und Alt) wiederum zu einem Chor und singen allein das *eleison* weiter, worauf Takt 5 die drei Unterstimmen mit demselben Satz die oberen ablösend und nachahmend eintreten. Diese drei führen zunächst den Satz allein weiter, aber von den drei Oberstimmen tritt eine nach der anderen wieder hinzu, so dass nun Takt 8 und 9 alle sechs sich zu einem allgemeinen Schluss vereinigen. Auf dem Schlusston beginnt aber schon der Bass den zweiten Satz *Christe*, welchen der erste Sopran genau nachahmt. Die vier Mittelstimmen singen das *eleison* allein weiter und leiten wieder zum *Kyrie eleison* über, welches mit dem Anfang genau übereinstimmt und nur einen länger ausgedehnten Schluss hat.

Als ein vollendetes Muster des sechsstimmigen Satzes möge hier noch die Motette *O Domine Jesu Christe* von PALESTRINA einen Platz finden. Der vollständige Text dieses außerordentlich schönen und ausdrucksvollen Stückes lautet: *O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto*

*potatum, te deprecor, ut tua vulnera sint remedium animae meae, morsque tua sit vita mea.* Die Tonart des Stückes ist mixolydisch, hier nach *Es* mit der Vorzeichnung von vier Been transponiert.\*) Die beiden Tenorstimmen, Alt und zweiter Sopran beginnen allein den Gesang mit den Worten *O Domine Jesu Christe* vierstimmig. Im fünften Takt tritt der erste Sopran und der Bass mit denselben Worten hinzu, so dass nun der Satz sechsstimmig weiter geführt wird. In dem ersten vierstimmigen Gesange hatte der erste Tenor die tiefste Stimme; die Melodie desselben wird nun vom Bass in der tieferen Quarte nachgeahmt.

Bei den Worten *adoro te* ist der Gesang wieder vierstimmig, und ebenfalls hat der erste Tenor die tiefste Stimme. Auch diesen Gesang ahmt der nun einsetzende Bass, aber in der tieferen Quinte, nach.

Bei den folgenden Worten *in cruce vulneratum* gruppieren sich die Stimmen anders und bilden zwei dreistimmige Chöre von verschiedener Höhe, von denen zunächst der höhere, bestehend aus dem ersten Tenor und den beiden Sopranstimmen, zu singen anfängt; auf der Schlussnote setzt der andere tiefere (aus dem Bass, dem zweiten Tenor und dem Alt bestehende) ein und ahmt genau den ersten Chor in der Unterquinte nach.

Bei dem Worte *felle* sind alle sechs Stimmen zusammen; der zweite Tenor, welcher indes dieses Wort gar nicht auszusprechen bekommt, sondern die Schlusssylbe des vorigen Satzes „*tum*“ durch zwei Takte aushält, pausiert hierauf vier Takte, so dass die Worte *et aceto potatum* von nur fünf Stimmen vorgetragen werden, welche sich zu einem halben Schluss auf dem Dreiklang *f-a-c* vereinigen.

Nach einer allgemeinen Pause von einer ganzen Note setzen hierauf alle sechs Stimmen mit dem *Te deprecor* ein; bei den folgenden Worten *ut tua vulnera sint remedium* sind wieder nur vier Stimmen gleichzeitig beschäftigt, bis auf dem bedeutungsvollen *morsque tua* alle sechs vereinigt werden. Hierauf werden die Schlussworte *sit vita mea*, teils ein bestimmtes Thema durchführend, teils in freiem Contrapunkt mehrfach wiederholt, bis sich alle sechs zu einem volltönenden wirkungsvollen Schluss auf dem Dreiklange von *Es* vereinigen.

---

\*) Das Stück ist ursprünglich in den *chiavette* notiert, wie die erste Schlüsselreihe angibt. Vergl. Capitel VI der Einleitung: Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen.

PALESTRINA.

O Do-mi - ne Je - su Chri - ste,  
O  
O Do-mi - ne Je - su Chri - ste, o  
O Do-mi - ne Je - su Chri - ste,  
O Do-mi - ne Je - su Chri - - -  
O

o Do-mi - ne Je - su Chri - - -  
Do - mi - ne Je - su Chri - - -  
Do - mi - ne Je - su Chri - - -  
o Do-mi - ne Je - su Chri - - -  
ste, o Do-mi - ne Je - su Chri - - -  
Do - mi - ne Je su Chri - - -

ste, a - do - ro te,  
ste, a - do - ro  
ste, a - do - ro te, a - do - ro  
ste, a - do - ro te,  
ste, a - do - ro te, a - do - ro  
ste, a - do - ro

in cru - ce vul - ne - ra - - - - tum,  
te, in cru - ce vul - ne - ra - - - - - tum,  
te, in cru -  
in cru - ce vul - ne - ra - - - - - tum,  
te in cru -  
te in cru -

fel - le et  
fel - - - le et  
ce vul - ne - ra - - - tum, fel - le et  
fel - le et  
ce vul - ne - ra - - - tum,  
ce vul - ne - ra - - - tum, fel - le et

a - ce - to po - ta - - - tum, Te de -  
a - ce - to po - ta - - - tum, Te de -  
a - ce - to po - - - - ta - tum, Te de -  
a - ce - to po - ta - - - - - tum, Te de -  
Te de -  
a - ce - to po - ta - - - - tum, Te de -

- pre - cor, \_\_\_\_\_ sint re - me - di - um a -  
- pre - cor, \_\_\_\_\_ sint re - me - di - um a -  
- pre - cor, ut tu - a vul - ne - ra sint re - mi - di - um  
- pre - cor, ut tu - a vul - ne - ra  
- pre - cor, ut tu - a vul - ne - ra sint re - me - di - um a -  
- pre - cor, ut tu - a vul - ne - ra,

- ni - mae me - - - ae, mors - que tu a sit vi ta  
- ni - mae me - ae, mors - que tu - a  
a - ni - mae me - ae, mors - que tu - a  
mors - que tu - a sit \_\_\_\_\_  
- ni - mae me - - - ae, mors - que tu - - - a sit  
mors - que tu - a

me - - - a, sit vi - ta  
sit vi - ta me - - - a,  
sit vi - ta me - a, sit  
vi - ta me - a, sit vi - ta me - a, sit  
vi - ta me - a, sit vi - ta me - - a,  
sit vi - ta me - a

me - a, sit vi - - ta me - a.  
sit vi - ta me - a, sit vi - ta me - a.  
vi - ta me - - - a.  
vi - ta me - a, sit vi - ta me - a.  
sit vi - ta me - a.  
sit vi - ta me - - a, vi - ta me - a.

## Der siebenstimmige Satz.

Die Verbindung von sieben Stimmen ist im Ganzen selten angewandt worden; eine sehr wirkungsvolle Combination ist z. B. die von zwei Bässen, zwei Tenören, einem Alt und zwei Sopranen; aber auch andere Verbindungen sind nicht weniger gut. Die Behandlung ist ähnlich der der sechsstimmigen, nur dass man durch die gröfßere Stimmenzahl noch mehr Mannigfaltigkeit und Abwechslung in die sich gegenübergestellten Chöre bringen kann. Als ein Beispiel des siebenstimmigen Satzes führe ich den Schlusssatz der sechsstimmigen Messe *Vidi speciosam* von VITTORIA an, welchem ein Canon in der Unterquinte zwischen einer Sopran- und einer Altstimme zu Grunde liegt. Genannte Messe ist herausgegeben von PROSKE im *Selectus novus missarum, Pars I*, Regensburg 1855, pag. 106—202.

## Der achtstimmige Satz.

1. Gewöhnlich richtet man den achtstimmigen Satz so ein, dass man zwei gleiche vollständige vierstimmige Chöre von Sopran, Alt, Tenor und Bass gegenüberstellt, welche bald abwechselnd singen, bald sich zu einem achtstimmigen Tongewebe vereinigen. Stücke in dieser Weise sind nicht selten; wir erinnern nur an das berühmte *Stabat mater dolorosa* von PALESTRINA. Ein sehr schönes Beispiel in dieser Gattung des achtstimmigen Satzes ist die nachstehende Motette *Fratres ego enim* desselben Meisters.

2. Die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts setzten aber auch häufig die Chöre so zusammen, dass der eine von ihnen aus höheren Stimmen als der andere bestand, z. B.

Chor I. Sopran I, Sopran II, Alt I, Tenor I.

Chor II. Alt II, Tenor II, Bass I, Bass II.

Es versteht sich wohl von selbst, dass man aber auch während desselben Gesanges die Stimmen in mannigfacher Weise gruppieren kann, wie dies z. B. in dem oben genannten *Stabat mater* in wirkungsvoller Weise geschehen ist, wo sich zu Anfang des Stückes zwei gleiche Chöre gegenüberstehen, späterhin aber, bei den Worten *juxta crucem tecum stare* 2 Soprane, 1 Alt und 1 Tenor einen vierstimmigen Chor bilden, u. s. w. — Und so kann man

3. den achtstimmigen Satz auch so einrichten, dass man ihn ähnlich wie den fünf-, sechs- und siebenstimmigen gestaltet, d. h. nicht zwei Chöre gegenüberstellt, sondern die Stimmen alle einzeln nacheinander eintreten lässt. Ein Beispiel zu dieser Gattung (wenn auch in freierer Schreibweise) ist das allgemein bekannte *Crucifixus* von ANTONIO LOTTI.

Es folgt die Motette *Fratres ego enim* von PALESTRINA

PALESTRINA.

*Fra - tres e - go e - nim ac - ce - pi a*

*Fra - tres e - go e - nim ac - ce - pi a*

The first system consists of eight staves. The top two staves are vocal lines in G major and common time, with lyrics. The bottom six staves are keyboard accompaniment, including two treble clefs and four bass clefs, with a grand staff bracket on the left.

*Do - mi - no, e - go e - nim ac - ce -*

*Do - - mi - no, ac - - - - - ce -*

*Fra - - tres e - go e - nim ac - ce -*

*Fra - - tres e - go e - nim ac - ce -*

The second system continues the musical score with eight staves. It features vocal lines with lyrics and keyboard accompaniment, maintaining the same instrumentation as the first system.

pi a Do - - - mi - no,  
- - pi a Do - mi - no,  
pi a Do - mi - no,  
pi a Do - - - mi - no,  
quod et tra -  
quod et tra -  
quod et tra -

quod et tra -  
quod et tra -  
quod et tra -  
quod et tra -  
quod et tra - di-di vo - bis,  
- di-di vo - bis, quod et tra - di-di vo - bis,  
di-di vo - bis, quod et tra - di-di vo - bis,  
- di-di vo - bis,



- di-di vo - bis, quo - ni - am Do - mi-nus  
- di-di vo - bis, quo - ni - am Do - mi-nus  
di - di vo - bis, quo - ni - am Do - mi-nus  
- di-di vo - bis, quo - ni - am Do - mi-nus  
quo - ni - am Do - mi-nus Je - sus  
quo - ni - am Do - mi-nus Je - sus  
quo - ni - am Do - mi-nus Je - sus  
quo - ni - am Do - mi-nus Je - sus



Je-sus, in qua no - cte tra - de - ba - tur,  
Je-sus, in qua no - cte tra - de - ba - tur,  
Je-sus, in qua no - cte tra - de - ba - tur,  
Je-sus, in qua no - cte tra - de - ba - tur,  
Do - mi-nus Je -  
Do - mi-nus Je -  
Do - mi-nus Je -  
Do - mi-nus Je -

ac - ce - pit pa - nem,  
ac - ce - pit pa - nem,  
ac - ce - pit pa - nem, ac -  
ac - ce - pit pa - nem,  
sus, in qua no - cte tra - de - ba - - - tur, ac - ce - pit  
sus, in qua no - cte tra - - de - ba - - - tur, ac - ce - pit  
sus, in qua no - cte tra - - de - ba - - - tur, ac  
sus, in qua no - cte tra - - de - ba - - - tur, ac - ce - pit

ac - ce - - - - pit pa - nem  
ac - ce - - - - pit pa - nem  
ce - - - - - pit pa - nem  
ac - ce - - - - pit pa - nem  
pa - - - - - nem et gra - - - ti -  
pa - - - - - nem et gra - ti - as a -  
ce - pit pa - nem et gra - ti - as  
pa - - - - - nem et gra - - - ti - as

et gra - ti - as a -  
et gra - ti - as  
et gra - ti - as  
et gra - ti - as  
as a - - - - gens et gra -  
- - - - gens et gra - ti -  
a - gens, a - - - gens et gra -  
a - - - gens, a - - - gens et

- - - - gens fre-git et  
a - - - gens fre-git et di - xit,  
a - - - - gens fre-git et di -  
a - - - gens fre-git et di - -  
- ti - as a - - - gens  
as a - - - gens  
- ti - as a - - - gens  
gra - ti - as a - - - gens



est cor-pus me - um,  
cor-pus me - um,  
est cor-pus me - um,  
ac - ci - pi - te et man - du - ca - te,  
ac - ci - pi - te et man - du - ca - te,  
ac - ci - pi - te et man - du - ca - te, hoc  
ac - ci - pi - te et man - du - ca - te,

ac - ci - pi - te et man - du -  
ac - ci - pi - te et man - du - ca -  
ac - ci - pi - te et  
ac - ci - pi - te et man - du -  
hoc est cor - pus me - um,  
hoc est cor - pus me - um,  
est cor - pus me - um,  
hoc est cor - pus me - um,

ca - te, hoc est cor - pus me - um,  
te, hoc est cor - - - - pus me - um,  
man - du - ca - - te, hoc est cor - pus me - um,  
ca - te, hoc est cor - pus me - um,  
hoc  
hoc  
hoc  
hoc

hoc  
hoc  
hoc  
hoc  
fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,  
fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,  
fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,  
fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem, hoc

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,

hoc

hoc

hoc

hoc

hoc fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - - -

hoc fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o -

fa - ci - te in me - am com - me - - - mo - ra - ti - - - -

hoc fa - ci - te in me - am com - - me - mo - ra - ti -

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - - - -

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o -

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - - - -

*nem.*

*nem.*

*o* *nem.*

*o* *nem.*

*nem.*

*com - me - mo - ra - ti - o - nem.*

*nem.*

*nem.*

Es ist bekannt, dass die älteren Componisten mit noch weit mehr als acht Stimmen gearbeitet haben; wir besitzen namentlich aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts eine große Anzahl zehn-, zwölf-, sechzehn- und vierundzwanzigstimmiger Werke, ja selbst einzelne achtundvierzigstimmige Compositionen. Diese große Anhäufung von Stimmen ist aber, wenn man streng bei den in diesem Buche aufgestellten Regeln über die Reinheit der Harmonie bleibt, nicht von allzugroßem Werte. — Hiermit soll keineswegs ausgesprochen werden, dass etwa bei acht oder zehn Stimmen die Grenze für die Mehrstimmigkeit zu ziehen sei, sondern nur, dass in einem zwölf-, sechzehn- und noch mehrstimmigen Satze eine größere Freiheit in der Behandlung der Dissonanzen (ihrer Vorbereitung und Auflösung) herrschen muss, als es bisher gestattet war, wenn die Wirkung eine vollkommen befriedigende sein soll. Denn da nach der Regel die Dissonanzen nicht verdoppelt werden dürfen, so müssen, wenn in einem sehr vielstimmigen Satze alle Stimmen zusammen singen sollen, die Dissonanzen entweder ganz vermieden werden, oder es wird die eine Dissonanz singende Stimme gegen das Übergewicht der übrigen consonierenden Töne so schwach sein, dass sie nicht die erwünschte Wirkung thut. Aus diesem Grunde eignet sich die große Viel-

stimmigkeit besser für eine etwas freiere Schreibart, in welcher man es mit der Auflösung der Dissonanzen nicht so genau zu nehmen braucht. Man kann z. B. recht gut die Dissonanz in mehrere Stimmen legen und der einen eine regelmässige, einer anderen eine unterbrochene Auflösung geben u. dgl. m.

Was in dieser Beziehung geleistet werden kann, hat unser Meister A. E. GRELL in seiner sechzehnstimmigen Messe\*) bewiesen, welche hier als das vollendetste Muster polyphonen Satzes zu nennen ist, und welche in ihrer kunstvollen Schönheit, Formvollendung und Tiefe des Ausdrucks weder von einem neueren noch von einem älteren Meister in dieser Schreibart übertroffen worden ist. Hiermit schliessen wir unsere Betrachtungen über die vielstimmige Composition.

---

## Vom Unterlegen der Textworte.

Neben den eigenen Arbeiten im Contrapunkt ist es für einen angehenden Componisten eine sehr nützliche und übende Beschäftigung, wenn er sich Werke guter Componisten des sechzehnten Jahrhunderts, PALESTRINA, ORLANDUS LASSUS, VITTORIA und anderer, selbst in Partitur setzt, und zwar wo möglich aus den alten, in den einzelnen Stimmen erschienenen Originaldrucken. Hierbei thut er wohl daran, mit der obersten Stimme, dem Soprano, zu beginnen und zuerst diesen durch das ganze Stück hindurch hinzuschreiben, worauf er dann die anderen Stimmen von der Höhe zur Tiefe, also Alt, Tenor und Bass, (oder wenn mehr als vier Stimmen sind, Sopran II, Alt I, Alt II, Tenor I u. s. w. folgen lässt. Er wird einmal sich hierdurch eine grosse Übung im Partiturlernen aneignen; andererseits wird er aber auch mit guten klassischen Werken bekannt werden und manche Eigentümlichkeiten jener Zeiten kennen lernen, auf welche in gegenwärtiger Schrift einzugehen weniger Gelegenheit war.

---

\*) *Missa sollemnis senis denis vocibus decantanda auctore* EDUARDO GRELL. *Sumptibus suis exaraverunt* Ed. Bote et G. Bock (E. Bock) *Librarii regii. Berolini MDCCCLXIII.* (Verlagsnummer 5647, Partitur 237 Seiten Folio, Preis 10 Thlr.) — Vergl. des Verf. Aufsatz über dieses Werk in der Allg. Mus.-Zeitung vom Jahre 1871. No. 10, 11, 12, 13, 14, 15.

Zu dieser Arbeit gehört zunächst eine gründliche Kenntnis der alten Mensuralnotation, wie ich sie in meinem Buche: „die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts“, (Berlin 1858) erläutert habe. Von einer ebenso großen Wichtigkeit ist es dann aber, dass der hiermit sich beschäftigende auch die Textworte auf eine angemessene Weise unter die Noten zu legen weiß. In den alten Notendruckten sind die Worte keineswegs immer mit derjenigen Genauigkeit unter die Noten gestellt, wie dies in neueren Werken zu geschehen pflegt. Namentlich in den ältesten Druckten bis gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts finden wir sie fast stets ganz ohne Rücksicht auf ihren Platz nur unter das Liniensystem gedruckt und die Sänger, welche in der damaligen Zeit gründlich gebildete Musiker und oft sogar in der Composition erfahren waren, mussten sie nach ihrem eigenen Urteile auf die darüber stehenden Noten verteilen. Gewiss hatten die älteren Componisten hierüber bestimmte Regeln, was schon daraus hervorgeht, dass die angehenden Sänger und Musiker von ihren Lehrmeistern hierin auf das sorgfältigste unterrichtet wurden. So erzählt z. B. ADRIAN PETIT COCLICUS, ein Schüler des berühmten JOSQUIN DES PRÉS in seinem *Compendium musices* (Nürnberg 1552), dass der letztere bei seinem Unterrichte zunächst auf eine gute Aussprache und richtige Unterlegung der Textesworte gesehen habe, und dass er erst dann seinen Schülern, wenn sie hierin sicher gewesen, die Regeln gelehrt habe, zu einem *Cantus firmus* eine zweite Stimme zu setzen. *Cum autem videret suos utcumque in canendo firmos, belle pronunciare, ornate canere et textum suo loco applicare docuit eos species perfectas et imperfectas, modumque canendi contra punctum super Choralem cum his speciebus.* Eine besondere Belehrung hat er uns leider über diesen Gegenstand nicht hinterlassen. Da aber allmählich die Componisten selbst anfangen darauf zu sehen, dass die Noten in dieser Beziehung genauer gedruckt würden, so haben wir schon aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, namentlich von einigen Werken des ORLANDUS LASSUS mehrfache Ausgaben, in denen die Worte sehr sorgfältig untergelegt sind. Aus diesen lassen sich die Grundsätze, welche die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts hierbei leiteten, mit genügender Sicherheit nachweisen.

Die Kenntnis derselben ist aus mehreren Gründen für einen Musiker, der sich mit Vocalmusik beschäftigt, nützlich. Erstlich der alten Gesänge selbst wegen, die durch eine falsche Wortunterlage in einer durchaus unvollkommenen, ja fehlerhaften Gestalt erscheinen. Ich möchte dies hier besonders betonen, weil in der neueren Zeit zahlreiche, oft mit großem Kostenaufwande hergestellte Ausgaben in die Öffentlichkeit getreten sind, deren Herausgeber hierin nicht die nötigen musikalischen Kenntnisse besitzen. Ein Lehrbuch ist natürlich nicht der Ort, die einzelnen Arbeiten auf diesem Gebiete einer eingehenden Kritik zu unterziehen; ich will deshalb nur beiläufig erwähnen,

dass von den wenigen Herausgebern, welche in ihren Editionen mit Sorgfalt und Sachkenntnis verfahren, besonders S. W. DEHN zu nennen ist, dessen Ausgabe der *Psalmi poenitentiales* des ORLANDUS LASSUS eine der ersten war, welche nach richtigen Grundsätzen veranstaltet wurde; wogegen andere, selbst solche von weit verbreitetem Rufe, — (welche ohne Zweifel in anderen Beziehungen viel Anerkennenswerthes enthalten) — dennoch, was die Unterlage der Textworte betrifft, in hohem Grade inconsequent sind. So ist z. B. die schöne und reichhaltige Sammlung, welche CARL PROSKE in Regensburg unter dem Titel *Musica divina sive thesaurus concentuum selectissimorum* etc. veranstaltete und welche nach Verdienst von Seiten der katholischen Kirche unterstützt wurde, leider in Beziehung auf die Unterlage der Textworte — (und ebenso, was den Gebrauch der Schlüssel betrifft) — keineswegs zu loben.

Ferner kann ein moderner Musiker aber auch für seine eigenen Compositionen von den älteren Meistern sehr viel lernen, da sich zeigen wird, dass dieselben bei dem Unterlegen der Textworte unter die Noten die grösste Rücksicht sowohl auf die Ausführenden, als auch auf die Zuhörenden nahmen. Auf die letzteren, damit diese im Stande seien, die Worte ohne Schwierigkeit zu verstehen, und auf die Ausführenden, damit diese auch die nötige Zeit und den vollen Atem besäßen, deutlich aussprechen zu können. Auf beides ist in neueren Gesangscompositionen nicht immer die nötige Sorgfalt verwandt worden, und namentlich hat sich durch das MENDELSSOHN'sche Vorbild in der neuesten Zeit eine solche Überhäufung der Noten mit Textsyllben eingeschlichen, dass der fließende Gesang der einzelnen Stimmen sehr zerrissen und dem Zuhörer das Verständnis der Worte bedeutend erschwert, ja oft unmöglich wird.

Ehe wir nun zu den eigentlichen Regeln kommen, müssen wir einiges über die in der alten Mensuralnotation vorkommenden Ligaturen bemerken. Wer die Notenschrift des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts kennt, weiß, dass die drei gröfseren Notengattungen, die *Longa*, *Brevis* und *Semibrevis* in Notengruppen zusammengezogen werden konnten, welche man Ligaturen nannte. Dieselben kamen in den älteren Drucken oft in großer Ausdehnung vor. Über den höchst eigenthümlichen, aus den ältesten Zeiten der Mensuralmusik herübergekommenen und von den einfachen Noten sehr abweichenden Wert dieser Ligaturen habe ich a. a. O. ausführlich gesprochen. Der Zweck dieser Figuren war jedenfalls, die auf Einer Sylbe zu singenden Töne auch dem Auge vereint darzustellen. *Ut autem notulae aptius verborum syllabis cohaerent, aptarenturque, inventae sunt notarum colligationes, quas nunc ligaturas vocant (Glar. Dod. Lib. III. cap. II. de notarum ligaturis)*. Wenn wir nun solche verbundene Noten in unsere Partituren eintragen, so dürfen wir hiernach dieselben nicht durch die Worte zerreißen, sondern müssen sie als ein Melisma für Eine Sylbe ansehen, z. B.



Da die Ligaturen aber nicht in allen, sondern nur in den größeren Notengattungen anwendbar waren, und gerade die kleineren ihrer Natur gemäß weit häufiger als jene zu Melismen benutzt wurden, so gewähren dieselben nur wenig Anhalt für eine richtige Wortunterlage. Hierzu kommt noch, dass die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts aber überhaupt in ihrer Bezeichnungweise nicht immer consequent verfahren sind. Wir werden häufig in älteren Drucken finden, dass ein Fugenthema (welches in allen Stimmen unzweifelhaft dieselbe Wortunterlage verlangt) in dem einen Stimm- buch mit Ligaturen, in dem andern ohne solche geschrieben ist. — Wir gehen nun zu den einzelnen Regeln über.

1. Da das Aussprechen der Consonanten und das Verändern der Mund- stellung nicht ohne, wenn auch noch so kleinen Zeitverlust geschehen kann, so ließen die alten Meister, wenn mehrere Noten auf einer Sylbe standen, nur nach den größeren Notengattungen (ganzen und halben Noten), niemals aber nach einer Viertelnote aussprechen. Hiernach wäre es z. B. nicht richtig so zu singen:



In dem ersteren Beispiele (a) ist die Aussprache der zweiten Sylbe („da“) schlecht, weil die letzte Note der Sylbe „lau“ nur eine Viertelnote ist, welche nun nicht zur vollen Geltung kommen kann: denn die Stimme muss, um den Consonanten *d* verständlich aussprechen zu können, die betreffende Note etwas früher loslassen. Aus demselben Grunde ist in dem anderen Beispiele (b) die Aussprache der dritten Sylbe („te“) zu tadeln. Wenn also ähnliche Stellen in älterer Musik vorkommen, müssen wir die Worte folgender- maffen unterlegen:

\*) Der Anfang der Tenorstimme eines *Kyrie* von GREGOR MEYER, welches GLAREAN (*Dodecachordon* S. 402 u. f.) hat abdrucken lassen. Partitur in des Verf. oben angeführten „Mensuralnoten“ S. 44 u. f.

a)   
lau - - - - - da - te

b)   
lau - da - - - te Do - mi - num

Aus dieser Regel geht ferner hervor, dass die Componisten der classischen Zeit bei schnelleren Notengattungen niemals zwei und zwei Noten zu einer Sylbe vereinigten, wie dies in der späteren Zeit (bei BACH und HÄNDEL) nicht selten vorkommt. Hier ein Beispiel aus HÄNDEL's SAMSON, welches ganz gegen die Regeln der alten *A-capella*-Componisten verstößt:



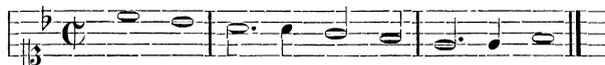
etc.  
Then shall they know that he whose name Je - ho - - va  
Dann sollt ihr sehn, dass er, dess Nam' Je - ho - - va

Nach derselben Regel muss man auch die häufig bei Schlussfällen vorkommende Wendung behandeln und nicht wie im folgenden Beispiele a, sondern wie bei b die Worte unterlegen:

a)   
pa - - - - - cem

b)   
pa - - - - - cem

2. Dagegen trugen die alten Componisten niemals Bedenken, einem einzeln stehenden Viertel eine kurze Sylbe zu geben:



A - po - sto - li - cam ec - cle - si - am,

ebenso auch, wenn mehrere Viertel oder noch kleinere Noten auf einander folgen, unter jede einzelne Note eine Sylbe zu setzen, wie folgende Stelle aus dem zweiten Bußpsalme von ORLANDUS LASSUS zeigt:



no - li - te fi - e - ri sic - ut e - quis et mu - lus, sic - ut e - quis et mu - lus

oder folgende aus dem ersten Bußpsalm:



3. Schon im ersten Teile S. 182 wurde darauf aufmerksam gemacht, dass die Meister des sechzehnten Jahrhunderts große Rücksicht darauf nahmen, dass dem Sänger bequeme Zeit zum Atemschöpfen gelassen würde. Damit aber durch das Atemholen an gewissen Stellen, wo der Componist besonders eine Verbindung der Töne für nötig hielt, der Fluss der Melodie nicht zerrissen würde, setzte er nicht selten vor einer auf *thesis* stehenden halben Note, oder vor einer syncopierten ganzen Note, und ebenso auch vor einer auf der zweiten oder vierten Taktzeit stehenden Viertelnote, ein einzelnes Viertel von derselben Tonhöhe, in der Weise, wie die mit a, b und c bezeichneten Stellen sehen lassen:



Zwischen zwei solchen auf derselben Tonstufe stehenden Noten muss der Sänger durchaus Atem holen. Die erste Note, das Viertel ist nur hinzugefügt, damit der Fluss von dem vorhergehenden Ton zu dem folgenden (also in der ersten Stelle von *f* nach *e* abwärts) nicht zerrissen wird, und dann erst, wenn der Sänger den zweiten Ton gleichsam übergleitend hat hören lassen, darf er zum Atemschöpfen loslassen. Auf ein solches Viertel ist es verboten, eine besondere Sylbe zu setzen, und ebenso, unmittelbar nach einem solchen auszusprechen. Gegen diese wichtige Regel finden wir häufig in neueren Ausgaben gefehlt. PROSKE legt z. B. in seinem *Selectus novus missarum*, Regensburg 1855, S. 50 in einer vierstimmigen Messe von FELICE ANERIO das Wort *Prophetas* folgendermaßen unter die Noten:



und ferner in der *Musica divina* II S. 28 in der PALESTRINA'schen Motette *Dies sanctificatus illuxit nobis* das Wort *illuxit* so:



etc.

In dieser zweiten Stelle sind die Worte ganz besonders schlecht behandelt; bei dem NB. auf der vorletzten Note wird gegen Regel I gefehlt. Die ganze Stelle und noch einige folgende Noten müssen auf der ersten Sylbe des Wortes *nobis* gesungen werden. (Hierüber s. weiter unten No. 5).

In der ersten Stelle muss das Wort *Prophetas* so gesungen werden:



In einem solchen Falle zogen die alten Meister eine geringe Verletzung der Quantität der Sylben einer für den Sänger unbequemen Wortunterlage vor. Hierüber werden unter Regel 7 noch einige Bemerkungen gemacht werden.

4. Die Wendung der Wechselnote (*cambiata*)



darf nur in Melismen vorkommen; dieselbe darf also niemals durch Sylben zerstückelt werden.

5. In fugierten Sätzen finden wir, dass die Alten, in Rücksicht auf die später eintretenden nachahmenden Stimmen, die letzte (oder bei weiblichem Ausgang der Worte die vorletzte) Sylbe des unter das Thema gelegten Textes zu einem kürzeren oder längeren Melisma benutzten. Wollte man z. B. nach dieser Regel die S. 354 mitgeteilte vierstimmige Fuge in der phrygischen Tonart mit Textworten versehen (wir wollen hierzu die Worte *Kyrie eleison* wählen), so müsste dies so geschehen:



und so die ganze Fuge hindurch in allen Stimmen bei jedem neuen Einsatze des Themas.

Auf gleiche Weise ist der Anfang der oben angeführten Motette von PALESTRINA, *Dies sanctificatus illuxit nobis* zu behandeln. Hier wird die vorletzte Sylbe „no“ weit ausgesponnen:

Soprano.

Di - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - -

bis.

Vergl. in Bezug hierauf die von mir in den „Denkmälern der Tonkunst“ veranstaltete Ausgabe der vierstimmigen Motetten von PALESTRINA mit anderen neueren Ausgaben.

Eine solche Textbehandlung hat zum Zweck, dass man, während die erste Stimme gleichsam solfeggiert, deutlich die Worte der neu hinzutretenden verstehen kann. Man muss daher ja nicht solche einer Sylbe zugeordneten Tonreihen durch eine unnütze Wortwiederholung zerreißen; man nimmt hierdurch der betreffenden Stimme einen schönen fließenden Gesang und verdunkelt außerdem die Deutlichkeit der Textworte in den anderen hinzutretenden Stimmen.

In Bezug auf diese wichtige Regel wollen wir einen Blick auf die Componisten einer späteren Zeit werfen. Unter diesen finden wir, dass sich HÄNDEL, was Stimmführung und Wortunterlage anbetrifft, sehr oft und viel mehr als sein großer Zeitgenosse SEB. BACH, den Meistern des *A-capella*-Gesanges nähert. Die schöne Fuge im *Messias*: „*And with his stripes we are healed*“ (Durch seine Wunden sind wir geheilet) verdankt ihre Klarheit, die auch einem in der Musik wenig bewanderten Laien auffallen muss, zum großen Teil der meisterhaften Wortunterlage. Die Worte sind dem Thema untergelegt und die betreffende Stimme solfeggiert alsdann ganz nach der obigen Regel auf der vorletzten Sylbe bis zur folgenden Pause, z. B.

a)

And with his stripes we are hea - - -

b)

- - led, and with his stripes we are hea - - - etc.

Auf dem anderen mit b) bezeichneten, häufig als Gegenthema durchgeführten

\*) Stelle zum Atemschnöpfen. Vergl. Regel 3, Seite 449.

Satze in Vierteln wird ebenfalls, obgleich nicht durchgängig, auf dem Worte *healed* solfeggiert.

Außer an Deutlichkeit der Textworte gewinnt eine Fuge aber auch ungemein dadurch an Klangfülle, wenn nach dem Aussprechen der Worte die Stimmen nun einen durch keine Sylbeneinschnitte behinderten Strom von Tönen entwickeln können.

Wir wollen uns aber einer noch neueren Zeit zuwenden. Vergleichen wir mit den HÄNDEL'schen Meisterwerken z. B. die Fugen aus MENDELSSOHN'schen Oratorien, so ist ein Rückschritt in der Kunst gar nicht zu verkennen, indem MENDELSSOHN durch unnütze Wiederholung und Häufungen der Textworte gar nicht mehr im Stande ist, nach der Weise der älteren Schule zweckmäßige Melismen in seinen Chorcompositionen anzubringen, wodurch die letzteren der nötigen Ruhe, Klarheit und Verständlichkeit entbehren. Wir wollen in Bezug hierauf z. B. den Chor No. 23 im Paulus (Partitur S. 212) „der Erdkreis ist nun des Herrn und seines Christ,“ einer näheren Betrachtung unterziehen. An diese Worte schließt sich eine lange weit ausgespannene Fuge an: „Denn alle Heiden werden kommen und anbeten vor dir.“ Wie wir sehen, findet schon im Thema selbst eine Wortwiederholung statt:

*Alto.*

Denn al - le

*Tenore.*

Denn al - le Hei - den, al - le Hei - den wer - den kom - men, al - le

Denn — al - le

*Sopr. I.*

Hei - den, al - le Hei - den wer - den kom - men, al - le Hei - den

Hei - den wer - den kom - men und an - be - ten vor

Hei - den, al - le Hei - den wer - den kom - men,

*Sopr. II.*

Denn al - le Hei - den wer - den kom - men, al - le Hei - den wer - den kom - men, dir, al - le Hei - den wer - den kom -

Treten nun aber die Stimmen zusammen, schliesslich fünf, so hört man die allerverschiedenartigsten Sylben zu gleicher Zeit, so dass keine der vorhandenen Stimmen deutlich zu verstehen ist. An demselben Fehler leidet die Fuge des Schlusschores „Lobe den Herrn meine Seele und was in mir ist seinen heiligen Namen.“ Es ist dies bei MENDELSSOHN ein Fehler, der hauptsächlich in lebhaften und bewegteren Sätzen zu unangenehmer Geltung kommt, während seine langsamen, getragenen Chöre zum Teil von grosser Schönheit und tiefer Empfindung sind, wie z. B. der Chor: „Siehe wir preisen selig“ aus demselben Oratorium.

6. Das Thema einer Fuge, oder ein Satz, der in den verschiedenen Stimmen imitiert wird, muss jedesmal dieselben Worte und dieselbe Wortunterlage haben, vor allen Dingen aber auf den ersten Noten, weil sich diese am meisten dem Gehöre einprägen. Dies ist eine Hauptregel, die auch in modernen Compositionen auf das strengste befolgt werden sollte.

7. Aus den mitgetheilten Regeln geht hervor, dass die alten Componisten mit Sorgfalt auf Verständlichkeit der Textworte sahen. Denn wenn sie auch, was ihnen oft zum Vorwurf gemacht worden ist, hin und wieder nicht genug Rücksicht auf die Quantität der Sylben genommen haben, so haben sie doch niemals gegen den Sinn der Worte verstossen. Ausnahmsweise gegen die Quantität legten sie die Sylben in einem solchen Falle unter, wie wir ihn z. B. unter Regel 3 kennen gelernt haben. Ferner nahmen sie es weniger genau bei syncopierten Noten, welche mit der unbetonten Zeit beginnend ebenso gut eine lange, wie eine kurze Sylbe zulassen, oder besser eine betonte und eine unbetonte Sylbe; denn in den lateinischen Gesängen des Mittelalters tritt oft der Accent an die Stelle der Quantität. Ferner kann, ohne dass dadurch der Sinn gestört wird, eine kurze Schlussylbe durch ein Melisma gedehnt werden. Folgende Behandlung des Wortes *Dominus* wird weder Ohr noch Verstand unangenehm berühren.



Aus dergleichen motivierten Unregelmäßigkeiten — oder aus irgend einem anderen Grunde — haben nun manche Herausgeber älterer Musik den Schluss gezogen, dass die Wortunterlage in den alten Gesängen ganz gleichgültig sei und dass man darin ganz nach Belieben verfahren könne.

Durch solche Willkür entstehen bisweilen Fehler gegen den Sinn der Worte und gegen die Quantität der Sylben, wie sie sich die alten Componisten niemals erlaubt haben. Wenn z. B. in einer neueren Ausgabe der Motette von CLEMENS NON PAPA *Venit vox de coelo* das Wort *calcitrare* eine kurze

vorletzte Sylbe *calcitrare* erhalten hat, oder wenn statt der folgenden richtigen und natürlichen Wortunterlegung:



folgende zwei angewendet werden, wo einmal aus „was verfolgst du mich“ wird: „was wirst du mich verfolgen“ und ein ander mal das *quid me* auf ungehörige Weise an das Ende gekommen ist:



so ist dies durchaus unstatthaft.

8. Da in allen größeren Gesangwerken, Oratorien, Cantaten u. dgl., Fugen ein schöner Schmuck sind, so wollen wir noch einige Bemerkungen über die dabei zu treffende Wahl der Textworte und die Behandlung derselben folgen lassen. Vor allen Dingen gehört zu einer Gesangfuge ein den Worten nach kurzer, seinem Inhalt nach aber bedeutungsvoller Satz, welcher eine mehrfache Wiederholung verdient. Sehr passend für eine Fuge sind daher Texte wie: „*Kyrie eleison*“, „*Christe eleison*“, „*Halleluja*“, „dass dein Name kund werde unter allen Heiden“, „durch seine Wunden sind wir geheilet“ und unzählige andere. Oft machen dergleichen Sätze ein Musikstück, einen Chor für sich allein aus, oft sind sie mit anderen Worten verbunden, so dass man in der Mitte, oder am Ende, bisweilen auch am Anfang eines größeren Musikstückes eine Fuge anbringen kann. Jedenfalls ist es aber besser, einen für die Fuge passenden Satz unfugiert zu lassen, als mit Gewalt zu langgedehnte oder zu unbedeutende Worte in eine Fuge hineinzuzwängen. Wenn wir in Bezug hierauf den oben angeführten Chor aus MENDELSSOHN'S Paulus „denn alle Heiden, alle Heiden werden kommen und anbeten vor dir“ betrachten, so wird man sich schwerlich mit der dort getroffenen Anordnung einverstanden erklären können. MENDELSSOHN legt seinem Thema, welches sehr häufig durchgeführt wird, nur die ersten und zwar unbedeutenderen Worte unter: „denn alle Heiden werden kommen“. Die folgenden „und anbeten vor dir,“ in welchen die ganze Tiefe der Stelle beruht, verschwinden gänzlich, weil sie nur gelegentlich als Contrapunkt ohne bestimmte wiederkehrende Melodie, als Füllstimme, bald von dieser, bald von jener Stimme übernommen werden, und zwar so selten, dass z. B. der erste Sopran, die Oberstimme, nur ein einziges Mal gegen den Schluss hin diese Worte auszusprechen hat.

Die andere oben angeführte Fuge des Schlusschores „Lobe den Herrn meine Seele und was in mir ist, seinen heiligen Namen,“ lässt zwar im Ganzen die Worte etwas deutlicher vernehmen, der Satz ist aber für ein Fugenthema viel zu lang. Will man dergleichen Texte als Fuge behandeln, so kann dies nur in Form der Doppelfuge geschehen. In dem erst genannten Stücke „denn alle Heiden werden kommen“, müsste zunächst ein erstes Thema diese ersten Worte ein- oder zweimal durchführen, und dann müssten die folgenden Worte „und anbeten vor dir“ als ein besonderes zweites Thema eingeführt werden. Und hierauf könnten beide Themen (im Contrapunkt der Octave oder der Duodecime erfunden) den Satz vereint zu Ende führen.

In dem anderen Beispiel könnten ebenfalls die Worte getrennt werden und ein erstes Thema die Worte „Lobe den Herrn meine Seele“ und ein zweites „und was in mir ist, seinen heiligen Namen“ übernehmen. Behufs der Behandlung solcher einen *Parallelismus membrorum* enthaltender Bibelpstellen ist besonderer Fleiß auf die Doppelfuge zu verwenden.

Eine noch schlechtere Art einer einfachen Fuge Worte unterzulegen ist die, wenn man zum Text nicht einen einzelnen kurzen Satz wählt, welcher in den verschiedenen Durchführungen immer auf dieselbe Weise untergelegt werden kann, sondern statt dessen einen aus mehreren Sätzen zusammengesetzten, vielleicht die Strophe eines Gedichtes u. dgl., und nun auf dem Thema bald diese, bald jene Worte singen lässt. Ein Beispiel dieser Art ist ein Chor in SCHILLER'S Macht des Gesanges, componiert von ANDREAS ROMBERG. Der für die Fuge bestimmte Text besteht aus folgenden vier Versen:

Wie wenn auf einmal in die Kreise  
Der Freude mit Gigantenschritt  
Geheimnisvoll nach Geisterweise  
Ein ungeheures Schicksal tritt.

In der ersten Durchführung haben die Stimmen die erste Reihe („Wie wenn auf einmal u. s. w.“) auf dem Thema zu singen; bei den späteren Einsätzen sind ihm aber gewöhnlich die Worte „ein ungeheures Schicksal tritt“ — zweimal, im Tenor und im Alt, auch „Geheimnisvoll nach Geisterweise“ — untergelegt; — beim letzten Auftreten des Themas im Sopran singt die Stimme sogar (weil der Satz ohne vorhergehende Pausen einsetzt) den schon einige Noten früher angefangenen Text weiter, ohne von dem Anfange des Themas in der musikalischen Composition Notiz zu nehmen.

---

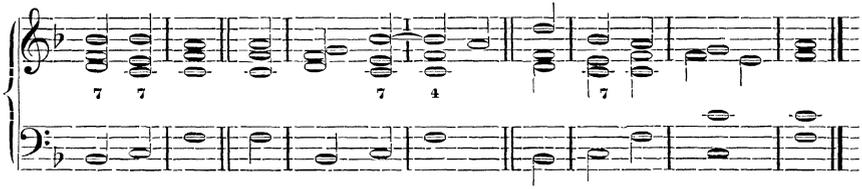
## Über die Beantwortung des Themas in der modernen Fuge.

Wenn wir die harmonischen Verhältnisse unserer heutigen Musik mit jenen des älteren *A-capella*-Gesanges, wie er im sechzehnten Jahrhundert gepflegt wurde, vergleichen, so besteht der Unterschied hauptsächlich in folgenden Punkten:

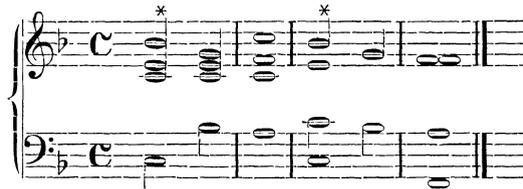
1. Die neuere Musik bindet sich nicht fest an die dem Anfange eines Musikstückes zu Grunde gelegte diatonische Tonreihe, sondern kann im Verlaufe desselben mit Hilfe der Versetzungszeichen in fremde Scalen überschreiten. Sie macht aber hierbei natürlich einen Unterschied zwischen verwandten und entfernteren Tonleitern, je nachdem die neuen Tonreihen mehr oder weniger aus denselben Tonstufen bestehen als diejenigen, von welchen man ausgegangen ist. Haben wir z. B. ein Stück in *C-dur*, so sind *G-* und *F-dur* die nächstverwandten Tonarten, in beiden ist nur eine Tonstufe von denen der *C*-Tonleiter verschieden: in *G* haben wir *fis* statt *f*, in *F* dagegen *b* statt *h*. Die Verwandtschaft von *F-dur* und *G-dur* ist demnach schon um einen Grad entfernter. Wenn wir in der modernen Musik in einem Stücke in *C-dur* einen Schluss in *G* machen, so befinden wir uns schon hierdurch in einer anderen diatonischen Tonreihe und können von hier aus wieder nach der nächstverwandten, nach *D* gehen und so auf mannigfaltige Weise (und auch durch andere Übergänge) hin und her modulieren. Diese Freiheit besitzt aber das rein diatonische Geschlecht nicht. Wir sind hier allerdings auch berechtigt, mit Hilfe der  $\sharp$  und  $\flat$  auf den verschiedenen Stufen einen Schluss zu machen (wie es oben gezeigt wurde), wir verlassen aber hierdurch niemals die ursprüngliche Tonleiter. Diese größere Freiheit übt auch auf die Beantwortung der Fugenthemata einigen Einfluss aus.

2. Es gestattet die moderne Melodiebildung eine viel freiere Anwendung der Intervalle. Man findet hier neben diatonischen sogar chromatische Tonfolgen, wie z. B. den kleinen halben Ton, die verminderte Septime u. a. im Gebrauch und auch in Fugenthemen solche Intervalle bisweilen angewandt. (Vergl. S. 101 u. 102.)

3. Die neuere Musik lässt ferner noch abweichend von der der früheren Jahrhunderte gewisse dissonierende Tonverbindungen, die Septimenharmonieen mit ihren Umkehrungen zu, welche eine den consonierenden Intervallen in vieler Beziehung ähnliche Behandlung gestatten. Es verlangt diese Septime, wenn sie mit der großen Terz (und Quinte) auftritt, nicht immer eine Vorbereitung; ferner kann sie sowohl auf dem schlechten als auf dem guten Taktteil stehen und ist selbst im Stande, wenn sie auf der *thesis* steht, eine auf der folgenden *arsis* stehende wirkliche Dissonanz, einen Vorhalt, vorzubereiten.



Sie verlangt allerdings eine Auflösung durch Abwärtsteigen von einer Stufe in ein consonierendes Verhältnis; diese Auflösung kann aber durch Verzögerung und Unterbrechung sehr hingehalten werden, und kann sogar ganz umgangen werden, wenn inzwischen eine der anderen Stimmen, sei es in derselben oder in einer anderen Octave die Dissonanz ergriffen hat, z. B.



Durch die oben erwähnte gröfsere Freiheit in der Modulation haben aber die verschiedenen Octavengattungen die Eigenschaft verloren, Tonarten zu sein, so dass die moderne Musik nur nach den beiden Arten der Dreiklangsharmonie, der harten und der weichen, eine Dur- und eine Molltonart annimmt. In diesen beiden sogenannten Klanggeschlechtern ist nun die Beantwortung des Fugenthemas verschieden, weshalb wir sie hier getrennt betrachten wollen. Wir wenden uns daher zunächst zu den Fugen in Dur.

### Fuge in Dur.

1. Da die Durtonleiter, wenn man sie von Quinte zu Quinte singt, zum grofsen Teil, was die Lage der halben Töne betrifft, mit ihrer authentischen Lage von Grundton zu Octave übereinstimmt:

$$c - d - e - f - g - a - h - c$$

$$g - a - h - c - d - e - f - g$$

(wie wir dies schon aus den Hexachorden oben kennen gelernt haben), so ist in dieser Tonart die Beantwortung leichter und stimmt in den meisten Fällen mit jener älteren des *A-capella*-Gesanges überein, nämlich immer dann, wenn das Thema den Umfang eines Hexachordes nicht übersteigt. Als Beispiel folgen hier einige Themata aus SEB. BACH's wohltemperiertem Clavier. Zunächst die Fuge in *C-dur* Teil II:







wodurch man alsdann gezwungen ist, bei dem folgenden Intervall wieder einzulenken und aus der Secunde einen Einklang zu machen.

Das wohltemperierte Clavier enthält noch mehrere solcher Fugen, deren Themen sich in den Hexachordgrenzen bewegen und streng nach jenen alten Regeln beantwortet sind; dies sind nämlich im ersten Teil noch die Fugen in *C-dur*, *D-dur*, *As-dur* und *A-dur* und im zweiten Teile die in *E-dur*, *As-dur* und *A-dur*. Auch andere Componisten haben, wenn ihre Themen diesen Umfang einhielten, diese Beantwortung beibehalten, wie z. B. GRAUN im Tod Jesu „Christus hat uns ein Vorbild gelassen“, andere dagegen weichen davon auf eine nicht zu billigende Weise ab, wie z. B. BEETHOVEN in seinem „Christus am Ölberg,“ wo wir die Worte „Preiset ihn, ihr Engelchöre, laut im heil’gen Jubelton“ folgendermaßen als Fuge gesetzt finden:



während doch ganz einfach die Beantwortung diese sein müsste:



2. Wegen der größeren Modulationsfreiheit der neueren Musik finden wir nun auch Sätze, welche das Hexachord übersteigen, nicht selten gebraucht. Bei der Beantwortung dieser werden Versetzungszeichen angewandt und zwar nach folgender Regel: Man beantwortet den Anfang des Themas bis zu dem Tone, mit welchem das Hexachord überschritten wird, genau nach den obigen Regeln; alsdann fährt man mit Hülfe der Versetzungszeichen weiter fort, die Nachahmung genau zu machen. Als ein Beispiel nehmen wir die *F-dur*-Fuge aus dem zweiten Teile des wohltemperierten Clavieres von SEB. BACH.





Fuge in *B-dur* (im ersten Teil).



Die Beantwortung ist:



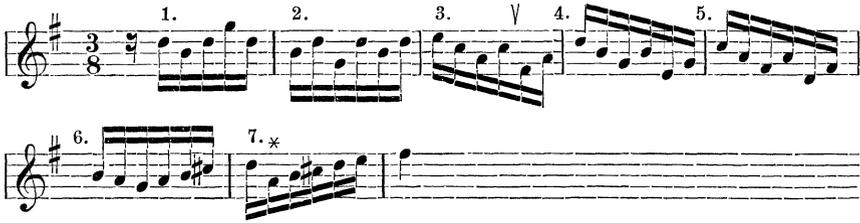
Hierher gehört auch die *G-dur*-Fuge des ersten Theiles, wo man sich, wie in der *C-dur*- und *F-dur*-Fuge, die Sechzehntelnoten als Ausschmückung dieses Ganges zu denken hat:



3. Die unter No. 2 besprochenen und angeführten Themen, mochten sie mit der Dominante oder mit der Tonica beginnen, waren sämmtlich so eingerichtet, dass sie zwar die Grenzen des Hexachordes überschritten, aber selbst nicht leiterfremde Töne enthielten, (eine natürliche Ausnahme bildeten jene kleinen Verzierungsnöten). Der Übergang in die neue Tonart der Dominante geschah also in der zweiten Stimme, in der Antwort.

Nun giebt es aber auch Themen, welche schon selbst mit Hülfe von Erhöhungszeichen in die Tonleiter ihrer Dominante hinüber modulieren. Hiermit sind aber immer einige Unregelmäßigkeiten, oder besser gesagt, Ungenauigkeiten in der Antwort verbunden. Während man bei den unter No. 2 besprochenen Themen auf eine sehr leichte und unmerkliche Weise in die Dominante überging und auch ohne Mühe den Satz dann zweistimmig so weiter fortführen konnte, dass die dritte Stimme bequem und ohne harmonische Härten einsetzen konnte, so zeigen sich hier einige Schwierigkeiten. Wollte man nämlich in einem solchen schon selbst weiter modulierenden Thema ganz genau nachahmen, so würde man in die Dominantentonart der Dominante geraten, welche zu wenig Verwandtschaft mit dem ursprünglichen Grundton besitzt. Man muss daher im Verlaufe der Antwort darauf bedacht sein, wieder zur Tonica zurückzukehren und womöglich, wenn das Thema, wie

z. B. das folgende von SEB. BACH (wohltemp. Clav. Teil II, Fuge in *G-dur*) mit der Terz der Dominante geschlossen hat, die Antwort mit der Terz der Tonica endigen.



Die Beantwortung ist hier folgende: BACH hebt zunächst nach der allgemeinen Regel, dass sich Dominante und Tonica entsprechen sollen, seine Antwort bis zum Zeichen  $\vee$  nach No. 1 an. Hier überschreitet das Thema das Hexachord, so dass die weitere Genauigkeit mit Hülfe des  $\sharp$  hergestellt werden muss. Im sechsten Takt geht aber das Thema selbst nach *D-dur* über; würde man nun hier genau folgen, so käme man nach *A-dur*. Aus diesem Grunde weicht BACH noch einmal von der Genauigkeit ab, und lässt das *g* im sechsten Takt unerhöht und verwandelt dann den Quartensprung abwärts *d-a* im siebenten Takt in einen Quintensprung *a-d*, und erreicht auf diese Weise nicht *cis*, die Terz von *A-dur*, sondern *h*, die Terz von *G-dur*.



Themen wie diese sind im Ganzen selten und es bleibt hier sehr viel dem richtigen Gefühl des Componisten überlassen, die Modulation in der Antwort auf eine geschickte Weise und zur rechten Zeit zur Tonica zurückzuführen.

4. Der Modulationsgang in neueren Musikstücken strebt zur Tonleiter der höheren Quinte. Jede Sonate geht schon bald in ihrem ersten Teil zur Dominante über, lässt das zweite Thema in dieser Tonart erklingen und schließt in derselben zunächst ab. Ja selbst in kurzen Liedsätzen finden wir dieses Bestreben. Dasselbe äussert sich natürlicher Weise auch in der Fuge. Aus diesem Grunde wird man bisweilen in den Beantwortungen noch Unregelmäßigkeiten begegnen, von denen, wenn man die Modulation nach der Unterdominante anwenden wollte, nicht die Rede wäre. Das Thema der *H-dur*-Fuge im ersten Teil des wohltemperierten Clavieres gehört hierher:



Es beginnt mit der Tonica und gehört anfangs dem Hexachorde der Dominante *fis—gis—ais—h—cis—dis* an, bei \* wird dasselbe überschritten. Nach No. 2 wäre es ganz leicht mit Hülfe des Erniedrigungszeichens  $\flat$  eine genaue Antwort herzustellen:



Aus dem oben angeführten Grunde aber, nämlich um nach der Oberdominante zu modulieren, verlässt BACH die Genauigkeit und nimmt an einer ihm zweckmäßig scheinenden Stelle (bei dem \*) statt einer Secunde eine Terz, wodurch der Schluss um einen ganzen Ton höher in die Tonart der Oberdominante gerückt wird:



In solchen Fällen hört aber die bestimmte Regel auf, und der Geschmack des Componisten und der Vorteil, den diese oder jene Art zu modulieren bei der Arbeit bietet, sind allein maßgebend. Denn BACH hat selbst Fugen componiert, wo er nach der Unterdominante gegangen ist; z. B. die Fuge in *Cis-dur* des zweiten Teiles.



Auch anderen unregelmäßigen Antworten begegnen wir, wo nur das Bestreben, nicht zu weit vom Hauptton sich zu entfernen, das einzige Princip sein konnte, wie z. B. in der *Es-dur*-Fuge des ersten Teiles.





5. Als S. 303 u. ff. die ursprünglichen Regeln über die Antwort auseinandergesetzt wurden, gingen wir von der Annahme aus, dass das Thema stets mit der Tonica oder mit der Dominante beginnen müsste. Bei den Componisten des sechszehnten Jahrhunderts war dies auch der Fall, und wir sind auch bei der modernen Fuge bis jetzt dabei geblieben, weil die Ausnahmen hiervon selten sind. Von den 48 Fugen des wohltemperierten Clavieres sind nur zwei, die in *Fis-dur* und die in *B-dur* des zweiten Theiles, welche hiervon abweichen. Die moderne Musik gestattet also auch hier mehr Freiheit, so dass wir das Thema mit der Secunde, der Terz, der Septime oder irgend einem anderen Intervall der Tonleiter anfangen können; indessen müssen die Intervalle so gewählt werden, dass man die Tonart dennoch erkennen kann; es muss also schon beim zweiten oder dritten Ton die Tonica oder Dominante zu hören sein, und zwar in einem solchen Verhältnis zu den übrigen Tönen, dass der Hörer nicht lange in Zweifel gelassen wird. Das weiter unten folgende Beispiel beginnt mit der Terz: *e''-g''-c'* — dieser Anfang zeigt deutlich genug *C-dur* an. Auch bei der Beantwortung von solchen Themenanfängen müssen wir uns nach den Hexachorden richten,

$$c - d - e - f - g - a$$

$$g - a - h - c - d - e,$$

und hiernach den ersten Ton in der Antwort bestimmen; dann müssen wir aber, wenn der zweite (wohl spätestens der dritte Ton) die Tonica oder die Dominante bringt, diese mit dem umgekehrten Verhältnis beantworten. Es folgt das Beispiel:



BACH beginnt die *B-dur*-Fuge (T. II) mit der Secunde. Das Thema bewegt sich mit Ausnahme des mit \* bezeichneten Tones (welcher nur von kurzer Dauer ist und auf dem schlechten Takteil steht) im Hexachorde der Tonica *b - c - d-es - f - g*.



Die Antwort beginnt also mit der Secunde der Dominante und bewegt sich in dem entsprechenden Hexachorde, und es ist nur der mit \* bezeichnete Ton, in welchem sie das Thema ungenau nachahmt. (Wir haben gerade diesen Fall schon mehrmals kennen gelernt, z. B. in der *C-dur*-Fuge T. II, u. a.)



Wenn aber das Thema das Hexachord überschreitet oder sogar in fremde Tonarten übergeht, so kann man sich auch hier Freiheiten erlauben, wie wir sie oben (unter Nr. 4 S. 463) kennen gelernt haben. Das Thema der erwähnten *Fis-dur*-Fuge im zweiten Teile



gehört anfangs dem Hexachord der Dominante an und beginnt mit der Terz der Dominante (oder dem aufwärtssteigenden Leitton der Tonica), welche aber schon im dritten Takt durch ein  $\sharp$  erniedrigt wird, so dass sich das Thema zunächst der Tonart der Unterdominante zuwendet. Eine regelrechte Antwort müsste mit der Terz der Tonica und einem Sprunge von hier aus in die Dominante, also mit *ais* (triller) — *cis* beginnen, und alsdann müssten wir, um nicht in die Unterdominante der Unterdominante zu geraten, das *cis* mit *gis*, nicht mit *fis*, beantworten:



BACH verlässt hier aber ganz die Regel und denkt sich gleichsam schon vorher in die Tonart der Oberdominante hinein. Er beginnt seine Antwort mit *his*, dem aufwärtssteigenden Leitton von *cis*, obgleich, wie man an dem folgenden Anfang sehen kann, *ais* sogar recht gut harmonisch statthaft sein würde.



### Fuge in Moll.

Nach der längeren Auseinandersetzung über die Beantwortung des Fugenthemas in der Dur-Tonart werden einige wenige Bemerkungen über die Mollfuge genügen. Im Ganzen haben wir hier dieselben Regeln wie in jener zu beobachten, nur mit dem Unterschiede, dass man weit eher genötigt ist, die Antwort mit Hülfe der Versetzungszeichen in die Tonart der Dominante zu transponieren. Dies hat seinen Grund darin, dass die Molltonleiter, wenn man sie mit der Tonica und Dominante beginnend übereinander stellt,

$$a - h-c - d - e-f - g - a$$

$$e-f - g - a - h-c - d - e,$$

die Verschiedenheit in der Lage der halben Töne gleich in den ersten drei Intervallen sehr bemerkbar hervortritt.

Nun giebt es aber auch hier viele Themen, die sich in den engsten Grenzen des Hexachordes halten und auch bei einer modernen Behandlung eine ganz strenge Antwort verlangen, z. B.

\*) Einsatz der dritten Stimme.



Da aber eine genaue Antwort sehr leicht in die Tonart der Unterdominante führen würde und sich die moderne Modulation hiergegen sträubt und im Gegenteil (auch hier in Moll, so sehr auch dadurch die zu Anfang des Stückes angenommene diatonische Tonreihe verlassen wird) nach der Tonart der Oberdominante hinüberzugehen strebt, so wird man sehr oft in Rücksicht hierauf von den ursprünglichen Regeln abweichen müssen. Wir wollen als Beispiel folgenden Satz nehmen:



Dieses Thema beginnt mit der Dominante und gehört dem Hexachorde  $g-a-h-c-d-e$  an, so dass es in der rein diatonischen Schreibweise ganz genau ohne jede Abänderung so beantwortet werden müsste:



In der modernen Fuge wird man indessen die Antwort lieber so einrichten, dass sich auf dem ersten Ton Dominante und Tonica entsprechen, dann aber im weiteren Verlaufe der Satz mit Hilfe des Kreuzes in die Molltonart der Dominante übertragen wird, nämlich so:

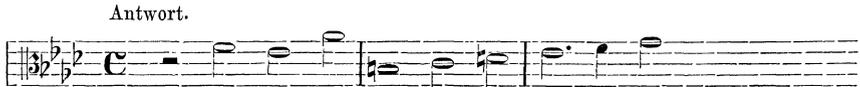


Ein solches Modulieren ist aber natürlich ganz unumgänglich nötig, wenn das Thema die Grenzen des Hexachordes übersteigt, wie in der *C-moll*-Fuge im ersten Teile des wohltemperierten Clavieres:





oder wie hier:



und wenn das Thema mit der Tonica beginnend und stufenweise die Tonleiter aufwärts steigt. (Wohltemperiertes Clavier, Teil I, Fuge in D-moll):



Namentlich in letzterem Falle ist die Beantwortung des Themas mit Hilfe von Kreuzen durch die oben angegebene Eigenschaft der Molltonleiter geboten: denn wir haben gesehen, dass dieselbe gerade in ihren ersten Intervallen (hier also das  $d-e-f-g$ ) sehr abweichend von ihrer Dominante ( $a-b-c-d$ ) gestaltet ist. Man kann daher sehr wohl sagen, dass die modernen Componisten in den meisten Fällen an Stelle der Molltonleiter, (hier also an Stelle der *D*-moll-Leiter,) die dorische Octavengattung setzen,

$$\underbrace{c-D-e \quad f-g-a-h-c-d}_{*} \\ \text{Hexachord}$$

deren Beantwortung dann diese ist:

$$\underbrace{g-a-h \quad c-d-e \quad f-g-a}_{*} \\ \text{Hexachord}$$

und erst im Laufe des Stückes und namentlich gegen den Schluss hin der aeolischen Tonart (Moll) gemäß modulieren.

## Namen- und Sachregister.

- Abwärtssteigender Leiteton. 100 u. f.  
 Ach bleib mit deiner Gnade, fünfstimmig. 418.  
 Ach Gott und Herr, vierstimmiger Choral-satz. 274.  
 Achtfuß-Ton. 32.  
 achttimmiger Satz. 433.  
 ADAM DE FULDA. 138.  
*a'* der Stimmgabel. 31.  
 ADLUNG, M. JACOB. 59, 126.  
 Ἄειδε μοῦσά μοι φιλῆ (Hymnus). 103.  
 aeolisch bei den Griechen. 86, 88.  
 aeolische Octave und Tonart im 16. Jahr-hundert. 79, 80, 97.  
*Agnus dei*, fünfstimmig mit Canon von LUDOVICO VITTORIA. 414.  
 AGRICOLA, MARTIN. 66, 68.  
 AICHINGER. 321.  
 akustische Verhältnisse. 11 u. f.  
 ALBRECHTSBERGER, JOH. GEORG. 345.  
 ALCUINUS, FLACCUS. 92.  
*alla-breve*-Takt. 7.  
 Allein Gott in der Höh sei Ehr. 115.  
 Alt durch Männer besetzt. 72.  
 alterierte Intervalle. 26.  
 Altstimme. 71 u. f.  
 ALYPIUS. 41, 44, 83.  
*ambitus*, Umfang der Melodie. 115, 323.  
 AMBROS, A. W. 50, 51, 52, 53, 139, 140.  
 AMBROSIUS, Bischof. 92, 98.  
 ἀνεμῆνη ἰαστί. 87.  
 ἀνεμῆνη λυδιστί. 87.  
 ANERIO, FELICE. 449.  
 ANGELONI, LUIGI. 34.  
*Anonymus de musica*. (griech.) 2.  
*Anonymus II* bei COUSSEMAKER. 132.  
 Antiphonen. 98.  
 ANTONY, JOS. 46.  
 ἄποτομή. 16, 41.  
*Apotome*-Erhöhung. 41, 42.  
 ARISTIDES QUINTILIANUS. 83.  
 ARISTOPHANES. 87.  
 ARISTOTELES. 82, 91.  
 ARISTOXENUS. 83, 84.  
 ἄρμονια. 88.  
*arsis* und *thesis*. 1. u. ff.  
 ARTUSI, JOH. MARIA. 83.  
 Atemholen. 182, 449.  
 ATHENAEUS. 87.  
 Auflösung der Dissonanzen. 172, 179 u. f.  
 Auflösung (unterbrochene) der Disso-nanzen. 179 u. f.  
 Auftakt. 9.  
 aufwärtssteigender Leiteton. 121 u. f.  
 Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Dur). 89.  
 Aus tiefer Not (phrygisch). 269, 276.  
 authentische Melodie. 80.  
 authentische Töne. 97.  
 BACCHIUS SENIOR. 83, 86.  
 BACH, CARL PH. EM. 140. XIV.  
 BACH, JOH. SEB. 58, 101, 140, 226, 314, 322, 417, 451, 457 u. f. XI, XIV, XV.  
*battuta*. 136.  
 Beantwortung des Fugenthemas. 302 u. ff.  
 Beantwortung des Themas in der modernen Fuge. 456, in Dur 457, in Moll 466.  
 BECKER, C. F. 38.  
 BEETHOVEN, LUDWIG VAN. 459.  
 BELLERMANN, FRIEDR. 2, 44, 89, 103.

- Benennung der Töne. 27—39.  
 Benennung der Töne bei den alten Griechen. 27 u. f.  
 Benennung der Töne im Mittelalter. 29 u. f.  
 BENTLEY. 2.  
 BERARDI. XII, XIV.  
 BERNO VON DER REICHENAU. 110, 112.  
 Betonung. 1 u. ff.  
 Bewegung der Stimmen. 134.  
 Bindung (*syncope*). 171 u. ff.  
*bistropa*, (Neumenzeichen). 46.  
*bivirga*, (Neumenzeichen). 46.  
 BODZ-REYMOND T. H. 70.  
 boeotische Tonart. 87. 88.  
 BOETIUS. 44, 45, 93.  
 BONA, JOANNES. 82.  
 BONONCINI, GIOV. MARIA. XII, XIV.  
*b-quadratum*. 31, 113, 114.  
*brevis* (Note). 7, 55, 57.  
*brevis recta* und *altera*. 56, 57.  
*b-rotundum*. 31, 113, 114.  
 BRUMEL, ANTON. 65.  
 Buchstaben als Benennung der Töne. 29.  
 Buchstaben als Tonschrift. 45, 52, 53, 58.  
 BURETTE, PIERRE JEAN. 44.
- Cadenzen. 100.  
 CALVISIUS, SETHUS. 98.  
*cambiata*. 159, 450.  
*canon*. 302, 411, 417. XIII.  
*cantus firmus*. 126, 143 u. f. XIII.  
 Charakter der Tonarten i. Mittelalter. 82.  
 CHERUBINI. 161, 162, XV.  
*chiavette*. 72 u. f., 402, 427.  
*chiavi trasportate*. 72 u. f., 402, 427.  
 Choralsatz, vierstimmiger. 268 u. ff.  
 Christe, du Lamm Gottes, dreistimmig mit Nachahmungen. 297.  
 Christus am Ölberg, Oratorium von L. v. BEETHOVEN. 459.  
 Christus hat uns ein Vorbild gelassen, Doppelfuge von GRAUN. 375, 458.  
*χρόαι*. 132.  
 chromatischer Schritt in der Melodie. 103, 104.  
 CHRYSANDER, FR. 22.  
 CIPRIANO DI RORE. 63.  
 CLARI. XIII.
- clavis*. 36.  
*clavis signata*. 36.  
 CLEMENS NON PAPA. 453.  
*clivus* (Neumenzeichen). 48.  
 COCLICUS, ADRIAN PETIT. 445.  
*comes* (Gefährte). 303, 323.  
 Comma s. Komma.  
 COMMER, FRANZ. 75.  
*Congratulamini mihi*, Motette von PALESTRINA. 32.  
*conjunctio*. 22, 108, 110.  
 CONRAD VON NÜRNBERG. 67.  
 Consonanzen. 12, 127, 128.  
 Contrapunkt, einfacher. 123 u. f.  
 Contrapunkt, doppelter. 365.  
 Contrapunkt, doppelter in der Octave. 367. — in der Decime. 379. — in der Duodecime. 392.  
 Contratöne. 31, 97.  
 COTTONIUS, JOH. 47, 97, 111.  
*Cours de contre-point* von CHERUBINI. 161, XV.  
 COUSEMAKER, E. DE. 36, 45, 46, 48, 127, 132.  
*Crucifixus*, achtstim. von A. LOTTI. 433.  
*Cur adhibes tristi (vers. mem)*. 33.
- DAMON. 86.  
*Dasian*-Notation. 50.  
 Decime. 21, 136, 144, 379.  
 DEHN, S. W. 69, 126, 323, 408, 413, 446. XV.  
*De musica poëtica*, Mscr. aus dem 16. Jahrh. 64.  
 DENIS, PIERRE. XII.  
 Denkmäler der Tonkunst, Band I herausgegeben von H. BELLERMANN. 106, 451.  
 deutsche Tabulatur. 58.  
 diatonischer Halbton. 15, 103.  
 diatonische Tonleiter. 12 u. f.  
 διάζευξις. 27, 28.  
 DIDYMU. 132.  
*diesis*. 123.  
*Dies sanctificatus*, Motette von PALESTRINA. 10, 32, 449, 450, 451.  
 DIONYSIUS. 102, 103.  
*Discedite a me omnes*, zweistimm. Satz von ORLANDUS LASSUS. 408.  
 Dissonanzen. 12, 127, 128.

- Dissonanzen, auf *arsis* (vorbereitete).  
212 u. f., 257 u. f.
- Dissonanzen auf *thesis* (durchgehende).  
158 u. f.
- Dominante. 79, 303.
- Dominanten-Accord. 274.
- DOMMER, A. v. 323.
- doppelter Contrapunkt. 365—406, XIII.
- doppelter Contrapunkt in der Octave. 367.
- dopp. Contrapunkt in der Decime. 379.
- dopp. Contrap. in der Duodecime. 392.
- Doppelfuge. 369 u. f., 375, 455.
- dorische Octave bei den Griechen. 85, 86.
- dorische Octave und Tonart im 16. Jahrhundert. 79, 80, 81.
- dorisches Tetrachord. 27.
- dreigestrichene Octave. 31.
- Dreiklang. 13, 14.
- dreistimmiger Contrapunkt. 188.
- dreizeitiger Takt bei den ältesten Mensuralisten. 56, 57.
- d-superacutum*. 30, 36.
- DUCANGE. 46.
- Duodecime. 141.
- duplex longa* (Note). 55.
- Durdreiklang. 13, 14.
- Durchführung. 323.
- Durchgang, durchgehende Dissonanz. 150.  
u. ff., 158.
- Dur-Tonart. 77, 456, 457.
- Dur-Tonleiter in d. modernen Musik. 76.
- dux* (Führer). 303, 323.
- ECCARD, JOHANN. 419.
- Ego sum panis vivus*, Motette v. PALESTRINA.  
106, 321.
- eingestrichene Octave. 31.
- Einklang. 13, 20, 21, 145, 152.
- Einteilung der Intervalle in Consonanzen  
und Dissonanzen. 127 u. f.
- Ein veste Burg ist unser Gott (auth.  
Melodie). 89, 115, 269.
- Engführung. 324, 326.
- ENNIUS. 48.
- ἐπανειμένη λυδίστι. 87.
- Erhalt uns Herr bei deinem Wort. Drei-  
stimmig mit Nachahmungen. 289.
- Erhalt uns Herr bei deinem Wort. Vier-  
stimmiger Choralatz. 278.
- Erhöhung durch ein Kreuz. 32.
- Erhöhung des aufwärts steigenden Leite-  
tones. 77, 121.
- Erniedrigung durch ein *b*. 32, 113.
- EUKLID, griechischer Musiker. 11, 83.
- Explicatio compendiosa* (Manuscript aus  
aus dem 16. Jahrhundert). 64.
- expositio* der Fuge. 323.
- Falsettsingen. 72.
- Fantasia* auf die Manier eines Echo  
(Orgelstück von J. P. SWELINGK). 60.
- FASCH, CARL. 413.
- Fermaten. 270.
- FISCHER, EMIL. 312, 316.
- FLACCUS ALCUINUS. 92.
- FORKEL, NIC. 38, 44, 50, 65.
- FORTTAGE, CARL. 41.
- FRANCO VON CÖLN. 55, 70, 126, 131, 132.
- französischer Violschlüssel. 71.
- Fratres ego enim*, achtstimmige Motette  
von PALESTRINA. 433, 434.
- Freiheit, die ich meine, Lied. 8.
- FRIEDLEIN, GOTTFRIED, Ausgabe d. BOETIUS.  
44.
- Führer, (*dux*). 303, 323.
- fünfstimmiger Satz. 418.
- fünfzeitiger Takt. 2, 3.
- Fuge. 302 u. ff.
- Fugenthema und seine Beantwortung.  
302 u. ff.
- Fuge, zweistimmige. 322.
- Fuge, dreistimmige. 333.
- Fuge, vierstimmige. 352.
- Fuge mit zwei Themen. 369, 372, 387,  
390, 398, 402.
- Fuge mit drei Themen. 404 u. f.
- Fuge mit verkehrter Nachahmung. 409.
- Fuge, moderne in Dur. 457.
- Fuge, moderne in Moll. 466.
- fusa* (Note). 61.
- FUX, JOS. 2, 83, 116, 117, 126, 136,  
163, 179, 246, 267, 315, 318, 324, 332,  
401, 404, VII, XII, XIV, XVI.
- Gabelton s. Kammerton.
- GABRIELI, ANDREAS. 314.
- GABRIELI, JOH. 417.
- GAFURIUS, FRANCHINUS. 34, 46, 79.

- gamma graecum.* 29, 30, 35, 36.  
ganzer Schluss. 270.  
ganzer Ton, großer und kleiner. 15.  
Gattungen der Intervalle. 22 u. ff.  
GAUDENTIUS. 83, 85.  
Gefährte (*comes*) 303, 323.  
Gegenbewegung. 134.  
Gegenthema. 368 u. f.  
Gelobet seist du Jesu Christ, Melodie.  
115, 120, 277.  
Gelobet seist du Jesu Christ, dreistimmig  
mit Nachahmungen. 292.  
Gelobet seist du Jesu Christ, vierst.  
Choralsatz. 277.  
γένος (ῥυθμικόν) ἴσον, διπλάσιον, ἡμιόλιον.  
3.  
gerade Bewegung. 134.  
gerader Takt. 2.  
GERBERT, MARTIN. 34, 49, 93, 95, 108,  
109, 110, 111, 112, 116, 137.  
Gesangsschlüssel. 71 u. f.  
GLAREAN. 36, 79, 82, 97, 98, 111, 112,  
125, 132, 133, 138, 219, 413, 446, XI.  
gleichschwebende Temperatur. 17, 18.  
GOUDIMEL, CLAUDE. 103, 122, 203, 419.  
*Gradius ad parnassum* von Jos. Fux. VII,  
XII.  
GRAUN, CARL HEINRICH. 102, 375, 458.  
GREGOR DER GROSSE (Papst). 29, 45, 93,  
98.  
gregorianische Benennung der Ton-  
stufen. 29.  
gregorianischer Kirchengesang. 103, 107.  
gregorianische Notation. 45.  
GRELL, ED., 444, V.  
Grenze zwischen authentisch und pla-  
gialisch. 115.  
griechische Benennung der Tonstufen.  
27, 28.  
griechische Notation. 40 u. f.  
größere oder zusammengesetzte Takte.  
3 u. f.  
große Octave. 31.  
GUIDO VON AREZZO. 34, 35, 52, 53, 97,  
107, 110, 111, 137.  
GUILLEMUS DE PODIO. 46.  
Γ-ut. 35.  
Γ *vox gravissima*. 30, 35.  
HABERL, FR. X. 53, 98.  
HÄNDEL, G. FR. 10, 72, 101, 102, 162,  
226, 314, 322, 417, 448, 451, XI, XV.  
HAGEN, FR. H. V. D. 29.  
halber Schlusss. 276.  
halber Ton. 12, 15, 16, 17.  
HASSLER, CASP. 59.  
HASSLER, HANS LEO. 320.  
HATTEMER, HEINR. 29.  
HAUPT, LEOP. 40.  
Hauptbetonung und Nebenbetonung. 3.  
HAYDN, JOS. 101.  
*H=b-quadratum*. 31.  
hebräische Accente. 40.  
Hebung und Senkung. 9.  
Heil dir im Siegerkranz, Lied. 7.  
Hemiolien. 3, 10.  
HERMANNUS CONTRACTUS. 31, 53, 97, 111.  
HERMESDORFF, MICH. 34, 36, 53.  
HERZOG. 33.  
Hexachord. 24, 304 u. ff. 458.  
Hexachordtabelle. 35.  
HEYDEN, SEBALD. 413. XI.  
Hiob, Oratorium von CARL LOEWE. 78.  
Höhe (Tonhöhe). 11.  
HOFHAIMER, PAUL. 58,  
homophon. 416.  
HUCBALD. 30, 49 u. f., 93, 97, 110, 137.  
Hülfsbüchlein beim Gesang-Unterricht  
von H. B. 270.  
HUGO VON ST. VICTOR. 46.  
HUMANUS, C. P. 58.  
hyperaeolische Octave im 16. Jahrh. 80, 81.  
hypocaeolische Octave im 16. Jahrh. 81, 97.  
hypodorisch bei den Griechen. 83, 96.  
hypodorische Octave im 16. Jahrh. 81, 97.  
hypoionische Octave im 16. Jahrh. 81, 97.  
hypolydisch bei den Griechen. 83.  
hypolydische Octave im 16. Jahrh. 81, 97.  
hypomixolydische Octave im 16. Jahrh.  
81, 97.  
hypophrygisch bei den Griechen. 83.  
hypophrygische Octave im 16. Jahrh. 81,  
97.  
JACOBSTHAL, GUSTAV. 57.  
Jerusalem, du hochgebaute Stadt. 115.  
vierstimmiger Choralsatz. 281.  
Jesus, meine Zuversicht. 115.

- Instrumentalnoten der Griechen. 40 u. ff.  
 Intervall. 12, 20 u. ff.  
 Intervall-Gattungen. 23 u. f.  
 Intervalle, alterierte. 26.  
 Intervalle in der Melodie (*conjunctiones*).  
 101 u. ff.  
 JOANNES COTTONIUS. 47, 97, 111.  
 JOHANNES DE MURIS. 70, 127, 132, 137.  
 JOHANNES DER TÄUFER. 33.  
 ionisch bei den alten Griechen. 87.  
 ionische Octave u. Tonart im 16. Jahrh.  
 79, 80, 97.  
 JOSQUIN DES PRÉS. 445.  
 JOSUA VON HÄNDEL. 226.  
 ISAAC, HEINRICH. 65, 219.  
 Israel in Aegypten von HÄNDEL. 101, 417.  
**Kammerton** oder Gabelton. 89, 92.  
 KIRSEWETTER. 34, 64.  
 KIRNBERGER, JOH. PH. 219, 227, 320,  
 413, XIV.  
 Kirchentöne. 93.  
 Klang. 11.  
 kleine Octave. 31.  
 KOCH, musikal. Lexicon. 416.  
 KÖCHEL, DR. LUDWIG, Ritter von. VII.  
 XII.  
 Komma, pythagorisches. 17, 19.  
 Komma, syntonisches. 15.  
 KORNMÜLLER, P. UTTO. 30, 52, 53.  
 KRAUSE, K. CHR. FR. 70.  
 KÜHNEL'S *Musica sacra*. 75.  
*Kyrie eleison* aus einer sechsstimmigen  
 Liturgie von H. B. 423.  
*Lamed hebraeum* (bei GERBERT, Ss. I). 51.  
 LAMPROKLES. 84.  
 LASSUS, ORLANDUS. 141, 218, 219, 408,  
 417, 444, 446, 448, XI.  
 lateinische Buchstaben beim BOETIUS. 45.  
 Laute. 66.  
 Lauten-Tabulatur, ältere deutsche. 67.  
 Lauten-Tabulatur, italienische. 68.  
 Lauten-Tabulatur, neuere deutsche. 69.  
 λείμμα (*limma*). 16, 43, 41, 44.  
 Leiteton, abwärtssteigender. 100.  
 Leiteton, aufwärtssteigender. 121.  
 λυχνός. 27, 28.  
 LICHTENTHAL, PIETRO. 38.  
 Ligaturen. 57, 58, 446.  
*limma* s. λείμμα.  
 Liniensystem. 54, 55.  
 Löwe, DR. CARL. 78.  
 lokrisch bei den Griechen. 85, 86.  
*longa* (Note). 55.  
*longa perfecta* und *imperfecta*. 56, 57.  
 LOSSIUS, LUCAS. 34.  
 LOTTI, ANTONIO. 433.  
 lydisch bei den Griechen. 85.  
 lydische Octave und Tonart im 16. Jahr-  
 hundert. 79, 113, 114.  
*Magnificat*-Töne. 98.  
 MANFREDI, ALESSANDRO. XII.  
 MARCELLO, BENEDETTO. XIII.  
 MARCHETTUS VON PADUA. 70, 113, 116,  
 132.  
 MARPURG. 44, 132, 317, 318, 323, 324,  
 413.  
 MARQUARD, PAUL. 92.  
 MARTINI, GIOV. BATT. XII.  
 MARX, A. B. 323.  
 Matthäus-Passion von SEB. BACH. 417.  
 MATTHESON, JOH. 39.  
*maxima* (Note). 57.  
 mehrstimmig (polyphon), mehrstimmiger  
 Satz. 416.  
 MEIBOM, MARCUS. 44, 83.  
*melisma*. 450.  
 Melodie. 99 u. ff.  
 MENDELSSOHN - BARTHOLDY, FELIX. 452,  
 453, 454.  
 Mensuralnotation. 40, 55, 69.  
 μέσση. 27, 28.  
 MESOMEDES. 102.  
 Messias von HÄNDEL. 10, 451.  
 METTENLEITER, GEORG. 34.  
 MEYER, GREGOR. 447.  
*mi-fa*, halber Ton. 37.  
*minima* (Note). 7, 58.  
 Mir nach spricht Christus, unser Held.  
 3stimmig mit Nachahmungen. 293.  
 Mit Fried und Freud, 4stimm. Choral-  
 satz. 275.  
 mixolydisch bei den Griechen. 84.  
 mixolydische Octave und Tonart im  
 16. Jahrhundert. 79, 80.  
*mixtura duarum vocum*. 22, 26.

MIZLER, LORENZ. 58, 126, 264, XII.  
 MNESIAS. 91.  
 Moll-Tonleiter in der modernen Musik.  
 76, 77, 466.  
 Mond. C 41.  
 MORALES, CHRISTOPH. 139.  
 Motiv. 183.  
*motus contrarius, obliquus, rectus.* 134.  
 MOZART, W. A. 101, XV.  
 MÜLLER, HANS. 49, 110.  
*Musicae artis liberalis institutio* (Manu-  
 script 1540). 35, 36, 47.  
 musikalischer Ton. 11 u. f.  
*mutatio* 37.  
 Nachahmung. 283 u. ff., 302, 407.  
 nachgelassen ionisch. 87.  
 nachgelassen lydisch. 87.  
 Namen der Intervalle bei den lateinischen  
 Schriftstellern des Mittelalters. 47.  
 NANINI, GIOV. MARIA. 139  
*Nativitas tua, dei genitrix.* Motette von  
 PALESTRINA. 273.  
 Nebennote. 151.  
*νήτη.* 27, 28.  
 Neu-Claviaturisten. 70.  
 Neumen. 45, 46, 53.  
 NICOMACHUS VON GERASA. 83, 85.  
 NISARD, THEODOR. 48.  
 None. 21, 173, 258.  
 normaler Umfang der menschlichen  
 Stimmen. 32.  
 Notation. 40.  
 NOTKER BALBULUS. 29.  
 NOTKER LABEO. 29, 96, 97.  
 Nun ruhen alle Wälder. 89.  
*O crux benedicta,* Motette von GOUDIMEL  
 103, 203, 419.  
 Octave, Intervall. 13, 25.  
 Octave (Contra-, große, kleine, einge-  
 strichene u. s. w.). 31, 59.  
 Octavengattungen im Mittelalter. 77, 79,  
 80, 81, 92, 95, 96.  
 Octavengattungen bei den Griechen. 83  
 u. f. 96.  
 Octavengattungen bei NOTKER LABEO. 96.  
 Octavenparallelen. 138.  
 Octaven, verdeckte. 138.

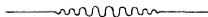
ODDO, Abt von Clugni. 108, 109.  
*O Domine Jesu Christe,* sechsstimmige  
 Motette von PALESTRINA. 428.  
 Orgel. 59.  
 Orgelpfeifen. 32.  
 Orgeltabulatur. 58 u. f.  
 ORLANDUS LASSUS s. LIASSUS.  
*O vera lux et gloria,* Motette von ADAM  
 DE FULDA. 138.  
 PALESTRINA. 10, 32, 72, 76, 106, 107,  
 138, 139, 160, 216, 218, 219, 273,  
 314, 320, 415, 416, 417, 426, 428,  
 433, 444, 449, XI, XII.  
 PAOLUCCI. XII.  
*parallelismus membrorum.* 455.  
*παραμέση.* 27, 28.  
*παρνήτη.* 27, 28.  
*παρπάτη.* 27, 28.  
 Partituren, gedruckte. 63.  
 PAULUS DIACONUS. 33.  
 Paulus, Oratorium von MENDELSSOHN. 452.  
 453.  
 PAUMANN, CONRAD. 37.  
 Pausen-Zeichen bei den Griechen. 44  
 PERTI, GIAC. ANT.. XIII.  
 PHILIPPUS DE VITRACO. 127.  
 phrygisch bei den Griechen. 85.  
 phrygische Octave u. Tonart im 16. Jahrh.  
 79.  
 PIERRE DE LA RUE. 413  
 PINDAR. 102.  
 plagialische Melodie. 80.  
 plagialischer Schlus. 273.  
 plagialische Töne. 97.  
 PLATO. 82, 84, 87, 99.  
 PLUTARCH. 84.  
*pneuma* (πνεῦμα). 46.  
 POLYBIUS. 82.  
 polyphon (vielstimmig). 416.  
 PRATINAS. 87.  
*prolatio major.* 7.  
*προσλαμβάνόμενος.* 27, 28, 29.  
 PROSKE, CARL. 75, 415, 433, 449.  
 Psalmentöne. 98.  
 PTOLEMÆUS 44, 92.  
*punctus* gleich *nota.* 126, 127.  
 PYTHAGORAS. 131.  
 pythagorisches Komma. 17, 19.

Quarte, reine. 13, 23, 128, 129.  
 Quarte als Dissonanz auf *arsis*. 172.  
 Quarte, consonierende, auf *thesis*. 217.  
 Quarte, übermäßige. 23, 26, 128, 131, 173.  
 Quarte, verminderte. 26.  
 Quartengattungen. 23, 84.  
 Quart-Sexten-Accord. 128.  
 Querstand. 150.  
 Quinte, reine. 13, 23.  
 Quintengattungen. 24, 85.  
 Quinte, übermäßige. 26.  
 Quinte, verminderte. 23, 26, 105.  
 Quinten in der Gegenbewegung. 141.  
 Quintenparallelen. 139.  
 Quinten, verdeckte. 138.  
 Quinte, höchste Saite der Laute und Violine. 68.  
 QUINTILIANUS, ARISTIDES. 83.  
 Quint-Sexte. 225.  
  
 Reale Beantwortung d. Fugenthemen. 315.  
 REGIUS, D. URBAN. 34.  
*repercussio*. 323, 324.  
*rhythmus*. 1 u. ff., 180 u. ff.  
 rhythmische Zeichen bei den Griechen. 44.  
 RIEMANN, HUGO. 30, 52.  
 Römer, Nachahmer der Griechen in der Musik. 44.  
 ROMBERG, ANDREAS. 455.  
 RORE, CIPRIANO DI. 63.  
 ROSSBACH, A. 2.  
 RUFFO, VINCENTIO. 70.  
  
 Saitenlängen. 14.  
 SAMSON VON HÄNDEL. 417, 448.  
 SAPHO. 84.  
 Saturn,  $\eta$ . 41.  
 SCHEYRER, BERNH. 123.  
 SCHILLER, FRIEDR. Die Macht des Gesanges. 455.  
 SCHLECHT, RAYMUND. 53.  
 Schlüssel. 35, 36, 54, 70 u. f.  
 Schlüsselanordnungen. 71 u. f.  
 Schlusscadenzen. 100, 101, 120 u. f. 270 u. ff.  
 Schluss in der Mensuralmusik. 120 u. f.  
 SCHOLZ, BERNHARD. 126. XV.  
 SCHUBIGER, A. 29, 46.  
 SCHUMANN, CARL BERNH. 70.

Schwingungen. 11.  
 Schwingungszahlen der modernen diatonischen Tonleiter. 15.  
 Schwingungszahlen der gleichschwebend temperierten Tonleiter 18.  
 Schwingungszahlen der alt-griech. Tonleiter. 19.  
 sechsstimmiger Satz. 422.  
 Sechzehnfußs-Ton. 32.  
 sechszehnstimmige Messe von GRELL. 444.  
 Secunde, kleine. 22, 172.  
 Secunde, große. 22, 172.  
 Secunde als Dissonanz auf *arsis*. 172.  
 SEDULIUS. 47.  
 Sei Lob' und Ehr' dem höchsten Gut, dreistimmig mit Nachahmungen. 295.  
 Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut, vierst. Choralatz. 280.  
 Seitenbewegung. 134.  
 $\sigma\mu\epsilon\iota\alpha\ \pi\omicron\delta\acute{o}\varsigma$ . 6.  
*semibrevis* (Note). 55.  
 Septimen-Accord. 456, 457.  
 Septime, große. 24, 112, 172.  
 Septime, kleine. 24, 112.  
 Sexte, große. 24, 102, 106, 110, 112.  
 Sexte, kleine. 24, 105, 110, 112.  
 Sexten-Accord-Folgen. 139, 193.  
 Sext-Quarten-Accord. 128.  
*Sicut cervus*, Motette von PALESTRINA. 32, 107, 273.  
 siebenstimmiger Satz. 433.  
 Solmisation 35 u. f.  
 Sopran, Umfang desselben. 269.  
 Sphärenmusik. 41.  
*spiritus asper* und *lenis*. 50, 51.  
 Sprung von Quinte und darauf folgender Terz aufwärts in der Melodie. 105.  
*Stabat mater*, achtst. von PALESTRINA. 433.  
 Stätigkeit der Tonhöhe. 11.  
 STEIGLEDER. 59.  
 Stimmt an mit hellem hohen Klang, Lied. 9.  
 Stimmgabel. 31.  
 SUIDAS. 87.  
 SULPICIUS. 46.  
 SWELINGK, JOH. PETER. 59, 60.  
 $\sigma\upsilon\nu\nu\alpha\phi\acute{\eta}$ . 27, 28.  
*syncope*. 171 u. ff. 212, 257, 263,  
 syntonisches Komma. 15, 16.  
 $\sigma\upsilon\nu\tau\omicron\nu\omicron\lambda\upsilon\delta\iota\sigma\tau\acute{\iota}$ . 87.

- Tabulatur, deutsche, für die Laute. 66 u. f.  
 Tabulatur, deutsche, für die Orgel. 58.  
 Tabulatur, italienische, für die Laute. 68.  
 Takt. 1 u. f.  
 Taktstrich. 9.  
 Taktteile, kleinere. 5, 22.  
 Taktwechsel. 10.  
 Taktzeiten. 1, 2.  
 Teilung der Octave in Quinte u. Quarte, und umgekehrt. 25, 26, 79, 80, 81, 85.  
 Teilung der Saiten. 14.  
 τέλειον σύστημα. 88.  
 Temperatur, gleichschwebende. 17, 18.  
 Temperieren. 16.  
 tempo, Zeitmaafs. 1, 7.  
 tempus perfectum. 7.  
 TESCHNER, G. W. 419.  
 Tetrachord (dorisches) bei d. Griechen. 27.  
 Tetrachorde, verbundene u. getrennte. 27.  
 TERPANDER. 41, 87.  
 Terz, grofse. 13, 23, 127.  
 Terz, kleine. 13, 127.  
 Terz, verminderte. 27.  
 tetrardus = τέταρτος. 92.  
 Thema. 302.  
 THEOGERUS, Bischof von Metz. 93, 111.  
 thesis (arsis und thesis). 1 u. ff.  
 TINCTORIS, JOHANNES. 22, 38, 46, 79, 113, 127, 302.  
 Tod Jesu von GRAUN. 102, 375, 458.  
 tonale Beantwortung des Fugenthemas. 315.  
 Tonarten. 76 u. ff.  
 Tonica. 79.  
 toni ficti. 70.  
 τόνοι. 91.  
 τόνος διαζευκτικός. 27, 28, 84.  
 Tonschrift. 40.  
 tonus perfectus, imperfectus, etc. 116.  
 tonus peregrinus. 98.  
 tonus primus, secundus etc. 81, 82.  
 tonus protus, deuterus etc. 92, 93.  
 Transpositionsscalen der Griechen. 89 u. f.  
 Trennung (διάζευξις). 27, 28.  
 Triolen. 5.  
 tristropa (Neumenzeichen). 46.  
 τρίτη. 28.  
 tritonus, übermäßige Quarte. 23, 26, 104, 113, 114, 127.  
 trivirga (Neumenzeichen). 46.  
 τρόπος (bei HUCBALD). 93, 94.  
 Trugschluss. 271, 272, 298 u. ff. 337.  
 TÜRK, DAN. GOTTL. 159.  
 TULLIUS TIRO. 48.  
 Übersteigen der Stimmen. 418.  
 Übersichtstabelle der griech. Transpositionsscalen. 91.  
 Umfang d. Melodien. 114, 115, 323, 418.  
 Umfang der Stimmen. 32, 72, 116 u. f.  
 unbetonte Taktzeiten. 2 u. f.  
 Undecime. 21.  
 ungerader Takt. 2.  
 Unreinheit einzelner Intervalle. 15, 16.  
 Unterlegen der Textworte. 444.  
 ut queant laxis, Hymnus. 33.  
 Vergrößerung des ersten Intervallenschrittes im Fugenthema. 309.  
 Verhältnis der Schlüssel zu einander. 72.  
 verkehrte Nachahmung. 287, 407.  
 Verkürzung des ersten Intervallenschrittes im Fugenthema. 307.  
 Versetzungszeichen. 70.  
 Vidi speciosam, Messe von VITTORIA, 433  
 vielstimmig (polyphon). 416 u. f.  
 Vierfuß-Ton, vierfüßiges Register. 32.  
 vierstimmiger Contrapunkt. 237 u. ff.  
 vierstimmiger Choralatz. 268 ff.  
 VINCENT, französ. Musikgelehrter. 41.  
 Violinschlüssel für Tenor. 55.  
 VIRDUNG, SEBASTIAN. 66, 67.  
 virga, (Neumenzeichen). 48.  
 VIRGIL. 111.  
 VITRUVIUS. 44.  
 VITTORIA, LUDOVICO. 413, 414, 433, 444.  
 Vocalnoten der Griechen. 43.  
 voces graves, finales etc. 30.  
 VOLKMANN, RICHARD. 84.  
 voller Takt. 9.  
 Vom Himmel hoch, da komm ich her. 89, 115.  
 Vom hohen Olymp (Lied). 9.  
 Von Gott will ich nicht lassen. 115, 271.  
 Vorbereitung der Dissonanzen. 172.  
 vox gravissima. 30.

Wachet auf ruft uns die Stimme. 115.	Wohltemperiertes Clavier von Seb. Bach. 457 u. ff.
WALLIS, JOHANN. 92.	
WALTHER, JOH., GOTTFR. 58, 126, 303, 323, 324, 416.	XENOPHILUS. 91.
WARNEFRIED S. WINFRIED.	Ἰπάτη. 27, 28, 29.
WEBER, GOTTFR. 25.	
Wechselnote, ( <i>cambiata</i> ). 159.	ZARLINO, JOSEPH. 83, 132.
WESTPHAL, RUD. 41, 84.	zusammengesetzte od. gröfsere Takte. 3 u f.
Wiederschlag, ( <i>repercussio</i> ). 323, 324.	zweifüßiges Register. 32.
Wie schön leucht uns der Morgenstern. 89.	zweigestrichene Octave. 31.
WILHELM VON HIRSCHAU. 110.	zweistimmiger Contrapunkt. 142 u. ff.
WINFRIED. 33.	zweistimmige Fuge. 322.
WINTERFELD, CARL VON. 125.	zweites Thema i. der Fuge. 369.
DE WITT, THEODOR. 75.	zweiunddreifsigfüßiges C. 32.



---

Buchdruckerei von Gustav Lange jetzt Otto Lange, Berlin C.

---